

# 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”



 **KTÜ**   
**DEVLET KONSERVATUARI**

*Uluslararası Müzik  
Araştırmaları  
Sempozyumu - 1*

**MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU**  
Prof. Dr. Osman Turan Kültür ve Kongre Merkezi  
16-17-18-19 Ekim 2012 Trabzon / TÜRKİYE  
<http://konservatuvar.ktu.edu.tr/sempozyum/> [kucksempozyum@gmail.com](mailto:kucksempozyum@gmail.com)

## SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

# KTU STATE CONSERVATORY

## MUSIC AND CULTURAL TEXTURE 1st International Music Studies Symposium

Photo: Ali MEMERİAS



<http://konservatuvar.ktu.edu.tr/sempozyum/>

OSMAN TURAN CULTURE AND CONGRESS CENTER  
16-17-18-19 October 2012 Trabzon / TÜRKİYE



ktudksempozyum@gmail.com

2012

1<sup>ST</sup> INTERNATIONAL MUSIC STUDIES SYMPOSIUM  
“MUSIC AND CULTURAL TEXTURE”

# SYMPOSIUM PROCEEDINGS

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

EKİM 16-19, 2012

Osman Turan Kültür ve Kongre Merkezi, Trabzon, TÜRKİYE

# SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ

1<sup>ST</sup> INTERNATIONAL MUSIC STUDIES SYMPOSIUM

OCTOBER 16-19, 2012

Osman Turan Culture and Congress Center, Trabzon, TURKEY

# SYMPOSIUM PROCEEDINGS

Trabzon 2013

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**

**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**

**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Bilim Kurulu**

Prof. Dr. Osman Bektaş  
Prof. Dr. Martin Stokes  
Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu  
Prof. Songül Karahasanoğlu  
Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Yrd. Doç. Dr. Abdullah Akat  
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Yrd. Doç. Dr. Rıza Akyürek  
Yrd. Doç. Ersen Varlı

**Düzenleme ve Yürütme Kurulu**

Prof. Dr. Osman Bektaş  
Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Yrd. Doç. Dr. Abdullah Akat  
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Yrd. Doç. Dr. Rıza Akyürek  
Yrd. Doç. Ersen Varlı  
Yrd. Doç. Ayşegül Kabal Ergene  
Arş. Gör. Burcu Kalkanoglu  
Arş. Gör. Gamze Karanis  
Arş. Gör. Emrah Ergene  
Öğr. Gör. Aytaç Köktürk  
Okt. İlhan Barutçu  
Okt. Eylem Derçin  
Uzman Mustafa Aydın  
Uzman Murat Burçin Derçin  
Orhan İrhan

**Değerlendirme Kurulu**

Doç. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Yrd. Doç. Dr. Abdullah Akat  
Yrd. Doç. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Yrd. Doç. Ersen Varlı

**Sekreteryaya**

İrem Orhan

**Academic Committee**

Prof. Dr. Osman Bektaş  
Prof. Dr. Martin Stokes  
Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu  
Prof. Songül Karahasanoğlu  
Assoc. Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Assistant Prof. Dr. Abdullah Akat  
Assistant Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Assistant Prof. Dr. Rıza Akyürek  
Assistant Prof. Ersen Varlı

**Organising and Execution Committee**

Prof. Dr. Osman Bektaş  
Assoc. Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Assistant Prof. Dr. Abdullah Akat  
Assistant Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Assistant Prof. Dr. Rıza Akyürek  
Assistant Prof. Ersen Varlı  
Assistant Prof. Ayşegül Kabal Ergene  
Research Assistant Burcu Kalkanoglu  
Research Assistant Gamze Karanis  
Research Assitant Emrah Ergene  
Lecturer Aytaç Köktürk  
Lecturer İlhan Barutçu  
Lecturer Eylem Derçin  
Expert Mustafa Aydın  
Expert Murat Burçin Derçin  
Orhan İrhan

**Evaluation Committee**

Assoc. Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı  
Assistant Prof. Dr. Abdullah Akat  
Assistant Prof. Dr. Merve Eken Küçükaksoy  
Assistant Prof. Ersen Varlı

**Secretariat**

İrem Orhan

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Yayın Yönetmeni: F. Merve Eken Küçükaksoy

Editörler: Abdullah Akat  
Özlem Doğuş Varlı  
F. Merve Eken Küçükaksoy

Kapak tasarımı: KTU Enformasyon

Sayfa tasarım ve düzenleme: Emrah Ergene

ISBN: 978-605-2271-02-5

Trabzon 2013

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b>	<b>1</b>
<b>A. Hande ORHAN</b>	<b>3</b>
1950’li Yıllarda Çok Sesli Türk Müziği ve Gelenek <i>Polyphonic Turkish Music and Tradition in 1950’s</i>	
<b>Abdullah AKAT</b>	<b>14</b>
Doğu Karadeniz Bölgesi ve Kırım Arasındaki Sosyal ve Kültürel Etkileşimler <i>Social and Cultural Interactions between Eastern Black Sea Region and Crimean</i>	
<b>Abdurrahman TARİKÇİ</b>	<b>25</b>
Anadolu Geleneksel Müzikleri Üzerine Yapılan Bilimsel Yayınlarda Müzik Teknolojisinin Yeri <i>Place of Music Technology in Papers on Researches on Anatolian Traditional Music</i>	
<b>Ahmed TOHUMCU</b>	<b>37</b>
Türk Makam Müziğinde Değişimin Değişmeyen: Hicaz Makamı Örnekleme <i>The Static Component of Change in Turkish Makam Music: A Case Study of Hicaz Maqam</i>	
<b>Attila ÖZDEK</b>	<b>53</b>
Müzikal – Kültürel Belleğin Bir Yansıması Olarak İlköğretim Müzik Ders Kitaplarında Halk Ezgileri (Azerbaycan – Türkiye Karşılaştırması) <i>Folk Melodies in Primary Education Text Books as a Reflection of Musical-Cultural Memory (A Comparison of Azerbaijan and Turkey)</i>	
<b>Ayşegül ERGENE</b>	<b>79</b>
Klarnetin Tarihsel Süreç içerisinde Gelişimi ve Türkiye’deki Kullanımı <i>The Development of Clarinet in Historical Process and Usage in Turkey</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Berkant GENÇKAL</b>	<b>86</b>
Pomaklar’ın Sözlü Müzikal Geleneği Olan Pesna’nın Bulgaristan ve Türkiye’deki Sosyolojik Konumu <i>The Sociologic Position of Pesna as an Oral and Musical Tradition of Pomaks in Bulgaria and Turkey</i>	
<b>Buket GENÇ</b>	<b>104</b>
Metinlerarasılık Bağlamında Reklam Müziği <i>Music of Advertisement in the Context of Intertextuality</i>	
<b>Cecilia VARADI</b>	<b>129</b>
Kültürel Belleği Yeniden Oluşturmak: Kadıköy Musiki Derneği Üzerinden Bir İnceleme <i>Construction of Local Identity: A Case Study on Kadıköy Music Foundation</i>	
<b>Cihan CANPOLAT</b>	<b>134</b>
Kültürel Bellek Bağlamında Dersim (Tunceli) Diasporası ve Müzik Dersim (Tunceli) <i>Diaspora and Music in the Context of Cultural Memory</i>	
<b>Cihangir TERZİ</b>	<b>144</b>
Farklı Coğrafyalardan Derlenmiş 15 Zamanlı Ezgilerde Raksan ve Bektaşî Raksanı Usulleri Üzerine Metrik Biçimsel ve Mezhepsel Benzerliklere Dair Saptamalar <i>Metrical Pattern and Denominational Similarities on Raksan and Bektaşî Raksanı Rhythmical Patterns on 15-Time Tunes Compiled from Different Geographical Locations</i>	
<b>Duygu ULUSOY YILMAZ</b>	<b>159</b>
Sivas Poşa’larında Müzik <i>Music of the Poşas in Sivas</i>	
<b>Emel Funda TÜRKMEN</b>	<b>181</b>
Lavignac’ın “Musiki Terbiyesi”nde “Kadın ve Müzik” Algısı <i>Women and Music Perception in Lavignac’s “Music Education”</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Ercan KILKIL</b>	<b>191</b>
Köroğlu Havalalarının Müzikal Özellikleri <i>Music Features of Koroglu Tunes</i>	
<b>Esra KARAOL</b>	<b>205</b>
Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi <i>Mısırlı Ahmet: the Clay Darbuka Technique and its Performance Analysis</i>	
<b>Gonca DEMİR</b>	<b>217</b>
Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağız Özelliklerinin Fonetik Notasyonu <i>Phonetic Notation of Turkish Folk Music Local Dialectic Characteristics Based on the Axis of the Relationship between Language-Music</i>	
<b>Gonca GİRGIN TOHUMCU</b>	<b>250</b>
Glokal Niteliğin Müzikal ve Bedensel Temsilleri: Trockyablues ve Zeybreak Örneklemi <i>Musical and Bodily Representation of Glocal Quality: Case Studies of Trockyablues and Zeybreak</i>	
<b>Gözde ÇOLAKOĞLU SARI</b>	<b>258</b>
Geleneksel Çalgılardan Orkestral Tınıya Doğru: Kemançe Beşlemesi ve Gadulka Ailesi Örneklemi <i>From Traditional Instruments to Orchestral Tone: Kemancha Quintet and Gadulka Family Example</i>	
<b>Gültekin ŞENER</b>	<b>275</b>
Azerbaycan ve Anadolu “Kadın ve Erkek Dans Ezgilerinde” Müzikal Analiz <i>Musical Analyses of Azerbaijan and Anatolia “Women and Men Dance Melodies”</i>	
<b>Hakan TATYÜZ</b>	<b>291</b>
Karacaoğlan Sazı Üzerine Bazı Tespitler <i>Some Findings on Karacaoğlan’s Bağlama</i>	



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Levent DEĞİRMENCİOĞLU</b>	<b>299</b>
Makamsal Viyolonsel İcralarında Ses Alanının (Register) Belirlenmesi <i>Register Determination in Violoncello Performance of Turkish Maqams</i>	
<b>Mustafa Kemal ÖZKUL</b>	<b>312</b>
Müzik Metaforları <i>Music Metaphors</i>	
<b>Muteber ERBAY</b>	<b>321</b>
Türklerde Geçen Mekân Tanımlarının Mimarlık Bağlamında Sınıflandırılması ve Popüler Müzik Kültüründeki Karşılığı <i>Classification of Space Descriptions that Take Place in Folk Songs within the Context of Architecture and its Equivalent in the Popular Music Culture</i>	
<b>Muzaffer Özgü BULUT</b>	<b>344</b>
Beden Müziğinin Gelişimi <i>Improvement of Body Music</i>	
<b>Müfit Semih BAYLAN</b>	<b>357</b>
Rus Romantik Halk Müziği ve Oci Corniye Türküleri <i>Russian Folk Music and the Romantic Song Oci Cornie</i>	
<b>Olca ÖZKAN</b>	<b>371</b>
İzmir Çamdibi Göçmenlerinde Balkan Kimliğinin Müzakeresi Balkan <i>Identity Debate in the Izmir Camdibi Immigrants</i>	
<b>Özgür Sadık KARATAŞ</b>	<b>376</b>
Tanzimat Dönemindeki Batılılaşma İdeolojisinin Oluşturduğu Kültürel Değişim Karşısında Klasik Türk Müsikîsi'nin Durumu <i>The Position of Classical Turkish Music against the Cultural Change that the Westernisation Ideology Formed in Tanzimat Reform Era</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Özlem ÖMÜR &amp; A. Hande ORHAN</b>	<b>394</b>
Türkiye’de 2000 Sonrası Konser Repertuarlarında Yer Alan Türk Yapıtları <i>Turkish Works of Art in Concert Repertories after the Year 2000 in Turkey</i>	
<b>Rauf KERİMOV</b>	<b>408</b>
Hint Çalgılarının Sınıflandırmaları Üzerine Bir Araştırma <i>A Process of a Classification of Indian Musical Instruments</i>	
<b>Rıza AKYÜREK</b>	<b>421</b>
Geçmişten Günümüze Türkiye’deki Orkestralar ve Kültürel Değişime Etkileri <i>Past and Present Orchestras of Turkey and Effects of Cultural Change</i>	
<b>Rohat CEBE</b>	<b>431</b>
Medya Formları <i>Media Forms</i>	
<b>Ruşen ALKAR</b>	<b>439</b>
İzmir Kadınlar Matinesi Örneğinde Zeki Müren Nostaljisi <i>Nostalgia of Zeki Müren in the Case of Izmir Women’s Matinee</i>	
<b>Sanaz NAKHJAVANI</b>	<b>454</b>
The Comparison of Turkish and Iranian Music: Intervals and Tetrachords <i>Türk ve İran Müzikleri Karşılaştırması: Aralıklar ve Tetrakordlar</i>	
<b>Savaş EKİCİ &amp; Mehmet SÖYLEMEZ</b>	<b>462</b>
Türk Kültüründe Kutlu Ağaçlar ve Kutlu Sazlar ‘Bağlama’ <i>Holy Trees and Holy Instruments in Turkish Culture ‘Bağlama’</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Sertaç KAKI</b>	<b>475</b>
Toplumsal Müzik Algısı İçinde Gizlenmiş Önemli Bir Ayrıntı: Tını <i>An Important Detail Hidden in the Social Perception of Music: Timbre</i>	
<b>Seyhan BULUT</b>	<b>491</b>
Kültürel Etkileşimde İcranın Rolü: Resital Programı Hazırlığı <i>The Performer's Role in Cultural Interaction: Recital Program Preparation</i>	
<b>Sinan Cem EROĞLU</b>	<b>499</b>
Gitarın ve Gitar Müziğinin Türkiye'deki Değişimi ve Yeniden Anlamlandırılması Bağlamında Perdesiz Gitar <i>Fretless Guitar in the Context of Changing and Re-Interpretation of Guitar and Guitar Music in Turkey</i>	
<b>Sonay ÖDEMİŞ</b>	<b>514</b>
Ötme Bülbül Zeybeği'nin Yapısal ve Anatomik Analizi <i>Structural and Anatomical Analysis of Ötme Bülbül Zeybek Dance</i>	
<b>Süleyman TARMAN</b>	<b>557</b>
Türk Müzik Devrimi <i>Turkish Music Revolution</i>	
<b>Turgay GÜNDOĞDU</b>	<b>569</b>
Bağlamada Çokseslilik <i>Horizontal Polyphony on Baglama</i>	
<b>Tüba KARAHİSAR</b>	<b>584</b>
İnternette Müzik Eserlerinin Paylaşımı ve Telif Hakları Sorunu <i>Sharing the Work of Music on the Internet and Copyright Issue</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

<b>Uğur TÜRKMEN</b>	<b>598</b>
Kütahya Müziğindeki Değişimler: “1938-2012” Karşılaştırması <i>Changes in Kutahya Music, Comparison “1938-2012”</i>	
<b>Yalda YAZDANI</b>	<b>620</b>
A Study of Women Vocal Songs in Shiraz, Iran <i>İran, Shiraz’daki Kadın Vokal şarkıları Üzerine bir Çalışma</i>	
<b>Yusuf BENLİ</b>	<b>626</b>
Alevi Kültüründe Yedi Ulu Ozanın Yeri ve Önemi <i>The Importance of Seven Revered Ozans in Alevi-Bektasbi Teaching</i>	

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**ÖNSÖZ**

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak 16-19 Ekim 2012 tarihleri arasında ‘Müzik ve Kültürel Doku’ ana başlıklı I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu'nu, Türkiye ve dünyanın birçok ülkesinden müzik, sosyal bilimler ve ilgili disiplinlerden bilim insanları, akademisyenler ve müzisyenlerin katılımıyla gerçekleştirdik. Sempozyumların, bilim insanları arasında fikir paylaşımını sağlamak, farklı alanlardan veya farklı bölgelerden araştırmacılar arasında iletişim köprüleri oluşturmak ve disiplinlerarası çalışmalarını gelişimine katkı sağlamak gibi temel amaçlarından hareketle, yeni kurulmuş bir konservatuvar olmamıza rağmen öğretim elemanlarımızın ve öğrencilerimizin özverili çalışmaları ile katılımcılar, destek veren kurum, kuruluş ve kişiler sayesinde ülkemizde ve dünyada müzik bilimine katkı vermeye çalıştık.

Sempozyumun ana başlığı olan ve birçok sosyal bilimin araştırma alanı içine giren ‘Kültürel Doku’ kavramı, toplumları oluşturan tüm maddi ve manevi öğeleri içermektedir. Toplumsal yaşamın dinamikleri, ahlak ve inanç sistemleri, kimlik biçimleri, etnik yapılar, geleneksel öğeler, sanat anlayışı ve ürünleri ‘kültürel doku’ dediğimiz bütünü oluşturmaktadır. Her biri kültürel yapının analizi için de ayrı önem taşımaktadır. Söz konusu faktörler tarihsel süreç içinde değerlendirilirken hızlı bir değişimle şekillenen günümüz yaşamı içindeki konumlanışları ayrı önem arz etmektedir. Belli bir kültürel dokunun ürünü olan maddi veya manevi öğelerin kitle iletişim araçlarının gelişimine bağlı olarak ortak kültürel doku malzemesi haline dönüşmeleri ise sözünü ettiğimiz hızlı değişimin örnekleridir.

Toplumların analizinde en etkili araçlardan biri olan müzik, kültürel dokuyu oluşturan, değiştiren ifade biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda ‘Müzik ve Kültürel Doku’ ilişkisinin tüm toplumsal yapılar içinde, bilim insanları tarafından değerlendirilmesi ile sempozyumun öncelikli hedeflerinden birine ulaşılmaya çalışıldı. Salt müzikal doku denildiğinde müziğin tınısını oluşturan her bir öğe akla gelirken ‘Müzik ve Kültürel Doku’ başlığı ile genişleyen konu yelpazesi, müziğin içindeki farklı renkler, kontrastlar, tek seslilik veya çokseslilikler, ritmik çeşitlilikler kültürel dokunun ve insan yaşamının içinde yansımalarına kadar uzandı.

Bu genişlik içerisinde yer alan bildiriler Sözlü Kültür, Kültürel Bellek, Toplumsal Değişim, Müzik ve Etnografya, Organoloji, Toplumsal Cinsiyet, Popüler Kültür&Popüler Müzik Çalışmaları, Müzik ve Algı, Halkbilimi Çalışmaları, Dans-Tiyatro&Kültürel Bellek Çalışmaları, Kültürel Yapı&Değişim, Müzikal Yapı, Müzik-Dil-Duygu-Değişen İfade Biçimleri, Müzik-

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

Diaspora-Etnisite, Folklor-Etnisite-Kimlik, Müzik Eğitimi, Kültürel Doku&Performans, Kültürel ve Toplumsal Değişim gibi başlıklar içeren oturumlarda sunuldu ve tartışıldı.

Sempozyumun onur konuğu olarak ‘Trabzon Manileri’ başlıklı açılış sunumunu gerçekleştiren Prof. Dr. İlhan Başgöz, diğer davetli konuşmacılar Prof. Dr. Janos Sipos ve Prof. Dr. Martin Stokes özellikle folklor ve etnomüzikoloji bağlamında önemli noktalara vurgular yaparken, son döneme ilişkin güncel tartışma konularına da değindiler.

Oturumlar haricinde kalan zamanlarda ise birlikte zaman geçirmek ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nin güzelliklerini misafirlerimize yaşatmak adına çeşitli faaliyetler düzenledik. Bölgemizin yaygın kullanılan halk çalgılarından kemençe, tulum ve kavalın açılış dinletisiyle başlayan bu etkinlikler, Oxford Maçam grubunun Türk ve Mısır müziklerinden örnekler sunduğu ve Trabzon halkının da geniş ilgi gösterdiği konserle taçlandı. Maçka-Sümela gezisinin ardından Hamsiköy'de gerçekleştirilen ‘Horon Workshop’ ise katılımcılara unutulmaz bir deneyim yaşatmış oldu.

Başta, Sempozyum Bilim Kurulu'nda da yer alan Prof. Dr. Martin Stokes, Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu ve Prof Songül Karahasanoğlu'na, Düzenleme ve Yürütme Kurulu, Değerlendirme Kurulu ve sekreteryasında bulunarak emek harcayan ve katkı veren tüm üyelere; gönülden destek veren ve çalışan tüm öğretim elemanlarına; sempozyum süresince organizasyonda görev alarak çalışan sevgili öğrencilerimize sonsuz teşekkürler ediyoruz.

Ayrıca bu sempozyumun düzenlenmesine vermiş oldukları değerli desteklerinden dolayı başta KTÜ Rektörlüğü'ne ve sempozyum sponsorlarımız olan T.C. Trabzon Valiliği, Trabzon Belediyesi, Trabzon Sanayi ve Ticaret Odası, Akçaabat Belediyesi, Maçka Belediyesi, Beşikdüzü Belediyesi, Trabzon Liselerinden Yetişenler Kültür ve Dayanışma Derneği-Vakfı, Türk-Macar Dostluk Derneği-İstanbul Şubesi, 3k İnş. Turizm San. ve Tic. Ltd. Şti., Forum Trabzon Avm, Trabzon Dernekler Federasyonu, İstanbul Trabzon Üniversiteliler Sosyal Ve Yardımlaşma Derneği (TÜSED), Vizyon Bilgi İletişim Ürünleri, Çay-kur, Akademi Trabzon, Nov Otel Trabzon, Selim Pastanesi, Kanberoğlu ve Metro'ya ve basın sponsorumuz Anadolu Ajans'a teşekkür ve şükranlarımızı sunuyoruz.

**Düzenleme ve Yürütme Kurulu**

## 1950'Lİ YILLARDA ÇOKSESİLİ TÜRK MÜZİĞİ VE GELENEK

A. Hande Orhan<sup>1</sup>  
ohande@yahoo.com

### *Abstract*

#### *Polyphonic Turkish Music and Tradition in 1950's*

*Together with republic, in the context of creating a nation-state ideal, various studies were made for creation of national polyphonic music. These studies also brought method suggestions for reaching polyphonic Turkish music together. The most accepted method among these by government and artists is the formula of Ziya Gökalp. This formula suggests the synthesis of folk music culture and polyphonic western music. In this direction, especially the composers started using folk music which is suggested to be used as source with certain reasons for creation a national music cult. In time, other sources also were used as traditional source other than this music culture. Therefore especially until 1950's under the scope of synthesis ideal, the traditional music cultures in turkey were considered as a source for composers.*

*Between 1950 and 1960 Turkey chose a new path together with Democrat Party government. In these years when multi-party system was initiated, Turkish polyphonic music ambience was effected from the changes. In Democrat Party government culture-art programs were less compared to governments before 1950 and also support was missing in polyphonic music field. In 1950's, using traditional sources within the scope of polyphonic music creation ideal was again topical but synthesis ideal and usage of traditional sources under the scope of this ideal started to be questioned which was a new fact.*

*In this announcement these changes and discussions in Turkish Polyphonic Music ambience in 1950's will be examined.*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr.; Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

Sanatın tarihine kabaca bakılacak olursa, geleneksel sanat değerlerinin, çağlar boyunca özellikle iktidarlar ve sanatçılar tarafından referans noktalarından biri olarak kabul gördüğü göze çarpar. Mekan ve zaman gözetmeksizin ortaya çıkan bu sonuç, elbette, Türkiye özelinde de kendini gösterir. Çalışmada, Türkiye’de 1950’li yıllarda Çoksesli Türk Müziği alanında geleneksel kaynaklara yaklaşımlara ve sanat ortamında bu konuda yapılan tartışmalara yer verilecektir.

Geleneksel kaynakların Çoksesli Türk Müziği’nde kullanılmaya başlaması konusunda bir tarihlendirmeye gitme çabası, çalışmayı Cumhuriyet öncesine götürür. Bu konuda 1820’li yıllardan günümüze dek kat edilen yolda, gerek amaçlar gerekse uygulamalar benzerlik gösterir. Benzerliklerin temelinde ‘sentez’ görüşü yer alır ve bu düşüncenin Çoksesli Türk Müziği’nin yaratım ve oluşum sürecinde etkinliği günümüze dek uzanır.

II. Mahmut’un Muzıka-i Hûmayun’u kurmasıyla başlayan Çoksesli Türk Müziği’nin gelişim çizgisinde, Cumhuriyet dönemine kadar, Türk ezgilerini Çoksesli Batı Müziği tarzında armonize ederek renkli bir biresime varmak amacı güden Dikran Çuhacıyan ve geleneksel Türk Müziği’ni Çoksesli Batı Müziği sistemiyle sentezlemek konusunda ciddi çalışmalar yapan Rauf Yekta öne çıkar.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında ise ‘çağdaş’ ulusların müziğinin ‘çoksesli’ müzik olması gerekliliği düşüncesinden hareketle pek çok adım atılır. Dönemin önemli ideologlarından Ziya Gökalp’in görüşleri doğrultusunda, yeni kurulan Türkiye’nin müzik yaşamı biçimlendirilmeye çalışılır. Gökalp’e göre Klasik Türk Müziği’nin kökeni Bizans, Arap ve Acem müziklerine dayanır ve dolayısıyla bu müzik ulusal karakterini yitirmiştir. Gerçek, saf Türk müziği ancak Anadolu’da, halk türkülerinde bulunur (Gökalp 1976: 139-140). Batı müziği ve halk müziği arasında bir senteze gitmek, ulusal nitelikli bir Çoksesli Türk Müziği yaratmada yöntem olmalıdır. Bu noktada, özellikle Cumhuriyet’in ilk döneminde, müzik alanında verilen karar ya da uygulanan programların müzik dışı etkilerle gündeme geldiğini belirtmek gerekir.

Gökalp’in 1922 yılında önerdiği sentez formülünde yüzünü Anadolu’ya ve halk müziğine dönmesi, 1800’lü yılların sonlarından itibaren tartışlagelen Türkçülük, Anadoluçuluk gibi düşüncelerin yanı sıra, ilerleyen yıllarda Türk ulusu yaratma projeleri olarak gündeme getirilecek olan Türk Tarih Tezi, Güneş-Dil Teorisi gibi programlarla da örtüşür. Bu bağlamda Gökalp’in önerisinin ulus-devlet yaratma sürecini destekler niteliğiyle, iktidarca da kolaylıkla benimsenmesi



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

söz konusudur. Böylece yeni kurulan Türkiye'nin çağdaş uygarlık düzeyine erişmesi için atılan adımların en önemlilerinden ve ulus-devlet yaratma ideallerini yaşama geçirmek için temel araçlardan biri olarak görülür müzik.

Ancak 'Musiki İnkılâbı' olarak sistematize edilen bu programlar, müzik çevrelerinden tepkiler de alır. Genel olarak 'sentez' ortak paydasında buluşulmasına karşın, Batı müziği sisteminin hangi geleneksel müzik kültürüyle sentezleneceği konusu, tartışmalara neden olacaktır.

Sentez idealini gerçekleştirmek yolunda geleneksel müzikler arasında 'kökene' dayalı bir seçimle ki bu köken arayışı da pek çok soru işareti içerir, yalnızca halk müziğinin 'bozulmamış, saf Türk müziği' olarak saptanmış olması ve bu müzik kültürünün doğrudan iktidar tarafından kaynak olarak kullanılmasının telkin edilmesi pek çok yönüyle günümüze dek süren tartışmaları beraberinde getirir. Örnelemek gerekirse; Mahmut Ragıp Gazimihal, Hüseyin Saadetin Arel gibi müzikolog ve müzisyenler köken sorununa değinerek halk müziğinin de en az Klasik Türk Müziği kadar saflığını yitirmiş olduğu ya da Klasik Türk Müziği'nin de 'yeterince' Türk olduğu görüşlerini ileri sürerlerken, Kemal İlerici 1950'li yıllara doğru halk müziği ve Klasik Türk Müziği'nin aynı kökenden geldiği ve Türk ulusuna ait kültürler olduğu düşüncesiyle yeni bir sentez yöntemi önerisinde bulunur.

Besteciler tarafından da ulusal bir çoksesli müzik ekolü yaratma ideali çerçevesinde büyük oranda benimsenen 'sentez' projesi hızla pratiğe aktarılmaya çalışılır. Bu doğrultuda sanatçılar arasında geleneksel kaynakları kullanma düşüncesi genel olarak kabul görür. Bunda Türkiye'ye davet edilen Bartok, Hindemith gibi önemli bestecilerin egemen düşüncelere paralel görüş bildirmeleri, o yıllarda Avrupa'da da ulusal akımların etkin olması gibi müzik temelli nedenler de etkili olur. Ancak, sanatçıların kaynak olarak yalnızca halk müziğini kullanabilecekleri yolundaki yaklaşım, besteciler tarafından 1940'lardan itibaren esnetilmeye başlanır. Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun gibi besteciler Klasik Türk Müziği, Tasavvuf Müziği gibi geleneksel müzik değerlerine de kendi üslûpları içinde yer verirler. Bu arada 1940'lı yılların sonlarında Türkiye müzik ortamında ulusal ekol yaratma amacı taşımayan farklı sesler de duyulmaya başlar.

1923-1950 yılları arasında birbiriyle çelişen pek çok karar alınmış ya da uygulama yapılmış olsa da iktidarların uyguladıkları müzik politikaları genel hatlarıyla tutarlılık gösterir. Çağdaşlaşma ve ulus-devlet yaratma idealleri doğrultusunda ulusal nitelikli bir müzik yaratmak için geleneksel

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

kaynakların kullanılması gereklilik olarak görülür. Ancak, gündemi oluşturan ‘alaturka musiki-alafranga musiki’ ya da teksesli-çoksesli müzik tartışmaları bir sonuca ulaşmadan 1950’lere taşınır.

1950 yılı Türkiye’de yeni bir dönemin başlangıcı olur. 1946 yılında çok partili sisteme geçen Türkiye’de yeni kurulan hükümetin getirdiği yenilikler arasında, elbette iktidarın kendi düşünce ve görüşleri doğrultusunda biçimlenen bir kültür yaşamı da yerini alır. Demokrat Parti’nin iktidarında doğrudan bir kültür politikasının varlığı söz konusu olmasa da<sup>2</sup> uygulamalarıyla gündemi değiştirdikleri ve yönlendirdikleri görülür.

Sürecin çoksesli müzik ortamına bakıldığında, devlet desteğinin önceki yıllara oranla azalmış olduğu dikkati çeker. Klasik Türk Müziği daha önce görülmediği kadar devlet desteği almaya başlar. İktidarın genel bakış açısının muhafazakâr ve Osmanlı geleneğine dönük yapısının kültür-sanat alanındaki bir göstergesi olarak da anlamlandırılabilir bu değişim, en açık radyo programlarında kendini gösterir. Örnekleme gerekirse Çoksesli Batı Müziği yayınlarının, halkın beğenisinin ve taleplerinin dikkate alınması gibi gerekçelerle azaltılarak yerine Klasik Türk Müziği, Tasavvuf Müziği gibi geleneksel müziklere daha çok yer verilmesi ya da Mesud Cemil’in öncülüğünde ‘Klâsik Koro’ kurulması dönemin öne çıkan edimleridir.

Bu yaklaşımların iki önemli getirisinden ilki ‘alaturka-alafranga musiki’ tartışmalarının alevlenmesi olarak karşımıza çıkar. Ancak bu tartışmaların önceki dönemden farkı, iktidarın ibresinin ‘Osmanlı geleneğine’ dönmesiyle ortaya çıkan yeni tabloda, kendini ‘mağdur’ hisseden ‘tarafın’ çoksesli müzik yanlıları oluşudur.

Diğer bir getirisi de iktidarın kültür-sanat politikalarının yokluğunun yarattığı boşluğun, bir yandan halâ toplumda yer edinmeye çalışan çoksesli müzik kültürünün yerleşme çabalarını zora sokması, diğer yandan, özellikle sanatçılar açısından göreceli bir özgürlük alanı yaratmasıdır (Koçak 2002: 406). Yeni iktidarın ulusal çoksesli müzik yaratılması idealini gündemin ön sıralarına almamasının, besteciler üzerinde bu yönde oluşan telkini ortadan kaldırdığı, bu durumun da söz konusu özgürlük alanını yarattığı düşünülebilir. 1940’lı yılların sonlarında hissedilmeye başlayan farklı seslerin kendilerini ortaya koyma çabaları bu göreceli özgürlük ortamının da etkisiyle hız kazanır. İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Bülent Arel, Ertuğrul Oğuz Fırat gibi besteciler referansını Batı sanatının güncel değişim ve gelişimlerinden alan, dünyayı günü gününe izleme kaygısı taşıyan bir sanat anlayışıyla yapıtlar üretmeye başlarlar. Ulusal sanat yapmanın gerekliliği ve

---

<sup>2</sup> Demokrat Parti’nin hükümet programlarında kültür-sanata dair bir madde bulunmayışı bu yorumun temelini oluşturmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

yolları gibi dönemin tartışma alanlarından birini bu sanatçıların bakış açıları belirler. Bu doğrultuda ele alınan konular arasında ulusal müziğin yalnızca geleneksel kaynaklar kullanılarak mı yaratılabileceği sorunsalının olması, 1950’leri önceki yıllardan ayıran bir yeniliktir.

Sürecin geneline bakıldığında iktidarın edimlerinin ve Türkiye çoksesli müzik ortamında yer alan bu yeni kulvarın gündeme getirdiği farklı düşüncelerin müzik tartışmalarında etkili olduğu görülür. Gündemi oluşturan konuların başında, önceki yıllarda olduğu gibi ulusal bir çoksesli müzik yaratmanın gerekliliği ve bunun yolları gelir. 1950’lere dek çoksesli müzik alanında *sentez* çalışmaları çoktan ortaya çıkmıştır. Bu noktada geçmiş dönemin sorgulamaları ve değerlendirmeleri de yapılmaya başlanır. Sorun Musiki İnkılâbı’nın amacına ulaşıp ulaşmadığı ve gerçek bir Çoksesli Türk Müziği ekolü yaratılıp yaratılmadığı bağlamında ele alınır. Yazarlar ve sanatçılar devlet desteğinden, kullanılacak geleneksel kaynakların içeriğine, kullanma tekniklerine ve yönetsel uygulamalara kadar genişleyen bir çerçevede konuyu ele alırlar. Hatta ulusallığın yalnızca yapıtlarda geleneksel kaynakları kullanma yoluyla mı sağlanabileceği konusu tartışmalara yeni bir açılım getirir. Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Orhan Borar, Hikmet Şimşek, Şükrü Tahirgil, Nihat Buruşuk, Sedat Çetintaş, Hıfzı Topuz, Sadi Karsel, Cemal Reşit Rey, İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu ve Ertuğrul Oğuz Fırat gibi sanatçı ve yazarlar bu konularda düşüncelerini kaleme alırlar.

Bu yazar ve sanatçılar arasında Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Orhan Borar, Hikmet Şimşek, Cemal Reşit Rey, Şükrü Tahirgil, Sedat Çetintaş, Nihat Buruşuk gibi yazarlar genel olarak ulusal nitelikli bir çoksesli müzik yaratmanın önemini ve bu yolda geleneğin sentezin vazgeçilmez bir bileşeni olması gerekliliğini vurgularlar.

Adnan Saygun 1950’li yıllarda da, sanatçının bir insan olarak “yalnız” varolmadığını ve bir insanın “atalarından ayrı” düşünülmemeyeceğini vurgulayarak, “fonografin yazdığı türkülerden önce, o türkünün sahibini duymak” gerekliliğinin altını çizer (Saygun 1949a: 3). Sanatçı, geleneksel müzik kaynaklarının yalnız biçim olarak kullanılmasını yeterli görmez, halkın bir üyesi olarak düşünce ve duygu sisteminin sanatçı tarafından özümsemesi ve yapıtına yansıtılması gerektiğini belirtir. Düşünceleri, yapıtı yaratan sanatçının milliyetinin, yapıtın ‘ulusal’ karakter taşıması için yeterli olmadığı yönündedir (Saygun 1949b: 7).

Necil Kazım Akses, her ne kadar bir yapıtta geleneksel sanat değerlerini biçimsel olarak da olsa kullanmanın yapıtın ulusal karakterini belirlemek açısından yeterli olacağı (Akses 1950: 4)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

noktasında Saygun’dan ayrılrsa da ulusal çoksesli müziği yaratmanın yolunun geleneği kullanmaktan geçtiği konusunda Saygun’la ve 1950 öncesi genel eğilimlerle birleşir. 1951 yılında kaleme aldığı bir yazıda Akses, “folklor”u “yüksek sanatın bir kaynağı” olarak değerlendirir ve büyük sanatçıların başarısının, bu gücü, yani folkloru kullanabilmelerinden geldiğini belirtir: “Milletin bağrındaki güzel sanatlar cevherinin başlıcası, o milletin folkloru ve folklorla bağlı diğer halk sanatı kıymetleridir” (Akses 1951: 5).

Ulusal bir çoksesli müzik yaratımı çabalarının başarılı olup olmadığı konusunda sorgulamaya giden yazarlar arasında Orhan Borar dikkati çeker. Borar’ın önce Yeditepe Dergisi’nde ardından Filarmoni Dergisi’nde yayınlanan bir yazısı, sentez çalışmalarındaki problemlere dayanarak süreci irdeler (Borar 1951: 3). Yazar, Akses’in aksine yalnızca geleneksel kaynakları kullanmayı yeterli görmez; sentezin başarılı kabul edilmesi için. Borar, geleneksel müziklerin özelliklerinin sentez yapma aşamasında oynadığı rolü değerlendirirken, halk müziğinin örneğin koma gibi ‘karakteristiklerini’ göz önünde bulundurmayan bestecilerin başarısız olduğunu savlar. Ancak, yazar, geleneğin özelliklerinin dikkate alınmamasından yakınırken bir yandan da zaten bu özelliklerin tampere sisteme uyarlanamayacağını belirterek bir çelişki ortaya koyar. Bu durumda besteciler için geleneksel kaynakları kullanmamak, çünkü bu zaten başarıya ulaşamayacaktır, dışında bir seçenek kalmaz. Bununla beraber başarılı örneklerin, geleneğin yapıtın ruhuna sindirilmiş bir felsefeyle aktarılmasıyla, bir başka deyişle sentezin biçimden çok öze dayanmasıyla ortaya çıktığını ve çıkacağını belirtir.

Borar’ın bu görüşlerine Hikmet Şimşek ve Şükrü Tahirgil’den karşılık gelir. Şimşek yukarıda da belirtilen çelişkilerine değinir (Şimşek 1951: 15-16). Tahirgil ise koma ya da çeyrek seslerle ilgili Batı Çoksesli Müziği’nde son dönemde çalışmalar yapıldığını belirtir. Ancak asıl önemli vurguyu Türk Halk Müziği’nde koma seslerin gerçekte olmadığını, sonradan “aydın kimselerin etkisiyle” bu seslerin girdiğini ve bu bağlamda koma seslerin “Türk müziğinin bir özelliği” olarak kabul edilemeyeceğini söyleyerek yapar (Tahirgil 1951: 2). Bu konu Klasik Türk Müziği’ne dönemin genel bakış açısını yansıtmaları bakımından önem taşır. Bir kez daha ‘alaturka’ müziğin Türk müziği olmadığı vurgulanır. Bu doğrultuda Çoksesli Türk Müziği bestecilerinin kullanmaları öngörülen geleneksel kaynakları yalnızca halk müziği ile sınırlı tutan görüşlerin, etkinliğini, 1950’li yıllarda da kısmen sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Nihat Buruşuk da ‘Musiki Babında’ başlıklı yazısında bu konuya değinir (Buruşuk 1951b: 7). Çoksesli Batı Müziği bestecilerinin kaynak olarak kullanmaları gereken geleneği halk müziğinde

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

aramaları gerektiğini düşünen yazar, halkın gerçek sesini halk müziğinde ortaya koyduğunu belirtir. Buruşuk aynı yılın Eylül ayında kaleme aldığı ‘Musiki Bâbında İkinci Yazı’ başlıklı yazısında, neden halk müziğinin kaynak olarak seçilmesi gerektiğini açıklar (Buruşuk 1951c: 10). Yazara göre “bilirkişilerce tek çıkar yol” olarak halk müziği sonucuna varılmışken, tartışmaların sürmesi anlamsızdır. Klasik Türk Müziği’ni yaratan koşulların değişmiş olması nedeniyle bu sanatı “tarihi eser” olarak gördüğünü belirten Buruşuk, ayrıca yapısı gereği de bu müziğin çağın müziği olmaktan uzak olduğunu düşünür. Halk müziği konusunda ise düşünceleri bütünüyle olumludur; özellikle de çoksesseliliğe uygunluğu bağlamında.

Cumhuriyet’in ilk döneminde geleneksel müzikler konusunda egemen olan görüşlerin 1950’lerde de etkinliğini sürdürdüğüne örnek olarak verilebilecek bu yazıların yanı sıra, özellikle Musiki İnkılâbı’nın başarıya ulaşip ulaşmadığı sorunu irdelenirken, geleneğin kullanımının sınırlandırılmasının olumsuz etkisine değinen yazılar da başlar bu yıllarda. Örneğin Sedat Çetintaş müzik alanında gelinen yerden hoşnutsuzluğunu dile getirirken, geleneğe yeterince önem ve değer verilmediği noktasından hareket eder (Çetintaş 1949: 2). Çetintaş, halk oyunlarına ve geleneksel müziğe ki Klasik Türk Müziği kastedilmektedir, sırt çevirerek bunları gericilik saymanın bedelinin ödendiği düşüncesindedir. Bunu “anane düşmanlığı” olarak değerlendiren yazar, hemen tüm sanat dallarında bu görüşünü destekler nitelikte örnekler verir. Müzik alanında da mehter müziğinin tarihsel değerini ortaya koyarak ve Cumhuriyet döneminde değer görmemesini eleştirerek bu durumun değişmesi gerekliliğini vurgular. İlginçtir ki Çetintaş’ın bu dileği yerine gelir. İktidarın Osmanlı geleneğini yeniden günlük yaşama geçirme politikalarının da bir getirisi olarak Genelkurmay Başkanlığı’nın emriyle 1952 yılında mehter yeniden kurulur. Aynı yılın 29 Mayıs tarihinde İstanbul’un fethinin 500. kutlama yıldönümünde törenlere mehter de katılır (Aydın 1999: 52).

1950’li yıllarda bu tartışmalar sürerken geleneksel sanat değerlerini bireysel üslûplarını oluşturma yolunda kaynak olarak kullanmaya başlayan ve ulusallığa giden yolda bunu bir gereklilik olarak yorumlayan yeni besteciler de sanat ortamında yerlerini alırlar. Bu besteciler arasında Cumhuriyet’in ilk kuşak bestecilerinin öğrencileri olan ya da onların etkisinde kalan Bülent Tarcan, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün ve Muammer Sun sayılabilir. Sanatçılar, yapıtlarda halk müziği kültüründen yararlanma ya da esinlenme ortak paydasında birleşirler.

Daha önce de belirtildiği gibi söz konusu yıllarda sesi daha fazla duyulmaya başlanan, kişisel dillerini yaratma yolunda gelenekten yararlanma kanalını kullanmayı reddederek dünya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

gündemini yakalama çabasıyla hareket eden sanatçılardan İlhan Usmanbaş, İlhan Mimaroglu, Ertuğrul Oğuz Fırat da ulusal çoksesli müzik yaratma konusundaki düşüncelerini kaleme alarak, tartışmalara yeni boyutlar eklerler.

İlhan Usmanbaş 1950’li yıllarda çalışmalarında geleneksel kaynakları kullanmadığı ve dolayısıyla ulusal nitelikten uzak bir müzik yazdığı savıyla en çok eleştiri alan sanatçılar arasında yer alır. Bu yöneliminin bir önceki kuşağa bir tepkiyi de içerdiğini belirten sanatçı, geleneksel kaynakları kullanarak müzik yapma anlayışının dünyada ömrünü tamamladığını (Akay 1967: 12), bununla beraber ulusallığa karşı olmadığını belirtir (Fırat 1975: 4). Usmanbaş ulusallıktan ne anladığını şöyle ortaya koyar: “Bu günün bestecisinden millî olması istenilirken hâlâ bu musikinin şekil geleneğine azami derecede uyması beklenmektedir. Halbuki millî olan şekil geleneği değildir; ruhtur” (Usmanbaş 1951: 7).

Besteci, bugünün sanatçısının çoğunluğa ulaşmak kaygısıyla, onun görüşlerine ve geleneklerine uymak zorunda kaldığını, bununsa sanat yapıtını bir çeşit ‘vülgarizasyon’a götürdüğünün altını çizer (Usmanbaş 1951: 7). Usmanbaş, çoğunluğun düzeyine inerek değil, halkı kendisini anlamaya davet ederek gerçek anlamda sanat yapılabileceği görüşünü taşır. Bu noktada da sanatçının kendini ortaya koyabilmek için tüm yolları, yenilikleri kullanabileceğini vurgular. Bestecinin bu düşünceleri, 1950’li yılların genel eğilimlerinin ne kadar dışında durduğunun da göstergesidir. Halka çoksesli müziği sevdirmek amacıyla geleneksel kaynakların yapıtlarda kullanılmaya başlamasının Dikran Çuhacıyan’a kadar gittiği düşünülürse, böyle kökleşmiş bir görüşün karşısına başka bir savla çıkmanın ya da bu görüşü eleştirmenin güçlüğü anlaşılabilir. Tamamen bireysel yaratış gücüne ve özgürlüğüne dayanan sanatçının bu düşünceleri, elbette, Cumhuriyet döneminin ulusal sanat yaratma idealinin bir eleştirisidir de.

Sanatçı, kendinden önceki kuşağın şekilden öteye gitmediklerini ve başka bir sanatsal varoluşa izin vermediklerini belirtir. Ulusal sanat yaratmanın tek yolunun geleneksel kaynakların kullanımını gibi biçimlere bağlanmış olması Usmanbaş’ın karşı çıktığı asıl noktadır. Oysa ulusal ruh, herhangi bir biçime koşullanmaksızın sanat yapıtında ortaya konabilir. Sanatçı, “Eserlerim ulusal anlam taşıyabilir” (Özgüç 1964: 14) derken de bunu kasteder.

İlhan Kemal Mimaroglu ise geleneksel kaynakların çoksesli müzikte kullanımına karşı çıkar ve “çağrışımın getirdiği biçimlere uymak” gerekliliğini düşünür (İlyasoğlu 1998: 111). Sanatçı, geleneğin kendisini kısıtladığı görüşündedir. Zaten kendisinin geleneklere bağlı bir müzik

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

yaptığını düşünür, çünkü “geçen hafta yapılan, bu hafta gelenek olur. Geleneğin yerleşmesi için sekiz kuşak beklemek gerekmez” (Halman 1966: 8). Mimaroglu yapıtın varoluşsal olarak öncelikle sanatsal bir nitelik taşıması gerekliliğini vurgular ve yaratıcısının Türk olmasının ulusal nitelik taşıması için yeterli olduğunu düşünür (Halman 1966: 9).

Usmanbaş, Mimaroglu gibi sanatçıların dillendirdiği Türk olmanın kaçınılmaz biçimde bir Türk sanatı ortaya koymayı beraberinde getirdiği düşüncesi, pek çok çevre için ikna edici olmaktan uzaktır. Daha 1949 yılında eleştiri almaya başlar bu anlayışla verilen yapıtlar. Örneklersek Cemal Reşit Rey, yeni kuşak bestecilere yönelttiği eleştiride, bir bestecinin “her şeyden önce güzel ve derin bir üslûba” sahip olmaya çalışması gerektiğini, genç bestecilerin bu gerçeği “unutmuşu benzediklerini” dile getirir (Rey 1949: 1). Bir ay sonraki Filarmoni Dergisi’nde Vedat Nedim Tör, C.R.Rey’in yazısını överek, onunla görüş birliği içinde olduğunu belirtir. Tör, özellikle modern sanat yapan sanatçıların gericiğe hizmet ettiği yolunda görüş bildirir: “İşte bizim memleketimizde modern san’atkârın geri şark anlayışıyla savaşmak gibi bir misyonu da vardır. Kısa ömürlü olmaya mahkûm moda cereyanlara kendilerini kaptıran san’atkârimiz, farkına varmadan memleketimizdeki san’at irticamı da desteklemiş oluyorlar” (Tör 1949: 11).

Ahmet Adnan Saygun da geleneksel kaynakların kullanımına eleştirel bakan sanatçılara yanıt verenler arasındadır. Sanatçı, yenilikleri biçimsel bularak, özü eksik görür (Menemencioğlu 1960: 7).

Sonuç olarak 1950’li yıllarda da ulusal sanat yaratma tartışmalarının gündemi oluşturan ana maddeler arasında olduğunu söylenebilir. Bu noktada önceki dönemde varılan geleneksel sanat değerlerinin kaynak olarak kullanılmasının gerekliliği de eleştiriye ve tartışmaya açık bir yargı olarak gündeme yansır. Bunda yeni iktidarın liberal yapısı ve modernleşmeyi ekonomik verilerle ölçme yanlısı tutumu da etkili olur. 1950’li yıllara dek kabul edilen sanat yaklaşımlarına aykırı olduğu düşünülen farklı seslerin de bu süreçte giderek güçlenerek duyulmaya başlaması değişen sanat ortamının getirilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Geleneksel sanat değerlerini kişisel dillerini oluşturmada bir araç olarak görmeyen bu besteciler tartışmalarda taraf olurlar. Belirtilmesi gereken bir nokta da Batı Çoksesli Müziği ile sentez yapılacak geleneksel müzik kültürünün yalnızca halk müziği ile sınırlandırılmış olması hala tartışmalara konu olsa da, özellikle sanatçılar özelinde esnemesidir. Bu yıllarda besteciler önceki yıllara göre daha özgür bir biçimde tüm geleneksel müzik kültürlerinden yararlanabilme olanağını kullanırlar.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

**Referanslar**

- Akay, İhsan. 15 Aralık 1967. “Sanatçılarla Konuşmalar İlhan Usmanbaş’la” *Varlık*, 708: 12.
- Akses, Necil Kazım. Eylül 1950. “Musikimize Dair Bazı Düşünceler” *Filarmoni*, 22: 4, 12.
- Akses, Necil Kazım. 25 Mart 1951. “Halkın musiki terbiyesinde Folklor ve Bale’nin önemi” *Pazar Postası*, 8: 5.
- Aksoy, Bülent. Haziran 2008. ““Türk Musikisinin Kökeni Sorunu” Aşıldı mı?”, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, 139-156. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, Bülent. 1985. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musikide Batılılaşma” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*, 5: 1212-1236. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, Ali Rıza. 1999. *Mebter*. Ankara: Sim Yayıncılık.
- Balkılıç, Özgür. 2009. *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Borar, Orhan. 1951a. “Musiki Davamızda Çıkar Yol”, *Filarmoni*. 2: 3.
- Buruşuk, Nihat. 1951b. “Musiki Babında”, *Filarmoni*. 30: 7.
- Buruşuk, Nihat. 1951c. “Musiki bâbında ikinci yazı”, *Pazar Postası*. 31: 10.
- Çetintaş, Sedat. 1949. “Sanatta Soysuzlaşma Milliyette Soysuzlaşma Demektir”, *Şadırvan*. 22: 2-3.
- Fırat, Ertuğrul Oğuz. Eylül 1975. “İlintisiz İlişkiler” *Filarmoni*. 110: 4-8.
- Gökalp, Ziya. 1976. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Yayınları.
- Halman, Talat Sait. 15 Eylül 1966. “İlhan Mimaroglu İle Bir Konuşma” *Varlık*, 678: 8,9.
- İlyasoğlu, Evin. 1998. *Çağdaş Türk Bestecileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Koçak, Orhan. 2002. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Kemalizm*. 370-418. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Menemencioglu, Muazzez. 1960. “Adnan Saygun Anlatıyor” *Varlık*. 517: 7.
- Özgüç, Fehamettin. 1964. “İlhan Usmanbaş” *Filarmoni*. 14: 13-15.
- Rey, Cemal Reşit. 1949. “Bir Sitem” *Filarmoni*. 9: 1.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*A.Hande Orhan*

- Saygun, Ahmet Adnan. 1949a. “Yolumuzu Aydınlatacak Işık Nerede?” *Şadırvan*. 8: 3.
- Saygun, Ahmet Adnan. 1949b. “Sanatın Ana Kaynağı” *Şadırvan*. 15: 6, 7.
- Şimşek, Hikmet. 1951. “Bir Mektup” *Müzik Görüşleri*. 20: 15, 16.
- Tahirgil, Şükrü. 1951. “Musikimizin “Koma”lı Hali” *Yeditepe*. 1: 2.
- Tör, Vedat Nedim. 1949. “Cemal Reşit Rey’in Hakkı Var Güzellik ve Derinlik İstiyoruz”, *Filarmoni*. 10-11: 11.
- Usmanbaş, İlhan. 1951. “Yanlış kullanılan bir tabir: HALKA İNMEK”, *Pazar Postası*. 31: 7.
- Yekta, Rauf. 1986. *Türk Musikisi*, Çev.: Orhan Nasukioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/tutanak\\_sorgu.html](http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/tutanak_sorgu.html) 29.08.2012

## DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ İLE KIRIM ARASINDAKİ SOSYAL VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLER

Abdullah Akat<sup>1</sup>  
a.akat@hotmail.com

### *Abstract*

#### *Social and Cultural Interactions between Eastern Black Sea Region and Crimea*

*During the historical time period The Eastern Black Sea Region has hosted many nations, been a transition region for many, and has interacted with many as a result of the wars and mandatory migrations. On the other hand, Crimea, at the north of the Black Sea, as the gate of the located region opening to sea, is very important socially, culturally, economically and geopolitically. These two regions geographically located at the North and South East of Black Sea. As the both regions have significant maritime trading volume, there is an interaction based on this. However, the history of cultural interaction constituted through the Caucasus despite of challenging Caucasian Mountains dates a lot more back. This interactions experienced through the events like migrations of Turks, Crimean Khanate, the sovereignty of Ottoman Empire, the War 93, Crimean-Tatar exile. Each of these events caused different types and dimensioned interactions exist, strength and nourish the connection between two.*

*The aim of this bulletin is to see the reflection of the interactions by showing out the social and cultural interactions between two regions during the historical period in daily life and give meaning to unknown spaces of cultural products transferred by interaction in terms of music culture.*

*The sources acquired by literature review and field observation acquired by field research, various ethnographic datum and compilations of oral history will lead the work, and bulletin will be presented by using audio-visual materials.*

---

<sup>1</sup>Yrd. Doç. Dr.; Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

## **Giriş**

Doğu Karadeniz Bölgesi tarihi süreç içerisinde birçok topluluğa ev sahipliği yapmış, bir çok topluluğun geçiş bölgesini oluşturmuş, birçoğuyla da savaşlar ve zorunlu göçler gibi sebeplerle dolaylı yollardan etkileşmiş bir bölgedir. Kırım ise Karadeniz'in kuzeyinde bulunduğu coğrafyanın denize açılan kapısı olarak her dönemde sosyal, kültürel, ekonomik ve jeopolitik önemi olan bir bölgedir. Bu iki bölge coğrafi olarak bakıldığında Karadeniz'in kuzeyi ile güneydoğusunda bulunmaktadır. Her iki bölgenin önemli liman ticareti hacmi olması sebebiyle deniz yoluyla sağlanan bir etkileşim söz konusudur. Ancak, Kafkas Dağları'nın geçit vermeyen zorlu yapısına rağmen Kafkasya üzerinden sağlanan kültürel alışverişin geçmişi çok daha eskidir. Bu alışveriş Türk göçleri, Kırım Hanlığı, Kırım'daki Osmanlı hakimiyeti, 93 Harbi ve Kırım-Tatar sürgünü gibi tarihin belli zamanlarında daha fazla yaşanmıştır. Bu tarihi olayların her biri farklı türlerde ve boyutlarda etkileşimlerin yaşanmasını sağlayarak iki bölge arasındaki bağların güçlenmesini ve büyümesini sağlamıştır.

Bu bildirinin amacı, tarihsel süreçte iki bölge arasındaki sosyal ve kültürel etkileşimleri ortaya koyarak bu etkileşimlerin gündelik pratiklerimizdeki yansımalarını görmek ve müzik kültürleri açısından bu pratikleri karşılaştırarak etkileşim yoluyla taşınan yerel kültür ürünlerinin bilinmeyen boşluklarını anlamlandırmaktır. Literatür taraması ile elde edilen kaynaklar, yerinde gözlem, alan araştırması sonucunda ortaya çıkarılan çeşitli etnografya verileri ve sözlü tarih derlemeleri çalışmaya yön vermektedir.

## **Kırım'dan Doğu Karadeniz Bölgesi'ne Göçler**

Tarih boyunca farklı milletlerin egemen olduğu Kırım coğrafyası, 13. yüzyılın başında bir süre Cengiz Han'ın egemenliğinde kalmıştır. 1236 yılına gelindiğinde, Cengiz Han'ın oğullarından Cuci'nin oğlu Batu zamanında 'Deşt-i Kıpçak' ülkesine katılarak, Altınordu Devleti'nin sınırları içerisine girmiştir. "1266 yılında Cenevizliler, Kırım'la birlikte Azak sahillerindeki Kefe şehir ve limanını da Altınordu Hanlığı'ndan alarak, buralarda ticaret müstemlekeleleri oluşturmuşlar; İran, Rusya ve hatta Orta Asya ticaretini bu limanlar üzerinden yürütmüşlerdir." (Erkan 1993: 1). Altınordu Devleti'nin Toktatimur koluna bağlı olarak Kırım Hanlığı, Kazan ve Astrahan gibi başka hanlıklarla birlikte ortaya çıkmıştır. Bunların içinde en önemlisi olan Kırım Hanlığı'nda aynı dönem İslam dini giderek yayılmaya başlamıştır. "Kırım'da İslamiyet'in yayılmaya başlaması, Altınordu Hanı, Berkehan zamanında olmuştur. Mısır Memlük Sultanı Baybars'la Berke Han

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

arasındaki yazışmalar ve diplomatik ilişkiler, İslamiyet'in Kırım'da yerleşmesindeki en önemli etkendi." (Erkan 1993: 1).

İstanbul ve Çanakkale boğazlarına egemen olduktan sonra Karadeniz'e yönelen Osmanlı Devleti, Karadeniz'i Türk Gölü haline dönüştürmek amacıyla Kırım Yarımadasındaki Ceneviz sömürgelerini ortadan kaldırarak 1475 yılında bölgeyi ele geçirmiştir. Kırım elden çıkıncaya dek Kırım hanları Mengli Giray'ın soyundan gelen Mehmet Giray, Gazi Giray, Saadet Giray, Sahib Giray, Devlet Giray, Bahadır Giray, İslam Giray, Hacı Selim Giray ve II. Devlet Giray Osmanlı'nın yanında olarak önemli hizmetlerde bulunmuştur. "Bu dönem içerisinde Kırım, devamlı surette Osmanlı Devleti'ne Karadeniz'in kuzeyinde, Rusya'ya karşı ileri bir üs görevi görmüştür. Kırım sayesinde, Rusya'nın uzun süre Karadeniz'e çıkması engellenmiştir. Bu rolü nedeniyle ki, Kırım'a verilen önemi belirtmek için, Osmanlı resmi çevrelerinde, "Kırım İstanbul'un kapısıdır" şeklinde bir deyim de kullanılır olmuştur. Bundan başka, Kırım Hanlığı, Osmanlı Devleti'nin Rusya'yla yaptığı bütün savaşlarda da önemli bir askeri destek olmuştur. Ayrıca, Kırım, Karadeniz bakımından olduğu kadar, Doğu Avrupa'nın güvenliği açısından da bir emniyet bölgesi sayılmıştır." (Erkan 1993: 2).

Karadeniz'in güvenliği ve ticaret açısından en önemli bir diğer limanı ise Trabzon'dur. Dolayısıyla Karadeniz'in iki yakasını oluşturan bu iki liman arasında taşınmanın sadece ticari değil sosyal ve kültürel açıdan da yaşanılmış olması düşünülmektedir. Bu düşünceyle yola çıkarak gerçekleştirdiğim literatür taramaları sonucunda ulaşabildiğim Cevdet Kırpık'a ait tez çalışmasında 1830 numaralı Trabzon Şerhiye Sicili incelenerek 1643-1644 yıllarında Trabzon'daki sosyal ve ekonomik hayat ele alınmaktadır. Şerhiye Sicili'nde bahsi geçen konulara ve içeriklerine göre Trabzon ile Kırım halklarını birbirine bağlayan sosyal-kültürel ilişkilerin varlığı tespit edilebilmektedir. Hatta bugüne dek Doğu Karadeniz Bölgesi'nde sürdürdüğüm sözlü tarih çalışmalarında, köklerinin Kırım'dan geldiğini ancak geçmişinin çok eski olduğunu ifade eden insanların, bu ifadelerini doğrular niteliktedir. Kırım Tatarları Trabzon'da geçmişten beri önemli bir nüfus oluşturmaktadır; ancak, zaman içerisinde çevre topluluklarla karışmış ve değişime uğrayarak kökenlerini unutmuş olmalarından dolayı olsa gerek Trabzon tarihi içerisinde kendilerine çok fazla yer bulamamışlardır.

İnsanların dinlerine göre tasnif edildiği Şerhiye Sicili'nde Trabzon'da yaşayan Müslümanların kökenleri hakkında bilgi verilmemektedir. "Ancak, Trabzonlu olanlar için değil de

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

Kırım'dan gelenler için Müslüman oldukları halde "Tatar taifesinden" denmekteydi." (Kırpık 1998: 62).

Kırım ile İran ticaret bağlantısının önemli bir noktasında bulunan Trabzon, aynı zamanda Kırım-Kafkasya-İstanbul deniz yolu bağlantısı ile hem ekonomik açıdan, hem de Doğu Anadolu Bölgesi'nin denize açılan kapısı olarak kültürel taşınma açısından birçok bölgeyi denizden ve karadan birbiriyle ilişkilendirmekteydi. "Trabzon'un denizden ticari bağlantısının fazla olduğu yerlerden biri Kefe idi." (Kırpık 1998: 86). Aynı zamanda köle ve cariye alımının yapıldığı limanlardan biri olan Kefe ile Trabzon arasındaki bu taşınma emtia ticaretinin yanı sıra insan ticareti ile birlikte kültürel taşınmanın varlığını göstermektedir. "Trabzon'daki ticaretin bir başka boyutu da çoğu kez doğrudan bir ilgisi olmamakla beraber köle ve cariye ticaretiydi. Trabzon, esir tüccarlarının İstanbul'a giderken uğradıkları yerlerden biriydi. Şehirde bulunan cariye ve kölelerin Kafkas ve Kırım kökenli olmaları gemicilerin burada da satış yaptıklarını akla getirmektedir. Ayrıca zaman zaman Gürcistan'a ve Kefe'ye esir almaya gidenler de yok değildi... Hür insanların kaçırılarak köle ya da cariye haline getirilmesine Kırım ve Kafkasya'da incelediğimiz dönemden çok sonra 19.yy'da dahi rastlanmaktaydı. Trabzon'dan Gürcistan'a giden bir kişiye esir siparişi verilebiliyordu. Bu dönemde şehirde bir köle ve bir cariyenin fiyatı 200 guruş idi. Nihayet Osmanlı devletinin genelinde köle ve cariye ticareti 27 Ekim 1909 yılında tamamen yasaklandı... Trabzon'dan İstanbul'a hareket eden her gemide, yaklaşık 70-80 tane köle bulunmaktaydı. Kölelerin yaşları 12 ile 60 arasında değişiyordu." (Kırpık 1998: 90-94).

"İngiliz büyükelçisi ve Levant Company'nin 1762-1765 yılları arasında İstanbul temsilcisi olan Henry Greenville "Karadeniz ticareti öylesine kazançlı ki, üç gemisinden sadece bir tanesi sağ salim dönen tüccar bile kayba uğramaz" diyordu". (Karaçavuş 1999: 90). Bu durum Karadeniz ticaretinin önemini göstermektedir ve Karadeniz ticaretine egemen olmayı cazip kılmaktadır. Karadeniz ticaretini ele geçirmek ve güvenli bir ticaret hacmi yakalamak için ele geçirilmesi gereken en önemli liman bölgelerinden ikisi Trabzon ve Kırım'dır.

"Rusya, 18. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı Devleti'nin zayıflamasından da faydalanarak, önce Karadeniz'in kuzeyini ele geçirmek, sonra Boğazlara, Kafkaslara ve Balkanlara inmek politikasını izlemeye başlamıştır. Rusya'nın politikası, 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşı neticesinde Kırım'ın Osmanlı Devleti'nden bağımsız hale gelmesi ve 1783 yılında da Rusya tarafından ilhak edilmesi ile, farklı bir sürece girmiştir." (Karaçavuş 1999: 132). Böylece, Kırım Osmanlı Devleti'nden ayrılmış ve bu tarihten sonra Balkanlarda ve Kafkasya'da Ruslara karşı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

kaybedilen topraklar neticesinde iki koldan Anadolu'ya göçler başlamıştır. 1783 yılında, Kırım'ın Ruslar tarafından işgali ile başlayan göçler, 1783-1784'te 80.000'in üzerinde Türk'ün Kırım'ı terkederek önce Dobruca ve Beserabya'ya, daha sonra Anadolu'ya yerleştirilmesi ile devam etmiş ve 1785'ten 1800'e kadar ki dönemde, Anadolu'ya gelen Kırımlıların sayısı 300.000'i bulmuştur.

1774 yılında Küçük Kaynarca Antlaşması ile Ruslar Osmanlı'nın Karadeniz ticaretindeki egemenliğini sona erdirmiştir. Bu tarihten 1802'ye kadar uzanan süreçte ise Avusturya, İngiltere ve Fransa gibi Avrupa ülkeleri de ticaret gemilerinin Karadeniz'de serbest dolaşım hakkını elde etmişlerdir. Bunun sonucunda, özellikle Rusya ile İngiltere'nin çıkar çatışması içine girmesi bölgede zaman zaman çatışmalara sebep olmuştur. Bu dönemde Trabzon'un önemi her açıdan daha da artmıştır.

"Trabzon Osmanlı Devleti'nin doğu ile ilişkilerinde siyasi, ekonomik ve askeri her zaman önemli bir nokta olarak kabul edilmiş, doğudaki seferlerde ordunun ikmal edilmesi ve ihtiyaçlarının karşılanması vazifesini üstlenmiştir. Azak kalesinin elden çıkması ile kentin bir üs olarak önemi daha da arttı. Bundan sonra Trabzon'a atanan valiler Azak muhafızlığını da üstlenerek Kırım ve Kafkasya'nın güvenliğinin sağlanması işini Trabzon'un üzerine almış oldular." (Karaçavuş 1999: 32-33). Trabzon'da çok bilinen Sargana Destanı işte bu olaylardan birini anlatır. Trabzon 1810 yılında Rus saldırısına uğrayınca Kırım-Kafkasya göçmenlerinin güçlendirdiği tepkiyle halk ayağa kalkmış ve Ruslar geri çekilmek zorunda kalmışlardır.

"1835'e gelindiğinde kentin nüfusu 25-30 bine ulaştı. Bu nüfusun 20-24 bini müslüman, 3-4 bini Rum ve kalan 2-3 bini ise Ermenilerden oluşmaktaydı. Müslümanlardan en büyük grubu Türkler oluşturuyor, ardından azalan oranlarla Lazlar, Tatarlar ve Çerkezler geliyordu." (Karaçavuş 1999: 55).

Karadeniz ticaretinin kilit noktası haline gelen Trabzon'da bu yıllarda bir çok Avrupa ülkesi konsolosluklar, mektepler açtı ve misyonerlik faaliyetleri yürütmeye başladılar. Rusya ise sıcak denizlere inme ve Karadeniz ticaretine egemen olma arzusuyla faaliyetlerini sürdürmekteydi. Bu çıkar çatışması 1853 yılında patlak verdi ve Kırım Savaşı'na neden oldu. İkinci büyük göç Kırım Savaşı sırasında gerçekleşti. Bu dönemde gelen göçmenlerin sayısı için çeşitli kaynaklarda 300.000 ile 1.000.000 kişi arasında göçmenden bahsedilmektedir. Kırım Savaşı sırasında göç mecburi bir hal almıştır ve gelenlerin çoğunu Tatarlar, Nogaylar ve Çerkezler oluşturmaktadır.

Bunların bir kısmı deniz yoluyla Trabzon'a gönderilirken, bir kısmı da kara yoluyla Kafkaslar üzerinden gelmekte diğer Kafkas göçleriyle birleşmektedirler. 1876'ya kadar Anadolu'ya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

Kafkasya üzerinden gelen göçmen sayısının 700.000'in üzerinde olduğu sanılmaktadır. Ancak, bu sayı sağ kalmayı başararak Osmanlı topraklarına ulaşabilenlerin sayısıdır. Dolayısıyla bir çok kaynakta bu sayı 1.000.000'un üzerinde 1.200.000 civarında gösterilmektedir. Osmanlı topraklarına ulaşmalarının ardından Osmanlı Devleti'nin göçe hazırlıklı olmamasından kaynaklanan büyük kayıplar yaşandığı bilinmektedir.

Trabzon'da 1863 yılında kış aylarında günde 20-50 kişi ölürken baharın gelmesiyle birlikte salgın yüzünden günde 500 kişinin öldüğü yıl içinde sayının 53.000'i bulunduğu görülmektedir. Trabzon'da göçmenlerin maruz kaldığı salgın hastalıklar çiçek, tifüs ve iskorbüt olarak belirtilmektedir. 1877'ye gelindiğinde bu sebeplerle ölenlerin sayısı 400.000'leri bulmuştur.

Deniz yoluyla Anadolu'ya gelen göçmenlerin iniş noktaları Trabzon başta olmak üzere Akçaabat, Sürmene, Giresun ve Samsun iskeleleri olmuştur. Kırım halkı çıktığı bu yolculukla nüfusunun %25-30'unu kaybetmiştir.

"Savaş yıllarında şehrin en büyük problemlerinden biri de, Kırım ve Kafkasya'dan Anadolu'ya yapılan göçlerin kapısı niteliğinde olmasından dolayı göçmen kitlelerinin adeta istilasına uğramış olmasıdır. Göçmenlerin dahili vilayette iskanı veya Anadolu'daki iskan bölgelerine gönderilmeleri, güvenlik, muhacirlerin sağlık hizmetlerinin yerine getirilmesi ve işlerinin temini, Trabzon'da önemli güçlükler neden olmuştur." (Karaçavuş 1999: VII)

Trabzon'da İskan-ı Muhacirin komisyonu oluşturulmuş ve iskan mahalleleri kurulmuştur. Bölgeye doktor, tıbbi malzeme, eczacı, aşı memuru gönderilerek hastaneler açılmıştır. Gelenlerin büyük kısmı dahil-i vilayette iskan edilmiştir. Bunun yanı sıra Canik Sancağı'ndaki Çarşamba ve Bafra'ya, Akçaabat'ın Akyazı köyüne geçici olarak yerleştirildikten sonra Ordu'ya; Gümüşhane sancağına ve Rize kazasına yerleştirilmişlerdir.

"1875 yılında Trabzon'da 4 gazino, 131 kahvehane, 51 meygede mevcuttu. Şehrin 12 tane hamamı, bunun yanı sıra yoksullara yemek verilen 1 de imareti vardı. Güvenliği sağlayarak şehrin huzurunu temin etmek amacı ile 1 de karakol bulunmaktaydı. 1877 yılına gelindiğinde kentteki gazino sayısı 10'a, kahvehane sayısı ise 150'ye çıkmış; 1 sene de yeni bir karakol inşa ettirilmişti. Şehirdeki hamam ve imaret sayısı 1875'deki ile aynı idi. Savaşın sürdüğü 1877 yılında, kahvehane ve meygede gibi vakit tüketilen ve eğlence yapılan yerlerin artması ilginçtir. Bu durum, o dönemde işsizliğin artması ile veya sosyal hayatın daha bir canlı hale gelmesi ile izah edilebileceği gibi, Kafkas bölgelerinden gelen muhacirlerin, şehirdeki sosyal aktiviteyi harekete geçirdiği, ya da boş ve ne yapacağını bilmeyen insanların vakitlerini geçirmek amacı ile bu ve benzeri mekanlara rağbet

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

etmesi nedeniyle, eğlence yerlerinin sayısında artış olduğu düşünülebilir". (Karaçavuş 1999: 63-64). Her türlü vergiden muaf tutulan Kırım Tatarları, Nogaylar ve Çerkezler şehirde bulabildikleri iş kollarında çalışmaktaydılar.

1853-56 yılları arasında devam eden Kırım Savaşı süresince Karadeniz ticareti harbin dışında kalan Trabzon şehrine kaymış ve Trabzon'daki ticari hacmin daha da genişlemesine neden olmuştur. Savaşın devam ettiği 1855 yılında ihracat ve ithalatta rekor düzeylere ulaşılmıştır. 1869'da Süveyş kanalının açılması, 1872 yılında Rusya'nın Poti-Tiflis demiryolu bağlantısını sağlaması ve Rusların Karadeniz'de özellikle Türk ticaret gemilerine saldırılar düzenlemesi ile 19.yy sonlarında bu ticari hacim giderek azalmaya başlamıştır. 1877-78 yıllarında yaşanan ve 93 harbi olarak bilinen Osmanlı-Rus Savaşı'nda ise Trabzon ticareti ve ekonomisi büyük darbe yemiştir.

### **Doğu Karadeniz Bölgesi'nden Kırım'a Göçler**

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma sürecinde Doğu Karadeniz Bölgesi ekonomik açıdan en çok zarar gören alanlardan biridir. Bunun en önemli nedenlerinden bazıları arazinin engebeli oluşundan ötürü tarım alanlarının sınırlı olması, özellikle dağlık alanlarda sürdürülen hayvancılık faaliyetlerinin ihtiyaçları karşılayamaması, ticari faaliyetlerin ve özellikle deniz ticaretinin yavaşlaması ve uzun süren savaşlarda ciddi kayıplar verilmesidir. Bu gibi sebeplerle Birinci Dünya Savaşı öncesinde bölgenin bir çok yerinden kuzey istikametinde bulunan Rusya'ya toplu göçler olmuştur.

Rusya'da en çok gidilen yerlerin başında da Kırım bölgesi gelmektedir. Liman şehri olması bakımından Batum bu dönemde göçlerin dağıldığı merkez halindedir. Sivastopol, Yalta ve Kefe gibi Kırım kentleri en fazla göç alan yerlerdendir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nden göç eden topluluklar buralarda genellikle fırıncılık, pastacılık ve lokantacılık gibi işlerle meşgul olmuşlardır. Hemşin bölgesinden göç eden ilk gurbetçilerden Şerif Gulaboğlu'nun torunu Dursun Gülay yaşanan göç olayını şu şekilde nakletmektedir:

"Gurbete gidenlerin ilk durağı Batum oluyor. Oradan Sivastopol'e geçilmiş. Resmi izni olmayanlar Trabzon'dan izin almak zorundaymışlar. Pastacılığı öğrenmeye gidenler yola sermayesiz çıkmışlar. İlk giden, daha sonra gelenlere yardımcı olurmuş, onları yanına alır usta olarak yetiştirmiş." (Biryol: 2007: 52).



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

1917 Ekim Devrimi'nden sonra bir anda kazandıkları paralar pula dönen gurbetçilerin büyük bir kısmı geri dönmek zorunda kalmıştır. Geride kalıp çalışmayı sürdürenler ise zamanla geri dönüşler yaparak bölgeye veya Anadolu'nun çeşitli yerlerine yerleşmişlerdir. Ancak hiç geri dönmeyenler de vardır. Bunun dışında orada evlenerek dönenler hatta ailesini bırakıp gidenler içinde 2. eşyle beraber geri dönenler veya bu evliliklerden dolayı hiç geri dönmeyenler de olmuştur. Böylece bölgenin bir çok yerinde Kırımlı, Kırımlı hala, Kırımlı yenge, Kırımlı gelin gibi ifadeler ortaya çıkmıştır. Önemli bir kısmı kuma statüsünde olan bu Kırımlı hanımlar her ne kadar bunun sıkıntısını yaşamışlarsa da mecburiyetten bu duruma alışmışlardır. Buradaki sosyal yaşantıya ayak uydurmak da kendileri için hiç kolay olmamıştır. Hatta alışamayarak intihar edenler, kaçmayı deneyenler olmuştur. Dolayısıyla geldikleri yerlerde birbirlerini bulmak ve ilişki içinde olmak istemişlerdir. "Birbirlerinden habersiz bir kilometre mesafedeki iki köye gelen iki "Kerumlu" kız kardeşin buluşması bugün de hüznle anlatılan hikayelerdendir. Hemşin "Makrevis'te Begiler'e gelin gelen ve sonradan Helime adını alan kadın, karşı köy Küşüve'ye yabancı bir kadın geldiğini duyunca, ziyarete gider. Bakar ki, o yabancı kadın kendi kız kardeşidir! Birbirlerine sarılarak dakikalarca ağlarlar. Yeni memleketlerinde birlikte yaşarlar. Küşüve köyüne gelen Kırımlı gelin, ablasından önce ölür. Ablası onu Küşüve köyünün dibindeki "Kazavun Duz" mevkiine gömer. Ne var ki dram burada da devam eder ve büyük bir selle taşan Fırtına Deresi, kadının mezarını sürükler. Ondan sonra Helime'nin gözyaşları hiç dinmez." (Biryol, 2007: 61).

Bu göçler sonucunda kazandıkları paralarla geri döndüklerinde ellerinde sermayeleri bulunan varlıklı kimseler de mevcuttur. Bunlar köylerine orada gördükleri ve öğrendikleri bir çok pratiği taşımış hatta köylerindeki küçük evlerinin yerine büyük taş konaklar yaptırmışlardır. Bunun dışında tüm mal varlığını bırakarak dönmek zorunda kalanlara da rastlanılmaktadır. Fakat her iki durumda da görülür ki, orada öğrendikleri ile artık köyde yaşam onlar için zordur ve Anadolu'nun bir çok yerine özellikle de büyükşehirlere göç etmişlerdir. Bu sayede özellikle Rize, Hemşin ve Artvin bölgelerinden göç eden kimselere ait meşhur pastane ve fırınlara günümüzde de Türkiye'nin bir çok yerinde rastlanılmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle günümüzde Rize Merkez, Gündoğdu ve Çayeli-Limanköy yerleşimleri arasında çalınan ve 1929 Mahmut Ragıp Gazimihal'in, 1937 yılında da Adnan Saygun'un gözlemleyerek eserlerinde bahsettiği El ve Ağız Armonikası'nın (halk arasında Mozika denmektedir) bu geri dönüşlerle bölgeye taşınma olasılığı oldukça yüksektir. Sultan II. Abdülhamit'in karşı kıyıda açtığı Armonika fabrikasında üretilen çalgılara özellikle Tatarlar ve Çerkezler arasında yoğun ilgi gösterilmekteydi. Kırım bölgesinde 'Garmon' adı verilen bu çalgı bu dönemlerde çalınmış ancak halk arasında akordeonun yerini

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

alamayarak zamanla terk edilmiştir; ancak Çerkezler arasında günümüzde dahi yaygın olarak çalınmaktadır. Anadolu'da Çerkezlerin yayıldıkları alanlar haricinde çalgının çalındığı yerlerden birinin Doğu Karadeniz Bölgesi olması bu etkileşim ve taşınmayı ortaya koymaktadır.

Anadolu'da birçok yerde varlıklarını sürdüren Kırım Tatarlarının toplu olarak yaşadıkları en önemli bölge Eskişehir ili çevresi olmasına rağmen, Doğu Karadeniz Bölgesi'ne de Kırım Tatar, Ahıska ve Azak Türkleri'nden tarih boyunca yerleşenler olmuştur ve günümüzde hala varlıklarını sürdüren bu toplulukların nüfusu hiç de az değildir. Dolayısıyla, Karadeniz'in iki yakasını oluşturan ve tarih boyunca ilişki içinde olan bu coğrafyalarda yaşayan halkların etkileşim içinde olması doğal bir durumdur. Bu sebeple, Kırım ve Doğu Karadeniz Bölgesi halk çalgıları temelde benzer çalgılardır. Kaval, Davul, Zurna, Tulum Zurna, Kemençe, Saz, Santur (bölgede bir dönem armonika yerine bu çalgıya santur dendiği yaşlılardan duyulmuştur), dümbelek ve dare (özellikle Trabzon-Tirebolu sahil hattında bu iki çalgı kadınlar arasında sıkça çalınmaktadır) Kırım ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nde ortak olarak var olan halk çalgılarıdır.

Kırım Tatar müziği, havalar ve yırlar diye kaba bir sınıflandırmayla ayrılabilir. Havalar saz eserleridir, taksim, ağır ava, horon avası ve meşhur Kırım Tatar dansı olan kaytarmalardan oluşur. Kaytarma aynı zamanda Kırım oyun havalarının çoğuna tür olarak verilen addır. İlk bölümü dokuzlu tartımı ve figürleriyle bir zeybek oyununu andırır. Özellikle Ordu bölgesinde bu yapıda türküler ve oyunlar görülmektedir. Yedili bölüm bir Karadeniz havasından farksızdır, hatta bazen ayırmak güçtür. 2012 yılında Kırım kökenli bir Trabzonlu olan ses sanatçısı Selma Agat'ın teşvikleriyle Trabzon'da oluşturduğumuz Kırım Müzik Topluluğu'nun ilk konserinde seyircinin yedili bölümlerdeki eşlikleri ve coşkusu bu güçlü bağın gündelik pratikteki yansımasından başka bir davranış değildi. Üçüncü bölüm ise karşılamayı andırır. Giresun ve Ordu karşılamalarını düşündürür ve başta bu bölgeler olmak üzere bölgedeki bazı özel alanlarda benzer figürler içeren oyunlar görülür.

Deniz yoluyla ve zorunlu göçlerle sağlanan ilişkilerin yanı sıra tarihi süreçte özellikle 11.yüzyıldan itibaren Kıpçakların göç ve hareket alanları düşünüldüğünde bu ortaklıkları anlamlandıran başka bir durum daha ortaya çıkar. Çünkü Kıpçakların yayıldıkları tüm coğrafyalarda benzer ve akraba halk çalgılarının, halk oyunlarının ve ritmik yapıların mevcudiyeti görülmekte, Doğu Karadeniz Bölgesi bu yolla Kafkasya'dan Kırım'a, Kırım'dan Balkanlar'a uzanan büyük bir coğrafya ile bağlanmaktadır. Hatta Orta Avrupa'nın içlerine kadar, başta

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

kemençe ve tulum gibi çalgıların bazen aynısı bazen de yakın akrabası olan çalgılar bu coğrafyalarda yaygın olarak çalınmaktadır.

Kırım kültür sahasını Yalıboyu, Bahçesaray(Ortayolaq) ve Çöl (Kuzey) bölgeleri olarak 3'e ayırabiliriz. Yalıboyu ibaresi Kırım'ın güneyinde Karadeniz kıyısında kalan ve dağlardan dolayı da iç kesimlerle irtibatı daha az olan bölgeyi ifade etmektedir. Bu bölgede yer alan Sudak ve başka bazı kaleler Kırım Hanlığı topraklarında olmasına rağmen doğrudan İstanbul (Osmanlı) tarafından yönetilmekteydi. Bu nedenle Anadolu'da yaşayan pek çok insan memuriyet, askerlik ve çeşitli geçim vasıtaları temini amacıyla bu bölgeye yerleşmişlerdir. Ayrıca deniz yoluyla doğrudan Osmanlı limanlarıyla bağlantılı olmaları nedeni ile de önemli bir etkileşim olmuştur. Bu sebeple burada konuşulan Türkçe İstanbul ağzına benzemekte ve bir çok Anadolu türküsü bu bölgede görülmektedir.

Bahçesaray; bir yandan Kıpçak özellikleri taşıırken bir yandan da Oğuz grubunun özelliklerini de oldukça fazla barındıran bir geçiş bölgesidir.

Çöl bölgesi ise Kırım'ın kuzeyinde kalan bozkır bölgesidir. Kıpçak etkisi yoğunudur Nogay, Kazak ve Kırgız özellikleri görülür. Türkiye'deki Kırım Tatarlarının pek çoğu bu bölgeden geldiği için dilleri ve kültürleri de o taraflarınkine daha yakındır. Eskişehir ve Polatlı çevresinde Seytosman, Bostorgay, Oniki ordek gibi türküler iyi bilinir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde de Çöl bölgesinden göçenler hala bulunmakla birlikte, Eskişehir bölgesindeki göçenler kadar geleneklerini koruyamamışlardır.

## **Sonuç**

Kırım ve Karadeniz müziği iç içedir denilebilir, birçok Karadeniz türküsünde gördüğümüz motifi Kırım müziklerinde de görebiliriz. Hangisinin asıl kökü nerede sorusuna cevap vermek ise etkileşimin ve göçlerin karşılıklı olması nedeniyle çok zordur. Göçlerin zorunluluk arz ettiği dönemler olduğu gibi barış ortamında da ticaret yoluyla alışverişlerin gerçekleştiği ortadadır. Bu durumda, günümüze dek pek irdelenmeyen bu ilişkinin varlığı bir çok açıdan önem arz etmekle birlikte mutlak olarak farklı açılardan incelenmelidir. Kırım Tatarlarının 1944'te vatanlarından sürgün edilmesi ve uzun yıllar vatan hasreti çektikten sonra yeniden topraklarına kavuşması hiç de kolay olmamıştır. Bu sebeple, Kırım Tatarları azınlık olarak yaşadıkları vatanlarında yeniden kültürlerini inşa etmeye ve gelecek kuşaklarına aktarmaya gayret etmektedir. Bu süreçte, Karadeniz'in iki yakasının akrabalık ilişkilerinin ortaya koyulması ve geçmişte olduğu gibi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdullah Akat*

günümüzde de sosyal ve kültürel ilişkilerin sağlanması ve artarak sürdürülmesi gerekmektedir. Bu bağda yeniden oluşturulacak en önemli araçlardan birinin belirlediğimiz ortaklıklardan da anlaşılacağı üzere müzik olduğu şüphesizdir.

**Referanslar**

Erkan, Süleyman. 1993. “Kırım, Kafkasya ve Doğu Anadolu Göçleri” (1878-1908). Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Samsun, Türkiye.

Kırpık, Cevdet. 1998. “1830 Numaralı Trabzon Şerhi Siciline Göre Kentin Sosyal Ve Ekonomik Hayatı (1643-1644)”. Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Trabzon, Türkiye.

Karaçavuş, Ahmet. 1999. “1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı ve Trabzon”. Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Trabzon, Türkiye.

Biryol, Uğur. 2007. *Gurbet Pastası: Hemşinliler, Göç ve Pastacılık*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. 1929. *Şarkî Anadolu türkülleri ve oyunları, İstanbul Konservatuvarı Folklor Heyeti'nin dördüncü tetkik seyahatı münasebetiyle*. İstanbul: Evkaf Matbaası.

Saygun, Adnan. 1937. *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumatlar*. İstanbul: Numune Matbaası.

ANADOLU GELENEKSEL MÜZİKLERİ ÜZERİNE YAPILAN BİLİMSEL  
YAYINLARDA MÜZİK TEKNOLOJİSİNİN YERİ

Abdurrahman Tarikci<sup>1</sup>  
tarikci@gmail.com

*Abstract*

*Place of music Technology in papers on Researches on Anatolian Traditional Music*

*Music technology is a working field which includes a lot of titles from microphones to acoustical instruments. Because this branch, which is multidisciplinary due to its nature, is originated and developed in western countries, majority of the surveys in this field studies on the musics of the mentioned countries. However, it can be said that, determination of the situation of the music technology studies in Turkey, place traditional music in these works, which topics are being worked more, which ones studied less and which are not studied, is the first work that should be done to plot the route of the researches in this area.*

*Due to the reasons mentioned above, a research is done to determine the situation of the traditional music in music technology researches in Turkey. This research is divided into two parts as analysis of dissertations on music and analysis of scientific publications about traditional music. Indeed, thesis analysis part of the survey is finished and presented in III. International Hisarlı Ahmet Symposium.*

*In this work, national and international scientific publications, including journal articles, symposium papers and similar, on traditional music were observed. Furthermore, the results are analyzed comparatively with the results of the thesis analysis part. As a result of this comparison, it is revealed that the consequences of the part of the researches are parallel as expected.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

## **Giriş**

Müzik teknolojisi en genel yaklaşımla müzik ve teknolojinin ilişkilendirilebileceği bütün konuları içerse de ağırlıklı kayıt teknolojileri, canlı performans seslendirme, ses sentezleme - midi teknolojileri ve müzikle ilgili yazılım geliştirme konuları çalışılmaktadır (Tarikci 2012: 30; Lock 2009: 250-251; Hosken 2011: 1-2). Doğası gereği çok disiplinli olan bu dal, başlangıcını ve gelişimini daha çok batılı ülkelerde sağladığından, yapılan bilimsel çalışmaların ağırlığı da bahsi geçen ülke müzikleri ile ilgilidir (Karadoğan 2010: 1). Ancak, Türkiye’de yapılan müzik teknolojisi çalışmalarının durumunu, bunun içinde geleneksel müziğin yerini, hangi konuların daha ağırlıklı çalışıldığını ve hangilerinin az çalışıldığını ya da çalışılmadığını belirlemek; bu alanda yapılacak araştırmaların yönünün çizilmesi için ilk yapılması gereken iştir denilebilir.

Yukarıda bahsedilen gerekçeyle, Türkiye’de yapılan müzik teknolojisi çalışmalarında geleneksel müziğin yerini belirlemek için bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışma, müzik konulu tezlerin incelenmesi ve geleneksel müzik üzerine yapılan bilimsel yayınların incelenmesi olmak üzere iki kısma ayrılmıştır. Tezlerin incelenmesi sonuçlanmış ve III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda sunulmuştur (Tarikci 2012: 31-36).

Bu çalışmada, geleneksel müzikler üzerine yapılan ulusal ve uluslararası bilimsel yayınların incelemesi yapılmıştır. İncelenen bilimsel yayınlar makaleler, sempozyum bildirileri ve benzeri yazılı materyallerden oluşmaktadır. Ayrıca, elde edilen sonuçlar, yapılan tez analizleri sonuçları ile de karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu karşılaştırma sonucunda, beklendiği gibi, çalışmanın her iki kısmında çıkan sonuçların paralellik gösterdiği saptanmıştır.

## **Yöntem**

Geleneksel müzikler üzerine yapılan bilimsel yayınların durum tespitini yapmak amacıyla kimi veri tabanlarında yayın taraması yapılmıştır. Sonuçları daraltmak ve ilgili yayınlara ulaşma olasılığını yüksek tutmak için belirli anahtar sözcükler ve konu başlıkları kullanılmıştır. Şu ana kadar 373 adet yayın incelenmiş, 132 adedi tasniflenip analiz edilmiştir. Bu tasnif ve analizde yıl, konu, yayın türü gibi parametreler kullanılmıştır.

Yayın taramasında kullanılan veri tabanları, anahtar sözcükler ve varsa konu kısıtlamaları şu şekildedir. İlk olarak Çankırı Karatekin Üniversitesi’nin abone olduğu veri tabanlarında yayın taraması yapılmıştır. Bu taramada, konu müzik seçilmiş ve iki ayrı anahtar sözcük kullanılmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

Türkçe olmayan yayınlara da ulaşabilmek ve Türkiye dışında yapılan çalışmalarını ‘*traditional music*’ ve ‘*Turkish*’ ile ‘*sound*’ anahtar sözcükleri kullanılmıştır. İkinci olarak, *Science Direct* veri tabanında, ‘*Turkish music*’ anahtar sözcükleri ile tarama yapılmıştır. Üçüncü tarama ULAKBİM veri tabanında yapılmış olup, anahtar sözcük olarak da ‘Türk müziği’ kullanılmıştır. Son olarak *Web of Science* veri tabanında yine ‘*Turkish music*’ anahtar sözcükleriyle tarama yapılmıştır.

### **Bulgular**

İlk olarak, incelenen toplam 132 yayının içerisinde hangi oranda geleneksel müzikle ilgili çalışma olduğuna bakılmıştır ve sonuçlar Tablo I’de verilmiştir. 1996-2012 yılları arasında incelenen toplam 132 yayının %69’u geleneksel müzikle ilgilidir. Ayrıca, Tablo I’den de görülebileceği gibi, tarama sonucu elde edilen yayınlara, yıllara göre baktığımızda da, yüksek çoğunluğunun geleneksel müzikle ilgili olduğu görülmektedir. Günümüze yaklaştıkça yayın sayısında artış olduğu da gözlemlenmektedir. Özellikle 2008 ve sonrasında istikrarlı bir artış vardır. Öte yandan, çalışmanın 2012 yılının ortasında yapılmış olmasında ötürü 2012 yılındaki yayın sayısında azalma olduğu düşünülmektedir.

Yıl	Yayın Sayısı	Geleneksel	Oran
1996	1	1	1
1997	0	0	0
1998	0	0	0
1999	1	1	1
2000	0	0	0
2001	2	1	0,5
2002	5	5	1
2003	4	4	1
2004	1	1	1
2005	7	7	1

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

2006	6	4	0,67
2007	4	0	0,00
2008	13	12	0,92
2009	10	7	0,70
2010	24	13	0,54
2011	33	24	0,73
2012	21	11	0,52
Toplam	132	91	0,69

**Tablo 1:** Yıllara Göre Geleneksel Müzik Yayınları Dağılımı

Bakılması gereken diğer bir durum da müzik teknoloji yayınları ile ilgili durumdur. Müzik teknolojisi yayınlarının hakkında elde edilebilecek en temel bilgi olan yıllara göre dağılımı Tablo II’de sunulmaktadır. Geleneksel müzik ile ilgili yayınlara benzer bir biçimde, günümüze yaklaştıkça yayın sayısında bir artış görmek mümkündür. Ancak müzik teknolojisi yayınları, geleneksel müzik yayınlarındaki durumun tersine, çok düşük oranlara sahiptir. 1996-2012 yılları arasında incelenmiş olan 132 adet yayının 23 adedi müzik teknolojisi konularını içermektedir.

Yıl	Yayın Sayısı	Müzik Teknolojisi (MT)	MT Oran (Yıl)	MT Oran (Toplam)
1996	1	0	0	0
1997	0	0	0	0
1998	0	0	0	0
1999	1	0	0	0
2000	0	0	0	0
2001	2	0	0	0
2002	5	1	0,20	0,01
2003	4	0	0	0,00



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

2004	1	1	1	0,01
2005	7	1	0,14	0,01
2006	6	0	0	0,00
2007	4	0	0	0,00
2008	13	2	0,15	0,02
2009	10	3	0,3	0,02
2010	24	4	0,17	0,03
2011	33	7	0,21	0,05
2012	21	4	0,19	0,03
Toplam	132	23	0,17	0,17

**Tablo 2:** Yıllara Göre Müzik Teknolojisi Yayınları Dağılımı

Müzik teknolojisi alanında yapılan yayınların ne kadarının Türkiye’den olduğunun yıllara göre dağılımı ise Tablo III’de sunulmaktadır. İncelenen yayınlar içerisinde, müzik teknolojisi ile ilgili yayınlar 2002 yılından itibaren görüldüğü için, tablodaki veriler de 2002 yılı ve sonrasını içermektedir. Belirtilmesi gereken bir diğer husus da, müzik teknolojisi alanında incelenen yayınların geleneksel müzik içerip içermediği dikkate alınmadığıdır. Tablo III’teki verilerden görüyoruz ki müzik teknolojisi yayınlarının %52’si Türkiye’denidir. Ancak yıllara göre istikrarlı bir artış bu verilerde gözlemlenememektedir.

Yıl	MT	Türkiye’den	Oran
2002	1	1	1,00
2003	0	0	0,00
2004	1	1	1,00
2005	1	1	1,00
2006	0	0	0,00
2007	0	0	0,00

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarıkcı*

2008	2	2	1,00
2009	3	2	0,67
2010	4	2	0,50
2011	7	2	0,29
2012	4	1	0,25
Toplam	23	12	0,52

**Tablo 3:** Yıllara Göre Türkiye’den Yapılan Müzik Teknolojisi Yayınları Dağılımı

Aynı şekilde geleneksel müzik konulu müzik teknolojisi yayınları incelediğimizde, tesadüfen birebir aynı sonuçlarla karşılaşmıştır. Bu sonuçları Tablo IV’de görmek mümkündür.

Yıl	MT	Türkiye’den	Oran
2002	1	1	1,00
2003	0	0	0,00
2004	1	1	1,00
2005	1	1	1,00
2006	0	0	0,00
2007	0	0	0,00
2008	2	2	1,00
2009	3	2	0,67
2010	4	2	0,50
2011	7	2	0,29
2012	4	1	0,25
Toplam	23	12	0,52

**Tablo 4:** Yıllara Göre Geleneksel Müzik Konu Eden Müzik Teknolojisi Yayınları Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarıkci*

Bu çalışmanın ana amaçlarından olan, geleneksel müzik ile ilgili müzik teknolojisi yayınlarının konulara ve yıllara göre dağılımı Tablo V’te sunulmuştur. Burada şaşırtıcı olan husus, müzik teknolojisinin ana çalışma konularından olan kayıt teknolojileri hakkında herhangi bir yayına rastlanmamış olmasıdır. Diğer bir ilgi çekici nokta da bilgi sistemleri konusunda yapılan yayınların çok yüksek bir ağırlığa sahip olmasıdır. İlâveten, hesaplamasal etnomüzikoloji ve fizik-akustik konularının öne çıkması da önemlidir.

Yıl	Bilgi Sistemleri	Fizik ve Akustik	Hesaplamasal Etnomüzikoloji	Kayıt Teknolojileri
2002	1	0	0	0
2003	0	0	0	0
2004	1	0	0	0
2005	0	1	0	0
2006	0	0	0	0
2007	0	0	0	0
2008	1	0	1	0
2009	2	0	0	1
2010	3	1	0	0
2011	2	1	1	3
2012	1	1	0	2
Toplam	11	4	2	6

**Tablo 5:** Yıllara Göre Müzik Teknolojisi Yayınlarının Konu Başlıklarına Göre Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

Yıl	Bilgi Sistemleri	Fizik ve Akustik	Hesaplamasal Etnomüzikoloji	Kayıt Teknolojileri
2002	1	0	0	0
2003	0	0	0	0
2004	1	0	0	0
2005	0	1	0	0
2006	0	0	0	0
2007	0	0	0	0
2008	1	0	1	0
2009	2	0	0	0
2010	1	0	0	0
2011	2	0	1	0
2012	1	0	0	0
Toplam	9	1	2	0

**Tablo 6:** Yıllara Göre Geleneksel Müzik Üzerine Yapılmış Müzik Teknolojisi Yayınlarının Konu Başlıklarına Göre Dağılımı

### **Müzik Teknolojisi Alanında Türkiye’de Yapılmış Tezler İle Bilimsel Yayınların Karşılaştırmalı Analizi**

İki kısımdan oluşan bir bilimsel araştırmanın ikinci kısmının sunulduğu bu çalışmanın sonuçları ile bir önceki kısmın sonuçlarının karşılaştırılmasının faydası olacağı düşünülmektedir. Bu gerekçeden hareketle, ilk olarak, müzik teknolojisinin bilimsel yayınlardaki ağırlığı ile tez çalışmalarındaki ağırlığı karşılaştırılmış ve sonuçlar Tablo VII’de sunulmuştur. Bu karşılaştırma sonucunda, müzik teknolojisinin, müzikle ilgili diğer konu başlıklarına göre çalışma yoğunluğunun, hem tezlerde hem de bilimsel yayınlarda benzer olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca 2003 yılında, her iki taramada da müzik teknolojisi ile ilgili yayına rastlanmaması da dikkat çekicidir. Yine her iki çalışmada da 2012 yılında bir düşüş gözlemlenmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

Yıl	Yayın Sayısı	MT	Oran	Tez Sayısı	MT	Oran
1996	1	0	0	101	2	0.02
1997	0	0	0	95	3	0.03
1998	0	0	0	121	1	0.01
1999	1	0	0	95	3	0.03
2000	0	0	0	75	2	0.03
2001	2	0	0	128	4	0.03
2002	5	1	0,20	101	8	0.08
2003	4	0	0	79	0	0
2004	1	1	1	40	2	0.05
2005	7	1	0,14	93	2	0.02
2006	6	0	0	199	5	0.03
2007	4	0	0	210	7	0.03
2008	13	2	0,15	182	7	0.04
2009	10	3	0,3	205	6	0.03
2010	24	4	0,17	294	8	0.03
2011	33	7	0,21	173	11	0.06
2012	21	4	0,19	7	0	0
Toplam	132	23	0,17	2530	78	0.03

**Tablo 7:** Yıllara Göre Geleneksel Müzik Üzerine Yapılmış Müzik Teknolojisi Tezlerinin ve Yayınlarının Yıllara Göre Dağılımı

Yapılabilecek ikinci karşılaştırma da geleneksel müzikle ilgili olup olmadığına bakmadan hangi konuların ağırlıklı çalışıldığının karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırma da yapılmış ve Tablo

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

VIII'deki sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlara bakıldığında bir paralellik görmek mümkündür. Ancak bilgi sistemleri konusundaki yayınların tezlere oranla daha yüksek olduğu dikkate değerdir. Diğer taraftan, kayıt teknolojileri konusunun aynı oranda çalışılmış olması da altı çizilebilecek bir diğer noktadır.

Konu	Tez Oran	Yayın Oran
Bilgi Sistemleri	0,30	0,48
Fizik ve Akustik	0,18	0,17
Hesap. Etno.	0,03	0,09
Kayıt Tek.	0,26	0,26

**Tablo 8:** Müzik Teknolojisi Tezlerinin ve Yayınlarının Çalışma Konularına Göre Dağılımı

Sadece geleneksel müzik üzerine yapılan çalışmaların yayınlandığı tezler ve yayınlar incelendiğinde ise Tablo IX'daki görüntü ortaya çıkmaktadır. Burada bütün müzik teknoloji çalışmalarında ortaya çıkan konuların çalışma oranlarındaki paralellığı gözlemleyememekteyiz. Örneğin bilgi sistemleri konusu yayınlarda %75 gibi yüksek bir yüzdeye sahipken, bu tezlerde %18'dir. Diğer taraftan, kayıt teknolojileri alanında, geleneksel müzik konulu herhangi bir yayına rastlanmamasına rağmen, bu konuda yapılmış tezlerin %29'u kayıt teknolojileri ile ilgilidir.

Konu	Tez Oran	Yayın Oran
Bilgi Sistemleri	0,18	0,75
Fizik ve Akustik	0,18	0,08
Hesap. Etno.	0,07	0,17
Kayıt Tek.	0,29	0,0

**Tablo 9:** Geleneksel Müzik Üzerine Çalışılmış Müzik Teknolojisi Tezlerinin Ve Yayınlarının Çalışma Konularına Göre Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

### **Sonuç**

Bu çalışmada Anadolu geleneksel müzikleri üzerine yapılan bilimsel çalışmalar içerisinde müzik teknolojisi ne oranda yere sahiptir sorusuna cevap aranmıştır. Ayrıca bu çalışmanın birinci aşaması sayılabilecek Türkiye’de yapılan müzik konulu tezlerde müzik teknolojisinin yeri konulu araştırmanın sonuçlarıyla da karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu araştırma ve analizlerden hareket ederek aşağıdaki sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Geleneksel müzik üzerine yapılan akademik çalışmaların artmasına rağmen müzik teknolojisi konusunda aynı artışı görememekteyiz. Özellikle, müzik teknolojisinin temel konularından olan kayıt teknolojileri konusunda, geleneksel müzik ile ilgili neredeyse hiç yayın bulunmamaktadır. Bu durumun olası nedenlerini ve çözüm önerilerini aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür.

- ‘Endüstri standardı’ donanımlara sahip araştırma laboratuvarlarının eksikliği, o donanımı kullanımı konusunda deneyimsizliğe neden olmaktadır. Bu nedenle de kullanıma dair yeni çalışma yöntemleri, yeni donanım gereksinimleri, yeni teknikler, olan tekniklerin uyarlanması gibi çalışmaları yapmak pek mümkün olmamaktadır.
- Geleneksel çalgılarımızla ilgili, mikrofonlama teknikleri, miks, mastering ve benzeri ses kayıt ve tasarım süreçlerindeki uygulanacak yöntemlerle ilgili bir metot ya da teknik geliştirmesi çalışması çok düşük seviyededir. Bu gibi konuların üzerinde durulması için kurumsal politika, istek ve teşvik gerektiği düşünülmektedir.
- Yukarıdaki verilerden çıkarılabilecek bir diğer sonuç da bilgi sistemleri konusunun gördüğü ilginin yüksek oluşudur. Bu müzik teknolojisinin disiplinlerarası yapısından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmaları ilerletmek ve yeni bakış açıları kazandırmak için, üniversitelerin müzik teknolojisi çalışan kısımları ile diğer bölüm ya da benzeri yerler arasında ortak çalışma platformları oluşturulabilir. Bu ortak çalışmaların, hem müzikal anlamda ayağı yere basan, hem de diğer branşlarda önem kazanabilecek ürünler ortaya çıkabilecektir.

### **Referanslar**

Tarikci, Abdurrahman. 2012 “Türkiye’de Yapılan Müzik Teknolojisi Çalışmalarında Anadolu Geleneksel Müziğinin Yeri” *III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Sempozyum Tam Metin Kitabı*. Ed. Türkmen, Uğur: 29-37. Kütahya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Abdurrahman Tarikci*

Hosken, Dan. 2011. *An Introduction to Music Technology* (Müzik Teknolojisine Giriş). New York: Routledge Press.

Lock, Brian. 2009. “Music Technology” *An Introduction to Music Studies* (Müzik Çalışmalarına Giriş). Ed. Harper-scott J.P.E., Samson Jim: 250-263. New York: Cambridge University Press.

Karadoğan Can. 2010. *Statistical Evaluation of the Production Techniques as They Relate to Percieved Turkish Makam Music Case Study: Kanun* (Türk Makam Müziği ile İlgili Kayıt Yapım Yöntemlerinin İstatistik Yoluyla Değerlendirilmesi: Örnek Olarak Kanun İncelemesi), Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.



## TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NDE DEĞİŞİMİN DEĞİŞMEYENİ: HİCAZ MAKAMI ÖRNEKLEMİ\*

Ahmed Tohumcu<sup>1</sup>  
atohumcu2000@gmail.com

### *Abstract*

#### *The Static Component of Change in Turkish Makam Music:*

#### *A Case Study of Hicaz Maqam*

*The notion of 'makam' is a tool for theoretical expression of musical structure that is produced by cultural peculiarities of a society in terms of cultural aspects. In that context, the 'makam' term has been placed as a cultural element and indicator within musical products of Turkey, and it has common applying fields.*

*Historically, while the cultural changes of Turkey have no impact on the conceptional qualities of makam, the changes have big impact on practical use of makam. By the reason, the term of 'Turkish Makam Music' represents and refers to the whole cluster of musical structures of makam with a historical line, which lies on the past and present, traditional and popular. However, while Turkish popular music productions and genres of 20<sup>th</sup> century, such as arabesque, tavern, rock, metal or pop uses the makam structures in their products, they are especially perceived as if they don't have makam structure and features for audience. Because the cultural meaning imputed to makam concept, shaped generally in a traditional way. For that reason the makam productions especially in republican period is not seen as popular line of Turkish Makam Music and is ignored.*

*The hicaz makam samples are chosen as a case in this study. So, songs in hicaz makam in different traditional and popular genres are analyzed and it is seen that while the structural and audio-visual elements such as forms, lyrics, styles, sounds, instruments etc. are changeable in practice, the notion of makam is stable in theory. So, as a consequence of that it should be considered that the theory of makam is not representing by these elements, but they have an impact on the cultural meanings of makam and this must be considered in fields which makam is used such as performance, education etc.*

---

\* Bu bildiri, yazar tarafından İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programında 2012 yılında tamamlanmış olan “Türkiye'nin Müziklerinde 'Makam' Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı” adlı doktora tezi kapsamında hazırlanarak sunulmuştur.

<sup>1</sup> Dr.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

### **Giriş**

Bu çalışmada, Türkiye’de özellikle 20. yüzyılda yaşanan sosyo-kültürel değişimlerin müzik üretimlerine yansımaları çerçevesinde farklı makam uygulama örnekleri üzerinden makamsal üretimi anlamak veya anlamlandırmak amacıyla, geleneksel ve popüler bütün makamsal müzik üretimlerini kapsayan ve ifade eden ‘Türk Makam Müziği’ evren olarak kabul edilmiş; evrenin örneklemini ise Türk Makam Müziği’nin en popüler ve karakteristik makamlarından biri olan hicaz makamı özelliklerini taşıyan üretimler oluşturmuştur. Bu bağlamda, hicaz makamı özellikleri taşıyan eser örnekleri incelenerek, makam kavramına ve makamsal üretilere dair yorumlamalar yapılmıştır.

### **Türk Makam Müziği**

20. yüzyılda ortaya çıkan ve genel olarak ‘Türk müziği’ kapsamında değerlendirilen ‘Türk Sanat Müziği’ (TSM), ‘Türk Halk Müziği’ (THM), ‘Çağdaş Türk Müziği’ ve çeşitli popüler müzik türleri ile birlikte, makamsal olan ve olmayan müzik türlerinin de sistematik olarak ayrıştırılma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, ‘Türk Makam Müziği’ (TMM), oldukça geniş bir kapsama sahip olan ‘Türk müziği’nin alt kategorisinde yer alan ve bu müziğin özellikle 20. yüzyılda maruz kaldığı sosyo-kültürel değişimler nedeniyle genişlemiş olan kapsamını daraltmak amacıyla ortaya koyulmuş alternatif bir nitelendirme ve Türkiye’nin tarihsel süreç içerisinde değişimler gösteren sosyo-kültürel yapısı bağlamında belirli bir coğrafyada üretilmiş makamsal nitelikteki müzikleri ifade eder. TMM üretimlerinin de Türkiye’nin değişen sosyo-kültürel dokusuyla paralel bir şekilde değişimler yaşadığı; Osmanlı döneminde daha yavaş gerçekleşen bu değişimlerin Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1970’lerden itibaren modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle ivme kazandığı görülmektedir. Ancak bu değişimler Osmanlı döneminde daha yavaş gerçekleştiği ve TMM tarihsel sürecinin büyük bir bölümünü de bu dönem oluşturduğu için Türkiye’de üretilmiş makamsal nitelikteki müzikler genel algıda geleneksel olarak anlamlandırılmış, değişimin 20. yüzyılda kazandığı ivme ile bu algı kuvvetlenerek popüler müzik piyasasında değişen boyutun TMM’nden farklı türler olarak ortaya çıkışında rol oynamıştır.

Bu bağlamda, TMM üretimlerinin tarihsel sınırlılık içeren bir algı ve anlam dahilinde tanımlanması ihtimaline karşılık, kapsamında ‘geleneksel’ bir boyut olduğu kadar, ‘popüler’ bir boyutun da olduğunu ayrıca vurgulamak gerekir. Bu anlayışla hareket ettiğimizde, Türkiye’de makam olgusunun ortaya çıkışından itibaren yaşanan bütün tarihsel süreci kapsayan ve makamsal

# KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

## “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ahmed Tohumcu*

nitelikteki bütün müzik türlerini TMM kapsamına dâhil etmek gerekir. Bu durumda tarihsel süreç açısından yine geniş bir kapsama sahip olan TMM’ni de kendi içinde kategorilere ayırma ihtiyacı ortaya çıkar. En genel çerçevede ve ancak günümüz perspektifinden yapılabilecek bu kategorizasyon Osmanlı dönemini kapsayan geleneksel bir bağlamda düşünülerek ‘Geleneksel Türk Makam Müziği’ (GTMM) ve Cumhuriyet sonrası yaşanan modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle ortaya çıkmış, yine ‘makamsal’ özellikler taşıyan popüler alandaki üretimler düşünülerek ‘Popüler Türk Makam Müziği’ (PTMM) şeklinde yapılabilir. Bu noktada, Türkiye’deki sosyo-kültürel değişimlerin göstergelerini gelenekselden popülere geçiş sürecindeki TMM üretimleri üzerinden tespit etme imkanı da ortaya çıkar. Bunun nedeni hem geleneksel, hem de popüler TMM üretimlerinde değişmeyen tek niteliksel unsurun teknik ve teorik açıdan makam kavramı olması; uygulama boyutunda ise form bileşenleri, çalgılama, üslup/tavır<sup>2</sup> ve ses ortamı<sup>3</sup> gibi özelliklerin değişimler göstermesidir.

### **Makam Nedir?**

TMM üretimlerinin değişmeyen unsuru olarak makam kavramını fazla teknik detaya girmeden ana hatlarıyla irdelenecek olursak; 13. yüzyıldan itibaren yazılmış müzik teorisi eserlerinde işlenen ana konulardan biri olan kavramın çeşitli kaynaklarda yer alan tarifleri incelendiğinde, hepsinin genel hatlarıyla benzer nitelikler taşıdığı görülür ve makam kavramı genel bir ifadeyle “ezgilerin bir ‘ses organizasyonu’ içinde şekillenmesiyle” (Öztürk 2011: 136) meydana gelen müziksel bir ifade şekli olarak tanımlanabilir. Ancak bu ifade kültürel açıdan sadece işitme-duyum sayesinde insan beyninde algılanır ve anlamlandırılır. Bu anlamlandırmayı ifade edebilmek için makamları oluşturan ses organizasyonunu açıklamaya yönelik kullanılan genel yöntem ise makam uygulamasında eksen ve ifadeyi oluşturan en önemli unsur olarak tanımlayabileceğimiz ‘seyir’<sup>4</sup> kavramıdır. Makam kavramının uygulama boyutunda bir diğer önemli ve ayırt edici özelliği ise mikrotonal aralıklar, nüanslar içermesidir. Bu nedenle de tüm boyutlarıyla kesin ve anlaşılır bir

<sup>2</sup> Üslup ve tavır, çoğunlukla birbirine karıştırılmış ve eş anlamlı kullanılmış terimlerdir. Üslup, “anlatma, oluş, değişim veya yapı biçimi, tarz” ya da “bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçim, stil” şeklinde tanımlanmıştır (bkz. TDK Büyük Türkçe Sözlük). Üslubun geniş kapsamlı bu kullanımının yanında, tavır ise icranın (çalma-okuma) sanatçıya has özelliği (Say 1992: (IV) 1173) şeklinde daha bireysel ve dar kapsamlı olarak kullanılmıştır. Bu durumda tavırlar birleşerek belirli bir üslubu meydana getirirler diyebiliriz. Bu nedenle çalışmada üslup/tavır uygulamayı niteleyen iki ortak unsur şeklinde ele alınmıştır.

<sup>3</sup> Bu çalışmada kullanılan ses ortamı (*sound*), müzik icrasında kullanılan ses kaynaklarının (çalgı ve insan sesi) tını (renk) özellikleri kapsamında toplu biçimde oluşturdukları bir boyutu ifade etmektedir ve sonuçta bu sesler topluluğunun oluşturduğu genel anlamlandırma ve algılama açısından ele alınmıştır.

<sup>4</sup> Seyir, bir makamın sesleri arasındaki hiyerarşik ilişkiler doğrultusunda ezginin izlediği, takip ettiği yol, rota olarak tanımlanabilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

tanımı yapılmak istendiğinde; makam kavramının ses sistemi, dizi, perde, durak, güçlü gibi<sup>5</sup> teknik ve teorik unsurlar ortaya koyulmadan tanımı ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir kavram olduğu görülmektedir. Fakat bu şekilde ancak teknik ve teorik boyutta tanımlanabilen makam kavramının uygulama boyutu üzerinde yeterince durulmadığı, günümüzde yapılan makam teorisi çalışmalarında özellikle ses sistemi üzerine odaklanıldığı da görülmektedir. Bu durumda unutulmaması gereken en önemli nokta, bu kavramlaştırmanın yüzyıllar boyunca TMM’nde kullanılan ve yorumlamanın duyumsal olarak algılanarak taklit edilmesine dayalı bir aktarım/öğretim yöntemi olan ‘meşk’te olduğu gibi uygulama üzerinden yapılması gerekliliğidir. Bu nedenle teorik ifadenin uygulama boyutuna herhangi bir müdahalede bulunmaması, tam tersine uygulamadan üretilmesi gerekir. Örneğin, standart fiziksel değerler şeklinde ortaya konmaya çalışılan ses sistemlerinin TMM uygulamasında simgesel bir boyutu olduğu ve uygulama olmadan bir işlevi olmayacağı düşünüldüğünde ses sisteminin uygulamayı kavramlaştırma amacıyla bir araç niteliği taşıdığı ve bu standartlaşmanın uygulamayı sınırlandıramayacağı söylenebilir. Çünkü, tarihsel süreç boyunca teorik boyutta ana hatları değişmeyen makam kavramının, uygulama boyutunda üslup/tavır veya ses ortamı gibi unsurların değişimler gösterebildiği bilinmektedir. Buradan hareketle, çalışmada farklı makam uygulama örnekleri üzerinden makamsal üretimi algılamak ve anlamlandırmak amacıyla, değişen müzik üretim anlayışında değişmeyen tek unsurun teknik ve teorik açıdan makam olmasından hareket edilerek makam kavramı evren kabul edilmiş ve evrenin örnekleme olarak hicaz makamı üretimleri seçilmiştir.

### **Hicaz Makamı Örnekleme**

Bu çalışmanın odaklandığı makam evreninde örnekleme olarak ‘hicaz’ makamının tercih edilmesinin nedeni, bu makamın Türkiye’deki geleneksel ve popüler müzik üretimlerinde kullanılan karakteristik makamsal ifade şekillerinden biri olmasıdır. Hicaz makamının karakteristik özelliğini oluşturan ise yapısında yer alan, duyulduğunda daha kolay algılanabilmesini sağlayan ve artık ikili olarak bilinen ses aralığını barındırmasıdır. Çalışmada hicaz makamını teorik çerçevede kavramlaştırabilmek ve yazabilmek için ise 20. yüzyılla birlikte günümüzde de halen yaygın

---

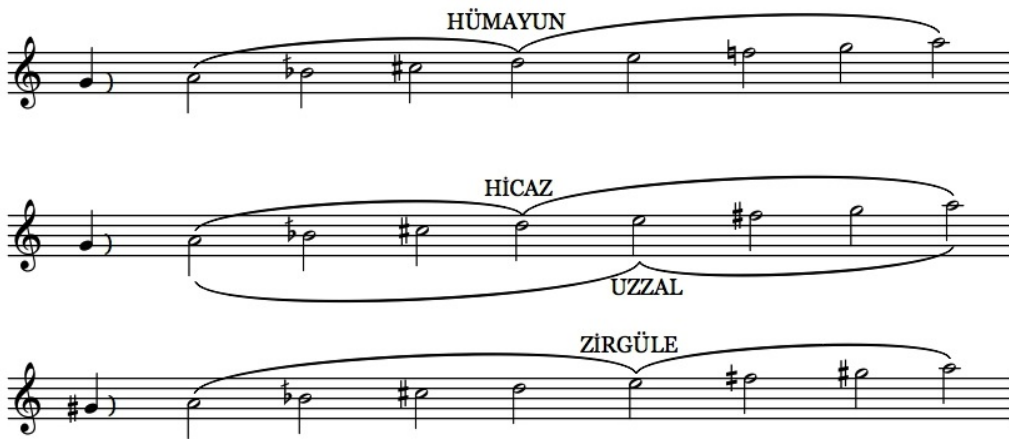
<sup>5</sup> Müzikte kullanılan en yalın haliyle dizi, sekiz bitişik komşu sesin kopmadan ardı ardına sıralanması ile oluşur. Dizi oluşumlarında her bir ses kalından inceye doğru derecelenerek bunlara görevler verilmiştir. Örneğin 1. derece durak (*tonic*), 5. derece ise güçlü (*dominant*) olarak adlandırılır. TMM’de kullanılan dizilerde ise 4. 5. 8. veya başka bir derece güçlü görevini üstlenebilir. Perde, makam yapılarında veya dizilerinde kullanılan sesleri ifade eder. Bu durumda perde aynı zamanda frekans (saniyedeki titreşim sayısı) olarak ölçülebilen fiziksel bir değerdir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ahmed Tohumcu*

biçimde kullanılan ancak uygulamayı tam olarak yansıtamadığı gerekçesiyle eleştirilen Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) ses sistemine dayalı porteli nota yazım sistemi kullanılmıştır. Burada vurgulanması gereken nokta, az önce belirttiğim gibi uygulama farklılıkları nedeniyle ses sistemlerinin makamların yazılı ifadesinde ve anlatımında simgesel boyutu oluşturan bir yöntem, araç şeklinde düşünülmesi gerekliliği ve AEU sisteminin de bu yöntemlerden biri olduğudur.

AEU’e göre hicaz makamı, genellikle dört farklı oluşumun -hicaz, hümayun, uzal, zirgüle- bir arada kullanılmasıyla meydana gelen bir yapı sergilemekte ve bu oluşum genel olarak ‘hicaz makamı’ şeklinde isimlendirilmektedir. Teorinin uygulamadan üretildiği düşüncesiyle hicaz makamında bestelenmiş eserler incelendiğinde de bu eserlerde görülen ortak nitelikler genellikle ‘ortalama hicaz dizisi’ (Özkan 1998: 132) olarak isimlendirilen bir dizi ve bu dizideki seslerin ezgisel organizasyonu ile açıklanabilmektedir (bkz. Şekil 1). Asıl ifadenin uygulamada yani duymasal boyutta olduğu anlayışıyla hareket edildiğinde ise kullanılan ses sisteminin bu durumda bir önemi kalmamakta, ses sistemi yazım boyutunda değişebilir sembolik bir nitelik taşımaktadır. Bahsettiğim gibi makamların teorik ifadesi uygulama boyutundan elde edildiği için, öncelikle uygulamanın yani icranın dolayısıyla da duyumun yarattığı algı ve kodların tespiti gereklidir. Bu da ancak işitme/duyum yolu ile birey bazında gerçekleşir. Bu bağlamda, hicaz makamında bestelenmiş çeşitli eserlerin 20. yüzyılda kayıt teknolojisi sayesinde kaydedilmiş örnekleri incelendiğinde, makamsal nitelikteki müzik üretimlerinde değişen uygulama anlayışının yanında değişmeyen unsurun teknik ve teorik açıdan makam kavramı olduğu görülebilir.



Şekil 1: AEU Sistemine Göre Hicaz Makamı dizileri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

***Geleneksel Şarkılar***

Osmanlı döneminde üretilen makamsal müziklerin değişen en önemli özelliği formal yapı olmuş ve 19. yüzyıla kadar kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından başlayarak 20. yüzyılda yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür. Bu nedenle, geçmişi 16. yüzyıla kadar uzandığı bilinen (Tohumcu 2009: 713) ve 19. yüzyılda Hacı Arif Bey’le birlikte yaygın olarak kullanılan klasik şeklini alan<sup>6</sup> bu bakımdan geleneksel repertuarın devamı niteliğindeki şarkı formu üretim sürecinin -büyük formların üretimindeki azalmaya rağmen- 20. yüzyılda da devam ettiği görülmektedir. Bu dönemde, fasılların da artık sadece şarkı formundaki sözlü eserlerle icra edilmesi ile repertuarı oluşturan şarkıların hem geleneksel repertuardan hem de yeni üretimlerden oluştuğu söylenebilir.

Bu bağlamda, TMM’nin 20. yüzyıldaki geleneksel repertuarının uzantısı olarak verilebilecek ilk örnek, İsmail Dede Efendi’nin hicaz makamında bestelediği ‘ey büt-i nev eda’ adlı şarkısıdır (bkz. Şekil 2). Bu eser, 20. yüzyıl başlarından günümüze popüler müzik piyasasında da sıklıkla icra edilen şarkılardan biridir. Geleneksel repertuara ait olduğu için eserin Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren, Tülûn Korman gibi birçok icracı tarafından geleneksel TMM çalgıları ve üslup/tavrı ile icrasının yanı sıra; Samime Sanay, Belkıs Özener gibi icracılar tarafından TSM ses ortamı ile; Zülfü Livaneli ve İstanbul Modern Folk Topluluğu gibi grup ve icracılar tarafından çok sesli ve batı orkestra ses ortamı ile; TRT tarafından koro ses ortamı ve hatta mehter repertuarında yer almasıyla askeri müzik ses ortamı gibi birçok farklı şekilde seslendirildiği ve bu örneklerde de makamsal yapı değişmezken değişen unsurun üslup/tavır ve ses ortamı özellikleri olduğu görülmektedir.

---

<sup>6</sup> 18. yüzyıl başlarından Hacı Ârif Bey’e kadar geçen zaman diliminde şarkı formunun yapısal özelliklerinin değişiklikler gösterdiği görülmektedir. Şarkı formunun değişkenlik gösteren yapısını bir nevi standardize ederek klasik bir şekle dönüştüren 19. yüzyılın en önemli şarkı bestekârı olan Hacı Ârif Bey’dir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tohumcu 2009: 715.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
"MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU"  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ahmed Tohumcu*

**HİCAZ ŞARKI**  
" Ey büt-i nev-edâ... "

Usûlü : Yürük Semâi İsmail Dede Efendi  
(1778 - 1846)

ARANAĞME....

Ey bü ti nev e dâ Ol mu şum müp te lâ

Şekil 2: Hicaz Şarkı, Ey büt-i nev-edâ, bir bölümü

### *Fantezi ve Film Şarkıları*

II. Dünya Savaşı yıllarında yani 1940'lardan sonra Türkiye'de Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini özellikle Mısır ve diğer Arap filmlerine bırakmasıyla birlikte, artık tamamen ihtiyaca yönelik şarkıların bestelenmeye başladığı bir döneme girildiği; Mısır ve Arap filmlerine Türkçe dublaj yapılırken sözlü müzik eserlerinin yerine de Türkçe eserlerin monte edilmesi zorunluluğunun doğduğu ve bunun sonucunda bir film müziği akımının başladığı görülmektedir. Bu akımla birlikte Mısır filmlerinde yer alan müziklerin süre olarak uzun olması sebebiyle yerlerine konulan Türkçe sözlü şarkıların da daha uzun sürmesi gerekliliği ortaya çıkarak daha uzun şarkı sözlerine ve besteleme anlayışına ihtiyaç duyulmuş ve sonuçta klasik şarkı yapısından farklı olan ve 'fantezi şarkı' adı verilen yeni bir oluşum ortaya çıkmıştır. Fantezi ve film şarkısı akımı ile Sâdettin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk gibi pek çok besteci de bu formda eserler bestelemeye başlamışlardır. Fantezi ve film şarkısına örnek olarak Sadettin Kaynak'ın 1939 yılında vizyona giren Muhsin Ertuğrul'un 'Allahın Cenneti' adlı filmi için bestelediği ve filmin başrol oyuncusu Münir Nurettin Selçuk'un seslendirdiği hicaz makamındaki 'Deli gönül'<sup>7</sup> adlı şarkısı verilebilir.

<sup>7</sup> Eseri dinlemek için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=Wi-zIa1r1xI>

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Ahmed Tohumcu

*Türk Sanat Müziği (TSM)*

TMM üretimlerinde fantezi ve film şarkısı akımı ile serbest bir nitelik kazanan beste ve icra tarzının yanında, 1960’lardan itibaren sanayileşme, kentleşme gibi faktörlerle ve gazino kültürünün de etkisiyle birlikte dil gibi form bileşenlerinin yanında üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi uygulama özelliklerinin de değişim göstermeye başladığı ve toplumda yaşanan siyasi ve ekonomik değişimlerle paralel bir şekilde GTMM uygulamasında gözlenen bu değişimin ‘Türk Sanat Müziği’ (TSM) adı altında biçimlendiği görülmektedir. Bu nedenle müzikologlar tarafından yeni bir tür olarak<sup>8</sup> nitelendirilen ancak makamsal olması ve geleneksel repertuara eklenmesi nedeniyle terminolojik olarak da günümüzde geleneksel müzik veya bu müziğin devamı şeklinde algılanan TSM; GTMM üretimlerinin değiştirdiği boyutun bir göstergesi olarak nitelenebilir. TSM repertuarına örnek olarak bu tarzın öncü isimlerinden Suat Sayın’ın ‘Sevemez Kimse Seni’<sup>9</sup> adlı hicaz şarkısı verilebilir (bkz. şekil 3). Suat Sayın’ın 1967 yılında seslendirdiği bu eseri, geleneksel icranın çalgı, ses ortamı, dil, ritim ve üslup/tavır gibi yönlerden değişimi ve popülerleşmesinin de bir göstergesidir.

**HİCAZ ŞARKI**  
**SEVEMEZ KİMSE SENİ**

Söz-Müzik:  
Suat SAYIN

(ARANAGME)

Se ve mez kim se se ni Be nim sev di ğim ka  
Bir gün be ni u nu tup Baş ka la rı na bak

1 2  
dar ma ( Saz ) dar ma ( Saz ) Sev gi lim sen ol maz san ( Saz  
Bi raz cık sev gin var sa

) Ya şa mak ne ye ya rar ( Saz  
Be ni yal nız bı rak ma

Şekil 3: Hicaz Şarkı, Sevemez Kimse Seni, bir bölümü.

<sup>8</sup> Örneğin; Bülent Aksoy, Türk Sanat Müziği’ni eski müziğin kalıntıları üzerinde türeyen fakat makam kavramından giderek uzaklaşan yeni bir tür şeklinde değerlendirmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aksoy 1999:34.

<sup>9</sup> Eseri dinlemek için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=67uXDWlxmUw>



# KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

## “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Ahmed Tohumcu

### Anadolu Pop-Rock

Özellikle 1950'lerden sonra dünyada birçok alanda tüketimin çoğalması ve siyasi anlayışın değişmesiyle birlikte Türkiye'de caz, hafif müzik, tango ve *rock and roll* gibi popüler yabancı müzik türlerinin yaygınlaştığı ve yabancı kaynaklı eserlerin Türkçe sözlü olarak seslendirildiği 'aranjman' akımıyla birlikte bir 'hafif müzik' akımının da başladığı görülmektedir. Bununla birlikte 60 ve 70'li yılların rock müziği akımının, THM ile sentezi sonucunda oluşan ve 'Anadolu Pop-Rock' olarak adlandırılan müzik türü de geleneksel halk müziği üretimlerinin farklı çalgı, üslup/tavır ve ses ortamı ile değişen yorumlama boyutunu göstermesi açısından önemli bir konuma sahiptir. Bu nedenle, makamsal nitelikteki türkülerin farklı tarzda yorumlanması ile meydana gelen 'Anadolu Rock-Pop' türü de TMM kapsamında değerlendirilmelidir. Bu türe örnek olarak Edip Akbayram'ın ilk olarak 1974 yılında Anadolu Rock üslup/tavır ve ses ortamıyla yorumladığı 'Değmen benim gamlı yaşlı gönlüme'<sup>10</sup> adlı türkü verilebilir (bkz. şekil 4).

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR No : 3926  
İNCELEME TARİHİ : 3. 3. 1994

YÖRE  
TOKAT  
KAYNAK KİŞİ  
ABBAS ÖZ  
SÜRE : ♩ = 56

DEYMEN BENİM GAMLI YASLI GÖNLÜME

DEHLEYEN  
MEHMET ERENLER  
DERLEME TARİHİ  
6. 4. 1964  
NOTALAYAN  
MEHMET ERENLER

(SAZ

DEY MEN BE NİM GAM LI YAS LI

GÖN LÜ ME BEN BİRSEL Vİ BOY LU YÂ RI DAN

Şekil 4: Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönülme, bir bölümü

<sup>10</sup> Eserin icrası için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=XW6JDAId6Ts>

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

*Arabesk*

1950’li yıllardan itibaren, ‘Türk hafif müziği’ ve ‘Anadolu pop-rock’ akımı ile aynı dönemde, GTMM ve dönemin popüler oluşumlarında görülen Arap ve batı müziği motiflerini ödünç almış, “sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası hem batıdan hem de doğudan esintiler taşıyan ve ‘piyasa müziği’ adı verilen bir müzik” (Güngör 1993: 81) ortaya çıkmıştır. Türkiye’de 1950-1960 yılları arasında yaşanan kentleşme ve göçün etkisiyle büyük kentlerdeki nüfusun artması ve gecekondulaşma gibi faktörlerle toplumsal dengelerin ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi müziksel alanda da kendini göstererek, oluşan bu piyasa müziğinin hızla yaygınlaşması Suat Sayın, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay gibi isimlerin de bu alanda üretim ve çalışmalar yapmalarını sağlamıştır. Sonuç olarak, özellikle Orhan Gencebay’ın çalışmalarıyla, kendisinin ‘serbest çalışmalar’ şeklinde nitelendirdiği ancak yaygın bir şekilde ‘arabesk’ olarak bilinen ve etkisini uzun yıllar sürdürecektir bir müzik tarzı ortaya çıkmıştır. Arabesk tarzı diğer türlerden ayıran özellikler, Gencebay’ın üslup/tavır, çalgı ve ses ortamına yeni katkıları ile belirginlik kazanmıştır diyebiliriz. Gencebay’ın bağlama ve arabesk ses ortamının önemli bir simgesi olacak elektro bağlamanın yanı sıra, GTMM çalgıları, batı müziği çalgıları ve farklı kültürlerle ait -sitar, ud, buzuki, obua gibi- çalgıları kullanmasının, bu çalışmaların besteleme tekniğinin yanı sıra serbest olarak nitelenmesinde önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Arap tarzı orkestrasyonla birlikte kalabalık bir orkestra, keman ailesinden oluşan bir yaylı grubu ve arap ritimlerinin hakim olduğu bir perküsyon grubunun şekillendirdiği ses ortamıyla yine makamsal nitelik taşıyan fakat yeni bir tür şeklinde algılanan bu müzik akımı zamanla popüler müzik piyasasında hakimiyet kurarak birçok icracıyı da etkilemiştir. Serbest çalışmalar yani Arabesk müzik tarzına örnek olarak Orhan Gencebay’ın 1980 yılında yayınlanan ‘Aşk Ben Yaratmadım’ adlı uzunçalar albümünde yer alan hicaz makamındaki ‘Zaman Akıp Gider’<sup>11</sup> adlı şarkısı verilebilir (Şekil 5). Bu eser serbest icra ile değişen ses ortamının yanı sıra geleneksel hicaz makamı özelliklerini taşıması açısından önemli bir örnektir.

---

<sup>11</sup> Eseri dinlemek için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=4U3xYrxusSI>

## Zaman Akıp Gider

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

♩ = 80

Za man a kıp gi der du rul ma dan (Saz - - - -  
- ) Ne su al ne ce vap bu lun ma dan (Saz - - - -  
- ) Biz o nun i çin de yi tip kah ro lu ruz  
- ) Bi ze ya şa mak yok yo rul ma dan (Saz - - - -

Şekil 5: Hicaz Şarkı, Zaman Akıp Gider, bir bölümü.

### Taverna

1970'lerden itibaren gelişen teknoloji ile buluşan arabesk tarzın ses ortamının değişiklikler gösterdiği ve bunun sonucunda oluşan tarzın 'taverna müziği' şeklinde adlandırıldığı görülmektedir. İlk önce piyano, daha sonra elektronik org ve *synthesizer* (sintizayzar) eşliğinde tek başına çalıp söyleyen ve piyanist-şantör olarak tanımlanan erkek şarkıcı figürü, arabesk tarzın dolayısıyla TMM'nin o dönemdeki yeni temsili şeklinde tanımlanabilir. Bununla birlikte, kullanılan solo çalgılardan piyano ve daha sonrasında elektronik orgla birlikte ud ve elektro gitar gibi çalgıların da arabesk tarzı yorumla icra edildiği, ritim olarak ise sadece elektronik motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Taverna müziği alanında örnek olarak Cengiz Kurtoğlu'nun 1986 yılında yayınlanan 'Unutulan' albümünde yer alan hicaz makamındaki 'duvardaki resim'<sup>12</sup> adlı şarkısı verilebilir (bkz. şekil 6). Eserde özellikle arabesk ses ortamındaki değişimin bir göstergesi olan piyano kullanımı ve synthesizer ritimlerinin yanı sıra solistin icra tarzında makamsal niteliği pekiştiren mikrotonal nüansları, süslemeleri ve üslup/tavır kullanması da önemlidir.

<sup>12</sup> Eseri dinlemek için bkz. [http://www.youtube.com/watch?v=TLLTqo\\_P2JuA](http://www.youtube.com/watch?v=TLLTqo_P2JuA)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Ahmed Tohumcu

Duvardaki Resim

Söz: Faysal Çiftçi  
Müzik: Cengiz Coşkuner

♩ = 90

Du var da ki res min le a vu nur gön lüm  
da ha dün ya nım day dın şim di ner de sin  
ne ça buk u nu tul du ner de o sö zün  
bel li ki dö nül meyen u zak yer de sin

Şekil 6: Hicaz Şarkı, Duvardaki Resim, bir bölümü.

*Pop*

1990'lı yıllardan itibaren arabesk ve diğer popüler türlerin dışında özellikle 1950'lerde Türkçe sözlü hafif müzik ile başlayan ve 70'li yıllardan itibaren Türkiye'de batı popüler kültürünün etkisiyle oluşan müzik üretimleri şeklinde tanımlanabilecek olan 'pop' müziğin de etkisini sürdürdüğü ve özellikle 90'lı ve 2000'li yıllardaki pop müzik üretimlerinin de makamsal nitelik taşıdığı görülmektedir. Pop ses ortamına sahip makamsal üretimler yapan icracılara örnek olarak Erol Büyükburç, Erol Evgin, Ajda Pekkan, Sezen Aksu, Zerrin Özer gibi isimlerin yanında 90'lı yıllarda Aşkın Nur Yengi, Harun Kolçak, Sertab Erener ve Tarkan gibi birçok isim verilebilir. Bu türe örnek olarak Erol Evgin'in 1976 yılında seslendirdiği 'İşte Öyle Birşey'<sup>13</sup> (bkz. şekil 7) adlı eser verilebilir. Hicaz makamında bestelenmiş bu eser TMM'nin pop ses ortamı, üslup/tavır ve çalgıları ile icrası açısından değişen anlayışı göstermesi nedeniyle önemlidir.

<sup>13</sup> Eseri dinlemek için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=cnIGAdrDjuU>

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Ahmed Tohumcu

İşte Öyle Birşey

Söz: Çiğdem Talu  
Müzik: Melih Kibar

♩ = 100

INTRO

Se ni dü şün düm dün ak şam yi ne son suz bir u mut dol du i çi me  
Bir de ken di mi dü şün düm son ra bir ga rip duy gu çok tü om zu ma  
Ha ni is sız bir yol dan ge çer ken ha ni bir kor ku du yar da in san  
ha ni bir şar kı söy ler i çin den iş te öy le bir şey Ha ni is sız bir yol dan ge çer ken

Şekil 7: Hicaz Şarkı, İşte Öyle Birşey, bir bölümü.

**Arabesk Rock-Metal**

Pop müziğin yanı sıra rock ve metal müziğin de Türkiye’de popülerleşerek 2000’li yıllarda etkisini sürdürdüğü ve makamsal yapıyı kullanan rock ve metal müziğin ‘arabesk rock/metal’ şeklinde isimlendirildiği de görülmektedir. Rock/metal müzik ses ortamı içinde hicaz makamının kullanıldığı eserlere örnek olarak, bu alanda üretimler yapan Türk metal müzik gruplarından *Pentagram*’ın 2001 yılında yayınlanan ‘*Unspoken*’ albümünde yer alan, çalgı/vokal tekniği ve ses ortamı açısından rock/metal müzik özelliklerinin kullanıldığı fakat makamsal nitelikte tamamen hicaz hümayun makamı özellikleri gösteren ‘*Lions in a Cage*’<sup>14</sup> (bkz. şekil 8) adlı eseri verilebilir.

<sup>14</sup> Eseri dinlemek için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=XLrWMh19wHY>

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ahmed Tohumcu*

Lions in a Cage

♩ = 100

Söz: Turgut Berkes  
Müzik: Hakan Utangaç

Wish that I had been born long before  
my brother's got me up against the wall  
of my sibling's I'm the lucky one left alive here where there is no sun

Şekil 8: Pentagram, Lions in A Cage, bir bölümü.

### Sonuç

Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1970'lerden itibaren teknoloji ve küreselleşme gibi faktörlerle hızını iyice arttıran kültürel değişimlerin kendini daha keskin çizgilerle belli etmesi; geleneksel unsurların hızlı toplumsal değişimle çabukça değişmesi; geleneksel ve popüler üretimler arasındaki farkların belirginleşmesi gibi nedenlerle 20. yüzyılda gerçekleşen makamsal nitelikteki popüler üretimlerin TMM kapsamında görülmediği ve dikkate alınmadığı söylenebilir. Bunun nedeni de geleneksel TMM üretimlerinde kullanılan çalgı, üslup/tavır, ses ortamı veya form bileşenleri gibi unsurların zamanla sosyo-kültürel değişimle paralel bir doğrultuda değişim göstermesidir.

Bu bağlamda, çalışmada verilen ve hicaz makamı özellikleri taşımaları nedeniyle TMM kapsamında yer örneklerde de görüldüğü gibi gelenekselden popülere bütün TMM üretimlerinde belirleyici ve niteleyici unsur olan makamsal yapının teknik ve teorik açıdan değişmediği;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

uygulama boyutunda ise üslup/tavır ve ses ortamı gibi kültürel yorumlamaların değişimler gösterdiği görülmektedir.

Özellikle 20. yüzyıl Türkiye popüler müzik üretimlerinden arabesk, taverna, rock, metal veya pop gibi türler de teorik açıdan makamsal nitelik taşımalarına rağmen, geleneksel olarak kodlanan ve değişen form, üslup/tavır, ses ortamı gibi özellikleri nedeniyle kültürel açıdan farklı şekillerde yorumlanmakta ve anlamlandırılmaktadır. Bu durum, kültürel algıda geleneksel bir zemin üzerine oturtulmuş TMM'nin ve makam kavramının tanımlanması ve anlam kazanmasında da anakronik yorumlara zemin hazırlamaktadır. Bu nedenle, makam kavramına atfedilen kültürel kodların tespiti ve analizinde bahsedilen unsurların rolü irdelenmeli; bu unsurlar uygulama/icra ve eğitim gibi alanlarda dikkate alınmalıdır.

### **Referanslar**

Aksoy, Bülent. 1999. “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. s. 30-35.

Güngör, Nazife. 1993. *Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Özkan, İ. Hakkı. 1998. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Öztürk, Okan Murat. 2011. “Anadolu Yerel Müzikleri'nde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usül Kavramları”. *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Say, Ahmet. 1992. *Müzik Ansiklopedisi* (4 Cilt). Ankara.

Tohumcu, Ahmed. 2009. “Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu” 38. *İcanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler*. Ankara. (2): 711–718

### **Diskografi**

Selçuk, Münir Nurettin. (1939). “Deli Gönül Gezer Gezer Gelirsin”,  
<<http://www.youtube.com/watch?v=Wi-zIa1r1xI>>

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ahmed Tohumcu*

Sayın, Suat (1967). “Sevemez Kimse Seni”,

<<http://www.youtube.com/watch?v=67uXDWlxmUw>>

Akbayram, Edip. (1974). “Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme”,

<<http://www.youtube.com/watch?v=XW6JDAId6Ts>>

Gencebay, Orhan. (1980), “Zaman Akıp Gider”,

<<http://www.youtube.com/watch?v=4U3xYrxusSI>>

Kurtoğlu, Cengiz. (1986). “Duvardaki Resim”,

<[http://www.youtube.com/watch?v=TLTqo\\_P2JuA](http://www.youtube.com/watch?v=TLTqo_P2JuA)>

Evgin, Erol. (1976). “İşte Öyle Birşey”, <<http://www.youtube.com/watch?v=cnIGAdrDJuU>>

Pentagram. (2001). “Lions in a Cage”, <<http://www.youtube.com/watch?v=XLrWMh19wHY>>



MÜZİKAL-KÜLTÜREL BELLEĞİN BİR YANSIMASI OLARAK  
İLKÖĞRETİM MÜZİK DERS KİTAPLARINDA HALK EZGİLERİ  
(AZERBAYCAN-TÜRKİYE KARŞILAŞTIRMASI)

Attila Özdek<sup>1</sup>  
argor73@hotmail.com

*Abstract*

*Folk Melodies in Primary Education Text Books as a Reflection of Musical-Cultural  
Memory (A Comparison of Azerbaijan and Turkey)*

*A large part of the cultural memory records of communities consists of folk melodies because folk melodies include information belonging to the sub-dimensions of culture such as language, history, beliefs, traditions, clothes, cuisine and so on and they also express emotions and ideas of communities. The fact that folk melodies are such important cultural memory keepers increases their importance in the teaching of music. The subject of benefiting from folk melodies in the teaching of music has been expressed by various researchers, numerous studies have been conducted in this regard and models of music teaching based on folk melodies have been developed. In our country, too, the place of folk music and folk melodies was considered to be important in music teaching in the early years of the republic. However, it would not be wrong to say that in time an approach based on borrowing and imitation grew stronger in music education instead of making use of folk melodies. When the matter is viewed from this perspective, the sources of melodies used in general music teaching seem to be important. Whether the melodies used are of folk music origin or not or at least whether they are melodies composed with that perspective are important for our study. Azerbaijan and Turkey, which share the same historical and cultural roots and use a common language but are two independent states, have been chosen as models of comparison because it is thought that art education in Azerbaijan and hence music have attained certain levels and constitute a well-known cultural structure on a global level. Thinking that the progress that countries make in the fields of music and education are directly related to their own specific values and cultural memories, we decided to make a comparison between these two countries and obtain data that were in support of this idea. Textbooks, leading materials used in music education in primary education, which is the most important stage of general music education, were chosen for comparison. In primary education music textbooks, whether total folk music melodies and compositions of national composers and initial melodies bear national characteristics or not were compared on the basis of grade and the data that were obtained were presented in tables in frequencies and percentages.*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr.; Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

## **GİRİŞ**

### **Problem Durumu**

Kültür insanoglunun doğayla birlikte ya da doğaya karşı yaptığı ve ortaya koyduğu bütün somut-soyut ürünlerin bir bütünüdür. İnsanoğlu hayatta kalmak, beslenmek, barınmak, soyunu devam ettirmek, eğlenmek, üzölmek vb. birçok davranışı zaman içinde edindiğı kültürel aktarımlarla öğrenmiştir. Bu kültürel aktarımların çağlar ilerledikçe şekli, boyutu, içeriğı, anlamı değışse de tarihsel köklerden gelen geleneksel kültürel öğretilerin/aktarımların çok daha özel ve büyük bir anlamı vardır. Bir topluma ait geri dönük bir kültürel bellek haritası çıkartmaya çalıştığımızda geleneksel dediğimiz, kökleri geçmişle doğrudan ilişkili alanları taramak en doğru verileri bize sağlayacaktır. Bu sebeple de kültürel belleğın en iyi depolandığı alanlar geleneksel kültür olarak isimlendirebileceğimiz alanlar ve bunların alt başlıkları olabilir.

Geleneksel kültürler; kuşkusuz ölkelerin tarihsel süreçlerinden süzölerek gelen ve ait olduğı ölkenin geleceğini belirleyen hemen her türlü atılıma kaynaklık edebilecek genetik çekirdekleri bünyesinde taşıyan yaşamsal dinamiklerdir. Bu dinamikler kültürün değışim özelliğıyle birlikte zaman içinde bir takım değışikliklere uğrasalar da toplumların kendi ifadelerini koruyabilmeleri geleneksel kültürdeki çekirdek unsurların korunmasıyla mümkün olabilmektedir.

Toplumları bir arada tutan ve yaşatan o toplumun kendine ait kültürüdür. Sahip oldukları kültürü korumak ve gelecek nesillere aktarmakla yükümlü olan toplumlar hem şimdii hem de geleceğı ruh birliğine sahip bir sosyal birliktelik içinde gerçekleştirmeye çalışırlar. ‘Ot kök üstünde biter.’ atasözünde vurgulandığı üzere toplumlar kendi kültürel yapı ve kökleriyle hayata tutunurlar ve bu geçmişleri üzerinde olgunlaşırlar. Bu düşünceden uzaklaşan toplumlar ise ya bozulmuş ya dağılmış ya da tamamen yok olmuşlardır (Büyükyıldız 2009: 13).

Kültürel birikimin ya da başka bir deyişle dokunun oluşması için zaman faktörüne bağılı olarak aktarım olanakları, sosyolojik, siyasi, iklimsel ve coğrafi değışimler ile başka kültürlerle etkileşimlerin belirleyici olduğı görölmektedir. Ancak burada geçmişten gelen birikimin korunması ve aktarılması oldukça önemli kabul edilmektedir. Diğere etkenlerin kültürel dokuyu değıştirici ve zedeleyici etkileri olabileceğı de ortadadır.

Kültür, ulusallık ve evrensellik gibi iki boyutlu bir kavramdır. Bu noktada saf bir kültürden bahsetmek mümkün değildir. Birbirlerini etkileyen kültürler, kendi bünyelerine uygun değışimleri zamanla kabul edip benimseyebilirler. Ancak tüm dünyanın tek tip bir kültürel yapılanmaya dönüşmesi, gerçekleşmesi imkânsız bir sonuç olarak düşünölmelidir (Kaçar, 2010: 155).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

İnsan kültürle doğmaz, kültüre doğar ve onu yeniden üreterek tarihini yaşar ve yazar. Bu sebeple de her toplum bireyinin doğduktan itibaren mutlaka doğaçlama ezgiler, halk ezgileri, ninniler, ilahiler, düğün türküleri vb. müzikal yapılarla etkileşimi olmaktadır. Avrupa klasik müzik anlayışı da bu gerçekler içerisinde doğmuş ve olgunlaşmıştır. Seçkin müzik eserleri kendi kültürü ve tarihi içerisinde kendi dinleyicisi, icracısı ve bestecisiyle birlikte gelişmiştir (Ayan 2011: 44).

Kültür, kimlik ve kişilik kaynağı olarak ‘ulusal kimlik’ ve ‘ulusal kişilik’ kavramlarının oluşumunu sağlayan en önemli kavramdır. Ulusal devlet, ulusal dayanışma, ulusal birlik-bütünlük, ulusal özgürlük, ulusal bağımsızlık ve ulusal egemenlik; tamamen kültüre, ulusal kültüre ve onunla oluşan ulusal kimlik ve kişiliğe dayanmaktadır (Uçan 2000: 58).

Her ne kadar kültürün bir alt katmanı olarak müzikten bahsetsek dahi kültürün aktarım araç ve alanlarının başında müziğin geldiğini söylemek gerekmektedir. Kültürün varlığı, yaşaması ve aktarılması konusundaki en önemli araç olan müziğin bu özelliğiyle aslında kültürel kimliğin en önemli temsilcisi olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir. Müzikal-kültürel kimlik olarak düşünebileceğimiz bu iç içe kavramın geleneksel müzikler içinde olgunlaştığı ve bu müziklerin sahiplenilip yaşatılmasıyla müzikal-kültürel kimliğin olgunlaşıp sağlıklı zeminlere oturacağı düşünülmektedir.

Halk ezgilerini ise tanımlamaya çalıştığımız müzikal-kültürel kimliğin bir hafızası/belleği olarak düşünmek yanlış olmaz. Çünkü halk ezgileri içerisinde; dil, tarih, inançlar, gelenekler, kıyafetler, eşyalar, yemek kültürü vb. kültürün alt başlıklarına ait bilgiler yaşatılıp aktarıldığı gibi topluma ait duygu ve düşünce yükü de dile getirilmektedir. Halk ezgilerinin bu denli önemli bir kültürel bellek haritası olması onların müzik eğitimi içerisindeki önemini de oldukça arttırmış, müzik eğitiminde halk ezgilerinden faydalanılması konusu birçok araştırmacı tarafından dile getirilmiş ve bu konuda sayısız çalışmalar yapılarak halk ezgileri odaklı müzik eğitimi modelleri geliştirilmiştir.

Ülkemizde de müzik eğitimi yapılanması içerisinde halk müziğinin ve ezgilerinin yeri özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında önemli kabul edilmiştir. Ancak zaman içerisinde ülkemizde müzik eğitiminde halk ezgilerinden yararlanma yerine aktarmacı ve öykünmecî bir anlayışın da gittikçe güçlendiğini söylemek yanlış olmaz. Bu doğrultuda düşünüldüğünde genel müzik eğitiminde kullanılan ezgi dağarcığının kaynakları önemli görülmektedir. Kullanılan ezgilerin halk müziği kaynaklı olup olmadığı ya da en azından o düşüncede bestelenmiş ezgiler olup olmadığı araştırmamız açısından belirleyici özelliklerdir. Aynı tarihî ve kültürel köklere sahip, ortak dili

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

kullanan iki ayrı devlet olarak Azerbaycan ve Türkiye bu konuda karşılaştırma modelleri olarak seçilmiştir. Çünkü Azerbaycan’daki sanat eğitiminin ve dolayısıyla müzik eğitiminin belirli seviyeleri zorladığı, dünya platformunda kendi kültürel kimliği ile tanınan bir yapıyı oluşturduğu düşünülmektedir. Ülkelerin müzik ve eğitimi alanında aldıkları mesafenin kendi öz değerleri ve kültürel bellekleri ile doğrudan ilişkili olduğu düşüncesiyle bu iki ülke arasında karşılaştırma yapılarak bu tezi destekler veriler elde edilmeye çalışılmıştır. Genel müzik eğitiminin en önemli basamağı olan ilköğretim basamağındaki müzik eğitiminde kullanılan materyallerin başında gelen ders kitapları ve içerikleri karşılaştırma için seçilmiştir.

Ülkemizde 2011/2012 yılı sonuna kadar eğitim/öğretim basamaklarının en önemlisi olan ilköğretim basamağının sekiz yıldan oluştuğu, derslerin 40’ar dakikalık saatlerle işlendiği ve ilk üç sınıfta haftada ikişer saat diğer sınıflarda haftada birer saat müzik dersinin programda yer aldığı bilinmektedir. Bu yıl yeni başlayan uygulamayla 8 yıllık zorunlu olan ilköğretim kavramı yerine 4 yıl ilkokul, 4 yıl ortaokul ve 4 yıl liseden oluşan 12 yıllık zorunlu eğitime geçilmiştir. Önceki yapıdan farklı olarak ilk sekiz yılda (ilkokul+ortaokul) müzik derslerinin hepsinin haftada birer saate düşürüldüğü, ikinci dört yılda ise seçmeli olmak kaydıyla müzik dersine haftalık 2 ya da isteğe bağlı olarak 4 saatlik bir olanak sağlandığı görülmektedir. Ülkemizdeki ilkokulların ve ortaokulların fiziksel yapısı, idarecilerin, velilerin ve toplum genelinin sanat ve müzik algısı ve görev yapan müzik öğretmeni sayısı gibi gerçekler düşünüldüğünde yeni yapılanmanın müzik eğitimi açısından pek de iç açıcı olduğu söylenemez. Hâli hazırda ilköğretimin Azerbaycan’da da ülkemizde geçen yıllarda olduğu gibi 8 yıldan oluştuğu yapılan araştırmada ortaya çıkmış ve sekiz yıllık bu süreç içerisinde müzik derslerinin birinci sınıflarda ‘*musiqi*’ diğer sınıflarda ise ‘*musiqi ve nağme*’ adı altında haftada birer saat olarak okutulduğu tespit edilmiştir (2008/2009 Tedris Planı).

Azerbaycan ve Türkiye’nin tarihten gelen ortak kültürel geçmişlerine paralel bir şekilde benzer müzik kültürlerine sahip oldukları, iki ülkenin halk müziklerinin oldukça benzer özellikler taşıdığı, ilköğretim sürecinin iki ülkede de sekiz yıllık bir süreci kapsadığı ve bu süreç içerisinde de müzik eğitime haftada bir saatlik süre ayrıldığı görülmektedir.

Bu düşüncelerle araştırmanın problem cümlesi;

‘Müzikal-Kültürel belleğin bir yansıması olarak ilköğretim müzik ders kitaplarında halk ezgilerinin durumu nasıldır?’ şeklinde oluşturulmuştur. Bu problem cümlesinden yola çıkılarak yapılan araştırma, problem ve çözümleriyle ilgili sabit tespitler için iki ülke arasında karşılaştırmalı bir model ile biçimlendirilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

### **Çalışmanın Amacı**

Azerbaycan ve Türkiye arasında ilköğretim müzik ders kitaplarında yer alan ezgilerin sınıflara göre ve genel toplamda hangi türde ezgiler olduklarını, halk müziği ezgilerinin oranını, ezgilerin genelinde bestecilerin geleneksel müzik karakterlerinden faydalanıp faydalanmadıklarını, başlangıç ezgilerine ilişkin tercihlerini ve bestecilerin yerli bestecilerden tercih edilip edilmediğiyle ilgili durumu belirlemektir.

### **Çalışmanın Önemi**

Farklı konularla ilgili karşılaştırmalı araştırma yöntemi birçok farklı ülke arasında ya da Azerbaycan ile Türkiye arasında yapılmış olmasına karşın araştırma konumuza benzer bir karşılaştırmalı araştırmanın şimdiye kadar yapılmamış olmasından dolayı çalışma önemli kabul edilmektedir.

### **Sınırlılıklar**

Araştırmanın sınırlılıkları; Türkiye’de ve Azerbaycan’da 2011/2012 eğitim-öğretim yılında ilköğretim basamağında kullanılan müzik ders kitapları ve bu kitaplarda notası bulunan ezgiler ile belirlenmiştir.

### **Yöntem**

Araştırmanın durum tespitine dayalı bir amacı olduğundan evren ve örneklem gibi ayrışmalar söz konusu olmayıp, çalışma alanı olarak belirlenen hedeflerin tamamı incelenmiş ve analiz edilmiştir. Araştırmanın sınırlılıkları zaten hedef alınan çalışma alanının tamamını işaret etmektedir. Bu düşünceyle tekrar belirtmek gerekirse çalışma alanı/evren/veri toplama aracı Azerbaycan ve Türkiye’de 2011/2012 eğitim-öğretim yılında ilköğretim 1. sınıftan 8. sınıfa kadar müzik derslerinde resmî onayla kullanılan ders kitaplarıdır. Kitap içeriklerindeki hedef ise kitaplarda söylenilmesi, çalınması ya da dinlenilmesi önerilmiş ve notası verilmiş ezgilerdir. Dinlenilmesi tavsiye edilmiş ancak notası verilmemiş ya da notası olmadan sadece sözleri yazılmış ezgiler dikkate alınmamıştır. İlk önce her sınıfın müzik ders kitabı içeriğindeki ezgilerin; çocuk şarkısı, tekerleme, marş, sözsüz ezgi, halk müziği ezgisi ya da diğer müzik türlerinde ezgi olmasına göre

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

sayısal olarak karşılaştırılmıştır. Daha sonra ders kitaplarındaki başlangıç ezgisi tercihleri, ezgilerin tonal yapıda olup olmadıkları, ezgilerin geleneksel müziklerin modal/makamsal yapısından ya da ölçü yapısından faydayla bestelenip bestelenmediği, ulusal bestecilerin ve yabancı kaynaklı eserlerin oranı da incelemeye tâbi tutulmuştur. Her sınıfa ait frekans yüzde hesabıyla ortaya konulan tablolar en son olarak da genel bir tabloda birleştirilerek iki ülke arasında ilköğretimin bütününe ait bir karşılaştırma yapılmıştır.

### **Bulgular ve Yorumlar**

Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılan kitaplar, Azerbaycan'dan; Recebov ve Babayeva (2007a, 2007b, 2007c, 2007d), Zülfüqarov ve Xelilov (2006), Aliyeva ve ark. (2007), Kazımov ve ark. (2007), Quliyev ve ark. (2007); Türkiye'den ise Koç (2009), Özdemir (2009), Özdemir ve Koç (2009a, 2009b), Yaşar ve ark. (2009a, 2009b, 2009c, 2009d, 2009e), Yaşar ve ark. (2010a, 2010b), Yaşar ve ark. (2011) ve Yaşar ve Yücesoy'a (2009) ait ilköğretim müzik ders kitaplarıdır.

### ***İlköğretim 1. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

<b>TABLO I</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	15(%68)	32(%53)
Tekerleme	3(%13,5)	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	1(%5)	8(%13)
Marş	3(%13,5)	1(%2)
Sözsüz Ezgi	-	19(%32)
Toplam	22(%100)	60(%100)

**Tablo I.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 1. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

<b>TABLO II</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş-Tonal Çocuk Şarkısı	Makamsal Çocuk Şarkısı
Majör Ezgiler	17(%77)	19(%32)
Minör Ezgiler	1(%5)	5(%8)
Modal-Makamsal Ezgiler	4(%18)	36(%60)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)- (6/8,3/4,12/8)	-	22(%37)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgi	2(%9)	3(%5)
Yerli Besteci	16(%73)	49(%82)

**Tablo II.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 1. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

İlköğretim 1. sınıfa ait müzik ders kitaplarının iki ayrı tabloda karşılaştırıldığı görülmektedir. Tablo I’e göre ilk göze çarpan Azerbaycan’da kullanılan ilköğretim birinci sınıf müzik ders kitabındaki ezgi sayısının 60 olması, buna karşın ülkemizde bu sayının 22’de kalmasıdır. Azerbaycan’da öğrenilmesi, çalınması, söylenmesi ve dinlenilmesi önerilen ezgilerin Türkiye’ye oranla üç katı fazla olduğu, Azerbaycan’da ilköğretim birinci sınıf müzik eğitiminde kullanılan ezgilerin üçte birinin sözsüz ezgilerden oluşuyor olmasına karşın ülkemizde sözsüz ezgilerden faydalanılmadığı, çocuk şarkılarının halk ezgilerine oranına bakıldığında ise ülkemizde 1/15’lik orana karşın Azerbaycan’da 1/4’lük oranın dikkat çektiği görülmektedir. Diğer taraftan Tablo II incelendiğinde birinci sınıf çocuklarının söyleyemeyeceği teknik olarak belli olan İstiklâl Marşı’mızın dinletilmek üzere önerildiği ve majör yapıdaki tonal bir çocuk şarkısının ülkemizde başlangıç ezgisi olarak tercih edildiği buna karşın Azerbaycan’da modal/makamsal yapıdaki bir ezginin tercih edildiği, tonal yapıdaki ezgilerin oranının ülkemizde %82 iken Azerbaycan’da %40 olduğu, makamsal yapıdaki ezgilerin ülkemizde %18 iken Azerbaycan’da %60 olduğu görülmektedir. Ayrıca ölçü yapısı bakımından ülkemiz geleneksel müzik karakterini temsil ettiği düşünülen 5, 7 ve 9 zamanlı aksak yapıdaki ölçülerin kullanılmamasına karşın Azerbaycan halk müziğinin genel müzik karakterinin ritmik temelini oluşturan 3, 6 ve 12 zamanlı ölçü yapılarının

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

%37 oranında kullanıldığı, ezgileri besteleyen yerli ve yabancı besteci açısından bakıldığında da Azerbaycan’ın yerli bestecilere ait ezgileri daha fazla tercih ettiği, oran olarak da ülkemizde iki katı daha fazla yabancı/aktarılmış ezgi kullanıldığı görülmektedir.

***İlköğretim 2. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

<b>TABLO III</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	17(%63)	30(%50)
Tekerleme	2(%7,5)	1(%1,5)
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	6(%22)	10(%17)
Marş	2(%7,5)	1(%1,5)
Sözsüz Ezgi	-	18(%30)
Toplam	27(%100)	60(%100)

**Tablo III.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 2. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

Tablo III’de görüldüğü üzere ilköğretim 2. sınıf müzik ders kitaplarında kullanılan toplam ezgi sayısı bakımından yine dikkat çekici bir durum vardır (27/60). Birinci sınıflarda olduğu gibi Azerbaycan’da sözsüz ezgilerin genel ezgilere oranı %30 olmasına rağmen ülkemizde sözsüz ezgilerden faydalanılmadığı, halk müziği ezgileri kullanma oranının ülkemiz lehine olmakla birlikte birbirine yakın olduğu, çocuk şarkılarının ülkemizde %63 oranla ilköğretim 2. sınıf müzik eğitiminde baskın olarak kullanıldığı ve ülkemizde 2. sınıf müzik eğitiminde tekerlemelerin ve marşların Azerbaycan’a göre daha yüksek oranda tercih edildiği görülmektedir.

<b>TABLO IV</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş-Tonal Çocuk Şarkısı	Milli Marş



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Majör Ezgiler	12(%44)	21(%35)
Minör Ezgiler	7(%26)	5(%8)
Modal-Makamsal Ezgiler	8(%30)	34(%57)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)-(6/8,3/4,12/8)	-	24(%40)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	-	6(%10)
Yerli Besteci	19(%70,5)	43(%72)

**Tablo IV.** Türkiye ve Azerbaycan'da İlköğretim 2. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo IV'e göre ise başlangıç ezgilerinde iki ülkede de millî marşların tercih edildiği, tonal yapıdaki ezgilerin ülkemizde %70 oranda tercih edilmesine karşın Azerbaycan'da %43 oranında tercih edildiği, makamsal yapıdaki ezgilerin tercih oranları Azerbaycan'da %60'a yaklaşırken ülkemizde %30'larda kaldığı, halk müziği karakterli ölçü yapılarının ülkemizde tercih edilmemesine karşın Azerbaycan'da %40 gibi ciddi bir oranda tercih edildiği, yerli bestecilerin tercih oranları nerdeyse aynı olmasına karşın Azerbaycan'da yabancı bestecilerin de %10 oranında tercih edildiği görülmektedir.

***İlköğretim 3. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

<b>TABLO V</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	18(%62)	19(%33)
Tekerleme	2(%7)	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	6(%21)	25(%44)
Marş	3(10)	4(%7)
Sözsüz Ezgi	-	9(%16)
Toplam	29(%100)	57(%100)

**Tablo V.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 3. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Tablo V’de Azerbaycan ve Türkiye’de ilköğretim 3. sınıf müzik dersi kitaplarındaki ezgilerin tür dağılımı görülmektedir. Buna göre ezgi sayısı bakımından Azerbaycan’ın önceki sınıflarda olduğu gibi 3. sınıfta da Türkiye’ye nazaran daha fazla ezgiyi kullandığını göze çarpmaktadır (27/59). Ülkemizde kullanılan ders kitabında %21 oranı ile 6 adet halk müziği ezgisi yer almakta iken Azerbaycan’da kullanılan ders kitabında ülkemizin iki katından fazla bir oranla (%44) 25 halk müziği ezgisi yer almıştır. Ülkemiz ders kitabında çocuk şarkılarının kullanılma oranı (%62), Azerbaycan’ın (%33) iki katına yakındır. Halk müziği ezgileriyle çocuk şarkılarının birbirine oranı dikkate alındığında; ülkemizdeki 1/3’lük orana karşılık Azerbaycan’da 5/4’lük bir oran dikkat çekmektedir. Azerbaycan’da sözsüz ezgilerin yine %16’lık kullanım oranında olmasına rağmen ülkemizde tercih edilmediği dikkati çeken diğer bir unsurdur.

<b>TABLO VI</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Fa maj. Çocuk şarkısı	Milli Marş
Majör Ezgiler	15(%52)	9(%16)
Minör Ezgiler	5(%17)	7(%12)
Modal-Makamsal Ezgiler	9(%31)	42(%74)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)-(6/8,3/4,12/8)	2(%7)	34(%60)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgi	2(%7)	3(%5)
Yerli besteci	19(%65)	30(%53)

**Tablo VI.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 3. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo VI incelendiğinde, başlangıç ezgiler açısından ülkemizde tonal yapıda bir çocuk şarkısı tercihinin karşılık Azerbaycan’da ülkenin millî marşı tercih edilmiştir. Ülkemizde ilköğretim 3. sınıf müzik ders kitaplarında yer alan tonal ezgilerin oranı %71 iken bu oran Azerbaycan’da %28 gibi bir oranla bizim ülkemizin neredeyse üçte biri kadardır. Makamsal ezgilerin kullanılma oranlarına bakıldığında; ülkemizdeki tercih oranı %31 olmasına karşın Azerbaycan’da %74 olmuş, halk müziği karakterli ölçü yapılarının kullanılma oranı %7’ye karşın %60 gibi ezici bir ağırlıkla Azerbaycan lehine gerçekleşmiştir. Yerli besteci tercihinde oransal üstünlüğün Türkiye’de

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

görünmesinin sebebi ise Azerbaycan müzik ders kitaplarında ağırlıklı olarak kullanılan anonim halk ezgilerinden ileri gelmektedir.

***İlköğretim 4. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

<b>TABLO VII</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	12(%67)	12(%19)
Tekerleme	-	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	2(%11)	33(%52)
TSM-Başka Türde Şarkı	-	3(%4,5)
Marş	4(%22)	3(%4,5)
Sözsüz Ezgi	-	13(%20)
Toplam	18(%100)	64(%100)

**Tablo VII.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 4. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

Tablo VII’de ilköğretim 4. sınıf müzik ders kitaplarında yer alan ezgilerin türsel dağılımı görülmektedir. 18/64 oranla kullanılan ezgi sayısında Azerbaycan lehine çarpıcı bir sonuç bulunmaktadır. Halk müziği ezgilerinin çocuk şarkılarına oranı incelendiğinde ülkemizdeki 1/6’lık orana karşılık Azerbaycan’da 11/4’lük oran yine dikkat çekicidir. Sözsüz ezgilerin ülkemizde tercih edilmemesine karşın Azerbaycan’da bu tür ezgilerin %20’lik oranlarda kullanılması dikkat çekici bir diğer unsurdur. Ülkemizde çocuk şarkıları ve marşların toplam oranı %89’a ulaşırken Azerbaycan’da bu oran %23,5 olarak görülmekte ve Azerbaycan müzik ders kitabında Türkiye’ye oranla çeşitliliğin daha dengeli olduğu gözlemlenmektedir.

<b>TABLO VIII</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş	Milli Marş
Majör Ezgiler	12(%67)	12(%19)
Minör Ezgiler	2(%11)	13(%20)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Modal-Makamsal Ezgiler	4(%22)	39(%61)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)-(6/8,3/4,12/8)	2(%11)	26(%41)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	5(%28)	9(%14)
Yerli besteci	11(%61)	26(%41)

**Tablo VIII.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 4. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo VIII’e göre iki ülkede de başlangıç ezgisi olarak millî marşlar tercih edilmiş, Azerbaycan’da tonal yapıdaki ezgilerin toplam oranı %39 iken bu oran ülkemizde tam iki katı olarak %78 şeklinde ortaya çıkmış, makamsal yapıdaki ezgilerin kullanılma oranı %22-%61 şeklinde Azerbaycan lehine gerçekleşmiş, halk müziği karakterli ölçü yapılarının kullanılma oranları ülkemizde %11 iken Azerbaycan’da %41 olarak tespit edilmiş, yabancı bestecilere ait ezgilerin ülkemizde Azerbaycan’a göre iki katı daha fazla tercih edildiği anlaşılmıştır.

***İlköğretim 5. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

<b>TABLO IX</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	10(%56)	12(%16)
Tekerleme	-	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	6(%33)	20(%28)
TSM-Başka Türde Şarkı	-	9(%12)
Marş	2(%11)	5(%7)
Sözsüz Ezgi	-	27(%37)
Toplam	18(%100)	73(%100)

**Tablo IX.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 5. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Tablo IX incelendiğinde 18/73 şeklinde kullanılan ezgi sayısı bakımından yine Azerbaycan lehine bir durumun ortaya çıktığı, çocuk şarkıları ve marşların toplam oranının Azerbaycan’da %23 iken ülkemizde %67 olduğu, halk müziği ezgilerinin çocuk şarkılarına oranı incelendiğinde Azerbaycan’daki 5/3’lük orana karşı ülkemizde 3/5’lik bir oran olduğu, ülkemizde tercih edilmeyen sözsüz ezgilerin Azerbaycan’da %37’lik bir oranla yer aldığı görülmektedir. Okul şarkısı, marş ya da halk ezgisi olmayan ezgilerin ilköğretim 5. sınıf müzik ders kitaplarında Azerbaycan’da %12’lik bir oranla yer bulmasına karşın ülkemizde bu tür ezgilerden yararlanılmadığı yine çarpıcı sonuçlar arasındadır.

Tablo X incelendiğinde ülkemizde başlangıç ezgisi olarak millî marşımız tercih edilirken Azerbaycan’da sözsüz tonal bir ezginin tercih edildiği, tonal ezgilerin toplam oranı ülkemizde %61 iken Azerbaycan’da %44 olduğu, makamsal ezgilerin oranının ülkemizde %39’larda iken Azerbaycan’da %56’larda olduğu, halk müziği karakterli ölçü yapılarının oranı Azerbaycan’da %49 iken ülkemizde bu oranın %17’lerde kaldığı, yabancı besteci tercihlerinin iki ülkede de aynı oranda yer aldığı buna karşılık yerli besteci ezgilerinin anonim halk ezgilerine rağmen belirgin bir şekilde Azerbaycan lehine olduğu görülmektedir.

<b>TABLO X</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş	Sözsüz Domajör
Majör Ezgiler	8(%44)	22(%30)
Minör Ezgiler	3(%17)	10(%14)
Modal-Makamsal Ezgiler	7(%39)	41(%56)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)-(6/8,3/4,12/8)	3(%17)	36(%49)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	2(%11)	8(%11)
Yerli besteci	10(%56)	47(%64)

**Tablo X.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 5. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

*İlköğretim 6. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular*

<b>TABLO XI</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	15(%46)	15(%65)
Tekerleme	-	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	11(%33)	6(%26)
TSM-Başka Türde Şarkı	1(%3)	1(%4,5)
Marş	4(%12)	-
Sözsüz Ezgi	2(%6)	1(%4,5)
Toplam	33(%100)	23(%100)

**Tablo XI.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 6. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

Tablo XI'e göre önceki sınıflardan farklı olarak ezgi sayısındaki oran ülkemiz lehinedir (33/23). Bunun sebebi de Azerbaycan'daki ilköğretim 6. sınıf müzik ders kitabında nota verilmeden birçok eserin ödev olarak verilmiş olmasıdır. Araştırmada sadece notası verilmiş olanları dikkate aldığımızdan bu sınıfta böyle bir durum oluşmakla birlikte aslında ders içeriğinin diğer sınıflardan farklı olmadığı kitap içeriğindeki açıklamalardan anlaşılmaktadır. Oluşan bu istatistiğe göre de halk müziği ezgilerinin kullanım oranı ülkemiz lehine görünmekte (%33-%26), çocuk şarkılarının Azerbaycan'da daha çok tercih edildiği ortaya çıkmakta (%46-%65), halk müziği ezgilerinin çocuk şarkılarına oranı da ülkemiz lehine görünmektedir (11/15-6/15), önceki sınıflardan farklı olarak Azerbaycan'da sözsüz ezgi kullanımının pek söz konusu olmadığı da yine dikkat çekmektedir. Ancak başta da belirttiğimiz gibi aslında notası verilmeden önerilen, söylenmesi, çalınması ve dinlenilmesi istenilen bir hayli ezgi ismi kitapta yer almaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

<b>TABLO XII</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Do Majör Sözsüz	Çocuk şarkısı Fa#min
Majör Ezgiler	20(%61)	6(%26)
Minör Ezgiler	-	8(%35)
Karışık Tonal Yapıda	-	1(%4,5)
Modal-Makamsal Ezgiler	13(%39)	7(%30)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)- (6/8,3/4,12/8)	6(%18)	11(%48)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	6(%18)	-
Yerli besteci	16(%48)	18(%78)

**Tablo XII.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 6. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo XII’ye göre iki ülkede de başlangıç ezgisi olarak tonal yapıda ezgiler tercih edilmiş ancak ülkemizde tercih edilen ezgi sözsüz ve majör yapıdayken Azerbaycan’daki ezgi sözlü bir minör çocuk şarkısı olmuştur. Ülkemizdeki ilköğretim 6. sınıf müzik ders kitabında yer alan tonal ezgilerin tamamı majör yapıda olup %61 oranındadır. Azerbaycan’da ise tonal yapıdaki ezgilerin toplam oranı %65,5’dir. Makamsal yapıdaki ezgiler %39’a %30 ülkemiz lehine görülmeyle birlikte, halk müziği karakterli ölçü yapılarında Azerbaycan’ın %48, ülkemizin ise sadece %18’lik bir tercihi olmuştur. Ülkemizdeki kitaplarda yer alan ezgilerin yerli bestecilerinin oranı %48 iken bu oran Azerbaycan’da %78 gibi oldukça dikkat çekici düzeydedir. Ayrıca Azerbaycan’da yabancı bestecilere ve aktarılmış ezgilere hiç yer verilmezken bu oran ülkemizde %18 olmuştur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

*İlköğretim 7. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular*

<b>TABLO XIII</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	8(%22)	15(%29)
Tekerleme	-	-
Türkü-Halk Müziği Ezgisi	8(%22)	19(%36,5)
TSM-Başka Türde Şarkı	1(%2,5)	6(%11,5)
Marş	2(%5)	2(%4)
Sözsüz Ezgi	17(%46)	10(%19)
Yabancı Sözlü ezgi	1(%2,5)	-
Toplam	37(%100)	52(%100)

**Tablo XIII. Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 7. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı**

Tablo XIII incelendiğinde ezgi sayısında Azerbaycan üstünlüğünün tekrar devam ettiğini görmekteyiz (37/52). Çocuk şarkılarında birbirine yakın oranlar görülmekle birlikte halk müziği ezgilerinin kullanımı Azerbaycan’da daha belirgin olmuştur (%36,5-%22). Halk müziği ezgilerinin çocuk şarkılarına oranına baktığımızda ülkemizde 8/8, Azerbaycan’da ise 19/15’lik bir oran görülmektedir. Sözsüz ezgi oranı ülkemizde Azerbaycan’a nazaran daha fazla kullanılmış (%46-%19), Azerbaycan’da ise çocuk şarkısı, marş ve halk müziği ezgileri dışında diğer türlerden ezgi kullanım oranı %12’lere yaklaşmıştır.

<b>TABLO XIV</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş	Milli Marş
Majör Ezgiler	16(%43)	7(%13)
Minör Ezgiler	8(%22)	8(%15)
Karışık Tonal yapıda	-	3(%6)



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Modal-Makamsal Ezgiler	13(%35)	35(%67)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)- (6/8,3/4,12/8)	6(%16)	38(%73)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	6(%16)	2(%4)
Yerli besteci	21(%57)	30(%58)

**Tablo XIV.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 7. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo XIV’e göre iki ülkede de ilköğretim 7. sınıf müzik ders kitaplarındaki başlangıç ezgisi millî marşlara olmuştur. Tonal yapıdaki ezgilerin oranı ülkemizde %65 iken bu oran Azerbaycan’da %34 kadardır. Makamsal yapıdaki ezgiler Azerbaycan’da %67’lik bir oranda yer bulurken bu oran ülkemizde %35’te kalmıştır. Halk müziği karakterli ölçü yapısı ülkemizde %16 oranında yer alırken Azerbaycan’da %73’lük dikkat çekici bir oran söz konusudur. Yerli besteci oranlarındaki eşitlik Azerbaycan’da kullanılan anonim halk ezgilerinden kaynaklanmakta ayrıca yabancı besteci ve aktarılmış ezgilerin kullanım oranı da ülkemizde %16 civarında iken Azerbaycan’da %4 oranındadır.

### **İlköğretim 8. Sınıf Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular**

Tablo XV’e göre ezgi sayısı Azerbaycan’da yine Türkiye’ye göre fazladır (33/48). Bu ezgilerin dağılımına bakıldığında çocuk şarkısı oranlarının iki ülkede eşit olduğu, halk müziği ezgilerinin de oran açısından yakın olmakla birlikte ülkemizde biraz daha önde olduğu görülmektedir. Ülkemizde sözsüz ezginin kullanım oranı %36, Azerbaycan’da ise %48’dir.

<b>TABLO XV</b>	Türkiye	Azerbaycan
Çocuk Şarkısı	7(%21)	10(%21)
Tekerleme	-	-
Türkü-Halk Müziği	9(%27)	11(%23)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Ezgisi		
TSM-Başka Türde Şarkı	1(%3)	2(%4)
Marş	3(%9)	2(%4)
Sözsüz Ezgi	12(%36)	23(%48)
Yabancı Sözlü Ezgi	1(%3)	-
Toplam	33(%100)	48(%100)

**Tablo XV.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim 8. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

<b>TABLO XVI</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	Milli Marş	Milli Marş
Majör Ezgiler	14(%42)	6(%12,5)
Minör Ezgiler	3(%9)	8(%17)
Karışık Tonal Yapıda	-	5(%7)
Modal-Makamsal Ezgiler	16(%48)	28(%58)
Ölçü (5/8,7/8,9/8)- (6/8,3/4,12/8)	6(%18)	27(%56)
Yabancı besteci ve Aktarılmış Ezgiler	6(%18)	10(%21)
Yerli besteci	17(%52)	27(%56)

**Tablo XVI.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim 8. Sınıf Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

Tablo XVI’da görüldüğü üzere iki ülke de başlangıç ezgisi olarak milli marşını seçmiş, tonal ezgilerin toplam oranlarında ülkemizde %51 Azerbaycan’da ise %36,5’lik bir oran oluşmuş, makamsal ezgilerin Azerbaycan’da ülkemiz göre daha fazla tercih edildiği görülmüş (%48-%58),

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

halk müziği karakterli ölçü yapıları Azerbaycan'da %56 oranında yer bulurken ülkemizde %18 yer bulmuş, yerli-yabancı besteci oranlarında da birbirine yakın rakamlar oluşmuştur.

***İlköğretimin Bütününde Müzik Ders Kitaplarına İlişkin Bulgular***

İlköğretim müzik ders kitaplarını sınıflara göre ayrı ayrı karşılaştırdıktan sonra ilköğretimin geneline bakıldığında daha belirgin bir durum ortaya çıkacağı düşüncesiyle sınıflara ait rakamlar iki ayrı tabloda birleştirilerek genel iki tablo oluşturulmuştur. Tablo XVII'ye göre ilköğretim müzik ders kitaplarında kullanılan ezgi sayısı ülkemizde 218 iken Azerbaycan'da bu rakam iki katı şeklinde 437'dir. Çocuk şarkılarının oranları ülkemizde %47,2 Azerbaycan'da ise %33 şeklinde oluşmuştur. Tekerlemelere Azerbaycan müzik eğitiminde ülkemize nazaran pek yer verilmediği görülmüştür. Halk müziği ezgilerinin oranında %30'a %22 şeklinde Azerbaycan lehine bir durum ortaya çıkmıştır. İki ülkenin halk müziği dışındaki millî müziklere müzik ders kitapların az da olsa yer verdiği ve durumun Azerbaycan lehine olduğu tespit edilmiştir. Marşların müzik eğitiminde birçok açıdan önemli bir yeri olduğu düşüncesi ile hem ülkemizde hem Azerbaycan'da marşlara yer verildiği ve oranlar karşılaştırıldığında ülkemizde marşların daha çok kullanıldığı anlaşılmıştır. Sözsüz ezgilerin önemi konusunda Azerbaycan'da daha ön planda bir düşüncenin olduğu ve ülkemizin iki katı bir oranda bu tür ezgilere yer verildiği görülmektedir. Ancak kitaplar incelenirken Azerbaycan'da bu ezgilerin büyük oranda dinlemeye dönük ezgilerden oluştuğu görülmüş ve bu ezgiler çalınması, söylenmesi söylenen ezgilerden ayrı tutulduğunda diğer tür ezgilerin kullanım oranlarında ciddi değişiklikler meydana geleceği düşünülmüş ve de özellikle halk müziği ezgilerinde daha belirgin bir fark ortaya çıkacağı anlaşılmıştır. Bu yaklaşıma göre bakıldığında Türkiye ile Azerbaycan'ın birbirine yakın oranlarda çocuk şarkılarına yer verdiği ama diğer taraftan araştırmamıza özel başlıkta halk müziği ezgilerinin Azerbaycan'da ülkemizin neredeyse iki katı oranında yer bulduğu ortaya çıkmaktadır.

<b>TABLO XVII</b>	Türkiye	Azerbaycan	Azerbaycan2
Çocuk Şarkısı	103(%47,2)	145(%33)	145(%45,7)
Tekerleme	7(%3,3)	1(%0,2)	1(%0,3)
Türkü-Halk Müziği	49(%22)	132(%30)	132(%41,6)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Ezgisi			
TSM-Başka Türde Şarkı	3(%1,5)	21(%4,8)	21(%6,7)
Marş	23(%11)	18(%4)	18(%5,7)
Sözsüz Ezgi	31(%14)	120(%28)	-
Yabancı Sözlü Ezgi	2(%1)	-	-
Toplam	218(%100)	437(%100)	317(%100)

**Tablo XVII.** Türkiye ve Azerbaycan İlköğretim Genel Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgi Türleri Dağılımı

Tablo XVIII’de ilköğretim genelinde müzik eğitiminde kullanılan ezgilerin teknik analizi gösterilmiştir. Buna göre başlangıç ezgilerinin iki ülke arasında anlamlı bir fark içermediği ve milli marşların genelde başlangıç ezgisi olarak tercih edildiği söylenebilir. Diğer taraftan tonal yapıdaki ezgilerin ağırlığı ülkemizde %65,6 iken Azerbaycan’da 39,9’tür. Aynı paralelde ve tutarlıkta makamsal ezgilerin ağırlığı ise Azerbaycan’da %60 iken ülkemizde %34’tür. Kullanılan ezgilerin halk müziği ile doğrudan bağlantısını gösteren bir diğer unsur olan ölçü yapılarının durumu ise çok belirgin bir şekilde bu konuya Azerbaycan’ın verdiği önemi göstermektedir (%50-%11,5). Ayrıca ülkemizde yabancı bestecilerin eserlerinin ve aktarılmış ezgilerin Azerbaycan’a göre daha fazla yer bulduğu, yerli besteci oranlarının ise iki ülke arasında birbirine oldukça yakın olduğu görülmektedir.

<b>TABLO XVIII</b>	Türkiye	Azerbaycan
Başlangıç Ezgisi	5 Milli Marş-3 tonal çocuk şarkısı	5 Milli Marş-bir makamsal- ikisi tonal çocuk şarkısı
Majör Ezgiler	114(%52,3)	102(%23,3)
Minör Ezgiler	29(%13,3)	64(%14,6)
Karışık Tonal Yapıda	-	9(%2)
Modal-Makamsal Ezgiler	74(%34)	262(%60)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Ölçü (5/8,7/8,9/8)- (3/8,6/8,3/4,12/8)	25(11,5)	218(%50)
Yabancı Besteci ve Aktarılmış Ezgiler	29(%13,3)	41(%9)
Yerli besteci	129(%59,2)	270(%62)

**Tablo XVIII.** Türkiye ve Azerbaycan’da İlköğretim Genelinde Müzik Ders Kitaplarındaki Ezgilerin Halk Müziği Karakteristiklerini Taşıma Durumları

### **Sonuç ve Öneriler**

Araştırmamızda elde edilen veriler/bulgular ışığında sonuçlar aşağıdaki gibi maddelendirilebilir.

-Azerbaycan’da ve Türkiye’de ilköğretim süresi 8 yıldan oluşmaktadır.

-İlköğretim programlarına göre Azerbaycan’da 8 yıllık süreçte her sınıfta 40 dakikalık haftada bir saatlik müzik dersi, Türkiye’de ise ilk üç sınıfta iki diğer beş sınıfta birer saatlik müzik dersi yer almaktadır. Ülkemizde ilköğretimin ilk üç yılında müzik dersine ayrılan zaman biraz daha fazla görünmekle birlikte yeni 4+4+4 sistemiyle bu durum ortadan kalkmış, ilk 8 yıl müzik dersleri birer saate eşitlenmiş ancak uygulamaya geçmesi birçok sebepten zor olacak olan ortaokul kısmına haftada 2 saatlik seçmeli müzik dersi gelmiştir.

-Ülkemizde ilköğretimde ikinci kademe olarak adlandırılan 6-7-8.sınıflarda müzik derslerini müzik öğretmeni yürütmekte önceki sınıfların müzik dersine ise büyük çoğunlukla sınıf öğretmeni girmektedir. Azerbaycan’da ise ‘uşak bahçesi’ olarak adlandırılan okul öncesi eğitim kurumlarında ciddi ve nitelikli müzik eğitimi yapıldığından ilköğretim düzeyinde müzik derslerine ağırlıklı olarak müzik öğretmenleri girmektedir.

-İlköğretim müzik ders kitapları incelendiğinde ders süreleri çoğunlukla aynı olmasına karşın Azerbaycan’da ülkemizden iki katı fazla ezgi kullanıldığı görülmektedir (218-437).

-Sözsüz(enstrümantal) ezgilerin Azerbaycan’daki ilköğretim düzeyi müzik eğitiminde ülkemize göre oldukça önemli kabul edildiği (%14-%28), bu ezgilerin büyük bir kısmının ise notası verilmiş olmakla birlikte daha çok dinleme amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Araştırmanın kapsamı gereği müzik ders kitaplarında notası verilen bütün ezgiler değerlendirmeye alınmış ancak sadece ders

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

içerisinde söylenilmesi ya da çalınması istenilen notası verilmiş ezgiler dikkate alındığında karşılıklı oranların çok daha çarpıcı olduğu görülmüştür.

-İlköğretim müzik eğitiminin olmazsa olmazı kabul edilen çocuk şarkıları iki ülkenin ders kitaplarında birbirine yakın oranlarda kullanılmıştır (%47,2-%45,7). İki ülkede de çocuk şarkılarına yeterince önem verildiği ve bu önem doğrultusunda ilköğretim müzik eğitiminde kullanılan ezgilerin neredeyse yarısının çocuk şarkılarından oluştuğu görülmektedir.

-Ülkemiz ilköğretim müzik eğitiminde tekerlemelere ayrılan yer az da olsa belirli bir orana ulaşmakta iken (%3,3) Azerbaycan’da tekerlemelerden neredeyse hiç yararlanılmadığı gözlenmiştir (1/317).

-Araştırmamızın odağı olan halk müziği ezgileri karşılaştırıldığında ise Azerbaycan ile Türkiye arasında oldukça anlamlı bir fark olduğu görülmüştür. Ülkemizde ilköğretim müzik ders kitaplarında kullanılan halk müziği ezgilerinin oranı %22 iken Azerbaycan’da bu oran %41,6’dır. Neredeyse iki katı bir fark oluşturan bu durum Azerbaycan’ın genel olarak müzik eğitiminde izlediği politikalarının bir sonucudur ve hem genel hem de mesleki müzik eğitiminde Azerbaycan halk müziği çok ciddiye alınmakta ve onun teknik, estetik, pedagojik ve metodolojik boyutlarını geliştirici birçok çalışma yapılmaktadır.

-Halk müziği dışındaki ulusal müziklerin ilköğretim müzik ders kitaplarında kullanılma oranı ülkemizde Türk Sanat Müziği olarak isimlendirilen türde ve %1,5 oranındayken Azerbaycan’da özellikle opera, müzikal ve sinema filmleri için yapılan bestelerin ders kitaplarında %6,7 oranında yer bulduğu görülmüştür. Bu ezgiler de çoğunlukla halk müziği nüvelerini taşımaktadırlar.

-İki ülke tarihinde de övünç kaynağı birçok kahramanlık hikâyesi barındıran bağımsızlık mücadeleleri yer aldığından ordu ve asker kavramlarının önemi doğrultusunda ilköğretim müzik ders kitaplarında marşlara yer verilmiştir. Ülkemizde marşlara verilen oran %11 iken Azerbaycan’da yarısı kadardır (%5,7).

-İki ülkedeki ders kitaplarında da başlangıç ezgisi olarak çoğunlukla millî marşların tercih edildiği millî marşla başlamayan ders kitaplarında ise başlangıç ezgilerinin çocuk şarkılarından oluştuğu görülmektedir.

-Ülkemiz ilköğretim müzik eğitiminde kullanılan ezgilerin %65,6 oranında çok baskın bir karakterle tonal yapıdaki ezgilerden oluştuğu buna karşın Azerbaycan’da kullanılan tonal ezgilerin

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

oranının ise %39,9’da kaldığı görülmektedir. Bu durum zaten makamsal yapıda olan halk müziği ezgilerinin yanında bestelenen okul şarkılarının durumunu da bize göstermektedir.

-Bir önceki sonuç maddesiyle paralel şekilde modal/makamsal yapıdaki ezgilerin müzik ders kitaplarında kullanılma oranı Azerbaycan’da %60 oranıyla öne çıkmakta ülkemizde ise bu yapıdaki ezgilerin oranı %34’de kalmaktadır.

-Ülkelerin halk müziği karakterlerini yansıtan ölçü yapıları olarak ülkemizde 5, 7 ve 9 zamanlı aksak tipteki ölçü yapıları, Azerbaycan içi ise 3, 6 ve 12 zamanlı üçerli ölçü tipinin katları olan ölçü yapıları kabul edilmiştir. Bu yaklaşıma göre ülkemiz ilköğretim müzik ders kitaplarında yer alan ezgilerin ölçü yapılarında halk müziği karakteristiği taşıyanların oranı %11,5 iken Azerbaycan’da %50’dir.

-Yabancı bestecilerden ve başka ülkelere ait müziklerden alınan ezgilerin oranı ülkemizde %13,3, Azerbaycan’da %9 şeklindedir.

-Ulusal bestecilerin ezgilerinin kullanılma oranları incelendiğinde de iki ülke arasında önemli bir fark olmadığı görülmüştür (%59,2-%62).

-Son dokuz sonuç maddesi incelendiğinde görülmektedir ki Azerbaycan ilköğretim müzik eğitiminde halk müziğinden hem ezgi kaynağı olarak hem de bestelemeye kullanılacak makamsal yapı ve ölçü yapısı olarak önemli ölçüde yararlanılmakta, ülkemizle kıyaslandığında bu durumun hep Azerbaycan lehine oranlar taşıdığı gözlemlenmektedir.

-Ulusal bir müzik eğitimi politikası çerçevesinde genel, mesleki ve özengen müzik eğitimlerinin geleneksel müziklerden daha fazla yararlanan ve bu yararlanmayı da çağın gerekleri doğrultusunda işleyen bir sisteme oturtulması gerekmektedir. Benzer halk müziği geleneklerine sahip iki ülke arasında bile izlenen yollar ve politikalar sonucu zaman içerisinde belirgin farklar ortaya çıkmıştır. Bugün Azerbaycan müziğinin yanı sıra bu müziğin yorumcuları ve bestecilerinin ülkemize kıyasla dünya üzerinde daha çok tanındığı, müzik otoriteleri tarafından öznel kimliği ile daha çok beğenildiği, dünyanın birçok yerinde temsilinin daha fazla yapıldığı bilinmektedir.

Bütün bu sonuç ve düşüncelerle şu öneriler sıralanabilir:

-İlköğretim müfredatında müzik eğitimine ayrılan süre arttırılmalı ve derslerin de ilgili basamağa uygun alan öğretmenleri tarafından yürütülmesi sağlanmalıdır.

-Çocuk şarkılarının önemi ortada olmakla birlikte eğitimde kullanılacak ezgilerin tür dağılımında daha dengeli bir tutum izlenmelidir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

-Halk müziği ezgileri ilköğretim müfredatında hem sözlü hem de sözsüz yapıda olanlarıyla birlikte en az çocuk şarkıları kadar kullanılmalıdır.

-İlköğretim müzik eğitiminde görsel ve işitsel halk müziği medya örneklerinin kullanılmasının yanı sıra halk müziği enstrümanlarının okulların demirbaşları arasında yer alması sağlanmalı ve bu çalgılar gerektiğinde eğitim-öğretim sürecinde kullanılabilir.

-Müzik eğitiminde kullanılacak ezgiler bestelenirken geleneksel müziklerin modal/makamsal yapılarından ve karakteristik ölçü yapılarından mümkün olduğunca faydalanılmalıdır.

-Farklı müzik kültürlerini tanımak, onlardan gerektiğinde faydalanmak adına dünyadaki yaygın müzik türlerinin örnekleri ve değişik ülkelerin müzikleri ilköğretim müzik eğitimi müfredatında mutlaka kullanılmalıdır.

### **Referanslar**

Aliyeva, Ferah; Nazım Kazımov ve Tamella Babayeva. 2007. *Ümumtahsil Mekteplerinin 7. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 7*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Maarif Neşriyyatı

Ayan, Dursun. 2011. *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. İstanbul. Kitabevi Yayınları. Çalış Ofset

Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. 2008. *2008/2009-cu Ders İli Üçün Ümumtahsil Mekteplerinin Tedris Planları*. Bakü. Kövser Neşriyyat-Poligrafiya

Büyükyıldız, H. Zeki. 2009. *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*. İstanbul. Papatya Yayıncılık

Kaçar, Gülçin Yahya. 2009. *Türk Müsiki Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara. Maya Akademi Yayınları. BRC Matbaası

Kazımov, Nazım.; Lale Hüseynova ve Tamella Babayeva. 2007. *Ümumtahsil Mekteplerinin 5. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 5*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Kövser Neşriyyatı

Koç, Yasemin. 2009. *İlköğretim Müzik 7 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları Döner Sermaye İşletmesi Müdürlüğü

Özdemir, Nurten. 2009. *İlköğretim Müzik 6 Öğrenci Çalışma Kitabı*. İstanbul. MEB Devlet Kitapları. Doğan Ofset



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

- Özdemir, Nurten ve Yasemin Koç. 2009a. *İlköğretim Müzik 8 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık
- Özdemir, Nurten ve Yasemin Koç. 2009b. *İlköğretim Müzik 6-7-8 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık
- Quliyev, Tofiq; Oktay Recebov, Gülnaz Abdullazade ve Nazı Kazımov. 2007. *Ümumtahsil Mekteplerinin 8. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 8*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Maarif Neşriyyatı
- Recebov, Oqtay ve Tamella Babayeva. 2007a. *Ümumtahsil Mekteplerinin 1. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 1*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Elnicat Neşriyyatı
- Recebov, Oqtay ve Tamella Babayeva. 2007b. *Ümumtahsil Mekteplerinin 2. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 2*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Elnicat Neşriyyatı
- Recebov, Oqtay ve Tamella Babayeva. 2007c. *Ümumtahsil Mekteplerinin 3. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 3*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Elnicat Neşriyyatı
- Recebov, Oqtay ve Tamella Babayeva. 2007d. *Ümumtahsil Mekteplerinin 4. Sınıfı İçin Derslik-Musiqi 4*. Bakü. Azerbaycan Respublikası Tahsil Nazirliyi. Elnicat Neşriyyatı
- Uçan, Ali. 2000. *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Birinci Basım. Sözkese Matbaası
- Yaşar, Neşem ve Gamze Yücesoy. 2009. *İlköğretim Müzik 4 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık
- Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2009a. *İlköğretim Müzik 1 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları Döner Sermaye İşletmesi Müdürlüğü
- Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2009b. *İlköğretim Müzik 2 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. İhlas Gazetecilik A.Ş.
- Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2009c. *İlköğretim Müzik 3 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık
- Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2009d. *İlköğretim Müzik 5 Öğrenci Çalışma Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Attila Özdek*

Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren, Suna Öztürk ve Gamze Yücesoy. 2009e. *İlköğretim Müzik 4-5 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Saray Matbaacılık

Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2010a. *İlköğretim Müzik 2 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Sistem Ofset

Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2010b. *İlköğretim Müzik 3 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Sistem Ofset

Yaşar, Neşem, Aziz Özdemir, Emine Özel Eren ve Suna Öztürk. 2011. *İlköğretim Müzik 1 Öğretmen Kılavuz Kitabı*. Ankara. MEB Devlet Kitapları. Evren Yayıncılık

Zülfüqarov, Oqtay ve Vidadi Xelilov. 2006. *Ümumtəhsil Məktəplərinin 6. Sınıfı İçin Dərslik-Musiqi 6*. Bakü. Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi. Pedaqogika Neşriyyatı

## KLARNETİN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ VE TÜRKİYE’DEKİ KULLANIMI

Ayşegül Ergene<sup>1</sup>  
aysegulkabal@hotmail.com

### Abstract

#### *The Development of Clarinet in Historical Process and Usage in Turkey*

*When we go back to the historical origins of woodwind instruments, It seen that the human race discovered that blowing into a hollow bone, a sea shell or a horn creates sound. As a result of that they opened sound holes on wooden cylindrical pipes which laid the foundations of early woodwind instruments.*

*One of the youngest member of woodwind instruments, the clarinet’s historical development dates back to 1600’s. The process has began with the improvement of Chalumeau, the forerunner of clarinet, by German luthier J. C. Denner and the application of many various form and mechanical systems to the instruments came until today.*

*One of the biggest reason for using clarinet as a member of the orchestra as well as a solo instrument is its acoustical structure that has twice as its wavelength in low registers. Having approximately four octave register, the clarinet makes enable to be used at open air, concert halls or in an orchestra in a very effective and easy way. The ergonomic structure of its mechanism enables to play rapid and virtuosic passages. The dark and round timber of the instrument showing similarity to human voice facilitates the expression of emotions.*

*The clarinet has various size and lengths and is generally known for E flat, B flat, A, bass contrabass and G clarinet. Due to the relevancy to the Turkish Music tonal system, the G clarinet is also named ‘Turkish Clarinet’.*

*According to the official records, the clarinet has first entered to Turkey in 1820 with Mızıkça-i Humayun. As a matter of fact it was known as ‘Gırnata’ in Anatolia since a long time ago. The word ‘Gırnata’ is lexicalized from the word ‘Kurnayta’ which defines all wind instruments in Syria, under Ottoman Empire that time. Today ‘Gırnata’ is still used for defining the clarinet in different regions. Arranged for Turkish Music tonal system, the G clarinet is an irreplaceable instrument of the folkloric cultures in many regions of Turkey.*

*This paper states the development of clarinet in terms of form and system in historical process and the use of it in Turkey.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç.; KTÜ Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ayşegül Ergene*

İnsanoğlu kendini ifade ederken çıkardığı çeşitli sesleri daha gür ve daha net duyurabilmek amacı ile tarih öncesi çağlardan itibaren borulara üflemişler, el ve ayaklarının yarattığı ritim gücünü kastanyet ve davul gibi çalgılarla pekiştirmişlerdir. Buradan yola çıkıldığında nefesli çalgıların geçmişinin yaklaşık olarak 20.000 yıl öncesine dayanmakta olduğu görülmektedir. İnsanoğlu içi boş bir kemiğe, avladığı bir hayvanın boynuzuna ya da bir bambu kamışına üflendiğinde farklı seslerin de oluşabildiğini keşfetmiş ve buradan yola çıkarak üflemeli çalgıların ilk örneklerini icat etmiştir.

Özellikle medeniyetlerin beşiği olarak bilinen Mezopotamya bölgesinde yapılan kazılarda elde edilen bulgulara göre Sümerler’in kamıştan kavallar ve yan çalınan flütler kullandıkları görülür. Sümerler’den sonra gelen Babil uygarlığı ise sazdan kamışları ve flütleri hem dinsel törenler hem de dünyevi zevklerin anlatımını da kullanmışlardır.

Mezopotamya uygarlıkları içerisinde atası kabul edilebilecek çalgı aleti bambu kamışından yapılmış paralel iki silindirik borudan oluşan ve *Met* adı verilen antik mısır çalgısıdır. Yapı olarak Türkler’in kullandığı zurnaya benzediği ve burundan hava alıp ağızdan vermek tekniği ile sürekli kesintisiz ses çıkardığı tahmin edilmektedir.



**Şekil 1: Met**

Daha batıya gelindiğinde *aulos* adlı antik yunan döneminin en sevilen ve tarihi belgeler de oldukça bahsedilen çalgısını görmekteyiz. *Aulos* Mısır da bulunan met ile benzeri özellikler gösteren bir çalgı idi. Silindirik iki borudan oluşan ve iki borunun tek bir kamış üzerine de birleşmesiyle oluşmaktaydı Yapı olarak günümüzde ki klarnet ve obua arası bir çalgı olarak nitelendirilebilmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ayşegül Ergene*



Şekil 2: *Aulos*

Tarihsel gelişim ile beraber insanların buldukları teknolojik yenilikleri enstrümanlara uyarlamaları ile nefesli çalgılar ailesi farklı sistemlerin dahil edilmesiyle büyük bir gelişim sürecine girmiştir. Savaş borularından trompete boynuzlardan korno ya da bambu kamıştan yapılan borulardan obua ve yan flüte doğru bir ilerleme kaydedilmiştir.

Ortaya çıkış dönemi tam olarak bilinmemekle beraber klarnetin asıl atası olarak kabul edilen şalümo (*chalumeau*) bir ortaçağ ve Rönesans halk çalgısı olarak tarihi kayıtlarda yer almıştır. Avrupa sanat müziğinin de geçici olarak yer bulan şalümo oldukça dar bir ses aralığına sahip olduğu için çok çeşitli boylarda ve tonalitelere yapılmıştır. Soprano, tenor, alto ve bas üyeleri olan şalümo en fazla bir buçuk oktavlık bir ses aralığı sağlamaktaydı. Günümüz modern klarnetinin en kalın ses aralığı halen ‘şalümo registerı’ olarak adlandırılmaktadır. Bunun sebebi klarnetin en kalın ses alanının koyu ve dramatik bir ses rengine sahip olmasıdır. Alman enstrüman yapımcısı J.C. Denner’in enstrüman üzerinde yaptığı düzenlemeler ile klarnete bugünkü *clarino* aralığı olarak bilinen orta ses aralığına kavuşmuştur. Bu J.C. Denner’in register anahtarını bulması ve klarnetin üzerin de uygulamasıyla daha önceden zor olan teknik pasajlarının çalmasını rahatlatmıştır. Bu anahtarlar ve delikler üzerine eklenen kapakçıklarla klarnetin ses alanı daha da geliştirilmiş ayrıca çalgının iç oyuntusu genişletilip boyu uzatılarak metal parçalar eklenmiştir. Bu ilk klarnet 8 perdeliydi. Fakat bu klarnette oluşan sesler arasında da ki eşitsizlik ve aşağı registerdaki entensiyon bozuklukları ön planda idi.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ayşegül Ergene*



**Şekil 3:** Şalümo

Klarnetin günümüzdeki gelişimine ulaşmasında en büyük katkısı olan kişilerden biri de dönemin ünlü flüt icracısı Thebold Bohem'in flütün pes seslerinin parlaklığını öne çıkaran deliklerin yedisi önde birisi arkada olacak şekilde tasarladığı bohem sistemdir. Bohem sistem flütten sonra klarnet üzerin de uygulanmaya çalışılmış ancak Hyacienthe Klose tarafından flüt ve klarnetin yapı ve akustik farklarından dolayı sadece yüzük mekanizmasını alabilmiştir. Klose bu sistemden çok fazla uzaklaşmadan klarnet üzerindeki delikleri daha büyük açmış ve bu şekilde günümüzde tüm tahta üflemeli çalgıların ve klarnetin mekanizmasının temelini oluşturan bohem sistemi geliştirilmiştir. 1839 yılında L. A. Buffet tarafından üretilip piyasaya sürülmüş ve hareketli yüzüklere sahip klarnet adı ile 1844 yılında patent altına alınmıştır. Fakat o dönem üretilen klarnetler de entonasyon ve ses kalitesi çalgının ana mekanizma ve yapısından çok kullanılan kamışların rahat ve kolay ses çıkara bilirliği ile sağlanıyordu. Çalan kişi bazı dudak hareketleri ile gerekli entonasyon ve ses kalitesini sağlamaya çalışıyordu. Bu durum ünlü klarnet virtüözü Iwan Müllerin sekiz anahtarlı klarneti 13 anahtarlı hale getirmesi ile büyük bir değişime uğramıştır. Bu yenilik ile klarnet çalımı daha kolay ses renkleri daha net ve entonasyon da bir o kadar temiz hale gelmişti. 19. yy'ın ortaların da Müller'in klarnet sistemi kendini tüm dünyada kabul ettirmiş ve 'her tonda klarnet' ismi ile anılmaya başlamıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ayşegül Ergene*

Müller aynı zamanda klarnet üzerine eklemiş olduğu deliklere yeni bir açma kapama sistemi getirmiş ve onların içini bir çeşit keçe ve güderi ile doldurarak klarnetin hava sızdırmasını engellemiştir. Bu klarnete daha kolay ve esnek çalma yetisi getirmiş ve böylece klarnet çalınması daha kolay bir enstrüman haline almıştır. H. Close ise Müller sistemi ve bohem sistemi sentezleyerek günümüzde kullanılan Bohem klarnet mekanizmasını son haline kavuşturmuştur.

Klarnetin ilk gelişiminden itibaren birçok besteci çıkarmış olduğu pastoral ve tok sesi dolayısıyla eserlerinde kullanmıştır. Örneğin Gluck çok ünlü eseri olan *Orfeon ve Euridice*'de şalümonun gelişmiş halini pes oktavda pastoral seslerin tınlaması için kullanmıştır. Antonio Vivaldi'nin iki klarnet ve iki obua için yazdığı üç adet konçertosu bulunmaktadır. Bu konçertolarda obua ve klarnet arasında oldukça lirik diyaloglar bulunmaktadır.

Klarnetin gelişmesi ve kullanımının yaygınlaşması Batı'da böyle bir seyir izlerken bu gelişmeler Anadolu'da ve Osmanlı Devleti sınırları içerisinde ki topraklar da farklı bir yol çiziyordu. Kaynaklara göre 17. yüzyıl dolaylarında klarnetin atası olarak tanımlanabilecek başka çalgıların Anadolu da kullanıldığı belirtilmektedir. Özellikle Anadolu'nun güneyi ve Suriye yöresinde üflenerek çalınan tüm çalgıların ortak adı *kurnayta* olarak bilinmektedir. Bu isim daha sonra 'gırnata' ismine dönüşmüştür. Günümüzde halen klarnetin bazı çeşitleri için bu isim kullanılmaktadır. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesi sayesinde ulaştığımız bu bilgilerin dayandığı tarih 1640 yılları civarındadır. Fakat klarnetin günümüzdeki hali ile Anadolu ve İstanbul'da kullanılmaya başlaması 1850'li yılları bulmuştur.

Batılılaşma hareketleri çerçevesinde devletin birçok kurumunu yeniden gözden geçiren ve adeta reform niteliğinin de yenilikler yapan II. Mahmut, Osmanlı Devleti'nin en önemli müzik kurumu olan Mehterhane'nin yerine Müzika-yı Hümayun'u kurmuştur. Yeni kurulan bu kurumun yönetimine ise daha sonraları paşa ünvanı vereceği İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'yi getirmiştir. Bu gelişmelerin içerisinde klarnet de Donizetti Paşa sayesinde öncelikle askeri bandoda daha sonraları ise müzikli oyunlar ve bir takım eğlencelerde yerini almıştır. Bu sayede Anadolu da klarnet kolayca eğlence ve sanat hayatındaki yerini belirlemiştir.

Müzika-i Hümayun'da icra edilen klarnet zamanla farklı alanlarda da kullanılmaya başlamıştır. Klarnetin ilk kez Türk müziği icrasını da kullanımı Klarnet İbrahim Efendi tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat Türk müziğinde klarnetin kullanımı Türk müziği tonal sisteminden dolayı pek de kolay olmamıştır. İcracıların koma gerektiren sesleri bir takım dudak teknikleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ayşegül Ergene*

(sıkma- gevşetme gibi) kullanarak bulması Türk müziğinde klarnet üslubunun oluşumunu biraz güçleştirmiştir. İbrahim Efendi ile başlamış olan Türk müziği klarnet icra üslubu 1949 yılında kurulan TRT radyosunda Şükrü Tunar'ın unutulmaz icraları ile tamamen yerini belli etmiştir.

Klarnet Türk Müziğinin geleneksel çalgıları arasında kolayca yerini almış, özellikle köçekçeler, sirtolar, oyun havaları ve fasıllarda önemli bir yere sahip olmuştur. Oldukça renkli tınılara sahip olan klarnet girdiği çaldığı guruplarında esnekliği ve teknik kullanımın hızlılığından dolayı farklı bir renk katmış, gurup içerisindeki ses uyumu ile aranan çalgıların başında yer almıştır.

Klasik batı müziği ve caz müziği içerisinde klarnetin birçok çeşidine yer verilmiştir. Bunlar başlıca Mi bemol klarnet diğer adıyla *piccolo*, en ince sesleri dahi çıkarabilen küçük klarnet; en yaygın kullanıma sahip olan si bemol klarnet; biraz daha tok bir ses sahip ve gövde uzunluğu daha uzun olan La klarnet ve adından da anlaşılacağı gibi bas seslerin kullanımda farklı bir tını yaratan bas klarnettir.

Ancak Türk müziği içerisinde tercih edilen ve çoğu kaynakta da Türk klarneti olarak adlandırılan sol klarnetin kullanımı oldukça yaygındır. Sol klarnetin ya da diğer adıyla Albert sistem klarnetin Bohem sistem klarnetten farkı Türk Müziği tonal yapısına oldukça uyumlu olması, daha basit parmak pozisyonları ile çalınabilmesi ve koma gerektiren seslerde daha rahat esneklik sağlanabilmesidir.



Sol Klarnet

Türk halk müziğinde de kolayca yerini almış olan klarnet birçok tören kutlama ve eğlencelerde kullanılmaya başlamıştır. Özellikle bu kullanımlardan doğan yöresel farklılıklar ve çalışmalar neredeyse ait oldukları yörenin imzası haline gelmiştir. Özellikle Trakya yöresi, Doğu



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ayşegül Ergene*

Anadolu Bölgesi ve Ege Bölgesi'nde kullanımı oldukça yaygın hatta vazgeçilmez bir durum almıştır. Yörelere özgü halk danslarında ve oyunlarda farklı icralarla duyulmaktadır.

Örneğin, Trakya yöresinde daha çok 9/8 ritimli halk oyunları için çalınan çiftetelliler mutlaka bir ya da birden fazla klarnet ile icra edilmektedir. İcra serbest çalışa uygun fakat genel olarak vurmali çalgılardan duyulan ritim içerisinde olmaktadır. Ülkemizde genel olarak bu yöreye ait klarnet icraları roman müzikleri olarak da adlandırılmaktadır.

Ege bölgesinde sahip olduğu zengin tarihin çeşitliliği halk müziğine de yansımıştır. Halk oyunlarının çoğunda klarnet kullanımı vardır. Zeybek, bölgenin en çok oynanan oyunudur. Tamamen serbest oynanan oyunda klarnet ve bir ritim çalgısı 9 zamanlı bir müzik icra ederler. Oynayanların aksine müzik oldukça stabil ve ritimler belirgindir.

Doğu Anadolu bölgesinde de yine yöresel bir oyun olan halay klarnet eşliğinde oynanır.. Özellikle Elazığ yöresinde klarnet halaya serbest bir giriş çalar ve devamında tempolu bir ritim içerisinde halay oynanır. Elazığ dik halayı örneklerinde bu icra açıkça duyulur. Elazığ yöresi klarnet icralarında klarnetin Trakya ve Ege bölgesine göre daha kapalı, 'koyu' bir tını ile çalındığı dikkat çeker.

Klarnet batıda doğmuş ve gelişmiş bir saz olmasına rağmen hem batı hem de Anadolu müziklerinde kullanımı oldukça yaygın ve ses aralığı birçok enstrümana göre daha geniş bir sazdır. Teknik olarak acelitesinin rahatlığı, volüm olarak hem çok yüksek hem de oldukça küçük ses şiddetinin rahatlıkla çalınması ve tınısındaki renk kültür ve müzik ayrımı yapmaksızın her alanda ve kültürde icracılara ve bestecilere kolay kullanım özgürlüğü getirmiştir.

**POMAKLARIN SÖZLÜ MÜZİKAL GELENEĞİ OLAN PESNA'NIN  
BULGARİSTAN VE TÜRKİYE'DEKİ SOSYOLOJİK KONUMU**

**Berkant Gençkal<sup>1</sup>**  
bgenckal@gmail.com

*Abstract*

*The Sociologic Position of Pesna as an Oral and Musical Tradition of Pomaks in  
Bulgaria and Turkey*

*Pomaks are Muslim people who speak mainly Bulgarian and who live in Southern Balkans Thracian Greece, Macedonia and Turkey. There are many debates on their ethnic identity. Each nation-state tries to label them as Bulgarians, Macedonian, Greeks, and Turks coming up with their own proofs. But they expressed themselves as Pomaks and they continued their social relations on that way.*

*Pesna, which is a song tradition of Pomaks gives us information of this community's cultural aggregation. Both in Bulgaria and Turkey these aggregations show disparities. One of the reasons that created differences between those two countries is the direct intervention to folklore works done by 1945-1989 Bulgarian Communist Party.*

*According to the research and collections, the Pesnas which were worked out under a primitive uniqueness exist in their purest form in Kaz Mountains, Turkey. The Pesnas that project the rural texture there are spreading out via oral transmission and they transform themselves into a tradition.*

*Pesnas in Bulgaria are sung by elderly old women. Frequently these Pesnas which are performed during the wedding ceremony when the bride is decorating have tragic meanings and many of them tell that soon the bride will be married. As for Turkey, Pesnas are performed only by men. It is worked out the gloom love, death, juvenescent love, mother-son relationship and etc. and many other supernatural events in their themes.*

*Pesnas have different characteristics in different geographic locations. The mutation of the Pesnas does not exist in vertical plane (Bulgaria–Turkey) only, but also in plain-mountain perpendicularity. Just like religious practices, the authenticity of the Pesna arises when the altitude is increasing. The main reason for that is the density of the population in the higher altitude which is lesser. Thereof we may say that the Pesna examples of higher altitude are the less affected from the lowest layer of popular culture.*

*Finally, Pesnas which are attached to the ethnic identities and which are folklore products can be appreciated as tradition. In every way these musical examples are in move and when they reach the destination they are reshaped according to individual's subjective interpretation.*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör.; Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

**Pomak Kimliği Üzerine Tarihi Savlar**

Hugh Poulton’a göre Pomaklar yani Bulgar Müslümanlar dini bir azınlıktır. Onlar, Slav Bulgarlar olup ana dili Bulgarca, uyguladıkları inanış da İslamiyet olan ve sayıları 250.000’e ulaşan bir etnik topluluktur (Poulton 1993: 111).

Pomaklar Bulgaristan’ın Güney Rodoplarının eteklerindeki Smolyan ve Madan şehirlerin etrafındaki dağlarda, Pirin dağında, Makedonya, Arnavutluk, Yunanistan’ın Batı Trakya bölgesinde, Edirne ve Meriç düzlüklerinde, Biga Yarımadasında, Bursa, Eskişehir, Manisa ve İzmir dolaylarındaki köylerde yaşamaktadırlar.

Pomakların kimlikleri üzerinde birçok uluslararası tartışma mevcuttur. Hüseyin Memişoğlu’nun 2005’te yayınladığı *Balkanlar’daki Pomak Türkleri* kitabında Pomakların, XI. yy. ’den itibaren Pirin’e, Vardar Makedonya’sına ve asıl Rodoplara yerleşmiş olan Kuman Türklerinin torunları olduğu belirtilir ve böylece onlar Türk olarak nitelendirilir (Memişoğlu 2005: 14). Diğer taraftan, Arnaudov Pomak kelimesinin, ‘ışkence gören kimse’ anlamına gelen Pomıçen (*Помъчен*) kelimesinden ortaya çıktığını ve Pomakların ışkenceye maruz kaldığını söyler (Arnaudov 2010). Sıklıkla, bu düşünce, XV. ve XVIII. yy. ’lar arasında Osmanlı’nın Müslümanlaştırma politikasını güttüğü topraklarda uyguladığı baskı olarak açıklanmaktadır. Memişoğlu bu sava karşılık şunu belirtir: “Eğer özünde Pomakların Slav Bulgarlar değil de Kuman Türkleri olduğunu düşünecek olursak daha X. yy ’da bu kavimler Bulgarlaştırmaya yönelik baskılara maruz kalmışlar ve dolayısıyla bu adı almışlardır” (Memişoğlu 2005: 25). Bir diğer etimolojik yaklaşım da Pomak kelimesinin Pomagaç (*Помгач*) kelimesinden türediğini ortaya atan savdır (Memişoğlu 2005: 27). Yardımcı anlamına gelen bu kelime, Pomakların Osmanlı askeri birliklerine yardım etmelerinden dolayı bu adı aldıklarını düşündürmektedir. Yunanistan bölgesinde ise Pomak kelimesi Pomax (çok içki içen) ile benzerlik taşımaktadır. 1945’den 1989’a kadar Bulgar Komünist Partisi’nin ideolojik yaklaşımı nedeniyle Pomaklar, en yoğun olarak yaşadıkları Bulgaristan’da, konuştukları dil Bulgarca ve uyguladıkları inanç da Müslümanlık olarak düşünüldüğünden Bulgar-Muhammedanları olarak adlandırmışlardır. Bugün uluslararası arenada halen bu konu tartışılmaktadır ve sorunludur. Birçok isim değiştirme kampanyalarına maruz kalan bu toplum ile ilgili olarak ortak bir karara ulaşılamamıştır. Dolayısıyla Komünist dönemden kalan bu etiket halen varlığını sürdürmektedir.

Bu konuda oldukça kapsamlı bir araştırma yapan tarihçi Evgeni Radushev Pomakların İslamlaşmasında Osmanlı İmparatorluğu’nun güttüğü vergi politikası ve ekonomik imtiyaz

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

sisteminin oldukça etkili olduğunu belirtmektedir. Aslında, Radushev’e göre, Pomaklar ezelden beri Slav Bulgarlardı. Radushev, onların İslam dinini seçerek daha az vergi verdiklerini ve bunun onlara ilave bir ekonomik getiri getirdiğini belgelerle saptamıştır (Radushev 2005). Böylece Pomak kelimesi bir diğer etimolojik açıklama üstlenerek Podmamin (*Ποδμαμιν*) aldatılmış kimse olarak da karşımıza çıkmaktadır (Chichkoff 1936: 17). Çünkü kişinin başka bir inanç sistemine sırf ekonomik imtiyaz uğruna geçerek kimliğini değiştirmesi kendi soyundan olan diğer kişiler tarafından aldatılmış, kandırılmış olarak değerlendirilmesine sebep olur.

Bunların çoğu Bulgar, Yunan ve Türk tarihçileri tarafından ortaya atılan savlardır ve her biri bu topluluğu kendi ortak soy birliğine sokmak ve bu bağlamda konuyu ele almak üzerinde yoğunlaşmıştır. Tüm tarihçiler elindeki belgeleri bir kanıt olarak ortaya sunmakta ve tezlerini yine belgeler doğrultusunda tamamlamaktadırlar.

Bu tarihi savları geçecek olursak, Pomakların sosyo – kültürel yapılarının sınırlarını belirleyecek özelliklerini çizmek gerekliliği üzerinde durmakta fayda vardır.

### **Pomakların Sosyo – Kültürel Yapıları**

Anthony D. Smith *Ulusların Etnik Kökeni* adlı eserinde ‘ortak soy’ mitlerine değinirken şunu der: “Ardı ardına gelen kuşakların kolektif deneyimlerinden topluluklar doğarken mitler birleşir ve tarih kitaplarına, destanlara ve baladlara aktarılır; bunlar değer ve kimlik duygusunun şüresel metaforlarıyla topluluğun tarihinin ve durumunun düşünsel haritalarını oluşturur. Kaynaşmış ve geliştirilmiş mitler etnik topluluk için bütünsel bir anlam çatısı oluşturur ve bir *mythomoteurü* olmayan bir grup kendi kendini ve başkalarını tanımlayamaz ve kolektif faaliyetleri teşvik edip yol gösteremez” (Smith 2002: 49) der.

Pomakların bu anlamda güçlü *mythomoteur*lara sahip olduklarını söylemek yanlış olmaz. Ne var ki, bunlar büyük bir mekanizmanın iç içe geçmiş çarkları şeklinde işlemez. Bunların her biri tekil ve bağımsız durumda olan ve kırsallığın da getirdiği muhafazakar durumdaki lokal ve kapalı olan *mythomoteur*lardır.

Bir toplumun genel özelliklerini göz önünde bulunduracak olursak bu toplumun sosyo – kültürel sistemini oluşturan etmenlere değinilmesi gerekir. John E. Keammer’in modeline göre, bu sosyo-kültürel sistemi meydana getiren üç alt etken bulunmaktadır. Bunlar, materyal, sosyal ve anlatımsaldır (Keammer 1993: 8). Sosyal etmen sosyal ilişkiler ve sosyal enstitülerden meydana

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

gelmektedir. Anlatımsal etken ise, din, sanat ve dil unsurlarından oluşmaktadır. Bu bağlamda, Pomak kimliğini açıklamak bu sosyo – kültürel öğelerin incelenmesi ve araştırılması ile daha belirgin bir hal alacaktır. Ne var ki, bir toplumun sanatsal üretimleri bu toplumun dini özellikleri ile bazen karşılaştırılmayabilir. Belirtilen genel özelliklerin insanların ihtiyacı doğrultusunda meydana geldiği, bunların beraber bir makinenin çarkları gibi çalıştığı ve sonunda bahsi geçen sosyo – kültürel veya sosyo – ekonomik etnik grubu meydana getirdiği söylenebilir.

Pomak toplumu, birbiriyle alakadar ortak değerlere sahip insanlardan meydana gelmektedir. Ortak paylaşım ve çıkarımlar, aralarındaki iletişim ve davranış biçimi ile alakalıdır. Diğer taraftan, kültür ise, sadece bireylerin akıllarında var olan ve uygulamalara dönüşen bir unsurdur. Bu ortak anlamlandırmalar bir nesilden diğer nesle aktarılmaktadır. Sosyal yapı ve kültür her ikisi de, araştırmacının davranışlarda gözlemlediği modellemelerde şekillenmektedir. Böylece, Pomakların *pesna*, diğer deyişle şarkı geleneği, gerek bu toplumun genel karakteri üzerine bize ışık tutacak, gerekse de nesilden nesle aktarılan bu gelenek ile onların ortak düşüncesine, bireysel yaratılarına ve bunların etrafına olan etkisine tanıklık etmiş olacağız.

### **Din ve Dil**

Tarihçiler bize hangi savı ortaya atarlarsa atsınlar, kişisel gözlemlerim doğrultusunda Pomakların, herhangi bir büyük ulus – devletin içinde erimektense, oluşturdukları kültürel ve alansal mozaığı, kendi kimliklerini korumaya almak ve yaşamlarını sürdürebilmek anlamında İslam dinini seçmiş olabilecekleridir. Özellikle belirgin bir takım Türkçe kelimeleri kendi Slav dillerinde kullanmalarını buna örnek sayabiliriz. Böylece Pomak dilinin, farklı dillerin karışımından meydana gelmiş ve üçüncü bir dil olarak türemiş olduğunu söyleyebiliriz. Bulgaristan’daki meşhur Ribnovo köyünde Pomak bayanların kıyafetlerini inceleyecek olursak (Fotoğraf 1) kimlik vurgusunun meydana getirdiği bu mozaığın görsel olarak nasıl şekillendiğini gözlemleyebiliriz.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Berkant Gençkal*



**Fotoğraf 1:** Ribnovo’da çocuğu ile beraber düğün meydanındaki Pomak bayan  
(hayvansalgida.wordpress.com).

Bu şekillenmeyi oluşturan en belirgin etmen, bu anlamda, dindir. İslamiyet onlara genel bir görünüm kazandırmış ve bu dinin şemsiyesinin altında korunmaya almıştır. Geleneğin nesnel bir durumu olan dinin, toplu bir olağanüstülük durumu meydana getirdiğini rahatlıkla belirtebiliriz. Bu aynı zamanda bireysel bir uygulama olmakla beraber yeni yorumlamanın, birleşmeden kaynaklanan bir ihtiyaç gibi ortaya çıkan parçalanmanın ve katmanlaşmanın düzlemlerini yaratmaktadır. Tekrar – yorumlamanın kendisini nesiller boyu aktardığını ve böylece nesil ötesi tipini yarattığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak, biz ‘din’ leri çoğu zaman ateşleyici değilse bile etnik duyguları güçlendirici olarak görürüz ki bunlar farklı dinsel – etnik toplulukların biçimlenmesi için kaynaştırıcı bir özelliğe sahiptirler.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Berkant Gençkal*



**Fotoğraf 2:** Ribnovo Camisi (mmilev.files.wordpress.com).

Ribnovo köyündeki caminin (Fotoğraf 2), İslamiyet'in belirleyici ve bütünleştirici etmenlerini bir arada barındırdığını ve yerleşimin genel aidiyet özelliğini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bulgaristan'ın tüm Pomak köylerinde bu yoğun İslam görüntüsü karşımıza çıkmayabilir. Karşı sırtlarda, Breznitsa'da meydana erkeklerin oturduğu birahane ile yeni yapılmakta olan kilise – ki oda tam caminin karşısında – bize bu aidiyetin durağan değil akışkan bir unsur teşkil etmekte olduğunu gösterir. Dolayısıyla tıpkı Biga Yarımadası'ndaki köylerde olduğu gibi Bulgaristan'daki Pomak köyleri de birbirinden farklıdır. Köyün coğrafi konumunun bunda oldukça etkili olduğunu ve rakım yükseldikçe dini uygulamalarda artış olduğunu gözlemlerim doğrultusunda söyleyebilirim.

Bulgaristan ve Türkiye'deki birçok Pomak ile gerçekleştirdiğim sohbetlerin neticesinde şu sonuçları elde ettim:

- Her iki ülkedeki Pomak nüfusunun ayrılmaz bir bütün olarak gördükleri İslamiyet birincil karakteristik özelliktir; bu da Pomak etnik unsurunu güçlendirmektedir.
- Bulgaristan'da Pomak kelimesi söylemekten kaçınılması gereken, tabu niteliğinde bir kelimedir. Bunun yerine Bulgaro-Mohammedanlar demek onlar için daha doğru olur. Bu söylem ise Türkiye'deki Pomaklarda rahatsızlık yaratmaktadır. Burada Türklük hissini daha yoğun olduğunu belirtebiliriz. Böylece onların bölünmüş ya da tek bir doğru üzerine uzlaşmamış olduklarını söyleyebiliriz.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

- Her iki tarafta da Pomaklar akrabalarının varlığından bahsetmektedirler. Bu da alansal bağlamda aslında böyle bir bütünlüğün olduğunu, ortak bir soydan geldiklerini ve duygu birlikteliklerini sürdürdüklerini göstermektedir.
- Türkiye’ye göç etmiş olan Pomaklar zaman içinde kendi yaşamlarını devlet tarafından verilmiş olan topraklarda sürdürebilmişler; fakat yine de alansal kimliklerini muhafaza etmişlerdir. Bulgaristan tarafında bu alansal kimlik dönemsel müdahalelere maruz kalmış ve kültürel anlamda Pomaklar Bulgarlaşmaya doğru baskı altında tutulmuşlardır. Özellikle 1945 – 1989’da Bulgar Komünist Hükümeti ‘*Rodina*’ programı altında sayısız asimilasyon kampanyası düzenlemiş ve Pomak kimliğini ortadan kaldırmak için sayısız silahlı ve silahsız propaganda yürütmüştür (Memişoğlu 2005: 13, 69-76). Bugün, Bulgar Hükümeti geçmişte yaşanan bu zulümlerden dolayı orada yaşayan Türkler ve Pomaklar gibi Müslüman azınlıklardan resmi olarak özür dilemiştir.
- Türkiye’deki Pomaklar gerçek Pomaklığın Rodoplar’daki Anavatanlarında yattığını belirtmektedir. Bunun nedenlerinden birinin, tarihte sadece 8 yıl sürmüş olan Tımraş Cumhuriyeti olabileceği konusunda yaygın bir inanış vardır.
- Pomakların eğitim durumunun Bulgaristan’da ve Türkiye’de düşük olduğunu söylemek mümkündür. Büyük bir kesiminin, Bulgaristan’daki Türklerin partisi olarak bilinen ve Ahmed Dogan önderliğindeki Hak ve Özgürlükler Partisi tarafından temsil edildikleri söylenebilir. Yerel seçimler bunu göstermektedir. Türkiye’deki Pomakların ise Bulgaristan’daki gelişmelerden bihaber oldukları, belki de orayla hiç ilgilenmedikleri söylenebilir.
- Pomak yerleşimleri içinde ‘saf geleneklerin’ uygulandığı yerlerden bir tanesinin Bulgaristan’ın Ribnovo köyü olduğu, ortak hafıza konusunda ise bazı destanlar, hikâye ve rivayetlerin Kaz Dağlarındaki Çan ilçesine bağlı Yaykın ve Çal köylerinde korunduğu söylenebilir.

Pomakların hem Bulgaristan hem de Türkiye’deki varlıklarını tasvir etmek amacıyla sahip oldukları gelenekler, destanlar ve *pesna*’ların sosyolojik konumların sınırlarını belirlemek bu açıdan oldukça önem kazanmaktadır. Bu unsurların akışkanlığını saptayabilmemiz ve buna istinaden ortaya çıkan üretimleri incelememiz onlar hakkında ulaşacağımız sonuçlar için büyük bir öneme sahiptir.

Hume ve Ferguson gibi XVIII. yy. romantik filozofları geleneklerin, günümüz ihtiyaçlarından doğan tekrar anlatımlar olduklarını, bunların nesilden nesle aşındırılmış bir takım



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

olaylardan meydana geldiklerini belirtmektedir (Noyes 2009: 236). Herder ise dil ve gelenek hakkında konuşurken bu iki unsurun önde gelen din adamlarının toplumlandırılmasından değil de *Volke* (halk, ulus) gibi bir kavramdan türediğini belirtmektedir (Noyes 2009: 236).

Eric Hobsbawm ise oldukça eski gözükten geleneklerin aslında yeni ve bazen de icat edilmiş olabileceklerini söylemektedir (Hobsbawm ve Ranger 1983: 1). Bu ‘icat edilmiş gelenekler’, ritüel veya sembolik doğanın açıkça veya üstü kapalı bir biçimde idare edilen bir takım uygulamalarından meydana gelmektedir ve üç ana kategoride işlenebilir:

- a) Sosyal birliği veya grupların üyeliğini (gerçek veya yapay topluluklar) tespit eden veya sembolize eden ve bunları yasallaştıran icat edilmiş gelenekler,
- b) Otoritenin durumunu veya ilişkisini, kuruluşları tespit eden icat edilmiş gelenekler,
- c) Temel amacı sosyalleşme olan, inançların telkin edilmesi, davranışların değer sistemleri ile sözleşme hükümlerini içeren icat edilmiş gelenekler (Hobsbawm ve Ranger 1983: 9).

**Öyleyse, Pomak ulusundan bahsedebilir miyiz?**

Hem evet, hem de hayır... Hayır, – çünkü ulus denilen kavram bir yasalar ve yasal kurumlar topluluğudur; üyeleri ortak bir yasaya bağlıdır ve benzer hak ve sorumluluklara sahiptirler. Pomaklar dört ana devletin anayasaları ile sınırlı kaldıklarından onlara ulus gözüyle bakmak doğru olmaz. Her bir ulus – devletin ideolojisi altında hayatlarını devam ettirmektedirler. Ne var ki bu dört devletin etnik azınlıklar konusunda uyguladığı iç politika birbirinden farklıdır. Bu bağlamda onlara alansal ulus kitlesi gibi bakabilmek ve kültürel homojenliklerini sağlamları için bu dört ana ulus – devlet tarafından uzlaşma gerekmektedir. Bu toplumsallaşma onları etrafında bulunanlardan farklılaştırır; ulusal değerlerin ve hatıraların hiçbir anlam ifade etmediği ve ulusal sembol ve mitlerle bir duygudaşlık kurmayan dışarıdakilerle sınırlarını çizer.

Evet, – çünkü onların ortak bir geçmişi, destanları ve her şeyden önce ortak dilleri vardır. Fakat yazınsal bir Pomak dili henüz oluşturulabilmiş değildir. Balkanlar’daki buna benzer azınlıklar, özellikle başıboş dolaşan Çingeneri bu çemberin dışında tutarsak, Ortaçağ Doğu Avrupa’sındaki gibi tarım toplumlarında Sırp Valahlar, Gagavuzlar, Ulahlar, Pomaklar ve Bulgaristan Türkleri gibi etnik toplulukların marjinal bir mevki bulabildiklerini söylemek doğru olur. Bu da onların alansal bir anayurda sahip olduğunu gösterir. Güçlü bir Pomak geleceği için vatandaşlığa dayalı modelde bir ‘siyasi topluluk’ isteniyorsa, aykırı düşünce niteliğinde olan

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

karşılıklı dayanışmanın yanında, etnik makyajın eksik öğeleri olan soy mitlerini, tarihsel anıları ve ortak kültürü yaratmanın yolları aranmalıdır ve bu da kendilerinin ortak düşünceler üretecek olan Pomak *entelijensiyasını* kurmalarıyla mümkün olacaktır. Kültürünü en yakın komşularınınkinden, farklılaştırarak ve Anthony D. Smith’in de bahsettiği kurucu *ethniesiyle* (Smith 2002) tarihsel akrabalığın ve ideolojik yakınlığının ortak bağlarına vurgu yaparak kendisini ayırtmalıdır. Böylece Pomaklık sorun olmaktan çıkar ve farklı bir boyut kazanır. Bu *entelijensya* şüphesiz ki milliyetçilik temelli olmalıdır ve kişiler ortak yaşam için arzu ve istek duymalıdır.

Pomakların birliği, hem bir kaynaşma duygusu ya da ‘kardeşlik’, hem de sağlam, güvenli, tanınmış bir alan ya da ‘anavatan’ gerektirecek; dolayısıyla, bu tip milliyetçilikler ve bu tür kardeşliklerin temeli, bir anavatan için çabalamalar olarak karşımıza çıkacaktır. ‘Tarih’ milliyetçiliğin ve ulus oluşumunun odağı haline gelecektir. Bu tarih onlar tarafından tekrar yorumlanmalı ve yazılmalıdır. Tarihte izlerini sürüp ‘Pomaklar kimlerdir?’, ‘Nereden geldiler?’, ‘Ne zaman ortaya çıktılar?’, ‘Ataları kimdir?’, ‘Ne zaman büyük ve şanlı olmuşlar?’, ‘Kahramanları kimlerdir?’, ‘Neden gerilemişler?’... v.s. gibi sorular hala gündemde ve alevli tartışmalara neden konumunda ise, bu Pomakların kendi içlerinde belirgin bir uzlaşıya sahip olamamalarından ileri gelmektedir. Örneğin bu gün onların köklerinin Araplara dayandığı tezi oldukça yaygın ve bazı Pomaklar tarafından kabul gören bir savdır (Ghodsee 2010: 39); bu da tarih olgusunun ortaya vardığı neticenin ne denli saptırılmış olduğunu göstermektedir.

İlerleyen iletişim ve medya teknolojileri ile bu tartışma ortamının eskiye nazaran çok daha kolay gerçekleşebileceğine inanıyorum. Yeni kavrayışlarla ve bilim ile bu sorun kolayca sonuca ulaşabilir. İnternet bu anlamda oldukça önemli bir faktördür. Birçok sitede yer alan haber, müzik, makale, tartışma platformları bizim gibi çemberin dışından bakanlar için önemli bir zemin oluşturmaktadır. Örneğin Yunanistan’ın Xanthi bölgesinden yayın yapan bir Pomak Haber kanalını rahatlıkla istediğimiz zaman internetten takip edebiliyor, olup bitenleri görebiliyoruz. Bir diğer taraftan [www.pomak.eu](http://www.pomak.eu) adresinden veya [www.pomaknews.com](http://www.pomaknews.com) adresinden gelişmeleri takip edebiliyoruz.

### ***Pesna***

Bir besteci olarak ben bu bölgelerdeki *Pesna* örneklerini kaydederek bir sonuca ulaşmaya çalıştım. Sözlü bir gelenekten yola çıkarak derlediğim bu müzikal eserlerde Pomakların geçmişlerine istinaden bilgiye ulaşmaya çabaladım. Bir tarafsızlık içine girerek gerek Bulgaristan’da gerekse de

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

Türkiye’de bu çalışmalarımı sürdürdüm. En ücra köylerden dağların yamaçlarındaki obalara kadar sürdürdüğüm çalışmalarımda bu ulusu daha yakından tanımak onların üstünden yürütülen politikaların ne olduklarını öğrenmek istedim ve en önemlisi bir besteci olarak *pesna*’nın barındırdığı sembolik anlamı çözmeye çalıştım. Pomaklar *pesna*’yı bir anlatım, tasvir, tekilden çoğula ulaşan bazen toplu bir manifesto, bazen bir hikâye, bazen de pastoral bir dünya ve rengârenk bir zıtlık olarak görmektedir – sanki: ‘biz ne oraya ne de oraya aitiz! Biz işte buraya aitiz’ dercesine.

*Pesna*, Bulgar dilindeki *pesen* (*песен*), *pesnya* (*песня*)’dan gelmektedir ve şarkı anlamını taşımaktadır. Sıklıkla solo, bazen tanbura (*манѳпа*) - (üç ve daha fazla telli, mandoline benzer bir alet) ile söylenmektedir. Epik karakterlidir. 8, 10, 12, 14 ve daha fazlasını içeren beyitten oluşur ve çeşitleme prensibine dayanarak söylenen müzikal bir eserdir. Konularını da sıklıkla doğa (pastoral), aşk ve ölüm, delikanlı sevdası, kara sevda, kahramanlıklar ve gerçeküstü olaylardan alır. Günümüzde en eski *pesna*’ların Biga Yarımadası’ndaki Pomak köylerinde korunduğunu gözlemledim. 1945 – 1989 Bulgar Komünist Partisi döneminde Bulgaristan’daki Pomak köylerine birçok profesyonel müzik toplulukları gitmiş ve onlar Komünist partisinin genel ideolojisi doğrultusunda yerel müzisyenleri eğitime yoluna girişmiştir, bu nedenle otantik *pesna*’ları bugün oralarda bulmak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Otantik *pesna*’lar pentatonik dizi içinde söylenmektedir. 1962’de etnomüzikolog Nikolai Kaufman ve Todor Todorov’un derlediği pentatonik Pomak *pesna*’lara rastlamak mümkündür (Kaufman 1962; Todorov 1962). Lakin genel Pomak *Pesna* antolojisinin o dönemde oluşturulmasından kaçınılmıştır.

Bulgaristan ve Türkiye’deki *pesna* gelenekleri farklı sonuçlar barındırmaktadır. Bunun sebebi, ulusal bir temele dayandırılarak kayıt altına alınmış yazımın şeffaf halk konumunu açıklamak için XX. yy’ın ortalarında yarı tutarsız uygulamalar ile Bulgar Romantik folkloristlerin Komünist hükümet tarafından görevlendirilmeleridir. Türk tarafında ise *pesna*, Pomaklar arasında göze çarpan bir uygulama olarak varlığını sürdürmektedir. Ne var ki, bu üretimler Türk folkloristler tarafından pek araştırılmamış ve bu alanda fazla çalışma gerçekleştirilmemiştir. Bu saf ürünlerin basılması hususundaki yaklaşımlar için herhangi bir ideolojik kısıtlama yoktur. Bu bağlamda, Kalan Müzik tarafından 1998’de basılan *Pomak Göçmenlerde Müzik ve Pesne* albümü Türkiye’de etnografik özelliğe sahip bir albüm olarak Pomaklar hususunda ilk sayılabilecek nitelikte bir dokümandır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

Biga Yarımadası’ndaki köylerde karşımıza çıkan *pesna* örnekleri yaşlı erkekler tarafından söylenmektedir. Monofonik *pesna*’ların yanında özellikle ikişerli (diyafonik) *pesna*’lar oldukça etkileyicidir. Bu ikişerli söyleme şekilleri heterofoniye oluşturmakta ve mikro-strüktürel bakıldığında her bir icracının tavrının farklı olmasıyla beraber hoş bir ahenk oluşturmaktadır. Buralarda aynı zamanda tetrafonik *pesna*’lar da karşımıza çıkabilir. İkişerli iki çift arasında geçen bir atışma niteliğini taşıyan *pesna*’lar sıklıkla hasat zamanının sonunda, kahvehanelerde icra edilmektedir. *Pesna*’ların bir diğer belirgin özelliği, ağır, nameli, sakin, yoğun işlemleri olan (melizmatik) bir yapıya sahip olmasıdır. Konuları ormanlık dağlarda geçer. Çoğu zaman doğüstü olaylar konu edilirken, Hasan’ın ölümünden sonra mezardan annesi ile konuşması, sevgilisi Ayşinka’sına kavuşamaması gibi temalar ile bezelidir bu *pesna*’lar.

Serbest tartım içerisinde olan bu yoğun işlemeli notaların çokluğu söyleyen kişinin ne denli usta olduğunu göstermektedir. İşlemler eğer ses dizisinin sınırını aşarsa bu yorumcunun o andaki melodik seyrini gösterir çünkü bu seyirler tamamen doğaçlama tarzındadır. Modal yapı oldukça belirgin ve sistemlidir.

*Pesna*’lar sıklıkla dededen toruna aktarılmaktadır. Ribnovo’da gerçekleştirilen düğün seremonisinde ise *Pesna* daha yaşlıca bayanlar tarafından gelin süslenirken söylenmektedir. Bu *pesna*’larda gelinin biraz sonra artık evli olacağı anlatılır. Oldukça trajik bir hava yaratan bu *pesna*’lar, kına yakılırken gelini ağlatmak amacını gütmektedir. Buna istinaden bu *pesna*’lar sıklıkla ‘kına’ konusunu ele alır.



**Fotoğraf 3:** Ribnovo’da süslenmiş gelin ([pixelhose.com](http://pixelhose.com)).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

Bulgaristan’ın Ribnovo köyünde rastlanan, güçlü ve karmaşık bir ritüel olan Pomak evlenme seremonisi, içinde gelinin makyajı ve süslenmesi (Fotoğraf 3) gibi karşımıza bir çok çeşit geleneksel birleşimleri ortaya çıkarır. *Pesna* da bunlardan bir tanesidir. Her bir aşamada konuya istinaden ilgili *pesna* söylenir. Böylece bu müzikal uygulama oldukça geniş bir kullanım alanına sahip olur.

Gelinin süslenmesi sadece Ribnovo köyüne ait bir durum değildir. Böyle bir geleneğe Türkiye’de Bursa ilindeki bazı Pomak köylerinde rastlamak da mümkündür. Ne var ki bu iki yerleşim arasındaki başlangıç bağlantısını açıklamak ve bu geleneğin öncelikle hangi tarafa ait olduğunu söylemek zordur. Bizler, sadece diyebiliriz ki, gelenek bu her iki yerde de aynı amaç ve işlevsellik doğrultusunda şekillenmektedir. Burada gelinin süslenmesi, yeni koşullardaki eski uygulamaların ve taze filizlenmiş ihtiyaçların eski modellerinde yer bulması ile uyarlama için bir öge durumunda karşımıza çıkmaktadır. Bu görüntü göçebe Çingenelerle bağdaştırılabilir ve bu bağlamda ödünç alınmış bir uygulama olarak bile düşünülebilir.

Bulgaristan’daki Ribnovo köyündeki düğün törenleri geleneğin tipik bir uygulamasıdır, bunu da örf ve adetten ayırmak gerekir. Gelinin süslenmesinin geçmişe istinaden bir biçimlendirmeyi ve ayınlaştırmeyi uygulamaya alan ve sadece tekrarlamayı vurgulayan bir kavram olduğunu belirtelim. Bu kavramın kim ya da kimler tarafından, ne zaman ve nerede icat edildiği tarihçiler açısından cevaplanması zor olan sorulardır. Bu uygulamayı aidiyet duygusunun belirgin bir sembolik ögesi olarak da görmemiz doğru olur.

Her şeyden önce gelenek (veya gelenekler bütünü), topluluktaki farklı cinsiyetler arasında farklı işler. Bir kez gelenekler icat edildiğinde, onlar, yeni durumlarda eski uygulamaları ve yeni amaçlar için eski modellere adapte yeteneğine sahip olurlar. Bunlar ister düğün, sünnet, hasat veya herhangi bir dinsel seremoni olsun; neticede hepsinin amacı aynıdır. Yenilik, bu bağlamda grup üyeleri arasında sembolik bir uygulama ve iletişim yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bir çeşit dildir. Bu dilde belli bir olayın temsili nesnelleşmektedir. *Pesna* gibi var olan alışılmış geleneksel uygulamalar, gelinin süslenmesi veya makyajı, sonu olmayan ritüeller, vs. hepsi giyimde, dilde ve sosyal uygulamalardaki teklığın bir işaretidir. Bu teklık her zaman yeniliğe açıktır.

### ***Folklor***

Kültür ve alt kültürü veya Pomaklar gibi bir grubun geleneklerini tanımlarken, barındırdığı halk üretimlerini (destanlar, müzik, yaygın inanışlar, deyimler vs.) konu alan bir önemli etmen de

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

folklordur. Gelenek altında incelenen folklor ürünleri, eski zamana dayanan müziklerin sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmış birer kültürel fonksiyonunu üstlenmiş ve içinde bazen dinsel unsurlar ve/veya gerçeküstü olayları konu alan üretimlerdir.

Gramsci'nin folklor kavramsallaştırmasında, folklor ciddi bir olgu gibi tanımlanmıştır, çünkü bunu “popüler kültürün en düşük katmanı” olarak göz önünde bulundurmıştır (Gramsci 1985: 141). Gramsci'ye göre folklor bir dünya ve yaşam görüşüdür. Bu görüşe göre, üstü kapalı bir biçimde, zaman ve mekân olarak geniş kapsamı belirlemede toplum ve karşı koyan katman için (birçok zaman üstü kapalı mekanik ve tarafsızlık içinde) dünyanın ‘resmi’ gözüken görüşleri (daha genel tarihsel anlamda belirlenmiş toplumların kültürel parçalarının görüşleri) birbirini tarihsel süreç içinde başarıya ulaştırmaktadır (Gramsci 1985: 189).

Folklor, özellikle Pomak perspektiflerinde ve Bulgaristan'daki folklor alanında tanımlama ve sınırlamanın kalıcı bir problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer bir kavram, gelenek ile aktif şekilde iç içe geçen algılamaya dayanan popülasyonun belirli bir bölümünün diğerine olan alakasını tanımlayan ve bu tanımlamayı anlamak için sosyo – evrimsel bir iskeleti meydana getiren yolu analiz etmektedir.

Özellikle arada kalan, git gide popüler kültür tarafından yerinden edildiği savunulan argümanlar, folklor ögesinin anlaşılmasında hataya neden olabilmektedir. Gencarella'ya göre oluşmaya başlayan felsefeler, bilimler (medya teknolojileri dâhil) ve ideolojiler yeni folklorları kaçınılmaz bir şekilde üretecek ve popüler kültür için eğilim ve yanlış anlama giderilmiş olacaktır (Gencarella 2010: 239).

Benzer olarak, Alman filozof Gadammer, (Gencarella 2010: 240) direkt olarak folklor kelimesini kullanmaktansa, folklordan ayrı olarak tuttuğu felsefe ve bilimsel aktivitelere gönderme yaparken destan veya efsane kelimelerini kullanmaktadır. Folklorun eşzamanlılığının geçici durumunu işaret etmemektedir. Folklor tamamıyla günümüze ait olmayan bir şimdilik olmaya devam etmektedir. Çünkü folklor, parçalar halinde de olsa sözlü bir gelenek olarak düşünülmektedir. Bu durum folklorun teknolojiye, ilkyazım ve basım, kaydetme ve yayınlama teknolojilerine ve sonunda dijital medyanın üzerine tanımlı olmasına neden olur. Folklor sürmektedir ve onlar yüzünden değil, onlara nazaran yaratılmıştır. Bizlerin folkloru tanımlarken, bunun kültürel üretimin belirgin bir biçiminin çalışması olduğunu da unutmamamız gerekir.

Gramsci'nin (Gramsci 1985: 123) kavramına istinaden folklorun önemli unsurlarından bir tanesi lehçeyi barındıran dil unsurudur. Dil ve sanatlar hususundaki tartışmalarda, Gramsci

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

ifadenin alanları için birçok derecelendirmeler belirlemektedir. Bu ifadeler artan coğrafik sınırlar ve etkileşimler arasında gezerek dolaşmaktadır. Bu sınırlar ve etkileşimler şu şekilde kategorize edilebilirler:

- a) Taşra – lehçe
- b) Ulusal – popüler
- c) Dinsel – uygarlık
- d) Politik – kültürel (Gramsci 1985: 123)

Folklor, taşra – lehçe mertebesinde bulunmaktadır (Glazer ve Moynihan 1975: 203). Bulgaristan gibi eski sosyalist ülkelerde ulusal akımlar lehçeyi başka bir ulusal dil olarak yeniden tanımlamaya çalışırken, ortak inançlarının ve geleneklerinin köklerini araştırmaya giriştiklerinde folkloru halk tarihine bir adım gibi kullanmışlardır

Diğer taraftan dinsel yönergeler dünyanın geleneksel ve folklorik kavramlarını esasen yükseltme yolunun önünü açmıştır. Rodoplar’daki Pomak Müslümanlar ve Bulgar Hıristiyanlar arasındaki farklılıklar ne ırksal koşullardan, ne deri renginden, ne de sonuca varmak için birliktelikle yatmaktadır. Onların birlikteliği ve farklılığı coğrafik konumlandırılmalarından, demografik dağılımlarından ve birinin kimliğinin baştan sona beslenmesinden meydana çıkan sosyo – dinsel durumlardan ortaya çıkar. Bu yüzdendir ki insanın kişiliği folklor, dil ve özellikle onun asıl biçimlenmesinde etkin olan ortak duygu ile örülmüş vaziyettedir.

Gerek Müslümanlar gerekse de Hıristiyanlar bu bölgede ortak yaşam mücadelesi verirken simbiyotik folklor üretimleri birbirini etkilemiş ve bu topluluklar eski zamanlara dayanan pagan inançlarını, uyguladıkları dinlerle beraber sentezlemişlerdir. Bir folklor müzik örneği olan *pesna* her iki taraf için belirgin bir ifade aracı olarak karşımıza çıkarken aralarındaki fark, *pesna*’da adı geçen kahramanın bir yerde Hasan olarak diğer tarafta Asen olarak anılmasıdır. Folklor müzikte ayırıştırma çabaları sadece Pomaklar için uygulanan bir durum değildir. XX. yy. ’ın erken döneminde, Bartók (Bartók 1920: 316), Macar müzik stilineki esasları tanımlama çabalarına girişmiş ve dolayısıyla daha önce bir arada anılan ve aynı kefedede tutulan Macar köylü müziği ile Çingene müziğini ayırma yoluna gitmiştir. Bartók makalelerinde folklor müziğini tanımlarken şunu der: Folklor müziği, şehir kültüründen en az etkilenmiş nüfusun müziğidir. Bu müzik aynı zamanda bir müzikal dürtünün ani ortaya çıkan manifestosu gibi canlı, az ya da çok geçici ve

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

ortama ait alansal bir müziktir. Şehir hayatından ya da popüler sanat müziğinden etkilenmemiş saf folklor melodileri bulmak güçtür, hatta imkânsızdır. Yabancı etmenler ve onların asimilasyonu tekil şahıslardan ziyade yığınların nesilden nesle aktardıkları öğelerle su yüzüne çıkar. Öğelerin gönüllü aktarımı belirgin değişikliklerden geçmektedir. Bu yüzden onlar harmanlanmışlardır (Bartók 1920: 316).

Her ulus, kültürün ve gelişmenin belirgin evrelerinde kişisel müzik stiline sahip olmaktadır. Pomak ulusunun durumuna değinecek olursak çeşitli nedenlerle daha üst kültür düzleminde bulunan Bulgar melodileri, diğer deyişle ulusal kimliğin daha üst durumunda olan komşuluk içerisindeki insanların ‘sanat melodileri’ veya ‘folklor melodileri’ bu sorgu altındaki insanlar arasında yayılmaktadır. Bu yöntemle bu folklor melodileri yayılma durumunda yerel değişiklikler artmaktadır. Bu artış önce küçük değişiklikler halinde, sonra orijinal formdan daha önemli bir uzaklaşmanın birikimi ve yığını halinde gerçekleşir. İthal edilen müzikler, köylülerin doğuştan muhafazakârlığı nedeniyle ithal edilmekte olan ülkede var olan müzikal stilin özellikleriyle ve yabancı melodilerle süslenmişlerdir; bu müzikler aynı zamanda aynı anlamları barındırarak tamamıyla değişime uğramış olabilmektedirler (Bartók 1921: 321). Burada önemli olan Pomak melodilerinin hangi çevreye ait olduklarını görebilmektir. Birisi onlar şarkı söylerken gelecekteki değişikliklere tanıklık etmiş olmalı; birisi onların dans eğlencelerine katılmış olmalı; onların düğünleri, dinsel törenleri ve köylünün cenazesine eşlik etmelidir. İşte buralarda, sıklıkla en üst düzeydeki karakteristik özel melodilerle karşılaşabiliriz. Hakiki Pomak melodisi mükemmel sanatın müzikal örneğidir. Bu sanat kısa, özlü kendi içinde tasarlanabilecek ya da hayal edilebilecek en öz formda müzikal düşünceyi kapsamakta ve yaşayan bir kimlik durumundadır.

### **Sonuçlar ve Tartışma**

- Pomak *pesna*'sı, Bulgaristan gibi post – sosyalist bir ülkede yıllar içinde müdahalelere maruz kalmış ve genel görünümü itibariyle sadece Rodoplara özgü tınsal özellikleriyle şekillenmiştir. Türkiye’de durum farklıdır. Her bir Pomak *pesna*'sı sözlü aktarım yoluyla saklanmış ve günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu *pesna*'lar Kaz Dağları’ndaki Pomak köyleri ve obaları içinde bir iletişim yolu üstlenmiş, ortak hafıza ve inanış ile Pomak kimliğin korunmasında önemli bir araç konumuna gelmiştir.
- Kaz Dağları’ndaki Pomak *pesna*'sının barındırdığı ve çok eskilere dayanan pentatonizminden dolayı ilkel bir semptom olarak ele alınması gerekir. Rodoplar’daki *pesna*'nın ise daha yüksek



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

bir sanatın üretimi olarak popüler ve popülerleşmeye açık – ki bu da günümüzün ihtiyacından doğan egzotik yerellik için önemli bir unsur teşkil etmektedir – eklektik bir düzleme oturmuş ulusal – popüler mertebesindeki folklor olarak ele alınması gerekir.

- Kaz Dağları’ndaki *Pesna*, bu ulusun geçmişi hakkında bize daha fazla bilgi sunmaktadır. Tüm yapı taşları (mod, tavır, konu, süslemeler, işlevsellik) daha çok korunabilmiştir. Daha eskiye dayanır. Aktarım yolu insandan insana şeklindedir. Ne var ki, Rodoplar’da *Pesna* genel bir şemsiye altında Trakya müziği olarak adlandırıldığından – ki bu Yunan felsefesine göre müziğin doğum yeridir – türler arası akışkanlığın çok daha fazla olduğunu söylemek mümkün olabilir. Bunun başlıca nedenlerinden bir tanesi orada icra edilen müziğin profesyoneller veya profesyonelleşme yolunda ilerleyen icracılar tarafından tüm medyalar kullanılarak kayıt altına alınmasıdır. Böylece organik bir Rodop müziğinin gelişiminden bahsederken bunda çağımızın şekillendirdiği modernizmin varlığından bahsetmek mümkündür.
- Kaz Dağları’ndaki *pesna* ve genel olarak müzik herhangi ciddi bir inceleme altına alınmamıştır. Bu sözlü geleneklerin kayıt altına alınıp korunması gerekmektedir. Özellikle hızlı kentleşen bu alanda çok nadir olan bu üretimler yok olmaya yüz tutmaktadır. Boğazın öteki tarafından ulaşan bazı müzik örnekleri referans niteliğinde olduklarından bu *pesna*’lar topluluk içinde çekiciliğini yitirmektedir.

Son olarak değinmek istediğim konu Pomak ulusunun geleceği ve kaderleridir. Bulgaristan tarafında Pomaklar oldukça etkin bazı politik adımlara adım atmaktadırlar bunu da internetten duyurmaktadırlar. Demokratik Pomak Hareketi bunlardan bir tanesidir. Ne var ki, Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye gibi ülkelerin Avrupa Konseyi Ulusal Azınlıkları Koruma İşbirliği Konvansiyonuna imza atmaları durumu değiştirmemektedir. Sadece Yunanistan’ın onların etnik bir azınlık olduğunu kabul ettiğini bunu da Batı Trakya şemsiyesi altında birleştirdiğini söyleyebiliriz. Özellikle Bulgar tarafında Petar Stojanov’un 9 Ekim 1997’de attığı bu imza ile hükümet Pomak milliyetçiliğinin körüklenebileceğine dair bir takım korkular ile karşı karşıya kalmıştır. Onların ayaklanması ve hatta durumun Bosna Savaşına dönüşmesi gibi senaryoları Bulgar milliyetçiler tarafından kızgınlık ve öfke ile karşılanmaktadır. Türkiye kanadına bakacak olursak, kurulacak olan yeni anayasada ana dilde eğitim konusunun Pomakları heyecanlandığı ve bu bağlamda Kürtçenin yanında Pomakçanın da yer alması gerektiğini belirtmektedirler.

Ne var ki, onlar için kimliklerini oluşturmak zorlu bir süreç olacaktır. Uluslararası arenada onları temsil edecek, haklarını savunacak, duygularını anlayacak ve düşüncelerine tercüme olabilecek başta sanatçılara, tarihçilere, antropologlara ve belki politikacılara ihtiyaçları olacaktır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Berkant Gençkal*

Kısaca – *pesna*’larını tekrar tekrar anlatmaları, söylemeleri gerekecektir. Ve belki böylece *pesna*’lar zamanla şekillenecek ‘mükemmel’ forma ulaşabileceklerdir.

**Referanslar**

Arnaudov, Mihail 2010. *Rhodopian Pomaks – Historico-ethnographic review Sofia* (РОДОПСКИТЕ ПОМАЦИ : Народнописно – исторически преглед). Sofia: Bilgarski Pisatel.

Bartók, Bela. 1931. “The Influence of Peasant Music On Modern Music” *Theory IV*, Trythall.

Chichkoff, Stoiu Nedialkov936. *Les Bulgaro – Mohamétans (Les pomaks): Coup d’oeil historique, géographique et ethnographique avec illustrations*, Türgovska Pechatnitsa, Plovdiv Bulgaria Шишков, Ст.Н. (1936). *Българо – Мохамеданите (Помаци): Историко–земенисен и народоучен преглед с образи. Пловдив.*

Gadamer, Hans–Georg. 1998. *Praise of Theory: Speeches and Essays*. Çev: Chris Dawson. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Gencarella, Stephen Olbrys. 2010. “Gramsci, Good Sense, and Critical Folklore Studies” *Journal of Folklore Research*. 47 (3): 221–252.

Ghodsee, Kristen Rogheh 2010. *Muslim Lives in Eastern Europe: Gender, Ethnicity, and the Transformation of Islam in Postsocialist Bulgaria*, Princeton Studies in Muslim Politics, Princeton and New York: Princeton University Press.

Glazer, Nathan ve Daniel Patrick Moynihan. 1975. *Ethnicity Theory and Experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Gramsci, Antonio 1985. *Selection from Cultural Writings*, trans. William Boelhower. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger 1983. *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

<http://hayvansalgida.wordpress.com/2009/04/27/rodoplarda-bir-dugun-havasi-ribnovo/30.01.2013> 11:03

[http://mmilev.files.wordpress.com/2011/02/aimg\\_7117.jpg](http://mmilev.files.wordpress.com/2011/02/aimg_7117.jpg) 30.01.2013 11:11

<http://pixelhose.com/tag/ribnovo/> 30.01.2013 12:06

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Berkant Gençkal*

Kaufman, Nikolai. 1962. *İzvestiya na Instituta za Muзika Kniga VIII* (Известия на Института за Музика Книга VIII), İzdatelstvo na Bılgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Sofia. – (1963) *Narodnite pesni ot Smolyansko i Madansko* (Народните песни от Смолянско и Маданско) İzdatelstvo na Bılgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Printed in Bulgarian Academy of Science Press, Sofia.

Keammer, John Edmund 1993. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: University of Texas Press.

Memişoğlu, Hüseyin. 2005. *Balkanlarda Pomak Türkleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı.

Noyes, Dorothy 2009. Tradition: Three Traditions, *Journal of Folklore Research*, 46 (3): 233–268.

Poulton, Hugh 1993. *The Balkans, Minorities and States in Conflict*, London: Minority Rights Publication.

Radushev, Evgeni Radoslavov 2005. *Pomaks – Christianity and Islam in Western Rhodopes within the hollow of river Mesta, XV – 30th years of XVIIIth Century* (Помаците Християнство и Ислям в Западните Родопи с долината на р.Места, XV–30–те години на XVIII век), State Library Saint-Saint Kiril and Methodius Departament for Oriental Studies Press, Sofia.

Smith, Anthony 2002. *Ulusların Etnik Kökeni*. Ankara: Dost Kitabevi.

Todorov, Todor 1962. *İzvestiya na Instituta za Muзika Kniga VIII* (Известия на Института за Музика Книга VIII), İzdatelstvo na Bılgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Printed in Bulgarian Academy of Science Press, Sofia.

## METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA REKLAM MÜZİĞİ

**Buket Genç<sup>1</sup>**  
buket.altintas@deu.edu.tr

### *Abstract*

#### *Music of Advertisement in the Context of Intertextuality*

*Every word, every action which carries a communication message is a text. Text is a part of intertextuality that is the center of this study. The intertextuality concept, however, is defined in short as the reciprocal relation between texts, many theorists try to attribute new meanings to this concept. Almost all of them assert that text is a sum of citations and emphasize that all texts gather pieces and taken from older texts, in a new integrity. In other words, in the intertextuality the idea comes forward; every text is in the field of others which were written before them and can not be completely independent from these older texts. In this point of view, all texts are fictions recontrived in sections from older texts in a new order. In this case, every work is an example of intertextuality. Intertextuality supports the postmodernist perception of every text has infinite number of equivalent commentary. This text of concept is seen as a unity of different texts. In this sense, the meaning is spread from one text to another in the unity of textuality.*

*Advertisements, as texts designed to persuade customers for value or function of any product or service, arone of the most important examples of intertextuality. As advertisement fulfill its promotion functionality, it is always in a inertextual relationship. Music plays an important role in this promotion process. Music also is pragmatic as contributing meaning to advertisement. As an intertextual fiction, music, a very important component of advertisement, will be undertaken in this study both from postmodernist and poststructuralist theories related to intertextuality and with the 'pragmatic meaning' implication which is one of the most important categories of meaning analysis in music. The ethnographical data, collected from musicians, composer etc. who are directly related to advertisement music, will be analyzed in the given context.*

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

### **Giriş**

Kristeva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarasılık, özetle iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimidir. Kristeva'ya göre metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir 'iş' yapan bir aygıttır. Metnin yerine getirdiği işlev, gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır. Metin, metinlerarasılık açısından bakıldığında, bir alıntılar mozaği olarak tanımlanır. Metinlerarasılık anlayışına göre, anlam kurulan (inşa edilen) her şey bir metindir, metni sınırlamak mümkün değildir, bir roman, resim, düşünce, hece, film, heykel, matematiksel denklem hepsi birer metin olabilir. Bu çalışmada ilk olarak metinlerarasılık kavramını anlamak için metin ve onun sahibi olan yazar tanımlanır ve postmodern anlam üzerinde durulur. Yapılan bu tanımlamalar, metinlerarasılık kavramını postmodern bir anlayış olarak değerlendirerek çalışmanın ilk çıkış noktasını oluşturur.

Belirli bir ürünü potansiyel 'müşteri'ye tanıtmaya amaçlı güden reklam, potansiyel müşterilerini, sadece ürünün özellikleriyle değil, metninde kullandığı başka kimi görsel ve işitsel unsurlarla da ürüne çekmeyi amaçlar. Bunu yaparken de birbirinden farklı ve çeşitli görsel ve işitsel metinlerden (kulağa tanıdık gelen ezgiler ya da daha kimi filmler ve kitaplardan aşına olunan temalardan) faydalanır. Reklam, bir metin olarak, birbirinden farklı metinlerin bir karışımını sunarak, metinlerarası bir yapı sergiler.

Metinlerarası bir iletişim mesajı olan reklam, bu çalışmanın önemli bir yapı taşı olarak 'metinlerarası bir kurgu' olarak işlenir. Reklam, üretici ve tüketici arasındaki bilgi aktarımını sağlayan bir iletişim aracı olarak nitelendirilir. Yapılan görüşmeler sonucunda da reklamın önemli bir iletişim aracı olduğu vurgulanır. Reklamın iletişim süreci bazı reklam ortamları tarafından gerçekleşir. Görüşmelerin ve gözlemlerin ardından bu ortamlar içinde televizyonun reklamın tüketiciye ulaşmasındaki en önemli kitle iletişim aracı olduğu sonucuna ulaşılır. Bu bölüm ayrıca reklamın fonksiyonları, amaçları ve türleri hakkında bilgi vererek, reklam yazarlığı ve onun alt başlıklarıyla Beko, Vestel, Coca Cola, ING Bank gibi önemli kuruluşların reklam müziklerini hazırlayan Atakan Ilgazdağ ve Freelance Group-Advertisement&Design Studio adlı ajansın kreatif

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

direktörü ve grafik tasarımcısı olan Güler Sarıgöl ile yapılan görüşmeler çerçevesinde şekillenmiştir.

Metinlerarası bir iletişim mesajı olarak reklamın üretim sürecinde bazı aşamalar izlenir. Bu çalışmada bu aşamalar yapılan görüşmeler doğrultusunda bir sıraya sokulur. Ajansa başvuru reklam üretim sürecinin ilk aşamasıdır. Reklam özeti oluşturan kişi ya da kuruluş istekleri doğrultusunda ajansa başvurur. Ajansa başvurudan sonra ajans, özete uygun bir konsept belirler. Bu konsepti belirlerken üzerinde durduğu en önemli nokta reklamı yapılan ürün ya da hizmeti tüketiciye hatırlatmada yardımcı olacak sloganı belirlemektir. Belirlenen slogandan sonra da bir film senaryosu oluşturulur. Bu aşamaların en sonuncusu, çalışmanın diğer önemli yapı taşı olan müziktir. Müzik, reklam için yapılan senaryodan sonra devreye girer. Müziğin nasıl devreye girdiği, bu süreçte kimlerle çalışılmak istenildiği ve hangi senaryoya ne tür müzikler düşünüldüğü gibi soruların yanıtları son bölümde yer alır. Ayrıca bu bölümde müziğin estetik, simgesel ve pragmatik anlamına değinilir ve bu çalışmanın en önemli amaçlarından biri olan reklam içinde müziğin pragmatik rolü tartışılmaya çalışılır.

### **Metin (*Text*) Nedir?**

Metin, soyut veya somut bir anlamın, biçimsel ve anlatsal teknikler kullanarak bir göndergeyi iletilmesi için tasarlanıp oluşturulmuş bir ifade bütünüdür. Bununla birlikte metin günümüzde, sadece harf ve rakamlardan oluşan bir yapı olarak görülmez. Metin tanımı içerisine planlar, grafikler, illüstrasyonlar, haritalar, fotoğraflar ve diğer görsel medyayı da katmak gerekir (Karamercan 2010: 2).

Akyol (1996), Short (1992) ve Lenski'nin de (1998) çalışmalarında belirttiğine göre; kendisinden anlam kurulan (inşa edilen) her şey bir metindir, metni sınırlamak mümkün değildir, bir roman, resim, düşünce, hece, film, heykel, matematiksel denklem hepsi birer metin olabilir. Siegel ve Rowe'a göre de kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir. Dilsel metinler; hikayeler, kitap bölümleri, şiirler, makaleler, masallar vb. yazılardan oluşurken, semiyotik metinler; resimler, fotoğraflar, filmler, şarkılar, dramalar, haritalar, grafikler, beden dili vb. işaret ve çizimlerden oluşmaktadır (Aktaran, Ünal 2007: 3).

Kristeva, metni doğrudan bir bilgi veren, bildirişime yönelik bir sözü önceki ya da eşsüremlili öteki sözcelerle ilişkilendirerek, dili yeniden düzenleyen “dilbilim-ötesi bir aygıt” olarak

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

tanımlar. Metin belli bir işlevi yerine getiren, belli bir ‘iş’ yapan bir aygıttır. Metnin yerine getirdiği işlev gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylelikle karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır. Bu ilişkiler metinlerarası ilişkilerdir. Metin metinlerarası açısından bakıldığında, bir alıntılar mozaïği olarak tanımlanır: Bu bağlamda her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür” (Aktaran Aktulum 1999: 41).

Barthes de Kristeva’nın metin konusunda öne sürdüğü tanımlamaları olduğu gibi benimser ve sürdürür. Yapısalcı etkinliği ciddi bir uğraş alanı haline getiren eleştirmenler ve kuramcılar, yazınsal alıntıyı belirleyen evrensel gösteren dizgelerini ve işleyişlerini saptamaya uğraşarak, metni kapalı bir yapı, anlamı metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak görsele de Barthes, kapalı metin kavramı yerine “açık” metinden söz eder. Metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder. Böyle bir tutum benimsemesi, eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışı arasında büyük bir ayırım yaratır. Postmodern metin anlayışına bağlı olarak, metinlerarası kavramı, Barthes tarafından metnin yeni özellikleri değerlendirilerek tanımlanır. Barthes’e göre her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür (Aktaran, Aktulum 1999: 56).

Sonuç olarak hem Kristeva hem de Barthes, metnin üzerinden yeni bir düşünce biçiminin geliştirilmesine katkıda bulunmuşlardır. Genel olarak postyapısalcılık olarak adlandırılan bu yaklaşım, kendisinden önceki felsefelerin hakikat iddialarını bir yana koyarak, anlamın göreceliğini savunur. Bu bakımdan metinlerarasılık, her metnin sonsuz sayıda eşdeğer yorumunun olacağına düşünüldeği postyapısalcı anlayışı destekler nitelikte bir kavramdır. Bu kavramın özünde, metni, bir anlamıyla olgular dünyasından soyutlayarak metinlerden oluşan bir dünya yaratma isteği yatar. Öyle ki anlam, metinlerarası bir dünyada sürekli bir metinden diğesine saçılmaktadır (Rızvanoğlu 2007: 8)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

**Yazar (Auteur) Kimdir?**

Metin üzerine yoğunlaşma, estetik ya da özerk bir kendilik olarak ‘yapıt’ı olduğu kadar, eserin yaratıcısı olarak yazar nosyonu, ya da ikisi arasındaki ilişkinin ne olduğunu düşündürür. Yazar terimi ile dile getirilen şey iletişim mesaj ve metinlerinin kurucusu, yaratıcısı, sahibi olan kişidir. Bu çerçevede yazdığından, eşdeyişle yarattığından sorumlu etkin bir özneyi belirten yazar terimi, istediğini belirleme üstünlüğüne sahip olmayı tanımlamaktadır (Erol 2009: 174).

Barthes ve Foucault’nun yazarı ortadan kaldırmak istemeleri veya öldüğünü öne sürmeleri, edebiyat eleştirisinin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki ‘yazar’ tartışmalarında merkezi bir yer tutar. Barthes yazarın ölümü<sup>2</sup>nden söz ederken yazarın bir metne ‘doğru’ anlamı yerleştirme ayrıcalığının ve yetkisinin ortadan kalktığına vurgu yapar. Yazarın ortadan kaldırılması, yalnızca tarihsel bir olgu veya yazma edimi de değildir aynı zamanda çağcıl metnin tamamen dönüştürülmesidir. Barthes’e göre yazar, babanın çocuğunu önceden kendin de taşımasıyla aynı biçimde, yapıtı, bir olanak olarak içinde önceden taşımaz. Buna tam karşıt olarak, çağcıl yazman, kendi metniyle eş zamanlı doğmuştur. Ona göre yazar, metnini kendi yazılarını önceleyen ve aşan bir varlıkla donatmaz ve kitabın yüklendiği şeyin nesnesi de değildir. Burada söz ediminkinden başka hiçbir zaman yoktur ve her metin, burada ve şimdi yazılır. Bu nedenle Barthes için yazmak, bir işlemin kaydını, gözlemine, temsilini ve çizimini hiçbir biçimde belirtmez, bunun yerine onun için yazmak Oxford felsefecilerini izleyen dilbilimcilerin ‘edimsel’ (*performative*) dedikleri söz ediminin, edimin kendisinden başka hiçbir içeriğinin olmadığı ender dilsel bir biçimdir (Rızvanoğlu 2007: 112).

**Metinlerarasılık**

Kristeva’nın ortaya attığı ve 1960’lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir yeniden-yazma işlemi olarak da algılanabilir.<sup>3</sup> Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Her söylemin başka bir söylemi

---

<sup>2</sup> Barthes’in ilk yapıtlarında değindiği *yazar* kavramı, postyapısalcı düşüncenin de en temel metinlerinden biri olan “Yazarın Ölümü” adlı kısa yazısında yeni bir biçim alır. Barthes, yazarın ölümünü ilan ederken aslında yeni bir şey, yani okurun doğumunu ilan etmektedir. Barthes, yazısının başında Balzac’ın kısa bir öyküsünden bir tümceyi alıntılar ve tümceyi kimin yazdığı sorusunu sorar. Ona göre bu soru, yazının bizzat bütün seslerin ve kökenlerin yıkımı olmasından dolayı asla bilinemez. Bu durumda yazı, ona göre sesin kökenini yitirdiği ve yazarın ölümüne girdiği zaman başlar (Aktaran, Rızvanoğlu 2007: 111-112).

<sup>3</sup> Kimi eleştirmenler ve kuramcılar, yeniden-yazmanın dışında metinlerarasını bir alıntı, kolaj işlemi olarak da algırlar.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde önceki metinlerden, yazınsal gelenekten izler taşıdığını savunan yeni eleştiri yanlıları onun ‘alıntısız’ özelliğini göstermeye uğraşırlar. Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürerler. Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır (Aktulum 1999: 18).

Metinlerarasılık kavramının yaratıcısı ve kuramcısının Kristeva olduğu çoğunlukla kabul edilse de, aslında kavram özünü Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin’den alır. Söyleşim/söyleşimcilik<sup>4</sup> (dialogisme) kavramı Bakhtin’in neredeyse tüm çalışmalarının değişmez konusudur. Oysa, tüm önemine karşın Bakhtin’in çalışmaları Batı’da çok geç tanınmıştır. Bunun nedeni yapıtlarının Rusya’da kolayca yayımlanamaması, yayımlandığı zaman da kuramcının başka adlar kullanmasıdır. Yaklaşık kırk yıl sonra Kristeva’nın, Bakhtin’in çalışmalarını Fransa’da tanıtmalarıyla, söyleşimcilik kavramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak sokulur (Aktulum 1999: 25).

Kristeva, Bakhtin’den türettiği metinlerarasılık kavramını ‘The Bounded Text’ (Kapalı Metin) adlı yazısında da kullanmıştır. Bu yazısında Kristeva, artık Bakhtin’in adını anmadan, bu kavrama yeni düşündüğü biçimi vermeye başlamıştır. Söylendiği üzere çağdaş imbilim kendi nesnesini artık dilbilim ötesi içinde düşünülecek olan çeşitli imsel etkinliklerde bulur. Bu bakış açısıyla, Kristeva için metin, dilin düzenini yeniden belirleyen, dilbilim ötesi bir araç olarak, artsüremli ve eşsüremli çeşitli türlerdeki sözceleri dolaysız olarak bildiren bir şeydir. Bu anlamıyla onun için metin, sürekli bir üretimsellik ve iki farklı anlamda kullanılabilir. İlk olarak metin, içinde bulunduğu dili yeniden dağıtıcı bir yapıdadır, yani dili sürekli yeniden kurarak yapılandırır. Bu anlamıyla metin, dilbilimsel kategorilerden çok mantıksal kategorilere uygulanabilir. Metnin ikinci ve bizim açımızdan önemli diğer anlamına göre ise, metin diğer metinlerin bir değiş tokuşudur, yani bir metinlerarasılıktır. Kristeva’ya göre, verili bir metinde, başka metinlerden

---

<sup>4</sup> Bakhtin için söyleşimcilik, bir okuma yöntemidir; metni belirli bir düşünsel evrimin sonucu ve onu kendisinden önceki ve hatta sonraki metinlerle bir etkileşimin ürünü olarak gören bir yaklaşımdır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

alınmış ayrı sözceler birbirleriyle kesişir ve birbirlerini yansıtırırlar (Aktaran, Rızvanoğlu 2007:100).

“Kristeva birbirinden farklı olan metinleri ‘genel metin’ olarak adlandırılabilir bir metnin içine yerleştirir ki bu aslında bir yanıla kültürdür. Burada Kristeva düşünüyapıbirim (*ideologeme*) kavramını kullanır. Bu kavram onun için verili metinsel bir düzenlenmenin sözcelerle kesişmesidir. Kristeva bu terimi, Bakhtin’in yapıtına ve bununla bağlantılı olarak, metnin, toplumsal ideolojik yapıları ve çatışmaları yalnızca yansıtmadığı, aynı zamanda da içerdiği düşüncesine uygulamıştır. Bu bakımdan düşünüyapıbirim, metinlerarası işlevin, her metindeki farklı yapısal düzeylerde cisimleşmesi olarak görülebilir. Dolayısıyla düşünüyapıbilimsel bir kavram olarak metin, İmbilim<sup>5</sup>in yordamını belirler. Bunu, metni, metinlerarası olarak tasarlayarak yapar. Dolayısıyla metnin düşünüyapıbirimi, sözcelerin (metnin indirgenemediği) bir bütünlüğe dönüştüğü odaktır ve bu bütünlük tarihsel ve toplumsal metinle kesişir, yani toplumsal metnin içine sokulur. Kristeva iki tür düşünüyapıbirimsel imden söz eder; ilk olarak sözcenin bütünsel nitelik taşıyan ve bütün içindeki hiçbir parçaya indirgenemeyecek olan çözümlemesinden, ikinci olarak da bu sözcelerin metinlerarası çözümlenmesinden. Onun içinde bu metindeki yazı ve sözler arasındaki karşılıklı ilişkilerde görünür” (Aktaran, Rızvanoğlu 2007:101).

Metinlerarasılık tartışmasının dilbilim ve semiyolojide önemli bir yer tuttuğunu ve bir çözümleme birimi olarak hizmet ettiğini gördük. İlgili alanların kuramcıları tarafından yapılan farklı tanımlamaların, bizi kavramın kullanım alanının sınırlarını tam olarak çizmenin kolay olmadığı sonucuna götürdüğünü söyleyebiliriz. Ancak bununla birlikte özellikle dilbilim çerçevesinde olgunlaşan bu yaklaşımın, dil dışında gündelik yaşamdan sanatsal pratiklere kadar önemli bir analiz birimi olarak iş gördüğünü ifade etmek burada önemlidir. Başka bir deyişle resim ya da fotoğraf sanatının bir dil olarak algılanıp metinlerarası olarak nasıl inşa edildiğine ya da nasıl okunduğuna ilişkin çözümler bu kapsama girmektedir. Elbette gündelik yaşam içindeki çeşitli tüketim kalıplarının (modadan sinemaya, çeşitli ideolojilerin formasyonundan müzik türlerinin yaratılması ve okunmasına dek) bir iletişim mesajı olarak algılanması ve metinlerarası bağlamda analiz edilebilmesi de.

---

<sup>5</sup> İngilizce karşılığı semiotics ya da semiology olan imbilimi (göstergebilim), genel olarak işaretler bilimidir. Dilbilim, imbilimin özel bir koludur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

**Bir İletişim Metni Olarak Reklam**

İletişim mesajı taşıyan her sözün, her hareketin vb. bir metin olduğunu önceki bölümlerde ifade etmiştik. İletişim bilimlerinin önemli bir kolunu oluşturan, ayrıca bu çalışmanın ana odağı olan reklam, bu çalışmada metinlerarası bir kurgu olarak ele alınmıştır. Reklamın iletişim mesajı taşıyan bir metin olduğu gerçeğinden hareketle, çeşitli perspektiflerden yansıyan reklam tanımlamaları ve yaklaşımlarına burada kısaca yer vermek yararlı olacaktır.

“Bütünleşik pazarlama iletişimi diye adlandırılan ve üretici ile tüketici arasındaki mesafenin artmasıyla giderek önem kazanan bütünün en önemli parçalarından birisi reklamdır. Reklam artık sadece ürün ya da hizmetlerin satışını sağlamak ya da arttırmak için tüketiciyi manipüle eden bir yöntem değil, üreticinin tüketici ile konuşabildiği, kendisini ve ürettiklerini anlatabildiği, neyi, neden, nerede hangi koşullarda, kime, niçin ürettiğini hedef kitlesine aktarabildiği bir iletişim biçimidir” ( Elden 2003: 15).

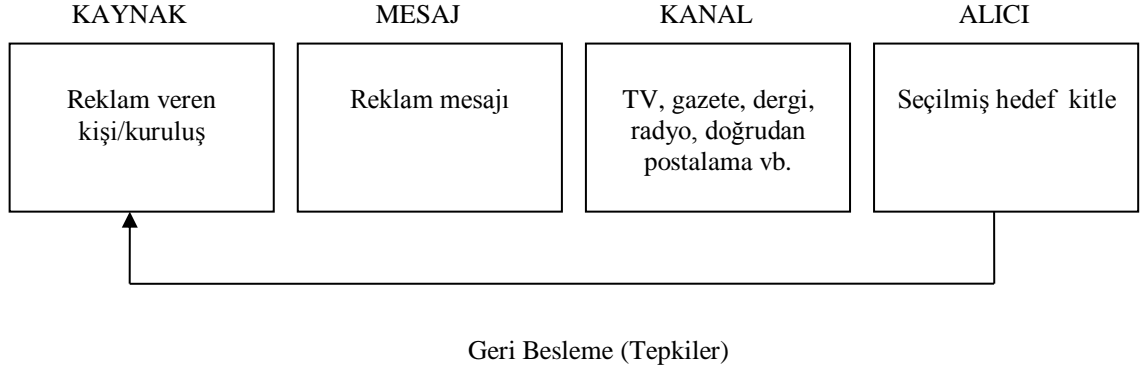
Cemalcılar reklamın tanımını şöyle yapar: “Reklam, kişisel olmayan bir satış çabası, bir pazarlama iletişimi yöntemidir. Reklamda, reklam yapanın kimliği açıkça belli olmalıdır ve yapılan reklam için reklamı taşıyan ya da yayımlayan araca para ödenmelidir” (Aktaran, Elden 2003: 17). Reklamdaki bu ana noktalara dikkat çeken Ünal’a göre bir diğer tanım ise şöyledir; “Reklam bir işin, bir malın veya bir hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında, tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır” (Aktaran, Elden 2003: 17).

Reklamın, iletişim süreci olduğunu vurgulayan Classer’in tanımına göre “Bir mala ya da hizmete ilişkin bir iletiyi (mesajı) sözlü ya da görüntülü olarak pazar birimlerine sunmak için yapılan eylemlere reklam yapmak denir” (Aktaran, Elden 2003: 17). Tanımda görüldüğü gibi reklam bir iletişim sürecidir fakat bu iletişim reklamı yapan üretici işletmeden, hedef tüketicilere doğru akışı olan bir süreci ifade etmektedir.

Odabaşı bu iletişim sürecini şöyle şekillendirir (Aktaran Elden, Kocabaş ve Yurdakul 1999: 64):

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Buket Genç*



**Şekil 1:** İletişim Süreci Olarak Reklam

Bu süreçte kaynak, reklam veren kişi ya da kuruluştur. Mesajlar ise reklam veren üretici işletmelerin hedef tüketicilere söylemek, anlatmak, göstermek istedikleri sözlü ya da görsel ifadelerdir. İletişim süreci olan reklamda kanal görevini gören taşıyıcılar kitle iletişim araçlarıdır. Alıcılar ise mesajları değerlendirerek o mal ya da hizmete ilişkin bir tutum oluşturan, belirli bir davranışa yönelen hedef tüketicilerdir. İletişim sürecinin devamlılığını sağlayan ve süreci şekillendirmeye yardımcı olan geri besleme (*feed back*) ise hedef kitlelerin reklama gösterdikleri tepkileri ve bunların çeşitli yöntemlerle ölçülmesini ifade etmektedir.

Bir grafik tasarımcısı olan Freelance Group-Advertisement&Design Studio adlı ajansın sahibi Güler Sarıgöl (42), yapılan görüşmede, reklamı enerji ve yaratıcılık isteyen sihirli bir güç olarak görüp, bu gücün de yıllar geçtikçe farklı teknolojilerle daha farklı icra edilir hale geldiğini söyler. Fakat bunun yanında reklamın yanlış kullanıldığı zaman- doğru ürünün, doğru bilgi ve doğru bir yönlendirmeye doğru hedef kitleye ulaşamaması- tüketiciyi yanlış yönlendiren tehlikeli bir şey olduğunu da vurgular. Güler Sarıgöl, bu durumu da verdiği şu örneklerle destekler:

*“Mesela tatille ilgili bir kampanya okuduğunuzda 12 taksitle tatile gidiyorsunuz, tatili bir hafta yapıyorsunuz, 12 ay boyunca tatilin taksitini ödüyorsunuz. Bitmiş, yaşanmış, kullanılmış bir şey insanları bir yükümlülük altına sokuyor... Ben tehlikeli diyorum yani oturmamış yerlerde bir şeyleri aktarıırken yeni dünyaları gösterirken yeni hayaller kurdururken daha doğru kullanmak lazım reklam. Bir özenti haline dönüştüğünde tüketim toplumu tabii*

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

*ki yoz bir şey haline, toplum haline dönüşüyoruz” (Sarıgöl, Güler. 30.06.2010. Kişisel Görüşme. İzmir).*

Beko, Vestel, Coca Cola gibi firmaların ve ING Bank gibi önemli kuruluşların reklam müziklerini hazırlayan Atakan Ilgazdağ (36) ise, yapılan görüşmede, reklamın tanımını şöyle yapar:

*“Reklamın temel amacı bir metayı ve muhtemelen hiç zaman ihtiyacınız olmayacak bir metayı aslında bize bir şekilde satıp o şirketin para kazanmasına aracı olmak ve bunu mümkün olan en kısa yoldan, en doğru strateji ile gerçekleştirmek yani reklam bir strateji biçimi.”* Bu tanımının ardında da şu cümleyi ekler: *“Reklamın daha destekle bu işlevini görmesini sağlayan üçüncü parti elemanlar var ben de bunlardan biriyim”* (Ilgazdağ, Atakan. 18.02.2010. Kişisel Görüşme. İstanbul).

Ilgazdağ ile bir süre çalışan fakat şu anda tamamen tanıtım müzikleriyle uğraşan Levent Deniz Sönmez (36)<sup>6</sup> ise, reklamın tanımını şöyle yapar:

*“Reklam tabi ki direk firmanın kartviziti, etiketi. Yani kısa bir süre içerisinde kendinizi bir şekilde tanıtmamız gerekiyor, insanları ikna etmeniz gerekiyor”* (Sönmez, Levent Deniz. 20.03.2011. Kişisel Görüşme. İzmir).

### **Reklamın Fonksiyonları ve Amaçları**

Tek'e göre reklamın bir iletişim biçimi olarak yerine getirmeye çalıştığı bazı temel fonksiyonları söz konusudur. Bunlar: bilgilendirme fonksiyonu, ikna etme fonksiyonu, hatırlatma fonksiyonu, değer katma ve örgütün diğer fonksiyonlarına yardımcı olmak şeklinde sıralanabilir (Aktaran, Elden 2003:21).

**Bilgilendirme fonksiyonuna**, özellikle yeni bir ürün ya da ürün kategorisinin pazara çıktığı zamanlarda, yeni ürüne hedef kitlenin dikkati çekmesi, yeni ürünün özelliklerinin,

---

<sup>6</sup> Levent Deniz Sönmez reklam müzisyenliğinden çok tanıtım filmlerinin müzikleriyle uğraşmıştır. Müzisyen bir geçmişi vardır. Hala İzmir'de tanıtım filmlerinin müziklerini yapmaktadır. İzmir'de yaptığı en belirgin işler Yaşar Holding'in, İzmir Demir Çelik Fabrikasının tanıtım filmi müzikleri ve TRT'ye ve National Geographic'e yaptığı birkaç belgesel müziğidir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

yararlarının dile getirilmesi gibi birincil talebi oluşturma amacıyla başvurulmaktadır. Bilgilendirme fonksiyonu, ürünlerin değişik kullanım biçimlerinin gösterilmesi, fiyat değişikliklerinin duyurulması, ürünün nasıl çalıştığı anlatılması, ürünle ilgili servislerin tanıtımı, firma imajının oluşturulması ve tüketicilerin belli konulardaki kaygılarını giderme gibi noktalarda etkin olarak kullanılmaktadır.

**İkna etme fonksiyonu**, özellikle ikincil talep yaratma amacıyla rekabetin yoğun yaşandığı ortamlarda, markanın bilinirliği, tercih edilirliliğini arttırmak, tüketicilerin belli ürün ve markalarla ilgili tutumlarını, algılarını etkilemek, değiştirmek ve söz konusu ürün ya da hizmetleri denemeye ikna etmek amacını taşır.

**Hatırlatma fonksiyonu**, ürünün olgunluk dönemine eriştiği ya da mevsimsel talebin söz konusu olduğu ürünler için (dondurma, vantilatör vb. gibi) talebin olmadığı dönemlerde de ürünün ve markanın hatırlanmasını, tüketicinin beyninde canlı tutulmasını, tüketicilerin ürünün düşünür olmalarını sağlamak üzere kullanılır.

**Değer katma fonksiyonu** ile reklamcılar markalara bir kişilik, özel bir anlam katma çabası içindedirler. Markaların rakiplerine göre daha özellikli, yeni moda, prestiji, belli bir stili olan, güçlü ve üstün görünmesini sağlama çabası reklamın değer katma fonksiyonuna işaret eder.

**Örgütün diğer amaçlarına yardımcı olma fonksiyonu**, reklamın kurumun diğer satış ve tutundurma çabaları içinde yer alan kupon, çekiliş, doğrudan satış gibi fonksiyonlarının amaçlarına yardım etme destek verme işlevini üstlenir. Reklam yoluyla pazarlama iletişimi unsurlarının etkinliği artar, tüketici ürünün adını, ambalajını tanıma yönünde daha duyarlı olur (Aktaran, Elden 2003: 21-22).

Reklamın amaçları dendiğinde üç temel unsur karşımıza çıkar. Bunlar: reklamın satış amacı, reklamın iletişim amacı ve reklamın özel amaçları.

Reklamın satış amacı, hedef tüketicinin reklamı yapılan ürün ya da hizmete yönelik tutum ve algılarında değişiklik yaparak, satın alma davranışını gerçekleştirmelerini sağlamayı amaçlar. Reklamın satış amacını uzun ve kısa vadede satış amacı olarak değerlendirmek mümkündür. Uzun vadede, ürün ya da hizmet hakkında olumlu bir imaj oluşturarak satışları artırma hedeflenirken; reklamın kısa vadede satış amacında ise, ürün ya da hizmetin hedef tüketici tarafından kısa sürede satın alınmasını amaçlanmaktadır (Elden 2003: 22).

Reklamın satış amacını ve üzerine düşen görevlerini gerçekleştirebilmesi için öncelikle tüketici ile iletişime geçmesi gerekliliği söz konusudur. Bu noktada reklamın pazarlama iletişimi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

içinde sahip olduğu ikna edici iletişim özelliği dolayısıyla da reklamın iletişim amacı karşımıza çıkmaktadır (Elden 2003: 23).

Cemalçılar'a göre reklamın mal, hizmet veya düşüncelerin, özellikleri hakkında belirli kitlelere bilgi vermek, bu kitleleri etkileyerek satın alma davranışını gerçekleştirmelerini sağlamak veya dolayısıyla o mal ya da hizmete olan talebi arttırmak amaçlarının yanı sıra özel amaçları da vardır. Bunlar:

- . Kişisel satış programını desteklemek
- . Satışçıların ulaşamadığı kimselere ulaşmak
- . Aracılarla ilişkileri geliştirmek
- . Yeni bir pazara girmek ya da yeni bir tüketici grubunu çekmek
- . Yeni bir malı pazara sunmak
- . Malın satışını arttırmak
- . Sanayi dalının satışlarını geliştirmek
- . Ön kanılara karşı durmak
- . İşletmenin saygınlığını sağlamak (Aktaran, Gürüz 1999:24).

### **Reklam Ortamları**

Kocabaş ve Elden'e göre bir ürün ya da hizmet sunumu için bir reklam ya da reklam kampanyası planlanırken en önemli aşamalardan biri reklam ortamının seçilmesidir. Reklam ortamları mesaj ile hedef kitlenin bulunduğu yer olduğundan; yapılacak bir yanlış seçim, o ana kadar yapılan tüm masrafların, emeklerin ve harcanan zamanın boşa gitmesine neden olabilir. Bu nedenle reklam ortamı seçiminde hedef kitlenin ve reklam araçlarının özelliklerinin çok iyi bilinmesi gerekmektedir. En uygun reklam ortamının belirlenmesi, reklamın amacına erişmesini sağlayacaktır (Kocabaş ve Elden 2001:27).

Kitle iletişim araçları, reklamın çok sayıda hedef alıcıya ulaşabilmesini mümkün kılan en etkili araçlardır. Bu araçlar şunlardır:

Yayın Yapan Reklam Araçları (Sinema, Radyo, Televizyon ve İnternet)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

Yazılı Reklam Araçları (Gazete, Dergi ve Doğrudan Postalama)

Diğer Reklam Araçları (Açık Hava (Outdoor) ve Transit Reklamlar)

### **Bir İletişim Mesajı Olarak Reklamın Üretim Süreci**

Az önce değindiğim müziğinde içinde olduğu yayın yapan reklam araçları çerçevesinde değerlendirildiğinde reklamın üretim sürecinde bazı aşamalar izlenir. Bu süreçte izlenen aşamalar yapılan görüşmeler sonucunda bir sıraya sokulur.

### **Ajansa Başvuru**

Profesyonel bir reklam metni oluşturulması bağlamında düşünüldüğünde, ajansa başvuru, reklamın üretim sürecinde izlenen ilk yoldur. Reklam veren kişi ya da kuruluş, kendileri tarafından belirlenen özeti (brief) ajansa vererek ilk isteklerini iletmış olurlar. İstekleri reklamın senaryosu dahil olmak üzere, kullanılacak herhangi bir slogan, işaret, ya da kullanılacak müzikle de ilgili olabilir. Bu durumda ajans reklam verenin tüm bu isteklerini göz önünde bulundurarak taleplere en uygun senaryoyu oluşturmak için bir konsept belirlemeye başlar. Reklam yazarı Güler Sarıgöl'e göre reklam için kendisine verilen özet en ince ayrıntısına kadar çok iyi tanımlanmalıdır:

*“Doğru brief konusu çok önemli. Verilen malzemeyle yapılıyor çünkü o proje. Dolayısıyla orada niyeti iyi bir şekilde aktarıyor olmak lazım. Bu sadece yazarak da yeterli bir şey değil, mutlaka bunu karşılıklı olarak aktarıyor olmak lazım. Zaten siz bunları aktarmaya başladığımız anda bir şeyleri mırıldanmaya başlar, ‘şöyle değil mi, ritmi böyle değil mi’, falan diye ufak tefek eskizler örnekler bize” (Sarıgöl,Güler. 30.06.2010. Kişisel Görüşme. İzmir).*

### **Konsept Belirlenmesi**

Reklam veren kişi ya da kuruluşun istekleri doğrultusunda ajans, bu işle sorumlu tüm çalışanlarıyla birlikte verilen özete uygun bir konsept belirlemek için çalışmaya başlar. Güler Sarıgöl, kendisine özet geldikten sonra nasıl bir yol izlediklerini şöyle açıklar:



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

*“Brief yani özet verildikten sonra nasıl bir şey isteniyor onu iyi tanımlamak arz ettirmek lazım hatta gerekirse brief soruları hazırlayıp yapılacak işle ilgili soruların cevaplanmasını istemek lazım ki çünkü temel tamamen o briefin üzerine kurulur, yani siz olmayan bir şey için proje üretiyorsunuz ortada olmayan bir şey için, oradaki ihtiyaçları pazarlamaya dönük, yaratıcılığa dönük niyetleri, hedef kitleyi, bilmem ne vesaire, bütün detaylarıyla iyice aldıktan sonra sentezleyip evet böyle bir iş üzerinde ilerlememiz lazım, bir yol haritası, bir beyin fırtınasıyla herkesin rotasını aldığı, art director, metin yazarı, kreatif director belki sadece iki kişi yani, belki sadece artdirector ile metin yazarı. Ama sonuçta fikir bir kişiden çıksa da olur, mutlaka bir ekip çalışması, tek başına ilerleyen bir iş değil bu hani, çünkü konuyu konuşurken, beyin fırtınası yaparken, bir ekip ne kadar uçabiliyorsa ve ne kadar rahat bir ortamda bu işi yapıyorsa o kadar da yaratıcı şeyler çıkar, biri de onların içinden konuşurken, seçer, yazar, notlarını alır, o notlardan bir şeyler çekmeye başlar, olması gereken ideali budur. Bir süriü şey uçabilir ama önemli olan onları görüp oradan, verilen brief doğrultusunda yaratıcı olan görseli ve düşünceyi ve şeyi fikri sloganı bulmak” (Sarigöl 2010)*

### **Sloganlar**

Bir reklamın etkili olması, insanlara reklamı yapılan mal ya da hizmeti hatırlatmadaki başarısına bağlıdır. Bu amacı gerçekleştirmede sloganlar oldukça önemli bir rol üstlenirler. Bir slogan, reklam mesajının okuyucular ya da dinleyicilerin hatırlamasına yardımcı olan bir cümledir. İyi bir sloganın taşınması gereken özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Slogan kısa olmalıdır.
2. Kolay anlaşılmalıdır.
3. Ürüne ya da kuruluşa uygun olmalıdır.
4. Kolay tanınabilmelidir.
5. Basit olmalı ve hatırlandığında hoş duygular çağırabilenmelidir (Gürgen 1990:105).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

Tüm sloganlar, ürün ya da kuruluşu hatırlatmaya yardımcı olurlar. Bununla birlikte sloganları işlevleri açısından şu şekilde örnekleriyle birlikte sıralayabiliriz:

1. Ürünün kullanımını sağlayan slogan,  
“Raks'ta canlı”
2. Vaad ve yarar içeren slogan,  
“BMW- Yollarda Farklı Bir Dünya”, “Apple - Gücünü Zirveye Ulaştırır”
3. Ürünün daha sık kullanımını öneren slogan,  
“ Ziraatsız Bir Türkiye Düşünülemez”
4. Ürünün kalitesini vurgulayan slogan,  
“ Seiko – İnsan Saati İcat Etti”
5. Kuruluşu ön plana çıkaran slogan,  
“ Etibank. Güçlü Kuruluş – Güçlü Bankacılık” (Gürgen 1990:106).

Reklamlar bir slogan, bir sembol ya da izleyiciye kendileriyle ilgili kapsamlı ve cazip imaj yaratan bir odak noktası sunar (Postman 1994:148).

Sarıgöl, reklamda sloganın kısalığı ve anlaşılabilirliği ile ilgili şunları söyler:

*“Ürün aklına geldiğinde tık diye bir cümle düşünmeli tüketici. O kadar yalınlaştırmalı ve temizlemelisiniz ki talibi şeylerden zor olan kısmı o zaten ama olmayan bir şey değil. Zaten dağarcıktaki şey neyse siz zaten olan kelimeleri cümleleri kullanacaksınız onu tanımlarken, onu öyle bir tanımlamalısınız ki onu en basit, en net ve en sade şekilde, kafa karıştırmadan ürün profilini çizecek bir şeydir olmalıdır. Çünkü söz çok farklı söz akılda kalıyor. Yıllarca reklam sloganları, reklam müzikleri vs. unutulmayan bir sürü şey var. Bunların başarısı da bu yüzden. Akıllarda kalması tamamen bu yüzden” (Sarıgöl 2010).*

İlgazdağ, 18.02.2010 tarihli görüşmede, slogana göre müzik yapma denince akla jungle tarzı reklam müziği geldiğini söyler. Ona göre üzerinde durulacak bir slogan varsa o zaman müziğin bu sözlere hizmet etmesi ve sözün anlamını vurgulaması gerekir ki bu görüntülü olmayan medyada da kullanılabilirsin.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

### **Senaryo Çalışması**

Ajansa gelen özetten sonra ajanstaki diğer kişiler tarafından yapılan beyin fırtınasından sonra film senaryosu oluşturuluyor. Oluşan senaryo ajansın, kreatif direktörü tarafından en ince detaylarına kadar değerlendirilip, bir senaryo oluşturularak reklam veren kişilere bu senaryo sunuluyor. Bu senaryo bir ‘story board’ haline getirilip de paylaşılabilir. Storyboard aşamasında yani filmin fotoğraflanmasıyla birlikte metni de gören kişi yapılan işi daha kolay değerlendirebiliyor. Sözgelimi 30.06.2010 tarihli görüşmede Sarıgöl, bu senaryo aşamasında işine müdahale edilmesini sevmediği için özet geldiği sırada iki tane alternatif seçenek oluşturduğunu ve bu seçeneklerden hangisi tercih edilirse onun üzerinde çalışmaya başladığını anlatıyor. Her anlamda iki tane alternatif ortaya çıkarmanın çok daha doğru olduğunu ve bunun onun profesyonelliğini gösterdiğini söylüyor. Ortaya çıkan senaryodan sonra ekibe müzik yapan kişi katılıyor.

### **Reklam üretim sürecinde müziğin yeri**

Lockhart ve Weissman’a göre kaliteli bir reklam, ürünün daha çok zihinde kalmasını sağlar veya en azından buna yardımcı olur. Bir reklam, gazetede okunursa, okuyan kişiye sadece bir şeyler söylemiş olur. Aynı sözler profesyonel bir sunucu tarafından okunursa, daha etkili olur. Eğer bir de buna müzik ilave edilirse, iş daha da mükemmelleşir. Sonunda bu tip bir slogan şarkı olarak söylenip, mırıldanabilir ve bu sayede daha kolay akılda kalır (Aktaran, Özulu 1994:67).

Wilhart’a göre reklamın temel amacı cironun, bir başka deyişle satışların artırılmasını sağlamaktır. Yapılan pek çok araştırma sonucu duygu yüklü reklamların daha başarılı olduğudur. Bu duyguyu vermenin en önemli yollarından biri, belki de en önemlisi müziktir. Reklam için yapılan müzikler iki noktada özetlenebilir. Birincisi aynı grup ürünlerin birbirlerinden ayrılmasını sağlamaktır. Bu nedenle reklamlar sık sık tekrarlanmalıdır. Dikkat çekici olduğu oranda tüketicilerin zihninde yer edinebilir. Almanya’da yapılan bir araştırmaya göre 30 saniyelik reklamların hatırlanma oranı en yüksek seviyededir. İkincisi ise birçok reklamda anonim müzikler kullanılmaktadır. Bilinen bu müziklerin kullanılmasında temel amaç kolay hatırlanır ve dikkat çeken bir reklam olmasını sağlamaktır. (Aktaran, Akgün 2007:90).

Reklam üretim sürecinde müzik, hedefe ulaşmakta yardımcı bir faktördür. Görüntü ve sesin birlikte kullanılması halinde, reklamın ne kadar etkili olduğu ve ömrünün ne kadar uzadığı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

bilinen bir gerçektir. Reklam sadece radyoda bile uygulansa, müziğin etkisi devam eder (Özulu 1994:68).

Kaliteli bir müzik, olayın daha iyi hissedilmesini sağlar. Müziğin her formunun kendine özgü yapısı ve görüntüsü vardır. Yaylı çalgılar orkestrasındaki müzisyenlerin ciddi görünümü ve smokin giymiş kişiler olacakları umulur. Aynı zamanda onlar tam bir arınmışlık örneği ve bir akşam formalitesi sergilerler. Kamyon şöförleri için düzenlenmiş bir reklamda ise, sesin bir başka yönü, başka tür bir müzikle anlatılır. Burada kemanlar ve smokinler yerine, başka giysiler ve çalgılar kullanılır. Müzik prodüktörleri bazen, entelektüel ses ve görüntü yerine, daha az özelliikli ve sıradan metodlar yaratmayı denerler. Bu tür mesajlar basit satış tekniklerinden ziyade duyguya dayanan ince ve sezgili mesajlardır (Özulu 1994:69).

Verilen tüm bu örneklerde hareketle müzikle reklam ilişkisi düşünüldüğünde şunu söyleyebilirim. Reklam müziksel anlam çözümlemesi çerçevesinde bakıldığında bugün kabul edilen üç kategoriden biri olan pragmatik anlamla örtüşür. Bu üç kategori şu şekilde sıralanır:

**Estetik Anlam**, genellikle ‘güzel’in felsefesi ya da incelemesi olarak tanımlanan estetik terimi, müzikle ilişkili olarak düşünüldüğünde, çoğunlukla seçkinlerin meşru bulduğu müziğe verdiği genel değere yöneliktir. ‘Müziğin estetiği’nin müzik ansiklopedileri ve sözlüklerinde yer alan en genel tanımı şöyledir: ‘Müziğin akıl ve duyuyla olan ilişkilerinin incelenmesi’. Dolayısıyla müzik estetiği, müziğin insan duyuları ve zekasıyla olan ilişkilerini inceler.

**Simgesel Anlam**, Fiske, bir nesnenin uzlaşım ve kullanım aracılığı ile başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında bu nesnenin bir *simge* haline geldiğini belirtir (Fiske 1996:123). Simge olarak müziğe ilişkin bir çerçeve oluşturmada daha doyurucu olan Pierce’nin çözümlemeleri tercih edilir. Pierce’ye göre “simge, bir şeyin yerini alan başka bir şey” dir ve üç gösteren (*sign*) türünden biri olarak ele alınır. *İndeks*, kendisi ile onun anlamı (ilintili) arasında fiziksel bir ilişkinin olduğu gösterendir. İkinci gösteren türü *ikon*’dur ve ikon ile yönlendirici arasında bir çeşit benzerlik olarak tanımlanır. Müzik bir ikon olarak işgördüğünde ilişkiye çoğunlukla *ikonluk* denir. Pierce simge terimini üçüncü bir gösteren ile ifade eder ve burada gösteren ile ilintisi arasındaki ilişki tümüyle gelişigüzeldir (Aktaran, Kaemmer 1993:55). İşte müziği simgesel anlam olarak ele alan perspektif, bu sınıflandırmanın ilk ikisinin yadsınmayacağını bilerek üçüncü yaklaşıma, yani gelişigüzel olan simgesel anlama yaslanır. Buna göre tınının kendi dışındaki anlamlarla ilişkilendirilen bir simgesel anlatım olduğu görüşünden yola çıkar ve anlamı, müziği yapan ile algılayanın yüklediğini öngörür (Özer 1997: 3). Bu şu anlama

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

gelir. Anlam, müziği yapan ile algılayan arasındaki iletişim sürecinde ortaya çıkar. Anlamın yaratıcı ile kullanıcı arasında aynı olması gerekmez ve farkların olması olağandır. Dolayısıyla müzik başka şeylerle ilgili anlamlar aktarabildiği için çoğunlukla bir simge olarak işgörür.

**Pragmatik Anlam**, özetle bütün insan davranışlarının temel motive edici özelliğinin pratik fayda olduğunu öne sürer. Bu genel olarak pragmatizm olarak da betimlenir. Bu yaklaşım özellikle bilginin ne olduğundan çok ne işe yaradığı üzerinde durur ve gerek gündelik kullanımlarda olsun gerekse her türlü iletişim çalışmalarında olsun uygulamalarını görmek mümkündür.

### **Müziğin Pragmatik Kullanımına Örnek Olarak Reklam**

Radyo dinlerken, televizyon ve sinemada film seyrederken istemeden de olsa çeşitli reklam müzikleri duyarız. İyi bir reklam müziği yıllarca, etkili bir şekilde kullanılabilse de zaman içinde yeni düzenlemeler veya değişik tonaliteler kullanılarak da taze ve hatırlanabilir şekilde saklanabilir (Özulu 1994: 70).

Müzikli reklamlar, reklamcılık sektöründe önemli bir yer tutmaktadır. Herhangi bir yerde görebileceğimiz etiketler bize reklamı yapılan o ürünlerin reklam müziklerini hatırlatır.

Reklam müziklerinin amacı, tüketicilere reklamı yapılacak ürünün özelliklerini anlatarak onları satın almaya özendirme ve o ürünün satışını arttırmaktır.

Sarıgöl'e göre reklamın içinde müzik çok önemli bir unsurdur. Reklamı görsel olarak izlemesek bile müziği sayesinde akılda kalıcı olabileceğini söyler. Bunun dışında, yapılan müzik içerisindeki enstrümanlarının önemine de değinir. Reklamı yapılan filmin hikayesinin anlatılabileceğini fakat müziksiz akılda hiçbir sloganının kalmayacağını vurgular. Bu argümanlarını da şu sözleriyle destekler:

“Müzik bence filmin nasıl diyeyim güzel bir kıyafeti, şık bir kıyafeti. Bu sadece bir ritim de olabilir” (Sarıgöl 2010).

Sönmez ise reklam içinde müziğin önemini şu sözleriyle destekler:

“Ben müziğin, efektlerin ve sesin kesinlikle görüntüden daha çok etkileyici olduğunu düşünüyorum. Çünkü insanların aklında çoğu zaman reklam filminden çok müzikleri kalıyor” (Sönmez 2011)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

Reklam müzisyeni Atakan Ilgazdağ'a göre reklam içinde müziğin işlevinin çok fazla olduğunu fakat bunun ölçülebilirliğinin zor olduğunu söyler (Ilgazdağ.2010).

### **Metinlerarasılık Bağlamında Reklam Müziği**

Reklam, bir metin olarak birbirinden farklı, çeşitli görsel ve işitsel metinleri bir arada kullanarak metinlerarası bir yapı sergiler. Reklam, bir promosyon işlevi gördüğü için sürekli bir metinlerarası ilişki içindedir. Ve bu promosyon işlevi içinde müzik önemli bir rol oynar. Çünkü tanınıyor olmak, reklam dünyasında uyumlu bağlantıyı doğurur. Reklam yapımcıları amaçlarına uygun özel müzik ya da özel tasarımlanmış kısa müzikli anlatımlar yaptırıyorsa da bu uygulama içinde genel müzik repertuarından seçilen parçaların kullanması daha baskındır. İster Japonya'daki grafit teknolojisinin başarısını sergilemek için ister Brezilya'da belirli bir giysi markasını tanıtmak için olsun klasik müziğin kullanılması genellikle nitelik ve klas dair çağrışımı yapar. Rutherford'un belirttiği gibi güzel bir kadının Nestle çikolatasını yedikten sonra kendinden geçişi, Carl Orff'un *Carmina Burana*'sının eşlik etmesi ya da bir başka içecek reklamında Verdi'nin *La Traviata* operasının görkemli görüntülerinin kullanılması bu durumu destekler. (Aktaran, Erol 2002:191). Klasik müzikle uyumlu bağlantı oluşturma yolundaki benzer çabalar bir biçimde Türkiye'de yayınlanan reklamlarda görülmüştür. Carl Orff'un aynı eseri bir araba reklamında kullanılmıştır. Bunun dışında Türkiye'de bulunan bir bankanın tanıtımını yapmak için Vivaldi'nin *Dört Mevsim*'inin (Bahar) melodisinin kullanılması ve dünyaca ünlü bir jean firmasının farklı bir modelini tanıtmak için Handel'in de *Sarabande*'inde kullandığı bir Folia melodisini temel ezgisel çizgi olarak kullanması birer örnektir.

Reklam sektöründe kullanılan müzik türleri içinde popüler müziğe verilen yerin yanında ötekilerin önemsiz kaldığı gerçektir. Kitle iletişim araçlarının tanıttığı eski, yeni, tanınmış ve sevilen popüler müzik sanatçıları grupları ya da onların şarkıları satışa yardım etmek için çağrılmışlar ve reklam dünyasında müzik kullanma yoluyla uyumlu bağlantıyı hemen kurabilmişlerdir. Üstelik dünyanın her yerinde. Rutherford, örneğin Nat King Cole'un kadife sesinin Japonya'daki bir robot reklamında, Frank Sinatra'nın yumuşak tarzının bir İspanyol yoğurt reklamında kulağınıza çarpabileceğini belirtir. Bir İngiliz çocuk bezi reklamında ise Fats Domingo'nun canlı, tempolu 'I'm Walking' adlı parçasını duyabilirsiniz (Aktaran, Erol 2002:191). Yukarıda bahsettiğim örneklerin dışında buna benzer örnekler Türkiye'de yayınlanan reklamlarda görülür. Örneğin Sertab Erener'in sesini Türk Hava Yolları gibi dünyaca ünlü bir kuruluşun

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

reklamında, bunun dışında Tarkan'ın 'Ayrılık Zor' parçasını Türkiye'deki bir iletişim operatörünün tanıtım reklamında duyabiliriz.

Pragmatik anlamda da değindiğim üzere bir reklam filmini çerçeveleyen bir ezgi olmadığı sürece akılda kalıcılığı da azalır. Bunu yaptığım görüşmelerde aldığım cevaplarla daha da netleştirdim. Güler Sarıgöl'e göre reklam filmini görsel olarak izlese bile müziği olmadan reklamın hiçbir sloganı akılda kalmaz. Atakan Ilgazdağ ise bu akılda kalıcılığı şu cümleleriyle anlatır:

*“Reklam jinglelerinin simple’liğini düşünürsek yani basit demeyeyim de insanların kafasına kolayca yer edebilecek aralıklarda yazılan genellikle, buna özen gösterilen işler olduğunu da düşünürsek bu hakikaten inanılmaz bir bombardıman. Yani sen o ürünü bir şekilde almaya bilinçaltında özendiriliyorsun bir şekilde. Bu durum müziksel algılama ve bellek sistematigi ile ilgilidir. Bütün insanların buna ilişkin bir müziksel belleği vardır. Zaten beğeni ya da en basit ifade ile ilgili bellekte depolanan unsurların başka müziksel unsurlarla karşılaşmasıyla ortaya çıkar ve karşılaştırma yoluyla anlam üretimine çevrilir”*  
(Sarıgöl 2010).

Reklamcılık sektörü popüler kültürün hemen her alanından adlar, tarzlar ya da imgeler aşırıp metinlerarası ürün ortaya koyar. Film ve televizyon yıldızları ünlü sporcular-özellikle futbolcular, popüler müziğin starları ya da pop parçaları bu amaca hizmet eder (Erol 2002:192). Bu duruma örnek olarak fotoğraf I’ de görüldüğü gibi Michael Jackson’un, Britney Spears, Pink ve Beyonce gibi popüler müzik starları, çeşitli markaların, ürünleri için seçtikleri isimler olabilirler.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Buket Genç*



**Resim 1:** Michael Jackson Pepsi Reklamı(1984), Britney Spears, Pink, Beyonce Pepsi Reklamı(2007)<sup>7</sup>



**Resim 2:** David Beckham, Rıdvan Dilmen Gillette Reklamı(2008), Cristiano Ronaldo Clear Men Reklamı(2009)<sup>8</sup>

Ayrıca Fotoğraf II' de görüldüğü gibi David Beckham, Rıdvan Dilmen Cristiano Ronaldo gibi ünlü futbolcuların çeşitli ürünlerin reklamlarında yer alması bu duruma birer örnektir. Çalışmada kullanılan diğer fotoğraflarda olduğu gibi Fotoğraf I ve Fotoğraf II' ye de, çözünürlükleri yüksek düzeyde olduğundan ve telif hakkı sorunu çıkarılabileceğinden, internet üzerinden ulaşılmıştır.

<sup>7</sup>[http://www.google.com.tr/search?q=michael+jackson+pepsi+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB\\_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=PbQdUv62OoTC7AaisYCADADA&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1280&bih=699](http://www.google.com.tr/search?q=michael+jackson+pepsi+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=PbQdUv62OoTC7AaisYCADADA&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1280&bih=699).

[http://www.google.com.tr/search?q=britney+spears+pink+beyonce+pepsi+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB\\_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=obQdUvmNE9KO7Aaf1YGQBw&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1280&bih=699](http://www.google.com.tr/search?q=britney+spears+pink+beyonce+pepsi+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=obQdUvmNE9KO7Aaf1YGQBw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1280&bih=699).

<sup>8</sup>[http://www.google.com.tr/search?q=david+beckham+r%C4%B1dvan+dilmen+gillette+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB\\_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=hrgdUp3GMlqu7AbZpoDgDg&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1280&bih=699](http://www.google.com.tr/search?q=david+beckham+r%C4%B1dvan+dilmen+gillette+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=hrgdUp3GMlqu7AbZpoDgDg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1280&bih=699).

[http://www.google.com.tr/search?q=ronaldo+clear+men+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB\\_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=77gdUp\\_jL8WL7AbullBw&ved=0CAcQ\\_AUoAQ&biw=1280&bih=699](http://www.google.com.tr/search?q=ronaldo+clear+men+reklam%C4%B1&rlz=1C2RQEB_enTR524TR524&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=77gdUp_jL8WL7AbullBw&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1280&bih=699).



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

Gazetelerin okuyucuları, filmlerin, haberlerin, durum komedilerinin, plakların, sporcuların, tatil yerlerinin ve benzerlerinin izleyenleri, kullanıcıları edilgen değildir. Madonna ve Michael Jackson değişik kişilere göre değişik anlamlar taşır. Bir iletişimci mesajına hangi anlamları yüklerse yüklesin, tüketici tercih edilmiş bu anlamı kabul edebilir, mesaja direnç gösterebilir, sıra dışı bir anlamı kendisi üretebilir. Bu yeniden sahiplenme, yalnızca televizyon eğlenceleri ve popüler müzikler için değil, reklamlar için de geçerlidir. Rutherford bu nedenle televizyon reklamlarının günlük yaşamdaki kültürel anlamı, bir pazarlama aracı olarak öneminden daha büyük olduğunu söyler. Ancak hemen söylenmeli ki, reklamlarda kullanılan unsurlar içinde yer alan müzikler önceden oluşmuş bir kültürel kimliğe gönderme yapmada özenle kullanılmışlardır (Aktaran, Erol 2002:193- 194)<sup>9</sup>.

Televizyon ya da radyo için popüler müzik şarkılarının reklamlarda kullanıldığı örnekler çok fazladır. Bunlar içinde Eti'nin son tv reklamını, popüler müzikle ilişkisi açısından diğerlerine göre daha çarpıcıdır. 40 yıldır kendi reklam müziği olan ve bir tekerleme ile örülü sözleri bulunan Eti'nin son iki yıldır yayınlanan reklamı, popüler müzik türleri ya da üsluplarını kullanması açısından dikkate değer bir örnektir. Reklamın sözlerinde ve ezgisinde değişiklik yok. Ancak bir bütün olarak ezgi ve sözler 1960'lardan bu yana popüler olan müzik tarzlarından birkaçının hem müzik dışı unsurlarını hem de soundlarını kullanıyor. Giysiler ve saç biçimleri ile 1960'lı yılların 'Rock'n Roll' unu ve özellikle Beatles'ı çağrıştıran bir grubun aynı tınsal çerçeve ile söylemeye başladığı ezgi, 1970'lerin ortalarına dek süren hippie kültürünü giysilerine dek inceliklerle düşünülmüş seyircileri ile ifade eden görüntüler eşliğinde müzikal tarzla devam ediyor. Reklamın kesintisiz devam eden akışında üçüncü sırada yine hem müzik yapan grubun hem de izlerkitesinin müzik ve müzik dışı öğeleriyle 1980'lerde özellikle popüler olan 'techno' anlayışını görebiliyorsunuz. Hem reklam hem de reklam müziğinin sözlerine endekslenmiş görüntüler özellikle 1990'ların sonunda Türkiye'de bir süre popüler olan 'Atena' nın temsil ettiği bir başka

---

<sup>9</sup>Türkiye'den bir örnek vermek gerekirse 1998 yılında yayınlanan Ford Kargo kampanyası anlatılabilir. Ford Kargo'nun 4-5 filmden oluşan dizide önce Türkiye'nin farklı bölgelerinde konuşulan diyaleklerde (Karadeniz, özellikle iç Ege, Denizli, Doğu ve Kayseri bölgesi) ürünün tanıtımı yapıldı. Kampanyanın son reklamı tamamen müzik ile tasarlanmıştı. Tanıtımı yapılan ürünün yokuşları kolayca tımandığını gösteren görüntüler eşliğinde, elinde bağlaması ile görünen bir ozan, geleneksel aşık geleneğinden devşirilen sözlerle birleştirilen ürünün özelliklerini ifade eden sözleri, yine aşık geleneğinde kalıplaşmış bir ezgi ile söylemişti. Reklam kampanyasında yer alan tüm reklamlar, ürünün potansiyel tüketicilerinin (daha küçük ölçekli iş yapan işletmeleri ya da üretici olarak çalışanları ya da taşımacılık işi ile uğraşanların) kültürel özelliklerine dil, davranış vb. unsurlarla seslenmeyi planlamıştı. Gerçekte yük ya da yolcu olsun, taşımacılık işinde Tarkan'ı ya da Sertab Erener'i hiçbir reklamcının ya da ürün sahibinin düşünmemesi şaşırtıcı değildir. Zaten reklamcının bilmesi gereken sadece ürünler ya da onu ikna etmesi tasarlanan metindeki doğru bilgiler değil, tüketici için neyin yanlış olacağını da hesaplamasıdır. 1990'ların başında İbrahim Tatlıses yerine Burak Kut'un ya da Mustafa Sandal'ın "Bence BMC" demesinin, ürünün potansiyel kullanıcıları için "yanlış" bir kod olacağı ve tüketicilerin ikna olmayacağı bu hesabın içindedir (Aktaran, Erol 2002: 193- 194).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

tarz (ska/pop) ile sona eriyor. Müziğin ardından gelen son sözler ise ‘Eti’nin adı da tadı da şarkısı da 40 yıldır değişmedi oluyor. Reklamcılar bunu tasarlarken ‘popüler müzik üslupları değişse de bisküviniz değişmez’ mi demek istedi bilinmez. Ancak reklamın birbirinden farklı popüler müzik üsluplarında kendini ifade eden gençlik grupları için geniş bir anlamlandırma malzemesi içerdiği açıktır (Erol 2002: 194-195).

Buna benzer bir durum Fiat reklamında karşımıza çıkar. Bu reklam en eski Fiat’ın arabasının yolda *Hit the Road Jack* parçasıyla gidişiyle başlar. Daha sonra arabanın modeli yükseldikçe parça da modele paralel olarak daha da çağdaşlaşır. Yani Hit the Road Jack parçasının sözleri ve melodisi aynı kalır fakat enstrümantal bir takım değişikliklere uğrar.

### **Sonuç**

Metin (*text*) terimi her ne kadar genelde yazıyla bağlantılı olarak düşünülse de, kitle iletişim araçları yoluyla yapılan yayınlar da dahil olmak üzere her türlü iletişim mesajı birer metindir. Bu durumda popüler müzik şarkıları, şarkı sözleri, video klipleri ve elbetteki birer iletişim mesajı oldukları için reklamlar anlam yüklü birer iletişim metinleridir. Belirli bir ürünü potansiyel ‘müşteri’ye tanıtmaya amacı güden reklam, potansiyel müşterilerini, sadece ürünün özellikleriyle değil, metninde kullandığı başka kimi görsel ve işitsel unsurlarla da ürüne çekmeyi amaçlar. Bunu yaparken de birbirinden farklı ve çeşitli görsel ve işitsel metinlerden (kulağa tanıdık gelen ezgiler ya da daha kimi filmler ve kitaplardan aşına olunan temalardan) yararlanır. Reklam, bir metin olarak, birbirinden farklı ve çeşitli metinlerin bir karışımını sunarak, ‘metinlerarası’ bir yapı sergiler.

Bu çerçevede çalışmanın sonuçları şu şekilde sıralanabilir:

- a. İletişim mesajı taşıyan her söz, her hareket bir metindir. Reklam da iletişim mesajı taşıdığı için bir metin olarak karşımıza çıkar. Reklam, belirli bir ürünü potansiyel ‘müşteri’ye tanıtmayı ve ‘müşteri’yi o ürüne çekmeyi amaçlar.
- b. Metinlerarasılık teriminin içeriğini; gerek Kristeva’nın, belirli bir zihinsel etkinlikte açığa çıkan farklı düzeylerdeki farklı metinlerin bir araya gelerek oluşturduğu şey olarak ele alalım, gerekse metnin karşısında okurun rolüne hiç değinmeyen Kristeva’nın tersine, Riffaterre’in büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye vurgu yapan yaklaşımını ele alalım; reklam, bir metin olarak metinlerarasılığın olağanüstü bir örneğidir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

- c. Reklam, özellikle de kitle iletişim araçlarından yayılan bir iletişim mesajı olarak reklam, promosyon işlevini yerine getirirken birbirinden farklı görsel ve işitsel metinleri bir araya getirir.
- d. Profesyonel bağlamda üretilen reklam, belli prosedürlere yerleştirilen bir üretim tarzının sonuçlarını yansıtır. Reklam veren kişi ya da kuruluş, kendileri tarafından belirlenen özetle birlikte ajansa başvurur. Daha sonra ajans belirtilen istekler doğrultusunda bu işle sorumlu tüm çalışanlarıyla birlikte verilen özete uygun bir konsept belirler. Konsept belirlenirken göz önünde bulundurulmuş en önemli şey reklamın etkili olmasını sağlayan sloganlardır. Belirlenen konsept ve sloganlardan sonra da ajans, reklam senaryosunu oluşturur. Müzik, yapılan senaryodan sonra devreye girer.
- e. Kitle iletişim araçlarından yayılan bir metin olarak reklamın metinlerarası kurgusunun en önemli bileşenlerinden biri müziktir.
- f. Müzik reklama kattığı ve çerçevelediği anlamla pragmatiktir. Reklam müzikleri, tüketicilere reklamı yapılacak ürünün özelliklerini anlatarak onları satın almaya özendirilmeyi ve o ürünün satışını arttırmayı amaçladığı için, yani ‘iş görecek yararlar sağladığı’ için pragmatiktir.
- g. Reklamcılık sektörü popüler kültürün her alanından imgeleri ve tarzları kullanarak metinlerarası bir ürün ortaya koyar. Bu bağlamda popüler müzik sanatçıları ve şarkıları, ünlü sporcular özellikle futbolcular reklama pragmatik yarar sağlar.
- h. Reklamalarda kullanılan unsurlar içinde yer alan müzikler önceden oluşmuş bir kültürel kimliğe gönderme yapar.

### **Referanslar**

- Akgün, Serkan. 2007. “Reklam Müziğinin Marka Kişiliği Oluşumuna Katkısı: Bir araştırma Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Aktulum, Kubilay. 1999. Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Elden, Müge. 2003. Reklam Yazarlığı. İzmir: İletişim Yayıncılık.
- Erol, Ayhan. 2002. Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Buket Genç*

- Erol, Ayhan. 2009. Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fiske, John. 1996. İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev: Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları.
- Gürüz, Demet. 1999. Reklam Yönetimi. İzmir: Punto Yayıncılık, İzmir.
- Gürgen, Haluk. 1990. Reklamcılık ve Metin Yazarlığı. Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.
- Ilgazdağ, Atakan. 18.02.2010. Kişisel Görüşme. İstanbul
- Kaemmer, John E. 1993. Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music. Çev: Yetkin= Yayınlanmadı. Austin : University of Texas Pres.
- Kamercan, Onur. 2010. “1950 Sonrası Türk Romanında Metin Algısının Değişimi” [http://tr.scribd.com/doc/137637957/1950-Sonrası-Türk Romanında-Metin Algısının-Değişimi](http://tr.scribd.com/doc/137637957/1950-Sonrası-Türk-Romanında-Metin-Algısının-Değişimi).
- Kocabaş, Füsün ve Müge Elden. 2001. Reklamcılık: Kavramlar, Kararlar, Kurumlar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kocabaş, Füsün; Müge Elden ve Nihal Yurdakul. 1999. Reklam ve Halkla İlişkilerde Hedef Kitle, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Özer, Yetkin. 1997. Bilim Perspektifinde Müzik. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Özulu, İlhan Sami. 1994. “Reklamcılık ve Reklam Müziklerin Radyo-Televizyondaki Yeri” Doktora Tezi, İstanbul üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Postman, Neil. 1994. Televizyon: Öldüren Eğlence. Çev: Osman Akınhan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rızvanoğlu, Eren. 2007. “Söyleşimcilik, metinlerarasılık: Bakhtın, Kristeva, Barthes” Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, İstanbul: Türkiye.
- Sarıgöl, Güler. 30.06.2010. Kişisel Görüşme. İzmir.
- Sönmez, Levent Deniz. 20.03.2011. Kişisel Görüşme. İzmir.
- Ünal, Emre. 2007. “Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma” <http://www.universite-toplum.org/text.php3?id=323>.

**CONSTRUCTION OF LOCAL IDENTITY: A CASE STUDY ON  
*RİDVAN AYTAN KADIKÖY MUSIKI DERNEĞİ***

**Cecilia Varadi<sup>1</sup>**  
ceciliavaradi@hotmail.com

The existence of the KMD goes back for more than 40 years, when in 1967, Rıdvan Aytan founded the group who will later carry his name as *Rıdvan Aytan Kadıköy Musiki Derneği*. The purpose of the group is to teach and perform Turkish Classical Music with amateurs who desire to join them. The group, a part of Kadıkoy Municipality, initially rehearsed in private houses, although, at the present time, they are rehearsing in a room of an apartment building which serves as a music making place as well as the main office for administrative purposes.

The group is meeting twice a week, mostly in the afternoons, where the members are fully attending all the meetings. What is mostly motivating them is the opportunity to perform in selected concert halls. During the years, I notice, looking at their archive documents and pictures, an increase in the number of members and one more considerable fact is that some of the members are coming to KMD for more than 30 years. At the present moment, the group is attended by, mostly, retired people compared with the 60s and 70s when young members used to participate more.

There are more than 30 members coming from different backgrounds and only some of them take *ud* lessons or play any other instrument. The rest, representing the majority, are singing either as soloists or joining the choir. The members, with no training in music, have the desire to learn music except what they remember from school years. The learning method had been taught by Rıdvan Aytan following the *meske* style which is based on reproducing what the teacher is previously showing. This tradition is continued by their present conductor, Nusret Yılmaz, a graduate from a Conservatoire in Istanbul. The teacher is working one-by-one with the soloists,

---

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cecilia Varadi*

which he is particularly choosing for the following performance. The members are singing with the teacher, who is leading the group, showing at *ud* how the song should be played. At home, the soloists are encouraged to go further into researching on the internet for listening to old recordings.

The repertoire is chosen by the teacher. A concert program includes songs from Turkish Classical Music composers before the 20<sup>th</sup> Century. Notably in here is the concert program where, the first part of the program could be referred to as the virtuosic and challenging part as opposed to the second part where the program is based on popular songs from 20<sup>th</sup> century composers of Turkish Music.

### **What makes them forming into a Community?**

In the direction of the question, “what makes them forming into a community?”, KMD is a place which can be look at from different perspectives: they have been a part of their neighborhood for a considerable time; they had the desire of being independent from other institutions of the state; their repertoire and the choice of representing the music of their parents makes them unique; the social status is no longer important when making music. Besides the music-making, we encounter a social role of the *dernek* which binds the group; last but not least, I had encounter a community which provides a moral support for their members who may be socially disconnected from the rest of the society.

Following the latest directions, the necessary explanations would be given for a better understanding of what KDM really stands for.

Being the oldest foundation in Kadıköy, the members of *Rıdvan Aytan Musiki Derneği* are proud of their status of supremacy among other small ensembles in the area: “we are the only official and the oldest foundation in Kadıköy”, says one of the members, emphasizing the fact that “the others are just small ensembles”. This comment suggests that KMD carries a tradition and a name.

A year after being founded, in 1968, KMD had become an independent group from the Municipality, counting on the financial support of members only. According to the regulations, a *dernek* can not charge its members more than 5 TL per month, which does not help to keep the space where they are rehearsing and the maintenance for the administration. Since 1968, more

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cecilia Varadi*

than 30 years after, this *dernek*, KMD was just standing on its own by the willing of its members who donate money to continue.

The music they are performing can be considered as prestigious for the members since it is the authentic Turkish Classical Music, which refers to 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> century composed of big and complex musical forms and which requires having knowledge of how to perform it. The amateur musician knows the theory, *nazariyat*, who has been thought by their late teacher and continue by Yilmaz. Their *dernek* sessions are following strict rules of learning: working individually with the soloists and working only with the choir stand-by-stand, so they do not make any mistake.

Their motivation to join the group comes from various reasons: some of them wants a motivation in their lives and others just enjoy what they are listening from the radio stations and try to pursue a dream. What gives them the individual identity is the fact that it doesn't matter what background they have, they can still learn music at the same level. When coming together in KMD, they do not have to think about anything else, but how to perform at best and how to enjoy the company of others. Everyone can be part of the group as long as he/she has the willingness of accept the others and learn music like the rest of the members. Each of them feels unique when he/she has a chance learning a song as soloist. Each of them has the feeling of individuality that comes within the performance of the music they love: “I find myself in this music...emotions are expressed so beautifully”, said one member after one music-making session.

In the beginning of 1990s, *dernek*-s were places for gatherings to sit and chat where social activities were primarily important and music lessons where provided (Stokes 1992: 91). After 20 years, when looking at KMD, one still sees the importance of the social activities, however, sitting and chatting in the classroom does no longer exist. Music is primarily important at KMD and this defines them as one of the most prestigious organizations of this kind.

The members are all coming from different backgrounds: house wives, accountants, architects, forestry engineer, sergeant, economist, teachers, dentist, state workers and so on. Whenever the music starts, the social status is no longer important as an obstacle, rather the enjoyment of performing together makes them glue together as had suggested that music is like ‘glue’ or a powerful tool which keeps people together and communities in a close relation with their culture (Stone 2008).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cecilia Varadi*

Today, *dernek* uses the same small rehearsal room for more than 30 years in the center of Kadıköy, located in a shopping building, which the residents had changed throughout the time from clothes sellers to adult shops. They have no intention to move out from there, moreover, they highly personalized their space with the pictures and writings on the walls, a chronological time-line of *dernek*. They even have a big catalog of collected newspaper articles and pictures of their concerts, all the way from 1967 to present day.

KMD is not only a musical group, but their relationship also continues out of the rehearsing room. They arrange social gatherings such as dinners, having trips and picnics together to keep the bounds strong. They carry their musical affiliation in these gatherings, so they can perform out of the rehearsal room and concert halls, just for self enjoyment.

KMD also works like a rehabilitation center for members: “We were used to have a singer who has been diagnosed as schizophrenic, I had chosen him as a soloist for one concert, it was not important how he sang, it affected him in a good way... I had gotten a thanks-call from his parents later”, says Yılmaz. One of the member also mentioned in a personal conversation that he had become antisocial after his wife had passed away, but he had come over it by the help of the *dernek* which turned to be a psychological support after all.

### **Conclusion**

K. M. D members promote a very important part of their culture, the music they had grown up with, *Turkish Classical Music* which they had listened to from their mothers and fathers, some members of *dernek* places as well. It is important to notice that they follow a tradition of finding their roots into the music: “music and dance do encourage people to feel that they are in touch with an essential part of themselves, their emotions and their “community” (Stokes 1997: 13). Not many young people are attending their rehearsals. Some students from the conservatory are there from time to time, but Yılmaz suggests that “you do not get the same joy in the conservatoire as you get it from this kind of foundations”.

When I had a chance getting to know them more closely and looking at the history of KMD, I had realized that the age of members is getting older throughout the time. It was a fresh beginning with a young spirit once before, but now the members are connected to each other and are creating an isolated community. Yet, they are interacting with outside by giving concerts.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cecilia Varadi*

When new members are accepted to this group they are most likely friends of the main members. Even though it is not a closed and isolated environment, they had just created their musical place which gives them the feeling of belonging.



**Photo 1:** Rıdvan Aytan Kadıköy Musiki Derneği, October 2012.

### References

Stokes, Martin, ed. 1997. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, New York: Berg Publishers.

Stokes, Martin. 1992. “The Media and Reform: The Saz and Electrosaz in Urban Turkish Folk Music” *British Forum for Ethnomusicology*. 1:89-102.

**KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA DERSİM (TUNCELİ)  
DİASPORASI ve MÜZİK**

**Cihan Canpolat<sup>1</sup>**  
cihancanpolat@gmail.com

*Abstract*

*Dersim (Tunceli) Diaspora and Music in The Context of Cultural Memory*

*“Of course, the suffering mien in our Deyis (songs of mystical love), the rebellious attitude has connection with the humanitarian nature of the geography where we were born. Each plant grows from its own root. We give voice to a melody, a feeling and an expression which told long time ago. Personally, I consider myself as a descendant of Abdal bards. I am the last and the first with my music! Of course, disabled with the symptoms of its age” (Canpolat 2006).*

*“Culture practices, such as music and dance expression provides an analytical lens for the analysis of the relations between diaspora communities and homelands of these communities. Because music and dance practices in many organizations of the diaspora are evaluated as a means of identity construction” (Erol 2005). These statements taken from an interview of Mikail Aslan, a bard from Dersim, are an example of response given to the questions “who are you, where do you belong” in the process of identity negotiation which the people of the mentioned geography created in the context of collective identity. Dersim is a left alone region, in terms of its political, religious and ethnic characteristics in East Anatolia. Many migration routes have been seen for different reasons and for different times. Dersim’s diaspora achieves the negotiation of identity through cultural memory. Lack of written records, the most basic forms of expression practices, is provided by music. Music, initiates the establishment of the connection with homeland by widening the scope of the diaspora. This role is not only the recalling figure which is unifying but also effective in the formation of the authenticity.*

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Öğrencisi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

### **Dersim**

Dersim (Tunceli), Doğu Anadolu bölgesinde, tümüyle Fırat havzası içerisinde dağlık, çevresi akarsularla çevrili bir bölgedir. Tarihi açıdan birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve farklı kültürlerin izlerinin hala görülebileceği çok kültürlü bir yerleşimdir. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra 1937-38 yıllarında tarihe ‘ısyan’ olarak not düşülmüş olaylar yaşanmış ve günümüze kadar muhalif kimliğiyle tanınmıştır. Bu muhalif görünüşün altında çok kültürlülük ve nüfusunun tamamına yakınının ülkenin ağırlığı dışında (Ortodoks) bir inanca sahip olması yatmaktadır.

### **Göç**

Toplam nüfusu 76.699 olan ilin verdiği resmi ve dolaylı göç oldukça yoğundur. Türkiye genelinde verdiği nüfus tam olarak bilinmemekle beraber 3,5 milyon gibi bir rakam telaffuz edilmektedir. Göçün başlıca sebepleri resmi, ekonomik, eğitim, terör olarak sıralanabilir.

İlk zorunlu ve resmi göç, 2510 sayılı 13 Haziran 1934 tarihli İskân Kanunu ile ‘Türk olmayan vatandaşların, Türklüğün yoğun olduğu yerlere iskânı’ mümkün hale getirildi. Bu göç tarihe ‘Dersim İsyanı’ olarak geçmiştir. Bu kanun ulus-devlet kurma aşamasında olan Cumhuriyet’in Dersim’ i herhangi bir isyan olmadan bastırmasına ön ayak olan en önemli kanundur. Bu kapsamda binlerce Dersimli zorunlu iskâna tabii tutuldu, yüzlerce kız çocuğu subaylara evlatlık verildi. Hala bu konuda devletin arşivleri açması ve tüm Dersim Harekâtı bilançosunun kamuoyuyla paylaşılması yönünde girişimler devam etmektedir. Zorunlu iskâna tabii olan ailelerin bir kısmı iskân kanunu yürürlükten kalktıktan sonra geri dönmüş, bir kısmı gönderildikleri yerlerde ötekileşme korkusu yüzünden doğal asimilasyona uğramıştır.

Başbakan Recep Tayyip Erdoğan 23.11.2011 tarihinde yaptığı açıklamada, 11 bin 683 kişinin sürgüne gönderildiği, iki bin kişi için de bakanlar kurulu tarafından sürgün kararı alındığı, 1936-37-38-39’da toplam 13 bin 806 kişinin öldürüldüğü resmi ağız olarak aktardı. (Radikal 2011).

### **Dersimde Dil**

Bölgede konuşulan diller açısından ağırlıklı ‘Zazaca’ kullanılmaktadır; fakat Zazaca, diğer komşu illerde olduğundan farklıdır. Dersimliler, temeli Zazaca olan kendi konuştukları dile ‘Sobe’ demektedir. Ayrıca çok yoğun olmamakla birlikte Dersim’ de Kürtçe’nin bir lehçesi olan

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

‘Kurmançî’ de konuşulmaktadır. Nüfusun azalması ile doğru orantılı olarak kullanımı azalan bir diğer dilse ‘Ermenicedir’. (Oran 2010).

***Dersimde Kimlik Olgusu***

Baskın Oran’ a göre Dersim’ de temel kimlik Alevilik üzerinden inşa ediliyor. Millete dayalı üst kimlik hala belirlenmesi zor bir süreçte kendini temellendirmeye çalışıyor. Kendini Türk ve Kürt olarak ifade ediş biçimi yoğunlukta; fakat son zamanda yaşanan siyasi çalkantı içinde Kürt kimliği daha ön plana çıkmış durumda. Tek fark, bu iki millete de aidiyetin tam anlamıyla sağlanamaması. Çünkü genel görünümde bu iki millet de farklı mezheplerle ilişkilendiriliyor. Alevi kimliği üzerinden kimlik inşası burada devreye giriyor. Ayırt ediciliği sağlam ve tümüyle kabul edilmiş Alevi alt kimliği burada üst kimliği biçimlendiriyor. Bu yüzden son dönemde üst kimlik olarak ‘Dersimlilik’ ön plana çıkıyor. Bu karmaşa, zamanla çözülecek bir bahis olarak öngörülüyor.

**Kavramlar**

***Kimlik - Kültürel Kimlik - Kolektif Bellek***

“Güvenç’ e göre ‘kimlik’, yüzeysel olarak, kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklükteki toplumsal grupların ‘kimsiniz, kimlersiniz’ sorusuna verdikleri yanıttır.” (Aktaran Erol 2009: 212). Kavramın temel bileşenleri tanınma ve tanımlama ile aidiyettir. Kavram daha çok toplumsal, kültürel bir vurgu ile ilişkilendirilir.

Kültürel kimlik; ‘ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi’olarak kabul edilir. Bu ise‘kültürel farklılık’ temeline göre bir araya gelmiş insanlardan oluşan grupların/toplulukların ayırt edilme, karşı olma ve kendisi olma arzusu ile kendilerini diğer topluluklardan farklılaştırarak geliştirdiği bir aidiyet bilincidir (Erol 2009: 219).

Kültürel (kolektif) kimlik statik değildir. Zaman içinde değişime açıktır. Bu değişimin sebebi savaş, afet, göç vb. olabildiği kadar siyasi, ekonomik etkenler, teknolojik değişimler de olabilir. Kimlik günün koşullarıyla temel öğretiye (yazılı metinler, ritüeller vb.) ters düşmeyecek şekilde sürekli müzakere edilir. Ayrıca toplumlar birbirleriyle ilişkiye girdiklerinde kültürel kimlikleri karşılıklı olarak değişir. (Diyalojik etkileşim - Bakhtin).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

Kolektif bellek ise bir topluluk tarafından yaşanmış ve içselleştirilmiş deneylerin bilinçli olan veya olmayan anıların bütünü olarak topluluğun geçmişinden kalanı ve süregelenini ve bu topluluğun geçmişini ifade etmektedir (Aktaran Erol 2009: 220).

“Bellek sosyal koşullara bağlıdır. – Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye ‘ait’ tir; ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir.” (Assmann 2001: 40).

### *Diaspora*

Uluslararası Göç Örgütü (IOM) diasporayı vatanından ayrılmış; fakat bağlarını sürdüren, etnik ve ulusal toplum üyeleri olarak tanımlamaktadır. Türkçede ‘kopuntu’ anlamına gelen, esasen eski Yunanca bir kavram olan diaspora; saçılma, tohum saçma, zerrelere halinde dağılma anlamına gelir. Diaspora çok uzun bir zamandan beri bir kavim veya ulusun anavatanından çıkarak başka ülkelere dağılması anlamına gelen bir terim olarak kullanılmaktadır. Sözcük hem dağılma eylemini hem de dağılmış olarak yaşayan toplulukları ifade eder (Cohen 1996: 514).

Her ne kadar diasporaları anlamada tam anlamıyla analitik bir perspektif sağlamasa da Cohen’ in diasporik toplulukların ortak özellikleri bağlamında oluşturduğu dokuz başlığı Safran revize ederek altı ana başlık olarak şu şekilde tekrar tanımlamıştır:

- 1) Kendilerinin ya da atalarının orijinal anayurttan -genellikle açlık ve baskı gibi trajik bir olay sonucu- iki veya daha fazla yabancı bölgeye dağılması,
- 2) Anayurdun konumu, tarihi ve kazanımlarına ilişkin ‘kolektif bir hafızaya’ sahip olmaları,
- 3) Ev sahibi (göç ettikleri) toplumca tamamen kabul görmediklerine, dolayısı ile yabancılaştırılıp tecrit edildiklerine inanmaları,
- 4) Anayurtlarının gerçekte en ideal memleket olduğuna ve eninde sonunda koşullar uygun hale geldiğinde sonraki nesillerin anayurda döneceklerine inanmaları,
- 5) Tarihi yurdun idealleştirilmesi ve bu yurdun korunması, inşası, güvenliği, refahı ve hatta yaratılmasına yönelik kolektif taahhüdün verilmesi,
- 6) Şahsen ya da temsilen anayurtla olan bağlantının ve kimlik temsilinin sürdürülmesi (Aktaran Akçınar 2009: 15).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

**Dersim Diasporası, Kolektif Bellek ve Müzik**

Genel kavram ve bağlamları Dersim özelinde düşünürsek öncelikle Avrupa'daki Dersim diasporasının yapısından bahsetmek doğru olacaktır. Avrupa Dersim Dernekleri Federasyonu (FDG) Başkanı Yaşar Kaya' ya göre başta Almanya, İsviçre, Avusturya, Belçika, İngiltere, Hollanda ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa kıtasında yaklaşık 200-250 bin Dersimli yaşamaktadır. Bu rakamın, bir ülkenin sadece bir şehrinin vermiş olduğu göç olduğu düşünüldüğünde oldukça yüksek bir nüfusa sahip olduğu görülür.

Arjun Appadurai, diasporaları umut diasporaları, terör diasporaları ve umutsuzluk diasporaları şeklinde üçe ayırır. Umut diasporaları, işgücü açığını kapatabilmek için sağlanan nüfus yoluyla oluşmuş diasporalardır. Terör diasporaları, siyasal ve askeri baskıya maruz kalan halkların anavatanlarını terk etmeleri sonucunda ortaya çıkar. Umutsuzluk diasporaları ise yine kendi ülkelerinden siyasal, dinsel ve etnik baskılara maruz kalan kişilerin genellikle bireysel düzeyde gerçekleştirdikleri göç deneyimi ile ortaya çıkan diasporalardır (Kaya 2001: 3). Dersim diasporası bu açıdan bakıldığında her üç diaspora türü ile de ilişkilendirilebilir. Evveliyatı 1890 ve 1900' lü yıllarda Amerika' ya ilk göç dalgası ile başlayan, devamında 1970 ve 1980' lere denk düşen Almanya' ya yapılan göçler, umut diasporasına bir örnektir. İşgücü göçü aynı yoğunlukta olmasa da halen devam etmektedir. Yine 1930'lu yıllar ve 1980'li yıllara rastlayan göçlerin siyasal ve askeri baskıdan kaynaklandığı düşünülürse bu yönüyle terör diasporasıyla örtüştüğü görülür. Appadurai'nin son diaspora tanımı olan umutsuzluk diasporaları da aynı şekilde Dersim' den yapılan göçlerde sıklıkla rastlanır.

Sayıları net olmasa da siyasal, dinsel, etnik ayrımcılıklar ve baskılar nedeniyle ötekileştirilen, ötekileştirildiğini hisseden binlerce Dersimli Avrupa ülkelerine göç etmiştir. Bunların arasında siyasal aktivistler, inanç önderleri, sanatçılar ve elbette müzisyenler yer alıyor. Bu metindeki ilişkileri sebebiyle birkaç müzisyenin durumunu örnek olarak vereceğiz. Diasporadaki Dersim algısını, kimlik müzakeresini, kolektif bellek yapısını oluşturmalarından ötürü müzisyenlerin diasporadaki rolleri oldukça önemlidir.

Dersimde yaşanan savaşlar, göçler, siyasal ve kültürel olarak ötekilik durumu haliyle müziğe de yansımıştır. Silo Kij, Ahmet Yurt Dede, Firik Dede, Zeynel Kahraman, Weliya Wuşen, Heşe Fate gibi dedelik ve ozanlık geleneğinden gelen bu isimler, zamanla rollerini bir sonraki nesil ozanlara bırakmışlardır. Bunlardan ilki Metin - Kemal Kahraman kardeşlerdir. Kahraman kardeşler müziğe 1980 yıllarında özgün ve protest müzik yaparak başlamışlardır. Siyasal kimlik ve

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

duruşundan ötürü Dersim’ de bu tarzlarda anılacak isim çoktur. Ferhat Tunç, Umut Altınçağ, Ozan Emekçi gibi. Grup Yorum’ un kuruculuğunu yapan Kahraman kardeşler, daha sonra otantik Dersim müziği ile ilgilenmiş, biri Dersimli yaşlıların ilk ağzından, orijinal haliyle yayınlanmış derleme albümleri (Yaşlılar Dersim Türküleri Söylüyor - Kalan) ve içinde birçok derleme çalışması, yeni beste (Klam, Türkü) çalışması bulunan bu kültür ve dil üzerine yayınlanmış albümleri bulunmaktadır. Halen bölge üzerine çalışmalarına devam etmekte ve yurt dışında yaşamaktadırlar. Kemal Kahraman, kendisiyle yapılan bir söyleşide Dersim müziğiyle kurdukları ilişkiyi ve süreci şöyle anlatıyor:

“Aslında 93’te Zazaca çalışmalarımıza öncelik verme tercihi de döneme bağlı olarak politik bir tercihtir. Protest müzik kavramı, popüler müzikte politik bir duruşla ilişkili anlaşılır. Öyle bakıldığında, varlığı bugüne kadar inkar edilmiş, baskıya, hakarete, zulme uğramış bir dilin, kültürün temsilcileri olarak buna sessiz kalmak her şeyden önce kendini inkar etmek olurdu.” (dersimnews)

Assmann bu durumu şöyle açıklıyor: Geçmişle bağlantı kurularak hatırlayan grubun kimliği temellendirilir. Grup, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur. Bu gündelik bir kimlik değildir. Toplumsal kimlikler gündelik yaşamın ötesinde bir özellik, bir törenselliğe sahiptir. (...) Geçmişin hafızası aracılığıyla topluluk olurlar, meşruiyet kazanır ve güven verirler. Kahraman aynı söyleşide şöyle devam ediyor:

“Zazaca yaptığımız çalışmalar başlangıçta bizim de ön görmediğimiz kapılar açmıştır. Dersim Alevi sözlü literatürünü örnekleyen Çevere Hazaru, Sürela, Yaşlılar Dersim Türküleri Söylüyor albümleri ya da Şahmaran çalışması Zazaca sözlü literatürün en derin insanlık hafızasına uzanan izlerini göstermek içindir. Dersim’in en iyi tarihçileri müzisyenlerdir. Biz Anadolu'nun 'Derin Belleğine' şahit olmak istiyoruz.”

Bu görüşe göre Kahraman aslında bir tür kültürel bellek taşıyıcısı olduğunu vurgulamakla birlikte müzisyenlerin yazılı kayıt imkânı olmadığı dönemler için hatta belki de modern zamanlar için bile geçerli olabilecek ‘tarihçilik’ misyonunu üstlendiği sonucuna bizi ulaştırmaktadır. “Kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır. (...) Yazılı kayıt imkanı olmayınca, grubun kimlik koruyucu bilgisi için insan belleğinden başka bir yer yoktur. Bu belleğin birlik sağlayıcı ve eyleme yönelik -kuralcı ve biçimsel- itkelerini yerine getirebilmesi için üç koşul gereklidir: kaydetme, çağırma ve iletme.” (Assmann 2012: 58).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

Diğer bir yeni nesil ozan Mikail Aslan da 'Türkiye' deki öğrencilik döneminde bir süre protest müzik yapmış, yurtdışına göç ettikten sonra Batı klasik müziği eğitimi almıştır. Göçün vermiş olduğu etkiyle, kendinde köklerine dönme eğilimini hisseden Aslan, çalışmalarını Dersim müziği üzerine yoğunlaştırmıştır. Bir söyleşisinde kendine yöneltilen göçle ilgili bir soruya şöyle yanıt vermiştir:

“Serüveninizi az çok biliyoruz. Karışık bir coğrafyadan dilinizle bile özdeşleşmiş, kendine yer bulmuş ‘Garb – Garbistan’ yani göç nedeni ile ayrıldınız. Uzun zamandır yurt dışında yaşıyor ve çalışmalarınızı sürdürüyorsunuz. Bu göçün müzikal anlamda, serüveninizi nereye götürdüğünden bahsedebilir misiniz?

Bilirsiniz göç yerinde insan hep eksiktir, kendi etrafında 360' lik dereceyi dönemeyen, tamamlayamayan kanadı kırık Pergel gibidir. Kendisiyle her acıdan yüzleşmeyi başarmaz. Hissedişlerini, anlam dağarını kök tuttuğu toprağın alışkanlığı içinde sürdürür. Ama bu hissediş sahici bir karşılık bulamaz. Öteki gibi olmayı, ona benzemeyi de içine sindiremez. Bir ertelenmişlik duygusu içinde divane, melül dolanır. 12 yıl sonra Türkiye'ye döndüğümde içindeki bu tarifsiz boşluğun neye karşılık geldiğini daha iyi fark ettim. Türkülerimi, klamlarımı çağırdığım anadilimin insansal ve doğasal iklimiydi bu boşluk. Geçtiğim her yerden durduğum o uzak noktaya; benim bana uzaklığıma şaşkın bir çocuk edasıyla baka kaldım. Türkülerim burada, ben uzaklardaydım. İstanbul'dan Dersim' e her yerde kendi müziğimi dinledim. Fark ettim ki bedenim Garba doğru gittikçe ruhum Doğu'ya gitmiş. Sanırım garbın benim üzerimdeki en hayırlı etkisi de bu olmuş.” (Canpolat 2006).

Yine aynı söyleşide Aslan yaşadıklarının müziğine olan etkisi hususunda şöyle bir değerlendirmede bulunuyor:

“İnsan mizacını baktığı ufuktan alır.” diyen Dersim'li bir şairimizin bir dizesini hatırlatmanın yeridir burası. Deyişlerimizdeki o ezgin edanın, o asi tavrın doğduğumuz coğrafyanın tabiatı ve insani mizacıyla birebir ilişkisi var kuşkusuz. Bu göğün altında seslerini yitirenlerin, sözleri yarım kalmışların söylemini sürdürüyoruz bir bakıma. Bizden çok evvel söylenmiş bir sözü, melodiyi, hissediş dillendiriyoruz yeniden. Niye ki, kadim halk ozanlarının belleğinde 12 Bin Yıllık bir tarih söylencesi simge ve anlam dağarıyla döne gelir bu güne. Şahsen ben abdal ozanlar soyundan addediyorum kendimi. Müziğimle hem evvelim, hem ahir! Tabii biraz da zamane, çağının arazlarıyla malull..



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

Başka bir deyişle söyleyecek olursak: Geçmiş otantik izlekle sıkı sıkıya kurulmuş bir bağ taşıyorum. Müziğimde bulduğunuz otantik öğeleri en başlarda iç-sesime kulak vererek yön aldım. Çizgimin karakteristiğinin ayırtına vardıkça işe daha bir bilinç ve emekle sarılmam gerektiğini anladım. Bir doğa yasasına dikkat çeker bir eski Dersim deyişi. ‘Hergu was koka xo ser...’ Yani her nebat, kendi kökü üzerinde boy verir.’

Yapılan müziğin sözel içeriğine bakıldığında genel olarak geçmişe tanıklık üzerinde yapılan eserler göze çarpmaktadır. Aslında bu yeni neslin ön ayak olduğu bir durum değil, bir önceki kuşak ozanlar da coğrafyalarında yaşanan acılardan ötürü aynı konuları işlemişlerdir. Yani durum daha çok kuşaklar arası bilgi ve kültür aktarımı olarak karşılık bulmaktadır. Müzikal analiz açısından da konuya aynı perspektifte yaklaşabiliriz. Ezgiler, Alevi - Bektaşî geleneğinin müzikal birikimine sahiptir. Çalgılar, yeni nesil ozanlar tarafından aynı tınıyı ve hissi yakalamak ve hissettirmekten hareketle benzerlik göstermektedir. Çöğür bağlama, dede sazı en çok kullanılan çalgılar olarak ön plana çıkmaktadır. Çalım biçimi olarak aynı gelenekler doğrultusunda elle (şelpe) çalma tercih edilir. Aslan’ın da Kahraman kardeşler gibi bir derleme albümü bulunuyor. ‘Petag’ isimli albüm, 1920’li yıllarda müzikolog Mihran Tumacan’ın, Amerika’ya sığınan Çemişgezekli Bağikyan ve Celalyan ailelerinin hafızalarında götürdükleri ezgilerden yaptığı derlemelere dayanıyor.

Kültürel (kolektif) belleğin aktarıcısı olan müzisyenler ve yine belleğin kodlarını taşıyan ezgiler ve deyişlerin sağladığı aracılıkla diasporadaki Dersimliler kimliklerini müzakare eder.“Anavatandan gelen akrabalar ve folklor öğretmenleri, anavatana ziyaret edenler, özel alanda konuşulan ana dil, anavatandan getirilen müzik kasetleri ve videokasetleri gibi unsurların yardımıyla diasporada yaratılan bu alanlar anavatanın ritmini, renklerini, müziğini ve görüntüsünü yansıtır” (Kaya 2001: 5).

Gerek dinsel gerekse dünyasal olsun, müzik ve dans gibi ifade kültürü pratikleri, diaspora toplulukları ile bu toplulukların anavatanları arasındaki ilişkilerin analiz edilmesinde önemli bir mercektir; çünkü diasporadaki pek çok topluluğun müzik ve dans pratikleri, kimlik inşa etmenin bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Bazı göçmen topluluklar, kültürel kimliği sürdürmenin önemli bir aracı olduğu için müziği ‘içe-dönük’ (inner-directed) bir tarzda kullanır. Ancak pek çok durumda müzik, bir grubun kimliğini ötekilerin gözlerinde ve kulaklarında yerleşik kılmanın bir yolu olarak geniş bir topluluğa seslenmek için de kullanılmaktadır. Bu durumda müzik ‘dışa-dönük’tür (Aktaran Erol 2006).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

Dersim diaspora topluluklarının Avrupa’ da yaşadığı şehirlere sıklıkla konser vermek amacıyla giden Dersimli müzisyen Erdoğan Emir diasporadaki anayurt algısına örnek olarak yaşadığı şu örneği veriyor: “Yurtdışında katıldığım etkinliklerde ve verdiğim konserlerde beni garip bir şekilde etkileyen en önemli ayrıntı, buradan gidiyor olmanız. Bu biraz memleket özlemiyle ilgili, buradan gitmiş olmanız, buradaki havayı soluyor olmanızın bir etkisi. Sıla kokusu belki de; ama aslına bakarsanız ben de İstanbul’ da yaşıyorum.”

Günümüzde müzisyenlerin ve ezgilerinin taşıdığı kültürel bellek kodları diasporadaki Dersimlilere daha kolay ve çeşitli olarak aktarılıyor.“Elektronik kapitalizm olarak niteleyebileceğimiz görsel kitle iletişim araçları, özellikle televizyon, farklı coğrafyalarda yaşayan insanların düşsel bir düzlemde bir tür ‘ortak duygu cemaati’ (*community of sentiment*) oluşturmalarını sağlamıştır.”(Appadurai’ den aktaran Kaya 2001: 9). Kurulan TV kanalları, radyo istasyonları, sosyal medya organları aracılığıyla yazılı, görsel ve işitsel tüm bilgi anlık ve istenildiği zaman başvurulacak açık kaynak olarak diasporaya ulaşıyor.

Sonuç olarak geçmişteki yazılı kayıt yoksunluğu, kültürel bellek kodlarının aktarımını ifade pratiklerinin en temel biçimlerinden biriyle, müzikle sağlar. Günümüzde ise diasporadaki Dersimliler, kitle iletişim araçlarıyla taşınan bu bilgilerle ‘Dersimlilik’ kimliklerini müzakere ederler. Müzik, diasporanın hareket alanını genişleterek anayurtla bağlantı kurulmasında önyak olur. Bu rolü, hem hatırlama figürü olarak birleştiricidir, hem de otantisitenin oluşumunda etkilidir.

### **Referanslar**

Assmann, Jan. 2001. Kültürel Bellek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erol, Ayhan. 2009. Müzik Üzerine Düşünmek. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kaya, Ayhan. 2001. “Türkiyede’ ki Çerkes Diasporası ve Siyasal Katılım Stratejileri” *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*. (Haz. Firdevs Gümüsoğlu). İstanbul: Bağlam Yayınları

Cohen, Robin. 1996. “Diasporas and the Nation-State: From Victims to Challengers” *International Affairs*. 72: 514.

Erol, Ayhan. 2010. “Alevi Kimliğini Diasporada Müzakere Etmek: Toronto Alevi Göçmenlerinin İfade Kültürü Pratikleri” *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*.56: 39-60.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihan Canpolat*

Oran, Baskın. 17.11.2010. “Dersim: Ulaşması zor anlaması daha da zor” Radikal Gazetesi

<<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1029194>>

Akçınar, Mustafa. 2010. “Re-Invention of Identity: The Case of Dersim Community Association in Berlin” Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara: Türkiye.

Çandar, Cengiz. 24.11.2011. “Dersim İçin Özür Diliyorum” Radikal Gazetesi

<<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1070478>>

Canpolat, Cihan. 10.11.2006. “Dersimli Çağdaş Ozan Mikail Aslan, Doğu-Batı ve Müzik İlişkisini Anlattı” Birgün Gazetesi

<[http://www.birgun.net/life\\_index.php?news\\_code=1163082970&year=2006&month=11&day=09](http://www.birgun.net/life_index.php?news_code=1163082970&year=2006&month=11&day=09)>

“Dersim’ in Gerçekleri Ağıtlarda Saklıdır” Dersim News Agency

<http://dersimnews.com/dersim/diaspora/dersimin-gercekleri-agitlarda-saklidir.html>

<<http://www.hukuki.net/kanun/2510.13.text.asp>>

**FARKLI COĞRAFYALARDAN DERLENMİŞ 15 ZAMANLI EZGİLERDE  
RAKSAN VE BEKTAŞI RAKSANI USULLERİ ÜZERİNE METRİK BİÇİMSEL  
VE MEZHEPSEL BENZERLİKLERE DAİR SAPTAMALAR**

Cihangir Terzi<sup>1</sup>

cihangirterzi@hotmail.com

**Abstract**

***Metrical Pattern and Denominational Similarities on Raksan and Bektaşî Raksanı  
Rhythmical Patterns on 15-Time Tunes Compiled from Different Geographical Locations***

Religion is not only a depiction of a certain practices of worship or sense of belonging to a belief system and its representatives but also an important factor in determining the viewpoints of societies, their perception and interpretation of the world as well as their value judgments. Similarly, sectarian differences arising out of the variation of a single belief system turn out to be exceptionally effective in shaping the modes of living and social categories in distinctive communities. In that regard, culture of Alawism and Bektashism, which is a blend of Islam, old beliefs in Asian Turkic culture, and Anatolian cultural values, is a really significant source of ideology, arts, literature, culture, and belief in historical, sociological, and folkloric terms.

Alawi-Bektashi music culture, which has been developed by Alawi saints and dervishes, directed by spiritual guides (known as ‘dede’ or ‘baba’), performed by bards (known as ‘oğan’ and ‘zakir’), and kept alive in hearths (that is, ‘ocak’) since the day it came into being, spreaded from Khorasan to Anatolia as a result of the settlement movements of Turkoman tribes. Having expanded as far as the Balkans, Aegean islands, and even Europe afterwards, it came to form one of the most lively and original elements of the Eurasian culture. Known to exist for centuries along with all its constituents, the Bektashi and Alawi culture has continued to expand towards the west thanks to the missionary dervishes exercising a considerable power over colonies, resulting in the introduction of the music patterns and rituals to different geographies as cultural patterns. Therefore, Alawi and Bektashi music has become one of the most prolific resources of the contemporary folk music repertory by means of compiling a really rich musical culture in itself at the same time.

In line with the abovementioned assessment, it might well be argued that Alawi-Bektashi folk music has been able to preserve its original form arising from the unprecedented modes of performance when the written, vocal, and visual materials and the available musical notes are analysed. In that sense, it would not be wrong to assert that the traditional structure of Alawi-Bektashi music has been preserved in terms of rhythm as well as melody, form, genre, style, poetic form, and prosodic attributes and it has even penetrated into Turkish Classical Music. An example to such an influence could be the fact that Bektashi Raksan and Raksan tempoos available in different internal rhythm elements (known as ‘düzüm’) under 15-time beats in Classical Turkish music are derived from the same source and they are mostly preferred in composing hymns. Besides, the existence of 15-time beats in ‘düzüm’ elements (8a+7b) in compilations from geographies marked with Alawi hearths (such as Malatya, Sivas, Erzurum, Tunceli, Kahramanmaraş, Urfa, the Balkans etc.).

This study aims to analyze the 15-time tempo structures in terms of similarities in rhythm, melody, and poetic integrity based on a variety of tunes in line with the abovementioned assumption. Determinations as to the origins, prosodies, forms, and performance styles of musical works marked with polyrhythmic ‘düzüm’ elements shall be reviewed based on traditional musical culture maps under the rhythmological structures of localities where tunes were compiled.

---

<sup>1</sup> Doç.; İTÜ TMDK

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

Din, sadece belli bir inanç eksenini etrafında kenetlenmiş kitlelerin ibadet biçimini değil aynı zamanda toplumların hayata bakışlarını, meseleleri algılayışlarını, yorumlayışlarını ve değer yargılarını belirleyen en önemli etkenlerden birisidir. Farklı fikirler ve akımlardan dolayı daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan mezhepsel farklılıklar ise toplulukların yaşama modellerini ve sosyal kategorilerini şekillendiren, tek merkezli düşünce ve ritüellerini çeşnilendiren ve aidiyet duygunu özgünleştiren son derece etkili unsurlardır. Bu bağlamda hem İslamiyet'in hem Asya Türk kültüründeki kadim inançların hem de Anadolu kültürlerindeki değerlerin yoğunlaşmasıyla şekillenen Alevilik ve Bektaşilik kültürü, tarihi, sosyolojik ve folklorik açıdan çok önemli bir fikir, sanat, edebiyat, kültür ve inanç yumağı oluşturmuş ve bu yönleriyle çok sayıda bilimsel çalışmaya konu olmuştur.

Çeşitli kaynaklarda belirtildiği üzere, ortaya çıkışından günümüze kadar erenler veya dervişler tarafından şekillendirilen, dedeler ve babalar tarafından yönlendirilen, ozanlar ve zakirler tarafından icra edilen, ocaklar ve kollar halinde yaşatılan Alevi-Bektaşî müzik kültürü, bilhassa Türkmen oymaklarının (Oğuz boyları ) göç ve iskan hareketleri kanallarıyla Horasan'dan Anadolu'ya yayılmıştır. Daha sonraları ise Anadolu'dan Balkanlara ve hatta Avrupa içlerine ve Ege adalarına kadar genişleyerek, Avrasya kültürünün renkli ve özgün parçalarından birisi haline gelmiştir. Felsefesi Hacı Bektaşî Veli düşüncesine dayanan ve asırlarca hayatini devam ettirerek ürünlerini günümüze kadar ulaştırmış olan Bektaşîlik ve Alevilik kültürü, zaman içerisinde özellikle kolonileri sürükleyen Sarı Saltık, Seyid Ali Sultan, Akyazılı Sultan, Otman Baba, Demir Baba ve Gül Baba gibi misyoner dervişler ve hatta Yeniçeri ocağı içerisindeki mensuplar sayesinde sürekli batıya doğru genişleyerek bünyesindeki müzikleri ve ritüelleri de geniş coğrafyalara taşımıştır. Böylece çok zengin bir müzik dağarcığını oluşturmuş bir kültürün pınarı olarak aynı zamanda bu günkü halk müziği repertuarının belki de en bereketli kaynaklarını meydana getirmiştir.

Bugün elimizde bulunan yazılı, notalı, sesli ve görsel materyaller incelendiğinde Alevi-Bektaşî halk müziğinin kendine özgü çalış ve söyleyiş tarzlarıyla özgün yapısını günümüze kadar korumayı başardığı rahatlıkla söylenebilir. Yöresel ve bölgesel tarzlar açısından farklar olsa bile melodi, biçim, tür, tavır, şiirsel yapıdaki özelliklerinin yanı sıra ritmik açıdan da geleneksel yapısını yaşatmakta olduğu görülür. Hatta bu müzik kültürünün özellikle şehirselleştiren bağlamında Klasik Türk müziğinin içerisine nüfuz ettiği detaylara inildikçe fark edilebilir. Örneğin Makamsal

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

Türk müziğine ve İstanbul müzik folkloru içerisine 15 zamanlı ölçüler çerçevesindeki farklı düzum ve türevlerdeki Bektaşî Raksanı ve Raksan usullerinin aynı kaynaktan taşındığı ve günümüzde özellikle ilahilerin bestelenmesinde tercih edildiği bilinmektedir. Ancak asıl vurgulanması gereken saptama, Alevî ve Bektaşî ocaklarının ve kollarının yayıldığı yerleşim birimlerinden özellikle Tunceli, Malatya, Sivas, Erzincan, Tunceli, Maraş, Muş, Urfa, Gaziantep, Kırşehir, Çukurova, Trakya ve Balkanlar’dan derlenen türkülerdeki 8a+7a, 8b+7a, 8b+7c, 7a+4+4 veya 7a+8c düzumlerindeki 15 zamanlı usullerin varlığıdır. Bu husus ilk bakışta dikkati çeken çok önemli bir bulgudur.

Günümüze kadar gerçekleştirilmiş olan resmi ve özel Türk halk müziği derlemeleri neticesinde çeşitli kaynaklarda neşredilmiş veya çeşitli arşiv ve kütüphanelerde muhafaza edilmiş olan notalı ezgiler incelendiğinde karma usullü ezgiler kategorisinde özellikle 15 zamanlı türkülerin çoğunlukta olduğu dikkat çekmektedir. THM metrik yapısı çerçevesinde karma ritimli ezgilerin sayısı ana ve birleşik usullere oranla oldukça sınırlı olmasına rağmen bilhassa bu kategorideki örneklerin fazlalığı çalışmamızın çıkış noktasını belirlemiştir. Yaptığımız incelemelerde derlenmiş olan 15 zamanlı ezgilerin hepsinin sözlü olduğu ve birçoğunun belli yörelerde yaşayan mezhepler ve bu mezheplere ait ocaklar veya kollara mensup kaynak kişilerden alındığı gözlenmektedir. Bu bağlamda daha ilk bakışta Alevî ve Bektaşî topluluklarının oluşturduğu ocaklarının ve kollarının yoğun olarak konuşlandıkları bölgeler ve yörelerdeki sözlü 15 zamanlı ezgilerin mevcudiyeti çalışma konumuzu oluşturan temel dayanak olarak nitelendirilebilir. Özellikle Malatya, Sivas, Erzincan, Tunceli, Elazığ, Maraş, Urfa, Kırşehir, Çukurova, Balkanlar ve Balkanlar’dan Trakya ve Marmara bölgesine mübadeleler neticesinde yerleştirilmiş olan Bektaşî topluluklarının yaşadıkları coğrafyalar ilk etapta dikkat çeken yerlerdir. Bunların haricinde çeşitli kaynaklarda müziği anonim olarak geçen bazı türkülerin de metrik ve şiirsel hususiyetleri açısından Alevî ve Bektaşî topluluklarına ait kaynak kişilerden derlenmiş olması gerçeği çalışmamızı şekillendiren ana etkenlerden bir diğeridir. Ele alınan türkülerin ortak özellikleri, bizleri Alevî-Bektaşî müzik kültürü ve bu kültüründen beslenen ozanların, dedelerin, babaların, zâkirlerin, mahalli sanatçıların ve kaynaklık yapmış diğer temsilcilerin yaşattıkları geleneksel ezgilere yöneltmektedir. Dolayısıyla çalışmamızın esas çıkış noktası ve içeriği bağlamında yukarıda belirtilen gerekçelere istinaden örneklerin incelenmesi ve ortaya çıkan saptamaların vurgulanması yönünde olacaktır. Aşağıda söz konusu ezgilere ait bazı örnekler künyeleri ile birlikte verilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

**İncelenen Türkülerin Listesi**

<u>Türkü Adı</u>	<u>Yöresi</u>	<u>Şair</u>	<u>Kaynak Kişi</u>
Şahı merdânın âvâzı	Anonim	Pir Sultan Abdal	Lâ Edri
Muhabbet açılsın cemal görünsün	Tekirdağ	Emir Sultan	Klavuzlu Bektaşileri
Araya araya buldum izini	Tekirdağ	Vasfî	Klavuzlu Bektaşiler
Şu dünyanın ötesine	Tekirdağ	Pir Sultan	Musulca Bektaşileri
Ali'mdir gaziler başı	Çorlu	Pir Sultan	Çorlu Bektaşileri
Sabahın seherinde niyaz ederken	Çorlu	Pir Sultan	Çorlu Bektaşileri
Erenler İlminde Gani olursun	Çorlu	Pir Sultan	Çorlu Bektaşileri
Ey zahit şaraba eyle ihtiram	Anonim	Harabî	Rahmi Saltuk
Ben ağlarım yane yane	Sivas/Urfa	Yunus Emre	Sırrı Sarısözen
Acem kızı	Kırşehir	Anonim	Çekiç Ali
Zeynep bu güzellik var mı soyunda ( Söğüdün yaprağı narindir narin )	Sivas	Anonim	Aşık Süleyman
Yüksek ayvanlarda bülbüller öter	Malatya	Anonim	Hakkı Coşkun
Değirmenin bendine	Muş	Anonim	Muazzez Türüng
Hasan Dağı	Adana	Anonim	Abdül Yeşil
Ervah-ı ezelde levhi kalemde	Erzincan	Sümmanî	Yavuz Top
Ayrılık hasreti kâr etti câna	Tunceli	Sıdkı	Nesîmi Çimen
Gül menevşe senden almış kokuyu	Sivas	Yüksel Yıldız	Yüksel Yıldız
Kapının önünde önlük dikiyi	Malatya	Anonim	Zeki Salman

**İncelenen Türkülerdeki Benzer ve Ortak Özellikler**

1. Notalı örneklerin tamamı sözlü veya çalılıp söyleme geleneğine dayalı vokal-enstrümantal ezgilerdir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

2. ‘Şiir-biçim’ bütünlüğünde ve ‘ritim-prozodi’ akışındaki vurgulamalarda yapısal benzerlikler mevcuttur.
3. Ele alınan ezgilerin melodik yapılarında, üslup ve icra tarzlarında benzer karakterlere rastlanmaktadır.
4. Derlenen 15 zamanlı ezgilerin ait oldukları toplulukların kültürel dokularında, kaynak kişilerin mensup oldukları mezhep, ocak ve kollarda belirgin kök birliktelikleri gözlemlenmektedir. Bunlar Pir Sultan Ocağı, Sultan Sinemili Ocağı, Ağuiçen Ocağı, Şah İbrahim Ocağı, Baba Mansur Ocağı, Sarı Saltuk Ocağı gibi topluluklardır.
5. 15 zamanlı ezgilerin şair, şiir ve ozan bağlantılarında çoğunlukla Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Harabî, Emir Sultan, Vasfî, Nesimî, Sıtkı gibi güçlü şairlerin yanı sıra Nesimi Çimen, Yüksel Yıldız, Yavuz Top, Aşık Süleyman ve Rahmi Saltuk gibi önemli ozanlarının ve sanatçıların imzaları mevcuttur.
6. Derlenmiş olan ezgilerde ‘usul-düzüm’ ilişkisinde metrik benzerlikler göze çarpmaktadır. Özellikle (8a+7c), (8b+7c) ve (8b+7a) düzümlerindeki poliritmik ezgilerin çokluğu dikkati çekmektedir. Bu kalıplardaki ezgilerin daha ziyade Tunceli, Malatya, Sivas, Erzincan, Tunceli, Maraş, Muş, Urfa, Gaziantep, Kırşehir, Çukurova ve mübadeleler nedeniyle Balkanlardan Tekirdağ ve Çorlu’ya yerleşmiş Bektaşîlerden derlendiği görülmektedir.
7. Bununla birlikte 15 zamanlı ezgilerin birçoğunda usul yapıları itibariyle Bektaşî Raksanı veya Raksan usulünün izleri vardır.

### **Tespit Edilen Türküler Üzerinde Metrik ve Biçimsel Özellikler**

Seçilen 15 zamanlı ezgilere genel olarak bakıldığında usul, şiir ve biçim bütünlüğünde iki ayrı grupta örneklendirme gereği hasıl olmaktadır. Birinci grupta yer alan ezgilerde 15 zamanlı usul yapısı bozulmadan periyodik olarak muntazam bir akış sergilenmektedir. Aynı zamanda her bir ölçü içerisine genellikle şiirin bir mısrasının serpişmiş olduğu görülmektedir. İkinci grupta verilen eserlerde ise şiirin bentlerini oluşturan her mısranın başında 8 zamanlı bir ritmik kalıbın ardından 7 zamanlı bir eklentinin varlığı neredeyse kural oluşturacak kadar bir yapıda seyrettiğine tanık olmaktadır. Ancak bu tür örneklerde eklenti olarak gelen 7 zamanlı kalıbın türkünün akışına göre cümle sonuna kadar birkaç kere devindiği görülmektedir. Bu devinimler genellikle saz payları veya cümle sonu genişlemeleri meydana getiren kelime ve melodi parçacıklarıyla bir bütünlük arz etmektedirler. Bu tür ezgilerin her mısrasının başında 8+7 kalıbının geliyor olması aslında 15



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

zamanlı bir usulün temellerinin varlığına işaret etmektedir. Anca halk müziğinin kendi dinamiklerinden kaynaklanan özgür ve doğaçlama icra geleneğinden ötürü bu kalıpların baştaki çekirdek yapı olan 15 periyodunun ardından esnetilmektedir. Birinci ve ikinci kategorideki ezgilerde metrik yapı içerisinde yer alan düzümlerin oluşmasında, sıralamasında ve belirgin hale gelmesinde şiirin durak ve vurgularındaki etkilerin önemli rolü olduğu aşikardır.

Çalışma içerisinde yayın kriterlerindeki kısıtlardan dolayı özellikle tezimizi destekleyen örnek ezgilere dair sadece birer ölçü veya sadece ilk mısraları harmanlayan pasajların notalarına yer verilmiştir.

*Usul Periyodu Muntazam Seyreden Türkü Örnekleri*

Acemkürdî Nefes

Beste: Lâ Edri  
Güfte: Pir Sultan Abdal

Bektaşî Raksâmı



- Şa hı mer da nm a va zı

**Şekil 1:** Acemkürdi Nefes / TRT TSM Repertuarı

Sözleri Pir Sultan'a ait bu eser, Klasik Türk Müziği repertuarına girmiştir. Lâ Edri tarafından bestelenmiş olarak bilinen eser bazı kaynaklarda anonim olarak da geçmektedir. Usul yapısı içinde 2 adet Türk Aksağının arkasından bir tane Aksak semai vardır. THM metrik sistemindeki tanımlama ile düzümsel kurulum  $15=(5B+5B+5B)$  şeklindedir.

Metrik Yapı:  $15=5B (3+2)+ 5B (3+2)+ 5B (3+2)$

Biçimsel Yapısı:  $A + B \Rightarrow \{ A ( a + b ) + B ( c + d ) \}$

A ve B bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

Acem Kızı

Yöresi: Kırşehir  
Kimden Alındığı: Çekiç Ali

Derleyen: Osman Özdenkçi  
Notaya Alan: Osman Özdenkçi



Şekil 2: Acem Kızı / TRT THM Repertuarı

Orta Anadolu'nun en tanınmış güzellmelerinden olan bu ezginin, makamı ve usulü biçimseli bakımından yukarıda verilen 'Şahı merdanın avazı' eseriyle benzerlik gösteriyor olması köken ve gelenek itibariyle oldukça çarpıcıdır.

Metrik Yapı:  $15 = 5A (3+2) + 5A (3+2) + 5B (2+3)$

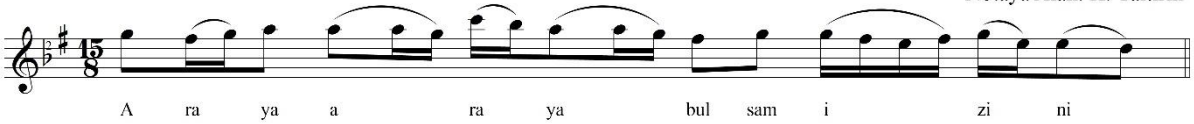
Biçimsel Yapısı:  $A + B \Rightarrow \{ A (a + b) + B (c + d) \}$

A ve B bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

Araya Araya Bulsam İzini

Yöresi: Tekirdağ  
Kaynak: Klavuzlu'lu Köylüler

Derleyen: H. Yaltrık  
Derleme Tar: 18.03.1995  
Notaya Alan: H. Yaltrık



Şekil 3: Bektaşî Nefesi / (Yaltrık 2002)

Hüseyin Yaltrık tarafından Balkanlardan mübadeler nedeniyle Tekirdağ ve havalisine yerleştirilmiş Bektaşîlerden derlenmiş olan bu türkü "Zeynep bu güzellik var mı soyunda" ,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

“Mamoşun Türküsü”, ve “Söğüdün yaprağı narindir narın” gibi isim ve çeşitlemeler ile birçok yörede anonimleşmiştir. Sözleri Yunus Emre’ye ait olan Nefes, usulü bakımından da tam bir Bektaşî Raksanı özelliği göstermektedir.

Metrik Yapı ( Bektaşî Raksanına göre) :  $15 = 5A (3+2) + 5A (3+2) + 5B (2+3)$

M. Yapı ( Şiirdeki 6+5 durak yapıya göre) :  $15 = 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3)$

Biçimsel Yapısı:  $A + B \Rightarrow \{ A (a + b) + B (c + d) \}$

A ve B bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

**Zeynep Bu Güzellik Var Mı Soyunda**

Yöresi: Sivas  
Kaynak Kişi: Aşık Süleyman

Derleyen: M. Sarısözen  
Notaya Alan: M. Sarısözen

Zeynep bu güzellik var mı soyunda  
(Söğü dün yap rağı narindir)

**Şekil 4:** Zeynep Türküsü (Sarısözen 1962)

Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen bu türkümüz kökleri itibariyle oldukça eski olmasına rağmen usulü ve melodisi bakımından asırlarca yaşamı ve sadece söz varyantına uğramıştır. Metrik yapı ve biçim olarak yukarıda verilen ve aslında antolojilerde Yunus Emre’ye ait olan “Arayı arayı buldum izini” adlı nefesin izlerini taşımakta ve “Söğüdün yaprağı narindir narın” adıyla TSM repertuarımızda da yer almaktadır.

Metrik Yapı ( Bektaşî Raksanına göre) :  $15 = 5A (3+2) + 5A (3+2) + 5B (2+3)$

Metrik Yapı ( Şiirdeki 6+5 durak yapıya göre) :  $15 = 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3)$

Biçimsel Yapısı:  $A + A' \Rightarrow \{ A (a + b) + A' (c + d) \}$

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

A ve A' bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

**Muhabbet Açılışın**  
**Cemâl Görünsün**

Yöresi: Tekirdağ  
Kaynak: Klavuzlu'lu Bektaşî Topluluğu

Derleyen: H. Yaltrık  
Derleme Tar: 3.10.1996  
Notaya Alan: H. Yaltrık



**Şekil 5:** Bektaşî Nefesi (Yaltrık 2002)

Sözleri Vasfî'ye ait bu nefes de aynı gelenek içerisindeki benzer 15 zamanlı ezgilerdendir. Bu gibi eserlerde genellikle ölçü aynı kalır ve sadece prozodiye göre düzümlerin sıralaması veya melodik yapı değişir. Metrik yapı şiirdeki 6+5 hece sayısı ve durak bölünmesine göre düşünüldüğünde metrik yapı aşağıdaki gibi şekillenir.

Metrik Yapı:  $15 = 8B (3+2+3) + 7A (3+2+2)$


Biçimsel Yapısı:  $A + A' \Rightarrow \{ A (a + b) + A' (c + d) \}$

A ve aynı melodiden oluşan A' bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

**Ey Zahit Şaraba Eyle İhtiram**

Anonim  
Kaynak Kişi: Rahmi Saltuk

Söz: Harabî



**Şekil 6:** Ey Zahit Şaraba Eyle İhtiram. Transkripsiyon: Cihangir Terzi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

Sözleri Harabî'ye ait son dönemlerde Erkan Oğur'un yorumuyla popüler olan bu güzel ezgi yukarıda örnekleri sunulan türkülerin geldiği müzik kültürüne dayanmaktadır.

Metrik Yapı:  $15 = 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3)$

Biçimsel Yapısı:  $A + B \Rightarrow \{ A (a + b) + B (c + d) \}$

A ve aynı melodiden oluşan B bölmelerinde birer müzik cümlesi a,b,c ve d kesitlerinde ise birer mısrayı içine alan müzik cümlecığı ve usul mevcuttur.

***Periyodu Değişen Türkü örnekleri***

Aşağıda verilen türkü örneklerinin en belirgin özelliği şairlerin kıtalarını gösteren 4'lü bentlerindeki her mısranın başında ritmik periyodun mutlak olarak  $15 = 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3)$  veya  $15 = 8A (2+3+3) + 7C (2+2+3)$  düzümlerinde karşımıza çıkmasıdır. Bu yapıdaki türkülerde mısra başlarındaki her 15'li kalıptan sonra 7'li ölçüler şeklinde daha ziyade saz payları ve kelime tekrarlarına dayalı cümle genişlemeleri görülür. Biçimsel olarak daha önceki ezgilerde rastlanan ve her mısranın aynı zamanda bir müzik cümlecığını ihtiva ettiği alışkanlığının bu tür ezgilerde de var olduğu görülmektedir. Bir başka ortak nokta ise özellikle ozanlık müessesesindeki bağlama ile çalıp-söyleme geleneğinin görüldüğü türkülerdir. Dikkat edilirse aşağıda verilen 4 türkünün yöreleri ve bu yörelerde yaşayan Alevi ocaklarına mensup toplulukların şair, melodi ve ritmik yansımaları mevcuttur.

**Ervâh-ı Ezelde Levhî Kalemde**

Yöresi: Erzincan  
Kaynak Kişi: Yavuz Top

Söz: Sümmanî



**Şekil 7:** Ervah-ı Ezelde. TRT THM Repertuarı. Transkripsiyon: Cihangir Terzi

Metrik Yapı:  $8B (3+2+3) + 7C (2+2+3) + \rightarrow$  7'li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı:  $A + B \Rightarrow \{ A (a + b) + B (c + d) \}$

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

Ayrılık Hasreti Kâr Etti Cana

Yöresi: Tunceli  
Kaynak Kişi: Nesimî Çimen

Söz: Sıdkı



Şekil 8: Ayrılık hasreti. TRT THM Repertuarı. Transkripsiyon: Cihangir Terzi

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3) + → 7'li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A' => { A ( a + b) + A' (c + d) }

Gül Menevşe Senden Almış Kokuyu

Yöresi: Sivas  
Kaynak Kişi: Yüksel Yıldız

Söz/Müzik: Yüksel Yıldız  
Derleyen: Can Etili



Şekil 9: Gül Menevşe. TRT THM Repertuarı. Transkripsiyon: Cihangir Terzi

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3) + → 7'li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A' => { A ( a + b) + A' (c + d) }

Kapının Önünde Önlük Dikiyi

Yöresi: Malatya / Arguvan  
Kaynak Kişi: Zeki Salman

Derleyen: Zafer Gündoğdu  
Notaya Alan: Zafer Gündoğdu



Şekil 10: Kapının Önünde. TRT THM Repertuarı. Transkripsiyon: Cihangir Terzi

# KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

## “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7C (2+2+3) + → 7’li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A’ => { A ( a + b) + A’ (c + d) }

Erzincan, Tunceli, Sivas ve Malatya yörelerinden derlenmiş olan ve yukarıda verilen Alevi ocaklarına mensup kaynaklardan alınmış 4 türküdeki ortak özelliklerin bir başka boyutunu Balkanlar ve Trakya’da yaşayan Bektaşilerde de görmek mümkündür. Hüseyin Yaltrık tarafından derlenen 3 örnek türküde görüleceği üzere türkülerin sözlerindeki şiirsel yapıda 8’li veya 11’li heceli dörtlü bentlerden oluşan koşma tipi dörtlüklerin her mısrasının başlangıcında 8+7 birleşimini görülmektedir. Erzincan, Tunceli, Sivas ve Malatya’dan derlenen türkülerden yapısal tek küçük fark 8’li başlangıçlardan sonra gelen 7’li kalıpların 7A (3+2+2) düzümünde oluşlarıdır.

\*Bu bölgelerde karşılaşılan ve başka yörelerde pek rastlanmayan özgün bir yapı mevcuttur. 10 zamanlı birleşik yapı içerisindeki ( 3+3+2+2 ) düzümü ileride örnekleri diğer bir ile çalışmamız olacaktır.

### Ali'mdir Gaziler Başı

Yöresi: Çorlu  
Kimden Alındığı: Çorlu'lu Bektaşiler

Derleyen: H. Yaltrık  
Derleme Tar: 1997  
Notaya Alan: H. Yaltrık

3  
şı (Saz )

Şekil 11: Bektaşî Nefesi. (Yaltrık 2002)

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7A (3+2+2) + → 7’li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A’ => { A ( a + b) + A’ (c + d) }

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

## Erenler İlmінде Gani Olursun

Yöresi: Çorlu  
Kaynak: Çorlulu Bektaşiler

Derleyen: H. Yaltrık  
Derleme Tar: 1997  
Notaya Alan: H. Yaltrık

The musical notation is written on two staves. The first staff is in 8/8 time and contains the lyrics: "E ren ler il \_\_\_\_\_ min \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_". The second staff is in 3/8 time and contains the lyrics: "ga ni o lur sun \_\_\_\_\_ (Saz \_\_\_\_\_)".

Şekil 12: Bektaşî Nefesi / (Yaltrık 2002)

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7A (3+2+2) + → 7'li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A' => { A ( a + b) + A' (c + d) }

## Sabahın Seherinde Niyaz Ederken

Yöresi: Çorlu  
Kaynak: Bektaşî Topluluğu

Derleyen: H. Yaltrık  
Derleme Tar: 1997  
Notaya Alan: H. Yaltrık

The musical notation is written on two staves. The first staff is in 8/8 time and contains the lyrics: "Sa ba hın se \_\_\_\_\_ he \_\_\_\_\_ rin de \_\_\_\_\_". The second staff is in 3/8 time and contains the lyrics: "ni yaz e \_\_\_\_\_ der ken \_\_\_\_\_ (Saz \_\_\_\_\_)".

Şekil 13: Bektaşî Nefesi / (Yaltrık 2002)

Metrik Yapı: 8B (3+2+3) + 7A (3+2+2) + → 7'li ölçüde sazlı veya sözlü cümle genişlemeleri.

Biçimsel Yapı: A + A' => { A ( a + b) + A' (c + d) }



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Cihangir Terzi*

**Sonuç**

- THM’ de 15 ezgiler Karma usullere içerisinde en fazla görülen yapılarıdır.
- Ele alınan 15 zamanlı ezgilerin tamamına yakını Alevi ve Bektaşî kolları veya ocaklarının yayıldığı yörelerden derlenmiş sözlü ezgilerdir. Ayrıca bu yöreler bağlamanın yoğun olarak icra edildiği alanlardır.
- 11’li ( 6+5 ) şiirlerin müziklendirildiği ezgiler genellikle 15 zamanlı 8+7 birleşimli (8a+7c) veya (8b+7c) sekizlik mertebedeki yapılarıdır.
- Makamsal Türk müziği içerisindeki Bektaşî Raksanı ve Raksan usullerinin halk müziği kanalıyla Klasik Türk müziği nazariyatı ve uygulamalarına taşındığı söylenebilir.
- 15 zamanlı akan bağımsız düzenli örnekler ilaveten şiirsel yapı içerisinde ilk mısraları itibariyle 15 başlayıp, özellikle saz payları veya vokal tekrarlarla devam eden çok sayıda ezgiye rastlanmaktadır. Bu tip türkülerin derlendiği Tunceli, Erzincan, Tunceli, Sivas, Malatya ve Urfa, yörelerinde 10 zamanlı 3+3+2+2 düzümünün varlığı da dikkat çekicidir ve bu saptama üzerine ileriki çalışmalarda durulacaktır.
- Biçimsel olarak her mısranın bir müzik cümlecığı, ardışık iki mısranın bir müzik cümlesini ve her iki müzik cümlesinin ise bir bölmeyi oluşturduğu görülmektedir. Biçimsel yapının oluşumunda şiirsel yapının büyük rolü vardır.
- Birinci ve ikinci mısraların ardışık olarak bir müzik cümlesini tamamlamaktadır. Üçüncü ve dördüncü mısralar ardışık olarak genellikle birinci ve ikinci mısraların oluşturduğu müzik cümlesinin varyantı olarak cevap cümleleri şeklinde görülmektedir. Genellikle ikinci ve dördüncü mısraların sonundaki müzik cümleleri ilave saz pasajları ile cümle sonu genişlemesine uğramıştır.
- Şiirsel yapılar daha ziyade dörtlü bentlerden meydana gelen 11’li (6+5) ve 8’li (4+4) koşma tarzı türlerde görülmektedir.
- Prozodik olarak söz yapısı içerisindeki şiirsel durakların ve kelimeleri oluşturan hece vurgularının ve uzunluklarının 15’li yapı içerisinde düzüm dağılımını şekillendirdiği görülmektedir.
- Türel ve tematik açıdan ele alınan ezgilerde Nefesler, İlahiler, Deyişler (Aşıklama tarzında), Kına türküsü, Güzelleme veya Betimlemeler, Didaktik (Öğretici) türküler ve Dinlence türkülerinin tespit edilmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Cihangir Terzi*

**Referanslar**

Sarısözen, Muzaffer. 1962. Türk Halk Musikisi Usulleri, Resimlik Posta Matbaası, Ankara

TRT Müzik Dairesi Yayınları, Türk Halk Müziği Repertuarı, Ankara

TRT Müzik Dairesi Yayınları, Türk Sanat Müziği Repertuarı, Ankara

Yalıtırık, Hüseyin. 2002. *Trakya Bölgesinin Tasavvufi halk Müziği, Notalarıyla Nefesler-Semahlar*. Ankara:

TC Kültür Bakanlığı yay.

## **SİVAS POŞA’LARINDA MÜZİK**

**Duygu ULUSOY YILMAZ**  
duygulusoy@hotmail.com

### **Abstract**

#### **Music of the Poşas in Sivas**

*Anatolia is a geography which attracts researchers of social sciences attention because various civilizations had commanded there and represents artistic values of these civilizations. As a settlement area of the states established in Anatolia, Sivas is very important center in the history from the political, military, economical and cultural point of view. Subgroups of the dominant society are also observed in the Sivas city, and each subgroup reflects its own cultural values and transfers it to the next generations. Because of the cultural interactions with the other groups, a cultural synthesis rises more than its own cultural structure. Culture contains not only materialistic elements but also mental designs and imaginary creations. Art which is a product of creative use of human’s imagination, is a reflection of the social and cultural values of the societies. Music as a vocalic dimension of the art should be considered as a socio-cultural fact which represents culture, value judgment, life style and philosophy of the related society. In this study, Poşas who live in Sivas city as a cultural sub group, and their music were investigated from the socio-cultural point of view. Study was especially focused on the effects of the folk music on Poşa’ s socio-cultural life style, and music fact was considered as a holistic view of the culture of the subgroup with the dominant society. The researches in the study are constitutively qualitative, and have two main stages such as; theoretical and practical. In this study which depends on the site investigations basically, the techniques of observations on the groups and interviews with these groups were used, and the obtained data were audio-visually documented. As results of the study; however Poşas had ostracized by the dominant society because of their life styles and aggressive profiles, they had integrated with the dominant society by the reason of their contributions on the continuation of the Sivas folk music.*

---

<sup>1</sup> Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

**Giriş**

Bu çalışmada müzik, toplumsal ilişkileri düzenleyen diğer bir deyişle toplum içinde yaşayan ‘ben’ ve ‘öteki’ arasındaki uyumu sağlayan bir unsur olarak ele alınmıştır. Araştırma evrenini oluşturan Sivas’ta yaşayan Poşalar, Türkiye’nin çoğunlukla Doğu ve Kuzey Doğu Anadolu Bölgelerinde yaşayan diğer Poşa gruplarından gerek yaşam tarzları, gerek meslek seçimleri açısından farklılık arz eden bir grup görünümündedir. Yüzyıllardır Sivas’ta yerleşik yaşam biçimini sürdüren Sivas Poşalarına ilişkin yapılan çalışmaların az oluşu, var olan çalışmaların müzik unsuruna değinmeyişleri bu çalışmanın doğmasında etken olmuştur.

Bu çalışmayla, müziksel bir ortamda dünyaya gelmiş olmalarından dolayı ‘egemen meslek’ olarak müzisyenliği seçen ve Sivas halaylarının devamlılığının sağlanması hususunda önemli bir konuma sahip olan Poşa grubunun varlığına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Türkiye’de sadece adından söz edilen, ansiklopedik bilgiler ve alanda daha önce yapılmış bir sosyolojik çalışmanın (Önder 1998) dışında fazla bilgi elde edilemeyen, yaşamlarını davul-zurna çalarak devam ettirmeye çalışan Poşaları -‘egemen meslek’ seçimlerinin hakim toplumla olan ilişkilerini belirlemesi yönüyle- ele alan bu çalışma, bu alanın bilimsel anlamda daha fazla değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır.

Araştırma, nitel bir araştırma olup teorik ve uygulama olmak üzere iki aşamadan oluşur. Uygulama kısmı gerek müzik ortamlarında gerek Poşaların yaşam pratiklerinde yapılan gözlemler ve görüşmelerden elde edilen verilerle oluşturulmuştur. Sivas’ta yaşayan Poşalarla ve hakim toplum üyeleriyle yapılan görüşmeler ve gözlemler 2012 yılı Haziran-Ağustos ayları içinde gerçekleştirilmiş, elde edilen veriler görsel/işitsel olarak belgelenmiştir.

Yaşam biçimleri ve ‘egemen meslek’ seçimleriyle araştırma yöresinde yaşayan diğer alt gruplardan ve hakim toplumdaki ayrılan Sivas Poşalarının bu mesleki seçimleri grup kimliği üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Sivas’ta yaşayan Poşaların hakim toplumla olan ilişkilerini, iletişimini ve uyumunu düzenleyen temel unsur müziktir. Yaşam biçimlerinden ve kavgacı bir grup görünümünde olmalarından dolayı dışlandıkları hakim toplumla müzik sayesinde bütünleştikleri ve bu açıdan müzisyenlik mesleğinin Poşaların toplumsal yaşamlarına katkı sağlaması açısından önemli bir işleve sahip olduğu tespit edilmiştir.

## Poşalara İlişkin Genel Bilgiler

### *Poşa Kavramı*

Poşa kavramının anlamına ilişkin literatürde bulunan bilgiler şunlardır: *Derleme Sözlüğü* (Türk Dil Kurumu 1977: 4/3473)'nde Poşa kavramından “kalbur, elek yapıp satan kimsedir” şeklinde bahsedildiği görülür. Diğer bir kaynakta (*Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi* 1992: 4/1828) “Boşa ya da Poşa, Kafkas Çingenelerine verilen ad. V. Yüzyılda Hindistan'dan göçerek Kafkasya'ya yerleştikleri ileri sürülür.” *Türkçe-Gürcüce Sözlük* (Çlaidze, Gurgenizde ve Mamul 2001: 279)'te Gürcüce *boşa* seklinde geçen kelimenin ‘çingene’ anlamına geldiğine, ayrıca *boşuri ena* kelimesinin de ‘çingene dili’ anlamını taşıdığına değinilir. Yıldız (2007: 74), Poşa kelimesinin Karapapaklar, Terekemeler, Gürcüler, Çerkesler; ülkemizde ise bunların bulunduğu coğrafyalarda, mesela Göle, Ağrı, Van, Erzurum, Sivas, Bayburt ve Erzincan'da yaşayan çingeneler için kullanıldığından bahseder. Ayrıca Artvin'de yaşayan Ermeni çingenelerin kendilerine ‘poşa’ veya ‘boşa’ dediklerinden söz eder.

Yıldız (2007: 74), terminolojik çözümlemesini yaptığı poşa terimine ilişkin olarak kelimeyi Çerkezlerin de kullandığını ve kendi araştırmaları ışığında ‘poşu gibi gezmek’ şeklinde bir deyim olduğunu belirlemiştir. Benzer şekilde Ankara'da da ‘poşu gibi çıkmak, poşu gibi olmak’ deyimlerine rastlandığını belirtmiş ve bu deyimlerin ‘çingene gibi gezmek, çingene gibi olmak, çingene gibi çıkmak’ şekillerinde düşünülebileceğini ifade etmiştir. Buna gerekçe olarak deyim’in ‘insan çehresinin kararması, yüzün kızarıp morarması ve çingenelerin ten rengine benzemesi’ni karşıladığına değinilir. Yazar, Japonca'da *jipushî* kelimesinin çingene anlamına geldiğini (Japonca Sözlük 2003: 230), eski Türkçe bir metin olan ‘İyi ve Kötü Prens Öyküsü’ içerisinde yer alan ve ‘bağış, sadaka’ anlamına gelen *poşu* kelimesinin Çince *bu-shi* kelimesinden gelmiş olabileceğini ve adı geçen metinde *poşu-çu* olarak kullanılan terimin ‘bağış isteyen, dilenci’ anlamını taşıdığını, tüm bunlara bağlı olarak halen kullanılan *poşa/boşa/jipushî* kelimesinin, Çince'deki *bu-shi* olduğunu ileri sürer (Yıldız 2007: 74).

Bunlar dışında bu kavramla ilgili olarak alanda yapılan görüşmeler sonucu iki rivayetin varlığı dikkati çeker. Rivayetlerden ilki şöyle aktarılmıştır:

... yaptıkları işe de buranın o zamanın en büyük mülki amiri kimse geliyor. Diyor ki

-ya siz ne iş yapıyorsunuz?

-işte biz bu işleri yapıyoruz, işler de şunlar (elek, sepet, davul, zurna)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

-ya yaptığınız iş boşa diyor. Bu boşa kelimesi zamanla poşa diye anılıyor tabii (A.A.<sup>2</sup>-02.08.2012).

Tespit edilen ikinci rivayet ise şöyledir:

Büyükler o zaman tabi poşu takarlarmış. Poşulular derler aslında. Bizim sarık üstünde poşu. Şu anda yok tabii. Onları yıllar önce şey yaptılar. O poşu taktığı için Poşulular derlermiş, Poşulular diye hitap etmişler. Bu zamanla işte poşa olmuş. (M.A.<sup>3</sup>-02.08.2012).

Hakim toplum üyeleriyle yapılan görüşmeler, Poşaların farklı nedenlerle (ürettikleri davullarda kullandıkları derilerin işlenmesi sürecinde evlerinin kokması ve geçmişte çoğu ailenin çalgıcılığın yanı sıra elek yapımıyla geçimlerini sürdürmeleri) hakim toplum üzerinde olumsuz izlenimler bıraktıklarını gösterir. Gözle görünen bir olay yaşanmamasına karşın genel toplum yaşamında onaylanmayan davranışları yaptıkları yönünde algıların oluştuğu, hakim toplum üyelerinin bu konuda kendi içlerinde kimi zaman ayrılığa düştüğü görülür. H.K.<sup>4</sup>, araştırmacı ve L.K.<sup>5</sup> arasında geçen konuşma şöyledir:

H.K.: Bizim köpeği onlar çaldı

Araştırmacı: Gördün mü?

H.K.: Hayır ama onlardır.

Araştırmacı: Neden onların çalmış olabileceğini düşünüyorsun?

L.K.: Poşalar hırsızlık yapmaz. Onlar değildi.(28.08.2012)

Sivas'ta yaşayan Poşalar, yaptıkları mesleklerden ötürü kimi hakim toplum üyelerince kendilerine atfedilen çingenelik kavramını şiddetle reddederler. Kendilerini ‘Sivas’ın yerlisi’ olarak tanımlayan Poşalar, çingeneliği kendilerine yapılmış bir hakaret olarak algırlar. Poşaların çingene ve çingenelik kavramlarını içeren sorulara sert tepkiler verdikleri gözlenmiştir. Poşaların hırsızlık

---

<sup>2</sup>A.A., 1957, Sivas, Lise mezunu, Sivas Fasil Heyeti Âşıklar ve Halk Oyunları Derneği Başkanı, Müzisyen.

<sup>3</sup> M.A.: 1984, Sivas, Lise mezunu, Müzisyen.

<sup>4</sup>H.K., 1965, Ankara, Üniversite mezunu, Öğretim görevlisi.

<sup>5</sup> L.K., 1978, Sivas, Üniversite mezunu, Bilgisayar teknikeri.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

yapmadıkları, İslam dinine bağlı oldukları, namuslarına düşkünlükleri nedeniyle kızlarını ve eşlerini hiçbir meslekte çalıştırmamalarından ötürü çingene olmadıklarını ifade ettikleri kaydedilmiştir. Poşalarla çingenelerin birbirlerine benzemedikleri yönünde ifadeler kullanan grup üyeleriyle, hakim toplum üyelerinden görüşülen kişilerin

poşa ayrı, çingene ayrıdır. Bunlar hırsızlık yapmaz, elek sepet yaparlar. Dertleri davaları davul-zurna (L.K.- 28.08.2012) şeklindeki yorumları birbiriyle örtüşür.

***Tarihsel Perspektifte Poşalar – Poşaların Kökeni***

Poşaların Türkiye’ye nereden ve ne zaman geldiklerine ilişkin elimizde henüz bilimsel bir veri bulunmamaktadır. Tarihçilerin bu konuyla ilgili yapacakları çalışmalar, topluluğun kökenine ilişkin bilgi eksikliğini ortadan kaldıracak, bu sayede Poşalar üzerine gelecekte yapılacak çalışmalara ışık tutacaktır. Sivas’ta yaşayan Poşaların kendilerini ‘Sivas’ın yerlisi’ olarak görmeleri, Sivas halkından görüşülen kişilerce de bu durumun tasdik edilmesi, topluluğun Sivas’ta hala yerleşik hayatını sürdüren ilk topluluklardan biri olduklarına işaret eder.

Poşalar tarafından eskiden nüfus kağıtlarında Kıpti ibaresinin olduğuna ilişkin verilen ifadeler (Önder 1998: 98) konunun yönünü farklı bir boyuta taşır. Çünkü *Yurt Ansiklopedisi* (IX, 1982-83: 6859)’nde, 1881-1882 ve 1883 Osmanlı nüfus sayımlarında yer alan bilgilere göre 200’ü kadın ve 235’i erkek olmak üzere toplam 435 kişiden oluşan bir grubun Sivas kayıtlarında yer aldığı görülür. Ancak burada belirtilen Kıptilerin, konumuz olan Poşalar’la bir ilgisinin olup olmadığına ilişkin bilimsel bir veriye rastlanmamıştır Ancak Poşalar tarafından verilen bu bilgi (Önder 1998: 98) Sivas Poşaları ile Kıptiler arasında bağlantı olabileceği düşüncesini akla getirir. 1325 (1907) tarihli *Sivas Vilayet Salnamesinde*, Kıptilerin nüfuslarına ilişkin bilgi yoktur. Ancak Kıptiler’den gayrimüslim halk olarak söz edilir. Kıpti kelimesinin kökenine bakıldığında ise kelimenin, Yunanca bir kelime olan *aigyptos*’tan geldiği *Aigyptos*’un da eski Mısırın başkenti olan *hikaptah* kelimesinden türediği, *The Concise Dictionary of English Etymology*’ye bakıldığında da İngilizce *Gypsy* Kelimesinin, Eski Yunanca’dan geldiği görülür. “*Egyptien* = O. F. *Egyptien* = Late L. *Aegyptianus* ; from L. *Aegyptius*, an *Egyptian*. = Gk. *Αἰγυπτιος*. = Gk. *Αἰγυπτος*, *Egypt*” (Skeat 1993: 189). Bu durum,

...aslı ‘*egyptian / egyptian / egyptian / egyptian; aegyptian / aegyptian / aegyptian*’ olan ve ‘Mısırlı, Mısır’dan gelen’ anlamındaki kelime zamanla önce başındaki ünlüyü, sonra da

# KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

## “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

bazı dillerde ortadaki ‘p’ ünsüzünü düşürmüş ve günümüze, ‘*gypsy, gitano, evgit, gitan, kıptî, gifti*’ şekillerinde ulaşmıştır (Yıldız 2007: 72) şeklinde izah edilir.

Tüm bu bilgiler dahilinde Erdem (1997: 144)’in Kıpti kelimesinin terminolojisine ilişkin yer verdiği farklı görüşlerde, Kıpti’nin ‘Mısır’da yaşayan Hıristiyanların genel adı’ olduğundan söz edilir. Kıpti kelimesi üzerine yer verilen diğer bir görüş de “VII. Yüzyılda Müslümanların Mısır’ı fethetmesi sonucu .... Mısır’da yaşayan Hıristiyan toplumu ifade etmek için” (Erdem 1997: 145) kullanıldığı üzerinedir. Tüm bu bilgiler doğrultusunda Sivas’ta yaşayan Poşaların eski nüfus kayıtlarında yazılı olan Kıpti ifadesinden yola çıkarak kökenleri Mısır’a dayandırılabilir. Ancak topluluğun Mısır’dan gelmiş olabileceği varsayımını destekleyen bir belge mevcut değildir. Ayrıca köken tespitinde topluluğun fiziki özellikleri de dikkate alınır, Sivas’taki Poşaların açık tenli olması, hakim topluluk üyeleriyle yapılan görüşmeler ve Poşalar için kullanıldığı tespit edilen ‘sarı poşa’ gibi tabirler, özellikle geçmişte çoğunlukla sarı, kızıl saçlı ve çilli olarak bilinmeleri soylarının Mısır’a dayandırılmayacağını işaret eder. Diğer yandan Sivas’ta yaşayan Poşaların İslam dinine bağlılıkları bilinmekle birlikte bu açıdan Kıptilerle aralarında bir bağ olamayacağını söylemek mümkün olabildiği gibi bu durumun nedeni zamanla inanç yapısında değişimlerin olması şeklinde de açıklanabilir.

Topluluk üyelerine nereden geldiklerine ilişkin sorulara alınan yanıtlar neticesinde genel yargının, topluluğun Orta Asya’dan geldiği yönünde olduğu saptanmıştır. Bu konuda ısrarcı bir tutum sergilemeleri, hakim toplumun topluluğa yönelik olumsuz tavırları nedeniyle Poşaların hakim toplumla aynı bölgeden geldikleri görüşüyle onlarla bütünleşme düşünceleri de olabilir. Bu durumu Önder (1998: 93), “kimliklerini belirginleştirme ve bu bağlamda kendilerine bir tarihi kimlik bulma arzusunun tezahürü” şeklinde yorumlar. Bu durum, topluluğun hakim toplumla bütünleşme isteği, onlarla birlikte ortak paydalarda yaşama arzusu olarak izah edilebilir.

Topluluğun kökenini belirlemede önemli olan diğer bir etken ise dil konusudur. Seropyan (2000: 21), Çingenelerin bir boyu olarak değerlendirdiği Poşalardan şu şekilde bahseder;

Çingeneler’in ‘Poşa’ adı verilen bir boyu .... muhtemelen 8. yüzyılda Ermeniler arasına girmiş, giderek Ermeni dilini, dinini ve geleneklerini kabul etmiş, Ermenilerle karışıp özümsemişler. 19. yüzyıl yaralarına kadar geleneksel yaşamlarını sürdüren



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Poşalar 20. yüzyıl başında yalnızca ırk adlarını, o da uzak bir anı olarak koruyabilmişler (Seropyan 2000: 21).

Andrews (1992: 196) da konuyla ilgili olarak “Türkiye’nin doğusundaki Poşalar tarafından konuşulan, Ermenice’nin Çingene lehçesi” şeklinde görüşünü bildirir. Sivas’ta yaşayan ve topluluk üyesi olan kişiler de, Poşaların kendilerine özgü konuştukları dilde geçen bazı terimlerin Ermeni’ce olduğuna ilişkin bilgi aktarmışlardır. Buna karşın Önder (1998: 89), özellikle diğer halktan birilerinin yanında, onların bilmesini istemedikleri bir konuda konuşurken kullanıldığı ifadesine yer verir ve bu dili jargon olarak nitelendirir. Görüşme kişisi A.A. (02.08.2012) Kendi aralarında konuştukları farklı bir dil olup olmadığına yönelik sorulan soruya şu şekilde cevap vermiştir:

... bizim kendimize ait bir dilimiz yok, ama biz eski bir mahalleyiz, eski bir yerlisi olduğumuz için Sivas’ın, orda bizim mahallemizde (Demericilerardı) Ermeniler de yaşıyordu o zaman büyüklerimizin anlattığına göre .... Ermeniler’den de birkaç ev varmış yani birkaç ev derken baya varmış o zaman. Onlar kendi aralarında konuşurken bunlar onlardan taklit edilen bizim öğrendiklerimiz. Bizim kendi adımıza olan bir dil değil yani. Kendi dilimiz yok öyle.... Tam manasıyla o dili bilen de yok ki. Şimdi gençlere sorsan ben bile bilmiyorum yani. O zaman eski insanlar öğrenmişler bir arada yaşadıkları için. O dilden öğrenmişler, onların konuştukları kelimeler yani baştan sona bi kelimeye düzsen bir araya getirip, belki diyelim ki aşığı biliyorsa aşığı öğrenmiştir. Sütü biliyorsa süt. Suyu biliyorsa su. Hepsini bir araya getirip de süreklilik arz eden bir dili yok .... Topu topu çıkarsan ya 40 kelime çıkar ya 50 .... yaşlılar biliyorsa biliyorlardır .... çoğunu biz bilmiyoruz mesela (A.A. 02.08.2012).

Bu görüşü akla yatkın hale getiren bilgi Köker tarafından aktarılır. Köker (08 Temmuz 2012), Birinci Dünya Savaşı öncesinde bugünkü Sivas iliyle aynı yerleşim yerlerini kapsayan Sivas Sancağında yoğun olarak Ermenilerin yaşadığından söz eder. Eski adı Sebastia olan Sivas’ın, “Roma İmparatorluğu’nun Armenia Minor adlı eyaletinin merkezi” olduğuna ve “11. yüzyılda

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

doğudan büyük bir Ermeni göçü” aldığına dikkat çeken Köker, Ermeni patriklerinden Mağakya Ormanyan’ın 1912’de yayınladığı *Ermeni Kilisesi* adlı kitabında;

... sancaktaki Ermeni nüfusunu kilise kayıtlarına dayanarak 97 bini Gregoryen, 5 bin 500’ü Katolik, 2 bini Protestan olmak üzere 104 bin 500 olarak verir. 1914 Osmanlı nüfus sayımında ise bu sancakta yaşayan Ermenilerin sayısı, 78 bin 605’i Gregoryen, 2 bin 395’i Katolik, 1 bin 915’i Protestan olmak üzere 82 bin 915 olarak geçer. Farklı kaynaklar, bu yıllarda Sivas kent merkezinin 45 bine yakın olan nüfusunun üçte birinden fazlasını Ermenilerin oluşturduğundan bahseder (akt: Köker).

Çalışmanın bu kısmı konuyla ilgili verilere ve varsayımlara dayalı olarak oluşturulmuştur. Başta da belirtildiği üzere konuya ilişkin farklı tezlerle ve verilerle bu konunun aydınlatılması gereklidir. Bu da ancak tarihçilerle ve dil bilimcilerle mümkün olabilir. İçeriği, elde mevcut olan kaynaklarla derinleştirmek mümkündür ancak asıl konumuzdan uzaklaşma endişesi burada bu konuya nokta koymayı gerektirir.

***Türkiye’de Poşalar - Poşaların Yaşam Alanları ve Nüfusları***

Poşaların Türkiye’deki dağılımları ve nüfus yapılarına ilişkin istatistiki bir veri bulunmamaktadır. Poşalar üzerine yapılmış çalışmalar referans alınarak genel bir çerçeve çizilebilir. Uras (1947: 8), Poşaların; Sivas, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Vezirköprü, Maraş, Merzifon, Antep, Erzurum, Tokat ve Kars’ta yaşadıklarını belirtir. Şekil 1’de Türkiye harita süzerinde Poşaların yaşadıkları yerler gösterilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*



**Şekil I:** Poşaların Yaşam Alanları (Uras 1947: 8’den yararlanılarak)

Uras’ın Paspati’den yaptığı aktarıma göre, yerleşim yerleri ve hane sayıları Tablo 1’deki gibidir.

Yerleşim Yeri	Hane Sayısı
Kars	60
Merzifon	150
Vezirköprü	280
Bafra	290
Erzurum ve Pasin Köyleri	300

**Tablo 1:** Poşaların yerleşim yerleri ve hane sayısı

Paspati’nin Anadolu’yu gezen bir Ermeni rahipten edindiği bilgiye göre Poşaların toplam nüfusunun 6-7 bin civarında olduğu en kalabalık bölge Boyabat’tır (akt: Uras 1947: 8). Seropyan (2000: 22), Virtanes Papazyan’a dayandırarak Poşaların 50 bin nüfusuyla en yoğun yaşadıkları bölge olarak Vezirköprü, Kastamonu ve Boyabat’ı adres gösterir. Tüm bu verilerin zamanı net olarak bilinmediğinden Poşaların günümüz nüfusunu söylemek mümkün değildir. Poşa grubuna ilişkin yapılan diğer bir çalışmaya göz atıldığında, Önder (1998: 94-97), Artvin Köprübaşı’nda 600 kişi, Artvin il merkezinde 70 hanede 650-660 kişi, Ardanuç ilçesinde 100 hanede 800 kişi, Şavşat ilçesinde 50 hanede yaklaşık 600 kişi, Hopa ilçesinde 35 hanede 300 kişi, Rize ili Ardeşen ilçesinde 50 hanede yaklaşık 750 kişi, Pazar ilçesinde 20 hanede yaklaşık 220 kişinin varlığına dikkat çeker.

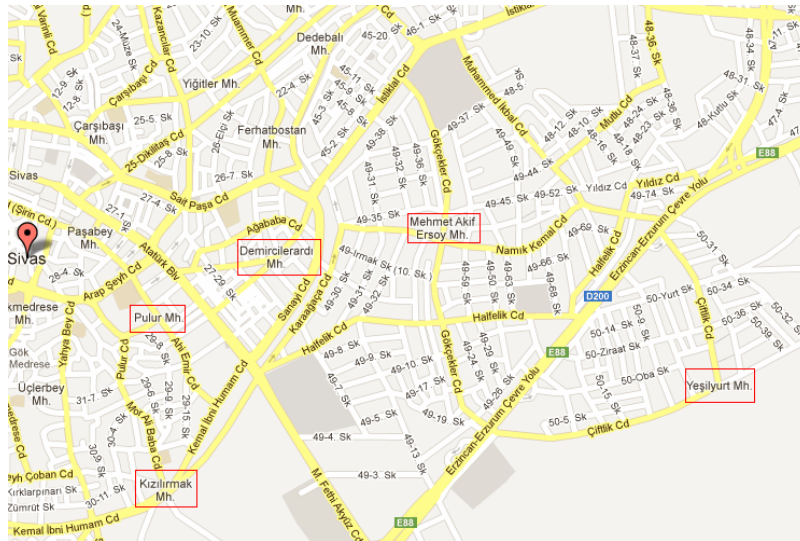
**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Tüm bu bilgilerden hareketle Artvin ve Rize illerine bağlı yerleşim alanlarında yaşayan toplam nüfusun yaklaşık 3330 kişi, Erzincan’da ise 250 hanede yaşayan 2100 kişi olduğunu aktarılır (Önder 1998: 96). Bozkurt (2004: 58)’un Ankara’nın Altındağ ilçesinde yaptığı alan çalışmasında ise ilçede yaklaşık 5000 Poşa’nın yaşadığı tahminine yer verdiği görülür.

Poşaların ortalama 16 yaşında evlilik yapmaları ve çok çocuk sahibi olmaları nedeniyle topluluk nüfus yapısı sürekli değişim gösterir. Önder (1998: 99)’in 1998 yılında Sivas bölgesindeki Poşaların nüfusuna ilişkin “110 hanede toplam olarak 1023 kişinin yaşamakta olduğu” şeklinde verdiği bilgi, bugünkü sayıyla kıyaslandığında nüfusun hızla arttığı görülür. Poşaların hızlı nüfus artışına Önder (1998: 100) “birkaç yıl içerisinde topluluğun nüfusu, neredeyse 3/2 oranında artış göstermektedir. Bu dengesiz nüfus artışı ...” şeklinde yer verir. 2012 yılı yaz döneminde yapılan görüşmelerden edinilen bilgiler, Sivas Poşalarının nüfusunun, Sivas merkez’de 600 civarında hanede 3000’in üzerinde Poşanın yaşadığı üzerinedir. Bunun yanı sıra Zara, Şarkışla ve Kangal ilçelerinde de bu topluluğa mensup olan ailelerin bulunduğu öğrenilmiştir.

Araştırmanın yürütüldüğü Sivas ilinde yaşayan topluluğun buldukları mahalleler, Şekil II’de gösterilen; Mehmet Akif Ersoy, Kızılırmak, Demircilerardı, Yeşilyurt ve Alibaba mahalleleridir.



**Şekil II:** Sivas ilinde Poşaların yaşadıkları mahalleler

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Geçmişte sadece Demircilerardı mahallesinde oturan Poşaların, belediye istimplâkiyle birlikte farklı mahallelere dağıldıkları, bundan duydukları üzüntü ve yöneticilere olan sitemleri şu ifadelerle aktarılmıştır:

Demircilerardı mahallesi var Sivas Kepçeli mevkisinde, asıl mahallemiz oraydı bizim ordan zaten belediye istimplakıyla bizler yerlerimiz dar diye müracaat ettik. Belediye de istimplâk etti onun üzerine 1 metreye 10 metre karşılığında yer verdi ama çok mağdur etti o zamanki belediye, yani o adamların hakkını nasıl ödeyecek bilmiyorum artık (A.A- 05.08.2012).

Geçmişte yaşadıkları bölgeyi sahiplenmeleri ve oraya duyulan özlem şu ifadeyle aktarılır:

Demircilerardı mahallesinde var Sivas merkez Kepçelide asıl mahallemiz ora bizim en eski mahallemiz, orda şimdi 5, 6 hane var herhalde, zannedersem (A.A- 05.08.2012)

Poşaların yaşam alanlarına ve nüfuslarına ilişkin bilgiler resmi belgelere dayanmadığı için tüm bu çalışmalarda yaklaşık bilgilere yer verilmiştir. Resmi kayıtlarda Poşa topluluğunu diğer halktan ayıran herhangi bir ölçüt olmaması nedeniyle topluluğun nüfusunu resmi olarak tespit edebilmek mümkün değildir. Bu konuya yönelik yapılacak geniş çaplı bilimsel bir araştırmayla bu konu netliğe kavuşacak, istatistiki veri eksikliği bu sayede giderilecektir.

### **Sivas Poşalarında Müzik**

Sivas'ta yaşayan Poşa grubunu, Türkiye'de yaşayan diğer Poşa gruplarından ve Sivas'taki hakim toplum üyelerinden ayıran en önemli faktör egemen meslek seçimidir. Diğer bir deyişle, müzisyenlik Sivas Poşalarında grup kimliğinin oluşmasında belirleyici bir faktördür.

Sivas'ta yaşayan ve genel halk tarafından 'müzisyen', 'çalgıcı', 'davulcu-zurnacı' şeklinde tanımlanan Poşaların erken yaşlarda müzikle ilgilenmeye başlamalarının nedeni, zaten müziksel bir ortamda dünyaya gelmiş olmalarıdır. Bu durum erkek çocukların küçük yaşlarda iş hayatına atılmalarına yol açar.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

***Egemen Meslek ‘Müziyenlik’***

Bu çalışmada, Sivas'ta yaşayan Poşa nüfusunun yarısından fazlasını oluşturan erkeklerin, %86'sının bir iş sahibi olduğu tespit edilmiştir. Geçmişte Sivas halkı tarafından Poşaların yaptıkları ifade edilen mesleklerden elek yapımını, seyyar satıcılığı, şoförlüğü ve inşaat işçiliğini günümüzde devam ettiren az sayıda aile bulunur. Bunlar dışında; Emniyet Müdürlüğünde, Köy Hizmetlerinde, DSİ'de, Karayollarında, Belediyede ve Üniversitede çoğunlukla işçi, az sayıda memur olarak çalışanlar vardır. Poşaların hakim toplum tarafından olumsuz şekilde algılandıkları ve bu olumsuz düşüncelere tepki olarak devlet kurumlarında iş sahibi olmayı hedefleyici bir tutumlarının olduğu tespit edilmiştir. Poşaların kamu kuruluşlarında çalışma istekleri, bir kimlik mücadelesini ve toplumda daha fazla değer görme isteğini ortaya koymasının dışında diğer yandan egemen meslek olarak yapılan müziyenlik mesleğini yürüten üye sayısının fazla olması nedeniyle, yeterli gelir elde edemeyen üyelerin yeni bir geçim kaynağı bulma ihtiyacından da kaynaklanır (Önder 1998: 113). Sivas merkezde beş yüz hanede yaşayan ve üç bin üzerinde nüfusa sahip oldukları düşünülen Poşa topluluğuna mensup üç yüz hanenin çalgıcılık yaparak geçimlerini sağladıkları tespit edilmiştir. Ayrıca kamu kuruluşlarında çalışan Poşaların, hafta sonlarında ve izinlerini kullandıkları yaz aylarında ek gelir olarak müziyenlik yaptıkları gözlenmiştir.

Poşalarda müziyenlik mesleğinin 'egemen meslek' konumuna gelmesi, Sivas ilinde düğün geleneklerine verilen önem ve bu doğrultuda Poşaların geçimlerini sağlamak amaçlı iş alanı yaratılmaları şeklinde açıklanmıştır:

Şimdi ekseriyet eskiden burada Sivas'ta düğün yani ekmek parası yüzünden adamlar düğünlere yönelik kendilerini hazırlamışlar. O kazandıklarıyla kendilerini geçindirmişler. Ondandır dolayı davul zurnaya ağırlık verilir. Bi de buranın halkı gerçekten Türkiye'de şu anda bile ben Türkiye'yi adım adım gezdim, çok gezdim Türkiye'de en çok düğün kültürüne önem veren şehir Sivas. Davullu zurnalı düğünlerde ki geleneklerine sahip (A.A.- 05.08.2012).

Poşaların müzikle ilgilenmelerinin ve meslek olarak müziyenliği seçmelerinde çocukluktan itibaren müzikle iç içe olmaları ve bu sayede gelişen çalgı çalma konusundaki becerileri olduğu şüphe götürmez. Bunun yanı sıra müziyenlik mesleği Poşaların toplumsal yaşamlarına katkı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

sağlaması yönüyle de ele alınabilir. Müzisyenlik yapan Poşaların, beceri gerektiren bir meslekle uğraşmalarının nedeni, müzisyenlik yapan ailelerin gelir düzeylerinin diğer meslek alanlarında çalışan kişilerden daha iyi olması şeklinde açıklanabilir. Müzisyenlik yapan Poşaların bu mesleği sürdürmelerinin diğer bir nedeni de, hakim toplumla olan ilişkileri nedeniyle grup kimliğine olan katkı şeklinde yansımaları olarak da izah edilebilir. Hakim toplumdaki gelen müşterileriyle gerek iş görüşmelerinde, gerek etkinlikler sayesinde kurdukları ilişkiler sebebiyle müzisyenlikle uğraşan Poşaların, diğer grup üyeleri arasında üstünlük sağlaması anlamında özel bir konuma sahip oldukları görülür. Bu bağlamda müzik, Sivas'ta yaşayan müzisyen Poşaların sosyo-ekonomik durumuna pozitif yönde hizmet eden ve dolayısıyla toplumsal statünün de elde edilmesini sağlayan bir meslek konumundadır. Müzisyenlik mesleğinde başarılı olanların hakim toplum tarafından sahiplenildiği görülür. Bu da müzisyenin mesleki kimliğinin -müziksel başarıları nedeniyle- toplumsal kimliğinin önünde yer aldığı göstergesidir.

Para kazanma unsurunun Poşa grup kimliğinin egemen meslek olarak müzisyenliği seçmelerinde belirleyici bir rol oynaması açısından müzisyenlik mesleği Poşalarda bir esnaflık kolu olarak da değerlendirilebilir. Esnaf müzisyenlikte ticaretteki arz-talep ilişkisi esas alınır. Sivas'ta yapılan düğünlerin ve gerek araştırma yöresinde, gerek Türkiye'nin farklı yerlerinde düzenlenen festivallerin müzik icralarında aktif rol oynayan Sivas'lı Poşa müzisyenler, yöreye özgü halaylar ve türkülerden oluşturdukları repertuarı gelen talepler doğrultusunda seslendirirler. Müziğin sunulduğu ve para kazanmanın mümkün olduğu her ortamda icralarını sergilerler.

[Ahmet Ayık Karakucak Güreşleri ve Bal Festivali](#), [Beyyurdu Köyü Dostluk ve Dayanışma Derneği](#) tarafından düzenlenen şenlikler, [Gölova Yayla Festivali](#), [Hafık Kültür ve Turizm Festivali](#), [Karacaören Yayla Şenlikleri](#), [Seme Dağı Şenlikleri](#), [Şerefiye Panayırı](#), [Yapracık Köyü Yayla Şenlikleri](#), [Yıldızeli Geleneksel Karakucak Güreşleri](#), [Yıldızeli Geleneksel Sebahattin Öztürk Karakucak Güreşleri Kültür ve Turizm Festivali](#) poşa müzisyenlerin, Sivas yöresinde çaldıkları bazı yerlerdir.

### ***Çalgıcı mı? Müzisyen mi?***

Poşalarla yapılan görüşmelerde ortaya çıkan olgulardan biri de çalgıcı ve müzisyen terimlerinin kavramlaştırılmasındaki farklılık olmuştur. Poşa müzisyenlere hakim toplum üyelerince 'çalgıcı' olarak hitap edildiği gözlenmiştir. Hakim toplum üyeleriyle yapılan görüşmeler düğünlere gidip para kazanan kişilerin 'çalgıcı' olarak adlandırıldığını gösterir. Ancak bu işi meslek edinen Poşalar

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

arasında ‘çalgıcı’ ve ‘müzişyen’ ayrımının olduğu saptanmıştır. Gerek düğünlerde gerek festivallerde çalıyor olsun, kendi içlerinde mesleki bir hiyerarşi söz konusudur. Bu hiyerarşiyi belirleyen unsurlar; Poşanın çalgıyı kimden öğrendiği, yani ustasının bu meslekteki konumu, işini diğer icracılardan daha iyi yapıyor olmasından dolayı daha çok tercih edilmesi gibi nedenlerdir. Müzişyenin çalgısını ustalıkla kullanıyor olması, icra edilen türkünün, halayın zorluğu kendi içlerindeki hiyerarşiyi belirleyen önemli etkenlerdir. Bir de özellikle son on yıl içinde müzik alanında eğitim gören ve müziği meslek edinen Poşaların diğer grup üyelerince ‘müzişyen’ olarak değerlendirildikleri dikkati çeker. Diğer yandan Poşaların kendi içlerindeki bu mesleki hiyerarşinin ötesinde hakim toplum üyelerinin kendilerine ‘çalgıcı’ tabiri yerine ‘müzişyen’ olarak hitap edilmesi istekleri de dikkati çeker. Bu durum, hakim toplum üyelerince ‘çalgıcı’ hitabının aşağılayıcı olarak kullanılmasından duyulan rahatsızlık ve yaptıkları mesleğe saygı duyulması arzusu şeklinde izah edilebilir. Kendi içlerindeki mesleki hiyerarşinin bu noktada bir kenara bırakılıp bağlı olduğu grubu koruma, yapılan mesleği savunma şeklinde ortak bir amaca dönüştüğü gözlenmiştir.

### *Çalgıcı Çay Ocağı*

Poşa müzişyenlerle müşterileri buluşturan mekanlar çalgıcıların toplandıkları çay ocaklarıdır. Bu mekanlar, müşterilerin Poşa müzişyenlere ulaşmalarını sağlayan, iş alınan yerlerdir. Çay ocakları, Poşaların yerleşim yerleriyle şehir merkezinin ortasına konumlanmıştır. Bu sayede müşterilerin iş için kiralayacakları müzişyenlere kolayca ulaşabilmeleri mümkün olur.



**Fotoğraf I:** Sivas'ta bir çalgıcı çay ocağı



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Fotoğraf I'de ve Fotoğraf II'de görülen çalgıcı çay ocaklarında işin özelliğine, müşterinin önerdiği ücrete ve müşterinin isteğine uygun kişiler ve takım oluşturulur. Müşterinin vereceği ücret, o işte kimin ya da kimlerin çalacağını belirleyen en önemli unsurdur. Düşük ücret verilen işlere, yeni yetişen genç müzisyenler giderken, kimi zaman bir süre iş almamış olan usta kişilerin de boş geçen günlerin açığını kapamak amacıyla bu işlere gittikleri görülür.



**Fotoğraf II:** Çalgıcıların toplandığı ve müşterileri çalgıcılarla buluşturan bir çay evi-Sivas

Çalgıcı çay ocağında iş kapmak amacıyla Poşa müzisyenler arasında zaman zaman tartışmaların yaşanması olağan bir durumdur. Bu nedenle birbiriyle kavgalı olan müzisyenlerin sayısı oldukça çoktur. Kavgaların müşterilerin önünde cereyan etmesi, hakim toplumun Poşalar hakkındaki olumsuz görüşlerinin nedenlerinden biri olarak gösterilebilir.

kavgacılar, sürekli birbirleriyle dövüşürler (H.Y<sup>6</sup>.-15.06.2012)

---

<sup>6</sup> H.Y., 1975, Sivas, Lise mezunu, Bebek bakıcısı.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Hakim toplumla yapılan görüşmelerde Poşaları nasıl bildikleri üzerine sorulan sorulardaki genel yargı Poşaların “paraya düşkün” (H.K.-08.08.2012) oldukları yönündedir. Poşa müzisyenlerin müşterileriyle yaptıkları para pazarlıklarının Poşalar üzerindeki bu yargının oluşmasında etken olduğu düşünülebilir.

Geçmişte kahvehaneler ve çay ocakları müşterilerle müzisyenleri buluşturan tek mekanlarken müşterilerin çalgıcılara cep telefonlarından ulaşmaya başlamasıyla birlikte günümüzde Poşa müzisyenlerin Aşıklar Derneği ve çay evlerinin yanı sıra telefonla da iş görüşmeleri yaptıkları ve çay ocaklarına geçmişe oranla daha az gittikleri öğrenilmiştir. Poşa müzisyenlerin iyi marka cep telefonları kullandıkları dikkati çeker. Bu durum,

Telefon iyi kalite olmalı, her yerden çekmeli, bizi arayan her yerden ulaşabilmeli  
(M.A.-26.07.2012)

şeklinde izah edilmiş. Bu açıklama, cep telefonuna yapılan yatırımın iş için arayanların kendilerine rahatlıkla ulaşmalarını sağlamaları, bu sayede iş kaçırma riskini en alt seviyeye indirme düşüncesini göstermesi açısından önemlidir. Öte yandan cep telefonu kullanımıyla diğer müzisyenlerle kavga ortamına girilmesi de engellenmiş olur.

Poşalarda müzik usta-çırak ilişkisiyle kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu eğitim kapsamında ustasıyla birlikte gidilen işlerde geleneksel türküler ve halaylar dağara eklenir. Öğrencinin, kendi ustası dışında yörede çalgısında iyi olduğu bilinen kişileri de izlemesi ve dinlemesi farklı üsluplarda icra yapabilme becerilerini geliştirme anlamında izlenen bir yoldur. Poşa müzisyenlerin çalgılarındaki becerilerini geliştirmek için katıldıkları düğünler, izler kitle tarafından talep edilen dağarı öğrenmeleri için de imkân sağlar. Bunun dışında Poşa müzisyenlerin gerek evde, gerek arkadaşlarıyla toplandıkları çalgıcı çay ocaklarında provalar yaptıkları gözlenmiştir. Bu provalar, Poşa müzisyenin müzik dağarını geliştirmesini sağlamasının yanı sıra, takımın (bir davul-bir zurna) birbiriyle uyumlu olmasına ve yeni takımların oluşmasına imkân verir.

### ***Çalgı Seçimi ve Eğitim Sistemi***

Sivas'ta yaşayan genel halk tarafından müzisyen, çalgıcı, davulcu-zurnacı şeklinde tanımlanan Poşaların erken yaşlarda müzikle ilgilenmeye başlamalarının nedeni, zaten müziksel bir ortamda dünyaya gelmiş olmalarıdır. Ailedeki üyelerin müzikle uğraşıyor olması çocuğun da müziğe ilgi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

duymasında en önemli faktördür. Bu durum Poşaların kendi içlerinde geliştirdikleri bir çalgı eğitim sistemi olduğuna işaret eder.

***Çalgı Seçimi***

Görüşülen kişilerden elde edilen veriler, hem parasal hem de değer yönünden Poşa müzisyenlerin zurna çalmaya yöneldikleri üzerinedir. Zurnanın tercih edilmesi gerek kendi topluluğunda gerek hakim toplum tarafından saygınlık görme yönünde yapılır. Çünkü çaldığı çalgı Poşanın toplumsal konumunu belirleyen ve statü değiştirmesine yardım eden bir etken olarak görülür. Zurna çalanların topluluk üyelerince daha değerli olarak görülmesinin sebebi çalgıyı öğrenmenin güçlüğüdür. Erkek çocukların küçük yaşta davul çalarak başladıkları bu iş alanı, kabiliyetlerine bağlı olarak zurnaya yönelmeleriyle devam eder. Kabiliyeti olmayanların mesleğini davul çalarak sürdürdüğü şu görüşle anlaşılır:

“Davul çalanlar işte öğrenemediklerinden, kabiliyet dedik ya, kabiliyet yok” (A.A-05.08.2012).

Bu görüşün nedeni,

Sanat açısından davul çalınır ama zurna çok zor zurnayı çalmak herkes de çalamıyor zaten. Her davul çalan zurnayı çalamaz .... Zurna daha önemli bizde. Sivas'ta bu yörede çok önemli (A.A- 05.08.2012)

şeklinde açıklanır. Çalgı seçiminde çocuğun kabiliyetinin yanı sıra aile bireylerinin isteği de önem taşır. Bu istek çoğunlukla çocuğun zurna çalması yönünde olur. Bunun nedeni zurna çalanların davul çalanlara oranla kazançlarının daha fazla olmasıdır. Yörede bir davul, bir zurna'dan oluşan takımın maddi kazancının düğün başına 800-900 TL olduğu zurnacının bu ücretin 2/3 sini aldığı tespit edilmiştir. Bu da çocuk yaşta müziğe başlayan Poşaların aileleri tarafından özellikle zurna çalmaya yönlendirilmelerini açıklayıcı bir nedendir ki görüşme kişinin görüşü de bu doğrultudadır:

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Kendi çapında en fazla babasına anasına en fazla 5 sene 10 sene bi hizmeti oluyor, ondan sonra da zaten ayrılıyor kendi hayatını yürütmek zorunda. Onun için kendi hayatını yürüteceği için şey yapması lazım, kendini garantiye alan bir işi yapması lazım. Zurna daha fazla kazandırır. Zurna daha önemli şimdi davul çalmak davulcu çok ama zurnacı pek bulunmuyor zor olduğu için yani. Herkes yapamıyor zurnayı (A.A-05.08.2012).

### *Çalgı Eğitim Sistemi*

Küçük yaşlarda büyüklerini taklit ederek müziğe başlayan erkek çocuklarının müzik aletlerini başlangıçta oyuncak olarak gördükleri, müziğe ilgilerinin geçen zamanla arttığı ifade edilmiştir. Bazı ailelerin özel bir yönlendirmesi olmadığı halde çocuğun çalgı çalan aile bireyleriyle aynı ortamda bulunmalarının müziğe başlamalarında etken olduğu görülür. Görüşme yapılan kişilerden A.A.’nın, müziğe nasıl başladığı ve çalgı öğrenimindeki eğitim sistemine ilişkin deneyimleri Poşalarda çalgı öğrenme aşamalarını yansıtması açısından önemli bir örnek oluşturur:

7 yaşında başladım mesela, 7’inde davul çaldım önce... bizimki kara düzende öğrenildiği için mesela diyelim ki babası çalıyor. Ben onları kendime örnek aldım. O çok ilginç çocukken hem okula gidiyordum hem de merak ediyordum... Biz tenekeylen, bilmem işte bidonlan öyle bişeylerle kendi kendimize öğrenmeye başladık. Sonra büyüdükçe tabii devam ettirdik. Daha sonra zurnaya yöneldik (02.08.2012).

Bazı ailelerin maddi gelirinin yüksek olması dolayısıyla geçmiş yıllarda çocuklarını bu mesleğe yönlendirdikleri, çocuklarının okumalarındansa bu işle geçimlerini sürdürmelerini istemeleri “işte davul, işte zurna, işte mektep” (A.A.- 02.08.2012) şeklinde ifade edilir. Bazı ailelerde ise müziğe özel bir yönlendirme olmadığı çalgı çalmak isteyen çocuğun merakla bu mesleğe yöneldiği görülür

Onlar (aile) değil. İllaki istiyorsun onlar vermiyorlardı ki, ne yapacaksın boşver falan derlerdi bir heves merak (A.A.- 02.08.2012)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

Poşalar arasında çalgı öğreniminde eğitim sisteminin nasıl işlediğine ilişkin yönlendirilen sorulara alınan cevaplar Poşaların nota bilgisine dayalı olarak bu işi yürütmediklerini gösterir. Bu durum “nota bilgisine sahip olan çok az” (M.A.-27.07.2012) şeklinde ifade edilir. Şu an 82 yaşında olan ve geçmişte klarnet çalan Bekir Arız’ın, askere gittiğinde bandoda nota öğrendiği, onun dışında genç nesil arasında üç kişinin Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde okuduğu ifade edilmiştir. Poşalarda müzik eğitimi ağırlıklı olarak davulla başlar. Bu sayede müziğin temeli olarak kabul edilen ritim duygusunun geliştirilmesi amaçlanır.

*hemen hemen zurna çalanların %90’ı davulu da çalar. Çünkü davul önemli bir ritim. Davul ritmini kavrayamayan bir insan zurnada bir başarı elde edemez. Bütün müziklerde. Ritim elde edemeyen bir adam, ritimci olmayan bir adam, tam ritmi alamayan bir adam ara sesleri o vuruşları hiçbir zaman denk getiremeyenler müzisyen olamaz (A.A.-02.08.2012).*

Çocuğun babası çalgı çalıyor dahi olsa, başka bir tanıdıktan ya da o işte usta olan bir ya da daha fazla kişiden eğitim alması bu konudaki disiplini göstermesi açısından önemlidir. Bu sayede çocuğun daha başarılı olacağı düşünülür. Ramazan dönemleri ve düğünler, çocukların çalgı eğitimlerinin önemli bir aşamasını oluşturur. Babasının ya da ustasının yanında düğünlere katılan çocuk, bu sayede çalgı eğitiminin uygulama aşamasına geçer. Düğünde çalınan parçaların repertuarı ve üslubu hakkında fikir sahibi olur ve yöresel motiflerin nasıl icra edildiğini gözlemleme imkânı bulur. Çırac çalgıcı, ustasının özellikle düğünlerde soluksuzca devam eden uzun icra aralarında dinlenmek için verdiği molalarda ya da öğrendiklerini sınaması ve kendine olan güvenini artırması amacıyla izin verdiği zamanlarda öğrendiklerini çalarak göstermeye başlar. Bu sırada usta öğrencisini sürekli takip eder ve gerekli konularda ona öğütler verir. Ramazan dönemleri ise çırağın ustası olmadan ilk deneyimlerini yaşadığı dönemlerdir. Çırac, sahur zamanlarında daha önceden ustasının belirlediği ya da kendi oluşturduğu repertuarı saatlerce dolaşarak çalmak durumundadır. Bu sayede hem çalgıya hakimiyetin, hem de uzun süreli çalgı çalma deneyiminin sağlanması amaçlanır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

### **Sonuç ve Öneriler**

Sivas'ta yaşayan Poşalarda egemen meslek olan 'müziyenlik' grup kimliğini belirleyici bir unsurdur. Sivas'ta yaşayan Poşaların hakim toplumla olan ilişkilerini, iletişimini ve uyumunu düzenleyen temel unsur müziktir. Aileden bu işi devralmayanların müziyenlik mesleğini seçmelerinin gerekçelerinden biri olarak hakim toplumla bütünleşme arzusu yatmaktadır.

Mesleki statü, toplumsal kimliği belirleyicidir. Müziyenlik mesleğinde başarılı olanların hakim toplum tarafından sahiplenildiği görülür. Bu da müziyenin müziksel başarılarının toplumsal kimliğinin önünde yer aldığı göstergesidir.

Sivas yöresinde özellikle halka açık olan seslendirmeler yakın zamana kadar sadece Poşalar tarafından gerçekleştirilmekteyken günümüzde 'orgist şantör'lerin varlığı dikkati çeker. Müziyenlik mesleğinin farklı kesimlerce de yapılmaya başlanması Poşa grup kimliğinin belirlenmesinde önemli bir etken olan egemen meslek seçiminin zamanla değişme tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Davul-zurna esasına dayanan bir meslek anlayışına sahip grup üyelerinin özel günlerde çalmak için istedikleri ücretin yüksek bulunması hakim toplumun 'orgist şantör'leri tercih etmeye başladıkları gözlenmiştir. Bu durumun ileriye dönük iki yönlü sakınca doğurabileceği düşünülmektedir. İlki, 'orgist şantör'lerin çoğunlukla popüler şarkıların aralarında çaldıkları 'deformik' Sivas halaylarının zamanla özünü kaybetmesiyle nihayet bulacak olmasıdır. Diğer yandan, Poşaların hakim toplumla bütünleşmesini sağlayan ana unsurun müzik olduğu düşünülürse, bu mesleğin cazibesini kaybetmesi diğer bir deyişle Poşa grup kimliğinin belirlenmesinde önemli bir rol oynayan egemen meslek seçiminin yön değiştirmesi ihtimalinin grubun toplumsal ilişkilerinde uyumun bozulabileceği sorununu da beraberinde getirecek olmasıdır.

Sivas merkezinde ve köylerinde düzenlenen evlilik sürecinde (söz kesimi, nişan, kına, düğün) ve sünnet başta olmak üzere çeşitli toplu eğlencelerde ve festivallerde müzik işlerini yürüten, Sivas halaylarının devamlılığının sağlanması hususunda önemli bir konuma sahip olan bu grubun yaşam biçimlerine ve müzik kültürüne ilişkin detaylı çalışmaların yapılması bu alandaki boşluğu doldurması bakımından önem taşımaktadır. Ayrıca disiplinler arası çalışmayla grubun kökenine ilişkin varsayımların ötesinde bilgiler edinilmesi bu gruba ilişkin yapılacak tüm araştırmalara yön vermesi açısından faydalı olacaktır. Ayrıca Sivas'ta yaşayan Poşaların müzik pratiklerine ilişkin detaylı çalışmalar yapılmasının bakir olan bir alanda çalışmanın hem araştırmacıya hem bilime katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

**Referanslar**

Andrews, Peter Alford. 1992. *Türkiye’de Etnik Gruplar*. Çev: Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Ant Yayınları.

Bozkurt, Tülin. 2004. “Poşalar Örneğinde Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi” Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Türkiye.

Çlaidze, Lia; Nunu Gurgenizde ve Eter Mamul. (2001). *Türkçe–Gürcüce Sözlük*. Cilt 1. İstanbul: Gürcistan Bilimler Akademisi.

Erdem, Mustafa. 1997. “Kıpti Kilisesi Üzerine Bir Araştırma” *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 36 (1): 143-178.

Köker, Osman. 08 Temmuz 2012. “Sivas Ermenileri: Bin Varmış Bir Yokmuş” <<http://www.bianet.org/biamag/azinliklar/115648-sivas-ermenileri-bin-varmis-bir-yokmus>>

Önder, Erdoğan. 1998. “Bir Alt Kültür Grubu Olarak Sivas, Erzincan ve Artvin’de Poşalar” Doktora Tezi, Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara: Türkiye.

Seropyan, Sarkis. 2000. “Çingenerin Ermenileşmişleri: Hay-Poşalar” *Tarih ve Toplum*. 33 (202): 21-25.

*Sivas Vilayet Salnamesi*. 1325/1907: 254-255.

Skeat, Walter W. 1993. *The Concise Dictionary of English Etymology*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

Türk Dil Kurumu. 1977. *Derleme Sözlüğü*. Cilt 4. Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.

Uras, Esat. 1947. “Poşalar=Elekçi Çingener Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd” *Çığır Milli Kültür Dergisi*.(177-180). Ankara.

Yıldız, Hüseyin. 2007. “Türkçe’de Çingener İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri” *Dil Araştırmaları Dergisi*. 1 (1): 61-82.

*Yurt Ansiklopedisi*. 1982-83. Cilt IX. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

**Kişisel Görüşmeler**

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Duygu Ulusoy Yılmaz*

- A.A. (02.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas  
A.A. (05.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
H.K. (08.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
H.K. (28.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
H.Y. (15.06.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
L.K. (28.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
M.A. (26.07.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
M.A. (27.07.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.  
M.A. (02.08.2012) Kişisel Görüşme. Sivas.

**Alan Çalışmasıyla Elde Edilen Kayıtlar**

- “Hakim Toplum I”. 15.06.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Ali Baba Düğün Kına”. 26.07.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Ali Baba Düğün Düğün”. 27.07.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Aşıklar Derneği I”. 02.08.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Aşıklar Derneği II”. 05.08.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Hakim Toplum II”. 08.08.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.  
“Cumhuriyet Üniversitesi”. 28.08.2012. Kişisel Alan Kaydı. Merkez, Sivas: Türkiye.



LAVIGNAC’IN “MUSİKİ TERBİYESİ”NDE “KADIN VE MÜZİK  
“ALGISI

Emel Funda Türkmen<sup>1</sup>  
efturkmen@aku.edu.tr

*Abstract*

*Women and Music Perception in Lavignac’s “Musical Education”*

*The man, who is a social existence, uses the products belonging to both men and women while it forms its culture being a product of life. The music culture reflects the different approaches and styles of women and men and emphasizes on the effect of the gender identity.*

*This situation causes that many composers, music writers and researchers examine and deal with the subject and it reflects the necessity of dealing with subjects about women in music by some authors.*

*While Lavignac approaches many subjects attentively in his book ‘Music Trainig’, which was translated into our language by Abdülhalik Denker in 1939, he also indicates an approach dealing with the qualification of women in music. Lavignac reveals the opinions about women musicians in terms of sound, musical instruments, and teaching issues. In this study, the subject of women was revealed in Lavignac’ book and his views about women in teaching, instruments, voice and talent were tried to be examined.*

*The study is considered to be important in terms of supporting of gender and music-themed works; it is expected that the study will contribute to music educators about women- related issues through the transferring of various information of Lavignac’s views. The study ,which was approached by a descriptive approach, carried out by depending on qualitative research methods and the field-literature was used in the study.*

---

<sup>1</sup> Yrd.Doç.Dr.; Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

**Giriş**

Sanatsal ve estetik değerler arasında en önemli yeri tutan kadın, hem kavram hem de varlık olarak çeşitli açılardan araştırmaya değer bir konudur. Gerek sanatın içinde sanatçı olarak bulunarak, gerekse konusu olarak, sanatın pek çok dalını meşgul ettiği bir gerçektir. Sanata konu olması ve birçok sanat eserine ilham kaynağı olması değerini sanatsal bir obje olarak ortaya koymakla birlikte, oldukça büyük tartışmaların da odak noktası olmasına neden olmuştur.

Oysa üretici kimliği, bunun çok daha ötesine geçmekte ve sanatın icracısı olarak verdiği katkı farklı bir bakış açısı ortaya koyarak büyük bir etki gücü sağlamaktadır. Burada, ‘Kadın’ konusunun sanatsal açıdan bir obje ya da üretici kimliğinin tartışılmasına gerek yoktur. Çünkü her alanda kadının hem üretici kimliği ile hem de ilham kaynağı olarak edindiği yer, erkek egemen toplumlarda verdikleri mücadele sonucunda belli bir noktaya ulaşmıştır ve açıktır. Bu da, üstlendiği rolün ve edindiği görevlerin etkinliği üzerinde farklı açılardan bakmayı gerekli kılmaktadır.

Sanat açısından kadın kavramının incelenmesi, sanata konu edilmesi çok eskilere dayanır. Binlerce yıl öncesinin heykel ve kabartma gibi pek çok sanatsal ürününde kadınları görmek mümkündür. Genel olarak sanatın tarihsel sürecine bakıldığında ise, kadın sanatın temsilcisi olarak çok küçük bir oranı kapsamaktadır ve kadın nüfusunun büyük bir bölümünün sanatı icra etmek yerine obje olarak öne çıktığı görülür.

Müzik sanatı açısından bakıldığında da durumun pek farklı olduğunu söylemek mümkün değildir. Besteci kadın sanatçıların azlığı son derece açıktır. Müzik tarihi kitaplarına bakıldığında bile besteci kadın sanatçıların azlığı ve tarihsel serüvende edindiği yerin kısıtlı olduğu görülebilir. Freeland, kadınların evlenip aile kurmaya başladıklarında genellikle beste yapmayı bıraktıklarını ya da yaptıkları besteleri değiştirdiklerini belirtmektedir. Katı toplumsal beklentilerin karşılanması, ya da eşinin yasaklamasıyla beste yapmayı bütünüyle bırakanların da olduğunu söylemektedir. Bu duruma örnek olarak da Mendelshon’un kız kardeşi Fanny Hensel’e yaptığı baskıyı öne sürmektedir. Erkek kardeşiyle aynı eğitimi almasına rağmen eserlerini yayınlamadığını, ev toplantılarında çalınanların dışında eserler besteleyemediğini belirtmektedir.(Freeland 2008:131)

Müzik sanatında kadın kimliğinin daha iyi anlaşılabilmesi ise, müziğin farklı boyutlarında üstlendikleri görevlere bakılarak ele alınmalıdır. Farklı açılardan bakıldığında belki besteci olarak çok geniş bir yer tutmasa da kadın kimliğinin önemli bir yer tuttuğu görülebilir. Özellikle ses ve

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

çalgi yorumcusu olarak ün yapmış kadın sanatçıların varlığı göz ardı edilemez. Ayrıca bir de öğretmen olarak edindiği yerin önemli olduğu gözlenebilir.

### **Kadının Toplumsal Yaşamdaki Kimliği ve Yeri**

Kadın, günümüze gelinceye kadar, kimliği konusunda oldukça büyük bir aşama kaydetmiş olmakla birlikte, asli görevleri arasında yer alan eş ve annelik rolleri her zaman öne çıkmıştır. Çocukların bakımı, evin bakımı, eşine olan sorumlulukları neredeyse bütün bir zamanını almanın ötesinde kendisine bile zaman ayıramadığı dönemler olabilmektedir. Bu durum mesleki yaşamına doğal olarak yansımakta, mesleki yaratıcılık ve üretime yönelik çalışmalarının aksamasına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra almakta olduğu eğitim de etkilenmekte, bir çok yönden kısıtlamalarla karşı karşıya kalmaktadır. Toplumsal yapının kadına yüklediği bu görev kadının annelik vasfından ileri gelmektedir. Annenin çocuğuyla kurduğu bağ öylesine farklıdır ki bunu babanın başarması istisnaları olmakla birlikte çoğunlukla mümkün olamamaktadır. Bu durum kadının eve olan bağlılığında birinci etkidir.

“Bebeği kadın doğurur, emzirir, bakar ve büyütür, ona “ana dilini” öğretir, aile terbiyesini verir. Kültürleme denen bu süreç boyunca, erkek(baba) kadına(anne) destek ve yardımcı olur. Kadının çocuk bakımı göreviyle uzunca bir süre eve bağlanması, kadınla erkek arasında hayat boyu süren bir iş bölümüne yol açar. Buna cinsel(biyolojik) iş bölümü denir. Ev işi kadının ev dışı işler ise erkeğin görevi olur”(Güvenç 2010:222).

Bunu bir sosyal paylaşım olarak gördüğümüzde durum daha anlaşılır olmaktadır. Bununla birlikte, erkeğin kadın üzerinde kurduğu egemenliği de görmezden gelmek mümkün değildir. Bu elbette bir anda ortaya çıkmış değildir. İnançların da etkisi büyüktür.

Çağdaş ve endüstrileşmiş toplumlarda, kadın erkek farklılaşmasının azalmakla birlikte henüz tümüyle ortadan kalkmadığı görülmektedir. Cinsel kimlik kavramı kültürel bir aktarım olarak görülüyor, kadın ve erkek rollerinin farklı kültürlerde farklı uygulamaları bulunuyorsa da kültürün yaşam koşullarından etkilendiği ve yaşam koşulları tarafından yönlendirildiği düşünüldüğünde erkek egemen veya ataerkil toplum düzeni daha yaygındır. Bunun bir sonucu olarak da kadın mesleki varlığından ziyade anne ve eş olarak daha fazla varlık göstermekte, seçtiği mesleklerde de bu öncelik kendini belli etmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

**Kadının Kültürel ve Sanatsal Yaşamdaki Yeri**

Kadının kültüre olan katkısı kültürün içerisinde kendi varlığıyla yer alması sonucu başlamaktadır. Öncelikle toplumsal kültürün oluşturulmasında oynadığı rol, yaşama olan katkıları nispetinde ele alınmalıdır. İkincisi kültürün aktarılmasında oynadığı bir rolü daha vardır. Bu durum pek çok eğitimcinin dikkatini çekmiş ve üzerinde durdukları en önemli konular arasında yer almıştır. Annenin çocuklarıyla olan ilişkisi doğumdan öncesine dayanır ve geçmişten miras olarak aldığı kültüre ait ne varsa her şeyi aktarmak onun doğal bir görevidir. Farklı kültürlerdeki kadın rolünün değiştiği de bilinmektedir. Örneğin Türk kültüründe İslamiyet öncesi dönemde kadın daha sosyal bir kimlik sergiler, yönetimde söz sahibi olurken (Kafesoğlu,1997:270), İslamiyet sonrasında Arap geleneklerinin de etkisiyle Türk kadınının daha içe dönük bir karakter kazandığı söylenebilir. Beşiroğlu, Osmanlı toplumunun ataerkil yapısı içinde, sosyal yaşamın erkek egemen yapılanmasının, Osmanlı sanatlarında da erkek egemen yapılanmayı getirdiğini, bütün sanat alanlarındaki erkek egemenliğinin müzik için de geçerli olduğunu belirtmektedir(Beşiroğlu 2006:5). Kadının bu durumu, Cumhuriyet döneminde gerek politik nedenler gerek eğitim ve gerekse iş yaşamına atılma gerekliliği sonucunda değişmiş, sanat alanında da daha fazla etkinlik sahibi olmuştur.

Diğer toplumların geleneklerinde de kadın daha eve kapalı bir kimlik ortaya koymaktadır. Bununla birlikte özellikle sanayi devrimi ve kadın emeğinin sanayide ihtiyaç haline gelmesi kaçınılmaz olmuş, kendi parasını kazanan kadının özgürlüğü de bu yolda gelişim göstermiştir. Tunçdemir (2004) geçmişte, kendilerine yüklenen üreme misyonu, cinsel ayırım, tutucu dinsel inançlar ve toplumsal yaptırımlar yüzünden arka planda kalan kadınların, müzik alanında da geri planda tutulmuş olduklarını, bu engellemelerden dolayı sanatsal yaratıcılıklarının sınırlandırıldığını, bunun bir sonucu olarak da müzik üretimine fazlaca katkıda bulunamamış olduklarını belirtmiştir. Buna ilaveten, yeniçağ sonrasında bireysel özgürlüklerin kazanılması ve değişen toplumsal koşulların, müziğe ve güzel sanatlara ilgiyi artırması sonucu, doğuştan yaratıcı olan kadının, sanatsal alanda alınan eğitimlerle verimlerinin arttığını ve çok sayıda sanatsal ürün verdiklerini kaydetmiştir.

Sanatsal ürünler açısından ele alındığında geçmişte özellikle el sanatları gibi dallarda verdiği ürünler işlevseldir ve yaşamsal gereklilikleri yerine getirmek üzere üretilmektedir. Sanayi toplumlarının gelişmesiyle değişen bu durum mesleki yaşamda daha fazla yer almaları sonucunu doğurmuş, üretim yaptıkları alanlar da bunun paralelinde farklılaşmaya başlamıştır. Bu doğrultuda

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

kadının sanatsal yaşamdaki yeri de gündün güne değişmeye başlamış, örneğin konser salonlarında yer alan kadın sanatçı sayısı çok daha fazla artmıştır.

### **Sanatçı Olarak Kadın ve Müzik**

Kadın sanatçılar sanat alanında her zaman bir yere sahip olmakla birlikte, eski resim, tasvir ve buluntularda çeşitli sazları çalar biçimde resmedilmişlerdir. Buradan çalgı çalıp şiir okuyarak aktif biçimde müzik içinde yer aldıkları görülmektedir. İlerleyen dönemlerde din baskısı kadının kilise dışına itilmesine neden olmuş, kadın sesi gerektiren melodiler erkek sanatçılarca (castrato) seslendirilmiştir.

“Ortaçağda bütün yasaklara rağmen kadınlar bestecilik çalışmalarını gizli olarak sürdürmüşlerdir. Hildegard of Bingen buna en seçkin örnektir. Bu sırada kilise dışı müzikle uğraşanlar, halk melodileri bestelemişlerdir. Troubadours, Trouveres adı verilen bu besteciler hem şair hem de müzisyendirler. Bunlar 12. ve 13yy.’lar arasında kendi yazmış oldukları halk şarkılarını kasabadan kasabaya gezerek yaymışlardır. Kuzey Fransa’da çalışanlarına ‘*Trouveres*’, Güneydekilerine ‘*Troubadour*’, İngiltere’dekilere ‘*Harper*’, Almanya’dakilere de ‘*Minne-singer*’ denilmektedir. Bu tür müzikle ilgilenen kadın şairlere de ‘*Trobairitz*’ denirdi (Tunçdemir 2004)”.

Kadınların müzik alanında eğitim almaları 15-16.yy’lara kadar uzanmaktadır. Bestecilik alanında edindikleri başarıların yanı sıra özellikle 16.yy sonlarına doğru opera alanına yöneldikleri, yorumculuğun yanında opera besteciliğine de ilgi gösterdikleri belirtilmektedir.

“18. yy’ın ilk yarısı Haydn, Mozart, Beethoven, gibi büyük müzik ustalarını hazırlayan bir çağdır. Bu dönemde kadın müzisyenlerin yükselişleri ise doruk noktasındadır. Özellikle İtalya, Fransa, Almanya, Avusturya ve İngiltere’de birçok kadın; besteci, yorumcu, piyanist ve eğitimci olarak başarı kazanmışlardır. Çalışmalarında sanatsal yeteneklerini ortaya çıkaran birçok eser yazmışlardır (Walpurgis, d’Agnesi, Amalia, Paradis” (Tunçdemir 2004).

19.yy kadın müzik çalışmalarında oldukça önemli çalışmaların yapıldığı bir dönemdir. Amerika, İngiltere, Fransa, Almanya, Polonya, Rusya, Avustralya ve Yeni Zellanda gibi dünyanın dört bir yanında kadın sanatçıların müzik ve tiyatro alanında yoğun üretim içerisinde oldukları görülmektedir. Orkestra şefliğinden besteciliğe ve yorumculuğa, konservatuvar eğitimciliğinden örgütlenmeye pek çok çalışma bu dönemin önemli çalışmaları arasındadır. Bu çabalar sonucu 1950 yılında ‘Kadın Besteciler Birliği’ kurulmuştur. 19.yy öncesi ve sonrası değerlendirildiğinde

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

ise, başlangıçta, sadece insan sesi ile söylenen şiirler yazdıkları, daha sonraları (Ortaçağ) kilisenin etkisi ile dini müzikler bestelemeye başladıkları, özellikle yüksek ve maddi olanakları geniş kesimde yetişenlerin aldıkları eğitimler sayesinde şarkı söyleme, enstrüman çalabilme ve beste yapabilme yeteneğine kavuştukları, aldıkları eğitim sayesinde çağın ünlü müzisyenleriyle beraber çalıştıkları ve bu birikimlerini çeşitli yerlerde sergiledikleri belirtilmektedir. Kadın müzikçilerin, müzik akademilerinde ünlü kadın ve erkek pedagoglarla çalışma fırsatı bularak çok iyi eğitim alabildikleri, aynı zamanda üniversitelerde oluşturulan güzel sanatlar ve müzik kürsülerinde yaptıkları çalışmalarla bilim insanı sıfatını da kazandıkları görülmüştür.(Ak:Tunçdemir 2004)

Kadın kavramı, sanat açısından hem icracısı, uygulayıcısı, üreticisi olarak hem de konusu olarak yer tutmaktadır. İster sanatın konusu olarak, isterse sanatın üreticisi olarak kadın en ilkel zamanlardan beri bu alandaki varlığını sürdürmektedir. Yaşam biçimi, verilen değer, giyim kuşam gibi kültüre ait ne varsa kadın eli de orada vardır. Bu gerçek zaman zaman egemen kişilerce göz ardı edilse de kadın kimliği edebiyattan resime, müzikten mimariye her alana daha hâkim bir konumda el atmış bulunmaktadır. Bu durum, kadın kimliğinin çeşitli alanlarda nasıl ele alındığını ve kadın çalışmalarının nasıl bir bakış açısıyla işlendiğini öğrenmeyi gerekli kılmaktadır. Müzik eğitimi alanında, müzik eğitimine yön vermiş bir kuramcının görüşleri ve bakış açısı da bu açıdan önemli görülerek incelenmeye değer görülmüştür.

Bu çalışmada, Lavignac'ın *Musiki Terbiyesi* adlı kitabındaki kadın kimliğinin müzik eğitimi ve müzik sanatıyla ilgili olarak nasıl ele alındığı, incelenmeye çalışılmıştır.

Albert Lavignac(1846-1916) yılları arasında yaşamıştır. Fransız müzik kuramcısı, müzikolog ve eğitimcisi olarak yaptığı çalışmalarla çok değerli eserler bırakmıştır ve günümüzde hâlâ ders kitabı olarak kullanılan solfej kitapları bulunmaktadır. Paris konservatuvarını birincilikle bitirmiş ve bu okula 1875'te solfej profesörü olarak atanmış, armoni profesörlüğüne getirilmiştir. 1902 yılında yazmış olduğu ve dilimize Abdülhalik Denker tarafından çevrilen kitap müzik eğitimi müzik eğitiminin çeşitli konularında değerli bilgiler sunmaktadır. Çalışma, 19.yy sonu ve 20.yy başlarında yaşamış bir Fransız eğitimcinin müzik sanatında kadın konusuna ilişkin görüşlerini irdelemesi nedeniyle büyük önem taşımaktadır.

Müziğin insan eğitimi açısından önemine değinerek kitabına başlayan Lavignac, “İlk Terbiyeye Başlamadan Evvel Çocuğun Musiki Muhiti” alt başlığında, Rollin'den yaptığı bir alıntı ile dil/lisan meselesinin önemi üzerinde durmuştur. Burada çocukların beşikten itibaren dillerini

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

temiz konuşmalarının gereğini dile getirmiş, bu konuda annelere, sütannelere ve çocuğun bakımı ile ilgilenenlere önemli görevler düştüğünü belirtmektedir.(Lavignac 1939: 12)

Burada, annelik vasfı ile kadına, müzik eğitiminde dolaylı fakat önemli bir görev yüklemekte olduğu görülmektedir. Bu görev sadece Lavignac’a mal edilmemelidir. Birçok önemli besteci, müzikolog, eğitim ve düşünce adamının da benzer görüşleri üstelik çok daha önce dile getirdiği bilinmektedir. Annenin dinlediği-söylediği müziklerin çocukları üzerindeki etkileri de bilinmektedir. Bununla birlikte, çocuğu yetiştirecek olan kişinin dilini iyi konuşması gereği, vurgulanacak ve üzerinde önemle durulacak vasfı olmalıdır.Çünkü, çocuğun en yakınındaki kişinin seslendirdiği ezgiler kadar konuşmasındaki ezgisel yapı yani tonlama da çocuğun müzik kulağını etkilemektedir.

### **Lavignac’ın Musiki Terbiyesi Adlı Kitabında Kadın Müzik Eğitimsi**

Lavignac’ın müzik eğitimi alacak bir çocuğun ilk terbiyesinde bir kadın profesöre müracaat edilmesini önermektedir.

“Ben kadın öğretmen taraftarıyım. Kadında erkekten fazla tatlılık, ikna kuvveti ve bilhassa sabır vardır ki bunlar ilk derslerde bir öğretmende artistik meziyetle aynı derecede aranacak meziyetlerden başlıcalarıdır. Solfej, piyano ve harp için, yani çocuğun vüsati dahilinde olan musiki dersleri için, erkek olduğu kadar kadın profesörler de vardır. Erkek veya kadın olması hakkında tereddüt edildiği zaman tercihen kadın öğretmene müracaat edilmesini tavsiye edeceğim. Fakat yukarıda söylediğim şartlara riayet etmek lazımdır. Yani öğretmen ne çok sert ne de çok yavaş, ne çok genç ne de çok ihtiyar olacaktır. Bu şartlara erkeklere olduğundan daha fazla kadınlarda riayet edilecektir. Çünkü bu gibi noksanlıklar kadınlarda daha mübalağalı olur”( Lavignac 1939: 51).

Müziğin temel bilgilerinin verildiği ilk basamağında kadın öğretmenlerin daha verimli ve faydalı olduğu yönündeki düşünceleri, kadın öğretmenlerin sabırlı ve şefkatli olmalarına dayanmaktadır. Bununla birlikte kadın eğitimciler tercih edilirken daha dikkatli olunması gerektiğini de sözlerine eklemektedir. Gerek çalgı eğitiminde gerekse müziğin solfej ve kuramla ilgili diğer dallarında genel eğitimin verilmesinde kadın öğretmen tercih edilmesini önermekle birlikte ses eğitimi alanında aynı görüşte olmadığı görülmektedir.

Ses eğitimi açısından, kadın profesörlerin kadınlara, erkek profesörlerin de erkeklere daha iyi öğretmenlik edebileceği görüşünün yanlış olduğunu belirtir. Bu düşüncenin kendisine asla

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

doğru görünmediğini, öğrenci ister erkek olsun ister kız olsun, öğretmenin önceden tecrübe edinmiş olmasının, iyi bir düzeyde şarkı söylemiş bulunmasının önemli olduğunu belirtmektedir. Hatta bu öğretmenin sesini kaybetmiş olmasının ya da hâlâ onu muhafaza ediyor olmasının da önemli olmadığı görüşündedir. Çünkü öğrettiği şeyleri kendisinin nadiren söyleyeceği kanaatinde ve derslerini anlatmak için de daima kâfi miktarda sesinin kalacağı düşüncesindedir ( Lavignac 1939:174).

Burada kadın erkek ayırımı yapmadığı dikkati çekmektedir. Mesleğini iyi bilen, alanını tanıyan ve müzikal bilgisi yüksek bir öğretmenin ses eğitiminde başarı sağlayabileceği düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır.

Amatörlerin müzik eğitimiyle ilgili kaydettiklerine bakıldığında ise, kız ve erkek çocuklar arasında bir farklılığın bulunduğunu belirttiği görülmektedir. Özellikle kız çocuklarının zevk sanatı olarak görülen sanatlarla ilgili eğitimlerine erkek çocuklarıkinden biraz daha fazla zaman ayrıldığını söyler. “Onlara gerek rızalarıyla gerek zorla biraz musiki, resim ve dans öğretilir” derken burada özellikle kız çocuklarının amatör uğraşları arasında müziğin yer aldığını ve kültürel bir faaliyet olarak yürütüldüğü anlatılmak istenmektedir.

Musiki Terbiyesi adlı kitabın kadın kavramına olan yaklaşımı genel olarak ele alındığında, eğitimci kimliği ile ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle çalgı eğitimine yönelik sabırlı yapısıyla erkek öğretmenlerden daha başarılı bir eğitim verdiği, öğrencileriyle daha etkili bir iletişim kurarak, yol göstermede tatlı bir dille ikna ettiğini vurgulamaktadır.

Bir sanatçı, yorumcu, kuramcı ya da besteci olarak kadın kimliğine yönelik bir ayırım ya da özel bir vurguya rastlanmamıştır. Bununla birlikte toplumun genel eğiliminde kız çocuklarının sanat eğitimlerine daha fazla yer verildiğini ifade etmiştir. Burada özellikle yaşadığı dönem olan (1846-1916) yılları arasındaki toplumsal eğilimlerin de göz önünde bulundurulması gereklidir. Bu dönemlerde özellikle kız çocukları ekonomik durumu iyi ailelerde çalışma zorunluluğu taşımamaktadır. Çalışma zorunluluğu olanlar ise ancak hizmetçilik, terzilik, tarım emekçiliği, nakışçılık gibi işleri yürütmektedir. Yönetim ya da kuramsal konularla ilgili çalışmalarına imkân tanınmaz, eğitim alma hakları ise oldukça sınırlandırılmıştır.

19.yy Fransa’sında kadın hakları Olympe de Gouges tarafından yazılan ‘kadın hakları deklarasyonu’ ile yasalar karşısında kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu iddia etmesiyle geliştirilmiştir. 19.yy kadınların özgürlüklerini kazanmalarında önemli aşamaların gerçekleştiği bir dönemdir. Kadın bu toplumda hem annelik, eşlik görevlerini yerine getirmek hem



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

de ev işleriyle ilgilenmek zorundadır. Bu durum kadınların ev dışına çıkmadan yapabileceği terzilik, çamaşır hizmetçiliği, nakışçılık gibi mesleklere izin vermekte, ek gelir sağlayarak evde kalmalarını olanaklı kılmaktaydı. Evlilik bir ekonomik güvenlik sağlamaktadır ve Fransız tarihinin bu dönemlerinde evlilik bir zorunluluk olarak görülmüştür. Bu dönemlere kadar kadınların ev ve çocuk bakıcısı olarak görüldüğü ve bir aşçı, bir hostes ya da ev işlerine ait ne varsa her türden işi ağır disiplin altında gördükleri belirtilmektedir. Buna mukabil saygı duyulmamaları, erkeklerden çok daha ağır sorumluluklara sahip olmaları ve daha yalnız ve mutsuz olmaları bu dönemlerde Avrupa kadınının yalnızca Fransa değil Avrupa'nın tüm bölgelerinde ciddi bir insan hakları-kadın hakları sorunu olarak ortaya konmuştur (Gear 2002; Smith 2002).

1880 yılına kadar Fransa üniversitelerine kabul edilmeyen ve mesleklerini icra edemeyen kadınlar çok uzun çabalar sonucu bu haklarını elde edebilmişlerdir. Fransız Julie Chauvin 1890 yılında hukuk alanından mezun olmasına rağmen 1900 yılına kadar avukatlık yapamamış, bu yıldan sonra ancak mesleğini yapmaya başlayabilmiştir. Oy hakkı ise ancak 1944 yılında verilmiş bir haktır. Boşanma hakkı 1792 de yasal olmuş sonra kaldırılmış, 1884'te yeniden verilmiştir.

19.yy Fransa'sında kadının sosyal konumu itibarıyla yeterli haklara sahip olmadığı görülmektedir. Kadınların sanat eğitimleri evlerinde verilen özel hocaların gözetiminde sürdürülen genellikle varlıklı kişilerin çocuklarına sağladığı bir olanaktır. Bu durum sadece Fransa değil diğer Avrupa ülkelerinde de söz konusu olan bir durumdur.

Bu açıdan bakıldığında, Lavignac'ın kadın eğitimcilere değer vermesini önemli bir bulgu olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bir eğitimci-öğretmen rolü kadınların sosyal yaşamda ev dışında görev almalarında oldukça iyi bir zemindir. Bu yaklaşım önemli ve değer veren bir yaklaşım olarak görülmektedir. Kadın sanatçıların müzik sanatında yer edinmelerine dair bir açıklaması olmamasına rağmen, toplumsal yapının ağır baskıları karşısında müzik eğitimi ve çalgı eğitimi alanında başarılı olduklarını vurgulamaktadır.

### **Sonuç**

Lavignac'ın Musiki Terbiyesi adlı kitabındaki kadın algısını ele alan bu çalışmada, Lavignac'ın müzik eğitiminde özellikle kadın profesörlerin daha başarılı olduklarını belirtmiş olduğu görülmüştür. Çalgı eğitimine yönelik sabırlı yapısıyla erkek öğretmenlerden daha başarılı bir eğitim verdiği, öğrencileriyle daha etkili bir iletişim kurarak, yol göstermede tatlı bir dille

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Emel Funda Türkmen*

hareket etmelerinin, öğrencilerinin başarısına katkıda buldukları görüşüne sahip olduğu anlaşılmıştır.19.yy Fransa'sında kadın varlığının sosyal yaşamda gördüğü ağır baskılar verilen mücadelelerle yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. Sanayi toplumu olmanın bir gereği olarak kadın emeği hem sanayinin hizmetine sokulmakta hem de bunun bir getirisi olarak ekonomik özgürlükle kadın daha fazla söz sahibi olma fırsatını yakalamakta, saygınlığını kazanmada da yoğun çaba sarf etmektedir. Bu çabalar zamanla sonuç alınmasını sağlamış, kadının sanat alanındaki varlığı ilerleyen yıllarda çok daha artan bir oranla ağırlığını hissettirmeye başlamıştır. Müzik alanında, kadın varlığı özellikle opera alanında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında müziğin batıda bu konuda bir öncü rol üstlendiği, kadın sanatçıların bir meslek olarak müzikle uğraşmalarının zorunluluk dışında bir gerekçe ile ancak sanat ve öğretmenlik yoluyla gerçekleştiği söylenebilir.

### **Referanslar**

Freeland, Cynthia 2008 *Sanat Kuramı*. (çev:Fisun Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yay.

Güvenç, Bozkurt.2010 *İnsan Ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yay.

Kafesoğlu,İbrahim.1997 *Türk Milli Kültürü*. (15. Baskı) İstanbul: Ötüken Yay.

Beşiroğlu, Ş.Şehvar.2006 İstanbul'un Kadınları ve Müzikal Kimlikleri. *İTÜ Sosyal Bil. Dergisi*.Cilt:3,Sayı:2,3-19.

Lavignac,Albert. 1939 *Musiki Terbiyesi*.Çev:Abdülhalik Denker. İstanbul :Kanaat Kitabevi.

Tunçdemir, İlknur. 2004. 03.09.2012 “Müzik Sanatında Kadın Olgusu .Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma Sempozyumu”. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi G.S.F. <[www.muzikegitimcileri.net](http://www.muzikegitimcileri.net)>

Grear, Kelly. 2002. 03.09.2012 “Nineteenth Centruy French Working Women:Love, Marriageand Children” <[http://www.ehow.com/facts\\_5087444\\_history-womens-rights-france.html](http://www.ehow.com/facts_5087444_history-womens-rights-france.html) >

Smith, Kelley. 2002. 03.09.2012 “HistoricalBrief-Lives of Women in theearly 1800s” <[http://www.ehow.com/facts\\_5087444\\_history-womens-rights-france.html](http://www.ehow.com/facts_5087444_history-womens-rights-france.html)>

## KÖROĞLU HAVALARININ MÜZİK ÖZELLİKLERİ

Ercan Kılkal<sup>1</sup>  
kiziltorun@hotmail.com

### *Abstract*

#### *The Music Features of Koroglu Tunes*

*The first mention of musical terms of Koroglu that come to mind is bravery. Bravery, in folk literature, heroism, and a hero of the war, praising the heroic poem portrays the feelings of means. Koroglu epic of the need for Central Asia, Azerbaijan and Anatolia as well as with versions of the heroic minstrelsy (bakşılık) merged.*

*Minstrel play solo instrument, it is not to say or present sense of professional minstrelsy, for moral status and domestic wealth. One of the main representatives of the tradition of epic and Koroglu. In this study, how effective Koroglu ruled that geography, as well as honesty, and, bravery reed plays an important feature of poetry emerges as a remarkable ability to say.*

*Comes to mind Koroglu a wide geography. We speak the same language has an important place the geography of this great brother country Azerbaijan. Excess of the hero in common, both in Turkey and Azerbaijan are important in terms of addressing this issue.*

*Mention of Koroglu tunes unique "audio series", the information referred to in terms of melodic structure and rhythm of this study, we tried to make some determinations were interpreted musically. Valor in the arms of the epic stories Koroglu entirely by the grandeur of the most remarkable musical equivalents of this type have been proposed.*

*While the instrument played an important role in ashig tunes with the determination of harmony is very essential to note wires stands before us as a necessity.*

*Musically "Koroglu tunes" as well as knowledge of the purlins to a new system in order to take note melodies identified in this study we examined in regard to future generations and maintaining transmission of traditional culture are given some of the thoughts and opinions.*

---

<sup>1</sup> Dr.; Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılkal*

Köroğlu havalarından bahsetmeden önce, Âşık Musikisine biraz değinmek gerekir. Çünkü Âşık Musikisi içinde bulunan diğer türler gibi, Köroğlu havaları da önemli bir yer tutar. Âşık müziği ile ilgili müzikal açıdan yapılan çalışmalar günümüze dek sayıca çok değildir. "Bu kaynaklardan en eski ve önemlilerinden biri, XVII. y.y'da Ali Ufki Bey'in hazırladığı Mecmûa-i Saz ü Söz'dür. Bu mecmuada notaya alınmış eserler arasında âşık mûsikisi örnekleri de bulunmaktadır." (Şenel 1991: 556).

Bunun yanı sıra "âşık müziği üzerinde çalışan araştırmacıların canlı kaynaklarla karşılaşmaları, XX. y.y'ın ilk zamanlarında mümkün olabilmıştır. Âşık müziği örneklerinin ses kayıt cihazlarıyla tespit edilmesi ise, Cumhuriyet'in ilanından sonradır. 1926-1929 yılları arasında Darülelhan (İstanbul Belediye Konservatuarı) adına Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yapılan derleme gezilerinde ve bu kurumun yaptığı özel derlemelerde Âşık Seyfi ve Âşık Veysel'den alınmış destan, koşma ve deyişlerle, Âşık Kerem, Âşık Garip, Köroğlu ve Âşık Sümmani gibi ustaların "mahlasları tapşırılmış<sup>2</sup>" deyiş ve türküler, mahalli sanatçıların ağzından ses kayıt cihazı ile tespit edilmiştir." (Şenel 1991: 556)

Köroğlu'nun kimliği konusunda Türkiye'de olduğu gibi yurt dışında da pek çok araştırmacının değişik görüşleri vardır. "Boratav onu XVI. Yy'da yaşamış bir Celali reisi sayar. Ziya Gökalp, Köroğlu'nun Gazneli Türk hükümdarı Mahmud olduğu görüşündedir. Zeki Velidi Togan, destanın kaynağını Kök Türklerle – Sasaniler arasındaki savaflara bağlar ve Köroğlu'nun tarihi kişiliğini bu çağlara kadar götürür. Fahrettin Kırzioğlu daha da geri tarihe giderek Köroğlu'nu V. yy'da yaşamış, Oğuzların Arsaklı boyundan biri sayar. Köroğlu'ndan ilk bahseden yazar Evliya Çelebi'dir. Alexandre Chodzko, İran Azerbaycan'ında yazıya geçirilmiş olan Köroğlu destanının bir versiyonunu 1842'de yayımlayarak Avrupa'da tanıtmıştır." (Ekici 2004: 64-65)

1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı mensupları resmi derleme gezileri yaparak, âşık müziği ile ilgili ses kayıt örneklerini tespit etmişlerdir. Bu derlemelerde Âşık Yunus, Âşık Dertli, Ercişli Emrah, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Eşrefoğlu, Pir Sultan, Âşık Sümmani ve Bayburt'lu Zihni gibi tanınmış âşıkların, pek çok şairin mahlaslarının tapşırıldığı peşrev, divan, destan, koşma, varsağı, müstezad gibi tür ve biçimlerde ezgilerle, âşık ağzı örnekleri olan methiye, mersiye, güzelleme, soru-cevaplı muamma ve ceng-i harbi gibi örnekler

---

<sup>2</sup> Tapşırma; kendini tanıtmaya, bildirmeye, arz etmeye anlamına gelir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılıç*

derlenmiştir. Bu derlemeler sırasında diğer halk hikayelerinin yanı sıra “Koroğlu Kolları” da ezgili olarak tespit edilmiştir.<sup>3</sup>

“Kars yöresinde çalınıp söylenen makamların sayısı ile ilgili olarak araştırmacılar farklı tasniflere dayalı değişik rakamlar vermektedir. Bunlardan Fahrettin Kırzioğlu "ağır havalar (ağırlamalar, uzun havalar) yüz yirmi, orta havalar kırk, hafif (yüngül) havalar elli altı" (1964: 22) şeklinde üçe ayırarak tasnif ettiği 216 saz havasının ismini sayar. Şeref Taşlıova 157 saz makamını "ağır sesli divani makamlar yirmi bir, tecnis makamları dört, güzellerne makamları on iki, orta ve yürük sesli makamlar otuz üç, yanık sesli makamlar kırk yedi, yüksek sesle söylenen makamlar kırk" (1976: 137) şeklinde tasnif etmiştir.

Aşıklık geleneği içinde, söz ve ezgi geleneksel özelliktedir. Bu bakımdan aşıklar şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta malı kullanırlar. Aşıklar kendi şiirlerini ve eski usta aşıkların şiirlerini geleneksel özellik taşıyan hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Usta malı melodi kalıpları "çeşitli dizi, seyir ve melodileri içine aldığından" (Şenel 1991: 556), aşık çıraklık devresinde ustasından söz söylemeye ait teknik inceliklerin yanı sıra, sözün birleşeceği melodik yapıları ve bu birleştirmenin incelik ve tekniklerini de öğrenir.

Şiir ve ezgi birlikteliği, bölgelerin müzik karakterlerine göre çeşitlilik ve özellikler göstermektedir. Bazı türler sadece birbirine yakın yörelerde yaygın olup mahalli, bazıları ise muhtelif yerleşim merkezlerinde görülen daha genel özelliklere sahiptir. Bu bakımdan aşık müziğinde kullanılan ezgiler çoklukla mahalli özellikteki kalıp ezgilerdir. Makam kelimesinin "halk ağzında kalıp ezgi anlamında" (Oransay 1990: 56-58) kullanılması dolayısıyla, bu kalıp ezgiler, aşıklar tarafından makam olarak adlandırılmaktadır.

Koroğlu havaları Türk halk müziğimiz ve oyunlarımız içerisinde Türk kahramanlığını, Türk cengaverliğini en yalın Türkçe ile anlatan yiğitleme örnekleridir. Bu örneklerin kendine özgü bir dil, ritim ve melodi unsurları Koroğlu müziği ve dizisini meydana getirmiştir.

Türkiye’de Elbistan, Erciş, Erzurum, Kars ve Bolu illerindeki Koroğlu havaları arasında ortak yönler tespit edilmiştir. “Halil Bedi Yönetken, Anadolu derlemeleri sırasında Koroğlu derlemelerinin yayıldığı sahaları şöyle sıralamıştır: Bâlâ’da Sinsin oyunu Koroğlu ile oynanmaktadır. Çankırı sohbetlerinde Koroğlu çalınıp söyleniyor. Tokat’da Koroğlu oyunundan

---

<sup>3</sup> Öte yandan aşık müziği ile ilgili olarak yapılan yayınlarda (Kırzioğlu 1964;Taşlıova 1976;Aslan 1980) aşık tarzı şiir geleneği mahsullerine refakat eden ezgi karşılığı "aşık makamları" terimi ortaya atılmış ve bu terime bağlı bol miktarda isim zikredilmiştir

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılıç*

başka Arguvan Samahı ki Kırklar Samahı da denilirmiş. Tunceli’de Köroğlu ve At oyunu, Kalan’da Köroğlu, Afyon çevresinde Domaniç yöresinde Köroğlu ezgileri çalınıp söylenmektedir.” (Akyoloğlu 1983: 15-21)

“Halk musikisinde çok özel bir tarz olan kalıp ezgilerin yöreden yöreye değişen müzik karakterleri de, bu halk kahramanının adını taşır. Köroğlu adı hususi bir tavır, üslup ve çeşitli ağızların da karşılığıdır.” (Şenel 2007: 278)

Köroğlu havalarının, ezgi ve ritmik açıdan bakıldığında çok dinamik olduğu dikkat çekicidir. Bolu Köroğlu havaları, Sivas, Elbistan, Erciş varyantları ile aynı ritim özellikleri (5/8, 10/8) ne sahiptirler. Ezgilerindeki benzerlikler göze çarpar. Fakat Bolu varyantları daha hızlı metronomda çalınıp söylenmektedirler. Erzurum Köroğlu havaları 6/8, 12/8 gibi ritimdedirler.

Azerbaycan ve Anadolu sözlü geleneğinde pek çok halk hikayesinin yaratıcısı aşıklardır. Çaldıkları saz eşliğinde Köroğlu kolları ve halk hikayesi olarak bilinen diğer pek çok anlatmayı nazım-nesir karışık olarak anlatan aşıklar, içinde buldukları anlatma şartları ve çevreye bağlı olarak anlatacakları hikayeleri uzatmak, kısaltmak; birkaç anlatmayı birleştirmek veya bir anlatmayı birkaç parçaya bölmek gibi anlatım özelliklerine sahiptirler.

Köroğlu’nun şiirleri genellikle 8-11 heceli olan yigitlemeler ve kahramanlık türküleridir. Olağanüstü bir sadelik, heceleme ve dobra bir söyleyiş hakimdir. Koçaklamaların yanı sıra 8’li hece ile yazılmış son derece incelikli sevda şiirleri de vardır. Ayrıca koçaklama şiir türünün Köroğlu ile başladığı kabul edilir.

**Örnek-1**

Benden selam olsun Bolu Bey’i ne  
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır  
Ok gıcirtısından kalkan sesinden  
Dağlar sada verip seslenmelidir

**Örnek-2**

Siyah kâküllerin dökmüş  
Kızıl güllere güllere  
Ala gözlerini dikmiş  
İnce yollara yollara

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılkal*

“Türkiye’nin hemen her bölgesinde ve ülkemiz toprakları dışındaki soydaşlarımız arasında, bir çeşit yiğitlik sembolü olarak nitelenen Köroğlu’nun, dilden dile dolaşan onlarca hikayesi; hikayeler içinde okunan ezgileri; zaman zaman bazı epizotlara dayandığı halde halk ağzında varyantları olan bağımsız ezgileri ve enstrümantal olarak çalınan çeşitleri vardır.” (Şenel 2007: 278)

Balkanlar’dan Orta Asya’ya kadar geniş bir alana yayılmış olan Köroğlu efsânesi, yarı tanrılaşmış bir halk kahramanının, yüzyıllardır dilden dile dolaşan cesâretini, dürüstlüğünü, yiğitliğini, adâletini ve aşklarını anlatmaktadır. Halk musikisinde çok özel bir tarz olan kalıp ezgilerin yöreden yöreye değişen müzik karakterleri de, bu halk kahramanının adını taşır. Köroğlu adı, husûsi bir tavır, üslûp ve çeşitli ağızların da karşılığıdır.

Köroğlu havalarının büyük bir kısmı, Köroğlu veya Köroğlu’nun yanı başında bulunan diğer olay kahramanlarının deyişleriyle söylenir. Bununla beraber bazı aşıkların şiirlerinin de inşâd edildiği bir kalıp ezgi olarak icra edildiği göze çarpar. Bu haliyle aşık ağzı Köroğlu havaları ile halk ağzı Köroğlu havaları, daha çok tavır ve üslûp açılarından farklılıklar gösterir.

Köroğlu müziği dediğimizde en dikkat çekici yönü usûl açısından dinamikliğidir. Köroğlu havalarının usûl yönünden karakteristik bir özelliği vardır. Yurdumuzun neredeyse her yerinde kalıp bir ezgi ile icra edilir. İnci karakter gösteren ezgi yapısı ise dikkat çeken başka bir unsurdur. Ritim kalıbı 5/4, 5/8 ve 5/16’lık mertebelerde karşımıza çıkmasına karşın, yaygın olarak bilinen mertebe 5/8’lik usûlde dir. Bazı yörelerde ritmik farklılıklar göze çarpar. Örneğin, Erzurum ve Kars’ta seslendirilen Köroğlu havaları tıpkı Azerbaycan’da olduğu gibi 6/4, 6/8, 6/16 gibi ritimlerde icra edilmektedir.

Bolu ilimizde bulunan Köroğlu havaları üslûp, ezginin yapısı ve ritim özellikleri bakımından diğer yörelerdeki ezgilerden ayrılırlar. “Muzaffer Sarısözen’in Bolu’da davul-zurna ekibinden derlediği Köroğlu ezgisinde, birinci bölüm yanaşık sesler, ikinci bölüm ayırık ses ve hareketler, üçüncü bölüm bu havaların karakteristik ezgi yapısında olduğunu gözlemlemiştir.” (Akyoloğlu 1983: 15-21) Bu ezgideki bölümler değişik anlamları ifade etmektedir. Birinci bölüm hüznün ve kederi, ikinci bölüm umut ve neşeyi, üçüncü bölüm ise yiğitlik ve meydan okuyuşu anlatmaktadır.

“Halil Bedii Yönetken, Rıza Yetişen ve Muzaffer Sarısözen tarafından gerçekleştirilen 1948 derlemelerinde, Hakkı Özsağ’ın çalıp söylediği Köroğlu havası çok canlı ve hızlı olduğu

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılkal*

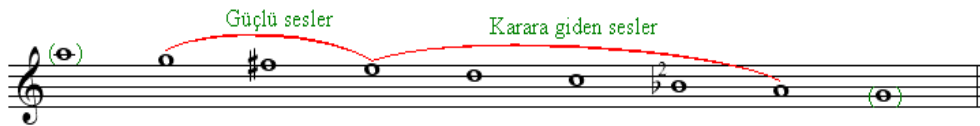
gözlemlenmiştir.” (Akyoloğlu 1983: 15-21) Bu havada Köroğlu'nun Kırat'ının yürüyüşü tüm haşmetiyle hissedilmektedir. Sözleri şöyledir

Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim  
Esen irüzgardan hile sezerim  
Demir külünk ile kelle ezerim  
Gönder yol bacını be hey Bezirgan

Köroğlu'dur bu dağların arslanı  
Hey kız seni şeker ile beslerim  
Senden bir pehlivan oğlan isterim  
Başı Bağdat şallı Eyvaz'ım benim  
Üstü kaplan postlu Kıratım benim<sup>4</sup>

“1980 yılında Bolu'da Mengen'in Avşar-Hayranlar mahallesinde Nazım Akbaba'dan derlenen Köroğlu ezgisi sözsüz olup oldukça ritmik ve karakteristiğe uygun bir havadır. Bu ezgi dilli kaval dan notaya alınmıştır.” (Akyoloğlu 1983: 15-21)

Bu kadar değişik coğrafyalarda bulunan Köroğlu havalarının kendine özgü seyir karakteri ve kendine özgü yapısı beraberinde, “Köroğlu Dizisi” diye isimlendirilen özel bir yapıyı karşımıza çıkarmaktadır.



**Şekil 1: Köroğlu Dizisi**

Ezgiler ise çıkıcı ve inici özelliklerle beşli ve dörtlü hareket gösterirler. Karara inerken si notası ( si bemol 2 ) iki koma pestleşerek karar vermektedir. Bazı örneklerde karar sesinin ( LA ) yedinci derecesi olan ( SOL ) sesinden girer ve beşinci derecesi ( Mİ ) ile yedinci derecesi ( SOL ) arasında gezinir. Daha sonra beşinci derecesinde asma bir kalış yapar ve derece derece karara gider. Ezgiler zengin olduğu kadar, akıcı ve coşkuludur.

<sup>4</sup> Ankara Devlet Konservatuarı adına Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve Rıza Yetişen tarafından 28.07.1948'de derlenmiştir.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ercan Kılkal*

Türkiye’de T.R.T repertuarına girmiş belli başlı Köroğlu ezgileri vardır. Fakat bunların sayısı çok fazla değildir. Reperturda olmayıp sadece kasetlerde seslendirilmiş veya sadece notaları yazılmış Köroğlu ezgilerine rastladım. Bende bunlardan bir kaçını notaya aldım. Bulardan en çarpıcı olanı ise Ruhi Su’ nun “Köroğlu” albümündeki eserler olarak dikkat çekmektedir. Notasını yazdığım birkaç örnek:

**AMAN KIRAT CANIM KIRAT**

Ruhi Su'nun  
"Köroğlu"  
Kasetinden

Notaya Alan:  
Ercan KILKIL

A man kı rat ca nım m kı ra t ka çıp çe ki  
lip gi de li m Her ya nın da çif te ka na t  
u çup çe ki lip gi de li m her ya nın da çif te  
ka na t u çup çe ki lip gi de lim (Saz .....

1  
Aman kırat canım kırat  
Kaçıp çekilip gidelim  
Her yanında çifte kanat  
Uçup çekilip gidelim

2  
Yoktur kıratın durağı  
Bilmez yakını ırağı  
Ab-ı kevserdir sulağı  
İçip çekilip gidelim

3  
Köroğlu der ki ezeli  
Bağlar döküyor gazeli  
Silistre'den güzeli  
Seçip çekilip gidelim

Şekil 2: Aman Kırat Canım Kırat

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ercan Kilkil*

**KIRAT SEMAHI**

İrfan Gürdal'ın  
"Atın Türküsü"  
kasetinden

Notaya Alan:  
Ercan KILKIL

Çam lı be\_\_ le\_\_ sü\_\_ re\_\_ yi\_\_ dim yo\_\_ lu\_\_ nu\_\_ yav rum yo\_\_ lu\_\_ nu\_\_

Al tın lar\_\_ dan\_\_ nal\_\_ la\_\_ ta\_\_ yın na lı nı (Saz.....) üç gü ze\_\_

le\_\_ do\_\_ ku\_\_ ta\_\_ yım çu\_\_ lu\_\_ nu\_\_ yav rum çu\_\_ lu\_\_ nu\_\_

**Şekil 3: Kırat Semahı**

Koroğlu havalarının notasyonu konusuna değinmek gerekirse, derlemecilik çalışmalarının başlamasından bu zamana kadar tek porte üzerinde hem saz bölümü hemde aşıkların icra ettiği şan bölümü beraber düşünülmüştür. Fakat bu nota yazım tekniğinin icra edilen havaların nota yönünden karşılığı olmadığı da kesindir. Bu yüzden aşıkların sazları ile icra ettikleri havaların notasyonu ayrı partiyonlarda gösterilmeli ve saz bölümü ile söz bölümünün birbirinden ayrılması günümüzde kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Aşıkların yöreden yöreye farklı tarzlarda gerçekleştirdikleri icralar T.R.T repertuarında ve yazılmış diğer kaynaklarda tek ses olarak notaya alınmıştır. Bu durum sazda kullanılan tavırlar ve aşık musikisinin en önemli müzik özelliklerinden biri olan ahenk seslerinin nota üzerinde yazılmaması sonucunu doğurmaktadır. Bu yüzden aşıklardan alınan ezgilerin aslına uygun bir şekilde tespitinin yapılabilmesi ve gelecek kuşaklara geleneksel tarzın aktarılabilmesi açısından nota yazımının iki porte olarak yazılarak, saz ve sesi birbirinden ayırmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Usta-çırak ilişkisinin fazlasıyla baskın olduğu bu tarzda, yapılan tespitlerin daha anlaşılabilir ve özellikle teknik açıdan önemli bir çalışma olacaktır. Bu yönde yapılacak çalışma

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ercan Kılıç*

ülkemizdeki aşık tarzlarının farklılıklarını bilimsel yönden anlamamızı kolaylaştıracaktır. Aşıklardan derlemiş olduğum bazı Köroğlu havalarının bu sistemde yazdığım örnekleri şöyledir:

No : 3

**DİNLE SÖZLERİMİ HAN OĞLUM AYVAZ**

♩ = 97

*Rubato*

1

Dinle söz le ri mi ha no ğlum Ay va \_\_\_\_\_ z Ha ba bam Ay vaz Yü k le tin ker va nu den gi ne ba kı \_\_\_\_\_ u

2

Er lik mey da \_\_\_\_\_ ni na \_\_\_\_\_ gir di ğin za man Ku şa nın kı

7

lı cı gen ci ne ba \_\_\_\_\_ kın \_\_\_\_\_ Ha ba bam ba kın \_\_\_\_\_

*Rubato*

12

Diş ma nın ü s tü ne ey le dim a kı \_\_\_\_\_ n Ha ba bam Ay vaz dö nü şüm yok za ma nım ya kı \_\_\_\_\_ n

13

Fa kir fu ka \_\_\_\_\_ ra yı \_\_\_\_\_ in cit me sa kın Mal ye mez ta

18

mah kar zen gi ne ba \_\_\_\_\_ kın \_\_\_\_\_ ha ba bam ba kın \_\_\_\_\_

Şekil 4: Dinle Sözlerimi Han Oğlum Ayvaz

No : 4

## KARLI DAĞLARIN ARDINDAN

$\text{♩} = 81$

1  
5  
7  
11  
14  
18

Karlı dağların ardından yüce dağların ardından dan

dan

Yel olup estiğin var mı le le le le le le le

le le le le le le le le le le can

tek atlı Gezdğin var mı

Şekil 5: Karlı Dağların Ardından

No : 1

## BİR AT GÖRDÜM SİLİSTRE'NİN İLİNDE

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of 112. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef and a common time signature, followed by a 7/8 time signature. The second system begins with a 5-measure rest. The third system starts with an 8-measure rest. The fourth system begins with an 11-measure rest. The lyrics are written below the vocal line.

1  $\text{♩} = 112$

5  
Bir at gör düm bir at gör düm Si\_\_ list re nin si\_\_ list re nin i

8  
lin\_\_ de El ma göz lü kız per çem li el\_\_ ma göz lü kız per çem li

11  
Kl\_\_ rat kı rat kı\_\_ rat kı rat kı\_\_ ra\_\_ t gel

Şekil 6. Bir At Gördüm Silistre'nin İlinde

No : 6

## MERT DAYANIR NAMERT KAÇAR

$\text{♩} = 88$

*Rubato*

1  
Mert da ya nır na mert ka çar ya re

2  
Mey dan güm bür güm bür le ni r Şah lar şa hı di

7  
van a ça r Di van güm bür güm bür le ni r Şah lar

12  
şa hı di van a ça r di van güm bür güm bür le nir

Şekil 7: Mert Dayanır Namert Kaçar

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılıç*

Âşık müziği üzerine Bela Bartok, Yıldırım Erdener, Mahmut Ragıp Gazimihal, Umay Günay, Süleyman Şenel, Yalçın Tura, Nida Tüfekçi ve Etem Ruhi Üngör gibi araştırmacılar yetkin çalışmalar yapmış ve bazı noktalara değinerek açıklık getirmişlerdir. Fuad Köprülü, Pertev Naili Boratav, Ziya Gökalp, Zeki Velidi Togan gibi araştırmacılar Köroğlu'nun kimliği ve menşei yönünde bazı görüşler ileri sürmüşlerdir. Fakat Köroğlu müziği hakkında detaylı bir çalışma ortaya konamaması bu önemli türün çeşitlerini tespit etmemizin önünde ciddi bir handikap yaratmıştır. Halil Bedii Yönetken'in Anadolu derlemeleri sırasındaki karşılaştığı Köroğlu havalarının geniş bir coğrafyaya yayıldığına önemli bir kanıtıdır. Bu türün yaşamını sürdürebilmesi için Âşıklık müessesesini tekrar ele alarak, bu çok önemli temsilcilere sahip çıkılması gelecek adına ciddi bir yaklaşım olacaktır. Böylece özellikle metropollerde yaşayan bu son temsilcilerin popüler kültür yozlaşmasından etkilenmemelerinin önüne geçilebilecektir.

Âşık tarzı müziğin yeniden derlenerek tespit edilmesi, elde edilen malzemenin, müzik tekniği ve terminolojisine göre yeniden kapsamlı olarak ele alınması yararlı olacaktır. Ayrıca ülkemizde bulunan Köroğlu havalarının musiki yönünden incelenerek tasnifinin yapılması, bu özel türün yaşatılması ve aktarılması yönünde son derece kalıcı bir hizmet olacaktır. Bu tarz çalışmalar, “âşık müziği” meselesinin çözümünde kesin sonuçlara ulaşılmasını mümkün kılacaktır.

### **Referanslar**

Can, Taner ve Siyami Palazoğlu. 2008. *Bolu Türküleri*. Bolu: Bolu Belediyesi Kültür Yayınları 2.

Ekici, Metin. 2004. *Türk Dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elçin, Şükrü. 1976. *Mecmua-i Saḡ ü Söḡ - Tıpkı Basım*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.

Evliyaoğlu, Sait ve Şerif Baykurt. 1987. *Halk Müziği*. Ankara: Türk Halk Bilimi. Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık.

Kılıç, Ercan. 2009. “Türkiye ve Azerbaycan'da Köroğlu Destanı'nın Edebi ve Musiki Dilinin Mukayeseli Tahlili” Doktora Tezi, Bakü Müzik Akademisi, Bakü: Azerbaycan.

Kırzioğlu, M. Fahrettin. 1964. *Kars İlinde Halk Saḡ ve Oyun Havalarının İsimleri*. Ankara: Türk Kültürü.

Oransay, Gültekin. 1990. *Makam Kelimesinin Sekiz Küşsel Anlamı*. İzmir: Belleten (Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1). DD Yayını.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ercan Kılkal*

Şenel, Süleyman. 1991. *Aşık Musikisi*. TDV İslam Ansiklopedisi. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.C. 3.

Şenel, Süleyman. 2007. *Kastamonu'da Aşık Fasılları*. İstanbul: Kastamonu Valiliği Yayınları.

Taşlıova, Şeref. 1976. *Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Aşık Makamlarının isimleri*. Uluslar Arası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri. Ankara: Konya Turizm Derneği Yayınları.

Tura, Yalçın. 1987. *Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi*. III. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tüfekçi, Nida. 1983. *Aşıklarda Müzik*. II. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Üngör, Etem Ruhi. 1979. *Halk Ezgilerini Notaya Almada Makamla ilgili Sorunlar*. Halk Ezgilerini Notaya Alma Semineri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.



## MISIRLI AHMET: TOPRAK DARBUKA TEKNİĞİ VE İCRA ANALİZİ

Esra Karaol<sup>1</sup>  
esra@esrakaraol.com

### *Abstract*

#### *Mısırlı Ahmet: the Clay Darbuka Technique and its Performance Analysis*

*There have not been extensive discussions about the ‘darbuka’ instrument and its performance in musicology studies despite the fact that it originates from ancient ages and that it has an important role in the historic process of Turkish and world music until today. This essay emphasizes the parts that are analyzed in the context of the technique, which is shaped especially on clay darbuka, that ‘Egyptian’ Ahmet (Yıldırım), the darbuka performer. It has developed from the point of view that musical technique is transmitted orally and visually from master to apprentice. The evolution process of the instrument varies with the parallel to cultural changes and development of civilizations in the historical process. Thus, the material of the clay darbuka has been the most affecting factor on the change of its playing technique. The reason why performance analysis is emphasized is that performance structure is analyzed depending upon importance of connection between the clay darbuka and Mısırlı Ahmet’s technique. Studying and evaluating this structure on the platform of musical theory discipline is within primary purposes in terms of analysis and determination of structural characteristics. One of the determinant elements of the study is the analytical examination of this technique through the example of Mısırlı Ahmet as a darbuka performer. His technique is known in the world as the ‘split-finger technique’ and turned over a new leaf in the performance of the darbuka instrument. A standard evaluation is aimed to be established with unique notation specifically created for the technical movements.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; İstanbul Üniversitesi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

**Mısırlı Ahmet**

1963 Ankara doğumlu Ahmet Yıldırım, 1980 yılında başladığı Türk fiske tekniği ile icra edilen bakır darbukayı kendi kendine (*autodidact*) öğrenerek, sekiz sene boyunca icra etmiştir. Yirmi beş yaşında (1988) Arap tekniği ile icra edilen toprak darbuka ile tanışmıştır. Ancak materyali ve icra tekniği açısından farklılıklar arz eden toprak darbuka çalgısı, farklı arayışlara girmesini gerektirmiştir. Her ne kadar çalgının materyali tekniğine yabancı olsa da müzikal üslup olarak sürekli Mısırlı darbuka icracılarını takip ettiğinden, yerinde gözlem için Mısır'a gitmeye karar vermiştir. Fakat Mısır'da Türk bir darbuka icracısı olarak kendisini kabul ettirebilmesi için 'yeni sözler' bulması gerektiğini düşündüğünden, toprak darbuka çalgısı üzerinde kendine özgü bir teknik geliştirerek yirmi altı yaşında Mısır'a gitmiştir.

**Mısır ve Sina Çölü**

1989 yılında ilk olarak Kahire'ye giden Ahmet Yıldırım, darbuka icracısı olarak kendisini kanıtlamakla geçen ilk altı ayın sonunda, Mısır'ın önde gelen müzisyenlerinin albümlerinde yer almıştır. 1991 yılında, ilk kez bir Türk darbuka icracısı olarak ilk solo darbuka albümünü Mısır'da kaydetmiş ve 'Ahmed-i Türkî' (Türk Ahmet) olarak tanınmıştır. 1994 yılında İstanbul'a döndüğünde, Mısır'dan geldiği için kendisine 'Mısırlı' denilmiş, Türkiye ve dünyadaki tanınırlığı 'Mısırlı Ahmet' olarak yaygınlaşmıştır. 1998 yılında ikinci kez Mısır'a gittiğinde, bu kez tekniğini geliştirmek üzere inzivaya çekildiği Sina çölünde kompozisyonlar da bestelemeye başlayarak, yaklaşık üç sene boyunca tekniğini olgunlaştırdığı bir süreçten geçmiştir. 2000'li yılların başında Türkiye'ye geri dönen Mısırlı Ahmet, darbuka icracılığını sadece fiziki ve sanatsal olarak değil, zihinsel ve ruhsal açıdan da hayat tarzı olarak benimsediğini ifade etmektedir.

**Darbuka Tarihçesi**

***Dümbelek (Türkiye)***

Önceleri daha çok (Farsça) dümbelek olarak yaygınlaşan darbuka (Arapça), toprak gövdesinin kırılğan ve derisinin akort problemlili olması nedeniyle Anadolu coğrafyasında daha çok kadınların eğlencelerde, çocukların da oyuncak olarak kullandığı bir halk çalgısı olarak kalmıştır. Şartlara göre değişen malzemelerle beraber doğal olarak icra teknikleri de değişen çalgının sosyal statüsü, tarihsel ve kültürlerarası kullanımı, farklı halkların elinde çok kültürlü bir perspektif ile bütün bu

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

etkileşimlerin çok geniş bir zaman sürecini kapsaması kültürel haritasının çıkarılmasını zorlaştırmaktadır.

***Bakır Darbuka (Türkiye)***

1930’lu yıllardan itibaren Cumhuriyet’in ilk darbuka icracılarından Hasan Tahsin Parsadan’ın (1900-1954), kendi imalatı bakır darbukaları pek çok taş plakta icra etmesiyle Türkiye’de bakır darbuka kullanımı yaygınlaşmıştır. Arap ülkelerinde kullanılan standart toprak darbuka formu ise, müzikal etkileşimle (Irak’lı Murat gibi) Orta Doğu’lu icracıların 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’ye getirdiği bilinen, fakat materyalinin yaygın olarak kullanılan bakır darbuka fiske tekniğiyle icrasına müsait olmaması nedeniyle, ancak Mısırlı Ahmet’in geliştirdiği toprak darbuka tekniği ile yaygınlaşmaya başlamıştır.

***Toprak Darbuka (Mısır)***

Darbuka çalgısının ataları olarak kabul edilen kadeh şekilli davul ailesi (*goblet drum*), M.Ö. dönemlerden günümüze çeşitli uygarlıklara yayılma ve şekil değiştirilmesiyle beraber isimlendirilmesinden, kullanım alanlarındaki konumuna kadar değişim göstermektedir. Darbuka, Kuzey Afrika kökenli bir çalgı olmasına karşın, Afrika kökenli diğer ritim çalgılarının dünya üzerindeki popülaritesini yakalayamamıştır. Belki de Orta Doğu ile özdeşleştirildiğinden, kimi müzik çevrelerinde hâkim olan oryantalist bakış açısına maruz kalmıştır. Ancak, yeni yüzyılla birlikte teknik gösteriş bakımından Mısırlı Ahmet’in kültürel bir taşıyıcılığı söz konusudur.

***Çift Darbukada İcra***

Mısırlı Ahmet Mısır’da yalnızca ‘kalıp atmak’ için kullanılan *debolloyu* (bas darbuka) hem solist olarak, hem de tiz ve bas şeklinde iki ayrı darbukayı birinde kalıp atıp, diğerinde solo çalarak beraber kullanmaktadır. Böylelikle parmaklara ve ritimlere uyguladığı bölerek kullanma tekniğini darbuka icrasına da fiilen yansıtmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

### **Türk ve Arap Teknikleri**

Türk tekniği: Türk stili bakır darbuka çalgısında uygulanan, sol el başparmağının diğer parmaklara şaklatılarak (*finger snap technique*) aşağıya ve yukarıya doğru hareketlerle icra edildiği fiske tekniğidir.

Arap tekniği: Mısır'a özgü toprak darbukada sol el yüzük parmağı kullanılarak icra edilen bir tekniktir.

### **Mısırlı Ahmet Tekniği**

Darbukada 'düm' ve 'tek' olarak adlandırılan iki ana ses etrafında şekillenen tipik bir icra anlayışı vardır. Ancak Mısırlı Ahmet farklı tınlar elde etmek için çeşitli el, parmak ve frekans kesme teknikleri kullanarak bu temel seslere alternatif olabilecek zengin bir ifade aralığı ve çalgıya eşlikçiliğin ötesine geçen etkileyici bir pozisyon sağlamıştır. İcrası birbirinden bağımsız parmak, el ve kol koordinasyonlarıyla oldukça dikkat çekicidir. Sol elin işaret ve yüzük parmakları, Mısırlı Ahmet'in sürekli geliştirmekte olduğu tekniğini anlamadaki kilit noktadır zira parmakların birbirine zıt hareketleri ile ortaya çıkan uyumlu birliktelik ritimleri ve dolayısıyla kompozisyonları oluşturan dengeyi yaratmaktadır. Tekniğin gelişimi darbuka tuşesinin bilekten tüm el ve parmak hareketleriyle zenginleştirilmesi ve gövdesinin de kullanımıyla genişlemiştir. Bu teknik sayesinde, darbuka ritmik kapasitesini aşmış melodik bir boyut kazanarak sınırsız doğaçlamaya olanak sağlamaktadır.

### **Mısırlı Ahmet Tekniğine Göre Toprak Darbukada Vuruş Gösterimleri**

Mısırlı Ahmet tekniğine göre toprak darbukadaki vuruşlar ve hareketler ile bunlardan türemiş ritmik kalıplar hem yaygın geleneksel gösterimlerle, hem de ek tanımlamalar kullanılarak analiz edilmiştir. Vuruşlar için iki çizgili vurmali çalgı portesi tercih edilerek, sağ elle yapılan vuruşlar için nota sapları aşağı doğru ve alt çizgi etrafında, sol elle yapılan vuruşların nota sapları da yukarı doğru ve üst çizgi etrafında gösterilmiştir. Notasyonda vuruşların hangi elle olduğunu belirtmek amacıyla sağ el için R (*right*), sol el için L (*left*) harfleri tercih edilmiştir. Bazı Batı notasyon sembolleri (*glissando* vb.) ve süslemeler için kullanılan işaretler ile kimi zaman farklı vurmali çalgı sembollerinden de (*slap* vb.) faydalanılmıştır. Ana başlık olarak tek bir isimle adlandırılan vuruşların varyasyonları söz konusu olduğunda, bu varyasyonlar sırasıyla ana başlığın kısaltılmış sembolü üzerinden numaralandırılmıştır (ör. düm vuruşunun varyantları için D1, D2... gibi).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

Mısırlı Ahmet tekniğine ait vuruşlar ve efektif sesleri oluşturan hareketler kolay anlaşılmasına özen gösterilmeye çalışılmış isim, harf ve rakamsal sembollerle açıklanmıştır. Notanın üstünde vuruşların adlarını simgeleyen harfler (ör. tek vuruşu için T harfi), nasıl çalınacağına dair semboller (ör. kapalı bir vuruşsa +) ve/veya atfedilen parmak numaraları ile parantez içlerinde hangi elle çalındığı belirtilmiştir.

### **Düm Vuruşları**

Darbuka çalmayı öğrenirken ve hatta dinlerken ilk olarak kulağa çarpan ses, ‘düm’ diye anlamlandırılan bas sesidir. Bas sesi ürettiğinden notasyonda alt çizgide ve kuyruğu aşağı doğru gösterilen düm vuruşu, darbukada sağ elle ve başparmak hariç diğer parmaklar kapalı ve düz bir şekilde avuç içi ile çalınır. Düm vuruşu büyük D harfi ve tınlamayı ifade eden açık bir vuruş istendiğinde -*Open*- (O) sembolü ile gösterilir. Standartlaşmış bu gösterimin dışında Mısırlı Ahmet tekniğinin ürettiği ifadeler doğrultusunda ortaya çıkan sağ ve sol el kapalı düm vuruşları ise bu çalışmada ‘+’ (*close*) sembolü ile gösterilmiştir. Düm vuruşlarına örnek olarak burada sağ el açık, sağ ve sol eller ayrı ayrı kapalı ve iki el beraber kapalı vuruşlar olmak üzere, dört farklı şekildedir.

### **Tek Vuruşları**

Dümden sonra dikkat çeken ikinci temel ses, tiz sesleri veren sağ ve sol el ‘tek’ vuruşları üst çizgide ve kuyruğu yukarı doğru olarak gösterilir. Sağ el tek vuruşunda bilekten hareketle orta (3) parmağın uç kısmındaki ilk boğum derinin kenarına gelecek şekilde, derinin kenarındaki kasnağa en yakın yere vurulur. Bu vuruşta aslında işaret (2), orta (3) ve yüzük (4) parmakları deriye birlikte temas eder. Mısırlı Ahmet’in tek vuruşları T harfi, 2 ve 4 parmak numaraları ile gösterilmiştir. Bu parmak hareketleri özellikle *trill* (Mısırlı Ahmet’in jargonunda<sup>2</sup> ‘*Trr*’) süslemelerini yaparken de kullanılır. Tek vuruş örneklerinden sağ el orta (3), işaret (2) ve yüzük (4) parmakları, sol el işaret ve yüzük parmakları ve iki el beraber olmak üzere altı farklı şekildedir.

Bunların dışında, Mısırlı Ahmet’in sağ el orta parmakla çalınan tek vuruşunu (T1) deriyle teması kesmeden ortaya doğru kaydırarak (*glissando*) elde ettiği etkili (*effective*) bir ses vardır. Kedi

---

<sup>2</sup> Teknik terimler olarak tanımlanan ve burada müzik sanatının özel dili olarak kabul edebileceğimiz jargon, genelde aynı anlamı verebilecek başka ifadeler olmadığından aynen kullanılmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

miyavlamasına benzetildiğinden, onun taklidinden türetilmiş bir kelime olarak miyav (*meow*)’lı tek vuruşu diye adlandırılmıştır.

### **Tokat Vuruşu**

Bu vuruş, düm vuruşundan ayırmak için alt çizginin üstünde gösterilmiştir. Sağ elle ve başparmak hafif bükük olacak şekilde diğer parmaklar da kapatılarak tüm parmakların deriye temas etmesiyle avuç içi ile çalınır. Tokat vuruşu, büyük S (*Slap*) harfi ve X sembolü ile gösterilmiştir.

### **Kesme vuruşu**

Üst ve alt çizginin ortasında gösterilmesi uygun bulunan kesme (*cutting*) vuruşu her iki eli kullanarak çalınır. Sol el tek vuruşlarından çıkan tonu, kapalı ve kesik duyurmak için sağ el yardımı ile kullanılan bir tekniktir. Küçük k harfi (k) ve kapatmayı simgelemek için de altına konulan kısa yatay çizgi (-) sembolü ile gösterilmiştir.

### **Kik vuruşu**

Mısırlı Ahmet’in sol el işaret parmağını 45 derecelik bir açıyla kasnağa vurarak elde ettiği tiz bir sestir. Bu vuruşun üst çizginin de üstünde üstü çizgili nota ve büyük K harfi (K) ile gösterilmesi uygun görülmüştür.

### **Süpürme hareketi**

Süpürme vuruştan ziyade, başparmağın dışındaki sağ el parmakları, parmak uçları ya da tüm tırnakların paralel olarak derinin yüzeyine sürtülmesi hareketiyle elde edilen etkili bir sestir. Mısırlı Ahmet tekniğine ait bu sesin çalışmada süpürme adı verilen Fotoğraf 1’deki hareketin, alt çizginin altında üstü çizgili nota ve yan yatmış S harfi (˘) ile gösterilmesi uygun görülmüştür.



**Fotoğraf 1.** Süpürme hareketi (kişisel arşiv)

### **Mısırlı Ahmet Tekniğinin İcra Analizi**

Mısırlı Ahmet önce kültürel mirasını özümseyerek; zaman içerisinde bireysel dinamiklerini de keşfedip içselleştirdiği farklı stilleri yeniden kurgulamış ve kendi ifadesiyle ‘gelenek’ ve ‘orijinallik’ kavramlarının bir arada yoğrulduğu bir tavır oluşturmuştur. Mısırlı Ahmet tekniğinin icra analizinde mevcut durumu tespit edebilme üzerine odaklanılmıştır. Müziği oluşturan temel unsurlardan biri olan ritmik doku üzerine yoğunlaşırken icrada standart kalıplar üretmekten ziyade bu yorum farklılıklarını üslup zenginliği olarak değerlendirmek ve icra analizi ile vücut bulan farklı ritim cümlelerini deşifre etmek gerekmiştir.

### **Dört Zamanlı Kompozisyon**

#### ***Vahde ritmi***

Arap ritim örneklerinden seçilen Vahde, kelime olarak Arapçada (*wahed*) bir/tek anlamına gelmektedir. Şekil 2’deki ritme bu adın verilmesinin temel nedeni, ritimler tasnif edilirken ilk sıraya konmasıdır. “Günümüz Mısır ve Levant bölgesinde sıkça duyulan bu ritmin durağan ama süslü bir tarzı ve birçok varyasyonu mevcuttur” (Racy 2010: passim).

# KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

## “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Esra Karaol

Başlangıç

Orta

İleri

*mf*

*f*

Şekil 2. Vahde ritmi<sup>3</sup>

### Sıkısık-ta ritmi

Mısırlı Ahmet'in kendi ritim örneklerinden biri olan bu ritim öğrencileri tarafından, daha önce açıklanan süpürme (∩) hareketinin darbukanın derisinde çıkardığı etkili sese atfen isimlendirilmiş bir ritimdir. Sıkısık-ta ritmi Şekil 3'teki gibi icra edilmektedir.

*mf*

*f*

Şekil 3. Sıkısık-ta ritmi

<sup>3</sup> Karaol 2011: passim



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Esra Karaol

*Rumba ritmi*

Latin ritim örneklerinden biri olarak seçilen Rumba ritmi, zevkli ritimlere sahip çok çeşitli dansları çağrıştıran Küba orijinli iki veya dört zamanlı bir çeşit Latin Amerika müziğidir. Şekil 4'teki gibi, 4/4'lük zaman cetveli içerisinde dördüncü vuruş vurgulanır.

**Varyasyon 1**

**Varyasyon 2**

**Varyasyon 3**

Şekil 4. Rumba ritmi

*Tihai ritmi*

*Tihai* (Tr: tehay), Hint klasik müziğinde sık başvurulan kısa döngüsel ritmik formlardır. *Tala* denen ritmik motif döngülerinin ya sonunda ya da öncesinde yer alan ve totalde üç kez çalınan ritmik bir terimdir. En sade formuyla müzikal materyalin üç kere tekrarlanmasıdır. Uygulamada sıkça görülen, değişkenlerden biri veya birkaçının çeşitlemesidir. Tihai'nin uzunluğu veya karmaşıklığı

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Esra Karaol*

için bir limit yoktur. Ör. senkoplar içerebilir ve/veya aksanlar vurgusuz notalara kaydırılabilir. Öğeler arasında eslerin kullanımı da bir faktördür (Saxena 2008: passim). Mısırlı Ahmet tarafından icra edilen bir tehay formu, içinde bir doğaçlama örneği betimler ve hece atlamalar bağlaç niteliğindedir. Kullandığı tehaylardan birine örnek olarak düm, tek vuruşları ve ‘trr’ üçlemeleri ile yukarıdaki ritim verilmiştir.

**Arap (4/4) kompozisyon**

***Kumbilleyli ritmi***

Mısır, Ürdün ve Lübnan’da ‘K’ harfi telaffuz edilmediğinden, aslında bu ritim adını *umbilleyli* olarak telaffuz edilen bir tekerlemeden almıştır. Bu tekerlemenin aslı: ‘*Kum bil leylî, kum bis subh enê*’ olup, anlamı ‘Ben gece de kalkarım, sabah da kalkarım’ olan bir Arap şarkısındanır. Ritimle birlikte atılan kalıp cümleleri, solo kalıbı olarak da duyurulan maksum ritmidir. Şekil 5’teki ritim çalınırken de darbuka orkestrası ikiye bölünerek ilk grup ritmi çalarken, ikinci grup da bu ritme eşlik eden kalıp cümlesini çalmaktadır. Gruplar yer değiştirerek kalıp atanlar düm, tek ve kesme vuruşlarından oluşan ritmi, ritmi çalanlar da kalıp cümlesini çalarak tekrarlarlar.

Şekil 5. Kumbilleyli ritmi

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Esra Karaol*

*Zeffe ritmi*

Zıfak ile aynı köktendir ancak yaygın kanının aksine zıfak gerdekle değil düğünle ilişkilidir. Zıfak aslında düğün gecesini demek olup, zeffe de gelinle ilişkili bir düğün müziğidir. Ağırlıklı olarak Lübnan ve Ürdün ritmi olduğu bilinmektedir. İcrada ilk ölçülerde tekrarlanan düm ve tokat vuruşları, ikinci ölçülerde ‘trr’ üçlemeleriyle çeşitlendirilmekte ve her iki ölçüde bir son vuruşta vokal eşliği olarak zılgıt duyurulmaktadır.

**Dokuz zamanlı kompozisyon**

*Mısırlı Ahmet Ritimleri 3*

Kompozisyonlarda kullanılan geleneksel ritim kalıplarının dışında kalan isimlendirilmemiş ritimler Mısırlı Ahmet’in kendi ritimleri olduğundan numaralandırılmıştır. Şekil 6’daki ritim 3, önce hecelemeler (*konak kol*) şeklinde duyurulduğu haliyle, yani notaların üzerindeki vurgulara göre icra edilmektedir.

♩ = 120

The musical score is written in 9/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It consists of five staves of drum notation. The first staff includes labels T4, T5, T4, T1, and 3-4 (R). The second staff continues the drum notation. The third staff has a repeat sign and a label 2 (L). The fourth staff continues the drum notation. The fifth staff has a label s and X (R).

Şekil 6. Mısırlı Ahmet ritimleri 3

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Esra Karaol*

### **Genel Sonuç**

Geleneksel yapıyı günümüz anlatım biçimlerine dönüştürerek küresel bir dil yakalayan Mısırlı Ahmet öznesinde; çağdaş ritim başkalaşımını, ritmik zenginliğin gerektirdiği özel teknik ve yaklaşımları somut çıkarımlara dönüştürebilme çabası güdülmüştür.

Geleneği kuramsal bakış açısıyla harmanlayarak, darbuka çalgısı ve icracılarına dair konuları ortaya çıkarma ve/veya literatürde güncel tartışmalar açma ihtiyacı tespitinden hareketle, darbuka çalgısına dair konulara akademik anlamda bir saha oluşturulması gerekliliği vurgulanmaya çalışılmıştır.

### **Referanslar**

Karaol, Esra. 2013. “Mısırlı Ahmet: toprak darbuka tekniği ve icra analizi 2” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Özel Sayısı*. 6:

Karaol, Esra. 2013. “Toprak darbuka: tarihçesi, yapım aşamaları ve boyutları” *Akademik Bakış Uluslar arası Hakemli Sosyal Bilimler E- Dergisi* (<http://www.akademikbakis.org>). 34: 22

Karaol, Esra. 2012. “Mısırlı Ahmet: toprak darbuka tekniği ve icra analizi 1” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Makam Çalışmaları Özel Sayısı*. 4: 8-23.

Karaol, Esra. 2011. “Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi” Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.

Racy, Ali Jihad, Jack Logan. 2010. “Arap müziği nedir?” *Musiki Dergisi* (<http://www.musikidergisi.net?p=1172>).

Saxena, Sudhir Kumar. 2008. *The Art of Tabla Rhythm-Essentials, Tradition and Creativity*. New Delhi.

**DİL-MÜZİK İLİŞKİSİ EKSENİNDE YAPILANAN TÜRK HALK MÜZİĞİ YÖRESEL  
AĞIZ ÖZELLİKLERİNİN FONETİK NOTASYONU**

**Gonca Demir<sup>1</sup>**  
gnc.dmr@windowslive.com

***Abstract***

***Phonetic Notation of Turkish Folk Music Local Dialectic Characteristics Based on the  
Axis of the Relationship between Language-Music***

*That one of the most effective tools used to pass down the customs/traditions to next generations are the traditional music's of these nations; that the folk music of every nation is performed by local dialectic characteristics, the local dialectic characteristics form the key point of teaching this music; that local dialectic characteristics in the folk music should be transferred to next generations without being changed for the continuity of the national culture are known by musicology/linguistic resources/authorities.*

*The fact that local dialectic characteristics which have been registered by the MEB/TDK can not be transferred into our written language with the 29-letter Latin alphabet, that these features can only be written with the Transcription Signals of TDK, that this is also the same in other world languages have been approved being determined by International Phonetic Alphabet (IPA). It has been documented that Turkish/other litterateurs around the world have solved the problem within their own responsibility areas, that the sounds which aren't included in the national alphabet, but whose presence can't be denied, which can be accepted seperately from each other/local articulation differences which are formed due to the combination of these sounds should be read/written with Transcription Signals of TDK/IPA.*

*The responsibility areas of Turkish folk music authorities are to start a parallel application to this important development on behalf of the THM education/to start the transfer process of Transcription Signals of the TDK which are included in Turkish Scientific Transcription Guide/IPA sounds which are available in IPA Manual Booklets into the curriculum/notation system of Turkish folk music Turkish music state conservatory which has been founded on the basis of preserving/teaching local dialectic characteristics.*

*In the transfer process of proposed system into the educational-doctrional practices, the preference of phonetic alphabets whose presence/persistence have been trademarked by local/global standarts will be important for the validity/the consistence of Phonetic Notation System of Turkish Folk Music.*

---

<sup>1</sup> Arş. Gör; İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

### **Giriş**

Etnomüzikolojide dilbilimsel yaklaşımlar ekseninde; dilbilim ve müzikoloji arasında yakın bir ilişki olduğunu öne süren ve öncelikle dile-dilbilimsel verilere dayandırılan etno-bilim araştırma sonuçlarına göre; diğer müzik disiplinleri arasından fark edilebilir bir biçimde sıyrılan, etno-müzikoloji çalışmalarına kolaylıkla adapte edilebilen, kültürel veri aktarıcılığı görevini üstlenmesi dolayısıyla etno-bilim alanında yeri yadsınamayan dilbilim; disiplinler arası geçişliliği sağlayan bir bilim dalı olarak tanımlanmıştır (Stone, 2008: 51-53).

Ele aldığı bir müzik eserini ne-neden-nasıl vb. gibi yönlendirici sorulara yanıt arayarak müzik-dışı ilişkilendirmelerle açıklama çabasında olan müziği incelemenin temelde herhangi bir şeyi incelemekten farklı olmadığı, incelemenin amaç ve hedefinin doğrudan ya da dolaylı olarak müzik ile ilgili bir sorunun çözümlenmesi ve böyle bir temel üzerinde müzik incelemesinin başka inceleme alanlarıyla aynı amaç ve hedefi paylaştığı vurgulanmıştır (Özer 1997: 1-25).

Müziğin kendi başına bir dil olup-olmadığı hakkında sonu gelmeyen birçok tartışmanın varlığına rağmen müziğin karakteristiğini anlamaya çalışan diyalektologlarca dilbilimsel teorilere başvurulmuş ve bu başvuruların ilki ‘dil olarak müzik’ başlığı adı altında kategorize edilmiştir. Bu sınıflandırma ile birlikte müzik cümlesini tıpkı kelimelerle kurulu bir dil gibi ele alıp inceleme, müzikoloji alanında üretilmiş bilgiyi başka alanlarda edinilmiş bilgi ve tecrübe ile yeniden ele alma, farklı alanlarda geliştirilen bazı yaklaşımlar, teori ve uygulamaları müzikoloji bilimine de katarak farklı açılımlar yakalama ve interdisiplinerlik potansiyelinde üretilen bilgiyi değerlendirme mümkün hale gelmiştir (Dobrian 1992).

Dünya müziklerini yazmada ezgiye mi yoksa seslendirme biçimine mi önem verilmesi gerektiği tartışılır olmasına rağmen sözlü müziklerdeki rolü anlaşılan dilbilim, ilk dönem halkbilim çalışmalarında geliştirilen kuramları doğrudan doğruya etkilemiştir (Kaplan 2008: 50-51).

Dünya müziklerini incelemek üzere yola çıkan, disiplinlerarası işbirliği ile başarıya ulaşan, müzikoloji, etnoloji, filoloji, diyalektoloji, linguistik, fonetik vb. gibi disiplinler ile dayanışma içinde olan etnomüzikolojinin müzik ve dil bağlamını araştıran müzikolinguistik ve müziksel anlatımı araştıran müziko-semantik ile sıkı bir ilişki içerisinde bulunduğu vurgulanmıştır (Kaplan 2008: 76-77).

### **Dilin dilbilimsel özellikleri ile müziğin müzikolojik özellikleri ekseninde dil-müzik ilişkisi**

Dilbilim ve müzikoloji kaynakları; dil-müzik ilişkisi ekseninde yapılan ve türkülerin icra boyutunda varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin oluşum ve gelişim süreçlerini şu bilgileri vererek açıklamaktadır. İnsanlar tarafından iletişim aracı olarak kullanılan dil ve müziğin ana malzemesi insan sesidir. Konuşma dilinde kullanılan insan sesinin ritim ve melodisinin daha genişletilmiş bir formu ise müzik dilidir. İnsanoğlu iletişim ihtiyacını gidermek amacıyla diğer bireylerle uzlaşarak nesne ve kavramları işaretlerle sembolleştirmiş, her sembole karşılık gelen bir ses belirlemiş ve bu sesleri belli bir formda çıkararak konuşma dilini üretmiştir. Konuşma dilinde, dilde tutumluluk yasası-dilde keyfi zenginleştirme-dilde tasarım-duygusal dil-içselleştirilmiş dil-dil estetiği vb. gibi dilbilimsel yasalara uygun olarak iletişimini sesiyle sağlayan insanoğlu, bu iletişimini daha içkin, daha etkileyici, daha ahenkli ve daha estetik bir forma dönüştürmeyi tasarlamış, bu amacı doğrultusunda sesini konuşma dilinde kullandığı biçiminden daha değişik bir formda kullanmış, nihayetinde de ikinci bir iletişim sistemi olarak müzik dilini üretmiştir. Her toplumun müzik dilinin, diğer toplumların müzik dilinden farklılıklar göstermesi toplumların konuşma dili ile doğrudan alakalıdır. Her dilde kavram ve nesnelere işaret eden semboller farklı olduğu gibi, bu sembolere karşılık gelen insan sesleri de farklı farklıdır. Doğaldır ki her toplum, konuşma dilini müziğinde de nüve olarak kullanmış ve müziğinde kullanılmak üzere ikinci bir dil üretme ihtiyacını gereksiz görmüştür. Müzik dilinde, konuşma diline göre farklı olan şeylerden biri; konuşma dilinde kullanılan insan sesinin ritim ve deviniminin değiştirilerek yeni bir formda kullanılmasıdır. Her toplum açık ya da gizli anlaşmalarla, müziğinde kullandığı insan sesi formunu, geleneksel olarak belirlemiş ve müziğini de bu formlar çerçevesinde icra etmiştir. Bilimsel çerçeveden bakıldığında, dil-müzik ilişkisi ekseninde irdelenen; halkın konuşma dili ile türkülerin icra boyutunda varlığını sürdüren Türk halk müziği yöresel ağız özellikleri arasındaki etkileşim; çağlar boyu dil ve müzik dili ekseninde cereyan eden döngü ve domino etkisinden başka bir şey değildir. Yöresel söyleyiş özellikleri ile icra edilen türküler ve yöresel konuşma biçimleri arasında sıkı bir etkileşim ve kombinasyon ilişkisi bulunmaktadır. Birçok özelliği ile birbirine benzeyen dil ve müzik arasındaki etkileşimler sırasında, bazen dilin müziğe, bazen de müziğin dile baskın geldiği dilbilimciler ve müzikologlar tarafından tespit edilmiştir. Dildeki özelliklerin kimi zaman biri, kimi zamanda birkaçı birden müziğe yansımakta, müzik dili de zaman zaman aynı etkiyi dilde yaratmaktadır. Dil-müzik ilişkisine bağlı olarak türkülerde varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin sırrını çözebilmek için; her iki alanda bulunan ortak özellikler ile farklı yapıdaki

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

özelliklerin etkileşiminin dilbilimsel ve müzikolojik kaynaklar ekseninde incelenmesi gerekmektedir (Demir 2011: 5-6).

**Ağız kavramının dilbilimsel ve müzikolojik ekseninde tanımı**

Dil-müzik ilişkisi ekseninde geleneksel ilintilerle belli edebi ve müzikal kalıplar oluşturularak icra edilen türküleri diğer müzik türlerinden ayıran en önemli iki özellikten birincisi; resmi yazı diline göre ses, şekil ve anlam bilgisi özellikleri değiştirilen yöresel ağızlarda varlığını sürdüren edebi metinlerin türkü sözü olarak kullanılması, ikincisi ise; yöresel müzik geleneğinin icra boyutunda varlığını sürdüren müzikal kalıplara uygun bir üslupla çalınıp-söylenmesidir. Resmi yazı dili ile transkripsiyon edilemeyen yöresel ağız özelliklerinin Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri ve Uluslararası Fonetik Alfabe sesleri ile transkripsiyon edilebileceği dilbilim ve müzikolojinin tespitleri arasında yer almaktadır (Demir 2011: 42).

Ağız kavramı; aynı kökenden gelen üst sistem durumundaki bir standart dile bağlı bulunan, yazılı bir gelenek oluşturamama sebebiyle resmî ortamlarda kullanılması tercih edilmeyen, iletişim alanı yazı diline oranla daha sınırlı olan yerel konuşma biçimleridir. Bir dilin veya bir dile ait lehçenin daha küçük yerleşim birimlerinde yazı diline oranla birbirinden az ya da çok ayrılan konuşma biçimleri, linguistik şekiller kompleksi ve belli topluluklara özgü sözlü anlatım yollarının tümüdür (Korkmaz 1992). Bağlı bulunduğu ana dil içinde ses, şekil ve anlamca farklılıklar gösteren, mahalli hususiyetler taşıyan ve kendine has kelime dağarcığı bulunan belli yerleşim bölgelerine özgü konuşma dilidir (TDK 2005).

Halk dili; resmi ortamlarda kullanılmaktan kaçınılan, yazılı bir gelenek oluşturamamış, iletişim alanı sınırlı, saygınlığı standart dile oranla daha az olan ve okullarda öğretilmeyen yerel konuşma biçimleridir. Bir sözcüğün çekimi veya söylenişi ülkenin farklı yörelerinde doğmuş, yetişmiş kişilerde farklılık göstermektedir. Ancak, yöresel ağız özelliklerine göre konuşan kişiler, değişik çevrelerden kimselerle yazılı ve sözlü iletişim kurarken, yöresel söyleyiş biçim ve özelliklerini değiştirme, standart dile has söyleyişe uyma gereğini duymaktadırlar. Standart dil ile halk dili arasında ses özellikleri-sözcük seçimi-çeşitliliği vb. gibi dilbilimsel özellikler yönünden çok çeşitli farklılıklar ortaya çıkmaktadır (Aksan 1979 I: 84- 87).

Türk Halk Müziği ürünlerinin incelenmesinde öncelikle ‘yerellik, yöresellik’ kavramları üzerinde durulmaktadır. Yerel kavramı, mahalli anlamında olup, sözlü kültür ürünleri için ‘yöresel’



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

terimi ile çoğu zaman eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Herhangi bir yöreye özgü sözel kültür ürünü o yörenin kültürel karakteristiği ile biçimlenerek ‘yerel’ ya da ‘yöresel’ nitelikler kazanmaktadır (Altınay 2008: 5-7). Türk Halk Müziği’nde ağız kavramı; büyük ölçüde serbest ritimli kalıp ezgi ve okuyuş üsluplarını ifade eden bir çeşit okuyuş üslubu, tek başına hem bir diyalekt kullanımı, hem bir kalıp ezgi, hem bir yöresel tavır, hem de kişisel bir üslup ve çoğu zaman sözle anlatılmayacak bir icra biçimidir (Şenel 2007: 66).

Bir esere dair karakteristik özelliklerin bütünleyicisi olup, dilin kullanım özelliklerini vurgulama yönüyle bir müzik terimi olarak müzik terminolojisindeki yerini almış olan, yöresel çalış-söyleyiş teknikleri arasında çeşitli ayırt edici özelliklerin oluşmasında etkin rol oynayan, bir eserin icrası esnasında sesin ağız içindeki şekillenişini (hangi harflerin, hangi seyir yapısı içinde, hangi pozisyonda çıktığını belirleme vb. gibi), belirli bir bölgedeki müzikal alışkanlıkları ve bu alışkanlıklar ile şekillenmiş olan müzikal geleneğin adlandırılması için kullanılan teknik bir terimdir (Hacıoğlu 2009: 23-24).

Genel dil iskeletini koruyan Türkçe’nin, çeşitli etkiler sonucunda yöre ve bölgelere göre vokal konsonant bakımından telaffuz değişikliğine uğraması olarak tanımlanmıştır (Parlak 1990: 24).

### **Ağız dokümantasyonunun dilbilimsel ve müzikolojik eksende gerekliliği**

Sözlü iletişim aracı konumunda bulunan ağızlara özgü sözel ifadelerin, yazıya geçirilmesi, tek seferlik bir dilsel davranış olmaktan çıkarılıp tekrarlanabilir duruma getirilmesi olarak tanımlanmış olan ağız dokümantasyonu, yöresel ağız özellikleri ile konuşan ağız konuşurlarının soyut dilbilgisi yetilerinin tanımlanabilmesi, dilin kendine özgü yapısının incelenmesi, dilde var olan büyük yaratıcı zenginliğin belirlenebilmesi ve böylece idealize edilmiş tek biçimli dil anlayışının temelsizliğini ortaya koyması açısından oldukça önem taşımaktadır. Ağızlar, gelecek kuşaklara eskiden olduğu gibi güçlü bir şekilde aktarılamamakta, çeşitli nedenlere bağlı olarak tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar hızlı-köklü bir biçimde değişmekte ve birincil özelliklerini yitirmektedir. Bu nedenle, geri döndürülemez biçimde kaybolmalarından önce mümkün olduğu kadar çok ağızın mümkün olduğu kadar çok malzemeyle belgelenmesi büyük önem taşımaktadır (Demir 2009: 185-186).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

**Sözel sanatsal bir performans türü olarak tanımlanan türkülerde kullanılan dilin özellikleri**

Bağlı bulunduğu toplumun sosyal değerleri ve çeşitli kültür unsurları ile beslenip şekillenen folklor mahsulleri, bir milletin ortak yaratıcılığından doğan ve sözlü geleneklerle nesilden nesile aktarılan anonim kültür verileridir. Zaman ve mekân sınırlarını aşarak yaygınlık kazanan ve karşılıklı etkiler dolayısıyla başka milletlerin folklorik özellikleri ile kaynaşan folklor mahsulleri yazılı ve sözlü kaynakları ile doğrudan doğruya dile dayanmaktadır. Folkloru şekil veren ve millilik vasfı kazandıran unsurların başında gelen dil folklor mahsullerinde, folklor mahsulleri de dilde varlığını sürdürmektedir. Yazı dilinin sınırlayıcı-dondurucu baskısından uzak bir biçimde Standart Türkçe'ye ve yazı diline paralel bir ilerleme kaydederek varlığını sözlü gelenek halinde devam ettiren ve başlı başına bir kültür hazinesi olan halk dili folklor özelliklerini taşıyan dil olarak tanımlanmaktadır. (Korkmaz 2005: 282-293).

Kulaktan kulağa yayılan-kuşaktan kuşağa aktarılan ve sözlü edebiyatın en güzel örneklerinden biri olan Türkü; halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünen, yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde barındıran (Şenel 1997-98: 1-3); bir milletin esasını teşkil eden büyük kütlenin kendi kendine yarattığı öz müzik dili ve halk ruhunun sesle ifadesi (Yönetken 1961: 2362-2364) olarak tanımlanmıştır. Gelenekselliğe, sözlü aktarıma, bölgesel-etnik bir temele dayanan ve küçük gruplar arasında sıkça başvurulan bir iletişim biçimi olan (Titon 1999: 59-62); halk şiirinin müzikle birlikteliği ve ezgisel yapısının kullanışlılığı dolayısıyla yaygınlaşan (Kaynar 1996) türkülerin dili çoğunlukla akıcı ve zengin bir konuşma diline dayanmaktadır. Çok yalın, sade, samimi ve bir o kadar da renkli halk ağzı türkülerde varlığını sürdürmektedir (Özbek 2009: 28-29).

**Türk halk müziği yöresel ağız özelliklerinin fonetik notasyonu**

Yüzyıllarca tamamen sözlü kültürün doğal bir sonucu olarak kulaktan kulağa aktarılma yoluyla günümüze kadar ulaşan, kuramsal boyutu başkalarınca çok daha sonra oluşturulan ve gerçekte tümüyle edimsel bir niteliğe sahip olan geleneksel musikilerde esas olan etmen kuram değil uygulama ve seslendirme teknikleri olarak görülmüştür. Notaya alınma gibi halk musikisine ilişkin kuramların bu ezgilerin ortaya çıkışlarından çok daha sonra müzik bilimciler tarafından saptanmış bir takım kurallar ve sınıflandırmalardan ibaret olduğu bilinmektedir. Yerel musikilerde kuram edimden çıkarılmaya çalışılmakta, musikiyi yazmaya (saptamaya) yarayan notalama geleneksel

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

musiki çevrelerince tüm boyutları ile yeteri kadar bilinmemekte ve tam olarak anlaşılammamaktadır (Gedikli 1997: 58-63).

Bir müziğin temel sayılan özelliklerini sabitlemeye (batı müziğinin temelinde yatan bir olgu olan müziğin kâğıda aktarımı) yönelik olan nota yazısı ilk olarak kuramsal yönergeler şeklinde ortaya çıkmıştır. Tarih boyunca sürekli olarak kuram ve uygulama arasında arabuluculuk yapan nota yazısının tınısal varlığının eksiksiz bir biçimde açığa çıkarılıp anlaşılabilmesi için özgün tınısal görüntünün incelenmesi ve seslendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Nota yazım tekniklerinden biri olan geleneksel notalama tekniğinin sahip olduğu yüksek nitelikler günümüzde göz ardı edilmektedir. Yüzyıldan daha uzun zamandır sürdürülen reform denemeleri sonucunda oluşan geleneksel nota yazısı çok çeşitli türde müzik kültürü meydana getirebilmeyi her şeyden önce perdeleri ve süreleri görsel olandan tınısal sonucu ortaya çıkaracak derecede görme duyusuna iletebilme becerisi sayesinde gerçekleştirmiştir. Geleneksel notalamanın tümünden kenara atılmaması, yazım kalitesinin yükseltilmesi ve gereksiz bir biçimde geleneksel olana karşı çıkılmaması gerektiği vurgulanmıştır (Pekoğlu 2007: 1, 21, 53).

Nota yazıları icat edilip kullanılmaya başlandığında bazı eserler notaya alınıp sabitlenmeye çalışıldığı halde nota yazılarının kullanılmadığı dönemlerde kulaktan öğrenilen sözlü musiki eserleri nota yazılarının yeterli olmayışları nedeni ile günümüze kadar sağlıklı bir biçimde aktarılamamış ve bu durum musikinin sınırlanmasına neden olmuştur. Geleneksel müziğin korunması, araştırılması ve seslendirilmesi üzerine kurulu atılımların tartışma alanından planlama ve uygulama alanına götürülmesi gerektiği vurgulanmıştır (Günay 1988: 65). Dilbilimsel gelişmelere paralel bir uygulama başlatan müzikologlarca özellikle şehirli müzikler ile yerel müziklerin yazıya geçirilmesi sırasında birbirinden farklı yazım teknikleri kullanılmış ve halk müziği notalama tekniklerinden biri olan çeviriyazım tekniğinin yerel müzikleri yazıya geçirme sürecinde pek çok imkân ve kolaylık sağladığı vurgulanmıştır (Duygulu 2006: 210).

### **Fonetik bilimi ve özellikleri**

Bir dilin seslerini boğumlanma noktaları, boğumlanma özellikleri ve dilsel iletişim dizgesindeki işlevleri açısından inceleyen, konuşma seslerinin eklememesi (*articulatory*), nakli (*transport*) ve alınması (*receiving*) ile ilgili bir dilbilim dalı olan fonetik, bu üç çalışma alanına karşılık, eklememe (*articulatory*), akustik ve işitme fonetiği (*auditory phonetics*) olmak üzere üç branşa ayrılmaktadır. Fonolojik bağlamdan bağımsız olarak, seslerin detaylı tanımıyla ve konuşma seslerinin fiziki

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

yönüyle ilgilenen fonetik, konuşma seslerinin tam bir transkripsiyonunu vermek için kullanılmaktadır. Dil çalışmalarının zorunlu altyapısı olan fonetik (Roach 2001: 10); seslerin oluşumunu ve niteliklerini inceleyen, seslerin çıkış yerlerini, çıkış biçimlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyan, dilde zaman içinde oluşan ses değişmelerini inceleyen, konuşma organlarının işleyişini, dil seslerinin akustik yönünü inceleyen (Çer 2010: 14) hem bir bilim, hem de bir sanat dalı olarak tanımlanmıştır (Laver 1994: 17-18).

Fonetik işaretler, dillerin doğru telaffuz biçimlerini öğrenebilmek ve uygulayabilmek için kullanılan imlerdir. Alfabe harflerinin ya da yazı dilinde kullanılan herhangi bir diğer işaretlerin değil, özellikle konuşma seslerini incelemektedir (Bloch & Trager 1942: 10).

Seslerin akustik analizlerini incelemesi dolayısıyla fizik, dil organlarının nasıl işlediklerini irdelediği müddetçe fizyoloji, dile ait bir problemin çözümleme yoluna gittiği takdirde de dilbilim ile ilgili olan, çeşitli alanlardaki meslek gruplarına ve sahne sanatkârlarına yaşayan dillerdeki doğru telaffuzu öğreten fonetik, seslerin hangi organlar yardımıyla ve nasıl meydana geldiklerini inceleyen bir bilimdir (Üçok 1951: 1-5).

Uluslararası terminolojide fonoloji olarak adlandırılan sesbilim temelini oluşturan fonetik (ses bilgisi), insanın konuşma organlarının düzenli çalışmasıyla çıkardığı boğumlu konuşma seslerini inceleyip, bu seslerin çeşitli dillerdeki kullanımını öğreten, ses ve konuşma organlarının konuşma ve şarkı söyleme esnasında durumlarını inceleyen bir disiplindir (Selen 1973/9: 16).

Konuşma seslerini (fonları) inceleyen bir bilim dalı olup fizyolojik (artikülatuvar), akustik ve işitsel (odituvar) olmak üzere üç ana dala ayrılmış olan fonetik, dildeki sesleri nesnel bir öge olarak ele alıp inceleyen bir bilim dalıdır. Verici ve alıcı arasında değiş tokuş yapılan ses akımının fiziksel, akustik ya da fizyolojik yönünü ele almaktadır. Konuşma eylemi sürecini inceleyen fonetik bilimi, dildeki seslerin çıkarılması (artikülasyon) sırasında konuşma organlarının işleyiş biçimi, hangi seslerin bulunduğu, bu seslerin nicelik ve nitelik özellikleri, ses sistemi, seslerin sınıflandırılması vb. gibi detaylar üzerine eğilmektedir (Ergenç 1987: 148).

Fonetik, temel olarak 1. Konuşma seslerinin üretilmesi 2. Bu seslerin havada iletilmesi 3. Bu seslerin dinleyici tarafından algılanması olmak üzere üç alan üzerinde çalışmakta, Söyleyiş (*Articulatory*) Fonetik-Akustik (*Acoustic*) Fonetik-Dinleyiş (*Auditory*) Fonetik olmak üzere 3 ana branşta değerlendirilmekte ve Söyleyiş (*articulation*) Fonetik, konuşmayı sağlayan hareketlerin tümü olarak tanımlanmaktadır (Aksan 1979: 22).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

**Fonetik yazı (çevriyazı-transkripsiyon)**

Dilde anlatım, yazılı ve sözlü olarak üzere başlıca iki yolda gerçekleştirilmektedir. Konuşma sözlü ifadeyi, yazma da yazılı ifadeyi doğurmuştur. Yazılı anlatımda dilin ifade aracı yalnızca yazı iken, konuşurken sahip olduğumuz çeşniyi karşılayan imkânlar yazıda bulunmamaktadır. Bu bakımdan gelişmiş, yüksek seviyeye erişmiş kültür dilleri, konuşmada sahip oldukları anlatım zenginliğini yazıda da sağlamayı gaye edinmişlerdir. Dilin yazıya geçirilmesinde uygulanan imlâ sistemleri başlıca ikiye ayrılmaktadır: Sese dayanan ses imlâsı veya fonetik imlâ ve köke ve şekle dayanan köken imlâsı veya şekilci imlâ. Fonetik imlâda dilin her sesi yazıda genel olarak ayrı bir harfle gösterilmektedir. Yani kelimeler nasıl telaffuz ediliyorsa öylece yazıya geçirilmektedir. Bu bakımdan fonetik imlâ, söyleyişi aynen veren imlâdır.

Fonetik, seslerin hangi kurallar doğrultusunda nasıl bir araya geldiklerini ve seslendirildiklerini ortaya koyan ve dilin sesle ilgili bütün kurallarını tespit eden bir bilimdir. Fonetik imla seslerin yazılışlarıyla ilgilenmektedir. İnsan iletişimde konuşma dili yazı dilinden daha çok kullanılması sebebiyle araştırmalarda konuşma dili verilerine de yer vermek gerektiği, yazı dili verilerinin görüleni, konuşma dili verilerinin ise duyulanı ifade ettiği, araştırmalarda konuşma dili verilerini ve bu verilerin doğruluk oranını tespit etmenin yazı diline oranla çok daha zor olduğu vurgulanmıştır (Coşkun 2008: 215, 240).

Sesleri karşılamada kısmen göreceli ses değerlerini temsil eden standart yazı alfabelerinin, seslerin tespit edilebilen bütün niteliklerini dikkate alarak yürütülen ağız araştırmaları alanındaki çalışmalarda yetersiz kaldığı bilinmektedir. İhtiyaçları karşılama gerekçesiyle oluşturulan yeni işaretler sistemine transkripsiyon alfabesi ve ağız çalışmalarında transkripsiyon harflerinin kullanımı ile oluşturulan yazılara da çevriyazı denilmektedir. Dilbilimde kullanıldığı anlamıyla fonetik yazı, konuşmadaki seslerin sonradan tekrar üretebilmesi için özel yazılı sembollerle kaydedilmesi (Demiray 2008: 201-202) yazı dilindeki değil Anadolu ağızlarındaki söyleyiş özelliklerinin telâffuzdaki ses değerlerini dikkate alan özel alfabe işaretleri kullanılarak yazıya geçirilmesi işlemi olarak tanımlanmaktadır (Korkmaz 2003: 59, 296).

Fonetik yazıya geçirme (transcription phonétique) sistemi; seslendirme/boğumlama üzerine yoğunlaşmakta, kullanılan alfabe/ayırt edici işaretler mümkün olan bütün ses ayrıntılarını göstermeye yetecek kadar zengin tutulmakta ve anlam en son düzeyde yerini almaktadır. Bu yazıya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

geçirme türü daha çok yeni incelemeye alınan diller-ağzlar ve yabancı bir konuşma dilinin söyleyiş özelliklerinin betimlenmesi için kullanılmaktadır. (Gemalmaz 2001: 4-5).

### **Sözlü geleneğin yazıya aktarımı**

Konuşma sesi ve harf arasındaki ayırım ilk kez, dil ve konuşma kavramları arasındaki fark, linguistiğin araştırma konusu olmaya başladığında yapılmıştır. Harf, göze hitap eden, yazı dilinde görevi olan bir unsur ve yazı sisteminin değişmez üyesi olarak kabul görünürken, konuşmanın en küçük parçası olan ses, konuşma olayında bir kereye mahsus duyulan bir birlik, aynı şekilde her zaman söylenemeyen, harf gibi sabit olmayan, değişebilen, ölçülebilen, analiz edilebilen bir öge olarak kabul görmüştür. Konuşma sesi ve harf arasındaki ilk ayırım yapıldığı kadar ölü harflerle uğraşan bilginler, konuşma dilinde fiziki ve fizyolojik en küçük unsur olan sesle ilgilenmemişlerdir (Selen 1973: 22-24).

Henüz yazı yokken insanlar duygu ve düşüncelerini sözlerle anlatmaya çalışmışlardır. Bu bakımdan söz yazıdan önce gelmektedir. Daha sonra yazılı işaretler kullanılmaya başlanmış, konuşma dilinde işitilen sesler, yazı dilindeki işaretlere dönüştürülerek yazıya aktarılmış, böylece dildeki anlatım yazılı ve sözlü olmak üzere iki yoldan gerçekleştirilmiştir. Sözlü (*oral*) terimiyle sadece konuşarak, ağızla dile getirilen söylem; sözel (*verbal*) terimiyle sözle, kelimeyle ifade edilen her çeşit bilgi, açıklama vb. söz birimi veya dizisi ifade edilmektedir. Bu durumda sözel terimi gerek yazılı gerek sözlü anlatımı içermektedir. Sözlü terimi ise, kelimeyle ifade edilen, ama hiçbir zaman yazıya ve konuşmadan başka söz teknolojisine girmeyen anlatım türü olarak tanımlanmıştır (Özkan 2009: 5-33).

Konuşulan dilin yazılma süreci, bilinçli yaratılmış belirli kuralların yönetimindedir. Dilin sözlü niteliği yazının bulunuşuyla yeni bir gelişim boyutu kazanmıştır. Sözlü dil, her zamanki dinamizmi içinde varlığını sürdürürken, yazılı dil (her ne kadar sözlü dilin üzerine temellendirildiyse de) kendini sözlü dilden ayrı kılıcı birtakım özellikler geliştirmiştir (Çotuksökmen 2002: 54). Bir dilin temelini halkın sözlü dilinin oluşturduğu, sözlü dil ister yazıya geçsin ister geçmesin temel/asli olma özelliğini hiçbir zaman yitirmediği, sözlü dilin üzerine oturtulmaya çalışılan yapay dillerin ne kadar uğraşılırsa uğraşılınsın hiçbir zaman sözlü dilin yerini alamayacağı, halk dilinin kendi dilinin en büyük koruyucusu ve savunucusu olduğu, gerek anonim söz ürünleriyle gerek yetiştirdiği yazar ve sanatçılarıyla kendi alanının sınırlarını belirlediği, insanın dil yetisiyle dilin kendisini ve ilk ağızdan çıkan sözü söz teknolojileriyle nasıl değiştirdiğinin

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

insanlık tarihi için önemli bir dönüm noktası sayılması gerektiği, sözlü kültürden nasiplenen kendi kültürümüze anlayış ve saygıyla yaklaşım yollarının belirlenmesinin önemi vurgulanmıştır (Özkan 2009: 5-3, 97-133).

**Müzikolojik veri kaydetmede fonetik yazı (çeviriyazı-transkripsiyon) kullanımı**

Türkçe yazı dilimizin de içinde bulunduğu köken imlası veya şekilci imla yazılımı dilde birleştirici-bütünleştirici amacı gereği yöresel ağız özelliklerini kaybetme eğilimindedir. Sese dayanan ses imlası veya fonetik imla yazılımı söyleyişi aynen yansıtan yazılımdır. Bu nedenle yöresel ağız özelliklerini yazıya yansıtma imkânını tanımaktadır. Mevcut Türk Halk Müziği Notasyon Sistemi, yöresel ağız özelliklerini resmi yazı dilimizin yazılımına imkân tanıdığı ölçüde yansıtmaktadır. Yazı dilimizin yazılımına imkân tanımadığı yöresel ağız özellikleri bu notasyon sistemi ile gösterilememektedir. Ayrıca yöresel konuşma dilinden bağımsız olarak sadece türkülerin icrasında varlığını sürdüren müzikal ağız özellikleri de mevcut notasyon sistemi ile ifade edilmemektedir.

Bir ülke veya belirli bir bölge halkının maddi-manevi ve kültürel ürünlerini konu edinen, bu ürünleri kendine özgü yöntemleriyle derleyip-sınıflandıran-çözümleyip-yorumlayan ve son aşamada da bir bileşime vardırılmayı amaçlayan (Arseven 1977: 83-99); ulusal kültüre ve evrensel değerlere ulaşmada önemli köprülerden biri olarak kabul edilen yerel kültür araştırmalarının değeri; müziğin sosyo-kültürel etkilerinin fark edilmesi ile bir kat daha artmıştır. Bu alanda gerçekleştirilecek çalışmalarda özellikle kurumsal düzeyde daha sistemli ve çözümlemeli sonuçlar elde edilebilmesi için her türlü teknolojik olanakların kullanılması, Cumhuriyet Dönemi'nde ülkemize davet edilen Batılı müzikolog ve bestecilerin Türk Müziği hakkındaki görüşleri tekrar irdelenerek Türk halk müziğinin yeniden incelemelere tabi tutulması (Altınay 2008: 199-200) ve masabaşı etnomüzikologların değerinin azalması dolayısıyla müziğin kültür içinde incelenmesi (Merriam 1960: 109-113) gerektiği müzikologlarca vurgulanmıştır.

Dilsel özellikler halk ağzında bütün güzellikleri, incelikleri ve dokunulmamışlıklarıyla varlığını sürdürmektedir. Yörelerdeki söyleniş biçimlerinin hangi tarz işaretlerle gösterildiğini belirleme, yurdumuzun muhtelif bölgelerinde halk ağzında yaşayan dil varlıklarını araştırıp bilimsel bir metotla sunmaya çalışma, gündün güne erimeye hatta kaybolmaya yüz tutan kültür mirasını bir an önce toplayıp değerlendirme öncelikli görev olarak kabul edilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Mevcut harf sistemlerinin tümünün yöresel söyleyiş (konuşma) özelliklerini ifade etmekte yetersiz kalacağını dikkat nazarına alan araştırmacılar milli harf sisteminden farklı olan transkripsiyon alfabesini kullanmışlardır (Gürkan 1994: IV-V).

Müzik türleri içerisindeki ayrıcalıklı yerini kaynağını yöresel ağız farklılıklarında bulan kişiliğinden alan ve yarınları ağız farklılıklarından doğan tavrını korumasına, değişim ve farklılaşmaya karşı direnebilmesine bağlı olan halk müziği verimlerinde varlığını sürdüren sesler transkripsiyon alfabesi kullanılması yolu ile kaydedilebilmekte ve farklı sosyal çevrelerde aslına en uygun şekilde tekrar tekrar seslendirilebilmektedir. Transkripsiyon alfabesi kullanılmadan yapılan tüm derleme çalışmaları eksik sayılmakta ve kolay yoldan sonuca ulaşma gayretleri olarak nitelendirilmektedir. Yazı dilindeki sesleri kullanarak eser seslendirme tekniğinin eseri gerçek kimliğinin dışında bir kimlikle takdim etmek anlamına geldiği ve bu durumun bilimsel ciddiyet ile yakından uzaktan ilgisi bulunmadığı belirtilmiştir (Aktı 2007: 5-6, 11-12).

Pratisyen halkbilimcinin sahip olması gereken entelektüel araç ve gereçler; derlediği malzemeye mümkün olduğu kadar geniş bir açıdan yaklaşabilme, çok yönlü bir yaklaşım ile musiki bilimi dışında kalan bilim dallarındaki gelişmeleri izleme, daha fazla nesnelğe ve daha az yanlılı sonuçlara erişmek için otantik belgelerle çalışma (Şenel 2000: 49-50); çok çeşitli ve çok evreli bir dil olarak halk müziğini inceleme (linguistik evresi), belgeleri mümkün olduğu kadar kusursuz olarak derleme, yorumlama ve ayrıntıları içeren notlar alma (Saygun 1951: 7-10); ortaya çıkarılması amaçlanan yapıyı gözlemlenebilende değil gözlemlenebilen gerçeğin ‘dil’ düzeyindeki gerçekliğinde arama (Yüksel 1995: 46); türkülerini bilimsel derleme kurallarına uygun olarak yörenin müziğine hakim kaynak kişilerden derleme ve yörenin ses özelliklerini yansıtan bir çeviriyazı ile metin haline getirme (Özbek 2010: iii) (Bkz. Şekil 4); yerel ağız derlemelerinde tarihsel kayıtları dikkatli biçimde yeniden gözden geçirme ve gerek halk ağzından yapılan derlemelerdeki yerel telaffuzları, gerekse resmi belgelerdeki imlâları birleştirebilme Öztürk (2006: 104); halk türkülerinin icrası sırasında yöresel özelliklerin mümkün olduğunca korunabilmesi için notalamayı eksiksiz yapma, türkü güftelerini yöresel ağız yapısına uygun olan biçimde fonetik işaretlerle yazma (Duygulu 1995: 4) olarak tanımlanmıştır.

### **Uluslararası fonetik alfabe (IPA)**

1886 yılında ulusal nitelikli alfabelerden ziyade uluslararası bir alfabe oluşturulmasını kendine amaç edinmiş olan bir fonetik kurumunun kurulmasını hedefleyen ve bunu ilk öneren kişi



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Danimarkalı fonetikçi Otto Jespersen'dır. 1886 yılında Paris'te Dhi Fonetik Ticerz Asociecon (the FTA) adıyla kurulan, pek çok ülkedeki dil öğretmeninin katılımı ve katkısıyla desteklenen, üye sayısı bir yıldan daha kısa bir süre içerisinde 12 ülkede 58'e ulaşan Uluslararası Fonetik Alfabe Kurumu (IPA), Paul Passy liderliğinde bir araya gelmiş olan bir grup dil öğretmenin, öğrencilerin yabancı dilleri doğru bir şekilde telaffuz edebilmelerine yardımcı olma ve okullarda kullanılacak olan fonetik simgelenim sistemi/rehberi oluşturma temeli üzerine kurulmuştur. Uluslararası Fonetik Kurumu'nun adı 1889 yılında L'Association Phonetique des Proffesseurs de Langues Vivantes (AP) iken, 1897 yılında L'Association Phonetique Internationale (API)/İng. International Phonetic Association (IPA) olmuştur (IPA 2009: 193).

Uluslararası Fonetik Kurumu'nun (IPA) amacı: sesbilim dalı üzerine yapılan çalışmaları teşvik etmek ve bu bilim dalının pratikteki pek çok uygulamasını ortaya koymak, dilin seslerini anlamlı ve yazılı bir biçimde göstermek, akademik fonetikçilerin organizasyonu olmanın dışında, dil öğretmenlerinin kullanımına açık bir forum olarak varlığının sürdürülmesini ve fonetik biliminin gelişiminin yanı sıra bu bilimin öğretimsel uygulamalarda kullanılmasını ve yaygınlaşmasını sağlamaktır (IPA 2009: 194). IPA kurum konvansiyon ilkesi: sesbirim/fonem ilkesi: Uluslararası Fonetik Kurumu (IPA); dillerin fonetik ve fonolojik yapısını kaydetmek, telaffuzu öğrenimine yardımcı olmak, yabancı dil öğrenenlere fonetik transkripsiyonlar sağlamak ve pratik dilbilimsel ihtiyaçları karşılamak amacıyla oluşturulmuştur. Dünyadaki bütün dillerin olası seslerini gösteren bir dizi sembol kurulumundan oluşan IPA; konuşma seslerinin simgelenimini, ses kalitesinin ayrışım ve farklılıklarını, her bir sesin nasıl oluşturulduğunu tarif eden bir dizi fonetik sembol ve vurgu imi kullanmaktadır (IPA 2009: 159-160). Uluslararası fonetik alfabe tablosu oluşum süreçleri; Ses ile harf birbirine karıştırılmaması gereken iki kavram olarak kabul edilmiştir. Ses, sözlü anlatım ve anlaşmanın (sesbilgisinin); harf ise yazılı anlatım ve anlaşmanın temel taşı olarak kabul edilmiştir. Önce sesle iletişim kuran insanoğlu, daha sonra ürettikleri sesleri resim, şekil ve harflerle ifade etme ihtiyacı duymuştur. Bu içgüdüsel ihtiyaç doğrultusunda sözlü üretimlerinin kalıcı olmasını sağlamış ve birikimlerini gelecek kuşaklara aktarma imkânına sahip olmuştur. Sesleri yazıda görünür hale getiren harfler ile dillerdeki bütün sesleri karşılamamanın mümkün olmadığını kabullenen fonetik uzmanları, dünyadaki bütün sesleri karşılayabilmesi için Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) olarak adlandırılan bir alfabe meydana getirmişlerdir (Coşkun 2008: 29, 232).

Uluslararası standartlarca varlığı ve kullanılabilirliği çeşitli alanlar üzerinde teşçillenmiş olan IPA; Uluslararası Fonetik Birliği tarafından 1888 yılında hazırlanan Uluslararası Fonetik

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Alfabe (IPA); ses değerlerini uluslararası standartta yazıya dökme amacıyla oluşturulan ve bu amaç doğrultusunda kullanılan sembolik yazı türüdür (Ağaçsapan 2002: 19).

Uluslararası Fonetik Alfabe/Uluslararası Sesbilgisi Alfabetisi; sesleri kağıt üzerinde gösterebilme, tüm dillerdeki konuşma seslerini örnek bir biçimde kodlayabilme, dillerin doğru telaffuz edilmesini sağlayarak tutarsız ve keyfi yazımlarla çok sayıda transkripsiyon (yazı çevirimi) sisteminin doğurduğu karışıklıkları önleme, bir kelimeyi diğerlerinden ayırmaya yarayan her ses için ayrı bir sembol geliştirme amacı ile işaret ve simgelerden oluşturulmuş standart alfabe türüdür. Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) oluşum süreçlerinde temel olarak Latin harfleri kullanılmış, başka alfabelerden alınmış harfler ise Latin harflerine uyacak bir biçimde değiştirilmiştir (IPA 2009: vii-viii). IPA; Akciğersî ünsüzler (Pulmonic consonants)-Akciğersî olmayan ünsüzler (Non-Pulmonic consonants)-Ünlüler (Vowels)-Parçalarüstü ses birimler (Suprasegmentals)-Ayırt ediciler (Diacritics)-Diğer semboller (Other symbols) olmak üzere altı ana bölümden oluşmaktadır (Pekacar & Dilek 2009: 580-581). Ayrıca, Türkçe sesli ve sessiz harf tablolarında yer almaktadır. (Bkz. Şekil 2-Şekil 3-Tablo 5).

**Türk dili ağız araştırmalarında uluslararası fonetik alfabe (IPA) kullanımı**

Türkiye’de IPA harflerine yer veren ilk araştırma; Efrasiyap Gemalmaz’a ait olan Erzurum İli Ağızları (1978) adını taşıyan araştırmadır. Kullanılan işaretlerin IPA (1945 sürümü) ve Fundamenta’daki karşılıkları tablolar halinde gösterilmiştir. IPA’nın kullanıldığı ikinci araştırma, Hayasi Tooru’ya ait olan ve Bolu Ağızı üzerine yapılan araştırmadır. M. Kirchner tarafından hazırlanan Phonologie des Kasachien adlı eserde transkripsiyon işaretlerinin listesi sunulmuş ve seslerin tanıtıldığı giriş bölümünde de işaretlerin IPA karşılıkları parantez içinde gösterilmiştir. IPA’nın kullanıldığı bir başka araştırma, Trabzon İli Ağızları’nın konu edildiği Brendemoen’a ait olan iki ciltlik eserdir. Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanarak yazıya geçirildiği ilk çalışma, M. Stamova’ya ait olan Gagavuz Türkçesi ve Ağızlarının Karşılaştırmalı Ses Bilgisi adlı yayımlanmış doktora tezidir. İkinci çalışma, Mine Kılıç tarafından hazırlanan Kahramanmaraş Merkez Ağızı adlı yayımlanmış lisans tezidir. Üçüncü çalışma, Gülsün Killi tarafından hazırlanan Hakas Türkçesi’nin Ağızları adlı yayımlanmış doktora tezidir. Dördüncü çalışma ise, Elvina Abduvaliyeva’ya ait Kırım Türkçesinin Ağızlarının Bugünkü Durumu adlı yayımlanmış yüksek lisans tezidir. Türkiye’de ağız metinlerinin IPA kullanarak yazıya geçirildiği son ağız araştırması ise, Faruk Yıldırım’a ait Adana ve Osmaniye İlleri Ağızları adını taşıyan eserdir. (Pekacar ve Dilek 2009: 576-578). (Bkz. Tablo 1-4).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

**THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2005)**

CONSONANTS (PULMONIC)

© 2005 IPA

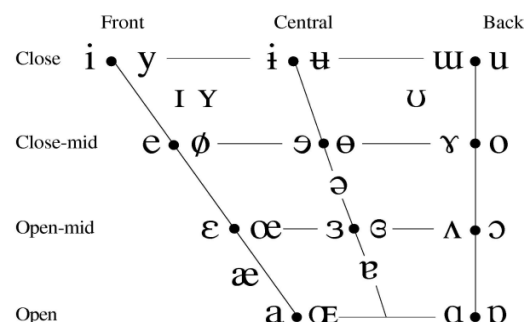
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Post-alveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill				r					ʀ		
Tap or Flap		ⱱ		ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

VOWELS

Clicks	Voiced implosives	Ejectives
◌͡ Bilabial	ɓ Bilabial	ʼ Examples:
◌̄͡ Dental	ɗ Dental/alveolar	ɓʼ Bilabial
◌̌͡ (Post)alveolar	ɟ Palatal	ɗʼ Dental/alveolar
◌̎͡ Palatoalveolar	ɠ Velar	kʼ Velar
◌̎̎͡ Alveolar lateral	ʄ Uvular	sʼ Alveolar fricative



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

ɱ Voiceless labial-velar fricative	ɕ ʑ Alveolo-palatal fricatives
ʋ Voiced labial-velar approximant	ɺ Voiced alveolar lateral flap
ɰ Voiced labial-palatal approximant	ɺ Simultaneous ʃ and x
ħ Voiceless epiglottal fricative	
ʕ Voiced epiglottal fricative	Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.
ʔ Epiglottal plosive	

k͡p t͡s

SUPRASEGMENTALS

ˈ Primary stress	ˌ Secondary stress	ː Long eː
ˑ Half-long	ˑ Extra-short	ˑ
˒ Minor (foot) group	ˑ Major (intonation) group	· Syllable break .i.ækt
ˑ Linking (absence of a break)		

DIACRITICS Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. ɲ̃

◌◌ Voiceless	◌◌◌	◌◌◌ Breathy voiced	◌◌◌	◌◌◌ Dental	◌◌◌
◌◌ Voiced	◌◌◌	◌◌◌ Creaky voiced	◌◌◌	◌◌◌ Apical	◌◌◌
◌◌ Aspirated	◌◌◌	◌◌◌ Linguolabial	◌◌◌	◌◌◌ Laminal	◌◌◌
◌◌ More rounded	◌◌◌	◌◌◌ Labialized	◌◌◌	◌◌◌ Nasalized	◌◌◌
◌◌ Less rounded	◌◌◌	◌◌◌ Palatalized	◌◌◌	◌◌◌ Nasal release	◌◌◌
◌◌ Advanced	◌◌◌	◌◌◌ Velarized	◌◌◌	◌◌◌ Lateral release	◌◌◌
◌◌ Retracted	◌◌◌	◌◌◌ Pharyngealized	◌◌◌	◌◌◌ No audible release	◌◌◌
◌◌ Centralized	◌◌◌	◌◌◌ Velarized or pharyngealized	◌◌◌		
◌◌ Mid-centralized	◌◌◌	◌◌◌ Raised	◌◌◌ (ɹ̥ = voiced alveolar fricative)		
◌◌ Syllabic	◌◌◌	◌◌◌ Lowered	◌◌◌ (β̥ = voiced bilabial approximant)		
◌◌ Non-syllabic	◌◌◌	◌◌◌ Advanced Tongue Root	◌◌◌		
◌◌ Rhoticity	◌◌◌	◌◌◌ Retracted Tongue Root	◌◌◌		

TONES AND WORD ACCENTS LEVEL		CONTOUR	
ẽ or ɛ̃	↗ Extra high	ẽ or ɛ̃	↗ Rising
é or ɛ̃	↖ High	ẽ or ɛ̃	↘ Falling
ē or ɛ̃	↔ Mid	ẽ or ɛ̃	↗ High rising
è or ɛ̃	↘ Low	ẽ or ɛ̃	↘ Low rising
è or ɛ̃	↘ Extra low	ẽ or ɛ̃	↗ Rising-falling
↓	Downstep	↗	Global rise
↑	Upstep	↘	Global fall

Şekil 1. Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) ([http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA\\_chart\\_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf))  
 Erişim Tarihi: 26.01.2013).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

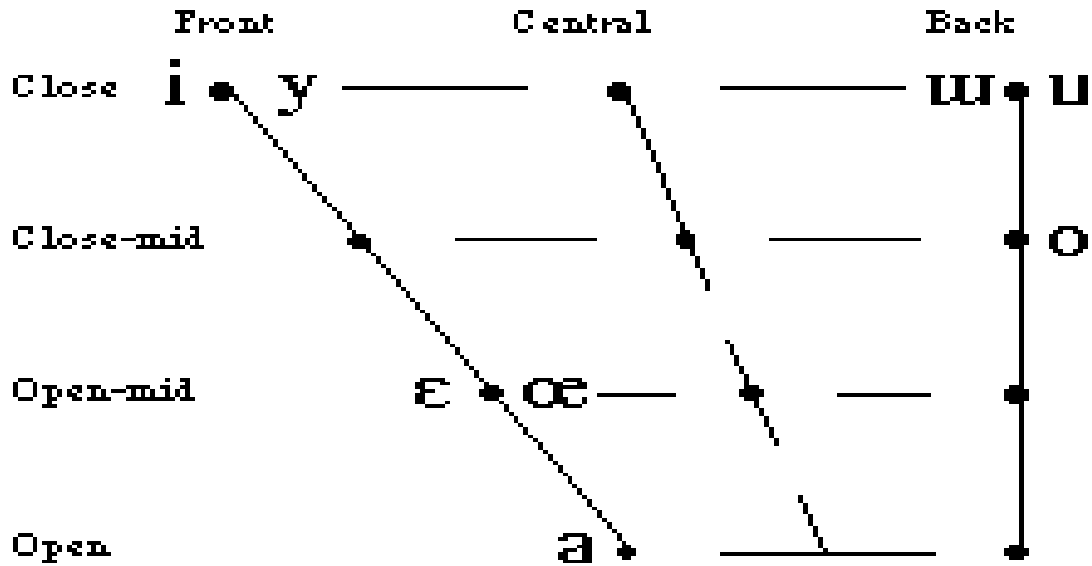
**CONSONANTS**  
(PULMONIC)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d			c ɟ	k g			ʔ
Nasal	m			n							
Trill											
Tap or Flap				ɾ							
Fricative		f v		s z	ʃ ʒ			χ			h
Affricate					tʃ dʒ						
Lateral fricative											
Approximant							j				
Lateral approximant				l			ʎ				

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

Şekil 2: Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) Türkçe Sessiz Harf Tablosu (IPA 1999: 154-155).

**VOWELS**



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

Şekil 3: Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA) Türkçe Sesli Harf Tablosu (IPA, 1999: 154-155).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Gonca Demir*

a	ɑ	Açık, arka, düz (postdorsal)
e	ɛ	Yarı açık, ön, düz
ı	ɯ	Kapalı, arka, düz
i	i	Kapalı, ön, düz
o	ɔ	Yarı açık, arka, yuvarlak
ö	œ	Yarı açık, ön, yuvarlak
u	u	Kapalı, arka, yuvarlak
ü	y	Kapalı, ön, yuvarlak
b	b	Tonlu, çift dudak, patlamalı
c	ɟ̞	Tonlu, ön damak-diş eti yarı kapantılı
ç	tʃ̞	Tonsuz, ön damak-diş eti yarı kapantılı
d	d	Tonlu, diş eti, patlamalı
f	f	Tonsuz, diş-dudak, sızıcı
g	ɡ	Tonlu, ön damak, patlamalı
ğ	ɣ	Tonlu, arka damak, sızıcı
h	h	Tonsuz, gırtlak, sızıcı
j	ʒ	Tonlu, diş eti-ön damak, sızıcı
k	c	Tonsuz, ön damak, patlamalı
l	l	Tonlu, diş eti, yanal akıcı
m	m	Tonlu, çift dudak, genizli
n	n	Tonlu, diş eti, genizli
p	p	Tonsuz, çift dudak, patlamalı
r	r	Tonlu, diş eti, tek vuruşlu (hafif titreşim)
s	s	Tonsuz, diş eti, sızıcı
ş	ʃ	Tonsuz, diş eti-ön damak, sızıcı
t	t	Tonsuz, diş eti, patlamalı
v	v	Tonlu, diş-dudak, sızıcı
y	j	Tonlu, ön damak, akıcı, yarı ünlü
z	z	Tonlu, diş eti, sızıcı

**Tablo 1:** Standart Türkiye Türkçesi (STT) harflerinin IPA karşılıkları: Pekacar & Güner Dilek 2009: 584-588).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

·	Ünlüler üzerinde uzunluk işareti	:	Uzun (Diakritik)
ā		ɑ:	Uzun a
˘	Ünlüler üzerinde kısalık işareti	˘	Çok kısa (Diakritik)
ĩ		ĩ	Çok kısa ı
˙	Kalın ünlüler üzerinde yarı incelme işareti	˙	Dil ağzın önünde (Diakritik)
		ɑ̞	Açık, daha ön, düz
á	a-e arası ünlü	a	Açık, ön, düz (predorsal)
í	ı-i arası ünlü	ɨ	Kapalı, orta, düz
ó	o-ö arası ünlü	ɔ	Yarı açık, orta, yuvarlak
ú	u-ü arası ünlü	ɯ	Kapalı, orta, yuvarlak
˘	Geniş ünlüler üzerinde yarı daralma işareti	˘	Dil yükseltilmiş (Diakritik)
		ɛ̞	Yarı kapalı (kapalıya yakın), ön, düz
		˘	Dil alçaltılmış (Diakritik)
		ɛ̠	Yarı kapalı (açığa yakın), ön, düz
â	a-ı arası ünlü	ɤ	Yarı kapalı, arka, düz
é	e-i arası ünlü	e	Yarı kapalı, ön, düz
ô	o-u arası ünlü	o	Yarı kapalı, arka, yuvarlak
õ	ö-ü arası ünlü	ø	Yarı kapalı, ön, yuvarlak
˘	Düz ünlüler üzerinde yarı yuvarlaklaşma işareti	˘	Yarı yuvarlak, yuvarlağa yakın (Diakritik)
		˘	Yarı yuvarlak, düze yakın (Diakritik)
â	a-o arası ünlü	ɑ̠	Açık, arka, daha yuvarlak
ẽ	e-ö arası ünlü	ɛ̠	Yarı açık, ön, daha yuvarlak

**Tablo 2:** Türk Dil Kurumunca 1997 yılında düzenlenen bilimsel toplantıda kabul edilen Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri'nin (Ercilasun 1999: 43-48) IPA karşılıkları-ünlüler: Pekacar & Güner Dilek 2009: 584-588).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

-	k'nin altında, g'nin üstünde arka damak işareti	v	Arka damaksılaşmış (diakritik)
ğ	Arka damak g'si: ğadın, ğelb	ɣ	Tonlu, arka damak, patlamalı
ķ	Arka damak k'si: ķadın, ķoyun, zevķ, inķilap	k	Tonsuz, arka damak, patlamalı
g	Orta damak g'si: góz	ʝ <sup>v</sup>	Tonlu, arka damaksılaşmış ön damak, patlamalı
ķ	Orta damak k'si: ķóz, ķıldı	c <sup>v</sup>	Tonsuz, arka damaksılaşmış ön damak, patlamalı
g	Boğaz g'si: galdı, goyun	ɟ	Tonlu, küçük dil, patlamalı
	Bogaz k'sı	q	Tonsuz, küçük dil, patlamalı
l̥		-	Dil ucu (diakritik)
ˈg	g-c arası ünsüz: ˈgeldi, ˈgöz	ʝ	Tonlu, ön damak, dil ucu, sızıcı
h̥	Sızıcı h: baħdı, ħoş	χ	Tonsuz, küçük dil, sızıcı
h	Nefesli h: maħalle, ħaydar	ħ	Tonsuz, yutak, sızıcı
ñ	Damak n'si: deñiz, geldiñ	ɲ	Tonlu, ön damak, genizli
		ŋ	Tonlu, arka damak, genizli
ɾ	Peltek r	ɽ	Tonlu, dil ucu kıvrık, tek vuruşlu (Hafif titrete)
		.	Hecesel (diakritik)

**Tablo 3:** Türk Dil Kurumu (TDK) Çeviriyazı İşaretleri'nin IPA karşılıkları-ünsüzler: detaylı bilgi Pekacar & Güner Dilek 2009: 584-588).

BÜYÜK HARF	Yarı tonluluk işareti	-	Tonlulaşmış/Yarı tonlu (Diakritik)
Ç	ç-c arası ünsüz	ʧ̥	Tonlulaşmış, ön damak-diş eti yarı kapantlı
F	f-v arası ünsüz	f̥	Tonlulaşmış, diş-dudak, sızıcı
K	k-g arası ünsüz	ɟ̥	Tonlulaşmış, ön damak, patlamalı
P	p-b arası ünsüz	p̥	Tonlulaşmış, çift dudak, patlamalı
S	s-z arası ünsüz	s̥	Tonlulaşmış, diş eti, sızıcı
Ş	ş-j arası ünsüz	ʃ̥	Tonlulaşmış, diş eti-ön damak, sızıcı

**Tablo 4:** Türk Dil Kurumu Çeviriyazı (TDK) İşaretleri'nin IPA karşılıkları-ünsüzler-büyük harf: Pekacar & Güner Dilek 2009: 584-588).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

**Türk ilmi transkripsiyon alfabesi**

Milletlerin öğretim ve yayın hayatında kullandıkları ve resmen kabul ettikleri yazı sistemi resmi alfabe adını almaktadır. Resmi alfabelerde şekil kalabalığını ortadan kaldırmak için çoğu zaman birbirine yakın seslerin birleştirilmesi suretiyle harf sayısı en az seviyeye indirilerek kolaylık sağlanmaya çalışılmıştır. Dil uzmanları, dilin bütün seslerini göstermek için, resmi alfabede bulunmayan ilave işaretleri de içine alan zenginleştirilmiş ilmi alfabe, çeviri yazı alfabesi veya transkripsiyon alfabesi kullanılmaktadır. Transkripsiyon alfabesi, bütün sesleri gösterme imkânı tanıdığı için özellikle çevriyazıda ve ağız araştırmalarına ait metinlerde kullanılmaktadır. İlmî yazıların bazılarında ise transkripsiyon yerine transliterasyona başvurulmaktadır. Fonetik transkripsiyonun amacı; duyulabilen ve tanımlanabilen konuşma seslerini mümkün olan en kesin ve net bir biçimde yazarak kayıt altına alabilmektir (Bloch ve Trager 1942: 36-37). Bir dilin seslerini yazıya geçirmek için kullanılan işaretlerin tümüne birden alfabe, bir dildeki seslerin o dilde kullanılan her biri belirli işaretlere bağlı harflerle gösteren yazı türüne ise alfabe yazısı denilmekte ve bu yazı türü kısmen göreceli ses değerlerine dayanmaktadır. Ayrıca belirli alfabe sistemlerine dayandırılarak geliştirilmiş milli alfabeler ve transkripsiyon alfabeleri de (Latin alfabesi temelinde Türk milli alfabesi, Türk transkripsiyon alfabesi vb.) bulunmaktadır (Korkmaz 2003: 16).

Türkiye Cumhuriyeti Harf İnkılâbı ve 1.11.1928 gün ve 1353 sayılı kanun ile kabul ve tespit edilen Lâtin kökenli Türk alfabesi 29 harften meydana gelmektedir. Bazı diyalektologlar, alfabemizdeki 29 harfe (8 ünlü+21 ünsüz) ek olarak, yazı dilinde kullanılmayan fakat Türk dilinin ses sistemi içerisinde ifade edilebilen bazı seslerin varlığına da dikkat çekmişlerdir. Ortak Türk Alfabesi'nin oluşturulması için kabul edilen ve günümüz Türkiye Türkçesi'nin resmi alfabesinde bulunmayan sesler, Anadolu ve Rumeli Ağızlarında kullanılmaktadır. Anadolu ve Rumeli Ağızlarıyla ilgili yapılan derleme ve dil araştırmalarında Fonetik Transkripsiyon Alfabesi kullanılırken, Türkçenin tarihi dönemlerinde ortaya konulan yazma ve basma eserlerin günümüz Türkçesine aktarımında ise İlmî Türk Transkripsiyon Sistemi kullanılmıştır. Bu transkripsiyon sistemlerinde, milli alfabemizden farklı olarak, ses ve harf farklılıklarını gösteren ve milli ve modern alfabelerde kullanılmayan farklı transkripsiyon işaretleri kullanılmaktadır. Ağız çalışmalarını ilk başlatan kurum olan Türk Dil Kurumu, 1945 yılında Türk Diyelekleri Çevriyazı Sistemi (TDK 1945: 4-16) adlı bir eser yayınlamış, 1946 yılında ise, Reşit Rahmeti Arat önderliğinde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nce hazırlanan Türk



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

İlmî Transkripsiyon Kılavuzu (Arat 1946: 1-25 & Arat, 1987) bilim adamlarının hizmetine sunulmuştur (Gülensoy 1979: 169-189).

Türk Diyelekleri Çeviriyazı Sistemi; Türk diyalektleri için belli ve özel bir çeviriyazı kararlaştırmak, daha önce hazırlanan hemen hemen bütün sistemlerin Türk diyalektleri fonetiğine uygunluk ve şekil bakımından yakınlık derecelerini ölçmek amacıyla 1945 yılında Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanmıştır (TDK 1945: 4-16). Türk İlmî Transkripsiyon Kılavuzu; muhtelif milletlerin yazıya geçmemiş türlü şivelerinin telaffuz şekillerini kısmen veya tamamen olduğu gibi tespit etmek, milli alfabe harflerinden farklı harflerle yazılmış kitap ve metinlerin milli yazıya tam ve doğru bir surette nakletmek amacıyla, umumi milli alfabe haricinde bir takım işaretli alfabeler de kullanılmıştır. Bu alfabelerin doğrudan doğruya münferit şahısların telaffuzlarında veya mahalli ağızlarda rastlanan muhtelif sesleri yazıya nakletmeye yarayan nev'ine, Fonetik Transkripsiyon Alfabeti ve yabancı bir yazının işaretlerini milli alfabedeki harflere nakletmeğe yarayan nev'ine ise, Metin Transkripsiyonu Alfabeti adı verilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi alfabesinde 29 harf bulunmasına rağmen, Türkiye Türkçesi'nde 29 tane ses bulunmadığı, Türkiye Türkçesindeki ses sayısı ile alfabedeki harf sayısının eşit olmadığı (Karadoğan 2002: 58); alfabedeki harf sayısı ağızların ses varlığını karşılamaya yetmediği için bu sesleri yazıda göstermek üzere birtakım işaretler kullanıldığı (Karahana 2000: 23-24) dilbilim ve müzikolojinin tespitleri arasında yer almaktadır.

**Türk dil kurumu çeviriyazı işaretleri (ses bilgisi)**

Ağız çalışmalarını ilk başlatan kurum olan Türk Dil Kurumu 1945 yılında Türk Diyelekleri Çeviriyazı Sistemi (TDK 1945: 3-16) adlı bir eser yayınlamış, 1946 yılında ise Reşit Rahmeti Arat önderliğinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nce hazırlanan Türk İlmî Transkripsiyon Kılavuzu (Arat 1946: 1-25, 33-57) Anadolu Ağızları üzerine araştırma yapacak olan bilim adamlarının hizmetine sunulmuştur (Gülensoy 1979: 169-189). Bir dilin fonetik haritasının çıkarılabilmesi için ağızlardaki ana seslerin değişik telaffuzlarının tespit edilmesi gerektiğini vurgulayan H. İbrahim Delice, ağızlarda varlığını sürdüren tüm söyleyiş nüanslarını kapsayacağı düşüncesi ile tespit edilen ve birbirinden farklı tanımlanan seslerin ortak bir listesini Anadolu ve Rumeli Ağızları Metinlerinde Kullanılan TDK Çeviriyazı İşaretleri başlığı adı altında hazırlamıştır (Delice 1995: 119-131). Ahmet B. Ercilasun, Ağız araştırmaları Bilim ve Uygulama Kolu olarak 1985 yılında Türk Dil Kurumu üyelerince yapılan toplantılarda benimsenen, konu ile ilgili

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

uzmanların çoğuna ulaştırılan ve dilbilimciler tarafından yönetilen tezlerde uygulatılmaya çalışılan transkripsiyon sistemini Türk Dil Kurumu Ağız Araştırmaları Transkripsiyon Sistemi (Ağız Araştırmalarında Kullanılacak Transkripsiyon İşaretleri) başlığı adı altında sunmuştur (Ercilasun 1999: 43-48). Tuncer Gülensoy 1979 yılına kadar yayınlanan eser ve araştırmalardaki (yalnızca Ahmet Caferoğlu, Zeynep Korkmaz, Sadettin Buluç ve Selahattin Olcay'ın eserleri) transkripsiyon işaretlerini sırası ile Türk fonetik transkripsiyonu başlığı adı altında sunmuştur (Gülensoy 1979: 170-189).

Ayrıca Tuncer Gülensoy, Anadolu ağızlarının Avrupa topraklarındaki bir uzantısı durumunda olan Rumeli (Türk) ağızlarını bir bütün olarak ele almak amacıyla Rumeli Ağızlarının Ses Bilgisi Üzerine Bir Deneme isimli bir eserde yayınlamıştır (Gülensoy 1987: 87-132). Turgut Erem ve Nureddin Sevin, Milletlerarası Fonetik İşaretleriyle Konuşma Dilimiz isimli eserinde konuşma dilimizin standart seslerinin IPA karşılıkları üzerinde durmuştur (Erem ve Sevin 1947: 82-189). Mukim Sağır, Anadolu Ağızlarının Belirlenen Ünlü-Ünsüz Varlığı, Nitelikleri, Bugüne Kadarki İşaret Karşılıkları ve Önerilen İşaret Biçimleri ile ilgili çeviriyazı işaretleri tablosunu Ağız çalışmalarında Çeviriyazı başlığı adı altında sunmuştur. (Sağır 1999: 126-138).

**Türk dil kurumu çeviriyazı işaretleri (şekil/form bilgisi)**

Ses olayları, bir dil veya lehçesindeki monemleri oluşturan fonemlerin ses olarak gerçekleştirilmeleri sırasında morfemlerin bünyesinde uğradıkları genel veya özel, kalıcı veya geçici, bireysel veya toplumsal başkalaşımalar olarak tanımlanmaktadır. Dillerdeki seslerin oluşturulmasında olduğu kadar ses değişimlerinde de etkili olan ve kişilerde zamanla şartlı bir reflekse dönüşme eğilimi gösteren bu faaliyet incelendiğinde, konuşma olayının doğa olayları ve insan davranışları ile benzerlikler gösterdiği, hatta bunların bir parçası olduğu görülmüştür (Gemalmaz 1999: 3; Başkan 1967: 74).

Dünyadaki her dilin kendine has sesleri, ses yapısı ve ses özellikleri bulunmaktadır. Kullanıldıkça ve geliştikçe her dilin bünyesinde bir takım ses olayları (ses düşmesi, ses türemesi, ses değişmesi, ses benzeşmesi vs.) oluşmaktadır. Dünyanın en köklü dillerinden olan ve kendine has sesleri, ses yapısı, ses özellikleri bulunan, mevcut kelimelerinin birçoğunu ses ve söyleyiş yönüyle değiştiren Türk dili de geçmişten günümüze içinde barındırdığı çeşitli ses olaylarıyla dikkat çekmiştir. Bu ses değişimlerini dildeki ekonomi yasaının (en az çaba yasa) oluşturduğu diyalektologlarca vurgulanmıştır (Efendioğlu ve İşcan 2010: 121, 133, 140).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Ses değişimleri sırasında en az çaba yasası uyarınca iki değişik ekleme yerine bir tek ekleme ile yetinilmekte ya da güç bir ekleme yerine daha elverişli bir ekleme tercih edilmektedir (Saussure 1978: 16). Belli bir dili temsil eden fonemlerden bir veya birkaçı dili konuşan fertler, ağızlar, lehçeler vb. gibi özellikler ekseninde belirli ve kolayca kavranır kaidelere uygun olarak değişmekte, dil unsurları arasındaki her türlü birleşme bu fonolojik düzeni bozmamak şartıyla lehçe ve ağızların öngördüğü fonetik kaidelere uymaktadır (Gemalmaz 1980: 18-19).

Otuz yıllık dialektolojik araştırma gereçleri ile birlikte, bu alanda yapılmış olan yerli ve yabancı araştırmaları da göz önünde bulundurarak Anadolu ve Rumeli ağızları gramer yapısını karşılaştırmalı olarak tespit etmiş olan Ahmet Caferoğlu, Anadolu ve Rumeli Ağızlarındaki Ünlü ve Konson Değişmeleri’ni bir sınıflandırmaya tabi tutmuştur (Caferoğlu 1964-5: 1-33).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gonca Demir

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 lèy\_\_ man \_\_\_\_\_ lar tağ tan\_\_ ên\_\_ dı\_\_ rır \_\_\_\_\_



Ya zı\_\_ lan lar ge \_\_\_\_\_ lır \_\_\_\_\_ sağ o\_\_ lan ba\_\_ şa\_\_ a man\_\_  
Nı ce\_\_ sı nın gül \_\_\_\_\_ ben\_\_ zı\_\_ nı\_\_ sol\_\_ dı\_\_ rır\_\_ a man\_\_



e\_\_ fen dım Bı zı ğas ret\_\_ koy \_\_\_\_\_ dı ka vim\_\_  
e\_\_ fen dım Ni ce sı nı\_\_ dön \_\_\_\_\_ mez ê le\_\_



kar\_\_ da\_\_ şa \_\_\_\_\_ Bi ray\_\_ rı lığ bir\_\_ yoğ sil\_\_ lığ\_\_ bir\_\_ rö\_\_  
gön\_\_ de\_\_ rır \_\_\_\_\_



lüm\_\_ a ma\_\_ ne\_\_ fen dım

Şekil 4: Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi (THMFNS) örneği: Türk Dil Kurumu (TDK) Çeviri Yazı İşaretleri ile metin transkripsiyonu: Özbek 2010:254-255 ve Notasyon: Demir 2011: 246).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Latin alfabesi ile transkripsiyon	IPA ile transkripsiyon
Ben giderim adım kalır	ben ɟiɖerim aɖum kalur
Dostlar beni hatırlasın	ɖostlar beni haturlasun
Düğün olur bayram gelir	ɖyjyn olur bajram ɟelir
Dostlar beni hatırlasın	ɖostlar beni haturlasun
Can kafeste durmaz uçar	ɖzan kafeste ɖurmaz utʃar
Dünya bir han konan göçer	ɖynja bir han konan ɟotʃer
Ay dolanır yıllar geçer	aj ɖolanur jyl:ar ɟetʃer
Dostlar beni hatırlasın	ɖostlar beni haturlasun
Can bedenden ayrılacak	ɖzan beɖenden ajruɖadzak
Tütmez baca yanmaz ocak	tytmez badza janmaz odzak
Selam olsun kucak kucak	sela:m olsun kudzak kudzak
Dostlar beni hatırlasın	ɖostlar beni haturlasun
Açar solar türlü çiçek	atʃar solar tyrlly ɟitʃec
Kimler gülmüş kim gülecek	cimler ɟylmys cim ɟyledzec
Murat yalan ölüm gerçek	murat jaɖan oɓym ɟetʃec
Dostlar beni hatırlasın	ɖostlar beni haturlasun
Gün ikindi akşam olur	ɟyn icindi akʃam olur
Gör ki başa neler gelir	ɟor ci baʃa neler ɟelir

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Veysel gider adı kalır	βejsel jider adı kalır
Dostlar beni hatırlasın	dostlar beni hatırlasın

**Tablo 5:** Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi (THMFNS) örneği: Uluslararası Fonetik Alfabe-IPA- ile transkripsiyon edilmiş türkü sözü: Dostlar Beni Hatırlasın: Aşık Veysel Şatıroğlu (1894-1973) ([http://www.101languages.net/turkish/writing\\_system.html](http://www.101languages.net/turkish/writing_system.html)-Erişim Tarihi: 26.01.2013).

### **Sonuçlar**

Türk Halk Müziği eğitimi veren devlet konservatuarlarının asli yükümlülüklerinden birisi; türkülerin icra boyutunda varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin eksiksiz öğretilerek gelecek nesillere aktarılmasıdır. Bilimsel tespitlere rağmen, verilen eğitim sırasında resmi yazı dili ile transkript edilmiş notasyon örneklerinin kullanılmasının bu yükümlülüğün yerine getirilmesini engelleyen eksik bir uygulama olduğu tezi savunularak hazırlanan bu çalışmada: Türk Halk Müziği eğitiminde türkülerin icra boyutunda varlığını sürdüren yöresel ağız özelliklerinin aktarım süreçlerinde yaşanan; yöresel konuşma dili, yazı dili ve türkü dili arasındaki üçlü ilişkiden kaynaklanan; nazariyat ile tatbikat arasında görülen uyumsuzluğun sebepleri, sebepleri doğuran faktörlerin yapısal özellikleri incelenmeye çalışılmıştır.

Türk Milli Eğitim Bakanlığı ve Türk Dil Kurumu'nca tescillenen, yöresel ağız özelliklerinin 29 harfli Latin Alfabesi ile yazı dilimize aktarılamadığı, yazı dilimize aktarılamayan bu ağız özelliklerinin ancak Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri ile yazılabileceği ve bu durumun diğer dünya dillerinde de var olduğu gerçeği Uluslararası Fonetik Kurumu (International Phonetic Association-IPA) tarafından da tespit edilmiştir. Dünya dilleri üzerinde uluslararası anlamda çalışmalar yürüten Uluslararası Fonetik Kurumu faaliyetleri Uluslararası Fonetik Kurumu El Kitabı başlığı adı altında Chambridge Üniversitesi tarafından bir kitap halinde yayınlanmıştır. Türk ve dünya dilbilimcileri kendi sorumluluk alanlarına giren sorunu çözmüş; milli alfabelerde yer almayan, fakat varlığı yadsınamayacak olan, birbirinden ayrı kabul edilebilecek seslerin ve bu seslerin bir araya gelmesiyle oluşan yöresel söyleyiş farklılıklarının Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri ve Uluslararası Fonetik Alfabe ile yazılması ve okunması gerektiği dilbilim-müzikoloji kaynak ve otoritelerince vurgulanmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Yöresel ağız özelliklerinin 29 harfli Latin alfabesi ile transkript edilemediğini kabullenen Türk Milli Eğitim Bakanlığı, 1940’lı yıllarda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne Türk İlmî Transkripsiyon Kılavuzu’nu hazırlattırarak, bilimsel çalışma yapanların, araştırmacıların, folklorik malzeme derleyecek olan kişilerin ve müzikologların istifadesine sunmuştur. Anadolu’yu karış karış dolaşarak Türk İlleri Merkez Ağzları başta olmak üzere il, ilçe ve köylerin yöresel ağız özellikleri dilbilim alanında uzmanlaşan pek çok dilbilimci tarafından tespit edilmiş, Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri’ni kullanarak transkripsiyon edilen metinler Türk Dil Kurumu tarafından yayınlanan yöre ağzları kitaplarına aktarılmıştır. Yöre yöre hazırlanan, Türk Dil Kurumu tarafından yayınlanan yöresel ağız kitaplarında Türk Halk Müziği Repertuarı’nda bulunan birçok türkü sözü ve yörelere ait maniler de yer almaktadır.

29 harfli Latin alfabesinde yer almayan ancak türkülerimizin öğretilmesinin can damarını oluşturan, yöresel ağız özelliklerini ifade etmek için kullanılan Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri, Türk halk müziği kültürüne ait yöresel ağız özelliklerinin yaşatılması ve öğretilmesi temeli üzerine kurulu Türk musikisi devlet konservatuarları mevcut Türk halk müziği müfredatına ve Türk halk müziği notasyon sistemine aktarılamamıştır.

Mevcut Türk halk müziği müfredatına ve Türk halk müziği notasyon sistemine aktarım süreçleri gerçekleştirilemediği halde, türkülerimizin icra boyutunda varlığını sürdüren Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri ve Uluslararası Fonetik Alfabe sesleri konservatuar düzeyinde eğitim alan Türk Halk Müziği öğrencilerine usta-çırak ilişkisi esas alınarak öğretilmektedir. Usta yorumculardan defalarca dinlenilerek, deneme-yanılma yöntemi ile taklit edilerek, bir bakıma bilinç dışı öğrenilen Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri ve Uluslararası Fonetik Alfabe seslerinin hem görsel hem de işitsel olarak öğrencilerin belleğine kazınması için bu eğitimin verilmesi gerekmektedir.

Türk ve dünya edebiyatçıları kendi sorumluluk alanlarına giren sorunu çözmüş oldukları; milli alfabelerde yer almayan, fakat varlığı yadsınamayacak olan, birbirinden ayrı kabul edilebilecek seslerin ve bu seslerin bir araya gelmesiyle oluşan yöresel söyleyiş farklılıklarının Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri (Ses ve Şekil Bilgisi Özellikleri) ve Uluslararası Fonetik Alfabe ile yazılması-okunması ve gerek ses gerekse şekil bilgisi özelliklerinin Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi (THMFNS)’ne aktarım süreçlerinin gerçekleştirilmesi gerekliliği dilbilimi-müzikoloji kaynak ve otoritelerince belgelenmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Türk Halk Müziği otoritelerinin sorumluluk alanına giren ise; Türk halk müziği eğitimi adına bu önemli gelişmeye paralel bir uygulama başlatarak; Türk İlmî Transkripsiyon Kılavuzu’nda yer alan Türk Dil Kurumu Çeviriyazı İşaretleri’nin ve Uluslararası Fonetik Alfabe Kurumu El Kitapçığı’nda yer alan Uluslararası Fonetik Alfabe Sesleri’nin, Türk halk müziği kültürüne ait yöresel ağız özelliklerinin yaşatılması ve öğretilmesi temeli üzerine kurulu Türk musikisi devlet konservatuarlarının Türk halk müziği müfredatına ve Türk halk müziği notasyon sistemine aktarım süreçlerinin başlatılmasıdır.

Önerilen Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi (THMFNS)’nin eğitsel-öğretisel uygulamalara aktarım süreçlerinde, yerel ve evrensel standartlarca varlığı ve kullanılabilirliği tescillenmiş fonetik alfabelerin tercih edilmesi, bu sistemin geçerliliği ve kalıcılığı adına büyük önem taşıyacaktır. (Demir 2011: v, xvii-xx, 171-172).

### **Referanslar**

- Ağaçsapan, Asuman. 2002. *Dil Üzerine*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1352, Eğitim Fakültesi Yayınları No: 83.
- Aksan, Doğan. 1979. *Her Yönüyle Dil: Ana Çılgılarıyla Dilbilim*. 1. Cilt, 2. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akti, Erol. 2007. *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Derleme Yöntemleri Ders Notları*. İstanbul.
- Altınay, Fatma Reyhan. 2008. *Türkiye Türk Halk Müziği Rehberi Bilgilendirme Çalışmaları*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Arat, Reşit Rahmeti. 1987. *Türk Dilinin İnkişafı*. Makaleler C. 1, (Yayına hazırlayan: Osman Fikri Sertkaya) Ankara: İstanbul Üniversitesi Basımı.
- Arat, Reşit Rahmeti. 1946. *Türk İlmî Transkripsiyon Kılavuzu*. (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi), T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arseven, Veysel. 1977. *Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine*. I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. III, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Başkan, Özcan, 1967. *Lengüistik Metodu*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Bloch, Bernard. ve George Leonard Trager. (1942). *Outline Of Linguistic Analysis*. USA: Linguistic Society Of America Press.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

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

Coşkun, Mehmet Volkan. 2008. *Türkçenin Ses Bilgisi*. Araştırma İnceleme Dizisi: 284, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık: 331.

Çer, Erkan. 2010. *Şiirde Fonetik-Semantik İlişkinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Muğla, Türkiye.

Çotuksöken, Yusuf. 2002. *Türkçe Üzerine -I- Denemeler ve Eleştiriler*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Delice, Halil İbrahim. 1995. *Anadolu ve Rumeli Ağzları Metinlerinde Kullanılan Seslerin Transkripsiyonu Meselesi*. Türklük Bilimi Araştırmaları 1. Sayı, Sivas.

Demir, Gonca. 2011. *Dil-Müzik İlişkisi Ekseninde Yapılanan Türk Halk Müziği Yöresel Ağz Özelliklerinin Fonetik Notasyonu*. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı (Tez Danışmanı: Doç. Erol Parlak), İstanbul, Türkiye.

Demir, Nurettin. 2009. *Ağz Dokümantasyonu Niçin Gereklidir*. Türkiye Türkçesi Ağz Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Demiray, Erdinç. 2008. *Ağz Araştırmalarında Transkripsiyon İşaretlerinin Farklı Kullanılması Sorunu*. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/6 Fall.

Dobrian, Chris. 1992. *Music and Language*. <<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm#semobj>> (Erişim Tarihi: 26.01.2013).

Duygulu, Melih. 1995. *Gaziantep Türküleri*. İstanbul: Sistem Ofset Basım.

Duygulu, Melih. 2006. *Türkiye'de Çingene Müziği (Batı Romanlarında Müzik Kültürü)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Efendioğlu, Süleyman ve Adem İşcan, 2010. *Türkçe Ses Bilgisi Öğretiminde Ses Olaylarının Sınıflandırılması*. Erzurum: A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED) 43.

Ercilasun, Ahmet Bican. 1999. *Ağz Araştırmalarında Kullanılacak Transkripsiyon İşaretleri*. Ağz Araştırmaları Bilgi Şöleni, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: 697.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Erem, Turgut ve Nureddin Sevin. 1947. *Milletlerarası Fonetik İşaretlerle Konuşma Dilimiz*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ergenç, İclal. 1987. *Fonolojik İstatistik Yoluyla Karşılaştırmalı Bir Üslup Araştırması*. Ankara: DTCF Dergisi Yayınları.

Gedikli, Necati. 1997. *Geleneksel Musikimizde Kuram-Edim İlişkisi Ve Yöntem Sorunu*. 4. İstanbul Türk Müziği Günleri/Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu 15-16 Mayıs, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/2058 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat-Müzik Eserleri Dizisi/161-4.

Gemalmaz, Efrasiyab. 1980. *Türkçe'nin Fonemler Düzeni Ve Bu Fonemler Düzeninin Çalışması*. Birinci Milli Türkoloji Kongresi Tebliğleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkiyat Enstitüsü, İstanbul: Kervan Yayınları.

Gemalmaz, Efrasiyap. 1999. *Türkiyeli Türkçesinde Ses Olayları ve Ses Olaylarıyla İlgili Kurallar*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı: 13'den Ayrı Basım, Erzurum.

Gemalmaz, Efrasiyap. 2001. *Yazıya Geçirme (Transcription) ve Yazı Çevirimi (Translitteration)*. Erzurum: AÜ TAE Müdürlüğü AÜ TAE Dergisi Sayı: 17'den Ayrı Basım.

Gülensoy, Tuncer. 1979. *Türk Fonetik Transkripsiyonu Üzerine*. Türkoloji Dergisi, Cilt VIII.

Gülensoy, Tuncer. 1987. *Rumeli Ağzlarının Ses Bilgisi Üzerine Bir Deneme*. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1984, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 533, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Günay, Edip. 1988. *Türk Musikisinde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra Sempozyumu*. XVI. Uluslararası İstanbul Festivali 4-5-6 Temmuz, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Gürkan, Kazım. 1994. *Türkiye Sınırları İçerisindeki Fonetik Farklılıklarla İlgili Çalışmalar*. Bitirme Ödevi, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Hacioğlu, Mehmet Evren. 2009. *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarnın Müzikal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Programı, İstanbul, Türkiye.

International Phonetic Association. 2009. *Handbook of the International Phonetic Alphabet: A guide to the use of the International Phonetic Alphabet*. ISBN 0-521-65236-7 (hb); ISBN 0-521-63751-1, Cambridge: Chambridge University Press.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Introduction to the IPA. 1999. *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kaplan, Ayten. 2008. *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Karahan, Leyla. 2000. *Ağız Araştırmalarında Sorunlar*. Türkçe'nin Ağızları Çalıştayı Bildirileri, Haz. A. Sumru Özsoy & Eser E. Taylan, Boğaziçi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dil Uygulama Merkezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Korkmaz, Zeynep. 1992. *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Zeynep. 2003. *Gramer Terimleri Sözlüğü*. XXIV (genişletilmiş 2. baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Zeynep. 2005. *Anadolu Ağızları Üzerindeki Araştırmaların Bugünkü Durumu Ve Karşılaştığı Sorunlar*. Türk Dili Üzerine Araştırmalar, C. II, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 629, Gramer Bilim Ve Uygulama Kolu: 17, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Laver, John. 1994. *Principles of Phonetics*. First Published, Chambridge: Chambridge University Press.

Merriam, Alan. 1960. *Ethnomusicology: Discussion and Definition of The Field*. Ethnomusicology 4.

Özbek, Mehmet A. 2010. *Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

Özer, Yetkin. 1997. *Bilim Perspektifinde Müzik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Özkan, Mustafa. 2009. *İnsan İletişim ve Dil*. İstanbul: Kilim matbaacılık.

Öztürk, Okan Murat. 2006. *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan yayıncılık.

Parlak, Erol. 1990. *Bozlaklar*. Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Pekacar, Çetin ve Figen Güner Dilek. 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, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 989.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

Peykoğlu, Melis. 2007. *20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Ana sanat Dalı, İzmir, Türkiye.

Roach, Peter. 2001. *Intorducing Phonetics*. England: Penguin English Press.

Sağır, Mukim. 1999. *Ağız Çalışmalarında Çeviriyazı*. Ağız Araştırmaları Bilgi Şöleni 9 Mayıs 1997, Ankara: Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yayınları: 697.

Saussure, Ferdinand De. 1978. *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. Berke Vardar), Türk Dil Kurumu Yayınları: 427/2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Saygun, Ahmed Adnan. 1951. *Bartok in Turkey*. Musical Quarterly, cilt 37, No 1.

Selen, Nevin. 1973. *Entonasyon Analizleri*. Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 231, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Şenel, Süleyman. 2000. *Türkiye'ye Gelişinin 60. Yıldönümü Anısına Béla Bartók Paneli Bildirileri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Şenel, Süleyman. 2007. *Kastamonu'da Aşık Fasılları*. C: 1-2, Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını: 12, İstanbul: Düzey Matbaacılık.

Titon, Jeff Todd. 1999. *Müzik, Halk ve Geleneksellik*. (Çev. Çiğdem Kara), Folklor/Edebiyat, Sayı 17.

Türk Dil Kurumu. 1945. *Türk Dialekleri Çeviriyazı Sistemi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Türk Dil Kurumu. 2005. *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üçok, Necip. 1951. *Genel Fonetik*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: 68, Lengüistik Serisi: II, İstanbul: İbrahim Horoz Matbaası.

Yönetken, Halil Bedi. 1961. *Türk Halk Müziği Dizilerinin Tanıtılması*. Türk Folklor Araştırmaları, sayı 141.

Yüksel, Ayşegül. 1995. *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: M. Cevdet Anday Tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

IPA. 1999. International Phonetic Alphabet,  
<[http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA\\_chart\\_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf)> (Erişim Tarihi: 26.01.2013).

IPA. 1999. International Phonetic Alphabet,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Demir*

<[http://www.101languages.net/turkish/writing\\_system.html](http://www.101languages.net/turkish/writing_system.html)> (Erişim Tarihi: 26.01.2013).

IPA. 1999. International Phonetic Alphabet,

<<http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm#semobj>> (Erişim Tarihi: 26.01.2013).

IPA. 1999. International Phonetic Alphabet, <<http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/ipachart.html>>  
(Erişim Tarihi: 26.01.2013).

Şatıroğlu, Aşık Veysel. <[http://www.101languages.net/turkish/writing\\_system.html](http://www.101languages.net/turkish/writing_system.html)> (Erişim Tarihi: 26.01.2013).

**GLOKAL NİTELİĞİN MÜZİKAL VE BEDENSEL TEMSİLLERİ:  
TROCKYABLUES VE ZEYBREAK ÖRNEKLEMLERİ**

**Gonca Girgin-Tohumcu<sup>1</sup>**  
budarom@gmail.com

*Abstract*

*Musical and Bodily Representation of Glocal Quality: Case Studies of Trockyablues and Zeybreak*

*The notion of glocal refers to the concepts of new-regiocentrism or new-locality which means the combination of global and local domains. Although the glocal productions are accepted as broken of locality and 'kitsch', they increase the importance of individual styles and creative process during the production phase, and supply the diversity in that context. Furthermore, the individual styles which are the vital issues for identity discourses, are also concrete results of the creativity, these styles both enrich the meanings of identities and function as making close the differentiated boundaries. Mentioned glocal sound and movement contexts are exemplified by Trockyablues and Zeybreak cases in this presentation.*

---

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Girgin-Tohumcu*

Global (küresel) ve lokal kaynakların birleşimini ifade eden *glokal* terimi, 1980lerin sonundan itibaren yeni bir yerellik anlayışına gönderme yapmaktadır. Glokal teriminin kavramsallaştırılması ve anlamlarına geçmeden önce çıkış noktası, global edinimden biraz bahsetmek istiyorum. Roudemetof'a göre globallik milli toplum kurumunun tekrar yapılanmasını sağlar ve uluslar ötesi toplumsal alanların üretimini yaratır (2005). Aynı 20. yüzyılın başlarından beri kurulan 'milli toplumların' yerel olanı kurguladığı gibi. Dolayısıyla bu noktada globallik, yüzyıllardır var olan toplumsal inşaların son dönemdeki adı olarak kabul edilebilir.

Globallik, en azından 20.yüzyıldan beri yaygın biçimde tartışılan modernleşme ve batılılaşma kavramlarının 1980ler sonrasında yerini alan olgu olarak kabul edilebilir. Ekonomi ve iletişimde yerel pazarın dünya kapitalizmine entegrasyonu olarak özetlenen globallik kavramının kültürel olanı nasıl dönüştürdüğü ile ilgili tartışmalarında eleştiriler üç eksen üzerinden öne çıkmaktadır:

- 1- Kültürel homojenleşme, global ortamın bir sonucu olarak görülmektedir ve ekonomik ve gelişim gücünün özellikle kültürel alanda yarattığı tek tipliğe vurgu yapar. Tomlinson'ın metaforu bu iddiaya karşılık verir: “kültürün küresel çapta homojenleştiğini iddia etmek, şehre uçakla gelip havaalanından hiç çıkmadan tüm vaktini *duty-free* mağazalarındaki küresel markalar arasında geçirmeye benzer” (2004: 89).
- 2- Bağlamından kop(arıl)ma, “önceden var olan stiller, simgesel kodlar ve kültürel hareketlerin orijinal bağlamlarından ve anlamlarından yoksun bırakıldığına” (Yanıklar 2006: 192) işaret eder. Ancak eğer bağlamından kopma olgusundan bahsetmek gerekirse, bunu globalleşmeden çok daha önce kültürel üretimin folklorun konusu olmaya başlamasıyla da ilişkilendirmek gereklidir. Bir başka ifadeyle, global üretimlerin birçok kaynağı çok daha öncesinde farklı temsili alanlardaki stratejik kullanımlarla çeşitli bağlamlarda tekrar kaydoluş sürecine dahil olmuş olabilir.
- 3- Yüksek ve popüler kültür arasındaki sınırların belirsizleşmesinde, yüksek kültürün yerini, kolay ulaşılabilirliği ile altı çizilen popüler kültürün almaya başladığından söz edilir (bkz. Gans 2005) Bu noktada da globelleşmeyi yüksek-popüler arasındaki sınıfsal kurguların ezberlerinin bozumunda rol oynaması açısından ve bu diyalektik ilişkideki rolü açısından da düşünebiliriz.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Girgin-Tohumcu*

Globallik fikri ile yerel durumların bir araya getirilmesi eylemiyle açıklanan glokallik ise bu noktada öncelikli olarak globalliğin kültürel homojenlik üretimini reddeder bir görünümde karşımıza çıkmaktadır. Sosyal bilimler ve özellikle iletişim kuramlarında melezlik ve *creolization* kavramları ile ilişkili uluslar ötesi süreçlerin doğal güdümü (Ritzer 2003) olarak tarif edilen glokallik aslında global sürecin hemen sonraki evresi gibi bir nitelik sergilemektedir. Bir başka deyişle çoğu zaman global olan global olanın prototipi şeklinde var olabilir. Günlük yaşamda “McDonaldlaşma” (Ritzer 2004), “Disneyleşme” (Bryman 1999), “Cola-kolonileşme” (Kuisel 1991, Dant 1999) olarak adlandırılan kültürel türdeşleşmenin pratik alanlarına bakacak olursak global fikir içerisindeki yerel canlandırmaları da görmek mümkün. Örneğin McDonalds’ın global menüleri içerisinde Mcturco etli menüsü yerel lezzeti üretmektedir.

Müzik ve dans alanında da global ve global kavramları benzer durumları ifade etmektedir. 80ler ve 90ların pop kültüründe globallik kavramı hakkında Netll’in “görülmemiş çeşitlilik” (1985: 3) olarak tarif ettiği durumsallık, Earlman’ın global ve yerel dinamikleri “homojenlik ve çeşitlilik ile farklılığın estetiği ve politikası arasındaki diyalektik ilişki” (1993: 4) olarak açıklamasıyla bir adım öteye gider. “Küresel yaratıların” en görünür kategorisi olarak bilinen *world music* (ki aslında yerel ile çoğunlukla buluştuğunda global niteliği de barındıran şekliyle) daha önce bahsettiğim kültürel homojenlik, bağlamdan koparıma ve sınıfsal ayrımların belirsizleşmesi durumlarının da tam karşısında durmaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki *world music* başlığı ihtiva ettiği- örneğin Fransa’nın 80ler ve sonrasındaki pop-rai müziğiyle Romanya’nın aynı dönemlerdeki *Musica orientala* türlerin- çeşitliliğiyle baştan homojenlik iddiasını reddetmiştir. Bu kategori içerisinde yer alan örneğin egzotiklik gibi yaygın temaların var oluşu küresel üretimin fikridir. Ancak ürün küresel olarak düşünülenin yerel temsilini ifade etmektedir. Benzer şekilde *world dance* füzyon tarzlarında da yerel temsil küresel olandan ziyade ‘görece daha yaygın’ olan ile birleşmektedir. Balkanların tekno altyapı ile birleşen *cocek* dansı geleneği de bu alanı örnekler.

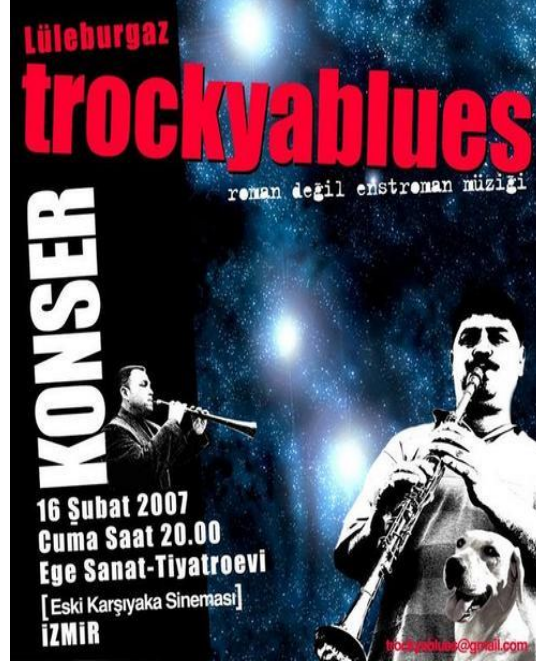
Küresel modanın yerel temsillerinin farklılaştırdığı stillerin yanı sıra, aynı küresel modanın yerel olanla yeniden inşası ve yeni üretimi olarak nitelendirebileceğimiz formlar ya da türler de bu kümenin içine girmektedir. Bahsedilen stillerin örnek kaynaklarından biri Trockyablues grubunun müzikal icrası ile açıklanabilir. Lüleburgazlı çoğunluğu Roman müzisyenlerden oluşan, ancak mottosunu “Roman müziği değil, enst-Roman müziği” olarak kurgulayan grup 1999 yılında kurulmuş. Küresel teknolojinin uzun zamandır var olan kayıt teknolojisiyle ilişkili olarak albüm yayını yapmasalar da, festivaller, açılışlar, v.b. kutlama ortamlarında sahne almalarının yanı sıra yeni medya araçlarıyla da ‘bilinen’ grubun kurucularından Ahmet Özden Lüleburgaz’ın zurna



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Gonca Girgin-Tohumcu*

geleneğinde dedelerinden kalan ekolün de devamı olarak kabul ediliyor. 9 kişiden oluşan grup üyeleri hakim oldukları yerel müzik repertuarını rock, blues, caz kalıplarıyla sentezleyerek icra yapıyorlar.



Şekil 1: Trockyablues Konser Afişi, 2007.

Küresel modanın yerel ile yeniden inşası sonucu ortaya çıkan yeni form ya da türlerin bedensel üretim örneklerinden biri de Zeybreak türüdür.

“ZEY’BrEaK dünyada başka bir benzeri olmayan Zeybek danslarıyla Breakdance’i buluşturuyor. Zeybek kültürü, nasıl saygı, gurur, sadakat ve bireysellik temelinde yükseliyorsa, HipHop kültürü de bu değerlerden yola çıkıyor. Kendi özyaşam öyküsünden hareket eden Memiş ile onun aynası olan Yavuz Topuz, ayrılığın, yolların ve kavuşmaların kendini durdurarak bilmeden tekrarlayan hikayesini anlatıyor. Bu temelde oluşan çok başlı mekanlar ise bağlama ustası Nevzat Akpınar’ın besteleriyle şekilleniyor. Anadolu ve Avrupa müzik geleneklerinden hareket eden Akpınar ve grubunun müziğinde zeybek ve HipHop bir potada eriyor. Yüzyılların geleneği çağımızın metropol tınılarıyla çarpışıyor. ZEY’BrEaK, kurucusu olduğu Berlinli Flyingsteps grubuyla Breakdance’de dört dünya birinciliği olan Kadir Memiş’in ilk uzun solo çalışması”

[\(http://www.facebook.com/events/103784718472/\)](http://www.facebook.com/events/103784718472/)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Gonca Girgin-Tohumcu*



**Şekil 2:** Zeybreak Gösteri Tanıtım Görseli, Kadir Memiş Web Sayfası.

*([www.myspace.com/danceunity/photos/41939823](http://www.myspace.com/danceunity/photos/41939823))*

Trockyablues ve Zeybreak örnekleri üzerinden odaklandığım stil ve türlerin doğrudan ilişkili olduğu atıflardan biri kimlik ve aidiyet meselesiyle ilişkilidir. “Çağdaş dünya örgüsü içerisinde kimlik, panoptik (tüm topluluk üyelerini kapsayan) bir vurgu ve aynı zamanda heterojen, katmanlı, çelişkili ve muğlak bir alandır ki bu sebeple bu alanda farklı tek bir pozisyonun varlığı mümkün değildir” (Hetherington 1998: 23). Dolayısıyla kimlik bütün çoklu ortamlarla ve performatif süreçlerle ilişkili bir durumdur. Yanısıra, Lacan ve Althusser’in yapısalcı teorilerinde kimliklerin göreceliliği sabit ya da temel olarak var olan bir durum değildir, ancak dil ve ideoloji içerisinde konumlanır (bkz. Althusser 1971). Diğer taraftan küresel oluşumun içerisindeki kaybolan sınırlar da kimlik politikalarındaki yeni anlayışlara ve tanımlara da ihtiyacı doğurmaktadır. Bireysel, toplumsal, kültürel, tarihsel, coğrafi, siyasal, v.b. tüm aidiyetler enformasyon çağının belki de doruğunda tek bir argüman üzerine yoğunlaşmaktadır. Bundan böyle kimlik kavramı, niteliği neyi içerirse içersin ‘tercihlerin ve stillerin’ meselesi haline gelmiştir. Bu noktada bireysel stil ve tercihlerin meselelerinde en görünür niteliklerinden biri olan global müzik ve dans ortamları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Girgin-Tohumcu*

belirgin bireysel yaratıcılıkların pazar stratejileriyle var olan görünürlüğünü farklılıklar üzerinden güçlendirmektedir. Bu bağlamda Trockyablues ve Zeybreak örnekleri aracılığıyla global niteliğin atıfta bulunduğu anlam ve konuları şöyle sıralayabiliriz:

1- Farklılığın temel aracı olarak kullanılan bireysel stil, ifade, yorum ve yaratıcılık talebi, ‘özgün ve/veya yeni’ olarak algılanması aracılığıyla yükselebilir. Bir başka ifade ile yeni ürün kiç olarak kabul edildiği gibi, seçkin bir tarz ya da tür olarak da benimsenebilir. Zeybreak örneğinde zeybek dansının bozulması ya da yozlaşmasına dair yapılan yorumların yanında, popüler yaratım, aidiyeti geniş bir ağda paylaşılan varlığıyla gururlandırabilir:

“Huerkan45: bizim kültürümüzü niye bozuyorsunuz! Zeybeği bozan şerefsizdir! Zeybek ağır oynanır. Maymun gibi oynanmaz! Git gavurların kültürlerini ve danslarını boz. Kendi kültürünü ne bozuyorsun! Maymun herif! İnsan kendi kültürüne sahip çıkması lazım! Sen bozuyorsun!

Barbossad: hip hop ne lan senin dansın bile diil zenci dansını zeybekle birleştiriyon bide izin aldın mı?

Delifenerbahçeli: Süper olmuş Kadir kardeşim Zeybreak, devam böyle...

Germencikli: Kadir tebrik ederiz çok harika olmuş yolun açık olsun gurur duyduk”  
([http://www.youtube.com/watch?v=adgUoEFCiOU&playnext=1&list=PL95C4C681B134C013&feature=results\\_main](http://www.youtube.com/watch?v=adgUoEFCiOU&playnext=1&list=PL95C4C681B134C013&feature=results_main))

2- Bireysel üretimler stilin ötesinde yeni melez bir formun ya da tarzın en azından adı koyulduğu anda, hem globalliğin kültürel homojenleşme suçlamasını hem de glokallığın yerel olanı bağlamından koparması günahını reddeder. Zeybreak bu anlamda yeni bir melezlik hikayesi olarak homojenlikten çok uzakta çeşitliliğe, heterojenliğe hizmet eder ve aslında yerel zeybek dansının ‘çok önce koptuğu bağlamı’ yeni bir bağlamda tekrar kaydedilir.

3- Global ürün, mikro kültürel kimlikler yaratabilir, var olan aidiyet duygusunu pekiştirebilir, ‘kendinin olanı unutmadan, bırakmadan’ yabancı bir formasyona ilgi duymanın rahatlığını ve özgüvenini sağlar. ZEYBrEaK projesinin simgesel anlatımında öne çıkarılanın büyük harflerle Zeybek olması gibi. Ya da Trockyablues grubunun mottosu “Roman müziği değil, enst-Roman müziği” ifadesinde son 10 yılların popüler dalgası Roman müziğine ironik bir gönderme amaçlanmış gibi görünürken bir taraftan da kimliksel aidiyet bir kez daha hatırlatılmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Girgin-Tohumcu*

4- Melez üretim olarak var olan bir temsili sürecin çoğu zaman sağladığı iki karşıt ucu birbirine yakınlaştırma ve kaynaştırma eylemi izleyici açısından da toplumsal ilişkiyi desteklemektedir. Zeybek izleyicisi break dans izleyicisine ya da tam tersi; halk türküleri dinleyicisi blues dinleyicisine ya da tam tersi global ortamlar sayesinde belki yapay ama anlamlı ilişkiler kurulabilir. Bu bağlamda bahsedilen stil ve türlerin her biri kültürel arabuluculuk ürünleri olarak değerlendirilebilir.

Tekrar vurgulamak gerekirse, ‘glo’ ile başlayanın bir üretim aracı olduğunu kabul edersek, edenin politik ve kültürel ideolojisinin ötesinde, ürün olanın çoktan glokallığe gebe olan konumu akla gelmektedir. Türkiye’deki Rock müzik canlandırmalarında 68 kuşağının Anadolu rock modası ve son dönem yaratılarından Hayko Cepkin’in kendi ifadesiyle Arabesk rock adlandırması bu bağlamda bir formun yeni bir cemaate kaydoluşunu temsil eder. Bir diğer taraftan, icranın ötesinde, tüketim ortamının bir parçası olan izleyici yada dinleyicinin çoğunlukla ‘yerel’ olan anlam dünyası da ürünün anlamlandırılmasında devreye girmekte ve global ürünün yerel anlamlarını üretmektedir. Diğer taraftan, global araçların kullanımlarında görece pragmatik alandaki görünür kılınan bireysel stillerin sömürü ve hegemonya destekli kullanımları, politik güç merkezli söylemlerde ezici bir görünürlük kazanmaktadır. Bu bağlamda global araçların yardım ettiği farkındalık ve görünürlük politik ve ekonomik eşitsizliğin bir göstergesi olarak okunurken, aynı zamanda toplumsal ve kültürel yaratımları özgürleşmesine olan yardımı açısından da düşünülebilir. Madalyonun diğer yüzünde ise kapitalist ve global savaşın ‘sanatsal’ dünya aracılığıyla ağzımıza çalınan parmak bal ve önlenemez hazzı Brecht’in Holywood Ağıtları’nda yazdığı gibidir:

“Hollywood köyü öyle planlandı ki,  
İçinde yaşayanlar sansınlar cennette olduklarını.  
Ve onlar varsınlar şu sonuca ki,  
Bir cennete ve bir cehenneme ihtiyaç duyan Tanrı,  
Gerek duymasın iki düzen kurmaya,  
Yetsin biri: olsun o da cennet.  
Ki refaha ulaşamayıp beceriksiz kalanlara  
Görsün cehennem hizmeti...” (Zizek 2013: 16)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gonca Girgin-Tohumcu*

**Referanslar**

- Althusser, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books.
- Bryman, Alan. 1999. “The Disneyization of Society” *Sociological Review*, 25-47.
- Dant, Tim. 1999. *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Life Styles*.  
Buckingham: Oxford University Press
- Earlmann, Veit. 1993. “The Politics and Aesthetics of Transnational Musics” *The World of Music*  
35(2): 3-15
- Gans, Herbert. 2005. *Popüler Kültür Yüksek Kültür*, (çev.) Emine Onaran. İstanbul: Yapı Kredi  
Yayınları.
- Hetherington, Kevin. 1998. *Expressions of Identity: Space, Performance, and Politics*. London: SAGE  
publications.
- Kuisel, Richard. 1991. “Coca-Cola and the Cold War: The French Face Americanization, 1948-  
1953”. *French Historical Studies* 17 (1): 96–116.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music*, New York: Schirmer.
- Ritzer, George. 2003. “Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and  
Something/Nothing” *Sociological Theory* 21 (3): 193-209.
- Ritzer, George. 2004. *The McDonaldisation of Society*. London: SAGE Publications.
- Roudemetof, Victor. 2005. “Transnationalism, Cosmopolitanism, and Glocalization”. *Current  
Sociology* 53 (1): 113-135.
- Tomlinson, John. 2004. “The Globalized Culture: Triumph of the West?” *The City Cultures Reader*,  
eds. Malcolm Miles, Tim Hall, Routledge, London: 88-94.
- Yanıklar, Cengiz. 2006. *Tüketimin Sosyolojisi*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Zeybreak Garaj İstanbul Etkinliği. 18 Haziran 2009.
- Zizek, Slavoj. 2013. *Dünyadaki İsyanların Anlamları*. (çev.) Osman Akınhay. İstanbul: Agora  
Kitaplığı. <<http://www.facebook.com/events/103784718472/>>

## GELENEKSEL ÇALGILARDAN ORKESTRAL TINIYA DOĞRU: KEMENÇE BEŞLEMESİ VE GADULKA AİLESİ ÖRNEKLEMİ

Gözde Çolakoğlu Sarı<sup>1</sup>  
gozde.colakoglu@gmail.com

### *Abstract*

#### *From Traditional Instruments to Orchestral Tone:*

#### *Example of Kemence Quintet and Gadulka Family*

*Violin family in the polyphonic orchestra of west was taken as a model and two different stringed instrument groups were formed in Turkey (1932) and Bulgaria (1951) and these instrument groups with same target direction – setup but with differences in purposes shared the same destiny.*

*Kemence quintet was developed with the Turkish music stringed instruments orchestra design by Arel, his imitation to west, taking it as an example and his desire of catching the orchestral tone with traditional instruments in this aspect. The application of Arel who developed soprano, alto, tenor, bass and contrabass kemence against violin, viola, violoncello and contrabass of the west tried to be kept alive until 1950's, could not keep its presence after Arel.*

*In 1951, Bulgarian composer Phillip Koutev's aim also was to use polyphony with traditional instruments and even establishes an orchestra composed of traditional instruments. However Koutev did not take his support from westernization concept but tried to take support from the art applied in Soviet regime and related iron curtain countries and the communist period between 1944 and 1989 and Bulgarian performance tradition.*

*In the direction of the purposes of communist party, village music was accepted as a symbol of the Bulgarian national identity, professional groups were commissioned for folk music presentation, new institutions were established for keeping the village tradition alive, concerts, festivals and national holidays were held and awards were presented. Koutev who started his studies with the principle of keeping the basis of public melodies and harmonizing them-gave his first concert in 1951 and announced that his crew was not only a group of folk instrument group but a symphony orchestra. However just like in the kemence quintet, gadulka quartet faced many criticisms and could not show presence after Koutev.*

*In this paper, the instrument designs made in Turkey in 1932 and in Bulgaria in 1951, modeled from violin family, will be examined and will raise awareness for state supported folk orchestras composed of western modeled traditional instruments in direction of national and cultural policies in Bulgaria and for the traditional Turkish music stringed instrument family designed by taking west as a model.*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr.; İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü

### **Batılılaşma -Modernleşme ve Kemençe Beşlemesi**

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan 'batıcılık-batılılaşma' kavramları, en geniş tarifıyla Avrupa'nın toplumsal ve fikirsal birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir (Mardin 2002: 9). Osmanlı'da III. Ahmed dönemi (1703-1730) itibarıyla çeşitli yönleriyle ele alınan ve desteklenen 'batılılaşma' olgusu, özellikle cumhuriyet dönemiyle birlikte farklı siyasi yaklaşımlara konu olmuştur.

Cumhuriyet dönemi batılılaşma politikaları içerisinde Türk müziğinin Acem- Bizans ve Arap müziği karışımı olduğu fikri özellikle yer bulmuş, batı armonisiyle işlenmiş halk müziği temeliyle milli bir müziğin geliştirilmesi gündeme gelmiştir. İşte aynı dönemin batı müziğine vakıf müzikolog ve bestecisi Hüseyin Saadettin Arel, bir ses sistemi üzerine yerleştirilememesi, keder vermesi, armoni ve batının yüksek seviyesinden yoksunluğu gibi sebeplerle eleştirilen Türk müziğinin, aslen yaşanılan coğrafyaya ait olduğunu ve batı sistemi altında ele alınabileceğini kanıtlamak için pek çok yol denemiştir. Bir yandan Türk müziğinin Arap-Acem-Bizans işi olmadığını kanıtlamak için kitaplar yazarken, diğer bir yandan da batının tampere sistem modeline, Türk müziği ses sistemini yerleştirmeye kadar pek çok yol...

Arel bu misyonuyla, yaşadığı dönemde Geleneksel Türk müziği ile ilgili verilen kararlar ve çok sesli müziğe dair devlet uygulamaları karşısında, modernist bir bilim adamı olarak batıya öylesine öykünmüştür ki, Türk makam müziği bünyesinde var olmayan bir makamı bile sadece batının temel dizisi olması ve arızasız yazılması sebebiyle, Türk müziğinin temeline oturtmuş, üstelik bu olmayan makama iki de şed makam atayıvermiştir: Acem Aşiran ve Mahur.

Tüm bu özellikleriyle birlikte dönemin ona sunabildiği imkânları en iyi şekilde değerlendirmeye çalışan müzikolog; “Türk Musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, istikbaldeki hayaline meftunum” derken, elindeki imkânların neye elverdiğini de ifade etmek ister gibidir (Arel 1948: 3).

Hüseyin Saadettin Arel'in batıya öykünmesi ve modernist tutumu, sadece ses sistemi ve nazariyat çalışmalarında değil, 20. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken, batı yaylı çalgı ailesine alternatif bir 'Geleneksel Türk müziği yaylı çalgı ailesi' imal etme projesiyle de hayat bulur. 'Kemençe Beşlemesi' olarak nitelendirilen bu çalgı ailesi, Hüseyin Saadettin Arel ve öğrencisi Zühtü Rıza Tinel'in çalışma ve çabalarıyla ortaya çıkmış, bir çeşit oda müziği yaylı çalgılar topluluğudur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

Kemençe aslen 19. yüzyılın sonlarına kadar ‘ince saz’ heyeti içerisinde yer almayan, özellikle lavta ile birlikte köçek ve tavşanların danslarına eşlik etmek amacıyla dönemin İstanbul’unda icra edilen bir çalgıdır. Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey bu küçük ve naif çalgıyı dans eşlikçisi konumundan sıyrın ve fasıl heyeti içerisinde icra edilmesini sağlayan virtüöz icracılar olmuşlardır.

Vasilaki ve Cemil Bey eldeki belgelere göre kemençeye 4. teli ekleme çalışmalarına da girişmişler ve pest tarafa Türk müziği ses sistemine ve kemençe akorduna göre kaba rast telini eklemiştir. Üstelik Cemil Bey ünlü Pesendide taksimini plağa bu kaba kemençe ile yapmıştır.

Arel, tıpkı ‘batının do majörüne atfettiği çargâh makamında olduğu gibi’, aslen Türk makam müziği geleneksel yapısı içerisinde var olmayan kemençe için çok farklı arayışlar içerisine girmiştir. Öncülüğünü yaptığı çalışmalar çalgının pest tarafına bir tel eklenmesinden çok, yapısında önemli ölçüde değişiklikler önermiştir.

Dönemi içerisinde batılılaşma ya da modernleşme hareketi olarak da yorumlanabilecek Geleneksel Türk müziği yaylı çalgılar ailesi, dört çalgıdan oluşan keman ailesinin tüm çalgılarını karşılarken, alto ve bas arasında tenor sesli bir çalgıya da sahiptir. ‘Çağın yeniliklerine ayak uydurmak, çağdaş tekniklere, kurallara ve niteliklere sahip olmak’ şeklinde ifade edilen ve aynı zamanda batılı olmayan toplumların geleneksel olan toplumdaki modern topluma doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini de tanımlamayan ‘modernleşme’ ve ‘modernizm’ kavramları belki de Arel ve kemençe beşlemesi için önemli bir sebeptir. ‘Kemençe beşlemesi’ aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm içinde kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışan modernist akımın bir parçasıdır. Çünkü Arel dönemin ‘Millî bir Türk müziği yaratmak ve bunun için de batı müziği ve Türk halk müziğinden yararlanmak’ resmî görüşünü, aynı pencereden bakarak yerine getirmeye çalışıyordu.

### ***Kemençe Beşlemesinin Oluşumu***

Arel ve bu yeni oluşumda onunla birlikte çalışan öğrencisi Dr. Rıza Zühtü Tinel kemençede yapılan değişimi şöyle ifade etmişlerdir : “Öteden beri kemençenin musikimizde değeri ile mütenasip bir mevki almadığını görür, bu sazın (hususiyeti bozulmaksızın tekemmül edilecek olursa) mühim vazifeler yüklenebileceğini düşünürdüm. Mini mini bir cüsseden çıkan hiç unutulmayacak bir gürlükte tok ve donuk sesteki cazibe, çalınırken tellerine parmakla basmayıp tırnakla temas edilmesinden doğan güzellik, kah neşeli, kah hüznü ifade eden müktedir oluşundan sezilen gizli kabiliyet her zaman beni ilgilendirdi. Gönlüm diyordu ki bu saz yegâh, neva ve rast seslerine düzenlenen üç tanecik telin mahdut imkânları



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

içinde sıkışık kalmasın da, hem telleri kemanda olduğu gibi dörde iblağ edilip, kaba rast, yegâh, düğâh ve hüseyini seslerine düzenlensin, hem de yine keman nevinde olduğu gibi birbirinden büyük beş kemençe vücuda getirilerek, takriben beş sekizli genişliğinde ses servetine ve o nispette bol imkanlara sahip polifoniye elverişli bir saz heyeti ortaya çıkarılsın” (Arel 1948: 3-5).

Beşlemenin düşünce olarak bir sohbet sırasında ortaya atılması 1922 yılında Arel tarafından gerçekleştirilmiş; Zühtü Tinel’in aktif uygulama girişimleri, ciddiyet ve kararlılıkla işin üzerine gidilmesini sağlamıştır.

Hem kemençenin beş boya göre derece derece büyütülmesi ve gerekli tınının sağlanması için iç hesaplamalarının yapılması, hem de yararlı olabilecek kişilere ve çalgı yapımcılarına danışılarak düşüncenin gerçekleştirilmesi olasılıkları konusunda araştırmalara başlanmıştır (Sarı 2010: xx)

Dr. Rıza Zühtü Tinel, yapılan çalışmaları Dr. Ayhan Sarı tarafından günümüz Türkçesi ile yayına hazırlanan Asri Kemençe isimli 1926 tarihli yazma eserinde şu şekilde ifade etmiştir: “Muhterem hocam Hüseyin Sa’deddin Beğ kemençe kuvatoorunu i’malle karar verdiğini ve i’malci aramaklığımızı emretmişti. Artist Mesud Cemil Beğefendi Radyodaki Üdî Cevdet Beğ’in mükemmel bir i’malci olduğunu ve kemençeci Rüşen Beğ’e yaptığı kemençenin çok güzel ve sesli olduğunu medhetmesi üzerine Cevdet Beğ’e mürâcaata karar verdik.

Cevdet Beğ dispansere geldi. Meseleyi îzah etdim, evime geldi. Kemençe hakkındaki bu eseri kendisine verdim. Ta’dilâtımı okumasını ve kendisinin ayrıca bir îtiraz ve mütâlaası olup olmadığını bilâhare kendisinden sordum. Tamâmıyla benim mütâalaatımla hemfikir olduğunu söylemesi üzerine Hüseyin Sa’deddin Beğefendi’nin nezdine götürdüm. Pazarlık yapıldı: Şimdilik bu sınıfın yalnız beşincisi olan bas kemençeyi yapıdırmaya lüzum hâsil olmadı ve sesli olmak şartı ile dört cins kemençenin 150 liraya i’mâlîne karar verildi” (Tinelden aktadan Sarı, 2010: 235-237; orijinal metin 78-79).

Ancak bu ilk yapımcının sürekli ertelemeleri sebebiyle Şubat 1933’e kadar geçen zaman; yapımcının “yapmayacağım” demesiyle boşa gitmiş oldu. Bu olayın akabinde, Arel’in deyimiyle ‘mahir usta ve değerli sanatkar’ olan Ali Rıza Usta kemençe beşlemesinin yapımını üzerine aldı. Kontrbas kemençe dışında diğer dört kemençe Mart 1933 sonlarında hazır duruma gelmişti. Hemen ardından kontrbas kemençe ısmarlandı ve kısa sürede onun da yapımı bitmişti (Sarı 2010: xx)

Hüseyin Saadettin Arel yapımı tamamlanmış kemençe ailesinin icra edilmesi aşamasını ise şöyle anlatmaktadır: “Adi kemençe, keman veya viyolonsel ile ülfet etmiş bazı iyi niyetli dostlar kemençeleri paylaştılar, her biri bir tanesini aldı” Soprano kemençeyi Hadiye Ötügen (? - ö.1963), tenoru Rüşen Kam

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

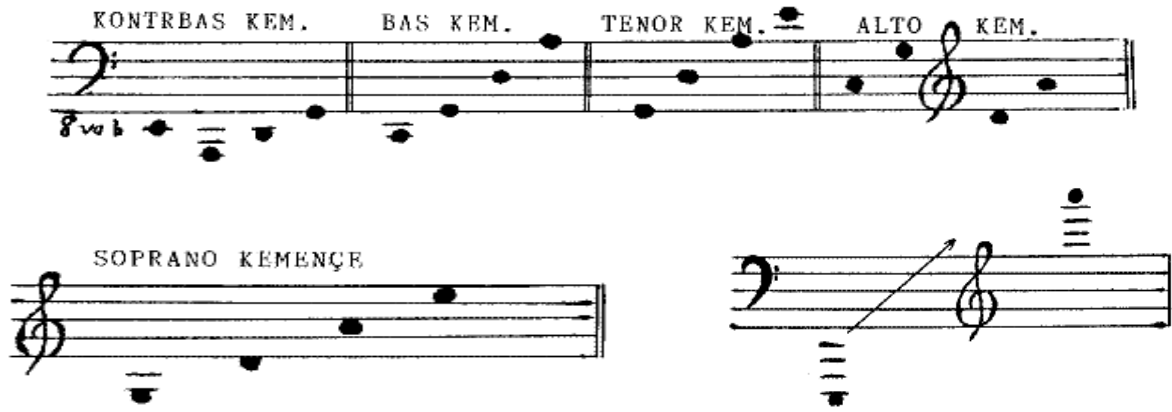
*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

(1902-1981), viyolonselci rahmetli Mesud Cemil (1902-63), kontrbası ise o zamanlar İstanbul Belediye Konservatuar Orkestrasında olduğunu zannettiğim Kazım (Tav) Bey (Beylerbeyli, Sakallı Kazım) çalmış, alto kemençe için Kemal Niyazi Bey’e rica edilmişse de, o pek iltifat göstermemişti. Alto kemençeyi: Dr. Rıza Zühtü Tinel, bas kemençeyi ise Dr. Ziya Hüznî Bey çalmıştı. Az bir müddet içinde hepsi sazlarını dinletebilecek hale geldiler. İyi niyetli bazı bestekârlar da sırf kemençe beşlemesi için birer eser yazdılar. Beş çeşit kemençenin bir araya gelip, polifonik-çoksesli Türk musikisi parçalarını çalmaları başlı başına bahtiyarlık kaynağı olmuştur. Zevkle ve hatta nadiren vecdle (coşkuyla) dinledik. Bu bahtiyarlığı artıran başka bir amil daha vardı ki, o da kemençe topluluğunun keman topluluğundan büsbütün ayrı, büsbütün farklı bir güzellik yaratmasıydı” (Sarı 2010: xxi). Bu çalışmalara Mesut Cemil ve R. Ferit Kam da katılmışlar, Tarık Kıp (d. 1927) ve Fırat Kızıltuğ (d.1935) viyolonsel çalmaya bas kemençe ile başlamışlardır (Sarı 2010: xxi). (bkz. şekil 1)



Şekil 1: Alto, Tenor, Bas, Kontrbas Kemençeler (Arel 1948: 5-8)

“Görüldüğü gibi tenor kemençe sopranodan, bas kemençe de altodan bir sekizli pesttir. Her sazın 4 teli arasında ise daima beşli aralığı bulunur. Kontrbas kemençe ise keman ailesindeki adaşı gibi tersine beşli aralıklarla düzenlenir. Tenor kemençe dışındaki çalgılar keman ailesindeki eşlerine tıpatıp uygundurlar” (Arel 1948: 5). (Bkz. Şekil 2)



Şekil 2: Kemençe Beşlemesinin Akort Sistemi<sup>2</sup> ve Ses Aralığı (Arel 1948: 5)

“Kemençe beşlemesi kaba kaba aşiran ile tiz muhayyer arasında 5,5 sekizliden fazla bir ses sabasını içine almaktadır. Soprano ve altosunda kemanda olduğu gibi gövdenin yarısına kadar uzanan siyah tahta destek yoktur. Yalnız tenor, bas ve kontrbas kemençelerde mevcuttur. Yine yalnız soprano ve alto kemençe dizde çalınabilmekte, diğerleri ise viyolonsel gibi madeni ve ince bir çubuk ile zemine dayanarak icra edilmektedir” (Öztuna 1990, 443-444). (Bkz. Şekil 1)

Hüseyin Saadettin Arel, kemençe ailesinin Türk müziğinde icra edebileceği eserler bestelemişse de; bu aile en parlak dönemini mucidi hayattayken yaşamış, Arel’in ölümünden sonra çalgılara çok da rağbet kalmamıştır.

<sup>2</sup>Piyanonun beşinci la sesi (diyapazon sesi) re (neva) olarak kabul edildiği için; soprano kemençe (dört telli kemençe) bugün batıdaki sol-re-la-mi akort sisteminin karşılığı olan do-sol-re-la şeklinde akort edilmektedir.

### *Kemençe Beşlemesi Üzerine Düşünceler*

Kemençe beşlemesi ve dört telli soprano kemençe hakkında olumlu ve olumsuz pek çok fikir ileri sürülmüş, bunlardan birkaçına aşağıda yer verilmiştir. Müzikolog ve İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Haydar Sanal'ın (1926-2003) verdiği bilgilere göre kemençe beşlemesi Arel'in eski öğrencilerine İleri Türk Müziği Konservatuvarı İcra heyetinde tevdi edilmişti. Burada bas ve soprano kemençe dersleri veren Sanal, bir takım yetersizlikler ve teknik zorluklar nedeniyle öğrencilerinin dersleri bıraktığını bildirmiştir (Sanal 1994). İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri Bölümü Öğretim Görevlisi Dr. Mustafa Aydın Öksüz'ün konuyla ilgili olarak verdiği bilgiler ise şöyledir: “Kemençenin geliştirilip, hacim ve ses sahası olarak daha mükemmel bir yapıya sahip olması çok zordur. Çalgı yapısı bozulunca, karakteristiğini de kaybetmektedir. Zaten keman ve viyolonsel gibi çalgılar Türk Müziği'nde kullanılmaktadır” (Calkı 1989: 9).

Dört telli soprano kemençeyi Arel'den sonra tekrar canlandıran İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Cüneyd Orhon'un (1926-2006) konuya bakış açısı Arel ve Tinel'e benzemektedir. “Kemençe beşlemesi, Dr. Zühtü Tinel ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştı. Maksadı ise Batı'daki keman ailesinin karşıtı olan Türk yaylı çalgılarını yani kemençe ailesini meydana getirmektir. Batıda soprano keman ile alto keman arasında bir beşli ve alto keman ile viyolonsel arasında bir sekizli bulunmaktadır. Bir sekizli aralığın büyüklüğü nedeniyle, bu aralıkta bulunan ikinci bir çalgının görevini ikinci keman üstlenmektedir. (keman – viyola – viyolonsel - kontrbas) Arel ise soprano kemençe- alto kemençe- tenor kemençe - bas kemençe ve kontrbas kemençeyi düzenleyerek, bu eksikliği de gidermeye çalışmıştır..... 1922 yılında Arel'den armoni dersi alan Dr. Zühtü Tinel armoninin Türk müziğine tatbiki için kemençe beşlemesinde hocasına yardım etmek istemiş, kemençe ailesi ikisinin çalışmalarıyla oluşmuştur” (Orhon 1999).

Cüneyd Orhon'un bu konuda verdiği diğer bilgileri öğrencisi İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Nermin Kaygusuz şöyle bildirmektedir:

*“1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuvarı'nda luthier olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın, Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde kemençenin tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Cüneyd Orhon konservatuvarın kurucu üyesi ve üç telli kemençe hocası, Cafer Açın da bu konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümü'nün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. Kemençe üzerindeki çalışmalar sadece üç*

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

*telin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in kemençe beşlemesinin ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında dört telli kemençe Türk Müziği Devlet Konservatuarı yönetim kurulu kararı ile eğitim programına alındı. Hem icrası, hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yılın sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile 10 tane soprano, 2 tane alto kemençe hazırlandı ve her iki kemençenin de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına tenor ve bas kemençeler de alındı.... Soprano kemençe halen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro, orkestra ve müzik etkinliklerinde çalınmakta, bas kemençe ise genellikle tasarrufluk etkinliklerde kullanılmaktadır” (Kaygusuz 2001: 179–180).*

Kısaca, uzun ömürlü olmayan bu çalgılar, çok geçmeden kullanımdan kalkmıştır. 2010 yılında İTÜ TMDK Uluslar arası Cüneyd Orhon Kemençe Sempozyumu'nda kemençe beşlemesi tekrar gündeme gelmiş, 1976 yılında imal edilmiş çalgılar ile icra yapılmaya çalışılmıştır. (Bkz. Şekil 3) Günümüzde beşlemeye ait yeni çalgıların imal edilmesi için projeler üretilmekte ve sonuçları beklenmektedir.



**Şekil 3:** 30 Kasım 2010/1-3 Aralık 2010 tarihlerinde düzenlenen İTÜ TMDK Uluslar arası Cüneyd Orhon Kemençe Sempozyumu Kemençe Beşlemesi Provası (İTÜ TMDK BİSED Salonu-Maçka) (Kontrbas Kemençe: Günay Uysal, Bas Kemençe: Serdar Açın, Tenor Kemençe: Sercan Halili, Alto Kemençe: Gözde Çolakoğlu Sarı, Soprano Kemençe: Nermin Kaygusuz) Fotograf: Ayhan Sarı

### **Sosyalist Dönem- Batılılaşma ve Gadulka Ailesi**

Türkiye’de batı modeli bir batılılaşma ilkesiyle tasarlanan kemençe ailesinin bir benzerinin 19 yıl sonra, doğu bloğu modeli bir batılılaşma-modernleşme süreci ile Bulgaristan’da imal edildiği tespit edilmiş, ancak iki çalgı ailesini de içeren, karşılaştırarak, değerlendiren herhangi bir çalışma<sup>3</sup> III. Uluslar arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu’nda tarafımızdan sunulan bildiriye kadar gündeme gelmemiştir (24-26 Mayıs 2012-Kütahya).

Bulgaristan’da söz konusu çalgı ailelerinin oluşumunda siyasi ve kültürel politikalar farklı roller oynasalar da, varılan sonucun yönü değişmemektedir.

7. yüzyılda Bulgarlara ait boyların bölgeye yerleşmesinden sonra, 1818-1185 Bizans Hakimiyeti, 1185-1389 Bulgar İmparatorluğu, 1389-1826 Osmanlı Hakimiyeti, 1877-1878 Ayastefanos Antlaşması-Bulgar Krallığı dönemleri yaşanmış, II. Dünya Savaşı ardından Sovyet Sosyalistlerin de yardımıyla Sosyalist-Komünist ‘Georgi Dimitrov (1944-1989) People's Republic of Bulgaria’ rejimi kurulmuş, 1989’da sosyalizmin düşüşüyle, parlamenter demokrasi oluşmuştur. (Torodov 1979: 80-82; Ivanov 2007: 9).

Ülkenin çeşitli rejimleri yaşaması müzikal açıdan zengin bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Çünkü Bulgaristan’da halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmuş, özellikle sosyalist döneme geçiş süresinde ve bu dönem boyunca folklor ve tarih, milli kimliği temsil etme işlevini üstlenmiştir (Buchanan 1991: 36–37).

Bu temsili öğeler arasında yer alan geleneksel çalgılar da, Stokes’un müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet söyleminde olduğu gibi, sosyalist dönemle birlikte ulusal propaganda araçlarından biri haline gelmiştir (Stokes 1994: 11). Bu açıdan, 1944–1989 yılları arasında yaşanan sosyalist dönemin Bulgar performans geleneği üzerindeki etkisi ayrıca önem taşımakta ve bu etki çalgılar üzerinde de görülmektedir. Komünist Partisi amaçları doğrultusunda köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kabul etmiş, profesyonel toplulukları halk müziği sunumu için görevlendirmiştir. Köy geleneğini canlı tutmak amacıyla bu müziğin performansı için yeni kuruluşlar yaratmış, konser, festival ve milli tatiller organize ederek, ödüller sunmuştur (Rice 2004: 26, 55). Bunlar arasında işlevsel açıdan önemli olan ve devlet

---

<sup>3</sup> Ayrıca Çolakoğlu, Gözde. 2008. Anadolu’dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve İcrasına İlişkin Karşılaştırmaları Bir Analiz, Doktora Tezi, İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gözde Çolakoğlu-Sarı

düzeni içerisinde Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar devlet destekli halk orkestraları olmuştur. (Buchanan 1991: 66). İlk orkestra (Bulgarian National Folk Ensemble) 1951’de [Philip Koutev](#)<sup>4</sup> tarafından kurulmuş, halk melodilerini temelini koruyarak armonize eden bu orkestrayı [Bulgarian State Television Female Vocal Choir](#), Tedora ve [Trio Bulgarka](#) gibi gruplar takip etmiştir. İşte bu gruplarda gadulka, kaval, gaida, tanbura ve tapan çalgılarının çeşitleri ile çok sesli eserler icra edilmiştir (Buchanan 1991: 195; Buchanan 2006: 150-151). (Bkz. Şekil 4)

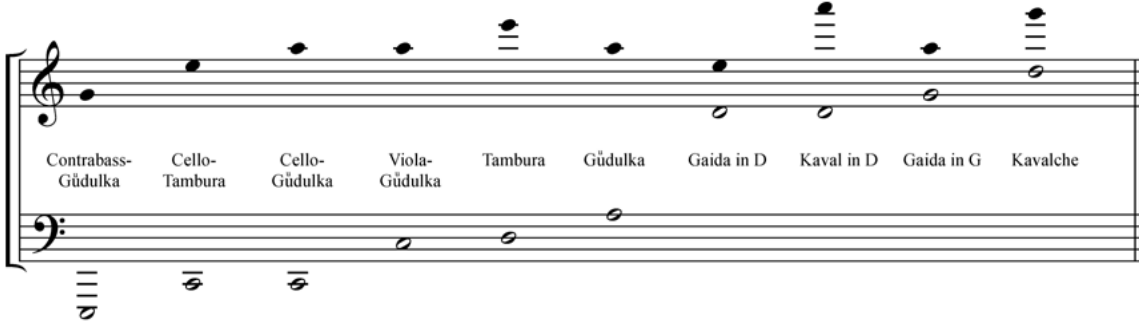


Şekil 4: Koutev Orkestrası (Koutev Ensemble Folk Orchestra) 1952 (Buchanan 2006: Plate 4.3)

Bulgaristan’da geleneksel çalgıların çeşitlerini oluşturan ve icra eden ilk orkestra Phillip Koutev’in orkestrasıdır. Koutev devlet desteğiyle, halk melodilerini armonize ederken, halk çalgılarının da batı modeli ile çeşitlerinin yapılmasını tasarlamış, çalgı bilimci ve yapımcısı olan Ivan Katsarov ve Boris Drakev’e verdiği çalgı siparişleri ile yeni çalgı kümeleri oluşturmuştur (Buchanan 2006: 154). (Şekil 5)

Koutev, sosyalist rejimle yönetilen bir ülkede, geleneksel bir çalgıyı batı örneğiyle tasarlayarak milli bilinci kuvvetlendirmeye çalışmaktadır. Koutev’in devlet desteğini alması ise, rejim yönetiminin de “batılılaşarak birleştirmek” amacını güttüğünü gösterir.

<sup>4</sup> “Bestecilik eğitimini Dobri Khristov ve keman eğitimini Hans Koch ile 1929’da tamamlayan Phillip Koutev’in (1903-1982) kurduğu senfonik Bulgar halk orkestrası dünya çapında ün yapmış, Bulgar müzik kültürünün sembolü olmuştur. İlk profesyonel Bulgar halk müziği orkestrasının kurucusu olması, onu dünya çapında en temel ve etkileyici Bulgar müzisyen olarak üne kavuşturmuştur.” Bu bilgiler *Bulgarian National School of Folk Arts*’ın web sitesinde yer alan okulun kurucusu-patronu- başlığı altında yazan bölümden alınmıştır. (<http://nufi-kotel.com/2-zanufi/index.html>) 04.11.2007



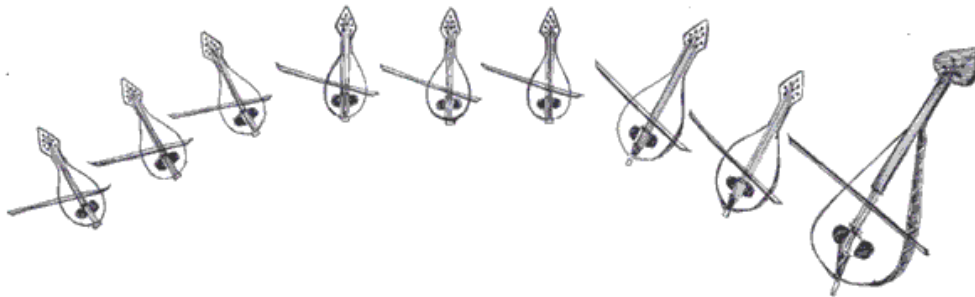
Şekil 5: Koutev tarafından düzenlenmiş Bulgar Halk Çalgıları (Buchanan 2006: Figure 4.4.)

### *Gadulka Ailesinin Yapısı*

Koutev'in isteği üzerine icracı ve çalgı yapımcısı Katsarov gadulka çalgısına; keman klavyesi ve akort sistemini, dördüncü teli, keman köprüsü, burguları ve başını eklemiştir. Ayrıca çalgıya barsak teller yerine metal teller takılmış, soprano çalgının imalinden sonra aynı prensiplere göre viyola, viyolonsel ve kontrbas gadulkalar sipariş edilmiştir. Bu değişiklikler ile entonasyon ve icra tekniklerinin geliştirileceği ve batı tınısının yaratılabileceği fikri yaygınlaşmış ve ilk konser 1951'de verilmiştir.

Koutev keman ailesine göre modeli verilen gadulka ailesinin; sadece bir halk çalgı kümesi değil, bir senfoni orkestrası çalgı ailesi olduğunu bildirmiştir (Stoyanov 197: 70).

Orkestrada iki gadulka aynı sesi çalarken, viola, viyolonsel ve kontrbas gadulkalar melodiyi bir oktav pestten çalmış ve bas çizgisindeki zenginliği sağlamış, gadulka ailesi çok sesli yapıtlarda da icra edilmiştir (Buchanan 1991: 218). (Bkz. Şekil 6)



Şekil 6: Gadulka Ailesi (Buchanan 2006: Figure 4.1)



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

*Gadulka Ailesi Üzerine Düşünceler*

Kemençe Beşlemesinde olduğu gibi, Koutev Orkestrası çalışmalarıyla oluşturulan yeni tınıya da eleştiriler yöneltilmiş, icracı ve çalgı bilimci Vergili Atasanov: “Çalgıların yumuşak orijinal sesi yeni orkestralar için yetersiz kaldı” eleştirisinde bulunmuştur. Hakikaten yazılan eserler için teknikler henüz gelişmediği ve keman ailesindeki standardizasyona gidilemeden, eser yazma ve sunma durumuna geçildiği için icracılar çalgılardan çabuk soğumuşlar, dördüncü tele, keman akort ve klavyesine alışma güçlüğü çekerek, çalgıların seslerinden tatmin olmamışlardır.

Koutev gadulka çalgısında olduğu gibi kaval, gaida ve tanbura çalgılarının da çeşitlerinin imalini sağlayarak, orkestral tınıya katkıda bulunmuştur. Ancak Koutev’in çalgısal gelişimini tasarladığı ve ideolojik olarak rejimden beslenen ‘halk orkestraları’ndaki devlet desteğinin 1980’li yılların sonunda rejimin bitişiyile doğru orantılı olarak bitmesi de, orkestraların konum ve işlevini değiştirmiştir. Bu durum çalgıların raflarla kaldırılmasına, sanattaki devlet desteğinin ideolojik anlamının kaybolmasına ve halk orkestralarının politik özelliğini yitirmesine sebep olmuştur. (Stoyanov 1974: 73; Bunchanan 1991: 201) Orkestralar için tasarlanan çalgılar ise sadece bu paralelde kullanılmaya devam etmiştir (Bunchanan 1991: 636). (Bkz. Şekil 7)



**Şekil 7.** Koutev Orkestrası (1970’lerin sonları) (Bunchanan 2006: Plate 4.4)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

**Vasily Vasilievich Andreyev ve *Balalaika* Orkestrası**

Koutev ve sosyalizmden bahsederken, gerek Arel ve kemençe beşlemesi, gerekse Koutev ve orkestrasını etkilediğini düşündüğümüz bazı parametrelerden bahsetmek gerekmektedir.

Bilindiği gibi Bulgaristan; Polonya, Romanya, Macaristan gibi ülkelerle birlikte 1955'te Varşova Paktı'nı imzalamış doğu bloğu ülkeleri (demir perde ülkeleri) arasındadır. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin önderliğini yaptığı sosyalist-komünist rejim ile yönetilen bu ülkeler ittifakı, Sovyet rejiminin Doğu Avrupa'da 1989 yılında çökmesiyle sona ermiş ve 1991'de Rusya Sovyet Federatif Cumhuriyeti de dağılarak, Rusya Federasyonu kurulmuştur.

Pek çok kaynak ve belgede, dünyadaki batılılaşma olgusunun ilk örneklerinin Osmanlı ve Rus İmparatorluklarında gerçekleştiği bildirilmiş ve batılılaşma Türkiye ve Rusya'nın ortak özelliği haline gelmiştir (Belge 2002: 43). Rusya'da 17. yüzyıl sonlarında Büyük Petro ve Osmanlı'da 18. yüzyılın ilk yarısında III. Ahmed ile başlayan batılılaşma süreçleri, pek çok mücadelenin ardından, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde hanedanların yıkılmasıyla devam etmiştir. Murat Belge, iki ülkenin kurdukları rejimlerin farklılıklarına rağmen, tarihten gelen benzerliklerine ışık tutmuş, Rusya'nın sosyalizm ve Türkiye'nin kapitalizm üzerinden devletçilik yaptığını bildirmiştir (Belge 2002: 52). Rus asıllı Fransız tarihçi ve filozof Koyre (1892-1964) ise batılılaşma anlamında Rusya'da iki ayrı gruptan bahsetmiştir: Birincisi batıya karşı çıkmak isteyen, ulus yaşantısının iç zenginliğini, kendi varlığını ve ayrı özelliğini korumak amacını taşıyan 'Slavcılar', ikincisi ise kendilerini dışlanmış hissettikleri batı uygarlığını benimsemek ve öykünmek isteyen 'baticılar'dır. Koyre aslında bu iki grubun da aynı amaç için çalıştığını, tek hedeflerinin ülkenin dirliği ve halkın refahını sağlamak olduğunu belirtmektedir (Koyre 1994: 11).

Bu bağlamda, gerek Çarlık Rusyası, gerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, gerekse Rusya Federasyonu açısından batılılaşma fikrinin daima gündemde olduğu düşünülebilir. Söz konusu batılılaşma hareketleri içerisinde, Koutev'den yaklaşık 60, Arel'den ise 40 yıl önce benzer çalışmalarda bulunmuş, Rus keman icracısı Vasily Vasilievich Andreyev'den (1861-1918) mutlaka söz edilmesi gerekmektedir. Andreyev bir köy gezisi sırasında mızrap ile çalınan '*balalaika*' çalgısıyla tanışmış ve bu tanışmadan sonra çalgıya olan ilgisi giderek artmıştır. Andreyev, önce *balalaika* çalmasını öğrenmiş ve bunu daha da ileri götürerek, çalgıyı değişik boylarda geliştirmiş ve '*balalaika* topluluğunu' kurmuştur. Topluluğu sopranodan basa kadar beş ayrı *balalaika* şeklinde düzenleyen Andreyev'in bu çabası, bir konser kemancısı olarak batı orkestrasından etkilenmesine, orkestral yapıyı iyi bilmesine ve çarlık rejiminin sonuna yaklaşıırken, dönem içerisindeki batılılaşma hareketlerine bağlanabilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

Andreyev, döneminin müzik bilimcileri, icracıları ve bestecilerinin *balalaika*nın ancak halk çalgısı olabileceği, konser salonlarında boy göstermek için çok kolay ve basit bir yapısı olduğu eleştirilerine karşı, çalgı ailesini ulusal ve uluslararası platformda izlenir bir hale getirmeyi bilmiştir. Topluluk sonraki dönemlerde Sovyetler Birliği’nde Lenin ve Stalin tarafından da desteklenmiş, hatta dönemin Kızıl Ordu Korosu’nda dahi kullanılmıştır.

İşte ‘*balalaika* orkestrası’, ‘kemençe beşlemesi’ ve ‘Koutev orkestrası’ birbirine benzer batılılaşma ve modernleşme ilkesine dayansa bile, ‘*balalaika* orkestrası’nın hem döneminde, hem de günümüzde elde ettiği başarının sebebi, projenin ilk önce halkın ilgisini ve sonraları elit kesim ve devlet desteğini kazanması olarak düşünülebilir.

Vasily Vasilevich Andreyev ve Arel’in bir ortak noktası da, Andreyev’in I. Dünya Savaşı, Arel’in ise II. Dünya Savaşı öncesindeki batılılaşma arayışlarıdır ki, ikisinin de geleneksel bir çalgıyı batıdaki dörtlü çalgı örneğine karşın, beş çalgı halinde oluşturması araştırılmaya açık bir konudur.

## **Sonuç**

Bu bildiriye, demografik, tarihi ve coğrafi özellikler ve sosyal yapı gibi çeşitlendirebileceğimiz pek çok açıdan ‘ortak paydada’ buluşabilen iki topluma dair batılılaşma olgusu, batı orkestrasına alternatif olarak kurulan çalgı aileleri üzerinden incelenmiştir.

- 20. yüzyılın ilk çeyreğinin henüz bittiği bir dönemde, Hüseyin Saadettin Arel’in gerek batı tampere sistemi üzerine kurduğu ses sistemi, gerekse batı yaylı çalgı ailesine alternatif bir ‘Türk müziği yaylı çalgı ailesi’ önerisi; batıya öykünüşü ve modernist tutumunun göstergesidir. Yasaklanan, aşağılanan, başka ülkelere ait olduğu ileri sürülen ve alternatifleri yaratılan bir müziğin, aslen nasıl sistematize olup, batılılaşabileceğini kanıtlamak istercesine çalışan Arel’in ‘kemençe beşlemesi’, dönem dönem canlandırılmaya çalışılmışsa da, batıya alternatif bir yaylı çalgı ailesi olarak henüz varlık gösterememiştir. Kemençe ailesinin ilgilileri ve ilgilenenleri hali hazırda mevcut olsa dahi, bu çalışmalar uzun uğraşlara muhtaçtır (Bkz. Şekil 3).

- Arel’in çalışmasından 19 yıl sonra, Koutev öncülüğünde, Bulgaristan’da devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtmak, köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kullanmak, Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar yaratmak amacıyla halk orkestraları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

kurulmuştur. Ancak bu orkestraların alt yapısında bulunan sosyalist rejimin batı modeli ile desteklenme hedefi göz ardı edilmemelidir.

• Yukarıda bahsi geçen iki yaylı çalgı ailesinden önce, 1880’li yıllarda dönemin batılılaşma olgusu içinde, Rusya’da Vasily Vasilievich Andreyev tarafından gerçekleştirilen, ‘*balalaika* topluluğu’nun, hitap ettiği kitleler ve popülerliği ile Arel ve Koutev’in çalışmalarının günümüzde arşiv belgeleri ve müzeler sayesinde ulaşılabilir oluşunun, batılılaşırken halkın temayülüne de yakın durmakla alakalı olduğunu düşünüyoruz. Ayrıca Andreyev ve Arel’in bir ortak noktası, Andreyev’in I. Dünya Savaşı, Arel’in ise II. Dünya Savaşı öncesindeki batılılaşma arayışlarıdır ki, ikisinin de geleneksel bir çalgıyı batıdaki dört çalgı örneğine karşın, beş çalgı üzerinden çok seslendirmesi araştırılması gereken bir konudur.

Sonuç olarak, tüm bu veriler rejim, siyasi dönem, sosyal ve siyasi yapı ne olursa olsun, ‘batılılaşma’ ve ‘modernleşme’ fikrinin temel özellikleriyle çok da farklı algılanmadığının kanıtıdır. Çünkü yukarıdaki devlet yönetimlerinin her birinde ortak dil, kültür ve değerler birleştirilerek ve milli duygular güçlendirilerek ‘ulus devlet kurma’ ideolojisi hâkimdir ki; gerek kemençe, gerek gadulka, gerekse *balalaika* örneğinde batılılaşarak, modernleşen ve bunu yaparken de ulus bilincini kuvvetlendirmek için ulusa has ortak değerlerler arasından geleneksel çalgıları kullanan bir yapı hakimdir.

Bu doğrultuda, Türkiye’de ‘batı modeli’ ve Bulgaristan’da ‘doğu bloğu modeli’ ile, aynı aileye mensup, armudi biçimli iki çalgı ailesinin (kemençe-gadulka), tamamen aynı temeller üzerine inşa edilerek, orkestral tınının yaratılmaya çalışıldığı tesbit edilmiştir.

Her iki projede de, çalgıya önce dördüncü tel ilave edilmiş, ardından keman akort sistemi ve metal teller benzer prensiplerle çalgılara uygulanmıştır. Soprano çalgının bu şekilde imalinden sonra, çalgılarının çok seslendirilmesi ve çeşitlerinin yapılması aşamasına geçilmiştir. Koutev’in Arel’in çalışmalarından haberdar olup, olmadığı halen tesbit edilememiştir. Bu açıdan batı yaylı çalgılar ailesinin ve keman modelinin köklü geleneğinden iki mucidin aynı prensiple ve aynı şekilde etkilenmesinin bir tesadüf eserine mi, yoksa bilinçli çalışmaların ürününe mi mal edilmesi gerektiği en azından şu an için ilgililerin hayal güçlerine bağlıdır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gözde Çolakoğlu-Sarı

**Referanslar**

- Arel, Hüseyin Saadettin. 1948. “Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler”, *Musiki Mecmuası*, 6: 3-8.
- Belge, Murat. 2002. ‘Batılılaşma: Türkiye ve Rusya’ *Modernleşme ve Batıcılık*, Tanıl Bora-Murat Gültekingil: 43-55, İstanbul: İletişim Yayınları
- Buchanan, Donna. 1991. *The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria*, Texas:Ann Arbor : U-M-I..
- Buchanan, Donna. 2006. *Performing Democracy : Bulgarian Music And Musicians in Transition*. Chicago :University of Chicago Press.
- Calkı, Ahmet Aydın. 1989. “Kemençe Beşlemesi” Lisans Bitirme Çalışması, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul: Türkiye
- Ivanov, Lybomir, 2007. *Essential History of Bulgaria in Seven Pages*, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Yayınlanmamış Ders Notu.
- Kaygusuz, Nermin.2001. “Gelişen Sazlarımız İçinde Kemençe”, *Müzikte 2000 Sempozyumu*, 175-191. Ankara: Neyir Matbaacılık, ,
- Koyre, Alexandre. 1994. ‘19. Yüzyıl Başlarında Rusya’da Batıcılık’, *Ulusçuluk ve Felsefe*, çev. İzzet Tanju, İstanbul: Belge Yayınları
- Orhon, Cüneyd. 1999. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul
- Rice, Timoty. 2004. *Music in Bulgaria*, New York: Oxford University Press,
- Öztuna, Yılmaz. 1990. “Kemençe Beşlemesi”, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1: 4443-444.
- Mardin, Şerif. 2002. *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Sanal, Haydar. 1994. Kişisel Görüşme, Maçka-İstanbul
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music, in Ethnicity, Identity and Music*, s. Martin Stokes: 1-28. New York: Berg Publishers,.
- Stoyanov, Stoyan. 1974. *Filip Koutev*. Sofia: Nauka i Izkustvo
- Tinel, Zühtü. 2010. *Asri Kemençe*, Yayına Hz: Dr. Ayhan Sarı. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Gözde Çolakoğlu-Sarı*

Todorov, Nikolay. 1977. *A Short History of Bulgaria*, Çeviren L. Dimitrova, Sofia : Sofia Press.

<<http://nufi-kotel.com/2-zanufi/index.html> /04.11.2007>

“AZERBAJYCAN VE ANADOLU” KADIN - ERKEK DANSLARINDA  
MÜZİKAL ANALİZ

Gültekin Şener<sup>1</sup>  
sener@gantep.edu.tr

*Abstract*

*“Azerbaijan and Anatolia” Musical Analysis of Women and Men’s Dance Melodies.*

*In this study, Azerbaijan and Anatolia’s woman dances of melodies, rhythmic structure, melodic structure, the width of the sound, pitbces, states of maqams will gain from statistical source. Elements of melodic structure in men and women of Anatolia dance tunes, not only the rhythmic characters, and the rates used in the authorities, these authorities decided tones, melodies, such as the five basic elements of sound widths to be issued with the results of statistical values, rhythmic, melodic formalization will be examined. With these data, men and women in Azerbaijan and Anatolia dance tunes based on the general character of the musical use of statements to be provided, the social dynamics of these trends, a number of cultural structure of the ideas that go down to the final results will be explained.*

---

<sup>1</sup>San. Öğr. Gör.; Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Gültekin Şener**

Azerbaycan ve Anadolu, halk dansları konusunda ezgi, kostüm ve çalgıları açısından oldukça zengin ve benzer kültürel dokuya sahip iki ülkedir. Bu benzerlik hem halk yaratıcılığı açısından hem de folklorların, tarihsel derinliğinde görülmektedir. Türkiye’de halk oyunlarının tasnifatında halaylar, zeybekler, horonlar, karşılamar gibi türlere ayrılan oyunların Azerbaycan’da ağırlıklı olarak yallı ve halay formları bulunmakta, halayların da sadece, Lenkaran ve Nahçıvan bölgelerinde görülmesi ile genel olarak *raxlar* Yallılar olarak tanımlanmaktadır.

Bu nedenle, her iki ülkenin dans yapı ve bu dansların ezgilerinin analizi için kadın- erkek dans ezgileri şeklinde karşılık yaratılmış ve bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Bu şekli ile konusallaştırılan kadın-erkek dans ve bu dansların ezgi karakterlerinin ‘ritmik’, ‘melodik’ ve ‘makamsal’ unsurlarında müzikal açıdan nasıl bir yapıda olduğunun belirlenmesi; ‘benzerlik’ ve ‘farklılığın’ boyutu hakkında somut fikrin oluşması sağlanacaktır.

Genel müzik karakteri açısından baktığımızda; her iki ülkenin *Mahnıları* ile Anadolu’daki türküler, *Mugamları ile* uzun havalarımız ‘oluşum ve icrasal bakımdan’ büyük benzerlikler göstermekte, kullanılan dil ve şiirlerin nazım yapısı sözlü dans ezgilerinde karşılaştığımız benzer özelliklerdir.

Azerbaycan Kadın danslarından olan ‘Verin Bizim Gelini’, ‘Hasra Basma Dolanda Gel’, ‘Yordu Yordu’, ‘Basma Basma Tağları’ (Hüseyinli 1966: 52) gibi sözlü dans ezgilerinin yapısında görülen 7 hece vezinleri ile ritmik karakter ve hız yapısını, Anadolu kadın danslarından ‘Türkmen Kızı’, ‘Silifkenin Yoğurdu’, ‘Burçak Tarlası’ gibi sadece kadınlara ait edilebilen sözlü dans ezgilerinde de görmek mümkündür. En düşük largo, en hızlı moderato hız karakterinde bulunan kadın dansı ezgileri iki ülke de erkek dans ezgilerinin hız yapısının altında kaldığı görülmüştür.

Azerbaycan Erkek dans ezgilerinin kadın dans ezgilerine göre oldukça yüksek bir metroritim yapısında olması aynı toplumsal dinamiklerle ifade edilebilir. Erkeğin sert olgusunun yanında güçlü görüntü verme ihtiyacı, tarım toplumlarında doğaya ve düşmana karşı verilen mücadelede erkeğin sert ve güçlü algısının bir korunma ve savunma zaruretinden doğduğunu görülmektedir. Azerbaycan erkek dansı olan ‘Şalako’nun hız karakteri bu doğal sebeplerle oluşmuş ve Allegro ve hatta dansın coşkusu ile ‘Presto’ hızına ulaşmıştır.

Anadolu erkek dans ezgilerinin hızında ise bölgenin coğrafi yapısı ile müzik kültürünün etkisi görülmektedir. Ege bölgesinde ağır zeybeklerde görünen ‘Largo’ hız yapısı, Horon ezgilerinde ‘Presto’ hız yapısına kadar çıkmaktadır

Anadolu ve Azerbaycan’ın kadın –erkek dans ezgilerinde analiz edilen ve istatistiksel değerlerle ifadelendirilen ezgilerin periot-cümle-cümlecik ve motif tesbitleri ile melodik bulgular, metroritim



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Gültekin Şener**

yapıları ile ezgilerin ‘hız’ karakterleri, dizi ve ses genişlikleri ile de ‘makamsal’ özellikleri ortaya çıkarılmaktadır.

Azerbaycan Erkek dans ezgisi olan ‘Şalako’, ‘Gaytağı’, ‘Cengi’, ‘Qabramani’, ‘Xan Çobani Raxası’ gibi ezgilerde periyot cümle cümlecik ve motif basamakları oldukça zengin şekilde oluşmuştur. İcrada görülen süslemeler (*melizim*) belli zaman sonra varyantlaşarak aynı ezginin gelişen birer motifi haline gelmektedir. Tam bu noktada dans ezgilerinin ele alınış biçimi, icrası ve notalama safhalarında tüm bu süslemelerin çekirdek cümleden ayrılarak başka bir cümle ya da motife dönüşerek varyant cümlecigi gibi değerlendirilmesi, dans ezgilerini daha uzun ve farklılaştıran temel sebep olmuştur.

Anadolu dans ezgilerinde görülmeyen bu özelliğin yanında Azerbaycan dans ezgilerinde raks besteciliği önemli bir unsur olmakta, folklorik bulguların yanında bazen senfoni tarzı ile bestelenmiş dans ezgilerine rastlamak çok olağanlaşmıştır. Hatta bu özellikten dolayı yaratılan ezgiler ‘101’ raksı, ‘Altı numara’ ‘Ondördü’, ‘Beş numara’ gibi raksların arşiv numarası ile ifade edildiği görülmektedir.

Azerbaycan Erkek dans ezgilerinde başka bir yapı da, çok yüksek hız yapısı nedeni ile bazı dansların adeta sportif etkinliğe dönüştüğü görülmektedir. ‘Pehlivani Raksı’ bu özelliklerde olup, idman yapan ve güreşen sporcularla ilişkilendirilen bir halk raksıdır.

Anadolu Erkek dans ezgilerinde Kadioğlu ve Kocaarap Zeybeklerinde olduğu gibi, erkeğin ağır, vakur ve kararlı yapısı ile toplumda ki algısı ile eşleşmiş, ezgi oldukça ağır karakterle ve tiz bölgelerden başlayarak oluşmuştur.

Bunun yanında icrası ve oynanışı büyük bir folklorik altyapı gerektiren Trakya dans ezgileri ve Horon ezgilerinin hızı aksine oldukça yüksektir. Küçük ve kısa motif yapısı ile seslenen horon ezgileri çok tekrarlı bir yapıya sahiptir. Geleneksel olarak, icracı dansçıların bir parçasıdır ve genellikle oynar ve oyuncularını yönetir. Horonlarda hız gittikçe artar, dansçıların fiziksel gücüne göre şekil alır. Ritim karakterinde ise 2/4 ve 4/4 lük kalıp bulunsa da horonlarda aksak yapı olan, 5/8, 5/16, 7/8, 7/16, 9/8, 9/16 gibi ritmik basamaklar ağırlıktadır ve ezgiler dar motiflerden oluşmaktadır.

Bu çalışmada, Azerbaycan ve Anadolu’dan toplam 82 dans ezgisi notaya alınarak incelenmiş, her ezginin ritmik yapısı, karar (*maye*) sesleri, ezginin güçlüsü ve tiz durağı, sözlü-sözsüz oluşu, hız yapısı, genişliği ve makamı olmak üzere 7 özelliği incelenmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
 “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
 EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

Ezginin Adı	Ritim Yapısı	Karar Sesi	Güçlü Sesi	Sözlü	Söz söz	Metronom	Ses Genişliği	Makam
<i>Sarı Kız</i>	5/8	Re	Sol	X		120	7	Karcıgar
<i>Kız Horonu</i>	5/8	Sol	Do		X	120	6	Mahur
<i>Karabağ</i>	6/8	La	Mi		X	88	7	Hicaz
<i>Horonî</i>	5/8	Re	---		X	130	6	Re Buselik
<i>Aman Ördök</i>	7/4	Sol	Re	X		80	6	Mahur
<i>Estireyimmi</i>	2/4	Si	Re	X		100	4	Nişabur
<i>Nare</i>	6/8	La	Do			90	5	Uşşak
<i>Sallama</i>	9/8	Do	Mi <sup>b</sup>		X	135	6	Karcıgar
<i>Tersâne(Döne)</i>	6/8	La	Re		X	70	5	
<i>Teze Gelin</i>	4/4	La	Re	X		50	7	Uşşak
<i>Ben Bir Kavak</i>	10/8	La	Re	X		120	5	Uşşak
<i>Silfkenin Yoğurdu</i>	2/4	Si	Re	X		90-100	9	Hüzzam
<i>Türkmen Kızı</i>	4/4	Sol	Re	X		80-100	9	Karcıgar
<i>Uzundere</i>	6/8	La	Re		X	130	6	Buselik
<i>Hürmüz Hanım Zeybeği</i>	9/8	Si	Fa diyez		X	60-70	9	Segah
<i>Hantuman</i>	9/4	Sol	Si		X	45	8	Rast
<i>Sarı Olur Üst Yakamın Göveni</i>	9/8	La	re	X		70	9	Uşşak
<i>Hatcam Çıkmışta Gül Dalına</i>	9/8	La	Mi	X		80	9	Hüseyini
<i>Cilveli Oy</i>	6/8	Mi		X		80-90	6	Buselik
<i>Fatoş</i>	10/8	La	Mi		X	140	7	Hüseyini
<i>Arap Oyunu</i>	2/4	Sol	Re		X	90	7	Rast
<i>Teşi</i>	10/8	Sol	RE		X	90	6	Rast
<i>Terşi</i>	4/4	La	Re		X	90	5	Uşşak
<i>Burçak Tarlası</i>	4/4	La	Do	X		90	6	Uşşak

Tablo 1: Anadolu Kadın Dans Ezgileri Değerlendirme Tablosu

Ezginin Adı	Ritim Yapısı	Karar Sesi	Güçlü Sesi	Sözlü	Söz söz	Metronom	Ses Genişliği	Makam
<i>Innabı</i>	6/8	Fa	---		X	104	9	Fa Mahur
<i>Nalbeki</i>	6/8	La	Mi		X	104	7	La B.Şiraz
<i>Ceyrani</i>	6/8	Sol	Do		X	88	6	Sol B.Şiraz
<i>Terekeme</i>	6/8	Mi	---		X		10	Segah
<i>Lale</i>	6/8	Re	---		X	110	7	Şur
<i>Brilyantı</i>	6/8	Do	---		X	95	8	Mahur Hindi
<i>Heyya Gülü</i>	6/8	Mi	---		X	88	6	Segah
<i>Gıyıl Gül</i>	6/8	Re	---		X	104	9	Segah
<i>Gugulda</i>	6/8	Do	Sol		X	104	6	Segah
<i>Naz Nazı</i>	6/8	Sol	---		X	104	17	Çargah
<i>Uzundere</i>	6/8	Do	---		X	115	9	Şuşter
<i>Lezgihangı (Lazginka)</i>	6/8	Do	---		X	340	10	Beyati Şiraz
<i>Basma Basma Tağları</i>	6/8	Mi	---	X		104	6	Şur
<i>Hasra Basma Dolanda Gel</i>	6/8	Do	---	X		88	4	Mahur
<i>Halay</i>	3/8	Do	---		X	120	7	Şur
<i>Xalabacı(Halabacı)</i>	6/8	Do	---		X	104	8	Segah
<i>Semeni</i>	6/8	Do	---		X	340	18	Do Mahur
<i>Gülgezi</i>	6/8	Re	---		X	104	6	Beyati-Şiraz
<i>Reyhani Rakısı</i>	6/8	Fa	---		X	140	10	Mahur
<i>Nabat Hanım Rakısı</i>	6/8	Do	---		X	150	8	Segah.Do Şur

Tablo 2: Azerbaycan Kadın Dans Ezgileri Değerlendirme Tablosu

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

Ezginin Adı	Ritim Yapısı	Karar Sesi	Güçlü Sesi	Sözlü	Söz süz	Metronom	Ses Genişliği	Makam
<i>Acera</i>	5/8	Re	Mi		X	130	6	Segah
<i>Coşkun Çoruh</i>	4/4	La	Mi		X	55	6	Hüseyni
<i>Kocaarap Zeybeği</i>	9/4	Sol	Re- Mi		X	40	9	Sol Hicaz
<i>Kadıoğlu Zeybeği</i>	9/2	Sol	Re		X	44	9	Saba,Hicaz,Kazeli
<i>Avrez</i>	6/8	La	Mi		X	55	8	Hüseyni
<i>Harmandalı</i>	9/4	La	Re		X	53	9	Hicaz
<i>Yanlama Halayı</i>	2,4/4	La-Do	Re-Do		X	52-80	10	Kurdi, Uşşak
<i>Abalıman Cepkeni</i>	9/8	La	Mi	X		45	9	Hüseyni
<i>Yörük Abi</i>	9/8	La	Mi	X		54	7	Hüseyni, Karcigar
<i>Yarım Kasap</i>	4/4	Sol	Re		X	60	11	Nihavent
<i>Başbar</i>	9/8	La	Mi		X	85	7	Hüseyni
<i>Koçeri Bar Havası</i>	4/4	Si	Re		X	60-70	6	Segah
<i>İş Horonu</i>	9/16	La	Do		X	190	6	Uşşak
<i>Susam</i>	2/4	La	Re		X	80-110	5	Hicaz,Uşşak
<i>Halay Havası</i>	4/4	La	Mi		X	90	8	Hüseyni
<i>Çift Candarma</i>	10/8	La	Mi	X		95	6	Hüseyni
<i>Delü Horon</i>	5/8	La	Re	X		150	6	Uşşak
<i>Bergama Güvende Zeybeği</i>	9/2	La	Re		X	75	11	Karcigar
<i>Candır Tüfek Oyun Havası</i>	9/8	La	Mi		X	140	9	Hüseyni
<i>Sülâman Ağa</i>	9/8	La	Mi		X	140	8	Hüseyni
<i>Temir Ağa</i>	2/4,6/8	Do	Mi		X	120	8	Rast, Karcigar
<i>Dokuzlu</i>	6/8	La	Re		X	95	9	Uşşak
<i>Gemiciler</i>	7/8,2/4	Si	Mi	X		130	7	Segah
<i>Eşkya Horonu</i>	7/16	Re	---		X	110	6	Çargah,Neva

Tablo 3: Anadolu Erkek Dans Ezgileri Değerlendirme Tablosu

Ezginin Adı	Ritim Yapısı	Karar Sesi	Güçlü Sesi	Sözlü	Söz süz	Metronom	Ses Genişliği	Makam
<i>Şalako</i>	6/8	Do	---		X	200	9	Çargah
<i>Qazağı</i>	6/8	Do	---		X	190	11	Mahur Hindi
<i>Azerbaycan</i>	6/8	Do	---		X	106	12	Mahur
<i>Gaytağı</i>	6/8	Re	---		X	184	16	Şur
<i>Kaytağı" (Ey Nur)</i>	6/8	Sol	Re		X	100	9	Sol B.Şiraz
<i>Cengi</i>	2/4	Do	---		X	132	11	Çargah
<i>Bağdaduru</i>	6/8	Sol			X	132	11	Sol Şur
<i>Qoçali(Koçali)</i>	3/8	Mi	---		X	132	7	Segah
<i>Köçeri Rakı</i>	2/4	Mi	---		X	132	5	Çargah(Hisar)
<i>Selveri</i>	6/8	Fa	---		X	132	5	Fa Mahur
<i>Qahramani</i>	6/8	Sol	---		X	130	9	Şur,Segah
<i>Süleymani Rakı</i>	6/8	Mi	---		X	145	14	Segah
<i>Cütcü Rakı</i>	6/8	Do	---		X	145	12	Çargah
<i>Xan Çobanı Rakı</i>	6/8	Do	---		X	155	14	Çargah

Tablo 4: Azerbaycan Erkek Dans Ezgileri Değerlendirme Tablosu

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

Bu özelliklerin içinde en önemli yapı karakteri olan ‘ritmik yapı’, ‘melodik yapı’ ve ‘makamsal yapının’, ezginin künyesel durumu ve istatistiği açısından verdiği fikri ve bu özelliğin oransal sonuçları anlatılarak bir mukayese yapılmıştır.

Bu üç ana fikrin yapısal durumundan önce, ritmik, melodik ve makamsal yapının analizinde ezgilerin ölçü tartısı ve hız yapısı ele alınmış, buna ilave olarak darp aletlerinin icra sırasında elde edilen tüm ayrıntı velveleri, kendi icrasal ortamında gelişen ritmik akışında tespit edilmiştir.

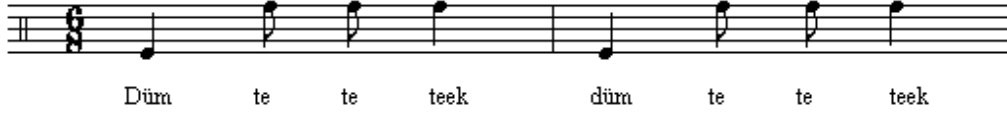
Örneğin, Azerbaycan kadın dansı olan ‘İnnabı’ raksının ezgisinde; ilk periyotta kullanılan 6/8’lik ritmik kalıbın, raksın coşkusu ile velvelendiğini ve ritmik süslemelerle geliştiğini görmekteyiz.



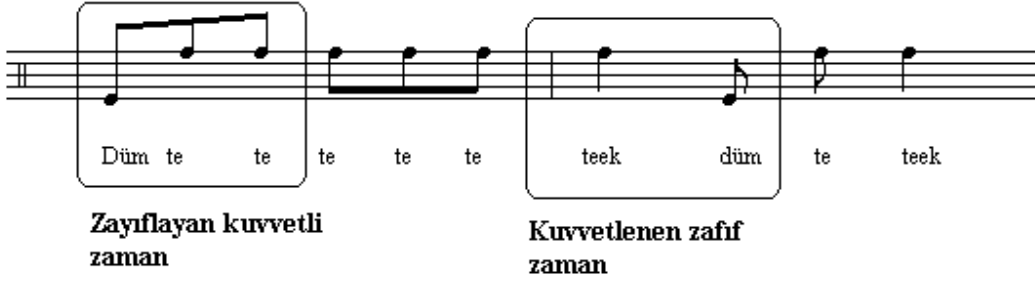
Şekil 1: ‘İnnabı Raksı’ Çekirdek Ritim Kalıbı”

Zerafet ve yumuşaklık ile gelişen ezgi, kendi içinde oluşturduğu darp vurgusunun hacmini hiç kaybetmeden, temel ritim kalıbının üzerinde çeşitli velvele yolları ile çeşitlenmektedir. Bazen bu süslemeler darp aletlerinde kuvvetli zaman ile zayıf zamanların yer değiştirerek icrası ile oluşmakta, bu yolla monotonluğa uğrayan ezgiye, yeni bir coşku getirilerek uzaması sağlanırken, ritmik yapıda farklı motif gelişmeleri görülmektedir.

1. 6/8' lik Çekirdek Ritim Kalıbı



2. 6/8'lik velveli Ritim Kalıbı



Şekil 2: ‘İnnabı Raksı’ Velveli Ritim Kalıbı”

Ritmik özelliğin analizinde, dans ezgilerinin yeni hız ve velvele basamaklarının oluştuğu görülür. Örneğini verdiğimiz ‘İnnabı’ raksının hız yapısı, ağırdan hızlıya doğru gelişen ritmik bir akış içindedir.

Anadolu Erkek dansları grubunda incelenen ‘Kadıoğlu Zeybeği’nde, yörenin vurmali temel çalgısı olan ‘Davul’un ritmik dizilişi üzerinden belirlenmiş, bölgenin ağır ve kıvrak tanımlaması ile ifade edilen hız yapısının, bu ezgide largodan largettoya çıkan hız karakterinde olduğu görülmektedir.

### Anadolu ve Azerbaycan Kadın Dans Ezgileri Analizi

Anadolu ve Azerbaycan “Kadın Dansları” bölümünde 45 kadın dansı incelemeye tabi tutulmuş, bunlardan 24 tanesi Anadolu, 21 tanesi ise Azerbaycan dans ezgisi incelenerek, dans ezgilerinin ritim, karar ses, metronom (hız), ses genişliği ve makamsal yapıları olmak üzere 5 temel yapısal özelliğinin değerlendirilmesi yapılmıştır.

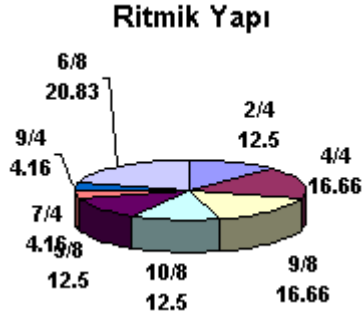
KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

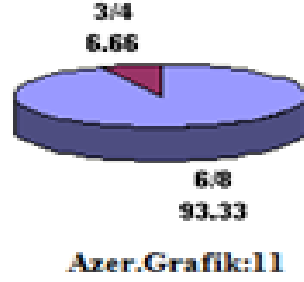
Buna göre;

**Ritim yapısı**

Anadolu kadın danslarının ritim yapısı, % 12,5 oranı ile 2/4'lük bölümde, %16,66'sı 4/4'lük, % 16,66'sı 9/8'lik, % 12,5 10/8'lik, % 12,5 oranı 5/8'lik,% 4,16'sı 7/4'lük, % 4,16'sı 9/4'lük ve % 20'si 6/8'lik ritmik yapı dağılımına sahiptir.



**Grafik 1:** Anadolu Kadın Danslarının Ritim Yapısı:

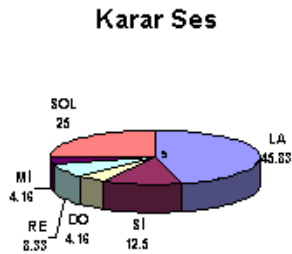


**Grafik 2:** Azerbaycan Kadın Danslarının Ritim Yapısı

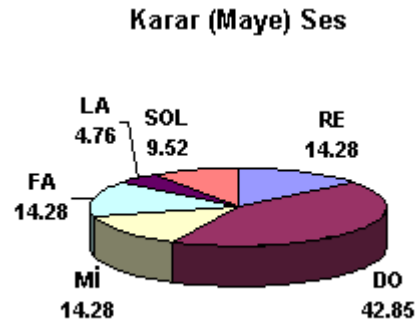
Azerbaycan Kadın dansı ezgilerinin ritmik kuruluşuna baktığımızda,6/8 ritim karakterinin % 93,33 gibi büyük bir orana sahip olduğu görülmektedir. Bunun yanında, 3/4'lük ritim yapısı karakterin % 6,66'lık bir orana sahip olduğu görülmektedir.

**Karar Ses (Maye):**

Anadolu Dans ezgilerinin % 45,83'lük bölümü “La” sesinde karar vermektedir. Bunu % 25'lik oran ile “Sol” sesi,% 12,5 ile “Si” sesi ve % 8,33 ile “Re” sesi takip etmektedir. “Do” ve “Mi” seslerinin bu dağılımda % 4,16'lık bir paya sahip olduğu anlaşılmaktadır.



**Grafik 3:** Anadolu Kadın Danslarının Karar Ses Yapısı:



**Grafik 4:** Azerbaycan Kadın Danslarının Karar Ses Yapısı

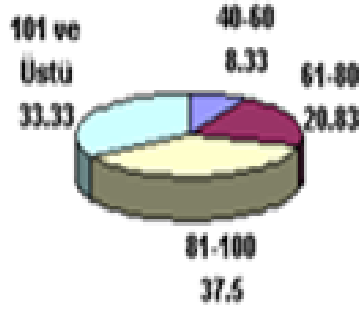
KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

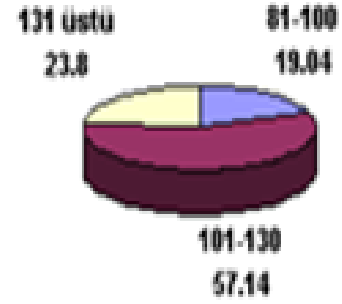
İncelenen Azerbaycan kadın dansı ezgilerinde ise en büyük paya sahip ses % 42,85 ile ‘Do’ sesidir. ‘Re’ sesinde karar veren ezgilerin oranı ise %14,28’dir. Bunu yine aynı oranla % 14,28’lik payı olan ‘Mi’ ve ‘Fa’ sesleri takip etmektedir.

**Metronom(Hız-Tempo):**

İncelenen Anadolu kadın dansı ezgilerinin temposunun % 33,33’lük bir bölümünün dörtlüğe 100 metronom yapısında olduğu görülmüştür. Bunu dışında ezgilerin % 37,5’lik bölümü yine 81-100 metronom yapısında olan dans ezgileridir. Bu hız yapısını % 20,83’lük oranıyla 60-80 hızda olan ezgiler takip etmektedir. Dörtlüğe 60 birim hızda olan, largo hızına sahip dans ezgilerinin oranı ise sadece % 8,33’te kalmaktadır.



**Grafik 5:** Anadolu Kadın Danslarının Hız Yapısı:



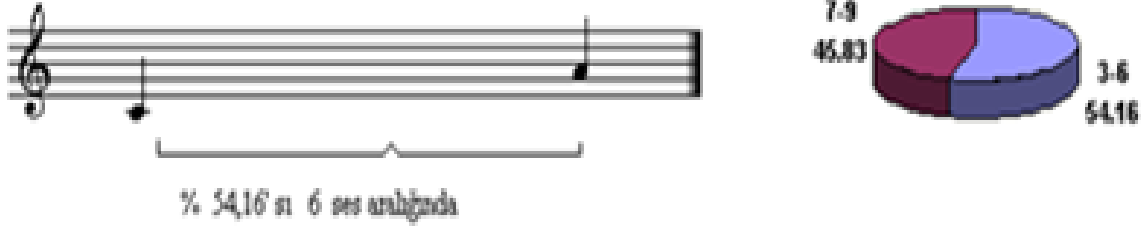
**Grafik 6:** Azerbaycan Kadın Danslarının Hız Yapısı

Azerbaycan Kadın dansı ezgilerinin % 19,04’ü 81-100 metroritim hızında oluşmuş, % 57,14’ü ise 101-130 hızda icra edilmektedir. Yine dörtlüğe 131 temponun üzerinde olan dans ezgilerinin oranı % 23,8 olarak tespit edilmiştir.

**Ses Genişliği:**

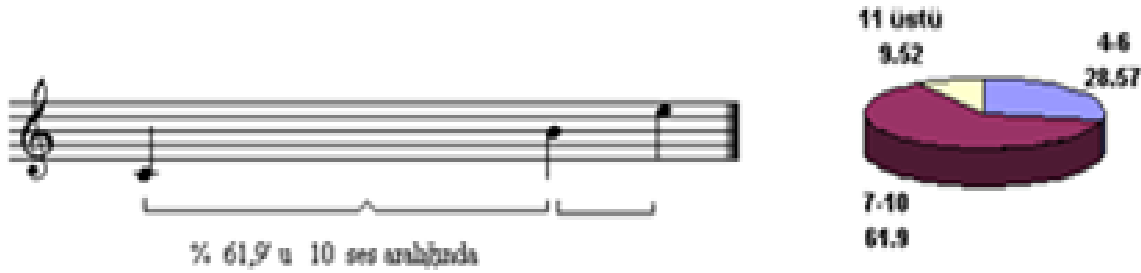
Bu grupta incelenen dans ezgilerinin ses genişliklerine baktığımızda; % 54,16’sının 3 ile 6 ses aralığında olduğu görülmektedir.

**Anadolu Kadın Danslarında Ses Genişliği:** Yedi ses ve üzerinde bir aralığa sahip dans ezgilerinin oranı ise % 45,83 olarak tespit edilmiştir.



Grafik 7: Anadolu Kadın Danslarında Ses Genişliği

**Azerbaycan Kadın Danslarında Ses Genişliği:** Ses genişliğinin boyutu, Azerbaycan dans ezgilerinde en çok yoğunlaştığı ses aralığı 7 ile 10 ses civarında olup, bu grupta % 61,9 oranına sahiptir.



Grafik 8: Azerbaycan Kadın Danslarında Ses Genişliği

Bunun yanında 4 ile 6 ses aralığında kullanılan ezgilerin oranı 28,57 olup, 11 ve üstünde ses aralığına sahip dans ezgilerinin oranı % 9,52 de kalmaktadır.

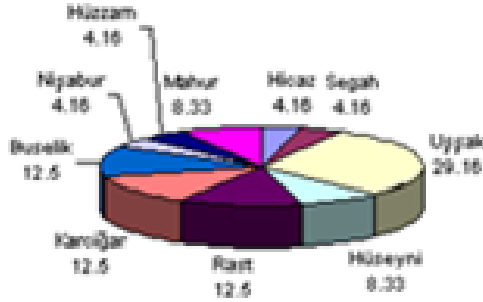
### **Makamsal Yapı**

Anadolu dans ezgilerinin kullandığı makamların oranına baktığımızda yine en fazla % 29,16 ile Uşşak makamının kullanıldığını görmekteyiz. Uşşak makamını %12,5 ile Rast, Karcıgar ve Buselik makamları izlemektedir. Bu grupta Mahur ve Hüseyini makamlarının kullanılma oranları %8,33'tür. Diğer makamlar ise, % 4,16 ile Hicaz, Segah, ve Hüzzam makamları şeklinde sıralanmaktadır.

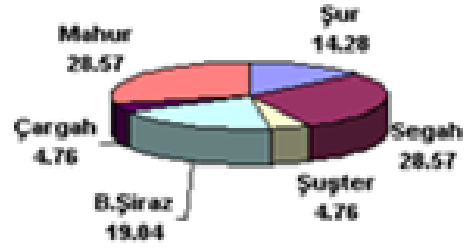


KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener



**Grafik 9:** Anadolu Kadın Danslarında Makam



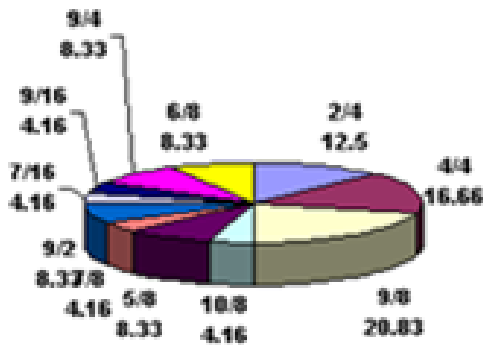
**Grafik 10:** Azerbaycan Kadın Danslarında Makam

Azerbaycan Kadın danslarında kullanılan makam (*lad*) oranlarına baktığımızda ise; % 28,57 ile Segah ve Mahur makamının sıralandığını görmekteyiz. Bu makamları % 19,04 ile Beyati-Şiraz makam *Lad*, % 14,28 ile Şur makam *Lad* ve % 4,76 ile Şuşter ve Çargah makam *Lad*ları takip etmektedir.

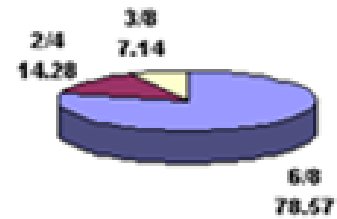
### Azerbaycan ve Anadolu Erkek Dans Ezgileri Analizi

#### *Ritim Yapısı:*

Anadolu erkek dans ezgilerinin ritmik yapısında 9/8'lik yapı grup %20,83 civarında oluşmakta, bu orana en yakın 4/4'lük yapının % 16,66 oranında, 2/4'lük kalıbın ise % 12,5'lük bir paya sahip olduğu görülmektedir. 5/8'lik dans ezgilerinin oranı % 8,33'lük bir dilime sahiptir. Diğer ritim kalıplarının ise; 10/8'lik kalıp % 4,16, 7/8'lik, 7/16'lık ve 9/16'lık ritim karakterlerinin oranı ise % 4,16 olarak ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda 9/4'lük ve 6/8'lik kalıpların oranı ise yine % 8,33 olduğu tespiti yapılmıştır.



**Grafik 11:** Anadolu Erkek Danslarının Ritim Yapısı



**Grafik 12:** Azerbaycan Erkek Danslarının Ritim Yapısı

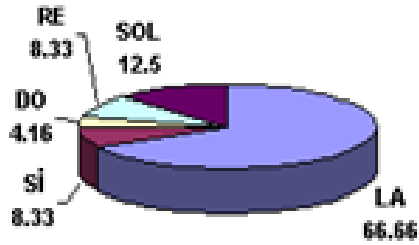
KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

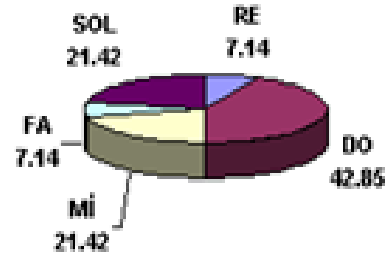
Azerbaycan Erkek dansı ezgilerinde genel ritmik yapı olan 6/8'lik yapının oranı % 78,57 olduğu görülmektedir. Bu kalıbı % 14,28'lik payla 2/4'lük ritmik yapı ve yine,7,14'lük oranla 3/8'lik ezgiler oluşturmaktadır.

**Karar Ses (Maye):**

Anadolu Erkek dans ezgilerinin karar ses % 66,66 ile “La” sesinde bulunmaktadır. Bunu % 12,5 ile “Sol” sesi takip etmekte, “Si” sesinde ve “Re” sesinde karar veren ezgilerin oranı % 8,33'tür. “Do” sesinde karar veren ezgilerin genele göre payı sadece % 4,16'dır.



**Grafik 13:** Anadolu Erkek Danslarında  
Karar Ses



**Tr.Grafik:17**

**Grafik 14:** Azerbaycan Erkek Danslarında  
Karar Ses

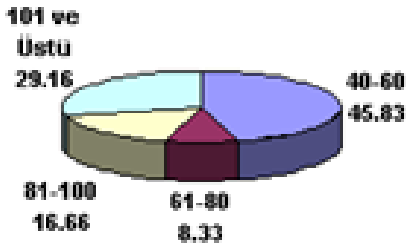
Azerbaycan Erkek dans ezgilerinde ise “Do” sesinde karar veren ezgilerin genele oranı değişmekte ve % 42,85'e kadar çıkmaktadır. Bu sesi % 21,42'lik oranları ile “Mi” ve “Sol” sesleri takip etmektedir. “Re” sesinin payı % 7,14 olup, “Fa” sesi ile aynı orana sahip olduğu görülmektedir.

**Metronom(Hız-Tempo):**

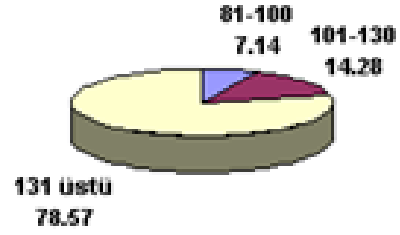
Anadolu erkek dans grubuna ait ezgileri incelediğimizde en büyük oranların ağır ve hızlı tempolarda odaklandığını görmekteyiz. Ezgilerin % 45,83'ünün Largo karakterli yapı olan 40-60 hızda ve % 29,16'lık bir payın dörtlülge 100 metroritim hızının üstünde olduğu, % 16,66'lık bölümün 81-100 hız aralığında ve son olarak sadece % 8,33'ünün 61-80 hız aralığında olduğu tespit edilmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener



**Grafik 15:** Anadolu Erkek Danslarında  
Hız

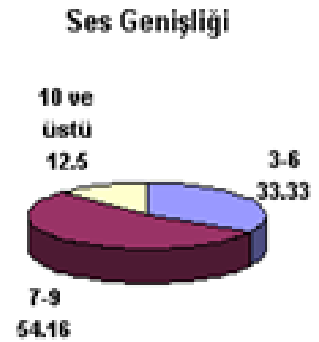


**Grafik 16:** Azerbaycan Erkek Danslarında  
Hız

Azerbaycan erkek dans ezgilerinin çok büyük bir bölümü olan % 78,57'lik payın 130 ve üstü hızda olması erkek danslarının, Anadolu'ya göre çok hızlı olduğunu göstermektedir. 100-130 arası hıza sahip ezgilerin oranı sadece % 14,28, olmakta, 81-100 arası hıza sahip ezgilerin payı ise % 7,14'tür.

**Ses Genişliği:**

Anadolu erkek dans ezgilerinde kullanılan ses genişliklerini ortaya çıkarmak için yapılan incelemelerde genelde bir oktav civarında ses kullanıldığı ortaya çıkmıştır. 7-9 ses aralığına sahip ezgilerin oranı % 54,16'dır.



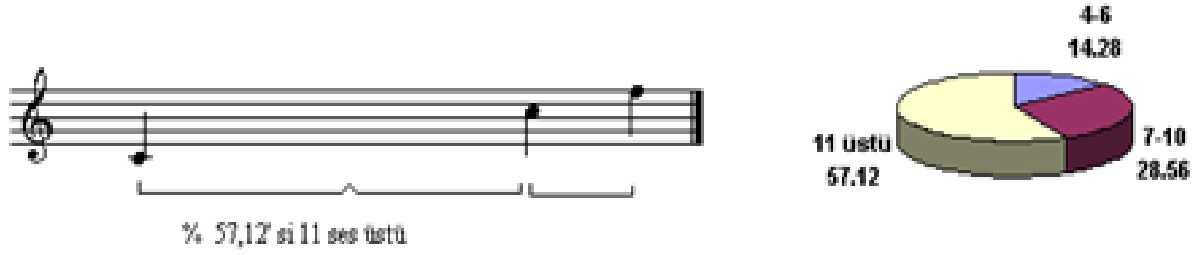
**Grafik 17:** Anadolu Erkek Danslarında Ses Genişliği:

Bunu 3-6 ses aralığında % 33,33 paya sahip oran takip etmekte olup, en düşük payın % 12,5'luk oran ile 10 ses üstü ses genişliğine sahip ezgiler oluşturmaktadır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

Azerbaycan dans ezgilerinde incelenen ezgiler üzerinde ise ezgilerin büyük çoğunluğunun 11 ses üstü genişliğe sahip olduğu görülmektedir. 11 ve üstü ses genişliğine sahip ezgi oranı % 57,12'dir.

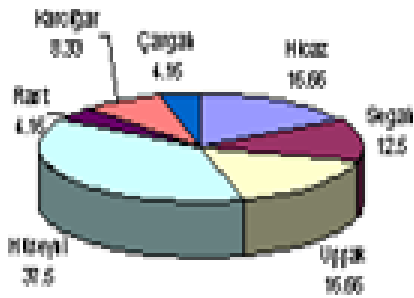


**Grafik 18:** Azerbaycan Erkek Danslarında Ses Genişliği

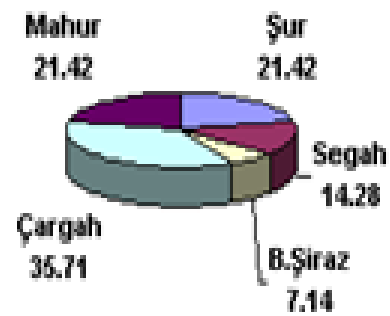
7-10 ses genişliğine sahip ezgilerin oranı ise % 28,56 olurken, 4-6 ses aralığında olan ezgilerin oranı ise sadece 14,28,dir.

**Makamsal (Lad) Yapı**

Erkek dans grubunda incelenen ezgiler üzerinde yapılan incelemelerde en çok kullanılan makamın % 37,5 ile Hüseyini makamı olduğu görülmektedir. Hicaz ve Uşşak makamlarının payları % 16,66 olurken, Karcıgar makamının payı % 8,33, Rast makamının % 4,16 ve son olarak Çargah makamı da % a,16 paya sahiptir.



**Grafik 19:** Anadolu Kadın Danslarında Makam



**Grafik 20:** Azerbaycan Kadın Danslarında Makam

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Gültekin Şener**

Azerbaycan erkek danslarının ezgilerinde kullanılan makamların oranlarına baktığımızda,% 35,71 ile Çargah makamının en fazla kullanılan makam olduğu görülmektedir .Bu makamı % 21,42 ile Mahur ve Şur makam ladı izlerken, Segah makam ladının payı % 14,28 ve Beyati-Şiraz'ın oranı ise 7,14'tür.

### **Sonuç**

Azerbaycan ve Anadolu kadın dans ezgilerinin ritmik yapısında, önemli ayrışma görülmüş; Azerbaycan kadın dans ezgilerinin ritmik yapısında, % 90'lık bir oranda 6/8'lik ritim yapısının kullanılmasına karşın, Anadolu kadın dans ezgilerinde, orantılı bir dağılım gözlenmiş; dokuz zamanlı aksak ritim yapısının % 38,33 ile en çok kullanılan ritmik yapı karakteri içerdiği gözlenmiştir. Yine, Azerbaycan kadın dans ezgilerinde, Güney Azerbaycan bölgesi olan Lenkaran'da ve Nahçıvan'da görülen, halay tipli yallılarda, % 4,4 oranında bulunan iki ve dört zamanlı ezgilerin, Anadolu kadın dans ezgilerinde % 35 oranında ağırlıklı olarak halaylarda kullanıldığı görülmektedir. Anadolu kadın dans ezgilerinin ritmik yapısında, önemli bir diğer fark, Azerbaycan'da yoğun kullanılan 6/8'lik ritmik yapının, Kuzey Anadolu bölgesi dans ezgilerinde çok küçük oranlarda bulunmasıdır. Anadolu kadın dans ezgilerinde önemli oranda bulunan 5/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik, 9/8'lik ve 10/8'lik gibi aksak ritim yapısı, Azerbaycan dans ezgilerinde hiç bir şekilde tespit edilememiştir.

Anadolu Kadın ve Erkek dans ezgilerinde ritmik çeşitlilik yakın oranlarda bir dağılım gösterirken, Azerbaycan Kadın ve Erkek dans ezgilerinde ritmik yapı % 78 ile % 90 oranında 6/8'lik birimde yoğunlaşmaktadır.

Azerbaycan kadın-erkek dans ezgilerinde, dikey melodik yönelmelerin ve ezgilerin karar ses altına genişlemelerin sıklıkla kullanıldığı, Anadolu dans ezgilerine göre daha hızlı, intervallerinin büyük olduğu görülmüştür.

Türk halk oyunlarının incelenen tüm ezgilerinin 7,2 aralığında olan ses genişliği, Azerbaycan dans ezgilerinde 9,5 ses aralığında oluşmuş, epizot, refren cümleler, kadans ve varyantlaşma özelliklerinde de önemli yönelmeler tespit edilmiştir.

Anadolu dans ezgilerinde, % 37,5 ile en çok Uşşak makamı kullanılırken, Azerbaycan'ın dans ezgilerinde % 29 29,5 ile en çok Şur makam ladının kullanıldığı, yine Anadolu dans ezgilerinde beş temel makam büyük oranda kullanılmakta iken, Azerbaycan dans ezgilerinde de benzer yada yakın özellikte altı temel makam ladının büyük oranda kullanıldığı görülmüş, Mahur ve Mahur Hindi makam ladının temel makam ladı olan Rast makam ladından çok tercih edildiği de diğer tespitlerimiz arasındadır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Gültekin Şener

**Referanslar**

Hüseyinli, Bayram. 1966. *Azərbaycan Halk Rəqs Musiqisi*. Bakü.

## KARACAOĞLAN’IN SAZI ÜZERİNE BAZI TESPİTLER

Hakan Tatyüz<sup>1</sup>  
tatyuz@gantep.edu.tr

### *Abstract*

#### *Some Findings on Karacaoğlan’s Bağlama*

*Karacaoğlan is one of the most important representatives of the minstrel tradition. When we look poems of Karacaoğlan, we can see some instruments name such as bağlama and cura which stringed instruments. Instrument which is the subject Karacaoğlan poems, is understood to be an instrument similar to today's bağlama. The instrument of Karacaoğlan is a small and carriable bağlama, because he was a traveler asık. How many pitch does the Karacaoğlan bağlama had? Is there any possibility that instrument could reach today which similar to Karacaoğlan's bağlama?*

*One of the important issues here is the number of Karacaoğlan's bağlama pitches and structure of pitches. We can say that The instrument of Karacaoğlan had pitches. We know that about 14 century people tied pitches on kopuz after that kopuz called as bağlama.*

*In this study, structure of bağlama used by Karacaoğlan will explain with historical relations and other Asıks who lived same term with Karacaoğlan. Beside this, study will support videos and pictures about a Asık who is from Düziçi and a follower of the minstrel tradition.*

---

<sup>1</sup> San. Öğr. Gör.; Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Sanatçı Öğretim Elemanı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Hakan Tatyüz**

**Karacaoğlan’ın Sazı**

Bilindiği gibi halk çalgıları halkın yaşama biçimlerine göre şekil ve biçim kazanmıştır. Bazı bölgelerde büyük boy çalgılar kullanılırken bazı bölgelerde ise bunun tam tersine küçük boy çalgılar kullanılmaktadır. Türklerin en eski yaşama biçimi olan konargöçer yaşama biçimi yani yazın yaylalara kışa doğru ise rakımı daha düşük olan ve geçim kaynağı daha çok hayvancılık olan tarz, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Anadolu’nun birçok bölgesinde görülmektedir. Bu tür bir yaşama biçiminin gereği olarak da cura, sipsi, kaval, çeşitli ritm çalgıları vb. küçük boy çalgılar bu hayat tarzının çalgıları olmuştur. Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Emrah gibi halk ozanları ise bilindiği gibi gezici bir yaşam biçimine sahip olan halk ozanlarıdır. Bu ozanlar şiirlerini sazları eşliğinde söyledikleri için saz bu ozanların yaşama biçimlerinde özel bir yere sahiptir. Devamlı gezgin olduklarından dolayı bu ozanların sazlarının taşınması kolay olması için boylarının küçük olması muhtemeldir. Karacaoğlan’ın devamlı gezdiğini ise şiirlerinden anlamak mümkündür. Karacaoğlan’ın bağlama ailesinin en küçük boylu sazı olan cura sazını çaldığını aşağıdaki dörtlükten de anlaşılmaktadır.

Deniz kenarında mecnun gezerken,  
Elime bir cura saz ıras geldi.  
Nice şükretmeyim Bâri Hüdâ'ya,  
Şahan arar iken baz ıras geldi. (Sakaoğlu,2004:440)

Karacaoğlan’ın şiirlerinde fazla olmasa da saz veya başka çalgıların adı geçmektedir. Saz bilindiği gibi aynı zamanda çalgıların genel adıdır. Fakat Karacaoğlan’ın şiirlerine konu olan saz, bağlama ailesine halkın vermiş olduğu genel bir isimdir. Karacaoğlan şiirlerinde saz ile diğer çalgıları ayrı tutmuştur.

Sarıçiçek sarvan kurmuş naz ilen,  
Âşıklar da keman ilen, saz ilen.  
On beşinde yeni yetme kız ilen,  
Seni yaylamanın zamanı dağlar.

Bir başka şiirde ise;

Sazım da acı bir feryada daldı,  
Çırpındı gönlümde aşkım bunaldı.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Hakan Tatyüz

Yanıklı ahını göklere saldı,  
Felek de bu halde kal dedi bana. (Sakaoğlu 2004:392)

Bir başka şiirde ise;

Santur mu istersin, saz mı istersin?  
Ördek mi istersin, kaz mı istersin?  
Tomurcuk memeli kız mı istersin?  
Ben senin derdini çekemem gönül. (Sakaoğlu 2004:481)

Başka bir şiirinde ise;

Avlusunda öter kumrular, kazlar,  
Çalınır ötede çalgılar, sazlar.  
Zülfü top top olmuş gelinler, kızlar,  
Bizim de davamız görülsün bugün.

Karacaoğlan'ın sazı bugün bağlama adı ile bilinen telli bir çalgıdır. Bunu ise şu şiirden anlıyoruz.

Karac'oğlan yarı ünler,  
Acı tatlı geçti günler.  
Türkmen kızı diye inler,  
Sazın telleri telleri.

Başka bir şiirinde ise;

Karac'oğlan der ki: Belim büküldü,  
Ağzımın içinde dişim döküldü,  
Nuh Nebi'nin haddesinden çekildi,  
Saz çalmayan tel kadrini ne bilir?

Başka bir şiirinde ise;

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Hakan Tatyüz

Karaca Oğlan söyler sözü,  
Meclislerde çalar sazı.  
Seversen de kişi kızı,  
Cip densizi neylemeli. (Sakaoğlu 2004:780)

Buradaki önemli konulardan birisi de Karacaoğlan'ın sazının perde yapısı veya perde sayısıdır. Her şeyden önce Karacaoğlan'ın sazının perdeli olduğu aşağıdaki şiirden anlaşılmaktadır.

Öterse de bozgun öter bağlama,  
Hançer alıp dertli sinem dağlama.  
Gider oldum kömür gözlüm, ağlama,  
Hakk'ın emri, ayrı düştü yolumuz.

Çünkü “14.yy dan itibaren kopuza perde bağlanmaya başlanmış ve kopuz adı yerine perdelerin bağlanmasından dolayı artık bağlama denilmeye başlanmıştır.”(Ataman 1970:10) Ayrıca Karacaoğlan'ın şiirlerinde kopuz adının hiç geçmemiş olması da bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Diğer bir konu ise aşağıdaki şiirde de görüleceği gibi Karacaoğlan'da bir düzen bilgisinin olduğu görülmektedir. Düzen bağlamada akort karşılığı kullanılan bir kavramdır. Bağlamada akort olabilmesi için perdelerin olması gereklidir. Ayrıca bunu aşağıdaki şiirden de anlamak mümkündür.

Karac'oğlan der ki: Olaydı sözüm,  
Ayağın altına türaptır yüzüm,  
Kırılmış perdesi, çalmıyor sazım,  
Sazlar düzen tutmaz, teller perişan.

Aşağıdaki şiirlerde geçen “Alışkın” veya “Tel alışkın” ifadesi de akort bilgisinin olduğunu göstermektedir;

Odanda çalınır alışkın sazlar,  
Kız seni görünce yüreğim sızlar.  
Başıma toplanmış gelinler, kızlar,  
"Şu bizim davamız görülsün!" diye. (Sakaoğlu 2004:467)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Hakan Tatyüz

Başka bir şiirde ise;

Şahanım var, bazlarım var,  
Tel alışkın sazlarım var.  
Yâre gizli sözlerim var,  
Diyemiyom ele karşı. (Sakaoğlu 2004:430)

Fakat Karacaoğlan'ın sazı acaba kaç perdeli idi? Ve perde yapısı nasıldı? Bu konu ile ilgili Karacaoğlan'ın şiirlerinde bir bilgi bulunmamakla birlikte; “Karacaoğlan'ın yaşadığı 17.yy.da yukarıda da anlatıldığı gibi kopuza perde bağlanmıştır ve perde sayısı günümüze doğru gelen süreçte artış göstermiştir.”(Ekici 2011:45) Günümüzden 80-100 yıl önceki bağlamalara bakıldığında ise başta Karacaoğlan'ın yaşadığı coğrafyalardan biri olan Çukurova bölgesindeki bağlamaların perde sayısının 6 ile 10 arasında değişebildiği görülmektedir. Bu bağlamaların perde yapısında günümüzde olduğu gibi çeyrek sesler bulunmamaktadır. Bu bağlamaların perde yapısı yarım ve tam seslerden oluşan “Tampere” sisteme yakın bir yapıdadır. Bu bilgilerin ışığında Karacaoğlan'ın curasına benzerlik açısından en yakın olabileceğini düşündüğümüz bir curayı 28-30 Mayıs 2010 tarihleri arasında Osmaniye ilinin Düziçi ilçesinde düzenlenen “13.Altın Saz Ödüllü Karacaoğlan Âşıklar Bayramı” sırasında Âşık Karayığit Osman'ın(Osman İper) elinde gördük (Fotoğraf No:1). Âşık Karayığit Osman aynı zamanda 1936 yılında ünlü müzikolog Bela BARTOK' un bölgede yapmış olduğu araştırmalar sırasında derleme çalışması yaptığı “Kır İsmail” in de çırağıdır.



**Resim 1:** Âşık Karayığit Osman (Osman İper). Fotoğraf Karacaoğlan'ın yaşadığı rivayet edilen Düziçi ilçesinde 29.05.2010 tarihinde çekilmiştir.

Âşık Osman bu curayı 1964 yılında Düziçi'ne bağlı Diyarfaslak köyünde yaşayan 90 yaşındaki Âşık Hüseyin'den aldığını, onunda gençliğinde Kahramanmaraş'a bağlı Türkoğlu ilçesinin Karalar Köyünde yaşayan 80-90 yaşlarındaki bir âşıktan aldığını söylemektedir. Buradan da Âşık Osman'ın çalgısının yaklaşık 200 yıllık bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır (Fotoğraf No:2). Âşık Osman bu sazın yörede bilinen diğer isimlerinin “Balta Saz” ya da “Damdıra” olduğunu, teknesinin dut, göğüs kapağının çam, sapının da ardıç ağacından yapıldığını, 3 telli, 13 perdeli ve perdelerin bağırsaktan yapılmış olduğunu, perdenin yöredeki diğer isminin de “Çivi” olduğunu ifade etmektedir (Fotoğraf No:3). Âşık Karayığit Osman'ın curasını incelediğimizde alttaki iki çelik telin bir tanesini 0,18mm diğerini 0,20mm en üstteki tek teli de 0,30mm olarak tespit ettik. Bu tellerden alt ikisini LA sesine üst teli ise Mİ sesine akortlamaktadır. Âşık bu tellerden alt ikisine aynı anda basarak ezgi çaldığını ve üst teli de dem sesi elde etmek için kullandığını söylemektedir. Âşık Karayığit Osman; Karacaoğlan, Köroğlu ve Âşık Garip makamlarını sazı ile çalıp söylemektedir.



**Resim 2:** Üç Telli Balta Sazın ön kısmından görünüşü. (29.05.2010)



**Resim 3:** Üç Telli Balta Sazın yan kısmından görünüşü (29.05.2010)

Karacaoğlan Anadolu'da çok bilinen ozanlardandır. Çünkü ozan ve âşık olarak bilinen bu saz şairleri gezici oldukları için birçok bölgede görülmüş ve tanınmışlardır. Bununla birlikte bu tür ozanlar halkın duygularını dile getirip onların tercümanı olması nedeni ile bir halk kahramanı gibi değerlendirilmiş ve gittikleri her yerde halk bunlara sahip çıkmış ve kendilerinin bir parçası gibi görmüşlerdir. Aynı zamanda

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Hakan Tatyüz**

Karacaoğlan, şiirlerindeki üslup, dil ve içerik bakımından kendisinden sonra gelen birçok ozanı da etkilemiştir. Bu sebeple kendisinden sonra gelen birçok ozanın da “Karacaoğlan” mahlasını kullandığı görülmektedir.

Görüldüğü gibi bağlama türü çalgılar çok eskilerden günümüze kadar çeşitli şekil ve boyları ile halk ozanlarının elinde halkın derdini anlatmada birer araç olmuştur. Bu kültür unsurları geçmişin müzik yapısı, ses sistemi, ezgi yapısı, tel yapısı, halk çalgıları gibi müzik kültürü ile ilgili birçok özelliği veya bilgiyi günümüze aktarma bakımından da önem taşımaktadır. Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu ulu önder Atatürk'ün de belirttiği gibi; “Efendiler şu gördüğünüz sazın telleri arasında bir milletin kültürü dile geliyor. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette geliştirmeye kıymet verilmelidir” düşüncesi, konu ile ilgili önemi yeterince açıklamaktadır.

**Referanslar**

- Ataman, Sadi Yaver. 1970.*Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği*, Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi, No:255, İstanbul: Yörük Matbaası
- Ekici, Savaş. 2011. *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*, Ankara: Yurt Renkleri Yayın Evi.
- Sakaoğlu, Prof.Dr. Saim. 2004. *Karaca Oğlan*, Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- “13.Altın Saz Ödüllü Karacaoğlan Âşıklar Bayramı” .2010. Kişisel alan kaydı. Düziçi, Osmaniye: Türkiye.

**MAKAMSAL VİYOLONSEL İCRALARINDA SES ALANININ (REGISTER)  
BELİRLENMESİ**

**Levent Değirmencioğlu<sup>1</sup>**  
leventd@erciyes.edu.tr

*Abstract*

***Register Determination in Violoncello Performance of Turkish Maqams***

*Violoncello has entered in to the Turkish music culture as a result of bass sound deficiency in Turkish music orchestras, in 18th century. It has been accepted during time and used in orchestras for this purpose. Recent years, although progression on technic performances in Turkish music, has carried the violoncello to the foreground as a solist instrument, still violoncello is mostly used in Turkish music orchestras in order to obtain bass sound. Although, personal preferences of the solist's, chorister's and maestro's are decisive factors for choosing register, because of bass sound deficiency, performers usually use the bass register as possible. This situation has brought about some difficulties (playing notes octave down and octave above) for performers. Because of the absence of a methods or teaching techniques for training yet, performers win through about determining register themselves. In this research, which aims to present information about determination a register to the trainers, students and performers, some practical examples about the determining register in Turkish music songs and instrumental works and suggestions are presented.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

## **Giriş**

Viyolonsel, türü ne olursa olsun, günümüzde bütün Türk müziği icra topluluklarında görev alabilen bir sazdır. Bu durum, Avrupa kökenli bir saz olarak viyolonselın Türk müziği icrasına yönelik adaptasyon sürecini bir anlamda tamamladığının bir göstergesi olarak kabul edilse de, bu konuda özellikle eğitim-öğretim ve icra noktasında halen karşılaşılabilen problemlerden bahsetmek mümkündür. İşte bu problemlerden biriside; icralarda viyolonselın hangi ses alanını kullanacağı konusudur. Araştırmada, makamsal viyolonsel icralarında ses alanının nasıl belirleneceği konusu tartışılmıştır.

Ses alanının belirlenmesi konusuna girmeden önce, Klasik Türk müziği icralarında ses alanı kullanımını doğrudan etkileyen; müziğin yapısı, nota yazımı, anahtar kullanımı gibi konulara kısaca değinmek doğru olacaktır.

## **Klasik Türk Müziğinin Yapısı, Nota Yazımı ve Anahtar Kullanımı**

Klasik Türk müziği, bilindiği üzere tek sesli yapıya sahip olan makamsal (modâl) bir müzik türüdür. Yüzyıllardır, kuşaktan kuşağa meşk yoluyla aktarılmış olsa da, nota yazımına yönelik tarihi sürece göz attığımızda, 18. yy. a kadar önemli çalışmalar yaparak nota yazım sistemleri geliştiren ve dönemlerindeki birçok eserin günümüze ulaşmasını sağlayan Nayi Osman Dede, Ali Ufki, Kantemiroğlu, Hamparsum vb. gibi önemli isimlere rastlamaktayız. Bu alanda, farklı dönemlerde, farklı nota yazım sistemleri geliştirilmiş olsa da bu sistemlerin kullanılması, bazen pratik olmaması, bazen ifade noktasında yaşanan güçlükler vb. gibi nedenlerden dolayı uzun soluklu olamamıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde ise, Batı nota yazım sistemi müzik kültürümüze girmiş ve kullanılmaya başlanmıştır. “Avrupa nota yazısının Türk müzik yaşamına kesin olarak girişi, kuruluş çalışmalarına III. Selim döneminde (1789-1808) başlanan ve II.Mahmut' un "Vak'a-i Hayriye'sinden (1826) sonra mehter takımının görevlerini üstlenen Avrupa işi muzıka takımını çalıştırmak ve yönetmek üzere İstanbul'a davet edilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti'nin yönetimine verilen Türk muzıka öğrencilerine bu nota yazısını öğretmesiyle başlar (1828)” (Say 1992: 931). Batı nota yazım sistemi, müzik kültürümüze girdiği dönemden itibaren, zaman içinde Türk müziği camiasında kabul görmüş, müzik sistemimizi ifade etme noktasında sistem üzerinde yapılan değişikliklerle geliştirilerek bu gün kullandığımız şeklini almıştır.

Batı nota yazım sistemine geçiş ile birlikte, o döneme kadar bilinen ve bu dönemden günümüze kadar bestelenen bütün eserler (saz müziği ve sözlü müzik türünde) Sol anahtarı üzerinden (tampere sisteme göre 4 ses daha tiz) notaya alınmıştır. “16. yy. da Osmanlı İmparatorluğunun gerileme dönemine



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Levent Değirmencioğlu*

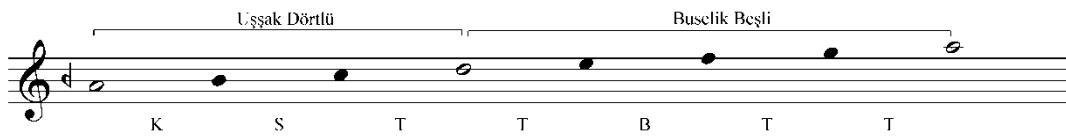
girmesi ve batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak Avrupa ile sanatsal alanda yaşanan etkileşimler, Avrupa müzik yazısını da müzik kültürümüze taşımış, bu dönemden itibaren, Türk müziği eserleri Avrupa müzik yazısı ile yazılmaya başlanmıştır” (Değirmencioğlu 2011:502). Aynı şekilde, bu dönemden sonra, farklı türlerde farklı ses sınırlarına sahip bütün Türk müziği çalgıları ve o dönemde müzik kültürümüze giren Batı kökenli çalgılar da, icralarda Sol anahtarı kullanmaya başlamıştır.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında, mevcut klasik Türk müziği repertuarındaki eserleri değerlendirdiğimizde; Klasik Türk müziğinin tek sesli yapısının bir getirisi olarak, eserlerde, çalgılar ya da solistler için Batı müziğindeki gibi (keman, viyola, viyolonsel, tenor, bas vs.) farklı ses alanlarının kullanımına yönelik bir görev dağılımının yapılmadığını görürüz. Bu nedenle eserlerin, her hangi bir çalgının ya da solistin ses sınırları göz önünde bulundurulmadan bestelenmiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Genel olarak bir değerlendirme yaptığımızda; klasik Türk müziği repertuarındaki saz eserleri ya da sözlü eserlerin tamamının, hangi çalgı aleti ile bestelenmiş olursa olsun aynı ses alanı içerisinde, ilgili karar perdesi (Dügâh, Rast, Segâh vb. ) üzerinden, tek sesli olarak yazılmış olduğunu söyleyebiliriz.

### **Klasik Türk Müziği İcralarında Kullanılan Ses Alanları**

Birbirinden farklı ses alanlarına sahip, farklı sazlarla ile bestelenmiş klasik Türk müziği repertuarındaki eserler, makam özelliklerine göre porte üzerinde belirli bir ses alanı içinde yazılırlar da (sol anahtarında), icra aşamasında; solistlerin, saz topluluğu şeflerinin ya da koro şeflerinin tercihlerine göre, yazılanın dışında farklı ses alanları (karar perdeleri) da kullanılmaktadır. Karar perdelerinin değişmesi doğal olarak kullanılan ses alanının da değişmesine neden olmaktadır.

Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan bu karar perdelerinden (Bolahenk, Mansur, Süpürde, Kız neyi vb.) yapılan icralarda, eserin yazıldığı anahtar ya da ses alanı üzerinde, yazılı olarak her hangi bir değişiklik yapmak yerine, eserler zihinsel transpoze yöntemi ile farklı bir karardan (ses alanından) icra edilmektedir. Bu durum icra kültüründe “Transpoze Çalma” olarak isimlendirilmektedir.



**Şekil 1: Uşşak Makamı Dizisi**

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Levent Değirmencioğlu*

Örneğin, yukarıdaki şekilde görülen Uşşak makamı dizisi hangi karar perdesi üzerinden seslendirilirse seslendirilsin, porte üzerindeki yazım şekli değişmeyecek, yukarıdaki gibi olacaktır. Burada görülen notalar farklı kararlara yazı ile yapılan transpozeler yerine zihinden yapılan transpozelerle aktarılacaktır. Bu durum ilk bakışta bir karmaşa gibi algılanabilir. Ancak, icracılar geliştirdikleri pratik transpoze yöntemleriyle bu karmaşık durumun neden olduğu sorunları büyük bir oranla çözmektedirler.

Yaygın olarak kullanılan karar perdeleri, kanun, tanbur, kemençe, ney gibi Türk müziğine özgü sazlarda, çok uzun yıllar yapılan pratiklerinde bir getirisi olarak kalıplaşmış bir şekilde ifade edilebilmektedir. Örneğin, ud ile yapılacak bir icra için, yerinden (bolahenk) karar ya da 1 ses (süpürde) karar denildiğinde, hangi perdenin karar olarak alınacağı ve kullanılacak ses alanı konusunda kesinlikle bir belirsizlik yaşanmaz. Aynı şekilde, kanunla ya da tanburla yapılacak bir icrada, dört ses (kız neyi) ya da beş ses karardan (mansur) denildiğinde, kararların çalgılar üzerinde hangi perdelere denk geleceği kullanılacak ses alanı konusunda bir belirsizlik yaşanmaz. Türk müziği kültürüne sonradan katılan ve diğer Türk müziği çalgılarına göre daha yeni bir üye olan viyolonselde yukarıda bahsedilen durum biraz daha farklıdır.

### **Makamsal Viyolonsel İcralarında Ses Alanı Seçimi**

Viyolonsel Türk müziği icralarında diğer Türk müziği sazları gibi Sol anahtarı okumaktadır. Ancak burada, yazılı nota ile seslenen notalar arasında iki oktavlık bir ses alanı farkı (frekans) olduğu unutulmamalıdır. Makamsal viyolonsel öğretiminde ve icralarda karar perdesi ya da ses alanı seçimine yönelik uygulamalarda sürekli olarak viyolonsel Batı kimliği (nota isimleri) ve Klasik Türk müziği kimliğinin (Perde isimleri) karşılaştırıldığı bir ifadeleme söz konusudur. Bu alandaki eğitimcilerin ya da icracıların çoğunluğu, viyolonsel hiçbir telini doğrudan Türk müziğinde karşılık gelen isimleriyle ifade etmezler. Bunun en açık nedeni; Türk müziğinde kullanılan perdelerin viyolonsel üzerindeki yerlerinin diğer Türk müziği sazlarında olduğu gibi kalıplaşmış bir şekilde ifade edilememesidir. Örneğin, Uşşak makamında yerinden yapılacak bir icra için, karar perdesi olan Dügâh perdesi Batı'da Mi sesine denk gelmektedir. Viyolonsel geniş ses alanı düşünüldüğünde, ilki Do telinde 3. parmak ile alınan Mi sesi (Şekil 2.), 2. si de Re telinde 1. parmak ile alınan (Şekil 3.) Mi sesi olmak üzere iki farklı Dügâh perdesi kullanılabilir. Böyle bir durumda, hangi telin hangi perde olacağı ve icranın hangi karar perdesi üzerinden yapılacağı konusunda bir seçim söz konusu olmaktadır.



**Resim 1:** Dugah (La) perdesinin Do teli üzerindeki pozisyonu (Mi)



**Resim 2:** Dugah (La) perdesinin Re teli üzerindeki pozisyonu

Viyolonsel, saz topluluklarında sololar dışında çoğunlukla bas dolgunluğu elde edebilmek amacı ile kullanılmaktadır. Bu amaç, aslında icracılara uygun karar perdesinin seçilebilmesi noktasında yol gösterici ve belirleyici bir unsur olmaktadır. Günümüzde, bu alanda kabul edilmiş olan icracıların çoğunluğu, bas dolgunluğu sağlayabilmek adına icralarda mümkün olan en pest karar perdesini dolayısıyla da ses alanını kullanmaktadırlar. Bu durumdan hareketle, viyoloncelin telleri için kalından inceye doğru Acem Aşiran (Do), Çargâh (Sol), Gerdaniye (Re) ve Tiz Neva (La) şeklinde bir isimlendirme yapmak yanlış olmayacaktır.

Viyoloncelin kullanım amacına uygun olarak, en pest kararın ve ses alanının seçilmesi, icracılar için bazı yeni problemleri de beraberinde getirmektedir. Bu problemlerden en çok karşılaşılanı, seçilen karar perdeleri nedeniyle, makamın pest ya da tiz taraftaki genişlemelerini istenilen ses alanı (pest) içinde seslendirebilmek için, icra sırasında oktav aşağı ya da yukarı atlanılarak yapılan ses alanı değişimleridir.

Mevcut icralarda, tampere sistem ile Türk müziği ses sistemi arasındaki 4 seslik fark, Sol anahtarını kullanılması nedeniyle viyoloncelin okuduğu anahtara göre notaları 2 oktav daha pest seslendirmesi ve farklı karar perdelerinden transpoze çalma uygulamaları nedeniyle kavrama ve ifade etme noktasında zaten bir karmaşa söz konusudur. Üzerine bir de ses alanı değişimlerine yönelik olarak, oktav aşağı ya da yukarı çalma uygulamaları eklendiğinde, icrada gelinen nokta eğitimciler ve özellikle yeni başlayan öğrenciler için içinden çıkılması zor bir karmaşaya dönüşmektedir. Yukarıda bahsedilen problemlerin daha iyi anlaşılabilmesi adına, aşağıda Uşşak makamında Klasik Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan karar perdeleri üzerinden yapılacak icralara yönelik örnekler verilmiştir.

## Uşşak Makamı: Ses Alanı Değişimi Örneği

### *Pest Taraftaki Genişleme*

Uşşak makamının pest taraftaki genişlemesi; Yegâh perdesinde bir Rast beşlisi ile oluşturulur. Uşşak makamında, yerinden karar üzerinden yapılacak bir icra için, seçilebilecek en pest karar Acem Aşiran (Do) telinde 3. parmakla alınan Dügâh (Mi sesi) perdesi olacaktır. İcrada Uşşak makamının Rast beşlisi ile yapılan pest taraftaki genişlemesi seslendirilmek istendiğinde, ancak Rast (1. parmak) ve Acem Aşiran (boş tel) perdeleri seçilen ses alanında seslendirilebilecektir (Şekil 4). Hüseyini Aşiran ve Yegâh perdeleri ancak bir oktav tize çıkılarak seslendirilmek zorunda kalacaktır.

**UŞŞAK PEŞREVİ**

Şeki  
MÜZİK: TANBÜRİ OSMAN BEY 14:  
4  
Ses  
Kara  
rda  
Ses

USÛL: HAFİF  
♩ = 90

IV. Telde III. Telde III. Telde

Detailed description: The image shows a musical score for 'Uşşak Peşrevi' in 3/4 time, marked 'USÛL: HAFİF' and '♩ = 90'. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The next measure contains a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The final measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. Three red boxes highlight specific notes: the first box is around the G5 note in the second measure, labeled '1' and 'III. Telde'; the second box is around the G5 note in the third measure, labeled '3 1 3' and 'III. Telde'; the third box is around the A5 note in the third measure, labeled '3 1 3' and 'III. Telde'. The text 'IV. Telde' is written below the first measure, and 'III. Telde' is written below the second and third measures.

Şekil 2: Alanı Değişimi (Pest genişleme)

Yine aynı makamda, bir ses karar üzerinden yapılacak icrada, seçilebilecek en pest karar Do (Acem Aşiran) telinde 1. parmakla alınan Re (Dügâh) perdesi olacaktır. Makamın pest taraftaki genişlemesi seslendirilmek istendiğinde bu kez sadece Rast (boş tel) perdesi seçilen ses alanında seslendirilebilecektir. Acem Aşiran, Hüseyini Aşiran ve Yegâh perdeleri bir oktav tize çıkılarak seslendirilmek zorunda kalacaktır (Şekil 5).

## UŞŞAK PEŞREVİ

MÜZİK:TANBÜRİ OSMAN BEY

USÛL:HAFIF  
♩ = 90

The musical notation is in 3/4 time with a tempo of 90. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Above the staff, red numbers indicate fingerings: 4 3 4 0 and 4 3 1 0 1. Below the staff, red lines and labels indicate the string (Telde) used for each note: IV. Telde, III. Telde, IV. Telde, and III. Telde. Two specific notes are highlighted with red boxes: the first is a quarter note on the third line (G#) and the second is a quarter note on the second line (F#).

Şekil 3: 1 Ses Kararda Ses Alanı Değişimi (Pest genişleme)

Uşşak makamında bahsedilen bu durum, sadece yerinden ve bir ses karar üzerinden yapılan icralar içindir. Dört ses ve beş ses kararlarda bu durum yaşanmayacaktır. 4 ses karar için seçilebilecek en pest karar; viyolonselın Çargâh (Sol) telinde 3. parmakla alınan Si sesi (Dügâh perdesi), bir ses karar için de aynı telde 1. parmakla alınan La sesi (Dügâh perdesi) olacaktır. Çargâh (Sol) telinden beşli pestte, Acem Aşiran (Do) telinin olması nedeniyle her iki durumda da makamın pest taraftaki genişlemesinin istenilen (aynı) ses alanı içinde seslendirilebilmesi noktasında her hangi bir problem yaşanmayacaktır.

### *Tiz Taraftaki Genişleme*

Uşşak makamının tiz taraftaki genişlemesi, muhayyer üzerindeki Uşşak ya da Kürdi dörtlüsü ile yapılmaktadır. Tiz taraftaki genişlemeye yönelik olarak yapılacak ses alanı değişimi uygulaması, pest taraftaki genişlemeye yönelik uygulamalara göre karar perdesi noktasında tam tersi olarak düşünülebilir.

Uşşak makamında, dört ses karar üzerinden yapılacak bir icra için, seçilebilecek en pest karar Çargâh (Do) telinde 3. parmakla alınan Dügâh (Si sesi) perdesi olacaktır. İcrada Uşşak makamının Uşşak ya da Kürdi dörtlüsü ile yapılan, tiz taraftaki genişlemesi seslendirilmek istendiğinde, Muhayyer, Tiz Segâh (Uşşak 4'lü), Tiz Kürdi (Kürdi 4'lü), Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri beşli tizdeki Gerdaniye teli üzerinde seslendirilecektir.



Şekil 4: 4 Ses Kararda Ses Alanı Değişimi (Tiz genişleme)

Burada, tiz taraftaki genişlemelerin Gerdaniye teli yerine Çargâh teli üzerinde seslendirilmesi için pest taraftaki genişlemeye yönelik uygulamalarda olduğu gibi, bir zorunluluğun, mecburiyetin söz konusu olmadığı görülmektedir. Ancak, ses alanı olarak değerlendirildiğinde Gerdaniye teli üzerinde tiz taraftaki genişlemelere yönelik olarak yapılacak seslendirmelerin viyolonselın ‘bas dolgunluğu sağlama’ amacı ile örtüşmeyeceği görülür. Günümüzdeki icralarda bu genişlemeler, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacından yola çıkılarak çoğunlukla Çargâh teli üzerinden (bir oktav pestten) çalınmaktadır. Dolayısıyla, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacıyla örtüşmeyen bu seslerin bir oktav pestten, Çargâh teli üzerinden seslendirilmesi daha uygun olacaktır.

Yine aynı makamda, beş ses karar üzerinden yapılacak icrada, seçilebilecek en pest karar Çargâh (Do) telinde 1. parmakla alınan Dügâh (La sesi) perdesi olacaktır İcrada Uşşak makamının Uşşak ya da Kürdi dörtlüsü ile yapılan tiz taraftaki genişlemesi seslendirilmek istendiğinde, dört ses karardan yapılan icradaki uygulamalar aynen tekrarlanacaktır.

Yukarıda, Uşşak makamında pest ve tiz taraftaki genişlemelerin icralarında, ses alanı değişimlerine yönelik olarak yapılan açıklamaların, pest ve tiz tarafta genişleme gösteren Dügâh, Rast ve Segâh kararlı bütün makamlar için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

### Ses Alanı Değişimi: Pratik Yöntemler

Bu bölümde, Uşşak makamı dizisi üzerinde, pest ve tiz alanda yapılacak ses alanı değişimlerine yönelik, eğitimcilere ve yeni başlayan icracılara yol gösterebilecek pratik bilgilere yer verilmiştir. Pest ya da tiz genişleme bölgesinde yapılacak ses alanı değişimleri, klasik Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan; yerinden, 1 ses, 4 ses ve 5 ses kararlardaki diziler üzerinde ayrı ayrı örneklenmiştir. Yaygın olarak

kullanılan bu karar perdeleri, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacı göz önünde bulundurularak ses sınırları içerisinde alınabilecek en pest karardan alınmıştır.

Makam dizilerinde, mavi daireler arasındaki perdeler makamın ana dizisini oluşturmaktadır. Mavi renkli dairelerin dışında kalan perdeler ise pest ve tiz taraftaki genişlemeleri ifade etmektedir. Kırmızı renkle yazılan parmak numaraları ile ifade edilen perdeler; zorunlu olarak yapılacak ses alanı değişimine yönelik perdeleri, yeşil renkle yazılan parmak numaraları ile ifade edilen perdeler ise yapılması zorunlu olmayan, ancak bas dolgunluğu sağlamak amacıyla yapılabilecek ses alanı değişimine yönelik perdeleri göstermektedir. Zorunlu olarak ya da bas dolgunluğu sağlamak amacıyla, pest ya da tiz tarafta yapılacak ses alanı değişimlerinde, bazı durumlarda motiflerin seslenmesindeki bütünlüğü bozmamak adına, makamın ana dizisine dâhil olan bazı perdeler de genişlemelere eklenebilir.

### Uşşak Makamı Örneği:

#### *Yerinden Karar:*

The diagram illustrates the Uşşak Makamı Dizisi (Uşşak Makam Scale) on a treble clef staff. The scale is divided into three main sections: Uşşak 4'lü, Buselik 5'li, and Uşşak 4'lü (Kürdi 4'lü). The fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 0, 3, 4, 0, 1. The intervals are labeled as Rast 5'li, Uşşak 4'lü, Buselik 5'li, and Uşşak 4'lü (Kürdi 4'lü). A blue circle highlights the 3rd fret (D) and the 4th fret (E) in the Uşşak 4'lü section, indicating the pest and tiz extensions respectively.

Şekil 5: Uşşak Makamı: Yerinden Kararda Pest ve Tiz Genişlemelerde Ses Alanı Değişimleri

Yukarıdaki şekilde, yerinden karardan seslendirilecek olan Uşşak makamı dizisinde, zorunlu olarak ya da bas dolgunluğu sağlamak amacıyla yapılabilecek ses alanı değişimleri görülmektedir. Makamın pest taraftaki genişlemesine dâhil olan Yegâh, Hüseyini Aşiran, Acem Aşiran ve Rast perdeleri, kırmızı renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu perdeler, karar perdesinin (Dügâh) en kalın telde (Acem Aşiran telinde) olması nedeniyle zorunlu olarak 1 oktav tiz den, yani III. tel (Çargâh teli) üzerinden seslendirilmelidir. Makamın tiz taraftaki genişlemesine dâhil olan, Muhayyer, Tiz Segâh ya da Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Levent Değirmencioğlu*

perdeler karar perdesi (Dügâh) düşünüldüğünde, normalde viyolonselın en tiz teli (Tiz Neva teli) üzerinde seslendirilmelidir. Ancak bu seslenme, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacıyla örtüşmeyecektir. Bu nedenle, tiz bölgedeki genişlemeyi oluşturan bu perdeler, icralarda, zorunlu olmamakla birlikte 1 oktav pestten (Acem Aşiran ve Çargâh telleri üzerinden) seslendirilmelidir.

**1 Ses Karar:**

The diagram illustrates the Uşşak Makamı Dizisi on a five-line staff. The notes are: III (0), IV (1), III (2), IV (4), III (1), IV (3), III (4), IV (0), III (1), IV (2), III (4), IV (1), III (3(2)), IV (4), III (0). The notes are grouped into: Uşşak 4'li (III, IV, III, IV), Buselik 5'li (III, IV, III, IV, III), and Uşşak 4'li (Kürri 4'li) (IV, III, IV, III). A Rast 5'li is indicated below the first four notes. Fingerings are shown as numbers 0-4 above the notes. String positions are shown as Roman numerals III, IV, III, IV, III below the notes. A blue circle highlights the first note (III) and the 11th note (IV).

**Şekil 5:** Uşşak Makamı: 1 Ses Kararda Pest ve Tiz Genişlemelerde Ses Alanı Değişimleri

Yukarıdaki şekilde, 1 ses karardan seslendirilecek olan Uşşak makamı dizisinde, zorunlu olarak ya da bas dolgunluğu sağlamak amacıyla yapılabilecek ses alanı değişimleri görülmektedir. Makamın pest taraftaki genişlemesine dâhil olan, Yegâh, Hüseyini Aşiran, Acem Aşiran ve Rast perdeleri, kırmızı renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu perdeler, karar perdesinin (Dügâh) en kalın telde (Acem Aşiran telinde) olması nedeniyle zorunlu olarak 1 oktav tiz den, yani III. tel (Çargâh teli) üzerinden seslendirilmelidir. Makamın tiz taraftaki genişlemesine dâhil olan, Muhayyer, Tiz Segâh ya da Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu perdeler karar perdesi (Dügâh) düşünüldüğünde, normalde viyolonselın en tiz teli (Tiz Neva teli) üzerinde seslendirilmelidir. Ancak bu seslenme, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacıyla örtüşmeyecektir. Bu nedenle, tiz bölgedeki genişlemeyi oluşturan perdeler, icralarda, zorunlu olmamakla birlikte 1 oktav pestten (Acem Aşiran ve Çargâh telleri üzerinden) seslendirilmelidir.



4 Ses Karar:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a 4/4 time signature. Above the staff, the notes are labeled with green numbers indicating fingerings: 1, 3, 1, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 1, 3. The notes are grouped into three sections: 'Uşşak 4'li' (notes 1-4), 'Buselik 5'li' (notes 5-9), and 'Uşşak 4'li (Kürdi 4'li)' (notes 10-14). Below the staff, string changes are indicated by Roman numerals: IV, III, IV, III, IV. A blue circle highlights the note on the third string (III) in the first section. A bracket below the first four notes is labeled 'Rast 5'li'. A blue circle also highlights the note on the third string (III) in the second section.

Şekil 6: Uşşak Makamı: 4 Ses Kararda Tiz Genişlemede Ses Alanı Değişimi

Yukarıdaki şekilde, 4 ses karardan seslendirilecek olan Uşşak makamı dizisinde, bas dolgunluğu sağlamak amacıyla yapılabilecek ses alanı değişimleri görülmektedir. Makamın kararı olan Dügâh perdesinin, 4 ses karar nedeniyle III. tel üzerinden alınması, pest taraftaki genişlemenin IV. tel üzerinden rahat bir şekilde seslendirilebilmesine imkân vermektedir. Bu durumda, pest taraftaki genişleme seslendirilirken ses alanı değişimine ihtiyaç duyulmayacaktır. Makamın tiz taraftaki genişlemesine dâhil olan, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh ya da Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu perdeler karar perdesi (Dügâh) düşünüldüğünde, normalde viyolonselın en tiz teli (Tiz Neva teli) üzerinde seslendirilmelidir. Ancak bu seslenme, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacıyla örtüşmeyecektir. Bu nedenle, tiz bölgedeki genişlemeyi oluşturan perdeler, icralarda, zorunlu olmamakla birlikte 1 oktav pestten (Acem Aşiran ve Çargâh telleri üzerinden) seslendirilmelidir. Uşşak makamı 4 ses karardan seslendirildiğinde, karar perdesinin III. tel üzerinde olması nedeniyle Çargâh perdesinden başlayarak makamın tiz taraftaki genişlemesine (Muhayyer'e) kadar olan dizi de aynı şekilde 1 oktav pestten seslendirilebilir. Bu nedenle Çargâh, Neva, Hüseyini, Acem ve Gerdaniye perdeleri de yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir.

5 Ses Karar:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1, 3, 4, 0, 1, 3, 4, 0, 1, 3(2), 4, 1. Above the staff, brackets indicate the following intervals: Rast 5'li (covering the first four notes), Uşşak 4'li (covering the next four notes), Buselik 5'li (covering the next four notes), and Uşşak 4'li (Kürdi 4'li) (covering the last four notes). Below the staff, string changes are indicated by Roman numerals: IV, III, IV, III, IV. Two notes are circled in blue: the first note (IV) and the ninth note (1).

Şekil 7: Uşşak Makamı: 5 Ses Kararda Tiz Genişlemede Ses Alanı Değişimi

Yukarıdaki şekilde, 5 ses karardan seslendirilecek olan Uşşak makamı dizisinde, bas dolgunluğu sağlamak amacıyla yapılabilecek ses alanı değişimleri görülmektedir. Makamın kararı olan Dügâh perdesinin, 5 ses karar nedeniyle III. tel üzerinden alınması, pest taraftaki genişlemenin IV. tel üzerinden rahat bir şekilde seslendirilebilmesine imkân vermektedir. Bu durumda, pest taraftaki genişleme seslendirilirken ses alanı değişimine ihtiyaç duyulmayacaktır. Makamın tiz taraftaki genişlemesine dâhil olan, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Segâh ya da Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir. Bu perdeler karar perdesi (Dügâh) düşünüldüğünde, normalde viyolonselın en tiz teli (Tiz Neva teli) üzerinde seslendirilmelidir. Ancak bu seslenme, viyolonselın bas dolgunluğu sağlama amacıyla örtüşmeyecektir. Bu nedenle, tiz bölgedeki genişlemeyi oluşturan perdeler, icralarda, zorunlu olmamakla birlikte 1 oktav pestten (Acem Aşiran ve Çargâh telleri üzerinden) seslendirilmelidir. Uşşak makamı 5 ses karardan seslendirildiğinde, karar perdesinin III. tel üzerinde olması nedeniyle Neva perdesinden başlayarak makamın tiz taraftaki genişlemesine (Muhayyer'e) kadar olan dizi de aynı şekilde 1 oktav pestten seslendirilebilir. Bu nedenle Neva, Hüseyini, Acem ve Gerdaniye perdeleri de yeşil renkteki parmak numaraları ile ifade edilmiştir.

Sonuç

Sonuç olarak, makamsal viyolonsel icralarında, yerinden, 1 ses, 4 ses, 5 ses ve diğer kararlardan yapılacak icralarda gerek zorunluluktan gerekse de bas dolgunlu sağlama amacı ile ses alanı değişimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Araştırmada ses alanı seçimine yönelik olarak geliştirilen yöntemlerin bu konuda,

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Levent Değirmencioğlu*

eğitimcilerin ve icracıların uygulamaları bir sistematik içerisinde ifade edebilme ve icralara aktarabilme noktasında yaşadıkları problemlerin çözümüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Referanslar**

Say, Ahmet. 1992. *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 3, Ankara: Başkent Yayınevi.

Değirmencioğlu, Levent. 2012. “Makamsal Viyolonsel Eğitimi ve İcralarında Anahtar Problemi” *Müziği Algılamak*, III. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya: Ekspres Matbaası.

## MÜZİK METAFORLARI

Mustafa Kemal Özkul<sup>1</sup>  
enessom@gmail.com

### *Abstract*

#### *Music Metaphors*

*This paper looks to the music-language relation in a different angle: by metaphors. A brief description of metaphor is stuffing more than one context in one thing. To understand abstract things, people often embodied them, so metaphors occur. Vertical movements like sitting down or standing up or horizontal movements like walking used in language as metaphors. For example, good things, happiness, heaven, god are in above, bad things, sadness, hell, devil are in below. Future is in front, past is in back of us. So ordinary body movements were used as metaphor in Turkish. Like language, music uses body metaphors too. We understand music in terms of movement. Lots of abstract music concepts were implied as bodily-spatial metaphors like horizontal melody, vertical harmony, ascending and descending voices, leading note etc. Also, there is a physical reason for many of the metaphors we use.*

*The consistency of these metaphors was provided by many scientific researches. For instance, in 2004, Eitan and Granot asked participants to visualize an animated human character of their choice. Then participants heard brief melodic figures, and for each figure had to visualize their character moving in an imaginary animated film shot. The result of the experiment is remarkably coherent with music metaphors.*

*If we understand music in terms of movement, the movement could help us to teaching music. So some music education technics like Dalcroze and Orrf uses body movements to teach music. This is a powerful evidence that music metaphors are basis of those education technics.*

---

<sup>1</sup> Arş. Gör.; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

**Müzik Metaforları**

Metafor temel olarak bir kelimenin mevcut anlamı dışında, yeni bir anlam kazanmasıdır. Yani bir şeyin başka bir şey haline gelmesidir. Zaten metafor kelimesi de *meta*:öte ve *phrein*:taşımak kelimelerinden türemiştir. Dolayısı ile bir yerden başka bir yere taşınan anlam söz konusudur. Metafor kelimesinin Türkçe karşılığı olarak gösterilen ‘mecaz’ kelimesi de bu nedenle tam bir karşılık değildir. Mecaz, Gökhan Yavuz Demir’in de belirttiği gibi Arapça ‘yeri tecavüz’ anlamına gelen ‘caz’ fiilinden türemiş, bir ‘anlama tecavüz’ durumudur ve niteliği itibarı ile geçicidir (Lakoff & Johnson 2010: 16), oysa metafor kalıcıdır. Mecaz anlam nesnelere üzerine yapışmaz, yapışırsa metafor olur. Metafor yerine kullanılan bir başka kelime olan eğretileme de aynı şekilde geçici bir benzerlik üzerine kuruludur, oysa metafor benzetilen nesnenin bağımsız olabilir. Bu nedenlerle bu çalışmada metafor kelimesi kullanılmıştır.

Metafor dilin bel kemiğidir; sonsuz sayıda farklı şey için ayrı ayrı kelimeler bulmak yerine, bir nesne için kullandığımız bir kelime ile bir başka nesneyi nitelememizi sağlar. Bu sayede dilin olanaklarını ve akıcılığını arttırır. Bununla beraber metaforlar sadece dilde bulunmaz; Lakoff ve Johnson’un 1980 yılında geliştirdikleri ve büyük yankı uyandıran teorilerine göre tüm dünyayı algılamamızı belirler.

*“20.yüzyıldaki metafor çalışmaları ve özellikle de Lakoff ve Johnson’un 1980 yılında yayınladıkları *Metaphors We with Live by* isimli eserle ortaya koydukları ve ‘Çağdaş Metafor Teorisi’ olarak anılan teori günümüzde metafor kavramını, disiplinler arası uygulamalarla biliş/zihin (cognition) ve bildirişim (communication) çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir. Bilişsel anlambilim (cognitive semantics) alanındaki çağdaş metafor teorisine göre metafor sadece dilde değildir; düşünmede ve eylemde kullandığımız kavramsal sistemimizin temelde metaforik bir doğası vardır. Yani çağdaş metafor incelemesi metaforu bir düşünce malzemesi, insan kavrayışının bir şekli olarak ve sadece bir söz figürü değil aynı zamanda bir ‘düşünce figürü’ olarak görür.” (Akşehirli 2007: 1)*

Lakoff ve Johnson’a göre metafor kelimelere has, sanatsal ve retorik amaçlı kullanılan, benzetmeye dayalı,ve üretimi çaba isteyen bir dil süsü değil;

- 1) Kelimelere değil, kavrama dayalı,
- 2) Sanatsal amaçlı değil, belli kavramları daha iyi anlama amaçlı,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

- 3) Çoğunlukla benzerliğe dayanmayan,
- 4) Sıradan insanlarca gündelik hayatta kullanılabilen,
- 5) Düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.

Örneğin Türkçede kullanılan ‘vakit nakittir’ metaforu, paranın özellikleri ile zamanın özelliklerini birleştirerek kişinin bir zaman algısı oluşturmasını sağlar. Başka bir deyişle, soyut olan zaman somut olan para sayesinde anlaşılır. Bu metafor dilde şu şekillerde kullanılabilir:

- Boşa zaman ‘harcıyorsun’.
- Trafik tam bir saatime ‘mal oldu’.
- Bu makine sana zaman ‘kazandıracak’.
- Bu işi bitirmek beş saatimi ‘aldı’.
- Zaman ‘tükeniyor’.
- Piyano çalışmaya zaman ‘ayırmalısın’.
- Hiç zamanım ‘kalmadı’.

Zaman somut bir nesne olmadığı için harcamak, mal olmak, kazandırmak, almak, tükenmek, ayrılmak ya da kalmak gibi somut nesnelere dönük fiiller gerçek anlamlarında değil, metaforik anlamdadırlar. Bununla birlikte paraya ait olan bu fiiller zaman algısını kolaylaştırır. Lakoff ve Johnson’a göre bu tip metaforlar her dilde mevcuttur ve insanın düşünme süreci bu metaforlara bağlıdır (Lakoff & Johnson, 2010: 28).

Çoğu kültürde ortak olan bir metafor çeşidi de yönelim metaforlarıdır. Bunlar yukarı-aşağı, iç-dış, öte-beri, ön-arka gibi beden temelli yönlerdir. Türkçede genel olarak iyi şeyler, mutluluk, cennet ‘yukarıda’, ‘üstte’, kötü şeyler, üzüntü, cehennem ‘aşağıda’, ‘alttadır’. Geçmiş ‘arkada’, gelecek ‘öndedir’. Bunların sonucu olarak gündelik hayatta yapılan bedensel hareketler de Türkçeye mecaz olarak girmiştir: Ümitsizliğe ‘düşmek’, meslekte ‘ilerlemek-yükselmek’, gözden ‘düşmek’, acıya ‘katlanmak’, sefa ‘sürmek’, işe ‘girmek’, acı ‘çekmek’ gibi. Lakoff ve Johnson, yukarı-aşağı gibi ana yönlerin tüm kültürlerde ortak olduğuna fakat hangi kavramların hangi

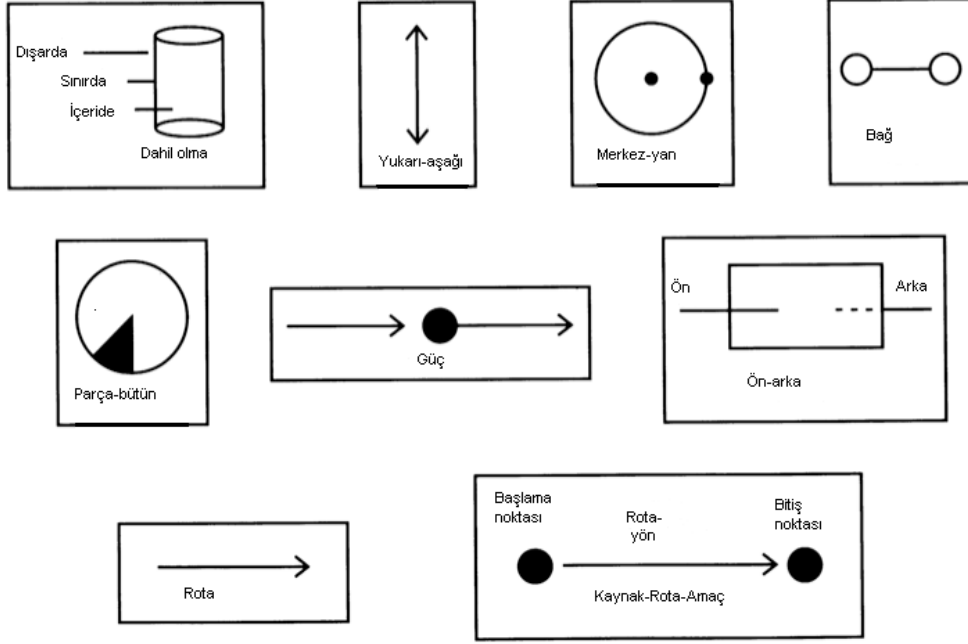
**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

tarzlara ve hangi istikametlere yöneldiğinin kültürden kültüre çok değiştiğini ifade ediyorlar (Lakoff & Johnson 2010: 48).

*“Cooper ve Ross (1975) kültürümüzün, kültürümüzün prototip üyesinin nasıl biri olduğuna ilişkin görüşünün, kavram sistemimizdeki kavramların yönelimini belirlediğini gözlemlemişlerdir. Kanonik kişi bir kavramsal referans noktası oluşturur ve kavram sistemimizdeki kavramların çok büyük kısmı prototip kişinin özelliklerine uyup uymadıklarına göre yönelim kazanır. İnsanlar genellikle dik konumda çalıştıkları, ileriye baktıkları ve öne doğru hareket ettikleri, zamanlarının çoğunu eylemler icra ederek geçirdikleri, kendilerini temelde iyi varlıklar olarak gördükleri için, tecrübemizde kendimizi AŞAĞI'dan ziyade YUKARI, ARKA'dan ziyade ÖN, PASİF'ten ziyade AKTİF, KÖTÜ'den ziyade İYİ olarak görme eğilimi taşırız. Olduğumuz yerde olduğumuz ve şimdi'de var olduğumuz için, kendimizi ORADA'dan ziyade BURADA ve SONRA'dan ziyade ŞİMDİ'de varlıklar olarak tasavvur ederiz. Bu Cooper ve Ross'un BİRİNCİ ŞAHIS yönelimi diye adlandırdıkları şeyi belirler: YUKARI, ÖN, AKTİF, İYİ, BURASI ve ŞİMDİ tümüyle kanonik kişiye yönelimlidir; AŞAĞI, ARKAYA DOĞRU, PASİF, KÖTÜ, ORASI ve SONRA tümüyle kanonik kişiden uzığa yönelimlidir.” (Lakoff & Johnson 2010: 163)*

Lakoff ve Johnson'a göre yönelim metaforları imaj şemaları ile eştir (Lakoff, Johnson, 2010: 296). Bu şemalarla soyut kavramlar somutlaştırılır ve anlamak kolaylaştırılır. Bu şemalar uzamsal, hareket ve kuvvet şemaları olarak üçe ayrılabilir. Uzamsal şemalar dikeylik, dahil olma, açık-kapalı, parça-bütün, yakın-uzak, merkez-yan, ve arka-ön şemalarını içerir. Hareket şemaları rota ve döngü şemalarıdır. Kuvvet şemaları ise zorlama, çekicilik, engelleme, engelin kaldırılması, etkinleştirme, ayırma ve karşı kuvvettir. Bunların bir kısmının temsili grafikleri aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



Şekil 1: İmaj Şemaları. “İmaj şemalarının bir kısmının grafik gösterimi.” (Saslaw 1996: 219)

### Müzikteki Metaforlar

“İkinci bölüm’, (Adagio<sup>2</sup>) yine kürdi ‘aştındadır’<sup>3</sup>, fakat bu kez sol diyez ‘kararlıdır’. Bölümün ‘başında’, orkestra ile keman, ‘yakarı dolu’ bir ezgiyi ‘sunar’. Orta ‘kesimde’ keman, orkestranın ‘ince dokusu’ eşliğinde, bizim müziğimize özgü ve taksimi andıran, mi ‘kararlı’ yeni bir ezgiyi duyurur. Bölüm, yine ‘baştaki’ yakarı ile biter” (Kütahyalı 1988:5).

Yukarıda, müzik eleştirmeni Önder Kütahyalı, Ulvi Cemal Erkin’in keman konçertosunun ikinci bölümünü tasvir etmiştir. Bu tasvirde kullanılan kelimelere bakıldığında tasvirin büyük kısmının metaforlar aracılığıyla yapılmış olduğu görülür:

- Müzik bir pasta gibi bölünemez, dolayısıyla müzik ‘bölümleri’ metaforiktir.
- Gam ya da dizi anlamında kullanılan ‘aşıt’ sözcüğü ‘aşmak’ kökünden gelmektedir. Oysa gerçekte aşılın bir şey yoktur.
- ‘Karar’ sözcüğü sanki parçanın bir düşüncesi varmış da sol diyez sesinde karar vermiş anlamını vermektedir, yani metaforiktir.

<sup>2</sup> Müziğin yavaş çalınacağını belirten bir terim.

<sup>3</sup> Makam, dizi.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

- ‘Bölümün başında’ derken somut bir nesnenin ilk parçasından, hatta kelimenin ilk anlamına göre kafadan bahsediyor gibi görülmektedir, dolayısıyla metaforik bir ifadedir.
- ‘Yakarı dolu’ ifadesi ezginin bir kap gibi dolabileceğini ifade eder. Böylelikle dahil olma şemasını örnekler.
- ‘Sunmak’ bir şeyi biri ya da birilerine vermek, takdim etmek anlamını taşır. Oysa orkestra ile kemanın dinleyicilere verdiği bir şey yoktur.
- ‘Orta kesimde’ derken eser yine bir pasta gibi kesilen, katmanlı bir yapıymış izlenimi vermektedir.
- ‘İnce doku’ müzikle kumaş arasında kurulmuş bir metafor örneğidir.

Bu örnekte de görüldüğü gibi müzikte metaforlar anlamın ayrılmaz parçası olmuşlardır. Metaforları kullanmadan müzikle ilgili bir konuyu anlatabilmek neredeyse imkansızdır. Hatta Zbikowski’nin de belirttiği gibi, müziksel tanımlamalarda metaforlar müzik terimlerinden daha çok kullanılır (2008: 503). Kuşkusuz bunun temel nedeni müziğin soyutluğu ve bu soyutluğu anlatabilmek için somut örneklere duyulan ihtiyaçtır. Robert Scruton bir adım daha ileri giderek, metafor olmadan müziğin de olmayacağını yazar: “Hareket, uzay, nesne olarak akorlar, inen ve çıkan melodiler- bu metaforları uzaklaştırırsak, müzikten geriye seslerden başka hiçbir şey kalmaz” (Scruton’dan aktaran Zbikowski 2008: 505). Scruton tabii ki müziğin zaten sadece sestem ve sessizlikten oluştuğunun farkındadır, burada anlatmaya çalıştığı müziği metaforlar aracılığı ile algıladığımız, metaforlar olmazsa müzik algımızın sadece tek tek seslerle sınırlı kalacağıdır. Şimdi metaforların müzikteki kullanımlarına bir bakalım:

Dahil olma şeması günlük dilde sık kullanılır. Depresyona ‘girme/çıkma’, neşe ‘dolma’, umudun ‘doğması’, içini ‘boşaltmak/dökmek’ günlük hayatta sıklıkla kullanılan mecazlardır. Müzikte ise bir ezginin ‘neşe dolu’ olması, bir tonun ‘içinde’ kalmak ya da ‘dışına’ çıkmak, dahil olma metaforunun çeşitli kullanımlarıdır.

Uzamsal şemalardan dikeylik müzikte en çok kullanılan şemalardan biridir. Melodi ‘yatay’, armoni ‘dikey’dir. Melodinin incilmesi ya da sesin artması ‘yukarıyı,’ melodinin kalınlaşması, sesin azalması ‘aşağıyı’ simgeler. ‘Çıkıcı’ dizi, ‘inici’ dizi gibi kavramlar ve gürlüğün artması ya da azalması dikeylik şemasının örnekleridir. Urista bunun olası nedenleri olarak insanların kalın sesleri çıkarırken rezonansın göğüste, ince sesleri çıkarırken de kafada oluşmasını ya da portede

## KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

### “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”

EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Mustafa Kemal Özkul

ince seslerin yukarıya, kalın seslerin aşağıya yazılmasını göstermiştir (2001: 17-18). Bununla beraber Urista örneğin kontrabasta ince seslerin ‘aşağıda,’ kalın seslerin ‘yukarıda’ çıkması gibi bir çok istisnanın olduğunu da belirtir.

Türkçede eni belirtmekte kullanılan ‘ince’ ve ‘kalın’ sözcüklerinin sesin frekansı için de kullanılması bir başka metafor örneğidir. İncelik ve kalınlık, dikey değil, yatay bir düzlemi çağrışırlar. Bununla beraber bir enstrumandan/telden ince ses çıkması uzunlukla ve gerginlikle ilgili olduğu kadar, enstrumanın/telin inceliğiyle de ilgilidir. Yani kalın flütten, kalın telden ‘kalın’, ince flüt ya da ince telden ‘ince’ ses çıkar. Ayrıca Türkçeye Farsçadan geçmiş olan ‘tiz’ ve ‘pes’ kelimeleri de ilk anlam olarak sesin frekansını nitelerler. ‘Tiz’ kelimesi zamanla tez haline gelerek hızlı, çabuk anlamı da almıştır. Tiz seslerin hızlı titreşimlerden meydana geldiği gözönüne alındığında bu metafor da anlam kazanır.

Merkez-yan ile yakın-uzak şemaları birbirleriyle benzerdir. Günlük hayatta insanlar diğer insanları sanki merkezinde kendilerinin bulunduğu bir kümedeymiş gibi ‘yakın’ ve ‘uzak’ olarak sınıflandırılırlar. Müzikte de sesler merkezde tonik sesin olduğu bir kümeymiş gibi düşünülebilir, dizideki seslerin dereceleri tonik sestten uzaklaştıkça artar.

Parça-bütün şeması da dahil olma şemasına yakındır. İnsanlar birçok topluluğun ‘içindedirler,’ bir devletin, bir ırkın, bir siyasi görüşün ‘parçalarıdır’. Bir parça olarak bütünden ayrı hareket etmezler, bütünle yakın bir ilişki içindedirler. Metafor olarak parça-bütün ilişkisi bir parçanın verilip bütünün hatırlatılması ya da bütünün verilip parçanın hatırlatılması şeklinde kullanılır. Bir eserin cümle, motif, gürlük vb. ‘içermesi’ ve bu parçaların bütünle olan sıkı ilişkileri parça-bütün şemasının örnekleridir. Ayrıca bu metafor müzikte eserin motifinin verilip tümünün hatırlatılması şeklinde de kullanılır. Beethoven’ın beşinci senfonisinin ilk bölümünün motifinin verilip tüm senfoninin, hatta Beethoven’ın kendisinin hatırlanması buna örnektir.

Kuvvet günlük hayatın bir parçasıdır. Masadaki bir bardağı almak, nefes almak, kapı açmak ya da kapatmak sırasında belli kuvvetler belli yönlere uygulanır. Kullanılan birçok fiil de kuvvet uygulamak üzerinedir. Müzikte ise ‘gerilim, çözülme’, atım, vuruş, ‘güçlü’ ve ‘zayıf’ zamanlar, ‘abanti’ akoru, dominant yerine kullandığımız ‘çeken’ gibi terimler kuvvet şemasının örnekleridir. Bunlar yalnızca müzik terimleri değil, aynı zamanda insanlara uygulanan kuvvetlerdir de. Örneğin do majörde si sesi birçok insana gerçek bir gerilim yaşatır, ya da güçlü zamanda güçlü vuruş hissedilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

Hareket şemalarının en önemlisi rota şemasıdır. Rotalar günlük hayatta çok sık kullanılır; bir odadan bir odaya gitmek ya da işe gitmek gibi. Her rotanın bir başlangıç noktası, bir de bitiş noktası vardır. Müzikte ise rotalar bir sestem başka bir sese, örneğin tonikten dominanta gitmek için kullanılır. “Tonal müzik bir başlangıç sesi –genelde tonik ses- ve bir bitiş ya da amaç ses –bu ses de tonik sestir- gerektirir.” (Urista 2001: 33). Müzikte genel olarak rotalar rahatlık-gerginlik-gerginliğin çözülmesi yolunu izlerler. Başlangıç sesinden bitiş sesine gitmek için besteciler rotalar oluştururlar, bu rotalar ise uzunluklarına göre motif, cümle, periyod gibi isimler alırlar.

Müzikte imaj şemaları dışında metaforlar da kullanılır. Bunlardan biri kişileştirme metaforudur. Bazen bir eser kişileştirilir (‘yalvaran’ bir müzik, akorlardan ‘doğan’ ezgi, allegroyu ‘takip eden’ bölüm, ‘soru soran’ ve ‘cevaplayan’ ezgiler gibi), bazen ise çalgı kişileştirilir (keman ve piyano güzel bir müzik sundular).

Bunun dışında belirli bir sınıflandırmaya girmeyen metaforlar da vardır: Akor ‘kurmak’, ‘temel’ akor, ‘kök’ akor kavramları, tınının ‘sıcak’ ya da ‘soğuk’ olarak, ritmi hızlandırmanın ‘koşmak’ kelimeleriyle ifade edilmesi bunun örnekleridir.

## **Sonuç**

Metaforlar bilişsel müzik çalışmalarıyla da uyumlu sonuçlar vermektedir. Bu anlamda bir yere oturup gözleri kapatıp müzik dinlemek müziğin tamamen estetik yönüne vurgu yapsa da, bedendeki hareket etme isteği derinlerde varlığını korumaktadır. Eitan ve Granot’un 2004 yılında yaptıkları araştırmada (2004: 221-247), deneklere dinlettikleri müziği hayallerindeki bir insanın hareketleriyle ilişkilendirmelerini istemişlerdir. Daha sonra denekler bu hareketlerin tipini, yönünü, hareketlerdeki hız değişikliklerini tanımlamışlardır. Bu deney sonuçları dilde kullanılan müzik metaforları ile büyük ölçüde uyumaktadır: Örneğin sesin incelmeye, kalınlaşması ise alçalma ile ilişkilendirilmiştir.

Metaforlar müzik algısını büyük ölçüde kolaylaştırırlar. Bu sayede müziği anlatmak da kolaylaşır. Müzik metaforlarının bedensel temelli oluşları ve anlamayı kolaylaştırmaları, beden kullanılarak yapılan müzik eğitim yöntemlerinin dildeki ispatlarıdır. Bu sayede ‘hızlı’ bir parçada öğrencinin koşması ya da do-re aralığı gibi ‘küçük’ aralıklarda yürüyüp do-la gibi ‘büyük’ aralıklarda atlaması, öğrenciye notalar arasındaki soyut ilişkiyi somutlaştırarak anlatma imkanı verir. Dolayısıyla Orrf, Dalcroze gibi metotların temelinde müzik metaforları yatmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Mustafa Kemal Özkul**

**Referanslar**

Akşehirli, Soner. 20.09.2012. “Çağdaş Metafor Teorisi”, <<http://www.ege-edebiyat.org/docs/257.doc>>

Eitan, Zohar, Roni Y. Granot. 2004. “How Music Moves: Musical Parameters and Listener’s Images of Motion” *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. California: University of California Press, s. 221-247.

Kütahyalı, Önder. 1986. “Erkin’in Keman Konçertosu Üzerine” *Orkestra*, 16 (152): 2-9.

Lakoff, George ve Mark Johnson. 2010. *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. Çev: Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Saslaw, Janna. 1996. “Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music” *Journal of Music Theory*. 40 (2): 217-243.

Urista, Diane. 2001. “Embodying Music Theory: Image Schemas as Sources for Musical Concepts and Analysis, and as Tools for Expressive Performance” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Columbia University Graduate School of Arts and Sciences, New York: ABD.

Zbikowski, M. Lawrence. 2008. “Metaphor and Music” *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Ed. Walter S. Gibbs: 502-542. Cambridge: Cambridge University Press.

**TÜRKÜLERDE GEÇEN MEKÂN TANIMLARININ MİMARLIK  
BAĞLAMINDA SINIFLANDIRILMASI VE POPÜLER MÜZİK  
KÜLTÜRÜNDEKİ KARŞILIĞI**

Muteber Erbay<sup>1</sup>  
merbay@ktu.edu.tr

*Abstract*

*Classification of Space Descriptions that Take Place in Folk Songs within the Context of  
Architecture and its Equivalent in the Popular Music Culture*

*While folk songs, which are our traditional tunes, emerged from within the public, compositions that are today's tunes are personal. The common feature of both of which is they tell a story. Well then, can there be a story without a space? From time to time, yes. Yet, space where that story takes place is relayed from the narrator's eyes in most stories. While, in most folk songs, it's possible to track this space; because personal feelings come into prominence in what's written in compositions, space characteristics are put on the back burner. In this, the most important factor is the life styles changing as a result of globalization affecting it.*

*In songs that reflect the popular music culture, spaces are defined as accordance with the globalizing modern life style. Because, unlike folk songs, the creation process of the popular music is personal and most of the time, it has an aim. Such as; stumbling upon a folk role sung for the purpose of financial income or entering a contest is not very possible.*

*From this point forth, this study aims to determine, beginning from the city level to the furniture level, the spaces taking place in folk songs within the context of architecture and aims to put forth the change in the popular music. Such as; specific space descriptions in folk songs like inn, Turkish bath, castle, mill, bridge, orchard gave their places to spaces that take place in popular music like bar, disco, beach, airport. On the other side, while space names like home, room, and neighborhood are used in both of them, differences occur in the level of space description.*

*Accordingly, space descriptions taking place in folk songs are found without district and region discrimination by going through many sources particularly TRT (Turkey Radio Television) archive, then a classification from the general to the specific was applied. Study's primary objective is the classification of the space descriptions taking place in folk songs. Then, the equivalent of the classification in the today's popular music culture was researched and the results were specified.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

**Giriş**

“Folklor halk bilimi olarak da bilinir. Halkbilim, teknolojik açıdan gelişmiş, okur-yazar toplumlarda geleneklere dayanan ve sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılan edebiyatı, maddi kültürü ve alt kültür öğelerinin inceleyen bilim dalıdır” (Uğurlu 2009: 21).

Uğurlu’ya göre (2009: 23-24) halkbilim toplumun tarihini inceler ama tarih değildir. Çünkü tarihin amacı ve görevi bir oları geçmişte nasıl olmuşsa öylece öğrenmek ve bilmektir. Oysa ki halkbilimi için, konusuna giren söz sanatı, türkü, masal, destan vb. doğduğu andan başlayarak yayıldığı çağlara, dönemlere, çevrelere, yayıcısının çeşitli ruhsal durumlarına, dinleyici-yayıcı ilişkilerine vb. sayısız koşullara göre değişik biçimlerinin her biri ayrı değer taşır. Bunların gelişimi izlenerek, bu değerlerin bir bölgeden bir başkasına, ülkeden ülkeye, ulustan ulusa geçişleri, böylece dünyanın birbirinden uzak yerlerdeki insan topluluklarının kültür alışverişleri aydınlatılabilir.

“Kültürel özellikler ister maddi kültür gibi dokunulabilir şekilde olsun, ister kültürün yalnızca bir ifade şekli olsun, iki büyük kültür grubu içinde yer almaktadırlar. Bunlar; sürekli bir değişim içinde bulunan normlara uyum sağlamaya ve onları uygulamaya çalışan büyük halk kitlelerinin oluşturduğu 'popüler kültür'; geleneklerini sürdüren hakların oluşturduğu 'halk kültürü'dür” (Tümertekin ve Özgüç 1997: 115).

Türkülerimiz bu iki büyük kültür grubunda geleneksel halk kültürü içinde yer alırken, popüler müzik kültürü ise popüler kültürümüz içinde yerini alır. Bu durumda popüler müzik kültürü içinde yer alan müziklerin tanımlanması gereklidir.

“Ülkemizdeki müzikler Türk müziği, uluslararası müzik, eğitim müziği, askeri müzik, dini müzik, özgün müzik olmak üzere altı ana başlık altında toplanabilir” (Yurga 2002: 11). Bunların arasında bu çalışmayı ilgilendiren başlık Türk müziğidir. Zira Yunga (2002) Türk müziğinin alt başlıklarını geleneksel Türk halk müziği, geleneksel Türk sanat müziği, Türk pop ve arabesk müzik olarak dört grupta sınıflandırır.

Bu araştırmada geleneksel halk müziği olarak sözü ve müziği kimin yaptığı belli olmayan, toplumun içinden çıkan 'türküler', popüler müzik kültürü olarak da güfte ve beste yazarı belli 'Türk pop müziği' ele alınmıştır. Türk sanat müziği belli dönemlerde türkülerle etkileşimde olduğu, çoğu sınıflamada geleneksel bir müzik olarak kabul gördüğü, günümüz popüler kültüründen biraz uzaklaştığı ve yapılan araştırmada mekân tanımları yeterli düzeyde bulunmadığı için bu araştırmanın dışında tutulmuştur. Sadun Aksüt (2003)'ün *Dillerdeki Şarkılar Türk Musikisi*

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

*Güfteler* ve A. Mahir Kılıç (2002)'ın *Bestekarları Makamları Usulleriyle Güftelerimiz* eserlerinde yaklaşık 5000 adet şarkı sözü incelenmiş ve türkülerdeki gibi mekân tanımlarına rastlanmamış, var olanlar da yeterli bulunmamıştır. Hemen hemen aynı gerekçelerle arabesk müzik de ele alınmamıştır. Bu gerekçelerden dolayı, günümüz popüler kültürünü ve küreselleşme süreci sonrası dönemini daha iyi yansıttığı düşüncesi ile Türk pop müziği eserleri incelenmiştir.

***Türküler ve Popüler Müzik***

Dünyanın en zengin halk kültürlerinden birine sahibiz. “Türküler de bu halk kültürünün bir parçası olarak, ulusumuzun sanat ve iç varlığının canlı birer hazinesidir” (Öztelli 1983: 34). Türkü, duyguları ifade ihtiyacından doğar. Bu sebepten meydana gelen türkü, kendisini doğuran olay ve heyecanın şiddet ve kuvvetiyle uyumlu bir ortak vicdanda yer bulur ve kökleşir. “Bir türkü önce doğar (menşe), sonra dolaşır (seyir) ve nihayetinde değişime (istihale) uğrayarak halk kültüründeki yerini alır” (Yakıcı 2007: 51).

Türküler, halkın ortak malı olan bir edebiyat türüdür. Önceleri kişi yaratmasıyla ortaya çıkan türküler, anonimlik sürecini tamamladıktan sonra toplumun malı olurlar. “İlk yaratıcının malı iken duygu ve düşünce yönünden halkı ilgilendirirse, o zaman ağızdan ağza dolaşmaya başlar, kişisel izler silinir, böylece türkü toplumun malı olarak yaşama gücünü artırır” (Öztelli 1983: 12; TC Kültür Bakanlığı 2000: 1).

Anadolu insanı türküler aracılığı ile bazen sevinçlerini, bazen kederlerini, bazen matemlerini, bazen özlemlerini, bazen sevdalarını, bazen kahramanlıklarını, bazen coşkularını, bazen de günlük sıradan hayatlarını anlatmışlardır. Türküleri diğer müzik türlerinden ayıran en önemli özelliklerinden birisi, anlattığı döneme ait gerek fiziksel gerekse sosyolojik izler taşımasıdır. Sadece türkülerini inceleyerek, o yörenin giyimi-kuşamı, yemeği, sosyal hayatı hakkında fikir edinmek mümkündür. Bütün bunlara ek olarak türkünün geçtiği mekân hakkında da öyle tanımlamalar vardır ki, geleneksel kültür ve yaşam hakkında belge niteliği taşımaktadır.

“Şehir kültürü de denilebilecek olan popüler kültür ise halk kültürünün tersine geleneklere bağlı değildir” (Tümertekin ve Özgüç 1997: 116). Aynı durum popüler müzik kültürü için de geçerlidir. Gelenekselden çok kişiye özel üretim, duygu düşünce ya da kitlesel pazarlama ön plandadır. Burada teknoloji ile değişen yaşam kültürünün de önemli bir payı vardır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

“Featherstone (2005: 221); popüler kültürün uygarlık sürecinin bir parçası olarak yaratılmaya çalışıldığını, bunun için de orta sınıf halk için panayır, tiyatro, sirk gibi cazibe noktaları yaratıldığını belirtmektedir. O’na göre kurmaca, film ve öbür iletişim araçlarının (burada müzik de sayılabilir) sonsuzca yeniden üretilmesi ve kopyalanması buradan kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda da şehir hayatı artan sosyal hareketlilik sonucu yerellikten ve geleneklerden giderek uzaklaşmıştır” (Aslanoğlu 2000: 44).

“Sanayileşmenin bir sonucu olarak kentleşme ve modernleşme sürecinde kültür, modernist bir söylemin parçası olarak insanın sembolleştirme yetisinin olanak verdiği bir soyutlama, maddi varlık ve eşyaların, teknolojilerin, sanatların, insan davranışlarının sembolleştirilmiş bir örüntüsüdür” (Aslanoğlu 2000: 107). Bu tanıma göre kültür de küreselleşmektedir. Kültür ve küreselleşmenin, tarihsel sürecin normal bir parçası mı oldukları, yoksa birbirini tamamlayan bir anlama mı sahip oldukları tartışılmaktadır. Bir yaklaşım biçimine göre; “modern dönemde tekdüze tüketim kültürü bütün dünyaya egemen kılınmıştır” (Özkul 2008: 135). Aşırı tüketimle, sadece üretilmiş ürünler değil, değerler, yaşam biçimleri, ilişkiler, algılama ve değerlendirme biçimleri de kaldırıp atılmaktadır. “Değer sistemlerinde geçicilik algısı ortaya çıkmıştır” (Aslanoğlu 2000: 114). Günümüz modern kentleri, gittikçe daha çok tüketimin yaşandığı merkezler haline gelmiştir. “Her şeyin alınır ve satılır olduğu fikrinin egemen hale geldiği bir durum yaşanmaktadır” (Yayınoglu ve Susar 2008: 21).

“Bütün bu gelişmeler altında, bir yanda iletişim, bilişim teknolojisindeki değişimler kentsel yaşamın içsel ritmini hızlandırarak parçalanmaya yol açarken, diğer yandan da batının gelişmiş kentlerindeki kültürel parçalanma küreselleşmenin etkisiyle Türk kentlerine taşınmaktadır. Öte yandan yüksek bir ivme kazanan göç ile köyden kente gelen halk kent kültürü ile entegrasyonunu tamamlayamamış, gecekondular bölgesinde farklı hemşeri gruplarının yer aldığı alanlar oluşturmuşlardır” (Aslanoğlu 2000: 121).

Bu arada “müzik popüler kültürün bir alanı” olmuştur (Lull 2001: 112). Teknolojik, ekonomik ve kültürel değişimler popüler müzik kültürü içinde de yerini bulmuştur. 1970’li yıllarda bunun yansıması olarak ortaya çıkan arabesk, 1980 ve 1990’lı yıllardan sonra etkisini azaltarak Türk pop müziğine yerini bırakmıştır. Bugün Türkiye’de icra edilen Türk pop müziği bütün sesleri içeren karma bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple bu çalışmada popüler müzik kültürü olarak Türk pop müziği incelenmiştir.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

***Çalışmanın Amacı***

Bütün bu bilgiler ışığında mimarlık ile müziği mekân bağlamında inceleyen bu çalışma temel olarak iki sorunun cevabını aramaktadır:

1. Geleneksel kültür ve yaşam hakkında belge niteliği taşıyan türkülerimizde mekân tanımları nasıl yer almaktadır?
2. Türkülerde geçen bu mekân tanımları değişen yaşam kültürü ile kente taşındığında popüler müzik kültürü içinde nasıl bir dönüşüme uğramıştır?

***Türkülerde Geçen Mekân Tanımları***

“Norbert-Schulz’a (1963) göre mimari mekân; insanı barındıran, zaman dâhil dört boyutu olan sınırlandırılmış örgütsel ve örgütlü boşundur. Coğrafi mekândan binaya kadar çeşitli düzeyleri kapsar” (Gür 1996: 47). İşte bu noktadan hareketle türkülerde geçen mekân tanımlarını sınıflandırabilmek için öncelikle çok geniş bir Türk halk müziği arşivi taranmıştır. Bu kaynaklar taranırken öncelikle mekân tanımı içeren bütün türküler sıralanmıştır. Daha sonra adı geçen mekân tanımları yukarıda geçen tanım doğrultusunda coğrafyasal mekândan bina özeline kadar, genelden özele doğru bir sınıflamaya gidilmiş ve mekân tanımlamaları dört ana başlık altında toplanmıştır.

Yapılan bu sınıflamaya göre; kenti bir mekân olarak kabul edersek kent mekânı tanımlarına; biraz daha küçük ölçekte sokak, mahalle ve yol tanımlarına; han, hamam, kale, değirmen, köprü, bağ, vb gibi özel mekân tanımlarına; binanın dış mekân, iç mekân ve iç mekândan detaylar verilerek yapılan mekân tanımlarını sayabiliriz. Bu tanımlamaların hepsi de öykünün geçmiş olduğu mekân hakkında bize bilgi vermekte ve o yörenin yaşam kültüründen de izler sunmaktadır.

***Kent Mekânı Tanımları***

Genel tanımlamalardan başlarsak, özele doğru bir sıralama yaptığımızda ilk karşılaşılan kente ait tanımlardır. Hemen hemen her yöreye ait, o yöreyi bir mekân gibi gözümüzde canlandıran tanımlara rastlamak mümkündür. Bu tanımlar bize o kent hakkında fikirler de vermektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

Örneğin ‘Bitlis’te Beş Minare’ türküsünün hikâyesi şöyle anlatılır: Rus işgali sırasında Bitlis, bir harabe şehir görüntüsü alır. Düşmanın çekilmesinden sonra savaş esnasında Bitlis'ten kaçan bir baba ve oğul, Bitlis'e dönmek üzere yola çıkarak şehre hâkim konumdaki Dideban Dağı eteğine varırlar. Baba, şehirde canlı kalıp kalmadığını öğrenmek için oğlunu şehre gönderir. Bir süre sonra oğul geri döner ve uzaktan babasına şöyle seslenir: "Şehirde yaşama dair hiçbir iz yok; sadece beş tane minare ayakta kalmış." Bunu duyan baba yıkılır, diz çöker ve şöyle bir ağıt yakarak oğlunu yanına çağırır.

Bitlis'te beş minare, beri gel oğlan beri gel.

Yüreğim dolu yâre, beri gel oğlan beri gel (URL-1, 201). Ve daha bunun gibi nicelemi, bize kenti bir mekân olarak tanımlar. Yine kenti tanımlayan türkülerden örnek vermek gerekirse;

\*Şen Olasın Ürgüp Dumanın Gitmez (Nevşehir-Ürgüp), dediğinde Ürgüp'ün dumanlı bir yer olduğunu ve bu sisin kolay kolay kalkmadığını anlıyoruz. Ya da;

\*Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar (Şanlı Urfa), türküsünde etrafı sis kaplı dumanlarla çevrili bir kent mekânı canlanıyor zihnimizde. Kent mekânı tanımlarına örnek olabilecek türkülerimize bir kaç örnek olarak;

\*Maçka Yolları Taşlı, Geliyor Kalem Kaşlı (Trabzon),

\*Çıktım Şarköy'ün Yoluna / Sıra Sıra Zeytinler (Tekirdağ),

\*Erzurum Dağları Kar İle Boran, Aldı Yüreğimi Dert İle Verem (Erzurum) \*Hey Onbeşli Onbeşli / Tokat Yolları Taşlı (Tokat),

\*Şu Sillenin Sokakları Sekili, Pencerede Gül, Karanfil Ekili (Konya)

\*Burası Muş'tur Yolu Yokuştur (Muş),

\*Oy Trabzon Trabzon / İçin Galaylı Gazan (Trabzon),

\*Bitlis'te Beş Minare (Bitlis),

\*Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı .....Çanakkale İçinde Mermerden Direk .....Çanakkale İçinde Sıra Sıra Söğütler .....Çanakkale İçinde Bir Uzun Selvi (Çanakkale), türkülerini verebiliriz.

Bu örneklerde rahatça anlayabiliriz ki tanımlanan yörelerin bazılarının yolları taştan, bazılarının yolu yokuş, bazılarında beş minare tanımı, bazılarının içinde söğüt ağaçları, uzun selvi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

ağaçları, zeytin ağaçları, sekili sokaklar, mermer direkler, kalaylı kazanlar bize kentin mekân olarak ne kadar güzel ifade edildiğini göstermektedir.

***Sokak, Mahalle ve Yol Mekânlarının Tanımlanması***

Kentin mekân olarak tanımlanmasından sonra biraz daha küçük ölçekte, mekân olarak sokak, mahalle ve yol tanımlarıyla karşılaşırız. Dar sokaklarda kızların misket yuvarlamasını anlatan;

\*Daracık Daracık Sokaklar / Kızlar Misket Yuvarlar (Ankara), türküsünde sadece mekân tanımını değil bir yaşam kültürünü de öğrenmekteyiz.

Ya da yare kavuşmasının dar bir sokakta veya sokaktaki bir çeşmede olduğunu;

\*Daracık Sokakta Yare Kavuştum / Yar Aşağı Ben Yukarı Savuştum (Şanlı Urfa), türküsüyle, yine sokakların dar olduğunu belirten;

\*Dar Sokaktan Geçemem, Yare Fistan Dikemem, Dar Sokakta Evi Var, Gerdanında Beni Var (Bolu) türküsüyle ifade etmektedir.

Bazen de sevdiğine varmasının güç ve çok engel olduğunu belirtmek için sokaklara atıf yapar;

\*Bir Taş Attım Karakolun Camına / Kalabalık Sokaklar Varamadım Yanına (Manisa), demiştir. Mahalleden geçişini de;

\*Ben Mahleden Geçerken / Pencereden Yar Bakar (Malatya),

dizeleriyle anlatmıştır. Yol mekânın tanımlanmasına örnek olarak da;

\*Ada Yolu Kestane / Dökülür Dane Dane .....Ada Yolu Yamandır / Bolu Dağı Dumandır .....Ada Yolu Düz Gider (Bolu), ya da,

\*Yol Üstünde Dikili Taş, bir evde iki gardaş

(Eskişehir-Hamidiye), türkülerini verebiliriz. Sokak, evin kapısı ve çeşme tanımlarıyla;\*Gapıdan Geçerken El Etmedin Mi / Helkeler Kolunda Suya Giderken / Çeşmeye Gel Diye Göz Etmedin Mi (Malatya), diyerek çeşmeli bir mahalleyi, sokağı tanımlamakta, bir yanda da çeşmenin yaşam kültürü içindeki önemini de bize aktarmaktadır. Türkülerde çeşmenin de sokakların vazgeçilmez bir sosyalleşme alanı olduğunu;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Şu Bahçede Üç Çeşme Var İçilir, Ah Biri Şerbet, Biri Şeker Bal Da Var (Orta Anadolu)\*Pınarın Başı Sarı, Üstünün Taşı Sarı (Akdağ-Madeni) \*Çeşmenin Başında Yare Kavuştum / Yar Aşağı Ben Yukarı Savuştum, (Yozgat-Boğazlıyan),

türkülerinden anlayabiliriz. Yine çeşmenin önemini vurgulayan;

\*Çeşmeye Varmadın Mı, Gül Koydum Almadın Mı (Biga) türküsünde ise henüz telefonla haberleşmenin olmadığı bir döneme atıfta bulunarak çeşmenin seven insanlar için nasıl bir buluşma ve haberleşme yeri olduğunu anlamaktayız.

***Özel Mekân Tanımları (Han, Hamam, Kale, Değirmen, Köprü, Bağ, vb.)***

Türkülerimizdeki bir başka mekân tanımları da ne sokak, ne mahalle, ne yol tanımına giren, öte yandan da bina tanımı içinde ele alamayacağımız özel mekânlardır. Han, hamam, kale, köprü, değirmen, bağ vb. gibi.

Han ile ilgili mekan tanımlarına örnek olarak;

\*Şu Çavdarın Hanları / Haydi Parlıyor Camları, (Tefenni),

\*Vardım Takmak Hanına / Fiske Vurdum Camına, (Uşak),

\*Dursun Bey'in Hanları / Şingirdaklı Camları / Benim İçin Yapılmış / Balıkesir Damları, (Balıkesir),

\*Hana Vardım Han Değil / Penceresi Cam Değil, (Muğla-Bodrum) türkülerini;

Hamam, çarşı, bedestan ile ilgili mekan tanımlarına örnek olarak;

\*Dergah Kenarına Yaptırdım Hamam, (Kerkük)

\*Uzun Uzun Çarşılar, O Yar Beni Karşılar (Gerede)

\*Vardım Hint Eline Kumaş Getirdim Açtım Bedestanı Sattım Oturdum (Erzincan) türkülerini;

Köprü, değirmen, kale, bağ ile ilgili mekan tanımlarına örnek olarak;\*Daraman Köprüsü Dardır Geçilmez / Suları Savıdır Bir Tas İçilmez, (Kerkük)

\*Değirmenin Bendine / Daş Dönmüyor Dönmüyor.....Değirmene Daş Koydum / Daş Dönmüyor Dönmüyor, (Muğla-Bodrum),

\*Değirmen Savacağı / Ne Serindi Bucağı, (Kerkük)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Değirmen Üstü Çiçek / Orak Getirin Biçek, (Bartın),

\*Kalenin Dibinde Üç Ağaç İncir, (Kerkük),

\*Kaleden İndim Bugün, Elimde Altın Güğüm Kaleden İndim İniş, Mendilim Dolu Yemiş

Kalelerden İnsene, Potinini Giysene (Sinop) \*Bağın Kapısını Açtım / Sayın Ki Cennete  
Düştüm, (Tercan),

\*Bağa Girdim Bağ Budanmış / Bağa Bülbül Dadanmış, (Tekirdağ-Şarköy), türkülerini verebiliriz.  
Bu türküler, bir yandan mekân tanımlarken, bir yandan o dönemdeki yaşam tarzları hakkında bize  
ipuçları vermektedir.

***Bina Tanımlamaları***

Bina tanımlarını dış mekân, iç mekân ve iç mekândan detaylar olarak üç alt başlıkta toplanmıştır.

***Binanın Dış Mekânı ile Tanımlanması***

Hiç şüphe yok ki, bir mimar olarak en çok dikkatimizi çeken mekân tanımları bina tanımlarıdır.  
Binanın dışını, kendisini, konumunu ya da içini tanımlayarak, türkünün yazıldığı döneme ait  
ipuçları yakalamak mümkündür. Örneğin binanın dış mekânı ile ilgili tanımlamalarda evlerin  
birbirleriyle olan konumlarını, yakınlıklarını belirten;

\*Damdan Dama Atlan Yar, (Aksaray),

\*Karşidadır Evleri, (Kırıkkale),

\*Penceresi Cam Cama, (Orta Anadolu),

\*Sizin Evle Bizim Ev / On Adımdır Arası, (Balıkesir),

diyen türkülerimizin yanı sıra evin nasıl bir ev olduğunu anlatan;

\*Köşküm Var Deryaya Karşı, (Tuna Boyları),

\*Asmalıdır Evimiz, (Orta Anadolu), türkülerimiz de vardır. Özellikle evlerinin önünü anlatan  
neredeyse her yöreye ait türkü bulunmaktadır. Bunlara örnek olarak;

\*Evlerinin Önü Tahta Daraba, (Kilis),

\*Evlerinin Önü Boyalı Direk, (Diyarbakır),

\*Evleri Var Üst Başta .....Evleri Var Boyalı .....Evleri Yol Üstüdür, (Balıkesir-Dursunbey),

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Evlerinin Önü Hamama Yakın, (Kerkük)

\*Evlerinin Önü Zerdalı Dalı .....Evlerinin Önü Bahçelik Bağlık, (Afyon-Dinar),

\*Evlerinin Önü Yüksek Kaldırım / Kaldırımdan Düştüm Beni Kaldırım, (Eskişehir), (Tokat),  
(Kayseri – Pazarören),

\* Evlerinin Önü Pazara Yakın .....Evlerinin Önü Üzüm Asması, (Tokat),

\*Evlerinin Önü Dardır Geçilmez .....Evlerinin Önü Kahve Dibeği .....Evlerinin Önü Üç Ağaç  
Mış Mış, (Güneydoğu)

\*Evlerinin Önü Mektep, Mektepte Okurlar Tebbet (Zonguldak)

\*Evimizin Önü Çardak, Çardakta Asılı Bardak (Konya) türkülerini verebiliriz. Evlerinin  
önünün bu kadar çok türküde geçmesinin yanında evin dışında bahçeyi tanımlayan türküler de  
bulunmaktadır.

\*Bahçen Bozuk Değil Mi .....Bahçelerde İdrışah .....Bahçelerde Bal Kabak / Açılır Tabak Tabak,  
(Burdur),

\*Bahçeye Misirleri, Sen Çapaliyacağusun,Ahıra İki Sığır Onları BakacağusunUşağın Ağladumi,  
Oni Da BakacağusunAkşam Yemekten Sonra Kap Ta Yıkayacağusun (Karadeniz)\*Çitten  
Söktüm Çangalı Da Dayadım Pencereye / Pencereden Okarı Da Al Beni İçeriye / O Yalılar  
Yalılar Da Geleyi Tonyalı'lar (Giresun-Görece),

\*Bahçenin Kapısı Daldır / Dalında Öten Bülbüldür, (Tokat),

\*Kapisinin Önünde Yeşiller Pazileri, (Trabzon – Maçka),

\*Al Tavandan Belleri, Belle BellemeleriKız Ablana Söyleme Gezdiğimiz Yerleri / Serenderler  
Yaptırdım Altı Direk ÜstüneBenim Bu Türkülerim Yanık Yürek Üstüne (Giresun-Ordu)

\*Giresunun Evleri Şima İle Gaynama, Gız Benimle Oynadın Başkasıyla Oynama (Giresun)

\*Sabah Güneşi Doğmuş, Boyalı KonaklaraYar Bizi Davet Etmiş, Elmalı Yanaklara (Zara)

\*Ardıçtandır Kuyuların Kovası, Suya Göndermiyor Yarın Anası Ardıçtandır Kuyuların Sereni,  
Ben Severim Gel Demeden GeleniUzun Olur Kuyuların Zenciri, Ben Severim Güzellerin  
Gencini (Burdur)

\*Yonuk Olur Merdivanın Taşları, (Çorum – Sungurlu).

Binasına yapılan eklemeleri de;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Eklemedir Koca Konak Ekleme, (Balkesir), diyerek türküsüne aktarmıştır. Deniz kıyılarındaki betonarme yapıları eleştirmek için de sevdiğine seslenirken;

\*Denizin Dibinde Hatçem De Demirden Evler (Burdur), diyerek duyduğu rahatsızlığı paylaşmıştır. Umutsuz bekleyişinde evin avlusuna;

\*Avlu Dibi Beklerim / Vay Benim Emeklerim (Çanakkale-Biga), diyerek gönderme yapmıştır. Yine ünlü Hekimoğlu türküsünde yaptırdığı konaklardan bahsetmekte ama döşetmemekten yakınmaktadır:

\*Konaklar Yaptırdım Mermer Direkli .....Konaklar Yaptırdım Döşetemedim, (Ordu-Fatsa).

Evin damıyla ilgili olarak adeta damların nasıl yaşayan bir mekân olduğunu tanımlamaktadır. Örneğin;

\*Dama Attım Deynekleri / Kız Ürküttün Leylekleri, (Kayseri - Bünyan),

\*Dama Vurdum Bir Depik / Damın Direği Kepik .....Dam Başında Pıtırak / Gelin Kızlar Oturak, (Kilis – Elbeyli),

\*Damda Bacaları Adam Sanırdım, Seni Sevmelere Ben Utanırdım (Bozkır)

\*Şu Uzun Gecenin Gecesi Olsam, Sılada Bir Evin Bacası Olsam Evlerinin Önü Üç Ağaç Çınar, Dillerim Tutuşur Yüreğim Yanar (Çorum)

\*Tevekte Üzüm Kara, Salkımı Düzüm Kara Dama Vurdum Çatmayı, Seslen Gelsin Fatmayı (Sivas)

\*Dam Üstünde Çul Serer, Bilmem Yar Kimi Sever (Divriç)

\*Dama Çıkma Baş Açık, Arpalar Kara Gılçık (Ankara)

\*Bebeğim Beşiği Camdan, Yuvarlandı Düştü Damdan (Elazığ)

\*Horozumu Kaçırıldılar, Damdan Dama Aşırdılar (Kayseri)

\*Dam Başında Sarı Çiçek, Burdan Gidek Ürgüpe Göçek (Ürgüp)

\*Kiremitte Buz musun, Gelin misin Kız mısın, Yarım Size Varacam, Evde Yalınız mısın (Uşak)

\*Anama Söyleyin Damda Yatmasın, Çuha Şalvarıma Uçkur Takmasın (Urfa), türkülerini sayabiliriz. Görüldüğü gibi evin damları çul serilen, bebek beşiği sallanılan, evden eve geçmek, bazen de kaçış için kullanılan, hatta yatılan bir mekân olarak kullanılmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

***Binanın İç Mekânı ile Tanımlanması***

Binanın iç mekânı ile tanımlanmasında odalar, eyvanlar, duvarlar anlatılarak bir mekân tanımlaması yapılmıştır. Örneğin;

\*Osman Abim Evde Mi Evde Mi / Üç Odalı Yerde Mi Yerde Mi / Ah Kadifeli Evde Mi / Evde Mi, (Aksaray)

türküsünde üç odalı ve kadifeli bir evle karşılaşılıyor. Burada kadife tanımı biraz daha üst düzey bir yaşantıyı simgelemektedir. Yine yaptırdığı odanın özelliklerini anlatan bir Urfa türküsünde;

\*Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından / İçini Döşedim Acem Şalından .....Bir Oda Yaptırdım Yüceden Yüce / İçinde Yatmadım Üç Gün Üç Gece .....Bir Oda Yaptırdım Pınar Başında, (Şanlı Urfa), demektedir. Bir başka türküde;

\*Odayın Yapusuna / Çık Otur Kapusuna, (Çorum), diyerek bir çok türküde vurgulanan evlerin müstakil olduğu vurgusu yapılmaktadır.

\*Tek Kapıdan Geçtim Yüzüm Peçeli, Ahbaplar Oturmuş İki Geçeli (Amasya)

\*Bu Babamın Evidir Tahtaları Kavidir, Vurun Çalın Oynayın, Bura Düğün Evidir (Artvin)\*Atlayıpgeçer Eşiği, Sofrada Kalır Kaşığı, Gelin Evlerin Işığı (Afyon)

\*Atlar Eğerledi Geldi Kapıya, Kız Çeyizin Topla Doldur Terkiye (Arapkir)

\*Ceviz Oynamaya Da Gelmiş Odama, Nişanlın Da Bu Mu Derler Adama (Kayseri) \*Odam Kireç Sıvalı, İçi De Bülbül Yuvalı (Burdur)\*Dün Gece Yar Hanesinde / Yastığım Bir Taş İdi / Altım Çamur Üstün Yağmur / Yine Gönlüm Hoş İdi, (Erzurum), diyerek evin içi hakkında tanımlamalar yapmaktadır. Eyvanla ilgili bir mekân tanımlaması yapan bir Adıyaman türküde şöyle demektedir;

\*Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur / Odasına Vardım Elleri Hamur .....Eyvanında Elvan Güller Açıyor / Kokusunu Dört Bir Yana Saçıyor, (Adıyaman).

\*Yüksek Eyvanlarda Bülbüller Öter, Bülbülün Fıganı Aleme Yeter (Malatya).

Duvarla ilgili olarak da bir türküde duvarın soğuk bir malzeme olduğuna dikkat çekilirken, bir diğerinde sığınılan bir yer olmuştur:



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*A Benim Aslan Yarım / Duvara Yaslan Yarım / Duvar Cefa Çekemez / Bağrıma Yaslan Yarım, (Ankara),

\*Ben Gönlümü Bir Güzele Bağladım / Duvarın Dibine Çöktüm Ağladım, (Malatya).

\*Alçacık Duvar Üstü, Mendilim Suya Düştü....Duvar Üstü Kum Tutar, İki Gelin Mum Tutar (Sivas) Tandırı olan, raflı bir iç mekânı da;

\*Tandıra Koydun Paçayı / Üstüne Örttüm Keçeyi .....O Rafa Koydum İndirdi / Bu Rafa Koydum İndirdi (Tortum), dizeleriyle anlatmıştır. Sevdiğinin saç örgüsü ile evin kapısının kanadını ve sürgüsünü bağdaştırması da ilginçtir;

\*Kanatlı Kapının Demir Sürgüsü / Tel Tel Olmuş Saçlarının Örgüsü, (Yozgat).

\*Yonuk Olur Merdivanın Taşları, (Çorum – Sungurlu)

\*Merdivenim Kırk Ayak, Kırkına Vurdum Dayak (İzmir), gibi türkülerdeki mekân tanımlarıyla binanın içi hakkında bilgi edinmekteyiz.

***Binanın İç Mekânının Detaylandırılarak Tanımlanması***

İç mekânın detaylandırılmasında artık oda ve duvarların dışında oda içerisindeki eşyaları ve düzeni anlatarak bize bir mekânı canlandıran türküler vardır. Örneğin iç mekân düzenini anlatan;

\*Hamamın Üçtür Kurnası / Üçünde Üç Kız Yunası, (Bursa),

\*Hamam Sizin Kurna Bizim / Oturalım Dizim Dizim, (Gerede), türkülerinde iç mekânda bir oturma düzeninden ve kurnasından bahsediliyor. Yine;

\*Caminin Müezzini Yok / İçinin Düzeni Yok, (Ankara), türküsünde olduğu gibi müezzini olmayan bir caminin doğal olarak içinde de bir düzen aranamayacağı belirtilmektedir.

\*Sobalarında Kuru Da Meşe Yanıyor / Yanıyor Da Mehmet Efem De Üşümüşte Donuyor / boncuklu gelin orta yerde dönüyor, (Denizli), türküsünde sobalı bir ev ve ortası geniş, etrafında oturlan bir mekân tanımlaması var. Teknolojinin gelişmesiyle elektriğin evlere girişi aynen türkülere de yansımıştır:

\*Terzilerde Makine Ben Yandım Yar Yandım, Kalk Gidelim Hakime Yandım Gülü Bir Tanem (Bitlis)\*Evlerinde Makine / Kalk Gidelim Hakime, (Bartın), türküsünde olduğu gibi evde gördüğü teknolojiyi türküsüne aktarmıştır.

\*Sultan Seccadesini De Yayımış Köşeye, (Eskişehir),

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

- \*Esvabım Sandıkta Basılı Kaldı .....Gümüş Cezvelerim Kaynar Ocakta, (Çankırı),
- \*Ocakta Kahve Pişirir, Gören Aklını Şaşırır (Sivas)
- \*Fırın Üstünde Furun, Duyun Komşular Duyun Yar Üstüme Evlenmiş, Derdime Çare Bulun  
Furun Üstünde Kürek, Ne Yanıyon A Yürek (Kütahya)
- \*Bir Fırın Yaptırdım Doldurdum Ekmekleri Gel Beraber Yiyelim Yaptırdım Börekleri  
(Gelibolu) \*Pencerede Perde Ben, Yeni Düşüm Derde Ben (Amasya),
- \*Penceresi Yeşil Perde, Sen Uğrattın Beni Derde (Konya)
- \*Yayık Yaydım Kolum Şiştı, Kolumdan Kol Bağım Düştü (Sivas) \*Kadifeli Yastık Kadifeli  
Yorgan Yer Yumuşak, (Kayseri – Bünyan),
- \*Odasında Yanar Işığı / Sofrasında Gümüş Kaşığı, (Ürgüp)
- \*Elmayı Nazik Soyarlar / Çini Tabaka Koyarlar, (Tuna Boyları),
- \*Ocak Başında Testi / Kemer Belimi Kesti, (Balıkesir – Erdek),
- \*Ayvana Serdim Kilim, Gel Otur Benim Gülüm / Ayvana Serdim Keçe, Neçe Bir Ömrüm Geçe  
(Hakkari)
- \*Üç Güzel Oturmuş Gergefin İşler, (Kocaeli – Kandıra)
- \*Odasına Vardım İpekli Minder, Gel Otur Sevdiğim Yüzünü Gönder (Elazığ)
- İrafta Ki Siniler, İnim İnim İniler, Gurbetteki Yarimin, Kulakları Çiniler (Burdur)\*Yoğurdum  
Var Alyeşilli Çanakta, Benleri Var Ak Gerdanda Yanakta, Benim Yarım Var Şu Karşı ki Konakta  
(Bilecik)
- \*Kara Kara Kazanlar, Kara Yazı Yazanlar Cennet Yüzü Görmesin Aramızı Bozanlar
- Yeşil Sandık Kilidi, Üstünü Gül Bürüdü Geçme Kapım Önünden, Civan Ömrüm Çürüdü  
(Rumeli)türkülerinde iç mekândaki detaylara tanık olmaktadır. Sultan seccadesi, gümüş cezve,  
kadifeli yastık ve yorgan, yumuşak bir yer, gümüş kaşık, çini tabak o mekânı detaylandırarak bize  
tanıtmaktadır.

**Popüler Müzik Kültüründe Mekân Tanımları**

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

Bu çalışmada popüler müzik kültürü olarak Türk pop müziğinin incelendiği belirtilmiştir. Bu nedenle çalışmanın ilerleyen bölümlerinde popüler müzik kültürü ile ifade edilen Türk pop müziğidir. “Türk pop müziği, modern popüler müzik kalıplarıyla oluşturulmuş ya da yoğun modern müzik kalıplarının üzerine hafifçe alaturka ve halk müziği ezgileri monte edilmesiyle oluşturulmuş Türk müziği çeşididir. Batı Avrupa sesleri/melodileri baz alınarak geliştirilen Türk pop müziği, hem klasik Türk müziğinden ve halk müziğinden yoğun olarak beslenmiş hem de popüler müziğin evrensel çizgilerine sadık kalmayı başarabilmiştir. Türk pop müziğinin geçmişi çok eskilere gitmez. Ancak 30-40 yıllık bir geçmişi vardır” (URL-2, 2012; URL-3, 2012).

Türk pop müziğinde geçen mekân tanımlarını bulmak için türkülerdeki gibi bir yöntem izlemek söz konusu değildir. Zira bununla ilgili ulaşılabilecek yazılı bir kaynak bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmanın bu bölümü türkülerde yapılan mekân tanımlarının izlerini Türk pop müziğinde sürmek şeklinde olmuştur. Birçoğu 1990 sonrası olan bütün albümleri incelemek mümkün olmadığından radyoların ve müzik kanallarının top listelerinde yer alan ve popüler kültür içinde dolaşan şarkılar incelenmiştir. Bunun için de bazı internet sitelerinden yararlanılmıştır (URL-4, 2012; URL-5, 2012; URL-6,2012 vb.).

Yapılan araştırma doğrultusunda popüler müzik kültürü olarak incelenen Türk pop müziğinde içinde yer alan mekân tanımları türkülerdeki kadar net ve tanımsal değildir.

***Kent Mekânı Tanımları***

Türk pop müziğinde kent mekânı tanımlarında mekân tanımından ziyade kentin kişiselleştirilmesi söz konusudur. Bu arada her ile ait bir şarkı da bulunmamaktadır. Genel olarak en çok dile getirilen kent İstanbul’dur.

\*Bu sabah yağmur var İstanbul’da (MFÖ), şarkısında İstanbul bir mekân olarak tarif edilmez sadece bir durum belirtilir. Yine;

\*Ah İstanbul İstanbul olalı, Hiç görmedi böyle keder (S.Aksu),

\*Sen gidersen, İstanbul beklemez, Gelirsin gidersin, İstanbul fark etmez..... Dile beni bir aşk Sev sen İstanbul sever seni sen beni seversen (S. Erener),

\*Yarım İstanbul, gel öpeyim gerdanından (L. Yüksel),

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*İstanbul ağlıyor Yastayım (Tarkan),

\*Söyleyin sevgilim nerde?, İstanbul sokakları (Kurtuluş),

\*Bu İstanbul geceleri / Bir İstanbul hatırası / Bu İstanbul sokakları / Kırık kalpler macerası- (N.Öncel- Bu İstanbul), şarkılarında İstanbul ile adeta bir sohbet vardır ama mekân tanımı yoktur, ancak değişen yaşam kültüründen izler vardır.

***Sokak, Mahalle ve Yol Mekânlarının Tanımlanması***

Türkülerle geçen sokak, mahalle ve yol tanımlarında o mekân hakkında bilgi edinmek mümkün iken Türk pop müziğinde bu tanımlamalara rastlamak mümkün değildir. Mekân isimleri sadece yaşam kültürünün bir parçası olarak yer almakta ve değişen hayatları yansıtmaktadır. Örneğin;

\*Dikenli yollarda / Büyüttüler bizi / Gül yataklarda / Yatırmadılar bizi. (N. Öncel-A Bu Hayat)

\*Arka sokaklarda neler oluyor (S.Aksu- Arka Sokaklar)

\*Çalacak bir kapım yok, mutluluğa hasretim, artık sokaklar benim (B.Manço-Anlıyorsun Değil mi)

\*Ne evlere sığıyorum ne sokaklara (Nazan öncel-7'in Bitirdin), şarkılarında sokaklar hayatın bir tanımlamasını yapmaktadır. Arka sokaklar, dikenli yollar aslında mekânı değil hayatı tanımlamaktadır. Yine;

\*Açarız radyoyu yol nereye biz oraya (Sıla-Kafa)

\*Gel binelim benim otomobile / Geze geze gidiverelim gene (N.Öncel-Otomobil)

\*Beyoğlu'na götür beni kitaplara bakalım / Sokaklarda gitar çalalım, tatil için para yapalım (N. Öncel-Beyoğlu), şarkılarında değişen yaşam kültürüne örnek olarak, misket yuvarlanan daracık sokaklar yerine gitar çalınan, otomobille gezilen, kitaplara bakılan, radyoların çalındığı geniş sokaklardan bahsedilmektedir.

\*Sen bizim mahalleye geldin geleli canım (S.Aksu-Kız Seni Yerler), şarkısında da değişen mahalle kültürünü görmekteyiz.

***Özel Mekân Tanımları***

Türk pop müziği içinde belki de en çok değişime uğraya mekân tanımlamaları özel mekân tanımlamalarıdır. Türkülerde yer alan bağ, bahçe, köprü, kale, değirmen, han, hamam gibi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

mekânlar değişen yaşam kültürüne bağlı olarak yerini havaalanı, otel, pansiyon, balkon, sinema, park, havuz hatta lunapark, sirk gibi mekân tanımlarına yerini bırakmıştır.

Bu mekânların geçtiği şarkılara örnek olarak;

\*Uçak, gemi, tren, bir araba fark etmez / Bu yolu hiç dert etmez, kalbim kalbim..... Gideceğim tek yer havaalanı / Bana lazım yeni yaşam alanı (Hande Yener-Havaalanı),

\*Aşıklar parkına gittim..... Bekledim çay bahçesinde (N.Öncel-Aşıklar Parkı)

\*Beyoğluna götür beni kitaplara bakalım / Sokaklarda gitar çalalım, tatil için para yapalım....sinemaya gidelim (N.Öncel-Beyoğlu)

\*Ben bu yaz bembeyaz bir otelde, kendime rastlamak istiyorum (N.Karaibrahimgil-Bronzlaşmak)

\*Bir odamız vardı bizim / Denizi kucaklayan / Sarı sarı lambaları / Bir küçük penceresi.... Gül pansiyonda bıraktım kalbimi / Gül pansiyonda bıraktım kalbimi .....Bir balkonumuz vardı bizim (N.Öncel-Gül Pansiyon)

\*Bu aşk havuz problemi / Yeni fark ediyorum .... Bir musluk kapansa / Öbürü açılır / Kızlar havuz kenarında açılır saçılır (N.Karaibrahimgil-Havuz Problemi)

\*Altı üstü bir bilet parası, haydi koş gel bir cennet burası....Lunapark gerçek mutlulukların, olsa olsa bir parmak balı (S.Aksu-Lunapark)

\*Cambaz ip üstünde oynuyor (N.Duru-Cambaz), şarkılarını verebiliriz.

\*İstanbul'da bir barda, bir bardak şarap yanımda..... Arkadaşlar geldi sonra oturdular masama (Mirkelam-İstanbul'da), şarkısında bir bar mekânından bahsederken, mekânın adı geçmese de dolaylı olarak o mekânı anlayabileceğimiz şarkılar vardır. Örneğin;

\*Sen de vardın o gün bizimle / Dostlar anlattı adın çok geçti .... İki şarkı okundu birisi çok dokundu...(Murat Boz-Bulmaca) şarkısından belli ki bir bar, kafe tarzı bir mekândan bahsedilmektedir. Ya da;

\*Işıklı janjanlı girdim rastgele kapıdan (Sıla-Alain Delon) diyerek bir disko ya da barı ima etmektedir. Ya da;

\*Kur masayı Madam Despina / Kirli beyaz muşamba örtüleri ser / Çek sediri asmanın altına / Yanında bir ince Müzeyyen Abla (S.Aksu-Yine mi Çiçek) şarkısında bir küçük kır meyhanesini tanımlamaktadır. Bir başka şarkıda;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Herkes yalnızdır kendi buzdan şatosunda / Biri gelip duvarları eritsin ister (Model-Buzdan Şato) diyerek masallardaki mekânları kendi yaşamlarıyla özdeşleştirmektedir.

Türkülerde geçen hastane tanımları ile Türk pop müziği içinde geçen hastane tanımları da değişen yaşam biçimlerinin bir yansımasıdır;

\*Gitme yoksa atlarım en yakın köprüden..... Git gide yaşlanırsın bir akıl hastanesinde. (N.Karaibrahimgil-Gitme Yoksa).

***Bina Tanımlamaları***

Türk pop müziği içinde bina tanımları özellikle ev bazında hemen hemen hiç yoktur.

\*O sahil, o ev, o ada (S.Aksu-Unuttun mu Beni) şarkısında olduğu gibi tanım olarak değil sadece isim olarak geçer. Bu nedenle bu başlık altında alt başlık verilmeden binanın iç, dış ve detay tanımları birlikte verilmiştir.

Türk pop müziğinde geçen oda tanımları genelde yalnızlığı tanımlamak için kullanılmıştır. Örneğin;

\*Burası soğuk soğuk odalar (E.Aydın- Soğuk Odalar),

\*içim boş / odalar boş (Nazan öncel-7'in Bitirdin),

\*Evimin bir odasında uyur mutsuzluk (F.Düzağaç-Evimin Bir Odasında),

\*Odalarda ışıksızım, katıksızım, biçareyim .... Bir küçük pencere / Bir aydınlık bana (Kayahan-Odalarda Işıksızım), şarkılarında olduğu gibi. Bazen odada tanımlanan küçük bir pencere umut olarak belirtilmiştir.

Kapılar ise öfkenin dışa vurumu olarak bir davranış biçimi şarkılara yansımıştır. Örnek olarak;

\*İstersen kapat kapıları / Açma bir daha hiç (S.Aksu-Yanmışım Ben),

\*Git hadi burada durma / ama lütfen kapıyı vurma. (M.Boz-İki Medeni İnsan),

\*Çat kapı girip çeldi fikrimi (Tarkan-Çat Kapı), şarkılarını verebiliriz.

Türkülerde duvar ile duygular ifade edilirken Türk pop müziğinde duvarlar;

\*Dağlar duvar olsa önüme / Yollar kördüğüm düğümlense (Kayahan-Bir Kuş Uçur),

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Önlerime duvarlar örseler / Kara sevdam her gün öldürseler (Yaşar-Kör Bıçak), şarkılarından olduğu gibi hayatın içinde insanın önüne koyulan bir engel olarak nitelendirilmiştir.

Türkülerde sandıklarda saklı kalan esvaplar Türk pop müziğinde duygularla değişime uğrayarak valizlere, poşetlere girmekte, entariler yerine botlar, kotlar ve kazaklar yerini almaktadır;

\*Bot mu giyerdin kot mu giyerdin / Siyah kazaklarını mı çok severdin (N. Öncel-Aşkım),

\*Hani siyah kazaklı biliyorsun değil mi (B.Manço-Anlıyorsun Değil mi),

\*Nereye gitsem yanımda götürüyorum çilelerimi / Valizimde taşıyorum keşkelerimi bilelerimi.....  
Dil, çöplerini naylon torbalarında saklıyor (S.Aksu –Tebdil-i Mekân).

Ya da türkülerde teknolojinin bir ürünü olarak gördüğümüz makine, Türk pop müziğinde yerini ütüye bırakmaktadır;

\*Ceketin buruşmasın, ütüsü bozulmasın/Ellerini sürme, çamura bulaşmasın/Benim yatağım rahatımı kaçırr /Ben rujumu tazelerken, sen yola koyul (N.Öncel-Küçük Gemiler).

Bir başka teknoloji ürünü telefon da şarkılardaki yerini almış, çeşmenin başında haberleşmeye çalışan sevgililerin duyguları da değişime uğramıştır;

\*Belki de şarjın bitti ya da biz bittik /Ara beni lütfen (Kenan Doğulu-Ara Beni Lütfen),

\*Bazen bana darıldığında / Telefonlara bakmadığında (Tarkan-İşim Olmaz),

\*Hadi kalk gidelim hemen şu anda/Kapa telefonunu bulamasın arayan da (Sıla-Kafa),

\*Her telefona sen çık / Her kapıya sen koş /Beni hatırla (N.Öncel/Beni Hatırla),

\*Bütün gün öyle oturdum evde/Tadım tuzum yok olur ya öyle/Duvarlarında ağzı var dili yok /  
Hadi kalk giyin, gez, toz dedin /Azıcıkta sen boz dedin /Aradım taradım kimse evde yok (Sıla-  
Alain Delon).

Türkülerde mekân içinde detay olarak verilen ve aynı zamanda o dönemin yaşam kültüründen izler taşıyan soba, fırın, ocak, yayık, minder, sandık, gümüş kaşık, çini tabak, çanak, kazan, testi, kilim keçe, gergefin gibi isimlere Türk pop müziği içinde rastlamak mümkün değildir. Teknoloji, köyden kente göç, sanayi ile değişen ve dönüşen kent yaşamı bu tanımları kentlinin hayatından ve müziğinden çıkarmıştır. Şarkıların içinde sadece isim olarak ve çok kısıtlı sayıda geçmektedir. Örnek olarak,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

\*Hani süslü bir akşam perdeler titriyordu..... Ne koltuğa oturdum ne duvara tutundum (Neco-İşte Ben O Şarkıyı Henüz Yazmadım),

\*Üşüdüm yorgan misali seril üstüme (Yıldız Tilbe-Delikanlım),

\*Kör bıçağım kimseleri kesemem (Yaşar-Kör Bıçak),

\*Yastığımda hala ılık nefesin var (Model-Buzdan Şato),

\*Yabancı yataklarda uyumaya mı alışayım (Nazan öncel-7'in Bitirdin), şarkılarını verebiliriz ki bu şarkılarda da tanımdan çok isim ölçeğinde geçmektedir.

### **Sonuç**

Yapılan çalışmalar doğrultusunda 'Türkülerde Geçen Mekân Tanımlarının Mimarlık Bağlamında Sınıflandırılması ve Popüler Müzik Kültüründeki Karşılığı'nı araştıran bu çalışmanın belli başlı sonuçları şunlardır;

- Türkülerde yöre temel alındığı için hemen hemen her yöreyi tanımlayan mekân tanımlamaları var iken, Türk pop müziği ulus toplumu temel alır. Bu nedenle Türkiye'nin en metropol şehri olan İstanbul şarkıları ön plandadır. Her ile ait popüler bir Türk pop müziği bestesi bulmak güçtür.
- Türkülerle geçen sokak, mahalle ve yol tanımlarında o mekân hakkında bilgi edinmek mümkün iken Türk pop müziğinde bu tanımlamalara rastlamak mümkün değildir. Mekân isimleri sadece yaşam kültürünün bir parçası olarak yer almakta ve değişen hayatları yansıtmaktadır. Arka sokaklar, dikenli yollar aslında mekânı değil hayatı tanımlamaktadır.
- Türkülerde; misket yuvarlanan, yar ile kavuşulan, yarin yolunun gözlendiği daracık sokaklar yerine, Türk pop müziğinde; gitar çalınan, otomobille gezilen, kitaplara bakılan, radyoların çalındığı geniş sokaklardan bahsedilmektedir.
- Türkülerde binanın dışını, kendisini, konumunu ya da içini tanımlayarak, türkünün yazıldığı döneme ait ipuçları yakalamak mümkündür. Türk pop müziği içinde bina tanımları özellikle ev bazında hemen hemen hiç yoktur.
- Yine türkülerde sıkça rastladığımız damlar, o dönem için kullanılan, yaşanan bir mekân iken, Türk pop müziği toplu yaşam kültürüne bağlı olarak toplu konut ve apartman hayatının yaygınlaşması ile kullanımı kaybolmuş, bu durum şarkılara da yansımıştır.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

- Türkülerde odalar yapım özellikleri ya da nasıl döşendikleri hakkında bilgiler sunarken, Türk pop müziği içinde geçen oda tanımları genelde yalnızlığı tanımlamak için kullanılmıştır.
- Türkülerde duvar ile duygular ifade edilirken Türk pop müziğinde hayatın içinde insanın önüne koyulan bir engel olarak nitelendirilmiştir.
- Türkülerde kapı tanımı yapılırken o döneme ait mekânsal özellikler de aktararak demir sürgüsünden bahsedilirken, Türk pop müziği içinde kapılar, öfkenin dışı vurumu bir davranış biçimi olarak şarkılara yansımıştır.
- Türkülerde sandıklarda saklı kalan esvaplar Türk pop müziğinde duygularla değişime uğrayarak valizlere, poşetlere girmekte, entariler yerine botlar, kotlar ve kazaklar yerini almaktadır.
- Türkülerde teknolojinin bir ürünü olarak gördüğümüz makine, Türk pop müziğinde ütü gibi, yeni teknolojik aletleri de barındırmaktadır.
- Türkülerde çeşmenin başında haberleşmeye çalışan sevgililerin duyguları da değişime uğramış, Türk pop müziği içinde bir başka teknoloji ürünü telefon da şarkılardaki yerini almıştır.
- Türkülerde yer alan bağ, bahçe, köprü, kale, değirmen, han, hamam, bedesten gibi mekânlar değişen yaşam kültürüne bağlı olarak yerini havaalanı, otel, pansiyon, balkon, sinema, park, havuz, hatta lunapark, sirk gibi mekân tanımlarına yerini bırakmıştır. Bunların yanında yine kent kültürü içinde yer alan bar, disko ve kafeterya mekânları da Türk pop müziği içinde yerini almıştır.
- Türkülerde mekân içinde detay olarak verilen ve aynı zamanda o dönemin yaşam kültüründen izler taşıyan soba, fırın, ocak, yayık, güğüm, minder, sandık, gümüş kaşık, çini tabak, çanak, kazan, testi, sini, kilim, keçe, potin, gergefin gibi isimlere Türk pop müziğinde rastlamak mümkün değildir. Teknoloji, köyden kente göç, sanayi ile değişen ve dönüşen kent yaşamı bu tanımları kentlinin hayatından ve müziğinden çıkarmıştır. Şarkıların içinde sadece isim olarak (yorgan, yastık, yatak vb.) ve çok kısıtlı sayıda geçmektedir.

Görülüyor ki, türkülerde geçen mekân tanımları ile popüler müzik kültürü olarak ele alınan Türk pop müziğinde geçen mekân tanımları köy ve kent yaşamları hakkında da bilgiler

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

taşımaktadır. Özellikle sanayileşme dönemi ile birlikte artan köyden kente göç, ekonomik dönüşüm, teknolojik gelişmeler, bilişim teknolojileri, küreselleşme süreci ile birbirinden etkileşen yaşam biçimleri, insanların aile yapısı başta olmak üzere sosyal ve kültürel alanda birçok değişime ve dönüşüme neden olmuştur. Sanayileşme süreci ile başlayan şehir hayatı her alanda olduğu gibi müzik alanında da kendi kültürünü yaratmıştır. Sosyal ve kültürel alandaki küreselleşme, teknolojinin hızla yaygınlaşması da bu kültürün yaratılmasına hizmet etmiştir.

Şimdiye kadar sürekli duyduğumuz, bezen de eşlik ettiğimiz türkülerimizde Anadolu insanı derdini, sıkıntısını, sevincini aktarırken olayın cereyan ettiği mekânları da tanımlamayı ihmal etmemiştir. Duygularını aktarırken mekânın önemini çok güzel vurgulamıştır. Bunu yaparken belki de farkında olmadan yıllar sonra dinlendiğinde bile yaşadığı ortamlar da sonraki nesillere aktarılmıştır. Türküleri inceleyerek o dönemin mekânları ve yaşam kültürleri hakkında bilgi sahibi olmamız mümkündür. Yine bu mekânların popüler müzik kültürü olarak Türk pop müziği içindeki karşılığının incelenmesi de kentleşme ile başlayan değişim ve dönüşüm sürecini yansıtmaktadır.

***Referanslar***

- Aksüt, Sadun. 2003. *Dillerdeki Şarkılar Türk Musikisi Güfteler*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Aslanoğlu, Rana. 2000. *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*. Bursa: Ezgi Kitapevi.
- Featherstone, Mike. 2005. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gür, Şengül Öymen. 1996. *Mekan Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Kılıç, A. Mahir. 2002. *Bestekarları Makamları Usulleriyle Güftelerimiz*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Lull, James. 2001. *Medya İletişim Kültürü*. Çev: Nazife Güngör. Ankara: Vadi Yayınları.
- Özkul, Osman. 2008. *Kültür ve Küreselleşme*. İstanbul: Açılım Kitap.
- Öztelli, Cahit. 1983. *Evlerinin Önü-Türküler*. Ankara: Özgür Yayınları.
- TC Kültür Bakanlığı. 2000. *Türk Halk Ezgileri III*. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları/2491.
- Tümertekin, Erol ve Örgüç, Nazmiye. 1997. *Beşeri Coğrafya İnsan-Kültür-Mekân*. İstanbul: Çantay Kitapevi.
- Uğurlu, Nurer. 2009. *Halk Türkülerimiz (Folklor ve Etnografya)*. İstanbul: Örgün Yayınevi.
- URL-1. 13.07.2012. “Türkü Dostları – Bitlis’te Beş Minare”  
<<http://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=236>>
- URL-2. 01.08.2012. “Türk Pop Müziği” <<http://www.yenibilgiler.com/turk-pop-muzigi/>>

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Muteber Erbay**

URL-3. 01.08.2012. “Türk Pop Müziği”

[http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk\\_pop\\_m%C3%BCzi%C4%9Fi](http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_pop_m%C3%BCzi%C4%9Fi)

URL-4. 01.08.2012. “Şarkı Sözü” <<http://www.sarkisozum.gen.tr>>

URL-5. 01.08.2012. “Şarkı Sözleri” <<http://www.sarki-sozleri.net>>

URL-6. 01.08.2012. “Şarkı Alternatifim” <<http://sarki.alternatifim.com>>

Yakıcı, Ali. 2007. Halk Şiirinde Türkü. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yayınoglu, Pınar Eraslan ve Susar, Atiye Filiz. 2008. Kent, Görsel Kimlik ve İletişim. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Yurga, Cemal. 2002. 20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

## BEDEN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

Muzaffer Özgü Bulut<sup>1</sup>  
ozgubulut@yahoo.com

### Abstract

#### *Development of Body Music*

*Body Music is that music and dance created via sound making body movements such as jumping, clapping, snapping and vocalising. It might be the first music and dance (Terry 2002).*

*There has been a remarkable increase in attention to Body Music in the last years especially of music educators, pedagogs and musicians. Because there are remarkable movements in the World of Body Music. For example in Anadolu University, Eskişehir, fortnightly Body Music seminars are held with students from the School for the Handicapped since 2007; elective Body Music courses are open for Faculty of Education Pre-school Teaching Department students since two years' time. Since 2008, 5 International Body Music Festivals have been organised at which many traditional and contemporary Body Music artists from all over the World came together to play concerts, give workshops and share experiences. The fifth festival was held in İstanbul between 9-14 October 2012. 6th Festival dates to 5-10 November 2013 in Oakland-California.*

*This article aims to give information about the developments in the Body Music world in recent past and to explain the characteristics of Body Music activities. It is assumed that this development will lead Body Music to become a global flow in education systems.*

---

<sup>1</sup>Doç.; Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümü

## **Giriş**

Bu yazıda Keith Terry'nin 1970'lerin ikinci yarısında başlattığı beden müziği hareketinin bugün geldiği durumla ilgili bilgi verilmektedir. Geçen 35-40 yıllık süre zarfında beden müziği okul içi eğitimlerde, eğitimci eğitimlerinde, engelli ve özürlü eğitimlerinde ve halka açık eğitim programlarında kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca beden müziği ile konserler, CD ve DVD kayıtları gerçekleştirilmiş, 2008 yılından itibaren bu alanda yılda bir uluslararası festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. Festivallere dünyanın dört bir yanından gelen katılımcılar dünya yüzünde bu alanda yaşantıların birçok müzik ve dans geleneğinde zaten varlığını belgelemiş, beden müziğinin yerel olduğu kadar küresel bir hareket olduğunu göstermiştir.

## **Beden – Müzik: Beden Müziği**

Beden ortak bir çalgıdır ve çok çeşitli kullanımları söz konusudur. Bu özelliği onu kültürlerarası alışveriş için çok elverişli bir araç durumuna getirmektedir. Beden müziğinin son yıllarda yayılma hızı artmakta olan küresel bir 'akımlaşma' sürecine girdiği düşünülmekte, bu makalede bu sürece ilişkin bilgi verilmektedir.

En genel anlamda müzik, anlamlı bir sırada algılanan ya da oluşturulan sesler ve sessizlikler bütünüdür. 'Bedenin, dillerin, balinaların, trenin, rüzgârın, kuşların, ağaçların, bestecilerin, uçakların, ilkelerin ve kültürlerin' müziği; veya müziğin 'metafiziki, göstergebilimi, felsefesi, psikolojisi, bilimi, sanatı, analizi, tarihi, teknolojisi, çalgıları, eğitimi, ekonomisi ya da sosyolojisi' gibi çeşitli alanlardan tamlamalarda bu tanım anlamlı görünmektedir. 'Anlamlı bir sıra' derken, anlamın ne olduğu müziğin kaynağında saklıdır. Dinleyen içinse bu şifreli, anlaşılmaz bir mesaj ya da kendince anlamlandıracağı bir oyuncaktır. Kaynakta öngörülen anlamla dinleyicinin algıladığı anlam örtüşmeyebilir. Demek ki, ses ve sessizlik düzenini anlamlandırmak için birey yalnız başına yeterlidir. Belirli bir ses-sessizlik sırasının müzik olup olmadığını belirleyecek otorite de o sesleri anlamlı bir sırada algılayan yalnız bireydir. Bu sırayı çeşitli ses kaynaklarından faydalanarak kendisi de yaratmış olabilir. Çünkü algılama, anlamlandırma ve oluşturma her insanda var olan becerilerdir (Bulut 2010: 85; 2011: 19).

Yukarıdaki müzik tanımından hareketle: 'beden müziği, anlamlı bir sırada algılanan ya da oluşturulan beden seslerinin ve sessizliklerinin bütünüdür'. Beden sesleri ve sessizlikleri beden hareketlerince belirlendiğine göre, bedenın sese yol açan ya da açmayan salınım, sallanma, döndürme, çevirme, yer değiştirme hareketlerinin ve seslerinin birleşiminin beden müziğini ortaya çıkardığı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

söylenbilir. Bedenin günlük yaşamdaki etkinliklerinin tümünün bir anlam içerdiği göz önünde tutulursa beden müziğinin insan hayatının içine işlemişliği fark edilecektir. Beden müziği beden hareketleriyle oluşturulan müzik ve danstır; ‘konuşma’dan el çırpmaya, ‘vokal’den adım seslerine bedenden çıkan tüm sesleri ve hareketleri kapsamına alan bir etkinlik olarak görülmektedir.

Beden müziği konulu kaynaklar arasında akademisyenlerin ve müzik yazarlarının kaleminden çıkan, ilgili kuramsal bilgi paylaşımı ve yöntem önerisi amacı güden bildiri, kitap gibi yazılı kaynaklar veya panel gibi sözlü paylaşımlar bulunmaktadır. Günümüze kadar beden müziği, perküsyonu veya ritmiyle ilgili yapılan akademik çalışmalar genellikle Müzik ve Hareket Eğitimi çerçevesinde yer almıştır. Jacques Dalcroze, Karl Orff-Gunild Keetman, Doug Goodkin (1997, 1998, 2002a, 2002b, 2008), Richard Filz (2008, 2009, 2011), Gerhard Reiter (1998, 2012), Javier Romero (2013, 2011a, 2011b, 2011c, 2011d, 2011e) ve Tugay Başar (2013) ’ın yanı sıra bu makalenin yazarı Özgü Bulut’un (2010, 2011a, 2011b, 2011c, 2011d, 2011e, 2011f, 2012g) bu alanda çeşitli yayınları bulunmaktadır.

Amerikalı yazar, dansçı ve beden müzisyeni Keith Terry (1984, 2002, 2007) fikirlerini kendine özgü stilinde uluslararası kurs, seminer ve atölyelerde paylaşarak beden müziğinin başlı başına bir disiplin olarak değerlendirilmesine; pedagoji ile bağlarının oluşmasına ve bir sahne geleneği halini almasına önayak olmuştur (Bulut, 2010, 2011). Terry’nin eğitsel DVD’lerinde paylaştığı metodunda Teknik, Ritim Blokları, Polimetreler, *Time Step*, Girişim ve Poliritimler başlıkları altında atölyeler yer almaktadır (2002). Bu alanda kişisel bakış açılarına ve alanlarına göre yayın yapan diğer yazarlar arasında Flatischler (1989, 2007), Uhde (1991), Zimmerman (1999), Moritz (2000), Yamada (2000), Kaplan (2002), Heath & Leith (2006), Conrado & Padovano (2006), Burrows (2007), Wöhrlin (2008), Jasper (2009), Grosjean (2011a, 2011b, 2011c), Sydow & Petzold (2010), Padovano (2011) ve Schneider (2012) sayılabilir (Romero, 2013: 447).

### **Beden Müziği Etkinlikleri**

Beden sesleri kişinin sessel kimliğidir. Bu seslerin kullanılış şekli kişinin müzikal kimliğini ortaya koyar. Her canlı bedeninin müziğini yaşam sürecinde konuşma, başkalarının müziğine ayak uydurma, hareketleriyle birbirini yönlendirme, topluluğa hitap etme, sessiz kalma, sesini yükseltme-alçaltma, yeri geldiğinde ses çıkarma ve benzeri davranışları deneyimleyerek değiştirir ve geliştirir. Bu sessel davranışlardan birçoğu beden müziği etkinlikleri çerçevesinde kısa zaman içinde deneyimlenebilecek ve geliştirebilecek cinstendir. Beden müziği etkinliklerinin işlevlerinden biri budur. Bu etkinlikler eğitsel,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

geleneksel, etkileşimli, sanatsal ve kişisel olarak gruplandırılabilir.

Eğitsel Beden Müziği Etkinlikleri çerçevesinde stil öğretimi, takım çalışması, ritmik yaratıcılığı ve algıyı geliştirme; çeşitli ritmik kalıpları algılama; bir grupla birlikte hareket etme deneyimi kazanma; bedenin doğal, kişisel ve özgün bir müzik aracı olduğunun, onun sessel kimliğini barındırdığının farkına varma; dili ritim ile ilişkilendirerek düzgün konuşma ve anlama becerilerini geliştirme; karşılıklı güven, uyum, birlikte üretmekten haz duyma; tek/çok yönlü yoğunlaşma; birbirini dinleme; doğru anlama/algılama; hız denetimi; dikkat; psiko-motor beceri; zaman yönetimi ve hazırlanma gibi öğrenme çıktıları olan atölyeler, dersler, uygulamalı seminerlerdir (Bulut 2011b). Bu dersleri ve uygulamaları gerçekleştiren eğitimciler genellikle müzik, müzik eğitimi, dans, *Orff-Schubwerk*, *Eurhythmics* alanlarından icracı, akademisyen ve eğitimcilerdir. Henüz sayısı çok az olmakla birlikte, beden müziği eğitimcisi olmak için sertifikalı programlar da açılmaya başlanmıştır. Bu programlar beden perküsyonu eğitimi alanında deneyim kazanmış kişilerce geliştirilmektedir. Aşağıda üniversite bünyesinde uygulanan programlardan örneklere yer verilmektedir.

Keith Terry 1998-2004 yılları arasında *University of California Los Angeles (UCLA)*'da Dünya Sanat ve Kültürü Bölümü'nde lisans ve yüksek lisans dersleri vermiştir. Verdiği derslerin ortak işlevi müzik ve dans arasındaki köprüyü kurmak, disiplinler, kültürler ve bölümler arası sanatsal ilişkileri beslemektir. Öğrencilerin Beden Müziği ve benzeri ritmik çalışmalar aracılığıyla karmaşık ritimleri duyma ve seslendirme becerisini geliştirmek, koreograflarla besteciler arasında bağ kurmak, kültürlerarası işbirliğine destek vermek ve çok disiplinli sahne sunumlarının yaratma sürecine yardımcı olmak üzere fakülte de bulunan Terry, bağlı bulunduğu bölümle Tiyatro, Müzik, Etnomüzikoloji ve benzeri bölümler arasında bağları oluşturmak ve güçlendirmek üzerine çalışmıştır.

Terry'nin UCLA'da geliştirdiği ve verdiği derslerin listesi aşağıdadır:

- Müzik ve Dans (*Music and Dance*) (2-yarıyıl yüksek lisans seminer)
- Ses Kaynakları (*Sound Resources*) (lisans ve yüksek lisans)
- Sanatta Kültürlerarası İletişim (*Intercultural Communication in The Arts*) (lisans ve yüksek lisans)
- Beden Müziği (*Body Music*) (başlangıç ve orta seviye, lisans ve yüksek lisans)
- İlişkisiz İşlerle Projeler (*Independent Studies Projects*) (lisans ve yüksek lisans)
- *Body Tjak* (lisans ve yüksek lisans)
- Beden Müziği ve Keşfedilen Ses (*Body Music and Found Sound*)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

- Eşzamanlılık, Zaman ve Zamanlama (*Synchronicity, Time and Timing*)
- Sesler ve Sistemler (*Sounds and Systems*)
- İleri Disiplinlerarası Kompozisyon (*Advanced Interdisciplinary Composition*) (Terry 2013)

Javier Romero'nun geliştirdiği program Gardner'ın Çoklu Zeka Teoremini (1983) temele almaktadır (2011a, 2011b, 2011c). İspanya'da Alicante Üniversitesi'nde ikinci eğitimde 'Beden Perküsyonu ve Çoklu Zeka' başlıklı 125 saatlik yüksek lisans programında dersler veren Romero, BAPNE adını verdiği bir beden perküsyonu eğitimi metodu geliştirmiştir. Biomekanik, anatomi, psikoloji, nöroloji ve etnomüzikoloji ile desteklediği ve adını bu disiplinlerin baş harflerinden alan bu metodun amacı çoklu zekayı beden perküsyonu süreciyle geliştirmektir (Romero 2013: 447).

Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde 'Bedenle Müzik Oyunları' başlıklı bir seçmeli ders verilmektedir. Özgü Bulut tarafından programlanan ve yürütülen dersin amacı okul öncesi eğitimcilerinin çocuklarla yürüttükleri faaliyetlerde beden müziğini de kullanabilmelerini sağlamaktır. Haftada üç saat olmak üzere 13 haftada toplam 39 saatlik uygulamalı programın içeriğinde beden müziği teknik ve metotları, stilleri, geleneksel ritimlerin, tekerlemelerin, çocuk şarkılarının beden müziği ile düzenlenmesi ve doğaçlama oyunları yer almaktadır.

2007'den bu yana KeKeÇa<sup>2</sup>, Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksek Okulu (EEYO) öğrencileriyle beden perküsyonu atölyeleri gerçekleştirmektedir. Çoğunluğu işitme engelli olan EEYO öğrencileriyle iki haftada bir buluşmalarla yürütülen uygulamalı seminerlerin başarısı, işitme engellilerin müzik yapabildiği gerçeğini belgeler niteliktedir. Her yıl KeKeÇa-EEYO sene sonu gösterileri ve turneleri düzenlenmektedir.

Üniversitelerin yanı sıra çeşitli sivil toplum kuruluşlarınca düzenlenen maddi durumu zayıf olan okullara ve öğrencilere yardım nitelikli eğitim programlarında da beden müziğine yer verilmektedir. Üniversite Toplum Dayanışma Derneği'nce Ankara'da halen yürütülen 'Her Eve Müzik' projesinde Özgü Bulut'un danışmanlığında haftalık beden müziği dersleri verilmektedir. Bulut'la beden müziği çalışan öğrenciler çocuklarla haftada bir kez bir araya gelmekte, sene sonunda bir gösteri sergilemektedirler. 2011'deki bir başka proje çerçevesinde Köprübaşı Lions Kulübü'nün desteğiyle Fahri Günay İlköğretim Okulu'ndan 40 kişilik bir öğrenci grubuyla haftalık beden müziği dersleri yürütülmüş

---

<sup>2</sup> KeKeÇa, "Kendin Kendini Çal" 2002'de Tugay Başar tarafından kurulan beden perküsyonu topluluğu ve halen geliştirilmekte olan beden perküsyonu eğitimi sisteminin adı.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

ve bir yılsonu konseri gerçekleştirilmiştir. 2009’da Eskişehir TEGV(Türk Eğitim Gönüllüleri Vakfı)’de Serap Erdoğan ve Özgü Bulut tarafından gerçekleştirilen ‘Dil Cambazları’ programında da çocuklarla beden müziği yaratıcı drama teknikleriyle uygulanmıştır.

Bu ve benzeri projelerde beden müziği eğitiminin çocuklara yalnızca müzikal anlamda değil, davranış gelişimi açısından da faydalı olabildiği gözlenmiştir. Bu halde beden müziğinin okul eğitimi programlarında yer almasına yönelik çalışmalar anlam ve önem kazanmaktadır.

Beden müziği eğitimlerini talep eden başlıca kişi, grup ve kurumlar arasında müzik eğitimcileri, okul öncesi öğretmenleri, dansçılar, oyuncular, tiyatro yönetmenleri, müzik eğitimi veren özel dershaneler, hareket ve yaşam atölyeleri düzenleyen merkezler, kolejler, çeşitli yardım kuruluşları, anaokulları ve bazı firmalar sayılabilir. Bunların arasında en çok ilginin eğitimci gruplardan olduğu gözlenmektedir. Bu ihtiyaca binaen örgün ders programlarının dışında bu gruplara özel atölyeler düzenlenmektedir. 2013 yılı içinde Samsun 19 Mayıs Üniversitesi ve Ankara Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü ve *Freiburg Pedagogische Hochschule* öğrencilerine beş gün 15 saatlik bir program çerçevesinde beden müziği eğitimi verilmiştir. Dünyanın birçok ülkesinden müzik eğitimcilerinin katıldığı 2009 ve 2010 EAS<sup>3</sup> kongrelerinde beden müziği atölyeleri yapılmış, her ikisinde de kontenjan üzeri katılım olmuştur. MÜZED<sup>4</sup> tarafından düzenlenen Ankara Müzik Eğitimcileri Seminerinde bir oturum beden müziğine ayrılmış, müzik eğitimcilerinin Ankara’daki bir diğer buluşmasında da beden müziği atölyesi istenmiştir. Karabük ve Samsun TED Koleji’nde düzenlenen seminer ve atölyelere en çok katılım müzik ve çocuk eğitimcilerince sağlanmıştır. Sayısı gittikçe artan bu talepler ve katılımlar beden müziğinin eğitimci eğitimi ve ulusal eğitim programlarında yer almasının gerekliliğini doğrular niteliktedir.

Eğitim DVD’leri ve TV programları da bu etkinlikler çerçevesinde incelenmelidir. Keith Terry’nin Body Music Part 1 ve Part 2 DVD’leri; Evie Ladin’in *Buckdancing for Beginners* DVD’si; Richard Filz’in ve Gerhard Reiter’in Helbling Yayınevi’nden çıkan eğitsel kitaplı DVD’leri; Romero’nun BAPNE Eğitim DVD’leri; Özgü Bulut’un Şubat 2011 itibariyle TRT Okul’da yayına giren Bedenle Müzik Oyunları programı bu etkinliklere örnek olarak gösterilebilir.

---

<sup>3</sup> *European Association for Music in Schools.*

<sup>4</sup> Müzik Eğitimcileri Derneği.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

Eğitsel etkinliklerin dışında kalan etkinlikler geleneksel, etkileşimli, sanatsal ve kişisel olmak üzere gruplanabilir<sup>5</sup>.

Geleneksel etkinlikler, çeşitli toplulukların beden seslerini kullanarak ibadet, eğlence, başkaldırı, meditasyon ve benzeri amaçlarla tarih sürecinde geliştirdikleri geleneksel etkinlikleridir. Bu etkinliklerden bazıları zamanla gelenek çerçevesinden sahne üstüne taşınmış, bir stil olarak görünmeye başlamıştır. Örneğin Afrika-Amerikalı kölelerin *Hambone* ve Afrika’da altın madenlerinde çalışan Afrikalı kölelerin *Gumboots* gelenekleri isyan; Endonezya-Bali Adası’nın *Kecak* geleneği ise ibadet temelli geleneklerdir ve her üçü de günümüz sahnelerinde yer almakta, figürleri festivallerde ve özel atölye merkezlerinde yapılan halka açık atölyelerde öğretilmektedir. *Clogging* dansının ise İngiltere’de dikiş fabrikasında çalışan kadınların molalarda tahta ayakkabılarıyla yaptığı *gigue*, *reel* ve *hornpipe* danslarından türediği söylenmektedir (Bulut 2011).

Etkileşimli etkinlikler, bir ya da birkaç deneyimli Beden Müzisyeninin *Circle Mastering*, *Sound Painting* gibi adlar verilen yöntemlerle buz kırma veya eğlence amaçlı kalabalıkları yönetme, birlikte müzik yapma/yaptırma etkinlikleridir. Atölyelerin yanı sıra her tür kongre, konferans ve konserlerde bu tür etkinliklere talep olabilmektedir.

Sanatsal etkinlikler, kendi stilini yaratabilmiş, izleyicilerin beğenisini kazanmış, kabul görmüş beden müzisyenlerinin; ‘beden müziği sanatçılarının’ konser, dinleti, gösteri, DVD, CD kayıt etkinlikleridir.

Kişisel etkinlikler ise, tek başına veya bir grupta bir araya gelip oyun amaçlı beden müziği yapma, keşfetme, eğlenme etkinlikleridir.

Tüm bu etkinlikler 2008’den bu yana her yıl düzenlenmekte olan Uluslararası Beden Müziği Festivalleri’nde bir arada izlenebilir. Keith Terry’nin kurucusu olduğu kar amacı gütmeyen kuruluş *Crosspulse* evsahipliğinde yapılmaya başlanan festivallerin ilki, ikincisi ve dördüncüsü(2008, 2009, 2011) San Francisco Körfez Bölgesi’nde; üçüncüsü (2010) Sao Paolo-Brezilya’da ve beşincisi (2012) İstanbul’da gerçekleştirilmiştir. Altıncı Festival ise 5-10 Kasım 2013 arasında Oakland’da düzenlenmektedir. Festivalin kurucusu ve Artistik Direktörü Keith Terry’nin ‘sadece dünyanın en eski enstrümanı olan bedenin ulaşabileceği kültürlerarası bir diyalog’ diye tanımladığı festivallerin içeriğinde tüm dünyadan geleneksel ve çağdaş beden müziği sanatçılarının konserleri, aile matinesi, atölye

---

<sup>5</sup> Bunların dışında kalan ‘Beden Müziğiyle Disiplinlerarası Etkinlikler’, salt beden müziği etkinliği olmadığından bu makalenin kapsamı içine alınmamıştır.

çalışmaları, halka ve eğitmenlere yönelik eğitim atölyeleri, çocuklara yönelik programlar, panel ve dileyen herkesin sahneye çıkabildiği ‘sahne senin’ gecesi yer almaktadır<sup>6</sup>. Beden Müziği Festivalleri eğlence, deneyim, eğitim, bilgilendirme ve kültürlerarası etkileşimin bir arada yaşandığı etkinliklerdir.

### **Beden Müziği Etkinliklerinin Özellikleri**

Beden Müziği etkinlikleri birleştiricidir. İnsanlar zeka, yetenek, dil, din, milliyet, cinsiyet, ırk, gelir ve kültür düzeyi farkı olmaksızın birlikte hareket ederek kısa zamanda birlik-takım-grup oluşturabilmektedirler.

“Ritmin her yerde-her zaman var olduğunu söyledik. Ritmin birçok özelliğinden biri olan rezonans'a (birlikte tınlama) doğadan bir örnek verelim: ‘Sakin bir yaz gecesinde dışarı çıktığımızı ve bir çalılıkta yanıp sönen ateşböcekleri gördüğümüzü varsayalım. İlk başta bu yanıp sönmeye düzensiz gibi görünür ama oldukça kısa süre içinde, bir düzenin yavaş yavaş gelişmekte olduğunu fark ederiz. Bir süre sonra çalılıktaki tüm ateşböceklerinin bir arada yanıp söndüğünü görürüz. Bu fenomene ritim katarı denir. Doğa, birbiriyle fazda veya aynı ayarda oluşabilecek kadar yakın frekanslardaki periyodik olayları, enerji açısından daha ekonomik buluyor gibidir.’ (Bentov 2004) Beden perküsyonunda da birlikte harekete başlandığında, katılımcıların hareketlerinin arasındaki fark giderek azalmakta ve giderek aynı anda, birlikte ‘tınlama’ya dönüşmektedir. Doğada görülen ritim katarının bir benzeri burada oluşmaktadır. Doğallıkla, burada insan etkeni, insanın iradesinden dolayı, bu hâl, rezonans, ritim katarı, ortaya çıktığı biçimiyle kolay olmayabiliyor. Ancak insan da fiziksel olarak etkilendiği için, irade yerini akışa bırakabiliyor,” (Başar 2013: 78).

Ritmi anlatmanın en kolay yolu sesleri kullanmak, algılamanın en kolay yolu ise hareketi taklit etmektir. Beden müziği etkinlikleri anında taklit edilebilir olduğundan ritmik algı ve beden hareketi anlamında geliştiricidir.

Ritmik algının gelişiminin günlük yaşama yansması söz konusudur. Ritmin ‘hareketlerin düzeni’ (Bulut 2007: 53) ise, bedenün tüm hareketleri bir ritim hattı ortaya koyar. Her hareket düzeninin çeşitli sessel yansımaları olabileceği göz önünde tutulursa günlük yaşam çerçevesinde yer alan tüm davranışlar, kişinin beden ritmini; sesli ve sessiz anları da hesaba katıldığında beden müziğini ortaya koymaktadır. “Bu bedenün, insan bedeninin ürettiği ritimler, hareketle birlikte oluştuğu için, aslında yalnızca sestem

<sup>6</sup> [www.internationalbodymusicfestival.com](http://www.internationalbodymusicfestival.com)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

oluşmuyor. Her sese bağlanmış olan bir hareket var her durumda. Beden Perküsyonu, sese-yolaçan-hareketlerle sese-yolaçmayan hareketlerin birlikteliğinden oluşuyor,” (Başar 2013: 78). Bu halde beden müziği ‘görünen müzik, duyulan dans’ diye adlandırılabilir.

Bütün beden müziği etkinlikleri ‘oyun’ kavramıyla iç içedir. Oyun, bağımsız, eğlenceli, birleştirici, gündelik olandan ayrı, ‘miş gibi’ özellikli, zaman ve mekanda sınırlı, başlangıcı ve bitişi olan, amacı öngörülmeleyen boş zaman aktivitesi olarak tanımlanmaktadır (Huizinga 1944; Caillois 1961). Tüm keşifler, atölyeler, çalışmalar hareketlerle, seslerle ve sessizliklerle oynanan oyunlarla oluşur ve onların sonucudur. Hollandalı düşünür Huizinga’nın ‘başka hiçbir şeye indirgenemez bir kültür üretme etkinliği’ (1944) diye tanımladığı oyun, beden müziği etkinliklerini her yaş grubu için ‘yaşayarak öğrenme’ye uygun kılar.

Çalgı taşıma, prova mekanı bulma, komşuları rahatsız etme durumu olmadığından beden müziği etkinlikleri her an tekrar edilebilir özelliktedir ve buna bağlı olarak geliştirme süreci tüm diğer etkinliklerden daha az zahmetlidir. Bu olanak, yalnızca beden müziğini geliştirmek değil, onunla birlikte tüm öğrenme çıktılarına da yönelmek anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle yaşayarak öğrenme ortamının sürekli taşınabilirliği söz konusudur.

Beden müziği etkinliklerinin bir başka özelliği de insanı zamansız, mekânız olma ve tek odaklılığa sürüklemesidir. Bir bedensel devinimin defalarca tekrar edilmesinin getirdiği his, zaman ve mekan algısını unutturabilmekte, tabiri caizse insanı bir vecd haline sokmaktadır. Zaten müzikten beklenen de budur. Bu zamansızlık ve mekansızlık durumunun oyun ortamı özelliğiyle de ilişkisi vardır. Bir çeşit yoğunlaşma olan bu hissi Tugay Başar, Mihály Csíkszentmihályi’nin ‘Akış’ teorisiyle açıklamaktadır.

“Akışın (*flow*), zorlanma düzeyi ve beceri düzeyi arasındaki dengeye bağlı olan zihinsel durum olduğu söyleniyor. Zorla gerçekleştirilemediği gibi, tam tersine eğer koşullar gerçekleşmişse akış durumundan kaçınılamıyor. Akış kendiliğinden oluveriyor. Akışın oluşması herhangi bir alanda olabiliyor. Yoğun bir biçimde kendini verme, bir şey için çalışma, akışın ortaya çıkmasını sağlayabiliyor. (Csíkszentmihályi 1990)

Akış, Mihály Csíkszentmihályi adındaki psikolog tarafından pozitif psikoloji alanında ortaya konmuş olan teoridir. Akış sırasında zaman ve mekan kaybolur. Herşey su gibi akar. Derin bir huzur,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

mutluluk hissi olur. Spontan bir neşe eşlik eder. Beklentilerle örtüşme olur. Bu yüzden insanların akış duygusuna, hissine özlemi olduğunu söyleyebiliriz” (Başar 2013: 79).

Beden müziği etkinliklerinde tekrarlama ve döngülerin çokluğu dikkat çekicidir. Döngüler yaşam akışının sürekli tekrar eden vazgeçilmez unsurlarıdır. Her defasında aynı döngü, kısa zaman diliminde, daha deneyimli olarak yaşanır.

Özellikle eğitsel beden müziği etkinliklerinde lider dahil herkesin hata yapmaya hakkı vardır. Hatalar hoşgörü ve mizah anlayışı içinde karşılanır. Oyun ortamının gereği budur. Yaşam hata kaldırmayabilir ama beden müziğinin oyun ortamı her zaman hatalara açıktır.

Beden müziğinin gelişim süreci Uluslararası Beden Müziği Festivalleri’nin başlangıcından sonra daha da hızlanmıştır. Beden müziği sanatçıları festivaller aracılığıyla kendilerini bu alanın meraklılarına tanıtmaya olanağı bulmuşlardır. Türkiye’deki eğitim, konser ve tanıtım etkinlikleri KeKeÇa’nın ve Bulut’un girişimleriyle desteklenmiştir. 5. Festivalin İstanbul’da KeKeÇa ev sahipliğinde gerçekleştirilmesi, Beden Müziği’nin özellikle İstanbul’da popülerite kazanmasında büyük rol oynamıştır. Bu gelişimin hızı ve popülasyonu çoğalarak sürmeye ve küresel bir akım haline almaya, eğitimci eğitimi ve ulusal eğitim programlarının vazgeçilmezi olmaya aday olduğu düşünülmektedir.

### **Referanslar**

Başar, Tugay. 2013. “Ritim-Beden-Akış: Beden Perküsyonuna Bir Bakış”. *Baharlık Kitap Dizisi 26. Psikanaliz Yazıları - Müzik Ve Psikanaliz*. S.77. Bağlam Yayınları.

Bentov, Itzhak. 2004. “Çılgın Sarkaç”. İstanbul: Meta Yayıncılık.

Bulut, Muzaffer Özgü. 2007 “Genç Türk Bestecilerinin Eser Yaratma Süreçlerinde Kullandıkları Ritimsel Elemanlar”. Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara. Türkiye.

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011b. “Beden Müziği”. *Neo Filarmoni Dergisi*, Sayı 1, (Ss. 41-42).

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011c. “Her Beden Duyar”. *Neo Filarmoni Dergisi*, Sayı 2, (Ss.26).

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011d. “Bedenle Müzik Oyunları”. *Neo Filarmoni Dergisi*, Sayı 3, (Ss.15).

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011e. “Dalcroze ile Uyanmak”. *Neo Filarmoni Dergisi*, Sayı 4, (Ss.9).

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011f. “Duyularınızı Harekete Geçirin”. *Neo Filarmoni Dergisi*, Sayı 5, (Ss.57).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Muzaffer Özgü Bulut*

- Bulut, Muzaffer Özgü. 2011g. Kalabalıklar Ve Beden Müziği. (Crowds And Body Music) Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Eskişehir. Türkiye.
- Bulut, Muzaffer Özgü. 2010. “Body Music and Socio-Cultural Change,” *Music and Music Education within the Context of Socio-Cultural Changes*. Ed. Nesrin Kalyoncu, Derya
- Erice, Metin Akyüz (Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, ss. 83-90.)
- Burrows, Mark. 2007. *The Body Electric. A Symphony Of Sounds For Body Percussion*. Texas: Heritage Music Press.
- Caillois, Roger. 2001. *Man, Play And Games*. Fransızca’dan İngilizce’ye Çev. Meyer Barash. Illinois: University Of Illinois Press,
- Conrado A, Padovano C. 2006. *Musica Dal Corpo. Percorsi Didattici Con La BodyPercussion*. Roma:Rugginenti..
- Csikszentmihályi, Mihaly. (1990). *Flow—The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, London
- Filz, Richard. 2011. *Body Percussion. Sounds And Rhythms. Das Umfassende Trainingsprogramm*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.
- Filz, Richard. 2008. *Rhyth-MIX 1*. Esslingen: Helbling.
- Filz, Richard. 2009. *Rhyth-MIX 2*. Esslingen: Helbling.
- Flatischler, Reinhard. 1989. *Die Vergessene Macht Des Rhythmus*. Essen: Synthesis Verlag.
- Flatischler, Reinhard. 2007. *Rhythm For Evolution: Das Taketina-Rhythmusbuch*. Mainz: Schott.
- Goodkin, Doug. 2004. *Now’s The Time. Teaching Jazz To All Ages*. California: Pentatonic Press.
- Goodkin, Doug. 2002a. *Play, Sing And Dance*. New York: Schott.
- Goodkin, Doug. 2002b. *Sound Ideas. Activities For The Percussion Circle*. Los Angeles: Alfred Music Publishing.
- Goodkin, Doug. 1997. *A Rhyme In Time*. Los Angeles: Alfred Publishing,.
- Goodkin, Doug. 2008. *Intery Mintery Nursery Rhymes*. San Francisco, CA: Pentatonic Press.
- Goodkin, Doug. 1998. *Name Games*. Los Angeles: Alfred Publishing.
- Grosjean, S. Toumback. 2011a. *Tome 1, Jeux Rythmiques Corporels Avec Voix*. France: Editions Musicales

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Muzaffer Özgü Bulut*

Lugdivine.

Grosjean, S. Toumback. 2011b. *Tome 2, Jeux Rythmiques Corporels Avec Voix*. France: Editions Musicales Lugdivine.

Grosjean, S. Toumback. 2011c. *Tome 3, Chants Et Percussions Corporelles*. France: Editions Musicales Lugdivine.

Huizinga, Johan. 1955. *Homo Ludens: A Study Of The Play Element In Culture*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.

Jasper, Christiane. 2009. *Body & Table Grooves. Körper Und Materialpercussion In Der Schule*. Musik Und Bildung Spezial. Mainz: Schott Music.

Kaplan, Robert. 2002. *Body Percussion*. Champaign.

Moritz, Ulrich. 2000. *Body - Beat. Body Percussion Und Trommeln*. Berlin.

Paduano, Ciro. 2011. *Suoni Del Corpo - Dal Gesto Suono Alla Body Percussion - Brani, Giochi E Attività Con E Sulla Tecnica Della Body Percussion*. Roma: OSI-MKT.

Reiter, Gerhard. 1998. *Body Percussion 1*. Rum/Innsbruck: Helbling.

Reiter, Gerhard. 2012. *Body Percussion 2*. Rum/Innsbruck: Helbling.

Romero, Francisco Javier. 2013. “Science & Art Of Body Percussion: A Review” *Journal Of Human Sport & Exercise*. Vol (8) ISSUE 2: 442-457

Romero, Francisco Javier. 2011a. *BAPNE: Body Percussion, Theoretical Practical Foundation. Vol 1*. Barcelona: Body Music – Body Percussion Press.

Romero, Francisco Javier. 2011b. *BAPNE: Body Percussion, Theoretical Practical Foundation. Vol 2*. Barcelona: Bodymusic – Body Percussion Press.

Romero, Francisco Javier. 2011c. *BAPNE: Body Percussion, Theoretical Practical Foundation. Vol. 3*. Barcelona: Bodymusic – Body Percussion Press.

Schneider Sonja. 2012. *Bodypercussion Im Musikunterricht*. Verlag: GRIN.

Terry, Keith. 1984 “Body-Music”. *Percussive Notes*, 23(1).

Terry, Keith. 09.09.2013. Keith Terry. [www.crosspulse.com](http://www.crosspulse.com).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Muzaffer Özgü Bulut*

Uhde, Jürgen, Wieland, Renate. 1991. “Der Körper Als Instrument Der Musik” In: FELLSCHEs, Josef (Hg.), Körperbewusstsein, Verlag Die Balue Eule. Essen.

Yamada, Toshiyuki. 2000. *Body Percussion*. Tokio.

Zimmermann, Jürgen. 1999. *Die Welt Der Körperpercussion*. Fidula Verlag.

### **Diskografi**

Bulut, Muzaffer Özgü. 2011a. “Bedenle Müzik Oyunları”.

<http://Trtokul.Anadolu.Edu.Tr/?Q=Videos/977>.

Heath, Ollie. Leith, Victoria. 2006. *Tribal Groove*. African Body Percussion. DVD. England.

Ladin, Evie. *Buckdancing for Beginners*. Crosspulse Records & Video. Oakland, USA.

Romero, Francisco Javier. 2012b. *Basic Music Rhythms With Body Percussion*. DVD-Rom. Barcelona: Body Music – Body Percussion Press.

Romero, Francisco Javier. 2011d. *BAPNE Method: Foundation Pack 1*. 8 DVD-Rom. Barcelona: Body Music – Bodypercussion Press.

Romero, Francisco Javier. 2011e. *BAPNE Method: Foundation Pack 2*. 8 DVD-Rom. Barcelona: Body Music – Bodypercussion Press.

Terry, Keith. 2007. *Body Music – Part Two*. Crosspulse Records & Video. Oakland, USA.

Terry, Keith. 2002. *Body Music*. Crosspulse Records & Video. Oakland, USA.



## RUS ROMANTİK HALK MÜZİĞİ VE OCI CORNIE TÜRKÜLERİ

Müfit Semih Baylan  
editor@mavi-nota.com

### *Abstract*

#### *Russian Folk Music and the Romantic Song Oci Cornie*

*In the middle of the 19<sup>th</sup> century, Russian Aristocracy developed an interest in Western Russian Classical Music, which was directly related to Western Classical Music. It was such that Russia had no Conservatoires at the time. Even, Russian Folk Music was under the influence of Western Classical Music. This was at the time of social upheavals and Russia was in social, political and economic crisis. At the time of Russian crises, Napoleon mobilised his troops to Russia, and thus driven, “Russian Nationalism” to become even stronger. This is the period in which the Russian Folk music started to gain importance.*

*Nationalism started to show its influence in all areas of daily life from 1830’s onwards. The feeling of patriotism, combined with peoples’ anger for economic, social and cultural barriers began to reflect in different forms.*

*The patriotic social movement not only reflected in music, but influenced Russian literature also. Local Poets wrote lyrics for songs and poems depicting Russian steps, highlands, its people and life styles.*

*One of the most well-known and famous Poets of this period was Yevhen Hrebinka from Ukraine. Hrebinka’s poem called, ‘Oci Cornie’ that he wrote for a black-eyed peasant girl, whom he only saw once, at Mikoleyov in 1842 was made a folk song. The song was considered to be one of the classics of Russian Romantic Music. As a romantic folk song, “Oci Cornie” reached out to people of Russia from all walks of life. Furthermore, the song was re-arranged in 1884 and continued inspiring Russian classical composers. Its influence such that, “Oci Cornie” became an umbrella term for Russian Romantic Folk Songs.*

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

### **Giriş**

19. yy.ın ortalarında, özellikle Rusya aristokrat sınıfı tarafından çok beğenilen Rus Klasik Batı Müziği, Batı Avrupa ile doğrudan ilintiliydi. Öyle ki, Rusya'da bir tane dahi konservatuar bulunmamaktaydı. Rusya halk şarkıları dahi Batı Avrupa'dan desteklenen bu müziğin etkisi altındaydı. İşte bu dönemde, yaşanan çeşitli sosyal çalkantılar nedeniyle Rusya çok büyük bir biçimde sosyal, politik ve ekonomik kriz içine girmişti. Rusya'nın sosyal ve ekonomik anlamda böyle nazık bir döneminde gerçekleşen Napolyon'un Rusya seferi, ülkede çok güçlü boyutta "Rus Milliyetçiliği" kavramını ortaya çıkardı. Bundan dolayı bu dönem Rus Folkloruna son derece önem verilmesine neden olan dönemdir.

1830'lu yıllardan itibaren milliyetçilik her ulusta olduğu gibi, Rusya'da da yaşamın her alanında kendini gösterdi. Toplumda filizlenen vatanseverlik duygusu, ekonomik, kültürel ve sosyal engellere duyulan öfkelerle biçimlenerek çeşitli yansımalara neden oldu.

Sosyal alandaki bu hareketlenme müzikte olduğu gibi doğal olarak edebiyat alanında da kendini göstermiştir. Yerel halk şairleri Rusya'nın step bozkırlarının tüm yaşamsal değerlerini öne çıkarın şiirler, şarkı sözleri yazmaya başlamışlardır.

Bunlardan en belli başlısı olarak bilinen Ukraynalı şair Yevhen Hrebinka'dır. Hrebinka'nın 1842 yılında Mikolayev'de sadece bir kere gördüğü siyah gözlü bir köylü kızına yazdığı OCI CORNIE adlı şiirinin üzerine yazılan aynı adlı türkü, Rus Romantik müziğinin başyapıtıdır. Oci Cornie'nin romantik bir türkü olarak çok beğenilmesi ve geniş halk kitlelerine ulaşması ve ardından 1884 yılında yeniden aranje edilerek klasik müzik bestecilerine ilham kaynağı olması, genelde Rus Romantik Halk Müziği eserlerine Oci Cornie türküleri denmesine neden olmuştur.

Rus Romantik Halk Müziği ile ilgili kısa bir giriş yaptıktan sonra Rus Halk Müziği ile ilgili tarihsel geçmişe bir göz atalım:

Rus Halk Müziğinin kökeni, 10. yy. başlarında Kiev'de kurulan ve adına Kiev Rusyası denilen ilk Rus Devleti'ne kadar dayanmaktadır. İlk Rus Devleti, sadece Slav topluluklardan değil, içinde Türk, Fin-Uygur kabilelerini de barındırmaktaydı. Bu nedenle eski Rus Halk Müziğinde, sadece Slav topluluklarının müzik figürleri değil, yukarıda sözünü ettiğimiz diğer kabilelerin müzik figürlerini de içermekteydi. Rus Halk Müziği'nde günümüze kadar uzanan müzik çeşitliliği buradan kaynaklanmaktadır.

10. yy. kadar Rus Devleti topraklarında putperestlik yaygın bir inanç sistemiydi. Pek çok halk şarkısının ve bunun yanı sıra destanların varlığı, halk arasında yaygın olan putperest inanç sistemine dayanmaktadır. Eski Slavların inandıkları ruhlardan bazılarının yansımaları halk müziğinde görülebiliyordu. Rusya topraklarında Hıristiyanlığın kabulünden sonra, Ortodoks kilisesinin de etkisiyle

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

yeni dinsel etmenler yerel türkülere eklendi. Bundan sonra da Rus Halk Müziği'nin sözleri ve ana fikrinde önemli değişiklikler oldu. Sonuçta Hıristiyanlıkla kombine edilmiş olan bazı putpereslik motifleri şarkılarla korunmuş oldu.

Rus Halk Müziği ağırlıklı olarak şarkılardan oluşmaktadır. Genel olarak bildiğimiz, beste halk müziğinde olmaz ilkesi Rusya'nın büyük step bozkırlarında yerini genelde besteye dayalı, bir ya da daha fazla yerel enstrümanla çalınan şarkılara bırakır. Rus folklorunda Ortodoks kilisesinin enstrümanı tapınakta yasaklamasından kaynaklanan gelenek daha çok görülürken, yani enstrümanlar çobanlar tarafından ya da bazı halk danslarına eşlik etmek için az sayıda kullanılırken, yerel şarkılar, Rus halkının yaşamında, yaşamın her alanında eşlik etmiş, özellikle 18. yy.da Rusya'ya gezmeye gelen gezginler, bu milletin şarkı söylemeye olan düşkünlüğünü fark etmişlerdir.

Rus Halk şarkıları, Rus halkının yaşamında çok önemli yer tutmaktadır. Yılın belli zamanlarında söylenen ayın şarkıları, düğün şarkıları, destanlar ve dans şarkıları, lirik şarkılar ve Çastuşkalar olarak sınıflayabiliriz. Yılın belli dönemlerinde söylenen kimi şarkılar halkın geleneksel değerleri içinde önemli yer tutar. Bu şarkıların söylenme zamanı putpereslik geleneklerine göre belirlenmiş olmakla birlikte, pek çok Hıristiyanlık bayramı da aynı tarihlere rastlar. Örneğin Noel yortusunda söylenen "kolyadki" adlı kısa şarkılar inanışların nasıl kombine edildiğine dair önemli ve ilginç örnekler oluşturur. Kolyadki kıs tanrısı Kolyada'nın adından gelir, ancak kısa şarkılar ise İsa Peygamber'in doğumundan vaftizine kadar geçen 12 günlük süreyi ifade eder.

Skomoroşin denilen tarihi şarkıları içeren epik türler ise oldukça eskilere dayanır. Bu halk müziği 20.yy.a kadar Don Kazakları arasında yaşadı. Bu şarkılar savaşa giden askerlere ya da uzak yerlere gidenlere cesaret vermek için söylenirdi. Bir de ağıtlar vardır ki, bunlar sıradan halk tarafından söylendiği gibi profesyonel ağlatıcılar tarafından da söylenirdi.

Rus Romantik Halk müziğinin temel taşlarından olan lirik şarkılar ve 16. - 17. yy.da Moskova Rusya'sında ortaya çıkan Protyajnaya, Rus Romantik halk müziğinin daha karmaşık türleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Enstrümantal müzik, Rus romantik halk müziği'nin önemli bir yönünü teşkil etmekle birlikte vokal şarkılarla kıyaslandığında daha çok uygulandığı görülür. Rus romantik halk müziğinin seslendirilmesinde kullanılan yerel çalgılar arasında hem üflemeli, hem de telli çalgılar bulunmaktadır. Rus halk müziğinin temel çalgılarını da oluşturan bu çalgılar içinde üç telli keman olarak bilinen "Gudok", Türk ve Ortadoğu müziğinde çok kullanılan kanun benzeri bir çalgı olan "gusli", Rusya'daki sokak şarkıcıları tarafından çok kullanılan "domra" ve tabii ki hiç vazgeçilmeyen "balalayka" çalgılar arasında öne çıkmaktadır. Balalayka domra adlı çalgıdan esinlenilerek geliştirilmiş bir çalgıdır. Flüte çok

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

benzer bir çalgı olarak "dudka" halk müziğinde öne çıkan önemli bir üflemeli çalgıdır. Rusya tarihinin erken dönemlerinde daha çok bir savaş enstrümanı olarak kullanılan ve av boynuzundan yapılan üflemeli bir çalgı olarak bilinen savaş borusu, daha geç dönemlerde halkın bütün kesimlerince ilgi gören ve kullanılan Harmonik ortaya çıkmıştır. Harmoniğin daha gelişmiş ve mükemmel modeli eski Rus şarkıcı Boyan'a ithafen "bayan" adını almıştır.

### **Oci cornie**

Başlarken kısaca belirttiğim için burada aynı şeyleri tekrarlamayacağım. Oci Cornye (Kara Gözler) türküsü dediğim halk müziği eseri, Rus Romantik Halk Müziğinin başyapıtıdır. Rus halk şarkıcıları ve halk ozanları bu türküyü mutlaka okumuşlar, repertuarlarına almışlar ve mutlaka yeniden yorumlamışlardır. Rusya'nın tüm ünlü orkestraları, bale ve müzik toplulukları, Kızıl Ordu Korosu, bu türküyü orijinal haliyle ve yeni yorumlarıyla mutlaka seslendirmişlerdir.

Çıkış yeri olan Ukrayna'nın kimi bölgelerinde Çornie Oci'de denilen söz konusu türkünün dizeleri olan şiir, Ukraynalı şair Yevhen Hrebinka (Yevhen Hrebinka Pavloviç de denir) tarafından 1842 (kimi kaynaklara göre 1843) yılında Ukrayna'nın Odessa yakınlarındaki Mikolayev (kimi kaynaklara göre Moskova) kentinde pazar yerinde gördüğü siyah gözlü bir köylü kızına yazdığı Oci Cornie adlı şiirin üzerine yazılan bir besteye Rus romantik halk müziğine kazandırılmıştır.

Rusya'nın step bozkırlarının efendisi olarak bildiğimiz Çingene müzisyenler tarafından çok seslendirildiği için bazı kaynaklar tarafından "çingene şarkısı" olarak da değerlendirilmektedir.

Oci Cornie, Klasik romans formundadır. Rus Romantik Halk Müziği'nde, Klasik Romans formuna sadık kalmayan başka eserlerde mevcuttur ancak Oci Cornie adlı bu türkü Klasik Romans formundadır. Ukraynalı Çingeneler genelde bu tarz müzik yapmaktadırlar.

Oci Cornie türküsünün bestesinin kime ait olduğu yolunda çok değişik görüşler vardır. Ukrayna'da Mikolayev'de konu ile ilgili soru sorduğum halktan kişiler, aslında bu türkünün bir çingene şarkısı olduğu ve büyük ihtimalle, çingenelerin yaptığı basit yorumlardan yola çıkarak şekillendiği konusunda görüş birliği içindeler. Zaten Oci Cornie esas itibariyle Ukrayna'da ya da diğer değişik eski Rusya topraklarında, geniş bozkır ovalarda rüzgarla birlikte ses bulmuş bir türküdür.

Yukarıda da belirttiğim gibi bestecisi kesin olarak bilinmemekle birlikte İngiliz yazar James F. Fuld, bu türkünün ilk olarak 1884 yılında duyulduğunu, o tarihte Çingene müzisyenler tarafından yeniden aranje edilerek daha geniş kitlelerce tanındığını The Book Of World, Famous Music (Ünlü Dünya Müzikleri) adlı kitabının 4. baskısının 417 -418. sayfalarında söz etmektedir. Ancak bu tezi doğrulayacak bir partitür ve kayıt yok.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

Bunun yanı sıra Alexander Bogdanovich Gutheil tarafından yayımlanmış *Ünlü Dünya Müzikleri* adlı bir başka kitapta, Oci Cornie türküsünün ünlü Alman besteci Florian Herman'ın Opus 21 numaralı valsinin final melodisinden esinlenerek bestelendiği konusunda bir bilgi bulunmaktadır.

Bu Rus halk eserini, dünyaya tanıtan ve ölümsüz kılan, bu formdaki diğer halk müziği eserlerine Ukraynalı bir kesim ozan tarafından Oci Cornie türküleri denmesine Oci Cornie'nin halk tarafından çok sevilmesi neden olmuştur. Oci Cornie, ünlü Rus opera sanatçısı Bass Feodor Cihailapin (1873 -1938) tarafından 1927 yılında bir konser nedeniyle koro eşliğinde seslendirmesi sonucu, tanınmış ve meşhur olarak dünya müziğinin başyapıtları arasına girmiştir.

Yüzlerce kez yeniden ama yeniden yorumlanan Oci Cornie'nin Rusça sözleri (Türkçe çevrisiyle birlikte ) aşağıda verilmiştir:

Oçi çyornie, oçi jguçie  
Oçi strastnie i prekrasnye  
Kak lyublyu ya vas, kak bayus' ya vas  
Znat' uvidel vas ya ne v dobri ças

Oçi çyornie, oçi plamenni  
İ monyat oni v strany dal'nye  
Gyide tsarit lyubov' gyide tsarit pokoi  
Gyide stradan'ya nyet  
Gyide vrajdi zapret

Oçi çyornie, oçi jguçie  
Oçi strastnie i prekrasnye  
Kak lyublyu ya vas, kak bayus' ya vas  
Znat' uvidel vas ya ne v dobri ças

Ne vstreçal bi vas ne stradal bi tak  
Ya bi projil jizn' ulybayuchis'  
Vy jgobili menya oçi çyornye  
Unesli na vek moyo şast'ie

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

Oçi çyornie, oçi jguçie  
Oçi strastnie i prekrasnye  
Kak lyublyu ya vas kak bayus' ya vas  
Znat' uvidel vas ya ne v dobri ças

---

Kara gözlüm, ateş gözlüm  
Korkunç ve güzel gözlüm  
Ne çok seviyorum seni,  
Nasıl da korkuyorum senden  
Belli ki uğursuz bir saatte tanıdım seni

Kara gözler, alev gözler  
Çağırır beni uzak diyarlara  
Aşkın ve barışın hüküm sürdüğü yerlere  
Acının olmadığı  
Savaşın yasak olduğu yerlere

Sana rastlamasaydım eğer  
Bu kadar acı çekmezdim  
Gülümseyerek yaşardım hayatımı...  
Mahvettin beni kara gözlüm  
Ebediyyen mutsuz ettin beni

Kara gözlüm, ateş gözlüm  
Korkunç ve güzel gözlüm  
Ne çok seviyorum seni,  
Nasıl da korkuyorum senden  
Belli ki uğursuz bir saatte tanıdım seni

Yevhen Hrebinka

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

Kara Gözler'e yazan, ona aşık olan, sadece Yevhen Hrebinka olmamıştır. Onun bu sözleri kadar ünlü olmasa da, dünya tarafından Yevhen Hrebinka kadar tanınmasa da, başka Siyah Gözler türküleri de yazılmıştır. Bunlardan en önemlisi kuşkusuz 20.yy.ın çok önemli Rus ozanlarından olan, kendisinden sonra gelen kuşakları etkilemeyi başarmış olan Vladimir Vysotsky'dir. 42 yaşındayken, 25 Temmuz 1980'de bir kalp krizi sonucu öldüğü vakit arkasında yüzlerce halk türküsü ve kendisini idol olarak kabul eden yaşlı, genç bir hayran kitlesi bırakmıştır. Vladimir Vysotsky'nin seslendirdiği Oci Cornie adlı türküsünün sözleri ve müziği de kendisine aittir. Çakırkef peşine düştüğü siyah gözlü bir Rus kızını anlatır bu türküsünde. Sözleri ise (Türkçe açıklamasıyla birlikte) şöyledir:

Ochi Chernye ; I. Pogonya (Очи черные ; I. Погоня)

Во хмелю слегка

Лесом правил я.

Не устал пока, -

Пел за здравие.

А умел я петь

Песни вздорные:

"Как любил я вас,

Очи черные..."

То плелись, то неслись, то трусили рысцой.

И болотную слизь конь швырял мне в лицо.

Только я проглочу вместе с грязью слюну,

Штоф у горла скручу - и опять затяну:

"Очи черные!

Как любил я вас..."

Но - прикончил я

То, что впрок припас.

Головой тряхнул,

Чтоб слетела блажь,

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

И вокруг взглянул -

И присвистнул аж:

Лес стеной впереди - не пускает стена, -

Кони прядут ушами, назад подают.

Где просвет, где прогал - не видать ни рожна!

Колют иглы меня, до костей достают.

Коренной ты мой,

Выручай же, брат!

Ты куда, родной, -

Почему назад?!

Дождь - как яд с ветвей -

Недобром пропах.

Присяжной моей

Волк нырнул под пах.

Вот же пьяный дурак, вот же налил глаза!

Ведь погибель пришла, а бежать - не суметь, -

Из колоды моей утащили туза,

Да такого туза, без которого - смерть!

Я ору волкам:

"Побери вас прах!..." -

А коней пока

Подгоняет страх.

Шевелю кнутом -

Бью крученые

И ору притом:

"Очи черные!.."

Храп, да топот, да лязг, да лихой перепляс -

Бубенцы плясовую играют с дуги.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

Ах вы кони мои, погублю же я вас, -

Выносите, друзья, выносите, враги!

...От погони той

Даже хмель иссяк.

Мы на кряж крутой -

На одних осях,

В хлопьях пены мы -

Струи в кряж лились, -

Отдышались, отхрипели

Да откашлялись.

Я лошадкам забитым, что не подвели,

Поклонился в копыта, до самой земли,

Сбросил с воза манатки, повел в поводу...

Спаси бог вас, лошадки, что целым иду!

---

Siyah gözler ; 1. Kovalamaca

Hafiften çakırkeyif

Ormana doğru yol alıyordum.

Yorulmamıştım daha -

İçebiliyordum sağlığa.

Şarkı da söyleyebiliyordum,

Saçma şarkılar:

"Nasıl sevmiştim sizi,

Siyah gözler..."

Bazen çektiler, bazen taşıdılar, bazen yürümekten korktular.

Sonunda bataklık çamurunu, o atlar, yüzüme savurdu.

İşte, o pislikle beraber tükürüğümü yutuyorum,

Yeşil şişeyi boğazından büküyorum - ve yine söylemeye başlıyorum:(1)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

"Siyah gözler!

Nasıl sevmiştim sizi..."

Ama - tükettim artık

İhtiyat istihkakımı.

Kafamı salladım,

Uçsun diye o deli heves,

Etrafa baktım -

Ve sanki ıslık çalar gibi:

Orman önümde duvar - duvar bırakmıyor,-

Atlar kulaklarını büküyor, geriye gidelim der gibi.

Nerede o aydınlık, o açıklık alan - görünmez hiç bir bel!

Sokuyorlar sanki iğneleri bana, kemiğe kadar dayıyorlar.

Benim sadık dostum,

Yardım et kardeşim!

Nereye, can kardeşim,-

Neden geri döndün?!

Yağmur - dallardan zehir gibi düşmekte

Etrafı hayırsız bir koku aldı.

Yandaki atın kasıklarına

Kurt sürüsü daldı.

Ah be aptal sarhoş, gözleri aktı gitti!

Ölüm geldi işte, kaçmak - imkansız, -

Kağıt destemden asımı çaldılar

Öyle bir as ki, eksikliği - ölüm.

Haykırıyorum kurtlara:

"Cehennem külleri alsın sizil..." -

Atları ise hala

Korku kovalamakta.

Hışırıyor kırbacım -

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Müfit Semih Baylan*

Eğri büğrü vuruyorum

Bu arada da haykırıyorum:

"Siyah gözler!..."

Horultu, ve tıkırtı, ve tıngırtı, ve kıvrak dans (2)

Çınlamalar sanki dans ettiriyor,

Ah be atlarım, kırıp geçireceğim sizi,-

Götürün, dostlarım, götürün, düşmanlar!

...O kovalamacada

Çakırkeyiflik de tükendi.

Dik bir sırtta -

Tek sıra halinde,

Salya sümük -

Damla damla tepeye aktık,-

Nefeslendik, aksırdık

Hatta tıksırdık.

Ben atlara vurgunum , satmadıkları için,

Yaylının önünde eğildim, yerlere kadar,

Arabadaki eşyaları boşalttım, su içirmeye götürdüm...

Atlar, Tanrı sizi korusun, tek parçayım!

Vladimir Vysotsky

Rus Romantik halk müziğinden söz ederken, bu alanda yaptıkları bestelerle Rus Halk müziğine katkıda bulunmuş, siyasi tüm baskılara rağmen halk tarafından kabul görmüş, öne çıkmış çağdaş iki ozanı buradan kısaca analım:

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

**Vladimir Vysotsky ve Bulat Şalvoviç Okucava**

**Vladimir Vysotsky**, 25 Ocak 1938'de Moskova'da doğdu. babası subay, annesi ise Almanca çevirmeni idi. Vladimir, henüz iki yaşına bile gelmemişti ki, annesi ile babası boşandılar. Vladimir'i Ermeni asıllı olan üvey annesi "Yevgenia Teyzesi" büyütür. Çocukluk çağlarının ilk yıllarını Eberswall'deki bir Alman kışlasının Sovyet kısmında geçirir. Ailesinin isteği üzerine 1955'de Moskova Sivil Mühendislik Enstitüsüne yazılsa da kısa bir süre okulu bırakarak ideali olan şarkıcılık ve aktörlüğün peşine düşer. 1959 yılında Aleksandr Puşkin Tiyatrosu'nda küçük roller almaya başlar. . Vladimir'in ilk karısı şarkıcı İza Zhukova'dır, Evliliği çok sürmez kısa bir süre boşanırlar. İkinci karısı Marina Vladi ile 1961 yılında tiyatro sahnesinde tanışır, 1965'de evlenirler. Tiyatro sahnesinde kendini gösteren . Vladimir Vysotsky, aynı zamanda sözlerini yazıp bestelediği romantik türkülerini ile kendini, tüm siyasi baskılara rağmen kabul ettirir. Sovyet kurumları tarafından kabul edilmeyen olan çalışmaları, Sovyetler Birliği'nin tek plak şirketi olan Melodiya tarafından da kabul görmez. Bir ozan olarak şiirlerinde zaman zaman görülen dinsel vurguların, aşk temalarının, anti Sovyet hicivlerin Sovyet hükümetlerinin ve kurumlarının bu tavrında etkisi olduğu düşünülebilir.

Romantik türkülerinde eşi bulunmaz tavrıyla, ayrıca sosyal ve politik tavrıyla alaycı ve gündelik bir dille konu alan şarkı sözleriyle gittikçe tanınır hale gelir. Şarkıları Sovyetlerin her köşesinde vatandaşa ulaşır. Halk arasında özellikle ev partilerinde ve amatör konserlerde onun sözlerini yazıp bestelediği romantik ve gerçekçi şarkıları söylenir. O dönemde taşınabilir teyp kaydedicilerin ve daha sonra kasetlerin Sovyetler Birliği'nde yaygınlaşması ile, Vladimir Vysotsky'nin yaptığı amatör kayıtlar, toplumun her katmanına çabucak ulaşır ve yaygınlaşır.

Vladimir Vysotsky'nin 1966'da Rus asıllı Fransız Aktris Marina Vladi'ye aşık olup 1969'de evlenmesiyle devam eden süreç, onun bir ozan olarak yazdığı şarkılarına yeni bir boyut getirir. Sovyet Birliği'ndeki Marina Vladi adındaki bu egzotik Fransız kadını ile tüm Sovyetler'de derin bir üne sahip olan Vladimir'in aşkı tüm Sovyetler'de büyük bir heyecan yaratır. Evli kaldıkları on yıl süre içinde zaman zaman ayrı ülkelerde yaşamak zorunda kalsalar bile sevgileri büyük bir aşkla devam eder. Marina Sovyetler Birliği'ne sınırsız giriş çıkış izni sağlayacak olan visaya sahip olabilmek için Fransız Komünist Partisi'ne üye dahi olur.

1970'lerin sonunda ünü Sovyetler'de doruğa çıkmış ancak kendisi madde bağımlılığı ve alkolizm batağına saplanmıştı. Cınnet ve bunalımlarla geçen bu madde bağımlılığı ve alkolizm döneminin izleri, o güzelim romantik türkülerinde ve ozan olarak yazdığı şiirlerinde zaman zaman mecazi anlamda zaman zaman da direkt olarak gözlenir. Oysa o sıralarda, Sovyetlerin her köşesinde, ölümünden sonra karısı Marina Vladi'nin hakkında yazdığı kitapta tanımladığı gibi örneğin Moskova'nın, örneğin Leningrad'ın

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

kısa yaz gecelerinde çıkılan yürüyüşlerde açık pencerelerden Vladimir Vysotsky'nin, romantik türkülerini ve bildik tanıdık yanık sesini duymak mümkündür.

Artık onun ozan ve müzikal gerçeğini görmemezlikten gelmek mümkün değildir. Melodiye plak şirketi 1970'lerin sonunda onun bazı şarkılarını yayımlar. Ancak Vladimir Vysotsky 25 Temmuz 1980 günü 42 yaşında Moskova'da aşırı doz uyuşturucu ya da alkol nedeniyle gerçekleştiği sanılan bir kalp krizi ile ölür.

1980 Moskova Olimpiyatları'nın açılış törenine rastlayan Vladimir Vysotsky'nin cenaze töreninde, sayıları milyonlara vardığı tahmin edilen Sovyet vatandaşı olimpiyatların açılış töreninden stadyumu terk edip ayrılarak, hiçbir resmi organizasyon olmadığı halde Vladimir Vysotsky'nin cenaze törenine katıldı. Sovyetler Birliği'nin olimpiyatlar nedeni ile büyük bir sınava giren birlik beraberlik meselesi, devlet tarafından tanınmamakta ısrar edilen bir ozanın, Kremlin'e göre de bir yer altı şarkıcısının ilgi görmesi ilginç bir boyuta ulaşmıştır.

Moskova'da Vagankovskoye mezarlığında bulunan ve yıllar içinde çiçeklerle süslü mezarı, her neslin bulunduğu bir hac yerine dönüştü. Mezarının başında başta sözleri ve bestesi kendine ait Oci Cornie türkülerini binlerce kez söylendi.

Vladimir Vysotsky'nin romantik kişiliğine göre çok ciddi olan mezarındaki heykeli, birçok mecazi anlamı bir arada barındırır. Onun hayatını çağrıştıran simge ve resimlerle süslüdür. Heykeldeki en belirgin sembol ise vücudunu saran melek kanatlarıdır. Bu kanatlar, onun yeteneklerini tam olarak sergilemesine izin vermeyen baskıcı sanat politikaları ifade edilir.

### **Bulat Şalvoviç Okucava**

9. 9. Mayıs.1924'de Moskova'da doğmuş, 12 Haziran. 1997'de Paris'te ölmüştür. Gürcü ve Ermeni asıllı ozan, müzisyen ve yazardır. Sözlerini yazdığı ve bestelediği romantik halk eserlerinin yanı sıra "Avtorskaya Pesnya, (Türkçesi: yazarın şarkısı) olarak adlandırılan bir Rus Müzik türünün kurucularından biridir.

Bulat'ın babası 4. Ağustos.1937'de Alman Casusu olduğu gerekçesiyle tutuklanıp idam edilmiş, annesi de aynı gerekçeyle tutuklanıp, Karaganda çalışma kampında 18 yıl kalmıştır.

Bulat, 1950'lerden itibaren beste yapmaya, özellikle romantik eserlerini kendi çaldığı yedi telli gitar eşliğinde söylemeye başlamıştır.1970'lerin sonuna kadar Sovyetler Birliği'ndeki hiçbir resmi medya kuruluşu Bulat'ın eserlerini yayımlamaya yanaşmamıştır. Oysa Bulat'ın şarkıları halk tarafından çok iyi biliniyordu.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Müfit Semih Baylan*

SSCB'nin son yıllarında, Devlet Başkanı Mihail Gorbaçov'un reform hareketlerini desteklemiş, Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra Kasım 1993'de en büyük sanatçı hareketi olan ve reform yanlısı hemen tüm sanatçıların desteklediği Kırkikililerin Açık Mektubu adlı açık mektubu imzalamıştır. 12 Haziran 1997'de Paris'te ölen Bulat Şalvoviç Okucava, Moskova'da Vladimir Vysotsky ile aynı mezarlıkta yatmaktadır.

### **Sonuç**

1842 (ya da bazı kaynaklara göre 1843) yılında Yevhen Hrebinka'nın yazdığı Oci Cornie (Kara Gözler) şiiri ile başlayan, Ukrayna'nın step bozkırlarının çingeneleri tarafından bestelendiği söylenen, Rusların ünlü opera sanatçısı Bass Feodor Chaliapin tarafından seslendirilerek zirveye taşınan, Rus Romantik Folk Müziği'nde başyapıt olan bir türküyü yola çıkan süreç, halen bütün hızıyla o topraklarda devam etmektedir.

Oci Cornie'nin Rus romantik folk müziğinin ya da genelde Rus folk müziğini unutulmaz bir baş yapıtı olduğunu tekrar vurguladığımızda, Rus folk müziğinin Kalinka, Katiusha ve Podmoskovniye Veçera (Moskova Geceleri) gibi en bilinen ve unutulmaz Rus Halk Şarkılarını da söylemeden geçmemek gerekir

Oci Cornie'de dile getirilen kara gözler, birine göre tutkunun ve aşkın ifadesidir; başka birine göre, ilk görüldüğü anda korkunun ya da uğursuz anın işaretidir; Bolşevik ihtilali nedeniyle Rusya'dan Fransa'ya göç etmek zorunda kalan ünlü bir Rus aristokrat ailenin hanımı Garndüşes Tatiana'ya göre huzursuz günlerin, çalınan mutluluğun, dolayısıyla mutsuzluğun işaretidir; kimine göre sevgiliden korkmanın işaretidir; kara gözlerin ateş gibi yakmasıdır, uzaklıktır, rastlantıdır, gülümsenerek yaşanacak bir hayattır aynı zamanda.

İlk Oci Cornie türküsünün müziği klasik romans formunda yazılmış olsa bile aynen ilk Oci Cornie türküsünde olduğu gibi, tarihsel süreç içinde bestelenen yeni formlarında da hızlı çalındığında insanı coşturan, yavaş çalındığında insanı melankolikleştirilen ölümsüz türküdür, türkülerdir.

İletişim ve ses kayıt araçlarının niteliği ve çeşitlerinin artmasıyla her kaynağa daha çabuk ulaşılır hale gelmesi sonucu, yeni ses ve melodi zenginliklerine adım atmak kolay hale gelmiştir. Bu nedenle yeni Oci Cornie'lere ulaşılmıştır.

Rus halkının halk söylencelerinde, dinsel törenlerde, köy hayatında, bozkır tarlalarında, tiyatro oyunlarında, opera sahnelerinde, beyaz perdede, localarda, ressamın tablolarında, kısaca kendini her an her yerde bulduğu türküdür, türkülerdir Oci Cornie.

## İZMİR ÇAMDİBİ GÖÇMENLERİNDE BALKAN(LI) KİMLİĞİNİN MÜZAKERESİ

**Olcay Özkan<sup>1</sup>**  
olcaytoozkan@gmail.com

### *Abstract*

#### *Balkan Identity Debate in the Izmir Çamdibi Immigrants*

*Even though the “immigrants” who are ethnically from the various countries and regions of the Balkans define themselves with a general statement of “Balkan immigrant”, this statement stresses out various ethnicities. The separation and unification in this is important such that it emphasizes the variability of the limits of identity in defining one’s self. These intertwined limits bring together a debate from the viewpoint of the continuity of identities. The answer given to which identity will be taken upfront and which will be subordinated determines the track of the relationship between the individual and the society with which the individual interacts. The identity debate that appears as a multidimensional phenomenon determines the image of the individual in this aspect. Such an interaction plays a vital role in the determination of cultural identity.*

*The effect of music in making cultural identity visible cannot be ignored. To this end, music is encompassing besides being determinative. Çamdibi region in Izmir where a vast majority of Balkan immigrants live also harbors many musical groups. These groups differ in terms of instruments and performance. Orchestras and other groups can perform together especially at the weddings of Macedonia immigrants. Orchestras using traditional instruments and other groups are indispensable parts of transition periods such as weddings, circumcision ceremonies, military service farewells. In addition to this, the immigrant institutions also organize special nights that host these musical groups and create a common perception binding the participants to their common past. In this aspect, the selection of songs that reminisce of the “old days” play a binding role in the patterning of cultural identity.*

*This article will try to understand the identity debates of the Balkan immigrants in the Izmir city Çamdibi example using observations and interviews with musicians. Being a Balkan immigrant stands before us a phenomenon of intertwined identities with its requirement of more than one identity.*

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Olca Özkan*

### **Giriş**

Balkan göçmenleri (muhacirler), savaşlar, ikili antlaşmalar gibi siyasal ve sosyal sebeplerle kendi deyimleriyle “ana vatana” dönen, Türk kökenli veyahut Müslüman kimliğini benimsemiş gruplardır. Genelde Eski Yugoslavya, Bulgaristan ve Yunanistan’dan Türkiye’ye göç etmişlerdir. 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşıyla(93 harbi) birlikte Balkanlardan kitlesel göçlerin başladığı bilinen bir durumdur. Sonraki süreçte de siyasal sınırların, sosyo-politik ortamın değişmesiyle Küçük Asya’ya göçler devam etmiştir.

Anadolu topraklarına göç hareketleri “1912-13 Balkan Savaşı’yla ağırlıklı olarak devam etmiş, 1923-51 döneminde fert ve aile düzeyinde,1952-67 döneminde kitlesel düzeyde, 1968-96 döneminde de yine fert ve aile düzeyinde tamamen Anadolu toprakları yönünde gerçekleşmiştir” (Çavuşoğlu 2007:127). Cumhuriyetin kuruluş yılları da mübadele ile göç hareketine başka bir boyut kazandırmıştır. “1920-1930 yılları arasında yaklaşık 200.000 Türk ve Pomak Bulgaristan’dan, 117.000 Türk ve Tatar Romanya’dan ve 115.000 Türk ve Bosnalı Müslüman Yugoslavya’dan geldiler” (Kaya 2011:15).

Türkçe bir kelime olan ‘balkan’, ormanlık ve ‘sarp sıradağlar’ anlamındadır. Balkanlar ise, “Hırvatistan, Sırbistan, Slovenya, Karadağ, Makedonya, Bosna-Hersek, Arnavutluk, Romanya, Bulgaristan, Yunanistan ve Trakya’yı içine alan bölge olarak tariflendirilmiştir”(Püsküllüoğlu 1999: 200). Bir iç içe geçmişliğin ifadesi olsa da balkanlar yerine daha bölgesel bir kullanım olarak Rumeli adlandırması bu minvalde karşımıza çıkmaktadır. “Rumeli (Rûm-Eli), Osmanlıların Balkan yarımadasına verdikleri coğrafi isim olarak bilinmektedir” (İslâm Ansiklopedisi 1974:766).

“Türkiye’ye gelen ‘göçmen’, ‘mübadil’ ve ‘sığınan’ ların çok büyük bir çoğunluğu (%97,5’i) Yunanistan, Bulgaristan, Romanya ve Yugoslavya gibi Balkan ülkelerinden göç etmiş bulunmaktadır. Bunlardan Yugoslavya göçmenleri, toplamın %22,3’ünü oluşturur. İşin dikkate değer yanı, Yugoslav göçmenlerin %56,4’ünü kapsayan 151,812 göçmenin 1952 ile 1960 yılları içinde gelmiş olmasıdır”(Geray’dan aktaran Güneş 2005:6). Bu bağlamda Çamdibi isimli yerleşim yerindeki Makedonya göçmenlerinin Anadolu’ya göç tarihleri de yukarıdaki aralığı doğrulamaktadır.

Çamdibi semti, İzmir’in hafif sanayisinin topladığı, sokakları dar, nüfusu 100.000’i geçen, göçmenlerin çoğunlukta olduğu semttir. Çamdibililerin yaygın tarifleriyle; ‘Atatürk stadının ilerisinde, otogarın berisindeki yer’ dir. Bu semt toplamda altı mahalleden oluşmaktadır. Bunlar: Burak Reis (Eski adı Barbaros Hayrettin Paşa Caddesi Halk arasındaki adı halen Barbaros olarak geçer.); Yıldırım Beyazıt



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Olca Özkan*

(Eski adı Fevzi Çakmak. Halk arasındaki adı halen Çakmak olarak geçer.); Rafet Paşa; Çınar(Eski adı: Mithatpaşa); Gaziosmanpaşa ve Tuna'dır.

Dünyanın pek çok insan topluluğunda geçiş dönemlerine ilişkin törenler, ritüeller ya da kutlamalar yapılmaktadır. Geçiş dönemlerine dair seremoniler konusunda Boratav, “insanoğlunun hayatında üç önemli ‘geçiş töreni’ bulunduğu ifade etmektedir. Bunlar doğum, evlenme ve ölümdür”(Boratav 1999: 19). Düğün, evlenme veya sünnet dolayısıyla yapılan törenlere ve eğlencelere verilen addır. Düğünler, yeryüzünün benzer olmayan kültürlerinde farklı şekilde gerçekleşse de değişmeyenlerden bir tanesi müzisyenlerin olmasıdır.

Makedonya göçmenlerinin yoğun olarak yaşadığı Çamdibi’nde birçok kıraathane (kahvehane/kahve) bulunur. Bunlardan çoğunu Makedonya göçmenleri işletir. Barbaros Caddesi’nde bulunan, İsa Altın tarafından işletilen *Müzisyen Kıraathanesi’nin* ayrı bir önemi vardır. Bu kıraathanede genellikle müzisyenler toplanır ve böylece iş için gelenler onlara daha kolay ulaşır. Müzisyenler belli orkestra ya da *tapani*(Makedonca davullar anlamına gelen sözcük) grupları içinde yer almaktadır. Klarnet, saksafon, trompet, trampet ve asma davuldan oluşan *tapani* grupları orkestralara nazaran daha geleneksel bir konumdadır. Orkestralar, klavye, saksafon ya da klarnet ve asma davuldan oluşmaktadır. Bununla birlikte herhangi bir gruba dâhil olmayıp belli mekânlarda çalan müzisyenler de vardır. Çamdibi bandosu ve Grup Balkanski Çamdibi’nin bilinen topluluklarındandır. Müzisyen kıraathanesinin duvarlarını müzik gruplarının ve müzisyenlerin fotoğrafları süslemektedir. Kıraathanenin televizyonunda at yarışları olmadığı sürece Rumeli TV ya da Balkanlardan yayın yapan Bom TV izlenmektedir. Buraya müzisyenlerin haricinde de pek çok insan gelip vakit geçirmektedir. Çevrelerinde tanınan müzisyenler herhangi bir düğün etkinliğinde düğün sahibinin tercihinine göre müzik icra etmektedirler, repertuarlarda isteğe göre değişiklik yapılmaktadır. Bununla birlikte, yakınları evlenen, sünnet olan ya da askere gidenler yapılacak seremonilerde daha ekonomik davranıp Çamdibi müzik piyasasındaki daha genç gruplara yönelmektedirler. Müzisyenler tarafından ‘şurda bir iki saat çaldık’ şeklinde ifadelendirilen; düğün sahiplerince ‘kapımızın önünde gürültü olsun’ şeklinde belirtilen düğünlerde diğerlerine nazaran daha az ücret alınmaktadır. Müzisyenlerin anlaşılmalı bir iş üzerinden fiyat kırma hamlelerine de şahit olunmaktadır. Şöyle ki, düğün sahibi ile müzisyenin belli bir ücrette anlaşığı düğün için başka bir müzisyen daha az ücret teklif ederek var olan işi üzerine alabilmektedir. Ekonomik gücü yeten kişiler hem *tapani* grubu hem de orkestra ile anlaşıp düğün yapabilmektedir. Hali hazırda bir düğüne müzik grubu gerektiğinde ve o sırada grup olmadığı durumlarda spontane olarak müzisyenler bir araya gelip müzik grubu oluşturabilmektedirler.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Olca Özkan*

*Tapani* grubunun ya da orkestranın olduğu klasik bir göçmen düğünü zamanın popüler şarkılarıyla başlamaktadır. Duruma göre dans parçalarına uygun slow şarkılar dillendirilmektedir. Makedonya göçmenlerinin ora dedikleri halka dansları düğünlerde önemli bir yere sahiptir. *Payduška, Pakizem, Aman Ayşe* isimli parçalar düğünlerin vazgeçilmez şarkılarıdır. Bunların yanında Makedonca olarak seslendirilen birçok *oro* da müzisyenlerin repertuarında yer almaktadır. Oro, Makedonya göçmenlerince düğünlerde, kadın –erkek birlikte, kadın-erkek ayrı veya aynı döngüde oynanan halka danslarına verilen isimdir. Yine *roman havaları* denilen 9/8'lik parçalar istek üzerine çalınmaktadır.

Boşnak, Makedon ya da Arnavut kökenli grupların Türk kimliğini benimsemeleri, bununla beraber balkanlı kimliğine vurgu yapmaları, bu kimliklerin zaman ve mekân bağlamında müzakereye açık olduğunu göstermektedir. “Kendimizi ya da ötekileri tanımlamak, bir anlam sorunudur ve anlam her zaman karşılıklı eylem içerir: anlaşma ve anlaşmazlık, gelenek ve yenilik, iletişim ve müzakere”(Özdemir 2010:12). Orkestra Rumeli Gençleri’nden Cenk ve Ceyhun Üsküp’ün babaları Makedonya’dan göç eden Arnavutlardandır. Genellikle Makedonya göçmenlerine müzik yaptıkları için repertuarlarında Makedonca parçalara da yer vermektedirler. Bu minvalde gerek Çamdibi Bandosu olsun gerekse Grup Balkanski olsun başka toplumsallıklara hitap ettikleri zaman ona göre bir repertuar oluşturmaktadırlar. Örneğin Boşnakların düğünlerinde sahne aldıklarında onların sevdiği ve kültürel kimliklerinin göstergelerinden olan şarkılara yer vermektedirler. Kültürel kimlik, ben kimim? Veya biz kimiz? Sorusuna verilecek cevabın ana hatlarını veren bir kavramdır. Kültürel kimliği oluşturan en önemli unsur aile, çevre ve eğitimin dışında bulunduğumuz yörenin tarihidir. Anane, örf ve adetlerimiz kültürel kimliğimizin temelini oluşturur. “Slobin’e göre kültürel kimlik ölçeği ve niteliği ne olursa olsun insanları/toplulukları birleştirebilen ya da birbirinden ayıran öğelerin bileşimidir” (Aktaran Erol 2005:228).

## **Sonuç**

Türk, Müslüman ve Balkanlı kimliğini birleştiren, farklı aidiyetlere sahip olan göçmen toplulukları, bu kimlikler çerçevesinde kendi kimliklerini ve varlığını garanti altına almaktadır. Şu an yaşanan topraklardaki hâkim kimliğe ‘sıfır sorun’ ilkesiyle adapte olan göçmenler, dernekler yoluyla kültürlerini yaşatırlar. Çamdibili düğün müzisyenleri, farklı kolektivitelere ait ezgileri repertuarlarına alıp, bir tür kimlik müzakeresiyle alıcı kitlesini genişletirler. “Göçmenlerin kendilerini öncelikle nasıl tanımladığı konusundaki verilere bakıldığında ‘öncelikle bir Türk olarak tanımlayanların’ ön planda olduğu

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Olca Özkan*

gözükmektedir. Bunu sırasıyla ‘Müslüman’, ‘Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı’ ve ‘gelinen yerli’ olarak tanımlama izlemektedir”( Ünal 2012: 33).

Müzik, bir grubun kimliğini ötekilerin gözlerinde ve kulaklarında yerleşik kılmanın bir yolu olarak, geniş bir topluluğa seslenmek için kullanıldığı gibi “Bellı toplumlarda müzik ve dans, geniş cemaatin kendisini cemaat olarak görmesini sağlayan tek araçtır”(Stokes’tan aktaran Güneş 2005: 20). Makedonya Göçmenleri müziksel pratikleriyle hem kültürel kimliklerini korumakta hem de topluluk bilincini pekiştirmektedirler.

### **Referanslar**

Boratav, Pertev Naili. *100 Soruda Türk Folkloru İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar*. İstanbul: Gerçek Yayınları.

Çavuşoğlu, Halim. 2007. “‘Yugoslavya-Makedonya’ topraklarından Türkiye’ye Göçler ve Nedenleri” *bilig*. 41:124.

Erol, Ayhan. 2005. *Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Güneş, Emine. 2005. “İzmir Makedon Göçmenlerinde Düğün Müziği ve Müziksel Değişim” Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü. İzmir: Türkiye.

Kaya, Ayhan. 2011. *Türkiye’de Çerkesler, Diaspora Geleneğinin Yeniden İcadı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İslâm Ansiklopedisi. 1974. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Özdemir, Eylem.” Kimlik Kavramı ve Teorik Yaklaşımlar” *Eğitim, Bilim, Toplum Dergisi*. 32: 12.

Püsküllüoğlu, Ali. 1999. *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ.

Ünal, Serdar. “Kimliğin Tarihsel ve Kültürel Ortak İnşası: Türkiye’de Balkan (Rumeli) Göçmenleri” *Milli Folklor*. 94:33.

TANZİMAT DÖNEMİ'NDEKİ BATILILAŞMA İDEOLOJİSİNİN  
OLUŞTURDUĞU KÜLTÜREL DEĞİŞİM KARŞISINDA KLÂSİK TÜRK  
MÜSİKİSİ'NİN DURUMU

Özgür Sadık Karataş<sup>1</sup>  
ozgursadikkaratas@hotmail.com

*Abstract*

*The Position of Classical Turkish Music against the Cultural Change that the Westernisation Ideology formed in Tanzimat Reform Era*

*Tanzimat which means 'adjustments' in arabic is also the name of a period in Ottoman. A set of reform movements which were realised in order to arrange the political, social and economical structure of Ottoman Empire in the western sense, began with the rescript of gülbane in 1839 and continued up to the proclamation of constitutional monarchy I in 1876. Tanzimat reform era which is accepted to be the follow-up of the modernization attempt of Mahmud II. , proposed europenization almost in every branch and realised its developments in this direction. The reasons why Tanzimat phenomenon came into existance in Ottoman are that the Ottoman army was defeated by its own governor Kavalalâ İbrahim Paşa in Nizîp War and that Abdülmecid- the first Ottoman Sultan who was raised by western education- succeeded to the throne after the death of Mahmut II. and these two are seen as important reasons.*

*Tanzimat not only aimed at the political and economical changes but also aimed at the social and cultural changes. In this sense, Tanzimat reform era which was criticised by some of the communities, changed in some aspects. Cultural changes made itself clear especially in thoughts and literature and literary genres which didnt appear in divan literature such as article, memory, criticism, short story, novel and theatre were important in this era. Paralelly, Turkish Music which took its special place for centuries in Ottoman Palace, competed seriously with the support of Abdülmecid for the Western music. Donizetti being in the first place- who was charged in the palace in the era of Mahmut II.- european musicians such as Meyer, Liszt, Vüvier, Wienxtemps, D'adelburg came to İstanbul and engaged in musical activities. In reply to this situation, important names of the Turkish Music such as İsmail Dede Efenđi, Dellalzâde, Zekâî Dede, Müezzînbaşı Rifat Bey, Haşim Bey, Hacı Arif Bey maintained their musical life in the same period. While these great names of Turkish music continued their musical productions in their own branches, activities in the branch of european music were also proceeding and a set of innovations were taking place.*

*The position of Classical Turkish Music in Tanzimat Reform Era underlie our study. In the light of the cultural changes that the period formed, the approach of the state dignitaries to music and the new condition of Turkish music will be analyzed and a set of results will be attained.*

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Özgür Sadık Karataş**

### **Giriş**

Kelime olarak ‘düzenleme’, ‘nizamlama’, ‘yapılanma’ ya da ‘reorganizasyon’ anlamına gelen Tanzimat, Osmanlı İmparatorluğu’nun bir dönemini temsil etmektedir. 1839 tarihî itibariyle başlayıp 1876’daki I. Meşrutiyet’in ilânına kadar süren bir dizi Islahat hareketlerinin genel olarak karşılığı olan bu terim, o dönemin uleması tarafından ortaya konmuş ve hemen her çevre tarafından da uygun görülmüştür. Yine o dönemde hâkim olan anlayışa göre kanun koyma yetkisi yalnızca ilâhi iradeye mahsus olup, kanun da nizamname de “tanzimi” özellik taşır. Bu bağlamda İnsanoğlu, ilahi kudretin oluşturmuş olduğu kanundan mülhem düzenlemeleri uygular. Adeta bir parola gibi algılanan Tanzimat kelimesi, Avrupalılaşıma siyaseti altında eski dini medeniyetin de devam ettiğini göstermektedir (Fındıkoğlu 1940: 39). Söz konusu kelime üzerinde ünlü Tarihçimiz İlber Ortaylı’nın da yorumu bu konuda oldukça önem arz etmektedir. Ortaylı’nın tanzimat kelimesi üzerine sarfettiği cümleler şu şekildedir: “İlan edilen fermanın içinde 150 yıldır süren bir gerilemeden söz ediliyordu. 19. yüzyılın aydın-bürokratu artık bir restoratör değildi, değişikliğin gereğine inanmıştı. Bu değişiklik ‘reform’ mu, yoksa ‘revolution’ muydu? Osmanlı yöneticisi bu dönem için ‘inkılap’ sözünü kullanmıyor, inkılap sözü bu dönem için bazı kimseler tarafından çok sonraları kullanılmıştır. Kullanılan söz ‘islahat’tır, ama bu da pek sevilmez. ‘Tanzimat’ sözcüğü ‘reorganizasyon’u karşılamak için kullanılmıştır. Burada ‘Tanzimat’ sözüyle hukuki yapının ıslahı, kanun ve düzen getirilmesi kastediliyor. Gerçekten de bu ‘Tanzimat’ deyimini o kadar benimsenmiş ve benimsetilmiştir ki, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu dönemini gözleyen yabancılar bile Tanzimat karşılığı olarak ‘legislation’ deyimini yeğlemişlerdir” (Ortaylı 2011: 126).

Yine aynı bilim adamının yorumuna göre; bu oluşum içinde yer alan Tanzimat Devri Devlet adamları muhafazakâr bir kimliğe sahiptiler, bu durumlarıyla Avrupalı birçok aydın ve politikacının takdirini dahi kazandılar. Belki bu teşebbüsleri ve faaliyetleri tam bir devrim niteliğinde olmasa da Osmanlı Devleti’ni uygar bir düzene getirme çabasıyla bir süre ayakta tutmayı başardılar(Ortaylı 2011: 126-127). Araştırmacı, dönemin düşünür kitlesini ‘Bâb-ı âli aydını’ olarak isimlendirmekte ve bu şahsiyetlerin muhafazakâr kimliğini de beyan etmektedir: “Bâb-ı âli aydını dediğimiz zaman her şeyden evvel 19. yüzyıldaki kültür değişimini, dünyaya açılışı anlayan bir adamı tasavvur etmek gerekir. Bu değişmek için değişen bir aydın tipi değildir. Bu zaruretler dolayısıyla kendini değiştiren biridir. Bâb-ı âli’nin aydını 19. yüzyılda, hiçbir şekilde dedesinin bildiklerini unutan ve reddeden biri değildir. Bir yerde onun yaşadığı hayatın içine doğmuştur ve günün birinde onun gibi yaşayıp ölecektir. Arada bazı şeylere yöneliyor ise, o asrın icabatındandır” (Ortaylı 2006: 126).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Modernleşme, hemen her toplumda çeşitli dönemlerde bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı tarihinde genel olarak bunun karşılığını ilk defa Tanzimat dönemi karşılarsa da bu dönemden önce farklı padişahlar tarafından da kısmen birtakım değişiklikler düşünülmüştür. II. Osman, III. Ahmet ve III. Selim gibi padişahlar bazı kısmî modernleşme teşebbüsleri içine girseler de çeşitli nedenlerden dolayı istedikleri sonuçlara ulaşamamışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu, Batı Avrupa karşısındaki geri kalmışlığını 18. yüzyıldan beri askerî-teknik reformlarla kapatmaya çalışmış fakat modernleşme ile idarî, hukukî, malî reformların da gerekliliği saptanmıştır. Bundan hareketle, Osmanlı modernleşmesi, kaçınılmaz olarak Batı dünyasının ideolojik yapısını da almak durumunda kalmıştır (Ortaylı 2008: 20) Osmanlı İmparatorluğu'nun II. Mahmud Han döneminde bir takım değişiklik ve yeniliklere tâbi kaldığı düşünülse de esas manada modernleşmenin 1839'da yürürlüğe konulan Tanzimat Fermanı'yla gerçekleştiği düşünülmektedir(Ortaylı 2008: 16). 'Modernleşme' kavramı üzerine yorumlar yapan İlber Ortaylı, bu bağlamda bazı sıkıntıların da Osmanlı bünyesinde cereyan ettiğini şu şekilde ortaya koymaktadır: “Modernleşme aslında, gelişmiş toplumun özelliklerinin az gelişmişler tarafından alınması, diye tarif ediliyor. Bu tarif yeterince açık değil. Modernleşme varolan değişimin değişmesidir. Yani toplum zaten belli bir ölçüde değişedurunken anî ve hızlı bir değişme dönemine girilmesi söz konusudur. 19. Yüzyılda Osmanlı toplumundaki kurumsal değişmeler, toplumsal hareketliliklerde niteliksel ve niceliksel bir patlama yaratmıştır. Bu patlamayı halen birçok tarihçinin ve düşünen adamın gerileme, dağılma veya sömürgeleşme ve kültürel yozlaşma ya da 'kötü batılılaşma' diye adlandırdıklarını biliyoruz” (Ortaylı 2008: 15).

Esas olarak devlete ve devletin gücüne bağlı bir durum olan toplumsal değişim ve dönüşüm, hep devletin biçimlendirdiği reformlar ile bu paralelde yapılan kurumlar etrafında ele alınmıştır. Bu anlamda Tanzimat, tamamen yukarıdan aşağıya uygulanması hedeflenmiş yani devletten topluma tek düzlemlî bir reform hareketi olarak kabul edilmiş ve dönemin devlet adamları tarafından çok dilli, çok dinli ve çok milletli modern bir Osmanlı toplumu oluşumu amaçlanmıştır (Toksöz 2012: 212). Bu oluşum esnasında, batıdan gelecek bazı kültürel tahribatlara karşı mânevî bir dirençle Osmanlı kimliğinin korunması teziyle düşünülen Tanzimat, kültür ikilemelerinin doğmasına da sebebiyet vermiştir. Örneğin bir yandan Namık Kemal iktisadî liberalizmi gerekli görürken diğer yandan Ali Suavî'nin, Gazzâlî'nin eserlerinden bir iktisat felsefesi çıkarmaya çalışması bu ikiliğin bir göstergesidir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Bunun dışında eğitim sisteminde mektep-medrese ikiliği de o dönemin fikrî yapısındaki gelenekçi-modern çatışmasının başka bir göstergesidir (Kutluer 1992: 153). Örneklendirdiğimiz bazı ikilemlere ve tam olarak sonuçları olumlu yönde alınamamış icraatlara rağmen, Tanzimat devrinin modern Türkiye'nin oluşumundaki payının önemli olduğu düşünülmektedir. 19. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti ile aynı yerden yola çıkan bazı Ortadoğu ülkelerinin, sosyal, siyasal, kültürel yönden bugün Türkiye ile aynı tarihsel dönemde olmadıkları dikkate alınrsa, siyasal ve kültürel atılımların hızlandırıcı etkisinin gücünden bahsedilebilir (Ortaylı 2011: 36).

### **Genel Olarak Tanzimat Dönemi ve Özellikleri**

Tanzimat dönemi, 1839'dan 1876 yılına kadar uzanan iki dönemden müteşekkildir. Birinci dönem, Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun hüküm ve uygulamalarını kapsamakta (1839-1856); ikinci dönem ise, 1856 Islahat Fermanı'nın ilânından 1876 I. Meşrutiyet'e kadar olan süreyi kapsamaktadır. Bu birbirini takip eden iki dönem, aynı zamanda birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Kavram olarak Tanzimat; Türk siyasi, idari, iktisadi ve içtimai hayatında bütünüyle bir değişmeyi ve yeniden yapılanmayı ifade eder ve Osmanlı Devleti'nin tüm sistemleri, Tanzimat'tan şöyle ya da böyle etkilenmiştir (Eryılmaz 2010: 95).

Padişah II. Mahmud'un vefatı üzerine tahta, daha henüz on sekiz yaşında olan Abdülmecit geçmiştir. Genç padişah, padişahlığının ilk günlerinde Mısır kuvvetlerinin Osmanlı ordusunu Nizip'te mağlup ettiğini, birkaç gün sonra da, kaptan-ı derya Fırarî Ahmed Paşa'nın Osmanlı donanmasını İskenderiye'ye götürerek Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa'ya teslim ettiğini öğrenmiştir. Bu durum Osmanlı Devleti'nin ordusuz ve donanmasız kaldığını göstermiştir. Sultan Abdülmecit, devletin tecrübeli ve işbilir kişilerini önemli mevkilere atamış olsa da, esas Londra elçiliğinde bulunan Dışişleri bakanı Mustafa Reşit Paşa'ya teşebbüsler noktasında güven beslemiştir. Mustafa Reşit Paşa, Osmanlı-Mısır meselesini ele alan heyetlerde vazife almış, Paris ve Londra elçiliklerinde bulunmuş, Fransa'daki 1830 ihtilâlini bizzat yaşamış tecrübeli bir bürokrat durumundadır (Karal 2011: 169). Dönemin Avrupası'nda, Fransa ve İngiltere liberal devletler; Avusturya, Prusya ve Rusya ise hâlâ tanrı hakları sistemine bağlı devletler profilindeydiler. Osmanlı'nın eskiden beri düşmanı durumunda olan Avusturya ve Rusya devletleri karşısında kendi kuvvetiyle kendini

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

savunamayacak duruma düşmesi gerçeğinden hareketle, Avrupa siyasetinde yer alan muvazene (eşitlik, uygunluk) ilkesinden faydalanması gerekmektedir. Bunun için de Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak bütünlüğüne taraftar olan Fransa ve İngiltere'ye yakınlaşması gerekli idi. Bu sayede Osmanlı devleti kuvvetlenecek ve güvenliğini sağlayacaktı. Ancak bunun olabilmesi için 'Tanzimat-ı Hayriye'nin işleve girmesi Mustafa Reşit Paşa tarafından elzem görünmekteydi, devlet kurumlarında gerçekleştirilecek bir takım düzenlemeler sayesinde hem belirli bir sempati kazanılacak hem de 18. asrın başından beri süregelen ıslahatın da nihayetlenmesi sağlanacaktı. 'Tanzimat-ı Hayriye' bir hatt-ı hümayun şeklinde 3 Kasım 1839 tarihinde ilân edildi. Beş bölümden oluşan Gülhâne hatt-ı hümayunu, pâdişah'tan bütün bakanlara, ulemeden askerlere, patriklerden hahama, esnaf teşkilâtı temsilcilerinden elçilere kadar hemen her mevkide bulunan insanların huzurunda Mustafa Reşit Paşa tarafından okunmuştur (Karal 2011: 170). Fransız bürokrat Engelhardt'ın 1882-1883 yıllarında kaleme aldığı *Tanzimat ve Türkiye* adlı eserinde yer alan bir bölüm, dönemin sadrazamının düşüncelerinin ve amaçlarının neler olduğunu ortaya koyma açısından yukarıdaki bahsi geçen kısmın destekçisi niteliğindedir: "Tanzimat, henüz kabataslak bir hâldeydi. Sonra, yavaş yavaş özel bir şekil aldı; Reşid Paşa'nın gayretiyle devletin özel siyaseti hâline dönüştü. Sokollular, Köprülüler, Koca Ragıplar gibi, Osmanlı tarihinin özel bir dönemini hatırlatan bu büyük Sadrazam, kendi siyasî hayatında değişmez bir ilke kabul etmiştir ki, o da devletin selametinin ancak ıslahat ile sağlanabileceği gerçeğidir. Reşid Paşa'ya göre Tanzimat, yalnız memleketin iç durumunu ıslaha yarayacak acil bir tedbir değil, belki ve özellikle devletin dış güvenliğini sağlamakta yegâne vasıtaydı; çünkü yabancı devletlerin güvenini kazanmak, manevi yardımlarını elde etmek, şimdiye kadar Avrupa devletleri dışında yaşayan Osmanlı Hükûmetinin varlığını koruma gereğini ve ihtiyacını Batılı devletlere kabul ettirmek, kısacası Osmanlı Devleti'nin siyasî dengede yararlı bir unsur olmasını sağlamak ancak Tanzimat ile mümkün olabilecekti" (Engelhardt 1999: 234).

Ünlü tarihçi Hammer'den aldığımız birebir alıntı da, yürürlüğe konulacak fermanın hangi şartlarda oluştuğunun âdeta bir özeti şeklindedir. Hammer'in bu konuyla ilgili görüşleri şu şekildedir: "Bu Tanzimat Türkiye'si, her şeye rağmen yalnız Müslüman bir devlet olabilirdi. Din bakımından büsbütün kayıtsız kalmak, ondan çok uzaktı. Böyle bir şey açıktan açığa ifade olursa, herhangi bir Osmanlı hükûmeti için büyük bir tehlike teşkil ederdi. Fakat son zamanlarda devletin başına geçmiş olan şahsiyetler, Batıda kaldıkları uzun zamanın ve



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Hıristiyan dünyasıyla olan bağlarının etkisi ile, tam bir tesamuh göstermeği gerekli buluyorlardı. Bunun esaslı sebepleri vardı: Evvelâ bu devletin Rusya'ya karşı hamî olarak İngiltere ve Fransa'yı kazanması gerekiyordu; sonra da İmparatorluk içinde yalnız iki milyonu Avrupa'da olmak üzere 19-20 milyon Müslümana karşılık iki milyon Rum, bir buçuk milyon Arnavut, iki milyon dört yüz bin Ermeni, Sırlarla birlikte altı milyondan fazla İslav yaşıyordu. Aydın bir dünya görüşünün mahsulü olan bu dinî tesamuhun tabii bir sonucu olarak Hıristiyanlara vilâyet meclislerinde yer verilmiş, ayrı ayrı mezheplerin reislerine 1850 den 1852 ye kadar geçen zaman içinde Ermeni Protestanları da, ırkdaşlarının bütün mukavemetlerine rağmen, bu mezheplere katılmışlardı yeni haklar tanınmıştı. Gene aynı sebeplerdir ki o zamana kadar ki reayanın, artık İmparatorluğun öteki ahalişi gibi tebaa haline getirilerek haraçtan muaf tutulması ve kur'a usulüne göre toplanacak orduya asker alınması düşünülmüştür” (Hammer 1992: 238).

Tanzimat fermanı'nın genel mânâda üç önemli sosyal düzenlemeyi hedeflediği düşünülmektedir. Özellikle tebaa üzerine bir takım yeniliklerin yapılması gerektiğini düşünen dönemin idarecileri; köleliğin kaldırılması, müslim-gayrimüslim tebaa arasında eşitlik sağlamak ve yönetilenlerin can, mal güvenliği ve haysiyetinin korunması çabaları şeklinde insan hayatı ve haklarını ele alan üç aşamayı temel almışlardır (Ortaylı 2011: 105). Bütün bu tebaa üzerine tertiplenen sosyal düzenlemelere rağmen, Osmanlı'nın bu çabaları Avrupalı devletler tarafından yetersiz görülmektedir ve bunun paralelinde 28 Şubat 1856 tarihinde yirmi bölümden oluşan Islahat fermanı yürürlüğe girmiştir. Gerek Gülhane Hatt-ı Hümayunu, gerekse Islahat Fermanı iki önemli antlaşmanın öncesinde ilân edilmiştir. Bunlardan Gülhane Hatt-ı Hümayun'u, uzun süreden beri Osmanlı Devleti'yle Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa arasındaki savaşı ve anlaşmazlığı, İngiltere'nin yardımıyla sona erdiren 25 Kasım 1840 tarihli antlaşmadan bir yıl önce ortaya konulmuştur aynı şekilde Islahat Fermanı da, Kırım Savaşı'nın sonuna doğru Paris Konferansı'ndan önce düzenlenmiştir. Bu her iki fermanın tertiplendiği dönemde, Osmanlı Devleti önemli sıkıntılar içinde bulunmaktadır (Eryılmaz 2010: 81). Düşünüleceği üzere, Islahat Fermanı'nda yer alan hükümlerin bir çoğu gayr-i Müslim tebaanın imtiyazlarının tevsi' edilmesine yani bollaştırılmasına ait idi. Bu şekilde Müslümanlarla Hıristiyanlar arasında mevcut olan farklar tamamen ortadan kalkıyor ve bütün Osmanlı tebaası hukukî bakımdan her sahada eşit haklara sahip olmuş bulunuyorlardı. Avrupa devletlerinin, Osmanlı imparatorluğunu Islahat Fermanı'nı ilâna mecbur etmeleri,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

kendi siyasi ve iktisadi menfaatlerini bu kulvarda korumak ve âdeta yeni bir kapitülasyon hakkı elde etmek, daha doğrusu maddî emperyalizm yanında manevî bir emperyalizm siyaseti zihniyetini gerçekleştirmekten başka bir esasa dayanmıyordu. Bundan dolayı, Islahat Fermanı'nın uyandırdığı aksi te'sirler de o düzeyde geniş ve etkili olmuştur (Eren 2007: 104).

Tanzimat döneminin yazılı belgesi olan Gülhâne hatt-ı hümayunu'nda yer alan prensipler incelendiğinde, 'Osmanlılık' fikrinin yeni siyaset olgusu olarak temel alındığı ortaya çıkmaktadır. Devlet bünyesinde çıkan, farklı milletlerin oluşturduğu milliyetçilik düşüncesine karşı 'Osmanlılık' duruşu bir devlet isminden çıkıp ideolojik bir hâle dönüşmüştür. Bu dönemde 'Osmanlılık' kavramı, Osmanlı toplumunu meydana getiren çeşitli milletler arasında 'kültürel' ve 'siyasal' birliğin oluşturulmasında, öne çıkan bir ideoloji haline gelecektir (Eryılmaz 2010: 90). Bu bağlamda Osmanlı'nın her kademesinde Müslimler kadar gayrimüslimlerin de bulunması ve bu kesimin batı dilleri kadar Osmanlıca'yı da yazıp ve konuşuyor olması 'Osmanlılık' kavramı içinde yer alan unsurlardan birine örnek teşkil etmektedir ve bu paralelde Osmanlılık yeni bir yurtseverlik olarak ortaya çıkmakta bunun sonucunda hükümdara sâdik gayrimüslim önemli devlet adamlarındaki artış göze çarpmaktadır (Ortaylı 2011: 274). Fakat 'Osmanlılık' düşüncesinin, Islahat fermanıyla birlikte büyük çapta zedelendiğini ortaya koyan tezlerde dikkat çekmektedir. Bu hususta Araştırmacı Cevdet Küçük tarafından ortaya konan tespitler bir örnek niteliğindedir: “Abdülmeccid dönemi ıslahat tarihi açısından büyük önem taşır. Padişah, ilân ettiği fermanlara sadık kalarak, çeşitli unsurları eşitlik prensibi içinde ve Osmanlılık fikri etrafında birleştirmeye çalıştı. Fakat özellikle gayri müslim unsurlarda uyanan milliyetçilik duygularının Islahat Fermanı'nın getirdiği imtiyazlarla desteklenmesi, dinî, iktisadî ve millî haklara kavuşan azınlıkların Batılı devletlerce de himaye edilmeleri, böyle bir birliğin kurulmasını imkânsız hale getirdi. Abdülmeccid'in de önceki padişahlar gibi kendi üstünde tanıdığı tek kuvvet şeriattı. Bütün icraatını ve iradesiyle yaptığı yeni düzenlemeleri şeriata uygun yapmak zorunda olduğu inancıyla hareket ediyordu. Diğer taraftan Abdülmeccid, devlete devrinin şartlarına uygun bir düzen vermekten başka çare bulunmadığına da inanmıştı. Islahatçı düşünceye sahip devlet adamlarını desteklemesi de bundan dolayı idi. Onlar umumi idarede yeni düzenlemelere giderken, kendisi de eski padişahların tâbi olduğu bazı gelenek ve usullerde yenilik yapmaya çalıştı” (Küçük 1988b: 260).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Tanzimat dönemi itibariyle genel olarak bu siyasi oluşumların etkisiyle bir takım sosyal ve kültürel başkalaşımın da varlığından söz edilebilir. Örneğin Osmanlı'nın inanç sisteminde önemli yer tutan tasavvufî hareketlerde bu dönem esnasında bir takım farklı tercihlerin bulunması önemli bir husus olarak ortaya çıkmaktadır. II. Mahmud tarafından gerçekleştirilip 'Vâka-yi Hayriye' diye adlandırılan Yeniçeri ocağının lağv edilmesi koşutunda hem İstanbul'da hem de İmparatorluğun diğer vilayetlerinde bulunan Bektaşî tekkelerinin kapatıldığı bilinmektedir. Bu faaliyetler sonrasında Mevleviye ve Nakşibendiye tarikatları devlet desteğiyle daha çok popülerleşmiş ve bu süreç Tanzimat döneminde de sürmüştür. Bunun dışında esas dikkat çekici nokta bu dönemde devlet kanalıyla medrese-tekke soğukluğu giderilmeye çalışılarak tarikatlar üzerinde kontrol oluşturmak istenmiştir (Kara 1985: 982-983).

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1699 Karlofça Antlaşmasıyla başlayan gerileme dönemine karşılık Avrupa hızlı bir şekilde sanayileşmeyi sağlamaktadır. Şehircilik, bilim ve eğitim platformlarında çok güçlü atılımlar yapılmaktadır. Çeşitli sebeplerle batıya giden Osmanlı aydınları ülkeye büyük bir hayranlıkla dönmektedirler. Her dönem olduğu gibi 19. asırda da, ilk olarak askerî alanda yapılacak yeniliklerin devleti eski gücüne ulaştıracağı düşünülmekte ve atılımlar ilk olarak bu kulvarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Askerî eğitim veren okullar açılmakla kalmamış, kıyafet noktasında dahi batılı asker imajına bürünmeye çalışılmıştır. Daha sonra modernleşme ve batılılaşma günlük yaşama yansımakta; ulaşımdan aydınlanmaya, giyimden sıhhiyeye kadar bir dolu Avrupaî değişimler artarak devam etmektedir. Batıdaki eğitim sistemini hedefleyen bir dizi okulların faaliyete başlaması gibi basın dünyasında da birtakım batılılaşma eğilimi içerisinde olan dergi ve gazetelerin oluşumu da önem arz etmektedir. Özellikle devletin başşehri İstanbul'da birçok batılı mağazaların şubelerinin açılması da Osmanlı'da Avrupalı yaşayışın yayılmasında etkili olmuştur (Okay 1998: 21-22). Bu paralelde batılılaşma etkisiyle materyalist bir değişimin çeşitli şekillerde toplum üzerinde etkin olduğu düşünülmektedir. Bilal Eryılmaz'dan alınan bir alıntı bu destek olmaktadır: “19. yüzyılda, inanç, düşünce ve yaşayıştaki değişimler ve farklılıklar fiziki yapılara da yansdı. Bunun en çarpıcı örneği, Tanzimat'tan sonra inşa edilen Dolmabahçe Sarayı ve Boğaz'daki diğer yapılarıdır. Bu saray ve yapılar, öncekilere göre oldukça farklı bir dünya görüşünün eseri olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat, toplumda paylaşmanın, hayır ve

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

sevap duygularının ağırlıkta olduğu bir dünya görüşünden, mala ve eşyaya karşı ilginin giderek geliştiği maddeci bir düşünce ve yaşayış tarzına geçişi simgeler” (Eryılmaz 2010 67-68).

Tanzimat dönemi aynı zamanda bir çeşit laiklik kavramını da Osmanlı'ya getiriyor; bütün siyasî, sosyal, kültürel ve iktisadî hayat sahalarını da kapsıyordu. Batı tiyatro oyunları ve mûsikîsi, Müslümanların ve gayri Müslimlerin kanun önünde tam eşitliği, bazı seçkin zümrelerde kadın erkek eşitliği ilk defa bu dönemde ortaya çıkan olgulardır. Avrupa'daki gibi hükümetin sorumluluğu ve kadrosu artmaktadır. 19. asır itibariyle memuriyet sistemi hem istihdam hem de çok yönlü faaliyetler alanında büyük gelişmeler göstermektedir. Bu memurlar; hastane ve karantina merkezlerinden model çiftliklere, yol inşaatı ve bakımından telgraf hatları ve demiryollarına kadar birçok ayrı kulvarda idare mekanizmasını işler hâle getirmekteydiler (Quataert 2004: 890).

Tanzimat döneminin pâdişahı olarak Sultan Abdülmecid sembol hükümdar durumunda olsa da; Mecid'in vefâtından sonra 1861'de tahta geçen Sultan Abdülaziz, Tanzimat döneminin son onbeş yıllık sultanlığını yürütmüştür. Her ne kadar ağabeyinden oldukça farklı bir dünya görüşüne ve çok daha fazla gelenekselci yapıya sahip bir imaj sergilese de, Tanzimat'tan vazgeçmeyerek bu düşünce paralelinde bir takım faaliyetlere devam etmiştir (Küçük 1988a: 179).

### **Tanzimat Dönemi'nde Batı etkisindeki sanatların genel durumu**

Tanzimat'la birlikte batılılaşma ideolojisinin fazlaca görüldüğü sanatlar arasında mimari, edebiyat ve tiyatroyu göstermek kanımızca yanlış olmayacaktır. Bu bölüm itibariyle müzik dışındaki bu üç sanatın durumu hakkında genel bilgilerin ortaya konması, esas konumuz olan müziğin de nasıl bir hal aldığına ilişkin anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

#### ***Mimari***

Bu dönem itibariyle Osmanlı'da mimari anlayışın batı etkisine girdiği net olarak görülmektedir. Batı Avrupa'da XVIII. yüzyılın sonlarına doğru oluşan, Fransız ihtilali ve buna müteakip Napolyon İmparatorluğu ile hızlanan neo-klasik üslup Osmanlı'da da biraz gecikmeli de olsa yer almıştır. Ana çizgilerini Yunan-Roma sanatlarından aldığı için neo-klasik

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

***Özgür Sadık Karataş***

ismiyle anılan bu akım, Napolyon döneminin karakteristik sanatı olduğu için ‘*empire*’ yani imparatorluk üslubu olarak adlandırılmıştır. XIX. yüzyılın ilk yarısı itibariyle Osmanlı topraklarına giren bu üslup, Abdülmecit ve Abdülaziz dönemlerinde gerek dinî, gerek kamu binaları, gerekse saray, yalı, konak ve köşk mimarilerinde kendini göstermiştir. Yaklaşık olarak XIX. yüzyılın sonuna kadar sürmüş olan bu üslup Klasik Türk anlayışından hiçbir unsuru üzerinde taşımamaktadır. Bu nedenden dolayı Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından ‘Tanzimat üslubu’ adıyla isimlendirilen bu akım, çeşitli çevrelerce de kabul görmüş ve bu adla anılmıştır (Eyice 1992: 171). Sanat tarihi konusunda önemli araştırmalar yapan Semavi Eyice ‘*empire* akımı’nın en önemli temsilcileri olan yapıları şu şekilde ifade etmektedir: “Avrupa neo-klasik denilebilecek *empire* üslûbun daha da kuvvetle belli olduğu selâtin camileri, Abdülmecid’in annesi Bezmiâlem Vâlide Sultan adına 1853-1854 yıllarında yaptırılan Dolmabahçe Camii ile Ortaköy’de 1854-1855’te inşa ettirilen Büyük Mecidiye Camii’dir (Ortaköy Camii). Bunların çok ince minarelerine Antikçağ’ın sütun başlıkları biçimi verilmiş, cepheler bir saray cephesi gibi Batı sanatına mahsus mimari unsurlarla tezyin edilmiştir. Aynı hususlar 1851’de yine Abdülmecid’in inşa ettirdiği Hırka-i Şerif Camii’nde de görülmekte, ancak burada *empire* üslûp minare şerefelerinin sütun başlığı biçiminde oluşu ile belirlenmektedir. Yine Abdülmecid’in 1854’te yaptırdığı Teşvikiye Camii ise cephesindeki bir ilkçağ yapısını andırır biçimde üçgen alınlıklar ve akroterleriyle Batı’nın *empire* üslûbunun Türk cami mimarisine uygulanışını gösterir” (Eyice 1992: 171).

Ayrıca bu dönemde devlet kurumlarında da bu üslubun aynen yer aldığını söylemek mümkündür. Devlet otoritesini gösteren bu yapıların genellikle girişleri, pencere üst lentoları İlkçağ’ın üçgen alınlığı ve sütunlarla süslenmiştir. Kapılarının üstünde ise padişah tuğrasından başka XIX. yüzyılda devletin alâmeti olan sancaklı, çeşitli silâhlı arma yer almıştır (Eyice 1992: 179)

### ***Edebiyat ve Tiyatro***

Genel mânâda, Türk edebiyatında siyasi Tanzimat hareketiyle beraber Batılılaşmanın başladığı kabul edilmektedir. Bunda, idarî ıslahatın ve edebî yeniliklerin aynı ad (Tanzimat) altında anılmasının rolü olduğu düşünülmekte ve Batılılaşma hareketlerini Şinasi ile başlatmak genel bir görüş olarak belirmektedir. Şinasi’nin birçok hususta ilk olma özelliğini taşıması bakımından bazı eserleri esas alınmak suretiyle edebiyatta Batılılaşmanın itibarî başlangıcı olarak 1859 yılı kabul edilebilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Özgür Sadık Karataş**

Batılılaşmanın ilk önemli örnekleri olarak *Şair evlenmesi* adlı eserin yazılmış olması gibi, Batı'dan yapılan manzum ilk şiir tercümesi (*Tercüme-i Manzûme*) bu yıla rastladığı gibi diğer yenilikler de buna yakın yıllarda yer alır. Yine Şinasi'ye ait, şiirde şeklin ve içeriğin değişmesini gösteren 'Reşid Paşa'ya Kasideler', edebî dilin değişmesinde ve türlere sosyal konuların girmesinde rolü olacak ilk yerli gazete *Tercümân-ı Ahvâl*'in neşri bu belirtilen dönemin içinde bulunur. Bütün bu değişiklikler aynı zamanda Osmanlı aydınının Batı'ya açılmasının ve Batı'dan tesadüfî veya şuurlu olarak giren yeniliklerin izlerini taşıdığı için bu devir Tanzimat edebiyatının yanı sıra Avrupaî Türk Edebiyatı, Edebiyat-ı Cedîde, Batı tesirinde Türk Edebiyatı, yeni Türk edebiyatı gibi isimlerle de zikredilmiştir (Okay 1992: 167-168).

Türk şiirine Batı tesiri, Divan şiirinin şekil, ihtiva ve kaideler nedeniyle oluşturmuş olduğu direniş sayesinde geç zuhur etmiştir. Öyle ki; şiirde yenilikçi düşünceye sahip olanlar bile eski tarzı terk edememişler ve asrın sonuna kadar Divan şiirinin etkisi altında kalmışlardır. Bu tespitlerin sahibi Orhan Okay konuyu şu ifadelerle daha da detaylandırmaktadır: “Şinâsi'nin şiirde yeniliği, başlığını kaside koyup mesnevi gibi kafiyelendirmesi bir tarafa, şekilden ziyade muhtevaya aittir. Eski mazmunları bırakması, sehl-i mümteni gibi yalın, dilin mantığına dayanan sağlam mısralara ulaşması, halk deyimleri ve atasözlerinin, hayvan hikâyelerinin, siyasî ve sosyal kavramların şiire girmesi bunlar arasında sayılabilir. Muhteva bakımından Nâmık Kemal onun takipçisi olmakla beraber ancak Abdülhak Hâmid'in denemelerinden sonra yeni nazım şekillerini tecrübe eder. Klasik şiirin kalıplarının kırılması ve Avrupaî şekillerin denenmesi asıl Abdülhak Hâmid'le başlar. Disiplinli ve her zaman şuurlu olmamakla beraber Hâmid muhtevada da şekilde de büyük ve cüretli yeniliklerin peşinden koşmuştur. Onu Avrupaî nazım şekilleri, yeni bir şiir dili ve sentaksı ile Servet-i Fünûn şiiri takip eder. Bilhassa divan şiirinde muayyen bir kalıba bağlı müstezad şeklinin hemen her vezinde ve kural dışına çıkan kullanılışı, serbest müstezada ve serbest şiire doğru yapılmış denemelerdir” (Okay 1992: 169).

Batı orijinli edebî türlerden biri de roman-hikâyedir. Bu tarzın ilk muharriri olarak bilinen Ahmed Midhat Efendi, 1870-1876 yılları arasında on yedi hikaye-roman ortaya koymak suretiyle Türk okuyucusunun belli bir zümresini bu tarza alıştırdığı görülmektedir. Dile ve tekniğe fazla itina göstermeyen yazar, eski meddah geleneğinden gelen bir üslup kullanarak Şinasi'nin ve Nâmık Kemal'in makalelerle değindiği bazı sosyal sorunları bu yeni türün içinde vermeye çalışmıştır. Bu dönemin içinde yer alan Şemseddin Sâmî'nin *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* adlı eseri halk hikayesine birkaç küçük unsur ilave etmekten, Nâmık Kemal'in *İntibah* adlı eseri halk hikayesinden Avrupaî tarz romana geçişin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Okay 1992: 169).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Bunun dışında Tiyatro da Batılılaşma döneminin ürünleri arasında Türk edebiyatı içinde yer almaktadır. Bu konuda da Okay'ın ifadeleri şu şekildedir: “Bu tarihten önce meddah, karagöz, ortaoyunu gibi seyirlik oyunlar belli bir yazara ve metne dayanmadığından edebî bir tür olarak tiyatro alanının dışında düşünülmelidir. Bu bakımdan Şinasi'nin Şair Evlenmesi, dili, sahneye koyma tekniği ve entrika bakımından, kendisinden sonra yazılmış pek çok tiyatro eserinden başarılıdır. Şinasi'den sonra tiyatro Ali Haydar, Nâmık Kemal, Şemseddin Sâmî, Abdülhak Hâmd'in eserleriyle ve daha çok trajedi türünde devam etmiştir. Bunlar Fransız klasik tiyatrosu ile Shakespeare romantizmi arasında büyük değerleri tema olarak alan, diyalog ve tiradlarda teatral olmaya özenen, teknik bakımdan Şinasi'yi aşamayan çalışmalardır” (Okay 1992: 169).

Bu bütün edebî hareketlerde, temel olarak ediplerin ve şairlerin siyasi bir profil çizdiğinden bahsetmek kanımızca yanlış olmayacaktır. Bu paralelde Ortaylı'nın ifadeleri dikkat çekicidir: “Türk şairi ve edibi Tanzimat'tan sonra edebiyatta politika yapmaya başladı. Divan şairi, şiirde politika yapmaz, toplumu eleştirmez, yazan da, dinleyen de edebiyatta bir ruhî dinlenme ve tecerrüd yolu arardı. 17. ve 18. yüzyılın adamı devletin politikasını, toplumsal buhranı elbette ki eleştirir, çare gösterirdi, ama edebiyat aracılığıyla değil...” (Ortaylı 2008: 24).

Tanzimat aydınının genel çabasına bakıldığında; Batı kültürünün doğru uygulanması noktasında gazete, hikaye, roman, vb. türlerde birtakım öğretilerin yer aldığını söylemek doğru olacaktır (Hızlan 2011: 260-261).

### ***Müzik***

Tanzimat döneminde birçok batılılaşma hareketinin, Sultan II. Mahmud'un modernleşme adımlarının birer takipçisi olarak nitelendirilmesi gibi müzik sanatında da durumun böyle olduğu düşünülebilir.

O dönem itibariyle şehzâde olan amcası III. Selim'den tanbur ve ney icrâsını öğrenerek, mûsikî toplantılarına katılarak eski eserleri meşk etmiş olan II. Mahmud; mevlevîyye tarikatına intisab ederek, dinî mûsikîmizi de yakından tanımıştır. Bütün bu Türk mûsikîsi âşinâlığı ve emektarlığına karşın Sultan II. Mahmud, Türk mûsikîsi'ne özellikle bir gelenek hâlini almış saray desteğinin azalmasına ve hattâ neredeyse kesilmesine sebep olmuştur. Pâdişahın devrinde Enderûn ihmal edilmiş ve Saray bandosu kurulmuştur. Bu bağlamda Türk mûsikîsi devlet koruyuculuğundan ayrı tutulmuş ve kontrol dışına çıkarılarak yozlaşmanın temelleri atılmıştır (Özalp 2000: 511).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Vâka-yi Hayriyye'yle Yeniçeri ocağı kaldırılırken beraberinde Mehterhâne de lağv edilip yerine Muzika-i Hümayun kurulmuştur. Bu değişiklikte bando-muzika Türk askerî müziğinde yerini alırken batı müziği şubeleri için olumlu ve ileriye dönük, Türk mûsikîsi için de bilakis yıpratıcı bir atmosfer oluşmuştur. Yeniçerilikle ilgisi olan Bektaşîliğin çok sıkı denetim altına alınması sonrasında Bektaşî müziği, mehter müziği gibi olmasa da kısmen üretkenliğini yitirmiştir. 1828'de eğitime geçen bando-muzika ile sarayda bir gelenek halinde süre gelen sanat müziği faaliyetleri etkilenmiş ve sonrasında Muzika-i Hümayun kuruluşunun temeli oluşmuştur. Sarayın Batı mûsikîsini teşvik etmesi sadece bando eğitimi düzeyince kalmamış, maestrolar buradaki çalışmalarında Batı mûsikîsi türlerine de eğilmeye başlamışlar ve bu paralelde Başşehir İstanbul'daki Levanten ve azınlık cemaatlerinin de bu yeni sanat eğilimlerini kuvvetle destekledikleri görülmüştür (Sanal 1992: 184). Bu dönem esnasında Osmanlı sarayında başta Donizetti ve Guatelli gibi batılı müzisyenler görev almış, bu şahsiyetler batı notasının tanınmasını ve yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Bunun devamında 1850'li yıllarda 'Nota muallimi Salih Efendi' tarafından Muzika-yı Hümayun mensuplarına ders verildiği bilinmektedir (Behar 1987: 41).

Tanzimat döneminde hemen her sahada kendini gösteren Batılılaşma ideolojisi, II. Mahmud döneminden gelen müzik tercihlerinin destekçisi şeklinde devam etmektedir. Bu dönemin pâdişahı Sultan Abdülmecid, şehzâdeliği sırasında tahsil ve terbiyesine itina gösterilerek âdeta Avrupalı bir prens gibi yetiştirilmiştir. Üst düzey Fransızca bilen ve Batı neşriyatını yakından takip eden pâdişah, Batı yaşam tarzına ve müziğine hayranlık duymuştur (Küçük 1988b: 259). Tanzimat'ın ilk yıllarında Beyoğlu'ndaki özel tiyatrolarda olduğu gibi, Dolmabahçe Saray'ında yer alan tiyatro binasında da bir süre opera, operet ve temsiller de seyredilmiştir. Bu ortamda bir de saray orkestrası teşekkül ettirilmiş, Sultan II. Mahmud döneminde başlayan, Harem'de orkestra ve hatta bando teşekkülüne kadar giden mûsikî devrimi Sultan Abdülmecid zamanında kuvvetlenerek devam etmiştir. Yine bu dönemde başta piyano olmak üzere batı müziği sazları tanınmaya başlanmış ve hattâ bazı aristokratlarda sarayı takliden piyano icra etme ilgisi ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu atmosferde bazı Türk mûsikîşinasları, millî mûsikî geleneğiyle Batı mûsikîsindeki çok seslilik göreneğini bir araya getirip yeni sanat anlayışları ortaya çıkarmak istemişler ve bu çerçevede birtakım çokseslilik denemeleri dahi yapmışlardır (Sanal 1992: 184). Bunun dışında Türk mûsikîsi makamlarında önem arzeden perdelerin bazı eserlerde değişime uğradığı da belirtilmektedir. Bu hususta Haydar Sanal'ın tespitleri dikkat çekicidir: “Bu yüzyıllarda ülkeye daha bando mûsikîsi gelmeden başlayan Batı mûsikîsi öğrenme arzuları Türk mûsikîsi makamlarını da etkilemiştir. Bu etkiler Batı mûsikîsinin majör ve minör tonları ile aralarındaki rölatifler (bağlı tonlar)



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

etrafında olmuştur. Meselâ acemaşiran makamı Emin Ağa'nın eserlerinde neredeyse segâh perdesinden kurtulmuş, kürdî perdesi kullanılarak daha da majörleşmiştir” (Sanal 1992: 184).

Osmanlı sarayında önemli bir gelenek hâlinde devam eden Türk mûsikîsi icra ve bestekârlığı, Abdülmecid döneminde önemli nispette kan kaybetmiştir. Dönemin bu kulvardaki önemli sanatçıları durumdan memnuniyetsizlik duymakta ve vazifelerinden artı keyif almamaya başlamışlardır. Bu konuda Sadettin Nüzhet Ergun'dan alınan birebir alıntı önemli bir örnektir: “Dede'nin Sultan Mecid zamanında sarayda neş'esiz bir hayat geçirmeğe başladığı hakkında rivayetler mevcuttur. Ahmed Celâleddîn Dede ile Eşref Ede'nin verdikleri şifahî malûmata göre, Abdülmecid, san'atlı saz ve söz eserlerine rağbet etmez, bedî hiç bir güzelliği olmayan alelâde bir takım şarkı ve türküler istermiş. İsmail Dede, birgün Dellâlzade'ye bu halden şikâyet etmiş, söz arasında da "Bu oyunun tadı kaçtı" tabirini kullanmıştı. İşte hacca gitmesinde âmil olan olan maddî sebeplerden en mühimmi budur. O günden sonra hükümdar'a müracaat etmişler ve müsaade alarak Hac maksadıyla İstanbul'dan uzaklaşmışlardır” (Ergun 1943: 433).

Yine bu dönemde Devlet ricâli tarafından oluşturulan donanma şenliklerinde ve resmî ziyaretlerde batı müziği tercih edilse de özel eğlencelerde yine Türk mûsikîsi icra edilmektedir. İstanbul'da konaklar, Boğaziçi'nde yalılar ve köşkler sürekli birer eğlence mekânları olup, hanende ve sazende ekipleri bu mekânlarda Türk mûsikîsi icra etmektedirler (Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, tarihsiz: 281). Bunun gibi XIX. asrın ortalarında kıraathane kavramının belirgin bir şekilde ortaya çıkması ve bu tür mekânlarda da Türk mûsikîsinin klasiğinin dışında icra edilmesi ‘piyasa tarzı’nın oluşmasına sebebiyet vermiştir (Behar 1987: 73).

Batılılaşma eğilimleri, Enderûnî ya da Enderûnlu sıfatını ‘Mızıkali’ sıfatına dönüştürürken, Klasik Türk mûsikîsi formlarından Kâr, Beste ve Semâiler eski rağbetini kaybetmiş ve Şarkı formu gittikçe yaygınlaşarak tercih edilen form hâline gelmiştir. Bu yüzden birkaç istisnanın dışında, XIX. yüzyıl sonuna kadar sadece şarkı bestekârı yetişti denebilir (Özalp 2000: 488).

Tanzimat döneminde, dinî mûsikînin câmi mûsikîsi şubesinde asırlardır süren saray eğitimi geleneğinin genel mânâda değişikliğe uğramadığını görmekteyiz. Enderûn'da dinî mûsikî öğrenenlerin yetenekli olanları şartlara göre müezzinbaşılığa kadar yükelebilmekte ve büyük câmilerde görev alabilmekteydiler. Fakat form konusunda câmi mûsikîsi formlarının da, dindışı mûsikîde olduğu gibi küçük sayılabilecek türleri tercih edilmekte ve mevlid gibi büyük formların da unutulma aşamasına geldiği bilinmektedir (Özalp 2000: 489). Tekke

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

mûsikisinde ise; Tanzimat'tan önceki dönemlerden gelen birtakım eğilimler devam etse de, bazı değişikliklerin de meydana geldiği görülmektedir. Bu değişikliklerin başında, II. Mahmud döneminde kapatılan Bektaşî tekkelerinin Sultan Abdülmecid döneminde tekrar açılmasıdır. Bu dönem itibarıyla açılan tekkeler, belli bir aradan sonra faaliyetlerine tekrar başlamışlardır. Abdülmecid'den önce pâdişahlık yapan Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud gibi hükümdarlar mevlevîlik tarikatına çok büyük sempati besleyip, âdetâ bu tarikatı imparatorluğun resmî bir tasavvuf düşüncesinin sembolü haline getirmişlerdir. Tanzimat dönemi sırasında da mevlevîlik tarikatı güncelliğini korumuş ve bu dönemde birçok mevlevî âyîn-i şerîfi bestelenmiştir. Ayrıca mevlevî sanatçıların çoğu dindışı mûsikî ile de uğraştıklarından, sarayda yapılan fasıllara iştirak etmişler ve saray çevresinde çeşitli görevler almışlardır (Özalp 2000: 488-489).

Tanzimat döneminin diğer pâdişahı olan Abdülaziz hükümdarlığında iki farklı dönem kendini ortaya koymuştur. Abdülmecid'in aksine hiçbir batılı yanı olmayan Sultan Abdülaziz, Türk mûsikisini çok iyi bilmekte, çok iyi seviyede ney ve lavta icra etmekteydi. Üstelik farklı makamlarda ortaya koyduğu eserler şahsını bestekâr-pâdişahların arasına da yerleştirmiştir. Pâdişah olduktan sonra, Abdülmecid'in kurdurduğu saray orkestra ve bandolarını kaldırmış yerine Türk mûsikîsi saz takımını koymuştur. Abdülaziz'in Türk bestekâr ve icracılarını koruması, opera ve tiyatro yerine orta oyunu seyretmesi, millî kültürü destekleyici olacağının bir göstergesi gibi görünse de; sonrasında bu durum büyük bir değişkenlik göstermiştir. Avrupa'ya gidip geldikten sonra öncesinden farklı bir düşünceye sahip olan sultan, tekrar orkestra ve bandoyu kurarak kendinden önceki döneme dönüş yapmıştır (Küçük 1988a: 183-184).

## **Sonuç**

Osmanlı İmparatorluğu tarihinde, esin kaynağı ve oluşumuyla çok farklı bir dönemi niteleyen Tanzimat Dönemi; Batılılaşmanın çeşitli nedenlerden zorunlu olarak şiddetle gerekli görüldüğü ve bu paralelde birçok teşebbüsün yer aldığı bir ideolojinin sürecidir. Bu batılılaşma ideolojisinin paralelinde birtakım değişimler doğal olarak vücuda gelmiş ve bu evrede bazı tepkiler gibi birtakım tahribatlar da oluşmuştur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

Devlet anlayışındaki yeni düzenlemeler, toplumsal anlayışa yansıdığı gibi yeni ideolojinin etkisiyle sanatsal düşünceye ve yorumlamalara da değişiklikler getirmiştir. Geleneksel Türk sanatları dışında yer alan mimarî, edebiyat ve müzik gibi sanat dalları klâsik Türk stillerinin dışına çıkıp, dönemin batı ekollerinin etkisi altına girmiş ve bu çerçevede yapıtların oluşumu gerçekleşmiştir.

Konumuz olan klasik Türk mûsikîsi sahasında bu hususta belirli bir direnç görülse de, Tanzimat ideolojisinin bu sahada da etkili olduğu gözlenmektedir. Tanzimat döneminde tahtta olan iki pâdişahın da klâsik Türk mûsikîsine bakış açısında II. Mahmud'a ait düşüncelerin takipçiliği görülmekte, bunun sonucunda da saray bünyesinde müzikal anlamda da Batılı faaliyetlerin yoğun bir şekilde desteklendiği ve kadrolaştığı tespit edilmektedir.

Klasik Türk mûsikîsinin özellikle Sultan Abdülmecid döneminde, çeşitli şekillerde kan kaybettiğini söylemek yerinde olacaktır. Padişahın bu müzikle hemen hiç ilgilenmemesi, bu konuda III. Selim ve II. Mahmud gibi sultanların tersine hiçbir eğitiminin olmaması elbette ki temel neden olarak düşünülebilir. Öyle ki; klasik Türk mûsikîsinin ana dokusunu oluşturan çeşitli müzikal formlar, Abdülmecid tarafından anlaşılmaz ve ağır bulunmakta, bundan dolayı basit tarzda bestelenmiş daha çok eğlence olgusuna dönük eserler tercih edilir hâle gelmiştir. Bunun neticesinde de sarayda vazife alan mûsikîşinaslar ya görevlerinden ayrılmakta, ya da isteksiz ve mecburî olarak işlerine devam etmektedirler. Sarayın önemli bir eğitim mekânı olan Enderûn hemen her sahada olduğu gibi, Türk mûsikîsi eğitiminde de kan kaybetmekte olup; din-dışı alandaki gibi olmasa da dinî mûsikî alanında da küçük formların icrası talep edilmektedir.

Bunların dışında Tanzimat döneminin içinde yer tuttuğu XIX. yüzyılın, mevlevî mûsikîsinin en üretken dönemi olduğu da görülmektedir. III. Selim'le bu tarikata karşı oluşan sempaticizm, II. Mahmud döneminde siyasetle desteklenmiş ve Tanzimat döneminde de gözde bir hal almıştır. Buna ilâveten II. Mahmud tarafından dışlanan ve negatif anlamda kontrol altında tutulan Bektaşilik, Sultan Abdülmecid döneminde tekrar bağımsız kılınca da; tekke mûsikîsinin önemli bir türü olan Bektaşî mûsikîsi, Bektaşî tekkelerinin bir dönem kapatılmasından dolayı verimliliğini ve eski işlevselliğini kaybetmiştir.

Türk mûsikîsi tarihinde ilk olarak Tanzimat dönemi itibariyle düşmeye başlayan klâsik Türk mûsikîsinin rağbet, sanatsallık, himaye edilme vb. gibi işlevselliğinde yer edinen

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özgür Sadık Karataş*

kavramlar, hemen her yönetim tarafından neredeyse hep göz ardı edilmiştir. Bu dönemden itibaren hiçbir zaman eski dönemlerdeki itibarına kavuşamayan Klâsik Türk Mûsikîsi, her geçen sürede klâsiğinden uzaklaşmış ve Tanzimat Dönemi’nden itibaren tercih noktasında sıkıntıya düşen Dîvan Edebiyatıyla neredeyse aynı kaderi paylaşmıştır.

### **Referanslar**

- Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey. tarihsiz. *Bir Zamanlar İstanbul*. Yayın yeri yok: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Behar, Cem. 1987. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Engelhardt. 1999. *Tanzimat ve Türkiye*. Çev. Ali Reşad. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Eren, Ahmet Cevat. 2007. *Tanzîmât Fermanı ve Dönemi*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Ergun, Sadettin Nüzhet. 1943. *Türk Musikisi Antolojisi 2. Cilt*. İstanbul: Rıza Koşkun Matbaası.
- Eryılmaz, Bilal. 2010. *Tanzimat ve Yönetimde Modernleşme*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Eyice, Semavi. 1992. “Batılılaşma”. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. V, 171-181. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri. 1940. *Tanzimat’ta İçtimai Hayat*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Hammer, Joseph Von. 1992. *Büyük Osmanlı Tarihi. c.9*. Çev. B. Sıtkı Baykal. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Hızlan, Doğan. 2011. “Türkiye’deki Sosyal Değişimlerin Sembolü Olarak Edebiyatta İstanbul”. *Şehir ve Kültür: İstanbul*, Ed. Ahmet Emre Bilgili: 254-289. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Kara, Mustafa. 1985. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Tasavvuf ve Tarikatlar”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. IV, 982-983. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karal, Enver Ziya. 2011. *Osmanlı Tarihi V. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kutluer, İlhan. 1992. “Batılılaşma”. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. V, 152-158. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Özgür Sadık Karataş**

- Küçük, Cevdet. 1988a. “Abdülaziz”. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. I, 179-185. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.
- Küçük, Cevdet. 1988b. “Abdülmecid”. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. I, 259-262. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.
- Okay, Cüneyd. 1988. *Osmanlı Çocuk Hayatında Yenileşmeler 1850-1900*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Okay, Orhan. 1992. “Batılılaşma”. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. V, 167-171. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi.
- Ortaylı, İlber. 2006. *Son İmparatorluk Osmanlı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İlber. 2008. *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İlber. 2011. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özalp, M. Nazmi. 2000. *Türk Müsiki Tarihi I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Quataert, Donald. 2004. “19. Yüzyıla Genel Bakış Islahatlar Devri 1812-1914”. *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi cilt 2 1600-1914*. Ed. Halil İncalcık, Donald Quataert: 885-900. Çev. Süphan Andıç. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Sanal, Haydar. 1992. “Batılılaşma” *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Vakıf Yayınları İşletmesi. 182-186.
- Toksöz, Meltem. 2012. “Reform ve Yönetim: Devletten Topluma, Merkezden Bölgeye Osmanlı Modernleşmesi”. *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ed. Halil İncalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu: 211-226. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

## TÜRKİYE’DE 2000 SONRASI KONSER REPERTUARLARINDA YER ALAN TÜRK YAPITLARI

Özlem Ömür<sup>1</sup>  
omrozlem@hotmail.com

A.Hande Orhan<sup>2</sup>  
ohande@yahoo.com

### *Abstracts*

#### *Turkish Works of Art in Concert Repertories after the Year 2000 in Turkey*

*Starting from the first years of the republic, a national polyphonic music started to be created. Therefore many programs were applied for educating polyphonic Turkish music composers. However, after the first enthusiasm of the republic, the pieces of art of these composers started to be seen less in concert programs within time. Such that, Istanbul Philharmonic Organization arranged a Turkish Music Festival in February 16<sup>th</sup> 1950. However, as understood from the critics we can say that this activity could not obtain its goal.*

*This study, which aims to determine whether this problem is still valid today or not, evaluates the period after the year 2000 in Turkey, However it needs to be mentioned that a problem surfaced during the study carried it to a different aspect. The fact that it was not possible to reach the symphonic concert programs of most of our music institutions proved that there is a defect in forming archive. The problems that will be caused by this defect in cultural memory within time is already a problem in means of limiting the studies to be made in this field. This point is also emphasized in the study.*

---

<sup>1</sup> Yrd.Doç.Dr.; Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

<sup>2</sup> Öğr.Gör.Dr.; Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

## **Giriş**

Cumhuriyet döneminin ulus-devlet yaratma ve çağdaşlaşma ideallerinin en önemli yerleştirici unsurlarından birinin çoksesli müzik olarak görüldüğü bilinmektedir. Doğrudan Atatürk'ün direktifleriyle çağdaşlaşmanın en önemli ölçütü olarak anlamlandırılır çoksesli müzik. Ulusal nitelikli bir çoksesli müzik yaratma ve halka benimsetme yolunda pek çok çalışma yapılır. Bu doğrultuda “Musiki İnkılâbı” başlığı altında sistematize edilerek yürürlüğe sokulan bir dizi programla, çoksesli müziğin toplumda hedeflenen yere gelmesi ya da bir başka anlatımla, toplumun, çoksesli müziğin etkisiyle hedeflenen yere gelmesi sağlanmaya çalışılır.

Bu adımların en önemlilerinden biri de Türkiye'nin çoksesli müzik yaşamını yaratacak kadroların yaşama geçirilmesidir. Bu noktadan hareketle, özellikle ilk kuşak müzisyenlerin eğitime ve bu eğitimlerinin ardından edindikleri değerleri yaşam pratiğine aktarma konusunda kendilerine destek vermeye başlanır. Aldıkları destekle, özellikle ulusal bir çoksesli müzik yaratma ortak paydasında buluşan besteciler hızla yapıt vermeye başlarlar. Bu yapıtların halkla buluşması noktasında ise devlet öncelikle kurumsal olarak yaşamsal bir görev üstlenir.

Ancak 1950'li yıllara doğru ‘Musiki İnkılâbı’yla özlenen ve hedeflenen yere henüz gelinememiş olduğu yolunda yorumlar yapılmaya başlanır. Bu yorumlar 1950 sonrası yoğunlaşır. Eleştirilerden bir kısmı yapıtlara yeterince seslendirilme olanağı tanınmadığı yönündedir. Örneğin Necil Kazım Akses, 1950'lere dek ulusal bir çoksesli müzik okulu kurma konusunda gelinen noktayı 1950 yılında Filarmoni Dergisi'nde yazdığı bir yazıda değerlendirir (Akses 1950). Uluslararası değere sahip bir müziği yaratmanın yolunun ulusallıktan geçtiğini belirten sanatçı, bu tür yapıtların Türkiye'de gerektiğince verildiğini belirtir ve sorunun bu yapıtların “her yerde sık sık icra edilmek” olanağına sahip olmamalarında yattığı saptamasında bulunur.

Türk bestecilerinin yapıtlarının yeterince seslendirilmiyor olduğu düşüncesi yalnızca Akses'e ait değildir. Bu düşünceyle düzenlenen bazı etkinliklere özellikle 1950'li yıllarda rastlanır. Örneğin İstanbul Filarmoni Derneği tarafından 16 Şubat 1950 tarihinde düzenlenen 'Modern Türk Musikisi Festivali' bunlar arasındadır. Ancak festival özellikle izleyici sayısı açısından beklenen sonucu vermez. Fikri Çiçekoğlu da Filarmoni Dergisi'nde etkinliğe yeterince önem verilmediğinden yakınır (Çiçekoğlu 1950). Yurt dışında da seslendirilmiş ve ilgi görmüş festival yapıtlarının İstanbul'da “boş bir salona çalınması”, yurt dışından gelen tüm sanatçıları dolu salonlarda “ağırlayan” İstanbullu müzikseverlerin kendi ülkelerinin sanatçılarına ilgisizlikleri, yazarın yerdiği noktalardır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Yine 1950’li yıllarda düzenlenen bir festival için Akses’le benzer kaygılarla yola çıkılır: Ankara Müzik Festivali. Etkinlik, 'Üniversiteliler Müzik Derneği' tarafından düzenlenir ki müzik yazarı Üner Birkan bu derneğin, Ankara Üniversitesi’nin çeşitli fakültelerinde okuyan öğrenciler tarafından kurulduğunu belirtir (Anonim, 1958; Anonim, 1959; Birkan, 1989). İlki 1957 yılında olmak üzere üç yıl üst üste düzenlenen bu festival, aynı zamanda Türkiye’nin ilk müzik festivallerinden olma özelliğini de taşır. 12-27 Ocak 1957 tarihleri arasında düzenlenen Birinci Ankara Müzik Festivali’nin broşüründe etkinliğin amacı dernek tarafından şu şekilde belirtilir:

"1948-1950 yılları arasında yapılan Türk-İngiliz Müzik Festivalleri<sup>3</sup> sayılmazsa, müzik tarihimizde Türk bestecilerin eserlerinin çalındığı toplu bir müzik olayına rastlanmaz. Çoğu zaman Türk müzikseverleri, kendi bestecilerinin yeni eserlerini yabancı ülkeler tanıdıktan sonra dinleyebilmektedir. Bu festival, özellikle Türk bestecilerin eserlerini topluca sunabilmek için düzenlenmiştir. Programlarda on beş Türk eseri yer almıştır. Gelecek festivallerde bu sayının daha da artacağı umulabilir." (Yönetken 1950: 13-14; Emiroğlu 1949: 8-10; Birkan 1989: 28,37)

Gerçekten de başarılı bir biçimde üç yıl düzenlenir festival. Ancak burada üzerinde durulması gereken bir nokta dikkati çeker. Bu nokta; “Çoğu zaman Türk müzikseverleri kendi bestecilerinin yeni eserlerini yabancı ülkeler tanıdıktan sonra dinleyebilmektedir.” ifadesidir. Bu durum özellikle Cumhuriyet’in ilk ve ikinci kuşak bestecilerinin olgunluk dönemlerinde kendilerini yurt dışında gösterme çabalarının sonucu gibi görülebilir.

Derneğin yazısında dikkati çeken bir diğer unsur ise gençlerin festivali düzenlemekteki hareket noktasıdır: Türk bestecilerinin yapıtlarının yeterince seslendirilmiyor oluşu. Kurumların bu alandaki eksiklik ya da yetersizliklerinin bu tür bireysel inisiyatiflerle giderilme çabalarından biridir bu etkinlik.

1950’li yıllardan 2000’lere uzanan süreçte, özellikle “Musiki İnkılâbı” konusunda yapılan tartışma ve çözümlenmelerde, inkılâbın hedefine ulaşmadığı ve çoksesli müziğin halk tarafından yeterince benimsenmediği yargısı verilirken, Türk bestecilerinin yapıtlarının yeterince seslendirilmemesi de bu durumun nedenlerinden bir olarak görülür. İşte bu çalışma teknik olanaklar 2000 sonrasını elverdiği için, 2000 sonrasında Türk bestecilerinin yapıtlarının ne ölçüde konser programlarında yer aldığı üzerine bir veri yaratma amacını taşımaktadır.

---

<sup>3</sup> Türk-İngiliz Müzik ve Tiyatro Festivalleri, 1948-1950 yılları arasında Ankara’da Nisan ayında yapılır. İngiliz Kültür Heyeti ve Milli Eğitim Bakanlığı’nın ortak çalışmasıyla düzenlenen festivaller, sanatçıların aracılığıyla karşılıklı olarak müzik kültürlerinin tanınmasına yardımcı olur. Festivallere katılan İngiliz sanatçılar arasında Frederick Riddle, George Weldon sayılabilir.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Araştırmada ayrıca, senfonik orkestraların arşiv oluşturma konusunda sıkıntı yaşadıkları tespit edilmiş ve çalışmada bu noktaya da vurgu yapılmıştır.

Araştırma, konusunda yapılmış en kapsamlı çalışma olması nedeniyle de önem taşımaktadır.

### **Literatür**

Araştırma için gerçekleştirilen literatür taramasında Türk bestecilerine ilişkin önemli çalışmalara rastlanmıştır. *Cumhuriyet Dönemi Çok Sesli Türk Müziği Bestecileri Eser Sözlüğü* (Oruç, 1992), *Çağdaş Türk Müziğinin ve Bestecisinin Durumu* (Doğuduyal, 2002) *Türk Bestecileri Eser Kataloğu -Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi* (Antep, 2006), *1904-2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri ve Eğitim Süreçleri* (Ece, 2006), *Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Lisansüstü Tez ve Yayınlar Antolojisi* (Ece, 2007), başlıklı bu çalışmalar, bestecilere ilişkin bilgilerin derlendiği kapsamlı çalışmalar olarak dikkat çekmektedir.

Araştırma için gerçekleştirilen detaylı tarama sonucunda, konuyla doğrudan ilgili olarak iki çalışma bulunmuştur. Bunlardan ilki, Nur Ayday tarafından hazırlanmış 2008 tarihli yüksek lisans tezidir (Ayday, 2008). *Türkiye'nin Üç Büyük Şehrindeki T.C Kültür Bakanlığı Senfonik Orkestraları Tarafından En Çok Seslendirilen Türk Eserleri* başlıklı bu tezde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ve İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın 2002-2003 ile 2006-2007 yıllarındaki konser programlarında en çok yer alan Türk bestecileri ve eserleri belirlenmiştir. İkinci çalışma ise, Eren Ergül'ün 2012 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Lisans Bitirme Projesi olarak hazırladığı çalışmadır. Ergül (2012), *Hacettepe Senfoni Orkestrası Konser Broşürlerinin İncelenmesi* başlıklı projesinde adı geçen orkestranın 2002-2010 yılları arasındaki konser broşürlerini incelemiş, seslendirilen eserler, seslendirilme sayıları gibi detaylar hakkında bilgiler sunmuştur. Bu çalışma her ne kadar, Türk bestecilerine yönelik bir çalışma olmasa da, senfonik orkestra programlarını inceleyen bir araştırma olması nedeniyle konuyla ilgili görülmüştür.

Gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda, ilk kez bu araştırma ile, 2000'den günümüze senfonik orkestraların konser programlarında Türk bestecilerinin yapıtlarına ne ölçüde yer verdikleri konusunda bir veri oluşturulacağı ortaya çıkmıştır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

## **Yöntem**

### ***Araştırmanın Modeli***

Yapılan araştırma, tarama modelinde yapılmış betimsel bir araştırmadır. Çalışma ile 2000-2012 yılları arasındaki on iki yıllık süreçte, Türkiye’deki senfonik orkestraların Türk bestecilerinin eserlerine ne ölçüde yer verdikleri saptanmaya çalışılmıştır.

### ***Verilerin Toplanması***

Verilerin toplanması sürecinde, öncelikle, Türkiye’de etkin ve düzenli olarak konser faaliyetlerini sürdüren senfonik orkestralar belirlenmiş ve bu orkestralarla birebir temasa geçilerek, 2000-2012 yılları arasındaki konser programları temin edilmeye çalışılmıştır. Tespit edilen 13 orkestradan 9’unun yıllık konser programlarına ulaşılmıştır. Bu aşamada, yalnızca üç orkestranın 2000 yılından bugüne tüm program arşivini eksiksiz olarak koruduğu, dikkat çekmiştir. Diğer orkestralarda ise, çeşitli nedenlerle bazı yılların programlarının ya hazırlanamadığı ya da arşivlenmediği için kaybolduğu yönünde bilgiler edinilmiştir.

Ulaşılan veriler tek tek incelenerek, konser sezonlarında kaç konserde Türk eserinin çalındığı saptanarak tablolaştırılmıştır. Tabloda, orkestraların, periyodik konserler dışında, Türk eserlerine yer verdikleri konserler, “özel konser” ( bayramlar, yeni yıl, bestecilerin doğum/ölüm günleri,vb...) ibaresi ile ifade edilmiştir.

Verilerin dökümü sırasında, orkestraların, programda değişiklik yapmış olabilecekleri düşünülmüş, ancak bu durumun takibinin mümkün olmaması nedeniyle, bu ihtimal sayılılar arasında yer almamıştır.

### ***Bulgular ve Yorumlar***

Bu bölümde, konser programlarına ulaşılabilen senfonik orkestraların, hangi konser sezonunda kaç Türk eseri seslendirdiklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Antalya Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı
	2001-2002	10 (5'i özel konser)
	2002-2003	5 (4'ü özel konser)
	2003-2004	10 (6'sı özel konser)
	2004-2005	7 (2'si özel konser)
	2005-2006	7 (4'ü özel konser)
	2006-2007	12 (7'si özel konser)
	2007-2008	4 (hepsi özel konser)
	2008-2009	7 (3'ü özel konser)
	2009-2010	8 (4'ü özel konser)
	2010-2011	5 (3'ü özel konser)
	2011-2012	2

**Tablo 1:** Antalya Devlet Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Bilkent Senfoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı
	2001-2002	5
	2002-2003	2
	2003-2004	9 (5'i özel konser)
	2004-2005	7 (5'i özel konser)
	2005-2006	10 (8'i özel konser)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

	2006-2007	8 (4'ü özel konser)
	2007-2008	7 (5'i özel konser)
	2008-2009	8 (4'ü özel konser)
	2009-2010	5 (4'ü özel konser)
	2010-2011	8 (6'sı özel konser)
	2011-2012	6 (3'ü özel konser)

**Tablo 2:** Bilkent Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı
	2001-2002	4 (1'i özel konser)
	2002-2003	Ulaşılamadı
	2003-2004	4 (2'si özel konser)
	2004-2005	Ulaşılamadı
	2005-2006	Ulaşılamadı
	2006-2007	5 (4'ü özel konser)
	2007-2008	1
	2008-2009	Ulaşılamadı
	2009-2010	1
	2010-2011	3
	2011-2012	3

**Tablo 3:** Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	8 (1'i özel konser)
	2001-2002	6 (1'i özel konser)
	2002-2003	4 (1'i özel konser)
	2003-2004	7 (2'si özel konser)
	2004-2005	11 (5'i özel konser)
	2005-2006	7 (3'ü özel konser)
	2006-2007	11 (8'i özel konser)
	2007-2008	7 (5'i özel konser)
	2008-2009	19 (13'ü özel konser)
	2009-2010	7 (6'sı özel konser)
	2010-2011	8 (6'sı özel konser)
	2011-2012	8 (3'ü özel konser)

**Tablo 4:** Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası	2000-2001	Ulaşılamadı
	2001-2002	10 (5'i özel konser)
	2002-2003	3 (1'i özel konser)
	2003-2004	3
	2004-2005	6 (3'ü özel konser)
	2005-2006	6 (4'ü özel konser)
	2006-2007	Ulaşılamadı

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

	2007-2008	Ulaşılamadı
	2008-2009	7 (3'ü özel konser)
	2009-2010	5 (2'si özel konser)
	2010-2011	7 (2'si özel konser)
	2011-2012	9 (3'ü özel konser)

**Tablo 5:** Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	6
	2001-2002	2
	2002-2003	2
	2003-2004	3
	2004-2005	8
	2005-2006	3
	2006-2007	6
	2007-2008	8
	2008-2009	4
	2009-2010	10
	2010-2011	Ulaşılamadı
	2011-2012	3

**Tablo 6:** İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası	2000-2001	Orkestra henüz kurulmamış
	2001-2002	1
	2002-2003	3
	2003-2004	4
	2004-2005	6 (3'ü özel konser)
	2005-2006	6 (4'ü özel konser)
	2006-2007	8 (7'si özel konser)
	2007-2008	10 (7'si özel konser)
	2008-2009	9 (2'si özel konser)
	2009-2010	9 (1'i özel konser)
	2010-2011	7
	2011-2012	4 (1'i özel konser)

**Tablo 7:** Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
Hacettepe Akademik Senfoni	2000-2001	Ulaşılamadı
	2001-2002	Ulaşılamadı
	2002-2003	Ulaşılamadı
	2003-2004	2 (1'i özel konser)
	2004-2005	5 (3'ü özel konser)
	2005-2006	4 (1'i özel konser)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Orkestrası	2006-2007	9 (1'i özel konser)
	2007-2008	3 (hepsi özel konser)
	2008-2009	1
	2009-2010	3 (1'i özel konser)
	2010-2011	1 (özel konser)
	2011-2012	Program içeriği belirtilmemiş

**Tablo 8:** Hacettepe Akademik Senfoni Orkestrası

Orkestra	Yıllar	Konser Sayısı
İzmir Devlet Senfoni Orkestrası	2000-2001	7 (6'sı özel konser)
	2001-2002	10 (3'ü özel konser)
	2002-2003	12 (8'i özel konser)
	2003-2004	10 (4'ü özel konser)
	2004-2005	11 (8'i özel konser)
	2005-2006	10 (4'ü özel konser)
	2006-2007	17 (12'si özel konser)
	2007-2008	15 (9'u özel konser)
	2008-2009	7 (2'si özel konser)
	2009-2010	6 (4'ü özel konser)
	2010-2011	8 (5'i özel konser)
	2011-2012	6 (3'ü özel konser)

**Tablo 9:** İzmir Devlet Senfoni Orkestrası



## **Sonuç ve Öneriler**

2000 sonrasında Türk bestecilerinin yapıtlarının senfonik orkestraların konser programlarında hangi ölçüde yer aldığı üzerine bir veri yaratma amacıyla gerçekleştirilen çalışmada elde edilen sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

1. Orkestra programlarında Türk yapıtlarının genellikle “özel konserlerde” yer aldığı dikkat çekmektedir. Periyodik konserlerde ise, orkestradan orkestraya geçişle birlikte, Türk bestecilerinin eserlerine fazla yer verilmediği görülmüştür. Bu durum, Türk bestecilerinin yapıtlarının izleyici/dinleyici tarafından çok rağbet görmediği ve dolayısıyla periyodik konserlerin dolu geçmesi kaygısı güdüldüğü, programların da buna göre düzenlenmiş olabileceği düşüncesini akla getirmektedir.

2. Orkestraların, Türk yapıtlarını seslendirme sayılarına bakıldığında, yıllar arasında belli bir tutarlılık olmadığı ve belli bir oranın izlenmemiş olduğu rahatlıkla görülebilir. Burada amaç, orkestraları eleştirmek olmamakla birlikte, tespit edilen sonuç, bu konuda orkestraların izledikleri belirli bir politika olmadığını da ortaya koymaktadır.

3. Elde edilen bulgular, senfonik orkestraların arşiv konusunda bir sıkıntı yaşadığını göstermektedir. Bu gerçekten hareketle, çalışmada, arşivleme konusuna ilişkin bir kararın olup olmadığına dair ayrı bir araştırma da yapılmıştır. Araştırma sonucunda, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yönetmeliğinde 20.Madde'nin b bendinde Yönetim Kurulu'nun görevleri arasında “b) Kitaplık (Nota ve kitap), diskotek, arşiv, band ve plak alma, baskı işleri;” nin yer aldığı saptanmıştır. Ancak, çoğu orkestranın yıllık programlarının düzenli olarak hazırlanmadığı, saklanmadığı ya da kaybolduğuna dair edinilen bilgiler, bu konuda yeterli özenin gösterilemediği sonucunu doğurmaktadır.

Araştırmada elde edilen sonuçlar kapsamında belirlenen öneriler şunlardır:

1. Çoksesli müziğin Türkiye’de gelişmesine yönelik çalışmalar bağlamında, Türk bestecilerin yapıtlarına, belli bir sistem dahilinde yer verilmesinin gerektiği düşünülmektedir. Eser seçiminin, orkestraların yönetici kadrosuna bırakılmadan, orkestralar üstü bir politika izlenerek gerçekleştirilmesi, bu durumu mümkün hale getirebilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

2. Orkestraların hangi Türk bestecilerine daha az / daha fazla yer verdikleri belirlenerek, eser sayısının ve çeşitliliğinin artırılması amacıyla yönelik, bu araştırmanın devamı niteliğinde yeni bir araştırma gerçekleştirilebilir.

3. Araştırmanın temelini oluşturan verilerin (orkestraların yıllık programları) tamamına ulaşamama neticesinde ifade edilebilecek en önemli şey, kültürel belleğin bir parçası olan bu arşivlerin tutulması ve değerlendirilmesi gerekliliğinin göz ardı edilmemesidir. Bu gereklilik, orkestraların, bünyelerinde, konuya ilişkin destek alabilecekleri bir müzikolog kadrosuna yer vermelerinin sağlıklı olabileceği düşüncesini akla getirmektedir.

### **Referanslar**

- Akses, Necil Kazım. Eylül 1950. “Musikimize Dair Bazı Düşünceler” *Filarmoni*. (22): 4,12
- Anonim. 15 Şubat 1959. “15 Günün Olayları” *Varlık*. (496): 2
- Anonim. 15 Ocak 1958. “15 Günün Olayları” *Varlık*. (470): 2
- Ayday, Nur. 2008. “Türkiye’nin Üç Büyük Şehrindeki T.C Kültür Bakanlığı Senfonik Orkestraları Tarafından En Çok Seslendirilen Türk Eserleri”, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir: Türkiye.
- Birkan, Üner. Kasım 1989. “Türkiye’de Düzenlenen Müzik Festivalleri Üzerine Tarihsel Bir Saptama: 1957-1959 Ankara Müzik Festivali ve “Üniversiteliler Müzik Derneği”” *Orkestra*. (195): 28,37
- Çiçekoğlu, Fikri. Mart 1950. “El ağziyle kuş tutulmaz” *Filarmoni*. (16): 2,4
- Emiroğlu, Handan. Nisan 1949. “Türk-İngiliz Müzik Festivali” *Filarmoni*. (5): 8-10
- Ergül, Eren. 2012. “Hacettepe Senfoni Orkestrası Konser Broşürlerinin İncelenmesi” Lisans Bitirme Projesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Ankara: Türkiye.
- Yönetken, Halil Bedii. Mayıs 1950. “Üçüncü Türk-İngiliz Müzik Festivali” *Müzik Görüşleri*. (8): 13-14
- <http://www.bso.bilkent.edu.tr/konserler/arsiv.php>
- Antalya Devlet Senfoni Orkestrası 2001-2012 yılları arası program kitapçıkları
- Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası 2001-2002, 2003-2004, 2006-2008, 2009-2012 yılları arası program kitapçıkları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**

**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**

**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Özlem Ömür – A. Hande Orhan*

Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası 2000-2001 yılları arası program kitapçıkları

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 2001-2006, 2008-2012 yılları arası program kitapçıkları

Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası 2001-2012 yılları arası program kitapçıkları

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası 2000-2012 yılları arası program kitapçıkları

## HİNT ÇALGILARININ SINIFLANDIRMALARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Rauf Kerimov<sup>1</sup>  
rkerimov2010@gmail.com

### Abstract

#### A Process of a Classification of Indian Musical Instruments

*There are musical instruments with common characteristics in different cultures. Even if they have the slight differences between each other in size, volume of sound's production, materials, playing techniques, sound ranges, there are common terminology for these musical instruments. This terminology has an important place in the development of the intercultural understanding and the global discourse.*

*The subject of the classification of musical instruments is one of the most important issues in the discipline of organology. The existence of many different musical instruments and cultures and even different views of scientists caused the presence of the difference of the dissimilar musical instrument's classifications. Some cultures classify the musical instruments according to the materials, which those made of, while others classify instruments according to the technique of producing the sound. There are some cultures, which still maintain this tradition, using the classification schemes of their own musical instruments. It's known, that the first studies on the classification of musical instruments were made in Egypt, India, Iran and China BC. Particularly, the earliest forms of musical instrument classification were seen in China and India.*

*This study is a part of my doctoral dissertation " Classification Systems of Instruments and Proposal a Model " which will be completed this year. The musical instruments' classifications Nāṭyaśāstra of Bharata Muni, which was written between the 200 BC and 200 AD, is known to be a basic for the commonly used today Hornbostel and Sachs musical instruments' classification systems. The one of the main problems for the research on this subject is the lack of the translation of this work to Turkish. For the solvation, in this research there were examined some works on music instruments' classification of Narada, Śaranga Deva, Komal Kothari, Lalmani Misra. Besides that, Bigamudre Chaitanya Deva, which brought together the traditions of Western and Eastern musical instruments, using the decimal system included the ethnic musical instruments to the musical instruments' classification system, was one of those that were mentioned in this study.*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr.; T.C. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rauf Kerimov*

Her toplumda hem birbirlerinden farklı unsurların, hem de birbirlerine benzer unsurların olması gibi birbirinden farklı ve/veya birbirine benzer, ortak karakterli çalgıların olması ve bunlar için kullanılan terminolojilerde de ortaklıkların ve/veya farklılıkların olması çok doğaldır. Her toplumun çalgıları adlandırması ve sınıflandırmasına rehberlik eden kendi kültürel mantıkları vardır. Kültürel farklılıkların ve bilim insanlarının birbirlerinden farklı bakış açılarının olması birbirine benzemeyen birçok çalgı sınıflandırmasının varlığının sebeplerindedir.

Bu araştırma Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Programı'nda 2012 yılında tamamlanan ‘Çalgıların Sınıflandırma Sistemleri ve Bir Model Önerisi’ isimli tezin bir parçasıdır. İngilizce, Rusça, Azerice ve Fransızca kaynaklardan çevrilerek Türkçeye kazandırdığımız çeşitli çalgı sınıflandırma sistemlerinin ayrıntılı olarak ele alındığı bu tez çalışmasında bir çalgının müzikal işlevlerinin daha net tanıtılması açısından farklı bir sınıflandırma modeli de önerildi. Sunulan modelde çalgıların teknik ve yapısal özelliklerinin yanı sıra önemli bir akustik sınıflandırma kriteri olan sesi elde etme yolları; sistematik ve taksonomi gereksiniminden bahsedildi. Üç bölümden oluşan doktora tezinin birinci bölümünde ele alınan bazı eski uygarlıklardaki çalgı sınıflandırmalarından Hindistan'da yapılanlar bu araştırmanın konusunu oluşturur.

İlk çalgıların sadece tahminler yürütülerek muhtemelen vurma oldukları düşünülür. Paleolitik ve neolitik çağlarda insanların değişik sesler çıkarmak için taş, kemik ve ağaçtan yaptığı düdükler, çingiraklar ve davullar kullandıklarını yazan Gruber'e (1941: 140) göre, “ilk insanlar çeşitli yüksekliklerde müzikal sesler çıkartıp melodiler söylerken ayaklarını yere ve ellerini birbirine vurarak ritimle eşlik ederek vurma çalgıların en ilkelini yaratır” (1941: 138). İlk zamanlarda kabilelerde düşman gelişini haber verdikleri değişik aletlerin ve avlanma için kullanılan ok ve yayın evrimleşmesi ile ortaya çıkan çalgıların tarihi MÖ 5000 yıllarına kadar gider. Aslında, çalgıların keşif ve icadı insan evrimiyle neredeyse paralel yürür. Arkeoloji kazıları yaklaşık kırk bin yıl önce yapıldığı düşünülen ve şekilleri bozulmadan kalan ilk olarak vurma, daha sonra üfleme, telli ve sonra da yaylı çalgıların yapılmış olduğunu gösterir şekildedir. “İlk üfleme çalgıların hayvan boynuzunu, içi boş bir kemiği ya da oyulmuş bir kamışı üfleyerek ses elde edilmesiyle; ilk telli çalgıların da avlamak amacıyla yapılan yay ve okun gerilip bırakıldıktan sonra yay kirişinin belli bir yükseklikte ses çıkarması ile ortaya çıktığı tahmin edilir” (Gruber 1941: 140).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rauf Kerimov*

Uygarıkların büyümesiyle dünyanın farklı bölgelerinde oluşturulan pek çok çalgı etrafa yayılır. Kumar'a göre her bir çalgının ilginç buluş ve gelişme tarihçesi olup insanlık tarihi gibi çalgılar da evrim süreci geçirir. Eski görüntü ve yapıları yeni buluşlar sayesinde değişen (Kumar 2003: 15–16) çalgıların şekilleri, biçimi ve düzenleri değiştirilir. Çalgıların boyutlarında, ses üretim bileşenlerinde, malzemelerinde, çalma tekniklerinde, ses aralıklarında farklar olabilir; ancak teknolojileri ve ses özelliklerini yöneten genel ilkeleri aynıdır (Nzewi and Nzewi 2007: 79). Çalgıların yapımını, şekillerini, tarihini, evrimini, kökenini, akustik analizini, çalınış tekniklerini inceleyen bir bilim dalı olan organoloji (çalgı bilimi); çalgıları yapısal, tınsal, teknik açıdan inceler. Bugün kullanılmakta olan çalgıların yanı sıra zamanla kaybolan çalgıları ve birbirleriyle olan bağlantılarıyla ilgili olan çalgı bilimi disiplini için çalgıların sınıflandırılması da önemli konulardan biridir.

Sınıflandırma kavramından anlaşılan çalgıları ortak teknolojik özellikleri ve özel sesleniş niteliklerine göre gruplamaktır. Bazı çalgılar yapıldığı malzemeye göre, bazıları ise çalgılardan ses elde etme tekniklerine göre sınıflandırılır. MÖ 2. yüzyıl kadar eski tarihlerde başladığı düşünülen çalgıların sınıflandırılması konusunda yapılan ilk çalışmaların Mısır, Hindistan, İran ve Çin'de olduğu bilinir (Yeremeyev 2006: 54). Bilinen en eski Çin sınıflandırmasında çalgılar yapıldığı malzemeye göre (taş, ağaç, ipek, metal, kil, kabak, deri, bambu) kategorize edilirken Hint sınıflandırmasında çalgılar telli, üfleme, davullar, ağaç ve metal vurma çalgılar şeklinde gruplara ayrılır.

Doğu dünyasının diğer sınıflandırmalarına göre daha mantıksal görünen Hint çalgı sınıflandırması sonraları üzerinde yapılan bazı değişikliklerle Orta Çağ döneminden günümüze kadar gelir. Günümüzde çalgı biliminde yaygın olarak kullanılan Hornbostel ve Sachs çalgı sınıflandırma sisteminin temelini oluşturan Hint çalgılarının sınıflandırmalarının ele alındığı *Nāṭyaśāstra*' gibi Hint çalgılarının sınıflandırması üzerinde çalışmış kimi bilim insanlarından da bahsedilecek olan bu makalede, bunun yanında etnik çalgıların da dahil edildiği Batı ve Doğu çalgı sınıflandırma geleneklerini bir araya getirerek ondalık sistemi kullanan Bigamudre Chaitanya Deva da bu çalışmada bahsedilecek kişilerdendir.

### ***Nāṭyaśāstra***

Zengin müzik medeniyeti ve çeşitli çalgılara sahip Hint çalgı sınıflandırılması değişik yöntemlere ve parametrelere dayalı uzun bir geçmişe sahiptir. Hinduların sanat ve çalgılarla ilgili ilk temel müzik kuramlarını içeren yazılı kitap *Nāṭyaśāstra*' (harfiyen tiyatro sanatı hakkında bilim) eseridir. Bu kitabın

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

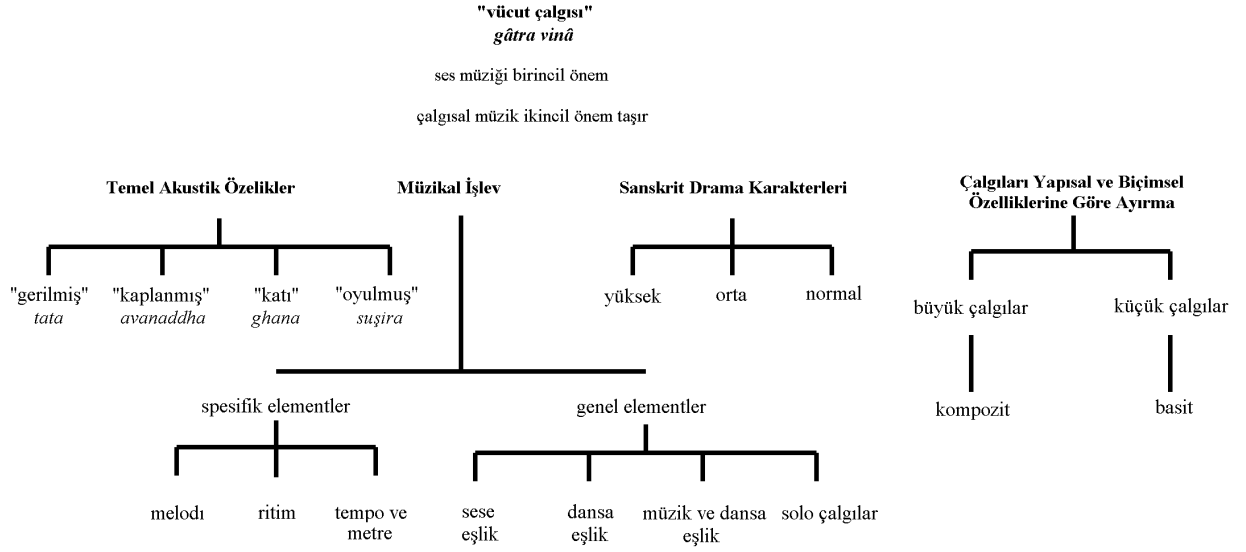
*Rauf Kerimov*

eski Hint müzik ve sanat bilgini Bharata Muni tarafından MÖ 2. yy. ile MS 2.yy arasında yazıldığı tahmin ediliyor (Banham 1995: 517). Drama, dans ve müziğin bağdaştırıldığı *Nāṭyaśāstra*'nın müzikle ilgili bölümünde, bilge Muni dünyanın en eski çalgı sınıflandırmalarından sayılan Hint sınıflandırmasını anlatır.

I. diyagramdan görüldüğü gibi çalgılar hakkında farklı kavramsal bakış açısına sahip beş yöntemli bu sınıflandırma ilk bakışta çok ilginç ve karmaşıktır. Birinci yöntemde insan vücudunun (*gātra vinā*) birincil müzikal ses kaynağı olduğu belirtilerek (Arnold 2000: 319) insan sesi dışında olan bütün çalgılar ikinci sıraya alınır. Genelde insan sesinin bir çalgı olarak nitelendirilmesi müzik tarihinde sık rastlanan bir durumdur. Hatta bununla ilgili İngiliz müzikolog Robert Donington (Donington 1982: 166) insan sesini ‘bir boğaz çalgısı’ olarak adlandırır. Aslında, rezonatör görevi yapan ağız boşluğundaki ses telleri üfleme çalgıların titreşen dilciklerine benzetilirse, boğazı çift dilikli bir *aerophone* çalgı olarak sınıflandırmak mümkündür. “Ses oluşumu prensiplerine dayanan ikinci yöntem, ses elde edilmişindeki gerekli titreşimin gerilmiş bir telde, gerginleştirilmiş bir zarda, sert bir malzemede veya bir boru içerisindeki havada mevcut olduğuna işaret eder. Çalgıları müzikal fonksiyonlarına göre sınıflandıran üçüncü yöntem iki altbölümden oluşur; ilk altbölüm müziğin üç esas spesifik elementleri olan melodi, ritim ve tempo, ikinci altbölüm ise sese eşlik, dansa eşlik, hem müzik hem dansa eşlik ve solo gibi çalgısal nitelikler içerir. Dördüncü yöntemde çalgılar Sanskrit dramının yüksek, orta ve normal temel karakter tiplerine göre kategorize edilmiştir. Beşinci yöntemde çalgılar basit ya da karmaşık yapısal özelliklerine göre ‘büyük’ ve ‘küçük’ çalgı kategorilerine ayrılır. Genel performansına göre karmaşık biçim ve yapıya sahip çalgılar ‘büyük’, sade yapıya sahip çalgılar ise ‘küçük’ sınıfa ait edilir” (Arnold 2000: 321).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Rauf Kerimov



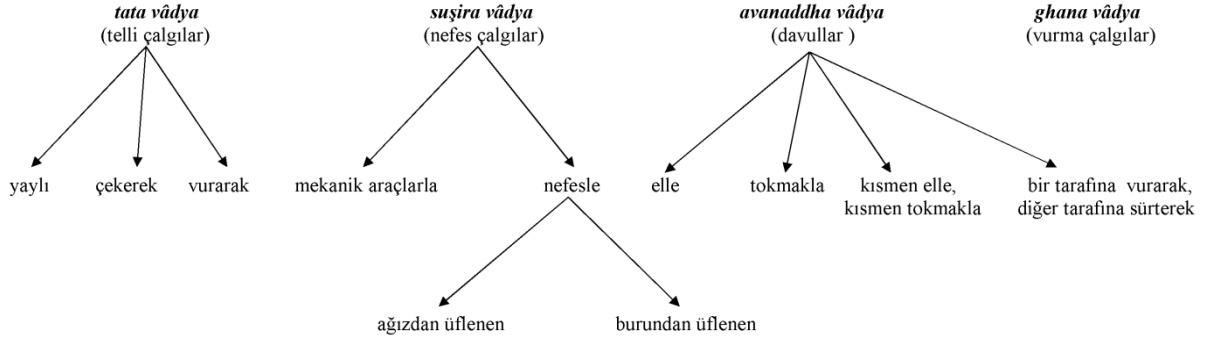
Şekil 1: “Nāṭyaśāstra” eserinde çalgı sınıflandırması için verilen beş yöntem (Arnold Alison, South Asia: The Indian Subcontinent, 2000, 1. Bölüm, Garland Pub, s.319)

II. diyagramda açıklaması verilen çalgıların temel akustik özelliklerine göre sınıflandırıldığı dört kategorili ikinci yöntem Hint müziğinde daha yaygın kullanılmaktadır. “Birinci *tata vâdya* kategorisi, telli çalgıları temsil eder. ‘Gerilmiş’ olarak çevrilen *tata* kelimesi, bu çalgılarda tellerin bir av yayında olduğu gibi bir noktadan diğerine doğru çekildiği anlamındadır. İkinci *avanaddha vâdya* kategorisine davullar dahil edilmiştir. *Avanaddha*, kelimesi tam olarak ‘örtülmüş’, ‘kaplanmış’ gibi tercüme edilir. Üçüncü *ghana vâdya* kategorisinde kendi tınlar çalgılar yer almaktadır. Hintçe ‘katı’, ‘sağlam’ anlamına gelen *ghana* kategorisine metal, ağaç, taş ya da kil gibi sert malzemelerden yapılmış çan, zil, çingirak vb *idiophone* çalgılar dâhil edilir. Dördüncü *suşira vâdya* kategorisi üfleme çalgıları içerir. *Suşira* sözü ‘oyuk’ veya ‘kanal’ manasındadır” (Kartomi 1990: 58). Daha sonraları yaylı çalgılar bu sınıflandırmaya *vitat vâdya* kategorisi olarak eklenir. Diğer taraftan ‘gerilmiş’, ‘kaplanmış’, ‘katı’, ‘oyuk’ gibi anlamlar cisimlerin daha çok fiziksel halini tanımladığı için çalınış tekniğine göre sınıflandırma daha yaygın kullanılmaya başlar:



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Rauf Kerimov*



Şekil 2: Çalışmış yöntemine göre sınıflandırma

### Nārada

Zaman içinde “Nātyasāstra” sınıflandırmasına alternatif daha bir kaç çalgı sınıflandırması ortaya çıkar. 1.yüzyılda müzik bilgini Nārada *carma* (deri), *tantrika* (telli) ve *ghana* (katı) gruplarından oluşan üç kategorili, 6. yüzyılda ise müzik kuramcısı Kohala *suşira*, *ghana*, *carma baddha* (deriyle örtülmüş) ve *tantri* (tel) gruplarını içeren dört kategorili sınıflandırma sunar. 10.–12. yüzyıllar arasında Nārada adlı bir diğer müzik bilimcisinin “*Sangitamakaranda*” eserindeki geliştirilmiş beş kategorili Hint sınıflandırması daha dikkat çekicidir. Eserinde ‘Nātyasāstra’ geleneklerini sürdüren Nārada, *sangita* (sanat) bölümüne *gita* (ses müziği), *vadita* (çalgısal müzik) ve *nṛtya* (dans) kategorilerini de ilave eder. Böylece, ses üretimi prensibine göre çalgılar şöyle sınıflandırılır:

1. *nakha*: tırnakla çalınanlar
2. *vayur*: üfleme çalgılar
3. *carma*: davullar
4. *loha*: vurma çalgılar
5. *śarira*: ses ve el çırpma gibi insani çalgılar

Nārada sınıflandırmasının ilk dört kategorisi geleneksel Hint sınıflandırmasına benzese de taksonomi ve bölünme karakterleri farklı olup ender ses ve el çırpma gibi ‘insani çalgılar’ kategorisinin dâhil edildiği ilk Hint sınıflandırmasıdır (Kartomi 1990: 63-64).

### **Śaranga Deva**

“13.yüzyıl Hint müzik tarihinin en önemli müzikoloji yapıtlarından biri de mahir müzik bilgini Śaranga Deva'nın yedi ciltlik *Sangitaratnākara* (Müzik Okyanusu) eseridir. Hint müziği kuramları hakkında en kapsamlı bilgiler içeren bu eser, müzik teorisi düşüncesinin seçkin bir anıtı olarak adlandırılabilir. Geleneksel çalgılar hakkında geniş bilgilerin toplandığı bu eserde, müzikal fonksiyonlara dayalı dört kategorili bir sınıflandırma verilir:

1. *sūśkam*: solo çalgılar
2. *gītānugam*: ses müziğinde eşlik eden çalgılar
3. *nrittāngam*: dans müziğinde eşlik eden çalgılar
4. *dvayānugam*: hem dans hem de ses müziğinde eşlik eden çalgılar” (Kartomi 1990: 65).

### **Komal Kothari**

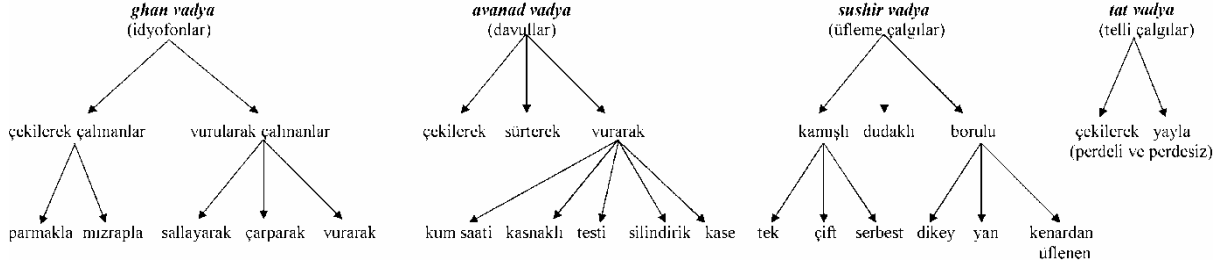
Hint müziği ve çalgıları müzikologların her zaman ilgi alanlarında olmuştur. Çalgıların insan kültürünün bir ürünü olduğu ve bu nedenle canlı organizmalar gibi tümünün ve parçalarının sürekli değişim sürecine tabi olduğu hakkında artan düşünceler, bilim adamlarında çalgıların detaylı inceleme fikrini uyandırır (Kartomi 1990: 281).

20. yüzyılda müzik bilimcileri önceki karmaşık sınıflandırmalardan çalgılar için daha ayrıntılı ve çok yönlü sınıflandırma sistemleri düzenlemeye başlar. Yaklaşık üç yüz çeşit Hint halk çalgısını sistemleştirebilen bir sınıflandırma 1968 yılında Hint halkbilimcisi ve etnomüzikolog Komal Kothari tarafından hazırlanır. O, çalgıları önce geleneksel Hint dördü sınıflandırması üslûbunda (*ghan vadya*, *avanaddha vadya*, *sushir vadya* ve *tata vadya*) kategorize ederek daha sonra ses üretimi ile ilgili yeni morfolojik ve akustik alt bölümler ekler. Galpin, Sachs ve Bessaraboff gibi birçok ünlü müzikologların taksonomi fikirlerini paylaşan Kothari, kendi tınlar çalgıları önce vurarak ve çekerek çalınanlar kategorilerine ayırır, devamında vurarak çalınanları sallayarak ve çarparak çalınanlar, çekerek çalınanlar kategorisini ise parmakla ve mızrapla çalınanlar alt kategorilerine yerleştirir. Üç kategorili davullar biçimine göre kum saati şekilli, kasnaklı, testi şekilli, kâse şekilli ve silindirik alt kategorilerine bölünür. Ağızlık yapısına göre dudakla, borulu ve kamışlı ana kategorilerine ayrılan üfleme çalgılar

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Rauf Kerimov

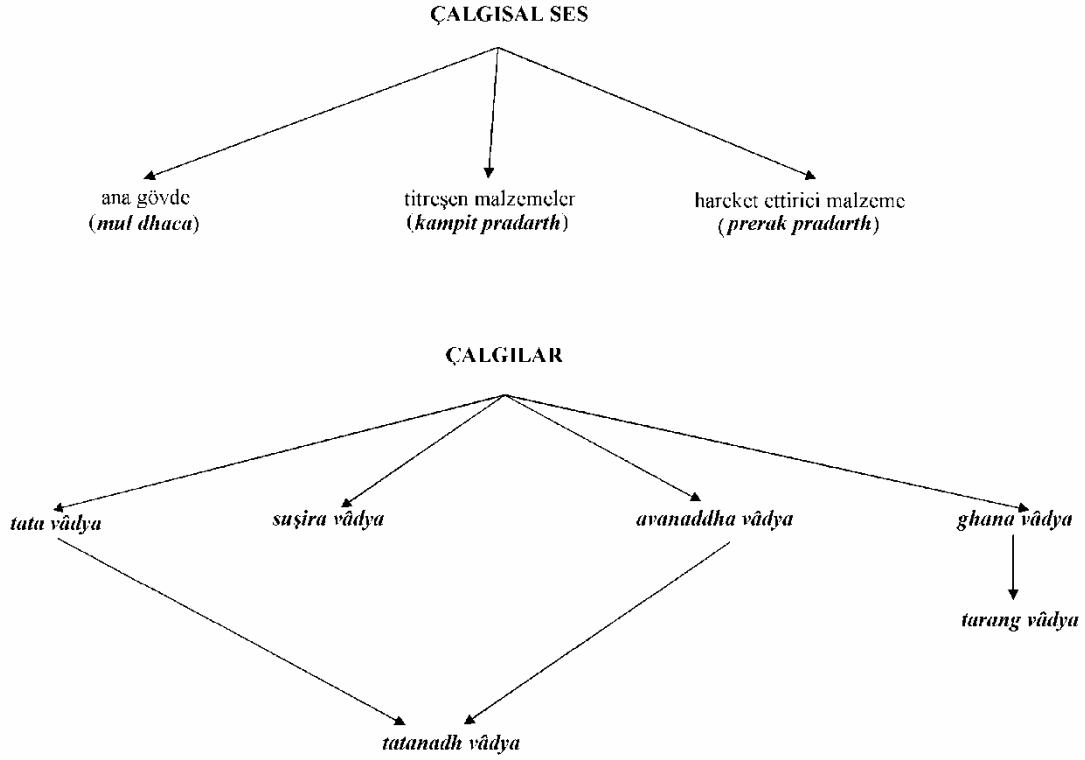
çeşitli alt kategorilere dallandırılır. Perdeli ve perdesiz telli çalgılar için sadece yayla ve çekerek çalınan iki alt kategori gösterilmiştir (Kartomi 1990: 71).



Şekil 3: K. Kothari Sınıflandırması

### Lalmani Misra

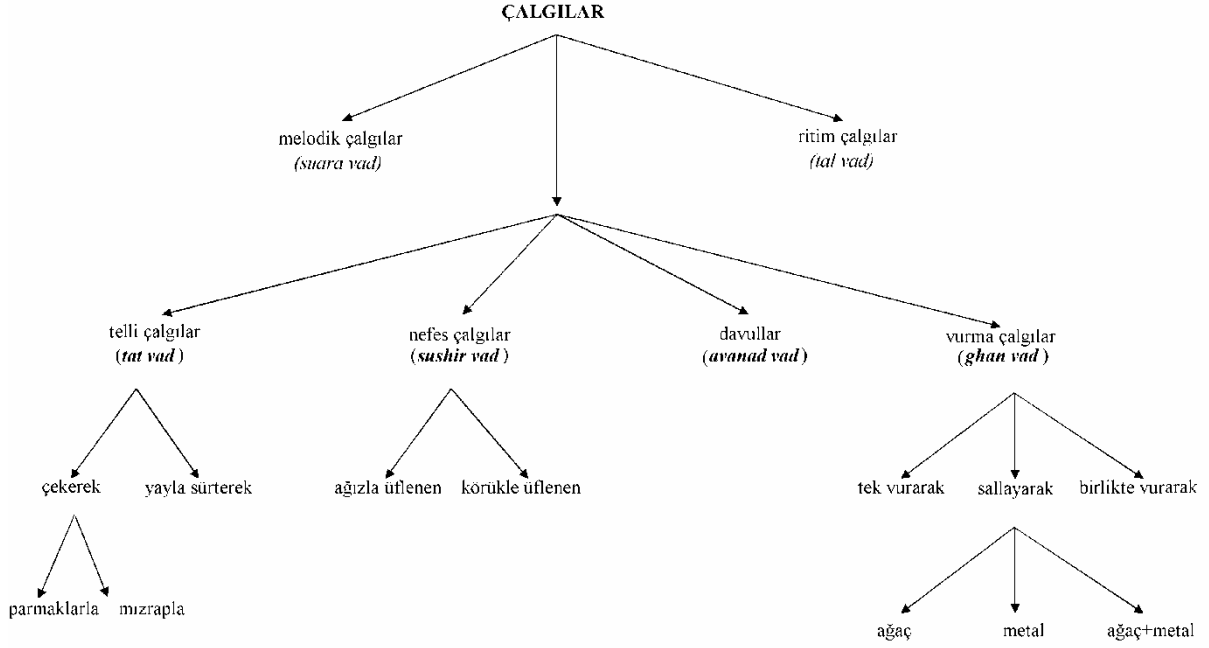
Çalgıların gelişimini dış etkilerle bağdaştırarak bir kronoloji kuran ünlü Hint müzisyeni Dr. Lalmani Misra, *Bharatiya Sangeet Vadya* (1973) eserinde sunduğu dört kategorili çalgı sınıflandırmasıyla ortaya yeni fikirler koyar. Misra, çalgısal sesi elde edilmiş prensibini *mul dhaca* (ana gövde), *kampit pradarth* (titreşen cisim) ve *prerak pradarth* (hareket ettirici cisim) adlı unsurlarla bağlar. Dr. Misra'nın yaptığı araştırmalar, geleneksel *Nāṭyaśāstra* sınıflandırması beraberinde *tatanadh vadya* ve *tarang vadya* iki yeni çalgı kategorisinin de ortaya çıkmasına yol açar. “*Tatavanaddha* olarak tarif edilen grup, yapısında hem membran hem de tel olan çalgılardır. *Tatavanaddha* terimi, *tata* (telli) + *avanaddha* (kaplanmış, örtülmüş) sözlerinin birleşmesinden türemiştir. *Tarang vadya* adlı ikinci kategori ise *ghana* ve *avanadh vadya* gruplarının birleşiminden doğan, farklı boyutlarda, değişik notalar veya melodi seslendirebilen çalgılardır. *Tarang vadya* grubundaki çalgılar tokmak /tokmaklar veya el/eller ile vurularak çalınır” (Tewari 1974: 458). Misra, her iki yeni gruptaki çalgıların tutuşu, çalınış tekniği, yapısı, şekli ve biçimleri konusunda da detaylı açıklamalar verir.



#### IV. L. Misra Sınıflandırması

##### Gobind Singh Mansukhani

Tanınmış Hint bilim adamı ve eğitimci Dr. Gobind Singh Mansukhani, çalgıların sınıflandırması ile ilgili önerilerini *Indian Classical Music and Sikh Kirtan* (1982) eserinde sunar. “Mansukhani, çalgıları *suara vad* (melodik) ve *tal vad* (ritmik) şeklinde iki ana kategoriye ayırarak geleneksel Hint sınıflandırmasına mahsus çalınış tekniğini daha ön planda tutar. Önceki sınıflandırmalarda olduğu gibi Mansukhani, *tat vad* (telli çalgılar) kategorisini çekerek ve yayla sürterek çalınanlara gruplandırdıktan sonra çekerek çalınanlar için parmakla ve mızrapla çalınanlar alt grupları oluşturur. *Sushir vad* (üfleme çalgılar) kategorisi ağızla ve körükle üflenenler (harmonyum gibi) alt bölümlere ayrılır. *Avanad vad* (davullar) için hiçbir alt bölüm gösterilmediği halde, *ghan vad* (kendi tınlar çalgılar) kategorisi birbirine vurarak, tek vurarak ve sallayarak çalınanlar alt kategorilerine gruplandırılır. Buna ilaveten, sallayarak çalınanlar ağaç veya metalden ya da her ikisinin birleşiminden yapılmış olup olmadığına göre de alt bölümlere sınıflandırılır” (Kartomi 1990: 71).



Şekil 5: *Mansukhani* Sınıflandırması

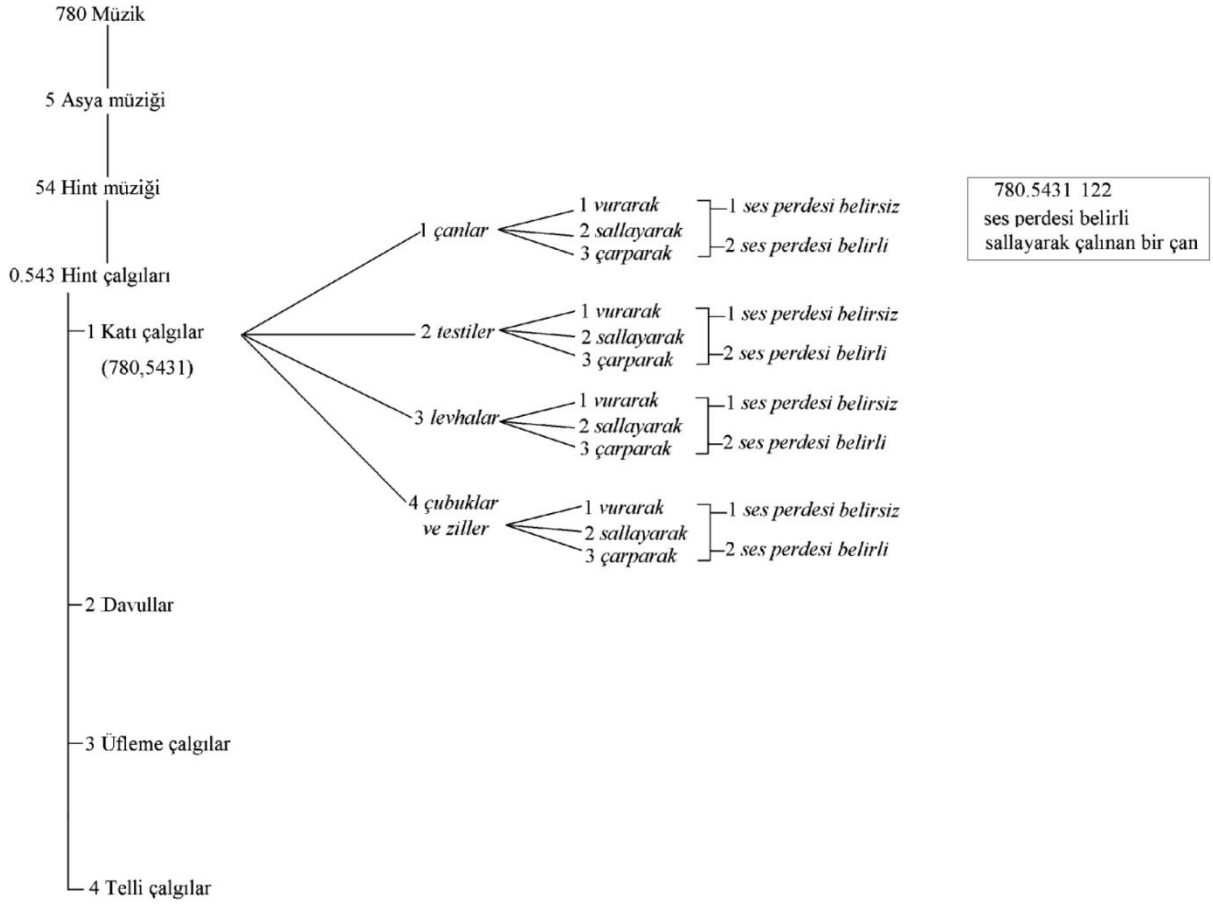
## B. Chaitanya Deva

Tüm Hint kabile, etnik ve halk çalgılarını kapsayan geniş bir sınıflandırma sistemi 1995 yılında müzikolog Dr. B. Chaitanya Deva tarafından hazırlanır. Mantıksal taksonomiden daha çok pratik ve fonksiyonel taksonomi düzeni şeklinde sunulan bu sınıflandırma, yazarın *Musical Instruments of India, Their History and Development* (1978) eserinde yayımlanmıştır (Kartomi 1990: 72). Bu sınıflandırmada, genellikle Hint çalgısı olarak bilinen harmonyum dahil, yabancı bağlamda kullanılan hiç bir klavyeli çalgı yer almaz. Deva sınıflandırma sisteminin yapısı, önceki yüzyıllara ait Hint sınıflandırmalarından daha farklıdır. Pratiklik açısından birçok sınıflandırma sistemlerinde taksonomilerde rahatlık sağlayan Dewey Ondalık Sistemi kullanılmıştır. “Deva sınıflandırmasında şöyle bir taksonomi prensibi izlenir: Genelde 780 sayısı müziği tanımlayarak, 5 sayısı Asya müziğini, 54 sayısı Hint müziğini, 0.543 sayısı ise Hint çalgılarını belirler. Bunun devamında eklenen 1 sayısı kendi tınlar, 2 sayısı membranlı, 3 sayısı üfleme, 4 sayısı da yaylı çalgılara işaret eder. Böyle bir prensip doğrultusunda, bir *idiophone* çalgı sistemde 780,5431 sayısı ile gösterilir. Bir sonraki aşamalarda çalgıların ana kategorileri alt kategorilere bölünür. Örneğin,

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Rauf Kerimov*

*idiophone* çalgılar: 1-çanlar, 2-testiler, 3-levhalar, 4-çubuklar ve ziller olarak dört alt gruba ayrılır. Ayrıca, çanlar kendi alt grubunda; 1-vurarak, 2-sallayarak, 3-çarparak vb çeşitlerine, bir sonraki taksonomi adımında ise; 1-ses perdesi belirli ve 2-ses perdesi olmayan ilgili alt gruplara ayrılır. Böylece, ses perdesi belirli sallayarak çalınan bir çan, sistemde 780.5431122 şeklinde numaralandırılır” (Kartomi 1990: 72).



Şekil 5. B. Chaitanya Deva Sınıflandırması

Hint ve Batı organoloji ve taksonomik fikirlerin birleşmesi Deva sınıflandırmasını çağdaş Hint çalgı bilimcileri için çekici bir hale getirerek aynı zamanda ulusal çalgı koleksiyonlarında da uygulanan ilk modern ilkelerden biri olur. Bharata Muni'nin yazdığı eski *Nāṭyaśāstra* ve Hornbostel ve Sachs sınıflandırma sistemini bir araya getirmekle, Deva ikonografik kaynaklara ve verilerden alınmış Hint kabile ve halk çalgılarını kapsayan evrimsel ve kuramsal temelli yeni bir sınıflandırma sistemi kurar.

## Sonuç

Her birinin adı, şekli, yapısı, çalma tekniği ve tını kalitesi farklı Hint çalgılarının icadında çok büyük marifet vardır. Üretiminde kolaylıkla bulunabilir kabak, bambu, hayvan derileri, gümüş, bronz, pirinç ve bakır gibi malzeme kullanıldığı çalgıların belirgin özelliklerinden biri de Batı çalgılarından farklı hiçbir mekanik aygıt olmaksızın çalınmasıdır. Ayrıca, ilkel kabile müziğinden başlayarak bugün de Hint klasik müziğinde kullanılan bu basit rengârenk çalgılar bölgesel müzik özellikleri hakkında da bilgiler sağlamaktadır (Krishnaswami 1971: 31–42).

Hindistan’da genel müzik kültürünün oluşumunda etnik müzik ve farklı kültürler karışımı büyük bir rol oynamıştır. Kendi kökenlerini kabile müziğinden almasına rağmen, Hint müziği orta Asya, Afgan, Fars ve Moğol hükümdarları tarafından getirilmiş müzik kültüründen çok güçlü etkilenmiştir. Bu bakımdan, dışarıdan getirilen çalgılar terkinde özellikle de telli çalgı çeşitleri bir hayli zengindir. Bundan başka, telli ve vurma çalgılar diğerlerine göre klasik Hint müziğinde daha önemli bir yer tutmuştur. Müzik yapısındaki polifoni ve armoni imkânlarından yoksun bu müziği, çoğunlukla melodik telli çalgılar ve ritmik unsur teşkil eden davullar icra eder. İster Kuzeyde ister Güneyde olsun, hemen hemen her konser ve resitalde bu iki gruptan en az bir çalgı vardır (Sorrell and Narayan 1980: 33-34). Lakin üfleme çalgılar vurma ve telli çalgılar kadar pek geliştirilemedi. Bunun önemli bir sebebi, Hindistan’daki genel ekonomi şartlara bağlıdır. Halen alt kast mensuplarının sevimli çalgısı olan kamış flüt ve büyükbaş hayvan boynuzu, doğadaki başlangıç şeklinde kalmıştır (Bongard-Levin 2001: 154).

Kendi döneminin büyük âlimi Bharata Muni’ni ölümsüzleştiren *Nāṭyaśāstra*, Hint müzik sanatı ve çalgılar hakkında tam ve kapsamlı bilgiler içeren ve müzisyenler için son derece önem taşıyan bir dokümandır. *Nāṭyaśāstra* sınıflandırmasında telli çalgılar, davullar, kendi tınlar ve üfleme çalgılar sırasıyla izlenerek, eski Hint çalgı çeşitleri arasında bir hiyerarşi oluşturur. Cisimlerin titreşimi prensibine göre hazırlanmış bu çalgı sınıflandırmasının daha sonraları Batı çalgı bilimi teorisini etkilediği hakkında birçok düşünce vardır. Akustik ve morfolojik ilkelere dayanan Hint sınıflandırması, yüzyıllar sonra F. W. Galpin, E. Hornbostel ve C. Sachs gibi Batılı bilim adamların çalışmalarını etkilemiş olduğu da söylenilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rauf Kerimov*

**Referanslar**

- Arnold, Alison. 2000. “South Asia: The Indian subcontinent”. *The Garland Encyclopedia of World Music*. New York: Garland Publishing.(Vol.5):319-321
- Banham, Martin. 1995. *The Cambridge guide to theatre*. UK: Cambridge University Press.
- Bongard-Levin, Grigoriy. 2001. *Dremnyaya İndiya*. Moskova: İstoriya i kultura.
- Deva, Bigamudre Chaitanya. 1995. *Indian music*. UK: Taylor & Francis.
- Donington, Robert. 1982. *Music and its instruments*. Cambridge: Taylor & Francis
- Gruber, Roman. 1941. *İstoriya Mużıkalnoy Kulturi, S drevneyşih vremen do konsa 16 v*. Tom 1, çast pervaya. Moskva: Gosudarstvennoe Mużikalnoe İzdatelstvo
- Kartomi, Margaret J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*.  
USA: University of Chicago Press
- Krishnaswami, S. 1971. “Musical Instruments of India”. *Asian Music*. No.2. (Vol. 2): 31-42
- Kumar, Raj. 2003. *Essays on Indian music*. New Delhi: Discovery Publishing House.
- Misra, Lalmani. 1973. *Bharatiya Sangeet Vadya [Indian Musical Instruments]*. New Delhi: Bharatiya Jnanpith
- Nzewi, Meki and Nzewi, Odyke. 2007. “Classification of music instruments”. *A contemporary study of musical arts: informed by African indigenous knowledge systems*. (Vol.1):79
- Sorrell, Neil and Narayan Ram. 1980. *Indian music in performance: a practical introduction*. Manchester University Press ND
- Tewari, Laxmi G. 1974. “Bharatiya Sangeet Vadya [Indian Musical Instruments] by Lalmani Misra”. *Ethnomusicology*. September, No. 3. (Vol. 18): 458-459
- Yeremeyev, Vladimir. 2006. “Akusticheskaya teoriya muziki”. *Dukhovnaya kultura Kitaya*. Ensiklopediya v 5 tomah, T. 5. Institut Dalnego Vostoka. Moskva: Vostoçnaya literatura.



## GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE’DEKİ ORKESTRALAR VE KÜLTÜREL DEĞİŞİME ETKİLERİ

Rıza Akyürek<sup>1</sup>  
rizaakyurek@mu.edu.tr

### *Abstract*

#### *Past to Present Orchestras in Turkey and Effects on Cultural Exchange*

*Linking the existing communities in the world and one of the most important factor that varies with different patterns of culture. The lives of past societies kneaded Culture, traditions, moral values and the essence of social lifes and filtered to give a whole. Each its own spiritual values of society, life and traditions as well as the criteria adopted by each society, and by the contributions of all communities in the past is created a general cultural understanding.*

*Acculturation, the on going recovery process of the individual from birth to death. Individual, social events, cultural, political, political, influenced by many changes and developments. This occurred in various periods of his life, individual cultural background makes him an integral part of society as a social entity. The orchestra, various instrumental groups come together, considering the numerical balances and timbres of each instrument is called a community group to contribute to the musical expression. Significant contribution to the cultural fabric Orchestras past, societies have given the direction of artistic development. Starting with the last days of the Ottoman Empire continued with the new Republic of Turkey and Atatürk himself beginning with the directives of the orchestra, the orchestra of the first journey from Istanbul to Ankara today, bringing to nearly every region developed, including at least two contributions to continue its journey, and cultural structure. Orchestras in Turkey from past to present research contributions to the cultural texture, structure and development of cultural effects will be discussed.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç.Dr. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

## **Giriş**

Dünya üzerinde var olan toplumları birbirine bağlayan ve farklı desenleri ile çeşitlendiren en önemli unsurlardan birisi kültürdür. Kültür geçmişten günümüze toplumların yaşamlarıyla yoğrulan, geleneklerin, ahlaki değerlerin ve toplumsal yaşanmışlıkların bir bütünü ve süzülerek gelen özüdür. Her toplumun kendine özgü ahlaki değerleri, yaşam kriterleri ve gelenekleri olduğu gibi her toplumun benimsediği ve tüm toplumlar tarafından katkılarla oluşturulan genel bir kültür anlayışı da geçmişten günümüze yer almaktadır.

## **Kültür**

Kültür, ünlü antropolog Tylor'un tanımında, “bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun kazandığı bilgi, inançlar, sanat, ahlak, yasalar, görenekler ve tüm öteki beceri ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Wells'e göre ise, kültür, bilerek ya da bilmeden, başka insanlardan öğrendiklerimizdir” (Wells 1984: s.43).

Erdener'e göre, “kültür, doğuştan başlayarak, bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirip özümlediğimiz bilgilerin tümüdür. Öyle ise kültürün ana kaynağı belleğimizin kendisindedir. Belleğimizin içindeki bu bilgiler dış dünyaya davranışlarımızla ve yaptığımız araç-gereçlerle yansımaktadır. Müzik yapma ve dinleme de kuşkusuz bir davranış şeklidir. Bu davranış da kafamızdaki müzik bilgi ve kavramlarından kaynaklanmaktadır” (Erdener 2002: s.2)

Kültürlenme, bireyin doğumundan ölümüne kadar devam eden kazanım sürecidir. Birey, toplumsal olaylardan, kültürel, politik, siyasi birçok değişim ve gelişmelerden etkilenir. Hayatının değişik dönemlerinde bireyde meydana gelen bu kültürel birikim onu sosyal bir varlık olarak toplumun bir parçası haline getirir.

Müzik Kültürü, geçmişten günümüze toplumun müzik alanında ürettiği, tükettiği, oluşturduğu, geliştirdiği ve şimdiki zamana kadar biriktirdiği sözlü ya da yazılı müzikal birikimlerin tümü olarak tanımlanabilir.

## **Orkestra**

“Çeşitli çalgı sanatçısı gruplarından oluşan, her grubun eserdeki müzikal ifadeye katkıda bulunduğu dengeli ses bileşimlerini örgütleyen geniş çalgı topluluğuna *orkestra* denir” (Say 2005: s.628)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

Terim, İtalyanca *orchestra*, Fransızca *orchestre*, Almanca *orchester*, İngilizce *orchestra*, İspanyolca *orquesta*, Türkçe *orkestra* sözcükleriyle tanımlanmaktadır. Phillips'e göre “Antik Yunan ve Roma'da amphitheatre'nin ilk seviyesi olarak kabul edilen 'orkestra' sözcüğü, Rönesans'ta sahnenin ön tarafındaki alanı doğrudan belirtmek için kullanılıyordu. Bu, 17. yüzyılın başlarında şarkı ve danslara eşlik eden enstrümantalistleri yerleştirmek için gözde bir yerdi” (Phillips 1658'ten aktaran Sadie 2001: 17)

“Orkestra terimi Yunanca *orchestra* 'dans alanı' sözcüğünden kaynaklanmıştır. Antik Yunan tiyatrolarında sahne ile seyirciler arasında yer alan, koro ile çalgıcı ya da dansçıların kullandığı bu alan, benzer yönleriyle 17. yüzyılın başlarında sahnelenen ilk operaların orkestralarına da ayrılmış, çalgı sanatçılarından oluşan topluluğa bu nedenle orkestra denmiştir” (Say 2005: 627).

Lessing (1964)'e göre “orkestra bir çalgı, şef ise onun çalcısı konumundadır. İyi bir şef olabilmek için köklü bir müzik eğitimi almak, geniş bir müzik bilgisi ve kültürüne sahip olmak, kompozisyon tekniğini iyi bilmek, iyi bir duyuşa, sağlam bir ritim duygusuna ve kuvvetli bir hafızaya malik bulunmak gerekir. Orkestra şefi lider ruhlu ve topluluğu sürükleyici bir vasfa sahip olmalıdır. Topluluk psikolojisini iyi bilmesi gerekir. Yaratıcı olmalıdır. Bestecinin notalara koyduğunu tekrar canlandırıp orkestra kanalıyla dinleyiciye sunmalıdır. Lessing (1964)'e göre orkestra; çok hassas ölçümleri gerçekleştiren sismograf aracı gibidir. Orkestradaki çalcılar yan yana çalmadan ziyade birlikte çalmalı, birbirlerini gözetlemeli ve desteklemelidir. Orkestrada şefin görevi esasında ayrılma eğilimi içerisindeki orkestrayı toparlayabilmek, bir yapıtın yorumu hakkındaki fikirlerini müzisyenlere ve çalgı gruplarına iletmek, bir yerde orkestrayı canlandırırken diğer yerde hafifletmektir” (Lessing 1964: 3).

“Gerçek anlamıyla orkestra, 400 yıllık bir geçmişe sahiptir. İlk orkestralar opera sanatında kullanılmış, onun ilk örneği ise İtalyan besteci Monteverdi'nin 1607 yılında sahnelenen 'Orfeo' operasında kullanılmıştır. Bu orkestrada yer alan 36 çalgının 20 si yaylıydı; ötekiler, 2 klavye, 2 lavta, 4 trombon, 2 org, 1 arp, 1 regal, 2 kornet, 1 flageolet, 1 boru şeklinde dağılıyordu. 17. yy. orkestralarının en tanınmış, Fransa kralı 14. Louis'nin kurduğu 'Les vingt-quatre violons du Roy' dur. Yaylı çalgılardan oluşan bu saray orkestrasında kimi zaman üflemeli çalgılar da kullanılıyordu” (Say 2002: 401).

“Orkestralar başlıca; senfonik orkestra, opera orkestrası, oda orkestrası, yaylı çalgılar orkestrası, üflemeli çalgılar orkestrası, pop müzik orkestrası, *big-band* orkestrası gibi isimler almaktadır. Orkestraların sayı bakımından büyüklüğü ve yer alan çalgıların türü, her orkestra türünde seslendirilecek esere göre farklılık gösterebilmektedir” (Kıvrak ve Tarman 2004: 3).

### ***Senfonik Orkestra***

En kalabalık orkestra topluluğu 'Senfonik Orkestra'dır. Senfoni orkestrası çoğunlukla konçerto ya da bu düzeydeki eserleri seslendirir. Bir senfoni orkestrası ikili, üçlü ya da dördü orkestra düzenine göre kurulur. Bu terimler, her bir çalgıdan orkestrada kaç tane bulunacağını belirler. Bunun yanı sıra bestecinin kullandığı çalgılar da çalgı sayısının belirlenmesinde rol oynayabilir ve bazı durumlarda çalgı sayısı artabilir ya da azalabilir. Günümüz senfonik orkestrası kendi içinde üç ana gruba ayrılır.

Bunlar yaylı, üflemeli ve vurmali çalgılardır. Üflemeli çalgılar grubu, kendi içinde tahta (ağaç) ve bakır üflemeler olmak üzere ikiye ayrılır ve orkestra şefi karşısında, yaylı çalgıların arkasında yer alır. Vurmali çalgılar da ritim çalgıları ve melodik ses verebilenler olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılırlar ve orkestranın en arkasında otururlar. Bütün bu çalgıların sayısı ve çeşidi çalınan esere göre değişebilir.

### ***Opera Orkestrası***

Senfoni orkestrasının, sahne yerine bir çukur içinde çalan ve bir Müzikli Dram'a eşlik eden türüne 'Opera Orkestrası' adı verilir. Kuruluş ve çalgı türü bakımından bir farklılık göstermemekle beraber çalgı sayısı bakımından daha küçüktür.

### ***Oda Orkestrası***

Yaylı çalgıların yanı sıra diğer çalgı türlerinin de bir kısmını içinde bulundurur. Sayısı senfonik orkestraya göre oldukça küçüktür.

### ***Yaylı Çalgılar Orkestrası***

Sadece yaylı çalgılar ailesinden oluşan orkestra türüdür. Yaylı çalgılar, telli çalgılardan titreşim elde etmek için kullanılan yay nedeni ile özellik kazanan çalgılara verilen isimdir. Bu tür çalgılarda titreşim, yayın tele sürtülmesi ile elde edilir. Yaylı Çalgılar Orkestrası'ndaki oturma düzeni senfonik orkestradaki yaylı çalgılar grubunun aynıdır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

***Üflemeli Çalgılar Orkestrası***

Sadece üflemeli çalgıların yer aldığı orkestra türüdür.

***Pop Müzik Orkestrası***

Pop müzik orkestralarının yukarıda sözü edilen orkestra türlerinden başlıca farklılığı, kullanılan çalgıların akustik olmaması; başka bir deyişle elektronik çalgıların kullanılıyor olmasındadır. Bir pop müzik orkestrasında kullanılan en temel çalgılar; elektronik org (klavye), elektrogitar, basgitar ve bateri'dir. Bu çalgıların yanı sıra seslendirilen eserin türüne göre her tür çalgı da bu topluluklarda yer alabilmektedir.

***Big-Band Orkestrası***

“Big-Band kelimesinin Türkçe'deki karşılığı 'Büyük Bando'dur. Bu topluluk genellikle üfleme, vurma ve elektronik çalgıların birlikte yer aldığı bir yapıya sahiptir.” (Varış 2007: 26).

***Geçmişten Günümüze Orkestralar***

1826 yılında Sultan II. Mahmut döneminde kurulan Muzıka-i Humayun ile başlayan orkestra serüveni günümüz Türkiye'sinde Kültür Bakanlığı, Belediye, Üniversiteler ve çeşitli kuruluşlar bünyesinde Senfoni Orkestraları, Gençlik Orkestraları, Çocuk Orkestraları, Oda Orkestraları, Okul Orkestraları, Askeri Bando Orkestraları ve Oda Müziği Topluluklarıyla giderek gelişmektedir. Adı geçen orkestraların bazıları kuruluşundan günümüze kesintisiz faaliyetlerini sürdürmekte, bazıları isim değişikliği ile bulunduğu bölgede faaliyet göstermeye devam etmekte, bazıları kısa kapanma sürecinin ardından yeniden faaliyet göstermektedir. Adı geçen orkestralardan en önemlisi ve ilki kuruluşundan günümüze kadar kesintisiz olarak düzenli şekilde konser veren ve bu alanda dünyanın sayılı orkestraları arasına giren Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasıdır. Ülkemizdeki başlıca Senfoni orkestraları ve kültürel yapıya katkıları ile ilgili aşağıda kısaca bilgi verilmektedir.

***Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (C.S.O.)***

“1826'da Sultan II. Mahmut devrinde başlayan batılılaşma hareketleri ile ülkemize giren çoksesli müzik, kısa zamanda kurumsallaşmıştır. Bu köklü adımı, Sultan Mahmut tarafından Avusturya - Macaristan

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

İmparatorluk sarayından İstanbul'a davet edilen Giuseppe Donizetti'nin Türkiye'ye gelerek orkestranın başına getirilmesi izlemiştir. Sultan Vahdettin'e kadar orkestranın adı 'Mızıka-i Humayun' adı ile faaliyetlerini saraya münhasır olarak sürdürmüştür. 1924'te bu sanat kurumu, Atatürk'ün emri ile Ankara'ya taşınmış ve yepyeni bir anlayışla halkın kültür ve sanat düzeyini yükseltmek amacıyla faaliyet gösteren bir eğitim kurumu olarak yeniden geliştirilmiştir.

1934 yılında orkestranın başına A. Adnan Saygun getirilmiştir. 1935'te yurdumuzdaki evrensel çoksesli müzik eğitimi ve kurumlarının programlarını yapmakla görevlendirilmiş olan besteci Paul Hindemith'in önerisi ile tanınmış Alman orkestra Şefi Dr. Ernst Praetorius orkestranın yöneticiliğine getirilmiştir. Değerli bir orkestra pedagogu olan Praetorius teknik yönden orkestrayı uluslararası düzeye çıkarmıştır. Praetorius'un ölümünden sonra orkestrayı uzun yıllar başta Ferid Alnar ve G.E. Lessing olmak üzere pek çok ünlü şef yönetmiştir.

1957-86 tarihleri arasında Hikmet Şimşek, Şef yardımcısı olarak orkestrayı yönetmiş, değerli hizmetler vermiştir. 1974'de orkestraya şef yardımcısı olarak atanan Gürer Aykal, 1988'de 1. şefliğe getirilmiştir. 1957 yılından bu yana, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Ankara'da bini aşkın radyo-televizyon, gençlik ve halk, izahlı çocuk ve okul konserleri, ayrıca Edirne'den Hakkari'ye kadar yurdun her köşesinde 400'e yakın yurtiçi ve pilot bölge konserleri vermiştir. Ayrıca Almanya, Avusturya, Bulgaristan, Romanya, Yugoslavya, SSCB, İtalya, Fransa, İsviçre, İran, Irak, Lübnan, İsveç, Norveç, Finlandiya, İspanya, Polonya, Kıbrıs, Çekoslovakya, Güney Kore, Japonya, Amerika, İngiltere, Kazakistan ve Kırgızistan konserleri ile Atatürk'ün öngörmüş olduğu çağdaş Türk müzik hayatının varlığını dünyaya duyurmak yönünden önemli katkılarda bulunmuş, dünyaca önemli kültür merkezlerinde aldığı çok yapıcı kritiklerle ülkenin kültürel varlığının tanıtılmasında pay sahibi olmuştur" (CSO 2013 Arşiv-Tarihçe)

***İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası (İ.D.S.O.)***

İstanbul'un müzik yaşamında önemli bir yeri olan ve besteci Cemal Reşit Rey'in yönetiminde 1945 yılında kurulan, temelleri ise 1827'de Donizetti Paşa'nın kurduğu Mızıka-i Humayun orkestrasına dayanan İstanbul Belediyesi Şehir Orkestrası, 1972 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlanarak İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası adını almıştır. Kadrosu, orkestra şefi Prof. G.E.Lessing ve müdür Mükerrerem Berk döneminde kısa zamanda tamamlanarak düzenli konserler verilmesi sağlanmıştır. 1983-2000 yılları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

arasında Prof. Erol Erdinç orkestranın daimi şefliğini yapmış, 2009 yılı itibarı ile bu görevi Naci Özgüç üstlenmiştir.

***İzmir Devlet Senfoni Orkestrası (İ.D.S.O.)***

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası 1975 yılında bir oda müziği topluluğu niteliğinde kurulmuş olmasına rağmen; çok kısa süre içerisinde olağanüstü büyüme ve gelişme göstererek senfonik bir orkestra hacmine kavuşmuştur. Bugün bünyesinde bulunan 100 kişilik sanatçı kadrosu ile ülkemizin en büyük sanat kurumlarından biri olmuş ve çok sesli müzik alanında olağanüstü başarılar göstererek gelişmiş ülkelerin sanat kurumları ile yarışacak seviyeye ulaşmıştır.

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası öncelikle İzmir ve Ege Bölgesinde 1975 yılından buyana çok sesli müzik kültürünün tanıtılması, özendirilmesi, sevdinilmesi ve geliştirilerek ülke geneline yaygınlaştırılması için olağanüstü gayretler sarf etmiş; ayrıca Anadolu'ya çok sesli müziği götürme anlamında da köy, kasaba, ilçe, konserleri ile uluslar arası festivallerde de çok önemli görevler üstlenmiştir.

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın ilk şefliğini orkestranın onursal şefi olan Devlet Sanatçısı Prof. Hikmet Şimşek yapmıştır. Daha sonra sıra ile Michael Rochat ve Iosif Conta orkestra şefliğini yürütmüştür. En son olarak 14 yıl süre ile şu an Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şefi olan Prof. Sayın Rengin Gökmen orkestra şefliği görevini yürütmüştür. Halen orkestranın şef yardımcılığı Ender Sakpınar, Şef görevini ise İbrahim Yazıcı yürütmektedir.

***Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası (Ç.D.S.O.)***

Cumhurbaşkanlığı, İstanbul ve İzmir Devlet Senfoni Orkestraları'ndan sonra açılan Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası 17 kişilik çok küçük bir kadroyla çalışmalarına başlamıştır. Daha sonra yapılan sınavlarla 39 kişiye ulaşan kadrosuyla Çukurova Filarmoni Derneği'nin de katkılarıyla diğer senfoni orkestraları, opera ve bale orkestraları ve konservatuarlarından aldığı takviye sanatçıların desteği ile konserlerini zor şartlar altında büyük özverilerle her hafta gerçekleştirmektedirler.

Her sezon programını özenle hazırlayıp, Adana ve çevre illerde çok sesli evrensel müziği tanıtır sevdirebilmek için faaliyetlerini sürdüren orkestranın şefliğini Emin Güven Yaşlıçam yürütmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

***Antalya Devlet Senfoni Orkestrası (A.D.S.O.)***

1995 yılında Antalya Oda Orkestrası olarak kurulan ve bu statüde çeşitli konserler veren Orkestra 1997 yılında adını Bakanlar Kurulu kararıyla Antalya Devlet Senfoni Orkestrası olarak değiştirmiştir. Antalya'nın kültür yaşamında önemli yeri olan Antalya Devlet Senfoni Orkestrasının daimi şefliğini Orhan ŞALLIEL yürütmektedir.

***Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası (B.B.D.S.O.)***

1995 yılında Uludağ Üniversitesi Oda Orkestrası olarak faaliyete başlamış ve daha sonra Azerbaycanlı besteci Hasan Adıgüzelzade şefliğinde “Bursa Senfoni Orkestrası” adını almış, 1998 yılında Devlet Sanatçısı Prof. Hikmet Şimşek'in orkestranın Sanat Danışmanlığı görevini üstlenmiş ve Orhan Şalliel Şeflik görevine getirilmiş, 1999 yılında bakanlar kurulu kararı ile Bursa Bölge Senfoni Orkestrası adını almıştır. 2011 yılından bu yana orkestranın şefliğini İnci Özdil yapmaktadır.

Adı geçen orkestraların dışında Eskişehir Büyükşehir Belediye Senfoni Orkestrası, Bilkent Senfoni Orkestrası, Borusan Filarmoni Orkestrası, Akbank Oda Orkestrası, Tekfen Oda Orkestrası, Başkent Oda Orkestrası gibi belediyeler, üniversiteler ve kurumların bünyesinde uzun süredir Türkiye'deki müzik kültürüne katkı sağlayan orkestralar da mevcuttur.

Kültür bakanlığı himayesindeki orkestralar ortalama buldukları illerde veya çevre illerde düzenli konserler gerçekleştirmektedir. Başta C.S.O. olmak üzere her hafta gerçekleştirilen konserlere yurtiçinden ve yurtdışından konuk şefler ve sanatçılar davet edilmekte, konserlerde her döneme ve her besteciye ait eserler seslendirilmektedir. İlgili orkestralarla yapılan görüşmelerden elde edilen bulgulara göre;

- Orkestralar ortalama yılda 45 ile 70 arasında konser gerçekleştirmektedir.
- Ortalama her yılın ekim ayında konser sezonu başlamakta temmuz sonu konser sezonu sona ermektedir.
- Gerçekleştirilen konserlere buldukları illerin nüfusuna ve kültürel yapısına paralel değişkenlik gösteren seyirci sayısı ortalama 120 ile 400 arası değişkenlik göstermektedir.
- Adı geçen orkestralar her yıl buldukları iller dışında çevre illerde, diğer yurtiçinde ve yurtdışında en az bir turne düzenlemektedir.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

- İlgili orkestralar konser sezonu süresince konuk şefler ve sanatçılarla konser etkinlikleri düzenlemektedirler.
- Orkestralar en az 60 en fazla 120 kişiyi bulan daimi statüde ya da sözleşmeli olarak orkestra üyeleriyle faaliyet göstermektedirler.
- Her orkestraya ait buldukları illerde müdürlük, konser salonu, çalışma salonu ve repertuar arşivi bulunmaktadır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren faaliyet göstermeye başlayan orkestralar günümüze kadar toplumun müzik kültürüne, müzikal beğenilerine, kültür değerlerine ve birikimlerine katkıda bulunmak amaçlı konser etkinliklerini aralıksız sürdürmektedir. Türkiye’de Kültür Bakanlığına, Belediyelere, Üniversitelere ve özel kurum ve kuruluşlara bağlı faaliyet gösteren orkestralar, yurt dışından davetli orkestralar ve özel orkestralarla birlikte yılda ortalama Türkiye’nin her bölgesinde toplam binden fazla konser etkinlikleri gerçekleştirilmektedir. Atatürk’ün direktifiyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası her yıl Anadolu turnesi adı altında ülkemizin hemen hemen her ilinde konser gerçekleştirmekte, sanatı ve müziği yurdun her yerine ulaştırmayı ilke edinmektedir.

Bunun yanında diğer orkestralar da festivaller, turneler, kutlama günleri ve çeşitli etkinlikler çerçevesinde yurdun her yerinde değişik zamanlarda konserler gerçekleştirmektedir. Herkesin bildiği ve tebessümle dinlediği Bayburt Bayburt olalı böyle zulüm görmedi söyleminden bu zamana kültürel değişim, gelişim ve birikimler göstermektedir ki artık orkestralar sadece büyükşehirler bünyesinde değil toplumun var olduğu her kesimde etkinliklere devam etmektedir. Her bölgede her ilde konser sayıları arttıkça toplumun kültürel beğenileri gelişmekte, bu bağlamda müziğin paylaşımcı, geliştirici değişirici ve kucaklayıcı yönleri amacına ulaşmaktadır. Kültürel değişimin çok yönlü gerçekleşen bir süreç olduğu düşünüldüğünde bu değişime katkı sağlayan faktörlerden birinin de sanat olduğu, müzik olduğu söylenebilir. Toplumun beğeni süzgecinden, değişiminden süzülerek geçen, şekillenen konserler ve benzer etkinlikler çoğaltılabilir, sürekli ve düzenli hale getirilebilir. Devlet ya da özel kurum ve kuruluş destekli orkestraların sayıları arttırılabilir, var olan kurumlardan destek alınabilir ilgili bölgelerde faaliyetler sürdürülebilir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rıza Akyürek*

**Referanslar**

- Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası. 2012. Arşiv,Tarihçe, Doküman No;1,2,3 Ankara (<http://www.cso.gov.tr/tr/icerik/3/tarihce>)
- Erdener, Yıldırım. 2002. Kültür ve Müzik. Türkülerimiz Dergisi, İstanbul
- Kıvrak, Yakup. 2003. “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarımızda Toplu Çalma/Söyleme Derslerindeki Repertuar Sorunu”, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Lessing Gotthold Ephraim1964. “Şef Ve Orkestra”. *Filarmoni Aylık Müzik Dergisi*, Sayı: 2. S:3 Ankara.
- Stanley, Sadie. 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V:18. Newyork
- Say, Ahmet. 2002. *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara
- Say, Ahmet. 2005. “Besteciler-Yorumlar-Eserler-Kavramlar”. *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Varış,Yakup Alper. 2007. “Eğitim Fakülteleri, Müzik Eğitimi Anabilim Dalları Orkestra ve Yönetimi Dersi Öğretim Sürecinin Betimlenmesi ve Değerlendirilmesi” Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara, Türkiye.
- Wells, Calvin. 1984.İnsan ve Dünyası. Remzi Kitabevi. İstanbul.

## MEDYA FORMLARI

**Rohat Cebe<sup>1</sup>**  
rohat.cebe@batman.edu.tr

### *Abstract*

#### *Media Forms*

*Media-forms have emerged as the result of the need of visual activity of music both in connection of such as the rational extension of combined forms ballet and opera and the music cassettes. Many multimedia forms have occurred from the experiences of the (various) art forms staged synchronously and their “chance” relationships between these forms. The emergence of the new instruments and the progress of the technology with the influence of futurist movement in the 20<sup>th</sup> century have made important contributions to today’s music following the period of Elisha Gray’s invention of electro harmonic piano in 1876 that is right after the period of electric harpsichord existence in Paris in 1761, and among the framework of such developments. Along with the tunes of the existing instruments, the idea of reaching to a new complete concept created by using different ideas and audio supplies, the possibility of recording, and using different technological tools to be able to reach to a complete idea in art is a phenomenon that belongs to the 20<sup>th</sup> century. The complexity of materials and lighting techniques, and the constant and inconstant projections enabled using many of the multi-media possibilities to the 20<sup>th</sup> century forward thinking composers. In fact, the use of these multimedia forms has brought different understandings. While some composers claimed using the materials that are mentioned above in the works increases the appreciation of the unsuccessful works, on the other hand, some composers thought that it would bring different understanding to reflect the possibilities of the century that we are currently living visually to the music. At this point, the declaration called “Media Forms” is aimed to analysis the evolution in the desire of creating new and different musical work within the period begins early 20<sup>th</sup> century to the present. In Media Forms Declaration, firstly Background and Aesthetic Forms, Definitions, Multimedia, Mixed media and Mutual media issues will be studying. In conclusion, the musical reflections of development process of the media forms will be explain.*

---

<sup>1</sup> Yrd.Doç.; Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü

### **Arka Plan ve Estetik**

Medya formları, opera ve bale gibi birleşik formların rasyonel uzantısının yanında, 20. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler neticesinde ortaya çıkan kayıt imkanına bağlı olarak görsel aktivite ihtiyacının artması sonucunda ortaya çıkmış bir olgudur. Birçok çoklumedya formu eş zamanlı sahnelenen sanat formlarıyla ‘şans’ ilişkisi arasındaki deneyimlerden doğmuştur. Electric Harpsichord’un 1761’de Paris’te ortaya çıkmasından sonraki süreç içerisinde, 1876’da Elisha Gray’in ‘Electroharmonic Piano’yu icat etmesi ve bu gelişmeler çerçevesinde 20. yüzyılda Fütürist akımın etkisiyle ortaya çıkan yeni enstrümanlar ve teknolojideki gelişmeler, günümüz müziğine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Tınların varolan enstrümanların yanında farklı düşünceler ve tekniklerle yaratılan enstrümanlar ya da ses gereçleriyle farklı bir bütünselliğe ulaşabileceği düşüncesinin yanında, kayıt imkanının ortaya çıkması ve farklı teknolojik gereçlerin sanat içerisinde bütünselliğe ulaşması 20.yüzyıla ait bir olgudur. Malzemelerin karmaşıklığı ve ışıklandırma teknikleri, durağan ve hareketli projeksiyonlar 20.yy’ın ileri görüşlü bestecilerine birçok yeni çoklumedya olanaklarını kullanabilme imkanı sağlamıştır. Aslında bu çoklumedya formlarının kullanılması farklı bakış açılarını da beraberinde getirmiştir. Bir kısım besteci yukarıda bahsedilen materyallerin kullanımının aslında başarısız eserlerde görselliğin artırılarak seyirci üzerindeki beğeniye artırdığını savunurken, bir kısım bestecide içerisinde bulunduğumuz yüzyıl imkanlarının görsel olarak müziğe yansımalarının farklı bir bütünlük sağlayacağını düşünmüşlerdir.

Bu yaklaşımlar dönemin iki farklı bestecisi olan Robert Ceely ve Paul Goldstaub’un şu açıklamalarıyla açığa çıkmaktadır. Ceely: "Çoklumedya genelde başarısız olanda fark yaratır" derken Goldstaub ise: "İlk defa Toshiro Mayazumi’nin ‘Metamüzik’ adlı eserini yönettiğimde, ki bu eser kesinlikle klasik başarısının çoklumedya çalışmasıdır, konser müzikal olduğu kadar kısmen bir görsel ve sosyal deneyimdi. Eğer besteciler bu biçimi müzik eserlerinin kalitesini zenginleştirmek için kullanırlarsa, herkes kazanır" (Watkins 1988: 314).

### **Tanımlamalar**

Çoklumedya terimi genellikle birçok terimle eşanlamli olarak kullanılmaktadır. En yaygın olanı Karmamedya ve Karşılıklımedya’dır. Bu terim karmaşasına ek olarak; tiyatro piyesleri, çevresel çalışmalar, seyirciyi şaşırtma amacı güden oluşumlar ve benzeri gibi terimler de kullanılmaktadır. Devam eden bu terminoloji patlamasının önüne geçmek için medya formlarını üç ana kategoride tanımlamak daha doğru olacaktır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rohat Cebe*

1. Çoklumedya (Multi-Medya): Bu form, çeşitli medya olanaklarının anlam olarak birbirine bağlı olmadığı dağınık bir yapıdır. Oluşumlar; her ögenin önemli olduğu ve kendi değerleri çerçevesinde ayakta durabilecek şekilde yapılandırıldığı çoklumedya birleşimlerine en güzel örnektir. Çoklumedya: Seyrek bir şekilde örülmüş birleşik formlardır.

2. Karmamedya (Mixed-Medya): Bu form, herhangi bir hiyerarşik sıralama mümkün olsa da, öğelerin eşitliği doğrultusunda bir eğilim göstermektedir. Öğeler birbirlerine bağımlı olsalar da, bu medya formu içinde karma fakat tamamıyla bütünleşmemiştir.

3. Karşılıklımedya (Inter-Medya): Bu formda tüm öğeler, eşit dengede ve azami derecede bütünleşmiştir. Karşılıklımedyada çok bütünleşmiş öğeler denge kurulabilmesi için birbirlerine bağlıdır.

### ***Çoklumedya***

17 Nisan 1958 yılı 'Brüksel Dünya Fuarı'nda Edgar Varese *Poeme Elektronik*' adlı eserini tanıttı. Bu eser, üç sivri tepesi olan ve içi bir ineğin midesini andıran bir çadırda ve Verose'nin mimar Le Corbusier'le birlikte yaptığı sunumla gerçekleşti. 480 saniye uzunluğundaki besteye, projeksiyonda gösterilen tablolar, yazılı senaryolar ve montajlarla farklı bir etki kazandırılmıştır. Eseri icra eden sanatçılardan hiçbiri, görsel ve işitsel imajlar arasındaki korelasyon ilişkisine eser boyunca herhangi bir katkıda bulunmaz. Ortaya çıkan sonuç, müzikteki ritmin ara sıra eş zamanlı oluşu ve aralıksal ilişkilerdir ama daha sıklıkla konsept ayrılığıdır. Her sanatçının kendi materyaline ulaşmasının güçlü organizasyonundan kaynaklı korelasyon uygunsuzluğu çok açık bir şekilde ortadadır. Neredeyse 3 milyon kişinin katıldığı performans, kültürel anlamda çoklumedya tarihinin en önemli gösterimi olarak kalmıştır.

Besteci John Cage ve David Tudor, heykeltıraş ressam Robert Rauschenberg ve koreograf Merce Cunningham gibi farklı meslek grubundaki sanatçıların kurdukları *Black Mountain College*' 1950'lerdeki ilk çoklumedya okulu sayılabilir. Okul içerisinde; plaklar çalmalı, portatif merdivenler üzerinde ders anlatılmalı, dans etmek, projeksiyonlar kullanmak ve beyaz tablolar sergilemek gibi aktiviteler hayata geçirilmelidir. Bu okul sayesinde 1952 yazı, ilk çoklumedya eserlerin oluşmasına büyük bir zemin hazırlamıştır. Bu süreç içerisinde yazılan eserlerdeki konsept, seçilmiş materyallerin gelişi güzel bir şekilde birbirlerini izlemesiyle sağlanmıştır. "Sıralama ve kombinasyonlar bir şanstır, fakat eserler kendi içlerinde sadece görsel olarak kullanılan projeksiyonlar ve tablolar değil aynı zamanda müziğinde yoğun olarak sentezlendiği oluşumlardır. Ortaya çıkan sanat gösterimleri, her sanat formu için soyutlanmaya ve bütüne katkıda bulunmaya, sadece her katılımcı bir diğerinin olayına veya kişiliğine reaksiyon

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rohat Cebe*

gösterdiğince izin verir" (Watkins 1988: 221). Amacın tamamen şansa bırakıldığı ve sanatçıların psikolojik isteklerine bağlı olduğu açıkça görülmektedir.

Çoklmedya kullanımı; belirli ya da belirsiz prosedürlerce başlatılmış olsun, performans eylemi sırasında, insan duyu sisteminin tüm yönlerine izin vermeyi ve bu duyu sistemini kontrol etmeyi amaçlayan besteci ve sanatçıların doğal bir kaygısının sonucudur. Peter Maxwell Davies'in *Eight Songs for Mad King* (Çılgın Kral İçin Sekiz Şarkı) adlı eserinde, flüt, klarnet, keman ve viyolonsel icracılarının tümünün bir kafes içerisinde oturmaları gerekmektedir. Amaçlanan; kralın (III. George) şakayık kuşlarına şarkı söylemeyi öğretmesi sahnesinin tasviridir. Bunun yanı sıra, sahne dışında koreografik olarak bulunan sekiz kedi ve bas davul çalan icracı görselliği tamamlar. Bas davul icracısı kralın zorba gardiyanını temsil eder. Tiyatral düzen ve görsellik, canlı performansın yoğunluğuna katkıda bulunur. Çok büyük beğeni toplayan bu çalışmanın önemi, aslında bant kaydında yatmaktadır. Kayıttaki sesler, konunun bütünlüğe ulaşmasını sağlamakta ve izleyicilere yardımcı olmaktadır.

Davies'in çalışması gibi, George Crumb'ın *Voice of the Whale* (Balina Sesi-1971) adlı eseri de, sadece işitsel değil aynı zamanda görsel bir çalışmanın ürünüdür. Eser, icracıların yarım siyah bir maske takmalarını ve sahnenin koyu mavi bir ışıkla kaplanmasını gerektirir. Betimlenen, koyu mavi ışıklarla okyanusun derinlikleri, yüzleri maskelerle örtülü icracılarla ise tamamıyla büyük bir balinanın tasviridir. İzleyiciyi farklı bir atmosfere sokmayı amaçlayan bu eser oldukça büyük bir beğeni kazanmıştır.

### ***Karmamedya***

Projeksiyonla yansıtılan partiyonlar ve sanatçının yorumladığı projeksiyonlar, yanlış yorumlamanın zorluğunu eşit olarak paylaşırlar. 'Görülen müzik' veya 'ses olarak tablo', sanatın geleneksel dogmatik yapısını temsil eder. Daniel Lentz'in, elektronik filtreler, ses yankılanmaları, çalma düzenlemeleri ve hava geçiş ağızlı aletler ile dizgi kuartet için modifiye edilen *Sermon* adlı eseri, partiyonun yansıtıldığı bir projeksiyonu gerektirmektedir. Bir partiyon seyirciye gösterildiğinde, görsel ve sanatsal olarak yapılması aşık bir dayanak gibidir. Lentz bu problemi, renklerde sanatsal bir partiyon yaratarak çözmüştür. Kırmızı; çalma eylemini, mavi; söylenecek sözleri, yeşil; mırıldanmayı, sarı; ıslıkla çalmayı, eflatun; konuşmayı, kahverengi; fısıldamayı ve partiyon sayfasını çevreleyen turuncu çizgi ise zamanı temsil eder. Sonuç; daha büyük bir görsel heyecan ve sanatçılar için daha anlamlı bir simgelemedir.

Allen Strange'in *No Died Horses on the Moon* (Ayda Ölü Atlar Yok) adlı eseri, seyircilerin görsel imajlarla çevrenmesi için yerleştirilmiş 7 adet 16 milimetrelik projeksiyon aleti gerektirmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rohat Cebe*

Odanın dört köşesinden projeksiyonla yansıtılan görüntü ve kaydedilmiş ses bütünselliği oluşturur. Görsel ve işitsel materyaller arasındaki korelasyon, sanatçılara, ki bu durumda sanatçılar projeksiyonistlerdir, yazılmış direktiflerce sağlanır. Gösterilecek filmler, yediye katlanmış 16 milimetrelik siyah manyetik teyp makarasının belirli bir prensip güdülmeden kazanması, ki bu ostinato oluşturacaktır, ve daha sonra bunun kapalı devreler yapılması sonucunda yaratılır. Sesle birlikte yanıp sönen noktalar, çizgiler ve elektronik olarak patlayan flaşlar, seyircileri hayali bir ışık şovu içerisine çeker. Arton Mclean'ın *Identity* (Kimlik) adlı besteler serisinde, farklı dekorlar kullanılması yoluyla dinleyicinin çevreyle olan ilişkisini algılama ve dinleyicinin duyduğu seslere gösterdiği kişisel tepkilerin farklılıklarını keşfetme gibi farklı amaçlar güdülmüştür. *Identity* adlı besteler serisinden önceki dönemlerde yazılan, Stockhausen'ın *Musik un für Haus* eseri veya Sigmund Krauze'nin Polonya ve Almanya'daki çevresel müzik denemeleri de, aslında bu düşüncelerin bir parçasıdır. "*Identity* adlı besteler serisinde, dinleyiciye gerçek bir çevresel deneyim içerisindeki seslere, hem aktif hem de pasif katılım olanağı sağlanmıştır. Bu bakış açısı, bestecinin elinde kalan tüm yönetim ve çalışmanın kontrolüne izin vermesine rağmen belki de düşüncesi içerisinde en benzersiz olanıdır" (Watkins 1988: 324). Bunun yanında dinleyiciye küçük ama çok anlamlı seçeneklerle katılım olanağı sağlanması, çalışmanın daha küçük detaylarını şekillendiren ve kendi yaratıcı seçimlerini deneyimleyen dinleyiciyi, gerçek yaratıcı deneyiminin içerisine sürükler. Bu karşılıklı etkileşim için müzik eğitimi gerekli değildir. Diğer taraftan, sezgisel kabiliyeti daha fazla olan seyirciler için çalışma ve tekrarlanan duyularla gelişme, aşamalı olarak daha yüksek düzeylerde akıllı seçim alıştırmaları yapmayı mümkün kılmıştır.

### ***Karşılıklımedya***

Belirli bir tarz içerisinde, medya formlarına ulaşmak için paralel teknikler kullanmak mümkündür. İşitsel ve görsel beste arasındaki yaratıcı ve psikolojik ilişkinin keşfi, eşzamanlı olarak gelişen projeksiyonlarda ve seslerde artan sayıda parametrenin uygun olduğunu gözler önüne serer. Görsel sanatların ve müziğin birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan yeni yaratıcı uygulamalar, aslında bu iki disiplininde tamamen tek bir yaklaşımına dayanır.

Ortak olan, bu alanlardaki artikülasyon ilişkisinin yanında, işitsel ve görsel formlar arasındaki karşıtlıktır. İkisi de renkle ilgilenir, bu tam anlamıyla örtüşen kalitedir, müziğin ve renklerin uyumu. İkisi de zamanla ilgilenir ve bütün bu zaman algılaması şu anlama gelir. Ritim, ölçü ve en önemlisi form. Fark, sadece zamanın kontrolündedir, hareketli resim projeksiyonlarının dışındadır. Zamandaki görsel

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rohat Cebe*

doğrultu, sadece algılayanın içindedir. Zaman algılaması dahilinde, içinde seyircinin, ritim, ölçü ve biçimi geliştirdiği tarz, sanatçı ve yaratıcının tam yönetimi altında kalan müzikte, olduğu gibi kontrol edilebilir değildir.

Bir şekilde farklı olmasına rağmen, ikisi de boşlukla ilgilenir. Örneğin; enstrümanlar ve hoparlörler gibi ses üreteçlerinin fiziksel yerleştirilmesi vasıtasıyla, materyallerin seyirciye yönlendirilmesi, görsel doğrultuları paralel hale getirebilir. Karşılıklımedya; boşluk olgusunun tanınması, örtüşen elementlerin en kolay ve en kontrol edilebilir açıdır. Doğrular, belirli bir seyir halindeyken veya aniden değişim gösterdiği süreçte, algılayan yani izleyici, her iki noktayı da kaybedebilir.

Materyalin içindeki doğrultu ilişkisinin farkına varmak çok daha zordur. Notalandırmada, yukarıya yazılan notaların tiz sesleri, aşağıya yazılan notaların ise pes sesleri ifade ettiği bilinir. Mantıksal olarak bu olgu, aslında notasyonla sağlanır, yani sesin tizleşmesi ya da pesleşmesi tamamen kendinden değil, notasyon sisteminden kaynaklıdır. Denemeler açık bir şekilde gösterir ki, notalar ekrana ilgili sesler olarak yerleştirildiğinde, icracının işi oldukça kolaylaşacaktır. Bunun yanında, notalar, organize edilmemiş bir yapının içerisinde de kullanılabilir. Mantıksal olarak yine yukarıya yazılan notalar tiz sesleri aşağıya yazılan notalar ise pes sesleri ifade edecektir. Ancak böyle bir sistem direk olarak yorumcunun nota tercihine bırakılacaktır. Hangi notayı çalacağı yorumcunun inisiyatifindedir. İşitsel ve görsel materyallerin karmaşıklığının artırılmasıyla bu ilişkiler kaybolur. Bununla birlikte sadece basitlik ve karmaşıklık ilişkisi ortada kalır.

Ronald Pellegrino'nun *Metabiasis V: A Light, Sound and Audience Environment* (Metabiasis V: Bir Işık, Ses ve Seyirci Çevresi- 1972) adlı eserinde, tüm çevresel sistem, verilen boşluğun birleşimi ve tasarımın yerleşik parçası olan doğal değişkenler keşfedilmeye çalışılmıştır.

David Mathew'un ışıklandırma, dans ve önceden kaydedilmiş kaset için yazılan *Private Mirrors* (Özel Aynalar) adlı eserinde, bütünleşmiş bir yaklaşım görülmektedir. Partisyonun kendisi, özellikle kayıt bölümünün notasyonu, bestenin işitsel ve görsel eşzamanlılığının birbirleriyle aynı oranda ilgili olmasına dikkat çeker.

Merrill Ellis'in, bando korosu, elektronik bant kaydı ve ışık projeksiyonları için yazdığı *Mutations* (Mutasyon) adlı eseri, karşılıklımedya formuna dramatik olarak bütünleşmiş, farklı bir yaklaşım göstermektedir. Konser salonu aniden karanlığa bürünür, icracılar alışılmadık sesler çıkararak sahneyi terk eder ve seyirci ana işitsel kaynak olmaya başlayan elektronik bant kaydı ve projeksiyonlardan salonun farklı noktalarına yansıtılan film ve ışık şovları sayesinde, görsel aktivite



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Rohat Cebe*

düzeninin içerisine çekilir. Belirli bir süre devam eden bu gösterimin ardından icracılar tekrar konser salonuna döner, yanıp sönen loş ışıkların altında yeniden sahne alır ve çalışma tamamen sessiz bir karanlıkla sona erer. Görüldüğü üzere form olarak belirgin bir yapı oluşturulmuştur.

Donald Scavarda'nın, klarnet, piyano ve film projeksiyonu için yazdığı *'Manzara Seyahati'* (Landscape Journey-1963) adlı eseri, görsel ve işitsel materyallerin çelişen öğelerini yansıtır. Sadece işitsel öğelerin olduğu bölümler, belirli bir alternatif biçimsel yapı oluşturmak için sessiz projeksiyonlarla karşılıklı etkileşim halindedir. İki farklı ekranda, soyut hızlı hareket eden şekiller ve renkler, kullanılan klarnet ve piyanonun birbirlerine olan bağımlılığını ve zıtlığını dengeler. Scarvada çalışmasındaki karşılıklımedya yaklaşımlarından söyle bahseder: "Sesler, soyut renkli filmle, enstrümental tınların görsel bir uzantısını yaratabilmek için sentezlendi. Ağır bir tempo içerisinde farklılaşan enstrüman tınları ve hızlı hareket eden film görüntüleri, belirli bir zıtlık oluşturmuştur. Burada, gösterilen filmin direkt olarak müzikle hiçbir ilişkisi yoktur ancak eserin yapısında belirgin bir zıtlığın oluşabilmesi için, bütüne monte edilmiştir" (Watkins 1988: 328).

### **Sonuç ve Öneriler**

Klasik müzikte belirli bir gelişim gösteren medya formları, etkilerini rock müzikte de göstermiştir. Pink Floyd'un 1980'de büyük bir ışık şovu olan 'Duvar' performansı, Amerika turnesi yaparak, görsellikle müziğin bütünselliğini bir araya getirmiştir. Grup, konser esnasında yapılan ve konserin sonlarına doğru yıkılan 70 fit yüksekliğindeki duvara projeksiyonlar sayesinde yansıtılan karmaşık ışıklar ve çok yönlü ışıklandırma sistemiyle tutkulu bir çoklumedyaya olayına katkıda bulunmuştur. Led Zeplin'in lazer şovları ve buna benzer çoklumedyaya yaklaşımları dönemin rock müzik performansçılarına, müziğin yanında görselliğinde izleyiciyi cezbetme anlamında önemli bir katkısının olduğunu gösterdi. Kiss, Ted Nugent, Black Sabbath, Alice Cooper ve Ozzy Osborn çeşitli popüler çoklumedyaya kültürüne katkılarda bulunmuşlardır.

Kısaca bu teknikler Batı dünyasının sanatsal mirasının temel prensiplerini hükümsüz kılar ve yeni deneycilik akımına önemli katkılarda bulunmaya başlar.

### **Referanslar**

Brindle, Reginal S. 1975. *The New Music*, Oxford: Oxford University Press.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Rohat Cebe*

Cope, David H. 1984. *New Directions in Music*, New York: WM. C.Brown Company Publishers.

Dallin, Leon. 1974. *Techniques of Twentieth Century Composition*, New York: WM. C. Brown Company Publishers.

Kodalyi, Otto. 1995. *Introducing Modern Music*, London: Publishes by the Penguin Group.

Schwartz, Elliott ve Godfrey, Daniel. 1993. *Music Since 1945*, New York: Macmillan Publishing Company.

Stukenschmidt, Hans Heinz. 1970. *Twentieth Century Music*, New York: McGraw-Hill Company.

Watkins, Glenn. 1988. *Soundings*, New York: Schirmer Books.

Whittall, Arnold. 1977. *Music Since the First World War*, Oxford: Oxford University Press.

## İZMİR KADINLAR MATİNESİ ÖRNEĞİNDE ZEKİ MÜREN NOSTALJİSİ

Ruşen Alkar<sup>1</sup>  
rusenalkar@gmail.com

### *Abstract*

#### *Nostalgia of Zeki Müren in the Case of Izmir Women’s Matinee*

*The immigration movement from the villages to the cities that started in the 1950s as part of the industrialization process caused the formation of a “crossbreed” culture in which the modern coincides with the traditional. The entertainment culture that has been affected from this process as an important part of social life has taken on a new form that meets the entertainment demands of its era in the gazino environment where both regional and Western forms interact. Viewers have had the chance to get into close communication with artists that they admire or that they are used to seeing/hearing on radio or television at these mixed entertainment venues where males and females join together or at matinees where only women can attend.*

*Zeki Müren has attracted a great deal of attention at these gazinos as the popular culture icon of this era not only with his musical skills but also with his costumes and make up. The life that he lived which did not fit to a general heterosexual life has been perceived as a “self-devotion” in the name of “love of country” and thus his “differences” have been legitimized.*

*The ethical, national and musical elements represented by the once pop icon Zeki Müren are still continued as a nostalgic value in the behavior, discourse and music (repertory, performance, instruments) male singers who take stage during the women’s matinee performances at the various districts of Izmir. This article will focus on the Zeki Müren nostalgia in the performances of male singers who take stage at the women’s matinees at Buca, Bornova and Inciralti districts around the city of Izmir. The data acquired from observations and interviews will be subject to a theoretical examination as a result of a literature survey.*

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

“*Nostos*(eve dönüş) ve *algia*(özlem) sözcüklerinden oluşan *nostalgia*, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir”(Boym, 2009:14). Değişime karşı derin bir korku içeren nostalji, bugünün dünden kötü olduğuna inanmanın bir sonucu olarak, “geçmişte kalan güzel günlere”(Demir-Acar 2012: 304) dönme arzusu ve çabasıdır. Türkçe sözlükteki karşılığı “evseme, yurtsama, çağsama”(Püsküllüoğlu 1999: 1154) olan nostalji kelimesi, uluslar arası literatürde ilk olarak Johannes Hofer(1688)’in tıp tezinde karşımıza çıkmaktadır(Boym 2009: 25). 17. yüzyılda soğuk algınlığı, tüberküloz gibi fiziksel rahatsızlıklarla ilintili olduğu düşünülmüş, özellikle cephede savaşan askerlerde görülmesi nostaljinin bir vatanseverlik ölçüsü olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Nostaljiyi tedavi edilebilir bir rahatsızlık olarak gören dönemin bilim insanları, sorunun tespiti için fiziksel kanıtlar bulmaya yönelmişlerdir.

*“Nasıl genetik araştırmacıları bugün yalnızca tıbbi koşullar için değil, aynı zamanda toplumsal davranış ve hatta cinsel yönelim için de bir gen bulma umudu taşıyorlarsa, aynı şekilde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl doktorları da yanlış temsillerin arkasında tek bir neden, kendi ifadeleriyle tek bir patolojik kemik arıyorlardı”* (Boym 2009: 31).

20. yüzyıl ile birlikte patolojik bir durumdan ziyade bir *halet-i ruhiye* olarak değerlendirilen nostalji duygusu, insanın değişime gösterdiği korkuyu yansıtmaktadır. Değişime nadir rastlanan bir hayatın konforunu tercih eden nostaljik kişi, insan ilişkilerinin sürekli yeniden şekillendiği bir yaşantının sorumluluklarını reddeder; geçmişini kötü anılardan arındırarak bu hayali anılar etrafındaki ailevi, ahlaki vs. değerleri yüceltir. Zaman içinde kolaylıkla gezinebilmeyi arzulayan nostaljik kişiler, kendi fantezileriyle bir “aşk” ilişkisi yaşar, zamanın geri çevirmezliğini reddederler (Boym 2009: 14-16). Bu fantezi ilişkisinin tehlikeli yanı, hayal ve gerçeğin birbirine kolaylıkla karışabilmesi, kişinin düşlenen geçmiş için mücadele etme gereği duyulabilmesidir. Suç, günah ve bugüne ait sorunlardan arındırılmış bir yaşantı kurgusu, geçmişe olduğu gibi geleceğe yönelik de oluşturulabilmektedir. Nitekim 20. yüzyıl başında, toplumsal düzeyde tasarlanan ütopyik gelecek modelleri, dönemin yaşamsal zorluklarının aşıldığı, konforlu bir hayat öngörüsünden destek alarak üretilmiştir. Fakat 1960’lar ile birlikte geleceğe dair beklentiler inandırıcılığını yitirmiş, yerini değişmezliği mutlak olan ‘geçmiş hayat özlemi’ almıştır. Türkiye’de nostalji rüzgarının başladığı tarihi 1980 olarak belirleyen Gürbilek(2011: 23), “bugünün ihtiyaç ve fantezilerini uyarayan” bu yeni geçmiş hayat kurgusunun tüketilebilir bir nesneye dönüştüğünü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

ifade etmiştir. Kapitalist işleyişin bir kâr alanı olarak değerlendirdiği nostalji duygusu, piyasanın bir çok farklı sektöründe kitle beklentilerine uygun olarak yeniden işlenmekte ve satılabilir bir nesneye dönüştürülmektedir.

### **Genel Hatlarıyla Türkiye’de Gazino Hayatı**

Gazino kelimesi, İtalyanca karşılığı “kır evi” olan “casino” kelimesinden türeyerek Türkçeye yerleşmiştir(Zat’dan aktaran Sakaoğlu-Abayar 1999: 255). İstanbul’da ilk olarak Tanzimat’tan sonra açılan gazinolar, gayrimüslimlerin boş zamanlarını geçirdikleri mekânlar olarak işlev görmüştür. 1917 Rus Devrimi ile birlikte, İstanbul’a sığınan Beyaz Rusların getirdiği *tango fokstrot*, *çarliston* gibi danslar gazinolarda sergilenmiş(Sakaoğlu ve Akbayar 1999: 255), Cumhuriyet sonrası yabancı işletmecilerin yerlilerle yer değiştirmesiyle gazinolarda alaturka eserler de söylenmeye başlanmıştır(Erol 2002: 84). Cumhuriyet’in ilanıyla yüzünü Batıya dönen, kültürel tabanını bu doğrultuda şekillendirmeyi hedefleyen yeni “seçkin” ülke yönetiminin, “İslam ile ilintili halk tabanının yerli kültürü”(Ahmad’dan aktaran Büker 2003: 163)nü görmezden gelmesi, bu hedefe yönelik atılan adımların başarısını büyük ölçüde etkilemiştir.

*“1923’te Atatürk’ün önderliğinde kurulan Cumhuriyet, saltanatı kaldırmakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun bütün mirasını da reddetmiştir. (...) Ancak geçmişi toptan görmezden gelmek olanaksızdı... Batı kültürü toplum genelinde pek etkili olmadı; çünkü balkın, yani yönetilenlerin, kendi dünyalarında yaşayan seçkinler ile pek az ortak noktaları bulunuyordu” (Büker 2003: 162).*

1950’li yıllara kadar çağdaşlaşma politikası gereği kültürel boyutta değişime zorlanan yerli halk, 14 Mayıs 1950 seçimlerinde İslami tabandan beslenerek iktidara gelen Demokrat Parti aracılığıyla süreci tersine çevirmiş ve ‘seçkin’ sınıfa kendi kültürünü kabul ettirmeye başlamıştır. Bu değişimle birlikte, 1934-36 yılları arasında yayını yasaklanan TSM, radyolarca desteklenmeye, Türk müziği sanatçılarına kadrolar açılmaya başlanmıştır. “Radyonun bu müziği kabul etmesinin ardındaki en önemli neden halkın bu tarza gösterdiği olağanüstü teveccühtür ve bu ilgi aslında musiki inkılâbının başarılı olmadığının kanıtıdır”(Tekelioğlu 1999: 149). Sanayileşmenin artmasıyla köyden kente göçün arttığı Demokrat Parti dönemi, köylü-kentli, alafanga-alaturka çelişkisinin yaşandığı yeni bir kültürel atmosfer üretmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

Arabesk müzik dinleyen, kentin kenarındaki gecekondualarda yaşayan göçmen halk, eğlenmek için gazinoları tercih etmeye başlamıştır. Hem sıla hasretinin giderildiği hem de şehir hayatının hiç görülmedik ışıltılarını taşıyan gazinolar, köy ve kent insanının kültürel bir uzlaşma yaşadığı bir zemin oluşturmuştur. “Erken Kemalist dönemin kendi ahlak ölçütlerine göre ‘püriten’, sade-vakur, görüntüsünün ardından, sıkıntılı, karneli-Amerikan bezli savaşa, sonra da askeri darbe yıllarında ‘renksizleşen’, soluklaşan, donuklaşan toplum, renk ve parıltıyla tanışır. Yanıp sönen sahne ışıkları, göz alan kostümler, payetler...”(Tanrıöver 2002: 111).

Beken’in de tespit ettiği üzere gazinoyu pavyon, saz, gece kulübü gibi eğlence mekânlarından ayıran en önemli özellik, aile oryantasyonlu yapısıdır (aktaran Erol 2002: 35). Çalışma saatleri ve kadrosu, fiyat uygunluğu, müzik türleri bakımından esnek bir sunuma sahip olması, gazinoyu, saz ve taverna gibi tek bir sosyal sınıfa hizmet eden mekânlardan ayıran diğer özelliklerdir. “Bir kurum olarak gazino ticari kayıt endüstrisi ve televizyon gibi diğer kurumlarda sanat olarak kabul edilen eğlence tarzlarını sunar”(Beken, 2003)<sup>2</sup>. Radyo ve televizyon aracılığıyla hayranlık geliştirdikleri sanatçılarla gazino zemininde yakınlık kuran tüketici topluluğu, onları yakından görüp fotoğraf çektirerek özel bir anıya sahip olmanın mutluluğuyla evlerine dönerler. Özellikle Çarşamba öğleden sonraları yapılan ve gece eğlencelerine kıyasla çok daha uygun fiyatlı kadın matinelерinde Zeki Müren, Müzeyyen Senar gibi ünlü radyo sanatçıları kadın hayranlarıyla buluşmaktaydılar. Radyo sanatçılarının sahneye çıktığı 1960’larda renkli sahne şovlarıyla insanları çeken gazinolarda, 1970’lerle birlikte Arabesk müzik etkili olmuş, 80’lerde ise Yeşilçam oyuncularını görmeye başlanmıştır. 1980’li yılların gazino tarihindeki kritik özelliği, televizyonun günlük hayat içerisindeki etkinliğinin artmasıyla insanların eğlenmek için evde kalmayı tercih etmesi olmuştur. Eğlence anlayışındaki bu değişiklik, kâr edemez hale gelen gazinoların 90’larla birlikte kapanması ve yıkılmasıyla sonuçlanmıştır.

### **İzmir’de Fuar Geleneği ve Gazinolar**

Tanzimat dönemi İzmir gazinoları, Frenklerin ve onlara katılan azınlıkların toplandığı, siyasi ve sanatsal gündemin konuşulduğu bir 'edebiyat salonu' görevi görmüştür. “Tacirler, gezginler, meraklılar ve susamışlar, burada kendilerince dünyayı yönetirler, ulusları ve kralları yargırlar”(Dağtaş 2004: 10). Cumhuriyet ile birlikte yaşanan nüfussal ve kültürel değişimler, İzmir’deki gazino anlayışının değişmesinde de etkin olmuş; gayrimüslimlerin işletiminde olan bu mekânlar yerli yatırımcıların eline

---

<sup>2</sup> Münir N. Beken’in “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino” isimli makalesinin yayımlanmamış çevirisinden alıntıdır(çev. Levent Ergun). İngilizce metin için link: <[http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek\\_05.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_05.htm) >

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

geçmiştir. Gazinoların 1936'da kurulan ve yılın bir ayı İzmir Fuar'ına ev sahipliği yapan *Kültür Park* bünyesinde toplanması, değişimin önemli bir parçasıdır. 1923 yılında düzenlenen *İktisat Kongresi*'nde alınan bir kararla ilk olarak 1927 yılında, 'panayır' adıyla Karataş civarında düzenlenen bu ticari etkinlik, Anadolu'nun her yanından esnaf, çiftçi ve zanaatkârları bünyesinde toplamıştır. İzmir halkının bu dönemde genel olarak rahatsızlık duyduğu bu ticari buluşmalar, 1932 yılında Behçet Uz'un girişimiyle, şimdiki Swiss Otel'in olduğu yere taşınmış ve uluslar arası bir özellik kazanmıştır. 1 Eylül 1936'da *Kültür Park*'ın temelinin atılmasıyla şimdiki yerine taşınan İzmir Fuar'ı, 50'li yıllar ile birlikte çevre illerden gelenler için bir festival alanı halini almış; fuar süresi olan bir aylık dönem boyunca Türkiye magazin dünyasının merkezi olmuştur. "Bir dönem sanatçının İstanbul kış performansı, İzmir Fuarı'nda başladı. Kim iyi iş yaptıysa İstanbul'da onun piyasası yükselirdi(Usman'dan aktaran Dağtaş 2004: 84). Günümüzde Bodrum, Kuşadası, Çeşme gibi tatil beldelerindeki programlarıyla medyada yer alan şarkıcılar, İzmir Fuar dönemindeki gibi popülaritelerini artırmakta, İstanbul eğlence sektöründeki konumlarını pekiştirmektedirler.

### **Geçmişten Günümüze Kadınlar Matinesi Geleneği**

Fransızca *matinée* kelimesinden Türkçeye yerleşen, tiyatro, sinema, konser salonu için gündüz gösterisi<sup>3</sup> anlamına gelen *matine*, 1950'lerde, gazinolar bünyesinde kadınlara yönelik bir eğlence biçimi olarak uygulanmaya konmuştur. *Şahane Kadın* solist Sevim Çağlayan'ın başlattığı ve eskisi gibi olmasa da günümüzde varlığın koruyan *kadınlar matinesi*'nin işlevi, pahalı gece eğlencelerine katılamayan orta sınıf ev kadınlarının, gazinonun ışıltılı ortamında eğlenmelerine ve hayran oldukları solistlerle aynı mekân paylaşmalarına zemin yaratmaktı.

"Daha ucuz erken saatteki gösteri olan matine dinleyicisi, düzenli sınırlı bir geliri olan çeşitli düzeylerden orta sınıf ailelerden oluşur. Bir gazinoya gitmek orta sınıf bir aile ya da arkadaş grubu için özel bir durumdur. (...) Ailenin düzenli aylık gelirinin bir kısmını feda etmek için giyinir kuşanır ve hazırlanırlar. Ucuz matineler orta sınıf bir ailenin gazinoya gitmek için gücü yettiği tek zamandır. Fiks menü siparişi verirler ve orada olmalarının bir kanıtı olduğu kadar gazino deneyiminin bir hediyesi olarak fotoğraf çektirirler. Solistlerden biriyle fotoğraf çektirebilirlerse en iyisi olur."(Beken, 2003:4).

---

<sup>3</sup> TDK Batı kökenli kelimeler sözlüğü (Erişim Tarihi 05.05.2012)  
<<http://www.tdkterim.gov.tr/bati/?kelime=matine&kategori=terim&hng=md>>

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

Kadınların evde hazırladıkları yemeklerle katıldıkları matineler, ev, akraba, eş çocuk ile ilgili sorumlulukların aksamayacağı gün ve saatlerde yapılmaktaydı. Genellikle arkadaş, komşu ya da akrabalarla gelinen gazino matinelerine çocuklar da getirilmekteydi. Bir gazinoda sezon boyunca sahne alacak sanatçılar bu mekânın *kadrosunu* oluşturmaktaydı. Kadrolar hiyerarşik, popüleritesi en yüksek sanatçının sahneye en son çıkacağı biçimde hazırlanmaktaydı. Gazino reklamlarını içeren afiş, gazete, dergi reklamlarında, assolistin ismi sağ en üst köşede bulunmakta, fotoğrafı ise sahneye ondan önce çıkacak sanatçılarınkinden büyük basılmaktaydı. Çarşamba günleri öğlen saatlerinde düzenlenen matinelerde de sahne alan kadrolar, sözleşme gereği ücret almamakta, bu günlerde tamamen işletme kârı için sahneye çıkmaktaydılar.

*“Matineli günlerin bir gün ve bir gece evveli katıyen normal hayatımı yaşayamam ben... Matine günlerinin ertesi günlerinde de, bir gün evvelki o yüce günün ‘nekabat’i sürer. (...) Matinelerde hiçbir sanatçı ücret almaz... Ve ‘maddi karşılığı’ olmayan ‘emekler’ de insana huzur verir, şevk verir, güç verir şeref verir”* (Müren’den aktaran Seçkin<sup>4</sup> 1998: 158).

İstanbul’da Maksim, Çakıl, Gar, Lunapark; İzmir’de Kültür Park içindeki Manolya, Akasyalar, Göl gibi gazinolarda yapılan kadın matinelerine dönemin şöhret isimleri sahne almakta, bir “karnaval” havasında geçen bu etkinliklerde kadınlar, “zorlayıcı gündelik hayatın”(Parker’dan aktaran Ökten 2002: 156) yükünü üzerlerinden atarak, verili ahlak değerlerin, ailevi ve sosyal ilişkilerin sınırlılıklarından uzaklaşmakta ve “yeni olasılıklar” üretmekteydiler. Toplumsal ahlakın ölçüsü olan giyim-kuşam, davranış, konuşma, yeme-içme, arkadaşlık kurma, dans etme gibi göstergeler, kapalı bir ortamda, kısa süreliğine değişmekte, kişinin fantezi dünyasında yeniden şekillenmekteydi. “Şöhretin topluma sunulan yüzü, popüler kültürde her yere yayılmış olan isteklerden ve fantezilerden izler taşır. Kahramanlara, esrik yaşantıya ve ihlâlâ duyulan bilinçaltı arzu, şöhret kültürünün yaydığı toplumsalsı ilişkilerle simgesel olarak karşılanır”(Rojek 2003: 116). Bülent Ersoy, Zeki Müren gibi toplumsal cinsiyet rolleri sınırlarını aşan *queer* solistlerin ya da genel-geçer muhafazakârlık algısının dışına çıkan Hamiyet Yüceses, Mualla Mukadder, Sevim Çağlayan gibi kadın solistlerin giyim ve davranışları, gece ve gündüz eğlencelerinde kolaylıkla kabul edilmekte ve takdir toplayabilmekteydi.

---

<sup>4</sup> Zeki Müren’in *Hafta Sonu Gazetesi*’ndeki köşe yazısı(12 Şubat 1970).



### **Bir Popüler Kültür İkonu Zeki Müren**

6 Aralık 1931’de Bursa’da dünyaya gelen Zeki Müren ilk radyo konserini 1951 yılında İstanbul Radyosu’nda vermiştir. Bu konser ile radyo dinleyicilerinin hafızasında derin bir iz bırakan Zeki Müren’in 1954 yılında Cahide Sonku ile oynadığı *Beklenen Şarkı* isimli filmi, ülke çapında büyük ses getirmiş, Müren’in ününe ün katmıştır. İlk halk konserini 18 Ağustos 1954’te İzmir’de veren Zeki Müren, 11 yıl boyunca Behiye Aksoy ile dönüşümlü olarak, İstanbul Maksim gazinosunda, assolist ünvanıyla sahne almıştır.

*“... repertuarı genellikle üç bölümlü bir gidişatı takip eder. İlk bölüm takriben on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl sonu arasındaki dönemden saray ve şehir repertuarına dayanırdı. İkinci bölüm, genellikle yirminci yüzyılın başından, özellikle konser salonları için yazılmış ‘sanat müziği’ parçalarından oluşurdu. Üçüncü bölümde daha çağdaş sanat müziği, popüler parçalar ve halk müziği eserleri yer alırdı”* (Stokes 2012: 8).

Sahne repertuarında geçmiş ile bugünü, doğu ile batıyı birleştiren Zeki Müren, hem kentin eski sahiplerini, hem orta sınıfı, hem de yeni kent zenginlerini ortak bir mekânda buluşturmuş, birbirlerini anlamalarını sağlamıştır(Kayhan 2002:106-108). 1960’larla birlikte söylediği/bestelediği söz, armoni ve melodi yapısı bakımından akılda kalıcı şarkılarla “erişilmez görünen” sanat becerisini daha popüler bir düzeye çekmiştir(Yüksel 2002: 33). Zeki Müren’in bu geleneksel ile modern olanı ustaca birleştiren, halkın milli ve dini değerlerini yücelten, ışıltı magazinsel üslubu onu *ikon* statüsüne taşımıştır. “... ikon, insanın eleştirisiz ve tartışmasız kabul ettiği bağlandığı ve saygı duyduğu nesne”(Oktay 1998: 31) olarak tanımlanmaktadır. Bir ikon olmak demek, kapitalist ilişkiler ağına dâhil olup, alınır satılır bir ürüne dönüşmek anlamına gelmektedir. Erol(2002: 96)’un de belirttiği gibi “Modern toplumun popüler ikon olmak demek, toplum tarafından üretilebilmesi için bir tüketim nesnesi olmak demektir”. Zeki Müren, kolay ulaşılabilir olmanın dışında yeni ve eskiyi bir güven potasında eritebilmiş, toplumsal dönüşümlere ayak uydurmakta bir sakınca görmemiştir. Her ne kadar sahne performanslarında giydiği kıyafetler ve yaptığı makyajla dönem dönem eşcinsel yakıştırması yapılmışsa da, muhafazakâr hayran kitlesi, onun sanatçı kimliğini özel hayatından bağımsız olarak değerlendirmeyi tercih etmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

*“... ikonlaştırılan popüler kültür nesnelerinin yaşamımızda kolayca yer edinebilmelerini sağlayan kolay satın alınabilir oluşları, yaygın kullanım alanlarına sahip bulunmaları ve satın alma kalıplarındaki değişimleri izleyerek kendi formlarını kolayca değiştirmeleri, fakat bunda yeniliğin çekiciliğinden olduğu kadar, eski ve bildik bir şey olmanın insanlar üzerinde uyandırdığı güvenilir” olma duygusudur (Gilborn’dan aktaran Oskay 1982: 196).*

Dünyada cinsiyetin daha özgür sunumları 1950’lerle başlamıştır(Oktay 1998: 89). Türkiye eğlence sektöründe, sahnede dekolte/pahalı kıyafetler giyme geleneğinin de aynı yıllarda Hamiyet Yüceses başladığı görülmektedir(Beken 2003:3). Zeki Müren’in gazino programları, Las Vegas’ta sahne alan ünlü Amerikalı piyanist *Liberace*(1919-1987)’yi izledikten sonra değişim göstermiş, cinsel kimlik sınırlarını aşan bir görsellik içermeye başlamıştır. Sahneye kendi tasarladığı ve ad verdiği pelerinli ve etekli kostümlerle çıkan Müren, Gür(1996: 59) ile yaptığı röportajda yaptıklarının bir “sahne ihtilal”i olduğunu, “sesle birlikte gözlere de hitap etmeyi hedeflediğini ve zamanın onu haklı çıkardığını ifade etmiştir. Sahneye makyajla çıkmasını eleştiren kesime verdiği cevap ise, bunun sahneye has, günlük hayatta tekrarlanmayan bir gereklilik olduğuydu. “Mesela beni televizyonda, sahnede makyajlı görebilirler. Ama beni gündüz makyajlı gören var mıdır? Asla. Sahneye çıkacaksanız, hasta gibi durmamak için makyaj yapmak zorundasınız” (Müren’den aktaran Gür 1996: 83).

Cinsel yönelimi hakkında genel olarak net bir ifade kullanmayan Müren, Türkiye’de “cinselliğin kamusal düzeyde konuşulduğu 1980’ler”(Gürbilek 2011: 22)’le birlikte sahne hayatını sonlandırarak Bodrum’da inzivaya çekildi. 1996 yılında İzmir’de TRT’nin canlı yayınında vefat eden Zeki Müren, mal varlığını TEV(Türk Eğitim Vakfı)’e ve Mehmetçik Vakfı’na bağışladı.

*“Kariyerinin ilk yıllarında inşa ettiği kamusal kişiliği, o halde, birden çok ve genellikle de birbirine ters düşebilen kimlikleri bünyesinde eritebiliyordu. Müren kitsch ile yüksek kültürü, efemelik ile duygusal samimiyeti, modernlik ile dini mutaassıplığı, göze hitap eden gösteriler ile işitsel mahremi, Doğu merkezli bir kozmopolitlik ile Batı merkezli Türk milliyetçiliğini bir araya getirmişti. Bu karmaşık özdeşleşme süreçlerinde merkez konumda sesi yer alıyordu” (Stokes 2012: 85).*

Bütün bu özellikleriyle bir popüler kültür ikonu olan Müren’in bu son hamlesi, onu, milli ve dini değerleri baskın Türkiye halkının gözünde eleştiriden uzak bir mertebeye taşıdı. Hayranları için akılda kalan detaylar cinsel yönelimi ile ilgili sorular değil, sesi, şarkıları ve efsanevi sahne kostümleri oldu.

### **Zeki Müren ve Kadınlar Matinesi Geleneği**

Filmlerinde seyircinin karşısına “kadın ruhunun inceliklerinden” anlayan çapkın erkek rolleriyle çıkan(Ökten 2002: 159) Müren, besteleri ve sahnedeki “hisli” sunumuyla “ideal aşık” (Yüksel 2002: 36) ihtiyacını cevap veren bir figür olmuştur. Erkeklerin gündelik hayatta giyemeyeceği kıyafetlerle sahneye çıkan Müren, sunumlarında, farklı cinsiyetlere sahip olmanın getirdiği toplumsal davranış kalıplarının esnediği bir ortam hazırlamakta, böylelikle kadınlarla ‘sırdaş’ ilişkisi de kurabilmektedir. “Toplumun, bazen de kocalarının baskısıyla erkek solistleri rahatça izleyemeyen kadınlar, kendi cinslerindenmiş gibi, gördükleri Zeki Müren’le rahatça ilgilenabiliyorlardı. Erkekler ise çocukluktan beri yetiştikleri gibi erkekliklerini hissedip O’na bakıyorlardı”(Torun 2002: 136). Müren’in kadın dinleyicileriyle olan bağının güçlendiren asıl olay, Stokes(2012: 39)’un tespit ettiği gibi, Miladi takvime göre Regaip kandiline denk gelen 1959-1960 yılbaşı gecesinde, sahneye beklendiği gibi efemine değil gösterişsiz bir sunumla çıkması olmuştur. Daha çok kadınların ilgi gösterdiği bu 'kutsal' gecede dini hassasiyetleri gözetererek sunum yapan Müren, hayran kitlesini kadınlardan yana genişlettiği gibi, aynı gece şaşalı bir sunum yapan rakibi Mualla Mukadder’e de büyük bir fark atmıştır.

Müren 1980 yılına kadar süren sahne hayatı boyunca İstanbul Maksim ve İzmir Fuar bünyesindeki gazinolarda kadın matinelerini sürdürmüş, bu programlara büyük ihtimam göstermiştir. 'Hafta Sonu' gazetesindeki '19 Şubat 1970' tarihli köşe yazısında görüldüğü gibi Müren, kadın dinleyicisiyle etkileşimini bir 'aşk' ilişkisi olarak betimlemiştir.

*“Matinem yılların rekoru idi... ‘Taribi bir gün’ diyebilirim sahne hayatımda. Üç bin hanım dinleyicim benimle ağladı, benimle güldü, benimle coştı, benimle taşıtı... Onların aşkları olmasaydı yaşayabilir miydim?”* (Müren’den aktaran Seçkin 1998: 161).

Kadın dinleyiciler tarafında da karşılığını bulan bu 'aşk' ilişkisi kimi zaman matine dışına da çıkabilmekteydi. Matinelere katılan kadın hayran kitlesi Müren’in babasının cenaze törenine katılmış, Müren bu durumu '26 Mart 1970' tarihli köşe yazısında belirtmiş, bir nevi bu kitleye teşekkür etmiştir.

*“Matinelerimin, konserlerimin vefakâr hanımları... SİYABLAR İÇİNDE GECEDEN HAREKET ETMİŞLER BURSA’YA... Nasıl unutabilirim?”* (Müren’den aktaran Seçkin 1998: 172).

### **İzmir Şehir Merkezi Örneğinde Günümüz Kadın Matineleri**

Çoğunlukla ev kadınlarının ve belli oranda iş saatleri esnek çalışan kadınların ilgi gösterdiği kadın matinelerinin gün ve saatleri çalışan eşlerin ve okula giden çocukların eve dönüş saatlerine göre ayarlanmakta, matine ücreti de ekonomik gücü olmayan ev kadınlarının bütçesine uygun bir şekilde belirlenmektedir. Genellikle Çarşamba günleri saat 13:00–17:00 saatleri arasında düzenlenen matinelerde sahne alan erkek solistler, toplumsal cinsiyet algısı bakımından kadına atfedilen giyim, davranış, hitap biçimini benimserken yine erkeklerden oluşan orkestra üyeleri ya da solistten önce sahne alan diğer müzisyenler, maskülen kimlikleriyle sahnede bulunmaktadır. İzleyici ile cinsel etkileşim içeren ‘hayran’ ilişkisinden ziyade, hemcins bir ‘sırdaş’, ‘dert ortağı’ ilişkisi kuran solistler, kadınların ayıplandıklarını hissettikleri düğün, nişan, sünnet gibi cinsiyet bakımından karma eğlencelere alternatif, akraba, eş ya da ‘yabancı erkek’ baskısının söz konusu olmadığı ortamlar sağlayarak rahatça eğlenmelerine aracı olmaktadır.

İzmir Bornova’da *Keyf-i Sefa Restoran*’da 'Arif Saçlı', Küçükalyalı *Ehl-i Keyf Restoran*’da 'Ferit Türkkkan', İnciraltı *Turkuaz Dinlenme Tesisleri*’nde 'Haluk Elvan' ve 'Mikrop' lakaplı 'Hikmet Durmuş' isimli solistlerle yapılan kadın matineleri, İzmir Fuarı bünyesindeki gazinolarda 1960-80 yılları arasında yapılan kadın matineleri ile nostaljik bir bağ kurmaktadır. Öyle ki nostalji duygusu- mekâna ve izleyicilere göre değişebilmekle birlikte- başarılı geçen bir matinen belirleyici kriterlerinden biri olabilmektedir. Örneğin İnciraltı Turkuaz Dinlenme Tesisleri, tesis bünyesinde geceleri sahne alan bütün sanatçıların matine sahnesine çıkması ilkesini hala uygulamaktadır. Sanatçılar, gazino dönemindeki kadro sistemine uygun olarak sahneye çıkmakta ve bu programlardan ücret talep etmemektedirler. Bornova Keyf-i Sefa Restoran’da, *Çoşkun Sabah*, *Gönül Yazar*, *Arif Susam* gibi gazino kültüründen gelen sanatçılar dönem dönem gece programlarında karma seyirciyle buluşmaktadır.

Ehl-i Keyf Restoran’da sahne alan Ferit Türkkkan ise, Türk Sanat Müziği ağırlıklı repertuarı, ses yeterliliğine verdiği önem, hafızasında tuttuğu eser sayısına yaptığı vurgu ve dinleyiciyle kurduğunu ifade ettiği 'özel' ilişkiye dayanarak kendini Zeki Müren ekolünün bir temsilcisi olarak gördüğünü ifade etmektedir. Her sene Eylül ayında düzenlediği bir programla, çalıştığı mekânda Zeki Müren’i 'kostüm ve şarkılarıyla' anan Türkkkan, bu etkinliği matine ve gece programı olmak üzere yılda birkaç defa tekrar edebilmektedir. Turkuaz’da sahne alan Mikrop Hikmet ise, Zeki Müren ile benzer olarak, kıyafetlerindeki süslerin tasarımlarının kendisine ait olduğunu ifade etmiştir. Müzisyen arkadaşlarının

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

sahne saat takmamalarına dikkat ettiğini ifade eden Mikrop Hikmet, sahneye renkli ve ışıltılı kostümlerle çıkmaktadır. Her iki solist de ‘anneliğin kutsallığını’ vurgulayarak kadınları onore etmeye çalışmakta; müşterinin bulunduğu her masaya uğrayarak onlarla kucaklaşmakta ve fotoğraf çektirmektedir.

İzmir kadın matinelerinde söylenen şarkıları, izleyicinin verdiği tepkiye göre, genel hatlarıyla iki gruba ayırmak mümkündür. İlki izleyicinin geçmiş yaşantılarını yâd ettiği, anı içeren ve oturularak dinlenen şarkılardır. İkinci gruptaki şarkılar ise genel olarak 9/8’lik ölçü yapısına sahip Roman ezgileri ya da basit ölçüye sahip halay şarkıdır. İlk gruptaki şarkıların *Bülent Ersoy, Ebru Gündeş, İbrahim Tatlıses, Muazzez Abacı, Zeki Müren* gibi gazino dönemi sanatçıları tarafından yorumlanmış olması dikkat çekicidir. İkinci gruptaki şarkılar ise –müzisyenlerle yapılan görüşmelerin desteklediği üzere- ezgisinden çok sözleri sebebiyle tercih edilmektedir. Söz konusu şarkı sözlerinde genel tema ‘kaynana-gelin’, ‘karı-koca’ ilişkisidir. Kadın matinelerinde çalgı ve çalgıcı çeşitliliğinin bol olması, eğlence mekânının ve solistin saygınlığını belirleyen bir faktördür. Kalabalık bir orkestra ile performans sergileyen solistlerin matinelerinde ‘pahalı bir eğlence mekânı’ izlenimi daha kolay oluşturulabilmekte, seyirci tatminkâr bir şekilde geceyi/matineyi sonlandırabilmektedir.

Katılımcıların tanışıklık oranının düşük olduğu, farklı ilçe ve hatta illerden gruplarının katıldığı matinelerde kadınlar, gerek giyim gerekse davranış bakımından daha rahat olduklarını ifade etmektedirler. Bu matinelerde içki ve sigara içmek ya da dans etmek konusunda her hangi bir baskı hissetmemektedirler. Etnik aidiyetlere vurgu yapan dernekler(Selanik Göçmenleri Derneği, Makedonya Göçmenleri Derneği vs.) bünyesinde, akraba ve komşu ilişkilerinden uzaklaşmadan yapılan kadın matinelerinde ise durum tam tersidir. Bu tür matinelerde kadınların davranışları, giyimleri, söylemleri, müzisyenlerin şarkı repertuarı genel-geçer ahlak kriterlerine uygun biçimde şekillenmektedir.

Çalışan kadınlar için hafta sonları düzenlenen matinelerde görsellik, hafta içi matinelerine göre daha fazla önem kazanmaktadır. Turkuaz’da düzenli matinelerin tersine rezervasyon usulü gerçekleşen bu matinelere, matine yapmayan yerli şarkıcılar, radyo ve televizyon programlarının ünlü isimleri misafir olarak yer alabilmekte, programda ayrıca zenne, halk oyunları ekibi, dansöz gibi şovlar eklenebilmektedir. Kitle iletişim araçlarıyla yakın temasta olan bu matineler, popüler kültür gündeminin aynası konumundadır. Solistlerin Sünni dini ve Türk etnisitesi merkezli milli değerleri yücelttiği bu matinelerde, solist öncülüğünde yapılan yardım kampanyalarının da bilgilendirilmesi yapılmaktadır. Engelliler, mahkûmlar, depremzedeler, köy okulları için düzenlenen bu yardım kampanyalarına kadın dinleyicilerin katılımları sağlanmaktadır.

### **Günümüz Kadın Matinelerinde Zeki Müren Nostaljisi**

Sahne düzenlemeleri, şarkı repertuarı, müzisyenlerin geçmişi yad eden söylemleri ve kadınların anı sahibi oldukları şarkıları talep etmeleri matinelerdeki nostalji olgusunun görüntüsünü belirginleştirmektedir. Jean-Jacques Rousseau nostalji duygusuyla dinlenen müziğin “tam anlamıyla müzik işlevi değil, hatırlatıcı bir gösterge işlevi” gördüğünü ifade etmiştir. Rousseau(aktaran Boym 2009: 27)’ya göre “ ‘sıla müziği’ nin büyüü, ister pop ister halk türküsü olsun eleştirel düşüncüyü bulandırır”maktadır. Kadınların talepleri doğrultusunda icra edilen ve müziğinden çok sözleriyle ilgilenilen şarkılar solistle birlikte yüksek sesle söylenerek, geçmişteki ‘sorunsuz’ hayat anımsanır ve o günlere olan özlem dile getirilir. Hayatın normal akışının bir parçası olan olumsuz düşünce ve deneyimlerden arındırılmış, dolayısıyla 'eleştirel düşünce'nin ürünü olmayan bu tasarlanmış anılar, kadınların çoğunlukla göbek atıp dans ettiği eğlence seanslarına anlam katma, değer yükleme işlevi görür.

*“Şöbretler arzuyu yenilemek için yeniden yaratılabilir ve bu nedenle de küresel arzunun harekete geçirilmesinde son derece etkili kaynaklardır. ... Hayran tabanları da onlarla birlikte yaşlandığı için, şöbretler yalnızca soyut arzu nesnesi olarak değil, piyasada daha ileri düzeyde metalaşabilen nostalji nesnelere olarak da işlev görürler” (Rojek 2003: 198-199).*

Dini ve milli değerleri ışıltılı bir sunumla vurgulayan, Osmanlı geleneklerine uygun bir sahne hitabı ve icra becerisinin yanında, ‘çağdaş bir Türk vatandaşı’nın vizyonuna da sahip olan Zeki Müren’in imajı, geçmişin her geçen gün daha fazla özlemediği nostaljik bir bakış açısı çerçevesinde yeniden üretilmekte, üretildikçe metalaşmakta, satın alınabilir bir nesne olmaya devam etmektedir. “Zeki Müren nostaljisi o halde, her ne kadar Müren’in kendisi 1996’da Susurluk kazasından birkaç hafta önce vefat ettiyse de, Cumhuriyet’in yanıp tutuştuğu yurttaşlığa has faziletlerin onunla birlikte ölüp gitmediğinin halk tarafından savunulması olarak görülebilir”(Stokes 2012: 114). İzmir şehir merkezinde düzenlenen, çevre il ve ilçelerden kadınların katıldığı, Zeki Müren etkisinin yadsınamayacağı gazino eğlencelerinden izler taşıyan matineler, engellilere, yaşlılara yapılan yardımlarla dinsel inanışların, şark okullarına kitap gönderme kampanyalarıyla “Türk ulus-devleti ideali’ne duyulan inancın pekiştirildiği mekânlar olmuştur.

## **Sonuçlar**

1923 yılında kurulan Cumhuriyet ile birlikte Türk etnisitesi etrafında tahayyül edilen yeni ulus-devlet projesi kapsamında 1934-36 tarihleri arasında TSM yasaklanmış, devlet politikası üzerinde etkili olan laik ve Batılılaşmış sınıf ile İslami değerlere inanan halk kültürü karşı karşıya gelmiştir. 1950 yılındaki çok partili seçim döneminde Demokrat Parti, İslami değerlere vurgu yapmış ve halk tabanının desteğiyle iktidara gelmiştir. Kapitalist üretim ilişkilerinin kendini hissettirmesiyle birlikte köyden kente büyük bir göç başlamış, kent yaşamına uyum sağlamaya çalışan zengin göçmenler, İstanbul'daki eğlence kültürü üzerinde etkili olmuş, dönemin popüler kültür dinamikleri yeniden şekillenmiştir.

Zeki Müren, değişimlere ayak uydurabilen, hem yeninin cazibesini hem de eskinin güvenilirliğini taşıyabilen sunumuyla halkın kolaylıkla anlayabileceği/icra edebileceği şarkılar söylemiş/bestelemiştir. Sahnede heteronormatif kriterlerin dışında bir görüntü(queer) sergilemiş olsa da, dini ve milli değerleri yücelterek, muhafazakâr halkın eğlence anlayışına hitap edebilmiştir. Kendi döneminde bir popüler kültür ikonuna dönüşen Müren, dönemin sahne performansı anlayışına önemli yenilikler getirmiştir. Günümüzde adı, gazino dönemi eğlence biçiminden izler taşıyan kadın matinelerinde hala anılmakta olan Müren, ‘daha huzurlu bir geçmiş yaşantı’nın özlemini yansıtan nostalji duygusunun tüketim nesnesi olmaktadır. İzmir’de, çeşitli eğlence mekanları bünyesinde hala düzenlenmekte olan kadın matinelerinde, solistlerin repertuar, söylem ve davranışlarında bu nostalji arayışının izleri bulunmaktadır.

## **Referanslar**

- Boym, Svetlana. 2009. *Nostaljinin Geleceği*, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beken, M. Nurettin. 2003. “*Türk Gazinosunda Estetik ve Sanatsal Eleştiri*”. Çev: Levent Ergun (yayımlanmamış çeviri).
- <[http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek\\_00.htm](http://www.umbc.edu/MA/index/number8/gazino/bek_00.htm)>
- Büker, Seçil. 2003. “Film Ateşli bir Öpüşmeyle Bitmiyor” *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat*, Ed. Deniz Kandiyoti-Ayşe Saktanber: 159-182, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dağtaş, Lütfü. 2004. *İzmir Gazinoları: 1800’lerden 1970’lere*, Kent Kitaplığı Dizisi:48. İzmir: Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Demir, Ömer ve Acar, Mustafa. 2002. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Ankara: Vadi Yayınları.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Ruşen Alkar*

- Emiroğlu, Kudret ve Aydın, Suavi. 2003. *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Erol, Ayhan. 2002. “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren” *Biyografya; Zeki Müren 3*, Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür: 43-98, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gür, Ceyhan. 1996. *Zeki Müren “Şimdi Uzaklardasın”*, İstanbul: AD Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. 2011. *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güven, Zeynep. 15.01.1998 “12+1 Kere Evlendim”  
<<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/1998/02/15/28907.asp>>
- Kayhan, Aslı. 2002: “Bitmeyen Şarkı”... *Biyografya; Zeki Müren 3*, Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür: 99-108 İstanbul: Bağlam.
- Oktay, Ahmet. 1995. *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ünsal. 1982. *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri; Kuramsal Bir Yaklaşım*. Ankara: Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Özgentürk, Nebil. 2002. Zeki Müren Belgeseli. *Bir Yudum İnsan*  
<<http://www.youtube.com/watch?v=02BQO7vABeg&feature=relmfu>>
- Ökten, Nazlı. 2002. “Tek Kişilik Karnaval” *Biyografya; Zeki Müren 3*. Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür:153-160, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özcan, Bilal. 26.01.2011. “Zeki Müren ve Liberace”  
<<http://www.bugun.com.tr/kose-yazisi/144519-zeki-muren-ve-liberace-makalesi.aspx>>
- Püsküllüoğlu, Ali. 1999. *Türkçe Sözlük: Türkiye Türkçesinin En Büyük Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Yayınları.
- Rojek, Chris. 2003. *Şöhret*. Çev. Semra Kunt Akbaş-Kürşat Kızıltuğ. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sakaoğlu, Necdet ve Akbayar, Nuri. 1999. *Binbir Gün Binbir Gece: Osmanlı’dan Günümüze İstanbul’da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Deniz Bank Yayınları.
- Seçkin, Nalan. 1998. *Zeki Müren*. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Stokes, Martin. 2012. *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mabrem*. Çev. Hira Doğrul. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Ruşen Alkar*

Tanrıöver, H. Uğur. 2002. “Türkiye’de ‘Popüler Star’ın Prorotipi: Zeki Müren” *Biyografya, Zeki Müren 3*. Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür:109-118. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tekelioğlu, Orhan. 1999. “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”, *Cumhuriyet’in Sesleri*. Ed. Gönül PAÇACI: 146-153. Bilanço ’98 Yayın Dizisi. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Torun, Mutlu. 2002. “Toplum-Müzik Zeki Müren” *Biyografya, Zeki Müren 3*. Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür: 133-138. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yüksel, N. Aysun. 2002. “Türkiye’nin Kuyruklu Yıldızı Zeki Müren”, *Biyografya, Zeki Müren 3*. Ed. Ayşegül Yaraman, Ali Ergür:13- 42. İstanbul: Bağlam Yayınları.

## THE COMPARISON OF TURKISH AND IRANIAN MUSIC: INTERVALS AND TETRACHORDS

Sanaz Nakhjavani<sup>1</sup>  
sanaz\_nakhjavani@yahoo.com

The purpose of this paper is to compare music Turkish makam music with Iranian Dastgah music. My focus is the use of intervals and tetrachords in the music of both countries. The two musics share the same theory of music based on Makam, which developed from the systematic school in the thirteenth century. The main point of this paper is the theory and how similar these two musics are.

The 20th century Iranian scholars struggled when writing about theory. There are two points of view in the theoretical approach of Iranian music. One is very innovative and tries to imitate western music theory in its adaptation equal temperaments and the other is traditional and is based on traditional schools.

The first one uses western music as a model. The main proponent of this approach was Ali-naghi Vaziri. He is also the first person to transcribed Radif of Iranian classical music.

The second view tries to revive the old music tradition in order to trace the identity of this music. This cultural/historical approach was pioneered by Mehdi Barkeshli and Majid Kiani. The second view is more successful than the first in the aspect of establishing a theory, because by looking backward in history and the old treatises, they tried to analyze and explain the theory of Iranian music with preserving its characteristics. The other prominent scholars of this approach are Hormoz Farhat, Mohammadtaghi Maoudiye, Hossein Alizade, Dariush Safvat, Taghi Binesh and Dariush Talaii and Hooman Asadi.

There are some foreign scholars who wrote about Iranian classical music during the period before Iran's revolution. These are Bruno Nettl, Ella Zonis, Margart Caton and Jean During. These

---

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi, MIAM

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sanaz Nakhjavani*

scholars tried to define the system of Iranian music according to their own perception. The emic view is very different from etic view in Iranian music.

The modal system of Iranian music is called Dastgah. The repertory of Iranian music is called Radiff. This term in appeared recently. Radiff is a collection of all dastgahs. It has two versions; instrumental and vocal. These two terms is defined in various ways. Farhat defined dastgah as a system of grouping, which is divided into two groups of primary and auxiliary. According to Alizade Dastgah is a collection of small pieces of different modes. In Kiani's view Dastgah is the collection of gushes that their order and organization forms the structure of Dastgah. Asadi believes that the two important factors in Dastgah are its cyclic modes and peripatetic melodies. All these definitions agreed that Dastgah is the collection and they are divided into two groups of primary and secondary. About the radif also exist different definition. According to Nettl the collection of dastgah into single system is called radiff and it is the result of western music influences. He considered Radif as repertory of Iranian music that used as a model for improvisation. Alizade believes that radif is the organization of gushes in one dastgah. Safavat define Radif the same as Alizade, in his view radif is the collection of gushes that their organization formed the structure of Dastgah.

This repertory is the basis of education and performance. It is a model for improvisation .in the beginning it was just for Tar and Setar but it used for all the instruments.

The two main instrumental versions are attributed to:

1-Mirza abdollah

2-Agha hosseingholi

The structure of dastgah is formed by some melodic pieces with different length called gusheh.dastgah is divided into two groups according to their modes:

1-primary which are shour, mahour, homayoun, nava, segah, chahargah and rast-panjgah

2-secondory, which is called avaz and they, derived from two primary groups shour and homayoun, these are: bayat-e-tork, afshari, abuata, dashti and Isfahan.

This repertory is learnt through oral transmission. Therefore there are different types of interpretation in respect to the school and instruments because each school is different from the other.

Turkish music is based on makam which has its origin rooted in the thirteenth century theories of the systematic school. The intervals in Turkish music haven't changed very much from the original

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sanaz Nakhjavani*

treatises. One interval is the whole step and is the same as western music. This interval is divided into nine equal parts, each part called a comma. There are three other intervals. Two are close to the half step being four comma and five commas respectively. The third is slightly smaller than the whole step at eight commas.

The half step has 4 commas. The other two intervals have five commas and eight commas. The arrangement of these intervals forms the different tetrachords. In Turkish music each tetrachords have a name. The whole step is called Tanini. As mentioned before it has nine commas. The four-comma half step's name is Bakkiye. The other two intervals are referred to as Mücenneb. They are divided into two types. The one slightly smaller than whole step is called Büyük mücenneb and has eight commas while the other has five comma is called Küçük Mücenneb .

Compared to Turkish music the system of dividing intervals in Iranian music is not that complex. In Iranian music whole steps and half steps are notated the same as in western music, and there are additional intervals which are peculiar to Iranian music.

Intervals in Iranian music are divided into cents.<sup>2</sup> The whole step is not divided into nine parts as Turkish music. The names of the intervals are the same as in Turkish music. The whole step is called Tanini and the half step is called Bakiye. The other intervals between the whole step and half step that exist in Turkish music also exist in Iranian music but they aren't named but are notated. The figure no.1 shows the intervals in both music in commas and cents.

Iranian Music		Turkish Music	
Tanini	204 Cent	Tanini	9Comma
Bakiye	90 Cent	Bakiyye	4Comma
Mucenneb	135-160 Cent	<u>Küçük Mücenneb</u>	<u>5 Comma</u>
		Büyük Mücenneb	8Comma

**Figure 1:** Intervals in Iranian and Turkish music.

We can see that these two musics are similar with regard to whole step and four comma half step. In the case of mujanneb intervals, there are differences. In Turkish music this interval is divided

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sanaz Nakhjavani*

into two types and is considered as two different intervals. However in Iranian music there is no specific names, but practically there are two. Intervals measurements are not exact and all are relative in both musics because in practice performers do not use the exact cents and commas. Each performer tunes differently from other performer therefore the precision of these measurements only exists in theory.

There are some abbreviation used instead of writing the whole name of the intervals. For instance T is for Tanini, B for Bakkiye and C for mujenneb. The combination of these intervals makes one tetrachord in Turkish music. However in Iranian music these abbreviation are not used only in this paper they are used in order to be able to compare the two musics. The figure no.2 shows the tetrachords in Iranian and figure no.3 demonstrate Turkish music tetrachords.

Shour:C-C-T



Dashti: B-T-T



Chahargah:



Isfahan:

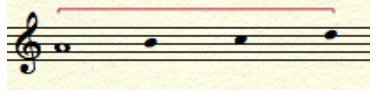


Mahour:T-T-B

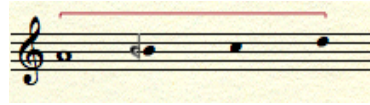


**Figure 2:** Tetrachords in Iranian music

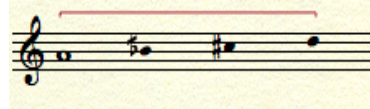
Buselik: T-B-T



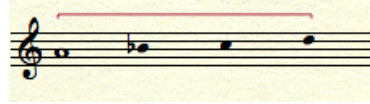
Ussak:K-T-S



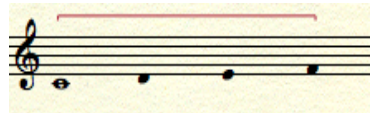
Hicaz:S-A-S



Kurdi:B-T-T



Cargah:T-T-B

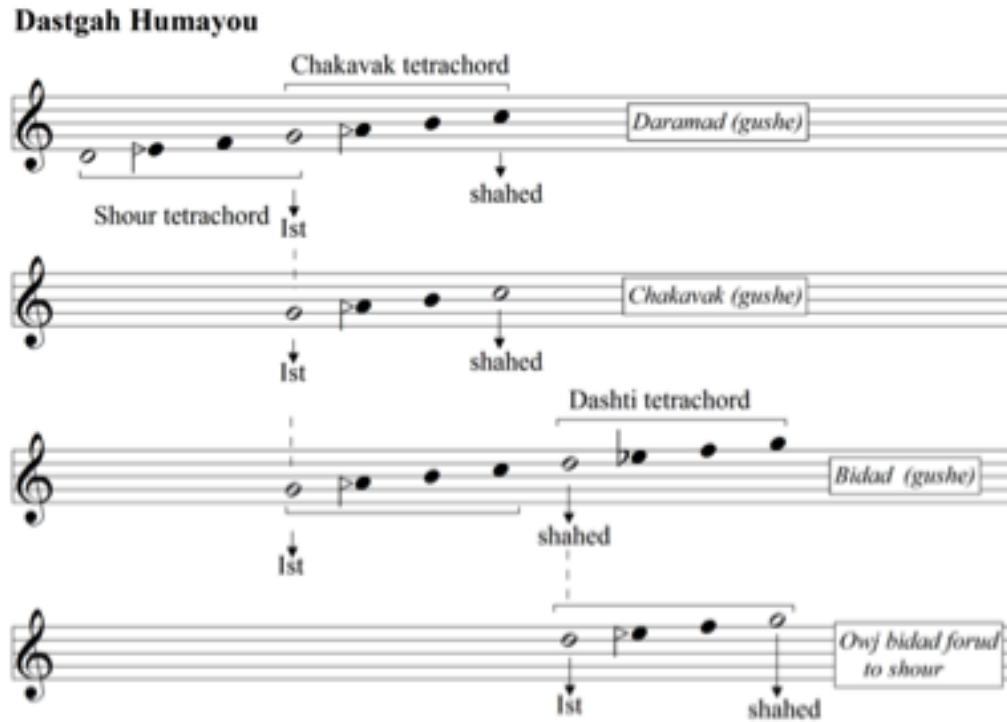


**Figure 3:** Turkish music tetrachords

By comparing these two figures, it can be seen that Turkish music and Iranian music use exactly the same intervals in some tetrachords by having T.T.B tetrachord in Mahour and Cargah and B.T.T tetrachord in Dashti and Kurdi.

As mentioned before, Iranian music used the interval mujenneb but it doesn't divide it to types, small and large. As opposed to Iranian music, Turkish music divides this interval into two types; the small one is shown by letter S and the large one with letter K. By focusing on interval we can see that shour and ussak are similar and Isfahan and hicaz are also similar.

Iranian music and Turkish music has different makams and Dastgahs. Some of these shares the same name such as Mahour, Homayoun, Nava and Rast. In this part I am going to compare one makam to one dastgah with the same name. The figure below demonstrates the scale and tetrachord of Dastgah Homayoun in Iranian music.

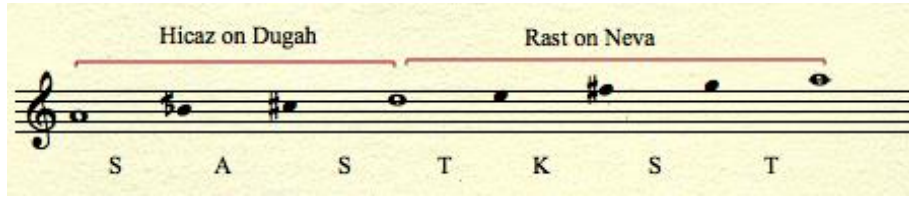


**Figure 4:** Dastgah Homayoun

There are some notes that have special role in each Dastgah. These are Shahed (Witness) and Ist (Stop). The first one shahed is the leading note that introduces Dastgah. In this figure dastgah

Homayoun, the leading note is C. Dastgah homayoun consists of one shour tetrachord plus one charhargah tetrachord. The Ist (stop) is G and the leading note is C. After fixing the mode of Homayoun, it modulates to other tetrachord through Dashti tetrachord on D the V degree of the scale (from G). By replacing E to E it fixes the first tetrachord of Dastgah Shour and by changing shahed to G and Ist to D it introduces Dastgah Shour.

This dastgah is similar to Makam Hicaz in Turkish music. The figure no.5 shows the Makam Hicaz Scale.



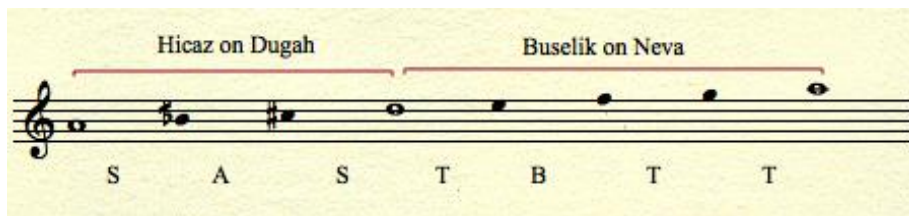
**Figure 5:** Hicaz scale

The first tetrachord is Hicaz tetrachord and is combined with pentachord of Rast on D, the second part, Rast pentachord can change to Ussak tetrachord.



**Figure 6:** HicazUzzal scale

Through this tetrachord, Ussak on E, another makam is made called Hicaz Uzzal. There an other modulation which take place by using Buselik pentachord on D.



**Figure 7:**Hicaz Humayun scale



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sanaz Nakhjavani*

This scale is called Hicaz Humayun. According to these scales, it can be seen that the first tetrachord is always fixed and the second, changed. Therefore makam changes through changing this second part of the scale.

The historical events influenced in Iranian music. The music found new shape and this conversion from makam to dastgah cause significant changes in the theory.

By comparing these two scales, Iranian dastgah homayoun and Turkish makam hicaz, we can see that in both the second tetrachord play important role. Both of them used the C-C-T tetrachord. Iranian one goes to shour and the Turkish one goes to ussak. They both used the S-A-S tetrachord in the first part of the scale and C-C-T tetrachord in second half of the scale. In the aspect of intervals, both music uses the same intervals but with different names. The only difference in intervals is the Mucenneb that in Turkish music is named and Iranian music doesn't name it. The other different is measurements of the intervals that Turkish music uses the commas and Iranian music uses Cents.

### **References**

- Asadi, Houman. 2004. “The Theoretical foundation of Music” *Mahoor Quarterly*. 6(22): 48- 49
- Alizadeh, Hossein,Houman,Asadi,Oftadeh Mina. 2009. *The Iranian Music Theories*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art
- Asadi, Houman. 2011. “The Evaluation of Makam to Dastgah” *Mahoor Quarterly*. (11): 59-73
- Farhat, Hormoz. 2003. *The Iranian Music Theories*. Ed. Mehdi Pourmohammad. Tehran:Part
- Kiani ,Majid. 1989. *Seven Dastgahs of Iranian Music*. Tehran: Saz-e Norouz
- Meisami ,Hossein. 2008. “Mirza Abdollah Farahani and Classical Iranian Music” *Mahoor Music Quarterly* .No.41. p:59-70
- Nettl, Bruno. 2009. *The Radif of Persian Classical Music*.Translated by Ali Shadkam. Tehran: Hozeye Honari
- Ozkan, Ismail Hakki. 2007. *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri/ Kudüm Vehveleri*. (Turkish music Theory and Rhythmic Cycles). Istanbul: Ötüken
- Signell, Karl. 1986. *Makam: Modal practice in Turkish Art Music*. New York: Da Capo Press
- Yavuzoglu ,Nail. 2009. *Türk Musikinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. Istanbul: Pan

## TÜRK KÜLTÜRÜNDE KUTLU AĞAÇLARDAN YAPILMIŞ KUTLU SAZLAR 'BAĞLAMA'

Savaş Ekici<sup>1</sup>  
ekici@gantep.edu.tr

Mehmet Söylemez<sup>2</sup>  
msoylemez@gantep.edu.tr

### *Abstract*

#### *On The Turkish Culture Holy Trees, Holy Instruments 'Bağlama'*

*Tree worship refers to the tendency of many societies throughout history to worship or otherwise mythologize trees. Trees have played an important role in many of the world's mythologies and religions, and have been given deep and sacred meanings throughout the ages. Human beings, observing the growth and death of trees, the elasticity of their branches, the sensitivity and the annual decay and revival of their foliage, see them as powerful symbols of growth, decay and resurrection. The most ancient cross-cultural symbolic representation of the universe's construction is the world tree. We can see in every culture some beliefs about trees. In this context, we look to the modern Turkish society and their beliefs which about trees. This type of beliefs mostly came from old Turkish religion called tengrüsism and some the groups of Turkish still respect and believe that some natural thing will help them about their life. Especially Alevi people has a lot of beliefs which came from tengrüsism. Tahtacı, Bektâşi and Alevi people still live this beliefs so strong. In this study, we will look their religious life and some relation tree worship and bağlama which is an instrument used by every Turkish group. Alevis use it on their worship.*

---

<sup>1</sup> San.Öğr.; Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı

<sup>2</sup> Öğr.Gör.; Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

Ağaç kültü birçok doğa inançlarının barındırdığı Animizimde<sup>3</sup>, ağaçların saygı gösterilmesi gereken bir ruha sahip oldukları ve ağaçlara gösterilen saygı, bereketi etkilediğine inanmaktan kaynaklanan bir kült'dür. Ağaç bir nesne olarak pek çok kültürde çok önemli bir yere sahiptir. Avrupa'da, Orta Asya'da, İslam coğrafyası hatta okyanusun ötesinde Kızılderili inançlarında da ağacın çok önemli bir yeri vardır. Türkler Orta Asya'dan taşıdıkları ağaca tapınma geleneklerini İslam dünyası içinde de bir şekilde yaşamaya devam etmişlerdir. Günümüzde Anadolu, Balkanlar ve Orta Asya'da ağaçlara adak adama, bez bağlayarak dileklerde bulunma, şifa isteme, bereket isteme gibi pek çok olayın merkezinde ağaçlar yer almaktadır. Dünyada çoğu kültürde üç kozmik düzeyin yani; yer altı, yeryüzü ve gökyüzünün birbiriyle iletişim halinde olduğu bilinmektedir. Bu iletişimi sağlayan kimi zaman bir “Evrensel Sütun” iken kimi zaman da kutsal ve yüce bir dağ, kimi zaman ise insan hayatının kaynağı olan “Hayat Ağacı” olmuştur.

Türk kültüründe ise, bunun en önemli örnekleri, Tengricilikte(Göktanrı Dini)<sup>4</sup> üç düzeyde düşünülen ve dünyanın bağı olarak gördükleri ağaçla ilgili yaklaşımlarda görülmektedir. Türklerin eski dini olan Tengriisim'de, üç kozmik dünyayı ana rahmindeki bir çocuğu annesine bağlayan kordon gibi birbirine bağlayan ve hayati bir konuma sahip olan ağaçlar, hayatın her alanında tasvir edilmiş ve bu kavram “Hayat Ağacı”<sup>5</sup> olarak adlandırılmış ve kullanılmıştır.

Hayat ağacı figürünün Türklerin eski dini inanışları olan Göktanrı dininde önemi; yaratılış destanlarında, şaman davullarının üzerindeki resimlerde ve bunlara bağlı olan mit'lerde karşımıza çıkmaktadır. Hiç kuşkusuz göçebe Türkmen kavimlerinin kurdukları çadırların en önemli kısımları olan ortadaki direk, bunun yanında yaptıkları çeşitli el aletleri, özellikle ok ve kılıç kını gibi koruyucu ve savaşma niteliği olan silahlarının yapımında temel unsur olarak kullandıkları ağacı önemsemeleri doğal bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya Ağacı, “Hayat Ağacı ya da Evren Ağacı simgesinde anlatılmak istenen birkaç dinsel fikir veya kavram bulunmaktadır. Bir yandan sürekli yeniden doğuş halindeki evreni ve kozmik canlılığın tükenmez kaynağını, bir yandan ise kutsallığın en tipik ve yetkin kap ve kalıbını (göksel kut'un alınışı “merkezi” olduğu için) temsil eder”.(Eliade 2006: 304)

“Kutsal ağaç, Gök Tanrı inancının temel direğini oluşturmaktadır. Kutlu ağaç, Gök Tanrı'yı temsil etmektedir ve Tanrı kutunun kaynağıdır. Onun kutlu ağaç mertebesine çıkmasını sağlayan şey,

---

<sup>3</sup> Animizm: Lat: Anima: Her nesnenin bir ruhi varlık tarafından yönetildiğini kabul eden sistem.

<sup>4</sup> Tengriism/Göktanrı Dini: Orta Asya kökenli bir inanış biçimi olup, içinde Şamanizm, Animizm ve totemler barındıran bir inanış biçimi. Türklerin eski dini olup bugün hâla uygulamaları Orta Asyada yaşayan Türk toplumlarında görülmektedir.

<sup>5</sup> Hayat Ağacı/Evren Ağacı: Şamanist inançta Dünyayı bir çadır direği gibi ayakta tutan, yeri, yerin altını ve üstünü bir arada tuttuğuna inanılan sembol ağaç.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

Gök Tanrı'nın sıfatlarını simgeleyen özellikler taşımasıdır.” (Özdemir 2010: 104) Kutlu ağaç, Tanrı'nın teklüğünü, birliğini temsil etmektedir. Eski Türk inanç sistemi, birlik ya da teklik üzerine kurulmuştur. Bir ve eşsiz olan Gök Tanrı; yaratan, koruyan, ödüllendiren, her şeye gücü yeten sıfatlarıyla her şeyin üzerindedir. Kutlu ağaç da teklüğüyle Gök Tanrı'nın bu sıfatlarını sembolize etmektedir. Kutsal ağaç, kendisine sığınılan Gök Tanrı'yı temsil etmektedir. Türk inancındaki kutsal ağacın geniş, iri ve koyu gölgeli olması gerekmektedir. Gök Tanrı, sığınılan ve zorda kalanlara yardım eden yücelerin yücesi varlıktır. Gök Tanrı'yı temsil eden kutsal ağaç da tıpkı Gök Tanrı gibi, sığınılan ve gölgesine sığınanları koruyan tanrısal bir varlıktır. Gök Tanrı, uluların ulusudur ve her şeyin sahibidir. Kutlu ağaç da diğer bütün ağaçlardan daha büyük, daha heybetli, daha gösterişli, daha uzundur. “O, bütün ağaçları bünyesinde barındırır. Eski Türk inanç sisteminin Gök Tanrısı, yaratılmamıştır, doğmamış ve doğurmamıştır. Gök Tanrı'yı simgeleyen kutlu ağaç da tıpkı Gök Tanrı gibi doğurmamış, yani, meyvesiz olmalıdır. Kutlu ağaçlardan çam, çınar, kayın, kavak, ardıç meyvesizdir. Gök Tanrı için başlangıç olmadığı gibi son da yoktur. Bu nedenle Gök Tanrı'yı temsil eden varlık da tıpkı Gök Tanrı gibi sonsuz olmalıdır. Yaz kış yaprağını dökmeyen ağaç, bu özelliğiyle, Gök Tanrı'nın sonsuzluğunu ya da ebediliğini simgelemektedir. Kutlu ağaç, tıpkı Gök Tanrı gibi, ölenlerin ruhlarını cennete ya da cehenneme gönderme kudretine sahiptir.” (Ergun, 2004: 346-374)

Yukarıda da ifade edildiği üzere, eski Türk inanç sisteminde kutlu olarak görülen ağaçların yaz kış yapraklarını dökmemeleri, bu ağaçların Tanrı'nın sonsuzluğunu temsil etmeleriyle izah edilmiştir. Güney Sibiryâ bölgesinde yaşayan Türk toplulukları arasından derlenen kimi yaratılış mitlerinde, kutsal çam, sedir, ladin ve ardıç gibi ağaçların neden hem yazın hem de kışın yeşil kaldıkları izah edilmeye çalışılmıştır. Bu yaratılış mitlerinden birisi; A.V. Anohin tarafından Altay Türkleri arasından derlenip yayımlanmıştır. Bu ağaçların neden yeşil kaldıkları ile ilgili şunlar söylenmiştir (Aktaran, Özdemir 2010: 56); “Ülgen insan vücudunu yarattıktan sonra yüce tanrı olan ‘Kuday’a’ yarattıkları için can istemeye kuzgunu görevlendirmiş. Kuzgun uçup gitmiş. Kuday kuzguna istedikleri canları vermiş. Kuzgun onları gagasıyla sıkıca tutup geri yola koyulmuş. Yol uzunmuş ve kuzgun da acıkmış. Kuzgun uçarken yeryüzünde bir deve leşi görmüş. Açlık onu leşe doğru çekmekteymiş ama o dayanmış ve leşin yanından geçerek yoluna devam etmiş. Neredeyse açlığını unutupmuş ama birden bir at leşi ile karşılaşmış. Açlık daha da kuvvetli hissettiriyormuş kendini. Fakat kuzgun bu leşi de geçmiş ancak gücünün azalmaya başladığını fark etmiş. Kuzgun yorgun kanatlarını gererek uçmaya devam etmiş ve üçüncü leşe karşılaşmış. Yerde yatan bir inek leşinin mavi gözleri kuzgunu öyle cezp edip kendine çekmekteymiş ki, işte o an kuzgun kendini tutamamış ve sevinçten ‘Ah ne güzel gözler!’ diye bağırmağa başlamış.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

Gagasında taşıdığı canlar düşmüş ve çamlar, sedirler, akçamlar, ladin ağaçları, ardıç gibi iğne yapraklı ağaçlardan oluşan ormanın üstüne dağılmış. Bundan dolayı bu ağaçlar kışın da yazın da yeşerir olmuş...”(Anohin 2006: 20)

Bunun yanında Türkler yaratılış ve varlıklarını ağaçlar üzerinden açıklamışlardır. Örneğin Oğuz Kağan destanında<sup>6</sup>; Oğuzlar yerin ve göğün bütün kuvvetlerini ve unsurlarını kendilerinde toplayarak meydana gelmişlerdi. Bu anlamda Türk milletini meydana getiren unsurlar, yer ve göğün hem kutsal hem de maddi varlıkları idiler. Bu düşüncenin bir ürünü olsa gerek; Oğuz destanında, Oğuz Kağanın birinci karısı gökten inmişken, ikinci karısı ise bir ağaç kovuğundan, yani; yerin sonsuzluklarından gelmişti. Böylece Oğuzlar, soylarını yerin ve göğün kutsallıklarından almış oluyorlardı. Yine Oğuz Kağan destanında; Oğuz Kağan bir gün avlanırken, bir suya ve suyun ortasında da bir adaya ulaşır. Bu adada bir ağaç kovuğunda ikinci karısına rastlar. Diğerinde olduğu gibi, bu kızın ne nurları ne de ışıkları vardır. Çünkü bu kızı, ona yer-su iyeleri göndermiştir. Ancak kızın özelliklerinden biri, gözlerinin gök oluşudur. Çünkü gök rengi, Tanrının bir sembolüdür. Böylece Oğuz ve Türk Milletinin varlığı, kâinatın yapısına uygun hale getirilmiş oluyordu. “Nitekim Oğuz Kağanın annesi, nehir ortasında bulunan bir ağaç kovuğunda doğurmuş ve yine Uygurların 'Menşe' efsanesinde de Uygurların atası olan beş prens iki nehir kavşağında bulunan bir adacıktaki kayın ağacından doğmuşlardı.” (Işık 2004: 91)

Ağaç bütün Şamanist dinlerde de çok önemli bir yere sahiptir. Ağaç, aynı zamanda Şamanlık mesleğinin de temel öğelerinden biridir. Şaman davulunu onun dallarıyla yapar; ritüel kayına tırmanırken ona tırmanır; davulunun üstüne onu çizer. Kozmolojik olarak 'Evren Ağacı' yeryüzünün ortasında, göbeğin bulunduğu yerde yükselir, dalları da Bay Ülgen'in sarayına sürünür. Abakan Tatarlarının söylencelerinde, bir 'Demir Dağın' doruğunda yedi kollu bir Ak kayın ağacı büyümüştür. Moğollar Kozmik dağı, ortasında bir Ağaç olan dört yan yüzlü bir piramit olarak tasarlarlar ve tanrılar, 'Dünyanın Direği' gibi, bu ağacı da atlarını bağlamak için kullanırlar. Vasyugan Ostyaklar dallarının göğe değdiğinde, köklerinin de yeraltı dünyasına daldığına inanırlar. Goldlar üç evren Ağacı sayarlar: birincisi Göktedir; insanların ruhları kuşlar gibi onun dallarına konmuş beklerler. İkincisi yeryüzünde ve üçüncüsü ise yeraltındadır.

'Evren Ağacı' ya da 'Dünya Ağacı' sürekli bir doğuş halindeki evreni kozmik canlılığın tükenmez kaynağını, kutsallığın en tipik ve yetkin kalıbını temsil eder. Hatta eski Türklerin ağaçlara insan gömdükleri bilinen bir gerçektir. Genellikle önemli sayılan şaman ya da kutsal insanlar büyük ve ulu

---

<sup>6</sup> Oğuz Boyları, Türk dili, edebiyatı, folkloru, tarihi ve kültürü hakkında bilgiler içeren bunun yanında Türklerin Atası olduğu düşünülen Oğuz Kağanın Hayatını anlatan Destan.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

kayın ağaçlarının içlerine gömülürler ve zaman zaman ziyaretlerine gidilerek o ağaçların yanında bazı anmalar yapılır ve o kişilerden isteklerde bulunulurdu. Buda günümüzdeki yatır ya da benzeri geleneklerin açıklanmasında önemli bir gerçekliktir. “Bunun ile birlikte, günümüze yakın bir döneme kadar devam eden Batı Anadolu zeybek kültüründe; bir efe öldüğü zaman (Çakırcalı Efe’de olduğu gibi) hem onun namı sürsün hem efsanesi devam etsin hem de öldüğü bilinmesin diye başı gövdesinden ayrılarak sadece kızanlarının bildiği ulu bir ağacın dibine gömülerek ölümsüzleşmesi sağlanırdı.”<sup>7</sup> (Çubukçu, Şirin Sümer, İlknur Atalay, Nevzat Üçyıldız, 2007) Türk toplumunun tamamında kullanılan kayın-ata, kayın-ana, kayın–birader gibi kullanılan kelimelerinde bu yaratılış destanlarından ve ağaç kültürünün günlük hayatımızda hâla etken olduğunu göstermektedir. Hayatın her alanında büyük önem ihtiva eden ağacın günlük hayattaki en önemli vücut bulduğu yer hiç kuşkusuz 'Şaman Davullarıdır'<sup>8</sup>. “Şaman törenlerinde davul birinci plânda rol oynar. Simgeselliği karmaşık ve sihirli işlevleri olmakla birlikte; gerek şamanı dünyanın merkezine taşımak veya havada uçmasını sağlamak için, gerek ruhları çağırarak ve 'hapsetmek' için gerek, gürültüsüyle şamanın yoğunlaşmasını ve içinde dolaşmağa hazırlandığı manevi alemle temasa geçmesini sağlamak ve şamanlık seansının yürümesi için vazgeçilmez bir öğedir.”(Eliade 2006: 199-200) Mircea Eliade'nin kitabında aktardığı şu tespit bu olayın nedenini anlamamızı sağlayabilecek iyi bir örnektir; Samoyed<sup>9</sup> Şamanlarının sırta erme rüyalarında üç şaman adayı gencin suyun beyi ve hanımından icazet aldıktan ve çeşitli hastalıkların sırrını öğrendikten sonra kılavuzlar eşliğinde kadın şamanlar ülkesine götürülürler. Burada sesleri gürleşir ve güçlendirilir. Sonra, dokuz denizin kıyısına götürülürler. Bu denizlerden birinin ortasında bir ada, adanın ortasında da göğe kadar yükselen ulu bir kayın ağacı varmış. Toprağın Beyinin ağacıymış bu; yanında da dünyadaki bütün bitkilerin ataları olan dokuz ot bitiyormuş. Ağaç denizlerle çevriliymiş ve her denizde bir kuş türü yavrularıyla birlikte yüzüyormuş. Birkaç tür ördekle bir kuğu, bir de atmaca varmış. Aday bu denizlerin hepsini gezmiş; kimisi tuzluymuş kimisi de o kadar sıcakmış ki kıyısına bile yaklaşamamış. Denizlerin hepsini dolaştıktan sonra başını kaldırmış ve ağacın tepesinde birçok ulustan insanlar görmüş: Tavgi, Samoyedler, Ruslar, Dolganlar, Yakutlar ve Tunguzlar. Kulağına sesler gelmiş: "Bu ağacın dallarından yapılmış bir davula (aslında tokmağa) sahip olmana karar verildi." Sonra denizlerdeki kuşlarla birlikte uçmaya başlamış. Kıyıdan uzaklaşırken Ağacın Beyi seslenmiş : "Dallarımın biri düştü; onu al ve kendine ömrün boyunca işine yarayacak bir davul yap!" Söz konusu dal üç çatallıymış ve Ağacın Beyi ondan üç davul yapmasını buyurmuş. Bu davullar üç kadın tarafından korunacak ve her biri ayrı bir

<sup>7</sup> 07 Şubat 2007 tarihinde TRT-2'de yayınlanan “Zeybekler” Belgeseli, 1.Bölüm,2.Kısım.

<sup>8</sup> Şaman davulu: Kam yada Şamanın ilerde ayinlerde kullanacağı ve Evren ağacının düşen dallarından yapılan ayinsel çalgı

<sup>9</sup> Rusyanın Sibiryâ bölgesinde yaşayan konuştukları dil itibarı ile Ural grubuna giren topluluk.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

törende kullanılacakmış: Biri lohusalara yardımda, biri hastalıkları sağiltmada, sonuncusu ise kaybolan kimseleri bulmakta işe yarayacakmış.(Eliade 2006: 62-63-199) “Şamanı yeniden yaratan ruh, davulun yapılması gereken zamanı tayin eder ve her şamanın hayatı boyunca sahip olacağı davulların sayısını belirler...Genellikle nöbet veya uyku sırasında şamanın koruyucusu olan ruhlar onun davulu için kullanacağı servi veya kayın ağaçlarının nerede yetiştiğini ve davulun üstünde kullanılacak derinin alınacağı atın hangi sürüde otladığını işaret ederler. Genellikle işaret edilen yön doğudur. Davul için kullanılacak ağaçların dağın doğu yamacında olduğu düşünülmektedir. Ruh veya ruhlar tarafından işaret edilen ağaçları kesme ve getirme işlemi şamanın yakın akrabaları tarafından gerçekleştirilir.” (Direnkova 1949: 115, Aktaran:Duranlı 2009: 216)

Samoyetlerde, Moğol ve Eski Türk inanışına göre dokuz dallı bir yapıda olan ‘Hayat Ağacı’nın’ üç dalı Şaman deflerine dönüşmüş ve ana malzeme olarak kullanılmıştır. Tengriizm ve Şamanizm’de bu defler hala kullanılmakta ve ‘Hayat Ağacı’ betimlemeleri bu deflerin üstünde görünmektedir. Şaman ya da Kam çaldığı bu def ya da davulları dini ayinlerde, kötü ruhları kovmada, iyileştirmede, bereket duaları gibi pek çok dini olayda kullanmaktadırlar. “Oğuzlarda, İslam’ın kabulünden sonra Şaman geleneklerini sürdüren ozanlar kopuzu kutsal saymışlardır. Sözelimi, Dede Korkut her öykünün sonunda kopuzuyla gelir, ad verirken, dua (alkış) ederken kopuz çalar; Oğuz kahramanı kopuzun sesinden kuvvet alarak mücadelede galip gelir.”(İnan 1986: 93 Aktaran: Tokel 2011: 10) XIV.y.y.da yazıya geçirildiği tahmin edilen bu hikayelerden biri olan ‘Uşun Koca Oğlu Seğrek Destan’nda kopuzun kutsallığını şöyle anlatmaktadır: “Oğlan sıçradı ayağa kalktı.Kılıcının sapına yapıştı ki bunu vursun. Gördü ki elinde kopuz var. Der; Bre kâfir, Dedem Korkut kopuzu hürmetine çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı ağabeyimin başı için seni iki parça kılardım dedi. Çekti kopuzu elinden aldı”(Gökyay 1969: 211, Aktaran: Tokel 2011: 9)

“Eli kopuzlu ozanların aşıkların, toplum içinde uzun yıllar devam eden saygın bir yerleri, dini ve sosyal hayatta vazgeçilmez rolleri olmuştur. Bu Kam’ların, Baksı’ların, Şaman’ların, Ozan’ların zamanından beri sürüp gelen köklü bir Türk geleneğidir.”(Tokel 2011: 10)

Görüldüğü üzere Şamanın ayinlerde kullanacağı davul, kesinlikle keyfe keder bir ağaçtan değil bir ritüel dizini halinde şamana trans durumundayken yüce ruhların rehberliğinde gösterilen ulu ağaçların dallarından yapılmaktadır. “Davulun kasnağını yapmakta kullanılacak ağacın seçimi bile sadece "Ruhlara" ya da insanı, aşan bir iradeye bağlıdır. Ostyak-Samoyed şamanı baltasını alır, gözlerini yumup ormana dalar ve rastgele bir ağaca dokunur. Ertesi gün arkadaşları davulun kasnağı bu ağaçtan çıkarırlar.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

Sibirya'nın öbür uncunda, Altaylarda ise şaman ormanın tam yerini ve kullanılacak ağacın yetiştiği noktayı direk ruhlardan öğrenir; keşif yapmak, gösterilen ağacı bulup kasnağın yapılacağı dalı kesmek üzere arkadaşlarına gönderir. Yakutlarda ise üzerine yıldırım düşmüş bir ağacın seçilmesi tavsiye edilir. Burada görülen gerçek şudur ki davul yada yapıldığı ağaç artık sıradan bir nesne değil tanrılardan yada diğer kutsal ruhlardan bir bildirme (vahiy) getiren ve 'Evren Ağacı'nın kendisini temsil eden bir nesne konumuna gelmiştir. 'Davulun Canlandırılması' töreni de son derece ilginçtir. Şaman üzerine 'bira' dökünce kasnak 'canlanır' ve şamanın ağzından kesilip köye getirilmesini anlatır. Bu gene Sibirya ve Orta Asya kültürlerinin pek çoğunda karşılaşılan bir durumdur.” (Eliade 2006: 201) Bu durumun bir değişik halini Anadolu'daki ozan-aşık geleneğinin içinden gelen pek çok aşığın çaldıkları sazlarına yazdıkları dizelerin içinde görmek mümkündür. Pir Sultan'dan Aşık Veysel'e pek çok ozan ve aşık sazlarına methiyeler düzmüşler sazlarında kendileri gibi bir daldan koptuklarını ve içlerinden gelen seslerin de hep sitem ya da ayrılık acısı dolu olmasını bu duruma bağlı olduğunu ifade etmişlerdir.

Gel benim sarı tamburam	Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Sen ne için inilersin	Bülbül konarmıydı dalına bazı
İçim oyuk derdim büyük	Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Ben anin'çin inilerim	Söyle doğrusunu gel inkâr etme

Göğsüme tahta döşerler	Sen petek misali Veysel'de arı
Durmayıp beni okşarlar	İnleşir beraber yapardık balı
Vurdukça bağrımdeşerler	Ben bir insan oğlu sen bir dut dalı
Ben anin'çin inilerim	Ben babamı sen ustamı unutma

Pir Sultan Abdal

Âşık Veysel

Yıldırım düşen ağacın kutsal olduğu ile ilgili inanışa günümüzde Siirt'in Baykan ilçesine bağlı Taraklı(Şarno) köyünde de rastlanmaktadır. Taraklı köyünde bulunan bir ağaca on iki yıl önce yıldırım düşerek ikiye bölünür. Önceleri sıradan bir ağaçken bu olaydan sonra bu ağacın kutsal bir ağaç olduğuna inanılmış ve oldukça değer vermeye başlanmıştır. Köy halkı ağacın bulunduğu arazideki diğer ağaçları zaman içerisinde kestikleri halde yıldırım düşen bu ağaca hiçbir şekilde dokunmamışlar ve tam tersine



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

koruma altına almışlardır. Kutsal olduğuna inanılan bu ağacın, Allah'ın tecellisine maruz kaldığına inanılmıştır. Allah'ın gücünün de her şeye kadir olduğu için bu ağacın da birçok hastalığa şifa olacağına inanılmaya başlanmıştır. Romatizma ve bel ağrıları ile birlikte nazara da iyi geldiği halk arasında söylenmektedir. Ağacı ziyarete giden ve rahatsızlığı olan kişi; ağacın gövdesinden bir parça kabuk alıp ağrıyan bölgesine sürdüğünde veya muska yapıp 20-30 gün üzerinde taşıdığında rahatsızlıklarından kurtulacağı inancı bulunmaktadır.<sup>10</sup>

Günümüzde Litvanya'da yaşayan ve kökenleri Hazar Türkleri'ne dayanan Karay Türklerinden olan Vladimir Örmeli mezarlıklarındaki ağaçlarla ilgili: "Bu Baltatiyemez Mezarlığı'dır. Avrupa'daki Türk mezarlıklarının en eskisidir. Baltateymes Türkçe'ye çevrildiğinde balta deymemiş anlamına gelmektedir. Daha önce gördüğünüz gibi mezarlıkta kayın ağaçları bulunmaktadır ve biz bu ağaçlara dua etmekteyiz. Her bir soyun kutsal kayın ağacı vardır. Mesela bizim soyumuzun da kayın ağacı vardır. Biz oraya gidip dua ediyoruz. Ama kimseye belli etmiyoruz. Bu ağaçlar kutsal olduğu için dalları koparmak bile yasaktır.

Ağaçların dipleri dairelenmiştir ve bu daireler güneş anlamına gelmektedir. Burası bizim kutsal yerimizdir. Buraya hergün birisi ziyarete gelir. Yazılar eski İncil dilinde yazılmıştır, bu tanrının dilidir. Taşların üzerindeki baskılar solar yazısıyla yazılmıştır ve bütün Türk halklarına aittir bu baskılar. Bildiğiniz gibi Evliya Çelebi bu mezarlık hakkında bir çok yazı yazmıştır." <sup>11</sup> Şeklinde inançlarını anlatmaktadır.

Müslüman olan Türkler, İslam öncesine ait inanış unsurlarını yeni dinin, yani İslam'ın temel motifleriyle de bezemişler ve bu inançlarını meşru bir zemine oturtturarak sürdürmüşlerdir. (Özdemir 2010: 107) Günümüz Anadolu'sunda özellikle Alevi-Bektaşî<sup>12</sup> geleneği içinde ağaç inancı ve ağaçlara kutsallıklar adanması veya Orta Asya kökenli bazı inanışların uygulanışı hala yerini koruyan bir durumdur. Alevi Türkmenlerde ağaç kutsaldır ve Tanrı'nın emanetidir. Bu kutsal emanete sonuna kadar sahip çıkan Alevi Türkmenler, kutsal olarak kabul ettikleri ağaçların yaz kış yapraklarını dökmeden yeşil kalmalarının en önemli nedeni olarak Hz.Ali'nin yeşil benli elini göstermektedirler. 'Allah'ın Aslanı' Hz. Ali, kutsal ağaçlara dokunmuş ve ağaçlar bu nedenle yemyeşil kalmıştır. Bu inancın uzantılarını Hacı Bektaş Veli'de de görmek mümkündür. Hacı Bektaş'ın elinde Hz.Ali'nin emaneti olan yeşil ben vardır

<sup>10</sup> Bu bilgiler; 2011-2012 Eğitim Öğretim yılında, Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, 2.sınıf öğrencisi Haydar TİMİRTAŞ'ın Türk Müziği Bilgileri dersi için hazırlamış olduğu ödevden faydalanılmıştır.

<sup>11</sup> Neşe Sarısoy Karatay; "ÖzüTürk" TRT Belgesel, İstanbul.2007. (<http://www.ozuturk.com/karaylar1.htm>)

<sup>12</sup> Anadolu'da ve Balkanlarda yaşayan Hilafet sorunları sırasında Hz. Ali ve onun taraftarlarının haklılığı ilkesinden hareketle Türk Kültürü içinde bu görüşü harmanlayıp yaşayan toplumların genel adı. Bunun yanında Kızılbaş, Tahtacı, Abdal, Celali gibi isimlerle de anılırlar.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

ve bu yeşil ben kutlu ağaçlara da hayat vermektedir.(Özdemir 2010: 106-107) Çoğu Şaman geleneğindeki imge İslami gelenek içerisinde yorumlanarak günlük hayatta uygulamalar halinde karşımıza çıkmıştır. Örneğin 'Tahtacı Aleviler'<sup>13</sup> belki de bunun en somut örneğidir. Muharrem ayında ağaç kesilmemesi, ağaç kesimine giderken 'Ulu ağaca' adaklar sunulması, ondan özür dileyerek işe başlanması bu inancın Anadolu'daki en belirgin örnekleri arasındadır. “Aydınlı aşiretine mensup olan obaların genelde ve esas olarak ağaç kesimi işine başlamadan önce koyun(Koç) kurban edildiğini ve katiyen yaşlı, ulu ağaçları kesmediklerini, “İnsan ruhunun ağaçta mevcut olduğuna inandıkları” söylenmektedir. Bu, belki de Orta Asya'da eski Türkler arasında bulunduğu şahit olduğumuz ağaç kültürünün, Güney Anadolu Tahtacıları arasında hâlâ yaşamakta olduğuna işaret etmektedir.” (Yörükhan 2006: 270). Gene Alevi-Bektaşî toplumu içerisindeki Ayin-i Cem içerisinde bağlamanın ve bağlama çalanın 12 Hizmet erkânı içerisinde yer alması. Bağlama çalan 'Zakir' adı verilen kişinin ya da bağlama çalan 'Dedenin' erkânın başında yer alması, bağlamanın hiçbir şekilde aşağıda ya da yerde olmayışı, öpüp başın üzerine konularak icraya başlanması ona verilen değer bakımından bize Şamanların davullarına verdikleri değeri ve önemi hatırlatmaktadır. Nasıl bir Şaman kullandığı davulun tokmağından, kasnağından kullanıldığı derisine kadar kutsallıklar atfedip önemli olayları anlatıp resmediyorsa, aynı durum bağlama içinde geçerli bir durumdur. Bunun yanında Eskişehir, Tunceli ve Erzincan bölgelerinde yaptığımız incelemelerde insanların şifa için başvurdukları kişinin Dede ya da Baba' lar oluşu bize gene Şaman geleneğindeki esirme ve sağılma ayinlerinin ve Kam'ın bu ayindeki yerini hatırlatmaktadır. Anadolu'da görülen eşik ve eşğin kutsallığı durumu da gene ağaç inancının günümüz hayatındaki önemli yansımalarındandır. Gece eşğe su dökülmemesi, meleklerin buna kızacağı ya da gücenerek evin bereketinin keseceği gibi söylenceler bugün hâla halk arasında yaygın ve itibar edilen bir durumdur. Yüzyılın başına kadar nerdeyse çoğunluğu göçebe olan Alevi-Kızılbaş toplumlar içerisinde ağacın günlük ve dini yaşam içerisindeki yerinin tıpkı Orta Asya, Sibiryaya ya da Altay dağlarının etrafında yaşayan göçebe Türk-Türkmen topluluklarla benzeşmesi bir tesadüf değil geleneğin şekil değiştirerek varlığını sürdürmesi durumudur.

Yine Şanlıurfa'nın Kısas köyünde yılda yalnız bir defa yapılan görgü ve sorgu cemlerinde; bir tepsinin içerisinde yeşil bir örtüye sarılı bir şekilde getirilen asa sorgulanan kişilere; “Allah, Muhammed, Ali” üçlemesi ile dokunarak dua etmekte veya yemine tutmaktadır. Bu asanın veya ağacın cennetteki Tuğba ağacından olduğuna inanılmaktadır. Bu ağacın diğer bir adı da; 'Erkân Ağacı' veya 'Yol Ağacı' dır. Dedegan kollarında ki bu uygulama Erzincan, Tunceli, Diyarbakır veya Doğu Anadolu Alevilerinde

---

<sup>13</sup> Özellikle Toroslarda, Ege ve Akdeniz bölgesinde yaşayan bir Alevi-Türkmen topluluk.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

görülmele birlikte Şanlıurfa’da 1920’li yıllardan sonra kalkmıştır.<sup>14</sup> “Şurası bir gerçektir ki; saz ve müzik, Alevi-Bektaşî olmayan ve özellikle ozan-aşık halkasının dışında kalan mahalli saz ustalarının elinde daha çok eğlence amaçlı ve dünyevi bir rol üstlenirken, Aleviler arasında hemen tümüyle dini-tasavvufî içerikli bir görev üstlenmiştir.”(Tokel 2011: 12) Son devir Bektaşîlerinin güçlü şairi Edip Harabi, bazı kaynaklarda Sulhi’ye de atfedilen bir nefesinde, saz çalmayı doğrudan Allah’a ibadet olarak değerlendirmektedir.

Hak’tan bize her dem hidayet olur

Muhammed Ali’den inayet olur

Saz çalsak Allah’a ibadet olur

Davut Peygamber’den rebabımız var.

“Son dizede, sağlam delil ve güvenilir meşruiyet kaynağı olarak Davut Peygamber’in referans gösterilmesi dikkat çekicidir.” (Tokel 2011: 24)

Dede korkut hikayelerinde anlatılan; “Türk sazlarının ataları, Dede Korkut veya ulu evliyalar ile efsanelerde adı geçen devlerden gelen!, Ağacı, yerin derinliklerine inen ulu ağaçların köklerinden çıkarılan!...Kılları, telleri, Yörük atların kıllarından çekilen!...Derisi, şen ve deli taylardan yüzülen!...Burgu veya kulakları, ulu çöllerde ilahi güçle yalnız biten çalılardan tormalanan, maddelerden yapılmışlardı. Kutlu maddelerden yapılmış sazların, kutlu sesleri vardı. Türkler böyle inanmış, böyle gelmişlerdi. Bu karışık ve gürültülü dünyada, birliğin huzurun ve saadetin yolu da bu idi.”(Ögel 1991: 18)

Burada da görüldüğü gibi, günümüzde özellikle Anadolu Bektaşî inancında görülen bağlamanın kutsallığı, geçmişi çok eskilere dayanan bir Türk inanışıdır. Bu inançta olan insanların “Ayin-i Cem” veya Cem Bezm-i” denilen dini törenlerinde gerek bağlamanın yer alması ve gerekse bağlamanın göğsünden üç defa öpülüp başa konulduktan sonra icra edilmesi veya başka birine verilecekse aynı saygının gösterilmesi, (Zelyut 1990: 167 Aktaran: Tokel 2011: 16) Anadolu’nun bazı bölgelerde bağlamaya takılan 12 telin veya perdenin 12 imama izafeten takılması konuyu açıklaması bakımından iyi bir örnektir. “Ayin-i Cem ve muhabbetlerdeki aşık sazı pek mukaddestir. Onların musiki aletlerinin en makbulü aşık sazıdır. Şehir tekkeleri muhabbetlerine sonradan keman, kanun, ud gibi aletler de girmiştir. Fakat köy Alevileri sazdan başka hiçbir musiki aleti kabul etmemiştir.

---

<sup>14</sup> Bu bilgiler;28.08.2012 tarihinde Kısas’lı Mehmet Acet(Aşık Sefai) ile yapılan görüşmeden elde edilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

Saz teli on ikidir

İmamlar on ikidir

Zahid dört mezhep senin

Erkânlar on ikidir

Saz o kadar mukaddes tanınmıştır ki büyük meydan sazının on iki telli olması on iki imamlara işaret olduğu kanaatini hasıl etmiş ve bu inanış bütün Alevi kullarının efkarında yerleşmiştir. Bu inanış daha ileri giderek musiki makamının da esas itibarıyla on iki makam olduğunu iddia edenler de olmuştur. Salcı'nın naklettiği Süleyman Gülşen'in bir şiirinde; Gövdesi Ali'ye, bam teli Muhammed'e, on iki teli on iki imama, sesleri de on dört masuma benzetilen sazı suçlayanların ahirette hesap vereceklerini ileri sürer.” (Salcı 1940: 31-32, Aktaran: Tokel 2011: 32) “Saza ve onu çalan zâkire/dedeye gösterilen bu saygı, dikkat edilirse Kur'an'a gösterilen saygıya çok benzemektedir. Ozan Cevri sazı; kılıfı, eşığı, göğsü, sapı, sesi, perdesi ile “Kutsal Bütünlük” içerisinde şöyle anlatmaktadır: (Tokel 2011: 18)

Bana hakkı soran oğul                      Elif, Hakk'a nişan sapı

Haber al âşık sazından                      O gerçeğe açar kapı

Göğsü Peygamber ağaç                      Eşikten başlayan yapı

Kılıfı Ali bezinden                              Sarı turna avazından

Sıtk ile daya bağrına                          Cevri bunda dilli Kur'an

Derman getirir ağrına                          Hem erkânlı yollu Kur'an

O mahbubun diyarına                          Elimizde telli Kur'an

Hisse götürür sızından                          Yürürüz Hakk'ın izinden

Görüldüğü gibi geleneksel Alevi kültüründe sazın adı 'Telli Kur'an', çalıp okuyan insan da 'Konuşan Kur'an'dır.(Fırlıklı 1991: 217) Alevilerin müzikle ilgisi ve ilişkisinin temel eksenini oluşturan saz; Ayin-i cemlerin, muhabbetlerin, tarikat adap ve erkânına dahil formel ve enformel tüm tören ve ritüellerin, kısaca bütün bir alevi inanç ve ibadetlerin mütemmim cüzüdür...Alevi teolojisine göre sazın tellerinde dile gelen ezginin eşlik ettiği deyişler, nefesler, yani sözler sıradan metinler olmayıp bir tür ilahi ilham neticesinde söylenmiştir ve her nefes tıpkı bir ayet gibi kutsaldır. Özellikle bu geleneğin yedi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

büyük ozan sayılan Nesimi, Fuzuli, Hatayi, Pir Sultan, Kul Himmet, Yemini ve Virani gibi şairlerce söylenmiş ise...İşte bu nefeslerin icrasında kullanılan saz, tam bir ibadet vecdi içinde, huşu içinde dinlenir. Saza niyaz edilerek, yani dua ile alınır ve dua ile elden bırakılır...Kur'an nasıl ki doğrunun, iyinin, güzelin, ezeli ve ebedi hakikatlerin Allah tarafından Peygamber aracılığı ile insanlara bildirildiği ilahi kaynak ise; bağlama da Alevi kültüründe hakikati bir başka üslupla ifade görevini üstlenmiş 'İlahi' bir çalgıdır. Aşıkların, ozanların, dedelerin, zakirlerin, sazandarların dilinden dökülen usta malı deyişler, nefesler, bir tür Kur'ani hakikatlerin tel ile ifadesidir ve geleneksel Alevi inancına göre her ortamda, her yerde söylenmesi, icra edilmesi günah sayılır. (Tokel 2011: 17-19) Bazı alevi topluluklarında; “Cemlerin, muhabetlerin dışında nefes okumak, musiki çalmak ve çığırnak çok günahdır. Bunu hiçbir Alevi yapmaz ve yapamaz. Mezhepçe de katiyen yasaktır.”(Salcı 1940: 21, Aktaran: Tokel 2011: 16) Fakat gerek yukarıdaki deyişteki 'Telli Kur'an', veya 'Dilli Kur'an' ifadeleri gerek sazın dua ile alınması verilmesi veya yerine koyulması gerek diğer yaklaşımlar; İslamiyet'ten daha da önceki Türk düşünce, inanış veya dini ritüellerin günümüz ifadesine bürünmüş şekli gibi düşünmek doğru olacaktır. Fakat Şaman ayinleri sırasında kullanılan ve kutsal sayılan kopuz, Türkler'in İslam dinini kabulü sonrası Alevi inanışında yerini bulurken, yine Şaman ayinlerinde kutsal olan davul ve def benzeri ritm çalgıları alevi inancında yasak düzeyinde red edilmiştir. Sünni inanış da ise kopuz kabul görmezken ayin ve zikirlerde ritm çalgısı kullanılarak tam tersi bir uygulama görülmektedir.

“Telli sazlar, yaylı veya yaysız olsunlar, daha çok kapalı yer sazlarıdır. Sevgi ve saygı, tanrıya yakarış, ululardan medet dilenme hep bu sazlarla anlatılır ve yapılırdı. Gazi erenlerin başından geçenler bu sazların eşliğinde söylenirdi. Saz ile söz söyleyenlerin de, dinleyenlerin de ruhlarını kaynaştırırdı. Toplumla ilgili duygular tazelenir, güçlendirilirdi. Uzak duran kişiler yakınlaştırılır, yanına daha iyi hazırlanırdı. Sazlar ile sözü dinleyip duygulananlar arasında bir duygu birliği ve yakınlaşma doğardı. Birlik ve bütünlük içinde bir millet olma yolunda, telli sazlar bir aracı olurlardı.” (Ögel 1991: 15)

Görüldüğü gibi Türk dünyasının ortak çalgılarından olan kopuz Türk insanın millet olma sürecinde çimento görevi görmüş ve hayatlarının her aşamasında çok önemli bir yer tutmuştur. Geçmişte toplumda ortak duygu, düşünce, milli birlik ve beraberliğin sağlanmasında önemli rol oynayan kopuz türü telli çalgılar, günümüzde de değişik işlevleri ile bu özelliğini sürdürmektedir. “Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür” diyen Atatürk başka bir ortamda bağlamanın nağmelerini dinledikten sonra; “Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor....Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir.” (Ataman 1991:13) Diyerek konunun önemini dile getirmiştir. Günümüzde

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Savaş Ekici – Mehmet Söylemez*

popüler kültürün yarattığı ortamlarda sadece bir eğlence aracı olarak görülen ve kullanılan kopuzun Anadolu'daki devamı olan bağlamanın aslında geçmişi binlerce yıl öncesine dayanan inanç, kültürel ve tarihsel bir derinliği olduğunu da unutmamak gereklidir.

**Referanslar**

- Ataman, Sadi Yaver. 1991. *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı 1291 Atatürk Dizisi No:31 Atak Ofset.
- Çubukçu, Şirin Sümer. İlknur Atalay, Nevzat Üçyıldız (2007) “Zeybekler” Belgeseli. TRT-2, “Zeybekler” Belgeseli, 1.Bölüm, 2.Kısım, 07 Şubat 2007.
- Duranlı, Muvaffak. 2009. *“İnançın Kaybolan Nesnesi: Teleutlarda Şaman Davulu ve Yapımında Uygulanan Ritüeller”*, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslar arası Sempozyumu Bildirileri*. Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları.
- Eliade, Mircea. 1999. *Şamanizm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Ergun, Pervin. 2004. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. 1975. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı MİFAD Yayınları.
- Gökyay, Orhan Şaik. 1969. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul.: *Devlet Kitapları*.
- Işık, Ramazan. 2004. *Türklerde Ağaçla ilgili İnanışlar ve Bunlara Bağlı Kültler*, Elazığ: Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.
- İnan, Abdulkadir. 1986. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: TTK Yayınları.
- Karatay, Neşe Sarısoy. (2007) “Özü Türk” TRT Belgesel, İstanbul.(<http://www.ozuturk.com/karaylar1.htm>)
- Ögel, Bahaeddin. 1991.*Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Salcı, Vahit Lütfi. 1940. *Gizli Türk Halk Musikisi*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Tokel, Bayram Bilge. 2011. *Türküler Kalır*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yörükhan,Yusuf Ziya. 2006. *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Zelyut, Rıza. 1990.*Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Anadolu Kültürü Yayınları.

## TOPLUMSAL MÜZİK ALGISI İÇİNDE GİZLENMİŞ ÖNEMLİ BİR AYRINTI: TINI

Sertaç Kaki<sup>1</sup>  
kaki@itu.edu.tr

### *Abstract*

#### *An Important Detail Hidden in the Social Perception of Music: Timbre*

*The timbre is one of the variables that bring up the music, in fact, the most important one. The listeners perceive rhythmic, melodic, lyrical and instrumental elements as a whole and the total timbre reach to the listeners physically, after that listeners process this physical fluctuations physiologically and lastly sensing psychically occurs. As an example for a classification of the music, the perception as timbre and as a whole; ‘easy listening’ adjective is generally used for the music, which have soft timbres. As another example; the term ‘hard’ or ‘hardcore’ is used for the rock and metal music mostly. But this situation is not about their rhythmical or lyrical elements. Because there are hundreds of rock or metal songs which are similar in tempo, rhythm and lyrics with popular music songs. At this point, timbre is the main marker in this kind of classifications.*

*Speaking of music and/or popular music researches, ‘audience’ is the one of the top headlines that comes to mind. Both physiological and psychological sense, the affinity of the taste and the perception of a particular music for a culture, can be considered normal from the standpoint of the audience. Many different topics come up when the components are examined about this similarity in perception and the taste but, it is seen that the timbre plays the leading role in terms of consistency of the tastes with a research.*

*As a result of the many results obtained in this study, the most interesting emerged result is; timbre perception and the taste of the audience is not affected by any criteria or classification like age, education level, the relation with music, ear training, musical tastes, profession etc. As well as the details of this issue and the research will be given in the paper, social habits about listening will be discussed. The analysis and the results of this research suggest new and important research areas for musicology, musical instruments construction and sound engineering.*

---

<sup>1</sup>Doç. Dr. İTÜ TMDK Müzik Teknolojileri Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

Tını kavramı müziği oluşturan değişkenlerden bir tanesi olmakla birlikte, aslında en önemlisidir. Müziği meydana getiren ritmik, melodik, sözsüz ve çalgısal öğeler dinleyiciler için bir bütün olarak algılanmakta ve toplamda bir tınının fiziksel anlamda dinleyici kişilere ulaşması, sonrasında dinleyenlerin fizyolojik anlamda bu fiziksel dalgalanmayı işlemesi ve en son noktada da psikik anlamda algılaması söz konusudur. Müziğin tını ve bütün olarak algılanması ve sınıflandırılmasına bir örnek olarak; *easy listening* adı verilen tanımlama ‘kolay dinlenebilir’ müzik anlamını taşımaktadır. Bu sınıflandırma genelde yumuşak tınılara sahip müzikler için kullanılır. Bir başka örnek olarak, ‘sert müzik’ denildiğinde akla rock veya metal müzik gelmesinin nedeni, bu müziklerin ne ritmik yapıları, ne de sözleridir. Çünkü metronom, ritim ve lirik olarak herhangi bir pop parçasına benzeyen yüzlerce rock veya metal müzik örneği de mevcuttur. Bu noktada tını, bu gibi sınıflandırmalarda da baş belirleyici görevini görmektedir.

Müzik araştırmaları ve/veya popüler müzik araştırmaları denildiğinde akla gelen başlıkların üst sıralarında kitleler ve dinleyiciler gelmektedir. Dinleyiciler noktasından bakıldığında belli bir kültür için müziksel algının ve beğenin benzeşmesi, hem fizyolojik hem de psikik anlamda olağan kabul edilebilir. Algıdaki ve beğenideki bu benzeşmenin bileşenleri incelendiğinde ise birçok farklı başlık kendini gösterirken, tınının tutarlılık bazında baş rol oynadığı yapılan bir çalışmayla görülmüştür.

Yapılan bu çalışma sonucunda birçok sonuç elde edilirken, ortaya çıkan en ilginç sonuç, toplumsal tını algısının yaş, eğitim düzeyi, müzik ile alaka, kulak eğitimi, müzikal beğeni, meslek vb. hiçbir kriterin tını algısını etkilemez ve toplumsal tını algısının tutarlılığını bozmadır. Bu metinde çalışmanın ayrıntıları verilecek ve toplumsal alışkanlıklar yönünden irdelenmeler yapılacaktır.

Bu çalışma için başlangıç noktası olarak doktora tezimin de amacı olan ‘bir çalgı için mikrofonlama tekniklerini belirleme metodu nasıl oluşturulur?’ sorusundan yola çıkılmıştır. Bu saptamayı yapabilmek için bir adet Tanbur çalgısı performansı, 14 farklı mikrofon ve bu mikrofonlarla oluşturulan 9 farklı mikrofonlama tekniğiyle kaydedilmiştir. Sonrasında bir anket düzenlenmiş ve 515 katılımcıyla anket sonuçlandırılmıştır. Ankette 9 farklı mikrofonlama tekniğiyle elde edilen tınlar 3 soru halinde ve her soruda 3 şık olacak şekilde sunulmuş ve her soruda anket katılımcısının en beğendiği şıkkı seçmesi istenmiştir. 4. Soruda ise ilk üç sorudaki beğendiği şıklar yeniden katılımcıya sunulurken en beğendiği şıkkı seçmesi sağlanmış ve sonuçta 9 şık içinden tek bir şıkkın seçtirilerek katılımcının en beğendiği tını belirlenmiştir.

Diğer mikrofonlama tekniği belirleme çalışmalarından farklı olarak bu çalışmada uzmanlar, ses



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

mühendisleri veya prodüktörlerden değil toplumdaki dinleyici kitleden fikirler toplanmıştır. Çalışmanın başlarında tutarlılığın ne ölçüde olacağı belirsizken sonucunda görüldü ki toplumsal tını algısında tutarlılık derecesi yadsınamaz boyutlardadır.

### **Anketin ayrıntıları**

Anketin en temel amacı, dinleyicilerin bireysel tını algılarından yola çıkarak genel için bir sonuca ulaşmaktır. Soruların en başında, bu yöntemle bir genel sonuç elde etmenin mümkün olup olmadığı gelmektedir. Kesinlik ifade edebilecek bir sonuç alınıp alınmaması ise anketin uygulanış şekline ve değişken olarak karşılaşılabilecek öğelerin minimuma indirilmesine dayanmaktadır.

Bu sebeple öncelikle performans değişiklikleri sebebiyle oluşabilecek tını farklılıklarını ortadan kaldırmak için tek bir performans birçok mikrofonla aynı anda kaydedilmiştir. Mikrofonların bağlandığı ve tınıyı değiştirebilecek bir ekipman olan mikrofon preamfisi tüm ana mikrofonlamalar için aynı tutulmuştur. Dijital kayıt ekipmanlarının çalışma yöntemleri içinde yer alan konvertörler yine preamfiler gibi aynı tutulmuş ve analog-dijital çevirim sırasında oluşabilecek tını farklılıklarının önüne geçilmiştir. Tek bir performans kaydedildiğinden, kayıt yapılan akustik ortam dolayısıyla her şık için aynı tutulmuş ve yansımalarından kaynaklanan farklılıklar da sıfıra indirgenmiştir.

Bu sayılan değişkenlerin dışında kalan bir durum olan anket katılımcılarının dinleme şekilleri ise her bir dinleyicinin kulak alışkanlığı olan bir sistemle dinlemesi gerektiği düşünülmüş ve bu nedenle anket internet üzerinden düzenlenmiştir. Anketin bu şekilde uygulanmasının faydası, normalde alışkın olmadıkları bir ses sistemi üzerinden dinlemeler yaptıklarında alıştıklarından daha tiz, daha orta frekansların yüksek veya daha bas gibi farklı duyular aldıklarında gerçekçi ve emin olmadan yanıt verebilecekleri durumları ortadan kaldırmasıdır. Bu şekilde uygulanmasının tutarlılığı anketin sonuçlarında da görülmüştür.

Ankette sorulan soruların şıklarında nasıl kaydedildiğiyle ilgili veya hangi mikrofonla kaydedildiğiyle ilgili hiçbir ibareye yer verilmemiş, hatta bilinçaltı yönlendirmelerden kaçınmak için a, b, c, 1, 2, 3 vb. gibi isimlendirmelerden kaçınılmış yalnızca oynatma ve durdurma butonları konulmuş ve alt alta yerleştirilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi bu şıkların her biri farklı tınıda aynı tanbur performansının sesini içermektedir. Kayıt sonrasında herhangi bir efektlendirme, reverb vb. işlem uygulanmamış ve ham halde *peak* seviyeleri eşit olacak biçimde ankette sunulmuştur. Bu şekilde ses şiddeti farklılıklarından da matematiksel olarak kaçınılmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

**Anket sonuçlarının analizleri**

Anket sonuçları aşağıda Tablo 1’de verilmiştir. Tablodaki başlıklardan ‘genel sonuçlar’ hiçbir kategorizasyon veya nitelik gözetilmeden katılımcıların toplamda incelendiğinde alınan sonuçtur. ‘Toplamda ilk 3 soru’ başlığı ise 4. soruda tercih edilen şık önemsenmeden toplamda 9 şıkkın hangi yoğunlukta tercih edildiği hesaplanarak oluşturulmuştur. Bu iki başlık dışında analizlerde sınıflandırmalar oluşturulmuş ve bu sınıflandırmalara göre sonuçlar incelenmiştir. Sınıflandırmalar yaşa göre 25- (25 Yaş Ve Altında Olanlar), 25+ (25 Yaş Üstü Olanlar), müzik ile ilgiye göre DİN (Müzikle dinleyici olarak ilgilenenler), AMA (Müzikle Amatör veya Hobi Olarak İlgilenenler), PRO (Müzikle Profesyonel olarak ilgilenenler), eğitim durumlarına göre YÖG (Eğitim Durumu En Az Lisans Seviyesinde Olanlar), OÖG (Eğitim Durumu İlk, Orta veya Lise Seviyesinde Olanlar), KEG (Konservatuar Eğitimi Alanlar), KEA (Konservatuar Eğitimi Almayanlar), MEA (Dershane Ve/Veya Özel Ders İle Müzik Eğitimi Alanlar), BİR (Müzik Öğrenimini Bireysel Uğraşı Olarak Belirtenler), müzik tarzı tercihlerine göre TSM (Türk Sanat Müziği Dinleyenler), SMS (Türk Sanat Müziği Dinlemeyenler), POP (Türkçe Ve/Veya Yabancı Pop Müzik Dinleyenler), THM (Türk Halk Müziği Dinleyenler), CAZ (Caz Müzik Dinleyenler), ROC (Rock Ve/Veya Metal Müzik Dinleyenler), BLU (Blues Ve/Veya R&B Müzik Dinleyenler), ETN (Etnik Müzik Dinleyenler), KLA (Klasik Müzik Dinleyenler), DAN (Dans Ve/Veya RAP-HIP/HOP Müzik Dinleyenler) şeklindedir. Her kategori için 1. ve 2. sırada en çok seçilen şıklar belirlenmiş ve yüzdeleri de tabloda verilmiştir. Eğer iki farklı şık eşit ve en çok oyu almışsa 2. sırada tercih edilen şık tabloya alınmamış, ancak 2. sırada ve eşit oyla birden fazla şık mevcutsa tabloya yerleştirilmiştir. Eşit oranda tercih edilen şıkların toplam yüzdeleri değil, her birinin tercih edildiği yüzdeler yazılmıştır. Toplam 23 kategoride oluşturulan tabloda ilginç sonuçlar görülmektedir.

Tablo 1’de verilenleri anlamlandırmak için şıkların içeriklerine de bakmak gerekir. Şıklar kodlamalarıyla ve sırasıyla aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur;

1.şık : ‘87 SAP’ Neumann U87 mikrofonuyla sap tarafından alınan kayıt

2.şık : ‘ALT’ Sennheiser MD421 mikrofonuyla gövde altından tanburun ortasına bakacak şekilde alınan kayıt

3.şık: ‘57’ Shure SM57 mikrofonuyla tanburun üst göğüs kısmına bakacak şekilde alınan kayıt

4.şık: ‘87 SAP+MS’ 1. şıktaki mikrofonlamanın üzerine uzaktan MS stereo tekniğinin eklenmesiyle alınan kayıt

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

5.şık: ‘Ribbon’ Royer R 121 mikrofonuyla tanburun üst kısmına bakacak şekilde alınan kayıt

6.şık: ‘57+AB’ 3. şıktaki mikrofonlamanın üzerine uzaktan AB stereo tekniğinin eklenmesiyle alınan kayıt

7.şık: ‘TRT’ Eşik tarafından Neumann KM184 mikrofonunun üzerine göğüsü ortalayacak şekilde yerleştirilen Neumann U87 ve ayağın yanına yerleştirilen ve tanburun altına bakacak şekilde yönlendirilen Neumann KM184 mikrofonlarının birleşimiyle alınan kayıt

8.şık: ‘421+BAŞ’ 2. Şıktaki mikrofonlamanın üzerine uzaktan kafa hizzasında yerleştirilen Neumann KM184 mikrofonunun eklenmesiyle alınan kayıt

9.şık: ‘XY’ Uzaktan Rode NT4 mikrofonuyla XY stereo alınan kayıt

Kodlamalar yalnızca kolaylık amacıyla oluşturulmuştur.

	Analiz Kategorileri	1. sırada tercih		2. sırada tercih	
	Genel Sonuç	3	%18.66	6	%17.9
	Toplamda ilk 3 soru	6	%15.1	3 ve 9	%13.3
Eğitim Durumlarına Göre	YÖG	3	%18.2	6	%17.7
	OÖG	3 ve 6	%21.3	-	
	KEG	6	%22.5	3	%18
	KEA	3	%18.7	6	%16.4
	MEA	6	%22.4	3	%17.9
	BİR	3	%21.3	6	%18.1
Yaşa Göre	25-	6	%22.2	3	%18.1
	25+	3	%19	6	%15.3
Müzik ile İlgiye Göre	DİN	3	%18.4	1	%15.6
	AMA	6 ve 9	%19.9	-	
	PRO	6	%21.5	3	%20.8
Müzik Tarzı Tercihlerine Göre	TSM	6	%18	3	%16.4
	SMS	3	%21	6	%17.8
	POP	3	%21.1	1, 6 ve 9	%14.3
	THM	3	%17.9	6	%17.3
	CAZ	6	%19.1	3	%18.5
	ROC	3	%22	6	%15.4
	BLU	3	%20.6	6	%17.5
	ETN	3	%21	6	%18.5
	KLA	6	%18.9	3	%17
	DAN	3 ve 6	%18.2	-	
<b>Toplam</b>	<b>23 Kategori</b>	<b>3. şık 14 kere, 6. şık 11 kere, 9. şık 1 kere.</b>		<b>6. şık 11 kere, 3. şık 8 kere, 1. şık 2 kere, 9. şık 2 kere.</b>	

**Tablo 1:** Kategoriler ve seçim yüzdeleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

Tabloda ‘genel sonuç’ tabına bakıldığında en çok tercih edilen şık 3 ve ardından 6 numaralı şıklardır. Yani genel sonuçlara göre en çok beğenilen teknik 57, hemen ardından ve yaklaşık olarak eşit oranda da 57+AB tekniğidir. Burada dikkat çekici olan nokta, en çok beğenilen iki tekniğin de 57 tekniği tabanlı olmasıdır ve bu durum bir tutarlılık göstergesidir.

‘Toplamda ilk 3 soru’ şıklarının seçimlerini bir araya getirdiğimizde tüm şıkların yoğunlukları göz önüne serilmiş olur. 1. sorudaki 3. şık ve 3. sorudaki 9. şık eşit sayıda seçilmiştir. 2. sorudaki 6. şık ise tüm şıkların içinde en çok seçilen şıktır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 ve XY teknikleri de ikinci sırada, eşit oranda tercih edilmiştir.

‘YÖG’ analizi, eğitim durumlarını üniversite, yüksek lisans ve doktora olarak belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 3.şık ve neredeyse eşit oranda tercih edilen 6. şıktır. Bu iki şıkkı takip eden 9. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada neredeyse eşit oranda tercih edilmiştir.

‘OÖG’ analizi, eğitim durumlarını ilkokul, ortaokul ve lise olarak belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar, 3. şık ve 6. şıktır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada eşit oranda tercih edilmiştir.

‘KEG’ analizi, en az bir kez konservatuar eğitimi aldıklarını belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 6. şıktır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği ikinci, XY tekniği de üçüncü sırada tercih edilmiştir.

‘KEA’ analizi, konservatuar eğitimi almadıklarını belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 3. şıktır. Bu şıkkı takip eden 6. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘MEA’ analizi, dersane ve/veya özel ders ile müzik eğitimi aldıklarını belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 6. şıktır. Bu şıkkı takip eden 3. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

‘BİR’ analizi, müzik öğrenimlerini bireysel uğraşı olarak, en az bir kez belirtenlerin 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 3. şıktır. Bu şıkkı takip eden 6. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘25-’ analizi, 25 yaşında veya altında olan katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık 22.2% ile 6. şık olmuştur. Bu şıkkı takip eden 3. şık ise 18.1% ile tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Sadece bu iki şık toplam 40.3% pay ile geri kalan şıklara oranla oldukça yoğun tercih edilmişlerdir. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘25+’ analizi, 26 yaşında veya üstünde olan katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık 19% ile 3. şık olmuştur. Bu şıkkı takip eden 6. şık ise 15.3% ile tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘DİN’ analizi, müzikle alakasının yalnızca dinleyici olduğunu belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 3. şık olmuştur. Bu şıkkı takip eden şık 1. şıktır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 87 SAP tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘AMA’ analizi, müzikle alakasının hobi veya amatör olduğunu belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar, eşit oranlarla 6. ve 9. şıklar olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB ve XY tekniği birinci sırada tercih edilmiştir.

‘PRO’ analizi, müzikle alakasının profesyonel olduğunu belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar 6. ve 3. şıklar olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği de ikinci sırada neredeyse eşit oranda tercih edilmiştir.

‘TSM’ analizi, Türk Sanat Müziği dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 6. şıktır. Bu şıkkı takip eden 3. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

‘SMS’ analizi, Türk Sanat Müziği dinlemediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık, 3. şıktır. Bu şıkkı takip eden 6. şık tercih sıralamasında ikinci konumdadır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘POP’ analizi, Türkçe ve/veya yabancı pop dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere 21.1%’lik pay ile en çok tercih edilen şık, 3. şıktır. 1., 6. ve 9. şıklar eşit bir dağılımla her biri 14.3%’lük paylara sahiptirler. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 87 SAP, 57+AB ve XY tekniği de ikinci sırada eşit oranda tercih edilmiştir.

‘THM’ analizi, Türk halk müziği dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere yaklaşık değerlerle en çok tercih edilen şıklar sırasıyla 3. ve 6. şıklardır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘CAZ’ analizi, caz dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere yaklaşık değerlerle en çok tercih edilen şıklar sırasıyla 6. ve 3. şıklardır. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği de ikinci sırada neredeyse eşit oranda tercih edilmiştir.

‘ROC’ analizi, rock ve/veya metal müzik dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şık büyük fark ile 3. şıktır. Bunu 6. Şık takip etmektedir. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘BLU’ analizi, blues ve/veya r&b müzik dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar sırasıyla, 3. ve 6. şıklar olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘ETN’ analizi, etnik müzik dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar sırasıyla 3. ve 6. şık olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 tekniği birinci, 57+AB tekniği de ikinci sırada tercih edilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

‘KLA’ analizi, klasik müzik dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar sırasıyla 6. ve 3. şıklar olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57+AB tekniği birinci, 57 tekniği ikinci sırada tercih edilmiştir.

‘DAN’ analiz,, dans ve/veya rap-hip hop müzik dinlediğini belirten katılımcıların 4. soruda seçtikleri şıklar üzerinden yapılmıştır. Tablo 1’de görüldüğü üzere en çok tercih edilen şıklar eşit değerlerle 3. ve 6. şıklar olmuştur. Buradaki öne çıkan teknikler kodlamalara göre yazıldığında; 57 ve 57+AB tekniğidir.

Tüm kategorilere bakıldığında 3. ve 6. şıkkın dominantlığı bariz bir şekilde görülmektedir. Bu da 57 ve 57+AB teknikleri ile kaydedilen tanbur sesinin dinleyici kitle için oldukça estetik bulunduğunu göstermektedir. Daha önce de belirtildiği gibi en ilginç nokta ise anket katılımcılarının şıkların neler olduğunu bilmeden 57 tekniğinin kullanıldığı iki farklı şıkkı sürekli 1. veya 2. sırada tercih etmeleridir. En çok tercih edilen tınılara bakıldıktan sonra uzmanların tercihleri de merak edilmiş ve onlar için de aynı anket uygulanmıştır.

### **Uzmanlarla yapılan anket**

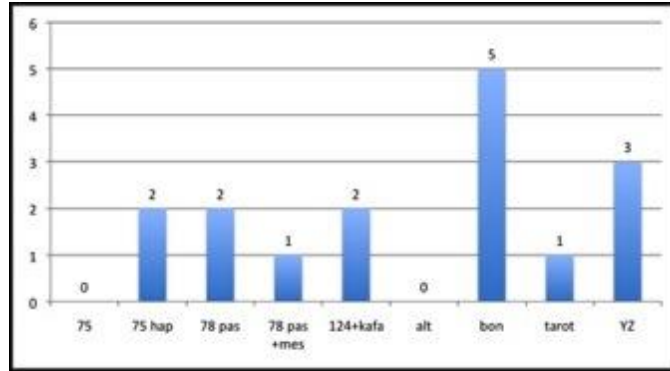
Yukarıda anlatılan dinleyici kitle anketinin yanı sıra 16 adet uzmanla da bu anket gerçekleştirilmiştir. Bunun başlıca sebebi dinleyici kitle ile uzmanların tını anlamında estetik anlayış farklılıkları olup olmadığını görmektir. Uzmanlara uygulanan ankette bu 9 şıkkın yalnızca sıralamaları ve kodlamaları değiştirilmiştir. Kodlamalar Tablo 2’de verilmiştir. Bunun nedeni daha önce internet üzerinden uyguladığımız anketteki sıralamalara aşinalıkları olması durumunda ve anketi uygularken kodlamaları görmeleri durumunda seçimlerinin etkilenmemesi içindir. Uzmanlar seçilirken özellikle ses mühendisi, prodüktör veya tonmaysterlerden değil, tanbur sanatçıları, tanbur yapımcıları ve tanbur eğitmenlerinden seçilmiştir. Şekil 1’de uzmanların seçimleri bar grafik olarak gösterilmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sertaç Kacı*

Dinleyici kitle anketinde karşılık gelen şık ve kod	Uzman anketinde karşılık gelen şık ve kod
1. şık / 87 SAP	3. şık / 78 pas
2. şık / ALT	6. şık / alt
3. şık / 57	1. şık / 75
4. şık / 87 SAP+MS	4. şık / 78 pas+mes
5. şık / Ribbon	7. şık / bon
6. şık / 57+AB	2. şık / 75 hap
7. şık / TRT	8. şık / tarot
8. şık / 421+BAŞ	5. şık / 124+kafa
9. şık / XY	9. şık / YZ

**Tablo 2:** Dinleyici kitle ve Uzman anketi şıkları ve kodları



**Şekil 1:** Uzman anketi sonuçları

Şekil 1’de görüldüğü gibi en çok tercih edilen iki şık, dinleyici kitle anketindeki 5. ve 9. şıklardır. 5. şık dinleyici kitle tarafından bir kez bile 1. veya 2. sırada tercih edilmezken uzman anketinde bariz bir beğeni toplamıştır. Daha da ilginç olan nokta uzman anketinde ‘75’ olarak değiştirilen ‘57’ kodlu tekniğin hiçbir uzman tarafından tercih edilmemesidir. Bu anlamda bu iki anket arasında zıtlık denebilecek ölçüde tercih farkları vardır.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

### İstatistiki tutarlılık

Tablo 1’de verilen ilk iki sıradaki tercihler kendi içlerinde tutarlı olarak görünmektedir ve dinleyici kitlenin hangi tınıyı beğendiğini belirlemektedir ancak, ankette toplam dokuz şık olduğundan geri kalan şıkların seçimlerinin durumlarına bakmak ve orada da bir tutarlılık aramak gerekmektedir. Bu şekilde beğenilmeyen veya daha az tercih edilen tınların da bu kategorilerdeki en çok beğenilenler kadar tutarlılığı var ise o noktada toplumsal tını algısının ne denli tutarlı ve/veya bilinçli olduğu anlaşılabilir. Bu nedenle iki adet istatistiki hesaplama yapılarak bu tutarlılık araştırılmıştır.

### Ki-kare testi

En genel anlatımıyla istatistikte iki veya ikiden fazla kategoriye sahip, iki veya daha fazla nitel değişken arasında bağımsızlık olup olmadığını incelemek amacıyla ki-kare bağımsızlık testi uygulamak gerekir. Bu test için öncelikle hipotezin ve karşıt hipotezin ne olduğu ortaya konmalıdır, ardından da kontenjans tablosu olarak adlandırılan bir tablo oluşturulmalıdır. Bu tabloda ‘G’ ile gösterilen değerler gözlenen, ‘B’ ile gösterilen değerler de beklenen değer olarak adlandırılır. ‘G’ ile gösterilen değerler her bir sınıflandırma için ve her bir şık için kaç kişinin seçim yaptığıdır. ‘B’ ile gösterilen değerler bu test gereği belli matematiksel hesaplamalar yapılarak belirlenir. Bu testte  $H_0$  hipotezi; ‘Anket katılımcılarının şık seçimleri ile kategorilerindeki nitelikleri birbirlerinden bağımsızdır’ olarak belirlenmiştir.

	YÖG		OÖG		TSM		SMS		KEG		KEA		25-		25+		DİN		AMA		PROF		TOPLAM	X <sup>2</sup>
	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B	G	B		
1 seçenler	41	40,7	5	5,1	28	26,6	21	23,3	11	12,1	38	37,849	18	18,7	29	26,4	23	16	12	17	12	14,2	238	5,53417
2 seçenler	26	27,2	5	3,4	16	17,8	18	15,6	7	8,09	27	25,286	10	12,5	19	17,6	14	10,7	12	11,4	5	9,47	159	5,33618
3 seçenler	68	69,4	10	8,7	40	45,4	45	39,8	20	20,7	65	64,566	31	31,8	46	45	27	27,4	27	29	27	24,2	406	2,0634
4 seçenler	25	23,6	2	3	18	15,4	11	13,5	9	7,02	20	21,946	9	10,8	16	15,3	7	9,3	11	9,87	10	8,22	138	3,4538
5 seçenler	35	39,1	7	4,9	25	25,6	25	22,5	8	11,6	42	36,418	18	17,9	25	25,4	16	15,4	17	16,4	11	13,6	229	4,17036
6 seçenler	66	67,4	10	8,5	44	44,1	38	38,6	25	20	57	62,657	38	30,9	37	43,7	20	26,5	31	28,2	28	23,5	394	7,48445
7 seçenler	21	19	1	2,4	13	12,4	11	10,9	3	5,65	21	17,652	9	8,7	11	12,3	11	7,48	6	7,94	4	6,61	111	6,24338
8 seçenler	36	37,6	5	4,7	23	24,6	23	21,6	13	11,2	33	34,986	14	17,2	28	24,4	18	14,8	9	15,7	18	13,1	220	7,21345
9 seçenler	55	49,1	2	6,2	37	32,1	22	28,1	15	14,6	44	45,641	24	22,5	31	31,8	11	19,3	31	20,5	15	17,1	287	15,0382
TOPLAM	373		47		244		214		111		347		171		242		147		156		130		2182	56,5373

**Tablo 3:** Ki-kare testinin uygulanabilmesi için oluşturulan kontenjans tablosu

Tablo 3’de bu anket için oluşturulmuş kontenjans tablosu görülmektedir. Toplam 11 kategorinin hesaba katılarak bu testin uygulanması ve geri kalan kategorilerin teste alınmamasının sebebi, yalnızca bu 11 kategorinin kendi içlerinde bütünüyle nitelikte olmasıdır. Örneğin; anketin ‘müzik ile ilgi’ kısmını dolduranlar yalnızca bir şık seçebilmek, aynı anda hem amatör hem de dinleyici seçeneğini seçememektedirler. Bu sebeple bu kısmı dolduran herkes tek seçeneğe sahip olup 3 kategorideki toplam

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

kişi sayısı aynı zamanda bu soruya cevap veren katılımcı toplamını da vermektedir. Ancak dinlediği müzik türü analizinde aynı anda tüm müzik türlerini seçmiş ve dolayısıyla da müzik türleri için yapılan kategorilerde sürekli yer alabilecek kişiler olabilir. Bu da bütünleyici etkinin yok olması demektir. Özellikle ki-kare testinde tercihlerin birbirleriyle alakalı olup olmadığı sorusu ön plandayken, bu tip kategorileri de teste katmak istatistiki olarak yanlış yönlenecek sonuçlar doğurabileceğinden bu teste katılmamıştır.

Hesaplamalar sonucunda Microsoft EXCEL yazılımı sayesinde istatistiki olasılık 0,978374 olarak hesaplanmıştır. Bu hesap sonucunda %97,83 güvenilirlikle ‘anket katılımcılarının kategori özellikleri ile tını beğenileri istatistiksel olarak tamamen bağımsızdır’ sonucu çıkmıştır. Bir başka anlatımla,  $H_0$  hipotezi 97,83% güvenilirlikle istatistiki olarak doğrulanmış olur. Bu da bize katılımcıların tüm belirlenen niteliklerden bağımsız bir tını algısına sahip olduklarını göstermektedir. Bir şık bir kategoride sondan üçüncü sırada beğeni topluyorsa nerdeyse tüm kategorilerde aynı düzeyde beğenilmektedir veya beğenilmemektedir demektir.

Tabloya bakıldığında da görülebileceği gibi gözlenen frekanslar ve beklenen frekanslar birbirlerinden çok uzağa düşmeyen değerlere sahiptirler. Bu okuma şekliyle de görülen; sapmaların az olduğu ve kategorilerden bağımsız olarak seçimlerin birbirine yakın olduğudur. İstatistikte bir başka hesaplama olan standart sapma hesabının da ki-kare testi ile birlikte uygulanması istatistiki sonucu desteklemesi açısından önemlidir.

### ***Standart sapma hesabı***

Standart sapma genel olarak bir veri serisinde kullanılan verilerin ortalamaya göre yayılımını gösteren bir istatistiksel ölçüdür. Örneğin; eğer bir çok veri ortalamaya yakın ise standart sapma değeri küçüktür, ortalamadan uzakta yayılmışlarsa standart sapma değeri büyüktür, eğer bütün veri değerleri tıpatıp aynı ise standart sapma değeri dolayısıyla sapma olmaksızın sıfır olmuş olur. Standart sapma, bir seriyi oluşturan gözlem değerlerinin aritmetik ortalamadan farklarının kareli ortalaması olarak tanımlanır (Ağaoğlu 2009: 60).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

	1 şık	2 şık	3 şık	4 şık	5 şık	6 şık	7 şık	8 şık	9 şık
YÖĞ	11	7	18,2	6,7	9,4	17,7	5,6	9,7	14,7
OÖĞ	10,6	10,6	21,3	4,3	14,9	21,3	2,1	10,6	4,3
KEĞ	9,9	6,3	18	8,1	7,2	22,5	2,7	11,7	13,5
KEA	11	7,8	18,7	5,8	12,1	16,4	6,1	9,5	12,7
25-	10,5	5,8	18,1	5,3	10,5	22,2	5,3	8,2	14
25+	12	7,9	19	6,6	10,3	15,3	4,5	11,6	12,8
DİN	15,6	9,5	18,4	4,8	10,9	13,6	7,5	12,2	7,5
AMA	7,7	7,7	17,3	7,1	10,9	19,9	3,8	5,8	19,9
PRO	9,2	3,8	20,8	7,7	8,5	21,5	3,1	13,8	11,5
TSM	11,5	6,6	16,4	7,4	10,2	18	5,3	9,4	15,2
SMS	9,8	8,4	21	5,1	11,7	17,8	5,1	10,7	10,3
POP	14,3	8	21,1	7,4	8,6	14,3	4	8	14,3
THM	12,1	5,2	17,9	7,5	9,2	17,3	3,5	10,4	16,8
CAZ	8,6	6,2	18,5	8	9,9	19,1	5,6	13	11,1
ROC	8,1	8,1	22	6,9	9,3	15,4	5,3	11,8	13
BLU	8,1	6,9	20,6	7,5	10,6	17,5	5	10	13,8
ETN	10,2	5,1	21	7	12,7	18,5	3,2	8,3	14
KLA	10,4	6,6	17	5,2	9,4	18,9	6,1	11,8	14,6
DAN	13,6	10,6	18,2	6,1	4,5	18,2	6,1	10,6	12,1
MEA	8,3	5,8	17,9	9	10,9	22,4	3,2	7,7	14,7
BİR	10,2	6,3	21,3	7,1	11	18,1	3,9	8,7	13,4
STANDART SAPMA	2,082	1,728	1,688	1,224	2,081	2,587	1,374	1,955	3,162

**Tablo 4:** Tüm kategorilerin şık seçimleri yüzdeleri ve standart sapmaları

Toplam 21 kategorinin ele alındığı bu hesaplamada her bir şık kendi içinde incelenmiştir. Bu incelemede bir şıkın farklı kategorilerdeki seçim yüzdelерinden ne ölçüde sapıp saptığı üzerinden istatistiki bir anlam çıkarılmıştır. Tablo 4'te görüldüğü üzere yukarıdan aşağıya kategoriler ve sağdan sola da şıklar dizilmiş ve her bir kategorideki yüzde payları tabloya yerleştirilmiştir. En alt satır, standart sapmaların hesaplanarak verildiği satırdır.

Burada görüldüğü üzere sapmalar yüzde olarak düşüktür. Maksimum sapma 9. şıkta ve ancak 3% olarak görülüyor. Diğer şıklar 1,2% ile 2% aralığında sapma göstermiştir. Bu tablonun anlattığı şudur; kategori kriterleri ne olursa olsun, dinleyici seçimleri minimal sapmalarla hemen hemen aynıdır. Herhangi bir dinleyici özelliği veya kriter, bu anketteki tını seçimini etkilememektedir. Daha başka bir ifadeyle etki alanı ortalama olarak 1,99%'dur ve bu değişim çok küçük sayılabilecek bir değişimdir. Birçok çalışmada ön kabul olablen ve tartışılan, 'eğitilmiş kulak ve eğitimsiz kulak' konusuna, tını algısı bazında son verebilecek güçte bir veri olarak değerlendirilebilir.

## Sonuç

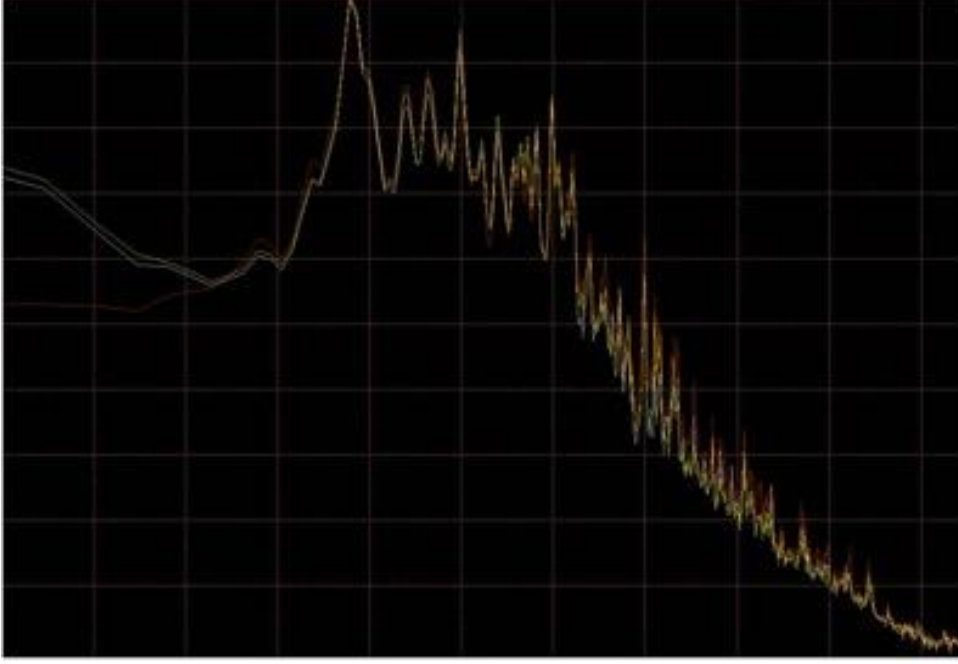
Yukarıda bahsedilen analizler ve hesaplamalar ışığında toplumsal tını algısının tutarlı, belirlenebilir ve yukarıda incelenen niteliklerden bağımsız olduğu sonucu çıkmaktadır. Bu sonucu destekleyen öğeler şu şekilde sıralanabilir;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

1. Tek bir kategori dışında, 23 kategoride incelenen kitlenin birinci ve ikinci sırada tercihlerinin tümünde ‘57’ ve ‘57+AB’ kodlu tekniklerin tercih edilmesi.
2. İsimlendirmeler ankette bulunmamasına rağmen iki farklı şıktaki (57 ve 57+AB) yığılmaların aynı tabanlı teknikle kaydedilmiş olması.
3. Ki-kare bağımsızlık testi ile kitlenin tını bazında beğenilerinin belli niteliklerden uzak başka bir değişkene bağlı olduğunun ispatlanmış olması.
4. Standart sapma hesabıyla yine niteliklerden bağımsız olarak kategorilerdeki sık seçimi yüzdelerinin ortalamasının % 2 sapmanın altında kalması ve seçimlerin tutarlılığının boyutu.

Bir örnek olarak; eğitim düzeyi ortaöğretim seviyesinde olan katılımcıların, profesyonel olarak müzikle ilgilenenler ile karşılaştırıldığında 57 ve 57+AB tınlarına verdikleri oyların yüzdeleri neredeyse aynıdır. Ortaöğretim görenlerin 57 ve 57+AB tınlarına sırasıyla, %21.3 ve %21.3 oy verdikleri gözlenirken, profesyonel olarak müzikle uğraşanların oyları sırasıyla %20.8 ve %21.5 olmuştur. Yani 57 tınısının beğenisi %0.5, 57+AB tınısının beğenisi ise ancak %0.2 oranında farklıdır. Bu sadece basit bir örnektir ve diğer kategoriler de incelendiğinde, tını algısının ya da sessel psikik algının yukarıda gösterdiğimiz sınıflandırmaların hepsinden bağımsız olarak, yani hiçbir kriter olmadan dinleyici kitleler için geçerli olduğunu istatistiki olarak göstermektedir. Eğitimli kulak, eğitimsiz kulak, iyi dinleyici, genç, yaşlı, müzisyen gibi kategorilerin tümünden bağımsız olarak ortaya çıkan ve ilginç bir sonuçtur. Bir başka analizle 57 ve 57+AB tınlarının benzerliği aşağıda Şekil 2’de verilmiştir.



**Şekil 2:** 57 ve 57+AB tınılarının spektrum analizleri

Şekilde kırmızı çizgiyle 57 kodlu örnek, sarı ve beyaz çizgilerle de 57+AB kodlu örneğin spektrum analizleri karşılaştırması görülmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere bu iki örnek birbirlerine spektrum olarak da oldukça yakındır. Bu iki şikkın genel sonuçlarda toplam %36.5 oranında tercih edilmesi, geri kalan 7 şikkın toplamda %63.5 oranda tercih edildiği anlamına gelir ve bu oldukça büyük bir uçurum demektir. Geri kalan 7 şikkın eşit oylarla tercih edilmesi durumunda bile her biri ancak %9.07'lik bir paya sahip olabilir demektir. Bu da 57 tekniği tabanlı bu iki şikkın geri kalan şıkların her birinin ortalama 4 katı daha fazla oy aldığını gösterir. İki adet aynı temel tekniğin kullanıldığı şikkın bu denli çok tercih edilmesi de, dinleyici kitlenin farklı örnekler üzerinden bile aynı yapıdaki harmonik içeriği estetik bulduklarını göstermektedir.

Son olarak dinleyici kitlenin bu anketteki yönelimlerini tartışmak gerekirse, aşinalıkların ve alışkanlıkların büyük rol oynadığı söylenebilir. Uzmanların beğenileri tabii ki çok önemlidir ve bu anlamda uzmanların seçimleri bize daha gerçekçi veya doğal duyulan çalgı tınısını işaret edebilir. Ama sonuçlar göstermiştir ki uzman anketi ile dinleyici anketi sonuçları birbirlerini tutmamaktadır. Bu da dinleyici kitlenin doğal veya gerçekçi tanbur tınısından başka bir tınıyı estetik bulduklarını göstermektedir. Bu anlamda dinleyici kitle fikirlerinin uzmanların düşüncelerinden ayrılması iki şekilde açıklanabilir; ya dinleyici kitlenin çoğunluğu tanbur tınısını çok iyi tanımakta, müzik algıları yüksek, müziğe bakışları olabildiğince objektif ve aynı zamanda uzmanlardan ayrılan ve ortak bir estetik anlayışa

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sertaç Kaki*

sahip olabilmektedir, ya da yine bu kitlenin çoğunluğunun duymak istediği bir tanbur tınısı vardır ve bu tını, tanbur çalgısını gerek materyal, gerek akustik anlamda tanımasalar ve hatta görmemiş olsalar da kulaklarında yer etmiş bir tınıdır. Burada ikinci durumun geçerliliği daha olabilir ve mantıklıdır. Bu noktada, dinleyici kitlenin büyük farklarla tercih etmiş olduğu 57 ve 57+AB şıklarındaki tını örneği bugün TRT (Türkiye Radyo Televizyonu) radyolarında kullanılan tanbur mikrofonlamasının aynısı olmasından kaynaklanabilir. Bu çalışmaya başlamadan önce yapılan kişisel görüşmelerde TRT tonmasterlerinin halihazırda kullandığı kayıt yönteminin bu teknik olduğu belirlenmiştir (Acar 2009: kişisel görüşme; İlter 2009: kişisel görüşme). Yani toplumdaki tını algısı TRT yayınlarından dolayı şekillenmiş olabilir.

Bir başka gösterge olarak da uzman anketlerinden bir noktaya dikkat edilmelidir. Tanbur icrası ve yapımı ile uğraşanların en çok beğendiği tını ‘Ribbon’ kodlu teknikle kaydedilmiştir. Bu mikrofon tipi, eski tanbur kayıtların bir çoğunun alındığı mikrofon tipidir. Dolayısıyla bir ‘nostalji’ efekti yine aşinalık ve alışkanlık bazında, icracılara etkimiş olabilir ve bu yüzden de bu tekniği daha çok beğenmiş olabilirler.

Bu çalışma sonucunda toplumsal tını algısının ne denli keskin ve kuvvetli olabileceği ortaya çıkmıştır. Müzikoloji ve ses mühendisliği araştırmalarında tını kavramının toplumsal bazda daha çok dikkate alınması gerekmektedir.

### **Referanslar**

Acar, Birsen. 2009. Kişisel görüşme. TRT İstanbul Radyosu, İstanbul.

İlter, Nazif. 2009. Kişisel görüşme. TRT İstanbul Radyosu, İstanbul.

Ağaoğlu, Embiya. 2009. “Merkezi Eğilim ve Değişkenlik Ölçüleri” *İstatistik*, Ed. Ali Fuat Yüzer: 60.

Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

## KÜLTÜREL ETKİLEŞİMDE İCRACININ ROLÜ – RESİTAL PROGRAMI HAZIRLIĞI

Seyhan Bulut<sup>1</sup>  
seyhanbulut@hotmail.com

### *Abstract*

#### *The Role of the Interpreter in Cultural Interaction- Recital Program Preparation*

*Music functions as a tool of cultural interaction in concert and recital auditions. The interaction may be analyzed in the field of “art of music” which is a path from composer’s cultural past to the listener’s sense through a musical composition. Composer creates the structure of a composition with respect to a content which reflects his/her cultural background. Whatever the content may be, the development of the music is maintained in light of the composer’s past cultural interaction experiences. This interaction of the composer and his/her past is later transformed into interaction of composer’s music and interpreter. At the audition the interaction is once more transformed to interaction of the performer’s interpretation and the audience. The performer, who is in charge of determining the composer and the composition in the program according to the likes of the audience group, plays a very important role in realization of the cultural interaction.*

*The realization of the cultural interaction during the interpretation depends on the relation between the cultural background of the audience group and the content of the music performed. Thus, it is thought that to consider the cultural background of the audience group into account in determining the contents of the audition program is an important factor for the interpretation to gain appreciation. For example, the audition programs that consist of the Western Classical Music repertoire sound strange to rural audience groups.*

*This paper aims to suggest a course of action to the interpreter especially in determining the contents of recital program to be performed in front of a rural audience group who are not familiar to the Western Classical Music repertoire. The focus is on determining the common characteristics of the program contents and the cultural background of the audience group.*

---

<sup>1</sup> Doç.; Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üfleme ve Vurmalı Çalgılar/Flüt Anasanat Dalı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

Bu makale, on yılı aşkın sürede, ulusal ve uluslararası platformlarda seslendirilen flüt resitallerinde edinilen deneyim sonrasında ‘besteci ve ulus’, ‘müzik ve toplum’, ‘konser repertuarı hazırlamak’ konularındaki kaynaklar ışığında yapılan çalışmalarla beslenen bir altyapının ürünüdür.

Bu çalışma, farklı dinleyici kitlelerine hitap edecek resital programlarıyla birlikte özellikle Klasik Batı Müziği repertuarına aşina olmayan yerel dinleyiciye sunulacak resital programlarının içeriğinin belirlenmesinde icracıya fikir vermek amacını taşımaktadır.

Konu, müzik sanatı alanını oluşturan ‘besteci-icracı-eser-dinleyici’ açılarından irdelenirken, seçilecek parçalar ve konser dinleyicisinin kültürel altyapılarındaki ortak noktaların yakalanması üzerine yoğunlaşmaktadır.

Bunlara ek olarak, icracının resitalinde sunmak isteyeceği, önde gelen bir repertuar eserini dinleyiciye anlaşılır kılmak için de bir yöntem önerilmektedir.

### ***Müzik ve Besteci***

“İlkel toplumlardan bu yana insanların coşkusal etkinliğini ve bu coşkulara dışsal bir biçim verme yolunu sağlayan müzik (Finkelstein 2000: 10) içerisinde taşıdığı konularla, duygulara ilişkin imgeleri zihinde canlandırma yeteneğinin doğmasına yol açmaktadır” (Finkelstein 2000: 14). Bu bağlamda müzik, konser ve resital gibi dinletilerde ‘kültürel etkileşim’ aracı işlevi görür. Bu etkileşim, müziği besteleyen bestecinin geçmişinden kalemine ve icracının çalgısından dinleyicinin algısına giden süreçte incelenebilir.

“Besteci, müziğinin yapısını kendi kültürel edinimini yansıtan bir içeriğe göre oluşturarak bu beşeri imgelemi yani fikirlerini müzik yapıtları aracılığıyla toplumlara ulaştırır. Bu fikirler insanların gerçek yaşamını dönüşüme uğratarak duygusal yaşamını değiştirebilirler” (Finkelstein 2000:10). Bu içerik tarihsel, toplumsal, siyasal olsun, işlenişi, bestecinin geçmişindeki ve yaşadığı dönemdeki kültürel etkileşimler ışığında gerçekleşir. Finkelstein’a (1995: 28) göre dinlediğimiz bir müzik eserini anlayabilmek için ‘müzikte öykü’ aramak yerine eserin yazıldığı dönemin toplumsal olaylarını bilmek yol gösterici olacaktır. İnsanların nasıl yaşadıklarını, emek işçileriyle üretim araçlarına sahip olan kesimlerin arasındaki ayrımları, müziğin hangi toplumsal sınıfa hitap ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ait görüşleri soruşturmamız gerekir. Örneğin on yedinci yüzyıla damgasını vuran, durmaksızın üretim ve en önemlisi biriktirmek temelli iş ahlakı, o dönemin (barok sanatın) müziğinde, özellikle J.S. Bach’ın eserlerinde net bir şekilde gözlemlenir. Besteci, toplumun yaşayış tarzını akan zaman içinde



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

kesintisiz ve durmaksızın süren müziği ile birebir dile getirmektedir. On dokuzuncu yüzyıla bakıldığında, toplum yapısına yavaş yavaş endüstrileşme temelli bir sermayenin hakim olması, müziğin bestelenme sürecine farklı ölçütlerde etki etmektedir. “Mutlak egemenliğinden belli ölçülerde sıyrılan ve tonal armoni yapısının (bir müzik parçasının belli, merkezi bir tona göre armonik olarak düzenlenmesi) etkin olduğu romantik eserler bu dönemde ortaya çıkar” (Ergur 2009: 52). Beethoven’ın *Egmont Üvertürü* ise tamamen bestecinin kendisinden önceki dönemin yaşadığı toplumsal olayları bestecinin müzik diliyle anlatır. “Dönemin bestecide uyandırdığı hisler ve karakterler müziğin akışı içinde kendini gösterir” (Finkelstein 1995: 28). Yirminci yüzyıla geçişle, kapitalizmin etkileri müziğe ve bestecilik yaklaşımına farklı bir şekilde yansır. Uyumlu tınlayan sesler yerini daha sorgulayıcı ve rahatsızlık verici ses stratejisine bırakır. “Bu dönemde müziğin temel öğeleri tamamlamak, birbirini onaylamak, biçimlemek değil bozmak, dağıtmak, özgür tavırlar ortaya çıkarmaktır” (Ergur 2009:53). B. Bartok’a (1931’den aktaran Finkelstein 1995: 32) göre ise, halk müziği ve sunumundaki doğallığı müzik sanatındaki en görkemli başyapıtlar gibi kusursuzdur. Çünkü anlatılmak istenen duygu ve düşünceler en sade, kısa ve karmaşık olmayan bir şekilde dile getirilir. Kısaca toplumun o an içinde duyduğu acı, ardından yaşanan zafer gibi toplum psikolojisinin etkileri halk şarkılarına yansır. Yine “*Volkslied*” diye adlandırılan Alman halk şarkıları dinlendiğinde Mozart, Beethoven, Schubert gibi büyük bestecilerin eserlerinde kullandıkları yalın melodiler net bir şekilde duyulur ve kulağa oradan alınmış gibi gelir. Bu alıntı dinleyicide hayal kırıklığı yaratsa da durum bunun tam tersidir. Gerçekte halk şarkılarına benzeyen, geçmişinin kültürel alt yapısının etkilerini eserlerine taşıyan Mozart, Beethoven, Schubert gibi bestecilerin ta kendisidir (V. Williams, 1935’den aktaran Finkelstein 1995: 21).

Bu bağlamda “duyarlılığı az da olsa bilenmiş bir bakış açısında bile, müziğin kendi içinde toplumsal-tarihsel bir ruh taşıdığı ve bestecinin bu içsel doğayı kullanarak müziğini, bu belirleyiciyle inşa ettiğini görmek mümkündür” (Ergur 2009:12).

### ***İcracı – Eser***

Bestecinin geçmişi ile girdiği etkileşim, daha sonra besteci ile icracı; ve sonra icracının seslendirdiği müzik ile dinleyici kitlesi arasına taşınır. Bu bağlamda dinleyicinin müzik yapıtlarıyla kuracağı temas sadece icracı yoluyla sağlanır. “Halkın dinlediği yapıtı anlaması ve değerini kavrayabilmesi için o yapıtı halka ileten kişinin yani icracının taşıdığı değere ve bestecinin istekleri doğrultusunda gerçekleştirdiği sunuşuna güvenmesi gerekir” (Stravinsky 2000: 90).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

“İcra kavramı belirli bir istencin titizlikle uygulamaya geçirilmesi anlamına gelir ve kurduğu düzenlemede kendini tüketir” (Stravinsky 2000: 84). Yine Stravinsky’e (2000: 85) göre, “icracıdan beklenen istese de istemese de önündeki notayı maddesel biçimde seslendirmesidir ancak yorumcu denince bu maddesel seslendirme kusursuzluğuna ek olarak gönül bağı bekleme hakkımız vardır”. Buna göre her yorumcu mutlaka icracıdır ancak bunun tersi geçerlik taşımamaktadır.

Besteciyi ve müzik eserini dinleyici kitlesine göre belirleyen icracının rolü, bu etkileşimin gerçekleşmesinde büyük önem taşır. Kabul edilmelidir ki, dinleyiciye sunulacak herhangi bir program başından sonuna kadar ilgi çekici olmalıdır. “Bir resitali başından sonuna kadar keyifli, eğlenceli ve hatta öğretici kılabilecek çeşitli yollar vardır” (Toff 1996: 164).

Boston senfoni orkestrasında solo flütist olarak görev alan Arthur Boone’un altmış yıl önce paylaştığı fikirler hala geçerliğini sürdürmektedir. Yapılacak resitalin görevlerinden biri, dinleyenleri eğitmektir ve şöyle dile getirir: “Halka yapılacak konserlerde flüt ve yapabilecekleri konusunda dinleyenler konuya tam hakim olmayabilir. Önemli olan, bir şeyler seslendirip halkın gözünü kamaştırmak değil akıllarında (kalplerinde ya da ruhlarında nasıl söylerseniz) mutlaka bir etki, izlenim bırakmaktır. Sadece hit olmaya çalışmayın, çalışınızın dinleyenlerde bıraktığı bir anlam olmalıdır. Dinleyenler tekniği gösteren muhteşem, virtüözik (ileri teknik ve yorumculuk yeteneğinin çalgı üzerinde ustalıklarla sergilenmesi) bir eserin seslendirilmesini bekleyebilirler ancak bunun yanında mutlaka onların kalbine dokunacak bir eseri de seslendiriniz. Böylece icracılığınız konusunda ilerleme kaydetmiş olmakla birlikte yaptığınız sanatın anlaşılmasını da desteklemiş olursunuz”(Toff 1996: 165).

İcraçı, solo bir enstrüman ve piyano için bir resital programı hazırlarken teknik açıdan nelerin üstesinden gelebileceğini, hangi dinleyici kitlesine hitap edeceğini ve bu dinleyici kitlesine uygun olarak belirlediği repertuvarıdan emin olmalıdır. İcraçı seslendireceği repertuvarı belirlerken, eserlerin zorluk derecesine topluluk önünde çalma baskısı da ekleneceğinden, yapabilirlik kapasitesini çok iyi bilmeli ve eser seçimini ona göre belirlemelidir.

Konuya teknik açıdan bakıldığında; icraçı programdaki tüm eserleri seslendirebileceğinden emin olmalıdır. Eğer emin değilse teknik açıdan zorlanacağı yerler direkt olarak dikkatini dağıtacak notalara yansıtacak ve böylece icracının kendine olan güvenini zedeleyeceği gibi dinleyenlerin de konsantrasyonunu bozacaktır. Ek olarak, icraçı çalabilme gücünü de iyi değerlendirmelidir. Resitale başlarken teknik açıdan çok da zor olmayan ve ısınma olarak nitelendirilebilecek bir eser seçebilir. Daha sonra dinleyiciye alışıp kendini daha rahat hissettiğinde teknik açıdan daha zorlayıcı eserler

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

seslendirilebilir. Ayrıca “ıcracı konserin sonuna doğru yorulabileceğinden en zor eseri en sona bırakmak mantıklı olmayabilir” (Toff 1996: 163).

“Konuya dinleyici açısından bakıldığında; dinleyicilerin çoğu müzikal sürece ne kadar dikkat ederse etsin aldığı zevk edilgin biçimdedir” (Stravinsky 2000: 90). İcracı açısından verilecek resitalin kimlere hitap edeceğini bilmek çok önemlidir. Çünkü seslendirilecek eserler dinleyici kitlesine uygun seçilmelidir. Bu bakış açısıyla bakıldığında resital icracıyla aynı enstrümanı çalan müzisyenlere mi, müzisyen olmayan bir topluluğa mı yoksa ikisinin kombinasyonuna mı hitap edecek? Çocuklar gibi nispeten dikkati çok daha çabuk dağılan bir topluluğa mı yoksa genel dinleyici kitlesine mi hitap edecek? Bu tür unsurlar göz önüne alındığında seslendirilecek eserlerin dengesi, süresi ve dinleyicinin müzik bilgisine göre program hazırlanmalıdır.

Barok dönemde yaşamış bir besteci hem de flüt icracısı olan Quantz iki yüzyıl önce: “dinleyiciye seslendirdiğiniz müziği sevdirmek, onların gözüne girmek istiyorsanız o topluluğun nelerden hoşlandığını, mizacını iyi bilmeniz size çok büyük bir avantaj sağlar” tavsiyesinde bulunmaktadır” (Toff 1996: 163).

“Her ne kadar dinleyicinin donanımlı olması gerektiğini savunan görüşler olsa da, müziğin dinler kitlesinin genişliğine kuşkusuz bir görelilik içinde bakmak gerekir”. Söz gelimi Klasik Batı Müziği repertuarından örnekler içeren icralar, yerel dinleyici kitleleri için ya da müzik dinleyicisi olarak çeşitli niteliklerin (yani eser hakkında bilgilenmeye istekli, konser adabına saygılı, kaliteli müzik dinlemek isteyen, parlak olmayan performansla iyisini ayırt edebilen yetkinliğinin olmadığı topluluklara Klasik Batı Müzik yabancı özellikte olabilmektedir” (Ergur 2009: 88). V. Williams (1935’den aktaran Finkelstein 1995: 24), “müzik her şeyden önce sıradan insanın sanatıdır ve kendimize ait olan bir müzik ruhumuz yoksa başkalarının müzik ruhunun dışavurumundaki değeri nasıl algılayabiliriz?” diye sorgular.

İcra esnasında kültürel etkileşimin gerçekleşmesi öncelikle çalınan müziğin içeriği ile dinleyici kitlesinin kültürel altyapısı arasında bir ilişki kurulmasına bağlıdır. Bu nedenle, seslendirilecek programın içeriği belirlenirken dinleyici kitlesinin müzik kültürü göz önünde tutulursa bunun sonucu olarak icranın dinleyici tarafından beğenileceği düşünülmektedir. Stravinsky’ye (2000: 91) göre önemli noktalardan biri şudur ki; “müzik halkın önüne hazırlıksız, hiçbir önlem alınmadan her türlü araç ve gereçle dayatma şeklinde gelişi güzel sürülürse halka dehşetli bir surette bıkkınlık verir”. Bu durumda, yeni dinleme pratiklerinin gelişmesi nasıl sağlanabilir?

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

“Klasik müziği dinleme, talep etme ve paylaşma kültürü her ne kadar istenirse istensin dünyanın hiçbir yerinde (örneğin bir pop müziğin olduğu kadar) çok geniş kitlelere ulaşması, yaygın ve popüler olması beklenemez” (Ergur 2009: 88). Önemli olan gelişme kaydetmesi, sevdirmesi ve anlaşılır kılınmasıdır. Örneğin "Cem Mansur'un konser öncesi müzik tarihi ve sosyolojisi, besteci biyografisi ve eser hakkında yaptığı açıklamalar gibi çalınacak eserlerin kısaca açıklanması, tartışılması, konser broşürlerinin hazırlanması kısıtlı olsa da dinleyicinin etkileşimsel bir ortama dahil edilmeye çalışılması - profesyonel dinleyicinin bakış açısına göre hoş karşılanmasa da- klasik müziği anlaşılır kılmak için uygulanacak dinleme pratiklerine örnek verilebilir" (Ergur 2009: 89-90).

Yaşı küçük, dikkatini uzun süre veremeyen çocuklardan oluşan bir topluluğa ya da çalınacak tür müziğe hiç de aşina olmayan, sıradan bir dinleyici topluluğuna verilecek resital programında bireysel seçimler dikkatle yapılarak süre olabildiğince kısa tutulabilir. Örneğin J.S.Bach'ın yaklaşık 25 dakika süren, flüt ve piyano için yazdığı si minör süitinin tamamını çalmak yerine eserde yer alan ve kulağa çok bilindik gelen, televizyon reklamlarında, jeneriklerde ya da cep telefonlarında kullanan 'menuet ve badinerie' gibi bölümleri ya da bestecinin herhangi bir sonatından seçme, bilindik bölümler seslendirebilir.

Çocukların, diğer temsil alanlarında da olduğu gibi müziğe olan algısının eksikli olabileceği düşüncesinden yola çıkılarak onlara hitap edecek müziğin karmaşık olmasındansa daha basite indirgenerek oluşturulması gerektiği düşüncesi mevcuttur. “Bu düşünce, en basit ritmik ve melodik kalıplar kullanılarak, arızasız diziler, mükemmel tınlayan akorlar ve armoniklerin tam uyumu ile senkopsuz, aksak olmayan ritimlerle birebir örtüşen ve rahat aralıklarla kurulan ezgi bağının kullanımı şeklinde ifade edilebilir” (Ergur 2009: 32).

Devam eden programın sıkıcı bir hal almaması için eserlerin arasına kulakta hoş ve tanıdık bir tını bırakan ve dinleyici kitlesinin mizahına uygun bir eser koymak iyi olabilir. Ayrıca renkli ve çeşitli bir program yaratılması çok önemlidir. Örneğin aynı tarzda üç tane barok sonatı peş peşe çalmak yerine farklı tempolarda, farklı stillerde ve karakterlerde eserler seçilebilir. Özellikle Barok döneme ait eserler çalınacaksa da tınısı ve stili daha ciddi olan J.S.Bach'tan sonra daha neşeli, hafif tınlayan Handel'den bir eser konulabilir. Böylece program akışında zıtlık yaratılabilir ve tekdüzelikten kurtulur. Resitalin içeriğini zenginleştirmek, farklı tınlar yaratmak adına eşiksiz flüt eseri ya da küçük bir ansanbil eşliği ile çalınan eserler de seslenebilir. Daha da çeşitlilik yaratılmak istenirse de aynı aileden gelen farklı enstrüman tınları birleştirilebilir. Örneğin birinci bölümü flüt, ikinci bölümü piccolo flüt için yazılan G. Jakob'un *'The pied piper'* adlı eseri bu tür kullanıma örnek verilebilir. Bunun yanında yapılacak resital aynı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

enstrümanı çalan dinleyici kitlesine hitap edecekse çok da fazla bilinip çalınan eserler programa alınmamalıdır. Örneğin flüt repertuarında yer alan C. Chaminade'nin eseri tarzında eserler çok fazla çalındığı için dinleyenlere değişiklik, farklılık yaratmadığı gibi sıkıcı bir durum yaratabilir.

Repertuarı oluştururken eserlerin seçimi ve programın organizesi çoğu zaman icracının kendisine aittir. “Klasik batı müziği programında yer alacak eserler genellikle kronolojik olarak sıralanır. Devamlılık önemli olduğundan iki barok dönem sonatın arasına avangard<sup>2</sup> bir eser konulması uygun değildir” (Toff 1996: 166). Klasikleşmiş bir bakış açısıyla oluşturulan resital programında, dönemsal üslup farklılıklarını göstermek isteyen icracı, farklı dönemlere ait eserleri seslendirerek stil çeşitliliğini ve çok yönlü olduğunu gösterebilir. Örneğin; icracının barok döneme ait bir sonatla başlayan resital programını klasik döneme ait bir konçerto takip eder ardından romantik döneme ait bir eseri on dokuzuncu yüzyıl şov parçası izler ve resital yirminci yüzyıl neoklasik<sup>3</sup> bir sonatla sonlandırabilir.

Klasik batı müziğinin ağırlıklı olarak seslendirileceği bir programda icracıya bağlı çeşitli kombinasyonlar uygulanabilir. Bunlara örnek vermek gerekirse;

İki farklı tarihsel döneme ait eserler resital programında birleştirilebilir. Barok ve yirminci yüzyıla ait iki farklı tarihi dönem ve bu dönem tarihinin özelliklerini eserlerine yansıtan bestecilerin bir birleşkesi programın ana fikrini verebilir. Örneğin resitalin ilk yarısı barok dönem ağırlıklı olup bu döneme ait bir sonat, süit ve örneğin Telemann'ın solo fantezilerinden biri seslendirildikten sonra diğer yarısında eğer yapılabiliyorsa yirminci yüzyıl eserlerinden bir sonat, süit ve Ibert'in solo bir eseri örneğin *Piece*' seslendirilerek birbirinden farklı iki dönemin birbirine zıt stil özellikleri, farklı renk ve tınıları dinleyiciye yansıtabilir.

Ya da belli bir tema alınır ve onun üzerine program hazırlanabilir. Örneğin flüt literatüründe önemli bir yeri olan Fransız flüt müziği ele alınır ve bestecilerin eserlerinde kullandıkları ortak yanlar, stil özellikleri kronolojik bir sırayla seslendirilebilir.

---

<sup>2</sup> Avangard (avant-garde): Kelimenin anlamı ilerici sanat akımı demektir. Genel anlamda birçok dilde, sanatta 'ilerici akımlar'ı temsil etmek için kullanılmaktadır. Fransızca askeri bir terim olan 'öncü birlik' sözcüğünden gelir. Gerek Fransızca'da gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, 'yenilikçi' veya 'deneysel' işler veya kişiler anlamının ifadesi için kullanılır. Yoğun duyguları barındıran bu akımın sanatçıları, sanat eserlerini özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vermişlerdir. O dönemde tüm dünyada yoğun savaşların yaşanması, avangard sanatının neden ortaya çıktığını açıklamaya yetmektedir. Fütürizm, Dadaizm, Kübizm, Fovizm gibi akımlar avangard sanatının akımlarından sayılabilir.

<sup>3</sup> Neo klasik (yeni klasikçilik): Yirminci yüzyıl akımlarından biri olan neo klasikçilik, iki dünya savaşı arasında kalan dönemde sanatın tüm dallarına yansımıştır. Müzik tarihi açısından bakıldığında, bestecilerin eserlerini yazarken düzenli, açık ve daha net bir müzik dili kullanma arayışı en temel özelliğini oluşturur. Eserlere uzun ifadeler ve ağır duygu yüklerinin verilmesi yerine daha sınırlı ve ekonomik kullanımı öngören bir üslup çok kaynaklı seçmeciğe doğru yeni ufukların doğmasına açmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Seyhan Bulut*

Dinleyici belli bir müzik altyapısı ve kültürüne sahipse sadece tek bir bestecinin eserleri üzerine yoğunlaşarak daha gözü kara bir program tercihi de yapılabilir. Örneğin J.S.Bach’ın solo partitasından<sup>4</sup> başlayıp arka arkaya sonatlarından ve süitlerinden oluşan bir program da yapılabilir.

“Bunun yanında dinleyiciyi entelektüel düşünmeye sevk eden anlaşılması zor ve ilginç avangard bir eserle programa başlamak dinleyenleri fiziksel ya da duygusal olarak ürkütüp korkutacağından yine de seçim icracıya bırakılsa da bu tarzda yazılan eserleri ikinci yarının ortalarına koyma fikri daha uygun olabilir” (Toff 1996: 166).

Henry T. Finck’in *Müzikte Başarı* isimli kitabında belirttiği üzere konser programı önce entelektüel, ardından duygu yüklü, dokunaklı ve son olarak sansasyonel şekilde tamamlanmalıdır” (Finck 1909: 446-447). Bu görüşe tamamen katılan N. Toff’a (1996: 166) göre ise resitalin son kısmı gösterişli, patlayan pasajlarla sona ermelidir Çünkü resitalin sonunda dinleyicinin aklında son derece ciddi, övülmeye değer, müzikalitesi ağır ve zor yorumlanan eserler değil, ezgisi en çok akılda kalan, bir yerlerde duymuş olma hissini en çok veren, daha ritmik ve hareketli, gösterişli ve virtüözik pasajların oluşturduğu müzikal tınılar kalır.

### **Referanslar**

- Ergur , Ali. 2009. *Müzikli Aklın Defteri (Toplumbilimsel İzdeşimler)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Finck, T.Henry. 1909. *Success in Music and How It Is Won*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Finkelstein, Sidney. 1995. *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Finkelstein, Sidney. 2000. *Müzik Neyi Anlatır?* İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Stravinsky, Igor. 2000. *Müzik Sanatı (çev.İhsan Akay)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Toff, Nancy. 1996. *The Flute Book (A Complete Guide for Students and Performers)*. New York: Oxford University.

---

<sup>4</sup> Partita: Süit benzeri bir demet. Süit formundan farkı ilk parça dışında her bir parçanın süit gibi danslardan oluşmasına gerek yoktur.

## GİTAR VE GİTAR MÜZİĞİNİN TÜRKİYE’DEKİ DEĞİŞİMİ VE YENİDEN ANLAMLANDIRILMASI BAĞLAMINDA PERDESİZ GİTAR

Sinan Cem Eroğlu<sup>1</sup>  
info@sinancemeroglu.com

### *Abstract*

#### *Fretless Guitar in the Context of Changing and Re-Interpretation of Guitar and Guitar Music in Turkey*

*The guitar is a global phenomenon in every aspect. Having a central position on many music genres worldwide, the guitar appears in various cultures with different types such as classical, acoustic, electric, fretless, double-neck and microtonal. Hence, the term “guitar culture” as it used here, refers to the guitar makers, guitar players and guitar music. Today’s form of classical guitar was shaped in Europe in 19th century. Definitely, guitar has been transformed and changed since Renaissance for its form and performance, and those changes are still going on although its development is said to be completed. In this context, the guitar’s change and development is inevitable in Turkey where there is a deep-rooted local music culture. The first example of the evolution of guitar in Turkey is the fretless guitar. Fretless guitar has been played in Europe since 16th century with a different form. But with the developing of morphologic features of guitar by the 20th century, the usage of fretless guitar has increased especially in United States and United Kingdom. In Turkey, usage of fretless guitar has been started by Erkan OGUR in 1976. Fretless guitar has become a new instrument for Turkish Makam Music and Turkish music industry, and it has been used in live performances, recording sessions, movies, and TV series. The reason to the popularization of the instrument is both its resemblance to oud due to the structural features of its timber and availability of playing Turkish Music pitches. Fretless guitar which can be showed as an example of cultural change and transformation is a unifying element that removes the bridges between east and west.*

---

<sup>1</sup> Araş. Gör.; İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

Gitar her açısıyla global bir fenomendir. Gitar ve gitar kültürünün gitaristler tarafından keşfedilip yeniden yorumlanması iletişim teknolojilerinin gelişmeye başlaması ile hız kazanmıştır. Batıdaki önemli rock ve caz gitaristlerinin Orta Doğu, Hindistan, Türkiye gibi ülkelerin müziklerine ilgi duyup çalışmalarında yer vermesi bunun bir göstergesidir (Dave 2010). Bugün dünya çapında çoğu müziğin merkez noktasında yer alan gitar, klasik, akustik, elektrik, perdesiz, çift saplı, mikrotonal gibi birçok farklı tipi ile dünya üzerindeki birbirlerinden farklı kültürde yer alan bir çalgıdır. Bu noktada kullanacağımız “gitar kültürü” terimi, gitar yapımcılarını, gitar icracılarını ve gitar müziğini temsil eder (Dave Bennett 2001: 1). Bu gitar kültürü, toplumların yerel kültürü tarafından şekillenmiş, toplumun müzikal kimliği ile karşılıklı bir ilişki içindedir. Klasik gitarın bugün icra edilen biçimi ve müziği 19. yüzyılda Avrupa’da şekillenmiştir. Kuşkusuz rönesanstan itibaren gitar form ve icra olarak birçok aşama geçirmiş ve dönüşüme uğramıştır ve bu değişimler gitarın son halini almış olduğu söylene dahi devam etmektedir. Bu bağlamda, yerel müzik kültürü son derece köklü olan Türkiye’de ise gitarın bir değişim ve gelişime uğraması ise kaçınılmazdır. Türkiye’de gitarın ve gitar müziğinin değişimine ilk örnek ise perdesiz klasik gitardır. Bu değişimi ve perdesiz gitar incelemeyen önce, bu çalışmanın yazılma sebeplerini, gitarın popüler bir çalgı olmasının nedenlerini ve yukarıda bahsettiğimiz gitar kültürü tanımını incelememiz gerekmektedir.

Çalışmanın amacını başlıklar halinde sıralarsak;

Türkiye’de ve Dünya’da ‘Perdesiz Gitar’ ile ilgili doğrudan yazılmış bir kaynak olmaması nedeni ile çalışılmamış bir konu olması;

Makam müziği seslerinin eksiksiz elde edilebildiği perdesiz gitarın, son 10 yıllık dönemde müzik endüstrisi ve orkestralar içerisinde sıklıkla kullanılması;

Yerelden çıkıp uluslararası gitar arenasında kabul görmesi ve Türkiye’de dışında icracılarının olması;

Yurtdışında perdesiz gitar festivallerinin düzenlenmesi ve Türk icracıların bu festivallerde performans sergilemeleri;

Gitarın global bir müzik aleti olmasının temel nedeni gitarın özellikle 1950’li yıllardan sonra popülerliğinin artmasıdır. Gitarın popüleritesinin ardında yatan temel nedenlerden en önemlisi insanların günlük yaşam aktiviteleri içerisinde rahatlıkla kullanabilmeleri olmuştur. Bununla birlikte



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

ekonomik olarak kolay satın alınabilirliği, ergonomik olarak kolay taşınabilirliği ve öğrenimi için çok sayıda farklı metod bulunabilirliği nedeniyle hızlı biçimde popüler olmuştur. Gitar yalnızca hemen her tür müziğin içinde kullanılan bir çalgı olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir pazarlama aracıdır. Mevcut müzik aletlerinin ticari başarısı ile karşılaştırıldığında, gitar olağanüstü bir satış ve pazarlama grafiğine sahiptir. Dünyanın önde gelen gitar yapım markalarından Fender her yıl yaklaşık 250 milyon dolar, Gibson 100 milyon dolar gelir elde etmektedirler. Ülkemizde ise İstanbul’da Tünel bölgesinde bulunan müzik dükkanlarından Zuhâl Müzik, yılda 32 bin civarında gitar satmaktadır. Bu rakamlar bile bize gitarın ne denli yüksek bir satış grafiği olduğunu göstermektedir.

Bunun nedenlerini sıralarsak;

Portatif ve taşınması kolaydır;

Kolay satın alınabilir bir çalgıdır;

İcrası diğer çalgılara oranla amatörler için daha kolay olduğundan, anlatımcılığı yüksektir;

Akort edilebilmesi kolay, yeni akort türleri yapabilmeye olanaklı ve bunlara çok kolay uyum sağlayabilen bir çalgıdır;

Yalnızca akustik olarak değil, elektrikli olarak icra etmeye ve ses işlemcileri kullanılması olana tanıyan bir çalgıdır;

Modifiye edilmeye çok kolay olanak tanıyan ve bu nedenle çabuk kişiselleştirilebilen bir çalgıdır;

Kültür veya insan ayırmaksızın, her toplumdan insanın tercih ettiği bir çalgıdır,

Gitar hakkında yapılmış bir çok internet sitesi, eğitsel kitaplar, pazarlama broşürleri, reklam, video oyunu, oyuncak vb. müzik dışı ürün vardır;

Cinsel bir objeden bir sanat objesine kadar her türlü anlamda kullanılan bir ikondur;

Diğer çalgılarda aynı anda yapılması fizyolojik ve ergonomik olarak zor olan armoni, melodi, drone nota ve perküsyonu aynı anda içersinde barındırır;

İcra edildiği mekana uygunluk gösterebilmesi için çok sayıda yan ürünü mevcuttur (eşik altı Piezzo manyetik, gitar amplileri, gitar mikrofonları gibi);

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

Gitar hem lokal hemde global olarak kültürel alanda birleşen bir çalgı olup, materyali ve tınısı küresel döngü içerisinde göreceli olarak standardize edilmiştir. Bu standardizasyona paralel biçimde de gitar, kültürler tarafından yeniden anlamlandırılmış ve yorumlanmıştır. Bugün dünya çapında çoğu müziğin merkez noktasında yer alan gitar, klasik, akustik, elektrik, perdesiz, çift saplı, mikrotonal gibi birçok farklı tipi ile dünya üzerindeki birbirlerinden farklı kültürde yer alan bir çalgıdır. Bu noktada bahsedeceğimiz ‘gitar kültürü’ terimi, gitar icracılarını, gitar yapımcılarını, gitarları ve dinleyicileri temsil etmekte ve kültürel bir ikon oluşturmaktadır. Gitar kültürü, toplumların yerel kültürü tarafından şekillenmiş, toplumun müzikal kimliği ile karşılıklı bir ilişki içindedir.

Araştırmamızın temelini oluşturan perdesiz gitar, kültürel dönüşüm ve değişime örnek olabilecek bir çalgı olup, doğu ve batı arasındaki sınırı kaldıran birleştirici bir unsurdur. Perdesiz gitarın ilk örneklerini 8. veya 9. yüzyılda İber yarımadasında görmekteyiz. 1900 yılından beri Dünya’da birçok ülkede icra edilmekte olmasına karşın, Türkiye’deki kullanımı diğer bütün icra tarzlarından farklılık göstermektedir. Bir anlamda Türkiye’nin çok yönlü kültürel ses evreninin gitara yansımasıdır. Bazı kaynaklarda (Bates: 2011) “Türk Gitarı” olarak da adlandırılan perdesiz gitar, eşsiz bir icra stiline ve ses tınısına sahiptir ve çeşitli kişiselleştirilmiş modelleri vardır. Sınırlı alanda sınırsız ses üreten ve bir anlamda ‘Sonsuz perdeli gitar’ olan perdesiz gitar, form olarak bir gitar olmasına rağmen, tınısal özellikler, müzik içerisindeki kullanımı ve anlamlandırılması bakımından bir Türk Müziği çalgısından farksızdır.

Türk perdesiz gitarının öncü ismi olan Erkan Oğur yalnızca eşsiz bir icra stili geliştirmekle kalmamış, perdesiz gitara solo çalgı kimliğini kazandırmıştır. Türk makam müziği seslerinin tampere sisteme göre ayarlanmış gitarlarda elde edilememesi nedeniyle 1976 yılında Erkan Oğur ilk perdesiz gitarını yapmış ve 1984 yılında M.F.Ö.’nün ‘Ele Güne Karşı’ albümünde Türkiye’de ilk kez bir albüm kaydında perdesiz gitarı kullanmıştır. Oğur’un bu katkılarının dışında yeni nesil birçok perdesiz gitar icracısında, çalgıyı uluslararası platforma taşımış ve yeni icra stilleri ve anlamlar yüklemişlerdir. Bu değişim ve gelişmelere Türkiye’de ki sosyal, kültürel ve teknolojik değişim ve gelişimler ön ayak olmuş ve yalnızca perdesiz gitarı değil, her türdeki gitar icrasını, repertuarını, yapımını ve pedagojisinde etkilemiştir.

Perdesiz gitarın günümüzde popüler bir çalgı olmasının nedenlerini sıraladığımızda şu sonuçlara varmaktayız;

Gitarın popüler bir çalgı olması ve bu çalgı formunda Türk Müziği seslerinin icra edilmesi;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

Çalgıyı Türk Müziği'nde ilk kullanan kişi olan Erkan Oğur'un oldukça popüler bir müzisyen ve çok sayıda takipçisi olması;

Yapısal özellikleri gereği “sınırlı alanda sınırsız frekans” üretmesi ve bir anlamda “sonsuz perdeli gitar” olması;

Müzik endüstrisi ve kayıt sektöründe sıklıkla kullanılmasının yanı sıra televizyon dizileri ve sinema filmlerinde yer verilmesi;

Yalnızca Türk Müziği'nde değil hemen her tarz müzikte icra edilebilmesi;

Perdesiz gitarın Türk Müziği'nde ki kullanımına neden olan süreçleri incelediğimizde, klasik gitarın Türk Müziği içerisinde ki kullanımına göz atmak gereklidir. İçersinde halk, klasik, arabesk, pop, rock, Anadolu rock gibi birçok türü bulunduran Türk müziği, oldukça renkli ve köklü bir müziktir. Günümüzde bahsi geçen müzik türleri içinde gitar çoğunlukla kullanılmaktadır. Müzik marketlerin raflarından seçeceğimiz herhangi bir albümde dahi gitar kullanımını görmekteyiz. Burada gitarın Türk müzik arenasında, bir Türk müziği çalgısı olmamasına rağmen temel kullanılan çalgılar arasına olduğunu söyleyebiliriz. Bu gelişimin sebeplerinden en önemlisi çok iyi icracıların klasik gitar kullanımlarının eşlik ettikleri müziklerin temel yapısını bozmaması, bununla birlikte müziği ve aranjmanı tınısal olarak zenginleştirmesidir. İcraçı faktörünün yanı sıra, gitarın çalacağı partiyonu yazan aranjörün de rolü çok önemlidir ve Türk makam müziğinde kullanılan koma sesler ile uyumlu olacak bir partiyon yazması beklenmektedir.

Türkiye'de gitarın tarihi kuşkusuz batı pop, rock ve caz müziğinin Türk müziği ses dünyasına girmesi ile de bağlantılıdır. Bununla birlikte politik ve ekonomik şartların değişmesi, insanların kendilerini ifade özgürlüğünde de kritik rol oynamıştır. Müzikteki performans biçimlerinin değişmesi, performans mekanlarının değişmesini etkilemiş, bu da çalgıları ve icra stillerini etkilemiştir. Gitar bir eşlik enstrümanı olmaktan çıkıp aynı zamanda solo bir kimlik kazanmasında müziğin ve insanların ifade biçimlerinin değişmesi/gelişmesi önemli rol oynamıştır. Böyle bir ortamda hemen her tarz müzikte önemli solo gitar icracıları yetişmiş ve kendi kişisel stillerini oluşturmaya başlamışlardır. Erkan Oğur, Erdem Sökmen, Akın Eldes, Önder Focan, Neşet Ruacan, Kamil Özler, Şevket Akıncı, Bekir Küçükay, Ahmet Kanneçi, Cenk Erdoğan, Tolgahan Çoğulu Ve Erdem Helvacıoğlu gibi gitaristler yurtiçi ve yurtdışında yaptıkları albümler ve konserler ile Türkiye'de gitarın ve gitar müziğinin gelişimine katkıda bulunmuş, yabancı kaynaklarda (Cleveland 2007), (Hecker 2012) isimleri geçen önemli isimlerdir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

Türk müziğinde kullanılan koma sesleri elde etmek için tel çekme, slide, bending gibi özel gitar kullanımlarına karşın, eşit tampere sisteme göre hesaplanmış gitar perdeleri ile Türk makam müziği sesleri tam olarak icra edilememektedir. Perdesiz gitar Türk müziği koma seslerinin icrasına olanak tanınmasına karşın, klasik gitarın tınısından uzak bir çalgıdır. Bu nedenle klasik gitarın tınısını bozmadan koma sesleri elde edebilmek için Dr. Tolgahan Çoğulu 2008 yılında Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar'ı geliştirilmiştir (Çoğulu 2011). Lütiye Ekrem Özkarpaz tarafından İTÜ Bilimsel Araştırma Projesi olarak yapılan gitarda, her telin altında bulunan kanallar vasıtasıyla, perdeler istenilen noktaya dikey olarak hareket ettirilebilmektedir. Türkiye’de gitarın değişimine perdesiz gitarın ardından verilecek en önemli örnek olan Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar, Türk makam müziğini gitarda eksiksiz icra edebilecek bir çalgıdır.<sup>2</sup>

Fizyolojik özellikleri bakımından klasik gitar ile klavyesi dışında aynı olan ancak tınısı ud ve gitar arasında olan perdesiz gitar, yalnızca Türk makam müziği seslerini değil, bütün müzik sistemlerini çalmaya olanak tanıyan bir çalgıdır. Türkiye’deki perdesiz gitar icrası, bağlama, ud, tanbur ve cümbüş icra tekniklerinin gitara uyarlanması şeklindedir. Bunun temel nedeni ise Türk perdesiz gitar icrasının öncüsü olan Erkan Oğur’un memleketi olan Elazığ’da ki yerel müzik kültürünü perdesiz gitara uyarlamasıdır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesindeki diğer yörelerin aksine, Elazığ halk dansları klarnet ve davul eşliğinde oynanmakta ve yöreye özgü bir müzik kültürü oluşmasına neden olmaktadır. Ayrıca şehir musikisinde cümbüş, ud ve klarnet gibi sazların kullanılması, Elazığ halk müziğinde diğer yörelerde olmayan farklı süsleme ve çarpmaların olmasına yol açmıştır. Elazığ ve civar bölgelerde kullanılan Cümbüş, Amerikan Banjo sazı ve udun fiziksel ve ergonomik özelliklerinin bir karışımı olarak düşünülebilir. Perdesiz gitarda kullanılan sağ el mızrap tekniği ve süslemeler ud ve cümbüşte kullanılan teknik ve süslemeler ile aynıdır. Oğur’un müziğe Elazığ’da cümbüş ve bağlama ile başlamasının bir yansıması olarak, kendisi perdesiz gitar icrasında bu çalgılarda kullanılan sağ ve sol el tekniklerini kullanmış ve perdesiz gitara yeni bir kimlik kazandırmıştır. Perdesiz gitarın solist olduğu dünyadaki ilk albüm olan Erkan Oğur'un Bir Ömürlük Misafir (bkz. Oğur 2000) albümünde yer alan perdesiz gitar melodi ve sololarını incelediğimizde karşımıza çıkan süslemeler geleneksel Elazığ halk müziğinde kullanılan teknik ve süslemeler ile aynıdır (Bkz. Resim 1).

---

<sup>2</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=MYK\\_PF9WTRE](http://www.youtube.com/watch?v=MYK_PF9WTRE)

## *Ağırlama / Şerane*

*Bir Ömürlük Misafir CD Track 2*

Van - Anonim



**Resim 1:** Ağırlama/Şerane transkripsiyonu. Trsnkripsiyon: Sinan Cem Eroğlu

Perdesiz gitarın icracıya sağladığı avantajlar;

Perdesiz gitarlar, perdeli gitarlar gibi belirli müzikal sistemler ya da akortlar için yapılmamıştır ve bütün ses sistemlerini icraya olanak tanırırlar;

Perdesiz klasik gitarın tınısı, normal klasik gitarlara göre daha farklıdır. Çıkan tını ud ile klasik gitar arası bir tınıdır ve çalgıyı popüler yapan durumlardan biriside budur;

Gitarda mikrotonal sesleri elde etmek için kullanılan *slide* ve *bending* teknikleri perdesiz gitarda çok daha kolay yapılmaktadır

şeklinde sıralanırken, dezavantajları ise aşağıdaki şekilde sıralanabilir;

Perdesiz gitarın icra tekniği, perdeli gitarlara göre daha zordur ve doğru entonasyon için makam müziği seslerini çalışmak gereklidir;

Doğru entonasyonu elde edebilmek için, gitarın klavyesinin üzerine belirli perdelerin yerlerini gösteren noktalar konulur;

Akustik perdesiz gitarlar, diğer akustik gitarlara oranla daha az ses çıkartırlar, bunun nedeni ise tellerin klavyeye olan uzaklığı perdesiz gitarlarda %50 daha azdır. Ancak bu mesafe perdesiz gitarın karakteristik tınısının çıkmasına olanak tanımaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

Perdesiz gitar, klasik ve elektrik gitarda kullanılan sağ el ve mızrap teknikleri ile icra edilmekte ve özel bir sağ el tekniği gerektirmemektedir. Perdesiz klasik gitarda sağ el için klasik gitarda kullanılan tirando ve apoyando teknikleri kullanılmaktadır.

Tirando;

Telin tırnak yoluyla doğal olarak çekilişidir. Apoyando tekniği kadar güçlü ses üretemez fakat yumuşak ve hoş bir tını sağlar. Arpejler de bu teknikle çalınır. Arpej çalındığı zaman ise ‘p’ parmağı da üstten vuruşlar için kullanılır. Apoyando ile birlikte tirando teknikleri tırnak sertliğinden biçimine, vuruş gürlüğüne, vuruş pozisyonuna göre enstrümanın tonunda önemli belirleyici etki sağlarlar.

Apoyando;

Telin çekilişinden sonra teli çeken parmağın çektiği telin üstünde ki tele temas etmesiyle oluşur. Bu temasın gerçekleşmesi teli çekiş sırasında parmağın çektiği tele yoğun bir etki uygulamasını sağlar. Dolayısıyla tını daha dolgun ve güçlü olur.

Arpej;

İtalyanca *arpeggio* kelimesinden gelen arpej bir akorda ki notaların art arda çalınması anlamına gelir. Temel prensip akor seslerinin oluşması, fakat bu seslerin sırasıyla değil enstrümanın tellerine göre dağılımı ile oluşmasıdır.

Bu teknikler kullanıldığı zaman perdesiz gitarda ud çarpma ve süslemeleri kullanılmaktadır. Çünkü perdesiz gitar apoyando ve tirando teknikleri ile icra edildiği zaman klasik gitar ve ud arasında bir tını elde edilmektedir. Bununla birlikte bahsi geçen sağ el teknikleri ile perdesiz gitarda tıpkı klasik gitarda olduğu gibi akorlarda icra edilebilmektedir (bkz. Erdoğan 2009). Ülkemizde yaygın olan kullanılan perdesiz gitar icra tekniği yukarıda sözü geçen sağ el teknikleridir. Bunun temel nedeni ise Erkan Oğur'un perdesiz klasik gitara, bir klasik gitarist iken başlaması ve sağ el tekniklerini perdesiz gitara uyarlamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu tekniklerin Türk makam müziğini icra etmede büyük kolaylıklar sağlamasında, apoyando ve tirando tekniklerinin yayılmasına önemli rol oynamıştır. Dolayısıyla perdesiz klasik gitar çalmayı öğrenecek bir kişinin, öncesinde bazı temel klasik gitar tekniklerini öğrenmesi gerekmektedir.

Mızrap (*plectrum*) tekniği ise perdesiz gitarda kullanılan ikinci temel sağ el tekniğidir. Bu teknikte sağ el bileği eşik üzerinde hareket etmektedir. Bu sayede yalnızca mızrap vurulan telin titreşimi sağlanır ve diğer tellerin gereksiz titreşimi engellenmiş olur. Mızrap tekniğinde tellerin titreşimi için gerekli

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sinan Cem Eroğlu*

tansiyon, mızrapsız icraya göre daha sert olacaktır. Tıpkı tanbur ve cümbüş sağ el tekniğinde olduğu gibi çoğunlukla yukarıdan aşağı biçimde hareket eden mızrap hareketi perdesiz gitarda mızrap ile icra edildiğinde kullanılmaktadır. Bu nedenle tanbur ve cümbüş çarpmaları ile süslemelerinin kullanılmasının temel nedeni anlaşılmaktadır. Mızrap tekniği yalnızca klasik perdesiz gitarda değil, elektrik perdesiz gitarlarda da kullanılan bir tekniktir ve sağ el tutuş pozisyonu tıpkı elektrik gitarda olduğu gibidir.

Telden sonsuz titreşim alabilmek için ilk kez Erkan Oğur tarafından perdesiz elektrik gitarda kullanılan ve 1969 yılında icat edilen E-Bow ise, perdesiz gitar tınısı ve tekniğine yeni bir yaklaşım olmuştur (Bkz. Resim 2). 9 volt gücündeki pil ile çalışan ve elektrik gitar üzerindeki manyetik ile ters akım yaratarak telin saniyede 1000 kez titreşime uğramasına neden olan bir tür elektromanyetik cihazdır. Perdesiz gitardan uzun ses elde etmek için kullanıldığında dinleyicide oluşan algı ‘ney sesine benzediği’ yönündedir. Bu nedenle makam müziği taksim icralarında sıklıkla kullanılmaktadır.



**Resim 2:** Perdesiz Elektrik Gitarda Sağ Elde E-bow kullanım (Foto: Kişisel Arşiv)

Sağ el için anlattığımız her iki temel teknikte perdesiz gitara Erkan Oğur tarafından adapte edilmiştir ve Oğur her iki tekniğide makam müzikleri icra ederken kullanmıştır. Bu nedenle perdesiz gitar ile ud, bağlama, cümbüş ve tanbur arasında sürekli bir paralellik kurmaktayız. Ancak perdesiz

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

gitarı, gitar ailesine mensup diğer çalgılardan ayıran en karakteristik özelliği makam müziği icra ederken kullanılan bütün teknik, çarpma ve süslemelerin caz, rock ve pop müziklerinde de eksiksiz bir şekilde kullanılabilmesidir. Perdesiz gitarın bu özelliği gitarın tarih süreci boyunca süregelen icra anlayışında bir alternatif teşkil etmiş ve gitar icrası ile tınısında post-modern bir yaklaşım olmuştur.

Erkan Oğur öncülüğünde yeni bir kimlik kazanan ve dönüşüm yaşayan perdesiz gitar, yeni nesin Türk icracılar ile çok daha fazla ve farklı platformda icra edilmiş ve farklı icracıların bakış açıları ile yeniden yorumlanmıştır. Gitarist, besteci, aranjör Cenk Erdoğan, perdesiz gitar üzerine Amerika’da Berklee College of Music’te seminerler verip, Dünya’nın çeşitli ülkelerinde perdesiz gitarı ile konserler vermiştir. Solo olarak yaptığı iki albümünde de perdesiz gitar solist çalgı olarak kullanılmış ve yalnızca makam müziklerinde değil, caz müziği içinde de perdesiz gitarın ne ölçüde kullanılabileceğini göstermiştir.

Yurtdışında ki festivallerde perdesiz gitar ile konserler ve seminerler veren, Hollanda Kraliyet Akademisi mezunu Onur Ataman, Hollanda Codarts World Music Academy’de perdesiz gitar üzerine seminerler veren, microtonal gitarist Dr. Tolgahan Çoğulu ile dünyada bir ilk olan ‘Mikrotonal Gitar İkili’si’ni kurup, uluslararası gitar festivallerinde perdesiz gitar ile konserler veren Sinan Cem Eroğlu, Türkiye’de birçok albüm kaydında ve ulusal televizyon kanallarındaki müzik programlarında perdesiz gitar çalan Uğur Varol ve Özgür Abbak, ulusal alanda verdiği çok sayıdaki konserinde perdesiz gitarıda kullanan Hasan Cihat Örtter gibi çok sayıda müzisyende perdesiz gitarın gelişimine ve farklı alanlarda kullanımına katkıda bulunmuşlardır.

### **Perdesiz Gitar Çeşitleri**

Perdesiz gitarları en genel anlamda klasik ve elektrik olmak üzere iki gruba ayırabiliriz. Verilen bu başlıklarda kendi içlerinde çeşitli alt gruplara ayrılırlar. Buradaki ayrımı belirleyen temel özellikler ise icra edilen mekana uygunluk için gitara eklenmiş ses yükseltici ekipmanlar ve gitarın fiziksel özellikleridir. Buna göre perdesiz gitarları şu şekilde sınıflandırabiliriz;

Klasik perdesiz gitar

Akustik perdesiz gitar (Bkz. Resim 3)





**Resim 3:** Perdesiz Klasik Gitar (Ekrem Özkarpat Yapımı) (Foto: Kişisel Arşiv)

- Elektro-akustik perdesiz gitar (Hem akustik olarak hem de çeşitli yardımcı ekipmanlar ile elektrikli olarak icra edilebilen gitar)
- Tel sayılarına göre değişik isimlendirilen gitarlar (Örnek. 8 telli perdesiz gitar) (Bkz. Resim 4)



**Resim 4:** Cenk Erdoğan ve 8 telli klasik perdesiz gitarı (Ekrem Özkarpat yapımı) (Foto: Kişisel Arşiv)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sinan Cem Eroğlu*

- Çift saplı klasik gitar (Biri perdeli birisi perdesiz olmak üzere, aynı gövdede iki adet klavyenin mevcut olduğu gitar) (Bkz. Resim 5)



**Resim 5:** Ekrem Özkarpat yapımı çift saplı klasik gitar (Foto: Kişisel Arşiv)

#### Elektrik perdesiz gitar

- Elektrik perdesiz gitar
- Tel sayılarına göre değişik isimlendirilen gitarlar (Örnek. 8 telli elektrik perdesiz gitar)
- Çift saplı elektrik gitar (Biri perdeli birisi perdesiz olmak üzere, aynı gövdede iki adet klavyenin mevcut olduğu gitar) (Bkz. Resim 6)

#### Sonuç

İletişim teknolojilerinin gelişmesi sayesinde Dünya’da gitar üzerinde yapılmış her gelişme hızla Türkiye’de etkisini göstermiş, bunun karşılıklı bir yansıması olarak Türk gitarist ve lütüyelerinin yaptığı çalışmalar Dünya’da kabul görmektedir. Klasik gitar formunun ülkemizde uğradığı değişim ve dönüşüme gösterilecek en iyi örnekler perdesiz gitar ve mikrotonal gitardır.

Perdesiz gitar Türkiye gibi geleneksel müzik çevreleri tutucu ve yeniliğe kapalı olan ülkelerde kabul edilmesi zor bir çalgıdır. Herşeyden önce gitar Türk müziğine her anlamda yabancı bir çalgıdır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sinan Cem Eroğlu*

İşlevini incelemeyen yalnızca isim üzerinden bir değerlendirme yapıldığında da ‘perdesiz gitar’ ismi insanlara daha yabancı gelmektedir. Çünkü insanlara zaten yabancı gelen bir çalgı ve ismi, birde perdesizlik ile birleşince daha karmaşık bir durum meydana gelmektedir. Bu nedenle herşeyden önce perdesiz gitarın insanlarda yarattığı toplumsal algıyı değiştirmek ve akademik olarak perdesiz gitar ile ilgili araştırmalar yapmak gereklidir. Bununla birlikte Dünya’da ki hiç bir akademik kurum ve kuruluşta perdesiz gitar eğitiminin verilmemesi ve herhangi bir metodunun bulunmaması nedeniyle de çalgının ilerlemesi yalnızca iyi icracıların çabaları ile gerçekleşmektedir.

Ses evreni oldukça zengin olan Türkiye’de perdesiz gitara olan ilgi oldukça yüksektir. Gitar yapımcıları ile yaptığımız görüşmelerde elde ettiğimiz sonuçlara göre her ay en az iki adet perdesiz gitar yaptıklarını veya modifiye ettiklerini (Klasik gitarların perdelerinin sökülmesi suretiyle elde edilen perdesiz gitarlar) söylemişlerdir.

Dünyanın önde gelen gitar yapım markaları (Godin, Vigier) kataloglarına perdesiz gitarları da eklemiş ve yüksek maliyetler ile satışa sunmuşlardır. Kuşkusuz bu gelişmelerde Türk perdesiz gitar icra stilinin ve icracılarının payı büyüktür.

Sosyal medyada yaptığımız araştırmaya göre video paylaşım sitesi YouTube’da perdesiz gitar ile ilgili izlenen videoların toplamı 2 milyonun üzerindedir. Ayrıca Facebook’ta Ocak 2013 itibariyle Perdesiz Gitar hayran sayfasının 2218 üyesi bulunmakta ve günlük biçimde perdesiz gitar ile ilgili video, ses ve bilgi paylaşımı yapılmaktadır.

Erkan Oğur tarafından oluşturulmuş Türk perdesiz gitar icrası, genç nesil icracılar tarafından kabul görüp daha farklı yorumlanmaya başlanmıştır. Perdesiz gitar, yapısal olarak olmasa da icra tarzı ve müzikal kapasitesiyle yerelden çıkıp uluslararası düzeyde kendine yer bulmuştur. Perdesiz gitar kültürel dönüşüm ve değişime örnek olabilecek bir çalgı olup, doğu ve batı arasındaki sınırı kaldıran birleştirici bir unsurdur.



**Resim 6:** Çift saplı elektrik gitar (Steinberger marka) (Foto: Kişisel Arşiv)

### **Referanslar**

- Bates, Eliot. 2011. *Music in Turkey. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Bennett, Andy ve Kevin Dawe. 2001. *Guitar Cultures*. New York and Oxford: Berg.
- Çoğulu, Tolgahan. 2011. *The Adaption of Bağlama Techniques into Classical Guitar Performance: Contemporary Techniques, Etudes and Arrangements*. VDM Verlag Dr. Müller.
- Cleveland, Barry. 2007. “Riffs: Bleeding Edge: Erdem Helvacioğlu” *Guitar Player*, (September: Vol (sayı) 32-3
- Dawe, Kevin. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Farnham, Surrey and Burlington. VT: Ashgate.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sinan Cem Eroğlu*

Hecker, Pierre. 2012. *Turkish Metal; Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*. Aldershot: Ashgate.

**Diskogafi**

Erkan Oğur. 2000. *Bir Ömürlük Misafir*. (CD). İstanbul: Kalan Müzik

Cenk Erdoğan. 2009. *İle*. (CD). İstanbul: Baykuş Müzik

## ÖTME BÜLBÜL ZEYBEK DANSI'NIN YAPISAL VE ANATOMİK ANALİZİ

Sonay Ödemiş<sup>1</sup>  
sonayodemis@itu.edu.tr

### *Abstract*

#### *Structural and Anatomical Analysis of Ötme Bülbül Zeybek Dance*

*The Zeybek dance is one of the symbolic elements of Zeybek Society, which culturally continues its existence in the Aegean region of Turkey. Zeybek dances are performed in most areas, although they have been categorized for each region by personal or institutional research. The dance has not been categorized to the conclusion of anatomical and structural analysis of movement which was defined and adopted by the original settlers.*

*At the present time, it has not been published how many Zeybek dances are in the general repertoire. On the other hand, we can categorize them by anatomical analysis and structure from the regional Zeybek dance. Categorizing Zeybek dance will help analytical research, by noting dances and creating new information. If this categorizing is scientific, it has to be based on the structural and anatomical analysis of dances selected from each region of the country. It is possible to categorize and compare the elements of dance (parts of dance, movement sentences and clusters, and positions etc.), through analysis.*

*In this paper, in order to begin categorizing Zeybek dances, they will be examined using the structural and anatomical analysis of Ötme Bülbül Zeybek dance which is generally performed in the Izmir region.*

*The structural analysis, will examine all forms of the dance and its elements (parts of dance, movement sentences and clusters, and positions etc.), in relationship between the elements, the duration of the elements, variations and regular repetitions.*

*The anatomical analysis will be examined for the angles of movements of the positions, which are key elements of Zeybek dance, using the kinesiological method.*

---

<sup>1</sup> Arş. Gör.; T.C. İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**Giriş**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı, 1974 (Kayan<sup>2</sup> 2009) - 1975 (Servet Yapım, tarihsiz) yıllarında İzmir'in güneybatısında bulunan Seferihisar ve Menderes ilçe merkezleri arasındaki yerleşim bölgelerinde sürdürülen saha araştırmaları kapsamında derlenmiştir. Servet Kasetçilik tarafından yayımlanan "Belgelerle Zeybek Öğreniyorum, İzmir-2" isimli VCD'de belirtildiğine göre; "İzmir Menderes Seferihisar civarında, 1975 yılının Cumaovası Lisesi Müdürü İlhan Edik, eşi Güler Edik ve TRT İzmir Radyosu Müdür Yardımcısı İsmail Özboyacı tarafından derlenip düzenlenmiştir. Aynı yıl İzmir Cumaovası Lisesi tarafından halk dansları yarışmasında sergilenmiştir"(Servet Yapım, tarihsiz).

2009 yılında İTÜ TMDK THO Bölümü öğrencisi Mert Talu tarafından Nebi Kayan ile yapılan röportajda (Kayan 2009) ise; 1974 yılının ekim-kasım aylarında İzmir Cumaovası Çatalca Köyü, Efemçukuru Köyü ve Yeni Köy'den, Cumaovası Müdürü İlhan Edik ve Cumaovası Lisesi Halk Oyunları Topluluğu (bu topluluğa Nebi Kayan da dahildir) tarafından derlendiği belirtilmektedir.<sup>3</sup>

İzmir'in Menderes ve Seferihisar ilçe merkezleri arasındaki yerleşim bölgelerinden derlenen ve günümüzde de "İzmir Yöresi Zeybek Dansları Repertuarı"nın bir parçası olarak icra edilen Ötme Bülbül Zeybek Dansı, aslen -diğer zeybek dansları gibi- birbirinden farklı icra biçimlerine sahip olabilmektedir.

Bu çalışmada amaç, zeybek danslarının genel yapısı itibari ile 'kişiyeye özgün' bir icra karakterine sahip olmasına karşın, günümüzün eğitim ve iletişim imkânları dâhilinde düzenli bir yapıya kavuşturulmuş olduğu iddia edilebilecek olan Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın, icrasına itimat edilen bir kaynak tarafından sergilenen performansının 'yapısal ve anatomik olarak analiz edilmesi' olacaktır. Bu analizden de daha sonra Ötme Bülbül Zeybek Dansı üzerine yapılacak muhtemel çalışmalara zemin oluşturulması beklenmektedir. Zaten amaç, hem bu çalışmada kullanılan analiz yönteminin konu ile ilgili çalışmalar yapan bilim insanlarına duyurulması, hem zeybek danslarının zaman içindeki gelişimlerin/değişimlerinin kayıt altına alınmasına katkı sağlanması hem de bilim insanlarının konu üzerinde somut verilerden yararlanarak çalışmalarını sürdürebilmeleri kaynak yaratılmasıdır. Çünkü bir dansın somut veriler ile incelenebilmesi ise, yapısal ve anatomik analizleri neticesinde sağlanabilir.

---

<sup>2</sup> Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Derleyeni

<sup>3</sup> Bu çalışmada asıl konu olarak dansın derlenme süreci konu alınmadığından edinilen bilgiler üzerinden ayrıca bir tartışma yürütülmeyecektir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

Zaman içerisinde profesyonel ya da geleneksel yöntemler ile düzenli bir kurgu kazandırılan Ötme Bülbül Zeybek Dansı günümüzde, elbette ki ‘yalnızca’ bu çalışmada kaydedilen biçimiyle icra edilmemektedir. Bu çalışmanın dışında pek çok icra biçimine rahatlıkla rastlanabilmektedir. Birbirinden farklılık gösterebilecek pek çok varyasyonu bulunabileceği varsayımı ve kısmî tespitine dayanılarak, Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın derlemecileri arasında ismi geçen Nebi Kayan’ın, Mert Talu’nun 2009 yılı İTÜ TMDK THO Bölümü Bitirme Çalışması kapsamında yaptığı görüntü kaydında yer alan video görüntülerin analizinin yapılması tercih edilmiştir. Tercih edilen bu videoda görüntülerin net olması, derlemeciler arasında adı anılan bir kaynak kişinin bizzat dansı icra ediyor olması ve tüm beden hareketlerinin açıklıkla saptanabiliyor olması, tercih sebepleri arasında gösterilebilir.

Zeybek danslarının tamamının yapısal ve anatomik analizler kullanılarak kıyaslanacağı bir projenin parçası ve başlangıç noktalarından biri olarak daha önce sunduğum bir bildiriye, Aydın Harmandalı Zeybek Dansı’nın yapısal ve anatomik analizine verilmiştir (Ödemiş 2012-2). Bu çalışma da aynı projenin bir diğer örneğini teşkil etmektedir. Bu sebep ile ‘Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın Yapısal ve Anatomik Analizi’ isimli bu çalışma da aynı analiz yöntemi kullanılarak incelenecektir.

Yapısal analizi aşamasında; dansın formu, unsurlarına ayrımı ve dansın unsurlarının birbirleri ile ilişkileri, tüm unsurların süre değerleri ve süre çeşitlilikleri tespit edilmiştir.

Anatomik analizinde ise; dansın unsurlarından olan pozisyonların, kinesiyojik (hareketbilimsel) bir bakış açısı ile anatomik hareketlerinin ve hareket açıklıklarının analizine yer verilmiştir. Tespiti yapılan anatomik hareketler ve hareket açıklıkları, Hareket Portesi Notasyon Sistemi portesi (HPNS) üzerinde yine HPNS işaretlemeleri ile gösterilmektedir.

Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın, yapısal ve anatomik analizler neticesinde elde edilmesi beklenenler; hareket cümlelerinin, hareket kümelerinin ve pozisyonların (tüm ekstremitelerde) saptanması ve adlandırılması, kullanım oranlarına göre değerlendirilmeleri ve temel hareket kümeleri ile temel pozisyonların tespit edilmesi olacaktır.

#### **Analize giriş<sup>4</sup>**

Türkiye’de geçmişten günümüze kadar yürütülen Türk halk dansları çalışmalarında çok da sıklıkla karşılaşamayacak bir yöntem olan yapısal ve anatomik analiz çalışmalarının, -akademik çalışmaların

---

<sup>4</sup> Analize Giriş başlığı ile yer alanlar, 6-7 Eylül 2012 tarihinde İzmir-Ödemiş’te gerçekleştirilen Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı, Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu’nda Aydın Harmandalı Zeybeği’nin Yapısal ve Anatomik Analizi ismi ile sunulan bildiriye hâlinin gözden geçirilmiş hâlini içermektedir (Bkz: Ödemiş, 2012-2).



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

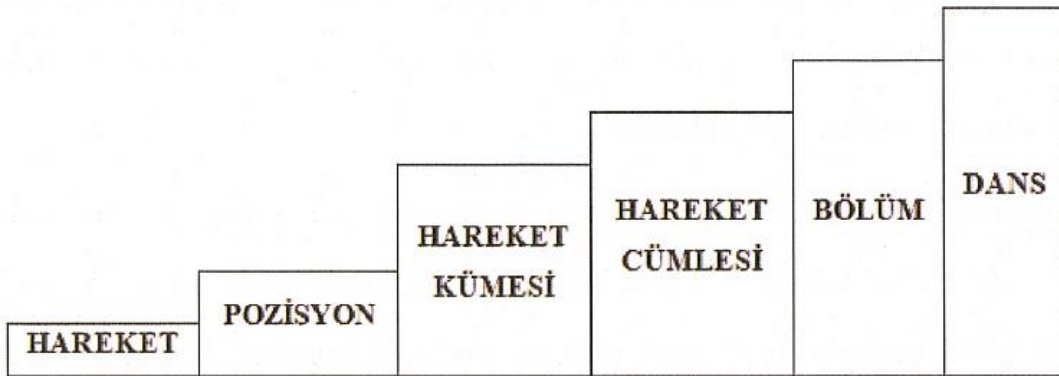
*Sonay Ödemiş*

artışı gözlemlenerek- 2000 yılı sonrasında ivme kazandığı söylenebilir. Özellikle de anatomik incelemenin hangi terminoloji ile yapılması gerektiğinin bilinmemesi, yapısal olarak çözümlenen dansların analizlerinin duraksamasına sebep olmuştur.

Şu anda İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü Başkanlığı görevini yürüten Prof. Nihal ÖTKEN tarafından 2002 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik tezi olarak sunulan “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi” konulu çalışma bu alanda büyük bir boşluğu doldurmuştur. Çalışmada kullanılan anatomik terimlerin, akademik öğretimde yaygın biçimde kullanılması sayesinde de terminolojik birliğin sağlandığı iddia edilebilir.

Bu çalışmadaki yapısal incelemeler için kullanılacak terminoloji hususunda henüz tam bir ortak nokta bulunamamışsa da, bu türden çalışmaları yürüten araştırmacıların pek çoğunun çeşitli önerileri ve uygulama biçimleri bulunmaktadır (Bayatlı 1942; Bayatlı 1943; Ülgen1944; Gazimihal 1957; Cönger 1967; Kahveci-Aykan-Gülşen 1968; Keskin 1975; Yazıcıoğlu 1983). Terminolojik farklılıklarına rağmen, kullanılan tüm terimler benzer bedensel yapılara işaret etmektedirler.

Terminolojik farklılıkların bulunması ve hareketlerin analiz edilmesine daha yatkın olması sebebi ile bu bildiride kullanılan tüm yapısal analiz terminolojisi, Hareket Portesi Notasyon Sistemi (Ödemiş 2012-1) için kullanılan ve önerilen terminolojidir. Bu sisteme göre bir dansı oluşturan unsurlar en küçükten en büyüğe doğru; **hareket**, **pozisyon (P)**, **hareket kümesi (HK)**, **hareket cümlesi (HC)**, **bölüm (B)** ve **danstır** (bkz: Şekil-1.).



Dansın unsurları arasında küçükten büyüğe doğru tanımlamalarının yapılması analizlerin daha da anlaşılmasına olanak tanıyacaktır. Buna göre;

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**Hareket:** her bir eklem için uygulanan anatomik harekettir. Aynı eklemden birden fazla anatomik hareket uygulanabilir.

**Pozisyon:** Herhangi bir ekstremitede bulunan eklemlerin tamamı ya da birkaçının, çeşitli anatomik hareketlerin uygulanması sayesinde hareket ettirilmesi sonucunda, söz konusu ekstremiteye belirli bir süre için aldırılan şekildir. Poz olarak da adlandırılabilir. Ekstremitedeki tüm eklemlerde birbirinden bağımsız çoğul anatomik hareket uygulamaları yapılabileceği gibi, yalnızca bir eklemden bir tek anatomik hareketin uygulanması sonucunda da pozisyon oluşturulabilir.

**Hareket Kümesi:** Herhangi bir ekstremitede alınan pozisyonların birbiri ardına ve belirli süreler için uygulanması sonucunda ortaya çıkan dans unsurudur. Hareket kümelerinin oluşumunda birden fazla pozisyona ihtiyaç duyulmadığı durumlarda, yalnız bir hareket ya da yalnızca bir pozisyon (Bkz: Tablo-3, GP-0) hareket kümesi olarak değerlendirilebilir.

**Hareket Cümlesi:** Vücut bölümlerinde uygulanan hareket kümelerinin birbirine eklenmesi ya da ilişkilendirilmesi sonucunda oluşturulan, genellikle müzik cümlesi ile de belirli bir uyuma sahip olan ve 'tüm ekstremiteleri kapsayan' dans unsurudur. Bir ya da birden fazla hareket kümesinin birleşiminden oluşabileceği gibi, gerekli şartlar oluştuğunda yalnızca bir hareket ya da bir pozisyon da hareket cümlesi olarak tanımlanabilir (Pantomim ve diğer sahne sanatlarında kullanılacak sabit duruşlar vb.).

**Bölüm:** Bir ya da birden fazla hareket cümlesinin birleştirilerek oluşturulduğu, genellikle daha uzun süreli dans unsurlarıdır. Bölümlerin ayrıştırılmasında, aynı dans içindeki sergilenen bazı değişimler belirleyici rol oynayabilirler. Bunlara örnek olarak; tempodaki değişiklikleri, dans formu değişiklikleri, hareket cümlesinin ana yapısının büyük oranda değiştirilmesi, dansçıların birbirleri ile olan ilişkileri (kadın-erkek, solo-dekor, genç-yaşlı ve kullanılan dans araçları vb.), hareket kümesi gruplarında belirgin değişiklikler (örnek: sıçrama grubu hareket kümelerinin bulunduğu yapılarının terk edilerek çökme grubu hareket kümelerinin bulunduğu yapıların uygulanması vb) gösterilebilir. Bir hareket cümlesi tek başına bir bölüm olarak da adlandırılabilir.

**Dans:** Bölümlerin birleşiminden oluşan geniş kapsamlı yapılardır. Tüm ekstremiteleri ve kendinden daha küçük unsurların tamamını kapsamaktadır.

Dansın unsurlarının analizlerinin doğru ve detaylı biçimde yapılabilmesi için; **Hareket;** eklem bazında ve kendisine ait işaretlemeler ile, **Pozisyon** ve **Hareket Kümesi:** ekstremiten (beden

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

bölümü) bazında ve her ekstremitte için verilen kodlar<sup>5</sup> ile temsil edilecektir. **Hareket Cümlesi, Bölüm** ve **Dans**; tüm ekstremitelerde birleşik/blok olarak incelenmektedir<sup>6</sup>. Hiçbir unsurun birbiri ile eşit süreye ya da hareket kapasitesine sahip olması beklenemez.

Hareket Portesi Notasyon Sistemi dans analizi yönteminde her bir unsurun, dansın ilk kullanımlarından itibaren numaralandırılması gerekmektedir. Numaralamalar dansın her bir unsuru için ayrı ayrı ve kendi kodları ile yapılmaktadır. Numaralandırmalara ek olarak gerekli görüldüğü durumlarda adlandırma önerilerine yer verilebilmektedir.

Analizler sırasında bir dans, ilk olarak en büyük unsurdan en küçüğe doğru ayrıştırılır. Ayrıştırılmalarda bölümlerin (B) ve bölümleri oluşturan hareket cümlelerinin (HC); hareket cümlelerini oluşturan hareket kümelerinin (HK) ve hareket kümelerini oluşturan pozisyonların (P) tespiti ile başlar. Büyükten küçüğe doğru yapılan bu ayrıştırmada baştan itibaren ‘karşılaşılma sırasına’ göre her bir unsura numara verilir. Sonrasında ise tüm unsurların eklemlerde uygulanan anatomik hareketlerine bakılarak analizleri yapılır.

Analizlerde her bir unsur için elde edilmesi beklenen veriler; icra esnasında kullanıldıkları süre değerleri, içerikleri, içerik olarak kullanıldıkları ve ilişki hâlinde buldukları diğer unsurlardır. Son olarak da her bir unsurun değerlendirmesine yer verilerek, temel unsurlar tespit edilir.

Bu bildiri de Ötme Bülbül Zeybek Dansı, ilk olarak en büyük unsurdan en küçük unsura doğru ayrıştırılmıştır. Ayrıştırılmalar sonrasında ise her bir unsur grubu için “temel unsur” tespitlerine yer verilmiştir.

### **Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Formu ve Biçimi**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı da zeybek danslarının genelinde olduğu gibi tek kişi ya da çok kişi ile icra edilebilmektedir (Kayan, 2009-1). Tek kişilik icraların serbestliği ile orantılı olarak, dansın tüm unsurları, unsurlarının dizilişleri ve icra formları keyfiyete tâbidir. Çok kişilik icralar ise ana yapı itibari ile form ve biçim açısından birbirinden pek de fazla farklılık göstermemektedirler.

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın genel dans formu ‘halka formu’dur (Aksoy 1999; Ötken 2003; Ödemiş 2007, Ödemiş 2012-1, Ödemiş 2012-2)

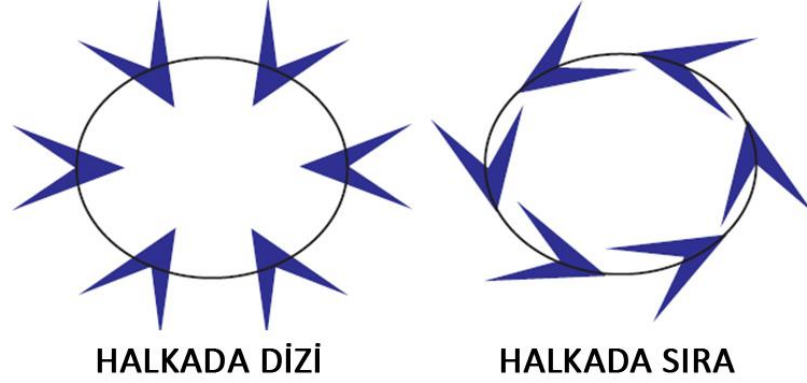
---

<sup>5</sup> Gövde için ‘G’, üst ekstremitte (Kollar) için ‘Ü’, alt ekstremitte (bacaklar) için ise ‘A’ ilk kodu kullanılacaktır. Bu duruma örnek olarak ‘GP’ gövde pozisyonunu, ‘ÜHK’ üst ekstremitte hareket kümesini temsil etmektedir (ayrıca bkz: Ödemiş, 2012-1; 24).

<sup>6</sup> Karmaşık yapılar incelenirken ‘Hareket Kümeleri (HC)’de ‘ekstremitte bazında’ incelenebilirler (GHC, ÜHC, AHC).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sonay Ödemış*



Şekil 2 Halkada Dizi ve Halkada Sıra (Aksoy 1999)

Form ve biçim açısından daha detaylı bir incelemeye tabi tutulduğunda, HC-4 haricindeki diğer tüm hareket cümlelerinin (bkz: Tablo-2) formunun halka, biçimlerinin ise ‘halkada sıra’ (bkz: Şekil-2) olduğu görülmüştür. HC-4 ise icra yapısı itibari ile ‘halkada dizi’ (bkz: Şekil-2) şeklinde icra edilmektedir. Bununla birlikte hemen her hareket cümlesinin sonunda halk formunda icra edilen dansın biçiminin değiştirildiği ve ‘halkada dizi’ uygulandığı göze çarpmaktadır.

Analizi yapılan video görüntülerden de anlaşılacağı üzere Ötme Bülbül Zeybek Dansı, ‘halkada sıra’ ve ‘halkada dizi’ form ve biçimleriyle icra edilmektedir. ‘Halkada sıra’ uygulanırken de hareket cümlesinin akış yönünün, saat yönü ile tezat oluşturmaktadır (bkz: Şekil-2).

### Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Bölümleri

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Zeybek danslarının icrasında oldukça yaygın olan gezinme ve ritim uyumlu bölümlerin ayrımı, Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nda da görülmektedir. Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nda icra edilen gezinlemenin, diğer hareket cümlelerine nazaran farklı bir yapısı bulunmaktadır. Gezinme bölümü ile ritim eşlikli bölümün birbirinden ayrıldıkları ile en temel faktörler, müzik cümleleri ile hareket cümlelerinin uyumları ve hareket kümelerinin kullanımındır.

Gezinme bölümünde bulunan hareket cümlesinin süresinin uzunluğu 9/4'lükten daha uzundur (bkz: Şekil-4 **A-B** müzik cümlelerinin toplam süre değeri) ve hareket kümeleri birbiri ardına çok kez tekrar edilen bir yapıdadır (bkz: Şekil-5 ve Şekil-6). Hareket kümesinin tekrar edilme sayısı ise gezinme bölümünün uzunluğu ile alakalıdır. Ancak ritim uyumlu bölümde bulunan hareket cümlelerinin uzunlukları 9/4'lük müzik cümleleri ile uyum göstermektedir (bkz: Şekil-4 **C-Ç-D-E-F-**

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**G** müzik cümlelerinin süre değerleri) ve hareket kümelerinin birbiri ardına tekrar edilmeleri (toplu icralarda) keyfiyete bağlı değildir. Hareket kümelerinin dizilimleri, dansı düzenleyenler tarafından müzik cümlesinin uzunluğuna göre belirlenmiştir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın gezinleme bölümünün kendine ait bir eşlik müziği bulunmamaktadır. Oysa ki, zeybek danslarında genel anlamda, "gezinleme bölümlerinin kendilerine has serbest ritimli ezgiler eşliğinde ya da serbest ritimli müzikler (uzun havalar, taksimler) eşliğinde" yapılmaları gerektiğine dair yaygın bir kanaat bulunmaktadır. Özellikle Aydın yöresinde, 'düşük tempolu zeybek dansları'<sup>7</sup>nın, eşlik müzikleri ile özdeşleşmiş serbest ritimli ezgiler bulunmaktadır ve bu eşlik ezgileri gezinleme bölümleri ile de özdeşleşmiştir. Bu durum Ötme Bülbül Zeybek Dansı için söz konusu değildir. Ancak Ötme Bülbül Zeybek Dansı eşlik müziğine bakılmaksızın, gezinleme (serbest hareketlerin bulunduğu) bölüm ve ritim uyumlu bölüm (kurgulanmış) olarak iki bölüme ayrılabilir (bkz: Tablo-1).

<b>BÖLÜM 1</b> (B-1) <b>GEZİNLEME</b>	<b>BÖLÜM 2</b> (B-2) <b>RİTİM UYUMLU BÖLÜM</b>
---	--

**Tablo 1** Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Bölümleri

Bölüm ayrıştırması kapsamında yapılan detaylı incelemede ise HC-4'ün yapısının, ritim uyumlu bölümdeki diğer hareket cümlelerinin yapısından farklı olduğu görülecektir (bkz: Şekil-3). Bu durumda yalnızca bir kez tekrar edilen bir hareket cümlesi olan HC-4'ün farklı bir bölüm olarak değil de 'istisna hareket cümlesi' olarak anılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Elbette ki HC-4'ün tekrar sayısının artması bu durum ile ilgili değerlendirmeyi değiştirebilecek güçte bir etkidir. Ancak mevcut durumda bir kez uygulanan bir hareket cümlesi olması sebebiyle, cümle ana yapısının farklılaşması (bkz: Şekil-3) yalnızca bir 'istisna' olarak değerlendirilerek analize devam edilecektir.

### **Hareket Cümlelerinin (HC) Tespiti ve Analizleri**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın hareket cümlelerinin tespiti, müzik cümleleri ile hareket unsurlarının uyumlarına bakılarak rahatlıkla yapılabilmektedir. Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın eşlik müziği olan

---

<sup>7</sup> Pek çok kaynakta 'ağır zeybek' olarak nitelenmektedirler. Bu nitelendirme kabul edilmemek ile birlikte, isimlendirme ile ilgili tartışmaya bu çalışmada yer verilmeyecektir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

ezgi (Ötme Bülbül Zeybeği), 9/4'lük ritim yapısına sahiptir. Buna göre Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın tüm hareket cümlelerinin, müzik cümleleri ile uyumlu olduğu gözlemlenmiştir. Dinleme ve izleme yöntemi kullanılarak, dansın icrasında hemen göze çarpan -hatta zeybek danslarının geneline de yayılmış biçimde kullanılan- cümle sonu hareket kümesi grupları (sonlandırıcı kümeler) kolaylıkla fark edilebilmektedir. Aynı yöntem sayesinde dansın hareket cümlelerinin başlangıcında uygulanan hareket kümesi grupları da –istisnaları bulunmaktadır- ayırt edilebilecektir. Buna göre; Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın hareket cümleleri ‘başlangıç’, ‘değişken’ ve ‘sonlandırıcı’ kümelerine ayrılarak aşağıda (bkz: Şekil-3) belirtilmiştir.

Müzik-dans ve hareket kümesi gruplarının dağılımı gözetilerek Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın hareket cümleleri ayrıştırıldığında, toplamda 7 adet hareket cümlesi (HC) tespit edilmiştir. Bu hareket cümleleri, ilk karşılaşıldan en son karşılaşılanına kadar numaralandırılmıştır (bkz: Şekil-3). “HC-4 haricindeki hareket cümleleri ise genel olarak hareket cümlesi ana yapısına” uygundur.

9/4	BAŞLANGIÇ KÜMELERİ		DEĞİŞKEN KÜMELER					SONLANDIRICI KÜMELER	
	1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman
BZ									
HC-1	SERBEST KÜMELER								
HC-2									
HC-3									
HC-4									
HC-5									
HC-6									
HC-7									

**Şekil 3:** Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Hareket Cümlesi Ana Yapısı

Yapılan gözlem sonrasında Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın hareket cümlesi ana yapısının yukarıdaki şekilde (bkz: Şekil-3) de belirtildiği üzere; ‘başlangıç hareket kümeleri’ne (ilk 2 birim zaman<sup>8</sup>), ‘değişken hareket kümeleri’ (üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı ve yedinci birim zaman) ve ‘sonlandırıcı hareket kümeleri’nin (sekizinci ve dokuzuncu birim zaman) eklenmesi sonucunda oluşturduğu tespit edilmiştir. Ancak hareket cümlesi ana yapısının HC-1 ve HC-4 farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. HC-1'de ana yapıdan farklılaşmasının sebebi, dansa hazırlık olarak uygulanan gezinleme bölümünün varlığıdır. Gezinleme bölümünde uygulanan hareket kümeleri tamamen

<sup>8</sup> Birim zaman, ‘BZ’ olarak kısaltılmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

icracının keyfiyetine bağlı olduğu için, bu hareket cümlesini (bölümünü) oluşturan hareket kümesi grubu da ‘serbest kümeler’ olarak isimlendirilmiştir.

HC-4'te ise gerek dansın formu, gerek kullanılan hareket kümeleri gerekse hareket cümlesinin dizilimi açısından diğer hareket cümlelerinden bir farklılaşma söz konusudur. Yukarıda da bahsedildiği üzere bu durum ‘istisna’ teşkil ettiğinden ve bölüm oluşturacak uzunlukta görülmediğinden ayrı bir bölüm olarak değerlendirilmeyecek ve ‘hareket cümlesi ana yapısına göre istisna hareket cümlesi’ olarak değerlendirilecektir.

Tespit edilen hareket cümleleri, daha önce belirlenenlere (Servet Yapım, tarihsiz) alternatif oluşturacak biçimde isimlendirilmiştir. Daha öncesinde belirlenen kimi hareket cümlesi isimlerinin de cümle özelliklerini tam manası ile yansıtmadığı düşünüldüğünden bu yönde bir girişim mecburiyeti hissedilmiştir. İsimlendirmeler yapılırken hareket kümesi dâhilinde uygulanan ve sergilendiğinde bir belirteç sayılabilecek alt ekstremite hareket kümelerine verilen isimlerinden esinlenilmiştir. Ayrıca hareket kümelerinin kataloglanmak üzere isimlendirilmesi, hareket cümlelerinin de yeniden isimlendirilmesini kaçınılmaz kılmıştır (bkz: Tablo-2).

HC-1	Gezinleme-Serbest	<b>GEZİNLEME BÖLÜMÜ</b>
HC-2	Aşırma	<b>RİTİM UYUMLU BÖLÜM</b>
HC-3	Dönüştürme	
HC-4	Yanılma	
HC-5	Pozlu	
HC-6	Vurgulu Diz Vurma	
HC-7	Dönüştürme	

**Tablo 2** Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Hareket Cümleleri

Hareket cümlelerinin müzik cümleleri ile uyumunun yanında, hareket cümleleri ile özdeşleşmiş müzik cümlelerinin varlığı da tespit edilen veriler arasındadır. Hareket cümleleri ve müzik cümlelerinin birbirleri ile oluşturdukları ilişkileri göz önüne alındığında, A ve B müzik cümlelerinin HC-1 ile C müzik cümlesinin HC-2 ile, Ç müzik cümlesinin HC-3 ile, D müzik cümlesinin HC-4 ile, E müzik cümlesinin HC-5 ile, F müzik cümlesinin HC-6 ile ve G müzik cümlesinin HC-7 ile birlikte icra edildiği görülmektedir (bkz: Şekil-4).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemiş

Notaya Alan: Sonay ÖDEMİŞ

The musical notation is presented in eight staves, labeled A through G. The time signature is 9/4, and the tempo is marked as quarter note = 45. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplet markings. The melody is written on a single staff, and the staves are labeled A through G.

Şekil 4 Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Müzik Notası<sup>9</sup>

Hareket cümlelerinin hareket kümesi bazından ayrıştırılmasında, her bir ekstremitenin için ayrı ayrı kodlama ve adlandırma yapılmıştır. Her ekstremitenin için tespit edilen hareket kümeleri “dansın başından itibaren ilk karşılaşılma sıralarına göre” numaralandırılmıştır (bkz: Şekil-5). Daha sonra tüm hareket kümeleri daha kolay kataloglanabilmesi amacıyla isimlendirilmişlerdir (bkz: Şekil-6).

<sup>9</sup> Notalama, Mert Talu'nun arşivinden alınan Nebi Kayan'ın dans performans görüntüsüne eşlik eden melodiden yapılmıştır. Bu sayede performansa ve eşlik müziği arasındaki bağın koparılması amaçlanmaktadır. Kaynak kişisi bilinmemektedir.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
 “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
 EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemiş

Şekil 5 Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Hareket Cümlelerinin HK Bazından Ayrıştırılması (Numaralandırılmış)

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEK DANSI'NIN HAREKET KÜMELERİ (NUMARALANDIRILMIŞ)										
9/4	1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman	HC-1
GHK	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-1	GHK-1	GHK-1
ÜHK	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-1	ÜHK-2	ÜHK-2
AHK	AHK-0	AHK-1	AHK-2	AHK-2	AHK-2	AHK-2	AHK-3	AHK-3	AHK-4	AHK-3
GHK	GHK-1	GHK-3	GHK-3	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-2	GHK-1	GHK-1
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4	ÜHK-5	ÜHK-5	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-1
AHK	AHK-4	AHK-5	AHK-2	AHK-6	AHK-7	AHK-7	AHK-7	AHK-0	AHK-0	AHK-3
GHK	GHK-1	GHK-3	GHK-3	GHK-0	GHK-1	GHK-1	GHK-3	GHK-3	GHK-0	GHK-3
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4	ÜHK-5	ÜHK-5	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8
AHK	AHK-4	AHK-5	AHK-2	AHK-6	AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-10	AHK-0	AHK-1
GHK	GHK-0	GHK-2	GHK-2	GHK-4	GHK-4	GHK-4	GHK-4	GHK-3	GHK-3	GHK-3
ÜHK	ÜHK-9	ÜHK-6	ÜHK-10	ÜHK-6	ÜHK-11	ÜHK-6	ÜHK-11	ÜHK-6	ÜHK-0	ÜHK-8
AHK	AHK-11	AHK-12	AHK-12	AHK-13	AHK-14	AHK-8	AHK-13	AHK-14	AHK-8	AHK-1
GHK	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-0	GHK-1	GHK-1
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4	ÜHK-5	ÜHK-5	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8
AHK	AHK-11	AHK-5	AHK-2	AHK-6	AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-15	AHK-15	AHK-1
GHK	GHK-1	GHK-3	GHK-0	GHK-0	GHK-2	GHK-3	GHK-3	GHK-0	GHK-0	GHK-0
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4	ÜHK-5	ÜHK-5	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8
AHK	AHK-3	AHK-4	AHK-5	AHK-2	AHK-16	AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-0	AHK-1
GHK	GHK-3	GHK-4	GHK-0	GHK-0	GHK-2	GHK-3	GHK-3	GHK-0	GHK-0	GHK-0
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4	ÜHK-5	ÜHK-5	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8
AHK	AHK-17	AHK-5	AHK-2	AHK-6	AHK-18	AHK-10	AHK-10	AHK-10	ÜHK-0	AHK-0

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
 “MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
 EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemış

Şekil 6 Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Hareket Cümlelerinin HK Bazından Ayrıştırılması (İsimsizdirilmiş)

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEK DANSI'NIN HAREKET KÜMELERİ (İSİMLENDİRİLMİŞ)										
9/4	1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman	HC-1
GHK	Serbest Solum	Serbest Solum	Serbest Solum	Serbest Solum	Serbest Solum	Serbest Solum	Serbest Solum	45° Bel Fikriyesi	KA Bel Fikriyesi	45° Bel Fikriyesi
ÜHK	Harezik							El ile Anlatılır Yer Teması	El ile Anlatılır Yer Teması	Diri Kayama
AHK				Temel Yürüyüş (Serbest Sırtta-Dörsüz)				Çömelme	Temel Yürüyüş	Çömelme
GHK	45° Bel Fikriyesi	Serbest Duruş Geçir			Serbest Duruş			KA Bel Fikriyesi	45° Bel Fikriyesi	9. Birim Zaman
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	El ile Anlatılır Yer Teması
AHK	Temel Yürümeye Kalıy	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Açıklama Yürümeye //		Duruş		Çömelme
GHK	45° Bel Fikriyesi	Serbest Duruş Geçir			Serbest Duruş			KA Bel Fikriyesi	45° Bel Fikriyesi	8. Birim Zaman
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	El ile Anlatılır Yer Teması
AHK	Temel Yürümeye Kalıy	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Duruş		Çömelme
GHK	45° Bel Fikriyesi	Serbest Duruş Geçir			Serbest Duruş			Maki Çiğ AD	Serbest Solum	8. Birim Zaman
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	El ile Anlatılır Yer Teması
AHK	Temel Yürümeye Kalıy	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Duruş		Çömelme
GHK	Serbest Duruş				45° R /					HC-3
ÜHK	Yavaş Çiğ AB	Zeybek Temel Tutuşu	Çiğ ÜE KA AD-AB (Çömelme)	Zeybek Temel Tutuşu	Çiğ RAB-RAD (Çiğ Horizontal Savurma)	Zeybek Temel Tutuşu		45° R		Serbest Duruş Geçir
AHK	Zeybek Peru		Adımı	Yürümeye	Diri Vurma	Diri Vurma		Diri Vurma		Maki Çiğ AD
GHK	Serbest Duruş				45° R /					Serbest Duruş
ÜHK	Yavaş Çiğ AB	Zeybek Temel Tutuşu	Çiğ ÜE KA AD-AB (Çömelme)	Zeybek Temel Tutuşu	Çiğ RAB-RAD (Çiğ Horizontal Savurma)	Zeybek Temel Tutuşu		45° R		Serbest Solum
AHK	Zeybek Peru		Adımı	Yürümeye	Diri Vurma	Diri Vurma		Diri Vurma		Duruş
GHK	Serbest Duruş				45° Bel Fikriyesi					Serbest Duruş Geçir
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	45° Bel Fikriyesi
AHK	Zeybek Peru	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Önce Bülbül Tek Temelli Peru		Randik
GHK	Serbest Duruş Geçir				Serbest Duruş					HC-5
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	Randik
AHK	Temel Yürümeye Kalıy	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Duruş		Randik
GHK	Serbest Duruş Geçir				Serbest Duruş					HC-6
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	Randik
AHK	Temel Yürümeye Kalıy	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Duruş		Randik
GHK	Serbest Duruş				Serbest Duruş					HC-7
ÜHK	Yavaş Tek Kalı AB	Tek Kalı Tutuşu	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması	Önce Bülbül Sırtta ÜE Sokunulması		Zeybek Temel Tutuşu		Maki Çiğ AD	Serbest Solum	Serbest Solum
AHK	Pöret Dönüşlü Zeybek Peru	Diri Fikriyesi	Temel Yürümeye	Önce Bülbül Adımı		Tek Temelli Kalıy		Duruş		Duruş

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**HC-1 (Gezinleme-Serbest Hareket Cümlesi)**

HC-1’de uygulanan 3 adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), 3 adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve 5 adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-1’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-1 ve GHK-2; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-1 ve ÜHK-2; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-1, AHK-2, AHK-3 ve AHK-4’tür. Bu hareket kümeleri arasından GHK-1 (2 tekrar), ÜHK-0 (7 tekrar), AHK-2 (icracı limitli) ve AHK-3 (2 tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

HC-1’de en sık tekrar edilen hareket kümeleri olan ÜHK-0 ve AHK-2 (icracıya göre dilendiği kadar tekrar edilebilir), değişken kümeler (bkz: Şekil-3) bölümünde simetrik<sup>10</sup> uygulamaları ile birlikte kullanılmış ve dansın izleyici tarafından algılanan görüntüsünü belirlemiştir.

HC-1, süre bakımından diğer tüm hareket cümlelerine kıyasla daha uzundur. Çünkü bu hareket cümlesi aynı zamanda ‘gezinleme’ bölümünü oluşturmaktadır. Gezinlemeye eşlik amacıyla, farklı bir ezgi kullanılmadığından, gezinleme bir müzik ölçüsünden daha uzun bir zamana (icracının isteğiyle daha da uzun bir süreye) yayılmaktadır. Bu hâliyle HC-1, A ve B müzik cümlelerini kapsayacak uzunluktadır. Hareket unsurlarının tamamı incelendiğinde gezinlemenin, sonlandırıcı kümelere kadar serbestçe icra edildiği görülecektir.

**HC-2 (Aşırma Hareket Cümlesi)**

HC-2’de uygulanan 4 adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), 7 adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve 7 adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-2’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-1, GHK-2 ve GHK-3; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-1, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5, ÜHK-6 ve ÜHK-7; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-2, AHK-3, AHK-4, AHK-5, AHK-6 ve AHK-7’dir. Bu hareket kümeleri arasından GHK-1 (2 tekrar) ve AHK-7 (2 simetrik tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

HC-2’de en sık tekrar edilen hareket kümesi olan AHK-7 (2 simetrik tekrar), değişken kümeler (bkz: Şekil-3) bölümünde simetrik uygulamaları ile birlikte kullanılmış ve dansın izleyici tarafından algılanan görüntüsünü belirlemiştir. Bu yüzden hareket cümlesinin adı ‘Aşırma Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir.

---

<sup>10</sup> // işareti ile gösterilmektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**HC-3 (Dönüşlü Diz Vurma Hareket Cümlesi)**

HC-3’de uygulanan **3** adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), **7** adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve **9** adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-3’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-1 ve GHK-3; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5, ÜHK-6, ÜHK-7 ve ÜHK-8; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-1, AHK-2, AHK-4, AHK-5, AHK-6, AHK-8, AKH-9 ve AHK10’dur. Bu hareket kümeleri arasından GHK-0 (2 tekrar), GHK-1 (2 tekrar) ve GHK-3 (2 tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

Hareket cümlesinin adı ‘Dönüşlü Diz Vurma Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir. Bunun sebebi; 6. birim zamanın ilk yarısında uygulanan diz vurma hareketinin, dansın form ve biçiminde değişiklik meydana getirilerek ve izleyenler için belirgin bir ayırt edici nokta oluşturularak icra edilmesidir.

**HC-4 (Yanıltma Hareket Cümlesi)**

HC-4’de uygulanan **4** adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), **6** adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve **8** adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-4’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-2, GHK-3 ve GHK-4; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-6, ÜHK-8, ÜHK-9, ÜHK-10 ve ÜHK-11; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-1, AHK-4, AHK-8, AHK-11, AHK-12, AHK-13 ve AHK-14’tür. Bu hareket kümeleri arasından GHK-4 (biri simetrik 3 tekrar), ÜHK-6 (3 tekrar), ÜHK-11 (2 simetrik tekrar), AHK-8 (2 simetrik tekrar) ve AHK-13 (2 simetrik tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir. Ayrıca AHK-4 yalnızca; HC-1, HC-2 ve HC-3’teki kullanımının simetrik hâliyle uygulanmıştır (bkz: Şekil-5, Şekil-6). HC-4’ü cümle yapısı Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın diğer hareket cümlelerine göre değişiklik göstermektedir.

HC-4’de iki kez tekrar edilerek izleyici için ayırt edici bir görünüm sağlayan AHK-14 kodlu ‘Yanıltma<sup>11</sup> hareket kümesi’ne ithafen, hareket cümlesinin (HC-4) ismi, ‘Yanıltma Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir.

---

<sup>11</sup> Yanıltma olarak isimlendirilmesinin sebebi, icracının dizini yere vuracakmışçasına hamle yapmasına rağmen, ilk seferde dizini yere vurması ve ilkinde izleyicide oluşan beklentinin ancak ikincide yerine getirilmesidir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**HC-5 (Pozlu Hareket Cümlesi)**

HC-5’de uygulanan **3** adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), **7** adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve **9** adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-5’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-1 ve GHK-3; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5, ÜHK-6, ÜHK-7 ve ÜHK-8; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-1, AHK-2, AHK-5, AHK-6, AHK-8, AHK-9, AHK-10, AHK-11 ve AHK-15’tir. Bu hareket kümeleri arasından GHK-0 (2 tekrar) ve GHK-1 (2 tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6). Hareket cümlesinin adı ‘Pozlu Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir.

**HC-6 (Vurgulu Diz Vurma Hareket Cümlesi)**

HC-6’de uygulanan **4** adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), **7** adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve **10** adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-6’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-1, GHK-2 ve GHK-3; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5, ÜHK-6, ÜHK-7 ve ÜHK-7; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-1, AHK-2, AHK-3, AHK-4, AHK-5, AHK-8, AHK-9, AHK-10 ve AHK-16’dır. Bu hareket kümeleri arasından GHK-0 (2 tekrar) ve GHK-3 (2 tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

HC-6’de 4. ve 5. birim zamanlarda AHK-16 ile 6. birim zamanın ilk yarısında uygulanan AHK-8, dansın izleyici tarafından algılanan görüntüsünü belirlemiştir. Bu yüzden hareket cümlesinin adı ‘Vurgulu Diz Vurma Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir.

**HC-7 (Dönüşlü Hareket Cümlesi)**

HC-7’de uygulanan **3** adet ‘gövde hareket kümesi’ (GHK), **6** adet ‘üst ekstremite hareket kümesi’ (ÜHK) ve **7** adet ‘alt ekstremite hareket kümesi’ (AHK) bulunmaktadır. HC-7’de uygulanan gövde hareket kümeleri, GHK-0, GHK-2 ve GHK-3; üst ekstremite hareket kümeleri, ÜHK-0, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5, ÜHK-6 ve ÜHK-7; alt ekstremite hareket kümeleri ise AHK-0, AHK-2, AHK-5, AHK-6, AHK-10, AHK-17 ve AHK-18’dir. Bu hareket kümeleri arasından GHK-0 (2 tekrar) haricindeki tüm hareket kümeleri birer kez icra edilmişlerdir (bkz: Şekil-5, Şekil-6).

HC-7’de birinci, ikinci, altıncı ve yedinci birim zamanlarda uygulanan ve içeriklerinde dönüş bulunan hareket kümeleri, dansın izleyici tarafından algılanan görüntüsünü belirlemiştir. Bu yüzden hareket cümlesinin adı ‘Dönüşlü Hareket Cümlesi’ olarak önerilmiştir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

### **Hareket Kümelerinin (HK) Tespiti ve Analizleri**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında kullanılan hareket kümeleri, her ekstremitte için ayrı ayrı ele alınmaktadır. Hareket kümeleri; gövdede, üst ekstremitede ve alt ekstremitede, blok hâlinde uygulanabilecekleri gibi, yalnızca bir ekstremitede uygulanan pozisyonlar ve anatomik hareketler ile de oluşturulabilirler. Çalışmanın devamında her ekstremitte için ayrıştırılmaları yapılan hareket kümelerinin; içerdikleri pozisyonlarına ve dansın icrasındaki uygulama süre değerlerine yer verilmiştir. Yukarıda (bkz: Hareket Cümlelerinin Tespiti ve Analizleri) da ifade edildiği üzere hareket kümeleri dans icrasında karşılaşılma sırasına göre her ekstremitte için numaralandırılmışlar ve isimlendirilmişlerdir.

### **Gövde Hareket Kümelerinin (GHK) Tespiti ve Analizleri**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında karşılaşılan 5 adet gövde hareket kümesi tespit edilmiştir. Hareket kümelerinin numaralandırılması aşamasında ilk karşılaşılan hareket kümesi 'serbest duruş'tur. Bu hareket kümesi dansın hazırlık kısmında da icra edildiğinden 'GHK-0' numarası verilmiştir. Diğer gövde hareket kümeleri takip eden numaralar ile numaralandırılmışlardır. Aşağıda (bkz: Tablo-3), Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında tespit edilen 5 adet gövde hareket kümesinin gövde pozisyonu (GP) içerikleri ve pozisyonların dizilimleri<sup>12</sup> tablo hâlinde sunulmuştur. Buna göre; gövde hareket kümelerinin oluşumunda hepsinde birden kullanılan ortak bir gövde pozisyonu 'bulunmamaktadır' (bkz: Tablo-3).

<b>HAREKET KÜMESİ NUMARASI</b>	<b>(ÖNERİLEN) HAREKET KÜMESİ ADI</b>	<b>İÇERDİĞİ POZİSYONLAR (GP) VE DİZİMLERİ</b>
<b>GHK-0</b>	Serbest Duruş	<b>0</b>
<b>GHK-1</b>	45° Bel Fleksiyonu	<b>0, 1</b>
<b>GHK-2</b>	KA Bel Fleksiyonu	<b>1, 2 (0, 2)</b>
<b>GHK-3</b>	Serbest Duruşa Geçiş	<b>1, 0 (3, 0)</b>
<b>GHK-4</b>	45° Rotasyon	<b>2, 3 (3, 3)</b>

**Tablo 3** Gövde Hareket Kümelerinin GP İçerikleri



















Gövde hareket kümelerinin dans icrası sırasındaki uygulanma süre değerleri (bkz: Tablo-4) de birbirinden farklılık göstermektedir. Yapılan analize göre; GHK-0'nın 6 farklı süre değerinde

<sup>12</sup> Dizilimler, soldan-sağa okunacağı düşünülerek aktarılmıştır. Parantez içinde belirtilenler ise aynı hareket kümesinin dans içinde karşılaşılabilecek diğer ihtimallere işaret etmek amacıyla verilmiştir. (Pozisyon tanımlamaları için ayrıca bkz: Şekil-9)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

kullanımına, GHK-1'in 4 farklı süre değerinde kullanımına, GHK-3'ün 3 farklı süre değerinde kullanımına, GHK-2 ve GHK-4'ün 2 farklı süre değerinde kullanımına rastlanılmıştır (bkz: Tablo-4).

KODU VE NUMARASI	HAREKET KÜMESİ ADI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ	
GHK-0	Serbest Duruş		5 X 
		7 X 	8 X 
			
GHK-1	45° Bal Fleksiyonu		
			5 X 
GHK-2	KA Bal Fleksiyonu		
GHK-3	Serbest Duruşa Geçiş		
			
GHK-4	45° Rotasyon		

**Tablo 4** GHK Süre Değerleri

Gövde hareket kümelerinin uygulanışlarının yoğunluğu<sup>13</sup> ve diğer ekstremitelerin hareket kümeleri ile birleşik<sup>14</sup> (blok) oluşturma biçimleri de birbirlerinden farklılık göstermektedir.

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEK DANSININ GÖVDE HAREKET KÜMELERİ (NUMARALANDIRILMIŞ)										
1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman		
GHK-0							GHK-1	GHK-2	GHK-1	HC-1
GHK-1	GHK-3	GHK-0			GHK-0		GHK-2	GHK-1	HC-2	
GHK-1	GHK-3	GHK-0			GHK-1	GHK-3	GHK-0		HC-3	
GHK-0		GHK-2	GHK-4	GHK-4//		GHK-4	GHK-3		HC-4	
GHK-0				GHK-1	GHK-3	GHK-0	GHK-1		HC-5	
GHK-1	GHK-3	GHK-0			GHK-2	GHK-3	GHK-0		HC-6	
GHK-0				GHK-2	GHK-3	GHK-0			HC-7	

**Şekil 7** Sıklık ve Yoğunluk Durumu (GHK)

GHK-0'nın tüm hareket cümlelerinde (7 hareket cümlesi) yoğun biçimde uygulandığı ve sıkça tekrar edildiği tespit edilmiştir. GHK-1'in HC-4 ve HC-8 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5 hareket cümlesi), GHK-2'nin HC-3 ve HC-5 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5 hareket cümlesi), GHK-3'ün HC-1 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (6 hareket cümlesi) ve GHK-4'ün ise yalnızca HC-4'te (1 hareket cümlesi) uygulandığı görülmüştür (bkz: Şekil-7). Gövde hareket

<sup>13</sup> Dansın tüm hareket cümlelerindeki kullanılma durumu.

<sup>14</sup> Aynı birim zaman değerinde, diğer ekstremitelerdeki hareket kümeleri ile birleştirilerek uygulanması durumu.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

kümelere en yoğun kullanılanlardan başlanarak; GHK-0 > GHK-3 > GHK-1, GHK-2 > GHK-4 şeklinde sıralanmalıdır.

Gövde hareket kümelerinin, diğer ekstremitelerde uygulanan hareket kümeleri ile oluşturdukları birleşik/blok hareket kümesi grupları ise şöyledir (bkz: Şekil-5):

GHK-0, Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında hemen hemen tüm hareket kümeleri ile birlikte kullanılabilme kapasitesine sahiptir.

GHK-1; Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrası esnasında uygulanan tüm çömelleme ve diz vurma hareket kümeleri ile ilişkili olarak icra edilmektedir. Sonlandırıcı ve başlangıç grubu hareket kümeleri ile uyumlu olduğu görülmüştür. AHK-3, AHK-4, AHK-8, AHK-9, AHK-14 ve AHK-15 (çömelleme değildir-*istisna*) ile birlikte icra edilebilmektedir.

GHK-2; HC-1 ve HC-2'nin 8. birim zamanında ÜHK-1, AHK-4 ve ÜHK-7, ÜHK-0 ve AHK-0 ile birlikte sonlandırıcı hareket kümelerine dâhil olarak; HC-4'ün 3. birim zamanında ÜHK-10 ve AHK-12 ile birlikte, HC-6 ve HC-7'nin 7. birim zamanında ÜHK-6, AHK-8 ve AHK-18 ile birlikte değişken hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır.

GHK-3; HC-2 ve HC-3'ün 2. birim zamanında ÜHK-4 ve AHK-5 (AHK-4) ile başlangıç hareket kümeleri dâhilinde, HC-5, HC-6 ve HC-7'nin 6. birim zamanında ÜHK-6 ve AHK-9 (AHK-18) ile, HC-3'ün 7. birim zamanında ÜHK-6 ve AHK-10 ile değişken hareket kümeleri dâhilinde, HC-4'ün 9. birim zamanında ÜHK-0, ÜHK-8, AHK-0 ve AHK-1 ile de sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır.

GHK-4; HC-4'ün 4. ve 5. (simetrik), altıncı, yedinci ve sekizinci birim zamanında ÜHK-6, AHK-13, ÜHK-11 ve AHK-14 ile birlikte değişken hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır.

### **Üst Ekstremitte Hareket Kümelerinin (ÜHK) Tespiti ve Analizleri**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında uygulanan 12 adet üst ekstremitte hareket kümesi tespit edilmiştir. Üst ekstremitte uygulanan hareket kümeleri ilk karşılaşmalarına göre numaralandırılmışlardır. Aşağıda (bkz: Tablo-5), Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında tespit edilen 12 adet üst ekstremitte hareket kümesinin, üst ekstremitte pozisyonu (ÜP) içerikleri<sup>15</sup> ve pozisyonların dizilimleri tablo hâlinde sunulmuştur. Buna göre; üst ekstremitte hareket kümelerinin oluşumunda hepsinde birden kullanılan, ortak bir üst ekstremitte pozisyonu 'bulunmamaktadır' (bkz: Tablo-5).

<sup>15</sup> Pozisyon tanımlamaları için ayrıca bkz: Şekil-13.









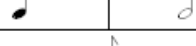





**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

HAREKET KÜMESİ NUMARASI	(ÖNERİLEN) HAREKET KÜMESİ ADI	İÇERDİĞİ POZİSYONLAR (ÜP) VE DİZİMLERİ
ÜHK-0	Serbest Salm	0, 1
ÜHK-1	El ile Anterior Yer Teması	1, 2, 1
ÜHK-2	Diz Kapama	3
ÜHK-3	Yavaş Tek Kol AB	1, 0, 4 (3, 0, 4)
ÜHK-4	Tek Kol Tutuşu	4
ÜHK-5	Ötme Bülbül Sıralı ÜE Sirkumdiksiyonu	5, 4//, 5//, 1, 0, 6
ÜHK-6	Zeybek Temel Tutuşu	6
ÜHK-7	Hızlı Çift AD	6, 0, 7, 0
ÜHK-8	Hazırlık	0, 8
ÜHK-9	Yavaş Çift AB	0, 6
ÜHK-10	Çift ÜE KA AD-AB (Çırpma)	6, 9
ÜHK-11	Çift HAB-HAD (Çift Horizontal Savurma)	6, 10

**Tablo 5** Üst Ekstremitte Hareket Kümelerinin ÜP İçerikleri

Üst ekstremitte hareket kümelerinin Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrası sırasındaki uygulanma süre değerleri de birbirinden farklılık göstermektedir. Yapılan analizine göre; ÜHK-0'nın 3 farklı süre değerinde kullanımına, ÜHK-6'nın 2 farklı süre değerinde kullanımına ve diğer tüm üst ekstremitte hareket kümelerinin yalnızca bir süre değerinde kullanımına rastlanılmıştır (bkz: Tablo-6).

KODU VE NUMARASI	HAREKET KÜMESİ ADI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ
ÜHK-0	Serbest Salm	
ÜHK-1	El ile Anterior Yer Teması	
ÜHK-2	Diz Kapama	
ÜHK-3	Yavaş Tek Kol AB	
ÜHK-4	Tek Kol Tutuşu	
ÜHK-5	Ötme Bülbül Sıralı ÜE Sirkumdiksiyonu	
ÜHK-6	Zeybek Temel Tutuşu	
ÜHK-7	Hızlı Çift AD	
ÜHK-8	Hazırlık	
ÜHK-9	Yavaş Çift AB	
ÜHK-10	Çift ÜE KA AD-AB (Çırpma)	
ÜHK-11	Çift HAB-HAD (Çift Horizontal Savurma)	

**Tablo 6** ÜHK Süre Değerleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

Üst ekstremite hareket kümelerinin uygulanışlarının yoğunluğu ve diğer ekstremitelerin hareket kümeleri ile birleşik (blok) oluşturma biçimleri de birbirlerinden farklılık göstermektedir.

ÜHK-0'ın tüm hareket cümlelerinde (7 hareket cümlesi) uygulandığı tespit edilmiştir. ÜHK-1'in yalnızca HC-1 ve HC-2'de (2 hareket cümlesi); ÜHK-2'nin yalnızca HC-1'de (1 hareket cümlesi); ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-5 ve ÜHK-7'nin HC-1 ve HC-4 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5'er hareket cümlesi); ÜHK-6'nın HC-1 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (6 hareket cümlesi); ÜHK-8'in HC-1, HC-2 ve HC-7 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (4 hareket cümlesi); ÜHK-9, ÜHK-10 ve ÜHK-11'in ise yalnızca HC-4'te uygulandığı görülmüştür (bkz: Şekil-8). Yoğunluklarına göre üst ekstremite hareket kümeleri; ÜHK-0 > ÜHK-6 > ÜHK-5, ÜHK-3, ÜHK-4, ÜHK-7 > ÜHK-8 > ÜHK-1 > ÜHK-9, ÜHK-10, ÜHK-11 şeklinde sıralanmalıdır.

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ'NİN ÜST EKSTREMİTE HAREKET KÜMELERİ (NUMARALANDIRILMIŞ)										
9/4	1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman	
ÜHK	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-0	ÜHK-1	ÜHK-2	HC-1
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4		ÜHK-5		ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-1	HC-2
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4		ÜHK-5		ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8	HC-3
ÜHK	ÜHK-9	ÜHK-6	ÜHK-10	ÜHK-6	ÜHK-11	ÜHK-6	ÜHK-11//	ÜHK-0	ÜHK-8	HC-4
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4		ÜHK-5		ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8	HC-5
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4		ÜHK-5		ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8	HC-6
ÜHK	ÜHK-3	ÜHK-4		ÜHK-5		ÜHK-6	ÜHK-7	ÜHK-0	ÜHK-8	HC-7

**Şekil 8** Sıklık ve Yoğunluk Durumu (ÜHK)

Üst ekstremite hareket kümelerinin, diğer ekstremitelerde uygulanan hareket kümeleri ile oluşturdukları birleşik/blok hareket kümesi grupları ise şöyledir (bkz: Şekil-5):

ÜHK-0; HC-1'in 1. birim zamanında GHK-0 ve AHK-0 ve AHK-1 ile başlangıç hareket kümeleri dâhilinde; 2. ve 7. birim zamanlarda serbest biçimde GHK-0 ve AHK-2 ile birlikte kullanılmaktadır. HC-2'nin 8. birim zamanında GHK-2 ve ÜHK-7 ve AHK-0 ile birlikte, HC-3, HC-6 ve HC-7'nin 8. ve 9. birim zamanlarda GHK-0, ÜHK-7 ve AHK-0 ile birlikte, HC-4'ün 8.-9. birim zamanlarında birim zamanında GHK-4, GHK-3, AHK-8//, AHK-4// ve AHK-0 ile birlikte ve HC-5'in 8. ve 9. birim zamanlarında GHK-1, ÜHK-7 ve AHK-15 ile de sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır.

ÜHK-1; Sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır. HC-1'in 8. birim zamanında GHK-1, GHK-2, AHK-3 ve AHK-4 ile birlikte; HC-2'nin 9. birim zamanında ise GHK-1 ve AHK-3 ile birlikte uygulanmaktadır. her iki uygulanışında da yapılar birbirine çok benzemektedir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

ÜHK-2; yalnızca HC-1'in 9. birim zamanında GHK-1 ve AHK-3 ile birlikte sonlandırıcı hareket kümeleri dahilinde uygulanan bir hareket kümesidir.

ÜHK-3; Başlangıç hareket kümeleri dâhilinde ve yalnızca 1. birim zamanda uygulanan bir hareket kümesidir. HC-2, HC-3 ve HC-6'da GHK-1, GHK-3 ve AHK-4 (HC-6'da AHK-3 ve AHK-4 ile beraber) ile birlikte; HC-5'te GHK-0, GHK-3 ve AHK-11 ile birlikte; HC-7'de ise GHK-0, GHK-3 ve AHK-17 ile birlikte uygulandığı görülmüştür.

ÜHK-4; Başlangıç hareket kümeleri dâhilinde ve yalnızca 2. birim zamanda uygulanan bir hareket kümesidir. HC-2, HC-3 ve HC-6'da GHK-3, AHK-4 ve AHK-5 ile birlikte; HC-5'te GHK-3, AHK-11 ve AHK-5 ile birlikte; HC-7'de ise GHK-3, AHK-17 ve AHK-5 ile birlikte uygulandığı görülmüştür.

ÜHK-5; Yalnızca değişken hareket kümeleri dâhilinde uygulanan bir hareket kümesidir. Uygulandığı tüm hareket cümlelerinin (HC-2, HC-3, HC-5, HC-6 ve HC-7) tamamında 3-4-5. birim zamanları kapsayacak biçimde GHK-0, AHK-2 ve AHK-6 (HC-6'da AHK-16) ile birlikte uygulandığı görülmüştür.

ÜHK-6; hareket kümesinin birim zamanlarına göre iki farklı kullanıma sahiptir. Bunlardan ilki yalnızca değişken hareket kümeleri dâhilinde yalnızca 6-7. birim zamanlarda kullanılmasıdır. Değişken hareket kümeleri dâhilinde; HC-2'de GHK-0 ve AHK-7 (AHK-7//) ile birlikte; HC-3'te GHK-1, GHK-3, AHK-8, AHK-9 ve AHK-10 ile birlikte; HC-5'te GHK-1, GHK-3, GHK-0, AHK-8, AHK-9 ve AHK-10 ile birlikte; HC-6'da GHK-2, GHK-3, GHK-0, AHK-8, AHK-9 ve AHK-10 ile birlikte; HC-7'de GHK-2, GHK-3, GHK-0, AHK-18 ve AHK-10 ile birlikte uygulanmaktadır. Diğer uygulama biçimi ise, hem değişken hem de başlangıç hareket kümelerinde birlikte uygulanma hâlidir. Buna göre yanlıca HC-4'te 2. birim zamanda (başlangıç hareket kümesi dâhilinde) GHK-0 ve AHK-11 ile; 4. birim zamanda (değişken hareket kümesi dâhilinde) GHK-4 (GHK-4//) ve AHK-13 ile birlikte; 6. birim zamanda (değişken hareket kümesi dâhilinde) GHK-4// (GHK-4), AHK-8 ve AHK-13// ile birlikte uygulanmaktadır.

ÜHK-7; Yalnızca sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde, hareket cümlelerinin 8. birim zamanının ilk yarısında uygulanmaktadır. HC-2'de GHK-2 ve AHK-0 ile birlikte; HC-3, HC-6 ve HC-7'de GHK-0 ve AHK-0 ile birlikte; HC-5'te GHK-1 ve AHK-15 ile birlikte uygulanmaktadır.

ÜHK-8; Yalnızca sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde, hareket cümlelerinin 9. birim zamanının ikinci yarısında uygulanmaktadır. HC-3 ve HC-6'de GHK-0 ve AHK-1 ile birlikte; HC-

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

4'te GHK-3 ve AHK-1 ile birlikte; HC-5'te GHK-1 ve AHK-1 ile birlikte; HC-7'de ise GHK-0 ve AHK-0 ile birlikte uygulanmaktadır.

ÜHK-9; Başlangıç hareket kümeleri dâhilinde ve yalnızca HC-4'ün 1. birim zamanında GHK-0 ve AHK-11 ile birlikte uygulanan bir hareket kümesidir.

ÜHK-10; Değişken hareket kümeleri dâhilinde ve yalnızca HC-4'ün 3. birim zamanında GHK-0, GHK-2 ve AHK-12 ile birlikte uygulanan bir hareket kümesidir.

ÜHK-11; Ötme Bülbül Zeybeği'nin 'blok hâlinde simetrik uygulaması yapılan tek hareket kümesi grubu'dur. Uygulandığı hareket cümlesi olan HC-4'te 5. birim zamanda GHK-4// ve AHK-14 ile birlikte görülmekte ve 7. birim zamanda simetrik olarak tekrar edilmektedir.

### **Alt Ekstremitte Hareket Kümelerinin (AHK) Tespiti ve Analizleri**

Aşağıda (bkz: Tablo-7), Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında tespit edilen 19 adet alt ekstremitte hareket kümesinin alt ekstremitte pozisyonu (AP) içerikleri<sup>16</sup> ve pozisyonların dizilimleri tablo hâlinde sunulmuştur. Buna göre; alt ekstremitte hareket kümelerinin oluşumunda hepsinde birden kullanılan ortak bir gövde pozisyonu 'bulunmamaktadır'. (bkz: Tablo-7).

<b>HAREKET KÜMESİ NUMARASI</b>	<b>(ÖNERİLEN) HAREKET KÜMESİ ADI</b>	<b>İÇERDİĞİ POZİSYONLAR (AP) VE DİZİLİMLERİ</b>
<b>AHK-0</b>	Duruş	<b>0 (2, 0) (18, 5, 0)</b>
<b>AHK-1</b>	Hazırlık	<b>0, 1</b>
<b>AHK-2</b>	Temel Yürüme	<b>(1) 2, 1</b>
<b>AHK-3</b>	Çömelme	<b>1, 3, 4</b>
<b>AHK-4</b>	Transfersiz Kalkış	<b>(13) 4, 3//, 5</b>
<b>AHK-5</b>	Diz Fleksiyonu	<b>5, 6, 1//</b>
<b>AHK-6</b>	Ötme Bülbül Adımı	<b>2, 7, 8, 9, 1//</b>
<b>AHK-7</b>	Aşırma Yürüme	<b>2//, 10, 1,</b>
<b>AHK-8</b>	Diz Vurma	<b>1//, 11 (16, 11, 13//)</b>
<b>AHK-9</b>	Tek Temaslı Kalkış	<b>11, 2, 1</b>
<b>AHK-10</b>	Dönüştü Temel Adım	<b>12, 9, 1//</b>
<b>AHK-11</b>	Zeybek Pozu	<b>2, 5 (1)</b>
<b>AHK-12</b>	Atlama	<b>13, 1//, 14 (H), 13//</b>
<b>AHK-13</b>	Yanıltma (Sahte Diz Vurma)	<b>13//, 15, 13</b>
<b>AHK-14</b>	Diz Vurma Hazırlık	<b>13, 16, 17</b>
<b>AHK-15</b>	Ötme Bülbül Tek Temaslı Pozu	<b>1//, 18, 9//</b>
<b>AHK-16</b>	Ötme Bülbül Anteriorda Vurgu Adımı	<b>2, 7, 19, 1//, 20, 21, 1//</b>
<b>AHK-17</b>	Pivot Dönüştü Zeybek Pozu	<b>18//, 5//</b>
<b>AHK-18</b>	Temel Adımlı Dönüş	<b>18, 9//, 1</b>

<sup>16</sup> Pozisyon tanımlamaları için ayrıca bkz: Şekil-14.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

**Tablo 7** Alt Ekstremitte Hareket Kümelerinin AP İçerikleri

Hareket kümelerinin numaralandırılması aşamasında ilk karşılaşılan alt ekstremitte hareket kümesi ‘duruş’tur. Bu hareket kümesi dansın hazırlık kısmında da icra edildiğinden ‘AHK-0’ numarası verilmiştir. Diğer alt ekstremitte hareket kümeleri takip eden numaralar ile numaralandırılmışlardır.

Alt ekstremitte hareket kümelerinin dans icrası sırasındaki uygulanma süre değerleri (bkz: Tablo-8) de birbirinden farklılık göstermektedir. Yapılan analize göre; AHK-0’ın 4 farklı süre değerinde kullanımına, AHK-4’ün 3 farklı süre değerinde kullanımına, AHK-3, AHK-11 ve AHK-13’ün 2 farklı süre değerinde kullanımına, diğer tüm hareket kümelerinin ise 1 süre kullanımına rastlanılmıştır.

KODU VE NUMARASI	HAREKET KÜMESİ ADI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ
AHK-0	Duruş	
		
AHK-1	Hazırlık	
AHK-2	Temel Yürütme	
AHK-3	Çömelme	
AHK-4	Transfersiz Kalkış	
		
AHK-5	Diz Fleksiyonu	
AHK-6	Örne Bölümlü Adım	
AHK-7	Ayrılmalı Yürütme	
AHK-8	Diz Vurma	
AHK-9	Tek Temaslı Kalkış	
AHK-10	Dönüştürülmüş Temel Adım	
AHK-11	Zeybek Pozu	
AHK-12	Adama	
AHK-13	Yandıma (Sahne Diz Vurma)	
AHK-14	Diz Vurma Hazırlık	
AHK-15	Örne Bölümlü Tek Temaslı Pozu	
AHK-16	Örne Bölümlü Anteriorda Vurgu Adımı	
AHK-17	Pivot Dönüştürülmüş Zeybek Pozu	
AHK-18	Temel Adımlı Dönüş	

**Tablo 8** AHK Süre Değerleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

Alt ekstremite hareket kümelerinin uygulanışlarının yoğunluğu ve diğer ekstremitelerin hareket kümeleri ile birleşik (blok) oluşturma biçimleri de birbirlerinden farklılık göstermektedir.

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın alt ekstremite hareket kümeleri arasında, tüm hareket cümlelerinde uygulanan 'bulunmamaktadır'. Ancak, AHK-0'ın HC-5 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (6 hareket cümlesi), AHK-1'in HC-2 ve HC-7 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5 hareket cümlesi), AHK-2'nin HC-4 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (6 hareket cümlesi), AHK-3'ün HC-1, HC-2 ve HC-6'da (3 hareket cümlesi), AHK-4'ün HC-5 ve HC-7 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5 hareket cümlesi), AHK-5'in HC-1 ve HC-4 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (5 hareket cümlesi), AHK-6'nın HC-1, HC-4 ve HC-6 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (4 hareket cümlesi), AHK-7'nin yalnızca HC-2'de (1 hareket cümlesi), AHK-8 ve AHK-9'un HC-1, HC-2 ve HC-7 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (4 hareket cümlesi), AHK-10'un HC-1, HC-2 ve HC-5 haricindeki tüm hareket cümlelerinde (4 hareket cümlesi), AHK-11'in HC-4 ve HC-5'te (2 hareket cümlesi), AHK-12, AHK-13 ve AHK-14'ün yalnızca HC-4'te (1 hareket cümlesi), AHK-15'in yalnızca HC-2'te (1 hareket cümlesi), AHK-16'nın yalnızca HC-6'da (1 hareket cümlesi), AHK-17 ve AHK-18'in ise yalnızca HC-7'de (1 hareket cümlesi) uygulandığı görülmüştür (bkz: Şekil-9).

Yoğunluklarına göre alt ekstremite hareket kümeleri; AHK-0, AHK-2 > AHK-1, AHK-4, AHK-5 > AHK-6, AHK-8, AHK-10 > AHK-3, AHK-9 > AHK-11 > AHK-7, AHK-12, AHK-13, AHK-14, AHK-15, AHK-16, AHK-17, AHK-18 şeklinde sıralanmalıdır.

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİ'NİN ALT EKSTREMİTE HAREKET KÜMELERİ (NUMARALANDIRILMIŞ)														
9/4		1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman				
AHK	AHK-0	AHK-1	AHK-2						AHK-3	AHK-4	AHK-5	AHK-6	HC-1	
AHK	AHK-4		AHK-5	AHK-2	AHK-6		AHK-7	AHK-7//	AHK-0		AHK-3	HC-2		
AHK	AHK-4		AHK-5	AHK-2	AHK-6		AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-0	AHK-1	HC-3		
AHK	AHK-11			AHK-12	AHK-13	AHK-14	AHK-8	AHK-13//	AHK-14	AHK-8//	AHK-4//	AHK-0	AHK-1	HC-4
AHK	AHK-11		AHK-5	AHK-2	AHK-6		AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-15		AHK-1	HC-5	
AHK	AHK-3	AHK-4	AHK-5	AHK-2	AHK-16		AHK-8	AHK-9	AHK-10	AHK-0		AHK-1	HC-6	
AHK	AHK-17		AHK-5	AHK-2	AHK-6		AHK-13	AHK-10	AHK-0			HC-7		

**Şekil 9** Sıklık ve Yoğunluk Durumu (AHK)

Alt ekstremite hareket kümelerinin, diğer ekstremitelerde uygulanan hareket kümeleri ile oluşturdukları birleşik/blok hareket kümesi grupları ise şöyledir (bkz: Şekil-5):

AHK-0, HC-1'de başlangıç hareket kümelerine dâhil olsa da, genel itibari ile sonlandırıcı hareket kümeleri kapsamında değerlendirilebilir. HC-3, HC-6 ve HC-7'nin 8. ve 9. birim

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

zamanlarında GHK-0, ÜHK-7 ve ÜHK-0 ile birlikte; HC-2'nin 8. birim zamanında GHK-2, ÜHK-7 ve ÜHK-0 ile birlikte; HC-4'ün 9. birim zamanının ilk yarısında GHK-3, ÜHK-0 ve ÜHK-8 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-1, HC-1'de başlangıç hareket kümelerine dâhil olsa da, genellikle sonlandırıcı hareket kümeleri kapsamında değerlendirilmelidir. HC-3, HC-4, HC-5 ve HC-6'nın 9. birim zamanının ilk yarısında GHK-0, GHK-1, GHK-3 ve ÜHK-8 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-2, HC-1'de serbest kullanılmakta ve diğer tüm hareket cümlelerinde 3. birim zamanda GHK-0 ve ÜHK-5 ile birlikte kullanılmaktadır.

AHK-3, HC-1'nin 8. birim zamanının ilk yarısında GHK-1 ve ÜHK-1 ile birlikte, HC-1'in 9. birim zamanında GHK-1 ve ÜHK-2 ile birlikte; HC-2'nin 9. birim zamanında GHK-1 ve ÜHK-1 ile birlikte; HC-6'nın 1. birim zamanının ilk yarısında GHK-1 ve ÜHK-3 ile birlikte uygulanmıştır.

AHK-4, HC-2, HC-3 ve HC-6'da GHK-1, GHK-3, ÜHK-3 ve ÜHK-4 ile birlikte; HC-1'in 8. birim zamanının ikinci yarısında GHK-2 ve ÜHK-1 ile birlikte; HC-4'ün 8. birim zamanının ikinci yarısında ise GHK-3, ÜHK-0, AHK-4// ve AHK-0 ile birlikte uygulanmıştır.

AHK-5, HC-2, HC-3 ve HC-6'nın 2. birim zamanının ikinci yarısında GHK-3 ve ÜHK-4 ile birlikte; HC-5 ve HC-7'nin 2. birim zamanının ikinci yarısında ise GHK-0 ve ÜHK-4 ile birlikte uygulanmıştır. Yapısı itibari ile yalnızca başlangıç hareket kümeleri grubuna dâhil edilmelidir.

AHK-6, saptandığı tüm hareket cümlelerinin 4. ve 5. birim zamanlarında GHK-0 ve ÜHK-5 ile birlikte uygulanmaktadır. Dansın icrası boyunca yapısında herhangi bir değişiklik meydana gelmemiştir.

AHK-7, yalnızca HC-2'nin 6. ve 7. birim zamanlarında GHK-0 ve ÜHK-6 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-8, HC-3, HC-5 ve HC-6'nın 6. birim zamanının ilk yarısında GHK-1, GHK-3 (HC-3'te yalnızca GHK-1), ÜHK-6 ve AHK-9 ile birlikte uygulanmaktadır. Diğer bir kullanımı ise HC-4'te mevcuttur ve 6. birim zamanının ilk yarısında GHK-4//, GHK-4 ÜHK-6 (bazen ÜHK-0) ve AHK-13// ile birlikte; 8. birim zamanının ilk yarısında GHK-4, GHK-3 ve ÜHK-0 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-9, HC-3'ün 6. birim zamanının ikinci yarısında GHK-1, ÜHK-6 ve AHK-8 ile birlikte; HC-5 ve HC-6'nın 6. birim zamanının ikinci yarısında GHK-3, ÜHK-6 ve AHK-8 ile birlikte uygulanmaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

AHK-10, HC-3 (GHK-3 ile), HC-5, HC-6 ve HC-7'nin 7. birim zamanında GHK-0 ve ÜHK-6 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-11, HC-4'ün 1. ve 2. birim zamanlarında GHK-0, ÜHK-9 ve ÜHK-6 ile birlikte; HC-5'in 1. birim zamanı ve 2. birim zamanının ilk yarısı arasında ise GHK-0, ÜHK-3 ve ÜHK-4 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-12, Yalnızca HC-4'ün 3. birim zamanında GHK-0, GHK-2 ve AHK-10 ile birlikte değişken hareket kümeleri dâhilinde uygulanmaktadır.

AHK-13, HC-4'ün 4. birim zamanında GHK-4, GHK-4// ve ÜHK-6 ile birlikte, 6. birim zamanının ikinci yarısında ise GHK-4//, GHK-4, ÜHK-6 ve AHK-8 ile birlikte değişken kümeler dâhilinde uygulanmaktadır.

AHK-14, HC-4'ün 5. birim zamanında GHK-4// ve ÜHK-11 ile birlikte, 7. birim zamanında ise GHK-4 ve AHK-11// ile birlikte değişken kümeler dâhilinde uygulanmaktadır.

AHK-15, sonlandırıcı hareket kümeleri dâhilinde HC-5'in 8. birim zamanı ile 9. birim zamanında ilk yarısı arasında GHK-1, ÜHK-1 ve ÜHK-0 ile birlikte uygulanmaktadır.

AHK-16, HC-6'nın 4-5. birim zamanında GHK-0 ve ÜHK-5 ile birlikte değişken kümeler dâhilinde uygulanmaktadır.

AHK-17, HC-7'nin 1. birim zamanı ile 2. birim zamanının ilk yarısında GHK-0, ÜHK-3 ve ÜHK-4 ile birlikte değişken kümeler dâhilinde uygulanmaktadır.

AHK-18, HC-7'nin 6. birim zamanında GHK-2, GHK-3 ve ÜHK-6 ile birlikte değişken kümeler dâhilinde uygulanmaktadır.

### **Pozisyonların (P) Tespiti ve Analizleri**

Bu çalışmada ilk olarak pozisyonların tespitine yer verilmiştir. Ardından da Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında kullanılan pozisyonlar, her ekstremité için ayrı ayrı analiz edilmiştir.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sonay Ödemiş*



Şekil 10 AP Ayrıştırması Örneği

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın pozisyon analizlerinde, pozisyonların oluşturulması için uygulanan anatomik hareketler, Hareket Portesi Notasyon Sistemi (HPNS) (Ödemiş, 2012-1) portesi (bkz: Şekil-11) ve işaretlemeleri (bkz: Ödemiş, 2012-1; 206-209) kullanılarak belirtilmiştir.

	Pozisyon Kodu	Pozisyon Numarası	
GÖVDE SATIRI →			← Boyun İşaretleme Aralığı ← Sırt İşaretleme Aralığı ← Bel İşaretleme Aralığı
ÜST EKSTREMİTE SATIRI →			← Omuz İşaretleme Aralığı ← Dirsek İşaretleme Aralığı ← El Bileği İşaretleme Aralığı
ALT EKSTREMİTE SATIRI →			← Kalça İşaretleme Aralığı ← Diz İşaretleme Aralığı ← Ayak Bileği İşaretleme Aralığı
PARMAK SATIRI →			← El Parmak İşaretleme Aralığı ← Ayak Parmak İşaretleme Aralığı
	SOL	SAĞ	

Şekil 11 HPNS Portesi Tanıtımı

Çalışmanın devamında her ekstremitte için ayrıştırılmaları yapılan pozisyonların; içerdikleri anatomik hareketlerine, uygulanan hareket açıklıklarına (ROM<sup>17</sup>) ve dansın icrasındaki uygulama süre değerlerine yer verilmiştir. HPNS'de bulunan açıklama prensipleri (Ödemiş, 2012-1) sayesinde hareketlerin açıları detaylı biçimde aktarılabilmektedir. Hareket Portesi Notasyon Sistemi'nin açıklama prensibi, 'halk danslarının notalanması esnasında tekdüzeleşmenin oluşturulmaması

<sup>17</sup> "Range Of Motion" (Ayrıca bkz: Ötken, 2011)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

amacıyla ortaya çıkarıldığından’, tespit edilen pozisyonları oluşturan anatomik hareketlerin uygulama açıları, makul değerler içerisinde değişiklik gösterebilmektedir. Bu sayede, farklı icracılar tarafından icra edilen pozisyonların kalıplaşmasının da önüne geçilebilecektir. HPNS’nin açılardırma prensipleri ile ilgili sayısal değerler aşağıda aktarılmıştır (bkz: Tablo-9).

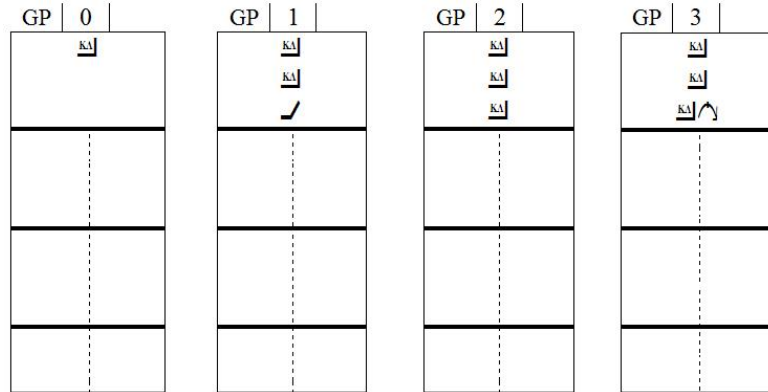
		NET AÇILAR VE YAKLAŞIK AÇILARI									
		0		45		90		135		180	
YAKLAŞIK AÇILARI	-	+	45-	45+	90-	90+	135-	135+	180-	180+	
			0-20	25-45	45-65	70-90	90-110	115-135	135-155	160-180	180-200

**Tablo 9** HPNS Açılardırma Değerleri

### Gövde Pozisyonlarının (GP) Tespiti ve Analizleri

Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın icrasında karşılaşılan 4 adet gövde pozisyonu (GP) tespit edilmiştir ve bu pozisyonlar karşılaşılan sıralarına göre numaralandırılmıştır (bkz: Şekil-12).

Gövde pozisyonlarının oluşumunda, boyunda (cervical) küçük açılı [KA, (0°-20°)] fleksiyon uygulamasının tüm pozisyonlar için ortak olduğu görülmüştür (bkz: Şekil-12)<sup>18</sup>.



**Şekil 12** Ötme Bülbül Zeybek Dansı’nın Gövde Pozisyonları ve Analizleri

Gövde hareket kümeleri ile gövde pozisyonları arasında kurulan bağlantıdan, gövde hareket kümelerinin hepsinde ortak kullanılan herhangi bir gövde pozisyonu olmadığı anlaşılmıştır. (bkz:


















<sup>18</sup> Anatomik hareketlerin işaretlemeleri için ayrıca bkz: Ödemiş, 2012-1

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

Tablo-3). Analiz sonucunda GP-0'ın aynı zamanda tek başına bir hareket kümesi de olduğu fark edilmiştir.

Gövde pozisyonlarının süre değerleri de birbirinden farklılık göstermektedir. GP-0'ın birbirinden farklı 8 kullanım süresine sahip olduğu, GP-1'in birbirinden farklı 4 kullanım süresine sahip olduğu, GP-2'nin birbirinden farklı 3 kullanım süresine sahip olduğu ve GP-3'ün ise birbirinden farklı 2 kullanım süresine sahip olduğu görülmektedir (bkz: Tablo-10).

KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ	KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ
GP-0	5x  3,5x  4,5x 	GP-2	 
	5x  7,5x  8,5x 		
GP-1	 	GP-3	 
	 		 

**Tablo 10 GP Süre Değerleri**

Gövde pozisyonların uygulandığı hareket kümelerine bakıldığında; GP-0'ın GHK-0, GHK-1 ve GHK-3'ün bünyesinde; GP-1'in GHK-1, GHK-2 ve GHK-3'ün bünyesinde; GP-2'nin GHK-2 ve GHK-4'ün bünyesinde ve GP-3'ün GHK-4'ün bünyesinde uygulandığı anlaşılmıştır (bkz: Tablo-3, Şekil-15).

### **Üst Ekstremitte Pozisyonlarının (ÜP) Tespiti ve Analizleri**

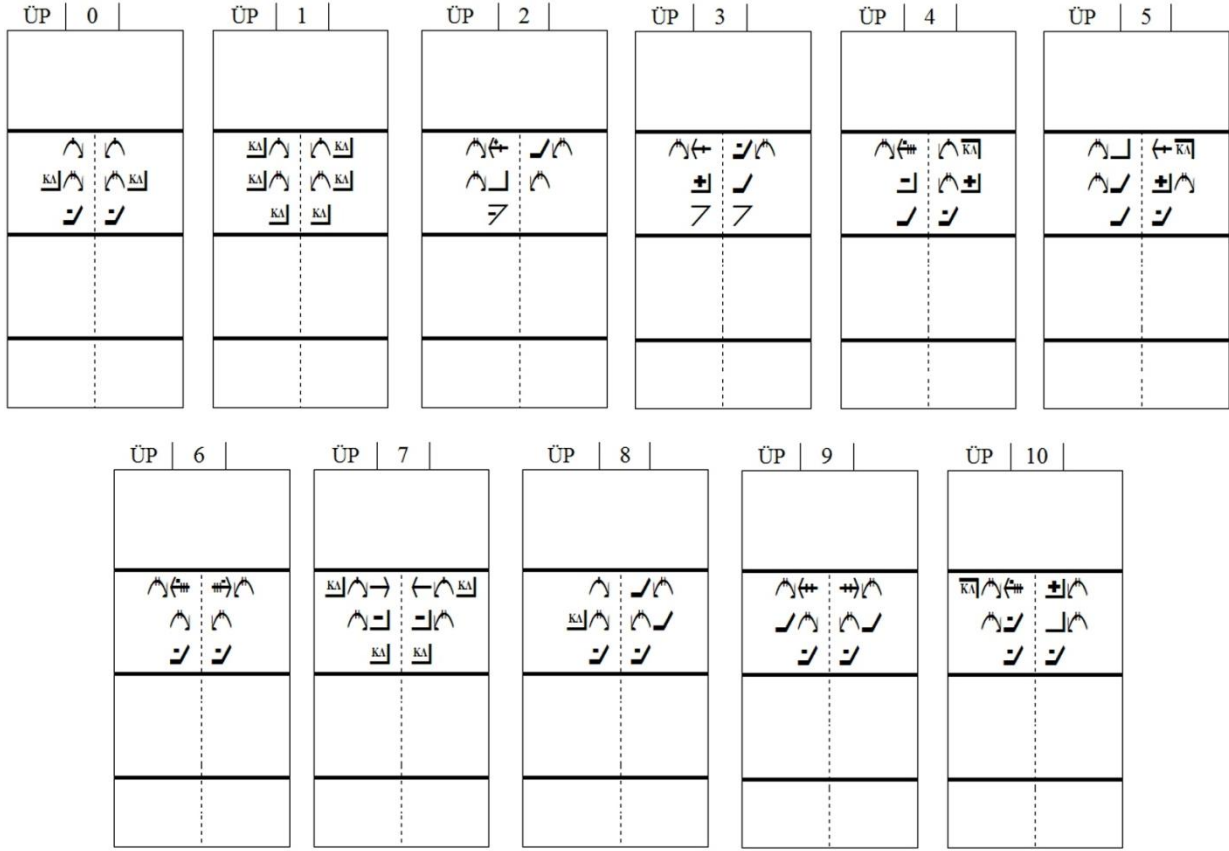
Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında kullanılan 11 adet üst ekstremitte pozisyonu (ÜP) tespit edilmiştir ve bu pozisyonlar karşılaşılma sıralarına göre numaralandırılmıştır (bkz: Şekil-13).

Üst ekstremitte pozisyonlarının oluşumunda, omuzda (yalnızca sağ omuzda, yalnızca sol omuzda ya da her iki yönde birden) *farklı açılarda* 'internal rotasyon' uygulamasının tüm pozisyonlar için ortak olduğu görülmüştür (bkz: Şekil-13)<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Anatomik hareketlerin işaretlemeleri için ayrıca bkz: Ödemiş, 2012-1

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*



**Şekil 13** Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Üst Ekstremité Pozisyonları ve Analizleri

Üst ekstremité hareket kümeleri ile üst ekstremité pozisyonları arasında bağlantı kurulduğunda, üst ekstremité hareket kümelerinin hepsinde ortak kullanılan herhangi bir üst ekstremité pozisyonu olmadığı görülmüştür (bkz: Tablo-5). Analiz sonucunda ÜP-3, ÜP-4 ve ÜP-6'nın bir pozisyon olmalarının yanında aynı zamanda tek başına bir hareket kümesi de olduğu fark edilmiştir.

KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ	KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ
ÜP-0		ÜP-6	
ÜP-1		ÜP-7	
ÜP-2		ÜP-8	
ÜP-3		ÜP-9	
ÜP-4		ÜP-10	
ÜP-5			

**Tablo 11:** ÜP Süre Değerleri

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

Üst ekstremitte pozisyonlarının süre değerleri birbirinden farklılık göstermektedir. ÜP-0 ve ÜP-6'nın birbirinden farklı '3'er' kullanım süresine sahip olduğu, ÜP-1, ÜP-3 ve ÜP-4'ün birbirinden farklı '2'şer' kullanım süresine sahip olduğu ve diğer tüm üst ekstremitte pozisyonlarının ise **1** kullanım süresine sahip olduğu görülmektedir (bkz: Tablo-11).

Üst ekstremitte pozisyonların uygulandığı hareket kümeleri incelendiğinde; ÜP-0'ın ÜHK-0, ÜHK-3, ÜHK-5, ÜHK-7, ÜHK-8 ve ÜHK-9'un bünyesinde; ÜP-1'in ÜHK-0, ÜHK-1 ve ÜHK-3 ve ÜHK-5'in bünyesinde; ÜP-2'nin yalnızca ÜHK-1'in bünyesinde, ÜP-3'ün yalnızca ÜHK-3'ün bünyesinde; ÜP-4'ün ÜHK-3, ÜHK-4 ve ÜHK-5'in (simetrik) bünyesinde; ÜP-5'in yalnızca ÜHK-5'in bünyesinde; ÜP-6'nın ÜHK-5, ÜHK-6, ÜHK-7, ÜHK-9, ÜHK-10 ve ÜHK-11'in bünyesinde; ÜP-7'nin yalnızca ÜHK-7'nin bünyesinde; ÜP-8'in yalnızca ÜHK-8'in bünyesinde; ÜP-9'un yalnızca ÜHK-10'un bünyesinde; ÜP-10'un yalnızca ÜHK-11'in bünyesinde uygulandığı anlaşılmıştır (bkz: Tablo-5, Şekil-15).

#### **Alt Ekstremitte Pozisyonlarının (AP) Tespiti ve Analizleri**






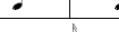

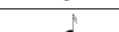




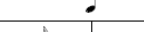


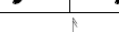


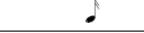



Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın icrasında kullanılan **22** adet alt ekstremitte pozisyonu (AP) tespit edilmiştir ve bu pozisyonlar karşılaşılma sıralarına göre numaralandırılmıştır (bkz: Şekil-14).

Alt ekstremitte pozisyonlarının oluşumunda, ortak olarak uygulanan herhangi bir anatomik harekete rastlanmamıştır (bkz: Şekil-13).

Alt ekstremitte hareket kümeleri ile alt ekstremitte pozisyonları arasında kurulan bağlantıdan; alt ekstremitte hareket kümelerinin hepsinde ortak biçimde kullanılan herhangi bir alt ekstremitte pozisyonu olmadığı görülmüştür. Yapılan analiz neticesinde ise; tek başına uygulandığında bir hareket kümesi değeri kazanan herhangi bir pozisyona da rastlanmamıştır (bkz: Tablo-5). Alt ekstremitte pozisyonlarının süre değerleri birbirinden farklılık göstermektedir. AP-5'in birbirinden farklı **5** kullanım süresine sahip olduğu, AP-0'in birbirinden farklı **3** kullanım süresine sahip olduğu, AP-1, AP-2, AP-3, AP-4, AP-7, AP-9, AP-11, AP-13 ve AP-18'in birbirinden farklı 2'şer kullanım süresine sahip oldukları ve diğer tüm alt ekstremitte pozisyonlarının ise **1** kullanım süresine sahip oldukları görülmektedir (bkz: Tablo-11).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

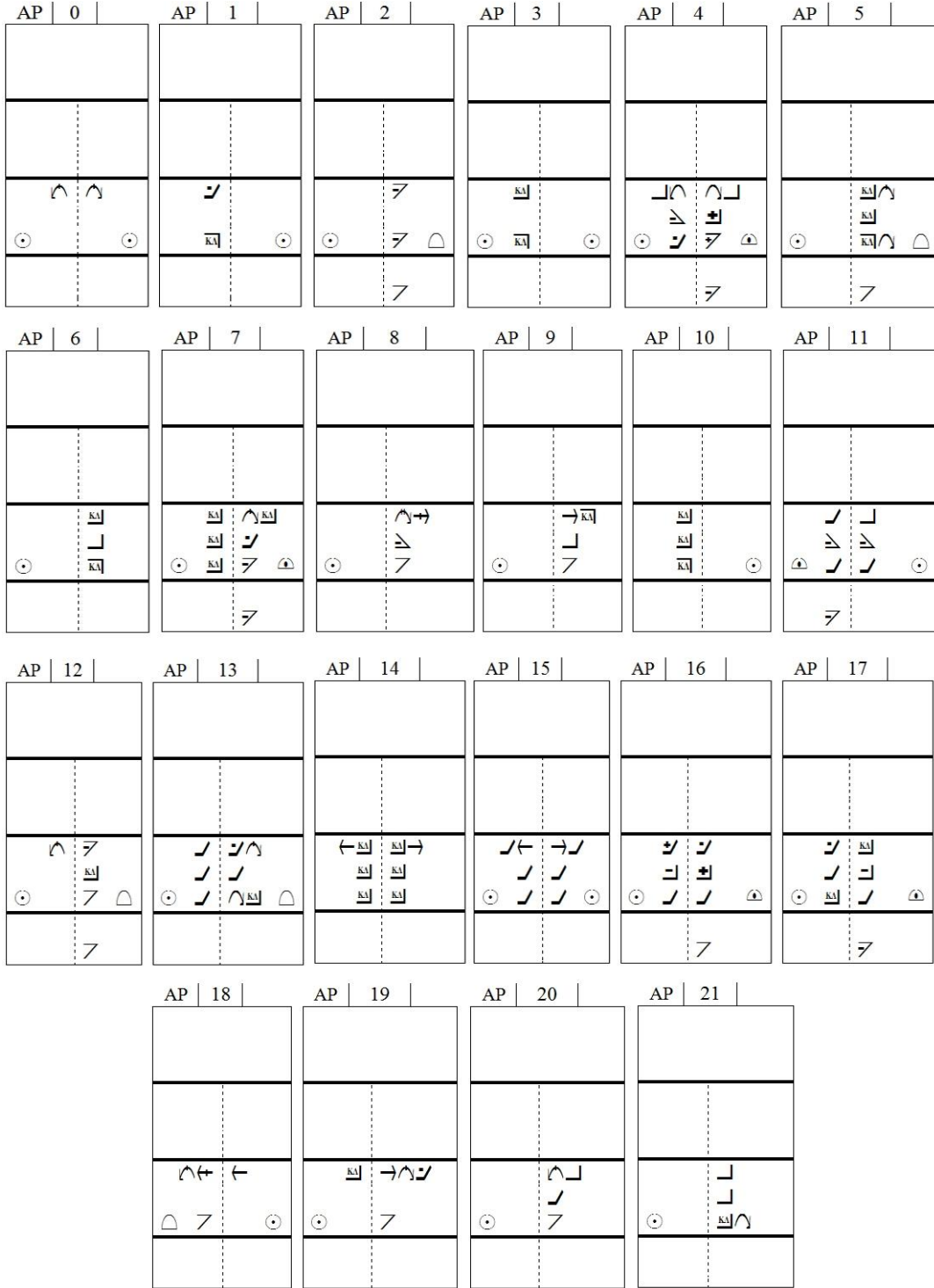
KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ	KODU VE NUMARASI	UYGULANDIKLARI SÜRE DEĞERLERİ
AP-0		AP-11	
AP-1		AP-12	
AP-2		AP-13	
AP-3		AP-14	
AP-4		AP-15	
AP-5		AP-16	
AP-6		AP-17	
AP-7		AP-18	
AP-8		AP-19	
AP-9		AP-20	
AP-10		AP-21	

**Tablo 12** AP Süre Değerleri

Üst ekstremitte pozisyonların uygulandığı hareket kümeleri incelendiğinde; AP-0'ın AHK-0 ve AHK-1'in bünyesinde; AP-1'in AHK-1, AHK-2, AHK-3, AHK-5 (simetrik), AHK-6 (simetrik), AHK-7, AHK-8 (simetrik), AHK-9, AHK-10 (simetrik), AHK-12 (simetrik), AHK-15 (simetrik), AHK-16 (simetrik) ve AHK-18'in bünyesinde; AP-2'nin AHK-2, AHK-6, AHK-7 (simetrik), AHK-9, AHK-11 ve AHK-16'nın bünyesinde; AP-3'ün yalnızca AHK-3 (aynı zamanda simetrik) bünyesinde; AP-4'ün AHK-3 ve AHK-4'ün bünyesinde; AP-5'in AHK-4, AHK-5, AHK-11 ve AHK-17'nin (simetrik); AP-6'nın yalnızca AHK-5'in bünyesinde; AP-7 ve AP-8'in yalnızca AHK-6'nın bünyesinde; AP-9'un AHK-6, AHK-10, AHK-15 (simetrik) ve AHK-18'in (simetrik) bünyesinde; AP-10'un yalnızca AHK-7'nin bünyesinde; AP-11'in AHK-8 ve AHK-9'un bünyesinde; AP-12'nin yalnızca AHK-10'un bünyesinde; AP-13'ün AHK-12 (aynı zamanda simetrik), AHK-13 (aynı zamanda simetrik) ve AHK-14'ün bünyesinde; AP-14'ün yalnızca AHK-12'nin bünyesinde; AP-15'in AHK-13'ün bünyesinde; AP-16 ve AP-17'nin yalnızca AHK-14'ün bünyesinde; AP-18'in AHK-15, AHK-17 (simetrik) ve AHK-18'in bünyesinde; AP-19, AP-20 ve AP-21'in yalnızca AHK-16'nın bünyesinde uygulandığı anlaşılmıştır (bkz: Tablo-7, Şekil-15).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemış



Şekil 14 Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın Alt Ekstremitte Pozisyonları ve Analizleri

Şekil 15 Ötme Bülbul Zeybek Dansı'nın Tüm Ekstremitelerinin Pozisyon Dizilimi

ÖTME BÜLBÜL ZEYBEĞİNDE POZİSYONLARIN KULLANIMI VE DİZİMLERİ									
	1. Birim Zaman	2. Birim Zaman	3. Birim Zaman	4. Birim Zaman	5. Birim Zaman	6. Birim Zaman	7. Birim Zaman	8. Birim Zaman	9. Birim Zaman
9/4									
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-1	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-2	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-3	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-4	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-5	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-6	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3
GP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
HC-7	0	1	0	1	0	1	0	1	2
ÜP	0	1	0	1	0	1	0	1	2
AP	0	1	2	1	2	1	2	1	3



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

## **Sonuç**

Ötme Bülbül Zeybek Dansı'nın yapısal ve anatomik analizinde, dansı oluşturan unsurlar, unsurların süre değerleri, unsurların birbirleri ile olan ilişkileri belirlenmiş ve çalışma boyunca da aktarılmaya çalışılmıştır. Eserin unsurlarına ayrıştırılması neticesinde 'temel' olarak kabul edilebilecek pozisyon ve hareket kümeleri tespit edilmiştir. Söz konusu 'temel olan'ın belirlenmesinde ise farklı kıstaslara ihtiyaç duyulmuştur. Mümkün olduğunca tartışmaya sebep olmayacak kıstaslar seçilmeye gayret edilmişse de, bu kıstasların farklı fikirler çerçevesinde geliştirilmesi mümkündür. Söz konusu kıstaslar her başlık için ayrı ayrı açıklanmıştır.

## **Temel Hareket Kümelerinin Tespiti**

Temel hareket kümelerinin tespiti için aşağıda maddeler hâlinde verilen unsurların tamamı aşamalı olarak göz önünde bulundurulmuştur.

- a) Dansın toplam süresi <sup>20</sup>,
- b) Hareket kümelerinin kullanım oranları (bkz: Şekil-16, Şekil-17, Şekil-18),
- c) Hareket kümelerinin **hareket cümlelerindeki** kullanımları [en az 3/4 (%75) oranında].

Gövde, üst ekstremit ve alt ekstremitde uygulanan tüm hareket kümelerinin toplam uygulama süreleri, dansın toplam süresi ( $63/4=126/8$ ) ile oranlanmış ve uygulanma oranları belirlenmiştir. Elde edilen oranlar arasından en yüksek değerlere sahip olanları; hareket cümlelerindeki kullanımları da göz önüne alınarak 'temel hareket kümesi' olarak kabul edilmiştir.

Gövdede uygulandığı tespit edilen 5 farklı hareket kümesi içinden en yüksek kullanım oranına sahip olan GHK-0 (% 62,70), GHK-3 (% 13,49), GHK-1 (% 11,90) ve GHK-2<sup>21</sup> (% 4,76) 'gövde temel hareket kümesi' olarak kabul edilmiştir (bkz: Şekil-16). GHK-0'ın diğer hareket kümeleri ile arasındaki 'kullanım oranı farkı' göze çarpmaktadır. Ancak düşük oranlara sahip de olsalar GHK-1, GHK-2 ve GHK-3'ün hareket cümleleri bünyesinde kullanımları göz önüne alınırsa,

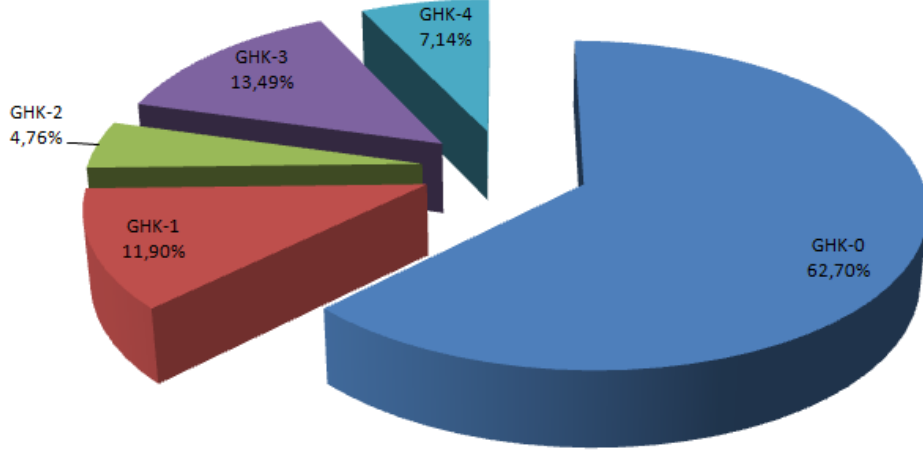
<sup>20</sup> Dansın toplam süresi, her hareket cümlesinin bir kez tekrar edildiği düşünülerek hesaplanmıştır.  $(9/4 \times 7) = 63/4=126/8$ .

<sup>21</sup> GHK-4 (%7,41)'ün kullanım oranının GHK-2'ninkinden daha yüksek olmasına rağmen "temel hareket kümesi olarak nitelenmemsinin" sebebi GHK-4'ün yalnızca HC-4'te uygulanıyor olmasıdır. Tek başına uygulama süresinin oranına bakılarak "temel hareket kümesi" olarak kabul edilmesi %50'nin altında ise uygun olmayacaktır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sonay Ödemış*

onların da ‘temel hareket kümesi olarak’ değerlendirilmesi gerektiği fark edilecektir. Çünkü dansın hareket cümlesi sayısının  $\frac{3}{4}$ ’ünde kullanılıyor olmaları ‘temel hareket kümesi olarak nitelendirilmelerine yetmektedir.

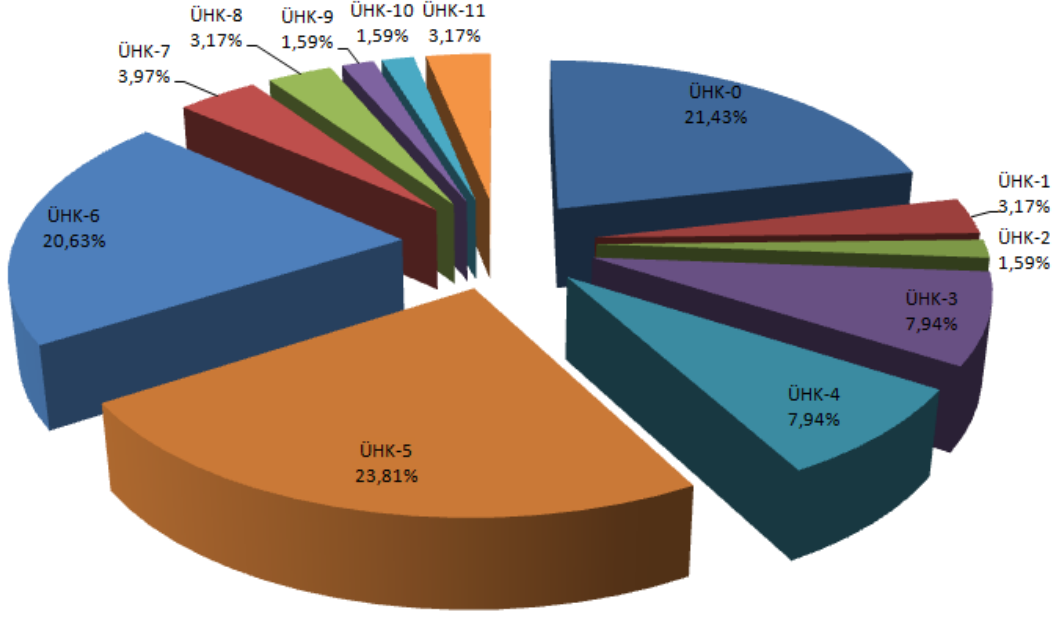


Şekil 16 GHK Kullanım Oranları

Üst ekstremitede uygulandığı tespit edilen 12 farklı hareket kümesi içinden ÜHK-5 (% 23,81), ÜHK-0 (% 21,63), ÜHK-6 (% 20,63), ÜHK-3 (% 7,94), ÜHK-4 (% 7,94), ÜHK-7 (% 7,94) ‘üst ekstremite temel hareket kümeleri’ olarak kabul edilmiştir (bkz: Şekil- 17). ÜHK-5, ÜHK-0 ve ÜHK-6’nın kullanım oranları diğer hareket kümelerine oranla oldukça (yaklaşık 3 kat) fazladır. ÜHK-3, ÜHK-4 ve ÜHK-7 ise en az beş farklı hareket cümlesinde uygulandıkları için ‘üst ekstremite temel hareket kümesi’ olarak kabul edilmişlerdir. En temel üst ekstremite hareket kümesi olan ÜHK-5’e ‘Ötme Bülbül Sıralı ÜE Sirkumdiksiyonu’ adı verilmiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sonay Ödemiş*

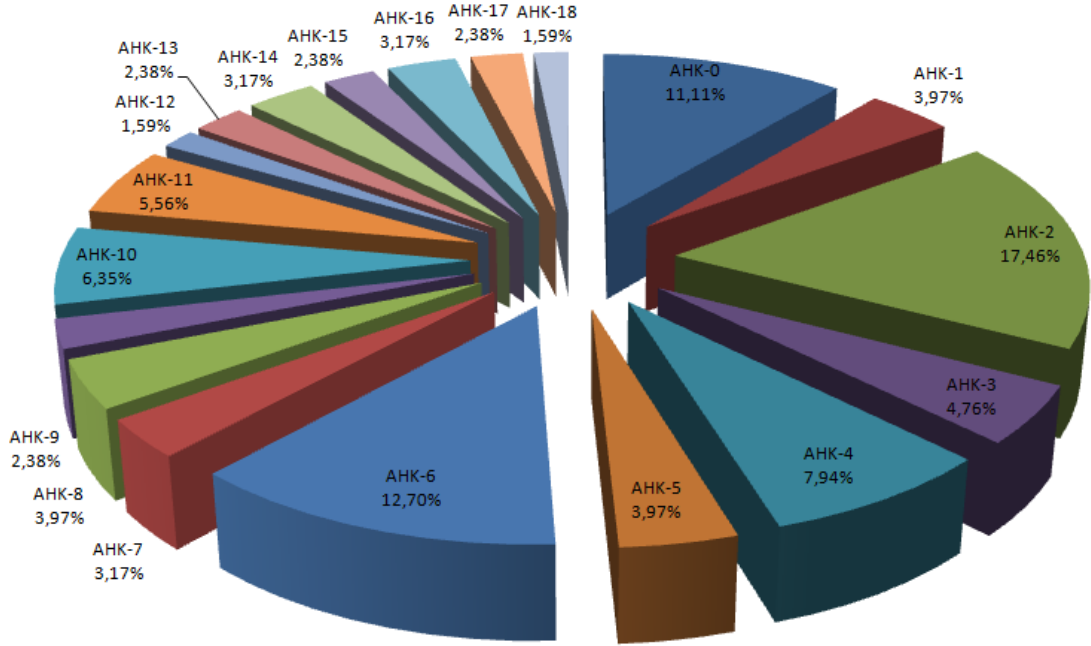


Şekil 17 ÜHK Kullanım Oranları

Alt ekstremitede uygulandığı tespit edilen 19 farklı hareket kümesi içinden AHK-2 (% 17,46), AHK-0 (% 11,11), AHK-1 (% 3,97) ve AHK-5 (% 3,97) ‘alt ekstremitte temel hareket kümeleri’ olarak kabul edilmiştir (bkz: Şekil- 18). Temel hareket kümesi olarak kabul edilen AHK-2, AHK-0, AHK-1 ve AHK-5’ten daha yüksek bir kullanım oranına sahip olan alt ekstremitte hareket kümeleri bulunmasına rağmen, bu hareket kümelerinin hareket cümlelerindeki kullanımları  $\frac{3}{4}$  oranını sağlamamaktadır (bkz: Şekil-9).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemış



Şekil 18: AHK Kullanım Oranları

### Temel Pozisyonların Tespiti

Gövde, üst ekstremité ve alt ekstremitéde uygulanan tüm temel pozisyonların tespiti için aşağıda maddeler hâlinde verilen unsurların tamamı aşamalı olarak göz önünde bulundurulmuştur.

- Dansın toplam süresi<sup>22</sup>
- Pozisyonların kullanım oranları<sup>23</sup> (bkz: Şekil-19, Şekil-20, Şekil-21),
- Temel hareket kümelerindeki kullanımları<sup>24</sup>

Gövdede uygulanan 4 pozisyonun 5 farklı gövde hareket kümesini oluşturdukları saptanmıştır. Gövdede uygulandığı tespit edilen 4 farklı pozisyon içinden en yüksek kullanım oranına sahip olan ve en az 1 ‘temel hareket kümesinde’ uygulanan; GP-0 (%75,93), GP-1 (10,65) ve GP-2 (%5,09) ‘gövde temel pozisyonu’ olarak kabul edilmiştir (bkz: Şekil- 19). GP-0 tek başına hareket kümesi değerine sahip olan tek gövde pozisyonudur. (bkz: Tablo-1).

<sup>22</sup> Bkz: 19 ve 22 numaralı dipnot.

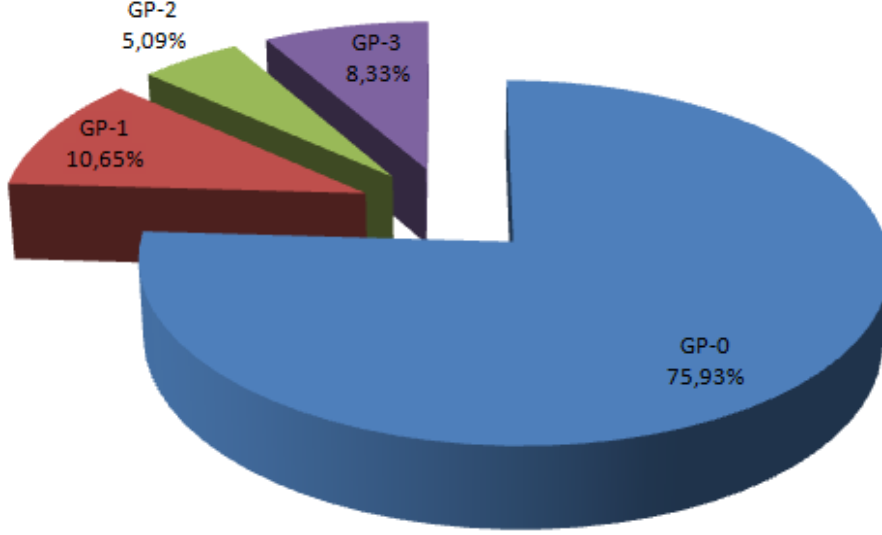
<sup>23</sup> Pozisyonların simetrik kullanımları da hesaplama dâhil edilmiştir.

<sup>24</sup> Pozisyonların temel pozisyon olarak kabul edilebilmesi için, muhakkak ki en az bir "temel hareket kümesinde" kullanılıyor olması şartı aranmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemış*

Gövdede uygulanan 4 pozisyondan 3 tanesi temel pozisyon olarak değerlendirilmiş olmasına rağmen, GP-3 (%8,33) temel pozisyon olarak değerlendirilmemiştir. Bunun sebebi ise, ‘gövde temel hareket kümelerinden hiç birinde’ uygulanmıyor olmasıdır. (bkz: Şekil-19, Tablo-3).



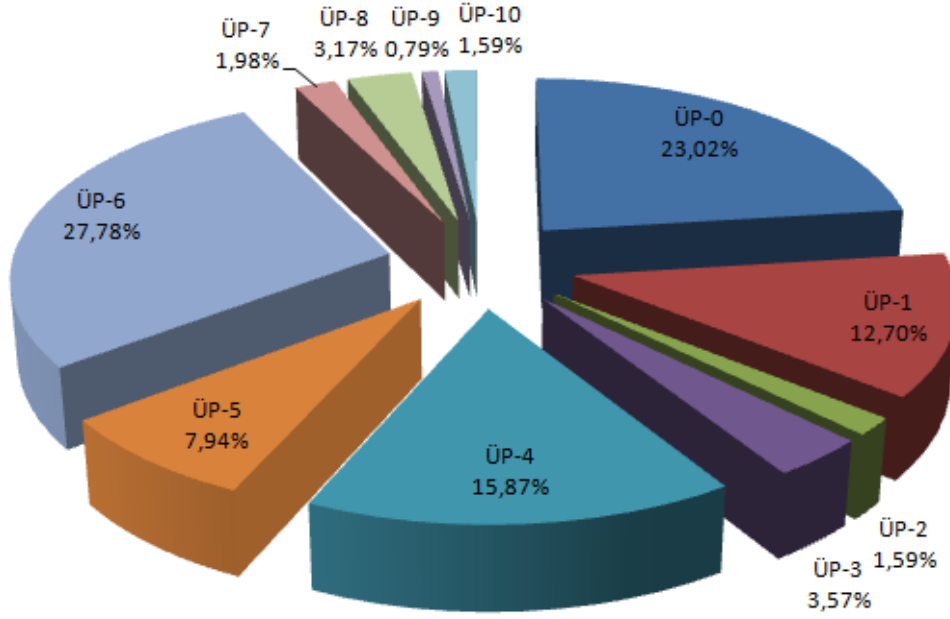
**Şekil 19** GP Kullanım Oranları

Üst ekstremitede uygulandığı tespit edilen 11 farklı pozisyon bulunmaktadır. Bu 11 pozisyonun birleşimleri sonucunda 12 farklı üst ekstremitte hareket kümesi oluşturulmaktadır.

Bu pozisyonlar içinden en yüksek kullanım oranına sahip olan ÜP-6 (% 27,78), ÜP-0 (% 23,02), ÜP-4 (%15,87), ÜP-1 (%12,70) ve ÜP-5 (%7,94) ‘üst ekstremitte temel pozisyonu’ olarak kabul edilmiştir. ÜP-7 (%1,98) kullanım değerinin çok düşük olması sebebiyle, diğer pozisyonlar ise uygulandıkları herhangi bir temel hareket kümesi bulunmadığından ‘üst ekstremitte temel pozisyonu’ olarak değerlendirilmemişlerdir (bkz: Şekil-20, Tablo-5).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Sonay Ödemiş*



Şekil 20 ÜP Kullanım Oranları

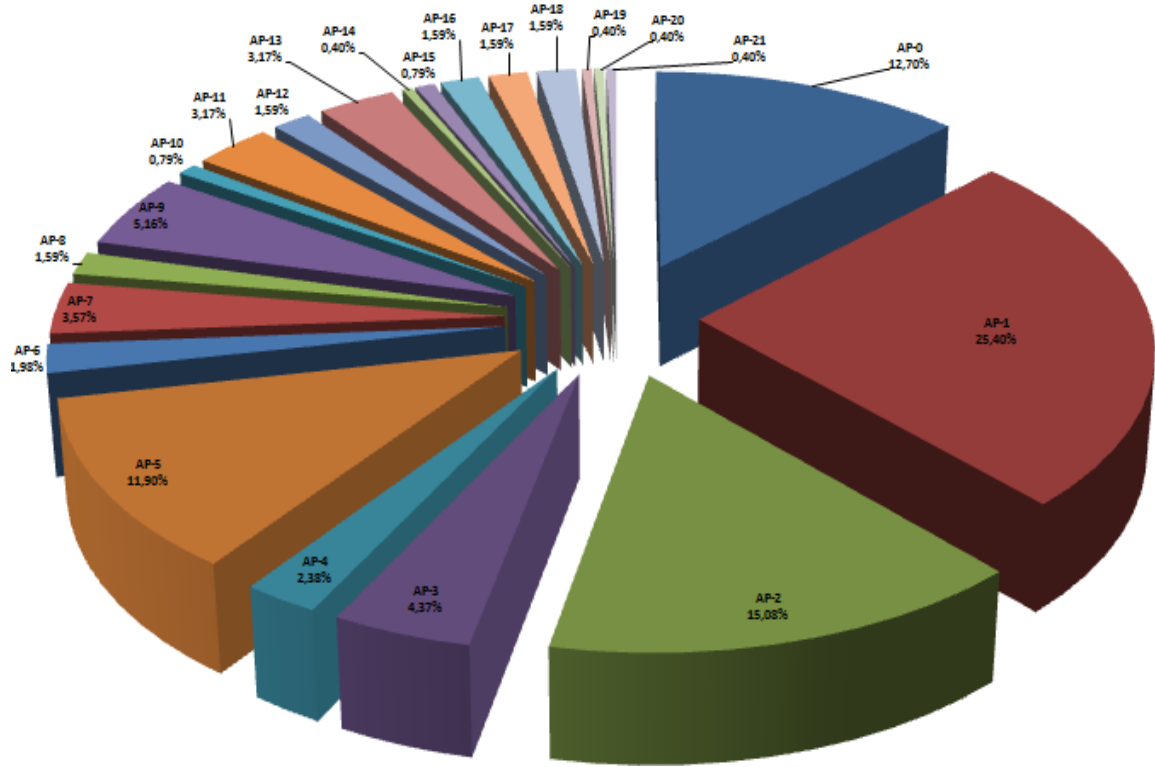
Alt ekstremitede uygulanan 22 farklı pozisyon bulunmaktadır. Bu 22 pozisyonun birleşimleri sonucunda 19 farklı alt ekstremitte hareket kümesi oluşturulmaktadır.

Bu pozisyonlar içinden en yüksek kullanım oranına sahip olan AP-1 (%25,40), AP-2 (%15,02), AP-0 (%12,70) ve AP-5 (%11,90) ‘alt ekstremitte temel pozisyonu’ olarak kabul edilmiştir. (bkz: Şekil-21, Tablo-7).

Diğer alt ekstremitte pozisyonlarının, kullanım oranları (bkz: Şekil-21) ve alt ekstremitte hareket kümelerindeki kullanımları (en az 1 kullanım) (bkz: Tablo-7) dikkate alındığında, ‘alt ekstremitte temel pozisyonu’ olarak kabul edilmeleri uygun görülmemiştir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Sonay Ödemiş



Şekil 21 AP Kullanım Oranları

### Referanslar

- Keskin, Enver. 1975. *Enver Keskin'le Halk Oyunları Öğrenimi*. Ankara: Kadioğlu Matbaası
- Ülgen, Kasım. 1944. *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları, Kitap-1 Erzurum Oyunları*, İstanbul: Kars Halkevi Yayınları
- Kahveci, Leyla, Eşref Aykan, Lütfü Gülşen. 1968, *Müzikli ve Açıklamalı Halk Dansları 1*, Ankara: Atam Matbaası
- Gazimihal, Mahmut Ragıp; 1957, “Halk Oyunlarımızın Ana Figürleri”, *Türk Folklor Araştırmaları*, İstanbul: Türk Folklor Derneği Yayını. (97)
- Aksoy, Mukadder. 1999. *Halk Danslarımız ve Sahne Düzenlemesi*, Aydın: Yayınlanmamış kitap
- Cönger, Mümtaz. 1967. *Milli Oyun Çalışmaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Kayan, Nebi. 2012. Kişisel Görüşme. İstanbul. İzmir-WEB

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Sonay Ödemiş*

- Ötken, Nihal 2002. “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik Analizi” İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul, Türkiye
- Ötken, Nihal; 2003, “Zeybek Türü Oyunların Yapısal Özellikleri”, *Motif Halk Oyunları Eğitim Derneği Dergisi*, (35-36): 18-21/14-17
- Ötken, Nihal. 2011. *Türk Halk Oyunları'nda Hareket Analizi*, İstanbul: Yalın Yayıncılık
- Bayatlı, Osman. 1942. *Bergama'da Milli Oyunlar*. İzmir: Cumhuriyet Matbaası.
- Bayatlı, Osman. 1943. *Zeybek Oyunları ve Havaları*. İzmir: Nefaset Matbaası
- Yapım, Servet. Tarihsiz. *Belgelerle Zeybek Öğreniyorum İzmir-2*, Denizli: Servet Kasetçilik
- Ödemiş, Sonay. 2007. “Aydın İli Germencik İlçesi Zeybek Oyun Müziklerinin İncelenmesi” İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Bitirme Çalışması, İstanbul, Türkiye
- Ödemiş, Sonay. 2012a. “Halk Oyunları Notasyon Sistemi Denemesi-Hareket Portesi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Türkiye
- Ödemiş, Sonay. 2012b. Aydın Harmandalı Zeybeği'nin Yapısal ve Anatomik Analizi", Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu, Ödemiş, İzmir, 06-07 Eylül 2012, *Zeybek Ateşi, Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri*, (Yay. Haz. Prof. Dr. Metin Ekici, Yrd. Doç. Dr. Günver Güneş),2013, ISSN: 978-975-98971-8-5, Yerel Ofset, İzmir
- Yazıcıoğlu, Vehbi. 1983. “Bergama Zeybek Oyunları Öğretimi”, *Türk Halk Müziği ve Oyunları*. 1(8) Mansur Kaynak Yayınları

**Diskografi**

- Kayan; Nebi, 2009, Ötme Bülbül Zeybek Dansı İcrası, Video Görüntü, Mert Talu Kişisel Arşivi; 2009, İTÜ TMDK Prof. Dr. Ercüment Berker Dokümantasyon Merkezi ve Kütüphanesi, İstanbul 2012
- Kayan; Nebi; 2009, Ötme Bülbül Zeybek Dansı Hakkında Yapılan Söyleşi, Video Görüntü, Mert Talu Kişisel Arşivi-2009, İTÜ TMDK Prof. Dr. Ercüment Berker Dokümantasyon Merkezi ve Kütüphanesi, İstanbul



## TÜRK MÜZİK DEVRİMİ

### 1924'DEN 2012'YE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Süleyman Tarman<sup>1</sup>  
str@muzikegitimcileri.net

#### *Abstract*

#### *Turkish Music Revolution: An Overall Evaluation from 1924 to 2012*

*In this paper there will be an evaluation of 88 years of Turkish Music Revolution from 1924 to 2012, which starting from Music Teachers College in the frame of Atatürk's revolutions. In this context there will be belowing titles:*

*An overview of professional music education schools*

*An overview of Turkish State Music Ensembles*

*An overview of Turkish Composers and Performers*

*Results and Recommendations*

---

<sup>1</sup> Prof. Dr.;OMÜ Samsun Devlet Konservatuarı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

**Ülkemizdeki Müzik Eğitimi Kurumlarının Genel Durumu**

***Konservatuvarlar***

Bugün halen sürüp gitmekte olan ve özellikle de mesleki müzik eğitimi kurumlarımızı etkileyen konuların başında Türk Müziği, Batı Müziği kavgası gelmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde sadece Batı Müziği teknikleriyle müzik öğretimine ve Batı Müziği çalgılarına yer verilmiştir. Musiki Muallimin devamı olan Devlet Konservatuvarı da aynı anlayışla kurulmuştur. Başka bir deyişle geleneksel müziklerimiz ve çalgıları bu kurumlarda kendine yer edinememiştir.

Buna bir tepki ya da karşı duruş olarak, ülkemizde Devlet Türk Müziği Konservatuvarları kurulmuştur. Bazı üniversitelerimizin –aslında adı açıkça söylenmeyen– Devlet ‘Batı Müziği’ Konservatuvarları, bazı üniversitelerimizin de –adı açıkça söylenen– Devlet Türk Müziği Konservatuvarları vardır ve bunların toplam sayısı 2012 yılı sonlarında 37’i bulmaktadır.

Devlet ‘Batı Müziği’ Konservatuvarlarımızdan çok azı dışındaki diğerleri, ne yazık ki işlevsel olmaktan uzaktır. Artık neredeyse her üniversite bir konservatuvar kurmakta, buna karşın birçoğu çeşitli nedenlerle ders verecek öğretim elemanı bulamamaktadır. Her ne kadar çalgısında çok iyi icracı gençler yetişmekte ise de, bu gençler üniversitede öğretim elemanı olabilmek için gerekli ön koşul olan ALES ve ÜDS sınavlarında başarılı olamamaktadırlar. Çünkü bu ön koşullar, aralarında hiçbir müzikçinin/sanatçının olmadığı karar vericiler tarafından hazırlanmaktadır.

Devlet Türk Müziği Konservatuvarlarımızın hali ise daha da kötüdür. Halen birçok geleneksel çalgının öğretimine ilişkin sistemli metotlar yazılmamış, çalgıların teknik özellikleriyle ilgili (tel boyu, sap uzunluğu vb.) standartlar belirlenememiş, Türk Müziğinin kuramsal temellerine ilişkin kavramlar üzerinde herkesçe anlaşılabilir terimler geliştirilememiştir.

Kasım 2010 tarihinde Ankara’da yapılan konservatuvar müdürleri toplantısında beş üniversitemizin Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, kendi öğrencileri ile birer konser gerçekleştirmiştir. Bunlardan izleme şansına eriştiğim iki tanesinin konseri ne yazık ki halen ‘yüz ağartacak nitelikte değildir’.

Konser sırasında gördüğüm manzara şudur: Bir üniversitemizin öğrencileri baştan sona zikir eşliğinde ilahiler seslendirmiş, diğer bir üniversitemiz ise sahneye sözde kendi öğrencisi olarak şalvarlı ve pala bıyıklı davul-zurnacıları çıkarmıştır. Görüleceği üzere nitelik sorunu halen

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

aşılammıştır. İcracı yetiştiren konservatuvar cephesi bu durumdayken, öğretmen yetiştiren ve günümüzde eğitim fakültelerine bağlı olan Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında ise durum daha iyidir.

***Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları***

1924’de kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin devamı olan Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Programı’nda ilk kez ilk 1979 yılında bağlama öğretimine başlanır. Bugün, Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda profesör olan Mehmet Akbulut, öğrenciliğinde okula ilk kez bağlamayla gelmeye başladığında özellikle son sınıf öğrencileri buna çok tepki gösterirler. Sonradan aynı kurumda öğretmenliğe başlayan Akbulut’un önerisiyle ve bölüm öğretmenler kurulunun tartışmalı geçen oturumuyla, kuruluşundan tam 55 yıl sonra ‘Okul Çalgıları Dersi’ adı altında toplu olarak bağlama öğretimine başlanır. Daha sonra bağlama, aynı kurumda o tarihlerde henüz asistan olan Prof. Ertuğrul Bayraktar’ın\*, Aşık Veysel’in “Uzun İnce Bir Yoldayım” türküsünü orkestra ve bağlama grubu için düzenlenmesiyle ilk kez okul orkestrasında yer alır ve bunu diğer türküler izler. Okulun sonraki orkestra öğretmenlerinden Yakup Kıvrak ise bütün tepkilere karşın başta bağlama olmak üzere kanun, ud, ney ve zurna gibi çalgılara orkestra derslerinde ve konserlerinde ‘solist çalgı’ olarak yer verir.

Ayrıca günümüzde müzik öğretmenliği programlarında, bağlamanın yanı sıra ud, kanun gibi çalgıların öğretimi de yapılmakta, toplu dersler arasında ise Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği dersleri yer almaktadır. Ülkemizde 2012 yılı sonlarında eğitim fakültelerine bağlı 23 müzik öğretmenliği anabilim dalı vardır.

***Güzel Sanatlar Fakülteleri (GSF) Müzik Bölümleri***

Ülkemizde 2012-2013 öğretim yılı başında programlarına öğrenci alan 15 GSF-Müzik Bölümü bulunmaktadır. Konservatuvarı ya da eğitim fakültesi müzik öğretmenliği bulunan üniversitelerin, bunlara ek olarak bir de GSF Müzik Bölümü de açıyor olması gerçekten düşünülmesi gereken bir konudur. Ayrıca bu kurumlarda verilen mesleki müzik eğitiminin niteliği ve boyutu da tartışmalı bir konudur.

---

\* Halen Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

***Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri (AGSL)***

Mesleki müzik eğitimi kurumlarımızdan biri de ilk kez 1990 yılında eğitim öğretime başlayan Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'dir. Ancak bundan bir süre önce ülkemizde bulunan az sayıdaki spor liseleri kapatılarak güzel sanatlar lisesine dâhil edilmiş ve okulun yeni adı Anadolu Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi olmuştur. 2012-2013 öğretim yılı başında ise ülkemizde 90 AGSL bulunmakta, bu okullarımızdaki 950 derslikte, 2075 öğretmen ve 18935 öğrenciyle eğitim-öğretim yapılmaktadır (MEB 2012).

İlk kuruluşunda Müzik ve Resim olmak üzere iki bölümü bulunan bu okullarımızın müzik programları da kuruluşundan tam 15 yıl sonra, 2005 yılında ne yazık ki Türk Müziği – Batı Müziği kavgasının içine çekilmiştir. Müzik bölümü dersleri altında yer alan çalgı, koro ve orkestra dersleri, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hüseyin Çelik'in bir talimatıyla Türk Müziği Çalgıları - Batı Müziği Çalgıları, Türk Müziği Koro Eğitimi – Batı Müziği Koro Eğitimi, Türk Müziği Çalgı Toplulukları – Batı Müziği Çalgı Toplulukları şeklinde ikiye bölünmüştür. Bunun gerekçesi ise oldukça ilginçtir. Güzel Sanatlar Liselerinden birinin konserini izleyen Bakan, programda hiç Türk eseri yer almadığını görünce sinirlenir ve bir talimatla sorunu çözer. Böylece benim, o yıllarda Hacettepe Üniversitesi'nde program geliştirme üzerine daha ikinci yüksek lisansımı yaparken hazırladığım ve 1998 yılında Talim Terbiye Kurulu'ndan –aralarında hiç müzikçi olmadığı için– bin bir güçlükle geçirdiğim Güzel Sanatlar Lisesi Ders Programları geçerliğini yitirir. Bugün aradan 6 yıl geçmiş olmasına karşın, –olmayan– Türk Müziği çalgısı öğretmenleri, halen bu derslerin programlarını hazırlamakla uğraşmaktadırlar. Özetle yapılması gereken şey kavgayı ve kamplaşmaları bırakarak müziğe Türk Müziği – Batı Müziği penceresinden değil 'müzik' olarak bakabilmektir.

***Genel Müzik Eğitimi***

İlköğretim okullarımızda 'Genel Müzik Eğitimi' kapsamında verilmekte olan müzik eğitimi ise daha da içler acısıdır. "Sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için ayırım gözetmeksizin herkese yönelik, asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan" (Uçan 2005:31) ve haftada bir saat yapılan müzik derslerini, Milli Eğitim Bakanlığı her fırsatta programdan kaldırmaya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

çalışmaktadır. “Oysaki bilimsel araştırmalar, küçük yaşlarda başlayan düzenli bir müzik eğitiminin, genel akademik başarıyı pozitif olarak etkilediğini göstermektedir” (Tarman 2006:19).

Tarihte birçok filozof, müziği eğitimin önemli bir parçası olarak kabul etmiştir. Platon (MÖ.427-347) müziği “Ritim ve Armoni, insan ruhunun derinlerinde, ruh ve beden arasında duran, vücudun zarafetini ve insan zekâsını öne çıkaran, doğru yolda olunduğunun tek ve en güçlü göstergesidir” şeklinde açıklamıştır. Konfüçyüs (MÖ.552-479) müziğin kişisel ve toplumsal gücüne işaret etmiş, “Üstün insan, müziği, kültürün mükemmelleşmesi yolunda kullanan insandır. Müzik yaygınlaştığında, insanlar arzularına ve ideallerine ulaştığında, büyük ulusların ortaya çıktıklarını görebiliriz” demiştir. Aristo (MÖ.384-322) ise “iyi bir karaktere ulaşmada erken ve yoğun bir müzik eğitiminin önemini” vurgulamıştır. Ortaçağ boyunca müzik; geometri, astronomi ve aritmetikle birlikte, eğitimin dört temel boyutundan biri sayılmıştır (Tarman 2006: 9).

İşte yukarıdaki nedenlerle, toplum ve insan yaşamında bu derece önemli yer tutan ve başkaca hiçbir sanat formuna benzemeyen müzik konusunda karar vericilerin eğitimi büyük önem taşımaktadır. Eğer bu karar vericilerin gelecekte bir gün, müziğin bir eğlence aracı olmasından öte, bir ulusun kültürünün dünyaya açılan penceresi olduğunu kavramalarını sağlayabilir ve müzikten bu şekilde de zevk alabileceklerini öğretebilirsek, kendimizi müzik devriminde başarıya bir adım daha yaklaşmış sayabiliriz. Bunun önemini derslerimde çoğu zaman şöyle vurgulamışım: “Eğer karar vericiler, çocukken müzik derslerinden acı çekmek yerine zevk almış olsalardı bugün böyle olmazdı”. Bu konudaki görev, gerçekten ayakları yere basan bir ilköğretim müzik programı ile Milli Eğitim Bakanlığına düşmektedir. İlköğretim müzik programı nota öğretimi ve blok flüt çalma gibi sevimsiz konulardan kurtarılıp sadece müzik kültürü ve beğeni eğitimi kazandıracak şekilde düzenlenmeli, müzik dersleri okul öncesinden başlamak üzere sadece müzik öğretmenleri tarafından yürütülmelidir. Halen yürürlükte olan 2007 tarihli ‘İlköğretim Müzik Dersi Öğretim Programı’nın 1. ve 5. sınıflar arasını kapsayan kısmı kulaktan öğretim, Orff, Kodaly ve Dalcroze gibi öğretim yöntemlerini kapsamaktadır. Bu yaklaşım hem bilimsel hem de günceldir. Ancak 6. ve 8. sınıfların programları incelendiğinde yine nota öğretimi, aksak ölçüler vb. teknik konuların yer aldığı görülmektedir. İşte bu yaklaşım –yukarıda daha önce de belirtildiği üzere– öğrencilerin müzik derslerinden zevk almak yerine, acı çekmelerine neden olmaktadır.

### **Ülkemizdeki Devlet Müzik Toplulukları**

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

2012 yılı sonlarında Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak çalışmalarını sürdüren Senfoni Orkestraları, Operalar, Türk Halk Müziği Koroları, Klasik Türk Müziği Koroları ile diğer müzik toplulukları dökümü aşağıda verilmiştir.

***Senfoni Orkestraları (6)***

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (Ankara)  
İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası  
İzmir Devlet Senfoni Orkestrası  
Antalya Devlet Senfoni Orkestrası  
Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası  
Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası (Mersin)

***Operalar (6)***

Ankara Devlet Opera ve Balesi  
İstanbul Devlet Opera ve Balesi  
İzmir Devlet Opera ve Balesi  
Mersin Devlet Opera ve Balesi  
Antalya Devlet Opera ve Balesi  
Samsun Devlet Opera ve Balesi

***Türk Halk Müziği Koroları (4)***

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu  
İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu  
Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu  
Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosu

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Süleyman Tarman

*Klasik Türk Müziği Koroları (8)*

İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Diyarbakır Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Elazığ Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Mersin Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

*Diğer Topluluklar (9)*

Devlet Halk Dansları Topluluğu

Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu

İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu

İstanbul Devlet Modern Folk Müzik Topluluğu

İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu

İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu

Edirne Devlet Türk Müziği Topluluğu

Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu

İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu

*Yöresel Müzik ve Oyun Toplulukları (4)*

Edirne Roman Müzik Topluluğu

Nevşehir Hacıbektaş Semah Topluluğu

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

Kırşehir Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu

Keskin Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğu

Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk'ün ve devletin himayesinde sadece iki kurum vardı. Bunlar 1924'de İstanbul'dan Ankara'ya taşınan Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası ve Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti'dir. Bugün ise 'resmi devlet kurumu olarak' 37 tane müzik topluluğu vardır. Bu topluluklardan senfoni orkestraları ile operaların aynı illerde yer aldığını söylemek mümkündür. Ayrıca bunlar bölgesel olarak daha çok orta, batı, kuzey ve güney bölgelerimizdedir. Coğrafik dağılım bakımından doğu ve güney doğu bölgelerimizde senfoni orkestrası ve operaların bulunmadığı görülebilir. Bu nedenle Kayseri, Malatya, Gaziantep, Diyarbakır ve Erzurum gibi büyük illerimizde de senfoni orkestraları ile operalar açılmalıdır. Bunlara ek olarak Kültür Bakanlığına bağlı Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Korolarının da sadece üç doğu ilimizde bulunduğu görülmektedir. Bu korolarımızın sayıları da artırılmalı, coğrafi olarak homojenlik sağlanmalı ve bütün bölgelerdeki vatandaşlarımız, her türde 'nitelikli' müzik dinleme olanaklarına kavuşturulmalıdır. Bütün bunlar, biraz ileride söz edilecek olan 'Ulusal Müzik Politikası' oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır.

Bugün ülkemizde Kültür Bakanlığı'na bağlı müzik topluluklarının yanı sıra, yukarıda söz edilmeyen birçok başka müzik toplulukları da vardır. Bunların başlıcaları arasında TRT Çoksesli Korosu, Bilkent Senfoni Orkestrası, Eskişehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası, Tekfen Filarmoni Orkestrası ve Orkestra Akademik Başkent sayılabilir.

Burada yeri gelmişken sivil toplum örgütlerimizin oluşturmuş olduğu ve tamamen gönüllülük sistemine dayanan bazı topluluklara da kısaca değinmek yerinde olur. Bunlar arasında ise Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) 'Öğretmenler Orkestrası', 'Öğretmenler Korosu', Çankaya Belediyesi '1000 Çocuk Korosu', Devlet Tiyatrosu Opera ve Balesi Çalışanları Yardım Vakfı (TOBAV) 'Cumhuriyetin Temeli Kültürdür Koroları' ile Türkiye Polifonik Korolar Derneği'nin (TPKD) koroları sayılabilir. Örneğin TPKD tarafından düzenlenen ve 2012 yılında 17.si yapılan 'Türkiye Korolar Şenliği'ne bütün yurttan çeşitli müzik türlerindeki korolar katılmakta ve her yıl 5000'in üzerinde çocuk, genç ve yetişkin bu festivalde şarkı söylemektedir.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

Bunların yanı sıra çeşitli kültür/sanat vakıflarının organizasyonu ile bazı şehirlerimizde her yıl müzik festivalleri düzenlenmekte ve bu festivallerde birçok dünya ve Türk sanatçıları ile müzik toplulukları sahne almaktadır.

### **Besteci ve İcracılar**

Cumhuriyetin ilk yıllarında, ülkemizde bulunan ve Batı Müziği teknikleriyle eser yazacak besteci sayısı parmakla gösterilecek kadar azdı. Hatta Atatürk'ün en büyük isteği 'Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişlerin, söyleyişlerin toplanması, onların bir an önce, genel son müzik kurallarına göre işlenmesiydi.' Çünkü o, bu şekilde Türk ulusal müziğinin yükselbileceğine, evrensel müzikte yerini alabileceğine inanmıştı. İşte bu inancın bir uzantısı olarak cumhuriyetin daha ilk yıllarında yurt dışına öğrenim görmek üzere yetenekli gençler gönderildi ve bestecilik teşvik edildi. İlk bestecilerimizin başında Türk Beşleri olarak adlandırdığımız; Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin gelmektedir. Bu bestecilerimizin her biri kendi anlayışına uygun müzikler yazmış ve bu eserler bütün dünyada seslendirilmiştir. Türk Beşlerini; ikinci, üçüncü ve genç kuşak bestecilerimiz izlemiş ve 2011 yılı başlarında ülkemizin yetiştirdiği bestecilerin sayısı 150'nin üzerine çıkmıştır. 1920'li yıllarda Ankara'da piyano dahi bulunmazken, bugün adını bütün dünyanın tanıdığı ve ülkemizi yurt dışında başarıyla temsil eden piyanistlerimiz, kemancılarımız, flütçülerimiz ve burada sayamayacağımız kadar çok sanatçımız vardır. Bütün bunlar Atatürk'ün başlatmış olduğu müzik devriminin sonuçlarıdır, başarısıdır.

Ancak bu başarılar karşın; Aralık 2010 tarihinde kamuoyunda müzik adına peş peşe gelen önemli tartışmalar yaşanmıştır. Kendini –sözde– tarihçi olarak nitelendiren bazı kişiler, hangi amaca hizmet ettiklerinin farkında olmaksızın, çeşitli medya araçlarını kullanarak kamuoyuna Atatürk'ün başlatmış olduğu Türk Müzik Devrimi'nin başarıya ulaşmadığını pompalamaya başlamış ve işi cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri olarak adlandırdığımız "Türk Beşleri"ni karalayacak kadar ileri götürmüşlerdir. Gerekçeleri ise ciddiyetten uzak ve komiktir. Onlara göre "Türk bestecilerinin eserleri ıslıkla çalınabilecek kadar güzel değildir, yeterince bilinmemektedir".

Unutulmamalıdır ki Atatürk'ü müzik devrimi yapmaya zorlayan şey 'müziğin niteliksiz oluşu' ve 'salt bir eğlence aracı' olarak görülmesidir. Onun için müzik, sadece bir eğlence aracı değil, 'bir ulusun yüksek kültürünü yansıtan önemli bir uygarlık ölçütü'dür.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

İşte yukarıda söz edilen kimseler, müziği henüz bir eğlence aracı olarak görmekten öteye gidemedikleri için bu tür suçlamalarda bulunmuşlardır. Ancak bunlara verilecek yanıt hiç de gecikmemiştir.

Takvimler 2011 yılının ilk gününü gösterirken yukarıdaki suçlamalara verilen en güzel ve anlamlı yanıt hem ülkemizin gururu, hem de dünyanın önemli çağdaş besteci ve piyanistlerinden birisi olan Fazıl Say’dan gelmiş, 1 Ocak 2011 günü Türk Ulusal televizyon kanallarından birinde Fazıl Say’ın yeni bestelediği ‘İstanbul Senfonisi’ yayınlanmıştır. Sonradan canlı olarak da izleme olanağı bulduğum ve değerli orkestra şefimiz Gürer Aykal yönetiminde seslendirilen bu yedi bölümlü eser; gerek besteleme tekniği, gerek bölüm başlıkları (Nostalji, Tarikat, Sultan Ahmet Camii, Hoş Giyimli Genç Kızlar Adalar Vapurunda, Haydarpaşa Garı’ndan Anadolu’ya Gidenler Üzerine, Alem Gecesi ve Final) ve gerekse orkestrada solist olarak yer verilen Türk çalgıları (ney, kanun, bendir, kudüm) bakımından Atatürk’ün işaret ettiği ‘Ulusal Yüksek Türk Kültürü’nü dünyaya yansıtan, evrensel ölçütlerde çağdaş bir Türk eseridir. Bestecisi Türk, çalgıları Türk, çalanlar ve yöneten Türk’tür.

*Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik* isimli kitabımın ‘Radyolarda Türk Müziği Yasağı ve Kaldırılması’ başlıklı bölümünde yer alan şu cümleler bugün bulunduğumuz noktayı ve Türk Müzik Devriminin başarıya ulaşip ulaşmadığı sorusunu daha iyi açıklamaktadır: “Atatürk, musikimizin tarihini araştırdı, doğru dürüst cevap alamadı. Nazariyatını sordu, iki cümleyi yan yana getiremedik. Eserleri tahlil ettirmek istedi, sathından daha derinlere inemedik... ‘En büyük mürşit ilimdir’ diyen büyük insan, bu aydın gençlerimizi o tarihte karşısında bulsaydı, memlekette ne alafranga-alaturka davası ne de sanat fukaralığı bulunurdu” (Tarman 2011:195).

İşte o tarihlerde sayısı parmakla gösterilecek kadar az olan besteci ve icracılarımız ile yukarıda söz edilen aydın gençlerimiz bugün iş başındadır ve onun değerlerine konuşarak/yıkarak değil üreterek/yaparak sahip çıkmaktadırlar.

Aynı olayla ilgili olarak başta MÜZED olmak üzere, TPKD ve TOBAV gibi başlıca sivil toplum örgütlerimiz ile çağdaş müzik kurum ve kuruluşlarımız, mesleki müzik eğitimi kurumlarımız, müzik yazarlarımız, besteci ve sanatçılarımız tepkilerini yazılı ve görsel basında dile getirmişlerdir. Bu tepkiler, sonradan ilgili yayıncı kuruluşların cezalandırılmasına neden olmuştur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

### **Sonuç ve Öneriler**

Atatürk'ün müzik devrimi, aynı zamanda onun belirlemiş olduğu bir 'Ulusal Müzik Politikası'dır. Bugün sahip olduğumuz müzik kurumlarının ve bu kurumlardan yetişen müzikçilerin çoğu bu politikanın birer ürünüdür. “Müzik devrimi başarılı olmuş mudur?” sorusunu evet ya da hayır şeklinde cevaplamak doğru değildir. Hem başarılı hem de başarısız yönleri vardır. Ancak onun ölümüyle birlikte yukarıda söz edilen ulusal müzik politikası zamanla yok olmuş ve devletçe müziğe verilen önem her geçen gün daha da azalmıştır. Oysa gerek birey ve gerekse toplum yaşamında müziğin büyük önemi vardır. Bu nedenle bütün ilgili kurum, kuruluş ve kişiler ön yargısız olarak bir araya gelmeli, 21. yüzyılı yaşadığımız şu günlerde yeniden bir 'Ulusal Müzik Politikası' oluşturulmalıdır. Bu politikanın bir gereği olarak;

‘Her üniversiteye bir konservatuvar’ anlayışından vazgeçilmeli, konservatuvar mezunu gençlerin hali hazırda kurulu, ancak işlevsiz konservatuvarlarda öğretim elemanı olabilmeleri için –YÖK tarafından– gerekli düzenlemeler yapılmalıdır.

Konservatuvar ya da müzik öğretmenliği programı bulunan üniversitelerde, GSF müzik bölümleri açılmasına izin verilmemeli, buralarda bulunan müzik bölümleri kapatılmalıdır.

İlköğretimden yükseköğretime kadar, müzikle ilgili çeşitli konulardaki karar vericilerin içinde ne yazık ki müzik eğitimcileri bulunmamaktadır. Bu nedenle gerek YÖK Yürütme Kurulu'nda ve gerekse Talim Terbiye Kurulu'nda müzikçi ve sanatçı üyelere mutlaka yer verilmelidir.

Bestecilik yeniden devlet tarafından teşvik edilmeli, orkestra, opera ve korolarımızda Türk bestecilerinin eserlerine özellikle yer verilmelidir.

23.01.2007 tarih ve 26412 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan ve halen yürürlükte olan Telif Hakları Yönetmeliği'nin 8. maddesinde müzik eserleri (besteler, düzenlenmeler vb.) tanımlı değildir. Bu maddeye –D bendi olarak– ‘Müzik Eserleri’ başlığı eklenmeli ve katsayısı belirtilmelidir. Başka bir deyişle telif hakları konusu besteciyi ve yayıncıyı gözetecek şekilde yeniden ele alınmalıdır.

Ülkemizin coğrafik bakımdan bütün bölgelerini kapsayacak ve nitelikli müzik yapacak yeni devlet müzik toplulukları kurulmalıdır. Bu kapsamda Kayseri, Malatya, Gaziantep, Diyarbakır ve Erzurum gibi büyük illerimizde senfoni orkestraları ile operalar açılmalı, sadece üç doğu ilimizde bulunduğu görülen devlet halk ve sanat müziği korolarının sayısı artırılmalıdır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Süleyman Tarman**

Mesleki müzik eğitimi kurumlarından mezun olan ve iş bulmakta zorlanan gençlerimiz bu yeni müzik topluluklarında işe koşulmalıdır.

Radyo ve televizyon kuruluşları, eğlence amaçlı müzik programlarının yanı sıra, kültür ürünü olan ‘nitelikli’ müzik yayınlarına da ağırlık vermeli, bunların seçiminde müzikologlardan yararlanmalıdır.

Kültür Bakanlığı’na bağlı, devletin müzik politikalarını oluşturacak ve bunlara yön verecek bir ‘Ulusal Müzik Konseyi’ kurulmalı, devletin ‘Ulusal Müzik Politikası’, bu konsey tarafından oluşturulmalı, yürütülmeli ve izlenmelidir. Besteciler, müzik eğitimcileri, müzikologlar, yapımcılar ve yayıncılardan oluşacak konsey, çalışmalarını politik kaygılardan uzak olarak sürdürmelidir.

#### **Referanslar**

MEB 2011 - 2012 Örgün Eğitim İstatistikleri, [Erişim: 1 Ekim 2012]

<http://sgb.meb.gov.tr/www/milli-egitim-istatistikleri-orgun-egitim-2011-2012/icerik/68>

Uçan, Ali. 2005. *Müzik Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Tarman, Süleyman. 2006. *Müzik Eğitiminin Temelleri*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

Tarman, Süleyman. 2011. *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*. Ankara: Müzik Eğitimi Yay.

## BAĞLAMADA YATAY ÇOKSESLİLİK

Turgay Gündoğdu<sup>1</sup>  
turgaygundogdu88@gmail.com

### *Abstract*

#### *Horizontal Polophony In Baglama*

*Anatolia is a substantial region with a history of thousands of years and civilisations having existed on it. As a result of archeological excavations, many musical instruments which were played by these many civilisations in their lifetime periods have been unearthed in Anatolia, which also hosted these establishments in their cultural and artistic life. Baglama, which has been played commonly by Turkish society and has existed from about 1600 BC until today, is one of these instruments.*

*Baglama, which is used in almost all the regions of Anatolia, possesses the polyphonic structure within the traditional performing technique. In pieces of music performed along with baglama, it is seen that, apart from the double interval which also varies according to the chord system, quartette intervals and quintette intervals accompany the tune and support the polyphonic structure. In this study, answers are sought to the question of “How can polyphonic structure be possible in Turkish Folk Music tunes?” through embracing ‘the quartette harmony system’ developed for Turkish Folk Music by Kemal İlerici. In tunes chosen among the repertoire of Turkish Folk Music, in order to construct a polyphonic structure, two baglamas have been used and progression characteristics of the gamut which the tune belongs are taken into consideration.*

*Different approaches from the mentioned insight can be developed and a method can be devised in this field. Then again, this study is also aimed at guiding the scholars interested in this subject matter.*

---

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

### **Giriş**

Bir toplumun/topluluğun müzik kültürünün gelişmişliğinde çokseslilik tek ölçü olarak görülmesi de onun önemli etkenlerden biri olduğu düşünülebilir. “Geçmişte olduğu gibi bugün de gelişmiş ülkelerin uyguladığı müzik anlayışını ve çalışmalarını geliştirmekte olan ülkeler, müziklerinde uygulayarak bir takım arayışlar içerisine girmişlerdir. Bu anlayış içerisinde geleneksel müziğimizde de çokseslilik çalışmalarına değinilmiştir. Gerek batı tekniği ile yetişen ve yazan bestecilerimiz olsun gerekse geleneksel müziklerimizin içinden yetişen bestecilerimiz olsun bu yönde çalışmalar, denemeler yapmışlardır. Geleneksel müziklerimiz için yapılan çokseslilik çalışmaları beraberinde tartışmalara da yol açmıştır. “Türk Musikisi’nde nasıl bir çokseslilik olacaktır veya olmalı mı?” türünden sorular ve tartışmalar günümüzde de geçerliliğini korumaktadır” (Türkmen :2)

Gedikli (1988: 260) geleneksel müziklerin çokseslendirilmesi hususundaki görüşünü; “çokseslilik kavramını tam anlamadan, onun dayandığı temel ilkeleri bilmeden bazı teknikleri öğrenmeden, öteki sanatlar arasındaki yerini ve onlarla olan ilişkilerini incelemeyen, çoksesli müzik yapabilmek özellikle başka bir besteci tarafından tek sesli olarak planlanmış bir müzik parçasını ya da halk ezgisini çokseslendirmek mümkün müdür?” şeklinde belirtmiştir.

Bu düşünce ile beraber, nasıl bir çokseslilik anlayışı getirilmeli? Geleneğe yabancılaşmalı mı yoksa gelenek dahilinde mi olmalı? gibi farklı sorulara da cevap arar bir nitelik taşır.

“Geleneksel; uzun bir zaman içinde toplum tarafından oluşturulan, kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılan, toplumun üyelerini sağlam bir bağla birbirine bağlayan kökleşmiş manevi kültür öğeleridir. Toplumlara ayırt edici özellikler taşır. Kalıcılık ve değişim yeteneği gösterir. Gelenek toplumun özel niteliği özgünlüğüdür” (Bayraktar 1992: 95).

“Geleneğin çağdaş anlamda değerlendirilmesi geçmişe, geleneğe ve kültür mirasına sahip çıkarak özümlemek, bilim ışığında sürekli geleceğe açarak, günümüz gerçeklerine uygun yeni sentezler yapıp topluma sunmaktır. Geleneksel müziklerimizin çoksesli yapılmasının temelinde bu yeni arayışlar yatar” (Bayraktar 1992: 96).

### **Çoksesliliğin Kısa Tarihçesi**

#### ***Batı müziğinde çoksesliliğin kısa tarihçesi***

“İlk çokseslilik hareketlerine İtalya’ da “organum” adı ile rastlıyoruz” (Arseven 1959: 2007). “Organum çoksesliliğin ilkel biçimidir. Başlangıçta paralel iki ezgiden oluşuyordu. Bu niteliğiyle

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

daha çok ilkel bir kontrapuan (ezgiye karşı ezgi) kimliğindeydi” (Say 2006: 82). Çokseslilik denemeleri içerisinde yapılmış ilk çalışmaya örnek olarak Hucbold gösterilebilir. 840-930 yılları arasında yaşamış olan Hucbold, polifoni (çokseslilik) üzerine oldukça ciddi bir teori hazırlamıştı. “Daha sonraları ise Guido d’ Arezzo (995-1050) müzik hakkındaki birçok teorilerinin yanında, organumun prensiplerini tespit eden yazmalar bırakmıştır. Bu teorilerin temeli şu idi: ilk denemelerinde, her iki ses sestüş olarak başlar, üst parti melodik bir yürüyüş gösterirken, alt parti aynı derecede devam eder. İki ses arasında bir dörtlü aralığı meydana gelince inkişaf<sup>2</sup> eder, sonunda eser gene sestüş olarak biterdi. Eserlerin sonunda henüz kadans fikri yoktur. Daha sonraki denemelerde ise doğrudan doğruya paralel dörtlüler halinde çalışmalar yapıldı. Paralel dörtlülerden sonra paralel beşli ve sekizliler kullanılmaya başlandı.” (Arseven 1959: 2007). Organum genelde bir Gregorius ezgisine, dörtlü, beşli ya da oktav aralıklardan yapılmış ikinci bir sesin katılmasıyla gerçekleştirilirdi (Say 2006: 82).

“Yüzyıllar sonra *organum* adı altındaki çokseslilik sistemi yerini daha yeni bir buluşa terk edecektir: *dechant*. Bu isim altında gelişmiş ve ilk önce Fransa’da kullanılmış olan polifonik şekil XII. yüzyılda ortaya atılmış ve bilhassa XII. yüzyılda gelişmiştir. Bu sistemde ikinci ses daima esas melodinin üstüne konuldu ve genel olarak ikinci ses *irticalen*<sup>3</sup> söylenirdi. İki parti oktav (sekizli) ve beşli aralıklar ve kabil<sup>4</sup> olduğu kadar ters yürüyüşlerle geliştirildi” (Arseven 1959: 2008).

“Tecrübeler, incelemeler, yeni araştırmalar arttıkça yeni yeni buluşlar ortaya atıldı. Alt parti belli nota süreleri ile genişlerken üst parti ona zıt hareketler ve nota sürelerinden meydana gelmiş daha karışık bir melodi ortaya çıkarıyordu. İki ses arasındaki aralık daha küçük nota süreleri ile dolduruluyordu” (Arseven 1959: 2008).

Organum ve Dechant’ı, melodik ve ritmik bağımsızlığın kazanıldığı ünisonların, oktavların ve mükemmel beşlilerin konsonanslar olarak kabul gördüğü, üçlüler ve altılıların kullanılmaya başlandığı ikili, yedili, dörtlü ve dokuzluların disonans olarak kabul edildiği üç ve dört sesli polifonik çalışmaların yapıldığı dönemler izledi. 14. yüzyıl müziğine Ars Nova (Yeni Sanat) adı verildi. Bu yüzyılda taklik<sup>5</sup> ve kanonların kullanımı daha yaygın hale geldi. Dindışı müzik daha belirginleşti. “Bundan sonra zevkler geliştikçe, polifoni hakkında bilgiler arttıkça yeni yeni

---

<sup>2</sup> İnkişaf: Gelişme, gelişim.

<sup>3</sup> İrticalen: Doğaçlama

<sup>4</sup> Kabil: Olanaklı

<sup>5</sup> Taklit: Bir figürün (kolayca tanınabilecek bir ezgisel, ritmik tema’nın) farklı partilerde, farklı ses yüksekliklerinde tekrarlı şekilde kullanılması işlemi.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

imkanlar ve buluşlar ortaya çıkmış ve çokseslilik hareketi de daima gelişerek Palestrina'dan bu yana gelmiş büyük batılı bestecilerin gelişmesine zemin hazırlamıştır” (Arseven 1959: 2008).

***Türk Müziğinde Çoksesliliğin Tarihçesi ve İlerici Armonisi***

“Türk müziğini ilk kez çoksesli yazan kişinin Sultan V. Murat olduğu, şaşırtıcı bulunabilir. Sultan V. Murat Osmanlı padişahları arasında en çok batı tarzı eser vermiş olanıdır” (Sağlam 2001: 24). Armonilenen ilk halis Türk parçası Weber’ in *Oberon* operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır (Gazimihal 1928. akt. Türkmen 2007: 180). “Gerçek anlamda ise halk müziği, sanat müziği ve askeri müzik alanlarında geleneksel müzik yaşantısını yüzyıllar boyunca sürdüren Türk milletinin, çoksesli müzik kültürü; 1826 yılında II. Mahmut’un batıya açılma politikaları doğrultusunda oluşmaya başlamıştır. Batı sanat müziğinin devletçe benimsendiği ve yayılmasına yönelik atılımlar yaptığı bu dönem aynı zamanda yeni Türk müziğinin temellerinin atıldığı dönemdir” (Türkmen 2007: 180).

Muzıka-i Humayun’un kurulması ile başlayan ve batılı anlamda bir müzik kurumu olan bu okul beraberinde batı müziğinin yayılması ve batı müziğinin sınırlı olsa benimsenmesinin etkisiyle geleneksel sanat müziğimizin temsilcisi olan besteciler, piyano ve bando için marşlar yazmaya başlamışlardır (Türkmen 2007: 180).

Ülkemizde bilhassa Cumhuriyetin kuruluşundan sonra çokseslilik konusunda çalışmalar yapılmıştır. Atatürk’ün musikimizi başka milletlere, dünyaya dinletelim uyarıları bu çalışmaların daha bilinçli yapılmasına neden olmuş ve Avrupa konservatuarlarına bestecilik öğrenimi için gönderilen sanatçılarımız bu işe öncülük etmişlerdir.

Halil Bedi Yönetken’ in adlandırmasıyla Türk Beşleri olarak bilinen Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun gibi bestecilerimiz birçok türküyü iki veya üç partili olarak armonize etmişlerdir.

Çalışmanın giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere Türk müziğinde çokseslilik üzerine tartışmalar ve görüş ayrılıkları meydana gelmiştir. Bu görüş ayrılıklarını birkaç madde etrafında toparlayabiliriz;

a) Türk musikisi çok seslendirilmemeli. (Kaynak 1942: 11)

b) Türk musikisinde eskiye dokunulmasın, yeni Türk beste formunda eserler meydana getirilsin. (Türkmen: 7)



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

- c) Türk musikisini Klasik armoni anlayışı ile çokseslendirelim.(Bilgen 1986: 15)
- d) Türk musikişi akor anlayışı ile çokseslendirilemez. Yatay bir çokseslilik tekniği olan kontrpuan yöntemi ile çokseslendirilmelidir. (Arseven 1959: 2008)
- e) Bugünde birçok ünlü bestecimizin desteklediği üzerinde çalışmalar yaptığı Kemal İlerici “Dörtlü Armoni” sistemi ile çokseslendirilmeli. (Gedikli 1988: 261)

***Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni***

“Tüm bu düşünceler arasında İlerici armonisine ayrıca değinmekte yarar vardır. Bu alanda en somut ve yönlendirici çalışma hiç kuşkusuz İlerici’ye ait” (Türkmen 2007: 191). 1910’da Bolu’da doğan ve 1987 yılında Ankara’da ölen İlerici, Hasan Ferit Alnar ve A.Adnan Saygun’ dan batı müziği armonisi eğitimi aldı.“1954’te görgü bilgi artırma bursuyla Fransa’ya gidip bir yıl kaldı. Müzik dünyasının önde gelen kişileri ile görüştü ve geleneksel Türk müziğinin yapısından türettiği armoni sistemini tanıtip görüşler almaya çalıştı. Bu sistemi anlatan kitabı *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* 1970 yılında basıldı” “1970 ve 1981 yıllarında Milli Eğitim Basımevi tarafından 2 kez basımı yapılan bu kitabın içeriği ve ortaya konulan armoni düzeneğinin yazı tarihimizde alanının tek örneği olduğu; 1995 yılında Necdet Levent’in *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* adıyla ve 1999 yılında Tevfik Tutu’ ve Bahadır Tutu’nun *Dörtlü Armoni ve Türk Müziğinde Uygulanışı* adlı kitaplarıyla aslında Kemal İlerici’nin söz konusu kitabını tekrar ettiği söylenebilir. (Bestecilik bakımından) *Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitap toplam 555 sayfadır. Kitapla ortaya konulan armoni önermesi, önermeyle ilgili konular, uyarılar, öğüt ve açıklamalar toplam 88 sayfada ele alınmış olup tüm kitabın %15.85’lik bir bölümünü kapsamaktadır” (Sağlam 2001: 31). “Söz konusu kitap, adının işaret ettiği anlama uygun olarak ilk kez 1980 sonrası müzik öğretmeni yetiştirme programında yer alan 3.boyutla ilgili derslerde Türk müziğindeki uygulamaların ortaya konması hedeflerinin gerçekleştirilmesi açısından *Türk Müziği Armonisi Kuramı* ders kitabı olarak kullanılmıştır” (Sağlam 2001: 37).

İlerici’nin Türk Müziğinin ezgisel, düzensel, tartımsal ve makamsal yapısından, daha kısa deyişle geleneksel öğelerden geliştirdiği ve adına “Dörtlüsel Sistem” dediği bu yeni sistem batı sanat müziğine üç yüzyıl kadar egemen olan üçlüsel sisteme bir alternatif görünümündedir (Türkmen 2007: 191).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

Levent, sistem hakkında batıda da dörtlü sistemin var olduğunu belirtmekle beraber İlerici sisteminin Türk müziğinin yapısına uygun bir sistem olarak üretildiği görüşündedir (2009: Önsöz) Konumuz olan 'Dörtlü Armoni Sistemi' Batıda da irdelenmiştir. W.Karhaus *Das System der Musik* isimli kitabının üçüncü bölümünü *Quartenharmonik'e* (Dörtlü Armoni) ayırmıştır. Burada dörtlü aralıklı uyguların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımı ve buna benzer konular işlenmiştir. Uygu seslerindeki aralıkları dolayısıyla majör ve minör modların tamamen dışında ayrı bir kimliği olan dörtlü armoniye çağdaş müzik alanında ilgi duyulmamıştır. Kemal İlerici'nin yıllar boyu uğraşarak ortaya koyduğu 'Dörtlü Armoni Sistemi' yukarıda konu edilenden farklıdır. 'Türk Müziği'nin makamsal dokusu içine oturtulduğu için büyük bir değer ve önem kazanmıştır. (Levent 2009: önsöz)

“1945'lere değin belirli bir biçem (üslûp) birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında, ulusal bir okulun oluşmasına yönelik en kapsamlı ve etkili çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur. İlerici'nin Türk musikisinin geleneksel öğelerinden geliştirdiği bu dörtlüsel sistem, batı sanat müziğine üç yüz yıl egemen olan 'Üçlüsel Sistem'e bir seçenek oluşturmuştur. Geleneksel halk ve sanat musikimizin çok seslendirilmesinde kullanıldığı gibi Türk zevkine uygun özgün çoksesli müzik yaratmaya da elverişli olduğu eldeki örneklerden anlaşılmaktadır. Ayrıca bir sistem için önemli olan 'kendi içinde tutarlılık' ve 'öğretilebilirlik' özelliklerine de sahiptir. Bu nedenle günümüzde, aralarında bu satırların yazarının da bulunduğu birçok Türk bestecisi tarafından kullanılmakta ve bu yolla başarılı eserler üretilmektedir” (Gedikli 1988: 260-261). Sağlam, *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi* adlı kitabında 'İlerici Armonisi' ne eleştirel gözle bakarak kapsamlı bir çalışma ortaya koymuştur: *Türk Müziği ve Armonisi* adıyla ortaya konan armoni önermesinin son derece zararsız hatta yararlı bir teknik araç olarak kullanılacağına kuşku yoktur. Fakat bu önerme müzik eğitimi kurumlarına 'Türk Müziği Armonisi' kuramı olarak sokulur, bu adla veya 'Türk Müziğinde Çok seslendirme' adıyla açılacak derslerde ders kitabı olarak okutulur ve Türk müziği armonisi olarak öğretimi yapılırsa işte o zaman bu kitap ve içeriğini oluşturan armoni önermesinin Türk müziği armonisi olup olmadığının değerlendirilmesi zorunluluk olur. Bu zorunluluk, bilimin doğal yasasından kaynaklanır. İddialar kanıtlanmalıdır” (Sağlam 2001: 47).

Sağlam, İlerici sisteminin besteciler ve eğitimciler arasında yerini, bestecilerimizin bu sistemden yararlanma durumlarını anlayabilmek amacıyla öğrencilerini yönlendirme suretiyle bazı besteci ve eğitimcilerle görüşmeler yaptırmış, bu görüşmelerden ortaya çıkan sonuçları kendi düşünceleri ile harmanlayarak okuyucuya aktarmıştır. Kitapta dikkat çeken en önemli husus,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

sisteme bağlı kalanların, taraftarların yanında, acımasızca eleştirenlerin bulunmasıdır. Sağlam'ın kitabında yer alan “Bugün hâlâ çok az sayıda besteci bu önermesine dayanan ses ve uyum ilişkilerinden yararlanarak eser üretmektedir” (Sağlam 2001: 53). Görüşünün aksine “Bu bir temeldir. Tıpkı klasik batı armonisinde olduğu gibi yıllar boyunca yapılacak uygulamalar farklı renkler otaya koyacaktır” (Levent 1995) gibi farklı görüşlerde olacaktır.

Türkmen (2007: 193); “Türk müziğindeki çoksesselik çalışmalarını özetleyecek olursak üç kümede toplayabiliriz: (1) Üçlü Armoni Sistemi, (2) Dörtlü (İlerici) Armoni Sistemi, (3) Bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri doğrultusunda her türlü yöntemden yararlanarak yapmış olduğu çalışmalar.”

### **Türk Halk Müziğinde Bağlama ve Çoksesselik**

#### ***Bağlama'nın Tarihçesi***

“Curt Sachs ve Erich van Hornbostel tarafından geliştirilmiş olan 'Uluslararası Çalgı Sınıflama Sistemi' ne göre bağlama 'uzun lutlar' (*long-luthes*) kategorisinde yer almaktadır. Lut familyası, en genel şekliyle, gövde ve sap olarak iki ana kısımdan oluşan çalgıları içermektedir. Genel olarak 'mızrap' veya 'pena' gibi tellerden ses çıkartmaya yarayan bir araçla çalınan bu tip enstrümanlarda, parmakla icraya da rastlanır. Bu familya içinde uzun lutlar, yapısal olarak, sap boyuna oranla daha küçük bir gövdeden oluşan çalgıları tanımlamaktadır. Kısa lutlarda ise, çalgının gövde kısmı, sap kısmına oranla daha iridir. Gerek uzun, gerekse kısa lutların, tarihsel bakımdan oldukça uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Bu geçmiş içinde de başlıca Anadolu, Orta Doğu ve Asya kaynakları öne çıkmaktadır”(Öztürk 2005: 15).

“Bağlama ve benzeri çalgıların Anadolu'da en eski örnekleri ise, M.Ö. 1680-1375 tarihlerinde Eski Hitit Dönemi'ne aittir. Ayrıca, Zincirli ve Kargamış' da (*G.Antep*), Geç Hitit Dönemi'ne ait çeşitli kabartma taş levhalar üzerinde de bu tip çalgılara rastlanmıştır” (Öztürk 2005: 16).

“Bağlama ve benzeri çalgıların doğudan batıya 'yeniden' getirilişlerinde, Türkler'in etkili olduğu ileri sürülmektedir. Asya Türkleri arasında, bağlamaya benzeyen ilk örnekler, eski Kırgız Türkleri'nin yerleşim alanı olan Hakas bölgesinde bulunmuştur. İki telli olan bu örneklerin perdeleri yoktur. Bu çalgının perdeli örneklerine günümüzde 'dutar' (*iki telli*) denilmektedir. Genel olarak Asya Türkleri, bağlama tipli telli çalgılara 'kopuz' yada 'komıs' adını vermektedir. Asya

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

kopuzlarında, tel sayısı ikiden fazla olanlara da (tanbura anlamında) 'dambra' yada 'dombra' denilmektedir. Gürcüler, bu tip çalgılara 'panduri' demektedirler. Bu ilişki ve benzerlikler, 'pandura' ile 'tanbura' arasındaki yakınlık ve yaygınlığa da dikkatimizi çekmektedir” (Öztürk 2005: 16).

“Günümüzde özellikle Balkanlar’dan başlayarak, Anadolu, Suriye, Irak, İran, Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan ve Asya’ya uzanan bölgede karşımıza çıkan bu tür çalgıların yayılmasında, Osmanlılar’ın etkili olduğu anlaşılmaktadır. Genel anlamda doğudan batıya doğru gelişen bu 'yayılma' da; Osmanlılar’ın gütmüş oldukları iskân politikaları, nüfus hareketlerine paralel olarak, saz kültürünün de taşınmasında etkili olmuş görünmektedir. Ancak bu konuda kuşkusuz çok daha detaylı ve bilimsel nitelikte yapılmış çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır” (Öztürk 2005: 16-17).

“Anadolu’da bağlama ailesi çalgıların, olağanüstü bir çeşitlilik sunması ve hemen her yörede kullanılması, çalgının ‘yerliliği’ (*autochton*) adına önemli bir göstergedir. Anadolu sazlarında bu türden çalgıların adlandırılmasında farklı bölgelerinde uzun saplı sazlar için kullanılan isimlerin 'tel sayısı' , 'boyut' , 'çalındığı akort' (*düzen*) ve ya 'çalındığı yer' gibi unsurlara göre verilmiş olması dikkat çekicidir. Bunlar arasında önce Farsça veya Türkçe olarak görülen 'pençtar' (*beş telli*) , 'şeştar' , (*altı telli*), 'iki telli' , 'on iki telli' gibi tel sayılarına göre adlandırmaların yerini giderek mekâna göre yapılan adlandırmaların aldığı görülür. Sözgelimi cura, ırızva, bağlama, bozuk, tanbura, çöğür, divan sazı, meydan sazı gibi adlar, bu dönüşümün tipik örnekleridir. Bağlama, bozuk gibi adlar hem özel bir tür, hem de özel bir düzen (akort) bildirmektedir. Divan sazı, meydan sazı gibi örneklerde, çalgının mekânsal büyüklüğüne de çağrışım yapan adlandırmalara örnektir” (Öztürk 2005: 17).

“Günümüzde, bağlama ve benzeri çalgıların, çeşitli müzik kültürleri içinde ve yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Uzakdoğu’dan Asya kültürlerine, Ortadoğu’dan Anadolu’ya, Balkanlar’dan Akdeniz kültürlerine, hatta Latin kültürlerine dek, çok değişik form, ölçü ve adlar altında kullanılan bağlama ve benzeri çalgıların, farklı kültürlerden insanlarla olan ilişkisinin daha uzun yıllar, gelişerek devam edeceği görülmektedir” (Öztürk 2005: 18)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

***Bağlama’ da Çokseslilik***

Anadolu coğrafyasında günümüzde de bağlama ile icra edilen Türk halk müziğindeki polifoni; teknik manada muntazam armoni ve kontrpuanlarla yapılan polifoniden ziyade paralel sekizli, dördü ve beşliden meydana gelen polifonidir.

Belirttiğimiz üzere bağlama; uzun lutlar ailesine ait bir çalgıdır. Bu aileye dâhil olan bağlama; temelde belirli bir 'makam' , 'dizi' icra etme mantığı üzerine inşa edilmiştir. “Makam/Dizi müziğinin asli unsuru ise kuşkusuz ki 'ezgi'dir. Ancak burada ele alacağımız husus bağlamanın ezgi üretiminden ziyade eşlik üretimi üzerine olacaktır. Bağlama ve benzeri çalgılarla ezgiye yapılan tipik 'eşlik' öncelikle 'dem' (*drone*) tutulmasıdır. Dem; çalınan ezginin 'karar sesi' nin sürekli veya sıklıkla duyurulmasıdır. Bu da ezginin çalındığı tel veya teller dışındaki en az bir sıra telin, dem verecek şekilde akortlanmasıyla elde edilir. Dem ihtiyacı, makamsal müzik icrasındaki en önemli eşlik ihtiyacıdır ve solo çalgıdan toplu icraya dek, değişik şekillerde uygulama özellikleri gösterir. Dem sabit ve sürekli olarak icra edilebileceği gibi, belirli sıklıklarla veya *ostinato* (belirli bir ezgisel veya ritmik kalıbın tekrarlanması) tarzında da yapılabilir” (Öztürk 2005: 20).

“Eşlikte görülen diğer bir özellik ise, paralel aralıkların ezgiye katılmasıdır. En çok görülen paralel aralıklar; dördü, beşli ve sekizli aralıklarıdır. Ezgiye paralel aralıklarla eşlik edilmesi, pratik düzeyde tamamen tellerin birbirlerine göre (*relative*) 'düzen'lenmesiyle ilgili bir özelliktir. Çoğunlukla dördü ve beşli aralığa göre akort edilmiş iki komşu telde, aynı perdelere aynı anda basılmasıyla gerçekleşen bu eşlik türü, ezginin 'iki sesli' halde, armonik hale gelmesini sağlar. Buna dem eşliği de eklendiğinde bir tür 'homofonik' icra gerçekleşir ki bu sayede makamsal müziklerin sahip olduğu en karakteristik 'polifoni' üslubu ortaya çıkmış olur” (Öztürk 2005: 20).

***Bağlama’ da Yatay Çokseslilik***

1959 yılında Türk Folklor Araştırmaları dergisinin 123 ve 124. sayılarında yayınlanan Veysel Arseven’e ait “Türk Halk Müziğinde Çokseslilik (Armoni)” başlıklı makalelerinden kısaca bahsetmek çalışmamızın nasıl yönlendiğinin anlaşılması açısından önem teşkil etmektedir.

Arseven (1959: 2007) Türk halk müziğinin çok seslendirilmesine ilişkin görüşünde; “Artık anlaşılmalı bir gerçektir ki Türk halk melodilerini akor anlayışında incelemek davaya götürür yol değildir. Çünkü türkülerimizin tonal ve modal bünyeleri dikey bir çokseslilik tekniği olan armoni

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

kaidelerinden ziyade, yatay bir teknik olan kontrpuana çok daha elverişlidir” diyerek Türk halk musikisinde çokseslilik çalışmalarında yatay armoniden yararlanılması gerektiği üzerine durmuştur.

“Türk halk melodilerini çoksesli olarak işlerken armonik seslerden faydalanmak lazımdır. Belli bir sesin ilk armoniği oktav, ikincisi ise beşlidir. Çalgı ister bir keman, ister bir bağlama olsun sekizli aralıklarla türkü söyleme halk arasında olduğuna göre beşli ve dördülülerde söylemeyi niye denemesinler? Bu, onlarda daha başka aralıklarla türkü söyleme alışkanlığı uyandırabilir” (Arseven 1959: 2009). Arseven’in çalışmasında temel olan yatay çokseslilik anlayışı daha çok kanon ve imitasyondan fazlasıyla yararlanılmasının uygun olacağı üzerinedir.

Veysel Arseven’in fikrini temel alıp bağlamada uygulanması hususunda yararlandığımız diğer bir fikir ise Kemal İlerici’nin Türk müziği için kuramsallaştırdığı ve geliştirdiği 'Dörtlü Armoni Sistemi' ya da başka bir deyişle 'İlerici Armonisi' olmuştur.

### **Sınırlılıklar**

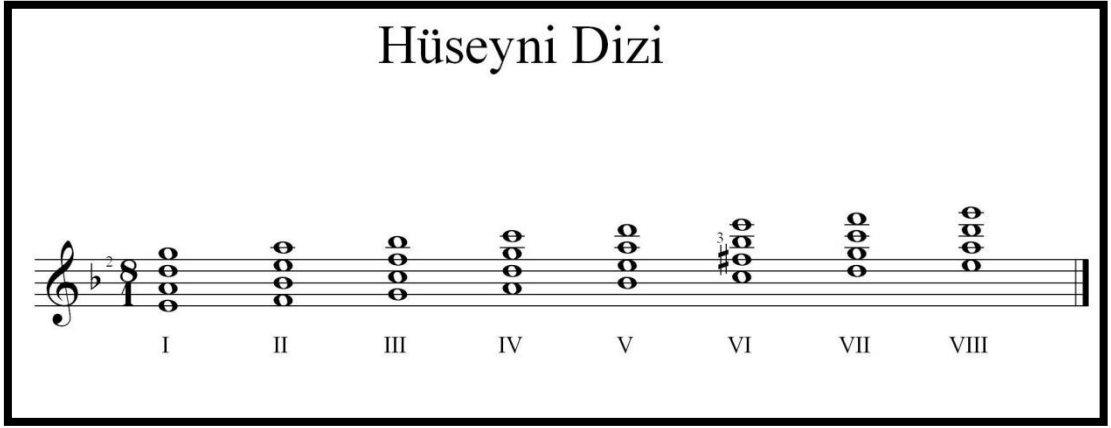
Çalışma aşağıda ifade edilen alt başlıklar halinde sınırlıdır;

- Belirlenen eser çalgısal olarak icra edileceği düşünülerek Türkiye Radyo Televizyonu Türk Halk Müziği Sözsüz Oyun Havaları Repertuarı’ndan seçilmiş olup "Rept. No: 448” Değirmenci Zeybeği-Burdur Dirmil yöresinden notaya alınmıştır.
- Belirtilen ezginin ait olduğu dizi ve seyir özelliği ön plandadır. Ayrıca ezgiye ezgi ilkesi benimsenmiş olup ikinci ezginin oluşumu “İlerici Armonisi” ne uygun bir yapıda sunulmaya çalışılmıştır.
- Belirlenen eser iki bağlama ile icra edilmesi için düşünülmüş ve iki bağlama için nota yazımı sol anahtarı olarak belirlenmiştir.
- İlerici Armonisi’nde Hüseyini dizi üzerine kurulan dört sesli dört partili uygular benimsenmiş olup temel ses olarak çalınacak bölümü Değirmenci Zeybeği olarak benimsenmiştir.
- İki bağlama için de düzen (*akort*); bozuk (*kara düzen*) düzen ve günümüzde kullanılan 17’li perde sistemi benimsenmiştir.
- Örneklendirilen eserde var olan nota değerlerinin aynısı ikinci bağlama içinde düşünülmüştür.

*Yatay Çoksesliliğe İlişkin Model Önerisi*

Aşağıda Hüseyini diziyi görmekteyiz. Durucu ve yürüyücü sesler; I – IV - V ve VIII’ dir. Ayrıca bu model İlerici Armonisi’nden alınmıştır. (İlerici 1980: 28) Bu dizinin Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir.

**Hüseyini Dizi**



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains eight chords, each labeled with a Roman numeral from I to VIII. The chords are: I (C4, E4, G4), II (C4, E4, G4, Bb4), III (C4, E4, G4, Bb4, D5), IV (C4, E4, G4, Bb4, D5, F5), V (C4, E4, G4, Bb4, D5, F5, A5), VI (C4, E4, G4, Bb4, D5, F5, A5, C6), VII (C4, E4, G4, Bb4, D5, F5, A5, C6, E6), and VIII (C4, E4, G4, Bb4, D5, F5, A5, C6, E6, G6).

Şekil 1: Dört Sesli Dört Partili Hüseyini Dizi

Yukarıda Hüseyini dizi görülmektedir. Dörtlü armoni sistemine göre; Hüseyini dizinin karar sesi olan la notası temel kabul edilerek temel sesin alt dörtlüsü ve temel sesin üst dörtlüsü belirtilmiştir. Temel sesin üst dörtlüsünden sonra tekrar üst dörtlü eklendiğinde 7’li akor kurulumu gerçekleşmiş olur.

**Değirmenci Zeybeği**  
(Kıvrak Zeybek)

Yöre: Burdur/Dirmil  
Rept. No: 448

Derleyen: Şahin AKAY  
N. Alan: Şahin AKAY

Bağlama



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a melody for Bağlama. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The melody then continues with a quarter note F5, a quarter note E5, and a quarter note D5. The final part of the melody consists of a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. The staff ends with a double bar line.

Şekil 2: Değirmenci Zeybeği

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

9 zamanlı olan bu eser birleşik usuldedir ve 2+2+2+3 şeklinde eşit bölünmeyen nota değerlerinden meydana gelmiştir. En kalın sesi sol en ince sesi mi'dir. Ses genişliği olarak 6'lı bir aralığa sahiptir. Tartımları basit ve ezgi karakteri bakımından ölçüler arası benzerlikler bulunmaktadır. Geleneksel icra içerisinde zeybeklerin çokseslilik unsuru bulunmaktadır ancak burada ele alacağımız notadan da anlaşılacağı üzere tek sesli olarak notaya alınmış olan bu eserde yatay çoksesliliğe dikkat çekeceğiz. Burdur yöresine ait Değirmenci Zeybeği aynı zamanda Kıvrak Zeybek diye de bilinmektedir. TRT Türk Halk Müziği Sözsüz Oyun Havaları repertuarında 448 numaralı eser olarak yer almaktadır.

İnceleyeceğimiz bu eserin üç farklı yatay çoksesliliği üzerinde duracağız. 1. örnekte Hüseyini dizinin alt dörtlülerinden oluşan bir yatay çokseslilik anlayışı benimsenmeye çalışılmıştır.

**Değirmenci Zeybeği**

(1. Örnek)

The image displays a musical score for 'Değirmenci Zeybeği' (1. Örnek). It consists of two systems of music, each with two staves labeled 'Bağlama 1' and 'Bağlama 2'. The music is written in a 9/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial notes and fingerings for both instruments. The second system continues the piece with a triplet in the first system and a double sharp in the second system.

**Şekil 3: Alt Dörtlüye Göre Çokseslendirilmiş Değirmenci Zeybeği**

Bu örneğe ilişkin ifade edilebilecek maddeler;

- Ezgi içerisinde taklitlere rastlanmaktadır ve Veysel Arseven'in üzerinde durduğu kanon ve taklit yöntemiyle çokseslendirilmesine ilişkin örneği yukarıdaki ezgide görmekteyiz.
- La Hüseyinide Mi eksenli düşünülen bu ezgi yaratma modelinde 1. Bağlama için daha farklı dereceler düşünülebilir.



**Değirmenci Zeybeği**  
(2. Örnek)

The image shows a musical score for 'Değirmenci Zeybeği' (2. Örnek). It consists of two systems of two staves each, labeled 'Bağlama 1' and 'Bağlama 2'. The music is written in 9/8 time and Dorian mode (one flat). The first system has two measures. The second system has two measures, with a triplet of eighth notes in the first measure of the second system. Fret numbers are indicated below the notes: System 1, Bağlama 1: V I V IV V II V II I I II; Bağlama 2: VII VII V I V IV V III. System 2, Bağlama 1: V I V IV V III IV II I II VII; Bağlama 2: I I I I I III II I I.

Şekil XXII: Üst Dörtlüye Göre Çokseslendirilmiş Değirmenci Zeybeği

Bu örneğe ilişkin ifade edilebilecek maddeler;

- La Hüseyinde Re eksenli düşünülen bu ezgi yaratma modelinde 1. Bağlama için daha farklı dereceler düşünülebilir.
- 1. Örnekte benimsenen derecelendirme yönteminin aynısı bu ezgi içinde geçerlidir.
- 

**Değirmenci Zeybeği**  
(3. Örnek)

The image shows a musical score for 'Değirmenci Zeybeği' (3. Örnek). It consists of two systems of two staves each, labeled 'Bağlama 1' and 'Bağlama 2'. The music is written in 9/8 time and Dorian mode (one flat). The first system has two measures. The second system has two measures, with a triplet of eighth notes in the first measure of the second system. Fret numbers are indicated below the notes: System 1, Bağlama 1: V V I V7 VI7 IV7 IV7 VI IV IV VI; Bağlama 2: VII III I I I V7 VI7 IV7. System 2, Bağlama 1: V V I IV I II II V I II IV; Bağlama 2: IV7 V IV7 IV V V7 III I7 I.

Şekil 5: Alt Dörtlü, Üst Dörtlü ve 7'li Kullanılarak Çokseslendirilmiş Değirmenci Zeybeği

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

Bu örneğe ilişkin ifade edilebilecek maddeler;

- Hüseyini dizi derecelerinin üzerine kurulan 7’li aralıklarda dahil bütün akor dizileri iki sesli ezgi yazmak için temel alınmıştır.
- Dizi derecelerinde oluşan uyguların bütün sesleri kullanılmaya çalışılmıştır.
- Eserde 1. ve 3. derecelerde benzerliklerden dolayı o ölçülerde aynı derecelendirmeler yapılmamıştır.
- Eserin inicilik özelliğine dikkat edilerek 2. ezginin oluşumu yine aynı yönde sağlanmaya çalışılmıştır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Sonuç olarak bu çalışmada; Türk müziğinde günümüze kadar yapılmış olan çokseslilik çalışmalarını kısaca ifade etmeye çalıştık. Türk müziğinde çoksesliliğin beraberinde bu çalışmanın asıl amacı; ‘Türk halk ezgilerinde bağlama ile icra edildiğinde nasıl bir yatay çokseslilik benimsenebilir?’ düşüncesi çalışmaya hakim olmuştur.

İfade etmeye çalıştığımız bu çalışma temelinde bir model önerisi niteliğinde olmakla birlikte, belirtilen anlayış dışında farklı bakış açıları geliştirilebilir, konuyla ilgili geniş kapsamlı bir metot oluşturulabilir. Bunun yanında kolaydan zora, basitten karmaşığa ilkesi dahilinde çalgısal bir repertuar oluşturulabilir. İki bağlama için düşünülen bu çalışmanın bağlama ailesine uyarlanması düşünülebilir, ayrıca farklı makam ve düzende de bağlamalara uygulanabilir. Daha genel bir bakış açısı ile Türk Halk Müziği çalgılarına uyarlanabilir ve bu düşünce çerçevesinde bir orkestra kurulabilir.

### **Referanslar**

Arseven, Veysel. 1959. “Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni” *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 123: 2007-2009

Arseven, Veysel. 1959. “Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni” *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 124: 2027-2029

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

**Turgay Gündoğdu**

Bayraktar, Ertuğrul. 1992. “Geleneksel Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar” *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, 95-97. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bilgen, Ahmet Samim. 1986. *Dünden Yarına Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü*. Ankara: Eser Matbaacılık.

Gedikli, Necati. 1988. “Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları” *I. Müzik Kongresi Bildirileri*, 260-265. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İlerici, Kemal. 1980. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kaynak, Sadettin. 1942. “Musikimizin Bugünkü Durumu ve Musiki İnkılabı” *Radio Dergisi*, Sayı:11 Ankara.

Levent, Necdet. 2009. *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* (Genişletilmiş 4. Basım). İzmir: Levent Müzikevi.

Sağlam, Atilla. 2001. *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Say, Ahmet. 2005. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet. 2006. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Öztürk, Okan. 2005. “Bağlama-Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe” *Anadolu Nefesi Bağlama Tarihçesi (Yapım Aşamaları-Dünü-Bugünü-Yarını)*, 15-23. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Türkiye Radyo Televizyonu Türk Halk Müziği Sözsüz Oyun Havaları Repertuarı 448 Numaralı Eser “*Değirmenci Zeybeği*”

Türkmen, Uğur. 2007. “Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları” *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1: 177-194.

Türkmen, Uğur. *Yayımlanmamış Çalışma*. “Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları”, 1-22.

**İnternet Kaynakları:**

<http://tdkterim.gov.tr/bts/>

***İNTERNETTE MÜZİK ESERLERİNİN PAYLAŞIMI VE TELİF  
HAKLARI SORUNU***

**Tüba Karahisar<sup>1</sup>**  
tkarahisar @gelisim.edu.tr

***Abstract***

***Sharing the Work of Music on the Internet and Copyright Issue***

*Internet's features of knowing no border and distance and being an available environment for copying distinguish it from the other mass media. Today, internet has become a technology which makes sharing of information, document, photograph, video, film and music possible as free of charge. Such kind of development in the internet has caused the problem of copyright both in Turkey and around the World. According to the Article 25 of the Law on Intellectual and Artistic Works: "The right of publishing the original or multiplied copies of a work by means of the organizations broadcasting or cable-casting like radio-television, satellite and cable or by means of devices for transmitting signs, sounds and/or images including digital transmission, and the right to take back these works from those organizations and give others so that they can be broadcasted again, only belongs to the author." A music work in digital media can be transferred through P2P data sharing system easily and without any quality difference. However, the matter of copying the music works in the same way with the originals causes various problems in terms of internet copyrights. As a result of transferring to the public without any permission, a commercial goal is being pursued out of such process, the rights of the authors are being violated and the authors end up losers. The matter of internet file-sharing of music works and copyrights has been examined through a literature survey within the scope of the international conventions and the Law No. 5846 on Intellectual and Artistic Works.*

---

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr.; İstanbul Gelişim Üniversitesi İletişim Tasarım Bölümü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

### **Giriş**

İnternetin diğer kitle iletişim araçlarından en büyük farkı şüphesiz ki interaktif oluşu ve hızıdır. Ancak bu interaktif ve hızlı olma durumu gün geçtikçe eser sahipleri açısından dezavantajlı bir durum teşkil eder hale gelmiştir. İnternetin tüm dünyada kamusal olarak kullanıma sunulduğu ilk günlerde hızının yüksek olmaması nedeniyle müzik eserlerini kopyalamak ya da indirmek gibi bir problem henüz gün ışığına çıkmamıştı. Çünkü o dönemlerde internetten müzik indirmek çok uzun zaman alıyordu. Ancak zamanla internet bağlantı hızının artması ve eserleri *MP3* (MPEG Audio Layer 3) formatı ile sıkıştırma imkânının doğması, *P2P* (peer to peer) veri paylaşım sisteminin varlığı, müzik eserlerini çok kısa zaman dilimleri içinde indirme (download) ve başkalarıyla paylaşma konusunu gündeme getirdi. Böylece bir müzik eseri bir kişiden çok kişiye aktarım şeklinde ülke sınırlarını da aşarak uluslararası ortamda paylaşılabilir hale geldi. 1990'lı yıllarla birlikte özellikle popüler kültür etkisi altındaki gençler müziğe bir müzik dükkânına giderek satın almak yerine hiçbir ücret ödmeden ve hızlı şekilde erişme yolunu tercih etmeye başladı. Eserlerin bu şekilde izinsiz kopyalanması gerek eser sahiplerinin gerekse de müzik sektörüne emek veren diğer aktörlerin hak kayıplarına uğramasına sebep oldu.

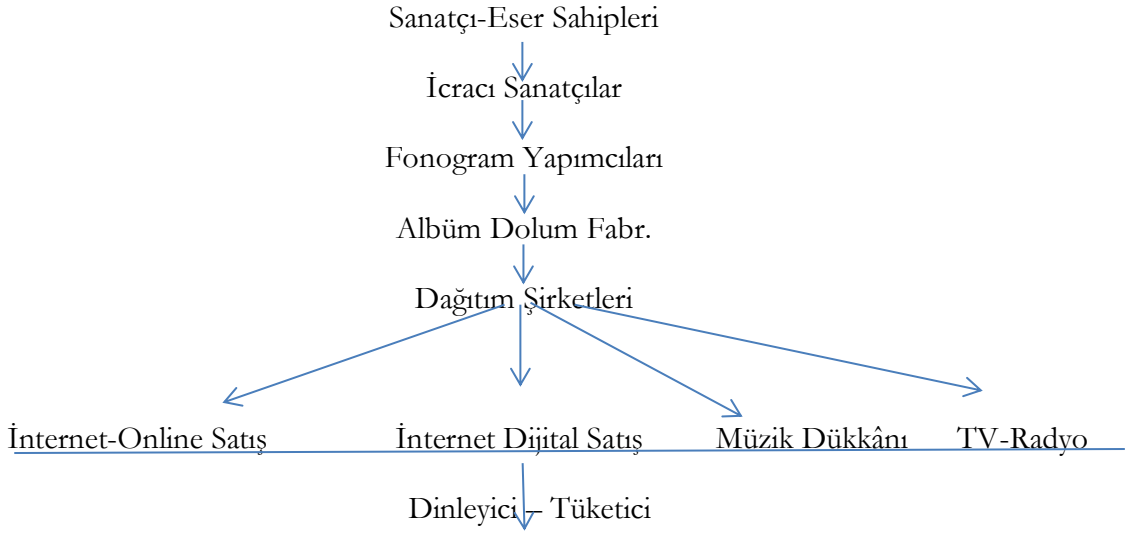
Çalışmada, eser sahiplerinin hak kayıpları, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ve uluslararası sözleşmeler ışığında incelenmiş, günümüzde Türkiye’de ve dünyada dijital müzik piyasasının geldiği nokta tespit edilmiştir.

### **Müzik Sektörü Ve Müzik Sektöründeki Aktörler**

“Müzik sektörü, günümüzde medyalar arasındaki rekabete en duyarlı görünen alandır” (Maigret 2012: 342). Müzik sektörünü kayıtlı müzik ve canlı müzik olarak ikiye ayırabiliriz. Kayıtlı müzik alanı, plak, kaset, *CD* (Compact Disc), dijital müzik; canlı müzik alanı ise konserleri içine alır. Müzik sektöründeki besteci-güftekar’dan başlayıp nihai tüketiciye uzanan değer zinciri aşağıdaki gibidir:

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Tüba Karahisar*



**Şekil 1: Müzik Sektöründe Değer Zinciri** (Ertürk 2010: 8).

*“Bir müzik eserinin yaratıcısı ve sahibi, dolayısıyla eser sahibi haklarının kaynağı, onun doğmasına sebep olan besteci ve söz yazarıdır. Eser sahiplerinin haklarıyla bağlantılı olarak bir eserin dinleyicisine ulaşmasına çeşitli şekillerde doğrudan aracılık eden kimselere tanınan haklara ‘bağlantılı haklar’ denir. Yorumcu sanatçıların yaptıkları, bir eser yaratmak olarak kabul edilmese de yaratıcı bir faaliyet olarak görülür. Bağlantılı hak sahibi olan son grup ise fonogram yapımcılarıdır”* (Ertürk 2010: 7-9).

### **Müzik Sektöründe Dijital Müziğin Yeri**

Dijital mecra, iletişim teknolojilerinin yaratmış olduğu bilgi toplumu dünyasını ve bulunduğu alanı işaret etmektedir. Bu alan aynı zamanda, ‘sayısal ortam’, ‘mobil ortam’, ‘sanal ortam’, ‘elektronik ortam’ ve ‘online ortam’ kavramlarıyla da tanımlanmaktadır (Bayram 2009: 6-7). Böylece bir müzik eseri, klasik iletişim kanalları olan radyo ve televizyonun dışında internet, GSM (*Global System for Mobile-Mobil İletişim Sistemi*) şebekeleri ve dijital müzik çalarlar ile de dinlenebilir hale gelmiştir ([www.mu-yap.org](http://www.mu-yap.org)). Özellikle 3G (*3rd Generation – Üçüncü Nesil*) teknolojisi ile genişband uygulaması internette müzik dinlemeyi kolaylaştırmıştır (Özdemir 2009: 19). Bu gelişmeler karşısında müzik yapımcıları bir taraftan korsan sitelere olan savaşı sürdürürken diğer taraftan da eserlerin internet ortamında yasal siteler aracılığı ile dinlenebilmesini teşvik etmektedirler. Buna örnek, altmıştan fazla ABD (Amerika Birleşik Devletleri) ve Avrupa firmasıyla lisans sözleşmesi imzalayan EMP’dir. Bu siteler, dinleyicilere virüs taşımayan, kaydedilebilir müzik ortamı

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

sunmaktadır. 2005 yılında müzik eserleri cep telefonlarına indirilmeye başlanmıştır. Dünyada legal yollardan dijital müziğe erişme giderek artmaktadır. İngiltere ve Almanya’da iTunes, Musicload ve MSN (*Microsoft Network*) gibi sitelerde legal yollardan müziğe erişim yasal olmayan müziğe erişimi aşmıştır ([www.mu-yap.org](http://www.mu-yap.org)) .

“Dijital müzik, gerek eser sahiplerine gerekse dinleyicilere avantajlar sunarken dezavantajları da yadsınamayacak kadar çoktur. Eser sahipleri açısından avantajları şöyle sıralanabilir:

- a- Aradaki dağıtım kanalı kalktığı için maliyetlerde tasarruf sağlaması.
- b- Üretimin ne kadar olması gerektiği düşüncesinin ortadan kalkması.
- c- Stokların bitmesi ya da dağıtımdaki gecikmeler gibi sorunların hiç yaşanmaması.
- d- Yapımcıya ihtiyaç duyulmaması ve kolay kayıt yapılabilmesi.
- e- Tanıtım, promosyon maliyetlerinin olmaması” (Bayram 2009: 13).

Dijital müziğin avantajları yanında en büyük dezavantajı eserin hızlı yayılımından sonra telif hakkı ihlallerine kapı aralamış olmasıdır. *MP3* formatına dönüştürülmüş olan müzik eserlerinin kaydedilebilir olması, az yer kaplaması eser sahipleri açısından büyük riskler oluşturmaya başlamıştır. Günümüzde müzik eserlerinin büyük çoğunluğu piyasaya sunulduktan sonra *MP3* formatına dönüştürülebilmektedir (Memiş 2002: 38).

“Mobil müzik kavramı artık günümüzde bir terim olarak yerleşmiş, hem kullanıcılar, hem operatörler hem de eser ve bağlantılı hak sahipleri ile onları temsil eden meslek birlikleri tarafından ortak kabul gören bir terim halini almıştır. Streaming servisleri, önceden kaydedilmiş müzik eserleri arasından abonelerin yapacakları seçim sonucunda seçilen müzik eserinin cep telefonu üzerinden dinlenmesinin sağlandığı servislerdir” (Bayram 2009: 43-44-48).

Türkiye’de müzik yapımcılarının dijital mecradan elde ettikleri gelir son derece azdır. Bunun sebebi yasal satış imkânlarının tam anlamıyla ortaya çıkmamasıdır. Bu sebeple *MÜYAP* (*Müzik Yapımcıları Birliği*) internet sitelerinin *download* ve *streaming* (gerçek zamanlı veri akışı) gibi hizmetleri yasal yollardan vermelerini sağlayacak bir yapı (ön ödeme ve minimum ücret uygulaması) oluşturmayı gaye edinmiştir.

Dünyada dijital müzik satışları, 2008’de 3,8 milyar doları bulmuş ve bir önceki yıla göre %24 oranında büyümüştür. Asya’da bu rakam 4,8 milyar dolarken Avrupa’da ise 7,3 milyar doları

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

bulmuştur. Genel olarak fiziki satışlar düşmekte, dijital alandaki satışlar artmaktadır ([www.mu-yap.org](http://www.mu-yap.org)).

<b>KAYITLI MÜZİK PAZARI (MİLYON \$)</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>	<b>2012</b>
<b>FİZİKİ SATIŞLAR</b>	146	134	115	100	88	80
<b>Türkiye</b>	2.507	1.791	1.515	1.331	1.157	1.010
<b>İngiltere</b>	2.283	2.122	1.939	1.793	1.683	1.610
<b>Almanya</b>	1.649	1.377	1.171	1.024	878	732
<b>Fransa</b>	400	351	299	265	236	209
<b>İspanya</b>	534	423	337	278	234	198
<b>İtalya</b>						
<b>DİJİTAL SATIŞLAR</b>						
<b>Türkiye</b>	22	32	34	38	49	56
<b>İngiltere</b>	418	615	735	854	946	1.019
<b>Almanya</b>	135	160	205	267	359	448
<b>Fransa</b>	145	176	202	256	314	375
<b>İspanya</b>	39	42	58	84	130	202
<b>İtalya</b>	58	48	50	64	86	124

**Tablo 1:** Fiziki ve Dijital Satışların Ünelere Göre Karşılaştırması (Ertürk 2010: 17).

“Türkiye, fiziki satışlardaki azalma ve dijital satışlardaki yükseliş oranı bağlamında Avrupa ülkelerine paralel bir ilerleme gösterse de pazar büyüklüğü açısından İngiltere’nin 1/10’undan küçük kalmaktadır” (Ertürk 2010: 18).

Japonya, dünyada ikinci büyük dijital müzik pazarıdır. Satışların %90’ı mobil cihazlar üzerinden yapılır. Çin’deki en büyük internet şirketleri dijital müzik korsanlığının yapıldığı



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

yerlerdir. *TTNET (Türk Telecom Net)* Müzik, ülkemizdeki servis sağlayıcı orijinli dijital müzik hizmetinin öncüsüdür (Özdemir 2009: 21-24).

### **Türk Hukukunda Eser ve Telif Hakları Kavramı**

“İtalyan yasalarına göre eser; edebiyat, müzik, grafik sanatlar, mimarlık, tiyatro ve sinema alanlarında yaratıcılık taşıyan ürünler olarak tanımlanmıştır. Alman yasaları sadece bireysel düşünce ürünlerini eser kapsamına alır. Japon yasalarına göre eser, edebiyat, bilim, sanat ve müzik alanlarında yaratıcılığın ifade edildiği alandır” (Büyükkınay 2006: 38).

Bern Sözleşmesinde eser türlerinde iki önemli özellikten bahsedilir: Eserin özgün olması ve eserin yaratıcı düşünce ürünü olması. Türkiye’nin de kabul ettiği Bern Sözleşmesi 1886 tarihli ilk uluslararası düzenlemedir. 1952 tarihli Evrensel Fikir Hakları Sözleşmesinin ilk maddesinde ‘yazılar, müzik, dramatik ve sinematografik eserler ile resim, heykeltıraşlık ve oymacılığı içeren edebiyat ve bilim eserleri sahipleri’ ifadesi yer almıştır. 1961 tarihli Roma Sözleşmesinde ise eser terimi ele alınmamış müzik eserleriyle bağlantılı kavramların tanımı yapılmıştır. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (*FSEK*) eseri, ‘...sahibinin hususiyetin taşıyan ve ... ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulü...’ olarak tanımlamıştır. Yine Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun 3. Maddesine göre müzik eseri, ‘her nevi sözlü ve sözsüz besteler’ olarak ifade edilmiştir (Öngören 2010: 13-14-24).

Ekonomik olarak baktığımızda; Adam Smith’e göre bir müzik eseri, onu üretenin kazancını çoğaltıyorsa zenginlik yaratır. Müzik kullanıldıkça eskimez, paylaşıldıkça değerinden bir şey kaybetmez, dolayısıyla müzik, klasik ekonominin yasalarına uymamaktadır. Karl Marks’a göre ise; bir şarkıcı şarkısını satarsa artık maaşlı bir işçidir. Çünkü kendine sermaye yaratır (Büyükkınay 2006: 22).

### **Telif Hakları Kavramı**

Kişinin her türlü düşünsel emeği ile oluşturduğu ürünler üzerinde hukuken sağlanan haklardır. Telif hukukunun gerekliliği 1948 tarihli İnsan Hakları Evrensel Beyannamesinin 27. Maddesinde şöyle belirtilir: “Herkes toplumun kültürel faaliyetine serbestçe katılmak, güzel sanatları tatmak, bilim alanındaki ilerleyişe katılmak ve bundan yararlanmak hakkına sahiptir. Herkesin sahibi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

bulduğu her türlü bilim, edebiyat veya sanat eserinden doğan manevi ve maddi yararlarının korunmasını isteme hakkı vardır” ([www.telifhaklari.gov.tr](http://www.telifhaklari.gov.tr)) .

Telif hakları kanunlarında korunan eserlerin çeşitleri ve korumanın çerçevesi ülkeden ülkeye göre farklılık göstermektedir. İnternetin sınır tanımaz yapısı, bu farklılıklardan doğan telif hakları uyumsuzluklarına yeni bir açılım getirmiştir (Acun 2000: 15).

### ***Telif Haklarının Tarihçesi***

Eski uygarlıklarda fikri emek yaratıları, üzerinde cisimlendikleri maddi mallarla aynı düşünölmekteydi. Örneğın Romalı hukukçular Gaius ve Paulus, tahta üstüne oyulan bir tablo ile ilgili olarak “bu tablonun mülkiyetinin tahtanın mülkiyetine bağılı kalması zorunludur, çünkü tahta olmasaydı, tablo da olmayacaktı” demişlerdir. Yani bir kitabı satın alan kişi içindeki bilgilere de sahip olabilmekte idi. Eser sahibini koruyan ve bilimin teşvik edilmesini sağılayan ilk kanun İngiltere’de 1709 yılında kabul edilen ‘Act Anne’ kanunudur. Ülkemizde ise telif haklarıyla ilgili ilk mevzuatımız 1850 tarihli ‘Encümen-i Daniş Nizamnamesi’ dir. Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki ilk kanun ise 1910 tarihli ‘Hakkı Telif’ kanunudur. Bu kanunun geçerliliğı 1952 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun yürürlüğe girmesiyle ortadan kalkmıştır. 1983 yılında bu yasaya iki geçici madde eklenmiştir. Buna göre dört meslek birliğı kurulmuştur: MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliğı), GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliğı), İLESAM (Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliğı) ve SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliğı). Türkiye daha sonra sırasıyla, 1995 yılında Fikri Mülkiyet Hakları Anlaşmasına (GATT/TRIPS) (General Agreement on Tariffs and Trade – Gümrük Tarifeleri ve Ticaret Genel Anlaşması) / (Trade Related Intellectual Property Rights Agreement – Ticaretle Bağılantılı Fikri Mülkiyet Hakları Anlaşması) 4067 sayılı yasa ile 1961 tarihli Roma Sözleşmesine 4116 sayılı yasa ile 1971 Paris Sözleşmesine ise 4117 sayılı yasa ile katılmıştır ([www.mesam.org.tr](http://www.mesam.org.tr)) .

### ***Telif Haklarının Bölümlendirilmesi***

Telif hakları, ‘eser üzerindeki haklar ve bağılantılı haklar’, eser sahibinin hakları ise ‘maddi ve manevi haklar’ olarak ikiye ayrılmaktadır. Bağılantılı haklar ise eseri yorumlayan, tanıtan, çalan, icra eden komşu hak sahiplerini tanımlar (Yücesoy 2010: 191).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*



**Şekil 2:** Eser Sahibinin Hakları

### **İnternette Müzik Eserlerinin Kullanılış Biçimleri ve Türk Hukukundaki Yeri**

Farklı teknolojiler aracılığıyla internette müzik eserlerine ulaşmak son derece kolaylaşmıştır. Müzik eserleri bilgisayara yüklenebilmekte (*upload*) ya da kişinin bilgisayarına indirilebilmektedir (*download*). Ayrıca ‘*streaming*’ (gerçek zamanlı veri akışı) sistemiyle sıkıştırılmış ve dijital formattaki işitsel dosyaların internete bağlı kullanıcılara iletimi sağlanmaktadır. Bu teknolojinin sağladığı olanak, eserin geçici bir zaman dilimi içinde bilgisayarın ön belleğinde saklı tutulması ve kalıcı kopya elde edilememesidir (Özkan 2008: 83-84). “Diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip de, bu esere nispetle müstakil olmayan sanat eserleri işlenmedir (FSEK – Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu m.6)” (Memiş 2002: 107). Bir müzik eserinin MP3 formatına dönüştürülmesiyle ilgili iki görüş vardır: Birinci görüş, MP3 formatına dönüştürmeyi, işleme kabul eder ve bundan istifade etme hakkı da eser sahibine aittir (FSEK madde.21). Fakat bir müzik eserini kâr amacı gütmeyen kopyalamak hukuken kabul edilebilir (FSEK m. 38).

Yaratılan eserlerden internette faydalanılması hususunda ‘adil kullanım’ (*fair use*) terimi oldukça önemlidir. Bu ilkeye göre eser sahibinden kullanma, çoğaltma, dağıtma izni alınmamış olsa da yasalara uymak şartıyla faydalanılmasına imkân sağlamaktadır (Yücesoy 2010: 193).

### **Dijital Haklar Yönetimi (DRM-Digital Rights Management)**

DRM (*Digital Rights Management*), en basit şekliyle sayısal içeriğin kullanımını veya erişimini kontrol eden teknolojilerdir. DRM teknolojileri aynı zamanda kullanıcının eseri ne kadar süre ve şartlarla

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

faydalanabileceğine sınırlamalar getiren sözleşmeli hakların elektronik olarak yönetimine dayanmaktadır. *DRM* bu fonksiyonlarını yaparken şifreleme, filigran ve hak yönetimi dillerini kullanmaktadır. Şifreleme ile izinsiz erişim ve çoğaltmayı önlemektedir. Filigran, içerik sahipliğini ve dinleyici kimliğinin doğruluğunu denetlemektedir. *DRM*, bir teknolojiler topluluğudur. *DRM* sistemi ile yasa ile düzenlenen telif hakları arasında farklılıklar vardır. Telif hakkı sahipleri, izinleri olmasa da içeriğin kopyalanmasını engelleyemezler. Ancak suç işlendikten sonra dava açabilir. *DRM* teknolojileri ise hedeflerine uygun tasarımları önceden programlarlar ve illegal bir kopyalamaya izin vermezler (Karlıdağ 2010: 114-115). *DRM* teknolojilerinin 2 amacı vardır: Birincisi, kullanıcılar, farklı ücretler ve farklı seviyelerde, farklı hizmetlere erişme olanağına sahip olurlar. İkincisi de telif haklarıyla ilgili gelir akışı *DRM* aracılığıyla sağlanır ([www.mu-yap.org](http://www.mu-yap.org)). Ayrıca *DRM*, *WIPO* (Dünya Fikri Mülkiyet Hakları Örgütü) Fikri Haklar Anlaşmasının 12. Maddesinde açıklanmıştır. Buna göre taraf devletlere yeterli önlem alma sorumluluğu yüklenmiştir (Özkan 2008: 119).

### **Müzik Eserlerini İnternette Çoğaltma Hakkı**

“FSEK 22. Maddesinin 1. Fıkrasına göre çoğaltma, bir eserin aslının veya kopyalarının herhangi bir şekil veya yöntemle, tamamen veya kısmen, doğrudan veya dolaylı, geçici veya sürekli olarak çoğaltılmasıdır. 2. Maddeye göre ise, eserlerin aslından ikinci bir kopyasının çıkarılması ya da eserin işaret, ses, görüntü nakil ve tekrarına yarayan, bilinen ya da ileride geliştirilecek olan her türlü araca kayıt edilmesi, her türlü müzik ve ses kayıtları ile mimarlık eserlerine ait plan, proje krokilerin uygulanması da çoğaltma sayılır” (Memiş 2002: 110).

“Bern Sözleşmesi’nin 9. Maddesi; bu sözleşme ile korunan edebiyat ve sanat eseri sahipleri, hangi biçim ve yöntemle olursa olsun eserlerinin çoğaltılmasına izin vermek hususunda inhisari hak sahibidirler demektedir” (Öngören 2010: 95).

### ***Ön Belleğe Alma (Caching)***

Eserin ön belleğe alınması kaçınılmaz bir işlemdir. Bu kayıtlar, bilgisayar kapatılana dek saklanmakta, kapatıldığında ise silinmektedir (Memiş 2002: 113). Burada amaç, tekrardan erişimi kolaylaştırmaktır. *WIPO* Fikri Haklar Anlaşmasının 2. Maddesine göre; “tek başına ekonomik bir değer taşımayan ve tek amacı eserin yasal kullanımı veya üçüncü kişiler arasında aracı olarak

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

network'e iletmek olan geçici veya tesadüfi kopyaların çoğaltma hakkını ihlâl etmeyeceği kabul edilmiştir” (Özkan 2008: 89-90).

***Ana belleğe ve CD'ye Kayıt***

Ana belleğe kapılan kayıtlar bilgisayar kapatıldığında silinmediği için internet aracılığıyla paylaşılabilme imkânı vardır. Keza bir müzik eserinin CD (Compact Disc)'ye kaydedilmesi de aynı şekilde değerlendirilebilir. Bu bağlamda Ana belleğe ve CD'ye kayıt fikri ve hukuki olarak çoğaltma kabul edilir (Memiş 2002: 114-115).

***Görüntüleme***

İnternette, radyo programları, konserler, videolar gibi görsel-işitsel yayınların aktarılması ve umuma bunları dinleme imkânının sunulması ihlâl sebeptir. Bu durum, eser sahibinin çoğaltma, yayma, umuma iletme haklarına engel teşkil edebilmektedir (Yılmaz 2005: 134).

***Umuma İletme Hakkı***

FSEK'te umum terimi açıklanmamıştır. Ancak, internette müzik eserlerinin sunulması ve paylaşılması da umuma arz olarak düşünülmektedir (Memiş 2002: 116-117). FSEK'e 2004 yılında eklenen ek 4. Madde şöyledir: “Dijital iletim de dahil olmak üzere işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla servis ve bilgi içerik sağlayıcılar tarafından eser sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin bu kanunda tanınmış haklarının ihlâli halinde, hak sahiplerinin başvuruları üzerine ihlâl konu eserler içerikten çıkarılır. Bunun için hakları haleldar olan gerçek veya tüzel kişi öncelikle bilgi içerik sağlayıcısına başvurarak üç gün içinde ihlâlin durdurulmasını ister. İhlâlin devamı halinde bu defa, Cumhuriyet Savcısı'na yapılan başvuru üzerine, üç gün içinde servis sağlayıcıdan ihlâl devam eden bilgi içerik sağlayıcısına verilen hizmetin durdurulması istenir. İhlâlin durdurulması halinde bilgi içerik sağlayıcısına yeniden servis sağlanır. Servis sağlayıcılar, bilgi içerik sağlayıcılarının isimlerini gösterir listeyi her ayın ilk iş günü Bakanlığa bildirir” (Öngören 2010: 139).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

***P2P Aracılığıyla İnternette Eser İndirme***

“P2P sisteminde birden çok bilgisayar arasından bir veri paylaşımı bulunurken, internette bulunan bir siteden müzik indirilmesi durumunda merkezi bir sunucudan veri indirilmektedir. P2P'nin avantajı, verinin bir yerde depolanmamasıdır. Ne kadar çok sayıda kullanıcı bir merkezi sunucudan veri indirmeye kalkarsa, indirme hızı o kadar düşer. Bunun yerine P2P sisteminde ise her bir kullanıcı aynı zamanda bir sunucu olması nedeniyle indirme hızını düşürmediği gibi depolama alanını arttırmakta, performansı da yükseltmektedir” ([www.ekdial.av.tr](http://www.ekdial.av.tr)).

P2P'nin popülaritesinin artması 1999 yılında geliştirilen Napster'a dayanmaktadır. Napster şirketindeki bilgisayarlar, bilgisayarında bu yazılımı kullanan tüm kullanıcıların erişime sunduğu dosyaların listelerini tutmaktaydı. Napster ile arama yapan bir istemci isteği, şirkette bulunan sunucuya ulaşıyor sunucu da aranan dosya adını belirli listede arıyordu. Eğer dosyayı erişime sunmuş bir kullanıcı varsa bu kullanıcının IP (Internet Protocol) adresi istemciye aktarılıyordu ve sonrasında istemci dosyayı indirmeye başlıyordu. Napster kullanımının artması müzik piyasasını zor durumda bıraktı. Örneğin Metallica grubunun açtığı davalar sonucunda Napster sunucuları mahkeme aracılığıyla kapatıldı ([www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p\\_ile\\_yasamak.pdf](http://www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p_ile_yasamak.pdf)).

P2P sistemini kullanan kullanıcılar bir müzik eserini indirdiklerinde, kopyaladıklarında veya kaydettiklerinde yani aktif olarak kullanmadıkları sürece herhangi bir hukuki sorun yaşanmamaktadır. Ancak bir müzik eseri başka kullanıcıların erişimine sunulduğunda bu durum, hem çoğaltma hakkının hem de temsil ve kamuya iletim hakkının delinmesi anlamına gelir. Eser sahibinin iznini almadan bu eylemi yapanlar FSEK'e göre cezai ve hukuki yaptırımlarla karşılaşır ([www.alifuatozbakir.av.tr](http://www.alifuatozbakir.av.tr)).

Napster'ın dışında da Gnutella, KazaA gibi başka veri paylaşım programları da vardır. Bu yazılım programları ücretsiz olarak internette indirilebilmekte, bu protokole katılmış olan tüm bilgisayarlara erişilebilmekte ve bu bilgisayarlar kendi aralarında data paylaşımı yapabilmektedirler. 4630 sayılı Yasadaki yapılan değişikliklerden birisi de ‘umuma iletim hakkı’dır. Yasaya göre, ‘Eser sahibi, eserinin aslı ya da çoğaltılmış nüshalarının telli ya da telsiz araçlarla satışı veya diğer biçimlerde umuma dağıtılmasına veya sunulmasına ve gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda eserine erişimini sağlamak suretiyle umuma iletimine izin vermek veya yasaklamak hakkına da sahiptir.’ Dolayısıyla internet aracılığıyla bir müzik eserinin paylaşılması, başkalarının kullanımına sunulması ‘umuma iletim’ olarak görülebilir. Örneğin bir KazaA kullanıcısı, verileri başkalarının

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

kullanımına açtığına FSEK m.25 fıkra. 2 kapsamında eser sahibinin haklarını ihlâl etmiş sayılır ([www.inet-tr.org.tr/inetconf9/bildiri/72.pdf](http://www.inet-tr.org.tr/inetconf9/bildiri/72.pdf)) .

Napster, KazaA gibi izinsiz P2P siteleri, reklam gelirleri elde etmişler, kapatılmalarının ardından tekrar faaliyete geçmişlerdir. 2003 yılında KazaA, 230 milyon kullanıcı ile en çok müzik indirilen site olmuştur (Karlıdağ 2010: 104).

İkinci nesil P2P protokolü olarak anılan Gnutella ve üçüncü nesil P2P protokolü olan Fast Track'tan sonra son nesil P2P nesli olan BitTorrent ise adlı uygulamanın ilk adımı ise indirilmesidir. Yaklaşık 50 Kb (Kilobyte) büyüklüğünde olan bu dosya sayesinde istemciler herhangi bir torrent yazılımı kullanarak bu dosyayı paylaşan kullanıcıların oluşturduğu kümeye dahil olurlar. Her kullanıcı dosyanın indirdiği kadarını diğer kullanıcılara sağlamakla yükümlüdür. Bu yapı dosyanın hızlı bir şekilde paylaşılmasını sağlar ([www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p\\_ile\\_yasamak.pdf](http://www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p_ile_yasamak.pdf)) .

### ***İnternette Bağlantı Kurma***

“Maddi haklara yönelik suç tipini oluşturan eylemlerden biri de bir yazılımı hak sahibinin yazılı izni olmaksızın veri iletim ağı üzerinden yaymak ya da yayımına aracılık etmektir. Bu eylemle FSEK'in 25. Maddesinde düzenlenen yazılımı topluma iletim hakkı ihlâl edilmektedir” (Dülger 2004: 301).

Link, internette sayfalar arasında geçişi sağlayan tekniğin adıdır. Link verme iki çeşit olabilir: *İntern* (dahili) ve *ekstern* (harici). Ekstern bir linkte, kullanıcı linki tıkladığında başka bir internet sayfasına erişmektedir. İntern bir linkte ise kullanıcı, linki tıkladığında aynı sayfada kalmaktadır (Memiş 2002: 134). Çerçeveleme (*frame*) tekniğinde ise kullanıcı bir bağlantıya tıkladığında gösterilmek istenen, sayfada bir çerçeve içinde gösterilmektedir (Yılmaz 2005: 133). “*İntern* link vermeyle eser sahibinin hakları ihlâl edilmektedir. Şöyle ki; eserin umuma iletim hakkı sadece ve sadece eser sahibinin hakkıdır ve *intern* link verme ile bu hak ihlâl edilmektedir (FSEK m.25/II)” (Memiş 2002: 136). “Yasal bir müzik sitesine ekstern bir link verildiği takdirde eser sahibinin hakkının ihlâl edildiği söylenemez. Ancak yasal bir müzik sitesine *intern* bir link verilmesi durumunda eser sahibinin çoğaltma ve umuma iletim hakları ihlâl edilmiş sayılacaktır (FSEK m. 22, 25)” (Memiş 2002: 138).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

### **Sonuç**

İnternet, diğer kitle iletişim araçlarından farklı olarak telif hakları açısından müzik sektörünü daha çok etkilemiştir. İnternetle birlikte iki büyük problem gün yüzüne çıkmıştır: İnternetteki anonimlik ve internette müzik indirmenin kolaylığı. İnternet bağlantı hızının giderek artması, MP3 formatıyla sıkıştırma imkânı, P2P veri paylaşım sisteminin varlığı sayesinde eserler kolaylıkla ve zahmetsizce kopyalanmakta, çoğaltılmakta ve paylaşılmaktadır. Ülkemizde ve dünyada geleneksel (fiziki) satışların yerini dijital-online satışlar almaya başlamıştır. Bu durum, eser sahiplerine maddi ve manevi açıdan zarar vermekte ve müzik endüstrisini zorlamaktadır. MÜYAP, MESAM, MSG, MÜYOBİR gibi kuruluşlar, üzerinde anlaşılan bir lisanslama birimi kurarak gerek eser sahipleri gerekse bağlantılı hak sahiplerinin haklarını korumaya çalışmaktadır. Ülkemizde müzik sektörü, eser sahipleri ve bağlantılı hak sahiplerinin haklarının korunması bağlamında zayıf kalmaktadır. Kanunların ve mevzuatın çok hızlı değişen bu mecra ile ilgili olarak yeniden düzenlenmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. İnternetteki bir eserin uluslararasılaştığı da düşünülürse uluslararası kanunların işlenmesi, ülkelerin ortak hareket etmesi ve gereken önlemlerin alınması gerekmektedir.

### **Referanslar**

- Acun, Ramazan. 2000. “İnternet ve Telif Hakları” *Bilgi Dünyası Dergisi*, Sayı: 1: 15.
- Bayram, Selçuk. 2009. *Teknolojik Gelişmeler Işığında Müzik Eserlerinde Umuma İletim Hakkı ve Tüm Yönleriyle Mobil Haklar Kavramı*. İstanbul: Ufuk Matbaası.
- Büyükkınay, Tevfik. 2006. “Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Sektörel Yapısı: Denge Fiyatları Üzerinde Korsan Etkisi ve Telif Hakları” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Türkiye.
- Dülger, Murat. 2004. *Bilişim Suçları*. İstanbul: Seçkin Yayınları.
- Ertürk, Eylem. 2010. *İstanbul Müzik Endüstrisi*, İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri, İstanbul.
- Karlıdağ, Serpil. 2010. *Fikirlerimiz’in Sabibi Kim? Türkiye Müzik Endüstrisinde Telif Hakları Politikaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Maigret, Eric. 2012. *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. Çev: Halime Yücel. İstanbul: İletişim Yayınları.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Tüba Karahisar*

Memiş, Tekin. 2002. *Fikri Hukuk Bakımından İnternet Ortamında Müzik Sunumu*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Öngören, Gürsel. .2010. *Türk Fikir ve Sanat Eserleri Hukuku Açısından Müzik Eserleri*. İstanbul: Öngören Hukuk Yayınları.

Özdemir, Önder. 2009. “3N ve Dijital Müzik: Müzik Sektörü Teknolojiyle Yeniden Yapılanıyor” *Elektrik Mühendisliği Dergisi*, Sayı: 437: 19, 21, 24.

Özkan, Zehra. 2008. *Karşılaştırmalı Hukukta Müzik Eserlerinin Dijital İletimi*. Ankara: Yetkin Yayınları.

Yılmaz, Murat. 2005. “Teknik Açıdan İnternet ve Telif Hakları” *Türk Kütüphaneciliği Dergisi*, Sayı: 19: 133, 134.

Yücesoy, Duygu. 2010. “Müzik Eserlerinin İnternet Ortamında Paylaşılmasının Telif Hakları Açısından Doğurduğu Etki” *Bütçe Dünyası Dergisi*, Sayı: 33: 191, 193.

< <http://www.ekdial.av.tr> >

< [http://www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p\\_ile\\_yasamak.pdf](http://www.csirt.ulakbim.gov.tr/dokumanlar/p2p_ile_yasamak.pdf) >

< <http://www.alifuatozbakir.av.tr>

< <http://www.inet-tr.org.tr/inetconf9/bildiri/72.pdf> >

< <http://www.telifhaklari.gov.tr> >

< <http://www.mesam.org.tr> >

< <http://www.mu-yap.org> >

**KÜTAHYA MÜZİĞİNDEKİ DEĞİŞİMLER  
“1938-2012 KARŞILAŞTIRMASI”**

**Uğur Türkmen<sup>1</sup>**  
uturkmen@aku.edu.tr

*Abstract*

*Changes in Kutahya Music, Comparison 1938-2012*

*The Kütahya Cultural accumulation is based on the history of thousands of years. The cultural background is not only a cultural background, but also a culture of diversity. This transfer of protection of cultural diversity, and it seems as a reflection of the traditional visiting, transferred to this day. Cultural definitions of variables, as well as oral culture products, pottery, lace and gold braid, embroidery frame for the functioning of arts, elements of this rich and diverse culture are visible. Culture and its constituent elements are in a close relationship with living conditions. Even a small change in living conditions, or a tiny incident immediately reflects in cultural products. From this point of view, the individuals and the societies are changing, therefore the cultures. From this perspective, also the Kütahya culture's the most important element -The Folk music has been changing in this process In this study, will be focused on the changes of the Kütahya Folk music , which has an important part of the transferring of culture to the future generations by traditional visiting. The study is going to use the documentary research , and qualitative data collected through structured interview forms will be processed according to the methods. This study has importance because of giving attention to the cultural changes, Folk Music changes and changes in historical process. In addition, issues are expected to contribute work to the "community and cultural change"*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr.; Afyon Kocatepe Üniversitesi

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

### **İnsan Sanat ve Değişim**

Bireylerin ve toplumların gelişim hızı üzerinde konuşmak kanımızca çok popüler ve güncel bir konu. Bu gelişim hızı aynı zamanda değişimi de beraberinde getirmekte. Ulaşılabilinen düne ait bilgi ve belgelerin bugünle karşılaştırılması ve yarının ne olabileceği üzerinde düşünceler üretilmesi de yadırganmamakta hatta bilim çevrelerince desteklenmektedir.

Tarihsel belge ve dokümanların incelemesi yapıldığında bireylerin, toplumların ve kültürlerin sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olduğu görülmektedir. “İnsan, toplum ve kültür varlıkları, birbirinden bağımsız yaşayan adalar, adacıklar değildir. Belki bir zaman öyleydiler ama artık ada kalmadı. Her kültür ve uygarlık alanı çevresini etkilediği gibi, (doğal ve kültürel) çevresinden etkilenir ve değişir; değişimiyle de kendi çevresini ve öteki varlıkları etkiler”(Güvenç 2007:18).

Sürekli üreten, yeniyi arayan, isteyen ve tüketen bir varlık olarak insanın bu görünümünü Fischer sanatın özü olarak görür. “İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü-güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma– her türlü sanatın başlıca özüdür” (2010: 34). İnsanda var olan bu değişim ve gelişimler beraberinde getirdiği, birlikte yaşadığı sanatta da bir takım değişim ve gelişimlere yol açmıştır. Sanat, insanın vazgeçemediği gereksinimlerden biridir. Çünkü sanat, insanın fizyolojik ve psikolojik yapısındaki boşluğu dolduran bir olgudur. Yani insanın ruhsal, duygusal, zihinsel ve fiziksel tatminini sağlayan, yaratıcısına ve tüketicisine mutluluk veren çok kapsamlı bir kavramdır. Ayrıca sanat, bireyin yaşadığı toplumda etrafında olup bitenlere karşı kendini farklı biçimlerde ifade edebildiği dinamik bir süreçtir (Hicks, akt. Mercin, 2009:1). “Sanat da sürekli değişen, gelişen, ucu açık, görelî ve dirik özellikler taşımakta, toplumdan topluma, zamandan zamana değişmektedir” (Sönmez 2011: 28).

### **Kütahya Müzik Kültürü**

Fichter (2002:139-140) “bireyler gelir gider ama kültür kalır” der. Kütahya tarih boyunca Anadolu’nun önemli merkezlerinden biri olarak bilinir. Bu önem Kütahya’nın kültürel birikiminin farklı olmasından, geniş bir alanda çevresini kültürlemesi ve farklı kültürlerden etkilenerek kültürlenmesinden kaynaklanmaktadır. Frigler, Germiyanogulları, Osmanlı ve sonrasında Cumhuriyet Türkiye’sinde Kütahya kültürünün merkezi olmuştur.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Yellice dağının eteklerine kurulan Kütahya, her devirde stratejik önemi bakımından dikkat çeken bir kale etrafında yer almaktadır. Kütahya'nın kuruluş tarihinin M.Ö. VII yüzyılda olduğu kabul edilmektedir. Tarihçi Strabon, bu şehrin adının “Kotys'in şehri” manasına gelen KOTIAEON olduğunu belirtmektedir. Aizpnai (Çavdarhisar) eski çağ kalıntılarının en önemli miraslarından. Kütahya; Selçuklular la birlikte bir Türk İslam şehri olmuş, şiir, edebiyat, kültür sanat merkezi olma özelliğini ise Germiyaoğulları döneminde olmuştur. Bu dönemde Mevleviliğinde üçüncü önemli merkezidir. Sultan Veled, Kütahya gibi güzel bir şehrin bulunamayacağını, Kütahya'da bir-iki ay kalan bir kimsenin hadsiz lezzet alacağını şiir diliyle anlatmış ve Kütahya'yı her yönüyle methetmiştir

Güler (2004:4-5). Kütahya'nın kültürel dokusu üzerine şunları söyler. Bu bölgede yüz elli yıla yakın hüküm süren Germiyanlılar, özellikle II. Yakup zamanında âlim ve şairleriyle anılan bir beylik olarak tanındılar. Bu dönemde beyler adına Farsça'dan Türkçe'ye tercüme yapılmaktadır. Türk kültürünün uzun bir dönemi olarak incelediğimiz Divan şiirinin ortaya çıktığı topraklar bu coğrafyadadır. Başta Şeyhi olmak üzere Ahmedî, Ahmed-i Dâî ve Şeyhoğlu gibi edebiyatımızın ilk usta şâirleri, bu coğrafyanın Osmanlı Devleti'ne ve Türk Edebiyatı'na kazandırdığı şahsiyetlerdir... Kütahya, bu dönemde Mevleviliğin Konya ve Afyon'dan sonra üçüncü merkezi durumundadır. Sultan Veled, Kütahya için “Kütahya kusursuz güzeldir, Cennet Kütahya'nın ya altındadır, ya üstünde” diyerek bu beldeyi el üstünde tutmaktadır. Osmanlıların zamanında şehzadelerin devletin başına geçmeden önce yetiştirildikleri merkezler arasında görülen Kütahya, ilim ve fikir adamlarının yetiştiği bir şehir olma vasfını devam ettirmiştir Kütahya ve yöresinde âşık edebiyatı ve âşık müziğinin zengin ve köklü geçmişi olduğu bilinir. Evliya Çelebi Germiyan Beyi II. Yakup'un (1387/1429) çok iyi saz çaldığından ve Çöğür adı verilen sazın mucidi olduğundan bahseder. Kütahya ilinde Çöğürler adlı bir yerleşim yerinin olması da dikkat çekicidir. Kütahya ve yöresinde klasik edebiyatın ve tekke edebiyatı incelendiğinde; yöre âşıkları arasında halk edebiyatı kadar divan edebiyatı ürünlerinin de yaygın olduğu belirlenmiştir.

Çöğür, Anadolu'da yaygın bir kelime ve öz Türkçedir. Develerin yediği ağaç diken, çalı anlamına da gelir. Çöğür sazına neden böyle bir isim verildiği bilinmemektedir. Çöğür sazı XIV. Yüzyılın başında Kütahya'da icat olmuştur. Evliya Çelebi bunu şöyle anlatır. “Çöğür sazının mucidi Germiyan padişahlarından alûde-i aşkı ilahi Yakup-u Germiyan'dır ki Kütahya'da Zırhkeş (?) bağlarında yatar.” Bu saz levendane kılı, tahta göğüslü, 26 perdeli, gövdesi büyük saz. Ekseri yeniçeri ocağına mahsustur (Günhan 2009: 71).

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Türk halk müziği içerisinde, ezgi ve ölçü çeşitliliği, konu zenginliği ve seslendirmedeki üslup özellikleri bakımından Kütahya türkülerinin büyük bir değer ve önem taşıdıkları görülür. Klasik Türk Müziği karakteri ve etkisi oldukça hissedilir (Türkmen 2007: 9).

Selçukluları, Germiyan Beyliğini ve Osmanlıyı yaşamış Kütahya'nın folklorunun ve yaşam tarzının zenginliği sanatsal yapının üst düzey seviyesi sanat camiasının ortak görüşüdür. El sanatlarındaki oya, gergef, sırma işlemleri çini işlerindeki incelik ve zarafet, türkülerde de kendini gösterir. Melodik yapının kıvraklığı, genişliği ritim farklılıkları, sözlerindeki duygu ifadelerinin açıklığı halk oyunlarında da görülür. Aynı oyunlu türkülerde erkeklerde sertliği mertliği hissederken, hanımlarda inceliği zarafeti naifliği görürsünüz” ( Hisarlı 2009: 137)

Günhan'ın Kütahya müzik kültürü üzerine şu görüşü dikkat çekicidir. “Kütahya, folklor bakımından oldukça zengindir. Fakat bugün için eski varlığını kaybetmemiş ise de zamanla kaybedecektir. Modern yaşama ihtiyaçları karşısında akışını değiştirerek büyük değişikliklere uğramaktadır”(2009: 3).

Hisarlı Ahmet'in bir sözü ise bu değişim ve gelişimin olumsuz olarak geliştiğini ispat eder nitelikte. Hisarlı türkülerin aslına sadık kalınarak söylenmediğini şu sözlerle dile getirir “ Ağzlarına altın alıp, gümüş çıkarıyorlar”

### **1937-1938 Derlemeleri**

“Cumhuriyet döneminde ilk kurumsal halk müziği derlemeleri Dârü'l Elhan adlı kurum tarafından gerçekleştirilmiştir (Altınay 2009: 27). Bu kurumun Kütahya derlemeleri ise 1928 yılına aittir. 19. yy.ın sonlarında *Ignac̄ Kumos* adlı Macar asıllı araştırmacıdan bugüne birçok araştırma ve derleme çalışmaları Kütahya ve yöresinde gerçekleştirilmiştir. Darü'l Elhan, Ankara Devlet Konservatuvarı Derlemeleri, kişisel derlemeler vb çalışmalar içerisinde araştırmamıza konu edinilen 1937-38 derlemeleri Yönetken'inde içinde bulunduğu 1937-38-41 ve 52 yılları arasında yapılan toplam 14 derleme gezisi içindedir. Ferit Alnar Cevat Memduh Altar, Tahsin Banguoğlu, Rıza Yetişeni'nde katıldığı bu geziler sırasında Yönetken bazı notlar almıştır ve bu notlar “Derleme Notları: Cilt 1” adını taşıyan kitapta toplanmıştır. Bu çalışma hakkında Yönetken şunları söyler. “Derleme Notları: Cilt 1” görüleceği gibi hiçbir zaman bilimsel bir nitelik taşımamaktadır. Söylenmesi gereken her şeyi söylediği kanısında da değildir. Bu notlar ağır, güç gezi ve hayat şartları içinde ele geçirilebilen imkân ve fırsatlardan yararlanılarak toplanmış perakende bilgileri kapsamaktadır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Bizden sonra derleme yapacak olanlara belki biraz ışık tutar ve fikir verir. Yeni, derinlemesine yapılacak çalışmalarda âdet, çalgı, oyun ve ezgilere ait bilgilerin tüm halinde saptanmasını canı gönülden dilerim. Biz bize söyleneni plağa aldık ve not ettik. Kaydettiğimiz maddeler arasında, başka yerlerde başka türlü nitelik göstermiş olanlar bulunabilir, bilgilerimiz, yapılacak geniş ve sistemli yeni çalışmalarla artacak ve tamamlanacaktır”(Yönetken 2006: vii)

### **Nuri Çavuş**

1880’li yıllarda Kütahya’da doğan Nuri Çavuş, Pesendi’nin son dönemlerini görmüştür. Pesendi’nin çırağı Dülgerin Hüseyin Ağa ile arası iyi olan Nuri Çavuş çok iyi bağlama çalar ve Kütahya türkülerini icra ederdi. Fakir bir yaşantı sürmüş hiç evlenmemiştir. Ömrü kahvelerde, hanlarda, gezek ortamlarında saz çalarak geçmiştir. Hali yerinde insanların yardımı ile geçirmiştir. Dülgerin Hüseyin ağa ile arkadaşlık yapmış ve çalıp söylemiştir. Kendisinden; Kambur Celal, Terzi Sadık, Hisarlı Ahmet feyz almıştır. Küçük nargilesi ve curasını yanından ayırmayan Nuri Çavuş 1955’li yıllarda Kütahya’da vefat etmiştir (Salün 1997: 55).

Yönetken Nuri Çavuş için şunları söyler (2006: 117). “Dinlediğimiz yerli halk sanatkârları arasında Âşık Nuri Çavuş’u aradan tam 18 yıl geçmiş olmasına rağmen hala dün gibi hatırlarım. Sevimli, tatlı çehresi gözümün önündedir. Bu, sazında çok kuvvetli, nazik ve hassas bir halk sanatkârı idi. Sazını akort etmek için bizden daima müsaade ister, akort sesleriyle hazır bulunanları rahatsız etmemek kastiyle sazını alır, onu dışarıda bir yerlerde düzenler gelirdi. Sandalyeye oturur, sazının sapının ucunu yere dayar, yerlere kadar eğilerek burgularını bükür, sazını düzenlerdi.”

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Uğur Türkmen*



**Resim1:** Nuri Çavuş<sup>2</sup>



**Resim 2:** Nuri Çavuş

Nuri Çavuş hakkında Mustafa Hisarlı şunları söyler;

*“Babamdan yaşça büyüktü sazını çok az dinleme fırsatı buldum bu nedenle değerlendirebilecek durumda değilim, ancak sazının curadan büyük ve bağlamadan da biraz küçük olduğunu, dip perdeden sazın göğsüne doğru en az 8- 10 daha perde bağladığını, daha doğrusu sazın göğsüne küçük çiviler çakıp oralar pere*

<sup>2</sup> Resim1 ve Resim 2; 1937 yaz aylarında çekilmiş Nuri Çavuş’un fotoğrafları [http:// greekturkish.18.forumer.com/a/sazbaglama-playing](http://greekturkish.18.forumer.com/a/sazbaglama-playing) people\_post7750.html kaynaktan alınmıştır.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

*bağladığını çok iyi hatırlıyorum. Uzunca paltosu devamlı sırtında küçük nargilesi de cebinde pirani bir görünüşü vardı... Nur içinde yatsın...(2012)*

**Mustafa Salün**

Kütahya ve yöresi müzik kültürü üzerine özverili çalışmaları bulunan Salün; 1956 Yılında Afyon-Bolvadin’de doğdu. Babasının memuriyeti dolayısı ile 1961 yılında Kütahya’ya geldi. Memuriyeti yanında, müzik aletleri ve kaset işi ile ilgili esnafılık mesleğini de birlikte yürüttü. Küçük yaşlarda babasından TSM, amcasından THM ve Radyo dinleyerek şevklendi. Okul dönemlerinde devamlı müzik kollarında yer aldı. 8 yaşında iken babasının eve getirdiği bağlama ile tanıştı fakat bağlamayı 16 yaşında hiç hocası olmadan çalmaya başladı. Geniş repertuarı ve yeteneği sayesinde bir yıl gibi kısa bir sürede saz çalıp türkü söylemeye başladı. 1975 yılına kadar okul dönemlerinde yürüttüğü müzik çalışmalarına kurduğu Beyazgüller saz grubu ile daha bir ciddiyet kazandırmış olup, 36 yılı aşkın süredir THM ve yöremiz türkülerini, ilimiz ve Anadolu’muzun (İzmir, İstanbul, Malatya, Ordu, Afyon, Eskişehir vb) birçok ilinde ve Avrupa’da sazı ve sesi ile seslendirmektedir. Bu arada birçok sanatçıya sazı ile eşlik etti. (Ömer Şan, Nurten İnnap, Sami Kasap, Serap Kuzey vb) Yöre türkülerini Kütahya’lı Hisarlı Ahmet, Kazım Baltaoğlu, Âşık Ömer Kocaoğlu gibi ustalardan, arkadaşı Süleyman Oruç ve TRT sanatçılarından öğrenip, kendi derlemeleri de oldu. Ünlü ressamımız Ahmet Yakupoğlu, Mehmet Dumlu Hoca Efendi ve müzik hocası İbrahim Selman Coşgun’dan feyiz aldı. 1977 yılında İzmir Fuarı Ekici Över Gazinosunda katıldığı Amatör Ses Yarışmasında derece alıp Ege Bölgesini Antalya’da temsil etmeye hak kazandı. 1979 yılında Beyazgüller Kaset-Müzik dükkânını açtı. 1983 yılında Kütahya’da düzenlediği Amatör Ses Yarışması ile gençlerin önünü açıp müziğe yönlendirdi. Saz kursları ile gençleri yetiştirdi. Yetiştirdiği öğrenciler arasında mahalli sanatçılar ve konservatuvar tahsili yapanlar oldu. Kütahya türkülerinden özüne uygun olarak seslendirdiği kaset, cd’lerle türkülerimizin yeni nesillere taşınmasına öncülük etti. 1999’da Otantik tarzda düzenlediği Ulu Cami arkasındaki evini “Çinili Köşk Kültür ve Sanat Evi” adıyla hizmete açtı. Bu mekânda kurduğu Kütahya Türküleri, Koro-Solo ve Zeybek Ekibi ile çalışmalarını yönetip gençlere yöre türkülerini öğretti. Şehir dışından gelen misafirlere konserler verdi. Ekip ile aynı zamanda festivallere katıldı. Kütahyalılar Derneğinin daveti üzerine yurt dışı konserlerinde Kütahya türküleri ve oyunlarını seslendirdi. Hisarlı Ahmet’ten sonra Kütahya Folkloruna aşırı duyarlılık gösterdi ve Kütahya hakkında daha önce yazılan kitapları toplayarak aynı zamanda halktan araştırmalar yaparak tarih ve kültür



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

bilgilerini çoğalttı. Bu vesile ile öğrencilere ve gelecek nesillere ışık tutmak adına Kütahya kitaplığı oluşturdu. Kütahya'nın Pınarları ve Ege'den Yükselen Ses adlı iki albüm yaptı. 1997 yılında “Sazımız Sözümüz-Türkülerimiz, Öykülerimiz İle Kütahya”, 2001 yılında “Kütahya Gezek Geleneği İle Törellerimiz, Oyunlarımız” adlı kitapları yayınlandı. 2010 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı THM Ses ve Saz Sanatçısı belgesi aldı. Sanatçı üçüncü kitabı olan Kütahya kültür Ansiklopedisi çalışmalarını tamamladı. Yakın zamanda yayınlanacaktır. TRT televizyonlarında “Anadolu Erleri, Anadolu'nun Sıcak Yüzleri Ve Yüreğimde Türküler” adlı programlarda yer aldı. TRT başta olmak üzere özel radyo ve televizyonlarda Kütahya tanıtım programlarına katıldı. Sanatçı halen sanatsal ve kültürel çalışmalarına devam etmektedir.

### **Mustafa Hisarlı**

Kütahya türkülerinin kaynak kişilerinden Hisarlı Ahmet'in oğlu olan Mustafa Hisarlı çalışmaya destek olan bir diğer isimdi. Hidrellez 1938 de Kütahya Kale-i Bâla ( yukarı Hisar) da doğdu. Annesi Hacer Hanım, babası Ahmet bey'dir. İlkokul bittikten sonra, öğretmenlerim okumaya devam etmesi gerektiği önerisi üzerine çevrenin tepkisine rağmen babasının desteğiyle Ortaokula başladı. İyi resim yapan, müzik'ten de zayıf alan, babası Kütahya halk türkülerinin kaynak kişisi Hisarlı Ahmet olan Mustafa Hisarlı'nın müziğe olan ilgisi orta ikinci sınıfta başladı. Başlangıçta babasından gizli öğrenilmeye çalışılan bağlamayı babası ile birlikte çalmaya başladı. Lise eğitimini tamamladıktan sonra yine babasının da desteğiyle İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümünü kazandı. Öğrenime devam ederken, Milli Türk Talebe Birliği gibi farklı düşüncelere sahip öğrenci kuruluşlarının folklor çalışmalarına devam etti. İstanbul'da birçok lise ve kolej'de türkü ve bağlama dersleri verdi. Sevgi Babaoğlu başkanlığında altı arkadaşıyla birlikte Türk Folklor Kurumunu kurulmasında etkili oldu. Adnan Ataman yönetimindeki İstanbul Belediye Konservatuarı THM Topluluğunda misafir sanatçı olarak çalışmalara ve konserlerine katıldı. Süheyla Altmışdört'ün Üniversite korosuna katıldı. Koro çalışmaları sırasında tanıştığı Tuncay Hanım ile 1967 de evlendi. Okul masrafını karşılayabilmek için, Ahmet Sezgin Muzaffer Akgün, Yıldırım Çınar, Selda Alkor gibi sanatçılara gazino çalışmalarında eşlik etti. 1966 yılında İstanbul Radyosu'nun açtığı sınavı ve devam eden çalışmaları ve sınavlarını da kazanarak 1971 Mart ayında stajyer THM saz sanatçısı kadrosu ile İstanbul Radyosunda göreve başladı. 1973'te bir yıl Antalya Radyosunda yayın şefi olarak çalıştı. 1974 İstanbul'a THM Arşiv ve Repertuar şefi olarak geri döndü. 1982-84 arası iki yıl THM ve

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Oyun Şube Müdürlüğü görevini yürüttü. TRT'nin birçok denetleme kurulunda bulundu. Yarışma ve Şeflik sınavlarında jüri üyeliği yaptı. Yurt içi Yurt dışı birçok konser ve festivale katıldı. 1983 yılında Konservatuvarda bir öğrenim dönemi THM dalında öğretim görevlisi olarak çalıştı. Kurum izin vermediği için devam edemedi. 1994-98 yılları arası Yıldız Üniversitesinde Güzel Sanatlar seçme dersi olarak THM dalında dört sene ders verdi. 2001-2 yılında tekrar İstanbul Radyosu THM Müdürlüğü görevini üstlendi. Nisan 2002'de sanatçı kadrosundan emekli oldu. Babasının gerçekleştirme olanağı bulamadığı arzusunu “Hisarlı Ahmet Yorumu İle Kütahya Türküleri” adlı kitabı hazırlayıp onun anısına bilâ ücret tüm sanatseverlere dağıttı. Kuruluşundan bugüne ilişkisini devam ettirdiği Folklor Kurumu Bağlama Takımı çalışmalarını devam ettiren Hisarlı İstanbul'da ikamet etmektedir.

### **Kütahya Gezekleri**

“Kütahya'da genellikle kış aylarında akranlar arasında haftada veya on beş günde bir olmak üzere, bir kişinin evinde toplanılıp, yenilen, içilen, sohbet edilip, eğlenilen sazlı sözlü, oyunlu ortama gezek adı verilir” (Salün 2001: 15).

Kadınlar, genç kızlar, erkekler ve genç delikanlılar olmak üzere yaşlarına göre dört gruba ayrılan gezekler bugün eski sıklıklarında yapılmasa da devam etmektedir. Kadın gezekleri; “arkadaş” ve “akraba”, erkek gezekleri ise ; “yemekli-çaylı-kahveli ve sohbetli”, “yemekli-dini sohbetli ve tasavvuf veya Türk Sanat Musikili”, “yemekli- muhabbetli sazlı-sözlü” olarak yapılır.

Salün'le yapılan görüşmelerde; derneklerin, cemaatlerin bu kadar etkili olmadığı dönemlerde gezek geleneğinin çok önemli olduğunu, gezeklerin kadın, erkek gezekleri olarak ayrıldıklarını ve bunlarında kendi içlerinde farklı yaş grupları ve özelliklerde (müzikli-müziksiz vb) gerçekleştirildiklerini, gezeğe katılanların belirli ritüelleri dikkate alması gerektiğini, toplum içinde sevilen ve sayılan değer verilen kişilerin gezeğe kabul edildiğini, gezeğin sıkı kurallarının olduğunu, zenginlik ve fakirlikten ziyade ahlaki tutum ve davranışların en önemli kıstas olarak görüldüğünü, başkanlık, kâtiplik, sözcülük görevlerinin olduğu ve yine belirli cezaların belirli eksiklikler karşısında verildiği, herefe adı verilen bir tür yardımlaşma geleneğinin olduğunu, gülünç ve eğlendirici, oyunların gezeğin vazgeçilmezi olduğunu öğreniyoruz. Gezeğin merkezinde ise genelde Kütahya müzik kültürü yer almakta.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Bugün dernekler, vakıflar, cemaatler, sivil toplum kuruluşları vb bir çok birlikteliğin olduğu, sosyo-ekonomik koşulların, birey-toplum-aile ilişkilerinin değişime uğradığı kabul görmekte olan bir düşünce.

Hisarlı gezeklerin; gençlerin yetişmesi, sosyal hayata adapte olmasında büyük yararlar sağladığını, toplantılara katılana gençler için adeta bir referans olduğunu, “Cuma Debleği Çalmış” denilerek iltifat edildiğini belirtir (2009: 137)

Yine Hisarlı müzikteki değişimler hakkında şunları söyler “Kına türkülerinde gelinlerin ve kız analarının ağlatılması amaçlanır. Altıntas İçinde Kınam Ezdier, Gül Kuruttum, gibi... Gezekler, kızlar içi gibi gençlerin toplanıp eğlendiği günlerin dışında düğünlerde kına gecesi, hamamönü, gahmık, güvey salma çeğizaltı gibi törenlerde Gar mı Yağdı, Ahmet Bey, Mustafa'm Kaşların Kara, Meşeden Gel, Portakalım Çaya Düştü, Bedestene Vardım Şalvar İsterim, Fincanın Dibi Noktalı ve Aya Bak Yıldıza Bak. Hanımlarda ilave olarak Hisardan İnmem Diyor, Çömüdüm, İğnem Düştü Yerlere ve özellikle Yasemin Dalını Yar Neden Eğmeli türkülerinin oyunları oynanır. Bunların dışındaki türküler de ahenk türküleridir ve kesinlikle oyun oynanmaz. Maalesef şimdiki gençlerin yaptığı gibi Elif, Ferace, Kütahya'nın Pınarları vs ahenk ve ağıt türküleridir kesinlikle oynanmaz. Hele hele bizim oyunlar kırık zeybek ve karşılama türüdür kaşıkla oynanır. Karşılıklı iki ya da tek kişi oynar, grup oyunu değildir... Konservatuvar eğitimi almış gençlerin bile bazı türkülerin içindeki sözcükleri içeriğinin anlamının değişmesini hiçe sayarak değiştirdiklerini görmek beni çok üzüyor. “A İstanbul Sen Bir Han Mısın” da ki “A “ ifadesi yerine başka bir anlam ifade eden “AH” sözcüğünü, Git Güzel Karşımda Ağlayıp Durma'daki yalvarma ifade eden yerine de “ Git güzel karşımda(N) ağlayıp” diyen ve kovma ifadesini kullanıyorlar. Fincanın dibi noktalı gelinler kızıdan( okkalı ) yerine başka anlam ifade eden “edalı “sözcüğünü, kocakarıları merdivenden atmalıda ki “kaynanayı” anlatan Anadolu deyimini yerine hakaret sayılabilecek sıfat olan (huysuz) kadınları merdivenden atmalı ifadesini, “uçkuru bezden yaparlar, gelini kızıdan yaparlar” da “urbayı bezden yaparlar”a dönüştürüyorlar. Ancak urba-elbise, bezden yapılmaz. Urba; ya basmadır, ya ipek, ya da kadife. Elif dedim be dedim kız ben sana ne dedim'de türküyü okuyan hanım san'atçı ise “ kız “sözcüğü yerine “yâr” sözcüğünü neden, hangi akla hizmet ederek koyar anlamak mümkün değil. (2009:138-139)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

**Problem ve Alt Problemler**

Araştırmanın problemi: Kütahya müzik kültüründe 1937-38 ve 2012 yılları arasında değişim olmuş mudur?

Araştırmanın alt problemleri:

- 1.1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Sazlar'da Değişimler Olmuş mudur?
- 2.1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Toplumsal Değişimler Olmuş mudur?
3. 1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Terminolojik Değişimler Olmuş mudur?
4. 1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Halk Oyunlarında Değişimler olmuş mudur?
5. Kütahya Gezek kültüründeki değişimler nelerdir?

**Amaç ve Yöntem**

Araştırma ile; Kütahya müzik kültüründe 1937-38 ve 2012 yılları arasında değişimlerin olup olmadığı belirlenmesi amaçlanmıştır.

Bu araştırma, Kütahya müzik kültüründe 1937-38 ve 2012 yılları arasında değişimlerinin olup olmadığının belirlenmesi, alanda çalışma yapacak olana araştırmacılara kaynak teşkil etmesi bakımlarından önemlidir.

Araştırmada; Kütahya müzik kültüründe 1937-38 ve 2012 yılları arasında değişimin olduğu, bu değişimlerin müzik kültürüyle bağlantılı unsurları da etkilediği, yapılandırılmış görüşme tekniğinin araştırma için uygun bir veri toplama tekniği olduğu, görüşme yapılan kişinin alanında uzman ve yetkin olduğu sayıtlılarından hareket edilmiştir.

Araştırma; 1937-38 ve 2012 yıllarının karşılaştırılması ile, Kütahya Müzik Kültüründe sazlar'da, toplumsal düzende, halk oyunlarında, gezeklerde, terminolojide değişimlerin olup olmadığının belirlenmesine yönelik olarak sınırlandırılmıştır.

Bu araştırma, 1937-38 yılları ile 2012 yılları arasındaki Kütahya müzik kültüründeki değişim ve gelişimleri belirlemeye yönelik betimsel bir araştırmadır. Betimsel araştırmalar, olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, “Ne” oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır (Karakaya 2009: 59).

Araştırmanın evrenini, Kütahya müzik kültürü, örnekleme, Türk Halk Müziği ve gezek kültüründeki değişim ve gelişimler olarak belirlenmiştir.

Araştırmadaki nitel veriler kaynak tarama ve yapılandırılmış görüşme formu tekniğiyle toplanmıştır. Görüşme formunda yer alan sorularda nitel veri analizlerinden yararlanılmıştır. “Görüşme, alan araştırmasının gerektirdiği önemli tekniklerden biridir. Araştırma yapılan yerde araştırmacının bu iş için seçilen kaynak kişilerle, biçimsel/formel, ya da söyleşi ortamında konuya açıklık getirecek konularda yüz yüze yapılan konuşmalardır”(Kaplan,2008:125-126)

Verilerin işlenmesinde nitel tekniklerden yararlanılmış, birbirleriyle örtüşen görüşlere yer verilmemiş, tablo içinde sol sütunda derleme çalışmaları sırasında elde edilen bilgiler, sağ sütunda ise bugüne yönelik veriler yer almıştır.

### **Bulgular ve Yorum**

Araştırmada; Yönetken’in derleme notlarında belirttiği tespitler 4 ayrı bölümde toplanmış ve belirtilen müziksel unsurların değişip değişmediği yapılandırılmış bir formla belirlenmeye çalışılmıştır.

<b>1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Değişimler/Sazlar</b>	
Sazlar: Saz-Bağlama Bozuk-Cura-Kaval-Davul-Zurna-Tef-Deblek-Dümbelek-Şeşber-Kırnata-Keman	Uzun sap bağlama, kısa sap bağlama, cura, kaval, davul, zurna, tef, deblek, klarnet, keman, darbuka, bango, ney, ud, kanun, tanbur, elektro bağlama, zilli maşa
Nuri Çavuş’un Saz tercihleri: Ceviz ağacından yapılma	1970’li yıllara kadar kullanılmış olup, şimdi naylon veya plastik türü mızraplar kullanılıyor.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Büyük Sazların Mızrap tercihleri: Öküz boynuzundan yapılma. Küçük sazların mızrapları: kiraz kabuğundan yapılma	
Nuri Çavuş'un Sazının boyu 110 cm Sapına döşenen bağ âdeti:28	Şu an genelde uzun sap 23 perde kullanılıyor. 38 cm tekne boyut 110 cm.
Nuri Çavuş'un Sazında üçerden üç takım toplamda dokuz tel	Şimdi alt teller; 3 Orta teller; 2 Üst teller; 2 toplam 7 tel
Nuri Çavuş'un sazında Teller “yüksek-orta kaba” olarak üç takıma bölünürdü	Şimdi ince, orta, bam teli kullanılıyor.
Nuri Çavuş'un telleri adlandırması Yüksek Tel takımı 3 tane <b>la</b> beyaz tel, orta tel takımından bir tel aynı irtifada <b>la</b> beyaz, diğer ikisi bir tam beşli pes <b>re</b> bunlardan biri beyaz, diğer ikisi sarı, üçüncü takımından iki tel ilk takım tellerden bir büyük ikili pes <b>sol</b> üçüncüde tel de ondan bir oktav pes <b>sol</b> sarı burma telden ibaretti.	Alt teller, 2 tane 0.20 mm çeliktel, 1 tane 0,40 mm alt bam, orta teller, 2 tane 0,30 mm çelik tel, üst teller 1 tane 0,20 mm çeliktel, 1 tane 0,50 mm üst bam olmak üzere toplam 7 tel kullanılıyor.
Tavşanlı ve yörelerinde dümbek ve çifte dümbek çalınırdı. Toprak çanaklar üzerine gerilmiş deriler sıyrımla çanaklara sarılır, derilerin kalını sığır gönünden, incesi deve	2000 yılına kadar aynen kullanılmakta idi. 10 yılı aşkın süredir, davul-zurna ve elektro bağlama ile org kullanılıyor.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

gerdanından yapılırdı. Çifte dümbeleğin kutru 19.5 öbürü 20.5 santimdi.	
Davulların kalın yüzü erkek hayvan dersi, incesi keçi derisinden, derilerin büküldüğü ağaç kıyık ağacından kasnak çam tahtasından, davulun tokmağı da çam ağacından yapılmıştı. Davul değneğine “Çırpah” denirdi ve ılgın ağacından yapılmaydı. Bir deri yüzünün kutru 32-33 santim idi.	Aynen kullanılıyor
Zurnalar: Çığırtaç 7 ve 9 dirhem zurna ve kaba zurna’dır. 7 dirhem bir zurnanın boyu 34 santim, boru ağzının kutru 8.5 santimdi.	Aynı zurnalar kullanılmakta
Tavşanlı yöresinde; saz, bağlama, cura tipleri çalınırdı.	Aynen kullanılıyor
Tavşanlı yöresinde; sazlar dut ağacından yapılırdı, mızraplara “terzane” denirdi.	Dut, gürgen, ceviz, kestane’den yapılıyor. Mızrap tabiri etkin
Tavşanlı yöresinde; kavallar dilsiz cinstendi. Boyları 70 santim kutru ise 1.5 santimdi.	Aynen kullanılıyor
Domaniç yöresinde; keman kemençe gibi çalınırdı.	Aynı şekilde kullananlar var
Tavşanlı yöresinde;5-6-7-9 dirhem zurna çeşidinden bahsedilirdi.	5-7 dirhem Tavşanlı’da, 9 dirhem Domaniç’te kullanılıyor.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Tavşanlı yöresinde; düğünlerde davul-zurna ve dümbek çalınırdı.	Bazı köylerde aynen mevcut. Bunun yanında elektro bağlama ve org yaygınlaştı.
---	---

**Tablo 1:** “1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Sazlardaki Değişimler”

Sazların uzun ve kısa olarak adlandırılmaya başlandığı, klarinet, bango, ney, ud, kanun, tanbur, elektro bağlama, zilli maşa'nın daha fazla yer edinmeye başladığı,

Öküz boynuzu ve kiraz kabuğundan yapılmış mızraplar yerine naylon ve plastik türü mızrapların tercih edildiği,

Saz boyutunun aynı kalmasıyla birlikte perde sayısının 23 olarak tercih edildiği,

Tellerde 9 yerine 7 telin kullanıldığı,

“Yüksek-orta ve kaba”tel adlandırmaları yerine “ince-orta-bam teli” adlandırmalarının kullanıldığı,

Davul-zurna-elektro bağlama ve org'un Tavşanlı yöresinde daha çok kullanılmaya başlandığı,

Terzane ismi yerine ‘mızrap’ isminin tercih edildiği tespit edilmiştir

Bugün artık kullanılmayan ve ‘üç telli’ olarak adlandırılan Kütahya yöresinde kullanılan bağlamada diğerlerinden farklı olarak üç tek tel'e ek olarak üst telin bir oktav yükseğine akort edilen ve sapın ortasına gelen ‘mi’ perdesindeki ilave burguya bağlanan ve adına da ‘ahenk teli’ denen bir dördüncü tel vardır. Bu tel bağlamaya ayrıca bir ahenk kattığı söylenir. Bu ahenk telinden 1937-38 derlemelerinde bahsedilmemesi ve bugünde kullanılmaması ilginçtir.

Toplumsal değişimlerin, eğitim, imkânlarının çoğalmasının, elektronik cihazların ve sanat müziği icra eden toplulukların, derneklerin çoğalmasının bu değişimleri etken rol oynadığı düşünülmektedir.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Uğur Türkmen*

1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Değişimler/Toplumsal Değişim	
1938 Davul Zurna Yasağı vardı.	Doğru. Şu an serbest. O yıllarda yasak konmuş, 44 lü yıllarda serbest oldu.

**Tablo 2:**”1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Toplumsal Değişimler”

Davul zurna yasağına ait sağlıklı veriler elde edilememekle birlikte; Cumhuriyet döneminin kültür politikalarının bu yasakta etkili olduğu düşünülmektedir.

Salün bu yasağın 44’lü yıllarda kaldırıldığını söylemektedir. 1945 yıllarına ait Akbaba dergisinde rastladığımız bu karikatür dönemi anlamamıza yardımcı olmaktadır



**Resim 3:** İşte İstedğimiz Musiki

1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Değişimler/Terminoloji	
Nuri Çavuş’a Göre: Sazı Akort etmek için kullanılan terim: Düzenlemek -Düzmek “Sazı Bir Tatlandırırım”	Düzenlemek, tatlandırmak doğru. Şimdi akortlayayım veya akordu düzelteyim diyerek söylenir.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

“Sazı Bir Düzeyim de Geleyim” tabirleri	
Nuri Çavuş a göre: Saz mızrabının adı: “terzane” Bam telinin adı: “Bap teli”	Mızraba, tezene, bap teline bam teli diyoruz.
Kütahya’da Saz için: Bozuk-cura-bağlama tabirleri kullanılırdı.	Şimdi cura, bağlama, divan kullanılıyor
Davul değneğine “Çırpah” denirdi	Aynen kullanılıyor
Zurna kamışına “Ula” denirdi. Ağza dudaklara dayanan kısma ise “gergi” denirdi.	Aynı deyimler, “ula- gergi” kullanılmakta.
Tavşanlı yöresinde; mızraplara “terzane” denirdi.	Mızrap tabiri etkin olarak kullanılıyor
Tavşanlı yöresinde; sazın küçüğüne “Bağlama” biraz büyüğüne “Bozuk” derlerdi	Bağlama tabiri kullanılıyor

**Tablo 3:** “1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Terminolojik Değişimler”

Sazı Akort etmek için kullanılan; düzenlemek –düzmek, sazı bir tatlandırırım, sazı bir düzeyim de geleyim ifade ve tabirlerin kişiye özel olarak kullanıldığı, genelde tercih edilen ve kabul görmüş tabirlerin Anadolu’nun diğer yerlerinde de tercih edildiği düşünülmektedir.

<b>1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Değişimler/Halk Oyunları</b>	
Zeybek-Karşılama ve Bengi oynanırdı.	Zeybek, karşılama
Zeybek Havaları-Karşılama-Kırık Havalar-Uzun Havalar-Ağır	Zeybek hava, karşılama hava, kırık hava

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Zeybek çalınıp söylenirdi.	
Domaniç yöresinde zeybek oynanırdı.	Aynen devam
Domaniç yöresinde Seymen'lik vardı	Halen mevcut
Tavşanlı yöresinde; Düz hava, sallama, zeybek oynanırdı.	Düz hava, zeybek ve orta Anadolu hareketli türküleri oyun olarak oynanıyor.
Tavşanlı yöresinde; zeybek havası, kara koyun dağdan gelir, tavşanlı'nın suları, kadife yastığım, bostancı, düz oyun havası adlı türküler söylenirdi.	Kırka Zeybeği, Kara Koyun, Çayır Değil Çimen Değil, Azimemin Avlusunda Kuyu Var, Moymulun Altından Gelir Geçersin, Şerife Yola Yürüdü, Herekenin Ağaları, Çıkma Dışarlara adlı türküler söyleniyor.

**Tablo 4:** “1937/1938-2012 Kütahya Müzik Kültüründe Halk Oyunlarında Değişimler”

Salün; çok fazla değişimin olmadığı, bununla birlikte özellikle iletişim ve dinlemeye yönelik teknolojik cihazlar yoluyla diğer illere ait oyunlarında öğrenildiği ve kültüre yansıdığını belirtirken; Hisarlı ise; oyunlar hakkında kısa bilgi verdikten sonra oyunların çok değiştiğini ve özellikle yöreye has olmayan figürleri n, hareketlerin oyunlara yapılandırıldığını belirtir. Kadın erkek ayrı ayrı oynar ve aynı türkülerin söylenişinde birisinde efelik hamaset hissedilirken diğerinde yumuşaklık zarafet estetik duyguları ve figürleri öne çıkar. Yasemen, Çömüdüm, İğnem düştü'yü yalnız hanımlar oynar. Bölge itibariyle genel olarak kaşık ile oynanır . Oyunları tür itibari ile Kırık zeybek ve karşılama'dır genel de iki veya dörtlü grup olarak oynanır tek oyun yoktur. Sadece birkaç kez meşhur Cezayir oyununu oynayan özel bir kişiyi hatırlıyorum. Çok yaygın olmamakla beraber babam cirit havası diye bir ezgi çalardı. Yöre tavırlarına sadık kalan ve özenle uygulayan bizlerin kuşağından sonra gelen kuşak ister mahalli olsun ister TRT ve diğer resmî devlet sanat kuruluşları olsun bağlamalarda ki bu çok özel mızrap titizliğini ve ritm / metronom ' a özen göstermiyorlar: ritimlerde de ya çok ağır ya da gereğinden çok hızlı icra ile oyun ezgisinin karakterini ve ahenk türküsünün havasını bozuyorlar. Oyunlar da kendi yöre karakteri dışına çıkarak sanki ağır zeybek havasına dönüyor ve yöreye has karşılama oyun vasfı yok oluyor.

Hisarlı düğün vb eğlence kültüründe de değişimlerin olduğunu şu sözlerle dile getirir. Seneler önce ( 960lı yıllar) yeğenimin düğünü var. Sokakta düğün var oyunlar türküler İstanbul'dan gelmişim Musta' bey

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

bir şeyler çal bakalım dediler; tamam dedim Gar mı yağdı çalıp söyledim, portakalım çaya düştü, meşeden gel....haydi bakalım sizler de oyunlarını oynayın tık yok ?!! Yeni meşhur oldu oy oy Emine baktım herkes ortada oyun gırla ... Hisarda bir etkinlik var kız enstitüsü öğrencileri ve başlarında halk oyunları öğretmenleri, mahallî oyunları oynayacaklar, ama ve ne yazık ki genelde her yörede ve düğünlerde oynanan şıkırdım oyunları. Hoca'nım bu da nereden çıktı dedim “a biz bunu hep oynarız” dedi. Çömüdüm, iğnem düştü... Nerede ses yok ...”

“Hisarlı'nın bu konudaki diğer tespit ve düşünceleri şöyle. “Halk müziğinin; oyun türküleri, ahenk türküleri, ağıt türküleri ve ritimli ritimsiz uzun havalar, sözsüz oyun havaları gibi türleri vardır. Türküler genel de ritmi ve melodiyi birlikte veren bağlama eşliğinde söylenir. Yani bağlama yanında başka bir ritim sazına ihtiyaç duyulmaz. Bağlama da ezgiyi çalarken yörenin tavrına sadık kaldığı için türkünün ritmi kaybolmaz. Ancak son zamanlarda oyun havalarının ezgilerinde daha fazla zenginlik sağlamak için değişik enstrümanlar kullanılıyor. Bu konuda daha detaylı bilgisi, donanımı olmayanların hazırladığı bu ezgilerle oynanan oyunlar da kendi doğal ritminden uzaklaşarak çok ağırlaşıyor. Kırık zeybek ağırca oynanan Aydın Zeybeği havasına bürünüyor, eller kollar ayaklar havada asılı, ağaçtan armut toplar ya da basacağı yeri bilemeyen, ayağını koyacağı yeri kestiremeyen birileri gibi ortada garip garip dolaşan biri oluyor oyun oynayan kişi. Bu tür çakma (!) oynanan oyunları izlerken müzik sesi kapatılırsa oyuncu veya oyuncuların ortada anlamsız birtakım hareketlerle dolaştığı görülür. Oynanan oyun doğru ise de belirli hareketlerin, belirli ritimlerle tekrarlandığı ve oynanan estetiği ortaya çıkar. Katıyetle söylerim ki Ferace, Elif, Kütahya'nın pınarları, Değirmen deresi, Yağmur yağar gibi ahenk ve ağıt türkülerinde oyun oynanmaz. Ne yazık ki Hisarlı Ahmet'ten feyiz aldıklarını ya da el aldıklarını söyleyenler kültür sorumluluklarının farkında olmadan bu türkülerini oynayarak kötü örnek oluyorlar Bir çok oyun havası olduğu halde ağıt türkülerini oyun havasına döndürmek bir marifet oldu son zamanlarda.

5. Kütahya Gezek kültüründeki değişimler nelerdir?

Derneklerin, cemaatlerin bu kadar etkin olduğu bir dönemde gezek geleneği devam etmesi zorlanmadığı,

Kadın ve erkek gezeklerinde değişimlerin yaşanmadığı,

Kadın gezekleri; “arkadaş” ve “akraba”, erkek gezekleri ise ; “yemekli-çaylı-kahveli ve sohbetli”, “yemekli-dini sohbetli ve tasavvuf veya Türk Sanat Musikili”, “yemekli- muhabbetli sazlı-sözlü” gezeklerin devam ettiği,

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Gezeğe katılanlarda eski sıkı kurallar uygulandığı, ( Gezeğe katılacak şahıs arkadaşları tarafından sevilen sayılan biri olmalı, zenginlik fakirlik ayırt etmemeli, yüz kızartıcı veya ahlaki konularda suçlu biri olmamalı gibi)

Gezek başkanlığı, gezek kâtipliği, gezek sözcülüğü, herefe, geleneklerinin devam ettiği,

“Saz başlayınca söz biter” adabının bugünde geçerliliğinin devam ettiği ve önemli bir adap olduğu,

Gezeklerde oynanan oyunlarda değişimlerin yaşanmadığı ve geleneğin korunmaya çalışıldığı,

Özetle; geçmiş’le bugün arasında gezek geleneğinde içerik olarak değişimlerin çok ta rastlanmadığı bununla birlikte çaylı, kahveli dini sohbetli gezeklerde artış, yemekli –muhabbetli (içkili) gezeklerde azalma gözlemlendiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Toplumdaki siyasi ve dinin değişimlerin en son belirtilen hususta etkili olduğu söylenebilir.

### **Sonuçlar ve Öneriler**

Sazlara; Klarinet, bango, ney, ud, kanun, tanbur, elektro bağlama, zilli maşa’nın eklendiği, mızrapların artık naylon ve plastik türlerinin kullanıldığı, 23 perdeli ve yedi (7) telli sazların tercih edildiği, Tavşanlı ve yöresinde davul-zurna, elektro bağlama ve org çalgılarının tercih edilmeye başlandığı belirlenmiştir. Düğünlerin bu değişimde önemli roller üstlendiği anlaşılmaktadır.

Yöreye has üç telli bağlama’nın ise unutulması ilginçtir.

Davul zurna yasağının; Cumhuriyet döneminin değişim ve gelişim politikaları çerçevesinde getirildiği düşünülmektedir.

Düzmek-düzenlemek yerine akortlamak teriminin kullanılması, mızraba, tezene, bap teline bam teli denilmeye başlanması, diğer terimlerin benzer şekilde kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır.

Yöre oyunları dışında Anadolu’nun çeşitli hareketli türkülerin tercih edilmeye başlanması en dikkat çekici değişim olarak göze çarpmaktadır. Oyunlarda bağlama icrasının olması gerektiği, orkestrasyonları yapılmış veya farklı çalgılar ile oynanan oyunların ritmik yapısının bozulduğu, yöreye has özellikler dışında figürlerin eklendiği, düğün vb eğlencelerde yöreye has oyunların değil popüler kültürün getirdiği eğlence müziklerinin tercih edildiği düşüncelerine ulaşılmıştır. Özellikle

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

iletişim ve dinleme cihazları gibi teknolojik gelişmelerin kültüre etkilerinin olduğu düşünülmektedir

Geçmiş’le bugün arasında gezek geleneğinde içerik olarak değişimlerin çok ta rastlanmadığı bununla birlikte çaylı, kahveli dini sohbetli gezeklerde artış, yemekli –muhabbetli (içkili) gezeklerde azalma gözlenmektedir. Siyasi gelişim ve değişimlerin bu hususta etkili olduğu düşünülmektedir.

Yönetken; her şeyin söylenmediğini, bilgilerin perakende olduğunu ve toptan’ı yansıtmadığını, sonraki çalışmalara ışık tutmasının beklendiğini ve yine sonraki çalışmalarda tahmin edilen eksikliklerin tamamlanabileceğini, kaydedilen ve elde edilen veriler hakkında başka kişilerinde başka algılamalar içerisinde verileri işleyebileceğini, daha geniş ve kapsamlı bir çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu belirtir.

Bu sözlere bugünde eklenecek bir şey yoktur.

Felsefe olarak değişimin kaçınılmaz olduğu gerçeğini kabul etmekle birlikte konu üzerinde “mikro” çalışmalara ihtiyaç olduğu düşünülmekte ve önerilmektedir.

### **Referanslar**

Alakuş, Ali Osman vd. 2009. *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi*, Ankara: Pegem Akademi.

Altınay, Fatma. Reyhan. 2009. *Cumhuriyet Döneminde Kütahya ve Yöresinde İlk Halk Müziği Derlemeleri*, Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu, Ekspres Matbaası, Kütahya

Fichter, Joseph. 2002. *Sosyoloji Nedir?* Çev: Nilgün Çelebi, Ankara:Anı Yayıncılık

Fischer, Ernst. 2010. *Sanatın Gerekliği*. (11. Baskı). (C. Çapan çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Güler, Kadir. 2004. *Kütahyalı Ârifi ve Pesendi*. Ankara: Bizim Büro Basımevi,

Günhan, Ali. 2009. *Kütahya ve Yöresi Folklorundan Damlalar*, Ekspres Matbaa, Kütahya: T.C. Kütahya Belediyesi Yayınları

Güvenç, Bozkurt. 2007. *Kültürün abc’si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Hisarlı, M.ustafa. 2009. *Hisarlı Ahmet Kimdir?*. Hisarlı Ahmet ve Kütahya Türküleri Sempozyumu, Ekspres Matbaası. Kütahya

Karasar, Niyazi. 2009. *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, (20. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Uğur Türkmen*

Kaplan, Ayten. 2008. *Kültürel Müzikoloji*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul

Salün, Mustafa. 1997. Sazımız Sözümüz Türkülerimiz Öykülerimiz İle, Kütahya: Kütahya. Ekspres Matbaası

Sönmez, Veysel. 2011. *Eğitim Felsefesi*, Ankara: Anı Yayıncılık

Türkmen, Emel Funda. 2007. *Ulusaldan Evrensel Ses Eğitiminde Kütahya Türküleri*. Kütahya. Ekspres Matbaası,

Yönetken, Halil Bedii. 2006. *Derleme Notları: Cilt 1*. Ankara.Sun Yayınevi

<http://greeturkish.18.forumer.com/a/sazbaglama-playing> people\_post7750.html 27.06.2012.

Görüşme: Mustafa SALÜN, Yer: Kütahya, 24 Mayıs 2012, Saat 14.00

Görüşme: Mustafa HİSARLI, Yer: İstanbul, 12.10.2012, Saat:10.00

## A STUDY OF WOMEN’S VOCAL SONGS IN SHIRAZ, IRAN

**Yalda Yazdani**

yaldamusic@yahoo.com

### **Introduction**

This type of music originated from Shiraz (one of Iran’s traditional cities, located in the southern part of Iran, with a population of 1,510,968), where I temporarily lived to conduct research under the title of “Shiraz women's vocal songs” called *Vasunak*.

Roughly 33 years ago, after the Iranian revolution, the government put a ban on women’s singing and from that point on they couldn't participate in traditional ceremonies and sing as they used to. This cultural inheritance, which was given to us by our past generations, started to be forgotten and I myself decided to halt this trend through recording and sharing this information, allowing other people to embrace the tradition.

*Vasunak* was used to be sung during weddings, funerals and some other traditional ceremonies by women, and the songs are mainly similar in rhythm, melody, and lyrics for the various occasions, but there were still some differences in their performances depending on the occasion. These performances were sung individually or by a group accompanied by a musical instrument called *dayere* (a circular instrument with one side covered by lamb's skin) and also during the performance other women would participate by singing in a question and answer style rhythm, repeating either the same or different sentences and also clapping throughout the ceremony.

This article comes in two related sections:1.Performances and occasions of *Vasunak*-s, and 2. Analysis of melody, rhythms and lyrics of *Vasunak*-s. The two areas this article explores are the uses of *Vasunak*-s and identification of the occasions they would be performed, and an in-depth analysis of the melodies and rhythms used in *Vasunak*-s, as well as the relevance and power they carry.



**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yalda Yazdani*

### **Weddings**

The songs mostly performed in weddings were lengthy and traditionally performed by the families of the bride and groom, who until the final part of the ceremony were unable to see each other. The wedding was comprised of different parts that I am going to briefly describe, such as *Baleboran*, where parents of both sides and grandparents have a gathering with the purpose of meeting the bride to be, and organizing the wedding. After a short period of time, they had a party, *Neshaneh*, in which only women were allowed to take part; and they used to bring a ring for the bride to wear in order to indicate that she would be married to the groom. The next ceremony was *Rakbt boran*, when both immediate families would buy a suit and wedding dress for the groom and bride. Finally, it was *Aghd*, during which the engagement would be officially declared by a holy person; right after this they had a big celebration and would send the bride and groom to their own house and wish them a long and happy life. (Homayouni, 2010)

### **Funerals**

An example of this was when a grandson had died before getting married. The same lyrics were used but with different feelings of sadness, which could be felt in their voices, and listeners were entirely impressed by that. One of its special features is that the lyrics are the same for both funerals and weddings, but the performance differs according to its occasion, so the singer can make people both cheerful and depressed, depending on its intonation. (Lotfollahi, 2010)

### **Bahar Narenj Ceremony**

One of the famous citrus fruits which is very well known in Shiraz is called *Bahar Narenj*. It has a long history and you can see it in almost every house. People respect it and it is considered a holy tree; some people believe that the year it has no fruit on it they will not be lucky. To avoid this, they try to have some convention with other neighbors, especially women, and have a small wedding next to the tree by covering the tree with a white net to create the vision of a bride, and sing happy songs together in order to make the tree happy and make that tree bear fruit. This used to be one of the old traditions of Shiraz. (Faghiri, 2010)

### **Lyrical Features**

Lyrics contain singular stanza with a repetitive sentence at the end of all verses, called *Tarjeee Band*. As I explained, they cover different topics such as a mother's dream of her child's wedding

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

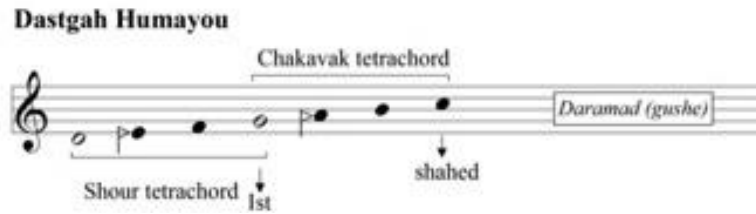
*Yalda Yazdani*

or admiring the beauties of brides as well as admiring a brave groom and sometimes casting light on the importance of tolerance, in mutual relationships.

**Analysis of *Vasunak* in Musical Terms**

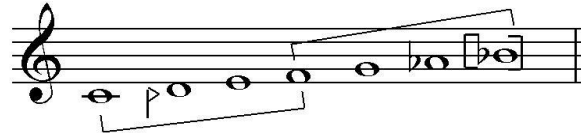
These songs are mostly in 6/8 and the melodic range of these songs can be demonstrated in *Dastgah Homayun* scale, which is one of the seven modes in Iranian music. The scale of this mode is usually written in G but due to the singer's intention, I transcribed it in C.

The standard *Homayun* Scale is:



**Figure 1:** Homayun Scale

As I explained, we use the same scale on C:



**Figure 2:** Homayun Scale on C

These two tetrachords transcribed in this mode are:

1. Chakavak



**Figure 3:** Chakavak

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

Yalda Yazdani

2. Bidad



Figure 4: Bidad

Most of these songs as we noticed in the audio used the first tetrachord, (*Chakavak*). They also use the fifth but they do not pass to the next tetrachord. This example consists of two phrases, each one ends with a repeated sentence (*Mobarak bad*).

The first part of the A phrase starts on the third degree until the fifth and then descends on the same note E (the third). The second phrase repeats the same melody but descends on the first degree. The B section starts on the second degree, then moves to the fourth and then descends on the first degree.



ā se mu ne por se ta zi mi ko ne sazde du mā tu ye hej  
re ney ze ba

6  
le bu se bā zi mi ko ne man mana mo man ma na mo xā ha re dā mā  
ey mo bā rak ey mo bā rak ba re ra ber yun

11  
ma na m post be pos ti mi za na mo zane kā kām mi ba ram  
ko ni d az vo ju de saz de du-mā - d cā i rā fen jun ko nid

Figure 4: First Performance by Simin Skoorchi

The second and third examples also follow the same melodic trend. They use the first tetrachord (*Chakavak*).

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yalda Yazdani*



Figure 5: Second Performance by Faezeh Ranaie



Figure 6: Third Performance by Akhtar Zare

### Conclusion

*Vasumak* is a type of music, consisting of a single stanza, performed both individually or by a group at different occasions, such as weddings or funerals by women in Shiraz. The melodic scale of these songs can be demonstrated in *Dastgah Homayun* according to the Iranian modal system, and consists of two main tetrachords, *Bidad* and *Chakavak*, in the rhythmical structure of 6/8.

The most notable and unique aspect of the music is the similarities between the rhythm, melody and lyrics used in each song. Depending on the occasion for which the song is performed, the feelings expressed in the music vary drastically. The actual content of the music remains the same, and only the emotion of the singers change. This can make the same song fitting for a wedding or a funeral, purely depending on the emotion the performers put in to it. The expression is tightly linked to the female's character and makes this style of music a beautiful and artistic expression of emotion.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yalda Yazdani*

**References**

- Faghiri, Abolghasem. September, 2010. Personal Interviews. Shiraz.  
Homayooni, Sadegh. September, 2010. Personal Interviews. Shiraz.  
Lotfollahi, Abdolreza. October, 2010. Personal Interviews. Shiraz.

## ALEVİ KÜLTÜRÜNDE YEDİ ULU OZANIN YERİ VE ÖNEMİ

Yusuf Benli<sup>1</sup>  
yusufbenli@yusufbenli.com

### *Abstract*

#### *The Importance of Seven Revered Ozans in Alewi-Bektashi Teaching Summary*

*The importance of the seven revered ozans (minstrels) in Alewi culture pose an analogy with the period they lived in. The extraordinary period experienced is a period when The Seven Revered Ozans were inspired by Hz. Ali, Imam Hussein and Ehlibeyt who became martyr for this cause. They also kept to this path at the risk of their lives.*

*The Seven Revered Ozans provided the bond and faith between Hz. Mohamed, Hz. Ali and Twelve Imams and the population, and they have become both the creator and cultivator of Alewi-Bektashi teaching. They kept cultural values alive and transferred the m to the future generations and formed the social memory of Alewism. Singing the works of seven revered ozans in the cem rituals, which are the principle element of Alewi teaching, has contributed to the forming of Alewi ritual.*

*Alewism and Bektashism teaching has taken its place in the world intellectual history with its philosophy, music, literature, poetry, folk lore and human values. Alewism is a thought system which is distant from dogmatic perception and insight, and it can renew itself according to the age it lives. In this context; Alewism is the reform of Islam, and Bektashism is a reform inside Alewism itself.*

*Throughout the history of humanity, art has played an important role for societies to express themselves, keep their cultures alive, transfer it to future generations, create their own identity and cultural memory. Within this context, Seven Revered Ozans have kept the Alewi culture alive through poetry and music and ensured its transfer to future generations; and formed the social memory of Alewism.*

---

<sup>1</sup> Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Yedi Ulu Ozanın Alevi-Bektaşî kültüründeki yeri ve önemi yaşadıkları dönemle paralellik arz etmektedir. Yaşanan bu olağanüstü dönem Yavuz Sultan Selim’in on binlerce insanı kılıçtan geçirdiği, Kuyucu Murat Paşa’nın binlerce insanı kuyulara doldurduğu bir dönemdir. Yedi Ulu Ozan ilhamını bu yolda şehit olan Hz.Ali, İmam Hüseyin ve Ehlibeytten almışlardır. Onlarda canları pahasına bu yolu sürdürmüşlerdir.

Yaşanan bu süreçte Alevilik ciddi bir asimilasyon ile karşı karşıya iken Yedi Ulu Ozan Aleviliği, Kuran’ın özü aşığın sözü anlayışı ile “Telli Kuran” diye ifade edilen bağlama eşliğinde müziğin ve şiirin gücünü kullanarak, Hz. Muhammed, Hz. Ali ve On İki İmamlar ile toplum arasında ki bağı ve bağlılığı sağlamış, Alevi-Bektaşî öğretisinin hem yaşatıcısı hem de taşıyıcısı olmuşlardır. Kültürel değerleri canlı tutarak gelecek nesillere aktarmış, Aleviliğin ve Bektaşîliğin toplumsal belleğini oluşturmuşlardır.

Alevi-Bektaşî öğretisinin temel unsuru olan cem törenlerinde Yedi Ulu Ozanın eserlerinin çalınıp söylenmesi temel amacı eğitim olan cem törenlerinin de toplumsal manada ki misyonu ortaya koymaktadır.

**Yedi ulu ozanın hayatı ve alevi kültürüne katkısının örnek eserlerle incelenmesi**

***Seyit İmadettin Nesimi “hayatı” (1369-1417)***



**Resim 1:** seyit imadettin nesimi [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Bağdat'ın Nesim kasabasında yetişmiş, Diyarbakır bölgesine yerleşen Azeri asıllı Türkmenlerdendir. Halep'te Hallac-ı Mansur'un düşüncelerinin iz sürücüsü olduğu için kâfir sayılıp derisi yüzülerek öldürülmüştür.

Nesimi, Hurufî'dir. Fazlullah Hurufî'nin görüşlerini benimsemiştir. Varlık birliği görüşünü savunan, kişi ile tanrı arasında bir nitelik yükleyen inanç arasında bağlantı kurar. Tanrının yetkin (Kamil) insanda görüldüğü tasavvufî görüşünü benimser.

Başlıca eserleri Türkçe ve Farsça Divanlardır.

Rivayete göre katledilme sırasında derisi eline verilip giderken Halep'in 12 kapısından aynı anda çıktığı görülmüştür. Yolda birisine ; "Gerçek Kabenin yolcusuyuz." Elinde yüzülmüş derisini göstererek "İhramımız budur" dediği beyiti meşhurdur.

***Seyit İmadettin Nesimi “örnek eser - ene-l hakk”***

Bulmuşum ben hakkı, ene-l hakk söylerim

Hak benim, hak ben de ene-l hakk söylerim

Görün bu esrarı ne muğlâk söylerim

Sadıkım sözüme ene-l hak söylerim

Ey gönül hak sen de, hak elbet sendedir

Söyle hakkı kimdir, ene-l hak sendedir

Hakkı mutlak zat-ı mutlak hakikat sendedir

Aramaya gayrıda muhakkak sendedir

Ey gönül mansurda, ene-l hakk söyledi

Hak idi hak dedi, ene-l hakk söyledi

Marifet sırrını pek mutlak söyledi

NESİMİ amenna ene-l hakk söyledi. (Özmen 1998 s: 387)



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Nesimi bu şiiri ile Ene-l Hakk (Enelhak): 'Ben Hakım' insanın vahdaniyet 'Allah'ın birliği'ne kavuşma mertebesini ifade eder. Alevilik-Bektaşilik inancında kâmil insan, artık 'var oluş ötesi' bir varlık durumuna gelmiş demektir.

Bu kendini aşma durumu; Tanrı'yla, Peygamber'le, Hz. Ali ile özdeş olma Alevi-Bektaşi düşüncesinin özünü oluşturmaktadır. Evrenin ve onun da parçası olan İnsanın, tanrının bir görüntüsü olduğu tasavvuf görüşü Alevlik-Bektaşilik felsefesini de besleyen bir kaynak olmuştur. Nesimi Ene-l hakk mertebesine ulaşmayı “Zat-ı Mutlak” olarak tariflemektedir.



Şekil 2: Semah figürü (<http://www.itusozluk.com/gorseller>)

*Seyit İmadettin Nesimi “örnek eser - kime ne”*

Ben yitirdim ben ararım yar benimdir kime ne

Gâh giderim öz bağrıma gül dererim kime ne

Gâh giderim medreseye ders okurum Hakk için

Gâh giderim meyhaneye dem çekerim kime ne

Sofular haram demişler bu aşkın şarabına

Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne

Ben melâmet hırkasını kendim taktım eğnime

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Ar-ı namus şişesini taşa çaldım kime ne  
Gâh çıkarım gökyüzüne hükmederim âleme  
Gâh inerim yeryüzüne yar severim kime ne  
Zahidler diyormuş ki güzel sevmek pek günah  
Ben severim sevdiğimi günah benim kime ne  
Hocalar secde eder mescidin mihrabına  
Pir eşiği kiblegahım yüz sürerim kime ne  
Nesimi'ye sordular ki yârin ile hoş musun?  
Hoş olayım olmayayım o yar benim kime ne (Ulusoy 1986 s:14)

Bu şiirinde Nesimi; 14. yy'dan günümüze projeksiyon tutup kişinin bireysel hak ve özgürlüklerini iki boyutta ele almaktadır. Bunlardan birincisi kişinin manevi duygularını ifade eden İnanç anlayışı diğeri ise kişinin özel yaşamıdır. İnançsal yönden bakıldığında kendisinin bazen medreseye bazen de meyhaneye gidebileceğini doğal üslubu ile vurgulamaktadır. İnanç gereği bazı insanların mescide secde etmesi kadar kendisinin de pir eşiğine yüz sürmesinin kişisel bir hak olduğunu ifade etmektedir.

Kişilerin özel hayatında, kiminle ne yaşadıklarının kimi neden sevdiklerinin ve ne giyindiklerinin; nerde ve nasıl yaşadıklarının kimseyi ilgilendirmeyeceğini; ar namus adı altında kişiler üzerinde baskı kurulmasının kabul edilemeyeceğini bu şiirinde kime ne vurgusu ile ifade etmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Şah Hatayi “hayatı” (1487-1524)*



**Resim 3:** Şah Hatayi. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

Yedi ulu'lardan Şah Hatayi; 1487 yılında İran-Erdebil'de doğdu. Anadolu'daki Alevi cemlerinde nefesleri en sık yer alan ululardandır. Babası Şah Haydar, annesi Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın kızı Alemşah Halime Begüm Sultan'dır.

Osmanlı padişahı Yavuz Sultan Selim'le 19 Mart 1514'de yaptığı Çaldırandaki savaşı kaybetti. Bu onun için sonun başlangıcı oldu. 1524'de 37 yaşında iken Azerbaycan'da Hakk'a yürüdü. Cenazesi Erdebil'e götürülerek dedesi Şeyh Safiyüddi'nin türbesi yanında toprağa verildi.

Şah Hatayi çok iyi bir eğitim görmüştür. Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli üstüne pek çok içtenlikli nefesler yazmıştır.

*Şah Hatayi “örnek eser – miraçlama”*

Muhammed şakule vardı yoktur menden bir azim

İmdi senden el tutalım hak buyurdu 'vesseha'

Ahan Cebrail bağladı Habibu'llah belini

İki gönül bir oluban yürüdüler dergâha

Vardı dergâh kapısına gördü bir aslan yatur

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Aslan bir hamle kıldı ki başta koptu bir feta

Buyurdu sırr-ı kâinat ‘korkmasın der habibim

Hatem’in ağzına versin senden ister nişana

Hatem’in ağzına verdi aslan kılındu sakın

Muhammed’e yol verildi aslan gitti tahata

Vardı hakka dava etti ona bunu söyledi

Ne güzel sırrın var imiş hayli cevri ettin bana

Ol benim sırr-ı devletim sana tabi hayatı

Geldi eşiğe başeğdi kible-i kiblegaha

Gördü bir biçare derviş hemen yutmak diledi

Ali bile olsa idi dayanamaz o cana

Doksan bin kelim danıştı iki gönül dostuna

Tevhidi armağan verdi yeryüzünde insana

Kalktı ayak üzerine himmetini diledi

Ümmetini yarlıgadam’dedi perverdigara

Geldi Cebrail çağırdı Ya Muhammed Mustafa

Hak sen Mirac’a okudu davana kadir hüda

Evvel emanet budur ki bir rehber tutasın

Olasın tarik içinde tarik-i müstakima

İnip türab etti yüzün hakka teslim etti özün

Hak tapşırıp salkım üzüm Hüseyin ile Hasan’a

Anlayıban secde kıldı hoş kal Sübhanım dedi

Varıp evine dönerken yol uğradı kırklara

Vardı kırklar sohbetine oturup oldu sakın

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Cümlesi de secde etti hazret emiru'llaha

Kuduretten bir el geldi ezdi şerbet eyledi

Muhammed hatemin gördü uğradı müşkül hala

Anı biri nuş eyledi cümlesi oldu hayran

Mümin müslim üryan püryan başladılar semaha

Çaluban Allah Allah dediler Allah Allah

Muhammed bile duruştu Kırklar ile semaha

İbadetler kadim oldu erkân yerini aldı

Muhammed'i gönderdiler hatırlar oldu safa

Ali'yi tavaf eyledi mührü önüne koydu

Sen bir sırr-ı vilayetsin' dedi Saddak Mustafa

Evvel sensin ahir sensin cümle sana bağlıdır

Tevvelayım sana ezel ya Aliyyü'l Murtaza

Şah Hatai bu kelamı vafedüben söyledi

Haklı söz inandıramam özü çürük ervaha ( Birdoğan 1991 s:163 )

Şah Hatayı bu miraçlama şiiri ile Hz. Muhammed'in arşa yükselişini ve orada neler yaşadığını anlatmaktadır. Eserde ana tema olarak Hz. Ali'nin Hz. Muhammed'in miraç yolculuğunun her safhasında farklı konum, görüntü ve kimliklerde hep onun yanında olduğu belirtilmektedir. Bu miraçlama da; Hz. Muhammed'in kırklar meclisine gitmesi, orada Hz. Ali ile esrarengiz karşılaşması, onun ezdiği engür şerbetini içerek coşa gelip kırklar semahı dönmesi ve “senin sırrına sır erdiremedim Şah Aliyyü-l Mürteza” dediği vurgulanmıştır. Hz. Muhammed'in miraç yolculuğunda yaşadıkları Alevi öğretisinde Cem'e ve Semah'a kaynaklık etmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Şah Hatayi “örnek eser - gel gönül incinme bizden”*

Gel gönül incinme bizden

Kalsun gönül yol kalmasun

Evvel ahir yol kadimdür

Kalsun gönül yol kalmasun

Bahçede açılan güldür

Hakkı söyleyen dildür

Pes ezelden yol kadimdür

Kalsun gönül yol kalmasun

Başındadır altın tacı

Budur erenler miracı

Keskindür yolun kılıncı

Kalsun gönül yol kalmasun

Hey Allah’um hey Allah’um

Eyu olmaz benüm ahum

Saltanatlu padişahum

Kalsun gönül yol kalmasun

Ey divane ey divane

Âşık olan kıyar cane

Hatayi’ m der taçlı hane

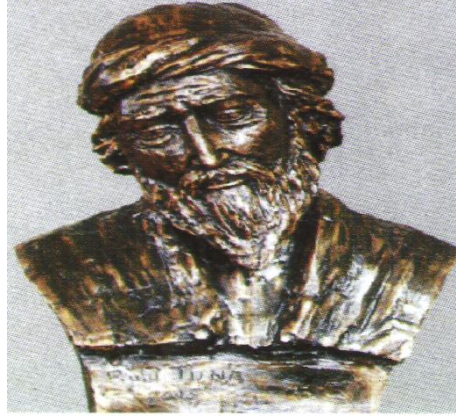
Kalsın gönül yol kalmasun. (Ulusoy 1986 s:36)

Safevi devletinin padişahı olan Şah Hatayi (Şah İsmail) bu şiiri ile kendi kendine telkinde bulunarak şahsi arzu ve istekleri yerine, bu yolun evvel ahir kadim ve yüce olduğunu tacının, tahtının ve padişahlığının bir önemi olmadığını, yolun her şeyin üstünde olduğunu vurgulamaktadır.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Virani “hayatı” (16.yy)*



**Resim 4:** Virani. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

Doğum ve ölüm tarihi belli olmayan Virani'nin; 16.yüzyılda Eğriboz adasında doğduğu söylenir. Hurifiliği benimsemiş bir Bektaşî ozanı olan Virani bir süre Necef'te Hz. Ali'nin türbesinde türbedarlık hizmeti vermiştir.

Virani, Balkanlarda Demir Babadan Babalık icazet almış Hz. Ali sevgisini dile getiren çok sayıda şiir yazmıştır.

Bazı araştırmacılar yazılarında Virani'nin aruz vezni ile 300'e yakın şiir söylediğini ve koca bir divan oluşturduğunu bildirerek ozanın az çok öğrenim görmüş olduğunu belirtirler.

Virani'ye göre evrende ve bütün nesnel varlıklarda görünen Hz. Ali'dir.

***Virani “ örnek eser - ali'dir nokta-i evvel hidayet ”***

Ali'dir nokta-i evvel hidayet

Ali'dir ahiri nur-u velayet

Ali'dir dü cihanda zat-ı mutlak

Ali'dir kudret-i hikmet keramet

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Ya Ali Ya Ali fazlı Hüdâm Pir Ali

Ya Ali Ya Ali Şah-ı Sultanım Ali

Ya Ali Ya Ali gözümün nuru Ali

Ya Ali Ya Ali canı cananım Ali

Ali'dir suret-i Arslan Ali'dir

Ali'dir şefaât eden Ali'dir

Ali'dir VİRANİ canan Ali'dir

Ali'yi sevmeyen yezide lanet

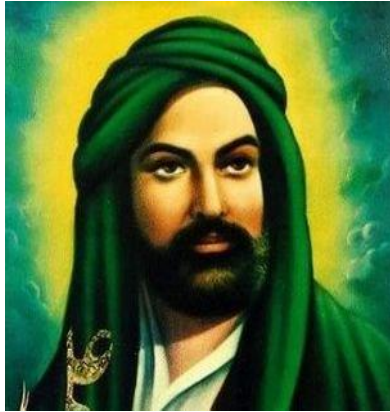
Ya Ali Ya Ali Evliyayı Embiya

Ya Ali Ya Ali dinim imanım Ali

Ya Ali Ya Ali VİRAN ABDAL kuluna

Ya Ali Ya Ali kıl medet Pirim Ali (Özmen 1998: 440)

Virani bu şiiri ile Aleviliğin özünü oluşturan bütün öğeleri Hz. Ali'nin kişiliğinde betimlemektedir. Hz. Ali'nin tasavvufta tariflenen ene-l hakk mertebesine ulaşmasını zat-ı mutlak olarak tariflemektedir. Bu algı Alevilikteki insan-ı kâmil olgusunu Hz. Ali ile özdeşleştirmektedir.



**Resim 5:** Hz. Ali. <http://www.alevikulturdernekleriantalya.com>



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Virani “ örnek eser - ali'dir ”*

İstemem âlemde gayrı meyveyi

Tadına doyulmaz balımdır Ali

İstemem eşyayı verseler dahi

Kokmazam sümbül-ü gülümdür Ali

Ali'mdir kadehim Ali'imdir şişe

Ali'm sahralarda morlu menekşe

Ali'm dolu yedi iklim dört köşe

Ali'm saki-i Kevser dolumdur Ali

Virani'yem düştüm şimdi derdine

Vücudum gark oldu çile derdine

Gönül sormaz oldu kendi kendine

Söyler dehanımda dilim Ali'dir (Ulusoy 1986 s:133)

Virani bu şiiri ile âlemdeki maddi güzelliklerde gözünün olmadığını, Hz. Ali'nin varlığının ve maneviyatının hiçbir şey ile kıyaslanamayacağını belirtmektedir. Hz. Ali'nin varlığının kendisi için her şeyin üstünde olduğunu vurgulamaktadır.

*Yemini “hayatı” (15.-16. yy.)*



**Resim 6:** Yemini. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Yemini 15. yüzyılın sonu ile 16. yüzyılın ilk yarısında Tuna ırmağı yörelerinde yaşamıştır.

Çeşitli kaynaklar tarafından asıl adının Ali olduğunu, Akyazılı İbrahim Dede zaviyesinde hizmet ettiğini ve “Yemini” mahlasını kullandığı yazılır.

Demir Baba Velâyetnamesi’nde adı “Hafız Kelam Yemini” olarak geçer. Bundan da Kuran’ı ezbere okuduğu anlaşılır. Hz. Ali’nin mitolojik hayatını konu edinen “Faziletname” adlı kitabı 7300 beyitten oluşmaktadır. Kitap bir erdemlilik kitabıdır. Bu kitap, Hz. Ali’nin yaşamının, Ehlibeyt ve Ali sevgisinin yoğun işlendiği temel eserlerden biridir. Bu eseri Kitab-ı Erdem (iyi ahlak kitabı) olarak niteleyenler kitaptaki doğruluğu, dürüstlüğü, alçak gönüllülüğü yaşam biçimi ve inanç biçimi haline getirmesinden dolayı Yemini’ye daha bir saygı duyarlar.

***Yemini “ örnek eser - cehaletin sonu marazdır”***

Cehaletin sonu marazdır acı

Kemal-i marifet onun ilacı

Kemal ehl-i olan özünü bilir

Özün bilmez cahil kuru davacı

Özü doğru sözü doğru bir er ol

Gönüller şad eden bir ehl-i dil ol

Ali faziletin bil erdemli ol

Aşkla kemale gel ey can kâmil ol

YEMİNİ hak dedi etmeyin inkâr

Muhammed Aliye verelim ikrar

Ehlibeyti inkâr edeni bil dost

Hakkı inkâr eder ol ehli münkir (Özmen 1998 s: 61)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Yemini; Bu şiiri ile kişinin olgunlaşma sürecine dikkat çekerek dört kapı kırk makamın üçüncü kapısı olan marifet kapısından geçerek insan-ı kâmil olmasını işleyip öğütleyerek Aleviliğin hedeflediği ideal bireyi anlatmaktadır.



**Resim 7:** Hacı Bektaş Veli <http://haci-bektas-veli.blogspot.com>

***Yemini “ örnek eser - bu ilmin mahseni şahı velayet”***

Bu ilmin mahseni şahı velayet

Velayetten beyan olur keramet

Keramet ehline ereyim dersin ey can

Velayet eşğini yol eyle hey can

Yakın-i (Kati-i) hakkın emindir velayet

Gelişince tamam ruz-ı kıyamet

Erin erliğini bilen hak erdir

Ere ikrar eden ehli nazardır

YEMİNİ erenlerin bendesine

Özünü hak eyle erercesine

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Sözü çok eyleme geçti bu devran

Ecel gelir cana kalmaz ferman (Ulusoy 1986 s: 106)

Yemini bu şiiri ile ermişliğin, kerametın ve bu ilmin kaynağının Hz. Ali (Şahı Velayet) olduğunu belirtmektedir. Kıyamet gününde yardımın, velayetin erlerden ve ermişlerden gelen bir nazar olduğu anlatılarak erenlerin yolunda gidilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

*Fuzuli “hayatı” (1504-1556)*



**Resim 8:** Fuzuli. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

Asıl adı Mehmet olan Fuzuli; 1504’de Kerkük’te doğdu. Kerkük’te Bayat Türkmen boyunun Karyağdı soyundan gelmektedir.

Şiirlerini hem Türkçe Hem Arapça Hem de Farsça yazan Fuzuli’nin en başarılı eserleri Türkçe yazılmış olanlarıdır. Fuzuli; yalnızca Türk ve Fars edebiyatında değil, dünya klasikleri arasında da saygın bir yer almış ozandır.

Bir gönül eri olan Fuzuli; yaşamı süresince Kerbela ve Bağdat çevresinden ayrılmamış bir süre Hz. Ali’nin türbesinde Türbedarlık yapmıştır.

Kitaplar Fuzuli’nin en büyük dileğinin Kerbela’da ölmek olduğunu yazar. Fuzuli yakın çevresine Hz. Hüseyin’in türbesinin yanında toprağa verilmeyi ve mezarına taş konulmamasını vasiyet etmiştir. Kendisi veba hastalığı salgınında Hakk’a yürümüş ve vasiyeti yerine getirilmiştir.

Kerbela Olayını anlatan “Hadikat-ü Süeda” (Sadete Erenlerin Bahçesi) en önemli eserlerindedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Fuzuli “ örnek eser - al-i aba katli”*

Al-i Aba katlinde çok yanıldım ey Felek!

Düşüncede, hayalde hata kıldın ey Felek!

O vak’a bulutundan şimşekli kılıç çekip

Şehitlerin üstüne sala kıldın ey Felek!

Kerbela çölünde susayan dudaklara

O kum akınlarını bela kıldın ey Felek!

Şeriatın ürkmeyip hafifleten kadrinden

Mustafa evladına cefa kıldın ey Felek!

Acımadın ciğeri her dem kan olanlara

FUZULİ der ehlibeyt perişan ey Felek! (Gürtunca 1970: 565)

Fuzuli bu şiiri ile kerbela çölünde ehlibeytin başına gelenleri işleyerek kerbela olayının Alevi toplumunun hafızasında silinmemesini sağlayarak Aleviliğin toplumsal belleğini oluşturup bu yolun varlığını inşa etmesine katkıda bulunmaktadır.



**Şekil 9:** Hz. Ali ve On iki İmamların Temsili. <https://www.google.com.tr/görseller>

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Fuzuli “örnek eser - hüseyin”*

Kerbela derdiyle yanan Hüseyin

Kerbala belasını çeken Hüseyin

Gam ile dağlattın bağrın Hüseyin

Al-i aba gülü İmam Hüseyin

Cefa kılıcı ile parça parçasın

Cefa kılıcına Gülşen Hüseyin

Zalim yezitler kesti başını

Gönüller sultanı İmam Hüseyin

Zalim felek senin akıttı kanın

Derdi belalara düşen Hüseyin

Al-i aba için ah çek FUZULİ

Ah çekenler nuru İmam Hüseyin (Gürtunca 1970 s: 567)

Fuzuli bu şiiri ile zalimin zulmüne karşı gelen ve bu uğurda kerbelada katledilen İmam Hüseyin’in çektiği cefaları ve Yezit’in kendisine biat etmeyen Hz. Hüseyin’e yaptıklarını dile getirmektedir. Fuzuli bu eseriyle; gönüller sultanı, Al-i aba –Hz. Ali’nin ailesi- gülü olarak nitelediği Hz. Hüseyin’e olan sevgisini ve derin üzüntüsünü ifade etmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Pir Sultan Abdal “hayatı” (16.yy)*



**Resim 10:** Pir Sultan Abdal. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

Pir Sultan Abdal’ın 1500 yıllarında doğduğu tahmin ediliyor. Doğduğu yeri ise kendisi şiirlerinde “Benim Aslım Horasan’dan Hoy’dandır” diyerek belirtiyor.

Asıl adı Haydar olan Pir Sultan Abdal’ın Sivas’ın Yıldızeli’ne bağlı Banaz Köyünden olduğu söylenir. Pir Sultan’ın hayatı Alevi-Bektaşî toplumunun söylencelerine dayanır. Şiirlerinden ise Safevi Devleti hükümdarı Şah İsmail’in oğlu olan Şah Tahmasb zamanında yaşadığı anlaşılır.

Pir Sultan Abdal, döneminin toplumsal sorunlarına eğilmiş bunları kendisine konu edinmiş, çıkış yolları aramış, yer yer şiirini bu uğurda aracı yapmış bir ozandır. Bu nedenle halkla halkın sorunlarıyla özdeşleşmiş ve bütünleşmiştir.

***Pir Sultan Abdal “ örnek eser - dönen dönsün”***

Koyun beni Hakk aşkına yanayım

Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan

Yolumdan dönüp mahrum mu olayım

Dönen dönsün ben dönmezem Pirimden

Benim Pirim gayet ulu kişidir

Yediler ulusu kırklar eşidir

Oniki imamın server başıdır

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Dönen dönsün ben dönmezem Pirimden

Kadılar müftüler fetva yazarsa

İşte kement işte boynum asarsa

İşte hançer işte kellem keserse

Dönen dönsün ben dönmezem Pirimden

Ulu mahşer olur divan kurulur

Suçlu suçsuz gelir anda derilir

Piri olmayanlar anda bilinir

Dönen dönsün ben dönmezem Pirimden

Pir sultan'ım arşa çıkar ünümüz

Oda bizim ulumuzdur Pirimiz

Hakka teslim olsun garip canımız

Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan.(Ulusoy 1986 s:176)

Pir Sultan Abdal bu şiiri ile yolun yüceliğini, pirin yol için önemini (Hz. Ali'yi işaret ederek) ve hatta yol uğruna canını bile verebileceğini -ki öyle de olmuştur- belirtmektedir. Pir Sultan Abdal “Dönen Dönsün Ben Dönmezem Yolumdan” diyerek Aleviliğin ilelebet yaşamasını öğütlemektedir.



KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*



**Resim 11:** Pir Sultan Abdal. <http://tr.wikipedia.org/wiki>

***Pir Sultan Abdal “örnek eser–gel muhammet ali dergâhına gel”***

Allah birdir Hak Muhammet Ali'dir

Anın ismi cümle âlem doludur

Bu yol Hak Muhammet Ali yoludur

Gel Muhammet Ali dergâhına gel

Özünü arıtıp pak eyler isen

Umman budur bahri olup dalarsan

Hakkın didarını görmek dilersen

Gel Muhammet Ali dergâhına gel

Hasan ismi gönlümde ayrılmaz

Şah Hüseyin diyen diller yorulmaz

Bu yolda ölene soru sorulmaz

Gel Muhammet Ali dergâhına gel

Şah Zeynel Abidin'in adına

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Yezid sığmaz oldu derler kabına  
Muhammed'in sancağının dibine  
Gel Muhammet Ali dergâhına gel  
Gel varalım İmam Bakır'ın oğluna  
Uymayalım şu yezidin sözüne  
Biz gidelim İmam Cafer yoluna  
Gel Muhammet Ali dergâhına gel  
İmam Musa Kazım canlar canıdır  
Ali Musa Rıza Mürvet kanıdır  
Yarın varacağımız Hak divanıdır  
Gel Muhammet Ali dergâhına gel  
Taki bilin Naki ile buluşur  
Varır Hasan askere karışır  
Anlara kavuşan Hakka kavuşur  
Gel Muhammet Ali dergâhına gel  
Pir Sultan'ım eydür pervaz rahinden  
Fetva budur çıkarırsan dilinden  
Eğer aman diler isen Mehti'den  
Gel Muhammet Ali dergâhına gel. (Ulusoy 1986 s: 180)

Pir Sultan Abdal bu şiiri ile İnsanları Muhammed Ali yoluna ve dergâhına davet etmektedir. On İki İmamın isimlerini sayarak Yezid'in bütün uğraşlarına karşı yolun yüceliğini vurgulayıp bu doğrultuda yola devam etme çağrısını yinelemektedir. En sonunda yardımın bir gün gelip dünyayı kurtaracağına inanılan kayıp onikinci imam olan Mehti'den geleceğini ifade etmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

*Kul Himmet “hayatı” (16. yy)*



Resim 12. Kul Himmet. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

Kul Himmet; Tokat’a bağlı Almus ilçesinin bugünkü adı Görümlü kasabası olan Varsıl köyündendir. 16.yüzyılın ikinci yarısında yaşamıştır. Kul Himmet bütün şiirlerinde Hz. Ali, 12 İmamlar ve Hacı Bektaş Veli’yi büyük bir içtenlikle anlatır.

Kul Himmet ‘in nefesleri de diğer ulu ozanların nefesleri gibi Alevi Ceminin vazgeçilmez nefesleri arasındadır. İyi bir tekke ve tarikat eğitimi görmüş Kul Himmet’in, Pir Sultan’a bağlı olduğu, onun çevresinde yetiştiği, müridi olup O’nu izlediği şiirlerinde açıkça ortaya çıkar.

Halk ozanlarından Alevi olamayanlar bile Kul Himmet’in etkisinde kalmış, ona yakınlık göstermiştir.

Kul Himmet; tarikat ışığında beliren insan sevgisini Hacı Bektaş Veli üzerinde yoğunlaştırarak nesnel bir duruma getirmiş, tanrı kavramını bir varlık olan insanla özdeşleştirmiştir.

***Kul Himmet “ örnek eser - aşkı muhabbet ”***

Ta ezelden beri sevdik seviştik

Bizim ile yarıdır aşk-ı muhabbet

Pirin divanında ikrar söyleştik

Bizim ile sırdır aşk-ı muhabbet

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Muhabbet edenler nasibin alır  
Muhabbet etmeyen yolda ne bulur  
Ser-çeşme Muhammed Ali'den gelir  
Coşkun akan seldir aşk-ı muhabbet

Muhabbettir yerin göğün direği

Muhabbet edenin yanar çerağı

Muhabbet âşıkla mâşuk durağı

Haktan bir nazardır aşk-ı muhabbet

Muhabbet kadimdir insan içinde

Can cananı sever irfan içinde

Kırklar meydanında erkân içinde

Ne ararsan vardır aşk-ı muhabbet

Can cana muhabbet olsa erkândır

Çünkü muhabbetin arzusu candır

Canlar meclisine giren canandır

Gönüldeki pirdir aşk-ı muhabbet

Kul Himmet bu makam özge makamdır

Muhabbetin mührü On iki imamdır

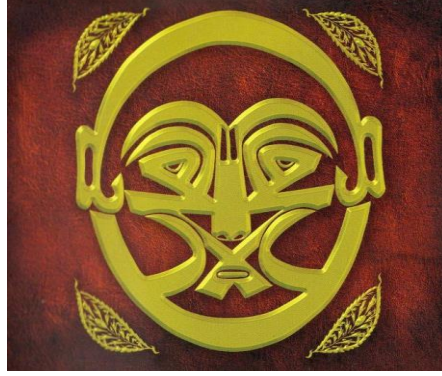
Şahmerdan nazarında tamadır

Hakkın didarındır aşk-ı muhabbet. (Ulusoy 1986 s:203)

Kul Himmet, bu şiiri ile Aleviliği, 'Allah, Muhammed, Ali ' üçlemesi, Hacıbektaş Veli ve on iki imam ile olan muhabbetine odaklanmaktadır. Tanrısal özü Hz. Ali de somutlaştırır ve muhabbeti tanrının kelamı olarak ifade etmektedir.

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*



Şekil 13: İnsan-ı Kamil. <https://www.google.com.tr/görseller>

*kul himmet “örnek eser - allah bir muhammed ali el aman”*

Benim günahım çok senin katında

Allah bir Muhammed Ali el aman

Sen kerem kanısın zahir batında

Allah bir Muhammed Ali el aman

Fatıma Hatice Zehra da bile

Bir dilek dilersen Hasan’dan dile

Şah Hüseyin ile girdik bu yola

Allah bir Muhammed Ali el aman

Zeynel Bakır Cafer üçü bir katar

Kazım Musa Rıza gözümde tüter

Deryaya gark olan ummana batar

Allah bir Muhammed Ali el aman

Taki Naki Şah Askeri dostumuz

Yine arttı gamı dost efkârımız

Mehdi dedem Hak Resuldür başımız

Allah bir Muhammed Ali el aman

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**

*Yusuf Benli*

Kul Himmet üstadım on iki katar  
On iki mekânda metan satar  
Bülbüller kumrular kafeste öter  
Allah bir Muhammed Ali el aman

Kul Himmet bu şiirinde, Allah'ın varlığına ve birliğine işaret ederek Alevi öğretisindeki “Allah, Muhammet, Ali” üçlemesinden güç alıp bu yola inanan ve hizmet eden On İki İmamların isimlerini de sayarak ehlibeytten yardım dilemektedir.

### **Sonuç**

İnsanlık tarihi boyunca toplumların kendilerini ifade etmelerinde, kültürlerini canlı tutmalarında, gelecek nesillere aktarmalarında, kendi kimliklerini ve kültürel belleklerini oluşturmalarında sanat önemli bir rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda Yedi Ulu Ozan; müzik ve şiir sanatının aracılığı ile söz söyleme, söyleneni dinleme, dileneni tekrarlama ve yeniden oluşturma yöntemi ile Alevi-Bektaşî sözlü kültürünü canlı tutarak gelecek nesillere aktarılmasını sağlayarak Alevi-Bektaşî kültürünün toplumsal belleğini oluşturmuşlardır.

Yedi Ulu Ozan; Alevi-Bektaşî edebiyatının öncüleri olmuşlar ve Türk dilinin taşıyıcılığına da katkı sağladıkları tespit edilmiştir. Bütün bunların sonucunda; Alevi ve Bektaşî öğretisi; düşüncesiyle, felsefesiyle, müziğiyle, edebiyatıyla, şiiriyle, folkloruyla ve insansal değerleri ile dünya düşünce tarihi içerisindeki yerini almıştır.

### **Referanslar**

Birdoğan, Nejat. 1991. *Şah İsmail Hatai*. İstanbul: Can Yayınları.

Gürtunca, Mehmet F. 1970. *Saadete Erenlerin veya Kerbela Şehitleri Bahçesi*. Ankara

Özmen, İsmail. 1998. *Alevi Bektaşî Şiirleri Antolojisi cilt-2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tuna, Ruhi. *Yedi Ulu Ozanların Resimleri*. [http://www.ruhi-tuna.com/h\\_01.html](http://www.ruhi-tuna.com/h_01.html)

KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU  
“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”  
EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE

*Yusuf Benli*

Ulusoy, Cemalettin. 1986. *Yedi Ulu'lar*. Ankara: Ajans Türk Matbaası.

**KTÜ 1. ULUSLARARASI MÜZİK ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU**  
**“MÜZİK VE KÜLTÜREL DOKU”**  
**EKİM 2012, TRABZON – TÜRKİYE**