HALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR ULUSLARARASI SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ

14-15-16 Aralık 2007

KOCAELİ


M. Atatürk

Baskı & Cilt
Nesil Matbaacılık
Tel: 0.212.876.38.68

İletişim Adresi
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Fevzipaşa Cad. No.361 Edirnekapı / İSTANBUL
Tel: 0 212 531 61 68 – 531 87 90 Faks: 0 212 635 52 43
e-mail: motif@motifhalkoyunlari.com
www.motifhalkoyunlari.com

ISBN: 978-975-9049-05-8
Kocaeli Üniversitesi

Motif Vakfı Yayınları No:8

Halk Müziğinde Çalgılar
Uluslararası Sempozyumu Bildirileri

Editör
Doç. Dr. Aynur KOÇAK

Redaksiyon
Doç. Dr. Münevver TEKCAN

Sayfa Tasarım ve Dizgi
Arş. Gör. Mihrican AYNACI
Arş. Gör. Serpil YAZICI
Arş. Gör. Asu ERSOY

İstanbul 2009
Yayımlanan bildirilerin dil, imla ve ilmi sorumluluğu yazarlarına aittir.

İÇİNDEKİLER

SEMPOZYUM PROGRAMI ……..……12-23

AÇILIŞ KONUŞMALARI

M. Zeki BAYKAL - Motif Halk Oyunları Eğt. ve Öğrt. Vakfı Ynt. Krl. Bşk. 24-25
Prof. Dr. H. Yüksel GÜNEY – Kocaeli Üniversitesi Fen Edb. Fak. Dkn. ……..26-27

BİLDİRİLER

ABUTALIB ABDULLAHZADE Gülnaz Azerbaycan Milli Musiki Aletlerinin Berpası ve Muhafizesi ……28-32

Ardian AHMEDAJA
Çifteli and Sharki Among Albanian Gege ……33-39

Sıtkı AKARSU
Türk Halk Müziğinde Sipsi Sazının Yeri, Önemi ve Korunmasında Yardımcı Olabilecek Bazı Öneriler ……40-43

Kamile Perçin AKGÜL
Sanatsal Boyutta Farklı Yaşam Biçimleriyle Halk Çalgılarının Yapılanması…….. 44-53

Agide ALİAKPERAVO
Türk Geleneyinde Tulum – Zurna Müzik Enstrumanları …….54-58

Rövşen ALİZADE
Azerbaycan Çalgı Aleti Balaban …….59-61

F. Reyhan ALTINAY
Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzikli Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri ……..62-71

Mustafa ARSLAN-Adem ÖGER
Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi ……...72-80

Mustafa Ulaş ATASOY
Geleneksel Türk Halk Müziği Çalgıları Öğretiminde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikleri ……..81-89

Emir Cenk AYDIN
Türk Halk Oyunlarına Eşlik Eden Ritim Sazları ……...90-98

Yılmaz AYDIN
Türk Halk Müziği Ana Çalgısı Bağlama'nın Çokseslilikteki Konumu ve İşlevi ...99-105

Denis BASİC
Traditional Musical Instruments of Bosnia and Herzegovina ……...106-129

Kazım BİBER
Balıkesir İli Sarnıç Köyünde Kadın Eğlencelerinin Geleneksel Çalgısı: Tava …130-142

İsmail BOZKURT
Kıbrıslı Türklerde Halk Müziği Çalgıları ……..143-151

İlgar CEMİLOĞLU İMAMVERDİYEV
Aşık Sanatında Azeri Sazının (Bağlama) Rolü ……152-156

Eray CÖMERT
Anadolu Müzik Geleneğinde Meytar Adının Kullanımı ……...157-165

Adriana CRUZ
Chunties, Miniskirts, and Danzas Chuscas: The Politics Of Migration In Oaxacalifornia ……166-171

Hülya ÇEVİRME
Halk Şiirinde Saz ……...172-196

Gözde ÇOLAKOĞLU
Anadolu'da Tellere Tırnak Teması İle Çalınan Çalgı: Tırnak Kemane……197-206

Yavuz DALOĞLU
Eski Türk Çalgıları ……207-213

Muvaffak DURANLI
İnancın Kaybolan Nesnesi: Teleutlarda Şaman Davulu ve Yapımında Uygulanan Ritüeller …….....214-224

Bayram DURBİLMEZ
Sazın Âşık Edebiyatındaki Yeri ve İşlevleri …….225-231

Metin EKİCİ-Özgür ÇELİK
Bir Kabak Kemane Yapım Ustası: Halil Çelik……..232-240

Levent ERGUN
Yörük Müziğinde İnsan Sesinin Çalgı Olarak Kullanımı: Boğaz Çalma …….241-260

Meltem EROL DÜZBASTILAR
Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları Programlarında Geleneksel Çalgılarımızın Kullanılma Durumlarının İncelenmesi ve Mevcut Durumun Çalgılarımızın Yaşatılmasındaki Muhtemel Etkisi ……261-267

İlhan ERSOY
Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak 'Bağlama' ……...268-278

Seyran GAFARZADE
Hunt Türkleri'nin Yuğ Töreni'nde Kullanılan Zurna / Boru veya Mey / Nayçeyi – Balaban Enstrümanları Hakkında Bazı Görüşler ……..279-285

Gülşen GÖKSEL ERDAL
Halk Çalgılarının Toplumsal Kültürü İfade Etmedeki Yeri ve Türk Halk Çalgılarının Kültürel Doku İçindeki Önemi ……..286-291

Ahmet GÖRMÜŞ
Tunç Çağlarına Ait Pişmiş Toprak Çıngırakları ve İşlevleri …….292-298

Tuncer GÜLENSOY
Eski Türk Musiki Aletlerinden Kopuz ve Yatugan ……...299-304

Deniz GÜNEŞ
İstanbul Anadolu Yakası Boşnak Kültüründe Halk Çalgıları ……...305-318

Yvonne HUNT
The "Daoulıa" Of Eastern Macedonıa, Greece …….319-322

Ahmet Suat KARAHAN
Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının Bireysel Çalgı Eğitimi Dersleri Kapsamında Verilen Türk Halk Müziği Çalgıları ve Bu Derslerde Kullanılan Eserler ve Metodların Belirlenmesi …….323-327

Emrah KAYA
Doğu Karadeniz Yöresindeki Nefesli Sazlar ……328-345

Zeynep KAYA-Ünal İMİK
Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Halk Çalgılarının Önemi ……346-351

Seher KEÇE TÜRKER
Halk Müziğinde Çoban, Kaval ve Sürü ……...352-362

Mehmet KINIK
Türk Halk Çalgılarının Birey Olarak Öne Çıkarılması, Kendi İçerisinde Orkestral Yapılanmasındaki Mevcut Durumu ve Geleceği ……..363-376

Ersan KOÇ
Yatağan Sazı: Anadolu Çalgı Geleneğine Bir Tasarımcı Katkısı …….377-389

Aynur KOÇAK
Amerikan Halk Müziğini Yaratan Çalgılar: Bir Serginin Anlattıkları …….390-402

Çetin KORUK-Beste ESEN-Uğur ÖZEK
Teke Yöresi Yaylı Sazlarından Iklık'ın Biçimsel ve Tınısal Özellikleri ……..403-410

İrfan KURT
Bağlama Ailesi'nde "Bozuk" Sazı ve Uzun Sap Kısa Sap Meselesi …….....411-415

İlhame MEMMEDLİ

Türkiye ve Azerbaycan Müziğinde Bağlama ile Saz'ın Yeri ve Önemi ……...416-420

Emine NAS – Gülizar ALTUN

Bir Halk Sanatı Olarak Bağlama Yapımı ve Konya İli Merkezinde Bağlama Üretiminin Bugünkü Durumu ……..421-447

Ramazan ORUCOĞLU QAFARLI

Azerbaycan Xalq Mahnıları ve Eski Türk Musiqi Medeniyyeti ……...448-467

Tanju OZANOĞLU

Anadolu Halk Çalgıları Multimedia CD ve Katalog Çalışması ……468-477

Ayşe Tuba ÖKSE

Anadolu Halk Çalgılarının Eski Önasya'daki Kökenleri ……..478-489

Mustafa Aydın ÖKSÜZ

Türk Halk Müziği Çalgılarının Gelişim Süreçleri ……490-498

Didem ÖNCEL

Karadeniz Çalgılarının Sınıflandırılması ……..499-513

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden "Davul-Zurna" Çalgı Takımları ……..514-523

Mehmet Ali ÖZDEMİR

Yeni Bir Çalışma Alanı Olarak Halk Çalgıları Orkestrası ……524-533

Sinem ÖZDEMİR

Kimliğine Ulaşamamış Bir Çalgı: Cümbüş ……...534-541

Ferruh ÖZDİNÇER

Kırkpınar'da Davul- Zurna Geleneğinin İşlevselliği ve Önemi ……542-562

Okan Murat ÖZTÜRK

17'den 24'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi.....563-576

Mehmet Can PELİKOĞLU

Türk Halk Çalgılarının Müzik Eğitiminde Gerekliliği ve Önemi ……577-581

Jaynie RABB AYDIN

Losıng Creatıve Tradıtıons Through The Loss Of State Fundıng: Dance And Musıc Educatıon In The Los Angeles Publıc School Systems ……....582-584

Ayhan SARI

Geleneksel Çalgı Gruplarımızdaki Tını Arayışlarından Yerleşik Orkestramızı Oluşturma Bilincine Doğru …… ……585-590

Alparslan SANTUR

Çalgı Müzesi veya Halkbilim (Açık Hava) Müzesi ……..591-597

Nilgün SAZAK

Halk Müziği Vurmalı Çalgılarının Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği ……..598-604

Ülkü Sevim ŞEN

Yöresel Farklılık – Benzerlikler İlişkisinde Kars Yöre Düğünlerinde Kullanılan Çalgılar ……..……...605-615

Yavuz ŞEN

Ten ile Tel Birlikteliğinden Doğan Bağlama Sazının Tanıtımı, Eğitimi ve Yaşatılması ……616-623

Emel ŞENOCAK

En Etkileyici Enstrüman Olan İnsan Sesinin Türk Müziğindeki Yeri ……..624-629

Nezihe ŞENTÜRK

Sincan Uygur Özerk Bölgesi Çalgıları ……..630-637

Cihangir TERZİ

Tambura Bağlama ve Kısa Sap Bağlamada Ses Sahası Tel Dizgisi Denge Oranları Akort ve Notasyon Üzerine Farklı Bir Bakış ve Yeni Öneriler ……638-651

Mehmet YALGIN

Tulum Yapımı ……...652-658

Hüseyin YALTIRIK

Trakya ve Rumeli Halk Müziğinde Tanbura ve Tanburacılar ……..659-676

Hasan YAZICI

Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Halk Müziği Çalgıları ……..677-685

Veyis YEĞİN

Yaylı Çalgılar İçerisinde Tırnak Kemanenin Serüveni ……686-693

Sabri YENER

Geçmişten Geleceğe Bağlama ……...694-705

Ekber YEŞİLYURT

Halk Müziğinde Çalgılardan Davul'un Tarihsel Süreci ……706-708

Çulpan ZARİPOVA ÇETİN

Tatar Geleneksel Çalgılarının Halk Edebiyatındaki Görünüşleri ……..709-733

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ ……734-736

SORU VE CEVAPLAR ……..737-747

SEMPOZYUM FOROĞRAFLARI ……748-752

HALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR ULUSLAR ARASI SEMPOZYUMU PROGRAMI

14 ARALIK 2007 CUMA

10:00 Açılış Töreni

- Saygı Duruşu – İstiklal Marşı
- Barkovizyon Sunumları
- Açılış Konuşmaları
  - M. Zeki BAYKAL (Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı)
  - Abdullah KÖKTÜRK (İzmit Bekirpaşa Belediye Başkanı)
  - Prof. Dr. Sezer KOMSUOĞLU (Kocaeli Üniversitesi Rektörü)
- Protokol Konuşmaları (Arzu ettikleri taktirde)
- Plaket Takdimleri

11.00 – 12.30 Açıklamalı Türk Halk Müziği Çalgıları Konseri

Hazırlayanlar:

Koltuk Davul – Asma Davul: Öğr. Gör. Ahmet T. DEMİRBAĞ (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Bağlama – Parmak Cura: Öğr. Gör. Cihangir TERZİ (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Divan Bağlama: Öğr. Gör. İrfan KURT (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Dilsiz Kaval: Öğr. Gör. Cihan YURTÇU (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Kemane: Öğr. Gör. Kadir VERİM (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Tar: Öğr. Gör. Serhat TURUNÇ (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Mey – Balaban: Öğr. Gör. Ali YILMAZ (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Asma Davul – Kaşık: Öğr. Gör. İlknur DEMİRBAĞ (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konservatuarı)
Kemençe: Samet KÖLEMEN (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konsv. Öğrencisi)
Tulum: Volkan ARSLAN (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konsv. Öğrencisi)
Def – Bendir – Darbuka: Eren ERGEN (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konsv. Öğrencisi)
Zurna – Sipsi: Cem EKMEN (İst. Teknik Ünv. T.M.D.Konsv. Öğrencisi)

13.00 – 14.00 Yemek Arası

14.00 1. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN
2) Yrd. Doç. Dr. Işıl ALTUN

14.00 – 14.20 Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY
KONU: “Eski Türk Musiki Aletlerinden Kopuz ve Yatağan”

14.20 – 14.40 Yrd. Doç. Dr. Mustafa ARSLAN – Arş. Gör. Adem ÖGER
KONU: “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”

14.40 – 15.00 Ekber YEŞİLYURT
KONU: “Halk Müziğinde Çalgılardan Davul’un Tarihsel Gelişimi”

15.00 – 15.20 Yvonne HUNT
KONU: “Batı Makedonya, Yunanistan’da Daoulia”

15.20 – 15.40 Bildirilerin Tartışılması
15.40 – 16.00 Çay Arası

14.00 1. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Sinan ÖZBEK
2) Yrd. Doç. Dr. Gülşen Göksel ERDAL

14.00 – 14.20 Prof. Dr. Nezihe ŞENTÜRK
KONU: “Sincan Uygur Özerk Bölgesi Çalgıları”

14.20 – 14.40 Yrd. Doç. Dr. Çulpan ZARİPOVA ÇETİN
KONU: “Tatar Geleneksel Çalgılarının Halk Edebiyatındaki Görünüşleri”

14.40 – 15.00 Yrd. Doç. Dr. Sema ORSOY
KONU: “Çince Belgeler Işığında Türklerde, Çinlilerde ve Tibetlilerde Ortak Kullanılan Çalgılara Bir Bakış”

15.00 – 15.20 Süleyman Demirel Ünv. Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Mrk. Okutman Çetin KORUK – Okutman Beste ESEN – Okutman Uğur ÖZEK
KONU: “Teke Yöresi Yaylı Sazlarından Iklık’ın Biçimsel ve Tınısal Özellikleri”

15.20 – 15.40 Bildirilerin Tartışılması
15.40 – 16.00 Çay Arası

14.00 1. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Prof. Fikret DEĞERLİ
2) Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR

14.00 – 14.20 Prof. Dr. Dieter CHIRSTENSEN

KONU:" Obualar, Davullar ve Arap Levah Dansı ve Onların Kuzey Komşuları Davul ve Zurna"

14.20 – 14.40 Yrd. Doç. Dr. Emine NAS – Yrd. Doç. Dr. Gülizar ALTUN
KONU: "Bir Halk Sanatı Olarak Bağlama Yapımı ve Konya İli Merkezinde Bağlama Üretiminin Bugünkü Durumu"

14.40 – 15.00 Uzman M. Tekin KOÇKAR
KONU: "Kuzey Kafkasya Kültüründe Halk Çalgıları"

15.00 – 15.20 Öğr. Gör. Ahmet GÖRMÜŞ
KONU: "Tunç Çağlarına Ait Pişmiş Toprak Çıngırakları ve İşlevleri"

15.20 – 15.40 Bildirilerin Tartışılması
15.40 – 16.00 Çay Arası

16.00 2. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY
2) Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU

16.00 – 16.20 Prof. Dr. Ayşe Tuba ÖKSE.
KONU: "Anadolu Halk Çalgılarının Eski Önasya'daki Kökenleri"

16.20 – 16.40 Yrd. Doç. Dr. Yavuz DALOĞLU
KONU: "Eski Türk Çalgıları"

16.40 – 17.00 Öğr. Gör. Seyran GAFARZADE
KONU: "Hun Türkleri'nin Yuğ Töreni'nde Kullanılan Zurna / Boru veya Mey / Nayçeyi – Balaban Enstrümanları Hakkında Bazı Görüşler"

17.00 – 17.20 Arş. Gör. Abdullah AKAT
KONU: "Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Kullanılan Çalgılara Kimliksel Bir Yaklaşım"

17.20 – 17.40 Bildirilerin Tartışılması

16.00 2. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Fazıl ÖZEN
2) Ekber YEŞİLYURT

16.00 – 16.20 Prof. Sabri YENER – Ordu Ünv.
KONU: "Geçmişten Geleceğe Bağlama"

16.20 – 16.40 Folklor Arşt. Tanju OZANOĞLU
KONU: “Anadolu Halk Çalgıları Multimedia CD ve Katalog Çalışması”

16.40 – 17.00 Öğr. Gör. Cihangir TERZİ
KONU: “Tambura Bağlamasında Ses Sahası, Tel Dizgisi, Denge Oranları, Akortlama ve Notasyon Üzerine Yeni Bir Bakış Açısı ve Öneriler”

17.00 – 17.20 Arş. Gör. Yavuz ŞEN
KONU: “Ten İle Tel Birlikteliğinden Doğan Bağlama Sazının Eğitimi, Tanıtımı ve Yaşatılması”

17.20 – 17.40 Bildirilerin Tartışılması

16.00 2. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAHZADE
2) Sabahattin TÜRKOĞLU

16.00 – 16.20 Prof. Dr. Ramazan KAFARALİ ORUCOĞLU
KONU: “Azerbaycan Xalq Mahnıları ve Eski Türk Musiki Kültürü”

16.20 – 16.40 Doç. Dr. Yılmaz AYDIN
KONU: “Türk Halk Müziği Ana Çalgısı Bağlama’nın Çok Seslilikteki Konumu ve İşlevi”

16.40 – 17.00 Yrd. Doç. Dr. Muvaffak DURANLI
KONU: “İnancın Kaybolan Nesnesi: Teleutlarda Şaman Davulu ve Yapımında Uygulanan Ritüeller”

17.00 – 17.20 Öğr. Gör. İrfan KURT
KONU: “Bağlama Ailesinde ‘Bozuk’ Sazı ve Uzun Sap Kısa Sap Meselesi”

17.20 – 17.40 Bildirilerin Tartışılması
19.30 KOKTEYL

15 ARALIK 2007 CUMARTESİ

10.00 1. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU
2) Yrd. Doç. Dr. Çulpan ZARİPOVA ÇETİN

10.00 – 10.20 Prof. Dr. Metin EKİCİ – Öğr. Gör. Özgür ÇELİK
KONU: “Bir Kabak Kemane Yapım Ustası: Halil ÇELİK”

10.20 – 10.40 Öğr. Gör. İlhan ERSOY
KONU: “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak ‘Bağlama’”

10.40 – 11.00 Arş. Gör. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU
KONU: “Türk Halk çalgılarının Müzik Eğitimindeki Gerekliliği ve Önemi”

11.00 – 11.20 Dr. Jaynie RABB AYDIN
KONU: “Devlet Fonunun Kaybedilmesinden Dolayı Yaratıcı Geleneklerin Yitirilmesi: Los Angeles Devlet Okulları Yöntemlerinde Yer Alan Dans ve Müzik Eğitimi”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası

10. 00 1. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Nezihe ŞENTÜRK
2) Yrd. Doç. Dr. Hakan SAZYEK

10.00 – 10.20 Yrd. Doç. Dr. Nilgün SAZAK
KONU: “Halk Müziği Vurmalı Çalgılarının Müzik Eğitiminde Kullanılabilirliği”

10.20 – 10.40 Arş. Gör. Dr. Meltem DÜZBASTILAR
KONU: “Türkiye’de Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları Programlarında Halk Çalgılarımızın Kullanılma Durumlarının İncelenmesi ve Mevcut Durumun Çalgılarımızın Yaşatılmasındaki Muhtemel Etkisi”

10.40 – 11.00 Arş. Gör. Mehmet Ulaş ATASOY
KONU: “Geleneksel Türk Halk Müziği Çalgıları Öğretiminde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikleri”

11.00 – 11.20 Dr. Ardian AHMEDAJA
KONU: “Arnavut Halkında Çifteli ve Sharki”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası

10. 00 1. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Doç. Dr. İ. Güven KAYA
2) Yrd. Doç. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU

10.00 – 10.20 İsmail BOZKURT
KONU: “Kıbrıslı Türklerde Halk Müziği Çalgıları”

10.20 – 10.40 Dr. Hüseyin YALTIRIK
KONU: “Trakya ve Rumeli Halk Müziğinde Tanbura ve Tanburacılar”

10.40 – 11.00 Arş. Gör. Ahmet Suat KARAHAN
KONU: “Türkiye’deki Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Yer Alan Türk Halk Müziği Çalgı Derslerinin ve Derslerde Kullanılan Eser Veya Metodların Belirlenmesi”

11.00 – 11.20 Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK
KONU: “Onyedi’den Yirmidöt’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası

12.00 – 13.20 Yemek Arası

13.20 2. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Metin EKİCİ
2) Yrd. Doç. Dr. Göktan AY

13.20 – 13.40 Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAHZADE
KONU: “Azerbaycan Milli Musiki Aletlerinin Berpası ve Muhafizesi”

13.40 – 14.00 Öğr. Gör. Ferruh ÖZDİNÇER
KONU: “Kırkpınar’da Davul Zurna Geleneğinin İşlevselliği ve Önemi”

14.00 – 14.20 Öğr. Gör. Kazım BİBER
KONU: “Balıkesir İli Sarnıç Köyü’nde Kadın Eğlencelerinin Geleneksel Çalgısı: Tava”

14.20 – 14.40 Müzik Öğrt. Emrah KAYA
KONU: “Doğu Karadeniz Yöresindeki Nefesli Sazlar”

14.40 – 15.00 Bildirilerin Tartışılması
15.00 – 15.20 Çay Arası

13.20 2. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Sabri YENER
2) Yrd. Doç. Dr. Muvaffak DURANLI

13.20 – 13.40 Hayrettin İVGİN

KONU: “Bazı Edebi Ürünlerde ve Divan Şiirlerinde Çalgı Adları”

13.40 – 14.00 Yrd. Doç. Dr. Bayram DURBİLMEZ
KONU: “Sazın Aşık Edebiyatındaki Yeri ve İşlevleri”

14.00 – 14.20 Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU
KONU: “Ney’in Öyküsü ve Divan Şiirindeki Yansıları”

14.20 – 14.40 Adriana CRUZ MANJARREZ
KONU: “Oaxa California’da Cinsiyet Politikaları”

14.40 – 15.00 Bildirilerin Tartışılması
15.00 – 15.20 Çay Arası

13.20 2. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Saadettin HÜLAGÜ
2) Doç. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN

13.20 – 13.40 Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU
KONU: “Türk Müziğinde Kullanılan Çalgıların Sınıflanmasında Yöntem Arayışları”

13.40 – 14.00 Yrd. Doç. Dr. Hülya ÇEVİRME
KONU: “Halk Şiirinde Saz”

14.00 – 14.20 Yrd. Doç. Dr. Gülşen GÖKSEL ERDAL
KONU: “Halk Çalgılarının Toplum Kültürü İfade Etmedeki Yeri ve Türk Halk Çalgılarının Kültürel Doku İçindeki Önemi”

14.20 – 14.40 Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL
KONU: “Sanatsal Boyutta Farklı Yaşam Biçimleriyle Halk Çalgılarının Yapılanması”

14.40 – 15.00 Bildirilerin Tartışılması
15.00 – 15.20 Çay Arası

15.20 3. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Vasfi HAFTACI
2) Doç. Dr. Yılmaz AYDIN

15.20 – 15.40 Doç. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN
KONU: “Zeybek Oyunları Eşliğinde Davul – Zurna Çalgı Takımı”

15.40 – 16.00 Velika STOJKOVA
KONU: “Mijak Bölgesi’ndeki (Batı Makedonya) Zurla ve Tapan Grupları – Geleneksel Bir Müzik Aracıları”

16.00 – 16.20 Okutman Mehmet KINIK
KONU: Türk Halk Çalgılarının Birey Olarak Öne Çıkarılması, Kendi İçerisinde Orkestra Yapılanmasındaki Mevcut Durumu ve Geleceği”

16.20 – 16.40 Öğr. Gör. Dr. Mustafa Aydın ÖKSÜZ
KONU: “Türk Halk Müziği Çalgılarının Gelişim Süreçleri”

16.40 – 17.00 Bildirilerin Tartışılması

15.20 3. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Servettin BİLİR
2) Yrd. Doç. Dr. Yavuz DALOĞLU

15.20 – 15.40 Doç. Dr. Agida ALAKBAROVA
KONU: “Türk Geleneğinde Tulum – Zurna Müzik Enstrumanları”

15.40 – 16.00 Yrd. Doç. Dr. Aynur KOÇAK
KONU: “Amerikan Halk Müziğini Yaratan Çalgılar: Bir Serginin Anlattıkları”

16.00 – 16.20 Eray CÖMERT
KONU: “Anadolu Müzik Geleneğinde Meytar Adının Kullanımı”

16.20 – 16.40 Müzikolog Dr. Ayhan SARI
KONU: “Geleneksel Çalgı Gruplarımızdaki Tını Arayışlarından Yerleşik Orkestramızı Oluşturma Bilincine Doğru Giden Yola Bir Bakış”

16.40 – 17.00 Bildirilerin Tartışılması

15.20 3. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Doç. Dr. Münevver TEKCAN
2) Yrd. Doç. Dr. Sema ORSOY

15.20 – 15.40 Doç. Dr. İlgar Cemiloğlu İMAMVERDİYEV
KONU: “Aşık Sanatında Azeri Sazının (Bağlama) Rolü”

15.40 – 16.00 Folklor Arş. Oktay YILMAZ
KONU: “Tamdıradan Damdıraya”

16.00 – 16.20 Okutman Sıtkı AKARSU

KONU: “Türk Halk Müziğinde Sipsi Sazının Yeri, Önemi ve Korunmasında Yardımcı Olabilecek Bazı Öneriler”

16.20 – 16.40 Öğr. Gör. Dr. Levent ERGUN
KONU: “Yörük Müziğinde İnsan Sesinin Çalgı Olarak Kullanımı: Boğaz Çalma”

16.40 – 17.00 Bildirilerin Tartışılması

18.00 Akşam Yemeği

19.30 İzmit Bekirpaşa Belediyesi Müzik Dinletisi Programı
Kocaeli Üniversitesi Trabzon Yöresi Halk Oyunları Topluluğu Gösterisi

16 ARALIK 2007 PAZAR

10. 00 1. Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Doç. Dr. Aynur KOÇAK
2) Hayrettin İVGİN

10.00 – 10.20 Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
KONU: “Türk Halk Kültüründe Kadınların Müzik Gelenekler Bağlamında Kullandıkları Çalgılar ve İşlevleri”

10.20 – 10.40 Okutman Hasan YAZICI
KONU: “Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Halk Müziği Çalgıları”

10.40 – 11.00 Öğr. Gör. Mehmet YALGIN
KONU: “Tulum Yapımı”

11.00 – 11.20 Arş. Gör. Emir Cenk AYDIN
KONU: “İnsan, Davul ve Dans”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası

10. 00 1. Oturum Salon 2

Oturum Başkanları: 1) Prof. Dr. Gönül BALKIR
2) Yrd. Doç. Dr. Hasan KOLCU

10.00 – 10.20 Öğr. Gör. İlhame MEMMEDLİ
KONU: “Türkiye ve Azerbaycan Müziğinde Bağlama ve Sazın Yeri ve Önemi”

10.20 – 10.40 Seher KEÇE TÜRKER

KONU: “Halk Müziğinde Kaval, Çoban ve Sürü”

10.40 – 11.00 Öğr. Gör. Sinem ÖZDEMİR
KONU: “Kimliğine Ulaşamamış Bir Çalgı: Cümbüş”

11.00 – 11.20 Arş. Gör. Gözde ÇOLAKOĞLU
KONU: “Anadolu’da Tellere Tırnak Teması İle Çalınan Çalgı: Tırnak Kemane”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası

10. 00 1. Oturum Salon 3

Oturum Başkanları: 1) Yrd. Doç. Dr. Mustafa ARSLAN
2) İsmail BOZKURT

10.00 – 10.20 Doç. Dr. Cabbar IŞANKUL
KONU: “Özbek Halk Anlatıcıları Geleneğinde Müzik Çalgıları”

10.20 – 10.40 Öğr. Gör. Veyis YEĞİN
KONU: “Yaylı Çalgılar İçerisinde Tırnak Kemanenin Serüveni”

10.40 – 11.00 Arş. Gör. Zeynep KAYA
KONU: “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Halk Çalgılarının Önemi”

11.00 – 11.20 Yrd. Doç. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU – Öğr. Gör. F. Belma KURTİŞOĞLU
KONU: “Trakya Halk Oyunları Topluluklarında Kullanılan Halk Çalgıları”

11.20 – 11.40 Bildirilerin Tartışılması
11.40 – 12.00 Çay Arası
12.00 – 13.20 Yemek Arası

13.20 Son Oturum Salon 1

Oturum Başkanları: 1) Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
2) Yrd. Doç. Dr. Bayram DURBİLMEZ

13.20 – 13.40 Öğr. Gör. Mahmut KARAGENÇ.
KONU: “Kavalın Türk Müziğindeki Yeri, Yapısal Özellikleri: Kaval Ustası Burdurlu Mehmet Bedel”

13.40 – 14.00 Arş. Gör. Ülkü Sevim ŞEN

KONU: “Yöresel Farklılık – Benzerlikler İlişkisinde Kars Yöre Düğünlerinde Kullanılan Çalgılar”

14.00 – 14.20 Uzman Öğr. Gör. Deniz GÜNEŞ
KONU: “İstanbul Anadolu Yakası Boşnak Kültüründe Halk Çalgıları”

14.20 – 14.40 Arş. Gör. Ersan KOÇ
KONU: “Yatağan Sazı: Anadolu Çalgı Geleneğine Bir Tasarımcı Katkısı”

15.00 – 15.20 Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR
KONU: “Yeni Bir Çalışma Alanı Olarak Halk Çalgıları Orkestrası”

15.20 – 15.40 Yrd. Doç. Dr. Emel ŞENOCAK
KONU: “En Etkileyici Ensturman Olan İnsan Sesinin Türk Musikisindeki Yeri”

15.40 – 16.00 Bildirilerin Tartışılması
16.00 – 16.10 Çay Arası
16.10 – 16.30 Genel Değerlendirme ve Sonuç

Onur Kurulu
Prof. Dr. Baki KOMSUOĞLU
Prof. Dr. Sezer KOMSUOĞLU
Prof. Fikret DEĞERLİ
M. Zeki BAYKAL

Sempozyum Bilim Kurulu:
1- Yrd. Doç. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)
2- Prof. Dr. Toktamış ATEŞ (İstanbul Üniversitesi)
3- Doç. Dr. Yılmaz AYDIN (Kocaeli Üniversitesi)
4- Prof. Fikret DEĞERLİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
5- Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi)
6- Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN (İstanbul Teknik Üniversitesi)
7- Prof. Dr. Suat GEZGİN (İstanbul Üniversitesi)
8- Doç. Dr. İ. Güven KAYA (Kocaeli Üniversitesi)
9- Doç. Dr. Aynur KOÇAK (Kocaeli Üniversitesi)
10- Yrd. Doç. Dr. Nilgün SAZAK (Kocaeli Üniversitesi)
11- Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU (Marmara Üniversitesi)

Sempozyum Düzenleme Kurulu:
1- Yrd. Doç. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)
2- Öğr. Gör. Gonca ARKON (Kocaeli Üniversitesi)
3- Prof. Dr. Toktamış ATEŞ (İstanbul Üniversitesi)
4- Doç. Dr. Yılmaz AYDIN (Kocaeli Üniversitesi)
5- M. Zeki BAYKAL (Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı)
6- Prof. Fikret DEĞERLİ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
7- Öğr. Gör. Ahmet T. DEMİRBAĞ (İstanbul Teknik Üniversitesi)
8- Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi)
9- Prof. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN (İstanbul Teknik Üniversitesi)
10- Prof. Dr. Suat GEZGİN (İstanbul Üniversitesi)
11- Prof. Dr. H. Yüksel GÜNEY (Kocaeli Üniversitesi)
12- Doç. Dr. İ. Güven KAYA (Kocaeli Üniversitesi)
13- Doç. Dr. Aynur KOÇAK (Kocaeli Üniversitesi)
14- Yrd. Doç. Dr. Hasan KOLCU (Kocaeli Üniversitesi)
15- Prof. Dr. M. Zeki KUŞOĞLU (Marmara Üniversitesi)
16- Yrd. Doç. Dr. Nilgün SAZAK (Kocaeli Üniversitesi)
17- Yrd. Doç. Dr. Hakan SAZYEK (Kocaeli Üniversitesi)
18- Doç. Dr. Münevver TEKCAN (Kocaeli Üniversitesi)
19- Öğr. Gör. Sabahattin TÜRKOĞLU (İstanbul Ticaret Üniversitesi)
20- Ekber YEŞİLYURT (Gazeteci – Ressam)
21- Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU (Kocaeli Üniversitesi)
NOT: Diziler Soyadı Alfabetik Sıraya Göre Yapılmıştır.

Sempozyum Sekreteryası:
1- Yrd. Doç. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)
2- Sacide GÜNGÖR (Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı)



Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Yönetim Kurulu Başkanı M. Zeki BAYKAL'ın Sempozyum Açılış Konuşması

Sayın Rektörüm, Kurum ve kuruluşların değerli temsilcileri, Çok kıymetli öğretim üyeleri, Değerli katılımcılar, Değerli Basın mensupları, Saygıdeğer misafirler. Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı ile Kocaeli Üniversitesi işbirliğinde düzenlenen "Halk Müziğinde Çalgılar" Uluslararası Sempozyumu'na hoş geldiniz. Sözlerime başlamadan önce sizleri en kalbi duygularımla selamlıyorum. Motif Vakfı, ülkemizin örf, adet, gelenek ve görenekleri ile Türk halk oyunlarını bilimsel ve sanatsal ortamlarda araştırmak, incelemek, sergilemek ve dünya ülkelerine tanıtımını sağlamak amacıyla kurulmuştur. Motif, misyonunu kuruluş amacı ile belirleyen, aynı zamanda Halk kültürünün bilinen tüm alanlarında yaptığı teorik ve pratik çalışmalarda kararlılık göstermiş ve devamlılık sağlamıştır. Motif Vakfı'nın temel çalışma başlıklarını özetleyecek olursak; Halk Bilim Sempozyumları, Halk Bilim Ödülleri Törenleri, Kültür Şenlikleri, Motif Dergisi ve Motif Vakfı Yayınları, ulusal ve uluslararası festivallere ve yarışmalara katılım, kurum ve kuruluşlar ile işbirlikleridir. Değerli konuklar, Motif Vakfı gerçekleştirdiği tüm çalışmalarda birlik ve beraberliğe olan inancını her zaman korumuştur. Üretkenliği prensip edinmiş gençlerden aldığı güç ve destekle yakın ve uzun vadedeki

projelerinde amatör ruhundan asla taviz vermemiştir. Motif'in 2007 yılı faaliyetlerini özetlersek, 14 Temmuz 2007 tarihinde İstanbul Kongre ve Kültür Merkezi'nde 19. Motiflerle Anadolu Kültür Şöleni gerçekleştirilmiştir. 23 Ağustos 2007 tarihinde Polonya'nın Zakopane şehrinde yapılan uluslar arası halk oyunları yarışmasında dünya birinciliğini ülkemize kazandırmıştır. 03 Aralık 2007 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi'nde 13. Motif Halk Bilim Ödülleri Töreni gerçekleşmiştir. Değerli konuklar, bilindiği üzere dünya genelinde uluslar arası iletişim ile diyalogların temelinde kültürel ilişkiler önemli bir yer tutmaktadır. Ulusların birbiri ile olan ilişkileri açısından meseleye bakıldığında kültürel değerlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Kültürel değerler içerisinde Halk müziği ve çalgılar ise ayrı bir değere sahiptir. İşte bu sebeple "Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu" ile halk kültürleri adına önemli bir hizmet yerine getirilmiş olacaktır. Biraz sonra başlayacak olan sempozyumda Yurt dışından 17 ve Yurt içinden 100 katılımcı 3 gün boyunca konuyu derinlemesine tartışacaklar çözüm ve öneriler getireceklerdir. Öncelikle tüm ulusal ve uluslararası katılımcılara başarılar diliyorum. Sempozyumda sunulacak bildiriler ve konu ile ilgili yapılacak tartışmalar sempozyumun hedeflediği amaca ulaşmasını sağlayacaktır. Değerli Konuklar; hizmete yürekten inanmış Motif Ailesi, ilkeleri kendine prensip edinmiş insan gücü ile kültürümüz adına yapacağı hizmetlerin sayısını sizlerden aldığı güç ve destekle arttıracaktır. Sözlerimi bitirmeden önce Motif Vakfı'na verdikleri desteklerden dolayı Kocaeli Üniversitesi Rektörü Sayın Sezer KOMSUOĞLU'na, Fen Edebiyat Fakültesi Dekanı Sayın Prof. Dr. Yüksel GÜNEY'e, Üniversitenin çok kıymetli öğretim üyelerine Bilim Kurulu ve Danışma Kurulu üyelerimize Ulusal ve uluslararası tüm katılımcılara, sempozyuma destek veren İzmit Bekirpaşa Belediye Başkanı Sayın Abdullah KÖKTÜRK'e ve Belediye çalışanlarına bu sempozyumun gerçekleşmesinde emeği geçen herkese bir defa daha teşekkür ediyor, daha nice etkinliklerimizde bir arada olabilmek dileğiyle hepinizi, saygı ve sevgiyle selamlıyorum.



Kocaeli Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Dekanı
Prof. Dr. H. Yüksel GÜNEY'in Sempozyum Açılış Konuşması

Sayın Valim,
Sayın Büyükşehir Belediye Başkanım,
Sayın Bekirpaşa Belediye başkanım,
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfının çok değerli Başkanı ve mensupları, Sempozyumun çok kıymetli katılımcıları,
Değerli öğretim Üyeleri,
Değerli basınımız ve Sevgili öğrencilerim.
Sizleri Rektörümüz, Sayın Sezer Şener Komsuoğlu ve şahsım adına sevgi ve saygı ile selamlıyor, Uluslararası "Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu"na hoş geldiniz diyorum. Sayın Rektörümüz Ankara'da yapılacak bir toplantıya katılma zorunluluğunda olduğu için çok arzu ettiği bu açılışa katılamadı. Sempozyumun gerçekleştirilmesinde verdiği desteklerden ötürü yürütme kurulu adına kendilerine şükranlarımı sunuyorum. Bekirpaşa Belediyesi'nin değerli katkıları ile Motif vakfı ve Üniversitemiz Fen Edebiyat Fakültesi tarafından düzenlenen bu

sempozyum ile Üniversite, yerel yönetim, sivil toplum kuruluşu arasında yapılan bilimsel amaçlı işbirliğinin bir yenisini daha gerçekleştireceğiz. Bu kez, halk kültürünün önemli bir öğesi olan halk müziğinin çalgıları, ulusal ve uluslar arası boyutlardaki çeşitleri, bunların ortaya çıkışları, özellikleri ve gelişme süreçleri bilimsel olarak ele alınacak ve bilimsel araştırmalarla ortaya çıkan sonuçlar tartışılacaktır. Bu sempozyum, toplumların kültür hazineleri olan halk çalgılarının günümüzde iyi bilinmesini ve gelecek kuşaklara daha sağlıklı bilgilerle iletilmesini sağlayacaktır.

Toplumlar kültürlerini yaşayarak gelecek kuşaklara taşırlar. Bu süreçte olumlu ve olumsuz değişikliklere uğrarlar. Çünkü, coğrafi değişim, ekonomik gelişme, toplumlar arası etkileşim, yaşam koşullarını değiştirmekte bu da kültürlerin değişimine neden olmaktadır. Hele küreselleşmenin getirdiği hızlı iletişim bu değişimi hızlandırmıştır. Bazı ileri toplumlar, küreselleşmenin olanaklarını kullanarak, kendi kültürlerini bilinçli olarak ihraç etmekteler. Ne yazık ki bizler de bu kültürleri farkında olmadan önce iyi niyetle, merak ve öğrenme ile başlayan süreçte sonradan yaşam biçimi haline getirmekteyiz. Bunun örneklerini dilimizde, beslenme alışkanlıklarımızda, düğünlerimizde, eğlenme biçimlerimizde görebilmekteyiz. Şüphesiz halk çalgıları da halk kültürünün bir parçasıdır. Bunların da yozlaşmadan ancak yaşanarak geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara iletilmesi gereklidir. Bu anlamda toplumun aydın kesimlerine ve akademisyenlerine büyük görevler düşmektedir. Burada gerçekleştirecek sempozyum bu görev sorumluluğundaki bir etkinliktir. Motif Halk Oyunları Gençlik ve Spor kulübü ve Motif Vakfı yöneticilerinin kültürümüzün tanıtılmasında, geliştirilmesinde ve gelecek kuşaklara ulaştırılmasında büyük bir çaba içinde olduğuna bizzat şahit oldum. Kendilerini kutluyorum.

Bu sempozyum, Motif halk oyunları ile Üniversitemizin ortaklaşa yaptığımız üçüncü sempozyumdur. Bunun da diğerleri gibi başarıyla sonuçlanacağına inanıyor, sempozyumun gerçekleşmesinde katkılarını esirgemeyen Bekirpaşa Belediyesi yöneticilerine sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunuyorum. Hepinizi Saygı ve Sevgi ile selamlıyorum.

AZERBAYCAN MİLLİ MUSİQİ ALETLERİNİN BERPASI VE MUHAFİZESİ

Gülnaz ABUTALIB QIZI ABDULLAHZADE[*]

Qedim musiqi aletlerin bu gün ki güne hansı yollarla gelib çixması, hansı deyişikliklere meruz qalması onun yaşadığımız coğrafi eraziye uyğun olub olmaması ve nehayet hansı xalqa ve millete mensub olması müassir dövrde böyük sual doğurur. Bu problemlerin etrafında XX yüzillikden başlayaraq bu günedek böyük mübahise ve heyecan doğuran müşahideler etmek olar. Sanki qloballaşma herekatının qarşısında aciz olmamağının çaresini müasir insan öz keçmişini öyrenilmesinde, enelerinin davam etdirmesinde görür. Bu heqiqeten de eledir. Hetta qonşu xalqın menevi servetini öz adına çıxan ölkelerde az deyil.

Türk dünyası bu menada daha elverişli mövqede durur. Onların ortaq türk medeniyyetine malik olduğu halda medeni abidelerde ümumtürk dünyasının medeni serveti sayıla biler. Biz terefden onların benzer ve benzersiz olduğu ve bir bulaqdan faydalanaraq menevi-medeni servet kimi gelecek nesile sübuta yetirmeyimiz qarşımızda duran vacib meselelerden biridir.

Aletlerin ses ahengi, quruluş gözelliyi daima resmların, şairlerin yazıçıların diqqetini çekib. Onlar öz eserlerinde aletlerin ifa üslubuna, quruluşuna hansı terzde çalınıb oxunmasına geniş yer veriller. Bele ki orta esirler miniatür resmlərin ekser nümunelerinde eks olunan mövzularda musiqi aletleri mühüm yer tutur. Şenlik meclislerinden başlayaraq ta müharibe döyüşlerine qeder aletlerin bu ve diger növlerini müşahide ede bilerik.

Nizami Gencevinin «Sirler xezinesi» hekayelerine geldikde biz ekser hallarda musiqi aletlerin ya adına, ya senetçilerin ismine, ya oxunan eserlerin quruluşuna, janr ve üslub xüsusiyyetlerinin izahına rast gelirik. Bele faktları esas tutaraq artıq unudulmuş aletlerin berpası işlerini icra olunma zamanı gelmişdir. 1988-ci ilden başlayaraq berpa olunan kiçik terkibli aletler artıq ilk musiqi meclislerinde seslenir. 1991- ci ilde Bakı Musiqi Akademiyasının nezninde «Qedim musiqi aletlerin berpası ve tekminleşmesi» elmi laborotoriyasının açılması bir sıra aletlerin berpasına sebeb oldu.Bunların simasında simli musiqi aletleri ifa terzine göre:

1 Mizrabla çalınanlar- qopuz, çoğur, rubab, rud, berbet;

2 Kamanla (yayla) çalınanlar - çeğane.

3 Barmaqla çalınanlar (Dartınlı)- ceng, Şirvan Temburu;

4 Zerble çalınanlar - sentur

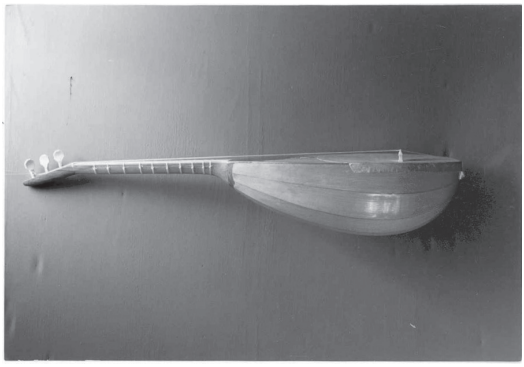
berpa edilib.

Musiqi alətləri sırasında mizrabla çalınan qopuz en qedim nümunelerden biridir. Bildiyimiz kimi, bu alet Dede Qorqudun istifade etdiyi meşhur «qopuz» aletidir ve onun türk dünyasında istafade olunan iki növü var. Birinci üçsimli «Qıl qopuz» indiki

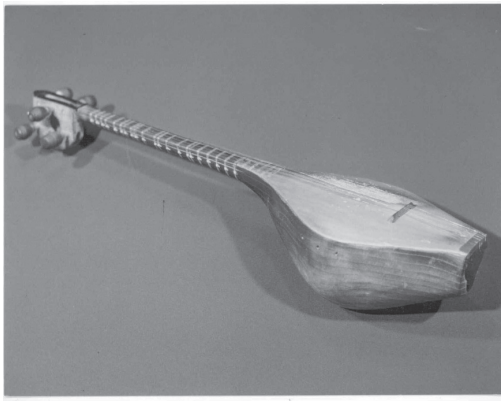
[*] Azerbaycan Respublikasının İncesenet Hadimi, professor-doktor

dövürde saz adlanan, ikincisi ise «Qolça qopuz» adlanır. Bele qopuz iki ve ya üç simlidir. Altay, Sibir, Çin, Uyğur ve Türkmenistanda iki simlidir. Anadolu ve Azerbaycanda üç simlidir. Onun 2/3 hissesini deri, qalan hissesini ise nazik taxta teşkil edir. Uzunluğu 810mm, çanağın uzunluğu 410mm, diapozonu böyük oktavanın «si» sesinden birinci oktavanın «lya» sesine kimidir.

Nümune 1



Tarixi qaynaqlardan belli olan «Çoğur» aleti XII-XVI yüz illiklerde qopuzu saz ile evez olunan dövre tesadüf edilir. Bu alet sufi, derviş ve aşıq meclislerinde geniş yayılmışdı ve «çağurun» müxtelif variantı ile söylenirdi- «çağır», «çağur», «çanğur», «çuğur» ve sözün esasını «çal- çağır» teşkil edir. Yüksek döyüş çağırışı imkanlarına malik olan bu alet haqda Şah İsmayıl Sefevi selnamesinde bele deyilir: «…Qalib yürüşlü ordunun çukurlar çalmaq, türkü varsağlar oxumaqla döyüşçülerin vuruş ruhunu qaldırır.»Azerbaycan tarixi muzeyinde saxlanılan çuğur musiqi aleti XIX esre aiddir, üç qoşa simden, iyirmi iki perdeden, ümumi uzunluğu 880mm, çanağın uzunluğu 400mm, hündürlüyü 140 mm, üstü taxta örtüklü ve üstünde bir neçe oyuq açılıb, ses düzümü ise kiçik oktavanın «do» sesinden ikinci oktavanın «sol» sesinecendir.



Nümune 2

X esrde Əl- Ferabi rübabı şerqin qedim musiqi aleti adlandırırdı. Rübab ailesine aid olan «kaşqar rübabi», «tacik rübabi» geniş yayılmışdır. Nizami Gencevi, Xeqani Şirvani öz şeirlerinde rübabı ince bir alet kimi tesvir etmişler.

Mey eşqine düşmüş rübab,

Qolunda çox vardır tenab

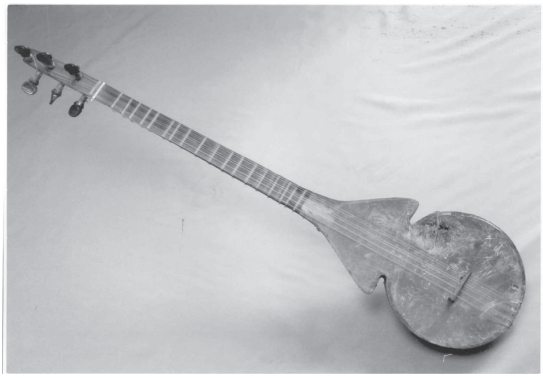
Çekmiş bu yaşda çox ezab

Quru qamış tek çox sanar

Rübab XVII esrden başlayaraq Azerbaycanda unudulmağa başlayır. Bu gün onun yeniden berpa ederken onun quruluşu haqqında demek olar ki özünemexsus çanaqdan

ve uzun qoldan ibaretdir. Çanağın üzerine balıq yaxud öküz üreyinin perdesi çekilir. Uzunluğu 910mm, çanağı 210mm, hündürlüyü 80mm, diapazonu böyük oktavanın «mi» sesine qederdir. Çanabı tut, qoz, fıstıq, qolu ise qoz ağacından hazırlanır, 18 perdeden ibaretdir.

Nümune 3



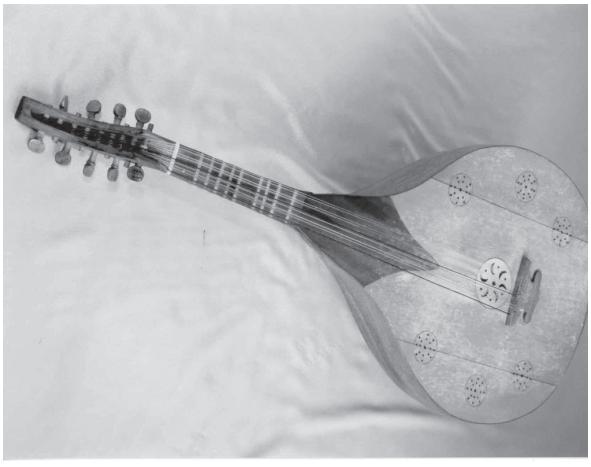
Əsasen saray musiqi aleti sayılan berbet Azebaycanda XVI-XVII esirlere kimi sitifade edilmişdir. «Berbetin» menası iki hisseden ibaretdir, ber-sine, bet- örpek demekdir. Diger menbelere göre Nizaminin «Xosrov ve Şirin» poemasında meşhur saray musiqiçisi Berbedin adı ile bağlı olan alet kimi meydana çıxır:

Serxan böülbül kimi gelende berbed

Si kimi axırdı elinde berbet.

Berbed ud tipli mizrablı aletler ailasindendir. Lakin daha nisbeten uddan böyuk, uzunluğu 665mm, eni 465mm, hündürlüyü 205mm, qolun uzunluğu 205mm, diapazonu böyük aktavanın «mi» sesinden ikinci oktavanın «mi» sesine kimidir, çanğı qoz ya qırmızı çinardan yığma üsulla, qol, kelle ve aşıqlar ise qoz ağacından çanağın üst örtüyü şam ağacından hazırlanır.

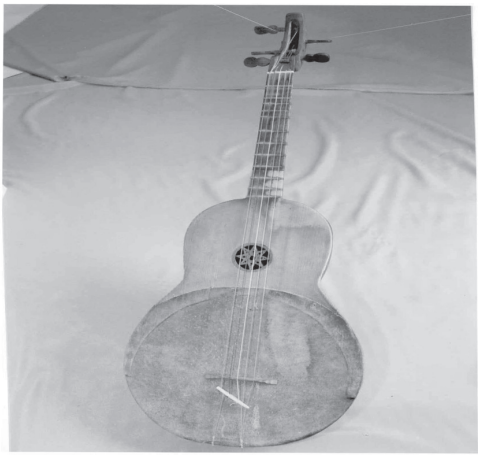
Nümune 4



Mizrabla ifa olunan «Rud» esasen saray aleti XVI-XVII Azerbaycanda istifade olunub, Əbdülqadir Maraği risalesinde rud bele tesvir olunur ki, onun sethinin yarısına kimi deri çekilir, qoluna perdeler bağlanır. Bu alət dörd simlidir ve istifade qaydaları aşağıdakı kimidir. Rudun xarici görünüşü balqağa bənzəyir. Bezi hallarda onun çanağının ilk nümuneleri balqabaqdan, üzünün yarısı balıq derisindən, qalan hissesi isə şam ağacı ile örtülür. Rudun 12 perdesi var, ümumi uzunluğu 860 mm, Çanağın uzunluğu 495mm, eni 335mm, hündürlüyü 170 mm, qolunun uzunluğu 285 mm-dir.

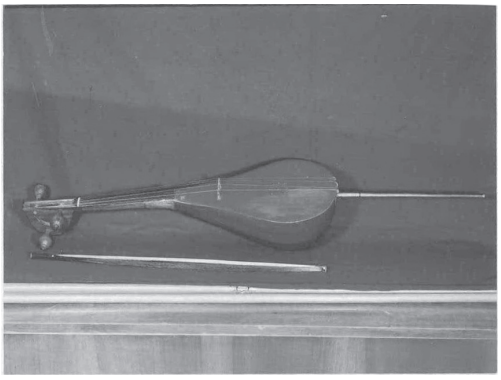
Çanağı tut, erik, qolu ve kellesi qoz, aşıqları armud ağacındandır, bem seslenir ve ses düzümü böyük oktavanın «mi» sesinde ikinci oktavanın «si» sesine kimidir.

Nümune 5



Yayla ya da kamanla çalınan aletler sırasında unudulan aletlerde de biri «Çeqane»-dir. Tarixi menbelere geldikde ise XIX esrin evvellerinde rus seyahetçisi, ressam Qaqarin Azerbaycanın Şamaxı şeherine gelerek «Şamaxı reqqaseleri» adlı tabloda reqqasları müşayiet edenlerin sırasına çeqane ifaçısını da görmək olar. Bununla yanaşı Tebrizinin, Nesiminin, Şirvaninin ve digerlerinin eserlerinde çeqane haqqında melumatlar verilir. Aletin görünüşü armudabenzerdir, çanaqdan, qol ve kelleden ibaretdir. Çanaq yığma üsulu ile 9 hisseden ibaret olaraq qoz, sendel ve fısdıq ağaclarından hazırlanır, dayaq üçün demir şiş alet hissesine keçirerek çanaq ile qolu birleşdirirlər. İfaçı şişi yere dirəyerek yay ile aleti seslendirir. Aletin uzunluğu 820 mm, çanağın uzunluğu 420 mm, eni 220 mm, hündürlüyü 140 mm, çanağın üzü taxta örtüklü şam ağacındandır. Sesin diapazonu böyük oktavanın «fa diyez», ikinci oktavanın «fa diyez» sesine kimidir. Sesi bemdir.

Nümune 6



Barmaqla çalınan (dartımlı) aletlerin sırasında «Şirvan temburu» armudvari sazabenzer çox növlü alet sayılır. Onun növlerine biz Hindistan, Əfqanistan, İraq, ve Azerbaycanın İrevan xanlığında, Şamaxı şeherinde rast gelmek olar. Bezi hallarda ona «Şirvan-Tebriz təmburu» deyilir. Bu musiqi aleti Orta Asiyada ve Yaxın Şerqde hele de geniş istifade olunur. Əl-Ferabi onun İslam dininden evvel mövcud olduğunu qeyd edir. Bu alet saraylarda seslenmekle yanaşı, hem de xalq arasında geniş yayılmışdır. Saza benzer Şirvan temburu daha kiçik çanaqla uzun qoldan ibaretdir. Tənburun çanağı tut, armud, qolu ve kellesi qoz, üzü ise tut ve ya şam ağacından hazırlanır. Şirvan tenburu iki simden ibaretdir ve yegane aletdir ki, Azerbaycanda sağ elin baş ve orta barmaqları ile ifa olunur ve buna göre simler bir-birinden 20 mm aralı yerleşir. Köklenme qaydansı da saza benzeyir. Şirvan tenburunun qoluna 14-17 perde bağlanılır. Aletin uzunluğu 940 mm, çanağının uzunluğu 385 mm, eni 200 mm, hündürlüyü 135 mm, qolunun uzunluğu 120 mm ve diapazonu birinci oktavanın «do» sesinden ikinci oktavanın «mi» sesine qederdir.

Nümune 7



Şahane görünüşlü, arfa tipli barmaqla çalınan «Çeng» çox qedim dövrlere tesadüf edilir hetta Şumer medeniyytine bağlılığı sübuta yetirilir. Azerbaycanın qedim Berde şeheri yaxınlığında arxeoloji qazıntılar zamanı saxsı qab parçasının üzerinde qalan qadın tesviri tapılır ve onun yaşı bizim eradan IV-III esrlere aid olunur. Azerbaycanda istifade olunan çeng 18-24 simli olmuşdur. Çeng haqqında çox salyı yazılmış ve tesviri eserler bu aleti esasen qadınlar ifa edir. Nizami «Yeddi gözel» poemasında bele deyir:

Çengi alıb eline o dilber peri,

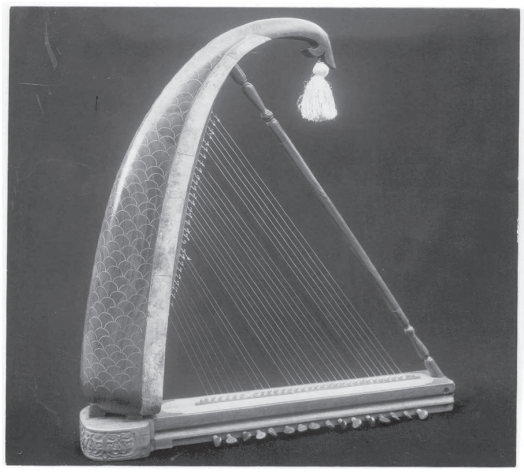
Söyledi çekdiyi eziyyetleri.

Yayıldı çeng sesi, düşdü her yane,

Nale aşiqleri etdi divane.

Etimologiyadan bele belli olur ki, çeng tutmaq menasını daşıyır. Çanağı uzunsov, yuvarlaq quruluşlu açıq üzerine balıq derisi çekilmiş aşağı dayağına diremiş, dayağın üstüne aşıqların simler bağlanılır ve çanağın deri üzerine metal ilgeklerle yerleşdirilir. Aletin 30 simi var. Ümumi hündürlüyü 930 mm, çanağının hündürlüyü 850 mm, qolunun uzunluğu 665 mm, xromatik sıraya malik 30 sesden ibaretdir. Diatonik səs düzümü kiçik oktavanın «sol» sesindən ikinci oktavanın «si» sesine kimidir.

Nümune 8



Yuxarıda nümayiş olunan aletelərin berpası Azerbaycanın iki aparıcı alimlerinin qarşılıqlı fealiyyeti neticesinde heyata keçirilib. Birincisi, professor-doktor Seadet Abdullayeva aletlerin orqanoloji sahesinde nezeri araşdırılmalar (etimologiyası, tarixi qaynaqları, quruluşu ve ölçüleri) aparılır, İkinci, dosent-doktor Mecnun Kerimov bu aletlerin tarixi-elmi qaydalarını esas götürerek onların praktiki icrasını elde edir. Bunun esasında iki fundamental kitab yaranmışdır: iki dildə «Azerbaycan xalq çalğı aletleri» monoqrafiyası (müellifi Seadet Abdullayeva) və üç dildə izahlı albom - «Azerbaycan milli aletler» (müellifi Mecnun Kerimov).

ÇİFTELİ AND SHARKİ AMONG ALBANİAN GEGE

Ardian AHMEDAJA[*]

I. General remarks

Çifteli and sharki are very well known plucked string instruments among Gege Albanians who live in North Albania, in Macedonia, in Kosovo, and Montenegro. The instrumentalists are mostly men. However, çifteli is also played by women in North Albania during the second half of the 2 0l century (see map).

Çifteli is used almost in ali geographic areas where Gege live, though at different levels of use, while sharkfs central geographic area of distribution is „Gjakove and its sorroundings " (Miso 1980: 63) in Kosovo. This instrument is also used in Northeast Albania and among Gege Albanians in Northwest Macedonia, as it shown below.

The main function of both instruments is the accompaniment of songs. The folk musicians accompany themselves in solo performances or in twos and threes; they are often the song makers. The interpreter is called rapsod (see picture 1).

When several musicians perform, the songs are accompanied by both instruments. The singing is mostly monodic. in certain regions (mostly among Gege Albanians in Macedonia and in Northeast Albania) two part songs can be heard as well.

The lyrics of the songs accompanied by çifteli and sharki contain a broad range of subjects from the historical and contemporary events of the public life to love and jokes.

Instrumental improvisations are also popular. These are played especially on çifteli, even by children - primarily boys -, who distinguish themselves as true vir- tuosi.

Çifteli and sharki are also used in performances with other instruments, mostly with flutes and small drums, called dajre or def Another kind of performance in ensembles with several çifteli and sharki, flutes, drums and other instruments has been established since the 1970s in Albania as a result of the stage performances of traditional music in Folklore Festivals and Broadcasting concerts. Nowadays, it can also be noticed in commercial recordings of instrumental ensembles with sev-eral *çifteli* and *sharki,* but it is almost nowhere heard in the everyday praxis.

II. Çifteli and sharki

Gege Albanians say these instruments are young in their traditions. "Young" means two to three hundred years old. Although no concrete studies have been done, it

is generally assumed that both instruments and their names come from the Ottoman time. The word *çifteli* comes from the Turkish *çifte telli* = two strings or pair of strings - and *çifteli* has, as a rule, two strings. This instrument is also called *tamerr* in North Albania (Traeger 1903) and *tomer* in Central Albania *(Verri* and *Shengjin* of the *Shengjergj* area, see Bogdani 2003: 164 - 165). The last terms are out of use nowadays.

The *sharki* (also from Turkish) is bigger and ha's different numbers of strings tuned in different ways (more about it later on). At this point it is important to stress that even today some of the Albanian folk musicians buy their instruments in istanbul and adapt them to their music. Albanian folk musicians from Skopje and Tetovo in Macedonia say the bridge especially has to be changed. They prefer a bigger one, because "our songs need a stronger sound, than that of the Turks".

III. The construction of *çifteli*

Every part of *çifteli* is produced from a different kinds wood, according to the sound preferences of *rapsod* and the persistence of the material (Sokoli 1975: 53). The sounding board is made mostly of mulberry tree wood. After the opinion of the folk musicians this wood is "clean", "not fat" and produces a better sound (Sokoli 1975: 52). The top plate of the sounding board is made of pine or spruce wood, because they are light and can be worked very thin (Sokoli 1975: 52). For this part of the instrument also other kinds of woods may be used. it may have in addition resonance holes (see picture 1).

The neck of the çifteli is made of beech wood, as it is strong and does not twist. The tuning pegs and the bridge are made of the same wood (Sokoli 1975: 52). The sounding board has the form of a pear-shape and is of diverse sizes, depending on the exemplar: the length 22cm to 60 cm, the width 12cm to 26cm and the depth 9 to 20 cm (Sokoli 1975:52).

As far as the tuning is concerned it corresponds to the diatonic system. The neck of çifteli is divided into 11 to 13 parts. The frets are movable in some instruments. The folk musicians sign the first, the fourth, the seventh and the eighth fret. in relation to the blank string these form the intervals of the second, the fifth, the octave, and the ninth (Sokoli 1975: 53).

The strings of çifteli are tuned in different ways. The most known one is that in a fourth. in other cases also tunings in unisono, second, and fifth are used. The last one is relatively new and not very appreciated among the folk musicians (Sokoli 1975: 53). Also tunings in third, sixth and seventh are mentioned in the literatüre (Sokoli/Misol991: 146).

During the performance the lower string is played as a drone. The upper (thinner) one is for the melody both in the introductions and instrumental interludes, as well as in the vocal sections of the song, helping here the vocal melodic line. *"Çifteli players like to enliven the rhythm oftheir tunes by striking the sound-board ofthe instrument with the side ofthe liftle finger"* (Lloyd 1966)

Let us hear a fragment from an instrumental improvisation on *çifteli* from North Albania, where as well the stroked sound-board can be heard. As basis for instrumental improvisations serve well known song and dance melodies.

Example 1

instrumental improvisation on *çifteli* from North Albania

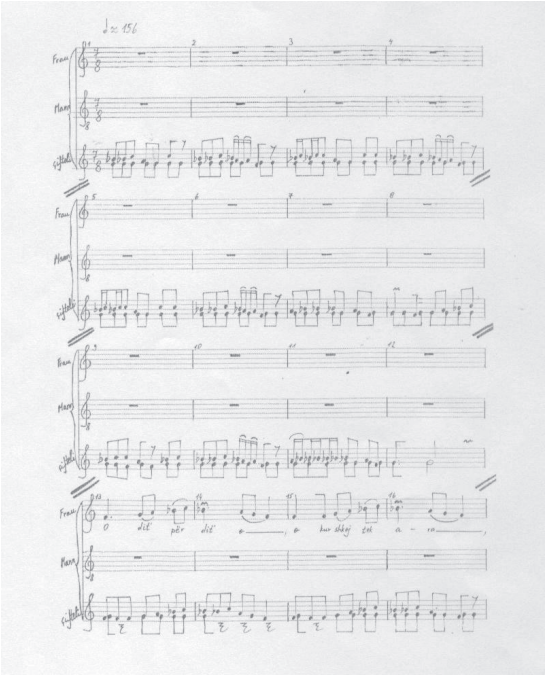
As mentioned before, *çifteli* is used primarily for accompanying songs. So, the next example will be a song interpreted by Dervish Shaoja from Kosovo, a very well known interpreter of *çifteli* and *sharki,* and the songs accompanied with them. it is a love song in which the black eye girl is crying for her lover, who is dead. in the song is used the term "yaran" (from Turkish *[ii]yaren/yarin[r])* for *lover,* which is an outdate term nowadays.

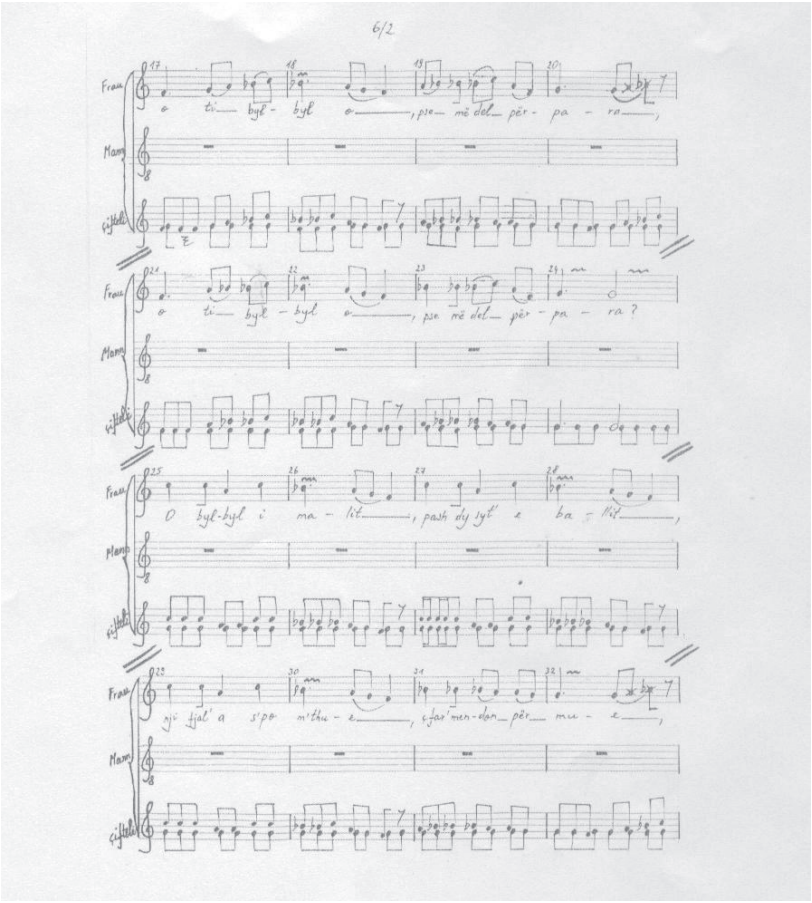
Example 2

Dervish Shaoja: *„Kan syzezaper jaran* e" ("The black eye girl is crying for her lover")

Now we will hear a last example from the songs accompanied with *çifteli,* perr formed by a women and a man. The man plays also the instrument. it is again a love song, in which the girl is compared with the *rose (trendafilî)* and the boy with the nightingale *(bylbyl)*.

Example 3 *Ahmedaja / Reinhard 2003, Nr.6 (fragment)*





II. 2. The construction *of sharki*

The *sharki* is constructed similarly with the *çifteîi,* but it is bigger (see picture 2). it has a length of 90cm to 100 cm, 2/3 of which takes the neck (Sokoli 1975: 56). The neck is divided in 14 parts, not of the same size. *Sharki* may have 3 to 7, 9 or 12 strings, depending on the number of strings for one and the same pitch. The most common type is the one with three or three pair strings (Sokoli 1975: 56). The tuning of this type is as followvs: the second string (or the second pair of strings) is tuned a fifth belovv the first and the third one (or the third pair) a quarter above the second. The third string (pair of strings) is therefore a second below the first one (Sokoli 1975: 56). This tuning is similar to that of *bağlama.* The most common tunings are given in the picture 2.1:



Picture 2. 1: tunings of *sharki*
(Sokoli/Miso 1991:170)

As *sharki* is bigger than çifteli, its sound is deeper and 'warmer'. Let us hear again Dervish Shaqja with another love song. it is about a love story between two young shepherds, a female and a male.

Example 4

Dervish Shaqja, singing and playing *sharki*

From the two-part songs accompanied with *sharki* we will hear a fragment of a song from a village near Tetovo in Macedonia. There are two brothers singing. One of them plays *sharki.* The recording has been made at their home in summer 2004. The subject of the song is a tragic story. A young artilleryman fell in love with the girl of a very wealthy man from Shkoder, a town in North Albania. Friends told him to forget this love, but he did not. One day, he was found dead.

Example 5

Sejdiu brothers

"Nji topçia i vogeT ("A young artilleryman")

Recording: Ahmedaja 2004

As for the "modern" compositions played by several *sharki,* flutes and drums let us hear this example from a CD with music from Albanian Kosovars. it is not the melodies that are "modern", but the "western harmonies" played with instruments that does not fit very much in the chromatic system.

Example 6

Instrumental piece with *sharki* and flutes (Tabourisl999,Nr. 15)

Conclusions

The aim of this paper was to give an overview about *çifteli* and *sharki* as instruments and the diverse ways they are used among Albanians. Both instruments show similarities and differences compared to the music and repertoires of saz-family instruments used in Turkey. As their origin - and, for the most part, their function - are connected with the traces of the Ottoman Empire among Albanians, the similarities to the musical practice in Turkey are obvious. The dıfferences are to be seen first in a diverse perception of the sound in each musical culture, which from its part is connected with the diverse musical practices and repertoires. The differences also in terms of music understanding influence moreover the different position these instruments takes in each musical culture.

In this context, there is a lack of comparative studies, as well as of experience ex-changes betvveen musicians. Initiating them and including step by step ali music cultures in which these instruments are embedded, could be an efficient way for knowing more about the "others" and "ourselves".

Although *çifteli* and *sharki* are stili very much involved in the musical life of Albanians, the new political and social changes in the Balkans as well as the spread-ing of electronic instruments are influencing also changes in their *useJ0$.* There-fore, the knovvledge about and the encounter with other musical cultures would also be helpful for their perpetuation in the musical practice.

References

Ahmedaja, Ardian and **Ursula Reinhard.** 2003. *Dein Herz soll immer singen! Einblicke in die Volksmusiktraditionen Albaniens.* Institut für Volksmsuikfor-schung und Ethnomusikologie. Universitât für Musik und darstellende Kunst Wien. Wien. 86 - 99.

ALBIC / IDRA. *Balkan map.* http://www.albic.net/images/balkan_map.gif. (29.11.2007)

Bogdani, Ramazan. 2003. *Visare etnokoreografike. Fshatrat e Tiranes.* Akademia e Shkencave e Republikes se Shqiperise. Instituti i Kultures Popullore. Tirane.

Lloyd, Albert Lancaster. 1966. *The Music ofAlbania.* Topic Records (UK) LP.

Miso, Pirro. 1980. *Sharkia dhe funksionet muzikore te saj.* in *Kultura Popullore* 2/1980:63-78.

Tabouris, Petros. 1999. *Kosovo. Music ofthe Albanian Kosovars.* FM Records. Terra Musica Recordings. Greece.

Sokoli, Ramadan. 1975. *Folklor i muzikor shqiptar. Organografia.* Shtepia botuese e librit shkollor. Tirane.

Sokoli, Ramadan and **Pirro Miso.** 1991. *Veglat popullore tepopullit shqiptar.* Akademia e Shkencave e RPS te Shqiperise. Insituti i Kultures Popullore. Tirane. 144-158.

Traeger, Paul. 1903. *„Sammlung Traeger - Albanien" (1903).* Berliner Phonogramm-Archiv. Ethnologisches Museum

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE "SİPSİ" SAZININ YERİ, ÖNEMİ ve KORUNMASINDA YARDIMCI OLABİLECEK BAZI ÖNERİLER

Sıtkı AKARSU[*]

Türkiye, dünyada birçok farklı kültürün üzerinde yaşadığı ve belirgin izler bıraktığı, Anadolu coğrafyası üzerine kurulmuş bir ülkedir. Kültürel açıdan incelendiğinde inanılmaz motiflerin bulunduğu bir kilim, anlatmakta güçlük çekeceğiniz nağmelerin olduğu bir bestedir Türkiye.

Her ulusun geçmişini yansıtan ve geleceğine ışık tutan bir birikimi vardır. Tarih dediğimiz bu birikimler zinciri, milletleri millet yapan olgulardır. Sanat ta bu halkalardan birisidir. Bugün hangi toplumu incelemek isterseniz, gerekli bilgileri, tarih, kültür ve sanatlarında bulabilirsiniz ki, bu bir milletin zaten kimliğidir, her şeyidir.

Türk kültürünün bir parçası olan Türk Müziği kültürünü, bugün incelediğiniz zaman, sağlam temellere oturmuş, iki ana başlık görürsünüz. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'dir. Bunların dışında kalan özgün çalışmalar ve diğer müzik kültürlerinden etkilenmeler sonucu yapılan müzikler de vardır. Fakat bizi biz yapan ve bizi anlatabilecek güce sahip olan, sadece bu iki türdür.

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği, ses sistemi ve icra yönünden diğer müzik tarzlarından hemen ayrılır. Zengin bir geçmişe sahip bu milletin zengin bir kültür birikimi vardır. Geniş bir ses sistemi, yüzlerce makam dizisi ve bunlarla yoğrulup işlenen emsalsiz duygular, sazların hammaddesidir. İşte bu duyguların tercümanlığını bize yapan, o hisleri dile getiren sazlarımızdan biri de sipsi'dir.

İnce küçük anlamına gelen "Sipsi" sözcüğü, THM'de kullanılan üflemeli sazların en küçüğünün adıdır. Üflemeli çalgıların bu en küçük bireyi, yöresel özellikleri yansıtması bakımından, tamamen batı Akdeniz bölgesine mal olmuş, o yörenin müzik kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Türkiye'de sipsi denildiği anda, akla hemen Burdur, Denizli, Afyon, Muğla, Isparta ve Korkuteli Elmalı(Antalya) dolayları gelir. Bu yöreler, Türk Halk Müziği'nde "Teke Yöresi" dediğimiz, hareketli oyunların ve ezgilerin hakim olduğu, 9 zamanlı melodilerin seslendirildiği yerlerdir. Bu bölgede sipsi ile çalınan oyunlu halk ezgilerine de 'sipsi oyunları' denir.

SİPSİ'NİN YAPILIŞI

Sipsi, sazlıklarda yetişen, su kamışı denen kargı'dan yapılmaktadır. İki parçadan meydana gelir. Bunlar, ağızlık ve gövde'(yöresel deyimle "gödlek")dir. Ağızlık kısmı, yaklaşık olarak 4-5 cm uzunluğunda, gövde kısmı ise 15-25 cm civarındadır. Gövde bölümünde 5 üstte, 1 de altta olmak üzere toplam 6 delik vardır. Bazı sesleri elde etmek için 7 delikli olarak kullanılan sipsiler de mevcuttur. Ayrıca tek parça halinde yapılan, adına "Bucak Sipsisi" denen sipsiler de kullanılmaktadır. Fakat bunlar, ağızlık

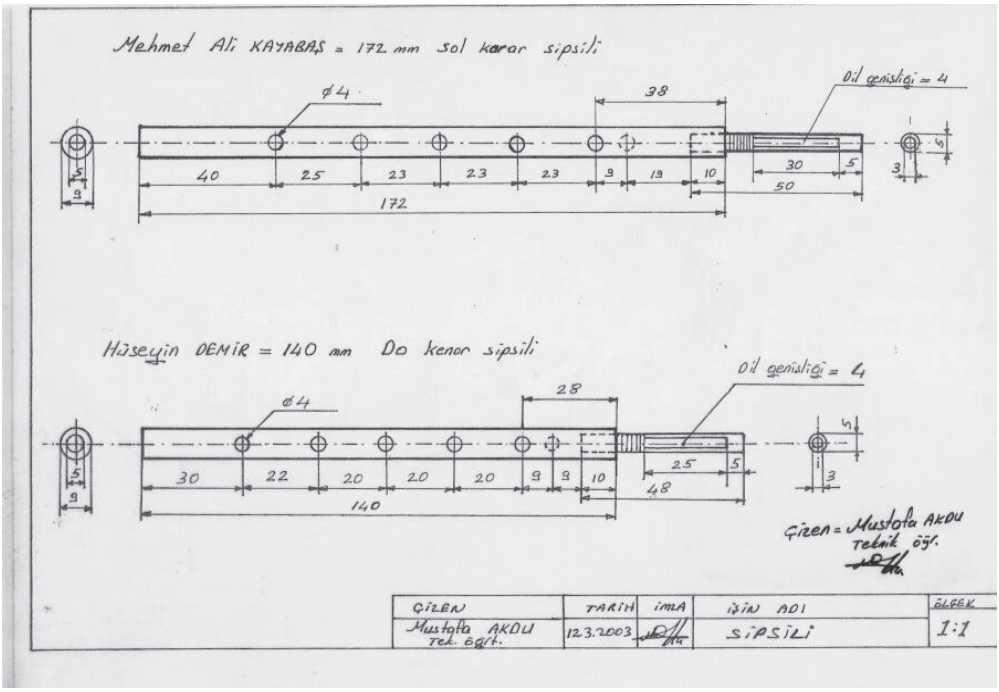
[*] Kafkas Üniversitesi Eğitim Fakültesi KARS /Okutman

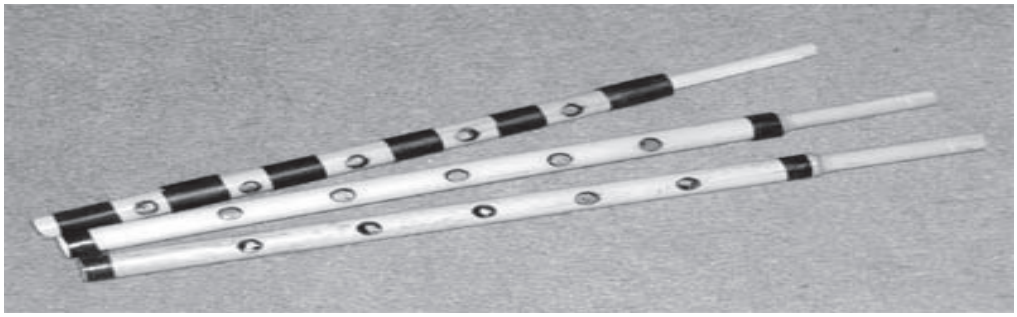
bölümünde yaşanan küçük bir problemde işlevini hemen kaybetmesi bakımından pek tercih edilmezler.

Sipsi, her yapan ustaya göre değişiklik arz eder. İç çapları 5-7 mm civarında olan kargılar, toplandıktan sonra en az 3 yıl beklemelidir. Bekletilen bu kargılar öncelikle 20 cm civarında kesilir. Gövde kısmında açılacak olan deliklerin yerleri işaretlenir ve 4 mm çapında, ateşte kızdırılmış demir ile açılır. Delikler açıldıktan sonra, içten oluşan fazlalıkları, parça kamışlarla temizlenir ve zeytinyağı sürülür. Üflenmek suretiyle, ıslık sesi çıkarıp çıkarmadığına bakılır. Eğer ıslık sesi varsa işlem tamamdır. Fakat yoksa yeniden yapılır. Gövde kısmı hazırlandıktan sonra, 4 mm çapında kargı alınarak 4 cm boyunda kesilir. Kesilen bu parçanın üzerinde, 3 cm boyunda 1,5 mm derinliğinde bir kanal açılır. Açılan bu kanalın üst bölümü, "ağızlık kanalı"dır. Kanalın üzeri, inceltilmek suretiyle, keskin bir çakı ile alınır. Daha sonra 2 mm aralıklarla kızdırılmış demir ile, hafifçe yakılır. Bu yakma işlemi, ağızlığın tutukluk yapmasını engeller. Ağızlığın, gövdeye oturup oturmadığı kontrol edilir. Eğer geniş ise, ağızlık alttan hafifçe yontulur. Hazırlanan ağızlık, 2-3 gün kadar suda bekletildikten sonra kurutulur. Tam olarak istenen sesi vermesi için 20 gün kadar çalınma süresi beklenmelidir.

Tamamlanan sipsi üzerine genelde delik aralarına süslemeler yapılır. Önceleri "ala eğri" denilen yöredeki ağaçlardan alınan, şimdi ise bulunması daha kolay olan kiraz ağaçlarından temin edilen ince dalların kabukları çıkartılarak, delik aralarına geçirilir. Bu süsleme sadece gövde kısmına değil, ağızlık bölümüne de yapılır. Ağızlık üzerine geçirilen kiraz ağacının dalının kabuğu, ayrıca akort için de kullanılır. İleri geri hareket ettirmek suretiyle sipsinin sesi değiştirilir.

Aşağıda, Mehmet Ali KAYABAŞ ve Hüseyin DEMİR tarafından ölçüleri verilmiş, Mustafa AKDU tarafından da çizilmiş olan, 1/1 ölçekte sol ve do kararlı sipsilerin şeması verilmiştir.





Perde araları süslenmiş ve açık(süslenmemiş) olan 5+1 delikli sipsiler

SİPSİ'NİN AKORT EDİLMESİ ve ÇALINMA ŞEKLİ

Sipsi sazının ağızlık kısmı ile gövde bölümü birleştirildikten sonra, ağızlık kısmının üzerindeki kapak bölümünün üstüne ip sarılır. Akort edilirken, bu kısımdan hareket ettirilir. Ayrıca sabit kalması isteniyorsa, açılan kanalın içerisine saç kılı geçirilir. Böylece akort sabitlenmiş olur.

Sipsi, çalınırken ağız içerisindeki ağızlığın uç kısmı, dil ile veya başka bir nesne ile kapatılır. Çalmak için güçlü bir nefese ihtiyaç vardır. Ayrıca, nefesi sirküle halinde kullanmak gerekir. Yani çalarken durarak nefes alınmaz. Çalarken alınır. Eksik perdeli olmasından dolayı, çalmak, daha da zorlaşır. Tiz seslere çıkmak için daha güçlü üflenmelidir. Sabit bir üfleme ile istenen ses aralığı elde edilemez. Bu sürekli ve güçlü üfleme tekniğini sağlayabilmek için, elbetteki çok iyi bir nefese ihtiyaç vardır. Ayrıca sadece nefes değil, dudak kaslarının da iyi olması gerekmektedir. Aslında dudak kaslarının çok yorulmasını engellemek için, ağızlık kısmına, zurnada olduğu gibi "lüle" denen plastikten yapılmış küçük bir kasnak geçirilir. Dudak ona yaslandığı için yorulmayı engeller.

Sipsi çalarken önemli özelliklerden biri, mi çarpmasıdır, diğeri ise trillerdir. Mi çarpması, yörenin ezgisel yapısından gelen bir özelliktir. Ağırlıklı olarak kerem ve hüseyni diziler kullanılmaktadır. O yüzden "mi" güçlüdür(hüseyni'ye bağlı olarak). Triller ise, ağızlık üzerindeki hassas kapağa, dişler dokundurularak, çene kasları hareket ettirilir. Böylece ses, frekans farklılığıyla dalgalandırılmış olur.

Önceleri teke yöresinde, delik sayısı aynı olan iki sipsi, yan yana bağlanıp çalınıyordu. Bunlara, "çifte sipsi" deniyordu. Fakat ses tınısının aynı olmayışı nedeniyle, artık kullanılmamaktadır.

TEKE YÖRESİNİN EZGİSEL YAPISI ve KARAKTERİ

Teke yöresi, Ege Bölgesi'ne her ne kadar da yakın olsa, ezgisel yapı olarak birbirinden farklıdır. Ağız zeybek havalarının yanında, teke yöresinde, kıvrak, hareketli oyunlar hakimdir yörede. Genellikle 9 zamanlı ezgiler, roman havalarının 9 zamanlısından da farklıdır. İzlenen ezgi, güçlüler, atlamalar ve sıklıkla kullanılan aralıklar değişiklik gösterir. Cura bağlama, tambura bağlama(orta boy), darbuka, sipsinin yanında kullanılan enstrümanlardır. Renk saz olduğu için, tek başına kullanılmaktan ziyade, ana sazların yanında yer alır.

Sipsi sazı, sadece batı Akdeniz bölgesinde kullanılmasına karşın, tınısına çok yakın doğu Karadeniz'de tulum, İskoçya'da gayda vardır. Köken olarak Kazaklarda kullanılan "sipigu" sazına bağlanan bu enstrüman, çalan ustasına bağlı olarak, 1,5 oktavlık bir ses aralığına ulaşabilir. Türkiye genelinde seslendirilen birçok türkünün ses aralığı 1,5 oktavı geçmemektedir. Bu durumda, sipsi öncelikli olarak Karadeniz bölgesinde kullanılmak üzere, tüm Türkiye'de kullanılabilir. Karadeniz bölgesinin hem ezgi yapısı, ritim karakteri ve hareketlilik yönü bakımından, bu saza uygun bir kimlik taşımaktadır.

THM'nde kullanılan bütün makam dizilerini elde etmekte yetersiz kaldığı noktalar olursa, bu enstrümanın anatomik yapısında bazı değişiklikler yapılabilir. Genel olarak 6 ve 7 delikli kullanılmasının yanında, 7 üstte, 1 altta olmak üzere toplam 8 delikli olarak da kullanılabilecek bir düzenleme getirilebilir. Boyutları 25 cm üzerine çıkarıldığı zaman, transpozisyon ve perdelerdeki koma sesleri elde etmekte kolaylaşacaktır. Şuan sipsi sazı üzerinde modifiye çalışmaları devam eden sipsi sanatçısı Ferhat ERDEM, çalışmamızın amacına ulaşmasında bizimle hem aynı fikirdedir, hem de görüşmelerimizde hiçbir yardımını esirgememiştir.

Genel anlamda yörede kerem dizisi perdelerinin hakim olduğunu söylemiştik. Kullanım olarak aslında diğer makam dizilerine kısır bir saz değildir. Çalan ustanın maharetine bağlı olarak, o dizilerde üfleme ve baskı ile elde edilebilmektedir. Ama sazın anatomik yapısında meydana getirilecek bir standardizasyon, her yörede ortak bir kullanım sağlayacaktır. Sazın malzemesi, ebatları ve perdeleri en geniş şekilde tasarlanıp, üretildiği vakit, her makam dizisine zorlanmadan eşlik edecektir. Hatta şuan, Ankara radyosu sipsi ve kaval sanatçısı olan Ferhat ERDEM ve yörede sipsi ustası olarak tanınan Hayri usta, sipsiyi bir oktav daha pes yaparak, daha kolay baskılar ve daha temiz sesler elde etmeyi başarmışlardır.

Amacımız, hem bu enstrümanımızı korumak, hem de gelişimini sağlayıp yurdun her bölgesinde kullanılır bir hale getirmektir. Elbetteki her yörede ayrı bir ezgi karakteri vardır. Ama temelde aynı diziler üzerinde seslendirilen melodilerdir. Enstrümanın karakterine çok ters düşmeyecek şekilde kullanılmalıdır elbette. Yörelerde bunların hayatlarını sürdürmeleri, bizim geleceğimiz açısından çok önem arz etmektedir. Çünkü kültürün yaşaması, bireyin yüreğinde yaşatılmasına bağlıdır. Yürekte yaşarsa, yurtta yaşar.

(Genel bilgiler, TRT Ankara Radyosu sipsi ve kaval sanatçısı Sayın Ferhat ERDEM ile görüşmelerimizle sağlanmıştır.)

SANATSAL BOYUTTA FARKLI YAŞAM BİÇİMLERİYLE HALK ÇALGILARININ YAPILANMASI

Kamile Perçin AKGÜL[*]

Ekinsel çeşitliliğin vazgeçilmez göstergeleri, halkın yaşamına tanıklık etmiş ezgilerin kahramanı halk çalgıları, halkların kimliği niteliğindedir. Toplumsal yaşamla uyumlanmış toplumun kendini anlatımlamak için kullandığı bu çalgılar gerçekte halkın kendi ürünleridir.

Tarihsel süreçte insan-doğa ilişkisi sonucu gerek bilinçli gerek bilinçsiz yolla keşfedilen çalgıların çeşitliliği, insanoğlunun yaratıcı gizilgücünün bir göstergesidir. İçinde yaşanılan çevresel koşulların niteliğiyle doğrudan ilişkili bu keşif süreci, toplumsal yaşam biçimlerinden dolaysız yollarla etkilenmiştir.

Toplumun neredeyse insanlık tarihi kadar eski olan kendini sanat yoluyla dile getirme eğilimine karşın, üretilen hiçbir sanatsal etkinlik başlangıçta sanat yapma bilinciyle yaşam bulmamıştır. Ancak zaman içinde ortaya çıkan ürünler sanatın temelini oluşturan önemli olgular olarak yer bulmuş, sanatın toplumsal yapıda yavaş yavaş ve derinden kök salışına tanıklık etmiş ve böylece toplumun yalnızca sanat anlayışı değil, estetik sanat anlayışı da oluşum sürecine girmiş olur.

Halk çalgılarının yapılarındaki biçimsel değişimler toplumların yapısal nitelikleriyle her zaman doğrudan ilişkili olmuştur. Yerleşik yaşam ve göçebe yaşam biçimleri arasındaki keskin farklılıklar bireyi çevresel koşullara uyumlanma gereksiniminde bırakmıştır. Çevresel etmenlerin yaşam biçimlerinin belirlenmesi aşamasında önem kazanan bireyin hem özdeksel hem tinsel donanımı değişime kapalı olunduğu durumlarda bile etkinleşmiş ve değişimi gerekli kılmıştır. Ancak bu tür değişimlere uyumlanma hızları da toplumların özellikleri kapsamında fark açığa çıkarmıştır. Göçebe yaşamdan insanların, kimileyin değişimi benimseme ve uyum gösterme süreçleri onların yaşamsal deneyimlerinden kaynaklı daha hızlı gerçekleşebilirken, kimileyin olabildiğince yavaşlatılarak yaşam bulabilmektedir.

Göçer toplumların dışa kapalı, kendi içinde sürdürdüğü yaşam genörneğinde ekinsel oluşumun sürekliliği olasıyken, göçün yapıldığı uzamdaki ötekilerle iletişimin başladığı anda ekinlerarası etkileşimden kaçınmak olanaksızdır. Bir gerekliliğe dönüşen bu etkileşim türü, bireyin toplumsal kimlik kaynaklı çekincesiyle karşılık bulur. Göçün ardından toplumsal ve ekinsel yaşamın geçirdiği değişimle toplumların kendilerine özgü değerlerinin hızlı dönüşümü sonucu oluşabilecek toplumsal kimlik yozlaşması elbette ürkütücüdür.

Ancak kimileyin devrim niteliği taşıyan değişimler, tekdüze bir anlayışla oluşum sürecini tamamlamış değerlerin, örf nitelemesiyle yeniliğe ve eleştiriye kapalı bırakılmalarıyla toplumsal gelişim engellenmiş olur. Oysa yaşanabilecek ekinlerarası etkileşimler yoluyla geçmişte birbirlerinden tümüyle habersiz, ekinsel oluşumlarını tamamlamış toplumlar bu sürecin ardından dışlanabilenler ve benimsenebilenler yoluyla yenilenme olasılığı yakalamış olurlar. Benimsenmeyen değerlerin dışlanışı her ne kadar eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilse de, birlikte yaşam sürmekle yükümlü toplumların

[*] *Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat Yönetimi Bölümü Öğretim Görevlisi*

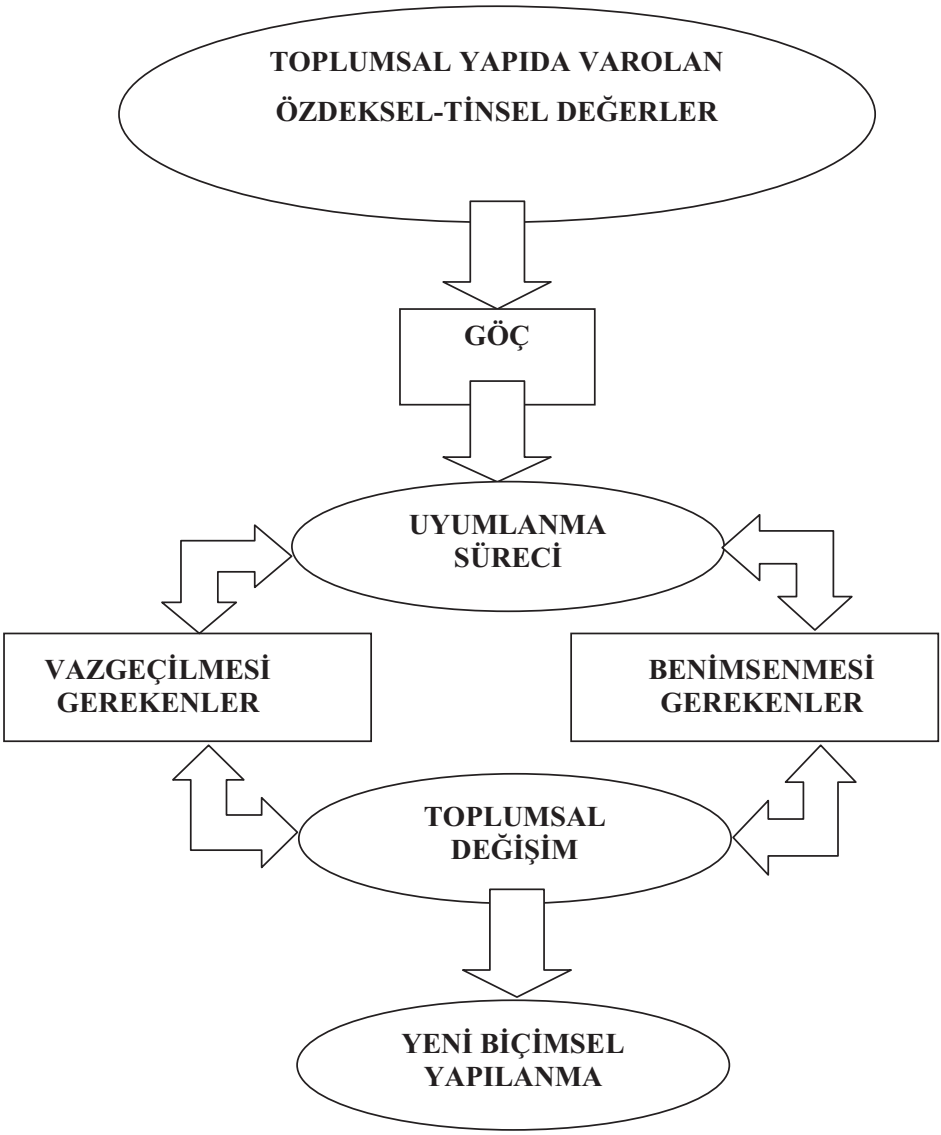
bireşimi er ya da geç sağlanabilecek, üstelik bir süre sonra hangi geleneğin hangi topluluğu yansıttığının saptaması bile olanaksızlaşabilecektir.

Gerek yerleşik yaşam biçiminde etkenin göç olmadığı durumlarda toplumun uzun süreçte karşı karşıya kaldığı değişim yapısında, gerekse göçebe toplumların göç sonrası yüzleşmekle yükümlü oldukları durumlarda toplumsal değişim zorunludur. Göçün ardından girilen uyumlanma süreci her ne kadar sancılı gelişse de, kimileyin yeni biçimsel yapılanmanın yaratacağı cazibe, yeni beklentileri, yeni umutları yeşertebilmektedir.

Doğası gereği devingen varlık insanoğlunun değişim gereksinimi hep sözkonusu olmuştur. Göçebe toplumlar bir yana yerleşik toplumlarda bile yenilenme, çekiciliğini hiç yitirmemiştir. Gerçekte göçebelerin getirdikleriyle yerleşikler de bir anlamda değişim olanağını yakalayabilmektedirler. Tarih boyunca göçle iç içe yaşamış toplumlarda artık yerleşik düzene geçilmiş bile olunsa, vazgeçilemeyen göçebe ruh, bireylerin yaşamlarının belli dönemlerinde uzam değişimi gereksinimlerini açığa çıkarmış ve bu gereksinim kısa süreli isteğe bağlı değişikliklerle giderilmeye çalışılmıştır.

Göçün zorunlu ya da isteğe bağlı oluşu toplumların birbirlerini benimseme süreçlerini duygulanımlarını ve bireşimlerini belirleyici önemli bir etmen olarak varolmaktadır. Göçebe toplum, yerleşik toplumun sergilediği toplumsal direnci kırma aşamasında uyumlanma enerjisini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya bırakılabilmekte ve benimsemek durumunda kalınan yeni biçimsel yapılanmaya caydırıcı bir rol biçilebilmektedir.

Göçle birlikte yaşanabilecek değişimler ve yapılanmalar aşama aşama aşağıda "Göç ve Sonrası Yaşanan Değişim ve Yeni Biçimsel Yapılanma " adlı genörneğimizle özetlenmeye çalışılmıştır.



***Göç ve Sonrası Yaşanan Değişim ve Yeni Biçimsel Yapılanma Genörneği**

Göçerler göç sonrası uyumlanma süreçlerinde yalnızca toplumsal yapılarında varolan özdeksel-tinsel değerlerinin bir bölümünden vazgeçme gerekliliğiyle değil, aynı anda yerleşiklere özgü yeni değerlerin bir bölümünü de benimseme koşuluyla yüzleşirler. Oysa göçer yaşam anlayışında birey yeni yaşam biçiminde eskisinden yoğun izler barındırmak gereksiniminde hisseder kendini. Bu gereksinim kimliksizliğe karşı belki de bilinçsizce sergilenen bir karşı duruştur.

Göçebe geleneğinin ekinsel yapılanmada üstlendiği rol, büyüleyici bireşimlerin edinilmesine ortam yaratmakta ve toplumların önemli ayrıcalıklar yakalayabilmelerine olanak sunabilmektedir. Örneğin Orta Asya kaynaklı müzik ekininin Anadolu Uygarlıklarıyla buluşması sonucu yakalanan bireşimin eşsiz lezzeti elbette ki biriciktir. Böylesi bir ayrıcalık sıradışıdır. Göçer toplumların vazgeçemedikleri değerlerinin birikimiyle varolmuş bu oluşum, farklı toplumların farklı yaşam biçimlerini yansıtması gerekçesiyle önemlidir. Binlerce yıllık toplumların katışıksız duygularının dile gelişi ekinsel bireşimi biçimlendirmiş ve toplumların yapısal niteliklerini simgelemişlerdir. Paha biçilmez kalıntı niteliğindeki bu değerler, toplumların özgün kimlikleri anlamında büyük önem taşımaktadır.

"Toplumsal yaşam-sanat etkileşiminde öncelikli öğe ekinsel tarihtir. Kökeni Orta Asya'ya dayanan Türk ekininin yaşanan göçlerle ekinleri bireşimleyerek kazandığı boyut, onun, toplumun her kesimine seslenebilmesine, bu yolla ekinsel değerlerin önemsenmesine ve sıradan kalabalığın ulus olma özelliği edinebilmesine ortam yaratmış olur. Toplumun varoluş nedeni geçmişten taşıdığı değerler ve izlediği normlarla biçimlendirdiği ekinsel geçmiş, toplum bireylerine, birlikte yaşam davetidir adeta."[1]

Toplumların yaşayış biçimlerini belirleyici olgular arasında yeralan gerek coğrafi ve iklim koşulları gerek dinsel yargılar ve geçmişten günümüze edinilen birikimler gerek konumsal yerleşim anlamında göç yolları üzerinde yeralış toplumsal ve ekinsel yapılanmada etkili çevresel nitelikteki etmenler olarak dikkat çekmektedir.

Kimileyin çevresel etmenler sıra dışı bireşimlere tanıklık etmiş ve farklı arayışlara ortam hazırlamıştır. Örneğin halkın duygulanımlarını dile getiren ezgilerin ancak halkın ekinsel yaşamıyla özdeş çalgılarla anlam kazanabildiği, ne bandeneonun Türkçe bir ağıttaki tadı, ne de meyin tangodaki hüznü beklenilen düzeyde yansıtabilme ayrıcalığına sahip olmadığı düşünülürken; kimi durumlarda tarih bu yaklaşımın tersini olanaklı kılmıştır. Belli bir bölgeye özgü yerel çalgının anavatanından uzak bir başka bölgede anlam kazanmasına ve ünlenmesine olanak tanımıştır.

Oysa toplumların hemen hepsinde her bir duygunun karşılığı farklı içerikler ve anlamlar taşımaktadır. Melodilerin içeriğinde barındırdığı farklı tatların kaynağıysa, özgün ortamda yaratılan özgün yaratılarla biçimlenirken, gerek ulusal düzlemde gerek uluslararası düzlemde gerçekleştirilen göçler yoluyla yoğun etkileşimler sonucu içine doğulan ekinsel çeşitlilik, kimileyin insanoğluna yeterli gelmemiş ve yeni arayışlar peşinde koşulmuştur.

İnsanoğlunun benzeşme eğilimiyle, renkli çeşitliliklerin yaşatılması yerine ancak toplumca uygun görülen olguların öne çıkarılışına, öteki olgularınsa gölgede bırakılarak giderek yokoluşuna ortam yaratılmış ve oluşabilecek ekinsel çöküntüye boyun eğilmiş olunur. Günümüz koşullarında ekinsel çeşitliliğin zenginlik olarak değerlendirilemeyişi üstelik kısıtlama eğilimleri ve farklılıkların vurgulanma çabası, bireyi kendi rengini, değerlerini, doğrularını, ilkelerini gizlemeye, silik ve sıradan bir duruş sergilemeye koşullamakta ve yaratılmak istenen tek tip insan genörneğine uyumlanmaya zorlamaktadır.

---

[1] *AKGÜL, Kamile Perçin, (2007), "Toplum Yaratısı Halk Oyunları ve Bir Uyum Etkinliği Dansın Toplumsal Yaşamdan Edindikleri ve Kattıkları",* ***İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi,*** *Cilt 5, Sayı 3, s:120*

Bu tutum karşısında birey kimileyin kendi değerlerinden kabul görme gereksinimiyle vazgeçmek durumunda bırakılabilir. Öyle ki, genellikle azınlıkların ulusal düzlemde yoğunlukla yaşadığı bu kaygı, zaman zaman küresel düzlemde Türk Toplumunun karşısına da çıkabilmekte ve bir salgın gibi hızla yayılabilmektedir.

Tek tip ekine ortam yaratan küresel birlik, özellikle gelişmekte olan toplumları etkisi altına almakta, ekinsel çeşitliliğin yokolouşunu körükleyebilmekte ve özellikle gençlerin kendi ekinsel değerlerinden soyutlamalarına, üstelik bu zenginliklerden yerinmelerine bile ortam yaratabilmektedir.

Oysa yerel ekinin yaygınlaşmasında geleneksel kullanımlar oldukça etkin ve etkili bir oluşum içindedir. Kırsal yaşamda toplumsal dayanışma yaratmada bile sanat bağlayıcı bir olgu olarak, bütünlük sağlayıcı rolünü gereğiyle üstlenmekte ve toplumsal birliği desteklemektedir. Bu noktada kazanılan ve kaybedilenlerin yorumunun gereğince gerçekleştirilmesi ve bu sonuç ışığında saptama yapılması gerekmektedir.

Değişim yoluyla yaşanan başkalaşım toplumsal yaşamda başlangıçta bir dirençle karşı karşıya gelse de bu süreç, doğal yaşam ortamında kendiliğindenmiş gibi eritilebilmekte ve özgün olanın çağdaşlaşma kılıfıyla yokedilişi için gerekli her koşul direnci kırmak adına özenle bir bir yerine getirilebilmektedir.

Sanatın büyülü dünyasını keşfeden insanoğlunun, kendi iç dünyasını yansıtabilme farkındalığıyla sanatla arasındaki bağ, her geçen gün daha da sağlamlaşmış ve bu üstünlükle edinilen rahatlama onun toplumsal yaşamına olumlu katkılar sunmuştur. İnsanoğlunun yaşamla mücadele enerjisini arttırıcı buluş "sanat, insan varlığını geçmişten bugüne doğru dönüştüren çok önemli tinsel bir uğraştır".[2]

"Sanat şemsiyesi altında yer alan tüm etkinliklerin, insan yaşamını renklendirmesi, beslemesi ve duyguların canlı tutulmasını sağlaması, insana insan olduğunu anımsatması gerekçeleriyle sağlıklı yaşamın güvencesi niteliğini taşıyor olması, sanatın gereği gibi icra edilme zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Toplumsal bir sorumluluk ciddiyetinde önemsenmesi gereken bu olgunun ciddiye alınmaması, insanın ruh ve beden sağlığını, dolayısıyla yaşamını, tehlikede bırakabilecektir."[3]

Bu noktada öteki sanat dallarına oranla daha önde yeralan müziğin yaşamla bütünleşme becerisi onun vazgeçilmezliğinin yansıması olarak nitelenebilir. Birbirinden son derece farklı ereklere servis yapan sanatın bu dalı, insanoğlunun doğasıyla olan uyumu gerekçesiyle yaşamın en ortasında yeralmıştır. Ayin törenlerinden, ölüm, düğün, zafer, savaş, barış ve eğlence törenlerine değin hemen her türlü toplumsal olayda rol almıştır müzik sanatı.

Duyguların ses yoluyla güzelduyusal yapıda anlatım biçimi müzik, tarih boyunca gerek insan gerek çalgı sesiyle yaşamı sanatsal boyutta anlamlandırmış ve zenginleştirmiştir. Özellikle halkın kendi yaratısı olan halk müziğinin ekinsel yaşam içinde kendiliğinden gelişim sürecini tamamlayabilme üstünlüğü, onu ayrıcalıklı kılmış

---

[2] YILMAZ, Mehmet, Derleyen, (2004), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, s,38, Ankara

[3] AKGÜL, Kamile Perçin, (2006), **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ve öne çıkarmıştır. Halkın duygu dili bu müzik türü nerede ve hangi koşulda yaşanırsa yaşansın unutulmamış ve yaşam savaşımı vermiştir. Ne yaşanan göçler, ne savaşlar, ne bilinçli ekinsel yozlaştırmalar; çalgısından da müziğinden de caydıramamıştır toplumları.

Ancak kimileyin istem dışı yaşanan kimi ekinsel kayıplar toplum bireylerini yeni çözümler üretmek durumunda bırakmıştır. Örneğin halk müziğini yitiren bir toplum, ivedilikle dış görünüşü halkın ruhsal yapısını andıran yeni bir müzik türü yaratmak gereksiniminde hissetmiştir kendini.[4]

İnsanoğlunu biyolojik varlık yerine ekin yaratıcısı olarak yorumlayan etnoloji, doğal toplumların yaşayış, düşünce ve yarattıklarını incelerken[5] tarihsel süreçte varlık gösteren çalgıların ekinsel ve güzelduyusal çevreyi hemen deneyimleyebilen araçlar olarak geçiş sağlamakta[6] oldukları sonucunu elde etmiştir.

Geçiş aşamasında "ses hacminin artmasına duyulan eğilim ya da ses gürlüğünün denetim altında tutulması yolundaki müziksel yaklaşımlar, çalgıların yeniden ve hızla gelişimini getirmiştir."[7] Ses gücü kaygısıyla büyütülen çalgı boyutu, göç sürecinde taşınabilirlik kaygısıyla küçültülmüş ya da yapısal kimi değişimler tınısal ya da biçimsel düzlemde eşgüdümlü olarak sağlanmaya çalışılmıştır. Çalgı boyutunun taşınabilirliğe ilişkin önemli bir ölçüt olduğu düşüncesine karşın kimileyin çalgının bakım ve kullanım zorlukları onun taşınabilirliğinin perdelenmesine ve gözden çıkarılmasına bile neden olabilmiştir.

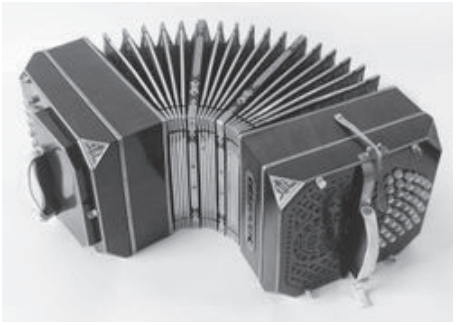
Her ne kadar "çalgı müziğinin gelişmesi ve yaygınlaşması, çalgıların gelişimi paralelinde"[8] oluşuyor olsa da göç sonrası yaşanabilecek tüm toplumsal değişimler yanında çalgılardaki olası değişim ve gelişim her zaman köklü yapısal farklar içermeyebilmekte ve kimileyin yalnızca küçük ayrıntılarla ya da kullanım biçimlerine ilişkin değişimlerle sınırlı kalabilmektedir.

Tarihsel derinlikte halk çalgılarında yaşanan değişimlere karşın zamana meydan okumuş çalgılarda vardır. Göç yoluyla yine göçle doğan bir dansın eşlikçisi bandeneon bu karşı duruşa liderlik etmiş bir çalgı olarak yer bulmuştur tarih sayfalarında. Yapımının zorluğu onun herhangi bir nedenle yapısal değişim geçirebilme olasılığını tümüyle ortadan kaldırmış, neredeyse değişimsiz bir süreci zorunlu kılmıştır.

Ses genişliğinin zenginleştirilmesine ilişkin yaşanan değişimler dışında önemli bir değişim geçirmeyen ve kullanımı oldukça zor olan bu çalgının hem kromatik hem diatonik modelleri üretilmiştir. Kullanım kolaylığı gerekçesiyle Arjantin dışında kromatik bandeneon (sesin körüğün açılırken ve kapanırken aynı olma durumu) kullanımı oldukça yaygındır. Artık Arjantin ekininin önemli bir bileşeni sayılan ve

[4] BEALLE, John, (2005), **Old-Time Music and Dance(Community and Folk Revival)**, Indiana University Pres, p,24, Bloomington
[5] KAPLAN, Ayten, (2005), **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayıncılık, s, 25, Ankara
[6] BARCLAY, Robert, (2004), **The Preservation and Use of Historic Musical Instruments (Display Case and Concert Hall),** Earthscan Publications, p, 1, London
[7] SAY, Ahmet, (2006), **Müzik Tarihi**, 6.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s, 325, Ankara
[8] SAY, Ahmet, (2006), **Müzik Tarihi**, 6.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s, 219, Ankara

anavatanıyla olan tüm bağları unutulmaya yüz tutmuş bu çalgının Arjantin'de, körük açılırken ve kapanırken farklı ses veren diatonik modeli kullanılmaktadır.[9]



Şekil 1[10]

Tuş yerine butonları (düğmeleri) bulunan bandeneon, sesinin hüzünlü tonuyla "hüzünlü yüzlerin ve neşeli ayakların dansı tangoya" eşlik etmiş ve neredeyse tangonun soluğu ve tek temsilcisi rolünü üstlenmiştir. "1870'lerin sonuyla 1918 arası tango, küçük, genellikle "profesyonel olmayan" (keman, flüt, gitar ve 1900'den itibaren, biraz denendikten sonra, bandeneon çalan) gruplar tarafından doğaçlanan hırçın, neşeli, akılda kalıcı bir müzik olarak nitelendiriliyordu".[11] Ancak dansın ve şiirsel yorumunda eklenmesiyle farklı bir boyut kazandırılmış oldu. "Bandeneon, tangonun lirik ruhudur"[12] yaklaşımıyla daha öne çıkarılan bu çalgı, yaşadığı göçün ardından kullanım alanına ilişkin gerçekleşen büyük değişimle ayinsel kimliğinden sıyrılarak yeni sanatsal kimliğine keskin bir geçiş gerçekleştirmiş oldu.

Başlangıçta sıradan bir Alman çalgısı olarak yoksul köy kiliselerinde org yerine kullanılan bandeneon, anayurdundan uzak bir coğrafyada bir liman kenti Buenos Aires'de gerçekte göç yoluyla bir araya gelmiş farklı ekinlerden oluşmuş topluluğun simgesi olmuştur. Sesinin hüzün dolu tınısıyla umut arayışında, yalnızlıklarıyla boğuşan göçmenlerin duygularıyla buluşmuş ve kader birliği yapmıştır yaşadığı kıtalararası yolculuk sonrasında.

Önce kendi sesini sonra diğer sesleri ve çalgıyı keşfeden insan zaten uyguladığı bedensel devinimlerde bu birikimlerinden yararlanmış ve dans, "bireyin, müzik-ritim birlikteliğine bedeni aracılığıyla eşlik etmesi sonucu oluşagelmiştir. Müzik ve ritim bireşimini bedenin de dans yoluyla sergileme olanağı bulan bireye sunulmuş olan gerçekte, yeni bir bedensel anlatımın bulgulanmasıdır."[13]

1880'lerde yaşanan göç sonrası biçimlenmeye başlayan ve gelişim süreci halen sürmekte olan tango, aşk ve tutkunun hüzün ve neşeyle kesişme noktasında suskun duyguların dili olmuştur Buenos Aires sokaklarında. Farklı yaşam genörneklerinin

[9] AKGÜN, Fehmi, (1993), **Yıllar Boyunca Tango**, Pan Yayıncılık, s, 21, İstanbul
[10] http://nl.wikipedia.org/wiki/Bandoneon(15.11.2007)
[11] SAVİGLİANO, Marta, E., (2004), **Tango(Tutku'nun Ekonomi Politiği)**, Çev: Serdar Aygün, Ayrıntı Yayınları, s, 118, İstanbul
[12] Dans Koleksiyonu 2, **Tango**, Melodi Yayın Grubu, s, 3, İstanbul
[13] AKGÜL, Kamile Perçin, (2007), "Dans Performanslarında Ülküsel Sunumun ve İzleyicide Doyumun Yakalanması Aşamasında İletişimin Önemi", **İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi,** 2007, Cilt 5, Sayı 1, s, 71

etkileşimi sonucu oluşan bireşim, topraklarından uzak insanların duygularının özgürlük arayışının çözümü olmuştur.

Yaşamsal beden devinimleriyle örülü adımlarla zenginleştirilmiş ve müziğiyle bütünleşmiş bu dans, yeni bir anlatım biçimi olarak yeni arayışlara da beşiklik etmiştir. Bu tarihsel süreçte tangonun gerçek bütünleyicisi bandeneon, müzikal kimliğini ancak tango deneyimi ardından yakalayabilmiştir.

Bandeneonun Arjantin'le tanışıklığının Buenos Aires'te parasız kalan Alman bir denizcinin son çare olarak bandeneonunu satmak zorunda kalması sonucu gerçekleştiği söylentisi dolaşmaktadır.[14]

Almanya, İtalya, İspanya, Polonya ve Güney Amerika köylülerinden oluşan yaklaşık 3,5 milyon göçmen alan Arjantin'in geleneksel yaşama alışık bu konukları, yolculuklarında geleneklerini ve müziklerini yaşatabilme kaygısıyla yeni yaşamlarına özdeksel tinsel donanımlarından izler taşımışlar ve bu birikimlerini yayma çabasına girmişlerdir. Bu süreçte pek çok yerel ekinin bireşimiyle oluşum süreci başlayan tango müziği ve dansı bandeneonla anlam kazanmıştır ve onanmıştır.

Çalgının gerçek tasarlayıcısı C. Zimmermann olmasına karşın modernleştiren ve ticari kullanıma sokan Heinrich Band'dir. Zimmermann'ın girişimini 1960'da ölümünün hemen ardından satın alan Ernst Louis Arnold, bu tarihten 1971'e değin tüm ailesiyle birlikte kurdukları Alfredo Arnold yapım atölyelerinde seri üretimlerini sürdürmüşlerdir.[15]

Dünyanın ilk ve tek en ünlü markası olarak uzun yıllar üretimini sürdüren bu atölyeyle ne İtalya ne Japonya ne Amerika ne de Arjantin başa çıkamamış ve pes etmişlerdir. Ancak bu mücadelenin ardından bu atölyede de üretimin durdurulması üzerine bandeneonlar yaşamlarını yalnızca anavatan Almanya'da gerçekleştirilen onarımlarla sürdürebilmişlerdir. Günümüz koşullarında yok denebilecek kadar azalan bandeneon üretici ve tamirci sayısı, bu çalgının geleceğine ilişkin kaygı verici bir seyir izlemektedir.

Duygusal ses tonu daha çok obua ya da orgu andıran bu çalgının sağ tarafına "canto", sol tarafına "bajo"adı verilmektedir. Daha tiz sesleri çalan sağ el altında yeralan 38 düğme 3 oktavlık, bas sesleri vermek üzere sol el altında dizilmiş 33 düğmeyse 3 oktavdan biraz eksik ses genişliği kullanabilme olasılığı sunmaktadır. Kapalıyken 35cm.olan körük 1 metreye kadar açılabilmektedir. İlk modellerinde, çalgının üstünde yeralan çengellerden bir kordonla boyuna asılarak çalınan bandeneon, daha sonra diz üzerinde kullanılmasına karşın bu çengeller değiştirilmeden aynı biçimde korunmuştur. Çalgının diz üzerine konarak çalınmaya başlanmasıyla birlikte mandil adı verilen örtünün dize serilerek kullanımı bir geleneğe dönüşmüştür. Bandeneon, körüğü ve her iki tarafında yeralan tuşları nedeniyle akordeonla benzeştirilmekte üstelik kimileyin karıştırılmaktadır. Oysa oldukça farklı yapısal özellikler taşımasına karşın temel benzeşme noktaları her ikisinde de körük içine sıkıştırılmış havanın madeni dilcikleri titreştirmesiyle ses elde edilmesidir.[16]

[14] Metin YAZIR'la Kişisel Görüşme, 2007, İstanbul
[15] HESS, Remi, (2007), **Tango**, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, s, 72, Ankara
[16] AKGÜN, Fehmi, (1993), **Yıllar Boyunca Tango**, Pan Yayıncılık, s, 20, İstanbul

Kökeni Almanya olan bu iki çalgının kendilerine yeni kimlik kazandıran müzikal yapıyı anayurtları dışında yakalayabilmeleri ve kullanıldıkları gerek müzik gerek dans türlerinde öncü olup simgeleşmelerinin temelinde ses gizil güçlerinin önemi büyüktür. Akordeon için "tek başına orkestra" yaklaşımı onu, dünya halk müziklerinde önemli bir yere oturtmuştur.



Şekil 2[17]

"Kafkas ülkelerinin ve Balkanların milli çalgısı" nitelemesi bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Rusya'da da oldukça iyi tanınan bu çalgıya en çok Fransızlar sahip çıkmış ve Paris'i konu alan her türlü görsel ve işitsel tanıtımlarda akordeona yer vermişlerdir.[18]

Türk halk danslarında da özel bir yer tutan bu körüklü çalgı 1822'de Berlin'de Buschmann tarafından biçimlendirilse de bugünkü biçimine 1827'de Fransız Buffet tarafından getirilmiştir. İlk akordeon tiplerinde diatonik sesler varken 1910'dan başlayarak tümüyle kromatik seslere geçilmiştir.[19] Bu değişim belki de körüklü bu iki çalgının yapısal anlamda geçirmiş oldukları en çarpıcı değişim olarak nitelenebilir. Değişimin temelindeyse kullanım zorluğunun aşılması ereğinin yanında, edinilecek yeni biçimsel yapılanmayla çalgıların daha yaygın biçimde kullanımını sağlama isteği yeralmış olabilir.

Toplumsal yaşamın biçimlenmesinde öne çıkan din olgusu müziği de etki altında tutmuş ve kültürlenme sürecini etkilemiştir. Kilise müziğini öne çıkaran org, aynı anda Almanların klavyeli çalgılarda gelişimine katkı sağlamış, org ve türevi çalgılarda dikkat çekici bir konum yakalanmasına tanıklık etmiştir.

Toplumların kendi yoğun duygularını yansıtmada ancak özgün yerel çalgıların etkili anlatımı güçlendireceği yönündeki pekişmiş yaklaşımı yıkan bandeneon ve akordeon, müziksel donanımları yanında dansa eşlik gizil görevleriyle de ayrıcalık kazanmışlardır.

Aynı ekinsel iklim içinde yeralan insanların bile kimileyin kendi müziklerine karşı sergiledikleri eleştirel tutumlarla karşılaştırıldığında, birbirlerinin ekinsel donanımlarından habersiz toplumların, duygu anlatımlarında yaşadıkları buluşmaları

[17] http://www.melodik.net/calgi/index.asp?id=58&calgi=Akordeon (19.11.2007)
[18] http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=3087 (19.11.2007)
[19] http://www.melodik.net/calgi/index.asp?id=58&calgi=Akordeon (19.11.07)

sağlayan çalgılar, artık evrensel bir boyuta taşınmış olacaktır. Sanatın bütünleştirici yönünü vurgulayan bu ayrıntıysa, oluşturulmuş ortak ekinsel yapının içselleştirilmesi yoluyla evrensel barışı garantileyebilecektir.

Kaynakça

AKGÜL, Kamile Perçin, (2007), "Toplum Yaratısı Halk Oyunları ve Bir Uyum Etkinliği Dansın Toplumsal Yaşamdan Edindikleri ve Kattıkları", **İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi** Cilt 5, Sayı 3, s:117-125

YILMAZ, Mehmet, Derleyen, (2004), **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara

AKGÜL, Kamile Perçin, (2006), **Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması,** Yayınlanmamış Doktora Tezi.

BEALLE, John, (2005), **Old-Time Music and Dance(Community and Folk Revival)**, Indiana University Pres, Bloomington

KAPLAN, Ayten, (2005), **Kültürel Müzikoloji**, Bağlam Yayıncılık, Ankara

BARCLAY, Robert, (2004), **The Preservation and Use of Historic Musical Instruments (Display Case and Concert Hall)**, Earthscan Publications, London

SAY, Ahmet, (2006), **Müzik Tarihi**, 6.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

AKGÜN, Fehmi, (1993), **Yıllar Boyunca Tango**, Pan Yayıncılık, İstanbul

http://nl.wikipedia.org/wiki/Bandoneon(15.11.2007)

SAVİGLİANO, Marta, E., (2004), **Tango (Tutku'nun Ekonomi Politiği),** Çev: Serdar Aygün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Dans Koleksiyonu 2, **Tango**, Melodi Yayın Grubu, İstanbul

AKGÜL, Kamile Perçin, (2007), "Dans Performanslarında Ülküsel Sunumun ve İzleyicide Doyumun Yakalanması Aşamasında İletişimin Önemi", **İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi** Cilt 5, Sayı 1, s:71-78

Metin YAZIR'la Kişisel Görüşme, 2007, İstanbul

HESS, Remi, (2007), **Tango**, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara

http://blog.milliyet.com.tr/Blog.aspx?BlogNo=3087 (19.11.2007)

http://www.melodik.net/calgi/index.asp?id=58&calgi=Akordeon(19.11.2007)

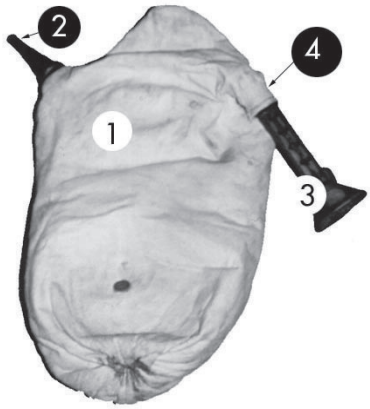
TÜRK GELENEYİNDE TULUM-ZURNA MÜZİK ENSTRUMANI

Agide ALİAKPEROVA[*]

İnsan yaratıldığı andan itibaren kendi sesini kullanmıştır. Zamanla doğadan gelen sesleri merak ederek müzik aletleri yapma isteği oluşmuştur. Bu müzik aletlerinin bir kısmını bitkisel alemden alsada, diger kısmını hayvanlar aleminden almıştır. Mesela, ev hayvanlarından inek, koyun derilerinden Def, Davul, Kemança, Nağara müzik enstrumanlarının üz örtüsü yapılırdı. Atların kuyruklarından sazların yayları, müzik yapan telleri hazırlanıyordu. Ancak tüm hayvansal alet olarak tek enstruman Tulum-Zurna yapılmıştır. Tulum-Zurna olarak bilinen nefesli sazın yapılışı yazılarda farklı üsullarla gösteriliyor. 1) Toklu derisinin delmeden ve bozmadan cıkarmış halde boyun kısmı tıkanır, kollardan birine birağızlık, digerine nefesli halk sazı takılır. Buradaki çiftenin tuluma göre öz vardır.

Karadeniz Tulumzurnası.

1. Deri Çanta; Tuluğ.
2. Tahta boru,lülük
3. Kamış borunun başı.
4. Çifte kamış borusu.



2) Halk arasında Tulum-Zurna veya sadece Tulum olarak bilinen bu nefesli sazın yapılışı şöyle anlatılır: toklu derisinden tulum cıkartılarak kol yerine beş delikli bir çifte kamış takılır. Derinin ayaklarından birisine de lülük adı verilen bir tahta boru takılarak diger kol ve ayağı hava kaçırmayacak şekilde sarılır. Çalan kişi lülükten tuluma hava depo eder, ve bunu istediği gibi kullanır.

3) Başka bir yazıda şöyle anlatıma rastlıyoruz; Tulum-Zurna genellikle oğlak (çebic) derisinden hazırlanıyor. Hayvanın gövde kısmı kesilerek derisinin temizlenip, delik yerleri baglanıp, ön ayaklardan birine lülük (boru), arka ayaklarından birine de nav takılır. Tulum içi hava ile doldurulan gövde bölümüne guda, dankiyo post göve adları verilmektedir. Tulum yapılarak keçi yavrusunun (çebic) bir yaşından küçük olmamasına dikkat edilir. Daha küçük hayvanların derisi cok yumşak olduğundan çabuk deforme olmaktadır. Deri zedelenmeden çıkartıldıktan sonra küllü suda 2-3 gün bekletilerek tüylerin kendiliğinden dökülmesi cağlandıktan sonra tabaklanır. Tulum kuruyup hava kaçırmaması için sürekli olarak yağlanması (genelde badem yağıyla) gerekmektedir, aksi halde deforme olup özelliğini kaybetmektedir. *1

[*] *Kaü Devlet konservatuari Doç. Dr.*

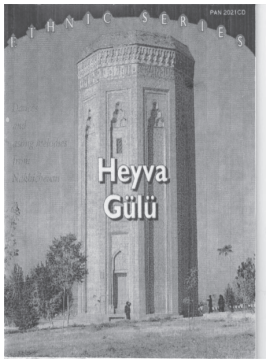
Azerbaycanın Nahçivan Özerk Cumhuriyetinde bugüne kadar var olan Tulum-Zurnanın yapılışı şöyledir: Tulum-Zurna üç ana parçadan oluşuyor; deri çanta, çentir (çifte kamış borusu) ve üfleme borusu. Tulum-Zurnada tekses yoktur. Çantanın ebatları 450x250 mm'dir. Ve keçi (oğlak) yada koyun derisinin iç kısmını dışarı çevrilmesiyle yapılmıştır.

Çentirdeki iki paralel borunun ebatları 260mm'dir. Her bir boru 6 veya 7 delikten oluşur. Bu delikler parmaklar içindir ve simetritir. Üfleme borusu içi boş kuş kemiğinden yapılmıştır. Üflenen havanın geri çıkışını önlemek için dil kullanılır. Yani dil yardımı ile hava çıkışı önlenir.

Üfleme borusu ve de chanter ön ayaklarınaki deliklere sabitlenmiştir. Chanter soldadır üfleme borusu sağdadır. Kamış 5 cm uzunluğundadır ve derinin içinde geçen 2 tüpün ve de sesi sağlayan kısmın üzerindedir.

Çalmaya başlamadan önce; çanta nefes ile doldurulur. Çalarken çanta kısmı hafifçe sıkılarak ses sağlanır. Hava borular içine bu sıkma sayesinde iletilir ve ses oluşturulur. Zurna'da da aynı işlem uygulandığı için bu alete Tulum-Zurna adı verilmiştir. Tulum-Zurna çalanlar ayrıca Zurna, Balaban ve Tütek aletlerinide çalmaktadırlar. *2









Azerbaycan Cumhuriyeti Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti yapılan ve çalınan Tulum-Zurna.

"Dede Korkut" folklor grubu. Mömine-Hatun Türbesi. Nahçıvan XII yüzyıl.

Tulum-Zurna sözlerinin etimoloji değeri farklı olarak tek müzik aletini anlatır. Zurna sözü zaten sesli müzik aleti demektir. Tulum ismi koyun veya keçi derisine ve bu deriden yapılan yağ saklama kabına denilir.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde tulum aletine Düdük denilmesini gösteriyor. Tulum-Zurna Trakyada gayda, Bulgarıstanda gaida, Makedoniyada Çuvaşistanda, Açaristanda gayde olarak adlanır. Tulum Anadolunun kuzeydoğu ucunda Rize, Artvin ve Kars illerinde ve bu illere sınır olan bölgelerde çalınmaktadır.

Tulum çay elinden doğuya doğru Pazar, Ardesen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Borçka, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Şebirnkarahisar ilçelerinin köylerinde, ayrıca güneyde Gümüşhane ve Erzurum illerinde daha çok düğünler ve yayla şenliklerinde çalınmaktadır.

Türkiye dışı Anadolu bölgesi olan Nahçıvan özerk Çumhuriyyetinin Şerur ve Şahbuz ilçelerinde de Tulum-Zurna ara sıra bulunmaktadır. Özellikle Nahçıvanda ve Karadeniz yöresinde göze hoş görünmesi için tulumun üzeri değişik desenli kumaşlarla kaplanmaktadır.

Türkiyenin Ordu, Giresun, Trabzon, Rize yörelerinde şişman, göbekli insana Tulum, Tuluğ denilir. Azeri türkçesinde Tulum aletine Tuluğ da denilir. Maçar dilinde Tulum – keçi derisi, Kazak dilinde Tuluğ – deri torba, Mogolca Tulum – şiştirilmiş keçi derisi, Karadeniz rumcası Tulum-Zurnaya "Tulumin" denilir.

Tulum-Zurna müzik aletinin seslendirilmesi düzenli bir tarzda yapılıyor. Tulum-Zurna lülükten şişirildikten sonra sıkışan havanın nav içinde bulunan çimonlar (Trabzonda onlara çimbon, zimbon denilir) sayesinde ses elde ediyor ve komalı pentatonik (5 sesli) bir nefesli çalğı gibi görünüyor. Hatırlatmak kerekiyor, ki üfleme aleti Trombon Zimbon, Çimbon ayni söz kökeninden oluşuyorlar. Yani Tulumda ses çıkartan ve ezgi çalmaya yarayan kamışların her ikisindede 5 perde vardır. Burdan şu anlamı çıkıyor: Tulum calan kişi parmak değiştirerek çokseslilik elde ediyor.*3

Tulum-Zurna'yı çalarken sağ elin şahadet ve orta parmağı her iki tüpteki aşağı deliklere konur. Sol elin şahadet ve orta parmağı ve yüzük parmağı, hatta bazen küçük parmağıda diğer delikleri kapatır. Genellikle sağ el aşağı deliklere kapatılır, Bu sayede tekses oluşturulur ve sol elin parmakları da melodiyi oluşturur. Bazen sadece bir tüpteki delikler kullanılır, diğer tüp ise tekses oluşturur. Her iki tüpteki ses tonu aynı değildir. Her biri farklı ses çıkartmaktadır.

Tulum-Zurna müzik enstrumanının yapılış formundan görülüyorki; bu müzik enstrumanı hayvançılıkla uğraşan halkların geleneğinde oluşmuştur. Tulum küçükbaş hayvan derisinden yapıldığı için en eski Türk ailesinde kullanılmıştır. Zaten bellidir ki, dünyanın en kaliteli küçükbaş ev hayvanı Ankara keçileri olmuşlar. Onların çok kiymetli deri yünlerinden zamanında güzel ipek halılar hörülürdü. Bu günde en kaliteli kadın giysileri Angora yünlerinden yapılmaktadır.

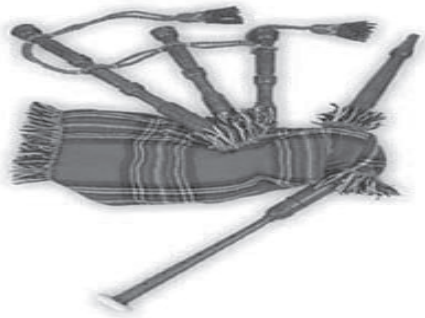
Keçi hayvanının özelliklerinden birisi – onun sütünün icerisinin kadın sütüne çok yaklaşık olmasıdır. Eski zamanlarda annenin sütü olmadığı durumda çoçuğa keçi sütü verilirdi. Dikkat edersek; kecinin sesi diğer hayvanlardan daha ince ve titreşimlidir. Tulum-Zurnanın kendi sesi gibi. Bundan başka Keçi hayvanı Türk geleneğinde önemli bir yer tutmuştur. En eski tarihimizden gelen Nevruz bayramının esas kahramanı – Kösadır. Kösa – keci derisine kaplanmış olarak erkeğin komik, saf oyununa denilir.

Doğaldır ki, Türkler uzun yıllar boyunca dünyayı dolaşırken geleneğlerindeki kültürlerini de kendileriyle birlikte taşımışlardır. Bugün Tulum-Zurna müzik enstrumanının kullanıldığı coğrafyarlara dikkat edilirse; farklı ülkelerde bu enstruman farklı formlarda kullanılmaktadır. Buda ülkelerin farklı ekonomi ve sosyoloji durumundan kaynaklanmaktadır. Tulum-Zurna geliştikçe sesleniş tarzıda değişmektedir. Ancak Tulum-Zurna önceleri basit formda yapılırken seslenmesi daha doğal oluyordu. Fakat yapıldığı malzeme değiştikce sesleniş tarzında içe kapanıklık ve donukluk olmakta bu yüzden enstruman doğallıgını kaybetmektedir.

Tulum-Zurna enstrumanının kullanışına bağlı enteresan bir gerçeğe rastlıyoruz. Türkiye içinde Tulun-Zurna enstrumanı doğuda unutulmuş olmakla beraber Karadeniz

bölgesinde Batı Devletlerinde kullanılan Tulum-Zurna enstrumanı yapılmaktadır. Sormak gerekirse, neden Batı Devletlerinde – Fransa, İsveç, Britişh, Avustralya'da Tulum-Zurna milli enstruman olarak kabul edilirken, bu enstrumanın üretimi neden Türkiyede yapılmaktadır? O zaman bu gerçeği böyle anlatmak gerekiyor: Tulum-Zurma pratik bakımdan Türkiyede unutulsada, genetik olarak sanatcıların el yapısında korunup saklanmıştır.





Karadenizde yurtdışı için yapılan Tulum-Zurna.

Ancak bu bilgiyle ulaştığımız nokta şudur ki, Tulum-Zurna enstrumanının en basit ve ilkel kullanımı ve ayrıyeten gelişmiş yapı formu Türkiyede üretilmesi onun bu coğrafiyaya ait olduğunu gösterir. Zaten müzik enstrumanlarının böyle kullanılma şekli normaldır. Mesela, piano, keman, valtorna, organ vs.müzik aletleri bugün dünyanın her yerinde kullanılmaktadır. Ancak Afrikalılar, Çinliler bu aletlerin kendi milli aletleri olduğu iddiasını hicbir zaman savunamazlar. Dünyanın bir tarafında üretilen müzik aletleri farklı yörelere dağıtılarak kullanılmaktadır. Tulum-Zurna enstrumanının kendine özgü seslenişi insanlarda çevreye karşı doğa hissi yaratmaktadır. Yani Tulumun seslenişi gercek tabiat sesleri insanla hayvan aleminin birbiriyle sıkı şekilde bağlı olan devrinin müziği gibi görünür. Mesela, Tulum-Zurna Amerikada, Arap Devletlerinde hareketli danslara eşlik ederken, Avrupada, Türkıyede, Anadoluda, Kafkaslarda ağır köy havalarına, danslarına eşlik etmektedir.

Bagepipers



Pakistan



Canada



USA

Bu gün her kişi Anadolu kısmında olan Türkiyenin Karadeniz yöresinde ve Azerbaycanın Nahçıvan bölgesinde çalınması ve yapılması devam eden Tulum-Zurna aletine ait olan kurumların dikkati artmalıdır. Yani Tulum-Zurna müzik enstrumanı olarak yalnız bir kaç yöre köy insanının elinde gelişmemiş alet gibi kalmış durumda olmamalı. Türk insanının genetik kodu olarak Vakflarda, resmi Cemiyyetlerde araştırılarak çalınmalı, geliştirilmelidir. Tulum-Zurna enstrumanı okullarda, Liselerde, Konservatuarlarda, müzik evlerinde, müzik kurslarında öğretilmelidir. Bu protesin yolu şöylede olabilir: önce Konservatuarların Üfleme öğretim elemanları Tulum-Zurna ustalarından çalma tekniyi öğrenmeli, sonra profesyönel şekilde öğrencilere öğretmelidirler. Zamanında Türk müzik dünyasının Dahi insanı Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycanın farklı enstrumanlarına, sazlarına bu üsulü uygulamışdır.

Belkide, bu sözlerden sonra düşünmek gerekir ki, artık Tulum-Zurna dünyada çok gelişmiş bir haldedir, yani bundan sonra Türkler yeni ne yapabilirler? Ancak unutmayalım ki, onun en eski yapısı bu gün Türklerin elindedir. Zaten Orta Çağda türkler bir türlü Doğu müzik aletlerinin gelişmesini ayarlamışlar. Ben eminim ki, Tulum-Zurna enstrumanının yeniden Türk Dünyasına geniş bir şekilde yayılması Türklerin kökenindeki milli geleneklerin geri dönmesini güçlendirecektir.

* 1. Özhan Öztürk. Heyamola Yayıncılık İst. 2005

* 2. Sultanova Raziya and Simon Broughton. “Bards of the Golden Road” in the Rough Guide to World Muzik. (page 24-32).

*3. Dances and ashug melodies from Nakhichevan. Antology of the

Azerbaijanian music #3

AZERBAYCAN ÇALGI ALETI BALABAN

Rövşen ALIZADE[*]

Çeşitli musikilerin yaranmasına neden olmuş çalgı aletlerimizden biri de balaban aletidir. Balaban olgun alet gibi yarandığı günden çağdaş dönemimize kadar en çok kullanılan, sevilen çalgı aletlerimizdendir. Seslenmesine ve ölçüsüne göre balabanın çeşitli türleri vardır: müzik topluluğuna ait balaban-büyük, küçük (pikollo ve ya cüre); yahut klapanlı, alt, tenor; aşık balabanı.

Yaranma Tarihi ve Edebi Menbelerde

Önce kayd edek ki, aşık balabanı diger türlerden en eskisidir. Bu da Azerbaycanda ulu ozan-aşık sanatının eski olması ile baglıdır. İster Şirvan, isterse de Batı Azerbaycanın aşık mekteplerinin temsilçileri aşık balabanının müşayieti ile saz çalıp, söz söylemeyi seviyorlar.

Azerbaycanın Ucar ilçesinde Karatepe köyü yakınlığında arkeoloji kazıntılar sonucu 2 bin yıldan yukarı yaşı olan gümüş yüzük bulunmuşdur (1,231). Yüzüyün üzerinde ney çalan adam resmi çizilmişdir. Bu aletin ifa tarzına göre (çalgıçının yanakları şişkin durumdadır)balabana daha çok benzeri vardır.

Balaban aletinin adına yaşı bilinmeyen asrların süzgecinden keçib gelen eski bayatılarımızda rast geliriz:

Ezizim, bala banı,
Asta çal, balabanı.
Hamının balası geldi,
Bes benim balam hanı?

Bu bayatı evladını savaşa yollamış annenin dilinden soylenmişdir. Bu söylenişde balaban sozü heç de tesadüfen kullanılmamışdır. Aletin sesi yanğılı olduğundan bayatını bir az da etkili edir.

Qetran Tebrizi kendi «Divan»ında balabanla ilgili yazır:

Ne kadar ki, balabanın zil sesi kulakları cingildedir,
Ne kadar ki, okun ve kılıcın yarası gözleri karaldır.
Düşmenin gözü oxla, kılıçla yaralansın,
Dostunun kulağı saz-balaban sesi ile dolsun(2,111).
Yahut:
Bana söyledi: »Her yıl bu vakit işin,
Balaban, rud, mey ve piyale ile idi»(2,120).

[*] *Araşdırmacı AMEA Folklor enistitütü Azerbaycan*

Qetran Tebrizinin yaşadığı dönemi nezere alsaq,görünür ki, XI asrda balaban olgun alet gibi yayılmışdır. XIV asrda yaşayıb yaratmış Azerbaycan şairi, devlet adamı Qazi Bürhaneddinin de qazellerinin birinde balaban sözüne rast geliriz:

Ne beladır könülüm kuşuna gözün,senama,

Ecep olmaya çü ol şeh balaban balasıdür(3,235).

Bir nesneye de önem vermek gerekdir ki,balaban atmaca,yahut doğan gibi yırtıcı kuşlara da deyilmişdir.Mesela,Karacaoğlan yazmış:Yavru balaban bakışlı.

Q.Bürhaneddin de şiirinde balaban sözünü av kuşu anlamında istifade etmişdir.Görünür ki,bir sıra nefes aletlerinin adları kuşlarla ilgili yaranmışdır.

Azerbaycan aşıklarından Aşık Valeh(XVIII asrın sonu XIX asrın evveli yaşamışdır) »Cahanname» adlı şiirinde yazır:

Bu dünyada hiç de gezmemişim kem,
Aşık Ali oğlu, Aşık Meherrem.
Hasretin çekirdi Rum, hem de Ecem,
Elinde tüteyi-balaban hanı? (4,43)

Etimolojisi

Balaban sözünün iki türk-«bala» ve «ban» sözlerinin birleşmesinden oluşduğunu ihtimal ediriz. Adından göründüyü gibi «bala»-küçük, zerre, zerif,ince ve s. anlamlarını verir. Balaban sözünün ikinci bölümü «ban» ise eski türkcede ses, ün anlamlarında kullanılmışdır. Eski yazılı abidelerimizden olan «Kitabi-Dede Korkut» dastanında «ban»sozü ile rastlaşırız:

Qulaq urıb dinleyende ümmet görkli,

Minarede banlayanda feqih görkli(5,33).

Elihüseyn Dağlı «Ozan Qaraveli» eserinde balabanın anlamını «yüksek ses» gibi izah edir(6,48).

Belelikle,balabanın anlamı bizce,hezin sesli aleet demekdir.Bazen balabanı yastı balaban da adlandırırlar.Balabanın adına «yastı» sözünün koşulması belki de onunla bağlıdır ki,aletin sesoyadıcısı-müşdüyü ikiqat yastı qamışdan hazırlanır.

Diapozonu ve Not Sistemi

Balabanın diapozonu bir oktava yarım (1,5) hecmindedir: küçük oktavanın sol sesinden 2 oktavanın re sesine kadar.Onun notları kaman (sol)açarında yazılır.Balaban transpozisiyalı aletdir,kökü in H (yani si) olduğu için yazıldığından yarım ton bem seslenir.Aletin sesdüzümü diatonikdir,ancak hromatik sesleri de ifa etmek mümkündür.

Ünlü Calgıçıları

Azerbaycan halkı dünya musikisi hazinesine bir-birinden enteresan,ecazkar sesli çalğı aletleri bahş etmişdir.Nefesle seslendirilen ney,balaban,zurna,tulum,tütek de bu türlü aletlerimizdendir. Nefes aletlerimizin ülkemizde farklı dönemlerde yaşamış saysız virtuoz ifaçıları olmuşdur: XVI asrın ünlü sanat korifeyleri-Ustad Esed Surnai ve Şah Mehemmed Surnai; Bahşeli Gülablı-Aşık Valeh Kerbelayi Sefi Mehemmed oğlunun (1729-1822) torunu, tarzen Qurban Pirimovun (1880-1965) babası; XIX asrın sonu, XX asrın evvellerinde yaşamış balabançılar - Hesen Aliyev, Ali Kerimov (1874-1962), Mehdi Nezerli (1885-1948) Ağası Ağazade(1906-2002), Meherrem Mövsümov(1916-1957), Mübariz Atayev (1934-2000) ve başkaları.

Kaynaklar

T.Bünyadov. **Asrlardan gelen sesler**. Bakü, Azerneşr,1993
Q.Tebrizi, Divan, Bakü, Azerbaycan EA Neşriyyatı,1967
Q.Bürhaneddin, Divan, Bakü, Azerbaycan Devlet Neşriyyatı,1988
Aşık Valeh, **Alçaklı, Ucalı Dağlar,** Bakü, Genclik,1970
Kitabi-Dede Qorkud, Bakü,Yeni neşrler evi,1999
E.Dağlı,**Ozan Qaraveli** (1 kitap), Bakü, MBM, 2006

TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE KADINLARIN MÜZİKLİ GELENEKLER BAĞLAMINDA KULLANDIKLARI ÇALGILAR ve İŞLEVLERİ

F. Reyhan ALTINAY[•]

Türk halk kültürünün başlıca geçiş dönemleri olarak bilinen doğum, düğün ve ölüm aşamalarının hemen hemen tamamında kadınların etkin rol oynadıkları gözlenir. Ninnilerden, kına - düğün ezgilerine; geleneksel müzikli kadın toplantılarından, ağıtlara kadar çeşitli sözlü kültür ürünlerinin kadınların dilinde: 'Yaratıldığı – yeniden yaratıldığı - yaşatıldığı – aktarıldığı' süreç aynı zamanda büyük ölçüde kadınların biçimlendirdiği müzikli geleneklerin bağlamında gerçekleşir.

Ülkemizde gelenekselliğin ve dinselliğin yoğun olarak yaşandığı kırsal alanlarda, mahalle, kasaba, köy, oba gibi topluluklarda kadınların sosyalleşmeleri de daha çok bu müzikli gelenekler bağlamında olur. 'Gezek, kekil günü (kâkül günü), samurt' gibi çeşitli yerel adlarla anılan kadınların geleneksel müzikli toplantıları ve eğlentileri; Türk halk kültürüne özgü öğelerin nesilden nesle aktarıldığı doğal paylaşım alanları olma niteliğini taşır. Nesilden nesle aktarıla gelen sözlü kültür ürünleri, bir taraftan türkü, mani, halk hikâyesi vb. türlerin dağarını zenginleştirirken diğer taraftan da toplumsal belleğin ve toplumsal normların gelecek kuşaklara en öz biçimiyle aktarılmasını sağlamıştır. Halk geleneksel - müziksel etkinliklerin içinde yer alarak - bir anlamda 'yaygın eğitime' tabi tutularak - mevcut kültürel varlığın devamı sağlanırken; birey de kendini ifade edebilme ve yeteneklerini geliştirilebilme yoluyla topluma ve kendine karşı duyarlı, yararlı ve sağlıklı bir kimliğe kavuşur. E.Günay'ın ifadesiyle "*sosyalizasyon süreci*" gerçekleşir.[20]

Türk halk kültüründe sadece kadınların katılımıyla gerçekleştirilen geleneksel müzikli toplantılar günümüzde de yaşatılma devam etmektedir. Eğlence işlevinin daha öne çıktığı gözlenen bu müzikli uygulamalar; geçiş dönemlerindeki din ve inanç pratikleri birlikte ele alındığında, kadının kültürel alanda ve toplumsal yaşamdaki etkinliği belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Ninniler ile başlayıp ağıtlara kadar uzanan müzikli uygulamalardaki kültürel unsurlar öncelikle kadınların dilinde oluşup kendinden sonraki kuşaklara yazılı olmayan bir aktarım süreciyle iletilir. Bu aktarım sürecinde iletilenler sadece sözlü ürünler olmayıp ayni zamanda bu ürünün yaratıldığı ve yaşatıldığı toplumsal değerler sistemini de içerir. Halk kültürü unsurlarının kadınlarca kuşaktan kuşağa bu dinamizm içinde aktarılması, toplumun genelinde olduğu kadar o toplumda yaşayan bireylerde de – bir kültürel gruba bağlı olma ya da kültürel kimliğe sahip olmanın – verdiği güven duygusunu canlı tutar. Bu da toplumsal ve kültürel bağlamda 'devamlılık' demektir.

Türk halk kültüründe en zengin ve çeşitli geleneklerin bir arada uygulandığı geçiş dönemleri 'düğün' ya da 'evlenme' aşamalarıdır. Ülkemizin hemen her yöresinde farklılıklar gösteren bu müzikli uygulamalar da kız istenmesinden düğün sonrasına kadar müzikli geleneklerin biçimlendirdiği birer toplumsal paylaşım alanlarıdır. Bütün bu aşamalar içinde kadınların, müzikli gelenekleri gerçekleştirmede yararlandıkları çalgılar başlıca üç grupta toplanabilir:

[•] *E.Ü.D.T.M. Konservatuvarı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr.*

[20] Edip Günay, *Müzik Sosyolojisi (Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış)*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 189.

1. Kadınların gündelik yaşamlarında kullandıkları mutfak gereçleri: 'Vurma çalgı' işlevini yerine getiren bu gereçler; leğen, güğüm, kazan, metal tepsi, ibrik, toprak çömlek, kaşık, bardak, fincan, cam bilezik vb. gereçler.

2. Türk halk çalgılarından 'vurma çalgı' grubundakiler: Tef, def (zilli, zilsiz), deblek, delbek, dümbek, darbuka, daire, zil, zilli maşa vb.

3. Türk halk müziği, Türk sanat müziği ve batı müziği türlerine ait çalgılar: bağlama, ud, kanun, keman gibi çalgılar.

TRT Türk halk müziği repertuvarı nota yayınları incelendiğinde, ülkemizin pek çok yöresinden kadın kaynak kişilerin, bu çalgılardan ikinci grup, yani def, tef, delbek vb. çalgı adlarıyla beraber anıldığı ve kayıt edildiği görülür. Sözgelimi, Adıyaman'da Tefçi Naile, Diyarbakır'da Çalgıcı Ayşe, Elazığ'da Tefçi Emine, Alişler'in Nadire, Deli Sündüz'ün kızı Ayşe, Şefika'nın gelini İri Güllü, Sıdıka, Pakize Hanımlar, Muğla'da 'delbek, darbuka, kaşık, zil' çalıcıları kadın halk sanatçıları; Fatma Kaya, Türkan Yavuz, Fatma Hancıoğlu, Rukiye Gülten, Türkan Demir, Emine Çakıroğlu, Nurten Demir, İzmir Selçuk'ta Dareci Fatma Gökeş bunların sadece bir kaçıdır.

Şimdi, burada 'defçi, deblekçi kadınlar' konusunda geçmiş yıllarda yapılmış bir saptamaya ilişkin bir düzeltme yapmak gereğini duyuyorum.

III. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresinde sunulan bir bildiride; Dorit Klebe adlı araştırmacı, ülkemizde 'delbekçi kadınlar'dan kayıtların ilk kez Suzanne Ziegler ve U. Reinhard'ın himayelerinde Berlin Üniversitesi tarafından 1985 – 86 yıllarında yapıldığını belirtir.[21] Ülkemizin müzik ve halk bilimi alanına yaptıkları çalışmalarla önemli katkılarda bulunan Ursula ve Kurt Reinhard başta olmak üzere Curt Sachs, L. Picken, Bela Bartok gibi pek çok yabancı araştırmacıyı[22] elbette saygıyla anmamız gerekiyor. Ancak, araştırmacının işaret ettiği dönemlerden çok daha önce Ege Bölgesi ve Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kadınların müzikli gelenekleri bağlamında kayıtlar gerçekleştirilmiştir. Bunların ilki Seyfettin – Sezai Asaf Kardeşlerin, 1925 yılında *Muallimler Birliği Dergisi*'nde yayımladıkları bir raporda yer alır. Bu raporda, batı Anadolu köylerinde kadın oyun havalarının seslendirilmesinde kullanılan 'vurularak çalınan aletler' olarak 'davul, darbuka, zilli maşa, parmak zilleri, def, madeni tepsi ve çifte nara'dan söz edilir.

"*Garbî Anadolu köyleri musikisi: Bu havalide üç çeşit musiki vardır: 2. Kadın oyun havalarıdır. Bunlar 4/4 ve 9/8 usulleridir. Bu musiki şuh ve şakrak ve bizim musikimiz nokta-i nazarından çok karakteristiktir. Gayet çabuk usul ile çalınır. Bunlar pek mebzul ise de birbirleriyle çok karışmış ve bu suretle ekseriyetle aralarında fazla müşabehet hâsıl olmuştur."*[23] *"Garbî Anadolu'da kullanılan musiki aletleri: Vurularak*

[21] Dorit Klebe, "Güneybatı Türkiye'de Delbekçi Kadınların (Düğünlerdeki kadın Okuyucular) Def Çalma Teknikleri", *III. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1865, HAGEM Yayınları: 243, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi: 52, Konya, 9 – 11 Ekim 1995, ss. 170 – 175.

[22] Bu konuda başlıca isimler; P.Hindemith, Kunoş, Nemeth, Jacob, Giese, Menzel, Lussan, Hasluck, Spies, Ruben, Eberhard, Frank, Szamatolsky, Wamberi, Radloff vb. bkz. Ş.Baykurt – S. Eliyaoğlu, *Türk Halkbilimi*, Ankara, 1988, s. 52 – 53.

[23] Seyfettin – Sezai Asaf, "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", *Muallimler Birliği Dergisi*, S. 5, Ankara, 1925 (1341).

çalınan aletler: Bunlar davul, darbuka, zilli maşa, parmak zilleri, def, madeni tepsi ve çifte naradan ibarettir."[24]

Asaf Kardeşlerin 1925'de yayınladıkları bu raporun ardından, 1926'da bu raporda sözü edilen ezgilerin notalarının da yer aldığı *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı ilk notalı halk müziği örneklerinin yayımlandığı görülür. Bu çalışmada "Erkek oyun Havaları, Uzun Havalar" bölümlerinden başka "Kadın Oyun Havaları" başlıklı bir bölüm de yer almıştır. Altı halk ezgisinin yer aldığı bu bölümde; dört ezginin adı belli olmayıp iki tanesi "Narinay" ve "Ben Yârimi Gördüm" adlarıyla kadınlardan kayıt edilmiştir.

Ülkemizde cumhuriyet döneminden itibaren Dârü'Elhân ve Ankara Devlet Konservatuvarınca gerçekleştirilen kurumsal derleme çalışmalarını 1960'lı yıllardan itibaren TRT Kurumu derlemeleri izlemiştir. TRT kurumunun birinci folklor derlemesi Burdur araştırma ekibinden Ülkün Aydoğdu ve Sarper Özsan tarafından, 11 Eylül 1967'de kaleme alınan sonuç raporunda, çeşitli kadın kaynak kişilerin türküler ve ezgileri seslendirirken 'leğen' çaldıkları belirtilir:

"*TRT Kurumu, Birinci Folklor Derlemesi Burdur Ekibinin Raporu: İki teybimiz olmadığından, çalışmalarımızı gündüz kadınlar, akşam da erkekler arasında derleme yapmak üzere ayarladık. Emine Coşkun, Elif Aksoy, Kezban Işıldar, Saadet Akıncı, Şükriye Karakaya'dan çeşitli boğaz çekmeler, türküler ve leğen çalmalar… Derledik*."[25]

Yine TRT kurumunca 25 Kasım 1967 yılında yapılan derlemenin, Veysel Arseven – Işık Duygu Gülöksüz – Talip Özkan'dan oluşan İzmir ekibinin raporunda, kadın kaynak kişilerden gelin ve kına türkülerinin 'dümbelek, def' eşliğinde kayıt edildiği belirtilir. Ayrıca, Kemal İlerici'nin kaleme aldığı bir diğer TRT Kurumu derleme raporunda, Balıkesir / 25.11.1967 Bergama - Pamukçu Köyü kadınlarının 'tefçi kadınlar' olarak nitelendirildiği görülür:

"*25.11.1967 Bergama - Fethiye Çabar (ses) - "Gelin Kına Türküsü, Gelini Ata Bindirme Türküsü" – dümbelek. // Remziye Döngül (ses) – "Türkülü Oyun Havası, Sabahın Seher Vaktinde (Kına Yakım Türküsü)" – def*."[26] "*Meselâ Pamukçu köyü… (Balıkesir'in Pamukçu Köyü)… Balıkesir'in… Mahallesi diye bizim ahbaplarımızın bulunduğu ve gerek kadınlarının tefçi olarak gerekse beylerinin bütün Balıkesir civarı bilhassa klarnet daha çok çalıyorlar."*[27]

Burada Muğla – Fethiye – Günlükbaşılı delbekçi kadınlardan 1970 yılında yapılan bir derlemenin görüntüleri ve ses kayıtları sunulmuştur.

[24] Seyfettin – Sezai Asaf, a.g.m.
[25] Ülkün Aydoğdu – Sarper Özsan, "Birinci Folklor Derlemesi Burdur Ekibinin Raporu", *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Folklor Derlemesi I*, 11.09.967.
[26] Veysel Arseven – Işık Duygu Gülöksüz – Talip Özkan, "Binci Folklor Derlemesi İzmir Ekibinin Raporu", *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Folklor Derlemesi I*, 25.11.1967.
[27] Kemal İlerici, "Değerlendirme Toplantısı Tutanağı", "Binci Folklor Derlemesi İzmir Ekibinin Raporu", *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Folklor Derlemesi I*, s. 4.



Bu dönemlerde halk müziği ve halk bilimi derlemeleri geçekleştirerek yayımlayan Halil Bedi Yönetken de Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki kadınların müzikli uygulamalarını anlattığı *Derleme Notları* adlı kitabında, özellikle Nallıhan'ın 'tefçi kadınları'nın icralarının incelenmeye değer olduğunu belirtir. Anadolu'nun diğer uzun hava türlerinde rastlanması olasılığı oldukça az olan bir uygulamaya dikkat çekerek Nallıhan'da kadınların bozlak türünde ezgileri - kuvvetli sekizlik değerliklerde vuruşlarla – tef eşliğinde seslendirdiklerini belirtir:

"*Nallıhan'ın kuvvetli tefçi kadınları var. Bu tefçi kadınlar da ayrıca incelenmeye değer konulardır, kadın havalarını biz ekseriya onlardan alıyoruz, doğuştan müzik kabiliyetleri var, bilhassa ritim duyguları çok kuvvetlidir. Nallıhan bozlak da söylüyor, tefçi kadınlar bozlak söylerken, kuvvetli surette sekizlikler vurarak uzun havaya refakat ediyorlar, dört sekizlik, iki birer dörtlük ritimlerle uzun havalar okuyorlar.*"[28]

Buraya kadar söz ettiğimiz vurma çalgıların yanı sıra Türk halk kültüründe kadınların müzikli uygulamalarda 'vurma çalgı' işlevini yerine getiren başka gereçleri de kullandıklarına ilişkin dikkat çekici örnekler vardır. Sözgelimi, Elazığ halk müziğinde, yörede 'şeve kırma'[29] olarak anılan bir uygulamada kadınların kollarına taktıkları cam bileziklerin, oyunların oynanması sırasında birbirine çarptıkça elde edilen tını eşliğinde yöre ezgilerinin seslendirildiği görülür.[30]

Yönetken'in, Karadeniz bölge ve yörelerindeki kadın horon ezgilerinin seslendirilmesi sırasında def ve darbukanın dışında, yöre kadınlarının 'fincan ve güğüm' çaldıklarını belirtmesi de dikkat çekicidir.

---

[28] Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları 1*, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966, s. 19.

[29] Şeve kırma: Şeve cam bileziklere verilen addır. Yedi-sekiz kişilik grup diz çökmüş olarak yan yana sıralanırlar, sağa sola sallanarak bu oyunu oynarlar. Gidiş-gelişler sırasında kollar birbirine çarpar ve şeveler ses çıkarır. Bkz. Tahir Abacı, *Harput / Elazığ Türküleri (İnceleme)*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 129.

[30] Yönetken, a.g.e., s. 100.

"*Kadınlar kendi aralarında kadın horonu oynarlar, kadın horonları söylerken def veya fincan çalıyorlar, 30 – 40 sene evvel güğüm dibi dövmek âdetmiş şimdi darbuka – tarbuka çalıyorlar.*"[31]

Halk arasında bir tür vurma çalgı niteliğinde kullanılan diğer objelerle ilgili olarak Sadi Yaver Ataman da, geçmişte Safranbolu'da kadınların topuklu ayakkabılarına ziller takıldığını belirtir:

"*Zilli maşa, zilli tokaç, parmak zili, zilli tef, kaşık gibi ritim çalgılarının yaygın olduğu bazı bölgelerde, mesela Çankırı, Koya, Kastamonu, Safranbolu, Eflâni, Bartın, Kırşehir gibi yerlerde, vücudun çeşitli yerlerine özellikle ayakkabılara irili ufaklı ziller, tongurdaklar takılarak oynanan oyunlar olduğunu eskiler söylemektedirler. Eskiden Safranbolu'da kadınların giydiği, altı kalın köseleden yapılmış topuklu ayakkabılara ziller takıldığı bilindiği için 'tongurdaklı' deyim buradan gelse gerektir. Kuşta'da yakın zamana kadar köylü kadınlar çarklarına ziller takıyorlarmış.*[32]

Burada tarafımızdan yapılmış derleme kayıtlarından; Manisa – Selendi – Değirmencik Köyünde 1989 yılında yapılan kına töreninde kaşık ve kazan eşliğinde seslendirilen türküler ile Afyon – Emirdağ'da 1990 yılında yapılan kına törenindeki kaşıklı oyunların görüntü kayıtları sunulmuştur.





Ege Bölgesinde ve Bursa köylerinde yaptığımız çalışmalarda, kadınların yerel müzik uygulamalarında gözlenen en yaygın uygulama, ezgilerin seslendirilmesi sırasında eşlik çalgısı olarak mutfak gereçlerinden yararlanılmasıdır. Kadınların gündelik yaşamlarının bir parçası olan tepsi, leğen, ibrik, kaşık ve en yaygın olarak da bakır kaplar gibi mutfak gereçleri, müzik uygulamalarında başlıca ritim çalgısıdır. Ege Bölgesinde ve Bursa'nın Orhaneli ilçesi ve köylerinde çoğunlukla *bakırın* tercih edildiği gözlenmiştir. Hatta yaşlı kadınların bu konuda daha geleneksel bir tutum içinde oldukları ve gençlerin darbuka çalmalarına dahi pek sıcak bakmadıkları, kendi ifadelerinde de yer almaktadır. Ayrıca, Orhaneli ve çevresinde, bazı kadınların bakır çalarken tamamen yerel türkü ve ezgileri seslendirdikleri, darbuka çaldıklarında ise

[31] Yönetken, a.g.e., s. 77

[32] Sadi Yaver Ataman, "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı / 1414 Kültür Eserleri / 179, (Haz. Salih Turhan), Ankara, 1992, ss. 409 – 432.

daha çok yörenin türküleri dışında, günümüzün popüler olan ezgileri seslendirdiklerine tanık olunmuştur.

Yörede bakır çalan kadınların yöre türkülerine hâkim; düğün, kına vb. müzikli uygulamalarda aranan kişiler oldukları ifade edilmektedir. Bakırla ezgilerin seslendirilmesi sırasında, bakır ters çevrilip kulpu bir yana toplanarak daha zengin bir tını elde edilmesi amaçlanır. Bu icraya daima bir diğer kadının bakırı iki elle tutarak yardımcı olduğu ve türkülere de eşlikçi görevi üstlendiği görülür. Eşlik eden kadınların genellikle bakır çalandan daha genç yaşta olması dikkat çekici olup yöre müzik geleneğinin ve kültürünün aktarılmasında önemli bir işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Törene katılan diğer kadınların, genç kızların ve çocukların, bütün bu uygulamayı dikkatle izlemeleri; bazen türkülere ve ezgilere gerek söyleyerek gerekse alkışlayarak katılmaları, kültürel aktarımın devamlılık boyutuna bir örnektir.

Bursa'nın Orhaneli ilçesine bağlı Çöreler, Yeşiller ve Letafet köylerinde çalınıp söylenen türkü ve ezgiler de eşlik eden çalgıların adlarıyla anılmaktadır. Sözgelimi ezgiler bakır kapla çalınırsa 'bakır havası', darbuka ile çalınırsa 'dömbek havası', kaşıkla çalınırsa 'kaşık havası' denilmektedir.

Türkülerin seslendirilmesi ve seslendirilme sırasının belirlenmesinde birinci derecede bakırcı kadınlar etkin iken; onların dağarcığındaki türkülerin ve ezgilerin aktarılması sonucunda zamanla eşlikçi kadınların 'kültürel aktarım' işlevini devraldığı ve yeniden yaratma sürecinde 'kültürel devamlılığı' sağladıkları anlaşılmaktadır.

Burada, 2005 yılında tarafımızdan Bursa – Orhaneli – Çöreler, Yeşiller, Letafet gibi köylerde gerçekleştirilmiş olan kayıtlardan bakır çalan kadınlara ilişkin ses ve görüntü kayıtları sunulmuştur.





Ülkemizde il merkezleri ve merkezlere yakın yörelerdeki kadınlardan derlenen halk ezgilerinde, eşlik çalgıları farklılaşır ve çeşitlenir. Türk halk çalgılarından bağlamanın yaygınlığının yanı sıra; Türk sanat müziği çalgılarının bir kısmının da kadınlarca benimsendiği ve halk ezgilerine kanun, keman, cümbüş ve ud ile eşlik edildiği gözlenir. Karadeniz bölgesinde horonların dışında, Giresun, Trabzon[33] gibi illerde özellikle kent merkezlerinde kadınlardan yapılan kayıtlarda, Türk sanat müziği çalgılarının da etkin olduğu ve halk ezgilerinin seslendirilmesinde 'ut, keman, cümbüş' gibi çalgıların kullanıldığı belirtilir.

[33]Bkz. Süleyman Şenel, *Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş*, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1994, ss. 139 – 142.

"*Giresun… Kadınlar arasında keman, zilli def, ut, cümbüş, bağlama çalanlar varmış. Giresun'da kadınlardan aldığımız notlara göre, bu bölgede kadınlar tek, çift, toplu halde oynarlarmış*."[34]

İslâmiyet öncesi Türk topluluklarının Şamanist uygulamalarından beri inançlar ve ritüeller çevresinde kullanılan demir, tunç gibi materyalden yapılan def, tef vb. vurma çalgıların, düğün geleneklerinde kullanılması; Yönetken'e göre ailede gücü ve güven duygusunu temsil eder.[35] Gerçekten de Türk halk kültüründe ikinci geçiş dönemi olarak tanımlanan düğün geleneklerinin başından sonuna kadar 'tefçi kadınların' etkinliği gözlenir:

1. Düğüne davet aşamasında 'okuntu çıkarma'da. Eskişehir'de okuyucuların defler eşliğinde gönderilmesi buna bir örnektir.

"*Düğüne çağrı, Anadolu'nun birçok yerlerinde okuntu, okuma deyimleri ile gösterilir. Toroslar bölgesinde (Karatepe Köyü) düğüne çağrı 'yol dağıtma' diye adlandırılıyor. Bu işi çoğunlukla kadınlar görür; kimi yerlerde, erkeklere erkek, kadınlara kadın okuyucular gönderilir; Sivas'ta kadın okuyucuya bir de çocuk katılır. Eskişehir'de okuyucuların düğün sahibinin evinden ayrılması sırasında 'defçilerle' uğurlanması, olaya, düğünün başlangıcı anlamında özel bir önem verildiğini gösteriyor*."[36]

2. Gelin götürme, gelin geçirme aşamasında. Bu aşamaya büyük çoğunlukla davul – zurna eşlik ederken; söz gelimi Muş gibi bir kısım yörelerimizde tefçi kadınların da eşlik ettiği görülür.

"*Eskiden Muş'ta ve dolaylarında gelini Mahfe-tahtırevanla götürürlermiş, davul zurna refakatinde olarak, şimdi atla, araba ile hatta köylerde kağnı ile götürüyorlar. Davul zurna önünde iki kişi kılıç kalkan oynarlarmış, şehir içinde gelin götürülürken tefçi kadın yalnız başına çalar söylermiş*."[37]

3. Düğün sırasında, özellikle kına aşamasında kadınların müzikli geleneklerinde vazgeçilmez çalgıları def, darbuka, kaşık vb. çalgılardır.

"*Bolu'nun bir köyünde bir düğünün üç günlük süresince… Töre, tören ve gösterileri… Yatsı zamanına kadar bütün köy kadınları kız evinde toplandılar. Yatsı zamanı oğlan evinden bir kafile kadın, kız evine geldiler. Başköşeye oturtuldular… Güzel sesli bir genç kız oğlan evinden gelen 'defi' aldı. Sözleri değişen, ezgisi hep aynı kalan bir türkü tutturdu. Defin oğlan evinden gelmesi gerektir; yoksa kız evi kendi deflerini vermezler… Def çalıp şarkı söyleyen kızlar da nöbetle değiştiler… Elinde def, yaşlı bir kadın geldi. Türkü söylemeyi o sürdürdü. Bu hediyelerin verilmesi faslıdır. İl hediyeyi, oğlan evinde bir kadın, güveyin hediyesi olarak verdi; o zaman defli kadın*

---

[34] Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları II*, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1991, ss. 23 – 24.

[35] Sadi Yaver Ataman, "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı / 1414 Kültür Eserleri / 179, (Haz. Salih Turhan), Ankara, 1992, ss. 409 – 432.

[36] Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, Beşinci Baskı, İstanbul, 1999, s. 177.

[37] Yönetken, a.g.e., s. 109.

"güveyin bir çift bileziği var, bereket versin" sözleriyle etrafa bildirdi…"[38]
"*Afyonkarahisar'da, kız evinde en az iki defçi kadın oğlan evinden gelen heyeti, ayakta def çalarak ve türkü çığırarak düğün evinin merdiveni başında veya taşlığında karşılar. Çengi, def çalarak türkü çığıran kadın*"[39]

Kadınlar, düğün kutlamaları sırasında eğer darbuka, def gibi çalgıları çalma olanakları yok ise oyunlarına ve ezgilerine eşlik amacıyla mutfak gereçlerini devreye sokar; leğen, güğüm, tepsi, kazan vb. gereçleri kullanır. Bu gereçleri türkülerin seslendirilmesi sırasında kullandıkları kadar türkülerin ara saz kısımlarında, ezgilerin ritmik kalıbına uygun olarak söylenen bir tür terennüm sözcüklerini de bu çalgılar eşliğinde söylerler:

"Dangili de dandan, dandini dandan, dımı da dan dan, traylalay, draylalay, tararaylalaylam, tirilayay, ririlaylay, hop tirililaylam, hop şinanay gibi. Bu tefçi kadınlar enteresan tef ritimleri yaratıyorlar, iki tefçi kadın aynı karakteristik ritmi birden ve hiç şaşmadan vuruyor. Kullandıkları ritim kombinezonları içinde çok çeşitleri vardır. Meselâ 9 vuruşlu bir havaya eşlik ederken dokuz darbı müsavi kuvvetle çalıp yalnız yedinciyi vurguluyorlar. 4 vuruşlu bir havada meselâ dört sekizlik, iki birer dörtlük ritmi tam bir disiplinle baştan sonuna kadar muhafaza ediyorlar. Bizim tefçi kadınlarda ritim duygusu yüksek bir derecededir. Bir müzikçi gözüyle insan onları hayret ve takdirle dinliyor ve seyrediyor."[40]

Türk halk kültüründe kadınların yukarıda sayılan düğün geleneklerinin dışında bu türden çalgıları kullandıkları diğer müzikli uygulamalar; sohbet toplantıları, asker uğurlamaları, mevsimlik - yerel bayramlar ve eski İstanbul eğlenceleridir. Ülkemizin çeşitli yörelerinde kadınların geleneksel müzikli toplantılarında müziğin yardımıyla sözlü kültür ürünleri kuşaktan kuşağa yaşatılır. *Kütahya'nın Gezek toplantıları*, *Kekil Günü* ya da *Kekil Bayramı*[41] ve *Tel Tel Gecesi (Amasya)*[42] bunlardan sayılabilir. Yaren genel adıyla da bilinen erkeklerin geleneksel toplantılarının bir benzeri olan bu türden toplantıların gerçekleştirilmesinde defler, darbukalar sıklıkla kullanılır.[43]

Kimi yörelerimizde asker uğurlamalarına kadar def çalgısının girdiği anlaşılır:

"*Seydişehir'de Asker uğurlandıktan sonra, uğurlayıcı kadınlar bir pınar başında yemek yerler; 'def çalıp' oynarlar. Askerin arkasından gözyaşı dökmemek gerektir.*"[44]

Nevruz, hıdrellez gibi geleneksel mevsimlik ve yerel bayramların da kadınlarca biçimlendirildiği dolayısıyla bu geleneksel eğlencelerde de kadın çalgıcıların bu çalgıları kullandıkları görülür.[45] Eski İstanbul yaşamına ilişkin eğlence gelenekleri incelendiğinde de 'kırk hamamı' kapsamında benzer anlatımlara rastlanır:

---

[38] Boratav, a.g.e., ss. 178 – 179.
[39] Osman Attila, *Afyon Kara hisar Türküleri, (Birinci Kitap Hikâye – Türkü – Açıklama – Nota)*, Ankara, 1957, s. 44.
[40] Yönetken, a.g.e., s. 121.
[41] Ali Rıza Yalman (Yalkın), *Cenupta Türkmen Oymakları I*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 256 Kültür Eserleri: 14, MEB Basımevi, Ankara, 1977, ss. 267–268.
[42] Mehmet Öcal, "Halk Müziğimizde Toplu Çalma-Söyleme Geleneği", *Folklor / Edebiyat*, C. VI, S. 21, Ankara, 2000 / 1, s. 209.
[43] Halil Bedi Yönetken, *Derleme Notları 1*, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966, ss. 16 – 17.
[44] Boratav, a.g.e., s. 192.
[45] Boratav, ag.e., ss. 222 – 223.

"*Eski İstanbul yaşamında 'kırk hamamı' Hamamın dışarısında loğusayı ve ebe hanımın kucağındaki çocuğu çengiler ve çalgıcılar çalıp oynayarak üç defa dolaştırırlar. Bundan sonra içeriye götürürler. Artık hamamın dışında çengi ve çalgı akşama kadar devam eder*."[46]

Burada tarafımızdan gerçekleştirilmiş olan derleme kayıtlarında leğen, tepsi, daire vb. çalan kadınların görüntü kayıtları sunulmuştur:

1. İzmir – Selçuk – dareci (daireci) Fatma Gökeş – 1989

2. Afyon – Dinar – Ayşe Özata – tepsi çalımı – 1990

3. Aydın – Güzelçamlı – Emine Ağaç – daire çalımı – 1998

4. Burdur – Karamanlı – leğen çalımı - 2006





Ege Bölgesi ile Bursa'nın Orhaneli ilçe ve köylerinde yaptığımız çalışmalarda kadınların müzikli uygulamalarındaki yerel halk dansları da gözlenmiştir. Çoğunlukla kapalı mekânlarda ikili ve karşılıklı biçimde oynanan oyunlarda belirgin bir simetri anlayışı hâkimdir. Özellikle köylerde ikili oyunlarda kaşıkların kullanılması yaygındır. Kaşığın ilçe ve il merkezlerinde açık mekânlarda daha az kullanıldığı görülür. Orhaneli köylerinde rastlanan kadın oyunlarında belli bir sıranın takip edildiği; her yaş grubundan oyuncunun bu sıraya titizlikle uyduğu ve oyunları disiplinli bir biçimde oynadıkları görülür.

Burada, tarafımızdan yapılmış olan derlemelerde kadınların halk oyunları bağlamında kullandıkları çalgılara ilişkin görüntü kayıtları sunulmuştur.

1. Balıkesir – Bigadiç – Kızılçukur - kına töreni – 2000

2. Bursa – Orhaneli – Cezayir havası – darbuka, kaşık – 2005.

[46] Sedat Veyis Örnek, *Türk Halkbilimi*, Türkiye İş Banka Kültür Yayınları Folklor Dizisi: 4, Ankara, 1977, s. 147.





Sonuç olarak gerek Afyon (Dinar ve İhsaniye ilçeleri, Balıkesir (Bigadiç ilçesi, Kızılçukur Köyü) gibi Ege Bölgesi illerinde gerek Bursa Orhaneli ilçesinin Çöreler, Yeşiller, Letafet gibi köyleri ve gerekse ülkemizin diğer birçok yöresinde rastlanması olası kadınların müzikli uygulamalarının bildirinin en başında belirtilen; kültürel öğelerin ve sözlü ürünlerin yaratım – seslendirme (icra etme) - aktarma (nakletme) – izleme (algılama) - taklit etme aşamalarında etkin bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Bütün bu aşamalarda kadınların kullandıkları çalgılar ise kadının kırsal ve geleneksel çevrelerde kendini müzik diliyle ifade etmesine; kültürel devamlılığın sağlanmasına ve ortak toplumsal değerlerin paylaşılarak sosyalleşmenin gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır.

Son yıllarda ülkemizdeki kadın araştırmalarının artışı dikkati çekecek boyuttadır.[47] Günümüzde kırsal ve geleneksel alanlarda, kadın topluluklarının müzikli gelenekler bağlamındaki çalgılar, halk müziği, halk oyunları vb. gibi kültürel öğelerin disiplinler arası yöntem ve teknikler yardımıyla saptanması[48]; halk kültürümüzde sadece kadın olgusunun anlaşılması bakımından değil; toplumsal barış ve toplumsal dinamikler açısından da büyük önem taşımaktadır.

[47] Belkıs Kümbetoğlu, *Sosyolojide ve Antropolojide Yöntem ve Araştırma*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 53.
[48] Kümbetoğlu, a.g.e., s. 68

UYGUR TÜRKLERİNDE BAZI ÇALGILAR VE ÇİN KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

Mustafa ARSLAN[*]

Adem ÖGER[**]

Türk kültür tarihinde, edebiyatında ve sanatında önemli yer tutan Türk boylarından biri de Uygur Türkleridir. Günümüzde, Çin'in batısında "Şincan Uygur Özerk Bölgesi" adı verilen bölgede yaşayan Uygur Türkleri, Türkiye Türklerine coğrafî bakımdan en uzak noktada bulunmalarına rağmen, kültür ve sanat bakımından Türkiye Türklerine oldukça yakındır.

Türk kültüründe müzik ve onu oluşturan çalgılar önemli bir yer tutmaktadır. İlk sözlü eserlerin oluşumunda ve Türk halk şiirinin gelişmesinde müziğin ve dolayısıyla da çalgıların önemi büyüktür. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Uygur Türkleri müzik ve kullandıkları çalgılar bakımından oldukça zengindir. Müzik, şarkı ve dans gibi birçok unsuru içinde barındıran *on iki makam* etrafında şekillenen ve gelişen Uygur Türk müziği, *meşrep* adı verilen eğlencelerde bütün güzelliğiyle sergilenmektedir. Tarihi süreç içerisinde Uygur Türkleri yetmişten fazla çalgı kullanmışlardır ve günümüz Türk dünyasında kullanılan çalgıların bir kısmının da onlar tarafından icat edildiği ve daha sonra diğer Türk boyları tarafından geliştirildiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır (Letip-Tursun, 2006: 1–54).

Bildirimizde, ilk olarak Uygur Türklerinin müziği ve çalgıları hakkında, tarihi kaynaklardaki bilgileri değerlendirecek, daha sonra müziğin ve çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsanelerden hareketle Uygur Türklerinin bu konudaki tasavvurlarını ortaya koymaya çalışacağız. Son olarak da Uygur müziğinin ve çalgılarının Çin kültürüne hangi dönemlerden itibaren ve ne şekilde etkisi olduğu konusunda ve Çin kültürüne geçen çalgıların özellikleri hakkında bilgi vereceğiz.

Uygur Türklerinin sosyo-kültürel hayatında müzik ve çalgıların önemli bir yeri vardır. Bu durumu gerek efsanelerde gerek tarihi kaynaklarda ve seyahatnamelerde gerekse onların günlük yaşamında görmekteyiz. Uygur Türklerinin çalgıları ve müziği ile ilgili en eski ve kapsamlı bilgiler Çin tarih kaynaklarında yer almaktadır. Bu tarihi kaynaklardan "Suiname"de, Uygurların 5.–6. yüzyıllarda Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi merkezlerinde 15–20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının bulunduğu belirtilmektedir (Zunun-Rahman, 1982: 275–279). Bu bilgiler bize, Uygur Türk müziğinin 5. yüzyılda sistemli bir halde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Uygur Türklerinin müziği ve çalgılarıyla ilgili olarak bilgi sahibi olduğumuz ikinci kaynak, eski Uygur şehirlerinin harabelerinde ve tapınaklarında bulunan ve "Kızıl Binev Taşkemerleri" adı verilen 8. ve 9. yüzyıldan kalan Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürlerdir. Merasim elbiseleri içinde başlarında bir çeşit sivri külahları, çiçek sunan hanımları, hizmetkârları ve musikişinasları ile bu resim ve minyatürler, Uygur kültürünün zenginliğini ve ihtişamını göstermektedir. Bu tapınak ve yapılarda, Uygur Türklerinin eski dönemlerde kullandıkları ve birçoğu günümüze kadar gelen

[*] *Yard. Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.*

[**] *Araş. Gör., Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü.*

baliman, ğunka, barbit, rebab, üçtar, berbab gibi yirmiden fazla çalgının resmi bulunmaktadır. Bu resimler, Uygur Türklerinin müzik aletleri yanında, edebiyat, sanat, örf adet, giyim kuşam gibi birçok özelliğini ortaya koyması bakımından da büyük öneme sahiptir (Letip-Tursun, 2006: 5–16; Gömeç, 1999: 84–89).

Uygur çalgıları hakkında bilgi sahibi olduğumuz kaynaklardan biri de 20. yüzyılın başlarına doğru Turfan, Yenisey, Koça ve Hoten gibi Uygur şehirlerindeki araştırma ve kazılar sonucu ortaya çıkarılan yazıtlardır. Çoğu Budist ve Maniheist dua ve öğüt kitabı niteliği taşıyan bu yazıtlardan Uygur Türklerinin 8. ve 9. yüzyılda surnay, burga, davul, kovuz (ağız çengi, ağız tamburası), def, kopuz, pipa ve bazı yaylı çalgıları kullandıklarını öğrenmekteyiz. (Sertkaya, 1982)

13. yüzyılda dünyanın büyük bir kısmını dolaşan Markopolo, seyahatnamesinde Kaşgar, Yarkent, Hoten ve Kumul gibi Uygur Türklerinin yaşadığı bölgeler hakkında bilgi verirken Kumul'da yaşayan Uygurları şöyle anlatır: *"Kumullar çok neşeli insanlar doğrusu. Gülüp oynamasını çok seviyorlar. Öyle derin düşünceye dalan kişiler değil, başlıca uğraşları müzik. Zaten varsa müzik yoksa müzik. Çalsınlar, dans etsinler, eğlensinler."* (Markopolo Seyahatnamesi 1: 87) Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere müzik ve dans, Uygur Türklerinin günlük yaşamında vazgeçilmez unsurlardandır ve 13. yüzyılda Uygur müziği oldukça ileri bir düzeydedir.

13. yüzyılda Doğu Türkistan, Cengizhan'ın hâkimiyeti altına girmiştir. Bu dönemde Uygur sanatçılar ve müzisyenler çeşitli bölgelere göç etmek zorunda kalmışlardır. Bir kısmı Moğol ordusu tarafından yok edilirken, bir kısmı Cengiz Han'a karşı olan Hindistan'daki "Dehli Sultanlığı"na sığınmıştır. Bu kişiler, genellikle sarayda sanatçı olarak görev almışlardır. Günümüzde Hint müziği ile Uygur müziğinin birbirine yakın olmasında ve birçok Uygur makamının Hintliler tarafından da kullanılmasında Cengiz Han döneminde Hindistan'a göç eden sanatçıların büyük etkisi vardır. (Letip-Tursun, 2006: 15–16).

Uygur Türk müziği ve çalgıları hakkında önemli bilgiler içeren eserlerden biri de, 19. yüzyılda Doğu Türkistan'ın Hoten şehrinde yaşamış olan tarihçi, şair ve müzisyen Molla İsmetü'l-lah binni Molla Nimetü'l-lah Mucizi'nin kaleme aldığı "Tevarih-i Musikiyyun (Müzikçiler Tarihi)" isimli eserdir. 1854 yılında kaleme alınan bu eser, on altı müzisyenin hayatı ve onların müzik ilmine yaptıkları katkıları konu almaktadır. Ayrıca bu eserde, 16. yüzyılda Yarkent Hanlığı'na başta İstanbul olmak üzere Irak, İran, Harezm, Semerkand, Keşmir gibi dünyanın çeşitli yerlerinden müzik öğrenimi için öğrencilerin geldiği belirtilmektedir (Kurban, 1990: 23).

Bu eserin bir başka özelliği ise, Uygur Türklerinin günümüzde de kullandıkları birçok çalgının ilk kez kim tarafından icat edildiği konusunda da bilgi vermesidir. Bu eserde, kanunu Farabi, dutarı Mevlana Ali, rebab ve huştarı Kadirhan Yarkendi'nin icat ettiği belirtilmektedir (Kurban: 1–40).

Tarihi kaynaklardan hareketle Uygur çalgıları ve müziği hakkında kısaca bilgi verdikten sonra, Uygur Türkleri arasında müzik ve çalgılarının ortaya çıkışı ile ilgili anlatılan efsaneler üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Uygur Türklerinde müzik ve çalgı aletleri günlük yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biridir ve ayrı bir öneme sahiptir. Onlara göre müzik, ilk insan Hz. Adem

ile birlikte yaratılmış ve insanlar öldükten sonra da müzikle olan bağları devam edecektir. Çünkü müzik, ruhu harekete geçiren ve mest eden tek unsurdur ve ruh, müzik sayesinde tenle birleşmiştir. Ayrıca müzik aletlerinin bazılarını insanoğluna çalmayı ilk öğreten de meleklerdir. Hz. Adem'in ve müziğin yaratılışıyla ilgili Uygur efsanelerinden biri bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Efsane özetle şöyledir:

"*Tanrı, Hz. Adem'in önce tenini sonra da ruhunu yaratmış ve ruhtan tene girmesini istemiş. Ancak ruh, kendisinin nurdan, tenin ise topraktan yaratıldığını, dolayısıyla tenin günah işlemeye meyilli olduğunu belirterek tene girmek istememiş ve Tanrıya bu konuda yalvarmış. Bunun üzerine Tanrı, gökyüzünde insanoğlunun can sıkıntısını giderecek ve onu mutlu edecek miziği yarattığını ve meleklerden onu yeryüzüne indirerek çalmalarını istemiş. Melekler gökyüzüne çıkıp müziğin bütün melodilerini yeryüzüne indirerek ahenk içerisinde çalmışlar. Müziğe mest olan ruh Hz. Adem'in tenine girmiş ve ilk insan bu şekilde yaratılmış.*" (Tatlik, 1994: 190–191)

Uygur Türklerine ait birçok efsanede, müzikle birlikte bazı çalgıların da Hz. Adem ile birlikte yaratıldığı ve çalgıların yaratılış amacının da insanın can sıkıntısını gidermek ve ruhunu dinlendirmek olduğu anlatılmaktadır. Ney ve satar gibi çalgıların yaratılışıyla ilgili efsaneler bu durumu ortaya koymaktadır. Örneğin neyin yaratılmasıyla ilgili efsane özetle şöyledir:

"*Hz. Adem yaratıldıktan sonra, bir süre çiftçilik ve hayvancılıkla uğraşmış. Bir gün yorulmuş ve dinlenirken uyuyakalmış. Rüyasında bir melek gelip, Hz. Adem'in ağzından iki karış uzunluğunda kan damlayan bir şey çekip çıkarmış ve bu nesneyi çamur ile sıvayarak Hz. Adem'in eline tutuşturmuş. Hz. Adem eline alınca bu nesnenin içinin oyuk olduğunu görmüş ve meleğe bunu ne yapacağını sormuş. O da, onu üfleyerek can sıkıntısını gidereceğini söylemiş. Melek, bu nesneye önce burgu ile dört delik açmış. Hz. Adem üfleyince korkunç bir ses çıkmış. Melek bunun üzerine dört delik daha açmış ve ondan güzel bir ses çıkmış. Hz. Adem, meleğe bu nesnenin sırrını sormuş. O da, ilk açılan dört deliğin cehennem azabından, sonraki dört deliğin ise cennetten haber verdiğini söylemiş ve fani dünyada bunu çalmasını söyleyerek gözden kaybolmuş. Hz. Adem uyanınca, o nesnenin kucağında olduğunu görmüş ve bir süre onu çalmış. Ancak onu çalmak için ibadeti bıraktığı için Hz. Adem'e onu çalması yasaklanmış. Hz. Adem ney çalarken diğer bitkiler uyumuş; ama kamış onu can kulağıyla dinlediği için neyin sesi ona sinmiş. Bu yüzden kamışın içi kovuk kalmış. Davut peygamber zamanına gelindiğinde, neyin bu sırrı ortaya çıkmış*." (Uygur Halk Efsane-Rivayetleri -Kök Gümbez-, 2006: 369–371).

Uygur Türkleri arasında, hakkında çok çeşitli efsaneler de teşekkül etmiş olan ve en eski çalgılardan biri olarak bilinen müzik aleti satardır. Hz. Adem, cennetten satarıyla birlikte kovulmuştur ve satar, Allah'ın melekler aracılığıyla insanlara çalmasını öğrettiği ilk çalgıdır. Bu konudaki efsanelerden biri özetle şöyledir:

"*Tanrı, Hz. Adem'in vucudunu topraktan yarattıktan sonra ruhun tene girmesini istemiş; ancak ruh tenden korkarak girmek istememiş. Bunun üzerine Tanrı, meleklere Hz. Adem'in vücuduna girip saz çalmalarını emretmiş. Tenden korkup kaçan ruh, saz sesini duyunca tene girmiş ve Hz. Adem yaratılmış. Tanrının meleklere çalmalarını emrettiği bu saz satarmış. Hz. Adem yaratıldıktan sonra kendini dünyada çok yalnız hissetmiş ve onun bu durumuna acıyan Tanrı, meleklerin çaldığı satarı Hz. Adem'e vermiş. Hz. Adem bu dünyada satar çalarak gönlünü eğlendirmiş.*

Tanrı daha sonra Hz. Havva'yı yaratmış. Hz. Havva'nın aşkıyla satar çalmaya devam eden Hz. Adem, satarın sesi sayesinde Hz. Havva'yı kendine yaklaştırmış ve bu ikisi her gün satar çalmaya devam etmişler. Bunun için de ibadet etmeyi bırakmışlar. Bunun üzerine Tanrı, satarı fani dünyadan baki dünyaya görtürmeleri için meleklerine emir vermiş ve satar baki dünyaya taşınmış. Ölen insanların ruhu ikinci kez tene girmek istemediğinde, melekler satar çalarmış. Ruh o anda tene girip, vücudu sorgu suale hazırlarmış." (Uygur Halk Efsane-Rivayetleri -Kök Gümbez-: 364–368).

Bir başka efsanede de *Hz. Adem, baki dünyadan fani dünyaya satar ile birlikte kovulur ve yüksek bir dağın tepesinde on iki ay boyunca satarını çalar. Onun sesine mest olan bütün varlıklar, hatta melekler bile işini bırakıp satarın sesiyle kendinden geçer. Bunun üzerine Allah, satar çalmayı yasaklar.*

Çalgı aletleri özelliklerine göre, çeşitli bitki veya ağaçlardan yapılmaktadır. Uygur Türkleri arasında, müzik ve çalgı aletlerinin yaratılışının yanı sıra onların hangi ağaç veya bitkiden yapıldığıyla ilgili anlatmalar da yer almaktadır. Halk arasında, müzik aletinin yapıldığı ağaç veya nesne ile müzik aleti arasında geçmişe dayalı olağanüstü bir ilişkinin olduğuna inanılmakta ve buna bağlı olarak da çeşitli anlatmalar oluşturulmaktadır. Örneğin; Anadolu sahasında hem müzik hem de sözlü ve yazılı kültürümüzde önemli bir yer tutan neyin, kamıştan yapılması ve sesinin yanık olmasıyla ilgili şu anlatma yer alır:

"*Rivayete göre, Peygamberimiz ilahi aşk sırrını Hz. Ali'ye söylemiş. Bu sırrın yükü altında ezilen Hz. Ali, gidip Medine dışında kör bir kuyuya bu sırrı anlatmış. Kör kuyu bu sır ile köpürmüş ve taşmıştır. Su, her yeri kaplayınca kamışlar yetişmiş. Oralardaki bir çoban, bu kamışlardan birini kesip muhtelif yerlerinden delmiş ve üflemeye başlamış. Çıkan ses kalplere coşku ve heyecan verip İlahi sırrı anlatır olmuş. Peygamberimiz tesadüfen bu çobanın ney sesini işitince durumu anlamış. O günden sonra ney, bir ilham kaynağı olmuştur.*" (Pala, 1995: 429).

Uygur Türkleri arasında da özel bir yeri olan neyin, kamıştan yapılması Hz. Adem'in çaldığı neyin kamış tarafından dikkatle dinlenmiş ve neyin sesinin ona sinmiş olmasına bağlanmaktadır. Aynı şekilde Uygur çalgılarından satar, sadece dut ağacından yapılabilmektedir. Dut ağacı ile satar arasındaki bütünlük ve olağanüstü ilişki efsanelerde özetle şöyle anlatılır:

"Bir gün hava gürleyip şimşek çakmış ve ardından yağmur yağmış. Hava açıldıktan bir süre sonra ak sakallı bir ihtiyar, bulutla birlikte bir dağın üzerine inmiş. Bu olay sekizinci ayda meydana gelmiş. Bu zat, yanında getirdiği satarını seher vakitlerinde çalmış ve satarın sesine tabiattaki bütün canlılar mest olup yeme içmeden bile vazgeçmişler. Satar çalındığında gökyüzündeki melekler bile ağlamış ve onların yeryüzüne damlaya gözyaşları, altın ve gümüş gibi değerli madenlere dönüşmüş. Yanardağa damlayan gözyaşları ise yakuta dönüşmüş.

Bu sönmüş ve yakuta dönüşmüş dağın (Leeltağ) etrafına yerleşen insanlar, büyüklerinden bu rivayeti dinleyip yedinci ve sekizinci ayda yüksek dağlara çıkarak bu ihtiyarın satar çalmasını beklemişler; ama satarın sesi duyulmamış. Bunun üzerine yediden yetmişe herkes, dağdaki bütün ağaçları keserek satar yapmaya çalşmış. Ancak ihtiyarın çaldığı satarın sesini bir türlü bulamamışlar.

Birgün balıkçı bir ihtiyarın oğlu elinde baltayla satar yapmak için ormandan ağaç kesmeye giderken, karşısına aksakallı bir ihtiyar çıkmış. İhtiyar, ormandaki ağaçlardan satar yapılamayacağını belirterek, satarın yalnızca dut ağacından yapılabileceğini; çünkü bir zamanlar ihtiyarın çaldığı satarı dinleme şerefine nail olan en iyi ağacın dut ağacı olduğunu; bu yüzden de satarın sesinin dut ağacına sindiğini söylemiş. Ayrıca satarın sesinin cennetteki huri ve ğılmanların sesi olduğunu; dolayısıyla onun sesinin ateşte yanmadığını, suda akmadığını ve balyozla vursan da ezilmeyecek kadar güçlü bir ses olduğunu söylemiş. Bunun üzerine genç, dut ağacından satar yaparak ihtiyarın satarının çıkardığı sesi çıkarmayı başarmış."(Uygur Halk Efsane-Rivayetleri -Kök Gümbez-: 367–368).

Yukarıda özetleyerek verdiğimiz efsane metinlerinde de görüldüğü gibi, Uygur Türkleri, insanoğluna çalgıların bir kısmının kullanımını ilk olarak öğretenin melekler olduğuna inanmaktadır. Ancak bu kişi bazı efsanelerde aksakallı bir ihtiyar (Hızır), bazılarında da tarihi bir şahsiyet olarak da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; efsanelerde ud, tambur ve berbabı ilk icat eden ve insanlara çalmayı öğreten Nuh aleyhisselamın torunu Türk'ün oğlu Heriz olarak anlatılmaktadır. Rababı ve dutarı ilk olarak icat eden ve insanlara kullanmayı öğreten Efrasiyap, Kumul ğircekini icat eden ise İskender Zülkarneyn'dir. *Kültür medeniyet kahramanı* ya da *medenileştirici kahraman* (Açа, 2000: 43–44) terimiyle ifade edilen bu kişiler, Uygur çalgılarının ve müziğinin yaratılmasıyla ilgili efsanelerde sıkça yer almaktadır.

Uygur efsanelerinde, ölülere işkence yapan kabir meleklerinin, müziği duyduklarında kaçtığı ve ölülerin müzikten manevî haz duydukları anlatılır. Uygurlar arasında şarkıcıların piri olarak anılan "Pirçengi" hakkındaki efsane bu durumu özetlemektedir:

"*Eskiden şarkıcıların piri varmış, onun adı Pirçengi imiş. O bütün ömrünü insanlığa saz çalıp şarkı söylemeye adamış. Pirçengi şarkıları vasıtasıyla insanları çok mutlu ettiği için, Allah ona sınırsız ömür bahşetmiş. Birgün Pirçengi kabristanı ziyarete gitmiş. Bir kabrin önünde sessizce otururken, nereden geldiği belli olmayan bir feryat sesi duyulmuş. Pirçengi bir süre dikkatle dinledikten sonra, o sesin ne olduğunu düşünmeye başlamış. Bu duyduğu, azap meleklerinin şiddetli işkencelerine dayanamayan mezardaki ölülerin feryadıymış. Ölülerin bu feryatları, Pirçengi'nin yüreğini sızlatmış. Bir süre sonra, o yavaş yavaş şarkı söylemeye başlamış. Bunun üzerine az önce duyulan feryatlar aniden kesilmiş. Çünkü melekler, şarkı söylenen yerde duramazlarmış, onun için Pirçengi'nin şarkısını duyar duymaz kaçmışlar. Mezardaki ölüler meleklerin azabından kurtulup, yeraltından ona "Maşallah" demişler ve Pirçengi'nin şarkısından manevî haz alarak rahatlamışlar. O günden sonra Pirçengi, yaşayan insanlara şarkı söylemeyi şakirtlerine bırakıp, kendisi kabristan kabristan dolaşarak, ölen insanlara şarkı söylemekle meşgul olmuş. Bu şekilde Pirçengi Lokman'dan da uzun yaşamış. (Lokman, rivayetlerde tabiplerin piri olup, yeryüzünde en uzun ömür süren peygamberlerden biridir. Allah ona bin yıl ömür vermiş, diye rivayet var.) Fakat ölen insanlara işkence yaparak gönlünü eğlendiren azap melekleri, kendilerini bu işten mahrum eden Pirçengi'ye düşman olup, onu Allah'a şikâyet etmişler: "Ey Huda, sen Pirçengi'nin canını almazsan, biz senin dergâhından gidip, iblislerin safına katılacağız." diyerek rahatsızlıklarını dile getirmişler. Bunun üzerine Allah, Pirçengi'nin canını almaya mecbur kalmış."* (Uygur Klasik Edebiyat Tarihi, Cilt 1, 1982: 89–90).

Uygur Türklerinin tabiatla ilgili tasavvurlarını ve inançlarını müzik âletlerine nakşettiklerini görmekteyiz. Örneğin; ravabta koçboynuzu motifinin yer alması, kuştarda güvercin motifinin yer alması, sataın insan suretinde düşünülmesi ve üzerine çeşitli motiflerin işlenmesi üzerinde durulması gereken önemli konulardan biridir.

Uygur Türklerinin müzik ve müzik aletleri ile ilgili inanış ve düşüncelerini efsanelerden hareketle ortaya koyduktan sonra, Uygur müziğinin ve müzik aletlerinin Çin kültürüne etkisi üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Uygur müziğinin Çin kültürüne etkisi oldukça eski dönemlerde başlamıştır. Uygur müziğinin M.S. 5–6. yüzyıllarda sistemli bir hale geldiği ve *Uygur on iki makamı*nın temellerinin bu yüzyıllarda atıldığı çeşitli Çin tarih kaynaklarında yer almaktadır. "Çin kayıtlarında, Batı Han döneminde Batı bölgesine elçi olarak gönderilen Zhang Qian'ın (Cang Çian), Çin'e dönüşünde Hu(Uygur)ların iki makamını ve çalınış yöntemini götürdüğü, Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi bölgelerin orkestraları olup, bunların Çin'e gidip konserler verdikleri, bu orkestraların 15 çeşit çalgının olduğu, 6. yüzyılda Kuçarlı müzik ustası Sucup'un on iki melodiyi Çin'e götürdüğü hakkında bilgiler yer almaktadır. " (İnayet, 2007: 365-371).

Ayrıca Japon tarihçi Lin Censen'in, "Sui Tang Nağmiliri Tetkikati" isimli eserinde: "Kuçarlı Sucup'un 12 ritimli melodi tarzı, Çin müziğine büyük bir yenilik getirmiştir. O dönemde Çin müziğini etkileyen sanatçılar Sucup'la sınırlı olmayıp, onun dışında Beyminda, Pi Şiğu (ki bunlar Sui dönemi kaynaklarında Uygur müzisyenler olarak belirtilir) gibi müzisyenler yetişip, halk şarkılarını ve çalgılarını Çin'e yaymışlardır." şeklinde bilgi verilmektedir (Zunun-Rahman, 1982: 272).

Çin tarihi "Suiname"de, Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi merkezlerde müzik orkestralarının bulunduğu ve bunların diğer kültürlere taşındığı konusunda bilgiler bulunmaktadır. Bu eserde, Kuçar orkestrasının yirmi kişiden oluştuğu ve koñga, pipa, dala dumbakı, nağra ve baliman gibi on beş çalgının yer aldığı ifade edilmektedir (Zunun-Rahman, 1982: 275–276).

Uygur çalgılarının ve müziğinin Çin kültürüne etkisi, Tang sülalesi döneminde de devam etmiştir. Örneğin berbab, Tang sülalesi döneminde Çin'in dışında Japonya, Kore ve Vietnam gibi ülkelere de yayılmıştır. Hatta onun ilk şekli günümüzde Japonya'da bulunmaktadır (Letip-Tursun, 2006: 24–25). Tang sülâlesi döneminde, bütün orkestraların, kürre üzerinde ve desenli halı üzerinde dans etmesini bilen meşhur dansözlerin de genellikle Kuça şehrinden getirildiği bilinmektedir (Eberhard, 1995: 222).

Uygur müziği ve çalgıları, Tang sülalesi dönemi şairlerinin şiirlerine de konu olmuştur. Bu dönemde dap, pipa ve baliman gibi çalgılar üzerine şiirler yazılmıştır. Örneğin; o dönem şairlerinden Li Çi "En Çéver Çalğan Balimanni Añlap" isimli şiirinde:

"Cenubiy tağ qomuşida yasilidu baliman / *Güneydeki dağın kamışından yapılır baliman*

Bu müzika eslide Kuça şehiridin çiqqan / *Bu çalgı aslında Kuça şehrinden çıkmış*

Ğarayip bop özgerdi Han yéride küyliri / *Çok değişti Han'ın şehrinde melodisi*

Uni Liyañcu Uyğuri çalidu bizge buan / *Onu Liyañcu Uyguru çalıyor şimdi*

Yanda turup añliğan kişiler peryad çekse / *Yanında durup dinleyen kişiler feryat eder*

Yurt séğinğan musapirniñ közliride yaş ravan / *Yurda gelen misafirin gözyaşları akar.*" (Letip-Tursun, 2006: 1–3) şeklinde balimanı tasvir etmektedir.

Çinliler, Tang sülalesi döneminde altın çağlarını yaşamışlardır ve bu dönemde beş binden fazla sanatçı bir araya getirilerek, Çin müziğinin sistemli bir hale getirildiği ve şarkıların konularına göre sınıflandırılarak belli isimler verildiği tarihi kaynaklarda yer almaktadır (Zunun-Rahman: 270–277). Uygur müziğinin ve çalgılarının Çin kültürüne etkisi, tarihi kaynaklardan tespit edebildiğimiz kadarıyla Sui sülalesi döneminden önce başlayıp Tang, Han, Zhou sülaleleri, Karahanlılar döneminde de devam etmiş ve günümüze kadar gelmiştir.

Uygur Türklerinin yaşadıkları İdikut, Kaşgar, Hoten ve Kuçar gibi şehirlerin tarihi İpek yolu üzerinde bulunması, buradaki kültür ve sanatın ipek yolu aracılığıyla Hindistan, Roma, Anadolu, İran ve Arap topraklarına yayılmasında da oldukça etkili olmuştur.

Uygur Türklerinin tarihi süreç içerisinde kullandıkları çalgıların sayısı yetmişten fazladır. Ancak günümüzde kullanılan çalgı sayısı kırk civarındadır. Örneğin ud, geçmişte Uygurlar tarafından kullanılırken, günümüzde kullanılmayan çalgılardan biridir. Uygur Türklerinden Çin kültürüne geçen ve günümüzde Çinliler tarafından yaygın olarak kullanılan başlıca müzik aletleri ve özellikleri şöyledir:

1. Ney: Eski dönemlerde hayvanların kemiğinden yapılan iki-üç delikli ve dik tutularak çalınan üflemeli bir çalgıdır. Hunlar döneminde de özellikle çobanlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Sonraki dönemlerde kamıştan yapılmaya başlanmış ve delik sayısı da sekize çıkarılmıştır. Neyin uzunlukları farklı olmakla birlikte, kemikten yapılanlar 20 cm., kamıştan yapılanlar 40-50 cm. uzunluğundadır. Günümüzde Şincan Müzesinde 542–581 yıllarına ait olduğu bilinen kemikten yapılmış üç delikli bir ney bulunmaktadır. Çince kaynaklarda neyin Fars ve Araplardan geçtiği belirtilse de Uygurlardan geçmiş olması muhtemeldir. Çinliler neye *"di"* demektedirler.

2. Surnay: Eski dönemlerde büyük baş hayvanların boynuzundan yapılan, sonraki dönemlerde ise erik ağacı ve bakırdan yapılmış olan üflemeli bir çalgıdır. Surnayın uzunluğu 43. cm. olup, üst kısmında yedi delik, altında da bir delik bulunmaktadır. Geçmişte daha çok savaşlarda çalınan bir müzik aletidir. Surnay, günümüzde Uygur Türklerinin her türlü bayram, düğün ve meşreplerinde kullanılmaktadır. Surnay Çin kültürüne çok eski dönemlerde geçmiştir ve Çinliler büyük törenlerinde davul ve surnayı kullanmışlardır. Surnay, Çinlilere *"suona"* ve *"su er nai"* şeklinde geçmiştir.

3. Burğa: En eski üflemeli çalgılardan biridir. Eski dönemlerde büyük baş hayvan ve keçi boynuzundan yapılan burğa, daha sonra bakırdan yapılmaya başlanmış ve daha çok savaşlarda kullanılmıştır. Burğa, 20-30. cm. uzunluğundadır ve parmak deliği yoktur. "Nağmename"nin 125. cildinde "Bakır burğa, İdikutların çalgısıdır." şeklinde bilgi yer almaktadır. Çinlilere *"jiao"* şeklinde geçmiştir.

4. Baliman: Düz tutularak çalınan üflemeli bir çalgıdır. Ney türünde sekiz deliklidir. Daha çok Hoten bölgesinde kullanılmaktadır. Han sülalesi döneminden itibaren Çinlilerin de kullanmaya başladığı baliman, Çinceye *"bili ve pipi"* adıyla geçmiştir.

5. Berbab: Berbab, Uygurların ilk önce Kuça'da icat ettikleri en eski mızraplı çalgılardan biridir. İslamiyetin kabulünden önce de Uygurlar arasında yaygın bir kullanıma sahiptir. Tang sülalesinden önceki dönemlerde Kaşgarlı berbab ustası "Pilol" tarafından değişiklik yapılmasıyla, asırlardır yan tutularak çalınırken, onun döneminden sonra dik tutularak çalınmaya başlanmış; mızrap ile çalınırken şelpe usulüyle çalınmaya başlamış bir müzik aletidir. Berbab, dut ve çınar ağacından yapılır ve 70-80 cm. uzunluğundadır. Doğu Türkistan'da çalınan berbablar, daha çok dört telli ve eğri saplıdır. Berbab Çinlilere *"pipa"* adıyla geçmiştir.

6. Ravab: Ravab, eskiden dört telli olarak kullanılan mızraplı çalgılardan biridir. Uygur çalgıları içinde, en geniş kullanıma sahip olan rabab, günümüzde 6–7 telli olarak çalınan 90. cm uzunluğunda bir müzik aletidir. Uygur ravabının "Kaşgar ravabı", "Dolan ravabı", "Kumul ravabı", "Çaplima ravab", "Bas ravab" ve çok eskiden beri kullanılan "Koyçi ravabı" gibi çeşitleri vardır. Dolan ravabı, 15-19 telden oluşur ve perdesizdir. Kumul ravabı, yarısı perdeli yarısı perdesizdir ve perde olan kısımda 14 perde vardır. Toplam 13 tel kullanılır. Koyçi ravabı, Hoten civarında yaygındır ve daha çok çobanlar tarafından kullanılır. Ravab, Çinceye "*yüenşien"* adıyla geçmiştir.

7. Kumul ğirceki: Daha çok dut ve kavak ağacından yapılan yaylı bir çalgıdır. Kumul ğirceğinin teknesi silindir şeklindedir ve oyulan kısım yılan ve keçi derisi ile kaplanır. İki telli olan bu müzik aleti, Çinlilere *"er hu"* şeklinde geçmiştir.

Sonuç olarak Uygur Türk müziği ve çalgıları ile ilgili olarak şunları söylemek mümkündür: Müzik, Uygur Türklerinin günlük yaşamında, her türlü eğlence ve törenlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum Uygur Türkleri arasında müzik ve müzik aletleri etrafında sözlü ve yazılı çok çeşitli anlatmaların da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kullandıkları çalgı sayısı bakımından oldukça zengin olan Uygur Türkleri, halk müziğinin icrasında bütün çalgıları modern orkestralar gibi bir düzen ve ahenk içinde kullanmayı başarmış ve bu kültürü diğer milletlere de taşımıştır. Çinliler, 5. yüzyıldan önceki dönemlerde Uygur müzik ve çalgı kültüründen etkilenmeye başlamış ve bunun neticesinde günümüzde Çinliler tarafından kullanılan çalgılardan bir kısmı Türk kültüründen geçmiştir. Uygur Türkleri müzik ve çalgılar yönünden sadece Çin'i etkilemekle kalmayıp, tarihi ipek yolu aracılığıyla Hindistan, Roma, Anadolu, İran ve Arap topraklarını da etkilemiştir. Bu durum, Türk kültürünün müzik ve müzik aletleri yönünden kendi sınırlarını aşarak evrensel bir konum kazanması şeklinde değerlendirilmelidir. Buna bağlı olarak Türk müzik kültürünü günümüzdeki küresel değişimlere paralel bir şekilde ele almak gerekmektedir. Türk dünyasının çeşitli bölgelerindeki kültürel olguları tespit etmek, yeniden üretim yoluyla yaymak, ulusal ve evrensel bir değer haline getirmek bilimsel hedef olmanın yanında ulusal politikalarla da destek bulmalıdır. Çünkü bu büyük zenginliktir, yeter ki farkına varalım.

KAYNAKLAR

Açа, Mehmet. (2000). "Kültür-Medeniyet Kahramanları" ve Türk Müzik Aletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkül Etmiş Bazı Efsaneler", **Milli Folklor**, S: 45.

Eberhard, Wolfram. (1995). **Çin Tarihi.** Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, (3. Baskı).

Gömeç, Saadettin. (1999). **Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü.** Ankara: Akçağ Yayınları, (2. Baskı).

İnayet, Alimcan. (2007). "Uygur On İki Makamı ve Edebiyat", **Turkish Studies**, Valume 2/ 2 Spring.

Kurban, Gülzadem. (1990). **Tevârih-i Musikiyyun (İnceleme-Metin-İndeks).** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü), İstanbul.

Markopolo Seyahatnamesi 1. "Yay. Haz: Filiz Dokuman), Tercüman 1001 Temel Eser.

Sertkaya, Osman Fikri. (1982). **Eski Türkçede Mûsikî Terimleri ve Mûsikî Alet İsimleri**. (Yayımlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Pala, İskender. (1995). **Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü**, Ankara: Akçağ Yayınları, (3. Baskı).

Tatlik, Erşidin. (1994). "Epsaniler", **Bulak,** S:4.

Uygur Halk Efsane-Rivayetleri -Kök Gümbez-. (2006). Ürümçi: Şincan Halk Neşriyatı.

Uygur Klasik Edebiyat Tarihi, Cilt 1, (1982). Kaşgar.

(Yarkendi) Letip, Tursuncan- İlşat Tursun. (2006). **Uyğur Çalğuliri**, Ürümçi: Kaşgar Uygur Neşriyatı.

Zunun, Mehemmet-Abdulkerim Rahman. (1982). **Uygur Halk Ağız Edebiyatının Esasları**, Ürümçi: Şincan Halk Neşriyatı.

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI ÖĞRETİMİNDE KULLANILAN ÖĞRETİM YÖNTEM ve TEKNİKLERİ

Mustafa Ulaş ATASOY[*]

Giriş

İnsanoğlu, diğer canlılardan farklılığını ve üstün yetilerini ortaya koyduğu çalışmaları ile kendini kanıtlayabilmiş olmanın ötesinde, zamanla bu özelliklerini geliştirebilmenin, değiştirebilmenin, güncelleştirebilmenin) yollarını da aramıştır. Bu süreçte, davranışlarına farklı boyutlar kazandırabilme amacı, insanın eğitim ve bu kavramı niteleyen diğer olgulara yönlenmesine neden olmuştur.

İnsanın davranışlarının beklide en doğal ve geliştirmeye ve değiştirmeye en yatkın olan müziksel davranışları da bu gelişim ve değişim ihtiyacından etkilenmiştir. Etkilenmektedir.

Bu anlamda farklı dillerin, oluşturduğu farklı kültürel yapılardaki birçok döneminin ve günümüzün dahi konusunda tanınmış kişileri, müzik ve insan üzerine çeşitli görüşler sunmuşlardır.

Hender Müziği "görünmezliğin esintisi", Beethoven " ilahi bir sanat" Khant "evrensel dengenin bir yansıması." olarak değerlendirirken, Konfüçyüs müziği "gök ve toprak arasında bir uyum", Eflatun "Tanrının dili", Dede Efendi ise , "insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir bilim" olarak tanımlamıştır. Bu tanımlar, her dönemde önemini arttırarak gelişmelere, değişmelere uğrayan müzik olgusunun kişiler ve toplumlar üzerindeki etkilerini açıkça ortaya koyduğu gibi, insanın dünyaya bakışındaki değişim sürecini de yansıtması bakımından önemlidir. İnsanın bilinmeyene karşı duyduğu o inanılmaz merak kıvılcımı, öğrenme ateşini yakmış ve bu yangın zamanla giderek büyümüş ve genişlemiştir.

Öğrenme ihtiyacını gidermenin tek yolu elbetteki öğrenmektir. İşte bu noktada öğrenme eyleminin doğal katılımcısı "öğretici" ve onun görevi olan "eğitim" ve onun unsurları ortaya çıkmaktadır.

Ertürk eğitimi "kasıtlı kültürlenme" olarak değerlendirmiş, eğitimin "plansız ve planlı biçimleri" olabileceğini belirtmiştir. Bu değişim ve gelişim sonucundaki farklılıklar bütünü, kişide gelişmesi, değişmesi bazen de körelmesi amaçlanan değişikliklerdir. Öyleyse "Eğitim, genel anlamda bireyde davranış değiştirme sürecidir. Diğer bir deyişle, eğitim sürecinden geçen kişinin davranışlarında bir değişme olması beklenmektedir" (Demirel, 1996:1).

Zaman geçtikçe insan hayatında, eğitimin yoğunluğu ve önemi artar. Eğitim ve öğretim, önceleri günlük ve hayati ihtiyaçların giderilmesine yönelik, aile ve çevreden sağlanabilir iken, zamanla toplumsal ve bilimsel konuların öğretilmesine doğru bir yöneliş sergiler. Bu süreçte kişi çevresinden kendine gerekli olan bilginin

[*] *Arş. Gör. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitim Bölümü kavalu_18@hotmail.com*

bir kısmını alabilir ama gerçek ve nitelikli öğrenme planlı, programlı, çağdaş bir eğitim ile mümkündür.

"Çağdaş eğitim, bireylerin bedensel (fiziki), devinişsel (hareki), duyuşsal (hissi), ve bilişsel (zihni) yapılarıyla dengeli birer bütün olarak en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmelerini amaçlar"(Uçan, 1989,51).

Sonuçta elde edilecek tasarlanan bu bileşke eğitimin çıktısı yani ürünüdür. Toplum, bu ürünün kalitesi oranında istendik yapıya kavuşabilir.

Toplumlar, bireyleri ve oluşturdukları kültürler üzerinde bu kadar önemli izleri olan müziğin ve müziksel davranışların değişime ve gelişime uğraması yani **çağdaş bir müziksel eğitim** doğal bir sonuç olarak değerlendirilmelidir.

Türkiye'de Müzik Eğitiminin Gelişimi

Türkiye'de modern anlamda "amaçlı ve düzenli" müzik eğitiminin, İmparatorluk döneminde Islahat (Düzeltmeler) Hareketleri evresinden öncesine kadar uzanan bir geçmişi vardır. "Dönemin önemli eğitim kurumları arasında Enderun Müzik Okulları (Meşk hane), Mehterhane ve Muzika-i Hümayun ile 1917 de kurulan D"programları ve ders kitapları oluşmuştur"(Uçan,1988:326).

Müzik eğitimi, ulaşılması planlanan hedefler, kullanılan araç-gereçler ve süre bakımından, kendi içinde üç ana türe ayrılır. Bunlar; "genel - özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimidir.

Genel Müzik Eğitimi

"İş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program ayrımı gözetmeksizin, her düzeyde, aşamada, herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir "insanca yaşam" için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar"(Uçan,1990: 32).

Özengen Müzik Eğitimi

"Müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar" (Uçan,1990: 34).

Mesleki Müzik Eğitimi

"Müzik alanının bütününü, bir kolunu yada dalını, o bütün, kol yada dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan yada öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin yada mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar" (Uçan, 1990: 36).

Mesleki müzik eğitimi, ülkemizde, üniversitelerin eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bölümlerinde,

Konservatuar'larda ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümlerinde bu işin uzmanı olan kişilerce yürütülmektedir.

Çalgı Eğitimi

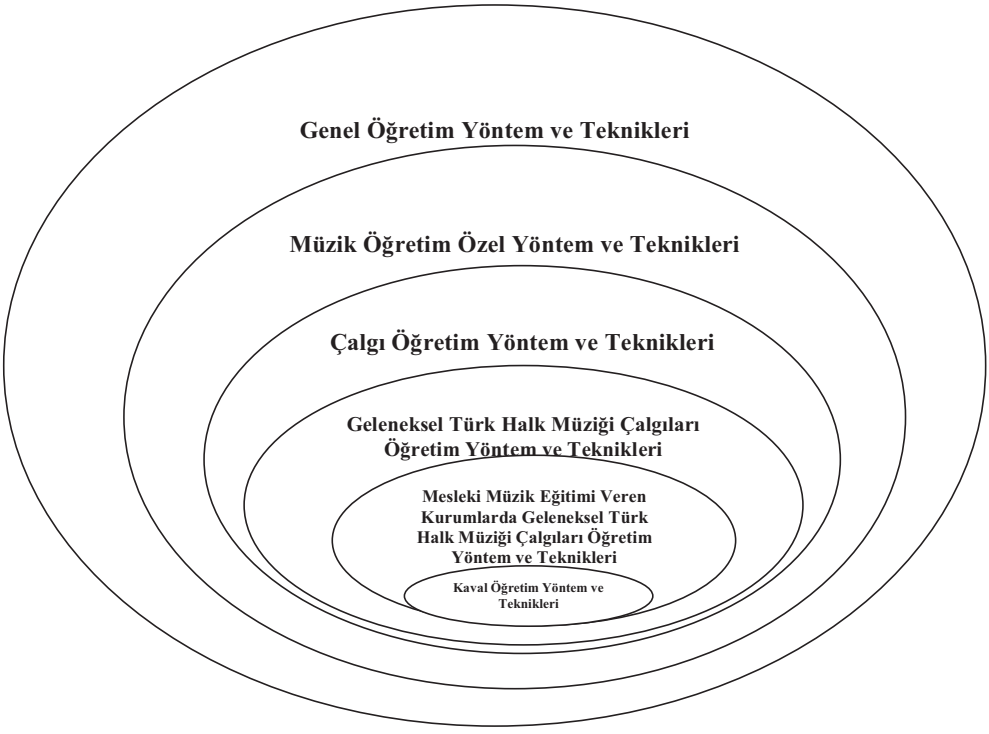
"Mesleki müzik eğitiminin önemli ve anlamlı boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının tanınmasını, çalgıyı çalmanın öğrenilmesini ve etkili bir biçimde kullanılmasını planlamaktadır"(Temel, 1993:3).

Çalgı eğitimi "Bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişmeler meydana getirme süreci" olarak tanımlanabilir. Çalgı eğitimi "temelde, çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanıp yürütülür" (Tarman, 1996:4).

Çalgı eğitimi süresince, kullanılan öğretim yöntem ve teknikleri çalgıların fiziksel yapılarına, hangi müzik kültürüne, türüne, öğretildikleri kurumların, eğitim yaklaşımlarına göre farklılıklar göstermektedir. Fakat eğitim içerisinde yer alan müzik ve çalgı eğitiminde kullanılan belli öğretim yöntem ve teknikleri kullanılmaktadır. Genel eğitim yöntem ve tekniklerinin önemli bir bölümünün kullanıldığı çalgı eğitiminde, farklı isimlerde de olsa, geçmişten günümüze süregelen bu yaklaşımlara değinmeden önce genel öğretim yöntem ve tekniklerinden kısaca bahsetmek gerekmektedir.

Aşağıdaki şema ile Eğitim evreninde Genel Öğretim Yöntem ve Teknikleri içerisinde geleneksel Türk Halk Müziği Çalgılarının öğretim yöntem ve tekniklerinin, nerede yer aldığı özetlenme çalışılmıştır,

EĞİTİM



Genel Öğretim Yöntemleri

Anlatım Yöntemi

Küçükahmet'e göre anlatım yöntemi "En eski öğretim yöntemidir. Çok sık kullanımı, kötüye kullanımı ve yanlış kullanımı nedeniyle en etkisiz yöntem olarak da bilinmektedir. Gerçekte de öğrenciler pasif bir durumda oturdukları ve genellikle öğretim sırasında soru sorma ve düşüncelerini açıklama imkânına sahip olmadıkları için etkin bir yöntem sayılmaz, hatta bazen etkinlik eksikliğinden dolayı sıkıntılara, gündüz rüyalarına ve disiplin sorunlarına neden olmaktadır."(Küçükahmet, 2003: 54)

Bunlara rağmen (Oğuzkan 1985, 78) "Anlatma" yöntemi, öğretmen merkezli bir öğretme yöntemi olup daha çok öğretmenin bilgiyi öğrenenlere aktarması sürecini içermektedir. Geleneksel bir öğretme yöntemidir. Anlatma yöntemi, daha çok "yorumlayıcı", "açıklayıcı" "belirtici" ve "aydınlatıcı" özellikleriyle öğretimdeki yerini koruduğunu ve işlevini sürdürdüğü belirtilmektedir.

Türk Müziği Çalgı eğitiminde "Anlatma" yöntemi özellikle, Türk müziğinin ve çalgılarının tarihsel ve yapısal gelişimlerinin, açıklanmasında sıkça kullanılan bir yöntemdir. Bu konularda yayınlanmış kitapların azlığı bilgilerin çoğu zaman belli kişilerin özel arşivlerinde bulunan veya Türkçe'ye çevrilmemiş Osmanlı arşivlerinde, Osmanlıca yer alıyor olması, kişilerin bu bilgilere ve kayaklarına ulaşmasını zorlaştırmaktadır. Bu eksiklik anlatım yöntemine dayalı bir süreçte doldurulmaya çalışılmaktadır.

Gösterip Yaptırma Yöntemi

"Gösteri, öğretmenin öğrencilerin önünde bir şeyin nasıl yapılacağını göstermek ya da bir prensibi açıklamak için yaptığı işlemlerdir. Gösteride hem görsel hem işitsel iletişim kullanılır. Gösterinin en önemli faydası herhangi bir şeyin en uygun biçimde ya da ustaca nasıl başarılacağını göstermedir. Bu nedenle gösteri en uygun bir biçimde hazırlanmalı ve uygulanmalıdır. Gösteri yöntemi özellikle, fen, spor, müzik ve sanat alanlarında kullanılmaktadır." (Küçükahmet, 2003: 62).

Ülkemizde Geleneksel Türk Müziği Çalgıları ve ses eğitiminde, kullanılmakta olan bu yöntem özellikle müziğin ifadelendirilemeyen, (notaya alınmasında sıkıntılar çekilen) "üslup-tavır" gibi kültürel, yöresel ve kişisel özelliklerinin notaya aktarılmasında karşılaşılan teknik eksiklikleri bertaraf edilmesinde önem arz etmektedir ve çok sık kullanılmaktadır. Geleneksel Meşk (usta-çırak) öğretim yöntemini, Gösterip Yaptırma öğretim yönteminin atası olarak değerlendirmenin yanlış olmayacağı düşünülmektedir.

Programlı Öğretim Yöntemi

"Programlı öğretim bireysel, kendi kendine öğrenme yöntemidir. Bilginin özel parçalara veya temel öğelere ayrılarak belirli bir sıraya göre düzenlenip bireysel esasa göre öğrenebileceği varsayımına dayanmaktadır."(Küçükahmet, 2003: 92).

Programlı öğretim yönteminin, öğrenciyi öğrenmeye isteklendirdiği, zaman bakımından geleneksel yöntemlere göre %30–50 arasında ekonomi sağladığı, anlaşılmayan noktaların istenildiği kadar tekrarına imkân verdiği, öğrenme sürecinde yapılan hataların anında düzeltildiği, öğrencinin öğrenmeye aktif olarak katılmasını sağladığı gibi yararlarının olduğu belirtilmektedir." (Büyükkaragöz-Çivi, 1997:121–122).

Özellikle Geleneksel Türk Halk Müziği çalgı eğitiminde bir öğretim yöntemi olarak kullanılan "Programlı Öğretim Yöntemi" , aynı anda öğretimin gerçekleşmesi mümkün olamayan farklı bireysel yeteneklerdeki öğrencilerin, birbirlerinin gelişimlerini, engellemelerinin önüne geçmek için, kullanılmaktadır.

Dersin sonunda her öğrenciye aynı çalışma süresinde, aynı çalışma paçalarının öğretilemediği durumlarının yaşanmaya başlamasıyla, öğreticiler tam anlamıyla olmasa da dersin devamlılığını ve farklı yetenekteki öğrencilerin gelişim hızlarını kesmemek amacıyla, bu yönteme benzer yöntemler geliştirmektedirler. Programlı öğretim yöntemi çalgı eğitimi veren kurumlarda, eğer toplu eğitim yapılıyorsa çalgı eğitiminin belli bölümlerinde kullanılmaktadır. Bu anlamda belli dönemlerde hangi makam (ayak) ve usullerde (ritm) hangi eserlerin, tekniklerin öğretileceğine ilişkin öğretim yılı başında zümre toplantıları yapılmakta ve bunlar belirlenmektedir. Bu özellikleri ile programlı öğretim yönteminin, geleneksel çalgı öğretimlerinin genel ismi olarak kullanılan Geleneksel Usta-Çırak ilişkisi ile öğretim yönteminin yerini almış olduğu izlenimi vermekte ve araştırılmayı beklemektedir.

Öğretim Teknikleri

"Yöntem ve teknik kavramları birbirine çok karıştırılmaktadır. Yöntem genelde hedefe ulaşmak için izlenen en kısa yol olarak tanımlanmaktadır. Eğitim Terimleri Sözlüğünde de (Oğuzkan,1974) yöntemi, "bir sorun çözmek, bir deneyi sonuçlandırmak bir konuyu öğrenmek ya da öğretmek gibi amaçlara ulaşmak için bilinçli olarak seçilen ve izlenen düzenli yol" olarak tanımlanmıştır. Teknik ise, bir öğretme yöntemini uygulamaya koyma biçimi, ya da sınıf içinde yapılan işlemlerin bütünü olarak tanımlanabilir. Yöntemi bir tasarım, tekniği de bir uygulayım olarak görebiliriz daha geniş açıdan yöntemi, hedeflere ulaşmak için öğretme-öğrenme sürecini desenleme, planlama tekniği de bu desenlenen ve planlanan düşüncelerin uygulamaya aktarılmasında izlenen yol olarak görebiliriz." Şeklinde tanımlamaktadır.

Genel öğretim yöntem ve teknikleri konusunda karşılanılan farklı tanımlamalar kavramlara yüklenen birbiriyle tutarsız anlamlar gibi müzik ve çalgı öğretim yöntem ve teknikleri ile ilgili kavramlar, anlamlar ve tanımlar konusundaki durum farksız, hatta daha da karışık görülmektedir. Öğreticinin stratejisine uygun yöntemleri destekleyici, bireyselleştirilmiş veya daha farklı öğretim tekniklerinin, çalgının yapısal, yöresel, çalımsal özelliklerine göre şekillenen, farklılıklar ve benzerlikler gösteren özel teknikleri de içeren bu öğretim sürecinde, öğretim yöntem ve tekniklerini çalgı metotları ile aynı şey gibi değerlendirilmesi bu kargaşanın bir iz düşümüdür.

Genel öğretim yöntemleri ile ilgili yapılan tanımlardan bizce çıkarılan sonuca göre Metot bu yöntem ve tekniklerin uygulanma surecinde öğreticinin belirlediği stratejiden başka bir şey değildir. Bu stratejinin sadece yöntem veya teknik olarak tanımlanması eksikliklere ve de kavram kargaşalarına neden olmaktadır. Öğretici bu süreçte kullanacağı farklı yöntem ve teknikler ile (Neyi, Kime, Nasıl, Nerede, Nezaman, Nekadar) öğreteceğine çalgının ve öğrencinin özelliklerine göre bir strateji (Metot) geliştirmiştir.

Bireysel Öğretim Teknikleri

1. Bireyselleştirilmiş Öğretim (Individualized Instruction)
2. Programlı Öğretim (Programmed Instruction)
3. Bilgisayar Destekli Öğretim (Computer-Assisted Instruction)"(Demirel, 1996: 55).

Günümüz geleneksel çalgıların öğretiminde Bireyselleştirilmiş Öğretim (Individualized Instruction), Programlı Öğretim (Programmed Instruction) teknikleri ile Anlatım, Gösterip Yaptırma ve Programlı Öğretim yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Fakat hem yaygın hem de örgün geleneksel çalgı öğretimi sürecinde bu yöntem ve tekniklerden çok geleneksel çalgı eğitimi verilen kurumlarda kullanılan yöntemin geleneksel öğretim yöntemi olan Meşk (Usta-çırak) yöntemi olduğuna dair genel bir yaklaşım söz konusudur. Bu noktada geleneksel öğretim yöntemi olan Meşk (Usta-çırak) ilişkisi ile öğretim yönteminin geçmişte ve günümüzdeki durumuna bakmak gerekmektedir.

Geleneksel Meşk "Usta-Çırak" İlişkisi Yoluyla Öğretim Yöntemi

"Bundan seksen doksan yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle "meşk" adı verilen usule dayanırdı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencilerin bir eser dağarcığı edinmeleri, meşk etmekle gerçekleşirdi. Göreceğimiz gibi meşk etme süreci, hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de musiki dünyasının iç dayanışma ve tutarlığını sağlayan bir tür harç bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yerine getiren bir yol idi.

Meşk musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir. Meşk hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. Ancak bu kelime mutlak olarak ders ve öğrenim anlamında da kullanılabilmiştir. Mevlevi dervişlerinin dönerek sema etmeyi öğrenmelerine sema meşki denir, bu amaçla kullanılan tahtaya da sema tahtası denirdi.

Kullanım alanları zamanla sadece bazı sanat ve hünerlerin öğreniminde yoğunlaşan Meşk sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüzyılında giderek sadece güzel yazı ve müziğe inhisar ettirilmiştir. Belirttiğimiz gibi, meşk sözcüğü bazen en genel düzeyde eğitim ve öğretim anlamında da ele alınmıştır. Ancak, Osmanlı'da "meşk edilen yer, öğrenim görülen mekân " anlamındaki meşkhane kelimesi kullanılmıştır." (Behar, 1998: 13–14).

Beharın bu açıklamaları doğrultusunda günümüzde bu yöntem çerçevesinde sürdürüldüğü düşünülen çalgı eğitimi ile bizce farklı yöntem ve teknikler veya benzerlerinin uygulanıldığı düşünülen geleneksel çalgı öğretimi arasındaki farklılıkları şöyle sıralayabiliriz.

Geleneksel Usta-çırak İlişkisi İle Çalgı Öğretim Yöntemi ve Günümüzde Kullanılan Yöntemler Arasındaki Farklar

- Geleneksel Usta-çırak İlişkisi ile öğretim yönteminde Meşk (dizdize, ezbere dayalı), bir yol izler iken, günümüzde nota kullanılıyor olması bu gerekliliği büyük oranda ortadan kaldırmıştır.
- Geleneksel Usta-çırak İlişkisi ile öğretim yönteminde öğretici çalım teknikleri, üslup tavır özelliklerini bu yöntem **(öğreticinin öğretebilme süresi yaşam veya çalgıyı öğretebilecek durumu)** ile sınırlı bir şekilde aktarma imkânına sahip iken, günümüzde bu özellikler **(kilometrelerce uzaklıklardan, yüzyıllarca sonrasına)** görsel ve işitsel cihazlar, teknolojinin imkânları ile çok çeşitli yollardan öğrenciye ulaşabilme imkânları sağlanabilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Ülkemizde Müzik eğitiminde ve çalgı eğitiminde, genel öğretim yöntem ve teknikleri ile ilkeleri çalgı öğretim metotları birbiri ile bazen farklı bazen aynı anlamlarda kullanılmaktadır. Bu anlam karışıklığı genel öğretim yöntemlerinin anlaşılmasını önlemekte veya karıştırılmasına sebep olmaktadır. Herhangi bir çalgının kendine has özelliklerinden, çalgının fiziksel yapısı, ses yapısı, ve öğretileceği yaş guruplarından yola çıkarak o çalgıya özel geliştirilmiş **"öğretim stratejileri"**, **"genel öğretim yöntem ve teknikleri"** ile **"müzik öğretim özel yöntem ve teknikleri (çalgı öğretim yöntem ve teknikleri)"** kavramları, tanımlamaları**,** arasındaki fark veya benzerlikler, belirsizliklerini sürdürmektedir. Bu kavramlar ve yüklendikleri anlamların eğitim bilimciler tarafından araştırılmalarına yönelik çalışmalara yer verilmesi (Tez, Sempozyum, Konferans) gerekmektedir.

Geleneksel Türk Müziği, geniş bir coğrafyaya yayılmış, farklı kültürel yapıları içinde kaynaştırmış bir zenginliktir. Bu zenginlik içinde değişik tekniklerde çalınan farklı çalgıların öğretiminde, farklı yöntem ve tekniklerden faydalanılması doğaldır. Uzman kişilerce zamanla geliştirilmiş, özel teknik ve yöntemler, eğitim materyalleri olmasına rağmen bu teknik ve yöntemlerden kendileri ve yakın çevrelerinin dışındakilerin haberdar olmaması, kullanımı sona ermiş bir yaklaşımın izleri gibidir. Eğitimin ana kollarından biri olan öğretim yöntem ve tekniklerinin Geleneksel Türk Halk müziği çalgılarımızın eğitiminin tüm geleneksel yönleri ile çağdaş ve bilimsel bir eğitim anlayışına kavuşturmak, yeni stratejilerin çekinmeden ortaya konmasıyla mümkün olabilir.

Bu gün Geleneksel Türk Müziği eğitimi verilen kurumlarda çalgı eğitimi, meşk yöntemine benzer geleneksel yöntemlerle öğretiliyorsa da günümüz şartlarında bu yöntem ile verilen öğretime doğrudan Meşk "usta-çırak" ilişkisi ile öğretim yöntemi diyebilmek pek doğru olmayacaktır. Gelişen teknoloji ile bu geleneksel yöntem, birçok çıkartmalar ve birtakım ilaveler ile "Meşk" adından oldukça

uzaklaşmıştır. Nota kullanımı sayesinde eserlerin ezberletilmesinin gereksizleşmesinin yanında, kullanılan sesli ve görüntülü cihazlar, meşk'i meşk yapan "diz dize öğretim" şeklinin, özelliğini yitirmesine yol açmıştır. Bu anlamda Geleneksel Türk Müziği eğitiminde kullanılan öğretim yöntemlerinin yeniden tartışılması ve bilimsel öğretim yöntem ve teknikleri ile bağdaştırılıp, bu yeni öğretim yöntem ve tekniklerinin belirlenmesi, Geleneksel Türk Müziği öğelerinin korunması yanında, geliştirilmesine yönelik çalışmalarda da önemli destek sağlayacaktır.

Geleneksel Türk müziği eğitimi de çağdaş eğitim alanındaki gelişmelere ayak uydurmak durumundadır ve de ayak uydurma yolundadır. Bunun en önemli göstergesi, Türk Müziği eğitimi verilen konservatuarlarda gözlenmektedir. Ses ve çalgı eğitiminde Geleneksel Meşk "Usta-çırak" Yöntemi ile verildiği düşünülen eğitim sürecinde,

- Eksik kalmış birtakım teknik yönleri tamamlamak, geliştirmek için kullanılan eğitim araçları, uygulanan yıllık eğitim planları,
- Öğrencilerin bölümlerine ve seviyelerine uygun niteliklerde alıştırma, egzersiz ve eserlerin seçimi,
- Öğreticiler tarafından bu planların ve çalışmaların her yıl daha da geliştiriliyor olması,

Geleneksel Çalgılarımızın eğitiminde Geleneksel Meşk **"Usta-çırak"** ilişkisi yoluyla öğretim yönteminin çok ötesinde **"çağdaş öğretim yöntemlerinin"** belli ölçülerde uygulanıyor olduğunu göstermektedir.

Bu yaklaşımlar da Geleneksel Türk Müziği ses ve çalgı eğitimi sürecinde, çağdaş öğretim yöntem ve tekniklerinin hangi aşamalarda, nasıl kullanıldığı? sorularının cevaplandırılması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

BEHAR C. (1998). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz.** İstanbul: 1. Baskı, Alten Matbaacılık Ltd. Şti.: 13-14-137.

BÜYÜKKARAGÖZ, S.-ÇİVİ, C.(1997). Genel Öğretim Metotları. İstanbul: Öz Eğitim BasınYayın Dağitim LTD. ŞTİ.121.

DEMİREL Ö. (1996). **Genel Öğretim Yöntemleri**. Ankara: 11 USEM Yayınları: 1

ERTÜRK, S. (1993). **Eğitimde Program Geliştirme**. Ankara: 7. Baskı, Meteksan Yayınları: 8

KÜÇÜKAHMET, L.(2003) **Öğretimde Planlama ve Değerlendirme**. Ankara: İrnobel Yayın Dağıtım: 54–55–62–63.

OĞUZKAN, F.(1985). **Orta Dereceli Okullarda Öğretim (Amaç, İlke, Yöntem ve Teknikle)** Ankara: Emel Matbaacılık San. 78.

TARMAN, Süleyman. (1996). **Bekir KÜÇÜKAY' ın "Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu'nun Hedef, Hedef Davranış ve Konu Kapsamı Yönünden İncelenmesi.** Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi): 4.

TEMEL, Canan. (1993). **Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Keman Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi.** Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

UÇAN, Ali. (1988). **Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Program Geliştirme**. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 4, Sayı 1: 326.

UÇAN, Ali.(1990). **Müzik Eğitiminin Niteliği, Üç Ana Türü ve Bazı Temel Sorunları**. Orkestra Aylık Müzik Dergisi, Yıl 29, Sayı 207: 32-34-36

TÜRK HALK OYUNLARINA EŞLİK EDEN RİTM SAZLARI

Emir Cenk AYDIN

Başlangıçtan günümüze insanoğlu yaşamını sürdürebilmek için doğaya hakim olma çabası içinde olmuştur. Zor doğa koşullarını ve güçlü düşmanları alt etmek için çeşitli araçlar geliştirip korunma ve avlanmayı öğrenen insanoğlu, deneyimleri ile geliştirdiği bilgi ve yetilerini kuşaktan kuşağa aktarıyordu. İnsanoğlunun binlerce yıl süren uygarlık basamaklarını çıkışının başlangıcında, ağaç kavuğundan, mağaradan barınaklar yapıp, konar-göçerlikten yerleşik düzene geçmesi, günlük yiyecek-içecek temininden artık ürün biriktirmesi, tek başına toplama ve avlanmadan toplu avcılığa geçmesi birbirini izlemiştir. Bu dönemlerin en önemli gelişmesi hareketlerle oluşturdukları anlaşma yönteminden dille anlaşmaya başlamalarıdır. Bu uzun süreçte anlaşmak için ritm araçlarını da yaygın kullanmışlardır. Taşları, sopaları, kütükleri birbirine vurarak sesler çıkarmış ve bu sesleri kimi zaman avını korkutmak, kimi zaman düşmanını yanıltmak için, kimi zaman da bol bir avdan sonra ya da herhangi bir törende danslarına eşlik eden vazgeçilmez bir öğe olarak kabul etmişlerdir. Zamanla taşı taşa vurma veya ağacı ağaca vurma insanoğlunu tatmin etmemiş ve avladığı veya evcilleştirerek yetiştirdiği hayvanlarının derisini çeşitli boyutlarda gererek daha gür ve daha güzel sesler elde etmişlerdir. Çeşitli ritm sazları icat eden insanoğlu, bu sazlardan çıkardıkları sesleri bir düzene, sıraya, ölçüye koymaya başlayıp ilk bestelerini yapmışlardır. Bu ilkel sazların atası olarak davul kabul edilmiştir ve ilk insanların en önemli ritm sazı olmuştur. Davul bu günde ülkemizde geleneksel müziğimizin önemli bir sazıdır.

Bir mısrada, bir müzik cümlesinde kuvvetli zamanlar ile zayıf zamanların düzenli aralıklarla tekrarlanması olarak tanımlanan ritm Yunanca rhythmos (ölçülü ve düzenli hareket), Latince rhythmus sözcükleri ile ifade edilir.

Biyolojide günlük ritm, bir canlı varlığın yirmi dört saat içinde düzenli geçirdiği, tekrarladığı değişiklikler, edebiyatta şiirde ahenk, hecelerin uzunluk kısalık, açıklık kapalılık gibi özellikleri ünlüyle biten heceleri ünsüzle başlayan hecelerin, ünsüzle biten heceleri ünlüyle başlayan hecelerin takip etmesi ve veznin duraklarla bölünerek oluşturulan ahenkli şiir ve düz yazılar, fizyolojide bazı organların otonomik çalışma düzeni (kalp ritmi, solunum ritmi vb.) olarak görmekteyiz.

Günlük konuşma dilinde çok zaman vurgu veya sayı ile karıştırılan ritmi Fransiz besteci Vincent D'indy, *zaman ve mekan içinde düzen ve orantı* olarak tanımlamaktadır.

Ses dünyasında ritmin önemini belirtmek için ritme "müziğin" erkek unsuru diyenler, sesler arasında süre, şiddet ve tizlik bağlantılarını ritmin düzenlediğini vurguluyorlardı.[49] Müziğin başlangıcında, organik fonksiyonların kuralı olan ritm, vurmalı çalgıların ortaya çıkmasına yol açtı. İlkel kalmış halklar bu çalgılardan bugün de bazı fizyolojik ve psikolojik etkiler elde etmek (örneğin hipnoz haline geçmek) için yararlanırlar. Ritmli fizik çabanın düzensiz çabaya tercih edilmesinden, ortak bir çalışmayı düzene sokan şarkılar çıktı (kürek mahkumlarının, dokuma tezgahlarında çalışan işçilerin şarkıları; askeri boru ve trampetler).

[49] G.b.i.b., Meydan Larousse, c.: 10, ss.: 604-605.

Ritm, gürültüleri bir düzene sokmak gereksiniminden doğmuştur. Ritm, kuvvetli ve zayıf değişik seslerin belirli aralıklarla art arda gelmesi ile (vurgulama) veya süre değerlerinin belirli bir düzen içinde birbirlerini izlemesi ile oluşur.

İlkçağ monodilerinin yerini parti'ler arasında kesin bir zamandaşlık gerektiren çok seslilik alınca, ritmi yazı ile belirtmek için bir yol bulmak gerekli oldu; böylece "tempo" dan farklı bir kavram olan "ölçü" ortaya çıktı.

Ölçü gibi yapay olmayan, müziğin doğal bir unsuru olan ritm, kullanılan notalar aynı kalsa bile, vurguların yer değiştirmesi sonucu bir temaya bambaşka bir anlam verebilir. Örneğin. Siegfried'deki hafif ve neşeli fanfar, Tanrılar Grubunda (Die Götterdaemmerung) ölüm marşı haline gelerek trajik bir kimlik kazanmıştır.

Dans diğer performans sanatlarının tümü gibi insan doğasının bir biçimdeki dışa vurumu olduğundan ritimsiz bir dans düşünülemez. Dünya üzerinde dans tarihi boyunca sergilenmiş ve halen sergilenen tüm danslarda olduğu gibi Türk Halk Oyunlarında da vazgeçilmez iki öğe vardır. Bunlar dansçı ve ritmdir. Bu öğelerden herhangi birinin yokluğu dansın da yokluğu demektir. Dansta ritmi koruyan ve taşıyan bir ritm enstrumanı mutlaka vardır.

Türk Halk Oyunlarında ritm saz eşlik sazlarının şüphesiz en önemlisidir. Her yörede oyuncular, yöre oyunlarını icra ederken ritm saza göre veya ritm saz icracısı oyuncunun tavrı ve zamanlamasına göre performanslarını sürdürür. Oyun, süregelen devinimi içinde belli bölümlere ayrılırken genelde ritmik yapı veya ritm icrası önemli bir öğedir.

TÜRK HALK OYUNLARINA EŞLİK EDEN VURMALI SAZLARIN TANITILMASI

DAVUL

Türklerin en eski çalgıları içinde ve en çok sevileni *Davuldu*r. Bu nedenle oyunlarımızın nabzı sayılmıştır. *Davul* üzerine söylenmiş ata sözlerimiz çoğunluktadır.

Örneğin:

Davulsuz düğün köpeksiz köye *benzer*

Davulun sesi *uzaktan hoş gelir*

Davulda zurnaya hamam do kurnaya bak

Davul zurna ile adam aramaya gider

Davul görür oynar, mihrap görür ağlar gibi...

Davulun geçmişi çok eski yıllara kadar uzanmaktadır. Sümerlerde ve Asya'da belli bir yeri vardır. Eskiden sabahlara kadar davulların döğülme geleneği ve oyunları olduğu tarihi incelemelerde belgelenmektedir. Avar ve Hun Türklerinde savaşa giderlerken binlerce davulun gümbürdemesine binlerce nârâ katılarak şenlik ve savaş oyunları oynandığı ve Avrupa'ya Osmanlı Türkleri ile davulun gittiği bilinmektedir.

Davul sözcüğü, yurdumuzda çok çeşitli adlar kazanmıştır. Örneğin *Köbürge, Tuğ, Tavul, Tabıl, Meyter, Bar, Baraban* gibi.

Yine ulusumuzda çok çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Örneğin bildiri, buyruk duyurulması, toplantı bildirisi, haberleşme aracı, moral çökertme, yangın duyurusu, belli yerlerin kapanış saatinin duyurulması, lağım yerinin bulunması gibi... Ayrıca *davul* adlandırılışında da çalındığı yerlere göre adlar da kazandığı görülür. Örneğin, bir kale elde edildiği zaman (Fetih) çalınan davul *Tabl-ı Beşaret* adı ile anılır, sevinç duyurusu olarak kalede çalınır. Savaşta gece yarısı askerin yönünü bulması için çalınan davullara da *Tabl-ı Asayiş* denmektedir. Savaş başlangıcını ve duyurusunu anlatmak için çalınan davullara ise *Tabl-ı Cenk* ya da *Tabl-ı Saf* adı veriliyor. Yatsıdan sonra sur kapılarının örtüldüğünü anlatmak için çalınan davullara ise *Derbent Davulu* deniyor. Görüldüğü gibi, bu ve buna benzer daha pek çok adlandırma var. Mehter takımında kullanılan davullar ve deyimler gibi. Bu nedenle halk arasında da hem *davula* hem de *davulcuya Mehter* anlamına gelmek üzere Mehter sözcüğü kullanılmıştır. Yine Horasan yolu ile gelen bir kavim davulculuğu elinde bulundurduğundan, kendilerine *Abdal Davulcuları* dendiğini, *Mahmut Ragıp Gazimihal'in B. Haydar Sanal'ın* incelemelerine dayanarak söyleyebiliyoruz.

Davul sözcüğü, bazı Türk lehçelerinde *Fırtına, Bora* anlamına gelmektedir. *Davul* Türkçe bir sözcüktür. Araplara dayamak isteyenler görülmüşse de Arapça sözcüklerde soyu bile yok...

Davulun dış görünüşü incelendiğinde, ağaçtan bir kasnağı olduğu görülür. Bu kasnak çam, köknar ya da ıhlamur gibi ağaçlardan yapılır. Kasnak yuvarlak bir daire biçiminde olup oyun havalarında kullanılan davul tiplerinde 60 ile 90 cm. arasında büyüyüp küçülmektedir. Kasnağın enleri 50 ila 60 cm arasında oynamaktadır. Kasnağın iki tarafına deriler gerilir. Bu den köpek, dana, keçi derisi olduğu gibi, daha değişik derilerin de kullanıldığı bilinmektedir. Bu deriler önce pişirilir, (suda) ıslakken, çıkarılır, gerilir, çatlamasını önlemek için de zeytinyağı ile yağlanır. Kuruduktan sonra davula gerilir. *Davulun* üzerinde yumuşayan deriyi germek için kalın iplerden oluşan bağlar vardır. Yine kasnak üzerinde davulu asmak için kullanılan bir bağa, kaytan bağı adı verilir. Çalınışta iki adet tahtadan oluşmuş, aracı vardır. Bunlar Tokmak ve Değnek adını alırlar. Tokmak ve Değnek ardıç ve kızılcık ağacından yapılırlar. Ucu topuzlu ve arka kısmı kalınca düz bir tahtadan oluşmuş olana çomak ya da tokmak denmektedir. Düz olanın adı ise halk arasında Değnek, bazı kuruluşlarda Zipzibi, çıbık, çubuk adlarını alır. Tokmak ve zipzibinin 40 ila 60 cm uzunlukları vardır. Tokmak sağ değnek ise sol elde, *davul* boyunda asılı olarak bulunur ve sağ soldan vurmak üzere sağ elle vurulan ve çıkan sese *Düm,* sol el ile ve değnekle çıkarılan sese de *Tek* adı verilir. En kolay usul vurulan bir saz şeklidir. Oyun havalarımızın eksilmez sazı, pek çok yerlerde kullanılmaktadır.

Davullar büyük ve küçük olarak da kullanılmaktadır Büyükleri Kös ya da *Kûs, Köbürge, Tuğ, Kûs-i Hakani, Kûs-i şahi* gibi daha pek çok çeşit adlandırma ile Mehterhanede kullanılmaktadır. (B. Haydar Sanal'ın Mehter Musikisi adlı eserinde çok geniş, bilgi bulunmaktadır). Kös adı verilen büyük *davulun* altı, madeni ve büyük bir kase biçimindedir. Bu kase bakırdan yapılarak deve ve fil derisi gerilip, üstü yuvarlak olarak bırakılan ağır ve büyük olduğundan taşınamayan bir davul türüdür. Daha küçükleri at üzerinde de taşınabilmektedir. Tarihte büyük boylarının fil ve develer üzerinde taşındığını ve adına da Deve Kösü, *Fil Kösü* dendiğini görüyoruz. Yaklaşık

olarak yumurtanın tam ortasından kesilip iki eşit bölüme ayrılmış olduğu, anlatımı kolaylaştırmak için kullanılabilir. *Davulun* iki yüzü gibi Köste de iki ayrı *davul* halinde iki yüz, saklı tutulmaktadır. Ancak ikisi de tokmakla dövülerek çalınır. Zipzibi yoktur. Hayvan üzerinde taşınırken, kuşkusuz birinin sağa, birinin sola yüklenerek denge kurulduğu anlaşılmalıdır. Bayramlarda, eğlence başlangıcında, düğün açılışlarında, elçi karşılayışlarda, kazanma bildirilerinde, zafer ve fetih duyurularında, göçlerde, savaş, seferinde çalınmaları geleneği olduğu, tarihten anlaşılmaktadır.

Bunların halkoyunlarında kullanılmadığını, ancak küçük türlerinin bunlara benzediği için bu açıklamayı bildirmek zorunluluğu duyulmuştur.

Kösün küçültülerek ufacık biçimlerde yapılmasına *Nakkare* adı verildiğini görüyoruz. Bu nakkarelere Tekke müziğinde *Kudüm denmektedir.* Mehterhanede ise bunların adı çifte *Nara'dır. Çifte nara,* kudümün başka bir adıdır. Tekli ve ikili olabilir. Orta büyüklükte kabin arasına deri geçirilerek iki küçük değnekle çalınır. Tek olanlarını, Rufai tekkeleri, çift olanlarını Mevlevi tekkeleri kullanmaktadır. Azerbaycan'da ise *Koşa Dumbul,* Kastamonu yöresinde ise çifte dümbelek adı verilir. Bunlarda küçük bakir kaseciklerin üzeri deri ile örtülür, kösteki gibi iki tanedir. Ancak tokmakla değil, değneklerle çalınır. Daha sonraları bu da geliştirilerek bir tanesi büyük bir tanesi küçük olarak kullanılmıştır. Büyüğü kalın kaba, küçüğü tiz ses verir; yani büyüğü *düm,* küçüğü *tek* sesini verir. Bele bağlanarak çalınan biçimleri olduğu gibi, oturarak kös gibi çalınan türleri de görülür. Büyük olan çalınışta sağ yönde bulunur. Küçük ise solda bulunur. Bunların da çifte *nara* adı altında savaş sevinçlerinde, gemi alınmasında, cura zurna ile birlikte eğlencelerde, oyunda özel yeri bulunduğunu da görüyoruz. Bunların büyük şekillerine *Tabılbaz* adı verilir. Tabılbaz'lar da av, göç ve savaşta kullanılmıştır. Oyun topluluklarımızda da çift *dümbek* adı ile anılır. Çift Dümbek'e bazı yerlerde de dü*mbelek,* ya da Dümtek, *Dümbek* gibi adlar verilir.

Bilindiği gibi eski çağın insanlarında da birtakım korku ve inanışların etkisi sürmekteymiş. Yaşamlarını çeşitli törenlerle sürdürmek isteği kendilerini birtakım ayinlere taşımıştır. Ayinlerin de baş çalgısı kuşkusuz *davuldur.* Geçmişte kurt, köpek derilerini toprak altında çürümeye bırakarak bir çeşit (tabaklama) yapıldığı, bu derilerden yapılan davulların daha sonraları ceylan, keçi, koyun derilerine döndüğü de görülmektedir. Bugün dahi, toprağa gömmekle davul derisi yapan bazı yöreler vardır. Bu tip derilerin daha dayanıklı olduğu, çatlamasının geç olduğu da söylenir.

DEF - TEF

5 ila 8 cm eninde bir kasnaktan oluşan ve üstünün bir tarafı deri ile kaplı olan, daire çapı 20 ila 60 cm arasında değişen kasnak üzerinde delikleri bulunan zilli ya da zilsiz kullanılan bir çalgı türüdür. Bu türe Anadolu'da acem yada acam derler. Bunlar daha çok fasılda türkü yakıcı kadınların ellerinde çengilerde kullanılan teflerdir. Fasılda kullanıldığında *Hanende Tefi* adını alır. Bunlar, kasnak üstleri süslü, altın ve gümüş olanları geçmişte görülmüştür. Bunlar da *zilli* teflerdir. Kasnak üzerinde çapı ne olursa olsun bir yıldız çizilir, yıldızın ucuna gelen 5 nokta enlemesine kasnağın üzerinde oyuk olarak açılır. İkişer çiftten 5 çift yuvarlak ziller bu oyukların içersine geçirilir; kasnak kenarından geçirilmiş bir mille boşlukta sallanarak ses çıkarması sağlanır. *Def* sol el ile alttan tutulur, vücuda paralel olarak dik bir şekilde tutulup, sağ el ile kuvvetli ve

bağımsız vuruşlar yapılır. Kasnak da ıhlamur, çam, köknar ağacından seçilir. Derisi gövlez adı verdikleri köpek yavrusunun derisidir. Ya da süt danası yeğ tutulur. Kadınlar hem çalar, hem oynar, hem türkü söyler, hem de türküleri def ile yakarlar. Kadın oyunlarının, çengi ve köçek oyunlarının eksilmez bir çalgısıdır. Azerbaycan'da *def*'in adı *Kabal*'dır. Kars-kafkas oyunlarında, nanaylarda, leylimlerde ve çengi oyunlarında yaygınlığı bugün bile sürdürülmektedir.

PANDİLLİ

Ortaoyununda *tef* anlamına kullanılır. *Pandilli Havası* ise, *tef* eşliğinde söylenen türkü ve şarkılara denir.

KAŞIK

Ağaçtan yapı1mış tahta kaşıkların Türk folklorunda önemli bir yeri vardır. Konya ve Silifke yöreleri başta olmak üzere tüm kaşık oyunları yörelerinde halk oyunlarında oyuncular ellerine çift olarak almış oldukları kaşıkları avuçlarının içinde kaşıkların sırtlarını müziğin ritmine göre birbirine vurdurarak, oyuna hareket ve canlılık kazandırırlar.

DAİRE

Yuvarlak bir kasnağa geçirilmiş demirden ibaret ve el ile çalınır musiki aletine *Daire* adı verilir. *Def* de o manayadır. *Def* çalanlara da *Dairezen* denir. Evliya Çelebi'ye göre ise Sazendelerin bu *daire*zenleri olmasa, rakkası bozulmuş saat gibi fasılları da herc-ü merc olur. Fasıllarına nizam ve intizam veren usulbent dairezenlerdir.

Köçek ve çengi oyunlarında def çalanların çok önemli bir yeri olduğu ve yöneticiliği elinde bulundurduğu, bazı yörelerde ise kadın eğlencelerinin tek sazı olduğu, yaratıcı, bulucu, kurucu ve yöneticilik aracı olduğu açıklanmıştır. *Daire* adı verilen büyük teflerde zil bulunmaz yalnız kasnak ve deri bulunmaktadır. Deri seçimi defteki gibidir. Daha çok büyük balık derileri yeğ tutulmaktadır.

BENDiR

Şekil olarak Defe benzemekle beraber, deften daha büyük (40 - 50 cm. çapında) ve kenarında defte olduğu gibi ziller bulunmaz. Kasnağın bir yüzüne ince deriler gerilir. Derinin altına, deriye temas ve kasnağa çap teşkil edecek şekilde kiriş tel gerilir. Deriye temas eden bu tel BENDİR'den çıkan kuru ve tok sese hafif cızırtı vererek bu sesin zikreden insan sesiyle kaynaşmasını sağlar ve zikre ayrı bir hava verir. Bazı Bendirlerde tel yerine kasnağa tespit edilmiş zincirlere rastlanır. Bazılarında ise ne tel, ne de zincir bulunur. Sadece kasnak ve deriden ibarettir. Bendir, Dini musikimizde kullanılan vurmalı sazlarımızdandır.

Bendir'e aynı zamanda MAZHAR adı da verilir.

Kasnağı kolayca tutmak için bir oyuk açılır. Açılan bu oyuktan sol el yardımı ile kasnak sıkıca kavranır ve sağ ve sol elin parmak uçları ile vurularak çalınır.

DARBUKA

Usul ve ritm çalgılarından biridir. Bunlar çoğu kez madeni bakır, pirinç agaç ve topraktan yapılır. Bunlara çeşitli adlar verilir, madenden yapılmış olanlarına *Darbuka,* topraktan yapılmış, olanlarına *Dümbelek* ya da *çömIek,* bazı yörelerde küpün üstüne deri gerildiği için adına *Küp*, bazı yörelerde de söyleyişten ötürü *Daruka* gibi adlar verilmiştir.

Deri gerilen bir yüzü vardır. Bir daire biçimindedir. Sesin çıktığı kesim daha dar bir daire biçimindedir. İki uç arasında da dar bir boğaz vardır. Deri olarak keçi, balık, köpek, süt danası derileri kullanılmıştır. Yaygın ve çalınışı kolay olduğundan kadınlar arasında tutunmuştur.

Dümbelek, darbuka ile aynı olduğu halde, ses bakımından değişik bir renge sahiptir. Bu dibi çıkarılmış bir çömlek üzerine deri gerilmesiyle mümkündür. Bazen sıkıştırılarak da yapılmıştır. Bazen de yapıştırılır. Derinin çemberlenmesi ile yapılanlar da vardır. İçi sırlanır ve cilalanır. Deriler darbukadaki gibi kullanılır. Çalınışı kucakta, diz arasında boyna asılmak yoluyla yapılmaktadır. Kucakta çalınış şekli de vardır. *Darbuka,* sol baldır üzerine yere yan bir şekilde oturtulur. Sol el avuç içi kasnak üzerine konulur, yüzük parmağı ile *"tek"* vuruşları yapılır. Sağ el kuvvetli vuruşlar için bağımsızdır. *Düm* vuruşları sağ elle yapılır. Usta darbukacılar bunu belli bir sese de akord edebiliyorlar. Akordu ısıtmakla, su sürmekle**,** mumla ve daha çeşitli şekillerde, örneğin ovuşturmakla sağlamaktadır. Turk halk oyunlarında daha çok görülen çalış biçimi, oyunlarda biraz irice bir darbukanın veya dümbeleğin iki diz arasına sıkıştırılarak deri kısmı üste gelmek şeklinde iki elin tüm parmakları ile sopa gibi vurularak çalınan biçimidir. Darbuka özellikle Trakya, Edirne ve Kırklareli yöreleri ile İzmir yöresinde çokça çalınır. Guneydogu Anadolu bölgesinde, oturak alemlerinde, ince saz takımlarının değişmez ritm aletleri zilli tef ve darbukadır. Turşu küpüne benzer olanlarına da *küp* adı verildiği görülmektedir.

Darbuka gereksinmesi duyan kadınlarımızın da bu çalgıyı bulamamasından dolayı normal su güğümlerini tersine çevirerek, ya da kazanları yine tersine çevirmek suretiyle, dövdükleri, adına *Güğüm Dövmek,* deyiminin kullanıldığını görüyoruz. Erkeklerde ise darbuka bulunmadığı zaman eldeki çeşitli aletlerin rakı şişelerine ya da şarap şişelerine vurulmak suretiyle ses çıkardıkları, buna da *Şişe Dövme* deyiminin kullanıldığını görüyoruz.

DÜMBELEK (Dömbelek)

Çifte nakkarenin eski İstanbul halkı dilindeki yansıtmalı adıydı. Nice yurt semtlerinde böyle denirse de, çifte çanaklıları pek azalmıştır. Ege köy düğünlerinde kadın "dümbelekçiler" türküye tartım tutmada çalarlar: mesela dokuz aksağını tarifte

"dümbül, dümbül, dümbül, dümbüldek" derler ki, 9 eder. Buna dümbek diyen aynı yöreden köylerde vardır. Sazın kabı çanak biçimindedir. Yani topraktan pişirilmiştir. Ağız kısmına deri veya işkembe de gerilir. Gerilme tarzı kudümde olduğu gibi kaytan veya sırımlar ile yapılır. Dümbeleğe Anadolu'nun bazı yerlerinde debelek, debildek, deblek, deplek ve devlek gibi adlar da kullanılır.

KÜP

Anadolu'nun bir çok yerinde dümbeleğe verilen bir isim olup, kadınlara mahsuz bir sazdır. Küpler topraktan yapılıp, içi cilalıdır. Ağzına, kursak veya köpek derisi gerilir. Düğünlerde kadınların türkülerine refakat ettiği gibi diğer sazlara da eşlik edebilir.

DEBLEK

Yörük ve Güneyde yaşayan bütün Türkmen kadınlarının yegane çalgısıdır. Testi toprağından darbuka şeklinde yapılır. Üzerine ince hayvan derisi veya işkembe gerilir. Darbukadan farkı derinin altına çapraz olarak iki ip gerilir. Bazen bu iplere küçük zillerde takılır ve parmak uçlarıyla müziğin ritmine göre vurularak çalınır.

DAVULBAZ

Buna davlumbaz da derler. Küçük bir davuldur. Bu davul şimdi kullanılmamaktadır. Davulbaz bir saz olmaktan ziyade bir ilan ve uyarı vasıtasıdır. Aşiret kavgalarında, mühim vakalarda köy ve oba halkını davet için bu alet çalınırdı.

Davulbazın eskiden kullanıldığına dair halk türküleri arasında kayıtları tesadüf olunur.

Torosların Maraş taraflarına doğru Türkmen oymaklarında hep bilinen şu ünlü halk Ahmet Şükrü merhum derleyip yayınlamış....

Kalktı göç eyledi Afşar illeri

Ağır ağır giden iller bizimdir

Arap atlar yakın eyler ırağı

Yüce dağlar aşan yollar bizimdir.

Belimizde kılıcımız kirmanı

Taşı deler mızrağımın temreni

Hakkımızda devlet etmiş fermanı

Ferman padişahımın, dağlar bizimdir.

DADALOĞLU, yarın kavga kurulur.

Öter tüfenk, DAVULBAZLAR vurulur

Nice koç yiğitler yire serilür

Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir.

Anadolu'da "dabımlaz" ve "dabınbaz" sözlenişleri de tespit edilmiştir.

KÖS (Kus)

Türk Musikisinde en önemli vurmalı sazdır. Askeri Musikide, Mehterhane-i Hakanide kullanılmıştır. "Kus-i hakaanı" anılır, çalana Farsça "kusi" ve kuszen, Türkçe KÖSÇÜ denilir.

Kudüm'e benzer ve ondan çok büyüktür. Kudüm gibi bakırdan yapılmış yarım yumurta şeklinde, iki gövdeden (büyük kase) o1uşur, üst kısımlarına kalın deve derileri gerilir. Batlıların kullanmakta oldukları Tinballerin atasıdır.

Kösler, çap ve derinlikleri 90 ile 150 cm. arasında değişen, dev davullardır. At, deve ve fil gibi hayvanların sırtlarına çift olarak yerleştirilir ve aynı hayvana kösçüde biner. Büyük tokmakları ile usulüne göre vurarak çalınır.

Askeri Müzede Kanuni'nin 1566 Sigetver seferinde kullanılan bir fil kösü130 cm. çapında ve 127 cm. yüksekliğindedir. Köslerin en küçükleri at ve katırlara yüklenenleridir. Deve kösü daha büyüktür. En büyükleri ise, filleri için yapılanlarıdır.

Kösler, haşmetli görünüşleri, dağları inleten sesleriyle, Osmanlı Türk ordusunun maneviyatını yükselten ve düşmanınkini perişan eden bir aletti. Kösleri gören Avrupalılar hayretlerini, seslerini duyanlar ise daima korkularını belirtmişlerdir.

Bin yılı aşkın bir maziye sahip olan "KÖS" savaşçı bir millet olan Türklerden varolmuştur.

ÇALPARA (Çalpare)

Türk musikisinde usul vurma aleti. Dört parça sert ağaçtan yapı1mış, ikisi bir elin, diğer ikisi de diğer elin avuçları içerisine alınıp müziğin ritmine göre birbirlerine vurularak çalınır. Çengi ve köçekler kalmadığı için şimdi görülmüyor. Eskiden çok revaçtaydı. Çalparanın yerini şimdi her iki elin parmaklarına takılan 2 çift "zil" almıştır. Çarpare, Rakkas ve Rakkase olmadan sadece sazla icra edilen oyun havalarında da hanendelerden biri tarafından çalınmıştır. Ancak hanendeler tekniğini oyuncular gibi

bilmedikleri için; avuç arasında vurmamışlar, ucuna uzun bir sap takmak suretiyle, dizlere vurarak kullanmışlardır. Bu suretle saplı tek çift veya iki çift çarpare oyun havalarında çalınmıştır. Buna benzer şekilde tahtadan yapılmış maşanın iki ucuna karşılıklı ziller tutturularak saplı çarpare gibi icra edilen **"ZiLLi MAŞA"** larda yapılmıştır. Çarpare Türk Halk Musikisinde kullanılmış ve "maşa" "şakşak" yahut Çalpara (çalpare) denmiştir. Çalparenin çok değişik şekilleri birçok ülkede görülmektedir. İran musikisinde de revaçtaydı, onlardan Araplara, Araplardan da İspanyollara geçip **"KESTANYET"** şeklini almıştır. Çalpara Ata sözlerimizi de geçmiştir. "Çalparasız oynama", "eteği çalpara tutmak", "çok sevinçli olmak" demektir.

TÜRK HALK MÜZİĞİ ANA ÇALGISI BAĞLAMA'NIN ÇOKSESLİLİKTEKİ KONUMU ve İŞLEVİ

Yılmaz AYDIN[*]

HALK MÜZİĞİNİN KISA TANIMLAMASI

Halk müziklerinin asıl kaynakları kırsal alanlardır. Kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar gelen halk müzikleri anonimdir ve büyük ölçüde şiirle beslenmiştir. Kırsal yaşam, doğa, toplumsal olaylar ve aşk, halk müziğinin başlıca esin kaynaklarıdır. Halk müziğinin başta gelen özellikleri; Yüzyıllar boyunca yaşaması nedeniyle "süreklilik" içermesi, kuşaktan kuşağa aktarılırken sözler ve melodinin değişmesi nedeniyle "değişim" ve halk katmanları arasında kabul görülmesi nedeniyle "gelenekselleşme" şeklinde sıralanabilir. Halk müziğinin oluşumunda ve icrasında, elinde elinde sazı ile diyar diyar dolaşan gezgin halk ozanlarının katkıları büyüktür. Dünyanın her ülkesinde köklü geleneklere sahip olan halk müzikleri, çeşitli özgün halk çalgılarıyla icra edilmektedirler. Ülkemizde halk şarkılarına "türkü" denmekte ve başlıca eşlik sazı olarak "bağlama" kullanılmaktadır *(Say, 2001)*.

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE ANA ÇALGI OLARAK "BAĞLAMA"

Türk Halk Müziği'nde "Ana Çalgı" olarak nitelenen bağlamanın atası kopuzdur. Anadolu'da 17. Yüzyıldan itibaren, kopuz adı bağlamaya dönüşmüştür. Bağlama telli bir çalgıdır, tezene (mızrap) ile çalınır. Ses genişliği ortalama 2 oktavdır, genel olarak 3+2+2 düzeninde 7 tellidir. Değişik boyutlarda ve ses yapılarındaki bağlama çeşitleri kendi aralarında bir aile oluştururlar. Bağlama ailesi büyükten küçüğe doğru bir sıralama içinde; Meydan Sazı, Divan Sazı, Çöğür, Bağlama, Bozuk, Tanbura, Cura Bağlama, İkitelli ve Bulgari'den oluşur. Ortalama 40 cm tekne boyu olan, uzun saplı, orta boyda bağlama ülkemizde en yaygın olanıdır.

BAĞLAMA'NIN ÇOKSESLİLİKTEKİ KONUMU ve İŞLEVİ

Bağlamalar halk türkülerini icra etmenin dışında, çoksesli çalışmalar içinde de yer alabilirler. Örneğin; iki ya da daha çok bağlama ile veya diğer halk çalgılarıyla birlikte çoksesli çalışmalar yapılabileceği gibi, çoksesli eserler icra eden gruplarda ve orkestralarda solist çalgı olarak da yer alabilecek özelliklere sahiptirler. Göğüs teknesi ve sap üzerinde altta, ortada, üstte yer alan telleriyle üç farklı ses çıkaran bağlama, bu haliyle bile monoton da olsa, bir tür çokseslilik oluşturabilmektedir.

Fakat, bağlamanın tampere çalgılardan oluşan bir grup veya orkestra içinde yer alan çalgılarla işlevini uyum içinde yerine getirebilmesi için, bir aktarımlı saz olarak ele alınması ve partisyon içindeki konumu ve değiştirici işaretlerin de buna göre düzenlenmesi gerekmektedir. Tekne boyu 40cm. olan uzun saplı bir bağlama en uygun bir şekilde akort edildiğinde, alt -*la*- teli, piyanodaki -*la*- sesine göre ikises tonu (büyük üçlü aralığı) tiz duyulmaktadır. İki farklı çalgının -*la*- sesleri

[*] Doç.Dr.Devlet Konservatuvarı Müdürü, Anıtpark Yerleşkesi –İzmit aydiny@kou.edu.tr

aynı sesi vermediğinden, bu durumda bağlama aktarımlı çalgı konumuna girmektedir. Aksi takdirde bağlamanın alttaki -*la*- teli, piyanodaki -la- sesiyle aynı ses tonunu veremeyecek ve ortak çalışmalar da mümkün olamayacaktır. Bundan dolayı, bağlama tampere sazlarla birlikte yapılacak çoksesli çalışmalarda, aktarımlı bir saz olarak ele alınarak, ikises tonu (büyük üçlü aralığı) daha tiz akort edilmelidir. Daha açık anlatımla; bağlama, her zaman alttaki -*la*- teli, piyanoya göre -*do diyez*- olarak duyulacak şekilde akortlanmalıdır. Diğer teller de akort edildiğinde, üstten itibaren kendi içinde *sol-re-la* olarak nitelenen boş teller, *si - fa# - do#* seslerine dönüşmüş olacaktır. Böylelikle bağlama, tampere çalgılarla -*do diyez*- notasında buluşarak çokseslilik içinde sorunsuz olarak yer alabilecektir.

Makamsal yapıda bir örnek verilecek olursa; *si - fa# - do#* seslerine göre akortlanmış bir bağlama, -*la*- aktarımlı Hicaz makamında çalınacak bir parçada, tampere çalgının -*la*- sesinde buluşmuş olur.

Bağlamalar çokseslilik çalışmaları içinde, kendi içlerinde de başarılı olabilirler. Bu bağlamda iki ya da daha fazla bağlama kendi aralarında, halk müziği karakterinde yazılmış bir düet veya büyük boyutlu parçalar çalabilirler. Böyle bir çokseslilikte; genellikle *küçük ikili - büyük ikili, tam dörtlü - artık dörtlü, beşli* ve *sekizli* aralıkların oluşturduğu akorsal yapılar ortaya çıkar. Bu akorsal yapılar aynı zamanda çoksesli Türk müziğinin de temel aralıklarıdır.

BAĞLAMA'NIN ÇOKSESLİLİKTE YER ALDIĞI SOMUT ÖRNEKLER

Çoksesli eserler icra eden oda orkestraları ya da senfonik orkestralar içinde piyano, keman, viyola, viyolonsel, flüt, obua gibi, bağlamalar da solist olarak yer alabilirler. Buna ülkemizden verilecek en iyi örneklerden biri, 1997 yılında Cengiz Özdemir'in düzenlemesini yaptığı, Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak'ın da katkıda bulunduğu "Üç Bağlama ve Orkestra için Konçertino" adlı eserdir. Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi üç bağlama ustasının bir senfonik orkestra içinde solist olarak yer aldığı bu eserin ilk seslendirilişi, 9 Eylül 1997 yılında Şef Betin Güneş yönetiminde, benimde o yıllarda keman üyesi olarak yer aldığım Köln Senfoni Orkestrası tarafından Almanya'da Köln Flarmoni Salonu'nda gerçekleştirilmiştir *(9 Eylül 1997 tarihli adı geçen konserin programı).*

Eser aynı yıl içinde, yine aynı kadro ve orkestra ile 15 Kasım 1997'de Fransa – Strasbourg'da ve ardından İstanbul'da seslendirilmiş ve her üç ülkede de büyük yankılar uyandırmıştır. Eserin o günlerde CD kaydı da yapılarak piyasaya sürülmüştür.

Bağlamanın çokseslilikteki konumu ile ilgili olarak, yukarıda verdiğim örneğin dışında, hem sempozyum hem de başka bir örnek vermek için "İki Bağlama İçin" başlıklı bir eser besteledim. *Moderato, Andante* ve *Allegro* bölümlerinden oluşan bu kısa eserde Karcığar ve Hicaz makamları yer almaktadır. Çokseslilliği oluşturan akorsal yapıları, küçük ikili-büyük ikili, tam dörtlü-artık dörtlü, beşli ve sekizli aralıklar oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmacı ve Öğr. Üyesi Yrd.Doç.Dr. Mehmet Ali Özdemir, kurduğu Halk Çalgıları Orkestrası ile çoksesli

çalışmalar yapmakta ve icra etmektedir. Erdal Tuğcular ve birçok araştırmacı akademisyen de benzer çalışmalar içindedir.

Sonuç olarak; Bağlamalar artık çoksesli çalışmalar içinde yer almaktadırlar. Bunu kendi aralarında gerçekleştirdikleri gibi; diğer halk çalgılarıyla birlikte, çoksesli eserler icra eden gruplarda ve orkestralarda solist çalgı olarak da gerçekleştirmişlerdir.

KAYNAKÇA

SAY, Ahmet: "Müziğin Kitabı", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2006, 3. Basım, s.219-246.

9 Eylül 1997 tarihli adı geçen konserin programı.

İKİ BAĞLAMA İÇİN

Yılmaz AYDIN



M.Ali

2


Andante
Bağ 1
Bağ 2
Bağ 1
Bağ 2
Allegro
Bağ 1
Bağ 2
Bağ 1
Bağ 2
Bağ 1
D.C. al Coda
Bağ 2
D.C. al Coda

İKİ BAĞLAMA İÇİN

Yılmaz AYDIN



M.Ali

2

Andante



Allegro



Traditional Musical Instruments of Bosnia and Herzegovina

Denis BAŠIĆ[*]

Abstract

In this paper I present the traditional musical instruments of Bosnia and Herzegovina. After defining the essential terms used in the paper, like "musical instrument," "traditional," and "folk" and after discussing some basic methodological issues, based on the classical Sachs-Hornbostel system of musical instrument classification devised by Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) and Curt Sachs (1881-1959) I explore the representatives of the four major kinds of instruments (ideophones, membranophones, aerophones, and chordophone) that are to different extents still present in the country. In the process I refer to the possible origin of the instruments. In the multi-media presentation on which this paper is based, I give audio and visual samples of most instruments discussed. By this opportunity I would like to state that in writing this paper I became very indebted and grateful to my Sarajevo colleagues Aiša Softić and Tamara Karača-Beljak.

ON TERMINOLOGY

What is a *musical instrument*?

Many would not agree what all could be considered a musical instrument. For instance, should we consider children toys like rattles a musical instrument. It does produce sound. However, is it sophisticated enough to be put on the same level like, say, a piano? I would answer this question positively. Therefore, by a ***musical*** **instrument** I consider any device or object that humans use to produce sound and music by blowing, plucking, striking, rubbing or shaking.

What is *traditiona*l?

The next question about many ethnomusicologists and anthropologists would not agree is what makes a musical instrument a ***traditional*** instrument. Is, for instance, the synthesizer now a traditional folk instrument, for it has been used massively by a great many people to perform some traditional music? This question is complex as well and for the purposes of this paper, I am defining the phrase the traditional musical instrument in the following ways:

• ***Traditional*** **musical instrument** is any instrument used in *folk* music to accompany singing or *folk* dancing.

• ***Traditional*** **musical instrument** is utilized in different manifestations of *folk* culture, even if it was made in a factory or is brought over from a different ethnic group.

• ***Traditional*** **musical instruments** can be used in rituals as well, alongside their usage for entertainment.

• According to Cvjetko Rihtman,[50] ***traditional folk*** **musical instruments** are any and all of those sound producing devices used in a nation's traditional practice. Thus,

[*] a paper presented by , Ph.D.c. University of Washington in Seattle, USA

these instruments would include anything from children toys to very sophisticated factory-made or artisan-made *folk* instruments.

What is *folk*?

In the previous definitions, the term ***folk*** has often been evoked. However, the term folk by itself is not as clear as it may seem at the first site. Around the world people use it very differently and, for example, in the USA folklorists, choreologists, folk musicians and dancers do not agree among themselves what music and dances could and should be classified as ***folk***. Let us check some renown sources what they say in this regard.

• According to the Encyclopædia Britannica[51], ***folk music*** is any type of traditional and generally rural music that originally was passed down through families and other small social groups.

• Typically, ***folk music***, like folk literature, lives in oral tradition; it is learned through hearing rather than reading.

• It is functional in the sense that it is associated with other activities, and it is primarily rural in origin. The usefulness of the concept varies from culture to culture, but it is most convenient as a designation of a type of music of Europe and the Americas.

• In the Near and Middle East, including the Balkans, the term ***folk music*** also includes the traditional urban music.

As to ***folk dances***, once again,

• According to the Encyclopædia Britannica, ***folk dance*** is generally, a traditional, secular, recreational dance characteristic of a regional, ethnic, or national group.

• As thus defined, the term is applicable to a variety of dance traditions in the European world but is not so appropriate among peoples whose dances constitute an integral part of communal ritual, as in many parts of Africa, or in cultures where the dances continue to have a religious content, as in many parts of India and Asia. For such ***religious dances***, the term ***ritual dance*** or ethnic dance is increasingly used, but precise distinctions remain a subject of scholarly debate.

• In the Balkans, Anatolia, Near and Middle East, the term ***ritual dance*** seems to be appropriate, for instance, if we are talking about the Mawlawi semaa's that include music and corporeal movements.

Spatial and historical orientation

To be able to understand the possible influences on the Bosnian-Herzegovinan

[50] Cvjetko Rihtman, Orijentalni uticaji u tradicionalnoj muzici BiH in *Narodno stvaralaštvo*, Folklor, XXI, (Belgrade, 1982)
[51] Articles "Folk music" and "Folk dance" in *Encyclopedia Britannica On-Line*

musical instruments, we have to position the country in the space and time. A quick historical and demographical picture of the modern-day Bosnian territories could be presented in the following way:

In the 2nd millennium B.C.E. the most important event on the Bosnian-Herzegovinan territories was the formation of the new people - the Illyrians[52] who are believed to be direct ancestors of today's Albanians.[53] The Illyrians included a great many culturally very diverse groups.[54] They were the sole population in the area until the 4th century B.C.E., when the first Greek colonies started being established on the Adriatic coast and islands and when the Celts attacked the area. In the 3rd century B.C.E. the Romans, as well, appear on the historical scene of the Balkans gradually conquering the Illyrian kingdom and integrating it into their empire. New immigrants arrived in the area mostly from what is today's Italy, but also from Africa, Spain, Gaul, Germany, Greece, Asia Minor, Syria, Palestine, and Egypt. From the 3rd to the 7th century C.E. several "Barbarian" peoples penetrated deep into the Roman Empire bringing some new genes. These included peoples who plundered and settled in the area of today's Bosnia and Herzegovina. The first were Goths who arrived in the 3rd century C.E. and established a kingdom in modern Italy and Dalmatia. After the Goths, in the 4th and 5th century C.E. Huns and Alans penetrated into the area. Finally, in 602 C.E. Slavs and Avars[55] crossed the Sava river and entered the territory of today's Bosnia and Herzegovina.

[52] Enver Imamović, "Prostor Bosne i Hercegovine u prethistoriji i antici" in Enver Immović et al. eds. *Bosna i Hercegovina od najstarijih vremena do Drugog svjetskog rata* (Sarajevo : Bosanski kulturni centar, 1998), p. 18

[53] Some scholars, like Vladimir Georgiev, doubt that Illyrians were the ancestors of modern Albanians. He sees the Albanian language as semi-Romanized Dacian-Moesian language, i.e. as historically related to Romanian. See:
Vladimir Georgiev, "The Genesis of the Balkan peoples" in *Slavonic and East European Review*, 44, (July 1966), pp. 285-297;
On the other hand, the direct lineage between the Illyrians and Albanians is advocated, for instance, in:
Zef Mirdita, "Neki aspekti pitanja o ilirskoj osnovi albanskog etnosa" in Alojz Benac ed. *Simpozijum : Predslavenski etnički elementi na Balkanu u etnogenezi Južnih Slovena : održan 24-26. oktobra 1968. u Mostaru* (Sarajevo : Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1969), pp. 157-167

[54] In this study I am using the term Illyrian as the Roman sources use it, i.e., referring to the ancient pre-Roman population of the Western and Central Balkans. Many scholars believe that the term "Illyrians" actually includes many culturally very diverse groups. See:
Aleksandar Stipčević, *The Illyians : History and Culture*, translated by Stojana Čulić Burton (Park Ridge, NJ : Noyes Press, 1977), p. 16

[55] Besides Slavs, Avars seem to be the people who had a relatively greater political and genetic impact on the region in the early medieval period. Avars are considered to be a Turkic people from Central Asia. They were driven westward to Europe in the 550's and 560's by the Göktürks, the ancestors of Seljuk Turks.

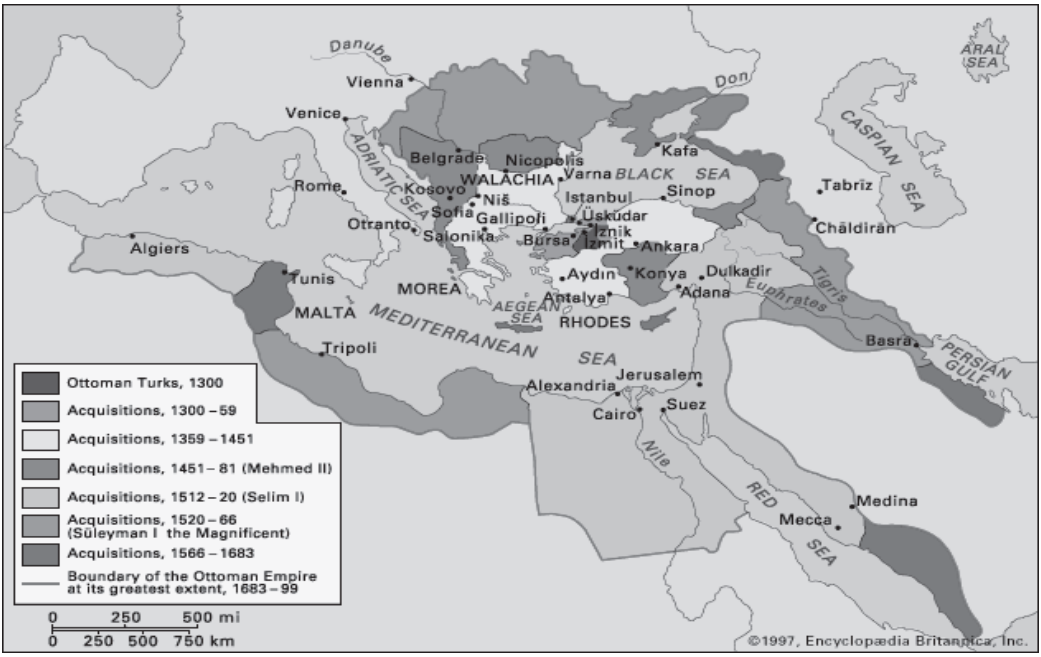


Map 1 : Lands South of the Danube during the Roman era

In the late medieval period the demographic picture of Bosnia became even richer with Vlach and Saxon immigrants.[56] After the Ottoman conquest of Bosnia in 1463 and Herzegovina in 1482, a smaller number of Turks, Jews, Roma, and other subjects of the Ottoman Empire, as well as another strong wave of Vlachs came to live in the area. When the Ottoman Empire started losing her territories at the end of the 17th century, thousands of Muslims from Hungary, Srijem, Slavonia, Croatia, Dalmatia, and later in the 19th and 20th centuries from Serbia, and Montenegro as well, sought refuge in the Bosnian eyalet.[57]

[56] For more on Saxon miners in the medieval Bosnia, see, for instance,
Enver Redžić ed., *Društvo i privreda srednjovjekovne bosanske države*, Prilozi za istoriju BiH I, ANUBiH Posebna izdanja, knjiga LXXIX, (Sarajevo : ANUBiH, 1987), pp. 59-62, 102, 146-147

[57] While Džaja and Malcolm indicate that 136,000 Muslim refugees migrated to Bosnia in the end of the 17th century, Pelidija believes that only a portion of them permanently remained in Bosnia and that a large number of them moved to the other Ottoman provinces. See,
Noel Malcolm, *Bosnia : A Short History*, 2nd edition (New York : New York University Press, 1996), p. 83-84
Srećko Džaja, *Konfesionalität und Nationalität Bosniens und der Herzegowina : Voremanzipatorische Phase 1463 – 1804*, (Munich : R. Oldenbourg Verlag, 1984), p. 81
Enes Pelidija, *Bosanski ejalet od Karlovačkog do Požarevačkog mira 1699-1718*, (Sarajevo : Veselin Masleša, 1989), p. 50



Map 2 : Ottoman Empire toward the end of the 17th century



Map 3 : The Bosnian Pashadom toward the end of the 17th century

On methodology

The usual sources to study traditional musical instruments are folk gatherings, museum collections, chronicles, travelogues, epic and lyric poems, and narratives.

1. Thus, for instance, from a Bosnian folk narrative we learn that,
• According to the story the wolf says, "Oj, diplice, moj puni trbuščiću, a trubice moj gladni repiću." "Hey, sweet diple - my full stomach, and trumpet - my hungry tail!"
• People say that wolf prefers diple over trumpet. While shepherd is playing diple, his head is lightly bent down. Thus, he cannot see well his surroundings and there is a chance for the wolf to grab a sheep.

• On the other side, while the shepherd plays trumpet, his head is raised up and can see far. Thus, he could also see the wolf approaching his herd. That is why the wolf does not like trumpet.

2. Also, from a sevdalinka (Bosnian love song) we also learn that

• "...Because he cannot pass the Sarajevo streets, their corners and windows covered in grids, filled with young men and maidens,

Because of the šargija of Porčin Alija,
Because of the šiša (bottle) of Hadžajlić Muša,
Because of the pen of Hrga's Šerifa,
Because of the beauty of Fehz-aga's Šida."

3. Furthermore, for example, from Evliya Çelebi's Seyahatname (Travelogue) we learn that in the 17th century there were *mehters* and *mehtarhanes* in Bosnia.[58]

Hence, these three examples show us that from folk narratives and songs we can learn about the existence of some musical instruments in a given region.

Classification of Traditional Instruments

I shall base my observations of the traditional musical instruments of Bosnia and Herzegovin on the classical Sachs-Hornbostel system of musical instrument classification devised by Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) and Curt Sachs (1881-1959), which was first published in the *Zeitschrift für Ethnologie* in 1914. Hence,

I shall divide the considered musical instruments into four major groups – the idiophones, membranophones, aerophones, and chordophones.

[58] Evlija Čelebi, *Putopis : Odlomci o jugoslovenskim zemljama*, preveo uvod i komentar napisao Hazim Šabanović, (Sarajevo : 1959), p. 146

TRADITIONAL IDIOPHONE INSTRUMENTS IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

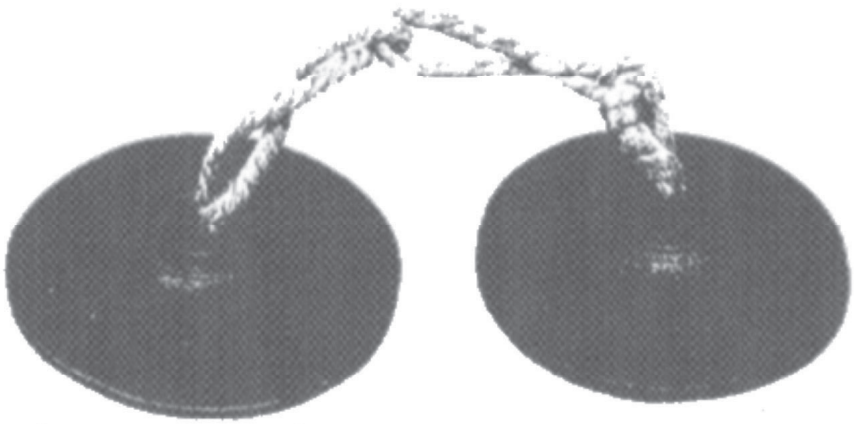
Idiophone instruments

In the early classification of Victor Mahillon, this group of instruments was called **autophones.** An **idiophone** is any musical instrument which creates sound primarily by way of the instrument vibrating itself, without the use of strings or membranes. **Idiophones** are probably the oldest type of musical instrument (not counting the human voice). Most percussion instruments which are not drums are **idiophones**.

Idiophones in Bosnia and Herzegovina

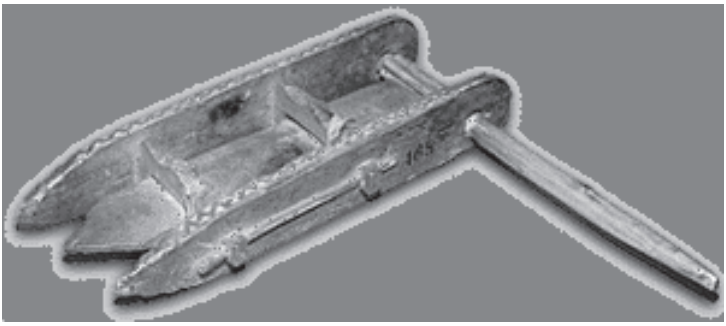
The Idiophone instruments of Bosnia and Herzegovina are : čampareta, čegrtaljka (rattle), ćemane od kukuruzovine (corn fiddle), drombulja (Jew's harp), findžani (coffee cups), fuk, kandžija (scourge), kašike (spoons), Klepetalo (Clapper), Praporak, Sač, Strugaljka (Scraper), Tava (pan), Tepsija (baking pan), Zile (metal rings), Zvečka (Rattle), and Zvono (Bell).

ČAMPARETA a pair of metal, copper or brass round plates producing a jingling sound when striking against each other. Their whole body vibrates when the sound is being produced. Since they always come in pairs, they are linked with a silk thread, string or leather. In the old times their players used to be highly respected. This instrument was used to accompany dances either independently or together with tambura.

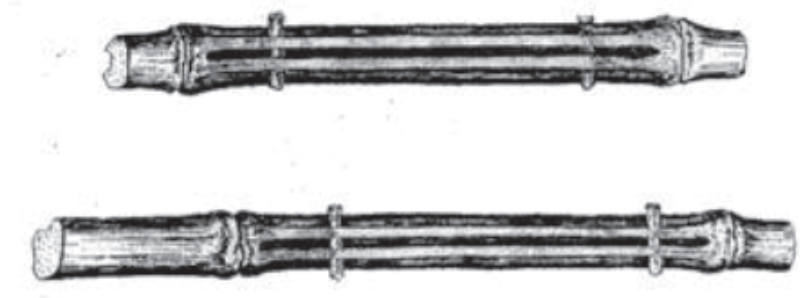


ČEGRTALJKA / RATTLE is an ancient instrument consisting of a cylinder with longitudinal dents extending into a handle, a frame with two to three planks with fastened plate that scrapes the cylinder with its free end and produces an unpleasant

sound. The instrument has a practical signaling and magic and ritual function. It is also encountered named čegrkaljka, čejrklija, čevrtaljka, čeketalo, čekalo.



ĆEMANE OD KUKURUZOVINE / CORN FIDLE (MISIR KEMANI) is a seasonal children instrument made of fresh or dried corn stalk. The part above the stalk joint is cut off for the length of a hand on one side and of just two fingers on the other. Then two cords are slit under which two pieces of wood are placed. The bow is made in the same way and the two pieces are scrapped against each other, which in turns produces a weak creaking. This instrument is also named *guslice* (small gusle).



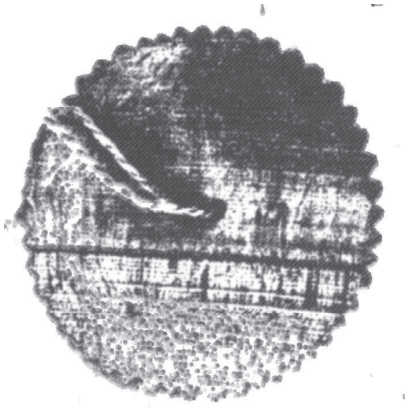
DROMBULJA / JEW'S HARP is a metal instrument with an elastic steel tongue that passes through its middle. It is loose on one end and fastened to the frame on the other. The sound is produced by putting the instrument in the mouth, leaning the teeth with the mouth half opened so that the tongue can vibrate freely in the mouth cavity, which serves as a resonator. In Bosnia and Herzegovina Jew's harp was used by both, children and adults for pleasure and dance accompaniment.



FINDŽANI (COFFEE CUPS) are small porcelain dishes used to serve coffee. To produce a sound, the cups are hold one in each hand, and struck against each other. The coffee cups are used as an instrument primarily by women at gatherings to give rhythm to the song.



FUK is a children toy mostly found in villages. It is a round piece of wood with sharp zig-zag-shaped edges. A woolen yarn is pulled through two holes located in the center of the disc and a hoop is made. The hoop is pinned up on thumbs and twisted. The hands are spread then, the yarn winds and unwinds and the whistling sound is produced.



KANDŽIJA (SCOURGE) is first of all a tool used in guiding animals. It is composed of a handle and a leather ribbon with an unbraided tip. It was most probably in the process of animal herding that the shepherds discovered that this tool can also be used to produce sound by swinging it.



KAŠIKE (SPOONS) were played in Bosnia and Herzegovina so that the player would hold a spoon in each hand and would struck against each other at protruding parts producing an undetermined tone. Like čampareta, spoons are used as a percussion instrument alone to accompany dances or together with other instruments, most frequently a small tambura.



KLEPETALO (CLAPPER) is a piece of corn stalk, about 30-40 cm long, longitudinally cut into two or more parts. It is also known by the names of klepetaljka, klepetuša, kleparnica, pucaljka, klasurka, čvakalo and klepača. To produce sound, the CLAPPER is held by the handle and moved suddenly. The cut pieces move and strike the central part making sound.



PRAPORAK is a small shallow metal ball of about the size of a nut. The ball has a slit on itself and a small metal ball inside itself that is free to move. It is made of cast bronze or brass, usually in one piece or out of two hemispheres. When shaken the instrument produces jiggling sound. Other names of *praporak* are *zvonce, okrug, zvečak, prapornjak, zvečarka* and *čingrija.*

SAČ (PEKA) is a dish made of iron in the shape of hemisphere. In the center of the outer part there is a handle also made of the same metal. In the household it is used for cooking on the hearth. However, if struck by another metal object it produces a shrill sound. SAČ, as a musical instrument is used in the magical rituals. It is played for St. Lazarus or Jeremiah's Day. The rituals are related to the protection from snakes.

STRUGALJKA (SCRAPER) is made of a thick piece of wood grooved with a knife. The sound is produced by scrapping (rubbing) this grooved piece of wood with another wooden stick.

TAVA (PAN) is a shallow cooking dish with a long metal handle used for melting lard, browning flour, making scrambled eggs, etc. It is used like sač in St. Lazarus' rituals as a musical instrument. Besides on St. Lazarius' Day, the pan was used as a musical instrument also as a part of the meat-eating custom in northern Herzegovina.

TEPSIJA is an Ottoman cooking dish, large, and shallow, made of copper or enameled. Women used to use it instead of def (tambourine) to accompany their lyrical singing. To produce the noisy sound, tepsija is turned with one's hand over the firm base.



ZILE small (about 4-5 cm in diameter) plate-shaped metal disks that are fixed on the fingers and struck against each other. ZILE can also be fastened to a tambourine.



ZVEČKA (RATTLE) is a world-wide known children toy that is used in Bosnia and Herzegovina, like elsewhere, also as a musical instrument. Very often it is made of pumpkins (gourds). The rhythmic sound is produced by shaking the rattle while the seeds move inside the resonator.

ZVONO (BELL) A cattle bell is an instrument made of metal. It is known on the territories of modern-day Bosnia and Herzegovina since the prehistoric times. The sound is made by pendulum striking on the walls of the bell. Its heritage is attributed to the cattle-breading-population. Bells used to have a magic function. However, today, their function is practical,. They are used for signaling mostly. However, they still do appear as a part of costumes during the masquerades in the southern parts of the country.

TRADITIONAL MEMBRANOPHONE INSTRUMENTS IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Membranophone instruments

A **membranophone** is any musical instrument which produces sound primarily by way of a vibrating stretched membrane. Most membranophones are **drums**. Hornbostel-Sachs divides drums into three main types:

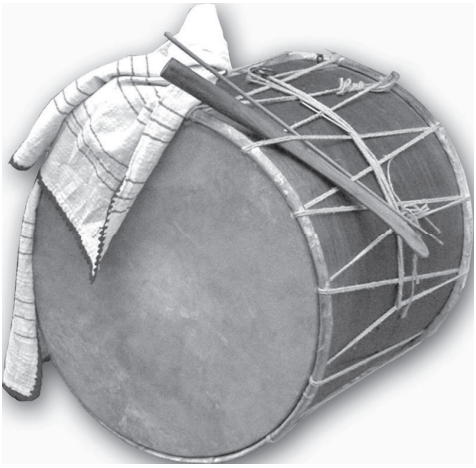
1. **struck drums**, where the skin is hit with a stick, the hand, or something else;

2. **string drums**, where a knotted string attached to the skin is pulled, passing its vibrations onto the skin; and

3. **friction drums**, where some sort of rubbing motion causes the skin to vibrate (a common type has a stick passing through a hole in the skin which is pulled back and forth).

Membranophones in Bosnia and Herzegovina

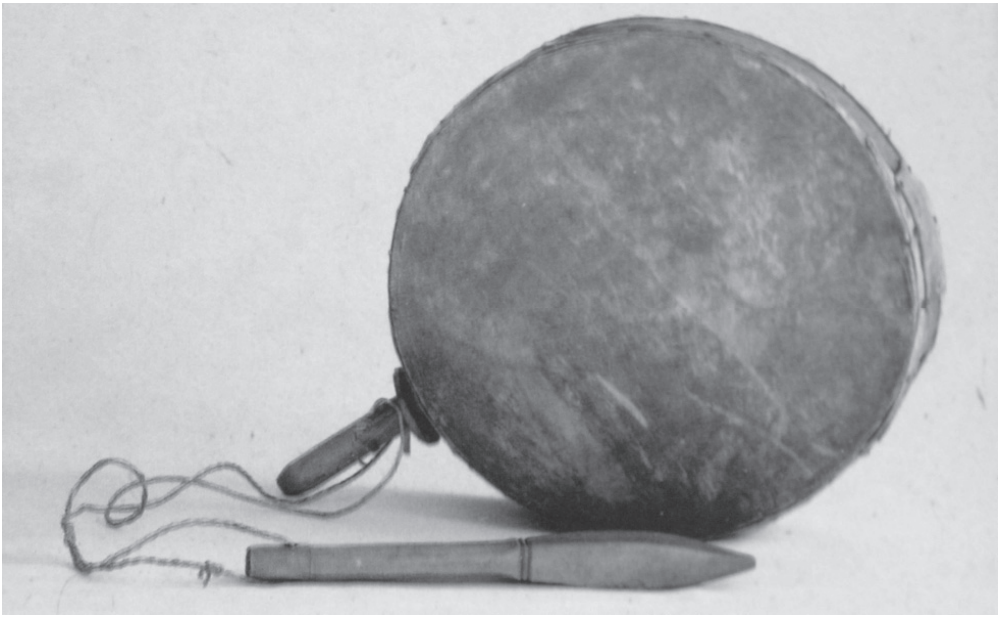
BUBANJ (DRUM) is a wide name that covers a lot of percussion instruments in B&H. Mostly it represents the big drum (tapan) and a small one as well as the crier's (telal's) drum.



BUBANJ MALI / SMALL BUBANJ is of smaller dimension than the big one. However, it is of the same built. Like the big drum, it is also struck by a hammer or a stick. Sometimes a strapped wire is stretched accross the membrane.



BUBANJ NA ĐERDINU This is a shallow two-sided drum with a handle going through the instrument's brim around which one can turn when striking membranes. The membranes are made of baby goat skins and are directly nailed on both sides of the brim. It is struck with a hammer made of maple wood. The hammer got the nickname "on buckwheat grain" since it is similar to it by its shape. The handle is held in the left hand and the hammer strikes both sides of the drum alternatively. In Bosnia it can be only found among cattle-breeders in the southweast of the country.



VELIKI BUBANJ - BIG DRUM is of cylindrical shape and is made of beech, oak or walnut wood. The membranes are stretched on both sides of the drum and tightened with hoops and ropes in zigzag, X, or Y way. The upper skin is usually thicker and the bottom one thinner. It is struck with a hammer and stick. It is used in combination with two zurnas.





TAMBURIN / DAIRE / DEF is made of a wooden hoop with a skin glued to it. The membrane exists only on one side of the instrument. The hoop also contains 6-8 slits in which ZILE (zils) are inserted. The instrument is hold in the left hand and struck with the fingers and lower part of the right hand. Mostly used by women to accompany songs and dance.



DAULBAZ has the shape of bowl with a membrane stretched over it. The bowl is made of bronze. It came to Bosnia with the Ottoman military orchestras. Sound is produced by striking with leather belts, hand, and hammers. It is usually used in pairs. It is also called *dulumbas, dalambaz,* or *talambas.*



TRADITIONAL AEROPHONE INSTRUMENTS IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Aerophone instruments

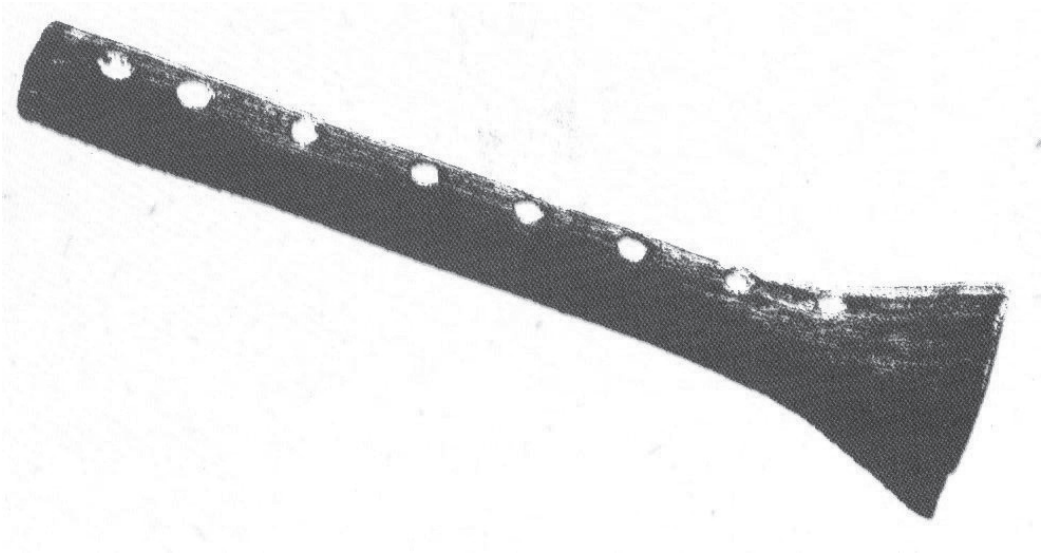
An **aerophone** is any musical instrument which produces sound primarily by causing a body of air to vibrate, without the use of strings or membranes, and without the vibration of the instrument itself adding considerably to the sound.

The first class includes instruments where the vibrating air is not contained by the instrument itself, such as the bullroarer. Such instruments are called **free aerophones**. This class includes free **reed instruments**, such as the harmonica, but also many instruments unlikely to be called wind instruments at all by most people, such as sirens and whips.

The second class includes instruments where the vibrating air is contained by the instrument. This class includes almost all the instruments generally called **wind instruments** in the West, such as the flute, the oboe and the trombone.

Aerophones in Bosnia and Herzegovina

ZURNA is an instrument of piercing sound with double reed. It is made of a funnel-shaped tube. It has holes for strumming - playing on its front and a string on the back. The instrument is widely used among the Bosnian Muslims (Bosniaks) in the northeastern Bosnian villages. Zurnas are usually used for wedding ceremonies in these villages and are accompanied by drums. Playing on these instruments is adjusted to the local polyphonic traditions.



NAJ (NEJ) is a long Middle eastern pipe. In Bosnia it is used exclusively as a part of dervish rituals.

BORIJA - TRUBA OD KORE DRVETA / BARK TRUMPET is a wind instrument made of tree bark (ash, willow, maple, lime, etc.) Borija is a kind of trumpet and can but does not have to have a mouth piece. Usually it is 20-50 cm long and usually it is made in spring when the bark is soft and and is easy to be taken off the tree. Since it has no wholes, its musical capacities are limited. It has a practical purpose and is used by shepherds as a signaling device. However, it also has a magical purpose and is used in the rituals of spring greeting. This same name is sometimes used by the inhabitants of Glamoč, Bjelašnica and Kupres to name the instrument made of ox - horn.



ĆURLIK (DÜDÜK) is made of plum, maple, or boxwood and is decorated with carved and burned ornaments. It has six round or oval holes on the front and is played with three fingers of each hand. It is actually a pipe from the labial pipes group made up of a cylindrical tube.



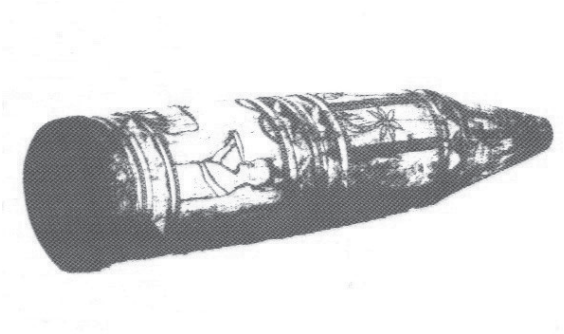
DVOJNICE / DOUBLE FLUTE are, in fact, two single flutes made of one piece of wood so that they can be played at the same time. The music on "dvojnice" are always two voiced, mostly in the tercas, although the other combinations of relationship between tones are possible. As most traditional instruments "dvojnice" are limited by tones that can be played. Optimally we can play up to six tones of each octaves. Sometimes, by blowing, some of tones can be played in higher octave. The way of playing is very interesting when depends on inclination of "dvojnice" towards the lips of

player we can achieve one side of "dvojnice" can be played in normal octave and other in higher one.



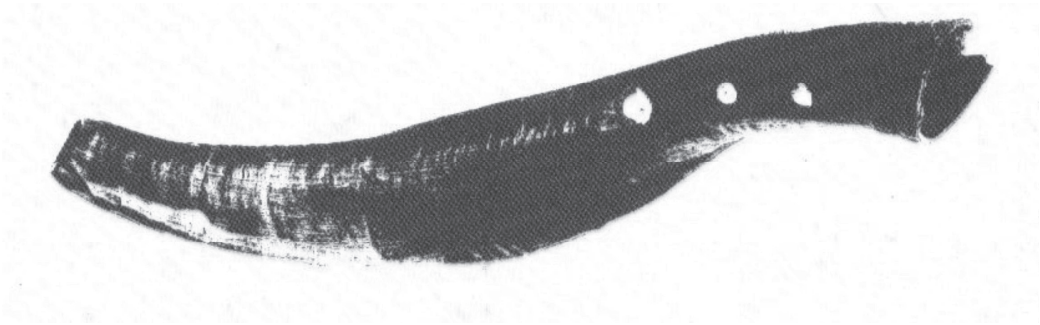


SLAVIĆ is made in spring out of willow, hazel, or maple wood. It has no wholes except for the one on the bottom. Thus, the instrument is played with one finger by closing and opening the hole. The tube is made of pieces of bark thick as a small finger. The pieces are attached to each other in order to get the appropriate length. The mouthpiece with a knob and canal opening is cut obliquely.



PIŠČA is actually a WHISTLE. In Bosnia it is usually made of new willow or ash branch. Most often it is about 5 cm long and .5 cm thick. The mouthpiece is cut obliquely and made same as in other labial pipes with the brink.

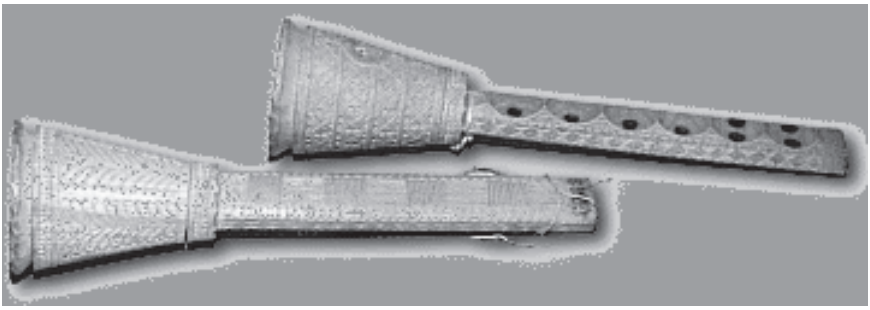
ROG (HORN) produces its sound due to the vibrations of the player's lips on the instrument's tube. It can be made of both animal horn (ox, goat, cow) and of wood. Often it is confused with trumpet. The instrument is blown on the thinner end and only rarely on the side. It has no holes and therefore can produce only one tone in varied rhythmical combinations. It is used for signaling and magical rituals. Its heritage, of course, lies among the cattle-breeding-population.



DIPLE / ROGNJAČE - From the instruments like "gunge" (two "diplica" connected together) later were developed double-instruments made of one wooden piece with single-blade reeds. These instruments also had a new supplement called "didak", "kutao" or "oglavina" through which the air was blown into the instrument, so the reeds did not have to be put into the mouth. That is how the reeds were also protected from damage. Such double-instruments were mostly called "diple". This instruments was later bound on the bag (tanned sheep or goat leather), and this new instruments was called "diple s mjehom" (diple with bag), "mjeshina", "mishina", "mih" ...etc.



DIPLE JEDNOJNICE - It is necessary to mention one completely forgotten and traditionally unused variant of "diplica", single instruments made of wood, which had a chanter (or counter) with single-blade reed, and a "kutao" or "oglavina". Somewhere the chanter and "kutao" were made from separate pieces of wood, and somewhere they were made from one piece of wood. Usually it was a children's instruments.



TRADITIONAL CHORDOPHONE INSTRUMENTS IN BOSNIA AND HERZEGOVINA

Chordophone instruments

A **chordophone** is any musical instrument that produces sound primarily by way of a vibrating string or strings stretched between two points.

There is usually something that makes the sound reverberate such as the body of a guitar or violin. The strings are set into motion by either plucking (like a harp) and strumming (like a guitar) or by rubbing with a bow (like a violin or cello).

Chordophones in Bosnia and Herzegovina

Traditional chordophone musical instruments in Bosnia and Herzegovina are :

singers' tambura (pivačka tambura), karaduzen = baglama, bugarija, šargija, and saz.

GUSLE is usually made of a single piece of maple, oak, or walnut tree. The head of the instrument usually has an animal or anthropomorphic ornament (eagle, snake, chamois, horse, human hero,...) The instrument is used to accompany heroic eposes and sometimes humorous songs. In the 20th century it has been misused to promote different types of hostile ideologies.

The neck of the instrument has no frets since the chord (about 60 horse hairs) is touched only lightly. The body of the instrument is dented and a piece of tanned leather with holes is stretched over making a resonator. A peg is plugged under the head so that the string can be tightened with it.

Harder wood is used to make the bow. There are about 40 tightened horse hairs on it. When playing the bow is held with the right hand and the sound is produced through the friction of the bow and the string.

The gusle player is always sitting when playing leaning the instrument against his legs.

If listening to gusle players from Croatia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, or Albania, regardless of which ethnicity, if one is not familiar with languages and dialects, one could not distinguish among them, be it through their singing or playing style. This fact makes me conclude that the instrument has the same heritage in all of these ethnicities and that it could be Illyrian. The conclusion is reconfirmed by the fact that this instrument does not exist among other Slavic peoples.

LIJERICA (short necked lute) is the musical instrument that stems from Dubrovnik (Croatia). However, it can also be encountered in the Herzegovinan town of Neum and in the other parts of Herzegovina. Lijerica is made out of one piece of wood. It has a short neck and usually decorated head. The dented body of the instrument is covered with a thin fir or juniper board with two semi circular holes. Three pegs are fixed on the head of the instrument and are used to tighten the strings. The first string is the highest and used for playing. The second one is the lowest and the third one is one tone deeper than the first one. When playing the strings are touched from above with left-hand fingers. A simple bow is made of a firm stick. The chord on the bow stands right next to the bow itself and is wrapped in the fabric over which the hand holds the bow, thus adjusting the cord tension. The player holds the instrument vertically on his knee. While bowing he gives the beat with his foot. Lijerica is used to accompany circle and line dances.

TAMBURE is Bosnia and Herzegovina historically is any stringed long-necked instrument that produces sound by plucking the strings. The body of the instrument is made by denting a pice of maple, plum, ash, pear, pine or another piece of wood. It is covered by a thin piece of fir board with 8-24 holes. In modern time it is one big hole.

The neck is long and its upper part is usually covered with a fingerboard. Frets were used to be made of wire and are made lately also of fish-line. The head is at the end of the long neck and is usually pointed. Pegs are plugged into the head. In Bosnia and Herzegovina TAMBURAS are divided into three groups :

SINGERS' TAMBURAS used in northwestern Bosnia to accompany to accompany the local Bosniak songs called "krajišnicas." These tamburas have two identically tuned strings and two and a half fixed frets.

ŠARGIJA has a greater number of strings than singers' tamburas (4-12) tuned into three voices (rarely two or four). It also has a greater number of mobile frets. There are many sub-groups of šargija mutually distinguishable by their shape and size.

SAAZES have a rounded type of body while the bodies of other tamburas of this group are shallow and trimmed. KARADUZEN (baglama) is the smallest size. ŠARGIJA is the biggest and BUGARIJA is between the two of them.

BALIKESİR İLİ SARNIÇ KÖYÜNDE KADIN EĞLENCELERİNİN GELENEKSEL ÇALGISI: TAVA

Kazım BİBER[*]

ÖZET

Balıkesir İli, Anadolu Yarımadası"nın kuzeybatısında ve önemli bir bölümü Marmara coğrafi bölgesinin, Güney Marmara bölümünde, diğer küçük bir bölümü ise, Ege coğrafi bölgesinin Kuzey Ege kesiminde yer alır. Dursunbey, Balıkesir Mutasarrıflığına bağlı "Balat" adı ile anılan bir bucak merkezi iken 1918 yılında ilçe haline getirilmiştir. Balıkesir İlinin doğusunda yer alan Dursunbey İlçesi coğrafi yönden Ege Bölgesi sınırları içerisinde kalmaktadır. Arazi yapısı itibariyle dağlık ve çok engebeli bir karaktere sahiptir. İlçenin arazisinin büyük bir kısmı orman ile örtülüdür. İklimi kısmen Akdeniz, kısmen Karasal İklim özelliklerini taşır. Dursunbey'in 103 köyü bulunmaktadır. Köyler genel olarak küçük yerleşim üniteleri hüviyetinde olup, büyük bir kısmı orman köyüdür. Sarnıç Köyü de Dursunbey ilçesine bağlı 135 haneden oluşan yaklaşık 400 nüfuslu bir orman köyüdür. Sarnıç Köyündeki kaynak kişinin anlattıklarına göre köyde düğünler çarşamba gününden başlar pazartesi öğlende biter. Düğün süresinde perşembe, cuma ve cumartesi akşamları gerek kız evinde gerekse oğlan evinde kadın eğlenceleri yapılmakta cuma ve cumartesi gecesinde kız evi ve oğlan evi bir araya gelmektedir. Kadın eğlencelerinin tamamı "tava" eşliğinde türküler söyleyerek yapılmaktadır. Tava bakırdan yapılmış iki tarafı kulplu düğün yemeğinin de pişirildiği bir araçtır. Tava iki kişi tarafından tutularak bir ya da iki kişi tarafından da vurularak çalınır. Tutan kişiler aynı zamanda türküleri de söyleyenlerdir. Kadınların düğün haricindeki eğlencelerinde de tava çalınır. Sarnıç köyünde kadın eğlencelerinin tek ve vazgeçilmez geleneksel çalgısı olan tava, kaynak kişiye göre insan sesine en çok yakışan çalgı aletidir.

BALIKESİR

Balıkesir İli, Anadolu Yarımadası"nın kuzeybatısında ve önemli bir bölümü Marmara coğrafi bölgesinin, Güney Marmara bölümünde, diğer küçük bir bölümü ise, Ege coğrafi bölgesinin Kuzey Ege kesiminde yer alır. Doğuda Bursa, Kütahya, güneyde İzmir, Manisa; batıda Ege Denizi, Çanakkale ve kuzeyde Marmara Denizi ile çevrilidir.[59]



[*] Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Öğretim Görevlisi kbiber@balikesir.edu.tr

[59] Yurt Ansiklopedisi. 1970

Balıkesir İli, tarih ve kültürel bakımdan zengin bir mirasa sahiptir. Balıkesir'de M.Ö.3200 yıllarından günümüze kadar yerleşim olduğu görülmektedir. 1297–1360 yılları arasında Karesi Beyliği'nin kurulduğu İlin, Merkez ve çevresinde tarihi kalıntılar, konaklar, camiler, türbeler, kiliseler ve eski dönemlere ait şehir merkezleri bulunmaktadır. Daha sonra Balıkesir adını alan il, konumu ve sahip olduğu doğal, kültürel değerleriyle önemli bir kültür ve turizm çekim merkezi durumundadır[60].

Balıkesir İli 19 İlçe ve merkeze bağlı 3 beldeden oluşmuştur. Bu ilçeler; Merkez ilçesi (1466 km2), Savaştepe (425 km2), Sındırgı (1.433 km2), Bigadiç (1.007 km2), Dursunbey (1.952 km2), Kepsut (894 km2), Susurluk (601 km2), Bandırma (599 km2), Erdek (260 km2), Manyas (589 km2), Balya (952 km2), İvrindi (751 km2), Havran (559 km2), Edremit (708 km2), Burhaniye (426 km2), Gömeç (181 km2) ile Ayvalık (266 km2), Marmara (117 km2) dır. Ayrıca Merkez ilçeye bağlı Kocaavşar, Pamukçu ve Şamlı beldeleri bulunmaktadır[61].

Balıkesir'in Coğrafi Özellikleri

YÜZÖLÇÜMÜ	**14.299 km^2**
NÜFUS	**1.076.347**
NÜFUS YOĞUNLUĞU	**75**
RAKIM	**139 m.**
İLÇE SAYISI	**19**
BELEDİYE SAYISI	**52**
KÖY SAYISI	**905**
Kent Merkezinin Yüksekliği	**139 m.**
En Yüksek Noktası	**Akdağ Tepe (Dursunbey) 2089 m.**
Önemli Akarsular	**Kocaçay, Madra Çayı, Simav Çayı, Atnos Çayı, Üzümcü Çayı, Gönen Çayı, Kille Deresi**
Doğal Göl	**Manyas Gölü (Kuş Gölü) 169 Km^2.**

Tablo 1. Balıkesir İlinin Genel Coğrafi Özellikleri

Kaynak: http://www.geocities.com/hakaneser/blk/balikesir.htm

[60] Yurt Ansiklopedisi. 1970
[61] www.balikesir.gov.tr

DURSUNBEY İLÇESİ

Balıkesir'in doğusunda Kütahya Demiryolu üzerindedir. İlçe toprakları dağlıktır. Güneyinde Alaçam dağları yer alır. Dağlar Karaçam ormanları ile kaplıdır. Dağlardan kaynaklanan suları Kirmastı Çayı toplar. Dursunbey' in iklimi kısmen Akdeniz iklimi özelliğini taşır. Fakat denizden uzaklığı dolayısıyla kara iklimi egemendir. Kışlar soğuk, yazlar sıcaktır. Kış ve bahar ayları yağışlı geçer.[62]

TARİHÇE: Roma Uygarlığı döneminde Dursunbey civarına ABRİETTENE adı verildi. Abriettene bölgesinde merkez olan Dursunbey" in ismi de Hadrianeia idi.[63] Hadrianeia (Dursunbey) Romalılar döneminde önemli para basım yerlerinden biri idi. Roma İmparatorları döneminde başta Hadrian, Antonius, Pivs, Faustina, Marcus Aurelius, gibi önemli imparator ve komutanlar isimlerini ve resimlerini taşıyan bakır ve gümüş paralar darb ettirmişlerdir. Hadrianeia ismi ünlü Roma İmparatoru Hadrian"dan gelmektedir. Dursunbey yöresine verilen "Hadrianeia" ismi de büyük olasılıkla onun şerefine kurulan bir şehir olduğunu göstermektedir. Hadrianeia şehrinin Milattan sonra 131–132 yıllarında kurulduğu tahmin edilmektedir[64].

Osmanlı Devleti zamanında İkinci Osmanlı Padişahı Orhan Gazi, Emir Dursun'u buraya komutan olarak atamış; İlçeye Emir Dursun'a izafeten DURSUNBEY denmiştir. Dursunbey, Balıkesir Mutasarrıflığına bağlı "Balat" adı ile anılan bir bucak merkezi iken 1918 yılında ilçe haline getirilmiştir. Dursunbey kurtuluş savaşı sırasında düşman işgaline uğramış, 3 Eylül 1922 günü kurtarılmıştır.[65]

COĞRAFİ DURUM: Balıkesir İlinin doğusunda yer alan ilçenin rakımı 639 m., yüzölçümü 1952 km² dır. Dursunbey coğrafi yönden Ege Bölgesi sınırları içerisinde kalmaktadır. Arazi yapısı itibariyle dağlık ve çok engebeli bir karaktere sahiptir. En yüksek dağı Alaçam 1683 m. yüksekliğindedir. İlçenin arazisinin büyük bir kısmı orman ile örtülüdür[66].

İKLİM: Dursunbey ilçesi, Ege iklim bölgesi içinde yer almakla birlikte yükseklik ve deniz esintilerine kapalı olması itibariyle yazlar daha serin, kışlar daha sert geçmektedir.

NÜFUS: Son nüfus sayımına göre (2000) Merkez 14.774, Köyler 32.928, toplam 47.702'dir. İlçeye bağlı 103 köy bulunmaktadır.

SANAYİ: İlçenin geçim kaynağı orman ve orman ürünlerine dayalı sanayi kollarından sağlanmaktadır. İlçede en önemli ticari faaliyet kerestecilikdir. Bu sektör aynı zamanda nakliye sektörünün de gelişmesini sağlamıştır. İlçe, kömür, traverten mermeri gibi çeşitli maden rezervlerine sahiptir.

TARIM: Dursunbey'in toprakları çok engebeli ve verimsiz olduğu için tarımsal faaliyetler geniş araziler üzerine kurulmuştur.

---

[62] Önal, H., Aykır, D. (2002). Dursunbey İlçesinde Arazi Kullanım Potansiyeli.
[63] Çamurcu, H. (2002).Dursunbey İlçesinin Nüfus Coğrafyası.
[64] Büyük Lorousse. Sözlük ve Ansiklopedisi
[65] http://www.balikesir.gov.tr/pgae_blank1.asp?id=21
[66] Türkiye İller Ansiklopedisi 1.Cilt, 2005

SARNIÇ KÖYÜ

Balıkesir ili Dursunbey ilçesinin şirin bir köyüdür. Sarnıç kelime anlamı olarak yağmur ve kaynak sularının biriktiği küçük kuyudur. Köy adını köy girişinde bulunan bu sarnıçtan almıştır. Sarnıç Köyü, Balıkesir'e 47 km; ilçeye ise 26 km uzaklıkta olup Balıkesir Dursunbey karayolunun 42.km sinden 5 km Kavacık yolu üzerindedir.

Dursunbey'in en batısındaki ikinci köy olan Sarnıç, ilçenin en köklü geçmişe sahip köylerinden birisidir. Yöreye ilk gelen akıncı beyleri tarafından kurulan bu köy, eskiliğinden ötürü "Yörük Köyü" olarak anılmaktadır[67].



Resim 1. Sarnıç Köyüne adını veren su sarnıcı.

Osmanlı zamanında bir dönem nahiye yapılan ve karakola sahip olan Sarnıç, cumhuriyetle birlikte yeniden köy statüsüne alınmış ve nahiye merkezi nüfusça çok daha az olan Kireç Köyü olmuştur. Köyde 1931 tarihli ilkokul binası bulunmaktadır. Köy halkı eğitim ve öğretime önem vermekte ve köydeki okur-yazar oranı yüksektir. Sarnıç, 135 haneden oluşan yaklaşık 400 nüfuslu bir orman köyüdür[68]. Sarnıç, yıllardır geçim sıkıntısı nedeniyle göç vermiştir. Özellikle yeni evlenip yuva kuran genç çiftler köy yerine iş bulup Balıkesir'e yerleşmektedir. Köyün ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır.

Günümüzde Sarnıç Köyü tarihinden gelen geleneklere çok sıkı bağlı olan ve hala bunları devam ettiren bir köydür. Köy halkının cenaze, düğün gibi törenlerde bütünlük içinde hareket etmesi diğer köylere örnek olacak niteliktedir.

[67] Yurt Ansiklopedisi. 1970
[68] Adem Çandır (2007). Kaynak Kişi. Yaş 47



Resim2. Sarnıç Köyünden bir görünüm

SARNIÇ KÖYÜNDE KADIN EĞLENCELERİNİN

GELENEKSEL ÇALGISI: TAVA

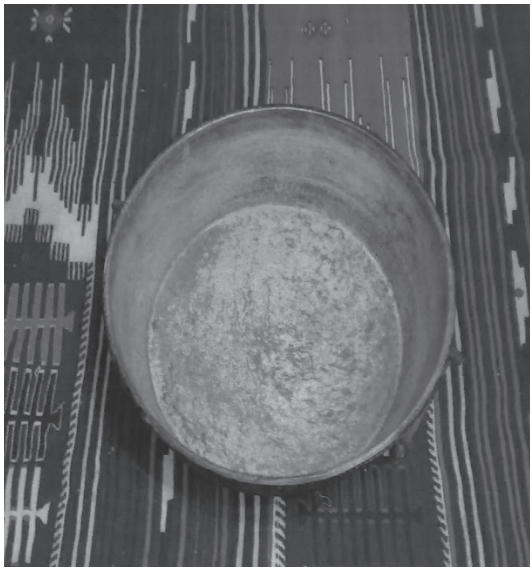
Sarnıç Köyünde düğünler hala eski gelenek ve göreneklere bağlı kalınarak yapılır. Giyimi kuşamıyla oyunlarıyla adetleriyle tamamen otantik unsurlar taşımaktadır.[69]

Köyde düğünler cuma günü başlar ama hazırlıkları çarşambadan yapılır. Gerek düğünlerde kadınların bir araya toplandığında, kız evi ve oğlan evinde gerekse kadınların her türlü eğlencelerinde kullandıkları çalgı aracı tavadır. Tava; bakır madeninden yapılmış içi kalaylı, günümüzde alüminyumdan da yapılmışına rastlayabileceğimiz (Resim 5) kalabalık topluluklara yemek pişirmek için kullanılan iki tarafında tutmaya ve taşımaya yarayan kulpları bulunan bir araçtır.[70] (bkz, resim 3–4)

[69] Meliha Barut (2007). Kaynak kişi. Yaş 65
[70] Fatma Karpuz (2007). Kaynak kişi. Yaş 63



Resim 3. Bakır tava



Resim 4. Bakır tavanın kalaylı iç görünümü

Bu tavanın çapı 55cmdir. Piyasadaki bakır olan tavaların çapları 55cm, 75cm ve 100 cm olarak değişmektedir. Piyasada alüminyum olarak bulunan örnekleri çalgı aracı olarak tercih edilmemektedir. Bu bakır tavada düğünlerde özellikle pilav pişirilir. Tavanın kalın ve dövülmüşü daha makbul sayılır.[71] Bunun nedeni olarak da, hem aş yapımında hem de çalgı olarak sesinin daha güzel çıktığı söylenmektedir.[72] Özellikle düğünlerde, aş pişirilen evde yapılacak olan kadın eğlencelerinde de aynı tava kullanılacağı için köydeki en iyi tava kimdeyse ödünç olarak istenir ve pilav bu tavada pişirilir.



Resim 5. Tavaların alüminyumdan yapılmış olanları

Çalışmanın bu bölümünde Sarnıç Köyündeki bir düğünün günlere göre yapılan uygulamaları kısaca özetlenmeye ve kadın eğlencelerine yer verilmeye çalışılmıştır.

Sarnıç Köyünde düğün hazırlıkları Çarşamba gününden başlamaktadır. Kız evi ve oğlan evinde hazırlıklar ayrı ayrı yürütülmektedir. Çarşamba günü oğlan evinde, gelecek misafirlere yönelik hazırlıklar yapılır. Perşembe günü ise gelinin kız arkadaşları (kız çıkaranlar diye isimlendirilir, bu kızların hepsi bekârdır) toplanır gelinin çeyizini sergiye çıkarırlar (sepi sererler). Akşam kızlar kız evinde eğlenceye başlarlar. Kız evindeki eğlencede kız tarafından yaşlı, genç bütün bayanlar bulunur.

Perşembe günü kız evinde sadece kız tarafının bayanları kendi aralarında eğlenirken, cuma ve cumartesi günleri oğlan evinin bayanları da kız evine gelerek eğlenceye katılırlar. Bir araya gelinen günlerde kız evi, ev sahibi, oğlan evi misafir kabul edilir. Bu nedenle de oyun oynanırken oğlan evine öncelik tanınır. Bu durum misafirperverliğe örnek teşkil edebilir.

Kız çıkaranlar, kız evinde pişirilen yemeklerde kullanılan tavalardan en güzel ses çıkaranını seçip oyun yerine getiriler.[73] Tavayı kız çıkaranlar getirir ama tava vuran

[71] Hava Çandır (2007). Kaynak Kişi. Yaş 48
[72] Seviye Şahin (2007). Kaynak Kişi. Yaş 52
[73] Seviye Şahin (2007). Kaynak Kişi. Yaş 52

ve sesiyle eşlik edenler köyde bu işi en iyi ve sürekli yapan kişilerdir. Tava bu kişilere verilir. Tavada sabahtan yemek pişirildiği için etrafı isli olur. İsli kısım bir paçavra yardımıyla kabaca silinir. Tavanın isi özellikle çok temizlenmez. Amaç, tava çalanın ellerine isin çıkması ve akşam kız evinde gelin hariç herkesin yakacağı kınanın is yardımıyla daha iyi tutmasıdır.[74]

Tavanın odun isinin temizlenmemesinin bir başka nedeni ise, tavada kalan is tavaya vuran kişinin elinin terlemesini engeller. Ayrıca hiç kullanılmamış ve is bulunmayan tavanın sesinin çok tiz ve dağınık çıkması nedeniylede isli tavanın tercih edildiği söylenilmektedir[75]. Bu noktadan hareketle de tavadaki isin, vuruşlarda çıkan sesin beğenilmesine katkı sağladığı sonucuna varılabilir. Çalgı aracı olarak neden tavayı seçtiklerini sorduğumuzda, kaynak kişi "büyüklerinden böyle gördüğünü ve insan sesine tava sesinin çok yakıştığını"[76] ifade etmiştir.



Resim 6. Tava tutan kadınlar

Tavanın saplı (kulplu) olmasına özen gösterilir. Sapı kopmuş ya da sapı kırık olan tava çalgı için kullanılmaz. Saplı tavanın çalınırken saplarının çıkardığı ses de vuruşlara eşlik etmesi istenir[77]. Tava iki kişi tarafından tutulup bir yâda iki kişi tarafından da vurularak çalınır. Tavayı tutanlar ve tavaya vuranlar yoruldukça değişir. Tavanın büyüklüğüne göre tutan kişi sayısı da fazla olabilir.

[74] Emine Çandır (2007). Kaynak Kişi. Yaş 59
[75] Hasibe Talaz (2007). Kaynak Kişi. Yaş 62
[76] Hasibe Talaz (2007). Kaynak Kişi. Yaş 62
[77] Fatma Karpuz (2007). Kaynak Kişi. Yaş 63

Anadolu da çok kullanılan ritimlerden olan 9/8 lik aksak usul, Dursunbey Sarnıç köyündeki tava eşliğinde kullanılır. Tavaya vurulan tek tür ritim kalıbı vardır. Bu ritim 2+2+2+3 form biçimindedir. Ritim vurulurken türküden türküye geçişte hız farklılığına rastlanır. Bu hız farklılığı, Türkülerdeki ara geçişlerde, oyuncuların tava ve sözlere uyumunun sağlaması için kullanılır.

Vurulan ritimlere türkülerle eşlik edilir. Önce ritim başlar, ardından türkü söylenir. Tavaya tek ritim iki farklı hızda vurulur fakat her ritme birden çok türküyle eşlik edilir. Genelde tavayı tutanlar türküyü söyleyenlerdir. Oyuncular ise türkü başlamadan oyuna başlamazlar. Oyuncular kaşık çalarak ya da kaşıksız oyunlarını sergilerler.



Resim7. Tavanın Çalınışı

Türküye sesiyle eşlik eden kişi tavadan aldığı sesi kendine başlama sesi olarak alır. Türkü söylenirken yöresel ses üretme şekli kullanılır. Duyduğunuz türküler Mi-Si arası söylenen ezgilerdir. Tavanın çalındığı ortamın kalabalık oluşu, tavanın vurulurken çıkan sesi ve bunun üzerine eğlence ortamındaki insan çoğunluğu ve mekânın küçüklüğü de düşünüldüğünde oluşan gürültüye karşılık türküyü söyleyen kişinin de sesini duyurmak amacıyla yöresel ses üretme şeklini geniz ve burundan çıkardığı seslerde desteklemektedir.

Dinlediğiniz ezgide tavanın çıkardığı ses mi sesidir. Tavanın çıkardığı ses doğal sestir, türküyü söyleyenler bu doğal sesten mümkün olduğu kadar uzaklaşmazlar. Seslendirilen türkülerde mi-si ses aralığına ait sesler kullanılırken değiştirici işaretlere yer verilebilir. Bilindiği gibi otantik icrada taklit yolu ile ifade, türkü söylemede kullanılan en önemli yöntemdir. Sarnıç Köyünde de türküleri seslendirenler, duyum

yolu ile aldıkları şive, ağız, hançere teknikleri ve lehçeleri taklit yoluyla kulaktan kulağa ve kuşaktan kuşağa aktarmaktadır.[78]

Tavaya oyuncuların kullandığı kaşık eşlik eder. İnsan sesi tavanın sesi, tavanın kulplarının sesi ve kaşık sesi tam bir uyum içerisindedir. Tavada vurulan ritme eşlik edilirken, iki söz grubu arasında tava sesi çok yoğun duyulur. Ara geçiş olarak 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3 (2 kez vurulur). Üçüncü vuruşta türkü sözüyle eşlik edilir.



Resim 8. Tavanın çalınışı

Tava vurulurken, sol el tavanın altında birinci vuruşu sağlar. Sağ el hareketli olarak kullanılmaktadır. Sağ el hızdaki önemli vuruşları yapan eldir. Ritim vuruşu ezgi değişikliğinde türkünün hızına göre değişir. Ritim vuruşundaki hız değişikliği söyleyenlere ve oynayanlara göre uyarlanır. Kaşık, söyleyenler ve oyuncular ritimle beraber hareket ederler. Bütün bu unsurların belirleyicisi tavadan çıkan ritimdir.

[78] Etili, C. (2000). Müzikte 2000 Sempozyumu



Resim 9. Tavanın çalınışı

Tava tutma, tavaya vurma ve tava eşliğinde türkü söyleme biçimi kuşaktan kuşağa usta-çırak ilişkisi ile devam etmektedir. İzlediğiniz görüntüde usta olan 1. Şahıssa, sol taraftaki şahıs eşlik eder. Böylece 2. şahıs uygulama yoluyla eğitilir. Bu aktarım sayesinde Sarnıç köyünde kadın eğlencelerinin geleneksel çalgısı olarak tava, bugünde yeri ve önemini korumaktadır.

Sarnıç Köyünde Pazar günü, düğün alayı gelin almaya kız evine gider dualarla gelin alınır davul zurna ve manilerle oğlan evine doğru yola çıkılır. Gelin yine dualarla oğlan evine indirilir. Pazartesi günü gelin, akrabalarından olan büyük küçük herkesin elini öper hediyelerini verir ve düğün biter. Bu şekliyle de düğünler canlı uygulamaların yer verildiği ve yaparak yaşayarak öğrenmenin hâkim olduğu önemli bir eğitim alanı olarak özelliğini korumaktadır.

Sonuç Olarak, Kırsal kesimdeki halkın birbirleriyle olan ilişkileri, az nüfuslu bir bölgede yaşamalarından dolayı daha sağlıklı ve daha samimidir.[79] Aileler arsındaki akrabalık ve yakınlık derecesi fazla olduğundan da, yapılan eğlencelerde her zaman bir arada bulunmaya özen gösterilir. Anadolu'nun birçok köyünde olduğu gibi Sarnıç Köyünde de erkekler kahvede oturur, kadınlar tarlaya gider, çapa yapar, orak biçer, çalı çırpı toplar, ekmek yapar ve çocuk bakar. Eğlenmeyi bir arada vakit geçirmeyi sevmelerine karşılık bunu gerçekleştirecek zamanları oldukça azdır. Köydeki kadınlar, düğünlerin köyün tamamını içine alan bir faaliyet olması nedeniyle düğünlerde ve köye yatılı başka köyden misafir geldiğinde konuk olunan evde akşamları eğlenceler

[79]Özdinçer, F. (2004). Edirne Halk Oyunları. İstanbul.

düzenleyerek eğlenirler. Sarnıç Köyünde özellikle kış mevsiminde gecelerinde uzun olması nedeniyle bu tür eğlencelere daha sık rastlanır. Bu eğlencelerde sadece kadınların olması, genelde eğlencelere müzik eşliği düşünüldüğünde çalgı çalan kişilerin erkek oluşu, kadınları kendi çalgılarını bulmaya ve çalmaya yönlendirmiş olabilir. Kaynak kişilerden 65 yaşındaki Melihe Barut'un "köyde en güzel tavayı ebem vururdu, o tavaya vururken tellendirdi"[80] demesi bu geleneği ve geleneksel çalgısı tavanın özelliğini yitirmeden koruduğunu göstermektedir

K A Y N A K Ç A

Büyük Lorousse. Sözlük ve Ansiklopedisi

B. Yıldız, D. Demirtaş, F. Özdemir. (2007). Vokal Tekniğine dair temel bilgiler. http://bufk.boun.edu.tr/gundem/vokalteknik.pdf

Etili, C. (2000). Cumhuriyetten Günümüze Türkü Söylemede Kullanılan Yöntemler. Müzikte 2000 Sempozyumu. Kültür Bakanlığı Yayımlar Dairesi Başkanlığı.

Çamurcu, H. (2002).Dursunbey İlçesinin Nüfus Coğrafyası. Alaçam Dağları ve Dursunbey I. Ulusal Sempozyumu. S. 159.

Su, K. (1937). Balıkesir Şehir Hayatı. Resimli Ay Matbaası, İstanbul: s. 7

Önal, H., Aykır, D. (2002). Dursunbey İlçesinde Arazi Kullanım Potansiyeli. Alaçam Dağları ve Dursunbey I. Ulusal Sempozyumu. S. 121.

Özdinçer, F. (2004). Edirne Halk Oyunları. Motif Halk Oyunları Eğitimi Ve Öğretimi Vakfı Dergisi. İstanbul: Yıl.10 Sayı: 36

Türkiye İller Ansiklopedisi 1.Cilt, 2005

Yurt Ansiklopedisi.1970

İnternet Adresleri:

http://www.balikesir.gov.tr/pgae_blank1.asp?id=21

http://www.geocities.com/hakaneser/blk/balikesir.htm

www.balikesir.gov.tr

[80] Melihe Barut (2007). Kaynak Kişi. Yaş 65

Kaynak Kişiler:

Adem Çandır (2007). Yaş 47, İlkokul Mezunu, Çiftçi, Hayvancılık. Sarnıç Köyü Muhtarı

Emine Çandır (2007). Yaş 59, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı, Sarnıç Köyü

Fadime Karpuz (2007). Yaş 63,Okur- Yazar, ev hanımı Sarnıç Köyü

Fatma Karpuz (2007). Yaş 42, İlkokul Mezunu, Ev hanımı, Sarnıç Köyü

Hasibe Talaz (2007). Yaş 62, İlkokul Mezunu, Ev hanımı, Sarnıç Köyü

Hava Çandır (2007). Yaş 48, İlkokul Mezunu, işçi, Balıkesir

Melihe, Barut (2007). Yaş 65, Okur-Yazar, Çiftçi, Sarnıç Köyü

Seviye Şahin (2007). Yaş 52, İlkokul Mezunu, çiftçi, Balıkesir

KIBRISLI TÜRKLERDE HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI

İsmail BOZKURT[*]

I – GİRİŞ

1571'deki Osmanlı fethinden önce de Kıbrıs'ta Türkler'in yaşadığına ilişkin kaynaklar vardır;[1] ancak ada da bir Türk toplumunun oluşması, fetihten sonradır.

1972'de Padişah fermanı gereği Anadolu'dan Kıbrıs' nüfus yerleştirilmesi ile başlayan süreç, fetih ordusundaki bir kısım askerin Ada'da kalması, yerli Hıristiyan halktan Müslümanlaşanlar olması ve 19uncu yüzyıla kadar Anadolu'dan süregelen göç dalgaları ile devam etti ve Ada'daki Kıbrıs Türk Halkı oluştu[2].

Kıbrıs'ta oluşan Türk Halkının çoğunlukla Anadolu Kökenli ve Yörük / Türkmen olduğu belgelerle sabittir.[3] Kıbrıslı Türk Dr. Nazım Beratlı, Kıbrıslı Türklerin yüzde yetmişbeş oranında Türkmen oldukları savında bulunur.4 Yapılan araştırmalarda ortaya bir sav da, Anadolu'dan Kıbrıs'a göçürülen Yörüklerin bir bölümünün Alevi kökenli oldukları yönündedir.5

II – KIBRISLI TÜRKLERİN KÜLTÜRÜ

Anadolu'dan Kıbrıs'a göç edenlerin, yaşam biçimlerini ve kültürel birikimlerini Ada'ya taşımaları, sürecin doğal bir parçasıdır. Bu bağlamda, müziklerini ve çalgılarını da Kıbrıs'a taşımış olmalıdırlar. Nitekim, Kıbrıslı Türkler de başta dil olmak üzere, sözel değerler ve halk bilimini oluşturan her şey, genellikle Anadolu kültürünün versiyonu biçimindedir.

Elbetteki yeni bir coğrafyada; değişik iklim koşullarında; bambaşka bir kültür ortamında; değişik dili, dini, kültürü ve etnik kökeni olan bir toplumla yan yana ve iç içe yaşamanın yansımaları olmuştur. İki toplumun birbirlerinden etkilenmemeleri olanaksızdı. Bu etkileşimin yarattığı kültür alışverişinin sonucunda, iki kültürde benzeşmeler olması, ortak kültürel değerler ortaya çıkması kaçınılmazdı.6 Nitekim bu günkü Kıbrıs Rumcası'nda Kıbrıs Türkçesi'nden; Kıbrıs Türkçesi'ne Kıbrıs Rumcası'ndan geçen sözcükler vardır. Bazı Türklerin ezgileri benzerdir, mutfak alışkanlıklarında, halk oyunlarında benzerlikler vardır.

Halk müziğinde ve halk müziği çalgılarında da etkilenme ya da etkileşme izleri görülebilir.7

III. TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE TEMEL SAZ NİTELİĞİNDEKİ BAĞLAMANIN KIBRISLI TÜRKLER'DEKİ YERİ

Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi; Anadolu'dan göç edenler, müziklerini ve çalgılarını da Kıbrıs'a taşımış olmalıdırlar. Buna karşın Anadolu da halk müziğinin temel çağlısı olan ve bu müzikle özdeşleşen bağlama 1950'lere kadar Kıbrıs ta yaygın değildi. Hatta eldeki verilere kadar hiç denecek kadar azdı.

[*] Yazar / Araştırmacı, KIBATEK (Kıbrıs – Balkanlar – Avrasya Türk Edebiyatları) Vakfı Başkanı, KKTC.

Bazı kaynaklara göre, Osmanlı döneminde Anadolu'dan ıklar / saz şairleri Kıbrıs köylerini dolaşıyordu. Buna karşın; zengin bir halk edebiyatına sahip olan Kıbrıslı Türkler de saz şairleri ya da aşıklarda yoktur.

Bağlamanın Kıbrıslı Türkler arasında yaygınlaşması 1950'li yıllara rastlar. 1951 yılında Kıbrıs'a gelen Aşık Dursun Ceylani ile Ali İzzet Kıbrıs'ta ki Türk köylerini dolaştılar.

İki Aşık'ın köy köy dolaşması Ada'da dalgalanma yarattı. Bu dalgalanma, bağlamanın yeniden Kıbrıslı Türkler arasında yayılmasını sağlayan etkenlerden biri oldu.

Nitekim o tarihten sonra Kıbrıslı Türkler arasında bağlama kullanan sanatçılar görüldü. Bu Bağlamda Osman Karabulut, Turgay Selim, Güner Özdil daha yakın tarihlerde İlker Dölek'in adlarını sayabiliriz.

Bağlamanın Kıbrıs ta kullanılma süreci, okullarda halk müziği toplulukları kurulması ile göreceli olarak yaygınlaştı.

1986 yılında çıkan bir yasa ile kurulan Kültür Dairesi bünyesi içinde "Devlet Türk Halk Topluluğu" oluşturulması ise, sürecin kilometre taşlarından birisi olmuştur.

Bu bağlamdaki halk müziği topluluklarının temel sazı bağlamadır.

IV. GELENEKSEL HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI

Geleneksel Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgıları şöyledir;

Davul, zurna, kemane (keman), tambura, darbuka (döbleg / döblek), tef (def), ud, cümbüş, zil, dilli düdük (gaval / kaval).

Görülmektedir ki geleneksel Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgıları arasında, biri dışında, bağlama türü çalgılar yoktur. Biri dışında derken tamburadan söz ediyoruz. Tambura; Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgıları arasında bağlamanın türü sayılabilecek tek çalgıdır.

Bu çalgılarla ilgili kısa bilgiler şöyledir;

1) Davul -zurna

Halk müziği çalgıları içinde ayrılmaz ikili olarak nitelendirilebilir.

Hiç kuşkusuz, Kıbrıslı Türkler bakımından davul-zurnanın kökeni Anadolu dur. İlginçtir ki davul ve zurna, yüzyıllar süren birlikteliğe karşın, Rumlar arasında ilgi görmemiş ve kullanılmamışken, Kıbrıslı Türklerde düğün, derneklerin, bayramların ve yakın tarihte ulusal günlerin vazgeçilmez çalgıları arasında yer almıştır.

Davul-zurnanın, Kıbrıs'ın kendine özgü koşullarında Türk / etnik kimliğinin simgelerinden biri olduğu rahatça görülebilir.

Davul, yuvarlak bir tahta kasnağın ki yanına iple sıkıştırılarak gerilen, tuz ve külle temizlenmiş keçi derisi ile yapılan vurmalı bir meydan sazıdır. Boyuna asılarak, bir tokmak (çomak) ve bir çirpi (ince değnek) ile çalınır. Ritim saz kategorisindedir. Tokmak sağ elle, çirpi sol elle tutulur.

Zurna ise, çift kamışlı ve nefesli / üflemeli bir sazdır. Zerdali ağacından yapılanları yeğlenmektedir. Hafif olup davul eşliğinde çalınır "zurna nefesi" denen teknik, zurnanın aralıksız olarak uzun sürme çalınması olanağını verir.

Çağdaş düşüncelerde davul –zurna kalkmış gibidir. Ancak özellikle kırsal bölgelerde yer yer giderek yeniden ilgi görmeğe başladığı söylenebilir. Sünnet düğünlerinde ise, gerek kentsel, gerek kırsal bölgelerde davul –zurnanın daha çok kullanıldığı görülür.

Konuyu davul ve zurna için söylenmiş sözlerle tamamlayalım.

Davul için söylenmiş iki mani

Davulumun ipi tektir
Benim adım deli Bekir
Tepsiyle baklava getir
Yiyemezsem geri götür

Davulumun ipi tura
Şişti kolum vura vura
Aslan Begin konağında
Aslan Begim binler yaşa

Zurna için söylenmiş iki dize

Gül dalından al gonca
Zerdaliden zil zurna

2) KEMANE (KEMAN)

Kıbrıs Türkçesi'nde de "kemane" olarak adlandırılan dört telli kemanın Kıbrıs Türk Halk Müziğinde önemli yeri vardır. Anadolu'dan farklı biçimde bağlama yerine "temel saz" olarak kullanılır.

Kemane Kıbrıslı Rumlarda "temel sazdır" ve Kıbrıslı Türkler ile Kıbrıslı Rumların halk müziklerinin en belirgin ortak özelliğidir.

Anadolu'nun güneyinde "Kıbrıs / Kırbız /Gıbıs kemanesi " olarak bilinen çalgı konusunda tek bir kaynakta vardır. Bu kaynakta Halil Bedi Yönetken "Yörüklerden, tahtacı ve abdallardan" özgür ezgiler kaydedilirken; bu ezgilerin çalındığı çalgılar arasında "Kıbrız Kemane" adını taşıyan bu alet bildiğimiz kemandı, yalnız kemençe gibi çalınıyordu demektedir.

Oysa ki Kıbrıs ta çalınan kemanenin kemençe ile ilgisi yoktur ve Kıbrıslı Türlerde de kemençe yada benzeri bir çalgı olduğu hususunda kaynak yada veri bulunmamaktadır.

Kemane ile ilgili bir manide şöyle deniyor

Çalınsın kemaneler

Oynasın divaneler

Lefkoşa'nın içinde

Yıkılsın meyhaneler

3) TAMBURA; Bağlama tipi bir Türk halk müziği telli sazıdır. Tezene ile çalınır. En eki Türk Halk müziği çalgılarından biridir. Az önce belirttiğimiz gibi bir bağlama çeşidi değildir. Dut ağacından oyma olarak yapılanı yeğlenir.

Tambura ile ilgili bir mani şöyledir.

Bir ağacı oyarlar

İçine tıntın koyarlar

Ağlama tıntıncığım

Kulacığın burarlar

4) DÖBLEG (DÖBLEK / DARBUKA)

Bir yüzü deri kaplı, vurmalı bir çalgıdır. Sol bacağın üzerine sol el parmaklarının deriye vurabileceği biçimde yerleştirilir. Sağ elle esas vuruşlar, sol el parmakları ile yan /hafif/ az duyulması gereken süsleme vuruşlar yapılır.

Eskiden ses ayarı için deri ısıtılarak gerilirdi. Bu gün ses ayarı vidalar sıkılarak yapılmaktadır.

5) DEF / TEF

Üzerine deri geçirilen 20 -25 cm çapında ince bir kasnak ile kasnak üzerindeki deliklere takılı zillerden oluşur. Vurma sazdır. Kasnak demir yada tahtadan yapılabilir.

Demir kasnaklarda ortaya deri gerilmez. Defi / tefi döblekçi çalıyorsa, darbukanın üzerine sol elin her iki sazı da tutabileceği biçimde yerleştirilerek çalınır.

Def / tef ile ilgili iki mani şöyledir.

Çaldığım deftir
Üstü sedeftir
Çaresiz gönlüm
Sana hedeftir

Geline bak geline
Çiçeg verdim eline
Vuracaksan datlı vur
Defin zili beline

6) UT

Ut, döbleg ve def ile birlikte eşlik sazı olarak kullanılan oniki telli bir çalgıdır. Mızrapla çalınır. Tekne kısmını oluşturan tahta dilimlerin sayısı tek olur. Onyedi, ondokuz, yirmibir, yirmiüç gibi. Solo çalgı olarak ta kullanılır.

Utla ilgili bir mani şöyledir;

Çaldığım uttur
Gayet amuttur
Biçare gönlüm
Sana yanıktır

Bazı kaynaklarda Kıbrıs'ta imal edilmiş, ut cinsi,"udsel" adlı bir çalgıdan söz edilmektedir. "Kıbrıs Türk Müzesi" olarak ta bilinen ve 1950 lire kadar Lefkoşa da aktif biçimde Mevlevihane olarak hizmet eden "Mevlevi Müzesinde sözü edilen "Udsel"in bir örnegi sergilenmektedir.

7) CÜMBÜŞ

Yakın tarihler de Zeynel Abidin tarafından icat edilmiş, bir çağlı olarak bilinir.

Tekne yapısı alüminyum olan, telli tezeneli bir çalgıdır. Tekne kısmının yuvarlak alüminyum olması ve göğsünün deri ile kaplanması uda göre ses frekansı yüksektir.

Akort sistemi ve çalınış biçimi uda benzer. Cümbüşün çalındığı yerlerde ut geri planda kalır.

8) ZİL

Düğünlerde, eğlencelerde oynatılan tek oyuncuların (genelde kadınların) kullandığı küçük vurmalı sazdır. Parmaklara takılıp tıklatılarak çalınır.

9) DİLLİDÜDÜK / GAVAL / KAVAL

Kamıştan yapılır. Ağız kısmından üflenirken, üzerindeki deliklerin açılıp kapanması ile çalınan nefesli bir çalgıdır. Genellikle yedisi üstte, biri altta sekiz deliklidir. Ancak delik sayısı farklı çeşitleri de vardır.

Daha çok çobanlar kullandığı için çoban düdüğü olarak ta bilinir.

Kavalla ilgili bir mani şöyledir.

Elinde düdük kaval

Önünde sürü davar

Çoban davar susadı

Bizim kuyuda su var

1979 yılında "Çalgı İnceleme Gezileri" bağlamında Kıbrıs'ı ziyaret edip daha sonra izlenimlerini kaleme almış olan, Etem Ruhi Üngör, bir mağazadan dört çeşit dillidüdük / kaval aldığını yazar. Üngör'e göre Kıbrıs'ta rastladığı ve Türkiye'dekilerden bazı farklılıklar saptadığı kavallar, altı ve sekiz perdelidir. Türkiye de yaptığı " çalgı incelemelerinde" Kıbrıs' ta kilere benzer kavalların yedi perdelisine Bodrum ve İskenderun dada rastlanmıştır.

Üngör Türkiye'de genellikle yoğun olarak Hatay ve civarında görüldüğünü, Hatay da üç, dört, beş, altı, yedi perdelilerin olduğunu ve Kıbrıs'takilere benzediğini; o tarihe kadar kullanılan beş değişik Kıbrıs kavalını inceleyip ayrıntılı biçimde çizdiğini de anlatır.

IV-KISA BİR DEĞERLENDİRME

Büyük çoğunluğu Anadolu ve Oğuz / Türkmen kökenli olan Kıbrıslı Türkler in dili, dini, etnik kökeni, kısaca kültürü; farklı bir toplumla iç içe ve birlikte yaşadığı yüzyıllar içinde geçirdiği etkileşimler sonucu bazı değişimlere uğradı. Bu bağlamda Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgılarının bir kısmı Anadolu da ki çalgılardan farklılaştı.

Davul, zurna, tambura, dillidüdük, tef, zil gibi Anadolu'da Halk Müziği çalgıları onları yanında; bugün Türk Sanat Müziği algıları olarak kullanılan kemane, ut ve cümbüşün Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgıları olarak kullanılması, yüzyıllara sığan bir süreçle ortaya çıkmış olmalı.

Bunun nedenlerini saptamak kolay değildir; ancak bir varsayım olarak Kıbrıs'ın Ada olarak Anadolu'dan soyutlanışı, buna karşı Osmanlı payiahtı İstanbul ile çok yakın ve doğrudan ilişkisi olması söylenebilir. Kıbrıs ta Osmanlı döneminde canlı bir Divan Edebiyatı yaşamı olduğu, hatta bir Kıbrıs lı şairin Müftü Hilmi Efendi'nin "Sultan Üs Şuara / Şairler Sultanı" yada "Reis Üs Şuara / Şirler Reisi" ünvanı ile onurlandırıldığı biliniyor.

Birlikte yaşanılan yüzyıllar içinde Rum çalgılarından etkilen-menin yanında, Divan Edebiyat bağlamında olduğu gibi, İstanbul da ki egemen müzik kültürünün müzik kültürü ve çalgılarının da Kıbrıs Türklerindeki Halk Müziği çalgılarındaki değişimde etkili olduğunu varsayıyoruz.

Bu çalışmamızda çözemediğimiz ve hiçbir kaynakta yanıtını bulamadığımız suru, çoğunlukla Anadolu Yörük ve Alevi atarlın torunları olan bugünkü Kıbrıslı Türklerde bağlamanın niye temel saz olmadığıdır

Adaya gelenlerin bağlamalarını da birlikte taşımalarından daha doğal ne olabilirdi ki?

Kıbrıslı Türklerde bağlamanın hiç denecek kadar az olmasının hiçbir ciddi ve bilimsel açıklaması yapılmamıştır. Yada yapılamamıştır. En azından biz böyle bir kaynağa, bilgiye yada veriye ulaşamadık. Bu durum Kıbrıs Türk Kültürü için bizim açımızdan yanıtsız soru niteliğindedir.

NOTLAR

1) *ERDENGİZ,Ahmet; "Kıbrıs Türkleri ve Tarihi Süreç İçerisinde Kıbrıs Türk Toplumunun Oluşumu "Halk Bilimi Sempozyumları III, KKTC Milli Eğitimi ve Kültür Bakanlığı, Ankara,2001,s.104_107*

KAŞGARLI, Prof .Dr. Mehlika "Kıbrıs'ın Türkleşmesi" Yuvarlak Masa Konferansı 2-6 Haziran 1999, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi (yayınlanmamış bildiri)

2) ERDENGİZ; a.g.m., s. 102_120

EREN, HASAN; " Kıbrıs Ağzının Kökeni", Milletler Arası Birinci Kıbrıs Tetkikleri Kongresi (14-19)nisan 1969) Türk Heyeti Tebligleri, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1961,s 343-359

FERİDUN,Feridun Kemal; "Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Demografik Yapısı "Kıbrıs Araştırmaları Dergi,si cilt 4 sayı 1 (kış 1998) Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi, Gazimağusa 1996,s 3-11

İNALCIK, Prof. Dr. Hail (a) "A note on the Population of Cyprus" ,Proceedings of the Frst ınternational Congrees for Cyprus Studies, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi,Gazimağusa 1996, s 3-11

İNALCIK; Prof.Dr.Halil (b) "the Recent Histroy of Cyprus Studies, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi, Gazimağusa s.20-23

3) ERDENGİZ a.g.m.

EREN a.g.m.

4) BERATLI, Dr. Nazım ; Kıbrıs Türklerinin Tarihi –II.Kitap,Galeri Kültür Yyınları, Lefkoşa 1993, s.155-158

5) ERDENGİZ ,Ahmet," Kkıbrıs Türkleri'nin Alevi Kimliği", Halk Bilimi Sempozyumları III, KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı, Ankara 2001,s.240-257.

6) konu ile ilgilenenler için aşağıda ki eserleri öneririm.

___ YORGANCIOĞLU, Oğuz, Bir Döneme Damgasını Vuran Hasan Bulliler Gazimağusa 2005.

___ KABATAŞ Osaman; Kıbrıs Türkçesinin Etimolojik Sözlüğü, Lefkoşa 2005

___ İSLAMOĞLU Mahmut_ÖZNUR Şevket; Kıbrıs Rum Halk Edebiyatın da Türkler için yazılan Ağıtlar, 2006

___ İSLAMOĞLU Mahmut—ÖZNUR Şevket; Karşılaştırılmalı Kıbrıs Türk Ve Kıbrıs Rum Masalları, Gökada Yayınları Lefkoşa 2007

7) YEŞİLADA Ekrem; Musiki Tarihimiz, Kıbrıs'ta ve Türkiye'de Geleneksel Türk Müziğinin Gelişim Süreci Lefkoşa .2007s.109

8) YAŞIN Mehmet; Kıbrıs Türk Şiir Antolojisi, Adam Yayınları , İstanbul 2005s.73

9) NESİM Ali; Kıbrıslı Türklerin Kimliği, KKTC Milli Eğitim Bakanlığı, aralık 1990,s.90-91

10) Kıbrıs Türk Halk Müziği çalgıları konusunda çok az kaynak vardır.bu kaynaklarda ki bilgiler sınırlı ve birbirlerinin benzerleridir.saptayabildiğimiz kaynaklar şöyledir.

KANOL Kani-HOCA Ali; "Halk Oyunlarımızı ve Müziğimizi İnceliyoruz" Halkbilimi Sempozyumları I,II,II ve IV Halkbilimi Sempozyumlarında Sunulan Bildiriler. KKTC Turizm Bakanlığı,İstanbul 1986,s.385-415

___ÇETİNKAYALAR Erbil; Kıbrıs Türk Halk Oyunları, Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı, Aralık 1990 s.87-94

__DÖLEK A. Fatih_DÖLEK A. İlker; Kıbrıs Türk Halk Müziği, KKTC Turizm ve Kültür Bakanlığı, 1992, s.5-24

__YEŞİLADA; a.g.e, s.89-91

11) ÇETİNKAYALAR; a.g.e s.90-91

12) Kıbrıs'ta müzikle ilgili çalışmaları olan sayılı kişilerden biri olan Ekrem Yeşilada, "Rumca yayın yapmakta olan radyolardan bir çok kez Türk müziği kökenli olup,Rumca sözlerle çalınıp söylenen yüzlerce eser bulunduğuna tanık olmuşumdur."demekte ve "bu yayınlar arsında Türk makamları ile Türklere ait müzik enstrümanlarından ut,kanun, ney, kemençe, zurna gibi enstrümanların yanı sıra, bu enstrümanları kullanarak çeşitli makamlarda taksim yaptıklarına da tanık olmaktayım." Diyerek müzik ve çağlı konusunda da etkileşimler olduğunu ortaya koymaktayım.bknz.

13) ÇETİNKAYALAR; a.g.e.

14) ÇETİNKAYALAR; a.e.g

15) ÇETİNKAYALAR; a.g.e.

16) ÇETİNKAYALAR;a.g.e.

17) YEŞİLADA a.g.e. s.93 ve 116.

18) ÇETİNKAYALAR a.g.e. s. 94.

19) YEŞİLADA a.g.e. s.89-91.

20) FEDAİ, Harid; Kıbrıs Müftüsü Hilmi Efendi --Şiirler, KKTC Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Lefkoşa 19??

21) YEŞİLADA a.g.e. s..17.

ÂŞIK SANATINDA AZERİ SAZININ (BAĞLAMA) ROLÜ

İlgar Cemiloğlu İMAMVERDİYEV[*]

Tarihi bin yıllarla ölçülen ve "Odlar diyarı" olarak tanınmış Azerbaycan adlı memleket, alanı itibarı ile muhteşem Şark âleminin ve Ulu Türk dünyasının kesiştiği bir noktada yer almıştır. Tabi ki, bu ülkenin müzik kültüründe zengin Doğu âleminin manevi ürünü olan muğam (uzun havalar) sanatı ve büyük Türk dünyasının simgesi haline gelmiş ozan sanatı önemli rol almıştır. Bu açıdan Şark âlemi dediğimizde zengin felsefi manalı muğam, sonra onu icra eden müzisyenler, tarizen (tar icracısı), kemanzen (kabak kemane icracısı) ve "hanende uzun havaların icracısı" (bu şahıs aynı zamanda darbuka çalarak ezgilere ritim olarak eşlik ediyor), yani sazendeler ekibi ilk önce akla geliyor. Türk dünyası dediğimizde ise bir musiki aleti gibi kopuz, dütar, bağlama, Azeri sazı, onu icra eden şahıslar (âşıklar) ekibi ile balabancı (nefesli aleti icra eden şahıs), ve darbukacı (vurmalı enstrümanda ritim icracısı olarak adlandırılan kişi) anlaşılır. Buna göre de, ozanı kopuzdan, kopuzu ozandan, sazı âşıktan, âşığı da sazdan ayrı düşünmek mümkün değildir. Saz, Türk dünyasının âşıklık sanatını temsil eden yegâne telli müzik aletidir.

Azerbaycanın telli muski aletleri içerisinde sazın kendine has bir yeri vardır. Azerbaycan âşıklık geleneğinde saz önemli rol oynamıştır. Günümüzde icra edilen klasik âşık ezgilerinin yaranmasına saz vesile olmuştur. Saz insanların ruh halini melodileştiren Konservatuvardır. Türk dünyasının müzik simgesi dediğimizde Ozanların kopuzu, Bahşıların dütarı, Yanşahların çöğürü, Âşıkların ise sazları ilk önce akla gelir. Hepsi de Türk müzik kültüründe aynı geleneğini kendisinde yaşatmışlardır. Bu misyon halka çeşitli melodilerin dili ile her türlü destek sağlamış manevi, estetik içerikli ezgiler âşılamakla, halkın müzik zevkinin şekil almasında etkili olmuştur. Bu açıdan halk kederlendiğinde âşıklar keder içerikli melodiler, şenlendiğinde ise neşeli ezgiler, düşmanlara karşı savaşırken de epik (yiğitlik ve kahramanlık) karakterli türküler besteleyerek, çalıp söylemişlerdir.

Anadolu âşık ezgileri türk bağlamalarında nasıl güzel icra ediliyorsa, Azeri âşık ezgileri de Azeri sazında güzel sesleniyor.

Türk asıllı halklarda sazın tellerinin ses açısından bir nizam içerisinde oluşu, Türk musikisi terminolojisinde farklı şekillerde dile getirilmiştir. Bu bakımdan enstrümanların tellerinin ahenk içerisinde nizam edilmesine Azeri ve İran Türklerinin âşıkları "kök", "köklemek", Türkmen Türklerinin bahşi adı taşıyan sanat ustaları "kurmak", "düzmek", ve Anadolu'da faaliyet gösteren ozanlar ve bağlama ustaları "akort" ve "düzen" demektedirler.

[*] Doç. Dr. İlgar Cemiloğlu İMAMVERDİYEV, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet, Konservatuarı, Azerbaycan Âşıklar Birliği Başkan yardımcısı

Geleneksel olarak Azerbaycan'ın şehir ve köylerinde yapılan düğünler, âşıkların bilhassa katılımları ile gerçekleştirilmiştir. Eski dönemlerde düğünlere daha çok âşıkların davet edilmelerinin esas sebebi aile kuran tarafların boşanmayacakları inancına bağlıdır.

Saz bir kutsal emanet gibi Azerbaycan' ın, Gencebasar denen bölgesinde, özelliklede Gökçe, Borçalı, Gedebey, Kazah, Tovuz, Kelbecer, Şirvan ellerinde genel olarak evlerin süsü gibi duvarlarda asılırdı. Gerek oldukça onu çalabilen aile bireylerinden biri evleri musiki sedaları ile süsler.

Hatta aile kuran gençlere yakın akrabalar tarafından diğer çeyizlerle beraber saz verildiği zamanlarda olmuştur. Bunun anlamı yeni kurulan aileye bir sevinç ve neşe kaynağı olması içindir. Hangi evde saz var ise orada hayır ve bereketin olacağı inancı vardır.

Usta âşıkların faaliyet gösterdikleri kahvehanelerin uygun bir yerinde saz olduğunu bilen diğer bir âşık kahvehaneye tesadüfen veya bilerekten gelmiş ise, kahvehanede faaliyet gösteren âşıkla atışma durumunu oluşturmuş olur.

Bir musiki aleti gibi sazın yapısına, bakıldığında onun bir nevi insanın vücudu ile aynı yönlerinin olduğunu görüyoruz. Bu hususiyetler sazın perdelerinde, kuruluşunda, akort yapısında, klasik saz ezgilerinin adlarında, tellerinde böyle anlaşılmaktadır. Örneğin baş, orta, ayak, çanak, kulak, tel, gibi deyimler insanın vücut bölgelerinden esinlenmiştir.

1- Âşık ifadelerinde olan "Baş perde", "Orta perde", "Ayak perde", insan vücudunda yer alan bölümlerin bu aletle insan arasında olan benzerlik gibi değerlendirilmelidir.

2- Ezgilerde ise "Baş sarı tel", "Orta sarı tel", "Ayak sarı tel", "Baş divani", "Orta divani", "Ayak divani" gibi geleneksel saz havaları da adından da anlaşılacağı üzere insan vücudunu yansıtan bir anlam ifade etmektedir.

3- Enstrümanların yapısında ise sazın başı (âşık olan hisse), orta hisse kol (sap), ayak ise çanak gibi anlaşılıyor. Sazın çanak kısmında yer alan göğse, sine veya yüz denilmesi de insan vücudunu yansıtmaktadır. Sazın burgularına âşık veya kulak denilmesi de insanların işitme organının adından esinlenerek anlam kazanmıştır. Sazın telleri ise insanın boğazının iç kısmında olan ses tellerine benzetilerek, ses çıkaran bir cihaz gibi açıklanmaktadır.

Bu bilgilerden anlaşılıyor ki, zaman zaman saz âşık sanatçılarının vücudunun ayrılmaz bir parçası, ruhu, kalbi, kanı, canı olmuştur. Bu yüzden günümüzde halk arasında kullanılan atasözlerinden bazıları şöyledir: "Âşığın sazını elinden aldın, sanki onun canını aldın", "Âşığın sazı sırtında, sesi boğazındadır", "Sazı olan âşığın sinesi söz ile dolu olur", "Âşığın sazı elinde, marifeti dilinde" v.s.

4- Âşıklar âleminde ise, bir âşık diğer âşığın sanata vakıf olup olmadığını yoklamak için şöyle der: "Âşık, sazın başı (kafası) neredir, ayağı neredir?" Bu ilginç soru karşısında eğer âşık bilgi yüklü ise cevabı: "Sazın başı *Baş divani*, ayağı ise *Muhammestir*. Bu cevaptan anlaşılıyor ki, âşık düğün törenini "Baş divani" isimli klasik

saz havası ile giriş yapıp şenliği en son ezgi hesap edilen ile yani "Baş muhammes" ve ya "Orta muhammes" adlı türkü ile bitirir. Azerbaycan âşık geleneğinden farklı olarak Anadolu âşıkları ise meclisi "Koçaklama" ile bitirirler.

Eski dönemlerde Azerbaycan'ın bir kısım aileleri, özel olarak bebek doğduktan sonra âşık davet edip, beşiğinin başında saz çaldırırlarmış ki, dünyada duya bileceği ilk ses saz tınısı olsun. Bunun sebebi büyüdüğü zaman kendi geleneğine sahip çıksın, halk kültürünü sevip, ona saygı duysun, âşık olursa da bu sanatı koruyup yaşatsın denilmektedir.

Bazı yörelerde çocuğun dünyaya gelişinin 40. günü dolduktan sonra onu görmeye gelenler para, altın, vs. kıymetli hediyeler arasında saz da armağan edermişler.

Azerbaycan'da düğünler, bayramlar, törenler dediğimizde ilk önce akla âşık ve onun sazı göz önünde bulunuyor. Öyle bir tören olamaz ki, orada âşık-saz iştirak etmesin. Âşıklarımızın faaliyeti saz adlı telli enstrümanla hayata geçer. Bu açıdan sazı âşıktan ayrı düşünmek mümkün değildir. 1000'den fazla âşık ezgilerinin icra olunması, bilhassa sazın iştiraki ve eşliği ile gerçekleştirilir. Törenin açılışında anahtar rolü üslenen "Baş divani" adlı saz havası ile giriş yapılıp, sonunda ise yine sazla çalınarak "Muhammesle" bitirilir. Âşıkların birbiri ile sanat alanında olan atışmaları da saz eşliği ile icra edilir.

Âşık sanatında olan geleneklerden en önemlisi usta-çırak ilişkisidir. Bu sanatı öğrenmek isteyen öğrenci üstadından saz çalabilme eğitimi alır. Âşıklık geleneği tarihinde bugüne kadar hiç bir çırağın saz olmadan ustaya hizmet etmesi bilinmemektedir. Yani âşıklık sanatına giden yol saz icracılığından başlıyor. Bu açıdan "sazı çala bilmeyen kimseden âşık olamaz" deyimi de sanatkârlar arasında bugün de öz kuvvesinde kalmaktadır. Saz âşıkların yürek dostu, kalp sırdaşı olmakla halka musiki armağan eden bir laboratuar, musiki kaynağıdır. Halkımız eli sazlı adam gördüğünde ona ihtiramla yanaşmış, saygı duymuşlardır. Hatta küsülü şahısların barıştırılması âşıkların, bilhassa iştiraki ve çalıp-çağırması ile gerçekleştirilmiştir. Üstatlarımızın repertuarında olan binlerle âşık havasını vokal söyleyebilmek için saz gerekiyor. Saz olmadan bu klasik musikileri tam halinde söylemek mümkün değildir.

Sazın 7 akort sistemi insanın 7 psikolojik ruhsal durumunu ifade etmektedir. Sanki her bir perde insanın ses tınını kendinde yaşatıyor. Bu açıdan Azerbaycan âşık sazlarının 7 ana perdesi ve 7 akort sistemi hafta ile ölçülen günlerini yansıtır. Üç grupta karar tutan tellerin görevi ise insanın ruh halinin yüce (yüksek), pes ve dem olmasını karakterize ediyor. Alt tel (Zil teller) grubunu temsil eden teller, Köroğlu isimli havaları yansıtır. Üst grubu (Pes grubu) temsil eden teller ise gam, keder içeren, daha çok Keremi, Dilgemi adlı musikileri yansıtır. Orta grup (Dem teller) teller ise neşe, sevinç içerikli daha çok güzelleme ruhlu saz havalarını yansıtır. Hatta üç ses aralığında olan sazlar (Tiz sesli, orta sesli, pes sesli sazlar) ise insanların üç ses grubunda olmasının göstergesidir. Tellerin üç grupta karar alması, bir gün içerisinde olan seher, öğle ve akşam vaktini, yanı sıra dünü, bugünü ve yarınki sabahın gününü ifade eder.

Âşık edebiyatında olan bayatı, geraylı, koşma, tecnis, divani, muhammes gibi formaların musiki ile söylenmesinde sazın önemi bir daha anlaşılıyor. Tabi ki, bu şiir kalıpları üzerine yazılmış melodiler bilhassa bir musiki enstrümanı gibi sazla gerçekleştirilmiştir.

Azeri sazlarının gelişim tarihi çeşitli yönlerinden bilinmektedir.

I. Farklı yapısına göre 3 grup sazlar (Cura saz, Orta saz-Tavar, Büyük saz - Ana saz) bunlardan biridir.

II. Tel yapısına, sayısına ve gruplarına göre gelişme.

a. iki-telli saz- Dütar.

b. Üç telli saz-Setar.

c. Dört telli saz –Çartar.

d. Beş telli saz-Pençtar.

e. Altı telli saz –Şeş tar.

f. Altı telli saz.-Tavar saz.

g. Sekiz telli saz.

ı. Dokuz telli ana saz.

i. On bir telli Azeri sazı yalnız merhum Âşık Emrah Gülmemedovun ve Âşık Kamandar Efendiyevin sazında karar almıştı.

III. Âşık sazlarının özgün akort sistemleri açısından gelişme.

Bu açıtan "Sade kök" en eski akort olarak ilk sırada yer almaktadır.

"Şah perde kökü"- "Ümumi kök" ikinci sırada yer tutub Anadolu ve İran âşık icraçılığında günümüzde bu tür akort daha çok kullanılmaktadır. Diger akortlar ise yıllar keçdikce Azerbaycan âşık icraçılığında geleneksel halini almakla, bu sanatda önemli rol oynamaktadır. Örneğin "Baş perde kökü", "Orta perde kökü", "Ayak divani perde kökü", "Bayatı perde kökü", "Ayak şah perde kökü" v.s.

IV. Âşık sazlarında olan perdeler tarihi bir geçmişe sahiptir. Eski yazılı abidelere ve çağdaş günümüzde yayınlanmış kaynakları dikkate aldığımızdan dolayı halk musiki aletleri kendine öz olan perdelerin de tarihi bir gelişim yolu olduğu anlaşılır. Türk dünyasında telli sazların sapında karar tutmuş perdelerin gelişim tarihi 4 aşamadan ibarettir.

a. Perdelerin kuru bağırsaktan (kiriş) yapılan devri.

b. Perdelerin ipek saplardan yapılan devri.

c. Misina perdelerin kullanıldığı XX. asır.(İkinci yarıdan sonraki devir)

d. Çelikten yapılan perdeler. Çağdaş devir.(Türkmen dütarları).

V. Zaman zaman aletin sapında bir kaç yeni perdelerin son yüz elli yılda bağlanması Azerbaycan sazının gelişimini bir daha belirtir. Aletin kol kısmında yer alan yedi esas perde saz icraçılığında fonksiyon açısından daha önemli rol oynamaktadır.

1.Baş perde, 2.Orta perde, 3. Şah perde, 4. Ayak divani perde, 5. Bayatı perde, 6. Ayak şah perde, 7. Beçe perde.

Azerbaycan saz icraçılığının gelişmesi ile fonksiyon açısından 2. dereceli önem tâşıyan bir çok ilave edilen perdeler zaman-zaman aletin sapında bağlanmış oldu. Aşık terminolojisinde bu perdelerin isimleri şöyle olmaktadır:

1. Lal perde, 2. Gül perde, 3. Segir perde, 4. Kor perde, 5. Tifil perde,6. Yetim perde, 7. Yastı perde, 8. Yaslı perde, 9. Sefil perde, 10. Şagai perde, 11. Misri perde, 12. Bayramı perde, 13. Yardımcı perde, 14. Yarım perde, 15. Şikeste perde vs.

Göründüğü üzere Azerbaycan âşık geleneğinde sazın özel bir yeri olmakla beraber, halkın manevi, estetik ve kültürel yaşamı açısından önemli bir yeri vardır.

ANADOLU MÜZİK GELENEĞİNDE MEYTAR ADININ KULLANIMI

Eray CÖMERT[*]

Ülkemizde halk çalgılarının sıkça kullanıldığı ortamlar düğünlerdir. Düğün gelenekleri yerine getirilirken sözlü ve sözsüz çeşitli müzikal icralar yapılır. Burada amaç, gelin ve damadın bu mutlu günlerini bir şenlik havasına büründürmek ve davetlilerle birlikte hoş vakit geçirmelerini sağlamaktır. Çalgı çalanlar kimi zaman bireysel olarak, kimi zaman da toplu şekilde genellikle o yöre ezgilerinden örnekler sergilerler. Çoğu zaman mahalli icracıların katılımıyla gerçekleşen bu ortamlarda düğünün yapıldığı yöreye has çalgıların kullanıldığı görülür. Özellikle köy düğünlerinin vazgeçilmez çalgıları olan davul ve zurna, doğudan batıya, güneyden kuzeye Anadolu coğrafyası üzerinde çeşitli ebat ve kullanım özellikleriyle müzik folklorumuzun önemli çalgılarındandır.

Davul-zurnanın ülkemizde yaygın olarak kullanıldığı yörelerden biri Karadeniz Bölgesi'nde, Batı Karadeniz Bölümü'dür. Bu bölümde gerçekleşen düğünlerde davul-zurna ikilisine tırnak kemanesi[81] ve köçeklerin eşlik ettiği de görülür. Bartın, Zonguldak, Karabük ve Kastamonu vilayetleri ve ayrıca Anadolu'nun bazı bölümlerinde davul-zurna ekipleri *meytar, meyter, mehter, mehdar, mehder* gibi kulağa birbirlerine benzer biçimde gelen isimlerle anılırlar. Bu isimlendirmelerin nereden kaynaklandığı konusunda yazılı veya sözlü bir bilgiye ulaşamadıksa da; çalışmalarımızda genellikle *davul ve zurna'*nın bulunduğu çalgı topluluklarının bu adlandırmalara tabi olduğunu gördük. Aşağıda bunun izahını yapmaya çalışacağız.

Safranbolulu Sadi Yaver Ataman, *"mehter kuruluşları ve bu kuruluşun folklora aktarılmış şekli olan 'meyter ve seymen' kuruluşları"* ifadelerini 1972 yılında yayımlanan bir makalesinde okurla paylaşmıştır (1972:9). Buradan hareketle, halk arasında da Osmanlı Mehter Teşkilatı'na benzer oluşumların var olduğunu söylemek mümkündür.

Sadi Yaver Ataman, *meyter* kelimesini açıklarken "*Safranbolu'da davul-zurna takımlarına halk arasında 'meyter' denir*" (2004:57), "*... Meyter adı verilen çalgı takımları, ...*" (2004:108) , "*Davul-zurna'dan ibaret takıma, köylerde "Meyter" denir*" (2004:227) tanımlamalarını yapmış ve meyterlere dair giyim-kuşam gibi bazı özellikleri sıralamıştır. Ayrıca burada seymen teşkilatının düğünlerdeki yerinden söz etmiştir. Sadi Yaver Bey'in aktarımlarına göre eski Safranbolu düğünlerinde seymen teşkilatının önemli bir yeri vardır. Seymenler düğün idaresini elinde bulundurur ve kız almaya '*seymen alayı*'[82] denilen bir dizi düzenli-disiplinli seymen takımıyla giderlerdi. Bu alay

[*] İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü Dördüncü Sınıf Öğrencisie-posta: comerter@itu.edu.tr

[81] Tırnak Kemanesi: Kastamonu'nun başta İnebolu olmak üzere sahil ilçelerinde (Şenpazar, Cide, Azdavay, Abana, Küre) ve ayrıca Bartın ve Zonguldak illerinin bazı bölümlerinde görülen yöresel bir yaylı çalgıdır. Yapı itibariyle Klasik Türk Müziği icralarında kullanılan Klasik Kemençe'yi andırır, fakat daha kabaca bir görüntüsü vardır. Ses olarak da klasik kemençeye benzer. Ancak ondan daha fazla ses gücüne sahip olduğu için açık alanlarda çalmaya elverişlidir. Bu nedenle yukarıda saydığımız alanlarda düğün çalgısı olarak yaygın bir şekilde icra edilir ve meytar topluluklarındaki yeri önemlidir. Çalgı, Girit ve Yunanistan'da çalınan *lyra* ve Bulgaristan'da çalınan *gadulka* ile boyutlar, ses rengi ve icra tavrı olarak çok benzemektedir. *Lyra* ve *gadulkanın* da bölgelerinin halk müziğinde dansa eşlik amacıyla kullanıldığını burada belirtmek yerinde olacaktır.

[82] Çankırı/Eldivan ve çevresinde günümüzde yarenlik geleneği sürdürülmektedir. Eldivan düğünlerinde, bayram vs. gibi özel günlerde yaren teşkilatına bağlı bireyler ve isteyen halk toplanarak bir "seymen"

içinde meyter adı verilen davul-zurna topluluğunun yeri ve görevleri S. Y. Ataman tarafından tarif edilmiştir[83]. Buradaki meyter takımı'nın başında, meyter'i yönlendiren bir sorumlu hüviyetinde, *meyterbaşı*[84] ismiyle anılan çalgıcının bulunduğunu da yine O'ndan öğreniyoruz (2004:57–63). Günümüzde artık seymenlik teşkilatı eski vasıflarını büyük ölçüde yitirdiği için, düğünlerde seymen alayı ve dolayısıyla meyter'in (seymen alayı içinde) görülmesi mümkün değildir.

Ataman, yörede gerçekleşen bir düğündeki seymen alayından bahsederken "*Bu alaylara dört takım meyter, yani sekiz çift davul ve zurna ile 200 kadar seymenin katılmış…* " olduğunu yazmaktadır (2004:66). Buna göre 1 takım meyter, 2 çift davul-zurnadan oluşmaktadır[85]. Ayrıca O'nun başka bir bahsinde "*…dokuz kat meyter davul-zurna takımı çıkartabilmiş olan Safranbolu…*" sözleri geçmektedir (2004:30). Burada meyter takımları'nın Osmanlı Mehterhanesi'ndekine benzer bir şekilde "*kat*" olarak isimlendirilmesi yöre halkının kullanımından mı kaynaklanmıştır yoksa Sadi Yaver Bey'in kendi tercihi midir, bilemiyoruz.

---

alayı oluştururlar. Günümüzde eski yaren kıyafetleri görülmemesine karşın geleneği yaşatmak adına omuzlara birer "poşu" örtülür. Bu alay görünüş itibariyle bir askerî düzen ve disiplin içerisindedir. Önde "kılavuz" adı verilen bir öncü, onun biraz arkasında bayrak ve bayrağın yanında "bayrak muhafızları", en arkada da yarenler bulunur. Kılavuz ve muhafızların ellerinde eski zamanlarda kılıç bulunurken günümüzde artık onun yerini *tempo majör* veya ucuna püskül takılmış sopalar almıştır.
Eldivan'daki seymen alayının Sadi Yaver Bey'in Safranbolu seymenlik teşkilatında açıkladığı kadar geniş bir etkinliği yoktur. Safranbolu meyterlerinin seymen alayında bizzat görev aldığını yazmıştık. Eldivan'da düğün, bayram vs. için gelmiş davul-zurna ikilisi alayı dışarıdan çalarak takip eder, bu alayın içinde görülmez, yanında faaliyet gösterir (Kişisel Görüşme: Sarıca ve Baş, 2006).

[83] Sadi Yaver Ataman, Seymenlik ve Safranbolu Seymen Kuruluşları bahsinde seymen alayında bulunanları sırasıyla başlıklar halinde vermiş ve bunlarla ilgili açıklamalar yapmıştır. Biz burada başlıkları göstermek ve konumuz gereği meyterleri aynen aktarmakla yetineceğiz:

"Safranbolu'da Seymen kuruluşları şöyle idi:

- *Kocaağalar (Gocuklular)*
- *Meyterler:*
  Gocukluların hemen üç-beş adım gerisinde yer alırlardı. Bunlar davul-zurna takımlarıydı. Yerine göre ikişer çift ve daha fazla takımlar halinde, seymen alayının musikili hareketlerini yönetirlerdi.
  Meyterler, başlarına keçe külâh ya da fes üstüne renkli poşular sararlar, sırtlarına sırma ya da kaytan işlemeli cepken yelek, ayaklarına zıpka şalvar, ucu sivri altı hafif köseleli çapula gudi yemeni giyerlerdi. Burada zıpka şalvar bacakları sıkı sıkıya kavrar, önü ve arkası karpuz biçimi kıvrımlı Karadeniz çevresi zıpkasıdır.
- *Seymenbaşı*
- *Seymenler*
- *Üçetekliler*
- *Zenneler*
- *Siniciler*
- *Kuburcular*
- *Maniciler (Heyheyciler)*
- *Soytarılar*
- *Avcılar"* (2004:57–63).

[84] Meyterbaşı için ayrıca bk. *Not 12*

[85] "Bir çift" sözlüklerde *iki adet* demektir. "Bir çift davul-zurna" dendiğinde davul ve zurna ayrı ayrı düşünülecek olursa 2 adet davul ve 2 adet zurna demektir ki bu da bir takım meytarın 4 kişiden oluşması anlamına gelmektedir. Sadi Yaver Bey burada kullandığı "*4 takım meyter*" tabiriyle toplam çalgıcı adedi olarak 16 kişiden mi yoksa davul ve zurnayı tek başlarına bir çift kabul edip 8 kişiden mi bahsetti bilemiyoruz.

Sadi Yaver Bey'in "*davul ve zurna çalmakta yüksek ustalık gösteren Kadıkıranın Mehmet Ali adındaki Meyter*" şeklinde bir ifadesi bulunmaktadır (Ataman, 2004:39). Meyter kelimesine bu ifadeye göre davul-zurna çalan kişinin iş (meslek) adı olarak başka bir anlam daha yüklenmiştir. Yani meyter, çalgıcılıkla para kazanan, geçimini bu işten sağlayan davul-zurna icracılarına yakıştırılan bir ünvan haline dönüşmüştür.

S. Yaver, 1930 yılında Safranbolu, Eflâni, Ulus ortak yaylası olan Uluyayla'da 'Meyter Şenlikleri' düzenlendiğinden bahseder (Ataman, 2004:224). Ancak, kesin bir tarih belirtmemekle birlikte buradaki meyterlerin özellikleri hakkında da herhangi bir tespiti yoktur. Burada düzenlenen şenlikler günümüzde Ağustos ayında gerçekleştirilmektedir ve Uluyayla Şenlikleri olarak anılmaktadır. Ulukaya Köyü Muhtarı Sadık Özkan'la görüşmemiz sırasında buradaki şenliklerin adının *'Meyter Şenlikleri' olarak anılmadığını, böyle bir isimlendirmeyi (yaşlı halktan dahi) hiç duymadığını, yalnız her şenlikte olduğu gibi davul-zurna takımlarının* (kendisi bunu 'mehder' olarak da isimlendiriyor) *burada halkı eğlendirdiğini* anlatmıştır (Kişisel Görüşme, 2007). Sadi Yaver Bey'in bahsettiği yıllarda bu bölge yakınlarında faaliyet gösteren önemli bir yayın organı Bartın Gazetesi'dir. Gazetenin hemen hemen tüm sayılarını kendi çalışmaları nedeniyle incelediğini belirten Safranbolulu Gazeteci-Araştırmacı-Yazar Aytekin Kuş, *meyter şenlikleri adıyla düzenlenen bir etkinliğin haberine rastlamadığını* aktarmıştır (Kişisel Görüşme, 2007).

Mahmut Ragıp Gazimihal, Türk Vurmalı (Depki) Çalgıları isimli kitabının '*Mehterhane*' başlığında "*..., köylü, çoğu semtlerimizde çalgıcıya "mehter" diyor*" şeklinde bir açıklama yapmıştır (1975:50). Ayrıca Gazimihal, '*Mehdar dağıtmak*' şeklindeki diğer bir başlığında Giresun'da bu tabirin '*çalgı takımı dağıtmak*' anlamına geldiğinden söz etmiş[86], bir zamanlar Giresun'un da mehterhane merkezlerinden biri olduğunu ve burada birçok davul-zurna icracısının bulunduğunu yazmıştır. Bu noktada, *mehdar* kelimesinin *mehter'*den kaynaklandığı kesin olmamakla birlikte, düşünülebilir.

Gazimihal, '*Abdallar*' başlığında ise "*Aydın'ın Germencik ilçesinde bir köy, kalabalık bir çingene ailesi olup yerleşiktirler; öteden beri ünlü 'mehterler' (çalgıcılar) yetiştirmişlerdir.*" diyerek çalgı çalarak geçimini sağlayanlara mehter adını yakıştırmıştır. Ardından da "*Halde en ustaları olan Hasan Bey olağanüstü zurna çalar. Aydın'ın bütün düğünlerine ve köylere o gider*." ifadesini kullanmış ve mehter kelimesinin kullanım alanında davul-zurna ikilisinden birinin varlığını ortaya koymuştur (1975:25). Buradaki bilgi ışığında Germencik ilçesine bağlı o köy ve civarında halkın çalgıcılara mehter ismini verip vermedikleri anlaşılamamaktadır.

Halil Bedi Yönetken, Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi için yapılan derleme gezilerine katılmış (1937–1952); bu geziler sırasında Balıkesir'in Edremit ilçesinde *3 davul ve 3 zurna*dan oluşan çalgı heyetinin *mehter* olarak adlandırıldığını tespit etmiştir (1966:142). Yönetken, Edremit oyunları bahsinde ise oyunların 2 zurna ve 1 davulla oynandığını, bunun "bir takım" kabul edildiğini yazmıştır (1966:141). Görülüyor ki, Edremit'te *mehter* adı, çalgı heyetinde belirli miktarda (üçer adet) davul-zurnanın bulunması durumunda kullanılmıştır.

[86] Hamit Zübeyir Koşay ve Orhan Aydın, *Anadilden Derlemeler* isimli eserlerinde *mehdar dağıtmak* tabirinin -Gazimihal'le benzer şekilde- *çalgı heyetini dağıtmak (Giresun)* anlamına geldiğini yazmışlardır (1952).

Zonguldak ve Bartın illerine bağlı kesimlerde de davul-zurna takımları meyter adını alır. Ayrıca köçeğe de meyter ismi verildiği görülmektedir. Davul-zurnasız yani müziksiz bir köçek olamayacağı için bu üç unsurun (davul-zurna-köçek) birlikte, meyter olarak isimlendirildiğini düşünmek daha uygundur. Yörede bu ekibe tırnak kemanesinin eşlik ettiği de görülmektedir.

Ataman, Safranbolu'da eski çalgıcıların bu işe küçük yaşta heves ettiğinden ve bazılarının küçükken eldeki imkânlarla çalgı yapmayı öğrendiğinden bahseder. Bu konuyu anlatırken de küçük yaşta kemaneye heves etmiş olan *Bostanbükülü Kemaneci Ahmet* ve *Kasabalı Eğriboyun Ali Usta*'nın mesleklerini '*mısır sapından kemane taklidi sazla*' öğrendiklerini aktarmıştır (2004:227). Zonguldak, Bartın gibi sahil kesimlerinde kullanılan tırnak kemanesinin geçmişte Safranbolu seymen alaylarında ve günümüzde davul-zurna takımlarında kullanıldığına dair bir delil saptayamadık.

Anadolu coğrafyasının dışında, Irak Türkmenleri'nde de meyter kelimesinin kullanımına rastlanmaktadır. Bunu Enver Yakuboğlu'ndan öğreniyoruz: "*...Bazen bu şivana*[87] *meyter (davul) zurna da iştirak eder. Ancak, meyter ters çalınır (Daha çok ölen genç ve bekâr erkekler için çalınır).*" (1976:76–79).

Ülkemizde davul-zurna ekiplerinin benzeri bir şekilde adlandırıldığı diğer bir yer Batı Karadeniz Bölümünde yer alan Kastamonu'dur. Kastamonu'da, özellikle de Küre ilçesi ve civarında gerçekleştirdiğimiz araştırma gezileri sırasında konumuzla ilgili elde ettiğimiz bilgileri ayrıntılı olarak buraya aktarma gereği duyuyoruz.

Kastamonu il merkezinde davul-zurna düğünlerin en önemli çalgılarıdır. Durum ilçelerde de farklılık göstermez. Kastamonu'nun sahil kesiminde bulunan İnebolu, Şenpazar, Cide, Abana, Küre ilçelerinde gerçekleşen düğünlerde de o yöreye özgü ezgiler yöresel çalgılarla icra edilir. Başta davul ve zurna olmak üzere tırnak kemanesi de sahil ilçelerinde kullanılan en yaygın çalgılardan biridir. Bu çalgılara ellerinde zillerle köçekler eşlik eder. Bunlar düğünlerin başlıca çalgıları ve eğlence kaynağıdır. Bu civarda bireysel icraya fazlaca rastlanmaz. Özellikle düğünlerde, saydığımız çalgıların hepsi toplu şekilde çalınmak suretiyle ortama renk katılır, düğün eğlencesi yerine getirilir.

Zonguldak ve Bartın'dan başlayan ve sahil kesimini takip eden bir hattın devamı olarak; Kastamonu'nun ilçeleri olan Cide, Şenpazar, Doğanyurt, İnebolu ve Abana'ya kadar davul-zurna, tırnak kemanesi ve köçeklerin oluşturduğu çalgı guruplarına rastlanır. Bu ilçelerde bu ekipler davul, davul-zurna, davul-zurna ekibi, çalgı ekibi vb. isimler alırken; sadece Küre ilçesinde *meytar* olarak isimlendirilmektedir. Bu özel

[87] Ölüm törenlerinde:

> "*... Ölen eğer evlenmemiş erkek ve genç ise ona (Ergen öldü derler), genç kız ise (Namrad öldü derler). Namrad, nâmurad demektir, gelin olamadı demektir. Gençler için sazlamağdan başka bir de (Şivan) töreni yapılır. Şivan töreninde gerçekten çok dramatik sahneler görülür. Kadınlar bir halka teşkil ederler, bu halkanın dışında şivanı idare eden kadın bir sandalyenin üstüne çıkarak ölünün gençliğini, meziyet ve vasıflarını dile getirir ve kendine has bir terennümle ifadeye çalışır. Bu esnada kadınların teşkil ettiği halkadan ikisi bir tarafta, diğer ikisi de karşılarında olmak üzere dört kadın ortaya çıkar, sazlayan kadın söyledikçe bu dört kadın elleriyle yüzlerini döğerler, saçlarını yolarlar. Halkada sıralanmış kadınlar da elleriyle göğüslerini döğerler. Ortaya çıkmış olanlar birkaç tur yaptıktan sonra yerlerini diğer dört kadına bırakırlar. Bu suretle kadınlar münavebe ile şivan ederler.*" (Yakuboğlu, 1976:76–79).

isimlendirmenin bu kesimde yalnızca Küre ilçesi ve çevresiyle sınırlı kalmasını ilçenin tamamen dağlık bir arazide kurulmuş olmasına, diğer ilçe ve yakın köylere ulaşımın güç olmasına, dolayısıyla sosyal etkileşiminin az olmasına bağlıyoruz.

Küre'de davul-zurna ikilisi veya sadece davul[88] *meytar* adını alabilir. Ancak özellikle davul, zurna, tırnak kemanesi ve zilli köçeklerden oluşan çalgı gurubu bu ismi alır. Dikkat edilmesi gereken nokta meytar isimlendirmesinin düğün ortamlarında davul-zurnadan bahsedilirken kullanılıyor olmasıdır. Yerli halk, yaşantısı içerisinde bir davulcu veya zurnacıdan bahsederken meytar kelimesini fazlaca kullanmaz, doğrudan davulcu veya zurnacı demeyi tercih eder.

Meytarlı[89] düğünler yörede erkekler tarafından büyük ilgi görür. Bunun nedeni kadınların evde kendi aralarında eğleniyor, davul-zurnalı etkinliklere fazla katılmıyor olmalarıdır[90].

Küre'de meytar bilhassa içkili düğünlerde karşımıza çıkar. İçkinin olduğu hemen her düğünde meytar vardır. Hatta öyle ki yöre halkı bunu 'davul (meytar) varsa içki de vardır' şeklinde ifade eder. Burada meytar kelimesinin Küre'de taşıdığı anlam üzerinde durmakta fayda görüyoruz. Yazılı bir kaynağa rastlayamadığımız için kelimenin yazılışı ve buradaki anlamı hakkında bilgi sahibi değiliz. Ancak bir fikir yürütme olarak, bu kelimeyi '*mey*' ve '*tar*' olarak iki hece halinde söyler ve sadece hecelerin anlamına bakarsak, mey'in Farsçada şarap, tar'ın ise tel anlamına geldiğini ve böylece birleşik bir isim olarak meytar şeklinde kullanıldığını görürüz. Bu şekilde meytar kelimesinden içki sazı, içki çalgısı, içki içilirken dinlenilen çalgı gurubu gibi anlamlar çıkar ki bu da çalgı gurubunun Küre'deki kullanım ve icra amacıyla paralellik gösterir. Böyle bir fikir yürütme içkiyle telin yani çalgının birleştiği bu ortamlarda çalgı takımının meytar olarak adlandırılabilmesi için kesin bir yargıya varmamızda yeterli olmasa da düşündürücüdür. Kelimenin yörede ne kadar zamandır ve hangi anlamlarda kullanıldığı hakkında yazılı veya sözlü hiçbir bilgi ne yazık ki tespit edilememiştir.

Küre'de meytar'ın davul, zurna, tırnak kemanesi ve köçekten oluştuğunu belirtmiştik. Muhakkak ki çalgıcı ve köçek adedi düğünü yapacak olanların maddi gücüyle orantılıdır. Yörede gerçekleştirdiğimiz incelemelerde iki davul, iki köçek, bir zurna ve bir tırnak kemanesinden oluşan gurubun "bir takım meytar" olarak

---

[88] Bahsini ettiğimiz, yöre halkından bazı kişilerin sadece davul çalgısını, tek başına meytar olarak adlandırmış olmasıdır; davul=meytar gibi. Ancak bu yörede genellikle davulun yanında zurnanın da anlaşılması bir alışkanlıktır. "Davul gelmiş" dendiği zaman yanında zurnanın bulunduğu açıkça anlaşılır. Benzeri durumları M. R. Gazimihal şu şekilde açıklar:

> "*Dikkat edilirse 'zurna davul' demeye kimsenin dili varmaz. Herkes mutlaka 'davul zurna' der. Davulu takdim edişin sebebi dil selikası icabı gibi bir şey olmadığına göre, gerçek sebep nedir? Niçin köylerde 'Davulcular geldi' denildiği zaman zurnacıların da birlikte geldi anlaşılıyor da, 'zurnacılar geldi' denilmiyor?*
>
> *Bunun sebebi davulun daha eskiliği, inanışla sayılıp çağları aşması ve inanış kadar resmiyete de bağlı kalması olmuştur. En eski Türklerde tabilhane gibi bayrağın da ortak adı 'toğ' idi. Eski ilgili metinler bu açıdan okunursa sebep zihinde her seferinde biraz daha aydınlanıyor.*" (1975:31–33).

[89] Meytarlı düğün: Küre'de insanlar düğüne çağırılırken düğünde meytar olup olmadığı bildirilir. Düğüne çağıran *(düğün okuyan)* kişi *düğünümüz meytarlı olacak* demişse bu o düğünün içkili olacağı anlamına gelir.

[90] Erkekler arasında gerçekleşen bu etkinliklerde kadınların zaman zaman izleyici olduklarını görüyoruz. Ortamın biraz uzağında bir yerde toplanan kadınlar buradan müzikli-oyunlu eğlenceyi izlemektedir.

adlandırıldığını tespit ettik[91]. Düğün sahibinin maddi olanaklarına göre birden fazla takım meytar görülebilse de, günümüz koşullarında bunun pek sık olmadığını belirtmemiz gerekir.

Küre'de meytar'ı düğünün çeşitli aşamalarında görev alırken görmek mümkündür. Düğün başladığında kız evine kına tepsisi bırakmaya meytar eşliğinde gidilir. Erkek evinden itibaren yol boyunca çeşitli havalar çalarak giden meytar, kız evine yaklaştıkça coşkusunu artırır. Evin önüne gelindiğinde orada köçeklerle davulcunun 'meydan oyunu' oynaması adettendir. Kızın ailesine mensup bazı bireyler, diğer yakın akrabalar, tanıdıklar, kız evi etkinliklerinin bir parçası olarak burada içki sofralarını kurmuşlardır. Meytar kısa bir süre onlara eşlik eder, çalar, eğlendirir. Kına tepsisi bırakmaya gidildiği zaman kız evinde fazla kalınmaz, meytar eşliğinde aynı coşkuyla erkek evine dönülür. Bu durum kızın hanesinin bir anlamda yas içerisinde olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Gelinin baba ocağından ayrılmasının hane halkında bir üzüntü yarattığı akla gelirse orada uzun zaman alacak çalgılı-içkili bir eğlencenin hoş karşılanması mümkün değildir.

Küre'de meytarlı düğünlere özgü bir gelenek de "*kılavan*" kurmaktır. Düğüne katılan ve içki içmek isteyen erkekler birkaç kişilik guruplar halinde oturur. Bu grupların her birine "kılavan-gıvlan" adı verilir. Köyün ileri gelenlerinden veya bütün kılavanlarda sözü geçebilecek olan bir kişi düğün sahibi tarafından görevlendirilir. Meytar bütün kılavanları eşit sürelerde eğlendireceğinden ve meytar'ı bu kişi yönlendireceğinden kendisine "meytarbaşı" [92], "davulcu kâhyası" veya "düğün öncüsü" adı verilir. Bu kişi hem içkili sofraların her türlü yiyecek-içecek ihtiyacını karşılamak hem de kılavanları idare etmek için bulunur. Kişi sayısına göre kılavan'a verilecek içki miktarından yiyeceklerin teminine kadar o kişi sorumludur. Meytar bir kılavan'a gittiğinde meytarbaşı'nın belirlediği süreler içerisinde o kılavanı eğlendirmekle görevlidir. Meytarbaşı meytarı düğün eğlencesinde adaleti sağlamak ve olası huzursuzlukları engellemek amacıyla her kılavan'a eşit sürelerde vermek zorundadır. Kılavan'da bulunanlara meytarın ne kadar süre hizmet vereceği önceden bildirilir.

Kılavan, düğünlerde görülen içkili-oyunlu bir muhabbet ortamıdır. Meytar bir kılavan'a gittiğinde davul-zurna ve köçeklerle müzik başlar. Bir süre fasıl devam ettikten sonra kısa bir yemek ve içki arası verilir. Bu sırada davulcu, kılavan'ın sakicibaşısıyla bahşiş pazarlığı yapar. Pazarlığın sona ermesiyle eğlence tekrar başlar. Müzik başlarken davulcu, zurnacı ve tırnak kemanesi çalan kişi yan yana otururlar. Burada davulcunun davulu bacak arasında veya kol altında yan bir şekilde elleriyle çaldığı da olur. Kılavan'a katılmış bireylerin meytarın nağmeleriyle köçeklerin oyununa eşlik ettikleri görülür. Kılavan'a verilen süre bittiğinde meytar sıradaki kılavan'a hizmet

[91] Bartın/Ulus/Ulukaya Köyü Muhtarı Sadık Özkan'la görüşmemizde o yörede iki davul, iki köçek, bir zurna, bir tırnak kemanesinden oluşan çalgı gurubunun "bir takım meyter" (mehder) olarak adlandırıldığını tespit ettik.

[92] Küre'de meytarbaşı veya davulcu kâhyası, Safranbolu'da da meyterbaşı olarak adlandırılan bireylerin görevleri ve isimlendirmeleri birbiriyle paralellik göstermektedir. Meytarbaşı yukarıda ifade edildiği gibi meytarın düğün içerisindeki hareketlerini, meyterbaşı da meyterlerin seymen alayındaki hareketlerini düzenler, kontrol eder. Safranbolu ve Küre gibi iki farklı noktada benzer isimlendirmelerin benzer amaçlara hitap etmesi halkın kendi ihtiyaçları doğrultusunda kendi terminolojisini oluşturmasından da kaynaklanabilir, alanların birbirine fazla uzak olmamaları nedeniyle beşerî etkileşimler sonucu ortaya çıkmış bir terminoloji de olabilir. Aynı durum meyter ve meytar adlandırmalarının davul-zurna takımlarını ifade etmesi noktasında da benzerlik gösterir.

vermek üzere oradan ayrılır. Küre meytarlı düğünlerinde çalınan türküler Kastamonu sahil ilçelerinin çoğunda aynıdır. Türkülerin söz bölümlerini davulcular, köçekler ve tırnak kemanesi çalan kişi icra eder. Zurnacı da ara sıra bu bölümlerde ezgiyi çalmayı bırakıp onlara iştirak eder. Bu ortamlarda icra edilen yöre türkülerinin bazıları şunlardır: Sarı Yazma, Ağır Çiftetelli, Kastamonu Çiftetellisi, Kadifedendir Kesesi, Genç Osman, Cezayir, Derede Gürgen Dalı, Gıydıvan'ın Kızları… Düğün geleneklerinin halk terminolojisiyle yaşatıldığı Küre'de *meytar* ve *kılavan* gibi iki özel isimlendirmenin günümüzde de kullanıldığını görmek halk kültürünün tespiti adına sevindiricidir.

Halk yaratısına dayalı ezgilerin ve bazı terminolojik olguların geniş coğrafyalarda yaygınlaşmasında gezgin saz şairlerinin önemli rolü olduğunu biliyoruz. Ayrıca beşerî etkileşimler (göç, savaş vb.) sonucu bölgeler arası kültür paylaşımı olması da yadsınamaz. Osmanlı Devleti zamanında askerî vazifelerde bulunan saz şairlerinin olduğunu ve bunların mehterhaneyle musiki konusunda yakınlığı bulunabileceği fikrini Haydar Sanal'dan ediniyoruz[93] (1969:151). Zamanını mehter musikisi ve mehter topluluğuyla iç içe geçirmiş saz şairlerinin, bu kurumun musikisinden etkilenmeleri ve onu etkilemeleri üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur. Bu tabiî ki terminoloji için de geçerlidir. Şöyle ki: Mehteranda fazla sayıda davul-zurna bulunmaktadır ve bunların dışındaki öğelerle (nakkare, zil, çevgen, boru gibi) birlikte tümüne 'mehter[94]' adı verilmektedir. Saz şairlerinin buradaki isimlendirmeyi mehteran dışındaki davul-zurna toplulukları için de kullanmış olduklarını ve bunun halk terminolojisine istem dışı bir şekilde geçtiğini düşünebiliriz. Diğer yandan, saz şairlerinin dışında, halkın *Osmanlı "Mehteri"*nden alıntı yaparak davul-zurnaya veya çalgı takımlarına *mehter* adını vermesi de olasıdır. O halde *meytar, meyter, mehder, mehdar* gibi kelimelerin *mehter*'in halk dilinde değişime uğramış şekilleri olduğu fikri, bu konuyu açıklamada yeterli bir sav olacaktır.

Sonuç olarak, Anadolu'nun bazı yörelerinde halk meytar ve saydığımız benzeri adlandırmaları davul ve zurnanın var olduğu durumlarda kullanmıştır. Kimi yerde davul-zurna takımları, kimi yerde sadece bir davulcu veya zurnacı, kimi yerde çalgıcılar, kimi yerde de köçekler bu isimlendirmeye tâbi tutulmuşlardır. Ülkemiz müzik ve çalgı kültürü adına kayda değer bir adlandırma halk tarafından zaman

---

[93] Haydar Sanal, Türk Kültürü Dergisi'nde yayınlanan "Mehter Musikisi-Halk Musikisi Münasebetleri" başlıklı makalesinin "Orduda Vazifeli Saz Şairlerinin Kullandığı Ses Sistemi" bahsinde şu bilgileri vermektedir, aynen naklediyoruz:

> *"Orduda bulunan saz şairleri ile aynı çağlarda ordunun resmî askerî musiki takımları olan tabılhaneler (veya mehterhaneler) arasında bir musiki yakınlığı bulunabileceği ilk bakışta anlaşılabilir. Asker ocağında vazifeli birkaç âşık ismi sayalım:*
>
> *XVI. yüzyıldan: Öksüz Dede, Kul Mehmet, Kul Çulha, Armutlu, Hayalî.*
>
> *XVII. yüzyıldan: Kul Mustafa, Âşık Hasan, Geda Muslu, Gevherî.*
>
> *XVIII. yüzyıldan: Seferlioğlu, Nakdi, Mağriplioğlu, Kara Hamza, Mümin, Nuri, Kabasakal Mehmet, Şermî.*
>
> *İçlerinde yeniçeriler ve Garp Ocakları denizcilerinin de bulunduğu, mehterhane ile gece gündüz birlikte omuz omuza yaşayan, mehter havalarının en meşhuru ceng-i harbîler'le düşmana saldıran bu saz şairlerinin pentatonik ezgiler çalacağını veya klasik musiki ses sisteminin dışında bir ses dizisini kullandığını düşünmek pek güçtür."* (1969:151).

[94] Fatih Mehter Takımı'nın internet sitesinde mehter'in sözcük anlamıyla ilgili verilen bilgi şu şekildedir:

> *"Mehter; mızıkacı, çadırcı, kavas gibi muhtelif manalarda kullanılmış bir tabirdir. Mehter, Farsça "mihter" kelimesinin Osmanlılarca ulu-büyük manasına gelen bir kelimesinden alınmıştır. Dilimizde bu kelimenin Arapçalaştırılmış şekillerinden "mehter" kullanılmaktadır."* (Fatih Mehter Takımı, İnternet)

içerisinde bu şekilde kullanılagelmiştir. Ancak, bu adlandırmaların nereden ortaya çıktığı, hangi anlamlara geldiği ve hangi alanlarda ne kadar süredir kullanıldığı kesin olarak söylenememektedir. Günümüzde -bahsettiğimiz alanların bazılarında- bu terminoloji unutulmaya yüz tutmuş, genç kuşak arasında kullanımı kısmen de olsa ortadan kalkmıştır. Bu nedenle halk çalgı terminolojisine ait bir öğenin burada tespiti, bir kültür öğemizin gelecek kuşaklara aktarılması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

Kitap, Dergi ve İnternet

Ataman, Sadi Yaver. (10/1972). *Mehter'den Meytere ve Seymen Kuruluşları*. İstanbul: Musiki Mecmuası, Sayı 276.

Ataman, Sadi Yaver. (2004). *Eski Safranbolu Hayatı*. Genişleterek Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel. İstanbul: Gürmen Group Yayınları.

Fatih Mehter Takımı İnternet Sitesi.

http://www.mehter.biz/anasayfalar/Turkce/tarih/tarih.htm. (18.10.2007).

Gazimihal, Mahmut Ragıp. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 14. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Koşay, Hamit Zübeyir ve Orhan Aydın. (1952). *Anadilden Derlemeler II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Sanal, Haydar. (12/1969). *Mehter Musikisi-Halk Musikisi Münasebetleri*. Ankara: Türk Kültürü Dergisi, Sayı 86.

Yakuboğlu, Enver. (1976). *Irak Türkleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.Yönetken, Halil Bedi. (1966). *Derleme Notları 1*. İstanbul: Orkestra Yayınları.

Kişisel Görüşmeler

Oygur, Vacide, Kastamonu/Küre, 2005.

Cengiz, Nihal, Kastamonu/Küre, 2005.

Çetin, Şerafettin, Kastamonu/Küre, 2005.

Sertdemir, Hasan, Kastamonu/Küre, 2005.

Turan, Satı, Kastamonu/Küre, 2005.

Demirbaş, Ramazan, Kastamonu/Küre, 2005.

Canbaz, Cemal, Kastamonu/Küre/Alacık Köyü, 2005.

Sepetçi, Saniye, Kastamonu/Küre/Alacık Köyü, 2005.

Bekâr, Şaban, Kastamonu/Küre/Beyalan Köyü, 2005.

Alan, Ayşe, Kastamonu/Küre/Çaybükü Köyü, 2005.

Alkan, Mustafa, Kastamonu/Küre/Çaybükü Köyü, 2005.

Akkuş, Reşat, Kastamonu/Küre/Beşören Köyü, 2006.

Karataş, Mehmet, Kastamonu/Küre/Beşören Köyü, 2006.

Akkuş, Ferruh, Kastamonu/Küre/Beşören Köyü, 2006.

Çelikbaş, (Köçek)Mustafa, Kastamonu/Küre/Beşören Köyü, 2006.

Sarıca, Ramazan, Çankırı/Eldivan, 2006.

Baş, Ali, Çankırı/Eldivan, 2006.

Gümüş, Mehmet, Çankırı/Eldivan, 2006.

Çelikel, Mehmet, Kastamonu/İnebolu, 2007.

Özkan, Mustafa, Kastamonu/Şenpazar/Güllü Köyü, 2007.

Kuş, Aytekin, Karabük/Safranbolu, 2006, 2007.

Özkan, Sadık, Bartın/Ulus/Uluyayla Köyü, 2007

CHUNTİES, MİNİSKİRTS, AND DANZAS CHUSCAS: THE POLİTİCS OF MİGRATİON İN OAXACALİFORNİA

Adriana CRUZ

What are the Zapotec chusca dances about? What do they represent? And Where, When, and why are chusca dance performed? My interest in the Zapotec chusca dances (danzas chuscas: parodic dances) began in 2001, When I Was conducting my doctoral research on Zapotec migration to the US. At that time, I observed a few chusca dance performances Where the main characters Were the Zapotec immigrants Who live in Los Angeles. When I started to inquire about these dances, the Zapotecs offered me the folloWing explanations. First, chusca dances are playful mockeries of and for Zapotecs and do not seek to offend. Second, chusca dance performances originate in the Zapotec village community of Yalâlag and are performed in the patron saint fiestas, a time When Zapotec immigrants return to visit their families and place of origin. Third, chusca dance performers mimic Zapotec immigrants Who have adopted "American" behaviors. Fourthly, chusca dances are performed for and by the Zapotecs.

İn this paper, I Would like to present an analysis of transnational cultural practices and the impact of international migration on Zapotec identity as it refers to class and gender. I begin by examining the dance of Los Yalaltecos (The Residents of Yalâlag) îb explain What causes Zapotec non-immigrants in Yalâlag to make fun of the neW social status and upWard mobility that Zapotec immigrants attain after migration to the U.S. Then, by analyzing the dance of Las Minifaldas (The miniskirts), I address how experiences of migration and processes of assimilation into urban lifestyles appear to significantly influence changing gender behaviors and relationships, and ideas of sexuality among young Zapotec immigrant men and Women.

I argue that these dances are a staging-ground where the struggles over the meanings of group identity and the incorporation of new statuses and social identities are contested, reframed, and negotiated.

For the study of these dances in the context of transnational migration, there are five elements that need to be considered. First, the theoretical approach of transnationalism, one that "brings together the study of structure, cultural process(es), and human agency" (Basch et al. 1994:10) and addresses the disjuncture (Mahler 1998), tensions (Cruz-Manjarrez 2006), and contradictions (Appadurai 1996; Glick Schiller et al. 1992) that evolve Within social fields that Zapotec immigrants and non-immigrants interact—religious fiestas. Second, the history of Zapotec immigration, one that includes five decades of rural-urban migration of Zapotecs to Oaxaca City, Mexico City, and California. Third, the development of transnational connections betWeen Zapotecs in Los Angeles and Zapotecs in Oaxaca. Fourth, immigrants' adaptation to American society, a process that comprises: a) immigrants' entry into the US labor market, and immigrants' position Within the American system of ethnic, class, and racial stratification; c) the transitions from a rural to an urban lifestyle; and d) changes in the perceptions of the self as it refers to questions of • ethnicity, class, and gender. Fifthly, the cultural and symbolic resources that dancers use in the chusca dance performances to convey hoW Zapotec non-immigrants feel and assess immigrants' behaviors and changes in their social and gender identities. İn this case, I am referring to

the clothing, the dance movements, the music, and the exaggerated mimicry of immigrants' public behavior used in the dance.

İn what folloWs I present the analysis of these dances in the context of religious events in Yalalag and Los Angeles.

THE FİESTA OF SAN ANTONİO DE PADUA AND THE PERFORMANCE OF CLASS

A number of important studies on transnationalism identify the folloWing reasons for immigrants' reintegration and continued involvement in religious fiestas in emigrant-sending communities:

1) they alloW for the reunification of immigrants with their families and community of origin (Cruz-Manjarrez 2006, Fox and Rivera Salgado 2004); 2) they redefine the meanings of community and belonging through specific religious practices and activities (Brettel 1998); 3) they offer a context for assessing immigrants' continued participation, social status, and class in immigrants' place of origin (Goldring 1998, Fitzgerald 2000, Smith 1995); and

4) they materialize the multiple social positions that immigrants and return migrants come to play in emigrant-sending and immigrant-receiving societies (Levitt 2001, Mahler 1998).

The fiesta of San Antonio de Padua is the most important religious event in Yalâlag, and Zapotec immigrants Within Mexico and the U.S. time their return in June to attend the saint's fiesta. San Antonio de Padua became the main saint in the village due to the hundreds of miracles he has performed in Yalâlag and in neighboring toWns. İn the last two decades, stories of San Antonio helping immigrants to cross the border illegally and find a job and even alleviating immigrants' hardship in the U.S. have enhanced his position in Yalâlag. As a result, it is now customary that on the day of the saints' fiesta, hundreds of immigrants return to Yalâlag from the US to thank San Antonio for his help and pay their *mandas or promesas* (sacred vows) back. Currently, there are two ways that immigrants thank the saint for his help. One is to participate in the organization and production of his fiesta, which includes Working for the fiesta or performing a particular service as a *promesa* in gratitude for the help received (cf. Brettell 2003; Levitt 2001). The other is to donate money to the saint's fiesta—monetary *promesas.*

İn the last twenty years, While making monetary *promesas* in dollars or pesos has been crucial for enhancing the most important religious fiesta in Yalâlag and for immigrants' reintegration to their community of origin, monetary *promesas* have also offered a way to publicly demonstrate immigrants' improved standing and aspects of their economic success outside Yalâlag. To be precise, immigrants use the fiesta to display spending power, upWard social mobility, or both. For instance, one way men can display their new status is to buy alcoholic drinks for local men. Some families make expensive donations for the horse races or bullfights—betWeen 300 to 1,000 dollars; and for the fireworks—betWeen 5,000 to 10,000 dollars. Women perform their neW status by dressing up in the latest L.A. fashions, dyeing their hair, and Wearing high heels.

İn Yalâlag, locals have contradictory feelings about the Wealth that immigrants bring and about immigrants' performances of a higher status and poWer spending. Thus, While immigrants raise their prestige by bringing money to the saint's fiesta and shoW that they have made it in the US, locals both honor and resent them for it. For instance, for non-immigrants, monetary donations are highly valuable. They have been used to reconstruct the saint's church and the village's kitchen and to build a neW basketball court. HoWever, the performance of upWard mobility and social prestige among immigrants is at times interpreted as an act of arrogance and pretension.

Over the course of my research in Yalâlag, I learned that villagers react negatively in response to immigrants' attitudes With feelings of confusion, sadness, anger, ordisillusionment. They also retaliate against immigrants' behaviors in several ways. AN of my informants in Yalâlag said that the toWnspeople gossip about the incongruities betWeen immigrants' neW socioeconomic status in Yalâlag and What actually happens in their everyday lives in the U.S. That is, While in the fiesta some immigrants consciously display the Wealth and upWard mobility gained abroad, in the U.S. they form part of the Working class—and the locals knoW it. As a result, Zapotec non-immigrants critique immigrants in chusca dance performances such as that of *Los Yalaltecos.*

On June 12, 2004, I Watched *Los Yalaltecos* performed at the ' San Antonio Church basketball court. As the dance began, I became aWare of hoW the dancers' physical carriage, the dance movements, and the costuming of the characters were used to ridicule and satirize immigrants' behaviors. For example, as some female dancers Walked to their spots, they began to blow kisses to the audience and Walked as if they were modeling on a runway. Some of the male characters moved their hands over their heads as if they Were combing their hair or adjusting their sunglasses. İn one of the *sones* (dances), four of the eight dancers formed a circle and moved counterclockWise. As the tWo female characters began turning, they started to lift their skirts and move their bodies With a peculiar sensuality. The male characters folloWed the same step motifs, but their movements Were more controlled. One of the characteristic movements of the male characters was the energetic sWinging of their arms from one side to the other. As their hands Were lifted into the air, they began to shake their shaWls as if they Were asking for the audience's attention.

According to the Zapotecs, chusca dances are performed to liven up the saint's fiesta. HoWever, I find that the purpose of chsuca dances is not only to entertain people, but also to express public critiques of immigrants. That is, chusca dance performances are public statements that aim to provoke a destabilizing reaction in the immigrants and bring forWard the tensions created betWeen them by their negative behaviors and attitudes. The dance of *Los Yalaltecos* confronts immigrants With their oWn incongruities: dancers point out the faults of immigrants, such as discriminating against their oWn people and making them feel inferior. Using Bertolt Brecht's model of the "estrangement effect," the performance of a higher status appeals to immigrants to recognize themselves in these dances, reflect upon their negative behaviors and attitudes toWard non-immigrants, and reform them.

İn the dance of Los Yalaltecos, the costuming and the gestures of the characters are quite significant. The dancers deploy a series of symbols that at first sight are difficult to understand due to their striking combination of Western elements and native

clothing. On the one hand, they evoke Yalâlag cultural symbols such as the way the older generation continues to dress and the native way of dancing and making music. On the other hand, these dancers mark their bodies with a system of Western symbols such as the yelloW wigs, the plastic masks, and a series of bodily movements and gestures that represent the assimilation of immigrants to Euro-American values and non-local behaviors.

İn their portrayal of the immigrants as an assemblage of conflicting images and juxtaposed elements, the locals stage a performance of cultural resistance. Although non-immigrants are aWare of the changes in immigrants' status and class mobility, they want to convey that immigrants should not forget who they are and should value what is stili highly treasured in the village: the people, their culture, and their identity. The main thrust of their critique is that when Zapotec immigrants assimilate into the Mexican or American mainstream, Which translates as move up in the social ladder, they often intemalize Western values and dominant ideologies of superiority and thus look down upon their culture and own people.

Here I Would also like to mention that despite immigrants' changes in their sense of social identity and status, second-generation Zapotec Americans cali them *chuntis,* a derogatory term that describes the Indian people as uncivilized, old fashion, narroW-minded, and ignorant. Unlike the immigrant Women and men that wear Westem shoes or clothes, act in Mexicanized and Americanized ways, and prefer non-local musical rhythms, the dancers, dressed as the Zapotec elders, cali upon immigrants to think of "their own system of values and defend their cultural autonomy" (Tsuda 2003, 266).

THE MİNİSKİRTS: PERFORMİNG GENDER İN TRANSNATİONAL DANCE PERFORMANCES İN LOS ANGELES

İn summer of 2001, in Los Angeles, I saw a performance of the dance of *Las Minifaldas* (the miniskirts) performed by a group of Zapotec immigrants. When I inquired about this dance, I learned that Zapotec immigrants also make fun of themselves for the very same reasons that Zapotecs do in Yalalag. İn other Words, Zapotecs make fun of those who have assimilated into urban ways of life and have transgressed the norms and values that regulate their gender behaviors and ideology.

For immigrants that are embedded in new gender relations and roles and are exposed to distinctive social constructions of gender, the places of immigration have come to represent a new social context for assessing and transforming sexuality and their gender systems. Unlike Yalalag, in Los Angeles, norms of work, family, marriage practices, spousal relations, household division of labor, patterns of family authority and patriarchy in sexuality and gender behaviors have significantly changed (cf. Hondagneou-Sotelo 1994). For example, men not only learn and are obligated to do domestic tasks that are supposed to be part of Women's territories and roles, but they in fact become skilled at cooking, ironing, and cleaning, and most of them work as dishWashers, cooks, and janitors. Some men learn how *not* to be dominant and authoritarian, become less macho, and even abandon dominant patriarchal ideologies and behaviors such as beating women and marrying them Without Women's consent. İn particular, because many Women learn and can exercise their rights, become socially

and economically independent, and are removed from family surveillance and patriarchal domination, they have more control of their lives, bodies, and sexuality.

Symbolically, the dance of "Las Minifaldas" exposes the reactions and critiques of Zapotecs Whose ideas and values of gender and sexuality are shaped by a patriarchal system and the influence of Catholic principles such as virginity, sanctified marriages, childbirths legitimized by marriage, and family honor (cf. Stephen 2002:52). Those Zapotec men and Women Who try on new gender and sexual behaviors, internalize neW gender norms, or are forced to acquire neW roles oftentimes face opposition and critique from their families and community and thus are humorously imitated in the chusca dances.

Clothing used in "Las Minifaldas" links the meanings of the dance performance with immigrants' neW sense of their bodies, the adoption of urban fashions, and above ali their neW ideas of gender and sexuality. The miniskirts are the most salient feature in the dance because they embody distinctive gender positions and ideologies specific to transnational social spaces. Zapotec men and Women I interviewed both in Yalalag and Los Angeles recounted a saying that best reflects how toWnspeople and some conventional Zapotec immigrants perceive the impact of immigration on gender dynamics: "Migration has emancipated Zapotec Women," and "Women have men Wrapped around their little finger" and "Womenn have men Wrapped around their little finger."

Currently, young Zapotec Women Who migrate to Los Angeles have more say in the Ways they live their lives, their Ways of dressing, their marriages, and sexuality, and are economically independent. This does not mean that they sever family ties nor that their relations With their families and community are smooth. Quite the opposite: Women are alWays challenged and are often at the center of tensions Within their families and community.

İn addition to the costumes, dance movements, and gestures, music constitutes another significant aspect of the dance performance. İt highlights the danced message and refers to What is considered popular, urban, modern, and neW. İn principle, ali the chusca dances are accompanied by a Zapotec brass band, and because many chusca dances Were developed recently, the music is neW as Well.

I Want to emphasize tWo important characteristics of the music. First, most of the music for these dances draWs on contemporary popular music styles and Zapotec music. İt combines a modified version of *nortena* songs, polkas, or Mexican pop music and variations of neW and old tunes from Zapotec music, Which makes it a hybrid cultural practice. Second, the dance teacher, knoWn as *maestro de la danza,* and the director of the brass band alWays Work together to define and compose the tunes, so the music is custom-made for each particular dance. Romualdo Limeta, a well-known *maestro* of chusca dances in Yalâlag, explained to me hoW this process Works in his community. İn general, he picks or invents eight tunes, many times based on a popular song. Then, he thinks about the steps and tries to make them fit with each tune. With these elements in mind, he asks the director of the brass band to Write the music.

As the dance teacher Whistles the tunes for the director, he composes the music and matches them With the steps. The significance of the music is based on the images

and sounds that it represents. Thus, the danced message is acoustically framed by a Zapotec soundscape and by modern, urban musical sounds that represent both *El Norte* (the U.S.) and an urban Way of life.

The humorous imitations—Which are an essential part—alWays introduce and enhance the message of the dance. They appear at beginning of the dance and last betWeen five to ten minutes. Dancers mimic and exaggerate immigrants' behaviors, Which include gestures, attitudes, bodily postures, and Ways of Walking. The dancers combine the use of their bodies and their costumes to make fun of the immigrants' assimilation into an urban lifestyle, Which comments on theirfashion, values, behaviors, and ideas. İn this part, the dancers air community vieWs about important changes in immigrants' gender relations and sexual behaviors. Yet at the same time, they make these changes appear funny and amusing.

To conclude, in transnational communities, migration impacts both emigrant-sending and immigrant-receiving communities and affects social relationships betWeen immigrants and non-immigrants. The importance of economic and religious participation in patron saint fiestas speaks to us about one of the most important ways that immigrants have reconnected and reintegrated into their village communities in Oaxaca. İn Los Angeles, community events not only bring together Zapotec immigrants, but also confront them with changes in their values, ideology, and behaviors.

İn California and Oaxaca, hoWever, chusca dance performances reveal the significance of social change ând conflict, and the effects of migration in gender system in this Zapotec transnational community. Because of the increasing social differences betWeen Zapotec immigrants and non-immigrants, I have proposed that non-immigrants use chusca dances to manifest how they see each other and hoW they are experiencing the historical continuities and discontinuities that shape changes in their class and gender relations and social identities. Finally, I have presented the argument that chusca dance performances are spaces of and for self-reflection, and dancers use humorous representations of immigrants' behaviors to tackle the uncertainties and fragmentation of their community.

HALK ŞİİRİNDE SAZ

Hülya ÇEVİRME[•]

ÖZET

Bu çalışmada *saz*ın sözcük olarak kavramsal, anlamsal ve imgesel kullanımı araştırılacaktır. Anlambilim ve toplumdilbilimin olanaklarıyla, *saz*ın halk şiiri geleneğinde, halkın söylemlerinde geçirdiği anlamsal gelişim ve değişimi, oluşturduğu anlam ağlarını betimlemeyi, kültürel bir olgu olarak konumunu belirlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada halk ozanlarının saza verdiği anlamsal yük ve değer belirlenirken anlamsal ilişki, çağrışımsal anlam, bağlamsal anlam, toplumsal anlam, kültürel anlam bağıntıları bireysel, toplumsal ve kültürel anlam ve değerleri ile belirlenmeye çalışıldı. çalışmanın kaynaklarını yazıya aktarılmış şiirsel sözlü ve yazılı metinler ve örütbağ (internet)'da *Saz* sözcüğünün geçtiği sayfalar taranarak elde edilen metinler, oluşturmaktadır.

İNCELEME

Çalışmada,150 halk şiirinde, saz sözcüğüne verilen anlamsal değer işleve bağlı olarak araştırıldı. İncelemenin sonucunda saz sözcüğüne 27 işleve bağlı anlamın yüklendiği belirlendi. Belirlenen anlam kümeleri şunlardır:

1.a. çalgı:

Telli sazdır bunun adı
Ne ayet dinler ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde
Dertli(Pertev ,2000;139)

Saz da yaptın tel uzattın,
Göğsüme sedef bezettin.
Ben ile semah oynattın,
Daha daha nelerim var.
Âşık Cevlanî (Halıcı,1992;83)

Dut demişler asıl adın,
Ondan aldım garip sazı.
Emri böyleymiş Hüda'nın,
Ondan aldım garip sazı.

Uzanarak dalın eğdim,
Meyvesini yiyip doydum.
Biri kesmiş ben de oydum,
Yontup sildim garip sazı.

Önce ölçtüm sonra biçtim,
Yanından yönüne geçtim.
Keser vurup göğsün açtım,
Dertli buldum garip sazı.

[•] Yrd.Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

Çalışmaktır işin hası,
Ciladır bunun libası.
Göknar'dan göğüs tahtası,
Yapıştırdım garip sazı.

Güzelliğe bol edası,
Duyan kulağın sedası.
Âşıkların vasıtası,
Yapıp çaldım garip sazı.
Selami Mengillioğlu (Halıcı,1992;327)

b. gönlü eğlendirecek çalgı:

Santur mu istersin, saz mı istersin
Ördek mi istersin, kaz mı istersin
Tomurcuk memeli kız mı istersin
Ben senin derdini çekemem gönül
Karacaoğlan (Öztelli,2002;103)

Aman ada yolları yamandır
Bolu dağı dumandır
Amanın Bolu dağları dumandır
Dostlar vurun sazlara
Amanın eğlenecek zamandır
Bolu-Emin Baran (Öztelli,2002;249)

Urfa'mızın etrafında bahçalar
Yâr oturmuş pencerede saz çalar
Senin için kazanmışam akçalar
Urfa-Fatih Yükselmiş (Öztelli,2002;172)

İstanbul'a cura yazdım, saz geldi
Telli potin kar topuğa dar geldi
Sevip sevip ayrılması zor geldi
Antalya-Hilmi Çivi. (Öztelli,2002;187)

c. Saz çalmak; sevgilinin güzelliğini bütünleyen eylem, durumdan memnuniyet, mutlu,neşeli geçen zaman.

CEVLANÎ söyledi sözü
Sürmelenmiş kaşı gözü
Elindeki telli sazı
Ahenklendi, düzenlendi
Kars-Âşık Dursun Cevlânî(Öztelli,2002;189)

ç. Hapis yaşamında,hapis olanı sevindiren ,yakınlarıyla görüşmesini sağlayan, eğlendiren çalgı,zamanın güzel geçmesini sağlayan eğlence çalgısı.

Hapishane önünde yayılır kazlar
Bir bayramdan bir bayrama çalınır sazlar
Çok kışlar geçirdim, gelmiyor yazlar
Afyon – Şuhut - Muharrem Çepnioğlu
(www.türküler.com)

Mapushane içinde yanıyor gazlar
Akşamdan akşama çalınır sazlar
Çok kışlar çürüdük, gelmedi yazlar
Safranbolu-Şahin Baba (Öztelli,2002;629)

d. Asker uğurlamalarında kışlada ,çalınan,dinleyeni duygulandıran çalgı,

Kışlanın önünde çalınır sazlar
Yüreğim yanıyor, ciğerim sızlar
Yemen'e gidene ağlıyor kızlar
(Öztelli,2002;665)

2. Bir aşığın gerçek dostu; Ozanın sırlarını ,sözünü taşıyan arkadaşı,kader yoldaşı, şiirin iç bağlamında dert ortağı,ozan öldükten sonra da onu yaşatacak, sanatını, adını unutturmayacak vefalı dost.

Sen ağladın benim için zar ettin
Sazım senden başka dost bulamadım
Bağrıma yaslandın kolumda yattın
Sazım senden başka dost bulamadım

Kedere battımsa benden çok battın
Sızladın inledin gam ve yas tuttun
Dilime söz verdin sese ses kattın
Sazım senden başka dost bulamadım

Her türlü halimi sevdin hoş gördün
Doktoru dermanı sen oldun derdin
Sefil Selimi'ye eşsiz aşk verdin
Sazım senden başka dost bulamadım
Sefil Selimi (www.türküler.com)

Ta ezelden ateş düştü özüme
Boyun büktüm boyun kara yazıma
Dert yanarım ortak sazıma
Dertli öten sarı teli severim
Âşık Ferahî (Bezirci,1993;291)

Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı aşikar etme
lal olsun dillerin soyleme yada
garip bülbul gibi ah u zar etme

gizli dertlerimi sana anlattim
calistim sesimi sesine katim
bebe gibi kollarimda yaylattim
hayali hatir et beni unutma

bahcede dut iken bilmezdin sazı
bulbul konarmiydi dalina bazı
hangi kustan aldin sen bu avazı
soyle dogrusunu gel inkar etme

benim her derdime ortak sen oldun
ağlarsam agladın gulersem güldün
sazım bu sesleri turnadan m''aldın
pence vurup sarı teli sızlatma

ay geçer yıl geçer uzarsa ara
giyin kara libas yaslan duvara
yanından göğsünden açılır yara
yar gelmezse yaraların elletme

Sen petek misali Veysel de arı
inleşir beraber yapardık balı
ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
ben babamı sen ustanı unutma

Âşık Veysel (Makal,1993;155)

İrtical kalesi hazırdı sözün,
Müdamî hayata yumdu mu gözün.
Duvarda asılı kaldı mı sazın,
Çalacak mı kalan sağlar kimbilir?

Âşık Efkarî Baba (Halıcı,1992;54)

3.Ölenin ardında bıraktığı miras,onu yaşatsan değer:

Mezarımı derin eşin, dar olsun
Etirafı lâle, sümbül bağ olsun
Ben ölüyorum, ahbaplarım sağ olsun

Söylen kardaşıma çalsın sazımı
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı

Keskin-Keskinli Hacı Taşan, (Öztelli,2002;455)

4.a. Duygu ve düşüncenin, çoşkunun, acının anlatılmasına araç olan çalgı:

Ah ile geçiyor geçen çağlarım
Sağalmaz bu sinemdeki dağlarım
Ben Efkârî saz elimde ağlarım
Bu adamın derdi nedir soran yok
Âşık Cevlani (Bezirci,1993;100)

Bu ayrılık sana da mı kar etti
Ağla sazım ağlanacak zamandır
Bu hasretlik her günümü zay etti
Ağla sazım ağlanacak zamandır
Neşet Ertaş (Türkü Dostları.com)

b. Sevgiliyi etkilemek için kullanılan çalgı,etkili sözün aracı:

Sen bir ceylân olsan ben de bir avcı
Avlasam çöllerde saz ile seni
Bulunmaz dermanı yoktur ilâcı
Vursam yaralasam söz ile seni
Âşık Veysel (Bezirci,1993; 70)

Coşa gelip aldım elime sazı
Deldi ciğerimi kuşlar âvâzı
Bu sene boşuna geçirdik yazı
Sen bâri sevdâya dal Çiçekdağı
Mevlüt Yıldırım, (Bezirci,1993; 77)

Sevdiğimin cilve nazı
Yanmakta Efkâr'ı özü
Elindeki kuru sazı
Vura geldi vura gider
Âşık Efkârî (Bezirci,1993; 98)

5.a. Aşığın yoksulluğunun göstergesi:

Reyhanî'yim ne karalı yazım var
Ben insanım birçok şeyde arzum var
Ne yazık ki kırılmış sazım var
Üstünde yaslanmış telleri de yaz
Âşık Reyhanî(Bezirci,1993;259)

b.**aşıkın malı,zenginliği:**

Efkârî aşk ile boşandım doldum
Geçen günlerime ne yazık yandım
Ne bağa bağbânım ne gül'e kondum
Kazancımdan elimde bir saz vardır
Âşık Cevlani(Bezirci,1993;100)

Çoskuner'im bahatın yok yazın yok,
Derdini dökecek telli sazın yok.
Senin bu âlemde oğlun kızın yok,
Vazgeç gönül bu âlemde kimim
Âşık Mahmut Çoşkuner (Halıcı,1992;436)

c. aşıkların yoksulluğunu anlatmak için kullandıkları çalgı,yoksul halkın simgesi:

Zenginler daima bolluğa dalar
Fakirin gönlüne kasavet dolar
Zenginler evinde hem radyo çalar
Bu Ali Baki de sazı bulamaz
Âşık Ali Baki (Bayrak,1996 ;21)

Yoksul, fakir, yetim kaldı üç kuzu,
İki oğlu ile bir mahzun kızı.
Varlığından miras kaldı bir sazı,
Teller eyvah ey vah desin ağlasın.
Âşık Reyhanî (Halıcı,1992;223)

6.a. kimlik ve kişiliğin göstergesi:

Soğukta üşümez asla düşünmez
Bizim Sözler sizin söze benzemez
Bu aşkın tefidir teli aşınmaz
Bizim sazlar sizin saza benzemez

Âşık Eyyubî'nin burda,
Çalsın dursun saz hakkı var.
Aşka hayli emek vermiş,
Diyemem ki az hakkı var.
Âşık İmamî(Halıcı,1992;610)

b . Türk olmanın sembolü:

Üç kıtada ayak izim
Üç kıtada dilim sözüm
Türk'üm Türk'üm diye sazım

Avaz avaz söyleyene
Al beyazım beyazım
Türküm elinde sazım
Sen göklerde dalgalan
Çıksın benim avazım
(www.antoloji.com)

Söylemekle bitmez Şeref'in sözü
Türk'e Türk'ü söyler elinde sazı
Ben doğduğum köyün adı Gülyüzü
Havası da güzel suyu da güzel
Şeref Taşlıova (Bezirci,1993;303)

Çırağî'yım ak yüzümüz,
Şükür doğrudur izimiz.
Sözler eldeki sazımız,
Ne mutlu Türküm diyene.
Âşık Çırağî (Halıcı,1992;287)

c. Aleviliğin sembolü:

Kızıl gülüm, söz düşürse dilime
Mızrabım isyankâr, vurur telime
Bir gün olup hesap sorsam zalime
Yobazlar elinden zar olduk halkım
(www.pirsultanlar.sitemynet.com/alevilik/)

Sazın uzun saplıdır
Üstü sedef kaplıdır
Zahit onu dahletme
Sözü baldan tatlıdır

Sazda tel on ikidir
İmamlar on ikidir
Zahit dört mezhep senin
Erkanlar on ikidir
Sazın gayet güçlüdür
Sesin iki üçlüdür;
Âşık Naili Baba (**www.aleviform.com**)

ç. Anadolunun simgesi:

Bir mozaiktir sazlarda türkülerimiz,
Sevinçler halay,
Hüzünler ağıt,
Aşklar beyit olur akar sazın tellerine,
Sazımız bir başkadır.

Kazım Doğan(www.antoloji.com)

7.a. Aşığın komşularıyla,dostlarıyla iletişim kurmasını sağlayan,duygu ve düşüncesini anlatma aracı,aşığın konuşmak isteğinin göstergesi :

Hile olmaz Cevlânin özünde
Allah bilir yalan yoktur sözünde
Bir alâmet gördüm bugün sazımda
Sizden ayrılmıyor telim komşular

Âşık Cevlânî

b. Gurbette kalmış aşığın gönlündekini ve dilindekini anlatmaya yarayan çalgı:

Gezmiş dolanmıştın birçok diyarı,
Sevmiştin öz yarin değil ağyarı.
Gece gündüz saz elinde Efkârî,
Ah çekiben nasıl ağlar kimbilir?

Âşık Efkarî Baba (Halıcı,1992;54)

Yollar bozuk yare gitmez,
Sazım kırık teller ötmez.
Gözlerim yaş, derdim bitmez,
Gölden göle attın beni.

Âşık Dursun (Halıcı,1992;184)

Ayrılık vuruyor yüzüme sille,
Tarif olunmuyor acım var dille.
Söylemek isterim sazdaki telle,
İnletip sazımı yoracağım ben.

Âşık Sefil Selimî (Halıcı,1992;241)

c. Aşığın avunma aracı:

Ateşlenip yanan özümdür benim
Yolumu gösteren gözümdür benim
Gönlüme teselli sazımdır benim
Ben bu sazımdaki tele aşığım

Âşık Hüdaî (Bezirci,1993;308)

ç. âşık daha mutlu olacak ve sazını neşeyle çalabilecek,mutluluğunu anlatmanın aracı:

Şu sazıma bir düzen ver
Teller de muradın alsın
Gel beni bir tenhada gör
Diller de muradın alsın
Âşık Ali İzzet (Bezirci,1993; 113)

d. gurbette kalan aşığın Sevgilisine sitem aracı, sırdaşı, arkadaşı, kardeşi, arkadaşı:

Eğer hatırlarsan nazlı yar beni
Bir köşe dibinde yatar ağlarım
Eğer sorarsanız garip sızımı
Ben o sazı çalar çalar ağlarım

Derdim sazdan başka kimse anlamaz,
Ona da el attım, tel üzgün geldi.
Dedim bir menzile varıp gideyim,
Dağlar engel oldu, yol üzgün geldi.
Âşık Şeref Taşlıova(Halıcı,1992;593)

e. Sazın olmaması durumunda ,aşığın derdini anlatamaz,aracı Sazdır:

Aldım elime sazımı
Çalam dedim çalamadım
Kaderi en insafsızı
Gülemedim Gülemedim

f. Aşığın mutsuzluğunun, yaşandan hoşnutsuzluğunun düzeni bozulmuş, (düzen tutmaz) saza benzemesi, kötü, mutsuz yaşamın ifadesi:

Bir neşe bulmadım baharda yazda
Bir fayda görmedim gelinde kızda
Bozulmuş perdesi kırık bir sazda
Düzeni bozulmuş sazlar gibiyim

Sürüde bir koyun oldum
Kurdu kuşu ağırladım
Şu dilime ateş verdin
Sazım yanar sözüm yanar

Yaralarım deşilince
Gün geceye devşirince

Gönüller taş kesilince
Sazım yanar sözüm yanar

Gönül türküm susmaz oldu
Dost yaramı sarmaz oldu
Sevdam yare yetmez oldu
Sazım yanar sözüm yanar
Hüseyin Turan(www.türküler.com)

g. Gurbete giden,aşığı ağlatan sevgiliyi anlatma aracı:

Yaz gelsin yaz gelsin neyleyim yazı
Gurbete mi gitmiş gönlümün sazı
Eğer unutmazsan sor beni

Bir Yoksuli güldürmedin yüzümü
Ağlayarak kan doldurdun gözümü
En sonunda kucakladım sazımı
Bağrımda inleyen tellerde kaldım
(Özerol ,2004)

h. Yalnız kalmış aşığın sevgilisine özlemini anlatan çalgı, elindeki tek varlığı,yüzü gülmeyen aşığın sembolü:

Bir garibim çalar dururum sazı
Baharı görmeden geçirdik yazı
Kurban olam bir de arasan bazı
Neredesin kara gözlüm nerede

Âşık İnanî'nin âşık oğluyum,
Sazımla, sözümle çalar söylerim.
Bir yarin elinden bağrı dağlıyım,
Bazen hayaline dalar söylerim.
Âşık Erdemli(Halıcı,1992;193)

Erdalî gel dokun saza,
Gül dayanmaz fazla naza.
Gönül verdim vefasıza,
Boyun bükmek bana düştü.
Âşık Zeki Erdalî (Halıcı,1992;209)

İ.Yazgıdan şikayeti anlatan aşiğın çalgısı:

İzin ver elime alayım sazı,
Mızrabım dokunsun telime, baba.
Kül etti sinemi sevdanın közü,
Felek tekme vurdu belime baba.
Aşık Ruhani (Halıcı,1992;460)

8. a. kişinin iç dünyasının yada yaşamının düzenlenmemiş saza benzetilmesi. Mutsuz yaşamın göstergesi:

Balık gibi boşa açma ağzını
Pek naz etme kimse çekmez nazını
Akort etmemişsen kendi sazını
Kırılır tellerin telsiz kalırsın
Âşık Eyup Tekyurt (Bezirci,1993; 146)

b. Pir sözcüğüyle birlikte kullanıldığına göre alevilik inacının öngördüğü bir düzenin savunucusu saz :

Güneşin ak yüzüne bir duman çöktü
Bir türkü çığlıkla ateşe düştü
Kuytu bir köşede bir çiçek küstü
Döktü yaprağını boynun büktü

Şu Sivas'ın elinde sazım çalınmaz
Güllerim yandı yüreğim dayanmaz

Kararmış yüreğin hiç ışığı olmaz
Bilmez misin ki türküler yanmaz
Günü gelir sanma hesap sorulmaz
Dayanır kapına Pir Sultan ölmez
(www.aleviform.com)

c. Sazın düzenledikleri gibi, hak yolunda yaşamı düzenlemek isteyen ozanın yaşamı düzenlemesine yardımcı olan çalgı:

Ozan olan düzen verir sazına
Hak için çalmazsa piri kan ağlar
Haykırmazsa çıkarcının yüzüne
Yıkılır kalenin suru kan ağlar
Ali Gürbüz(Bezirci,1993; 163)

Selman âşık telin Sazın yayında
Şahı sever Ayvazının yanında
Göz bebeğin yârenlerin yanında
Sularî'siz kalacağım belliydi
Davut Sularî (Halıcı,1992;165)

9. Aşıklık geleneğinde âşık olmada bir aşama:

On yedide yavaş yavaş saz çaldım
Gani devam ettim gani az çaldım
Yirmisinde bir ustadan ders aldım
Derdim ile ayar ettim telimi
Mevlit İhsanî (Bezirci,1993; 184)

Uzakta bir garip elinde sazı
Oda bülbül gibi bekledi yazı
Arzu pembe güldür vuslat kırmızı
Şeref der âşıka yol yeşil olur
Şeref Taşlıova (Bezirci,1993;303)

Halis altın kolay gelmez ayara,
Aşık çıkar sazla sözle değere.
Bir yaradır değmiş bizim ciğere,
İyi mi, kötü mü bilmemiz yoktur.
Aşık İlhamî (Halıcı,1992;161)

Âşık İnanî'nin âşık oğluyum,
Sazımla, sözümle çalar söylerim.
Bir yarin elinden bağrı dağlıyım,
Bazen hayaline dalar söylerim.

10. Âşığın saz çalmak ve söz söyleme isteğinin olmaması, aşığın kendisini iyi hissetmemesi:

Kaçıran'ım sönmez aşkım
Avare geziyom şaşkın
Bugün sazım bana küskün
Ötsün diyom ötmüyor ki
Hüseyin Kaçıran (Bezirci,1996;208)

Tüccar oldum gam yükümü satamam,
Felek kırdı doğrultamam bel ağlar.
Dostlar benden saz çalmamı istiyor,
Kolum kırık, sazım yaslı, tel ağlar.
Mehmet Ali Emektar (Halıcı,1992;196)

Kayboldu baharım bulamam yazı,
Bülbül gülün için çeker avazı.
Elim tutmaz oldu çalamam sazı,
Ustası gam çeker telim perişan.
Âşık Fikret (Halıcı,1992;490)

11. Bilgi ve gerçekleri artık bilen ve halka duyuran , saz çalan bilen,duyan aşık değil,bilimle uğraşan bilim adamlarıdır:

Arif olan ilim ile yarışır
Alimler dünyayı ölçer bölüşür
Elin füzeleri ayda yarışır
Divane Kul Ahmet saz ile oynar
Kul Ahmet (www.antoloji.com)

12 .a. Saz başkaldırısını arac, ideolojik söylemin aracı,halk için devrim isteyen aşığın devrime çağrı aracıdır.

Halkımızın ozanıyız
Bizler halksız olamayız
Ellerimizi kesseler
Yüreğimizle çalarız
Hüsnü Arkan (Bayrak,1996;146)

Dillerim kurusun zalimin kökü
Aldı yârimizi çektirdi çeki
İhsanî vurdukça sazda on iki
Teller hüngür hüngür ağladı bana
İhsanî (Bezirci, 1993;251)

Bir âşık eline sazı alınca
Ezilmişten yana çalmak isterim
Perdelerin her birine dalınca
Arayıp derdimi bulmak isterim
Dursun Doğanay(Bayrak,1996;146)

Devrim için bozuk düzen yıkmağa
Yapımıza taa kökünden bakmağa
Halkım için halk türküsü yakmağa
Sazımla yürürüm dostlar yanında
Hüseyin Başaran(Bayrak,1996 ;146)

b. Halk için, halktan yana, halkın ezilmesinden yana olmayan aşığın söylem aracı, devrim için çalışan aşığın çalgısı. Sermayeden hesap soran, emekçinin yanında yer alan aydınlık geleceği kurmak için çalışan aşığın çalgısı, devrimin simgesi:

Geliyor halkın avazı
Halkım için çaldım sazı
İsmail İpek'in özü
Pişer devrim, devrim diye
İsmail İpek(Bayrak,1996 ;146)
Çamur yolu tepeleyip aşarlar
Karanlığa kıvılcımlar saçarlar
Emek hakkın sermayeden sorarlar
Sazlar çalınınca bizim türküler
Hüseyin Başaran(Bayrak,1996 ;258)

13. Halk adamının,yoksul halkın simgesi:

Yoksul, fakir, yetim kaldı üç kuzu,
İki oğlu ile bir mahzun kızı.
Varlığından miras kaldı bir sazı,
Teller eyvah eyvah desin ağlasın.
Âşık Reyhanî (Halıcı,2002;26)

14. Övgü aracı:

Âşık İlhamî'yim gerçek sözümle
Metheylerim mızrabımla sazımla
Kudretine şahit oldum gözümle
Türk'ün gözbebeği, yüce Atatürk
Âşık İlhamî (Halıcı,2002;26)

15. Kardeşliği, barışı ve laikliği sürdürmeye araç:

Kul Hasan'ım elimde saz
Kardeşlik bahar ile yaz
İnsan olan ayrılmaz
Laiklikten kardeşlikten
Kul Hasan(Halıcı,2002;258)

16.a. Kafiye uyumu da sağlanarak,naz eden sevgilinin ikna edilmesini sağlayan çalgı:

b. Kafiye uyumu için biçimsel araç:

Getirin sazı sazı
Çalayım bazı bazı
Zalımın nazı nazı
(Zeynep'in nazı nazı)
Öldürdü bizi bizi
(Özerol ,2004)

Bir Sazım Var Bağlama
Bir sazım var bağlama
Gidiyorum ağlama
Gide gide gelirim
Ellere gönül bağlama
Hüseyin Doğan(www.türküler.com)

Gümüş telli sazım var
Ne bahar ne yazım var
Gel öpeyim gül yarim
Al yanakta gözüm var
Sabahattin Akdağcık(www.türküler.com)

Teknova'nın ekinleri az gibi
Fadime'nin örükleri saz gibi
Koyver Alim ben köyüme gideyim
Hatıp babam kabul eder kız gibi

Evin güzel hayırlı olsun.
Güzel güzel öter sazım,
Zaten yanmış benim özüm,

Niye düşünüyon kızım,
Evin güzel hayırlı olsun.

Eyi dinle saz telini,
Tut Muhammed tut yolunu,
Muhammed koydu elini,
Evin güzel hayırlı olsun.

Çok güzel ötüyor sazım,
Allah dedim temiz özüm.
Nerde evdeki şu kızım,
Evin güzel hayırlı olsun.

Âşık Zavallı Baba (Ahmet Sükut)(www.antoloji.com)

17. Geçip giden bir aşkın, yaşamın tanığı:

Ben aşkı bir üveyikten satın aldım, yaşım onaltı
O zamanlar bakır rengindeydi dağlar
(…)Gurbeti
İsmail dayımın gönderdiği
kuru üzüm ve fıstık'nan
bir de İstanbul fotoğraflarından tanımıştım
hey deli yanım!
Türkülerim ince gül dalım
(…)Yani ahretlik gülüyordum

Üveyikten satın aldığım halis aşkım
Geride kaldı
Hani benim yıldızım
hani şehla bakışım
hani sazım
ve halis aşkım

İbrahim Sadri(www.antoloji.com)

18. doğruyu söyleyen, gösteren aşığın ifade aracı:

(…)
Bulamadım bir tek çare derdime
Arayıp sordum hep kendi kendime
Söyle sazım ne söylersin

Bir yâr sevdim ismi ilen avundum
Doğru söze kıymet verdim savundum
Ben bu yüzden dokuz köyden kovuldum (www.antoloji.com)

19. Aşık sazı ile söyleşir:

Garip:
Azmidub gurbetten geldim
Söylesene sazım benim
Aşk ile bağrımı deldiğim
Söylesene sazım benim

Saz:
Acep sen ne işler ittin
Vardın gurbet ile gittin
Yedi yıldır beni unuttun
Ne söyleyeyim senin ile

Âşık Garip (Türkmen,1974;187)

20. yalnız kalmış kişinin sembolü :

Gariban'ım köyüm benim baş tacım
Yaklaş da sarılak kardeşim bacım
Gurbet elde bu saz benim ilacım
Gide gide İstanbul'dan sor beni

Ağlayan sazım
Hançer yarası yokluğun
Yarasa hüznüyle kapanırken kapılar
Aydınlık yarınların üzerine
Dilimde bir elif türküsü
Ağlayan sazımda
İnler yalnızlığım
Yüreğimde kasırgalaşan romandır ayrılık
Adı konulmamış hasretlerin notası olur
Ağlayan sazımda
İnler yalnızlığım
Mızıkamda çınlar
Altı çizili yokluğun

Hüseyin Özbay (www.umutyolcusu.net)

21. Kişinin; dert ortağı, ekmeği; geçim kaynağı, sevgilisi, sırlarını ele vermeyen, düşmanını tanıyan ve ona çile çektirmeyen arkadaşı:

Bu dünyada dert ortağım
Sazım benim sazım benim
Hem dostum hem arkadaşım
Sazım benim sazım benim

Çilelidir benim başım
Durmaz akar gözüm yaşım
Ekmeğimdir hem de aşım
Sazım benim sazım benim

İyiliği inkâr etmez
Kötü yola sürsen gitmez
Düşmanımın elini tutmaz
Sazım benim sazım benim

Dili olsaydı keşke
Değişmem onu köşke
Sevdiğim yok senden başka
Sazım benim sazım benim

Ne kadar çok vursam tele
Sırlarımı demez ele
Çektirmiyor bana çile
Sazım benim sazım benim

Badem ali çalar sazı
Bu dünyada gülmedi yüzü
Ayırmasın mevlam bizi
Sazım benim sazım benim

Badem Ali (Ali Badem)(www.antoloji.com)

22. Özü ve sözü bir, yürekten söyleyen, nefsini yenmiş, M.Kemal'in izinde, insanı seven ve yücelten aşığın simgesi:

Koca kemalden dersimi aldım,
Aklımı fikrimi insanda buldum.
İnsanı sevdikçe bir âşık oldum,
Yüzünü arasın, sözünü yazsın.
Yüreğim de yaz, hocam beni yaz.
Elimde sazım var dilimde sözüm,

Âşık Sefil Selimi(www.antoloji.com)

23. Aşkın acının ifadesinde yetersiz kalan çalgı :

Çiçekler bir defa açar ömründe,
Kaybolup giderler hazan zamanı,
Şimdi gençliğim kışın deminde,
Neyler ud'u, neyler saz'ı, keman'ı.

Aşkımda hayaller, masallar vardı,
Bülbülleri öter, güller açardı,
Gönül bahçemizi tufanlar sardı,
Neyler ud'u, neyler saz'ı, keman'ı.

Maziyi düşler de akıl gezeler,
Döner on beşine gönül tazeler,
Gayrı namzet değil inci dizeler,
Neyler ud'u, neyler saz'ı, keman'ı.

Gel gönlümün canı gül bazı bazı,
İlhamım sendeymiş çalamam sazı,
Kurbanın olayım etme bu nazı,
Güllerden güllere sür beni beni…
Âşık Serdarî (Halıcı,1992;257)

24. Yaşın ilerlemesi durumunda aşığın sazı çalamaması,aşığın gücünü kaybetmiş olması:

Geçti felek geçti gayrı zamanım
Sarı sazı tutan elim kalmadı
Gökyüzünde kayıp oldu dumanım
Savruldu poyraza külüm kalmadı

Mahzuni Şerif'' im ah bre günler
Kırılmış sazımız telleri inler
Alnı top perçemli güzel gelinler
Düğünler tutacak halım kalmadı.
(Mahsunişerif.com)

25. Sevginin anlatımında yetersiz olan araç:

Yetmedi sevgime güller yetmedi,
Sevgim anlatmaya diller yetmedi,
Cümleler anlamsız, sözler manasız,
Sazım ağlatmaya teller yetmedi.

Yetmedi sevgime seller yetmedi,
Duygum anlatmaya diller yetmedi,
Cümleler anlamsız, sözler manasız,
Sazım ağlatmaya teller yetmedi.

Yetmedi sevgime küller yetmedi,
Sevgim anlatmaya diller yetmedi,
Cümleler anlamsız, sözler manasız,
Sazım ağlatmaya teller yetmedi.
Sazım ağlatmaya teller yetmedi.:

(www.antoloji.com)

26.Tanrıya ulaşma yolunda olan aşığın acılarına tanık olan araç:

Kamil olanların bellidir yeri
Yoluna koyarlar can ile seri
Hakk'ın dîdarını görelden beri
Gökler ağlar derya ağlar sel ağlar

Gevheri der sözüm hem sazım hasta
Armağan eyle gel canım dosta
Kimi abdal olup girmiştir posta
Aba ağlar hırka ağlar şal ağlar
Gevheri(www.veblopedi.com)

27. Umutları anlatan çalgı:

İki bin yılına doğru
Dur bakalım ne olacak
Müneccim değilim ama
Sanırım bir er gelecek

Dün gece bir rüya gördüm
Yüzümü pirime sürdüm
Bilmiyorum neler sordum
Yokluk aklında kalacak

Gökten mavi kar yağarken
Kırmızı güneş doğarken
Böyle rüya''dan uyanıp
Dost *Mahsuni* saz çalacak.
(mahsunişerif.com)

YORUM

Saz sözcüğünün şiirlerin bağlamına göre dörtlüklerdeki anlamları yukarda gösterildiği gibi, metin üreticisinin iletişimsel amacına göre 27 farklı işlevde kümelendi. Belirlenen bu 27 işlev ise 7 anlam alanında yorumlanabilir.

1. Söz üretimi

Sözün hazırlayıcısı
Sözün güçlendiricisi
Sözün üretim yardımcısı
Sözün etki gücünün artırıcısı

2. Ulusal, bölgesel, dinsel belirginleştirme

Türklüğün belirtenlerinden biri
Anadolu'nun belirtenlerinden biri
Aleviliğin belirtenlerinden biri
Tanrıya ulaşma aracı

3. Aşıklık ölçütü

Aşık olmanın olmazsa olmaz ölçütlerinden biri
Aşık üretiminin temel aracı
Muhalif aşkın karşı çıkış aracı
Aşık adının taşıyıcısı
Aşık adının sürekli kılıcısı
Aşık adının yaşatıcısı

4. Politik bildirim

Barış belirteni
Devrim belirteni
Laiklik belirteni
Aynı politik bakışın ortak belirteni
Yoksulluk belirteni
Yoksunluk belirteni

5. Bireysel/ruhsal betim-tanım

Ölüm sonrası bırakılacak önemli saygın bir kalıt (miras)
Avunma, savunma, saldırı aracı
Yalnızlık belirteni
Sevgili belirteni
Dost belirteni
Arkadaş belirteni
Ölüm belirteni
Yaşam sevinci belirteni
Gurbet belirteni
Gurbet yoldaşı

6. Yerine geçme

Sevgili yerine
Dost yerine
Aşk yerine
Yoksunluk
Yoksulluk yerine
Acı yerine
Sevinç yerine
Yaratıcılık yerine
Söz yerine
Kılıç yerine
Sılah yerine
Kimlik yerine

Yukarıdaki bulgular şiirlerin dörtlük bağlamlarından elde edilenlerdir. Bağlam dışı, söz öbeği ve sözcük düzeyinde ise bağlamsal bulguları içeren ve onları aşan

verilere ulaşılmaktadır. Aşağıdaki sınıflama, incelenen şiirlerden çıkarılan söz öbeği ve sözcük düzeyinde bir dökümdür:

1. ağlayan sazım,
2. alamet gördüm bugün sazımda,
3. aldım sazı elime,
4. aşık çıkar sazla değere,
5. çalamam sazı,
6. çalar dururum sazı,
7. çalınır sazlar,
8. dokun saza,
9. dut dalından sazım var,
10. duvarda asılı kaldı mı sazın,
11. düzen verir sazına,
12. düzeni bozulmuş sazlar gibiyim,
13. eldeki sazımız,
14. elimde sazım,
15. elime alayım sazı,
16. elindeki kuru sazı,
17. eline sazı alınca,
18. Garip saz,
19. garip sazımı,
20. getirin sazı,
21. hani sazın,
22. kaldı bir sazı,
23. kendi sazını,
24. kırılmış sazım var,
25. kırılmış sazımız,
26. kucakladım sazımı,
27. mızrabımla sazımla,
28. neyler sazı,
29. öter sazım,
30. ötüyor sazım,
31. parmakları saz gibi,
32. perdesi kırık bir sazda,
33. sarı sazı,
34. sarı teli sızlatma,
35. saz benim ilacım,
36. saz çalacak,
37. saz çalar,
38. saz çaldım,
39. saz çalmamı istiyor,
40. saz elimde ağlarım,
41. saz elimde,
42. saz geldi,
43. saz hakkı var,
44. saz ile oynar,
45. saz ile seni,
46. saz mı istersin,

47. saz telini,
48. saz yaptım,
49. sazda on iki,
50. sazda tel on iki tellidir,
51. sazdaki telle,
52. sazdan başka kimse anlamaz,
53. sazı bulamaz,
54. sazım ağlatmaya teller yetmedi,
55. sazım bana küskün,
56. sazım benim,
57. sazım bu sesleri turnadan mı aldın,
58. sazım hasta,
59. sazım kırık,
60. sazım ne söylersin,
61. sazım sen kal dünyada,
62. sazım senden başka dost bulamadım,
63. sazım uzun saplıdır,
64. sazım var,
65. sazım yanar, gönlümün sazı,
66. sazıma bir düzen ver,
67. sazımız bir başkadır,
68. sazımla çalarım,
69. sazımla söylerim,
70. sazımla yürürüm,
71. sazın gayet güçlüdür,
72. sazın yayında,
73. sazlar çalınınca,
74. sazlar sizin saza benzemez,
75. sazlarda türkülerimiz,
76. Sivas elinde sazım çalınır,
77. söyle sazım,
78. söylen gardaşıma çalsın sazımı,
79. telli saz,
80. telli sazım var,
81. telli sazın yok,
82. teselli sazımdır benim,
83. Türk'üm diye sazım,
84. türkü söyler elinde sazı,
85. türküm elinde sazım,
86. yanıyor sazlar,

Saz sözcüğünün ve içinde bulunduğu söz öbeğinin, dilsel düzeneğin oluşturulmasındaki işlevlerine baktığımızda ise, tümce kurucu temel birimlerin yerini aldığı; dahası niteleyici, belirleyici, belirtici, bağlayıcı birimler olarak kullanıldığı bulgulanmıştır.

Tümcelerin dilbilgisel kurucuları olan özne ve yüklem konumunda yer alan saz, şiirlerde de evrensel dilbilgisel dökümde belirtilen, araç, konu, yer, hedef konumlarında da bulunmaktadır.

Dil ile dünya arasında kurulan, dil felsefesinin önermeleri içinde yer alan, dünyayı ikiye ayırma önermesinde belirtilen şeyler ve şeylerin durumları ya da nesneler, olgular ve onların devinimleri bölümlenmesinde saz, yukarıdaki dökümde de görüleceği gibi, dünyayla dil arasında kurulan ilk ve temel ilişkinin her iki yanında yer alabilmektedir. *Sazım hasta, sazım kırık, sazlar* çalınınca sözbirliklerinde, şeyler, nesneler, olgular konumundayken; *alamet gördüm bugün sazımda, aldım sazı elime, aşık çıkar sazla değere, türkü söyler elinde sazı, türküm elinde sazım*, gibi söz öbeklerinde ise araç ve olgulara ilişkin yorumlar, devinimler, durumlara ilişkin bir konumdadır. Dünyanın dille bu algılanışı ve dilbilgisel (sözdizimsel) boyutta ara birimler, gölge birimler, yardımcı birimler olarak adlandırılan (sıfat, belirteç, ilgeç) konumlarında yada bu birimlerin oluşumunda yer almaktadır.

Kısaca, dilin, dilbilgisinin, söylemin, dil dünya ilişkisinin kurulum ve kullanımında yer alan bir çok birimin, biçimin yerine kullanılmasıyla çok yönlü, çok işlevli bir anlambirim olduğu söylenebilir.

SONUÇ

Saz halk şiirinde, halk ozanlarında düş, düşünce ve söylem alanlarında çok amaçlı kullanılan, dilsel, duygusal, araçsal, ulusal, dinsel, bireysel, toplumsal, tarihsel işlevli bir olgudur. Aşık Şenlik, aşıklık geleneğinin ayrıca bir halk adamının saza verdiği değeri;: ”Allah günah yazmazsa, Ayet-i kerime’yi saz ile söyletirim, lakin günah yazar” sözüyle belirtir. (Mahir,1973;5). Kutsal metinlerin bile saz ile ilişkilendirilmesi, sazın yüzyıllar boyunca halkın söylem aracı olarak nasıl yüceltildiğini, kutsandığını gösteriyor.

Köklü bir halk edebiyatı, halk şiiri birikimine sahip olan Anadolu’da, halk edebiyatı ve şiirinin, hikayesinin oluşumu ve sunumunda neredeyse sürekli yer alan saz olgusunun bu zengin konumlanışı şaşırtıcı görünmekle beraber, halk edebiyatı, şiiri ve hikayeciliğinde sözlü ve yazılı dilin derinlikli ve boyutlu kullanımı da katılınca dilsel ve dildışı gönderimleri ve görevleri olan saz denen ad tabanlı bir birimin böylesine dikey ve yatay boyutta çoklu kullanımı da olağandır.

Saz; bir ulusun, bir mezhebin, bir bölgenin, bir kentin bütünleyici parçasıdır. Benzemezlik, özgünlük gösterenidir. Ekmek hakkı, tuz hakkı gibi, bir de *saz hakkı* oluşturan bir derinlikli kültürel bir olgu düzeyine yükseltilmiştir . İnsanın, başta eli olmak üzere, gözünün, yüzünün, kalbinin önemli bir bileşeni; *bir kuş gibi öten, bir yara gibi sızlayan, süslenen, telli duvaklı gelin olan, bir aşık gibi türkü söyleyen, anca sevilene emanet edilen* değerli bir maddedir saz.

Saz, sözcüksel bir birim olarak da, dilden dünyaya, oldukça zengin bir bağlaşım ilişkisi kurmaktadır. *Betimlenen, tanımlanan, belirtilen, övülen,* çalmak amacı dışında çok işlevli bir araç; *yalvarılan, yardım istenilen, emir verilen, istekte bulunulan, kucaklanan, öpülen, ağlayan, karşılaştırılan bir insan*, bir dost, bir yoldaş, bir sevgili, olağanüstü bir varlık; *bir inanç aracı, içsel dünyada yolculuk aracı, yoksunluğun, yoksulluğun isyan bayrağı, geleceğe bir kalıt, bir ad yaşatma kaygısı* ile yüklü bir araçtır saz.

Ozan, sazıyla yürür, sazıyla konuşur, sazın ölümsüzlüğü bildirir ve bilir; *ben gidiyorum sen kal,* der onun için.

Ölümsüzlüğe yükseltilmiştir saz olgusu şiirlerde, değişlerde, türkülerde, manilerde Turnalara benzetilir, ama kırıktır da, hastadır da, yetimdir de, kimsesizdir de; hasta ozana ilaçtır, mutsuza teselli aracıdır.

Sazın düzensizliğe düzen getirmesi istenir, beklenir; kendisi hep düzenlidir çünkü, düzenliyle çalar, söyler, ses verir, türkü çığırır.

Saz; şiirin üretiminde ve sunumunda temel bir araç, çalgı işlevi olan cansız bir nesne olmasının yanında çağrışım yada gönderim ve kullanım alanı çok genişletilmiş kavram düzeyinden simge, imge ve nihayet olgu düzeyine ulaştırılmış bir sözcüktür. Bu anlam genişlemesi, somut bir sözcüğün bir şiir dilinde bir olgu olarak boyut değiştirmesi dilde az görülür bir gelişmedir. Çünkü bu gelişim geleneğin oluştuğu, geliştiği 16. ve 17. yüzyıldan sonra 18 yüzyılda durağanlaştığı ve özellikle 19. yüzyılda geleneğin sürekliliğini yeniden ürettiği, saz adbirimi bağlamında, 20.yüzyılda ise olağanüstü bir anlam genişlemesi gösterdiği görülmektedir. Sözcük, 16 yüzyıllın sonlarında ürünleriyle karşılaştığımız Karacaoğlan'ın bir iki koşmasında, Aşık Ömer'in Şairnamesinde bir şiir dizesi olarak geçen; *Köroğlu çalardı perdesizce saz* gibi (TürkDili,1998;141) 18 yüzyılda Dertli'nin Ünlü *Şeytan bunun neresinde* redifli şiirinde, *Dertli Kerem kaynayıp da coşanda, Sazın alıp gurbet ile düşende* (Boratav,2000;219) gibi dizelerde, halk hikayelerinde, anonim türkülerde; sözlüksel anlamında kullanılırken, günümüze gelince anlam değeri artmış ve anlam ve kullanım alanı genişlemiştir. Bu dönüşüm ve gelişme geleneğin güçsüzleşme sürecinin aksine, saz sözcüğünden yana bir gelişmedir. Sözcük belli ve sınırlı bir alanın kullanımından günümüze değer ve alan kazanarak gelmiş bir sosyal kültürel olgu düzeyine yükselmiştir. yaptığımız taramada Saz sözcüğü 19 . ve 20 yüzyılda ozanların,ortak bir bilinçle anlam yükleyerek, sembolleştirerek kullandığı ve günümüzde hem popüler müzik yapan hem de sazı bireysel ve politik bildirimin aracı olarak kullanan kitleler tarafından daha da yaygın bir kullanım alanına aktarıldığı görüldü. Halk şiiri ve onu söylem aracı yapan kitleler dil birikimiyle ,kültür birikimiyle bunu başarmıştır.16. yüzyılda geleneksel bir biçim kazanan ,aşık şiiri saz ile üretilen ,sunulan ,icra edilen bir sözlü edebiyat ,sözlü kültürün sanatı iken 19 yüzyıldan itibaren var oluş nedenlerini ve yaşama koşullarını yitirmesine rağmen icra aracını halk dilinde ve popüler müziğinde geliştirmiş ve üstelik 20 yüzyılda sazı araç olmaktan çıkarmış ve dil dünyasında, kültür dünyasında ,yaşantısında yüceltmiş bir olguya; önemli bir *halk fenomeni*ne dönüştürmüştür**.** Üstelik bu fenomen eskisine göre daha fazla mualif bir anlam ve kullanım değerine yüceltilmiştir, her toplumsal katman, her toplumsal sınıf karşı olduğu yanında olduğu, desteklediği ve benimsediği duygu, durum, düşünce ve eylemde saz fenomenini kullanmaktadır.

KAYNAKÇA

Mahir, Behçet,(1973) *Köroğlu Destanı*,(Yayına haz: M. Kaplan, M. Akalın, Muhan Bali) , Ankara s.5

Pertev N., B., (2000), *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi* ,.s:139Tarih Vakfı yay,Istanbul

Halıcı, Fevzi,(1992), *Aşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şairler, Güldeste* ,Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara

Öztelli, Cahit,(2002) *Evlerinin Önü*, Türküler, Özgür yayınları, Istanbul

Makal , T., K, (1993) *Âşık Veysel*, Toker Yay. Istanbul

Bezirci, Asım,(1993), *Türk Halk Şiiri*,Cilt 1,2,.,Say Yay. Istanbul

Şahin H.,Özerol S.,(2004) *Arguvan Türküleri*, Arguvan ve Köyleri Eğitim kültür Vakfı Yay., İstanbul

Bayrak, Mehmet, (1996*) Öyküleriyle Halk Anlatı Türküleri,*Baran Ofset, Ankara

Türkmen, Fikret, (1974) *Aşık Garip hikayesi*, Atatürk üniversitesi ,Yayın No:357, Baylan Matbaası, Ankara

Türk Dili, Türk Dili Özel Sayısı 3,Sayı 445-450,Türk Dil Kurumu Yayınları.

www.turkudostlari.net

www.kalan.com

www.turkuler.com

www.mahzuniserif.com

www.veblopedi.com

www.Antoloji.com

www.umutyolcusu.net

www.aleviform.com

ANADOLU'DA TELLERE TIRNAK TEMASI İLE ÇALINAN ÇALGI: TIRNAK KEMANE

Gözde ÇOLAKOĞLU

Çalgı kelimesi müzik yapmak amacıyla kullanılan ve ses çıkaran her türlü nesneyi tarif etmektedir.

Çalgılar toplumların kültürel ve müzikal yaşamları incelenirken, üzerinde çalışılması gereken en önemli mihenk taşlarından biridir ve özellikle halk müziğinde çalındıkları yöre ile özdeşleşmiş oldukları görülmektedir.

Kastamonu başta olmak üzere Zonguldak ve Bartın'da çalınan *tırnak kemane* de bölgesinin temsilcisi olmuş bir çalgıdır. Özelikle Şenpazar, Azdavay, İnebolu, Safranbolu ve Cide'de icra edilmekte ve tellere tırnak teması ile çalındığı için *tırnak kemane* ismini almaktadır.



Tırnak kemane bölgede *davul* ve *zurna* ile birlikte *köçek*lerin danslarına eşlik eden, özellikle düğün, nişan ve özel eğlencelerde çalınan bir çalgıdır.



(Çolakoğlu, Özel Arşiv)
Kemaneci Murat ve Ekibinin Kartvizitinden alınan resim

Bu özelliği ile çalgı 18 ve 19. yüzyılın İstanbul'undaki *kabasaz* geleneği ile bağdaştırılabilir. *Kabasaz* toplulukları 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılın ikinci yarısında daha çok çalgılı kahvehanelerde ve meyhanelerde, müzik ve dans icrası yapan topluluklardır. Buralarda çalınan çalgılar *kemençe, lavta, zurna, klarnet, zilli maşa,* ve *def*tir. Bu çalgılarla İstanbul ve Rumeli türküleri, zeybekler sirtolar, köçekçeler ve tavşancalar icra edilmiş, köçek ve tavşanlar da danslarıyla topluluğun icrasına eşlik etmişlerdir. Çalgı ve dans icracılarının çoğunun Rum[95] olduğu da kaynaklarda açığa çıkarılmıştır.

İcra edilen müzik, dans ve Rum müzisyenler *tırnak kemane* ile 18 ve 19. yüzyıllarda henüz fasıla girmemiş olan ve *kabasaz*da çalınan *kemençe*nin ortak yönünü oluşturmaktadır.



(Beşiroğlu, Özel Arşiv)
18. Yüzyıl Sonlarına ait bir kabasaz takımı resmi

[95] "20. yüzyıl başlarında *kabasaz* takımında dans eden köçekler Sakız, Midilli Adaları, Marmara sahilleri (Kapıdağ ve havalisi gibi) ve İzmir'den gelmiş Rum delikanlıları, Tatavla (Kurtuluş Semti) ve Yeniköy Rumları, Akkerman, Siroz Selanik, Edirne ve İstanbul Kıptîleri ile Kastamonu ve Sivas köçekleridir. (Abdülaziz Bey[95], 1995, s. 390)

Tırnak kemane ile ilgili olarak resmi ya da özel kayıtlar ele geçmemiştir ve bu durumda bilgi alınabilecek kaynaklar anı kitapları, müzik ve resim arşivleri olabilecektir. Örneğin müzikolog, folklor uzmanı ve sanatçı Sadi Yaver Ataman'ın (1906-1994) anılarında 20. yüzyılın ortalarında yaşamış *kemane* icracıları ve çalgı hakkında verdiği bilgiler bulunmaktadır. Ataman Safranbolu Tarihi ve Folkloru adlı yayınlanmamış eserinde 2 *tırnak kemane* icracısından bahsetmiş, bu eser folklor uzmanı, İTÜ TMDK Sanatçı Öğretim Görevlisi Süleyman Şenel tarafından kitap haline getirilmiştir.

Bu icracılardan ilki Bostanbükülü Kemaneci Ahmet'tir. Onunla ilgili olarak Ataman'dan yapılan alıntı aşağıda verilmiştir:

"Bostanbükülü Kemaneci Ahmet, bildiğimiz *keman*dan daha büyük ve sapı daha kalın bir çalgı çalardı. Bağdaş kurup çalgıyı kucağına dikine oturtur, yarım ay biçimi ile son derece kıvrak ve güzel çaldığı *kemane*yi adeta konuştururdu. Kemaneci Ahmet'in düğünlerde ve kız oynatmalarda başköşede yeri vardı. Arada bir yayı *kemane*nin göğsüne vurup tempolu ve ayrıca çalgısına akrobatik hareketler yaptırarak oynak çalışı, ustalığını, ruh zenginliğini ve sanatındaki dinamizmi göstermesi bakımından hayli ilgi çekiciydi. Bir *Gelin Havası* çalışı vardı ki, bir gelin alayının bütün hareketlerini, tüfek sesinden at kişnemelerine, gelinin yas etmesinden davul-zurna gümbürtülerine kadar bütün efektleriyle dile getirilirdi. **(Ataman, 2004, s.38)**

Bu bilgiler çalgının icra tarzı ve icra edilen mekânlar hakkında bilgi vermektedir. Bağdaş kurup dikine tutulan yada yürürken kemere sıkıştırmak suretiyle çalınan çalgı günümüzde aşağıdaki resimlerde[96] de görüldüğü gibi sandalyede oturur pozisyonda ve bacak arasına koyulmak suretiyle çalınmaktadır. Bununla birlikte halen düğünlerde yürürken çalındığı görülmektedir.





1939 Şenpazar Güllü Köyü doğumlu olan Kesmen, 1951'den (13 yaş) yaşından 1965'e kadar köçeklik yapmış, 1965-1970 yılları arasında davul çalmıştır. 1970'de ise kemane çalmaya başlamıştır. Ağrıt'lı Kara Ali ile düğünlere gitmiş, Kara Veli ve Yusuf ile çalışmıştır. Kesmen 37 senedir *kemane* çaldığını ve tek başına plak çıkardığını da belirtmiştir.

[96] Eylül 2007'de Kastamonu Şenpazar ve İnebolu bölgelerinde tarafımızdan yapılmış alan çalışmasında kaydedilmiştir.

1976 İnebolu doğumlu Mehmet Çelikel, asıl mesleğinin marangozluk olduğunu ve *kemane* icrasının hobisi ya da ek geliri olduğunu söylemiştir. 1992 yılında *kemane*yi bir iddia sonucu kendi kendine çalışmaya başlamış, çalanlar ı izleyerek ve dinleyerek öğrenmiştir.
(Görüşme, Mustafa Özkan, Eylül 2007)

Ataman'ın verdiği bilgilerde *kemane*nin düğünlerde hareketli havalarda çalındığı, zaman zaman yayın çalgıya vurularak ritim sağlandığı belirtilmiştir. Bu tavra günümüzde halen devam edilmektedir.

Ataman anılarında Eğriboyun Kemaneci Ahmet Ağa ile ilgili bilgileri vermeye de çok ilginç ve önemli bir noktadan başlamıştır. Alıntı bozulmadan aşağıda nakledilmiştir:

"Cumhuriyet öncesi taassup çağlarında, özellikle para ile çalgı çalmak ayıp, hatta günah sayılır, kınanırdı. Eski deyimle let-i leviv yani kişileri baştan çıkaran anlamına gelen çalgıcılıkta, aşık sazı olduğu için bağlama ve düğün dernek çalgıları olan davul-zurna dışındaki çalgılar bu tip çalgılardı. Para ile çalgı çalanlar, genellikle ya çingene yada gezici Rum[97] çalgıcılar idi…Eğriboyun Ahmet, çingene değildi ama düğünlerde *kemane* çalıyordu. Kasaba ve köy düğünlerinin daima aranılan ve hiç eksik olmayan baş çalgıcılarındandı. Safranbolu dışında da adı bilinen bir sanatkârdı. Boyun tutukluğu hastalığından dolayı boynu daima eğik duran, hoş sohbet, tuhaf sözlü, nükteli bir adam olan Eğriboyun Ahmet aynı zamanda bir hafız idi. Çalgısı bildiğimiz *keman*dan biraz daha büyüktü. O da Eğriboyun gibi *kemane*sini dizlerine oturtarak, kucağında çalardı. Yayı bildiğimiz keman yayı idi. Memleket havalarını da kendine has üslubu ve boğuk sesine çok yakışan bir eda ile okurdu. "Askerlikte öğrendim" dediği İstanbul türkülerini ilk defa Eğriboyun'dan dinlemiştim. Ahmet Ağa son derece mutaassıp bir aile ve çevrede yetişmişti. Çalgı giren yere melaike girmez, çalgıcıya kız vermek caiz değildir, çalgıyı çingeneler, elekçiler çalar gibi inanç ve telakkilerin kuvvetle yaşatıldığı bir ailenin çocuğu olmasına karşın, içinde yanan ateşi, istiratı, kabiliyeti ve çocuk yaşında gelişen çalgı çalıp, türkü çığırmak hevesi, onu düğün çalgıcılığına kadar götürmüştü. Kaldı ki o devirlerde düğün çalgıcılarına iyi gözle bakılmazdı." **(Ataman, 2004, s.38)**

Eğriboyun'un konu ile ilgili olarak anlattığı hikâye bu tezi doğrulamaktadır: "Soğuk bir sonbahar gecesi Eğriboz, yemenici esnafı babası ile pazara iner ve geç vakit köye döndükleri için gece yatacak yer bulamazlar. Babası bir ezan okuyarak, köylüyü uyarmasını ve böylece birinin evine misafir olabileceklerini söyler. Bunun üzerine Ahmet Ağa ezan okur, fakat kimse uyanmaz. Ahmet babasına kızmazsa, başka bir yolla köylünün ilgisini çekebileceğini söyler ve babasından söz alınca, gizlediği *kemane*sini çıkarır, çalmaya başlar. Tüm köylü gece yarısı düğün var zannederek, evlerinin önüne çıkar. Buradan sonra babanın cevabı şöyle olur: "Ula Ehmet, banğa çalgucu oğlu vaa deyecekle, emme desinlee vâsınla, sen bildüğünü işle, emme ve lâkn benim yanımda bi daha çalıyın deme ha!..." Kemaneci Ahmet Ağa o geceden sonra *kemane*yi bucak bucak saklamaz ama yine de aleni çalamaz. Babası ölünce de düğün çalgıcılığına başlar. ."

[97] Bu bilgi kemane çalgısını daha çok Rumların çaldığı hakkında önemli bir ipucudur ve çalgının Rumlar tarafından bölgeye getirilmesi konusunda da önemli kanıt niteliğindedir.

Eğriboyun Ahmet Ağa, Bostanbükülü Ahmet ayarında usta bir çalgıcı olmamakla beraber, özüne has kıvrak çalışı ve türkü okuyuşu; efe toplantıları[98] için olmasa da, düğünler için tercih edilen bir halk sanatkârı olmasını sağlamıştır. **(Ataman, 2004, s.38-39)**

Ataman'ın verdiği bilgiler *kemane*nin o dönemlerde halk arasında hoş karşılanmadığını ve düğün çalgısı olduğunu göstermektedir. *Kemane*nin bağlama, davul ve zurna gibi meşru kabul edilen çalgılar arasına girişi de muhtemelen adı sanatçılarla birlikte gerçekleşmiştir.

*Kemane*ci Ahmet'in düğünlerde ve kız oynatmalarda akrobatik hareketler yaptırarak, bir gelin alayının bütün hareketlerini, tüfek sesinden at kişnemelerine, gelinin yas etmesinden davul-zurna gümbürtülerine kadar bütün efektleriyle dile getirdiği anı kitaplarından bilinmektedir. Bu tarz bir betimleme özelliği 20. yüzyıl Türk saz musikisinde çok önemli bir yeri olan besteci ve icracı Tanburi Cemil Bey'in de en büyük hünerlerinden biridir. Bu durumda *tırnak kemane*nin meşru kabul edilebilen çalgıların arasına girmesi ile *kemençe*nin *kabasaz*dan fasıl heyetine geçmesi arasında da bir benzerlik olabileceği düşünülmektedir. İstanbul'da dansa eşlik amacıyla *kabasaz* takımlarında çalınan *kemençe* Vasilaki ve Tanburi Cemil Bey vasıtası ile fasıl heyetine girerken, düğün ve dans çalgısı olan *kemane* de Bostanbükülü Kemaneci Ahmet ve Eğriboyun Kemaneci Ahmet Ağa gibi icracılarla meşruluk kazanmıştır.

Zonguldak ve Bartın'dan başlayarak sahil kesimini takip eden bir hat boyunca Kastamonu'nun ilçeleri olan Cide, Şenpazar, Doğanyurt, İnebolu ve Abana'da *davul-zurna, tırnak kemane ve köçek*lerin oluşturduğu çalgı guruplarına rastlanır. Küre[99] ilçesinde bu çalgılardan oluşan gruba diğer ilçelerden farklı olarak 'meytar' adı verilmektedir.

Günümüzde Kastamonu'da en ünlü kemanecilerden biri olan ve Kemaneci Murat lakabıyla anılan Murat Tun kendisiyle yaptığımız özel görüşmede *kemane k*utusundan çıkardığı kartlarını uzatarak "her türlü düğünün altından kalkabileceğini" söylemiştir. Görüldüğü gibi Kemaneci Murat'ın ekibinde de 2 *köçek*, 1 *zurna*, 1 *davul* ve 1 *kemane* bulunmaktadır. **(Tun, Kişisel Görüşme, 2007, İstanbul)**

[98] Efe ve yaren dernekleri ve düğünler en hareketli folklor kaynaşma yerleri ve bir çeşit eğitim ve öğretim ocaklarıydı. Çalgı çalıp türkü çağırmanın günah ve ayıp sayıldığı bir taassup devri içinde gelişmiştir. Bu derneklerin yurdun her yanında çeşitli adlarla yaygın toplantılarının başlıca belli görünüşleri vardı. Memleketin sazda ve sözde hatırı sayılır, aklı başında, yaşları otuzun üzerinde, evli barklı yarenlerinin buluştuğu, genellikle muhabbet adı verilen toplantılar… **(Ataman, 2004, s.41)**

[99] Bartın/Ulus/Ulukaya Köyü Muhtarı Sadık Özkan'la görüşmemizde o yörede iki davul, iki köçek, bir zurna, bir tırnak kemanesinden oluşan çalgı gurubunun "bir takım meyter" (mehder) olarak adlandırıldığını tespit ettik. **(İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü son sınıf öğrencisi Eray Cömert'in bölgede yaptığı alan çalışması)**



(Çolakoğlu, Özel Arşiv)
Kemaneci Murat ve Ekibinin Kartvizitinden alınan resim

Burada çalgının Balkan coğrafyasında da halk icrasında şenlik, düğün ve festivallerde dansa eşlik amacıyla kullanıldığına değinmek gereklidir. Aşağıda Yunanistan'ın Girit adası ve Bulgaristan'ın Trakya bölgesine ait düğünlerden örnek resimler verilmiştir.



(Herzfeld, 1988, s.64, 17)
Yunanistan'ın Girit Adasına ait bir düğünden alınan resim



Rice, 2004, s.34)
Bulgaristan'ın Trakya bölgesine ait bir düğünden alınan resim

*Tırnak kemane*nin Cide'deki icrası bahsi geçen diğer bölgeler ile farklılık gösterir. Burada çalgı diğer bölgelere göre kaba sayılabilecek bir akort, daha yumuşak ve düz yaylar ile çalınır ve solo bir çalgı konumundadır. Hatta bilmeyenlerin çalgıyı kaval sandığı da olmaktadır.

Tırnak Kemanenin Yapısal Özellikleri

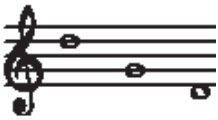
Çalgının en ince teli ile orta teli arasında 5 ses bulunmaktadır. Bu akort *kemençe* ile Balkanların armudi formdaki ve tellere tırnak teması ile çalınan *lyra* ve *gadulka* çalgıları ile benzerlik göstermektedir.



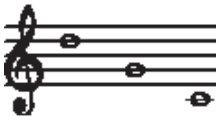
(Çolakoğlu, Özel Arşiv)



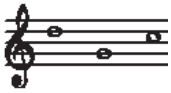
Ahenk için kullanılan üçüncü tel ise ince olan birinci telin bir ses altına akort edilmektedir. Bu akort Türk müziği perdeleri ile neva, rast ve çargâh olarak tanımlanabilir. Çalgının akort edildiği ses çalınacak olan parçaya göre zurnadan alınan sestir.



*Kemençe, Lyra ve Gadulka*nın Akordu (re:440)



*Modern Lyra*nın Akordu (re:440)



Tırnak Kemanin Akordu (Belirli bir frekansı yok)

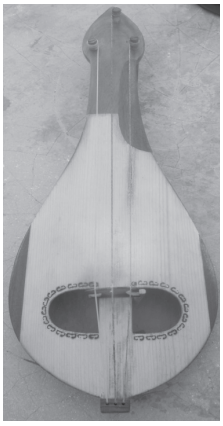
Çalgının teknesi tekne dut, haşlı dut, kiraz, kavak ve kestane ağacından, göğüs köknar ve ladin ağacından, burgular kayın ve kiraz ağacından, can direği ise (köprü ayağı, köprü, eşik) dut ağacından yapılır.



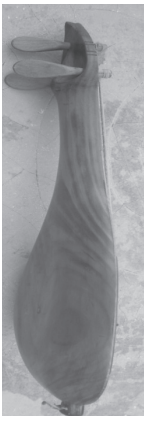




(Çolakoğlu, Özel Arşiv)







Kısaca *tırnak kemane* kesik ve kıvrak yaylar ile dansa eşlik amacıyla

Sonuç olarak *tırnak kemane* Kastamonu bölgesi ve civarında çalınmaktadır. Genellikle icra edilen eserler Cide dışında tempo açısından yüksek olanlardır. Düğün, nişan, kına ve her tür eğlencelerde aranan bir çalgı olan *tırnak kemane* bölgesinde önemli bir nüfuz alanına sahiptir.

KAYNAKLAR

Ataman, Sadi Yaver. 2004, Eski Safranbolu Hayatı, Genişleterek Yayına Hazırlayan Süleyman Şenel, Gürmen Group Yayınları, İstanbul)

Herzfeld, Michael, 1988. The Poetics of Manhood : Contest and Identitiy in a Cretan Mountain Villege, Princenton Universitesi Yayınları, Chichester- West Sussex-Amerika.

Rice, Timothy, 2004. Music in Bulgaria, Oxford University Pres, New York.

Kişisel Görüşmeler

Murat Tun, Kişisel Görüşme, Eylül 2007.

Mehmet Çelikel, Kişisel Görüşme, Eylül 2007.

Mustafa Özkan, Kişisel Görüşme, Eylül 2007.

ESKİ TÜRK ÇALGILARI

Yavuz DALOĞLU[*]

(Dîvânü Lûgati't-Türk'te Betimlenen Çalgılar)

Giriş:

Bildirimi sunmaya başlamadan önce Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı ile Kocaeli Üniversitesi'nin ortaklaşa düzenlediği **Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu**'nun genelde halk kültürümüze, özelde de halk müziğimize kalıcı katkılar sağlamasını dileyerek sözlerime başlıyorum.

Halk çalgılarımız konusunda böyle bir bilimsel toplantının düzenlenmiş olması oldukça önemli ve yararlıdır. Çünkü söz konusu alanda yurtiçi ve yurtdışında bazı çalışmalar yapılmış olmasına karşı, hâlâ çalgılarımız üzerine bilimsel çalışmaların yapılmasına gereksinim vardır. Fakat şunun altını önemle çizmek gerekir ki, şimdiye dek yapılmış çalışmalar arasında bilimsel ve derinlemesine çalışmalar vardır. Sözgelimi Mahmud Ragıp Gazimihâl ustamın **Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ** (1958), **Türk Vurmalı Çalgıları** (1975), **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız** (1975) ve **Türk Nefesli Çalgıları** (1975); Sadi Yaver Ataman'ın **Anadolu Halk Sazları** (1938); Laurence Picken'ın **Folk Musical Instruments of Turkey** (1975) gibi kitapları ayrıca gene Sadi Yaver Ataman'ın **Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği** (1993) ile Etem Ruhi Üngör'ün **Türk Davulu** (1974) ve **Türk Zurnası** (1983) başlıklı bildirileri, Osman Fikri Sertkaya'nın **Eski Türkçede Musiki Terimleri ve Musiki Alet İsimleri** (1982) başlıklı doçentlik tezi gibi. Bu önemli çalışmaların yanı sıra hiçbir bilimsel değeri olmayan çalışmalar da yapılmıştır (Sözgelimi Doç. Dr. Necati Gedikli'nin profesörlük dosyasına koyduğu **Yapı ve Çalınış Özelliklerine Göre Türk Halk Çalgıları** (1991) başlıklı çalışması gibi).

Diğer yandan Geleneksel Türk Sanat Musikisi alanında ise değerli meslekdaşım Ayhan Sarı'nın yaptığı çalışmalar, bilimsel açıdan kayda değer çalışmalardır.

Eski Türk çalgılarına gelince bunlar üzerinde yapılan çalışmalar genel içerisinde son derece yetersizdir.

İşte bundan dolayı ben bu sempozyumda "Eski Türk Çalgıları" araştırmaları konusuna küçük de olsa bir katkı sunabilirsem mutluluk duyacağım.

Eski Türklerde Çalgılara İlişkin Bazı Veriler

Kesin bir gerçeklik şudur ki, Türkler değişik adlarla, tarihin ve tarih öncesinin derinliklerinde çok zengin bir kültür yaratmış; ayrıca yazıyı, parayı ve uygarlık paketinin diğer unsurlarını kullanmaya başladıkları günden bugüne değin dünya uygarlığının da seçkin bir üyesi olmuşlardır.

[*] Ass.Prof. Dr., Müzikolog-Besteci. DEÜ Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Üyesi. GazeteMÜZİK (www.gazetemuzik.com) Başyazarı.

Türklerin kültür ve uygarlık birikiminin yüzlerce kanıtı vardır ama bu kanıtların en önemlisi hiç kuşku yok ki Türkçedir.

Çünkü Türkçe, Büyük Devrimci Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün dediği gibi *"Türk ulusu için kutsal bir hazinedir. Çünkü Türk ulusu, geçirdiği sayısız sarsıntılar içinde ahlâkının, erdemlerinin, gelenek ve göreneklerinin, anılarının, kendi yararlarının, kısaca bugün kendi ulusallığını oluşturan her şeyin diliyle korunduğunu görüyor. Türk dili, Türk ulusunun yüreğidir, belleğidir."* (Atatürk, Yurttaşlık Bilgileri, 14)

Bu özlü alıntıdan sonra şunu özellikle vurgulamalıyım ki, Kaşgarlı Mahmud bu en değerli varlığımızın bana göre en büyük ustası ve uygarlığımızın en önemli sözcülerinden birisidir. Anıtsal eseri *Dîvânü Lûgati't-Türk* ise, Türklerin kültür ve uygarlık birikiminin en seçkin örneğidir.

Dîvânü Lûgati't-Türk, bizlere dilimiz açısından ışık tuttuğu kadar, XI. yüzyıl ve öncesinde, Türklerin gelenekleri, töreleri, sanatları, kısacası yaşam biçimleri konusunda günümüze çok önemli veriler aktarmaktadır. Bu çok değerli sözlük içerisinde müzikle ilgili kelimeler ve terimler ile bunların anlamları, açılımları ve de karşılıkları da yer almaktadır.

Birkaç yıl önce yazdığım bir makâleye **Dîvânü Lûgati't-Türk'te Müzik Kültürü** (Daloğlu, Bilim ve Ütopya, Aralık–2004) başlığını koymuş ve adı geçen eserdeki madde başlarını tek tek tarayarak Eski Türklerin müzik kültürlerini saptamaya çalışmıştım.

Eski Türk çalgıları konusunda *Dîvânü Lûgati't-Türk*'ün dışında bazı kaynaklarda da çok sınırlı verilere rastlamaktayız.

Ordularda davulun Türklerce çok eski çağlarda kullanıldığını Mahmud Ragıp Gazimihâl **Türk Askeri Muzıkaları Tarihi** (bu kitabın yazarın el yazısıyla matbaaya gönderilmiş elyazması kütüphanemde korunmaktadır) ve **Türk Vurmalı Çalgıları** başlıklı kitaplarında Eski Yunan ve Çin tarihçilerinin kaynaklarından aktarmaktadır.

"Davulun halay gibi sıra oyununda coşturuculuğuna dair tarihten en eski yazı Asya'da Hunlar içindir. Hun beyine gelin gelmiş Çinli bir kadın, şair olduğundan memleketine gönderdiği manzum yazıda, Hunların bazı hallerini sayarak dertleşiyor ve:

Davulu her gece durmaz döverler

Tâ güneşler doğana dek dönerler

Gibilerde bir kayıt da düşüyor (İsa'dan 200 yıl kadar önce) (…)*"* (Gazimihâl, Türk Vurmalı Çalgıları, 10).

Başka bir kaynakta, Türk Tarihi'nin bilinen en eski yazıtlarında, *Orhun Yazıtları*'nda geçmektedir. Bilge Kağan (735), Költigin (732) ve Bilge Tanyukuk (720) adına dikilmiş bu yazıtların içinde bir yerde, Bilge Kağan'ın ölümü nedeniyle Yolug Tigin'in yazdığı yazıtın Batı tarafında *Köbürge* adına rastlamaktayız (Hüseyin Namık Orkun, Eski Türk Yazıtları, 1987, 72; http://www.tonyukuk.net/bilge/bilge5.htm):

Bilge Kagan uça bardı

Yay bolsar üze Tenri

Köbürgesi öterçe ança takı

Tagda sıgun ötser ança

(Bilge Kağan uçup gitti / Yaz olsa üstte Tenri / Davulu çalar gibi, öylece dahi / Dağda yaban geyiği ötse, öylece).

Dede Korkut veya diğer adıyla Orta Asya'nın Korkut Ata'sının hikâyelerinde (destanlarında) de çalgılara rastlamaktayız:

Salur Kazan'ı oğlu Uruz'un tutsaklıktan çıkardığı destanda (Muharrem Ergin, 1994, 236):

"Ökçesin ökçesine kakdı. Kaburgasın karnına kavşurdı. Uyanın çekdi, ağzın ayırdı. Kafiri öldürdi, çökdi üzerine oturdı. Aydur: Mere kâfirler kopuzum getürün, sizi ögeyin didi. Vardılar, kopuzı getürdiler. Eline alup burada soylamış görelüm hanum ne soylamış (…)*"*

Gene Mahmut Ragıp Gazimihâl'in Rosa Newmarch'tan çevirip yayına hazırladığı, fakat sanırım yayınlama olanağı bulamadığı **Rus Operası** (The Russian Opera, 1921, çeviri tarihi 1945, bu kitabın da matbaaya gönderilmek üzere yazarın kaleminden çıkmış elyazması kütüphanemde korunmaktadır) başlıklı kitapta da Rus Slavlarının kullandığı çalgılardan söz eder:

"VI. yüzyılda onların 'en büyük zevkinin müzik olduğunu, seyahatte hiç silah taşımadıklarını, kendi yaptıkları çalgılarla yola çıktıklarını' Wend'ler Istanbul'da imparatora anlatmışlardı. Bizanslı tarihçi Prokop, 592 yılında Yunanlıların Slav karargâhına yaptığı bir gece baskınını anlatırken "Slavların herhangi bir korunma önlemi almayı unutacak ve düşmanın yaklaştığından büsbütün habersiz kalacak derecede şarkının zevkine dalmış olduklarını" söyler. Tarihlerinin başlangıçlarından beri Rus Slavları'nın daima çeşitli çalgılar kullanmış oldukları genellikle doğrulanıyor. Yedi veya sekiz telli yatık bir çeşit santur olan *Gusli*, kamıştan bir çeşit düdük olan *Svirel* bunların en eskileridir. Bununla beraber yayla çalınan *Gudok* adlı bir tür üç telli kemâneden de pek erken dönemlerde söz edildiği görülür. Kitaralar ailesinden ve şimdiki *Balalayka*'nın (Balalayka'nın etimolojisini Ruslar da bilmiyorlar) öncüsü olup telleri parmaklarla çalınan *Dombra*'nın (Asya'nın Tanburası) ve Küçük-Rusyalıların çaldığı sekiz veya yirmi telli *Bandura* (Bandura sözcüğü Tanbura'nın bozulmuşudur) veya *Kobza*'nın (Kopuz) da erken dönemlerde sözü edilir. İlkel üfleme çalgıları arasında 'Doğu'dan gelme tiz bir düdük olan *Zurna*' ve *Dudka* (yani Gayda - Dudka sözcüğünün aslı Türkçe Düdük'tür) vardı. Davul, Def ve Ziller başlıca vurma çalgıları idi" (Mahmud Ragıp Gazimihâl, Rus Operası).

Şu birkaç örnek göstermektedir ki Türklerin gündelik yaşamında müziğin ve çalgıların kullanıldığını *Dîvânü Lûgati't-Türk*'ten önceki pek çok kaynak saptamaktadır.

Bildirimin başlığında Eski Türkler olarak altını çizdiğim ve yaklaşık onbeş yüzyıl önceye atıfta bulunan bu birkaç örnek gibi daha pek çok örnek vardır.

Kültürlerin tarih ve tarih öncesinde iç-içe geçip kaynaştığı, bunların üzerinde de uygarlıkların oluşarak, uygarlıkların da dikey ve yatay olarak birbirleriyle harmanlandığı göz önünde bulundurulursa Türklerle ilişkili oldukları bugün artık pek tartışılmayan Anadolu, Mezopotamya ve Asya'nın daha önceki kavimlerinden pek çok çalgının değişerek ve dönüşerek Eski Türklere miras kaldığını öne sürmek sanırım yanlış olmaz.

Dîvânü Lûgati't-Türk'te Çalgı Adları, Türevleri ve Betimlemeleri

Dîvânü Lûgati't-Türk'te yalnızca müzik ve şiir kavramları ile bunların birbirleriyle ilintisi konu edilmez. Türklerin o dönem ve öncesinde kullandıkları bazı çalgılar ile müzik yapma gelenekleri üzerine veriler de kitabın içinde yer almaktadır.

Dîvânü Lûgati't-Türk'ü taradığımızda üç grup çalgı ile karşılaşmaktayız:

Telli Çalgılar: *Kubuz*, *İkeme*, *Buçı* (Dîvân'da kimi yerde kubuz, kimi yerde de kupuz okunmuş. Tercümede Arap harfli yazılışlarda "b" harfi kullanılmış. Aynı şekilde buçı da Arap harfli yazılışta "c" ile yazılmış, fakat okumada "ç" olarak okunmuş.)

Üflemeli Çalgılar: *Sıbızgu*, *Borguy*.

Vurma Çalgılar: *Çeng*, *Küvrüğ*, *Tovıl*, *Tümrük*, *Kakratgu*, *Tuğ*, *Konğragu*.

Kubuz, *Dîvânü Lûgati't-Türk*'ün bir yerinde geçmektedir. Bu çalgı Orta Asya Türk boylarının önemli çalgısı kopuz'un bir türevidir. Kaşgarlı Mahmud, ***Kubuz*** hakkında şunları yazmıştır:

Kubuz: Kubuz, uda benzer bir çalgı (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I, 365; Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, 14, 18, 21, 24–25)

Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânü Lûgati't-Türk*'te bu sözcüğün değişik türevlerini de yazmıştır. Bunlar:

Kubzaldı: "kubuz kubzaldı: kubuz çalındı", (kubzalur-kubzalmak). (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi II, 235)

Kubzadı: "ol kubuz kubzadı: o, kubuz, ut çaldı", (kubzar-kubzamak) (Aynı eser III, 283. Bu sözcük tercümede kupzadı olarak yazılmış, fakat Arapça yazılışında kubzadı olarak yazıldığı için ben de bu yazılışı yeğledim.)

Kubzaşdı: "kızlar kubzaşdı: kızlar, cariyeler kubuz çalmakta yarıştılar", (kubzaşur-kubzaşmak) (Aynı eser II, 220)

Kubzattı: "ol anı kubzattı: o, ona kubuz çaldırdı", (kupzatur-kupzatmak) (Aynı eser II, 335)

Kubuzluğ: "kubuzluğ kişi: kubuzu olan adam" (Aynı eser I, 495)

İkeme, *Dîvânü Lûgati't-Türk*'te iki yerde karşımıza çıkmaktadır:

İkeme: Bir çeşit saz, kubuz gibi çalınan bir çalgı (Aynı eser I, 137)

Ekeme: Bir çeşit çalgı (Aynı eser III, 174)

Buçı veya *bucı* ise tek bir yerde karşımıza çıkar:

Buçı: "buçı kubuz: inleyen utlardan bir ut. Bu, kaz göğsü (barbat) adı verilen sazlardan bir sazdır (Aynı eser III, s. 173)

Dîvânü Lûgati't-Türk'te üflemeli çalgı olarak ***Sıbızgu*** veya ***Sıbuzgu (***Aynı eser I, 489) ile ***Borguy*** betimlenmektedir.

Nasıl ki, kubzaldı: çalındı, kubzadı: çaldı, kubzattı: çaldırdı ise üfleme çalgı çalmaya da *öttürdi* fiili kullanılmıştır:

Ötürdi: "ol sıbuzgu ötürdi: o, düdük öttürdü". Başkası da böyledir; (ötürür-ötürmek) (Aynı eser I, 176)

Öttürdi: "sıbızgu öttürdi: düdük öttürdi". Senin işlemen yüzünden ses çıkaran her şey için de böyle denir; (öttürür-öttürmek) (Aynı eser I, 217)

Ötrüldi: "sıbızgu ötrüldi: düdük öttürüldü". Başkası da böyledir; (ötrülür-ötrülmek) (Aynı eser I, 246)

Borguy: Üflenerek öttürülen boru (Aynı eser III, 241)

Dîvânü Lûgati't-Türk'te şu vurma çalgılar betimlenmiştir:

Çeng [veya çeng, Arapça yazılışında ceng veya cenğ]: Zil, çalpara (Aynı eser III, 357)

Küvrüğ: [kös] Kös, davul (Aynı eser III, 479; Türk Vurmalı Çalgıları, 8; Türk Askeri Muzıkaları Tarihi, 3)

Tovıl: Davul, avda doğan kuşu için çalınan davul (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III, 165; Türk Vurmalı Çalgıları, 8, 11, 59.

Tümrük: Dümrük, def. Oğuzca (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I, 478; Türk Vurmalı Çalgıları, 61)

Kakratgu: [bekçi davulu] "ol kakratgu kakrattı: o, kaçıracak şey çaldı", (o, serçe ve serçeye benzer kuşları ekinden kaçırmak için bekçi davulunu çaldı). Başkası da böyledir; (kakratur-kakratmak) (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi II, 334; Türk Vurmalı Çalgıları, 11, 47.

Tuğ: [davul] Hakanın yanında çalınan kös ve davul. "Han tuğ urdı: Han nöbet davulu vurdu, mehterhane çaldı" (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III, 127 Türk Vurmalı Çalgıları, 12, 59–60)

Konğragu: Çan, tongurak (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi III, 387; Türk Nefesli Çalgıları, 52.

Çınğrattı: "ol konğragu çınğrattı: o, çıngırağı, konrağı, tongurağı çınlattı", (o, tongurakları çınlattı, yularla ses verdirdi); çınğratur-çınğratmak) (Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi II, 358)

Çınğradı: "ol konğragu çınğradı: o çan çınladı", (çınğrar-çınğramak). Buna benziyen her ses için de böyle denir (Aynı eser III, 402)

Sonuç

Kaşgarlı Mahmud, Türk kültür ve toplum yaşamına kazandırdığı anıtsal eseri *Dîvânü Lûgati't-Türk* ile günümüze kadar varlığını güçlü bir biçimde sürdürmüş diri bir tanıktır. Günümüz araştırmacılarına pek çok alanda ışık tutabilecek *Dîvânü Lûgati't-Türk*, Türk müzik tarihi açısından da son derece önemli bir kaynaktır. Bir bildiri kapsamında ilk kez *Dîvânü Lûgati't-Türk*'te adı geçen ve betimlenen, ayrıca çalgı adlarıyla ilişkili sözcükler bir bildiri kapsamında ilk kez tarafımızca ele alınmıştır. Kuşkusuz ki burada adı geçen çalgılar üzerine başta bütün Türk lehçeleri sözlükleri, Derleme ve Tarama Sözlükleri ile edebi metinlerimiz bir kez daha baştan sona taranmalıdır. Ayrıca Türklerin bugün yaşadıkları bütün coğrafyalarda geniş kapsamlı bir alan araştırması yapılmalı ve söz konusu çalgılardan yaşayanlar üzerine daha ayrıntılı betimlemeler gerçekleştirilmelidir.

Kaynaklar:

1- Yavuz DALOĞLU, Dîvân-ı Lûgati't-Türk'te Müzik Kültürü, **Bilim ve Ütopya**, Istanbul, Aralık 2004.

2- Kaşgarlı MAHMUD, **Divanü Lûgat-it-Türk, Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi**, Çev. Besim Atalay, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, I: 1985, II-III-IV, 1986.

3- Hüseyin Namık ORKUN, **Eski Türk Yazıtları**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1987.

4- Haydar SANAL, **Mehter Musikisi**, Istanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1964.

5- Mahmud Ragıp GAZİMİHÂL, **Türk Askerî Muzıkaları Tarihi**, Istanbul, Maarif Basımevi, 1955.

6- Mahmut Ragıp GAZİMİHÂL, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara, MİFAD Yayınları, 1975.

7- Mahmut Ragıp GAZİMİHÂL, **Türk Vurmalı Çalgıları** (Türk Depki Çalgıları), Ankara, MİFAD Yayınları, 1975.

8- Mahmut Ragıp GAZİMİHÂL**, Türk Nefesli Çalgıları** (Türk Ötkü Çalgıları), Ankara, MİFAD Yayınları, 1975.

9- Mahmud Ragıp GAZİMİHÂL, **Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ**, Ankara, Ses ve Tel Yayınları, 1958.

10- Muharrem ERGİN, **Dede Korkut Kitabı**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

11- Hedwig Usbeck, Türklerde Musiki Aletleri, Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezuniyet Tezi, **Musiki Mecmuası**, Istanbul, Dizi Yayın.

12- Osman Fikri Sertkaya, **Eski Türkçede Musiki Terimleri ve Musiki Alet İsimleri (Doçentlik Tezi)**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Eski Türk Dili Anabilim Dalı, 1982.

İNANCIN KAYBOLAN NESNESİ: TELEUTLARDA ŞAMAN DAVULU VE YAPIMINDA UYGULANAN RİTÜELLER

Muvaffak DURANLI[*]

Değişen dünyada kaybolan değerler arasında eski inançların yanı sıra bu inancı tanımlayan ve inanç yapısı içinde belirli bir değeri olan nesneler de kaybolmaktadır. Elbette bu kaçınılmaz bir olgudur. İnançla veya geçmişin gündelik yaşamıyla bağlantılı bir nesne kullanımdan çıktığında müzelerde bir sergi eşyasına veya lüks otellerde otantik bir objeye dönüşmekte aynı zamanda onun yapım aşamaları ve bu aşamalarla ilgili inanç ve ritüeller de tarihin bilinmezliği içinde hızla kaybolmaktadır.

Bugün Teleut şaman inancı içinde geçmişte önemli bir element olan şaman davulunun yapım aşamaları ve bu nesneyle ilgili inanmalar üzerinde durmaya çalışacağız. Günümüzde diğer Türk topluluklarında olduğu gibi Teleutlarda da Şamanlık geçmişteki güçlü konumunda değildir. Sibirya topraklarında araştırma yapan bilim adamları şaman inanç sisteminin yok oluşun eşiğinde olduğu konusunda hem fikirdirler. Elbette bu yok oluş sürecinde inancı tamamlayan pek çok nesne de kullanımdan çıkmaktadır.

Çalışmamızda malzeme olarak kullanacağımız Teleut şaman davulları 1940'lı yıllarda alandan toplanmış, Rusya'daki Antropoloji ve Etnografi Müzesi Etnografi kolleksiyonlarına girmiştir.

Türk topluluklarının geçmişindeki Şamanlık inancı üzerine çalışmalarıyla haklı bir üne kavuşmuş olan L. P. Potapov şaman davullarından bahsederken; Onlar şimdi diğer pek çok halkın Yakut, Tunguz vb. şaman davulu gibi, bilimsel öneme sahip eşsiz örnekler kategorisine aittir. Gerçekte şaman davulu bütün Altay- Sayan halklarında onların geleneksel dini içersinde önemli bir rol oynamıştır"[100] demektedir.

Geçmişte Şamanist dünya görüşüne sahip olan halkların inanç sistemi içinde bir rahip işlevine sahip olan şamanın geçmişin bütün gravürlerinde davuluyla birlikte resmedildiği görülmektedir.

İlk seyyahlardan bize ulaşan bu gravürlerden daha eski kaynaklar ise özellikle Sibirya topraklarındaki kaya resimleridir. Bu kaya resimlerinde gündelik hayatın pek çok sahnesinin yanı sıra elinde davuluyla şaman figürüne de rastlanıyor olması, şaman ve davul kavramının ayrılmazlığını kanıtlar niteliktedir.

Şaman davulunu bu kadar önemli kılan özelliklerden belki de en önemlisi onun bünyesinde başta şamanın koruyucu ruhları olmak üzere, üç parçalı evrenle, ruhlar ve ilahlarla ilgili pek çok inancın yansımasını barındırmasıdır.

---

[*] Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Öğretim Üyesi

[100] L. P. Potapov, "Şamanskiy buben kaçintsev kak unikalnıy predmet etnografiçeskih kolleltsiy", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii, c. XXXVI, Leningrad*, 1981, s. 124.

L. P. Potapov davulun derisine işlenmiş bu resim yazısında inancın sembollerinin yer aldığını vurgulamaktadır[101]. Gerçektende şaman davulu bir tablo gibi inancın pek çok öğesini bir ressam için oldukça kaba kabul edilebilecek resimlerle yansıtmaktadır. Bu inancın temsilcisi için bu resimlerde estetik bir kaygı bulunmamaktadır. Ona göre bu resimler onun inandıklarını, korktuklarını ona gösterme görevini yerine getirir. Estetik onun ürettiği herhangi bir nesne de olabilir, fakat davul onun üretimi değil, onun inancının bir nesnesidir.

Davul, Teleut şamanı ve topluluğu için şamanın diğer dünyalara yolculuğunda esrimeye geçmesi için gerekli müziği sağlayan sıradan bir müzik aleti olarak düşünülmemekte, onun eğlence veya şamanın hayali yolculuğu amaçlı sıradan bir çalgı olmamasının ilk kanıtı, şamanın ilk davulunun yapımına bütün topluluğun katılımıdır. Toplumun bütünüyle katılarak ürettiği bilinen başka bir müzik aleti kayıtlarda yer almamaktadır. Diğer müzik aletlerinin yapım aşamasında bireysellik ön plandayken davulun yapımına bütün topluluğun katılımı onun temelde şamana ama genel olarak topluluğa ait bir müzik aleti olmasını sağlamaktadır.



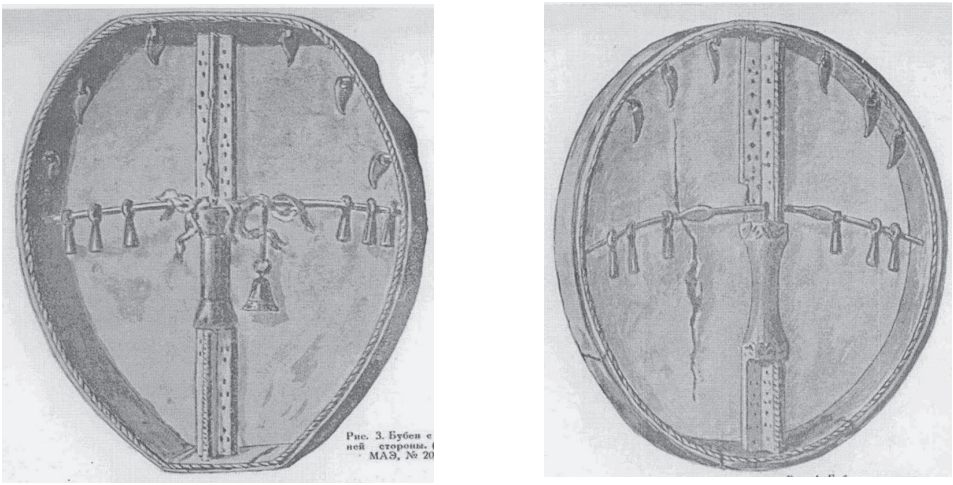


Res. 2. Antropoloji ve Etnografi Müzesindeki 2014- 1 ve 2014-3 nolu şaman davullarının dış yüzeyi.[102]

Ayrıca Teleut kültüründe "davullu şamanlar" tanımlamasının da yer alması ilginç bir olgudur. Teleut inanç sistemi üzerine çalışan araştırmacılardan D. A. Funk, 1930'lu yıllardan itibaren davul kullanan Şamanların çok az olduğunu belirtmekte ve bütün bölgede sadece bir kadının 1993 yılına kadar 'davullu şaman' olarak tanımlandığını belirtmektedir.[103]

[101] L. P. Potapov, *a. g. m.* , s. 124.
[102] Tebliğde kullanılan bütün resim ve fotoğraf kayıtları resimler N. P. Dırenkova'nın " Materialı po şamanstvu u teleutov", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii*, Moskova- Leningrad, 1949, sayı 10, çalışmasından alınmıştır.
[103] D. A. Funk, *Teleutskoe şamanstvo: traditsionnıe etnografiçeskie interpretatsii i novıe issledovatel'skie vozmojnosti,* Moskova, 1997, s. 13- 14.

N. P. Dırenkova'nın "Şamanın birkaç yıl, hatta bütün yaşamı boyunca davulsuz, sadece bir davul tokmağıyla kamlık yaptığı durumlar da vardır"[104] açıklaması, bugüne kadar edindiğimiz pek çok bilgiyi sarsmaktadır. Gravürlerde yer alan davullu şamanlar aslında idealize edilmiş tipler olabilir. Şamanın davula sahip olması önemlidir, ama davul olmadan da Şamanlık yapıldığı anlaşılmaktadır.



Res. 2. Antropoloji ve Etnografi Müzesindeki 2014- 1 ve 2014-3 nolu şaman davullarının iç tarafı

Bu durum D. A. Funk'un açıklamasıyla da uyuşmaktadır. Bu açıklamalardan hareketle, 'Teleut şaman inancında davul zorunlu bir element değildir, fakat bu davulun olmadığı anlamına da gelmemelidir' yargısına varabiliriz. Çünkü bir davulun yapılma zamanının bile inançla bağlantılı olması, davulun inanç sistemi içinde yer aldığını ortaya koymaktadır.

Teleutlarda davulun iki adı ve farklı sıfatları bulunmaktadır. Genel olarak davul "tünür" ve "çolu" adını taşır, fakat dua metinlerinde bu adların yerini sıfatların, daha doğrusu tanımlayıcı sıfatların aldığı görülmektedir. Örneğin metinlerde

Altı hörgüçlü davul,

Altı gözlü alaca pars

Sıfatlarının kullanıldığı görülmektedir.[105]

Bütün davulların sahibi 'mar azi aygır jaldı- kan Kıçkıl' (At yeleli parsın sahibi han Kıçkıl)dır. Bu sahip ruh, bütün davulların sahibidir, fakat her davulun bunun dışında da bir sahibi vardır, bu han Kıçkıl'ın oğludur.[106]

[104] N. P. Dırenkova," Materialı po şamanstvu u teleutov", *Sbornik Muzeya Antropologii i Etnografii*, Moskova- Leningrad, 1949, sayı 10, s. 112.
[105] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 112.
[106] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 112.

Bu nedenle şaman dua sırasında sadece bütün davulların sahiplerini değil aynı zamanda kendi davulunun da sahibine saygı göstermeye çalışır. Bunun için 'ak adanın azi' yerine 'ak adanın eleri' ifadesini kullanmaktadır.

Ak davulun sahipleri,

Alaca sapın görünümü olan tasvirler,

Alaca pars tokmağı sıkı tutun,

Ak davulu bırakmayın, salmayın![107]

Burada araştırmacı Dırenkova tarafından çok açık bir bilgi verilmese d genel olarak bütün davulların sahip ruhu "Han Kıçkıl", bunun dışında her davulun sahip ruhunun Han Kıçkıl'ın oğullarından biri olduğunu düşünebiliriz. Bilindiği gibi Şamanist inanç sistemine göre, sahip ruh ve ilahlar eşleri ve çocuklarıyla bir aile hayatı sürdürmektedir. Buna göre Han Kıçkıl'ın birkaç oğlu olabilir. Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir. Teleut toplumunda çok fazla şaman ve buna bağlı olarak çok sayıda şaman davulu bulunması halinde her davulun Han Kıçkıl'ın oğulları dışında başka sahip ruhu olabilir mi?

Bu soruya verilebilecek mantıklı cevap, bir toplulukta gerçek ve büyük Şamanların her zaman çok sayıda olamayacağıdır. Örneğin Teleutlardan sayıca daha büyük bir nüfusa sahip olan Saha Türklerinde dörtten fazla büyük şamanın aynı anda olamayacağı inancı yaygındır. Böyle bir inancın geçmişte Teleut toplumunda da yaygın olduğunu düşünmek mantıklı olacaktır.

Sibirya Türk topluluklarında genel olarak davulun şamanın binek atı veya geyiği olarak tanımlandığı bilinmektedir. Teleutlarda da bu inancın yer aldığı görülmektedir. Fakat burada doğrudan davulun bir at olarak algılanmasının yanı sıra onun sahip ruhu olan 'han Kıçkıl'ın 'at yelesine sahip olması' söz konusudur.[108] Buna göre davulun koruyucu ruhunun da atla ilgili sıfatlarla tanımlanması bu inanma öğesini güçlendirmektedir.

Davulun bir at olarak düşünülmesi Teleut şaman inancında oldukça belirgin bir gelişim göstermiştir. Örneğin şaman atı olarak düşündüğü davulu yorulduğunda onu 'süt ak- köl'e dinlenmeye göndermektedir.

Beyaz süt gölden iç,

Syuryun dağından yiyeceğini al![109]

[107] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 113.
[108] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 113.
[109] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 113.

"Şamanı 'yeniden yaratan ruh' davulun yapılması gereken zamanı tayin eder ve her şamanın hayatı boyunca sahip olacağı davulların sayısını belirler"[110].

Elbette yaratıcı ruhun zamanı tayini dışında genel olarak davulun bahar veya sonbaharda, ayın başlangıcında veya tam ay zamanında yapılması geleneği yerleşmiştir. Kışın ve yazın, üstelik ay sonunda davulun yapılması pek makbul karşılanmamaktadır[111].

Genellikle nöbet veya uyku sırasında şamanın koruyucusu olan ruhlar onun davulu için kullanacağı servi ve 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.[112]

Bu kesme işlemi sırasında iyi niyet içeren şu sözler dile getirilir:

"Eğer hana varırsan sıkılma,

Başkana varırsan sallanma,

Hanın karşısında cesur ol,

Başkanın karşısında yüksek ol,

Sözün (dilin) uygun olsun,

Dizlerin eğilsin (toprağa baskı yapsın)

Han olursan, hanın merhametini koru,

Başkan olursan başkanın bilgisini al,

Sen hareket edeceksen hareketlerin

İnsanlara yararlı olsun.

…

Şamanın ayağı kayarsa ona toynak ol,,

Eğer suya girerse ona asa ol,

Dağa çıkarsa ona destek ol.

…

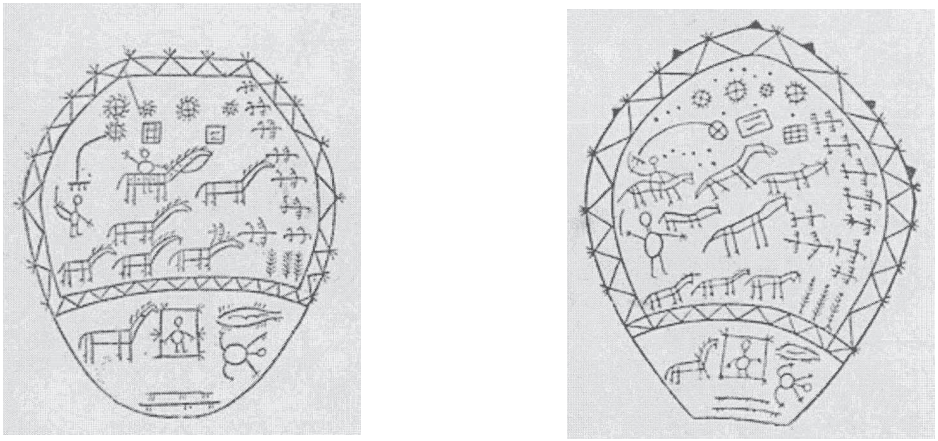
Rüzgarlı günde sığınak ol,

Ağır günde destek ol![113]

İyi niyet içeren bu sözler, gelecekteki davulun şamanın hayatının her aşamasında ona destek olması amacı ve isteğiyle söylenmektedir. Burada özellikle "Şamanın ayağı kayarsa ona toynak ol, Eğer suya girerse ona asa al!" ifadesi davulun

[110] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 114.
[111] N. P. Dırenkova, *a. g. m..,* s. 114.
[112] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 115.
[113] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 116- 117.

şaman için pek çok işlevi üstlendiğini göstermesinin kanıtıdır. Burada davulun toynaklı bir hayvan, genelde at, bazen de geyik olarak düşünüldüğü daha açık anlaşılmaktadır.



Res. 3. Teleut şaman davullarındaki karakteristik resimler

Kasnak olarak kullanılacak ağacın elde edilmesinden sonra sıra davula gerilecek derinin elde edilmesi, hazırlanmasıdır. Baytal adı verilen at satın alınır. Atın derisi tüyden temizlenir ve davulun iskeletine geçirmeye hazır hale getirilir.[114]

Toplumsal nitelikteki bu davulun yapımının bir günden fazla sürmediği anlaşılmaktadır. Zira "…davulun bazı parçaları (kasnak, tokmak, deri vb.) daha önceden hazırlanırdı"[115], bu ise yapım sürecinin halkın toplandığı bu özel günde başlayıp bitmesini sağlayan bir sistemi hazırlıyordu.

Ağaç, demir ve derinin kullanılarak üretildiği davul şu parçalardan oluşmaktadır. Ağaç kasnak; kasnağa gerilmiş deri; ağaç düşey çubuk; düşey çubuğu çaprazlamasına kesen yatay demir çubuk; kasnağa tutturulmuş ve yatay demire geçirilmiş demir aksesuarlar.

Elbette belirli ölçülere de uyulduğu görülmektedir. Ölçüleri belirginleştirmek için N. P. Dırenkova tarafından verilen veriler burada örnek olarak alınabilir. Günümüzde Etnografya müzesinde korunan 2014.1 nolu davulun ölçüleri şu şekildedir.

182 sm çevre, yarıçap (düşey) 60 sm ve (yatay) 55 sm, sapın uzunluğu 64 sm, sapın genişliği 6 ½ sm, kasnağın genişliği 10 ½ sm'dir.

2014. 3 nolu davulun ölçüleri:

183 sm çevre, yarıçap (düşey) 60 sm ve (yatay) 55 sm, sapın uzunluğu 57 sm, genişliği 5 ½ sm, kasnağın genişliği 10 ½ sm'dir[116].

[114] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 117.
[115] L. P. Potapov, "Obryad ojivleniya şamanskogo bubna u tyurkoyazıçnıh plemen Altaya", s. 165.
[116] N. P. Dırenkova, s. 114

'Kaş' veya 'kurçu' adı verilen ve önceden hazırlanan kasnağın genellikle kuyuk olarak tanımlanan dağ servisi ağacından alınmış bir parçadan olması gerekmektedir. Kasnağın işlenme şekli de bir inanma öğesi taşımaktadır.

"Eğer kasnak kolayca ve iyi bir şekilde bükülürse bu şamanın uzun bir yaşam süreceğinin işareti sayılırdı, tersine bir durumda kasnak zor bükülür veya kırılırsa bu şamanın kısa bir yaşamı olacağı anlamına gelirdi"[117].

İnanma, sadece davulun bütünü değil, aynı zamanda onun parçaları ve hatta en küçük parçası için de geçerliliğini korumaktadır.

Davulun kabzası ise canlı, büyümekte olan genç bir kayın ağacı parçasından yapılırdı. Kurumuş, kırılmış bir ağaç ise uygun görülmezdi, kabzanın canlı olmasına, daha doğrusu canlı olan, büyüyen bir ağaç parçasından yapılmasına özen gösterilirdi.

Davulda kullanılan demir parçalarının, eğer korunmuşsa, ata olan bir şamanın mezarından alınmasına dikkat edilirdi. Eğer böyle bir imkan yoksa şamanın isteğine göre bu parçalar bir demirciye ısmarlanırdı.

"Derinin davula gerilmesi ve üzerine resimlerin yapılmasından sonra kam davulu alır ve yeni davulu Ülgen'e ve sonra 'eşiğin ruhu olan ihtiyara' … gösterirdi"[118].

Canlandırma işlemi bunlarla sınırlı değildir. Davuldaki bazı öğelerin canlı olmasından dolayı canlandırma ritüeli davulun bütün parçaları için uygulanmamaktadır. Örneğin "Sapı canlandırmazlar, çünkü o canlı bir kayın ağacından yapılmıştır ve bu yüzden canlıdır"[119].

Aynı yaklaşım davulun derisi için de söz konudur, fakat üzerine erkek dağ keçisi derisi gerilmiş olan davul tokmağını canlandırmaktadırlar. Davulun Ülgen'e gösterilmesinden sonra sahibi olan şaman onunla dua edebilir.

Davulun hazırlanma süresi üç gün kadar sürer.

Şamanın koruyucu ruhları şamanın hayatı boyunca kullanabileceği davulların da sayısını belirlerler. Bu sayı ve her davulun kullanım süresi dikkate alındığında şamanın oldukça kısa bir hayat süreceği anlaşılmaktadır. Şamanların kendi hayat sürelerini uzatmak için ek davullar yaptıkları bilinmektedir. Kaynaklarda araştırmacılar tarafından "gizli", "illegal" olarak adlandırılan bu davullara Teleutların ne ad verdiği bilinmemektedir.

"… sözü edilen 'gizli' davullar geniş bir katılım olmaksızın yapılır, şaman onları ne Ülgen'e ne de 'eşiğin sahibine' göstermez. Legal olmayan bu ek davulları şaman yaşamını uzatmak amacıyla yapmıştır"[120].

[117] L. P. Potapov, "Obryad ojivleniya şamanskogo bubna u tyurkoyazıçnıh plemen Altaya", s. 165.
[118] L. P. Potapov, obrayd.., s. 165.
[119] L. P. Potapov, s. 165.
[120] L. P. Potapov, s. 166.

Davulun tokmağı mutlaka erkeçsakalı bitkisinden yapılırdı. Elbette bu bitkinin de diğer bitkilerden ayrılan bir yönünün olması gerekmektedir. "Bunun için bir boğumunda en az üç (bazen beş) dalı olan gövdesi dallı olarak büyümüş bir erkeçsakalı ararlardı"[121].

Erkeçsakalı adındaki bu bitki Rusça kaynaklarda "tavolojnik" ve Latincede "Spirea Ulmaria" adıyla bilinmektedir. Çok yıllık otsu bir çalı görünümündeki bu bitkinin halk hekimliğinde de kullanılıyor olması oldukça ilginçtir[122].

Teleutlar erkeçsakalını 'tabılgı' olarak adlandırmaktadırlar.[123]

"Şaman dualarında bu tokmağa 'taş orba' derler, bu nedenle onun hazırlanışı sırasında derinin altına küçük bir taş koyarlar"[124].

Bu tokmağa Altın tu (altın dağ) adı verilen on yedi kurdele bağlanırdı. "Dua sırasında şaman tokmağa gerilmiş olan kuranın (erkek dağ keçisinin) derisini canlandırırdı. Şaman dua sırasında bir kurana 'dönüşür'. Bir kuran gibi koşar, onun ot yiyişini, su içişini, tuz yalayışını tasvir ederdi. O kuranın hareketlerini ve sesini taklit ederdi"[125].

On yedi rakamı Potapov tarafından ileri sürülmüştür, Dırenkova kurdele sayısını üç olarak sınırlandırmakta, daha sonra bu kurdelelerin diğerleriyle birleştirildiğini ve "bu kurdelelerin şamanın yanında duaya katılan kişiler tarafından bağlandığını"[126] belirtmektedir.

Yeni yapılan bu tokmağın da elbette bir sahibi vardır. Bu Toylukan'dır. Şaman orba denilen tokmağını Toylukan'a göstermek zorundadır. O, Toylukan'a şu sözlerle seslenir:

"Taş sopanın sahibi,

Erkeçsakalının tasviri!

Kırlangıç başlı

Kızıl yarın (kıyının) sahibi han!

Sarı Çumış nehrine sahip olan

Benim anam Toylu, Kayrakan!"[127].

---

[121] L. P. Potapov, s. 166.
[122] http://www.ebitki.com, 17. 10. 2007
[123] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.
[124] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.
[125] L. P. Potapov, *a. g. m.,* s. 166.
[126] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.
[127] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.

Derinin altındaki dış yüzeyde yükselti sağlayan çıkıntı 'örköş' (kambur) adını almaktadır. Bu çıkıntılar altı tanedir ve daire şeklindeki ağaç parçalarından oluşur. Bu nesnelerin rezanator görevi gördükleri anlaşılmaktadır. Dua metinlerinde yer alan "altı örköştü ak adanım" (altı hörgüçlü davulum) ifadesinde davulun bu küçük parçaları dile getirilmektedir.[128]

Davulun diğer bir parçası, tutmaya yarayan ve pars adını alan düşey çubuktur. Bu çubuk kayın ağacından yapılır. Tutma yerinde çubuk daralmaktadır. Bu daralan bölüm, şamanın davula daha rahat hakim olmasını sağlamaktadır. Bu tutma yerinin aşağısında ve yukarısında küçük delikler yer almaktadır. Bu delikler parsın gözleri olarak düşünülmektedir.

Bu parça dua metinlerinde "altı köstü ala bars" (Altı gözlü ala pars) olarak geçmektedir.[129]

Davulun diğer bir parçası "kiriş' adını taşımaktadır. Bu parça demirden yapılır. Bu demir parçayla kasnak arasında şamanın okları olduğuna inanılan ve yine demirden yapılan kuma adı verilen aksesuarlar bulunmaktadır. Bu aksesuarlar iç taraftan demir halkalarla tutturulmuştur. Ayrıca bu aksesuarların arasında "kılış" (kılıç) adı verilen yarım ay görünümünde metal parçalar bulunmaktadır. Buradaki demirden yapılmış aksesuarlar davulun titreşimlerine uygun olarak belirli bir tını oluşturmakta ve bu seslerle kötü ruhlar korkutulmaktadır.[130]

Bu sırada şamanın evinde olan akraba ve arkadaşları 'çalu toyu' (Davul ziyafeti) için toplanmışlardır.

L. P. Potapov, ilk davulun hazırlanmasına toplumun bütün üyelerinin katıldığını belirtmekte "İlk davulun hazırlanması sırasında pek çok kişi- akrabalar, yabancı kadın ve erkekler toplanırdı. Bu törene katılanlar en iyi giysilerini giyerlerdi; pek çoğu, bunun için en iyi giysi kabul edilen düğün giysisi giyer, yanlarında şamanın "herkesi beslemesi"ne yardım etmek için çeşitli yiyecek ve şarap getirirdi; bundan başka şamana veya kama yeterince hayvan alabilmesi için para da verirlerdi"[131] ve toyun toplum için önemini özellikle düğün giysisi giyme geleneğiyle açıklamaktadır.

N. P. Dırenkova'nın davulun yapılma törenine katılımla ilgili olarak verdiği bilgide L. P. Potapov'la çelişmektedir. O, bu törene genellikle şamanla aynı kabileden üyelerin katılabildiğini, yabancıların bu törene katılımının yasak olduğunu bildirmektedir. Ayrıca "Bu toya anne tarafından akrabaların katılımı istenir, fakat zorunlu değildir"[132] demektedir. Altay bölgesi Türk topluluklarında genel olarak anaerkil bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Bölgede yakın zamana kadar damadın gelin evine alınması geleneği korunmuştur. Özellikle çocukların hayatında babadan sonra en önemli yeri dayının alması bunun göstergesidir.

---

[128] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 114.
[129] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 114.
[130] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 115.
[131] L. P. Potapov, "Obryad ojivleniya şamanskogo bubna u tyurkoyazıçnıh plemen Altaya", *Trudı İnstituta Etnografii AN SSSR, Novaya Seriya,* c. I, Moskova- Leningrad, 1947, s. 165.
[132] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 114.

N. P. Dırenkova'nın verdiği bilgi daha akla yatkın gözükmektedir. Toplum için özel sayılan bir törene yabancıların katılımının pek de istenmeyeceği açıktır. Yabancıların katılımı olmaksızın da buradaki tören toplumsal, daha doğrusu toplum içi bir karakter kazanmaktadır. Sanki yapılan davul şamana ait değil de toplumun bütününe aitmiş gibi görünebilir. Burada topluma aitlikten daha önemli olan şamanın bu toplumun katılımıyla hazırlanan davuluyla toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek olmasıdır.

Bu, Şamanist inancın özünde var olan 'bireysel değil, toplumsal yarar' olgusunu belirgin olarak ortaya koymaktadır. Yani şaman kendisi için değil, içinde bulunduğu toplum için yaşamak zorunda olan bireydir. Gerçek Şamanların gündelik hayatlarında çok sıradan giyinmesi, Şamanlıktan herhangi ekonomik bir çıkar elde etmememsi, hatta şaman olmanın kişiye bir külfet gibi gelmesi gerçek Şamanist dünya görüşünün temelini oluşturmaktadır. Elbette pek çok değerin yitirilmesi şaman inancı için de söz konusu olmuş, zaman içinde Şamanlık toplumsal özünü yitirmiş, bireysellik daha ön plana çıkmaya başlamış ve bir meslek gibi algılanır olmuştur.

Son olarak derinin kasnağa gerilmesinden sonra ziyafet için orada bulunanlar sırayla davula vururlar. "Davul elden ele geçer. Onlar bu şekilde gidinceye kadar, yani şarap olduğu sürece, vururlar. Bazen bu ziyafet üç gün sürer. Sadece erkekler davula vurur".[133]

Burada ilginç olan bir veride bu toy sırasında şamana sadece davulu tutma hakkının verilmesidir, bu toy bitinceye kadar şaman davula vuramaz.

Bu sırada herkes davulun yapıldı ağaç ve derinin alındığı at hakkında konuşur.[134]

Şamanın yanı sıra kadınların bu törende aktif olmadığı görülmektedir. Bunun nedenleri arasında avcılığın hakim olduğu topluluklarda kadınların av aletlerine dokunma yasağı bilinmektedir. Özellikle Teleut toplumunda geçmişte tarımdan daha çok hayvancılığa ve avcılığa yönelik bir yaşam tarzının egemen olması belki bu yasağı açıklar niteliktedir. Zira şamanın avın bereketiyle ilgili törenlere davuluyla katılması, davulun da avcılıkla bağlantılı olarak algılanmasına neden olmaktadır. Fakat Teleutlarda kadın Şamanların da yakın bir zamana kadar aktif olduğu düşünülürse yasak çok da toplumda var olan mantığa uygun gelmemektedir.

Davetlilerin gidişinden sonra davula resim yapan adamı çağırırlar. Bu işlem kalabalığın olmadığı bir zamanda gerçekleştirilmektedir. Genel olarak ufak tefek değişiklikler dışında bu resimler, bütün Teleut boylarında aynı çizgidedir.[135]

Bütün bu işlemlerden sonra şaman davulunu alır ve ilk duasına başlar. Bu dua davulun sahip ruhu içindir. Dua sırasında şaman kendi koruyucu ruhlarının yardımıyla davulun yapımında kullanılan nesnelerin alındığı yerleri öğrenmeye ve bu yerleri

[133] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 117.
[134] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 117.
[135] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 118.

ziyaret etmeye çalışır. Bu dua 'çalu jagınganı' (davulu benimseme) adını taşımaktadır.[136]

Bu dua için bazı maddeler gerekmektedir. Bunlardan birincisi 'tuyasa (köknök) abırtkı' (üç kayın ağacı)dır. Bu üç ağaçtan en büyüğü çalu azi han Kıçkıl', daha küçük olan Han Kıçkıl'ın oğlu, en küçük olan ise şamanın kendisi içindir. Bunları şaman yaptığı ritüel yolculuk sırasında gittiği yerlerin koruyucu ruhlarına serper.[137]

İkinci nesne grubu ise 'beş tolu' adını almaktadır. Bu, yıpranmış eski beş kadın giysisinden oluşmaktadır. İki giysi kuş Jalaş ve üç giysi han Kıçkıl içindir.

Bu dua geceleyin, ışıklar yandıktan sonra yapılır. Elden geldiğince uzun sürmesine çalışılır. N. P. Dırenkova, bu duanın on- on beş saat kadar sürdüğünü belirtmektedir.

Bu dua sırasında şaman ince bir sabahlık, bunun üzerine kara bir 'kaptal' (kaftan) giyer. Beline yeşil veya mavi bir kuşak takar ve başına beyaz veya kırmızı bir mendil bağlar. Kadın Şamanların bu dua sırasında günlük giysilerini kullandıkları bilinmektedir.

Elbette bütün bu dua sırasında kullanılan nesnelerin inanç açısından temiz olması gerekmektedir. Bunun için şaman duaya başlamadan önce "alas", "alaslama" adı verilen ateşle temizleme işlemini yerine getirmelidir.[138]

Bütün bu işlemlerden sonra davul artık kullanıma hazır durumdadır.

Tanımlamaya çalıştığımız Teleut şaman davuluyla ilgili bu bilgiler N. P. Dırenkova ve L. P. Potapov adlı araştırmacıların 1940'lı yıllarda Altay topraklarındaki Teleut Türk topluluğu arasında yaptıkları araştırmalardan elde edilmiştir.

Geçmişte şamanın ana aksesuarı niteliğindeki davulla ilgili bu inanma ve ritüeller, Teleut toplumunun Şamanist inanç sistemi içinde davulun sahip olduğu önemi ortaya koymaktadır.

Müzik aletler içinde en eski tarihe sahip olan ve neredeyse dünya üzerindeki bütün toplumlarda var olan davul, geçmişte bir müzik aleti olmaktan çok inanç sistemiyle bağlantısıyla karşımıza çıkmaktadır. Yapımının her aşamasında, her küçük parçasında bir inanmanın yer aldığı bu müzik aletiyle ilgili diğer Türk topluluklarındaki bilgilerin derlenmesin Türk müzik tarihine ve dolayısıyla geçmişteki inanç sistemine bir katkı olacağı göz önüne alınmalıdır.

[136] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.
[137] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 121.
[138] N. P. Dırenkova, *a. g. m.,* s. 122.

SAZIN ÂŞIK EDEBİYATINDAKİ YERİ VE İŞLEVLERİ

Bayram DURBİLMEZ[*]

Âşık edebiyatı "aşk tarzı şiirler" ve "âşık tarzı hikayeler" olmak üzere iki ana koladan meydana gelmektedir. Âşık tarzı şiirlerin oluşturulması ve icrasında olduğu gibi, âşık tarzı hikaye tesnif etme/anlatma geleneğinde de sazın önemli bir yeri vardır. Sazın saz/ söz ustası aşıklar ve dinleyiciler açısından işlevleri vardır. Saz, âşığı ve dinleyicileri şiir iklimine sürükleyen tılsımlı bir güç, aşığın ilhamını kamçılayan bir iksirdir. Aşık tarzı şiirlerde "ezgi ile güfte arsındaki uyumluluk ve bağlantı" dikkat çekicidir. Hikmet Dizdaroğlu, Ahmet Talat Onay, M.Öcal Oğuz vd. gibi araştırmacılar, aşık tarzı şiirlerin tür ve şekillerinin belirlenmesinde "saz havaları" ve "âşık makamları" adı verilen ezgilerin önemine değinilmiştir.

Âşıkların büyük bir bölümü sazı kabul eder. Sazın atası kabul edilen kopuzun kökeni Korkut Tanın doğumuna ve Nevruz bayramına dayandıran efsaneler sazın Türk dünyasında da kutlu sayıldığını gösterir. Yüzyıllar boyunca pek çok konuda şiirler söyleyen / yazan aşıklar "saz" hakkında da şiirler söyleyerek / yazarak bu konudaki duygu ve düşüncelerini ifade etmişlerdir.

Anahtar kelimeler: Saz, Âşık, Âşık Tarzı şiir, Âşık Tarzı Hikaye, Gelenek.

Giriş

Türk sazlarının kökenlerinde "Türk atlı kültürü"nün düşünce ve izlerinin yarattığı, hepsinin "at kılının seslerine vurgun ve bağlı" oldukları belirtilmektedir. (Ögel, 1991: 4) Türk kültüründe kopuz veya saz, "tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradelere güç etkisi veren, aynı zamanda toplulukta birlik yaratan sosyal aletlerdi." (ögel, 1991: 5). Kopuzun "yalnızca tedavi ve kötü ruhları kovmada kullanılan bir ses aleti" olmadığı, Türk kültüründe; "Velilik" ve "ululuk" simgesi, "gazi erenlerin başına ne geldiğini" söyleyen bir simge olduğu da belirtilmektedir. Ayrıca 1. " Ulularla haberleşme", medet ve yardım isteme sesi, 2. "kopuzla öğülen yiğitlere güç veren", boğalar ile buğraları yenmelerine imkan veren ilahi ses, 3. Topluluğa haber veren, halkı uyaran kutlu ses, 4. " iyi ruhları çağıran, kötü ruhları kovan kutlu ses" de kopuz/ saz sesidir. (ögel,1991:6). "Dede Korkut'un başlıca velilik sembol olarak görülen kopuz'a saygı duyulmakta, elinde kopuz olan birisine kılıç çekilmemektedir. (ögel, 1991:9).

SAZIN ÂŞIK EDEBİYATINDAKİ YERİ

Âşık tarzı şiirlerin oluşturulması ve icrasında olduğu gibi, âşık tarzı hikaye tesnif etme / anlatma geleneğin de sazın önemli bir yeri vardır. *"dış görünüş bakımında kimlik göstergesi"* (Özarslan, 2001:171) kabul edilen saz, aşığın simgesidir. Âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, bu sanatçılara "söz şairi", "sazlı ozan", "çögür şairi" adlarda verilmektedir. (Sakaoğlu, 1992). Köprülüye göre "esasen **saz şairleri** tabirinden de çok iyi anlaşılacağı gibi, meslekten yetişmiş asıl aşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz.(Köprülü 1962:19)

[*] Dr., Erciyes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (bayramdurbilmez@gmail.com.) ,Kaysei / TÜRKİYE

Âşık edebiyatında, sade kişilikten sanatçı kişiliğe veya sanatçı kişilikten usta sanatçılığa geçişi sağlayan rüya motifinde de sazın önemli bir yeri vardır. Âşık Ömer, Âşık Kul Aşur, Âşık Nevruz Bacı, Âşık Mehmet ve Âşık Zamani gibi âşıklar da rüyada eline saz verilerek aşık olmuşlardır. (Yardımcı.1998:148) Yusufeli'nin İnanlı köyünden Âşık Mahir bade içtikten sonra uyanamaz. Onun öldüğünü düşünürler ve kefen alması için bir kişiyi Erkines köyüne gönderirler. Kefeni alan kişi dönerken Erkinesli Âşık Muhbbiyle karşılaşır.Muhubbi, çocuğun [Âşık Mahir'in] ölmemiş olabileceğini söyleyerek, kefeni bırakmasını ve sazını evinden getirmesini ister. O kişi kefeni bırakarak Âşık Muhibbi'nin sazını getirir. Âşık Muhbbi sazını alarak Âşık Mahirin köyüne gider. Köylüler, Muhibbi'nin acılı bir günde köye sazıyla geldiğini görünce yadırgamışlardır. Muhibbi, baygın yatan Âşık Mahir'in başucuna oturaraka saz çalıp söylemeye başlar. Saz ve sözün etkisiyle Mahir uyanır. (Özder, 1985:17-18 den Yardımcı, 1998: 132-133).

Âşıklık geleneği içinde saz kutlu sayılmaktadır. Ozanlar piri sayılan Korkut Ata'nın doğumu hakkında anlatılan efsanelerden biride "kpuz"un gökten inen ışığın içinden çıkması motife / saza verilen kutsiyeti gösterir. (Durbilmez, 2003: 225) âşıklar sanatlarını icra etmeye başlamadan önce sazlarını üç kez öperek balarına koyup, dinleyicilerini selamlarlar. "saz başlar söz biter" sözü de saza saygı ifade eder. (Durbilmez, 2004: 24). "saza takılan tel sarısı, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sayısı, sap dibinin gövdeye birleştiği kısımlarda görülen şekiller ve sazın bazı parçaları Bektaşi inançlarının simgesi olarak da görülür. (Şener, 1991'den özarslan, 2001; 167-168) sazlar, kullanıldıkları zaman, mekan ve alanların göre kopuz, ıklığ, çoğur, dutar, rebab, şeştar, cura, bozuk, bağlama gibi adlarla anılır.

Genellikle Türk şiiri tarzlarında sürekliliği ve müşterekliği sağlayan unsurlar arasında "müzik eşiğinde nazım" da yer almaktadır. (Günay, 1995: 5) çünkü, halk şiir kapsamına giren bütün ürünlerde olduğu gibi, âşık tarzı şiirlerde de "ezgi" önemli bir unsurdur. Âşık tarzı şiirlerde ezgi genellikle saz eşliğinde oluşturulur. Âşıklar şiirlerini genellikle saz eşliğinde "aşık makamları" / "saz havaları" adı verilen müzik yapısına uygun olarak icar ederler.

Saz, ozana ve / veya aşığa doğmaca söylerken düşünme imkanı veren bir alettir. Saz şairi, şiirde ölçü, kafiye ve anlam uyumlarını sağlama imkanına saz sayesinde kavuşur. Saz şairleri sanatlarını sazsız icra etmekte oldukça zorlanır. Çoğunlukla da başarısız olurlar. Kimi araştırıcılar tarafından da tespit edilmiştir. 1976 yılı kışında, Ankara'da Karslı âşıklardan Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve Rüstemoğlu ile bir mecliste bir araya gelen Nida Tüfekçi, "âşıkların saz çalmadan müziksiz, düz atışma yapıp yapamayacaklarını" öğrenmek ister. Sazsız atışmada, şiir söylemde âşıkların zorlandıkları şöyle belirtir: *"gördüm ki, o çeşmeden su akıtır gibi şiir söyleyip saatlerce atışan aşıklar, suyu kısılmış değirmen gibi, üretkenliklerinden çok şey kaybediyorlar*. (Tüfekçi, 1983: 330). Bu tespit başka bir kaynakta şu cümlelerle yer almaktadır.

"sazı gerçekten iyi çalabilen âşıklar için saz, sadece kimliğinin bir parçası değil [aynı] zamanda irticalen söylemenin de en önemli unsurudur. Âşıkların çoğunluğu saz olmaksızın girdikleri atışmada susuz değirmen gibidirler. Ankara'da 1976 yılında Karslı âşıklardan Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova ve Rüstemoğlu'ndan sazız atışmalarını istediğimde, hiç zorlanmadan saatlerce irticalen söyleyebilen âşıkların

susuz değirmen gibi durduklarını gördüm. Kars'ta da âşıklardan sazsız atışmalarını istedim dinleyicisiz ve müziksiz bu suni ortamın, âşıkların irticalen söyleyebilmeleri için ideal bir ortam olmadığının ispatıydı. Âşıklar dizelerdeki hece sayısını ayarlamayı ve kelimelerini sıralamayı yeterli derecede ustalıkla yapamadılar. Müzik aletinden gelen yüksek orandaki ritmik duyguları bulamadıkları için mısralar arasında tereddüt ettiler ve zayıf mısralar oluşturdular. Kısacası sazsız, duygularını kaybetmiş gibiydiler." (Erdener, 1995: 86'dan Özarslan, 2001:170)

Saz, âşığı ve dinleyicileri şiir iklimine sürükleyen tılsımlı bir güç, aşığın ilhamını kamçılayan bir iksirdir. Saz şairi, deyişini zihninde tasarlarken dinleyenleri de sazıyla oyalar. (Özarslan, 2001:170).

Âşık karşılaşmalarında yaşatılan geleneklerden biri de usta âşıklar arsında yapılan imtihan sonrası kaybeden âşığın sazını rakibine vermesidir. Bu durum aşık için büyük bir itibar kaybı sayılmaktadır. Bundan dolayı sazda ve sözde iyice ustalaşmayan bir aşık usta âşıklarla karşılaşma yapamaz.

Saz eşliğinde oluşturulan âşık makamları (saz havaları) / ezgi, şiirin ölçüsünü de büyük ölçüde belirleyen bir unsurdur. Konuya dikkat çeken araştırıcılardan Oğuz, *"hece sayılarında ki farkların makamların ayırt edici özelliği olarak karşımıza çıktığını*" belirtir. (Oğuz, 1992: 203). Kurt Reinhard'ın *âaşık ezgilerinin güftenin mısralarındaki hece sayısıyla bağlantılı olduğu şeklindeki ifadesi"* ne dikkat çeken Oğuz; *"makamlar konusunda az bir bilgisi olan aşığın Divani makamlarına 15 hecenin (bazı aşıklar Divaniyi 14 hece ile söylemenin zayıflık, 16 hece ile söylemenin ise büyük maharet olduğunu söylemelerine mukabil yaygın kullanış 15 hecedir). Karaçi, Gurbeti, Süsenber, Destani, Diligam (Bilgami), Gülbeyi,Zarıncı, Derbeder…. (Burada 100'den fazla makam adı sayılabilir). Makamlarının 11 hecenin, Dübeyt, Geryalı (ve çeşitler), muhannes (semai), Yürük köroğlu (koroğlu)…. V.b. makamlarının 8 hecenin, cinas ve bayatı (mani, hoyrat….) ile karabağ makamının 7 hecenin altında veya üstünde okunması imkanı yoktur. Âşıkların da ifadesine göre her makamın ezgisi, söylenecek olduğu şiirlerin hece sayılarıyla ahenkli olmak zorundadır. Bir hece eksik veya fazla olduğu zaman bu hemen hissedilir. Bu yüzden usta âşıklar irticali şiir söylerken zihinlerinde "parmak hesabı" yaparak değil, ezgiyi takip ederek heceyi tuttururlar."* (Oğuz, 1992:203).

Saz eşliğinde oluşturulan âşık makamları (saz havaları) / ezgi, şiirin türünü belirleyen önemli bir unsur olarak görülmektedir. "Zarıncı, Derbeder, Memmet Bağır, Yanık Kerem…. gibi makamlar ıstırabı; Kahramani, Destani, Koçaklama yiğitliği ve benzeri konuları; Güzelleme makamları Sevgiyi, Aşkı; Hoşdamak, Karaçi makamları …. Dini konuları dile getiren şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. Ezgisi ve ritmik yapısı itibariyle Gülbeyi, Kocanene Süsenber ile ölümü Zarıncı, Biligam, Civanöldüren ... ile bahtiyarlığı; gökçe güzellemesi ile yiğitliği anlatmaya imkan yoktur. Böyle bir teşebbüs, -aşıkların ifadesiyle – ölü evinde gülüp düğün evinde ağlamaya benzer." (Oğuz, 1992:203).

Âşık tarzı hikaye tesnif etme / anlatma geleneğinde de sazın önemli bir yeri vardır. Kars ve yöresinde, hikaye anlatmaya başlamadan önce, âşık sazı eşliğinde bir divani, bir tecnis "tekerleme" adı verilen bir türkü, bir koşma, bir semai, mizahi bir destan okur. Köroğlu okumakta gelenektendir. "Giriş" adı verilen bu bölümde usta malı

deyişler söylenerek usta âşıklar alınır. "döşeme" bölümünden önceki bu kısmın genel adı "saz faslı"dır (Boratav, 2002.32, Durbilmez, 2006:343). Halk hikayelerindeki nesir kısımlarının icrasına "dille söyleme" denirken, manzum kısımların icrasına "telle söyleme" adı verilir.(Boratav, 2002:78). Bu anlatılarda "heyecanın, infialin, sevincin, hüznün ifade edildiği yerler" sazla icra edildikleri için, bu icra biçimine "telle söyleme" [=sazla söyleme] denmektedir.

Türk halk hikayelerinde ki rüya motifine göre, bade içen kahraman 3-6-7 gün baygın halde kalır *"f. Herkes kahramanın deli olduğunu düşünürken yaşlı bir kadın veya erkek sazın teline dokunur. / g. Saz sesiyle kahraman gözlerini açar. Sazı eline alır, kendine verilen mahlasla irticalen şiirler söylemeye başlar. Böylece hem badeli hem de hak âşığı olur".* (Başgöz,1967: 1-18'den Günay, 1999: 11). Köroğlu'nun Bingöl rivayetindeki bade içme motifine göre, er dolusunu üç aşamada içen Köroğlu, eline geçirdiği bir odunun saza dönüşmesiyle usta âşıklar gibi çalıp söylemeye başlar (Hınçer,1968: 30).

Âşık edebiyatında sazla ilgili yüzlerce şiir söylenmiş / yazılmıştır. Burada Âşık Gariboğlu, Âşık Meydânî, Ozan Gürbüz, Âşık İkrami, Dertli ve Âşık Veysel gibi saz şairlerinin şiirlerinden örnekler vermek, sazın âşık tarzı şiirlerde genellikle nasıl işlendiğini göstermeye yetecektir.

Saz âşığın dert ortağıdır. Taşpınarlı (Yozgat / Sorgun) Âşık Gariboğlu,bir şiirinde, derdini saza döktüğünde şöyle der. " terk eylemiş otağını yurdunu / selam saldım huzuruna vardımı / gariboğlu saza döker derdini / Mızrabın değdiği tel başka başka" (Durbilmez,2004:24).

Âşık Meydânî, kopuzun / sazın atalardan yadiğar kaldığını ve ruhun manevi boşluğunu doldurduğunu söyler: kopuzum dedemden yadiğar kaldı/ ruhumun manevi boşluğu doldu/ dilime, duyguma o hakim oldu/ ben türklmen eriyim, türkü söylerim" (Durbilmez,2000: 128).

Ozan Gürbüz Değer, bir divanesinde sazın her âşığa çilesinde yoldaşı olduğunu, atışmada yenilen âşığın elinden sazının alınacağı, âşığın makam/saz havası bilgisine sahip olması gerektiğini, aşıklığı bilmeyenin sazının duvarda kalacağını söyler.

Âşık olan aşkı bilir aşk il çalar sazı
Her âşığın çilesinde yoldaşı olur sazı
Geçek aşık Hak'tan alır Hakk'ın yolunda yürür
Dilinde Hakk'ın kelamı, elinde bulur sazı

Divan ile başlar saza geleneğin icabı
Dağarcıkta yoksa sözü duyar âşık hicabı
Usta âşık atışmada hemen görür hesabı

Gürbüz derki bu kapıyı dergâh bilip kalmalı
Büyük sözü dinlemeli nasihat, ders almalı
Usta malı söylemeli, her makamdan çalmalı
Âşıklığı bilmeyenin duvarda kalır sazı

İslamiyet ile birlikte bazı Sünnî çevrelerde saz çalmanın dine aykırı olduğunu ileri sürenler olmuştur. İkrâmî, saz çalmayı "şeytan işi" olarak görür. Ustasının saz çalmaya izin vermediğini, rüyasında da saz çalmamasının gerektiğinin söylendiği belirtilir. "Saz çalması şeytan işi / Onuñ uçun saz çalmıyom / Fitne fesat dolu döşü/ onuñ uçun saz çalmıyom" (Durbilmez, 2004: 25).

Saz çalmanın şeytan işi olduğunu düşünenlere karşı Dertli'nin söylediği taşlama ünlüdür:

Telli sazdır bunun adı
Ne ayet dinler, ne kadı
Bunu çalan anlar kendi
Şeytan bunun neresinde?

Abdest alsan aldın demez
Namaz kılsan kıldın demez
Kadı gibi haram yemez
Şeytan bunun neresinde

Venedik'ten gelir teli
Ardıç ağacından kolu
Be Allahın şaşkın kulu
Şeytan bunun neresinde?

İçinde mi, dışında mı
Burgusunun başında mı
Göğsünün nakışında mı
Şeytan bunun neresinde?

Dut ağacından teknesi
Kirişten bağlı perdesi
Behey insanın teres'i
Şeytan bunun neresinde?

Dertli gibi sarıksızdır
Ayağı da çarıksızdır
Boynuzu yok, kuyruksuzdur
Şeytan bunun nesrinde?

Sazın zararlı/ günah olduğunu söyleyenlere Âşık Veysel, şöyle seslenir*: "Zarar gelmez sana kaçınma sazdan / Günahın korkusu çıkmıyor bizden / Vazgeç demiyorum sana namazdan / uyan bu gafletten uyuma yurttaş"* (Şatıroğlu, 1971: 190).

"Defli dümbelekli caz"a değil ,"bir cura saz"a yönelen Veysel söyle der: *"Bir Veysel demişler olabilirsem / Söylerim sözümü bilebilirsem / Bir cura sazım var çalabilirsem / Defli dümbelekli caz neme gerek"* (Şatıroğlu,1971: 60)

bir şiirinde *"Sen bir ceylan olsan ben de bir avcı / avlasam çöllerde saz ile seni"* (Şatıroğlu, 1971: 119) diyen Âşık Veysel, "Sazıma" başlıklı şiirnde "dert ortağı" sazını kişileştirerek şöyle hitap eder:

"Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı âşikâr etme
Lâl olsun dillerin, söyleme yâda
Garip bülbül gibi âh ü zâr etme

Gizli sırlarımı sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yayalattım
Hayali hatır et beni unutma

Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Bülbül konar mıydı dalına bazı
Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Söyle doğrusunu gel inkâr etme

Benim her derdime ortak sen oldun
Ağlasam ağladın, gülersem güldün
Sazım bu sesleri turnadan m'aldın
Pençe vurup sarı teli sızlatma

Ay geçer, yıl geçer uzarsa ara
Giyin kara libas, yaslan duvara
Yanından, göğsünden açılır yara
Yar gelmezse yaraların elletme

Sen petek misali Veysel de ara
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu, sen bir dut dalı
Ben babamı, sen ustanı unutma (Şatıroğlu, 1971: 273-2749

Sonuç

Sonu. Olarak, sazın âşık edebiyatında temel unsurlardan biri olduğu görülür. Sazın işlevlerini de, kısaca şöyle sıralamak mümkündür: 1.doğmaca söylerken saz şairine düşünme ve şiirini oluşturma imkânı verir. 2. Saz eşliğinde oluşturulan "saz havaları", şiirin ölçüsünü belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar. 3."Saz havası" şiirin nazım türünü büyük ölçüde belirler. 4.saz, dinleyicinin ilgisini artırır. 5. sözün etkisini artırır.

KAYNAKLAR

Başgöz, İlhan 1967,"Dram Motif in Turkish Folk Stories and Shamanistic", *Asian Folklore Studies,* c.36-1, Tokyo

Boratav, Pertev Naili, 2002*, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, (Hzl. M.Sabri Koz), Tarih Vakfı yayınları: İstanbul.

Durbilmez, Bayram, 2000, Âşık Meydânî / Hayatı-Sanatı-Şiirlerinden örnekler, Lâçin yayınları: Kayseri

Durbilmez, Bayram, 2003, "Efsaneden Destana: Kazakistan'da Korkut Ata ve Korkut Köyü*", Milli Folklor*, c.8,s.60 (KIŞ), Ankara.

Durbilmez, Bayram, 2004, *Taşpınarlı Halk Şairleri* 2. baskı, Bizim Gençlik yayınları: Kayseri.

Durbilmez, Bayram, 2006, "Somut Olmayan Kültür Mirası: Halk Hikayeciliği ve Kars Yöresi Âşıkları", *Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslar arası Sempozyum Bildirileri,* (Hzl. M. Öcal Oğuz, Tuğba Saltık Özkan), Gazi Üniversitesi THBMER yayını: Ankara

Durbilmez Bayram, 2007, *Ozan Gürbüz Değer / Hayatı-Sanatı-Şiirlerinden örnekler*, Kültür Ajans yayınları: Ankara.

Erdener, Yıldıray, 1995, *The Song Contests of Turkish Minstrels-Improvised Poetry Sung to Traditional Music*, Garnalnd Publishing, Inc: New York –London.

Günay, Umay,1999, *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi,*3. baskı, Akçağ yayınları: Ankara

Hınçer, İhsan, 1968, "Âşıklık, Bade İçme, İrtical, Atışma ve Muamma", *Türk Folklor Araştırmaları,*c.11,s.233 (Aralık),İstanbul

Köprülü,M.Fuad, 1962, *Türk Saz Şairleri*, cilt I-V, Milli Kültür yayınları: Ankara.

Oguz, Öcal, 1992, "Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, (Hzl.Salh Turhan), Kültür Bakanlığı yayınları: Ankara.

Öğel Bahaeddin, Türk Kültür Tarihine Giriş 9Kültür Bakanlığı yayınları: Ankara.

Özarslan, Metin, 2001,*Erzurum Âşıklık Gelenegi*, Akçağ yayınları: Ankara

Sakaoğlu, Saim, 1992, *"Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine"*, *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler,* (Hzl. Salih Turhan), Kültür Bakanlığı yayınları: Ankara

Şatıroğlu, Âşık Veysel, 1971, *Dostlar Beni Hatırlasın-Bütün şiirleri-,* (Düzenleyen: Ümit Yaşar Oguzcan), 2. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları: İstanbul.

Tüfekçi, Nida, 1983, *"Âşıklarda Müzik*", II. *Milletlerarası Türk folklor Kongresi Bildirileri*, II.Cilt/ *Halk Müziği-Oyun-Eğlence*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi yayınları:Ankara.

BİR KABAK KEMANE YAPIM USTASI: HALİL ÇELİK

Metin EKİCİ[*]
Özgür ÇELİK[**]

Türk insanının, günlük yaşamdaki ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak çeşitli alanlardaki yaratıcılığı yanında, müzik alanındaki yaratıcılığı da hiç azımsanmayacak bir düzeydedir. İşte bu yaratıcılık alanlarından biri olan Türk halk müziği, bu müzik tarzını yaratma ve icra etmede kullanılan pek çok çalgıya sahiptir. Türk halk müziğinin yaratımı ve icrasında kullanılan çok çeşitli çalgılardan biri de kabak kemanedir.

Belli bir alanda oluşturulan gelenek, sadece eskiden yaratılmış ve benimsenmiş olan bilgi ve becerinin sürekli olarak aynen uygulanmasından ibaret değildir. Gelenek; atalarımızdan bize miras kalan mevcut bilgi ve beceriyi, bireysel yaratıcılıklarımızla bazen yaratım ve kullanım yöntemi, bazen şekil ve yapı, bazen içerik ve bazen de işlev bakımından geliştirmektir ve mevcut geleneklerimiz ancak bu güncellemeleri yapabilirsek, bu gelişmeleri oluşturacak ustalara sahip olursak ve onlara sahip çıkarsak ayakta kalacaktır. Ancak, böyle bir düşünce ile dünya üzerinde kimlikli bir millet olarak yer almamız mümkün olacaktır.

Biz de bu bildiride, geleneği güncelleyen, yaratıcılığı ile Türk halk müziğinin temel unsurlarından biri olan çalgıyı, daha özel anlamda ise, kabak kemaneyi kendi çağının gereklerine göre yapıp, yaptığı kabak kemanelerle geleneği yaşatma gücünü ve gücümüzü ortaya koyan bir kabak kemane ustasını ve onun sanatçılığını tanıtmak ve tartışmak istiyoruz. Bildirimizde ilk olarak kabak kemane ustası Halil Çelik'in hayatı hakkında bilgi verilecek, daha sonra kabak kemanenin Türk halk müziği içindeki yeri tartışılacak ve Halil Çelik'in kabak kemane yapım tekniği tanıtılıp, onun kabak kemane yapımında ortaya koyduğu yenilikler tartışılarak bir sonuca bağlanacaktır.

USTANIN HAYATI:

Halil Çelik; 1938 yılında Uşak İli, Banaz İlçesi'ne bağlı Gürlek Köyü'nde dünyaya gelmiştir. İlkokul eğitimini Gürlek'te tamamladıktan sonra, 1955 yılında Savaştepe Öğretmen Okulu'na girerek, eğitimine devam etmiştir. Bu okulda diğer derslerinin yanında, ilk müzik eğitimini ve ağaç işlerine yönelik ilk deneyimlerini kazanmaya başlayan Halil Çelik, 1961 yılında mezun olduktan sonra, Uşak Merkez Paşacıoğlu Köyü'ne sınıf öğretmeni olarak atanmış ve öğretmenlik görevine başlamıştır. 1964-1966 yılları arasında Sivas Suşehri'nde "Er Öğretmen" olarak askerlik hizmetini yapan Çelik, 1968 yılında Şükran Çelik Hanımla evlenmiş ve bu evlilikten dört çocuk sahibi olmuştur. Uşak'ın çeşitli köylerindeki ilköğretim okullarında öğretmenlik görevi yapan Çelik, 1987 yılında Uşak Merkez Mehmetçik İlkokulu'ndan emekli olmuştur.

[*] Prof. Dr. Metin EKİCİ; Ege Üniversitesi, Türk Dünyası araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesidir.
[**] Öğr. Gör. Özgür ÇELİK; Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü Öğretim Görevlisidir.

Emekli olduktan sonra da öğretmenlik görevini biraz daha farklı bir şekilde ve alanda sürdüren Halil Çelik; müzik, bağlama ve kabak kemane dersleri vermek amacıyla bir müzik dershanesi açmış ve pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Bu öğrencilerinden bazıları Türkiye'deki çeşitli üniversitelerde bulunan konservatuarlara girmeye hak kazanmış ve bazıları mezun oldukları okullarda akademisyen olarak görev yapmaktadır. 1978 yılından itibaren, amatör olarak kabak kemane yapmaya başlayan ve halen Uşak'ta yaşamakta olan Halil Çelik; yurtiçi ve yurtdışındaki amatör ve profesyonel icracılara kabak kemane yapmaya devam etmektedir.

KABAK KEMANE'NİN TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDEKİ YERİ:

Kabak Kemane, Türk Halk Müziği'nin, telli, yaylı ve deri kapaklı sazların tek örneğidir. Genellikle Güney Anadolu, Ege Bölgesi ve Marmara Bölgesi'nde kullanılan bir çalgıdır. Menşei Orta Asya'ya dayanmaktadır.[139]

Üç telli olan kabak kemaneye, dördüncü telin eklenmesi ile kabak kemane dört telli olmuştur. Tellerin ses düzeni ise, en kalın telden itibaren "LA–RE–LA-RE" şeklindedir. Piyanoya göre, "DO–FA–DO–FA" veya "Sİ–Mİ–Sİ–Mİ" olan bu akordu yapabilmek için, tellerinin en kalın telden itibaren bağlamada kullanılan, "Taşlanmış Kalın Sırma" (La) ve "Taşlanmış İnce Sırma (Re)" teli, 0.30 (La), 0.20 (Re), numaralı bağlama tellerinin takılması gerekir. Bugün ise, 4 telli kabak kemane ile birlikte, Halil Çelik tarafından yapılan 5 telli kabak kemane de kullanılmaktadır. 5 telli kabak kemaneye, 4 telli kabak kemaneden farklı olarak bir kalın tel daha ilave edilmiştir. Bu tel bağlamada da kullanılan "Bam Bam Teli"dir ve 5 telli Kabak Kemanenin akordu, "RE-LA-RE-LA-RE," piyanoya göre ise, "FA-DO-FA-DO-FA" veya "Mİ-Sİ-Mİ-Sİ-Mİ" şeklindedir.

Geleneksel Türk halk müziği içinde çok önemli bir yeri olan kabak kemane, daha çok Teke Yöresi olarak bilinen bölgenin türkülerinin icrasında, yerel icracılar tarafından kullanılırken, iletişimin gelişmesiyle, ilk defa T.R.T. radyolarında, T.R.T. sanatçısı Emin Aldemir tarafından çalınmış ve sesi Türkiye'ye duyurulmuştur. Daha sonra, Türkiye'nin farklı bölgelerindeki insanlar tarafından da kullanılmaya başlanan kabak kemane, bugün her yörenin türkülerinin icrasında kullanılır olmuş ve hatta icracının çalım gücü doğrultusunda, farklı formlardaki müzik türlerinde de kullanılabilmektedir. Diyebiliriz ki, kabak kemane geleneksellikten, çağdaşlığa, yerelden ulusala ve ulusaldan evrenselliğe doğru bir yol çizmiş ve yoluna hiç durmaksızın devam etmektedir.

[139] Dr. Atınç Emnalar. Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998.

HALİL ÇELİK KABAK KEMANE YAPIMINI ÖĞRENMESİ:

Halil Çelik, kabak kemane yapımını öğrenmesi hakkında şu bilgileri vermektedir:

"İlk olarak ilkokul beşinci sınıftayken 1954-1955'lerde dayımlarla beraber bağlama ve cura yapmaya çalışmıştım. Hatta o zamanlar tel bulamadığımız için, yapmış olduğumuz saza tel yerine iplik(kendir ipi, kınnap) takmıştık. İki iplik takıyorduk, yani iki telliydi yapmış olduğumuz sazlar. Tabi ki, bunlar çok amatörce yapılmış çalgılardı. Köyde çoban olarak koyun otlatırken de birkaç defa dilli düdük yapmaya çalışmıştım. Daha sonra ilkokulu bitirdikten sonra Savaştepe Öğretmen Okulu'na gittim ve orada mandolin çalmayı ve zaten ilgili olduğum ağaç işlerini öğrenmeye başladım. 1968'de, radyo da kabak kemanenin sesini duydum ve ilgimi çekti. Canlı olarak ilk defa bir kabak kemaneyi İzmir Fuar'ında bir sergide gördüm. 1976 yılında amatör olarak kendi çalgı ihtiyacımı karşılamak için kabak kemane yapmaya başladım. Ölçülerini pek bilmiyordum, deneme yanılma yöntemiyle yapmaya çalışıyordum. 1987 yılına kadar amatörce yapmaya devam ettim ve o yıldan sonra arkadaşlarıma da kabak kemane yapmaya başlayarak profesyonelliğe ilk adımımı atmış oldum. Amatörlük dönemimde kabak kemaneye davul derisi takarken, profesyonellik dönemimde, kabak kemaneye davul derisi yerine, yürek zarı (dana kalbi zarı) takmaya başladım, bunun nedeni Kabak kemane sesinin daha içten ve yürekten gelmesini istememdir. Daha sonra kendi ölçü sistemimi, tekniğimi geliştirerek daha sağlıklı ve profesyonel kabak kemaneler yapmaya başladım."

Görüldüğü gibi, Halil Çelik kabak kemane yapımı konusunda belli bir ustanın yanında yetişmemiş, ancak öğrencilik yıllarında belli bir çalgı yapım deneyimi kazanmıştır. Halil Çelik'in ustalığının arkasındaki temel olgu merak ve yaratma arzusudur. Bu yaratma arzusu, Türk insanının ihtiyaç duyduğunda ciddi bir araştırmaya girmesi ve sonuçta belli bir konuda uzmanlaşmasını sağlamaktadır.

HALİK ÇELİK'İN KABAK KEMANE YAPIM TEKNİĞİ:

Su kabağının şeklinin düzgün olması için, su kabağı dalında iken alt kısmının toprağa değmemesi gerekir, bunun için su kabağı armut büyüklüğüne geldikten sonra toprak ile temasta bulunmaması için asılarak büyütülmesi gerekir (Bk. Resi-1). Su kabağı; Antalya, Mersin ve İzmir gibi sıcak iklimli bölgelerde daha sağlıklı yetiştirilebilir, çünkü bu bölgelerde su kabağı dalında kuruyabilir. Su kabağını iki üç günde bir sulamak gerekir. İlk olarak Ekim ayında toplanan su kabağı kendi halinde kurumaya bırakılır. Dalından koparıldıktan sonra su kabağının üstünden bir yaz geçmesi gerekir ki, iyi bir şekilde kurusun. Tamamen kurumuş su kabağının ağzı (saplı kısmı), kabağın büyüklüğüne göre 8-12cm. çapında testere ile kesilerek açılır (Bk.Resim-2) ve içinde bulunan tohumu çıkarılarak, içerisi kurtlanmasın diye tinerlenir. Su kabağının içinde ki süngerimsi madde çıkarılmaz (Bk.Resim-3). Açılan kabağın ağzı, düz bir zeminde ağaç zımparası (80 kum zımpara) ile düzeltilir (Bk.Resim-4).

İkinci aşama, çalgının sap kısmını oluşturacak olan bölümdür. Uzunluğu 75cm., genişliği 4.5cm., derinliği 5.5cm. olacak şekilde gürgen, çam, dut veya elma ağaçlarından (gürgen ağacı tercih edilebilir) herhangi birisi bu ölçülerde kesilir.

75cm'nin 9cm.'si çalgının tellerinin takılacağı burguluk, 29.5cm'si çalgının seslerinin bulunduğu klavye, geri kalan kısım ise kabağın içinden geçecek olan bölüm ve diz üzerinde çalınmasına yarayacak olan ayaklıktır. Kabağın içinden geçecek olan kısım, klavyenin 2cm. aşağısında kalacak şekilde ayarlanarak kesilir.

Bu aşama da tamamlandıktan sonra, uzunluğu 75cm, genişliği 4.5cm'e ve derinliği 5.5cm'lik gürgen ağacının üzerine kabak kemanenin sap kısmının teknik resmi çizilir. Daha sonra hızarda kabaca kesilir. Klavyenin üst kısmı 2cm. oyulur ve vengi, gül veya meşe ağaçlarından birisi (vengi ağacı tercih edilebilir) bu kısma ağaç tutkalı ile yapıştırılıp preslenir (Bk. Resim-5). İyice kuruduktan sonra köşeli halde bulunan klavye zımpara ve törpü ile yuvarlanmaya başlanır (Bk. Resim-6). Yuvarlandıktan sonra ince zımpara ile elden geçirilir.

Hazırlanan tek parça halindeki bu sap kısmı, daha önceden ağzı açılmış su kabağının üst tarafından (klavye kısmı) 3cm, alt tarafından (kuyruk kısmı) 2.5cm aşağıda olmak üzere (bu farkın nedeni çekim payıdır), su kabağının içinden geçirilerek ağaç talaşı ve zamk ile monte edilir.(Bk. Resim-7-8) Daha sonra ince zımparası yapılır ve bunu takiben el fırçası ile de dolgu verniği yapılır.

Üçüncü aşama ise çalgının derisinin su kabağının üzerine gerilme işlemidir. Kasaptan alınan dana kalbi zarının yağı temizlenir ve kurutulur. Kurutma işlemi, herhangi bir su kabağının ağzına gerilerek yaklaşık 4 saat bekletilerek yapılır. Bu işlemden sonra yürek zarı ılık suda 25 dk. bırakılır ve böylece zar yumuşar.

Sap kısmı su kabağına monte edilen kabak kemanenin üzerine ağaç zamkı sürülerek yürek zarı kabağın üzerine gerilerek yapıştırılır ve raptiyelerle tutturularak 1 gün boyunca kendi halinde kurumaya bırakılır (Bk.Resim-9). Ertesi gün raptiyeler çıkarılarak, delikleri kapatılır.

Tellerin takılacağı burgu delikleri 6 numara matkap ucu ile delinir ve demir burgular takılır. Tellerin takılacağı alt tarak yapılır ve kabağın alt kısmına monte edilir (Bk. Resim-10). Tellerin üzerinden geçeceği alt eşik ve üst eşik(kelebek veya meşe ağacı) hazırlanır ve üst eşik, burgu kısmının alt tarafına monte edilir ve teller takılır. Çalgının alt eşik(köprü) ve üst eşik arası 32-33 cm. dir. Buna göre alt eşiğin yeri tam olarak belirlendikten sonra sesin daha çok çıkması için alt eşiğin(köprü) 2.5 cm. ile 5 cm. arasında bir mesafe de sigara ile köprünün iki ucuna gelecek şekilde iki adet delik delinir ve denemek için çalınır. Herhangi bir problem yoksa, teller çıkarılarak tekrar ince zımpara ile temizlenerek dolgu yapılır.

Daha sonra estetik görünüm açısında su kabağının üzerine ve sap kısmının arka tarafına çeşitli süslemeler yapılır. Bu süslemeler, asitat ve pilot kalemlerinin çeşitli renkleri ile çizilir (Bk.Resim-11-12) ve ustanın imzası niteliğinde olan sol anahtar motifli ağaç parça(kabak kemanenin sap kısmının yapımında tercih edilen ağaç), tellerin takılacağı kuyruk üzerine monte edilir ve kabak kemaneye parlak veya mat vernik atılır. Bu işlem sırasında zarın üzeri, ciladan korunması için yuvarlak bir karton ile kapatılır. Daha sonra zarın nemden etkilenmemesi için çok az parlak cila atılır ve kurumaya bırakılır. Ertesi gün teller yeniden takılarak çalmaya hazır hale getirilir.

En son kısım ise kabak kemanenin yayını yapmaktır. Yapılan kabak kemanenin ağacına uygun olarak ağaç tercih edilir. Uzunluğu 64 cm., genişliği 2 cm., derinliği 1.5

cm. olan bir ağaç kestirilir. Yayın teknik resmi üzerine çizilir. Ve kabaca hızarda kesilir törpü ile kaba hatları alındıktan sonra zımpara ile ince tesviyesi yapılır (Bk. Resim-13-14). Yapılan yaya takılması için at kuyruğu veya özel misine, küçük parmak kalınlığında hazırlanır. Bu kıl, yay yapımında kullanılmak için hazırlanan ağaca, uç tarafında açılmış olan delikten geçirilerek ufak bir ağaç parçası ile sıkıştırılarak tahta zamkı ve talaş karıştırılarak yapıştırılır. Daha sonra tarak ile kıllar taranır ve ikinci deliğe girinceye kadar dağılmasın diye birkaç yerinden kıllar bağlanır (Bk. Resim-15) ve dip tarafından önceden açılmış olan delikten geçirip, gerdirilerek ufak bir ağaç parçası ile sıkıştırılarak tahta zamkı ve talaş karıştırılarak monte edilir. Dolgusu yapılarak, cilası atılır (Bk. Resim 16). Böylece kabak kemane, yayı ile birlikte çalınmaya hazır hale gelir (Bk. Resim-17).

HALİL ÇELİK'İN KABAK KEMANE YAPIMINDA GETİRDİĞİ YENİLİKLER:

Halil Çelik'in kabak kemane yapımında getirdiği yenilikleri ve nedenlerini şöyle sıralamak mümkündür:

1. Kabak kemanenin "sap" kısmında yaptığı yenilikler:

"*Daha önceleri kabak kemanenin sap kısmı ve kabağın içinden geçen bölüm ayrı ayrı parçalardı. Hatta kabağın içinden geçen bölüm daha kolay monte edilebildiği için demirden yapılırdı. Fakat bu kabak kemaneyi ağırlaştırıyor ve ayrı ayrı parçalar olduğu için bir müddet sonra birleştirilen bu parçalardan dolayı kabağın dengesi bozulabiliyordu. Ayrıca tellerin takılması da sorun olabiliyor ve akort problemi yaşanıyordu. Ben, demirin ağırlık yapmasından dolayı, sap kısmını ve kabağın içinden geçen kısmı tek bir ağaçtan yaparak, ağırlığı engellemeye ve denge sağlamaya çalıştım. Böylece, benim yaptığım kabak kemaneler yapımı bittiği ilk günden itibaren dengesini korumaktadır*" (Bk. Resim-18).

2. Kabak kemanenin "tel sayısında" yaptığı yenilikler:

"*Kabak kemane ilk zamanlar 3 telliydi, sonraları 4 telli oldu. Bu tel artışı kabak kemanenin ses sahasını genişletti. Oğlumun da kabak kemane icrası olmasından dolayı, biz de 4 tel olan kabak kemaneye bir tel daha ekleyip 5 telli kabak kemane yaptık. Böylece 5 telli kabak kemanenin ses sahası, 4 telli kabak kemaneye göre 5 ses daha artmış oldu. Bu geçiş pek çok kabak kemane icracısı tarafından olumlu karşılanıp, bu çalgıdan da edinmek istediklerini belirttiler*" (Bk. Resim-19).

3. Kabak kemanenin "kapak" kısmında yaptığı yenilikler:

"*Kabak kemane deri kapaklıdır. Bu durum bu çalgıya hem çok önemli bir özellik katarken, hem de bazı olumsuz özellikler de katmıştır. Şöyle ki; kabak kemanenin derisi havadan etkilenebilmektedir, bundan dolayı özellikle nemli havalarda akort problemi yaşanmaktadır. Özellikle kabak kemanenin usta icracılarından olan oğlum Özgür Çelik de, dış mekanlardaki icralarında kabak kemanenin bu olumsuz özelliğine maruz kaldıklarını belirtmiştir. En azından, dış mekanlarda ses sistemi kullanılarak yapılan icralar için, tahta kapak kabak kemane yaparak bu problemin önüne geçme*

düşüncesini paylaştık ve tahta kapaklı kabak kemane yaptım. Yapmış olduğum tahta kapak kemanelere, icracılar çeşitli özelliklerde ses manyetikleri takıp, ses sistemindeki icralarında hem akort probleminin önüne geçtiklerini hem de kabak kemanelerinin, dış mekanlardaki ses sistemlerinde, toplu çalım esnasında, ses problemi yaşamadıklarını belirtmişlerdir" (Bk. Resim-20).

4. Kabak kemanenin geliştirilmesi ile elde edilen, bu türden "yeni sazlar":

Halil Çelik kabak kemane yapımının yanında, yine su kabağını kullanarak farklı çalgılar da yapmıştır. Bu çalgılar, yapım ve ses özellikleri açısından kendilerine özgü bir biçimdedirler. Usta, kendi icadı diyebileceğimiz bu çalgılara da kendince isimler vermiştir. "*Tarbağ, Basname, Cütarudi, Gitarcudi*" adlarını verdiği çalgılardan, Tarbağ ve Basname adlı çalgıları kısaca sizlere tanıtmak isteriz.

Halil Çelik'in 1997 yılında Uşak'ta yaptığı ve Tarbağ adını verdiği çalgı, iki büyük su kabağının birleştirilmesiyle, bir tarafı tahta kapaklı (gürgen ağacı), diğer tarafı da deri kapaklı (oğlak derisi) olarak yapılmıştır. Usta, bu çalgıda oğlak derisi kullanmasının nedeninin, bu büyüklükte dana kalbi zarının bulunamayışından dolayı olduğunu belirtmiştir. Mızrap ile çalınan bu çalgı, bağlama gibi yedi telli olup, Halil Çelik tarafından, her tel grubunun altına bir oktav yukarıdan dem sesi vermesi için sapın altından üç adet tel daha ilave edilerek farklı bir özellik kazanmış ve özellikle bağlama icracıları tarafından beğeni toplamıştır (Bk. Resim-21-22).

Basname adını verdiği çalgı ise, büyük bir su kabağı kullanılarak yapılmış ve kabak kemanenin bir oktav altında bir ses genişliğine sahip olabilmesi için çello telleri kullanılmıştır. Katlanabilir ayaklığı ile çello gibi yere dayanarak icra edilen Basname, kabak kemane gibi deri kapaklı olup, bu çalgının üzerine ise oğlak derisi gerilmiştir. Bunun nedeni ise bu büyüklükte dana kalbi zarının bulunamayışıdır. İki eşik arası, kabak kemanede olduğu gibi, 32-33 cm. olan bu çalgı, her kabak kemane icracısı tarafından rahatlıkla kullanılabilme özelliği açısından dikkat çekicidir. Halil Çelik 1998 yılında yaptığı bu çalgı ile, Türk halk müziği çalgıları içerisinde bas ses ihtiyacını karşılamayı düşündüğünü belirtmiştir (Bk. Resim-23).

Halil Çelik, geleneksel kabak kemane yapım tekniği yanında, günün ihtiyaçlarını gören ve bu ihtiyaçlara göre yaptığı çalgıda gerekli değişimleri yapabilen, "yaratıcı bir usta" olarak dikkat çekmektedir. Gelişen Türk halk müziği çalgıları içerisinde, yeni çalışmalar ve denemeler olarak dikkat çeken bu çalgılar, daha da geliştirilebilir.

SONUÇ:

Kabak kemane, Orta Asya'dan başlayan yolculuğuna, Türkiye'de devam etmektedir. Yerel bir çalgı iken, bugün ulusal bir çalgı haline gelen kabak kemane, T.R.T. Türk Halk Müziği Korolarında, Kültür Bakanlığı topluluklarında, amatör ve profesyonel Türk halk müziği korolarında, yapılan Türk halk müziği albümlerinde vazgeçilmez bir çalgı haline gelmiştir. En önemlisi de, Türk Müziği Konservatuarlarında birçok genç öğrenci tarafından çok tercih edilen bir çalgı haline gelmesi ve bu öğrencilerin kabak kemane eğitimi almaya başlamalarıdır. Bu çalgının

evrensel kullanımda bir Türk çalgısı haline gelmesi ise, yapılacak çalışma ve üretimler sayesinde mümkün olacaktır.

Diğer taraftan, kabak kemanenin bu yolculuğuna devam edebilmesi, onu yaratan ustaların varlığına ve üretimlerine bağlıdır. Bir çalgının yapımcısı ve icracısı birbirinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda, tarihte görüldüğü gibi, icracıların çalım gücünün artması çalgıların da gelişmesi demektir. Bu gelişme, olumlu bir gelişme olmalıdır. Bu gelişmenin sürdürülebilir olması için, başta Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı, Çalgı Yapım Bölümü olmak üzere, çeşitli konservatuarlarda kabak kemane yapım teknikleri akademik olarak, öğrencilere öğretilmektedir. Halil Çelik gibi çalgı yapım ustalarının, üniversitelerdeki genç kuşak çalgı yapım öğrencileri ve icracıları ile buluşturularak, yapım teknikleri tartışılmalı ve yapımda belli bir standart yakalanmaya çalışılmalıdır. Araştırmamızı kabak kemane ustası Halil Çelik'in, Atatürk'ün "Nutuk" adlı eserinden esinlenerek söylediği şu sözlerle tamamlamak uygun olacaktır:

"Sazların bağrında milletlerin kültürü durur, tellerine dokunabildikçe dışarı vurur."



Resim-1



Resim-2



Resim-3



Resim-4



Resim-5



Resim-6



Resim-7



Resim-8



Resim-9



Resim-10



Resim-11



Resim-12



Resim-13



Resim-14



Resim-15



Resim-16



Resim-17



Resim-18



Resim-19



Resim-20



Resim-21



Resim-22



Resim-23

YÖRÜK MÜZİĞİNDE İNSAN SESİNİN ÇALGI OLARAK KULLANIMI: BOĞAZ ÇALMA

Levent ERGUN[*]

Yörük müziğinin ne olduğu ve nasıl biçimlendiğini anlamak, öncelikle Yörüklerin kim oldukları, kendilerini nasıl tanımladıkları, nasıl bir toplumsal örgütlenme yapısı gösterdikleri ve içinde bulundukları yaşam kalıplarının gözden geçirilmesini gerektirir. Çünkü Yörük müziğinde söz konusu özelliklerin izleri pek çok noktada kendini hissettirir. Bu yazı/bildiri ağırlıklı olarak güneybatı Anadolu'da, Toros Dağları'nın eteklerinde yaşayan Yörüklerle yapılan alan araştırmasında gerçekleştirilen gözlem ve görüşmelere dayanarak Yörük müziğine, kullandıkları çalgılara, dağara ve özelde 'boğaz çalma' edimine odaklanır.

Yörükler

Bugün Türkiye'de yaşayan Yörükler Anadolu'ya nereden geldiklerine ilişkin olarak tartışmasız bir biçimde Orta Asya'yı işaret eder. Orta Asya'nın Türklerin anavatanı olduğu ve başta Anadolu olmak üzere dünya üzerine buradan dağıldıkları kabul edilir. Ancak Orta Asya'nın hangi bölgesinden Anadolu'ya göç edildiği kesinlik göstermez ama yine de Horasan ve civarı çıkış noktası ya da bir süre yaşanılan bölge olarak göz önüne alınır. Orta Asya'da hayvancılıkla uğraşan göçebe topluluklar farklı zamanlarda Anadolu'ya göç eder. Alan çalışması sırasında görüştüğüm Yörüklerin kökenleri konusunda Orta Asya'yı özellikle vurgulaması aynı zamanda Türk soyundan olmaya yapılan bir gönderme niteliği taşır. Bu açıdan Yörük olmayı "öz Türk" olmak ile eş anlamlı görürler.

Toplumsal Örgütlenme

Yörükler arasındaki örgütlenme yapısı **aşiret** biçiminde kendini gösterir. Genel anlamda aşiret, üyelerinin akrabalık ve aynı soydan gelme nedeniyle birbirine bağlı olduğu, ortak bir dil, kültür ve tarihsel geçmişi paylaşan insanların oluşturduğu bir birim olarak tanımlanabilir (Winthrop 1991:307). Bu yapı dünya üzerinde pastoralizm, avcılık ve toplayıcılık, balıkçılık gibi uğraşlar sergileyen başka topluluklarda da görülür. Ekonomileri kendi kendilerine yeterlilik gösteren bu topluluklarda üretim akrabalık temeline dayalı toplumsal ilişkiler aracılığıyla gerçekleşir. Anne ya da baba soyundan büyüklerin de yer alabildiği geniş bir aile, başka bir deyişle hane halkının üretimde önemli bir rolü vardır.

Aşiret adları genellikle beslenen hayvanlardan türetilmiştir. Karakoyunlu, Karakeçili, Sarıkeçili, Sarıtekeli, Karatekeli gibi adlar yine Orta Asya kökenlidir. Ayrı ayrı kafileler halinde yapılan göç sırasında kim en çok hangi hayvanla göçmüşse onun

[*] Öğr. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, İzmir.
e-posta: levent.ergun@deu.edu.tr

adını alır, örneğin hayvanları içinde karakoyunu olanlar Karakoyunlu, sarıkeçisi çok olanlar Sarıkeçili adı ile anılır (Görüşme 1997b).

Bununla birlikte Yörükler için yalnızca aşiret biçiminde bir toplumsal örgütlenme söz konusu değildir. Aşirette olduğu gibi ortak akrabalık bağlarına dayanan soy ya da geniş aile kümeleri bir başka örgütlenme biçimidir. Bu kümelerin üyeleri aynı zamanda bir aşiret üyesi olarak da kendini tanımlar. Ancak aşiret içinde gerçekleşen bölünmeler sonucu bir aile büyüğünün çevresinde örgütlenme gerçekleşir. Dolayısıyla bu yeni topluluk aile reisinin adıyla anılmaya başlar. Bu anlamda bağlı oldukları aşireti bir çatı olarak benimseyen ve bu çatı altında bağlı olduğu aşirete rağmen ayrı olmayı da hedefleyen bu soy kümeleri aynı zamanda ayrı birer *etnisite* olarak değerlendirilmelidir.

Kaynaklarım ifadelerinde üyesi oldukları soy grubunu bir aşirete bağlı olarak dile getiriyorsa bunun için soy grubunu aşiretin bir kolu olarak aktardı. Ancak aşiret adını vermeden doğrudan üyesi olduğu soy grubunu belirtmek için kullanılan terim ise *oba* idi. Sözgelimi Ötgünlü obası, Duruhocalı obası gibi. Soy grubunu karşılayan oba terimi aşiretten ayrılarak akrabalığa dayalı olarak kurulan bir birimi ifade eder. Bu göçebe yaşam için yaklaşık on-oniki çadırlık birimdir. Eğer oba yerleşik yaşama geçmiş bir birim ise artık *mahalle* adını alır (Görüşme 2002a).

Yaşam Kalıpları

Göçebe yaşam: Yörüklerin geleneksel yaşam biçimidir. Aşiret ya da oba yıl boyunca beslediği hayvanları için uygun otlak alanlarına doğru bir sürekli bir yolculuk halindedir. Dolayısıyla mevsimlere ve iklime bağlı olarak konaklamaların yapıldığı bir yer değiştirme söz konusudur. Yaz mevsimi yüksek dağ ve yaylada, kış mevsimi ise ılıman iklimdeki alanlarda geçirilir. Beslenen hayvanların doğum, büyüme ve gelişme özellikleri doğrultusunda bir göç döngüsü izlenir. Bir yerde sabit olarak toprağa bağlı olmadan süren bu yaşamda ev, çadırdır.

Temel geçim kaynağı hayvancılık olduğundan, tarımla uğraşma ve tarım ürünlerinden gelir sağlama söz konusu değildir. Tarıma dayalı tüketim ürünleri değiş-tokuş yoluyla ya da parayla satın alınır. Sürekli hareket halinde oldukları için hayvanlardan elde ettikleri ürünler için iyi pazar olanakları yaratabilir ekonomik ve siyası açıdan zor durumda olduklarında çok çabuk bulundukları yerden ayrılabilirler (Kunze 1994a:9).

Yarı göçebe yaşam: Göçebe yaşamdan farklı olarak, kış ayları bir köyde ya da köy yakınlarındaki sabit bir evde geçirilir. Yani kışın çadır yerine bugün bildiğimiz anlamdaki taş, kerpiç ve betonarme evler kullanılır.

Beslenen hayvan sayısı göçebe yaşama göre daha azdır. Çünkü tarım giderek ağırlık kazanmaya başlar. Hayvanlarının kışlık yiyeceklerini sağlamanın yanı sıra tarım ürünlerinin satışı yapılarak gelir elde edilir. Aynı zamanda göç yolları üzerinde konaklama yapılan alanlarda verilen otlak kiralarının artması ve yerleşik olarak yaşayanların ekinlerine hayvanların verdiği zarar Yörükleri kısıtlamaya başlar. Buna rağmen göçebe yaşam 18. ve 19. yüzyıldan başlayarak Cumhuriyet döneminde özellikle 1950 li ve 60 lı yıllara kadar Yörüklerin ağırlıklı yaşam biçimidir.

Kış mevsiminin ardından bahar aylarında yaylalara doğru başlayan göç, **yayla göçü**, sonbaharda kış mevsiminin geçirildiği **kışlak** alanlara yapılan göç ise **sahil göçü** adını alır. Yayla göçü zamanının gelmesi sabırsızlıkla beklenir. Çünkü yayla beslenen hayvanlar için taze otlar, Yörükler içinse kendilerini olabildiğince özgür hissettikleri yer anlamına gelir (Görüşme 1996b). Göç hazırlıkları günler öncesinden başlar. Develerin süslenmesi ve Yörüklerin yeni giysiler giymesi ile oluşturulan **göç katarı**nın görkemli olması, göç yolları üzerinde yerleşik olarak yaşayanlara karşı saygınlık oluşturma nedeniyledir (Görüşme 1996a).

Yerleşik yaşam: Diğer iki yaşam biçiminde olduğu gibi göç artık söz konusu değildir. Bütün bir yılı sabit olarak evlerinde geçirirler. Temel geçim kaynağı başta tarım olmak üzere diğer alanlardır. Bu alanlar, turizmden kamu personeli olmaya, esnaflıktan yurtdışında işçiliğe kadar çeşitlilik gösterir.

Hayvancılıkla uğraşanlar hayvanlarını yaylalara ve otlak alanlarına taşımak yerine evlerinin yakınındaki besihanelerde beslerler. Beslenen hayvan sayısı ise iyice azalmıştır. Kimi aileler yalnızca kendi gereksinimlerini karşılayacak kadar hayvan beslemektedir. Günümüzde Yörüklerin neredeyse tamamı yerleşik yaşam sergilemektedir.

Yörük Müziği

Yörüklerin yaşam biçimlerinin izleri müziklerinde pek çok yerde kendini hissettirir. Göçebe ve yarı göçebe yaşamda geçim kaynağını oluşturan hayvancılık Yörük müziğini anlama açısından büyük önem taşır. Türler, çalgılar, dağar gibi konular bu yaşam biçimi ve geleneksel uğraş alanları olan hayvancılık doğrultusunda belirlenir. Bugün yerleşik olarak yaşam süren Yörüklerin hayvancılık dışında özellikle tarım başta olmak üzere farklı geçim kaynakları olsa da hayvancılığa ilişkin geçmiş dağarı kalıp bir kalıt olarak yinelerler. Dolayısıyla bugün Yörük müziği genellikle geçmişte göçebe ve yarı göçebe yaşam sürmüş yaşlılar tarafından gerçekleştirilir.

Müzik Edimi

Göçebe ve yarı göçebe yaşamda hayvanların çok olması ve sürüler halinde beslenmesi bu hayvanların güdülmesini gerektirir. Dolayısıyla çobanlık bu yaşam biçiminde önemli bir uğraştır. Yörük müziği ise büyük ölçüde bu çobanlar tarafından gerçekleştirilir.

Göç sırasında kolay taşınabilen kaval, sipsi, düdük gibi üfleme çalgılarla seslendirilen parçalar genellikle hayvancılığa ilişkindir. Çalgı çalmanın erkeklere özgü olduğu Yörüklerde bu çalgıları çalan erkek çobanlar daha çok sürü güderken çalarlar.

Ayrıca koyunun yaylada otlak alanlarına gece götürülmesi ve keçiye göre daha ağırbaşlı bir hayvan olması nedeniyle koyun güden çobanların yeterince boş zamanı olur. Kaval çalan bir çoban oturduğu yerde rahatça çalabilir. Ancak keçinin hareketli bir hayvan olması nedeniyle çoban da genellikle ayakta olmak zorundadır. Bu nedenle keçi çobanının düdük çalmasının daha kolay olduğu düşünülür (Görüşme 2002a, 1997c). Çobanlık yaparken hayvancılığa ilişkin çalınan ezgiler *davar havaları* olarak adlandırılır.

Yörük müziğinde kaval, sipsi ve düdüğün yanı sıra kemane ve üçtelli gibi çalgılar da kullanılır. Bu çalgılarla koyun ve davar havaları gibi ezgilerle birlikte oyun havaları da çalınır. Oyun havaları içinde en yaygın olanları *teke zortlatması* ve zeybeklerdir. Teke zortlatması oyununda figürler keçilerin hareketlerini benzetlemekle birlikte ezgideki kıvraklık ve hareketlilik yine keçilerin hareketlerine dayandırılır (Görüşme 2000a).

Ancak adı geçen çalgıların birlikte çalınması söz konusu değildir. Bu çalgılar genellikle tek başına seslendirme yapar. Ayrıca bu ezgi çalgılarına vurma bir çalgı ile eşlik edilmesi olası değildir. İki ezgi çalgısının bir arada kullanılması ise oldukça ender görülür.

Bununla birlikte çalgı eşliğinde türkü söylendiği olur. Kaval eşliğinde türkü söyleme özellikle göçebe ve yarı göçebe yaşamda görülen bir seslendirme biçimidir. Ancak diğer seslendirmelerde olduğu gibi burada da vurma çalgı eşliği söz konusu değildir. Kaval eşliğinde söylenen bu türkülerin konuları göç nedeniyle ağırlık kazanan gurbet ve ayrılık üzerinedir. (Görüşme 1997d).

Yörüklerde toplu seslendirme geleneğinin olmaması ve bireyselliğin bu denli önemli olmasının nedeni yaşam biçimine bağlanabilir. Çünkü göçebe ve yarı göçebe yaşamın temel uğraşı olan çobanlık bireysel olarak gerçekleştirilir. Dolayısıyla bu da beraberinde çobanların gerçekleştirdiği müziğin bireysel olmasını getirir.

Dünya üzerinde pastoral yaşam sergileyen başka toplumlarda da bireysel müzik yapmanın önemli bir yeri vardır. Kuzey Amerika *Düzkafa Yerlileri*'nde de bireysel müzik yapma ön plandadır. Ancak toplu katılım gerektiren dans etkinliklerinde birlikte olma söz konusudur (Merriam 1967:25-27). Yine Kuzey Hindistan'da *Ahir* kastının çobanlık yapan erkeklerin seslendirdiği *khari biraha* da bireysel bir türdür. Çoban yalnız başına köyden uzakta olduğu sırada sürüyü güderken gerçekleştirilir. Bunun dışında çoban köye döndüğünde arkadaşları için de *khari biraha* seslendirebilir.(Henry 1988:150). Dolayısıyla Yörüklerde ve diğer örneklerde görüldüğü gibi göçebe ve yarı göçebe olarak hayvancılıkla uğraşan toplumlarda çobanlığa dayalı olarak gelişen müzik ediminin bireysellik gösterdiği söylenebilir.

Bununla birlikte Yörük kadınları kendi aralarında gerçekleşen kına gecesi gibi eğlencelerde ancak def gibi vurma çalgı eşliğinde türkü söyleyerek eğlenir. Kimi kez def yerine leğen gibi mutfak gereçleri de kullanılır. Göçebe ve yarı göçebe yaşama özgü bu tür eğlenceler yerleşik yaşama geçilmesiyle giderek azalır (Görüşme 1997b). Ayrıca keçi ve deve çobanlığı yapan genç kızlar arasında görülen *boğaz çalma* edimi de göçebe ve yarı göçebe yaşama bağlı olarak karşımıza çıkar.

Müzisyenlik ve Yetenek

Göçebe ve yarı göçebe yaşamda pek çok yönüyle hayvancılığa bağlı görünüm sergileyen müzik ediminde çalgı çalanlar ve türkü söyleyenler müzisyen olarak görülmez. Çünkü müziksel etkinlikler yaşam biçiminin gereğidir ve dağarı oluşturan parçaların çoğunluğu hayvancılığa ilişkindir. Seslendirilen oyun havaları ise düğün, sünnet gibi müzikli bir eğlencenin tamamını gerçekleştirmeye yetmez. Bu nedenle bu oyun havaları göç sırasında dinlenme amacıyla verilen kısa süreli konaklamalarda bir kaç kişinin eğlenmesine yöneliktir. Yine kimi kez çalgı çalanların çevresinde

arkadaşlarından oluşan bir grup içerisinde türkü söyleyenler ve oynayanlar görülebilir. Bu nedenle kendi aralarında çalgı çalan ya da türkü söyleyenler için müzisyen terimini kullanmazlar. Onlara göre müzisyen para karşılığında düğünlerde çalgıcılık yapandır. Dolayısıyla düğün ve sünnet gibi eğlenceler için yerel ezgilerin yanı sıra popüler parçalar da çalan profesyonel müzisyenler tutmak Yörükler arasında yaygındır.

Bununla birlikte Yörükler müzisyen teriminin yerine sözgelimi kaval çalan biri için *kavalcı* veya çalanın ismini de belirterek *Hasan Su güzel kaval çalar* şeklinde ifadelerde bulunurlar. Yörüklerin müzisyen terimini kullanılmamalarının başka bir nedeni toplum olarak müzisyenlere iyi gözle bakmamaları ve aşağı olarak görmeleridir. Bununla ilgili olarak çaldığı kaval ve kemanesinde oldukça usta sayılan Antalya'daki kaynaklarımdan Ramazan Çankaya'nın aktardıkları müzisyene bakışı açısını yansıtır:

> "... hatta çalgı çalmak bazılarının yanında ayıplanıyor. Yani çalgı çalana aptal deniyo, düğünü aptal ediyo gari ya davulcular, onlar az beğenilmez gibi oluyor herhalde aptal dendiğine göre. Yani o çalgıyı çaldın mı sen de aptal oluyorsun" (Görüşme 1996b).

Çankaya'nın ifadelerinden anlaşıldığı gibi çalgı çalmak davul ve zurna çalmak ile eş anlamlı görülmektedir ve düğün müzisyenliği *Abdal*lara özgü bir uğraştır. Yörüklerin çalgıları ve dağarları ise profesyonel amaca yönelik değil yaşam biçimlerinin gereğidir.

Bununla birlikte Yörükler arasında müzikle uğraşanların diğerlerinden ayrı bir yeteneğe sahip oldukları görüşü yaygındır. Çalgı çalanların ve türkü söyleyenlerin özel bir yeteneği olduğu için bunu yapabildiklerine inanılır. Onlara göre bu yetenek doğuştan gelen bir ayrıcalıktır. Bu nedenle oldukça kalabalık bir oba içerisinde bile bir ya da birkaç kişi ancak kaval çalabilir. Kaval çalmanın zorluğu da göz önüne alınarak yetenek gerektirdiği ve bu nedenle çalanların sayısının çok olmadığı belirtilir (Görüşme 2000a). Ancak bu sayı yetenek nedeniyle farklı topluluklarda farklı olarak karşımıza çıkabilir.

Yetenek kavramı müzik dışında da önemli bir yer tutar. Koyun çobanlığının yetenek gerektirdiği yapanların çok olmasına karşın yetenekli olan çobanların diğerlerinden ayrı tutulduğu ve saygı gösterildiği belirtilir. Yetenekli bir çoban koyunlarının tümünü tanır. Koyunların kuzulamasından hastalığına kadar birçok işi başarıyla ve tek başına gerçekleştirir. Koyun yünlerini özenle ve çabuk kırkmasıyla diğerlerinden ayrılır. Böyle bir beceriye sahip olan çoban topluluk içerisinde başkalarının yardımına gerek duymaz (Görüşme 2002a). Müzikte ve müzik dışı durumlarda yeteneğin bu denli önemli olması topluluk içerisinde bireyi öne çıkarır. Dolayısıyla seslendirme edimi hem çobanlığın tek başına yapılan bir uğraş olmasına hem de yetenek nedeniyle daha çok bireyselliğe bağlıdır.

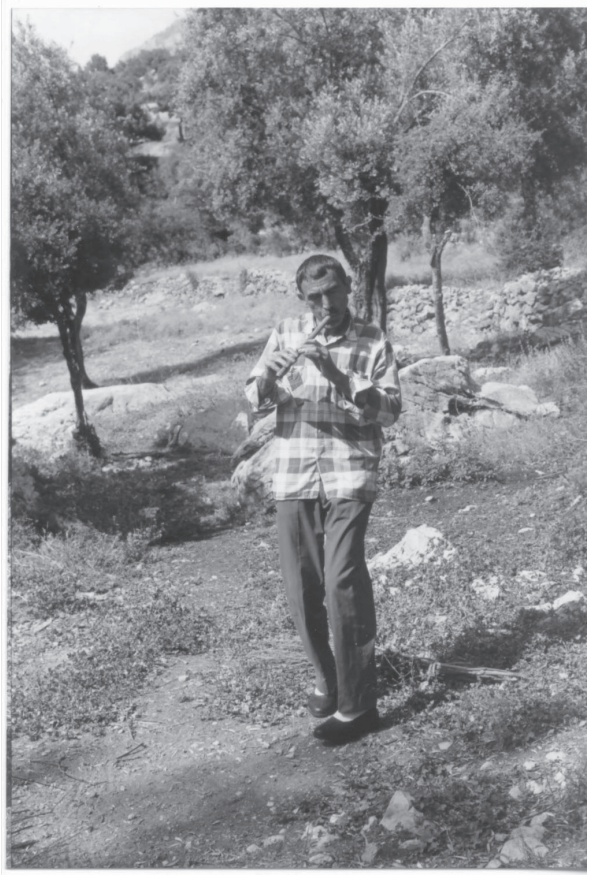
Bununla birlikte Yörüklerde olduğu gibi müziksel ve müzik dışı davranışların içiçe geçtiği ve birbirini etkilediği başka örnekler de vardır. Böyle bir durum Thomas Turino'nun çalışmasında da karşımıza çıkar. Peru müziği üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Turino, güney Peru'da Aymara toplumunda bir alan çalışması gerçekleştirir. *Müziksel yaratma ile toplumsal biçem* arasındaki uyuma dayalı makalesinde (1989) müziksel ve müzik dışı davranışlardaki koşutluklara dikkat çeker. Turino'ya göre toplu seslendirme grup dayanışması sağladığı için asıl seslendirme biçemidir. Grup dayanışmasının önemli olduğu topluluklar için özellikle şenliklerde toplu seslendirme

yapılır. Bireysel seslendirme göz ardı edilir. Toplu seslendirmelerde herhangi bir çalgı öne çıkmaz ve birbirlerini dinleyerek uyumu sağlarlar. Bu durum toplum içi davranışlarda da söz konusudur. Bir araya gelen insanlar konuşurken birbirini dinler, tartışmadan kaçınırlar ve fikir birliği onlar için çok önemlidir.

Çalgılar ve Öğrenme Süreci

Göçebe yaşamın etkileri kendini çalgılarda da hissettirir. Kullanılan çalgılar kaval, düdük, sipsi, üçtelli ve kemane gibi küçük ve hafiftir. Bu nedenle kışlak ve yayla arasındaki göç sırasında ve beslenen hayvan sürülerinin ardında kolayca taşınabilir. Ayrıca üfleme çalgılar ağırlıklı olarak hayvancılığa ilişkin bir dağara sahiptir ve dolayısıyla çobanlar tarafından kullanılır.

Görüldüğü gibi çalgıların tümü ezgi çalgılarıdır ve bu çalgıları erkekler çalar. Def ve benzeri vurma çalgılar kadınlar tarafından ancak kadınlar arası eğlencelerde kullanılır (Görüşme 1997b). Yörük ve Türkmenler arasında yaptığı uzun yıllara dayanan alan çalışmasıyla bilinen Ali Rıza Yalgın *Cenupta Türkmen Çalgıları* (1940) başlıklı kitabında davul, def, deblek ve zurna gibi çalgıların bölgede bulunmasına karşın yalnızca Abdallar tarafından çalındığını belirtir. Abdallar bu çalgıları aynı zamanda Yörük düğünlerinde çalmaktadır.



Fotograf. ***Kaval düdüğü (Ramazan Çankaya, Antalya)***

Erkekler çalgı çalmaya genellikle çocukluk ve gençlik çağlarında başlar. Öğrenme kendilerinden yaşça büyük olan çalıcıları izleyerek ve dinleyerek gerçekleşir. Çalgı çalan birinin özel bir yardımı söz konusu değildir. Bu nedenle duydukları ezgileri kendi kendilerine çalgılarında çıkarmaya çalışırlar ve yeteneği olanlar bunu daha kısa sürede başarır. Ancak önceleri keçi çobanlığı sırasında düdük çalan gençler koyun çobanlığı yaptığı gençlik evresinde kaval çalmayı daha kolay öğrenebilir (Görüşme 2000a). Kaval dışındaki çalgıların öğrenme süreci de yine çalan birini dinleyerek ve izleyerek gerçekleşir. Asıl olan çevreden duyulan ezgilerin tek başına çalışılarak çıkarılmasıdır.



Fotograf. ***Kabak Kemane (İsmail Kacal, Isparta)***

Kaval ve Kaval Dağarı

Ağaçtan yapılan üfleme çalgılara ortak olarak kaval adı verilmesine karşın Yörükler arasında kaval adıyla anılan çalgı bir tanedir. Uzunluğunu belirtmek amacıyla

dokuz *tutam*[*] ya da koyun kavalı adı verilir Koyun kavalı adının verilmesi çalgının koyuna özgü olduğu düşüncesiyledir. Bu adlarla anılan çalgı böylece diğer üfleme çalgılardan ayırt edilir. Diğer kısa boylu olanlar ise genellikle keçi güderken çalınır ve düdük ya da kaval düdük olarak adlandırılır.

İyi bir kavalın dağ çileği ya da sandal ağacından yapıldığı belirtilir. Bu ağaçlar hem tını açısından hem de sağlamlık açısından tercih edilmekle birlikte oyulması daha kolaydır. Koyun çobanlığına bağlı olarak gelişen kaval dağarında koyunların ot yemesi, su içmesi ve tuza yönelmesini sağlıyan havalar olduğu belirtilir. Koyunların otlara yönelmesini sağlıyan ezgi *dayanak havası*dır. Bu ezgiyi duyan koyunların ot yemeye yöneldiği dile getirilir. Bununla birlikte bu ezgileri tanıyan koyun bir tanedir ve diğer koyunlar ona göre hareket eder. Bunun için koyunlardan bir tanesi küçük bir kuzu iken çoban tarafından eliyle beslenir. Böylece çobana alışan kuzu ot yeme ve su içme işini yaparken çalınan ayrı ezgilerle eğitilmiş olur (Görüşme: 1996a, 2000a).

Bununla birlikte bu ezgilerin varlığı bu tür ezgileri bilmeyen çobanlar tarafından da kabul edilir. Görüşme yaptığım diğer kaynaklarım böyle ezgiler olduğunu duyduklarını ancak kendilerinin kavalla sürüyü yönlendirmediklerini belirtti. Ancak şaşırtıcı olan hepsinin böyle bir olayın, gözleriyle görmeseler de en azından geçmişte yaşanmış olduğuna ilişkin inançlarıdır (Görüşme: 1997d, 2000b, 2002a). Bunu desteklemek için kavalın gücüne ilişkin olarak anlatılan en yaygın öykü *Karakoyun Efsanesi*'dir. Bu öykü çobanlık yapmayan Yörüklerin bile belleğinde yer alır. Gözleriyle görmemelerini belirtmekle birlikte olayın hemen yaşadıkları yerin yakınında yaşandığına inanırlar. Öykü şöyle gelişir:

> "Ağasına çobanlık yapan bir genç, ağanın kızına aşık olur ve evlenmek için babasından izin ister. Ağa izin vermek için çobanın bir beceri göstermesini ister. Koyunlara yalnızca tuz verilir ve iyice susadıklarında dereye götürülür. Koyunlar su içmek üzere dereye girerken çoban da kaval çalmaya başlar, kavalı ile su içmemelerine söyler. Karakoyun dışında bütün koyunlar su içmeden dereden çıkar. Biraz duraksadıktan sonra karakoyun da çıkar. Hünerini gösteren çoban ağanın kızıyla evlenmeye hak kazanır" (Görüşme: 1996a).

Ana konusu aynı olan bu öykülerin yalnızca karakoyunun neden böyle davrandığına ilişkin son kısmı topluluklara göre farklılık gösterir. Kimine göre ağanın kızı bir gün karakoyunu sağarken çoban onunla oynaşmak istemiş, kimine göre çoban karakoyunun anasını kestiği için suda bir an duraksamıştır. Bu tür farklılıklar toplulukların değer yargıları çerçevesinde oluşmaktadır.

Bununla birlikte dayanak havaları ve Karakoyun Efsanesi'nde olduğu gibi kavalla koyunların yönlendirildiğine ilişkin öyküler Grek mitolojisinde de karşımıza çıkar. Dafnis ile Kloe öyküsünde hayvanların, kavalın çaldığı ezgiyle ot yemeye başladıkları ve bu ezgilere göre hareket ettikleri anlatılır (1939:42). Ayrıca farklı hayvanlar için nasıl ezgiler çalınması gerektiği belirtilir:

[*] Elin yumruk gibi sıkılmış haline verilen ad. Tutam yerine yine elin yapısını betimleyen 'boğum' terimi de kullanılır.

... Böylece, bu çoban çalgısını çalmaktaki emsalsiz meharet ve san'atını isbat etmekle beraber öküz, koyun ve keçi sürülerini güdmek ve otlatmak için hangi havalar çalınmak lazım geleceğini ayrı ayrı gösterdi. Koyunlar için gayet tatlı ve hazin, öküzler için sert ve gürültülü, keçiler için de tiz ve sür'atli havalar muvafık geliyordu...(1939:75).

Grek mitolojisinde ve Anadolu'da benzer öykülerin varlığı benzer yaşam süren toplulukların sergilediği ortak tavır örneği olarak değerlendirilebilir. Ancak Yörüklerin köken konusunda belirttikleri gibi Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ettikleri gözönüne alınırsa iki kültürün Anadolu'da karşılaşması söz konusudur. Yörüklerin Anadolu'ya göç etmesinden önce de Anadolu'da göçebe hayvancılık yapıldığı ve MS. 45 yıllarında Tarsus'lu Aziz Paulus'un keçi kılından çadırlar dokuduğu bilinmektedir (Şahin 2002:31, Kunze 1994b:67). Dolayısıyla göçebe yaşam süren Yörükler Orta Asya'dan geldiklerinde Anadolu'da var olan bir göçebe yaşamla karşılaşır. Grek kültüründe müziğin gücünü gösteren ve hayvan beslemeye ilişkin anlatılan Dafnis İle Kloe öyküsü Yörüklere benzer biçimde yansır. Koyun çobanlığı çevresinde müziksel olarak bir uyumlanmanın ortaya çıktığı görülür.

Öte yandan Yörüklerde Karakoyun Efsanesi'nden başka dağarın ortak parçaları olan öykülü ezgiler *yayık soğudan* ve *çömlek kırdıran*'dır. Bu ezgiler kaval çalanların büyük çoğunluğunca bilinir. Ancak aynı adı taşıyan ezgiler farklı kişilerce değişiklikler yapılarak çalınabilir.

Kaval dağarında yer alan diğer havalar arasında ağıt ezgileri ve boğaz havaları önemli bir yer tutar. Ağıt ezgilerinin ve boğaz havalarının kaval dağarına girmesi ise bir kadın veya genç kızdan duyulan ezginin kavalla çalınmasıyla gerçekleşir (Görüşme 1996a). Anadolu'da geçmiş yıllarda çalgılar üzerine bir araştırma gerçekleştiren Picken ise adı geçen ezgilerin yanı sıra bir tür uzun hava olan yüksek *hava, aman havası, senir havası, çan havası* ve dayanak havası benzeri *telez otlatma havası*ndan söz eder (1975:399-411). Bununla birlikte kaval daha çok göçebe olarak yapılan koyun besiciliğinin bir parçası olması nedeniyle günümüzde kaval çalanlar önceleri göçebe ya da yarı göçebe yaşam sürmüş yaşlı koyun çobanlarıdır. Ancak yaşlılık yüzünden ağzında takma diş olanlar bu nedenle kaval çalamamasına karşın kavalını yine de özenle saklamaktadır (Görüşme 2000b).

Müziksel ve Müzik Dışı Davranışların Meşruiyeti

Yörükler müziksel ve müzik dışı davranışlarına İslam inancına uygunluk gösteren söylemlerle meşruiyet kazandırır. Bununla ilgili olarak yapılan uğraşlar bir "Pîr"e bağlanarak bir bakıma koruma altına alınır. Göçebe ve yarı göçebe yaşamda önemli yeri bulunan devenin taşıma işlerinde kullanılmasının meşru zemini, bu işin bir pîrinin olduğu düşüncesiyle yaratılmış olur. Buna göre deveciliğin pîri Veysel Karani'dir (Eröz 1991:197, Görüşme 2002b). Hz. Muhammed döneminde yaşayan Veysel Karani'nin Arabistan çöllerinde deve ile taşıma işleri yaptığı ve sıcak iklimde Karani'nin bu işleri yaptığı sırada eşinin çadırda kendini susuz bırakarak onun çektiği eziyetlere ortak olduğuna inanılır (Görüşme 2002b). Göçebe ve yarı göçebe yaşamda hayvancılıkta önemli yeri olan koyunun piri ise Hz. Musa'dır. Bu nedenle koyun çobanlığı yapanlara iyi gözle bakılır (Eröz 1991:136-197, Görüşme 2002b). Böylece koyun besleme ve devenin göç sırasında yük taşımada ve diğer taşıma işlerinde kullanılması meşrulaştırılmış olur.

Anadolu'nun güneyinde 1930 lu yıllardan başlayarak çalışmalar yapan Ali Rıza Yalgın ise beslenen hayvanlara ilişkin duyduğu bir sözü aktarır: Buna göre "Keçi şeytan, Koyun melek, Deve hacı, At yiğit"tir (Yalgın 2000:203). Koyunun cennetten çıktığına inanıldığı için ona iyi davranılması beklenir ve dövülmesi günah sayılır (Eröz 1991:137).

Koyunun ve çobanlığının bu denli önemli olduğu Yörükler arasında kaval bu ikilinin ayrılmaz bir parçasıdır. Kolay taşınabilir olması nedeniyle göçebe yaşama uygunluğunun ötesinde kaval kutsal çalgı olarak görülür. Koyunun kutlu olması ve kavalın kutsallığına ilişkin bir öyküyü Osman Sarıot şöyle ifade eder:

"Şimdi her şey doğuşunda, yaradılışında Cenab-ı Allah'tan sözleşmiş... Koyunun memesinin şurasında bir çukur vardır, peygamber oradan tutarken elinden kurtulmuş onun parmak iziymiş o çukurluk. Kaval da işte o zamanların peygamber zamanının bi icadı. İlk çalgı olarak düdük varmış dünyada Allah kullarıyla beraber icat etmiş, zaman gelecek koyun-keçi güderken bu size lazım olacak demiş" (Görüşme 2002a).

Sarıot'un aktardıklarında görülen koyun ve keçinin yanı sıra düdüğün de Tanrı tarafından ve hayvanlar için yaratılması hem koyun ve keçi beslemeyi hem de kaval ve düdük gibi çalgıları bu hayvanları güderken çalmayı meşrulaştıran örneklerden biridir. Bununla birlikte önceleri göçebe ve daha sonra yarı göçebe yaşam sürerken koyun çobanlığı yapan ve kaval çalan Hasan Su'nun, koyun ve kavalın cennetten çıktığına ilişkin aktardığı öykü ise şöyledir:

"Kaval cennetten çıkmış. Zaten kaval koyunun üzerine yazılıymış. Hiç bir çalgı koyunu cennetten dışarı çıkaramamış, çobana demişler ki kavalı al ardına bakmadan çalarak yürü. Koyunlar kavalın arkasından gitmeye başlamış ancak bir ara çoban arkasına bakınca sürünün ardı o an kesilivermiş" (Görüşme 2000a).

Hasan Su'nun aktardığı bu öykünün yazılı kaynaklarda oldukça yaygın olduğu belirtilir ve biraz daha uzunca karşımıza çıkar:

"...Meğersem cennetin içinde bir koç kalmışmış. Çoban bakar bakmaz cennetin kapısı kapanmış, koç içeride kalmış. Eğer böyle olmasaymış bütün koçların boynuzları gümüş olacakmış. İşte bu koçu, Halil Peygamber misafir mihman uğruna oğlu İsmail'i kurban etmiye davrandığı sırada bıçak onun boğazını kesmediğinden, Cenab-ı Hak cennetten İsmail Peygamber uğruna armağan göndermiş; Halil Peygamber koçu kurban etmiş, konuklarını toplamış ve Müslümanlara kurban bunun üzerine farz olmuş" (Kum 1949: s.10-156, Gazimihal 1975: 37-38).

Bununla birlikte Hasan Su'nun anlattığı ve Gazimihal'in aktardığı öykü ile Grek mitolojisinde yer alan Orfeo ve Euridike öyküsünün benzerliği ilgi çekicidir. Grek mitolojisinde Orfeo ve Euridike arasındaki öykü şöyle gelişir:

Orfeo' nun eşi Euridike'yi yılan sokup öldürmesinin mezarı başından ayrılmayan genç sevgili göz yaşları dökmektedir. Tanrılar durumuna acıyıp Aşk Tanrısı Amor aracılığıyla Orfeo'nun yer altındaki Ölüler Ülkesi'ne

giderek Euridike'yi tekrar dünyaya getirebileceğini bildirirler. Ancak yeryüzüne dönünceye kadar dönüp eşinin yüzüne bakmayacaktır. Orfeo eşi Euridike'yi bulduktan sonra yeryüzüne yönelirler. Orfeo'yu izleyen Euridike eşinin kendisine bakmamasına bir anlam veremez ve bunun nedenini sorar. Bunu açıklamak istemeyen Orfeo, Euridike'nin ısrarı üzerine dönüp ona bakınca genç kadın cansız yere yığılır.

Anadolu'da anlatılan öyküler ve Grek mitolojisindeki Orfeo ile Euridike arasında geçen öykünün arasında yüzyıllarca fark olmasına karşın ortak özellikleri vardır. Anadolu'daki öyküde çobanının koyunu cennetten yeryüzüne getirirken ardına dönüp bakması sonucu koyunların cennette kalması ve Orfeo'nun Euridike'yi yeraltından yeryüzüne getirirken dönüp sevgilisine bakması sonucu Euridike'nin orada kalması. Anadolu'da anlatılan bu öykü ve Orfeo ile Euridike öyküsü arasındaki benzerlik Anadolu ve Grek kültürleri arasındaki ilişkiyi işaret eder. Ayrıca Dafnis ile Kloe öküsünde Dafnis'in kavalı ile hayvanlara yönelik ezgilerle komut vermesi ve Anadolu'da benzer olarak anlatılan çobanın kavalıyla ezgiler çalması bu ilişkiyi destekleyen örneklerdir. Bu durum Yörüklerin Orta Asya'dan gelmelerine karşın Anadolu'da karşılaştıkları hayvan beslemeye ilişkin örneklerle uyum göstermesinin sonucudur.

Boğaz Çalma

Boğaz çalma edimi, türkü söylemede sesin özel teknik kullanılmasıyla oluşur. Başparmak boğazın ön yüzüne ya da yanlara bastırılır. Ezginin başlamasıyla birlikte parmak boğaz üzerinde aşağı-yukarı hareket ettirilir. Edimi gerçekleştiren kimileri başparmağın yanısıra boğazın diğer yanına işaret ve orta parmağını koyar ve aynı şekilde ezginin bitimine kadar aşağı-yukarı hareket ettirir. Bu teknik Yörükler arasında en yaygın olanıdır. Diğer teknikteyse, işaret ve orta parmak boğaza dik ve bitişik olarak tutulur, vibrato istendiğinde boğaza hafifçe vurulur. İkinci teknik ender olarak görülür.

Bununla birlikte boğaz çalma edimi vokal bir edim olmasına karşın 'söyleme' yerine 'çalma' kelimesi kullanılır. Bunun nedeni insan sesinin tını olarak kaval sesini benzetlemeye yönelik olarak kullanılmasıdır. Kaval ve vokalin karşılıklı olarak aynı ezgiyi seslendirmeleri sırasında seslerinin birbirinden ayırd edilemez ölçüde benzediği dile getirilir (Görüşme 1997b, 1998). Tınısal tasarım olarak temelde kaval sesini benzetlemeye yönelik olması ve bu nedenle 'boğaz çalma' teriminin yaygın kullanımı bu edimin doğasını oldukça iyi betimler. Edimin genç kızlar tarafından gerçekleştirilmesi göz önüne alınırsa, çalgı çalmanın erkeklere özgü olması nedeniyle genç kızların boğazlarını bir çalgı gibi kullanarak kaval çalanlara yanıt vermesi anlamı taşıdığı söylenebilir. Bu açıdan aynı ezgi üzerinden kaval ve insan sesi birbirini benzetleyerek bir iletişim oluşturur. Öte yandan boğaz ezgileri ağırlıklı olarak kaval dağarında yer almakla birlikte kullanılan diğer çalgıların dağarında da bulunduğu görülmektedir.

Bununla birlikte boğaz çalma edimiyle tek tek seslendirilen parçalar farklı aşiretlerde farklı adlar alır. Görüşme yaptığım bütün aşiretler bu parçalar için genel olarak kullanılan *boğaz havası* terimini yer yer kullanmakla birlikte kendi terimlerini yeğledikleri görülür. Bununla ilgili olarak Sarıkeçililer *hada*, Honamlılar *dova*, Karatekeliler *hoya*, Adana ve İçel dolaylarındaki Karakoyunlular *hollu* terimini kullanır. Ancak Antalya yöresindeki Karakoyunluların hollu terimi bilmedikleri ve boğaz havası

terimini kullandıkları görülür. Bu örnek aynı aşirete bağlı etnisitelerin farklı yerlerde farklı özellikler göstermesinin bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Cinsiyet Sınırlaması ve Seslendirme Ortamı

Boğaz çalma edimi genç kız ve kadınlara özgüdür. Çocukluk ve gençlik çağında diğer yapanlardan görerek öğrenilen bir edimdir. Boğaz çalma edimini bilenlerin özel bir uygulamayla bilmeyenlere öğretmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla öğrenme süreci kişinin görüp ve duyduklarını bireysel olarak yinelemesiyle oluşur. Göçebe ya da yarı göçebe hayvancılığa bağlı olarak kızlar çocukluk ve gençlik evresinde keçi ve deve güderken bu edimi gerçekleştirirler. Bu nedenle kızların keçi ve deve çobanlığı yapması edimin gerçekleştirilmesini sağlar. Genç kızların çobanlığı evlilikle birlikte bırakmasıyla edimi gerçekleştirmeleri son bulur. Çobanlık yapılan evrenin bir ürünü olması dolayısıyla süreli olarak yapılan bir edim olarak karşımıza çıkar.

Genelde boğaz çalma herkesin katıldığı etkinliklerde yer almaz, daha çok birbirinden uzak iki taraf arasında gerçekleştirilir. Bu bir çadırdan diğerine olabildiği gibi, birbirine ilgisi olan kız ve erkek çoban arasında olabilir. Çobanlık yapan genç kız ve erkek ilişkilerini birbirlerine uzaktan seslendirdikleri boğaz havalarıyla sürdürür. Bu tür sevda içerikli örnekler her toplulukta açıkca dile getirilmese de var olduğu için evlenen genç kızların edimi sürdürmesi bu açıdan uygun görülmez (Görüşme 1997b).

Kadınların boğaz çalma edimini gerçekleştirdiği istisna durumlardan biri de Antalya Döşemealtı'nda yaşayan Yeni Osmanlı aşiretinde görülür. Olağan evlenme süreci dışında sevdiğine kaçan genç kızın ardından bu durumun kınanması amacıyla olayı anlatan sözleri olan boğaz havası seslendirilebilir. Nedeni ise başka genç kızların bu yolu denemelerini engelleme amacı taşır (Görüşme 1997b).

Cemile Ünay'la yaptığımız ilk çalışmada (Eylül 1995) görüşme sırasında oldukça sıkılgan ve çekingen bir tavır sergilemesi dikkatimizi çekti. Çalışmayı daha sağlıklı yürütmek amacıyla bunun ses ve görüntü araçlarından kaynaklandığını düşünerek kapatabileceğimizi söyledik. Ancak bunlardan rahatsız olmadığını ve kapatmamamızı söyledi. Daha sonra kılavuzumuz Mehmet Yılmaz, Ünay'ın bizimle birlikte odada bulunan torununu alarak dışarı çıkmasından sonra çekingen tavır dağıldı. Yaşlı kadının genç kızların sevdiğine seslendiği ve sevda içeriği taşıyan boğaz havalarını torununun yanında seslendirmek istemediğini, torunundan utandığını sonra anladık. Böylece daha sonra yaptığım çalışmalarda bunu sürekli göz önüne almam gerektiğini anlamış oldum.

Bununla birlikte cinsiyet sınırlamasına ilişkin tek istisna Burdur'a bağlı Aziziye köyünde yaşayan Sarıkeçili'lerde karşımıza çıktı. Buradaki Sarıkeçili'lerde kızların yanı sıra oğlanların da boğaz çaldığını gördüm. Ancak alan çalışmasında görüştüğüm diğer Sarıkeçili'ler arasında boğaz çalan erkeğe rastlamadım. Bu örnek aynı aşirete bağlı olsalar da değişik toplulukların farklılık gösterebileceğinin delillerinden biri oldu.

Alan çalışması sırasında boğaz havası seslendiren kaynaklarıma birkaç örnek dinledikten sonra başka boğaz havaları bilip bilmediklerini sordum. Çünkü sözler değişmesine karşın seslendirdikleri ezgi hep aynı kalıyordu. Kaynaklarımdan kimi bir süre düşündükten sonra aklına gelen yeni sözleri aynı ezgiyle seslendirmeyi sürdürüyor, kimi ise bunlar aynı böyle devam ediyor yanıtını veriyordu. Bu yüzden aynı etnisite içinde dinlediğim diğer örneklerin de aynı ezgi ile seslendirilmesi dikkatimi çekti.

Çalışma yaptığım diğer aşiret ve etnisitelerde de da aynı durum söz konusuydu ve her birinin bir tek boğaz ezgisi vardı. Dolayısıyla farklı aşiret ve etnisitelerin boğaz ezgileri birbirinden farklıydı. Üstelik aynı aşirete bağlı farklı bölgelerde yaşayan etnisitelerin ezgileri de birbirinden farklılık gösteriyordu. Sözgelimi Karaman'a bağlı Kisecik köyünde yaşayan Sarıkeçililerin boğaz ezgisi ile Burdur Aziziye'de yaşayan Sarıkeçililerin boğaz ezgisi birbirinden farklıdır. Bununla birlikte aynı bölgede yaşayan aynı aşirete bağlı farklı soy gruplarının farklı ezgilerinin olması da söz konudur. İzmir Selçuk'ta yaşayan Karatekeli aşiretinin Duruhocalı soyunda görülen boğaz ezgisi ile Menderes Tekeli köyünde yaşayan Topallı soyunun boğaz ezgisi farklıdır.

Dolayısıyla boğaz havaları bir etnisiteyi diğerlerinden ayıran müziksel bir kimlik görevi görür. Bununla birlikte aynı bölgede birbirine yakın olarak yaşayan farklı etnisiteler diğerine ait ezgileri tanıyabilmektedir. Kimi kez bu ezgileri seslendirseler bile kendilerine ait olmadığını belirtirler. Bu ayrım boğaz ezgilerinin adlandırılmasına da yansır. Sözgelimi Hayta boğazı ve Melli boğazı gibi adlar ezginin ait olduğu aşiret ve etnisiteyi belli eder. Bununla birlikte kimi boğaz havaları seslendirildiği yerin adı ile de anılır. Sözgelimi Hasiçi boğazı ve Gökdere boğazı bunlar arasında sayılabilir. Yer adları da yine bir aşiret ya da etnisitenin yerleştiği köyün ya da yörenin adına dayanmaktadır.

Üçtelli ile yaşadığı yörede bilinen boğaz ezgilerini seslendiren Aziz Yığ'ın konu ile ilgili anlattıkları durumu daha iyi aydınlatıcı nitelik taşır:

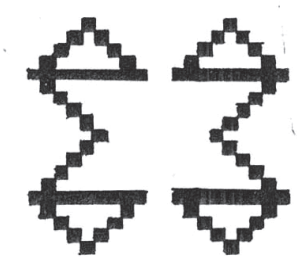
> "...ben bizim buraların ömükle çalınan havalarını çalarım hep. Mesela Akşar köyü hayvanlarıyla şu tepeye çıkar, çobanlık yapar. Oranın adı Bıdakgırığı'dır bizim yöremizde. Onlar o tepede boğaz çalar adı Bıdakgırığı boğazı, öteki köy Kerte'ye çıkar boğaz çalar, Kerte boğazı, bi öteki köy Guzbaşı'na çıkar Guzbaşı boğazını çalar, öteki Kolanlı'ya çıkar Kolanlı boğazını çalar, gelişigüzel çalmazlar, kendi boğazlarını çalarlar" (Görüşme 1997a).

Birbirine komşu olan bu köylerde yaşayanlar seslendireni görmeseler de boğaz ezgisinin hangi köye ait olduğunu bilirler. Dolayısıyla her köyün çıktığı yaylada seslendirdiği ve adını o yayladan alan boğaz ezgilerinin o köyün müziksel kimliğini oluşturduğu görülmektedir.

Öte yandan bu ezgiler olağan seslendirme ortamı dışında üçtelli ile çalınarak erkeklerin kendi aralarında yaptığı eğlencelerde oyun havası olarak da kullanılmaktadır. Bu oyun havalarını isteyenler ise Kolanlı ya da Kerte boğazı gibi adını dile getirir (Görüşme: 1997a).

Yörüklerde boğaz havalarının kimlik olarak kullanılmasının müzik dışı bir örneği dokumalarda kendini gösterir. Göçebe ve yarı göçebe yaşamda hayvancılık

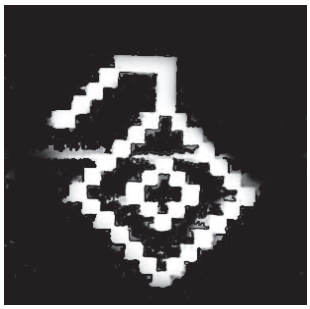
dışındaki en önemli uğraş alanı dokumacılıktır. Dokunan ürünlerin en önemlilerinden biri ise kilimdir. Aşiretler kendine ait imi kilimlerine dokur. Böylece kilime bakılarak iminden hangi aşirete ait olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kilimler de boğaz havaları gibi kimliği yansıtır ve kendilerini tanımlamaya hizmet eder.



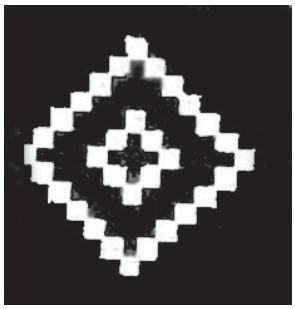
Sarıkeçili



Sarıkeçili



Karakoyunlu



Karahacılı

Şekil. Kilimlerde görülen imler (Durul 1977)

Kilimlerde görülen imlerle müzik arasındaki ilişkiye benzer bir örneği Thomas Turino verir. Ancak Turino'nun verdiği örnek kilimlerde yer alan desenlerle müzik biçemi arasındadır. Turino'ya göre Andean dokumalarında en göze çarpan desenler belirgin merkezi bir çizgi ya da merkez çevresindeki simetridir. Bu durum müzikte batı toplumlarının tersine üst part yerine orta partın önemli olmasıyla açıklanır (1989:11).

Bununla birlikte boğaz havalarının Yörük müziğinde kimlik olarak kullanılmasına benzer örnekler başka ülkelerde de görülür. Söz konusu toplulukların Yörüklerle ortak özelliği hayvancılığın benzer yaşam biçiminde gerçekleştirilmesidir.

Kuzey Amerika *Düzkafa Yerlileri*'nde genç erkeklerin bir imgesi olması beklenir. Dolayısıyla gençler zamanı geldiğinde bulundukları yerden ayrılır ve geleneksel olarak bir imge arayışına girerler. Arayış sonunda edinilen şarkılar bu imgenin önemli bir parçasını oluştururdu ve imge edinme sırasında bir bireye verilen şarkı yaşam boyu onun kişisel şarkısı, bir tür kimliği olur (Merriam 1967:7).

Yine Kuzey Hindistan'da *Ahir* kastının çobanlık yapan erkekleri *khari biraha* adlı bir tür seslendirir. Hayvanların güdüldüğü sırada yüksek sesle seslendirilmesinin nedeni diğer kastların duymasını sağlamaktır. Böylece diğer yüksek kast üyeleri *Ahir*

müziğinin kimliği konumundaki *khari birahal*ar aracılığıyla daha alt kast olarak kabul edilen *Ahir* kastının varlığını hissetmek durumunda kalır (Henry 1988:154).

Boğaz Çalma Ediminin İşlevleri

Boğaz çalma ediminin en yaygın görülen işlevlerinden biri çobanlık yapan genç kız ve erkek arasında iletişim sağlamadır. Sevda içeriği taşıdığından açıkça dile getirilmese de hemen her aşiret ve etnisitede görülür. Erkek çobanın çaldığı kavala karşılık kız da aynı ezgiyle söyleyeceklerini aktarır. Böylece gençler büyüklerinin görmemesine özen göstererek bu yolla ilişkilerini sürdürebilir (Görüşme 1997b).

Bununla birlikte genç kızların boğaz çalma yoluyla karşılıklı olarak yarıştıkları da olur. Göçebe ve yarı göçebe yaşamda göç sırasında karşılaşan genç kızların yarışma amacı kimin daha iyi boğaz çaldığına yöneliktir. Asıl olan karşısındakinin sesini bastırmak ve daha uzun süre boğaz çalmaktır (Görüşme 1996b). Böylece göç sırasında karşılaşan farklı aşiretler arasında bir tür ilişki sağlanmış olur.

Boğaz çalma ediminin işlevlerinden biri de atışma olarak karşımıza çıkar. Daha çok çobanlık yapan genç kız ve erkeklerin oluşturduğu arkadaş grupları karşılıklı olarak birbirini yermeye çalışır. Ancak atışma amacıyla kullanılan sözler kimi kez değişikliğe uğratılarak bir kişiye özgü taşlama da yapılır.(Görüşme: 1997c). Buna ilişkin bir atışma örneği şöyledir:

Taş başına çıkarım

Köye ateşi yakarım

Sizin gibi kızları (Hocaları, erkekleri vs.)

Çamurdan da yaparım

Bununla birlikte boğaz çalma ediminin geçmişte kınama ve yerme amacına hizmet ettiği de bilinmektedir. Bunun için kadınlar tarafından evden kaçan bir kızın ardından diğer genç kızlara örnek olması açısından boğaz havası yakılır. Genç kız ve ailesi açısından olumsuz bir durum oluşturması nedeniyle daha sonra oluşacak bir kaçma durumu engellenmeye çalışılmış olur. Çobanlık çerçevesinde gelişmediği için genç kızlarda olduğu gibi süreli bir edim değildir. (Görüşme 1997b). Bununla ilgili olarak yakılan sözlerden biri şöyledir:

Akkepezin engini

Iraz bulmuş dengini

Varın söylen nişanlısına

Süngülesin kendini

Eski hasır yakalım

Yangınına bakalım

Iraz gelinin oğlu olmuş

Mavi boncuk takalım

Bununla birlikte boğaz çalma ediminin istisna bir işlevi koyunlara yönelik olanıdır. Koyun güden genç kızlar bu sırada koyunlara yönelik olarak boğaz havaları

seslendirir. Boğaz havaları dinleyen koyunların etlerin daha lezzetli olduğuna inanılır (Görüşme: 1997b). Alan çalışması sırasında buna benzer başka bir söylemle karşılaşmadım. Ancak Yörük müziğinde anılan başka örneklerin bu durumu destekler nitelikte olduğu düşünülebilir. Sözgelimi koyunların ot yemesine yönelik olarak çalınan kaval ezgileri buna benzer bir durum oluşturur. Ayrıca boğaz çalmanın tınısal tasarım olarak kaval sesini benzetlediği düşünülürse koyunlara çalınan boğaz ezgileri ile koyunları yönlendiren kaval ezgilerinin birbirinden farklı olmadığı düşünülebilir.

Öte yandan boğaz çalma edimine benzer örnekler pastoral yaşam süren Kanada *İnuit*leri, Sakhalin Adası *Ainu*ları ve Sibirya *Chukchi*leri arasında da görülür. Jean-Jacques Nattiez konu üzerine yazdığı makalesinde (1999) görünüşte birbirinin aynı olan bir teknik kullanılmasına karşın, farklı kültürlerde nasıl farklı işlev ve anlamlar yüklendiğini anlatır. Kullanılan teknik temel olarak nefes alıp vermede ve boğazda farklı tınılar çıkarmaya dayanır. Yörüklerde de boğaz çalmada kullanılan teknik aynı ve ortak işlevler olmasına karşın karşın yukarıda da görüldüğü gibi farklı aşiretlerde farklı anlamlar taşıdığı görülebilmektedir.

Inuitlerde *katajjaq* edimi iki kadın arasında oyun amaçlı olarak gerçekleşir. Temel olarak kadınlara özgü olan bu edimi öğrenen genç erkekler avlanmaya başladıklarında bırakırlar. Bununla birlikte edim, Şaman felsefesine dayanan özellikler gösterir. Buna göre boğaz oyunları ava giden erkeğin ardından avın iyi geçmesi, kocasının uygun koşullarda avlanması için seslendirilir. Ayrıca boğaz oyunları avlanacak hayvanların ilgisini çekme ve dolayısıyla kocalarının eve dönüşünü hızlandırma amacıyla da seslendirilir (Nattiez 1999:405).

Ainularda *rekutkar* (:boğaz yapmak) olarak adlandırılan edimde yine iki kadın karşılıklı olarak yer alır ve seslerini tek bir ses gibi çıkarmaya çalışırlar. Bununla birlikte sayıları beş çifte kadar çıkabilen kadınlar toplu halde seslendirme de yaparlar (Nattiez 1999:406). Diğer iki örnekte olduğu yine aynı tekniğin kullanıldığı Chukchilerdeki *pic eynen* edimi ise hayvan seslerini benzetlemeye dayanmakla birlikte dans ritüellerinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda verilen örnekler de yer alan üç toplum ve Yörüklerin ortak özellikleri pastoral yaşam sürmeleridir. Ancak pastoral yaşam biçimlerinin birbirinden farklı olduğu görülmektedir. Aralarında görülen diğer benzer özellik ise boğaz yoluyla gerçekleştirilen örneklerdir ve farklı kültürlerde farklı anlamlar ve işlevler yüklenmektedir.

SONUÇ

Alan çalışması sırasında görüşme yaptığım Yörükler kökenlerine ilişkin olarak, atalarının Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ettiğini belirttiler. Orta Asya'nın özellikle belirtilmesinin nedeni Türk olduklarını vurgulama isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu görüşlerinin aynı zamanda resmi tarihle örtüşmesi ilgi çekicidir. Böyle bir söylemde bulunmaları hem kendilerini diğer etnik gruplardan ayırma ve üstün görme ve aynı zamanda kökenlerine ilişkin olarak kendilerine meşruiyet kazandırmaya bağlanabilir.

Günümüzde neredeyse tamamına yakını yerleşik olarak yaşam süren Yörüklerin daha önce hayvancılığa bağlı olarak göçebe ve yarı göçebe yaşam sürdükleri

bilinmektedir. Yine de bugün az sayıda Yörük göçebe ve yarı göçebe yaşam sürmektedir.

Hayvancılığa dayalı göçebe ve yarı göçebe yaşam biçimi Yörük müziğinin pek çok yönünü anlamak bakımından önem taşır. Çalgıları küçük ve hafiftir. Bu nedenle göç sırasında kolayca taşınabilir. Dağarları da göçebe yaşam ve hayvancılık doğrultusunda gelişir. Ancak yerleşik yaşama geçmeleri ve geçimlerini hayvancılık dışında başka alanlardan da sağlamaları yüzünden dağarları kendini yenilemeyen eski ve taşlaşmış olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden günümüzde Yörük müziği düğün, sünnet gibi törenlerde eğlenme açısından uygun değildir. Bunun için Yörük müziğine özgü oyun havalarının yanı sıra popüler parçalar da seslendiren profesyonel müzisyenler tutulur.

Bununla birlikte Yörükler hayvancılığa dayalı göçebe yaşamın temel ögeleri olan koyun ve kavala ilişkin anlatımlarıyla dikkat çeker. Koyun ve kavalın kökenine ilişkin anlatılan öykülerle yapılan uğraşlara İslam inancı açısından meşruiyet kazandırılmış olur. Bu da bu eylemlerini yerine getirmelerine ve kendilerini bu açıdan rahat hissetmelerine neden olur.

Yörük müziğinde toplu seslendirme geleneği yoktur, genellikle tek başlarına çalgı çalarlar. Ancak ender de olsa bir çalgının başka bir çalgıya eşlik ettiği ya da bir çalgı eşliğinde türkü söylendiği görülür. Yörük müziğinde bireyselliğin bu denli olmasının nedeni de yaşam biçimine bağlanabilir. Bu durum göçebe ve yarı göçebe yaşamda bireysel bir uğraş olan çobanlığın yansıması olarak açıklanabilir. Benzer biçimde yaşam süren Kuzey Amerika *Düzkafa Yerlileri*'nde de bireysel müzik yapma ön plandadır ancak dans etkinliklerinde birlikte olma söz konusudur (Merriam 1967:25-27). Yine Kuzey Hindistan'da *Ahir* kastının çobanlık yapan erkeklerin seslendirdiği *khari biraha* da bireysel bir türdür (Henry 1988:150). Ayrıca Yörükler arasında yetenek kavramıyla müzikte ve çobanlıkta bireyin ve bireyselliğin öne çıkarılması da bu durumu destekler.

Öte yandan Yörükler arasında yaygın bir öykü olan Karakoyun Efsanesi ve kavalın cennetten çıktığına ilişkin olarak anlatılan öyküler ile Grek mitolojisinde yer alan Dafnis ile Kloe ve Orfeo ile Euridike öyküleri arasında benzerlikler söz konusudur. Yörükler Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiklerinde aynı kendi yaşam biçimleri olan göçebe yaşamla karşılaşır. Grek kültüründe müziğin gücünü yansıtan ve hayvan beslemeyle ilişkili bir öykü olan Dafnis ile Kloe ile Orfeo ve Euridike öykülerinin benzer biçimde Yörüklerde görülmesi bir uyumlanmanın sonucu olarak karşımıza çıkar.

Genç kız ve kadınlar tarafından seslendirilen vokal boğaz çalma edimi tınısal tasarım olarak kaval sesini benzetlemeye yöneliktir. Bu nedenle 'söyleme' yerine 'çalma' kelimesinin kullanımı edimi oldukça iyi betimler. Karşılıklı seslendirmede kaval ve insan sesinin birbirinden ayırt edilmez derecede benzerliği ilgi çekicidir. Bu durum çalgı çalmanın erkekler özgü olduğu yerlerde, kadınların kaval çalanlara yanıt vermek için boğazlarını bir çalgı gibi kullanmalarının bir sonucudur.

Boğaz ezgilerindeyse aşiret ya da obayı temsil eden tek bir ezgi görülür. Sözlerin değiştiği ve yeni hava olarak kabul edilen parçalar da yine aynı ezgi ile seslendirilir. Diğer Yörükler seslendirilen bu ezgilerden uzakta olsa da karşısındaki topluluğu tanıyabilir. Dolayısıyla boğaz ezgisi topluluğu müziksel olarak temsil eder. Bu yüzden topluluğun boğaz ezgisi aynı zamanda topluluğun kimliğini oluşturur.

Bununla birlikte Yörüklerde hayvancılık dışında önemli uğraş alanı dokumacılıktır. Kilimlerine dokudukları imler aracılığıyla kilimin hangi aşirete ait olduğu anlaşılabilir. Bu kendilerini tanımlamada kullandıkları aşiret adının kilimlerdeki yansımasıdır. Boğaz ezgileri ise kimliği ifade etmenin müziksel yoludur. Böylece kimlik konusundaki söylemlerinin müzikleri ve dokudukları kilimlerle örtüştüğü görülür.

Öte yandan boğaz çalma ediminin işlevleri açısından aşiretler arasında ortak özellikler göstermesinin yanı sıra diğerlerinden farklı anlamlarda da kullanıldığı görülür. Sözgelimi kınama ve oyun amacıyla kullanımı ortak değildir. Yine çalgısal dağarda yer alan boğaz ezgilerinin dansa eşlik amacıyla seslendirilmesi de her toplulukta görülmez (Görüşme 1997a).

Boğaz çalma ediminin farklı topluluklarda farklı özellikler göstermesine benzer bir örnek Jean-Jacques Nattiez (1999) tarafından verilir. Kanada *İnuitler*i, Sakhalin Adası *Ainular*ı ve Sibirya *Chukchiler*i arasında ortak olarak görülen edim boğaz oyunları (throat games)dır. Ancak bu oyunlar söz konusu üç topluluk arasında gerek seslendirme özellikleri ve biçem gerekse kullanım amacıyla farklılık gösterir. Bu durum aynı kökten gelen toplulukların zamanla farklı toplumsal örgütlenmeler göstermesi sonucu kendine özgüleştiği ve birbirinden farklılaştığını gösterir. Ancak temelde aynı edim olması ise ortak köken nedeniyledir.

KAYNAKÇA

KİTAP ve MAKALELER:

———

1939 *Dafnis ile Kloe Yahut Longüs'ün Çoban Hikayeleri*, (Paul-Louis Courier tercümesinden) çev: Ragıb Rıfkı, Hilmi Kitabevi, İstanbul.

Durul, Yusuf;

1977 *Yörük Kilimleri*, Ak Yayınları, Türk Süsleme Sanatı Serisi: 6, İstanbul.

Eröz, Prof. Dr. Mehmet;

1991 *Yörükler*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp;

1975 *Türk Nefesli Çalgıları*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 12, Ankara.

Henry, Edward O.;

1988 *Chant the Names of God*, San Diego, Calif: San Diego State University Press.

Kum, Naci;

1949 Türkmen, Yürük ve Tahtacılar Arasında, Tetkikler, Görüşler, *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı: 5, 6, 8, 10, 11

Kunze, Albert;

1994a Vorwort und Einleitung, *Yörük: Nomadenleben in der Türkei,* veranst. von Kultur publik, Hrsg. von Albert Kunze, München, s. 9-22

1994b Uralte Kulturen Anatoliens, *Yörük: Nomadenleben in der Türkei,* veranst. von Kultur publik, Hrsg. von Albert Kunze, München, s.67-68

Merriam, Alan P.:

1967 *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, New York: Wenner-Gren Foundation for Antropological Research.

Nattiez, Jean-Jacques:

1999 Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach, *Ethnomusicology,* c.43, no.3, s. 399-417.

Picken, Laurence:

1975 *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Pres.

Şahin, Osman;

2002 *Son Yörük*, Berfin Yayınları, İstanbul.

Turino, Thomas;

1989 The Coherence of Social Style and Musical Creation Among theAymara in Southern Peru, *Ethnomusicology*, c.33, no. 1, s. 1-30.

Winthrop, Robert H.;

1991 Dictionary of Concepts in Cultural Anthropology, Greenwood Press, USA.

Yalgın, Ali Rıza;

1940 *Cenupta Türkmen Çalgıları*, Ankara.

2000 *Cenup'ta Türkmen Oymakları I*, Hazırlayan Sabahat Emir, 3. baskı, Kültür Bakanlığı, Ankara.

GÖRÜŞMELER:

1996a "Hasan Su ile yapılan görüşme" Çalkaya, Antalya, 24.05.1996

1996b "Ramazan Çankaya ile yapılan görüşme", Yumaklar Köyü, Gebiz, Antalya, 27.05.1996

1997a “Aziz Yığ ile yapılan görüşme Yukarı Gölcük Köyü, Acıpayam, Denizli, 23.03.1997

1997b“Zeynep Köken ile yapılan görüşme”, Kovanlık Köyü, Döşemealtı, Antalya, 30.06.1997

1997c “Ahmet Can ile yapılan görüşme”, Aziziye Köyü, Burdur, 01.07.1997

1997d “İbrahim Yurdakul ile yapılan görüşme” Ardıçlı, Keçiborlu, Isparta, 24.08.1997

1998 “Ümmühan Çelik ile yapılan görüşme” Çalkaya, Antalya, 18.02.1998

2000a “Hasan Su ile yapılan görüşme” Çalkaya, Antalya, 06.11.2000

2000b “İdris ve Döndü Kalkın ile yapılan görüşme”, Zeytinköy, Selçuk, İzmir, 25.11.2000

2002a “Osman Sarıot ile yapılan görüşme” Tekeli Köyü, Menderes, İzmir, 02.05.2002

2002b “Osman Sarıot, Fatma Sarıot ve M. Ali Acayman ile yapılan görüşme” Tekeli Köyü, Menderes, İzmir, 21.06.2002

TÜRKİYE'DE MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ ANABİLİM DALLARI PROGRAMLARINDA GELENEKSEL ÇALGILARIMIZIN KULLANILMA DURUMLARININ İNCELENMESİ VE MEVCUT DURUMUN ÇALGILARIMIZIN YAŞATILMASINDAKİ MUHTEMEL ETKİSİ

Meltem EROL DÜZBASTILAR[*]

ÖZET

Anadolu, günümüzden binlerce yıl öncesinden başlayan yerleşik toplumsal yapılar sonucu ortaya çıkan çok büyük ve önemli bir kültür mirasına sahiptir. Bu kültür mirasımız içinde, geleneksel çalgılarımızın yeri ve önemi çok büyüktür. Türkiye'de müzelerde bulunan müzik arkeolojisi alanındaki materyallerle ilgili olarak yapılan çalışmaların sonucunda, Anadolu uygarlıklarının müzik aletleri açısından çok fazla ve çeşitli çalgı yaratıp bu çalgıları geliştirdikleri sonucu ortaya çıkmıştır (Elbaş,2002:346).

Zengin kültümüzü yansıtan geleneksel çalgılarımızın yaşatılması, kültürel mirasımızın korunması yanında, ülkemizin değerlerini ön plana çıkarması ve yurt dışında tanıtımını sağlaması açısından çok önemlidir.

Geleneksel çalgılarımızın yaşatılması konusunda, ülkemizde farklı bölgelerde görev yapacak öğretmenleri yetiştiren Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarına büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir. Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları programlarında geleneksel çalgılarımızın kullanılma durumlarının incelenmesi ve mevcut durumun, çalgılarımızın yaşatılmasındaki muhtemel etkilerini belirlemektir.

Çalışmada, Türkiye'de Eğitim Fakülteleri bünyesinde yer alan toplam 22 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı ile görüşülerek; programlarında yer alan geleneksel çalgılarımız ve hangi üniversitelerde hangi çalgıların yer aldığı belirlenmiştir. Daha sonra, mevcut durumun geleneksel çalgılarımızın yaşatılması açısından önemi ve etkileri tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Geleneksel Çalgılarımız, Geleneksel Çalgılarımızın Yaşatılması, Geleneksel Çalgılarımızın Yaşatılmasında Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları Programlarının Etkileri.

GİRİŞ

Kültür, tarihi göçler, yayılmalar, savaşlar, buluşlar, yaratmalar yoluyla toplumların, halkların ve ulusların birbirlerini kültürel yönden sürekli olarak etkilediklerinin örnekleriyle doludur. (Örnek, 1993;13).

Tarihin en eski uygarlıklarına sahip olan Türkler, kültürlerini diğer milletlere de yayarak onların da gelişmesine ve medeniyetin ilerlemesine büyük katkıda bulunmuşlardır. Yazının icadından çok önceki zamanlarda Orta Asya'da yaşamış olan Türkler, o zamanlar dünyada bulunan diğer uygarlıklardan daha medeni bir hayat

[*] Yrd. Doç. Dr. KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı. meltemerol78@yahoo.com.

sürmüşlerdir (Açın, 1994;320). Tarihin her safhasında yer almış olan Türk milleti, köklü ve zengin bir kültüre sahiptir. Bu sayede bir çok millete önderlik etmiş, bünyesindeki değişik kavim, toplum ve azınlıkları, kendi kültür potasında eritmiştir. Bu kültür potasının en önemli unsuru müziktir. Müzik; din, dil, edebiyat gibi Türkleri birbirine yakınlaştıran, ortak bir estetiğe, anlaşmaya, yakınlaşmaya, birleşmeye sevk eden bir unsurdur. Türk müziği, Türk devletlerinin yayıldığı geniş coğrafi sahalarda büyük tesirlerde bulunmuştur (Atlığ, 1990;181-182). Karşılaştığı diğer uygarlıkları etkilemiş ve onlardan etkilenmiştir. Böylece kültürünü zenginleştirme ve yayma imkanı bulmuştur.

Türk müzik kültürü yaklaşık beşbin yıldır kesintisiz süregelen etkin varlığını, geçirmekte olduğu evrim sürecinde yaşanan köklü oluşum-gelişim, değişim ve dönüşümler doğrultusunda sürekli gözden geçirip değerlendirerek koşullara göre yeniden temellenme, yeniden yapılanma gereksinimi duyulmasına ve bu gereksinimi etkin biçimde değerlendirmesine borçludur. (Uçan, 2000;16). Gittikleri her yere kültür ve medeniyetlerini yayan Türkler, müzikte de öncülük edip çok önemli örnekler vermişlerdir. Dünyada bir çok dalda olduğu gibi müzik dalında da Türklerin önemli bir yeri vardır. Dünyanın büyük bestecileri, Mozart'ın "Türk Marşı"nda olduğu gibi Türk Müziğinden büyük çapta etkilenmişlerdir (Açın, 1994;320). Kendi içinde Halk Müziği, Sanat Müziği, Tasavvuf Müziği ve Mehter Müziği gibi çok çeşitli müzik türlerine sahip olan bir başka millet yoktur (Açın, 1994;321). İçinde farklı unsurları barındıran kültür mirasımızın önemli bir parçasını Geleneksel çalgılarımız oluşturmaktadır.

Türk Müziğinin tarihsel gelişimi içerisinde çok sayıda enstrüman kullanılmış, zaman içerisinde bunlardan bazıları müziğimizde vazgeçilmez yerler edinmiş, bazıları ise terkedilmiş, tarihe karışmıştır (Barut, 2003;342). Dünyanın farklı ülkelerinde kullanılmakta olan enstrümanların birçoğunun atası Türk enstrümanlarıdır. Şu anda kullanılmakta olan bir çok enstrüman, Türklerin enstrümanlarından örnek alınarak geliştirilmişlerdir (Açın, 1994;320).

Kültür mirasımızın önemli bir parçasını oluşturan geleneksel çalgılarımızın yaşatılması ve kullanımının yaygınlaştırılması, sahip olduğumuz zengin müzik kültürünün korumasını ve devamını sağlayacaktır. Son yıllarda özellikle gençler arasında popülerleşen geleneksel müziklerimizin ve çalgılarımızın yaşatılması da ülkemizin değerlerini ön plana çıkarması ve yurt dışında tanıtımını sağlaması açısından çok önemlidir.

BULGULAR VE YORUMLAR

Öğrencilerimizin kendi kültürümüz içinde yetiştiği ve Eğitim Fakülteleri'nden mezun olan müzik öğretmenlerimizin de bu öğrencileri yetiştirecekleri gerçeğinden yola çıkıldığında Geleneksel çalgılarımızın yaşatılması konusunda, ülkemizin farklı bölgelerinde görev yapacak öğretmenleri yetiştiren Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları'na büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir. Türkiye'de Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları programlarında geleneksel çalgılarımızın kullanılma durumlarının incelenmesi ve mevcut durumun, çalgılarımızın yaşatılmasındaki muhtemel etkilerini belirlemesi amacıyla, Türkiye'de Eğitim Fakülteleri bünyesinde yer alan toplam 22 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı programında geleneksel çalgılarımızın ana çalgı olarak kullanılma durumları incelenmiştir.

Yapılan çalışmada, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında ana çalgı olarak okutulan geleneksel çalgılarımızın; bağlama, ud, ney, kanun ve tar olduğu ve bu beş çalgının üniversitelere göre dağılımı belirlenmiştir.

İlk olarak, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında, en fazla okutulan Geleneksel çalgılarımız olan Bağlama'nın ana çalgı olarak okutulduğu Anabilim Dalları Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Bağlama'nın Ana Çalgı Olarak Okutulduğu Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları

No	Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
1	Adnan Menderes Ün.
2	Atatürk Ün.
3	Cumhuriyet Un
4	Erzincan Ün.
5	Gazi Ün.
6	Harran Ün.
7	İnönü Ün.
8	Karadeniz Tek. Ün.
9	Marmara Ün.
10	Mehmet Akif Ersoy Ün.
11	Muğla Ün.
12	Niğde Ün.
13	Ondokuz Mayıs Ün.
14	Pamukkale Ün.
15	Selçuk Ün.
16	Uludağ Ün.
17	Yüzüncü Yıl Ün.

Bağlama, Türkiye genelindeki 22 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalından 17'sinde ana çalgı olarak okutulmaktadır. 5 Anabilim Dalında ise bağlama eğitimi, ana

çalgı olarak verilmemektedir. Bağlamadan sonra en fazla kullanılan ikinci çalgı Ud'dur. Tablo 2'de udun ana çalgı olarak okutulduğu Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları gösterilmiştir.

Tablo 2. Ud'un Ana Çalgı Olarak Okutulduğu Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları

No	Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
1	Atatürk Ün.
2	Cumhuriyet Un
3	Erzincan Ün.
4	Gazi Ün.
5	Karadeniz Tek. Ün.
6	Niğde Ün.
7	Selçuk Ün.

Tabloda da görüldüğü gibi ud, ana çalgı olarak sadece 7 üniversitenin Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında okutulmakta, 15 Anabilim Dalında ise okutulmamaktadır. Üçüncü sırada yer alan çalgımız, Ney'dir. Ney'in anaçalgı olarak okutulduğu Anabilim Dalları Tablo 3'te görülmektedir.

Tablo 3. Ney'in Ana Çalgı Olarak Okutulduğu Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları

No	Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
1	Adnan Menderes Ün.
2	Atatürk Ün.
3	Niğde Ün.

Ney'in ana çalgı olarak okutulduğu üç Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Adnan Menderes Ün., Atatürk Ün., ve Niğde Üniversitelerindedir. Bunun yanında 19 Anabilim Dalında Ney eğitimi verilmemektedir. Ana çalgı olarak Kanun'un okutulduğu Anabilim Dalları ise Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 4. Kanun'un Ana Çalgı Olarak Okutulduğu Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları

No	Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
1	Karadeniz Tek. Ün.
2	Muğla Ün.
3	Selçuk Ün.

Tablo 4'te görüldüğü gibi Kanun sadece üç üniversitede (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Muğla Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi) ana çalgı olarak okutulmakta, 19 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında ise Kanun dersi verilmemektedir.

Geleneksel çalgılarımızdan ana çalgı dersi adı altında okutulan son çalgı ise Tar'dır. Tar, 22 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalından sadece birinde, Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde okutulmaktadır.

Tablolarda, farklı Üniversitelerde farklı çalgıların okutulduğu görülmektedir. Bunun yanında 22 üniversiteden 5'inde geleneksel çalgılara hiç yer verilmediği dikkat çekmektedir. Bu altı üniversite Tablo 5'te gösterilmektedir.

Tablo 5. Geleneksel Çalgıların Ana Çalgı Olarak Okutulmadığı Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları

No	Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
1	Balıkesir Ün.
2	Çanakkale 18 Mart Ün.
3	Dokuz Eylül Ün.
4	Gazi Osman Paşa Ün.
5	İzzet Baysal Ün.

Yukarıda görülen beş üniversitede hiçbir geleneksel çalgıya yer verilmezken, en fazla geleneksel çalgının okutulduğu Anabilim Dalı, dört çalgıyı ana çalgı (bağlama, tar, ud ve kanun) olarak okutan Karadeniz Teknik Üniversitesi'dir. KTÜ'yü, Atatürk Ün. (Bağlama, Ud ve Ney), Niğde Ün. ve Selçuk Üniversiteleri (Bağlama, Ud ve Kanun)takip etmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Türkler, günümüzden binlerce yıl öncesine dayanan köklü bir kültür mirasına sahiptir. Bu kültür mirasının önemli bir kısmını oluşturan geleneksel çalgılarımızın yaşatılması, kültürel mirasımızın korunması yanında, ülkemizin değerlerini ön plana çıkarması ve yurt dışında tanıtımını sağlaması açısından da önemlidir. Bu aşamada üniversitelere büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir.

Türkiye genelinde yapılan çalışmada, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında ana çalgı dersi olarak okutulan geleneksel çalgılarımız ve kullanıma durumları belirlenmiştir. 22 Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında, beş geleneksel çalgımızın ana çalgı olarak okutulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalgılar içinde en fazla kullanılan Bağlama 17, Ud 7, Ney 3, Kanun 3, Tar ise 1 Anabilim dalında ana çalgı olarak okutulmaktadır. Beş üniversitede ise hiçbir geleneksel çalgıya yer verilmediği görülmüştür.

Hızla gelişen dünyada binlerce yılın birikimi sonucu oluşan kültür mirasımızın korunması, yaşatılması ve tüm dünyaya tanıtılması için kültürümüzü oluşturan değerlere sahip çıkılmalı, bu konudaki çalışmalar artırılmalı ve yapılan çalışmalar desteklenmelidir.

Geleneksel çalgılarımızın kullanımını sürdürmek ve artırmak için Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında ana çalgı olarak okutulan geleneksel çalgıların belirlenmesi ve belli bir standarda oturtulması ve bu dersleri verecek öğretim üyesi eksikliği varsa giderilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Türkiye'nin farklı bölgelerinde görev yapacak öğretmenleri yetiştiren Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları, geleneksel çalgılarımızın yaşatılması ve kullanımının yaygınlaşması bakımından bilinçlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Açın, Cafer. 1994. Enstrüman Bilimi (Organoloji). Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti. İstanbul.

Atlığ, Nevzad. 1990. Türk Musikisi. Milli Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Sayı:46. Ankara.

Barut, Zeynep. 2003. Türk Müziğinde Enstrümantal İcra –Yorum. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu. İnönü Üniversitesi. Malatya.

Elbaş, Oğuz. 2002. Günümüz Türkiye'sinde Müzik Kültürünün Tarihsel Kökleri. 21.Yy Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu. Ankara.

Örnek, Sedat Veyis. 1993. Türk Kalarak Çağdaşlaşma- Türkiye'nin Kültür ve Sanat Sorunları. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Uçan, Ali. 2000. Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

TÜRKİYE'DE ULUSLAŞMA SÜRECİNDE BİR SİMGE OLARAK

"BAĞLAMA"

İlhan ERSOY[*]

Bu yazı "bağlama" çalgısının ulusal bir imgelemle, nasıl bir "simge" halini aldığını, bağlama çalgısının uluslaşma süreciyle nasıl ilişkilendirildiğini ve uluslararası camiada bir ulusu temsiliyet kabiliyetinin nasıl ortaya konulduğunu anlamayı amaçlar[140].

Müziğin incelenme, araştırma evreleri, "ulusçuluk" ideolojisi ile birlikte gelişmiştir. Günümüzde müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle halk müzikleri ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimini ve tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, Osmanlı geçmişinden koparan, onu ret eden ve Türk halkını temsil eden yeni bir ulusal kimliği (Türk kimliğini) güçlendirme ihtiyacı, sosyo-kültürel bağlamda, farklı disiplinlerde gerçekleştirilen yenileşme hareketleriyle kendini gösterir. Müzikte de gerçekleştirilen kimi yenilikler, bu sürece katkı sağlar. Türk kimliğinin yaslandırılacağı "Türk halk müziği" ve onun bağlı olduğu, beslendiği kaynak ve mekan olarak "kırsal"lar bu bağlamda önemli hale gelirler.

> Sosyolojik çalışmaların ilk evrelerinde belirleyici bir kavram olan 'köy' ve 'köylülük' halkbilim disiplini için ana kavramlardan biri idi. Köylülüğü, Türklüğü yücelten bir kavram olarak gören bu bakış açısı içinde Cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal kimlik ikonaları, romantize edilen köy hayatından seçilmişti. Köy, köylülük ve köylüler, yeni devletin en önemli yapı taşları olarak algılanmış ve köylü, halk ve ulus kavramları aynı paralelde düşünülmüştü. Bu yaklaşımın en somut örneklerinden biri "köylü milletin efendisidir" söylemidir (B. Kümbetoğlu-H. Birkalan Gedik 2005: 22).

Cumhuriyetin ilk yıllarında özellikle "resmi" bir bakışla, Türk halk müziği, Türk kimliğinin önemli bir payandası kabul edilip benimsenirken, diğer bir müzik türü olan

---

[*] *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Öğretim Görevlisi*

[140] Burada hemen altını çizmek isterim ki bu yazıda bağlama, "evrensel" kavramıyla ilişkilendirilmeyecektir. Çünkü evrensellik; "… evrenin bütününe yayılan, evrenin bütünü ve evrendeki her şey için geçerli olan ve hiç istisna kabul etmeyen anlamındadır" (Cevizci 1999). Yani evrensellik; bir olgunun -istisnasız- herkes tarafından ortak bir biçimde algılanmasını ve anlamlandırılmasını çağrıştıran bir kavramdır. Dolayısıyla bu bağlamda evrensel bir müzik ya da evrensel bir çalgıdan bahsetmek mümkün görünmüyor.

ve başında yine Türk sıfatı bulunan "Türk sanat müziği" ise, Bizans'a, ait olduğu düşüncesiyle ret edilir. İzlediği bir Türk sanat müziği konserinden sonra, Atatürk'ün bu müziğe atıfta bulunarak söylediği şu sözler önemlidir:

> Bunlar hep Bizans'tan kalan şeylerdir. Bizim hakiki müziğimiz Anadolu halkında işitilebilir (Hasgül 1996: 31).

Cumhuriyet döneminin kültürel yapılanmadaki belki de en önemli ideologu olan Ziya Gökalp, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin "milli musiki"sinin halk türkülerinin derlenmesiyle ve Batı armoni sisteminin bu derlenen eserler üzerinde uygulanmasıyla ortaya çıkacağını savunur. Mustafa Kemal Atatürk'ün söylemleri de bu paraleldedir:

> Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır (Saygun 1981: 48).

Bütün bu resmi demeçler ve ideolojiler cumhuriyet döneminde "Türk halk müziği" kavramını öne çıkarır ve yeni ulus-devletin önemli bir payandası haline getirir.

"TÜRK HALK MÜZİĞİ" KAVRAMI VE "BAĞLAMA"

Herhangi bir ulus adıyla anılan bir müzik türü aslında analiz edilebilir bir özellik taşımaz. Çünkü taşıdığı anlam açısından "ulus" kavramı ortak bir kültürel ve geleneksel temeli yansıtmaz. Ulus, siyasal kategorizasyondur ve içinde farklı kültürel kimliklerin ve kültürel normların bulunduğu bir bütünlüğü tanımlar. Anderson yaptığı tespitte ulus kavramının aslında bir gerçeklik (*realite*) değil, ilgili topluma ait bir imgelem olduğunu iddia eder:

> Ulus, hayal edilmiş bir siyasi topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir; çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson 2004: 20).

Bu bağlamda "Alman halk müziği" ya da "İspanyol halk müziği" gibi ulus adıyla anılan müzik tanımlamaları, ortak bir müzik kültürüne değil, daha çok siyasi manada bir bütünlüğe işaret ederler. Çünkü daha önce açıklandığı gibi ulus, içinde homojen bir kültürel norm taşıyamayacak kadar büyük ölçekli bir sosyal kategorizasyondur. Oysa halk müzikleri aslında doğası gereği içlerinde daha çok "yerel" unsurları barındıran ve daha küçük ölçekli müziklerdir. Öyleyse "Türk halk müziği" kavramı bu bağlamda (kültürel bütünlüğe işaret ettiği iddiasıyla) tartışmalıdır. Ben burada imgelenen kültürel bütünlüğün ve homojenitenin "Türk halk müziği" ile değil, "bağlama" çalgısı aracılığıyla sağlandığını ve "yerel" özellik taşıyan bu halk çalgısının ulusal bir simge haline geldiğini ortaya koymaya çalışacağım.

SİMGE NEDİR?

"İnsanın başta gelen bir özelliği simge yapma yeteneğidir" der Özenkaya (1994: 132). Simge yapma yaşamın her alanında var olan bir görüngüdür, insan yaşamı simgelerle doludur ve simgelere dayalıdır. Simge genel geçer bir tanımla, "başka şeylerin yerine geçen, başka şeyleri temsil eden şeyler" dir (Cohen 1999: 14). Bu tanımdan hareketle, simgelerin "bir şeyleri temsil etme yetisi"nin aslında kendi başına başarabileceği bir edim olmadığını, bu yetinin insanlar tarafından yüklendiğini vurgulamak isterim. Bu yüzden simgeler; fiziksel görüngüler ve bu görüngülerin dışavurumu olmaktan çok birer zihinsel üretimdir aslında. Başka bir söyleyişle; simge ya da simgeler anlam ifade etmekten daha çok, anlam yüklenen ya da anlam yaratma kapasitesi sağlayan şeylerdir. Dolayısıyla simge yoruma açık ve yoruma dayalı bir biçimde insanlar tarafından üretilir. Ancak burada bir simgeden ve simgenin varlığından bahsedebilmemiz için, belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla ortak bir anlamı taşıyor olması gereklidir.

Geertz, kültürün ve kültürel ürünlerin tanıma dayalı normatif öğelerden çok semboller etrafında şekillenen ve aktarılan bir olgu olduğunun altını çizer (Akt: B. Kümbetoğlu-H. Birkalan Gedik 2005: 24). Bu eksenden bakıldığında ifade kültürlerinin birer unsuru olarak kimi çalgılar, kimi kültürler / uluslar için simge halini almıştır. Örneğin "sitar" denilince akla Hint kültürü, "buzuki" denilince Yunan kültürü geldiği gibi, "bağlama" denilince de, müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir.[i] Ataman'ın aktardığına göre, Atatürk de Tamburacı Osman Pehlivan'ı dinledikten sonra bağlamayı Türklükle özdeşleştirir:

> Beyler bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. (1991: 2).

Bağlama, bu eksende primordial bir veri olarak Türk tarihinin başlangıcından bu yana varolan ve bugün de yaşayan bir kültürel unsur halindedir.

KÜLTÜREL BAĞLAMDA "BAĞLAMA"

Her müzik türü kendi bağlamında üretilir ve tüketilir. Müziğin türü ne olursa olsun, her müzikte onu diğerlerine göre farklı kılan değerler dizgesi vardır. Bu bağlamın içinde yer alan unsurlardan biri olarak çalgı ya da çalgı topluluğu (*oturtum*) ve bu çalgı(lar)dan çıkan tınısal bütünlük (*sound*), ilgili müzik türünü diğerlerine göre konumlandırır. Türk halk müziğinde kullanılan bir çok çalgının (kaval, tar, kabak kemane vb.) varlığına rağmen, başat unsur "bağlama"dır. Reinhard: "Bağlama diğer Türk çalgılarının arasında tam anlamıyla bir Türk çalgısıdır" der (2007: 86). Bir çalgı olarak konumunun ve öneminin altı çizilirken bağlamanın "Türk halk müziğinin sevilmesinin en önemli nedeni olduğu"na vurgu yapan görüşlere de rastlamak mümkündür (Emnalar 1998: 57).

Bağlamanın Türkler arasında nasıl bir konuma sahip olduğunu dışarıdan bir bakışla (*etic perception*) Stokes şöyle aktarır: "Sanat müziği geleneğinden gelenler de dahil olmak üzere bir çok müzisyene göre, Türk müziğini anlamak isteyen bir yabancı, bağlamayla başlamalıdır". Stokes Türk müziğini anlamak için bağlama çalmaya

başladığında ise kendisine bir yabancı gibi değil artık bir Türk gibi davranıldığını hatta "bizden daha Türk" gibi bir yakıştırma yapıldığını söyler (Stokes 1998: 109).

Bunca önem ve değer yüklenirken, bağlamanın toplum içinde benimsenmesi ve simgeleşmesi kimi zaman sıkıntılı bir süreç içerir. Zira Cumhuriyet dönemi öncesinde "bağlama çalan her kişinin boynunun vurulması ve bağlamanın görüldüğü her yerde kırılması" (Gül 2005: 58) gibi kimi fermanların verildiğini tarih sayfalarında görmek mümkündür. Cumhuriyet sonrası ise bağlama bir dönem (kentleşmenin modernleşmenin bir karşı kültürü olarak görülüp) ret edilmiş, küçümsenmiş hatta yok sayılmıştır. Emnalar'ın aktardığına göre, dönemin Milli Eğitim Bakanı olan Banguoğlu, 1948 yılında Köy Enstitüleri ve Öğretmen Okullarına yaptığı gezilerden birinde kendisine "mandolin" takımıyla verilen bir konser sonrasında bağlama çalgısının yaygınlaştırılması ve kullanılması gerekliliğini vurgularken, okul müdüründen aldığı yanıt önemlidir:

> Efendim, bu okullarda Türk sazları çalmak ve öğretmek yasaktır. Hatta öğrenciler köyden getirdikleri sazları gece yatakhanede çalarken nöbetçi öğretmen tarafından suçüstü yakalanırsa, hem dayak yer, hem de disiplin kuruluna verilir, hem de suç aleti elinden alınır. Bu hususta bakanlığın kesin talimatı var (1998: 709).

Resmi bakışın dışında, kent toplumu da bağlamayı önceleri yadırgar ve öyle çabuk ve kolay bir biçimde benimsemez. Arif Sağ, kente geldiği ilk yıllarda İstanbul'da bağlamayla gezmenin sıkıntı yarattığını kendi tecrübelerinden aktarır:

> Ben bağlamamı elime alıp Cağaloğlu'ndan Şişli'ye kadar yürüdüğüm zaman, herkes böyle tuhaf tuhaf bakardı… bağlamayla gezen adama, tuhaf tuhaf bakıldığı dönemleri de bilirim ben (2004: 184).

Bağlama elbetteki mekan ve köken itibariyle kırsallardan (yani daha dar ve kapalı bir toplumdan ve bir çevreden) gelmiştir, çünkü bir halk çalgısıdır. Ancak bağlama köyde kalmamış, kente yani daha büyük bir kültürel mekana ve kültürel alaşımın içine girmiştir. Sağ bu sürecin başlangıcını Ruhi Su'ya bağlar:

> Ruhi Su bağlamayı eline alana kadar, bağlama hapishane ve köylü çalgısıydı. Ne zaman Ruhi Su bağlamayı eline aldı, bunların (entelektüellerin) zihniyeti değişti (2004: 196).

Ruhi Su ile başlayan kentsel kabul, bağlama çalan diğer müzisyenlerle devam etmiştir[141]. Yukarıdaki alıntıya göre kentte "tuhaf tuhaf" olan bakışlar yerini sıcak ve içselleştirilmiş bir bakışa bırakmış; bağlama artık kentlerde, konser salonlarına kadar

[141] Burada bir listeye sığamayacak kadar yoğun bir kitle söz konusudur. Dolayısıyla çalanların kim oldukları isim isim sayılmamıştır.

girmiştir. Solo bir çalgı olarak bağlamayı konser salonlarına taşıyanlardan biri olan Sağ gelinen bu noktada geçmişe referans vererek varılan noktayı hırslı bir vurguyla açıklar:

> Bu müziğe köylü müziği diye yıllarca burun kıvıran o entelektüel kesim var ya, o elit kesim, elit kesimin burnunu kırdım ben (2004: 193).

"Kırılan burunlar"ın ve değişen bakışların ardından bağlama artık hem kültürel bağlamından, hem de onu taşıyan kültürel kimliklerden taşarak bir ulusal simge halini almaya başlamıştır.

ÇALGI SINIFLANDIRMALARI ve "BAĞLAMA"

Çalgılar yapısal, işlevsel ve teknik açıdan kimi unsurlar taşıyan, müziğin seslendirilmeleri ve ses renklerinin çeşitliliği açısından vazgeçilmez müzikal araçlardır. Türkiye'de "saz" (*instrument*) terimi, "bağlama" çalgısıyla özdeşleştirilmiştir. Örneğin "saz çalıyorum" dediğinizde, ardından kimse size "hangi sazı çalıyorsun?" diye bir soru sormaz. Çünkü anlaşılır ki; çalınan saz/çalgı "bağlama"dır. Demotik (halk ağzı) eksende başka hiçbir çalgı için (örneğin kaval ya da piyano için) "saz" terimi asla kullanılmamıştır.

Bağlama[ii] aslında yapısal ve dizgesel standardı olan bir çalgı değildir. Bunu standartlaştıran ve çalgının tüm yapısal ve dizgesel farklılıklarını bir bütün halinde kapsaması açısından "bağlama ailesi" ifadesi işlevselsdir. Ancak demotik olarak bu ifadeye çok sık baş vurulmaz. Yani bağlama denildiğinde "divan sazı" , "çöğür", "tanbura", "cura" vb. çalgılardan herhangi biri işaret edilmiş demektir. Bağlamanın bünyesinde taşıdığı bu yapısal farklılıklar bize aslında bu çalgın "yerellilik" niteliğinin bulunduğunu ortaya koyar. (Bu konuya daha sonra değineceğim).

ÇALGI VE ÇEVRESEL ADAPTASYON

Çalgılar, çevresel adaptasyona dayalı üretilirler. Tarih boyunca insanoğlu çalgısını kendi doğasından, çevresinden bulduğu malzeme ile yapmıştır. Bugün ağacın olmadığı bir çevrede ve kültürde ağaçtan yapılmış bir çalgının varlığı söz konusu olamaz.[142] Örneğin çölün ortasında yaşayan bir toplum için çamurdan, topraktan çalgı üretilmesi doğaldır, ancak ağaçtan bir çalgının varlığı tartışmalıdır. Ülkemizin ekolojik yapısı göz önüne alındığında bu bağlamda bir aynılığın olduğunu söylemek güçtür. Dolayısıyla her bölgede ağacın varlığı söz konusu değil ise ağaçtan yapılan bir çalgı olarak bağlamanın her bölgede üretiliyor ve kullanılıyor olması söz konusu olamaz. Hatta kimi zaman ekolojik sistemin bile tek başına bağlama üretilmesine ve o yerellik içinde gelenekselleşmesine, benimsenmesine yeterli gelmemiştir. Örneğin; Karadeniz bölgesindeki Trabzon ve Rize gibi kimi iller ağaç zengini olarak bilinir. Ancak bu illerde yaşayan Karadeniz'li halk için "bağlama" geleneksel bir çalgı değildir. Karadeniz'li ağacı "bağlama" için değil, "kemençe" için kullanmıştır. Kemençenin yanında "tulum" da bu yörelerde geleneksel çalgı olarak benimsenmiştir. Konuya ilişkin Saygun'dan bir alıntı anlamlı olacaktır:

[142] Ancak ilgili toplum, diğer toplumlarla "kültürel temas" sonucunda bu çalgıyı ödünçlenebilir.

> Rize'nin bu günkü sazı 'kemençe'dir. Köylerinde ve Kemer'den itibaren şarka gidildikçe kemençenin yerini 'tulum zurna'ya terk ettiği müşahede olunur… Rize'de 'zurna' ve lazımını gayrı mufariki olan 'davul' ayrıca 'bağlama' nevinden sazlar da mevcut değildir. şehirde bağlama çalan bir kişiye tesadüf ettim. Aleti üzerinde İstanbul tarzı taksimler yapmak, şarkı çalmak merakında olan bu zat konuşmamız esnasında bağlama çalmasını Samsun havalisinde uzun müddet kalmış olan kardeşinden öğrendiğini anlattı (1990: 284-285).

Öyle ki bu durum kimi Karadenizlileri rahatsız etmiştir. Örneğin Asan, konuya ilişkin endişelerini TRT'ye atıfta bulunarak aktarır ve yöresindeki "bağlama" hükümranlığından yakınır:

> Resmi devlet politikasına göre Türk halk kültürünün ana öğesi/göstergesi (ikonu) -aynı zamanda tek sesli bir çalgı olan- "bağlama"dır… TRT programlarında neredeyse bütün halk şarkıları/türküleri bu enstrümanla icra ediliyor, diğer enstrümanlar yancı/renk olarak eşlik ediyorlar… Bağlamanın olmadığı bir halk müziği orkestrası (örneğin TRT'de) neredeyse yoktur… TRT, "Karadeniz kemençesi, Karadeniz kavalı ve tulumu"nu halk kültürümüzün asli unsurlarından saymıyor. Bütün Karadeniz şarkıları/türküleri bağlama'yla icra ediliyor. Ama bağlama Karadeniz otantik halk çalgısı değildir (Trabzon, Rize ve Artvin'de 1950 sonrası radyo programı 'Yurttan Sesler' etkisiyle icracıları görülüyor). Bağlamanın yanı sıra kemençe, tulum, kaval kullanılsa belki bu tarz kabul edilebilir; ancak sayısız halk müziği programlarında çoksesli (polifonik) bir çalgı olan Karadeniz kemençesi yerine Ege yöresine ait kabak kemanesi veya klasik kemençe kullanılır (2007)

Ataman da bu konuya dikkat çekerek; derleme ve araştırma gezilerinde Türkiye çapında 50 kadar farklı halk çalgısına rastladığını, ancak bugün bu çalgıların müzik hayatımızdan kaybolacağı endişesini aktarır. (1992: 409).

Ekolojik dizgenin çalgı üretimine etkisinin yanında meseleye müzikal unsurlar açısından bakacak olursak; dar bir ses genliği içinde olan (bir beşli içinde kullanılan) bölgesel müzik karakterinin 2,5 oktavlık bir çalgıya neden ihtiyaç duyduğu da düşündürücüdür.

BAĞLAMA'DA METOTLAŞMA SÜRECİ

1940'lı yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği "toplu çalım" (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar. Bağlama öğretimi ve metotları günümüzde de yaygın olarak bu uygulama ekseninde devam etmektedir.

Basılmış olan bağlama metotlarını tarihsel süreç içerisinde iki evrede değerlendirebiliriz: İlk evre; notanın kullanılmayıp, çalıma ilişkin kavramların türetilmediği, İkinci evre; notanın kullanılıp, çalıma ilişkin kavramların türetildiği metotlar.

İlk evre içinde değerlendirilen metotlar; bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür. Sözgelimi Şemsi Yastıman 'Sazdan Bilgiler' (*Notasız Saz Öğretilir*) adlı çalışmasına Mahmut Ragıp Gazimihal'in yazdığı "Sazın Tarihçesi" makalesiyle başlar, Cahit Öztelli'nin "Halk Edebiyatımızda Sazın Yeri" makalesiyle devam eder. Yastıman daha sonra yukarıda sayılan diğer yazarlar gibi, notaların porte üzerinde gösterilmesinin yerine, porte kullanmadan, nota isimlerinin yazıyla yazıldığı bir anlayışla bağlama çalmayı öğretmeye çalışır. Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenebilir.

İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, "nota" ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk halk müziği bilgilerinin yanında, notanın tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları, ve çalgıya ilişkin "düzen", "tavır" gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır. Bu evreye örnek olarak; Güray Taptık (1972), Sabri Yener (1988), Hakan Akmaz (2000), Ahmet Saçan (1998) ve Nevzat Altuğ'u (1990) ve Gazi Erdener Kaya (2005) gibi isimleri sayabiliriz.

Bu metotların bir çoğu çalgının nasıl çalınacağına ilişkin bilgiler içermesinin yanı sıra Türk halk müziğini tanımlamaya ve kimi nazariyatların aktarılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu tip edimler ilgili kültürün içinde çalgının nereye oturtulduğu ve neye hizmet ettiğinin anlaşılması bakımından anlamlıdır. Birçok metotta bağlama tarihçesinin yer alması ve bu tarihçenin Orta Asya'ya dayandırılması, Türk kimliği açısından çalgının bir müzik aleti olmaktan öte ulusal ve tarihsel bir simge olduğunun açık kanıtıdır. Sabri Yener yazmış olduğu Bağlama metodunun "giriş" bölümünde şunları söyler:

> Ata armağanı olan bu soylu sazımız bugün Anadolu'nun her köşesinde mevcut olup, günden güne biraz daha ilgi görerek yaygınlaşmaktadır. Bugün artık ilkokullardan üniversitelere kadar her dereceli okullarımızla, yaygın eğitim kurumlarımızda bağlama ekipleri ile halk müziği koroları kurulduğunu görüyoruz. Tüm yörelerimizin kendilerine has tavırlarını en güzel biçimde aksettirebilmek gibi teknik bir özelliğe de sahip olan bağlama, Türk Halk Müziğinin ana çalgısı, Türk'ün milli sazıdır (1990: 1)

"BAĞLAMA"NIN PERFORMANS BAĞLAMI

Bağlama çalgısına ulusal bir "değer"in yüklü olduğuna ilişkin, estetik bir bakışın temsili açısından Eke'nin, Açın'dan aktardığı şu cümle anlamlıdır:

> Bağlamamız, dünyadaki binlerce saz arasında ilk üçe girebilen bir yapıya sahiptir. Tek başına çalınıp söylenen ve konser verebilen (Piyano, Gitar, Bağlama) saatlerce çalınıp zevkle dinlenebilen üç sazdan biridir (2005: 49)

Öztürk, konuya ilişkin olarak, bünyesinde taşıdığı kimi müzikal unsurlar açısından bağlamayı şöyle değerlendirir:

> Bağlama, öteden beri, yanlış bir kabulle, bir 'melodi' çalgısı olarak nitelendirilir. Oysa, bağlama, yalnızca melodi çalmaya elverişli bir çalgı değildir. Bağlamanın son derece zengin, bir ritim potansiyeli vardır… Polifoni, en genel yaklaşımla, aynı anda birkaç sesin bir arada duyulmasını ifade eder. Bu anlamda bağlama, polifonik bir çalgıdır (Öztürk 2006b: 2)

"Tavır" bağlama çalımında hayati önem taşıyan bir kavramdır. Kanımca "tavır"; ulusal ölçekte Türk halk müziği repertuarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Çünkü, ancak "tavır" kullanıldığı an ilgili ezgi seslendirilebilir ve bu seslendirme meşru kabul edilir. Tavır bu eksende bir yerde "icazet" makamıdır. Tavır olgusuyla birlikte TRT repertuarı bir bakıma "ulusal bağlama repertuarı"na dönüşmektedir.

Tavır (*musical style*) denen olgu aslında bir çalış stilini ifade eder. Bu çalış sitillerinden kimileri, ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirmesine ait (çıkan soundun, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir imitasyonundan ibarettir. Bu olgunun varlığı bize bağlamanın kimi zaman ilgili ezgiyi seslendiren geleneksel ve otantik bir çalgı olmadığını, daha sonra o yörenin ezgilerinin seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu anlatır.

Emin Tenekeci, zeybek çalımındaki kullanılan tavrın nasıl oluştuğuna ilişkin güzel bir örnektir. Tenekeci "yörenin ünlü davul zurnacılarını dinleyerek, onların tarzlarını bağlamada 'taklit' etmeyi denediğini" söyler (Öztürk 2006a:114).

POPÜLER MÜZİK TÜRLERİNDE "BAĞLAMA"

Bağlama, Türkiye'de kentleşmeye ayak uydurabilen ilk halk çalgısıdır. Bunu sadece mekansal olarak kentlerde de kullanılıyor olduğu için değil, kentlerdeki müziklerin içinde de yer bulduğu için söylüyorum. Kentleşmeyle sağlanan bu uyum, çalgıdaki kimi teknolojik ve yapısal değişimlere de borçludur. "Elektro bağlama", "dört telli bağlama" ve "bas bağlama[iii]" yine kentleşmeyle birlikte, kent insanının müzikal beklentilerine yönelik denemelerin sonucu olarak ortaya çıkan yeni bağlamalardır. Bu değişimler bağlamaya artık sadece geleneksel (Türk halk müziği) repertuarın değil, solo ya da koro çalgı olarak hem ulusal, hem uluslararası bir çok farklı müzik türünün repertuarlarını seslendirebilme imkanı sağlamıştır. Örneğin bir dönemler sadece "yerel"

bir çalgı olan bağlamayla, uluslararası sanat müziğine ait bir yaratı türü olan "konçerto" seslendirilebilmiştir. 1996 yılında Köln Filarmoni Orkestrası ile verilen "bağlama konçertosu" (Concerto for Bağlama[143]) bunun en güzel örneğidir. Ben buradaki anlamı; uluslararası bir müzikal türün içine Türk (halk) müziğinin değil, bir çalgı olarak bağlamanın ve onun temsil ettiği Türk kültürünün ve kimliğinin yerleştirilmesiyle, bir "eklemlenme" olarak algılıyorum. Aynı anlamı popüler müziklerin içinden de okumak mümkün. Türk halk ozanlığının en önemli uygulamalarından biri olan "tapşırma[144]" ediminin yanında, bağlama "sample"larının "hip hop"ın içine yerleştirilmesi, yine bağlamanın kullanılmasıyla rock müziğinin "Anadolu Rock" adını alması, arabesk müziğin lokomotif çalgısı olması, ulusların popüler müzik aracılığıyla yarıştıkları "Eurovisyon Şarkı Yarışması" da ulusal bir unsur olarak kullanılması gibi bir çok örnek bağlamanın müzik yelpazesindeki yeni kullanım alanları olarak dikkat çekmektedir.

SONUÇ

Cumhuriyet ideolojisi ile birlikte geliştirilen, "asıl/orjinal" Türk kültürel kimliğinin kırsallarda olduğu ve bu kırsallardaki müziğin "asıl/orjinal" Türk müziği olduğu düşüncesi, onun bir öğesi olarak "bağlama" çalgısını, Türk ulusal kimliğinin meşrulaştırılmasında simgesel bir rol üstlenir hale getirmiştir. Bağlama yaşadığı süreç sonunda "yerelliği" aşmış, "ulusal" bir çalgı olmuştur. Bağlama artık bugün küçük ölçekli kimi kültürel grupların bir çalgısı değil, ulusun birleştirici bir çalgısı halindedir

Bağlama bugünkü görünümüyle; siyasi ideolojilerin, coğrafi bölgelerin, farklı yaş gruplarının, farklı cinsiyetlerin, farklı müzikal türlerin hepsinin bir eritme potasıdır, tüm bu farklılıklar bağlama ekseninde bir araya gelir. Bağlama "yerel"deki haline göre; belki yapısal olarak değiştirilmiş; farklı perdeler bağlanmış, çıkarılmış, belki tınısı da değiştirilmiş, elektronik donanım yüklenmiş, eşik altına manyetikler yerleştirilmiş olabilir, ancak bağlamanın Türk simgesi olma hali değişmeyen bir gerçeklik olarak hala devam etmekte ve bugün ulusal kimliğe, müzikal bir öğe olarak katalizör etkisini sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Anderson, Bendict
2004 *Hayali Cemaatler,* (Çev: İskender Savaşır) Metis Yayınları, İstanbul.

Asan, Ömer
2007 *'Bağlama' tahakkümüne son,* Radikal, 07.10.2007

Ataman, Sadi Yaver
1991 *Atatürk ve Türk Musikisi,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

1992 *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara.

Cevizci, Ahmet

[143] Concerto for Bağlama; 1995 yılında başlayan Erol Parlak, Arif Sağ ve Erdal Erzincan çalışma birlikteliğinin sonucu oluşmuş bir yapıttır. Bu yapıt, Alman Cumhurbaşkanı Roman Herzog himayesinde Köln Filarmoni Orkestrası eşliğinde 1996 yılında Köln Filarmoni Salonu'nda seslendirilmiştir.

[144] "Tapşırma" halk ozanlarının eserlerin son kıtasında mahlaslarını (takma isimlerini) kullanma geleneğidir.

1999 *Felsefe Sözlüğü,* Paradigma, İstanbul.

Cohen, A, P.
1999 *Topluluğun Simgesel Kuruluşu,* (Çev: Mehmet Küçük) Dost Yayınları, İstanbul.

Gül, Çetin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama,* "Anadolu İnsanının Duygu ve Düşüncesinin Temel Aracı: Bağlama", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Eke, Metin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama,* "Bağlama'nın Önemi", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Emnalar, Atınç
1998 *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı,* Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Hasgül, Necdet
1996 *Dans Müzik Kültür Folklora Doğru,* "Türkiye'de Popüler Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul.

Karababa, Hüseyin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama,* "Sunum", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Kümbetoğlu, B
Birkalan Gedik H.
2005 *Gelenekten Geleceğe Antropoloji,* Epsilon Yayıncılık, İstanbul.

Özenkaya, Özer
1994 *Toplumbilim,* Cem Yayınevi, İstanbul.

Öztürk, Okan Murat
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama,* "Bağlama-Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

2006a *Zeybek Kültürü ve Müziği,* Pan Yayıncılık, İstanbul.

2006b "Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak 'Tavır' Kavramı Üzerine", Web Sitesi (*http://www.muzikegitimcileri.net/*)

Reinhard, Kurt-Ursula
2007 *Türkiye'nin Müziği – 2,* Sun Yayınevi, Ankara.

Sağ, Arif
2004 *Muhalif Bağlama (Arif Sağ Kitabı)*, Söyleşi; Şenay Kalkan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Saygun, A. Adnan
1990 *Dans Müzik Kültür (Folklora Doğru) Çeviri / Araştırma Dergisi,* "Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyun Hakkında Bazı Malumatlar" Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul.

Tör, Vedat Nedim

1999 *Yıllar Böyle Geçti* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yener, Sabri
1990 *Bağlama Öğretim Metodu*, Sakarya Matbaacılık, Trabzon.

DİPNOTLAR

[i] Konuya ilişkin birkaç söyleme baş vuracak olursak: "Bağlama Türk halkı ile özdeşleşmiştir. Yurtdışında musiki alanında bizi en iyi tanıtan bir imge-semboldür" (Eke 2005: 48). "Zengin ve geniş bir alana sahip olan bağlama dilleri, renkleri farklı da olsa dünyanın bu coğrafyasında ortak bir dil ortak bir renktir" (Karababa 2005:4). "Bizi yurtdışında musiki alanında bizi en iyi tanıtan bir imge semboldür (Eke 2005: 48)

[ii] Genel geçer bir ortak görüşle bağlama köken itibariyle 'kopuz'la ilişkilendirilir. Kopuz'un Orta Asya'da kullanılmış bir çalgı olması aslında bu ilişkiyi anlamlı kılar. Zira Türk ulusunun kökenine ilişkin Orta Asya önemli bir referans noktası halindedir.

[iii] Bütün bu edimler aslında ihtiyaç duyulan tınısal yeniliklerin yine ulusal olan bu bağlama çalgısından hareketle tamamlanma çabasıdır. Müzikte yer alan 'bas part'ın seslendirilme ihtiyacına ilişkin olarak, ulusallıktan ödün verilmediğini anlatan bir uygulama olarak 'bas bağlama' iyi bir örnektir. Bas bağlama yerine bas gitarın konulması o halk müziğinin Türk sıfatını taşımasında endişe yaratabilir. Dolayısıyla aranan yeni ve farklı tınılar yine bağlamada gerçekleştirilen çeşitli teknolojik manipülasyonlarla yerine getirilir. Bu uygulama önceleri sadece albüm çalışmalarında kullanılırken artık günümüzde resmi kurumlar olarak Kültür Bakanlığı devlet korolarında ve TRT de de kullanılmaya başlanmıştır.

HUN TÜRKLERİ'NİN YUĞ TÖRENİ'NDE KULLANILAN ZURNA/BORU veya MEY / NAYÇEYİ-BALABAN ENSTRÜMANLARI HAKKINDA BAZI GÖRÜŞLER

Seyran GAFARZADE[*]

Orhun yazıtlarına ilaveten geçmişimize ışık tutan nadir kaynaklar arasında Moyisey Kalankatuklu'nın "Alban Tarihi" kitabı Müzik Türkoloji'si[145] konusunda önemli bilgiler sunmaktadır. Bu eserde Hun Türklerinin Zurna adında üflemeli çalgının (aerofon'un[146]) isimlendirilmesi dikkati çeken konulardan biri olmuştur. Hıristiyan yazarı Moyisey Kalankatuklu "Alban Tarihi" kitabının ikinci bölümünde Hunlar arasında bulunan piskopos İsrail'in misyonerlik faaliyetlerini kaleme almıştır ve bir cenaze töreninden bahsederek: "...cesetler üzerinde tebil, zurna çalarlar."[147] ibaresini kullanmıştır.

M. Seyidov'un "Alban Tarihi" ile Orhun abideleri arasında yaptığı karşılaştırılmalı analizlerden söz konusu törenin Türklerin geleneksel Yuğ ayini olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda M. Seyidov profesyonel ağıtçıların, amatör aktörlerin ve oyuncuların, icracı müzisyenlerin üstlendikleri rol ve görevleri hakkında bilgiler vermiştir. Yuğ ayinin bir oyunbabanın yönetmenliğinde gerçekleştiğine, meydan temaşası olarak sergilendiğine dair ilginç açıklamalarda bulunmaktadır. (Seyidov/Сеjидов, 1989: 352-364) Yukarıda söz konusu edilen kaynak Yuğ ayininde adı geçen müzik enstrümanlarını Türklerin geleneksel Zurna ve Davul/Tebil olduğunu ifade etmektedir. Çünkü Zurna ve Davul gürlük ve tınısal özelikleri ile Yuğ ayinin akustik ihtiyaçlarını doğrudan karşılayabilmektedirler.

"Alban Tarihi"nin Z. Bunyadov tarafından Azerbaycan Türkçesi'ne yapılan çevirisinde söz konusu müzik aletleri Dumbul ve Zurna isimleri ile tekrar karşımıza çıktığı görülmektedir. (Kalankatuklu/Каланкатуклу,1993:156) Z. Bunyadov'un bu müzik enstrümanlarını Zurna ve Dumbul/Davul olarak, diğer üflemelilerin bulundukları yer ve kullanım itibari ile farklı isimler ile adlandırılması[148] bu enstrümanların günümüzdeki isimleri ile Zurna ve Davul olduğuna dair iddiaları kuvvetlendirmektedir.

"Alban Tarihi"nde Zurna sözcüğünün bir müzik aleti adı olarak kullanılması "Alban Tarihi"ni Zurna sözcüğünün geçtiği en erken kaynaklar[149] arasına sokacaktır. Ermeni kökenli Ş.B. Smbatyan'nın bu eserin Rusça'ya yaptığı tercümesinde Zurna

---

[*] Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı. Müzik Bölümü. Öğretim Görevlisi.

[145] Müzik Türkoloji'si Müzikbilimciliğinin yeni bir koludur. (Mamedova/Məmədova, 2002: 84)

[146] Aerofonlar, Yunanca'dan (((– hava ve . . . - ses; nefesli enstrümanları Organoloji biliminde tanımlayan bir terimdir. (Müzik-ansiklopedik lügati/Музыкально-энциклопедический словарь,1990: 47)

Tırnak arası gösterilen kısım Türkiye Türkçesi'ne çevrilmiş halidir. Kiril alfabesiyle Azeri Türkçesi' nde M.Seyidov' un kitabındaki kısım orijinali yazısı şu şekildedir: "...мejитлəр үзəриндə тəбил, зурна чалырлар.". (Seyidov/Сеjидов,1989: 353)

İncil'den aktarmalı kısımlarda Santur,Boru, Arp, Tebl gibi müzik enstrümanların adları kullanılmaktadır. (Kalankatuklu/Каланкатуклу, 1993: 158)

[149] Zurnanın Surna olarak isimlendirilmesi en erken kaynak Dede Korkutun destanı gösterilebilmektedir. B.Ögel orijinal Dede Korkut destanına Surna adının daha geç tarihlerde dahil olmasına dikkat çeker. (Ögel, 1987: 408)

yerine Boru[150] (Truba/Trompet),vurmalı Davul/Tebil yerine ise Baraban[151] adlarını kullanılması Zurnanın tipolojisiyle çelişir bir durumu ortaya çıkarmaktadır.

Bu araştırmamızı Zurna üzerine odaklandıran mesele Zur + Nay etimolojisidir. Bu bağlamda en önemli husus, Nay/Ney sözcüğünün Türk kavimlerinin ağızbirliğinde üflemeli çalgıların (aerofonların) teşhisidir. (Gafarov, 2005: 274-279)

Tarihi belgelerde yapısal ve tınısal özellikleri ile farklılık arz eden müzik enstrümanlarının aynı veya çeşitli isimler ile tanımlanması ilk etapta ne kadar tezat görülse de, bu durum müzik aletlerine verilen genel isimler ile ilgilidir. Örneğin, Herodot Tarihi'nde tüm üflemeliler genellikle flütler adı ile belirtilmiş, Kilise Atalarının görüşlerinde nefesliler kimi zaman İsrafil'in kutsal borusu, kimi zaman ise barbarların (putperestlerin) borusu olarak ifade edilmiştir. (Şestakov/Шестаков,1966: 95-101) Benzer durumu Azerbaycan ve Anadolu Türklerin düşünce yapılarında da gözlemlemek mümkündür. Örneğin, farklı tipten üflemeliler kimi zaman düdük, kimi zaman boru adları ile isimlendirilmiştir. Dolayısıyla orijinal veya bir derleme (compilatyon) olan, Eski Ermeni veya Alban dilinde Ermeni harfler ile yazılmış Moyisey Kalankatuklu'nın "Alban Tarihi" Ş.B. Smbatyan tarafından Boru olarak tercümesi veya görüşü aykırı bir durum değildir. Buradaki konu müzik enstrümanının tınısal ve yapısal özelliklerinden öte, dillerde ve akıllarda kalıplaşmış sınıflandırmalarla ilgilidir. Telli çalgılar Saz / Kopuz / Tambur olmuş, vurmalılar Davul / Tebil / Dumul, nefesliler ise Boru / Dudük / Tütek / Kaval / Flüttür.

Bu eksende belirteceğimiz konu Türklerin İslamiyet öncesi ve sonrası süreçte benimsenen – benimsenmeyen, öz – yabancı, profesyonel – amatör üflemeli çalgıların adlandırılmasıdır. Örneğin, Evliya Çelebi Seyahatnamesinde yabancı veya yabancı görülen çalgılar Macar, Arabi, Mızmız, Çığırtma düdükleri, düdük kelimesi ile genelleştirilmiş, İslam tefekküründe olgunlaşan ve benimsenen milli (özümsenen) aletler Nay / Ney, Zurna / Balaban / Boru adları ile isimlendirilmiştir.[152]

Apollo Tanrısının antropomorfik kimliği telli Lir çalgısının birlikteliğinde, Marsiyas ve Pan Tanrılarının zoomorfik özellikleri üflemeli Avlos ve Panflüt[153] ile sergileyişi, bir nevi Türklerin telli ve üflemeli aletlere olan görüşlerini yansıtmaktadır. Örneğin, aşık ve ozanların arif kimlikleri telli aletlerin aracılığında özdeştirilerek, Zurnacı, Balabancı ve Meyciler geneli ile "demkeşlik" sıfatında ve çalgıcılar tabirinde belirlenmiştir. Halk deyimlerinde anlayan telli Sazın takdirinde, anlamayan "kabakulak" Zurna-Davul vasfında şekillendirilmiştir.

Gözlemlenen bu durum özellikle Doğu Anadolu ve Azerbaycan Türklerin tercih ettiği telli aleti ön plana çıkarmış, üflemeli Zurna ve Balaban (Mey) gibi aletleri arkada bırakmıştır. Olay ne kadar tuhaf görülse de Zurna ve özellikle Balaban (Mey) tipli müzik aletler Ermenilere mal edilecektir. Dolayısıyla aynı tipolojik yapıya sahip

[150] Трубили [в трубы] и били в барабаны над трупами, ножом или палашом делали кровоточащие надрезы на своих щеках, на руках и ногах. (Movses Kalankatutsi/Мовсес Каланкатуаци, 1984: кн.II, гл. XL). İnternet yayınına bkz.: http://www.vehi.net/istoriya/armenia/kagantv/aluank2.html

[151] Baraban Rusça'da vurmalı çalgının genelleme ismi olarak kullanılmaktadır.

[152] Evliya Çelebi'nin eserinde adı geçen müzik enstrümanların isimleri R.Gazimihal'ın tahlilileri doğrultusunda aktarılmaktadır. (Gazimihal, 2001: 4 -5)

[153] Organoloji'de çok borulu flüt olarak tanımlanmaktadır.

olan bir dilli aerofon, Azerbaycan ve Anadolu'da Balaban ve Mey gibi farklı isimlerde, Ermenilerde ise Düdük veya Nay adlarının benimsenmesiyle gerçekleşmiştir.

Bu bağlamda Moyisey Kalankatuklu'nın ve tercümanların kastettikleri Hun üflemeli çalgısı (aerofon) nedir, sorusunu cevaplamak konuya pek çok yönden değer kazandıracaktır. Eski Türklerin ayinlerinde üflemeli çalgıların kullanılması, adı geçen müzik aletinin milli kimliği, bu tür çalgılara verilen önem, bir nefesli enstrümanın Zurna adı ile isimlendirme sebepleri, Zurna prototipinin geniş coğrafi bölgede Küçük Asya'dan Japonya'ya kadar yaygınlaşma faktörlerine ışık tutar.

Sorular arasında ilk cevaplanması gereken "Alban Tarihi" adlı kitapta Türkoloji uzmanlarının işaret ettikleri alet gövdesinin kalak kısmı ile Boru'yu yapısal olarak çağrıştıran Zurna mıdır, yoksa Yuğ ayininde sözü edilen alet ses yüksekliği ile belirlenmeyen ve tınısal gürlüğü ile Zurnadan farklı olan Boru veya Karnay mıdır?

Organoloji biliminde yapısal ve renk özellikleri ile, en önemlisi ses çıkarma yöntemleri ile Zurna (Zurnay/Surna/Suna vs.vb.) ve Boru (Karnay/Garnay/Kerenay vs.vb.) birbirlerinden farklı enstrümanlardır. Mehter takımları ve diğer gruplar (uyumlar, ensambıllar) içersinde bu aletlerin yan yana bulunması kullanım amaçlarını ve görevlerini farklı kılar. Zurna tınısal özellikleri ile düğün, bayram, zafer havasını çağrıştırıyorsa, Boru genellikle haber, işaret (emir, B.Ögel) görevinde kullanılan bir müzik aletidir. Zurna sipsi (kamış) vasıtasıyla belirgin bir ses rengini ve yüksekliğini yakalıyorsa, Boru'nun (eski Borular kastedilmektedir) ses tınısı gür, korkunç bazen belirsiz, bazen kaydırıcıdır. Dolayısıyla atalarımızın üflemeli çalgıları bu tınısal özelliklerine göre ayırt etmesi oldukça doğaldır. Buna göre dilli tipli bir aerofon (yani Zu tutan Nay) Zurna olarak, ambuşur tipli aerofon (yani Gür duyulan Nay) Garnay/Karnay olarak isimlendirilmiştir. Bir başka deyişle Zurna tipli bir müzik aletinin ses tınısı ve gürlük özellikleri Zil, Zar, Zu duyulan Nay yani Zurnay veya Zurna, Boru tipli enstrüman Gar, Gür duyulan Nay yani Karnay / Garnay / Kerenay adlarıyla aksettirilmiştir. Bu durum Türk boylarının hem dil birliğinde gerçekleşen süreci, hem de yöresel ağızlarda telaffuz özellikleri yansıtmaktadır. Örneğin Küçük Asya-Altay coğrafyasında yaygınlaşan flüt tipli müzik enstrümanlar Nay / Ney olarak, dilli aerofonlar Zurna / Surna, Koşnay / Balaban / Bulaman, ağızlıklı veya ambuşurlu aerofonlar genellikle Karnay / Kerenay / Garnay, Boru olarak adlandırılmıştır.

Bu bağlamda göze çarpan en ilginç konu Nay, Zurnay, Karnay sözcüklerin Türk kavimlerin ağızbirliğinde genel adlandırılmalardan öte, bu kelimeler ile nefesli aletlerin kavramsal ve tipolojik tanımlamasıdır. Örneğin, genel olarak üflemeli çalgıyı belirleyen Nay köküne son ek veya ön ekler getirilerek Nayçe, Nay-i Rumi, Koşnay, Sırnay, Zurna gibi kelimeler, birbirlerinden farklı ve benzer üflemelilerin tipolojik adlarını ortaya çıkarır. Bu durum bir nevi Hornbostel-Sachs'in Çalgı Biliminde üflemelilerin (aerofonların) gruplaştırma prensibini yansıtmaktadır. Dolayısıyla birbirinden ses oluşumu, ses çıkarma yöntemi ve tınısal özellikleri ile farklı olan Flütlüler Nay'lar kelimesinin kökü ile, Dilliler Zurnay'lar, ağızlıklılar ise Karnay'lar sözcüklerin birleşimleri ile örtüşmektedirler. Bir başka deyişle Türk halk tefekküründe ıslık vasıtasıyla ses oluşturan flütler Nay / Ney genellemesiyle, kamış titreşimi aracılığı ile ses çıkaran dilliler Zurnay / Surnay / Koşnay genellemesiyle, dudakların titreşimi ve ağızlıkla "öttürülenler" Karnay / Hernay / Neyfir / Marnay vs. genel adları ile aksettirmiştir.

Hornbostel-Sachs sınıflandırılmasında müzik enstrümanlarının gruplaştırma yöntemi gözlemlenen bir konu olarak, bir dönem Türk kavimleri tarafından da gözlemlenmiş üflemelilerin isimlendirilmesinde ve yaygınlaşmasında belirleyici rol oynamıştır. Bu olgu Türklerin bu tip çalgılara olan yüksek ilgisini doğrulamaktadır. Mehterlerin kuruluşu ve üflemelilerin önemsenmesi, Mevlevi ayinlerinde Neyin "ney için" (niçin) simgeleştirilmesi, bu tip aletin Türk sözlü (şifayı) edebiyatında Nizami'den, Celaladdin Rumiden, Füzuliden, Hüseyn Cavid ve Neyzen Tevfik'e kadar tezahür ve zikir edilmesine açıklık getirmektedir.

Bu bilgiler ışığında, Z.Bunyadov ve M.Seyidovun kastettiği Zurna muhtemelen Organoloji'de dilliler tipinden (yani kamış titreşimi ile ses çıkaran) ve borunun kalak kısmı ile şekil alan bir alet olmaktadır. Bu konuda bu tip çalgılarda yapısal olarak kalak kısmın oluşumu, bu enstrümanda ihtiyaç duyulan akustik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Kalakların büyüklüğü veya küçüklüğü akustik ihtiyaçlar doğrultusunda belirlenmektedir. Bu husus sadece profesyonel halk üflemeli çalgıları ile ilgili değildir, aynı zamanda profesyonel orkestra tahta üflemelilerde de gövdeyi şekillendirmektedir. Örneğin, ismi ile aydın sesi çağrıştıran Klarnetin kalak kısmı geniş, kendine özgü ve renkli bir ses tınısıyla bilinen Obua'nın kalak kısmı daha dar ve küçüktür. Bu yapısal benzerlik kamış titreşimi sonucunda ses çıkaran bu müzik enstrümanlarını grup itibarı eşdeğer tutsa da, aynı kalak kısmı ile teşekkül eden bakır nefesli Trompetleri veya Trombonları farklı kılar. Yalnız Hun Türklerinin ayinini gözlemleyen Hıristiyan yazarı veya Hıristiyan yazarlarının düşüncelerden (mentality) hareket edersek Zurna tipli bir müzik aletinin gövdesinde kalak (huni) oluşumu, bu aletin bir boruya veya putperestlerin trompetlerine benzetilebilme olasılığını oldukça yüksek tutar. Ama her şeye rağmen söz konusu ayinde Zurna yerine Boru'nun veya Karnay'ın olasılığı göz ardı edememelidir. Çünkü Yuğ ayini bir meydan temaşasıdır ve burada kahraman olan Gül Tekinin, Atilla'nın veya Cevanşirin savaş ve cesaretleri tüm boyutları ile göz önünde sergilenmelidir. Dolayısıyla Yuğ ayininde sesleri ile zaferi temsil eden sadece Zurnalar değil, savaş sürecini andıran, düşmanlara meydan okuyan ve korkunç duyulan Boru veya Karnay'ların da işlevi veya simgesel rolü göz önünde bulundurulmalıdır.

Özbekistan'daki bir nevi Boru'yu andıran Karnay'ların kullanılması ile ilgili F.Karomatov şu bilgileri vermektedir: "Karnay tüm düğün ve diğer görkemli seremonilerde, halk gösterilerine, milli at (poyga/ulok) ve idman türlü yarışmalrda daimi yeri var idi. Ayrıca Karnay felaket, afet gibi olayların gerçekleştiğine işaret eder "(Karomatov/Кароматов, 1972: 94,95). Boru tipli Karnay'lar hakkında B. Ögel'de önemli açıklarlarda bulunmaktadır: «…Çulohou, Yagbu Kağan unvanı ile (kağanlık tahtına çıkınca), Çin imparatoru (bir elçi göndererek), davul, boru ve bayrak gönderdi»(Ögel, 1987: 332).

Bu bilgiler doğrultusunda Boru Göktürklerin devlet sembollerinden birisini temsil eder. Ayrıca B. Öğel bu töreninin Boru ile temsili konusundan bahsederek: " Bu tanıma, yalnızca G ö k t ü r k geleneklerine göre yapılırdı" iddiasını ileri sürdürmektedir. (Ögel, 1987: 332).

Bütün bunlar Eski Türklerde üflemeli çalgılara verilen önemi, müzik takımlarındaki çeşitliği ve yaygın olarak kullandığına somut işaretler verir. Aynı zamanda net olarak anlaşılmaktadır ki, Yuğ ayininde rast gele bir çalgının kullanılması söz konusu olamaz. Ortaya çıkan sonuç, icracılıkta deneyim ve uzmanlık konusunu

güncel kılacak ve Eski Türklerin bir tören esnasında havasına özgün (münhasır) bir müzik aletinin kullanmasını gerekçeler doğrultusunda belirleyecektir.

Yuğ ayinin, özellikle bir cenaze töreni olarak gerçekleşmesi Zurna, Boru veya Karnay olasılığını ortadan kaldıramaz, ama cenaze ayinin havasına münhasıran müzik aletinin tercihini önemli kılar. Buna göre hem Zurna hem de Boru belirli bir durumlarda geri plana çekilirler ve ihtiyaçlar çerçevesinde farklı bir üflemeli alet olasılığı ağır basar. Muhtemelen söz konusu müzik aleti Davulun eşliğinde "seslenebilme kabiliyetine" sahip bir dilli aerofon (kamış vasıtasıyla ses çıkaran) olacaktır. Çünkü o tarihlerde ıslık tipli aerofonların yükseklikleri belirlenmiş olması bile bu tip aletleri dinamik (nüans) özelliklerde sınırlı tutardı. Ağızlıklı aerofonlar ise gürlük imkanları ile ne kadar avantaj sağlasalar da ses yüksekliklerinin belirsiz duyuluşu dezavantajlı bir durumu ortaya koyacaktır.

Geçmişte ses yüksekliklerini en "rahat yakama ve muhafıza" fırsatı genellikle dilli aerofonların yapısal biçiminde gerçekleştirilebiliyordu. Yüksekliklerin belirlenmesinde ise en önemli unsur sipsinin (kamışın) şekli ve işlevsel (titreşim) görevleri ile ilgili idi. Bu faktör bizzat bu tip müzik enstrümanların "çift boru" şekillendirilmesine de imkan veriyordu[154].

Zurna tipli bir dilli aerofonu Yuğ ayinine aykırı eden tek faktör bu müzik enstrümanın ses bileşimlerinden doğan düğün, bayram, zafer tınısıdır. Bu olgu, Türk müzik aletleri takımında Yunalıların Avlos'una benzer sipsi vasıtasıyla ses çıkaran, kalak ile şekillenebilen, ses rengi ile Yuğ ayinine münhasır olan, Zurnanın tipolojik örneğini (prototipini) teşkil eden bir dilli aerofonun olduğuna işaret eder.

Kanımızca bu alet Anadolu'da Mey adı ile, Azerbaycan'da Balaban, Özbeklerde Bulaman, Abdülkadir Maragi'de ise Nayçei Balaban adı ile tanınmıştır ve Eski Türklerin en yaygın enstrümanlarından birisidir. R.Gazimihal bu aletin tipolojik özelliklerini şu ifade ile tanımlar: "zurnalar türünün atası «mey» dir ". (Gazimihal, 2001: 41) Bu alet ses çıkarma yöntemine göre Zurnaya eşdeğer olsa da tınısal özellikleri ile Zurnadan farklıdır.

Özbekistan'daki Bulaman'ın yapısal şekli, özellikle kalak kısmın oluşumu bir türlü ilkel Zurnanın yapısal biçimini andırmaktadır ve Azerbaycan'daki Balaban'dan, Anadolu'daki Mey'den farklıdır. Örneğin, Özbek Bulaman'ın silindirik gövdesi "yanıltıcı" kalak ile sonuçlanırsa, Azerbaycan'daki Balaban ve Anadolu'daki Mey'ler geneli ile (dış çapları ile) düz silindirik bir boru olarak şekillendirilmiştir. Özbek Bulaman'ın iç çapları fiilen değişmezken (aşağı yukarı 5 mm.) Azerbaycan'daki Balaban ve Anadolu'daki Mey'lerde iç çaplar bazen genişler ve gövdenin baş taraftaki (kamışın takıldığı kısım) iç çapları gövdenin alt taraftaki iç çapının iki katına ulaşır. Özbekistan'daki Bulaman'ı, Azerbaycan'daki Balaban'dan veya Anadolu'daki Mey'den farklı kılan temel unsur ses çıkarma yönteminde kullanılan kamıştır. Örneğin, Özbek Bulaman'inda gövdeye takılan sipsi (kamış) tek, Azerbaycan'daki Balaban'ların veya Anadolu'daki Mey'lerin kamışları çifttir ve yassı bir biçimdedir. Yalız kelime itibarı ile, Özbek Bulaman'ın ve Anadolu Mey'lerin, Azerbaycan'daki Balabanların,

[154] Örneğin, Antik Yunanlıların "V"- seklinde Çift Avlos'u deney aletinden öte, profesyonel bir müzik enstrümanın biçimleşmiş yapısını temsil eder. Benzer yapıyı Türklerin Çifte Kavalı veya Türkmenlerin Goşo Dilli- Tüydükleri, Özbekistan'daki Koşnay'larında de görebiliriz. Bu aletleri çift Avlos'tan farklı tutan en önemli unsur çift olan boruların birbirilerine paralel olarak birleştirilmesidir.

Abdülkadir Maragi'de adı geçen Nayçei Balaban isimlerinin birbirleri ile örtüşmesi dikkatleri çeken konulardandır. Muhtemelen R. Gazimihal'ın bahsettiği "zurnalar türünün atası «mey»" Hun Türkleri tarafından Yuğ ayininde kullanılan Özbek Bulaman'ın bir prototipidir. Evrim esnasında bu alet Borunun yapısal ve tınısal (gürlük) özelliklerini gereksinimler doğrulusunda pekiştirerek Zurna prototipine dönüştürmüş, sipsinin ve silindirik gövdenin geliştirme süreci esnasında ise Azerbaycan'daki Balaban'ların ve Anadolu'daki Mey'lerde şekillendirilmiştir.

Mey veya Balaban olarak adlandırılan dilli aerofon prototiplerini Küçük Asya'dan Japonya'ya kadar karşılaştıran S. Karahasanoğlu bu aletin Çin'de eskiden Bili/Pi-li olarak isimlendirilmesine ve yabancı bir alet olduğuna dikkatleri çeker. Ayrıca H.Farmerin gösterdiği kaynaklar doğrultusunda bu alet "Tatar boynuzu" adı ile tanımlanmıştır. (Karahasanoğlu Ata,1995: 21) V. Sisauri Japonların Gagaku[155] müziğinde bu aleti Hichiriki adı ile anlatırken, Çin'den geldiğine ve orada eskiden Bi li ismi ile anıldığına, Çinlilerin bu aleti "kuzeyli vahşi Hu[156] halkından aldığına" , Hu'ların bu alet ile atları ürküttüğüne, eskiden yaygaracı, şimdi ise keder ve acı dolgun ses rengine dair çok ilginç ve önemli bilgiler vermektedir. (Sisauri/Сисаури, 1984: 205-206)

Belirttiğimiz bilgiler doğrultusunda Eski Türklerin üflemeli çalgılar ile ilgili kendine özgü ve gözde olan görüşleri anlaşılmaktadır. Çin'den Küçük Asya'ya kadar yaygınlaşan müzik aletlerin isim benzerliği Eski Türklerin sahiplendiği üflemeli aletlerin yapısal topolojileri ortaya çıkaracaktır. Hayvancılıkta yer alan flütüler ve dilli aerofonlar, ağızlıklı boynuz ve borular hem sosyal (iletişim) hem de tefekkürü, estetik gereksinimler yönünde üretilip geliştirmekteydi. Büyük bozkır coğrafyasında harmanlanan kültür ve sanat Eski Türklerin ve etraftaki olan uygarlıkların ortak bir ürünüdür ve esinleme süreci çerçevesinde tanımlanmalıdır. Çin'lerin Eski Türklerden vurmalı çalgılardan öte, bir nefesli çalgı prototipinin Bi li adı ve yapısal örneği ile benimsenmesi, Eski Türklerin muhtemelen gösteri sanatında Çin kültüründen esinlediği meseleleri ifade ettiklerimizin mazmunu teşkil etmektedir. Bu bağlamda Hun Türklerin Kafkas Albanya'sında gerçekleştirdikleri Yuğ ayininde üflemeli aletin (dilli aerofon) varlığı, Müzik Türkoloji'sine ve Çalgı Bilimine bir dayanak oluştur ve irdelenmesi gereken konulardandır.

[155] Japonların klasik müzik türüdür. Kelime anlamı ile Gagaku (elegant music) ince, zarif, kibar, enfes müzik anlamını taşımaktadır.

[156] Hu sözcüğünün kelime itibari ile Hun halkının adına tekabül ettiğini belirten L. Gumilyov bu konuda açıklamalarda bulunmuştur: "... hu, bozkır göçebeleri anlamına geliyor ve Hun'ların etnik temelini (substratum) teşkil etmektedir" (Gumilyov/Гумилёв, 2004: 18, 34).

KAYNAKLAR

Gafarov S. Türk Nayı/ Neyi veya Aerofonları Teşhis Eden Kavram // "Musigi Dünyası". Rüblük elmi-pedagoji, təngidi – publisistik ve mədəni-maarif musigi jurnalı. 3-4/ 25 2005. s.274-279

Gazimihal Mahmut R. Türk Nefesli Çalgıları. II Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara,2001;

Gumilyov/Гумилёв Л. История народа Хунну. "Люкс", Москва, 2004;

Mamedova/Məmədova R. Musigi Türkologiyasi. "Elm", Bakı, 2002;

Müzik - ansiklopedik lügati/Музыкально - энциклопедический словарь. "Советская энциклопедия", Москва, 1990;

Movses Kalankatutsi/Мовсес Каланкатуаци. История страны Алуанк. Перевод Смбатяна Ш.В. Институт древних рукописей им. Маштоца – Матенадаран, Ереван, 1984. кн.II, гл. XL.

Ögel B. Türk Kültür Tarihine Giriş, VIII cilt, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1987;

Kalankatuklu Moisey/Каланкатуклу Моисеj, Албанија тарихи. "Елм", Бакы, 1993. Мүгәддимә, тәрҹүмә, гејд, вә шәрһләр академик Зија Бунјадовундур;

Karahasanoğlu Ata S. Mey ve Metodu. "INKILAP KÜTAPEVİ", İstanbul, 1995.

Karomatov/Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. "Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма", Ташкент, 1972.

Seyidov/Сеjидов М. Азәрбајҹан халгынын сојкөкүнү дүшүнәркән. "Јазычы", Бакы, 1989;

Sisauri/Сисаури В. Гагаку - музыка древней Японии (характеристика форм и жанров) // В сб. Музыка народов Азии и Африки. "Советский композитор", Москва,1984. с. 194-213.

Şestakov/Шестаков В.П. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. "Музыка", Москва,1966.

HALK ÇALGILARININ TOPLUMSAL KÜLTÜRÜ İFADE ETMEDEKİ YERİ VE TÜRK HALK ÇALGILARININ KÜLTÜREL DOKU İÇİNDEKİ ÖNEMİ

Gülşen GÖKSEL ERDAL[*]

Toplumu meydana getiren bireylerin kişiliklerine yansıyan yaşam biçimi (Varış,1994) olarak tanımlanan kültür, "atalardan gelen maddi manevi değerlerin tümü", "Bir toplulukta örf ve adetlerden davranış tarzlarından teşkilat ve tesislerden kurulu ahenkli bütün"(Ay,1993) gibi çeşitli şekillerde tanımlanabilir. Zaman zaman diğer kültürlerden geçiş yoluyla gelen yenilikler, toplumun kültürel dokusunda çeşitli biçimlerde değişiklik yaparlar. Ancak, çocuk oyuncakları, dekorasyon, moda gibi yüzeysel elemanların kültür dokusuna etkisi geçicidir (Varış,1994). Kültür, insan toplumuna özgü bilgi, inanç ve davranışlar bütünüdür ve bütünün parçası olan maddi nesneleri, toplumsal yaşama dair dil, düşünce, gelenek, işaret sistemleri, kurumlar, yasalar, aletler, teknikler, sanat yapıtları gibi her türlü maddi ve tinsel ürününü kapsamına alır (Cevizci, 2002).

Halk kültürü ise, toplumların dış etkenlerden uzak kalarak güçleri ve imkânları ölçüsünde çevre şartlarından ve kaynaklarından yararlanarak ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya koyduğu maddî ve manevî eserler bütünü olarak ifade edilebilir. Yaşama dair, eşya ve çeşitli ihtiyaç maddeleri halk kültürünün maddî yönünü meydana getirir. Yine toplumların dünya görüşü, bilgi düzeyi, inanışları, toplum değerleri, gelenek ve görenekleri, düşünce ve sanat eserleri de halk kültürünün manevî yönünü oluşturur (Kazmaz,2001).

Folklor, bir bölgedeki kültür ürünlerinin tümüdür. Folklor, toplumun sosyo-ekonomik dinamiklerini ortaya çıkartmakta, milletin kültür birliğini sağlamaktadır. Gelenekler, ilişkiler gibi, yerel özellikler taşıyan günlük yaşam, zamanla çeşitli etkenlere bağlı olarak genel yaşam içinde görülür.

Bireysel yaşantının toplumsallaşmış örnekleri olan halk kültürü ürünleri çeşitli düzeylerde iletişim sağlama işlevini de yerine getirir. İnsan ilişkilerinde başarı ve nitelikte temel öge olan bireyin kültürü, toplumsal bilinç ile bireyin kültürlenme sürecini etkiler (Ay, 1993) . Ulusları diğer kültürlerden ayıran kültürel özelliklerin esası halk kültürüdür.

Halk kültürü eserleri, kaynağına göre

1.Sözel, davranışsal ve sesle ilgili olan manevî eserleri içeren manevi kültür;

2.Beslenme, giyinme, barınmaya, kısaca yaşamaya dair ve maddi varlıkları kullanmak suretiyle ortaya konan maddi eserlerin yer aldığı maddi kültür şeklinde iki guruba ayrılabilir (Artun, 2001).

[*] Yrd.Doç.Dr.Kocaeli Üniv.Devlet Konservatuvarı-Müzikoloji Bölümü

HALK KÜLTÜRÜ ve MÜZİK

Halk kültürü, kültürün önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Yüzyılların deneyimlerinden gelerek biçimlenmiş, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmış bir değerler bütünüdür. Sözlü gelenekte yaşatılan ürünlerle varlığını devam ettiren halk kültürünün özünde, içinde yaşadığı kültüre ait örnek değerler ve ahlak anlayışı vardır (Artun, 2001). Bir toplumun duyuş düşünüş birliğini oluşturan, gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce, dil ve sanat varlıklarının tümü, tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan her türlü değerlerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümü olarak ifade edilebilen kültürün önemli unsurlarından biri de müziktir. Müzik tüm kültür un surları içinde en yaygın olanıdır ve yinelenebilirliği ve paylaşılma ortamlarının çokluğu dolayısıyla en baş unsurlar arasında yer almaktadır. Kültürü müzikten ayrı düşünmek olanaksızdır. Her toplumda insan öğesi gülüşünü, ağlayışını kısacası duygularını müziğin tartışılmaz ifadesine katmış,bunu dansıyla, yemeğiyle, edebiyatıyla, giyinişiyle yaşantısının içinde yoğurarak, kültürünü yaşatmıştır (Ay,1993). Halk kültürlerinin en önemli göstergesi, halk şarkıları ve kullanılan enstrümanlardır.

Halk kültürlerinin en önemli göstergesi, halk şarkıları ve kullanılan enstrümanlardır. (Artun,2001). Anadolu insanının kendini ifade ettiği maddi-manevi kültürel aktarımlarını sergilediği halk kültürümüz Anadolu coğrafyasında kimlik kazanmaktadır. Anadolu'nun, her bölgesinin her şehrinin hatta bazı ilçelerinin bile kendine özgü bir müzik icrası vardır. Türk halk müziği olarak adlandırılan müzik, Türk insanının çeşitli olaylar sonucunda değişik şekillerde duygulanması ve bu duygularını değişik şekillerde ifadesinin bir sonucudur.

Atatürk, Türk kültürünü oluşturan unsurları sıralarken görüldüğü gibi müziğe en başlarda yer vermiştir.

*Halk Edebiyatı
*Türk Musikisi
*Halk Musikisi
*Geleneksel Türk Tiyatrosu
*Halk Oyunları
*Türk Halk Sporları
*Gelenek, Görenek, Halk İnançları, Halk Hekimliği
*El Sanatları
*Halk Mutfağı
*Türk Folkloru

Atatürk kültürün yukarıdaki alanlarla iç içe ayrılmaz bir bütün olduğunu belirtmiş, bu alanlarla ilgilenmiş, konuyla ilgili verdiği talimatlarla da takipçisi olmuştur (Atılgan, 2001)

HALK KÜLTÜRÜ ve ÇALGILAR

Müziğin ilk insanlarda nasıl ortaya çıktığına ilişkin doğa olaylarından günlük yaşama dair eylemlere kadar pek çok kaynakla karşılaşmak mümkündür. Çalgı bilim olarak tanımlanabilen organoloji, çalgıların türlerini, tarihini, yapım biçimlerini, ses genişliklerini v.b. konuları inceleyen bilim dalıdır. Çalgılarında en az müzik kadar eski bir tarihi vardır. Gerek halk, gerekse sanat müziklerinin yaygınlaşıp gelişmesinde çalgılar önemli bir rol oynamıştır (Gedikli,1999). Çalgı bilimin temeli XX.y.y. başlarında atılmıştır. Çalgıların kullanımları ve tarihsel süreçte aldıkları yeni biçimler sosyolojik araştırmaların konusu içindedir. Arkeolojik araştırmalar çalgıların 5000 yıl önce de kullanıldığını göstermektedir (Eroğlu,1999). İlk çağda Çinliler ve Hintliler, orta çağda Araplar çalgıları sınıflandıran çalışmalar yapmışlardır. İlk çağda kullanılan ve günümüz çalgılarının atası sayılabilecek bir çok türünün imalinde deri, tahta, kemik ve kurutulmuş toprak v.b. malzemeler kullanılmış, zamanla insanoğlunun düşüncelerini geliştirerek kamışın veya kirişin çıkarmış olduğu seslere ilgi duyduğu, avlanmak üzere kullandığı ok ve yayını bir müzik aleti gibi kullanmaya başladığı görülmüştür (Eroğlu,1999).

TÜRK HALK ÇALGILARI

Geçmişten bugüne kadar, binlerce yıllık bir geçmişi olan Türk toplumunun, müzik yapmak için kullandığı, çeşitli karakteristik özellikleri olan bir çok çalgısı mevcuttur. Türk halk müziğinin önemli ve vazgeçilmez bir dalını oluşturan halk çalgılarının ulusal kültür içinde ayrı bir yeri vardır (Gedikli,1999).

Türk halk kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan halk müziği, oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu zenginlikler içerisinde gerek halk türkülerinin gerekse halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgılarının önemli bir yeri vardır. Köken olarak Farsça olan ve Farsça'dan Türkçe'ye geçen "saz" terimi, halk sanatçılarının şiirlerini söylerken çaldıkları telli çalgının genel adıdır. Bundan dolayı, aşıkların şiirlerini sazla birlikte söylemelerinden dolayı, son çağ edebiyat tarihçileri aşıklara "saz şairi", yarattıkları edebiyata da "aşık edebiyatı" adını vermişlerdir (Ögel,1991). Yine, Gazimihal; kopuz adının çalgı anlamında kullanıldığını, telli ve yaylı kopuzların Asya'dan Avrupa'ya yayıldığını belirtmektedir (Gazimihal,1975). Ögel, ise *"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 tornalanan"* maddelerden oluştuğunu belirtmektedir. (Ögel,1991) "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, yarına daha iyi hazırlanılırdı. 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). Yay ile çalınanlara ıklığ, parmak veya mızrap türünden maddelerle çalınanlarına da kopuz adını vermiş oldukları tarihi belgelerden anlaşılmaktadır. Iklığ yaylı sazların, kopuz ise mızraplı sazların atası

olarak bilinmektedir (Açın,1994). Bu bağlamda ise, Türk çalgılarının ilk çıkışının aynı tür çalgının parmakla ve yayla(okla) çalınması ile dallara ayrılarak gelişmeye başladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, kopuz gövdesinin önceleri avuç içi şeklinde ağaçlardan oyularak yapıldığını ve üzerine deri gerilerek uzun yıllar çalındığını fakat XVII y.y.dan sonra deri yerine ağaç kullanıldığı bilgisi de Evliya Çelebi tarafından bildirilmektedir. Yine yay ile çalınan eski Türk sazlarının, insana biraz korku ve biraz da sihirle dolu bir duygu verdiği, sesinin iniltili ve genizden gelen bir mırıltı ile dolu olduğu ve en eski destanların da bu kemençeler ile çalındığı belirtilmektedir. (Ögel, 1991). Halk çalgılarını tüm dünyada çalgıların dört ana gruba ayrıldığı yapıya göre gruplandığında

1.Kendi tınlaklar(idiophones),

2.Gön tınlaklar (membramophones),

3.Tel tınlaklar (chordphones),

4.Hava tınlaklar(aerophones) olarak sınıflanabilir (Gedikli,1999) Anadolu'da bugün ve yakın zamana kadar kullanılmakta olan Türk halk çalgıları, yapıları bakımından dört bölümde toplamak mümkündür.

a)Çarpma Çalgılar: Kendi kendine ses veren ve belli bir ses yüksekliğine düzenlenmeyen yani akord edilemeyen birbirine sürterek ya da çarparak çalınan çalgılardır. Kaşık,zil,zilli maşa,çan,çalpara(şak şak), çevgan v.s.Vurma çalgılar gibi tartım ve usul unsurunu vurgulayan bu çalgılar daha dar anlamda "Çarpma çalgılar" olarak da adlandırılmaktadır.S.Y.Ataman bu çalgıları ritim çalgıları olarak nitelemektedir.

b)Vurma çalgılar: Türk halk müziğinde tartım ve usul zenginliğini sağlayan çalgılardır. Davul, darbuka, def bu grupta yer alır. Türklerin en eski çalgıları arasında yer alan davul, dini ve din dışı törenlerde, askerlikte, eğlencede kısaca her alanda toplum yaşantısında yer almıştır. Davul sözcüğü yurdumuzda köbürge, Tuğ, Tavıl,Baraban, Dumban, vs. gibi pek çok adlar almıştır.

c)Telli Çalgılar: Tarihi çok eskilere dayanan telli ve saplı çalgılar farklı ad ve biçimde Asurlular, Fenikeliler, Orta Asyalılar, Hindistan,Sibirya, Türkistan ve İran gibi ülkelerde kullanılmış olup, çalınış tekniğine göre

-Tezeneli

-Yaylı çalgılar olarak gruplanmıştır. Bağlama ailesi onikitelli, meydan,divan sazı,bağlama, tanbura ve curadan oluşmakta, telli çalgılar ise yayın tele sürtünmesi ile çalınmakta ve bu grupta, kemençe, kemane, yay ,ıklığ ve kabak kemane yer almaktadır.

d)Üfleme Çalgılar: Pek çok çeşidi olmakla beraber günümüzde kullanılan başlıcaları zurna,çifte,mey, çifte kaval, sipsi, çığırtma ve tulumdur**.** İçlerinde Zurna Türk halk oyunlarının ezgi çalgısı olması ile de ayrıca önem taşır. davuldan sonra en önemlisi zurnadır (Gedikli, 1999). Gerek tezeneli gerekse yaylı kopuz türü çalgıların kökenlerinin Asya olduğu bilinmesine rağmen, Anadolu'da bu çalgıların daha önceden var olduğu, dolayısı ile kökenlerinin Anadolu olduğu konusunda görüşler de bulunmaktadır.

SONUÇ

Bir toplumun duyuş düşünüş birliğini oluşturan, gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce, dil ve sanat varlıklarının tümü, tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan her türlü değerlerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümü olan kültürün içinde yer alan halk kültürlerinin varlıklarını sürdürmelerinde ve kendilerini ortaya koymalarında kültürün önemli bir öğesi olan müzik ve müziğin ifadesini sağlayan çalgıların önemi açıktır.

Her toplumun kendi kültürü vardır ve kültürün yükselmesi, ilerlemesi ve gelişmesi medeniyetin doğuşunu sağlar. Sosyolojik alanda geniş anlamıyla kültür kavramı 'bir yaşama biçimi olarak tanımlanabilir.

Kültür tarihçileri insanoğlunun gelişme ve ilerleme göstererek hayatta kalma ve varlığını sürdürme savaşındaki başarısını, kültürel bir varlık oluşuna yani öğrendiklerini birikiminde saklayıp yeni nesillere aktarma yeteneği ile becerisine bağlar. Kültür gelişim sürecinde önce sözlü kültür doğmuş, daha sonra yazılı kültür oluşmuştur.

Halk çalgıları ise bir toplumun kendi tarihi ve yaşam stillerinin katkılarıyla ortaya çıkmış ve o topluma mal olmuş maddi kültür öğeleri olmaları nedeniyle kültürel miras içerisinde o toplumun uluslararası platformlarda temsil edilmesinde, kendine ulusların kültürel kimliklerinin ifade ettikleri ortamlarda yer edinmesinde ve kendi özelliklerini ifade etmesinde önem taşımaktadır.

Türk halk çalgıları geniş bir yelpazeye sahip olmakla beraber, tarihimizde çeşitli dönemlerde kullanılıp bu gün artık yaşamayan çalgılar da mevcuttur. Yaşayan kültürümüzün önemli birer ögesi olan çalgılarımız üstlendikleri kültür aktarımı göreviyle toplumumuzun kültür yaşantısının önemli birer göstergesi olarak hak ettikleri ilgiyi ve desteği toplumun tüm kesimlerinden görmelidir. Çalgılarımız eğitim kurumlarında ve kültürel oluşumlarda tanıtılmalı ve sonraki nesillere kültür mirası olarak toplumsal dokuyu aktarabilmeleri, böylece halk kültürümüzün yaşaması ve yaşatılması sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

Açın,C.(1994)Enstrüman Bilimi(Organoloji). Yenidoğan Basımevi Ltd.Şti.,İstanbul

Ataman,S.Y (1970) Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği,Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi,No:255,s.10,Yörük Matbaası. İstanbul.

Atılgan,H.(2001) I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri Türkü
Seven Atatürk

Ay,G.(1993). İstanbul Türk Müziği Günleri.Kültür Bakanlığı Yayınları :Ankara

Cevizci, Ahmet, felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002

Demirsipahi,C(1975) Türk Halk Oyunları,s.165,Türkiye İş Bankası KültürYayınları:148,Ankara.

Erman, A.(2000), "Halk Kültürü ve Folklorun Türk Kültüründeki Yerine Kültürel Değişim ve Gelişim Açısından Bakış" Adana Halk Kültürü Araştırmaları 1, Epsilon Ofset. Adana

Gazimihal ,M.(1975)Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız,s.16,Kültür Bak.,MİFAD Yay:15,Ankara

Gedikli,N.(1999).Bilimselliğin merceğinde geleneksel musikilerimiz ve sorunları.Ege Üniversitesi Basımevi.İzmir.

Kazmaz,S. (2001)-I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri

Ögel,B.(1991)Türk Kültür Tarihine Giriş,c.9,s.1,Başbakanlık Basımevi,Ankara

Varış,F.(1994).Eğitim Bilimine Giriş.Atlas Kitabevi,Konya.

TUNÇ ÇAĞLARINA AİT PİŞMİŞ TOPRAK ÇINGIRAKLARI VE İŞLEVLERİ

Ahmet GÖRMÜŞ[*]

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde kullanılan en eski müzik aleti, büyük bir olasılıkla tempo tutma amacıyla el çırpmaya benzeyen, çeşitli cisimlerin birbirine vurulmasıyla ses üreten aletlerden oluşmaktaydı. Bu cisimler şüphesiz önceleri dal parçaları gibi organik maddelerden üretilmişlerdi. Sallanınca içindeki tohumları hareketlenerek ses üreten meyveler de en eski çalgılar olarak kullanılmış olmalıdır. Bu biçimde kullanılabilecek meyveler arasında su kabağı da yer almaktadır. Bu tür müzik, halen Güney Amerika ve Afrika topluluklarında kullanılan ve "marakas" adı verilen çalgılar arasında yer almaktadır.

Eski Anadolu ve Mezopotamya'da tunç çağlarına tarihlenen, çeşitli biçimlerde pişmiş toprak çıngıraklar ele geçmiştir. Bunların büyük bölümü mezarlarda ele geçmiştir. Bu çalışmada tunç çağlarına tarihlenen ve çıngırak olarak nitelendirilen bazı pişmiş toprak eserler tanıtılacak ve bunların kullanım amaçlarına ilişkin yorumlara yer verilecektir.

PİŞMİŞ TOPRAK ÇINGIRAKLAR

Şanlıurfa İli Birecik ilçesi yakınlarında yer alan Gre Virike'nin Erken Tunç Çağının sonlarına tarihlenen IIB evresine ait bir kuyu mezarda üç bebek iskeleti ile çok sayıda pişmiş toprak kap, bir kuş biçimli çıngırak (Resim 1) ve oyuncak kağnı tekerlekleri ele geçmiştir (Ökse 2001: 271, 282, 300, Şekil 8:4; 2006c: 29, Şekil 27). Çıngırak kuş biçiminde olup, kanatları kazıma çizgilerle verilmiştir. Eserin başı gövdeden itibaren eksiktir, kuyruğu altında küçük bir delik bulunmaktadır. Hayvanın karın bölümündeki boşluğun içinde bulunan küçük kil parçacıkları, bu eserin bir çıngırak olarak kullanıldığını göstermektedir. Çan biçimli ayağı, çıngırağın buradan tutulup sallanarak kullanıldığı izlenimini bırakmaktadır. Eser korunduğu kadarıyla 7.6 cm yükseklikte, 5.8 cm genişlikte ve 72.925 gr. ağırlığındadır.

Benzeri bir çıngırağa ait kırık bir parça da (Resim 2) bu mezarın güneyindeki su kuyusunun çökmüş merdivenli tünelinin dolgusunda ele geçmiştir (Ökse 2006d: 8). Bu kuyu, Gre Virike'de açığa çıkartılan, MÖ 3. Bin başlarına ait bir kutsal alanın kerpiç terası üzerinde yer alan bereket ritüelleri ve ölü ritüellerine ilişkin ayin alanlarında kullanılmak üzere temiz su sağlanan bir kuyu olarak nitelendirilmiştir. Merdivenli tünelin çökmesinden sonra tanrılara sunulan çeşitli kurbanların bırakıldığı bir çukur olarak kullanılmaya devam edildiği düşünülmektedir. Bu çıngırak parçasıyla birlikte, büyü ayinlerinde kullanılan figürin parçalarının ele geçmesi (Ökse 2006d: 8, Şekil 9), bu kanıyı güçlendirmektedir.

Orta Fırat havzasında yer alan çeşitli Erken Tunç Çağı mezarlıklarında, özellikle bebek mezarlarına bırakılmış kuş biçimli çıngıraklar ele geçmiştir (Strommenger ve Kohlmeyer 1998, Lev. 161, Nr. 4; Meyer ve Pruß 1994, şek. 46, Nr. 318-320; Novak 1994, 177, şek. 89, Nr. 8; Orthmann ve Pruß 1994, 127, şek. 70, Nr. 48). Benzeri bir uygulama Helenistik Dönem mezarlarında da görülmektedir (Oettel 2000: 113-115.).

[*] Öğr. Gör. Ahmet Görmüş, Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Tayfur Sökmen Kampüsü, Antakya/Hatay. ahmetgormus@yahoo.de

Eski Babil Dönemine tarihlenen örnekler, bu geleneğin MÖ 2. Binin ilk yarısında devam ettiğini göstermektedir (Rimmer 1969: 20, Levha IIIa-b). Bunlar tavuk, ayı, deve, domuz, kaplumbağa, istiridye gibi çeşitli hayvanların biçiminde üretilmişlerdir. Bunlar, hayvan biçimli pişmiş toprak düdüklere de benzemektedirler.

Tahran Ulusal Müzesinde korunan bir pişmiş toprak eser (Duchesne-Guillemin 1996: 216 v.d., resim 3; Bleibtreu 2001: 94, Kat. No. 16) Zagros Dağlık bölgesinde yer alan Luristan eyaletinde ele geçmiştir. Geç Tunç Çağına (MÖ 1500-1200) tarihlenen eserin baş kısmı hayvan başı biçiminde oluşturulmuş alt kısma doğru genişleyen gövdeli, bacaklar belirtilmemiş, hayvanın boynuzları spiral biçiminde ön kısmında kazıma tekniğinde verilmiş gövde ve boyun yatay kazıma hatlarla bezenmiş. Boyun ve gövde hatları arasındaki bölümde bir delik gövde de boylu boyunca bir yarık bulunmakta, arkada gövdenin orta kısmında bir kulp bulunuyor büyük olasılıkla pişmiş toprak bir çıngırak ya da *Schrappgefäß* olabilir. (iç kısmında ses çıkaran kil topaklar ele geçmemiş). Eser 26 cm yükseklikte olup, baş çapı 6 cm dir.

Benzeri buluntular Kuzey İran platosu üzerinde yer alan ve Geç Tunç Çağı sonuna tarihlenen Amlaş Mezarlığından bilinmektedir (Van den Boorn 1983: 76, resim 99). Aynı merkezde MÖ 2. Bin sonuna tarihlenen bir tunç çıngırak bulunmuştur (Rimmer 1969: 48, Levha XIXc).

Bu tip buluntuların en eski örnekleri Geç Neolitik döneme tarihlendirilen yerleşimlerde de ele geçmiştir. Yarısı kırık olduğu için içerisinde kil parçacıkları bulunup bulunmadığı bilinemeyen bir eser, Diyarbakır'ın Bismil ilçesi yakınlarındaki Hakemi Use kazılarında ele geçmiştir (H. Tekin'in verdiği bilgi). Bu eser üzerinde de diğer örneklere benzer biçimde, iki delik bulunmaktadır.

Eski Anadolu'da ise MÖ 3. Bine tarihlenen Alaca Höyük ve Horoztepe kral mezarlarında ele geçen tunç standartların (Alp 1999: 3; Dinçol 2003: 51) bazılarında ana gövdeye takılı hareketli parçaların bulunması nedeniyle bunlar *sistrum* olarak adlandırılmışlardır. Standartlar sallandığında bu hareketli parçalar ana gövdeye veya birbirlerine çarparak ses çıkartmaktadırlar.

Eski Önasya'da MÖ 1. bine tarihlenen madeni buluntular arasında çanlar ele geçmiştir (Calmeyer 1957-1971: 427-429). Bunların özellikle atlara takılmak için üretilmiş oldukları, Yeni Asur dönemi kabartmaları üzerindeki at tasvirlerinden anlaşılmaktadır. Bu çanların pişmiş topraktan örnekleri ele geçmemiş olmakla birlikte, burada tanıtmaya çalıştığımız pişmiş toprak çıngıraklar, büyük olasılıkla, günümüzde de kullanılmaya devam eden madeni çıngırakların öncüsüdür.

İŞLEV ANALİZİ

El çırpma gibi müziğe eşlik edebilecek bir alet olarak bu tür eserlerin kullanıldığına ilişkin en önemli kanıtlar, Eski Önasya tasvirli sanat eserleri üzerinde gösterilmektedir (Duchesne-Guillemin 1996: 215, 221). Suriye'de Fırat Nehrinin kenarında yer alan ünlü Mari kentinin Erken Sumer dönemine tarihlenen tabakalarında

ele geçen ve MÖ 2400 e tarihlenen heykel çiftinin ellerinde tuttukları silindirik nesnelerin sallanarak içindeki parçacıkların ses çıkartmalarına yarayan birer çıngırak olduğu öne sürülmektedir. Benzeri tasvirler Halep yakınlarında yer alan ve MÖ 1800 e tarihlenen Ebla stelinin orta frizlerinde betimlenmiştir.

Burada tanıtmaya çalıştığımız pişmiş toprak eserlerin gövdelerinde genellikle ikişer delik bulunması, bunların bir tür düdük (Resim 3) olarak da kullanılmış olabileceklerini düşündürmektedir. Gre Virike'de ele geçen örneğin deliğinden üflenerek bu eserin bir düdük olarak kullanılmış olabileceği denenmiş, ancak, eserden düdük sesi çıkartılamamıştır. Günümüzde udu adı verilen seramikten yapılan ve gövdesinde iki delik bulunan vurmalı müzik aletlerinin deliklerinden birisine üflenerek düdük olarak da kullanılabilmektedir (Çam v.d. 2007: 96, 100). Güney Amerika ve Uzak Doğuda kullanılan, kuş sesini taklit eden okarina ise üflemeli bir çalgıdır.

Oyuncak

Gre Virike'de üç bebeğin gömüldüğü bir kuyu mezarda ele geçen kuş biçimli bir pişmiş toprak çıngırak bu bebeklerin oyuncağı olabileceği gibi, farklı amaçlarla da bu mezara bırakılmış olabilir. Benzeri çıngırakların yukarıda da değinildiği gibi, Kuzey Suriye ve Kuzey Mezopotamya'da yürütülen çeşitli kazılarda çoğunlukla bebek mezarlarında ele geçmesinin yanı sıra yüksek tonda ses çıkartmayan türden olmaları ve biçimleri bunların, günümüzde çocuk avutmada kullanılan plastik çıngıraklar gibi, oyuncak olarak kullanıldıklarını düşündürmektedir (Rimmer 1969: 20).

Dinsel Ayin Aracı

Eski Anadolu ve Mezopotamya'da mezarlarda ele geçen oyuncak, figürin, mask, gemi modeli, araba modeli, müzik aletleri, kandiller ve çıngırakların dini ayinlerde kullanıldıkları öne sürülmektedir (Ökse 2006c: 29; 2007: 552, şekil 11). Eski Önasya yazılı kaynaklarında çıngırakların ölü gömme törenlerinde kullanıldıklarından söz edilmektedir Calmeyer 1957-71: 430-431). Bu kaynaklara göre çıngıraklar, cenaze töreni sırasında kötü ruhların yaklaşmasını önleyerek ölen kişinin ruhunu ve cenazeye katılanları kötü ruhlardan ve cinlerden korumaktadır.

Anadolu'da halen bazı yörelerde çanların kötü ruhları kaçırdığına inanılmaktadır (Oğuz 1980: 809). Halen Kuzey Irak'ta da bazı bölgelerde çocukların boyunlarına küçük çıngıraklar asılarak onların bu dünyada ve öteki dünyada kötü ruhlardan korunacağına ilişkin inançlar bilinmektedir (Oettel 2000: 115). Günümüzde çıngıraklar hahamların cenazelerinde üstlerine takılmakta, kiliselerde de cenaze töreni sırasında koroya çıngıraklar eşlik edebilmektedir.

Önasya'da halen bereket ve yağmur yağmasını sağlamak için uygulanan çeşitli törenler sırasında çıngırakların kullanıldığı görülmektedir (Ökse 2006a:57; 2006b:71). Anadolu'da bazı yörelerde yağmur yağdırmak amacıyla bir bez bebek üzerine su dökülmekte ve daha sonra bu bebek dereye atılmakta, yağmuru getirmeleri için melekleri uyandırmak amacıyla çanlar çalınmaktadır (Başgöz 1967). Benzeri uygulamalar Önasya'nın bazı yörelerinde halen sürdürülmektedir. Horsabad yakınlarındaki bir köyde uygulanan yağmur yağdırma töreni sırasında birisi kadın kılığına girmiş, diğeri keçi postuna bürünmüş iki erkek dans ederken törene katılanlar sopalar ve çanlarla birlikte el çırparak şarkı söylemektedir (Frankfort 1934).

SONUÇ

Pişmiş toprak çıngırakların (*rattle*) kullanım amaçları farklı yorumlansa da, bunlar birer müzik aleti olarak nitelendirilmektedir. Halk Müziği çalgıları arasında *idiofon* olarak adlandırılan kendiliğinden ses veren çalgılar grubuna giren bu eserlerin daha sonraki dönemlerde madeni örnekleri ortaya çıkmıştır. Bunlar genellikle atların koşum takımları ile birlikte bulunmuşlardır (Rimmer 1969: 36-37, Levha XIX-XX). Pişmiş topraktan üretilen bu eserlerin Anadolu Erken Tunç Çağı mezarlarında ele geçen madeni çalparalar (*sistrum*) gibi ölü gömme törenleriyle ilişkilendirilmeleri olasıdır. Hitit metinlerinde geçen *mukar* adlı müzik aletinin tanrıları çağırmada kullanılan tinsel bir işlevinin olduğu ve Alaca Höyük, Konya-Karahöyük gibi önemli Hitit merkezlerinde bulunan pişmiş toprak çıngıraklar ya da Alaca Höyük ve Horoztepe'de ele geçen madeni çıngırakları (sistrumlar) ifade edebileceği öne sürülmüştür (Alp 1999:11).

Tunç çağlarına ait pişmiş topraktan örneklerinin ağırlıklı olarak mezarlarda ele geçmesi ve bunların bebek ve çocuk mezarları olmaları, bu eserlerin küçük çocuklar ve bebeklerin avutulmalarında kullanılan çıngıraklara benzer bir işlevleri olabileceğini düşündürmektedir. Bazı örneklerin farklı dini amaçlı konumlarda ele geçmeleri, bu tür eserlerin dini ayinlerde de kullanılmış olabileceklerine işaret eder niteliktedir.

KAYNAKÇA

Alp, S. 1999. Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans. *Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap*. Kavaklıdere Kültür Yayınları 6. Ankara: Reymak.

Başgöz, İ. (1967), "Rain Making Ceremonies in Turkey and Seasonal Festivals", *Journal of American Oriental Society*, 87: 304-306.

Bleibtreu, E. 2001. "Iran in prähistorischer und frühgeschichtlicher Zeit" W. Seipel (ed.), 7000 Jahre Persische Kunst. Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran. Milano: skira editore, 77-186.

Van den Boorn, G. P. F. 1983. *Oud Iran. Pre-islamitische kunst en voorwerpen in het Rijksmuseum van Oudheden en Leiden*. Leiden.

Calmeyer, P. (1957-71), "Glocke", *Reallexikon der Assyriologie* 3: 427-431.

Çam, A., G. Alaybek ve S. Okan (2007), "Seramik Müzik Aletleri", *Seramik. Seramik Federasyonu Dergisi* 23: 96-101.

Dinçol, B. 2003. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*. Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları 14. İstanbul: Ege Yayınları.

Duchesne-Guillemin, M. 1996. Les instruments de musique dans l'antiquité. *Iranica Antiqua* 31: 213-238.

Frankfort, H. (1934), "A Tammuz Ritual in Kurdistan (?)", *Iraq*, 1: 137-145.

Meyer, J.-W. ve A. Pruß, 1994 *Ausgrabungen in Halawa 2. Die Kleinfunde von Tell Halawa A*, Saarbrücken.

Novak, M., 1994 “Die Stadtmauergrabung”, Meyer ve Pruß (Ed.) 1994: 174-179.

Oettel, A. 2000. “Charonspfennig und Totenglöckchen.” *Altorientalische Forschungen* 27, 1: 107-120.

Oğuz, B. 1980. *Türkiye Halkının Kültür Kökenleri. Teknikleri, Müesseseleri, İnanç ve Âdetleri II: Tarım, Hayvancılık, Meteoroloji. Bölüm I: İnançlar*. İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Orthmann, W. ve A. Pruß, 1994 *Ausgrabungen in Halawa 2. Die Kleinfunde von Tell Halawa A*, Saarbrücken.

Strommenger, E., ve K. Kohlmeyer, 1998 *Tall Bi'a-Tuttul I. Die altorientalischen Bestattungen*, Saarbrücken.

Ökse, A. T., 2001 “Gre Virike 1999 Araştırması”, *Ilısu ve Karkamış Baraj Gölleri Altında Kalacak Arkeolojik Kültür Varlıklarını Kurtarma Projesi 1999 Yılı Çalışmaları - Salvage Project of the Archaeological Heritage of the Ilısu and Carchemish Dam Reservoirs Activities in 1999* (Ed. N. Tuna, J. Öztürk ve J. Velibeyoğlu): 263-308. Ankara: ODTÜ

Ökse, A. T., 2006a “Eski Önasya’dan Günümüze Yeni Yıl Bayramları, Bereket ve Yağmur Yağdırma Törenleri*”. Bilig, Ahmet Yesevi Üniversitesi Sosyal bilimler Dergisi* 36, Kış 2006, Sayfa 109-130.

Ökse, A. T., 2006b A. Tuba Ökse, “Eski Önasya’dan Günümüze Bahar bayramları ve Bereket Törenleri*” Türk Arkeoloji ve Etnoğrafya Dergisi* 6, Sayfa 67-72. Ankara, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Ökse, A. T., 2006c “Early Bronze Age Graves at Gre Virike (Period II B): An Extraordinary Cemetery on the Middle Euphrates River”. *Journal of Near Eastern Studies* 65, no. 1, January 2006, Sayfa 1-37.

Ökse, A. T., 2006d “Gre Virike (Period I): Early Bronze Age Ritual Facilities on the Middle Euphrates”. *Anatolica* 32, Sayfa 1-29.

Ökse, A. T., 2007 “Funerary Rituals at Gre Virike: A Third Millennium Ritual Place in Southeastern Anatolia.” *VITA: Belkıs Dinçol ve Ali M. Dinçol’a Armağan/Festschrift in Honor of Belkıs Dinçol and Ali Dinçol* (Ed. Metin Alparslan, Melten Doğan-Alparslan, Hasan Peker), Ege Yayınları, İstanbul. Sayfa 549-559.

Rimmer, J. 1969. *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities, The British Museum*. London: The Trustees.

RESİM LİSTESİ

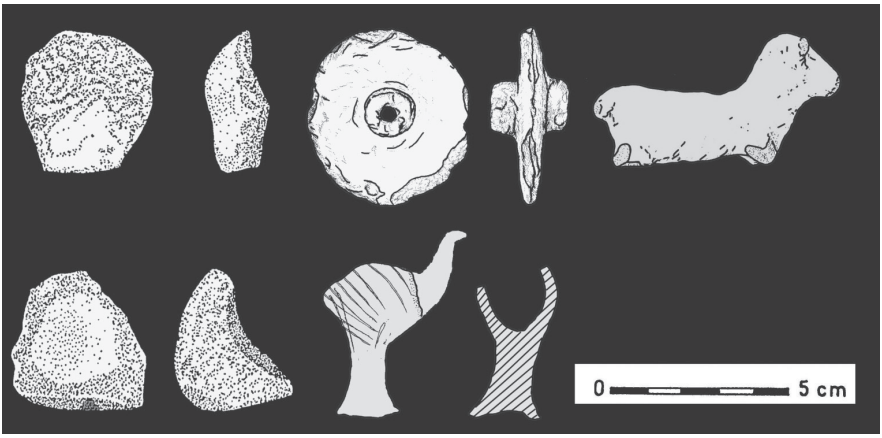
Resim 1: Gre Virike kazısında kuyu mezarda bulunan çıngırak, MÖ 3. Bin son çeyreği

Resim 2: Gre Virike kazısında kuyu dolgusunda bulunan figürinler, tekerlek modeli ve çıngırak, MÖ 3. Bin son çeyreği

Resim 3: Kuş biçimli pişmiş toprak düdük, modern



Resim 1:



Resim 2:



Resim 3:

ESKİ TÜRK MUSİKİ ALETLERİNDEN 'KOPUZ' ve 'YATUGAN'

Tuncer GÜLENSOY

Türkler tarih sahnesine çıktıklarından itibaren yalnız göçebelik ve savaşçılık ile anılmışlar, içinde 'musiki' de bulunan zengin bir kültür ile de anılmışlardır. Hayvancılık (at, koyun ve sığır besleyiciliği), binicilik, okçuluk, yurt (çadır) hayatı, giyim-kuşam, yiyecek, kap-kacak, süslenme, el sanatları, halı ve kilim sanatı, taşçılık ve taş oymacılığı, ağaç oymacılığı, ebruculuk, hat sanatı gibi pek çok gelenek-görenek ve sanat dalı zengin Türk kültür tarihinin birer koludur.

Türk musiki İslâmiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki farklı alanda gelmektedir: Kuzey ve Güney alanları. Tanınmış Macar Türkoloğu **László Rásonyi, "Tarihte Türklük**" (TKAE yayını, Ankara, 1971, s. 38) adlı eserinde Güney ve Kuzey alanlarını şöyle değerlendirmektedir: 'Güneydeki alana aşağı yukarı 50 derece kuzey enlemine kadar Arapların makam nizamı kendine has ses renkleri (chromatisme) ve "gam"ların muharip iniş çıkışları ile ravaçtadır. Bu musiki Müslümanlıkla birlikte yayılmıştır. En eski Türk musikisi bakımından bu bizi ilgilendirmez. Eski Türklük bu musikiye yabancı olurdu.

Temel menşei andıran "autochton" halk musikisi daha çok Kuzeyde **Volga-Ural** ve **Sibirya** çevresinde kalmıştır. Bununla beraber, Güney Türk kavimlerinin göçebe hayatı süren ve şehir kültürü tesirinden uzak kalan ***Yörük Türkmen*** unsurlarında, ötede birde eski üslûp geleneklerinin yaşadığı kabul edilebilir. Birkaç genç Türk araştırmacısı ile 1936 yılında **Béla Bartók**'un Anadolu gezisinde topladığı malzeme bu sonucu göstermektedir.

Kuzey Türklerinde, başta Tatarlarda, Çavuşlarda ve onların kültür tesiri altında kalan Fin asıllı Çeremis'lerde bu ortak musiki özellikleri şunlardır: yarı sesi olmayan *pentatonik* diğer tabirle a,b,c,d,f'den ibaret beş sesli gamlar düzeni, (*gunit* adım)**,** simetrik dört stırlı ve inişli taganni, diğer tabirle, taganniye en yüksek perdeden başlayıp, tedricen alçalma ve sonunda en derin sesle bitirme.

Macarlar arasında Macar halk musikisinin en eski üslùbu Transilvanya'daki Székely'lerde kalmış olup zikri geçen Türk halk musikisi tabakasındandır. Mözeség ve Moldova'daki Çango'lar vasıtası ile bu musiki komşuları olan Romnelre de tesir etmiştir. Bu Macar musikisi büyük ihtimale göre, eski anayurdun bir mirasıdır. Bu sonuca göre, **Kodâly, Szabolcsi** ve **Bartók'**un Macar halk musikisinin eşlerine Volga çevresinde ve Güney Anadolu Yörükleri arasında rastlamalarına hayret etmemek gerekir. Kodály'a göre "en azından bir-iki yüz havada bu temel musiki dili bozulmadan kalmıştır.

L. Rásonyi aynı eserinde **kopuz** hakkında da şu bilgileri veriyor (s.39): "Bugünkü Türklük musiki âletleri arasında şimdi ve eskiden **kopuz** (Macarca Kobaz) başta gelir. Uygur edebiyatında ve Mahmud al-Kaşgarî sözlüğünde de geçer. Bu sözcük aslında Türkçedir. Küçük tipte "lanta" biçimli bu musiki âletinin orta Avrupa'da muhtemelen 4-5 sistemine göre ayarlanmış çift teli vardır. Bunlar *guart* (gamda dört notalık aralık) yahut *guint* (beş notalık aralık) üzerine düzenlenirdi. Bu alet Asya ve

Avrupa'da, adı ile birlikte geniş alanda Çin'den Orta Avrupa'ya kadar yayılmıştı. **Kobuz** tabiatı ile her yerde aynı âlete âlem olmuş değildir. Meselâ Radloff'a göre bugünkü Kırgızlarda **kobys** iki telli, kemana benzeyen bir musiki âletidir.

Kopuz (kobuz) denen en eski Türk musiki âleti hakkında geniş bilgiyi **Bahaeddin Ögel**'in "***Türk Kültür Tarihine Giriş"*** adlı eserinin 9. cildinden öğreniyoruz. (s.237-268). Türk milletinin yetiştirdiği e büyük kültür tarihçisi olan **Ögel, *kopuz*** hakkında verdiği geniş bilgilerin yanında ***kopuz***'un çeşitli Türk boylarındaki örneklerini de çizimleriyle göstermiştir.

Çeşitli Türk boylarında kopuz'a verilen adlar şunlardır:

Oguz Türkçesinde: (XI.yüzyıl): kopuz 'ud' (DLT.1,365)

Anadolu (Tokat yöresi): ***kıl kopuz*** "telli bir saz" /Kırgız Türkçesindeki ***kıl kıyak*** gibi.

Dede korkut'ta: ***kolca/elce kopuz*** "elde tutularak çalınan kopuz" (kol ve el sözcükleri aynı anlamdadır).

Çağatay türkçesinde: ***kökle kopuz*** "kökle=bir melodi çalma (Radloff, Wb.II,1227) "kopuzu")

Abdulkadir Meragî'de: ***ozan kopuzu*** "üç telli olup, teknesi bütün telli sazlardan daha uzunmuş" (İA,kopuz maddesi)/ ***Rûmî kopuz*** "beş telli olup, teknesi uda benzeyen çalgı aleti" (gös.yer.)

Başkırt Türklerinde***: kubıç***

Yakut Türklerinde: ***homus***

Hakas Türkçesinde: ***homus***

Çavuş Türkçesinde: ***kubes, kübes*** <Kazan Türkçesinden

Tuba (Toba/Tofa/Tuva, Soyot) Türklerinde: ***hobuzum*** *<hobuz+um;* ***çartı kopuz*** (*=çartı/yartı* 'tahta'//tahta kopuz) (Radloff,Wb.III,1869) "üç telli, teknesi köşeli; kolu veya sapı kısa; at kılı telleri bulunan ilkel bir müzik aleti"

Altay Türkçesinde: ***çertme kopuz***

Şor Türkçesinde: ***komus, kobız*** "iki telli olup, sedir ağacından yapılan saz" / ***kaylaçang kobıs*** "destanların söylendiği kopuz" /şertme komuz (Radloff, IV, 1009)

Telüt Türkçesinde***: şerçeng/çerçen/çart kopuz*** (Radloff, II,670; III, 1974)

Sagay türkçesinde: ***okça komus*** (=yaylı kobuz)

Doğu Türkistan Türkçesinde: ***kopuz "***telli sazların hepsi" (Radloff, Wb. II,662)

Kırgız türkçesinde: ***komus*** "iki telli kemençe" (A.İnan, Makaleler II, s.131) [buna aynı zamanda ***kıyak/kıl kıyak*** da diyorlar. Kırgızistan'da Manas Üniversitesinde

1998-2000 yıllarında görevli iken bir kıl kıyak ustasına özel sipariş vermiştim. Verdiğim kıl kıyak siparişini tam bir yıl sonra getirdi. Ben unutmuştum, usta "*Bunun ana malzemesi ceviz kütüğüdür. Kıl kıyak boyunda kesilen ceviz ağacı bir yıl gübre içine yatırılarak pişirilir, sonra oyularak işlenir.üstü gerekirse damgalarla süslenir iki telli ve at kuyruğundan yapılan yayı vardır."* Diye de açıklama yapmıştı

Şimdi Bekirpaşa Belediyesi müzesinde, 2000'den fazla orijinal koleksiyon içinde yer alan bu kopuz otantik olup, bir Kırgız sanatçının elinden çıkmıştır. 40'tan fazla musiki aletinin yer aldığı bu koleksiyon içinde Kırım, Kazak, Kırgız *dombraları;* Kazak, Kırgız ağız komuzları ; Kırgız,Kazak çamurdan yapılmış *sıbızgı*'lar; Özbek dairesi; Özbek *koçkar*'ı; Azeri *tarı* ve *sazı;* Uygur *çalpara*'sı; Anadolu'dan *kaval, düdük, saz, cura, kanun, klasik kemençe, Karadeniz kemençesi, davul, zurna, birisinin göğsü yayın balığının derisi ile kaplanmış, döşü ve sapı işlemeli iki kabak kemane*; Ohri (Yugoslavya)'den üzeri işlemeli *çifte kaval*; Köstence (Romanya)'den ağaçtan yapılmış *ağız* mızıkası ve *kaval;* Suriye'den *def;* mısır'dan topraktan yapılmış üzeri deri kaplamalı *darbuka;* Moskova (Rusya)'dan *balalayka*; Moğolistan'dan at başı motifli minyatür *morinhor* vb gibi çalgılar bulunmaktadır.]

KOPUZUN YAPILIŞI:

Kırgız ve Kazak Kopuz'unun orta yeri oyulur, oyulan göğsün altı yuvarlak olarak çıkartılır. Bu çıkıntıya *seçki* adı verilir. Gövde ile sap kısmı aynı ağaçtandır, ekleme yapılmaz. Biçim olarak büyük bir kepçeyi andırır, bazı kopuzların *telleri* burulmamış at kılından yapılır; bazılarında ise kalın iki at kılı kullanılır. *Yaylar,* genellikle bir demet veya bir tutam kıl gibi görünürler. Aşağıdan deri kayışlarla bağlanmışlardır. İki *burgusu* ve aşağıda gövde üzerinde çok yüksek *köprüsü* vardır. Kopuzun yüzü genellikle düz değil, eğri olup iki tel de yüksekte durur.

Kopuz'un göğsü (döşü) deve derisi ile kaplanır. Orta Asya Türk sazlarının gövdeleri genellikle deve derisi ile kaplanırdı. Anadolu'da *keçi derisi* ve yayın *balığı derisi* de kullanılmıştır. (Benim koleksiyonumda gövdesi yayın derisi ile kaplı bir kabak kemane vardır.)

Kopuz genellikle diz üzerine konulup, dik tutularak çalınır. Bazı eski kopuzlar iki sesli çalınırdı. Birinci telle istenen melodi çalınır, ikinci telle de eşlik edilirdi. Tek sesle çalınan bazı kopuzlarda yaya kullanılmaz, teller parmakla çekilerek çalınırdı. Bu gün Kazakistan'da kullanıla Kazak dombrası parmakla çalınan kopuzlara benzemektedir.

Kırgız kopuz (komus)ları üç telli olup, orta tel tam sesi ve perdeyi verir. Uzunluğu 85-90 santim kadardır. Kadın yada erkek kopuzcular aynı sazı kullanırlar.

Kırgızların *demir kpouz* yada *ooz komusu* dedikleri dövme yada dökme demirden yaptıkları "baş parmak ile işaret parmağının birleştirilmiş ve aradaki boşlukta ince ve ucu (L) şeklinde kıvrık ve ince bir teli bulunan, ağza konulup işaret parmağı ile bu (L) biçimindeki tele vurularak çalınır. Genellikle kızlar çalar.

KOPUZ ADI:

Kopuz, eski Uygur Türkçesi metinlerinden "Türkische Turfan–Texte, ABAW, Berlin I, 1929" da ***kobuz = hobuz*;** Türkçenin en eski ve en büyük sözlüğü olan Dîvânu Lügâti't Türk'te ***kubuz*** (I, 19, 365; II, 235; III, 173,283) olarak geçer. Buna göre, DLT'teki bu okuyuş biçimi yanlıştır. K***obuz*** olarak okunmalıdır. Böyle okunmasının nedeni aşağıda gösterilmiştir. Rahmetli Bahaeddin Ögel "*Kaşgarlı Mahmut kobuz sözünü* ***'kutuz, kımız'*** *gibi deyimlerin yanında andığından bunun* ***'kubuz'*** *diye de okunabileceği düşünülebilir.* (a.g.e., s. 238) demektedir. Fakat ET'de **kubu** yada **kubı** diye bir sözcük bulunmadığı için, doğru okunuşunun **kobu/kovı** 'içi boş, kof' (+s) > **kobus** olması gerekir.

Kobuz sözcüğünün kökeni (etimolojisi) şöyledir:

Eski Türkçe: **kobı** 'boş' / **kovı** 'kof, boş, oyuk' (EUTS, 183) /Orta Türkçe: **kovı/kowı** ' içi boş ve çürümüş olan' (DLT.III,225,226) +S >**kobus/ kobıs** [k->h- ve –b- > -m- değişimleri ile **homus/homıs**]

[aynı anlamda olan **kovuk, kowuk** sözcükleride buradan türemiştir: **kovı/kowı+k**]

Kopuz'un yapılışında kullanılan ceviz (ya da başka ağaç) kütüğünün içinin boşaltılmasından dolayı bu ad verilmiş olmalıdır.

YATUGAN:

1987 yılı sonbaharında, rahmetli B.Ögel Osman F.Sertkaya ile birlikte yaptığımız ilk Moğolistan gezisinde Moğol kültürünü yakından tanımak fırsatı bulmuştum. Elimde ki üç fotoğraf makinesi ve bir kamera ile Moğolların çok renkli halk musikisi konserlerini, Moğol güreşini, Moğol tiyatrosunu, Çinggis Kağan müzikalini, Moğol giyim-kuşam defilesini, at yarışlarını vb. etkinliklerini belgelemiştim. Bu gezinin fotoğraflı notlarını arkadaşım Osman F. Sertkaya ***tercüman*** gazetesinde yayınlanmıştı. 1990 yılında bu defa yalnız yaptığım ikinci gezinin notlarını, bol fotoğraf malzemesiyle 'Türkiye' gazetesinde yayınlamış ve **"Orta Asya'dan Kırım'a"** adlı seyahatname niteliğindeki kitabımda da yayınlamıştım.

Bu gezilerde Moğol müzik âletleri çok ilgimi çekmişti. Özellikle onların **'Morin hor'** adını verdikleri 'at başı motifli viyolonsel'leri ve bir tabla üzerine koyarak çaldıkları '**yatugan**'ları; *tek telli komus* ya da *kıl kıyak'*ları beni büyülemişti. Önce orijinallerini almak istedim sonradan minyatür bir 'morin hor' ile yetindim. Çünkü, müzik aletlerini, at koşumlarını, eski giyim-kuşam ve mutfak malzemelerini Ulanbator hava alanında çıkarmamız mümkün değildi. Parasını ödeyip her hangi bir şeyi satın alabiliyor fakat Moğolistan dışına çıkaramıyordunuz.

Yatugan adlı Türk sazı üzerine ilk geniş bilgiyi yine B.Ögel '***Türk Kültür Tarihine Giriş'*** adlı eserinin IX. Cildinde vermektedir. (s. 347-359). Ögel, 12 sayfa tutan '*Türklerde Yatık Sazlar'* adlı bu bölümde pek çok soruya cevap veriyor ve G. Dorefer'in **yatugan** üzerine yazdığı bilgileri ve onun bu adı Moğolcalaştırmasını tenkit ediyor: Doerfer'e göre ali şir nevâî' de geçen **yatuk** (bir çalgı adı) sözcüğü 'ein ghost-woed ' (=hayalí bir söz)dür. Ögel, Doerfer'in bu savaşına karşı çıkarak, yatuk, yatkan,

yatugan sözlerinin Türkçe **YAT**- fiil kökünden türediğine işaret ediyor ve bu kökün Moğolca değil Türkçe olduğunu belirtiyor.

Yatugan sözcüğü şu eserlerde de geçmektedir:

Târih-i muînî (1412 yıllarında yazılmış, yatugan hakkında bilgi veren en eski kaynaktır. Timur'un huzurundaki çalgıcılardan bahsederken *şidurgu, yatuga, kanun ve kemençe* gibi musiki aletlerinden söz eder.): **yatugan**

Câmi'ül-elhan'da: yatagan 'santura benzer bir telli saz'

Redhause'da (s. 2180 b): **yatugan** ' kucağa konarak çalınan bir müzik aleti'

Türk lehçelerinde 'yatugan':

Çağatay Türkçe'sinde (Ali Şir Nevâî'de): **yatug/yatuk, yatagan, yatugan**; (Şeyh Süleyman Efendi'de): **yatugan** 'semtur/santur); **yatugancı** 'yatugan çalan'

Teleüt, Koybal ve Kaç Türkçelerinde: **yadagan** **'**kucağa konulup çalınan yatık saz' (Radloff,Wb. III, 209).

Tuva (tuba) Türkçesinde: yadagan 'her türlü telli saz' (Radloff, Wb.III,209)

Kuzey Türk Lehçelerinde: **çadugan / çadıgan** 'yatık saz' [<yat-uk+an] (Radolff, Wb. II,58,66; III,1903) **/ çadıgançı** 'çadugan çalan'

Soyot Türkçe'sinde: **çadghan** 'uzun, derince tekneli, bakırdan 4 veua 8 telli bir tür kemençe' (Ögel, a.g.e.,351)

Hakas Türkçe'sinde: (Yenisey ırmağının abşlarında otururlar): **çatkan [< yat-kan]** 'çok telli yassı bir çalgıdır.'

Tofa Türkçe'sinde: **çattıgan** 'Hakas Türklerinin **çatkan**'ından daha ilkel bir yatık saz tipidir. 6 maden teli vardır. Diz üzerine konularak, iki elle çalınır. Çalınırken toprak ve yüksüklerle çakıldatılır. Akordu burgularıyla yapılır. Destanların türlerine göre, belirli bir ton ve üslûp tutturularak çalınır.' (Vertkov, Atlas, s. 139'dan naklen Ögel, a.g.e., s.354) Buz Saz Vertkov tarafından bulunmuştur.

Beltir türkçesinde: yettegan 'vurularak çalınan bir çalgı' (beltirler, mezara, ölüler ile birlikte üç telli bir *kopuz* ve *yettegan* adlı bir çalgı aleti koyarlar.' (ögel)

Türkçe **yatuk/yatugan** >Moğolca: **yatugan/yatagan**; kalmuk moğolcası **yatxa/yatxan** '8 telli, yatık olarak çalınan bir çalgı, santur' (Ramstedt, Kalmukische Wörterbuch, s.217). poppe bu sözcüğü **pıtugan* ~ Mançu *futuhan* 'Harfe' köklerini götürse de doğru olup olmadığı tartışılabilir. **pıt*-'tan *pıtug* ve *pıtugan* ile fut_tan *futuh* ve *futuhan* nedir?

Türkçe **YAT-** fiilinden geldiği açık olan **yatugan** sözcüğü Moğolcaya Türkçe'den ödünç olarak geçmiştir. Alman Türkoloğu G Doerfer, bu sözcüğün Moğolca'dan Türkçe'ye geçtiğini yazmış fakat, Türkçe **YAT**- fiilinin Moğolca'sı üzerine bilgi vermemiştir. Rahmetli Bahaeddin Ögel, ' ***Türk Kültür Tarihine Giriş'***

adlı eserinin IX. Cildinde Doerfer'in bu görüşüne karşı çıkarak (s. 355-359) ' *Yatık Türk Sazları Hakkında Notlar-Prof.Doerfer'e cevap'* başlığı altında yayımlamıştır.

Eski Türklerde *yatugan*'ın yapılışı:

Çam ağacından bir sandıkla yapılır. İki arşın boyundadır. Genişliği de bir el büyüklüğündedir. Üzerine altı tel takılmıştır. Her telin altına küçük bir ağaç konmuş ve köprücük gibi desteklenmiştir. Bu köprücükler, ileriye geriye doğru hareket ettirirler. Telin yarısına getirilince, tiz ses elde ederler. Akorduda burada yaparlar. Telin uzun bölümünden, bas ses çıkarırlar sol elle çalarlar. Sağ elle de tiz çalarlar.' (Palas*, Reise*, III, s. 356'dan naklen Ögel, *a.g.e.,* s.353)

Hakas Türklerinde **çatkan (yatugan)**'ın yapılışı: 10-150 sm. kadar bir uzunluğu vardır. Tek parça bir ağaçtan yapılır. İki ucunda telleri bağlamak için *burgu* yerleri vardır. 5 ile 8 arasında, tel olarak *sinir kiriş* veya *pirinç teller* gerilir. *Köprücük* olarak da, *koyun belkemiği* veya *topuk kemiği* ile yapılmış destekler konulur.

KAYNAKÇA

Caferoğlu, Ahmet, *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul 1968.

Gülensoy, Tuncer, *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Tarihi ve Yaşayan Türk Lehçeleri, Anadolu Ağızları ve Altay Dilleri İle Karşılaştırılmalı Köken Bilgisi Sözlüğü – Etimolojik Sözlük Denemes*i, Ankara 2007,1204 S. TDK yay.

Kaşgarlı Mahmut, *Dîvânu Lugâti't-türk, Dizin*, Ankara 1972.TDK yay.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara 1991 (ikinci baskı)

Rázonyi, László, *Tarihte Türklük,* Ankara 1971. TKAE yayını.

İSTANBUL ANADOLU YAKASI BOŞNAK KÜLTÜRÜNDE HALK ÇALGILARI

Deniz GÜNEŞ

Özet

Tarihten bu yana farklı kültür ve inanç yapılarına sahip insanların bir arada yaşadığı Balkanlar, özellikle çıkan savaşlar neticesinde zaman zaman toplumların birbirlerinden uzaklaşmasına, aynı doğrultuda farklı zaman dilimleri içerişinde ise barış, mutluluk ve paylaşımcı bir yapıda yan yana gelmelerine ve kültürlerini birbiriyle paylaşmalarına olanak sağlamıştır. Sırp, Karadağ, Hırvat, Slovenya, Makedonya ve Bosna halkının paylaştığı bu geniş coğrafyalar, "konumu itibariyle sık ormanlık alanlarının bulunduğu, Karpat-Sarpindus ve Peloponnes gibi yüksek dağlarının; Rodop-Rila ve Pirin gibi keskin kayalıkların baş gösterdiği Balkanlardır"(Castellan 1993:15)

"Balkanlarda yaşayan Müslümanların tarihi anlamında da çok farklı söylentiler ve çok farklı görüşler belirtilmektedir. Kimilerine göre Osmanlı döneminde Müslümanlığa yakın olan halkın Osmanlıyla beraber Müslümanlığı yaşaması, kimilerine göre de Osmanlı'dan önce Müslümanlığın kabul edildiği söylenmektedir. Daha başka bir görüş de, atalarının Bogomil mezhebinden gelmiş olduğudur. Tüm bu fikirlerin yanı sıra, Sancak bölgesine bakıldığında soylarının Arnavut kökenli olduğu da söylenebilir. Arnavutluktan göç edip Sancak'ta yaşayan kavimler de vardır. Farklı bir görüş de; Baklanlarda, özellikle Bosna ve Sancak civarında Bektaşiliğin yoğun bir şekilde benimsenmiş olmasıdır. Bunun sebebi de, Osmanlının 14. yy.da Balkanları fethiyle birlikte gönüllü olarak gönderdiği askerlerin (curumliye [kökeni Türkçedir]) Balkan bölgesine yerleştirilmiş olmaları şeklinde düşünülmektedir"(Bayraklı, Sipahi, Bırzak, Görüşme:2006).

Gerek savaşlar ve neticesinde zorunlu göç (diaspora), gerekse dünya savaşlarında gönüllü asker olarak Anadolu'ya gelip daha sonra buralarda yerleşen Boşnaklar, Türkiye sınırlarının hemen hemen tüm bölgelerinde varlığını gösteren toplum olmuşlardır. Bu göçler esnasında birçok bürokratik engel ve zorlukları aşıp Anadolu'ya gelen Boşnaklar beraberinde geleneksel kültürlerini de koruyarak getirmişlerdir. Bunlardan en önemlisi müzik ve dans kültürüdür.

Bosna-Hersek ve Boşnaklar

Osmanlı İmparatorluğu tarafından, 1300 yıllardan itibaren kısım kısım fethedilen Balkan toprakları, 1463'te Bosna-Hersek'in de Osmanlı topraklarına katılmasıyla daha da genişlemiştir. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra yeni bir dönem başlamış ve bu durum Osmanlı'nın Balkanlara iyice nüfuz ederek yayılmaya başlamasıyla devam etmiştir. "Osmanlılar 1463'de Bosna'yı, yirmi yıl sonra da Hersek'i fethetti. Bosna- Hersek'in işgali, toplam 150 yılı aşan bir sürede aşamalı olarak gerçekleşti. Bu bölgelerin Osmanlılar tarafından fethi, Bihaç ve Bihaçka Krajina'nın 1592 yılında Bosna eyaleti'ne katılmasıyla tamamlandı. Önceleri Rumeli Beylerbeyliği'nin bir eyaleti olan Bosna-hersek, 1580 yılında ayrı bir beylerbeyliğine dönüştürüldü. İslamlaşma süreci Bosna-Hersek'te yoğun bir şekilde gerçekleşirken, Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer parçalarında bazı istisnalar dışında bu durum aynı boyutlara ulaşmamıştır."(Babuna 2000:13)

"Bosna-Hersek, Yugoslavya'nın Sava nehri vadilerinden Adriyatik denizine kadar inen coğrafi bölgeleri kapsayan ormanlık, mümbit bir bölgedir. O zaman, oraların

yerli halkı Slav kökenli, Slav dili konuşan ve BOGOMİL mezhebini kabullenmiş bir zümre idi. Çoğu Ortodoks kilisesine bağlı Sırplar ile, Katolik kilisesine bağlı Hırvatlar Bogomilleri dışlıyor ve onlara eziyet ediyorlardı. Fetihten sonra Bosnalı Bogomillerin feodal büyüklerinden ve köylülerinden birçoğu İslam dinini kabul ettiler. Zamanla Osmanlılara karıştılar. Fetih orduları ile gelen askerler zamanla ailelerini de getirerek Bosna'ya yerleştiler. Sırp dilinde *Bosnyak* ve *Bosanac* kelimeleri Bosnalı anlamını taşır. Bosnalılara *Bosnevi* de denmektedir. Ayrıca Macarlar *Peçenek* adını *beşenyek* diye telaffuz ederler. Söylenenlere göre *beşenyek* kelimesi de Boşnak anlamı taşımaktadır"(Kaleoğlu :7-12)

Türklerin balkanlara olan münasebeti, Osmanlı'nın 1300'lü yıllardan sonra yaptığı akınlardan öncesine dayanmaktadır. 1300'lü tarihler, yalnızca, Balkanlara olan münasebetin gücünü ve sıklığını tayin etmiş yıl olarak karşımıza çıkmaktadır. "Türklerin Balkanlar ile ilişkisi Anadolu Selçuklu döneminde başlamıştır. Bölgede Müslüman toplukların oluşumu da bu dönemde başlamıştır. II. Keykubat döneminde Bizans ile iyi ilişkiler kurulmuş, Dobruca bölgesine Sarı Saltuklu Türkmenleri yerleştirilmiştir. Osmanlıların 1354'te Gelibolu'ya çıkmalaraıyla Trakya ve Balkanlara Türk yerleşiminin önü açılmıştır." (Önder 2007:318)

Göç Sebepleri

Yıllardan beri süregelen Sırp katliamları ve Osmanlının 1800'lü yılların sonlarına doğru Balkanlardan, 630 yıllık hâkimiyetinden sonra geri çekilmesi burada yaşayan Müslüman halkı boşluğa itmiştir. Bu hâkimiyetin geri çekilmesinden sonra ülkeyi kimin yöneteceği beli olmayan bir kargaşa yaşanmış ve bu dönemden sonra ülkeyi yöneteceklerin de ırkçı yaklaşıp yüzyıllardan beri süre gelen katliamları tekrar gerçekleştirip gerçekleştirmeyecekleri hep soru işareti olarak akılların bir köşesinde kalmıştır. Bu düşünce mutlaka Müslüman halkta bir korkuyu ve bir endişeyi yaratmış, bilinçaltına yer eden bir kaygı olarak belleklerde etkisini bırakmıştır. "1800'lerden itibaren Balkan Türkleri için çileli bir dönem başlamıştır. Sırbistan, Bosna-Hersek, Eflak ve Boğdan gibi Osmanlı Devleti'nin uç bölgelerinde yaşayan Türkler, Trakya ve Anadolu'ya hızla göç etmişlerdir. Bu göçlerde kendilerine yakın bulunan Avrupa ülkeleri ve Rusya'nın müdahale ve etnik temizlik korkusu önemli rol oynamıştır. Çünkü Balkan Türkleri özellikle Rusya'nın teşvikiyle soykırıma uğramışlar; işkence, etnik ayrımcılık ve göçe zorlama Sonucu Türkiye'ye göç etmeye başlamışlardır"(Önder 2007:323). Özellikle 1960'lı yıllarda Türkiye Cumhuriyeti ile yapılan görüşmeler ve neticesinde çıkan anlaşmalı göçlerin yaşandığı dönemlerde, insanlar hep birlikte (Sırp, Hırvat, Karadağ , …) huzur ve refah içerisinde yaşamışlardır. Ancak büyüklerin daha önce yaşananları göz önünde bulundurup, geçmişle karşılaştırıp tahminsel bakışları göçlere sebebiyet vermiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1957 yıllarında başlayan göçler 1970'li yıllara kadar sürmüş ve daha sonra seyrekleşmiştir. "Başkan Tito'nun 1980'de ölümü ile birlikte, Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti de tarihinin en bunalımlı dönemine girdi. 1980'ler çok uluslu özgün sosyalist Yugoslavya için, bir yandan ağır ekonomik sorunların yaşandığı, diğer yandan da milliyetçi eğilimlerin güçlendiği bir dönem oldu. Özellikle, Tito döneminde Yugoslavya kimliği altında büyük ölçüde denetimi altında tutulan Sırp milliyetçiliği, Sırbistan içinde giderek baskıcı bir şovenizme dönüşürken, Sırbistan'ın diğer federe cumhuriyetlerle ilişkilerini belirleyen baskın bir nitelik kazandı"(Kut 2005:46-47). Nitekim 1992 yılında patlak

veren ve büyük can kayıplarına neden olan Sırpların Sarayova, saldırısı kurban bayramının da ilk gününe denk gelmiştir.

"Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında yaşanan göçler döneminde göçmen halk daha çok Ege Bölgesine, Manisa, Turgutlu, İzmir, Uşak yerleştirilmiştir. Ege bölgesine yerleştirilenlerin yanı sıra büyük çoğunluğu da Adana-Çukurova'ya yerleştirilmişlerdir. Bu bölgelerin yanı sıra Erzincan, Erzurum, Sivas, Tokat, İnebolu, Bursa gibi akla gelebilecek olan hemen hemen her bölgeye Boşnak halkı yerleştirilmiştir. İstanbul Anadolu yakasında yaşanılan göçler sonucunda; Pendik, Gülsuyu, Kartal Avrupa Yakasında ise; Bahçelievler, Beşyüzevler, Esenler ve Bakırköy civarına birçok göç yaşanmıştır. Trakya Bölgesi ise ilk sığınma kamplarının ve büyük göçlerin yaşandığı yer olarak akıllarda kalmıştır. Kıbrıs Savaşı döneminde, Bülent ECEVİT`in ifadesine göre Türkiye de 6–7 milyon civarında Boşnak Göçmenin yaşadığı belirtilmiştir. Türkiye de yapılan göçler neticesinde yurdun değişik bölgelerine göç eden insanlar yaklaşık 1957–1960'lı yıllarda buralardan veya direk Yugoslavya'dan Pendik Sapanbağları, Yeni Mahalle, Yeşilbağlar ve Çavuşoğlu semtlerine göç etmişlerdir". (Sokullu, görüşme:2006)

Tarihi süreç içerisinde yaşanan Balkan Savaşları, özellikle aşırı milliyetçi Sırplar tarafından Müslüman halkına uygulanan baskılar ve hatta en son örneğini gördüğümüz Bosna Savaşları (1992–1995) sonucunda 200.000 Boşnak Müslüman'ın öldürülmesi göçleri tetikleyen tabii etkenlerdedir. Yeni Yugoslavya (komünist sistem kurulduktan sonra (29 Kasım 1945) Türkiye Cumhuriyeti ile yapılan anlaşmalı göçler başlamıştır. Sosyalist bir yapıya sahip olan yeni Yugoslavya 6 tane federasyondan; Bosna, Makedonya, Sırbistan, Karadağ, Hırvatistan, Slovenya, oluşmaktadır. "Bu anlaşmalar sonucunda Türkiye'ye göç etmek isteyen Müslüman halka Makedonya da 5 sene ikamet etme zorunluluğu tanınmıştır. Bunun sebebi, Türk kültürünün hâkim olarak yaşandığı bir ülke olmasındandır. Anadolu'dan Üsküp'e gelip yerleşmiş olan, Türkçeyi konuşan ve aynı kültürü yaşatan Türkler bulunmaktadır. Ancak Bosna ve çevresinde yaşayan Müslümanlar, Balkanlar'da Osmanlı'nın etkisinin azalması ile birlikte Türkiye'yi dahi unutmaya başlamışlardır. Bosna-Herek'te şu an Sırp-Hırvat dilleri karışımı bir lisan kullanılmaktadır. Makedonya'da zorunlu olarak istenilen süre geçirildikten sonra çoğunlukla Marmara, Adapazarı olmak kaydı ile Bursa, Karamürsel, Trakya ve İstanbul'a göçler yaşanmıştır. Balkan savaşları döneminde ise daha çok Anadolu'nun doğu kesimine doğru göç etmişlerdir. Buna rağmen Sivas, Tokat, Erzincan, Kastamonu, Samsun, Kayseri, Niğde vs. Anadolu'nun muhtelif yerlerinde halen Boşnak ve Boşnak köyleri bulunmaktadır"(Bayraklı-Sipahi-Bırzak görüşme).

Bosna Sancak Derneği'nin eski başkanı Dr. Esad Güngör ile yapılan görüşmede ise, göç unsurları çerçevesinde belirleyici dönemsel ayrımların yapıldığı göze çarpmaktadır. Bunlar aşama olarak nitelendirilen ve göçlerin oluşumu noktasında önemli bir ayırımı göstermektedir. "Balkanlar'dan Türkiye'ye gerçekleştirilen göçleri üç bölümde ele almak ve incelemek en doğru yaklaşımdır.

1.Aşama: Macaristan imparatorluğu dönemi öncesi, 1600 – 1700'lü yıllar.

2.Aşama: Avusturya – Macaristan İmparatorluğu'nun Bosna ilhakıyla (egemenliği altına almak) başlayan göçler.

3. Aşama: I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında yaşanılan ve Türkiye Cumhuriyeti ile anlaşma yapılan göçler.

Bosna ve çevresinde yaşayan Müslüman halkın tüm Balkanların (Avrupa'nın) ortasında çıkmış bir çıban olarak nitelendirilmesi ve özelikle Müslüman toplum istememeleri, bu doğrultuda zaman zaman halk üzerinde uygulanan zorlamalar, katliamlar, baskılar ve kıyımlar göçün oluşumundaki temel sebeplerdendir. Anadolu'nun birçok kesimine göç etmiş olan Boşnaklar kısa zaman içerisinde hemen, hemen her bölgede varlığını göstermiştir. Türkiye'nin yanı sıra Avrupa ve birçok ülkeye göçler yaşanmış ve seyrekte olsa yaşanmaktadır. (Güngör, Görüşme:2006)

Kültür Ve Müzik

Nitekim toplumların inanç yapıları, tarihi, dini, ideolojik ve siyasi anlayışında ortaya çıkan müzik, kendilerinin duruşlarını sergilemede ve hayat tarzlarını sunmada önemli bir konumda yer almaktadır. Bu duruş, aynı zamanda sosyal olguların korunması ve toplumsal birlikteliğin zaman içerisinde kuşaklara aktarılması ve bu kişilerce de benimsenip kültürel birliğin müzik alanında ki ayağını oluşturmada kati bir rol üstlenecektir. "Toplumların yaratmış olduğu müzik, sadece yaratıcılarının etnik mensubiyetine göre değil, aynı zamanda onun bütün ideolojik, duygusal, müzikal ve artistik tabiatta da olmak üzere, milli bir eser olarak isimlendirilebildiğinde, verilen ülkenin müzik kültürüne ve dünyanın müzik kültürü için gerçek anlamda önem kazanır." (Dijidjev 2003:78). Bu bağlamda, Türkiye'de varlıklarını sürdüren ve farklı kültür etkilerinde kalmış olsalar da kendi kültürlerini de koruyup senelerce müzik kültürü anlamında ortak kültüre birçok eser bırakan toplumlar mevcuttur. Doğaldır ki bu zengin kültür; müzik alanında piramidin geniş çevresini bezeyecek ve ortak müzik kültürü içinde tür ve biçimlerin zenginleşmesinde kendini gösterecektir.

Geniş bir kültür mozaiği içerisinde bulunan Bosna hem müzikleri hem de çalgıları anlamında komşu ülkeler arasında büyük etkileşimler yaşamış, farklı kültürlerin etkisini hissettiği gibi kendi kültürlerinin verilerini de bu toplumlara yansıtmışlardır. Bosnada temel enstrüman olarak kullanılan ve çok geniş bir tarihe sahip olan saz "Gusle/Gusli" dir. Zamanla "Gusli" yerini, daha çok Sırp bölgesi etkisinde kalmış Boşnaklar arasında "Akordiyon"a bırakmıştır. Günümüzde Türkiye'nin hemen hemen her ilinde varlığını gösteren Boşnaklar arasında akordiyon yoğun olarak kullanılan bir enstrüman haline gelmiştir.Bunların yanı sıra, Osmanlı İmparatorluğunun etkisini Balkanlarda gösterdiği dönemlerde, Türkiye'den gerek asker gerekse devlet adamı olarak bu bölgelere yerleşen insanlar vasıtasıyla "Saz" kullanım anlamında geniş bir coğrafya ya yayılmıştır. Sazın yanında, hanen de olarak görev yapan kişinin kullandığı enstrüman ritim aleti olan ve yine Türkiye'de yaygın olarak folklor alanında kullanılan "Def" tir. Bosna'da ve Türkiye'de yapılan Boşnak düğünlerinde son yıllara kadar varlığını göstermiş olan daha çok kız almaya giderken düğün alayının önünde çalınan Davul-Zurna yerini artık akordiyona bırakmıştır.

"Bosna Hersek'te de düğünlerde davul zurna geleneğinin varlığına rağmen 1945–1950 II. Dünya Savaşı yıllarından sonra bu gelenek ortadan kalkmıştır. Avusturya-Macaristan eski dönemlerinde ve Bosna Hersek'in işgali, batılılaşmanın hız kazandığı yıllarda Boşnakların temel müzik aleti olarak bilinen akordeon yaygınlık

kazanmıştır. Sırplar çok iyi akordeon çalmakta ve hatta en iyi akordeoncular Sırplardan çıkmaktadır. Bu kadar iyi çalan Sırpların yarıya yakını Roman kökenlidir.

1950'li yıllara kadar neredeyse unutulmak üzere olan Bosna sazlarını çalan sanatkârlar iki elin parmaklarını doldurmayacak kadar azken son dönemlerde sevindirici gelişmeler söz konusudur. Keman, saksafon da Sırpların önemli çalgılarındandır. Boşnaklarda keman biraz yaygınlık kazanmış ancak saksafon hiç olmamıştır. Boşnakların geleneksel çalgıları ise Karadağ civarı ve merkezde "gusle" olmuştur. "Frula" denilen nefesli çalgı da Sırplarda olduğu kadar Boşnaklar arasında da yaygınlık kazanmıştır". (Rıfat ahmetoğlu)

Bu çalgıların dışında halen Anadolu yakası Pendik/sapanbağları bölgesinde icra edilen çalgılar arasında; "Svirala", "Frula", "Klarnet" ve zaman zaman ritim aleti olarak def ve ya davul gözükmektedir.

Sevdalinka

Sevdalinkalardan genel olarak aşk ve sevdanın ağırlıklı olarak konu edilmesinin yanı sıra, tarihi kişilikler (Gazi Hüsrev Bey, S. Gazi Battal, Cerezli Seyid Ali vb.) doğal güzellikler, tarihi mekânlar ve ünlü kişiler de işlenmektedir. Toplumun o gün ki yaşantısını seslerle aktarma ve anlatmaya çalışan bir müzik türüdür. Sevdalinkalar halkın yaşayışları üzerine, halkın içersinden çıkıp tekrar halka mal olmasından dolayı Türkiye'deki müzik türleriyle karşılaştıracak olursak yine halkın ürettiği Türk Halk Müziği ile benzer yapıdadır diyebiliriz. "Son zamanlarda köylerde (kırsal kesimlerde) kendini gösteren ve kelime anlamı olarak Arapça 'sevdah' kelimesinden gelen, aşk şarkıları türü sevdalinka'dır. Sevdalinkalar daha çok şehirde söylenen, Bosna Halk Şarklarının hem şiirsel özelliğini hem de müzikal kavramını temsil etmektedir. Solo icra edildiğinde hançere özellikleri, ses gürlüğü ve geleneksel şarkı stilini ortaya koymaktadır. Diğer yandan toplu olarak icra edilen sevdalinkalar daha yumuşak icra edilir" (Lockwood 1983:26-27).

Sevdalinkalar doğaçlama (improvise) şeklinde ortaya sunulur. Hatta birçoğunun söz ve müzik yapanı belli değildir. Biraz önceki Türk Halk Müziği ile karşılaştırmalı yaptığımız benzetmeyi düşünecek olursak, sahibinin belli olmadığı ve dolayısıyla "anonim" bir yapı karakteri taşımış olduğunu da ortaya koymuş oluruz. Kimi sevdalinkalar vardır 100-150 sene evvel yazılmış-söylenmiştir; ancak yaratıcısı (bestecisi) bilinmez, kimileri ise 20-30 sene bir geçmişe sahiptir; fakat söz-müzik sahibi bellidir. "Sevdalinka terimi Türklerin geliş zamanından beri bilinmektedir. "Sevdalinka" terimi Arapça "sevdalı" kelimesinden çıkmadır, anlamı da "aşka düşmüş" demektir. Müzikal anlamda Sevdalinka yavaş (slow) veya orta hızda bir şarkı olup zengin armonisi dinleyiciyi melankolik ruh haline götürür ve tutku ve ölümcül bir aşkla bağlantılıdır."
(http://www.rastko.org.yu/isk/rpejovic-medieval_music.html)

"Çok enteresan durumlardan birisi de eski Yugoslavya döneminde bazı sevdalinkaların söz yazarlığını Sırpların yapmış olmasıdır. Bütün bunlara rağmen sevdalinkalar, daha çok Saray Bosna ve çevresinde icra edilen-yaşatılan bir müzik türü olmuştur. Hatta yine Eski Yugoslavya Dönemi'nde Sırplar tarafından sözünün, müziğinin ve aranjesinin yapıldığı sevdalinkalar mevcuttur. Bunun sebebi Saray Bosna

civarlarında yaşamalarındandır. Son zamanlarda beste formunda üretilmiş sevdalinkalar olsa da büyük oranda anonim bir yapıya sahiptir. Daha çok üretildiği bölgenin yaşantısını yansıtmaya çalışan bir müzik türüdür." (Bayraklı, Sipahi, Bırzak 2006)

19. yüzyıldan sonra halk arasında yaratılan sevdalinka formatında besteler üretilmiş. Hem dinleyici hem de sektör de yer edinen bu sevdalinka türü eserlere New Composed Folk Music (yeni bestelenen halk müzikleri) adı verilmiştir. "Yugoslav yazarlar tipik olarak NCFM'nin çıkışını 2. Dünya Savaşı sonrasında gelen şehirleşmenin kapsamı dahilinde görmüşlerdir. Bu, çoğunlukla, kırsal nüfusun kentlere göçünün getirdiği kültürel farileşme süreci olduğu iddiası ortaya atan yeni ortama ayak uydurmanın ürünü olarak tartışılmıştır (Petrovic 1974). Göçmenlerin kendini ifade eden kültürü ve özellikle müziği üzerine çalışmalar, psikolojik olarak şekillendirilmiş yeni, şehirli kimlik arayışlarını formüle ettiğini ortaya koymuştur. Göçmen müziğinin diline çevrildiğinde kültürel zindan deneyimi: "yeni folk müziğin yeni var oluş zemini boşluk korkusu ve kişinin kendini(tarihi olarak) bir yaşam tarzını bırakıp yerine yenisini bulamadığı durum olan vacui dehşeti. (Rasmussen 1995:246)

Örnek olarak II. Dünya Savaşından sonra bestelenmiş bir NCFM ezgisi…

PRODJOH BOSNOM KROZ GRADOVE

PRODJOH BOSNOM KROZ GRADOVE
AL ' NE NADJOH SRCU MİRA

JEDNA STARA USPOMENA
OSJEÇAJE MOJE DİRA

U MLADOSİ SVOJOJ RANOJ
VOLİO SAM DJEVU MLADU
TO JE NEKAD DAVNO BİLO
U STAROME VİŞEGRADU

ŞETALİ SMO PORED DRİNE
İ PJEVALİ PJESME NAŞE
SEVDİSASMO NASRED MOSTA
SOKOLOVİÇ MEHMED PAŞE

GODİNE SU MNOGE PROŞLE
VALOVİSE DRİNOM KREÇU
KROZ VİŞEGRAD SAM SE ŞECEM
ZNAM DA DRAGU VİDJET NEÇU

BOSNANIN TÜM SEHİRLERİNİ GÖRDÜM GEÇTİM

BOSNANIN TÜM SEHİRLERİNİ GÖRDÜM GEÇTİM
FAKAT GÖNÜL YARASINA ÇARE BULAMADIM

ESKİ BİR SEVDANIN ANILARI ……...
HALA AYNI HEYECANLA İÇİMİ TİTRETİYOR .

O GÜZELİM GENÇLİK YILLARIMDA …
BİR GÜZELE SEVDALIYDIM .
BU SEVDA ÇOOK …. ÇOOK ÖNCELERİ ….
ESKİ VİŞEGRAD ŞEHRİNDE YAŞANDI .

DRİNA NEHRİNİN KIYISINDA DOLAŞIRDIK .
AŞKIMIZI ŞARKILARDA SÖYLERDİK.
ÖPER KOKLARDIM SEVDİĞİMİ…….
SOKULLU MEHMED PAŞANIN KÖPRÜSÜNDE

ARADAN ÇOOOK ZAMAN GEÇTİ . ….
DRİNA NEHRİNİN SULARI KIYIYA VURUKKEN ;
ŞEHRİN SOKAKLARINDA AVARE DOLANIYORUM.
VE BİLİYORUM Kİ... SEVDİĞİMİ BİR DAHA GÖREMEYECEĞİM.

"Sevdalinka Boşnakların öz kültürünü yansıtan, Sırp ve Hırvat kültürü hegemonyasına karşı Boşnak toplumunun kültür eserlerini ortaya çıkaran, günlük yaşayışını, ağıtlarını, sevgilerini, aşklarını anlatan bir müzik türüdür. Aynı zamanda Halk Müziğini temsil ettiğinden yaşaması gereken bir müzik türüdür. Bu müzik türü popüler müziğin baskısı altında kalmış olsa da, medyada çok fazla yer almasa da belli dönemlerdeki programlarda çok ilgi görmektedir. Saygın ve hak ettiği yeri geri alması gereken bu müzik ticari anlamda yoz müzik denen anlayış karşısında pek rekabet yeri yoktur. Artık düğünler de popüler eserler oyun parçaları, "hora" denilen oyuna yatkın olan müzik ön plana çıkmaktadır. Doğal olarak yeni gençler hangisinin Sırp, hangisinin Boşnak kültürü olduğunun ayrımını yapamamaktadırlar. Ancak korunması gereken, kaybolmaya henüz yüz tutmamış fakat tam yerini bulamayan sevdalinka son dönemlerde düğünlerde ve icra edildiği ortamlarda büyük iltifatlar almaya başlamıştır. Sevdalinka ile ilgili farklı yorumlar ise dikkat isteyen, icrası nispeten zor olan, ustalık gerektiren bir müzik olduğudur. Bugünkü konumu Türkiye'deki Klasik Türk Müziği ve Türk Sanat Müziğine benzetilebilir; yerel ve sanat zevki olan bir müzik türü olma açısında."(Ahmetoğlu 2006)

Sevdah Geceleri

İki ayda bir yapılan müzikli bir programdır. Sevdalinkaların çalınıp okunduğu, bölgenin ses ve saz sanatçılarının iştirak ettiği bir gelenektir. Büyükten küçüğe her yaş grubunun katıldığı hep birlikte söylenen sevdalinka eserler eşliğinde bir gecedir. Tam olarak yapılma zamanı kesin olmamakla beraber herhangi bir başka programın çakışması doğrultusunda iki ayda bir yapılan müzikli gecelerdir. Bu gecelere çok sayıda misafirin yanı sıra dernek yönetimi ve üyeleri bizzat destek vermekte ve de katılmaktadır. Eşlik eden müzisyenler yine bu bölgenin mahalli sanatçılarıdır; Reşat Sipahi, Yunus Rıfat, Nurettin, gruplayan gibidir. Bu gecelerin bir başka amacı da yapılan müzikleri ve seslendirilenlerin unutulmaya yüz tutmuş eski halk şarkılarını genç nesillere aşılayarak, kanal ize etmektedir.

"Son zamanlarda sevdalinka evlerinde dinlenmek isteyenlerin sayısında da ciddi azalmalar olmuştur. Belki de bunun sebebi popüler kültürün her toplumda olduğu gibi

zamanla bu bölge toplumunu da etkisi altına almış olabileceği düşünülebilir. Her zaman bahsettiğimiz gibi evlere, teknolojik aygıtların (Tv, teyp, radyo, plak, cd v.b) girmesiyle farklı kültürlere de adeta kapılarımızı açmış hatta komşuluk edercesine gidip gelme eylemlerine de başlamış oluyoruz. Daha çok eski insanlar, yaşlı olanlar sevdalinkalara daha çok sahip çıkmakta ve yaşatma çabasındadırlar. Sevdalinkayı anlamak lazımdır, onu his etmek ve hayal etmek gerekmektedir. Geçmişe yönelik bir aşk, sevgi, platonik yaklaşım sevdalinkaların temelinde yatar. Bir sevgiliye dair aşk değil, yalnızca babaya, anneye, kardeşe, doğaya, hayvana aşkta sevdalinkalar için bir oluşum unsurudur. Kışın özellikle bayramlar da daha çok yapılmaktadır. Eski müzisyenlerin tek amacı da sevdalinkaları yaşatmak, yaymak ve sevdirmektir". (Nurettin kilerci)

HALK ÇALGILARI

İstanbul Anadolu yakası; Pendik, Sapanbağları, Yeşilbağlar, Toplslvi vs. Boşnak halkın yaşadığı bölgelerde ve kıyaslama olarak üzerinde duracağımız Bosna-Hersek'te halen kullanılagelen Halk Çalgıları sınıflandırılmasında "**Horn Bostel Sachs"** sistemi kullanılacaktır.

Kordofon Çalgılar

Gusli

Karadağ kökenli enstrüman özelliğini gösteren Gusli,Gusla veya Gusle yukarıda anlattığımız tüm etkileşimler çerçevesinde Bosna kültürüne girmiş, özellikle Sancak bölgesi; Karadağ, Sırbistan ve Bosna üçgeninde kalan bir bölge olması konumuyla, enstrumanın en yaygın kullanıldığı topraklar olmuştur. Sancak bölgesinin coğrafi yapısına, doğal ortamına geniş ormanlık alanlarına uygun, bölge insanın yapabileceği en rahat saz "Gusli" olmuştur. Yapımında daha çok bölgede bulunan ve iyi ses verebilecek titreşime (rezosans) sahip ağaçlar tercih edilmektedir. Genellikle at kılı ve zaman zaman misinenin kullanımı da tercih edilen yayın, esnek bir yapıya haiz olması şartından dolayıdır ki; genellikle kızılcık ağacı kullanılır. "Gusle bir veya nadiren iki telli olarak kullanılmaktadırr. 1930'lara kadar tüm etnik gruplar arasında yaygın bir gelenek olan ve Guslar şarkıları (*guslarske pjesme*) denilen epik şarkıları söylenmesine gusle ile eşlik edilirdi. Daha sonra guslar şarkıları Sırp kültürel mirasına özgülenmiştir. Bunun sonucunda Müslüman kökenli epik icracıları çoğu, Sırplar tarafından dikte edilen resmi tarih ile epik şarkıların yorumları uyuşmadığı için geleneklerini terk etmek zorunda kalmışlardır."((http://www.grovemusic.com) Enstruman üzerinde tek bir telin olması ve özellikle parmakların telin üzerine yalnızca dokundurulması suretiyle çıkan sesler eşliğinde, geçmiş tarihinden itibaren cereyan etmiş ve zamanda halk hikâyeleri (epizodik anlatım türü) söylemleri gusli ile yapılan temel müzik türlerindendir. Bunların yanı sıra zafer ve kahramanlık temalarının konu alındığı şiirlerin eşliğinde, yıllar boyu kullanılan gelmiş tarihi bir enstrüman olarak hafızalarda kendine yer etmiştir.

Gusli ile söylenen epik şiirsel anlatı türlerinin, müzikal yapıda uygulanması ve icra edilmesi belli ses örgü ve aralıklarında gerçekleşmektedir. Genel olarak bir oktavı geçmeyen ve icracının kendi ses aralığına göre enstrümanını akortlayıp (solo icralarda) icra ettiği epik anlatılar zaman zaman enstrümanın kara sesi üzerine inşa edilmesiyle icra oluşmaktadır. "Aslında oktav aralığı basit bir sıra ses dizisidir ve sadece tek bir

anda melodi tepeye çıkarak oktav aralığını genişletir. Melodi hafif hafif yükselir ve iner ama hareketinde iki kez oktav sıçramaları yaparak en tepe noktasına ulaşır ve sonra tekrar düşer ve böylece tüm melodinin açılalar bir karakteri vardır. Ritmik düzenlemesi serbestçe dalgalanan bir türdedir. Orijinal uyarlamanın sınırları olmadığından ve eski söyleme temposunun yavaş olduğu kanısı hâkim olduğundan serbest ritim alışılmadık değildir. Müzikal formun yapısı tekrar simetri ya da zıtlık öğeleri içermez. Sözlerinde üç ayrı bölüm vardır ve her biri melodi ve ritim açısından birbirinden farklıdır. (Petrovıć 1964:111)

Bosna toplumunda atın önemli bir yere sahip olması "Gusli" gibi tarihi bir enstrümanın yapımında, kafa kısmında atın baş kısmının motifinin işlenmesiyle bütünleşmektedir. At kafasının kullanımının yanı sıra aslan başı motifi de kullanılmaktadır. Sapın(klavye) arka kısmından geçirilen akort burgusunun uzantısı yarılıp tel bağlanılmaktadır. Telin alt eşik ile bağlantısı ise teknenin alt kısmından ekli olan ağaç parçasına üçgen şekilde bağlanılan bir ipin birleştirilmesiyle gerçekleşmektedir. Enstrumanın teknesine gerilen derinin üzerine oturtturulan alt eşikte üçgen şeklindedir. Daha ziyade ceylan veya oğlak derisi kullanılan enstrüman da, deri teknenin çevresine çakılan ağaç kazıklarla tutturulmuştur.

Daha çok kabak kemaneye benzeyen enstrüman çalım tekniği anlamında özellikle klasik kemençeyi andırmaktadır. Ancak klasik kemençe de tırnakların tek dokunulmasıyla elde edilen ses Gusli'de parmakların iç kısmının tele dokunulmasıyla elde edilmektedir. Deri üzerinde bulunan deliklerin yanı sıra teknenin arka kısmında bulunan delik muhtemelen sesin daha net ve tok çıkması için yapılmıştır.At kılı kullanılan telin klavye ile olan arasındaki açıklık gözlerden kaçmayacak mesafededir.
Televizyon, radyo, teyip vb. iletişim araçlarının olmadığı dönemler misafirliklerin daha sık yapıldığı sohbetlerin daha uzun sürdüğü dönemlerdir. Mesafesi b, hayli uzak iki farklı köy arasında yapılan misafirliklerde "Gusli" nin kullanımı göze çarpmaktadır. Bu misafirlikler zaman zaman duygusal anların yasadığı, kahramanlık ve zafer olaylarının hatırlandığı müzikli toplantılar haline dönüşmüştür. Kökeni itibariyle daha çok Karadağ bölgesinde kullanılan tarihi çalgı ne yazikki günümüzde rağbet görmemesi açısından, zamanla varlığını yitirecek pozisyona gelmiştir. Şu an Pendik/Sapanbağları semtinde "Gusli" yi çalan iki kişi bulunmaktadır ve yaşları ortalama 70 yaşın üzeridir.

Saz "Tambura"

Osmanlının bölgeye hükmettiği dönemlerde yaygınlaşmış olabileceği düşünülen saz, özellikle sevdalinkaların icrasında, bunun yanı sıra pek çok müzikli eğlencelerde uzun süre kullanılmıştır. "Sevdalinka, Müslüman aileler içerisinde popüler bir şarkı türü olarak yaşadı. Sevdalinkalar her gün icra edilen bir halk şarkısı türü özelliğindeydi çünkü, icrasında eşlik etmesi gereken enstrüman ve ya özellikle bir dinleyici kitlesi şartı yoktu."(Hawkesworth 2000: 50) Saz çalan kişiye "sazliye" ismi verilmektedir. Ebat olarak Anadolu da kullanılan divan sazına yakın büyüklükte bir enstrümandır.Tel sayısı olarak net olmamakla birlikte ortalama 3 tel takılarak kullanılmaktadır.Alt teli "la" sesi olarak düşündüğümüzde genellikle "re" sesi üzerinde icra şekli göze çarpmaktadır.Akort şekli olarak ta hemen hemen bozuk düzeni'ne yakındır.

Elimize geçen TV görüntülerin de (TV SA) tamburanın def ile birlikte kullanıldığı ve daha ziyade sevdalinka türü ezgilerin okundığu gözlenmektedir. Tambur denilen udun Serbo Makedon ortaçağ resimlerinde ve minyatürlerinde benzerleri bulunur. Decani'deki Bizans liri, lirica'ya ve Makedon gadulkasına benzer. Hatta epik şarkılara eşlik etmekte kullanılan geleneksel Sırp çalgısı gusle bile ikonalarda tasvir edilir. 1459'da Sırp Krallığının yıkılmasından itibaren, Türk yönetimi döneminde, ondokuzuncu yüzyılın başına kadar Sırp-Makedon ressamlar eski anıtsal sanat eserlerini kopyalarken günlük kullanımda daha yaygın kullanılan çalgılar daha sık tasvir ediliyordu. Böylece birkaç yüzyıl içinde müzik aletlerinin temsili aşamalı bir değişimden geçti. (Pejović, 1982:181)

19. yüzyıl da kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve müzik kültürün görsel olarak ifade edilmesi, beraberinde birtakım yenilikleri ve sektörel kaygıları getirdi. Bunlardan biri; özellikle sevdalinka icralarında, tambura-def, akordeon vs yanı sıra sevdalinka icra eden toplulukların kurulmasıdır. Daha ziyade kordofon çalgılardan oluşan topluluklarda temel saz tamura (saz) ın ebat olarak daha küçük şekli tamburika'lardan ve eşliksel katılımlarda gitarın eklenmesi ile oluşmuştur. "Tambura denilen uzun saplı ut, Bosna'ya Osmanlı döneminde doğudan gelmiştir. İki ila 8 telli bu aletin örnekleri arasında (en küçük tambur tipi olan) tamburika, *bugarija*, *karadžuzen*, *šargija* ve *saz* sayılabilir. Bu çalgılardan en mükellef olanı, sadece şehirli Müslümanlarca sevdalinkalara eşlik ederken çalınan sazdı. *Pivačka tambura* ('şarkı söyleyen tambura') epik türkülere eşlik ediyordu. 19. yüzyılın ortalarına kadar tambura temelde Müslümanların şarkı ve danslarına eşlik ederdi. Osmanlı devrinin sonuna doğru Hıristiyanlar da bu adeti benimsediler. 19. yüzyılın ikinci yarısında tambura Bosna'da Hırvatistan'a ve bugünkü Sırbistan'ın kuzey bölgesi olan Vojvodina'da yayıldı. (http://www.grovemusic.com)

AEROFONLAR

Svirala

Sırbistan bölgesinde yaygın olarak kullanılan enstrümanın diğer bir adı "Troyka" dır ve kelime olarak üçlü anlamına gelmektedir.Svirala daha ziyade erik ağacından (Mürdüm eriği) yapılmaktadır.Dilli kaval gibi üst (tepe)kısmında üfleme deliğinin yanı sıra üçerli olmak kaydıyla iki grup halinde toplam altı tane deliği vardır. Arka kısmında herhangi bir deliği olmayan enstrüman bunun yerine çalım rahatlığı anlamında konulan bir çıkıntıya sahiptir. Karar sesi "Sol" düşünüldüğünde; Sol-La-Si(bemol-iki)-Do-Re-Mi-Fa(diyez) ses örgüsü olarak düşünülebilir. Üsteki üfleme deliğine sonradan eklenen tıpa şeklindeki parça daha sıkı tutması amaçlı alüminyum halka ile hem alt hem de üstten sıkıştırılmıştır.

Ortalama 25–30 cm arası boyu olan Svirala tek başına kullanılmasının yanı sıra Gusli ile de kullanılmaktadır. Ayrıca halk oyunlarında da zaman zaman eşlik saz olarak icra edilmektedir. Enstrümantal doğaçlamalara "çoban havası" anlamına gelen "*čobanska svirka"* denir. *Svirala*, *slavić*, *jednojka* gibi tekli flütler ve *dvojnice* gibi çiftli flütler de dahil olmak üzere geleneksel pastoral kültürde doğaçlama müzikte en yaygın kullanılan aletler üflemeli çalgılardı. (http://www.grovemusic.com

Frula

Bosna'da bölgesi ve çevresinde kullanılan üflemeli bir halk çalgısıdır. Çömlekten (Toprak) yapılan enstrumanın biri arka kısmında, yedi deliği ön tarafta olmak kaydıyla toplam sekiz deliği vardır. Havanın üflendiği kısım, çalım rahatlığı anlamında düşünülüp ayrı bir çıkıntı olarak "T" şekline dönüşecek tarzda yapılmıştır. Avuç içerisinde çalınan ve ebat anlamında bir hayli ufak olan frulanın sesi oldukça gürdür. Yalnız akardiyon eşliğinde çalındığı gibi akardiyon ve gitar eşliğinde de enstrüman icra edilmektedir. Şu an Pendik/Sapanbağları ve civarında ikamet eden müzisyenler tarafında da halen kullanılmaktadır.

Klarnet

Bosna'da ve Türkiye'de yaşayan Boşnaklar arasında, folklorik ve vokal ezgilerinde nadir olarak gözüken bir başka çalgı türü de "Klarnet" tir. Bu çalgı muhtemelen Güney Slav ülkelerinin etkisiyle Bosna topraklarına girmiştir. Aynı şekilde, nadir olarak gözüken ve Bosna müzik kültürünün icrasında kullanılan bir başka enstruman "Keman" dır, tahminimce Balkanlara komşu olan Doğu ülkelerinin etkisi olarak Güney Slav ülkelerine doğru yayılım gösteren bir enstrumandır. "Profesör T. ALEXANDRU (Bükreş) Romen folkloru ile bağlantılar ortaya koydu. Eski Roman yazıları muhtemelen Dr. Stockman'ın bahsettiğine çok benzer klarnet tipi bir alet olan surle'den sıklıkla bahsediyor. Bu gibi aletler Türkler ve Dobrogea Tatarları arasında hala büyük bir davul eşliğinde bulunabiliyor. Ayrıca Romanya'da sazdan yapılma klarnet tipi aletler bulundu. (Cherbuliez, Manov and Stockmann 1960:27) Bosna'nı konum olarak diğer federe ülkeler komşu olması ve göçlerin sınırlar arasında da yaşanmasından dolayıdır ki müzik kültürünün yanı sıra enstrümanında kabul edilen toplumlarca kullanılması göze çarpmaktadır.
Şuan Pendik, Sapanbağları, Topselvi ve Yeşilbağlar bölgesinde klarnet çalan kişi/kişiler bulunmaktadır. Ancak teknolojinin getirisi, müzik gruplarında kullanılan çalgılar anlamında (akordeon ve org) klarnet icrası biraz daha geri planda kalmıştır.

Akordeon

Bosna da zaman içerisinde gusli yerini akordeona bırakmıştır. Hemen hemen tüm müzikli toplantılarda, düğünlerde nişan ve sünnetlerde akordeon vazgeçilmez enstrümanlardan biri olmuştur. Enstrümanı icra eden kişiler zamanla çoğalmış, bir hassa okullarda akardiyon eğitiminin verilmediği dönemlerde babadan-oğula, usta-çırak ilişkisi ile büyük kitrelere ulaşmış, halkı beğenisine sunulmuştur. Bugün balkan ülkelerinin çoğunda hem halk oyunları hem de vokal icralarda akardiyon mevcuttur. Türkiye'ye gelindiği ilk dönemlerde bölgede akardiyon, klarnet, darbuka zaman zamanda keman kullanılmıştır. Fakat bölgede yapılan müzikte genel olarak icra edilen enstrüman ağırlıklı olarak akordeondur. Bu çalgıların kullanıldığı birçok müzikli toplantılar ve folklorik oyunların sergilendiği halk oyunları geceleri düzenlenmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte artı ritim çalgıları yerini profesyonel orglara (klavye) bırakmıştır

MEMBRAFONLAR

Davul

Davul süphesiz zurna ile kullanılan ve Dairesel şekilde oynan toplu halk oyunlarında kullanılan derili bir çalgıdır. Pendik ve çevresinde ki Boşnaklar arasında kullanılmayan ancak Bosnada özellikle kız almaya giderken, gelin heyetinin önünde çalan bir eşlik enstrümanıdır. "Davulu (küçük, orta, büyük)boy olmak üzere üç kısma ayırmak hemen de kabildir. En küçük boy davulda 80-90 cm çağına kadar yükselirler, kasnak genişlikleri 50-60 cmdir. Çam, gökçe ağaç, kükner, ıhlamur, ağaçlarından yapılır, üzerine gerilen derinin dana derisi mümkünse köpek derisi olmasına dikkat edildiği gibi, koyun ve keçi derisinden de yapılabilir. Davulun sağ elde tutularak vurmağa yarayan başı topuzlu sopasına çomak tokmak ve sol elde tutulanına da (zipzidi) denir. (Ataman 1938:18-19)

Köylü musikisinin en orijinal ve karak teristik vasıflarını terennümden ve zurna ile beraber çalınan davulun rolü çok muhimdir. Basit bir kasnak üzerine gerilen deriye tokmakla vurmanın pek kolay bir iş olacağı kestirilirse de hakikatte bununda ustalığını takdir etmemek davulcunun haklı gururuna hak vermemek kabil değildir. Anadolu'nun çok yerlerinde davulculara meyter (mehter) denir. Derilerin iyice pişirilmesi lazımdır. Yaşken iyice gerilen derinin kuruyuncaya kadar birkaç defa susam ve yahut zeytinyağı ile yağlanması yumuşak bulunmasına ve çatlamamasına yardım eder.. Zipzidi davulun çapına göre 40-50 santim kadar uzunluğunda ince bir deynekten ibaret olup çomakta zipzidi de muhakkak ardıç veya kızılcık gibi sert ağaçlardan yapılır. Davulun boyuna asıldığı zaman altta gelen tarafına kutur olarak kalınca bir kiriş veya balmumu ile sıvazlanmış bir sicim gerilirki bu davulun sesine ihtizaz vermek içindir

Def

Daha ziyade saz ile kullanılan ve sevdalinka icralarında göze çarpan enstrümandır. Sazı çalan kişi (sazliye) yanı sıra def çalan kişi de vokal icraya katılmaktadır. "Kelime İbrani metinde bile geçer. Şüphesiz surette bir yansıtma sözlü.Güney Türkmenlerimizde tef koyunun veya toklu denilen 9 aylık yavrusunun derisi ile yapılır. Elekcilerden satın alınan bu kasnağa bu deri gerilir. Kaşnağanı üç tarafına zingirdek denilen madeni cisimler takılır;iki üçü bir arada çarpısınca sesler çıkar." (Gazimihal 1975:56-58) Şuan alan araştırması yapılan bölgede def'in kullanımına rastlanmamıştır ancak elde ettiğimiz bilgiler neticesinde Pendik ve çevresine ilk yerleşim dönemlerinde kullanıldığı söylenmektedir. Geleneksek çalgılar eşliğinde yapılması olası bir enstrüman grubunda kullanılabileceği söylenmektedir.

KAYNAKLAR

ATAMAN , Sadi Yaver,Anadolu Halk Sazları Yerli Musikiciler ve Halk Musikisi Karakterleri 1938 İstanbul S.18,19

BABUNA, Aydın, (çeviri:Hayati Torun), Bir Ulusun Doğuşu Geçmişten Günümüze Boşnaklar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000, s.13

CASTELLAN, Georges, Balkanların Tarihi (çeviren: Ayşegül YARAMAN), Milliyet Yayınları, 1.baskı, mayıs 1993, s.15

CHERBULİEZ, A. E., MANOV, V. Hadzi and STOCKMANN, E. Discussion on Papers, *Journal of the International Folk Music Council* > Vol. 12, 1960, p.27

DİJİDJEV, Prof Dr. Todor, Etnik kimliğin Bir İşareti Ve Ulusal Kültürler Arasındaki Karşılıklı Faaliyetler İçin Folk(Halk) Müziği, Halk Kültürünün Uluslar arası İlişkilere Katkısı Sempozyumu,Motif Vakfı Yayınları, İstanbul 2003, s.78

HAWKESWORTH, Celia, Voice In The Shadows Women And Verbal Art In Serbia And Bosnia, Central Europen Univ Pres, 2000, s.50

GAZİ MİHAL, Mahmut R. , Türk Vurmalı Çalgıları(Türk Depgi Çalgıları), Kültür Bakanlığı Milli Folklör Araştırma Dairesi Yayınları, ANKARA 1975, S.56-58

KALEOĞLU, Muzaffer, Boşnak Kızı Melço, nesil ofset, kasım 1998 S.7-12)

KUT, Şule, Balkanlar'da Kimlik Ve Egemenlik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, kasım 2005, 1.baskı, s.46-47

LOCKWOOD, R. Yvonne, Text And Context Folksong In A Bosnian Muslim Village, Slavica Publisher, 1983 Usa, s. 26-27)

ÖNDER, Ali Tayyar, Türkiye'nin Etnik Yapısı, Fark yayınları, 41.baskı, kasım 2007, s.317, 318, 321, 323, 327

PETROVIĆ, "**Radmila,** The Oldest Notation of Folk Tunes in Yugoslavia**",** *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae,* August 1964, s.111

PEJOVİĆ, Roksanda, "**A Historical Survey of Musical Instruments as Portrayed in Mediaeval Art in Serbia and Macedonia**", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* > Vol. 13, No. 2, Dec 1982, pp. 179, 181

RASMUSSEN, L. Vıdıc, From Source To Commodity: Newly-Composed Folk Music Of Yugoslavia, Popular Music, Vol. 14/2, Cambridge üniversity pres, 1995, p.246

İnternet kaynakları

http://www.rastko.org.yu/isk/rpejovic-medieval_music.html

http://www.grovemusic.com

Sözlü Görüşmeler…

Not: Görüşme ve röportajlar sonucu elde edilen bilgilerin kayıtları ve düzenlenmesi Deniz GÜNEŞ tarafından yapılmıştır.

1. Aralık 2006, Bosna Sancak Derneği (Pendik), BAYRAKLI Yunus, SİPAHİ Reşat, BIRZAK Ramazan.
2. Aralık 2006, Bosna Sancak Derneği (Pendik), SOKULLU Reşat (Dernek Başkanı)
3. Ocak 2006, Bosna Sancak Derneği (Pendik), GÜNGÖR Dr. Esad (Eski Dernek Başkanı)

aralık

THE "DAOULIA" OF EASTERN MACEDONIA, GREECE

*Yvonne HUNT**

The oboe-related double reed instrument known as a shawm in English and as *zournas*, *karamouza* or *pipiza* in Greek, is found from China through many parts of Asia and into southern Europe. The shorter, smaller versions of these instruments in Greece, the *pipiza* or *karamouza*, are used in Roumeli and the Peloponnesos. The longer versions of the instruments are preferred in Macedonia, but even there the length varies. It is shorter in central Macedonia around the town of Naousa and longest in the eastern region of Serres.

Ensembles composed of two *zournas* and one *daouli* are commonly known as the *daoulia* in eastern Macedonia, Greece. The double reed *avlos* was frequently used to accompany dancing and athletic events in ancient Greece, but today that role is filled in this particular part of the country by the *daoulia*. Whereas the *avlos* hails from ancient times, the *zournas* did not make its appearance in Greece until much later. Representations of the instrument are found in Byzantine art, some dating from the 12th century and earlier. Foreign travelers in Greece make note of it in their writings from the 17th century.

Traditionally Roma not only in Greece but also throughout the Balkans have played these instruments. I am aware of only one non-Rom *zournatzis* (one who plays the instrument) in the Serres villages. For the most part, these musicians are sedentary Roma whose ancestors have been settled in the region for many generations. While some of them make their living entirely from music engagements, others are also farmers and businessmen. Frequently several of the male members of an extended family are involved in this music tradition, often being handed down from one generation to another.

Of the two *zournas* players in an ensemble, one takes the lead and is frequently known as the *primadoros* or the *mastoras*. The other holds the drone and sometimes plays melody or harmony with the first—even taking the lead from time-to-time if the lead player must stop to speak with someone, replace a reed, etc.—and is usually called the *bassadoros* or *passadoros*. The *daouli* is a large cylindrical double skin drum, played while hung by a leather strap from the musician's left shoulder. A large wooden stick called a *tokmak* held in the right hand strikes the main beat; a slim, flexible stick called the *chirak* plays the embellishing beats. In addition to maintaining the rhythmic beat, the *daoultzis* (one who plays the *daouli*) also accents the improvisations and movements of the lead dancer.

The Serres Prefecture of eastern Macedonia was rich in *daoulia* ensembles three-four decades ago. Ensembles from *Draviskos*, *Paralimnio*, *Neohori*, *Ayia Eleni*, *Limnohori*, *Myrkino*, *Anthi*, *Sidirokastro*, *Flambouro*, and *Iraklia* traversed the region playing at various events and celebrations. Little-by-little this wealth of ensembles has

diminished to very few, primarily from the villages of *Flambouro* and *Iraklia*, [157]with an occasional player from a few other villages, such as *Anthi* and *Sidirokastro*.

In both *Flambouro* (Bayraktar) and *Iraklia* (*Tzumaya*) particular families have produced musicians for several generations. The Hitzios (Hintzos) family is currently the best-known in *Iraklia*. Some of the other families of multi-generational musicians from there are Goras, Milkas, Stamboulis, Dolaplis, Dramalis and Matziris. *Flambouro* also has several families who have contributed musicians for generations: Karakostas, Barbas, Misas, Meros, Metos, Deligiannis, Patsis.

The decline in the number of *daoulia* musicians may be contributed to several factors, one of which would be the changing demographics of the villages and cities within Greece. More and more young people are leaving the villages and small towns in order to pursue education or employment opportunities that are more prevalent in larger cities. Usually one learns to play one of the instruments in question by spending time directly under the tutelage of a master musician. Such masters do not usually exist in the city or at educational institutions; therefore, even when the desire to learn exists, it may be extremely difficult or even impossible for a young person to find a master from whom to learn.

In addition to the changing demographics, other factors are also affecting the *daoulia* of this region. As previously mentioned, the traditional musicians in these ensembles are sedentary Roma. While they are all Greek citizens whose ancestors have been in Greece in some cases for four or five hundred years, pay their taxes as do other Greeks, serve in the Greek military and are members of the Greek Orthodox religion, they are, nevertheless, frequently the objects of racial and ethnic prejudice, even while being the source of music for the traditional celebrations of non-Roma Greeks. Other hardships associated with their profession are the long hours of almost non-stop playing, extended travel at times, exposure to extremes of heat or cold when playing outdoors, alcohol in large quantities which, if refused, may constitute an insult in the eyes of the buyer. It is little wonder then that some of the musicians have not wanted their sons to follow in their footsteps.

The difficulty of mastering the *zournas* is likely another factor in the decline of the *daoulia* ensembles. The circular breathing used by the accomplished *zournas* players wherein they breathe in through the nostrils while simultaneously blowing air out through the mouth allows them to play without interruption, but is extremely difficult to do. The diatonic scale extends over one octave and two notes. The noted Greek ethnomusicologist and founder of the folk instrument museum in Athens, Fivos Anoyanakis, states, "A skilled performer…can achieve a much wider range by overblowing in conjunction with the appropriate tightening of the lips. These extra notes are not often employed, as the effort required to produce them is very tiring for the performer."[158] The difficulty of these playing techniques may explain why the younger generation of musicians is more frequently learning the clarinet and other instruments.

---

[157] *Associate Researcher, Centre for Asia Minor Studies, Athens; e-mail: yhunty@yahoo.com. USA

[158] Fivos Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments*, Melissa Publishing, Athens, 1976, p. 166.

At the same time that the number of *zournas* players is on the decline, so, too, is their repertoire. During more than twenty-five years of research in the Serres region it became clear that the once extensive repertoire of the area is greatly diminished. Many songs or dances have remained in name only. Elderly informants sometimes provided names that were either totally unknown to the current musicians or were familiar as names but the music had been lost with the previous generation of *daoulia* ensembles.

While the traditional repertoire is being diminished on the one hand, the possibility exists that it may be influenced and even enlarged from a new outside element, the opening of the border between Greece and Bulgaria upon Bulgaria's entrance to the European Union in 2007. The fact that the Serres Prefecture in Greece shares the border with the Pirin region of Bulgaria makes this even more of a possibility, as both regions are well known for their excellent musicians who play these specific instruments.

Until the opening of the borders, musicians from Bulgaria rarely played at events in the Serres region. I had not personally seen any before 2002. Now they are playing with ever-increasing frequency at traditional events. Certainly they can make more money in Greece than in Bulgaria. However, one must wonder how this will eventually affect the Greek ensembles.

Recently I had the opportunity to ask a few of the Greek musicians—two from Flambouro and one from Iraklia--how they think the Bulgarian ensembles will affect them economically. They did not seem to think there would be a problem. However, neither of the musicians from Flambouro relies on his ability as a musician for his primary income source. (It should be noted that these specific musicians have become good friends with members of one particular ensemble from Bulgaria and enjoy playing with them.)

The musician from Iraklia was a bit hesitant to answer, perhaps because in this instance he had been invited to play at this event as a substitute for another musician from Flambouro who regularly plays with the ensemble. Nevertheless, he eventually agreed that he did not see an economic problem in the future with the Bulgarians playing at Greek celebrations. An interesting answer, as music *is* his primary source of income. Only time will tell if he feels the same in another year or two.

There are many similarities in the repertoires of these two regions, Serres and Pirin. The same titles for songs appear frequently, although they are not always the same melodies. Likewise, there are similarities in the rhythms used--2/4, 7/8, 9/8—although there also seems to be a greater variety of other rhythms used in the Bulgarian repertoire. Additionally, the size of the *zournas* is the same in both regions.

In spite of these similarities there are also several differences. While each individual musician in both regions has his own playing style, there is also a general difference in regional playing styles between the two areas. Bulgarian musicians tend to play at a much faster pace than the Greeks. There seems to be a tendency by the Bulgarians to more frequently use the "overblowing" technique previously mentioned to produce higher notes. This does not appear to be as common among the Greek musicians.

At present the musicians of Pirin who are playing at Greek events are most likely learning new melodies, i.e., those preferred by the Greeks who are dancing. However, one wonders if at the same time they might also be introducing Bulgarian tunes into the Greek repertoire. Certainly, as I have watched the friendship grow between musicians from the two regions I have also observed them sharing songs, styles and playing techniques.

To what extent the music, dances, musicians, playing styles, etc., of Serres will be influenced and even changed by the influx of Bulgarian musicians remains to be seen. Will there be a time when some of the old tunes that have been lost in Greece will be re-introduced to the Serres repertoire by Bulgarian musicians who still play them? Will Greek celebrants prefer to hire Bulgarian ensembles at times because they may be willing to play for less money? Will those Greek musicians who rely solely on their instruments for their income eventually rebel against this influx?

The answers to these and other questions concerning the *daoulia* of this eastern Macedonia region will only become apparent over the next few decades. It remains to be seen if the younger Roma musicians are willing to ignore the prejudice of non-Roma and continue with these instruments that have traditionally been so strongly associated with their race. Will demographics win out as the villages are vacated and young people pursue other professions elsewhere or will enough young Roma men remain and learn the difficult playing techniques required? Only time will tell!

TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALLARININ BİREYSEL ÇALGI EĞİTİMİ DERSLERİ KAPSAMINDA VERİLEN TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI VE BU DERSLERDE KULLANILAN ESERLER VE METODLARIN BELİRLENMESİ

Ahmet Suat KARAHAN[*]

Giriş

Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının eğitim-öğretimi sürecinde eser, etüt ve alıştırma yeterliliği ve dünya genelinde yaygın kullanımı gibi nedenlere bağlı olarak, Klasik Batı Müziği ve çalgıları merkezli/ağırlıklı eğitim yapılmaktadır. Bu durum ilk bakışta mantıklı ve doğru görülse de Klasik Batı Müziği merkezli Türk Müzik Eğitimcisinin yetiştirilmesi çevreden evrene ilkesine aykırıdır. Daha çok bu ülkelerden uzak eğitim-öğretim yapılmasına bağlı olarak (9/8, 7/8, 5/8 vb) aksak ölçülü eserler, etütler ve alıştırmaları çalmakta büyük ölçüde sorun yaşayan, Türk müziği makamlarını çalamayan ya da çalmakta sorun yaşayan Türk müzik eğitimcileri yetiştirilmektedir. (Karahan: 2004, 44, 45, 46).

Türkiye'de görev yapacak bir müzik eğitimcisinin Geleneksel Türk müziği makamlarını ve ölçü birimlerini yetersiz düzeyde bilmesi ve çalgısında (keman, viyola,piyano, bağlama, tar vs.) yeterli düzeyde çalmaması kabul edilemez bir durumdur.

Bu bağlamda Türk halk müziğinin ve çalgılarının müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda yer almasının gerekliliği iki ana başlık altında toplanabilir.

- geleneksel müziğimizin gelecek nesillere aktarılmasını sağlayacak olan müzik eğitimcilerine okullarda yeni bir program (belirlenmiş hedefler ve hedef davranışlar vs.) çerçevesinde bu kültürün öğretilmesi,

- müzik öğretmeni yetiştiren kurumların programlarının ve yapılan eğitim öğretim uygulamalarının çevreden evrene, bilinenden bilinmeyene öğrenme-öğretme ilkelerine uygunluğudur.

Amaç

Bu nedenlere bağlı olarak araştırmacının amacı, Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının bireysel çalgı eğitimi dersi kapsamında verilen Türk halk müziği çalgı eğitimi derslerinin belirlenmesi ve bu derslerde yer alan/kullanılan teorik bilgi kitap yada kaynakların, metotların, etütlerin, araştırmaların ve eserlerin tespit edilerek değerlendirilmesidir.

Yöntem

Araştırma, durum tespitine yönelik tarama modelinde bitimsel bir çalışmadır. Bu çalışmanın evrenini, Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının bireysel çalgı eğitmenleri (halk müziği çalgıları) oluşturmaktadır.

[*] Araştırma Görevlisi. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. sukarahan@yahoo.com

Çalışmada verilerin toplanmasına literatür taraması ve Türkiye'de bireysel çalgı eğitimi dersi kapsamında Türk halk müziği çalgılarının öğretimini yapan Anabilim Dallarının tespiti ile başlamıştır.daha sonra bu Anabilim Dallarında hangi Türk halk müziği çalgılarının öğretiminin yapıldığı belirlenmiştir. Uzman eğitmenlerle yapılan görüşmeler ve incelemelerden elde edilen bilgilerle, bireysel çalgı eğitimi dersi (halk müziği çalgıları) eğitimcilerinin görüşlerini almaya yönelik bir anket formu hazırlanmıştır. Veri toplama aracının kapsam geçerliliği ve anlaşırlığının değerlendirilmesi için uzmanların görüşleri alınmıştır. Alınan geribildirimler ve öneriler doğrultusunda veri toplama aracı tekrar gözden geçirilmiş, gerekli düzeltmeler yapılmıştır. Ayrıca anketteki soruların amaca uygunluk ve anlaşırlığına ilişkin bir ön uygulama yapılmıştır. Anket uygulamasının tamamlanmasının ardından, analiz aşamasında Sosyal Bilimler İstatistik Programı (spss – Social Science Statistic Programı) kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorum

1. Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının bireysel çalgı eğitimi dersi kapsamında öğretimi yapılan Türk halk müziği çalgıları ile yer aldıkları ana bilim dalları tablo 1'de belirtilmiştir.

2. Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının bireysel çalgı derslerinde (bağlama/tar) faydalandıkları metotlar (kitaplar) tablo 2 de belirtilmiştir.

Sonuç olarak bireysel çalgı eğitimcilerinin derslerinde (bağlama/tar) metot olarak en çok TRT repertuarında faydalandıkları bulgusuna ulaşılmıştır. Ayrıca, metot kitap olarak yazılmış hiçbir çalışmanın bireysel çalgı eğitimcilerinin geneli tarafından kullanılmadığı tespit edilmiştir.

3. Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının bireysel çalgı eğitimcilerinin derslerinde (bağlama/tar) faydalandıkları teorik bilgi kitap ya da kaynakları tablo 3'de belirtilmiştir.

Sonuç olarak, bireysel çalgı eğitimi derslerinde teorik bilgilerin verilmesinde eğitimcilerin birbirlerinden farklı kaynaklardan faydalandıkları bulgusuna ulaşılmıştır. Yani bireysel çalgı eğitimcilerinin genelinin faydalandığı bir kaynak kitap ya da çalışma bulunmamaktadır.

4. bireysel çalgı derslerinde eğitimcilerin kendi yazdıkları etüt ve çalışmaları kullanma durumları tablo 4'de belirtilmiştir.

Araştırmada elde edilen bilgilere göre bireysel çalgı eğitimcilerinin kendi yazdıkları çalışmaları derslerinde büyük ölçüde (x=3,56) kullandıkları tespit edilmiştir.

5. Türk halk müziği çalgı dersi eğitimcilerinin öğrencilerinin kesinlikle çalması gerektiğini düşündükleri ve derslerinde kullandıkları eserler tablo 5'de belirtilmiştir.

6. bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, öğrencinin ihtiyaç duyduğu çalma tekniklerini eserin içermesine ne ölçüde önem verdikleri tablo 6'da belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin, öğrencilerinin ihtiyaç duyduğu çalma tekniklerini eserin içermesine tamamen (x=4,23) önem verdikleri sonucuna ulaşmıştır.

7. bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, öğrencinin eseri sevmesine ve çalmayı istemesine ne ölçüde önem verdikleri tablo 7'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin öğrencilerine eser seçerken öğrencinin eseri sevmesine ve çalmayı istemesine ne ölçüde önem verdikleri tablo 7'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin eser seçerken, öğrencilerinin eseri sevmesi ve çalmak istemesine orta (x=2,89) düzeyde önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

8. bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, eseri çalacak öğrencinin eğilimi olduğu bölgeye (yöre) ne ölçüde önem verdikleri tablo 8'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin öğrencilerine eser seçerken, öğrencilerinin eğilimli olduğu bölge/yöreye göre, az (x=2,22) ölçüde önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

9.Türk halk müziği içerikli bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, eserin ezgisel zenginliğine ne ölçüde önem verdikleri tablo 9'da belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin öğrencilerine eser seçerken, eserin ezgisel çeşitliliğine büyük ölçüde (x=3,56) önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

10. bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, eserin tartımsal çeşitliliğine ne ölçüde önem verdikleri tablo 10'da belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin öğrencilerine eser seçerken, eserin tartımsal çeşitliliğine büyük ölçüde (x=3,44) ölçüde önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

11. bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin eser seçerken, eserin öğretmeyi amaçladıkları yörenin özelliklerini içeren en iyi örneklerden biri olmasına ne ölçüde önem verdikleri tablo 11'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin öğrencilerine eser seçmelerinde, eserin öğretmeyi amaçladıkları yörenin en iyi örneklerinden biri olmasının tamamen (x=4,39) etkin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

12. Türk halk müziği içerikli bireysel çalgı dersi eğitimcilerinin, öğrencilerini *başlangıç* seviyesinden *ileri* seviyelere kadar geliştirebilecek niteliklere sahip metotları (kitapları) sayısal açıdan ne ölçüde yeterli gördükleri tablo 12'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcilerinin Türk halk müziği metotlarını sayısal açıdan az (x= 2,22) düzeyde yeterli buldukları sonucuna ulaşılmıştır.

13. bireysel çalgı eğitimi sürecinde yer alan eserlere hazırlayıcı nitelikte yazılmış etüt ya da alıştırmalara ne ölçüde ihtiyaç olduğu konusunda ders eğitimcilerinin görüşleri tablo 13'de belirtilmiştir.

Bireysel çalgı eğitimcileri eğitim-öğretim sürecinde kullandıkları eserlere hazırlayıcı nitelikte yazılmış etüt ve alıştırmalara tamamen (x=4,39) ihtiyaç olduğu yönünde görüş belirtmişlerdir.

14. bireysel çalgı eğitimcilerinin metotlara ilişkin görüş ve önerileri aşağıda belirtilmiştir.

- metot, egzersiz ve alıştırma etüt ve tavır anlamında ciddi yazılı ve görsel materyale ihtiyaç olduğu bir gerçek. Yazılan bir çok kitabın daha çok yayınlanmış bir çalışmama olsun diye yapılmış olduğunu düşünüyorum.

- metotlar türkülerle dolduruluyor. Ancak metotların etütler ve alıştırmalardan oluşmasını daha doğru buluyorum.

Metot: sanatını veya bir saz sanatını tahsile mahsus olmak üzere tertipli kitap (gazimihal: 1961, 155). Müzikte bir çalgının yöntemli bir biçimde öğrenilmesi için hazırlanmış olan eğitim kitapları (say: 1985,819). Metot, çalgı öğreniminin yada ses eğitiminin temel yöntemlerini ve örnek çalışmalarını içeren eğitim kitaplarıdır. (sözer: 1996, s.465).

Yukarıda farklı kaynaklardan verilen metot tanımlarının hepsinde öğretmeye yönelik düzenleme ifadesi yer almaktadır. Bireysel çalgı derslerinde kullanılan metot kitapların bir çoğunda eserlere hazırlayıcı nitelikte yazılmış etüt ve alıştırmaların yetersiz olduğu ifade edilebilir. Bu nedene bağlı olarak bireysel çalgı eğitimcilerinin büyük bir bölümünün metot kitapların dışında daha çok TRT repertuarını tercih ettikleri yani kendi metotlarını kendilerinin oluşturdukları söylenebilir.ayrıca bu görüşü destekler nitelikteki diğer bir bulguda yayınlanmış hiçbir metot kitabın bireysel çalgı eğitimcilerinin geneli tarafından kullanılmadığı sonucuna ulaşılmasıdır.

Sonuç

- Araştırmalarda elde edilen bilgiler ışığında Türkiye'deki Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının 16'sında, toplam 243 öğrenciyle bireysel çalgı eğitimi (bağlama/tar) yapıldığı tespit edilmiştir.

- Bireysel çalgı öğretimi sürecinde kullanılan metot kitapların hiç birinin eğitimcilerin geneli tarafından kullanılmadığı yani eğitimcilerin birbirlerinden farklı metotları kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca bireysel çalgı eğitimcilerinin metot kitaplar yerine daha çok TRT repertuarını kullandıkları belirlenmiştir.
- Bireysel çalgı eğitimcilerinin eser seçerken

1- öğretmenin ihtiyat duyduğu çalışma tekniğinin eserin içermesine **tamamen,**
2- öğrencilerinin eseri sevmesi ve çalmak istemesine **orta,**
3- öğrencilerinin eğilimi olduğu bölgeye/yöreye **az,**
4- eserin ezgisel çeşitliliğine **büyük ölçüde,**
5- eserin tartımsal çeşitliliğine **büyük ölçüde,**
6- eserin öğretmeyi amaçladıkları yörenin en iyi örneklerinden biri olmasına **tamamen**, önem verdikleri tespit edilmiştir.

KAYNAKLAR

Gazimihal, Ragıp (1961), **müzik sözlüğü**, Ankara
KARAHAN, Ahmet Suat; **Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Piyano Öğretimi Sürecinde Kullanılan Klasik Batı Müziği Piyano Etütlerinin Öğrencileri Çağdaş Türk Müziği Piyano Eserlerini Çalmaya Hazırlama Durumu,** Gazi Üniversitesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Terzi), Ankara, 2004
SAY.Ahmet (2002) **Müzik Sözlüğü,** Müzik Ansiklopedisi yayınları, Ankara
SÖZER.Vural (1996), **Müzik Ansiklopedik Sözlük,** Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.

DOĞU KARADENİZ YÖRESİNDEKİ NEFESLİ SAZLAR

Emrah KAYA[*]

Bu konu, Doğu Karadeniz yöresinin genel özellikleri, Türk Müziğinde kullanılan nefesli sazlar, Doğu Karadeniz'deki illerin müzikal özellikleri ve yörelerde kullanılan nefesli sazlar başlıkları çerçevesinde anlatılacaktır.

Doğu Karadeniz Yöresinin Genel Özellikleri

Türkiye'nin kuzeydoğu bölgesini oluşturan Doğu Karadeniz havzası; batıda Ordu il sınırı, doğuda Gürcistan sınırı, güneyde Doğu Karadeniz dağ silsilesi ve kuzeyde Karadeniz'le sınırlı olan bir bölgedir. Karadeniz Bölgesinin bir bölümü olan Doğu Karadeniz, Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin, Gümüşhane ve Bayburt illerinide içerisine almaktadır.

Doğu Karadeniz'de dağlar iki sıra halinde ve denize paralel şekilde uzanmaktadır. Bölge dağları, Ordu'dan doğuya doğru gittikçe yükselir. Bu dağlar nedeniyle bölgenin iç kesimlerle olan ulaşımı bazı geçitlerle sağlanmaktadır. Bölgenin arazi yapısı engebeli olduğundan, bu özellik yörenin iklimi üzerinde de etkili olmuştur. Bölgenin tümüne sert topoğrafik iklim koşulları hakimdir. Buna göre Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerinde ılıman bir iklim yapısı görülürken, iç kesimlerinde iklim karasallaşmakta ve yağış miktarı önemli ölçüde azalmaktadır. Bölge topoğrafyası, gelişmiş bir ulaşım altyapısı oluşturmayı da güçleştirerek yerleşimi kırsal alanlara dağıtmıştır.

Doğu Karadeniz bölgesi, müzik folkloru açısından oldukça zengin bir yerdir. Bu bölge, hem genel müzik karakteriyle hem de kendi içerisindeki yörelerin müzikal özellikleriyle dikkati çeker. Bu müzikal özelliklere geçmeden önce yöredeki müzik kültürünü etkilediği düşünülen bazı unsurların bilinmesinde fayda vardır.

Bunlar arasında, bölgenin özel konumu, yüzey şekillerinin dağlık olması, denize yakınlık, çok yağış, ulaşım imkanlarının kısıtlı olması, yaşanan göçler ve yöre topraklarında yapılan savaşlar sayılabilir. Doğu Karadeniz yöresindeki nefesli sazları anlatmadan önce Türk müziğinde kullanılan nefesli sazları kısaca hatırlatmak gerekir.

Türk Müziğinde Kullanılan Nefesli Sazlar

Etem Ruhi Üngör'e göre Türk müziğinde kullanılan nefesli çalgılar aşağıdaki gibi gruplanmaktadır (Üngör, 1978:16).

Nefesli Çalgılar Tablosu

	A)DİLLİLER	**B)DİLSİZLER**
1	DİLLİ KAVAL	NEY
2	ZURNA	DİLSİZ KAVAL

[*] Giresun Hurşit Bozbağ Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Öğretmeni

3	MEY	DİLSİZ DÜDÜK
4	ÇİFTE	NEFİR
5	ARGUL	GUBUZ/KOMUZ
6	SİPSİ	AĞIZ MIZIKASI (GARMON)
7	TULUM	HOKKABAZ BORUSU
8	DİLLİ DÜDÜK	NAKKARE
9	ADA DÜDÜĞÜ	
10	TÜDEK	
11	TULUM	
12	KLARİNET	
13	ÇİMON	
14	ÇIĞIRTMA	

Bu çalgılardan ney, miskal, nefir, gubuz, hokkabaz borusu ve nakkare dışındaki bütün çalgılar Türk halk müziği'nde kullanılmaktadır.

Doğu Karadeniz'deki İllerin Müzikal Özellikleri ve Yörelerde Kullanılan Nefesli Sazlar

Ordu Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

Ordu, Orta Karadeniz'in bitip Doğu Karadeniz bölgesinin başladığı yerdir. İl sınırları doğuda Giresun, batıda Samsun, güneyde Tokat ve Sivas, kuzeyde ise Karadeniz ile çevrilidir.

Ordu ilinin Perşembe ilçesine kadar olan sahil kısmı çoğunlukla Trabzon ve Giresun'un müzik kültüründen, iç kesimde kalan yerler ise Tokat ve Sivas kültüründen etkilenmiştir. Yapılan inceleme ve araştırmalar sonucunda Ordu ilinin geleneksel halk müziği, başlıca üç ana bölgeye ayrılmaktadır. Bu bölgeleri sahil kesimi, orta kesim ve iç kesim diye ayırmak mümkündür (Öcal, 2006:23).

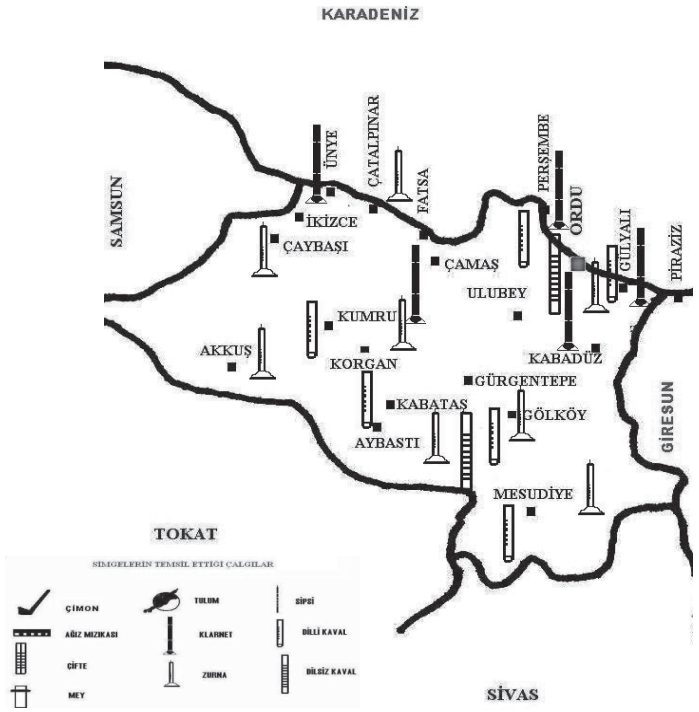
Sahil kesiminde, Yozgat yöresinde tarama tavrıyla çalınan Sürmeli Havaları, kahramanlık, iyilik ve aşklarıyla nam salmış halk kahramanlarını anlatan Zeybek tavırlı ezgiler vardır. Orta kesimde ise Fingil Havaları adıyla bilinen hareketli ve oyunlu türküler yer alır. Bunlar yörede Sokakbaşı Havaları olarakta bilinmektedir. İç kesimde ise daha çok Orta Anadolu bölgesinin müzik kültürü hakimdir. Bu kesimde Kol

Havaları, Yol Havaları, Yalı Havaları ve iş yaparken söylenen imece türküleri çok yaygındır.

Ordu yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 17 ve 21 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Yöredeki bu usüller içerisinde 9/8'lik ve 4/4'lük usüllerin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Bu yörede icra edilen ezgilerin 4 ses ile 10 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılan ses aralığının 5 veya 7 ses aralığında olduğu görülür.

Yöre oyunlarına bakıldığında Horon türünde, Karşılama türünde, Halay türünde ve Bar türündeki oyunların oynandığı görülmektedir. Ordu'da yaşayan gençlerin ve yaşlıların, kendilerine ait bağ evleri veya orman evlerinde düzenledikleri; toplu çalma-söyleme gelenekleri, Oturak alemleri veya Kol Bastı toplantıları gibi müzik icra ettikleri ortamları vardır. Yöre insanı yaz aylarında adına ''yayla şenliği'' dedikleri eğlence için yüksek arazilere çıkarak buralarda festival ve eğlenceler yapmaktadırlar. Bu eğlence kapsamında tüm yöre çalgıları aktif bir şekilde kullanılmaktadır.

Ordu yöresinde çalınan ezgiler genellikle kemençe, davul, klarinet, zurna, dilli kaval ve dilsiz kavalla icra edilmektedir. Bunlardan Ordu ilinde kullanılan nefesli sazlar yöreye aşağıdaki gibi dağılmaktadır.



Ordu'da Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Haritada görüldüğü gibi Ordu'da en çok kullanılan nefesli sazlar, dilli kaval, dilsiz kaval, zurna ve klarinettir. Bunlardan yörede en yaygın olanları klarinet ve zurnadır. Klarinet, Doğu Karadeniz'de Ünye sınırından Giresun limanına kadar olan bölgede çok kullanılmaktadır. Klarinet, bu yöre düğünlerinde, halk oyunlarında, oturak alemlerinde

ve yayla göçleri sırasında çalınan bir enstrümandır. Ordu'daki klarinet, Trabzon'da zurnanın, Rize'de tulumun yerini almaktadır. Bu yöre klarineti sol tonundadır ve yörede gırnata diye adlandırılır. Ordunun iç kesimlerinde kullanılan zurna ise daha çok klarinet'in olmadığı yerlerde tercih edilmektedir. Zurna ile çoğu zaman düğün havaları ve yöreye özgü halk oyunu ezgileri çalınmaktadır. Yörede kullanılan zurnaların birçoğu Doğu Karadeniz'deki zurnalara nazaran daha büyük boylu ve sol tonundadır. Bazen klarinetle birlikte çalınır.

Ordu yöresinde rastlanan bir başka çalgıda dilsiz kavaldır. Dilsiz kaval genellikle konservatuar ve halk eğitim merkezlerindeki korolarda Türk halk müziği icrasında kullanılmaktadır. Fakat Tokat'a yakın yerlerde küçük boylu dilsiz kaval çalan çobanlara rastlamak mümkündür. Yöredeki diğer bir çalgı olan dilli kaval ise iç kesimlerde koyun otlatırken ve oturak alemlerinde çalınmakta, kıyı kesimlerde ise halk oyunlarına eşlik etmektedir. Bu kavalın çaldığı ezgiler çoğu zaman uzun hava türündedir.

Giresun Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

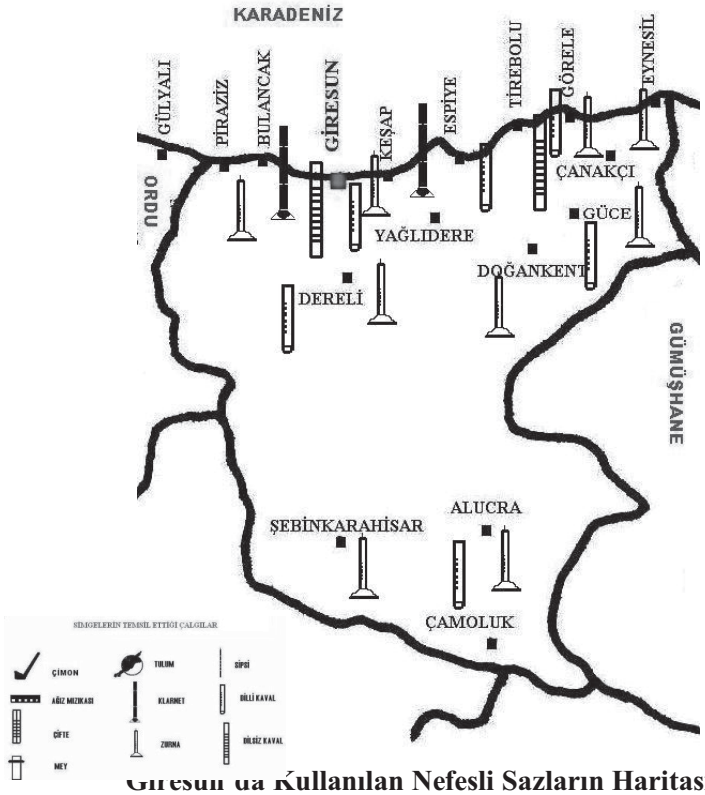
Giresun coğrafi konumu itibariyle kuzeyde Karadeniz, doğuda Trabzon ve Gümüşhane, batıda Ordu, güneyde ise Sivas illerinin çevrelediği bir yöredir.

Giresun yöre müziği İç Anadolu, Trabzon ve Ordu yöre müziğinden etkilenmiştir. Giresun halk müziğinde yörenin doğal yapısına uygun bir ayrım vardır. Bunlar kıyı ve iç kesim olarak belirlenmiştir. Kıyı şeridindeki türkülere Yalı Havaları, Dağlık bölgelerdekilere ise Yayla Havası denmektedir. Daha iç bölgelerdekiler ise Ova Havası adını almaktadır (Akpınar, 1999:9). İç kesimde kalan Şebinkarahisar ve Alucra yöreleri hem İç Anadolu bölgesinin özelliklerini hem de kıyı kesimin müzikal özelliklerini bir arada bulundurmaktadır. Yörede deyişler, Fingil Havaları ve Hamzara Uzun Havası denilen türler görülmektedir. Giresun Karadeniz'de uzun havaların yaygın olduğu bir yöredir (Tüfekçi, 1982:3182). Yöre insanları; türküleri, kullanıldıkları iş gruplarına göre ayırmış ve adlandırmışlardır. Fındık toplarken söyledikleri türkülere "fındık havası", yaylaya çıkarken söyledikleri türkülere de "yol havası" veya "yürüme havası" demişlerdir (Ekici, 1992:36).

Yöredeki halk oyunu ezgilerine bakıldığı zaman yörenin çevre illerden fazlasıyla etkilendiği görülür. Yöre halk oyunlarında Orta ve Doğu Anadolu bölgesinin etkileri çok belirgindir. Yörenin kıyı şeridinde yaygın olarak Horon ve Karşılama oyunları oynanırken, iç kesimde Karşılama, Sallama, Kol Havası, Metelik gibi oyunlar oynanmaktadır. Horon türündeki oyunlar, çoğunlukla 7 zamanlı olmakla birlikte 2, 4 ve 5 zamanlı aksak ritimler eşliğinde de oynanabilmektedir.

Yöre müziği, çeşitli festivaller, düğün, nişan gibi eğlenceler dışında bir araya gelinen toplantılarda icra edilmektedir. Giresun yöresinde de yazın yükseklere çıkılarak yapılan ''yayla şenliği'' çok meşhurdur. Yöredeki bu tür faaliyetlerde genellikle davul zurna ve klarinet çalınmaktadır.

Giresun yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bu usüller içerisinde 9/8'lik, 10/8'lik ve 7/8'lik usüller daha çok kullanılmaktadır. Yöre ezgilerinde bazı usul değişimlerine de rastlanır. Yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 5 ses ile 12 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 6 veya 7 ses sınırındakilerin olduğu görülmektedir. Giresun yöresinde kullanılan çalgılara baktığımız zaman davul, zurna, kemençe, bağlama, dilli kaval, dilsiz kaval, tef, darbuka ve klarinet gibi enstrümanları görüyoruz. Giresun'daki nefesli çalgılar kullanıldığı yerlere göre aşağıdaki haritada gösterilmiştir.



Giresun'da Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Haritaya bakıldığında yörede klarinet, zurna, dilli kaval ve dilsiz kaval çalgılarının yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan yöreye hakim olan çalgılar klarinet ve zurnadır. Giresun yöresi yüzölçümü bakımından içe doğru geniş olduğundan çalgılar arasında ani bir bitiş ve geçiş vardır. Örneğin, klarinet kıyı kesimlerde yaygınken iç kesimlerde hemen hemen hiç görülmemektedir. Bu yörede kullanılan klarinet sol kararlı ve Türk müziği klarineti adı verilen klarinettir.

Yörede kullanılan zurna, Doğu Karadeniz'e özgü küçük boylu zil zurna diye tabir edilen zurnadır. 1,5 oktavlık ses sahasına sahip olan yöre zurnaları, çoğunlukla halk oyunu ezgilerine eşlik etmektedir. Yörede kullanılan diğer bir çalgıda dilli kavallardır. Yöredeki dilli kavallar 8 delikli ve uzun boyludur. Dilli kaval'la iç kesimde koyun otlatma havaları ve uzun havalar çalınırken, kıyı kesimde tempolu horon ezgileri çalınmaktadır. Dilsiz kaval ise çoğu zaman halk oyunu ezgileri çalmak için kullanılmaktadır.

Trabzon Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

Trabzon, kuzeyinde Karadeniz, güneyinde Gümüşhane, batısında Giresun ve doğusunda Rize illeriyle çevrili bir yöredir. Trabzon ili, tarihi özellikleri, birçok ana yolun kesiştiği yerde bulunması ve bir liman kenti olması gibi nedenlerden, farklı birçok kültüre ev sahipliği yapmaktadır. Bu anlamda Trabzon müzik açısından oldukça zengin bir kültüre sahiptir. Trabzon, çevresindeki illeri müzik kültürü yönündende oldukça etkilemiştir. Bunun için Muzaffer Sarısözen:

"Müzik Folkloru bakımından Trabzon, ticaretine vasıta olduğu bütün bölgelerin rengini taşıyan bir tablo gösterir. Kaza ve köyleri, Karadeniz sahiline has orjinalliğini saklayabilmiştir''demiştir (Şenel, 1994:150). Trabzon yöre müziği kendi içerisinde çeşitli isimlerle anılmaktadır. Buna göre Trabzon'da sahilde söylenen havalara "yalı havası", içte kalan kesimlerde söylenenlere "ova havası'', irticalen atışmaya başlanmasına da "koşma" denir. Yörede, halka halinde oturarak söylenen türkülere "oturak havası", bazı serbest ritmli türkülerin ardından çalınan usüllü ezgiyede "doğraması" adı verilmektedir (Şenel, 1994:184). Bunun yanında yörenin, çeşitli olaylar üstüne yakılmış havaları, Kız Horonları, Kadın Oyun Havaları, Düğün ve Kına Havaları, Enişte Havası, Taşlamalar, Uzun Gaydalar, Yol Havaları, Atma ve Kesme Maniler, Üçlemeler, Köçek Havaları, Osman Paşa Yerişmesi, Tatyan Havaları ve Metelik Havalarından oluşan zengin bir ezgi dağarcığı vardır (Tüfekçi, 1982:7259).

Anadolu'nun özellikle Orta Anadolu ve Kuzey Karadeniz bölgelerinden derlenmiş ve "kol" baskılarını tasvir eden sözlü veya enstrümantal pek çok ezgi vardır ki bu çeşit havalara "kol bastı" havası veya "kol havası" adı verilmektedir (Şenel, 1994:135). Bu tür ezgilere Trabzon'da çok rastlanmaktadır. Trabzon'da bunun yanı sıra vokal, enstrümantal ve vokal-enstrümantal olmak üzere üç ayrı müzik icra edilmektedir.

Vokal müzik, bir çalgı ihtiyacı duyulmadığı ortamlarda, söz gelimi; bazı imecelerde, bir annenin bebeğini uyutması esnasında yada bir ölüm olayı sonrasında yapılan müziklerdir. Enstrümantal müzik ise vokal müzik dışında; herhangi bir çalgı eşliğinde, söz gelimi; açık ve kapalı mekanlarda; düğün, dernek, bayram gibi kadın-erkek eğlencelerinde icra edilen müziktir. Vokal ve enstrümantal müzik ise, horonlarda, ve bazı eğlencelerde icra edilen bir türdür. Trabzon yöresindeki vokal, enstrümantal ve vokal-enstrümantal parçalar serbest ritimli olabilmektedir (Şenel, 1994:133).

Süleyman Şenel'e göre, Trabzon ve yöresinde, Şehir ve Köy, Kasaba Muhiti Halk Müziği diye iki çeşit müzik karakterinden söz edilebilir. Trabzon'da bunların dışında özellikle tekke musikisi ayrıca ev mevlidi, sünnet, kına, evlenme, asker uğurlama, ramazan gibi özel günlerde kullanılan musiki çeşitlerinden de söz etmek mümkündür (Şenel, 1994:133).

Trabzon'daki yerel icracılar türküleri ya geleneksel sözlerle icra ederler, ya da geleneksel ezgilerle kendileri yeni sözler uydururlar. Bu tarzın en yaygın olanı atma türkülerdir. Trabzon yöresinde, özellikle Of, Çaykara ve Sürmene ilçelerinde atışma geleneği çok yaygındır. Trabzon yöresindeki atışmalar, düğünlerde, imecelerde veya "yayla ortası" denilen şenliklerde yapılır. Trabzon'da atışma türü dışında yaygın olan bir diğer türde "destan"dır.

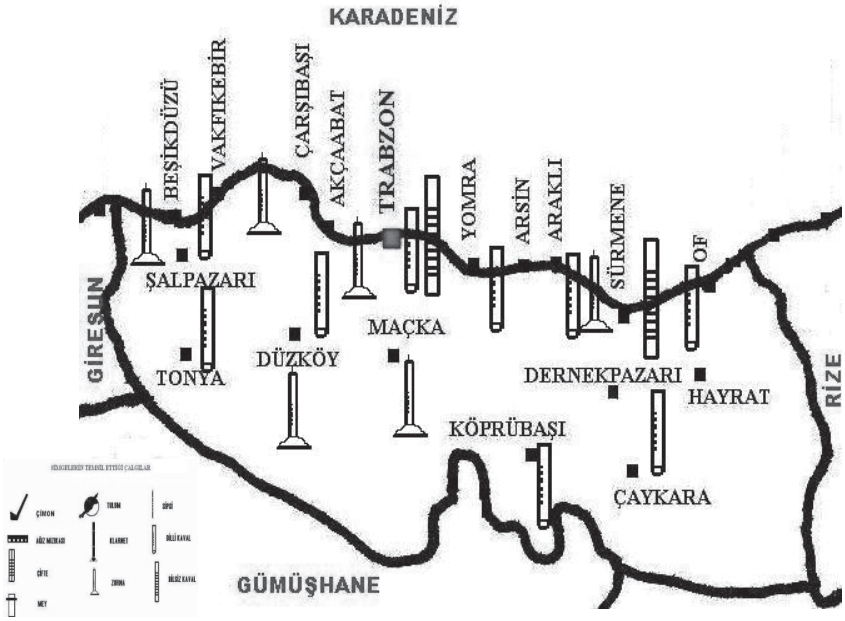
Trabzon'daki yöre oyunlarının genel adına ''horon'' denir. Trabzon, horon oyunları yönünden bölgenin en zengin ilidir. Trabzon, Of, Tonya, Vakfıkebir, Akçaabat, Maçka dolaylarında hızlı horonlar, Çaykara yöresinde ise daha ağır horonlar oynanmaktadır. Yöredeki oyunların belli bir düzene göre oynanmasına "horon faslı" adı verilmektedir. Horonlarda genellikle yedi heceli sözlerle türküler söylenir çalgı olarak da dilli kaval, zurna, kemençe ve davul gibi çalgılar kullanılır. Geçmişte yöre oyunlarında güğüm çalındığı, buna da "güğüm dövmek" denildiğide bilinmektedir.

Doğu Karadeniz'de kemençe ve tulum gibi enstrümanlar, basit polifonik ezgiler çalmaktadır. Zaten Doğu Karadeniz müziğini diğer yörelerden ayıran en önemli özelliklerinden birisi bu polifoni özelliğidir.

Trabzon yöre türkülerde 2, 4, 5, 7, 9, 10 ve 12 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Yöredeki sallama ve kol havası (kol bastı havası) gibi ezgilerde 2 ve 4 zamanlı usüller, Orta Anadolu, Doğu Anadolu karakteri taşıyan bazı türkülerde ve horon havalarında ise 5, 7, 9 ve 10 zamanlı aksak usüller sıkça kullanılmaktadır. Yöre ezgilerinde usül değişimlerinede rastlanmaktadır. Bazı Trabzon ezgileri içerisinde 7 zamanlı bir usülde iken, 9 zamanlı usüle geçen ve sonra yine 7 zamanlı usülle dönen ezgilerede rastlamak mümkündür. Yörede icra edilen ezgilerin ses sınırı 4 ses ile 11 ses arasında kaldığı bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 6 veya 7 ses sınırındakilerin olduğu görülür.

Trabzon yöresinde kullanılan çalgılara baktığımızda bağlama, cura, kemençe, dilli kaval, dilsiz kaval, zurna, davul, zilli maşa, zil, kaşık ve def gibi çalgıların varlığı görülmektedir. Bunlar haricinde yörede yaygın olan nefesli sazlar ise dilli kaval, dilsiz kaval ve zurna çalgılarıdır.

Trabzon'da kullanılan nefesli sazların dağılımı aşağıdaki haritada gösterilmiştir.



Trabzon'da Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Haritada görüldüğü gibi Trabzon yöresinde dilli kaval, dilsiz kaval ve zurna yaygın olan nefesli çalgılardır. Özellikle, açık hava eğlencelerinde yada merasimlerinde tercih edilen davul-zurna çalımı yörede yaygın bir gelenektir. Karadeniz yöresinde görülen davul ve zurna, diğer yörelere göre daha küçük boyludur. Küçük boylu zurnalar için yörede, ince zurna, cura zurna ya da zil zurna tabiri kullanılmaktadır. Zurnanın batı'dan, doğuya doğru gittikçe küçülmesi coğrafi bir özelliktir. Davul-zurna ile, yörede daha çok enstrümantal havalar çalınır (Şenel, 1994:181). Zurnalar açık alanlarda düğün yapmak ve yayla şenliklerinde müzik icra etmek için kullanılmaktadır. Trabzon yöresinde kullanılan diğer bir enstrüman olan dilli kaval ise Of, Sürmene, Çaykara ve Dernekpazarı ilçelerinde yaygın olarak çalınmaktadır. Bu kavalın özelliği, 7 delikli olması, yapı olarakda uzun ve kısa çaplı olmasıdır. Özellikle bu yörelerin halk oyunu ezgilerini çalmakta kullanılan dilli kavallar kıyı kesimdeki kemençenin yerini

almaktadır. Bu kavallara yörede Çaykara veya Sürmene kavalı gibi adlar da verilmektedir. Dilli kaval kullanımı Rize'ye doğru gidildikçe İyidere ilçesinden itibaren azalmaktadır. Yörede kullanılan diğer bir çalgı olan dilsiz kaval ise Türk halk müziği korolarında ve bazı halk oyunu ezgilerini çalmakta kullanılmaktadır. Dilsiz kaval, Trabzon'un Beşikdüzü ve Tonya ilçelerinde çok yaygındır. Fakat buradaki dilsiz kavallar diğer yerlere göre daha küçük boylu ve küçük çaplıdır. Bunlarla çoğu zaman doğaçlama ezgiler çalınmaktadır.

Rize Yöre Müziği ve Yörelerde Kullanılan Nefesli Çalgılar

Rize coğrafi konum olarak güneyde Erzurum, kuzeyde Karadeniz, doğuda Artvin, batıda ise Trabzon illeri ile çevrili bir yerleşim yeridir. Rize ilinin sahil kesimi Artvin ve Trabzon'un etkisinde iken, güneyinde kalan sınır bölümündeki yerleşim yerleri Erzurum'un müzik kültüründen etkilenmiştir. Rize bu bakımdan Artvin ve Trabzon arasında geçiş bölgesi konumundadır. Buna göre Rize yöre müziğinin ezgi yapısı ve kullanılan sazları iç kesimde ve kıyı kesimde çoğu zaman farklılık göstermektedir.

Rize yöresinde, Mayıs ayı sonlarında yaylalara yapılan göç, 3-4 aylık bir müzik şenliğinin başlangıcıdır. Buralarda Ağustos ayı başlarında düzenlenen şenlikler, festivaller, köyde ve kentte yaşayan insanları bir araya getirir. Bu eğlenceler münasebetiyle farklı müzik kültürleri bir araya gelir ve bu sayede yöre müzikleri harmanlanır. Kırsal alanla şehir arasında kültürel etkileşimin artması ile popüler kültüre bağlı olarak yöre ezgilerinde bazı etkilenmeler olmuştur; fakat yöre müziği bu senlikler ve festivaller sayesinde doğal halinden fazla bir ödün vermemiştir. Düzenlemekte olan bu şenliklerde tulum ve kemençe eşliğinde çeşitli horonlar oynanmaktadır. Bu yörede çalınan ezgiler çoğunlukla 5/8'lik, 7/8'lik, 9/8'lik gibi aksak usüllerde ve Hüseyni makamında icra edilmektedir.

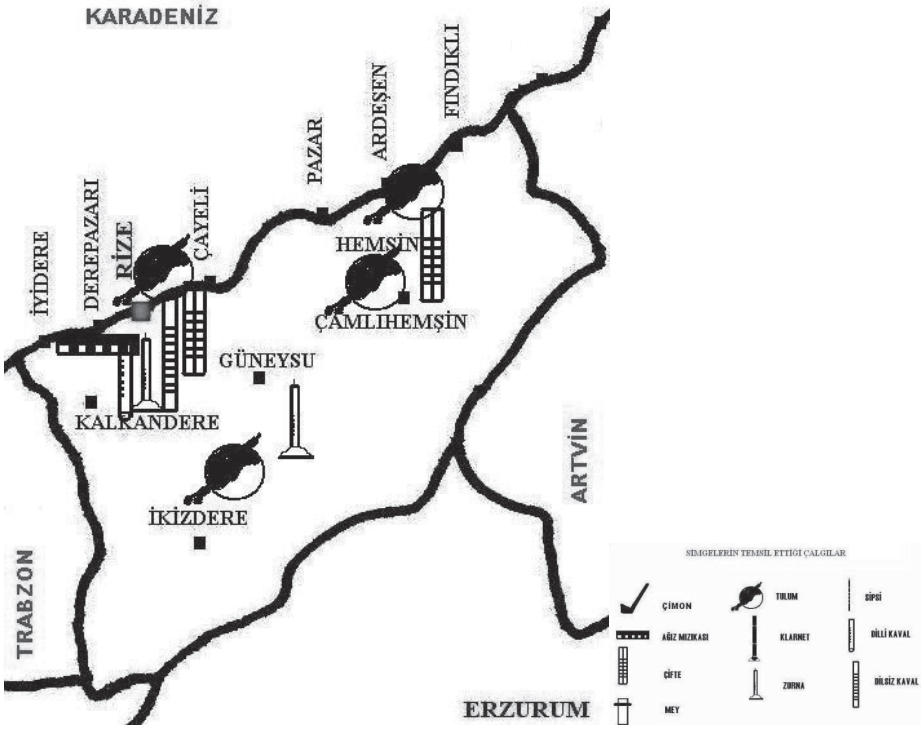
Türküler ise genellikle düğünlerde, yayla yollarında, yayla eğlencelerinde, imece usülü birlikte çalışırken, imece sonu yapılan eğlencelerde ve horon sırasında söylenmektedir. Genç kızlar ile erkeklerin karşılıklı türkü söylemeleride görülen diğer müzikal eğlencelerdendir (Ak, 2004:4). Toplantılarda, düğünlerde saz şairlerinin atışmalarına benzer bir atışma yapılır. Buna "atma türkü" denir. Atma türkü ortamları çalgılı veya çalgısız olarak ezgilerin yoğun olarak icra edildiği ortamlardır. Yörede, horon türküleri diye adlandırılan ve adına "oturak" denilen sazlı toplantılarda çoğu zaman oyunsuz olarak icra edilen türküler de vardır. Rize'de ezgiler, "kayde" olarak adlandırılmaktadır. Yöredeki her kayde, değişik motiften ve birbirini düzensiz takip eden temalardan oluşmaktadır.

Rize yöresinde yedili hece ölçüsünde olmayan 9'lu, 11'li ve 14'lü hece ölçüsünde yazılan ''destanlara'' da rastlanmaktadır. Rize yöre ezgilerinin yoğun olarak çalındığı diğer bir tür de halk oyunlarıdır. Yöre oyunlarında Doğu Karadeniz bölgesi oyunlarının hemen tüm özellikleri görülür.

Karadeniz Bölgesi'nin ortak oyunu olan horonlar, Rize'de de genellikle toplu halde oynanmaktadır. Bu oyunlarda eller omuz düzeyinden daha yukarı kaldırılmaktadır. Çökme devinimleri diğer oyunlara göre daha azdır. Yöredeki horonlara, kadın horonu ya da kız horonu; kadın-erkek birlikte oynananlara ise ''rahat horon'' denmektedir. Yörede horonlara genellikle kemençe veya tulum eşlik etmektedir. İç bölgelerde ise daha çok davul-zurna eşlik eder. Rize yöresinde 4, 5, 7, 9, 10, 11 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bunlar içerisinde 7/8'lik, 5/8'lik ve 10/8'lik usüller

daha çok kullanılır. Bu yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 3 ses ile 8 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 6 ses sınırındakilerin olduğu görülür. Türk halk müziği'nin genel ezgi yapısına bakıldığı zaman sadece 3 sesten oluşan bir ezgi türüne rastlamak çok zordur. Bu anlamda Rize yöre müziği sadece 3 sesten oluşan ezgileri bulma konusunda ayrı bir yere ve öneme sahiptir.

Rize yöresinde kullanılan çalgılara bakıldığı zaman kemençe, bağlama, tulum, davul, zurna, tef, kabak kemane, ağız mızıkası, gayda, kaval gibi çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Bunlar içerisinde sadece Rize ilindeki nefesli çalgılara bakıldığı zaman nefeslilerin yöreye aşağıdaki gibi dağıldığı görülür.



Rize'de Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Bu haritaya göre Rize yöresinde, Trabzon'a yakın olan yerlerde dilli kaval, dilsiz kaval, ağız mızıkası ve zurna, Çayeli ve Hemşin'de çifte ve tulum, yöre genelinde ise tulum çalgısını görmekteyiz. Tulum, Rize'deki düğün ve atma türkü toplantılarının vazgeçilmez bir çalgısıdır. Özellikle Hemşin, Çamlıhemşin, Pazar, Ardeşen ve Fındıklı gibi yörelerde tulum çok kullanılan bir çalgıdır. Tulum, bu yörelerdeki eğlencelerde çoğunlukla tempolu ezgiler çalarken, toplantılarda uzun hava türünde ezgiler çalmaktadır. Zurna ise daha çok Rize'nin iç kesimlerinde yaygındır. Zurna buralarda hızlı horon ezgileri çalmaktadır. Rize'de Hemşin Horonları, Rize Titremesi ve İki Ayak Oyunları tulum ve zurnayla çalınmaktadır. Yöredeki yayla şenliklerinde ise hem tulum hem de zurna bir arada kullanılmaktadır. Rize'nin Trabzon'a yakın olan ilçelerinde ise Trabzon'a özgü 7 delikli ve küçük çaplı dilli kavallar kullanılmaktadır. Bu kavallar daha çok hızlı melodilere eşlik etmek için kullanılır. Rize yöresinde bir zamanlar kadın

horonu ve kız horonuna eşlik etmek için armonikada(ağız mızıkası) kullanılıyormuş (Tüfekçi, 1982:6426). Rize ilindeki bir başka çalgıda, bugün yerini tulum çalgısının aldığı çifte çalgısıdır. Çiftenin, geçmişte yörede tulum tavrı ile çalındığı bilinmektedir.

Artvin Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

Artvin yöresinin kuzeydoğusu Gürcistan ile sınırımızı oluşturmaktadır. Artvin'in Güneydoğusunda Kars, güneyinde Erzurum, batısında ise Rize illeri bulunmaktadır. Artvin ilinin kuzeybatısında Karadeniz'e yaklaşık 50 km. lik bir kıyı şeridi vardır.

Artvin yöresinde, Türk kültürünün yanı sıra bölgede birlikte yaşamış olan çeşitli topluluklarında kültürü bir arada görülebilmektedir. Geçmişte birlikte yaşamış olmanın verdiği bu avantaj, yörede sentez bir müzik kültürünün oluşmasınada olanak sağlamıştır. İlin halk kültüründe Trabzon, Rize, Ardahan, Kars, Erzurum, Bayburt, Gümüşhane, Azerbaycan ve Gürcistan'ın etkileri vardır (Tan, 2001:39).

Yörenin sahil ile iç kesimleri arasındaki ezgiler, çalgılar ve halk oyunları birbirinden farklıdır. Sahil kesimindeki ezgiler genellikle yedi sekizlik (7/8) ölçülerde olup; çalgı olarak kemençe, tulum, cura ve zurna kullanılmaktadır. İç kesimde ise genellikle 2/4, 4/4, 5/8, 6/8'lik usüllerle, çalgı olarak da tulum, mey, sipsi gibi enstrümanlar kullanılmaktadır. Yörede kıyı kesimden iç kesimler gidildikçe temponun belirgin şekilde ağırlaştığı görülmektedir.

Artvin yöresinin ilçeleri ve köylerinde halk müziğinin en orijinal örnekleri halen yaşatılmaktadır. Yöre türkülerinin en büyük özelliği, hem tek tek söylenebilmesi, hem de oyun havası olabilmesidir (Şahin, 1997:194).

Artvin yöre müziği, hem yapılan günübirlik eğlencelerde hemde iş ortamında icra edilmektedir. Yöredeki çobanlar, çobanlığa başlar başlamaz kaval çalmayı öğrenmek zorundadırlar. "Koyunu suya dökme" havasını her çoban öncelikle öğrenmek ister (Tokdemir, 1993:164-170). Ot, ekin biçerkende kadın ve erkekler vokal olarak karşılıklı türküler söylerler (Gözaydın, 1972:6429).

Yörede askere uğurlama ve karşılamalarda, milli bayramlarda, resmi açılış törenlerinde yaygın olarak davul-zurna, tulum, kemençe, akordeon ve bağlama çalınmaktadır.

Artvin yöre müziğinin yaşatılmasını sağlayan unsurlardan bazıları, hayatın geçiş safhalarıyla (doyum, sünnet, düğün, ölüm) ilgili gelenekler, uzun kış gecelerinde düzenlenen "arfana-harfanalar", aşık fasılları-meclisleri, yılbaşı kutlaması, köy seyirlik oyunları, imeceler (yörede meçi deniliyor), yayla şenlikleri, bayramlar, askere uğurlama ve karşılama gibi davetleridir (Tan, 2001:39). Artvin yöresinde müziğin icra edildiği diğer bir ortamda şenlik ve festivallerdir. Bu faaliyetlerin birçoğu yaylalarda yapılmaktadır (Tokdemir, 1993:161-163).

Artvin'de Rize ve Trabzon'da olduğu gibi "türkü atma" veya "atma türkü" geleneği vardır. Yöredeki yaygın adı ise "kovalama veya karşı-beri" dir. Artvin ve çevresi, halk oyunları ezgileri bakımındanda oldukça zengin bir bölgedir. Artvin ili'nde oynanan oyunlar genel olarak barlar ve horonlar olmak üzere iki ana başlıkta toplanmaktadır. Artvin barları, en az beş oyuncunun düz dizi, çember yada ince ay biçiminde sıralanarak oynadıkları oyunlardır (Şahin, 1997:193). Artvin ve yöresinin bugünkü oyunlarında polka gibi Avrupa kökenli ithal unsurlarını bile görmek mümkündür. Ancak, Artvinliler komşu il ve yörelerin oyunlarını alırken, mutlaka bazı

figür eklemeleri yapmışlar, ezgi ritmini değiştirmişler, eşlik çalgısı olarakta kendi yöre çalgılarını kullanmışlardır (Tan, 2001:39).

Artvin yöresinde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 14 ve 16 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bunlar içerisinde 6/8'lik, 10/8'lik ve 4/4'lük usüller daha çok kullanılmaktadır. Bu yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 9 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 6 ses sınırındakiler olduğu görülür. Artvin yöresinde kullanılan çalgılara bakıldığı zaman tulum, davul, zurna, akordion, mey, dilli kaval, dilsiz kaval, klarinet, sipsi, çifte, çimon, bağlama, tef, gayda, kemençe, ve ağız mızıkası gibi çalgılar görülmektedir.

Artvin ilindeki nefesli çalgılara bakıldığı zaman ise sazların yöreye aşağıdaki gibi dağıldığı görülmektedir.



Artvin'de Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Haritada Artvin ilindeki tulum, mey, klarinet, sipsi, çimon, çifte, ağız mızıkası, zurna, dilli kaval ve dilsiz kaval çalgıları görülmektedir. Buna göre Artvin'de Doğu Karadeniz'de kullanılan bütün nefesli çalgılar bir arada bulunmaktadır. Tulum, Rize başta olmak üzere Artvin ilindede yaygın olan bir çalgıdır. Artvin havalisinin horonlarında en fazla tulum çalınmaktadır. Tulum, kıyı kesimlerde tempolu, iç kesimlerde ise daha ağır ezgiler çalar. Artvin'in bazı kesimlerinde tulumun yerini zurna, mey ve davul almaktadır. Mey, daha ziyade kapalı mekalarda, zurna ise daha çok açık alanlarda tercih edilir. Yörede kullanılan zurna ve mey genellikle la tonundadır. Yöre zurnasının boyu kıyı kesimlere gittikçe küçülmektedir (cura). Son zamanlarda yöre oyunlarının ezgilerini ağız mızıkası veya akordeonlarında çaldığı görülmektedir. Artvin'de çifte çalgısınada rastlanmaktadır. Belirgin bir icracısı yoktur ama yörede tulum gibi çalındığı söylenir. Bu çalgılardan çimon çalan kişilere ve çimon örneğine

günümüzde hiç rastlanmamıştır. Doğu Karadeniz'de tek örnek olan sipsi çalgısına da Şavşat ve Ardanuç dolaylarında rastlanmaktadır. Sipsi ile daha çok mey ile icra edilen ezgiler çalınmaktadır. Artvin yöresinde rastlanan diğer çalgı türleride dilli ve dilsiz kavallardır. Yörede dilli kaval, halk oyunlarının hızlı olan ezgilerinde kullanılırken, dilsiz kaval Türk halk müziği ve bunun gibi türkü icra edilen ortamlarda kullanılmaktadır.

Gümüşhane Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

Gümüşhane coğrafi konum olarak Trabzon'un güneyinde, Erzincan'ın kuzeyinde, Bayburt'un batısında, Gümüşhane'nin doğusunda yer almaktadır. Gümüşhane, Doğu Karadeniz ile İç Anadolu bölgesi arasında kalan bir yöre olduğu için burada her iki kültürü özelliklerinide bir arada görmek mümkündür.

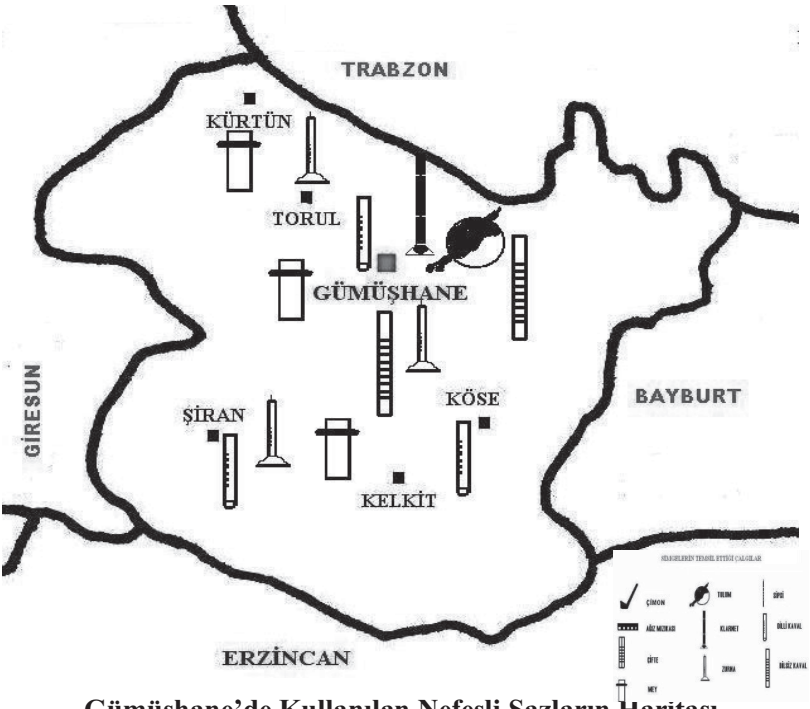
Bu açıdan Gümüşhane yöresi halk müziği ve geleneksel oyun ezgilerinin bir yandan Doğu Karadeniz kıyı şeridi, öbür yandan da Doğu Anadolu'nun etkisinde kaldığı söylenebilir. Bu nedenle müzik kültürüde çeşitlilik göstermektedir. Gümüşhane yöresinde türküler ve geleneksel oyun ezgileri dışında, uzun havalarada rastlamak mümkündür. Yörede ezgi eşliğinde söylenen halk hikayeleri, atışmalar, mani ve koşmalar çok yaygındır. Bu geleneksel deyişler halen tüm canlılığını korumaktadır. Dede Korkut Destanından Bey Böyrek'in Bayburt çeşitlemesi, halen bilinmektedir (Tüfekçi, 1982:3273). Gümüşhane yöre müziği kuşburnu ve pestil şenlikleri gibi çeşitli festivaller kapsamında yapılan eğlencelerde enstrümantal ve vokal olarak yaşatılmaktadır. Yöre müziğinin yayla göçlerinde de önemli bir yeri vardır. Çünkü bu göçler sırasında yöre müziği, davul ve zurna gibi çalgılarla icra edilmektedir. Gümüşhane'de düğün ve benzeri günübirlik yapılan eğlencelerde yöreye özgü ezgiler çoğunlukla nefesli sazlarla icra edilmektedir.

Gümüşhane il merkezinde ve Torul'da Karadeniz kıyı şeridinin, Bayburt'a yakın yerler ve iç bölümlerde ise Erzurum halk oyunlarının etkisi görülmektedir. Dolayısıyla Gümüşhane'de horon ve bar türü oyunlarla bunların ezgi örneklerine sık rastlanmaktadır. Barlar daha çok Bayburt'un Kelkit'e yakın kesimlerinde ve ovalık bölgelerde oynanmaktadır. Gümüşhane yöresinde oynanan horonlar ise ilçelere ve köylere göre değişiklik göstermektedir. Davul zurna eşliğinde oynanan horonların tümüne birden Zurna Horonu, Davul-Zurna Horonu ve Gayda gibi adlar verilmektedir. Davul zurna horonuna "muhat" ya da "sekmeç" adı da verilmektedir. Bunlar belli bir ezgisi olmayan oyunlardır (Tüfekçi, 1982:3274).

Gümüşhane yöresinde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 10 ve 18 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bu usüller içerisinde 4/4'lük, 10/8'lik ve 9/8'lik usüller daha çok kullanılmaktadır. Gümüşhane yöresinde, Türk halk müziği'nde çok az rastlanan 21 zamanlı usulde görülebilmektedir. Yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 9 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 6 veya 9 ses sınırındakiler olduğu görülmektedir. Gümüşhane, kendi bünyesinde Doğu Karadeniz ile Doğu Anadolu kültürlerini birlikte barındırdığından, kuzeyden güneye doğru gidildikçe ezgilerindeki ses sınırıda artmaktadır.

Gümüşhane yöresinde kullanılan çalgılara bakıldığı zaman tezeneli sazlardan divan, bağlama, çöğür ve cura görülmektedir. Yöredeki bazı köylerde cura, tezene kullanılmadan çalınmaktadır. Yörede yaylı sazlardan kemane ve kemençe, nefesli sazlardan da zurna ve mey ailesi ön plandadır. Kuzeydoğu köylerinde ise sadece tulum ve zurna çalınmaktadır. Davul, zilli tef (sallama tef), zilsiz tef, zil çalgıları da yörenin vurmalı sazlarıdır.

Gümüşhane ilindeki nefesli çalgılara bakıldığı zaman nefeslilerin yöreye aşağıdaki gibi dağıldığı görülür.



Gümüşhane'de Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Bu haritaya göre Gümüşhane ilinde mey, zurna, dilsiz kaval, Artvin ve Rize'ye yakın yörelerde klarinet ve tulum, iç bölgelere yakın yerlerde ise dilli kaval çalgısının daha yaygın olduğu görülmektedir. Bu yöredeki dilli kavallar 8 delikli ve kısa, zurna'da Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerine göre daha geniş çaplı ve uzundur. Yöre genel olarak değerlendirildiğinde Şiran'da dilli kaval ve zurnayı, Kelkit'te meyi, Kösede zurna ve dilli kavalı, Torul'da zurnayı, Kürtünde mey ve zurnayı, Gümüşhane'nin yukarı kesimlerinde tulum ve klarineti, Gümüşhane merkezi ve çok yakın çevrelerinde ise bu çalgıların hemen hepsinin çalındığını görmekteyiz. Gümüşhane ilinde kullanılan tulum, Rize yöresinde çalınan tulumdan daha farklı şekilde kullanılmaktadır. Yer olarak Gümüşhane'nin Yağmurdere köyünde yaygın olan tulum bu yörede daha çok doğaçlama türünde ezgiler çalmaktadır. Yörede kullanılan klarinet ise daha çok düğünlerde icra edilir ve yöreye özgü hızlı ezgiler çalar. Yörede kullanılan diğer bir çalgı olan dilsiz kavalda genellikle Türk halk müziği korolarında çalınmaktadır. Dilli kaval'da iç bölgelere yakın yerlerde çobanlar tarafından ve uzun hava çalmak için, Trabzon'a yakın yerlerde ise hızlı horon ezgilerine eşlik etmek için çalınmaktadır. Gümüşhane yöresinde mey ve zurna yaygın olan diğer iki çalgıdır. Yörede mey'in, ana mey, orta mey, cura mey olmak üzere 3 çeşidide kullanılır. Mey, daha çok toplu oturmalarda, düğünlerde ve yayla eğlencelerinde çalınmaktadır. Mey ile çalınan ezgiler daha çok Erzincan ve Bayburt yöresindekilere benzer. Yörede çok sık kullanılan diğer bir çalgı ise zurnadır. Yöredeki zurnanın boyu kuzeye gittikçe küçülmekte (zil zurna) ve çaldığı ezgilerin temposuda artmaktadır. Yöredeki düğün, şenlik, yayla göçleri ve festivallerin ana çalgısı olan zurna, açık alanlarda davulla birlikte çalınmaktadır. Yöredeki mey ve zurna genellikle la tonundadır.

Bayburt Yöre Müziği ve Yörede Kullanılan Nefesli Sazlar

Bayburt, kuzeyinde Trabzon, güneyinde Erzincan, doğusunda Erzurum, batısında Gümüşhane illeriyle çevrili bir yöredir. Bayburt önceleri Erzurum iline bağlı bir yerleşim yeri iken daha sonra ayrı bir vilayet olmuştur. Köklü tarihi, tabi ve ekonomik zenginlikleri nedeniyle Bayburt'un halk müziğide her zaman zengin ve seviyeli olmuştur (Turhan, 1996:11). Bayburt yöresi bulunduğu coğrafi konumu nedeniyle sınır illeri olan Erzurum, Gümüşhane, Trabzon, Erzincan ve Artvin illerinden etkilenmiştir. Bayburt yöre müziğinde hem Karadeniz'in kıyı kesimlerinden hem de iç bölgelerin müzik kültüründen örnekler bulmak mümkündür.

Bayburt türkülerinde daha çok çayların, dağların, yaylaların, ovaların, derelerin, nehirlerin ve savaşlara gidipte dönmeyen gençlerin acısının konu edildiğini görürüz. Yörede "sançma" denilen karşılıklı mani söyleme ve dilek tutma geleneğide türkülere yansımıştır (Turan, 1996:11).

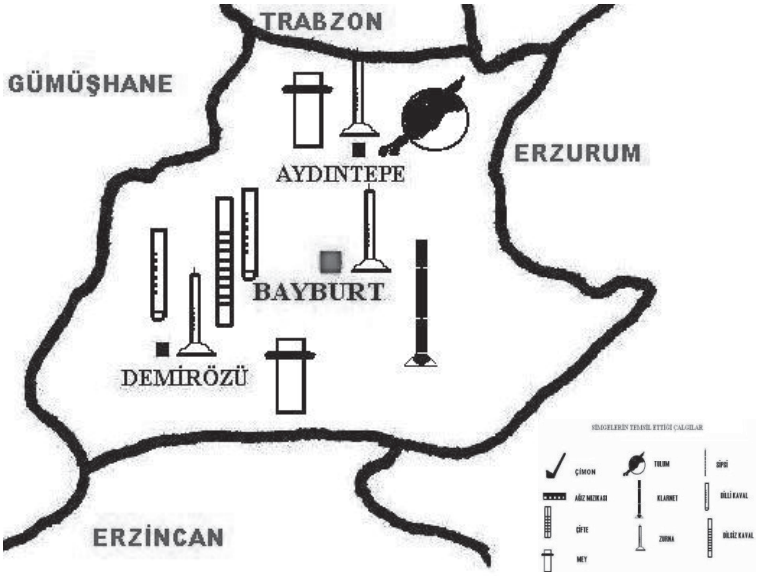
Bayburt yöre müziği, diğer yöreler gibi yayla etkinlikleri, düğün ve sünnet şölenleri türünde daha çok eğlenceye yönelik faaliyetlerle yaşatılmaktadır. Bayburt'un eski bir geleneği olan yayla şenlikleri, Temmuz ayında göçlerle başlar. Yayla şenliklerinde özellikle nefesli çalgılar eşliğinde halk oyunları oynanır, türküler söylenir, boğalar güreştirilir (Turan, 1996:11).

Erzurum, Erzincan ve Sivas yörelerinden derlenen türkülerin makamlarıyla Bayburt türküleri, birbirinin hemen hemen aynısıdır (Karakoyunlu, 1990:68). Bayburt ilinde bar, halay ve horon ezgileri geniş yer tutmaktadır.

Bayburt'ta şenlik günlerinin en belirgin göstergelerinden birisi; davul zurna eşliğinde, halka halka dizilerek ve el ele tutuşup, önce ağırdan alınıp sonra gittikçe hızlanan bar oyunlarıdır. Bu oyunun ezgileri genellikle hızlıdır ve zurna ile icra edilir. Yöredeki halk oyunları kıyafet ve oyunlara eşlik eden çalgılar açısından Erzurum halk oyunlarından çok etkilenmiştir. Düğünlerde keman, ud, mey, klarinet, zurna cümbüş ve teflerin eşlik ettiği barlar, birer zerafet ve kahramanlık göstergesidir (Karakoyunlu, 1990:64).

Bayburt yöresinde 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 ve 12 zamanlı usüllere rastlanmaktadır. Bunlar içerisinde 10/8'lik, 4/4'lük ve 12/8'lik usüller daha çok kullanılmaktadır. Bayburt yöresinde bar türü oyunlar yaygın olduğu için 12/8'lik ve 6/8'lik usüllere bu yörenin her yerinde rastlamak mümkündür. Yörede icra edilen ezgilerin ses sınırının 4 ses ile 11 ses arasında kaldığı, bunlar içerisinde de en çok kullanılanların 5 veya 8 ses sınırındakilerin olduğu görülmektedir. Bayburt ilindeki ezgilerin ses genişliği Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerine yaklaştıkça azalmaktadır.

Bayburt yöresinde kullanılan çalgılara bakıldığı zaman tulum, davul, zurna, mey, dilli kaval, dilsiz kaval, klarinet, bağlama, keman, ud, cümbüş, def, darbuka, ve kemençe gibi çalgıları görmekteyiz. Bayburt ilindeki nefesli çalgılara bakıldığı zaman ise nefeslilerin yöreye aşağıdaki gibi dağıldığı görülür.



Bayburt'ta Kullanılan Nefesli Sazların Haritası

Bu haritada, Bayburt ilinde yaygın olan tulum, mey, zurna, klarinet, dilli kaval, dilsiz kaval gibi nefesli çalgılar gösterilmiştir. Buna göre Bayburt'un Demirözü ilçesine yakın yerlerinde mey, zurna, dilsiz kaval ve dilli kaval, Aydıntepe ilçesi civarında zurna, mey ve tulum, merkezde klarinet, mey, zurna, dilsiz kaval ve dilli kaval gibi çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Bayburt halk müziğinde eşlik sazı olarak davul, zurna, mey, bağlama birlikte kullanılmaktadır. Kemençe ve tulum ise 40-50 yıl öncesine kadar daha ziyade Bayburt'un kuzey tarafında çalınmaktaymış. Ancak şimdi yerini zurna almıştır. Bayburt yöre müziğine genel olarak bakıldığında, zurnanın yörede daha yaygın bir çalgı olduğu görülür. Bu yörenin zurnası Doğu Karadeniz'in kıyı kesimlerine göre daha büyüktür. Yörede kullanılan nefesli sazlardan bir başkası olan klarinet'in Doğu Karadeniz'de yaygın olduğu asıl yer Ordu yöresidir. Ordu yöresindeki klarinet 9/8'lik karşılama türünde ve çoğu zaman hızlı ezgiler çalarken, Bayburt'ta 6/8'lik ve 12/8'lik bar ezgileri çalmaktadır. Daha çok Bayburt merkezinde Türk halk müziği koro çalışmalarında ve bazı halk oyunu ezgilerinde kullanılan dilsiz kaval ise yörede çok yaygın bir çalgı değildir. Dilli kaval ise Bayburt'un Gümüşhane'ye yakın yerlerinde mahalli eğlencelerde ve koyun otlatılırken çalınan bir çalgıdır. Burada kullanılan dilli kavallar 7 veya 8 delikli ve kısa boyludur. Yöredeki bu kavallar daha çok uzun hava türünde ezgiler çalmaktadır. Bayburt'ta yaygın olarak çalınan diğer bir çalgıda meydir. Mey çalgısı zurnanın giremediği düğün, kına ve oturak alemleri gibi ortamlarda çalınır. Mey çalan kişi ezgi çalmaya başlamadan önce bir taksim yapar sonrada ezgiyi çalar. Yöredeki mey ezgileri daha çok Gümüşhane ve Erzincan'daki ezgilere benzemektedir.

Sonuçlar

1. Doğu Karadeniz bölgesindeki müzik kültürünün genel yapısı incelendiğinde yedi ve dokuz zamanlı usüllerin bölge genelinde yoğun olduğu görülmektedir. Ayrıca her iki usulünde metrik dizilimi diğer yörelerden farklıdır.

2. Doğu Karadeniz bölgesindeki yörelerin müzik kültürü açısından hem etkileyen hem de etkilenen durumunda oldukları görülmektedir. Bölgedeki illerden, özellikle Trabzon diğer illeri birçok yönden etkilemiştir. Genel olarak bakıldığında ise, Ordu; Giresun ve İç Anadolu'dan, Giresun; Ordu, Trabzon ve Sivas'tan, Trabzon; İç Anadolu ve Gümüşhane'den, Rize; Trabzon ve Artvin'den, Artvin; Trabzon ve Kafkaslardan, Gümüşhane; Trabzon, Erzurum ve Bayburt'tan, Bayburt ise Trabzon ve Erzincan'dan etkilenmiştir. Doğu Karadeniz yöre ezgilerinin usüllerinde çoğu zaman beklenmedik bir şekilde farklılaşma görülmektedir. Örneğin; 7 zamanlı bir usul arasına 3 zamanlı başka bir usul girebilmektedir. Bazı ezgiler ise uzun hava türünde ve serbest usulle başlayıp bir anda asıl usulüne dönmektedir.

3. Doğu Karadeniz bölgesinin müzik kültürü içerisinde yer alan halk oyunları ve ezgileri incelendiğinde, Ordu'da karşılama, Giresun'da karşılama ve horon, Trabzon ve Rize'de horon, Artvin ve Bayburt'ta bar, Gümüşhane'de ise bar ve horon türü oyunlarla ezgilerinin yaygın olduğu görülmektedir.

4. Usülleri açısından incelenen Doğu Karadeniz yöre ezgilerinde 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18 ve 21 zamanlı usüllere rastlanmıştır. Buna göre; Ordu'da 9/8'lik ve 4/4'lük, Giresun'da 9/8'lik ve 7/8'lik, Trabzon'da 7/8'lik ve 4/4'lük, Rize'de 7/8'lik ve 5/8'lik, Artvin'de 6/8'lik ve 10/8'lik, Gümüşhane'de 4/4'lük ve 10/8'lik, Bayburt'ta ise 10/8'lik ve 4/4'lük usül kalıpları yoğun olarak kullanılmaktadır.

5. Ezgilerde kullanılan ses genişlikleri açısından incelenen Doğu Karadeniz yöre müziğinin genellikle 3 ses ile 12 ses sınırı arasında kaldığı görülmüştür. Buna göre yöre ezgilerinin çoğunlukla, Artvin'de 5 veya 6 ses, Ordu'da 5 veya 7 ses, Giresun'da 6 veya 7 ses, Rize'de 5 veya 6 ses, Bayburt'ta 5 veya 8 ses, Trabzon'da 6 veya 7 ses, Gümüşhane'de ise 6 veya 9 ses sınırları arasında kalmaktadır. Bu sonuçlar ışığında kıyı kesimde kalan bazı yöre ezgilerinin ses sınırı sayısının 3 ile 6 arasında olduğu, iç kesimde kalan yörelerin ise 12 sese kadar çıktığı görülür.

6. Doğu Karadeniz bölgesinde yer alan nefesli çalgıların yörelere göre dağılımı incelendiğinde ise şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Ordu ilinin kıyı kesimlerinde klarinet, iç kesimlerinde, dilli kaval, dilsiz kaval ve zurna; Giresun ilinin kıyı kesimlerinde klarinet, zurna, iç kesimlerinde, dilli kaval ve dilsiz kaval; Trabzon ilinin kıyı kesimlerinde zurna, iç kesimlerinde, dilli kaval ve dilsiz kaval; Rize ilinin kıyı kesimlerinde tulum, ağız mızıkası, iç kesimlerinde, çifte, zurna, dilli kaval ve dilsiz kaval; Artvin ilinin kıyı kesimlerinde tulum, iç kesimlerinde, dilli kaval, dilsiz kaval, ağız mızıkası, sipsi, zurna, çifte, çimon, klarinet ve mey; Bayburt ilinin merkeze yakın yerlerinde dilli kaval, dilsiz kaval ve zurna, Erzurum, Artvin ve Erzincan'a yakın olan yerlerinde, klarinet, tulum ve mey; Gümüşhane ilinin merkeze yakın yerlerinde tulum ve klarinet, Trabzon'a yakın yerlerinde ise 6 delikli dilli kaval çalgılarının yaygın olarak kullanıldığı görülmüştür.

8. Bu çalışmada Doğu Karadeniz'e özgü tulum, zil zurna (küçük boylu zurna) ve 6 delikli dilli kaval çalgıları tespit edilmiştir. Ayrıca bu çalgılar (zurna hariç) yörede polifonik bir yapı sergilemektedirler. Bu çalgılardan tulum iki sesli, dilli kaval ise üç sesli ezgiler icra etmektedir.

Kaynaklar

Ak, Naci; Rize Karşı Beri Atma Türkü Yarışmaları, 2.Baskı, Erhan Ofset, Trabzon 2004.

Akarçay, Aytaç; Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması, Kullanıldığı Yöreler ve Türler, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1998.

Akdoğu, Onur; Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, Meta Basım, İzmir 2003.

Akpınar, Vedat; TRT Repertuarındaki Giresun Kıyı Şeridi ile İç Kesim Ezgileri Arasındaki Müzik Farklılıklarının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1999.

Bilgin, Mehmet; Doğu Karadeniz Tarih Kültür İnsan, Serander Yayınları, Trabzon 2002.

Can, Taner; Salih Turhan; Ordu Türküleri, Ordu Belediyesi Yayınları, Ankara 2006.

Cihanoğlu, Selim; Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Oynanan Horonlar Karşılamalar Barlar ve Halaylar, Trabzon Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Efsane Reklamcılık ve Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul 2004.

Duman, Mustafa; Kemençenin Telleri, Ayhan Matbaası, İstanbul 2004.

Durgun, Orhan; Geçmişten Geleceğe Çaykara Dernekpazarı Tarih-Toplum-Kültür, Çaykara ve Dernekpazarı Kültür ve Yardımlaşma Cemiyeti, Seçil Ofset, İstanbul 2005.

Ekici, S; Giresun İli Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme, Türk Halk Kültüründen Derlemeler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Gazimihal, Mahmut Ragıp; Türk Nefesli Çalgıları, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara 1975.

Gazimihal, Mahmut Ragıp; Türk Halk Oyunları Kataloğu, Cilt 1, HAGEM Yayınları, Ankara 1991.

Gazimihal, Mahmut Ragıp; Türk Halk Oyunları Kataloğu, Cilt 2, HAGEM Yayınları, Ankara 1997.

Gazimihal, Mahmut Ragıp; Türk Halk Oyunları Kataloğu, Cilt 3, HAGEM Yayınları, Ankara 1999.

Gümüşhane İl Yıllığı, Balkonoğlu Matbaacılık, Gümüşhane 1999.

Gözaydın, Nevzat; Yusufeli'nde İmece, ''Türk Folklor Araştırmaları'' 10/1972.

Karakoyunlu, Sadri; Bayburt Tarihi, Kültür Ofset, Ankara 1990.

Kaya, Emrah; ''Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu''(26-28 Nisan 2006 Pamukkale Üniversitesi), Bildiriler, Denizli, 2006 s.710-730.

Kaya, Emrah; Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2007.

Öcal, Mehmet-Baran, Süleyman; İl İl Halk Müziğimiz ve Halk Oyunlarımız, Aydoğdu Ofset, Ankara 1991.

Pıcken, Laurence; Folk Musical Instruments Of Turkey, Oxford Unıversity Pres, Lodon, 1975.

Şahin, Remzi; Artvin Yöresi Folkloru, Halk Kültürü Araştırması, Artvin 1997.

Şenel, Süleyman; Trabzon Bölgesi Halk Müziklerine Giriş, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul 1994.

Tokdemir, Hayrettin; Artvin Yöresi Folkloru, Ankara 1993.

Turhan, Salih; Nail Tan;Bayburt Musiki Folkloru, Cem Ofset, Ankara 1996.

Turhan, Salih; Nail Tan; Artvin Halk Müziğine Giriş, Artvin Valiliği Kültür Yayınları, Ankara 2001.

Tüfekçi, Nida; Yurt Ansiklopedisi, Cilt 2, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1982, s.735-1512.

Tüfekçi, Nida; Yurt Ansiklopedisi, Cilt 5, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1982, s.3087-3864.

Tüfekçi, Nida; Yurt Ansiklopedisi, Cilt 9, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1982, s.6223-7000.

Tüfekçi, Nida; Yurt Ansiklopedisi, Cilt 10, Anadolu Yayıncılık, İstanbul 1982, s.7007-7828.

Üngör, Etem Ruhi; Türk Musikisinde Çalgılar, 1978 Akademik Konferanslar Serisi, Ankara 1978.

Yazıcı, Mustafa; Trabzon'dan Kemençe-Horon, Davul-Zurna ve Türkü Kültürü, Eser Ofset Matbaacılık, Trabzon 1993.

MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİREN KURUMLARDA HALK ÇALGILARININ ÖNEMİ

Zeynep KAYA[*]
Ünal İMİK[**]

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yükseköğretim kurumu olan Musiki Muallim Mektebi'nden bugüne, Eğitim Enstitüsü, Yüksek Öğretmen Okulu ve son olarak da Eğitim Fakültesi olarak isim değiştiren ve çeşitli evrelerden geçmiş olmasına rağmen temel amaçları hiçbir zaman değişmeyen müzik öğretmeni yetiştiren kurumların temel amacı: "Orta dereceli okullar ile meslek okullarında, müzik derslerini okutacak, müzik eğitimi çalışmalarını yönetecek ve çevrelerine bu alanda rehber olabilecek nitelikte öğretmen yetiştirmek"tir. (M.E.B.,1970) Bütün bunları gerçekleştirecek olan müzik öğretmeninin kendi halkının öz müziği hakkında fikir sahibi olmaması, öğrencilerine bu alanda aktarabileceği bilgi birikiminden yoksun olması düşünülemez. Lisans döneminde kazanılan donanımın çok yönlü olması ve işlevselliği bu noktada devreye girmektedir.

Halk müziğinin ayrılmaz bir parçası olan halk çalgılarının, müzik öğretmeni yetiştiren kurumların müfredat programlarında gereken yeri ve önemi bulması, müziğin, toplumun tüm kesimlerine ulaşabilmesi açısından oldukça önemlidir. Müzik eğitiminde, istenilen toplumsal hedeflere ulaşılabilmesi, bu eğitimi verecek olan eğitimcilerin toplumun tüm kesimine hitap edebilecek donanıma sahip olması ile mümkündür. Müzik eğitiminde halk çalgılarının kullanımı bu bağlamda oldukça önemlidir.

"Müzik bir bilimdir. Türkiye'de düşünceyi geliştirmek istiyorsak, kendimize özgü kültürü oluşturma peşinde isek, diğer görüşlerin "papağanı" ya da "Türkiye bayii" olmak istemiyorsak, yapılması gereken birçok şeyin yanında, bize yakışan bilim yorumunu ortaya koymamız gerekir". (Sinanoğlu, 2002) Bu fikirden yola çıkarak; Toplumdan kopuk ya da toplumun genel kültür yapısıyla uyumsuz eğitim yöntemlerinin başarıya ulaşmasının beklenemeyeceği söylenebilir.

Amaç

Araştırmanın amacı, müzik öğretmeni yetiştiren kurumların müfredat programlarında halk çalgılarına ayrılan payın yeterlilik düzeyini, bu çalgıların müzik eğitimindeki yerini ve önemini; bu kurumlardan mezun olmuş müzik öğretmenlerinin de görüşlerinden faydalanarak sorgulamaktır.

Yöntem

Araştırma, betimsel nitelikte olup; durum tespiti yapmaya yöneliktir. Araştırmanın evrenini, Türkiye'deki Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dallarından mezun ve ortaöğretim kurumlarında görev yapmakta olan müzik öğretmenleri; örneklemini ise Malatya ilindeki ortaöğretim kurumlarında görev yapmakta olan 40 müzik öğretmeni oluşturmaktadır.

[*] *Araştırma Görevlisi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi, zkaya@inonu.edu.tr*
[**] *Müzik Öğretmeni. İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Doktora Programı Öğrencisi, unalimik@hotmail.com*

Araştırmada veriler, örneklem grubuna anket uygulanarak elde edilmiştir. Anket yoluyla elde edilen veriler, SPSS programı kullanılarak istatistiksel işlemlere tabii tutulup analiz edilmiş ve frekans dağılımları (f) ve yüzdelik (%) değerleri hesaplanmıştır. Elde edilen bulgular yorumlanarak sonuçlara ulaşılmış ve bu sonuçlar doğrultusunda öneriler sunulmuştur.

BULGULAR VE YORUM

Tablo 1. Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Türk Halk Çalgıları Bağlamında Kazandırdığı Donanımın Yeterliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
KISMEN	4	10,0
AZ	24	60,0
HIC	12	30,0
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; Türk Halk Çalgıları bağlamında kazanılan donanımı, müzik öğretmenlerinin % 60'ı az ölçüde, % 10'u kısmen yeterli bulmakta, % 30'u ise hiç yeterli bulmamaktadır.

Tablo 2. Bireysel Çalgı Seçiminde Alternatif Yeterliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	1	2,5
KISMEN	3	7,5
AZ	24	60,0
HIC	12	30,0
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin, % 60'ı az ölçüde, % 7,5'i kısmen, % 2,5'i bireysel çalgı seçiminde tamamen yeterli alternatifi bulduğuna, % 30'u ise bulmadığına ilişkin görüş belirtmiştir.

Tablo 3. Bireysel Çalgı Seçiminde Alternatif Çalgıların Gerekliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	26	65,0
KISMEN	2	5,0
AZ	1	2,5

HIC	11	27,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 65'i tamamen, % 5'i kısmen, % 2,5'i az ölçüde bireysel çalgı seçiminde alternatif çalgıların gerekli olduğuna ilişkin görüş belirtirken, % 27,5'i hiç gerekli bulmamıştır.

Tablo 4. Türk Halk Çalgılarının Türk Kültürünün Devamı İçin Gerekliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	39	97,5
KISMEN	1	2,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; Türk Halk Çalgılarının, Türk Kültürünün devamı için gerekli olduğuna, müzik öğretmenlerinin % 97,5'i tamamen % 2,5'i ise kısmen katılmaktadır.

Tablo 5. Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Türk Halk Çalgılarının Tanıtım Yeterliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
KISMEN	3	7,5
AZ	26	65,0
HIC	11	27,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 65'i az ölçüde, % 7,5'i kısmen, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Türk Halk Çalgılarının tanıtımını yeterli bulmakta % 27,5'i ise hiç yeterli bulmamaktadır.

Tablo 6. Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Öğretim Elemanlarının Türk Halk Çalgılarının Tanıtımında Etkili Olma Oranları

	Frekans (f)	Yüzde (%)
KISMEN	4	10,0
AZ	23	57,5
HIC	13	32,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğretim elemanlarını, müzik öğretmenlerinin % 57,5'i az ölçüde, % 10'u kısmen, Türk Halk Çalgılarının tanıtımında etkili bulurken, % 32,5'i ise hiç etkili bulmamaktadır.

Tablo 7. Müzik Öğretmenlerinin Derslerde Türk Halk Çalgılarından Faydalanma Oranları

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	14	35,0
KISMEN	15	37,5
AZ	8	20,0
HIC	3	7,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 37,5'i kısmen, % 35'i tamamen, % 20'si az ölçüde, derslerinde halk çalgılarından faydalanmakta, % 7,5'i ise hiç faydalanmamaktadır.

Tablo 8. Müzik Öğretmenliği Yaşantısında Türk Halk Çalgılarının Gerekliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	34	85,0
KISMEN	6	15,0
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 85'i tamamen, % 15'i ise kısmen, müzik öğretmenliği yaşantısında Türk Halk Çalgılarının kullanımının gerekli olduğunu düşünmektedir.

Tablo 9. Türk Halk Çalgılarının Müzik Eğitimine Katkı Sağlama Oranları

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	32	80,0
KISMEN	7	17,5
AZ	1	2,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 80'i tamamen, % 17,5'i kısmen, % 2,5'i az ölçüde, Türk Halk Çalgılarının kullanımının derslerini zenginleştireceği kanısındadırlar.

Tablo 10. Türk Halk Çalgıları Kullanımının Öğrenci İlgi Düzeyini Arttıracağına İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	34	85,0
KISMEN	6	15,0
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin %85'i tamamen, % 15'i kısmen, Türk Halk Çalgılarının derslerde kullanımıyla öğrenci ilgi düzeyinin artacağı kanısındadırlar.

Tablo 11. Türk Halk Çalgılarını Müzik Eğitiminde Kullanılabilir Bulma Oranları

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	32	80,0
KISMEN	8	20,0
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 80'i tamamen % 20'si ise kısmen Türk Halk Çalgılarını müzik derslerinde kullanılabilir bulmaktadır.

Tablo 12. Türk Halk Çalgılarının Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Daha Yoğun Ele Alınması Gerekliliğine İlişkin Oranlar

	Frekans (f)	Yüzde (%)
TAMAMEN	37	92,5
KISMEN	3	7,5
TOPLAM	40	100,0

Tabloda görüldüğü gibi; müzik öğretmenlerinin % 92,5'i tamamen, % 7,5'i ise kısmen, Türk Halk Çalgılarının müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda daha yoğun ve etkin ele alınması gerektiğini düşünmektedir.

SONUÇ

Elde edilen bulgular doğrultusunda müzik öğretmenlerinin;
1) % 60'ının lisans döneminde halk çalgıları bağlamında kazanılan donanımı az ölçüde yeterli bulduğu,
2) % 60'ının lisans dönemindeki bireysel çalgı alternatiflerini az ölçüde yeterli bulduğu,
3) % 65'inin lisans dönemindeki bireysel çalgı alternatif varlığını tamamen gerekli bulduğu,
4) % 97,5'inin Türk Kültürünü yaşatabilmenin en önemli yollarından birinin de Türk Halk Müziği ve çalgılarının nesilden nesile aktarılması olduğu fikrine tamamen katıldıkları,
5) % 65'inin müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Türk Halk Çalgılarının tanıtımını az ölçüde yeterli bulduğu,
6) % 57,5'inin müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğretim elemanlarını, Türk Halk Çalgılarının tanıtımında az ölçüde etkili bulduğu,
7) % 37,5'inin derslerde Türk Halk Çalgılarından kısmen faydalandığı,
8) % 85'inin müzik öğretmenliği yaşantısında Türk Halk Çalgılarının kullanımını tamamen gerekli bulduğu,
9) % 80'inin Türk Halk Çalgılarının müzik eğitimine tamamen katkı sağladığını düşündükleri,
10) % 85'inin Türk Halk Çalgılarının derslerde kullanılmasıyla öğrenci ilgi düzeyinin tamamen artacağını düşündükleri,
11) %80'inin Türk Halk Çalgılarını müzik eğitiminde tamamen kullanılabilir buldukları,
12) % 92,5'inin Türk Halk Çalgılarının müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda daha yoğun ele alınması gerektiğini düşündükleri, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu araştırma sonuçları doğrultusunda ve kendileriyle yapılan birebir yapılan görüşmelerde, müzik öğretmenlerinin eğitimleri sırasında halk çalgıları konusunda yeterli donanımı kazanamadıkları elde edilen bulgulardan biridir. Araştırma anketine katılan müzik öğretmenlerinin büyük bir kısmı halk çalgılarını yeterince kullanamadığını belirtmekte; yine ankete katılan müzik öğretmenleri, müzik derslerinin işlenişi esnasında halk çalgılarının kullanımının gerekli ve önemli olduğu görüşünde birleşmektedir. Bununla birlikte hangi halk çalgılarının müzik eğitiminde kullanılmaya daha elverişli olduğu tartışmaya açık bir konudur.

Bu sonuçlardan yola çıkarak; Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, bireysel çalgı seçiminde öğrenciye, yaylı çalgılar, piyano vb. çalgıların yanı sıra Türk Halk Çalgılarının da alternatif olarak sunulması, özellikle Türk Halk Çalgısı icra edebilen öğrencilerin birikimlerinin teşvik edilerek devamının sağlanması, Türk Halk Çalgılarının müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ne şekilde ve hangi metotlarla ele alınacağının sorgulanması, Türk Halk Çalgılarının müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda gereken yeri ve önemi bulması için bu kurumların ders programlarının yeniden ele alınması önerilebilir.

KAYNAKÇA

SİNANOĞLU, Oktay, "Bye Bye Türkçe", Otopsi Yayıncılık, İstanbul, 2002, sf: 113
M.E.B. (Milli Eğitim Bakanlığı) Tebliğler Dergisi. Cilt 33, Sayı: 1609, 1970

HALK MÜZİĞİNDE ÇOBAN KAVAL SÜRÜ

Seher KEÇE TÜRKER

ÖZET

Kaval insanoğlunun ilk üflemeli çalgılarındandır. Islık çalmasını başaran insanoğlu, rüzgârın içi boş kamışlardan çıkardığı seslerden yararlanarak, ilk melodik sesleri kavaldan çıkardılar. Çağlar önce Anadolu' ya göç eden insanlar öz kültür değerleri arasında kavalı da getirmişlerdir. Anadolu da çok uygarlıklar döneminde değişik biçimleriyle çalınan kaval, asıl işlevini çoban ve köylünün yaşamında simgelenmiştir. O dönemlerde kavalın duygulandırıcı sesi, Anadolu halkını mistik bir duyguya da sürüklemiştir. Böylece çalgının kutsal anlama bürünmesine yol açmıştır. Geleneksel kaval çalınışına Anadolu halkımız 'horlatmalı' ya da 'sızlatmalı' çalış der. Bu çalınışa en güzel örnek olarak 'Davarı Suya İndirme Havası' verilebilir.

Şebinkarahisar'da dağlarda çobanlar arasında düzenlenen gümüş Kaval Beste Yarışmasından söz edeceğim. Ayrıca zamanımızda ramazan ayında usulüne uygun mani söyleyip davul çalacak kimse bulamıyoruz. Bir kültür göz göre göre ölüyor. Diğer taraftan Peygamber mesleği olan çobanlık da yok olmaya yüz tutmuştur. Onun en büyük parçası olan kaval da çalınmıyor. Çobanlar kaval çalmasını bilmiyorlar. Bu anlamda Şebinkarahisar'da yapılan "Gümüş Kaval Beste yarışması" önen kazanıyor. Çobanlık mesleğini canlandırmak ve kavalın çalınmasını sağlamak adına başarılı bir çalışmadır. Çalışmamda kavalın tarihçesinden söz ederken, kaval, çoban, koyun üçgeni üzerinde duracağım. Çoban öykülerine dikkat çekeceğim.

Anahtar kelimeler: **gümüş kaval, çoban, sürü**

GİRİŞ

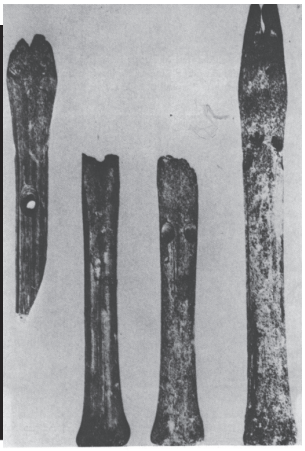
Tarihi insanlık tarihi kadar eski olan kaval çalgısı, ilk üflemeli çalgı aletidir.

Sümer toplumunda MÖ 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgıya ait elimizdeki en eski bulgu, Tepe Gaura kazılarında ele geçen ve MÖ 4. bine tarihlenen kemik kaval parçalarıdır. (-------). MÖ 3. Bine tarihlenen Ur Kral mezarlarında gümüş kavallar bulunmuştur (--------).

Ur' da iki tür kaval olduğu tespit edilmiş. Gümüş kavalların boyu 23 cm imiş. Birisinde dört, diğerinde tek delik bulunurmuş. Tahminen çifte kaval olarak kullanılıyormuş.



Ur - Gümüş Kaval Parçaları
MÖ 3. bin ortası



Tepe Gaura - MÖ 4. Bin - Kemik Kaval Parçaları

Bazı kabartmalarda bu kavallar yanyana, bazılarında, araları ayrık olarak tutulduğu görülüyor. Ancak ikisine de aynı anda üfleniyormuş. Bu kavallarda ağızlık var mı yok mu bilinmiyor.

Asur kabartmalarında da çifte kavalların boyutları birbirinden farklıdır. Tek delikli olan kaval diğerinden kısadır. İlkçağ Uygarlıklardan, Mısır'da (M.Ö. 2850-332) "çalgı çalmak kahraman erkeklere değil, nazlı kadınlara yakışır" düşüncesi hakimdir. Antik müzik yani ilk çağ müziği, ayin ve mistik törenlerin, savaş danslarının olduğu gibi, gündelik yaşamın da bir parçası ve eğlence aracıdır. Davul, arp, tef, darbuka, sistron, çifte kaval, üçgen, kitara ya da çitara (su basılarak işleyen org) önemli çalgılardır.

Sümerlerde (M.Ö. 4000-2300) Müzik, dinsel tapınma törenlerine özgü gizemli bir güç taşır. Şarap ve aşk gibi dünyasal zevklerin sesidir. Bu sesler kaval, lir, arp, kamış, düdükler, davullar ve iki değnekle çalınan santur daha sonraları trompetlerdir.

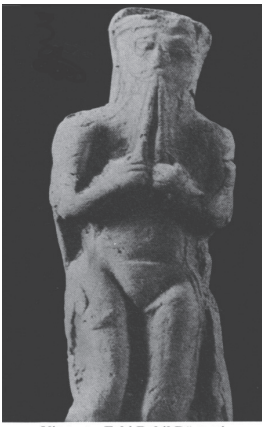
İnsanoğlunun esen rüzgarların, sazlıklardaki kırık kamışlara çarparak çıkarmış oldukları ıslık seslerini, onların da taklit ettikleri, üzüntülü ve sevinçli günlerinde çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını ortaya çıkardığı tahmin edilmektedir. Zamanla düşüncelerini geliştirerek kamışın veya kirişin çıkarmış olduğu sesler onların ilgisini çekmeye başlamış, avlanmak üzere kullandıkları ok ve yaylarını bir müzik aleti gibi kullanmışlar. Avlanma yayına oku sürterek bir takım sesler çıkarmışlar ve adına 'okluğ' demişlerdir. Daha sonra okluğun ucuna su kabağı ilave ederek 'ıklığ'a dönüştürmüşler ve at kılından yapılan yaylar ile de çalmaya çalışmışlardır.Tarihi belgelerden anlaşıldığına göre; Iklığ yaylı sazların, kopuz ise mızraplı sazların atasıdır.

Asya müziğinin sistemi olan Pentatonik* sistemdeki beşli sesler elde edildikten sonra da delik sayısı sekize kadar artırılmıştır. Önceleri kamıştan yapılan kavallar zamanla hayvanların boynuz ve kemiklerinden yapılmaya başlanmıştır. İlk dönemlerde kartal ve turna gibi kuşların kanat kemiğinden yapılıp çalınanlarına **ötkeçi-n** adı verilmiş, bundan tek kemikten yapılanlarına ise bugün **çığırtma** denilmektedir.

İlk Türk çalgılarının oluşumunda, ev yapımında olduğu gibi doğal çevre koşullarının ve buralarda bulunabilen maddelerin kullanıldığı görülür. Bunlar, ağaçlar, tel yapmaya elverişli mahalli bitkiler, çeşitli hayvan bağırsakları, at kuyruğu, hayvan derileri, boynuz, kuş kanadı, kaval kemikleri gibi maddelerdir.



Ninive - Yeni Assur Dönemi - Assurbanipal - Arp, lir ve kaval çalan dörtlü



Nippur - Eski Babil Dönemi
MÖ 2. bin 1. yarısı
Pişmiş Toprak Figürin

Kaval, Anadolu yaşamında köklü bir geçmişe sahiptir. Anadolu insanları tarafından yıllar yılı öz duyguların anlatım ve iletiminde vazgeçilmez bir çalgı olmuştur. Çağlar önce Anadolu' ya göç eden insanlar öz kültür değerleri arasında kavalı da getirmişlerdir. Anadolu da çok uygarlıklar döneminde değişik biçimleriyle çalınan kaval, asıl olgusu çoban ve köylünün yaşamında simgelenmiştir. O dönemlerde kavalın duygulandırıcı sesi, Anadolu halkını mistik bir duyguya da sürüklemiş, böylece çalgının kutsal bir anlama bürünmesine yol açmıştır. İslamiyet'ten önceki dönemde belli başlı Türk çalgıları; Davul, tunçtan yapılmış kus* **(** kos) lar, yaylı yaysız kopuzlar, çeşitli düdükler, "**sıbızgı**"* denilen kavallar başta gelen çalgılardı.

Bir anlatıya göre; Hz. Süleyman'ın öğrencilerinden sayılan Pisagor, üç gecerüyasında bir nurani kişinin "Falan deniz kenarına git, orada bir bilim bulacaksın" demiş, Pisagor gidip hiçbir şey bulamayıp geri dönerken orada bulunan demircilerin çıkardıkları seslerden müziği icat etmiştir. Pisagor ruhunu terbiye için uyguladığı riyazet* metoduyla gezegenlerin bulunduğu semaya kadar çıkar ve feleklerin hareketinden çıkan müziği dinlermiş.

Tanrıça Athena vadi içinden akan derenin kenarında dolaşıp kaval çalarken sudaki aksinde yanaklarının şişkin olduğunu görmüş. Aksini çirkin bulup fırlatıp atmış kavalı. Kavalı bulan Marsyas zamanla öyle güzel çalmaya başlamış ki, ünü her yeri sarmış. Müzikte kendisini rakipsiz gören Tanrı Apollon'a kafa tutar hale gelmiş. Apollon Marsyas'ı yarışmaya davet etmiş. Kral Midas ta hakem olmuş. Marsyas kavalı daha güzel çalmasına rağmen yenik ilan edilmiş. Kıskançlığını yenemeyen Apollon,



T61.3 MOUSA, MARSYAS, APOLLON, MOUSA

Marsyas'ın derisini yüzdürmüş, Midas'ın kulaklarını eşek kulağına dönüştürmüş. Ama sonradan yaptığına pişman olup Marsyas'ın bedenini ırmak haline getirmiş. İşte antik adıyla Marsyas, bugünkü adıyla Çine Çayı* böyle oluşmuş.

Bu mitolojik hikayeye göre de; Hindistan'da dev bir Anka kuşu varmış. Bu kuşun adına "Kaknüs" derlermiş. Ormanın derinliklerinde yaşarmış. Gagasında yüz delik bulunurmuş. Bir eş bulmak ümidiyle tatlı tatlı ötermiş. Gagasındaki bu deliklerden çıkardığı ötüşlerin, nağmelerin etkisine gelen diğer küçük kuşları yiyerek beslenirmiş. Çok uzun yıllar yaşar, öleceği zaman ötmesi çoğalır, sonra birden alev alır ve kül olurmuş. Küllerden yeni bir yavru kaknüs kuşu doğarmış. Bu kuşu merak eden bir filozof, uzun arayışlar sonunda onu bir ormanda bulmuş ve günlerce izleyip nağmelerini dinleyerek müziği icat etmiş. Bu hikayenin anlatıldığı zaman dilimi Selçuklulara kadar uzanır. O dönemin ünlü mistik şairlerinden Feridüddin Attar'ın eserinde bu hikayeyi bulabiliriz.(USLU, 2004:276) XV.)

Sayısız çoban öyküsü okudum. Bunlardan birini özetlemek istiyorum.

Taş Kesilen Çoban Ve Sürüsü, Çobanın birisi dağda sürülerini otlatıyormuş. Oradan geçen yeni doğum yapmış bir kadın, çocuğuna süt istemiş. Çoban, kadına süt vermediği gibi, bir de onu azarlamış. Kadın da çobana kızarak beddua etmeye başlamış: "İnşallah sürünle birlikte taş ve ağaç olursun, demiş . Allah katında kadının bedduası kabul olmuş ve çoban sürüsüyle birlikte Çakmakkaya Köyü* civarında taş ve ağaç olmuş.

Çoban Kavalı: Kaval insanoğlunun ilk üflemeli çalgıları arasındadır. "Kaval" kelimesinin içi boş anlamına gelen 'Kav' kökünden türediği sanılmaktadır. Günümüzde geleneksel müziğin çalgı topluluklarının önemli bir renk çalgısı olarak kullanılır. Standartlara göre üretilmediği için boyutları hakkında kesin bilgi yoktur. 30cm. ile 80cm. arasında değişen bir yapı gösterdiği söylenebilir.

Islık çalmasını beceren insanoğlu, rüzgârın içi boş kamışlarda çıkardığı seslerden yararlanarak, ilk melodik sesleri sağladı. İlk dönemlerde delik açılmadan üflenen kavala önce tek delik, daha sonra iki, üç, dört ve giderek beşe kadar çıkartılmış ve böylece, beş sesli 'pentatonik' ezgilerin düzeyindeki biçimine ulaştırılmıştır.

Bu çalgı genellikle yabani armut ve erik ağacından yapılır. Bazen ceviz, kızılcık ve kiraz ağaçlarından da yapılmış kavallara rastlanır. Aynı zamanda tahtadan yapılan

kavalların dışında plastik ve metalden (pirinç, alüminyum) yapılmış kavallar da farklı titreşim ve ses karakterleri ile bilinir. Gerek ton, gerekse yüksek ses elde edilmesi açısından ağaç kavallar tercih edilmektedir.

Kavallar tek parça olabildiği gibi birbirlerine geçmeli iki veya üç parçadan da yapılmaktadır. En iyi kavallar Maraş ve Gaziantepli ustalarca yapılanlar olarak tanınır. Kavalın üflenen yerine Ağızlık, yere sarkan uç tarafınaysa Kenar denir. Kavalların sonlarına yani kenarlarına kaval yapılırken bünyesinden bir kalınlık bırakılarak, ya da sonradan o yere bir tahta bilezik geçirilerek kavalın darbe alıp zedelenmemesi sağlanır. Kavalın dibindeki deliklere 'Şeytan deliği' ve Hazreti Ali adı verilen dört perde daha vardır.

Çığırtma: Dilsiz doğrudan üflemeli Türk halk çalgısıdır. Çığırtma, kartalın kanat kemiğinden yapılır.15-30 cm uzunluğundadır. Daha çok çobanlar tarafından kullanıldığı bilinen bu çalgı, günümüzde unutulmaya yüz tutmuştur. Önde 6-7, arkada ise 1 adet ses perdesi bulunmaktadır.Yaklaşık bir oktav ses genişliği vardır. Altısı üstte birisi altta olmak üzere toplam yedi tane ezgi perdesi vardır.

Kısaca yapılışını şöyle anlatabiliriz; kartalın kanat kemiği tüylerden ve kaba bir biçimde etten arındırılır.Toprağa gömülür.Bir süre beklenir, ilik ve et parçalarının toprak içerisindeki canlılar tarafından tüketilmesinin ardından süt içerisinde kaynatılır. Kaynatmanın amacı kemiğin beyazlamasını ve işlemek için yumuşamasını sağlamaktır. Bu işlemin ardından perde delikleri açılır.

Guval ya da kuval şeklinde farklı adlarla da anılmaktadır. Bu çalgı değişik toplumlarda değişik biçimlerde icra edilmiştir. Böylece kaval, ses yapısı ve çalınış tekniği olarak birbirinden farklı özellikler gösterir. Yurdun her köşesinde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Dilli ve dilsiz olmak üzere iki çeşidi vardır. Sert ağaçlardan yapılmaktadır. Pirinç gibi madeni olanları da olsa bile, en makbulü erik ağacından yapılanıdır.

Dilli Kaval: Mısır'da "flüt", Sümerlerde ise "Na", Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinde "tütek", Avrupa ülkelerinde de "flüt" adıyla yaygın olarak kullanılmaktadır. Çıkış noktasının Orta Asya olduğu sanılmaktadır. Çeşitli kaynaklarda "ağız sazları" arasında anılır. Orta Asya Türk uygarlıklarından itibaren bilinir.

Ülkemizde yüzyıllardır, **"çoban sazı"** ya da "**düdük**" olarak tanınan kaval, Büyük Göçle yayıldığı toplumlarda farklı adlarla ve biçimlerle çalınmıştır. Kaval sözcüğü, Orta Asya Balasağun'u Türk kültüründe de kullanılmıştır. Ancak değişikliği daha çok dil ve lehçelerden kaynaklanmaktadır. Kırım lehçesinde "Khoval" (Çoban düdüğü), Çağatay lehçesinde, "Khaval" (Mağara,in ya da büyük çuval), Azerilerde "kabak-kaval" (büyük tef), Arapça'da ise "Geveze" (konuşkan kişi) karşılığındadır. Bunların dışında dilimizde insan bacağındaki uzun, içi ilik dolu baldır kemiğine de şekil itibariyle "kaval" denilmektedir. Yurdumuzda, halk ağzı ile "gaval-goval ya da guvval" olarak söylenen çalgı, sadece çobanlara özgü, ilkel bir müzik aleti olarak tanımlanmaktadır.

Güney Anadolu'da halk ve göçebeler arasında kaval mukaddes bir alettir. Kaval, koyunların da sevgili sazı olduğuna inanılır. Kaval çalmasını bilen her çoban kavalının nağmeleriyle sürüsünün sevk ve hareket işlerini idare ettiği genel kanıdır. Bu konuda da

bir çok halk hikayesi anlatılır. Kavalın geçmişi insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Sazı ilk olarak bulan veya çalanlarla ilgili birçok fikirler ileri sürülür ise de, araştırmacılar kavalın öz vatanı, Hazar Denizi ötesi Ural-Altay dağları arasındaki bölge olabileceği konusunda birleşmektedir. Nitekim Alman, "Curts Sachs" kavalın Türkçe asıllı olduğunu belirtmiştir. Konuyla ilgili ayrıca Macaristan'ın Zulnak ili Jonoshid yöresinde 1933 yıllarında arkeolojik kazılar ile ortaya çıkartılan bir "kurgan" (mezar) da var. Türk çobanına ait "ötkeçin"ne (kemikten yapılmış çifte kaval) rastlanmıştır.

Çobanlama Çalış: Geçmişi çok gerilere giden ve tamamen çobanlara özgü sayılan, kavalın geleneksel anlatımıdır. Eskiden beri çobanlara yüklenilen en belirgin özellik, kaval sesinin koyunların çok hoşuna gittiğine inanılmasıdır.Batıda pastoral* sözcüğü ile karşılık bulan bu geleneksel çalınışına Anadolu halkımız 'horlatmalı' ya da 'sızlatmalı' çalış der. Halkımız kaval sesini yıllar boyu hep bu çalınışın renk ve biçiminde anıp bilmiştir. Bu çalınışa en güzel örnek olarak ' **Davarı Suya İndirme Havası**' verilebilir.

Kavalın horlatmalı ya da sızlatmalı çalınışı, diğer nefesli enstrümanlardan apayrı bir farklılık ve tekniğe sahiptir. Aynı zamanda Zurna ve Mey gibi enstrümanlarda olduğu gibi nefes çevirme tekniği de kullanılabilir. Şöyle ki, çalgıya aktarılan soluk ağız yerine burundan alınır. Çalgıya bir yandan üfleme yapılırken, diğer yandan ciğerlere sürekli hava desteği sağlanır.

KAVALIN SES ve BOYLARA GÖRE SINIFLANMASI:

1.Grup kavallar (Kaba kavallar): Genelde sesleri kalın ve boyları uzundur. Grubun önem arz eden örnek kavalı metot uygulamamızda temel sayılan C (Do) kavaldır. C kaval aynı zamanda kaval ailesinde piyanoya göre dia pozunu sayılır.

2.Grup kavallar (Orta boy kavallar): Normal boy ve seste olanları içerir. Bu gruptaki kavalların diğerlerine göre kullanımları, daha kolay ve yaygındır. Bu gruptan en çok bilinen F (Fa) kavaldır. Çalgının taşınmasındaki kolaylığı, parmakların delikler üzerindeki hareket rahatlığı yaygınlığı artıran etkenlerdir. F kavalın, ana C kavala göre duyuluşu, tam dörtlü yukarıdan olup duyulan sesler piyanodaki karşılıkları gibidir.

3.Grup kavallar (Cura boy kavallar): Boyları küçük, sesleri ince olanları içerir. Bu grup kavallardansa en çok bilineni A (La) kavaldır. C ye göre duyuluşu 14 ses yukarıdadır.

KAVAL HAVALARI

Yüksek Hava : Çoğunlukla tiz seslerle dolaşılarak ve hüzün havası verilerek çalınan havalardır. Bu havalar genellikle güreş, düğüş, düğün ve koşularda çalınırlar.
Aman Havası: Bu havalarda herhangi bir olayın sonuç bulmasında ve sedalı bir teslimiyette(döğüş, güreş vb) genellikle sakinlik havası taşır.

Senir Havaları: Senir yalçın bir dağın çok meyilli yüksek ve düz kayalık yerlerine denir. Bu havalar genellikle senir yerlerde çalınırlar. Kahramanlık öyküleri, yiğitlik ve övgü havalarıdır.

Suya indirme Havası: Horlatma tekniği ile çalınır. Bu hava çobanlar ve kaval icracıları arasında 'Kara Koyun Havası' olarak ta bilinmektedir.

Kara Koyunun öyküsü; "Bir çoban, Bey' in kızına âşık olur ve Beyden kızını ister. Bey çobanın bu isteğine karşılık 'Kızımı sana veririm ancak kavalınla ün verirsen...'diye cevap verir ve söze devam eder. Sürüye, bir hafta su vermeden tuz yalatıp, sonra da kavalınla suya salacak ve su içirmeden geri getireceksin' der. Çoban bu güç şartı çaresiz kabul eder ve sürüye bir hafta su vermeden bolca tuz yalatıp; sonrada kavalıyla suya salar. Bir hafta boyu içi yanan sürü suyu uzaktan görür görmez, süratle pınar başına koşmaya başlar, tam su içmeye eğilecekleri an, çoban kavalı ile bir hava tutturur ki, bu sesi duyan sürü su içmeyi bir yana bırakır. Sesin geldiği yöne kulak verip, su içmeden vazgeçerek geri dönmeye başlarlar. Ancak sürü başı kara koç, çobanın bu isteğine uymaz, illa su içeceğim dercesine orada inatlaşıp kalır. Davayı kaybedeceğini anlayan çoban bu kez kavalı ile bir başka yüksek perdeden yanık bir hava tutturarak başlar Karakoç'a yalvarmaya... Ve sonunda Karakoç'u su içmemeye razı eder.' şeklindedir. **(1-** koyunu suya indirme **2-** Su içmeden sürüyü geri çevirme **3-** Asi Karakoç'a yalvarma)

Zeybek Havası: Oyun havası şeşlinde çalınır.

Ağıt Havaları: Birisi öldüğünde musikili bir şekilde ağıtlar yakılır ve söylenir. Bu genellikle Anadolu insanına özgü bir olaydır. Örneğin tarlada yıldırım çarpması sonucu ölen nişanlı bir kızın mezarına kadar çalgılar eşliğinde ağıt havaları çalınarak götürüldüğü ve gömülünceye kadar mezarı başında çalgı çalındığını incelemelerde bilinir

Hollu Havası: Hollu, düğünlerde kol kola tutuşularak oynanan oyunların kavalla çalınan kısmına denir. Diğer bir adı 'Halay Havası'dır. Bu havalar baştan yavaş bir şekilde başlar ve sonra gitgide serileşir, sonlarına doğru (hollu kısım) kavalın hareketli bir şekilde çalışları ile biter.

Çan Havası: Bu hava, koyunların boynuna asılan çanların çıkarmış olduğu seslerden etkilenerek çobanların çalmış olduğu havalardır.

Telez Otlatma Havası: Telez, tel gibi ince genellikle Ağustos aylarında yaylalarda yetişen ve koyunların çok sevdikleri bir ot çeşididir. Koyunlar çok sevdikleri bu otu yerlerken adeta neşe ile oynarlarmış. Çobanlarda bu olaydan etkilenerek çaldıkları, yeni havaya 'telez otlatması' adını vermişlerdir.

Çobanlık, peygamber mesleği olarak bilinir. Yöreye göre kuralları vardır. Bitlis ilinin Ahlat yöresinde çobanlık mesleğinin yapılışını anlatacağım.

AHLAT YÖRESİNDE ÇOBANLIK

"Ahlat merkezinde sığır güdene, "**nahırcı";** koyun güdene, "**çoban**"; kuzu güdene, "**kuzucu"** denir. Köylerde ise; koyun güdene "**şivan";** kuzu güdene

"**behrivan**"; sığır güdene ise "**güvan"** denir. Çobanın yardımcısına ise "**davaro**" denmektedir. Yedi-sekiz hane bir olup çoban tutar.

Çobanın giysisine "**kulav**", başındaki örtüye "**kalpak"** veya "**kavel"** denir. Çobanın eşeği, el feneri ipi, yün çorapları, keçesi, su kabı ve değneği sürekli yanında olur. Çobanın ekmeğini içerisine koyduğu, tülüm olarak çıkarılan, ekmeğin yumuşak kalmasını sağlayan kaba; "**davarcık"** denir. Çobanın mal köpeği sürekli yanındadır. Çoban uyuduğu zaman gece sürüyü köpek bekler. Çobanın giysilerini ve tüm masraflarını mal sahipleri karşılar. Çoğu yörelerde çoban giysisine "**kepenek***"denir.

Çobanın yiyeceği sürü sahipleri tarafından nöbetleşe verilir. 50 koyunu olan beş gün çobanın yemeğini verir ve sürünün bulunduğu yere götürür. Bu, sürü sahipleri arasında nöbetleşe olur. Buna "**çoban nöbeti"** denir. Çoban dağda acıktığı zaman herhangi bir koyunun sütünü sağmada serbesttir. Çobanın yemeğini, "**beri"ye** (süt sağımı) giderken hanımlar götürür.

Ücrette, hayvan ve buğdayına anlaşılır. Bu anlaşma genellikle hayvanın; 20 koyuna 1 kuzu, buğdayına ise; üç koyuna 1 ölçek buğday, 1 ineğe, 1 ölçek buğday şeklinde olur.Çoban, ücretini sonbahara kalmadan eylülde alır ve kasıma kadar çobanlığa devam eder. Çoban ücret karşılığı kuzularını alırken istediği kuzuyu almaz. Sürü sahibinin 50 tane kuzusu varsa bunları 25-25 olmak üzere ikiye böler, çoban bunların içerisinden kaç tane alacaksa alır.

Ahlat'ın köylerinde ise bu daha farklıdır. Mal sahibinin 50 kuzusu varsa, onların içerisinden 5 tanesini tohumluk olarak seçer. Çoban geri kalanların içerisinden kendi hakkını seçer. Çobanın 5 kuzu hakkı varsa; bunların üçünü erkek, ikisini dişi olarak seçme kuzulardan alır. Buna; **"çoban hakkı"** denmektedir. Çoban, hakkını temmuzda almaktadır. Ahlat'ta çobanlık mayısta başlayarak, ekim-kasım aylarına kadar sürmektedir. Ahlat merkezde sürü sabah gider, akşam gelir. ancak köylerde sürü, öğlen çıkar ikinci gün öğlen gelir. çoban zaman zaman kontrol edilir. Sürü sahipleri çobandan memnun kalmazsa çoban değiştirilir.

Ahlat'ın bazı köylerinde ise; çobanlık nisanın başında başlar 11'inci ayın 10'unda biter. Köylerde sürüye "**geri"** denir. Geri, mayıs sonuna kadar köye gelir; daha sonra dağda kalır. Çoban da hayvanlarla birlikte dağda kalır. Gece hayvanlar kaçmasın diye çoban; uslu bir hayvanı, iki metre uzunluktaki hayvanın boynuna ve kendi kolana bağcık yapar. Koyun boğulmasın diye de boynuna düzgün bir şekilde tahta yerleştirir. Gece hayvanlar acıkıp otlamak için kalktıklarında, bağlı olan koyun da onlarla gitmek ister. Hareket edince çobanı uyandırır. Hayvanların gece otlamasına "**sevin"** denmektedir. Hayvanlar dağda kaldığı süre içerisinde haftada bir gün köye tuz yemeye getirilir. Tuz, hayvanın iştahını açarak gelişmesini sağlar. Tuz yemeye geldiklerinde hayvanlar sayılır.

Köylerde hayvanları sağmak için kadınlar günde iki kere; sürünün bulunduğu yere giderler. Buna; **"beri"** denir. Kadınlar beriye toplanıp giderler. Sütlerini köye getirirken nazar değmesin diye saklayarak getirir, sütü getirdikleri kaplara da nazarlık takarlar. Beriye saat 12 ve 16'da olmak üzere günde iki defa kadınlar gider. Erkekler beriye gitmez.

Koyunlardan dağda ölen olursa, çoban bir nişane getirir, ona "**darafa**" denir. Ya duruhunu yani işaretini; kulağını veya kellesini keser getirir. Çoban mal sahibini inandırmak zorundadır.

Sürüler karışmasın diye her sürü sahibi hayvanlarına kendi işaretini koyar. 50 tane sürüsü varsa 50'sinin de işareti aynı olur. Zaten sürüler kendi evini bilir.Hayvanlar dağda kaybolduğu zaman kurt ağzı bağlanır. Hoca, ayet okuyarak bıçağın ağzını kapatarak iple bağlar. Koyunlar dağda kaldığı zaman, "şu dağdan şu dağa kurt ağzı bağlayalım" denir. Sabah olunca bıçağın ağzı açılır. Bıçağın ağzını kapalı tutmak günahtır. Sürüye nazar değmesin diye çoban; sürünün içerisinde sadece iyi olan koyunlardan birisine nazarlık takar.

Çobanlık süresi bittiği zaman; çoban sürüyü köy meydanına getirir; mal sahipleri orada çobanla helalleşerek hayvanlarını teslim alır. Bu gelenek köylerde halen devam etmektedir.

Gümüş Kaval Beste Yarışması: Şebinkarahisar'da dağlarda kaval çalarak çobanlık yapanlar arasında düzenleniyordu. 2002 yılında yapılan yarışmanın ödül törenin de bulundum. İlk Gümüş Kaval Yarışmasının birincisi "Çoban Hayri Şentürk" olmuş. Bu bölgede de çobanların kaval çalmasını bilmediği görülmüştür. Yarışma düzenlenirken bir çok kişi kaval çalmayı öğrenmeye başlamıştı. Çalışmanın akıbeti hakkında fikrim yok. Başka illerde de yapıldığını duydum.. Bu çalışmanın halk kültürünün yaşatılması bakımından önemi büyüktür. Bu bilincin kazandırılması yerinde olur kanısındayım. İnternette de büyük kaval çalma ustaları tarafından verilen "kaval çalma dersleri" gözüme çarptı. Kaval çalmağı herkes isteyebilir. Ama İnternetli çobanlar var mı? Bilmiyorum.

SONUÇ

Geleneksel çalgılarımızdan olan kavalın Türk kültüründe önemli bir yeri vardır. Çoban kavalını yeniden canlandırmak için tamamen yok olmasını beklemek ne kadar doğru olur. Adına 'çoban kavalı' denilen ve 'çobanlama' altında ezgilerle çalınan çalgıdan, çobanlık mesleğini seçenler bihaber. Bence kaval, çobanlar çaldığı zaman daha anlamlıdır.

Kepenek gibi değerli çoban giysisi ve kavalı olan çobanı, zamanımızda sanırsınız masal kahramanı. Aradım, bulamadım.

Sürülerin olduğu yörelerde çobanlık mesleği ve kaval çalma geleneği cazip hale getirilmelidir. Bu kültürün unutulmamasına, gelişmesine Gümüş Kaval Beste Yarışması veya benzeri çalışmaların gerekli yörelerde yapılmasının fayda sağlanacağı düşüncesindeyim.

Bu anlamlı sempozyumu düşünen, hayata geçiren Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı ile Kocaeli Üniversitesi Fen - Edebiyat Fakültesi görevlilerine teşekkür eder başarılarının devamını dilerim.

OKUNAN FAYDALANILAN KAYNAKLAR

Oberhuber, K. 1972**. Die Kultur des Alten Orients**. Frankfurt am Main: Athenaion
GAZİMİHAL,Mahmut Ragıp, **Türk Ötkü Çalgıları,** Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 12,Ankara1975,Ankara Üniversitesi Basımevi.
ÖZERGİN, Muammer,**Türklerde Musiki Aletleri**,İstanbul 1967,Akbank Yayınları.
ATAMAN, Sadi Yaver, **Anadolu Halk Sazları**, İstanbul 1
YALMAN, Ali Rıza, **Cenupta Türkmen Çalgıları,** Ankara 1938
ÖZERGİN, Muammer,**Türkler'de Musiki Aletleri**, Ak bank Yayınları, İstanbul 1967
ÖĞEL, Bahattin, Prof. Dr., **Türk Kültür Tarihine Giriş**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Folklor, Araştırma Dairesi yayınları 12
EMNALAR , Dr. Atınç, **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, Ege Üniversitesi İzmir 1998(türküler.com.)
www.kultur.gov.tr/ **Çobanlık**

SON NOT

*** pentatonik sistem**: Pentatonik müzik, Asya kökenli Türk musikisinin en önemli ve karakteristik özelliğidir. Bir gam içindeki 7 sesten ikisinin azalması ile, 3 adet tam ve 2 adet 1,5 sesten olmak üzere 5 sesten oluşmuştur. Kendine güven ve kararlılık verir, rahatlık sağlar. Çocuklara, 9-10 yaşına kadar sadece pentatonik müzik dinletilmesi tavsiye edilmektedir.

***kus:** Mehterhanede ve askeri musikide kullanılan büyük davul. Kelimenin aslı Farsça "kus" olup, Türkçe telaffuzu kös şeklindedir. Bu büyük davulu çalana Farsça "kusi" veya "kus-zen" Türkçe'de "kösçü" denmiştir. Kösler, bakır üzerine deve derisi geçirilerek yapılırdı. Evliya Çelebi, ordu için yapılan 150 çift deve kösü ile fil kösleri gördüğünü yazmaktadır. Köslerin en küçüğü, at ve katırlara yüklenirdi. Bunlardan daha büyükleri ise deve ve filler tarafından taşınırdı. Kanuni Sultan Süleyman Hanın Zigetvar Seferine götürdüğü fil kösü, halen askeri müzede bulunmaktadır. Bunun çapı 130, yüksekliği ise 127 santimetredir. kösü taşıyan develer zamanla sağır olurlar ve emekli edilirlerdi. "kös dinlemiş" tabiri de dilimize oradan gelmiştir. ansiklopedi.turkcebilgi.com/Kös

***sıbızgı:** Üflemeli bir Kazak çalgısıdır. Ağaç veya kamıştan dilsiz bir boru çeklindeki çalgının eski türlerinde üç parmak deliği vardır. Pentatonik diziler çalmaya uygun olan sıbızgının iki buçuk oktav ses genişliği vardır ve boyu 30 ile 60 cm arasında değişir

* **riyazet:**Tasavvufi hal ve makamları elde etmek için harcanan sürekli ve düzenli çabalara mücahede ve riyazet denir. Riyazet daha ziyade, nefsin arzularına karşı koymaktır. (Ahmed ARPA) İnsanlar, riyâzet deyince, açlık çekmeği ve oruç tutmağı anladılar. Hâlbuki dînimizin emrettiği kadar yemek için dikkat etmek, binlerce sene nâfile oruç tutmaktan daha güç ve daha faydalıdır. Bir kimsenin önüne lezzetli tatlı yemekler konsa, iştahı olduğu hâlde ve hepsini yemek istediği hâlde, dînimizin emrettiği kadar yiyip, fazlasını bırakması, şiddetli bir riyâzettir ve diğer riyâzetlerden çok üstündür. Bir kimse, bin sene ibâdet etse ve sıkıntılı riyâzetler çekse ve sıkı mücâhede (nefse zor gelen şeyler) yapsa, eğer bir Peygamber-i zî-şâna uymamış ise, bütün bu çalışmalarının bir arpa kadar kıymeti olmaz. Çölde görülen serâb gibi, hiçbir şeye yaramaz. Bizim yolumuz riyâzet ve

mücâhede çekme yolu değildir. Bizim yolumuz sohbet (berâber olma) yoludur. (İmâm-ı Rabbânî) www.nasihatler.net/arama.html?

*** Çine Çayı:** Marsyas'ın gözyaşları ile oluştuğu rivayet edilen ve antik çağda Marsyas Irmağı olarak anılan akarsu, günümüzde, Muğla ve Aydı il sınırları içinde yer alan ve Büyük Menderes Nehrine dökülen, Çine Çayı'dır. Çine Çayı'nın geçtiği Gökbel Vadisinde üzerinde Roma döneminde inşa edilmiş olan ve yayaların geçişine hala hizmet veren Marsyas köprüsü. . tr.wikipedia.org/wiki/Çine_Çayı - 15k

* **Çakmakkaya:** Elazığ ilinin Alacakaya ilçesine bağlı bir köydür.

*** pastoral :** Kır yaşantısını ve özellikle çobanların aşk ve yaşayışlarını anlatan edebiyat türü, çobanlama. www.tdk.org.tr

***kepenek :** Çobanların omuzlarına aldıkları dikişsiz, kolsuz, keçeden üstlük, aba. Çobanlar tarafından giyilen bu keçe , beyaz yada mor yünden yapılır ve genellikle nakışsız olur. Ancak göğüs kısımlarında nakışlı olanlara da rastlamak mümkündür. Tek parça halinde yapılan , yaz günlerinde gölge sağlamasından dolayı serinlik, kışın ise sıcaklık veren çoban keçeleri dikişli ve dikişsiz olarak ikiye ayrılır. Ustalık ve özen istemesi bakımından dikişsiz türleri daha kıymetlidir.

TÜRK HALK ÇALGILARININ BİREY OLARAK ÖNE ÇIKARILMASI, KENDİ İÇERİSİNDE ORKESTRAL YAPILANMASINDAKİ MEVCUT DURUMU VE GELECEĞİ

Mehmet KINIK[*]

Yaşamımız esnasında müziğin kapsadığı alan şüphesiz oldukça fazladır. Müzikle karşılaşmamız ise çoğu zaman isteğimiz dışındadır. Bunlar genellikle radyo ve televizyonlarda, çevremizde gelişen şartlara bağlı olanlar ki bu çoğu zaman taşıtlarda bulunan müzik tertibatları yoluyla, bazı mağaza ve dükkânlarda fon olarak, tele sekreter sistemlerinde, cep telefonlarında, kapı zillerinde, okul zillerinde ezan seslerinde, sokak müzisyenleri v.b. yollarla. Bunu olumlu ve olumsuz durum olarak iki şekilde ele alıp olumsuz yanına farklı bir bakış açısıyla değinirsek; kimilerine göre müziğin günlük yaşamda kapsadığı yeri açısından güzel sanatların diğer dallarını gölgede bıraktığı düşünülebilir. Bu olumsuzluğa günlük yaşamda karşılaşılan müziğin her zaman kalitelisine rastlanılamaması da eklenebilir. Ancak olumlu yanı ise; bu olumsuzluğu gölgede bırakacak niteliklere sahiptir. Bunlar müziğin fonksiyonları olarak şu şekilde sıralanabilir:

"***1.*** *Müzik duygusal ifadedir.*

2. *Estetik hazdır.*

3. *Eğlencedir.*

4. *İletişimdir.*

5. *Sembolik temsildir.*

6. *Fiziksel tepkidir.*

7.*Toplumsal ve kültürel aidiyettir.*

8. *Törensel coşkudur.*

9. *Kültürel benlik ve devamlılıktır.*

10. *Toplumsallaşmanın ve ulusallaşmanın çimentosudur."* (Merriam, 1964: 209)

gibi genel müziğin kazanımları olarak sıralanabilir. Birde bu, çalgı çalabilen kişi bazında düşünüldüğünde ise kişide; kendini daha iyi ifade edebilme, sanata daha duyarlı bir çevre içerisinde olma ve kişinin kendi aracılığı ile bu çevrenin gelişimine katkıda bulunması, liderlik ve hitabet gücü gibi vasıfların gelişmesi, zihinsel rahatlama, kişiye öz güven kazandırma, yaratıcı yönü geliştirme, boş zamanları yararlı bir şekilde değerlendirme gibi daha farklı kazanımlarından da bahsedilebilir.

[*] Okutman, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü. kinik@erciyes.edu.tr

Halk çalgılarımızın çeşitliliği de bu beceri ve özelliklere sahip olabilmeyi daha da kolaylaştırmaktadır. Müziğin fonksiyonları içerisinde bulunan; "*toplumsal aidiyet dugusunun oluşması"* ise ancak milli bir müziğin varlığı ile mümkündür. Milli müzik ise; o toplumun yerel kültürü içerisinden gelmelidir. İşte burada halkı anlatan ve halka ait olan değerler açısından halk müziği ilk sıralarda yer alır. Halk müziğini oluşturan unsurlasın başında ise; çalgıları gelmektedir. Bu sebeple halk çalgılarının otantik yapısının korunması, bu alandaki kültürel bozulmanın engellenmesi açısından ayrı bir öneme sahiptir.

Ülkemizde çalgının türüne göre duyulan ilgiyi ele aldığımızda bağlamanın büyük bir farkla öne çıktığı görülmektedir. Bunun olumlu yönü olduğu kadar zengin bir çeşitliliğe sahip olan çalgılarımızın ağırlıklı olarak tek bir yöne kanalize olması, dolayısıyla mevcut çeşitliliğin yaygınlaşmasının önünde bir engel oluşu da olumsuz yönüne örnek gösterilebilir. Hatta bunu Türk halk çalgılarının tümünün bir araya gelmesi ile oluşabilecek orkestranın önündeki engellerden biri olarak göstermekte mümkündür. Örneğin Türk halk çalgılarına olan talepteki dengesizliklerden biri olarak "*hegit*" ya da "*tırnak kemane"* olarak bilinen ve halk çalgılarından oluşacak orkestranın yaylı çalgılar bölümünde önemli rol üstlenebilecek bu çalgımız neredeyse unutulmak üzeredir.

Aslında var olan fakat bilhassa ülke çapında bir türlü hayata geçirilemeyen orkestral zenginliğimizin canlanabilmesi için farklı halk çalgılarının özellikle de yaylı ve nefesli grubunun tanıtım ve eğitimine yönelik girişimlerde bulunmak mevcut durumda kaçınılmazdır.

Halk çalgılarından bağlamanın diğer çalgılara oranla ülke çapında ne kadar büyük bir alana yayıldığı şüphe götürmez bir gerçektir. Ancak bir ülkenin geleneksel müziğindeki zenginlik tek bir çalgının geniş bir alana yayılmasından ziyade sahip olunan tüm çalgıların ülke çapında yaygınlaşıp kullanılması ile ifade edilebilir. Türk Halk çalgılarının tarihinin binlerce yıllık bir geçmişe dayanması da sahip olunan değerin önemini göstermektedir. Bu bağlamda "*Bir müzik kültürünün geçmişi ne denli gerilerde ise geleceği de o denli ilerilerde olur"*(Uçan, 2000)

Türk Halk Çalgılarından oluşacak orkestraların yaygınlaşmasında Güzel Sanatlar Liseleri, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Devlet Konservatuarları, Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmenliği Bölümleri gibi mesleki müzik eğitimi veren kurumlara ek olarak dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi özellikle ilköğretim düzeyinde eğitim ve öğretim programları geliştirilmeli, zaman kaybetmeden pilot uygulamalara başlanıp daha sonra kapsam genişletilmelidir. Örneğin komşumuz Azerbaycan'da halk çalgılarının daha etkin kullanılmasına yönelik ciddi çalışmalar 1920'li yıllarda Üzeyir Hacıbekov önderliğinde devlet teşviki ile kurulmuş ve erken dönem müzik eğitimi diyebileceğimiz 6–7 yaş civarında çocuklara yönelik, müzik eğitimi ağırlıklı program hayata geçirilmiştir. Bunu takiben 1930'lu yıllarda yarı profesyonel yarı amatör sanatçı yetiştirmek amacı ile yarı dönemli devlet müzik okulları kurulmuş, bu uygulama ülke genelinde yaygınlaştırılmıştır. Bu okullarda özellikle *tar, balaban, kemançe* gibi halk çalgılarının eğitimi üzerinde hassasiyetle durulmuş, özellikle Üzeyir Hacıbekov'un önderliğinde kurulmuş olan okullarda yetişen sanatçılar büyük orkestralara kadrolu sanatçı olarak Azerbaycan halk çalgıları ile dâhil olmuşlar ve yerel müziklerinin uluslar arası düzeyde tanınmasında etkin rol oynamışlardır.

Her biri kendi içerisinde zengin ses rengine, ses aralığına ve teknik özelliğe sahip Türk halk çalgılarından oluşan mevcut icra şekli incelediğinde, genellikle tek sesli toplu çalma şekliyle karşılaşılmakta, hatta bu çalgılar sadece türkülerin sözlerine eşlik etme gibi dar bir işlevle sınırlandırılmışlardır. Bu gelenek çoğu zaman halk çalgılarımızın birey olarak kendilerini ifade etmelerinin önüne geçmiş, buda çalgılarımızın kişiselleşmesine ve kendine özgü karakterlerini sergilemelerine engel olmuştur. TRT kaynaklı Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde beş yüz civarında çalgısal eser bulunduğu, ancak bu eserlerin büyük bir bölümünün Türk halk oyunlarının icrasına yönelik olduğu bilinmelidir. Oysaki geleneksel çalgılarımızın her biri ferdi (resital düzeyinde) ya da bir orkestra önünde çok başarılı performans sergileyebilecek özelliklere sahiptir. Dolayısıyla geleneksel Türk halk müziği repertuarı içerisinde her bir çalgının kendini ifade edebileceği, karakterine uygun eserlerin azlığı da bu sorunu ortaya çıkaran nedenlerden biridir.

Türk Halk Çalgılarında Orkestral Yapılanmaya İlişkin Mevcut Durum

Ülkemizde Türk halk çalgılarının orkestral yapılanması ile ilgili ilk ciddi çalışmalar Azerbaycan'dan yaklaşık altmış yıl sonra 1980'li yıllarda Kültür Bakanlığı bünyesinde Devlet Türk Halk Müziği koro ve çalgı topluluklarının kurulması ile gerçekleşebilmiş ancak bu oluşum modeli kendi bünyesinde sınırlı kalmış, ülke tabanında amatör ve yarı profesyonel topluluklar bazında yaygınlaştırılamamıştır. Bu güne kadar Türk halk çalgıları üzerine yapılan çalışmaların büyük bir bölümü çalgıların tarihi ve orijini üzerine olup bu çalgıların icrasal özelliklerinin çeşitlendirilmesi ve zenginleştirilmesine yönelik çalışmaların ve uygulamaların ise çok yetersiz olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Türk halk çalgılarından daha farklı bir şekilde, özellikle de bir orkestra anlayışı içerisinde yararlanılabilineceğine yönelik çalışma ve denemelerin yeterli olmadığı da görülmektedir. Kısacası Türk halk müziği'nde gelecekte daha doyurucu icra nasıl yapılmalıdır sorusuna cevap niteliği taşıyan çalışmalar yeterli olmamaktadır. Burada bir şeyi özellikle belirtmek gerekir: Konunun başından beri ifade edildiği üzere Türk halk müziği bünyesinde gerçekleştirilmesi planlanan bu çalışmaların özellikle çalgısal icra için düşünüldüğünü hatırlatmakta yarar vardır. Dolayısıyla sözlü eserler için de düşünülen bu yaklaşımın eserlerin sözel icrasını da destekleyen bir özelliğe sahip olduğu unutulmamalıdır. Hatta türkülerin büyük bir çoğunluğunun söz bölümlerine yönelik yapılacak koral veya grup çok seslendirmelerin, eserlerin saf, özgün ve toplumumuz için ifade ettiği duygu yüklü lezzetin azalacağı kanaatindeyim.

Elazığ, Urfa gibi yöreler başta olmak üzere bazı yörelerde yapılan halk müziği içerikli icralarda Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği çalgılarının birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Fakat sözlü icranın yanı sıra çalgısal icra da tek sesli yapılmaktadır. Bu gibi topluluklar için orkestral manada bilinçli yapılmış/yapılacak düzenlemelerin icra kalitesini artırması mümkündür. Zaten geleneksel müziklerimizi icra eden saz sanatçılarının birçoğunun performansına bakıldığı zaman kendilerine üstad dedirtecek yeteneklere sahip oldukları görülebilir. Ancak bu üstatların yalnızca bazı eserlerde gösterdikleri performansları, yaptıkları çeşitli açış ve taksimlerin dışında ustalıklarını sergileyebilecekleri kapsamlı bir repertuar bulunmamaktadır. Burada geleneksel müziklerimizi yorumlayan ve icra eden saz sanatçılarımızı virtüoz seviyesine taşıyacak eserlerin azlığı da üzerinde hassasiyetle durulması gereken bir meseledir.

Günümüz pop müzik kültürü incelendiğinde Türk halk çalgılarının etkin bir şekilde kullanıldığı, orkestral yapılanmaya uygun olduğu basit bir örnek olarak

gösterilebilir. "*Özellikle son zamanlarda ortaya çıkan ve artık "özgün" bir nitelik gösteren pop müziği örneklerinde halk müziğimizin yalnızca ezgisel, düzümsel, tartımsal ve makamsal yapısından yararlanılmakla yetinilmemiş, bu ögelere ek olarak; oturtum (çalgılar ve sesin müzik eseri içerisinde görevlendiriliş biçimi) da bağlama, davul, zurna,mey ve tef v.b. gibi geleneksel Türk halk çalgılarına da yer ve önemli görevler verilmiştir.Bu farklı çalgılama yöntemi ile yeni, özgün ve bize özgü tınılar elde edilerek daha geniş ve sağlam bir taban oluşturulmuştur"* (Gedikli, 1999: 76).

Türk halk müziğini dinleyen kitlenin hızlı bir şekilde kentleşmesi bu müziği tüketen kitlelerin beğeni standartlarının değişmesi ve genişlemesi, Türk halk çalgılarının kendi içerisinde orkestral yapılanması ihtiyacının bir diğer nedenidir. Bu değişimden kaynaklanan ihtiyaçların giderilmesi için bu manada yapılacak çalışmaların gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Günümüzde çeşitli kurum, kuruluş, dernek vb. toplulukların icra ettikleri Türk halk müziği programları çalgısal yönüyle incelendiğinde ise düzenlemeli eserlerin varlığı azda olsa görülmektedir. Bunun yanında icradaki çalgısal paylaşımın ise bir çalgı ya da çalgı grubunun diğer çalgı ya da çalgı grubu ile paslaşması şeklinde olduğu yani; biri çalarken diğerinin beklemesi şeklinde ya da genellikle karar sesinde çeşitli ritmik kalıplardan oluşan dar içerikli bir eşlik şekli karşımıza çıkmaktadır.

Türk Halk Çalgılarına Genel Bir Bakış

Orkestra genel anlamıyla çalgı ya da çalgılar topluluğudur. Bir topluluğun türü, içeriği, bir araya geliş nedeni ne olursa olsun hayatlarını devam ettirebilmeleri için uyum içerisinde hareket etmeleri gerekmektedir. Bu manada orkestrada da sağlanması gereken bu koşul Türk halk çalgıları topluluğunda da aranmaktadır. "*Halk müziği çalgı topluluklarına çok sesli eserler yazmak için, önce bu çalgıların transpozisyonu, diyapozonu (ses genişliği), birbiriyle olan ilişkileri*,(akortları)*, ses renkleri ve teknik özellikleri bilinmelidir. Bunlar belirlenmedikçe yapılan çalışmalar bilimsellikten uzak kalmaya mahkûmdurlar*"(Özbek, Sun, Bayraktar, Tuğcular, Önder, 1989: sunuş). Ayrıca bir orkestra anlayışı içerisinde icra yapabilmek için Türk halk çalgılarının akıcı ya da ağır çalınabilme, sahip oldukları duyguyu esere yansıtabilme, çalınacak eserin ya da bölümün çalgının karakterine uygunluğu gibi ayrıntılar, parti oluşturmada dikkat edilmesi gereken önemli hususlardandır. Örneğin şeker oğlan türküsünün *mey* için uygun olmayışı gibi. Aynı zamanda bu bilgiler toplu çalma kurallarının bir ön koşuludur.

Genellikle dört ana gruptan oluşan Türk halk çalgıları orkestralanabilirlikleri dikkate alınarak şu şekilde sınıflandırmaktadır:

1.Tezeneli (mızraplı) çalgılar: Bağlama ailesinin en sık kullanılan üyelerinden Divan, Tambura ya da bağlama, Cura, günümüzde son zamanlarda sıkça rastlanılan akustik bas bağlama ve tar**.**

2.Nefesli çalgılar: Mey, Kaval, yerine göre balaban, sipsi, tulum ve zurna.

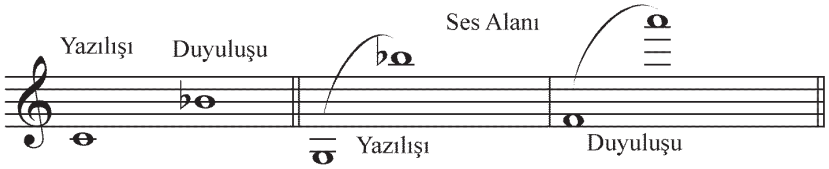
3.Yaylı Çalgılar: Kemane (kabak kemane) Kemençe, Hegit, Bas kopuz.

4.Vurmalı Çalgılar: Davul, Koltuk davulu, tef (zilli veya zilsiz), koz, tahta kaşık vb. çalgılar yer almaktadır.

Yukarda belirtilen çalgılardan oluşturulacak orkestrada homojen bir ses kalitesinin sağlanabilmesi için yine belirtilen teknik özelliklerin yanı sıra çalgıların sahip oldukları ses şiddeti farklılıklarının da dikkate alınması gerekmektedir. Örneğin zurnaya topluluk içerisinde uzun bir parti verilmesi doğru olmayabileceği gibi çalgının kendi karakterine ters düşecek partilerle eşleştirilmemesine de dikkat edilmelidir.

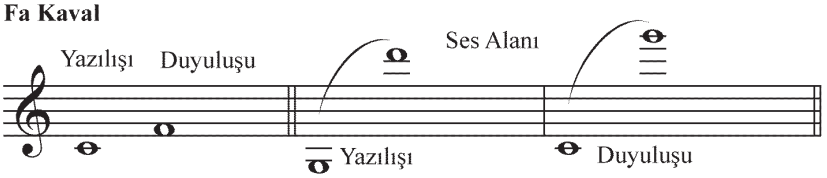
Türk Halk Çalgılarının Yazılış-Duyuluş Farkları ve Ses Aralıkları

Si-bemol Kaval



"Si-bemol Kaval aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre küçük yedili inceden ses verir.

Fa Kaval



Fa Kaval aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam dörtlü inceden ses verir.

Si-bemol Mey



Si-bemol Mey aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre küçük yedili inceden ses verir.

Fa Mey

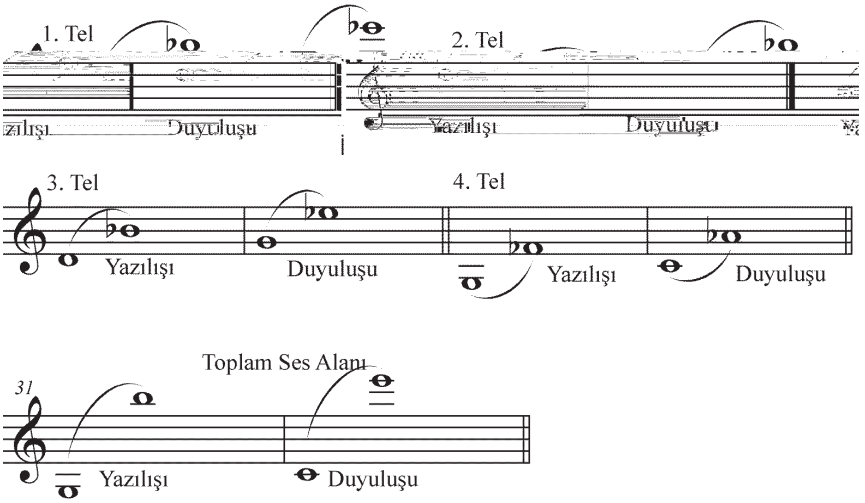


Fa Mey aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam dörtlü inceden ses verir.

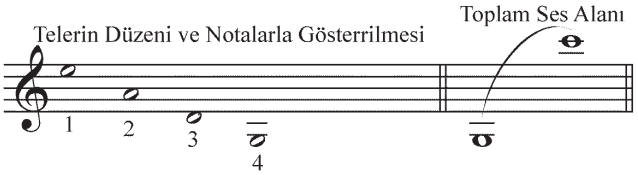
Fa Kemane



Fa Kemane aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam dörtlü inceden ses verir.



Do Kemane

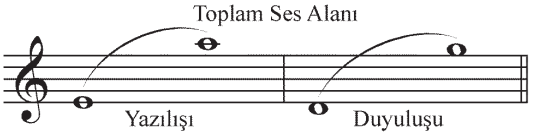


Do Kemane aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre yazıldığı yerden ses verir.

Si-bemol Kemençe

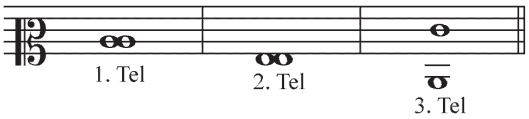


Si-bemol Kemençe aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre büyük ikili kalından ses verir.

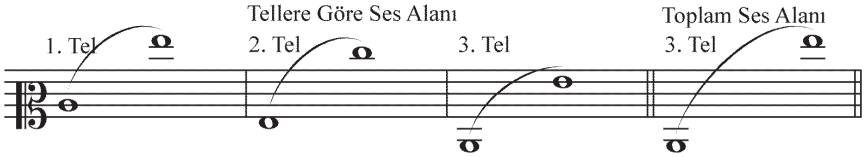


Tar

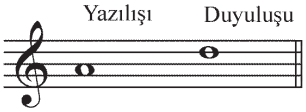
Telerin Düzeni ve Notalarla Gösterrilmesi



Tar Do çalgıdır. Yazılı notaya göre aynı yerden ses verir.

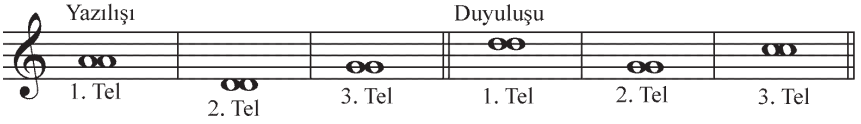


Fa Cura (Tambura Curası)

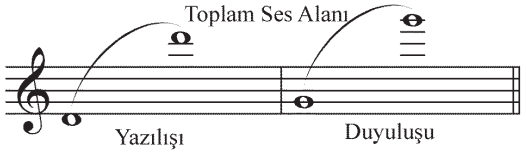


Fa Cura aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam dörtlü inceden ses verir.

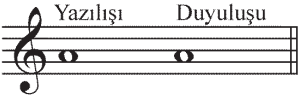
Telerin Düzeni ve Notalarla Gösterrilmesi







Do Cura (Bağlama Curası)



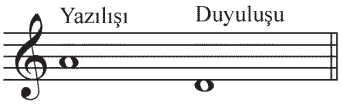
Do Cura aktarımcı bir çalgı değildir. Yazılı notaya göre yazıldığı yerden ses verir.

Telerin Düzeni ve Notalarla Gösterrilmesi



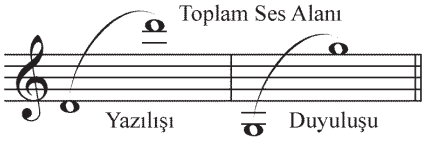


Fa Tambura



Fa Tambura aktarımcı bir çalgıdır. Yazılı notaya göre tam beşli kalından ses verir.



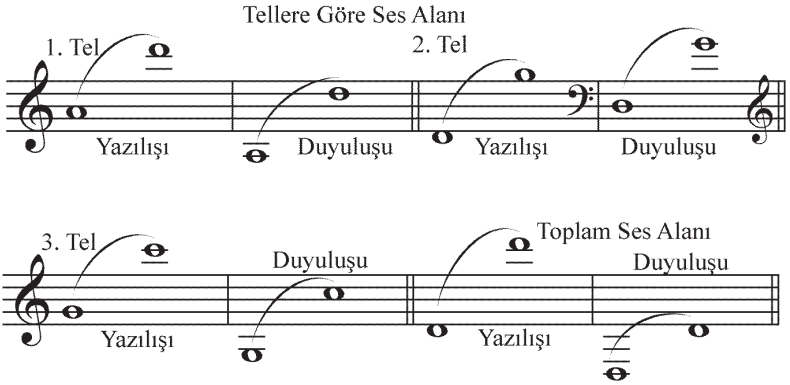


Do Tambura (Bağlama)



Do Tambura Yazılı notaya göre bir sekizli kalından ses verir.



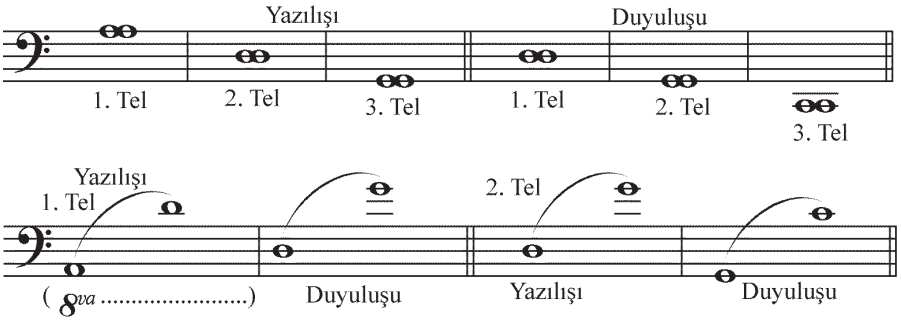


Fa Divan



Bağlama ailesi içerisinde en kalın ses veren Fa Divan aktarımcı bir çalgıdır. Alışılmış yazılışa göre bir tam beşli ve bir sekizli kalından ses verir. Fa açkısına göre bir tam beşli kalından ses verir.

Telerin Düzeni ve Notalarla Gösterrilmesi



*Çok sesli müzik orkestrasyonunda her çalgının verdiği sesleri, duyuluş yüksekliğine en yakın biçimde göstermek üzere çeşitli anahtarların kullanılması esastır. Bu nedenle Divanın içerdiği kalın sesleri **sol** açkısıyla değil **Fa** açkısıyla göstermek daha gerçekçi olacaktır. Türk Halk Çalgıları topluluğu için yazılacak çok sesli eserlerde oktav farklarının açıklıkla görülebilmesi için bundan böyle divan'ın partisinin Fa açkısıyla yazılması esas alınmıştır. Bununla birlikte divan'ın tiz seslerini dizek içinde gösterebilmek için Sol açkısı da kullanılabilir.*

Bundan böyle Divan'ın alışılmış yazılışa göre seslerin bir tam beşli ve bir sekizli kalından duyulmakta oluşu durumu değişecek, bundan böyle, Fa açkısı veya tiz seslerde Sol açkısı kullanıldığında, yazılan her sesin, sadece bir tam beşli kalından duyulduğu anlaşılacaktır."(Özbek, Sun, Tuğcular, Bayraktar, Önder, 1989: 11- 53)

Sonuç ve Öneriler:

Geleneksel müziklerimizde yapılan çok seslendirmelerin batı armoni sistemi ya da Türk müziği armonisi kullanılması tartışmaları, yapılacak işi engelleyecek boyutlara gelmiştir. Bu sebeple orkestralamalarda yapılacak düzenlemeye ilişkin kullanılacak armonizenin tür olarak hangisi olması gerektiği tartışmaları en azından bir süreliğine bir kenara bırakılmalıdır. Bu bağlamda dikkate alınacak kriterin iyi yapılmış düzenleme veya orkestralama olması, işin hızlanması ve örneklerin çoğaltılması açısından yarar sağlayacaktır. Bu süreçten sonra yapılacak armonizenin türü konusunda bir değerlendirme veya seçim yapılabilir.

Grup halinde geleneksel müziklerimizi icra eden saz sanatçılarının her birinin yeterli seviyede olmayışı bilinmektedir. Türk halk müziğinde çalgı grupları için oluşturulacak partiler, bu partileri çalacak kişilerin sorumluluklarının ferdileşmesinden dolayı daha dikkatli hareket etmelerini gerektirecek, bu da grup içerisinde bireysel icra kalitesinin artmasını sağlayacaktır. Bu durumda da grup içerisindeki bireylerin tümünün profesyonelleşmesi sağlanmış olacaktır. Bu sayede geleneksel icralarda sıkça görülen bir durum olan, usta icracıların gölgesine sığınarak hareket etme problemi de ortadan kalkacaktır.

Türk Halk Çalgılarından oluşacak orkestraların yaygınlaşmasında izlenecek yol haritası belirlenip buna yönelik yöntemler geliştirilmelidir. Bağlama ailesine oranla çok daha az tercih edilen çalgılarımıza özendirici çalışmalar ortaya konulmalıdır. Bu konuda özellikle çalgı eğitimine yönelik ücretsiz eğitim veren Halk Eğitim Merkezleri, Belediye Konservatuarları, Kültür Bakanlığı bünyesindeki Kültür Merkezleri vb. kurum ve birimlere önemli görevler düşmektedir. Yine bu yapılanmada büyük kitlelere daha kolay ulaşabilmeleri sebebiyle TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesindeki koro ve çalgı toplulukları bu konu üzerinde hassasiyetle durmalıdırlar.

Türk halk çalgıları ile oluşturulacak orkestra ya da çalgı topluluklarında yer alan her çalgının karakterini ve teknik düzeyini yansıtan mevcut eserler sayıca yeterli değildir. Bunların yanında Türk halk müziğinin geleneksel dokusuna kısmen de olsa bağlı kalınarak çalgılarının özelliklerini ön plana çıkaracak beste ve düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. Bunun yapılmasıyla da bu çalgılara daha çok kişilik kazandırılmasına ve solist yönlerinin öne çıkarılmasına, ayrıca Türk halk çalgılarına yönelik repertuarın genişlemesine imkân sağlanmış olacaktır. Türk halk çalgılarının bu şekilde yapılanması ile sözlü eserlerin icrası yeni ve etkili bir boyut kazanmış olacaktır.

Azerbaycan halk müziğinin birçok örneğinde olduğu gibi türkülerimizin söz bölümünün doğal hali ile kalması ve Türk halk çalgılarının bu şekilde daha etkin kullanılmasıyla Türk halk müziği icrasına farklı bir bakış açısı kazandırılmış olacaktır. Bu yolla geleneksel ile modern arasındaki dengenin korunması da sağlanmış olacaktır.

Türk Halk Müziği eserleri ve çalgıları için söz konusu olan modele basit bir örnek ek 1'de verilmiştir.

KAYNAKÇA

Özbek, M. Sun, M. Tuğcular, E. Bayraktar, E. Önder, B. (1989) *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ünal Ofset, Ankara.

Gedikli, N.(1999) *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Merriam, A. (1964) *The Antropology of Music*, Evanston, IL: NorthwesternUniversty Pres.

Uçan, A. (2000) *Türk Müzik Kültürü*, Önder Matmaacılık, Ankara.

EK.1

GOVA GOVA İNDİRDİLER YAZIYA

Neşet ERTAŞ

Düz: Mehmet KINIK




7
Şan
Yaylı Nefesli
Mızraplı
NALİ TA ZI YA
İŞ BAŞA DÜ ŞÜN CE
9
Şan
Yaylı Nefesli
Mızraplı
BAK MAZ GU ZU YA AMAN AMAN
İŞ BAŞA DÜ ŞÜN CE
11
Şan
Yaylı Nefesli
Mızraplı
BAK MAZ GU ZU YA AMAN AMAN
GAÇ GU ZU LU CEY LAN


13
Şan
Yaylı Nefesli
Mızraplı
GAÇAV CIGEL Dİ
AV CILARE LİN DE
15
Bitişte Atlanacak
Bitişte Çalınacak
Yavaşlayarak
GAÇ GU ZUN GAL DI
GAÇ GU ZUN GAL DI
Bitişte Atlanacak
17

YATAĞAN SAZI:

ANADOLU ÇALGI GELENEĞİNE BİR TASARIMCI KATKISI

Ersan KOÇ[*]

1- Giriş-Arka plan:

Tenin tel ile buluştuğu yerdedir Anadolu'da bağlama ve kuzeni diğer çalgılar. Kimilerine göre Asya'dan gelmiştir, kimilerine göre de Anadolu'da hep var olmuştur. Bir yerden gelip bir yere gider halkın elinde. Dinleyenin kalbinde ise onun nereden gelip nerelere gittiğinden öte ve daha da derin bir teli tınlatır. Yaşanan bir savaş, bir ölüm, dualar, Tanrı'ya yakarış ve serzenişler, düğünler, büyük aşklar ve gurbet hasretleri, hangi dilin kültüründe yaşanırsa yaşansın, ifadelerini en basit ve yoğun haliyle geleneksel kültürde ve geleneğin içinde biçimlenen ezgilerde bulurlar. Çalgılar ise bu değerler toplamını örmeye yarayan avazelerdir.

Ozanlar ise yüzyıllarca halkların dertlerini, sıkıntılarını taşıdılar yöreden yöreye. Peki, neler oluyor geleneğin o "gelmelerine"? Kendi halinde yaşayıp dururken başına ne geldi de yok olmaya, zarar görmeye, aşınmaya başladı? Bu sorulara en kısa ve eksik cevap geleneğin "kendi dinamikleri dışında etkilerle" değişime uğramakta olduğu. Geleneksel kültürlerin var oluş ve yeniden-üretim çabası, küresel etkileşim olguları nedeniyle bünyesinde oluşan yırtık ve zorlama yamaları sahihleştirmeye yetmiyor. Böyle bir karmaşanın içinde geleneksel müzikle ilgilenmek ve onu anlayarak hissetmek ise hafızası ve zihinsel sığası kısıtlı insanoğlu için çok zor. Günlük hayatın ritmi içerisinde sabah haber programında dijitalize giriş müziği duyarız. Sitenin kapısından arabayla geçerken güvenlik ofisinden belki çok süslemeli arabesk tonlar gelir. İşyerinde tüm gün beyin oyan pop müzik dinleriz. Akşam belki bir konserde kendi beğenimize uygun bir sunum ve geç saatlerde evimizde ne varsa o. Günlük yaşamımızın müzik ile ilişkisi çoğunlukla bu biçimde.

Kanımca bu olgu, yerel kültürlerin kendini yeniden üretmesinin önünde önemli bir sorun. Ve bu sorunla baş etmek için "geleneksel çalgısız geleneksel müzik ve geleneksel müziksiz bir yerel/geleneksel kültür düşünülemeyeceği" pozisyonundan güç almak gerekiyor. Korumacı-muhafazakâr kodlarla hayatını devam ettiren bireyler ve cemaatler için bu sorunla baş etme yöntemi çoğunlukla bu olumsuz süreci yok sayma, yabancılaşma ve öteleme şeklinde kendini gösteriyor. Günlük dilde "özümüze dönelim" isteğiyle anlatılan eskiye özlem, yeniyi arama ve içselleştirme çabasını gölgeliyor. Bu tutum ise aslında bir çözüm üretemeyip geleneksel olana zarar veriyor. Hâlbuki geleneksel olanın karşılaştığı sorunla baş etmek için, geleneğin içinde bulunan ipuçları ile yeni tasarımlar ve çözümler üretilebilir. Eğer geleneksel çalgılar bir sorun ile karşı karşıya ise, mevcut birikimi de korumanın yanında, kendi içinde zaten mevcut olan ipuçları ile hem yeniden üretilmeli ve hem de yeni biçimler verilmeli.

[*] *Araş. Gör., ODTÜ Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu Üyesi (1996- ODTÜ Klasik Türk Müziği Topluluğu Üyesi (2000-), e-posta: erskoc@arch.metu.edu.tr, url: http://www.crp.metu.edu.tr/Staff/ersan_koc.htm,*

Yazımızın konusu olan Yatağan Sazı'nı bu kaygılarla beslenerek ortaya çıkardık. Geleneksel çalgılar incelendiğinde tasarımcılarının "toprağın insanı" olduğu onlarca farklı tasarım denemesinden geçerek bugünlere geldiği görülebilir. Bu durum geleneğin de bir kolektif tasarım olduğunu ortaya koyuyor. Babasından el alan Neşet Ertaş'ın kendi dehasını atadan aldığı ile birleştirerek Orta Anadolu'ya özgü bir Abdal Sazı Tavrı ortaya koyması buna bir örnek.

Bu olgular üzerine kaygılanan ve geleneksel kültürden beslenme çabasındaki yazar-düşünürler de içine doğduğu ve bir parçası oldukları kültüre en doğrudan katkıyı yapabilmekteler. Bu satırların yazarı gönül telini tınlatan bir saza yeni bir biçim vererek Geleneksel Türk Müziği'nin güncel sorunlarına bir çözüm aracı geliştirmek istedi. Ve saygın ustalardan yardım alarak tamamladığı tasarımı ile bizatihi geleneğin de tasarımına katkı sunabilecek bir ürün ortaya çıkardı. Geliştirdiğimiz bu saz, ismini Farabi'nin elinde biçimlenmiş "Kanun" un atası bir saz olan Yatağan'dan aldı. Çok telli bir bağlama olan Yatağan Sazı, Tanbura tipli sazların ve Kanun tipli sazların teknik olanaklarını birleştiren-sentezleyen bir çalgı olarak çalgı bilimin satırlarında kendi yerini aramaktadır.

Bu gönülden değinmelerin ardından tasarım sürecini biçimlendiren konulara dem vuralım. Öncelikle gelenek bizim ele alış biçimimizde statik-durağan değil dinamik bir süreçtir. Modern Türkiye tarihi ise, tespitimiz odur ki, halk çalgılarını anlama ve onlar üzerine yeni üretimler gerçekleştirme konusunda çok kısıtlı sayıda deneyime sahip. Burada zikredeceğimiz iki isimden birincisi çalgı tasarımcısı ve lutiye Zeynel Abidin. Kendisinin icadı "Cümbüş" sazının ismini bizzat Atatürk vermiş. İkinci isim bu yazının konusu olan Yatağan Sazı'na de teknik ve eleştirel katkısını esirgemeyen Erkan Oğur. Perdesiz Gitar (1978), Çüt Saz (Çift yüzlü Saz), Çift Saplı Akustik ve Elektrik Gitarlar ve 6–12 telli olarak ürettiği Oğur Sazı gibi pek çok denemenin ve üretimin fikir babası.

Bu iki örnek müzik insanının çabaları üzerine düşünmek, bizde çalgılar ve ezgiler bakımından bu kadar zengin topraklarda yaşamamıza rağmen niçin bu kadar az sayıda deneysel çalışmanın yapıldığı sorusu ile karşı karşıya getirdi. Bu soruya verilebilecek en kestirme yanıt, geleneksel kültür ile cebelleşen kişilerin çoğunlukla "korumacı / muhafazakâr düşünme kodları" ile kendilerini yeni arayışlardan uzak tuttukları olgusu. Gelenekselin korunması ve aynen-bozulmadan aktarılması konusunda bir başarı ve ekol oluşturabilen bu düşünme-icra-üretim biçimleri, gelenekselin yeniden biçimlendirilmesi ve güncel sorunlarına çözüm aranması konusunda aynı düzeyde bir başarıyı elde etmede bir engel olabiliyor.

Geleneğin "gelmeleri" hem geleneksel kültürün araştırılması ve yeniden üretimi konusu ile ilgilenen cemaatlerin içsel süreçlerinden hem de Türkiye'nin içinden geçmekte olduğu toplumsal ve siyasal akıntıdan etkilenmiştir. Türkiye'nin çağdaşlaşma deneyimi, baskın olan "Batı Düşüncesi" ve "Batılılaşma" eğilimlerinin etkisinde devam etmiş ve etmekte. Bu eğilimin ivmesi ise zaman içinde arttı ve kurumsal ve örgütsel çeşitlenme, hukuki ve rejimsel yeniden yapılanmalar gibi katkı sağlayıcı yönleri öne çıktı. Ancak bu süreç, Anadolu'nun tarihsel birikimi açısından yıpratıcı ve yıkıcı etkileri de içinde barındırdı. Modernleşme çabaları olumlu sonuçları olmakla birlikte kültür alanında bir çeşitlenmeye paralel olarak yerel kültürde bir aşınma ve önemsizleşme eğilimini besledi. Özetle "çağdaşlaşma" dünyanın kısıtlı bir coğrafyasında gelişen bir kültüre referansla gerçekleşmekte ve bu süreç açık bir "*tek tipleşme"* yaratmakta. Bizim

karşı durduğumuz süreç bu tek tipleşmenin yok sayılarak, daha çok "gelişme ve kalkınma" kavramlarının "kültürel yok oluşa" yeğ tutulmasıdır.

Anadolu insanının ses dünyasında türkülerden minuelere, horonlardan tekno müziğe, saz eserlerinden konçertolara, şarkı formundan pop müzik şarkılarına doğru verili ve sorgulanmayan bir değişim-dönüşüm yaşanmaktadır. Bu süreç, üzerinde yaşadığı toprakların değerlerini hissedebilen her bireyi şu veya bu şekilde rahatsız ediyor. İçinde olduğumuz dönem ise bu rahatsızlığı çözerken kullanılabilecek yaklaşımın ne olduğunun bilinemediği "İki Arada Bir Derede" bir dönem. Bu toprak kayması ise çok-kültürlü Osmanlı Dönemi'nde kültürler üstü hale gelen ortak birikimin yok olmasına yol açıyor. Biz bu çerçevede kültürel değişim-dönüşüm sorununa *yerel değerlerin yeni bir üretimin ipuçlarını içsel olarak barındırdığı* vurgusu ile yaklaşıyoruz. Makamsal ve Tonal olanakları bünyesinde barındıran bağlama ailesi sazları, bu özelde bir yeni üretimin zemini olabildi. Bu düşünme zemini ise bizi Anadolu'nun en önemli halk çalgısı olan Bağlama üzerinde deneysel çalışmalar yapmaya yönlendirdi. Bu çalışmalar "Tanbura Tipli" ve "Kanun Tipli" sazların yapısal olanaklarını bağlama formu üzerinde birleştirdiğimiz bir saza ulaştırdı.

2- Tasarım – Üretim Süreci

Telli-mızraplı çalgılarda denemeler tarihine baktığımızda bu deneyimlerin Barok Dönem Avrupası'nda ve Amerika Birleşik Devletlerinde yoğunlaştığını görüyoruz. Barok döneminde çok telli bir lut olarak üretilen Barok Lutu (foto1) ve Theorbo (foto2) gibi sazlar buna örnek gösterilebilir. O dönemki müziğin gerektirdiği çeşitlilikte farklı seslerin elde edilebildiği bu saz o dönemin ses peyzajına damgasını vurmuştur (foto 1,2,3). Amerika Birleşik Devletleri'ndeki denemeler, elektrik ve akustik gitarlar üzerinde pek çok yeniden biçimlendirme ve tel ekleme girişimleri çalgıbiliminin sınırlarını zorlamıştır. Foto (foto 4,5,6,7,8)



foto1: http://www.artchive.com/artchive/H/hals/jester_lute.jpg.html

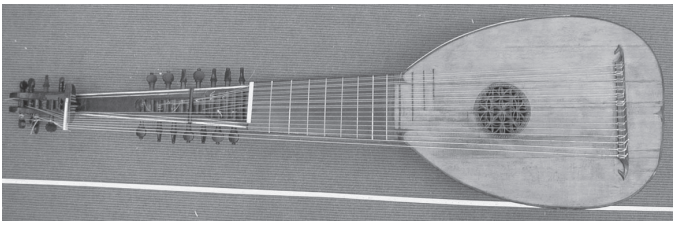


foto2: http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/links/Tiorbino/index.html



foto3: http://www.music.iastate.edu/antiqua/images/lute2.jpg



foto4: Tony Bacon, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day



foto5: Tony Bacon, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day



foto6: Tony Bacon, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day



foto7: Tony Bacon, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day



foto8: Tony Bacon, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day

Yatağan Sazı'nın tasarım ve son halini alma süreci 4 yıl sürdü. İlk eskizler, Tezenesiz Bağlama Çalma tekniklerindeki bir dönüşümü anlayabilmek ve geliştirebilmek için "çok saplı-klavyeli bir saz" fikri üzerine geliştirildi. Aynı gövdeye, farklı boylarda çok sayıda sap-klavye bağlayarak diz üstünde çalınabilecek bir saz üretme fikri doğdu. (foto9) Bu fikirdeki bir saz tarafımızdan henüz üretilmemiş olmakla birlikte, tasarımın sonraki aşamalarında bağlama klavyesinin üst kısmına eklenecek farklı sayıda teller ile dem (makamın kök perdesi) sesleri ve makamsal müziğin temel seslerinin (karar, güçlü, yeden) elde edilebileceği çok telli bir saz fikri ortaya çıktı. (foto 10). Bu ikinci bölge aynı zamanda tek başına ezgi de çalınabilecek şekilde tasarlandı. Bu fikir ile iki çalım bölgesine sahip bir saz elde etmiş olduk.

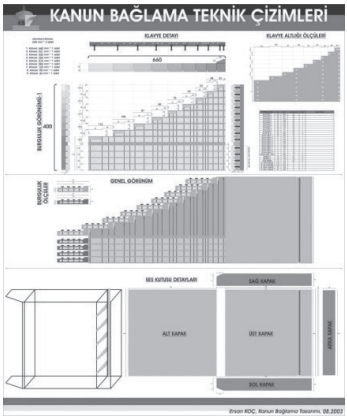


Foto9: ilk eskizler (Tasarımcı: Ersan Koç)

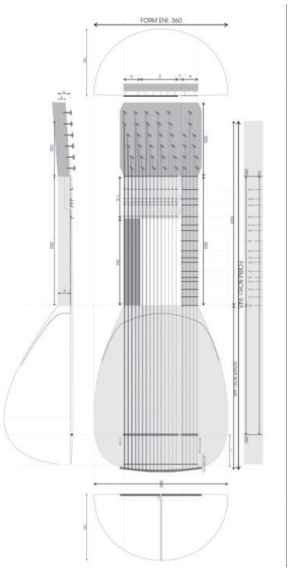


Foto10: Yatağan Sazı Teknik Çizimi (Tasarımcı: Ersan Koç)

Peki neden 2 bölgeli bir saz? Kanun tipli çalgılarda klavye üzerinde x sesini elde etmek istediğinizde o sese çekilmiş teli tırnak veya bir mızrap (pena, tezene…vb) ile titreştirmeniz yeterlidir. Tanbura tipli çalgılarda ise aynı x sesini elde etmek için perdeler veya el yardımı ile telin boyunu kısaltarak teli tınlatmanız gerekmektedir. Bu iki icra türü geleneksel telli-mızraplı çalgılara tını karakterini kazandıran tekniklerdir. Tasarımımız ile tanbura tipli çalgıların tel üzerinde yatay hareketlerle icra olanakları ve kanun tipli sazların farklı teller arasında dikey hareketlerle icra olanakları tek sazda birleştirilmiş oldu. (foto 11) Bu iki tekniğin aynı sazda kullanılması teknik birçok çeşitlilik getirmiş ve iki bölgeli olması itibariyle "çok sesliliğe" de olanak sağlayan bir yapı elde edilmiştir. Burada çok seslilik terimi, Klasik Batı Müziği'nin kuramsal yapısını oluşturan "Çokseslilik-Polifoni" den farklı olarak *Türk Makamsal Müziği'nin öznel nitelikleri içerisinde var olan çok seslilik* olarak algılanması gereklidir.



Foto 11: Yatağan Sazı'nın Bölgeleri (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)

Çalgının son halini alması sürecinde seçkin bir bağlama lutiyesi ve icracısı olan Özay Önal, deneyimini ve eleştirel katkısını bizlerle sürekli paylaştı. Çalgının inşa süreci ise, tamamen doğal malzemeler kullanılarak bir bağlama lutiyesinin ustalığı ile gerçekleşmiştir. Yatağan'ın lutiyesi Zekeriya Taşdemir usta-çırak deneyimi ile elde ettiği becerilerini uzun yıllar Gazi Üniversitesi Konservatuarında kullanmış, emeklilik yıllarında ise geleneksel üretim ve deneysel çalışmalar ile ilgilenmektedir. Yatağan'ın kısımlarının malzemesi ise; gövde kısmı *oyma dut*, saplar *fırınlanmış gürgen*, sap filetoları *vengi*, burgular *Afrika abanozu*, dip eşik *erik,* tel eşiği *abanoz* ve tel eşikleri *şimşir* ağacından üretilmiştir. Tanbura bölgesi 5 gruplu ve 12 telli olarak (3+3+2+2+2) kanun bölgesi 15 gruplu 30 telli olarak (15*2) tasarlanmıştır. Tanbura bölgesi farklı düzenler kullanılarak 3,5 oktavlık, Kanun bölgesi ise 2 oktavlık bir ses alanına sahiptir. (foto12,13,14,15,16,17). Günümüzde kullanılan kanun mandal sisteminden farklı olarak, Yatağan Sazı'nın mandal sistemi 17'li perde sistemine uygun olarak tasarlandı. Yatağan sazı'nın fikir ve tasarım koruma hakkı süreci işlemektedir.



Foto12: Dut tekne oyulduktan sonra (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)



Foto 13: Fırınlanmış gürgen saplar takıldıktan sonra, (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)



Foto14: Artvin ladini ses kapağı takıldıktan sonra (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)



Foto15: Afrika abanozu burgular takıldıktan sonra (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)



Foto16: Pirinç kanun mandalları takıldıktan sonra (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)



Foto17: Erik eşikler yapılırken, (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)

Yatağan kelimesi ise kanun icracılarının yakın olduğu bir isim. Kanun eski dönemlerde dikdörtgen formlu olarak kullanılıyordu. Nüzhe, Yatağan, Yatugan şeklinde adlandırılmaktaydı. Kanun Sazı günümüzdekine en yakın formunu Farabi sayesinde kazanmıştır ve küçük farklılıklarla Orta Asya, Mezopotamya, Kuzey Afrika, Anadolu-Kafkaslar ve Balkanlarda kullanılmaktadır. Geliştirdiğimiz bu saza eski dönemlerde kullanılmış ve terkedilmiş bir sazın ismini vermemiz kaybolmuş değerleri geri kazanma adına sembolik bir anlam taşıyor. Yatağan ismi ise günümüzde kültürel açıdan Doğu Türkistan olarak adlandırılan bölgede ve Moğolistan'da dikdörtgen formlu, sehpa üzerinde çalınan santur tipli bir çalgının adıdır. İsim yerel dillerde yatugan-çetigen şeklinde kullanılmaktadır. (Gazimihal, 1975)

Ayrıca, yatağan sazı üretildikten sonra bir takım yenilenmelerden geçmiştir. Ses kutusunun daha uzun ve kuvvetli bir ses verebilmesi için eşik yeri değiştirilmiştir. Günümüz kanunlarında kullanılan pirinç mandallardan vazgeçilerek, elin saplar kısmına daha geniş alandan basmasını sağlayacak "hareketli ahşap eşikçikler" sistemine geçilmiştir. İlk aşamasında her ses için tek tel kullanılmış ancak bağlama tavırlarını saz üzerinde taklidini rahatlatmak amacıyla çırpma tel (ikili gruplar) sistemine geçilmiştir. Bu sistem bir oktav farklı tel grupları denemesinin kolaylaştırmıştır. Burguluk kısmı ilk aşamada abanoz ve teller yönünde iken, banjo için kullanılan mekanik dişli burgular ile değiştirilerek burguluğun arka kısmın alınmıştır.

3- Yeni bir çalgının olası katkıları

Anadolu çalgılarındaki çeşitliliğin korunarak geliştirilmesi bu tasarımın çıkış noktası. Sonuç olarak, var olan çalgıların özgün form ve biçimleri korunarak hibrit bir ürün elde edildi. Yatağan, çok telli bir saz olması itibariyle Türk Müziği'ndeki "çokseslendirme / armonizasyon" çalışmalarını tartışırken araçsal bir olanak da sunuyor. Türk Müziği'ne özgü makamsal yapıların (dizi-seyir, usül-form… vb) analizi ve açıklanması çalışmalarında 2 bölgeli bir sazın sunduğu olanaklar ele almaya değer görünüyor. Yeni bir çalgının kabul edilebilme süreci açısından içinde barındırabildiği sorunlara değinmek gerekirse; çalgının sunum biçimi mevcut geleneksel çalgılara bir alternatif şeklinde algılanmamalı. Bu satırların yazarı, zaten araştırmacıların geleneksel çalgılara hak ettikleri değeri yeterince vermediğini düşünmektedir, bu yüzden Türk Müziği icracıları arasında kabul görüp görmemesi, bu kültürü hissedenlerin beğeni ve yaratıcılığına bırakılmıştır. Bu konuda toplumsal beğeni süzgecine güveniyoruz.

Yazımızın girişinde belirttiğimiz gibi kültürel etkileşim "tektipleşmeye yol açma noktasında" temkinle ve dikkatle ele alınmalı. Tüm dünya gibi Anadolu'nun da geçirdiği kültürel erime dönemi iyi anlaşılmalı ve yerel birikiminin yok olmasına karşı güçlü ve özgüvenli bir karşıduruş geliştirilmeli. Çeşitliliği anlayarak kucaklamalı ve kültür sorunlarına yerel değerlerden yola çıkarak cevap aramalıyız. Yatağan tüm seslerin kendine yer bulabildiği bir dünya özlemiyle sesler âlemine hediyemizdir.

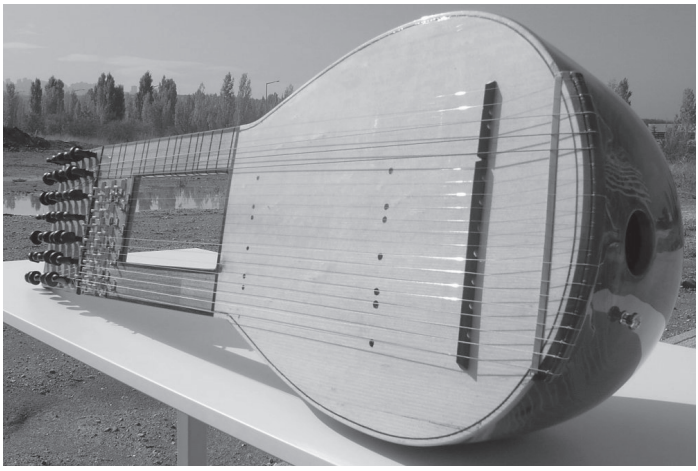


Foto 18: Yatağan Sazı foto, (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)

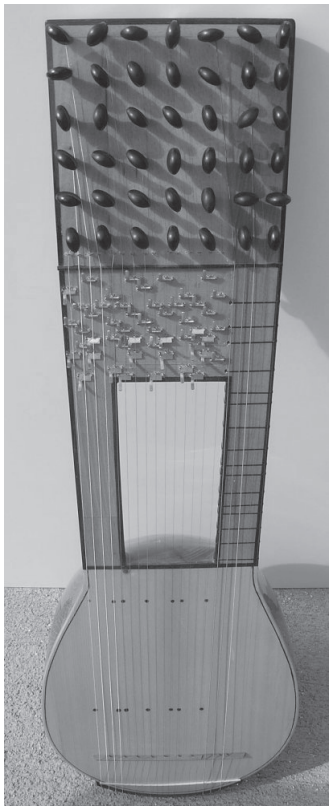


Foto 19: Yatağan Sazı foto, (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)

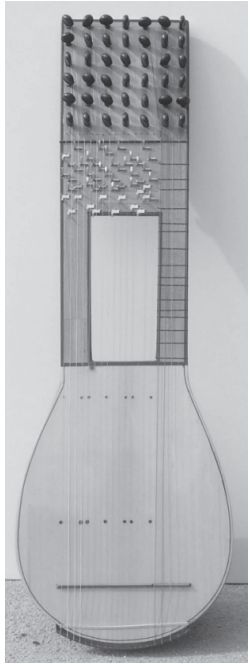


Foto 20: Yatağan Sazı foto, (Lutiye: Zekeriya Taşdemir, Ankara)

KAYNAKLAR:

1- Aksoy Bülent, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki, Pan Yayıncılık, 2003

2- Bacon Tony, History of the American Guitar: From 1833 to the Present Day

3- Gazimihal Mahmut Ragıp, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayını, Ankara, 1975

4- http://www.artchive.com/artchive/H/hals/jester_lute.jpg.html

5- http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/links/Tiorbino/index.html

6- http://www.music.iastate.edu/antiqua/images/lute2.jpg

7- http://www.sazadair.com

AMERİKAN HALK MÜZİĞİNİ YARATAN ÇALGILAR: BİR SERGİNİN ANLATTIKLARI

Aynur KOÇAK[•]

Giriş

Bu tebliğde Colonial Williamsburg'ta bulunan "the Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum" (Abby Aldrich Rokefeller Halk Sanatı Müzesi)de sergilenmekte olan "Cross Rhythms: Folk Musical Instruments" (Çarpraz Ritimler: Halk Müziği Çalgıları) adlı sergi tanıtılacaktır.

James Town, Colonial Williamsburg, York Town Amerika kıtasında İngilizlerin ilk koloni kurdukları yerlerdir. İngilizlerin 17. yüzyıl başlarında gelip yerleştiği Colonial Williamsburg, Amerikan özgürlük ve bağımsızlık savaşının şekillendiği dönemlerde Virginia'ya merkezlik yapmıştır. Amekaridaki koloniler içinde en kalabalık ve en etkili bir yer olan Williamsburg, 1699'dan 1780'e kadar 81 yıl siyaset, kültür ve eğitim merkezi olmuştur. Bağımsızlık savaşının hemen sonrasında Thomas Jefferson'un etkisiyle Virginia'nın baş şehri buradan daha merkezi buradan ve daha emniyetli olan bir yer Ricmond'a taşınmıştır.

1926 yılında Bruton Parish (Pöriş) Kilisesinin rektörü Dr. W. A. R. Goodwin, pek çok tarihi olaya tanıklık eden bu yerdeki koloni döneminden kalan yapıların kaybolup gideceğinden endişe duymuş ve bunun için bir şeyler yapmak istemiştir. Şehri yeniden canlandırma ve tarihi yönlerini sergileme arzusunu John D. Rockefeller Jr. ile paylaşmıştır. Goodwin ve Rockefeller gelecek nesiller için Amerikan demokratik sistemini yaratan ideallerin filizlendiği bu bölgeyi korumanın gerekliliğine inanarak bu doğrultuda faaliyetlerini sürdürmüşlerdir.

Öncelikle bir kaç önemli binayı korumak amacıyla mütevazi bir proje yapılmış, ancak inşaat ilerledikçe hedefler büyümüş ve şehrin büyük bir bölümü yani 18. yüzyıl başşehrinin original alanının yüzde 85'ini projeye dahil edilmiştir. Rockefeller Jr., ölünceye kadar bu projenin bizzat başında bulunmuştur. Şehrin eski yerleşim özelliğine sadık kalınarak yeni binalar yapılmış, eskiler restore edilmiş ve şehir, açık hava müzesi haline getirilmiştir. Tarihi alan olarak belirlenen bölgede 300 yıl öncesi mimarisi, gündelik sergilenmektedir. Bugün "the Historic Area" (Tarihi Alan) olarak adlandırılan açık hava müzesinin yanı sıra "The Governor's Palace", "the Capitol", "Bassett Hall", "the DeWitt Wallace Decorative Arts Museum" ve "the Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum" şehrin diğer önemli yerleri olarak dikkati çekmektedir (Yetter, 2001; Kopper, 2001; Walklet,, John J. Jr., 2001).

I. The Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum (Abby Aldrich Rockefeller Halk Sanatı Müzesi)

The Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum

[•] Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Umuttepe Yerleşkesi, İZMİT nurkocak@kou.edu.tr, ak457@georgetown.edu

325 West Francis Street Williamsburg, VA 23185.

The Abby Aldrich Rockefeller Halk Sanatı Müzesi Amerikan halk sanatı üzerine düzenlenemiş ilk müzedir. Müzede 1720'lerden bu yana halk sanatçılarının özgün çalışmalarından seçilen örnekler sergilenmektedir. *John D. Rockefeller Jr.*, eşi *Abby Aldrich Rockefeller* onuruna 15 Mart 1957 tarihinde bu müzeyi halka açmıştır.

Abby Aldrich Rockefeller, Amerikan halk sanatıyla ilgili örnekleri 1920 yılında toplamaya başlamıştır. Zamanla Bayan Rockefeller'un topladığı örneklerin sayısı hızla artmıştır. Bayan Rockefeller'ın 1948 yılında ölümünden sonra eşi John D. Rockefeller Jr. "Historiz Area"da yeni ve sadece halk sanatını sergileyecek bir müze yapılmasını uygun bulmuştur. Müze kısa zamanda pek çok bağış ve hediyelerle zenginleşmiştir.

Müze 2007 the DeWitt Wallace Decorative Arts Museum*'in yakınında daha güvenli olan, ve 1773 yılında devlet hastanesi olarak kullanılan binaya taşınmıştır. Bugün müzede 1720'li yıllardan günümüze binlerce eser bulunmakta ve düzenli olarak değişen sergiler düzenlenmektedir. Bu sergilerde yağlı boya resimler, seramikler, heykeller, rüzgar güllerinden örnekler halkla buluşmaktadır***.** *Müzede halen yer alan sergiler şunlardır:*

"Introduction to American Folk Art" (Amerikan Halk Sanatına Giriş) , "We See America" (Amerika'yı Görüyoruz), "We the People: Three Centuries of American Folk Portraits", (Biz Amerikan Halkı: Amerikan Halk Portlelerinin Üç Asrı), "Chasing Shadows: Silhouettes from the Collection of Mary B. and William Lehman Guyton" (Kovalayan Gölgeler: Mary B. ve William Lehman Guyton Koleksiyonlarından Silüetler), "Conserving the Carolina Room" (Karolina Odasını Koruma), "Exciting Expressions: Painted Furniture" (Heyeyan Verici İzlenimler: Boyayla Süslenmiş Mobilyalar), "Flowers, Birds, and Baskets: Pattern in 19th-century Bed Coverings" (Çiçekler, Kuşlar ve Sepetler: 19. Yüzyıl Yatak Örtüsü Örnekleri), "In Memoriam: Mourning Art in Early America" (Hatırasına: Amerikanın İlk Yerleşim Yıllarının Matem Sanatı), "Cross Rhythms: Folk Musical Instruments" (Çapraz Ritimler: Halk Müziği Çalgıları).

II. Cross Rhythms: Folk Musical Instruments

"Handley Galery" salonunda düzenlenen bu serginin ana temasını özetleyen metin şu cümlelerle başlamaktadır:

"Halk müziği halkın müziğidir. Fakat halk kimdir? Kemanların, santurların, banjoların geçmişi anlatan hikâyeleri vardır. Bu hikâyeler sürekli devinim halindedir. Çalgıların her tipi, her modeli zaman içinde değişim, gelişim göstermiştir. Bu çalgılar bir milletten, bir ırktan, bir topluluktan diğerine geçmiş, geçerken de çeşitli değişikliklere uğramışlardır. Ayrıca bu aletleri yapanlar da alete kişilik kazandırmışlar. Bir çok halk çalgısı ve onların müzikleri halk içinde gelişerek, yaygınlaşarak halkın müziğini yaratmıştır. Onların etnik veya bölgesel aidiyetleri kendilerine halk çalgıları denmesinin temel sebebidir."

Yukarıda söz edildiği gibi her çalgının bir serüveni vardır. Bu serüven, onu yapan ve onunla eğlenen, onunla dertlenen halkın serüvenidir. Yeni kıtada yaşayan halkın 18. yüzyıldan günümüze müzik serüvenine tanıklık eden çalgılardan bazı örnekleri bu sergide görmek mümkündür.

Afrikadan, Avrupadan, Asyadan bu kıtaya ayak basan halklar yanlarında çalgılarını da getirmeyi unutmamışlar ve santurlar, kemanlar, ağız arpları, banjolar, klarnetler de yeni kıtaya ulaşmış burada yeni formlarla yeni serüvenlere atılmışlardır. Örneğin ilk Afrikalı köle kabileler 1619 yılında Virgina eyaletinde Jamestown'a getirilmişler ve ağıtlarını yanlarında getirdikleri çalgıları eşliğinde bu bölgede yakmağa başlamışlardır. Siyahlar, hayvanların alt çenelerinden ve diğer kemiklerinden yaptıkları müzik aletlerini çalmışlar 19.yüzyılın ortalarında kemiklerden yapılan bu aletler özellikle âşık grupları tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Virginia bölgesinde yaşayan kölelerin genellikle kutlamalarda *banjo* ve *fiddle*'ı çok maharetli bir şekilde çaldıklarını ve müzik konusunda hayli yetenekli olduklarına ilişkin bilgiler kaynkalarda yer almaktadır. Örneğin 18. yüzyılda çıkan "The Virginia Gazette" sinde kaçak köle ilanlarında köleyle ilgili özelliklerden söz edilirken onların müzisyenliği ve yetenekleri özellikle vurgulanmaktadır. 18 Ağustos 1768 tarihli gazetede yer alan ilan şu şekildedir:

"SAMBO isimli, Virginia doğumlu zenci bir köle fiddle üretiyor, onu çalabiliyor ve mobilyacılar geçitinde çalışıyor."

"Cross Rhythms: Folk Musical Instruments" adlı sergide 18. yüzyıl sonlarından ve 20. yüzyıl başlarına kadar Virginia ve yakın çevreden elde edilmiş örnekler bulunmaktadır. Müzede birden fazla piyano, çeşitli galerilerde sergilenirken en ilginç olanı bu sergide yer almaktadır. Hayvan şekli verilmiş bir gramafon, kaplumbağa kabuğundan yapılmış keman, atın alt çenesinden yapılmış ağız arpı, güneş ve ay kemanı örneklerden bazılarıdır. Sergideki çalgıların 20. yüzyıl öncesi Virginia ve çevresi halk müziğinin gelişmini göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmada çalgılar "*Handley Galery*" de yer aldıkları düzene göre tanıtılmıştır.

1. *"Hippocerous" (Gramafon)*

Yapımcısı: *Edgar A, M. Killop (1878-1950)*
Yapılış tarihi: *1926-1927*
Yapıldığı/bulunduğu yer: *Balfour, Kuzey Carolina*
Yapım malzemeleri: *Gövdesi ceviz, gözleri cam, dişleri kemik, boynuzları fildişi*
Katalog numarası: *1961.701.15*

Bu hayvan formu verilerek yapılmış gramafon Balfour'lu oyma ustası Edgar Killop'un özgün bir çalışmasıdır. Bu eser, bir halk sanatçısının ileri teknikleri nasıl kullandığını göstermesi açısından önemlidir. Mc Killop tahta oymacılığı ustalığını hayvan formları üzerinde çalışarak göstermiştir.

Usta, gergedan (rhinoceros) ve su aygırı (hippopotamus) nın fiziksel özelliklerini birleştirerek "Hippocerous" adlı bu gramafonu yapmıştır. Mc Killop, bu çalışmasında, Hippocerous'un kırmızı deriden yapılmış dilini plağın yerleştirildiği döner tabla olarak kullanmıştır.

2. Clarinet and Case (Klarnet ve klarnet kutusu)

Clarinet (klarnet) sert ve dayanıklı ağaçlardan genellikle de abanoz ağacından yapılan üfelemeli bir çalgıdır (Sadie 391: 1984).

2.1. Clarinet (Klarnet)

Yapımcısı: *Klemm & Broher (muhtemelen klarnet satıcısı)*
Yapılış tarihi: *1850*
Yapıldığı/bulunduğu yer: *Phidelphia*
Yapım malzemeleri: *Şimşir, fildişi, abanoz ağacı ve pirinç*
Son sahibi: *Jonathan Adams Bartlett*
Katalog numarası: *1990.708.6*
Abanoz ağızlığı, pirinçten tuşları ve fildişi süslemeleri bulunan bu klarnet, "Klemm & Broher" (1819-1879, Philadelphia) markasını taşımaktadır.

2.2. Case (Klarnet kutusu)

Yapımcısı: *Jonathan Adams Bartlett (1817-1902)*
Yapılış tarihi: *1850*
Yapıldığı/bulunduğu yer: *South Rumford, Maine*
Yapım malzemeleri: *Pirinç, isfendan (akağaç), renkli süslemeli*
Son sahibi: *Jonathan Adams Bartlett*
Katalog numarası: *1990.708.6*
Bu klarnet ve kutusunun sahibi Bartlett, resime ilgi duyan bir çiftçi ve marangozdur. Barlett'in çiçek desenleriyle süslediği kutunun iç kapağında imzası ve kutuyla ilgili verilen bilgiye göre, "belki bir tarih olabilecek" 50 sayısı yer almaktadır.

3. Sheiltholt

Sheitholt *bir tarafı perdeli olan 30- 40 yaylı kanuna benzeyen halk müziği çalgısıdır. Pensilvania'ya göç eden Almanlar* sheitholt *adlı çalgılarını yanlarında getirmişler ve bu halk çalgısı da yeni kıtada halk müziğinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Sergide 18. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıla kadar* sheitholt *örnekleri yer almaktadır.*

3.1. Sheiltholt

Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1788*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Heildelberg, Pennsylvania*
Yapım malzemeleri: *Akağaç, beyaz çam, ceviz ve huş ağacı*
Son sahibi: *Jeanette S. Hamner'in armağanı*
Katalog numarası: *2000.708.1*

Nadir süslemesiyle Amerika'nın ilk sheiltholt örneklerlerin biridir. Üzerinde Almanca yazılar yer almaktadır:

"Şu kalbimi sadece sana adadım. Amen(…) Heildelberg Township, Dauphin Country 27 February Samuel Ache 1788 … Ache (1764-1832)*"*

Çalgının üzerindeki ismin sahibinin adı olabileceği tahmin edilmektedir. Yüzeyi elden geçirilen bu çalgıya uyumsuz süslemeler de eklenmiştir. Ayrıca boyanırken kullanılan renkler de çalgının original rengini değiştirmiş, koyulaştırmıştır.

3.2. Sheiltholt
Yapımcısı: *John Watson ve Carolyn Weekly (süsleme ustası)*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Williamsburg, Virginia*
Yapım malzemeleri: *Akağaç, beyaz çam, ceviz ve huş ağacı*
Katalog numarası: *2006.93*

Bu alet baştan sona elden geçirilerek yenilenmiştir. Bu antika eserin özenli bir biçimde tamir edilmesi, onun original görüntü ve ses özelliklerini yeniden kazandırmıştır.

3.3. Sheiltholt
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1830-1900*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Pennsylvania*
Yapım malzemeleri: *Ceviz ve köknar veya ladin*
Son sahibi: *Bayan Vivian Sprinkle'nin hediyesi*
Katalog numarası: *1958.83*

Bu çalgı, tek melodi telli ve iki pes tonu telleriyle oldukça sadedir. Virginia eyaletinin Blue Ridge dağları ve Kuzey Caroline çalgı stilleriyle benzerlik göstermesine rağmen Pensilvanya kökenlidir.

3.4. Sheiltholt
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1800-1900*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Amerika*
Yapım malzemeleri: *Kiraz (olabilir)*
Son sahibi: *Bay ve Bayan Miodrag R. Blagovich'in hediyesi*
Katalog numarası: *1977.344*

Sheiltholtlar içinde en değerli olanıdır. Desenlerindeki derinlik yapımcısının ustalığını ortaya koymaktadır. Diğer örneklerinden farklı olarak ince narin bir kemere sahiptir. Santur ve sheilholtun karakteristik özellikleri bu çalgıda birleşmiş ve kendine özgü bir dizayn ortaya çıkmıştır. Yapısının hafifliği, çarpıcı bir özellik vermiştir.

4. Dulcimer

Avrupa'dan Pensilvania'ya göç eden Almanlar güneye Apalaş Dağları'na doğru göçe devam etmişler, İskoç-İrlandalılarla ve diğer topluluklarla karışmışlar ve onların s*heitholt* adlı çalgıları da zaman içinde "*dulcimer*" (30-40 telli gayda türü bir çalgı)e dönüşmüştür.

Dulcimer (santur) kelimesi bu aletlerde ilk defa 19. Yüzyılda kullanılmaya başlanmış; adını da muhtemelen bu ismi taşıyan İncil'deki aletten almıştır. Bu çalgıya diğerinden farklı olarak parmakların koyulacağı bir bölüm, daha geniş ve sığ bir ses kutusu ve kıvrımlı köşeler eklemişlerdir. Önceleri melodi tek bir yayla çalınmış, diğer yaylar da armoni oluşturmak için onu aynı perdede tınlayarak desteklemiştir.

Amerikan eski müzik geleneği içinde büyük ölçüde kullanılan bu çalgı ilk olarak 1800 yıllar İskoç-İrlandalılar Apalaş dağlarının güneylerinde kullnmaya başladıkları için de *mountanin dulcimer* (dağ santuru) veya *Appalachian dulcimer* (Apalaş santuru) olarak adlandırılmıştır (http://en.wikipedia.org/wiki/Appalachian_dulcimer/1.12.2007).

Avrupa ve Asya kökenli olan *Hammered dulcimer* (tokmaklı santur) in *Appalachian dulcimer* (Apalaş santur) la bir ilgisi bulunmamaktadır. *Hammered dulcimer* (tokmaklı santur) un daha fazla teli vardır, aynı anda vurulan tokmaklarla beraber çalınır. Hammered dulcimer (tokmaklı santur) 19. yüzyıl ortalarında Amerika'da çok ender kullanılan bir çalgıdır. Bu halk müziği çalgısı, 1850'lerden sonra özellikle *New York* eyaletinin batısında *Kuzey Ohio*'da *Michigan* ve *Wisconsin*'da yagınlık kazanmıştır.

4.1. Dulcimer

Yapılış tarihi: *1880-1920*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Mouth of Wilson, Grayson Country, Virginia*
Yapım malzemeleri: *Akağaç ve ceviz*
Katalog numarası: *2005.708.1*

Virginia çevresi tepelerinde gözyaşı damlası şeklindeki dulcimer (santur) en yaygın tiptir. Bu santurum arka kısmında renli bir süsleme bulunmaktadır.

4.2. Hammered Dulcimer

Yapımcısı: *V. B.*
Yapılış tarihi: *1850*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Holmes Country, Ohio*
Yapım malzemeleri: *Beyaz çam, maun, demir ve boya*
Katalog numarası: *1993.708.5*

Bu örnek, çalgı konusunda eğitimi bulunmayan birisi tarafından dalgalı, özensiz çizgilerle boyanmıştır.

5. Fiddle (Keman)

Fiddle, halk müziği icrasında *violin* (keman) karşılığı kullanılan addır (http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textf/Fiddle.html/ 3.12.2007). Fiddle ve violin sözcüklerinin Türkçe karşılığı kemandır. Ancak bunların kullanımında farklılık bulunmaktadır. Nedir bu farklılık? *Fiddle* ne zaman bir kemandır ne zaman değildir? Yapım malzemesi ve görüntü olarak bir kemanla aynı olabilirler. Yani farklılık aletten değil, onun çalınış tarzından ve çalınan müziğin kendisinden gelmektedir. Dolayısıyla keman *fiddle* müziği çaldığı zaman bir *fiddle*'dır, keman müziği çaldığı zaman bir kemandır.

*Fiddle'*lar uzun yüzyıllardır halk kültürünün önemli bir parçasını oluşturmuşlardır. Diğer halk müziği çalgılarının aksine *fiddle*ların klasik müzik aletleriyle akrabaları bulunmaktadır. Kemanlar uzun yıllar boyunca oturmuş belirli kurallara uygun olarak üretilirler. Buna karşın *fiddle*'lar üreticinin kendi düşüncesi ve daha kırsal yöntemlerle kuralların dışına çıkarak üretilirler. *Fiddle* yapımcıları kurallardan çıkarak daha yaratıcı, daha ilginç yollara saparlar. Şu örnekler de bunu açıkça sergilemektedir:

5.1. Sun and Moon Fiddle (Güneş ve Ay Kemanı)
Yapımcısı: *Joe Henry Hunley (1883-159)*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Henry Country, Virgina*
Katalog numarası: *1993.708.2*

Joe Henry Hunley müzik aletleri de yapan bir müzisyendir. Hunley'in yaptığı aletlerde işaret ve köprü bulunmadığından, çalgılar daha çok bir heykele benzemektedir. Bu eseri de müzik aletinden daha çok bir heykele benzemektedir. Üzerinde güneş ve ayın dört halini gösteren simgeler bulunmaktadır Bunlar kozmik ölçülere uymayarak özgürlüğü sembolize etmektedir.

5.2. Turtleshell Fiddle (Kaplumbağa Kabuğu Kemanı)
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1925-1940*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Tennesse*
Yapım malzemeleri: *Kaplumbağa kabuğu ve siyah ceviz*
Katalog numarası: *1993.708.1*

Çınlayan seslerinden dolayı genelde müzik aletlerinin onları çalan kişilerin ellerinde canlandığı düşünülür ve daima hünerli yapımcıların ellerinde hayatiyet kazanırlar. Bu çalgının yapımcısı da böyle bir anlayıştan yola çıkarak kaplumbağa kabuğundan yaptığı alete kuyruk, boyun ve kafa şeklini vererek alete canlıymış görüntüsü vermiştir. Ancak bu kemanın teknik unsurlarındaki bazı yetersizlikler onu bir yayla çalmayı imkânsız hale gelmiştir. Bu çalgı ya bir gitar gibi çalınmalı ya da müzik teması içinde bulunan bir heykel gibi durmalıdır.

5.3. Cigar Box Fiddle (Sigara Paketi Kemanı)
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1900-1930*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Virginia (olabilir)*
Yapım malzemeleri: *Kozalaklı ağaç, akağaç ve sert tahtalı ağaçlar birleştirilmiş*
Katalog numarası: *1993.708.3*

Halk müziği çalgılarını yapanlar genelde kolay bulunabilen maddelerden alet yapmayı tercih etmişlerdir. Sigara paketinden bir keman yapmak acaba böyle bir durumdan mı kaynaklanmıştır? Yoksa yapımcısın ilginç bir şey ortay koyma girişimi midir? Bu, yukarıda sözü edilen geleneğe bağlanabilir. Halk çalgısı olan fiddle*'ı kemandan ayıran bir özellik kuralların dışına çıkmaktır. Fiddle yapanlar kuralların dışına çıkarak ilginç yollara saparlar. Böyle sigara paketinden yapılmış bir keman bulmak da bunun bir sonucu olabilir. Bu aletin beş sentlik "Caroline Sigarası"nın kutusundan yapıldığı içindeki etiketten anlaşılmaktadır. Paketten yapıldığı için ses tınısı çok iyi olmasa da komik bir görüntü ortaya çıkmıştır.*

5.4. Fiddle
Yapımcısı: *Water A. Sanford*
Yapılış tarihi: *1885*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Virginia (olabilir)*
Yapım malzemeleri: *Akağaç, kayın ağacı, ladin, karaağaç, abanoz ağacı*
Katalog numarası: *1994.708.1*

5.5. Fiddle
Yapımcısı: *Micah Howe (1790-1853)*
Yapılış tarihi: *1845*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Henniker, New Hampshire*
Yapım malzemeleri: *Abanoz ağacı, akağaç, çelik, tropical bir ağacın koyu kırmızı ve güzel kokulu odunu.*
Katalog numarası: *1992.708.1*

6. Mouth Harp (Ağız Arpı)

Ağız arpı, genel olarak *harmonika* (armonika, mızıka) ve *Jew's harp*ı (Kırgız Türkleri Türk boylarında *temir-komuz*i *shang-kobuz, homus*, *kubuz)* yerine kullanılan üflemeli bir çalgıdır. Ağız arpı, dünyanın her yerinde kullanılmış en eski halk çalgılardan biridir (http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textj/Jewsharp.html / 4.12.2007).

Ağız arplarından armonikanın Amerikan halk müziğinde önemli bir yeri vardır. Siyah müzisyenlerin kendi halk müziklerini icra etmeye başlamaları ile ortaya çıkmış olan "blues" müzik tarzında da kullanılmıştır (http://en.wikipedia.org/wiki/Blues**.** /3.12.2007).

Jew's arpı bu sergide bol miktarda örneğine rastladığımız küçük bir çalgıdır. Çalgı adının Musevilikte bir ilgisinin bulunmadığı kaynaklarda belirtilmektedir. Ortaçağ

halk ozanlarının sahnede gerçekleştirdikleri programlarında kullandıkları bu çalgı özellikle dansa da eşlik ederler

Williamsburg bölgesinde yapılan arkeolojik çaalışmalarda bol sayıda ağız arpı bulunmuştur. Bu da halkının bu çalgıya çok rağbet ettiğini göstermektedir. 18. yüzyıl ortalarında Virginia'da çıkan "The Virginia Gazette" adlı gazetede ayrıntılı bilgiler yer almaktadır (http://www.jewsharpguild.org/history.html / 4.12.2007).

Müzede yer alan ağız arpları çeşitli dönemlere aittirler. Bunların her biri farklı dönemlerin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Bu çalgılardan bazıları, ince, nazik ses özelliklerini uzun süre toprak altında kalmalarından dolayı kaybetmişlerdir.

6.1. Mouth Harp (Ağız Arpı)
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1800-1900*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Winchester, Virginia*
Yapım malzemeleri: *Dövme demir*
Son sahibi: *J. Roderick ve Sally Moore'un hediyesi.*
Katalog numarası: *2006.3000.2*
Bu ağız arpı hacim olarak büyük, oldukça ağır bir çalgıdır.

6.2. Mouth Harp (Ağız Arpı)
Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başları*
Yapıldığı/ bulunduğu bölge: *İngiltere*
Yapım malzemeleri: *Pirinç ve demir (demir dil vuruşları eksik)*
Son sahibi: *Colonial Williamsburg Vakfı Arkeoloji Bölümü*
Katalog numarası: *00334-04BA, 02586-04CA, 00267-28DB, 00075-15AA, 00203-09NA.*

7. Tambourine (Tef)

Tef, yuvarlak tahta bir kasnağın bir veya iki yanına deriden bir örtü geçirilerek yapılan vurmalı çalgılardandır.

Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1880-1920*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Virginia (?)*
Yapım malzemeleri: *Kesilerek şekil verilmiş sac ve ceviz*
Son sahibi: *J. Roderick ve Sally Moore'un hediyesi*
Katalog numarası: *2006.3000.3*

8. Lower Jawbore of a Horse (Atın Alt Çenesi)

Yapılış tarihi: *1842*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Buffalo, New York*
Katalog numarası: *2006.3000.4*

Kilisedeki dini törenlerde kullanılan bu çalgı atın alt çenesi ve yanak kemiklerinden yapılmıştır. Sağ elle tutularak sol elle çalınan bu çalgı halk ozanlarının gösterileri esnasında sıklıkla kullandıkları bir çaşgıdır.

9. Piano (Piyano)

Yapımcısı: *Thomas D. Davis*

Yapılış tarihi: *1840-1860*

Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Cumberland, Maryland*

Yapım malzemeleri: *Kiraz ağacı, beyazçam, sarıçam, kestane, meşe ağacı, kavak, ceviz ve demir*

Son sahibi: *Kezia(a) Hays*

Katalog numarası: 1991.438

Sandığın içine yerleştirilmiş bu küçük piyano oldukça ilginçtir. Piyanoyu çalabilmek için müzisyenin öncelikle üstten ikinci çekmeceyi çekmesi gerekmektedir. Teller ve tuşlar sandığın iç tarafında üçüncü çekmecenin arkasında durmaktadır. Küçük klavyesi olan sadece bir tuşla bile çalınabilen, kapaksız bu alet piyanodan çok çekiçle dövülmüş bir santura (gayda türü bil çalgı) benzemektedir.

"Çekmeceli Sandık (Konsol)"

Bu konsol, Batı Virginia ve Maryland tarafından çiftlik bölgesinde bulunmuş. Yapımcısı dizayn kuralları konusunda çok serbest davranarak New York ve Baltimore'daki mobilya üreticilerine ilham vermiştir. Bu eser olağandışı ön yüzey süslemeleri anlam bakımından da sırlarla doludur. Çekmecenin arkasında görülen kükürtlü kakmadan yapılmış olan "T" ve "D" parafları tahminen marangoz Thomas D.Davis' e aittir. Bu eser, marangoz tarafından kendi kullanımı için yapılmış olmalı, fakat daha sonra onu nesillerdir saklayan Kezi(a) Hays ailesine aileye satılmıştır. Bu piyanonun son sahipleri de bu ailedir.

"Sırlar"

Sandık daha pek çok sır barındırıyor.

Piyano neden sandığın içine saklanmış?

Sahiplerinin dinî inançları müziği mi yasaklıyordu yoksa piyano lüks vergisine tâbîydi ve sahibi bunu vergi memurlarından saklamaya mı çalışıyordu?

Gizli bölümlerinde neler gizli?

Neden piyanonun arka tarafında bizi içindeki gizli oyuklara ulaştıran beş delik var?

Ortasındaki kemerli fare deliği gibi olan boşluk iç tarafındaki en derin, en sırlı oyuğa uzanıyor. Aşağı taraftaki bölümlerde bulunan sepete bozuk paraları/altınları mı geçiriyordu?

Bu piyano çalışıyor muydu?

Eğer çalışıyorsa çıkardığı müzik sesleri neye benziyordu?

"Gizli Bölmeler"

Piyanoyu gizleme amacı olan sahte bir tane çekmece dışındaki tüm çekmeceler gerçek ve kendi kilitleri var. Ayrıca bir seri gizli bölüm bulunuyor. Yanlarındaki bölmeler gizli raflı bölümlere açılıyor (A). Diğer bir gizli bölmede en alt çekmecenin altında (B), iki tanesi de yatay çekmece ayrımlarının oyuğunun içinde bulunuyor (C). Ayrıca, vidalar tarafından tutulan iki tahtanın kaldırılmasıyla bulunan, piyanonun bulunduğu gizli bir oyuk daha bulunuyor (D). Bu alanın üzerinde ayırıcı bir kapı, piyanonun bulunduğu boşluğun altındaki en gizli bölmeyi saklıyor (E).

10. Banjo

Banjo, *Kuzey Amerika ve Apalaş dağlarında civarında yaşayan Afrikalı kölelerin geliştirip kullandıkları bir halk müziği çalgısıdır. Afrika kökenli bu halk çalgısı gitar ailesindendir. Yuvarlak bir gövdeye sahip olan banjo, perdeli uzun saplı ve 4/5 tellidir. Parmak veya mızrakla çalındığı gibi tellere vurularak da çalınabilir (http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textb/Banjo.html /3.12.2007).*

10.1. Banjo
Yapımcısı: *James H. Wade*
Yapılış tarihi: *1903*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Rockbridge Country, Virginia (olabilir)*
Yapım malzemeleri: *Maun saplı metal teller karaağaç çerçeve*
Son sahibi: *Edward A. Chappell'in hediyesi.*
Katalog numarası: *2006.3000.1*

Banjo bazen bir gencin ilk çalgısı olabilir. Delikanlı Samuel B. Wilson'a ait basitçe çalıştırılan bu banjoda "James H. Wade tarafından Mayıs 1903'te yapılmıştır" yazısı yer almaktadır. Wade (d. 1880) Virginina eyaletinde Rockbridge'deki Walkers Creek bölgesinde yaşamış bir un değirmencisidir. Wade, bu banjoyu dokuz yaşındaki Wilson'a vermiş ve bu genç de onu yanından ayırmamıştır. Wilson'un I. Dünya savaşında 1918 yılında yaralanarak ölümünden sonra da çalgı Wade ailesine geri verilmiştir.

10.2. Banjo
Yapımcısı: *Eugene F. Chapman*
Yapılış tarihi: *1863*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Southern Appalachions*
Katalog numarası: *2005.708.3*

Bazen bir banjo yapımcısının kimliğini ve yaratıcı özelliklerini açıkça sergiler. 1863 yapımı bu çalgı Eugene F. Chapman'ın imzasını taşımakta ve onun yaratıcı özelliğini göstermektedir. Chapman, bu çalgıya kalp ve ok motiflerini adının baş harflerini kurşun maden alaşımından kakmalarla işlemiştir. Banjonun sapının arka kısmı kalp şekli ve hayvan dekorlu oymalarla süslüdür. Kurşun alaşımından yapılan bu kakmalar 19.yüzyıl ortalarında tüfek ağızlıklarında kullanılan benzer süslemeleri hatırlatmaktadır. Chapman, kenar süslemeleri için tef kullanmıştır. Çalgının bir kenarında büyük harflerle "WH" yazılıdır. Belki bu da çalgının bir sahibinin baş harflari olabilir. Bu banjo, Tennesse'de Chattanooga civaında bulunmuştur.

10.3. Banjo
Yapımcısı: *Peter Ross*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Baltimore, Marylad*
Yapım malzemeleri: *Gövde su kabağı ve keçi derisinden, selviden yapılan sap, bağırsaktan teller*
Katalog numarası: *2006.3000.4*
İlk banjolar gerilmiş hayvan derisi ve su kabağından yapılmıştır.

10.4. Banjo

Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1890-1910*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Kuzey Carolina, Watauga bölgesi*
Katalog numarası: 2005.708.4

Bazen banjolar, uzak bölgelerde ve farklı bir biçimlerde de yapılmıştır. Güney Apalaş dağlık bölgesine ait bu banjo tipi "mountain banjos" (dağ banjoları) olarak adlandırılmıştır. Halk ozanlarının sahne gösterilerinde kullandıkları yüksek sesli banjolara gore bu tür banjoların sesi daha azdır. Bu banjo Kuzey carolina'daki Watauga bölgesi banjolarıyla benzer özelliklere sahiptir. Çalgıda *"Wm. Witherill, Endeavor, Pt."* yazısı son sahibiyle ilgili olabilir.

10.5. Banjo

Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1860-1870*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Güney-batı Virginia*
Katalog numarası: 2006.708.2

Banjo, bazen popüler müzik ve eğlencelerindeki önemli olayları yansıtır. Halk ozanları 1840'lardaki sahne gösterilerinde banjoyu kullanmışlar ve o günlerin müzük ve eğlence hatıraları banjoyla günümüze ulaşmıştır. Bu banjo da ölçüsü, yapımı ve süslemeleriyle halk ozanlarının gösterilerinde kullandıkları tiplerdendir. Renkli boyalarla ve büyük yıldızlarla süslenmiş banjo, halk ozanlarının sahne kıyafetiyle uyum halindedir. Bu çalgı belki de benzer örneklerinin bulunduğu Virginia eyaletinin Smyth bölgesinden gelmiştir.

10.6. Banjo Kutusu

Yapımcısı: *Bilinmiyor*
Yapılış tarihi: *1890-1910*
Yapıldığı/bulunduğu bölge: *Amerika Birleşik Devletlerinin doğu bölgesi*
Yapım malzemeleri: *Beyaz çam, sarı kavak, sedir ağacı gövdesi ve ceviz, renkli süsleme*
Katalog numarası: *2006.708.2*

Bu banjo kutusu tamamıyla el yapımıdır. Kutunun kapağı yaldızlı bir yıldızla süslenmiştir. Kapağın gövdesi de çizgilibir şekilde boyanmıştır. Yıldızın altındaki yaldızlı -F- delik işlemeleri çalgılara daha fazla ses çıkartır. Aynı tarz işleme fiddle, dulcimer ve mandolinlerde de görülür.

Sonuç

"Cross Rhythms: Folk Musical Instruments" (Çarpraz Ritimler: Halk Müziği Çalgıları) adıyla düzenlenen bu sergi orijinal örnekleriyle Amerikan halk müziğinin gelişim seyrini aktarmakla birlikte insanı konu olan bilim dallarına çeşitli malzemeler sunmaktadır. Halk müziği çalgıları sergisi sadece çalgıları tanıtmakla kalmayıp onu yaratan, onu çalan, onunla ağlayıp onunla eğlenen insanı tanımak, onu anlamaya çalışmak amaçıyla düzenlenmiştir. İnsanlar bir yerden bir yere gitmişler ve çalgılarını yanlarında götürmüşler yeni çalgılarla karşılaşmış yenilerini yaratmışlar. Çalgılar dağda yaşayan, düz ovada yaşayan insanın elinde yeni formlar kazanmış. Hatta bazen çalgıdan öte giderek original biçimler almış. Yanında çalgısını götüremeyen insan ise doğada bulduğu her

şeyle müzik yapmaya çalışmış. Şarkı söylemesi, çalgı çalması yasaklansa da o bir yolunu bulmuş gizli gizli onunla dertlenmiş, sevinmiş. Halk müziği çalgılarının serüveniyle aslında insanın serüvenini bir kez daha görmüş oluyoruz.

KAYNAKLAR

Kopper, Philip (2001). *Colonial Williamsburg,* Photographs by Langdon Clay, CW.

Sadie, Stanley (1984). *New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Macmillan Press.

Yetter, George Humphrey (2001) *Williamsburg Before and After The Rebirth of Virginia's Colonial Capital*,
CW.

Walklet,, John J. Jr., Thomas K. Ford, and Donna C. Sheppard (2001). *A Window on Williamsburg*,
Photographs by Taylor Lewis, Jr., CW.

http://en.wikipedia.org/wiki/Appalachian_dulcimer/1.12.2007.

minisjitrh

http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textj/Jewsharp.html 4.12.2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Blues /3.12.2007.

http://en.wikipedia.org/wiki/Mouth_harp/3.12.2007.

http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textf/Fiddle.html / 3.12. 2007.

http://www.j

TEKE YÖRESİ YAYLI SAZLARINDAN IKLIK'IN BİÇİMSEL VE TINISAL ÖZELLİKLERİ

Çetin KORUK, Beste ESEN, Uğur ÖZEK[*]

Çalgılar, malzemesi ses olan müzik kültürünün varlığını sürdürmesinde önemli rol alır. İnsan müziğini beğenisi ve ihtiyacı doğrultusunda geliştirirken, çalgılar da bu müziği seslendirebilecek biçimsel ve teknik özellikler kazanmıştır. Zaman içinde çalgı, yalnızca insanla müzik arasında bir aracı değil, müziği yönlendiren bir araca dönüşmüştür. Müzik kültürünü anlamak, müzik tarihi ile ilgili sağlıklı bilgilere ulaşabilmek için; çalgıların ortaya çıkışı, toplumsal yaşamdaki yeri, biçimsel ve tınısal değişimi, coğrafi dağılımının saptanmış olması gereklidir.

Bu görüşler doğrultusunda, inceleme alanı olan Teke Yöresinde Yay ile çalınan çalgılar tespit edilmiş, yazılı kaynaklardan elde edilen veriler ve bölgede yapılan alan çalışmaları ile saptanan bilgiler birleştirilerek, elde edilen veriler incelenmek üzere bölgelere ayrılmış ve sınıflandırılmıştır.

Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi, 1996 yılında itibaren Teke Yöresinde sürdürdüğü alan çalışmalarında, Yay ile çalınan çalgıların izini sürmüş, yapımcılarına ve seslendiricilerine ulaşmaya çalışmıştır. Bölgede birden çok yaylı çalgı örneğinin görülmesi üzerine çalışmalarını bu yönde sürdürmüştür. Yazılı kaynaklardan da elde edilen veriler çalgıların izini sürmemiz gerektiğini belirtmektedir. Gazimihal, "Asya ve Anadolu kaynaklarında Iklık" isimli kitabında yaylı çalgının izlerini belirtir.

> Güneyden Eğirdir ilçesinin Anamas yaylağına yılçağında çıkan obalıların Iklığ adında bir oklu çalgı çaldıkları işitilmiştir. Çalgı henüz yerinde görülüp incelenmemekle beraber, bunun bir kabak çeşidi olduğu elle konulmuş gibi tahminleyebiliyoruz. Yapı ve kısımlarca Iklığın tıpkısı olan bu kabaklardan güney ve batı Anadolu köylerinde şimdi daha çok kullanılmakla beraber, oyma ağaçtan veya cevizden çanaklarıyla adları yer yer değişen sünepleşmiş örnekleri köylü yapısı olarak doğu illerimize kadar vardır. (Gazimihal, 1958: 44)

Gazimihal'in verdiği bu bilgiler, yaylı çalgıların yörede yaşadığını belirleyen yazılı belgelerdir. Ayrıca bölge müzelerinde belirlenen yaylı çalgılar, teke yöresinde yaylı çalgıların varlığını ve çeşitliliğini kanıtlayan görsel verilerdir.

Antalya Müzesinde Yöre Çalgılarının sergilendiği bölümde üç ayrı tipte yaylı çalgı tespit edilmiştir. Bu çalgılar "Zerk Kemençesi", "Yörük Kemençesi" ve "Kabak Kemane" dir.

Isparta Müzesinde varlığı saptanan yöre çalgıları, Kültür Bakanlığından izin alınarak incelenmiştir. Mevcut çalgılar içinden yaylı çalgı olarak saptanan, Yörük Kemençesi ve Kabak Kemane irdelenmiştir.

[*] *Süleyman Demirel Üniversitesi, Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi, ckoruk@sdu.edu.tr, beste@sdu.edu.tr, ugur@sdu.edu.tr*

Teke Yöresi çalışma alanında varlığı saptanan Iklık yöredeki diğer yaylı çalgıların da atasıdır. Türklerin Anadolu'ya gelirken yanlarında getirdikleri bu çalgıya, göçer kültürünün görüldüğü bölgelerde rastlanmaktadır. Artık kaybolduğu düşünülen bu çalgıyla çalışma bölgesinde karşılaşılması, çalışmanın boyutunu genişletmiş ve tarihsel sürecin günümüze ulaşan ayağını oluşturmuştur.

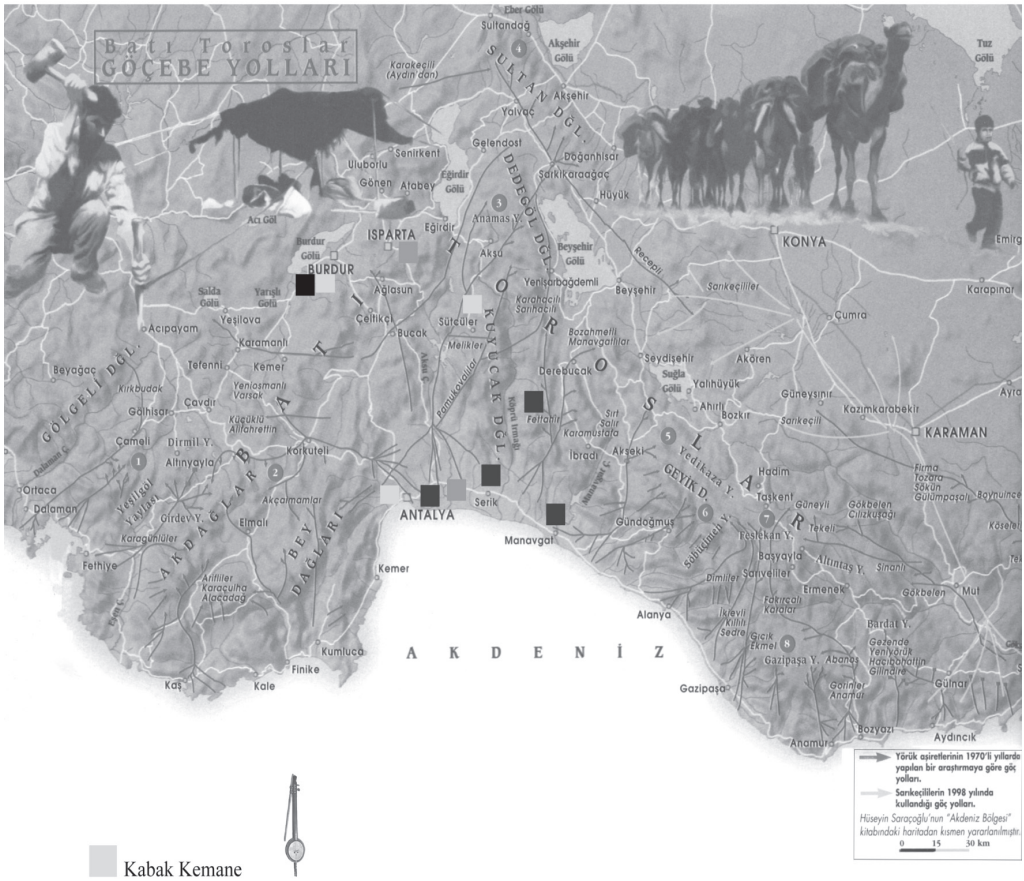
Görmüş olduğunuz haritada göç yolları ve göçer toplulukları gösterilmiştir. Yörede saptanan çalgıların dağılımları da harita üzerinde belirtilerek, göç yolları ile olan bağlantısı ve yayıldığı alanların göçer toplulukları ile olan ilişkisi belirtilmiştir.

Güneyden kuzeye doğru yaşanan göçler çalgıların taşınmasını sağlarken, Toroslar boyunca dağılan göçerler, yaz aylarını yaylalarda geçirmek üzere kuzeye doğru hareket etmişlerdir. Zamanla yerleşik düzene geçtikleri bu iç bölgelere kültürlerini de taşımışlar ve birçok kültürel alışkanlık gibi, müzik kültüründe de yerleşik düzene geçmekten kaynaklanan değişiklikler meydana gelmiştir. İncelediğimiz bölgelerde birçok yerleşim alanının bu şekilde oluştuğu da saptanmıştır.

Yörük aşiretlerinin yerleşik düzene geçerlerken evlerini inşa ettirmek amacıyla azınlık (İtalyan, Rum) yapı ustalarını yerleşecekleri bölgeye getirtmeleri ve uzun yıllar birlikte yaşamış olmaları (Mübadele yıllarına kadar), kültürel etkileşim bakımından ayrıca incelenmesi gereken bir konudur. Yörede varlığı tespit edilen ve sonra unutulan çalgılar, iki kültür arasındaki etkileşimin sonucu olarak bir dönem yaşamış, kültürlerin birbirinden uzaklaşması sonucu unutulmuş olabilir.

Müzik Kültürünün zenginliği, farklı kültürel kimliklerin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkar. Bu zenginlik Teke Yöresi müzik kültüründe varlığını sürdürmektedir.

TEKE YÖRESİ YAYLI ÇALGILARIN
ÇALIŞMA ALANINDA SAPTANDIĞI BÖLGELER



Kabak Kemane

Iklık

Yörük Kemençesi

Tırnak Kemane

GÖÇERLER VE YAYLALARI

1 Yeşilgöl Yaylası
Göcek
Şerefler
Dalaman
Garkın
Karagöz
Akçaylılar
Kargı
Hacıçobanlar
Çenger
Gökçeovacık

2 Kızılcadağ Yaylası
Kayabaş
Çıvgalar
Güzeloba
Hacikaralı
Karahacılı
Yeniosmanlı
Saçıkaralı
Yeniköy
Zorlar
Bekçiler
Çobanisa
Yuva
Duraliler
Töngüşlü

3 Anamas Yaylası
Töngüşlü
Saçıkaralı
Coslu
Hacıbabalar
Eskiyörük
Hacıhamzalı
Çakallar
Hacımehmetli
Öfgünlü
Karatekeli
Hacıibrahimli
Karakoyunlu
Karaevli

4 Sultan Dağları
Sarıkeçili
Dağlı
Odabaşı
Sarımusa
Kötekli
Honamlı
Hacıahmetli
Recepli
Coşlu
Höyüklüler
Adıgüzelli
Hayta
Adıgönüllü
Öngünlü
Karahacılar
Örgüttlü
Eskiyörük
Hacıhamzalı
Hacıceliller
Çolaklı
Elekli

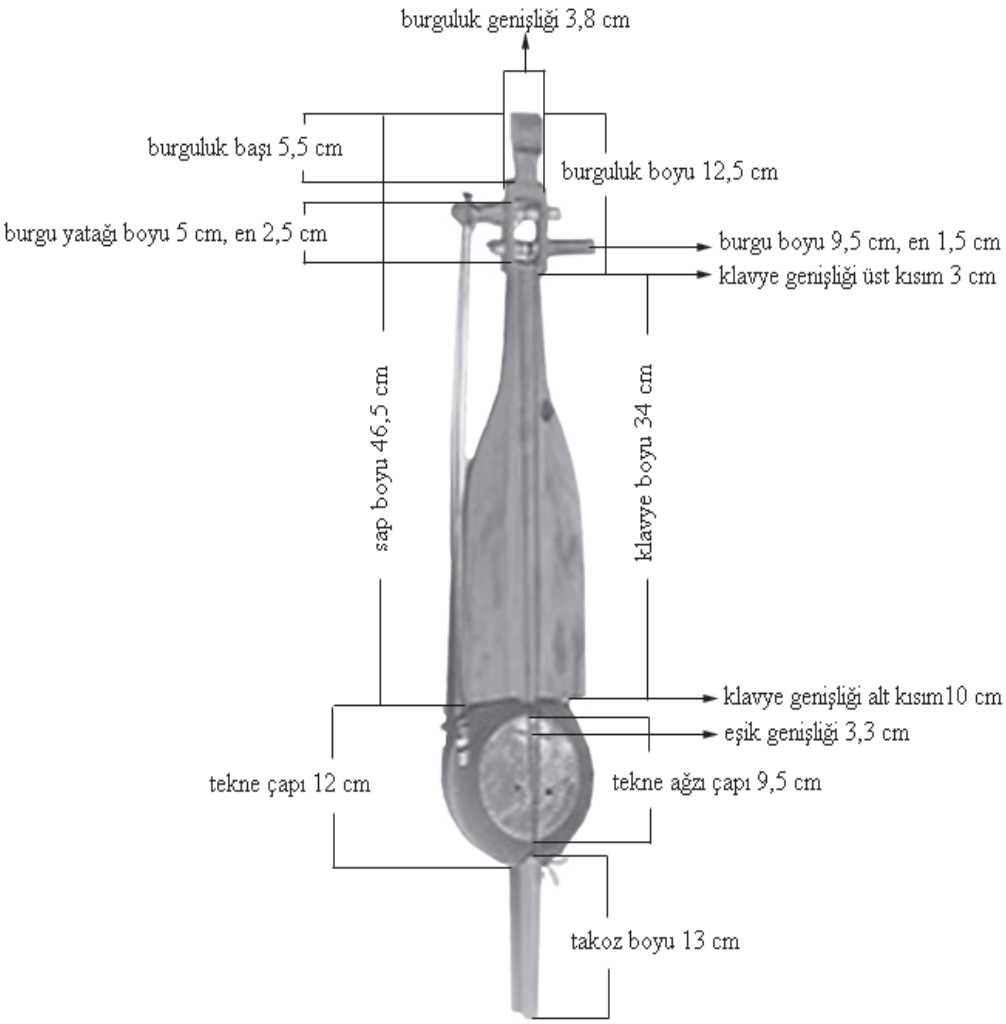
5 Yedikaza Yaylası
Sülek
Hacıabalı
Saraçlı Hocalı
Masırlar
Gebeceler
Geyranhacıobası
Araplar Namaras
Tosunlar Karabul
Karaboynuzlular
Çakallıklılar
Çaltı
Efteşe
Ahmetler
Ersin Kepez

6 Söbüçimen Yaylası
Kargı
Toslak
Orhan
Cündüre
Sirge
Gözübüyük
Karamlılar
Eşekkırıldığı
Kızılağaç
Ortaköy
Bayır
Tosmur
Kızılot
Beyreli
Avsallı
Zorlular

7 Feslekan Yaylası
Karalar
Bahşiş
Hasanuşağı
Gerçeli
Karyalı
Keşetli
Kadıyak'ası
Sedre

8 Gazipaşa Yaylası
Kırahmetli
Şağsan
Güneyküçüklü
Nasrettinliler
Beyrelimalaklar
Çanıklar
Güney Bahşiş
Çeltikçiler
Kızılaliiler
Kiliseliler
Akarcalar
Bodrum
Frekli
Korucuk
Kükür
Ulrana

IKLIK



Iklık ve en eski Asya kültürü çalgılarının temelini, ok ve yay oluşturur. Silah yayının kirişini vınlatarak fırlatan kısım sesli oktur, çalgıda da kirişe sürterek ses çıkaran da odur. İnsanların yaşamlarını sürdürmek ve korunmak için kullandıkları bu aletleri, Asya orijinli ilk telli ve yaylı çalgıların atası olarak kabul etmemiz mümkündür. Bu çalgılara örnek olarak, Asya orijinli ve İslam öncesi çalgıları, Okluğ - Iklığ - Rebab olarak gösterebiliriz.

Bugün yay dediğimiz sürgece Türkçenin bütün diyalektiklerinde yüzyıllardır Ak-Ok-Ik veya Yık adı kullanılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Orta Asya kültürlerinde oklu çalgı anlamında kullanılan ad çeşitliliğini şöyle belirlemiştir.

"Çağatay dilinde oklu çalgı anlamında Iklığ kullanılırdı. Iklığ'ın ilk örnekleri Uygurlulara mal edilmiştir. Çünkü Uygurlularda esas çalgı Kopuzdur ve bunun yayla çalınan çeşitleri Asya'da Kopuz adı ile hala mevcuttur. Kopuzu Ok ile de çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın kopuzlar yapmış ve buna Oklu Kopuz adını vermişlerdi. Bu kelime zamanla kısalarak kimi yerde Kopuz, kimi yerde ise Oklu adı verilmişti. Asya'da kopuz adlı oklu çalgı hala vardır. Şaman oyununda yer alması, öneminin başlıca delilidir. Mesela Radlolt şöyle anlatıyor: Baksı, Samanların davulu yerine bir nevi Keman, daha doğrusu basso viyola kullanıyor ki takriben 3-3,5 kadem yüksekliğinde olan bu çalgıya Kopuz derler. Baksı aynen viyola gibi Kopuzu önüne kor, yaya benzeyen bir oku ona dokundurur. Kopuzun üstünde bükülmüş at kılından iki kiriş gerili ve sapına birçok demir ziller bağlanmış olup çalgıcı kemanı kımıldattıkça şıkırtılı bir gürültü çıkar.... Baksı efsunuyla hem ahenkli bir ırlayış eşliğinde kopuzu çalmaya başlar." (Gazimihal, 1958: 11)

XI. Yüzyıldan sonraki metinlerde, Gışek, Gıcek ve Gıjek, Gıyak gibi oklu çalgı adları görülüyor. Türkistan Tacikleri Cicak ve Jigak olarak adlandırıyorlar. Afganistan'da Ghaçak diyen bölgeler vardır. Pamir Yaylası halkınca, Girek veya Ghirek denildiği biliniyor. Hazer ötesi Türkmenleri Gıccek demelerine karşın Özbeklerde Girsek adını alır. Bu Bölgelerde, Iklığ adının yerini işte bu taklitçi türemeler almıştır. Sadece Anadolu'da eski ismine bağlı kalınmıştır. Zamanla Iklık(ğ) k sesi yumuşaması ile ıklığ olarak anılmaya başlamıştır. Türk halk dilinde yüzyıllarca Iklığ adının korunması gibi İran'da da Kemançe adı sürgece verilen bir ad olarak kullanılmış, zamanla çalgının kendisine verilerek Kemançe denilmeye başlamıştır. Bugün kullanmakta olduğumuz, kemane, keman kelimelerinin kökeni buna dayandırılır. XV.yy dan itibaren bu ad bizde de yaygınlaşmaya başlamıştır. Fakat iç Asya'ya doğru hiç yayılmamıştır.

Anadolu'da Iklık'ın varlığını kanıtlayan en eski Türkçe metin Selçuklular'ın Anadolu'da son dönemlerinden kalma yazarı bilinmeyen bir şiirdir. Bu şiirde Iklık ve Kopuz birlikte anılmakta, Kemancı yay çeken anlamında kullanılmaktadır.

Gerü varanı bir kişi yolda gezerdi Urur Kamancı şeyler ol Iklık Bizi sevenlere budur konukluk Dahi birisinin söyler kopuzu Cefadır dostlarımın aşı tuzu. (Gazimihal, 1958: 23)

XV. yüzyıldan Germiyan'lı Ahmed-i Dai'nin "Çenkname" sindeki şu mısralarda Rebab ile birlikte anılmıştır.

Kulağı halkalı def eski yarum
Rebab, Iklık yanumca destiyorum
Bana Şuşta ve Ud ahenk ederler
Neraya götürürsem yol giderler (Gazimihal, 1958:24)

İlk Türkçe Edvarlardan XV. yy başlarında Ahmetoğlu Şükrullah'ın Kitabü'l Edvar çevirisinin önsözünde çağının Farsça musiki yazmalarından yararlandığını belirmiştir. Rauf Yekta Bey kitabın sazlar bölümünü, Milli Tetebbular Mecmuası'nda (1915) eski harflerle Türkçeye çevirerek yayınlamıştır. Dr.W.Friedrich sazlar kısmının

Farsça Kaynağını da görerek iki metni karşılaştırmıştır (1945) aynılığı kelimesi kelimesine belirtmiştir. A.Şükrüllah Ud Mugni gibi saz adlarını aynı kullanmakla birlikte, Farsça'daki Gişek=Kıçak adı yerine bizde herkesin bildiği Iklık adını kullanmayı tercih etmiştir. A. Şükrullah'ın tanımı ile Iklık şöyle anlatılmıştır.

> "Bu fasıl ıklığ'ı düzmek kaidesinü bildürür ve âl-âtın nicetmek gerektir anı bildürür. İmdi şöyle malum olsun ki ıklığın tası esbed rudan gerektir ki o tasîn kalınlığı iken kalın gerekmektedir ve yukalığı iken daha yuka gerekmezdir ve ululukta iken daha ulu gerekmezdir ve kiçilikte iken daha kiçi gerekmezdir. Orta gerektir ve değirmi gerektir ve ol tasın iki yanı dahi delük gerektir ve ol iki delüğün birisi tar(=dar) ve birisi keyik (=geniş) gerektir ve ol tasın yüzüne bir pare rakki yani geyik derisin yapıştıralar ve ol rakki yukacık ola ve yüzün düz ola yani bir yeri yuka bir yeri kalın olmaya ve ber sıkıca düzeler yani bir mıh düzeler püladdan şöyle ki ol mahın uzunu bir buçuk karış ola ve ol mıhın yarısı ince ola yarısı yoğun ola; ve şol yerde ki yarısı ince ola ve yarısı yoğun ola, ol ortalıkta iki çengel ola kiriş perkitmek içün. Ve ıklığ'un destesü (sapı) gayet katı ağaçtan gerektir: Badem ağacı gibi ve eğer abanoz ağacı olursa cemisinden eyüdür ve iki kılludur. Ol iki kılın biri, diğerinden yoğun gerektir ve beraberlikte şöyle gerektir ki bem üzerine serçe parmağını koyıcak avazı parmak koyulmaz kiriş âvazıyla beraber ola(iki kiriş arasında beşli aralığı bulunacak demek istiyor) ve ol ıklığ'ı çalacak nesne bir ya(=yay) gerektir: gayet berk ağaçtan, ve ol ya'ya at kılını yay kirişi gibi takmak gerektir, ol kılların sayısı otuz gerektir; ve eğer otuzdan artık olursa revadır ama, kırktan artuk gerekmez. Her kim bu tertibe ıklığ'da riayet eylerse, gayet kâmil olur." (Gazimihal, 1958: 28-29)

XVI. yy sonlarında İnegöllü Mustafa'nın tertiplediği Cami-ül-Fürs lügatinde iki madde Rebab-ıklık-Kemançe adlarının ortaklıklarını ve Anadolu'da birbirinin içine geçişini kanıtlar.

-Çegane(Fa).- usul çalacak ve Iklık dahi demişler Rebab manasına
-Kemançe(Fa).-ıklık ki çalarlar, çegane manasına

XVIII. yy (1769) da Türkçeye çevrilen Tiflis'li bir Müellifin eseri Kanun-ül Edeb bir maddesinde Rebab şöyle açıklanır:

-el-Rebab (Arapça).- Bir sazdır ki Gacek ve Kemançe ve Iklık dahi derler.

> Birçok musiki edvarında ve risalesinde dönemin halk çalgılarına yer verilmez, tasavvuf musikisinde yer alan çalgılardan söz edilir. Çünkü bu eserler padişaha sunulmak üzere kaleme alınırdı. Ya da dönemin bilim dili Farsça olduğu için çalgıların Türkçe isimleri yerine Farsça karşılıkları kullanılırdı. Abdül'aziz Çelebi'nin Nekavetü'l Edvar(1455) isimli Farsça musiki yazmasında, Gijik, Kemançe gibi çalgılara yer verilirken, aynı dönemde varlığını bildiğimiz Iklık adını göremeyiz. Çünkü zaten Gijik, ıklık'ın Farsça anlamdaşıdır. (Değirmenci, 1997:6-7)

Aradan yüzlerce yıl geçmesine rağmen Anadolu'da bu değişimin bile yaşanmadığı bir bölge tespit edilmiştir. Altınkaya yerlileri hala ısrarla ıklık demeye devam etmektedir, çünkü çalgısını, at kılından iki telli olarak ve atalarından duydukları ezgileri yineleyerek kullanmaktadırlar.

Antalya Müzesinde "Zerk Kemençesi" olarak adlandırılan çalgı, Iklık adı ile bilinen çalgıya benzerliği ile dikkatimizi çekmesi üzerine, araştırmalarımıza Zerk Köyünün bulunduğu bölgeyi tespit ederek başlandı. Antalya ili Manavgat ilçesinin Beşkonak / Altınkaya köyüne (eski adı ile Zerk) ulaşıldı. Altınkaya Köyü, Köprülü Kanyon geçildikten sonra ulaşılan Selge Antik kentinin içinde kurulmuş tarihi bir yerleşim alanı. Köyün yerlileri ile yapılan görüşmeler sonucunda, Iklık dedikleri bir yaylı çalgıyı köy halkından yaşlıların çaldığını, hayatta olan birkaç kişinin olduğunu öğrenildi. Antalya Müzesinde görülen Zerk Kemençesi ile aynı çalgı olduğu tespit edildi. Köyün yerlileri bu çalgıya Iklık demelerine rağmen dışarıdan gelen yabancılar anlamayacağı için Kemane demeyi tercih ettiklerini söylediler. Böylece bu ad ikileşmesinin nedeni de ortaya çıkmış oldu. Altınkaya köyünde Iklık çalanlar tespit edildi. Iklık çalanlardan 2 kişi (Emin Şefik ve Yunus Bahar) kısa süre önce vefat etmişti. Aileleri ile görüşülerek çalgıları incelendi. Hayatta olan Ali Yılmaz ve İbrahim Yaran, Iklık ile yörede çaldıkları ezgilerden örnek seslendirmeler yaptı. Ali Yılmaz'dan Çalgı Belgeliğimiz için bir Iklık yapması istendi. Orta Asya Türk kültürlerinde görüldüğü gibi telleri at kılından, gövdesi yörede yetişen bir su kabağından yapılan, at kılından iki telli bu yaylı çalgı Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi çalgı belgeliğinde sergilenmektedir.

Antalya ili Serik îlçesi'nin köylerinde yapılan alan çalışmalarında, biçimsel olarak Iklık ile aynı özellikleri taşıyan çalgılara ulaşıldı. Serik ilçesi Gebiz Köyü Yunaklar nahiyesinde oturan Çakallar Yörüğü Ramazan Çankaya, Kabak Kemane olarak adlandırdığı çalgısı ile göç hikâyesini seslendirdi. Iklık olarak saptanan çalgı ile aynı biçimsel özellikler taşımasına rağmen telleri bağırsaktan yapılmıştı. Serik ilçesinin Akbaş Köyünden Mehmet Sorkuç ile yapılan görüşmede Kabak Başı Kemane olarak adlandırdığı, Iklık ile aynı biçimsel özellikleri taşıyan çalgıya ulaşıldı. Yalnızca teller artık madeni olarak kullanıyordu. Mehmet Sorkuç'tan Zerk köylülerinin eskiden Antalya'ya giderken Akbaş köyüne uğradıklarını ve yetiştirdikleri kestaneleri bu köyde sattıklarını da öğrendik. Ticari ilişkilerin oluştuğu bu bölgede kültürel etkileşim de kaçınılmazdır.

SONUÇ: Teke Yöresi Yaylı Çalgıları, Türk Boylarının Anadolu'ya göçleri sırasında beraberlerinde getirdikleri kültürlerinin en önemli örneklerindendir. Yörede göçer kültürünün yaşamaya devam etmesi, bu kültürün günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Anadolu topraklarının binlerce yıldır birçok uygarlığın beşiği olduğu ve bu uygarlıkların kültürel izlerini taşıdığını düşündüğümüzde, günümüze ulaşan kültürel zenginliği yalnızca bir topluma aitmiş gibi kabul etmek de yanlış olacaktır. Yaşadığımız topraklar zengin kültürel birikimlerini birbirine aktararak günümüze ulaştıran toplumların izini taşımaktadır. Bu nedenle, Teke Yöresi Müzik Kültürü; Türklerin Anadolu'ya getirdikleri ve Anadolu topraklarında buldukları kültürün bir sentezidir. Çalgılarda görülen çeşitliliğin nedeni de budur. Iklık çok dar bir alanda yaşamaya devam etmektedir. Unutulduğunu düşündüğümüz bu çalgıyı yörede saptamış olmak Organoloji açısından çok önemlidir. Yalnızca eski kaynaklarda adını duyduğumuz bu çalgının halen yapımcısını ve çalanını gidip görmek mümkündür. Biçimsel olarak yüzlerce yıl önceki

görüntüsünü korumaktadır. Bu bilgiyi eskiden elimize ulaşan yazılı kaynaklar ile karşılaştırarak bilimsel olarak aktarmamız mümkündür. Bu biçimsel korunmuşluk, çalgı ile seslendirilen ezgilere de yansır. Çalgıdan duyduğumuz ezgiler de kendisi kadar eski olan müzik kültürünü de bize aktarmaktadır. Değişmemenin sakıncası ise zamanla unutulmaktır. Çünkü kültürün yeni değerlerine uyum sağlayamaz. Bu nedenle de yerini doldurabilecek yeni bir tür ortaya çıkar. Bu da Yaygın olarak görülen Kabak Kemanedir. Kabak Kemane, günümüzde bir orkestra sazı olmuştur. Böylece biçimsel birçok değişikliğe uğrayarak, tel sayısı artmış, yapım teknikleri ve ölçüleri değişmiştir. Bunun yanı sıra Kabak Kemane bir yöre sazıdır. Yerel yapımcılar tarafından günün ihtiyaçlarına göre değişimlere uğrayarak gelişmektedir. Konservatuarların çalgı yapım bölümlerinde Kabak Kemane, geleneksel olarak yapıldığı ve adını aldığı malzemenin değişken boyutlarda olması nedeni ile artık Su Kabağı'ndan değil ağaçtan ve standart ölçülerde yapılmaktadır. Bu çalgının adı artık Kemane olarak anılmaktadır.

Çalgılar yaşadıkları kültürün müziğini yansıtırlar. Kültürün yaşayış biçimlerini saptamak için çalgıları çözümlemek gerekir. Bu bilimsel çalışma organoloji biliminin kuralları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Çalgılar, yaşadıkları kültür içinde incelenerek biçimsel ve tınısal olarak yapılan saptamalar ile gelecek kuşak araştırmacılara, içinde yaşadığımız dönemi aktaran bilgiler olarak, işitsel, görsel ve yazılı kaynaklar halinde aktarılmıştır.

Bu çalışmada olduğu gibi, ilerideki bilimsel çalışmalarımıza da destekleriniz ile devam edecek olup, çalışmalarımızın bizden sonraki araştırmacılara yol gösterici olmasını diliyoruz.

KAYNAKÇA

GAZİMİHAL, M. R, "Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ", Ses ve Tek Birliği Yayınları, Ankara, 1958

DEĞİRMENCİ Tülin, "Geleneksel Çalgılarımızda Ontolojik Temeller Ve Biçimsel Değişimler" Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 1997

BAĞLAMA AİLESİNDE "BOZUK" SAZI VE KISA SAP UZUN SAP MESELESİ

İrfan KURT[*]

T.H. Müziğinin temel sazı olan Bağlama; Şaman dinindeki Bahşi ozanlardan günümüze Eğitme, öğretme, yol gösterme, birlik ve beraberliği sağlama, düşündürme, tedavi etme, Kültürü taşıma, eğlendirme görevlerinin yanı sıra gücün ve kudretin de sembolü olmuştur. Toplumun her türlü duygularının yansıtılmasında çok önemli bir rolü vardır. Bazen "Telli Kuran" denilebilecek kadar kutsal sayılmış, değer verilmiştir. Yüklendiği görev nedeni ile bir çalgı olmanın çok ötesine geçmiştir.

"Ağır Yükü Hafif Darası Vardır."(Yetik Ozan)

Ve bizim ulusal Çalgımızdır.

Bu kadar yaygın ve çeşitliliği olan bir çalgının isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında karşımıza terminoloji açısından farklılıkların çıkması da doğaldır.

Bağlama: diğer Orta Asya kökenli sazlar gibi kopuzdan türemiştir. Kopuz da genel birdeyimdir ve bir çok çeşidi vardır. Kıl kopuz, oklu kopuz çertme kopuz,çerti kopuz, kollu kopuz (kolça kopuz) vb.

Kolça kopuzun yani kollu kopuzun koluna perde bağlanmasıyla ortaya çıkan bu tür kopuza daha sonraki dönemlerde bağlama denmiştir.(Türklerde tel takmaya da bağlama denilmektedir)

Evliya Çelebi'de Bağlama kelimesine rastlanmamaktadır. M.R. Gazimihal, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız isimli kitabında "Belki de şehirlerde yok, köy ve aşiretlerde vardı. O yüzden Evliya haberdar olmadı." demektedir.

Bağlama adı 17.yy'dan sonra daha yaygın olarak kullanılmış, günümüzde de bağlama ailesindeki sazların genel adı olmuştur.

Bağlama; geçmişten günümüze, yapılarına, boy ve ebatlarına, düzenlerine, tel ve perde sayılarına, çalınış biçimlerine, kavim ve aşiretlere, bölgelere göre bir çok farklı isimlerle anılmıştır:

Kopuz, Komus, Saz, Sazılak, Bozuk, Boz ok, Çöğür, Çanğür, Çağur, Ruzba, Irızva, Tanbura, Dombra, Dutar, Dıngıra, Dıngırdak, Destek, İki telli, Çiftetelli, Bulgari. Baz, Berene, Çeşte, Karadüzen, Harek vb.

Anadolu'da yakın zamana kadar SAZ kelimesi de çok yaygın bir biçimde kullanılmıştır ve kullanılmaya devam etmektedir.

Farsça kökenli olan bu kelime, bugün bütün enstrümanların genel adı olmakla birlikte bağlama ailesindeki sazları anlatmak için genel anlamda kullanılmıştır. Bu

[*] İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı San. Öğr. Gör.

kelime, düzen ve ebat belirtmeksizin kullanılması yanı sıra (–Örneğin Aşık Veysel Bağlama Düzeni çalmasına rağmen –Ben gidersem sazım/Sen kal dünyada - Şu sazıma bir düzen ver-gibi) Birçok yöremizde de Bozuk Düzeni ile çalınan büyükçe sazlara SAZ denilmektedir. Orta Anadolu'da özellikle Kırşehir, Ankara, Niğde, Konya vb. yörelerde bu kelime hem düzen hem de ebat belirtmektedir. Re perdesi üzerinde karar vererek çalınanlara da KARA DÜZEN denilmektedir.(birçok kaynakta Kara Düzen kelimesi hem bir saz çeşidi hem de bir düzen çeşidi olarak farklı farklı anlatılmaktadır. Irızva'nın bir çeşidine de Kara Düzen denmektedir) Konya'ya bir seyahatim sırasında Bağlama çalanlarla tanışmak istediğimde orta yaş üzerinde olan birkaç sazcının "Biz Bağlama çalmayız, Biz saz çalarız; Bağlamayı Bektaşiler çalar" dediklerine şahit oldum. Burada görüldüğü gibi bağlama ve saz kelimelerinin arasında bir ayrım yapılmaktadır. Karslı aşıklarda uzun saplı ve büyükçe sazları Bozuk düzeninde çalarlar adına da aşık sazı veya saz derler.

İşte bu saza genel anlamda ailenin tamamının adı olarak Bağlama denilmesi sıralamada Tanbura ile gerçek bağlama boyutlarının karışmasına neden olmuştur.

En göze batan sorun Bağlama ailesinin sıralamasında dır. Bir çok kaynakta (Müzik Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığının bazı yayınları, M. Özbek, Türk Halk Müziği Nazariyatı-Atınç Emnalar vb..) Bu sıralamada:

DİVAN
BAĞLAMA
TANBURA (Bazlarında TAMBURA)
CURA

Şeklinde bir yanılgı vardır. ve Tanbura Bağlamadan küçük bir saz olarak gösterilmektedir.

Tanbura tanımlamasına gelindiğinde ise :

"Orta Asya Türkleri teli çok olan sazlara tambur demişlerdir. Bunların altı çift telleri bulunur,ara teller de on ikiye kadar çıkar. Böylece boyları da normal sazlara göre büyüktür."(Prof. Dr. Bahattin Ögel TÜRK KÜLTÜR TARİHİNE GİRİŞ isimli kitabından.)

Yine aynı kaynakta "Ancak oralarda çok telli sazlara Danbura,Dombra denmiştir. Bu yörük sazını Arap ve Fars kaynaklarındaki Şeş-tar ile birleştirmek de büyük bir ihtiyatsızlık olur. Tahtacılar'ın da bu kaynaklardan haberi yoktu."

Evliya Çelebi tel Tanburacıyan bölümünde şöyle diyordu: "Dört yüz neferdir. Kütahiyye'de İftedli-oğlu telif etmişti. Amma zenpâre sazıdır. Tanbura gibidir. Amma hurde ve tarları üçer tellidir. Perdelidir. Lakin zalim, gayet suzinak sazdır. Mahalle arasında çalınsa, valide ve hemşire ve hala deyzemüz, pencerelere cem olup, bakmaları mukarrerdir."

Tanbura; görülüyor ki geçmişte büyükçe ve çok telli bir sazdır. Türk Müziği'ndeki Tanbur'dan esinlenildiği söylenilmekle birlikte bunun pek aslı yoktur. Daha çok Kazak, Özbek, Türkistan Türklerinin Danbura ve Dombralarından türemiştir.

Evliya Çelebi, Tanbura'nın Maraş'tan çıktığını da söylemektedir. Dulkadiroğulları döneminde bu bölgede daha yaygın olduğu söylenmektedir.

Tanbura ismi daha çok şehir merkezlerinde telaffuz edilmiştir. Kırsal kesimde ve aşık geleneğinde tanbura ismi kullanılmamaktadır.

M.R. Gazimihal, Tanbura için: "Boyutlarca Tanbura da Bozuk kadardır. Şekilce bir farklılık yoktur. Düzeni Bozuk'da ki gibidir. Perde Teşkilatı "on iki telli" denilen saza benzemekle beraber nim sesleri yoktur."

Yakın tarihimizde ki Tanburacı lâkaplı saz sanatçılarına ve Çaldığı ezgilere baktığımızda bu ezgilerin;s es genişliği, melodik ve ritmik yapıları açısından büyük boy uzun saplı ve çok telli sazlarla icra edildiği görülür.(Tanburacı Osman Pehlivan ve Kol Havası gibi)

Bağlama ve Saz telaffuzlarının yanı sıra "Bozuk" "Bozuk düzeni" "Boz ok" kelimesine de sıkça rastlanmaktadır. Boz-Ok Türkmenleri'nin çaldığı sazdan ismini aldığı kaynaklarda belirtilmektedir. Günümüzde de Güneydoğu Anadolu'nun bazı yörelerinde Bozok şeklinde telaffuz edilir. Ayrıca Kastamonu, Çankırı, Sinop gibi yörelerde bir bağlama çeşidinin de adı "Bozuk"tur.

Bozuk kelimesine Kütahya,Afyon,Uşak,Isparta ve Denizli taraflarında da rastlanmaktadır ve bu bir düzen olmanın yanı sıra bir saz çeşididir. Zaman zaman "Bozuk Düzen" olarak yanlış telaffuz edilen bu deyimin bozuk sazının düzeni anlamında "Bozuk Düzeni "olarak kullanılması gerekmektedir.

Bugün; Türkiye, Balkanlar, Âzerbaycan, İran, Irak ve Türkmenistan'da yaşayan Türklerin ataları olan büyük bir Türk boyu. Oğuzlara, Türkmenler de denir.

İlk zamanlar Üçok ve Bozok adlarıyla iki ana kola ayrılmış olan Oğuzlar, daha sonraki devirlerde, Dokuz Oğuz, Altı Oğuz, Üç Oğuz adlarında boylara da ayrıldılar. Oğuzlar, yirmi dört boydan meydana gelmişti. Bunlardan on ikisi Bozok, on ikisi Üçok koluna bağlıydı. Buna göre, Bozoklar; Kayı, Bayat, Alka Evli, Kara Evli, Yazır, Dodurga, Döğer, Yaparlu, Afşar, Begdili, Kızık, Kargın.(Faruk Sümer, Oğuzlar) Ayrıca her kola bağlı onlarca beylik

Görülüyor ki geniş bir coğrafyada çok büyük bir kültüre sahipler.

Bozokların yaşadığı bu yörelerde bozok sazı yaygın halde kullanılmış ebat ve düzen olarak bozuk olarak anılmıştır. Yoksa ki Bağlama düzeninin bozulması anlamında değildir.

Bu gün bile Yozgat ilinin diger adı Bozok tur .ünlü Yozgat sürmelileri bozuk düzenle çalınır.

İşte bu orta boy bağlamalara Anadolu da saz denilmesi, daha sonraki dönemlerde de Bağlama; bu ailenin genel adı olması, bağlama ailesinin isimlendirilmesinde bazı saz türlerinin isimlerinin değişik telaffuzuna neden olmuştur. Boz-ok bozuk düzen olarak anılmıştır.oysaki bozuk başlı başına boy ve düzeni ile

apayrı bir sazdır. Bu saz günümüzde uzun sap olarak yanlış bir biçimde anılıyor. Aile içersinde "tanbura "olarak anılan saz da "Bozuk" dan başka bir şey değildir.

İşte bu bozuk "buzuki" nin de atasıdır.

Yunanistan'a konser amaçlı birçok seyahatim olmuştur. Atina'da gezdiğim bir müzede geleneksel sazlarının sergilendiği bölümde Cura-Saz-Buzuki (Bozuk) örneklerine rastladım. Bu sazların da bizimkilerden pek farklı bir tarafı yoktu. Ayrıca yine Atina'da Türkiye'den göç etmiş A. Kikiriadis adında bir Buzuki yapımcısıyla tanıştım. Dükkanda hoş bir sürprizle karşılaştım. Çünkü "Bağlamada Düzen ve Pozisyon" Pan Yayıncılık –1989 isimli kitabımı rafından indirip bana gösterdi. Konuşmamız sırasında geleneksel anlamda Buzuki yaptığını, ve bunun üç sıra telli olduğunu anlattı. İsminin de "Bozuk"tan geldiğini doğruladı.dört telli buzuki de yapan usta aslının üç telli ve bağlama (Bozuk) gibi olması gerektiğini söylemişti Hatta daha sonraları ben ona saz teli ve burgu gibi malzemeler gönderdim.

Ama "THE ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA of MUSICAL INSTRUMENTS" Könemann 2000 isimli müzik ansiklopedisinde aynen şöyle bir cümleye rastladım: "The popular Greek bozouki evolved from the saz" –Sayfa 113; Paragraf 1 . Burada da Buzuki'nin bizim sazımızdan türediği anlatılmaktadır.

Bütün bu anlattıklarımdan sonra Bağlamanın dinamiklik kavramı da göz önünde bulundurularak Bağlama ailesi sazları aşağıdaki gibi olmalıdır.

1- DİVAN SAZI. Tekne Boyu: 50 cm.
Sap Boyu: 66,5 cm
Tel Boyu : 106 cm

2- BOZUK . : Tekne Boyu: 40 cm. (Boz-ok) - Tanbura
Sap Boyu: 53 cm
Tel Boyu : 85 cm

3- BAĞLAMA : . Tekne Boyu: 34 cm. BAĞLAMA (Kısa) . Tekne Boyu: 40 cm
Sap Boyu: 45,3 cm Sap Boyu.40 cm
Tel Boyu : 72 cm - -- aynı --- Tel Boyu 72 cm

4-CURA . Tekne Boyu: 22cm.
Sap Boyu: 29,3 cm
Tel Boyu : 50 cm

Bu sıralamanın doğru kullanılmaması "Bağlama"nın Kısa Sap, "Bozuk"un da Uzun sap diye yanlış anılmasına sebep olmuştur.

Sapın uzun veya kısa olması bağlama ailesinin ve düzenlerinin ismi olmamalıdır. Ayrıca eline kısa saplı bir saz geçiren birçok genç arkadaşımız yakışanı da yakışmayanını da bu sazla icra etmeye başlamıştır. Birçok tavır ve yöresel renklerin bilinçsizce bozulduğu ve yok olduğu gözlenmektedir. Saz çalan birçok kişiden "yanımda gitar olmadan rahat saz çalamıyorum, tat alamıyorum" yakınmasını

duymuşumdur. Bu endişenin altında tavrı ve neyi hangi düzende nasıl çalınacağının bilinmemesi yatmaktadır. Oysa ki bağlama düzeni usulüne uygun çalındığında tadına doyum olmayan bir renkliliğe sahiptir. Bağlama sazı bütün tür ve düzenleriyle yanında ikinci bir saz gerektirmeyen solist niteliğinde ender sazlardan biridir. Bazı yörelerimizde birden fazla bağlama ve düzenle saz çalma geleneği vardır. Çok bilinen ezgiler olduğu için Ankara'yı örnek veriyorum; Ankara'da Yandım Şeker vb. ezgiler Bağlama Düzeninde; Çiçek Dağı, Yıldız vb. Bozuk Düzeninde; Misget Oyun Havası Misget Düzeninde; Fidayda fidayda düzeninde vb. çalınır. Onlar bilmiyorlar mıydı bir kısa sap alıp çalmayı, ne gerek vardı bu kadar değişik saz ve düzene? Bu örnek Ankara dışındaki bazı yörelerimiz için de geçerlidir. Her ezginin yaratıldığı düzen ve sazla çalınması melodinin akortla birleşmesi ayrı bir renk, ayrı bir tını ve tavır özelliğinin yanı sıra icra kolaylığıdır da.

Aklıma Üstat Ali Ekber Çiçek ile yaşadığımız bir olay geldi, anlatmadan geçemeyeceğim. Birlikte olduğumuz bir ortamda elimizde Bağlama Düzeni kısa saplı sazlar vardı. Ali Baba'da Bağlama Düzenine yakışan ve uygun olan deyişlerini çalıp söylüyordu, bir ara kendisinden meşhur "Haydar Haydar" istendi. Bir elindeki bağlamaya bir de istek yapan kişiye bakıp "Haydar" bu kısa saplı saza sığmaz ki dedi. Tabi ki büyük bir alkış koptu. Oysa ki Ali Ekber Çiçek "Haydar Haydar"ı Bağlama Düzeninde çalabilirdi, ama uygun olmayacağını yakışmayacağını herkesten iyi biliyordu. Yanlış bilinen bir başka kanı var ki; o da Bağlama Düzeniyle sadece Semah ve Deyiş çalınır. Başka bir ifadeyle Alevi ve Bektaşi kesimi Bağlama Düzeni çalar, Sunni kesimde Bozuk Düzeni çalar, kanısıdır ki bu düşüncede çok yanlıştır. Bu doğru olsaydı Ege ve Tahtacı Semahlarının bazıları ile Ali Ekber Çiçek, Aşık Daimi, Davut Sürari ve Mahsuni Şerif gibi bu felsefenin önde gelen üstatları Bozuk Düzeninde çalmazlardı.

Önemli olan amaca uygun ve iyi icranın yanı sıra bağlamanın kültürüne, üstlendiği misyona yakışır biçimde renklerin ve geleneğin korunarak, ulusallıktan evrenselliğe doğru bağlamamızın ve müziğimizin taşınmasıdır.

TÜRKİYE VE AZERBAYCAN MÜZİĞİNDE BAĞLAMA İLE SAZ'IN YERİ VE ÖNEMİ

İlhame MEMMEDLİ[*]

Türk folkloru içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan halk müziği ve oyunları, birçok yönü ile zengin bir yapıya sahiptir. Bu zenginlikler içerisinde gerek halk türkülerinin gerekse halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgılarının önemli bir yeri vardır.

Çok çeşitli enstrümanlarla beraber Türk dünyasında kullanımı en yaygın telli Türk halk çalgısı saz ve bağlama'nın kökleri çok eskilere dayanır. Onları icra eden aşıkların ecdadı olan ozanlar Atilla döneminden (m.ö.5.yy) ve Atilla sarayından başlamış 15.Yüzyıla kadar kopuzlarıyla saraylarda, aynı zamanda il il dolaşarak tarihi olaylardan kahramanlıktan söylemiş, onları yaşatmış, kutsallaştırmışlar. Bu çalgıların ilk başlangıcı kopuz olmuştur. Yay ile çalınan bu teller parmak ile de çalınıyordu. Ancak tip ve şekil bakımından birbirlerinden fazla bir ayrılıkları yoktu, bazı açıklamalar kopuz'un hem parmakla hem de yayla çalınan aynı tür çalgı olduğunu ve bu çalgının ilk şekillerinin de yayla çalınan kemençeler olduğunu düşünmektedir. Yay ile çalınan eski karakterdeki Türk kopuzu insana biraz korku ve biraz da sihirle dolu bir duygu verir. Telli kopuzlar yaylı ve yaysız olsunlar, daha çok kapalı yer enstrümanlarıdır. Sevgi ve saygı, tanrıya yakarış, ululardan medet dileme, yarına hazırlanma, birlik, bir millet olma yolunda kopuzlar bir aracı olurlardı. Türk halk musikisinde kullanılan telli / saplı çalgıların atası olan kopuz'un ömrü 18.yüzyıla kadar devam edebilmiştir. Ozan yaratıcılığının en esas musiki çalgısı olan kopuz nesilden nesile geçerek Anadolu Türk Ozanlarının yaratıcılığında bağlama-saz'a, Azerbaycan Türklerinin aşık yaratıcılığında yerini saz'a vermiş, Orta Asya ve bir çok Türk halklarının müziğinde kendi tarihi adını korumuştur. Kazak, Kırgız, Türkmen, Tatar Kopuzu şimdi de mevcuttur. Türkiye'nin bazı yörelerinde saz enstrümanı kopuz olarak nitelendirilir.

Aynı kökten oluşmuş, onun çalgı geleneklerini taşıyan bağlama ve saz enstrümanı Türkiye ve Azerbaycan gibi Türk topraklarında farklı yolu çizmiştir.

Azerbaycan'da saz demek aşık yaratıcılığı çalgı enstrümanı demektir. Bu çalgı aşık yaratıcılığı formunu oluşturmuştur. Aşık yaratıcılığı birkaç asırlık tarihe sahiptir. Ozan geleneğini devam ettiren aşıklar il il , oba oba gezmiş saz çalarak destanlardan toplumsal, tarihsel, bireysel olgu ve durumlar karşısında nitelendirebileceğimiz söyleyiş geliştirmişler, halk'ın ortak duygu ve düşüncelerini dile getirmiş, Türk kültürünün korunmasında kültür taşıyıcıları olarak görev yapmış ve yapmaktadırlar. 18.Yüzyıldan başlayarak müzik törenlerinin, sözlü sazlı müzik meclislerinin oluştuğu bir dönemde aşıklar Sanatçı - Sazende statüsünü alırlar. Günümüzde de yaşanan olaylar, problemler, güzellikler aşıkların dillerinden – çalgılarından duyulmaktadır. 18. Yüzyılın ikinci yarısından başlamış meşhur aşıkların yaygınlaştığı bölgeler eski Azerbaycan toprakları sayılan Gencebasar, Borçalı, Göğçe, Dereler, Naçıvan ve Güney Azerbaycan'ın Zencam, Horasan, Save ve Gaşgay v.s. gibi bölgeler olmuştur.

[*] Öğr.Gör. İlhame MEMMEDLİ, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Aşık yaratıcılığının sembolü olan saz çeşitleri ölçülerine, tel ve perdelerinin sayısına göre farklılık taşır. Sadece sinede çalınan büyük ölçülü enstrümanlar (1000-1100 mm. gibi uzunlukta)- tavar ve büyük saz; orta boyda enstrümanlar (800-930 mm.)- orta saz, küçükler ise (540-750 mm.) – cüre, hırda, bala, küçük, koltuk sazı adını almışlardır. Tavar sazdaki tellerin sayısı 8-11; orta saz'da 8-9; cüre saz'da 4-7'dir. Büyük saları aşıklar, küçük sazları orkestra ve gruplar aynı zamanda aşıklar öğrencilere ders anlatırken kullanırlar.

Geçmişten 1500 mm. uzunlukta 12 telli baş tavar, ana saz gibi büyük sazlar olmuşlar. Şimdiki aşıklar 9-11 telli enstrümanları Ana Saz, 7 tellileri Tavar Saz, 5 tellileri Cüre Saz olarak adlandırırlar. Azerbaycan halk çalgı enstrümanları orkestrasında tavar ve cüre saz'dan pek farkı olmayan orkestra saz'ı yer alıyor. Onun ilk örnekleri 20. yüzyılın 30'lu yıllarında Azerbaycan notalı halk çalgı enstrümanları orkestrasının gelişimi açısından yapılmıştır. Saz'ın uzunluğu 605 mm. tellerin sayısı 4, perdelerin sayısı 17 idi. Günümüzün halk çalgı enstrümanları orkestrasında uzunluğu 800 mm. 5-6 telli, 17 perdeli orta ölçüde sazlar kullanılıyor.

Saz'ın ağaç hisselerine derin çanak, küp, uzun kol, aşıklı kelle aittir. Çanak dış görüntüsüyle armut'u hatırlatıyor. Uzunluğu 450-500 mm. eni 300-450 mm. ve derinliği 200-300 mm. dir. Bazı sazlarda çanağın aşağı çizgisi kabarık, bazılarında ise biraz yassı şeklinledir. Buna örnek Tovuz saz'ı pek yaygındır. Önceleri ağaç kötüğü dıştan ve içten yontularak çanak şekline getiriliyordu.(Aşık Alesker'in sazı böyleydi). Daha sonraları saz'ın güzel seslenmesinden dolayı çanağı ağaç dilimlerinden yapmaya başladılar. Çanak dut ağacının kötüğünden yapılıyor, bu ağaç kolay eğilir ve güzel ses çıkarır. Kolu (sap) ceviz, armut, fıstık, hurma ve dut ağaçlarından 650-700 mm. uzunlukta yapılıyor. En iyisi ceviz ağacından yapılandır. Onun 250 mm uzunluktaki yukarı bölgesi (boğazı) aletin kafasını (kolun başı) oluşturuyor. Kolun ön tarafı yassı, arka tarafı yuvarlaktır. Kolun uzunluğu ve eni aşağı bölgede 35-40 mm. olup, kafaya doğru 25-30 mm. kadar inceliyor. Alet iyi seslensin diye bazen kolun içini boş bırakırlar. Küp dut, erik, ceviz ağacından 90-120 mm. uzunlukta hazırlanır. Ona çanak ve kol birleştirilir. Aletin dekası (sine, kapak, ön tahtası) dut ağacından 3-4 mm. kalınlığa kadar yolunur, rende ile düzeltilir. Sonra demir çengelle ön taraf eğilir. Ön çanağa iple sıkılarak bağlanır. Birkaç günden sonra ip açılır. Çanağın kenarı at kaburgası veya kızıl söğüt ağacından hazırlanmış çizgilerle kapatılıyor. Saz'ın güçlü seslenmesi için sine ön kapağında tellerin altında 5-6 küçük delik – seslikler açılır. Delikler bazen çanakta da açılır. Aşığlar (kulak, burmaç, tel cüyü) ceviz, erik, armut veya fıstık ağacından yapılır, sazın kafa bölgesinde kolun yukarı ve yan taraflarında açılmış gözlere takılır. Kola Ağustos ayında kesilen erkek koyunun acı bağırsağından hazırlanmış perdeler bağlanır. Aletin kökünü düzene sokmak için perdeler kol boyu yukarı ve aşağı çekilebilir. Aşık sazlarının çoğunun önceleri 8 perdesi olurdu. 11 perde ile tüm aşık havalarını çalmak mümkündü. Şimdilerde perdelerin sayısı bazen 14-15 de olur. Bunlardan başka yukarı tellerin dayanıklı olması için yardımcı tel perdesinden kullanılır.

Türkiye'de saz denildiğinde çok çeşitli müzik enstrümanları akla geliyor. Genel olarak kullanılan tüm enstrümanlara saz denilmektedir. Ama bu sazların başında önemi ve yeri çok eski bir kültüre dayanan bağlama çalgısı geliyor. Anadolu da bağlama girmemiş yöre ve ev yoktur. Bağlama Asya kökenli sazlardan olan kopuz'un Anadolu'daki bir devamı olmuştur. Kopuzdan bağlamaya geçiş enstrümanı "çögür" olmuştur. Kopuzda deri olan göğüs kısmı çögür de ahşap'a dönüştürülmüş, sapı

uzatılmış ve perde takılmıştır. Beş kıl telli çögür madensel telli büyük gövdeli uzun saplı bir çalgıya dönüşmüştür. Günümüzde çögür orta boy bağlamada küçük bir sazdır. Bağlama adını ilk olarak 18. yy metinlerinde rastlanıyor.

Anadolu da yaygın olarak kullanılan üç tür bağlama çeşidi meşhurdur: uzun saplı, kısa saplı bağlama ve cura. Gerek uzun saplı gerekse de kısa saplı bağlamalar 3 sıra 7 tellidir. Halk arasında yaşayan Meydan Sazı, Divan Sazı, Çögür, Kara Dizen, Aşık Düzeni-Sarı, Bozuk Bağlama, Tambura, Cura, Cura Bağlama, Irızva, Bulgari, Yelteme gibi bölge bölge değişen isimler verilmekte ve tamamı "Bağlama Ailesi" olarak adlandırılmaktadır.

Anadolu'da bağlama ailesi çalgıların, olağanüstü bir çeşitlilik sunması ve hemen her yörede kullanılması, çalgının "yerli"liği adına önemlidir.Anadolu sazlarında, bu türden çalgıların adlandırılmasında, farklı yöntemler uygulanmıştır. Sözgelimi tel sayısına göre, boyutuna göre, çalındığı akorda, hatta çalındığı yere yapılan adlandırmalar vardır.Tel sayısına göre yapılan adlamada, önceleri arapça-farsça adlamalar yaygınken (dütar, setar, cıhartar, pençtar, şeştar gibi), bunun yerini Türkçe adlamalar almıştır. Anadolu sazları arasında, adları, "ikitelli" den " onikitelli"ye kadar değişen örnekler saptanmıştır. Bu arada tel sayılarına göre yapılan adlamaların yerini, giderek çalgının boyuna, çalındığı akorda yada çalındığı yere göre yapılan adlamanın aldığı görülür. Söz gelimi cura, ırızva, bağlama, bozuk, tambura, çöğür, divan sazı, meydan sazı gibi adlar, her çalgının boyutunu esas alan bir anlayışın örnekleridir. Bağlama, bozuk, abdal gibi adlar, özel bir boyut bildirmenin yanı sıra belirli bir akord türüne görede işaret etmektedir. Divan sazı, meydan sazı gibi örnekler çalgının icra edildiği mekansal büyüklüğe de çağrışım yapmaktadır.

Anadolu sazlarındaki bu adlamaların tarihsel gelişimini incelerken, yararlanılan önemli kaynakların başında halk ozanlarının şiirleri gelmektedir. Yunus Emreden (13. yy.) başlayarak, kopuz, çeşte (şeştar-altı telli), tambura, cura, bağlama, çöğür gibi adların sıkça bu metinlerde geçtiği görülür. Kazak Abdal, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu, Emrah, Kerem gibi daha pek çok ozan, hayatlarını paylaşan bu "sadık dost" için şiirler söylemişlerdir.

Meydan Sazı: telli çalgılar ailesinin en büyüğüdür, uzun saplıdır, yanık sesi vardır, meydanlarda çalınmasından dolayı meydan sazı denilmiştir.12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli saz da denilmektedir.Sapında 30-32 perdesi vardır, en ince teli 35-40 numaradır, form boyu 52,5 cm, sap boyu 70 cm, tel boyu 112 cm, form eni ve derinliği 31,5 cm dir.

Divan Sazı : Meydan sazı görünümünde 3 grup teli olan olgun ses veren bir sazdır. Bugün meydan sazının yerini almıştır. Meydan sazından biraz daha küçüktür. 9 teli yada 7 teli olarak kullanılabilir. Meydan sazından 4 ses daha tiz akort edilir. Form boyu 49 cm, sap boyu 65 cm, tel boyu 104 cm, form eni ve derinliği 29,5 cm dir. Bağlama ailesinin en kalın ses veren çalgısı divan sazıdır.

Divan ve meydan sazları hemen hemen Türkiye'nin tüm bölgelerinde aşıklar tarafından çalınır. Kafkaslara, özellikle Azerbaycan'a yakın Doğu Anadolu Bölgesi aşıklarının kullandığı enstrümandır. Bununla aşıklar ozan-aşık geleneğini devam ettirerek destan, hikaye, aşıklık geleneğinde hayat, yaşam, ölüm, halkın problemlerini anlatıyorlar.

Bağlama: Bağlama ailesinin en yaygın Türk halk çalgısıdır.Kopuzun Anadolu da geçirdiği evrimlerden ve sapına perde bağlanmasından sonra ortaya çıkan bağlama Türkmenler tarafından tıpkı kopuz gibi kutsal bir enstrüman sayılıyor. Nitekim Alevi ve Bektaşilerin dinsel törenleri olan "Cem", bağlamanın öpülüp başa konulmasıyla başlar ve tüm tören boyunca deyişler bağlamayla çalınır. Alevi Bektaşi dedeleri de bir nevi "gezginci ozan" sayılabilirler. Bağlamanın kendine has bir ses düzeni (akordu) vardır ki buna bağlama düzeni denilir. Bağlama ses ve perde düzeni bakımından son derece esnek olup, 2,5 oktavlık ses genişliğine sahiptir. Tezene hareketlerine düz, çarpma, fırıldak, vurma, kazıma, çekme, okşama, parmak ile denilmektedir. Sazlar genelde insana benzetilmiştir. Sap'ın baş tarafına (Baş-Kaş), burgularına (Kulak), sapına (Kol), yüz tarafına (Göğüs), deliklere (Göz), tambur kısmına (Gövde) denir. Buradan da yukarıda belirttiğimiz Azerbaycan'daki Sazıyla Türkiye'deki bağlamanın bölgülerinin aynı olduğu anlaşılmaktadır. Bağlama tekne, göğüs ve sap olmak üzere üç ana kısımdan oluşmaktadır. Tekne kısmı genelde dut ağacından yapılmaktadır. Ancak dut ağacının dışında ardıç, kestane, ceviz gibi ağaçlardan da yapılmaktadır. Tekne boyu 41,5 cm, tekne eni ve derinliği 24,9 cm, sap boyu 55cm, tel boyu 88 cm dir. Bağlamada ikişerli yada üçerli tel grupları değişik perdelere çekilmekte böylece zengin bir dizem sayısına erişilmektedir.Halk arasında genelde dört düzen şekli yaşamaktadır.

Bozuk: Yine bu aileden 80-90 cm boyunda üçerden üç grup telli bir sazdır. Açık ve berrak bir sesi vardır. 15-18 perdesi vardır. Üçerli grup halinde 9 tel takılır.

Tambura : Bağlamadan daha küçüktür. İki telli Kazak, Kırgız çalgısı olan "Dombıra" nın bugünki halidir. Akordu da bozuk sazın akordu gibidir.Yalnız perde bağı fazladır (20-22). Divan sazından bir oktav tizdir ve divan sazının curası olarak bilinir. Bağlamadan da dört ses daha tizdir. Form boyu 38 cm, sap boyu 50 cm, tel boyu 80 cm, form eni ve derinliği 22.8 cm dir.

Çöğür : Belli bir sazın adı değil. Yurdun çeşitli yerlerinde çeşitli sazlara çöğür denildiği görülmektedir. Güneyde (Adana, Mersin, Gaziantep, Urfa, Diyarbakır) Bozuka 12 telli aşık sazlarına çögür deniliyor. Divan sazına yakın büyüklükte 9 ile 6 tel takılmakta ve 15 e kadar perdesi bulunmaktadır.Çöğür ile; Nefes, Ayin ve Semai gibi havalar çalınır.

Cura: Bağlama ailesinin en küçük sazıdır. Bu ailenin 50-70 cm boyunda olanıdır. Teknesi küçük, sapı oldukça kısadır. Üzerinde 7-16 perde bulunur.3-6 teli bulunmaktadır. Genellikle 6 tellidir. Bağlama veya bozuk düzenlerine akort edilebilir.Uzun ve kısa saplı bağlamalar gibi kullanılır.

Bulgari : Güney ve güneybatı Anadolu ile Kayseri yöresinde görülen curaya yakın bir saz.

Bağlamalar, Anadolu'nun her yöresinde farklı yapısı, tezene vuruşları, akort sistemini etkiler. Bağlama tezeneyle çalınabildiği gibi daha öncede belirttiğimiz tezenesiz yani parmakla vurarak çalma şekli olan "selpe" yöntemiyle de çalınabilir. Yörelerin farklı şekilde tavırları vardır. Örneğin Ege'deki Tahtacılar da bağlamanın göğsüne sert vurulurken, doğudaki Aleviler de daha yumuşak çalınır. 1960'ların sonuna doğru bağlamanın sesini müzik yapılan mekanlarda daha çok duyurmak ve rock müziğinde de kullanabilmek için elektro bağlamalar yapılmaya başlandı. Elektro

bağlamalar, bağlamanın yapısal özellikleri korunarak, içine yerleştirilen elektro gitar manyetikleriyle üretildi.

Yukarıda açıklamasını yaptığımız Türk Halk çalgıları saz ve bağlamanın aynı kökten geldiği, yetiştiği ortamın kurallarını taşıdığı görülmektedir. Günümüzde bu çalgılar halk geleneğini yaşatmakla beraber klasik müzik örneklerini de icra ediyor, senfonik orkestrayla müzik sunuyor, besteci yaratıcılığında batı enstrümanlarıyla beraber kullanılıyor. Buna örneklerden biri ünlü Azerbaycan bestecisi Cavanşir KULİYEV'in yaratıcılığıdır. Eserlerinin yarısından çoğunu saz çalgısı ile zenginleştirmiştir: "Zurna ve senfonik orkestra için uvertür", senfonik orkestra için "Kavran", viyola ve saz için sonatını vs. eserleri gösterebiliriz. Bestecinin senfonik eserlerinde saz enstrümanını kullanması onun ne kadar milli kökene bağlılığını ve bu kökenin taşıyıcı, elçisi Sazın önemli yeri olduğunu göstermiştir. Türk müzisyenlerinin yaratıcılığında da bu kenarda kalmamıştır. Örnek olarak Arif SAĞ, Tolga SAĞ,Erol PARLAK'ın senfonik orkestrayla beraber çaldığı "Concerto for Balgama" triyosunu gösterebiliriz.

Kaynaklar

Saadet ABDULLAHYEVA- Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri., Adiloğlu Yayıncılık, Bakü 2002 s. 146-152

Gazimihal, Mahmut Ragıp., Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1961

Yekta Bey, Rauf., Türk Musikisi, Pan yayıncılık, İstanbul 1985

Özbek Mehmet: "Türk Halk Çalgıları" Ötüken Yayınları, Ankara 1975

Ataman Sadi Yaver :"Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği" Türk Halk Kurumu Basımevi., Ankara, 1993

BİR HALK SANATI OLARAK BAĞLAMA YAPIMI VE KONYA İLİ MERKEZİNDE BAĞLAMA ÜRETİMİNİN BUGÜNKÜ DURUMU

Emine NAS[*]
Gülizar ALTUN[**]

Bağlamanın Tanımı ve Türk Kültürü İçindeki Yeri

Türk halk sanatı; halk edebiyatı, halk müziği v.b. gibi işitsel (fonetik) sanatlar, halk oyunları, halk dansları v.b. gibi hareketli (dramatik) sanatlar, el sanatları (el işi olarak isimlendirilmiş olanlar) halk resmi, tekstil işleri v.b. gibi iki boyutlu örnekler ve toprak işleri, metal işleri, ağaç işleri, cam işleri v.b. gibi üç boyutlu örnekler içeren görsel (plastik) halk sanatlarından oluşmaktadır.[159]

Üç boyutlu olması nedeni ile bağlama, halk plastik (görsel) sanatlar içinde incelenmekte olup tarihi geçmişi Orta Asya Türleri'ne ait "kopuz"a dayanmaktadır.

"Kopuz", Anado1u sazlarının ünlü ve şanlı bir atasıdır. Anadolu'da, Osmanlı devletinde ve belki de Selçuklular çağında, sazlarımızın tek ve köklü adıdır. Gerek Anadolu'da ve gerekse İç Asya ile Kuzey Asya Türklerinde, musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden tek çalgı kopuzdur denilebilir.[160] Kopuz ve dolayısıyla bağlama geleneğinin Anadolu musiki tarihindeki geçmişi ve yaygınlığı konusunda Sadi Yaver Ataman da "Anadolu Halk Sazları" adlı kitabında aynı görüşü savunmuştur:

"Türk soylu çalgılarının Oğuz boylarından Anadolu'ya yayılmasıyla başlayan aşağı yukarı bin yıllık geçmişi olduğu söylenir... Yüzyıllar boyunca halk topluluklarının şen ya da hazin duygularını ezgiler halinde ortaya koyan, halk ozanı ve aşıklar, halk musikisi topluluklarında, efe ve yaren yemeklerinde, düğünlerde gelişen çalgı kültürünün Asya'dan Anadolu'ya, Rumeli'ye hatta Avrupa'nın bazı bölgelerine kadar yayılan en soylu çalgılardan biri bağlamadır. Kopuzun tarihi, dolayısıyla eski saz ozanlığı Karahan ve Oğuzhan destan ve hikayelerinin ırlanması (belli bir ezgi ile anlatılması) gereğine bağlı kalmış, sonraları bir takım değişikliklere uğrayarak bu kuruluş "aşıklık" şeklinde adım almıştır."[161]

Bu çalgının adı, çeşitli Türk ağızlarında, "kobuz, kobus, kobız - kobıs, komuz - komus, komız – komıs" [162] deyişleriyle söylenmiş olup, Dede Korkut hikâyelerinde de "kolca kopuz" olarak bahsedilmiştir. Çalgıdaki "kolca" sıfatının, uzunca kollu anlamında ve boyunun bağlama veya cura çapında olduğunu belirten Mahmud R. Gazimihal, "tambura tipli sazlarımızın atasının kolca kopuz olduğu Ortaçağ ve Orta Asya hesabına da her şeyden anlaşılıyor"[163] tespitini yapmaktadır (Şekil No: 1-2-3).

---

[*] *Yrd. Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.*
[**] *Yrd. Doç. Dr. Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi.*

[159] Barışta, H., Örcün, **Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları**, Ankara, 2005, s. 14.
[160] Ayrıntılı bilgi için bkz., Ögel, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş - 9**, Ankara, 1991; Gazimihal, R., Mahmud, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara, 2001.
[161] Ayrıntılı bilgi için bkz., Ataman,S., Yaver, **Anadolu Halk Sazları**, İstanbul 1930.
[162] Ayrıntılı bilgi için bkz., Ögel, Bahaeddin, **A.g.e**., s.237-238.
[163] Gazimihal,R.Mahmud,**A.g.e.,** 2001,s.42-43;Gazimihal,R.Mahmud,**Konya'da Musıki**,Ankara,1947,s.15.

"Dede Korkut'un icat ettiği bir çalgı olduğu düşünülen kopuzun teknesi ve sapı o dönemlerde; kütük veya su kabağından, alt kısmı, koyun veya keçiboynuzundan, telleri ise, at kılı veya koyun bağırsağından yapılmakta idi. Teknesinin üzerine deri gerilen ve perdeleri olmayan bu saz, Türk kültüründe; duyguları dile getirme, haberleşme, ruhları çağırma, yardım dilenme, kötü ruhları kovma, övme ve ilahi bir güç bulmak gibi pek çok önemli manevi değerlere sahiptir."[164]

Kopuz terimi, gerek çalgı anlamıyla gerekse bazı el sanatlarında süsleme olarak, halk kültüründe folklor, edebiyat ve musikide yer alan farklı kullanımları ile de pek çok halk ozanının şiirlerine konu olmuştur (Fotoğraf No: 1). 13. yüzyılın ikinci yarısı ile l4. Yüzyılın başlarında yaşamış olan ünlü halk ozanı Yunus Emre'nin şiirlerinde "kopuz" ismi görülmekte olup; kopuza duyulan sevgi ve bağlılığın yanı sıra yapısından da bahsedilmektedir

"Ey kobuz ile çeşte. Yunus imdi Sübhanı

Aslın nedir bu işde? Vasfeylegil gönülde,

Eydür: aslımdır ağaç, Ayru değül âriften,

Koyun kirişi bir kaç ... Bu kobuz ile şeşte"[165] örneklerinde olduğu gibi.

Yunus Emre ile beraber; kopuz, çeşte (şeştar-altıtelli), tanbura, cura, saz, bağlama, çögür gibi isimler; Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Kazak Abdal, Köroğlu, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Dertli ve Aşık Veysel gibi pek çok ozan tarafından şiirlerde kullanılmıştır (Fotoğraf No: 2).

Ünlü seyyâh Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde; "Hanendekân-ı Mutriban" ve "Nev zuhur hanendeler ve sazendegâr" başlıkları altında ses sanatçıları ile kopuz ve kopuz türevi çalgılar "çarta, ravza, şeştar, şeşhane, kopuz, çöğür, çeşde, karadüzen, yelteme, tanbure, barbut, ufalak" hakkında bilgi vermiştir.[166]

Osmanlıların mûsikî hayatı üzerine elde edilen bilgilerden XV-XVI-XVII. yy.larda kullanılan belli başlı çalgıların; ney, ud, kanun, tanbur, santur, kemençe, çöğür, kopuz, daire, zurna, nakkare, zil, bulgarî ya da bağlama, nefir, davul, kös, rebab, mizmar, ıklık, piyşe, nüzhe, musikâr gibi çoğunluğunu telli sazların oluşturduğu görülmektedir. Osmanlılar zamanında en parlak dönemini geçiren telli çalgılar XVIII. yy.dan bu yana giderek yerlerini Avrupa çalgılarına bırakmaya başlamıştır.[167] (Fotoğraf No: 3-4).

Kopuz terimi, çalgılarla hiçbir ilişkisi bulunmayan mecâzi anlamları ile de Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaşamaktadır. Örnek olarak; "kopuz" kelimesi Adana-Seyhan, Ordu-Ulubey'de 'boğaz, dar yer, arazide görünmeyen oyuk, girinti, sahildeki körfez' anlamları ile, "gubuz - kubuz" kelimeleri Alucra, Uşak, Konya, Isparta'da 'yalan, mübalağacı, züğürt, üflis, kendini beğenmiş, sözünde durmaz' anlamları ile,

[164] Ögel, Bahaeddin**, A.g.e.**, s. 7-8, 10-12.
[165] Gazimihal, R. Mahmud, **A.g.e.,** s. 52.
[166] Gazimihal, R. Mahmud, **A.g.e.,** s. 86-93.
[167] And, Metin, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, 1982, s. 165,172.

"kobuz - kılkobuz" kelimeleri Karaçay-Tokat'ta 'kemençe, el mızıkası' anlamları ile, "kubur" kelimesi İçel bölgesinde 'tek telli kopuz-saz' anlamı ile, "kövür" kelimesi Gaziantep'te '8–10 telli saz, el mızıkası' anlamları ile verilebilir.[168]

Milli sazımız olan ve mızraplı sazların atası olarak bilinen kopuz; zamanla yerini ağaçtan oyularak veya dilimler halinde yapılan gövdelere terk etmiş ve bu sazdan çok çeşitli sazlar türemiştir. Kopuzun gövdesi su kabağı yerine, armudî şekilde ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, kiriş teller takılarak uzun yıllar çalınmış, daha sonraları da derinin yerini ağaç, kiriş tellerinin yerini ise, metal teller almıştır. XVII. yy. sonlarına doğru kopuz adı yerini tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan "saz" ve "bağlama" terimlerine bırakmaya başlamıştır. Bağlama, günden güne gelişmiş ve geniş bir aile oluşturmuştur. Bağlama ailesi başlıca; meydan sazı, divan sazı, çöğür bağlama, bozuk, aşık sazı, kara düzen, tanbura, cura bağlama, bulgari, ırızva, bağlama curası, tanbura curası, vs. gibi sazlardan meydana gelmekte olup, aşık sazı olarak tek başına çalınma veya takımlar halinde toplu icrâ geleneğini sürdürmektedir.

Bağlama genellikle görünüşü bakımından insana benzetilmiş sap ucuna "baş", burgularına "kulak", yüz kısmına (ses tablosuna) "göğüs", ses kutusuna ise "gövde" denilmiştir.[169] Şematik olarak incelenirse bağlama, 16 bölümden oluşmaktadır (Bkz. Çizim No: 1).

Günümüz bağlaması, genellikle yedi tellidir. Tellerin, üzerinden geçirilerek tekneden burgulara dek gergin bir şekilde kullanılabilmesini sağlayan araçlara 'eşik', akort yapmaya yarayan parçalara ise 'burgu' denir. İkişerli ve üçerli olarak üç grup hâlinde takılan teller, istenen 'düzen'e akortlanabilir. Çeşitli yörelerde ve farklı adlarla kullanılan yirmi civarında düzen vardır. Birçok alt grupları da bulunan ana düzenler, bozuk düzeni, bağlama düzeni, misket düzeni ve müstezat düzenidir. Bunlar, yörelerin ton ve makamsal özellikleriyle doğrudan bağlantılıdır.[170]

"Anadolu'da, bağlama ailesi çalgıların, olağanüstü bir çeşitlilik sunması ve hemen her yörede kullanılması, çalgının yerelliği adına önemlidir. Anadolu sazlarında, bu türden çalgıların adlandırılmasında, farklı yöntemler uygulanmıştır. Sözgelimi tel sayısına göre, boyuta göre, çalındığı akorda ve hatta çalındığı yere göre yapılan adlandırmalar yaygındır. Önceleri "ikitelli"den "onikitelli"ye kadar değişen ve tel sayılarına göre yapılan adlamanın yerini, giderek çalgının boyuna, çalındığı akorda yada çalındığı yere göre yapılan adlamanın 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 bir akort bildirmektedir. Divan sazı, meydan sazı gibi örnekler, çalgının, mekânsal büyüklüğüne de çağrışım yapan adlamalara örnektir."[171]

---

[168] Ayrıntılı bilgi için bkz., Gazimihal, R. Mahmud, **A.g.e.,** s.179-185.
[169] Açın, Cafer, **Enstrüman Bilimi (Organoloji),** İstanbul, 1994, s.89.
[170] Kısaparmak, Fatih, "Ortak Kimlik Belgemiz Bağlama", **Skylife**, Eylül, 2006, İstanbul, s. 12.
[171] Öztürk, O., Murat, "Bağlamanın Anadolu Kaynakları", **http://www.turkulerle.net/baglamanin-tarihcesi.asp.**

KONYA İLİ MERKEZİNDE BAĞLAMA ÜRETİMİ

Konya ilinde bağlama kavramı 20. yy.ın ikinci yarısından sonra önem kazanmaya başlamıştır. Bu konuda 1933 yılında Feyzi Halıcı tarafından Türkiye genelinde Konya merkezinde ilki düzenlenen "Aşıklar Bayramı"[172]nın etkili olduğu düşünülebilir.

Her yıl Konya'da geleneksel olarak düzenlenen Aşıklar Bayramı ile Türk halk edebiyatı ve dolayısı ile "bağlama" konusunda halkın ilgisi canı tutulmaktadır.

Günümüzde Konya merkezinde bağlama üretimi yapan sadece 1 adet atölye bulunmaktadır. Bahri Sağlam'a (1937) ait olan "Sağlam Sazevi"nde meydan sazı, divan sazı, tanbura, cura bağlama ve cura üretimi yapılmaktadır. Bahri Sağlam 1947 yılında çırak olarak başladığı bağlama yapımını günümüzde iki oğlu ile birlikte devam ettirmektedir. Yaprak saz yapım tekniklerini uygulamakta olan Sağlam Sazevi, yurt içinde Ankara, İstanbul, Karaman, Van yurt dışında Danimarka, İsveç, Hollanda'ya pazarlama yapmaktadır (Fotoğraf No: 5).

Bağlama, yapımında kullanılan ana malzeme ağaçtır ve ağacın kalitesi bağlamanın kalitesi ile doğru orantılıdır. Kullanılacak ağacın sağlıklı, özgül ağırlığı fazla, sert yapılı iyi kurutulmuş olması gerekir. Bağlamanın her bir bölümü için kullanılacak ağacın cinsi farklıdır. Yapım ustaları, söz konusu farklı kısımları üretirken bile, birbirine yakın özelliklere sahip ağaçları kullanırlar. Bunun önemini de, "Ağaçlar birbirini sevmeli, bağlamanın bedeninde de, yüreğinde de aşk bulunmalı ve bu aşk, yüzyıllar boyu söylenecek türkülerin ateşi olmalı"[173] şeklinde ifade ederler. Bağlamanın bölümlerine göre kullanılan ağaç tipleri sırası ile:

Tekne (Gövde) Kısmında: Maun, kestane, ceviz, ardıç, dut, ıhlamur, gürgen, iğde, vengi, abanoz, erik v.b. gibi sert ağaçlar kullanılır.

Göğüs tahtası (Ses tablosu) Kısmında: Ladin, köknar gibi yumuşak ağaçlar kullanılır. Genellikle Ladin ağacı kullanılmakta olup, Konya'ya Samsun ilinin bir kazası olan Tosya'dan gelmektedir.

Eşik (Köprü) Kısmında: Ceviz, gürgen, kayısı gibi sert ağaçlar kullanılır.

Tarak (Tel takacağı) Kısmında: Gürgen, ceviz, kayısı gibi sert ağaçlar kullanılır.

Yanak Kısmında: Kaplama olarak veya flota (0,5–1 mm. kalınlığında ve 0,5–0,8 mm. genişliğindeki ince ağaç şeritler) olarak ardıç, dut, gürgen, ceviz, ıhlamur, abanoz, meneviş, maun, kestane gibi sert ağaçlar kullanılır.

Sap Kısmında: Gürgen, ıhlamur, ceviz gibi sert ağaçlar kullanılır.

Perde Kısmında: Sert bir ağaç olan şimşir kullanılır.

Burguluk ve Burgu Kısmında: Gürgen, ceviz gibi sert ağaçlar kullanılır.

[172] Ayrıntılı bilgi için bkz., Halıcı, Feyzi, "Aşıklar Bayramı", **Çağrı**, Sayı: 106, Kasım, 1966, Konya.
[173] Kısaparmak, Fatih, **A.g.m**., s. 13.

Bağlama yapımında kullanılan ağaçların büyük bir bölümü, doğal kurutma yöntemi ile, ağacın cinsine ve kurutma işleminin yapılacağı yere göre 2–5 yıl arasında kurumaya bırakılır. Konya ilinde 1,5–2 yıl arasında doğal olarak kuruyan ağaçlar, deniz aşırı yörelerde bu sürenin iki katı sürede kuruma işlemini tamamlarlar.

Bağlama yapımında kullanılan diğer önemli malzeme ise tutkaldır. Hayvansal maddelerden elde edilen tutkal Konya ilinde 50 yıldır kullanılmaktadır. Sıcak kullanılan tutkal; deri ve kemik karışımı hayvansal maddelerin özel kuyular içerisinde, kireç kaymağında (CaOH2) belli bir süre ile temizlenerek arındırılır. Sonra filtre edilerek ham saf hale getirilir ve kazanlar içinde kaynatılarak eriyik hale getirilip, pişirilir. Ardından özel kalıplar içerisine dökülerek çeşitli şekillerde dondurulur. Bu şekilde kullanıma hazır hale gelen tutkal, ısıtılıp sıvılaştırılır ve saz yapımının hemen hemen her aşamasında kullanılır.[174]

Bağlama yapımında kullanılan aletler ise çok çeşitlidir. Bunlar: *Kesim işlerinde*; hızar, testere (bıçkı), ışkı, kıl testere, *yontma ve düzeltme işlerinde*; keser, el planyası, el ve avuç rendesi, bastıran kolu, *delik açma, ayarlama işlerinde*; matkap, havşa, rayba, çuvaldız, *ağaca şekil verme işlerinde*; torna makinesi, ıskarpela takımı, oluklu kalemler, *sökme ve ayırma işlerinde*; kerpeten, pense, *sıkıştırma işlerinde*; mengene, farkı boyda işkenceler, *zımparalama işlerinde*; törpü, eye, titreşimli zımpara makinesi, *ölçü alma işlerinde*; metre, kumpas, pergel, cetvel, çivi çakma ve ıskarpela takımı ile çalışırken kullanılan tokmak, çekiç,

Bağlamanın önemli bir kısmını teşkil eden tekne (gövde), yapımı ve ölçüleri titizlik isteyen bir bölümdür. Tekne kısmında 2 çeşit yapım tekniği vardır. Bunlar; *oyma saz yapım tekniği* ve *yaprak (dilimli) saz yapım tekniğidir.*

Oyma Saz Yapım Tekniği

Hazırlanan sazın gövde boyu büyüklüğündeki bir kütük parçasından oyularak meydana gelen sazlara "oyma saz" denir. Bu teknikle hazırlanan sazlarda genellikle dut veya kestane ağacı malzeme olarak seçilir. Dilimli sazlara göre daha az işçilikle yapılan oyma sazlardan sazın boyutunda olan ağaç kütüğüne, sazın gövdesinde istenilen şekil çizilerek veya çizilmeden kesilir. Dış formu verilen sazın içi, çeşitli oyma aletleri ile oyularak istenilen kalınlıklar verilir. En son olarak rende, törpü ve eğe aletleri ile düzeltme (rötuş) işlemi yapılarak sazın gövdesi tamamlanır. Saz ustalarına göre, oyma sazın çıkardığı ses, dilimli saza göre çok daha güzel ve net olmaktadır. Konya ilinde ise; oyma saz yapılmamakta olup, oyma saz tekneleri Samsun'un Ayvacık ve Çarşamba köylerinden gelmektedir.[175] (Fotoğraf No: 6).

Yurdumuzda oyma sazlar bilinçsizce yapıldığı için, tercih edilen Dut ve Kestane ağaçlarını ciddi bir boyutta tehdit etmektedir. Bu sebepten ekonomik oluşu, ses kalitesi, zamandan ve malzemeden tasarrufu açısından dilimli saz yapımı, oyma saz yapımına tercih edilmektedir. İyi bir saz ustası 1 adet oyma saz tekniğine göre hazırlanmış tekneden en az 10 adet dilimli saz yapabilmektedir. Bu da; sanat yönünden de daha

[174]Sakarya, İbrahim, **Çalgı Yapımı Onarım Bilgisi**, Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara, 1975, s. 67.
[175] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.

fazla değer taşıyan dilimli sazların, Türk sanatını dış ülkelere tanıtmak ve milli gelir kaynaklarımızı yok etmemek açısından büyük önem taşımaktadır.[176]

Yaprak (Dilimli) Saz Yapım Tekniği

Oyma saz yapım tekniğine göre daha uğraştırıcı ve emek verici olan dilimli sazlar; ağaç kullanımı açısından da çok fazla tasarruf sağlamaktadır. Yaprak sazlar; Konya ilinde genellikle kış aylarında imal edilir, bahar aylarında da monte edilerek tamamlanır.

Yapım aşamaları sırası ile:

Kalıp Yapımı

Öncelikle hazırlanacak yaprak saz tasarlanır ve resmi çizilir. Resimdeki form çinko, alüminyum gibi kalın yüzeylere geçirilerek etrafından kesilir ve kalıbı çıkartılır. Armudî formda olan sazın çıkartılan kalıpları, doğrultusunda ön form (göğüs tahtası); alt tarafı kalın ve kenar kısımları 5 cm. eninde olmak üzere ortası boş bir çerçeve halinde kesilir. Kontrplaktan hazırlanan ön form üzerine, çam, kavak, ıhlamur ağaçlarından kesilerek hazırlanan dikey ve yatay iskelet parçaları çıkartılan kalıplara göre yapıştırılır. Ekleme yerleri sağlam olması için köşe bentler yapılarak çivilerle çakılır[177] (Fotoğraf No:7).

Takozların Monte Edilmesi

Hazırlanan kalıp üzerinde ön ve arka takoz denilen, her ikisi de hafif ve yumuşak ağaçlardan yapılan tutucu parçalar bulunmaktadır. Ön takozda kullanılan ağacın damarları ses tablosuna (göğüs tahtası) dik getirilir, arka takozda kullanılan ağacın damarları ise, ses tablosuna paralel olmalıdır. Takozlar yerlerine önce tutkalla, daha sonra birer vida ile sonradan sökmek üzere vidalanır. Vidalanan takozlara kalıplarda işaretli olan ölçülü bölümler aktarılır. Taşınmış olan bölümlerle saz kalıbı artık dilimlerin yapıştırılmasına hazır hale gelmiştir.

Dilimlerin Hazırlanması

Yaprak saz yapımında dilimler genellikle maun, ardıç, iğde, ceviz, abanoz gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. Bu ağaçlar, 3–5 mm. kalınlığında, 2,5–3 cm. genişliğinde, 55–60 cm. uzunluğunda inceltilmiş şeritler halinde hazırlanır. Hazırlanan dilimler kalıbın formuna göre ayrı ayrı, dilim kıvırma teli ile şekillendirilir. (Fotoğraf No: 8).

Tekne Yapımı

Dilimler hazırlandıktan sonra, kalıp üzerindeki ayrılan bölümler üzerine konarak kontrol edilir. Kalıba uymayan dilimlerin üzeri rende veya planya denilen kesici aletlerle yontulur ve bütün dilimler birbirine eşit hale getirilir.

Kalıba ilk dilim ortadan başlayarak yerleştirilir. İlk dilimin iki tarafı rendelenip takozlara yapıştırıldıktan sonra, arasına isteğe göre flota ağacı yapıştırılır. Daha sonra

[176] Açın, Cafer, **A.g.e.,** s.361.
[177] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.

ikinci dilim, birinci dilimin hemen yanına yapıştırılır ve ölçülerde fazlalık varsa, fazlalıklar yontulur. Ardından, dilimlerin birbirleri ile yapıştıkları kenar kısımları üzerine sıcak tutkal sürülerek, ince kâğıt parçaları yapıştırılır ve ütü işlemi yapan "havye" veya "duvak" denilen demir alet ısıtılarak, yapışan kâğıt parçalarının üzerine basılır. Bu işlem, dilimlerin birbirlerini daha iyi tutması ve dayanıklı olması içindir. Dilimli tekne hazırlandıktan sonra, dilimlerin arasında ve takoz kısımlarında kalan küçük boşluklara, bir bıçak yardımı ile macun sürülerek kapatılır. Bütün işlemleri biten tekne 1 gün bekleyip kuruduktan sonra, üzerindeki kâğıt parçaları ve tutkal artıkları bastıran kolu ile yontularak, temizlenir[178] (Fotoğraf No: 9).

Tekne İçinden Dilimlerin Bantlanması

Teknenin uzun ömürlü ve sağlam olması için, içine yapıştırılan bantlar kâğıt, ekstrafor veya ipek kurdele olabilir. 1,2–2 cm. kalınlığındaki bantlar her iki dilimin yapıştığı noktayı tam ortalayarak, bir takozdan diğer takoza kadar boydan boya tutkallanarak yapıştırılır. Bu işlem tamamlandıktan sonra bantların yüzeyi tutkallı su ile silinmelidir. Bantların sertleşmesi gerekir, çünkü yumuşak satıhlı yüzeyler içerideki ses dalgalarını yutarlar ve yansımayı zorlaştırırlar. Bantların tutkallanması işlemi ile yansımada kolaylık sağlanır[179] (Fotoğraf No: 10).

Sapın Hazırlanarak Tekneye Monte Edilmesi

Genellikle Gürgen ağacından 3,5–4 cm. eninde ve sazın cinsine göre farklı boyutta, uç kısmı sivri şekilde hızar makinesinde kesilerek hazırlanır. Sazın dayanıklı olması bakımından, sapta kullanılan ağacın damarlarının çok düzgün, kuru ve parmak basılan yüzeye damarlarının dik gelmesine dikkat edilir.[180] Hazırlanan sapın, sivri olan uç kısmı, ön takoz ekseninde bulunan ve "kırlangıç kuyruğu veya kurt ağzı" denilen oyuk kısma tutkalla yapıştırılarak geçirilir (Fotoğraf No: 11). Daha sonra keser ile sapın fazlalıkları alınıp yuvarlanır, ışkı ve bastıran kolu yardımı ile de sapın arka tarafının tamamen yuvarlak şekil alması sağlanır[181] (Fotoğraf No: 12).

Göğüs Tahtasının (Ses Tablosu) Hazırlanması ve Tekneye Monte Edilmesi

Göğüs tahtası çam familyasından olan ladin ağacınan yapılır. Ağacın kuru, damarlarının düz ve yüzeye dik gelmesine dikkat edilir. Göğüs tahtası için kullanılan ladin ağacı levha halindedir. Takozlar merkez alınarak tekne üzerine konulur ve tekne ekseninde kalemle işaretlenir. Tekne kenarına ince bir tutkal sürülerek, tablo merkez noktalara getirilip yapıştırılır. Yapıştırılan iki ağacın kenar kısımlarına aralıklı olarak çivi çakılır (Sağlam yapışması içindir). 1 gün bekledikten sonra çivileri sökülür. Sazın, sap kısmı mengeneye sıkıştırılır ve ışkı yardım ile göğüs tahtasının kenarları bastıran kolu ile tıraşlanır (Fotoğraf No: 13). Tıraşlanan göğüs tahtasının kenarlarına farklı renkte bir ağaç çıtası veya sedef malzeme ile kakma tekniğinde kenar flotası geçirilir (Fotoğraf No: 14). Göğüs tahtası üzerinde yer alan yanak kısımları ise; isteğe göre, uygun renkte ağaç kaplama parçası kaplanır ya da tek ve yan yana iki adet olmak üzere flota geçirilir[182] (Fotoğraf No: 15). Kenar flotası geçirilip, yanak kısımları da hazırlanan

[178] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.
[179] Açın, Cafer, **A.g.e.,** s.348.
[180] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.
[181] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.
[182] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.

göğüs tahtası üzerindeki tutkal parçalarını ve pürüzleri temizlemek için, sazın sap kısmı mengeneye sıkıştırılarak el planyası ile göğüs tahtası tıraşlanır (Fotoğraf No: 16).

Tarak (Tel Takacağı) Yapımı

Tellerin geçtiği parça olan tarak; şimşir ağacı kullanılarak, bir tarafı üçgen şeklinde dışa doğru çıkıntılı olarak kesilir (Fotoğraf No: 17). Tarak, arka takozun bulunduğu kısmın tam merkezine gelmek sureti ile sap genişliğinde olan düz tarafı göğüs tahtasının hizasına tutkal ile yapıştırılır. Yapılacak sazın cinsine göre tel sayısı belirlenir ve 1 mm.lik matkapla tarağın düz kısmı üzerine delikler açılır.

Eşik Yapımı

Eşik, tellerin göğüs tahtasında yüksekliğini ve aralıklarını düzenlemeye yarar. Gürgen ve şimşir ağaçlarından hazırlanan çıtalardan yapılan eşiğin boyu 5 cm., yüksekliği 3-5 mm., alt genişliği ise 2 mm. den oluşmaktadır. Testere ile kesilip, avuç rendesi ile şekil verilen eşiğin tepe kısmında, keskin uçlu bıçakla tel sayısına göre "kertik" denilen ince ve enine kesikler açılır. Bir sazda 2 adet eşik bulunur. Sapta ve göğüs tahtasında bulunan bu eşikler, saza teller bağlandıktan sonra, tellerin arasından geçirilerek yerine yerleştirilir (Fotoğraf No: 17).

Burguluk Yapımı ve Burguların Saza Alıştırılması

Burguluk, gürgen ağacından yapılan sazın en üst kısmında yer alan bir parçadır. Sapın üst kısmındaki 27–30 cm. boyundaki bölüm testere ile "kırlangıç kuyruğu veya kurt ağzı" denilen "V" şeklinde testere ile kesilip çıkartılır. Çıkartılan kısım tutkallanarak, dışa doğru kavisli bir biçimde tekrar yerine yapıştırılır ve önce ışkı, sonra bastıran kolu ile yontularak, kenarları yuvarlanır (Fotoğraf No: 18).

Burgu, gürgen ağacından yapılan, 7–9 mm. kalınlığında ve 4 cm. yüksekliğinde bir parçadır. Eskiden törpü ile yapılan burgular, günümüzde tornada şekillenip, hazırlanmaktadır (Fotoğraf No: 18). Hazırlanan burguların saza alıştırılmasında ilk işlem olarak, burguluğun ön tarafının 3–5 yan tarafından ise 3–4 adet olmak üzere toplam 8–9 delik yeri çuvaldız denilen ve uç kısmı iğneye benzeyen alet ile işaretlenir. Daha sonra, işaretlenen kısımlar, matkap ile delinir. Burguluk üzerindeki bu yataklara, hazırlanan burgular sıra ile alıştırarak monte edilir. (Fotoğraf No: 19). Alıştırılan burguların tamamının boylarının eşit olması için havşa ile burgu deliklerinin genişlikleri ayarlanır (Fotoğraf No: 20). Bu işlem sazın düzgün ve rahat akort edilebilmesi için önemlidir.

Tekne ve Sapın Üzerindeki Süslemelerin Yapımı

Teknenin kenar kısımları ile beraber sapın ön ve arka kısımlarına ağaç kakma tekniğinde süslemeler görülmektedir. Kullanılan motifler; çini ve ağaç eserlerde görülen süslemelerden seçilmektedir. Konu olarak; bitkisel bezemede stilize edilmiş çiçekler, rûmi motifleri, kıvrım dallar ve yapraklar, geometrik bezemede; düz ve eğri çizgiler ile birlikte özellikle Konya yöresi kilimlerinde sıkça görülen "çengel" (çakmak), "bereket", "hayat ağacı" motifleri kullanılmaktadır. Motifler genellikle ardı ardına sıralanarak bordür şeklinde uygulanmaktadır (Fotoğraf No: 21).

1 mm. inceliğindeki kaplama parçaları ile hazırlanan ağaç kakma tekniğinde maun, ardıç, kavak, meneviş, kök ve ceviz ağaçlarının yanı sıra ithal sunî ağaç kaplama parçaları da kullanılmaktadır. (Fotoğraf No: 21). Şablon yardımı ile ağaç kaplama parçalarına çizilen desenlerin, kıl testere kullanarak içlerinin boşaltılması ve farklı renkte bir ağaç kaplama parçasının, boşalan kısma yerleştirilmesi ile meydana gelen teknik, Konya ilinde yıllardan beri bağlamalar üzerinde görülmektedir. Ağaç kakma tekniğinde hazırlanan parçalar teknenin kenar kısmına ve sapın boyuna uygun ölçülerde kalın şeritler halinde hazırlanmaktadır.

Tekne ve Sap Temizliği - Sistire ve Zımpara İşlemi

Teknenin ve sapın yüzeyinde ilk olarak törpüleme yapılır. Ardından törpü izlerini yok etmek için sistire makinesi ile saz zımparalanır (Fotoğraf No: 22).

Tekne ve Sap Cilâsı

Sazın sistire ve zımpara işlemi bittikten sonra, hafif bir renk vermesi ve ağacın kabarmaması için cilalanmaktadır. Eskiden gomalâk maddesi ile ispirtonun karışması ile elde edilen gomalâk cilası kullanılırken günümüzde, 1 kat içinde sertleştirici madde bulunan dolgu verniği sürülmektedir. Dolgu verniği kuruduktan sonra da, saz yüzeyindeki bir takım pürüzlerin alınması ve asıl verniğe hazır hale getirilmesi için bir kere zımparalanmaktadır. Bu işlemden sonra içine sertleştirici madde konulan parlak vernik, kompresör yardımı ile sazın yüzeyinin tamamına püskürtülerek uygulanır (Fotoğraf No: 23). Cilası yapılan saza dokunulmadan, 12 saat veya 1 gün beklenir. Kuruyan saza, daha sonra perde bağlama işlemi uygulanır.

Perde Bağlanması

Tekne ve sapın cilası bittikten sonra perde bağlama işlemine geçilir. Bundan 40 yıl öncesinde perde bağlamada, ameliyat dikiş ipliği ve terbiyeli ya da terbiyesiz bağırsak kullanılırdı. Günümüzde ise, sazın cinsine göre sap üzerinde belirlenen yerlere 40–50 numara kalınlıkta misina kullanılarak, 4-5 sargı halinde sapa sarıldıktan sonra düğümlenerek perde bağlanır (Fotoğraf No: 24).

Tel Takılması

Bir saza, cinsine göre 7–8 adet tel takılır. Bunlar, 3–4 adet 0.20 numara ince çelik tel, 2 adet 0.30 numara kalın çelik tel, 1'er adet de ince ve kalın bam teli olmak üzere sıralanır. Tel takılırken önce tarak (tel takacağı) kısmındaki delikten geçirilip, düğümlendikten sonra, sap hizasında uzatılarak, burgulukta bulunan burgulara sarılarak, gerdirilir. Teli sarılan burgu yeniden yatağına geçirilir. Takılacak bütün tellerde aynı işlemler uygulanır Teli takılan saz akort yapılacak duruma gelmiş demektir (Fotoğraf No: 25).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Müzik aleti ve yapımı, hem göze hem de kulağa hitap eden bir sanat dalıdır. Böylesi eşsiz bir değere sahip ve büyük emekler sarf edilerek hazırlanan bu çalgıları, ellerinde konuşturup, insanları coşturan nice aşıklar ve ozanlar Türk kültürünün oluşumunda önemli bir yere sahiptirler.

Bağlama gerek kopuz olarak bilindiği, gerekse bağlama olarak çalındığı dönemlerde kutsal bir alet gibi sevgi ve saygı görmüştür. Öpüp başa konulmuş ondan sonra çalınmış, evlerin en güzel köşelerine asılmış, çalanlara da büyük saygı duyulmuştur. Büyük Türk milletinin ruhunu yüceltmiş, ozanını inletmiş, aşığını söyletmiş, dertlisini ağlatmış, efesini oynatmıştır.[183] Bu şekilde tarih, halk kültürü, musiki ve el sanatlarında geniş bir yere sahip olmuştur.

Bir kültür mirası olan bağlama yapımcılığı günümüzde Ankara, İstanbul, Antalya, Konya, Bursa, Muğla-Fethiye, Kayseri, Şanlıurfa, Ordu, İzmir, Gümüşhane, Sivas illerinde devam etmektedir. Mesleğin geleceğini; süreklilik, ürün kalitesi, seri imalat kaygısı gibi etkenler tehdit etmektedir. Konya merkezi ile birlikte diğer yörelerde de bu sorunlar birbirine paralellik göstermektedir. El sanatlarının tüm kollarında olduğu gibi bağlama yapımında da ticari kaygılar ön plana çıktığı için son dönemlerde geleneksel özellikler göz ardı edilmiş bu da kalitenin düşmesine, bilimsellikten uzaklaşmaya ve mesleğin yozlaşmasına neden olmuştur.

Ancak Konya örneğinde olduğu gibi, geleneksel tekniği koruyarak devam ettiren, türüne göre ayda 1–2 adet bağlama yapan ustalarında varlığı söz konusudur.

Konyalı usta Bahri Sağlam kendisinin "1947 çırağı" olduğunu vurgulayarak, o dönemlerde "İstanbul'da Agop Usta, Kayseri'de Ömer Usta ve Konya'da Ali ve Sadi Ustaların bulunduğunu ve yapılan bağlamaların her birinin sanat değeri taşıdığını" [184] ifade etmiştir.

Günümüzde ise bazı atölyelerde ekonomik koşullardan dolayı seri üretime yönelik çalışmalar başlamış ve üretim miktarı aylık 150–200 âdete ulaşmıştır. Bu durum bağlama yapımının "sanat" ile "zanaat" arasındaki çelişkiyi ortaya koymaktadır.

Bunun sonucu olarak, ülkemizde zengin bir kadro ile yapımına pek çok ilde devam edilen bu mesleğin, yakın gelecekte kaybolma riskine karşı bir zanaat olarak yaşaması ihtimali kabul edilebilir. Ancak mesleğin giderek sanatsal özelliklerini kaybettiği görüşü sadece bağlama ustaları tarafından değerlendirilmemeli; toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik yönleri ile bağlama yapımının tanıtım eksikliğinden kaynaklandığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Her yıl belirli tarihlerde Sivas, Konya, Antalya, Kars, Bursa illerinde düzenlenen Aşıklar Bayramında, bağlama ve halk müziği icrasına ilaveten bağlama yapımcılığı da tanıtılarak mesleğin yeni ustalarla devam etmesi sağlanmalıdır.

Anadolu'da bir uçtan bir uca ağlayan, inleyen, gülen, gülümseten, nağmelerin yanında gönül sesine yoldaş olan bağlamanın;

ellerde yüzyıllardır gezdiği gibi yüzyıllar sonra da sadece dillerde kalmaması dileği ile…

[183] Açın, Cafer, **A.g.e.,** s. 87.
[184] Bahri Sağlam, Saz Ustası, Konya, 1937.

KAYNAKLAR

Açın, Cafer, **Enstrüman Bilimi (Organoloji),** İstanbul, 1994.

And, Metin, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, 1982.

Anonim, **Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk**, İstanbul, 1999.

Ataman, S., Yaver, **Anadolu Halk Sazları**, İstanbul 1930.

Arık, Rüçhan, **Kubad Abad,** İstanbul, 2005.

Barışta, H., Örcün, **Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Halk Plastik Sanatları**, Ankara, 2005.

Gazimihal,R.Mahmud, **Konya'da Musıki**,Ankara,1947.

Gazimihal,R.,Mahmud, **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Ankara, 2001.

Halıcı, Feyzi, "Aşıklar Bayramı", **Çağrı**, Sayı: 106, Kasım, 1966, Konya.

Kısaparmak, Fatih, "Ortak Kimlik Belgemiz Bağlama", **Skylife**, Eylül, 2006, İstanbul, s. 12–15.

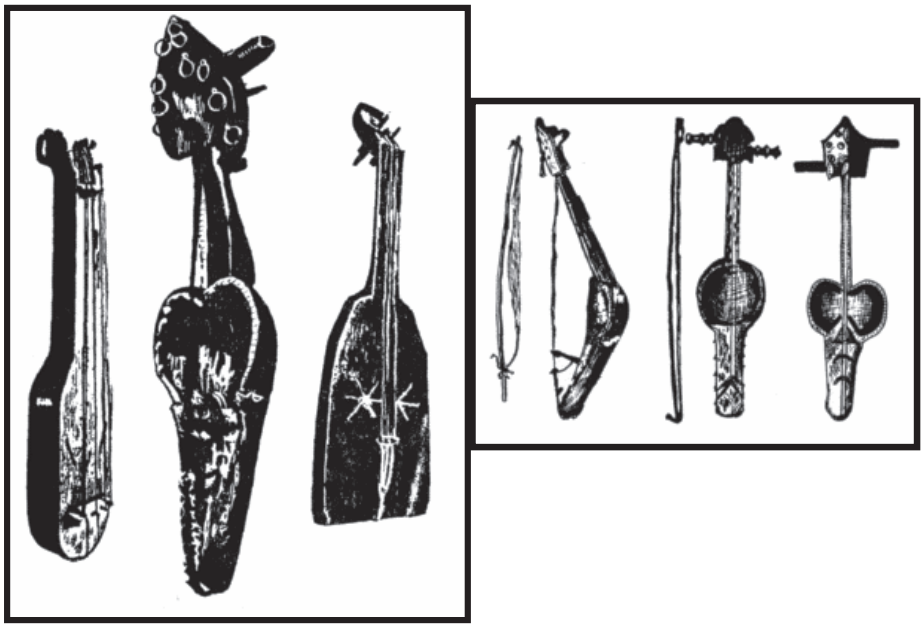
Ögel, Bahaddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş - 9**, Ankara, 1991.

Öztürk, O., Murat, "Bağlamanın Anadolu Kaynakları", **http://www.turkulerle.net/baglamanin-tarihcesi.asp.**

SAĞLAM, Bahri**, Saz Ustası, Konya, 1937.**

SAKARYA, İbrahim, **Çalgı Yapımı Onarım Bilgisi**, Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Mektupla Öğretim Merkezi, Ankara, 1975.

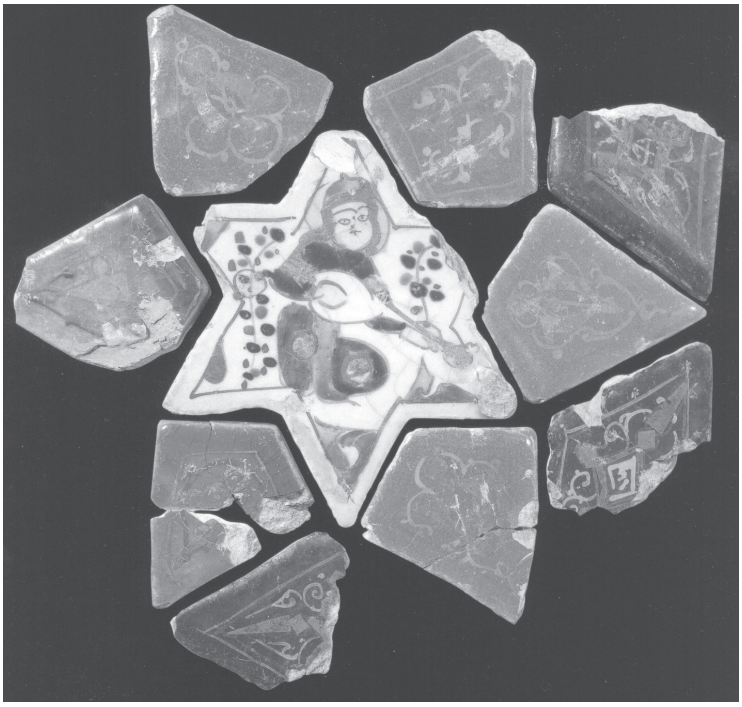
TANRIKORUR, Cinuçen, **Osmanlı Musikisi,** İstanbul, 2003.



Şekil No: 1–2 Eski Türk Yaylı Kopuzlarından örnekler
(Ögel'den).



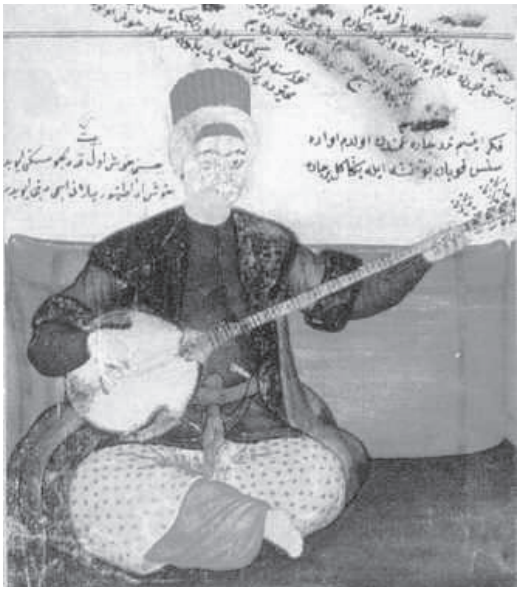
Şekil No: 3 İdikut Kenti Ortaçağ Resimlerinden Bir Saz Takımı
(Gazimihal'den).



Fotoğraf No: 1 Kubad Abad Duvar Çinilerinden Ud Çalan Figür (Arık'tan).



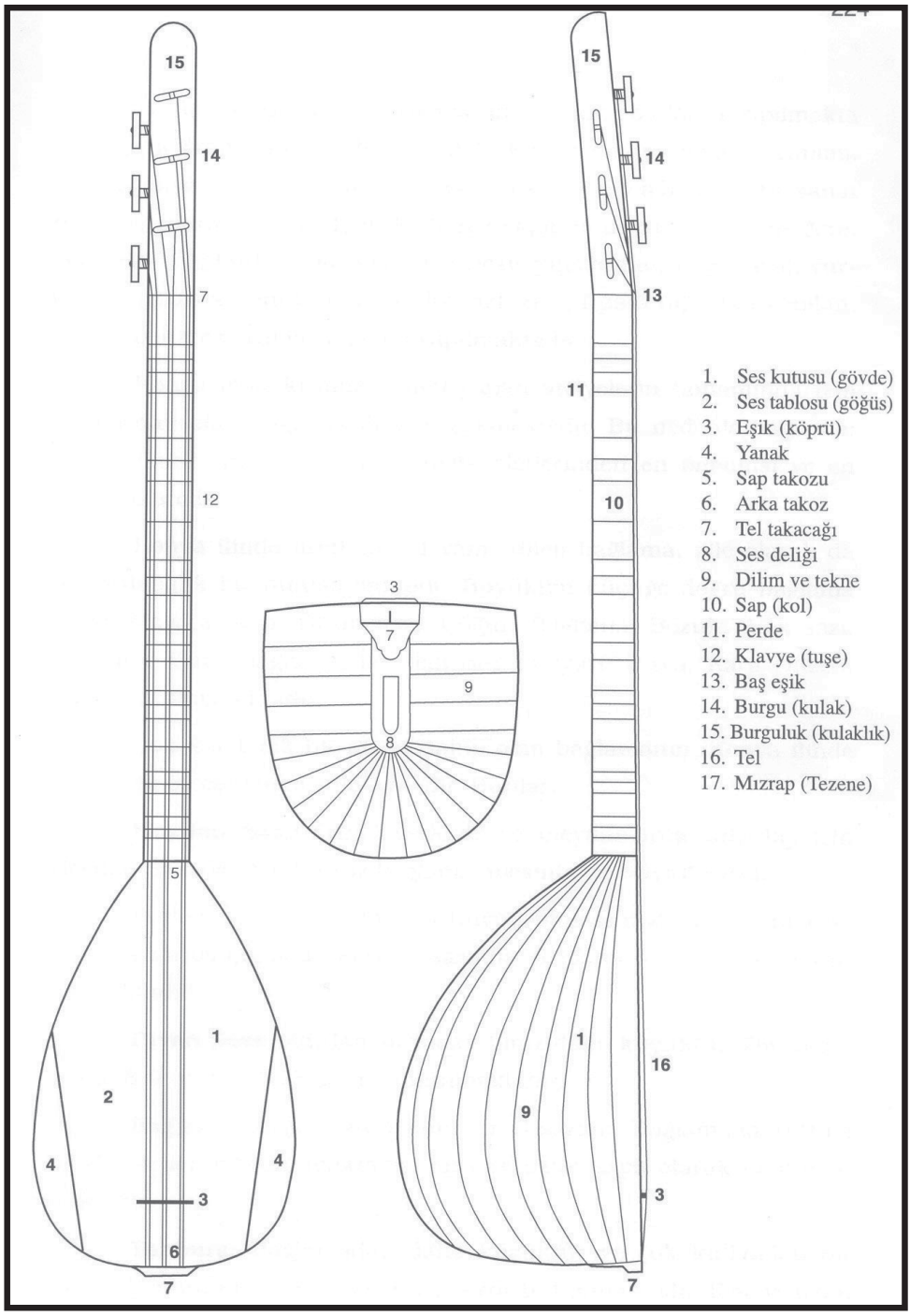
Fotoğraf No: 2 Aşık Veysel
(www.asikveysel.com).



Fotoğraf No: 3 Tanburi Eyüp Tefhimü'l-Makamat Fi Tevlid'in Namagat'tan, Hızır Ağa,18.yy (Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk-Anonim).



Fotoğraf No: 4 Sultan III. Ahmet'in Şehzâdelerinin Sünnet Düğünü Şenliklerinde, Okmeydani'ndaki Eğlencelerden Birinde Müzisyenler, Surname-i Vehbî, 18. yy.



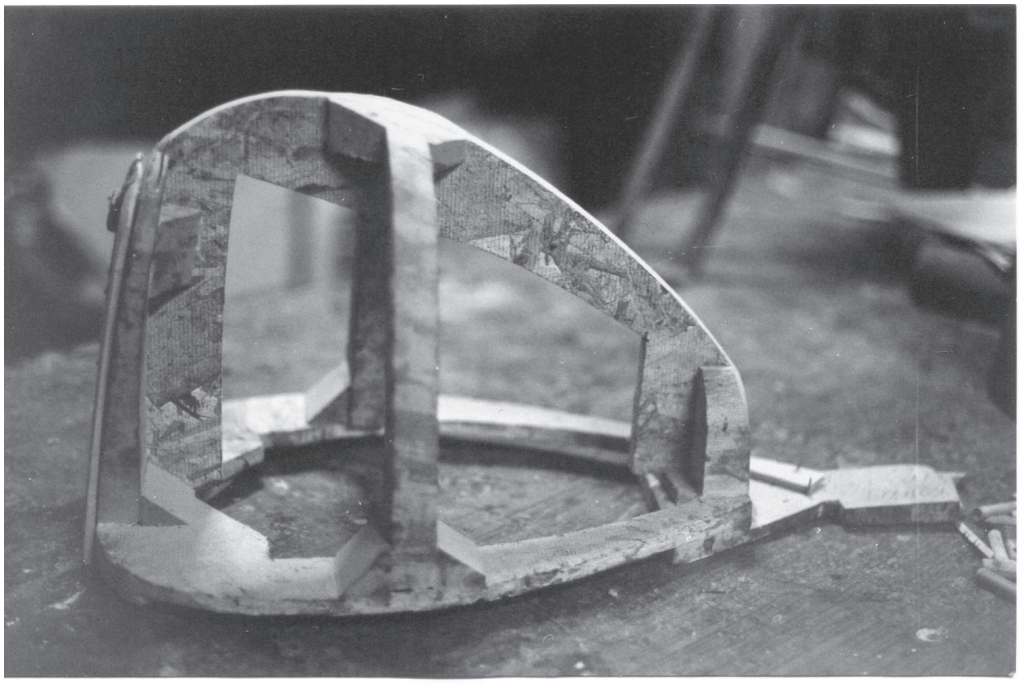
Çizim No: 1 Bağlamanın Anatomisi (Açın'dan).



Fotoğraf No: 5 Saz Ustası Bahri Sağlam ve Atölyesinden Görünüm.



Fotoğraf No: 6 Oyma Sazlar.



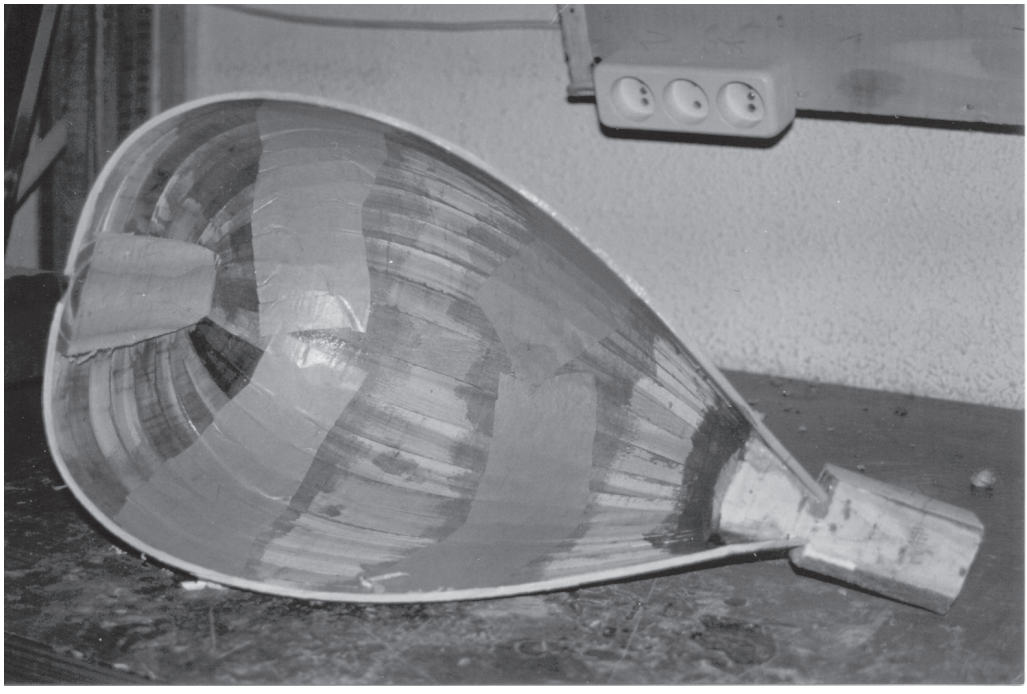
Fotoğraf No: 7 Bağlama Kalıbı.



Fotoğraf No: 8 Dilimlerin Hazırlanması.



Fotoğraf No: 9 Teknenin Bastıran Kolu İle Yontularak Temizlenmesi.



Fotoğraf No: 10 Tekne İçinden Dilimlerin Bantlanması.



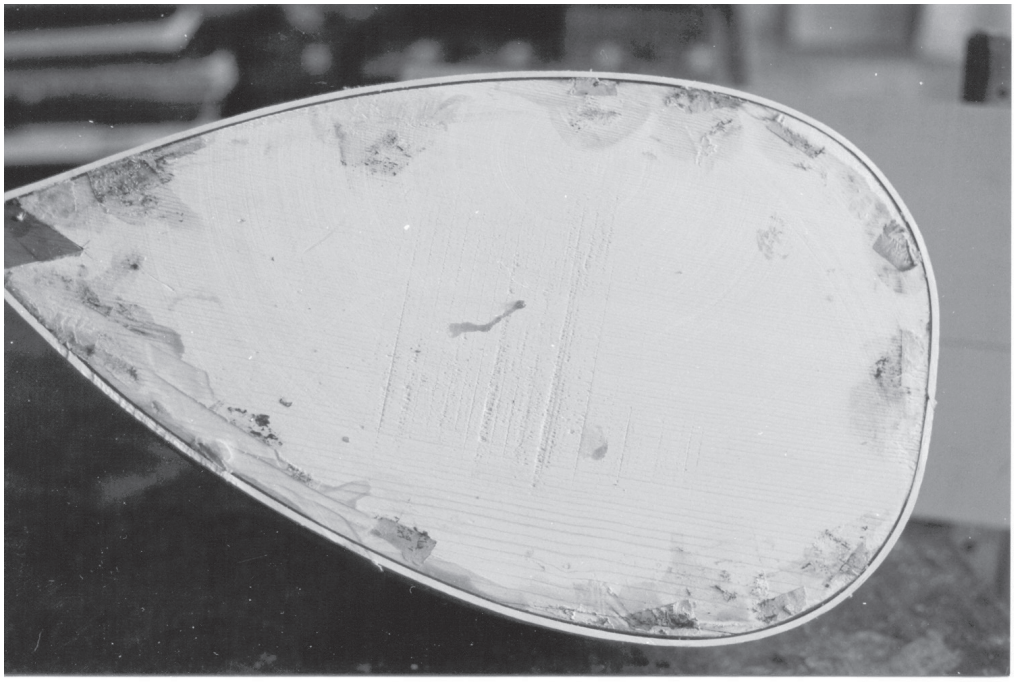
Fotoğraf No: 11 Sapın Tekneye Yapıştırılması.



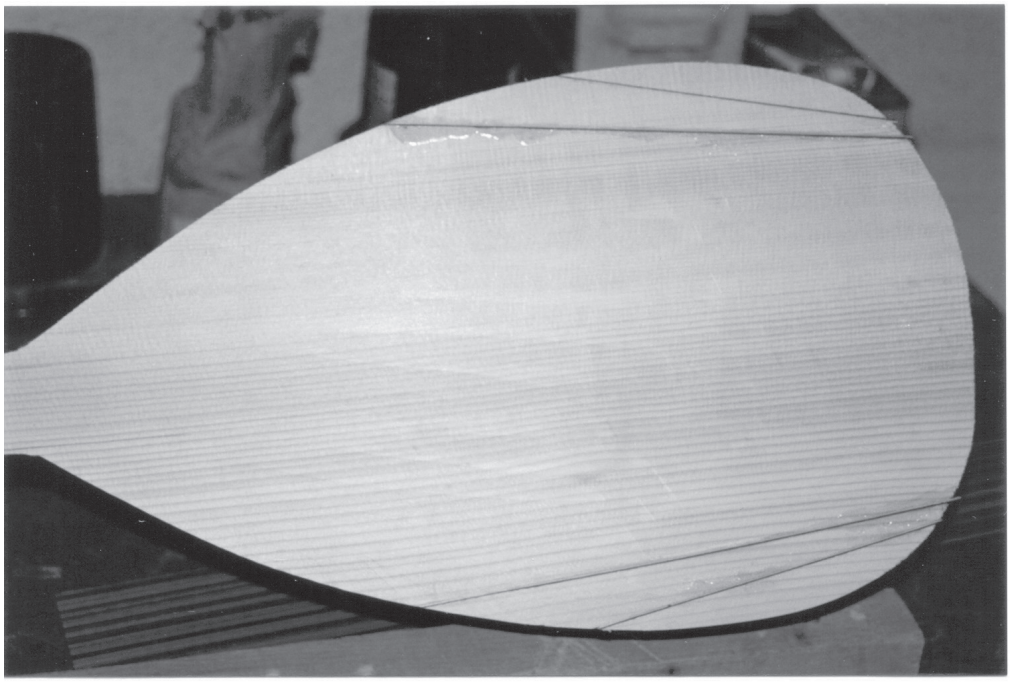
Fotoğraf No: 12 Sapın Arka Tarafındaki Fazlalıkların Yontulalarak Yuvarlanması.



Fotoğraf No: 13 Göğüs Tahtasının Fazlalıklarının Alınması.



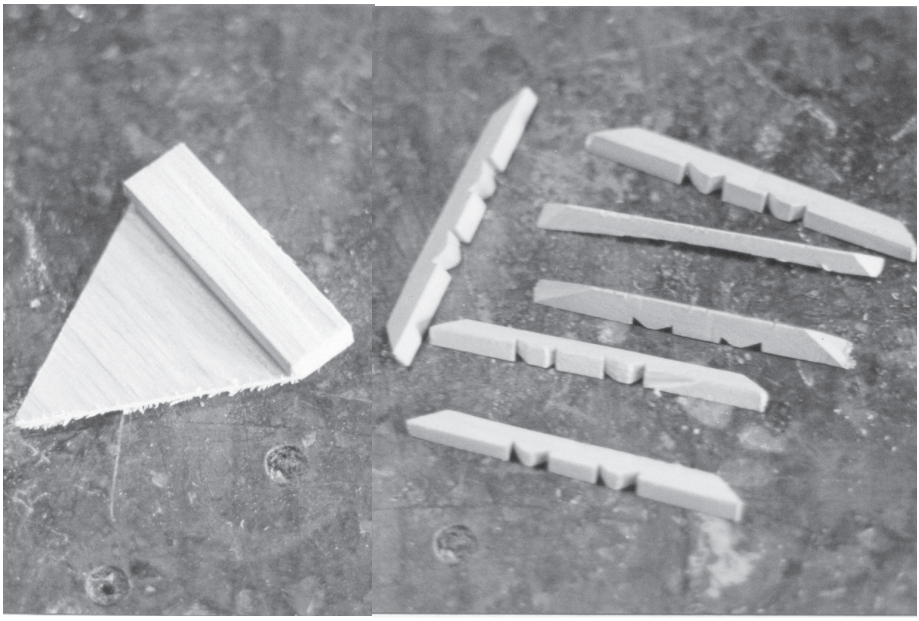
Fotoğraf No: 14 Flota Geçirilmiş Göğüs Tahtasının Görünümü.



Fotoğraf No: 15 Yanak Kısımlarının Flota Geçirilmiş Hali.



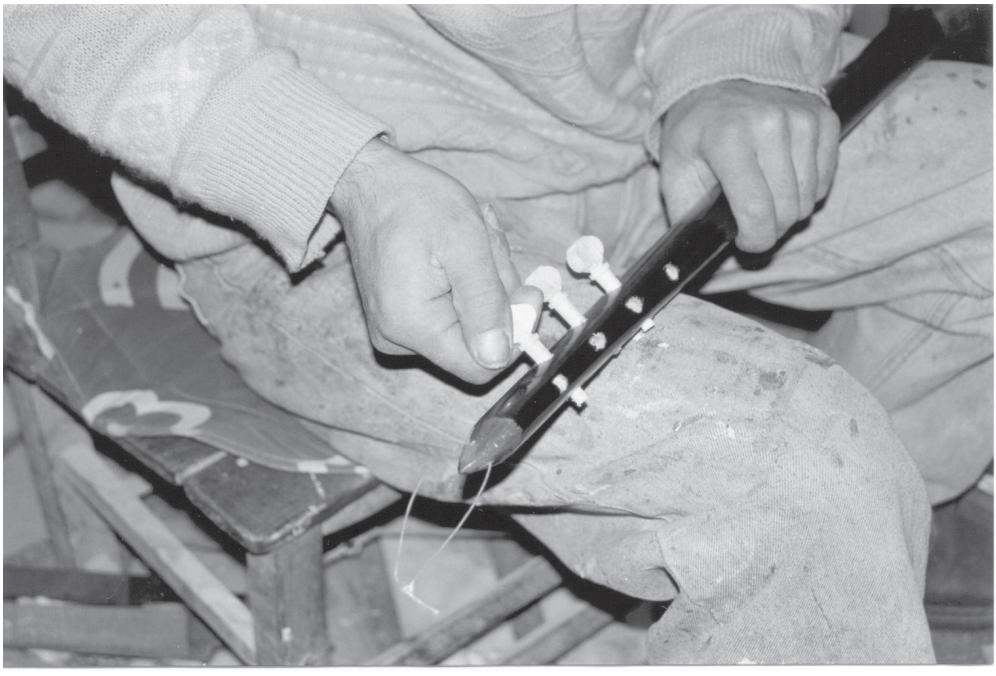
Fotoğraf No: 16 Göğüs Tahtasının Tıraşlanması.



Fotoğraf No: 17 Eşik ve Tarak.



Fotoğraf No: 18 Burgu.



Fotoğraf No: 19 Burguların Alıştırılması.



Fotoğraf No: 20 Burgu Deliklerinin Havşa İle Ayarlanması.



Fotoğraf No: 21 Ağaç Kakma Tekniğinde Hazırlanan Ağaç Parçaları.



Fotoğraf No: 22
Sistire İşlemi.



Fotoğraf No: 23 Tabanca İle Vernikleme İşlemi.



Fotoğraf No: 24 Perde bağlama İşlemi.



Fotoğraf No: 24 Telin Taraktaki Delikten Geçirilmesi.



Fotoğraf No: 25 Telin Burgulara Sarılması.

AZERBAYCAN XALQ MAHNILARı ve ESKİ MUSİQİ MEDENİYYETİ

Ramazan ORUCOĞLU QAFARLI[*]

Lirik xalq mahnıları - poetik xalq yaradıcılığının sade və anlaşıqlı dilde yaranan, geniş yayılan en kütlevi janrlarından biridir ki, onlarda insanların daxili alemi, hiss və heyecanları, duyğu və düşünceleri, teessüratları, ehval-ruhiyyesi, tebietde və cemiyyetde baş veren hem ifacılıqda, ehval-ruhiyyesi, tebietde və cemiyyetde baş veren hadiselere münasibetleri eks olunur. Bu xüsusiyyetler xalq mahnılarının janr və üslub spesfikliyini şertlendirir. Başqa sözle, merasimlerle, ayrı-ayrı emek saheleri ile, ilkin peşelerle elaqesini itirib, xalqın meişetine müsteqil yaradıcılıq forması kimi daxil olan Azerbaycan xalq mahnılarının böyük tarixi, medeni və estetik ehemiyyeti vardır. Mahnılarda xalq heyatının bütün cehetleri özünemexsus şekilde terennüm edilir, kütlelerin ictimai haqsızlığa qarşı etiraz sesi ucaldılır, Azerbaycan-türk xarakterinin menevi siması, tarixi idealları gösterilir. Bu menada mahnılar her bir xalqın özüneqayıdışıdır, milli menlik ölçüsüdür, vetendaşlıq «pasport»udur, ruhunun güzgüsüdür və poetik sistemine, mövzularına və ifa terzine göre başqa lirik folklor janrlarından esaslı şekilde seçilir.

Lirik xalq mahnıları emek və merasim neğmeleri, layla və aşıq poeziyası ile bir sırada şer-musiqi (mahnıları melodiyasız tesevvür etmek mümkün deyil, mahnı və musiqi bir-birinden ayrı ifa edilmir) folkloruna aiddir, daha doğrusu, şerle musiqinin sintezinden ibaretdir, çox hallarda metn hazır melodiya esasında yaranır. Yaxud, xalq her hansı bir mahnı metninin quruluşuna, ölçüsüne uyğun xüsusi musiqi besteleyir, bezen de eksine olur, lakin her ikisi (metn və musiqi) formalaşıb qurtarmamış xalq arasında yaşamır, ifa edilib yayılmır. Xalq mahnılarının poetik strukturu mehz melodiya ile elaqesine göre biçimsizdir, misranın heca və bölgü düzümünde, qafiye sisteminde ardıcıllıq gözlenilmir. Elece de, xalq mahnıları merasim neğmeleri, sayaçı sözleri və dramlardan ferqli olaraq, oyunlardan, dinamik hereketlerden uzaqdır. Lakin demek olmaz ki, tamaşa ünsürlerini özünde tam eks etdirmir. Xalq mahnıları söz, musiqi və ifa seneti olmaq etibarı ile insanların emosiyalarından doğur. Esil ifaçılar melodiyanı qanına, canına, ruhuna hopdurur, onlar qemli, kederli mövzuya uyğun sarsıntılarını mimika və jestlerle biruze verirler. Bunun esas sebebi ondadır ki, folklorun bütün lirik janrları menşece eyni köke bağlıdır, sinkretikdir və hem ifaçılıqda, hem de şer yaratmaqda improvizeden faydalanır.

[*] Prof. Dr., QAFARLI, Orucoğlu Ramazan, Azerbayzan Dövlet Pedaqoji Universiteti (Bakı)



Xalq mahnıları söz, musiqi ve ifa seneti olmaqla, ilk növbede, merasim neğmelerine yaxındır. Lakin merasim neğmelerinden ferqli olaraq, mövzu ve üslubca efsun - tilsim başlanğıcına malik deyil. Xalq mahnıları ümumi mezmunu ile insanların gerçek münasibetlerinden doğan en tipik teessüratları bir-birine ötürmeye yardım gösterir. Elece de konkret şerait, yaşantı, dolğun heyat epizodları mahnıların ideyasını aşkara çıxardır. Merasim neğmelerinde özünü açıq-aydın nezere çarpdıran şertilik, uydurma ve fantastik alem evezine, heyati hadiselerden yaranan hiss ve heyecanlar, emosiyalar qoyulur. Bu menada xalq mahnıları hamının çox asanlıqla anlaya bildiyi mezmun ve formaya malikdir, ümumxalq malıdır. İnsanların meişetinde geniş işlenmesine, kütleviliyine göre heç bir folklor janrından geri qalmır ve milyonlarla Azerbaycan türkünün gündelik heyati telebatına, menevi qidasına çevrilir. Xalq meişeti ile sıx bağlılığı onun süretle inkişafına ve daha geniş erazilerde yayılmasına şerait yaradır. Bu menada lirik xalq mahnıları bedii, poetik, çoxcehetli, semimi yaradıcılıq növüdür ve heqiqi xalq duyğuları ensiklopediyasıdır.

Belelikle, mahnılar heqiqet ve haqq-edalet hesreti ile şiddetle döyünen böyük üreye malik Azerbaycan-türk xalqının şifahi edebiyyatının «epopeyalar kimi geniş, düşünceler qeder derin» (M.Qorki) lirik janrıdır. Xalqın heyatını bütünlükle aşkara çıxarıb, elvan boyalarla veren dolğun, parlaq, heqiqi tarixidir. Onun derinliklerine baş vurmayan keçmişi, ulu babalarının meişeti barede heç ne öyrene bilmez. Demeli, xalq mahnılarında öten esrlerin ruhu, bütöv xalqın xarakterinin ümumi cizgileri, elece de her bir ferdin özünexas cehetleri, hiss ve heyecanları, duyğu ve düşünceleri çalarları, incelikleri ile eks olunur.



Xalq mahnıları insanların daxili alemini eks etdiren ele bir güzgüdür ki, orada bir şexsin deyil, bütöv bir xalqın, milyonların ehval-ruhiyyesi, duyğu ve düşünceleri öz ezemeti ile tesevvürümüzde canlanır. Yazılı poeziyanın lirik eserlerinden mehz bu xüsusiyyetine göre seçilir. Qemli, kederli, ayrılıq, hicranla dolu motivler üstünlük teşkil etse de, mahnılarda geleceye nikbin baxış müşahide olunur ki, bu da türk üreyinin yaşamaq ehtirasından, şere, haqsızlığa qarşı barışmazlığından, qelbinin genişliyinden, heyat gücünün sonsuzluğundan ireli gelir. Düşmen esaretinde qalmalarına, aclıq keçirmelerine, soyuğa, şaxtaya düşmelerine, qonşularından, el tutub yardım etdikleri, bir tike çöreklerini bölüb verdikleri, ocaqlarının başında qızındırdıqları yadlardan, özgelerden xeyanet, zülm, meşeqqet görmelerine baxmayaraq, hisse qapılmamış, dünyadan ellerini üzmemiş, qelbleri sönmez heyat eşqi ile, sevincli günler eşqi ile döyünmüş, heç vaxt teravetini itirmeyen genclik coşqusuna, şen-şux notlara köklenmişdiler.



Xalq mahnıları ifanın xarakterine ve terzine göre **ferdi, deyişme, davamlı, sürekli, haylı ve oxşatma** şeklindedir. Eger xalq dramlarını xüsusi adamlar - xalq içerisinden çıxmış «aktyorlar» meydan ve sehnelerde canlandırırlarsa, mahnıları senetinden, peşesinden, cinsinden, yaşından asılı olmayaraq, hamı zümzüme edir. Ekser hallarda bütün icma, kend ehli mahnının ifasında iştirak edir. Elbette, yaş ve cins ferqine göre qocaların, cavanların, yeniyetmelerin, qadınların ve kişilerin mexsusi xor desteleri yaranırdı, bezi mahnılar mezmunu ile de qadının, yaxud kişinin, qocanın, yaxud cavanın oxumasını şertlendirirdi. Lakin hemin mahnılar da kütleviliyini itirmirdi. Elece de sesi ve ifa mehereti ile seçilen adamlar var idi ki, onlar muğamlarla yanaşı, xalq mahnılarının da en mahir ifaçıları kimi el içinde böyük şöhret qazanmışdılar.



Meydana gelmesi ve inkişaf yolları. Müasir folklorşünaslıq xalq mahnılarının menşeyini, meydana gelmesini müeyyenleşdirmek işinde çetinliklerle qarşılaşır. Çünki XVI esre qeder mahnıların metnleri ve xalq meişetindeki roluna aid melumatlar qeyde alınmamışdır. Klassiklerimizin eserlerinde meşhur el xanendelerinden az-çox söz açılsa da, onların oxuduqları xalq mahnılarına münasibet bildirilmemişdir. Başqa sözle, yazılı menbelerde heç bir nümuneye rast gelmirik. Doğrudur, hele eramızın birinci minilliyinde yaşamış yunan, roma, fars ve ereb tarixçileri Qafqazdakı türk tayfalarının oxuduqları mahnılardan



vecde geldiklerini yazırdılar. Esrlerin derinliklerinden qopub yaddaşdan-yaddaşa süzülen ehtiraslar, ideallar bu gün de qelbleri hem ovundurur, hem de qeherlendirir. Ona göre ki, mahnılar çoxesrlik menevi axtarışların mehsuludur, xalqın, tarixin müxtelif merhelerine aid exlaqını eks etdirir.

Dünya folklorşünaslığının bu sahede tecürbesi gösterir ki, xalq mahnılarının müsteqil janr kimi formalaşması tarixi merasimlerin ilkin tesevvürlerle elaqesinin qırılmağa başladığı dövrlere tesadüf edir. Melumdur ki, en eski inamlardan doğan yazqabağı ayinleri evvel ateşperestler (tonqalla, odla bağlılığına göre), sonra da müselmanlar (novruzun - yeni günün, ilin tezelenmesinin eyni vaxta tesadüf etmesine göre) özününküleşdirmişler. Mehz bu keçidlerde, yeni ilkin tesevvür ve inamlardan yaxa qurtardıqda bir sıra neğmeler merasimlerden ayrılıb müsteqil oxunmuş, yaxud onun hazır melodiyası esasında insanların gerçek hiss ve duyğularını eks etdiren yeni mahnılar yaranmışdır. Bir meseleni nezere çatdırmalıyıq ki, ilkin türk neğmesi milli musiqi aletleri (ilk növbede qopuz) yaranmamışdan çox evveller formalaşmış ve ağızda ifa edilen melodiya onun poetik strukturundan emele gelmişdir. Ona göre de, eski xalq neğmeleri sabit formaya malik deyil. Az qala her neğmenin öz xüsusi poetik sistemi var. Bu günün özünde bele türk xalq mahnıları musiqi aletlerinin iştirakı olmadan da melodiyasına yatımlıdır, asanlıqla avazlana bilir.



Dünya folklorşünaslığında xalq mahnılarının menşeyi haqqında iki fikir ireli sürülür: birincide, onun müsteqil janr kimi formalaşma dovrü feodalizmden evvele aid edilir, ikincide ise, XV - XVI esrden başlayaraq, xalq arasında yaranıb yaşandığı qenaeti ireli sürülür. Elbetde, mahnıların ekser melodiyalarının son vaxtlarda bestelenmesine, yaxud bitkin hala düşmesine inam olsa da, şer - söz terefinin mezmunu gösterir ki, çox qedim dövrlerin mehsuludur.

"Musiqi exlaqi qanundur. O bütün dünyanı ilhama getirir, qelbe qanad verir, insanı xeyalen göylere ucaldır. Musiqi qayda-qanunun, nizamın esasıdır. O, dünyadakı bütün ebedi ülvilik ve gözelliklerin tecessümüdür" - Dahi Platonun bu sözleri her bir azerbaycanlı üçün, ister filosof, isterse de sade ekinçi olsun, doğma ve ezizdir. Efsanevi musiqi diyarı, odlar yurdu Azerbaycanın tebietinde: torpağında, ağacında, daşında ahengdar bir musiqi yaşayır. Azerbaycanın böyük şairi Nizami Gencevi bu fikri bele terennüm edir:

Müğenni, sazını ele alsana,

Xoş aheng, neğmeden bize çalsana.

Dar perde dinlemek istemirik biz.

Genişdir, yüksekdir bizim neğmemiz.

Toplanması neşri ve tedqiqi. Xalq mahnılarını yazıya almağa texminen XVI-XVII esrlerden başlamışlar, lakin bu iş şüurlu şekilde aparılmamış, ye'ni toplama meqsedi daşımamışdır. Hemin esrlere aid bir sıra elyazmalarında külli miqdarda folklor nümunelerine rast gelirik Eski xalq yaradıcılığı materialları saxlanan elyazmalar cüng adlanır. Bu günedek 107 cüngden istifade edilerek 2420 bayatı ve xalq mahnısı qeyde alınmışqdır. 1721-ci ilde Tebrizde, 1804-cü ilde ise İrevanda (Endelib Qaracadağı terefinden) yazıya alınan, elece de gürcü menbelerinde tesadüf edilen bir sıra qehremanlıq neğmeleri «Koroğlu» dastanında rastlaşmadığımız şe'r parçalarıdır, xüsusi melodiyanın müşaiyeti ile müsteqil oxunurdu.



M.F. Axundov yüz elli il qabaq tertib etdiyi yeni elifba ile xalqdan eşitdiyi meşhur mahnıdan bir parçanı yazıb arxivinde saxlamışdır:

Geline ayran demedim men Dede xort-xort.
Ayrana doyran demedim men Dede xort-xort.
İyneye tiken demedim men Dede xort-xort.
Tikene yırtan demedim men Dede xort-xort.

Azerbaycan folklorunun toplanması, neşri ve araşdırılmasını xüsusi tedqiq obyektine çeviren P.Efendiyev bele qenaete gelir ki, «folklorun diger janrları kimi, mahnıların da toplanmasına esas etibarı ile XIX esrden başlanmışdır. «Koroğlu» dastanının ilk naşiri A.Xodzko hele 1828-ci ilde Azerbaycan xalq mahnılarını çap etdirmişdir. Sonralar bütün XIX esr boyu rus metbuatında rus ve Azerbaycan ziyalılarının topladığı nümuneler çap edilmişdir. Xüsusile, SMOMPK mecmuesi sehifelerinde bele nümunelere daha çox rast gelirik. Burada hem tarixi, hem lirik, hem de müxtelif merasimlerle elaqedar nümuneler çap olunmuşdur». Doğrudan da, xalq mahnılarımızın meqsedyönlü şekilde ve ardıcıl toplanıb neşr olunmasında keçen esrin ikinci yarısından Qafqazda neşre başlayan rus metbuatının xidmetleri evezsizdir.

Hemin dövre aid metbuatı ve menbeleri izledikde görürük ki, bir çox Azerbaycan xalq mahnısını A.Xodzko 1829-cu ilde Peterburqda işıq üzü gören kitabına salmış, T.A.Zablodski ise «Zehra xanımın eri Hüseyn xan şerefine neğme»ni, «Ay dadaş, atma daş» adı ile meşhur olan xalq mahnısını, elece de iki lirik xalq mahnısını A.Bakıxanovun kömekliyi ile elde edib, polyak diline çevirmiş ve 1849-cu ilde Vilnoda çıxan «Rubon» jurnalı vasitesile oxucuların ixtiyarına vermişdir.

«Kavkaz» qezetinde «Gencenin alınması haqqında mahnı»nın rusca metnine rast gelirik: Yazıya alıb tercüme edeni V. Perevalenko adlı bir şexsdir. O qeyd edirdi ki,

«son seferlerimin birinde Gencenin alınması haqqında tatar mahnısı eşitdim. Onun herfi tercümesi beledir:



Qardaşlarım, mene - bu qocaya qulaq asın.

Men Size meşhur Gencenin meğlub olmasının tarixini danışmaq isteyirem.

O zaman ki, padşahzade onu idare etmekden boyun qaçırmışdı.

Padşahzadeden sonra bizim daimi hökmdarımız olmamışdır.

Qılınc hökmranlığı elden-ele keçirdi.

Nehayet, allahın bize yazığı geldi ve bize baş hökmdar gönderdi.

Bayraqlar baş qalalara çıxarılmışdı, diger ölenleri unudararaq biz Cefer xana (eslinde Cavad xana) ağlayırdıq.

Onunla birlikde biz Genceye olan axırıncı ümidimizi itirdik.

Gence, demek olar ki, ruslara müharibesiz teslim oldu.

Yazıq igid Cefer xanın küçeye tullanmış cenazesini biz bir qutuya (müselmanlarda qutu olmur, tercümeçinin uydurmasıdır) qoyduq.

Özümüzün de bele gününü gözleyirdik.

Şamaxı, Şuşa bize kömek vere bilmedi, ona göre ki, yol ruslar terefinden kesilmişdi.

Gence bayram axşamı alınmışdı.

Bayram ve sevinc evezine biz yalnız qalanı çay kimi yuyan qan gördük.

Qadınlar ise qorxularından yarımcan olmuşdular. Onların gözelliyi o vaxt hara itmişdi?!

O, şaxtada ve tufandakı qızıl gül kimi solub getmişdi.

Bizi bele sıxışdıran ruslar deyildi. (Bu ağ yalan deyilmi? Doğma yurdu tar-mar olan, qanı su yerine «çay kimi» axıdılan xalq qesbkara bu cür münasibet beslerdimi?)

Qazaxlı, borçalıların Gencenin var-dövletini talamasına baxmaq çox ağır idi.

Ne edek, keçmişleri qaytarmaq olmaz! Allah bize şah göndermişdir! (Bu ve sonra gelen misralar xalq terefinden yaradıla, söylene bilmezdi).

Dostlar, bizim daimi heyatımıza nezer salaq, biz tam xoşbext deyilikmi?

Talanlardan müdafie olunmuşuq. Öz uşaqları kimi qayğımıza qalırlar.

Allah bizim çarı ve kömekçilerini saxlasın».

V.Perevalenko tarixde baş vermiş me'lum hadiselere (1804-cü ilde çar ordusu ile Gence xanlığı arasında geden qanlı müharibede Cavad xan şehid olmuşdur) hesr olunan

mahnını kimden eşitdiyini yazmır ve teessüfler olsun ki, orijinal metnini de vermeyi yaddan çıxardır. Biz ancaq mahnının mezmunu ile tanış ola bilirik. Ona göre de, rus diline tercüme olunmuş variantda mübahiseli meseleler çoxdur. Bu, metni tedqiqata celb eden P.Efendiyevin de nezerinden qaçmamışdır: «Mahnıdakı tesvirlerin tarixi hadiselerle sesleşdiyinin şahidi oluruq. Burada xalq neğmekarının hüznü, kederi, ürek yanğısını eşitmemek mümkün deyil. Lakin mahnının bir yerinde bele bir qeyde rast gelirik: **«Qazaxlı, borçalılırın Gencenin var-dövletini talamasına baxmaq çox ağır idi».** İlk baxışda adam teeccüblenmeye bilmir». Doğrudan da, nece olub ki, qazaxlı ve borçalılar Gencenin ağır gününde kömek eli uzatmaq evezine, quldurluqla, soyğunçuluqla meşğul olmuşlar?

Hadiselerin şahidi olmuş Mirze Adıgözel bey gösterir ki, «knyaz Sisianov derya tek coşan qoşunlarla Gence terefine hereket bayrağını qaldırdı. Tavad, Aznaur ve Qazax-Şemseddinli süvarilerini yığıb cem etdi. Sefere hazır oldu. Zefer nişaneli orduları Gence torpağına girib etrafı tutdu. Bu zaman Cavad xan öz adamlarını ve qoşunu götürüb onların qabağına geldi... Orucluq bayramının gecesi nerdivanla bir neçe terefden barıya çıxmağa başladılar. Cavad xan barıya çıxanları merdlik ve qoçaqlıqla def edirdi. Axırda mayor Lisenaviçin bir güllesi ile heyet barısından yıxılıb ölüm diyarına düşdü».

Mahnının, son epizodu eks etdiren bendine «Osmanlı tarixi ve edebiyyatı mecmuesi»nin 3-cü sayında rast gelirik:

Bürc üstünde bayraqları qurdular,

Böyügün, kiçiyin hamın qırdılar,

Ol zaman ki, Cefer xanı vurdular

Sanasan ki, beli sındı Gencenin.

«Osmanlı tarixi ve edebiyyatı» mecmuesi, III sayı, sehife 42».

Mahnının orijinalını aşkar eden S.Mümtaz yazır ki, o tarixde Gencede Cefer adlı xan olmamışdır. Nedense, hem V.Perevalenkonun variantında, hem de «Osmanlı tarixi ve edebiyyatı» mecmuesindeki genceli Hesenin dilinden yazıya alınan nümunede Cavad xanın adı tehrif edilmişdir. Bu, ilk növbede, bele bir fikir söylemeye imkan verir ki, rusca metnin esli mehz Selman Mümtazın nişan verdiyi mahnıdır, lakin orada xalqı boyunduruq altına almış çara yarınmaq üçün oxunan ve elece de qazaxlılarla, borçalılarla bağlı söylenen cefeng sözler yoxdur.



Qesbkarlıq meqsedile Genceni işğal eden, yerli ehalinin qanını su yerine axıdan çara gencelilerin «Biz tam xoşbext deyilikmi? Talanlardan müdafie olunmuşuq. Öz uşaqları

kimi qayğımıza qalırlar. Allah bizim çarı ve kömekçilerini saxlasın» - deye secde etmeleri ne derecede heqiqete uyğundur? Eger bu suala cavab tapmaq mümkün olsaydı ve V.Perevalenko mahnı metnini özü bildiyi şekle salıb, tercüme etmeseydi, Mirze Adıgözelovun me'lumatına esasen P.Efendiyevin - «Sisianov Şemseddin-Qazax ve başqa yerlerden atlı desteleri düzeldib öz qoşununa daxil etmişdi ve bunları da Gencenin üstüne göndermişdi. Demeli, hemin atlı desteleri çar hökumetine qulluq eden yuxarı sinfin nümayendeleri idiler. Mehz buna göre de bunların adları mahnıda nifretle çekilmişdi» - fikri ile razılaşmaq olardı. Bizce, imperiyanın xidmetinde dayanan V.Perevalenko bu uydurmaya oxucularını inandırmaq ve bir xalqın doğma övladları arasında nifaq salmaq meqsedi ile qazaxlılara, borçalılara böhtan atmışdır. Gence faciesini tesvir eden başqa şahidlerin yazılarında bu ağ yalana tesadüf edilmemesi de fikrimizi tesdiqleyir. M.A.Muxanov bildirir ki, rus generalı beşinci defe şeherin tehvil verilmesini teleb etdi. Nehayet, general Cavad xana axırıncı defe ültumatum gönderdi: «Ya Rusiyanın sahibkarlarından ve xerac verenlerinden biri olaraq, qamağa razılıq vermelisen, ya da men şeheri alanda, elimde ölmelisen!» Bu telebe meğrur Cavad xan «Sen menim qalada cenazemi taparsan» - deye cavab vermişdi. Tatarlar (Azerbaycan türkleri) çox möhkem dayanmışdılar. İki saatlıq qanlı hemleden sonra rus desteleri qalaya daxil oldular. Rus qoşunlarının en güclü ve en esas hemleleri olan yerde Cavad xanın cenazesini tapdılar. Oğlu Hesenqulu ağa atası ile birlikde öldürülmüşdü. İki oğlu ise kiçik bir deste ile Samuxa qaçmışdı.

P.Efendiyev tekce son bendin qondarma olduğu qenaetine gelmişdir: «Fikrimizce bu bend elave edilmişdir». Belelikle, «Gencenin alınması» şeklinde teqdim edilen mahnının xalq arasında esil adı «Gence qırğını» adlanırdı ki, ilk defe Selman Mümtaz iyirminci illerde «Osmanlıların tarixi ve edebiyyatı» mecmuesinde rast gelmiş, evvelce «Xalq edebiyyatı heyatdan doğar» adlı sehifede, sonra ise «El şairleri» kitabında vermişdir.

Rus ziyalılarının Azerbaycan xalq qehremanlarına qerezli münasibeti Qaçaq Nebiye hesr olunan mahnı metninin toplanıb neşr edilmesinde de açıq-aşkar görünür. Bele ki, SMOMPK mecmuesinin XIII buraxılışında «Dağ ile Aranın deyişmesi», «Yerle Göyün deyişmesi» ve «Arı haqqında mahnı»larla yanaşı, Qaçaq Nebi barede forma ve mezmununa göre ferqlenen bir nümuneye rast gelirik. Qaçaq Nebiye aid başqa mahnılarda her bend beş misradan ibaret olduğu halda, burada bendler dörd misralıdır. Elece de neqeratla yanaşı, her bendin son iki misrası da tekrar verilir. P.Efendiyevin fikrince, bu, bir çox mahnının ayrı-ayrı hisselerinden yığılıb, tertib edilen parçanı xatırladır.

Kazaklar geyibdir qırmızı tuman,
Nebini tutanda geldi bir duman.
Gün gelibdi günortanın yerine,
Hecer xanım qalxıb atın beline.

Neqerat
Qoy mene desinler oy nadan Nebi!
Divanı dalınca oynadan Nebi!

Araz qırağında bir gülle atdım,
Otuz iki kazakı qol-qola çatdım.
Gün gelibdi günortanın yerine,
Hecer xanım qalxıb atın beline.

Neqerat

Mahnı qafiye sistemine göre mesnevini xatırladır (a,a; b,b; v,v), Qaçaq Nebi haqqında başqa mahnılarda ise beş misralı bend **a, a, a, a, a** şeklinde qafiyelenir. Bu, P.Efendiyevin haqlı olduğunu gösterir. Mahnının qondarma neqeratından ve toplayıcının qeydlerinden aydın olur ki, qaçaq herakatı müstemleke nökerlerinin canına qorxu salmışdı. Ona göre de onlar her vecle xalq qehremanlarını gözden salmağa çalışır, yanlış fikirlerle oxucuları çaşdırırdılar. Guya qaçaq herekatı elin menafeyine zidd imiş, ehali onlardan narazılıq edirmiş ve s. Ele ise ne sebebe qaçaqların şerefine qoşulan mahnılar dilden düşmürdü?

Toplayıcılar bezen mahnılarla bağlı nezeri mülahizeler yürüdürdüler: «Bu mahnıların (yuxarıda adları çekilenler nezerde tutulur) süjeti gösterir ki, onlar sade adamların meişeti ile bağlıdır, menşe e'tibarile xalqa mexsusdur». Lakin subyektiv fikirlere de rast gelmek mümkündür: «Tatarın mahnısı - ibtidai insanların, Şillerin dediyi kimi, sehra övladının, yetimin, name'lum bir adaya atılan adamın nalesinden ibaretdir. Bu ses keçmişde itirilmiş ve gelecekde ele keçmeyecek gözellik ve sexavet haqqında olan bir sesdir. Tatar (Azerbaycan) mahnısı insanın qelbine te'sir etse de, qulaqları oxşamır. Ne qeder de ince, zerif ağlamaq olarmış! Sinesinin bütün qüvvesi ile çıxan iniltide de bu qeder ahengdarlıq olarmı?» Müellif keder, inilti olduğuna göre Azerbaycan mahnısının onun kimilerin qulaqlarını oxşamamasından «şikayetlenir», lakin bir şeyi unudur ki, bu sadelövh, süfresi açıq, böyük, kiçik qonşularından gördükleri pislikleri tez unudan xalqın başına açılan belaların sebebkarları onun hemvetenleri idiler.

Rus ziyalıları içerisinde imperiya siyasetine qulluq etmeyen, vicdanının sesi ile mahnılarımızı toplayıb heqiqi qiymetini verenler de az deyildi. Belelerinin obyektiv mülahizeleri bu gün de elmi ve tarixi ehemiyyetini itirmemişdir. P.Vostrikov hemin illerde yazırdı: «Azerbaycanlının me'nevi siması güzgüdeki kimi mahnısında eks olunur. Hansı mövzuda olur-olsun tatar mahnısında hezin bir keder özünü gösterir. Azad vaxtlarda, bayramlarda, toylarda, şenliklerde, teklikde azerbaycanlının oxuduğu bütün neğmelerde o, her şeyden evvel, vecde gelmiş insandır. Azerbaycanlı tez-tez öz mahnısına ele bağlanır ki, hetta özünü unudur. Azerbaycanlı öz neğmesini böyük

mehebbetle, semimi, tebii hisslerle oxuyur. O öz mahnısında böyük inam hissleri duyur. Doğrudan da bu mahnılar çox gözel te'sir bağışlayır. Tamaşaçılar neğmekarı böyük gerginlikle, diqqetle, başlarını aşağı salıb dinleyirler. Budur, neğmekar mahnısını oxuyub qurtardı, dinleyiciler başlarını qaldırır ve ele bil xeyallardan ayılan kimi nefes alaraq deyirler: «çox sağ ol», yaxud «sene minnetdarıq!» Bu qeydlerin müellifine göre, Azerbaycan türkünün bütün gözel keyfiyyetleri onun mahnılarında öz eksini tapır. O, xalq mahnıları ifa edilen meclisin canlı, dolğun tesvirini verir, hem neğmekarın xarakterini, el içinde hörmetini, qiymetini, hem de mahnının te'sir dairesini, obrazlılığını, böyük senetkarlıqla yaradılmasını, mezmunundakı hezin, ince kederi düzgün göstererek fikrini bele yekunlaşdırırdı: «Azerbaycanlı vetenini ve ecdadını sevir. O öz sözünde, düşüncesinde sağlam ruhludur, böyük müşahideçidir, mütefekkirdir, yad qehremanların qeydine qalandır».

Qarabağın dilber guşesi Şuşanın Azerbaycan musiqisinin beşiyi olduğunu hele o vaxtlar gören V.D.Korqanov bildirirdi ki, «bütün Zaqafqaziya üçün konservatoriya rolunu oynayan bu füsunkar şeherden her mövsümde, hetta her ay yeni mahnılar, yeni motivler gelirdi».

A.F.Potto Azerbaycanın Zaqatala rayonunda eşitdiyi mahnılar barede yazırdı ki, «Men terlan quşumu itirmişem» mahnısı Azerbaycan türklerinin dilinde oxunmasına baxmayaraq, lezgilerin qelbine asanlıqla yol tapa bilmişdir. «Ala gözler, eyvana çıx» mahnısı ise muğal müğennisi, Verxiyan kendinin sakini, yaxın zamanlarda vefat etmiş Mehemmed terefinden qoşulmuşdur. O, Zaqatala dairesinin meşhur improvizatoru olmuşdur. En çox gencliyi ve gözelliyi terennüm etmişdir. Ona göre de onun bedaheten qoşduğu mahnılar xalq ve esasen, gencler terefinden oxunur. İnqiloylar da öz toylarında tatar (Azerbaycan - kursiv müellifindir) mahnıları oxuyurlar».

Öten yüzilliyin sonlarında qeleme alınan mahnılar hem mezmunu, hem de forması ile maraq doğurur ve janrın yaranması, inkişafı ile bağlı mülahizeler yürütmeye, qedimliyini esaslandırmağa imkan verir. Bele ki, şuşalıların oxuduğu Dağla Aranın ve şamaxılıların dilinin ezberi olan Yerle Göyün deyişmeleri kimi xalq mahnılarında ulu babalarımızın en eski inamlarının, tebiet hadiseleri haqqında tesevvürlerinin, animistik baxışlarının izlerine rast gelirik:

Men Aranam, sağ mendedi,
Sol mende,
Zerri mende,
Yaşıl mende,
Al mende.
Şeyda bülbül ceh-ceh vuran
Dal mende,
Yanı ala xarı bülbül
Mendedi.

XX esrin evvellerinde Azerbaycan xalq mahnılarının şöhreti o qeder geniş yayılmışdı ki, rus diline tercüme edilerek xüsusi mecmuelere salınır ve haqqında dövrün en meşhur ensiklopediyalarında me'lumatlar verilirdi. Azerbaycan ve rus metbuatına, R.Efendiyev, A. Şaiq, F.Köçerli, M.Mahmudbeyov ve başqalarının derslik ve müntexebatlarına düşmekle yanaşı, toplanıb ayrıca kitab halında da çap olunurdu.



Hemin dövrlerde xalq mahnılarımızın toplanıb neşr edilmesi ve tebliği sahesinde görülen en böyük iş **H.Zerdabinin** adı ile bağlıdır. O, Azerbaycanın müxtelif rayonlarında işleyen mekteb müellimlerinden mektubla xahiş etmişdi ki, genclerin terbiyesinde böyük rola malik olan el mahnılarını qeyde alıb ona göndersinler. Bu yolla elde edib sistemleşdirdiyi xalq mahnılarını edib 1901, 1903 ve 1909-cu illerde ayrıca kitab halında neşr etdirmişdi. H.Zerdabi yazırdı ki, «mahnıları Bakı ve qeyri şeherlerin mekteblerine müfte gönderdim ki, oxusunlar. Amma bizlerde not olmadığına göre onların havasını göndere bilmedim. Amma ne qeder «beli, beli» deyen oldusa, bir şey hasil olmadı. Müellimler «Hakimlerden qorxuruq» - deyib o neğme-leri şagirdlerin yadlarından çıxarmağa seiy etdiler».

H.Zerdabi xalq mahnılarının böyük tesir qüvvesine malik olduğunu görür ve meqalelerinde döne-döne janrın meziyyetlerinden danışır, mahnıları «insanları ümumi fikre getiren, bir amal uğrunda birleşdiren en qüvvetli vasite» hesab ederek yazırdı: «Her tayfanın vetendaşlıq hisslerini ve milletin keçmişde olan y aman. ve yaxşı günlerini şerh eden mahnıları olur ki, bu mahnılar ağızdan ağıza düşüb, hamını birleşdirmeye bais olur». Xalq mahnılarının meşhur melodiyası ile me'nasız, boş söz yığnağı teqdim edenleri keskin tenqid eden H.Zerdabi el servetine qayğı ile yanaşmağı teklif edirdi. Elbette, bele dırnaqarası «mahnı» metnlerinin xalq yaradıcılığı ile heç bir elaqesi ola bilmezdi:

Ağacda oturub serçe,
Niye uzunsan, ey küçe?
Sen harda qaldın, ey beçe?
Ey yar, ey yar, ey qara göz!

Edibin fikrince, bu cür cefengiyatın evezine, esil xalq mahnıları oxunmalıdır ki, maraqlı, üreye yatan mezmunu ile ağızdan-ağıza düşüb insanları «nadanlıqdan danalığa tehrik etmeye bais olsun». Ona göre ki, «Qafqaz müselmanlarına heç bir yazı ve dil ile deyilen söz o qeder eser etmez, nece ki, şe'r ile deyilen söz. Elelxüsus, neğmeler ile ki, xoş sövt ile oxunur... Qafqazın yerlerinin xasiyyeti beledir. Bizim cennetin bir guşesine oxşayan vetenimizin dağları, çayları, xoş abi-havası ve her bir cehetden sefalı ve dilguşe

olmağı onun ehalisini cuşe getirib, bu hala salır». H.Zerdabi «Bizim neğmelerimiz» meqalesi ile mahnıları Azerbaycan folklorşünaslığında ilk defe tehlile celb edir ve maraqlı mülahizeler ireli sürür.

E.Şaxtaxtinski Şerq musiqisinden behs eden meqalesinde aşıq yaradıcılığına toxunmaqla yanaşı, «Leyla», «Qayanın dibinde bir quş olaydım» kimi xalq mahnılarını teqdim ve tehlil edirdi.

E.Abid vaxtı ile oğuzların oxuduğu mahnıların xalq arasında esrimizin evvellerinedek yaşadığını gösterir ve Azerbaycanın müxtelif yerlerinde meşhur olan üç mahnı metnini misal getirir:

Naxçıvanda

Atam ozan olubdur,
Derde dözen olubdur.
Quş dili bilmez canım
Erze yazan olubdur.

Şekide

Qızım, qızım ozana,
Qızımı verrem ozana
Ozan axça qazana,
Qızım geze, bezene.

Gencede

Evime ozan gelibdir,
Perdeni pozan gelibdir.
Gündüz olan işleri
Geceler yazan gelibdir.

30-cu illerde dövri metbuat müntezem olaraq yeni yazıya alınmış xalq mahnılarına öz sehifelerinde yer ayırırdı. Ü.Hacıbeyov ve M.Maqomayev ise 1927-ci ilde 33 xalq mahnısını toplamış ve melodiyasını nota alaraq ayrıca kitabça şeklinde çap etdirmişdir. S.Mümtazın tertib etdiyi «El şairleri» toplusunda da xalq mahnılarına rast gelirik. Elece de H.Elizadenin «Aşıqlar» kitabına «Kimler terefinden deyildiyi me'lum olmayan el mahnıları» ve «Müellifi melum olmayan şeirler» başlıqları altında «O xal ne xaldı», «Ay beri bax», «Samavara od salmışam», «Alma deren», «Sara», «Sona xanım» kimi meşhur mahnılar salınmışdı. Sonrakı illerde xalq mahnılarının toplanıb neşr edilmesi, tedqiqi sahesinde Cabbar Qaryağdıoğlunun, Bülbülün, Fikret Emirovun, Seid Rüstemovun ve Tofiq Quliyevin böyük xidmetleri olmuşdur. Bülbül xalq mahnılarımızın evezsiz ifaçısı olmaqla yanaşı, onların metninin düzgün köçürülüb çap

olunmasına da çalışmışdır. Onun tertibi ile üç xalq mahnısı toplusu (1936, 1956, 1958) işıq üzü görmüşdür. Folklorun en lirik janrına maraq daha da artmış ve 1961-ci ilde «Xalq mahnıları», 1967-ci ilde «Mahnılar», 1985-ci ilde ise «Azerbaycan xalq mahnı ve tesnifleri» kitabları oxucuların ixtiyarına verilmişdir.

Xalq mahnılarının poetik məzmunundan bəhs edərkən, onlarda, əsasən, məhəbbət yönümündə iki məsələnin daha qabarıq veridiyini göstərmək olar: birincisi, qadınlara aiddirsə, əziz adamlarından zorla ayrılıb, əzazil, yaşlı adama ərə verilmələrindən, qul kimi satılmalarından, dörd divar arasında əsir edilmələrindən, zalım ərin və qaynananın dözülməz rəftarından acı-acı şikayətləri əks olunur; ikincisi, kişilərə həsr olunursa, sevgili ilə olan xoş çağlar xatırlanır, mə'şuqənin açıq-aşkar xəyanətinə nifrətlər yağdırılır, ömrün ağrılarından, acılarından bəhs açılır, eləcə də həsrətdən doğan kədəri, qəmi unutdurmağa çalışır. Bu mə'nada qəhrəmanının ailədə və şəxsi həyatında qarşısına çoxlu problemlər çıxır, lakin o, başa düşmür ki, başına gələn müsibətlərin, çəkdiyi məşəqqətlərin əsas səbəbi alın yazısında deyil, sosial əksliklərdədir.

Aşiqin gözündə sevgilisi «cənnət hurisi»ndən də gözəldir, onun hər cəfası şirindir. Yarını bir dəfə ötəri görmək üçün ölməyə, bircə gülüşünə canını qurban verməyə hazırdır. Aşiqə görə, bülbül kimi gecə-gündüz nalə etmək, hicran, ayrılıq acısından min dəfə o dünyaya, cəhənnəmə gedib-gəlmək ən böyük səadətdir, təki qəlbinin əksi, bir parası olan istəklisinin bir telinə belə ziyan dəyməsin, «ürəyinin başına peykan yol» salmasın. Küləyin bərk əsməsi belə onu qorxudur, birdən yarın zülflərini pərişanlaşdırar, «gül butası əyilər» - bütün bunlar «Gözəlim sənsən» mahnısının əsas qayəsini təşkil edir:

Gözəlim, sənsən gözümün nuri,
Cənnətdə yoxdur sənin tək huri.
Öldürdü məni yarımın cövri,
Ona vuruldum,
Ona mən yar oldum

Nəqərat

Sevgilimə dəymə, dəymə, dəymə,
Gülümün butasın əymə, əymə, əymə.

Uca dağ başında ceyran yol eylər,
Ürəyim başında peykan yol eylər.
Sevən sevdiyinə can qurban eylər.
Ona vuruldum,
Ona mən yar oldum.

İkincisi, xalq mahnılarında məişətlə bağlı detallara üstünlük verilir. Ocağın külü, yar əli ilə toxunan xalı, xana-xana evlər, yanı buta yaylıq, oymaq-oymaq obalar aşiqin daxili aləmini əks etdirən vasitəyə çevrilir:

Evləri var, ay aman, **xana-xana**,
Mən **kül** oldum, ay aman, ay aman, yana-yana,
Yaylığının yanı buta,
Saldı məni, ay aman, ay aman, yanar oda.
Obaları, ay aman, **oymaq-oymaq**,
Yalan sözdür, ay aman,
ay aman, yardan doymaq...

«Sudan gələn sürməli qız»da məişətdə çox işlənən kuzə aşiqin duyğuları ilə müqayisədə verilir.

Sudan gələn sürməli qız, .. (2)
Çox incidir **kuzə** səni, bala,
Çox injidir **kuzə** səni...

Kuzəni boynundan aşır (2)
Saçın dabana dolaşır, bala,
Saçın dabana dolaşır...

Kuzə suyu şərbət olar, (2)
Bulaq üstə söhbət olar, bala,
Bulaq üstə söhbət olar...

«Ay qara xal yar» mahnısında isə araxçın aşiqin yarla görüşünə səbəb olur:

Araxçının məndədir, qara xal yar,
Sərmişəm çəməndədir, qara xal yar,
Aləm gözələ dönsə, qara xal yar,
Mənim göxzüm səndədir, qara xal yar. (2)

«Yar bizə qonaq gələcək» mahnısı da məişət detalları üzərində qurulur. Yarının qonaq gələcəyindən təşvişə düşən aşiq həyəcandan stəkanların yerini tapa bilməməsini yarını görməməsi ilə əlaqələndirir:

İstəkanlar irəfdədir,
hər biri bir tərəfdədir,
Görməmişəm bir həftədir.

Xalqın uzaq və yaxın dövrlərdə milli azadlıq hərəkatına, haqsızlığa qarşı mübarizəsinə və iştirakçıların igidliyinə qoşulan mahnılar **ictimai** məzmun kəsb edirdi. Yurdumuz qəsbkarların döyüş meydanları idi. Rusiya ilə İran imperiyaları daha çox sənətə, ədəbiyyata, musiqiyə meyl edən Azərbaycan türklərinin torpaqlarından gözünü çəkmir, ələ keçirmək məqsədilə işğalçı müharibələr aparır, nəhayət, öz aralarında mənfur sülh müqaviləsi bağlamaqla yurdumuzu parçalayırlar. Xalq ikiyə bölünür. Bütün bunlara e'tiraz edənlər əlinə silah alıb dağlara çəkilir, qəsbkarlarla son damla qanları qalanadək vuruşurdular. Belə qəhrəmanların şə'ninə dastanlar düzülüb-qoşulmaqla yanaşı, müstəqil ifa edilən mahnılar da yaradılırdı. Həmin mahnılara qədim cünglərdə də təsadüf olunur:

Təbriz əlyazmasında

Qullar ağasını üryan eylədin,
Yer hay, mə'lum eylədin, broy!
Kəsdin kabab bağrım, büryan eylədin,
Eylədin, broy, broy!

Əndəlib Qarajadağinin şe'rlər məjmuəsində

Dəli Həsən, sən çəkginən qılıncı,
Qoyma kim, dağıla əsgərin ucu,
Reyhan Ərəb, min igidə girici,
Bir sultanım tutulubdur, əldədir.

Gürcü əlifbası ilə yazılmış əlyazmasında

Vara-vara dost kuyindən yad oldum,
Qəhbə fələk, haçan səndən şad oldum?
Vətənimdən, ulusumdan yad oldum,
Yada salmaz qohum, qardaş, el məni.

Yaxud:

Aradan rəqib ötməsin!
Namərd mətləbə yetməsin!
Altun kəmər incitməsin!

Ay liqa bellər,
Nə əcəb,
Nə gözəl,
Nə şirin.
Elinə qurban olaydım!..
Dağlar aşallar,
Çöllər keçəllər,
Sən ilə belə gəzəllər...

Mahnılarda qanlı müharibələrə, satqın bəylərə, xanlara, paşalara kəskin nifrət ifadə olunur.

Çar ordusunun Azərbaycan torpaqlarını işğal edərkən törətdiyi cinayətlərə, dağıntılara həsr olunan «Gəncənin qırğını» adlı mahnı isə gəncəli Həsənin dilindən yazıya alınmışdır:

Görən, bilən, eşidənlər yansınlar,
Gör nə yaman oldu halı Gəncənin.
Bizə imdad verməz padşahzadə,
Məgər tutulubdur yolu Gəncənin.

Bayraqları bürc üstündə qurdular,
Tifil uşaqları hamı qırdılar,
O zaman ki, Cavad xanı vurdular
Sanasan qırıldı beli Gəncənin.

Bayram gecəsində qalanı aldı,
Dörd yanın çevirib qılıncın çaldı,
Erkəyi qırılıb, dişisi qaldı,
Al qana boyandı çölü Gəncənin.

DEYIŞMƏLƏR. Xalq mahnılarının bir qismi deyişmə şəklindədir. Təbiətdə və cəmiyyətdə qarşılaşmanın, münasibətləri aydınlaşdırmanın tarixi çox qədimdir. Mərasim tamaşalarında, miflərdə, dastanlarda və nağıllarda qarşılaşmalar nəticəsində yaranan dialoqlar əsas süjet əlaməti kimi çıxış edir. Qədim insanlar arasında ictimai münasibətlər formalaşanda təbiət və cəmiyyət hadisələrinin mənşəyi, inkişaf yolları, mərhələləri, ilk növbədə, dualist baxışla izah olunurdu, əksliklərin mübarizəsi son anda güzəştlərlə yoluna qoyulurdu. Başlanğıcda toqquşan varlıqların bir-biri ilə dialoqa girmələrindən, danışıqlar aparmalarından söz açıla bilməzdi. Xeyirlə Şərin, Qaranlıqla İşığın, Qışla Yazın vuruşu ölüm-dirim uğrunda idi. Orta yol yox idi. Lakin cəmiyyətin inkişafının yüksək mərhələsində hətta tanrılar da güzəştə getməyə məjbur olurlar. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Dəli Domrulu xatırlamaq kifayətdir. Bu məsələ antik yunan miflərində daha qabarıq nəzərə çatdırılır. Herakl allahlarla mübarizədə heç bir güzəştələ razılaşmır, ona görə də ölümə məhkum olunur. Odissey isə tufan allahı Poseydonla

toqquşmada güzəştə gedir və yaşamaq, arvadı, oğlu ilə görüşmək hüququ qazanır. Bu cür qarşılaşmaların sülhlə, barışla nəticələnməsi folklorda deyişmə formasında əks olunmuşdur.

Xalq mahnılarında, deyişmə, əsasən, sevənlə sevilən arasında mövcud olur.

Oğlan

Sən bir qanadlı quş olsan,
Göylərə uçacaq olsan,
Mən də bir qığılcım olub, bala,
Səni yandırsam, neylərsən?

Qız

Sən bir qığılcım olsan,
Məni yandıracaq olsan,
Mən bir ovuc darı olub, bala,
Yerə səpilsəm, neylərsən?

TƏSNIFLƏR. Azərbaycan xalq musiqisini muğamlarsız təsəvvür etmək mümkün deyil. Bütün mədəni dünyada şöhrət qazanan, Bethoven kimi bəstəkarların ilham mənbəyinə çevrilən muğam və təsniflərin söz hissəsi yazılı ədəbiyyata söykənməklə yanaşı, xalq poeziyasından da qidalanmışdır. Nəsimi, Füzuli, Vaqif, Nəbati, Şirvani, Vahid şe'ri qədər məlahətli, həzin təsnif mətnlərinə folklorda da rast gəlirik. Dilkəş, Əraq, Mahur, Murği-səhər, Maeyi-şur, Şahnaz, Bayatı-qacar, Şikəsteyi-fars, Arazbarı, Zəmin-xara, Səmayi-şəms, Sərənc və Dəşti təsnifləri üçün xüsusi xalq mahnıları düzülüb-qoşulmuşdur. Qəzəl, bayatı formalı şe'rlərlə birlikdə, təsnifdən təsnifə dəyişərək yeni, orijinal, heç bir şe'r şəklinə bənzəməyən xüsusi forma kəsb edən mahnılar, əsasən, məhəbbətə həsr olunurdu. Maraqlıdır ki, təsniflərdə bənddən bəndə keçdikcə melodiyanın tələbinə uyğun olaraq mətnin quruluşu da başqalaşır. Belə ki, Əraq təsnifinin birinci bəndindəki bir-birinə həmqafiyə olan üç misradan «ay amanı» ixtisar etsək, ikisi 10, biri 11 hecalıdır:

Dağların başın qışda qar alar, 11
Kəskin baxışlar, (ay aman), ürəkdə qalar 11
Yar yarın görməsə, rəgi saralar. 12

Nəqəratlar cüt-cüt qafiyələnir və hər cüt misra hecaların sayına görə bir-birindən fərqlənir, bu formaya həmişə riayət olunmur, ümumiyyətlə, təsniflərdə sabit şe'r şəklindən danışmaq düz deyil:

Nəqərat

Gəl xoş avaz,	4
Saz kimi saz.	4
Gəl, xoş avazlım, gəl.	6
Gəl, sədəf **sazlım**, gəl.	6
Ay qız, sazını saz elə, saz elə,	11
Hər gün gününü yaz elə, yaz elə;	11
Al sazı,	3
Çal sazı,	3
Çal sazı,	3
Ellər oynasın.	5

İkinci bəndin dörd misrasından üçü 5, biri isə 7 hecalıdır, bayatı kimi qafiyələnir: **a, a, b, a.**

Təsniflərdə kədər, qəm, qüssə motivi üstünlük təşkil edir, «qoşa xallı» yarı görməyəndə aşiqin rəngi saralır, ürəyini ürəyinə calamaq, şirin dilindən xoş kəlmələr eşitmək istəyir. Onun üçün yarsız meşə həmin meşə, bənövşə həmin bənövşə deyil. Bir quru sözə görə ondan inciyib küsməyinin peşimançılığını çəkir. Sərv qaməti gözündən getdiyindən həyatı «həşri-qiyamətə» dönür. Uzaqdan da olsa onu görməyə çalışır, bircə kəlməsinə canını qurban verməyə hazırdır. Görüş dəmində səhvini boynuna alıb, bağışlanmasını xahiş etməyi qərara alır:

Gəl inad etmə böylə,
Sevimli dilbərim.
Yollarını gözləyir
İntizar gözlərim.

Nəqərat

Gəl, gəl, qadan-balan
mən alım yar,
Sənsiz gülməz eşqim,
amalım, yar.
Gəl, yada salma, dilbər,
ey vəfadar,

Olub keçənləri hər nədir,
Qəlbinə dəymişəm yar,
bilirəm, yar.
Bilirəm hər günah məndədir.
Qəlbim,gözüm, yar, yenə səndədir.

Laylasını dinlə, gəl,
Suların, sevgilim.
Seyrinə çıxaq birgə
Baharın sevgilim.

Nəqərat

Lirik xalq mahnılarında rəmz (simvol), təşbeh, mübaliğə, istiarə və məcazın başqa növlərindən faydalanaraq qəhrəmanın daxili hiss və həyəcanlarını daha tə'sirli və inandırıcı şəkildə əsk etdirilməsi poetik strukturu tamamlayır. Bir sıra təbiət varlıqları - bitkilər, quşlar, heyvanlar xalq mahnılarında müstəqil obraz şəkli alır, lalə, qızıl gül, ağ gül, qırmızı gül, sarı gül, nərgiz, qərənfil, maral, ceyran, kəklik, laçın, aslan ifadə vasitələri kimi işlənməklə yanaşı, qəhrəmanların özlərini əvəz edir. Məsələn, kəklik, ceyran məşuqə yerində verilir, dil açıb sevgilisi ilə (ovçu ilə) deyişir.

Kaynaklar

1. RƏF, M.F. Axundovun arxivi, 120 saylı sənəd, səh. 32-33
2.Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı.-Bakı, 1992, səh. 212
3.Zaqafqaziya tatarlarının bir neçə nəğməsi. - Abbasqulu xan Bakinskinin köməyilə toplayıb polyak dilinə tərcümə və şərh edəni T.A. Zablodskidir. - «Rubon» jurnalı, IX cild, IX fəsil, Vilno, 1849, səh. 105-111
4.Mirzə Adıgözəl bəy. Qarabağnamə. - Bakı, 1950, səh. 100 - 101
5.El şairləri (toplayanı S.Mümtaz). - Bakı, 1927, I cild, səh. 62
6.SMOMPK məcmuəsi, XIII buraxılış, 1892, səh.24
7.Zərdabi H. Seçilmiş əsərləri. - Bakı, 1960, səh. 240
8.«Dan ulduzu» jurnalı, 1929, № 8, səh. 39
9.«Maarif işçisi» jurnalı, 1927, № 3-7; «Dan ulduzu» jurnalı, 1929, № 8; «Xalq ədəbiyyatı həyatdan doğar» məcmuəsi,1923, № 225,259
10. Azərbaycan türk el nəğmələri (toplayanları və nota alanları Ü.Hacıbəyov və

11. M.Maqomayev). - Bakı, 1927
12. El şairləri (toplayıb tərtib edəni S.Mümtaz). - Bakı, 1935
13. Aşıqlar (toplayıb tərtib edəni H.Əlizadə), II cild. - Bakı, 1h936
14. Xalq mahnıları (tərtib edəni Ə.Bağırov). - Bakı, 1961
15. Mahnılar. - Bakı, 1967
16. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri (tərtib edəni Q.Namazəliyev). Bakı- 1985
17. Кавказ, 1851, № 46
18. Военный сборник, 1860. Походный дневник (1854 - 1855) том XIII, стр. 168 - 169.
19. Корганов В.Д. Кавказская музыка. Сборник статей. - Тифлис, 1908. сящ. 15
20. Потто А.Ф. Природа и люди Загатальского округа, в «Сборнике сведений о Кавказских горцах». - вып.IV, 1870, сящ. 1 - 62
21. Восточная музыка, ее обработка, будушность и восточный оркестр. - «Каспи» гязети, 1903, 1 март.

"ANADOLU HALK ÇALGILARI" MULTIMEDIA CD VE KATALOG ÇALIŞMASI

Tanju OZANOĞLU

Türkiye, coğrafi konumu gereği Doğu, batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü gibi birçok kültürel etki alanı içindedir. En eski yerleşimlerinden biride olan ülkemiz toprakları, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan ve birçok farklı kültürün etkisiyle, kültürel bir zenginliğe sahiptir.

Türk toplumu tarih çağları insanlığın ve toplumların, Türk müzik kültürü de tarih çağları müzik kültürünün en önemli, en etkili, en kalıcı ve en sürekli öğelerinden biridir.

Türk müzik kültürü MÖ üçüncü binyılın başlarından MS üçüncü binyılın başlarına kadar geçen beşbin yıllık gelişim sürecinde Dünyadaki başlıca müziksel oluşum, değişim ve dönüşümlerin tümünü yaşamış ve yaşamakta olan bir müzik kültürüdür.

Tarih içinde Türklerin Orta Asya'da tarih sahnesine çıkıp etkin rol almaya başladıkları ilk dönemlerinden bu yana Asya'nın ortasından Doğu, Batı, Kuzey ve Güney'e doğru açılım, yönelim, yürüyüm ve yayılımlarıyla birlikte değişik yönlerde çeşitli kültür, sanat ve müzik eksenleri oluşmuştur. Orta Asya çıkışlı, başlayışlı eksenlerin en eski, en köklü, en kalıcı, en etkili ve günümüze değin en sürekli en belirleyici olanlarından biri, " Orta Asya- Anadolu ekseni "dir. Tarih içinde Orta Asya ile Anadolu arasındaki kültür, sanat ve müzik ilişkilerinin çok köklü bir geçmişi vardır.

Türk dünyası müzik kültüründe "Orta Asya- Anadolu" ekseninin " Türkistan-Türkiye ekseni'ne dönüşümü, eksenin doğu ayağını oluşturan Orta Asya'nın Türkistanlaşması ve batı ayağını oluşturan Ön Asya'nın Türkiyeleşmesi ile gerçekleşir.. Asya'nın Türkistanlaşması süreci Göktürk egemenliğiyle birlikte tamamlamış oluyordu. Eksenin batı ayağı olan Anadolu'nun ise, doğu ayağından çok sonra 11. y.y da " Türkiyeleşme" ye başladı Türklerin Anadolu'ya gelip burayı yurt tutmaları ve burada devlet kurmalarıyla tamamlanan " Türkistan- Anadolu Ekseni"üç çeyrek yüzyıllık bir süre içinde " Anadolu'nun Türkiyeleşmesi "yle birlikte Türkistan Türkiye eksenine dönüştü.

Anadolu'ya temelli yerleşip eğemen olan" Türklerin Anadolulaşması" ve "Anadolu'nun Türkleşmesiyle" belirginleşti. Böylece " Orta Asya-Anadolu" ekseni, Türk Dünyasında iki aşamalı olarak, önce " Türkistan- Anadolu" eksenine, sonra " Türkistan- Türkiye" eksenine dönüşmüş oluyordu. Tarihsel süreç içinde " Orta Asya-Anadolu ekseni"nin " Türkistan- Türkiye ekseni"ne dönüşümünü, aşamaları, yapısı-boyutları-kapsamı, etkileri ve sonuçları bakımından Türk, Avrasya ve Dünya müzik tarihi içinde kaydedilen en anlamlı, en önemli dönüşümlerden biri olarak nitelendirmek gerekir.

Anadolu, atalarımızın buraya gelmeden önce pek çok kavimlerin ve boyların uygarlıklarına sahne olmuştur. Bu uygarlıkların sonrakilere bıraktığı çok önemli kültür mirası vardır. Günümüzün Anadolu sanatı, halk sanatı anlamında Lidya Frigya, Hitit,

Helen; Selçuklu, Osmanlı, Türk uygarlıklarının sentezidir. Bunların hepsidir, ama tek tek hiçbiri değildir.

Türk halk Müziğinin en önemli konularından birisi kullanılmakta olan çalgılardır. Çalgı, yapımı ezgi çeşitlemesi dışında gösterdikleri tarihi gelişim ve renk itibarıyla da inceleme ve araştırmaya değer bir konudur. Bir bölgede çalınan bir çalgının başka bölgede çalınmamış olmasına karşın bazı çalgıların her yörede kullanılmış olması bir araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca çalgıların akort ve çalım tekniklerinin bölgelere göre değişim göstermesi de başka bir araştırma konusudur.

Türk Halk Müziğini incelediğimizde, çalgılarımızın çok çeşitli ve renkli oldukları görülmektedir, Bu çeşitlilik ve renkliliği halk müziğimizin ses genişliği ve yayıldığı alanları, bunun yanında ezgilerdeki akışkanlığı göstermesi bakımından önemlidir. Çalgıların belirli bölgelere veya yörelere has olmasının en büyük nedenini ise, eskilerden bu yana iletişim araçlarının az ve noksan olmasıdır. Ancak şimdilerde teknolojinin yardımıyla bir çalgını icrası, bir türkü vb. diğer bölgelerimize kısa zamanda ulaşılabilmektedir.” Anadolu halk çalgılarına” ait CD Anadolu da ve yurt dışında, görülmesi, öğrenilmesi tanıtılması açısından bir ilki taşımaktadır.

3 CD’den oluşacak olan Anadolu Halk çalgıları” adlı çalışmanın sunum biçimi aşağıdaki gibi olacaktır.

1- Ana menüde üç bölüme ayrılan çalgılar sunulmaktadır. Her sınıflandırma bir CD de yer almaktadır.(ritimli, - üflemeli- telli çalgılar)
2- Sınıflandırılan çalgıların video, ses, slâyt geçiş düğmeleri.
3- Her sınıfın alt menü seçenekleri(***telli çalgıların alt menüsü seçenekleri***; Bağlama ailesi, üç telli kopuz, tar açılmak da yaylı olarak kemençe, k.kemane, tırnak kemane, vb.)sunulmaktadır.
4- CD de görmek istenilen çalgı ile genel bilgileri yazılı olarak sunulmaktadır.
5- Çalgıların çalındığı bölgeler göre haritaları çıkartılmıştır,(bazı çalgılar bölgelere göre bazıları Anadolu’nun her yerinde çalınmaktadır onlarında boyut ve çapları ile Türkiye genelinde haritaları çıkartılarak sınıflandırılmaktadır.)
6- Video seçeneklerinde çalgıların yapımı ve icralarına yer verilmiştir.(Bu çalışma çalgının tanıtımı için büyük önem göstermektedir.)
7- Her çalgının ses kayıtları ayrı bir sayfada dinlenebilmek için hazırlanmıştır.
8- Çalgılarla ilgili geniş bir resim arşivi oluşturulmuştur.

Telli Çalgılar												
		İcra Video - dk.		Yapım Video - dk.		Slayt - adet		Ses Kaydı - dk		Metinler - sayfa		Harita
		En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	
Tezeneli Sazlar												
	Divan Sazı	5	8	0	0	2	4	3	6	1	2	0
	Bağlama	4	8	4	8	3	6	5	10	1	2	0
	Tanbura	4	6	4	6	3	6	3	6	1	2	0
	Cura	3	8	4	8	3	6	5	10	1	2	0
	Üç Telli Kopuz	3	8	0	0	4	8	5	8	1	1	1
		19	**38**	**12**	**22**	**15**	**30**	**21**	**40**	**5**	**9**	**1**
Mızraplı Sazlar												
	Tar	4	7	4	7	3	5	3	5	1	2	1
	Cümbüş	3	5	0	0	0	0	0	0			0
		7	**12**	**4**	**7**	**3**	**5**	**3**	**5**	**1**	**2**	**1**
Yaylı Sazlar												
	Kemençe	4	8	4	8	4	8	5	8	1	2	1
	Kabak Kemane	6	10	4	9	5	8	4	8	1	2	1
	Hegit	2	4	6	4	3	6	3	5	1	2	1
	Dizüstü Keman	3	7	0	0	2	6	0	0	1		0
		15	**29**	**14**	**21**	**14**	**28**	**12**	**21**	**4**	**6**	**3**
	Genel Toplam	**41**	**79**	**30**	**50**	**32**	**63**	**36**	**66**	**10**	**17**	**5**

Üflemeli Çalgılar

		İcra Video - dk.		Yapım Video - dk.		Slayt - adet		Ses Kaydı - dk		Metinler - sayfa		Harita
		En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	
Dilli ve Dilsizler												
	Dilli Kaval	4	7	3	6	3	6	4	6	1	2	0
	Dilsiz Kaval	4	7	3	6	3	6	4	8	1	2	0
	Kırma Kaval	4	8	4	8	4	6	4	8	1	2	1
	Diş Kaval	3	5	0	0	1	2	0	0	1	2	0
	Düdük- çeşitleri	4	8	4	6	5	8	1	2	1	2	0
	Çığırtma	4	6	4	8	4	6	4	8	1	2	1
		23	**41**	**18**	**34**	**20**	**34**	**17**	**32**	**6**	**12**	**2**
Kamışlı Üflemeliler												
	Zurna-çeşitleri	6	10	5	10	6	9	5	10	1	2	1
	Mey (çeşitleri)	6	7	4	9	3	6	4	8	1	2	1
	Sipsi - ÇifteSipsi	5	9	4	8	4	8	4	7	1	2	1
	Argun - Zambır	4	8	3	6	4	8	4	8	1	2	1
	Çam Düdüğü	4	8	4	8	4	6	3	6	1	2	1
	Çibon	4	8	0	0	3	6	3	6	1	2	1
		29	**50**	**20**	**41**	**24**	**43**	**23**	**45**	**6**	**12**	**6**
Hava Depolu Üflemeliler												
	Tulum	4	9	4	9	4	8	3	8	1	2	1
	Akordion	3	6	0	0	2	4	4	6	1		0
		7	**15**	**4**	**9**	**6**	**12**	**7**	**14**	**2**	**2**	**1**
	Genel Toplam	**59**	**106**	**42**	**84**	**50**	**89**	**47**	**91**	**14**	**26**	**9**

Ritm Çalgılar

	İcra Video - dk.		Yapım Video - dk.		Slayt - adet		Ses Kaydı - dk		Metinler - sayfa		Harita
	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	
Vurmalı Çalgılar											
Davul	4	8	3	6	4	6	4	8	1	2	1
Debildek	3	5	3	6	2	4	3	6	1	2	1
Koz	3	6	0	0	3	4	2	4	1		0
Darbuka	4	8	0	0	4	6	2	4	1	2	1
Def	4	8	3	6	2	4	3	6	1		1
Koltuk Davulu	3	6	0	0	2	4				1	0
Kudüm	3	6	0	0	2	4	3	6	1		0
	24	**47**	**9**	**18**	**19**	**32**	**17**	**34**	**6**	**7**	**4**
Çarpmalı Çalgılar											
Kaşık	4	8	2	4	4	8	3	6	1		1
Çalpara	4	8	0	0	2	4	3	6	1		0
Zil	4	8	0	0	4	8	3	6	1		0
Zilli maşa	3	6	0	0	3	6	3	6	1		1
	15	**30**	**2**	**4**	**13**	**26**	**12**	**24**	**4**	**0**	**2**
Genel Toplam	**39**	**77**	**11**	**22**	**32**	**58**	**29**	**58**	**10**	**7**	**6**

GENEL TOPLAMLAR

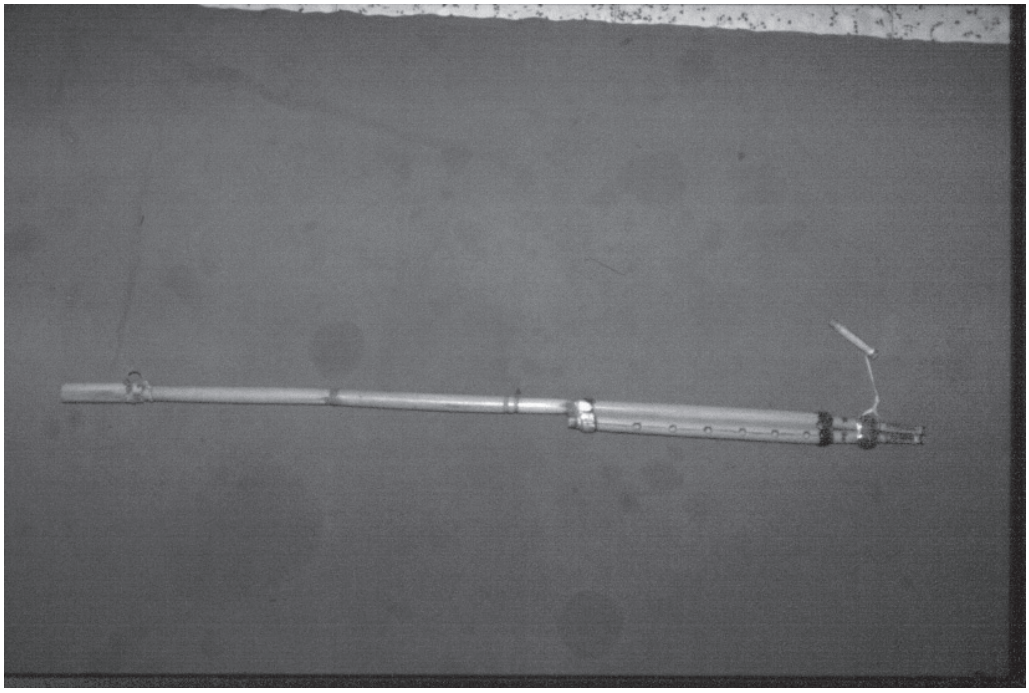
	İcra Video - dk.		Yapım Video - dk.		Slayt - adet		Ses Kaydı - dk		Metinler - sayfa		
	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	En Az	En Çok	Harita
Telli Çalgılar	41	79	30	50	32	63	36	66	10	17	5
Üflemeli Çalgılar	59	106	42	84	50	89	47	91	14	26	9
Ritm Çalgılar	39	77	11	22	32	58	29	58	10	7	6
Genel Toplam	139	262	83	156	114	210	112	215	34	50	20

Telli Sazlar								
	Tezeneli Sazlar		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Divan Sazı	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Tanbura	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Bağlama	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Cura	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Mızraplı Sazlar		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Tar	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
	Yaylı Sazlar		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Kemençe	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Kabak Kemane	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Tırnak Kemane	Yok	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
Üflemeli Çalgılar								
	Dilli ve Dilsizler		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Dilli Kaval	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Dilsiz Kaval	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Çifte	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Çimon	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Çam Düdüğü	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
	Kamışlı Üflemeliler		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Zurna	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Mey	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Sipsi	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Çifte Kaval	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Argun	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Argıl	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Çığırtma	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
	Hava Depolu Üflemeliler		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Tulum	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet

Ritim Çalgılar								
	Vurmalı Çalgılar		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Davul	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet
		Kudüm	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Debildek	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Koz	Yok	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Darbuka	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Def	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Koltuk Davulu	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
		Koz	Yok	Yok	Evet	Evet	Evet	Evet
	Çarpmalı Çalgılar		**İcra (Video)**	**Yapım (Video)**	**Slayt**	**Ses**	**Harita**	**Akort**
		Kaşık	Evet	Evet	Evet	Evet	Evet	Yok
		Çalpara	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Yok
		Zil	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Yok
		Zillimaşa	Evet	Yok	Evet	Evet	Evet	Yok

Tanju OZANOĞLU
Folklor Araştırmacısı





HALK ÇALGILARININ ESKİ ÖNASYA'DAKİ KÖKENLERİ

A. Tuba ÖKSE[*]

Müziğin insan ruhu üzerindeki etkisi, en eski dönemlerden beri bilinmekteydi. Bir metninde geçen "Sokaklarında hiçbir sevinçli insan dolaşmıyor, hiçbir sevinçli müzisyene rastlanmıyor" ifadesi, müziğin insan psikolojisini yansıtan özelliğine işaret etmektedir (Oberhuber 1972: 335). Bir Hitit metninde ayin sırasında hastaya yılan, arı ve kartaldan oluşan müzikli bir öykü anlatılarak onun iyileşmesinin sağlandığı yazılıdır. Bir Hurri destanında aşk ve savaş tanrıçası *İštar* Amanos dağları eteğindeki kumsallarda yılan biçimli deniz canavarı *Hedammu*'yu müzikle denizden çıkartıp öldürmeye çalışmıştır (Ünal 2003: 136). Destanda bu olay "*arkammi* ve *galgalturi* çalgılarını elinize alın ve deniz kenarına gidin. Sağınızda *arkammi*, solunuzda *galgalturi* çalın. Böylece o *hedammu* bizi belki işitir ve denizden çıkar gelir" cümlesiyle anlatılmıştır.

Bir Hitit metninde Hititler ile Maşa Ülkesi askerleri arasındaki bir savaşın temsili (Ünal 2003: 138), "Kent kapısının karşısında ve tanrının huzurunda harp çalan ve üç kişiden oluşan bir grup, savaşıyormuş gibi yere eğilirler ve Fırtına Tanrısı ile bir savaş gösterisi yaparlar. Harp çalgıcıları zafer şarkısı ve savaş marşı söylerler; harp ve çalpara (*galgalturi*) çalarak eşlik ederler. Harp çalgıcılarından biri tanrının kapısında durur ve borazan çalar" şeklinde tanımlanmıştır. Eski Mezopotamya kabartmalarında krallar kutlamalar ve yemek sırasında lir tınılarıyla dinlenirken betimlenmiştir (Orthmann 1975: resim 247).

Bir metinde geçen "Bana kör kadını getirdiler, şarkı söyleme sanatını öğrensin diye" ya da "Kızların şarkı söylemeyi öğrenmesi gerek" gibi ifadeler, müziğin eğitiminin yapıldığına işaret etmektedir (Oberhuber 1972: 335). Müziği ustaca icra eden kişilere de özel önem verildiği, "Sazı iyi çalan şarkıcıyı asla bırakma" ve "Senin bütün *eštalû* şarkıcıların mükemmel, biri diğerinden daha hayranlık verici değil" gibi ifadelerden anlaşılmaktadır.

ÇİVİ YAZILI KAYNAKLARDA MÜZİK VE ÇALGI

Çivi yazılı kaynaklarda çalgılara, bunları kullanan müzisyenlere ve Eski Anadolulu ve Eski Mezopotamyalıların icra ettikleri müziğe ilişkin kısıtlı bilgiler bulunmaktadır. Sumer metinlerinde el çırpma ya da elle çalınan vurmalı çalgıların birkaç çeşidinin varlığı söz konusudur. Eski Mezopotamya kaynaklarında vezin özellikleri yansıtan bazı şiirsel metinler bilinmektedir. Bu metinlerde cümle sonlarına gelen sözcükler nakarat olarak nitelenebilecek biçimde tekrar edilmiştir.

Tanrı Enlil ile Tanrıça Ninlil'in oğlu Tanrı Ninazu için yazılmış, Erken Sumer dönemine ait bir şarkı/şiir metninin yapısı, bir şarkı olarak söylendiğini gösterir niteliktedir (Hrouda 1991: 296–297). Bu metinde çeşitli aralıklarla cümleler "Benim efendim Ninazu" sözcükleriyle başlar ve genellikle birbirini tekrar eden "onların esas çobanı sensin" cümlecikleriyle devam eder. Birbirini izleyen cümlelerin başına gelen

[*] Prof. Dr. A. Tuba Ökse, Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Umuttepe Yerleşkesi, TR-41380 Kocaeli. tubaokse@yahoo.com

sözcükler Tanrı Ninazu'nun birbirini tamamlayan unvanları olan "benim kralım, Ninazu, benim efendim" sözcüklerinden oluşur ve bu cümle grupları metnin tamamında belirli aralıklarla tekrar eder. Hititlerde de destan ile şarkı aynı sözcükle ifade edilmiş (SÌR, išhamai-), dolayısıyla, tüm destanların belli bir makama göre ilahi gibi seslendirildikleri düşünülmektedir (Ünal 1999, 223-237; 2003, 134-146).

Mezopotamya arşivlerinde müzikle ilgili olarak sözcük listeleri bulunur. Erken Sumer dönemine tarihlenen en eski çivi yazısı ile yazılmış Fara tabletlerinden itibaren çeşitli dönemlerde yazılmış metinlerde müzikal kompozisyonlardan söz edilir (Oberhuber 1972, 329, 333-335). Ses tipleri ve ses listelerinde telin adı yanında kaç kere çalınacağını gösteren rakam, en eski nota sistemi olarak nitelenir (Dinçol 2003: 53-56; Ünal 2003: 140-141).

Çivi yazılı kaynaklarda eğitimli şarkıcılar (Sumerce NAR, Akkadca *nāru*), hokkabaz şarkıcı (Hitit metinlerinde ^{LÚ}ALAN.ZÚ), çalgıcı şarkıcı (Hitit metinlerinde ^{LÚ}*halliryari*) ve dini ayinlerde görev alan kült şarkıcıları (Sumerce GALA, Akkadca *kalû*) için farklı terimler kullanıldığı, bunların yanı sıra eğitimsiz şarkıcıları (Akkadca *zammeru*) ifade eden terimin de eğlencelerde görev almış şarkıcılar olabileceği düşünülmektedir (Oberhuber 1972: 333; Hrouda 1991: 295; Alp 1999:2; Ünal 2003: 139-141). Hitit metinlerinde uzun listeler halinde çoğu kadın olan şarkıcılar şahıslara, kentlere ve mabetlere dağıtılmıştır (Kaneş Kenti Şarkıcıları: ^{LÚ}NAR ^{URU}Kaneš). En kalabalık şarkıcı listesi 25 kadından oluşmaktadır.

Çivi yazılı metinlerde geçen bazı çalgı isimlerinin bulunduğu cümlelerde vurmak (Hititçe *walh*), çalmak veya vurmak (Hititçe *hazzik*), sallamak veya vurmak (Hititçe *hultesk*), üflemek (Hititçe *pariparai*) gibi fiillerin bulunması (Ünal 2003: 139; Alp 1999: 2, 9), bunların ne tür bir müzik aleti olabileceğinin anlaşılmasını sağlamıştır. Bir müzik aleti eşliğinde şarkı söylemek (Sumerce *SÌR.RU,* Hititçe *išhamai*), matem tutmak (Hititçe *wiyai*) ve el çırparak yüksek sesle bağırmak (Hititçe *palwai*) anlamına gelen sözcükler, insan sesinin farklı biçimlerde kullanıldığına işaret etmektedir.

Hitit kaynaklarında geçen "Onlar *İştar* Liri çalarlar ama şarkı söylemezler", "Onlar Hattice şarkı söylerken *mari* çalgısını çalarlar" ya da "*kalû* şarkıcıları çalgılarını çalarlar ama şarkı söylemezler" ya da "Anunuwalı erkekler şarkı söylerler, zintuhi kadınları onlara eşlik ederler, defçi kadınlar def ve çalpara çalarlar" gibi bilgiler, müzik aletlerinin şarkı eşliğinde veya tek başına kullanıldığını göstermektedir (Oberhuber 1972, 333; Ünal 2003: 142).

III. Ur döneminden itibaren DUMUZI bayramı *balaġ* arpı eşliğinde kentin çevresinde şarkılar söylenerek kutlanıyordu. Eski Babil döneminde *Kalû* şarkıcıları Enlil için *eršema* şarkısını davul eşliğinde söylerlerdi. Uruk kenti Gılgamış destanında Enkidu'ya telli çalgı ve davul müziğinin kenti olarak tanıtılır. Dini müzikte telli çalgılar ve nefesli çalgılar dua, ilahi ve ağıtlara eşlik etmiştir (Oberhuber 1972: 335). Dini ayinlerde müziğe dans ve akrobasiye eşlik edilirdi.

Ayinler sırasında müziğin çalınacağı zamanlar belirlenmiş ve tabletlere yazılmıştır. Bir bayram metninde "Büyük arp aleti çalınır, cambaz şarkı söyler, şakşakçı el çırpar. Davul ve çalpara sürekli olarak çalınır. Dansözler oynayarak cambaza şarapla dolu bir kadeh verirler. Cambaz diz çökerek kral ve kraliçeye yaklaşır. Kral ve kraliçe oturarak kırların Tanrıça İştarı şerefine içerler. Saki dışarıdan mayalı bir somun alır

getirir ve onu krala verir. Kral onu parçalar. Şarkıcılar Hurrice söylerler. Cambaz şarkı söyler, şakşakçı el çırparak ve çömelerek gelir, kral ve kraliçeye peşkir verir" denilmektedir (Alp 1999: 59-61).

Hitit metinlerinde geçen çeşitli şarkı isimleri arasında kutsal şarkılar (Suppaus SÌR), sakinleştirici/dinlendirici şarkılar (SÌR lilauwas), pazar yeri şarkıları (SA KI.LAM), tanrılara söylenen şarkılar gibi farklı özellikler gösteren şarkılar listelenmiştir (Alp 1999:2). Metinlerde kent korolarının Hattuša'daki ayinlerde şarkı söyledikleri, tören katılımcılarının da bu korolara eşlik ettikleri, kral cenazeleri sırasında ağıtçı kadınların (*SAL-taptara)* vurmalı bir çalgı eşliğinde ölen kişinin adını yüksek sesle zikrettikleri anlatılmaktadır.

Eski Önasya'da kullanılan müzik aletleri büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Eski çalgılara ilişkin bilgiler kazılarda ele geçen çalgıların yanı sıra çeşitli tasvirli eserler üzerindeki betimlemelerinden yola çıkılarak derlenmişlerdir. Eski Anadolu ve Eski Mezopotamya'da kullanılmış olan telli, nefesli ve vurmalı çalgılar günümüz halk müziğinde kullanılan müzik aletlerine benzerlik göstermektedir. Bunlar günümüzde kullanılan müzik aletleri gruplaması içerisinde değerlendirilebilmektedir.

ESKİ ÖNASYA TELLİ ÇALGILARI

Sesi bir telin titreşimiyle elde eden müzik aletleri (kordofon) biçimlerine göre saplı ve sapsız olmak üzere iki gruba ayrılır. Telli sapsız çalgılar günümüzde harp, lir, kanun tiplerinden oluşur. Harp ve Lirin Erken Sumer döneminden itibaren kullanıldığı belgelenmiştir. Ses kutusu ile kolunun birbirine açısına göre kavisli ya da köşeli olarak adlandırılan harpler MÖ 4. bin sonlarında Mezopotamya'da belgelenmiştir (Dinçol 2003: 16-18). Elle ya da mızrapla çalınabilen bu müzik aletlerinin Eski Babil döneminden itibaren dikey veya yatay tutularak çalındığı, tasvirli eserler üzerindeki müzisyen betimlemelerinden anlaşılmaktadır (Levha 1: 1-2). Türk müziğinde kullanılan kanun bu çalgılardan Ortaçağda geliştirilmiş, yatay konumda çalınan bir müzik aletidir.

Eski Önasya çivi yazılı kaynaklarında geçen telli çalgı isimleri arasında en eskisi, piktokrafik işaret olarak ortaya çıkan ^{GIŠ}BALAG, harp olarak tercüme edilmiş, lirlerin ise ^{GIŠ}ZÀ.MÍ(N) (Akkadca sammû) ya da Anadolu kökenli lir için ^{GIŠ}ZANARU adları saptanmıştır (Dinçol 2003: 17, 21, 24). Bu çalgılar Tanrıça Inanna ayinlerinde kullanıldıkları için Sumerce GIŠ^{DINGIR}INANNA (Hatti kökenli *zinir*) adı ile anılmaktadır. Bunların farklı tipleri GIŠ^{DINGIR}INANNA.GAL (Hatti kökenli *huzinar*) ya da GIŠ^{DINGIR}INANNA.TUR (Hatti kökenli *ippizinar*) adlarıyla anılmaktadır (Alp 1999: 8; Yıldırım 2002: 594; Ünal 2003: 143). Tasvirli eserler üzerinde görülen farklı biçimlerde ve farklı tarzda kullanılan lirlerin bu adlardan hangisinin betimleri olabileceği bilinmemekle birlikte, büyük boyutlu, yerde duran ve iki kişi tarafından çalınan lirin ölü ayinlerinde çalındığı bilinmektedir.

Erken Sumer kenti Ur'da kazılan kral mezarlarında ele geçen, hayvan başlarıyla ve kıymetli taşlarla süslenen lir örnekleri, bu türün bilinen en eski örneklerini oluşturmaktadır (Rimmer 1969: 12-19, 20-21, 28, 30-32). Ur kral mezarlarında bulunan köşeli ve kavisli harp örneklerinde müzik kutusu ile kol açılı olduğu için, tellerin uzunlukları farklıdır.

Tell Asmar'da Eski Babil dönemi yapı katında ele geçen pişmiş toprak kabartmalar üzerinde çeşitli lir çalan müzisyenler betimlenmiştir. Bu lirlerin de dikey ve yatay çalınan tipleri bulunmaktadır (Oberhuber 1982: 330, 334, Şek. 186, 192). Dikey çalınan lir oturarak, bacakların üzerine yerleştirilerek iki elle ya da ayakta, koltuk altına sıkıştırılarak tek elle çalınmakta, yatay lir ise ayakta çalınmaktadır.

Erken Hitit dönemine tarihlenen kabartmalı vazolar üzerinde lir çalan erkek ile def veya çalpara çalan kadın betimleri yer alır (Yıldırım 2002: 592-593). Tasvirlere göre Hitit lirleri biçimsel olarak farklı tasarlanmıştır. Bu kabartmalarda yere konularak iki kişi tarafından çalınan büyük boyutlu lirler de yer alır. Geç Hitit dönemine tarihlenen Karatepe kabartmaları üzerinde iki farklı lir çalan birer müzisyenin tef ve kaval çalan müzisyenlerle birlikte bulunduğu sahne (Oberhuber 1972: 332, şek. 190), Hititlerin farklı taşınabilir lirleri kullandıklarını göstermektedir.

Yeni Asur dönemi kabartmaları, Asurlu müzisyenler hakkında fikir vermektedir. Ninive'de bulunan ve Asurbanipal dönemine tarihlenen kabartma üzerinde lir çalan bir grup müzisyen ile onları ellerini çırparak izleyen koro betimlenmiştir (Rimmer 1969: 36, Lev. XIII-XIV; Oberhuber 1972: 334, şek. 195). Nimrud'da bulunan ve II. Asurnasirpal'in aslan avından sonra tanrılarına şükür kurbanı sunduğu sahnede yatay lir çalan iki müzisyen bulunmaktadır (Orthmann 1975: resim 204a).

Saplı Telli Çalgılar grubu sesi tellerden elde etme yöntemine göre yaylı ve mızraplı olmak üzere iki gruba ayrılır. Yaylı çalgıların Eski Önasya'da kullanılmış olduğuna ilişkin herhangi bir veri elde edilmemiştir. Bu dönemlerde kullanılan saplı telli çalgılar mızrap ta da parmakla çalınan saz ailesinin üyelerinden oluşmaktadır.

Sumer kaynaklarında geçen el harpı, BÁLAĠ-harpı, Akkadca *timbuttu* ve *sammû* harpı (Oberhuber 1972: 333) ile ^{GIŠ}GU.DI, ^{GIŠ}ŠU.KARÁ (Dinçol 2003: 29-30) terimlerinin saz için kullanıldığı öne sürülmektedir. Saz ailesinden olduğu düşünülen en eski çalgı betimi Mezopotamya'da Akkad döneminde (MÖ 2400), Anadolu'da Assur Ticaret Kolonileri döneminde (MÖ 17. yy) görülür. Samsat 13. tabakada MÖ. 2. bin başına tarihlenen bir boyalı kap parçası üzerinde saz çalan bir betim bulunmaktadır (Özgüç 1992: 419-421). Hitit metinlerinde geçen ^{GIŠ}TUBULA (ŠÀ.A.TAR) ve *huhupal*, saz olarak nitelendirilmektedir (Alp 1999: 11; Sipahi 2000: 76; Yıldırım 2002: 596).

Bilinen en erken saz Akkad mühürleri üzerinde yer alır (Rimmer 1969: 22-23, Lev. IVc; Collon 1980-83: 515). Eski Babil dönemine tarihlenen bir pişmiş toprak figürin, saz çalan bir müzisyeni betimlemektedir (Dinçol 2003: 29, şek. 18). Aynı döneme ait pişmiş toprak kabartmalar üzerinde çok sayıda saz çalan müzisyen betimlenmiştir. Bir kabartmada üzerinde kap bulunan bir sunağın varlığı, bu çalgının dinsel törenlerde kullanıldığını, başka bir kabartma üzerindeki figürün çevresinde otlayan hayvanların bulunması, sazın günlük hayatta da çalındığına işaret etmektedir. Bir başka kabartmada betimlenen müzik heyetinde saz ile lir birlikte çalınmaktadır.

Eski Hitit Dönemine tarihlenen Hüseyindede kabartmalı kapları ve Alaca Höyük kabartması üzerindeki akrobatlara eşlik eden müzisyenler arasında saz çalan figürler de yer almaktadır (Sipahi 2000: 75-76; Yıldırım 2002: 594-595). Kabartmalı vazolarda bu çalgının gövdesi yuvarlak ya da oval biçimlendirilmiş olduğundan saz, Alaca Höyük kabartması üzerindeki betimlemede müzik aletinin gövdesinin iki boğumlu olması, bunun tar benzeri bir çalgı olduğunu düşündürmektedir (Levha 1: 3-4). Kabartmalı vazo

frizinde sazın vurmalı çalgılarla ya da lir ve çalpara ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Geç Hitit Dönemine tarihlenen Karkamış kabartması üzerinde saz tek başına (Alp 1999: 31) veya çifte kaval ve çalpara ile birlikte betimlenmiştir (Oberhuber 1972: 332, şek. 189). Sazın sap kısmındaki perdeleri, tellerin akort edildiği ve ucundan püskül sarkan bölümünün biçimi, günümüz sazlarına oldukça benzemektedir.

ESKİ ÖNASYA ÜFLEMELİ/NEFESLİ ÇALGILARI

Sesi çalgının içindeki veya çevresindeki havanın titreşimi ile elde eden müzik aletleri (aerofon) dilli ve dilsiz olmak üzere iki grupta toplanmıştır. Dilsiz grupta dilsiz kaval, ney, boru gibi müzik aletleri bulunur. Dilli grup zurna, mey, dilli kaval, tulum, çifte ve düdük gibi müzik aletlerinden oluşur.

Eski Önasya metinlerinde üflemeli çalgılara ilişkin terimler sınırlıdır (Alp 1999: 9; Dinçol 2003: 41, 44; Ünal 2003: 145). Sumerce GI (Akkadca *qanû*) kamış anlamına gelmektedir. Bu işaret düdük ve flüt gibi çalgıların isimlerinin başına belirleyici işaret olarak kullanılmıştır; ^{GI}GÍD (Akkadca *ebbūbu*) uzun kamış, ^{GI}Sulpate flüt olarak tercüme edilmektedir. Üflemeli çalgılar için kullanılan diğer bir sözcük de boynuz anlamına gelen Sumerce SI sözcüğüdür. Bu sözcük de boynuzdan üretilen borazan ya da boru gibi üflemeli çalgıların isimlerinde yer alır (Hititçe ^{SI}*sawatar*, ^{SI}*siwitraš*). Eski Önasya tasvirleri üzerinde yer alan müzik aletlerinin ayrıntıları verilmediğinden, biçimine göre tanımlanabilen beş üflemeli çalgı ayrıştırılabilmektedir.

Hititlerin *KI.LAM* bayramı da bir sunağın üzerine ekmek bırakılarak uygulanan bir yağmur yağdırma töreni içermektedir (Wegner 1978: 404-406; Haas 1994: 760, 765). Bu tören sırasında bir boynuza üfleyerek gök gürültüsü sesini taklit ederlerdi. Karkamış'ta bulunan bir kabartma (Oberhuber 1972: 333, şek. 191) üzerinde bu çalgının (Levha 2: 4) büyük bir davul eşliğinde çalınmasının askeri müzik icrası olarak değerlendirilmesinin (Ünal 2003: 137) yanı sıra, çeşitli Yeni Assur Dönemi kabartmaları (Orthmann 1975: resim 234) üzerinde toplu çalışmalar sırasında tüm işçilerin aynı anda hareket etmelerini sağlayacak bir tempo aleti olarak ta kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Kaval tek veya birbirine geçen üç parçadan meydana gelen ve uzunluğu 30 cm ile 80 cm arasında değişen bir nefesli halk çalgısıdır. Sümerce kamış, kargı anlamına gelen "nâ" veya "nay" Farsça ney adlı çalgının kökenini oluşturan kavaldır. Sümer toplumunda MÖ 5000 yıllarından itibaren kullanıldığı sanılan bu çalgıya ait elimizdeki en eski bulgu, Tepe Gaura kazılarında ele geçen ve MÖ 4. Bine tarihlenen kemik kaval parçalarıdır (Oberhuber 1972: 331, şek. 188). MÖ 3. Bine tarihlenen Ur Kral mezarlarında gümüş kavallar bulunmuştur (Oberhuber 1972: 334, şek. 194). MÖ 2800-3000 yıllarından kalan bugün Amerika'da Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde sergilenen müzik aleti de ney olarak tanımlanmaktadır. Bu çalgının o dönemlerde de dinsel törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır.

Çifte yan yana iki kamış borunun bağlanmasıyla yapılmaktadır. Her iki kamışında uç kısımlarında ses veren iki küçük kamış eklenmektedir. Bu iki kamış ağız boşluğuna alınarak aynı anda hava üflenerek çalınmaktadır. Boruların her ikisinde perde sayısı eşit olabileceği gibi bir tarafta bir adet ses perdesi de olabilir. Bu çalgıya çifte kaval ya da

çifte flüt adı da verilmektedir. Sumerce GI.DI (Akkadca *embūbu*) sözcüğünün çifte kaval ya da obua anlamına geldiği öne sürülmektedir (Dinçol 2003: 43).

Çifte kavalın (Levha 2: 1-3) ilk tasviri Urnammu steli üzerinde yer alır ve Eski Babil döneminden itibaren Eski Önasya ve Ege'de yaygınlaşır (Rimmer 1969: 28-29, 34-35). Nippur'da ele geçen bir figürin çifte flüt ya da çifte kaval çalmaktadır (Oberhuber 1972: 334, resim 193). Bu çalgının MÖ 1400 lere tarihlenen Hagia Triada sarayı duvar resimlerinde de yer alması (Orthmann 1975: Levha LIIa), yayılımının Mezopotamya'dan Ege'ye kadar uzandığını göstermektedir. Karkamış'daki Geç Hitit kabartmaları üzerinde saz ve çalpara ile birlikte çifte kaval da betimlenmiştir(Oberhuber 1972: 332, şek. 189). Boğazköy'ün Frig Dönemi tabakalarında ele geçen bir heykel grubunda ana tanrıça Kybelenin sağ tarafında çifte flüt çalan, sol tarafında da lir çalan birer müzisyen bulunmaktadır (Alp 1999: 38).

Zurna daha çok davul eşliğinde çalınan ve perdelerin bittiği yerden itibaren huni biçiminde genişleyerek son bulan tiz sesli bir çalgıdır. Bu çalgının biçimsel benzeri, halk müziğinde gövdesi ucuna doğru genişleyen bir tür kaval olan çığırtmadır. Bu biçimdeki çalgılar MÖ 1. Binin ilk yarısına tarihlenen Frigya (Levha 2: 5) ve Karya kökenli iki müzisyen figüründe betimlenmiştir (Rimmer 1969: 28, Lev. VIIc).

Günümüz Halk sazları arasında kullanılmayan yatay flütün Mezopotamya'da Erken Sumer döneminden itibaren kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yatay flütün Eski Önasya'da kullanıldığına ilişkin kabartmalar bulunmuştur (Rimmer 1969: 30, şekil 7).

ESKİ ÖNASYA VURMALI ÇALGILARI

Vurmalı çalgılar (ritm çalgıları) derili (mambrafonlar) ve kendi tınlar çalgılar (idyofonlar) olmak üzere iki gruba ayrılır. Eski Önasya kaynaklarında geçen vurmalı çalgı isimlerinin (Oberhuber 1972: 333; Alp 1999: 10-11; Yıldırım 2002: 597; Dinçol 2003: 38, 50-51; Ünal 2003: 143) günümüz çalgılarından hangisine ait olduğu tahmin edilebilmektedir. Sumerce ^{GIS}BALAG.DI genel olarak davul için kullanılmış olmakla birlikte, büyük davul için ^{GIS}BALAG.DI.GAL adı kullanılmıştır. Çivi yazılı kaynaklarda geçen *ala*, *halhallatu*, *ub*, *manzû* ve *lilis* terimleri de davul olarak tercüme edilmektedir. Hititçe ^{GIS}*arkammi* tef veya davul, ^{GIS}*huhupal* ise tef veya dümbelek olarak tercüme edilmektedir. Hititçe sallamak, çalkalamak anlamına gelen Hupisk fiiliyle birlikte kullanılan bu sözcük, zilli tef anlamına da gelmektedir. Hatti kökenli ^{URUDU}*galgalturi*, bakırdan üretilmiş bir alet olduğundan çalpara ya da çıngırak anlamında kullanılmış olmalıdır. Sumerce ^{GIS}mukar ise olasılıkla sistrum anlamını vermektedir.

Bir derinin ses üretmesi ile ses çıkaran davul tef, darbuka gibi müzik aletleridir. Askeri Müzikte kullanılan kös, halk müziğinde kullanılan davul, def ve darbuka Eski Önasya tasvirleri üzerinde betimlenmişlerdir (Rimmer 1969: 23-25; Dinçol 2003: 36-37). Davul (Levha 3: 1), Sumerler'den beri ritim tutmanın yanı sıra kötü ruhların ve cinlerin kovalanması için çalınırdı. Davul kasnak, ip ve deri olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Tokmak kalın derinin gerildiği yüzde ana ritmi, çubuk ise ince derinin gerildiği yüzde detayları çalmaktadır. Koltuk Davulu koltuk altında eller ile de çalınabilmektedir. Bir kişi tarafından taşınıp iki yanında duran iki kişi tarafından elle ya da tokmakla çalınan büyük davul Erken Sumer dönemine tarihlenen Urnammu stelinden Geç Hitit Kenti Karkamış'da ele geçen orthostat kabartmalarına kadar izlenmektedir.

Tef 5-10 cm. eninde 30-40 cm. çapında bir kasnağın tek tarafına gerilmiş ince deriden oluşur. Kasnak üzerinde takılmış çifter zilden oluşan bir türü de kullanılmaktadır. Bu çalgı tasvirli eserler üzerinde (Levha 3: 2) Erken Sumer döneminden itibaren görülmeye başlamıştır (Dinçol 2003: 34). Erken Hitit dönemine tarihlenen kabartmalı vazolar üzerinde dini ayinlerin betimlendiği frizlerde tef çalan figürlerin yoğunluğu, Hitit dini müziğinde tefin önemini vurgulamaktadır. Bu çalgının hem tempo hem de çıkardığı seslerle kötü ruhların ve cinlerin uzak tutulmasını sağlaması amacıyla yoğun kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Darbuka orta kısmı ince silindirik bir çalgı olup, tek yüzüne deri geçirilerek kucakta ya da koltuk altında elle çalınan bir müzik aletidir. Bu çalgı Eski Önasya tasvirli eserlerinde MÖ 1. binin ortalarına doğru ortaya çıkar (Rimmer 1969: Lev. VId), ancak, diğer vurmalı çalgılara göre seyrek görülür.

Vurma, çarpma, sallama gibi eylemlerle çalınan, genellikle sert malzemelerden yapılan, bütün gövdelerinin titreşimiyle ses veren çalgılardır. Bunlar çalpara, kaşık, zilli maşa ve çıngıraklardan oluşur. Günümüzde çalpara olarak adlandırılan çalgı madeni iki dairesel parçanın birbirine vurulmasıyla ses üreten bir müzik aletidir (Levha 3: 3-5). Çalpara, Erken Sumer dönemi tasvirlerinde betimlenmiştir (Dinçol 2003: 47). Asur Ticaret kolonileri döneminde Kültepe'nin Karum alanında metal çalparalar ele geçmiştir (Özgüç 1986: 69, Lev. 128/1-4). Bu çalgının en yoğun görüldüğü tasvirler Hitit dönemine tarihlenmektedir. Çalparanın iki parçasının birbirine bağlanarak kullanıldığı, kabartmalar üzerinde açıkça gösterilmiştir (Sipahi 2000: 74; Yıldırım 2002: 596-597). Tunç çalpara örnekleri Yeni Asur döneminde Nimrud kentinde ele geçmiştir (Rimmer 1969: 39, Lev. XXII; Dinçol 2003: 47).

Eski Anadolu'da ise MÖ 3. Bine tarihlenen Alaca Höyük ve Horoztepe kral mezarlarında ele geçen tunç standartların (Alp 1999: 3; Dinçol 2003: 51) bazılarında ana gövdeye takılı hareketli parçaların bulunması nedeniyle bunlar *sistrum* olarak adlandırılmışlardır. Standartlar sallandığında bu hareketli parçalar ana gövdeye veya birbirlerine çarparak ses çıkartmaktadırlar.

Sallandığı zaman içindeki parçacıkların birbirine çarpmasıyla ses üreten çıngırakların en eski örnekleri Anadolu ve Mezopotamya'da Erken Tunç çağlarına tarihlenen, hayvan biçiminde, pişmiş topraktan üretilmiş müzik aletleridir (Rimmer 1969: 20). Bunların madeni örnekleri de bilinmektedir. Tasvirli sanat eserleri üzerinde bu çalgıların betimleri tanımlanamamaktadır.

SONUÇ

Eski Anadolu ve Mezopotamya'da kullanılan, burada tanıtmaya çalıştığımız müzik aletlerinin betimlendiği tasvirli eserden, bunların tek başına kullanılmalarının ya da başka çalgılarla birlikte çalındıkları anlaşılmaktadır. Erken Sumer dönemi kral stellerinde betimlenen sahnelerde zil ile davulun bir arada kullanıldığı, lirin ise tek başına çalındığı görülmektedir. Eski Babil döneminde telli çalgılar grubuna giren saz ile lirin birlikte çalındığı sahneler bulunmaktadır. Yeni Asur döneminde ise lir ve kaval çalan dörtlü müzisyen grubu ve tef, çalpara ve çifte kavalın birlikte çalındığı üçlü müzisyen grubu betimlenmiştir.

Eski Hitit kabartmalı vazoları üzerindeki sahnelerde iki farklı saz grubundan oluşan üçlü kompozisyonlar belirlenmiştir. Bunlardan birisi saz, zil ve teften, diğeri ise saz, lir ve zilden oluşmaktadır. İkili kompozisyonlar saz ile lir, lir ile tef ve saz ile tef olmak üzere üç çeşittir. Alaca Höyük kabartması üzerinde bulunan saz ve zurna ikilisi tek örnektir. Hitit imparatorluk dönemine ait bir riton üzerinde lir ile zil birlikte çalınmaktadır. Geç Hitit döneminde ise boru ile davulun birlikte çalındığı Karkamış kabartması, askeri müzik kompozisyonu hakkında fikir vermektedir. Bir başka kabartmada saz, çifte kaval ve çalpara çalan müzisyenlerden oluşan bir üçlü kompozisyon betimlenmiştir. Bu döneme tarihlenen başka bir üçlü kompozisyon da Karatepe kabartmalarında betimlenen lir, tef ve çifte kaval çalan dört müzisyenden oluşmaktadır. Frig müziğinde ise lir ile çifte kaval birlikte çalınmaktadır. Günümüzde halk müziğinde lir kullanılmamakla birlikte, Eski Anadolu geleneğinde olduğu gibi, saza vurmalı ve üflemeli çalgıların eşlik ettiği kompozisyonlar yaygındır.

KAYNAKÇA

Alp, S. 1999. Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans. *Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap*. Kavaklıdere Kültür Yayınları 6. Ankara: Reymak.

Collon, D. 1980-1983. "Laute", "Leier". *Reallexikon der Assyriologie* 6: 515-517, 576-582.

Dinçol, B. 2003. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*. Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları 14. İstanbul: Ege Yayınları.

Haas, V. (1994), *Geschichte der Hethitischen Religion*. *Handbuch der Orientalistik. Der Nahe und Mittlere Osten* 15, Leiden, New York, Köln: Brill.

Hrouda, B. 1991. *Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien*. Gütersloh: Bertelsmann.

Oberhuber, K. 1972. *Die Kultur des Alten Orients*. Frankfurt am Main: Athenaion.

Orthmann, W. 1975. *Der Alte Orient*. Propyläen Kunstgeschichte 14. Berlin: Propyläen Verlag.

Özgüç, N. 1992. A Lute Player from Samsat. *Hittite and Other Anatolian and Near Eastern Studies in Honour of Sedat Alp* (ed. H. Otten et al), Ankara: Türk Tarih Kurumu, 419-423.

Özgüç, T. 1988. *İnandıktepe. Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özgüç, T. 1986. *Kültepe-Kaniş II. Eski Yakındoğu'nun Ticaret Merkezinde Yeni Araştırmalar.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Prayon, F. 1987. *Phrygische Plastik. Die Früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*. Tübingen: Wasmuth.

Rimmer, J. 1969. *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum.* London: The Trustees.

Sipahi, T. 2000. Eine Althethitische Reliefvase vom Hüseyindede Tepesi. *İstanbuler Mitteilungen* 50: 63-85.

Ünal, A. 1999. *Hititler-Etiler ve Anadolu Uygarlıkları*. Ankara: Etibank.

Ünal, A. 2003. *Hititler-Devrinde Anadolu*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Wegner, I. (1978), "Regenzauber im Hatti-Land", *Ugarit Forschungen*, 10: 403-409.

Yıldırım, T. 2002. Music in Hüseyindede/Yörüklü: Some new Musical Scenes on the Second Hittite Relief Vase. *Anadolu Araştırmaları*: 591-603.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Levha 1 Telli Çalgılar

Şekil 1: Eshnunak, Eski Babil Dönemi, Yatay Çalınan Lir, Oberhuber 1972: 330, Abb. 186, fotoğraftan çizim: A. Görmüş.

Şekil 2: Hüseyindede, Erken Hitit Dönemi, Dikey Çalınan Lir, Yıldırım 2002: 603, fig. 1, çizimden çizim: A. Görmüş

Şekil 3: Alaca Höyük, Hitit İmparatorluk Dönemi, Gövdesi Boğumlu Saz, Alp 1999: 30, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 4: Hüseyindede, Erken Hitit Dönemi, Oval Gövdeli Saz, Yıldırım 2002: 603, fig. 2, çizimden çizim: A. Görmüş

Levha 2 Nefesli Çalgılar

Şekil 1: Karkamış, Geç Hitit Dönemi, Çifte Kaval, Oberhuber 1972: 332, Abb. 189, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 2: Boğazköy, Frig Dönemi, Çifte Kaval, Prayon 1987, Taf. 3a, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 3: Nimrud, Yeni Asur Dönemi, Çifte Kaval, Rimmer 1969, Taf. XII, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 4: Karkamış, Geç Hitit Dönemi, Boru, Oberhuber 1972: 333, Abb. 191, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 5: Frigya, Frig Dönemi, Zurna (Çığırtma), Rimmer 1969, Taf. VIIIc, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Levha 3 Vurmalı Çalgılar

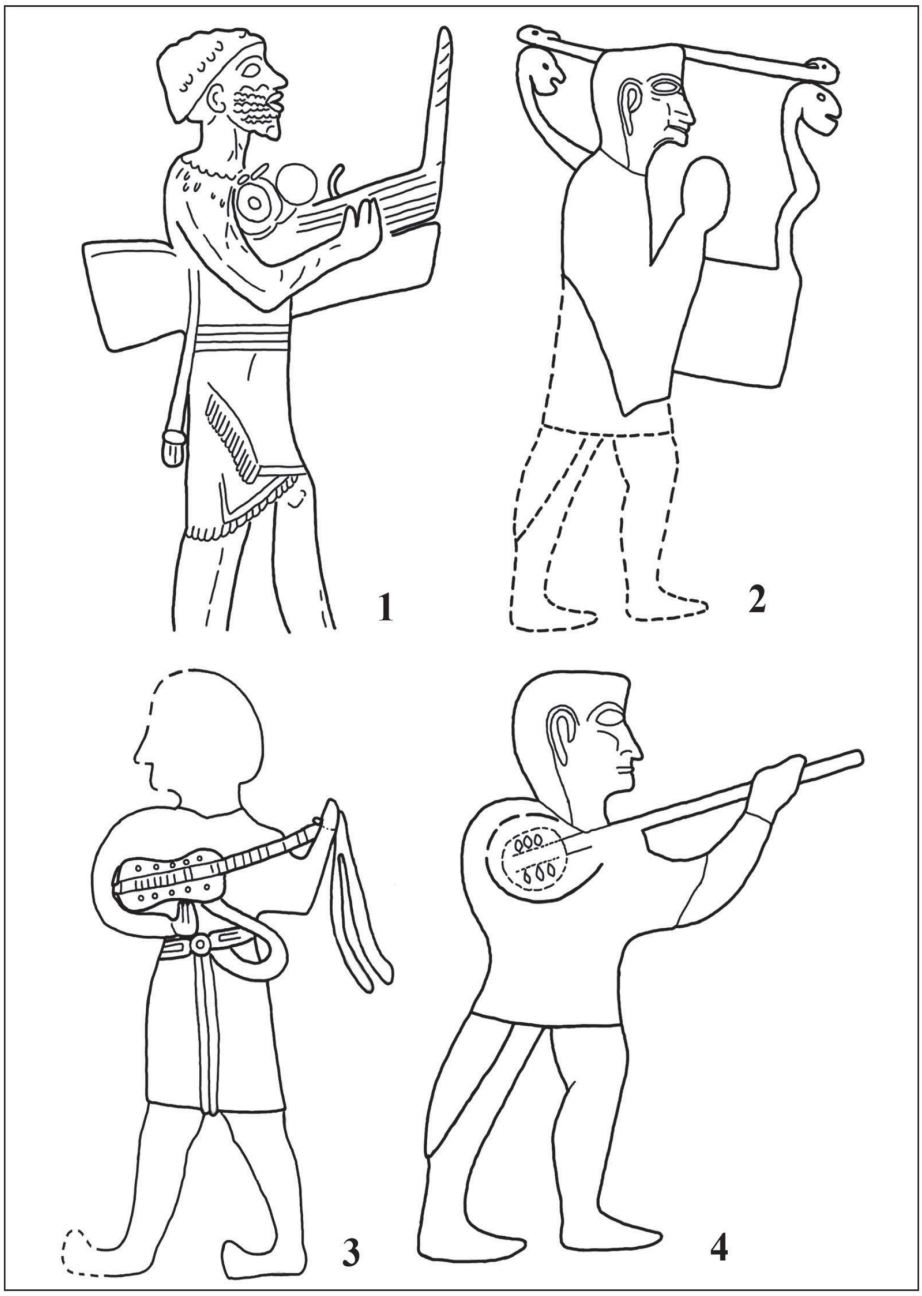
Şekil 1: Karkamış, Geç Hitit Dönemi, Davul, Oberhuber 1972: 333, Abb. 191, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 2: Nimrud, Yeni Asur Dönemi, Tef, Rimmer 1969, Taf. VIIa, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

Şekil 3: Hüseyindede, Erken Hitit Dönemi, Çalpara, Sipahi 2000: 67, Abb. 3, fotoğraftan çizim: A. Görmüş

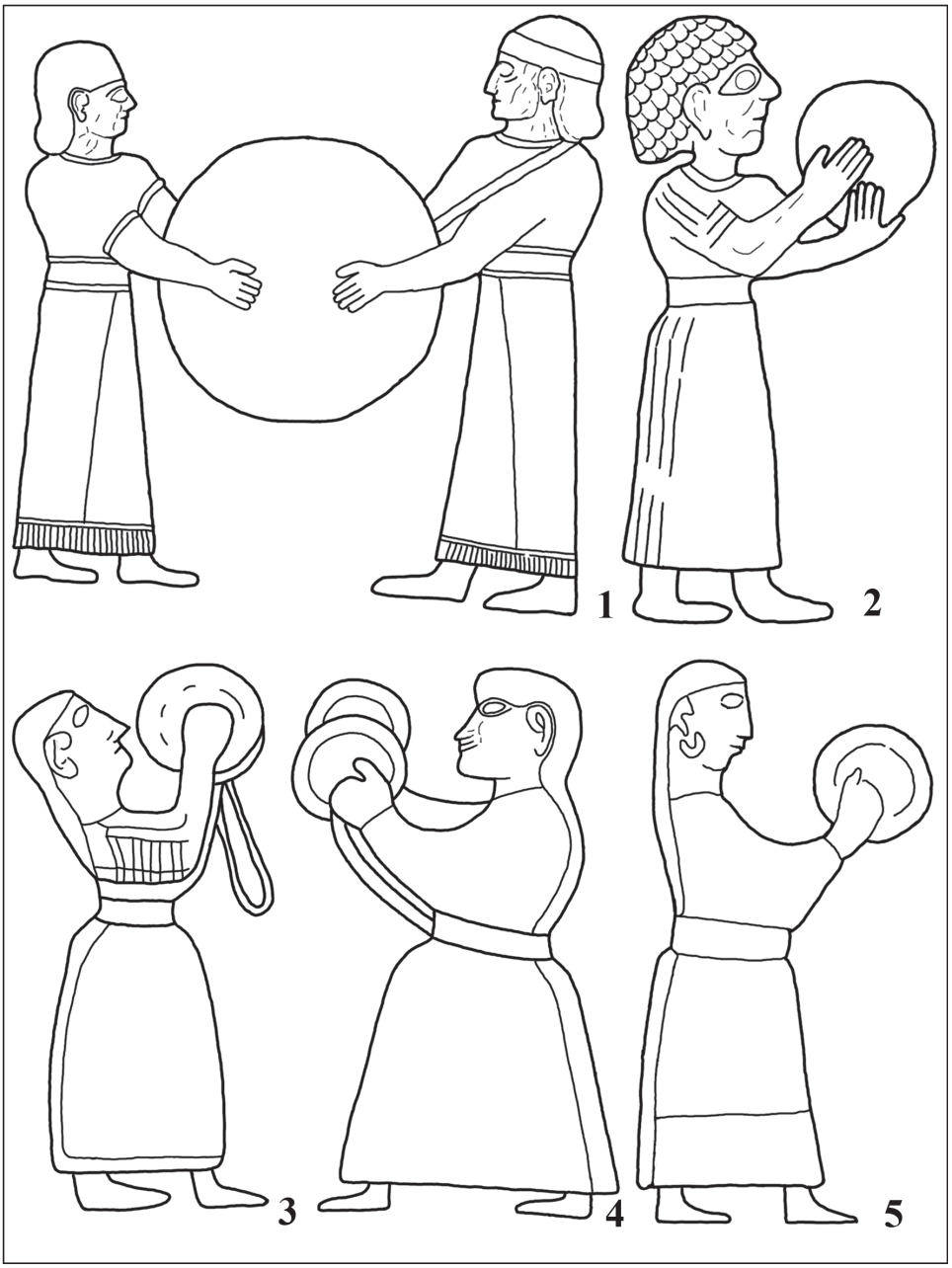
Şekil 4: Hüseyindede, Erken Hitit Dönemi, Çalpara, Yıldırım 2002: 603, fig. 3, çizimden çizim: A. Görmüş

Şekil 5: İnandık Tepe, Erken Hitit Dönemi, Çalpara, Özgüç 1988: Levha K:3, fotoğraftan çizim: A. Görmüş



Telli Çalgılar: 1-2 Lir, 3-4 Saz

Levha 3



Vurmalı Çalgılar: 1 Davul, 2: Tef, 3-5 Çalpara

TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARININ GELİŞİM SÜRECİ

Dr. Mustafa Aydın ÖKSÜZ [*]

Kültür, toplumun tarih içerisinde oluşturduğu, geliştirdiği, farklılaştırdığı ve günümüze kadar getirdiği sosyal mirası oluşturur. Geçmiş kuşakların ürünü olan bugünün kültürü, günümüz insanının tecrübelerine göre değişir ve zenginleşir. Toplumların hayat tarzı ve biçimini belirleyen unsurlar toplumdan topluma değişiklik gösterir. Toplumlar arasındaki kültür değerleri farkı, milli kültürü oluşturur. Milli kültür dil, belirli hayat anlayışı ve sanat gibi belirli ana unsurlar etrafında toplanmıştır.

Sanat, insan ve toplumla çok sıkı ilişkisi olan toplumsal bir müessese ve canlı bir kültür koludur. Geniş bir etki sahası vardır. Çünkü sanat fertlerin zekasına hitap ettiği gibi, gönüllerine de hitap eder. Sanat, milletlerin hayatında duygu ve düşünce birliğini sağlayan önemli bir unsurdur.

Sanat eserlerinin ortaya çıkışları ve gelişmeleri, yaratıcı kudret ve zekanın yanında, derin bir bilgi ve teknik ister. Kültürün en önemli kollarını oluşturan güzel sanatlar içerisinde müziğin, çok müstesna bir yer oluşturduğu, herkesçe kabul edilen bir görüştür.

Her şeyden evvel bilinmelidir ki müzik ses aracılığı ile yapılan sanattır. Müziğin oluşumunu sağlayan ana unsur olan ses iki şekilde oluşur: insan sesi ve çalgı sesi. Bu sesler ayrı ayrı müziği meydana getirebilecekleri gibi birlikte de kullanılırlar. İnsanoğlu çalgıları oluşturmadan çok evvel, doğrudan doğruya bizzat sahip olduğu sesle müziği keşfetmiş ve devam ettirmiştir. Müzikte çalgılardan faydalanma çok daha sonraları olmuştur. İnsanoğlu tabiattan ilham alarak ve güzeli kavrayışı nispetinde müziğini de çeşitlendirmek ve zenginleştirmek istemiştir. Sesinin eşliğine vermek ihtiyacını duyduğu iptidai çalgıların imkanlarını genişletmek istemiştir. Böylece insan sesinden sonra müziğin asli unsuru olan çalgı, müzikte etkin yerini almıştır. Zamanın akışı içinde sözlü müziğin yanı sıra sözsüz (enstrümantal) müzik de doğmuştur.

Tarihin derinliklerine doğru inildiği zaman her toplumun çeşitli çalgılar oluşturduğunu ve bu çalgıları geliştirerek günümüze kadar taşıdıklarını biliyoruz. Türklerin tarih sahnelerine çıkmalarından beri müzikle iç içe olduklarını görüyoruz. Türklerin zengin bir müzik kültürüne sahip olduklarını, Eski Uygur Medeniyeti'nden kalan sanat eserlerinde görülen müzik aletlerinin çeşitliliğinden anlıyoruz. Eski Çin kaynaklarından Türklerin müziği çök sevdiklerini, elçilerin şerefine müzik gösterileri düzenledikleri, gittikleri yerlere beraberlerinde çalgılarını götürdüklerini görüyoruz.[185]

Tarih boyunca Türklerin kullandıkları çalgıların tespiti geniş araştırmalar gerektirmektedir. Zira Moğolistan'dan, Doğu Türkistan'dan Mısır'a, Cezayir'e, Hindistan'a ve Doğu Avrupa'ya kadar geniş bir coğrafya üzerinde Türk sanatına ilişkin

[*] İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Sanatçı Öğr. Gör.

[185] Wilhem Radloff, Kutadku Bilig, C.1, St Petersburg 1890, s.LXVIII.

izleri bulmak daima mümkündür.[186] Türk kültür tarihinde önemli bir yeri olan müzik alanı incelendiğinde, Türklerin çok çeşitli çalgıları kullanmış olduğunu görürüz. Yapılan incelemeler Anadolu'da bilinen 25–30 çalgıya karşı Asya bölgelerinde pek çoğu yaşayan 400'den fazla müzik aleti olduğu belirtilmektedir.[187] Bu kadar geniş bir çalgı yelpazesiyle yıllarca yapılan icraatın da sosyo-kültürel, tarihi ve sosyo-psikolojik etkilerinin de olacağı pek tabiidir.

Türklerin çok zengin bir müziğe sahip olmalarına karşın, bu mirası belgeleyen ve tanımlayan eserler oldukça azdır. Özellikle Türk çalgılarıyla ilgili ilmi ve kapsamlı çalışmalar eski dönemlerde olmadığı gibi, günümüzde de henüz istenilen düzeyin çok altındadır.

Avrupa'nın Rönesans'tan başlayan Aydınlanma Çağı, Batının kimlik kazanma çabasının en önemli aşamasını oluşturur ve bu süreci zamanımıza bağlar. Kendi varlığını araştırma ve kimliğini tanımlama konusundaki çalışmalar Doğu'da ise sınırlıdır. Bu nedenle Osmanlı tarihi, sanatı, kültürünün her hangi bir alanının aydınlatılması konusunda kaynakların yetersizliğinden söz edilir.[188] İşte Türk müziğinin de bu bağlamda tanımlama ihtiyacı, 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında özellikle Batı müziğiyle tanışmasından sonra kendini göstermiş denebilir.

Çalgıların genel olarak ele alındığı ilim olan çalgı ilmi (organoloji), çalgıların ilkel şekilleriyle, günümüzdeki şekilleri arasında geçirdiği değişiklikler ve gelişim hakkında bilgiler verir. 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren organoloji, müzikçilerin, fizikçilerin, çalgı yapımcılarının ve etnologların uğraştıkları geçek bir ilim olmuştur.

20. yüzyıla gelinceye kadar meşk sistemiyle aktarılan Türk müziği, ağırlıklı olarak sözlü müzik kapsamında şekillenmekte ve çeşitlenmekteydi. Dolayısı ile daha çok sese eşlik aracı olarak görülen çalgılarımızın gelişimine yönelik çalışmalara ihtiyaç duyulmamıştır. Batı'da ise çalgıların gelişiminde sistemli bir çalışma süreci söz konusudur.

Batı çalgılarında gelişim süreci sağlıklı bir şekilde sürdüğü dönemlerde, Türk çalgılarında böyle bir çalışma süreci göremiyoruz. Türk çalgılarında yeni çalgı icatları ve adaptasyon denemeleri hususunda çok sınırlı birkaç çalışmadan söz edilebilir. Bunlardan en önemlisi 1930'lu yıllarda H. Sadettin Arel'in öncülüğünü yaptığı klasik kemençenin geliştirilmesine yönelik kemençe beşlemesi üzerine yapılan çalışmadır. Arel, batı müziği yaylı çalgılar ailesini örnek alarak çeşitli boylarda kemençe projeleri önermişti. Ancak bu çalışma sonucu yapılan çalgılar bir müddet icra edildikten sonra benimsenmedi ve kalıcı olmadı. Fakat aynı özelliklerdeki kemençenin klasik üç telli kemençe boyutlarına uygun olan dört telli kemençe, 1975–76 yılında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Eğitim Bölümü'nde, Cüneyd Orhon öncülüğünde eğitim ve öğretimde yer almış ve günümüzde de benimsenmiştir. Ancak üç telli klasik kemençe daha yaygın olarak tercih ve icra edilmektedir.

---

[186] Oktay Aslanapa, Türk Sanatının Bütünlüğü ve Derinliği, Ankara, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965, s. 58.

[187] Muammer Özergin, Türklerde Musiki Aletleri, İstanbul, Akbank Yayınları, 1983, s. 1.

[188] Bülent Aksoy, Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, 1994, s. 9.

Her kültür sürekli değişim içindedir. 21. yüzyılda Türk müziğinin nasıl anlaşılacağı üzerinde düşünür ve buna göre üzerimize düşen görevleri algılayabilirsek, Türk müziği çalgılarının da buna paralel olarak gelişim sürecini sağlıklı bir şekilde sürdürmesi gerekliliğini anlarız. Çünkü geleceğin müziği bu günkü müzikten farklı olacaktır. Bu bakımdan gelecekteki nesillerimizin sağlam köklere tutunabilmeleri için mevcut eksikliklerimizin bir an önce giderilmesi zorunludur. Türk müziğinin gelişiminde ve dünyaya açılımında çalgı müziğinin (enstrümantal), lokomotif görevi yapacağı muhakkaktır. Bu bakımdan çalgı müziğimizin gelişmesi ve virtüözlük (çalgı icrasındaki virtüözite) anlayışının yerleşmesi gerekir. Çalgıların gelişimi çalgı müziğiyle bağıntılıdır. Çalgı müziği ve çalgılar, müziğe yeni bir öz kazandıran ve yön veren bir etkileşimin sonuçlarını sergiler. Çalgı müziği, çalgıların gelişimi ölçüsünde hareket alanı bulur. Daima daha iyiyi ve yeniyi bulma arzusu ve çalışmalarını sürdürmek ve çağın değişim sürecini sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmek, çağdaşlığı ve dinamizmi korumanın temel bir şartıdır.

Türk müziği çalgılarına bakıldığında genel olarak sorunların olduğunu görürüz. Türk müziğinde çalgıların standardizasyonu ve yeni tasarlanabilecek çalgı ihtiyacının sınırları çalgı müziğimizin gelişmesine bağlı olacaktır. Ancak, asırların süzgecinden geçerek günümüze kadar gelen ve ihtiyaçlar doğrultusunda değişikliklere uğrayan çalgıların, çok sağlıklı bir şekilde gelişim süreci yaşamaları büyük önem taşır. Bu nedenle çalgı yapımcıları ve icracıları ile bestecilerin müşterek çalışmaları ve bu çalışmaların, oluşturulacak olan kurullarda tartışılması ve kabul gören sonuçların müzik alanında yer alan ilgililerce paylaşılması önem taşır.

Ülkemizde kullanılan çok sayıda çalgılarımız var. Ama bunların hiç biri fiziksel olarak incelenmiş değildir. Telli çalgılarda, tellerin yapıldığı maddenin yapılış biçimi, gerginliği, çıkan sesin niteliğini etkilemektedir. Türk çalgılarında genel olarak tel sorununun olduğunu söyleyebiliriz. Çalgıda sesin niteliğinin, perdesi, gürlüğü ve tınısıyla belirlendiğini biliyoruz. Telli çalgılardaki ses kutusu (rezonatörler) perdeyi pek etkilemez, gürlüğü ise çok arttırır (zaten başlıca görevi budur). Ayrıca, sesin tınısını da önemli ölçüde değiştirirler. Böylece, sesin niteliği değişmiş olur. Her çalgı gurubunda sesi etkileyen pek çok faktör vardır.

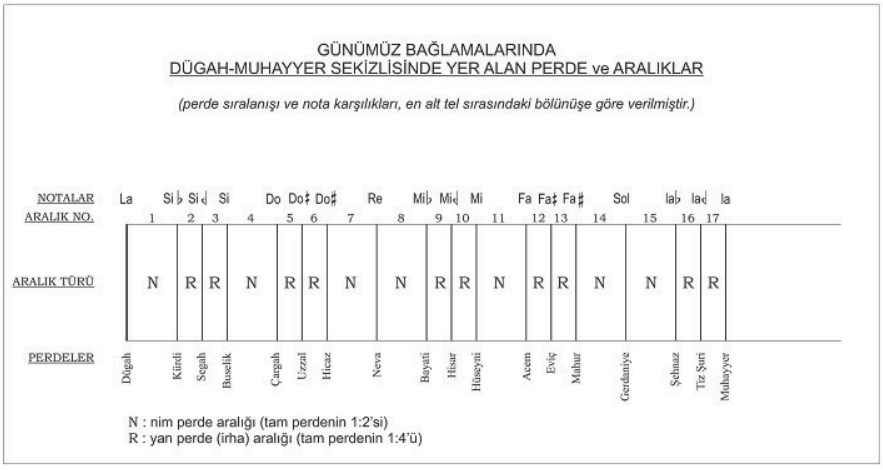
20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Türkiye'de gitgide zayıflayan çalgı yapımcılığı ve onun neticesinde meydana gelen olumsuzluklardan biri de çalgılarımızın gövde yapılarındaki değişikliklerdir. Bu bakımdan halk çalgılarımızın bazılarının yapısal özellikleri ve ses nitelikleri yönünden geçirdiği değişimlerin irdelenmesinin yararları olacaktır. Bazen çalgının gelişimine ve sesine katkısı olmayan hatta olumsuzluklara sebebiyet veren değişimler çeşitli etkenlerle kabul görebiliyor. Çünkü bu alanda henüz sağlıklı bir otokontrol söz konusu değildir.

20.yüzyıl öncesinde çalgıların gelişim sürecinde akustik bilgilerden hemen hiç yararlanılmamıştır. Gelişme daha çok, deneme yanılmaların ve yapımcıların sezgilerinin ürünüdür. Günümüzde ise teknolojinin getirdiği imkanları kullanarak daha bilinçli sonuçlar almak mümkündür.

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: çalgılarımızın yapımında sanatsal boyutunun yanı sıra çalgılarımızla ilgili bilimsel çalışmalar kapsamında çalgılarımızın projelendirilmesi, standartlarının tespiti, fiziksel incelemelerinin yapılması, çalgılarımızın geliştirilmesi ve yeni çalgı tasarımları konularında çalışmalar

yapılmalıdır. Çalgıların gelişimiyle ilgili çalışmalarda nelerin yapılacağını iyi tespit etmek gerekir. Çalgı da yapılacak değişiklikler o çalgının genel karakteristik özelliklerini bozmamalıdır. Çalgılarımızla ilgili bu görüşlerin gerçekleştirilmesine yönelik çalışma merkezlerinin oluşturulması yararlı olur kanaatindeyim. Bu merkezlerde çalgılarımızın mevcut durumlarının değerlendirmeleri yapılmalı ve ihtiyaç duyulan çalgılarda gelişime yönelik deneme üretimleri yapılarak test edilmelidir. Böylece çalgılarda yapılacak olan değişikliklerin benimsenmesi ve yaygınlaşması daha kolay olacaktır.

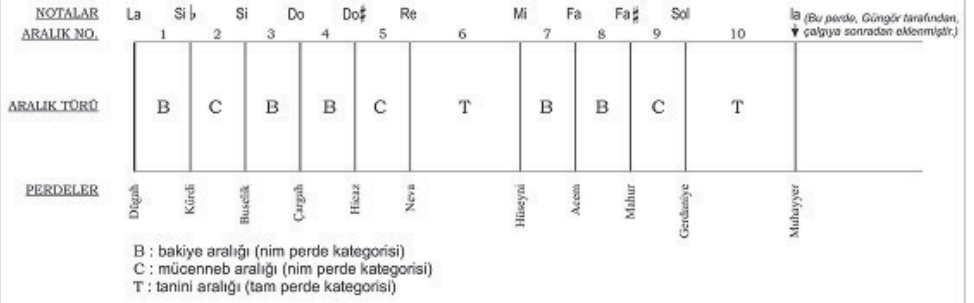
Küreselleşen dünyada müziğimizle de yer alacaksak, çalgılarımızın geliştirilmesinde ve üretiminde bilim ve teknoloji ile bütünleşerek, istenilen düzeyi yakalamamız önem taşır. Türk müziğinin gelişmesi, çağdaşlaşması, yaygınlaşması ve dünyaya açılması konusunda çok şey söylenmektedir. Ancak müziğimizin bu hedeflere ulaşabilmesinde çalgılarımızın yapısı büyük oranda etken olacaktır.



ŞEKİL - 1

RAMAZAN GÜNGÖR'E AİT ÜÇ TELLİ CURA'DA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR

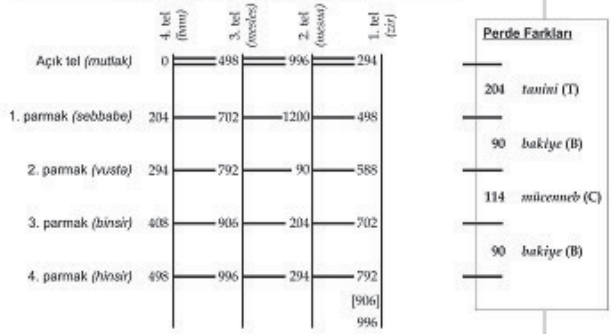
(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt tel sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)



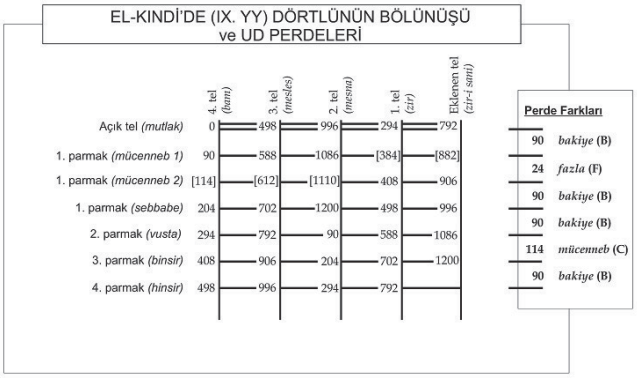
B : bakiye aralığı (nim perde kategorisi)
C : mücenneb aralığı (nim perde kategorisi)
T : tanini aralığı (tam perde kategorisi)

ŞEKİL - 2

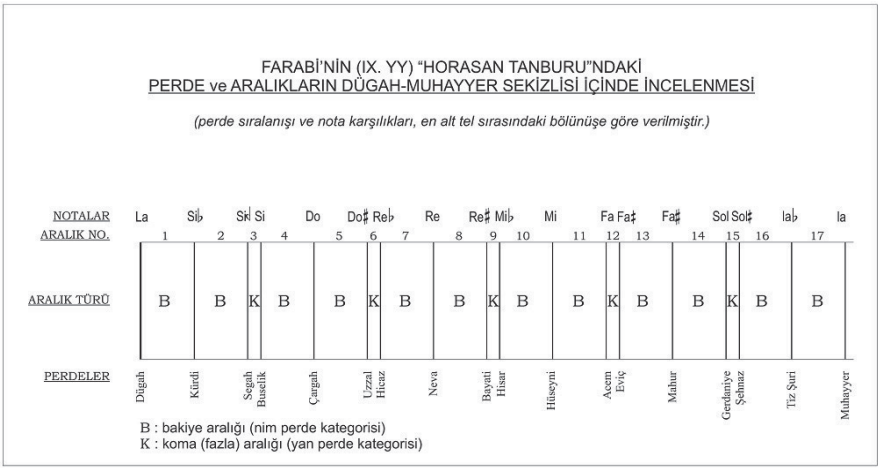
MEVSİLİ-MÜNECCİM ve HURDEBİ'YE (VIII-IX. YY) GÖRE UDDAKİ ARALIKLAR



ŞEKİL - 3



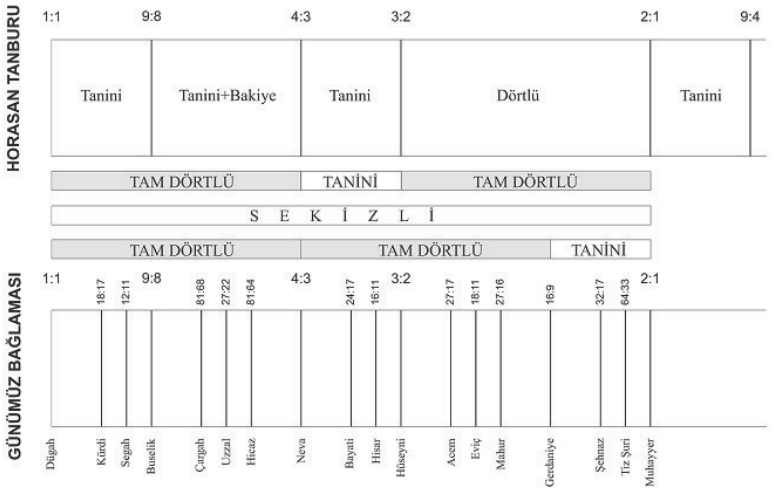
ŞEKİL - 4



ŞEKİL - 6

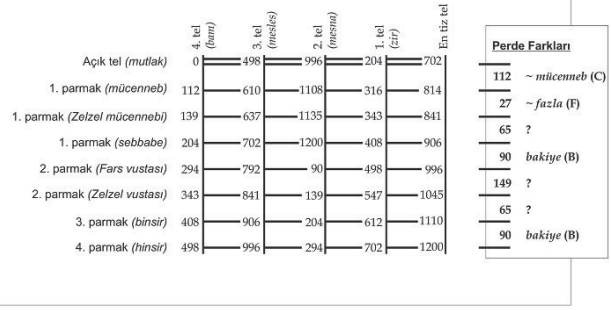
HORASAN TANBURU'NDAKİ SABİT PERDE YERLERİ
ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDAKİ PERDE-ARALIK YAPISI

(Çizimlerdeki aralık değerleri, Tura'dan (1988) alınmıştır)



ŞEKİL - 7

İBN-İ SİNA'YA (XI. YY) GÖRE UD PERDELERİ
(zir ve mesna telleri arası büyük üçlü aralığına akortlu)



ŞEKİL - 8

"TANBUR" ve "TANBURA"DA
DÖRTLÜLER ile "OPTİMAL SEKİZLİ"LERİN KARŞILAŞTIRILMASI

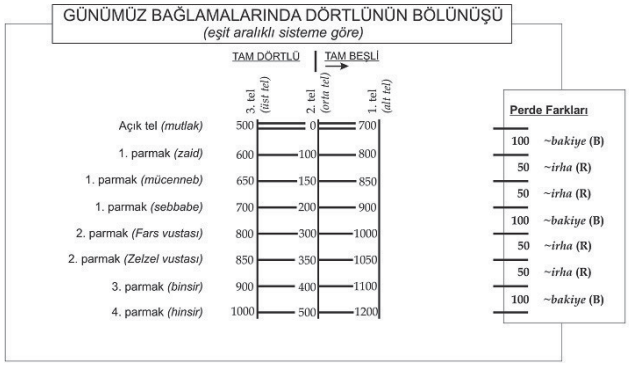
A.) "TANBUR"DA



B.) "TANBURA"DA



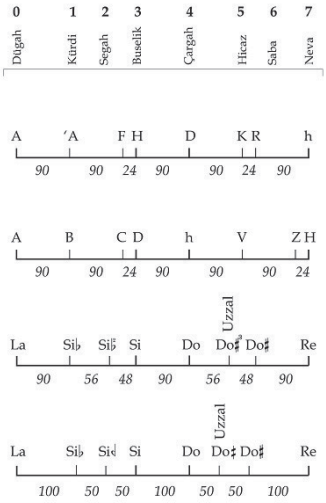
ŞEKİL - 10



ŞEKİL - 11

HORASAN TANBURU-SAFİYÜDDİN SİSTEMİ ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA
DÖRTLÜ BÖLÜNÜŞLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

TAM DÖRTLÜDEKİ GELENEKSEL PERDELER



FARABİ SİSTEMİ (X. YY)
"Horasan Tanburu":
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Tanini+Bakiye
Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) bakiye+bakiye+koma
b.) bakiye+koma+bakiye
c.) koma+bakiye+bakiye

SAFİYÜDDİN SİSTEMİ (XIII. YY)
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Tanini+Bakiye
Tanini'nin Bölünüşü: bakiye+bakiye+koma

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARI

A.) Koma Aralık Sistemine göre:
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) 4+3+2 koma
b.) 3+2+4 koma

B.) Çeyrek Aralık Sistemine göre:
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) bakiye+irha+irha
b.) irha+irha+bakiye

ŞEKİL - 12

KARADENİZ ÇALGILARININ SINIFLANDIRILMASI

Didem ÖNCEL[*]

140 bin km²'lik yüzölçümü ile Türkiye'nin 3. büyük coğrafi bölgesi olan Karadeniz Bölgesi, Karadeniz'in güney sahili boyunca uzanan bir alana yayılmıştır. Engebeli ve yüksek yeryüzü şekilleri nüfus dağılışının düzensiz olmasına neden olur. Bu arazi biçimine bağlı olarak ekonomik faaliyetler de sınırlıdır. Ekonomik faaliyetlerin sınırlı olması göçlere yol açmakta ve bu sebeple de nüfus yoğunluğu ülke ortalamasının altında kalmaktadır.

Zor iklim ve coğrafi şartlara karşın Karadeniz Bölgesi antik çağlardan güzümüze kadar birçok topluluğun yerleştiği ve göç yolu olarak kullandığı bölge olma özelliği göstermiştir. Antik kaynaklarda tüm Karadeniz sahillerinde doksan kadar etnik grubun yaşadığı belirtilmektedir.[i] M.Ö. 16. yy ortalarında yörede bulunan Gaşkalar'dan günümüze kadar Orta Asya Türk Kavimleri, Grekler ve Kafkas kavimleri gibi birçok topluluk bu bölgeye yerleşmiş ya da bu bölgeyi göç yolu olarak kullanmışlardır.[ii] Andrews'a göre bugün bölgede 25 etnik topluluk bulunmaktadır.[iii] 2600 yıllık tarihinde bölgeye yerleşmiş ya da bir süreliğine bölgede bulunmuş olan toplulukların, bölge kültürünü zenginleştirdiği kaçınılmaz bir gerçektir.

Bu kültürel zenginlik hiç şüphesiz müziğine de yansımıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bölgedeki çeşitli il, ilçe ve köylerde gerçekleştirilen derleme çalışmaları ile bölge çalgıları ve saz sanatçıları hakkında yapılmış araştırmalar bize bu konuda bilgi verir.

Karadeniz çalgıları ile ilgili yapılmış araştırmaları iki grupta inceleyebiliriz.

1. Etnomüzikoloji çalışmaları

Bu çalışmalar, üniversitelerin etnomüzikoloji bölümlerinde yapılmış tezler ile çeşitli derleme kitap ve makalelerini kapsar. Etnomüzikoloji tezleri daha çok İstanbul Teknik Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi müzikoloji bölümlerinde yapılmış bitirme çalışmaları ile yüksek lisans ve doktora tezlerinden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra çoğunluğu Kültür Bakanlığı'nın katkıları ile hazırlanmış derleme çalışmaları da bu alanda değerlendirilebilir. Çalışmaların büyük bir çoğunluğunun araştırma alanı sınırlıdır. Genellikle çalgılara çok az değinilmekte ve en çok kullanılanları üzerinde durulmaktadır. Araştırma alanı olarak bölgenin doğu kısmının batısına oranla daha çok tercih edildiği görülür.

2. Organoloji çalışmaları

Bu grupta daha çok Türk Halk Müziği çalgıları üzerine yapılmış ansiklopedik çalışmalar bulunmaktadır. Yörelerin çalgılarının anlatıldığı birkaç çalışma dışında bir de bölgede öne çıkan çalgılarla ilgili yayınlanmış kitap, tez ve makaleler bulunmaktadır.

[*] Öğr. Gör., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Borusan Yerleşkesi, Hereke, Didem.Oncel@kocaeli.edu.tr

ÇALGILAR

Karadeniz Bölgesi çalgıları ile ilgili en geniş kapsamlı bilgiye Laurence Picken'ın "Türk Halk Müziği Çalgıları" adlı eserlerinde rastlanmaktadır. Picken'ın çalışması sonucunda belirlediği halk çalgıları içerisinde Karadeniz Bölgesi'nde kullanılanları şöyledir:[iv]

Vurmalı Çalgılar:

Kaşık (Kastamonu, Zonguldak)

Parmak Zili (Kastamonu, Zonguldak)

Zilli Maşa (Zonguldak)

Sabit Ziller (Bolu, Kastamonu, Rize, Zonguldak)

Çan, Tömbüldek, Kelek, Kelenk, Çın (Bolu, Giresun, Gümüşhane, Kastamonu, Samsun, Sinop, Zonguldak)

Çıngırak, Tongurak, Gevene (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Ceviz Fırıldağı, Koga (Bolu, Kastamonu)

Kaynana Zırıltısı, Çatırdak, Gırgır, Şakırdak (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Davul (Amasya, Artvin, Bolu, Çorum, Giresun, Kastamonu, Ordu, Sinop, Tokat, Trabzon, Zonguldak)

Darbuka (Bolu, Trabzon, Zonguldak)

Def (Artvin, Bolu, Kastamonu, Trabzon, Zonguldak)[v]

Kamış Düdük, Kamış Masarı, Düdük, Kaval (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Telli Çalgılar:

Kamış Kemanı, Kamış Kemanesi, Mısır Kemanı, Mısır Kemanesi (Amasya, Bolu, Zonguldak)

Mısır Sazı (Amasya, Bolu, Kastamonu, Sinop, Zonguldak)

Santur (Zonguldak)

Iklığ (Samsun)

Gıygıy (Amasya)

Kabak Sazı (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Saz, Bağlama, Çöğür, Cura, Tambura, Meydan Sazı, Divan (Kastamonu, Ordu, Tokat, Zonguldak)

Kopuz (Giresun, Ordu)

Kemençe, Çemençe, Kemendze (Artvin, Giresun, Gümüşhane, Ordu, Samsun, Trabzon, Rize)[vi]

Keman (Giresun)

Nefesli Çalgılar:

Fırıldak (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Sipsi, Zıpçık, Düdük, Zıpçı (Bolu, Kastamonu, Samsun, Zonguldak)

Soğan Düdüğü, Kabak Düdüğü (Bolu, Zonguldak)

Fernuz (Bolu)

Dilsiz Kaval (Çorum, Kastamonu, Tokat)

Dilli Kaval (Bolu, Karabük, Kastamonu, Tokat[vii], Zonguldak)[viii]

Söğüt Düdüğü (Bolu, Samsun, Zonguldak)

Çifte, Zıpçık[ix], Soğan Düdüğü[x], Soğan Zipçiği, Arpa Sapı Düdüğü, Zort Zort, Kabak Yaprağı Düdüğü (Bolu, Rize, Zonguldak)

Boru, Çibu (Rize, Zonguldak)

Mey (Bayburt)

Çift Meyik (Artvin, Gümüşhane)

Zurna (Artvin, Bolu, Gümüşhane, Kastamonu, Tokat, Rize, Zonguldak)

Borazan (Bolu, Kastamonu, Zonguldak)

Çimon (Artvin)

Tulum (Artvin, Bayburt, Gümüşhane, Rize)

Picken'ın da araştırmalarından yararlandığı müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal ise 70'li yıllarda yayınlanan araştırmalarında Karadeniz Bölgesi'de kullanılan çalgıları şöyle sıralamıştır:[xi]

Tablo 1: M. Ragıp Gazimihal'in belirlediği Karadeniz Bölgesi çalgıları

ÇALGININ ADI	**YÖRESİ**	**TÜRÜ**
Nâra (Defe benzer bir çalgı)	Amasya	Vurmalı
Kemençe	Karadeniz	Yaylı
Kılkopuz (Karadeniz kemençesinin bir çeşidi)	Tokat	Yaylı
Çemençe (Kemençeye yörede verilen ad)	Hemşin	Yaylı
Zipci (Ağaç kabuğundan yapılma düdük)	Samsun	Nefesli
Dilli Kaval	Doğu Karadeniz	Nefesli
Dilsiz Kaval	Doğu Karadeniz	Nefesli
Şulavri (Kavalın Rumca adı)	Trabzon	Nefesli

Dilsiz Kaval	Of	Nefesli
Tulumzurna	Doğu Karadeniz	Nefesli
Zil Zurna (En küçük boy zurna)	Giresun	Nefesli
Bozuk (Bir bağlama çeşidi)	Kastamonu	Telli
Bulgara (Cura sazına verilen ad)	Kastamonu	Telli
Gocesan (Çöğür denilen Tambura çeşidinin geç mahallileşmiş adı)	Kastamonu	Telli
Cura (İki tellinin yöredeki adı)	Gümüşhane	Telli
Bağlama	Doğu Karadeniz	Telli
Bağlama	Giresun	Telli
Bağlama	Trabzon	Telli
Bozuk	Trabzon	Telli
Kopuz (Yörede bağlamaya verilen ad)	Tokat-Reşadiye	Telli
Kobuz / Kopuz	Ordu-Ulubey	Telli
Saz	Giresun-Alurca	Telli
Kopuz	Gümüşhane	Telli

Gazimihal'le aynı yıllarda Türk Halk oyunlarını ayrıntılı bir biçimde anlatan kitabında Demirsipahi ise halk oyunlarına eşlik eden çalgıları illere göre sınıflandırmıştır.[xii] Bu sınıflandırmaya göre Karadeniz illerinde görülen ve oyun havalarına eşlik eden çalgılar şunlardır:

Amasya: Davul, zurna, kaval, bağlama, tef, kopuz, keman, ut, cümbüş, dümbelek, darbuka, gırnata, klarnet, kaşık, cura, cura bağlama, divan sazı, meydan sazı.

Artvin: Tulum, davul, zurna, akordion, armonika, mey, kaval, çoban düdüğü, bağlama, tef, tulum düdük, gayda, kemençe, ıklığ, garmon, tulumzurna, mızıka.

Bolu: Bağlama, kaval, düdük, davul, zurna, tef, kaşık, zil, bulgavi, gırnata, kemençe, keman, dömbek, darbuka, nay, düdük, çoban düdüğü, ud, kanun, klarnet, armonika, akordion, garmon, tulum zurna.

Çorum: Davul, zurna, bağlama, kaval, tef, tanbur, güğüm, şişe, zil, kaşık, keman, ut, meydan sazı, cura, darbuka.

Giresun: Davul, zurna, kemençe, bağlama, kaval, tef, darbuka, tulum.

Gümüşhane: Davul, zurna, mey, kaval, bağlama, tef, tulum, klarnet, cura, kemençe, tulum zurna.

Kastamonu: Davul, zurna, saz, divan, bağlama, bulgari, cura, kemane, kaval, tef, zil, kaşık, çifte, bozuk, meydan sazı, divan sazı, darbuka, çoban düdüğü, kemençe.

Ordu: Davul, zurna, bağlama, kemençe, zurna, tef, klarnet, gırnata, yay, saz, cura, tulum.

Rize: Kemençe, tulum, davul, zurna, tef, ıklığ, yay, armonika, darbuka, gayda, kaval.

Samsun: Davul, zurna, kaval, bağlama, def, kemençe, tulum, armonika, saz, divan sazı, meydan sazı.

Tokat: Davul, zurna, bağlama, kaval, tef, zil, kaşık, klarnet, saz, darbuka.

Trabzon: Davul, zurna, kemençe, tulum, bağlama, gayda, tulum-zurna, tulum-düdük, yay, kaval, tef, darbuka.

Zonguldak: Zurna, kaval, davul, çifte, darbuka, çalpara, tümbek, kaşık, zil, kemençe, saz, tef.

Karadeniz bölgesini araştırma alanı olarak seçerek çalgılarını derleyen ilk araştırmacı Ahmet Adnan Saygun olmuştur. Ancak araştırma alanını Rize, Artvin ve Kars olarak sınırlamıştır. Saygun, 30'lu yıllarda Rize ve Artvin yöresinde yaptığı araştırmalar sonucunda Rize'nin asıl çalgısının **kemençe,** Artvin'in asıl çalgısının ise **tulum-zurna** olduğunu belirtmektedir. Saygun'a göre Artvin'de kemençe kullanılmaz. Tulum-zurna ise Rize'de Pazar'dan itibaren görülmeye başlar; ancak gençler horon oynarken tulum-zurna yerine **el armonikası**nı tercih etmeye başlamış, bu nedenle de tulum-zurna çalıcılarının sayısı gittikçe azalmıştır. Kıyı şeridinde ve Rize'de kesinlikle **davul** ve **zurna** kullanılmasa da Artvin merkezde kullanıldığını, güneye ve doğuya gidildikçe kullanımın arttığını ifade eden Saygun, **bağlama**nın Rize'de kullanılmadığını, ancak 30-40 yıl önce çalındığının bilindiğini, Artvin'de ise çalındığının söylendiğini aynı yazıda belirtir. Yine aynı eserde, nefesli sazlardan Rize'de **kaval** (önceden daha çok kullanılmasına karşın araştırmanın yapıldığı tarihlerde sadece köylerde az sayıda çalan bulunduğu görülmüştür), Artvin'de ise **ney, zurna, el armonikası, çimon** ve **kaval**ın kullanıldığı söylenmiştir.Vurmalı çalgılardan Rize'de az sayıda çalıcısı olan **kaşık** kullanıldığı, Artvin'de ise sadece kadınların çaldığı **zilli ve zilsiz def** kullanıldığının söylendiği aktarılmıştır.[xiii]

Ataman, 1965'te yayınladığı makalesinde Giresun ilinin kemençe ve horon bölgesi (Hopa'ya kadar olan kesim) ile bağlama ve oturak havası bölgelerinin (Orta ve bir kısım Doğu Anadolu kesimi) folklor özelliklerini de kapsayan bir ortak şehir manzarası gösterdiğini belirtmiştir.[xiv] Aynı yıl yayınlanan başka bir çalışmasında ise Ordu ilinde bağlama geleneğinin devam ettiğini belirterek, Karadeniz'in karakteristik çalgısı olduğunu söylediği kemençenin pek yaygın

olmadığını, bununla birlikte Ordulu Yunus gibi kemençe icrasında usta sanatçılarının da bulunduğunu söylemiştir.[xv]

Ülkütaşır ise, 70'li yıllarda Sinop ve çevresinde yaptığı araştırmada yörede çalınan sazları şöyle sıralamaktadır:

> "Sinop ve muhitinde halk arasında çalınan mahalli sazlar: Saz (âşık= divan sazı), bozuk, bağlama, cura, darbuka, dümbek (dümbelek), zillimaşa, def (tef), davul, kaba zurna ve kaval'dan ibarettir. Mamafih, bunlardan maada keman, ut, kanun gibi çalgılar da mevcuttur." [xvi]

Ekici, 1990'da Giresun Halk Müziği üzerine yayınladığı yazısında ili müzikal olarak üç bölgeye ayırmıştır. Kıyı bölgesinde en fazla Kemençe, Zurna, Düdük ve Davul gibi çalgılar kullanılırken, ikinci bölge olan il merkezinde Kemençe ve Zurnanın az kullanıldığı, buna karşın bağlamanın daha çok tercih edildiğini belirtmiştir. İç bölgelerde ise en çok tercih edilen davul-zurnanın yanı sıra klarnet, ud, cümbüş ve kemanın kullanıldığı, kemençenin ise tellerinin kalınlaştırılarak çalgıdan daha kalın sesler elde edildiğini tesbit etmiştir.[xvii]

Günümüze gelindiğinde, bölgenin çalgı zenginliğini – kentleşme, göç gibi- tüm olumsuz şartlara karşın koruduğu söylenebilir. Son yıllarda yapılan derleme çalışmaları ve araştırmalardan edinilen bilgiler doğrultusunda, bölge çalgılarını şu şekilde sıralamak mümkündür:[xviii]

Tablo 2: Günümüz Karadeniz Bölgesi Çalgıları

ÇALGI ADI	KULLANILDIĞI İL (İlçe)
Kemençe	Trabzon (Akçaabat-Sürmene)
	Artvin (Arhavi-Hopa)
	Giresun
	Rize
Davul	Trabzon (Akçaabat)
	Artvin (İç kesimlerde)
	Tokat (Reşadiye-Niksar)
Zurna	Trabzon (Akçaabat- Sürmene)
	Artvin (İç kesimlerde)
	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Dilli Kaval/Düdük	Trabzon (Sürmene)
	Ordu (Akkuş- Aybastı)
	Tokat (Niksar)

Dilsiz Kaval/Düdük	Trabzon (Sürmene)
	Artvin (Şavşat- Ardanuç- Yusufeli)
Tulum-zurna/Tulum	Trabzon
	Artvin
	Rize
Akordeon	Artvin (merkez-Borçka-Ardanuç)
Bağlama	Kent merkezleri
	Artvin (Ardanuç- Şavşat-Yusufeli)
	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Tar	Artvin
Panduri	Artvin
Kemançe	Artvin
Mey	Artvin (Şavşat)
Tef	Artvin
	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Darbuka	Artvin
Zil	Artvin
Zilli Maşa	Artvin
Zilli def	Artvin
Gırnata/ Klarnet	Ordu-Espiye arası
	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Ud	Ordu (sahil bölgelerinde)
	Giresun (sahil bölgelerinde)
Zimbon[xix]	Ordu
	Giresun
	Trabzon

Sipsi	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Cümbüş	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Keman	Tokat (Reşadiye- Niksar)
Dümbelek	Tokat (Reşadiye- Niksar)

Topaloğlu, Karadeniz-Laz müziği üzerine Vural Yıdırım ile yaptığı söyleşisinde yöre çalgılarını tulum, Kemençe, Boru, Kaval, Kaval (dilli), Çançıngırak, Su kabağı, Koltuk davulu, Çanguri[xx] olarak ifade etmektedir.[xxi]

Güneye ve batıya yaşanan göçler ve fındık toplamak için zaman içinde oluşan insan ihtiyacı nedeniyle, güneyden gelen işçilerle yaşanan kültürel etkileşim, radyo/ televizyon kullanımının yaygınlaşmaya başlaması ve kıyı bölgelerinde yaşanan kentleşme bağlamayı da bölgede en çok kullanılan çalgı konumuna getirmiştir.[xxii] Topaloğlu'na göre bu durum, özellikle Laz müziğinde deformasyona sebep olabilmekte, müzik özgün formundan çıkmaktadır.[xxiii]

SONUÇ

Yukarıdaki kaynaklarda görüldüğü gibi, doğuya gidildikçe diğer çalgıların yanında özellikle iki çalgı -kemençe ve tulum- öne çıkmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, bu çalgıların Karadeniz Bölgesi dışında Anadolu'da çok ender olarak karşımıza çıkması, diğeri ise çalış teknikleri bakımından yörenin ezgilerine, özellikle de en önemli müzik formu olan Horon'a eşlikte büyük bir uyum göstermeleridir.[xxiv]Bu çalgılar ile ilgili yayınlanmış araştırmalarda tulum çalgısının kullanıldığı alan olarak Artvin (Çoruh) ili ve çevresi gösterilmektedir.[xxv] Kemençenin ise Rize, Trabzon, Giresun, Ordu illerinde yaygın olduğu, Artvin, Gümüşhane, Bayburt ve Sinop illerinde ise bilindiği belirtilmiştir.[xxvi]

Bu iki çalgının yanı sıra, hemen tüm illerde tıpkı Türkiye'nin genelinde olduğu gibi bağlama ailesinin kullanıldığını görüyoruz. Bazı yörelerde uzun zamandır kullanılıyor olsa da birçok yerleşim yerine kültürel etkileşimin bir sonucu olarak gelip yerleştiği kaynaklarda belirtilmiştir.

İncelediğimiz tüm kaynaklar doğrultusunda bir dağılım yapıldığında aşağıdaki tablolar ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3: Vurmalı Çalgıların illere göre dağılımı.

ÇALGILAR	Amasya	Artvin	Bartın	Bayburt	Bolu	Düzce	Çorum	Giresun	Gümüşhane
Kaşık	+				+		+		
Zil		+			+		+		
Maşa		+							
Çan					+			+	+
Çıngırak					+				
Fırıldak					+				
Kaynana Zırıltısı	+				+				
Davul	+	+			+		+	+	+
Darbuka	+				+		+	+	
Def	+	+			+		+	+	+
Düdük					+				
Dümbelek	+				+				
Güğüm							+		
Şişe							+		
Çalpara									
	Karabük	Kastamonu	Ordu	Rize	Samsun	Sinop	Tokat	Trabzon	Zonguldak
Kaşık		+					+		+
Zil		+		+			+		+
Maşa						+			
Çan		+			+	+			+
Çıngırak		+							+
Fırıldak		+							
Kaynana Zırıltısı		+							+

Davul		+	+	+	+	+	+	+	+
Darbuka		+		+	+	+	+	+	+
Def		+	+	+	+	+	+	+	+
Düdük		+							+
Dümbelek						+	+		+
Güğüm									
Şişe									
Çalpara									+

Tablo 4: Telli Çalgıların illere göre dağılımı.

ÇALGILAR	Amasya	Artvin	Bartın	Bayburt	Bolu	Düzce	Çorum	Giresun	Gümüşhane
Kamış kemanı, kemane …	+				+				
Mısır Sazı	+				+				
Santur									
Bağlama ailesi	+	+			+		+	+	+
Iklığ		+							
Gıygıy	+								
Kabak Sazı					+				
Kopuz	+							+	+
Kemençe		+			+			+	+
Keman	+				+		+	+	
Ud	+				+		+	+	
Tar		+							
Panduri		+							

Kanun					+				
Cümbüş	+							+	
ÇALGILAR	Karabük	Kastamonu	Ordu	Rize	Samsun	Sinop	Tokat	Trabzon	Zonguldak
Kamış kemanı, kemane …		+							+
Mısır Sazı		+				+			+
Santur									+
Bağlama ailesi		+	+		+	+	+	+	+
Iklığ				+	+				
Gıygıy									
Kabak Sazı		+							+
Kopuz			+						
Kemençe		+	+	+	+	+	+	+	+
Keman						+	+		
Ud			+			+			
Tar									
Panduri									
Kanun						+			
Cümbüş							+		

Tablo 5: Nefesli Çalgıların illere göre dağılımı.

ÇALGILAR	Amasya	Artvin	Bartın	Bayburt	Bolu	Düzce	Çorum	Giresun	Gümüşhane
Fırıldak					+				
Sipsi		+			+				
Soğan Düdüğü					+				
Fernuz					+				
Dilsiz Kaval	+	+					+	+	+
Dilli Kaval	+	+			+			+	+
Söğüt Düdüğü		+			+			+	
Çifte					+				
Boru									
Mey		+		+	+				+
Çft Meyik		+							+
Zurna	+	+			+		+	+	+
Borazan									
Çimon		+							
Tulum		+		+	+			+	+
El Armonikası		+			+				
Klarnet	+				+			+	+
Akordeon		+			+				
Mızıka		+							

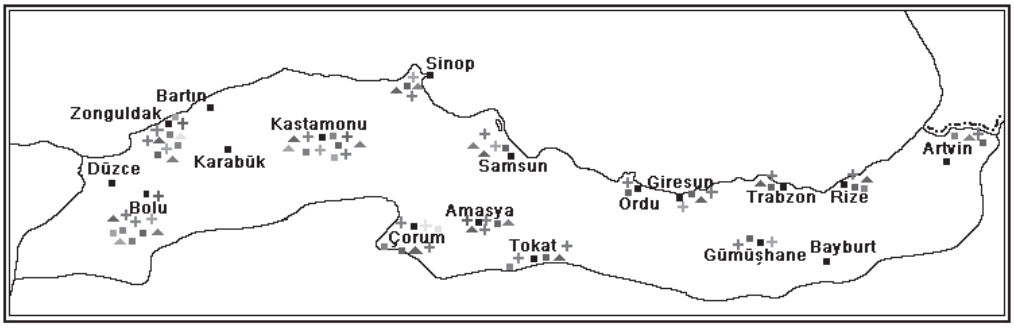
ÇALGILAR	Karabük	Kastamonu	Ordu	Rize	Samsun	Sinop	Tokat	Trabzon	Zonguldak
Fırıldak		+							+
Sipsi		+			+		+		+
Soğan Düdüğü									+
Fernuz									
Dilsiz Kaval		+		+		+	+	+	
Dilli Kaval	+	+	+	+		+	+	+	+
Söğüt Düdüğü		+							
Çifte				+					+
Boru				+					+
Mey									
Çft Meyik									
Zurna		+	+	+	+	+	+	+	+
Borazan									
Çimon									
Tulum			+	+	+	+		+	
El Armonikası				+	+	+			
Klarnet			+				+		
Akordeon									
Mızıka									

Çalgı çeşitliliğinin bölgenin batı kısmında yer alan Bolu, Kastamonu ve Zonguldak çevresinde yoğunlaşması dikkat çekici bir durumdur. Bu bölgede yapılacak bir etnomüzikolojik çalışma bu çeşitliliğin nedenlerinin belirlenmesi açısından yararlı olacaktır.

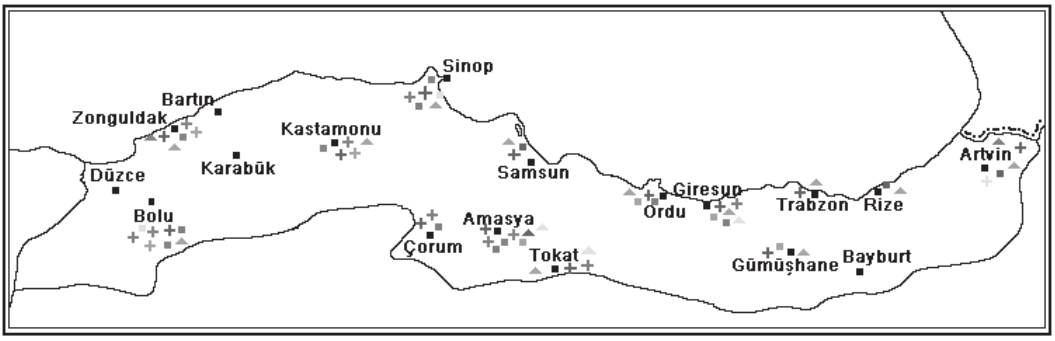
Yine bir başka önemli nokta ise hiçbir kaynakta Düzce ve Bartın illerinin yer almamasıdır. İncelenen kaynaklarda bu bölgelerde araştırma yapılıp yapılmadığına dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu illerin de etnomüzikolojik bir çalışma ile incelenmesi yöre müziği ve çalgılarının daha nesnel bir biçimde ortaya konmasında yararlı olacaktır.

HARİTALAR

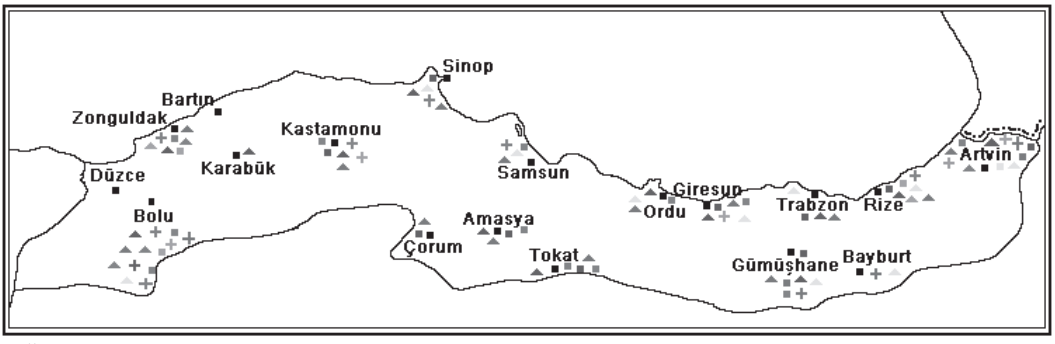
HARİTA 1 – Vurmalı Çalgıların yörelere göre dağılımı.



HARİTA 2 – Telli Çalgıların yörelere göre dağılımı.



HARİTA 3 – Nefesli Çalgıların yörelere göre dağılımı.



xxvii

ZEYBEK OYUNLARINA EŞLİK EDEN "DAVUL-ZURNA" ÇALGI TAKIMLARI

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN[*]

Anadolu ve Balkanlarda yaşayan Türkler ve ilişkide olduğu komşu halklara ait geleneksel eğlence törenlerinde "*Davul-Zurna Çalgı Takımı*" yaygın bir şekilde görülmektedir. Özellikle Batı Anadolu Erkek Zeybek oyunlarının icrasında görülen en temel eşlik sazlarıdır.

Yöre müziklerini icra ederek bölgenin oyunlarına eşlik eden Davul-Zurna Çalgı Takımları, hem sayısal hem de işlevsel açıdan yerel geleneklere bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Tek davul- tek zurnadan oluşan en basit takımın yanı sıra, tek davul-çift zurna, çift davul-çift zurna, bilinen en yaygın sayısal oluşumudur.

İşlevsel açıdan baktığımızda ise; Davul-Zurna Çalgı Takımı, sünnet ve evlenme gibi geleneksel eğlence törenlerinde, sadece ortama müzik olarak hizmet vermekle kalmaz. Yerel adetlere göre, gelinin evden çıkarılması, eğlence esnasında kişilerle kurulan iletişim, sosyal statüyü belirleme vb. gibi birçok sosyal olgunun belirlenip ortaya konmasında Davul-Zurna Çalgı Takımı'nın görev ve yükümlülükleri vardır.

Bu bildiride; Batı Anadolu Zeybek oyunlarının görüldüğü yörelerde geleneksel törenlere eşlik eden Davul Zurna takımlarının, tarihi geçmişi, etnik kökenleri, çalım teknikleri şekilsel ve işlevsel açıdan ele alınarak irdelenecektir.

ZEYBEKLİK KURUMU VE ZEYBEK OYUNLARI

Zeybeklik kültürünün tarihi derinliği oldukça eskilere dayanmaktadır. Zeybeklerle ilgili tarihi belgelerin oldukça kısıtlı olmasından dolayı, bu kurumun geçmişteki yapılanması ile ilgili görüşler, kuvvetli tahminlerden öteye gidememektedir. Eldeki en eski belgelerin çoğu Osmanlı imparatorluğunun arşivindeki belgelerdir. Hemen hepsi zeybekler hakkında 18-19. yy. ait bilgileri içermektedir. Fakat doğrudan zeybeklikle ilgili olmayan, seyahatnameler v.b. gibi günümüze gelebilmiş yazılı belgelerin yanı sıra, bazı sanatçıların resim ve gravürlerine konu ettikleri zeybekleri betimleyen çalışmalar, dolaylı yoldan da olsa bize bu kurumun 16.-17. yy.lardaki konumları hakkında bilgiler ulaştırmaktadır. Zeybekler hakkında gerek yurt içinde gerekse, başta Yunanistan ve adaları olmak üzere, tüm Balkan ülkelerinden Macaristan'a kadar yaptığımız araştırmalarda; Zeybeklik kurumunun ve 'Sosyal eşkıyalık' olarak tanımlanan benzer yapılanmaların izlerine rastlamaktayız.[189]

Zeybek oyunları Türkiye'nin Batısından Doğusuna doğru azalan bir etkiyle Ege Bölgesinin tamamında Akdeniz bölgesinin büyük bir bölümünde Marmara bölgesinin ağırlıklı Anadolu yakasında, Batı Karadeniz ve İç Anadolu'nun bazı bölgelerinde halen yaygın olarak oynanmaktadır. Batı Anadolu da halk tarafından çalınan ve oynanan bu oyunlara '*Zeybek Havası'*, '*Zeybek Oyunları'* denilmektedir. Bu tanımlamadan dolayı

[*] *Doç. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi*

[189] G.E.B.İ.B Onur AKDOĞU, **Zeybek Kelimesinin Kökeni**, İzmir-Karşıyaka Belediye Konservatuvarı Dergisi, Sayı 2, Nisan 1998, İzmir., A. Haydar AVCI, "Zeybeklik ve Zeybekler", **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Sayı: 12, Kasım-Aralık 1997, Ankara., A. Haydar AVCI, "Sosyal İsyancılık ve Zeybekler", **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Sayı 13, Mart-Nisan 1998, Ankara., Dr. Sabri, YETKİN, **Ege'de Eşkıyalar**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1996.

bu oyunların sadece Zeybekler tarafından oynanan oyunlar olduğu görüşü yanlış bir kanıdır. Sosyal şartların değişmesi nedeniyle dağa çıkan zeybeklerin oynadıkları oyunlar doğal olarak konularını ve yapısını, içinde bulunulan konumdan dolayı, hasret, sevgi, savaş ve çevre unsurlarıyla belirlemektedir. Bu yapılanmasıyla köylü halkın oyun tarzından farklı bir oyun tarzı gösterebilmektedir. Fakat bir zeybeğin dağda doğarak bölgede bulunan yerleşik toplumla ilişkiye geçmeden yaşamasının mümkün olmadığı düşünüldüğünde, Zeybeklerin her konuda olduğu gibi danslarının da içinde bulunduğu sosyal toplumların koşulların etkisi altında şekillendiği görülür. Bu nedenle Zeybeklerin oynadıkları oyunlarla halkın oynadığı oyunlar arasında belirlenmiş büyük bir farklılık görülmemektedir. Türkü sözlerinde tema olarak, kahramanlıkları yiğitlilikleri savaşçılığı, aşkları ile ağırlıklı Zeybeklerin yaşamının ele alındığı zeybek oyunları, mağrur, gururlu, sert ve ağır bir şekilde oynanmasıyla, sadece Zeybeklik Kurumuna ait kültürel değerlermiş gibi görünse de, aynı zamanda, Batı Anadolu'nun tüm yerel halkının icra ettiği mahalli oyunlarıdır.[190]

Zeybek oyunlarını iki alt tür altında incelemek mümkündür;

Ağır Zeybek Oyunları; 9/2, 9/4'lük usullerden meydana gelmiştir. Metronomu Largo (40-60), Larghet (60-66) ve Adagio (66-76)dur. Ağırlıklı olarak Batı Ege'de görülen (İzmir, Muğla, Manisa, Aydın, Denizli) Ağır zeybek oyunları, genellikle erkekler tarafından ve sözsüz ezgilerle oynanmaktadır. Ağır zeybek oyun müziklerinde Müstezat, Yanık kerem, Muhalif, Garip, Yahyalı Kerem ve Bozlak dizileri kullanılmıştır.

Kıvrak Zeybek Oyunları ise; 9/8'lik usulden meydana gelir. Temposu Andante (76-108), Moderato (108-120) ve Allegro (120-168)dur. Kadın ve erkeklerin ayrı ayrı, yada birlikte oynayabildikleri Batı Anadolu'nun bütün yörelerinde yaygın bir şekilde görülen zeybek oyunlarıdır. Genelde hem kadın hem erkekler tarafından sözlü ezgilerle oynanan oyunlardır.

Ağır ve Kıvrak Zeybek oyunlarının bir arada görüldüğü yörelerde, genellikle yaşlıların sadece ağır zeybek oynayabildiği görülmektedir. Gençler ise; hem ağır hem de kıvrak zeybekleri oynayabilmektedirler. Zeybeklik kurumunda ise; efenin oyunu ağır bir tempoda, kızanların ise oyunları daha hızlı bir tempoyla oynadıkları sanılmaktadır. Zeybek ezgilerinde; genellikle "inici" seyirler kullanılıp, diğer seyir şekillerine de (çıkıcı, inici-çıkıcı, çıkıcı- inici) rastlanmıştır.

Zeybek Müziği, oyunlarda olduğu gibi kişinin olaylar karşısında duygusal tepkisinin bir ifade ediş biçimi olarak karşımıza çıkar. Oyunun müzikten müziğin ise oyundan etkilenmesiyle oluşan Zeybek Oyun Müziği, gerek müziğin yapısındaki özellikler gerekse icra tavrında görülen farklılıklarla Geleneksel Türk Müziği içerisinde başlı başına bir tür olarak kabul görmektedir. Zeybek oyun ezgileri 9 zamanlı usulün (3,2,2,2) ve (2,2,2,3) tiplerinden oluşmaktadır. Oyuncular genelde usulün 3'lü kısmı ister başta ister sonda olsun oyuna usulün üç zamanlı yerinden başlar.

Zeybek müziğine eşlik eden sazlar incelendiğinde halk müziğinin icrasında kullanılan pek çok çalgı aletinin zeybek oyunlarına da eşlik ettiğini görmekteyiz. Zeybek oyunları genellikle Davul-Zurna eşliğinde oynanır. Özellikle kapalı ortamlarda oynanan zeybek oyunlarına ince saz denilen; bağlama ailesi, cümbüş, keman, kabak

[190] G.E.B.İ.B. Mehmet Öcal Özbilgin, **Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları,** E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktara Tezi, İzmir, 2004

kemane, klarnet, kaval, sipsi, def, dümbelek, sazlarının bir bölümünden oluşan çeşitli birleşimlerinin eşlik ettiği de görülür.

> Halk oyunları, icracı ve seyirci açısından belli bir duygu ve anlam eşiğinin doğal olarak aşıldığı bir dans tipidir. Eşlik çalgılarının çalgılama kalitesinin ve icrası sırasında oluşan duygu yoğunluğunun dansçının performansı ile doğru orantılı bir bağlantısı vardır. Bu bağlamda bakıldığında asma davul, Zeybek oyununun icrası için çok büyük bir önem taşımaktadır. Zira dansçı için, oyuna odaklanma, oyunda coşku ve oyundan haz almak için en büyük tetikleyici davuldur.

Anavatanı Orta Asya olduğu düşünülen davul, Türkler için her zaman önemli, hatta kutsal yeri bulunan bir çalgıdır, Asma davul, önceleri dinsel merasimlerde ve savaş alanlarında kullanılmıştır. Daha sonra Mehterhanelerden köy meydanlarına kadar hayatımızın bir parçası olmuştur. Ortalama 50 cm. çapında olan asma davul, Türk kimliğinin adeta simgesi haline gelmiştir. [191]

Zurna çalgısı ise, etimolojik olarak, Farsça Sür ile nay kelimelerinden oluştuğu iddia edilmektedir. Farsça 'Nay', boru anlamına gelir. Ve 'Sur' kelimesi ise eğlence/düğün anlamına geldiği söylenmektedir. Zurna çalgısına ait en eski Türkçe bilgiler XIV: yüzyıla dayandırılmaktadır. Örneğin, Dede Korkut hikâyelerinde geçen düğün törenleri betimlenirken "zurnacı" kelimesi kullanılmaktadır.

Zurna nefesli Türk halk çalgılarının en tiz ve en gür sesli çalgısıdır. Bu nedenle genellikle meydanlarda davul ile birlikte çalınmaktadır. Düğün bayram gibi önemli günlerde çalındığı gibi, eski Osmanlı dönemi savaşlarında, mehter takımlarında da çok önemli bir yer almıştır.[192]

Zurnanın boyu 30 cm. ile 56 cm. arasında değişmektedir. Gövde ve sipsi olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Ön yüzünde 7, arka yüzünde de 1 olmak üzere 8 adet ses perdesi bulunmaktadır. Bu perde deliklerinden başka kalak üzerinde daha küçük çaplarda "Şeytan Perdesi" denen perdeler bulunmaktadır.

Batı Anadolu da geleneklerin sürdürüldüğü ortamlarda oynanan Zeybek oyunlarına eşlik eden Davul Zurna Çalgı Takımlarının illere göre günümüzdeki sayısal sınıflandırmasını şu şekilde genelleyebiliriz;

İzmir Merkezinde; 2 zurna-2 davul,

Düğün döneminin çok yoğun olduğu dönemde yeterli müzisyen bulunamadığı durumlarda 1 zurna-1 davul dan oluşan takımlara da rastlanabilmektedir.

Günümüzün en iyi bilinen müzisyenleri, Yılmaz Okyay, Seyfi Sezer, Ramazan Onur, Yaşar Okyay

İzmir -Menemen; 2 zurna-2 davul,

---

[191] G.E.B.İ.B.Bortan Oldaç, **Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu,** E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2000

Emir Cenk Aydın, **Türk Halk Oyunlarına Eşlik Eden Ritm Sazların Yörelere Göre Dağılımı Ve Çalgılama Açısından İncelenmesi**, E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999

[192] G.E.B.İ.B. Mehmet Ali SANLIKOL**; "***Origins of the Instruments In the 17TH Century 'Mehterhane': Toward Defining the Musical Problems behind the Musician Mehters" (Boston: New England Conservatory, 2001)* Çevirisi Mehmet Ali SANLIKOL tarafından yapılmıştır, Tamer. Ötken, http://www.angelfire.com/art2/otken/uflemeteknigi.htm

Günümüzün en iyi bilinen müzisyenleri, Mehmet Ündev, Arif Kılkışlar

İzmir Bergama Bölgesi halk oyunlarında ise şöyle ilginç bir durum gözlenmektedir;

Bergama bölgesi oyunlarının derlenmesinde aktif görev alan Sayın Kemal Ergenden aldığımız bilgiye göre, 19 yy. başlarında dönemin modası olan batılılaşma kaygısıyla, 1839 yılında Tanzimat Fermanı sonrası Bergama'da kaymakamlık yapan Kemal bey tarafından, davul zurna çalımı yasaklanarak yerine batı sazlarının çalınması şart koşulmuştur. Bu durumun yansıması sonucu, günümüzde Bergama ve Dikili bölgesi zeybek oyunları, tüm çevre kasabalardan farklı olarak klarnet, trompet ve bando davulu eşliğinde oynanmaktadır.

Aydın ilinde; 2 zurna-1 davul,

Özellikle aydın bölgesinde Düğün sahiplerinin maddi olanakları elverdiğince birden çok Davul-zurna Çalgı takımının aynı düğünde yer alabildiğini görmekteyiz. Duyumlarımız doğrultusunda 5 takıma kadar çalgı takımının aynı anda çaldığı söylenmektedir.

Aydın Davul-zurna Çalgı takımı Müzisyenleri köken olarak Menderes havzasında yerleşen Abdallardan oluşmaktadır. Germencik, Koçarlı, İncirliova Kasabalarında yoğun yerleşimleri gözlenen müzisyenlerin germencik Sınırteke köyünden 1960 yıllarında Germencik park mahallesine göçtükleri gözlenmiştir. Germencikli Davul-zurna Çalgı takımının çaldığı bölgeler ise, Ortaklar, Söke, Germencik, Bağarası, Ödemiş, Tire, Bayındır, ilçeleri ve köyleridir.

Günümüzün en iyi bilinen müzisyenleri, Basri Eğri Boyun, Tibet Var, Koçarlı Şenköylü Cemal'dir.

Ayrıca Nazilli ve civarında 1 zurna- 1 davuldan oluşan Davul-Zurna Çalgı Takımları görülmektedir. Özellikle Karacasu kasabasında yerleşen bu müzisyenlerin sayısında ve çalım kalitesinde büyük bir azalma gözlenmektedir. Geleneksel icralarda; Davul-Zurna Çalgı Takımları yerlerini Klarnet- keman zilli davul takımlarına bırakmıştır.

Manisa ilinde 1 zurna–1 davul,

Manisa Merkez ve civarında İzmir Davul-Zurna Çalgı Takımları ile köken olarak akraba olan Selanik'den gelme müzisyenlerin yer aldığını görmekteyiz. Günümüzün en bilinen zurnacısı Hasan Kurgu'dur. Turgutlu ilçesinde genel olarak Horasan Türkmenlerinden abdal kökenli müzisyenler görülmektedir. Profesyonel TRT sanatçısı olan Halil Çokyürekli dışında, geleneksel ortamda Hamza İlbey, Muharrem Kilerci, Kemal Toplar ve aslen İzmir kökenli davulcu Çoşkun Orumca günümüzün en iyi icracılarıdır.

Muğla ili; 2 zurna–1 davul,

Muğla Davul-Zurna Çalgı Takımları Milas ilçesine bağlı Dibekdere, Selimiye köylerinde yoğun olarak görülür. Günümüzün en iyi zurna icracıları Dursun Girgin ve ailesidir. Ağır zeybek oyunlarının yoğun görüldüğü Muğla Merkez ve Milas ilçeleri dışında, kıvrak zeybek oyunları görülür. Oyunlardaki görülen bu değişmelere paralel olarak teke kültürü etkisindeki çalgılar etkisini göstermeye başlar. Örneğin Fethiye ilçesinde Günlükbaşı'nda 1 zurna- 1 davul kıvrak zeybek oyunlarına eşlik ederken, diğer alanlara gidildikçe sipsi eşlikli teke türü oyunların etkisinin arttığı gözlenir.

Denizli ili; 1 zurna–1 davul,

Muğla ili ile ilgili özellikler bu ilimiz içinde geçerlidir. Merkez ve Tavas ilçeleri dışında Davul-Zurna Çalgı Takımlarına pek rastlanmaz Günümüzde tüm Denizli de Davul-Zurna Çalgı Takımlarına nadiren rastlanmaktadır.

Antalya, Burdur, Isparta illerinde; 1 zurna–1 davul'dan oluşan Davul-Zurna Çalgı Takımları sadece açık havada yapılan eğlence törenlerinde az sayıda karşımıza çıkar.

Balıkesir, Çanakkale, Kastamonu, Uşak illerinde; 1 zurna–1 davul'dan oluşan Davul-Zurna Çalgı Takımları görülebilmektedir. Ancak Balıkesir Dursunbey ilçesinde 2 zurna–1 davul'an oluşan Davul-Zurna Çalgı Takımları da tespit edilmiştir. Çanakkale'de ise "Kaba Güvende oyunu"nda klarnete davulun tek tarafını elle çalarak eşlik etmesi sayesinde değişik bir zeybek icra durumu ortaya çıkmaktadır.

Kütahya Domaniç ve Bursa Keles köylerinde; 1 zurna–1 davul ve 1 dümbek'den oluşan Davul-Zurna Çalgı Takımları davul zurnanın yanı sıra kudüm bezeri dümbek olarak adlandırılan çalgının dâhil olmasıyla diğerlerinden ayrılan bir durum arz eder.

Günümüz de kendi araştırmalarımız dâhilinde, başka bir bölgede rastlayamadığımız bu durumun daha önceleri Anadolu'nun diğer bölgelerinde de var olduğuna dair kanıtlar vardır. Örneğin; Yunanistan'da Alkis Raftis tarafından yayınlanan **Xopos 1900** adlı kitabın 45 nolu Kartpostalı'nda o yıllardaki Ödemiş halk oyunlarının geleneksel kültür içerisindeki icrasını göstermektedir. Kitaptaki kartpostala ait yazılı bilgilerin Yunancadan birebir çevirisi şöyledir; "Ödemiş Türk oyunu; 1921, Yunan askerinin Mikro Asya'ya (Anadolu) çıkmasıyla bu yeni topraklarla ilgili kartlar basılıyor. Bunlardan bir tanesi bir Türk'ü kısa pantolonuyla kahvenin önünde oynarken gösteriyor. Müzik Enstrümanları, 2 davul 2 Zurna ve küçük timbana'lardır."

DAVUL-ZURNA ÇALGI TAKIMLARININ İŞLEVİ

1- Davul-Zurna Çalgı Takımlarının Çalım Şekilleri: Zeybek oynanan bölgelerde genel müzikal doku 9/4 lük olduğu için müzik cümleleri uzundur. Çoğu zaman melodik seyir pesten tize ve sonra yine pese doğrudur. İki zurna ile yapılan icra sırasında, dem zurna sürekli dem tutar, ana zurna ise ezgilerde küçük duraklamalar ile bölümlemeler oluşturur. Duraklamaları dem zurna doldurduğu için melodinin kesintisiz işitilmesi sağlanır. Müzikal yapıdaki görülen bu süreğenlik oyuncuya yön vermektedir. Birçok bölgeden farklı olarak, zeybek oyunlarında etkin unsur ritimden çok melodidir. Baş zurnanın bu liderliği davulu da etkilemektedir. Dolayısıyla oyuncunun oyun adımının baskısını geciktirerek zamanlamasını yönlendirir. Baş zurna, davul ve oyuncunun katılmasıyla ortaya çıkan bu uyumlu durum zeybek oyunlarının icra tarzını daha da zenginleştirmektedir.

Genelde 9/4 lük olan Ağır zeybek oyun ezgilerinde bir müzik cümlesi 36 saniyeye kadar uzayabilir. 9/4 usulün A tipi olan üçlüsü başta (3+2+2+2) formunda oluştuğunu görüyoruz. Anadolu'nun genelinde Halay ve horon gibi oyunlarımızda çalgılamada ritim öne çıkarken, zeybek oyunlarında baş zurna'nın olayın ana noktasını oluşturduğunu görüyoruz. Bu nedenle baş zurnanın ritim duygusu, ezgi anlayışı ve çalım tekniği ne kadar gelişmiş ise, yapılan icradaki doğaçlama yaratılar daha da zenginleşip çoğalmaktadır. Küçük basit bir orkestra olarak adlandırabileceğimiz Davul-Zurna Çalgı Takımlarında, Ana zurna melodiyi çalarken, dem zurnanın aynı tonu değiştirmeden üflemesi ve bununla birleşen davulun ritimsel katkısı ile ezgilerde bir çeşit çokseslilik oluşmaktadır. Bulunulan coğrafyanın verileriyle donanan yerel

icracıların ifadelerindeki farklılıklarla, yöreler birbirlerinden ayrılmakta ve geleneksel oyun müziklerimiz daha da zenginleşerek çoğalmaktadır.

2- Davul-Zurna Çalgı Takımları Ve Oyuncu İlişkisi; Aydın, Muğla, İzmir yörelerinde "yasakçı" Balıkesir ve civarında "düğün kâhyası", Manisa civarında "bayraktar" olarak adlandırılan yerel görevli, geleneksel ortamda kimin oyun alanına geleceğine karar veren ve davet eden kişidir. Oyun oynama sıralaması, her toplumun kendine özgü gelenek ve sosyal kurallarına göre belirlenir. Oyuncu yasakçı tarafından Zeybek oyun ortamına davet edilir. Genelde ne oynayacağı daha önceki tecrübelere dayanılarak baş zurnacı tarafından kestirilebilen oyuncunun, oyun ortamına gelerek yerini alıncaya kadar geçen sürede, çoğu zaman başka bir ezgi çalınır. Alana gelen oyuncu, çoğu zaman el işaretiyle, yasakçının yardımıyla ya da kendisi sesli olarak hangi zeybeği oynayacağını baş zurnaya bildirir. Zaten baş zurnacı o kişinin ne oynayacağını çoğu zaman önceden bilir. Bu ilişki nedeniyle, geleneksel ortamda hatırı sayılı kişiler davet edildikleri düğünde, eğer kendi bildikleri Davul-Zurna Çalgı Takımı gelmezse oynamayacaklarını, önceden düğün sahibine belirtirler. Yaptığımız bir çok derleme çalışmasında, alıştıkları takım dışında müzisyenlerle oynamaya çalışan oyuncular, bilmedikleri müzisyenlerin eşliğinde "*oyuna ayaklarının dönmediği*"ni söylemişlerdir.

Oyun esnasında baş zurnacı temel saz olarak olayı yönetendir. Başka bir ezgi çalarak oyuncuyu oyuna hazırlar ve havaya sokar. Ana zurnacı oyuna başlayabilmek için öncelikle karar sesini çalarak demciye yol açar. Burada davulcunun görevi başlar. Ve oyuncunun ve baş zurnacının oyuna girişini sağlamak için köprü ritimler kullanır. Böylece uyarıyı algılayan baş zurna ve oyuncu birlikte oyuna başlayabilmektedir. Günümüzde halk oyunları guruplarının üçleme ve beşleme olarak tanımladıkları oyuna başlamaya hazırlık için kullanılan davul çalımları bu geleneğin sahne yorumlarıdır. Genelde solo nitelikli ve doğaçlama olarak oynanan ağır zeybek oyunlarında oyuncaya oynama sırası bir kere verilir. Oyunun oynama süresi artık alana gelen oyuncunu elindedir. İstediği kadar ve istediği sürece oynar. Kendi isteği doğrultusunda birden çok oyunda oynayabilir. Oyun esnasında genelde davulcu, zaman zamanda baş zurnacının oyuncuyu coşturmak amacıyla etrafında dolandığı ya da basit adımlarla oyuncuya eşlik ettiği görülür. Alınan haz doğrultusunda oyuncu ya da oyuncunun arkadaşları tarafından verilen bahşişler coşkunun artmasındaki temel etkendir. Dışarıdan verilen bahşişler ya doğrudan oyuncuya ya da oyuncuya ithafen davulcuya takılır. Sayın Abdurrahim Karademire göre davulların küçük yapılmasının bir nedeni de davulcunun daha rahat hareket ederek daha çok bahşiş toplayabilme isteğidir.

Oyunu bitirmeye karar veren oyuncu ya yöreye özgü bir motifle oyunu bitirdiğine dair bir işaret verir. Ya da hiçbir işaret vermeden oyunu bırakarak yerine geçer.

Kıvrak zeybek oyunları oynanan, özellikle Denizli, Muğla ve Teke Bölgesine gelindiğinde ise oyunların

1- Kıvrak Zeybek

2- Ağır Zeybek

3- Ve çiftetelli tarzı 2 zamanlı oyunlar üçlemesi sıralamasıyla oynandığı görülmektedir.

Genellikle birden çok dansçının birlikte zeybek oynadığı Balıkesir, Kütahya, Burdur yöresinde de oyuna kalkıldığında bu üçleme tamamlanmadan oturulmamaktadır.

Ağır zeybek oynanan bölgelerde ise solo ağır zeybekler dışında bazen yörede ustalığı ile bilinen kişiler tarafından seyirlik özelliği daha ağır basan 5 zamanlı "Köroğlu oyunu"nun oynandığı görülmektedir.

3- Davul-Zurna Çalgı Takımları ve Gelenek ilişkisi;

Geleneksel düğünlerde olduğu gibi, birçok adetin belli bir sırayla yapılması gereken yerel törenlerde, Davul-Zurna Çalgı Takımları sadece müzikle olaya eşlik etmekle kalmaz. Bu adetlerin gerçekleştirilmesinde fiili olarak görev alır. Örneğin, Milas Çomakdağ köylerinde davete gelen kişileri yolda karşılayarak müzik eşliğinde düğün alanına getirmekte Davul-Zurna Çalgı Takımları görev alır. Gelinin kız evinden çıkarılması ve oğlan evine indirilmesi sırasında, ortama katacağı hüzün veya coşku, bu âdetin başarılı bir şekilde yerine getirilmesinde esas teşkil eder. Gelin almaya giderken, yâda gelin oğlan evine gitmek üzere ata binerken çalınan, her bölgeye göre değişen özel havalar vardır. 2.5.7 zamanlı olarak çalınan bu havalarla kişilerin duygu yoğunluğunu yaşaması için, gelin ile oğlan evi arasındaki mesafe yakın olsa bile, yol özellikle uzatılarak, gereken süreç sağlanır. Bazı yörelerde bu süreç sabahtan akşama kadar sürmektedir. Davul-Zurna Çalgı Takımları geleneksel bir törenin hemen her evresinde görev alacaklarından dolayı, düğün sahipleri genelde birden çok Davul-Zurna Çalgı Takımı tutmak isterler. Çünkü çok yorucu olan zurna ve davul çalma işlemi ve özellikle nemli ve yağışlı havalarda davul derisinin yumuşayarak tekrar ısıtılmasının gerekliliğinden dolayı, bir takım dinlenirken öbür takım bahsettiğimiz bu hazırlıkları yapmakta ve dinlenmektedir. Ayrıca Davul-Zurna Çalgı Takımları'nın sayısal çokluğu, gelenekte düğün sahibinin zenginliğinin bir göstergesidir. Davul-Zurna Çalgı Takımlarının düğün ortamında konukları memnun edebildikleri oranda, düğün sahibi onurlanacaktır.

SONUÇ:

Yörelere göre davul ve zurnanın tek davul-tek zurna, tek davul–çift zurna, çift davul-çift zurna ve birden çok takımın birlikte yer aldığı, değişken sayılarda müzisyenlerle çalındığı tespit edilmiştir. Zeybek oyun müziğinde, en yaygın görülen şekil iki zurnacının, davul yada davullar eşliğinde zeybek ezgisini çalmasıdır. Çok davullu bir ortamda, davulcular tokmak ve çırpıyı aynı anda davula vurmaya azami özen gösterirken, birden çok zurnanın kullanıldığı durumda ise, bir tek ana zurnacının ezgisel yapıyı sürdürürken dem zurnaların karar sesinden dem tuttuğu gözlemlenmektedir. Zeybek yöresinde görülen davullar genellikle yaklaşık elli cm genişliğinde ve geniş kasnaklıdır. Zurnalar ise bölgelere göre farklı boyutlardadır.

Ağır zeybek oyunlarının solo oynandığı bölgelerde, oynama uygulamasında takip edilen süreci şu şekilde sıralayabiliriz;

1- Oyuncu başka bir ezgiyle oyun alanına gelir

2- Dansçı istediği oyunu söyler

3- Ana zurnacı önce karar sesini demciye verir

4- Demci karar sesini devam ettirir

5- Davulcu köprü niteliğindeki ritimle oyunun girişini verir

6- Ana zurna ve oyuncu ezgiyle oyunu birlikte başlatır.

Müzik açısından üçlüsü sonda olan ezgiler dahi; eksik ölçü ile, oyun açısından üçlüsü başa getirilerek icra edilir.

Köken açısından bakıldığında, Aydın ve Muğla Davul-Zurna icracılarının Horasan Türkmenlerinden olan Abdallardan geldikleri söylemektedirler. İzmir ve Manisa merkezdeki müzisyenler ise, kendilerini Yunanistan'ın Serres ilinden Selanik'e, oradan da sırasıyla Fethiye, Acıpayam, ve İzmir'e göç eden Romanlar olarak tanımlamaktadırlar. Bu Müzisyenlere ait katıldığımız düğünlerde, Fethiye "Kıvrak Beşkaza Oyunu" Acıpayam "cemilem oyunu" gibi oyunları icra ettikleri tarafımızdan tespit edilmiştir. Bu çalışmalarda, görülen oyun türleri ve çeşitliliği, bu kişilerin iddia ettikleri göç yollarını doğrular niteliktedir. Kıvrak zeybeklerin oynandığı bölgelerde ise, kökenleri Yörük olan yerel halktan kişiler diğer çalgılar dışında Davul-Zurna Çalgı Takımlarında da görev almaktadır. Hem zurna, hem sipsi çalan Dirmilli Mehmet Ali Kayabaş bu durum için en iyi örneklerden birisidir.

Kırsaldan kente göç, maddi kaygılar, elektronik çalgıların yaygınlaşması, Batı yanlısı moda anlayışları, geleneksel yaşamı hızla değiştirmektedir. Bu gibi nedenlerle geleneksel yaşam içerisinde Davul-Zurna eşlikli geleneksel törenler giderek azalmaktadır Dolayısıyla bu tip törenlerin temelini oluşturan Davul-Zurna icracılarının sayısı tüm yurtta giderek azalmaktadır. Somut olmayan kültürel mirasımız kapsamında, sistemli ve planlı bir koruma programı altına alınmadığı taktirde, Geleneksel Oyun ve Müzik kültürümüz içerisinde çok önemli görevi ve işlevi üstlenen Geleneksel Davul-Zurna Çalgı Takımları yok olmayla yüz yüze kalacaktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

AKDOĞU, Onur: **Zeybek Kelimesinin Kökeni**, İzmir-Karşıyaka Belediye Konservatuvarı Dergisi, Sayı 2, Nisan 1998, İzmir.

ARSUNAR, Ferruh: **Batı Anadolu'da Zeybekler ve Zeybek Oyun Havaları**, Kültür Bakanlığı, HAGEM Arşivi, Y.B. 79.0008 (Yayınlanmamış Çalışma).

AVCI, A. Haydar: "Zeybeklik ve Zeybekler", **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Sayı 12, Kasım-Aralık 1997, Ankara.

AVCI, A. Haydar: "Sosyal İsyancılık ve Zeybekler", **Folklor/Edebiyat Dergisi**, Sayı 13, Mart-Nisan 1998, Ankara.

AVCI, A. Haydar: "Zeybeklikte Töre ve Törenler", **Yol-Bilim-Kültür-Araştırma Dergisi**, Sayı 2, Ekim-Kasım 1999, Ankara.

AYDIN, Emir Cenk: **Türk Halk Oyunlarına Eşlik Eden Ritm Sazların Yörelere Göre Dağılımı Ve Çalgılama Açısından İncelenmesi**, E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1999

BAYATLI, Osman: **Zeybek Oyunları ve Havaları**, Nefaset Matbaası, İzmir 1943.

BAYINDIR, H. Hilmi: **Tarihte Zeybeklik ve Musikisi**, Aydın İli Antik Kalıntıları Koruma ve Müzeleri Geliştirme Derneği Yayını, Aydın 1964.

DEMİRSİPAHİ, Cemil: **Türk Halk Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1975.

GAZİMİHAL, M. Ragıp: **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, Cilt 1, Kültür Bakanlığı HAGEM Yayını, Ankara 1991, Cilt 2, Ankara 1997, Cilt 3, Ankara 1999.

KARADEMİR, Abdurrahim: "Dünden Bugüne Zeybekler ve Oyunları", **Efeler**, Aydın 1991.

OLDAÇ, Bortan: **Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu,** E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2000

OĞULTÜRK, Halil: "Türk Halk Oyunlarından Zeybek Oyunları", **1. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri**, 3.Cilt, Halk Müziği-Oyun-Eğlence, Kültür Bakanlığı MİFAD Yayını, Ankara 1977.

ŞAPOLYO, Enver Behnan: "Efe, Zeybek, Kızan... Yaşayışları ve Adetleri", **Türk Yurdu Dergisi**, Yıl 1, Sayı 1 (234), Temmuz 1954, Ankara.

TÜRKOĞLU, Sabahattin: "Zeybek ve Efe Sözcükleri", **TFA**, Cilt 17, Sayı 334, Mayıs 1977.

YAVİ, Ersal: **Efeler-Eylemleri-Töreleri-Dansları-Giysileri**, Aydın Valiliği İl Özel İdaresi Yayını, Aydın 1991.

YAZICIOĞLU, Vehbi: "Bergama Zeybek Oyunları Öğretimi", **Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi**, Cilt 1, Sayı 8, Ekim-Kasım-Aralık 1983.

YETKİN, Dr. Sabri: **Ege'de Eşkıyalar**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1996.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

1. Abdurrahim Karademir, İzmir-2007
2. Arif Kılkışlar, Menemen-2003
3. Basri Eğriboyun, Germencik-2007
4. Bekir Nalbantoğlu, Fethiye-1994
5. Coşkun Orumca, Turgutlu-2005
6. Dursun Girgin, Dibekdere-2004

..7. Halil Çokyürekli, İzmir-2007

8. Hamza İlbey, Turgutlu-2005
9. Hasan Akay, Milas-1996

10. Hasan Girgin, Dibekdere-2003
11. İsmet Okyay, İzmir-1991
12. Kemal Toplar, Turgutlu-2005
13. Mehmet Ündev, İzmir-2003
14. Muharrem Kilerci, Turgutlu-2005
15. Ramazan Onur, İzmir-2007
16. Sadettin Doğan, Germencik-1997
17. Tibet Var, Aydın-2005
18. Sadettin Girgin, Dibekdere-1997
19. Sefa İlter Yelbuğa, İzmir-2007
20. Seyfi Sezer, İzmir-2007
21. Yaşar Okyay, İzmir-2007
22. Yılmaz Okyay, İzmir-1997

YENİ BİR ÇALIŞMA ALANI OLARAK HALK ÇALGILARI ORKESTRASI

Mehmet Ali ÖZDEMİR[*]

GİRİŞ

Tarihsel süreçte müziğin gelişimine büyük katkı sağlayan araçların başında "Çalgı/Çalgılar" gelmektedir. Her çalgının kendi gelişimi ayrı bir serüven olarak sürerken diğer çalgıların gelişimini etkilemenin yanı sıra kendileri de var olan gelişmelerden etkilenmişlerdir. Doğal olarak hiçbir çalgı, doğduğu günden günümüze olduğu gibi taşınmamış, günün koşullarına göre biçimlenerek değişime uğramıştır. Bu yaklaşım hemen bütün çalgılar için de olası bir durum olarak değerlendirilebilir.

Çalgılarda meydana gelen biçimsel ve yapısal gelişmeler diğer değişkenlerin de gelişmesine neden olmuştur. Bu gelişim sürecinin değişkenlerini sıralayacak olursak:

1. Çalgı yapımcıları,
2. Çalanlar, çalgıcılar/ensturmanistler,
3. Besteciler.

Gelişmede bu üç değişken birbirlerini etkileyerek müziğin ve dolayısı ile müzik sanatının gelişiminde öncü konumdadırlar. Bu değişkenlere bağlı diğer alt değişkenlerden(müzik kuramcıları, nota yazıcılar, matbaalar… vb) de söz edilebilir. Ancak bu konular çalışmamızın çerçevesi açısından burada verilmemiştir. Bir başka tartışmanın konusu olarak düşünülebilir.

Daha açık bir deyişle özellikle çalgı söz konusu olduğunda müzik sanatını omurgası akla gelmektedir. Müzik, bir icra sanatı olduğuna göre çalgı bu işin merkezine oturmuş durumdadır. Başlangıçta bir ifade aracı olarak düşünülen çalgılar, bazen bu görüşün dışına çıkılarak amaç olarak kavranabilmiştir. Çalgı çalmak bir amaç mıdır, yoksa araç mı? Bu türden sorulara verilebilecek yanıt ise her ikisinin de olmasıdır. Her çalgı bir araçtır ve bu aracı kullanacak olanlar için bir amaçtır. Dolayısı ile çalgıların hangi konuda amaç veya araç olabileceğini söyleyen besteciler için ise hem araç ve de amaçtır.

A. Halk Çalgıları

Tanım: Halk çalgısı "halk tarafından üretilmiş çalgıdır" gibi genel bir tanımla ifade edilebileceği gibi, "fabrika imalatı olmayan, halkın kendi mevcut imkânları içinde ve basit araçlarla elde yaptığı akustik kanunlara uymayan, standart ölçü ve kalıpları olmayan, etnografik özelliği olan çalgılar" olarak da tanımlanmaktadır. (Uysal-) Her iki tanımlama da halk çalgısı teriminin üretiliş biçimiyle ilgili bir düşünceye dayanarak oluşturulmuştur. Ancak bu çalgıların üretilme nedenleri ile ilgili (nedenselliği ile ilgili) bir görüş ile konu ele alınmadığı zaman, tanım yetersiz kalmaktadır. Doğal olarak halk çalgısını halk üretmiştir. Ancak; üretimin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler nelerdir? Bunları üretenler ürettikleri ürünlerden kazanç mı elde etmişlerdir? Gibi sorular sorduğumuzda yukarıdaki tanımlar yetersiz kalmaktadır. O zaman bu tanımı nedensellikten başlayarak, üretim biçimini de vurgulayarak yapmamızda yarar vardır. Halkın kendi yaşam koşullarından oluşan gereksinimlerini karşılamak amacıyla, kendi

[*] Yrd. Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, GSEB Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

olanakları çerçevesinde yaptığı, yöresel beğeni ile biçimlendirdiği, yöresel çalma veya ifade etme şekilleriyle işlev kazandırdığı çalgılara halk çalgısı diyebiliriz.

B. Halk Çalgılarının Sınıflandırılması

Halk çalgılarının serüveni ile ilgili daha geniş araştırmaların yapılmasına gereksinim vardır. Bu bağlamda, müzik tarihçilerinin, etnografların ve müzikologların yapacakları çalışmalar ile daha güvenli bilgilere ulaşılabilir.

Geçmişten günümüze halk müziğinin oluşmasının temel dayanağı halk çalgılarıdır. Bu bakış açısına göre halk müziği, halk çalgıları tarafından icra edilmelidir gibi bir sonuç çıkartılabilir. Ancak günümüz açısından bu görüş çok da doğru görünmemektedir. Nedeni ise; halk müziği, halk çalgıları dışındaki diğer bazı çalgılar tarafından da icra edilmektedir. Diğer yandan, günümüzde halk çalgıları ile halk müziği dışında başka müzik tür ve çeşitleri de seslendirilmektedir. Öyleyse şöyle bir görüş öne sürmek çok da yanlış olmayacaktır: "Halk müziğinde kullanılan çalgılara halk çalgılarıdır diyemeyiz, halk çalgıları ile çalınan müziklere de halk müziği diyemeyiz."
Bu görüş çerçevesinde, halk çalgıları ile ilgili geçmişten günümüze kullanılmış ve kullanılmakta olan çalgıların durumunu belirtmek için şu şekilde bir açılım geliştirebiliriz:

- Kaybolmuş Çalgılar
- Geliştirilmiş Çalgılar
- Yaşayan ve Kullanılan Çalgılar.

Üç başlık altında inceleyebileceğimiz Halk Çalgılarını neler olduğunu kısaca açıklamaya çalışalım.

A. ***Kaybolmuş Çalgılar:***

Halk çalgılarımız tanımına uygun olarak yapılan ve zaman içerisinde kullanılmadığı için unutulan çalgılar olarak açıklanabilir. Bulgarı, Rebap, Eğit, Çığırtma… vb bu guruba giren çalgılardan bazılarıdır.

B. Geliştirilmiş Çalgılar

Geliştirilmiş Çalgıları iki açıdan değerlendirebiliriz. Bunlardan ilki, tarihin derinliklerinde kalmış, bazı taş kabartmalarda ve eski kaynaklarda rastlanan bu çalgılar günün koşullarına uygun olarak tekrar üretilmişlerdir. Doğal olarak geçmiş durumundan farklı ve daha gelişkin çalgılar olarak müzik yaşamamıza katılmışlardır. Hemen ilk aklıma gelen ise "Iklığ" olmaktadır.

Bir diğer geliştirilmiş çalgı grubu ise kullanılmakta olan halk çalgılarının farklı boyutlarda üretilmesi olarak değerlendirilebilir. "Bas Bağlama", "Bas Kemane", "Karlıma" bu çalgılardan bazılarıdır.

Geliştirilmiş çalgıların üretilmesi de doğal olarak bireylerin, grupların ve giderek toplumun gereksinimlerinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Bu gereksinimler, çoğu kere bireysel olarak ortaya çıkmakta ve giderek yaygınlık kazanmaktadır.

C. ***Yaşayan ve Kullanılan Çalgılar***

Bu çalgılar ise günümüzde yaşamın içerisinde kullanmakta olduğumuz çalgılardır. Yaşayan ve Kullanılan Çalgıların sınıflandırılması bu konu ile ilgili çalışmalar yapan birçok araştırmacının ortak görüşü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genel anlamda yapılmış olan bu sınıflandırmaya katılmaktayız. Halk Çalgılarını Sınıflandırılması:

A-Tezeneli Çalgılar

a)Bağlama Ailesi

- Divan Sazı
- Bağlama
- Cura

b)Tar

B-Yaylı Çalgılar

a)Kabak_Kemane
b)Karadeniz_Kemençesi
c)Iklığ
ç)Eğit
d)Rebab

C- Üflemeli / Nefesli Çalgılar

a)Zurna Ailesi
- Kaba Zurna
- Orta Zurna(Halay Zurnası)
- Cura/Zil Zurna

B)Kaval
- Dilli
- Dilsiz

c)Çığırtma
ç)Mey
- Ana Mey
- Orta Mey
- Cura Mey

d)Tulum
e)Sipsi
f)Çifte/Argun

D-Vurmalı Çalgılar

a)Davul
- Asma Davul
- Koltuk Davulu

b)Tef
- Zilli Tef
- Zilsiz Tef

c)Kaşık
ç)Çalpara
d)Zilli Maşa

Yukarıda belli bir sınıflama ile açıklamaya çalıştığım çalgılara daha birçok çalgı eklenebilir. Biz sadece hepinizin de bilebildiği çalgıları yazmakla yetinmek istiyoruz.

D. Orkestra

Orkestra dilimize Fransızca ve Yunancadan girmiş bir sözcüktür.(Türkçe Sözlük–1988) Yunanca "Dans etmek" anlamına gelen ***orkheomai*** fiilinden türetilmiştir. Tiyatrolarda sahne ile halkın oturduğu kısım arasındaki yere eski yunanlılar "Orkestra" derlerdi. Dansçılar işte orada kendi hareketlerini gösterirlerdi. Şimdi de, (zamanımızda)çalan sanatçılar, seyirci ile sahne arasındaki aynı orkestra boşluğunda toplanıyorlar. Onların bu toplu takımına orkestra denilir.(Gazimihal–1961) "Çeşitli çalgı sanatçılarından oluşan geniş seslendirme topluluğu." (Say–2005) olarak açıklanmış ve tanımlanmıştır. Günümüzde ise çalgı topluluğu olarak algılanmakta veya anlaşılmaktadır. Fakat anlaşılan diğer bir durum da çoksesli bir müzik icrasının yapılmasıdır. Doğal olarak bu da belli bir düzenle, sistemle oluşmaktadır. Herhangi bir şekilde bir araya gelerek oluşan bir topluluktan çok, belli sayılarda ve belli çalgıların bir araya gelmesinde oluşan bir topluluk olarak düşünülmektedir.

Orkestra, kuruluş durumlarına göre adlar almaktadır. Senfoni Orkestrası, Filarmoni Orkestrası, Oda Orkestrası, Yaylı Çalgılar Orkestrası, Nefesli Çalgılar Orkestrası vb. yaptığımız bu açıklamalar ışığında ***"Halk Çalgıları Orkestrası"*** adlandırmamız da yerinde olacaktır.

E. Halk Çalgıları Orkestrası

"Halk Çalgıları Orkestrası" Sovyetler Birliği döneminde başlayarak birçok ülkede uygulanmış ve uygulanmaktadır. Başta Azerbaycan Kırgızistan, Kazakistan, Gürcistan ve Rusya olmak üzere kurulmuş orkestralar bulunmaktadır.

Ülkemizde de geçmiş yıllarda bazı denemeler olmakla birlikte derli toplu bir çalışmadan söz edebilmemiz çok olanaklı görülmemektedir. 1980 li yılların başında Yavuz TOP tarafından TRT bünyesinde kurulan Orkestra, var olan halk ezgileri üzerinde çalışmasını odaklamıştı. Sonraki yıllarda "Ankara Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği Korosu" tarafından da bazı çalışmalar gerçekleştirilmiş ve Yavuz TOP'un yapmış olduğu çalışmanın dışına çıkılamamıştır. Bir yandan da yapılan kayıtlı çalışmalar(o dönemde kaset kayıtları) konunun yaygınlaşmasında istendik bir sonucu da yaratamamıştır. 1989 yılında yayınlanan "Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi" (Özbek ve diğerleri–1989) kitabında "Halk Çalgıları Orkestrası" kurulması önerilmiş ve sonuçta ortaya ciddi çalışmalar çıkmamıştır.

MÜZDAK tarafında yapılan 4. İstanbul Türk Müziği Günleri-Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu'da, (Ay- 1998) ***"Bağlama Toplulukları İle Oda Müziği"*** başlıklı bir bildiri sunmuş ve bazı örnekleri de değerli katılımcılara dinletmiştim. Orada bağlama topluluğu tanımını kullandım. Ancak yapılan çalışma hem çoksesli ve hem de belli bir sisteme bağlıydı. Geçen birkaç yıl içerisinde yapmış olduğum çalışmayı biraz daha büyüterek. ***"Halk Çalgıları Orkestrası"*** başlığı ile tekrardan oluşturdum. Çevremde var olan öğrencilerimden oluşan orkestra ile 1999 yılında üniversitede bir konserle konuyu tartışma ortamına getirdim. O günkü olanaklar içerisinde kullandığım çalgılar ile oluşturduğum orkestra; 2 adet I. Bağlama, 2 adet II. Bağlam, 1 adet Divan Sazı, 1 adet Bas Gitar, 1 adet Kemane, 1 adet Kaval, 1 adet Cura, 1 adet Tar ve iki de solistten oluşmaktaydı. Toplam 12 kişi. Yapılan eleştiriler daha çok Bas Gitarın neden kullanıldığı noktasında birleşmişti. Bu çalgının yerine Bas Bağlama önerilmekte idi. Diğer yandan çalgıların akortlarının ortamdan etkilenerek düşmesi bir diğer sorun olarak karşımıza çıkmıştı. Yapılan bu eleştirileri doğal karşılayarak tekrar çalışmalarımı devam ettirdim. 2002 yılında "Kadıköy Halk Eğitim Merkezinde" daha geniş katılımlı ***"Anadolu Halk Çalgıları Orkestrasını"*** kurdum. Bir önce kurduğum orkestradan farklı olarak I. Bağlama 6 adet, II. Bağlama 4 adet, Divan 1 adet, Bas Bağlama 1 adet,

Kemane 1 adet, kaval 2 adet, 1 adet Cura, Tar 1 adet, Iklığ 1 adet, Ritim Çalgı 2 adet, 3 adet solist ve 1 adet Şeften oluştu. Toplam 24 kişi.

Orkestranın kuruluş(oturtum) konusu yaklaşık bir şekilde oluşmaya başlamıştı. Ancak bunları bir araya getirmek ve çalışmaları yürütmek de pek kolay olmadı. Şöyle ki;

- Çalan arkadaşların birçoğu parti çalma konusunda yetersiz kalıyorlardı.
- Diğer yandan yaptığımız çalışma belli bir zaman ve ekonomik boyutu olan zahmetli bir işti. İnsanlara bir şekilde küçük çaplı da olsa külfet getirmekteydi.
- Çalgıların durumu yapısal olarak iyi değildi.
- Bazı arkadaşlar farklı meslek gruplarında çalışmakta ve müziği ikincil sırada iş edinmişlerdi.

Tüm bu olumsuzluklara karşın yine de olanca güçleri ile yapılan çalışmayı destekleyerek bir sonuca gidebildiler. Tekrar burada orkestra üyesi arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Orkestranın kurulması yürütülmesi bir sorun olarak algılanabilir. Bu doğrudur. Ancak asıl sorun orkestranın ne çalacağıdır. Yani repertuarı nasıl ve nelerden oluşacağıdır?

Bilindiği gibi ülkemizde bu alanda müzik yazan insan sayısı yok denecek kadar azdır. Geçmişten bugüne değin halk ezgileri, çok seslendirilme düşüncesi içerisinde, farklı çalgı gruplarına göre düzenleme, çekselsi korolar için düzenlemeler vb. farklı alanlarda kullanıldı. Bu birçok çalışma alanı açısından başlangıç olarak geçerli bir yaklaşım olabilir. Ancak gelişmede, müzikteki gelişmede asıl olan yeni özgün yaratıların oluşturulması ve paylaşılmasıdır. Bu bağlamda yapılacak üretim nicel olarak büyürken beraberinde nitel dönüşümü sağlayacaktır.

F. Sonuç ve öneriler

Bugüne kadarki yapmış olduğumuz çalışmalardan bazı örnekleri tartışma ortamına getirmiş olduk. Dinlediğiniz eserler tarafımca hazırlandı. Örnekler daha da çoğaltılabilirdi, ancak sürenin dar olması bunlarla sınırlı kaldı. (Dinletilen Eserler; Esti Zigana Dağı (Ek:1), Yolculuk, Türk Marşı)

Yapmış olduğumuz çalışma "Yeni Bir Çalışma Alanı" olarak huzurunuza getirilmiştir. Bu bir sonuç olarak algılanmamalı, bir başlangıç olarak kavranmalıdır. Yapılacak yeni çalışmalara bir başlangıç olarak değerlendirilir ve desteklenirse, gelecek açısından farklı çalışmaların yapılabilmesine olanak tanıyacaktır.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız "Yeni Bir Çalışma Alanı Olarak Halk Çalgıları Orkestrası" çalışmamızın bundan sonra yapılabileceklerle ilgili önerilerimizi de şöyle sıralayabiliriz:

1. Çalgıların Akortlarının sabitlenmesi ve dizek üzerinden gösterimleri.(Biz bu konuda aşağıda bir örnek vermekteyiz.(Ek:2) Yapmış olduğumuz çalışmada ise geleneksel akort sistemini kullandık. Do sesi La kabul edilerek. Bas bağlama dışındaki çalgılar Sol anahtarıyla yazıldı, bas bağlama ise Fa anahtarıyla yazıldı.)
2. Yine yazım olarak sıralamanın nasıl yapılacağı konusunda (EK:2) bir önerimiz bulunmaktadır. Daha önce yapılmış olan M. Özbek ve arkadaşlarının yapmış oldukları çalışmadan çok da uzak değildir. En önemli ayrışmanın çalgıların "Transpoze Çalgılar" olarak ele alınmasını biz düşünmemekteyiz. Asıl tartışma da buradan başlayabilir. Başka örnekler de yine verilmiştir. (Ek:3)

3. Kullanılacak çalgıların sayısal dengesi (aynı zamanda Balans ayarlaması)ile ilgili yukarıda vermiş olduğumuz sayılara bağlı kalınarak çalışmamızı yürütmekteyiz. Kullanılabilecek çalgılar açısından yeniden oluşturulabilir.
4. En önemli şey Orkestranın Repertuarının nelerden oluşturulacağıdır. Bu konuda çok geniş düşünmek gerekmektedir. Hem halk ezgilerinden uyarlamalar yapılabilir, hem batı müziği bestecilerinin eserlerinden uyarlamalar yapılabilir. Asıl olarak önemsediğimiz ise bu tür orkestralar için yeni yaratıların oluşturulmasıdır.(Ek:4)
5. Bu tür orkestralarda çalacak kişilerin yetiştirilmesi çerçevesinde parti çalabilme alışkanlıklarının kazandırılması gerekmektedir. En çok eksikliği görülen konulardan biri de budur. Bunun için eğitim kurumlarında halk çalgısı derslerinde bu konuda çalışmalar yapılmalıdır.
6. Tüm bunlara bağlı olarak: her çalgının akordu standartlaştırılarak verilecek eğitimlerde çalgıların çalacakları anahtarlar belirlenerek eğitim bu temelde yürütülmelidir.

Kaynakça

ATAMAN, Sadi Yaver: ***"Anadolu Halk Sazları"*****,** Burhaneddin Mat. İst. 1938

GAZİMİHAL Ragıp; ***"Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız"***, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ank.1975

GAZİMİHAL Ragıp; *"Türk Vurmalı Çalgıları",* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ank.1975

GAZİMİHAL Ragıp; *"Musiki Sözlüğü",* Kültür Bakanlığı Yayınları, Milli Eğitim Basımevi, Ank.1961

GAZİMİHAL Ragıp; ***"Türk Nefesli Çalgıları"***, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ank.1975

GAZİMİHAL Ragıp; *"Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığ",*Ses ve Tel Birliği Yayınları, Ank 1958

ÖZBEK Mehmet ve Arkadaşları; ***"Türk Çalgı Müziği Çalgı Bilgisi"*** Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara 1989,

ÖZDEMİR M Ali: ***"Bağlama Çalgıları İle Oda Müziği,"*** Yayına Hazırlayan: Göktan AY**; . *"Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu"*** 4. İstanbul Türk Müziği Günleri**,** Kültür Bakanlığı 1998

ÖZDEMİR M Ali; *"Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çoksesli Kullanımı",*Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1992

SAY Ahmet; *"Müzik Sözlüğü",* Say Yay. Ankara 2005

RAHMANOV, Aziz; ***"Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri ve Onların Orkestradaki Yeri"*** Işık Neş. Bakü, 1930/1979

TÜRKÇE SÖZLÜK: Türk Dil Kurumu, Ankara 1988

KAYMAK Mansur:(UYSAL, Sabri); ***"Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi"*** Ank.1982/83

(Ek:1)


ESTİ ZİGANA DAĞI
(ŞAN VE HALK ÇALGILARI ORKESTRASI İÇİN)
SÖZ:Sürmene Halk Şiiri
MÜZİK:Yard.Doç.Dr.M.Ali ÖZDEMİR
2002
ŞAN
KAVAL
:EMANE
IKLIĞ
CURA TAR
I.BAĞ
II.BAĞ
DİVAN
BAS

(Ek:2)


HALK ÇALGILARI ORKESTRASI
OTURTUM DÜZENİ
SES SINIRLARI
KAVAL (RE)
MEY (RE)
ZURNA (RE)
I.TEL
II.TEL
III.TEL
IV.TEL
KEMANE
I.IKLIĞ
IKLIĞ-II
KAŞIK
TEF
DAVUL
CURA
TAR
BAĞLAMA- 1
BAĞLAMA-II
DİVAN
BAS BAĞLAMA

(Ek:3)

TÜRK HALK ÇALGILARI ORKESTRASI

Partisyonda Çalgı Sıralaması ve Ses Alanı Göstergesi



(Ek:4)
AZERBAYCAN SÜİTİ (Seyit RÜSTEMOV)



KİMLİĞİNE ULAŞAMAMIŞ BİR ÇALGI: CÜMBÜŞ

Sinem ÖZDEMİR

II. Meşrutiyetten sonra musiki tekke, saray, konak gibi sınırlı çevrelerden geniş toplum kesimlerine yayılmaya başlamıştır. Konser salonlarına taşınmıştır. Fonograf ve gramofonun yaygınlaşmasıyla istenildiği anda dinlenilebilinecek mesafeye gelmiştir. Hem musikinin kendisi hem de icra edilen yerler çeşitlenmeye başlamıştır. Senfonik orkestra müziğinden, eğlenceli oyun müziklerine, klasik fasıllardan hafif şarkılara farklı müzik çeşitleri ve farklı dinleyici kesimine hitab etmiştir. Bu çeşitlenme, bestecinin de icracının da dinleyicinin de kendisini içerisinde bulacağı, musikide çağdaş piyasanın doğuşunun habercisi olmuştur. Geçmişin piyasa musikisi hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli havalarından ibaret olup şehirli halk musikisi şeklinde tanımlanabilirliği daha uygun olacakken bu bağlam da 19. yüzyılda Türk musikisi için piyasa musikisi yoktur. Ancak 20. yüzyılın ortalarına doğru kazanç amacıyla bestelenmiş ve kısa ömürlü piyasa şarkıları ortaya çıkmıştır. Piyasa, icra tarzını da oldukça etkilemiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra oluşan müzik politikaları da ,1926 tarihinde Osmanlı Dönemi'nden kalan bir çeşit konservatuar sayılabilinecek Darü'l Elhan'daki Şark Musikisi Şubesi'nin kapatılması,ardından ertesi yıl hem devlet hem de özel okullardan tek sesli müzik eğitiminin yasaklanması,1934 yılında alınan bir kararla radyoda Türk Müziği'nin çalınmasının yasaklanması şeklindeki yasaklama ve kısıtlamalar piyasa tavrının gelişmesinde önemli bir etken olmuştur.

Cümbüşün ortaya çıkışı, siyasal yapıyı örgütleme ile birlikte Batılılaşma yolunda toplum ve kurumlar üzerinde çeşitli politikalar üretme anlayışında olan Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yıllarına denk gelmiştir. Bu dönemde müzik politikalarında görülen ikilemlerin benzerini, ortaya çıkış ve gelişim süreci içerisinde cümbüş de yaşamıştır.

Cumhuriyet'in Batılılaşma yönündeki inkılâplarına ve dolayısıyla musiki inkılâbına da yön veren en önemli isimlerden biri olan Mustafa Kemal'in Türk Musikisi'ne ait bilinen ilk yorumu olan 9 Ağustos 1928 yılında yaptığı Sarayburnu konuşmasıdır. Mustafa Kemal Sarayburnu Parkı'nda verdiği nutuk öncesinde önce canlı olmayan bir 'cazband'ın çalındığı batı müziği parçalarını, Mısırlı muganniye Müniret'ül Mehdiye Hanım'ın konserini son olarak da kemani Mustafa Bey'in (Sunar) yönetimindeki Eyüp Musiki Cemiyeti'nin okuduğu faslı dinlemiş ve kimilerince Eyüp Musiki Cemiyeti'nin provasız disiplinsiz icrasına bakarak sinirlendiği kimilerince de iki musikiyi bu yolla kıyas imkanı bulup musiki siyaseti hakkında görüşünü dile getirdiği şu konuşmayı yapmıştır:

"*Benim Türk hissiyatı üzerindeki müşahedem şudur ki, artık bu musiki Türk'ün çok münkeşef ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi.Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti.Hepsi oynuyorlar, şen ve şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar.Bu pek tabiidir.Türk fitraten şen ve şatırdur*."

Bu konuşmada belirtilen duyguları paralelinde Mustafa Kemal, kelime anlamı "eğlence, hareket, kımıldanma, coşup taşma" olan cümbüş adını bir çalgıya ad olarak vermiştir. Yaptığımız gazete taramalarında 15 Şubat 1931 tarihli Milliyet Gazetesi'nde "Bir Türk San'atkârın İcad Ettiği Saz :Cümbüş" başlığı ile rastladığımız bu icadın sahibi Zeynel Abidin Cümbüştür.



Bir türk san'atkârın icat ettiği saz : Cümbüş !

Bazı Türk hünerverleri var-dır ki sessiz sadasız bir köşe-de çalışırlar. İşte bu kud-retlerden biri de Zeynelâbidin B. dir. Kendisi senelerden beri mütevaziane uğraşmakta ve b zı milli sazlar icat etmektedi Bundan bir kaç sene evve Coşgun isimli ve bançoya müş bih bir musiki aleti yapmıştı



15 Şubat 1931 Milliyet Gazetesi

Zeynel Abidin 1881 Üsküp'te doğmuş ilk mektebi Üsküp'te okuduktan sonra, silah ticareti yapan ailesi ile I. Dünya Savaşı başlamadan hemen önce İstanbul'a taşınmıştır. Askerî Rüştiyeyi bitirmiş, burada Tophane fabrikalarında uzun zaman ustalık yapmış, 1915 yılında katıldığı Çanakkale Savaşı'ndan fazlası ile etkilenip; savaştan sonra İzmir'e döndüğünde, silah ticareti ile ilgilenmeme kararı almıştır. 1922 yılında Beşiktaş'ta bir müzik aleti dükkanı açıp, Almanya ve Çekoslovakya'dan keman ve kontrbas ithal etmiştir. 1926 yılında İzmir'de Beyler sokağında yeni bir dükkan açmış-ki bu dükkan 1938'de kapanmıştır-daha sonra bu dükkanı oğullarına bırakıp Beyazıt'ta yeni bir dükkan açmak üzere İstanbul'a dönmüştür. Nihayetinde Zeynel Abidin oğulları ile birlikte kesin olarak İstanbul'a yerleşip daha sonra çalgı üreten bir şirket olacak dükkanlarını işletmeye başlamışlardır. "Cümbüş Müzik" halen aktif bir şirkettir ve Türk geleneksel çalgılarını üretmektedir. İstanbul'da Unkapanı'nda aile fertlerince işletilen bir dükkan vardır.

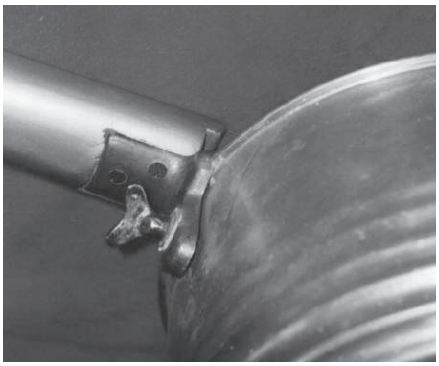
Zeynel Abidin bir çalgı satıcısı olarak çalışsa da bir müzisyen olmasa da ;çalgılara gönül vermiş, tasarlamış ve yeni arayışlar içinde olmuştur. Gitarınki gibi düz gövdeli ud, çocuklar için, çocuklar büyüdükçe parça eklenebilinen keman gibi pek çok tasarımda bulunmuş, birçoğu çizim veyahut maketler halinde kalmıştır. Bazen de patent için başvurup takip edememiştir. Cümbüşü icat ettiği belirtilen yukarıdaki 1931 tarihli gazete içeriğinde de "…bundan birkaç sene evvelde 'coşgun' isimli bançoya benzer bir müzik aleti yapmıştır.." şeklinde bu işi yapmadaki sürekliliği belirtilmiştir.

Zeynel Abidin, oluşturduğu bu tasarımlarından biriyle, Cumhuriyet'in her alanında olduğu gibi müzikteki yeni ve modern ideolojiyi de yaymak çabasında olan Mustafa Kemal Atatürk ile 14 Ocak 1930'da bir yemekte tanışmıştır. Atatürk tasarlanan bu çalgıyı dinleyince "nereye giderse gitsin, cümbüş (eğlence) yayacak, o zaman adı cümbüş olsun" demiştir. Zeynel Abidin çok gururlanarak bu adı hem oluşturduğu çalgıya hem de soyadı kanunun çıkmasıyla kendi ailesine soyadı olarak vermiştir.

Uda benzeyen fakat 11 yerine 12 teli olan, yuvarlak gövdesi alüminyum kaplı ki bu özellikleri ile Amerikan banjosuna benzeyen, tiz sesi, telleri için o döneme kadar Türkiye'de görülmeyen mekanik burgulara sahip, Atatürk için doğu ile batının sentezi bu çalgı gelenekselden moderne geçiş yolculuğunda önemli bir adım olarak görülerek aynı yıl içerisinde patent ofisine 868 numara ile kaydedilmiştir.

Cümbüş, yapısal olarak hem Amerikan banjosuna hem de uda benzemektedir. Şekil olarak metal rezonatör alt kısmı ve deri gövde kısmıyla banjoya benzerken perdesiz olması her iki enstrümandan da cümbüşü ayırmaktadır. Cümbüşün ud ile arasındaki en belirgin farkı yüksek ve metalik ses tonudur. Cümbüş akordu ud akorduna çok benzerlik göstermekte, her ikisininde telleri arası dört ses olmasına karşın, Do, Sol, Re, La, Mi, Si şeklinde akort edilen cümbüş, Sol, Re, La,Mi, Si, Fa# şeklinde akort edilen ud a göre dört ses daha tiz olmaktadır.

Cümbüş kolay taşınabilen, fazla maliyetli olmayan, sapı çıkarılabilir olduğu için hemen bir pakete konulup-hasar görme ve kırılma olasılığı düşük olacağından-rahatlıkla Anadolu'nun herhangi bir yerine gönderilebilinecek ideal bir çalgı olarak görülmüştür. Ayrıca çıkabilir sapı sayesinde gövdeye değişik uzunlukta saplar konularak, sadece sapı değiştirilerek birkaç dakika içerisinde standart bir ud tipi mandoline ya da tambura dönüşebilmektedir.





Türkiye'de, kısa saplı, perdesiz, ud gibi akort edilen *Standart Cümbüş*, uzun saplı bağlama gibi akort edilen *Saz-Cümbüş*, *Cura-Saz Cümbüş*, Çok uzun saplı ve tambur gibi akort edilen *Tambur Cümbüş*, yay ile çalınan *Yaylı Tambur Cümbüş*, perdeli olup gitar gibi akort edilen *Gitar Cümbüş*, yine perdeli mandolin gibi akort edilen *Mando Cümbüş* gibi çeşitli cümbüş modelleri üretilmektedir. Günümüzde olmayan, sapı standart modelden çok daha kısaca olup dişi cümbüş adı verilen cümbüş çeşidi ise kadınlar tarafından tercih edilip ,dönemi içerisinde satılan cümbüş alımının %15'ini kapsamışlardır.



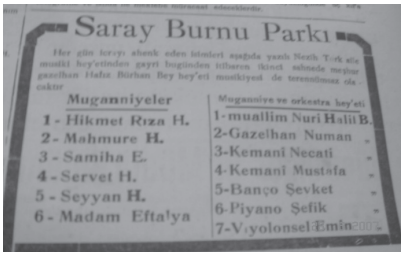


Zeynel Abidin, cümbüşü icat ettikten bir yıl sonra, Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'nın şefinden, "bu enstrüman, doğu ve batı müziği seslerini tekrar edebiliyor; sapı değiştirilerek mandolin, gitar, banjo, tambur ve ud gibi ses çıkarabiliyor" şeklinde bir sertifika almıştır. Abidin 1931 yılında cümbüşle ilgili bir kitap yazmış ve 1934 yılında da İran Şahı'na bir cümbüş hediye etmiştir.

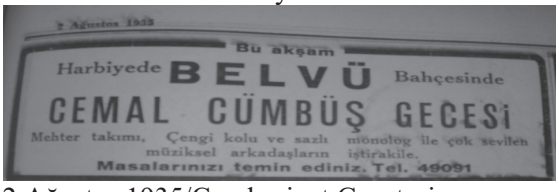
Tüm bunların yanında cümbüş Türk Müziği'nde kendine bir yer edinememiştir. Daha ziyade halk çalgısı olarak ün yapmıştır. Klasik müzisyenler, gerek ses renginin Klasik uslup ve tavra uymaması, gerek Klasik müzik bu kadar tehdit altındayken bu kadar kolay edinilebilinecek bir enstrümanla, kolaylıkla herkesçe ve her ortamda yapılacak icranın oluşturacağı deformasyon korkusuyla ve saraydan indim şehre oluşumu kaldırılamazken halka doğru yapılmak istenen bu değişimin herhangi bir saygınlık yüklemedikleri bu çalgıyla yapılma isteğinin oluşturacağı sıkıntılar gibi etmenler sebebiyle cümbüşü reddetmişlerdir.


Beyoğlunda
PANORAMA - PALAS
Birahanesinde her akşam saat beşten itibaren
ASRİ ŞİK ORKESTRASI
En güzel hamımlar ile
Kemani Haydar Bey — Hanendeı Selâhaddin Bey
Pianist Mme Angel — » Melâhat Hanım
Klarinet Şeref Bey — » Mme Nektar
Kontro - bas İhil Ef. — » Hamiyet Hanım
Bacist Osman Bey — » Seher
Tatil zamanlarında ÇİGAN MUZİKASI

25 Ocak 1930/Cumhuriyet Gazetesi


Saray Burnu Parkı
Her gün iceyi ahenk eden hanıeri aşağıda yazılı Nezih Türk eliı musiki heyetinden gayri bugünden itibaren ihtisat sahnede meşhur gazelhan Hafız Burhan Bey heyeti musikiyesi de terennümata ola caktır
Muganniyeler
1 - Hikmet Rıza H.
2 - Mahmure H.
3 - Samiha E.
4 - Servet H.
5 - Seyyan H.
6 - Madam Eftalya
Muganniye ve orkestra heyeti
1 - muallim Nuri Halil B.
2 - Gazelhan Numan »
3 - Kemani Necati »
4 - Kemani Mustafa »
5 - Banço Şevket »
6 - Piyano Şefik »
7 - Viyolonsel Emin »

22 Ağustos 1930/Cumhuriyet Gazetesi


2 Ağustos 1933
Bu akşam
Harbiyede BELVÜ Bahçesinde
CEMAL CÜMBÜŞ GECESİ
Mehter takımı, Çengi kolu ve sazlı müzikseı arkadaşların iştirakile.
Masalarınızı temin ediniz. Tel. 49091

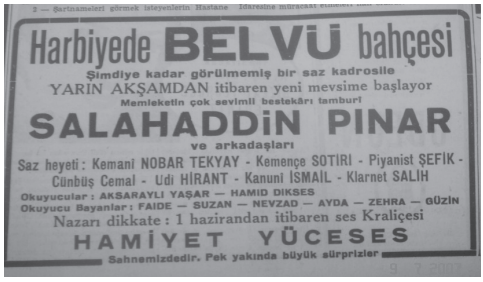
2 Ağustos 1935/Cumhuriyet Gazetesi

1930'lu yıllardan başlayarak yaptığımız gazete taramalarındaki hemen hemen tüm ilan ve afişlerde görülen banjo/bançonun yerini, özellikle 1934-35 yılları sonrasında nerdeyse tamamen cümbüşe bıraktığını görmekteyiz. Cümbüş kendine yaşayacak üç mekan bulmuştur, bunlardan ilki meyhanelerdir. Kendisine tiz ve bastırılması güç sesiyle İstanbul ve İzmir deki meyhanelerde bir yer edinmiştir. İmparatorluk zamanında içki Müslümanlara yasak olduğundan genellikle bu mekanlar gayrı Müslimlerin olduğundan buralarda müzik yapan ve enstrüman çalan kişiler de Rum, Ermeni ve Seferat Yahudileridir. Buralardaki repertuarı popüler şehir halk çalgıları, hafif batı klasik parçaların adaptasyonları ve Klasik musikiye ait daha hafif formda diyebileceğimiz eserler oluşturuyordu ki hele bahsi son geçen repertuarın icrası hem şehir pop müziğinin popülaritesini artırıyor hem de aynı zamanda sanat müziğinin aşırı titizcilerini de klasik müzik saraydan çıkmış fakir mahallelerdeki sarhoşların arasına düşmüş anlayışıyla alarma geçiriyordu.

Bu dönem içerisinde önemli çalgıcı ve icracılarda bu mekanlarda bulunmuş ve icra yapmışlardır. Meyhane bazlı müzik kültürü sosyo-ekonomik olarak daha iyi durumda olan Osmanlı ve sonrasının Türk ticaret sınıfının temelini oluşturan etnik grupların ve ayrıca mevkilerinden kovulmuş, ayrılmış Osmanlı yönetim sınıfının buralarda bulunması ile ekonomik sirkülasyon meydana getirmiş ve bu mekanlarla birlikte yapılan icrada devam etmiştir. Özellikle İmparatorluğun Selanik'i kaybetmesinden sonra ve nüfus mübadeleleri esnasında, Rum ve diğer Hıristiyanların İzmir'den gitmelerinden sonra, artık İstanbul tek merkez haline gelip, bu müzikte İstanbul'un popüler müziğini oluşturmuştur. 1960'lara kadar süren bu süreç, 60'lardan sonra yerini Türklerin sahip olduğu gazinolara bırakmıştır.



21 Haziran 1936/Cumhuriyet Gazetesi



24 Kasım 1940/Cumhuriyet Gazetesi



16 Kasım 1934/Cumhuriyet Gazetesi

Müzik politikaları çerçevesinde Türk müzisyenlerce bestelenen çoksesli yapıtlara veya klasik batı müziği örneklerine çok rağbet etmeyen radyo yayın politikalarında en az dinlenilen saat ve frekanslara konulan Türk müziğini, halk Arap müziği yayınları arayıp dinleyip, oluşan bu aşinalığı da Arap filmleri ile pekiştirmiştir.

Özellikle II. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla hem film endüstrisinin durması hemde çevrilmiş filmlerin yurda gelememesi sebebiyle, Mısır yoluyla Türkiye'ye gelen Amerikan filmlerinin Türkiye'ye Amerikan filmleri ile Mısır Sineması'nın ürünlerini de getirmesi ile gösterime başlayan Arap Filmleri sonucunda, ud beklenmeyen bir popülarite kazanmıştır.

Tabii ki bu sıçrayışta teknik gelişmelerin- amfiler, hoparlörler- udun sesinin daha çok duyulmasını mümkün kılması, böylece cümbüşün de ud karşısındaki avantajını kaybetmesine sebep olmuştur.

Eski ileri teknoloji çalgısı ve modern Türkiye'nin şehirli çocuğu olan cümbüş bir anda eski moda olmanın belirtisi olmuştur. Teknik sistemlerin gelişmediği kırsal kesimde hala varlığını sürdürse de şehirdeki düşüşü şirketide (cümbüş müzik) ekonomik zorluklara sokmuş bu sebeple cümbüş ailesi ürün yelpazesini genişletip; pratik hafif alüminyumdan ürettikleri alüminyum gövdeli darbuka gibi çalgılar da üretmişlerdir.Bunun üzerine o tarihlerde Amerika'dan ithal 5 telli banjo çok popüler bir çalgı olarak yeniden sahneye çıkmış, böylece tekrar başa dönülmüş cümbüş "out", banjo "in " olmuştur.

Cümbüş, Klasik müzikçe reddedilmesine rağmen merkezden uzak diyarlarda popüler bir halk müziği enstrümanı olarak kalmıştır.

Özellikle çok yaygın olarak görüldüğü Şanlı Urfa, Gaziantep ve Elazığ çevreleri cümbüşün ikinci mekanı olmuştur. Buralarda artık meyhaneden daha farklı olarak, genellikle sıra gecelerinde kullanılmıştır. Sırageceleri, evlerde erkeklerin küçük topluluklarca toplanıp, her toplanma başka birinin evinde sırayla olduğundan bu ismi almıştır.

Geleneksel kıyafetler ile katılınılan müzik ve yemekli olan bu geceler, meyhanelerdeki laik,modern kökenli farklı sosyal sınıfların, cinslerin kaynaşması ortamının aksine,özel, mahrem sayılacak, geleneksel hiyerarşik yapının (misafir- ev sahibi / büyük- küçük) altının çizildiği bir ortamdır. Cümbüş, ud ve bağlamanın yerini almasa da bu akşamların merkezi ve olmasa olmazıdır ve bu bölgelerin etnik yapısına dahil olan Türk Kürt ve Arapların, güneydoğuya doğru gittikçe Kürtlerin, kuzeydoğuya doğru çıkınca görünmeye başlayan Ermenilerin kullandığı bir çalgıdır.

Cümbüşün üçüncü adresi Çingenelerdir. Fethi ile Alihan Cümbüş, çingenelere son 25 yıldır yılda ortalama 3000 adet cümbüş sattıklarını belirtmişlerdir. Genellikle aynı repertuarı kullanarak düğün, sünnet düğünü ve alt sınıf barlarda bu çalgıyla çalışan çingeneler sayesinde, trompetin ve klarnetin sesini bastıramadığı bir telli saz olarak müzik tarihinde kendine bir yer edinmiştir.

Günümüzde cümbüşün 3 farklı boyda gövdesi ve 6 farklı sapı bulunmaktadır. Ud olarak da kullanılabilinmektedir. 1,2 metrelik bir sapla tambur haline , bu şekilde yayla çalındığında ise de yaylı tambur haline gelmektedir. Daha kısa bir sapla, saz cümbüş; daha da kısasıyla küçük lut cura-cümbüş olmaktadır. Batılı dinleyiciler için, perdeli 12 telli gitar cümbüş ve de mandolin cümbüş önerilmektedir.

Bu çeşitliliğe rağmen, cümbüş bugün ekonomik anlamda önemini yitirmiştir. Naci Abidin Cümbüş ve oğulları Fethi ve Ali Zeynel tarafından işletilen aile fabrikasından sadece 3000 parça çıkmaktadır. Çalgılar halen el yapımı olup, halk çalgısı olmasının anlamına şaşırtıcı derece düşük fiyattan satılmaktadır.

Üretimin yarısı çoğunluğu ABD, bir kısmı Fransa ve Yunanistan'a olmak üzere yurtdışına, farklı bir sound arayan müzisyenlerin taleplerini karşılamaya gönderilmektedir. Diğer yarısı ise hala cümbüşün geleneksel kullanımını destek-lemektedir.

Sonuç olarak; çalgıların toplumların müzikal yapılarına olduğu kadar kültürel yapılarına da ışık tutan önemli öğeler olması bağlamında; cümbüş ortaya çıkışı, gelişimi, icrası ve kullanıldığı alanlar açısından dönemi içerisinde önem teşkil etmiş olan bir çalgıdır. Fiziki yapısındaki kullanım çeşitliliği, kullanıldığı farklı müzik türlerinde de aynı paralelliği göstermiştir.

Kelime anlamı gibi, daha ziyade eğlence mekanları ve müziklerinde kullanılmıştır. Klasik icra içerisinde kendine bir yer edinemese de meyhanelerden, gazinolardan sıra gecelerine, doğudan batıya çok geniş bir coğrafyada, farklı müzik tarzlarında, farklı topluluklar ve kültürlerce kullanılmakta olan bir müzik aleti olmuştur.

KAYNAKLAR

Aksoy, Bülent, "*Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma*" , Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,Cilt 5,İstanbul,1985

Ederer, Eric,"Otherness" And The *Cümbüş* In Modern Turkey,İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müziklolji Bölümü,Müzikte Temsil&Müziksel Temsil Uluslararası Kongresi Sunumu,Ekim 2005,İstanbul

Oransay, Gültekin ,Atatürk ile Küğ, Burhanettin Ökte'nin Anıları,İzmir,1985,sy.100

http://en.wikipedia.org/wiki/C%C3%BCmb%C3%BC%C5%9F , 27 Ekim 2007

http://www.purr.demon.co.uk/jack/Music/Cumbus/cumbus.html , Ekim 2007

http://www.mid-east.com/Info/cumbus.html , Ekim 2007

http://www.uweb.ucsb.edu/~ederer/cumbus/index.html , Ekim 2007

KIRKPINAR'DA DAVUL-ZURNA GELENEĞİNİN İŞLEVSELLİĞİ VE ÖNEMİ

Ferruh ÖZDİNÇER[*]

"Türk spor tarihinde engin, Türk spor geleneğinde zengin bir yere sahip olan güreş sporu, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. Bütün sporların prototiplerinde olduğu gibi, güreşte eski devirlerde savaşa hazırlık amacıyla yapılmaktaydı.



Eski Türklerde de bu amaç var olmakla birlikte özel ve genel toylarda (şenlikler/ merasimler), yuğ (yas) merasimlerinde, pazar ve panayır yerlerinde, yaylada konup göçüşlerde ve her türlü buluşma ve kaynaşma yerlerinde yapılmıştır.

Güreş, Türkler de siyasi ve askeri, dini, sosyal ve kültürel bir çok fonksiyonların yerine getirilmesinde en önemli aksiyonlardan biri olmuştur. Ayrıca, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapı ve yaşayışında ayrılmaz bir parçası görünümünü almıştır. Dolayısıyla sosyal bütünleşmeye ve sosyalleşme sürecine de büyük katkılar sağlamıştır. Böylece eski medeniyetlerin hemen hepsinde görülen güreş sporu, hiçbir zaman Türklerde ki kadar çok yönlü fonksiyonları icra etmemiştir (Balgambayev,1981)."[193]

Dünyanın en eski sporu olarak bilinen güreşin kökeni, insanın kendisini müdafaasına dayanmaktadır. Güreşin müdafaa vasıtası olmaktan çıkıp spor ve törensel hal alması, geleneksel ve kültürel yapısının da değişmesine neden olmuştur.

Yüzyıllardır sürüp giden güreş geleneği ülkemizde "Karakucak" ve "Yağlı Güreş" olarak yapılmaktadır. Her iki türde de tören çok önemlidir ve törenlerin vazgeçilmez unsurlarından biri de "Davul-Zurna"dır. Yağlı güreşi bir müzikale çeviren davul-zurna, özellikle "Kırkpınar" içinde büyük bir öneme ve işleve sahiptir.

Türklerin, M.Ö. 400 yıllarında da davul-zurna çaldığını Orhun yazıtları ile Kaşgarlı Mahmud'un Arapça açıklamalı "Türkçe Lügatları Divanı" eserinde, Fars ve Çin kaynakları ile Farabi ve Harezmî gibi bilginlerin musiki üzerine olan yazılarında görmekteyiz.

[*] Öğr.Gör., ÖZDİNÇER, Ferruh, Ege Üniversitesi D.T.M. Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü

[193] http://www.guresdosyasi.com/gtarihi.html, Mehmet TÜRKMEN



Geçmişi bu kadar eskiye dayanan bu iki sazın, Türk müziğinde ve geleneklerinde de ayrı bir yeri ve önemi vardır. Bu bildiride; davul-zurnanın 646 yıllık bir gelenek olan "Kırkpınar" daki önemi ve işlevselliği üzerinde durulacaktır. Dünyanın en eski spor organizasyonlarından biri olan Kırkpınar'daki *konuk ağırlama, eğlenceler, peşrev ve güreşteki yönetimsel tavrı* açısından "davul-zurna" nın görevleri ve işlevselliği anlatılacaktır. Davul-zurnanın güreşe olan etkisi, güreş havası, müzisyen sayıları ve bu bölgede kullanılan davul-zurnanın fiziksel yapıları incelenecektir.

646 yıllık Kırkpınar geleneği içindeki davul-zurnanın yeri ve önemine gelmeden önce, burada icra edilen bu iki sazın fiziksel yapılarına bir göz atalım.

Ülkemizde farklı boyutlarda ve farklı seslerde icra edilen davul-zurna, Trakya'da ve özellikle Kırkpınar'a ev sahipliği yapan Edirne'de, Anadolu'ya göre daha farklı özellikler göstermektedir. Temel özellikler aynı olsa da, bu bölgede kullanılan bu iki saz, fiziksel ve icrasal açıdan diğerlerinden farklıdır.

KABA ZURNA

"Üflemeli çalgıların en yaygın ve hemen hemen en sevileni olan zurna, davul ile ayrılmaz bir bütün gibidir.

Eski Türklerin "zuma" adlı bir çalgıyı kullandıkları bilinirdi. Türkçe' de kelime başlarında (Z) sesinin olmaması, zuma kelimesindeki (Z) harfinin bir yansıma olduğunu göstermektedir. Rus ve Kafkaslar da bu çalgıyı zuma diye tanımlarlar. Çinliler "SU-NA" derler.





Dede Korkut hikâyelerinde zurnacı ve nakkarecilerden söz edilmektedir. XIV. yy. Umur Beyin askerlerine karşı Ege'de

yapılan bir savaşta, davul zuma ile karşı tarafın sinirlerinin bozulduğu ve savaşın kazanıldığı tarihi bir vesikadır. Hâlbuki Zuma kelimesi Türkçe olup, Farsça (dağan) ile nay (düdük, boru) kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir.

Asım Efendinin Burhan-ı katı tercümesinde Zurnanın Farsça olduğu söylenmektedir. Oysa "zur" kökü ile "na" ekinden meydana gelmiştir. Zur kökü ses taklidinden başka bir şey değildir.

İslamiyet'ten önce zurnanın adı "yurağ veya yerağ" idi. Zurnanın gür ve yüksek frekanslı sese sahip olması çalgımızın salon yerine saha çalgısı olma özelliğini getirmiştir. Zurna, başlangıçtan zamanımıza kadar en az değişikliğe uğramış çalgılarımızdandır. Osmanlı İmparatorluğu zamanında saray nöbetlerinde ve savaşlarda bir çeşit ulusal bando olarak yer tutmuştur. Uzun yıllar davulla birlikte özellikle Türk köylüsünün müzik ihtiyacını karşılamıştır."[194]

"Zurna, Asya Türklerinin en eski nefesli sazlarındandır. Bu sazın kaynağı hakkında çok tartışmalar olmakla birlikte sözcüğün *"Surnamak"* mastarından geldiği de kabul edilmektedir. Bu mastar Çağatay, Yakut, Altay, Teleut, Şor, Kırgız, Karaim lehçelerinde ötmek, şarkı söylemek, inlemek, ilahi söylemek, bayram etmek gibi birbirine benzeyen anlamlara gelir. Bu isim Ermenice'ye, Sırp ve Hırvatça'ya, Rusça ve Farsça'ya da hemen hemen aynen girmiştir."[195]



"Kaba zurna; saray musikisi, Karagöz Orta Oyunu, Mehter Müziği icrasında özellikle; Makam taksimleri, kahramanlık türküleri, Marşlar, Sirtolar, Longalar, türküler, şarkılar ve Peşrevleri icra etmiştir. Halk Müziğinin sözlü, sözsüz, kırık ve uzun havalarında çok kullanılmıştır. Özellikle Mehterhanenin ana sazı görevini üstlenmiştir.

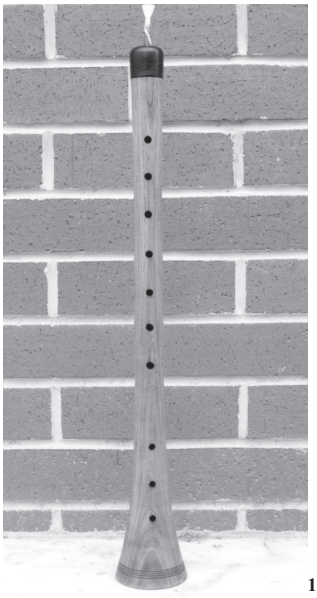
[194] **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı,** Atınç EMNALAR, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir, 1998.
[195] http://www.tsk.mil.tr/askerimuze/mehter_sazlar.htm



Zurnalar daha çok Düğünlerde, Mehteranlarda, Asker uğurlamalarında, Spor müsabakalarında ve özellikle Halk eğlencelerinde çok kullanılmıştır. Sesinin gürlüğü nedeniyle daha çok açık alanlarda çalınmıştır."[196]

KABA ZURNANIN YAPISI

Ege, Trakya, İç ve Orta Anadolu'da çalınan kaba zurna; fiziki yapısı itibariyle zurna ailesinin en büyük olanıdır. Yaklaşık olarak bu sazın boyu 50-55 cm. arasındadır. Bu zurnanın gövdesi büyük olduğunda perde delikleri de o orantıda büyüktür ve 2 oktav kadar geniş bir ses sahasına sahiptir. Dolayısıyla kaba zurnalar diğer zurnalara göre daha kolay icra edilmektedir. Ayrıca kaba zurnaların perde delikleri diğer zurnalara göre daha büyük olduğundan arızalı sesler (diyez ve bemoller) daha rahat çıkartılmaktadır.



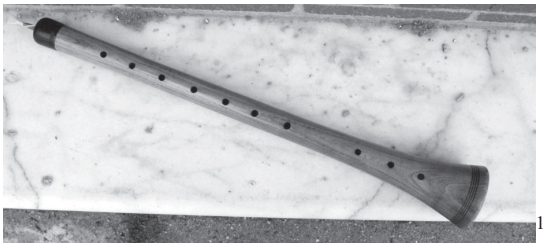
197

Kaba zurna yapımında malzeme olarak daha çok; Erik, Zerdali, Zeytin ve Abanoz türü ağaçlar kullanılmaktadır. Bunların içerisinde en çok kullanılan erik ağacıdır. Ana gövdenin ön yüzeyinde 7 adet, arka yüzeyde ise 1 adet olmak üzere toplam 8 perde deliği bulunmaktadır.

---

[196] http://www.aliyilmaz.net/KabaZurnanin.htm

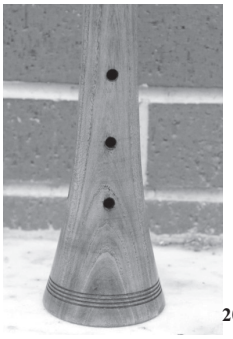
[197] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

 [198]

 [199] Gövdenin ön yüzündeki deliklerin, üstten 3 tanesi sol elin üç parmağı ile kapatılır. Sol elin serçe parmağı başta kalır. Altta kalan 4 delik sağ elin dört parmağı ile kapatılır. Sağ elin başparmağı zurnayı tutmayı ve dengelemeyi sağlar. Sol elin başparmağı ise arka deliğin kapatılmasını sağlar. Bu tutuş pozisyonu solak çalan kişiler için değişmektedir.

 [200] Gövdenin üst kısmı belirli bir incelikten başlayarak aşağı doğru genişleyerek devam eder. Alt kısmına "kalak" denir. Bu kısım ses volümünü çoğaltan kısımdır. Ana gövdenin yaklaşık uzunluğu 50-55 cm. kadardır. Kalak kısmı da 8-10 cm.lik bir çaptadır.

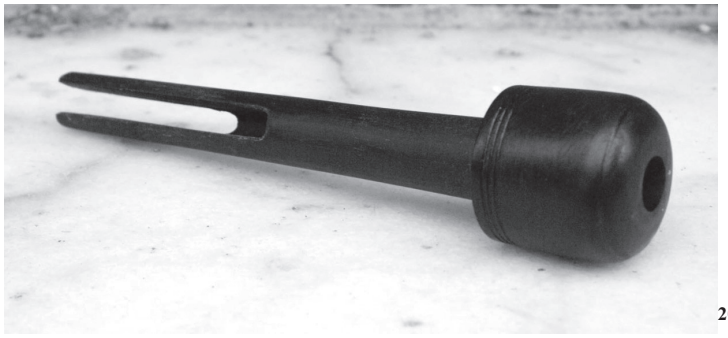
[198] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**
[199] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**
[200] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**



201

Bu kısım üzerinde 7 adet küçük delik bulunmaktadır, bu delikler zurnada rezonansı sağlar. 3-1-3 şeklinde sıralanmışlardır. Kalak kısmından gövdeye doğru üçüncü sıradaki delikler ise zurnanın akort edilmesinde de rol oynarlar. Halk dilinde bu deliklere cin veya şeytan deliği denilmektedir. Kalak üzerindeki bu küçük perde delikleri, ana gövde üzerinde bulunan perde deliklerinin yarısı küçüklüğünde delinmiştir.

"Ana delikler gövdenin kalınlığına göre belli bir oran genişliğinde delinir. Bu delik perdelerinin en pes sesi FA#'den başlayarak sırasıyla Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, ve Sol sesleri olarak sıralanır. Perde delikleri Diatonik olarak sıralanır. Kaba zurnalarda ses genişliği iki oktavdır ve aynı perde deliklerinde kuvvetli üflemeyle o seslerin bir oktav tiz sesleri elde edilmektedir."[202]



203

Dil, zurnanın üflendiği kısımda ana gövdenin içine giren ve zurnanın ağız kısmına kuvvet vererek sesin çıkarılmasında önemli bir rol oynayan bir bölümdür. Genellikle ana gövdeninkinden başka bir sert ağaçtan yapılır. Şimşirden yapılanları makbuldür. Kamış ile gövde arasındaki bağlantı dil sayesinde olur. Gövdeye giren dilin orta kısmı deliktir. Bu deliğe boru geçirilerek zurna çalınmaktadır. Dilin boyu ana deliklerden üçüncüsünün sonuna kadar uzanmalıdır. Dilin farklı uzunluklarda olması zurnanın entonasyonununda değişmeye sebep olmaktadır

[201] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

[202] http://www.aliyilmaz.net/KabaZurnanin.htm

[203] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**



[204] Sesin oluşumunu sağlayan önemli kısımlarında bir diğeri ise kamışın bağlanacağı bu borudur. Trakya'da ismi ise "Kanel" dir.

Borularda yapı malzemesi olarak daha çok pirinç, bakır ve gümüş kullanılmaktadır. En çok tercih edileni ise gümüştür. Çünkü gümüş borularda oksitlenme olmaz. Gümüş dışındaki yapı malzemelerinde ise oksitlenme olur ve sağlıklı olmaz. Bu borunun dile takılması için üzeri dile takılacak şekilde belirli bir oranda ip sarılır. Daha sonra bu borular üzerine kamış bağlanarak çalınmaya hazır hale getirilmiş olur.



[205] Zurnada ses elde edilmesini sağlayan en önemli parça kamıştır. Yapı malzemesi olarak su kenarlarında yetişen ince şeker kamışı veya sadece su kamışından yapılmaktadır. İnce tarafı boruya bir iple bağlanır. Kamış çalınmaya başlamadan önce ıslatılmalıdır. Islatılan kamışa hava üflendiğinde, kamışın yatay haline getirilmiş kenarları birbirine çarpmaya başlar. Bu çarpmanın hızı sayılmayacak kadar titreşimlere neden olur. İşte bu titreşimler sayesinde kamışta ses oluşumu sağlanır.

[204] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**
[205] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

ASMA DAVUL

"Türklerin en eski vurmalı sazı olan "davul" insanlık tarihinin ilk sazlarından birisi olarak da sayılabilir. Anavatanı Orta Asya olan, Türk kültüründe önemli hatta kutsal bir yeri bulunan davul, ilk olarak dini merasimlerde ve savaş alanlarında kullanılmıştır.

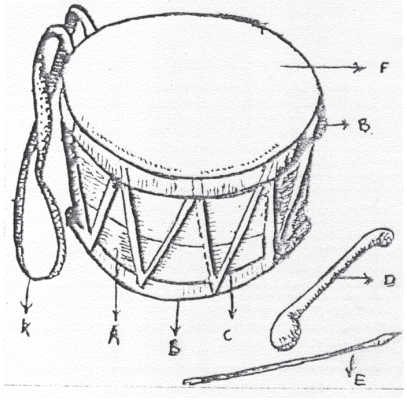
Daha sonra Mehterhane'lerden köy meydanlarına kadar hayatımızın bir parçası olmuştur.

Genellikle gürgen, çam, kayın ve ceviz ağaçlarından yapılmaktadır."[206]





[207] Davulun bölümlerine gelirsek: Kasnak, kasnak bağı, çember, kayış, deri, tokmak ve çubuktan oluşmaktadır.

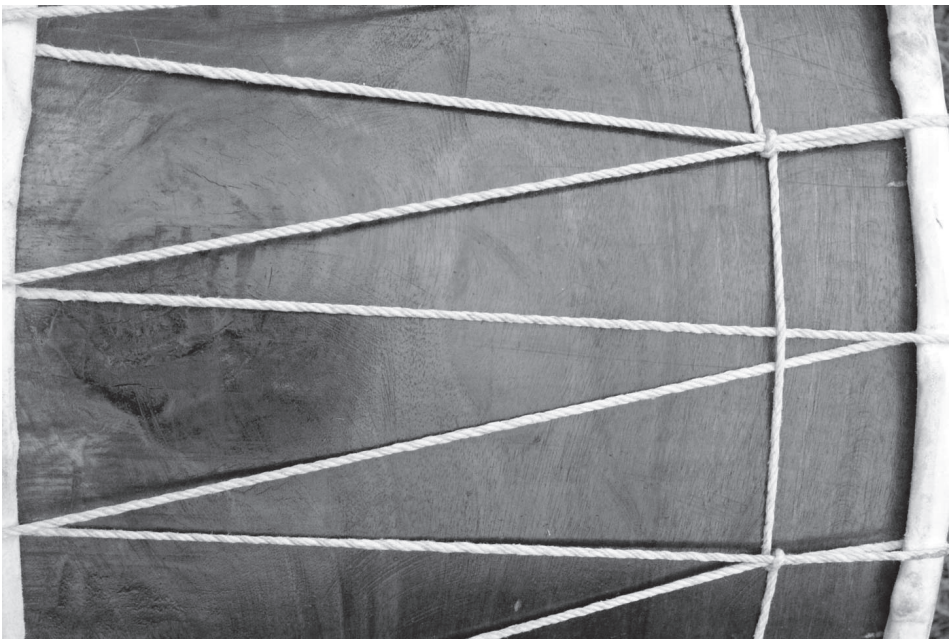


[206] **Geleneksel Türk Müziğinde Var Olan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu,** Bortan OLDAÇ, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), s: 4, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2000.

[207] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

A – Kasnak C – Kasnak Bağı E – Çubuk K – Kayış
B – Çemberler D – Tokmak F – Deri

Kasnak:



[208] Edirne ve Trakya'da kullanılan asma davulun kasnağı genellikle ceviz ağacından yapılır ve çapı ortalama 50-60cm. kadardır. Kalınlığı 1 cm., genişliği ise ortalama 40 cm. dir. Derilerin her iki taraftan gerilmesini sağlamaktadır.

Deri:

Davula genellikle keçi derisi gerilir. Daha az koyun derisi kullanılır. Tokmak tarafına kalın, çubuk tarafına ince deri kullanılır. Tokmaklık ve çubukluk deri olarak ikiye ayrılır. Davula gerilecek derinin hastalıksız ve genç olmasına özen gösterilir. Et ve kıllardan tamamen arındırılan derinin dayanıklı olması için tabaklama işlemi yapılır.

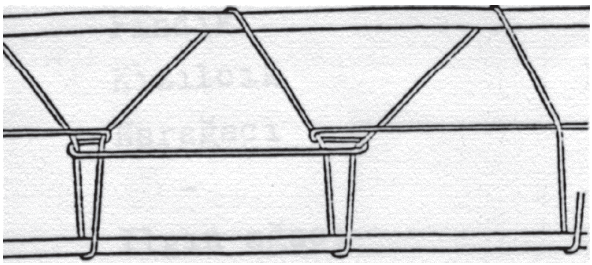
Çember:

Genellikle gürgen, çam, kızılcık ve dut ağaçlarından yapılan çemberler, 4-6 cm. kalınlığındadır. Çap olarak da kasnaktan çok az büyük olması gerekir. Deri ıslakken çembere sarılır ve böyle nemli ve güneş görmeyen bir ortamda kurumaya bırakılır. Çember, sarılan derilerin gergin olarak durmasını sağlar.

[208] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

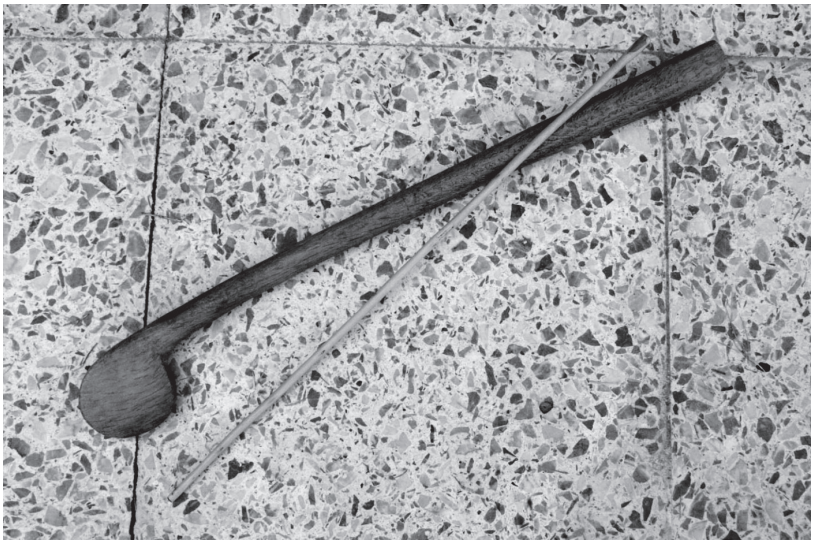
Kasnak Bağı:

Kasnak bağları genellikle keten iplerden yapılmaktadır. Çemberleri sıkıştırmaya yarar. Bu kasnak bağlarının gevşetilip, sıkılaştırılması ile davulun akort edilmesi sağlanır.



Edirne'de kullanılan asma davulun kasnak bağları şekildeki gibi **"Y"** şeklinde bağlanır.

Tokmak:



[209] Tokmak yapımında genellikle deriyi patlatmayacak cinsten olan kavak gibi hafif ağaçlar tercih edilmekte ise de bazı davulcular ağırlığı açısından çam, ceviz ve kayısı gibi ağaçlardan yapılma tokmak kullanılmaktadır. Ortalama uzunluğu 30 cm. kadardır ve derinin kalın olan yüzüne vurularak "düm" sesini çıkarır.

Çubuk:

Tokmağın yardımcısı, tamamlayıcılık yönünden kardeşi sayılan ve davulda " Tek" sesinin verilmesini sağlayan ince bir değnektir.

Genellikle kızılcık ağacından yapılan çubuğun incesi ve düzü makbuldür. Ortalama uzunluğu 35-40 cm. dir ve kalından inceye doğru uzamaktadır.

[209] Fotoğraf: **Ferruh ÖZDİNÇER**

KIRKPINAR'ın TARİHÇESİ



1346 yılında Orhan Gazi'nin Rumeli'yi ele geçirmek için düzenlediği seferler sırasında, kardeşi Süleyman Paşa 40 askerle Bizanslılar'a ait Domuzhisar'ın üzerine yürür. Baskınla burasını ele geçirirler. Öteki hisarların da ele geçirilmesinden sonra, 40 kişilik öncü birlik geri dönerler ve şimdi Yunanistan'ın topraklarında kalan Samona'da mola verirler. 40 cengaver burada güreşe tutuşurlar. Saatlerce süren güreşlerde, adlarının Ali ile Selim olduğu rivayet edilen iki kardeşin bir türlü yenişemedikleri görülür.

Daha sonra bir Hıdrellez gününde, Edirne yakınlarındaki Ahırköy (şimdi Yunanistan sınırları içindedir) çayırında aynı çift yeniden güreşe tutuşurlar. Bütün bir gün güreşmelerine rağmen yine yenişemeyen kardeş pehlivanlar, gece boyunca da mum ve fener ışığında mücadelelerini sürdürmeye devam ederler. Ancak daha fazla dayanamayarak solukları kesilir ve oldukları yerde can verirler. Arkadaşları onları aynı yerdeki bir incir ağacının altına gömerek oradan ayrılırlar. Yıllar sonra ise aynı yere gittiklerinde iki pehlivanın mezarlarının bulunduğu yerde gür bir pınar görürler. Bundan sonra halk orada yatanların anısına o yöreye, "KIRKPINAR" adını verir.

Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı sonunda Kırkpınar Güreşleri Edirne ile Mustafapaşa yolu arasındaki "Virantekke" denilen yerde düzenlenmeye başlanmıştır.

 [210]

Cumhuriyet'ten sonra 1924 yılında ise güreşler Edirne'nin Sarayiçi mevkiinde yapılmaya başlanmıştır.

Yağlı güreş, geleneksel Türk sporları içinde ön sıralarda yer alan bir spordur. Osmanlı Devleti'nin her yerinde düzenlenen panayırların hepsinde güreş yapılır ama bunların içinde yalnız Kırkpınar'da "Baş"ı kazanan pehlivan, gelecek senenin Kırkpınar güreşlerine kadar "Başpehlivan" olarak bilinir. Bütün pehlivanlar için Kırkpınar bir olimpiyat havasındadır. Her pehlivanın rüyası, Kırkpınar'da güreşmek ve Başpehlivan olmaktır.

Günümüzde yapılan Kırkpınar yağlı güreşleri ve eğlenceleri, Haziran ayının ikinci haftası ile Temmuz ayının birinci yarısındaki uygun bir haftaya programlanmaktadır. Haftanın ilk 4 günü açılış töreni, çeşitli gösteriler, sergiler, törenler ve çeşitli yarışmalar gibi kültürel etkinliklerle, son 3 günü ise yağlı güreş müsabakalarıyla çok renkli ve eğlenceli olarak kutlanmaktadır.

KIRKPINAR'da DAVUL-ZURNA

 [211]

Birçok şenlikte, düğün ve eğlencelerde, bayramlarda ve törenlerde kullanılan davul-zurna, Kırkpınar'ın en önemli unsurlarından biridir. Öyle ki; Kırkpınar'ın

[210] http://www.edirne.bel.tr

[211] Fotoğraf: **Behiç GÜNALAN**

başından sonuna kadar tüm eğlencelerde, karşılamalarda ve halk iletişiminde yer almaktadır. Hepsinde ayrı bir önem ve işleve sahiptir. Ama en önemlisi er meydanındaki güreştir. Davul-zurna yağlı güreşin vazgeçilmez unsurudur.

Edirne'de festival niteliğinde geçen ve yerli yabancı birçok güreş meraklısına ev sahipliği yapan Kırkpınar bir hafta sürmektedir. İlk gününden son gününe kadar her aşama ve ortamında yer alan davul-zurna, bu eski organizasyonun simgesi haline gelmiştir. Dolayısıyla bu önemli unsuru işlevsel bakımdan incelemekte yarar vardır.

"1924 yılından itibaren Edirne'nin "Sarayiçi" mevkiinde yapılmaya başlanan Kırkpınar Yağlı Güreşleri, 1928 yılına kadar Kırkpınar Ağaları tarafından desteklenmiş ve organize edilmiştir. 1928 yılından sonra ise, Kızılay ve Çocuk Esirgeme Kurumu bu görevi üstlenmiştir. 1946 yılından itibaren günümüze kadar ise Edirne Belediyesi'nce düzenlenmeye başlanmıştır."[212]





[212] G.b.i.b. **Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Kırkpınar Güreşleri,** M. Atıf KAHRAMAN, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi 204, Başbakanlık Basımevi, 1997, Ankara.

Kırkpınar başlamadan önce açık arttırma yöntemiyle görev alan davul-zurnacılar, 20 davulcu, 20 de zurnacı olarak seçilirler. Bazen bu sayı 15 olarak da belirlenebilir. Bir davul ve bir zurnacı takımına "Kat" denir. Kırkpınar'da 20 kat görev yapmaktadır. Başlarında da bu grubu yöneten bir şef bulunmaktadır. Buna da "Kat Başı" denilmektedir.

Bu katların ilk görevleri; başlamak üzere olan yağlı güreşleri Edirne halkına duyurmak ve bu geleneksel festivale davet etmektir. Bunun için de 20 kat ve kat başı Edirne'nin bütün caddelerini, çarşı, pazar, park ve meydanlarını dolaşırlar. Rumeli ezgilerini, güreş havalarını icra ederler. Halk onlara saygı ve sevgi gösterir, bahşiş verir. Kat başının yönetimindeki ekip, icranın her anında disiplinli ve dikkatli bir tavır sergiler. Yirmi davuldan bir davul, yirmi zurnadan da bir zurna sesi duyulur. Hiçbiri yanlış bir notaya basmaz…



Bu katların ikinci görevleri gelen konukları karşılamaktır. Eskiden civar illerden, köy ve kasabalardan gelen ağaları ve yakınlarını Rumeli ezgileri ile karşılayıp, Kırkpınar ağasının yanına kadar götüren davul-zurna ekipleri, günümüzde de aynı geleneği sürdürerek devlet büyüklerini ve önemli konukları aynı şekilde karşılayarak ağanın yanına kadar refakat ederler.

Davul-zurnanın hiç durmadığı bir yer de güreşlere ev sahipliği yapan Sarayiçi'dir. Sarayiçi meydanında pehlivanlar kozlarını paylaşırken, er meydanının dışında da hayat alabildiğine devam eder. Binlerce kişin ziyaret ettiği Sarayiçini çevreleyen eğlence ve yiyecek mekânlarından yükselen davul-zurna sesleri, bu meclislerdekileri eğlencenin kaynağıdır. Buradaki müzisyenler er meydanının dışında kalanlardır. Her mekânda ayrı bir kat, her mekândan yükselen ayrı bir tat vardır. Bu meclislerdeki eğlencenin ve sefanın en büyük unsurudur davul-zurna.[213]

Kırkpınar'ın her aşamasında var olan davul-zurna, şenliklerden karşılamalara, törenlerden er meydanına kadar bu eski geleneğin bütünlüğünü koruyan ve yaşatan bir olgudur. Finaldeki yani Kırkpınar'ın en sonunda, son üç gününde ise en önemli yerdedir, er meydanındadır davul-zurna. Güreşin ve seyircinin nabzını tutan, pehlivanlara güç veren, peşreve ve cazgıra eşlik eden davul-zurna, yiğitliğin ve mertliğin bir simgesi olarak herkesi güreşe davet eder.[214]

Davul zurna-ekipleri er meydanında yağ ve su kazanlarının yanında dururlar. Davulcular ve zurnacılar ayrı ayrı gruplar oluşturarak bazen yarım daire, bazen de çizgi formunda kümelenmişlerdir.

[213] Fotoğraf: **Enver ŞENGÜL**
[214] Fotoğraf: **Enver ŞENGÜL**

Güreşler başlamadan önce Rumeli ezgilerinden kahramanlık ve yiğitlik örnekleri ile seyirciyi coşturan ve pehlivanları hazırlayan davul-zurnalar, pehlivanların eşleşmesine sıra gelince "Hızır" (Huzur) havası çalmaya başlarlar. Bu hava heyecanlı bekleyişin bir göstergesidir. Biraz sonra başlayacak olan güreşlerin de habercisidir.

Bu Hızır havaları "Cazgır"ın[215] duaları başladığında da devam eder ve "Peşreve"[216] kadar sürer.



"Cazgırlar genellikle eski ünlü pehlivanlardandır. Cazgır, güreş başlamadan önce vakur bir şekilde ağır ağır yürüyerek meydanın tam ortasına gelir. Eşleştirdiği pehlivanları yanına çağırır, yönlerini kıbleye çevirir. Elini her ikisinin sırtlarına vurarak rükua varır gibi eğilip ellerini diz kapaklarına koymalarını söyler, iki pehlivanın arkalarında durur, sağ elini sağdakinin sırtına, sol elini soldakinin sırtına vurur. Cazgır salâvatları okuduktan sonra pehlivanları er meydanına salar. Pehlivanlar davul zurnalar eşliğinde önce peşrev yapıp sonra güreşe başlarlar."[217] Peşrevle birlikte son bulan Hızır havası, yerini güreş Havasına bırakır.



[215] **Cazgır:** Güreşte pehlivanları kontrol eden, onları güreşe teşvik eden, adlarını ve özelliklerini izleyenlere tanıtan kişilere denir. Salavatçı, okuyucu, peşrevci olarak da bilinir. Yağlı güreş veya karakucak güreşten önce cazgır bir güreş şiiri okur; bu şiirde takdim, dua, nasihat, istek bölümleri bulunur.

[216] **Peşrev:** Farsça kökenlidir. Pehlivanların güreş öncesi ellerini birbirine ve uyluklarına vurarak ve hafifçe sıçrayarak yaptıkları gösteri. Güreşten önce yapılan bir tür ısınma hareketidir.

[217] http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/27.php, **Çukurova'da Salavatçılık Geleneği ve Âşıkların Pehlivan Salavatlamaları**, Erman ARTUN





Güreş öncesi mental ve fiziksel bir ısınma olan Peşrevin belli kuralları ve hareket kümeleri vardır. Seyircinin heyecanını, pehlivanların morallerini yükselten peşrev, birazdan başlayacak olan mücadeleye güreşçileri ve izleyenleri hazırlar. Yapılan ritmik ve estetik hareketlerin belirleyicisi ve tamamlayıcısı da tabiî ki davul-zurnadır.

Yüzyıllarıdır süregelen Kırkpınar Geleneğinde birçok güreş havası icra edilmektedir. Bu güreş havalarına ve kendine has üsluba "Harbileme" denir. Bu terim harpten gelip, cenk etme anlamındadır. Harbileme, yiğitlik ve mertliği, gücü ve dayanıklılığı ifade ederek güreşe bir davettir. Bunların bazıları ünlü pehlivanlara ithaf edilirken, bazıları da yer adları ile anılmaktadır.

" Kırkpınar zurnacı başı Osman ZURNA yağlı güreş havalarını şöyle sıralamaktadır:

1- Pehlivan Peşrevi (küçüklere)
2- Cengi harbi
3- Güreş Havası (başaltı)
4- Adalı Halil Pehlivan Baş Güreş Havası

5- Dağlı Güreş Havası
6- İzmir Marşı (pehlivan hamama giderken)"[218]

Sayın Etem Ruhi Üngör'ün 1976 yılında yaptığı araştırmaya göre Osman Zurna'dan derlediği güreş havalarının özellikleri şöyledir:

"Elde mevcut notalardan ve teyple güreş alanlarından kaydedilen ezgilere göre pehlivan musikisinde genellikle kullanılan usul 5/8'lik, 2/4'lük, 10/8'lik ve 9/8'lik usuller kullanılmıştır. Makamlara gelince; genelde Rast, Uşşak, Karcığar, Hüzzam gibi yaygın makamlar kullanılmıştır."[219]

Son yıllarda er meydanında en çok bilinen ve çalınan güreş havasının yapılan analizinde ise, Eserin ağır bölümünde hüzzam makamı, hızlı bölümde ise Segâhta uşşak duyulmaktadır. Müstear gibi görünse de Do diyez notada yazıldığı gibi değil daha pes icra edilmektedir. Bunun sebebi Türk Müziği' nin ses değil perde sistemine bağlı olması ile alakalıdır. Yani icracı duymak istediği gibi sesi esnetme özgürlüğüne sahiptir.

Usul yapısı olarak da; 4 tartım karşımıza çıkmaktadır ve Güreş Havası iki bölümden oluşmaktadır.

a-) Ağır Bölüm
b-) Hızlı Bölüm

Ağır Bölümde 3 Farklı tartım, Hızlı Bölüm de ise 1 tartım bulunmuştur.

Ağır Bölümde 6/4 lük (4+2 ve 3+3 tipi), 9/8 lik (2+3+2+2 tipi) ve 7/4 lük (3+4 tipi) olarak karşımıza çıkmıştır.

Hızlı Bölümde ise 24/8 lik (2+2+2+2+2+2+3+2+2+2+2+3) olarak karşımıza çıkmıştır.

Ağır Bölümde çalınma şekli şudur:

1. ŞEKİL : (Sürekli tekrar edilen bölüm) 6/4 lük (4+2) + 6/4 lük (3+3) + 9/8 lik (2+3+2+2) dir.
2. ŞEKİL : (Köprü olarak kullanılan bölüm)ise 7/4 lük (3+4)+9/8 lik (2+3+2+2) kullanılmıştır. Köprü bir defa tekrarsız çalınmakta ve daha sonra tekrar 1. şekle dönüş yapmaktadır. Köprü yapılıncaya kadar 1. şekil devam etmektedir.

.

Hızlı Bölümde çalınma şekli ise şöyledir:

TEK ŞEKİLDİR: Hızlı bölüm tek tartımdır ve sürekli aynı döngü içinde seyreder. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 24/8 lik (2+2+2+2+2+2+3+2+2+2+2+3) olarak karşımıza çıkmıştır.

Doğal olarak bu birleşmelerden dolayı usulün anlaşılamaması gibi bir durum söz konusu olsa da, müziğin sürekli dinlenilmesiyle, bunun bilinçli bir şekilde yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bölümlerin güreşin seyrine göre çalınmaktadır.

[218] IV. Milletler arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri cilt:3, **Pehlivan Musikisi,** Etem Ruhi ÜNGÖR, Ofset Repromat Matbaası, Ankara, 1992, s: 344.
[219] G.b.i.b. **a.g.e.** Etem Ruhi ÜNGÖR.

GÜREŞ HAVASI

Ağır Bölüm





CANGARBI

Hızlı Bölüm





Not: Hızlı bölümde tempo ♩=100 Andante 'den ♩=132 Allegro 'ya ulaşır.

Yöresi: Trakya
Alındığı Yer: Burhan ÖCAL albümünden
Çalan Yöre Müzisyenleri: Saraylı Mehmet (Zurna)
Soydan Kayıkçı (Dem Zurna)
Faruk Giley (Davul)
Notalayan: Tarkan ERKAN
Ritim Notası: Bortan OLDAÇ

Davul-zurnanın Kırkpınar yağlı güreşlerindeki işlevi açısından en etkili ve en önemli olduğu nokta ise müsabaka anıdır. Burada tam olarak yönetimsel bir tavır sergileyen davul-zurna, adeta güreşi yönetmektedir. Ezgi ve ritim, güreşi kontrol altına almakta ve pehlivanlara yön tutmaktadır. Tabiî ki burada en önemli kişi kat başıdır. Kat başının yağlı güreşi, oyunları ve kuralları çok iyi bilmesi gerekmektedir. Ayrıca 30 ya da 40 kişilik davul-zurna ekibini yönetirken, hakem kulesi ile de iletişim halinde olması gerekir.

Davul-zurna, yavaş giden ve heyecanı düşen bir güreşi hızlandırmak ya da yorulan pehlivanları dinlendirmek, birinin diğerine üstünlük sağladığını belirtmek gibi birçok aksiyonda güreşin nabzını tutar.

Kırkpınar'ın son günündeki son güreşten sonra da davul ve zurnanın görevi bitmemiştir. Bu eski geleneğin şehir merkezindeki en eski hamamına uzanan yollarında yankılanan ezgiler, başpehlivanı hamama götürmektedir. Son noktadaki bu zafer anı,

zafer marşlarıyla ifade edilmektedir. Yağlı güreşin her ayrıntısında bir ustalık ve bir ahenk gizlidir. Her harekete karşılık gelen bir ritim vardır. Bu ritimler hem seyircilere hem güreşçilere uzanan bir köprüdür. Her çalınan ezgi, seyirciyi de oyuna sokmakta ve güreş ile seyirci arasındaki illüzyonu ortadan kaldırmaktadır. Seyirci, bu ritim ve ezgiler ile güreşe uzak açıdan bakmaz, aksine bu yeşil sahnenin bir parçası haline gelir. Kırkpınar'da son noktayı pehlivanlar koysa da, Kırkpınar bütünselliği olan bir gelenektir. Peşrevinden cazgırına, davulundan zurnasına, ağasından pehlivanına uzanan tarihi bir süreçtir Kırkpınar. Böyle kalması ve yaşaması dileğiyle…

KAYNAKÇA

AKDOĞU, Onur; *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler,* İzmir, 1996.

ARTUN, Erman; *Çukurova'da Salavatçılık Geleneği ve Aşıkların Pehlivan Salavatları,* http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/27.php.

AYAĞ, Ali; *Türklerde Spor Geleneği ve Kırkpınar Güreşleri,* İstanbul, 1983.

BİLGİN, Oğuzhan; *Kırkpınar Deyince,* İstanbul, 1994

EMNALAR, Atınç; *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir, 1998*

http://www.aliyilmaz.net/KabaZurnanin.htm.

http://www.edirne.bel.tr

http://www.tsk.mil.tr/askerimuze/mehter_sazlar.htm

KAHRAMAN, M. Atıf; *Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Kırkpınar Güreşleri,* T.C. Kültür Bak. Kültür Eserleri Dizisi 204, Ankara, 1997.

KAYA, Kemalettin; *Yaşayan Kırkpınar,* Edirne, 1985.

OKAN, Atilla; *Süreli Yayınlarda Çalgılar,* (Basılmamış Lisans Bitirme Tezi) Ege Üniv. D.T.M. Konsevatuarı, İzmir, 1995.

OLDAÇ, Bortan; *Geleneksel Türk Müziğinde Var Olan Usüllere Göre Asma Davul Çalım Metodu,* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Ege Üniv. Sos.Bil.Enst., İzmir, 2000

ÖZDİNÇER, Ferruh; *Geleneksel Edirne Halk Oyunları İncelemesi,* (Basılmamış Lisans Bitirme Tezi), Ege Üniv. D.T.M. Konsevatuarı, İzmir, 1994.

SEZER, Ayhan; *Kırkpınar,* İstanbul, 1999

TÜRKMEN, Mehmet; *http://guresdosyasi.com/gtarihi.htlm*

ÜNGÖR, E.Ruhi; *Pehlivan Musıkisi,* IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri cilt:3, Ankara, 1992.

ONYEDİ'DEN YİRMİDÖRT'E: BAĞLAMA AİLESİ ÇALGILAR ve GELENEKSEL PERDE SİSTEMİ

Okan Murat ÖZTÜRK[*]

GİRİŞ

Bağlama ailesi çalgıları Anadolu yerel müzik kültürü bakımından önemli kılan başlıca özelliklerden biri sahip olduğu perde sistemidir. Günümüz uygulamaları, bağlama perdelerinin düzenleniş ve seslendirilişinde, sekizlide geleneksel olarak 17 aralık bulunduran çeyrek ton esaslı ve bir anlamda da eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelim göstermektedir. Müzik sektörü içinde hemen her tür müzik üretiminde bağlama kullanımının giderek yaygınlaşması ve çoğu kez Batı ton sistemine uygun bir altyapı üzerinde gerçekleştirilmek zorunda kalınan icralar nedeniyle günümüz icracıları, tanpere sisteme uygun şekilde üretilmiş akort cihazları (tuner) kullanmayı ve bu cihazlara göre de çalgıları üzerindeki perdeleri ayarlamayı benimsemiş durumdadırlar. Aslında bu durum, günümüz koşullarında tanbur ve lavta gibi diğer perdeli çalgılar açısından da bir farklılık göstermemektedir. Yaygın bir tutum olarak, çalgı yapımcıları ve icracılar, geleneksel çalgılar üzerindeki perdeleri artık büyük bir sıklıkla, tanpere sisteme göre üretilmiş akort cihazlarıyla ayarlamaktadırlar.

Bu bildiri, bugüne dek özellikle Yalçın Tura ve Cihat Can gibi Geleneksel Türk Musikisi'nin perde sistematiğine yönelik temel araştırma ve tartışmalara yön vermiş isimlerin çalışmalarından hareketle, bağlamalardaki perde yapısı ve dolayısıyla ses sistemi konusuna, günümüzde büyük bir ivme kazanmış olan bu eğilimler açısından yaklaşarak katkı yapmak amacındadır. Bildiri kapsamında, bağlamalardaki ses sistemini oluşturan ve sekizlide 18 perde bulunduran aralıkların niteliği ve bunların sıralanış mantığı, ud (lavta)-tanbur-bağlama gibi geleneksel ses sisteminin aynası durumunda olan çalgılar üzerinden tartışılacaktır. Türk müziği çevrelerinde yaygın bir tartışma konusu olan 17 ve 24 aralıklı sistemler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri konusuna da, yine bağlama perdeleri üzerinden, farklı bir açıklama getirilmeye çalışılacaktır.

BAĞLAMA AİLESİ ÇALGILARDA PERDE SİSTEMİ

Tura (1988) ve Can (1994, 2001) bağlama perdelerinin IX. Yy.da Farabi tarafından açıklanan Horasan Tanburu'ndaki ve XIII. Yy.da Safiyüddin Sistemi'ndeki perdelerle, dizilim ve tel bölünmesi bakımından taşıdığı benzerliklere kapsamlı şekilde değinmişlerdir. Bu bildiride daha önce dile getirilen bu benzerliklere, özellikle dörtlü (tetrakord) kavramı ve uygulaması açısından yaklaşılarak bağlama perdelerinin yapısı analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda dörtlü aralıkların, perde yapısının oluşum, gelişim ve kullanımında oynadığı işlevsel rol üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü dörtlü aralıklar, sekizlinin oluşumunda oynadıkları doğurucu rol gereği, bir anlamda ses sisteminin de temeli durumundadır. Başka bir ifadeyle dörtlü anlaşılmadan sekizliyi, dolayısıyla da ses sistemini anlamak mümkün değildir. Ayrıca dörtlü içerisinde de "tanini" aralığı ve bu aralığın bölünüşünün işlevsel önemi temel alınmak durumundadır. Bu noktadan hareketle farklı bağlamalarda perde sayısındaki çeşitli değişimlerin (azalma veya artma), belirli perdelerin konum itibariyle biraz daha tiz veya pest şekilde kullanılmasının bir "kuralsızlık" veya belirli bir sisteme bağlı bulunmayışa işaret edip

[*] Öğretim Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuarı

etmeyeceği sorusu üzerinde durulacaktır. Eğer bağlamaların sahip olduğu perde sıralanışı ve tel bölünmeleri, Horasan Tanburu veya Safiyüddin Sistemi gibi belirli bir sisteme bağlılık gösteriyorsa, bu sistemin yapısı ve özelliği nedir?

Geleneksel müziğin ses sistemini anlamak konusunda bu ve benzeri sorulara verilebilecek yanıtlar için başvurulabilecek iki temel kaynak alan söz konusudur. Bunlardan birincisi "sözlü gelenek" alanıdır. Bu alan; Anadolu'nun farklı bölgelerinde gelenek-görenek yoluyla üretilip aktarılan, yazıya dayanmayan dolayısıyla hafıza ve hatırlama kültürü içinde şekillenen, daha çok pratik düzeye özgü tercih ve uygulamaları içerir. Diğer kaynak alan ise tarihsel anlamda, müziğe doğrudan veya dolaylı olarak yaklaşan ve müziğin pek çok alanıyla olduğu kadar ses sistemine ilişkin de birçok bilgi derlenmesine ve karşılaştırma yapılabilmesine olanak sağlayan "yazılı kültür" kaynaklarıdır. Yazıyla aktarılan kültür, eşzamanlı ve belki daha uzmanlaşmış nitelikte bir sözlü geleneği de doğasında barındırmaktadır. Sözgelimi Safiyüddin'in Şerefiyye'sinde yer alan bilgilerle, bu bilgilerin usta-çırak ilişkisi içinde kuşaktan kuşağa çoğu kez sözlü olarak aktarılanları arasında, temel kaynakla kimi zaman çelişen ve hatta sözlü kültürün dinamikleri içinde şekillenen kaçınılmaz bir "değişim" olacağı unutulmamalıdır. Hatta bu ikisinin geleneksel kültür içinde çoğu kez belirli bir eşzamanlılık içinde, birlikte var olacakları göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etkendir. Bu bağlamda Şerefiyye'yi doğrudan okuyup bilgi edinmek bir yol ve yöntem olarak varken –belirtilen kaynağa doğrudan ulaşabilmenin, matbaanın olmadığı bir döneme özgü sınırlılıkları da akılda tutularak-, Şerefiyye'den öğrenilmiş bilgileri bir başka kaynak (usta) üzerinden ve hiç yazıya bağlı olmadan öğrenebilmenin de diğer bir seçenek olarak geçerli olacağı dikkate alınmalıdır. Nitekim edvar geleneğinde, bu "metinler arası" ilişkilere ve müziğe dair "rivayet"lere ışık tutacak çok sayıda örnek bulmak mümkündür (Popescu, 1998). Kaldı ki yazılı kaynakların, yazıldıkları dönemler itibariyle, o dönemdeki tüm musikişinaslarca bilinen ve uygulanan bir uzlaşmaya (consensus) ne ölçüde dayandığı da, ayrı bir tartışma ve inceleme konusudur. Ancak yazılı kaynaklarda aktarılanlar, perde sistematiğinin anlaşılmasında kuşkusuz ki büyük önem ve değer taşımaktadır. Sonuçta bu iki kaynak alandan elde edilecek bilgi ve verilerin bir arada değerlendirilmesi, ilgilenilen konunun materyal açısından zenginleşmesine ve karşılaştırılabilmesine olanak tanıyacaktır.

Türkiye'de yerel müzik kültürlerindeki pratiği tanımak bakımından bugüne dek pek çok derleme gezisi yapıldığı bilinmektedir. Bu derleme gezilerinin bir kısmı, farklı bağlama tipleri ve bunlar üzerindeki perde ölçüleri bakımından kimi bilgi ve ölçümlerin elde edilmesini sağlamıştır. Aktarılan bu ölçümlerin ne tür bir yöntem kullanılarak ve ne kadar hassas yapıldığı belirsiz durumdadır. Gazimihal ve Karsel (1937) ile Ataman (1938) tarafından verilen savart ölçekli değerler, bağlama perdeleriyle ilgili olarak yayınlanmış en somut örnekleri oluşturur. Cent ölçeğine çevrilmiş bu değerlerin bir karşılaştırması (Tablo-1)'de gösterilmektedir. Dörtlüde 5 perde bulunduran bağlama örneklerine ait değerlerin, Safiyüddin Sistemi'ndekilerle büyük çapta uygunluk taşıdığı görülürken, birinci bağlamadaki ölçü dışındakilerde mücennep ve tüm bağlamalara ait ölçümlerde ise binsir perdelerinin bulunmaması ilginç bir durum arz etmektedir.

Yönetken (1963) Sarısözen'in "koma perde" yaklaşımını ve bu yaklaşımın "yöntemsizliğini" eleştiren makalesinde, kendisi tarafından frekans değerleriyle yapılmış, iki bağlamaya ait ölçümler vermektedir. Perde ölçülerini verdiği bağlamalardan birinde dörtlüde 6 perde yer alırken, diğerinde 7 perde yer aldığı görülmektedir (Tablo-2). Yönetken'in frekans değerleriyle verdiği ölçümler cent

ölçeğine çevrildiğinde[220], "şaşırtıcı" bir şekilde tanpere yarım ses değerlerine sahip 100 cent'lik aralık değerleriyle karşılaşılmaktadır. Bu değerler ileride tartışılacak olan eşit çeyrek ton aralıklı sistem yaklaşımı bakımından dikkat çekici değerlerdir. Yine tabloda, özellikle ikinci sütundaki 870 frekanslı La değeri temel alınarak verilen aralıklarda 10 ve 6 cent değerlerine sahip farklar bulunması ise, dikkat çekici olmaktan öte, düşündürücüdür de. Bu iki perde, yadırgatıcı biçimde, küçük aralıklara sahiptir. Bartok (1991) ve Picken (1976) gibi araştırmacıların verdikleri perde sıralanışları, somut ölçümler içermese de, derleme süreçleri içinde elde edilmiş veriler içermeleri bakımından önem arz eder. Sözgelimi Bartok (1991), 1936 yılında Osmaniye'de derleme yaptığı Kır İsmail'in Cura Irızva'sının perdelerini sıralarken, çalgının boş telden sonra gelen ikinci perdesi üzerine, aşağı uçlu bir ok işareti koymuş ve bu okun yaklaşık çeyrek seslik bir pestleşmeye işaret ettiğini açıklamıştır. Si perdesi üzerinde verdiği perde dizilişi Dügâh kararlı olarak ele alındığında, Dügâh-Neva dörtlüsü içinde beş perde yer aldığı ve Bartok'un açıklaması dikkate alındığında belirgin bir Segâh perdesinin (naturele göre çeyrek ses daha pest durumda) çalgı üzerinde var olduğu görülür (1991: 177).

Bunlar dışında metot veya koma birimini temel alan perde çizelgeleri gibi kaynaklar da, bağlamalardaki perde bağları hususuna "dolaylı" ve bir anlamda yetersiz nitelikte veri sağlamaktadır. Bu nitelikleri ya eğitsel gerekçelerle özgün bağlama perdelerini değiştirme (çoğunlukla perde sayısını azaltma) ya da koma aralık teorisine uygun hale getirme çabasıyla çeşitli farklılıklar doğurma (perde sayısını artırma) gibi sebeplere dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle metotlarda perde sayısında azaltmaya gitme eğilimleri güçlenirken, perde çizelgelerinde koma aralık hesaplarına dayanarak perdeleri standartlaştırma eğilimi güç kazanmaktadır.

ONYEDİ ARALIK ONSEKİZ PERDE: GELENEKSEL SİSTEM

Bilindiği gibi günümüz bağlamalarında sekizlide 17 aralık yer almaktadır (Şekil–1). Bağlama yapımcılarının büyük bir kısmı artık, çizelge haline getirilmiş perde ölçülerini ve hatta doğrudan akort cihazlarını yaygın şekilde kullanmaktadırlar. Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyükşehirlerden tüm Türkiye'ye yayılan bu çizelgelerde, bağlamaların sapı üzerinde bulunacak perde sayıları ve bunların eşikten uzaklıkları hesaplamalar yoluyla standartlaştırılmıştır. Hesaplamalarda yaygın olarak iki üslup dikkat çeker. Bunlardan biri koma birimini esas alan perde ölçüleridir. Diğeri ise doğrudan kromatik dizilimi esas almaktadır. Coşkun Güla ve Cafer Açın gibi özellikle bağlama yapımı alanında isim yapmış değerli hocalar tarafından üretilmiş olan bu çizelgelere göre bağlama çoğunlukla, bir sekizli içinde 17 aralık ve dolayısıyla 18 perde bulundurmaktadır. Bu perde sayıları, yaygınlık, kullanım sıklığı ve benimseme bakımından, standart hale gelmiş bir durum sergiler. Kuşkusuz ki sekizli içinde, sözgelimi Ramazan Güngör'ün curası gibi sadece 10 perde bulunduran uç örnekler yanında (Şekil–2) (Öztürk, 2006), koma aralık temeline dayanan ve teorik anlamda 53 perde bulundurmaya imkân tanıyan örnekler de bir seçenek olarak mevcuttur. Nitekim günümüz tanbur ve lavtalarından esinlenerek kimi bağlama icracıları, bağlamalarına ilave perdeler de bağlamaktadırlar (Aslında bu eklemelerin hangi perdeler arasına yapıldığı, perde bölünmesinin mantığını ve yine belirli bir sisteme bağlılığı yansıtması bakımından ayrıca dikkat çekicidir).

[220] Frekans değerlerinin Cent'e çevrilmesinde Cenk Güray ve Ali Fuat Aydın'a yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

YİRMİDÖRT ARALIK YİRMİBEŞ PERDE: YEKTA-AREL-EZGİ SİSTEMİ

Yekta-Arel-Ezgi çizgisinde ortaya konulan teoriye göre Geleneksel Türk Musikisi, sekizlide 24 aralık ve 25 perde bulundurmaktadır. Bu teorinin şekillenmesinde Yekta'nın ve sonrasında Arel ve Ezgi'nin XV. Yy. edvar yazarlarından Seydi'nin El-Matla (Popescu-Judetz, 2004; Arısoy, 1988) adlı eserinden delil olarak ileri sürdükleri, "bir düzen dahi vardır yirmi dört perdedir" ifadesi, kendileri tarafından geliştirilen 24 aralıklı sistemin tarihsel manada tek dayanak noktası durumundadır (Tura, 1988:57–58). Oysa tarihsel kaynaklarda geleneksel ses sisteminin, sekizlide 15, 16, 17 aralık bulunduran örneklere de sahip olabildiği, 17 aralıklı olanın ise pek çok edvarda dile getirildiği bilinmektedir. Buna rağmen Arel ve Ezgi, ses sistemini 24 aralık esasına bağlamışlar; yine eski edvarlarda tanini (T), bakiye (B) ve mücennep (C) olarak sınıflandırılan "ezgi aralıkları"nı, fazla (F), bakiye (B), küçük mücennep (S), büyük mücennep (K), tanini (T) ve artık ikili (A) şeklinde arttırarak standartlaştırmışlardır. Bu noktada tartışılması ve irdelenmesi gereken önemli bir soru olarak, 17 aralıklı sistem ile 24 aralıklı sistem arasında "kökensel" bir bağ bulunup bulunmadığının belirdiği görülmektedir. Çünkü bağlamaların sahip olduğu perde sistematiği incelendiğinde, sistemin 24 aralığa tamamlanabilir nitelikte perde bağlarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim aynı konuda Can (1994: 231) şu tespiti dile getirmektedir:

> "Bünyesinde 150 cent civarında ikili aralıkları bulunduran böyle 17'li diziler, 24 çeyrek tonlu kromatik dizinin bir tür tamamlanmamış şekline benzemektedir. Henüz bölünmemiş küçük ikililer de transpozisyon ihtiyacı ile ikiye bölündüğünde aralık sayısı 17'den 24'e çıkmaktadır."

Aslında bu durumun, XIX. Yy.ın ortalarında Lübnan'da Mihail Meşakka (Maalouf, 2003) ve İran'da ise Ali Naqi Vaziri (Zonis, 1973) tarafından da fark edildiği biliniyor. Çünkü her ikisinin de geliştirmiş oldukları sistemler, çeyrek ton esaslı eşit 24 aralık ilkesine dayanmakta olup, Arap ve İran müziklerinin günümüzde de kullanmakta oldukları teorinin temelini oluşturmaktadır.

SES SİSTEMİ KONUSUNUN TARİHSEL ARKA-PLANI

Bağlamalar üzerindeki 17 aralığın aslında 24 aralıklı bir sistemi, doğasında nasıl barındırdığının açıklanmasından önce, geleneksel perde sistematiğinin dayanağını oluşturan dörtlü aralık (tetrakord) bölünmeleri konusundaki tarihsel bilgilere ana hatlarıyla da olsa göz atmakta yarar vardır:

1. Safiyüddin öncesinde edvar kültürünün temel kaynakları arasında yer alan çalışmaların başlıcaları Mevsili, Kındi, Farabi, İhvan-ı Safa topluluğu ve İbn-i Sina tarafından gerçekleştirilenlerdir. Bu çalışmalar günümüz bağlama perdelerini ve özellikle de bağlamadaki dörtlü bölünmesinin mantığını tartışmak adına önem taşımaktadır. Bunlardan ilki Farmer'ın (1986) "Eski Arap Okulu" olarak nitelendirdiği İshak el-Mevsili ve öğrencileri İbn el-Müneccim ve İbn el-Hurdebi'nin, müzik teorisinin izahında Greklerin kithara'yı temel alan yaklaşımlarından etkilenerek ortaya

koydukları, uddaki tel ve perde bölünmeleridir. Bu ekolün temel aldığı dizi Pisagor dizisidir ve ud üzerindeki perde ve parmak yerleri "tetrakord" mantığı içinde izah edilmiştir (Şekil–3). Bu bölünmede ilk dikkat çeken husus, tetrakordun [tanini + tanini *(bakiye+mücenneb)* + bakiye] şeklindeki bölünüşüdür.

El-Kındi'de, udun perde ve aralık yapısında değişiklik meydana gelmiştir (Şekil–4). Çünkü Kındi udun bam, mesles ve mesna tellerinde bakiye (Grek limma aralığı) aralığını kullanırken, zir ve 5. tel olarak eklenen zir-i sani (had) tellerinde *infisal* (günümüz küçük mücennebi, Grek apotom) aralığını kullanmıştır. Böylece, Kındi'nin udunda tetrakordun bölünüşü; [tanini *(bakiye+fazla+bakiye)* + tanini *(bakiye+mücenneb)* + bakiye) haline gelmiştir. Bu bildirideki yaklaşım bakımından büyük öneme sahip diğer kaynak, IX. Yy.da Farabi'nin, ud ve Horasan Tanburu üzerindeki perdelerin sıralanışı ve aralık yapılarına dair verdiği ölçülerdir (Şekil–5 ve Şekil–6). Can'a (2001) göre Horasan Tanburu'nda perdeler tanini aralıkları üzerinde şekillenmekte ve tanini de *(bakiye+bakiye+koma)* şeklinde, tek tip olarak bölünmektedir. Ancak burada, Farabi'nin ud ve tetrakord bölünmesi hakkında ortaya koyduğu bilgiyle çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır. Buna göre, eğer Horasan Tanburu'nda tamamen tanini aralığının *(bakiye+bakiye+koma)* şeklindeki bölünüşü temel alınırsa, tetrakordun oluşumunda sorun çıkmaktadır. Bu yaklaşıma göre sekizli, birbirini izleyen beş tane tanini ve bunların sonunda yer alan iki bakiye aralığıyla tamamlanmış olmaktadır. Tümüyle tanini aralığına dayanan bu tür bir perde tespiti, müzik teorisinin temeli durumunda olan tetrakord kavramıyla açık bir şekilde çelişmektedir. Eğer tetrakordun bölünüşü [tanini + bakiye + tanini] mantığına oturtulursa, bu durumda Horasan Tanburu'nun temelde üç tip tanini bölünüşüne sahip olduğu görülecektir ki bu niteliği, bağlamalarla arasında kurulacak ilişki bakımından da dikkate değer bir önem taşır. Buna göre ilk dörtlünün başlangıç kısmında yer alan tanini aralığı *(bakiye+bakiye+koma)* şeklinde bölünürken, son kısmında yer alan *(bakiye+koma+bakiye)* şeklinde bölünmektedir. İkinci dörtlüde ise *(koma+bakiye+bakiye)* şeklindeki bir üçüncü tanini bölünmesiyle karşılaşılmaktadır ki, bu da ilginç bir durum arz eder. Aynı tespite Vagıf Abdulgasımov'un, Azerbaycan Tarı isimli eserinde de rastlamak mümkündür (1996: 37):

"Klasik on yedi perdeli sistemde tonlar 90+90+24 kuruluşundan başka 90+24+90 ve yahut 24+90+90 gibi kuruluşlu ardıcıllığa da müsaittirler".

Başka bir ifadeyle Horasan Tanburu'nda iki farklı kalıba sahip dörtlüler yer almakta, tanini aralığı da üç farklı tipte bölünme göstermektedir. İlk dörtlünün bölünüşü [tanini *(bakiye+bakiye+koma)* + bakiye + tanini *(bakiye+koma+bakiye)*] şeklinde iken, ikincisinin bölünüşü [tanini *(bakiye+koma+bakiye)* + tanini *(bakiye+koma+bakiye)* + bakiye] olmaktadır. Kaldı ki ilk dörtlünün bölünüşü, [tanini *(bakiye+bakiye+koma)* + tanini *(bakiye+bakiye+koma)* + bakiye] kalıbına da uygunluk taşımaktadır. Bu durum, aralık sıralanmasının Dügâh veya Rast üzerinde örneklenmesiyle izah edilebilir. Aralık sıralanışı Dügâh perdesi üzerinde düşünüldüğünde dörtlü [tanini + bakiye + tanini], Rast üzerinde düşünüldüğünde ise [tanini + tanini + bakiye] şeklinde bölünmeye elverişli olacaktır. Birinci duruma göre düşünüldüğünde sekizliyi tamamlamak üzere sonda yer alan tanini *(koma+bakiye+bakiye)* bölünüşüne sahip olacak; Tura'nın (1988)

değerlendirdiği ikinci modele göre ise, tanini dörtlülerin arasında yer alacağından *(bakiye+koma+bakiye)* kalıbını tekrarlayacaktır. Tura (1988), Horasan Tanburu'nda sekizlinin oluşumunu "ayrık tarz"daki tetrakord birleşimleriyle göstermektedir. Bu gösterim, bağlamalardaki sekizli oluşumuyla çelişmekle birlikte, bağlamalarda da olduğu gibi tanininin iki tip bölünmeye sahip olması durumunu yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Çalgının bağlamalar açısından önem arz eden bir diğer yanı da, perdeleri hakkında Farabi'nin dile getirdiği şu sözlerdir (Can, 2001: 74–75):

"Horasan Tanburu çok perdeye sahiptir. Bu perdeler sapta eşikten başlayıp neredeyse enstrümanın boyunun yarısına kadar yayılır. Bazılarının yeri, kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken, bazılarınınki ise çalan kişiye ve çalındığı yere göre değişir. Değişken perdeler daha az kullanılır. Sabit perdelerin sayısı daha fazlası olabilse de genel olarak beştir."

Belirtilen özellik, günümüzde büyük ölçüde standartlaştırılmış olsa bile, bağlama için de geçerliliğini korumaktadır. Tura'nın (1988), Horasan Tanburu ile günümüz bağlamaları arasında kurduğu ilişkiyi daha somutlaştırmak adına şekil üzerinde yapılacak bir karşılaştırma yararlı olacaktır (Şekil–7).

İbn-i Sina (X. Yy) tarafından uda ait olarak verilen aralık ve perde yapısı, özellikle mücennep bölgesi için içerdiği değerler bakımından, bağlamadaki mücennep bölgesi değerlerine benzerlikler taşımaktadır. İbn-i Sina'da, günümüzde yaklaşık üç çeyrek ses genişliğine (150 cent) karşılık gelen 149 cent değerinde aralıklar mevcuttur (Şekil–8).

2. Edvar geleneği, Safiyüddin'le birlikte -modern teorinin inşa edildiği geçen yüzyıl başlarına dek- sekizlide 17 aralık bulunduran bir perde sistemini tarif edegelmiştir. Safiyüddin, kendinden önceki bilgi ve tecrübeler ışığında, dörtlü bölünüşünü ve ud perdelerinin buna göre düzenlenişini yeni bir sisteme bağlamıştır (Şekil–9). Bu 17 aralık, tam dörtlü, tam beşli ve sekizli aralıklarını içermekte ve kaynağını da "tanini" adı verilen aralığın, *(bakiye+bakiye+koma)* şeklindeki üç parçalı bölünüşünden almaktadır. Başka bir ifadeyle tanini aralığına sahip iki ses arasında, kendileri dışında iki perde daha bulunmaktadır. Bakiye aralığı (256/243), sıralanış bakımından birbirini takip eden ve aralarında başka perde bulundurmayan iki perdeyi simgeler. Mücenneb aralığı ise ses sisteminin "oynak" karakterdeki kısmını oluşturur. 15:14'den 11:10'a kadar değişen değerlere sahip olabilen bu ezgi aralıklarını Tura (1988: 108), geleneksel ses sistemi içinde "mücenneb bölgesi" olarak adlandırmaktadır. Mücenneb aralığına sahip iki ses, kendileri dışında aralarında bir perde daha bulundururlar. Matematiksel hesaplamalarda farklı sonuçlara sahip olsa da, mücenneb aralığının tanınmasında, aslında bu "izafi" ve hatta "betimsel" ölçüt, bizce büyük önem taşımaktadır.

3. Edvar geleneğinin perde ve aralık kavramlarıyla ilgili tarihsel arka planında, antik Yunan müzik teorisindeki perde ve tetrakord (genus) kavramları yatmaktadır. Edvar geleneği içinde dörtlü ve beşli cinsler ve bunların çeşitli birleşme tarzlarıyla izah edilen diziler, bu on yedi aralıklı sistem içinde şekillenmişlerdir. Kındi'nin udundan başlayarak, Farabi, İbni Sina, Safiyüddin, Meragi gibi doğu müzik teorisine yön vermiş bilginler, perde sistematiği içinde, dörtlünün bölünüşünü temel

almışlardır. Buna göre belirtilen kaynaklarda, kimi oranlar ve sayısal değerler değişse de, dörtlüyü oluşturan perde bölünmelerinin sırası ve oranları (Tablo–3)'te görülmektedir:

Perdeler	Parmak/Tel	Cent	Geleneksel Perde Adları	
Mutlak	Açık tel	0	*Dügâh*	*Rast*
Zaid	1. parmak	90	*Kürdi*	*uri*
Mücenneb-i Sebbabe	1. parmak	180	*Segâh*	*Zirgüle*
Sebbabe	1. parmak	204	*Buselik*	*Dügâh*
Eski (kadim) Vusta	2. parmak	294	*Çargâh*	*Kürdi*
Zalzal Vustası	2. parmak	384	*Uzzal*	*Segâh*
Binsir	3. parmak	408	*Hicaz*	*Buselik*
Hinsir	4. parmak	498	*Neva*	*Çargâh*

TABLO–3 : Ezgisel dörtlüde (tetrakordda) perde-parmak ili kisi.

4. Safiyüddin'de sekizli içindeki perdelerin bulunuş mantığıyla, ud üzerindeki perdelerin açıklanış tarzı arasında önemli bir fark mevcuttur. Buna göre Safiyüddin, "desatinin kısımları" başlıklı bölümde sekizlinin bölündüğü perdeleri hesaplamaya sekizli, dörtlü ve beşliyle başlarken, ud üzerindeki perdelerin izahına doğrudan bam teli üzerindeki dörtlünün bölünüşünden başlar (Arslan, 2007). Safiyüddin'in bu uygulaması, ses sistemi adına bu bildiride ortaya konulmak istenen yaklaşım bakımından son derece önemlidir. Çünkü edvar silsilesi içinde yaşanan "perde karmaşası"nın çözümünde, aslında buradaki uygulamanın önemli bir çözüm sunacağı açıktır. Bu bölünmede anahtar durumda olan özellik "binsir" ile "hinsir" perdeleri arasında mutlaka "bakiye" aralığının yer alması gerekliliğidir. Oysa bu husus, bizzat Safiyüddin'in sekizli içindeki perde hesabı ve oranları için verdiği değerlerle çelişen ve çatışan bir durum arz eder. Çünkü Safiyüddin, sekizli hesabında taniniyi hep aynı şekilde böldüğünden *(bakiye+bakiye+koma)*, binsir ve hinsir arasında 24 cent'lik bir aralık yer alır. Oysa aynı perdelerin uddaki sıralanışında, aralarındaki değer 90 cent olarak gösterilmektedir. Daha da önemlisi, bu perdeler arasındaki aralık 90 cent olarak sabitlenince, udun diğer tellerindeki farklı seslere denk düşen perdeler arasında da aynı aralığın yer alması sağlanmış olur. Çünkü Safiyüddin, udun Bam telindeki perde yerlerini tespit ettikten sonra –ki bu perdeler bilindiği gibi aslında "parmak yerleri"dir [sebbabe *(işaret),* vusta *(orta),* binsir *(yüzük),* hinsir *(serçe)*]- diğer tellerdeki perdeler için ayrıca hesaplama yapılmasına gerek kalmamıştır.

5. İlk Türkçe edvarların görülmeye başlandığı 15. yy itibariyle perdelerin artık hesaplamalar yoluyla değil, bağlı bulundukları makamsal "bağlam" (context) içinde ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Safiyüddin'in çıkıcı beşlilerle elde ettiği oktav bölünmesini, inici dörtlülerle elde eden (bir anlamda hesaptaki sıralamayı

tersinden elde eden) Maragalı Abdülkadir'de, "ud-ı kâmil" sazının perdeleri, Safiyüddin'le aynıdır (Bardakçı, 1986). Safiyüddin'de A, B, C, D, h, V ve Z şeklinde tam dörtlüyü oluşturan perdeler, sonraki kaynaklarda *Rast, Şuri, Zirgüle, Dügâh, Kürdi, Segâh, Buselik ve Çargâh* olarak anılmışlardır. Burada dikkat çeken bir husus, perde adlandırılmalarında izlenen yöntemin, kaynaklar arasında kimi çelişkili veya farklı ifade edilişlere sahip olmasıdır. Sözgelimi önceleri tümüyle sıra sayısı belirten Yekgah, Dügâh, Segâh, Çargâh vb perde adlarının değişime uğratıldığı (örneğin Pençgâh yerine Neva, Şeşgah yerine Hüseyni, Heftgah yerine Eviç ve Heştgah yerine de Gerdaniye denilmeye başlandığı); alt sekizlileri için "nerm", "aşiran" ve "pest" ve üst sekizlileri içinse "tiz" ifadelerine yer verildiği (Nerm Segâh, Hüseyni Aşiran, Pest Bayati, Tiz Çargâh vb) görülür. Dikkat çeken bir diğer unsur da, "optimal sekizli"nin (Rast-Gerdaniye) alt ve üstünde kalan bölümlerdeki perde sayılarının, temel sekizliden farklı olabilmesidir ki bu durum tarihsel kaynakların takibinden anlaşılabilmektedir (Daloğlu, 1990; Kutluğ, 2000; Popescu-Judetz, 2002). Başka bir ifadeyle yazılı gelenek bile, perde sistemi içinde bulunan perdelerin sayı ve yerleri konusunda, tam bir "uzlaşma"yı yansıtmamaktadır, tıpkı Farabi'nin Horasan Tanburu'nun perdeleriyle ilgili olarak verdiği bilgide olduğu gibi. Ayrıca sözgelimi Çargâh ve Neva arasında yer alan perdeler, çeşitli kaynaklarda Uzzal, Hicaz ve Saba adlarıyla anılmaktadır. Bunlardan hangisinin bakiye, hangisinin mücennep perdesi olduğu açıkçası sorunludur. Bir kaynakta Hicaz adına hiç yer verilmezken diğerinde Saba yer almamakta; bazıları Saba'yı nim perde olarak gösterirken, bir diğerinde Saba mücennep perdesi olarak belirtilmektedir. Bu anlamda, Anadolu'nun okur-yazar olan ve okur-yazarlığı bulunmayan müzisyenleri arasında, bu özellik itibariyle, pratik düzeyde temel bir farklılık ortaya çıkmadığı gözden uzak tutulmamalıdır. Yine kuşkusuz ki, ne kadar yazıya geçirilmiş olursa olsun, geleneksel müzik kültürü büyük çapta "sözlü gelenek" içinde şekillendiğinden, müzik teorisi alanında da hep bir çeşitlilik, bilgi ve uygulama farklılıkları ve en önemlisi adlandırma bakımından çatışmalar bulunmaktadır. Sözgelimi Kürdi perdesi, bazı kaynaklarda Nihavend adıyla anılabilmekteyken, Şuri perdesi ancak belirli kaynaklarda bulunabilmektedir. Bu anlamda gelenek ve görenek yoluyla öğrenilen ve aktarılan müzik kültürüne ait kavram ve terimler, çeşitli alanlarda olduğu gibi teorik planda da çoğu kez kişiye özgü olma niteliğini korur görünmektedir.

6. Telli çalgılardaki perde ve aralık dizilişi, temelde "tek" bir telin (mutlak-ı vitir, monokord), adeta bir çizgi olarak algılanmasına; perde ve aralıkların bu çizgisel bölünüş içinde dizgeleştirilmesine dayanmaktadır. Oysa telli çalgılarda yapılabilen farklı akortlar içinde her telin, aynı oranlara sahip olarak bölünmesi, bir telde bulunan belirli bir sesin, diğer telde bulunmaması durumunu doğurmakta; dolayısıyla teller arasında, sekizli içinde yer alan perdelerin birbirinden farklılaşması sorununun ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Buna tipik bir örnek olarak bağlamalarda Dügâh ve Rast telleri üzerindeki Çargâh-Neva aralıklarının bölünüş farklılığı gösterilebilir. Bu iki perde arasında perdelerin bulunuş sırası, Dügâh telinde Uzzal (burada pest Hicaz manasında kullanılmaktadır) ve Hicaz perdeleri şeklinde iken, Rast teli üzerinde Hicaz ve Saba şeklindedir. Başka bir ifadeyle bağlamalarda telin beşliye tamamlanmasını sağlayan ve Rast teli üzerinde Saba olarak yer alan perde (aynı perde Yegâh teli üzerinde 17. sırada yer alır), Dügâh telinde Uzzal olarak bulunmakta; bu iki sesin, bulundukları teller dışında karşılıkları bulunmamaktadır. İşte "pratik" düzeyde ortaya çıkan bu sorunun, aslında sistemin teorik çerçevesine temel teşkil eden ve bir "sınırlandırma tercihi" olarak ortaya konulan 17 aralık prensibi gereği, sistemin "teorik" yönünde "yok" sayıldığı anlaşılmaktadır. Tıpkı, Irak (daha sonraları Hicazi) olarak

adlandırılan (C T C) cinsinin seslendirilişinin, Irak-Segâh kararlarında farklı, Hicaz, Saba, Nikriz, Hüzzam, Karcığar gibi makam ve terkibler içinde farklı olması gibi. Geleneksel teori, günümüz teorisi içinde "artık ikili" diyerek geçiverdiğimiz aralık tipini, ezgi aralığı olarak "tanımadığından" (geleneksel teoride ezgi aralıkları bakiye, mücenneb ve tanini ile sınırlandırıldığından), teori içinde bu aralık doğal olarak "yok sayılmakta", sorunun çözümünün "pratik düzeyde" giderilmesi tercihi ortaya konulmaktadır.

7. XV. yüzyıl kaynaklarında tel bölünmeleri hala ud üzerinde açıklanırken, XVIII. yüzyılda "tanbur"un, ses sistemi açıklamalarında temel rolü üstlendiği görülmektedir. Kantemir ve sonrasında eserler veren kimi edvar sahipleri (Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey) perdelerin izahında ya tanburu temel almışlar ya da özellikle Mevlevi geleneğinin temel çalgısı durumundaki "ney"i kullanmışlardır. Tanbur, iki sekizli genişliğe sahip olan sapının uzunluğu gereği, tel boyunca perdelerin sıralanışı adına, tam dörtlü aralığına sahip bir "kalıp" ve bu kalıbın "tekrarları" şeklinde açıklanabilecek bir perde dizilimi sunmaktadır. Buna göre tanburda karar perdelerinin çalgı üzerindeki konumu ve sapın kullanımı bakımından "optimal sekizli" olarak adlandırdığımız "Rast-Gerdaniye" aralığı, [Dörtlü+Tanini+Dörtlü]den oluşmakta; genellikle iki sekizli genişliğindeki geleneksel ses alanı, tiz tarafta bir dörtlü (Muhayyer-Tiz Neva; bazen Muhayyer-Tiz Hüseyni şeklinde bir beşli de olabilmektedir) ve pest tarafta da diğer bir dörtlüyle (Yegah-Rast) tamamlanmaktadır. Bu dörtlülerden, optimal sekizlinin ilk dörtlüsü "kalıp dörtlü", diğerleri "tekrarlanan dörtlüler" olmaktadır. Bu sekizli oluşumu ve dörtlü ilişkisinin tanburayla mukayeseli bir çizimi (Şekil–10)'da görülmektedir.

8. Bağlamalarda tam dörtlünün bölünüşü ve perdelerin sıralanışı neredeyse Kındi'nin udundan başlayarak gelen perde bölünmeleriyle aynı mantığa dayanmaktadır. Bağlamalarda kullanılan Zelzel Vustası, *(tanini+bakiye)* aralığını açıkça "ortalayan" bir mücenneb perdesidir ki konum olarak, eski vusta ile binsir perdeleri arasındaki bakiye aralığını yaklaşık olarak ikiye böler. Bu aralık kimi kaynaklarda "irha" (R) olarak adlandırılan ve tanininin 1:4'ünü oluşturan çeyrek ses aralığına denk gelmektedir. Buna göre bağlamalarda, temel dörtlü içinde, tıpkı Safiyüddin'in Şerefiyye'sinde sekizlinin bölünüş hesabına göre olan değil de, ud'un bam teli üzerinde açıkladığı tarzdaki perde bölünmesinin geçerlilik taşıdığı görülmektedir. Dügâh-Neva arasını dolduran bu perde bölünüşü (Şekil–11), Neva-Gerdaniye dörtlüsünde aynen tekrar edilmekte, Gerdaniye-Muhayyer arasında da birinci tipte bölünmüş tanini aralığı sekizliyi tamamlayacak şekilde yer almaktadır. Sekizlinin bu yapısı, "fasıla"nın sonda yer aldığı ve dörtlülerin tipik bir "bitişik tarz" birleşimiyle elde edilmiş, eski Neva cinsine bağlı bir devir olduğunu göstermektedir. Muhayyer-Tiz Neva arasındaki dörtlüde, Zelzel Vustası olarak adlandırılan perde "isteğe bağlı" olarak sistem içinde yer alabilmekte, normalde, belirtilen perde bu tiz dörtlü içinde kullanılmamaktadır. Bunda, belirtilen aralığın oldukça daralmış olmasının etkili olduğu gayet açıktır.

9. Bağlamalara "eklenen" perdelerin izlediği mantık, mevcut perde sistematiğinden önemli bir sapma göstermemektedir. Bölünme çoğunlukla tanini aralığında yapılmakta, bakiye aralığı hiçbir şekilde bölünmemekte, mücenneb aralığına da zaman zaman perde ilavesi söz konusu olmaktadır. Bağlamalardaki perde bölünüşü, günümüzde güçlü bir eğilim halinde, 17 aralıklı sistem içinde bir tür çeyrek ton esaslı eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelmektedir. Müzisyenler açısından özellikle stüdyo kayıt teknikleri ve Batı ton sistemiyle geleneksel ses sistemi arasında sürekli olarak

gelişme gösteren "ortak noktada buluşma" talep ve ihtiyaçları, kromatik sisteme göre geliştirilmiş akort cihazlarını kullanarak perde ayarı yapma gibi yaygın uygulamalar, bu çeyrek ton esaslı sisteme yönelişteki başlıca teknolojik etkenler gibi görünmektedir. Kaldı ki bu eğilim, halk müziğinin yapısına uygunluğu nedeniyle, yıllar önce Tura(1988) ve daha sonra Can (1994) tarafından da dile getirilmiştir.

Bu eğilime dayanılarak, günümüzdeki bağlama perdelerinin tam dörtlü içindeki aralıkları cent değerleriyle ve Safiyüddin Sistemi'yle karşılaştırılarak verildiğinde, (Tablo–4)'teki değerler elde edilmektedir:

ARALIK C NS	E T ÇEYREK TON SAF YÜDD N	FARK
Mutlak	0	0
Zaid	100	90	+ 10
Mücennep	50	90	- 40
Sebbabe	50	24	+ 26
Fars Vustası	100	90	+ 10
Zelzel Vustası	50	90	- 40
Binsir	50	24	+ 26
Hinsir	100	90	+ 10
	500	498	- 2

TABLO–4 : Ba lamalardaki günümüz perdelerinin, Safiyüddin Sistemi'yle farkları.

Çeyrek tonlu sisteme yakın olan değerler, aslında Farabi'de ve İbn-i Sina'da mevcuttur. Özellikle Zelzel vustası olarak adlandırılan perde ile sebbabe arasındaki yaklaşık 150 cent'lik fark, günümüz bağlama icracılarının 1. ve 2. parmak kullanımlarına denk gelen mücennep aralığına büyük uygunluk taşımaktadır. Dolayısıyla da bu çeyrek tona yönelme eğiliminin sanıldığı gibi salt teknolojik bir ihtiyacın ürünü olduğu düşünülmemelidir.

10. Bağlamadaki tanini aralığı perde bölünüşü bakımından iki tip ortaya çıkarmaktadır. Bunlar yaklaşık olarak geleneksel aralık isimleriyle verilirse *(bakiye+irha+irha)* ve *(irha+irha+bakiye)* şeklinde olmaktadır. Bu bölünüşte, *irha* aralığı 50 cent olarak alındığında, mücenneb aralığı, (bakiye-irha)'dan dolayı 150 cent değerini almaktadır. Bağlamalar üzerindeki Segâh, Hisar, Saba ve Eviç gibi son derece karakteristik perdelerin seslendirilişi bakımından bu değerler, uygulamanın doğru şekildeki ifadesi olmaktadır. Yıllar önce Karl Signell'ın (2006), Necdet Yaşar'ın tanburundaki perdelerden hareketle yapmış olduğu aralık ölçümlerinde "eksik büyük mücenneb" olarak adlandırdığı aralık için bulduğu değerler ortalamada 141 cent değerine sahiptir ki artı-eksi 11 cent'lik farklarla bu ortalama değer elde edilmiştir (Can, 1994). Aslında bu ölçümler, mücenneb aralığının seslendirilişi bakımından, tanbur-tanbura ilişkisi ve geleneği adına oldukça dikkat çekicidir. Çünkü belirli makamlarda ve belirli perdeler arasında belirtilen ortalama değerler, bağlamalardaki değerlere büyük çapta uygunluk göstermektedir. Belirtilen perde bölünüşüne göre, bağlamalarda temel dörtlünün tanini ve bakiyeye göre sıralanış mantığı, Dügâh üzerinde (T+B+T) şeklinde

(eski Neva cinsi) olmaktadır ki, bunun Neva perdesi üzerinde de aynı mantıkla tekrarlandığı görülmektedir. Bu "bitişik tarzdaki" dörtlü birleşimi, boş telden itibaren; [(T+B+T)+(T+B+T)+T] şeklindeki dizilişle, bağlamanın sekizli bölünüşündeki mantığı ortaya çıkarmaktadır.

EŞİT YİRMİDÖRT ARALIĞIN ONYEDİLİ SİSTEMDEN ELDE EDİLİŞİ

Tek tel üzerindeki 17 aralıklı sistem, diğer teller üzerindeki akort ilişkileri göz önüne alındığında, doğasında "gizli" bir 24 aralık sistemi bulundurmaktadır. Bu durum, aşağıdaki sırayla verilen ve bir telde bulunan perdenin, bulunmadığı tel üzerindeki perde aralığına "bağlanarak" ilave edilmesi suretiyle, yedi adım sonra, sekizlide 24 aralık bulunduran sistemi var etmektedir. Bu perdelerin bulunuş sırası şu şekildedir:

a) Rast telindeki 9. perde, Yegah telindeki 17. perdeyle aynı olup, Saba perdesi olarak sistemin içinde mevcuttur, ancak bu perdenin ünisonu, Dügâh teli üzerinde bulunmamaktadır. Bu perde Dügâh teli üzerine eklendiğinde (1. ilave), Rast ve Yegâh tellerinde iki yeni ses üremesine yol açacaktır.

b) Saba perdesinin Rast ve Yegâh telleri üzerinde ürettiği yeni seslerin geleneksel teoride özel bir adları yoktur. Bu perdenin ilavesi, Rast telinde Buselik ve Çargâh perdelerinin (bakiye aralığı) ikiye bölünmesine (2. ilave) yol açtığı gibi –bu özelliğiyle, bakiyenin bölünmemesi kuralını da ihlal eder- Irak ve Rast perdeleri arasına da bir perde eklenmesine (3. ilave) yol açmıştır.

c) Bertilen iki yeni perdenin, Dügâh teli üzerinde yine karşılıkları olmadığından, bu perdelerin ünison ve oktav ilişkileri içinde Dügâh teli üzerine bağlanmaları gerekecektir. Buna göre Dügâh teli üzerindeki Buselik ve Çargâh perdeleri arasına bir perde, Rast telindeki perdeyle ünison olarak (4. adım); Yegâh teli üzerindeki yeni perde de, yine Dügâh teli üzerindeki Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına "oktav" aralığı olarak eklenecektir. Bu yeni perdelerin, Yegâh ve Rast tellerinde meydana getireceği değişiklikler şunlardır: Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına eklenen perde, Yegâh teli üzerinde Buselik ve Çargâh perdelerinin bölünmesini sağlayacaktır ki bu adım, daha önceki uygulamayla zaten elde edilmiştir. Ancak Rast teli üzerine yeni eklenen perde, Hüseyni ve Acem perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır ki (5. adım) işte bu durum, yeniden bir ünison ve oktav ilişkisi doğuracaktır.

d) Rast teli üzerindeki Hüseyni ve Acem perdelerinin bölünüşü, Dügâh telinde ünison olarak gerçekleştirildiğinde, Yegâh teli üzerinde Dügâh ve Kürdi; Rast teli üzerinde ise Neva ve Bayati perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır. Bu adımla elde edilen iki yeni perdenin, Dügâh teline eklenmeleri gerekecektir.

e) Buna göre Dügâh teli üzerinde Dügâh-Kürdi arasına bir (6. ilave), Neva-Bayati arasına da bir olmak üzere (7. ilave) yapılacak iki yeni perde ilavesi, sistem içinde gizli olan 24 aralıklı sistemin tüm seslerinin, sekizli içindeki yerlerini almalarını ve tellerin birbirleri arasında mükemmel bir ünison ve oktav ilişkisine sahip olmalarını sağlayacaktır.

SONUÇ

Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Farabi ve Safiyüddin'ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi veya sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gelişme göstermektedir. 17 aralıklı sistem, teorik olarak doğasında 24 aralıklı sistemi de barındırmakta, ancak pratik düzeyde, tümüyle icracıların tercih ve uygulamalarına bağlı olarak, 17 aralıklı olma özelliğini sürdürmektedir (Şekil–12). Mevcut perde sistemi içinde özellikle mücenneb aralıklarının seslendirilişinde farklılıklar görülebilmekteyse de, teorik çerçeve, standartlaştırılmak da dâhil olmak üzere her tür "yeni" duruma uyarlanabilme yeteneğini doğasında barındırmaktadır. Nitekim günümüzde bağlama icracıları ve yapımcılarının, 17 aralık içinde, çeyrek ton esaslı bir tür eşit aralıklı sisteme doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu özelliği, 17 aralıklı sistemin, makam müziğinin icrası anlamındaki yaşamsal önem, yeterlik ve özelliklerini, daha çok uzun süreler devam ettirebileceğinin de bir göstergesidir. Bu anlayışla, bağlamalarda bulunan perdelerin artık Si , Do gibi "icat edilmiş" isimlerle değil de, gelenekteki adlarıyla adlandırılması, eğitiminin bu bakış açısı ve bilinciyle yapılması gerekliliğini burada bir kez daha vurgulama gereği duyuyorum. Geleneksel müziklerimizin eğitimi, "gelenekten kopuş"a değil, "gelenekle bütünleşme"ye hizmet etmeyi başarabilmelidir. Bu amaçla bağlama perdeleri için Kantemir'den esinlenerek üç temel perde ve aralık niteliğine göre de aşağıdaki isim listesini öneriyorum:

TAM PERDELER (Tanini Aralıklı-T)	**NİM PERDELER (Bakiye Aralıklı-B)**	**YAN PERDELER (Mücenneb Aralıklı-C)**
YEGÂH	NERM BAYATİ	*NERM HİSAR*
NERM HÜSEYNİ		
NERM ACEM	IRAK	*REHAVİ*
RAST	ZİRGÜLE	*ŞURİ*
DÜGÂH	KÜRDİ	*SEGÂH*
BUSELİK		
ÇARGÂH	HİCAZ	*UZZAL*
NEVA	BAYATİ	*HİSAR*
HÜSEYNİ		
ACEM	EVİÇ	*MAHUR*
GERDANİYE	ŞEHNAZ	*TİZ ŞURİ*
MUHAYYER	SÜNBÜLE	*TİZ SEGÂH*
TİZ BUSELİK		
TİZ ÇARGÂH	TİZ HİCAZ	*(TİZ UZZAL)*
TİZ NEVA		

Çizelge–1: Bağlama Perdeleri için Geleneksel Perde Adlandırması Önerisi

KAYNAKÇA

ABDULGASSİMOV, Vagıf (1996) Azerbaycan Tarı (çev. S. Turhan), Ankara.

ARISOY, Mithat (1988), Seydi'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, MÜ SBE İMTDM (Yayımlanmamış YLT), İstanbul.

ARSLAN, Fazıl (2007) Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi, ADTYK, Ankara.

ATAMAN, Sadi Y. (1938) Anadolu Halk Sazları, Burhanettin Matb., İstanbul.

BARTOK, Bela (1991) Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi (Çev. B. Aksoy), Pan Yay. İstanbul.

BARDAKÇI, Murat (1986) Maragalı Abdülkadir, Pan Yay., İstanbul.

CAN, Cihat (2001) XV. Yy Türk Musikisi Ses Sistemi (Yayımlanmamış DT) Marmara Üniversitesi.

---------- (1994) "Türk Müziğinde Ses Sistemleri" GEFAD Kış Sf: 228-264.

DALOĞLU, Yavuz ve Durmaz, S. (1990) Gültekin Oransay Derlemesi, Belleten, İzmir.

FARMER, Henry G. (1986) Studies in Oriental Music I, Institute for Arabic and Islamic Sciences, Goethe University, Frankfurt.

KANTEMİR, Dimitrie (2000) Kitab-ı İlm-il Musiki Ala Vech-ül Hurufat, (Yay. Haz. Y. Tura), YKY, İstanbul.

KÖSEMİHAL, Mahmut R. ve Karsel, H. S. (1937?) Ankara Bölgesi Musiki Folkloru, İstanbul.

KUTLUĞ, Y. Fikret (2000) Türk Musikisinde Makamlar, YKY, İstanbul.

MAALOUF, Shireen (2003) "Mikhail Mishaka: Virtual Founder of the Twenty-four Equal Quarter Tone Scale", JAOS, Vol. 123, No. 4., pp. 835–840.

ÖZTÜRK, Okan M. (2006) Zeybek Kültürü ve Müziği, Pan Yay. İstanbul.

YÖNETKEN, Halil (1963) "Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü", TFA, S:15,

Sf: 3029–3031.

PICKEN, Laurence (1975) Folk Musical Instruments of Turkey, Oxford University Press, New York.

POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2004) Seydi's Book on Music, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universitat, Frankfurt am-Main.

---------- (2002) Tanburi Küçük Artin, Pan Yay., İstanbul.

---------- (1998) Türk Musiki Kültürünün Anlamları (Çev. B. Aksoy), Pan Yay. İstanbul.

SIGNELL, Karl (2006) Makam, YKY, İstanbul.

TURA, Yalçın (1988) Türk Musikisinin Meseleleri, Pan Yay., İstanbul.

---------- (1987) "Türk Halk Musikisindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi", III . Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri III.Cilt, KTB MİFAD Yay. Ankara

ZONIS, Ella (1973) Classical Persian Music, Harvard University Press, Boston.

TÜRK HALK ÇALGILARININ MÜZİK EĞİTİMİNDE GEREKLİLİĞİ VE ÖNEMİ

Mehmet Can PELİKOĞLU[*]

Uluslararası platformda bir milletin, yalnızca isim olarak varolmasının ötesinde, saygın bir düzey yakalamasında en akılcı ve ikna edici yolun kültürel varlıklara ne derece önem verdiğiyle doğrudan ilintilidir. Bununla birlikte, bir topluluğu veya milleti anlamada, tanımada ve tanımlamada, diğer milletlerle arasındaki farkları görmede ve anlaşmalarında kültürü oluşturan unsurlar en güvenli yol olarak görülmektedir. Bir başka deyişle, "kültür", bir milletin hayatta kalmasında ve varlığını sürdürmesinde iskelet görevi gören, toplumları millet yapan en önemli unsurların başında gelmektedir. Bu nedenle kültürün aktarımı, yaşaması, yaşatılması ve yeni terkipler alarak süreklilik kazanması, milletin ayakta kalması bakımından mutlak gereklidir.

Kültür değerlerine sahip çıkmayan, milli zevk ve akıl süzgecinden geçirmeksizin yabancı unsurları kayıtsız şartsız kabullenen, yozlaşmasına ve yok olmasına göz yuman toplumların millet özelliklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalacakları bilgisinden hareket edildiğinde, kültürümüzün bazı çıkar çevrelerince hoyratça baltalandığı ve bozulmaya yüz tuttuğu günümüzde**,** kültürel değerlerimize sahip çıkmamız bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu anlamda, bir kültür öğesi olarak müziğe verilen önem, kabul edilebilir bir gelişmişlik seviyesini saptamada apayrı bir yeri işgal eder; toplumların duygu ve düşüncelerini geçmişten geleceğe bağ kurarak aktaran, yöresel özellikleri ile evrensel olanı bütünleyen halk türküleri, halk ezgileri ve halk çalgıları, milletler arası iletişimin en etkileyici aracı olabilmektedir.

"Toplumun geleneksel değerlerini devam ettirebilmesi, diğer bir ifadeyle toplumsal düzenin sağlanabilmesi için, kültürel değerlerin sürekli olarak yeni nesillere kazandırılması gerekmektedir"(Yılar,2006). Kültürel birikimleri gelecek kuşaklara aktarmada önemli rol oynayan ve toplumsal bir olgu olan eğitim; bireyleri ve toplumları bilinçlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede en önemli süreçtir (Uçan,1997). Eğitim sistemini toplum sisteminden ve toplumsal ihtiyaçlardan bağımsız olarak düşünmek olanaksızdır. (Sağer-2003) Bütün ülkeler, kendi kültürleri içerisinde, değişen modern üretim tarzlarına ve metotlarına göre, eğitim ve öğretim ihtiyaçlarına göre yenileme yapmak durumundadırlar.

II

Geçmişten günümüze, Türk kültürü, Çin'den Macaristan ovalarına kadar uzanan geniş bir coğrafyada etkinlik göstermiştir. Bu, çok geniş alana yayılmışlık, Türk toplumunun müzik ihtiyacını gidermede çeşitli karakterde ve yapıda bir çok çalgı kullanmasına olanak sağlamıştır. Etnosantrik bir çerçeve dışına çıkmak gerekirse*;* "Asya'dan Avrupa'ya uzanan bir köprü konumundaki uygarlıklar beşiği Anadolu, çok sayıda kültür kavimlerini bir arada buluşturmuş ve yerleşik Anadolu kültürü ile bunların sentezlerini tarihsel süreç içerisinde günümüze kadar taşıyarak renkli kültür mozaiğini barındıran, dünyanın ender coğrafi bölgelerinden biri olmuştur. Bu süreçte Anadolu Halk Müziği, bu coğrafyada yaşayan insanların dünya görüşü ve karakter

[*] Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Araştırma Görevlisi, (Dr.)

özelliklerine dayanarak, onun maddi ve manevi ihtiyaçlarına bir cevap olarak, değişik kültürlerin etkileşimlerinin bir sentezi olarak doğmuştur." (Kalender,2001) Görüleceği üzere, sadece Anadolu bile Türk kültürünün zenginliğinin ispatı olmaktadır.

Toplumlara kimlik ve kişilik kazandıracak olan milli sanatın geliştirilip yaygınlaştırılmasında halk kaynaklarından yararlanmak, bugün için yaygın bir yöntemdir. (Yener,2003). Ancak, Türk halk müziği'nden ve Türk halk çalgılarından müzik eğitiminde yararlanma düşüncesi bugün hala daha istenilen seviyeye ulaşamamış ve bu fikir yeterince olgunlaşmamıştır. Oysa, halk müziğine dayalı bir müzik eğitiminde halk çalgılarından yararlanılması, halk ezgilerinin bu müzik çeşidine özgü çalgılarla daha güzel ve doğru seslendirmeye olanak vermesi nedeniyle vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Coşkun,1984). Türk Halk Müziği'ni ve bu müziğin önemli bir kolunu oluşturan halk çalgılarını daha verimli daha etkin kullanma ve aktarmayı görev azleden yüksek bir bilinç seviyesine ihtiyaç duyulmaktadır. (Adnan Koç-2000)

Çalgı, müziğin niteliğini belirleyen en önemli ifade araçlarından biridir ve müziğin kalitesini doğrudan etkilemektedir. Orta Asya ve Anadolu Kültürlerinin mükemmel bir sentezi durumundaki halk çalgılarımız, sayısal çeşitliliğinin yanı sıra, kendi içindeki özgün yapılarından dolayı müziksel özelliklerindeki zenginlik insanı şaşırtacak düzeydedir.

Bilindiği üzere, her bir kültürün kendine özgü çalgıları bulunmakta, Türk kültüründe de, üflemeli / vurmalı / yaylı / mızraplı çalgılar ana başlıkları altında toplanan pek çok çalgı çeşidi bilinmektedir. Türk halk çalgılarımızın bir çoğunda, hali hazırda geleneksel olarak çalınmaları sırasında oluşan bir çokseslilik barınmakta, sadece sayısal çokluğu göz önüne alındığında bile, halk çalgılarımızın bir nitelik olarak çokseslilige olanak verme potansiyeli anlaşılır olmaktadır. Nicelik ve nitelik açısından Türk kültürüne özgü çalgıların çok zengin ve renkli yapısı olmasına rağmen, günümüzde, pek çoğundan sadece isim olarak bahsedilmekte, bir kaçı dışında ismi bile telaffuz edilmemesi bir olumsuzluk olarak karşımıza çıkmaktadır..

Kabul etmek gerekir ki, milletlerin, kendilerinin olanı evrensel boyuta yükseltmesinin en kestirme yolu, ulusal kimliğe ait değerler olan halk şarkıları ve halk türkülerinden yola çıkarak sunmalarıdır. Yıllarca söylenegelen, Türk müziğinde çağdaşlık -çağdaş olamama- sorunsalının çözümü, müziğimizi sunmanın ve tanıtabilmenin en iyi yolunun, kültürümüze ait halk çalgılarını kullanmak suretiyle bulunabileceği hakkındadır.

Bu konuda, pek çoğumuzun bildiği bir olgudan bahsetmek gerekirse; "1936 yılında Türkiye'ye davet edilen Belâ Bartok'un, "Türkiye Batı'ya çok yakın olduğu için, Batı Müziği'ne ilgisiz kalamaz. Bununla birlikte, çağdaştır diye Batı Müziği'ni izlenmesi gereken tek yol olarak görmek de çıkar yol değildir. Batı Müziği'ni ve Türk Müziği'ni tarihiyle birlikte iyi bilen birkaç sanatçının, halk müziğine dayanarak, yeni bir müzik biçimi yaratmaları yoluna gidilmelidir. Kesinlikle Türk Müziği geleneklerinin ve hele halk havalarının araştırılması ve kayıt edilmesi savsaklanamaz bir görevdir. Bıkıp usanmadan olabildiğince uzak köşeler aranmalı, olabildiğince çok halk ezgisi toplanmalıdır." (Kalender, 2001) şeklindeki ifadesi, halk müziğini yalnızca ulusal müzik oluşturma aracı olarak değil, aynı zamanda çağdaş ve evrensel müziğe ulaşmanın bir aracı olarak benimsememizi salık vermektedir.

Müzik alanında yol almış ülkelerin sanatçılarının hareket noktalarının ne olduğu sorgulandığında, kendilerinin olanı ve öz değerlerini kullandıklarını görmekteyiz.

Ancak, belirlemeyi günümüz koşullarında kendi müziğimiz için kolaylıkla söyleyemiyoruz. Bizi bizden daha iyi tanıyan batılılara kendimizi tanıtamadığımız gibi, kaybolan değerlerimizin yerine de bizim olmayanların koyulması olumsuzluğunu yaşadığımız yadsınamaz bir gerçektir.

III

Müzik eğitiminin önemli bir kolunu oluşturan çalgı eğitimi, bir yada birden çok çalgının kullanılmasıyla bireysel yada toplu biçimde yapılan, insanın kendisini yakından tanıyabilmesi, var olan yeteneklerini anlayabilmesi, eğitim aracılığıyla mevcut becerilerini geliştirip, yeni beceriler elde edebilmesi ve bu sayede kendisini gerçekleştirebilme şansı veren bir uğraş olmasından dolayı, müzik eğitiminin olmazsa olmaz eğitimlerinden biridir. (Uslu,2006)

Halk müziği eğitimini, 'Halk çalgılarının eğitimi' ve 'Halk müziği teorisi ve seslendirme' olmak üzere iki ana grupta topladığımızda, bu iki kolu birbirlerinden ayrı düşünmeksizin, müzik eğitiminde halk çalgılarının gerekliliği ve önemi ilk bakışta kavranmaktadır.

Halk çalgılarımızın korunup, geliştirilip, yaşatılması ve gelecek kuşaklara doğru ve etkin aktarılabilmesi için izlenmesi gereken birkaç önemli yol vardır ki, bunlar;

1- Müzik eğitimi veren kurumlarda Türkiye gerçeklerini yansıtacak bir eğitim öğretim programının uygulanması,

2- Müzik ders müfredat programlarında geleneksel müziklerimize ve çalgılarının eğitimine gereken önem verilerek ders saatleri artırılması,

3-Halk çalgılarımızın yapısına uygun şekilde, halk ezgilerimizi ve halk müziğimizi doğru anlayabilmek için gerekli bilimsel nitelikte halk çalgıları metotlarının hazırlanarak eğitime kazandırılması,

4-Müzik öğretmeni yetiştiren kurum ve kuruluşlardaki öğretmen adaylarının halk müziği ve halk çalgıları konularında yeterli bilgi ve beceriye sahip olmaları, yani nitelikli öğretmen yetiştirilmesi, gibi konulara dikkat edilmelidir.

Yukarıda saydığımız unsurlar içerisinde, halk çalgılarımızın müzik eğitiminde daha etkin kullanabilmenin ve doğru aktarılmasındaki en önemli etkenin, bilimsel manada, halk çalgılarımıza uygun metotların yazılıp geliştirilmesi ve müzik eğitim kurumlarında bu metotlardan istifade edilmesiyle mümkün olacaktır.

Özellikle Türk halk müziğinin ana çalgısı olarak nitelendirilen bağlamadan başlamak kaydıyla, unutulmaya yüz tutan pek çok halk çalgısını, sadece isim olarak yaşatmanın dışında, eğitim ve öğretimde kullanabilecek şekilde uygun metotlar hazırlayarak eğitime geçirilmesi ve yaygınlaştırılması, kültürel zenginliğimizin korunup geliştirilmesi açısından önem arz etmektedir.

Bağlamadan söz etmişken; halk müziğimizin ana sazı olarak kabul edilen ve en yaygın halk çalgısı olarak bilinen bağlama; yaygınlığı, teminindeki kolaylık ve ucuzluğu, on yedi perdelik yapısı dolayısıyla da Türk müziği ses sistemine olan yatkınlığı ile örgün eğitimde çok rahatlıkla kullanılması gereken ilk halk çalgısı olmalıdır. Çocuklarımızın kendi kültürlerinin ürünlerini ve bu ürünlere dayalı olarak oluşturulan ezgileri çalabilecek bir müzik dünyasına, bağlama sazıyla daha kolaylıkla girebileceği bir gerçektir. Ayrıca bağlama ailesi çalgıları, halk ezgilerini destekleyici, renklendirici yönleriyle olduğu gibi, ses genişliği, düzen farklılıkları ve tını zenginliği

ile de ilgi çekicidir ve farklı boyutları ile kolaylıkla kullanılabilir. Bağlamanın geleneksel olarak çalınışında var olan çok seslilik özelliği, ilk ve orta öğretimde verilmek istenen çoksesli kavramının da verilmesine yardımcı olacaktır. (Emnalar,1993). Bununla birlikte diğer halk çalgılarının da eğitim ve öğretimde kullanılması ve yaygınlaştırılması, kendi iç yapılarındaki zenginlik ve çeşitlilikten dolayı önemlidir.

Halk çalgılarımızı müzik eğitiminde gerektiği oranda kullanabilmenin önündeki en çıkar yol, halk müziğimizi iyi incelemek, iyi bilmekten ve öğrenmekten, halk ezgilerimizi doğru seslendirip yorumlamaktan geçtiği gerçeğidir. Bu zengin ve renkli yapıya hak ettiği değeri verdiğimiz taktirde, halk çalgıları ve halk müziği eğitimini de gerektiği oranda, ülke gerçekleri doğrultusunda başardığımız görülecektir. Okul müzik eğitiminde, diğer ezgiler yanında kendi halk ezgilerimize, halk müziğimize ve halk çalgılarımıza gereken önemin verilmesi ulusal ve eğitsel nedenlerden dolayı önem içermektedir. Tabiidir ki, çocukların kendi melodilerine gösterdikleri ilgi ve sevgi elbette ki yabancı ezgilere olan ilgiden daha güçlü ve doğaldır. Bu nedenledir ki, halk ezgilerimizi, halk müziğimizi ve bunlarla birlikte halk çalgılarımızı da okul müzik eğitiminde kullanmak gerekmektedir.

Henüz, müziğimize süreklilik getirecek esasları içermeyen, iyi bir müzik politikası olmayan ülkemizde, halk çalgılarımızı müzik eğitiminde gerektiği ölçüde kullanabilmenin en önemli olmazsa olmalarının başında, halk çalgılarımıza ait bilimsel metotların yazılamamış ve yaygınlaştırılamamış olmasıdır. Metodu ya da ona ait bilgi verebilecek bir kaynağı olmayan hiçbir konu doğru bir şekilde öğrenilemez, öğretilemez ve anlatılamaz. Eğitim kurumlarında halk çalgılarımızın yaygınlaştırılması, korunup geliştirilmesi, gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için, halk çalgılarıyla ilgili metotların üretilmesi ivedilikle gerçekleştirilmelidir. Sadece isim olarak bilinmelerinin yanında, unutulmaya yüz tutmuş halk çalgılarımızın da yazılacak metotlar sayesinde tekrar gündeme getirilip eğitime kazandırılması sağlanmalıdır.

Sayısı her geçen artmakta olan müzik eğitimi veren kurumlar arasında ki iletişim kopukluğu giderilerek, ortak ders programları hazırlanmalıdır. Yıllardır uygulanan programların doğruluğu ve geçerliliğini tartışmadan ve günümüz Türkiye'sinin somut tahlilini yapmadan, bilimsel temellere oturmayan programların hazırlanarak işe koşulması, sorunların çözümüne kavuşmayı engellemektedir. Kendi kimliği ile geleneksel yaşayış içerisinde yoluna devam eden halk müziği ve halk çalgıları, bir yandan eğitim müziğine ve çağdaş müziğe temel olması açısından başlangıç noktası durumundadır.

KAYNAKÇA

ALTUĞ, Nevzat, "Çoksesli Müzik Eğitiminde Halk Müziği Çalgılarından Yararlanılması", I. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1984

COŞKUN, Köksal, " Bağlama Ailesinin Müzik Eğitiminde Kullanılması", I. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1984

EKİCİ, Savaş, "Gaziantep Yöresi Halk Sazlarından Zambır", Motif Dergisi, Sayı-42, İstanbul, 2006

EMNALAR, Atınç, "Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri", I.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, 1993

KALENDER, Cemalettin, "Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri" MÜZED (müzik eğitimcileri derneği) genel merkezi yayın organı sayı:4, 2001, Ankara,sf:3-4

KAYNAR Ümit, "Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği", Ege yayınları, İstanbul, 1996

KOÇ, Adnan, "XX. Yüzyılın Son Dönemlerinde Yaygın Eğitimde Kullanılan Bağlama Eğitim Metotları ve XXI. Yüzyılda Bu Alandaki Beklentiler", Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001

ÖZBEK, Mehmet, "Türkiye'de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı ve Bağlama Metodu", Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000

ÖZDEMİR, Mehmet Ali, "Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri", I.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, 1993

PELİKOĞLU, Mehmet Can, " Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi", Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2007

SAĞER, Turan, "Müzik Öğretmeninin Çalgısı ve Mesleksel Yaşama Etkisi", Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya, 2003

UÇAN, Ali, " Müzik Eğitimi", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997

USLU, Mustafa,"Türkiye'de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde Çoksesli Müzik Eğitimi Görüşü", Müzik ve Bilim Dergisi, Sayı-5, İstanbul 2006…..www.müzikbilim.com

YENER Sabri, "Bağlama Öğretim Metodu I", Cem Web Ofset Baskı, Kayseri, 2003

YILAR Ömer, " Halk Bilimi ve Eğitimi" Pagem Yayıncılık, Ankara, 2006

LOSING CREATIVE TRADITIONS THROUGH THE LOSS OF STATE FUNDING: DANCE AND MUSIC EDUCATION IN THE LOS ANGELES PUBLIC SCHOOL SYSTEMS

Jaynie RABB AYDIN[*]

The UCLA ArtsBridge progam was established in response to the loss of state funding for arts education in grades k-12 in the Los Angeles public school system. At UCLA ArtsBridge, creativity is pivotal to the development of inspired learners and active community members. ArtsBridge is a member of ArtsBridge America, a broad network of universities in the United States, who are committed to providing high quality arts education experiences for youth and teachers in schools with little or no access to arts education opportunities. The program supports the creative and intellectual growth of K-12 students and educators, and, simultaneously, prepares students in UCLA's School of the Arts and Architecture to become capable, innovative, and engaged artists and educators. Bridging community schools to the university requires a shared purpose, partnership, and collaboration. These mutual goals are developed through in depth planning, creative risk taking, and group reflection. ArtsBridge projects include participants from the Departments of Architecture and Urban Design, Art, Design/Media Arts, Ethnomusicology, Music, and World Arts and Cultures (Dance). Each of these creative disciplines and often highlights interdisciplinary and integrated approaches to arts education. It is our hope to balance the distribution of music, dance, and art throughout the public school system in Los Angeles. This 12 minute presentation highlights some of the interaction between the Arts Bridge participants including teachers, students, and ArtsBridge scholars.

Creativity is essential to the development of the classroom learning experience. By collaborating with inner city schools, neighborhood community arts centers and the university, UCLA ArtsBridge motivates K-12 students, teachers, and college students through access to high quality arts education experiences and ongoing cultural resources. Bridging community schools to the university requires a shared purpose,

[*] *DR. Jaynie Rabb, Dolly Saken School of the Arts, Beverly Hills, California jaynierabb@yahoo.com*

partnership, and cooperation. These mutual goals are developed through in depth planning, and critical group reflection.

The arts education strands include five areas that educators use to enliven the learning process. They include artistic perception, creative expression, historical/ cultural context, aesthetic valuing, and making community connections. These strands are applicable to creative learning at every grade level and in each genre.

ArtsBridge supports an array of hopeful, skillful, and dedicated individuals and groups who are committed to educational quality and opportunity through the arts. Together we form a multidisciplinary community with similar purposes. Our desires include cultivating a new generation of teachers and arts education scholars. We intend to support the creative and academic development of youth while at the same time enhancing cultural and professional development for classroom teachers. We also encourage institutional change that fulfills our agenda for access to a meaningful and culturally relevant education for all involved.

At UCLA Arts Bridge we involve students from these participating departments:

Dance (Department of World Arts and Cultures)

Music (Herb Albert School of Music)

Visual Art (Department of Art)

Design (Department of Design|Media Arts)

Architecture (Department of Architecture and Urban Design)

ArtsBridge Scholars are recognized for their efforts with a stipend and academic course credit. ArtsBridge mentors work with emerging arts educators in their own creative discipline. Community partner schools and neighborhood community arts sites form the backbone of the ArtsBridge experience by providing their space, community members, and expertise. Outside arts education experts and donors support the program by offering their specific skills and resources.

QUOTES FROM THE BEGINNING OF THE SHORT FILM

Promoting creativity and allowing it to flower in a spirit of freedom and intercultural dialogue is one of the best ways of maintaining cultural vitality. Since creativity concerns everyone, including young people particularly in underprivileged groups, art education should be a part of all school curricula." –Unesco

"The Quality of education students receive is strongly related to their classmates-replicating the inequalities historically associated with racial segregation. Truly closing the gaps that divide California's students will require directing new

resources to those students who are most deprived of fundamental learning condition." – California Educational Opportunity report, UCLA /IDEA and UC/Accord, 2007

While California has set high standards for arts education we fall short of achieving these goals. "89% of California Schools fail to offer standards based of course of study in all four disciplines- music, visual arts, theater, and dance. Students attending high poverty schools have less access to arts instruction than their peers in more affluent communities." –SRI International

GELENEKSEL ÇALGI GRUPLARIMIZDAKİ TINI ARAYIŞLARINDAN YERLEŞİK ORKESTRAMIZI OLUŞTURMA BİLİNCİNE DOĞRU

Ayhan SARI[*]

Bizlerin ezgilerini içimizdeki müzikal dinamizm ve duyguları çağdaş anlamada dile getirebilecek ve bizlerin coğrafyasın da yaşamayan diğer insanlara da müziğimizi gelenekselliğin ötesinde çağdaş anlamda kabul ettirecek bir yeni bir orkestra istiyoruz. Bunu yakın coğrafyamızda yaşayan müzisyenlerin seslendirdiği hemen her müziği dinlediğimizde hissediyoruz. Çünkü bu müziklerde annemizin ninnisinin sesleri var.

Birbirleriyle büyük benzerlikler gösteren ve komşusal olarak ortak kullanımlarını iletişim olanaklarımızın artmasıyla, sınırlı da olsa yaşamaya başladığımız çalgılarımız, gerek şekil, gerekse kullandıkları müzikler açısından geniş alanını çizdiğimiz kültürel coğrafyada toplumsal hoş sadalar (*) yaratma özelliği konusunda ana kaynaklarımızdır.

Bildiri konumuzu oluşturan çalgılarımız (herkes kendi çalgısını biliyor zaten) ta Batı Çin veya Doğu Türkistan, yani Uygur Özerk Bölgesinden Orta Asya'ya Orta Asya'dan Anadolu'ya Anadolu'dan Kuzey Afrika ve Balkanlara değin zincirleme akrabalıklarla ülke ve yörelerinde kullanımları aktif olarak sürmekte olan çalgılar olup, birbirleriyle yeniden tanışmaları çok yeni bir sürece uzanmaktadır. Bunların kimisi kullanıldıkları müziğin güncel gereklerine göre geliştirilmiş, kimileri de orijinal durumlarında bulunmaktadırlar.

Koçkarca'dan, dombra'ya, dutar'a tanbur'a bağlama'ya; kıl kopuzdan kemençeye, gıceke, armudi fasıl kemençesine; çeng, cetigen, veya yatugan'dan kanun'a, ud'tan kobza'ya, zurna'dan balaban'a, mey'e davul'dan doli'ye, kös'ten kudüme'e deblek'ten darbuka'ya çalgılarımız ve dolayısıyla komşu coğrafya müziklerimiz bizleri birleştirecek ve yeni bir müzikal oluşuma temel sağlayacak önemli kültürel değerlerimizdir.

1994'te sunduğum "**Türk Dünyası Orkestrası'na Giden Yola Bir Bakış"** başlıklı bildirimde şöyle başlamıştım:

"*belki şu anda bildiri konumun başlığı ütopik olarak algılanabilir. Ama neden olmasın? Hocanın dediği gibi: ya tutarsa…."*

Yerleşmiş bir orkestranın gerçekleşebilmesinde çalgılama ve orkestralamanın önemi büyüktür. Bunun için kalıplaşmış bir çalgı kümesinin varolması, yakın cografyamız da batı senfoni orkestrasına altarnatif olarak oluşturacağımız yeni orkestra ve müziğimizde, bir bestenin seslendirilebilmesi için birbirinin tıpkısı ya da en azından benzeri koşulların bulunması gerekmektedir.

Bugün Japonlar, Çinliler, Hintler ve bazı balkan ülkelerinin (örneğin bu günlerde İstanbul'da beş konser verecek olan Budapeşte Çigan orkestrası biletleri ortalama 100

[*] Dr., Müzikbilimleri.Kültür ve Turizm Bakanlığı-İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu.

YTL ve hepsi satılmış durumda) kendi çalgılarıyla ulusal çalgı kümelerini kurdukları ve dünyaya ulusal müziklerini bunlar aracılığıyla duyurdukları gözlenir. Balkan ülkelerinin bize bu kadar yakın olmalarına ve uzun süre egemenliğimiz altında bulundurmamıza karşın bu konuda etkilenmememiz ilginçtir. Bugün Türkiye'de Asya ve Kuzey Afrika kültürlerinde bir orkestra oluşumu için gerekli çalgıların bulunmasına karşın, bu müziklerde görev yapan orkestra bilincine sahip, geleneksellikle ilerleme arasında ki farkı anlamayan müzik adamları yüzünden böyle bir aşama gerçekleşmemektedir.

Yakın coğrafya müziklerimizde dikkati çeken diğer bir konu da çalgı grubu oluşumunda çalgıların volümlerinin dikkate alınmamasıdır. Örneğin kaç kanun veya kaç bağlamaya kaç keman veya kemençenin denk geleceği gibi balans sorunlarının yanında, hangi geleneksel çalgılarımızın orkestra içinde "asıl çalgı" hangilerinin ise "renk çalgısı" olarak iş göreceği gibi konular uygulamalar sonuncunda belirginleşecektir.

Çalgılarımızın her açıdan yeterli düzeye gelmesi bir anlamda onu kullanan sanatçı ve besteciye bağlıdır. Daha sonra sıra bir çalgı kümesinin diğer bir çalgı kümesiyle karşılaştırılmasına, birlikte kullanımlarının yarar ve sakıncalarının incelenmesine gelecektir. Belli bir fikre sahip olması için doğaldır ki uygulamasının yapılarak sonuçlarının görülmesi ve değerlendirilmesi gerekir.

Orkestra içinde yer alacak çalgıların ses renklerinin tasvir edilmesi, ses genliği bu çalgıların tek tek veya grup halinde**, oluşturulacak orkestranın genel ses genliğinin** hangi bölgesinde bulunduğu, çalgının özel ses bölgelerinin tanımlanması ve bu bölgelerin hangi duygu anlatımları için nasıl kullanılabileceği gibi konular denemeler yoluyla kabul görecektir.

Öncelikle kendi çalgılarımızın tek başına veya değişik birkaç çalgı veya aynı çalgılardan birleşme kümelerinin tınıları hakkında daha ileri bir kullanım açısından tecrübelere dayalı sonuçlar çıkarmalıyız ki yerleşmiş orkestramızı kurabilelim.

Oluşturulması düşünülen orkestrada çalgı seçimi rast gele değil, bu iş üzerinde kafa yoran, ürün üreten besteci, sanatçı ve araştırmacılarımızın çoğalması sonucunda ortaya çıkan fikirler ile ürünlerin doğal seleksiyonu ışığın da netleşecektir.

İşin başında gerek devletler, gerekse özel kuruluşlar aracılığı desteğinde ısmarlama yöntemiyle oluşturulacak ana repertuar, arkasından gelecek örneklere, uygulamalara da hem ölçüt oluşturma, hem de iletişimin dakikaya dönüştüğü dünyamızda serbest müzik kültürü borsası açısından yol gösterici olabilecektir. **Asya'dan Balkanlar'a Benzeşik Kültürel Coğrafya içerisinde ki Çalgıların Batı Senfonik Orkestrasına Altarnatif Özgün Bir Orkestral Oturumda Kullanımları Acaba Çok mu Hayalci Görünmektedir?**

Ben hiçte öyle olduğunu düşünmüyorum. Çünkü; bu alanda bildiri sunan tek kişi ben iken, bu sempozyumda iki yeni müzik uğraşımızın da hemen aynı konuda yoğunlaştığını görüyoruz. İleri görüşlü olmak bu olsa gerektir.

Geleneksel Türk müziğinde orkestra bilincinin oluşturulması çabaları piyasa veya popüler müzik icraların da renk olarak müziğimize yansısa da, bu yansımanın sanat müziği anlamındaki örnekleri henüz ölçüt olma düzeyine ulaşmamıştır. Bu konuda

1985'de İTÜ TMDK'da sunduğum "Türk Müziğinde Çalgılama ve Orkestralama" bildirimden sonra bu alanda bir söylem ortaya çıkmıştır. 1989 Kültür Bakanlığı I. Müzik Kongre'sinde sunduğum bildiri de aynı ana konuyu içermektedir. 1994 tarihli Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Gn. Md. Tarafından düzenlenen I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumun da ise "Türk Dünyası Orkestrasına Giden Yola Bir Bakış" başlıklı bildirimi sunmuş ve bu bildirimin ardından 6 yıl sonra 2000' Ankara Türk Dünyası Müziği Topluluğu kurulmuş, ardından bir yıl sonra İzmir de Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu çalışmalarına başlamıştır. Bugün bu topluluk sadece kağıt üzerinde vardır.

Bütün bu hareketlenmeler biraz da o dönemin bu açıdan olgunlaşmasıyla ilgilidir. Peki ya bugün? Aynı olgunlaşmanın var olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Başında Türk olan hemen her alanda bir kırmızı çizginin varlığı bilinmektedir.

Çok sesli yaratı besteleyen batıda veya Türkiye'de batı müziği eğitimi görmüş Türk bestecileri ne denli özen gösterilirlerse gösterilsinler, olayı batı müziği kuramıyla düşündüklerinden (çalğılamasıyla, uyumuyla v.b.) ortaya çıkan yaratı belli bir kesimden dışarı taşmamakta. Oysa toplumun da benimsiye bileceği öğelerin ki- burada çalgılarımız oldukça önemli bir etkendir-kullanılması seslenim alanının büyümesinde önemli bir rol oynayacaktır. Kendi çalgılarımızla çalgılaması yapılan seslendirilen -çok sesli- bir yaratı da müziğimize özgü ezgiler rahatça çalına bilecek, böylece toplumumuzun yaşamın da yer etmiş ezgilerin karakterlerinin bozulması veya kaybolması önlenebilecektir.

Bir sorunun çözülebilmesi için bilindiği gibi önce ihtiyacın ortaya çıkması gerekir. Sorun aynı zamanda yeterli ve gerekli eğitimi aşmış, çalgısının tüm olanaklarından yararlanmasını bilen çalgıcıların az oluşundan kaynaklanmaktadır. Yerleşmiş bir orkestranın gerçekleşebilmesinde çalgılama ve orkestralamanın önemi büyüktür. Bunun için kalıplaşmış bir çalgı kümesinin var olması, yeni müziğimizde bir bestenin seslendirilebilmesi için de birbirinin tıpkısı ya da ya da en azından benzeri koşulların bulunması gerekmektedir. Bugün ülkemizde ve Orta Asya Türk Cumhuriyet Topluluklarında bir orkestra için gerekli çalgılarımızın bulunmasına karşın geleneksel Türk müziğinde orkestra bilincine sahip, geleneksellikle ilerleme arsında ki farkı anlamayan müzik adamlarımız yüzünden böylece bir aşama henüz gerçekleşmemiştir.

Ayrıca örneğin: kaç kanun veya bağlamaya kaç keman veya kemençenin denk geleceği gibi balans sorunlarının yanında, hangi geleneksel çalgılarımızın orkestra içinde "asıl çalgı" hangilerinin ise "renk çalgısı" olarak iş göreceği gibi konular uygulamalar sonucunda belirginleşecektir. Şimdiden kesin bir orkestra çizmek yerine iyi düşünülmüş olası bir orkestra veya orkestralar üzerinde denemeler yapmak daha yerinde olacaktır.

Çalgılarımızın her açıdan yeterli düzeye gelmesi bir anlamda onu kullanan sanatçı ve besteciye bağlıdır. Daha sonra bir çalgı kümesinin diğer bir çalgı kümesiyle karşılaştırılmasına, birlikte kullanımlarını yara ve sakıncalarının incelenmesine gelecektir. Belli bir fikre sahip olmak için doğaldır ki uygulamasının yapılarak sonuçlarının görülmesi ve değerlendirilmesi gerekir. Öncelikle kendi çalgılarımızın tek başına veya değişik birkaç çalgı veya aynı çalgılardan birleşme kümelerin tınıları

hakkında daha ileri bir kullanım açısından tecrübelere dayalı sonuçlar çıkarmalıyız ki yerleşmiş orkestramızı kurabilelim.

Oluşturulması düşünülen orkestrada çalgı seçimi rast gele değil, bu iş üzerinde kafa yoran besteci, sanatçı ve araştırmacılarımızın çoğalmasıyla ortaya çıkan fikirler ışığında netleşecekti.

Bugün geleneksel müzik topluluklarımızda ki elektronik volüm artırıcı ses düzeni kullanımı bile çalgılarımız arasında ki balansı belirleyememizden kaynaklanmaktadır. Çünkü hangi çalgı veya çalgılara volüm, nüans ve kaynamış olarak hangi çalgının denk geleceği hesaplanmamış olup, gelişigüzel çalgı sayılarıyla topluluk ve korolar kurulmuştur. Sonuçta bu iş de yani balans ayarı, hiçbir zaman ustasını bulamadığımız tonmaystere düşmektedir.

Niye bizimde Batı Senfonik Orkestrası gibi Çin Seddi"nden Anadolu'ya tüm bestelenmiş müziklerimizin çalınabileceği "Türk Dünyası Orkestramız" olmasın?

Tını olgusunu yeni bir oluşumla çalgıların birlikteliğinde başarma çalışmaları kendi içimizde bir anlam ifade etse de yan toplumsal etkenlerle desteklenmediği sürece geleceğin tozlu rafların da beklemeye alınmasından öte bir anlam ifade etmeyecektir. Zaten raflarımız bu ve bunun gibi fikir ve öncül ürünlerle doldu taştı bile.

Geleneğin tarihsel süreç içindeki oluşumu ve değişimi, o zamanda yaşayan insanların çoğu için yeniliği kabul edip etmeme tercihi ve uygulaması dışında pek bir şey ifade etmezken, geçmişte yapılan tercihler, günün entelektüel insanına birçok bakış açısı vermektedir. Gelenek bilim yapısı ve işleyişiyle örtüşmez. Kendine özgü değerlendirme ölçütleri, bakış alanımızda ki geniş kültürel coğrafyamızda hamasi söylemlerden öteye gidememektedir. Geleneğin basit anlamda yozlaştırılması kaygılarından kaynaklanan ve muhafazakarlıktan tutuculuk boyutuna varmış, kültürel korunma bilinci günümüzde eldekinin de kaybolması tehlikesini getirmiştir.

Bu nedenle bizim yapabileceğimiz ve elimizden gelen, ancak geçmişin değerlendirmesinden hareketle geleceğe fikir üretmek olacaktır.

Geleneğin geleceğinin oluşumunda uygulanabilir fikirler üretmenin ne derece etken olabileceğini ekonomiden kültüre önemsemeyen, geleneğine bağlılığı, daha çok taşra seçkini mantığında görüldüğü gibi yukardan aşağı çıkar ölçütlerinde uygulanan durumlarda tartışmak, daha önce de tecrübeyle sabit olduğu gibi pek etkili olmamaktadır. Gelişim anlamında ortaya atılan öncül fikirlerin deneysel de olsa objektif bir bakış açısıyla uygulamaya katılmamasının ne geleneğe ne de geleceğe faydası olmadığını artık biliyoruz.

Bu nedenle objektifliğin sağlanmadığı ortamlarda geleceği geleneksel anlamda şimdiden kestirmek pekte mümkün görünmemektedir.

İletişimin popüler yanının halk üzerinde ki etkisi yadsınamaz.

Bildiri konumuzu oluşturan çalgılarımız (herkes kendi çalgısını biliyor zaten) ta Batı Çin veya Doğu Türkistan, yani Uygur özerk bölgesinden Orta Asya'ya, Orta Asya'dan Anadolu'ya Anadolu'dan Kuzey Afrika ve Balkanlara değin zincirleme akrabalıklarla ülke ve yörelerinde kullanımları aktif olarak sürmekte olan çalgılar olup,

birbirleriyle yeniden tanışmaları çok yeni bir sürece uzanmaktadır. Bunların kimisi kullanıldıkları müziğin güncel gereklerine göre geliştirilmiş, kimileri de orijinal durumda bulunmaktadırlar.

Hata payını da göze alarak toplumları birleştirici kimi kültürel uygulamalar; gerektiğinde magazin, hatta paparazi gibi geniş katılım imkanı bulunan iletişim öğeleri, kültür adamının çıkarına uygun bir şekilde kullanılabilir. Bunun yakın bir örneğini klarnet çalgısının ön plana çıkması açısından Hüsnü Şenlendirici' de yaşamaktayız. Gerçi bu durumun ülkemizde ortaya çıkmasında farkında olmadan kandıralı kasetlerini dinleme yoluyla kendini geliştirerek, uluslar arası ün kazanan Bulgar klarnetçi Papazov'un ve yunanlı klarnet ustası Vasilis Saleas'ın klarnet ezgilerinin etkisi yadsınamaz. Yakın komşu etkilerine burada da bir kez daha şahit olmaktayız. Oysa bu değerler zaten yıllardır bizde bulunmaktaydı.

Müziğin dışında ortak boş zaman ilgi alanı açısından en yakın örnek gibi görünen futbol sporunun da kültürel coğrafyamızı birleştirdiği pek söylenemez çünkü kişisel duygulanımlarımız hayatımızda, günümüzde değişime uğramış gladyatör mücadelesinden daha öte anlam ifade etmektedir. Her alanda medyada önümüze şarkıcı yarışması, kapalı mekan yaşayışı v.b. şeklinde sürülen canlı mücadeleler anlık zevkimizi tatminden öteye gidememektedir.

Uzun yıllar "karabatak" denilen yaylı-ditmeli (mızraplı) veya bazı pek eski olmayan yaratılarda da görüldüğü gibi aynı dizek üzerinde bir çalgının başka bir ezgiyi çalması gibi bir çalgılama olayının ötesine geçemediğimiz gözlenir. Bir de piaysada "keriz" olarak adlandırılan uzun seslerden yararlanarak o anda doğaçtan (improvize) yapılan çalımlar var. Bu gelişmemiş kıpırdanışlar bile bizi çalgılama gereksiniminin varolduğu sonucuna götürebilir.

Bu çalgılardan seçilerek oluşturulacak orkestral oturum (Alm:besetzung), 20.yy Batı müziği gelişim sürecinde monotonlaşma sürecine girmiş "**batı senfonik orkestrası**"nın yeknesaklığına alternatif bir ses olacağı gibi, toplumlarımızın birbirine yakınlaşmasın da önemli işlevler üstlenebilecektir.

Günümüzde, ne gibi imkanların bulunduğunu kulak alışkanlığımızla tahmin edebileceğimiz Batı Senfonik Orkestrasının genel tınısı ve seslendirdiği müzikler, solo olarak **bir doğu çalgısının koçertosunun repertuarlarına katılması** şeklinde ki uygulamalarla monotonluğu aşma çabaların da görünüyor olsa bile alt yapısı, artık ilginç olmayan mahdut bir hale gelmiştir.

Oysa yukarıda sınırlarını gösterdiğimiz coğrafyada yani **Doğu Asya'dan Orta Doğu'ya, Küçük Asya'ya yani Anadolu'ya, Kuzey Afrika'ya, Balkanlar'a** bir ezgi ve çalgı şenliği bulunmaktadır.

Yakın coğrafya müziklerimiz de dikkati çeken diğer bir konu da çalgı grubu oluşumunda çalgıların volümlerinin dikkate alınmamasıdır. Örneğin kaç kanun veya kaç bağlamaya kaç keman veya kemençenin denk geleceği gibi balans sorularının yanında, hangi geleneksel çalgılarımızın orkestra içinde "asıl çalgı", hangilerinin ise "renk çalgısı" olarak iş göreceği gibi konular uygulamalar sonucunda belirginleşecektir.

Öncelikle kendi çalgılarımızın tek başına veya değişik birkaç çalgı veya aynı çalgılardan birleşme kümelerinin tınıları hakkında daha ileri bir kullanım açısından tecrübelere dayalı sonuçlar çıkarmalıyız ki yerleşmiş orkestramızı kurabilelim.

Oluşturulması düşünülen orkestrada çalgı seçimi rast gele değil, bu iş üzerinde kafa yoran, ürün üreten besteci, sanatçı ve araştırmacılarımızın çoğalması sonucunda ortaya çıkan fikirler ile ürünlerin doğal seleksiyonu ışığında netleşecektir.

Öncelikle yerelden genele uzanan bir kültürel saygı boyutunun tüm açıklığıyla ve kabul görmesiyle kalplerde yer etmesi gerekmektedir. Bunun için tüm kültürel koşullar mevcuttur. Çünkü hepimizin ortak noktası yediğimiz bir yudum yemek, oturduğumuz bir ev, gölgesinde dinlendiğimiz bir ağaç, suyundan içtiğimiz bir kaynak ve konumuz açısından en önemlisi nağmeleriyle duygulandığımız-coştuğumuz bir müzik….. Uygur Özerk Bölgesinden Balkanlara uzanan kültürel coğrafyamızda içten içe gelişen ve aynı coğrafyanın her hangi şehrinin mahallesine dek giren müzikal bir dalga vardır. Bu dalgayı mahalli boyutlarda olmasa bile genel müzik sanatı anlamında iyi değerlendirilmesinin gerekliliği düşünülmelidir.

Toplumsal saygı içinde barıştıramayan yakın kültürel coğrafyalarda bunu gerçekleştirecek birçok öğenin olmasına karşın bu öğeleri birleştirebilecek kültürel insanların azlığı veya bu kültürel insanların bilinçli olarak bir takım etken güçler tarafından az sayıda tutulması, bu kültür insanları belli bir sayının üstüne çıktığında ise sayılarının türlü yöntemlerle azaltılması, o kültürel coğrafyayı bölme amacını güden dış etken güçlere hizmetten başka bir şey değildir.

Konumuz geleneksel müziğimizin ileri boyutlarda ki tını arayışına çalgı ve ses dilinde geçmişten uzanan bir merdiven olacaktır.

ÇALGI MÜZESİ VEYA HALKBİLİM (AÇIK HAVA) MÜZESİ

Alparslan Santur [*]

Konuyla ilgili bir not:

" Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün (Eski adları ile Milli Folklor Araştırma Dairesi, Halk Kültürünü Araştırma Dairesi, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü.) geçmişte başlattığı bir proje çerçevesinde (Söz konusu proje, bir çalgı müzesini de kapsamaktadır.) 200'den fazla halk müziği ile ilgili çalgılar toplanmış, 1988 yılında bu çalgılardan oluşan bir sergi açılmış, daha sonra çalgılar muhafaza edilmek üzere Ankara Atatürk Kültür Merkezi'ne gönderilmiş, ancak konuyla ilgili bir müzenin kurulamaması ve AKM'ndeki yetersiz koruma ve taşıma koşulları çerçevesinde çalgıların büyük bölümü zamanla harap olmuş ve kalanların da günümüzde ne durumda oldukları bilinmemektedir. " *A.S.*

Her geçen gün hızla kaybolmakta olan, özellikle maddi kültürle ilgili geleneksel kültür değerlerimizin bir bölümünü de halk çalgıları oluşturmaktadır. Halk müziği ve oyunları ile ilgili çalışmalarda dikkati çeken bir konu da, birbirine sıkı sıkı bağlı olan (müzik-dans-çalgı) üçlüsünde, önceliğin genellikle müziğe ve dansa verildiğidir. Bugüne kadar resmi veya özel kuruluşlar eliyle halk çalgılarıyla ilgili kapsamlı bir çalışma yapılmamasını bir bakıma buna bağlamak mümkündür. Söz konusu çalgı örneklerinin toplanarak, müzelenmesi de gerçekleştirilemeyen bu çalışmalar arasındadır. Ancak bu müze, nasıl bir müze olmalıdır? Eğer klasik anlamda, günümüz "etnografya" adı verilen müzeler gibi olacaksa, bu müzelerden beklenen verimin alınması güç görünmektedir. Dolayısıyla buradaki "Müze" terimiyle kastettiğimiz, toplanan çalgı örneklerinin belirlenen bir mekanda klasik müze anlayışıyla, durağan olarak sergilenmesi değildir.

Sergilemenin yanında; halk çalgılarının yapım malzemeleri, yapım ustaları, yapım aşamaları, bunları çalan sanatçılar, bu çalgıların teknik özellikleri, çalma teknikleri, dünden, bugüne geçirdikleri değişimler, yöresel farklılıkları, isimleri, çalgıların halk müziği ve halk oyunları ile ilişkileri gibi hususların da belirtilmesi büyük önem taşımaktadır. Hemen akla, bunların mevcut müzelerde olduğu gibi, ziyaretçilerin yazılarla veya rehberler aracılığıyla bilgilendirilebileceği gelebilir. Ancak bunun, yukarıdaki hususların canlı olarak ziyaretçilerin gözleri önünde müze alanında gerçekleştirilmesi kadar etkili olabileceklerini söyleyebilir miyiz?

Diğer yandan, yine halk çalgılarıyla ilgili yazılı belge, nadir eser, slayt, fotoğraf, ses bantı, kitap gibi, teşhirdeki halk çalgılarıyla bağlantılı yazılı, görsel ve işitsel dokümanın toplanarak, bu tür bir müze bünyesinde oluşturulacak arşiv ve kütüphanede muhafazası ile bunların konuyla ilgili uzman ve araştırmacıların kullanımına sunulması da, en az teşhir kadar önem taşımaktadır.

[*] Etnolog Folklor Araştırmacıları Vakfı. alparslansantur@hotmail.com

İşte bütün bu özellikleri bünyesinde barındıran müzeler, literatürde genel olarak"Open Air Museum" yani "Açık Hava Müzesi" ve özel bir konudaki sergileme söz konusu olduğunda da, ilgili konuyla ilişik bir adla belirtilmektedir. (Örneğin halk kültürü ile ilgili bir sergileme söz konusu ise "Halk Müzesi" gibi.) Ülkemizde konuyla ilgili somut bir örnek olmamakla birlikte, teorik halk kültürü ile ilgili müze çalışmalarında ise, "Halkbilim Müzeciliği" veya "Halkbilim (Açık Hava) Müzeleri" terimi kullanılmakta ve Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Halkbilim Bölümü'nde "Halkbilim Müzeciliği" adı altında, konunun yurt dışında ve yurt içindeki gelişmelerinin ele alındığı bir ders yer almaktadır.

1800' lü yılların sonlarında önce İskandinav ülkelerinde ortaya çıkan, halkın yoğun ilgisi ile karşılaşmaları ve başarılı çalışmaları nedeniyle zamanla yaygınlaşan Halkbilim (Açık Hava) Müzeleri yıl boyunca düzenlenen planlı etkinlikler çerçevesinde; ziyaretçilerin de katılımıyla gerçekleştirilen uygulamalı etkinlikleri, her yaş grubuna yönelik eğitim çalışmaları, dokümantasyon birimleri, sürekli veya geçici sergi mekanları ile halkbilim çalışmalarının odak noktasını oluşturmaktadırlar.

Bir halkbilim (açık hava) müzesini, diğer müzelerden ayıran en önemli özelliklerin başında, malzemenin teşhiri yanında, ilgili malzemenin geleneksel kültür içindeki işlevi, bu malzeme çevresinde oluşan maddi ve manevi pratiklerin de, zaman zaman müze alanında düzenlenen etkinlikler yardımıyla ziyaretçilere gösterilebilmesi, hatta bir adım daha öteye gidilerek, ziyaretçilerin de söz konusu etkinliklerin birer parçası olmalarının sağlanmasıdır.

" ...Açık Hava Müzeleri canlıdır. Dinamiktir. Bir devrin yaşayan uzantısıdır. Nefes alır verir. İnsanlar burada manken değildir. Yaşamaktadır. Üretmektedir...Sergilenen eşyayı gözümüzün önünde yapmakta, size sunmaktadır. Sizinle konuşur, size bilgi verir. Müze bu hayatiyetiyle geçmişle gelecek arasında organik bir bağdır. Ziyaretçi donuk gözlerle vitrin seyretmez, doğrudan o hayatın içinde yaşar..." (1)

Dolayısıyla yaşayan bir müze türü olarak karşımıza çıkan halkbilim (açık hava) müzeleri, aynı zamanda bu tür etkinlikler yardımıyla da kültürü koruyup, yaşatan ve gelecek kuşaklara ulaştıran müzeler olmaktadırlar.

Halk çalgılarının müzelenmesi konulu uygulamaların teşhir bölümünün, genellikle halkbilim (açık hava) müzeleri bünyesinde oluşturulan koleksiyonlar şeklinde gerçekleştirildiği görülmektedir.

Aşağıda Norveç Halk Müzesinin tanıtım broşüründe yer alan müze koleksiyonları ile ilgili bölümde Müzik Enstrümanları başlığı altında kısa bir açıklama yer almıştır:

1 ÖNDER, Mehmet: Açık Hava Folklor Müzelerine Doğru

Canlı gösteriler ise, halkbilim (açık hava) müzelerinin en önemli etkinlikleri arasındadır:

Bu gösterilerin bir bölümünü, geleneksel zanaatkarlar tarafından yılın belirli zamanlarında gerçekleştirilen gösteriler oluşturmaktadır. Bu gösteriler sırasında zanaatkar, müze alanında düzenlenen orijinal atölyesinde, bir çalgının yapım aşamalarını başından sonuna kadar gerçekleştirerek, ziyaretçilere gösterirken, aynı zamanda ziyaretçileri bilgilendirmekte ve onlardan gelebilecek soruları da cevaplandırmaktadır.

Hardanger Halk Müzesi'nin web sitesinde yer alan konuyla ilgili açıklamalardan, ustanın 1990 yılından beri müzede çalışmalarını yürüttüğü; atölyesinin, halk müziği sergisi, arşivi, çalgı koleksiyonu ile birlikte müze alanında oluşturulduğunu öğrenmekteyiz.

Norveç'de halk müziği arşivine sahip ilk açık hava müzesi olan Valdres Halk Müzesi'nde ayrıca çeşitli enstrümanların üretiminin ve satışının yanı sıra, tamiratının da yapıldığı bir mağaza bulunmaktadır. Müze alanında Valdres'li bir kemancının anısına her sene Temmuz ayının son haftasında, çeşitli yarışmaların ve konserlerin yer aldığı bir festival düzenlenmektedir.

Aşağıda Norveç Halk Müzesinin "Özel Etkinlikler" başlığı altında, "Geleneksel Nefesli Sazlar Eşliğinde Halk Müziği Konseri" ile ilgili duyurusu ve diğer müzelerin etkinliklerinden fotoğraflar yer almaktadır.

Eski fotoğraflar sergilenerek, bazı müzik aletlerinin geçmişteki durumları da belirtilmeye çalışılmaktadır.

Halk dansları ve halk müziği ile ilgili müstakil bir enstitünün bulunduğu Macaristan'da, bu enstitüye bağlı bir "Enstrüman Araştırma Şubesi" ve müzenin bulunduğu belirtilmektedir. (2)

---

2 NASRATTINOĞLU, İrfan Ünver: Macaristan'da Folklor Çalışmaları Türk Folkloru, Yıl: 3, Sayı: 27, Eylül 1981, 17. S.

Bahaeddin Ögel'in Türk Kültür Tarihine Giriş adlı eserinde yer alan konuyla ilgili bilgiler, Türk halk çalgılarının, başlı başına aynı adla müstakil olarak müzelenmesini gerektirecek kadar, oldukça zengin ve çeşitlilikte olduğunun bir göstergesidir. Diğer yandan bu çalgıların seçmeli örneklerinin ulusal, yerel örneklerinin de bölgesel veya yerel olarak oluşturulabilecek halkbilim (açık hava) müzelerinde sergilenmeleri söz konusu olabilir.

Sergilemede önceliğin orijinal çalgılara verilmesi ideal olmakla birlikte, büyük ölçüde bunun imkansız olması nedeniyle, bu çalgıların aslına uygun benzerlerinin yaptırılması gerekmektedir. Kapalı standlarda sergilenmeleri gerekli olan orijinal çalgılar hariç, teşhirdeki tüm çalgılara ziyaretçilerin ulaşmaları, onları ellemeleri ve çalmaya çalışmalarına imkan verilmelidir.

Çalgıların teşhiri yanında, bu çalgıların yapıldıkları orijinal veya aslına uygun benzeri atölyelerin de, yapımda kullanılan araç, gereçlerle birlikte müze alanında oluşturulmaları önem taşımaktadır.

Fotoğraf ve çizimlerle çalgıların geçmişten, günümüze geçirdikleri aşamalar ve teknik özelliklerin belirtilmesi, yine teşhire yönelik çalışmalar arasındadır.

Zanaatkarlar tarafından, orijinal atölyelerinde çalgıların yapım aşamalarının ziyaretçilere gösterilmesi, açıklamalarda bulunulması, ziyaretçilerin sorularının cevaplandırılması ve onların da çalgıların yapımı işine katılmalarının sağlanması; geleneksel çalgıların yer aldığı konserlerin düzenlenmesi; halk çalgılarının kullanıldığı geleneksel özel günlerin canlandırılması, zaman zaman müze alanında ziyaretçilere yönelik etkinlikler olarak planlanmalıdır.

Konunun dokümantasyon bölümü de büyük önem taşımakta olup, bu tür bir müze çalışması öncesinde ve sırasında halk çalgılarıyla ilgili ülke çapında bir envanter çalışması gerçekleştirilerek bu çalgılara ulaşılmaya çalışılması, yapım ustalarının, sanatkarların belirlenmesi, müzeye kazandırılmasında yarar görülen çalgıların temin edilmesinin sağlanması gerekmektedir. Sonraki aşamalarda ise, söz konusu envanter çalışması esas olmak üzere, özel kişi veya kuruluşlar vasıtasıyla derlenen konuyla ilgili yazılı, görsel ve işitsel malzeme, bu konudaki arşivin temelini oluşturmalıdır. Ayrıca, yine konuyla ilgili bir ihtisas kütüphanesinin kurulmasında yarar görülmektedir.

Müzenin sergi malzemeleri ile arşiv ve kütüphanesi, konuyla ilgili uzman, araştırmacılar ve özellikle üniversite öğrencileri için zengin bir kaynak olabileceği gibi, yine müze alanında düzenlenebilecek çalgıların yapımı ve çalınışıyla ilgili kurslar da, konuya ilgi duyanlara yönelik eğitim çalışmaları olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, zaman hızla daralmaktadır. Geleneksel kültür değerlerimizin hızla değişime uğramasını ve kaybolmasını önlemek için neyi beklediğimizi anlamak güçtür. Halkbilim (Açık Hava) Müzeleri ile ilgili olarak 1985 yılında düzenlenen ilk sempozyumda bir uzman şu görüşlerini aktarmıştı:

"...çok kısa bir iki seneyi daha bugünkü gibi ilgisiz geçirecek olursak orijinal yapıyı, kültür objelerimizi gereği gibi koruyamadığımız için daha sonraki seneler milyarlar da harcasak onları bulup toplayıp doğru ve eksiksiz olarak genç kuşaklara aktarma, tanıtma imkanları bulamayacağımızdır..." (3)

Başlangıçtaki nota dönecek olursak, söz konusu çalgıların toplanmasıyla paralel olarak, çalışmanın ikinci ve en önemli ayağını oluşturan bir müzenin kurulamaması, ne yazık ki bütün emeklerin boşa gitmesine neden olmuştur.

3 ERDEN, Yrd. Doç. Dr. Atilla: Kurulması Düşünülen Açık Hava Folklor Müzesi Üzerine Düşünceler Folklor Açık Hava Müzelerinin Türkiye'de Kurulma İmkanları Sempozyumu Bildirileri, 68-69. S.

Yararlanılan Kaynaklar

1- ERDEN, Yrd. Doç. Dr. Atilla: Kurulması Düşünülen Açık Hava Folklor Müzesi Üzerine Düşünceler
Folklor Açık Hava Müzelerinin Türkiye'de Kurulma İmkanları Sempozyumu Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1985, 67-70. S.
" Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları : 64 "
" Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 18 "

2- KARABULUT, Murat: Halk Çalgıları Müzesinin Kurulmasının Gerekliliği
Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri, Ankara 2003, Başak Matb., 259-263. S.
"Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları: 1"

3- KARABULUT, Murat: Türk Halk Müziği ve Çalgılarının Kültürel Turizm, Kültürel Miras Bağlamında Müzelerde Sergilenmesi Üzerine Bir Yaklaşım

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri, Başak Matb., Ankara 2004, 194-205. S.

"Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları: 2"

4- NASRATTINOĞLU, İrfan Ünver: Macaristan'da Folklor Çalışmaları

Türk Folkloru, Yıl: 3, Sayı: 27, Eylül 1981, 16-17. S.

5- ÖGEL, Prof. Dr. Bahaeddin: Türk Kültür Tarihine Giriş. Cilt: VIII, IX

Başbakanlık Basımevi, Ankara 1991

" Kültür Bakanlığı Yayınları: 638 "

" Kültür Eserleri Dizisi: 46 "

6- ÖNDER, Mehmet: Açık Hava Folklor Müzelerine Doğru
Folklor Açık Hava Müzelerinin Türkiye'de Kurulma İmkanları Sempozyumu Bildirileri, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1985, 15-19. S.
" Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları : 64 "
" Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 18 "

7- SANTUR, Alparslan:

- Açık Hava Müzelerinin Gelişiminde Norveç Örneği ve Türkiye'de Durum
V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Genel Konular Seksiyon Bildirileri, 193-206.S., 1997

- Weald-Downland (İngiltere) Açık Hava Müzesi
(Çeviri), Folklor/Edebiyat, Cilt 2, Sayı 12, 113-118.S., 1997

- Norveç'de Bulunan Açık Hava Müzeleri ve Kısa Özellikleri
(Çeviri), Türk Halk Kültürü Araştırmaları, 66-89.S., 1998

- "Norveç Örneğinde" El Sanatlarının Gelişimi ve Değerlendirilmesinde Açık Hava Müzelerinin Önemi
2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, 245-250.S., 1999

- Açık Hava Müzeleri İçerisinde Ahilik ve Esnaf Kültürü
II. Uluslararası Ahilik Kültürü Sempozyumu Bildirileri, 270-276.S., 1999

- Açık Hava Müzelerine Bir Örnek Hadeland (Norveç) Halk Müzesi
Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1998, 49-58.S., 2000

-GAP Etkisindeki Bölgede Geleneksel Kültür Değerlerinin Korunmasına ve Değerlendirilmesine Yönelik Bir Öneri: Açık Hava Müzeleri
Gap Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, 195-202.S., 2002

- Açık Hava Müzeleri (Tanımı, Türkiye'deki Durumu, Yurtdışından Bir Örnek)
Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri, 15-21.S., 2003

- Folklor Açık Hava Müzelerinde Sergileme
Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri, 52-56.S., 2004

Geleneksel Sanatlar ve Zanaatkarların Korunup Yaşatılmasında Halkbilim (Açık Hava) Müzelerinin İşlevi

Uluslar arası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Cilt 1, 40-49. S., 2006

HALK MÜZİĞİ VURMALI ÇALGILARININ MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ

Nilgün SAZAK[*]

Eğitim, bir toplumun gelişmişlik göstergesidir. "Eğitim sisteminin temel öğesi insandır, insan hem özne hem de nesne durumundadır. Her türlü etkinlik, insanların davranışlarını istendik yönde değiştirmek üzere düşünülüp, planlanmalıdır."(Sönmez,1993) Eğitimin planlanması aşaması da bir süreç içinde gerçekleştirilir. Böylece eğitim, "bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yolu ile ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir." (Ertürk, 1997)

Eğitimin bir parçası olan müzik eğitimi ise, "Bireyin genel ve müziksel davranışlarında kendi müziksel yaşantıları yolu ile ve kasıtlı olarak istendik davranışlar oluşturma sürecidir." (Uçan,1994)

Müzik Eğitiminde Kullanılan Genel Yaklaşımlar

"Müzik eğitiminde, üç genel yaklaşım vardır:

1. Kültürel değerlerin ve uygulamaların çocuklara aktarılması. Öğretmen, genel olarak bu geleneklerin koruyucusu konumunda yer alır ve yol gösterici rol üstlenir.
2. Öğretmen çocukları birer kaşif gibi görür ve yardımcı/danışman/yüreklendirici/yönlendirici davranır.
3. Müzik, çocuğun toplumsal/kültürel ortamı ile doğrudan ilişkili olmalıdır."(Dawson, Acay, 1997)

Adı geçen bu yaklaşımlar, müzik eğitimi alan öğrencilerin yaş gruplarına göre içerik olarak değişir ve zenginleşir. Öğretim programları da bu doğrultuda şekillenir. Geçmişten günümüze MEB tarafından hazırlanan Müzik Dersi Öğretim Programları, özellikle vurmalı çalgıların kullanımı açısından incelendiğinde geçmişten günümüze çok yol kat edildiği ortaya çıkar.

Geçmişten Günümüze Müzik Dersi Öğretim Programlarında Vurmalı Ritm Çalgıları Kullanımı

"1924 yılında başta ilkokul ve ortaokul olmak üzere okul programlarındaki 'gına' dersinin adı 'musiki' olarak değiştirildi. Dersin yapısı ve kapsamı sadece insan sesiyle ve dinsel şarkılar (ilahiler) ve vatansal manzumelerle sınırlı olmaktan kurtarılıp insan sesiyle birlikte çalgı sesine de yer veren, böylece 'sessel, çalgısal ve dünyasal' müzik eğitimi yapılan bir yapıya ve kapsama dönüştürüldü…

1940'da çıkarılan 3803 sayılı yasayla kurulan ve öncelikle köy öğretmeni yetiştirmeyi amaçlayan Köy Enstitülerinin programında müzik, dans (oyun) ve dil çok önemli bir yer tuttu…(MEB,1943-1947)

[*] Yrd. Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB Öğretim Üyesi

1948 İlkokul Programında müzik dersi 'bir ifade (anlatım) dersi' olarak tanımlandı… müzik, dans, oyun gibi etkinlikler çeşitli ifade yolları olarak belirlendi; beden devinimleri, danslar ve sözlü-sözsüz ezgilerle çocukların kendilerini ifade etmelerine dikkat çekildi…(MEB,1948)

1950'lerin başlarında okul müzik eğitiminde küçük yaşlardaki öğrencilere önerilen çalgılar arasında 'davul, trampet, zil, çelik üçgen, çan, ritm değnekleri, oyuncak vurmalı çalgılar, blokflütler' yer aldı. …

1957 İlkokul Programında müzik dersi bir yaşama ve ifade dersidir biçiminde tanımlandı… Çocuk şarkılarında söz, ses, ritm ve hareket uyumlu bir bütün halinde birleşti. Bu bağlamda müziğin temel öğelerinden biri olan ritm üzerinde durulurken, çocukların kendi kendilerine çalıcı durumuna geçmelerine olanak veren çalgılar önemsendi. Ezgi çalgıları olan ağız mızıkaları, perdeli düdükler ve kavalların yanı sıra ezgilerin yada müzik parçalarının ritmine eşlik için çelik üçgen, çan, çıngırak, davul, trampet, zil, kastanyet gibi basit çalgılar sıralandı.(MEB,1957)

1968 İlkokul Programında 'ses eğitimi ve toplu şarkı söyleme, müzik eğitiminin temelidir' ve 'İlkokul müzik eğitiminin temelini (çocuğun) kendi sesi oluşturur', fakat 'çalgılar da ilkokul müzik eğitiminin ayrılmaz unsurları olmalıdır' denildikten sonra 'ilkokulda kullanılacak çalgılar oyun oynar gibi çalınabilen çalgılar olmalıdır' ilkesine yer verildi. Yaratıcı çalışmalara en çok olanak veren bu tür çalgıların başında çeşitli vurmalı çalgılar gelir denildikten sonra bunlar 'zil, trampet, def, darbuka, kastanyet, tahta çubuklar, tahta borular, tahta kutular, çanlar, çıngıraklar, çelik üçgen ve küçük davullar ile benzerleri olarak sıralandı…..(MEB,1968)" (Uçan, 2003)

1994 İlköğretim Müzik Dersi Programı 8 yıllık eğitimi 3 devre olarak ele almış ve 1., 2., 3. sınıfların yer aldığı 1. devrede çalgı kavramı geçmekle beraber, tam olarak çalgı isimlerine yer verilmemiştir. 4. ve 5. sınıfların oluşturduğu 2. devrede ise, ritm çalgıları kullanılmaya başlanmıştır.6., 7. ve 8. sınıfların yer aldığı 3. devrede geleneksel ve evrensel çalgılar tanıtılmış, çalgı gruplarına ritmik eşlik yazma çalışmalarına başlanmıştır. (MEB,1994)

2007 İlköğretim Müzik Dersi Programı "öğrenci merkezli bir anlayışa (yapılandırmacı anlayış) dayanmakta olup öğrencinin yeni bir bilgiyi, daha önceki beceri ve yaşantı süzgecinden geçirip yeniden yorumlaması ve kendi zihninde tasavvur etmesidir. Müzik eğitiminin amaçları arasında yerel, bölgesel, ulusal, uluslararası müzik kültürlerini tanımak, bireysel ve toplu olarak, değişik türlerde şarkı dinleme, söyleme ve çalma etkinliklerine imkan sağlamak konularına da yer verilmiştir. Programda, geleneksel öğretim anlayışının yanı sıra çağın gereği olan katılımcı ve aktif öğretme yöntemlerine de yer verilmiştir. (Dalcrose, Orff, Kodaly, Suzuki vb.) Özellikle 1-3. sınıfların ve kısmen de geçiş dönemi olan 4-5. sınıfların müzik dersi öğretiminde, "Oyun, Dans, Devinim" ekseninde ilgili çağdaş yöntemler kullanılmıştır". (MEB,2007)

Görüldüğü gibi, Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulamaya konulan müzik programlarında ritm ve vurmalı eşlik çalgılarına daha çok önem verilmiş, özellikle çalgı isimleri belirtilerek öğretmenler yönlendirilmiştir. 1994 programında genel anlamda ritm çalgıları kullanılması önerilirken, 2007 programında öğretim yöntemleri daha çok

önemsenmiştir. Türk Halk Müziği vurmalı çalgıları da 1950'li yıllarda kullanılmaya başlanmıştır.

Vurmalı Çalgıların Kullanıldığı Öğretim Yöntemleri

Dalcrose Yöntemi: Vurmalı çalgıların müzik eğitimine girmesinde en büyük katkıyı sağlayan bu yöntem, "Müziksel Devinme Yöntemi" (Uçan,Yıldız,Bayraktar) olarak ta anılır. Dalcrose yönteminde; "solfej çalışmaları, vücut hareketleriyle yaptırılarak, insan bedeni bir vurmalı çalgı gibi kullanılmıştır". (Kocabaş,2007) Böylece vurmalı çalgıların eğitime girmesi hızlanmıştır.

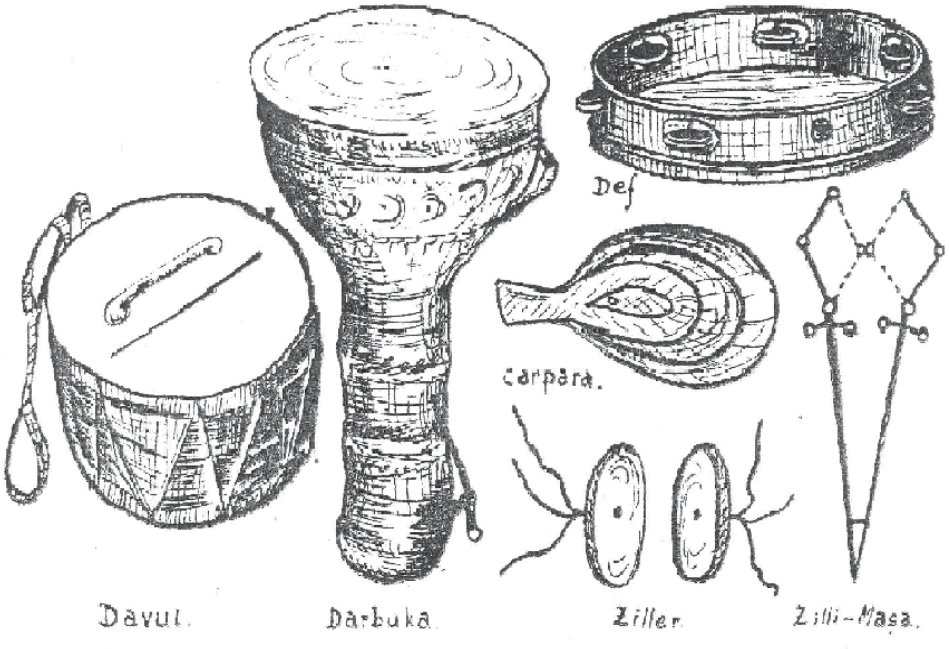
Orff Yöntemi: "Carl Orff`un temellerini attığı ve çalışma arkadaşı Gunild Keetman (1904-1990) ile geliştirmiş olduğu; müzik, devinim ve dili bir bütün olarak ele alan eğitim yaklaşımı Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi olarak nitelendirilmektedir". (Kalyoncu,2007)

"Orff anlayışıyla – öğretisiyle temel müzik eğitimi, müzik kültürünün en temel katmanıyla iç içedir. Bilindiği gibi tüm gelişmiş ülkeler ve toplumlarda müzik kültürü (1) temel müzik kültürü, (2) halk müziği kültürü, (3) sanat müziği kültürü, (4) popüler müzik kültürü ve (5) öncü müzik kültürü olmak üzere 5 ana katmana ayrılır. Bu 5 ana katman aynı zamanda müziğin 5 ana türünü oluşturur. Orff anlayışıyla temel müzik eğitimi söz konusu 5 ana katmanın en temelinde yer alan temel müzik kültürüyle iç içe gerçekleşir. Bu süreçte temel müzik kültürünün varlığından etkilenirken yeniden oluşumunu belirler. Bu olgu göreneksel, geleneksel ve modern kültürlerin tümünde geçerlidir".(Uçan, 2003)

Vurmalı çalgıların drama ve doğaçlama olarak derslerde kullanıldığı yöntemlerden bir olan Orff yönteminde çalgılar evrensel hale gelmiş, Türk kültüründe yer alan çalgılarda bu evrensel çalgı topluluğuna girmiş, özellikle davul, tef, zilli tef, zilli maşa, parmak zili gibi vurmalı çalgılar Orff yönteminde kullanılmıştır.

Yaratıcı Drama Yöntemi: "Yaratıcı drama, bir grup etkinliği içinde öğrencilerin bir yaşantıyı, bir kavramı, belli bir konuyu yaşayarak, canlandırarak, oynayarak öğrenmelerini sağlayan bir süreç, eğitsel bir ortamdır".(Kocabaş,2007)

"Türkiye'de batıda olduğu gibi değişik zamanlarda değişik tanımlarıyla eğitim sürecinde yer almıştır. Cumhuriyet döneminde 1926 tarihli İlkokul Programı'nda dramatizasyon sözcüğü ile karşılaşılmaktadır.1950'lerde ilkokullardan ortaokula değin yararlanılması gereken gösteriler drama etkinliklerinin bir bölümünü kapsar.1962'de Ortaokul Programı'nda dramayı temsil yoluyla canlandırma olarak görmekteyiz. 1965'de bir yöntem olarak derslerin öğretiminde ve 1968 İlkokul Programı'nda da dramatize etme sözcüğü ile karşılaşmaktayız". (http://www.dersimiz.com/eyazim/yazi.asp?id=78) Yaratıcı Dramanın doğaçlama aşamasında, vurmalı, melodik çalgılar ve vücut perküsyonu da kullanılmaktadır.



Türk Halk Müziğinde yer alan vurmalı çalgılar 2 gruba ayrılır;

1. **Deri vurmalı çalgılar:**

Davul: "Kaynağı Orta Asya olup Selçuk Türkleriyle Anadolu'ya gelmiş, Osmanlılardan da Avrupa'ya geçmiştir". (http://www.turkuler.com/thm/turk halkcalgilari.asp) "Türk vurmalı çalgılarının sembolü olarak kabul edilmektedir. Davul tarihimizde çok değişik amaçlarla kullanılmıştır. Türkiye'nin her yerinde değişik cins ve boylarda davul bulunmaktadır. Kasnak, ip ve deri olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Tokmak ana ritmi, çubuk ise detayları çalmaktadır. Genellikle küçük davul, orta davul, büyük davul ve koltuk davulu gibi mahalli boyları ve adları bulunmaktadır. Türklerde kullanılan en eski çalgıdır". (http://www.turkuler.com/ thm/thmcalgilari.asp) "Şamanların en temel çalgısı olan "Davul", Türk geleneklerinde dinsel törenler, savaş alanları, mehter takımları,düğün, sahur, cirit oyunu, at yarışı, güreş, bayram v.b. gibi alanlarda uzun yıllar boyu kullanılmış ve hala kullanılmaktadır.Diğer taraftan "davul", müjde, güvenlik, savaş, yangın v.b. amaçlı da kullanılmıştır". (http://www.tufak.org.tr/halkmuzigicalgilari.htm)
Çevremizde bulunan atık malzemelerle (yoğurt kabı, kova, vb) öğrenciler tarafından hazırlanabilen davul, müzik eğitiminde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.
Dümbelek: "Anadolu'nun bir çok yöresinde çalınmaktadır. Bu günkü darbukanın çömlekten (topraktan) yapılmış şeklidir. Yörelere göre deblek, dümbek ve dümbelek gibi adlar almaktadır. Daha çok kadınlar arasındaki çeşitli eğlencelerde kullanılmaktadır".(http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp) Müzik Eğitiminde daha çok darbuka kullanılmaktadır.

Tef: "Hemen hemen her yörede mevcuttur. Yaklaşık 20-40cm çapında, bir kasnak ve tek yüzüne gerilmiş ince bir deriden ibarettir. Kasnak üzerine açılan yarıklara 3-5 çift ince pirinçten yapılmış ziller geçirilerek çalgının ritminin zenginleşmesi sağlanmaktadır…Daha büyük olanlarına "Daire" denilmektedir". **(http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp)** "Def (tef) elde havaya kaldırılarak ve zillerin şıkırtıları duyulsun diye sallanarak çalınır. Kırsal kesimde halen kına ve düğün gecelerinde bilhassa kadınlar eğlenmek için Def'i hem çalar hem oynarlar. Zilli Tef ve Zilsiz Tef olmak üzere iki çeşittir". (http://www.tufak.org.tr/halkmuzigicalgilari.htm) Tef, yine atık malzemelerden (kasnaklara röntgen filmi benzeri materyaller gerilir, isteğe bağlı olarak çivilerle gazoz kapakları geçirilip kasnağa çakma suretiyle zilli tef de yapılabilir) yapılarak sınıflarda yaygın bir şekilde kullanılabilir.

Darbuka: "Elle çalınan vurmalı çalgılarımızın hemen hemen en tanınmışlarındandır. Arapça, "dümbelek" olan çalgı yurdumuzda yörelere göre, "dümbek, deblek, güp, küp, dümbelek, dönbek" adlarını alırlar.Tek başına çalındığı gibi diğer çalgılara da eşlikçi vazifesi görür. Tok ve derin bir yapısı vardır. Çeşitli büyüklükte olan toprak ve metalden yapılan darbukalar, keçi veya dana derisinden işlenen deri ile kaplanır.Günümüzde röntgen filmi ile kaplı olanlarına çokça rastlanır.Daha çok kadınlar arasındaki çeşitli kına geceleri ve eğlencelerde ritm çalgısı olarak kullanılır". (http://www.tufak.org.tr/halkmuzigicalgilari.htm) Atık malzemelerden (yoğurt kabı, saksı vb, malzemelerin altı kesilir, üzerine silikonla röntgen filmi yapıştırılır) yapılan darbukalar kullanılmaktadır.

2. **Çarpma çalgılar:**

Kaşık: "Vurmalı bir Türk Halk Çalgısıdır.Özellikle şimşir ağacından yapılanı makbuldür.Sap kısımları parmaklar arasına alınır, oval kısımları ise sırta gelecek şekilde avuç içine alınarak çalınmaktadır. Bunun dışında farklı tutuş biçimleri de vardır.Bursa çevresinde sapın sonunda oyma tekniği ile hareketli parçacıklar oluşturulmuş ve buna tongurdaklı kaşık adı verilmiştir". (http://www.tufak.org.tr/halkmuzigicalgilari.htm) **"**Anadolu'da eskiden beri kullanılan ve ağaçtan yapılan çorba kaşıkları aynı zamanda çalgı olarak ta kullanılmaktadır. Türkiye'nin özellikle Silifke ve Konya yöresi halk oyunlarında yaygın olarak kullanılmaktadır".(http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp) Müzik derslerinde tahta kaşıklardan yararlanılacağı gibi, çevremizde bulunan tahta parçalarının dizayn edilerek kullanılması da yaygındır.

Zilli Maşa: "İki, üç kollu bir maşa ve uçlarına takılı zillerden ibarettir.Bir elle tutulup,diğer elin baş parmağı ile diğer parmakları arasına vurularak çalınır". **(**http://www.tufak.org.tr/halk muzigicalgilari.htm) Müzik derslerinde, orjinaline pek benzemese de kullanım amacı olarak benzerlik gösteren çalgılar üretilebilir. Yine atık malzemelerden -tahta parçalarına, düzleştirilmiş gazoz kapakları çivi yardımıyla çakıldığında- bir eşlik çalgısı elde edilebilir.

Çalpara: Çarpara, şimşirden kesilmiş kaşık büyüklüğündeki dört tahta parçasından ibarettir. Bunlar birbirine iple veya menteşeyle bağlıdır. Genelde kadınlar arasındaki eğlencelerde kullanılır". (http://www.turkuler.com/thm/turkhalkcalgilari.asp) Müzik derslerinde, aynı kalınlıkta tahta parçalarının, aralarına düğümler atılarak bir sicim yardımıyla birleştirilmesi sonucunda elde edilen çalgılar kullanılabilir.

Parmak Zilleri: Genelde pirinç döküm malzeme kullanılır. Ortasında bulunan lastiklere her iki elin baş ve orta parmağına yerleştirilerek çalınır. Müzik derslerinde, kaban düğmeleri, düzleştirilmiş gazoz kapakları, ceviz kabukları vb malzemelerin bir lastik yardımıyla parmaklara geçirilerek kullanılmasıyla basit parmak zilleri oluşturulabilir.

SONUÇ

Kültürel değerlerin öğrencilere aktarılması aşamasında, Türk halk kültüründe önemli bir yeri olan halk müziğimiz ve halk müziğinde yer alan vurmalı çalgılar kullanılabilir. Böylece öğrencilerimizin, kendi müziğini ve çalgılarını tanımaları sağlanır. Neden vurmalı çalgılar kullanılmalıdır? Sorusunun cevabı ise; İlköğretim aşamasında bir ders saati olan müzik derslerinde akort problemi olmayan, öğrencilerin kolayca edinebilecekleri, hatta kendi çalgılarını üretebilecekleri ve ders içi etkinliklerde eşlik çalgısı olarak kullanabilecekleri türde çalgılar olmasıdır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, İlköğretim müzik ders programlarında özellikle vurmalı çalgıların yer alması ve kullanımı açısından özendirilmesi, kültürümüzün gelecek nesillere aktarılması açısından önemli görülmektedir. Bu bağlamda, halk müziği vurmalı çalgıları, öğrencilerin kendi çalgılarını üretebilmeleri ve onları derste bir şarkı öğretimi esnasında kullanabilmeleri, ürünlerini sergilemeleri açısından değerlendirilebilir.

ÖNERİLER

1. Halk müziği vurmalı çalgılarının kullanımının, okulöncesi kurumları da dahil tüm örgün eğitim sürecine yayılması için öğretmenlere hizmetiçi eğitim verilmeli.
2. Müzik öğretmenleri, yıl içinde öğrencilerinden istedikleri performans görevlerinde atık malzemelerden halk müziği vurmalı çalgıları üretimi konusunda yönlendirmelerini yaparak müzik dersliklerinde kullanılmak üzere ritm çalgıları elde edebilirler.
3. Öğrencilerin hayal güçlerini yaptıkları araştırmalarla birleştirerek, üreterek hayata geçirmeleri sağlanmalı.

KAYNAKÇA

1. Arseven, Veysel. "Türk Halk Çalgıları", Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı 142, Yıl 12, Cilt 6, İstanbul,1961.
2. Dawson, David; Acay, Sefai. "Müzik Öğretimi", YÖK/ Dünya Bankası Milli Eğitimi Geliştirme Projesi Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi Dizisi, Ankara, 1997.
3. Ekici, Savaş. "Türk Halk Çalgılarının Tarihi Gelişimi" http://www.turkuler.com/thm/thmcalgilari.asp
4. Ertürk, Selahattin. "Eğitimde Program Geliştirme" Meteksan A.Ş., Ankara,1997.
5. Kalyoncu Nesrin. **"**Carl Orff'un ***Elementer Müzik, Hareket Ve Konuşma Eğitimi*** Yaklaşımının Günümüzdeki Anlamı", MÜZED Dergisi 16. Sayı, İlkbahar 2007 s.20-21
6. Kocabaş, Ayfer. "Müzik Eğitiminin Temelleri",Kanyılmaz Matbaası, İzmir,2007.
7. Özbek, Mehmet. "Türk Halk Çalgıları" (http://www.turkuler.com/thm/turk halkcalgilari.asp)
8. Sönmez, Veysel. "Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı", 4. Baskı, Adım Yayıncılık, Ankara, 1993.
9. Şensoy, İrfan. "Okul Öncesi ve İlk Sınıflar İçin Müzik İle Eğitim Yöntemi", Aydınlar Matbaacılık, Ankara,2001.
10. Uçan, Ali. "Müzik Eğitimi", Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara,1994.
11. Uçan, A.; Yıldız, G.; Bayraktar, E. , "İlköğretimde Müzik Öğretimi", İlköğretimde Etkili Öğretme ve Öğrenme El Kitabı, Modül 9, Burdur,1999.
12. Uçan, Ali. "Türkiyede Müzik Eğitiminin Gelişimi, Orff Okul Öğretisinin Tanınımı- Uygulanımı- Uyarlanımı ve Orff Anlayışıyla Temel Müzik Eğitiminin Genel Durumu", Uluslar arası Orff-Schulwerk Müzik ve Dans Pedagojisi Sempozyumu, İstanbul, 2003.
13. http://www.tufak.org.tr/halkmuzigicalgilari.htm
14. http://www.dersimiz.com/eyazim/yazi.asp?id=78

YÖRESEL FARKLILIK- BENZERLİKLER İLİŞKİSİNDE KARS YÖRE DÜĞÜNLERİNDE KULLANILAN ÇALGILAR

Ülkü Sevim ŞEN[*]

Geleneksel Türk Halk Müziğinin önemli konularından biri de kullanılmakta olan çalgılardır. Ülkemizde kullanılan çalgılar yörelere, bölgelere göre birtakım benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Benzerlikler; karşılıklı etkileşimler, özde aynı kültüre sahip olma, aynı duyguları, aynı acıları, aynı sevinçleri paylaşan toplumların, ulusların varlıkları sonucundadır. Farklılıklar ise yörelerin bulundukları coğrafi konum, tarihsel geçmiş ve bölgede yaşayan farklı kimliklere sahip insanların varlıkları sonucunda doğmuştur.

Bu konu ile ilgili olarak Emnalar şöyle bir tespitte bulunmuştur:

"Karadeniz bölgesinde kullanılmakta olan kemençe'nin, başka bölgelere taşınmamış olması, tar'ın; Kars yöresinde, mey'in Doğu Anadolu'da, sipsi'nin; Teke yöresinde çalınmasına karşın, davul veya bağlamanın her bölgede kullanılması birer araştırma konusu olarak karşımıza çıkmaktadır" (Emnalar, 1998: 49).

Türk folkloru içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan halk müziği ve oyunları, birçok yönü ile oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu zenginlikler içerisinde gerek halk türkülerinin gerekse halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgılarının önemli bir yeri vardır.

Halk çalgıları asırlar boyu insanın manevi âlemi ve estetik terbiyesinin ortaya çıkmasında büyük rol oynamıştır. Bu nedenle onlar milli medeniyetin en sevilen ve sayılan örnekleridir (Abdullayeva, 2002: 263).

Anadolu coğrafyası üzerinde yaşayan Türk kültürünün müzikal icrasında çok çeşitlilik arz eden bir yapı görürüz. Müzik icra toplulukları da bu yapının en önemli parçalarından birisidir. Elazığ'da, Van'da, Ankara'da, Urfa'da, Edirne'de, Konya'da, karşımıza çıkan topluluklar, birbirinden bağımsız müzikal karakterde olan topluluklardır (Coşkun, 2006: 14).

Çalgı toplulukları birbirine yakın bölgelerde bazı –ortak müzikal değerlerden dolayı – ortak özellikler gösterebilirler. Bunun dışında bir benzeşme söz konusu değildir. Her yöre kendi anlayışı doğrultusunda bir müzik topluluğu kurar ve yörenin gereksinimleri doğrultusunda o müzikal icrayı yerine getirir. Karadeniz'deki çalgı topluluklarının biçimi, kurgusu ve icra tarzı ile Orta Anadolu'daki çalgı topluluklarının biçimi, kurgusu ve icra tarzı hiç ilgisi olmayan tarzlardır (Coşkun, 2006: 16).

İnsanları bir araya getiren, bireyler arasındaki sosyal bağları güçlendiren, ortaklığı pekiştiren; kişileri birbirlerine ve topluma karşı nasıl hareket etmeleri gerektiğini gösteren; insanları sahip oldukları mirasın bilincine vardırarak, gelenek göreneklerini,

[*] Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Öğretmenliği ABD - E post; sevim@gazi.edu.tr

inançlarını, değer yargılarını, törelerini canlandıran; eğlendiren; mutluluk veren fonksiyonları ile 'düğün', Türk kültürünün en önemli ve temel unsurlarından biridir (Eker, 2000: 92).

Bu çalışmada ülkemizdeki kültürel zenginlik ve çeşitliliklerin açıkça görüldüğü, yöre düğünlerinde kullanılan çalgılar ile ilgili olarak Kars yöresi düğünlerinde kullanılan çalgılar ele alınacaktır.

Kars yöre düğünlerinde kullanılan çalgıları iki grupta incelemek mümkündür. İlk olarak yöreler arası benzerlikler açısından bakıldığında; yöre düğünlerinde "davul ve zurna" çalgılarının kullanımlarına yer verilmesi konusu ele alınacaktır. Doğu Anadolu Yöresi oyunlarından olan "Bar" davul zurna eşliğinde oynanmaktadır. Özellikle köy düğünlerinde kullanılan çalgıların başında gelmektedir. İkinci grupta ise yöreler arası farklılıklar açısından incelenecek olan, Kafkas'lara sınır serhat şehri Kars'ın yöre düğünlerindeki müzik ve halk oyunlarında, Azerbaycan türkülerinin, oyunlarının, hâkim olduğu; "akordeon", "garmon", "tar", "klarnet" ve" nağara (koltuk davulu)" çalgılarının kullanımının açıklanması yer almaktadır. Yöre düğünlerinde "Bar" ların bu çalgılar eşliğinde de çalınarak oynandığı görülmektedir.

Kars yöre düğünlerinde oynanan oyunları iki türde sınıflandırmak mümkündür. Oyunlardan biri "Bar", diğeri halk arasında "Tek Oyun" denilen Azeri türküler eşliğinde, kadın ve erkeğin karşılıklı oynadığı oyunlardır. Bu oyunların çalınmasında "akordeon" veya "garmon", "tar", "klarnet" ve "nağara" çalgıları kullanılmaktadır. Her yörenin halk oyunları, düğünlerine yansır. Kars yöresi düğünlerini halk oyunlarından farklı düşünmek doğru olmaz.

Doğu Anadolu Bölgesi'nin kuzeydoğusunda yer alan Kars, doğuda Ermenistan, güneydoğuda Iğdır, güneyde Ağrı, batıda Erzurum, kuzeyde de Ardahan ili ile çevrilidir.

Kars Anadolu'nun en eski yerleşim alanlarından birisidir. Tarih öncesi çağlardan itibaren sürekli bir yerleşimin burada olduğu, arkeolojik araştırmalar sonucu, özellikle höyük ve mağaralardaki buluntulardan anlaşılmaktadır (http://www. kenthaber. com).

Kars, kültürel açıdan oldukça değişik ve zengin bir ilimiz olup köklü temellere dayanmaktadır. Yörenin tarih boyunca renkli bir etnik yapısı olmuştur. Kars'ın toplumsal yapısı bu çeşitli ulusların kültürel gelenekleriyle şekillenmiştir. Değişik etnik grupların kültürel etkileri yöre kültürünün oluşumunda önemli yer tutmaktadır.

Sosyal yapıyla da ilgili olan bu kültürel zenginlik, yörenin stratejik özelliklerine bağlı olmaktadır. Anadolu'nun Kafkas'lara açılan bir kapısı olması nedeniyle birçok Türk kavminin gelip geçmesiyle her birinin değişik değerler bırakmasını sağlamıştır. Bundan başka Kars, Eski Oğuz kültürünün Anadolu'daki beşiğidir. Saka- İskit devrinden günümüze kadar uzayan bu kültür çizgisi, çağlardan ve medeniyetlerden aldığı değerlerle de gelişerek günümüze kadar gelmiştir.

Gelenek, görenek, halk hikâyeciliği, maniler, türküler, âşıklık geleneği ve benzer şeylerde görülen zenginlik, Kars'ın eski bir yerleşim merkezi olması, çeşitli kavimlerin, çeşitli zamanlarda bu bölgede yaşamaları sonucundadır. Bu bakımdan Türk kültürü araştırmalarına önemli katkılarda bulunabilecek bir kültüre sahiptir (Gicili: 1997, 9).

Sınır kenti olması nedeniyle Kars, 19. Yüzyıl boyunca saldırı ve işgallere konu olmuştur. 1807'de Rus ordusu Kars'ın kenar mahallelerine dek sokuldu. Halkın da katıldığı savunma sonunda, geri çekilmek zorunda kaldı. 1828'de Kars, 8 ay Rus işgalinde kaldı. 1855'de yine Rus işgaline uğrayan Kars 1856 Paris Antlaşmasıyla Türkiye'ye bırakıldı. 1877- 1878 (93 harbi) Osmanlı- Rus savaşından sonra kent 40 yıl süreyle Rus işgalinde kaldı. 1878 işgalinden sonra Kars demir yoluyla Kafkas ulaşım ağına bağlandı.

Günümüzde yöre, geleneksel ve çağdaş kültür öğelerini bir arada barındıran bir geçit toplumu niteliğindedir. Kırk yıl işgal altında kalan sınır kenti Kars'ta toplumsal yaşam, çeşitli ulusların kültürel gelenekleriyle biçimlenmiştir (Yurt Ansiklopedisi, 1982-83: 4543).

Hiçbir halkın sanat kültürü kapalı bir şekilde yalnız başına gelişemez. Halkların kültürlerinin yalnız ayrı ayrı değil, aynı zamanda diğer kültürlerle karşılıklı ilişki halinde incelenmesi gerekmektedir.

Türkiye- Azerbaycan sanat ilişkileri devamlı bir tarihe sahiptir. Bu ülkelerin halkları sanat alanında özgün geleneklerini oluşturmuşlardır (Şakir-zade, 1995: II).

Azerbaycan ile coğrafi durumu, buradan göçen toplulukların çeşitli köy ve kasabalara yerleşmeleri her ne kadar Kars folkloru üzerinde etkili olmuşsa da, hiç bir zaman milli kültürün orijinal yapısını bozamamıştır. Fakat bu, kültürün daha da zenginleşmesini sağlamıştır. Bu nedenle Kars müzik, ritim ve ezgileri zenginlik ve çeşitlilik arz etmektedir (Deveci, 1998: 51).

Ülkelerin kültürlerinin en belirleyici öğelerinden biri, o ülkelere özgü müziklerdir. Aynı soyun temsilcileri olan Azerbaycan ve Türkiye halklarının müziklerinin de ortak bir kültürden geldiği düşünülürse, bu iki ülkenin müzikleri arasında da ortak bir kültür aramak, mümkündür.

Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde Azeri Musikisini "Türk Musikisinin Azerbaycan'da icra edilen şekli" olarak tanımlamıştır. Aslında Azeri üslubu, Kuzey(Sovyet) ve Güney(İran) Azerbaycan'dan çok daha dışarı taşar; İran'ın Hamedan ve Hamse eyaletlerini içine alarak, İsfahan ve Fars eyaletlerine doğru uzanır. Kuzeyde Dağıstan'da ve öbür Kafkas ülkelerine, Kuzey Irak'a ve Kars çevresine yayılır (Öztuna, 1990: 133).

Azerbaycan halkı Türk soyundan geldiği için Azerbaycan müziğinin de Türk müziğinin bir kolu olarak kabul edilmesi gerekir. Azeri üslubu özellikle kuzeydoğu Anadolu' da (Kars, Ardahan, Iğdır vb.) bariz olarak görülür. Diğer bir deyişle bu üslup Türkiye'de Azeri lehçesinin konuşulduğu bölgelerde görülmektedir (Şen, 1998: 2).

Azerbaycan düğünleri özellikle halk dansları ile zengindir. Birkaç gün süren Azerbaycan düğününe zurnacılar, âşık ve sazende toplulukları davet edilirler. Burada muğamlar, raks ve âşık havaları seslendirilir. Raks havaları Azerbaycan sözsüz musikinin esas kısmını oluşturur (Abdullayeva, 2002: 260).

Azerbaycan türkülerinde süsleme sanatı olarak triller oldukça fazla kullanılmakla beraber tar, garmon çalgıları bu türkülerin alt yapısını oluşturmaktadır. Ezgilerin tril,

mordent gibi çeşitli melodik şekillerde süslenmesi doğu halklarına ait müziklerin ve özellikle de Azerbaycan müziğinin karakteristik özelliğidir (Okay: 2004, 6).

Halk müziğinin ayrılmaz bir parçasını oluşturan türkü- dans sanatı, gerek Azerbaycan, gerek Türkiye müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir ve başlıca elemanları açısından birçok ortak nitelikler taşımaktadır.

Azerbaycan'da meşhur düğün havası sayılan "Vağzalı" dansının melodisi, XVI. Yüzyılda Şeki bölgesinde yerleşen Karakoyunlu kabileleri tarafından meydana getirilmiştir. Söz konusu oyun havası sonra Güney Azerbaycan üzerinden İran'a götürülmüş, daha sonra Anadolu'nun doğu bölgelerinde yerleşmiştir. Etnik açıdan Azerbaycanlılara daha yakın olan nüfus, o bölgelerde yaşamaya devam etmektedir. Oralardaki düğünlerde söz konusu oyun havası pek geniş bir alana yayılmıştır. Bu durum Kars düğünlerinde de gözlenmektedir (Şakir-Zade, 1995: 10).

Azerbaycan ve Türkiye dans müziğindeki ortak yönler düğün gibi merasimlerde icra edilen oyunların örneğinde de görülmektedir. Azerbaycan'ın Şeki, Şamahı, Karabağ, Türkiye'nin Kars ilinde yaygın olan "Terekeme" dansı, geçmiş dönemlerde Azerbaycan'ın adı geçen bölgelerinde yerleşen Terekeme kabilesi içinde ortaya çıkmıştır.

Azerbaycanlı araştırmacılardan Zaur Rüstemzade; Kars iliindeki halk danslarının müziği, hareketleri ve nitelikleri ile Kafkasya folklor ve halk oyunlarının benzerliklerini vurgulayıp, bunların Azerbaycan danslarıyla yakınlığını göz önünde tutarken, söz konusu ilişkinin, bölgesel, coğrafi nedenlerle, yani Doğu Türkleriyle Batı'daki Azerbaycanlıların arazi yakınlığı ile ilgili olduğunu ifade etmiştir (Şakir-Zade, 1995: 12).

Kars'ta çeşitli Türk boylarının bulunması oyunların da çok, çeşitli ve çeşnili olmasını sağlamıştır. Mahalli oyunlar sosyal yapıyı ortaya koyabilen folklor unsurlarından biri ve birincisidir. Kars'ın sosyal yapısı ile oyunları arasında büyük bir ilişki vardır. Durum Azeri, Yerli, Türkmen her Türk boyunda açıkça görülmektedir. Düğünlerde çoğu kere kardeş ve akraba olan kız ve erkekler el ele tutarak beraber oyun oynarlar (Kars İl Yıllığı, 1967: 185

Türk halk danslarının bir özelliği, hemen hepsinin yerli halk sazları eşliğinde oynanmasıdır. Her ne kadar, dans türlerinin kendine özgü dans müzikleri ve çalgıları varsa da, büyük çoğunluğu her çeşit Türk sazı ile oynanabilmektedir. Eşlik eden çalgılar: Davul, zurna, kaval, bağlama, dümbek, def, cura, gayda, tulum, kemençe, ney, mey, tar, mekkâre, küçük kös, çığırtma, sipsi, koltuk davulu, düdük, zil, zilli maşa gibi çalgılardır.

Günümüzde yerli sazların yanı sıra, başka ülkelerden alınan çalgılar da kullanılmaktadır: keman, cümbüş, ud, klarnet, akordeon hatta piyano bunlardan bazılarıdır. Ama bu katılışın gene de yerli çalgıların halk dansları üzerindeki ağırlığını düşürmediği, bütünlüğünü bozmadığı da bir gerçektir (Obruk, 1977: 249).

Azeri oyunlarının birçoklarına çalınan çalgılar akordeon, klarnet ve caz davulu (Bateri) dur. Bu çalgılar oyunların modernize edilmesine yol açmıştır. Diğer oyunlarda ise davul zurna çalınmaktadır (Kars İl Yıllığı, 1967: 186).

Ülkemizde kullanılmakta olan çalgılar, benzerlik ilişkisi yönünden ele alınacak olursa, ülkemizin bütün yörelerinde davul ve zurna, düğünlerde, sünnet törenlerinde, geleneksel oyunlarımızda vazgeçilmez bir yere sahiptir. Kullanılmakta olan zurnalar yapı itibari ile farklılık gösterse de Türk kültür hayatının en temel çalgılarındandır.

Doğu Anadolu yöresinde oyunlara eşlik eden çalgılar içerisinde davul, zurna vazgeçilmez yere sahiptir. Burada çalınan zurnalar, cura zurnadan biraz daha büyüktür. Bu zurnanın sesi ince ama çok gürdür. Davullar da, diğer yörelerde çalınan davullardan büyüktür; 60-70 cm. ölçülerinde oval biçimdedir, dolayısıyla sesi de gürdür.

Davul; Türklerde binlerce yıldan beri kullanılan vurma aletidir. Eski Türklerde "köbürge, küvrüğ, tuğ" denen davulun bugünkü Türkçede ve Batı dillerindeki adı Arapça aynı manada "tabl" kelimesinden gelir. Türklerin adeta milli bir aleti olan ve hâkimiyet sembolü olarak adı tuğ, sancak, bayrak, hutbe, sikke gibi mefhumlarla beraber anılan davulun, pek çok çeşidi vardır. Yanları tahtadır. İki tarafı deri gerilmiştir. Sağ eldeki tokmak kuvvetli zamanları(düm), sol eldeki daha ince deynek (eskiden "çengel") de zayıf zamanları vurur. Halk musikisinde zurna'nın ayrılmaz usül vurma aletidir. Tarihi Türk askeri musikisinde büyük önemi vardır. Caz orkestralarında kullanılan, ayakla vurulan ve üzerinde elle çalınan birçok vurma aleti olan davullara "bateri" denilmektedir (Öztuna, 1990: 211).

Davul; Anadolu ve Rumeli'nin her yerinde zurna eşliğinde kullanılır. Geleneksel törenlerde, düğünlerde, güreşlerde, fırsat bulunan her yerde çalınır (Say, 1998, 24).

Zurna; davulla birlikte çalınan çok yaygın bir halk çalgısıdır. Yekpare ağaçtan, torna ile oyularak yapılır. Kullanılan ağaçlar sırası ile yeğlenenler, erik, kayısı, şimşir, dişbudak, armuttur. En uzun zurna 60 cm. ve en kısa olan 30 cm.'dir. Uzunluklar Türkiye'nin batısından doğusuna doğru bir küçülme gösterir. Bu özelliğe Türkiye'de başka hiçbir çalgıda rastlanmaz; dolayısıyla batı bölgesinde kalın bir sesten başlayan zurnalarda, doğuya doğru ses tizleşmesi görülür. Zurnanın önünde yedi ve arkasında bir olmak üzere sekiz ses deliği(perdesi) bulunur. Ayrıca ön yüzün ağız tarafında ses kalitesini sağlamak için "şeytan perdesi" denen küçük delikler de vardır (Say, 1998: 23).

Türk zurnası eskidir; İslamiyet'ten önceki adı Türkçeydi; yurağ, veya yorağ. Bu ismi bize Türkistan'dan bir kaynak olan "Mefatih al- Ulüm" haber veriyor(X. Yüzyıl); kelime, yor, yır, cur, yorlamak, yurlamak, kelimelerinin ortak kaynağındandır. Cura zurna adında aynı kelimenin hala Anadolu'da birleşik olarak yaşadığını görüyoruz.

Davulun ezeli arkadaşı zurnadır. Davulun darbelenişini nabıza benzetecek olursak, zurnaya nefes dememiz gerekir. Bu kaynaşmanın başlangıcı Orta Asya da milattan öncelere kadar uzanır.

Evliya Çelebi muhtelif memleketlerin farklı zurnalarından şöyle bahseder:

"Yurtta hala davul zurnasız köy düğünü olmuyor. Açık hava oyunları dört bir bucakta hep davul zurnayla yürütülüyor" (Gazimihal, 1961: 275).

Garmonun oluşum kısımları- gövde, körük, ses aksamları ve tuşlu mekanizmasıdır. Orta ölçüsü 362x 268x195mm olan garmonun gövdesi sağ ve sol tahta

çerçevelerden ibarettir ve bunlara aletin geri kalan kısımları bağlanarak monte edilir. Çerçeveleri birleştiren körük hava rezervuarı rolü oynar. İki taraftan sağlam parça ile yapıştırılmış büzmeli kartondan hazırlanır. Gövdenin sağ kısmında 18 tonlu ve 12 yarım tonlu dillerden oluşan tuşlara yerleşen kısım sağlamlaştırılmıştır.

Garmonda sesler körüğün açılıp kapanması ile oluşan hava akımını dil ve düğmelere basarak özel kanallara ulaştıran metal levhacıkların titremesi sonucunda oluşur. Garmon sandalyede oturarak çalınır. Aleti diz üstüne koyup, sol eli kısa kayışın altına, uzun kayış ise sağ omuza geçirilir. Hem solo hem de eşlik çalgısıdır. Kendine özgü sesiyle Azerbaycan halk müziğinde yer edinmiştir. Üzeyir Hacıbeyov bu çalgının popülaritesini ve teknik ifade imkânlarını göz önüne alarak halk çalgı aletleri orkestrasına dâhil etmiştir(Abdullayeva, 2002: 333-334)

19.yüzyılın sonları ile 20. Yüzyılın başlarında Azerbaycan'da "Asya", "Şark" veya "Azerbaycan" garmonu çok meşhur idi. Şirvan bölgesinde kadınların çaldığı küçük garmonlar "nay" , Karabağ bölgesinde ise "mizgan" olarak adlandırılırdı.

Rus garmonundan farklı olarak, Azerbaycan garmonunun sol el için "yığma" akorları yoktur. Onların yerine iki sıra da dizilmiş (18 tonlu ve 12 yarım tonlu) düğmelerden yararlanılır. Bu düğmelere basarken sağ elde alınan seslerden farklı olarak bir oktav aşağı sesler elde edilir.

Azerbaycan'da garmon ve klarnetin kullanımı ile ilgili olarak Abdullayeva; "garmon ve klarnet sonunda artık asıl halk çalgılarına çevrilmiş nefesli çalgılardır" diyerek Azerbaycan halk müziğinde çalgıların kabulünü belirtmiştir. (Abdullayeva, 2002: 334)

Kars yöresinde garmon, akordeon gibi sazların tercih edilmesi, Kafkas kültürleri ile yakınlıktan kaynaklanır (Güven, 1997: 181).

Yapısal özelliklerine bakıldığında garmon, akordeona göre daha küçük ve sert tuşlara sahiptir.

Gazimihal hazırlamış olduğu Müzik sözlüğünde, müzik aletlerini sınıflandırırken, akordeon gibi hava verilerek çalınan çalgılara üfürgen aletler demiştir.(Gazimihal, 1961: 161).

Özbek; Türk Halk Müziği Terimler sözlüğünde akordeon'u şöyle tanımlamaktadır:

"Elde çalınabilen körüklü çalgı, garmon'un gelişmiş şekli. Akordeon'da ses, körüğün oluşturduğu havanın, metal dilcikleri titreştirmesiyle oluşur. Bu ses, tuş ve düğmeler aracılığıyla kontrol edilir. Iğdır barı akordeon ile çalındığında farklı bir anlatım ortaya çıkar" (Özbek: 1998, 8).

Akordeon, yüzyılımızın ortalarına kadar dünyanın çoğu ülkesinde yaygındı. Özellikle Almanların bir "halk çalgısı" durumundaydı. Daha gelişkin, imkânları daha geniş olan ve melodinin denetimini daha rahat yapabilen çalgılar, akordeonu "geçici olarak bir dönemin yaygın çalgısı" durumuna düşürmüştür.

İlk akordeon, Physharmonika adlı çalgıdır; Haeckel tarafından bulunmuştur. Eschenbach adlı müzik aleti yapımcısının "Aerophon" adını verdiği çalgıyı Buffet geliştirerek akordeona bugünkü biçimini vermiştir (Say, 1992:31-32).

Gazimihal; akordeon çalgısının yaygınlaşması ve ülkemizde kullanımı ile ilgili öznel görüşlerini şu cümlelerle belirtmiştir:

"Büyük orkestrada katiyen yer almayıp, propagandası doğu ve güney Avrupa, bilhassa Balkanlara doğru fazlasıyla sızdırılmıştır. Konu bir ticaret davasıydı. En basit el armonikaları Erzurum'a kadar Kafkasya'dan sokularak doğumuzda davul zurnanın hayatiyle oynanmıştı. Bu işte esaretteki Kars aracı olmuştu. Akordeonun dış pırıltısından başka, hiçbir sanat değeri yoktur. Yalnız musiki esnafı ve amatörler iltifat gösterdiği için, sol elin akor düğmeleri yakıştırma düzenlerinin gelişigüzelliği ile zevki hey heyli surette tahriş edip durur. Modası geçecektir" (Gazimihal, 1961: 4).

Tar, tezeneli bir çalgıdır. Azerbaycan, Özbekistan, İran, Gürcistan ve Türkistan'ın bazı bölgeleri ile yurdumuzda Kars yöresinde yaygın olarak kullanılan eski ve köklü bir çalgıdır. Günümüzde ise birçok halk müziği topluluğunda kullanılmaktadır (Özbek ve diğerleri, 1989: 31).

İki çanakla bir kol ve perdelerden ibaret olan ve çanaklar üzerine dana yüreğinin zarı kaplanan bir müzik aleti olan tar da 12 ve 14 tel bulunmaktadır. Tar'ın Farslardan Azerbaycanlılara geçtiğini söyleyen yazarlar da vardır. Ancak, Tar'ın eski bir Türk müziği aleti olduğunu söyleyen Türkolog Wambery Kırgızlarda da "Dü- Tare" adlı telli müzik aletinin kullanıldığını tarihi bir hakikat olarak zikr etmektedir. Bugün "Tar'i Farsi" adı ile, Farslarca kullanılan Azerbaycan Tar'ına benzeyen bir tar vardır. Fakat bu tarın Azerbaycan tar'ından çok farklı olduğu gibi, İran da asırlarca Türklerin hükümranlık sürdüklerini söylemek yerinde olur (Gökgöl, 1961: 132).

Tar Azerbaycan halkının çalgıları içerisinde özel bir yer tutan en önemli ve yaygın çalgısıdır. Geniş ses aralığı, parlak sesler, aheng, kendine özgü ses sınırı, çoksesli akort ve zor pasajların çalınmasına olanak sağlaması, sesin uzun süreli dinamik yükselip, alçalması, solo ve çalgı grupları içerisinde yer alması özelliklerinden sayılabilir. (Abdullayeva, 2002: 265).

Tar'ın teknik olanakları göz önüne alınarak 1921'de Bakü Müzik Konservatuarında bu çalgı için sınıflar açılmıştır(Abdullayeva, 2002: 274).

Azerbaycan'da tar sadece halk çalgıları içerisinde değil, senfoni orkestrası içerisinde de yer almıştır.

Klarnet; Perde düzeneği metalden yapılan; tek kamışlı ağaç üfleme ailesidir. Adını berrak, parlak, aydınlık gibi anlamlara gelen "clarus" sözcüğünden alır (Sözer, 2005: 395).

Klarnet teknik bakımdan çok kullanışlıdır. Seslendirmekte zorlandığı pasaj yoktur. Sadece, aynı sesin yinelenmesinde pek başarılı değildir. En büyük özelliği, çevik olması ve ses gürlüklerini rahatça verebilmesidir: Fısıltı gibi duyulması gereken (pp) pasajlardan çok kuvvetli çıkarılması gereken (ff) seslere kadar, ses gürlüğü

yelpazesinde kolayca dolaşır. Bu üstünlükleri nedeniyle hem solo çalgı, hem eşlik görevlerinde başarılıdır.

Klarnetin Balkan ülkelerinde yaygın bir konuma gelmesinde Çingene müzisyenlerinin katkısı vardır (Say, 2002: 297).

Anadolu'da klarnete "gırnata" deniliyor. Ancak, batı klarnetinin memleketimize gelmesinden önce de "gırnata" adının Türklerce kullanılmış olduğu unutulmamalıdır. Suriye'de bütün kamışlı halk nefesli sazlarına "kurnayta" denile gelmiştir. Evliya Çelebi kendi zamanındaki İngiliz icadı olan kurnata borusundan bahseder: İlk harften sonra vav harfi koymadığı için, kelime –esre ile- kırnata(veya) gırnata da okunabiliyor. Bu bilgi Denner'in imal ettiği aletin tarihinden en az yarım asır öncelere aittir. (Gazimihal, 1961: 129).

Klarnetin o dönemde kullanımı ile ilgili olarak Gazimihal rahatsızlığını şu şekilde dile getirmiştir:

"Klarneti folklor ezgilerine almakla (bütün Balkanlarda) zurnacılar önayaklık etmişlerdi. Sonradan, bandolarda hizmet görmüş klarnetçilerden de aynı çığıra geçenler oldu. Bu çığır ne yazık ki zurnanın aleyhine olmuştur" (Gazimihal, 1961: 130).

18. yüzyılın başında Avrupa'da keşfedilen klarnet 1820'li yıllarda Saray Bandosu'na girmiş olup, 1900'lü yılların başından bu yana ise Türk Müziği icrasında kullanılmıştır. Klarnet, Türk Müziğinin geleneksel çalgıları arasında büyük bir uyum sağlamış ve renkli bir çalgı olarak kullanılmıştır. Türk Müziği icrasında – özellikle köçekçeler, sirtolar, oyun havaları ve fasıllarda önemli bir yere sahip olup, farklı bir yorum sağlamaktadır.

Klarnet, halk müziğimizde de yer almış olup, Anadolu'nun bazı kesimlerinde halen vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Özellikle Doğu, Güneydoğu, Trakya ve teke yöremizde klarnet kullanımı yaygındır (Çağrı, 2006: 31-32).

Klarnet 20. Yüzyılın ilk yıllarında Azerbaycan halkının müzik hayatında önemli bir yer tutan diğer nefesli aletidir. Ton olarak zengin, ses alanı olarak çeşitliliği ile seçilen klarnet halk çalgı aletleri orkestrası ve topluluklarında sıkça kullanılır (Abdullayeva, 2002: 335).

Nağaranın gövdesi (kasnak) silindir şeklindedir ve erik, ceviz, dut, ıhlamur ağaçlarından hazırlanır. Bu amaçla kesilmiş ağaç parçası içeriden 6-7 mm kalınlığa kadar oyulur. Kasnakta havanın çıkması için 10 mm çapta 1-3 rezonatör deliği (oyuk) açılır. Aksi halde gövde havanın taziğinden çatlayabilir.

Aletin her iki yüzü için esasen keçi derisinden yararlanılır. Daha önceleri ceylan veya maral derileri kullanılmakta olduğu söylenmektedir. Bir yıllık deriden tüyleri çıkarmak için tüysüz kısma arpa ununda hazırlanmış hamur(karışım) sürülür. Deri katlanıp hava geçmesin diye eski bir örtüye sarılır. Sıcakta üç gün bekletilir, sonra temizlenip kurutulur. Deri biraz ıslatılarak ve tüylü yüzü yukarı gelecek şekilde (çalgı bu şekilde daha güzel ses verir) çektirerek iki kat sırınma dikişle çembere dikilir.

Nağaraların ebatları çeşitli olmakla beraber, büyükleri kös, dumbul; orta ölçüleri orta, koltuk, el nağarası veya sadece nağara; küçükleri ise cura, küçük veya bala nağara

diye adlandırılır. Nağaranın tüm çeşitleri yapılış itibariyle aynıdır (Abdullayeva, 2002, 175).

Nağara iki el ile çalınır. Sağ el davul derisinin ortasına vurduğunda kalın ses, kıyısına vurulduğunda ince ses çıkarır. Sol elle de kıyısına vurulduğunda ince ses çıkarır (Özbek ve diğerleri, 1989: 77).

Sonuç

Geleneklerimiz ve müziğimiz de, davul- zurnanın yeri, diğer Türk Halk çalgıları ile kıyaslandığında; ülkemizin her yöresinde kullanılması yönü ile bu çalgıların farklı bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Çalınan ezgilerde, ritimlerde farklılık görülse de kültürümüzde sahip olduğu yer tartışılmazdır.

Kars yöresi sahip olduğu zengin kültürü ile Azerbaycan kültürünün müzik ve çalgılar anlamında bir yansıması gibidir. Kars düğünlerinde Akordeon çalgısı veya görünüm olarak benzeri olan Garmon, sesi ve varlığı ile, o yöre insanları için özel bir yere sahiptir. Oynanan oyunlar ve çalınan ezgilerde süreklilik olması (çalgı kullanımı)açısından bu bağı kuvvetlendirmektedir. Ülkemizde hemen hiçbir kaynakta Garmon çalgısına rastlanmazken, Azerbaycan halk çalgıları içinde Garmon çok önceleri kabul görmüştür. Yine klarnet çalgısı da Azerbaycan halk çalgılarına dâhil edilmiştir. Ülkemizde klarnet ve akordeon, Kars dışında başka şehirlerde de kullanılmaktadır. Akordeon çalgısının, Trakya bölgesinde, Artvin'de ve Çerkezlerin yerleştiği çeşitli yörelerde de kullanıldığı bilinmektedir. Tar ve garmon geleneksel Azerbaycan çalgısı olmaları nedeniyle Kars dışında yaygınlaşmamıştır. Kars düğünlerinde, son yıllarda Bateri ritim çalgısı olarak kullanılmaktadır.

Düğünler, büyük şehirlerde kentleşmenin etkisi ile tek düze olsa da küçük şehirlerde durum farklıdır. Geleneksel çalgıların büyük bir kısmı halen kullanılmakta olup, pek çok gelenek yaşatılmaktadır. Geleneksel Türk kültürü; düğünlerde, bayramlarda, cenazelerde olduğu gibi, toplumun yaşatmakta olduğu değerler içerisinde de canlılığını sürdürmektedir.

İnsanlar, sesini duymaya alıştığı çalgılar ile aralarında farkında olmadan bir bağ kurarlar. Bu bağ; özellikle farklı bir şehre göç edildiğinde eğlencelerin (düğünlerin), bu çalgılar ve ezgiler aracılığı ile gittiği yere taşınması şeklinde görülmektedir.

Azerbaycan ile Kars halk dansları ve çalgıları arasında benzerlikler vardır. Karşılıklı kültür alışverişinin sürmekte olduğu açıkça görülmektedir.

Türk kültürü; geçmişten, günümüze yaşatılmakta olan, geleneksel değerlerle, güçlü bir kimliğe sahiptir. Türk halkının duygularını ifade ettiği, aidiyet duyguları ile sımsıkı sarıldığı dansları, ezgileri ve çalgıları incelemeye değerdir. Dolayısıyla geçmişte de, bugünde üzerinde önemle, ilgiyle durulup, düşünülmesi; araştırılıp, açığa çıkarılması gereken çeşitli konular bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

ABDULLAYEVA, Saadet, Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri, Adıloğlu Neşriyatı, 2002, Bakü.

AKDOĞAN, Yaşar, Azerbaycan Türkçesi'nden Türkiye Türkçesi'ne Büyük Sözlük, Beşir Yayınevi, 1999, İstanbul.

COŞKUN, Sevim Yamak, Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006, İstanbul.

ÇAĞRI, Serkan, Avrupa'da Ve Türkiye'de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları Ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2006, İstanbul.

DEVECİ, Derya, Kars Yöresi Halk Müziği Ve Halk Oyunlarında " Nanay Ve Yallı" Havaları, İ.T.Ü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1998, İstanbul.

EKER ÖĞÜT Gülin, Türk Düğün Geleneği İçinde Karakeçili Türk Düğünün Ritüel Açıdan Değerlendirilmesi, Milli Folklor, Uluslar Arası Halk Bilim Dergisi, S.46, Feryal Matbaacılık, 2000, Ankara.

EMNALAR, Atınç, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, İzmir.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, 1961, İstanbul.

GİCİLİ, Birsen, Karadeniz Ereğli'de Kars Halk Musikisi Geleneği, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1997, İstanbul

GÖKGÖL, Cengiz, Azerbaycan Musikisine Toplu Bir Bakış, Musiki Mecmuası, Hüsnü Tabiat Matbaası, S.161, 1961, İstanbul.

GÜVEN, Merdan, Doğu Anadolu Halk Oyunlarına Coğrafyanın Etkisi, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Kültür Bakanlığı Yayınları no: 1872, 1997, Ankara.

KARS İL YILLIĞI, Tisa Matbaacılık Sanayi, 1967, Ankara.

OBRUK, Cahit, Türk Halk Dansları Ortak Yanları Ve Yapısal Özellikleri, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III. Cilt, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1977, Ankara.

OKAY, Barbaros Derviş, Türkiye Azerbaycan Ortak Kültüründe Yer Alan Halk Türkülerinin Karşılaştırılması, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004, Ankara.

ÖZBEK, Mehmet ve Diğerleri, Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi, Kültür Bakanlığı Yayınları,1988-1989, Ankara

ÖZBEK, Mehmet, Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Gün Ofset, 1998, Ankara.

ÖZTUNA, Yılmaz, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I, Kültür Bakanlığı Yayınları,1990, Ankara.

SAY, Ahmet, Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002, Ankara

SAY, Ahmet, Türkiye'nin Müzik Atlası, Borusan Kültür Sanat Yayınları A.Ş, 1998, İstanbul.

SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Başkent Yayınevi,1992, Ankara.

SÖZER Vural, Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, V. Basım, 2005, İstanbul.

ŞAKİR-ZADE Nergiz, Azerbaycan ve Türkiye Müzik Kültürleri Arasındaki Karşılıklı İlişkiler, Kanyılmaz Matbaası, 1995, İzmir.

ŞEN, Yavuz, Azerbaycan Halk Müziğinin Yedi Ana Makamı Üzerinde Bir İnceleme, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1998, Trabzon.

İnternet Sitesi

http://www. kent haber. com, Kars İli Tarihçesi, Erişim Tarihi: 20.11.2007.

TEN İLE TEL BİRLİKTELİĞİNDEN DOĞAN BAĞLAMA SAZININ TANITIMI, EĞİTİMİ VE YAŞATILMASI

Yavuz ŞEN[*]

Bağlama sazının insanlık tarihinde çok köklü ve derin bir geçmişi vardır. İnsanoğlunun telin tınısını keşfetmesi ile başlayan ve binlerce yılı aşarak günümüze kadar uzanan bu dostluk, çok geniş bir coğrafyada çalınan bir çalgının özgün çalış tekniği olarak varlığını sürdürmektedir.

Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu'da sağlamıştır (Parlak, 2000: 1).

Bağlama… Anadolu tarihinin canlı tanığı… Binlerce yıllık kültürün yorulmaz taşıyıcısı… Gizemli duyguların ifadesidir. Her milletin kendine has kültürü ve bu kültür içerisinde kendine has bir müziği vardır.

Dünya yüzünde yüzyıllar boyunca, insanlar tarafından icat edilip kullanılmış çalgılar hakkında, hiçbir açıklama yapmadan, yalnız fotoğraflarını gösterir bir kitap hazırlanacak olsa, yüzlerce sayfa tutar. Bu çalgılardan birçoğu yüzyıllar önce, birçoğu da daha yakın zamanlarda, sosyal görevlerini tamamladıklarından, kullanılmaz olmuşlar, birçokları ise günün şartlarına intibak ettirilip geliştirilerek yeni ve daha ileri, daha kullanışlı ve daha elverişli hale getirilmişlerdir. Bazıları da ilk halleriyle zamanımıza kadar varlıklarını koruyabilmişlerdir (Arseven, 2004: 84).

Bu çalışmada bağlama sazının Orta Asya ve Anadolu'daki tarihi serüveni, kısaca anatomik yapısı açıklanacaktır. Ayrıca geçmişten günümüze kadar Türkiye'de bağlama eğitim ve öğretimi, ülkemizde mesleki eğitim veren kurumlardan üniversitelerin müzik eğitimi anabilim dallarında "bireysel çalgı eğitimi" adı altında bağlama eğitimi alan öğrenci sayılarının tespiti, ulusal ve uluslar arası düzeyde tanıtımı ve yapılması gerekenler ele alınacaktır.

Bağlamanın Tarihçesi

Kullanılan en eski uzun saplı, mızrapla çalınan sazların M.Ö. ki tarihlerde taş üzerine kabartma tekniğiyle işlenmiş resimlerin olduğu görülmüştür. Sümer Uygarlığı, Eti Uygarlığı, Mısır Uygarlıklarında da bu resimlerin örneklerine rastlanmıştır. O dönemdeki sazların sap kısmındaki perdelerin 5-6 sıralık bağlamlardan oluştuğu ve sazın tellerinin hangi maddeden yapıldığı bilinmemektedir (Şen, 1998: 161).

Orta Asya'da ise, insanlar su kabağına ince deriler gerdirerek sap ilave etmişler ve kiriş tellerini deri üzerinden geçirmek suretiyle sesin daha net çıkmasını sağlamışlardır. Yay ile çalınana " Iklığ" parmak veya mızrapla çalınana da "Kopuz" adını vermişlerdir.

[*] Arş. Gör., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Öğretmenliği ABD - E post; yavuzsen@gazi.edu.tr- ysen61@mynet.com.tr

Araştırmalar "Bağlamanın" Asya kökenli "Kopuzdan" geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanının, en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların adeta sembolü haline gelmiştir. Kopuz yalnız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır. İslamiyet'ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan Şamanizm de şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiği ve günlük yaşamı yönlendirdiği bilinmektedir (Parlak, 2000: 5).

Kopuz, Asya'dan sonra en çok Anadolu ve Rumeli'de benimsenmiştir. Kopuzun yapısında zaman içinde meydana gelen değişim ve gelişimler, onun bu topraklarda yayılışının eskiliğini ortaya koymaktadır. Kopuzun Anadolu'ya gelişi ve yayılışı ile ilgili olarak Gazimihal şunları ifade etmektedir; "Ud tipli ve tanbur tipli mızrap sazları ortaçağın Orta Asya uygarlığında ve ilk İslamiyet çağında Horasan'dan Anadolu'ya doğru tek asırdan çıkarak çeşitlenmişler" (Parlak, 2000: 48)

Kopuzun Asya'dan Anadolu'ya gelmesiyle ilgili olarak Sadi Yaver Ataman'da şunları söylemektedir; "Türk soylu çalgılarının Oğuz boylarından Anadolu'ya yayılmasıyla başlayan aşağı yukarı bin yıllık geçmişi olduğu söylenir. Yüzyıllar boyunca halk topluluklarının zevk ve duygu zenginliğini, şen ya da hazin duygularını ezgiler halinde ortaya koyan, Halk ozanları (âşıklar) dan başlayarak, halk musikisi meclislerinde, efe ve yaren derneklerinde, düğünlerde gelişen çalgı kültürünün Asya'dan Anadolu'ya, Rumeli'ye hatta Avrupa'nın bazı bölgelerine kadar yayılan en soylu ve yaygın çalgılarımızdan biri bağlamadır. Kopuzun tarihi, dolayısıyla eski saz ozanlığı Karahan ve Oğuzhan destan ve hikâyelerinin ırlanması (belli bir ezgiyle anlatılması) geleneğine bağlı kalmış, sonraları bir takım değişikliklere uğrayarak bu müessese "âşıklık" adını almıştır" (Ataman, 1992: 411-416).

Bağlamanın bugünkü adının sap üzerindeki perde bağlarından geldiği sanılmaktadır (Yastıman, 1969: 5).

Diğer bir görüşe göre ise; göğsü deri olan bu çalgının göğsünün ağaçla kapanması, bağlanması sonucu bu adı almış olabileceği doğrultusundadır (Parlak, 2000: 60).

Bağlamanın Bölümleri

Halk müziğimizde yörelere göre çeşitli mızrap ve tavırlarla çalınan bağlamayı fiziki yapı olarak dokuz bölümde incelemek mümkündür;

1.Gövde: "Tekne" denilen bu kısım, armut biçimindedir. Ağaç gövdelerinden oyularak yapılır. Bazen yaprak denilen dilimler halinde yapıştırılarak da meydana getirilir.

2.Göğüs: Teknenin üzerine yapıştırılan ve sık elyaflı ağaçtan armut biçimindeki kısımdır. "Göğüs kapağı" da denilen bu kısım üç veya tek parçadan oluşur.

3.Sap: "Kol" adı da verilen bu kısım sert ağaçtan yapılır. Nedeni tellerin gerginliği ile sapın atmaması içindir. Sap gövdeye yapıştırılarak eklenir.

4.Perde Bağları: Sap üzerinde bulunurlar. Misinadan yapılırlar. Gerektiğinde hareket ettirebilirler.

5.Teller: Teller daha önceleri krişten yapılırken daha sonra bu iş için çelik pirinç ve çelik üzerine bakır teller sarılarak oluşturulan (bam) kalın teller yapılmıştır. Teller bağlamanın üzerine üç grup halinde takılır. Bu gruplar ikili ve üçlü olur.

6.Burgular: Sapın uç kısmına açılan deliklere takılan ve ağaçtan yapılan burgular, telleri germeye yarar. Her burguya bir tel bağlanır. Akordun iyi yapılabilmesi için burguların yuvalarına çok iyi alıştırılması gerekir.

7.Üst Eşik: Burgulardan gelen tellerin sap üzerine eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan bir kısımdır. Genellikle sert ağaçtan yapılır ve sap üzerine oyuk olarak oturtulur.

8.Orta Eşik: Sap üzerine gelen tellerin sap üzerine eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan bir kısımdır. Ağaçtan ve üçgen biçiminde yapılan bu kısım genellikle göğse yapıştırılmaz.

9.Alt Eşik: Tekne ile göğüs kapağına birlikte yapıştırılır. Tellerin deliklerden geçirilerek özel bir şekilde bağlandığı sert ağaçtan yapılan bir kısımdır(Say, 1992: 140).

Bağlama Eğitiminin Ülkemizdeki Durumu

Cumhuriyete kadar bağlama öğretimi usta-çırak ilişkisi ile yapılırdı. Bağlama öğretimi ile ilgili kurs veren yerler yoktu.

Bağlama öğretiminde ilk önemli çalışmalar; Muzaffer Sarısözen'in Ankara radyosundaki toplu bağlama uygulaması ile başlar. Daha sonra belediye konservatuarları, halk eğitim merkezleri, dernekler v.b. gibi kuruluşlarda bağlama sazı eğitimi devam ettirilmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra her alanda başlatılan yenileşme ve çağdaşlaşma çalışmalarında, Türk müziği ancak 53 yıl sonra nasibini almaya başlamıştır. İlk olarak 1975 yılında açılan Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında (İTÜ), önceleri usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş ve geleneksel Türk Halk Müziğine çok büyük emekleri geçmiş olan öğretim elemanları görev yaparken, günümüzde bu hocaların yetiştirdiği ve çoğunlukla müzik okullarından mezun olan yeni bir nesil, eğitim ve öğretim görevini devralmaya başlamıştır. Türk müziği okullarının açılması ile birlikte bağlama, bu kurumlarda eğitimi ve öğretimi yapılan ilk halk çalgılarımızdan biri olmuştur (Ekici, 2000: 88).

1924'ten 1969'a kadar müzik öğretmeni yetiştiren tek kurum olan Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda 1978 yılına kadar uygulanmış olan eğitim programlarına bakıldığında, geleneksel müziklerle ilgili herhangi bir derse rastlanmamaktadır.

Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumlarda, bünyesinde geleneksel müziklerle ilgili derslerin de yer aldığı ilk eğitim programı; 1978 Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Müzik Şubesi Eğitim Programıdır. Bu programda geleneksel müziklere, Geleneksel Türk Halk Müziği adı altında 3. sınıfın 2. yarıyılında yer verilmiştir. Aynı yıl ilk defa bağlamanın ana çalgı olarak dersi verilmeye başlanmıştır. 1997 yılında MEB, YÖK ve Üniversite temsilcileri tarafından eğitim fakültelerine bağlı bütün müzik eğitimi bölümlerinde

uygulanmak üzere ortak bir program oluşturulmuştur. Bu programda daha önce müzik bölümlerinde bir yıl boyunca zorunlu ders olarak okutulan temel bağlama, bu programda bir döneme indirilerek süresi kısaltılmış ve okul çalgıları arasına katılmıştır (Eldemir, 2007: 2-3).

Bugün ülkemizde bağlama eğitimi alınabilecek mesleki ve özengen (amatör) birçok kurum ve kuruluş vardır. Bunlar, A.G.S. Liseleri, Müzik Eğitimi Bölümleri, G.S. Fakülteleri Müzik Bilimleri Bölümleri, Konservatuarlar, Halk Eğitim Merkezleri, Dernekler ve Milli Eğitim Bakanlığına bağlı özel kurslardır.

Bu kurumlardan birisi olan Müzik Eğitimi ABD' ların da Türkiye genelinde; 2006-2007 Eğitim-Öğretim yılı I. II. III. IV. sınıf bireysel çalgı bağlama dersi alan öğrenci sayılarının durumuna bakacak olursak;

Türkiye Genelindeki Müzik Eğitimi ABD	**I.II. III. IV. Sınıf Toplam Bağlama Öğrenci Sayıları**
Gazi Üniv. Gazi Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	6
Marmara Üniv. Atatürk Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	3
Dokuz Eylül Üniv. Buca Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	_
Uludağ Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	4
Selçuk Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	29
Karadeniz Teknik Üniv. Fatih Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	25
İnönü Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	6
Atatürk Üniv. Kazım Karabekir Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	24
Süleyman Demirel Üniv. .Burdur Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	14
İzzet Baysal Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	_
Yüzüncü Yıl Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	20
Pamukkale Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	25
Niğde Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi ABD	16
Harran Üniv. Fen Edebiyat Fak. Müzik Öğretmenliği Bölümü	40
Onsekiz Mart Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	_
Cumhuriyet Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	_
Ondokuz Mayıs Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	12

Gazi Osman Paşa Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	_
Muğla Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	6
Balıkesir Üniv. Necatibey Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	_
Atatürk Üniv. Erzincan Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	25
Adnan Menderes Üniv. Eğt. Fak. Müzik Eğt. ABD	_

Bağlama Eğitiminde Metodun Gerekliliği

Dünya'da her çalgının sistematik bir şekilde öğretilebilmesi için metot ihtiyacı kaçınılmaz bir gerçektir. Metot; öğreticinin rehberi, öğrencinin ise çalışabileceği bir kaynaktır.

Ülkemizde bugüne kadar birçok bağlama metodu yazılmıştır. Bunlara örnek verecek olursak;

- Şemsi Yastıman, Sazdan Bilgiler-Notasız Saz Öğretimi.
- İbrahim Sarıçiftçi, Uygulanmış Türkülü Bağlama Metodu.
- Şinasi Özel, Bağlama Metodu.
- Kadir Acar, Bağlama Metodu.
- Güray Taptık, Bağlama Metodu, I, II, III, IV.
- Veli Asan, İlk Başlayanlar İçin Bağlama Metodu.
- Ahmet Günday, Bağlama Metodu- Notalarıyla Halk Türküleri ve Türkü Öyküleri.
- Nevzat Altuğ, Uygulamalı Temel Bağlama Öğretimi Eğitimi.
- Nevzat Altuğ, Teknik Bağlama Eğitimi (Usuller Yöresel Çalış Biçimleri).
- Sabri Yener, Bağlama Öğretimi Metodu, I,II, III.
- Mehmet Saçan, Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu.
- Savaş Ekici, Bağlama İçin Etütler Ve Tezene Çalışmaları
- Temel Hakkı Karahasan, Pratik Uzun sap Bağlama Metodu
- İsmet Doğan-Abdullah Sözen, Bağlama Metodu I v.b. pek çok örnek metot adı verilebilir.

Bu metotların bazılarına bakıldığında usta-çırak ilişkisi içerisinde kendini yetiştirmiş, ehliyetsiz kişilerin bilimden uzak, ticari amaçlı oldukları, nota isimlerini yazıp notaları dışladıkları ya da repertuar amaçlı kitaplar olduğu görülmektedir.

Geçmişte yapılmış bu tür çalışmaların, günümüzde kullanılmakta olan metotları doğruya yöneltmede etkili oldukları söylenebilir.

Geçmişten günümüze doğru gelindikçe bu durumun değiştiğini, daha disiplinli, sistematik, belli bir düzen içerisinde, parçadan bütüne, basitten zora ve bilimsel bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir. Üniversitelerde çalgı eğitimi veren öğretim elemanlarının yazmış olduğu metot sayısının artması, teknoloji çağında kullanılmakta olan görsel ve işitsel araçlarla(CD, DVD) zenginleştirilmesi ile bağlama eğitiminde önemli bir açığın kapatılabileceği fikri desteklenmektedir.

Bağlamanın Ulusal ve Uluslar Arası Düzeyde Tanıtılması

Dünyanın benimsediği enstrümanların, ülke sınırlarını aşarak dünya sazı olabilmelerine kadar uzanan zorlu bir serüveni vardır. Yöresel olarak çalınan bir sazın özgün yönleri ile korunup ülkenin ulusal sazı konumuna taşınması nispeten daha kolaydır. Zira ortak kültür etrafında bütünleşmiş toplumların aynı ezgi, tını ve ifade biçimlerini hissedip benimsemeleri doğaldır. Ancak, bir sazın kendi sınırlarını aşarak uluslar arası platformda yer bulması, sevilmesi, hele de dünyanın kabul ettiği standartlara ulaşması son derece zordur. Bu zorlu yolun aşılması da önemli adımlar ve atılımlardan geçmektedir. Sazın fiziksel gelişimini tamamlamış olması, hakkında bilimsel çalışmaların yapılması, çalış ve öğretim tekniğinde bir sistematiğin geliştirilmesi, çeşitli metotlar yazılması, büyük virtüözlerin yetişmiş olması yeni eserlerin üretilmiş olması ve dünya müziği ile yan yana durabilme yetisinin sınanmış olması bunlardan bazılarıdır (Parlak,2006: 263).

Toplumun müzik yaşamını etkilemede yayın kurumlarının büyük önemi vardır. Bu nedenle; toplumun, müzik yaşamına olumlu katkılarda bulunma açısından özellikle radyo ve televizyondan üst düzeyde yararlanma yoluna gidilmelidir (Uslu,2001: 253).

Bağlama icracılarının yapmış oldukları televizyon ve radyo programları yolu ile çok geniş kitlelere ulaşabilme imkânları göz ardı edilmemeli, özellikle yurtdışına yayın yapan kanallarda, bağlamayı tanıtıcı programlara geniş ölçüde yer verilmelidir.

Bağlamanın tanıtımı ile ilgili olarak 1979 yılında "Coşkun Güla müzik eğitimi, öğretimi ve araştırma merkezi" adını verdiği dershaneyi kurarak birçok önemli ismin yetişmesini sağlamıştır. Ayrıca çıkarmış olduğu "Bağlamada Tezene Tavırları" isimli albümü ile (Kalan Müzik) katkıda bulunmuştur.

Bağlama çalgısı ve geleneksel kültürümüzü tanıtma amaçlı yurtdışı gezileri çeşitli dönemlerde ülkemizde yetişen değerli sanatçılarımız tarafından yapılmıştır. Bu çalışmaların bazıları;

1970 yılında ülkemizin yetiştirdiği âşıklardan Nesimi Çimen Fransa'ya daha sonra Almanya'ya müzik kurumlarının davetlisi olarak gitmiş bu ülkelerde radyo yayınlarına katılmış, konserler vermiş, Fransa'da plak çıkarmıştır (Parlak,2000: 186).

Diğer bir çalışma ise 1982-87 yılları arasında gerçekleştirdiği konserlerle Adil Arslan; İtalyan gitar virtüözü; Carlo Domenico'ni ile senfonik orkestra eşliğinde albüm çıkarmıştır.

1996 yılında ülkemizde yetişmiş bağlama icracılarından olan; Arif Sağ, Erol Parlak, Erdal Erzincan Köln Flarmoni Orkestrası ile yaptıkları konserde bağlama sazının tanıtılmasında önemli atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Sonuç ve Öneriler

Geleneksel müziğimiz içerisinde bağlama, eski ve köklü Türk çalgısı olması (kopuzdan gelme) özelliğiyle önemli bir yere sahiptir. Bağlamanın eğitimde kullanılması, kültürümüzün tanıtımında rol alması onun önemini artırmaktadır.

Bağlamanın geleneksel çalgılar sınıflaması içerisindeki yeri ile yetinilmeyip, uluslararası platformda yapılacak çok sayıda çalışma ile gittikçe değeri anlaşılan, dikkat çeken bir çalgı konumuna getirilmesi gerekmektedir. Çalgıyı sevdirmek, değerini açığa çıkarmak için çeşitli eserler yapılmalıdır.

İlk ve Ortaöğretim kurumlarında bağlama çalabilen müzik öğretmenlerinin okullarda egzersiz çalışmaları adı altında bağlama kursları açması için okul yönetimleri tarafından maddi ve manevi olarak teşvik edilmesi, öğrencilerin bu çalgıyı tanıyıp, öğrenmesi ve yaşatması anlamında önemli olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel Türk Halk müziğimizin ve bu müziğin en önemli çalgısı olan bağlamanın ulusal ve uluslar arası platformda tanıtılması için TRT ve Kültür Bakanlığı'nın konser organizasyonları sayısını artırma doğrultusunda çok önemli bir görevi üstlenmeleri gerektiği düşünülmektedir.

Mesleki eğitim veren Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları'ndaki öğrenci sayılarına bakıldığında; bazı bölümlerde bağlama çalgısının hiç yer almadığı, bazılarında ise az sayıda olduğu görülmektedir. Bu bölümlerin alt yapısını oluşturan Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde çalgı seçimini etkileyen faktörler olan; yaşadığı ilin kültürel yapısı, bağlama öğretmeninin olup, olmaması, ailenin yönlendirmesi, öğretmenin yönlendirmesi, okullarda orkestra kurma endişesinin ayrıca bir araştırması/çalışılması uygulama önerisi olarak düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

ARSEVEN, Veysel, Biyografisi Makaleleri Ve Müzik Eserleri, Türksoy Genel Müdürlüğü ve Gagavuz Yeri Kültür Dairesi Başkanlığı, Özkan Matbaacılık Ltd. Şti., 2004, Ankara.

ATAMAN, Sadi Yaver, Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler Ve Bağlama Geleneği, Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler, Kültür Bakanlığı Yayınları No:1414, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1992, Ankara.

EKİCİ, Savaş, Bağlama Metodu Çalışmalarında Yapılan Yanlışlıklar ve Öneriler, Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 2575, Neyir Matbaacılık, 2001, Ankara.

ELDEMİR, A. Can, Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Verilen Eğitimde Geleneksel Müziklerin Yer Alma Sürecinin Genel Bir Değerlendirmesi, 3. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu, Yayımlanmamış Bildiri, Gazi Üniversitesi, Kasım 2007,Ankara.

PARLAK, Erol, Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Geleneği Ve Çalış Teknikleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları No: 2490, Kılıçaslan Matbaacılık Ltd. Şti, 2000, Ankara.

PARLAK, Erol, "Dünya Sazı Olma Sürecinde Bağlama", Folklor/ Edebiyat Dergisi, Cilt:12, Sayı:48, Başkent Klişe ve Matbaacılık, 2006, Ankara.

USLU, Mustafa, Türkiye'de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde Medya Birimlerinin Önemi ve Gerekliliği, Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 2575, Neyir Matbaacılık, 2001, Ankara.

SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, Odak Ofset, Cilt I, 1992, Ankara

ŞEN, Yavuz, Türk Müziği Eğitiminde Bağlamanın Yeri Ve Önemi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı:4, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Özel Sayı, 1998, Erzurum.

YASTIMAN, Şemsi, Sazdan Bilgiler, 1969, İstanbul.

EN ETKİLEYİCİ ENSTRÜMAN OLAN İNSAN SESİNİN TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİ

Emel ŞENOCAK[*]

En etkileyici enstrümanlardan biri olan insan sesi müzik sanatı alanının temel dallarından birini oluşturmaktadır. Tarihin her döneminde insan sesi daima sihirli bir çekicilik merkezi haline gelmiştir.

15. yüzyılda çalgı müziğinin kiliselere girmeleri yasaklanmış sadece vokal müzik (korolar) tek seslilikle kiliselerde egemenlik tek seslilikle kiliselerde egemenlik sağlamıştır. 15. yüzyılın ikinci yarısında gezgin ozanlar kilisenin baskısından kurtularak ezgileri halkla buluşturmuştur. Bu ozanlara Troubadour, Guliard, Gleemen gibi isimler verilmiş. Bunlar sonra vokal müzik dini ve din dışı olarak ikiye ayrılmıştır. İnsan sesi gezgin ozanlar sayesinde önem kazanmış, sesin ahengi ve güzelliği ile seçilen bu sanat dalı solistlik geleneğini ortaya çıkarmış, icra sırasında birbirinden farklı vokal okullarını ve tekniğini ortay koymuştur.

Vokal tekniğin gelişimi İtalya'da papa Silvester ile başlamış ilahilerin doğru okunması için ses ve nefes tekniğinin geliştirilmesi ve sistemleştirilmesi için okul kurulmuştur. Vokal sanatında ses deneyimine bağlı bir lirizim önem kazanmıştır.17. yüzyılda gelişen bu sitile Bel-Canto (Güzel Şarkı söyleme sanatı) tekniği denilmiştir. Alexsandro Scarlattinin kurduğu Napoli Ekollü bu dönemde vokal müziğin üzerinde etkisini göstermiş 1537'de Napoli Konservatuarları açılmıştır. 18. yüzyılda Recistatif ve Lied formu döneme damgasını vurmuştur. İlk vokal metotları, madrigaller ve aryalar üzerine yazılmıştır.

XIX. yüzyılda Vokal sanat alanında radikal değişiklikler yapılmış yeni okullar açılmış.

1898'de F. Lampeti tarafından "Okuma Sanatı" 1988 yılında 1. Djinoldoni "Sesin Kullanımı" isimli metodu yazmış. İtalyan vokal sanatı, Edebiyatta yeni estetik bakışlar çerçevesinde yeni bir akım getirmiştir.

Napolü ekolün, belcanto sitilinin yeniden görülmesi klasik anlayışta müzik ve Dram sanatının önemli isimlerinden Lully ve Gluck farklı yeniliklere yönelmiş.

Vokal sanatında ulusal müziğin gırtlak virtüözü olan Alman Gluck, Bel-canto yeni bir anlayışı kazandırmıştır.

Bel-canto tekniğinde ikiye ayrılmış olan göğüs ve kafa sesi rejistiği, Fransız ulusal müziğindeki sonuçta Lullu, vokal eğitimde göğüs, orta ve kafa rejisterinin bir arda kullanımını sağlamıştır.

Gluck (1714-1787) Lullu'nun kullanmış olduğu bu tekniği geliştirerek en iyi vokal sanatçısı unvanını almıştır. Pampopon (1796-1859) Fransız vokal eğitiminde

[*] İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Sanatçı Öğretim Görevlisi.

melodi yapısını ortaya çıkaran açık ve kapalı seslerin kullanımını geliştirmiştir. XIX. yüzyılda Paris Avrupa'nın önemli müzik merkezi olmuştur.

Avrupa'nın her yerinde ulusal vokal sanatının gelişmesi, kendi tekniklerini korumak ve geliştirmek için okullar açılmıştır. Rus ve Sovyet vokal sanatı kendine has özelliklerini ve tekniğini korumak için milli okullar açmış Rus ve İtalyan vokal tekniği arasındaki farkı operalarla ortaya koymuştur. Bu farklı özelliklerini neden olduğunu düşündüğümüzde ilk önce tarihi geçmişimize, coğrafi koşullara, örf adet ve gelenekleri korumak için farklı teknikler ortaya çıkmaktadır.

18. ve 19. yüz yıllar arasında batıdaki yenilik hareketlerini takip eden Osmanlı, opera sanatı ile bu dönemde tanışmış. Tanzimatın ilanından sonra yenilikler başlamış doğu ve batı kültür etkileşimi 19. yüzyılın ortalarında gelişme kaydetmiştir. Bu yenilikçilik hareketi vokal eğitim üzerinde de kendini göstermiş. Osmanlı İmparatorluğu döneminde kurulun Enderun müzik alanında eğitim veren ilk resmi kurum olmuştur. Türk müziğine önemli eserler veren III. Selim (1761-1808) dış ülkelere gönderdiği elçilerin sefaretnamelerdeki müzik ve opera ile ilgili yazıları dikkate almış 1797 yılında ilk opera temsilini izlemişti. Müzikli oyunların sarayla tanışması ile Avrupa vokal tekniğinin Türk müziği üzerinde uygulanması sağlanmıştır.

Meşrutiyetin ilanıyla II. Mahmut döneminde işlevini sürdüren Enderun pek çok müzisyen yetiştirmiştir. Osmanlı İslam geleneğinin sonucu olarak dergah, Mevlevihaneler gibi dini kurumlarda da müzik eğitimi verilmekte idi. Türk müziği eğitimine bağlı olarak şarkı söylemeyi teganni (meşk) usulüyle yapmakta idi.

1826 yılında mehterhaneler kapatılarak "Muzıka-i Hümayun"nun kurulması ile Avrupa müziğinin teknik sisteminin geliştirilmesine önem verilmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra batı tekniğinin uygulanması Türk bestecilerin çağdaş eğitimle gelişmesi için Giusepp Donizetti batı tekniğinin uygulanmasında en başarılı eğitmen olmuştur.

Türk bestecileri diye anınla genç müzisyenlerden Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses, Ferit Anlar, Cemal Reşit Rey, Nevit Kodallı. Türkiye'de vokal sanatın ilerlemesinde çok sesli Türk müziği uygulamasında emek vermiş operalar, operetler, müzikaller bestelemiş ve sahneletmişlerdir. 1915 yılında Darül Elhan'ın kuruluşuyla müziğin sistemleştirilmesi sağlanmıştır.

1923-1928 yılları arasında İstanbul Belediyesi adı altında eğitim veren okulda Türk ve batı tekniği ile eğitim verilmektedir. 1932 yılında yeniden düzenlenerek İstanbul Belediye Konservatuarı adı altında çalışmalarına devam etmiş, şimdiki adıyla İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı olarak eğitim vermektedir. 1934 yılında Ankara'da yapılan müzik kongresinde batı tekniğinin sistemleştirilmesine ve yaygınlaşmasına önem verilmiş Ankara'da faaliyete geçen Musiki Muallim mektebinde Alman Paul Hindemith ve Carl Ebert hocalık yapmış

Milli Eğitim Bakanlığı Musiki Muallim Mektebi olan kurum, 1935-36 yılında Devlet Konservatuarı temelini atmış, Vokal eğitim ile ilgili Şan Bölümü açmış, Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Praetorius, Georg Markowita, Schosinger, Nurullah Şevket Taşkıran, Saadet İkesus Vokal bölümünün ilk eğitmenleri olmuştur.

1940 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuş. 1975 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurularak Türk Müziği ve Halk Müziği ve Batı Müziği eğitimi verilmeye başlanmıştır.

Konuşma ve şarkı söylemede anatomik, fizyolojik ve ses bilimi açısından disiplinler arası özel bir eğitim gerekmektedir. Akustik açıdan kulağın işitebildiği titreşimlerin havada oluşan basınç değişimidir. Ses olaylarını akustik olarak incelenmesinde müzik sanatı ile bağlı olduğu ortaya çıkar. Batı dillerinde ses akustik, elektro akustik, Anatomide çalgı ve insan sesi vb… gibi sözcüklerle ayrı ifade edilir. Vokal sanatı alanında akustik ve insan sesi üzerinde durulmaktadır. İnsan sesi bebeğin dünyaya gelmesiyle ilk nefes alması ve ağlaması olur sonra kendi kendine bir takım sesler çıkarır o onun ilk şarkı söylemesidir. Bulunduğu ülkenin sosyal, kültürel, ekonomik ve iklim yapısı insan sesinin özelliğini oluşturan en önemli etkenlerdir. Irk ve din etkilerinden insan sesi özellikleri açından çok önem taşımaktadır. Eser icrasında esere icra ettiği dilin tüm özelliğini ayansıtması gerekmektedir. Güzel şarkı söylemenin yolu doğru nefes, postur ve güzel konuşmadan geçmektedir. Sesimiz ömrümüz boyunca bize hizmet eder. Ses konusunda sayısız araştırmalar yapılmıştır. Ses tellerinin Fransız Anatomis Antoin Ferrein 1741'de keşfetmiştir. Kadavralar üzerinde yapmış olduğu çalışmalarda Larenksin orta bölümünde birbirine birleşen iki kas görülmüştür. Bu kaslar arasında sesin oluştuğunu kanısına varmıştır. Bu kaslara ses teli (Cordes) ismini vermiştir. İnsan sesinin oluşumuna üç ana yapı görev alır. 1. Jenaratör sistem (Güç kaynağı Akciğer), 2. Vibratuar sistem (Larenks, Gırtlak), 3. Rezanatör sistem (Larenks üzerindeki havalı boşluklar ve organlar). Bütün bu sistemin beraber çalışması ile düzgün ses elde edilir. Bütün bu görev ve fonksiyonları idare eden beyinde işitme ve konuşma merkezinin ortak çalışımı şarkı söylememizde en önemli rolü oynar.

Rezanatör bölgeler konuşma ve şarkı söyleme sırasında iki görev üstlenmiştir. Rezanatör olarak iş görürler ve ses tellerinden oluşan vokal primer tonun kuvvetlenmesine yararlar. Harflerin oluşumunda sesli harfler alt çene ve dilin karakteristik bir tını bölgesi oluşturması ile sessiz harfler ise aynı bölgelerde engeller yaratılarak meydana getirilir. Dil, dudaklar, dişler, iç damak tabanı ve tavanı ağız boşluğu sağlıklı bir çalışma ile kontrollü kullanabileceği artikülatörlerdir. Artikilatörlerin yardımıyla kullanabilecekleri ünlü ve ünsüz vokaller ideal eğitimin en önemli çalıma alanını kapsar. Bu vokal ve konsonlar kullanımı nefes tekniği ile artikilasyon yapılırsa ses sanatçısının ömrünü uzatır. Ses sanatçısı şarkı söylerken artikilasyonlarla beraber mimiklerini de kullanırsa okuduğu esere güç katar.

Vokal eğitime göre nefes sistemini üç evrede inceleyebiliriz.Göğüs nefesi (Omuz Nefesi), Kaburga nefesi, Diyafram nefesi.

İnsan sesinin sınıflandırılması 1500 yılı dolayında yapılmıştır. XV. Yüzyıl sonralarında XVI. Yüzyılda koro müziğinin yazdığı kitaplarda, Cantus, altus, tenor, bassus şeklinde bugünkü sınıflandırmanın temelini oluşturmuştur. Vokal eğitim sırasında sesin fizyolojik kapasitesinin zorlanmaması gerekir. Çocuk, kadın, erkek sesi olarak ayrılan ses kendi arasında;

Kadın Sesi: Alto, Mezzosoprano ve Soprano olarak sınıflandırılmıştır.

Erkek Sesi: Bas, Bariton ve Tenor olarak sınıflandırılır.

Sporcunun formda kalması için düzenli olarak antreman yapması gerekiyorsa, hayatını sesi ile kazanan sanatçının enstrümanı olan sesi içinde düzenli egzersizler yapması gerekmektedir. Bu egzersizlerin amacı sesi güçlendirmek, esneklik ve volüm kazandırarak formda kalmasını sağlamaktır.

Türk Müziği vokal icrası Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak ikiye ayrılmaktadır.

Bilimsel çerçeve içinde tabiata dayanarak sistemleştirilmiş ve geliştirilmiş tek sesli makam müziği dediğimiz modal müzik Türk Müziğinin temelini oluşturmaktadır. Türk Müziği bir sekizli içinde birbirinden eşit uzaklıkta olmayan 24 aralık bulunduğunu görüyoruz. Bu yirmidört aralıktan meydana gelen 25 sesin her birinin ayrı isimleri vardır.

Türk Müziğinde formlar ikiye ayrılmaktadır. Saz Musikisi (Enstrümantal müzik), Sözlü Müzik (Vokal Müzik).

Vokal Müzik kendi arasında Dini Musiki ve Din dışı (La dini) musiki olarak ikiye ayrılmıştır.

Türk müziğinde tavır, müziğin aslına uygun, şahsi bilgi ve becerisini icrada ön plana çıkarmasıdır. Solistin almış olduğu teknikle kişiliğinin ve bilgisinin ön plana çıkması o kişinin tavrını ortaya çıkarmaktadır.

Türk Halk Müziğinde vokal icrası: Toplumun bulunduğu coğrafi şartlara göre tarihini, kültürünü, dinini, dilini, edebiyatını, örf ve adetini, ekonomik ve sosyal yapısını, geleneklerini sürdüren sanatçılar tarafından kulaktan kulağa geçerek yaşatılması Halk Müziğini meydana getirmiştir. Kaynak kişisi belli olmayan beşikten mezara kadar halkın yaşam mücadelesini duygu ve düşüncelerini dilden dile yansıtan türkülerimiz; aşkı, kahramanlığı, gurbeti, sitemleri insanlara ders vermek için kullanılan özlü sözleri bünyesinde yaşatmış, gönüllerde taht kurmuştur. En doğal enstrüman olan insan sesiyle hayat bulmuştur.

Darül Elhan müzik kültürünü araştırmak ve yaymak için birçok çalışmalar yapmıştır. Darül Elhan'ın müdürlüğünü yapan Musa Süreyya Bey ve Yusuf Ziya Demircioğlu'nun gayreti ile 1922 yılında başlatılan çalışmada Darül Elhan heyetinin Anadolu'da yaptığı derleme gezilerinde halk ezgilerini ilk ağızdan insan sesiyle kayda almıştır. Rauf Yekta Bey'in başkanlığında kurulan komisyon tarafından incelendikten sonra "Anadolu Halk Şarkıları" adı altında 85 tane ezgi 1926 yılında iki cilt halinde yayınlanmıştır.

Darül Elhan'ın ilk gezisi Sivas ilinde başlatılmış orada Halk Müziğine önemli hizmeti olan Muzaffer Sarısözen'le tanışmıştır. İkinci derleme gezisi 1927 yılında 250 türkü 1928 yılında yapılan üçüncü gezide 200 türkü 1929 yılında yapılan dördüncü gezide 300 türkü derlenmiştir. Bu dört derleme gezisinde oniki kitap yayınlanmış, 1928 yılında Mahmut Ragıp Gazimihal Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz, 1929 yılında "Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları "olarak iki kitap derlemiş ve günümüze kadar ulaşmıştır.

1937 yılında Konservatuar adına başlatılan derleme gezilerinde Hasan Ferit Anlar, Mithat Fenmen, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen katılmış, 900 ezgi derlenmiş. 1970 yılında Nida Tüfekçe ve Yücel Paşmakçı'nın yapmış olduğu çalışmalar notaya alındıktan sonra günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır. Yapılan bu çalışmalar Halk Musikisinde çok önemli belge niteliğini taşımaktadır. Halk müziği enstrümanlarının her perdesinde doğal enstrüman olan insan sesi bulunmaktadır. Halk ezgilerinin geleceğe taşınmasında mahalli sanatçılar doğal enstrüman olan sesleriyle bu ezgileri halkla buluşturmak için çabalar sarf etmişlerdir ve böylece nesilden nesile aktarımı sağlamıştır.

1939 yılında Ankara ve İstanbul radyolarının da kurulan yurttan sesler korosunda derleme yapılan ezgilerden repertuar oluşturulmuş ve yaygınlaşması sağlanmıştır. Günümüzde Ankara, İstanbul, İzmir, Erzurum Radyoları Yurttan Sesler Toplulukları halk müziğimize hizmet vermektedir.

Türkülerimizin bölgelere göre yöresel değişen dil (Ağız), hançeri tekniği bulunmaktadır. (Karadeniz ağzı, Rumeli Ağzı, Arguvan ağzı, Azeri Orta Anadolu Ağzı, Tokat Ağzı, Teke Yöresi) ve bunun gibi. Bu özellikleri kaybetmeden teknik çalışma sağlanmalıdır.

Tekniğin gelişiminde güzel şarkı söylemesinin yolu, doğru nefes ve güzel konuşmadan geçer. Tüm insanların vücut yapısı aynıdır. Nefes almaları, ses çıkarmaları aynıdır. Değişen tek şey konuştukları dillerdir. Vokal ekollerinin teknik farklılıklarında konuşma ve dil gelir. En zor enstrüman olan insan sesini doğru teknikle nasıl geliştirebiliriz? En doğru ses tekniği nasıl olmalıdır? İtalyan, Alman, Fransız metodu hangisi doğru tekniktir. Yapılan çalışmaların sonucu ne olursa olsun Türk Müziğinde (TSM ve THM) Türk Sanat Müziği icrasında, Hançeri, Tavır ve Makam özelliklerini bozmadan Göğüs, orta ve ön mask registirını bozmadan geçişlerin ve tekniğin oturtulması sağlanmalıdır.

Türk Halk Müziğinde de, aynı şekilde Göğüs, Orta ve Ön Mask regıstrını uygun biçimde çalıştırılarak ağız ve hançeri tekniğini bozmadan çalıştırılması sağlanmalıdır.

Fransızların Göğüs, orta ve kafa rejıstrını uyguladıkları Lullu Tekniği Türk Müziğine uygulanabilecek en uygun tekniktir.

Bütün bu metotlarla çalıştırılan tekniklerde birleştiğimiz ortak nokta;

1. Doğru nefes almak,
2. Açık ve rahat gırtlak,
3. İyi artikülasyon sesi ön (Maskeye) bölgeye almak gerekmektedir. Duygularını da bütünleştirdiği zaman mükemmellik yakalanmış olur.

Her ses her eseri okuyamaz onun için solist; sesinin rengine, registiğine, gırtlak ve ruh yapısına göre okuyacağı eseri çok iyi seçmeli, aldığı teknikle bütünleşmelidir. En doğal ve etkileyici enstrüman olan insan sesi halk müziğinin özünü koruyarak bilimsel düzeyde yapılacak çalışmalarla milli kültür değerinin milletler arası platformda tanınması ve değerlendirilmesi yönünden de büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

1. ALTAR, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, Pan Yayıncılık, 2001 İstanbul.
2. ALTAN, Saadet İkesus, Pan Yayıncılık, Ses Eğitimi ve Korunması, 1966 İstanbul.
3. ATLAR, Evad Memduh; *Opera Tarihi*, C.I-II-III-IV, Pan Yayıncılık, İstanbul 2001.
4. EGÜZ, Saip; *Toplu Ses Eğitimi*, Ayyıldız Matbaası Aş, Ankara 1991.
5. HATİPOĞLU, A.; *Türk Musikisi Solfeji*, Ankara 1982.
6. ILGAZLI, Doç. Dr. Ahmet; ÇAĞLAR, Prof. Dr. Tuncay; *Solunum Fonksiyon Testleri ve Klinik Kullanımı,* Nobel Tıp Kitab Evleri, 2004.
7. İLYASOĞLU, Evin; *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
8. KARADENİZ, M.Ekrem; *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
9. KAYA, Prof. Dr. Sefa; *Larenks Hastalıkları,* Bilimsel Tıp Yayınevi, 2002 Ankara.
10. KOÇAK, Olcay; *Ses Eğitim ve Şarkı Sanatı*, Esin Yayınevi, İstanbul.
11. OĞUZ, Doç. Dr. Ali; DEMİRELLER, Doç. Dr. Alp; *Ses ve Ses Hastalıkları*, Ekin Tıbbi Yayını, 1996.
12. ÖZKAN, İsmail Hakkı; *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyat, 1990 İstanbul.
13. SARAEÇ, Tahsin*, Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük,* İstanbul, Adam Yayınları, Ekim 1985.
14. SELEN, Prof. Dr. Nevin; *Söyleyiş Sesbilimi, Akustik Sesbilim ve Türkiye Türkçesi,* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basım Evi, Ankara 1979.
15. TÖREYİN, Ayşe Meral, *Türkiye Türkçesi Dil Bilgisi Yapısının Şan Eğitimi Amaç İlke ve Teknikleri Açısından İncelenmesi,* Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1998.
16. YENER, Faruk; *100 Opera*, Dört Kardeşler Matbacılık Sanayi AŞ. Basımevi, İstanbul 1964.
17. TÜFEKÇİ, Neriman Altındağ, Türk Halk Müziğinde Tavır ve Okuma.http://www.sendersi.com/halkk.htm.
19. ÖKTEN, ETİLİ, Prof. Dr. Can; Her Güzel Ses İyi Ses Değildir. Folklor HalkBilim Dergisi, C.6, S.47, Nisan 2000.

SİNCAN UYGUR ÖZERK BÖLGESİ ÇALGILARI

Nezihe Şentürk[*]

Sincan Uygur Özerk Bölgesi Tarihine Bir Bakış

Sincan Uygur Özerk Bölgesi (Doğu Türkistan), Çin Halk Cumhuriyeti içerisinde ve ülkenin batı bölgesinde, Asya'nın tam ortasında yer almaktadır. Doğudan Kök-Nor ve Kansu adındaki iki Çin eyaleti ile Moğolistan'a, kuzeyden Sibirya ve batı Türkistan'a, batıdan Batı Türkistan ile Afganistan'a, güneyden Pakistan, Keşmir ve Tibet'e bitişiktir. Yüzölçümü 1.640.000km'dir.

Tarihten bu yana Hazar Denizi ile Çin Seddi ve Sibirya ile İran, Afganistan, Pakistan, Keşmir ve Tibet hudutları arasında yer alan bu bölgelere bu ad verilegelmiştir. Özerk bölge içinde etnik grupların dağılımına göre 8 Ağustos 1952'de 10 ayrı muhtar bölge tesis edilmiştir. Sincan (Uygur) Özerk Bölgesi de bunlardan biridir.

Uzun tarihi boyunca Doğu Türkistan, İç ve Orta Asya'da kurulmuş olan Türk devletlerinin ve hanlıklarının merkezi olmuştur. Hunlardan sonra 552-745 yılları arasında Göktürk Devleti, 745-840 yılları arasında Uygur Devleti, 840-1212 yılları arasında Karahanlılar Devleti, 1219-1699 yıllarında ise Moğol hakimiyeti Doğu Türkistan'da varlıklarını hissettirmişlerdir. Doğu Türkistanlılar 1933 yılında Merkezi Kaşkar vilayeti olmak üzere müstakil "Doğu Türkistan Cumhuriyeti"ni Kurmuşlardır. 1933 yılının sonunda Sovyetler Birliği Doğu Türkistanı işgal etmiştir. 1949'da Çinliler'in hakimiyetine geçen Doğu Türkistan'a, 1876 yılında yeni sömürge anlamına gelen 'Xinjiang', adı verilen bu Türk yurdu tarihte daima önemli olmuş, dikkatleri üzerine çekmiştir.

Sincan Uygur Özerk Bölgesinde Müzik ve Halk Çalgıları

Türk müzik kültürü, Altaylılar döneminde gerçekleşen ilk-ön-temel oluşum ve gelişimin ardından gözlenen ilk geniş kapsamlı oluşum/gelişim, değişim ve dönüşümü Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar dönemlerinde göstermiştir. Bu dönemde Türk müzik kültürü ilkin tam anlamıyla bir Orta Asya-Türk müzik kültürüne ve giderek Orta Asya'nın Türkistanlaşması'yla Türkistan müzik kültürüne dönüşmüştür. Uygurlar Döneminde (745-840/1209) Türk müzik kültürü, modal müziğin en gelişkin düzeyine erişmiş, yerleşik yaşama geçişle birlikte yerleşik yaşam biçimi müzik kültürüne geçilmiş, müzikte yepyeni türler ve çeşitler ortaya çıkmaya başlamıştır. Burada çok katmanlı bir müzik kültüründen söz edilebilir. Bu gün Uygurların müziğinden söz ederken onun Özbekistan, Türkmen ve Kazaklarda da yaşatıldığını görmekteyiz.

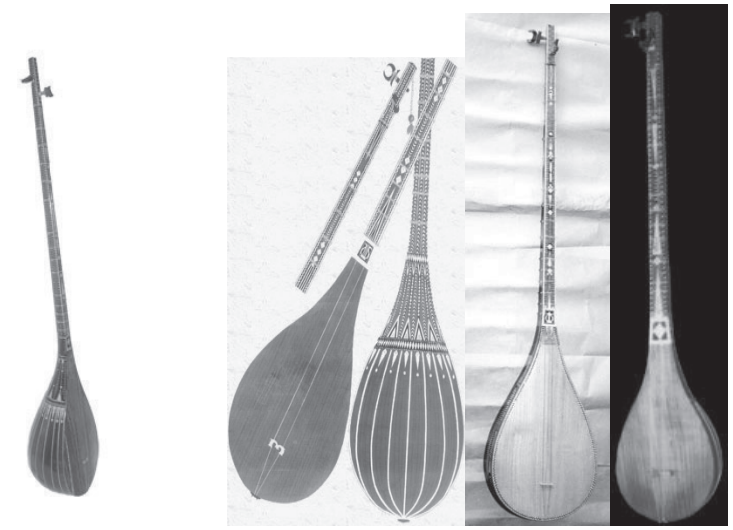
Uygur çalgılarıyla ile çalınan geleneksel Uygur müziği Uygur günlük yaşamının bir parçasıdır. Kendilerine özgü ezgileri ile de uygur şarkıları toplantı ve evlilik törenlerinin vazgeçilmezidir. Bu bölgede müzik ve danssız bir yaşam düşünülemez.

[*] Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi

Uygur Özerk Bölgesi Halk Çalgıları

Doğu Türkistan ya da diğer Türk Devletleri ile ilgili Türkiye'de yeterli kaynak bulunamayışı gibi nedenle bazı çalgıların tanımları yeterince açıklığa kavuşturulamamaktadır. Türkler, bin yıldan fazla bir süredir Orta Asya'dan dünyanın birçok bölgesine yayılmış ve pek çok farklı kültürlerle etkileşim içinde olmuşlardır. Birçok yörede bazı çalgılar farklı ya da benzer isimle karşımıza çıkmaktadır. Uygur bölgesi (Doğu Türkistan) çalgılarından söz ederken de bu çalgıların diğer yörelerde de olduğunu bilmeliyiz. Uygur Özerk Bölgesi müziğinde bugün kullanılan halk çalgılarının belli başlıcaları Dutar, Rübab,Tanbur, Gijjak, Sapayi, Huştar, Sunay, Ney gibi ezgi çalgıları ile Nagra, Dap(Def), gibi ritim çalgılarıdır.

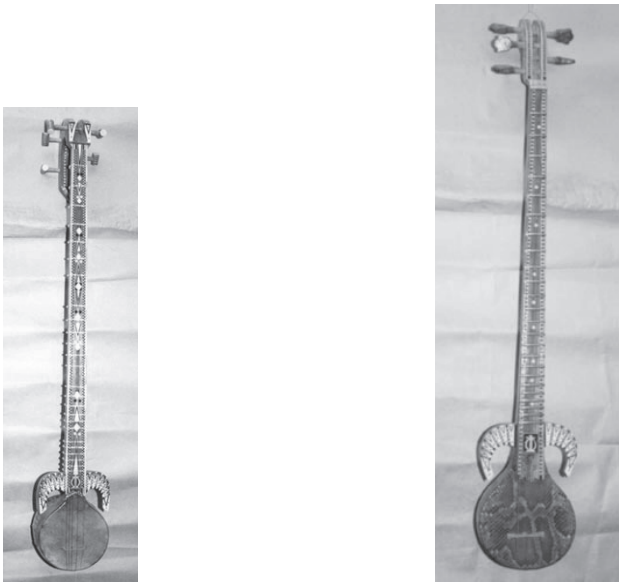
Dutar: Parmakla çalınan dutar, isminden de anlaşılacağı üzere (du=iki /tar=tel) iki telli olup telleri ipekten yapılmaktadır. Dut ağacından yapraklar halinde imal edilen armudi (oval) biçimli bir teknesi ve yine dut ağacından kapağı vardır. Uzun saplı olan bu çalgı genellikle dörtlü veya beşli akortlanır. Oktav ve ünison akortlandığı da görülür. Sesi yüksek değildir. Perdeler kromatik sıra ile yerleşmiştir. Teller tek tek çalınamayacağı için iki sesli çalışı zorunlu kılar.



Şekil 1 – "Dutar"lar

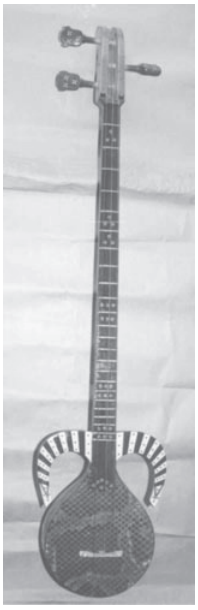
Rübab: Genel olarak üç farklı rübab görüyoruz. Bunlar Kaşkar rübabı, Basrübab ve Dolanrübab'tır.

1. Kaşgar Rübabı (Ravap): Kaşkar rübabı veya koçkarca adıyla da anılan çalgı, yaklaşık 90 cm uzunluğundadır. Eskiden teknesinin koç kafatasından yapıldığı rivayet edilir. Günümüzde dut ağacından yapılmakta ve tekne ile sapın birleştiği yerde iki boynuz figürü bulunmaktadır. Altta iki ortada iki ve üstte bir olmak üzere beş tellidir. Orta tel alt telin pesdeki beşlisine, üst tel ise alt telin bir oktav pesine akortlanır. Perdeleri kromatik ses sırasınca yerleştirilmiş olup, bir tel üzerinde iki oktavlık ses genişliğine sahiptir. 5 çelik telden oluşur. Eğri boynuzludur. Basravaptan biraz küçüktür ve sesi incedir. Hayvan boynuzundan yapılmış mızrapla çalınır.



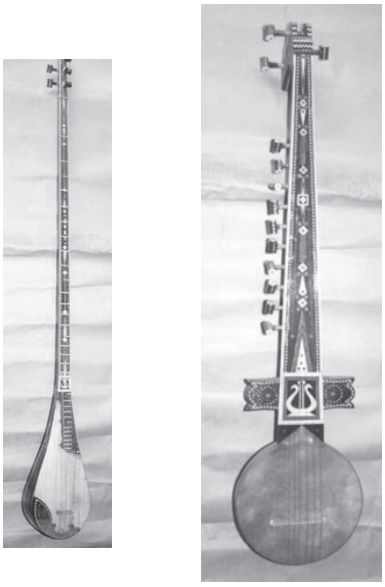
Şekil 2: "Kaşgar Rübab"ları

2. Basrübab (Basravap): 3 çelik telden oluşur. Kaçgar rababına benzer. Ondan biraz daha büyüktür. Kalın sesli ve eğri boynuzludur. Mızrapla çalınır.



Şekil 3: "Basravap"

3. Dolanrübab (Dolanravap): 13 çelik telden oluşur. Sesi basravaba benzer. Düz boynuzludur. Mızrapla çalınır.



Şekil 4: "Dolanravap"

Tembur (Tanbur): Beş telli klasik Uygur sazı olan tanbur, 5 çelik telden oluşur. Teller birbiriyle aynı kalınlıktadır. Parmak ucuna takılan mızrapla (nahıl) çalınır. Parmağa takılan mızrap temburun tellerinden yapılır. Çalarken aynı tel birbirine değmiş gibi hissedilir. Altta iki ortada iki ve üstte bir metal teli vardır. Akordu çalınacak makama göre değişir. Boyu yaklaşık 1.50 metre olan tanburun armudi bir gövdesi ve ladin kapağı vardır. Kromatik sırayla yerleştirilmiş kemik veya fildişi perdeleri bulunur. Tek tel üzerinde iki oktav ses genişliğine sahiptir.

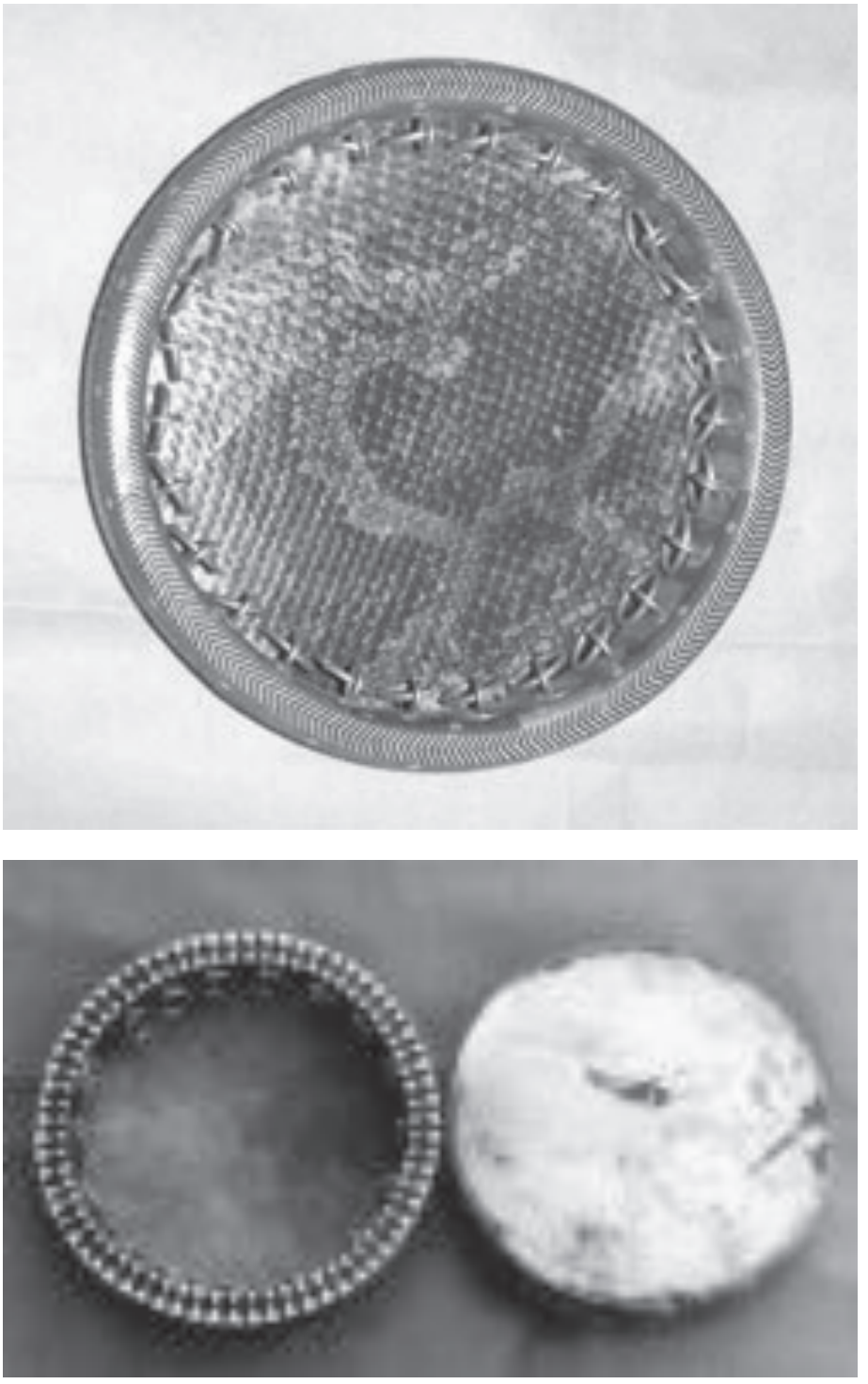
Şekil 5: "Tembur"

Gijjak (Kemani): Yaylı bir çalgıdır. Eskiden üç telli olan giccak, dörtlü aralıklarla akordlanırken günümüzde tel sayısı dörde çıkarılmıştır. Akort sistemi çalıcıya göre değişmektedir. Küremsi bir ağaç teknesi ve 40-45 cm boyunda silindirik bir sapı vardır. Uygur gijjakları Orta Asya'nın diğer bölgelerinden farklı olarak deri yerine ağaç göğüslüdür. Can direği göğüsün 7-8 cm altına yerleştirilmiş olan deriye basmaktadır.



Şekil 7: "Gijjak"

Dap (Def): 30-45 cm çapında ağaç kasnak üzerine gerilmiş deve, yılan veya sığır derisinden yapılan ritim çalgısıdır. Kasnağın iç yüzeyine metal halkalar yerleştirilmiştir.



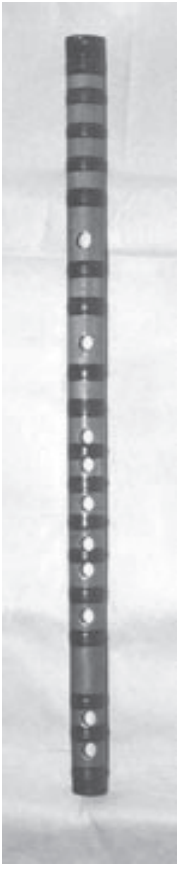
Şekil 6: "Dap"



Sapayi: 20-25 cm boyunda,1 cm çapında bütün bir ağaca takılmış iki büyük metal halka ve bu metal halkalara takılmış küçük metal halkalardan oluşan bir ritim çalgısıdır. Sallanarak ve omuza vurularak çalınır.

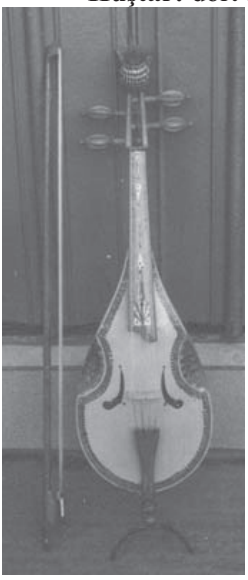
Şekil 7: "Sapayi"

Ney: Nefesli bir çalgı olan ney on delikllidir. Türkiye'deki neyden daha ince seslidir.



Şekil 8: "Ney"

Huştar: dört telli olan bu çalgı diz üstünde yayla çalınır.



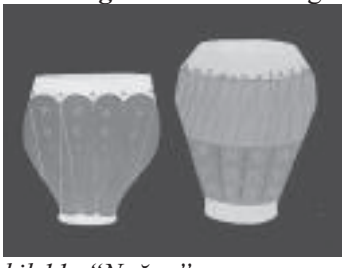
Şekil 9: "Huştar"

Sunay : Nefesli bir çalgıdır.Zurnaya benzer.



Şekil 10: "Sunay, Nağra, Dep"

Nağra: Üzerine deri gerilerek yapılan vurmalı bir ritim çalgıdır.



Şekil 11: "Nağra"

Sonuç:

Uygur Özerk bölgesi halk çalgılarıTürkiye'de özelliklerine göre solo ya da orkestralarda kullanılmalı,

Söz konusu çalgılar ülkemizde türk müziği çalgıları müzesinde yer almalı ve Türkiye'de bu yolla da tanınması sağlanmalı,

Uygur Özerk Bölgesi ve Türkiye arasında ortak müziksel çalışmalar gerçekleştirilmeli,

Özellikle Konservatuvarların Türk Müziği bölümlerinde Uygur Özerk Bölgesi çalgıları incelenmeli, tanıtılmalı ve kullanılmalıdır.

KAYNAKÇA

Gürdal, İrfan. Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları. Muhammer Ketencioğlu Kişisel Web Sitesi URL: http://www.muammerketencoglu.com/roportajlar.php?id=yaz26 [6.11.2007].

Kul, Ömer. İsa Yusuf Alptekin'in Mücadele Hatıraları, Berikan Yayınevi, Yıldırım Ajans Matbaacılık, Ankara.2007. (syf. 688, 751,752)

Uçan, Ali. "Geçmişten Günümüze-Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü", Evrensel müzikevi,Önder Matbaacılık Ltd. Şti,Ankara.2005. (syf. 116,117)

http://yui-wsh.kir.jp/uyghur-musik/musika-inst.html

www.meshrep.com/Music-instruments/

DİNLETİ

1. Çalgı: Dutar
Eser: Dostluk Şarkısı

2. Çalgı: Dutar
Eser: Ben Öksüzüm Şarkısı

3. Çalgı: Hıjjek,Tanbur,Dutar
Eser: Dilharac

4. Çalgı: Hıjjek, Tanbur,Dutar
Eser: Rüyalarım (Çüşlerim)

5. Çalgı: Nağra, Sunay (Zurna), Sapayi

6. Çalgı: Bas Nağra, Çiftli normal Nağra
Eser: Suliri süzük (Temiz su Şarkısı)

7. Çalgi: Zurna (Sunay), Rebap
Eser: Şoh (oynak) Sunay Muzikisi

8. Çalgı(5Telli) Rebap
Şarkı: Canan

9. Tembur

10. Dutar, Tembur

TAMBURA BAĞLAMA VE KISA SAP BAĞLAMADA SES SAHASI TEL DİZGİSİ DENGE ORANLARI AKORT VE NOTASYON ÜZERİNE FARKLI BİR BAKIŞ VE YENİ ÖNERİLER

Cihangir TERZİ[*]

Bağlama yapımcılığı, son yarım asırda Türkiye'de özellikle büyük şehirlerde yaşayan bağlama yapım ustalarının kendi tecrübelerini ve yapım tekniklerini kentsel olanaklar dahilinde geliştirmelerine ve yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinden sonra açılan Türk müziği konservatuarlarındaki çalgı yapım birimlerinde sistematik eğitim ve öğretim modellerinin devreye sokulmasına paralel olarak çeşitli aşamalar kat ederek morfolojik (yapısal) olarak önemli değişimler geçirmiştir. Özellikle modern yapım aletlerinin ve kaliteli malzemenin kullanılmaya başlanması ile bağlama yapımındaki kaliteli üretimin yolu açılmıştır. Bütün bu olanaklar, bağlamanın yapım ve icra standartlarının yukarı çekilmesinde ve tınısal olarak daha doyurucu bir ses karakterinin oluşmasında önemli katkılar sağlamıştır. Bir diğer taraftan bahsi edilen pozitif değişim ve gelişimler, çalış tekniklerinin daha rahat uygulanabilmesi bakımından zamanla saz sanatçıları için ergonomik avantajları da beraberinde getirerek icradaki kalitenin artmasında büyük rol oynamıştır.

Ancak yaşanan tüm bu olumlu gelişmelere rağmen, bağlama ailesi gerek yapısal değişimler, gerek orkestral kurgudaki standartlar, gerekse çağın evrensel müzik yazım yöntemlerinin göstergesi olan notasyon açısından istenilen bilimsel zemine tam olarak oturtulamamıştır. Bu bağlamda mesele ile ilgili halledilememiş birtakım problemlerinin olduğu akademik veya profesyonel müzik camiasında bilinmekte ve bu durum dağınık içeriklerde çeşitli tartışmalara neden olmaktadır. İşte bu amaçla uzun zamandır alanlarında uzman çeşitli akademisyen, saz sanatçısı, yapım ustası ve kompozitör ile yapmış olduğumuz görüşme neticesinde saptamış olduğumuz farklı ama önemli fikir ve ayrıntılarının altını çizmek suretiyle konumuzla ilgili problemleri aşağıda belirteceğimiz dört maddede toplamış bulunmaktayız.

1) Denge oranlarındaki daha önce belirlenmiş standartlardan kaynaklanan kısıtlar

2) Perde dizgisindeki geleneksel nota adlandırmalarından kaynaklanan tıkanmalar

3) Tel düzeneğinde ilave gereksinimi

4) Notasyon ve Orkestrasyon Problemleri

Bağlama yapısal ve icra teknikleri bakımından gelişmeye dolayısıyla değişmeye devam etmektedir. Burada önemli olan değişimlere yön verebilmektir. gereken gücün aktif duruma geçmesidir. Elbette aktif olması gereken akılcı yol bilimsel, sanatsal, kültürel ve estetik kriterleri sağlayacak ve uygulayacak olan yapımcı, sanatçı ve kompozitörlerin ortak çabalarının toplamıdır. Bu önemli koşulun vurgulanmasının ardından bildiri başlığımızın kapsamında sözü edilen problemlerin çözümlerine yönelik çabaların başlangıç noktası olarak özellikle Tanbura sazı saptamalar yapılarak alternatif öneriler

[*] İTÜ.TMDK. Öğretim Görevlisi

sunulacaktır. Çalışmamızla ilgili Tanbura sazının seçilmesinin temel gerekçelerini şöylece sıralayabiliriz.

a) Ailenin ortanca elemanı olan Tanbura sazı boyutları, ses sahası, perde sayısı, perde dizgisi ve diğer yapısal özelliklerinin getirmiş olduğu avantajlar bakımından Bağlama ailesi içerisinde kullanılan en ergonomik eşlik çalgısıdır.

b) Özellikle ses sahası olarak insan sesi gruplarının genel bir ortalamasını ihtiva etmesi ve var olan bütün geleneksel akortlara (Düzenlere) uygun olması bakımından Türk halk müziğinde icra edilen en yaygın oda müziği çalgısıdır.

c) Bağlama ailesinde yöresel veya profesyonel olarak en çok icra edilen Bozuk düzeni ve Bağlama düzeni özellikle bu iki çalgıda tatbik edilmektedir. (Tanbura bağlamada daha ziyade bozuk düzen akordu, Kısa saplı bağlamada ise genel olarak bağlama düzeni)

d) Tanbura sazının sapı üzerindeki ses sahasının genellikle bir buçuk ses kısaltılmasıyla ses sahası daraltılan ve daha ziyade Bağlama düzeniyle çalınan Kısa saplı bağlama ise klavyesinin küçülmesinden dolayı çalış kolaylıkları getirmesi nedeniyle solo ve toplu icralarda son yıllarda yurt genelinde en çok rağbet gören elemandır.

e) Tanbura ve Kısa sap bağlamanın hemen aynı ses sahasına sahip olması ve orkestrasyon çalışlarda tınısal olarak biri birini çok iyi tamamlamaları gerçeği de araştırmaların bu iki eleman üzerinde yoğunlaştırılması gerekliliğini destekleyen diğer önemli bir faktördür.

f) Eğer buradaki tezimiz amacına ulaşabilir ise bu iki elemanın birleşiminden meydana getirilecek olan daha kapsamlı ve birçok açıdan orkestral yapı içerisinde tını kaybına uğramadan özellikle transpozisyonlarda kolaylıklar bas sesler sağlayacak olan üçüncü bir formatın doğmasına vesile olacaktır. Daha somut bir iddiayla taşlar yerine oturduğu takdirde geleneksel yapıya ilaveten yeni bir “Tanbura ailesi” grubunun yolunu açacaktır.

g) Yukarıda sıralanan gerekçeler doğrultusunda başarı sağlanır ve genelde kabul görür ise ortaya konacak olan öneri ve çözümler, Bağlama ailesinin diğer elemanlarını da direk ilgilendirecektir. Böylece yapım, öğretim ve profesyonel icra bakımından daha sorunsuz bir sürecin kapıları aralanacaktır.

h) Bağlama ailesindeki orkestrasyon kurgunun standartları ve ses alanları belirlendikten sonra Türk halk müziğinin ses sistemi ve onu doğru ifade edebilecek notasyon daha net anlatılabilecektir.

ÖNEMLİ SORU İŞARETLERİ VE ALTERNATİF DÜŞÜNCELER

Bağlamada ses sahsı, perde dizgisi, denge oranları ve notasyona ilişkin problemleri, problemlerin kaynağını ve alternatif çözüm ve düşünceleri daha net anlatabilmek için soru, cevap ve şahsi düşünceler üçgeninde yorumlar getirmek, meselelerin izahatı bakımından en anlaşılır yol olacaktır. Bu nedenle aşağıda saptanan sorular ve cevaplar kompozisyonunda meselelere yönelik açıklamalar ve yorumlar getirilecektir.

Soru -1- Bilindiği üzere uzun saplı bağlamalarda sap dibindeki son perde Re perdesi olarak kabul edilmektedir. Peki, son perdenin "Re" de bitmiş olması saz yapımında ve icrasında vazgeçilemez bir kuramlıdır?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Uzun saplı bağlamada sap dibindeki son perdenin geleneksel adlandırma ile Re olarak sabitleştirilmiş olmasının standart perde dizgisi açısından getirdiği faydalar olmasına rağmen bunun "olmazsa olmaz" bir kural olduğu söylenemez. Çünkü sadece böyle kabul edilmiş olunsaydı, bugün en çok icra edilen ve bağlama ailesi içerisinde yerini alan kısa saplı bağlamanın da reddedilmiş olunması gerekirdi. Demek ki günümüzde ulaşılmış olunan icra ufukları ve repertuar potansiyeli ihtiyaçları açısından son perdenin sadece "Re" de bitmiş olması kesin bir kural sayılamaz. Ancak konuyu objektif olarak yorumlamak gerekirse, kanaatimce bunun bir yanlışlık değil fakat birtakım kısıtları beraberinde getiren eksiklik olduğu söylenebilir.

Soru - 2 - Uzun saplı bağlamalarda bozuk düzeninde bir buçuk oktavı aşan eserler ana eksenlerinden çalındığında ya ses tablosuna inilmekte ya da pes frekanslarda tınlayan orta ve üst telden pozisyon alınmaktadır. Gene bağlama düzeninde birinci oktavın üzerinde ikinci oktavı duyurma istemi hasıl olduğunda, sap dibinde bir seslik alana daha ihtiyaç duyulmaktadır. Peki, en çok kullanılan iki akort türü olan Bağlama düzenini net olarak iki oktav ses sahasına çıkarmak veya Bozuk düzeninde alt telin ses sınırını bir oktav ve bir beşliğe çıkarmak geleneksel çalışlarda pozisyon kayıplarına neden olur mu? Bir başka deyişle halk müziğindeki eserlerin tamamını ihtiva eden bir sahası elde etmek kazanım olmaz mı?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Halk müziğimizde yaygın olarak kullandığımız düzenlerin başında gelen Bağlama düzeninin bir oktav tizini eksiksiz çalabilmek için sap dibi bölgesinde bir tam seslik alana daha ihtiyaç vardır. Eğer sap dibinde son nokta olan geleneksel Re perdesi üzerinde Mi perdesine kadar uzanan simetrik bir bölme yerleştirilir ise hiçbir tını kaybı olmaz. Tanbura bağlamada sap uzunluğu yaklaşık üç buçuk santim uzar ki bu da ergonomik olarak çok önemli icra zorluğuna neden olmadığı gibi aksine perde geldiği için klavye üzerinde çalma avantajını sağlar. Bunun dışında geleneksel bağlama akortlarından Ters bozuk düzeni, (La-Mi-Si) Hüseyni düzeni (La-

Mi-Mi)ve Tar düzeni (La-Mi-La) gibi akortların oktav kullanımları için de avantajlar teşkil eder.

Soru -3- Yıllardır TRT radyoları, konservatuarlar, profesyonel korolar ve müzik piyasasında uzun saplı bağlamalar bugünkü formatıyla icra edilmiştir ve devam etmektedir. Ancak çeşitli icra durumlarında en son perdeyi geçip ses tablosu üzerine taşma isteği sürekli olarak kendisini hissettirmektedir. Peki, bu sorunu asgariye indirecek bir tam seslik alan ilavesi olsa bağlama icrasında ne gibi kayıplar olur? Bir başka deyişle kazanımlar daha fazla olamaz mı?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Sap üzerindeki perde sahasına sap dibine doğru bir tam ses ilavesi, sazın formatında bariz bir görüntü anormalitesi yaratmaz. Ayrıca geleneksel karar perdesi la olan ve ses sahası bir buçuk oktavı aşan eserlerin icra edilmesi sırasında ses tablosu üzerine inmeden daha rahat çalış ve net ses çıkarma kolaylığı sağlar. Bu nedenle ergonomik ve tınısal kayıplar yaşanmadığı sürece kazanımları daha fazladır.

Daha önceki yıllarda tasarlayarak 2001 yılında Özşahin Sazevinde yaptırmış olduğum bu özelliklere sahip bir Tanbura sazını halen icra etmekteyim. Tını ve çalış ergonomisi açısından hiçbir kaybı olmadığı gibi aksine düşüncelerimiz doğrultusunda tam olarak hedeflerime ulaşmış olduğum bu saz, ilk bakışta gözle fark edilmeyecek kadar normal bir Tanbura görünümündedir. Bu nedenle birçok kişi sazı ancak çaldığında değişikliğin farkına varabilmiştir. (Bkz Resim 1)

Soru - 4- Genel olarak uzun saplı sazın bir buçuk ses kısaltılmışının Kısa saplı saz olduğu zannedilmektedir ve hemen herkes bu sazı böylece tanımlamaktadır. Bir başka deyişle Tanbura sazının Do perdesinden kesilmiş halinin Kısa saplı bağlama olduğu düşünülmektedir. Peki, bu tanımlama ve bakış açısı doğrumudur? Eğer doğru değilse gerçek nedir ve nerededir?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Bugün birçok bağlama yapımcısına veya icracısına sorulduğunda Kısa saplı bağlamanın Uzun saplı sazın Do perdesinden kesilmiş hali olduğu yönünde yanıt alınır. Ancak burada çok önemli bir yanılgı vardır. Eğer kısa saplı bağlama gerçektende Tanbura sazının üst eşik yakınındaki kalın Do perdesinden kesilmişi olarak kabul ediliyor ise normalinde kısa saplı bağlamanın, Mi perdesinde değil, Re perdesinde bitmiş olması gerekirdi. Bir başka açıdan Do perdesinden kesik Tanbura sazının geriye kalan perde dizgisi Kısa sap bağlama perde dizgisi ile örtüşmüş olması gerekirdi.

Bu bakış açımızı daha somu anlatabilmek için basit bir sağlama yöntemi uygulanabilir. Bunun için herhangi bir uzun saplı bağlamanın do perdesine kelepçe takılır ise çelişkinin varlığı derhal ortaya çıkacaktır. Yani tel boyu olarak aynı olsa bile perde dizgisi bakımından kesinlikle örtüşmediğinin sağlaması yapılmış olunacaktır.

İşte tam bu noktada fark edilememiş çok önemli bir gerçeğin altını çizmek gerekir. Bugün özellikle bağlama düzeninde çalınan kısa saplı saz, aslında her yönüyle yukarıda birçok açıdan faydalı katkıları olacağını iddia ettiğimiz, bir ses ilavesiyle geleneksel

olarak son perdesi Mi perdesinde bitecek olan uzun saplı sazın, üst dörtlü noktası olan Re perdesinden kesik halinden başka bir şey değildir. Bir başka izahatla son perdesi Mi olan uzun saplı Tanbura sazının üst dörtlüsünden kesik halidir. Bu hususun anlaşılmış olması oldukça önemlidir. Zira çalışmamızın temelindeki çıkış noktası sap üzerindeki perde dizgisi ardışık iki tam beşliden ibaret olan Kısa saplı bağlama ile baş eşikten sap dibine kadar bir oktav artı bir tam beşliden oluşacak Tanbura sazının aslında iç içe iki saz olduğu gerçeğini gözler önüne sermektir.(Bkz resim 2)

Soru -5- Uzun saplı bağlama kategorisi içerisindeki sazların klavyeleri üzerinde toplam perde dizgisi baş eşikten sap dibine kadar bir oktav üzerinde tam dörtlü ilavesi ile ses sahasını tamamlamaktadır. Peki, oktav üzerindeki dörtlü sahanın yerine bir tam beşli saha eklendiği varsayılır ise bağlamada bütün dengeler alt üst mü olur?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Bugünkü uzun saplı bağlamaların klavyesi üzerinde baş eşikten sap dibine kadarki perde dizgisi bir oktav üzerinde bir tam dörtlü ilavesiyle kuruludur. Eğer sap dibi bölgesine bir tam ses eklenir ise toplam ses sahası bir oktav artı bir tam beşliden meydana gelir. Birçok çalgıda ve Türk müziğinde bir tam beşlinin varlığının önemi bütün müzik adamları ve sanatçılar tarafından iyi bilinmektedir. Örneğin kısa saplı bağlamanın klavyesi üzerindeki perde dizgisi iki tam beşlinin ardışık olarak bütünleşmesinden ibarettir. Bu nedenle mızraplı ve mızrapsız çalışlarda önemli avantajlar sağlamaktadır.

Ayrıca zaten bir dörtlü yapıyı içerisinde bulunduran tam beşlinin eklenmesi, tınısal olarak kayıplara neden olmaz. Sadece denge oranlarında değişiklik olur ki fiziki ve matematiksel değerleri doğru hesaplanır ise bunun daha ziyade pozitif katkıları olur. İşte çalışmamızın can alıcı noktasını bu önemli yaklaşım oluşturmaktadır. Muhtelif zamanlarda bazı yapımcı ve icracılarla gerçekleştirmiş olduğum görüşmelerin ardından tasarlamış olduğum bağlama ile ilgili oktav bölünmelerini gösteren şema ektedir. (Bkz şekil 1)

Soru -6- Bu zamana kadar yapılan bağlamaların ses tablosu üzerindeki eşiğin tekne boyuna oranı denge oranları itibariyle 1/5 (beşte bir) nispetindedir. Peki, üzerinde çok fazla düşünülmeyen bu önemli ayrıntı ne kadar önemlidir? Oranda bir değişiklik yapılsa, (örneğin ¼ olsa) ve bu oran paralelinde denge oranları hesaplansa acaba bağlamaya veya geleneksel değerlere ihanet edilmiş olunur mu?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Bilindiği üzere Sayın Cafer Açın tarafından geliştirilmiş olan denge oranları gereği eşik yeri bağlamalarda tekne boyunun 1/5 (beşte bir) oranına tekabül etmektedir. Ancak özellikle bu noktada son yıllarda daha farklı düşünen bazı sanatçı ve yapım ustalarının tekne üzerindeki eşik yerini yaklaşık ¼ nispetine çektiklerini gözlemlemiş bulunmaktayız. Bağlama yapım ustası Sayın Kemal Eroğlu ve sanatçı - çalgı yapımcı Sayın Erkan Oğur, düşüncelerini uygulamaya geçirmiş olmaları bakımından dikkat çekmektedirler. Kendisinden görüşlerini aldığım Sayın Eroğlu, bağlama yapımı üzerine Sayın Erkan Oğur ile uzun zamandır görüş alış verişinde

bulunduklarını, araştırmaları doğrultusunda değişik formatlarda bağlamalar yapmış olduklarını ve bu süreç içerisinde en iyi ve en temiz ses kalitesini eşik yeri oranı ¼ iken yakaladıklarını ifade etmiştir. Bu uygulamada eşik öne geldiği için sazlardaki bas frekansların daha artarak tınının dengelendiğini söylemiştir. Bu görüşmeler neticesinde Özşahin saz evinde yaptırmış olduğum Üç telli ve Dört telli uzun Tanbura sazlarda eşik oranını yaklaşık ¼ nispetinde düzenletilmiştir. Varılan sonuç benim açımdan da oldukça memnuniyet vericidir.

Bu konunun akustik ve fiziksel boyutu ile ilgili görüştüğümüz İTÜ Müzik Teknolojileri öğretim elemanlarından Sayın Tunç Buyruklar, yaptırmış olduğum Prototip sazları inceledikten sonra pozitif sonuçlar bakımından oldukça heyecanlandığını ve doğru yolda olduğumuza dair önemli saptamaları dile getirmiştir. Bu hususta eşiğin öne getirilmesi durumunda ses tablosunun daha fazla rezone olduğunu, ses derinliği ve armoniklerinin arttığını ve bu nedenle son zamanlarda Ud gibi diğer bazı çalgılarda da eşiğin öne getirilmeye başlandığını ifade etmiştir. (Bkz şekil 2)

Soru -7- Bağlamalarda yapılan Ana düzenlerde (Bozuk düzeni, Bağlama düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni, Fidayda düzeni) alt ve orta tel arasındaki tam beşli aralık sabit korunarak genellikle üst tel karar seslerine göre akortlanır. Bozuk düzeninde ise üst tel karar sesine göre sadece bir ses pes akort edilmektedir. İşte bu durum sebebiyle bas alana yalnızca orta telin el verdiği ölçülerde inilebilmektedir. Peki, bu gereksinimi karşılamak ve sorunu aşmak amacıyla geleneksel tınıyı bozmamak kaydıyla pes tarafa doğru genişlemeyi sağlayacak bir tel ilavesi yapılsa acaba bağlamalar özelliklerini kaybeder ve ezgiler çalınamaz halemi gelir?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Türk halk müziği çalgıları tınısal olarak çok renkli ve etkileyici olmasına rağmen genel olarak bas alandaki ses sahası açısından istenilen kapasiteye sahip değildirler. Bu durum halk çalgılarından oluşturulan orkestrasyon müziklerde kendini hemen belli etmektedir. Bağlama ailesi içerisindeki Divan sazı bir nebze bas açığını kapatsa bile tek başına yeterli olmamaktadır. Telli halk çalgıları kendi bünyeleri içerisinde tel kapasiteleri nedeniyle bas frekanslar bakımından fakir kalabilmektedir. Bu nedenle son yarım asırda bam tellerinin takılmasıyla beraber kısmen bas frekansları yansıtmaya başlamıştır.

Geleneksel çalgıların kendi özgün yapıları ile elbette ki korunması gerekmektedir. Ancak profesyonel icralarda özellikle pes alana inişi sağlayan tel donanımlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin en çok çalınan kısa saplı bağlamalarda karar sesi la kabul edildiğinde pes taraftan karara gelmesi gereken sesler sürekli alt ince telden tınlatılmak zorunda kalınıyor. Peki, bu durumda yapılması gereken bir müdahale var mıdır ve nasıl olmalıdır?

Eğer yapılan ilaveler ve değişiklikler sazın geleneksel tınısın olumsuz yönde etkilemiyor ise; Çalış pozisyonları açısından kayıplar yaşanmıyorsa veya kayıptan ziyade kazançlar sağlıyor ise bu bir gelişme demektir ve uygulanmasında yarar vardır. Bu bağlamda konumuzla ilgili çalışmalarımız neticesinde özellikle bağlama düzeninin uygulandığı Tanbura ve kısa saplı sazda alt tele göre üçüncü sıraya gelen ve pes alana doğru bir tam dörtlü inişi sağlayan üçüncü bir tel ilavesi yapılmıştır. En üst tel özellikle başparmağın işlevselliğini kaybetmemesi için aynı akort dizgisinde özellikle korunmuştur. (Bkz resim 3)

Soru -8- Bilindiği üzere bağlama ailesinde sazların perde dizgisi aynıdır. Buna ilaveten geleneksel akortlamalar yani düzenler tanımlanırken alt tel daima La ekseninde kabul edilerek istenilen akort şeklinin aralıklarına göre diğer nota adlandırılmaktadır.

Peki, bu durum pratik görünmesine rağmen hangi açılardan tıkanmaları beraberinde getirmektedir? Acaba perde dizgisinin adlandırılması hususunda daha pratik, anlaşılır, matematiksel ve tartışmaları asgariye indirebilecek farklı bir bakış açısı getirilebilinir mi?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Bilindiği üzere bağlama ailesinde Parmak curası ve Aşık sazları haricinde bütün sazların perde dizgisi aynıdır. Ancak akortlamalar yapılırken sürekli alt telin La olarak eksen alınıp değişik ebat ve ses sahalarına rağmen hep bu eksende kalınıyor olması pratik görünse dahi bilimsel değildir. Geleneksel yaklaşımlar geçmişte işe yaramış olabilir. Fakat müziğin fiziksel ve matematiksel mantığını bir tarafa bırakıp çıkan her değişik frekansa aynı isimlerin verilmesi bugünün şartlarında asla kabul edilir değildir. Buradaki geleneksellik kavramından müziğin sosyo-genetik yapısından ileri gelen geleneksellik değil, kendilerini müzik biliminin gelişen teorik yöntemlerinden soyutlamış yaklaşımlar anlaşılmalıdır.

Perde adlandırmalarının nota adı söylenmeden belirlenmesinin en doğru yolu kanaatimce baş eşikten sap dibine doğru sıfırdan başlayan ve gittiği yere kadar devam eden rakamlarla ifade edilmesidir. Yeri gelmişken hemen vurgulamak gerekir ki doğal olarak baş eşik cetvelde olduğu gibi sıfır noktası kabul edilmelidir. Bu durumda akort yaparken sıfır noktasında çıkan frekans neyse nota adları bu eksenden tiz alana doğru zincirleme olarak doğal ve altere sesler şeklinde sıralamak gerekir. Örneğin Tanbura sazında alt telin en iyi tınladığı ses 293 frekanslı Re sesidir. Bu durumda sıfır noktası sol anahtarlı portenin birinci çizgisinin altındaki sestir. Bağlamalarda kullandığımız akortlar ise baş eşik noktasında belirlenmiş olan sesin eksenine göre doğal aralıkları çerçevesinde söylenmelidir. Örneğin hep aynı notalarla anlatılan Bozuk düzeni Tanbura bağlamada La- Re- Sol değil, sıfır noktasındaki 293 frekanslı Re ekseni gereği Re-Sol-Do olarak ifade edilmelidir. (Bkz şekil 3)

Soru -9- Türk müziği camiasında genellikle yazılan nota ile çıkan sesin icra esnasında örtüşmediği hemen herkes tarafından kabul edilmektedir. Peki, yıllardır kronik hale gelmiş ve her yana yayılmış olan bu rahatsızlık onulmaz bir dert midir ve çözümü nedir?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Alışılagelmiş kurallar, yöntemler ve disiplinlerde her şey kolaydır. Ancak bu durağanlık bilimsel ve sanatsal alanlarda da alışkanlığa dönüşmüş ise çok temel bir problem var demektir. Unutulmamalıdır ki köklerden gelen güzel değerlerin korunması ne kadar önemli ise topluma zarar verecek kadar eskimiş sosyolojik unsurların zaman içerisinde terk edilmesi de o kadar önem arz eder. Bunu başaramayan disiplinlerde sistem bir süre direnir ve sonra kendi kendini çökertir.

Konuyu fazla dağıtmadan çalışma içeriğimize dönersek kronikleşmiş notasyon probleminin çözümüne yönelik çıkış noktası bilimsel değil ise sonuç başarısızlıktır. Türk müziği camiasındaki temel sorun olan notasyonun çözüme kavuşturulmasının çıkış noktası müziğin varlığının sebebi olan ses kavramının bilimsel zeminde anlaşılmamış olmasıdır. Bugün halen müzik camiamızda insanlar sesin kaynağından adrese gelene kadarki safhalarını bilmiyorsa; Çaldığı sazın veya kendi sesinin hangi oktav sahaları içerisinde olduğunu anlayamaz durumdaysa; Sesin müzik için rafine edilişindeki safhalardan haberdar değilse, bu insanlara yapılacak ilkyardım, sesin fiziksel gerçeklerini anlatabilmektir.

Tasarlamış olduğumuz yeni üç telli ve dört telli bağlamalarda akort ve perde dizgisinde çıkan bütün notalar titreştikleri frekanslar ve sahip oldukları ses sahaları açısından gereken anahtar ile porte üzerinde gösterilmiştir. Bu saptamaların bağlama ailesinin notasyonu hususundaki probleminin çözümü aşamasında önemli bir çıkış getireceğini ümit etmekteyiz. (Bkz şema 2)

Soru -10- Bağlama ailesinin standartları meselesi yıllardır çeşitli zaman ve zeminlerde tartışıldığı halde çözümler konusunda tam olarak istenilen noktaya gelinemedi. Peki, bu durumda zaman kaybetmeden nasıl bir yol ve strateji takip edilmelidir?

CEVAP VE GÖRÜŞ: Her şeyden önce yukarıda vurgulanan problemlerin çözümü için öncelikle müzik biliminin fiziksel, matematiksel, tarihsel verileri ve gelişen icra tekniklerinin açılımları doğrultusunda hareket etmek zarureti vardır. Bu nedenle öncelikle üniversitelere bağlanmış olan konservatuarların çalgı yapım, çalgı eğitim, müzikoloji ve kompozisyon bölümleri düzleminde akademisyenlerinin bir araya gelerek kapsamlı projeler üretmeleri gerekmektedir. Yani temelde saz sanatçısı, saz yapımcısı, müzikolog ve kompozitörlerin birbirleriyle çok sıkı sanatsal ve fikri paylaşımları olmalıdır. Ayrıca gelenekten yetişmiş çok değerli birikim ve meziyetleri olan bağlama yapım ustaların tecrübelerinden de kesinlikle istifade edilmelidir. Hazırlanacak olan bu projeler eksiksiz olarak laboratuar veya atölye ortamlarında tamamlandıktan sonra bağlama ailesi ile ilgili yapım, yazım (eser bestelenmesi, düzenlenmesi veya metodik çalışmalar) ve icra uygulamalarına geçilmelidir.

SONUÇ VE TEMENNİLER

Tarihin kronolojik cetvelinde meydana gelen bütün değişim ve gelişimler, sebep sonuç ilişkisi deviniminde zincirleme olarak meydana gelir. Bu bağlamda değişimlerin sebebi olabilmek ve onlara yön verebilmek asıl hedeftir. Düşüncemize göre ulaşılması gereken çağdaş standartlar meselesine artık zaman kaybetme lüksümüz kalmamıştır. Eğer çözüme giden yolda radikal adımlar atılmaz ve somut öneriler sunulmaz ise değişen veya gelişen müzik üretiminde çağdaş standartlar bir yana piyasa olarak adlandırılan üretimlerin dahi gerisinde kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalmak kaçınılmaz olacaktır. Diğer bir yaklaşımla eğer sadece geleneksel çember içerisindeki değerlerimizle yetinecek olur isek zaman ve kuşaklar değiştikçe farkında olmadan elimizde olan değerleri de tüketmiş olma riskini yaşayabiliriz. Herkesin idrak etmesi gereken realite şudur ki medeniyet tarihi boyunca değişmeyen en çarpıcı kural " Üretemez isen tüketirsin, yönetemez isen yönetilirsin" gerçeğidir. Bu nedenle gelenekten geleceğe uzanacak yolda kültürel hazinelerimizi ancak ilmi yöntemler ve sanatın ışığında yaşatma mecburiyetimiz vardır. Yeni değerler ise aklın yolu ve bilimin kılavuzluğunda üretilmelidir. Ancak bu takdirde medeniyet arenasında kalıcı olmamız mümkündür.

Bilimsel düşünce her olguyu sorgulayarak somut bulgu ve kanıtlarla meselelerin eksik, yanlış veya doğru taraflarını ortaya koymanın yolunu açar. Bilimsel etik ise daha önce yapılan çalışmaların katkılarını da vurgulayarak meseleleri öznel çekişmelerden uzak

tutarak nesnel değerlendirmenin yolunu öğretir. Bu nedenle gerçekleştirmeye çabaladığımız şeylerin amacı asla bu konularda günümüze kadar büyük emekleri olan insanları reddetmek iddiasında olamaz. Aksine onlar olamasaydı biz bugün üzerinde çalıştığımız konuda beklide tek satır bile yazamayacak durunda olabilirdik.

Çalışmamızın içeriğinde birçok kez vurguladığımız "çözüme giden en doğru ve aydınlık yolun akademik çatı altında yapılacak olan bilimsel araştırma projeleri" olduğunu önemle bir kez daha vurgulamak isterim. İşte bu bağlamada yakın bir zamanda İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı bünyesinde Bağlama ailesi için yapım, yazım ve icra aşamalarından oluşacak önemli bir araştırma projesini hayata geçirmek için yapımcı, icracı ve kompozitör üçgeninde iyi bir ekip ile harekete geçmek çabaları içerisinde olduğumu vurgulamak itiyorum. Eğer bunu gerçekleştirebilir isek asıl düşüncelerimizi tam olarak yansıtabilme şansı elde edebileceğiz.[221]

Güzellik, estetik unsurların toplamından ve oransal detayların kompozisyonel örgüsünden ibarettir. Müziksel ahengin sırları ise ince ayrıntılarda gizlidir. Dolayısıyla önemsizmiş gibi görünen irili ufaklı detaylar belli bir uyum içerisinde bir araya getirildiğinde çok daha görkemli ve önemli sonuçlara veya yapıtlara neden olabilir. Bu nedenle felsefesinde daha iyiyi, daha doğruyu ve daha güzeli yakalama amacının olduğu hoşgörülü ve pozitif paylaşımları olan insanların meydana getirdiği güzel bir toplum yaratmalıyız. Tıpkı şu an beni dinleme sabrını ve nezaketini gösteren bu güzel ülkenin düşünen, üreten, yaşatan, yol gösteren yüzleri aydınlık karşımdaki güzel insanlar gibi. Sizin gibi…

EN DERİN SAYGILARIMLA EN GÜZEL DİLEKLERİMLE….!

---

[221] [221] Stokes, M. "Fındıklar ve Bağlamalar". *VE MÜZİK Araştırma ve Yorum Dergisi*, 1997, Sayı 1, s. 82-100.

[221] Topaloğlu B. ve Yıldırım, V. "Birol Topaloğlu ile Karadeniz-Laz Müziği Üzerine Söyleşi" , 2001, s. 45-50.

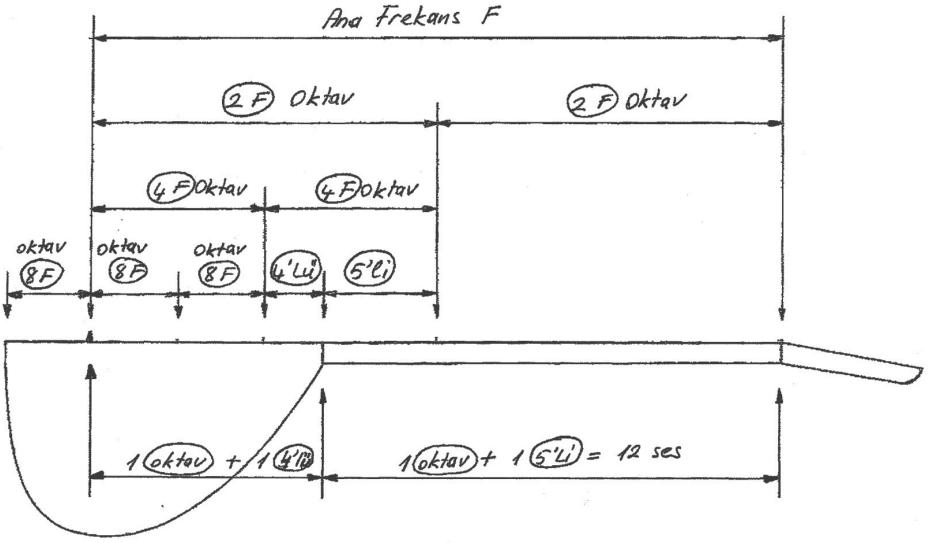
[221] Çilesiz, N. "Doğu Karadeniz Halk Oyunları", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1975, Sayı 308, s. 7257-7258.

[221] Çokal, M. "Tulum". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1963, Sayı 171, s. 3211. Gazimihal, M. R. "Tulum Çalgısı" , *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1962, Sayı 159, s. 2863-2864.

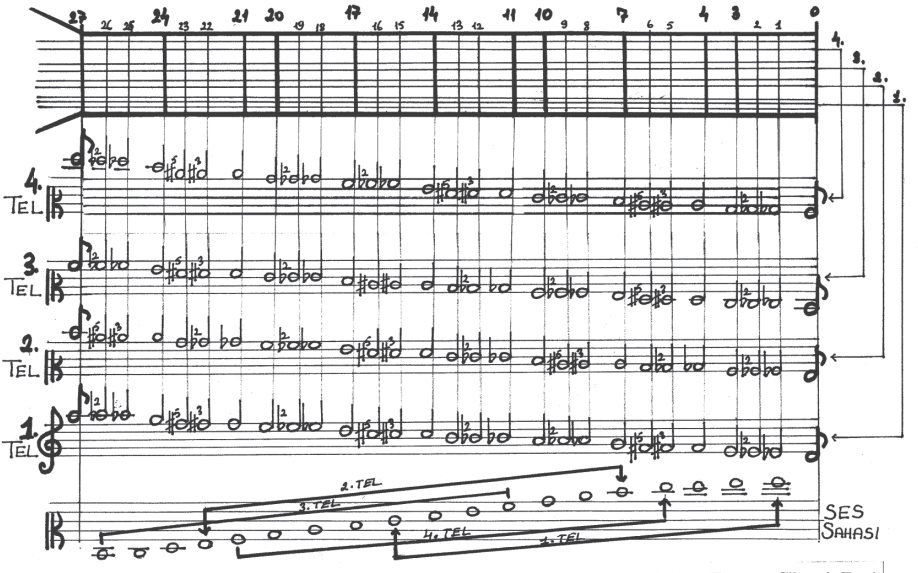
[221] Duman, M. *Kemençemin Telleri*. İstanbul: Trabzon Araştırmaları Merkezi Vakfı, 2004, s. 12. Demir, N. "Trabzon ve Yöresinde Kemençe," *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 2005, Sayı 4, s. 84. Gazimihal, M. R. "Karadeniz Kemençesi" , *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 1959, Sayı 118, s. 1907-1909.

[221] Şekillerin şemaları:

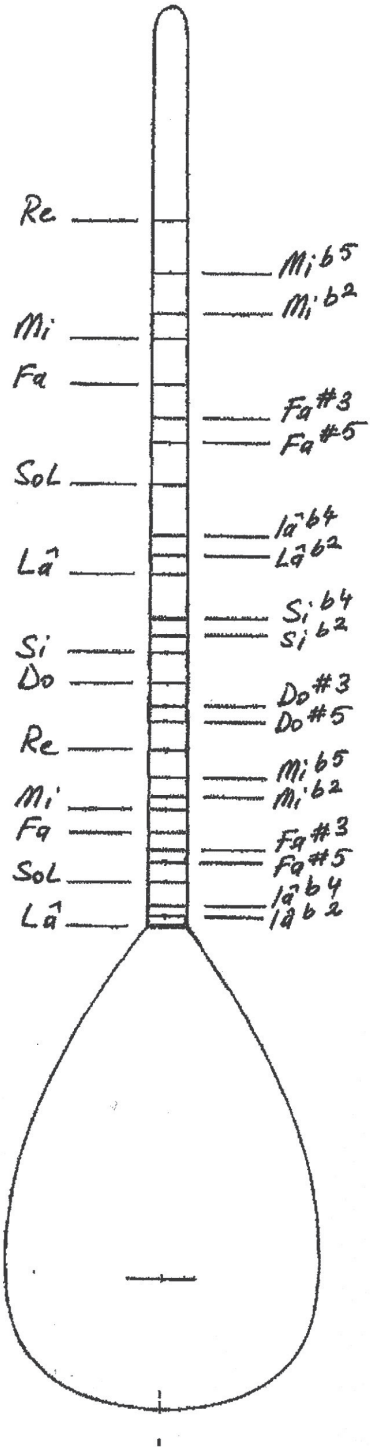
Kırmızı Artı KaşıkKamış kemanı, kemane…Fırıldak**Kırmızı Kare**ZilMısır SazıSipsi**Kırmızı Üçgen**MaşaSanturSoğan Düdüğü**Mavi Artı**ÇanBağlama ailesiFernuz**Mavi Kare**ÇıngırakIklığDilsiz Kaval**Mavi Üçgen**FırıldakGıygıyDilli Kaval**Yeşil Artı**Kaynana ZırıltısıKabak SazıSöğüt Düdüğü**Yeşil Kare**DavulKopuzÇifte**Yeşil Üçgen**DarbukaKemençeBoru**Mor Artı**DefKemanMey**Mor Kare**DüdükUdÇft Meyik**Mor Üçgen**DümbelekTarZurna**Sarı Artı**GüğümPanduriBorazan**Sarı Kare**ŞişeKanunÇimon**Sarı Üçgen**ÇalparaCümbüşTulum**Pembe Artı**El Armonikası**Pembe Kare**Klarnet**Pembe Üçgen**Akordeon**Turuncu Artı**Mızıka



DÖRT TELLİ TANBURA SAZDA PERDE DİZGİSİ VE SES SAHASI



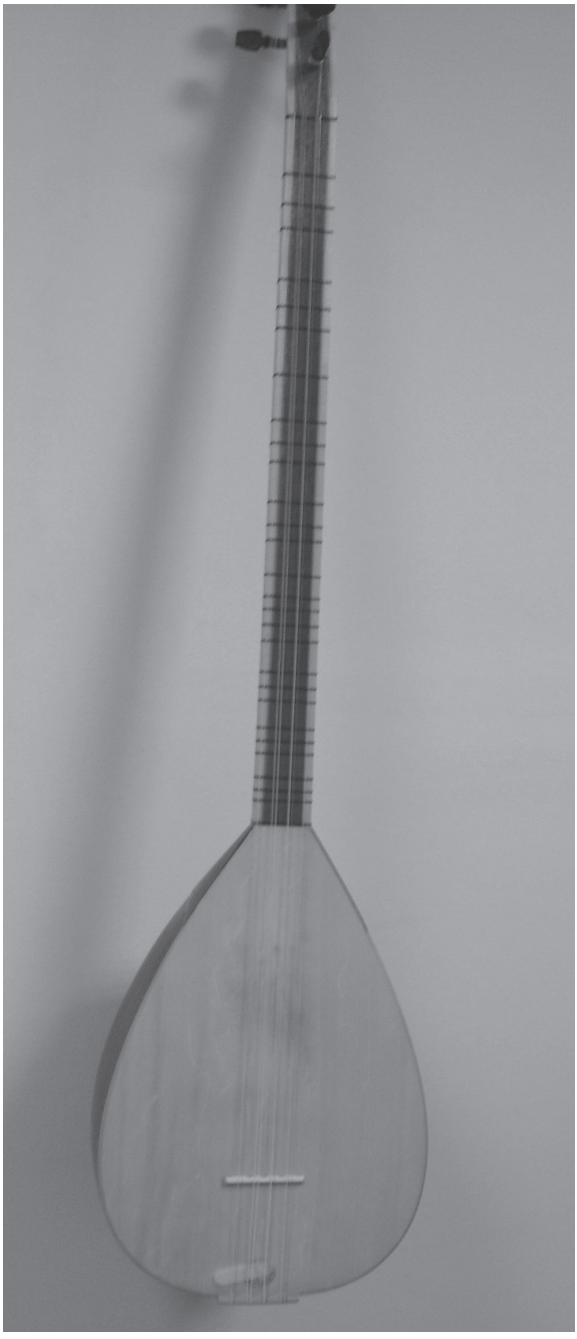
Proje ve Tasarım: Cihangir Terzi



Perde Adı	Telboyu	Frekansı (Hz)
Re	80,00	293.34
Mi b5	75,92	309,09
Mi b2	73,00	321,46
Mi	71,12	329,98
Fa	67,49	347,70
Fa #3	64,90	361,62
Fa #5	63,22	371,20
Sol	60,00	391.14
La b4	56,20	417,57
La b2	54,75	428,64
La	53,33	440,00
Si b4	49,97	469,73
Si b2	48,68	482,18
Si	47,42	494,96
Do	45,00	521,54
Do #3	43,27	542,41
Do #5	42,16	556,78
Re	40,00	586,68
Mi b5	37,96	618,18
Mi b2	36,50	642,92
Mi	35,56	659,96
Fa	33,74	695,40
Fa #3	32,45	723,24
Fa #5	31,61	742,40
Sol	30,00	782,28
La b4	28,10	835,14
La b2	27,37	857,28
La	26,66	880,00

2007/09/04 06:41


2007/09/10 01:30



TULUM YAPIMI

Mehmet YALGIN[*]

Tulum, keçi derisi, kamış ve genellikle şimşir ağacından yapılan, doğu Karadeniz'e özgü bir halk çalgısıdır(Fotoğraf 11). Yapımı ve icrası geleneksel yöntemlerle yöre halkı tarafından sürdürülmektedir. Deri, nav ve lülük olmak üzere üç bölümden oluşur.

Deri

Tulum derisi keçi ve yaklaşık 1 yaşındaki yavrusundan(korit, çebiç) derinin tulum halinde hasarsız olarak yüzülmesi ile elde edilir. Kıl köklerinin ince olması ile havanın içeride daha iyi muhafaza edebilme özelliği, tulum yapımcılarını dişi keçi kullanmaya yöneltmiştir. Erkek keçi derisi, kıl köklerinin kalın olması, göbek kısmında bir delik daha bulunması, aşılama dönemlerinde koku oluşması ve bu kokunun deride kalması gibi etkenlerinden ötürü tercih edilmemektedir.

Tulum şeklinde hasarsız olarak yüzülen deri, arka ayak hizasından kesilerek, yüzülen kısmına, ılık su içerisinde karıştırılan mısır unu ve tuz sürülür. 2-3 gün havasız bir ortamda bekletilerek kılların deriden temizlenmesi sağlanır. Deri yıkanarak şap, tuz ve buğday unundan hazırlanan diğer bir karışımda bir hafta kadar bekletilir(Fotoğraf 1). Bu işleme hasırlama(tabaklama) denilir. Tekrar yıkanan deri, dış yüzeyi içe çevrilmiş konumda, açık kısımları bağlanıp şişirilerek kurumaya bırakılır(Fotoğraf 2). Derinin şişirilerek kurutulması, düzgün bir yüzey oluşturmak ve kurutma işleminden sonra derinin istenilen şekilde kalması için yapılır. Tam kuruma sağlanmadan derinin alt ucu açılır. Kurutma işleminden sonra deri, yağ ile ovularak yumuşatılır ve bağlanmaya hazır konuma gelir.

Derideki açık uçların bağlanmasında, sürekli sıkma özelliğinden ötürü lastik tercih edilir. İp kullanıldığında, derinin zamanla rutubetini yitirmesi, bağlanan kısımlarda ip ve deri arasında boşluk oluşmasına neden olur. Tulum bağlanmadan önce deri uzunluğunun ayarlanması gerekmektedir. Tulumun büyüklüğü icracının ya da yapımcının tercihine göre hazırlanır. Tulum şişirildiğinde çıkan sesin sürekliliği, icracının dirseğiyle tuluma baskı uygulaması ile sağlanır. Tulumcu da bu süreçte tekrar nefes alır. İdeal tulum ölçüsü, baskı yapan dirsekten, tulumun, 5-10 cm daha çıkıntılı görünmesi şeklinde ifade edilmektedir.

Gövdenin alt kısmı istenilen ölçüye getirilen deri, ters konumda(iç yüzeyi dışta) iken avuç içinde toplanarak, iki kat yapılmış lastikle 3- 4 kez bağlanır(Fotoğraf 3) ve bağlanan yerden 2-3 cm sonrası kesilerek atılır. Derinin hava kaçırmaması için, bağlanan kısım bir lastikle kaplanır. Boyun deliğinden el sokularak alt kısım içeriye doğru çekilir ve deri iç dış yapılarak düzeltilmiş olur. Tulumda bağlantı yerlerinin gözükmemesi için, nav hariç bütün kısımlar içeriden bağlanır ve ters çevrilerek düzeltilir.

İkinci bağlama yeri boyun kısmıdır. Boyun içeriye doğru itilerek lülüğün takılacağı ayak deliğinden çıkartılır. Aynı bağlama yöntemleri kullanılarak tekrar yerine itilir. Üçüncü bağlanma yeri olan lülük, derinin ön sağ ayak deliğine takılır. Lülük takılacak ayak, derinin içine doğru itilerek nav ayak deliğinden çıkartılır.

[*] E.Ü D.T.M.K. Çalgı Yapım Bölümü Öğr. Gör.

Lülük ters olarak takılarak bağlanır ve derinin içine doğru itilip yerine çekildiğinde, üfleme yeri hazır konuma gelir. En son bağlanma yeri olan nava geçmeden önce deri şişirilir, bağlanma yerlerine baskı uygulanarak derinin son şeklini alması sağlanır(Fotoğraf 4).

Lülük

Tulumu şişirmek için kullanılan, genellikle şimşir ve diğer yöre ağaçlarından (ardıç, erik, gürgen) yapılan kısımdır(Fotoğraf 10). Derinin içinde kalan kısmı düz silindir, dışarıda kalan kısmı ise konik silindir biçimindedir(çizim2). Silindirin merkezinde 10 mm'lik bir matkapla açılan üfleme deliği bulunur. Lülüğün derinin içerisinde kalan kısmına hava çıkışını önleyip, tulumcunun rahat nefes alabilmesi için hava kilidi takılır. Hava kilidi, bir lastik parçasının, paslanmaz raptiye ya da çivi ile deliği kapatacak şekilde lülüğe tutturulması ile yapılır. Dışarıdan hava girişi engellenmeden, içerideki hava basıncı ile lastiğin deliği kapatması, dışarıya hava çıkışını engellenmiş olur.

Nav

Tulumun içine dolan havanın sese dönüştürüldüğü kısımdır(Fotoğraf 5). Çalgıya ses kişiliğini veren tını burada biçimlenir. Analık ve dil adı verilen kamıştan kısımları bulunur(Fotoğraf 6). Tulum yapımcıların dedelerimizden miras diyerek bahsettiği şimşir ağacından nav yapımı, bu ağacın teminindeki zorluklardan ötürü, ardıç, erik gibi diğer yöre ağaçları ile sürdürülmektedir. Nav formunda kabaca kesilen ağaçlar kurutulduktan sonra, kenar fazlalıkları alınarak istenilen ölçüye getirilir. Çeşitli oyma aletleri ile navın ses çıkış haznesi, analık ve dillerin takılacağı kısımlar boşaltılır. Gerekli tesviye işlemleri yapıldıktan sonra, çap ve uzunlukları birbirine eşit iki adet analık, nav üzerindeki yerlerine hassas olarak alıştırılır. İki silindir şeklindeki analıkların nav üzerinde hareket etmemesi için, birbirine değen orta kısımları düzleştirilir. Analıklar üzerinde 2,2 ile 2,5 mm mesafelerinde 5 adet ses deliği aynı eksende işaretlenerek, 6-7 mm çapında bir uçla delinir(Fotoğraf 7). Parmakların ses deliklerine iyi oturması için delik kenarlarına bir eğe ile pah yapılır. Analıkların iç ve dış kısımlarındaki talaşlar akort farklılığı yaratacağı için tamamen temizlenir ve dil takılacak kısmındaki kenar boşluklar bal mumu ile kapatılır.

Analıkların uçlarına ses oluşumunun sağlanması için dil adı verilen kamışlar takılır. Diller analıkların iç çaplarına uygun kamışların 1-2 sene kurutulduktan sonra ince yağda pişirilmesi ile hazırlanır. Yağda pişirme, dillerin rutubet almasını engelleyerek, çıkan sesin bozulmamasını sağlar. Dillerin akordu kendi arasında yapıldıktan sonra, analığa takılarak birbiri ile uyumları kontrol edilir. Navda nefesin ilk sese çevrildiği yer olan dil ve analıkların perde ayarlarının yapılması, kamışın standart bir ölçüsü olmamasından dolayı oldukça zordur. Analık akordunun ve ses deliklerinin birbirine olan uyumsuzluklarını gidermek için, balmumu her zaman tulumcuların vazgeçilmez bir ihtiyacı olarak navların uç kısmında bulunur. Balmumu, birbiri ile uyumsuz ses delikleri ve analığı daraltmak için, delik kenarlarına yapıştırılarak kullanılır. Analık akordunda ayrıca süpürge çalısı da kullanılmaktadır. Analıkların iç çap kalınlıklarından dolayı oluşan ses farklılığı, bir analığın içerisine uygun kalınlıkta süpürge çalısı koyularak giderilmeye çalışılır. Akort ve ses şiddeti dengelenene kadar, nav tuluma takılmadan tulum yapımcısı tarafından üflenir(Fotoğraf 8).

Deri, nav takılmadan önce, dış etkenlerden korunması ve tulumun daha güzel görünmesi amacı ile kumaştan tulum şeklindeki bir kılıfa yerleştirilir. Eskiden yöre

el dokumaları kullanılmış, günümüzde ise hazır kadife kumaşlar tercih edilmektedir. Nav takılacak ayağın fazlalığı kesilerek, dillik kısmı derinin içinde kalacak şekilde, nav deriye bağlanır(Fotoğraf 9). Tulum şişirilir ve içeri dolan hava ile tulumdan ses çıkışı sağlanır(Fotoğraf 12). Akort tekrar kontrol edilir ve oluşabilecek akort bozuklukları nav yerinden sökülerek giderilir.

Tulumda deri hava deposu olarak kullanıldığından, yapılış aşaması olarak en zor ve önemli kısım olan nav, tek başına bir müzik aleti olarak değerlendirilebilir. Deriye takılmadan önce geleneksel yöntemlerle ses elde edilmesi ve akort yapılması navı çok özel kılar. Tulum yapımcıları da yaptıkları navların akort ve ses kalitesi ile anılırlar.

Görüş ve öneriler

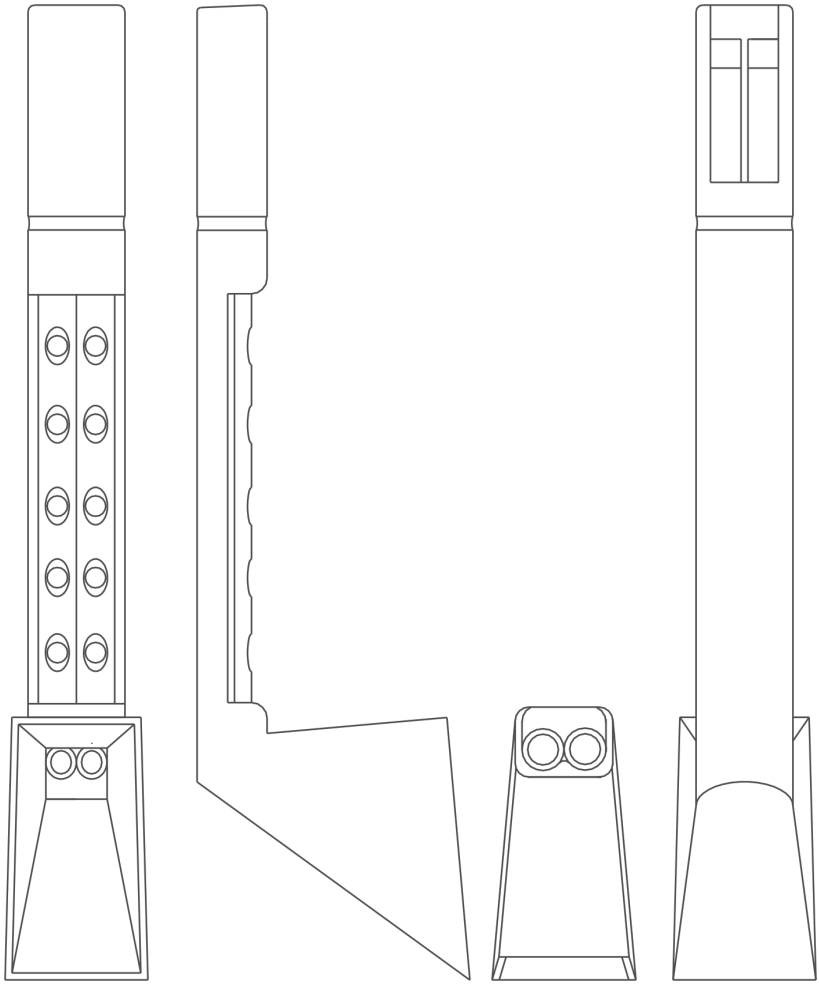
1. İnternette ve bazı kaynaklarda tulumun ses sahası hakkında 5 sesli bir çalgı olduğu belirtilmektedir. Analık üzerinde bulunan 5 adet ses deliği ve analık sesi ile tulumdan toplam 6 ses duyulmaktadır. Ayrıca tulumun ön ayaklarından birisine lülük, arka ayaklarından bir tanesine ise navın takıldığı yazılmıştır. Tulum derisi işlemeye başlandığında arka ayakları gövdeden ayrılır ve alt kısım tek hacim olarak bağlanır(Fotoğraf 3). Tulum çalgısının icrasını da imkansız kılacak bu yanlış anlatımlar çoğalarak günümüze kadar gelmiştir. Bu nedenle sırt kısmından deriye bakıldığında ön sağ ayağa lülük ve ön sol ayağa nav takılır ifadesi kullanılması doğru olacaktır.

2. Kamışın bir standardı olmaması, yapılan her navda aynı ses deliği şablonu kullanılması, ses deliklerinin el yordamı ile tespit edilmesi, her yapımcının farklı bir ölçü kullanması standart bir akort sisteminin oluşmamasındaki başlıca nedenlerdir. Tulumdan çıkan seslerin kendi içerisinde oluşturduğu uyumsuzluk, bu çalgının bir başka tulumla ya da bir başka çalgı ile çalınmasını mümkün kılmamaktadır. Analıklar ve ses deliklerinin birbirleri ile olan uyumsuzlukları, tulum icracıları tarafından balmumu ve süpürge çalısı kullanılarak giderilmektedir.

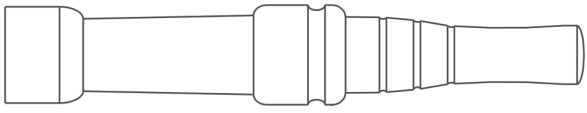
Standart bir akort sistemi kamış kalınlığının ve uzunluğunun istenilen ana tona göre ayarlanıp, ses deliklerinin bu ölçüye göre açılması ile oluşturulabilir. Fakat yapmış olduğumuz araştırmalarda kamış tonuna bakmadan perde deliklerinin açıldığı tespit edilmiştir.

3. Geleneksel yöntemlerle işlenen derinin ömrü 10-15 yıl gibi bir süredir. E.Ü. Mühendislik Fakültesi Deri mühendisliği Bölümü ile tarafımızdan yapılan çalışmalarla, tulum derileri işlenerek tulum yapımcılarına gönderilmiş ve yapımcılardan bu alanda çok iyi sonuç elde edildiği bildirilmiştir. Geleneksel yöntemle işlenen deri içerisindeki mikroorganizmalar, kurutma aşamasında deride oluşan çatlamalar derinin ömrünü kısaltan etkenler olarak sıralanabilir.

Tulum çalgısı üzerine belirttiğimiz çalışmaların yapılması ile çalgının ömrünün uzatılması, standart bir akort sisteminin oluşturulması ve diğer çalgılarla birlikte çalınması sağlanmış olacaktır.



Çizim 1. Nav Ölçek 1:2



Çizim 2. Lülük Ölçek 1:2



Fotoğraf 1. Derinin işlenmesi



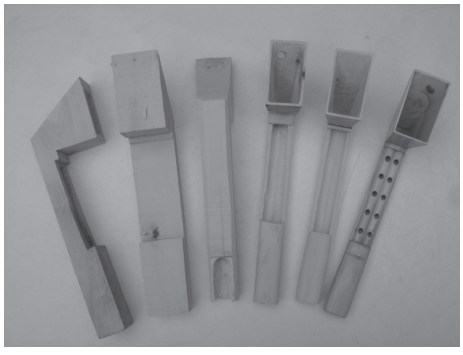
Fotoğraf 2.Derinin kurutulması



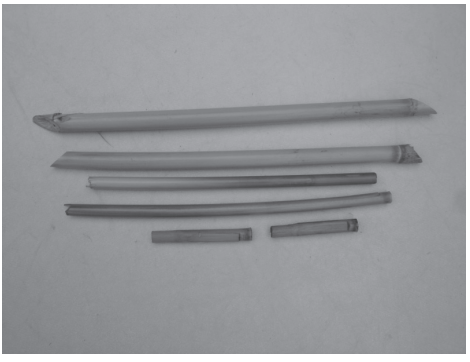
Fotoğraf 3. Derinin Bağlanması



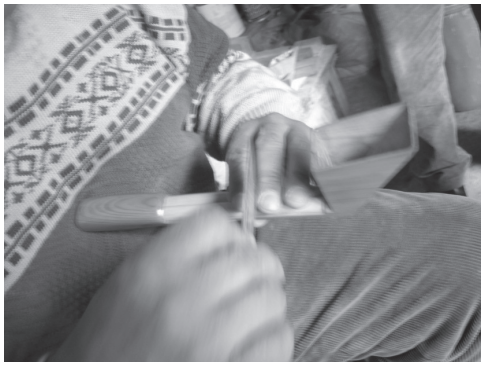
Fotoğraf 4. Derinin şişirilmesi



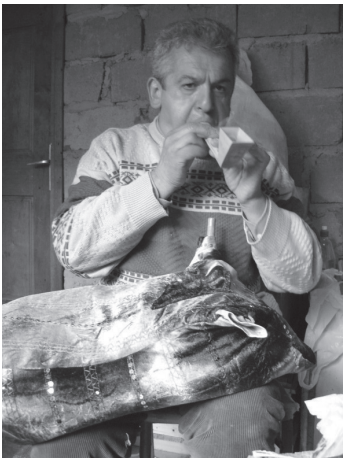
Fotoğraf 5. Yapım aşamalarıyla nav



Fotoğraf 6. Analık ve dil kamışları



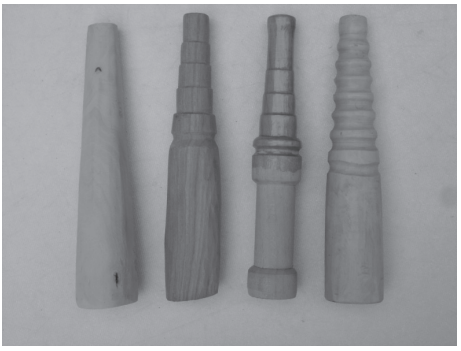
Fotoğraf 7.Ses deliklerinin işaretlenmesi



Fotoğraf 8. Nav Akordu



Fotoğraf 9. Navın deriye bağlanması



Fotoğraf 10. Lülük



Fotoğraf 11. Tamamlanmış tulum



Fotoğraf 12. Tulum icrası (Murat ATACAN)

Kaynakça

Bildirimiz E.Ü. D.T.M.K. bünyesinde devam eden "Ülkemizde Kullanılan Üflemeli Halk Çalgılarının Araştırılması" isimli 05 DTMK/001 No'lu proje verileri doğrultusunda, geleneksel yöntemlere bağlı kalınarak hazırlanmıştır.

TOPALOĞLU, İhsan; Rize Folklorunda Tulum-Horon ve Düğünler, Yöresel Folklor Araştırması, Eser Ofset Matbaacılık, Rize,2005

PİCKEN, Laurence; Folk Musical Instruments of Turkey, Oxford Univ.yay. London,1975

ARSEVEN, İhsan; Türk Halk Çalgıları, Türk Folklor Araştırmaları s.159 İstanbul,1962

GAZİMİHAL, R. Mahmut; 'Tulum' Çalgısı, Türk Folklor Araştırmaları s.142 İstanbul, 1961

HINÇER, İhsan; Tulum ve Bir Tulum Çalıcısı, Türk Folklor Araştırmaları, S. 171 İstanbul, 1963

USBECK, Hedwig; Türklerde Musiki Aletleri, Mus. Mec.S. 257 İstanbul, 1970

Kaynak Kişiler

ATACAN, Murat; Tulum yapımcısı ve icracısı, Rize

BEKAR, Bülent; Tulum yapımcısı ve icracısı, Rize

TRAKYA VE RUMELİ HALK MÜZİĞİNDE TANBURA VE TANBURACILAR

Hüseyin YALTIRIK[•]

Trakya ve Rumeli coğrafyasında 'tanbura' sazının kullanıldığı ve tanbura ustalarının bu yörelerde varlığı öteden beri bilinmektedir. Tanbura Trakya'da özellikle Edirne ve Kırklareli yörelerinde yaygın olarak çalınmıştır. Aynı zamanda Makedonya, Hırvatistan, Bulgaristan vb. Rumeli coğrafyasında da tanbura sazına önem verilmiştir. Tanburanın ya da daha genel bir adlandırmayla 'tambura'nın çalgı bilimi (organoloji) açısından kökenlerine yönelik yaklaşımlar konusunda gerek ülkemizde gerekse batıda önemli araştırmalar yapılmış ve yapılmaktadır. Bizdeki yani Türk çevrelerindeki araştırmalar, bu sazın kökeninin Asya olduğu ve diğer telli çalgıların kökeni gibi teorik olarak avcılık amaçlı yay ve oktan kaynaklandığı yönündedir. Bu teori ud için de geçerli olup Türklerin günümüzde de yaygın olarak kullandığı ağaç yapımı bu sazlar, batıda tek bir terimle 'lute' olarak adlandırılmıştır. 'Lute' sözcüğünün de Arapça'da tahta ya da odun anlamındaki 'Al Ud' dan geldiği hususunda doğulu ve batılı alimler söz birliğindedirler. Bununla beraber Almanlar dillerindeki 'laut' (ing. loud) sözcüğünün, 'lute' çalgısının ilk ismi olduğunu ileri sürmüşlerdir.[222] 'Lute' kavramı içinde 'ud'un öncelikli yeri olmasına rağmen bu çalgımızı konumuz dışında tutarak, batının 'lute' formu içinde tanımladığı 'tanbura' ile ilgili olarak şu tespitlere yer vermek istiyorum. Tanburaya en yakın saz isimi 'tanbur'dur. Bu saz, Klasik Türk Muziği olarak adlandırılan müzik türünün en onemli telli ve mızraplı çalgılarından bir tanesidir. Arap ve Fransız yazarlar başta olmak üzere birçok yazar 'tanbur' ya da 'tambur' sözcüğünün etimolojisi üzerinde durmuştur.

Batı dillerindeki 'lute' ile ilişkili olduğu anlaşılan bir yaklaşıma göre tanburu Lut Kavmi'nin genç erkeklerinin de kullandığı rivayet edilmiştir. Tarih süreci içinde tanbur için Farabi 'Horasan Tanburu'; Maraga'lı Abdülkadir 'Tabbur-u Sirvaniyan' ve 'Tanbura-i Türkî' adlandırmaları kullanılmıştır. Kantemiroğlu tanburu Türk Müziği ses sistemini açıklamak amacıyla günümüzdeki örneklere uygun olarak izah etmiştir. Türk Müziğinde son zamanlarda tanbur ile isimleri özdeşleşen üstatlar icraları açısından önemli izler bırakmışlardır. Bunlardan bazıları: Tanburî Büyük Osman Bey, Tanburî İzak, Tanburî Cemil Bey, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, Abdi Coşkun'dur.[223]

İngiliz arkeolog Francis Galpin, Mezopotamya'da Sümer medeniyeti üzerine yaptığı çalışmalar sırasında 'pantur' isminde bir sazın varlığını ortaya koymuştur. 'Pan' Sümerce 'yay', 'tur' da 'çocuk, küçük' anlamındadır. Bu iki sözcüğün birleşmesinden oluşan 'pantur' 'yayın küçüğü, küçük yay' anlamındadır. Avcılıkta kullanılan yay kirişine zamanla bir ses kutusu eklenerek günümüzdeki ud, tanbur ve tanbura (bağlama) tipli sazların ilk şekli oluşturulmuştur. Gürcülerin tanbur'a 'panturi' adını vermeleri de bu olguyla ilişkilendirilmektedir. İran'da tanbur, tanbura, Orta Asya'da 'dombra' ve daha çok 'kopuz' ve 'komuz' olarak adlandırılmıştır. Batıda 'lute' terimiyle adlandırılan

[•] Dr. , TRT İzmir Radyosu THM Ses Sanatçısı – E.Ü. D.T.M. Konservatuvarı Öğretim Görevlisi.

[222] Almanlar 'lute' teriminin kendi dillerinden çıktığını ve 'yüksek sesli' anlamında kullanıldığını iddia etmekteyse de bu çalgılardan çıkan seslerin öyle kıyamet kopartacak kadar yüksek ses üretmediği açıktır. Kendi müzik geleneklerindeki daha yüksek sesli çalgılara bile böyle yaklaşmayan Almanların aslında pek de cılız sesli sayılabilecek Tanbura ve Ud için bu yaklaşımları bize göre pek inandırıcı değildir.

[223] Geniş bilgi için bkz. Özata Ayan, http://www.turkmusikisi.com/ozata_ayan/tanbur_teknik.html

diğer telli sazların ve dolayısıyla tanburanın kökenlerine yönelik batılı teori şu şekilde geliştirilmiştir: (***Slayt Gösterimi 01***)

Hint, İran ve Türk topluluklarında şekillenmiş olan günümüzde de birçok doğu toplumlarında farklı formlarda yapılandırılarak çalınan tanbur (tambur, tembur ya da tumbur) batılı araştırıcılara göre 'pandur'dan kaynaklanmıştır. Oysa Türkler telli bir sazın tınısını belirtmek için 'tımbır tımbır' ya da 'tonbur tunbur' gibi 'onomatope' sözcükler kullanmışlardır. Bu nedenle tanburun böylesine bir onomatope sözcük olarak Türkçe olduğu kabul edilmektedir. Tanbura sazının da atası olan 'kopuz'u tanımlamada 'içi boş' manasındaki 'kova, küfe, kof, kovan, kofal, kaval, kavuz[224] ' gibi sözcükler Türk dilinde oldukça eskidir. Tanbura, Yunanlılarda tanbura, -uda benzeyenine lavta-, Güney Slovenya dolaylarında tambura, tamburizza, Macar dilinde de tanburika olarak adlandırılmıştır. Farklı görüşlere rağmen tanbur ve ud kökeni aynı olup yapım ve kullanış özellikleri benzer olan çalgılardır. Yakın Doğu ve Hindistan'daki 'tanbur', Rusya'daki 'balalayka', Asya'daki 'kopuz', 'komuz' ve 'dombra', Güney Slovenya'daki 'tanbura', Hırvatistan'daki 'tanburitza', Çin'deki 'pi-pa' (piy-par), 'san-hsien' ve 'gekkin' tipleri, Japonların 'biwa' ve 'samisen' tipleri, Fas'lıların 'genbri' tipleri ve diğer ülkelerdeki benzer tip çalgıların hepsinin genel olarak kökeni aynı olup buna batıda 'lute' denmiştir. Söz konusu çalgılar da lut'un farklı kültürlere taşınmış ve zamanla şekillenmiş halleridir. Yine batı kaynaklarına göre 'lute' (lut) ailesi iki grupta toplanır: 1- (Tanbur / Tanbura benzeri) Uzun saplı lutlar 2- (Ud benzeri) Kısa saplı lutlar. Genel olarak lutlar ağaç yapımıdır ve ülkeden ülkeye, yöreden yöreye farklılıklar gösterirler. Mesela kısa saplı lutlar daha çok Yakın Doğu ve Mısır'da kullanılmıştır.[225]

Bazı lutlar kutu gövdeli olup ayrıca alt gruplara da ayrılırlar: Mısır rebabı (Şair Kemanı) tipindekiler; Eski Hint 'Ravanastron' tipinde silindirik gövdeli olanlar; Afro-Amerikan 'Banjo' tipindekiler; Çin'deki 'san-hsien' tipinde olanlar. Son iki tip (Banjo ve san-hsien) 'düz tekneli' olarak da adlandırılmıştır. Bazı lutların sap uçlarında bir eğrilik gözlemlenir: Bunlar Theorbo, Mandolin ve Tanbur tipli sazlardır. 'Box-necked' lutlarda bir kenar duvarını andıran şekil vardır ve bu da sazın arkasında bir kutu varmış hissi verir. Bunlar da daha ziyade Mısıra ait 'Koptik' lutlardır. Günümüz ve eski tip gitarlar ve 'keman', 'gamba' gibi bir çok yaylı çalgıların kökenleri ile bu tip sazlar 'akraba' sayılmaktadır.[226]

Yukarıdaki köken teorisine ve konuya dair saptamalardan sonra şimdi de lutlara (udların / tanburaların) tarihçesine göz atalım:

Sir Leonard Woolley, Sümer Kraliyetine ait en eski mezar olarak Kraliçe Subbad'ın Ur şehrindeki gömüğünü açtığında, kraliçeye ait ve hizmetinde bulunan birçok hanım hizmetçi, uşak, korumalar ve harp çalıcılar ile karşılaştı. Kraliçenin yaşadığı dönem ise güvenilir araştırıcı olan 19. yüzyıl Mısırolog J. F. Champollion'un 19. Yüzyılda yaptığı tespite göre bilinebilen ilk hanedanlık dönemine yani Kral Menes 1 dönemi olan İ.Ö. 3100 yıllarına tekabül ediyordu. (Farklı araştırıcılara göre farklı tarih tespitleri de bulunmaktadır). Kraliçenin mezarındaki eşyalar arasında 'Harp'ın teknik

[224] Aydın'ın Kuşadası ilçesinin Güzelçamlı beldesinde meskûn ve çoğunlukla Karamanoğlu Aşiretinnden gelen Selanik göçmenlerinin dillerinde bulunan bu sözcüğü çocukluğumdan beri kullandım. Bu sözcük Güzelçamlı Beldesinde yaşayan ve Selanik'in Drama'ya bağlı Leftere Köyünden 1924 yılında Akdeniz Vapuruyla 'mubadil' olarak Güzelçamlı'ya gelen akrabalarım tarafından halen bilinmekte ve kullanılmaktadır. Meselâ ayçiçeğinin içi boş olanlarına 'kavuz' denilmeketedir. Kavuz ise Türk Dili açısından 'Kabuz' ve 'Kobuz' olarak kullanışından başka bir şey değildir.

[225] Geniş bilgi için bkz. Franz Jahnel – Nicholas Clarke. *Manual Of Guitar Technology* -The History And Technology Of Plucked String Instruments-, English Version of Die Gitarre ihr Bau, by J. C. Harvey, The Bold Strummer Ltd., Londra, Ocak 2000, ss.15-30.

[226] F. Jahnel, age. s.21.

yapımını ve akustiğini tam olarak ilk defa ortaya koyan üçgen köşeli 11 telli örneğine rastlandı. Bu tel çekmeli çalgılar türünde en eski ve bulunabilen ilk örnekti. Bundan başka Sachs'ın da kitabında belirttiği gibi 100 yıl kadar önce Güney Babil'de Bismaya'da bulunan bir vazo üstü süslemesinde yer alan başka bir harp da İ.Ö 2500 yıl kadar önce yapılmış olup bu çalgının bilinen en eski örnekleriden birini gösteriyordu. Kitara, harp ve (Lyre) lir, tel çekmeli çalgıların ilkleri olup hem çalgısal hem de şarkılara eşlik çalgısı olarak geliştirilip kullanılmışlardır. Bu çalgılarda farklı sesleri üretebilmek için pek tabii kısa ve uzun teller kullanılmış ve bu evreden çok daha sonraları lut tipi çalgılar geliştirilmiştir. Alman Doğu Araştırmaları Kurumu 1912-1913 yıllarında Uruk şehrinden (Şimdiki Warka) sağladıkları pek çok kil tablet ve plakalar üzerinde Lut çalan insan figürleri ve gayet muntazam resmedilmiş lut örneklerine rastlamışlardır. Bu örnekler de İ.Ö. 2400 yıllarına rastlayan gayet biçimli ve belirgin lut örnekleri olarak kaydedilmiştir. Çalıcısıyla kıyaslandığında bu lutlar ortalama olarak şu yapımdaydılar: Oval şekilli tekne 20 cm. uzunlukta ve 16–18 cm. genişlikte olup sap uzunluğu da 70 cm. kadardır. Bu örnek 'Barenreiter Ansiklopedisi' 8. sayı 346. sayfada yayımlandı.

Amerikalı Hilprecht, Peters, Hayne ve Fisher isimli kazıcılar Nippur şehrinde (Günümüzde Niffer) 1888–1900 tarihleri arasındaki kazılarda yıkım esnasında Bel Tapınağını buldular. Diğer eşyalar arasında kil yapımı bir poster üzerinde bir kadın çoban, lutu ile beraber resmedilmiştir. Bu lut diğer örneklere göre biraz daha küçükçe olup çalıcısı kadın çobana kıyaslandığında 17 cm. gövdeli ve 53 cm. saplıdır. Bu da Sachs'ın (1932) kitabında 2. sayfada 3. figür olarak yer almıştır. Bu kil tabletler İ.Ö. yaklaşık 2100 yıllarında yapılmıştır. İ.Ö. 2600 yıllarından beri Mezopotamya'da (Naharina yani İki nehir arasındaki kara parçası) şehirleri olan Babil ve Asur'da yaşamaktayken; Akadlar tarafından yerlerinden çıkarılarak zamanla asimile olan Sümerler yaşadılar. Müzik bu kara parçasında çok ileri bir gelişme gösterdi ve çalgı yapımı ileri teknikler uyguladı. Bu dönemin yazılı kaynakları ve resimlerine dair figürlerde gelişmiş farklı formlarda gayet muntazam yapılmış uzun saplı lutlar, üçgen yapımlı harplar, kitaralar ve lirler bulunmuştur. Çalgı yapımda teknik gelişmelerin takibi konusunda bıraktıkları çok önemli iz, belge ve malzemeden dolayı Sümerlere ve Akadlara bu alanlarda ilim açısından çok şey borçluyuz. Tel çekmeli çalgıların yapım metoduna dair bilgiler (Türkiye'den çıkarak Ortadoğuya inen) Fırat ve Dicle ırmakları arasındaki kara parçasından ve Mısır'ı ilk zaptedenler olarak bilinen Hiksos (Çoban Kral) diyarından dünyanın diğer yerlerine yayılmıştır. Bu nedenle İ.Ö. 1700 yıllarında bu bölgelerde yaşayan insanlar tarafından uzun saplı Sümer lutları yapılıp çalınıyordu. Bu tip lutlar tek ya da çift telli olup üzerinde hiç ağaç çivisi bulunmazdı. Bu lutlar 'Shaft-lute' stilinde yapılmışlardır. Muhtemelen tellere 10-20 cm.lik kemik ya da tahta yapımı mızraplar kullanılarak çalınıyordu. Mızraplar sapın en alt kısmına bir iple bağlanıyordu. Gövde badem ya da armut biçiminde olup oval bir yapıdaydı ve görünüş itibarıyla yekpare bir ağaçtan (odundan) oyma olarak yapılıyordu. Tellerin bağlanış metoduna dair hiç bir bulguya rarstlanmamıştır. Sapın bitiminde bağlanan püsküller ve tellerin konumundan Sümer lutlarında tel bağlama tekniğinin hep aynı stilde olduğu anlaşılmaktadır. Sonraları bulunan Mısır lutları da bu olguyu kanıtlamaktadır. Fakat tellerin alt kısma nasıl bir yöntemle bağlandığı halen bilinmemektedir.[227]

Ur şehrinin en eski kral mezarlarını kazan Sir Leonard Woolley, Hitit Krallığı tarihinin şifrelerini çözmeyi başardı. Anadolu'da aşağı Kızılırmak tarafında Boğazköy yakınlarında Alacahöyük'te bulunan İ.Ö. 1400 yıllarından kalma taş kabartmalar

[227] F. Jahnel, age. s.19.

üzerinde yer alan bir lut örneğini buldu. Burada iki husus dikkat çekmektedir: 1-Gövde geleneksel Sümer lutlarına benzemeyip daha çok günümüz gitarlarına benzemektedir. Resim, şeklin ayrıntılarını anlamaya imkân vermemektedir. Bu nedenle yekpare yapım mı yoksa yaprak yapım mı olduğu belli olmamaktadır. 2- Sazın sap kısmında (fretboard) mevcut olup bu diğer Hitit stilinde yoktur. Bu tarz daha ziyade Rus 'balalayka'larına benzerlik göstermektedir.

Öte yandan Babil-Asur cıvarında yaşayan Hiksoslular Mısır'ı fethedip İ.Ö. 1700 yıllarında buralara yerleştiklerinde özellikle uzun saplı lutlar askerlerin çok rağbet ettikleri çalgıydı. Hiksosluların 150 yıl süren hükümranlık döneminde bu çalgı en çok rağbet edilen çalgı özelliği gösterdi. Mısırlılar kendilerine sıkıntı veren bu Hiksoslular yükünü Suriye çöllerine doğru sürüp uzaklaştırsalar da şu üç şey onlarda hatıra kaldı: At, iki tekerli araba ve lut. Mısırlılar, firavunlarından kalma mezarlardaki belgelere ve resimlere göre o dönemlerde bile harp, flüt kullanmışlardır. Lut ve türevleri daha sonraları Hiksoslar tarafından Mısır'a getirilmiştir. Hatta sonraları 120 cm. uzunlukta, 'üç telli' çeşitli ebatlardaki lutları profesyonel çalgıcılar çalmışlar ve tekneyi zamanla 30-40 cm. uzunluğa ve 12-18 cm. genişliğe kadar çıkarmışlardır. Şarkıcılar ve dansçılar daha kısa iki farklı lut tipini kullanmışlardır. Amerikalı bir araştırmacı Mısır'da İ.Ö. 1500 yıllarında yaşamış ve zamanının ünlü müzisyeni kabul edilen Har-Mose'nin mezarında kazı yapmış ve çok iyi korunabilmiş lutunu ortaya çıkarmıştır. Bu çalgı yekpare ağaçtan olup diğer Mısır lutları gibi gövdesi 38 cm. uzunluğunda ve 17 cm. genişliğindedir. Sap uzunluğu 65 cm. olup toplam 103 cm. komple uzunluktadır. Döşü tamamen kenarlara tutturulmuş deri ile kaplıdır. Bu lutta da orijinal bağırsak teller kullanılmıştır. Tellerin alt ve üst bağlanma yerlerine nasıl bağlandığı gayet açık ve anlaşılırdır. Sümerlerdeki gibi bu sazda da ağaç çivi kullanılmamıştır. Tellerin rahat titreşebilmesi için de eşik kullanılmıştır.[228]

İ.Ö. 1450 yıllarından kalma Nakht'ın mezarının duvar resimleri o zaman kullanılan müziğin teorisi için fikir vermektedir. Mısır lutlarında Sümer lutlarındaki gibi genelde 6 fakat sazın şekline ve yapısına uygun olarak 4 ile 8 arasındaki sayıda ses delikleri mevcuttur.

Asya'ya ait lut kültürü sonraları Endülüs kültürü ile İspanya'ya bu yolla Avrupa'ya içlerine doğru taşınmıştır. Oysa bu çalgı Hazar Gölü'nün üst tarafından Avrupa'ya tarih süreci içinde göç eden eski Asya kavimleri tarafından 'kobza, kobuz' gibi isimlerle de taşınıp tanıtılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal'in *Ülkelerde Kopuz Ve Tezeneli Sazlarımız* isimli eserinde konuyla ilgili oldukça geniş ve ilgi çekici açıklamalar yer almaktadır.

Tekrar tarihe dönecek olursak Sasanî imparatorluğu döneminde (İ.S. 226–640) iki çeşit udun kullanıldığı gözlenmiştir: Bunlar ud ve tanbur olarak adlandırılmışlardır. Pers (İran) kültüründe tanburun uda göre daha revaçta olduğu göze çarpmaktadır. Bu dönemlerde İran'da ud tipi zamanla 3 telli silindir 'mizhar' ve genişçe olan 4 telli 'barbat' çalgılarına dönüşmüştür. Bu çalgılar (ud, tanbur, mizhar ve barbat) da zamanla Batı Asya'ya, Türkistan'a taşındı ve oralarda yayıldı. Rebab, udun küçük ebetta olanıdır. Hindistan çevrelerinde mızrapla çalınmasına karşın Araplar tarafından yay kullanılarak çalınmış olup keman ve türevi olan çalgıların atası olarak kabul edilmiştir. Tanburun yayılışı ve gelişimi farklı ülkelerde farklı isimlerle olmuştur. Hindistan'da tanbur ve tanbura, Türkistan'ta tek telli kopuz ve iki telli dutar, Perslerde üç telli sitar, tanburun en eski formları olarak kabul edilmektedir. Sonraları Balkanlar'da altı telli

[228] F. Jahnel, age. s.19.

tanburitza ailesi ve Rusya'da Türk çevrelerde 4 telli 'domra' ve ardından da 6 telli balalayka çalgıları gelişti. Mısır kazılarına ve oradaki manastır kazılarından çıkarılan lut tipi çalgılara bakıldığında 4 tip çalgı göze batmaktadır. Bunların 3 tanesinin figürleri Barenreither Ansiklopedisinin 5. sayısının 174 v2 176 sayfaları ile 8. sayısının 346. sayfalarında yer almıştır. 4. örnek ise New York'ta Mezopotamya Müzesinde bulunmaktadır. Sonraları 'gitar' için ilk prototip olan bu kutu gövdeli çalgılar İ.S. 4-8 YY. arasındaki zamana aittir. Sonraları Sasanîler zamanında (İ.S. 640) Mısır ile yoğun ticaret yapan Araplar rebab, tanbur ve udu ticaret ve fetih sebepleriyle 642 den itibaren gittikleri Kuzey Afrika'ya taşıdılar. Şurası da muhakkak ki, Araplar müzikte çok ustaydılar. Lut ile ilgili en eski detaylı tespitler Kındî (Ölm. İ.S. 862) ve Farabî (Ölm. İ.S. 950) tarafından yazılmıştır. Bu kaynaklarda udun sadece 4 telli olduğu ve sapında (fretboard) sadece 4 perde (fret) bulunduğu yazılıdır. Çalanı diatonik dizide 20 ses üretebiliyordu. Sonraları perde sayısı yediye çıkarıldı. Böylece Perslerin kullandıkları dizideki bütün küçük aralıkları verilebildi. Sonraları bir tel daha eklenmesiyle (perdeli olanlar haricinde) günümüzde kullanılan biçime geldi. Araplar İspanya'nın güneyini ele geçirip (İ.S. 711) Kurtuba şehrini merkez yapınca Arap kültür ve sanatı buralara taşındı ve çok ileri bir düzeye geldi. Araplar Beraberinde İspanya'ya ud, rebab ve tanbur'u da taşıdılar. İspanya'da 8 - 9. yy.da lut tipi bir çok çalgı gelişti ve Güney İtalya'ya da yayıldı. Bu zamanlarda rebab hem yaylı hem de yaysız olarak varlığını sürdürdü. Gitar çeşitlenmeye ve üzerindeki perde sayısı artmaya başladı. Bu sazlar Avrupa'ya Balkanlara, Batı Rusya'ya da yayıldı. [229]

Tanbura

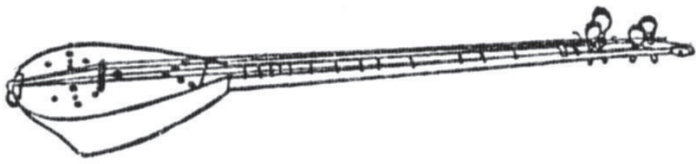
Tanbura da ud ve rebab gibi Sümerler'den bu yana gelişen, gittiği yerlerde farklılaşan ve Batı'da genellikle 'lute' olarak tanınan telli sazlardan biridir. Rusya'daki balalayka, Ukrayna'daki bandura, Italya'daki mandolin, İspanya'daki *gitar*, Yunanistan'daki *Bouzouki*, Anadolu'daki *Bağlama* ve ailesi (*Üçtelli, Cura, Divan Sazı, Meydan Sazı, Tanbura*), Arnavutların çaldığı *Çiftelia,* Hırvatistan'daki *tanburitza* veya *tanburika*, Türk Cumhuriyetlerindeki *Kopuz, Komuz* ve *Dombra,* İran'daki *Dutar* ve dünyanın farklı yerlerindeki bazı telli çalgılarla benzerliği vardır. Hindistan'da *Tambura* ya da tanpura ile *Sitar* ve *Surbahar* çalgıları kastedilir. Tanburanın, tanbur çalgısı ile hem isim, hem yapım hem de çalınış özelliği bakımından yakınlığı Türklerin kullandığı tanbur ve tanburada çok daha belirgindir. Dünyaya yayılmış ve zamanla toplumlarda değişikliklere uğrayarak farklı form ve isimlerle çok benimsenmiş tanbura tipli çalgılardan bazıları şunlardır: (***Slayt Gösterimi 02)***

Tanbura, Balkanlar'da genel bir saz ismidir. Günümüzde Balkan ülkelerinde kullanılan tanburaların bazıları yapım ve çalınış özelliği bakımından Türk tanburalarına çok benzediği söylenemez. Bunların bazıları iri ve kolu uzatılmış mandolin yapısında olup görünüş ve çalınış itibarıyla Yunanlıların *Bozouki* (Buzuki) diye adlandırdıkları sazlara daha yakındırlar. Balkan ülkelerindeki ve bazı Avrupa ülkelerindeki tanbura tipli sazlardan bazı örnekler şunlardır: (***Slayt Gösterimi 03)***

Yunanistan'da kullanılan ve buzuki olarak adlandırılan çalgının Türk kökenli olup tanburanın değişikliğe uğramış hali olduğu yolunda genel bir kabullenme vardır. Rumeli Türküleri ve tanburanın Balkanlar'daki durumu ile ilgili Mahmut Ragıp Gazimihal'in şu tespitleri bu bakımdan önemlidir:

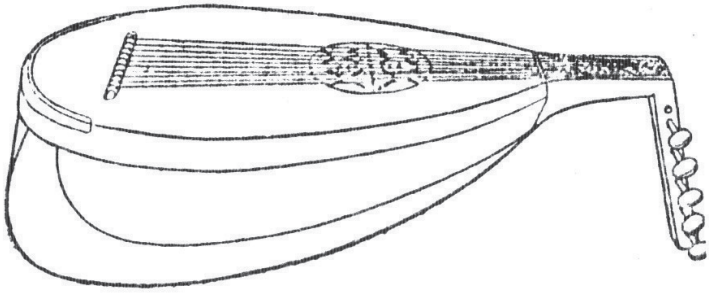
[229] F. Jahnel, age. ss.20-24.

Rumeli halk şarkıları ise, birbirlerinden tefriki pek güç olacak derecede karışıktırlar. Mamafih, Bulgar, Sırp, Makedonya, ilh. Halk şarkıları dâhilinde bile bugüne kadar galip bir Türk musiki zevkinin izleri yaşadığını Garplı mütehassıslar söylüyorlar. Türk akıncısının at oynattığı her yere halk türkülerimiz de girmiş ve yerleşmiştir, ki şöhretleri Macar musiki tarihinde iz bırakmıştır. Balkan memleketlerinin "kaval"ları, halk sazları, hep Türklerden alınmıştır: Bulgaristan'da "tanbur bulgari", cenup İslavları nezdinde "tanbura" ve "tanburika", Macaristan'da Bracs Tanburika vardır. Bunlardan tanburikanın resmi, (Kurt Zaks)ın "Saz Lugati"nden alıyoruz:



طنبوريقا

Eski Türk kopuzunu, "kobza" namı altında (alan) yaşatan memleketler, Romanya ve (Ukrayna)dır. Resmini derc ettiğimiz kobza, Berlin Musiki Müzesinin tarihi sazlar koleksiyonunda saklıdır; Leyla Hanımın, "Saray Hatıraları"nda saraydaki (evvelâh) saz takımlarından bahsederken tarifini yaptığı kopuz da budur.



قوبزا

Hırvat musiki âlimlerinden "(Kohaç)"ın, "Hırvat, Sırp ve Bulgar halk şarkılarındaki Türk anasırları, Viyana 1900" ser levhalı hususi tetkik, bu yolda her şeyi izah eder:

Almanca ……

Eserin kıymetini artıran cihet, müellifin ihtisas şahsiyetidir: 10 Kânun-u evvel 1823 de (Neş'ek) Hırvatistan'da dünyaya gelerek Budapeşte ile

(Leipziğ) konservatuvarlarında çalışmış, ve, (Viymard)da List'in, Viyana'da ise (Hanslik)in (Tlabalkan)da bulunmuştur. Cenup İslavlarına ait yüzlerce şarkıdan mürekkep muazzam bir mecmuanın mürettibidir; piyano refakatlerini de kendisi yazmıştır. Ayrıca cenup İslavlarının musikisi, sazları ve nota yazısı hakkında da tetkiklerde bulundu. İşte, "Türk tesirlerini" arayan yukarıki eserini, bütün bu tetkik ve tecrübelerden sonra, ve yetmişini mütecaviz bir yaşta meydana getirdi.

Hulasa, Rumeli halk türkülerimizin tetkiki meselesi, şimdiye kadar

NOTA

el sürülmemiş, ve tarih, etnografya nokta-i nazarından son derecede mühim bir mevzuğu (evlâk) gençlikten (hamiyet) beklemektedir. [230]

M. R. Gazimihal bir başka yazısında Kopuz ile ilgili olarak şunları yazmıştır:

> Dede Korkut, Türkler'in musiki ve hikmet pîridir. Kopuzu soylamları, yeltemleriyle işler görür. Korkut Ata misilsiz bir halk şairi imiş, kobuz ve tanbura çalgılarının mucidi olmuş. Kobuzlu baksılar 'ervahlarını' çağırırlarken mutlak Korkut Ata'dan istimdat ederler. Yine Kırgız-Kazaklar arasında Korkut'a ait mevcut bir ananeye göre Kazakistan'da Akmula şehirinden 110 fersah mesafede Muncaktı ve Domburalı namında iki ufacık dağa, Korkut Ata'nın bu dağlardan birinde tanburasının muçağını, ötekinde tanburasını bıraktığı için bu isimlerin verildiği kaydedilmektedir. Hikaye metinlerinde kopuz çalgısının adı on dokuz kere geçiyor... Dede Korkut hikayeleri içinde bir de cenk meydanlarında çalınan davul ve boru sesleri dikkati celbeder. Davul makamında nekkare ve tavlunbaz tabirleri de kullanılıyor. Gerek davul ve gerek nekkare ya boruya ya zurnaya refakat eder gösteriliyor; fakat tavlunbazın hep yalnız başına çaldığı görülüyor. Davul ile nekkare yalnız bir yerde bir arada çalar gösteriliyor. Dede Korkut kitabında vurgulu çalgılar yanında çalındığını formül halindeki bir ifade ile gördüğümüz burması altın tunç borular veya altın tuç borular daha dikkate şayandır.[231]

Tanbura ve bağlamanın terim olarak ilk kullanıldığı yere ilişkin araştırmalar yönünden bir tespit Türk ve Batı Musiki Sözlüğünde yer almaktadır. Sözlüğün *bağlama* maddesinde şu satırlar yer almaktadır:

> Türkçe 'çalgı' kelimesi gibi, Farsça 'saz' adı da, en geniş anlamıyla *mûsikî aleti* demektir. Uzun saplı ve mızraplı halk sazlarının en orta boylusuna yalnız Türkçe'de 'bağlama' denir. Bursa Müzesi'nin

[230] Mahmut Ragıp, Anadolu Türküleri Ve Musiki İstikbalimiz, ss. 81-83.
[231] Mahmut R. Kösemihal, "Dede Korkut Hikayelerindeki Musiki İzleri", Ülkü, C. 12, S. 69, 2 teşrin Eylül 1938, ss. 394 - 397.

kitaplığında 1109 numarada el yazması bir yurt gezisi kitapçığı görüp bazı satırlarını defterime not etmiştim. Türk darb ifadesini Türk Mûsikîsi ikaında Darb-ı Türkî olarak adlandırılmıştır. Kelime mânâ itibarıyla doğru olabilirse de selika itibariyle yanlıştır. Bu, adeta Bab-ı Âli'nin Âli bab yazılışına benzer. "*Darb-ı Türkî* usulünde bulunan ve lisanı etrâkde *bağlama* ve *bulgarî* tabir olunan sazı çalan kayabaşı türkücüleriyle zaruri ülfet..." (S.53) edildiğini, küçümseyerek yazıp geçiriyor. *Bağlama* adının iki yüz sene önceleri yalnız Türkmen ve Yürük aşiretlerimiz arasında kullanıldığını galiba ilk olarak bu kayıttan öğrenmiş oluyoruz. *De Laborde*'un elde edip Paris'te aynı yıllarda çıkardığı *bağlama* tarifi (ad ve tipiyle) şimdiki bağlamanın aynıdır (1780). İsim, sazın sapındaki perde bağlarından, yani destan teriminin Türkçe'sinden geçmedir. *Saz* boylarının halk elinde en çok kullanılanı bu olduğu için hâlâ da tercih edilişi kıdem derinliğiyle izah edilebilir. Şeklen 'kopuz (*colachon*)' ile birdir: '*Kolca kopuz*'un kiriş telleri yerine madenî teller bir yenilik halinde bağlandığı asırdan itibaren kopuz adı yerine Anadolu'da 'bağlama' sıfatının kaim olduğu ihtimali ayrıca düşünülebilir (Takriben XIV. yüzyılda). - *Laborde*, '*Bağlama* veya *tambura*' diyerek, '*sevuri*' (yani *çöğür*) ile mukayesesini de yapıyor. *Dede Korkut* hikayeleriyle alâkâlı metinlerde bu ozanlar atasının elinde *kolca kopuz* bulunduğu ve bir fıkrada '*tambura*'nın onun tarafından icat edildiği rivayet edilir.[232]

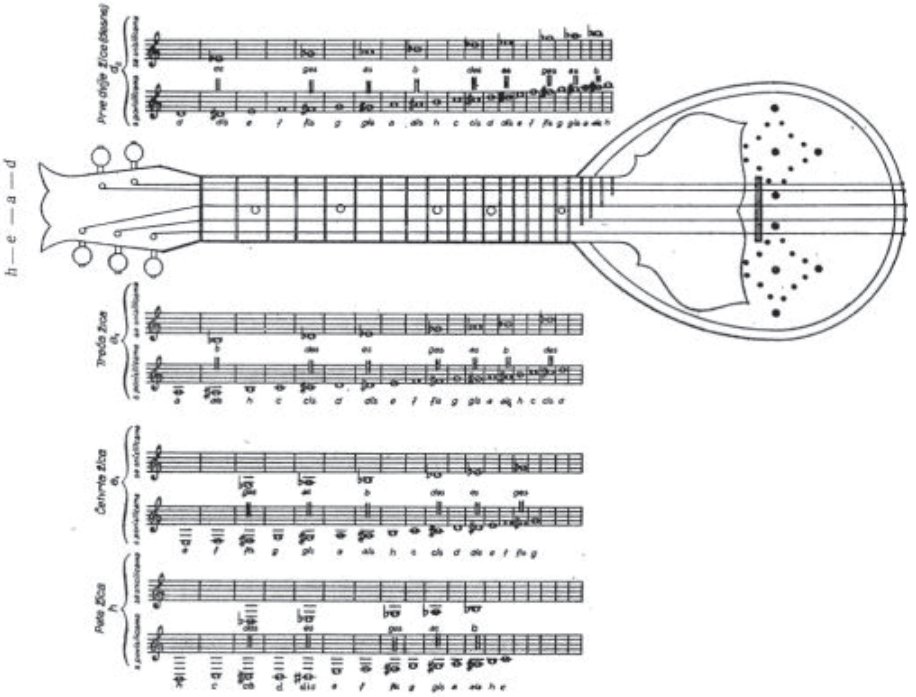
Kopuz ve tanburanın Balkanlar'da hem de bu isimlerle yan yana iç içe yaşadığı bir gerçektir. Gazimihal'in tespitleri Batılı alimlerin tespitleriyle hemen hemen aynı çizgidedir. Bir farkla ki, Gazimihâl 'tanbura' yerine Farabî'nin yazımıyla 'tunbura ya da 'tonbura' telaffuzunu önerir. Bunun için gerekçe de belirtir.

Rumeli ve Balkan coğrafyasında Türk tanbura ustalarının ellerinde günümüze kadar yaşayan tanburanın artık Türkler açısından çalıcısı ve yapıcısı pek kalmamıştır. Oysa bir zamanlar Hırvatistan'da bile 'Tanburitza' toplulukları kurulmuş ve gelenek halinde birlikte çalıp söylemeyi devam ettirmişlerdir. Örnek olarak 1988 yılında TRT adına katıldığımız EBU Avrupa Yayın Birliği Halk Müziği Festivaline HRT (Hırvat Radyo ve Televizyon Kurumu) daha çok orta boy İspanyol gitarlarından oluşan bir 'Tanburitza Orkestrası' ile katılmışlardır. Adını tanburadan alan bu toplulukların tanburaları zamanla formca değişiklikliğe uğradıkları ve belki bazı ihtiyaçlardan dolayı İspanyol gitarının küçük olanlarını da orkestraya kattıkları gözlenmiştir. Bu nedenle toplulukta tanbura ailesinden olup farklı ebattaki bazı telli çalgılar yer almaktadır. *Bisernica, Brac, Çelo-Malo, Berda* ve *Bulgariya* bunlardan en başta gelenleridir. Bu toplulukların içinde Türk tanburası denebilecek tek çalgı Bosna dolaylarında yaygın olup zamanla Slovenya'ya taşınarak tanburitza orkestrası içine de giren *Samica*dır. Samica aynı zamanda Güney Macaristan'da da bilinip çalınmaktadır.

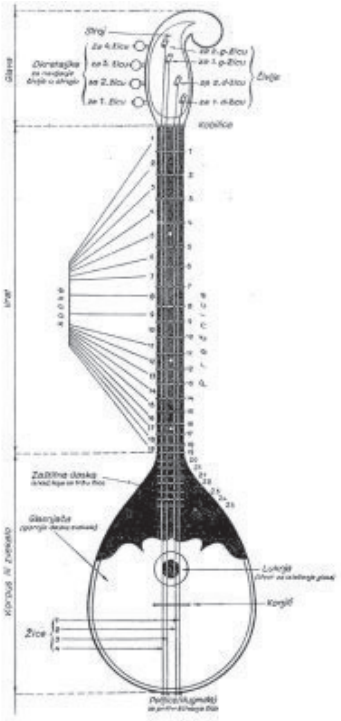
'Tanburitza' toplulukları çeşitli etkinliklere katılarak varlıklarını günümüzde de sürdürmektedirler. Tanburitza topluluğunda yer alan müzisyenlere 'tanbritzar' denmektedir.[233] Tanburitza topluluklarında yer alan bulgariya ve tanburitza çalgılarının sistematiği şöyle ortaya konmuştur:[234]

[232] Türk Ve Batı Musikisi Sözlüğü 'Bağlama' Maddesi, Bkz. http://www.turkmusikisi.com
[233] Bkz. (http://www.tresnjevka.net/engtamb.htm)
[234] Bkz. (http://www.tresnjevka.net/tambure/tambura.jpg)

Bulgaria



Tanburitza



Trakya'da Tanbura ve Tanburacılar

Trakya ve Rumeli halk müziğinde Tanbura sazımız adeta Tanburacı Osman Pehlivan ile özdeşleşmiştir. Türk halk müziğinin kaynak kişilerinden biri olan Tanburacı Osman Pehlivan 1847'de Tırnova'da doğmuştur. Balkan Savaşı sırasında ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşmiştir. Müziği ilk kez babasından dinlemiş ve çocuk yaşta saz çalmaya başlamıştır. Gençliğinde pehlivanlığa merak sarmıştır. Zamanın çok iyi ağır sıklet güreşçilerinden biri olduğundan kendisine 'Pehlivan' sıfatı verilmiş ve bu sıfatla anılır olmuştur. Çok renkli bir kişiliği olan Tanburacı Osman Pehlivan tanburasında çok usta olmasının yanında bir çok başka işle de uğraşmıştır. Sazı ve sohbetiyle daima sevilen biri olmuştur. Atatürk'ün sofrasında bulunup Rumeli türkülerini söylediği ve şakalaştığı bilinmektedir.[235] Anekdotlara konu olabilecek kadar boğazına çok düşkün olması Ali Tanbura'cı'nın anılarında da yer almıştır. Osman Pehlivan'ın tanburasını 'Re' karar perdesinde ve 'bozuk düzende' çaldığını Mustafa Hoşsu anılarında tarafımıza anlatmıştır. Ali Tanburacı da aynı düzen ve 'Re karar sesi'ni kullanmıştır.

Osman Pehlivan çeşitli mekânlarda ve radyoda çalıp söylemiş ve halka mal olmuş bir kimse olarak tanınmaktadır. 1942 yılında vefat etmiştir.



Tırnova'lı Tanburacı Osman Pehlivan

[235] Geniş bilgi için bkz. Yard. Doç. Dr. F. Reyhan Altınay. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*, Balçova Kaymakamlığı, Meta-Basım, İzmir 2004, s.28,29.



Tanburacı Osman Pehlivan, Macar Müzikolog Bela Bartok, Adnan Saygun ve beraberindekiler ile-1936

Edirne'li Tanburacılar

İsmail Hakkı Soyyanmaz, *Rumeli Serhat Türküleri Antolojisine Giriş* isimli kitabının 57. sayfasında tanburacı ustaların eskiden Tanzimat Devrinde Semaî kahvelerinde toplanarak aynı Anadolu âşıklarının atışma yaptıkları gibi karşılıklı mani atıştıklarından bahseder:

> İki tanburacı veya bir tanburacı eşliğinde iki veya daha fazla şairin karşılıklı olarak birbirlerine vezin ve kafiyeli maniler söyleyerek günün durumundan güldürücü ve düşündürücü mizahlar söylemeleri ile olunurdu. Semaî şairleri halk tabakasından olmayıp kültürlü kişiler idiler.....Önce tanbura ile *Semaî Peşrevi* yapılır...

Soyyanmaz, kitabında bu atışma geleneğinin detaylarını vermektedir. Semaî âşıkları, Koşma âşıkları ve Dîvan âşıklarının birbirlerinden ayrı olduğunu, tanburacı ustaların Dîvan çalıp söylemeyi sonradan öğrendiklerini belirtmektedir (Soyyanmaz, 57). 'Bozuk' sazı ile ilgili olarak bu sazın Anadolu merkezli olduğunu ancak günümüzde artık bulunmadığını, akınlarla beraber Rumeli'ne taşındığını ve oralarda çalındığını bahseder (Soyyanmaz, 85).

Soyyanmaz, tanburacılar arasında her birinin aynı türküyü çalıp söyleyemediğini; harplere katılmış ya da kabadayı, pehlivan vb. olarak ün yapamamış olanların bu özellikleri taşıyanların yanında tanbura çalmak değil konuşma bile yapamadıklarını belirterek geleneğe bağlı bir hiyerarşinin varlığından bahseder (Soyyanmaz, 136). Günümüze doğru seri imalat anlayışının özellikle standartlaşma yoluna giden 'bağlama' olgusu tanburayı ve tanburacılığı zamanla olumsuz etkileyip bu sazın artık kaybolduğuna ve çalıcısının da kalmadığına işaret eder (Soyyanmaz, 137).

Trakya ve Rumeli'de tanburasını çalarak artık geçmişe mal olmuş ustalar şunlardır:

1- Tabağna'lı Hafız Mehmet Ali (Bu zat o zamanın medresesinden - günümüzde üniversiteden- mezundur. Osmanlı-Rus savaşında 35 yaşında olan Tabağnalı Hafız Mehmet Ali iki ayrı padişah tarafından cezaları af

olunarak saraya davet edilmiş, Kayser Wilhem tarafından bahşiş verilip Almanya'ya davet edilmiş ve ünü Cezayir'e kadar duyulmuş bir silahşör olarak tanınmıştır. *Osman Paşa Marşı, Uyan Sultan Aziz Uyan, Acemaşiran Divanı*n güfte ve bestesi ile *Hapishane İçinde Yakılır Gazlar Türküsü* ile beraber başkaca eserleri olduğu belirtilmiştir).[236]

2- Küçük İhsan (Tanburî Cemil Bey bu kişiyi saraya 'Üstad' diye takdim etmiştir. Medrese (üniversite) mezunudur.
3- Müftünün oğlu Hilmi Bey (Küçük İhsan ayarında olup birbirlerini kıskandıkları belirtilmiştir.)
4- Tanburacı Osman (Sazına âşık olduğu için verem olup genç yaşta öldüğü rivayet olmuştur. Askeri okul bitirmesine rağmen kılıç kuşanamadan vefat etmiştir.)
5- Karakaş Mehmet (Doğu cephesinde esir olunca, asker matrasından yaptığı curası ile Moğolistan'a kadar gitmiş olup kabadayı olarak ünlenmiştir).
6- Köstebek Mehmet (Çalışı kadar tanbura yapımı ile de anılmıştır.)
7- Kâşif ve Ruşit kardeşler (Üstün çalışlı kimseler olup İstanbul'a taşınmışlardır)
8- Muhsin (İstanbul'a taşınmış olup Neyzen Tevfik ile dostluğu olmuştur).
9- Saraçhane'li Hüsnü (Ahenkli tazene vuruşları ile tanınmıştır).
10- Tatar Sadık (Ahenkli tazene vuruşları ve yanık taksimleri ile tanınmıştır).
11- Telgırafçı (Teyfik)Tevfik Çavuş ve Oğlu Hayri (Çalışları Muhsin ayarında kabul edilmiştir)
12- Küçük Muratça (Kabadayılığı ile ünlü olmuştur. Hapishane alışkanlığı olarak tazene kullanmayıp fiske ile çalmıştır)
13- Pamukçu Süleyman (Sesinin çalışından daha iyi olduğu belirtilmiştir).
14- Bademlikli Pomak Ahmet (Tanbura yaptığı ve çaldığı belirtilmiştir).
15- Kadı İsmail (Taksimleri ve özellikle gazelleri ile ünlenmiştir).
16- Kara Niyazi (Muhsin ve Kâşif ayarında sayılmıştır).
17- Kara Emin (Kendine özgü bir tazene vuruşu olup başpehlivanlık yapmıştır. Sazında çok iyi olmasa da dinletebildiği belirtilmiştir. Kabri Adalı Halil ile beraberdir).
18- Kırlangıç Bayırından Emin (Çalışları Kâşif ve Ruşit ayarında olduğu belirtilmiştir).
19- Remzi (Hapishane alışkanlığıyla tazene kullanmayıp Muratça gibi fiske ile çaldığı belirtilmiştir).
20- Balıkçı İsmail ve Ağabeyi Şaban (Şaban'ın ölümünden sonra Karakaş Mehmet'in yanında bulunması ve Küçük İhsan'ın çırağı olması nedeniyle Sandıkçı'nın yanında 'baş tanbura' olduğu ve taksimlerinin arasına askerî boru nağmelerini sokup gözleri görmeyen Sandıkçı'ya gördüklerini ihtisas ettirdiği belirtilmiştir).
21- Kıyıcı Fehim (Çalışları Balıkçı İsmail ayarında olduğu belirtilmiştir).

[236] Bkz. İ. Hakkı Soyyanmaz. *Rumeli Serhat Türküleri Antolojisine Giriş*, Eser Matbaacılık, Edirne, Mart 2003, C. 1 s.137-138.

22- Kırkiliseli âşık Ali (Kırklareli'nde ikamet ettiği için zaman zaman Sandıkçı'nın tekkesine uğradığı ve çalışının da Balıkçı İsmail ile denk olduğu belirtilmiştir).

23- Talat Efendi (Taksim, Semaî ve Koşma dışında türkü çalmadığı belirtilmiştir).

24- Fuat Efendi (Çalmaktan çok tanbura yapıcılığı ile anılmıştır. Son tanbura yaapım ustası olduğu belirtilmiştir).

25- Çarkçı Sabri (Çalışı Kıyıcı Fehim ayarında olduğu belirtilmiştir).

26- Saman Kâtibinin Sabri (Kendine özgü tazenesi olduğu ve İstanbul'a gidice Radyoda Tanbur çalmaya başladığı belirtilmiş).

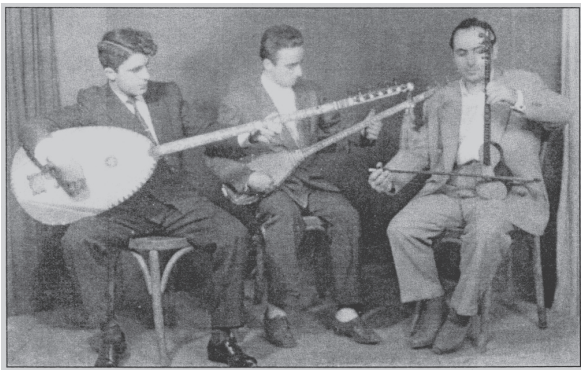
27- Berber Halit (Saman Kâtibinin Sabri'nin çırağı olup Radyoda Tanbur çalmaya başladığı belirtilmiş).

28- Saraçhaneli Fehim (Tatlı tazenesi, taksimleri ve hisli türküleri ile anılmıştır).

29- Mustafa Çavuş'un Şükrü ('Değişik Düzen' tanbura kullananların en genci ve sonuncusu olup İ. Kakkı Soyyanmaz'ın da ustalarından biri olmuştur. Küçük İhsan ve Osman derecesinde işlek parmakları ve tazenesi olduğu, Mizahî türküleri, oyun türkülerini ve yeni duyduklarını ustaca çalaıp söylediği belirtilmiştir. Radyo devrinden sonra onun da çalışının sonlandığı belirtilmiştir).

30- İ. Hakkı Soyyanmaz (1920 Edirne doğumludur. Babası savaş malülü Sandıkçı lakaplı Mehmet Soyyanmaz, annesi Yorgancı lakaplı Havva Soyyanmaz'dır. 1948 yılında Edirne Erkek Sanat Enstitüsü Ağaç İşleri Bölümünden mezun olup çeşitli okullarda öğretmenlik yaptı. Edirne'de folklor, müzik ve çalgı yapımında ünlendi. Edirne'de Türk kültürüne ve bilinmeyen kültürel değerlerin açığa çıkarılmasına büyük katkılarda bulunarak alanında eserler verdi. Bağlama ailesinin bütün çalgılarını çalabilen Soyyanmaz, üfleme ve yaylı çalgıları da ustalıkla çalabilmektedir. Edirne'nin Tanbura ustalarına tanbura sazı yapan ve tanbura da çalan Soyyanmaz halen Edirne'de yaşamakta ve eserler vermeye devam etmektedir.)

Bunlardan başka Edirne'de zamanında tanbura çalan başka amatör kimselerin de varlığı bilinmektedir.

Edirne'de Tanbura ve Tanburacılar (İ. H. Soyyanmaz'dan)

Saz isimleri konusunda ilginç yaklaşımlar öneren Soyyanmaz 'çoğur' sazına eşlik ettiği için curanın *cura*, tanbur çalgısına eşlikten dolayı da tanburanın *tanbura* olarak isimlendirildiğini ileri sürer. Bağlama ailesinin diğer sazları için de benzer yaklaşım önerir.[237] Bununla beraber (Tanbura = Bozuk) diyerek bu sazların aynı sazlar olduğunu belirtir. Tanburanın günün belli vakitlerinde (Hindistan Ragalarında olduğu gibi) dizi / makam etkisinin değişken olduğuna inançtan dolayı sürekli akort değiştirildiğini ve bu nedenle de'bozuk akort' ya da 'bozuk düzen' sözünden dolayı bu sazın adının 'bozuk' olarak yayıldığını belirtir. Bu olguyu bir şema ile açıklamaya çalışır.[238]

Tanbura çalgısı bağlama ailesinde ebatı ve akort sistemiyle birlikte tel özelliği ile de dikkat çekmiştir. En çok tanınan icra ustalarının başında Tanburacı Osman Pehlivan ve onun da dostu Kırklarelili Ali Tanburacı gelmektedir. Soyadını bu çalgıyı çalmasından alan Ali Tanburacı Kırklareli'nin yetiştirdiği değerli bir kaynak kişidir. 1981 yılında yaptığımız röportajda bize tanbura sazı ve eski ustalarla ilgili bilgiler vermiştir. Ustadan çırağa yöntemiyle tanburayı öğrenen ve eski ustalarının çalış stilini muhafaza eden Ali Tanburacı bu alanda ölümüne kadar tanburasını elinden düşürmemiştir. Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken, Rıza Yetişen'in 1947 yılındaki kayıtlarından başka Nida Tüfekçi ve en son olarak da Hüseyin Yaltırık bu ustanın sesini ve tanburasını kaydetmişlerdir. Âşık Ali Tanburacının âşıklığı Anadolu âşıklık geleneği dışında olup tamamen halkın ona ve tanburasına sevgisinin bir ifadesidir. Ustadan çırağa bir yolla tanburayı öğrenmiş ve yıllarca çalmıştır. Kırklareli'nin en eski halk türküleri kaynağı ve derleyicisidir. Kırklarelindeki Halk Müziğinin bilinmesi ve ortaya konulması bakımından çok büyük gayretleri olmuştur.

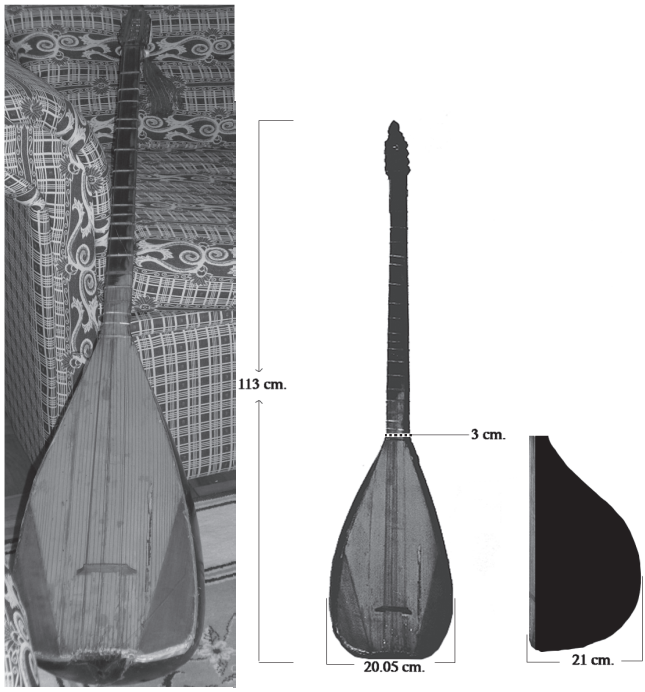
[237] Bkz. Soyyanmaz, age, s. 145.
[238] Bkz. Soyyanmaz, age, s. 43, 44

Âşık Ali Tanburacı ve Tanburaları



Kırklareli'li Âşık Ali Tanburacı

Ali Tanburacı'dan en son iki adet tanbura kalmıştır. Bunlardan kullandığı son tanbura oldukça büyük ebatta, hatta tanburanın alışılmış ölçülerinin oldukça dışında sayılır. Göğsü tanburlardaki gibi hafif çökük ve eşiğin de bu nedenle yüksekçe olduğundan bu saz sertçe bir tını vermektedir. Bu haliyle ve Ali Tanburacı'nın çalış tavrıyla dinlendiğinde bu saz, tanbur ile bağlama arasında bir tını hissettirmektedir. Bu sazın ölçüleri şöyledir.

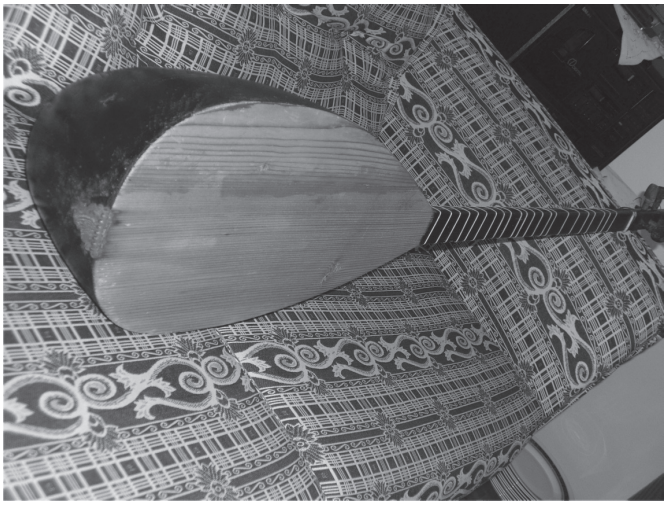


Burgu sayısı: 7
Mevcut tel sayısı: 6
Perde sayısı: 19
Boyu: 113 cm.
Döşünün eni (en uzun yeri): 20.05 cm.
Döşünün alt eşik hizasından eni: 20 cm.
Sap eni: 3 cm.
Gövdenin yerden yüksekliği (döşü göğe bakar durumda): 21 cm.
Yapım materyali: Dut ağacından oyma ve dut sap eklemeli.
Gövdenin ve sapın dış rengi: Siyah



Ali Tanburacı Vahit Lütfi Salcı ile Birlikte

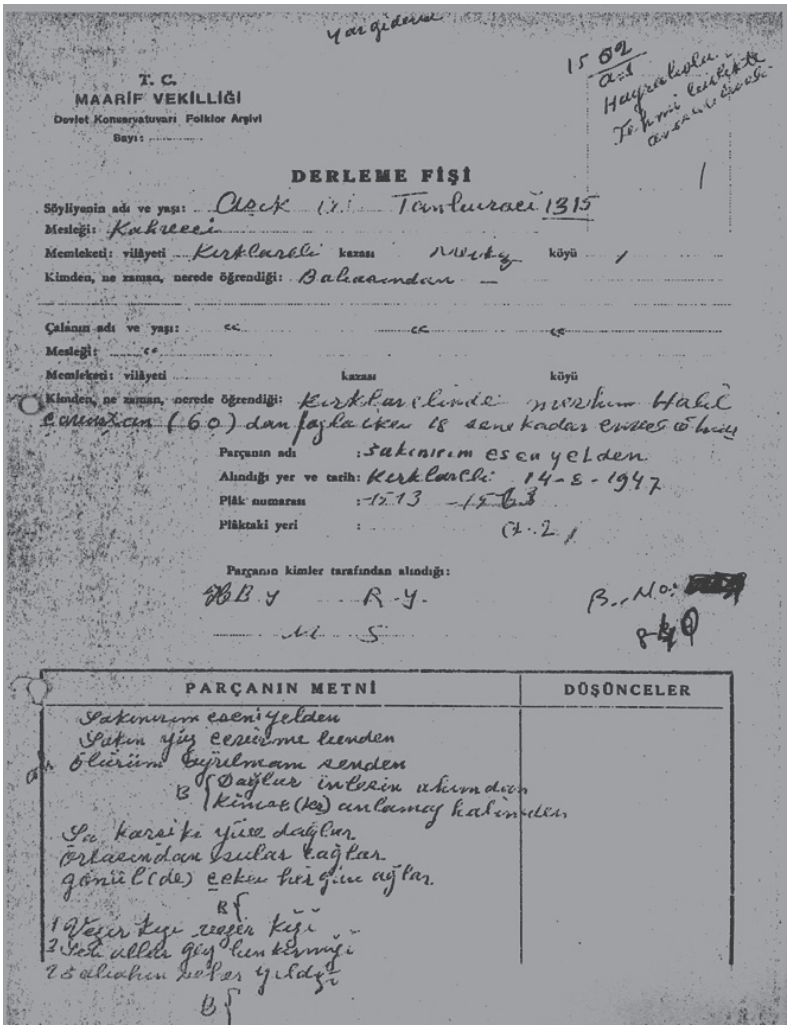
Ali Tanburacı ölümüne yakın gerçek anlamda bir tanbura yapmış fakat daha tellerini ve eşiğini takıp çalmak nasip olmadan geçirdiği felçten sonra vefat etmiştir. En son çaldığı ile yeni tanburası Kırklareli'nde matbaacılık yapan Rasim Savaş Ergüven'de hatıra olarak saklanmaktadır. Bu tanburanın resmi aşağıdadır:



Ali Tanburacı'nın Yaptığı Son Tanburası

Âşık Ali Tanburacı ve Kırklareli Halk Müziği isimli kitapta Tanburacı şu satırlarla kendisine türküleri ve tanbura çalmasını öğreten ustalarını açıklamaktadır:

> Bu halk türkülerini bize öğreten Kırklareli'ne gelmiş olan meşhur Tuna saz ve söz şairlerinden Kara İsmail Ağa'dır ve Kırklareli'nde ölmüştür. Bunun çırağı Arif Ağa'dır. Bunun da çırağı benim ustam Halil Çavuş'tur.[239]



T. C.
MAARİF VEKİLLİĞİ
Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi
Sayı: .....

DERLEME FİŞİ

Söyleyenin adı ve yaşı: Ali Çavuş Tanburacı 1315
Mesleği: Kahveci
Memleketi: vilâyeti Kırklareli kazası Merkez köyü /
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: Babasından —

Çalanın adı ve yaşı: " " "
Mesleği: "
Memleketi: vilâyeti kazası köyü
Kimden, ne zaman, nerede öğrendiği: Kırklareli'nde merhum Halil Çavuştan (60) dan fazla iken 18 sene kadar evvel öğr.

Parçanın adı : Sakınırım esen yelden
Alındığı yer ve tarih: Kırklareli 14-8-1947
Plâk numarası : 15.13 - 15.63
Plâktaki yeri : A. 2 /

Parçanın kimler tarafından alındığı:
H.B.Y. R.Y. B.M.O: [redacted]
M. S. 8-49

PARÇANIN METNİ	DÜŞÜNCELER
Sakınırım esen yelden Sakın yüz esmesine benden Ölürüm büyülmesem senden B Dağlar inlerin ahımdan Kuşlar (da) anlamaz halimden Su kaseke yüze dağlar Ortasından kuşlar kağlar gönül (de) eşken kızgın oğlar R 1 Yeşil kuşu yeşil kuşu 2 Sesi alleh güzel kuşu 3 Sabahın seher yıldızı B	

14 Ağustos 1947 tarihinde Ali Tanburacı'dan yapılan derlemeye ilişkin 'Derleme Fişi'nde ustası Kahveci Halil Çavuş'un ismi geçmektedir.

[239] Bkz. Hüseyin Yaltırık, *Âşık Ali Tanburacı ve Kırklareli Halk Müziği,* Meta Basım, İzmir 2004, s. 43.



Ali Tanburacı'nın Tanbura Ustası Kahveci Halil Çavuş (Yukarıdaki derleme fişi bilgisine göre yaklaşık olarak D.T 1868 - Ö.T. 1929)

TÜRK ATASÖZLERİ ve DEYİMLERİNDE HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI

Atasözleri Türk'ün okuyacağı mukaddes kitaptır
Veled İzbudak (Sabah: 7)

Hasan YAZICI[*]

Özet

Kültürümüzün temel taşıyıcılarından atasözleri ve deyimlerimizde halk müziğinde çalgılara yönelik algılayışları belgelemek önemlidir. Atasözleri ve deyimlerimizde halk müziğinde çalgılar kavramı irdelenmeli, halk müziğinde çalgılarla ilgili uygulamalar kaydedilmeli, halk müziğinde çalgı araç ve gereçlerinin (telli, nefesli, vurmalı) boyutu, biçimi ve değeri ortaya koyulmalıdır. Halk müziğinde çalgılar kültürü etrafında gelişen açılımlar ve ritüeller belirlenmelidir. Ulaşılacak bulgular halk müziğinde çalgıların korunup yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması üzerine çözüm ve önerileri belirleyip değerlendirmek için çok faydalı olabilir. Halk müziğinde çalgıların yanı sıra halk müziğinde çalgılara karşıt kavram ve tutumların açılımı soyut ve somut boyutlarıyla ortaya koyulmalıdır. Konuya sosyoloji bilim dalının veri ve metotlarıyla yaklaşmak konunun özelliği dolayısıyla gereklidir. Ulusal ve uluslararası platformda halk kültürüne katkı sağlayabilecek veriler ortaya çıkarabilir.

Anahtar Kelimeler: Halk müziğinde çalgılar, atasözü, deyim

Giriş

Atasözleri ve deyimler, toplumbilim, ruhbilim, eğitimbilim, ekonomi, felsefe, tarih, ahlâk, folklor gibi birçok alanı ilgilendirir. Birçok yönlerden inceleme konusu edilmeye değer, çok önemli millî varlıklardır (Aksoy, 1998: 13).

Türk atasözleri ve deyimlerinde ortaya çıkan halk müziği çalgıları anlayışının incelenmesinin sosyolojik açıdan iki önemi vardır:

1. Türk atasözleri ve deyimleri Türk toplumunun, Türk kültürünün bir ürünüdür. Belirlenen bulgular Türk toplumunu, Türk müziğini tanımaya yardımcı olur. Türk toplumunu ve müziğini birleştiren, bütünleştiren bağlar ve süreç içinde ortaya çıkan problemler belirlenebilir.

2. Türk atasözleri ve deyimleri Türk müziğine ve Türk toplumuna şekil veren unsurlardandır. Belirlemeler toplumun sosyal kontrolü, sosyo-kültürel birliği, beraberliği, bütünleşmesi konularındaki çalışmalara katkı sağlayabilir.

Geçmiş asırların kültür değerlerini gelecek kuşaklara aktarmak millî bir sorumluluktur.

İncelenen Türk atasözleri ve deyimlerinde ortaya konmuş olan halk müziği çalgılarının yansıma biçimi, kullanım alanları ele alınıp edebiyat sosyolojisi bakış açısıyla araştırılmak, değerlendirilmek istendi. Yansıma biçimini belirlemede edebiyat toplumbiliminin verilerinden faydalanıldı. Dolayısıyla halk müziği çalgılarıyla yansıtılanlarla edebiyat toplum bilimi ile ilgili hükümler arasındaki ilişki ortaya

[*] *Okutman, Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat. Fakültesi Sosyoloji Bölümü, hyazici@sakarya.edu.tr*

koyuldu. Atasözü ve deyimlerin halk müziği çalgıları aracılığıyla sosyo-kültürel hayatın gerçeklerini ne derece yansıttığı hakkında daha sağlam bir bilgi elde edilmeye çalışıldı.

Halk müziği çalgıları konusu çeşitli boyutlarıyla incelenirken ilgili çok sayıda atasözü ve deyim içinden Milli Kütüphane Başkanlığının yayınladığı Türk Atasözleri ve Deyimleri I, II'dekiler seçildi.

Araştırmaya girmemiş olan atasözleri ve deyimler vardır. Eksiklikler zamanla ve yeni araştırmalar ve incelemelerle tamamlanacaktır.

Hemen her konuda atasözü söylenmiştir. Yiğitlik, mertlik, ağırbaşlılık, konukseverlik… gibi toplumsal değerler; akrabalık, komşuluk, arkadaşlık ilişkileri; görgü kuraları; para, borç, tutumluluk, savurganlık, ortaklık gibi ekonomik kavramlar; tarım, tabiat, iklim… bütün konular atasözlerimize yansımıştır **(**Köklügiller, 1990: 5). Ele alınan atasözü ve deyimler ayrı ayrı değil konuları, genel anlamları açısından topluca değerlendirildi. Böylece aynı mesele ile ilgili farklı görüş ve görünüşler bir arada verildi. Meselelerin değişik yönleriyle kavranması sağlanmak istendi. Atasözü ve deyimlerin toplumsal gerçeklerle ilgili hükümleri tam olarak belirlenmeye çalışıldı. Toplumsal yapı ve meseleler atasözü ve deyim aynasındaki yansımaları ile aydınlatılmak istendi. Bazı problemlere çözüm yolları bulmak, toplumun açıklanmasına katkıda bulunmak amacına hizmet edilmeye çalışıldı.

Bulgular ve Yorum

10730 atasözü ve deyimden altmış altısı yani % 0.61'i halk müziği çalgıları veya müzikle ilgili. Elli bir atasözü ve deyimde halk müziği çalgıları geçiyor. Türk halk çalgılarının temel her türüne yer verilmiş (Özbek vd., 1989: 11, 36, 47; Özbek, 1975). Telli çalgılardan ağız tamburası 2, saz 3; nefesli çalgılardan boru 4-5, kaval 5, düdük 7, zurna 13; vurmalı çalgılardan davul 24, dümbelek 1, zil 1 atasözü veya deyimde kullanılmış. Davul ile zurna 7, saz, davul ve zurna 2, düdük ile zurna 1 atasözü veya deyimde birlikte yer almış. Müzikle ilgili olarak ezgi 1, makam 1, hava 2, mehter 1, şarkı 1, türkü 1, çalmak 6, çalgı 2, tel 2, mehter ile düğün birlikte 1, mehterhane ile davul ve zurna birlikte 1 atasözü veya deyimde geçmiş:

Ağır ezgi, fıstıki makam.
Aydın havası.
Çala çala bir havaya benzer.
İki düğünden kalmış mehtere döndü.
Ayının dokuz şarkısı varmış dokuzu da ahlat üstüne.
Her kimin arabasına binerse onun türküsünü çağırır.
Çalmadan oynar.
Çalmazdan (çalmadan) oynama, sabırlı ol.
Çingene çalar, Kürt oynar!
Çingene çalar Kürt oynar, ben böyle düğün görmedim.
Hem çalar hem oynar.
Çalgı düğün evine yakışır.
Kavgasız ev, çalgısız düğüne benzer!
Bam teline bastı.
Her telden çalar

Atasözleri ve deyimlerde halk müziği çalgıları daha çok hâli ifade ve değerlendirmeye yönelik kullanılmıştır. Çeşitli durumlarla ilgili gözlemleri dile getirir. Olumlu hâllerin ifadesinde on sekiz, olumsuz hâllerin belirtilmesinde otuz altı, olumlu ve olumsuz manaları dile getirmede on iki atasözü ve deyim kullanılmıştır.

Olumsuzluklardan sakınmak, olumlu, olgun hâllere ulaşmak için gereken telkinler yapılır. İstenmeyen hâl yerilir, beklenen hâl öğütlenir:

Ağız tamburası.
Bana ağız tamburası çalıyor.
Dıral dedenin düdüğü gibi ötme.
Dilli düdük.
Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul, zurna az.
Kulağında davul çalınır
Etekleri zil çalıyor.
Açıkça beş yergi var:
Ağır ezgi, fıstıki makam.
Ayının dokuz şarkısı varmış dokuzu da ahlat üstüne.
Her kimin arabasına binerse onun türküsünü çağırır.
Çingene çalar, Kürt oynar!
Çingene çalar Kürt oynar, ben böyle düğün görmedim
Doğrudan yirmi öğüt verilmiş:
Her ağaçtan düdük olmaz, al haberi zurnadan.
Al haberi zurnadan.
Davuldan gelen, zurnaya gider.
Davulun sesi uzaktan hoş gelir.

Olmaması gerekenler ve özellikle gerçekleşmesi istenenler belirtiliyor. Şartlar, özellikler, yetenekler, uyum, başarı, talih, hak ve adalet, toplum olayları, ahlâk kuralları, yol yordam, tutum ve davranışlar eleştirel bir şekilde yorumlanıyor. Geçmişin ve geleceğin gerçeğinden çok hâlin genel gerçeğini ifade ediyor:

Arkasından yuf borusu çaldılar.
Boruda peşrev olmaz.
Davulu biz çaldık parsayı el topladı.
Düğüne gider zurna beğenmez, hamama gider kurna beğenmez
Altı kaval, üstü şişhane.
Koyun kaval dinler gibi.
Davul, zurna ile adam aramağa gider.
Davul tozuyla minare gölgesi arar.
Davul tozu, minare gölgesi.
Davul tozu.
Aydın havası.
Çala çala bir havaya benzer.
Düğünde zurna hamamda kurna.
Düğünde zurnaya, hamamda kurnaya nail olur.
Borusu ötüyor.
Geçmişten daha çok veri alınır:
Düdüğü çaldı
Düdüğü çaldı, pöstekiyi kurtardı.
Nerde benim çil horozum? Horoz değil turna idi, davullara zurna idi.
İki düğünden kalmış mehtere döndü.

Ağırlıklı olarak hâlin ve geleceğin daha faydalı, hoş yaşanabilmesi için hayat, gerçeğe dayalı, doğru manalandırılıyor. Yaşananlardan çıkarılan formüllerle yaşanacakları belirleyecek tercihlerin yolu aydınlatılıyor:

Ayının kaval çalmasına benzer.
Bak şu feleğin karına ayıya kaval çaldırır.

Kırk yaşından sonra kaval çalıyor.

Halk müziği çalgılarıyla yansıtılanlar eski kuşakların her yönüyle hayat karşısındaki yüzlerce yıllık uzun tecrübelerine, gözlemlerine, yüzlerce defa denemelerine dayanıyorlar ve denemelerin oluşturduğu sonuçların verdiği düşüncelerden doğuyorlar (Sabah, 12):

Davul çalsan işitmez.

Davul tozu ilaç olur.

Oluşturan ve babadan oğula, nesilden nesile geçiren halkın (Kabaklı, 1985: 69) hafızasında yaşayan, halka mal olmuş anlayış ve ölçüleri ifade ediyorlar (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991: 44).

Halk müziği çalgılarıyla millî değerler yansıtılıyor. Halk müziği çalgıları millî varlığın ve benliğin aynası olmuş. Milletin düşünceleri, yaşayışları, inanışları, gelenekleri göz önüne seriliyor. Milletin zekâsındaki keskinlik, hayallerindeki genişlik, duygularındaki incelik belirtiliyor. Derin felsefeler, güzel buluşlarla parlak nüktelerle ince alaylarla sert taşlamalarla dolu bir şekilde ortaya koyulmuş:

Davulsuz düğün köpeksiz köye benzer.

Kavgasız ev, çalgısız düğüne benzer!

Çalgı düğün evine yakışır.

Davul görür oynar, mihrap görür ağlar.

Davulda zurnaya, hamam da kurnaya.

Davul zurna mehterhane.

Her halk müziği çalgısıyla yansıtılanlar milletin damgasını taşıyor. Millîdir (Sabah, 12). İçinden çıktığı kültür topluluğunun özelliklerine göre şekil alıyor. Yansıttığı konu öncelikle kendi insanı, kendi toplumudur (Yazıcı, 13). Belirtilen düşüncelere yön veren toplumdaki toplumsal değerlerdir.

Milletin ortak sağduyusunu, kültürünü, manevi değerlerini, değer hükümlerini, milletin kendine özgü duyuşunu, öz düşünüşünü, mantığını, fikrini, hayata ve olaylara, her türlü toplum ve fert meselelerine bakış açısını, çözüm tarzını (Kabaklı, 1985: 69), hayallerini belli bir amaçla özetleyerek en iyi şekilde ortaya koyuyor, açıklıyor (Sabah, 5). Üzerinde durulması, ibret alınması gereken birer hazine sunuyor (a.g.e, 7). Sayısız hikmetli bir dünya görüşünün ve hayat dersinin, eski, yeni her meseleye uyabilen bir yorum, tenkit, teklif, nasihat ve açıklamanın en geniş, derin, koca bir âlem sığdırılmış, yoğun manaları ifade edişin bir şaheserini besteliyorlar (Yeni Rehber Ansiklopedisi, 362):

Herkes davul çalar ama çomağı makama uyduramaz.

Rasgele bilgi değil bilgilerin en üstününü en yücesini en soylusunu en değerlisini veriyorlar. Hayatı, gerçekleri öğretmede güçlü, etkili, iyi, eşsiz bir bilgi kaynağıdırlar. Doğruları arttırmak ve halka yaymakla görevlidirler. Olayları belirlemek, olayların iç yapısını gün ışığına çıkarmak, canlı veya cansız evreni, evrendeki gidişi öngörecek biçimde yasalarla açıklamak kolaylığı sağlıyorlar:

Boruda peşrev olmaz, ne çıkarsa bahtına!

Davulu o çaldı, parsayı başkası topladı.

Kesene elverirse borazancıbaşı ol.

Kimine sivrisinek saz, kimine davul zurna az.

Halk müziği çalgılarıyla işlenen yaşamadır. Yaşamayı belli bir düzene ulaştıracak bilgiler işliyorlar. Kimi erişilmesini istediği amaçları bir bir göz önüne seriyor kimi gerçekleşmesini dilediği değerlerin girdisini çıktısını anlatıyor. Kimi, insanların benimsemesini uygun bulduğu davranışları ifade ediyor. Genellikle yaşama pratiğine ilişkin katkıları dillendiriyorlar. Halk müziği çalgılarıyla yaşantılar

konuşturuluyor. Olması gereken örneklerle olaylarla kafa, gönül damarları, telleri titretilerek tanıtılıyor, sezdiriliyor (Yazıcı, 22):

Parayı veren düdüğü çalar.

Kıvrak Türk zekâsının güzel ürünleri yankılandırılıyor (Sabah, 5). Din gibi ruha işliyor, etki yapıyorlar. Denenmiş, doğrulukları herkes tarafından kabul edilmiş duyurulara ses veriyorlar. Belgelendirilen tutumun doğruluğu herkese kabul ettiriliyor. Anlaşmazlıklarda en büyük yargıç tokmağını vuruyorlar (Aksoy, 1998: 15). İnandırıcıdırlar. Kesin tavırlıdırlar. Çürütmek ve yalanlamak pek kolay değildir (Sabah, 12). Düşündürüyor (a.g.e., 5), bilgece düşünceler, öğütler ifade ediyorlar (a.g.e., 13). Çoğunlukla değişmez yargıları genel kural; ilmî, felsefî gerçekleri, ilgili çok geniş bir düşünce ve fikir atmosferi doğuran öğütler hâlinde prensipleştirip kulak ve göz yoluyla tabelalaştırıyorlar (a.g.e., 14):

Davul dengi dengine diye çalar.

Hem kaçar hem davul çalar.

Kilim altında davul çalınmaz.

Düdük elin, yel Allah'ın, istediğin kadar öttür.

Öğreticidirler (a.g.e., 5). Halkın yüzyıllar boyu sürüp gelen ahlâk ve hayat öğretmenleri ve eğitim araçlarıdırlar (Kabaklı, 1985: 70). Halkın duyuşunu, düşünüşünü, ahlâki değerlerini, ekonomisini, felsefesini, tarihini, folklorunu öğretiyorlar. Kişi ve toplum çıkarlarına, kanuna saygıyı telkin ediyorlar (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986: 4-5). Ahlâkı aşılıyor, ahlâklı olmayı öneriyorlar. Gelenek, görenekleri yansıtıyorlar. Toplum olaylarını tarafsız olarak aktarıyorlar, olayların meydana gelişini, alınması gereken dersi veriyorlar (Aksoy, 1998: 18). Yön veren ilkelere eşlik ediyorlar. Başa gelen ve ders alınan olayların kendilerinden sonrakilerin başına gelmemesi için yol gösteriyor, rehberlik ediyorlar:

Âşık sazla maşuk nazla.

Dem diyenin dümbeleği olmaz.

Bir toplumsal yapı içinde, toplumsal olaylardan esinlenerek getirilen bir bilinçlenme tarzını, bir çözüm yolunu duyuruyorlar. Var oluş şartlarından kaynaklanan eğitici bir rolleri var. Toplum içindeki görevi, rolü, içinde geliştiği belirli bir toplumun bugününü aydınlatan ve yarınını hazırlayan bir kuvvetli tokmaklıktır (Yazıcı, 28-29).

Her biriyle bir toplumsal olay duyuruluyor. Ana özelliği, fertle toplum arasında bir bildirişim aracı hâlindeler. Her biri "verici-haber alıcı" biçimindeki düşünmeden yapılan iletişim şeması içinde düşünülebilir. Bir uçta halk çalgıları, bir hayat olayına, bir hayat deneyimine ses veriyor, diğer uçta halk işaretlenen yolda yürüyor (a.g.e., 36).

Halk çalgıları bir bütündür: İnançları, şüpheleri, buhranları, ateşleri, fikirleri ve şiddetli, aşırı istekleri kabul ettirmek için her notayla her besteyle işlerler (a.g.e., 42). İnsanı bütün benliğiyle etkilemeye yöneliktirler ve insan, benliğini meydana getiren bütün unsurlarla istese de istemese de halk çalgılarının etkisi altında kalır (a.g.e., 37).

Halk çalgıları değişik yönlerden gelen ışınları bir merkezde toplayan sonra topluma yollayan odaklardır. Dolayısıyla halk çalgıları incelenirken toplum bilimi ile ilgili bilgi elde edilir (a.g.e., 33).

Halk çalgıları toplumun sesidir. Hayatı temsil eder. Halk çalgıları ile hayat arasında karşılıklı, sıkı bir bağ, bağlılık vardır. Halk çalgıları günlük hayata tercümandır. Halk çalgıları ile yansıtılan bütün tarihin ruhu, özü ve özetidir (a.g.e., 26). Dış dünyayı, insanı, hayatı, gerçekliği yansıtan bir aynaya benzerler (a.g.e., 27).

Kültür ürünleri ve kültür ürünlerinin içindeki fikirler, tarihî, ekonomik, toplumsal ve siyasî hayatla yakından ilgilidirler. Halk çalgıları toplumsal hayatın türlü durum ve şartlarından esinlenilenlerin tellalıdır. Toplumdan kaynaklanırlar, toplumu

etkileme kudretine sahiptirler (a.g.e.,34). Atasözleri ve deyimler aracılığıyla toplumdan birşeyler alır, toplumun çeşitli özelliklerine göre topluma birşeyler verirler.

Halk çalgıları ile işlenen konularla toplum arasında derin ilişkiler vardır. Konulardan bazıları bir toplumun tarihinin belirli bir çağında ya bir kısım halkına ya bir grubuna veya bir sınıfına, bazıları bütün halkına bağlı olabilir.

Halk çalgıları ile seslendirilen kişiler, tipler, karakterlerle halk çalgıların belirdiği toplumsal çevre arasında ilişkiler vardır (a.g.e., 35). Her halk çalgısı, niteliği gereği bir kültürün, bir kültür çevresinin zevk, duygu ve düşüncelerini ifade eder (a.g.e., 41):

Garip çingenenin nesine gerek gümüşlü zurna!
Çingene düğünü davulsuz, Kürt düğünü zurnasız olmaz.
Davul zurnasız çingene düğünü olmaz.
Çingene çalar Kürt oynar, ben böyle düğün görmedim

Türk milleti insanlarını ayırıp kendi dışında tutmaz. Irkî ve genetik özellikleri farklı olsa bile milliyeti ve kimliği kanda, kafatası ve renkte aramaz. Hem ırkçılığa karşı tavır alıyor görünüp hem sadece biyolojik, genetik yaklaşımlara özenerek saf ırk aramak bir çelişkidir. İnsanları doğuşlarına göre ele almak, kan, renk, yüz, göz ve kafataslarına bakarak rakama vurmak Türk milletine ters düşer. Türk milleti insanları biyolojik sınıflamalara tabi tutan ırkçılığı red eder. Anne baba tarafından veya evlilik bağı ile ailede Türklük dışı bir kimlik aramayı yanlış bir yaklaşım sayar. Biyolojik varlığı değil kültürel kimliği, katılınan ortak yaşama tarzını esas alır. Kendini Türk kültürünün bir parçası hisseden ve kendiyle olan herkesi kendinden sayar. Et ve tırnak hâline gelmiş hisseder, kendinden ayrı görmez (Erkal, 88, 89, 93-94, 96, 99-100). Halkımız hoşuna giden, mizacına uyan yabancıyı reddetmez. Yunus gibi yetmiş iki millete bir gözle bakar. Herkesin tam bir benzerliği şart değildir. Yapı ve işlev uyumu, mantıksal, anlamlı beraberlik yeterlidir. Türkler tarihin en eski ve en cihangir kavmi oldukları ve yetmiş iki milletle bir arada yaşadıkları hâlde millî benliklerini kaybetmemenin şaşılacak sırrını bulmuşlardır. Türk'ün tavrı, kökünü koruyarak kendisine takılan ve eklenen her şeyi kabul etmektir. Türk, dışardan gelen her şeyi kabul eder, kendi bünyesine ekler, yeni unsurlar vasıtasıyla köke değişik şekil ve mana verir fakat kök itibariyle aynı kalır, kök aynı kaldığı için bir ağaç gibi kendinden türeyen her yapıyı kendi özsuyu ile besler, Türklüğünü kaybetmez, korur. Kimlik, çok yönlü özel aidiyetlerimizi silmeden, çeşitli mensubiyetlerimizin toplamı, zinciri olarak algılanmalıdır. Herkes, millî kültür içinde başı yukarıda, korkusuzca, kimliğine yüklediği içerik ne olursa olsun aidiyetlerinin her birini içine sindirerek dolu dolu yaşayabilmelidir. Herkes bütün çeşitliliği oluşturan öğelerden her biriyle belli bir akrabalık hissetmelidir. Toplumumuz birbirine benzeyen ve benzemeyen taraflarıyla bir çiçek demeti gibidir. Bal, arının konduğu çiçeklerden ayrıdır. Üst kimliğimiz üzerinde alt kimliğimiz hoş bir gamzedir, bendir. Herkes için zenginleştirici, verimli, müthiş bir karışım, deneyim sahibi olma bilinci kazanılmalı, korunmalıdır. Yüzyıllardan sürüp getirdiğimiz aynı temel karakteristiklere sahip olduğumuz gerçeği varlığımızda yankılanmalıdır. Ruh kardeşliği kollarımızı, birbirimizi dünyanın bir ucundan öbür ucuna kucaklayabilecek kadar uzatmalıyız. Birbirimize karşılıklı hizmetin moral ve ekonomik varlık ve devamlılığımızın güvencesi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Moralimiz hâle güç, geleceğe ümit aşısıdır. Bakışlarımız, hâlimiz, hareketlerimiz birbirimize sempatimizi ortaya koymalıdır. Birlikte yaşamanın, ortak amaçlar için çalışmanın zevki, tadı çıkarılmalıdır. Sahip olduğumuz unsur ve kuvvetlerin hepsinin bir bütün oluşturmasına katkıda bulunulmalıdır. Denge ve ahenk derecemiz arttırılmalıdır. Birbirimizi kabullenme düzeyimizi yükseltmeliyiz. Biri diğerini yıkayan

iki el gibi olmalıyız. Farklılıkları zorla önlemeye ve yok etmeye kalkışmamalı. Farklılıkları reddetmek ve ortadan kaldırmak prensibimiz olmamıştır. Farklılıklar, çokluk üzerinde birlik meşalemizdir.

Halk çalgıları genel düşüncenin yalnız belirtisi değil aynı zamanda yapıcısıdır. Halk çalgıları aynı neslin hemen hemen bütün insanlarına, bilinçleri, şimdiki veya gelecek anlayışlarıyla uyumlu bir içerik verir. Böylece toplumsal grupların fikir veya his hayatında bir düzen, bir birlik kurar.

Evvelâ belli bir anda herkese kendi içindeki düşünce veya duygunun ortak bir formülünü verir. Ortak duygu ve düşünceyi doyurur. Yani ferdî ayrılıkları ortadan kaldırır, fertlerin özlemlerini tıpkılaştırır, birleştirir. Ortak bilinç oluşturur.

Halk çalgıları, düzenleyici bir güçtür. Düzen ve uyum sağlayıcı, birleştirici, kayıt altına alıcı bir değerdir. Halk çalgıları, bir orkestra şefidir. Halk çalgılarının yaptığı, seslerin uyumunu sağlamaktır. Herkesin yahut çoğunluğun aynı anda aynı sesi çıkarmasını, aynı hareketi yapmasını, yerinde davranışı göstermesini sağlar (Yazıcı, 40).

Halk çalgıları, bir toplumun toplumsal gerçeklerini ve ideal edindiği değerleri sunar. İçinde yaşanılan kargaşaya bir düzen getirir. Düzen duygusunu içinde uyandırarak insanı önce kendisiyle sonra toplumla barıştırır (a.g.e., 41).

Sonuç

Atasözleri ve deyimler alanında sınırlı amaçlara yönelik bir araştırma yapıldı. Halk müziğinde çalgılar, atasözleri ve deyimlerde toplumsal-kültürel yansımalarıyla belirlenmeye çalışıldı.

Atasözleri ve deyimlerden hareketle sonuçlara varıldı, hükümler verildi, bulgular çıkarıldı.

Atasözleri ve deyimler, edebiyat toplum bilimi çerçevesinde kalan bir yaklaşım içinde halk müziği çalgıları ile ilgili içerikler açısından ifade ettikleri veya yansıttıkları anlam değerleri ile değerlendirildi.

Türk atasözleri ve deyimlerinde ortaya çıkan verilere göre halk müziği çalgılarının statüsü düşüktür. Fakat toplumsal hayatın devamında, toplum üyelerinin etkileşiminde, toplum içindeki çok önemli rolleri ile ön plana çıkıyorlar. Atasözleri ve deyimler henüz kentleşme ve modernleşme düzeyinin yükselmediği, eğitim düzeyinin düşük olduğu ve müziğin çalışma hayatının bir dalı olmadığı bir toplumsal yapıyı yansıttıklarından atasözlerinde ve deyimlerde halk müziği çalgıları daha çok olumsuz değerlendirmelerin ifade vasıtası olmuştur.

Türkiyede özellikle 1960'lı yıllardan itibaren sanayileşme ve kentleşme hızının yükselmesi, iç ve dış göçlerin artması özellikle büyük şehirlerde eğitim düzeyinin yükselmesi ve müziğin iş alanı, sektör hâlini alması ile halk müziği çalgılarının statüsünde yükselme gibi değişiklikler oldu. Türk atasözleri ve deyimlerinde ortaya çıkan anlayış günümüzde olumlu yönde bir değişim geçirmektedir. Artık halk müziği çalgılarının daha çok olumsuz değerlendirmelerin ifade vasıtası olarak kullanıldığı atasözleri ve deyimlerin kullanım sıklığının ve yaygınlığının çok azaldığı düşünülebilir.

Halk müziği çalgıları Türk toplumunda nesillerin ve toplumun, kültürün devamlılığını sağlayan, üyelerini tatmin eden, sosyalleştirme süreci ile topluma yeni yakınlaşmalar sağlayan, üyelerine statü aktaran ve rol modelleri sunan, bütün fonksiyonları ile sosyal kontrol ve sosyo-kültürel birlik, beraberlik ve bütünleşmede önemli rolü olan temel değerlerdendir.

Halk çalgıları, atasözleri ve deyimler aracılığıyla içinde doğdukları toplumun çalkantılarını, kültür yapısını ve toplumsal ilişkiler ağının arka plândaki değer, ölçü, rol ve davranış tarzlarını yansıtıyorlar.

Fertleri ve toplumu aydınlatıp yol göstericilik ediyor. Halk çalgıları için asıl olan adeta söylenmek istenilenleri insanlara iletmek: Arkadaş, işte bunlar, bunlar, bunlar yaşıyor. İşte bunlar, bunlar oluyor! Aç gözünü, gör!

Halk çalgılarıyla birtakım gerçekler büyük bir sezişle aydınlatılıyor. İçinde doğduğu toplumu bir saz gibi çalmasını biliyor. Halk çalgıları, kulak, göz, kamera kesilmiş, topluma tutulan toplumsal bir yankı gibi. Milleti derinlemesine kavrıyor. Toplum hayatıyla ilgili hemen her meseleyi kucaklıyor. İçinden çıktığı toplumun yoğun bir özetini seçkin bir modelini duyuruyor. Milletin özelliklerini taşıyor. Toplum hayatının izdüşümünün belgeleriyle örülüdür.

Halk çalgıları, günümüzü oluşturan şartların halk gözüyle yapılan araştırmasını ve tartışmasını ortaya koyuyor. Toplumun her kesimini göz önüne seren dev birer sosyal ilimler laboratuarını andırıyor. Gündelik olayların arkasındaki gerçeği kavrıyor. Hayatın gerçek anlamını, şeklini ve yönünü anlamaya yardım ediyor. Günü, hâli ve yolu aydınlatıyor. Bugünün tarihçisi, toplum bilimcisi ve yaşadığımız hayatı anlamak isteyen herkes için halk çalgıları çok sağlam bir kaynak.

Ortak bilinçaltı ile ferdî bilinç arasındaki kabul çatışmalarının, toplum planındaki çözümlemesi için atasözleri ve deyimlerindeki halk çalgılarına kulak vermek yeterlidir.

Günümüz toplumunun sorunları, toplum içinde oluşan ve toplumsal hayatı yönlendiren değer, ölçü ve davranış tarzları halk çalgılarıyla bütün gerçekliği ile yansımıştır. Toplum yapısını ve toplum yapısından yansıyan değerleri işlemektedir. Toplum yaşayışındaki değişik durumları vermişlerdir.

Halk çalgıları, gözleri dört açtıracak unsurlar ve misaller veriyor. Toplum ruhunun kapısından girmiş, eşiğini aşmış, içten mırıltılarda gizlenen hâlleri keşfetmiş. Toplum neyse o olmuş. İçten değişiklikleri değerlendirmiş, toplumun tepkisini göstermiştir. Halk çalgıları, atasözleri ve deyimler aracılığıyla toplumun ruhunun geniş görüş açısı, kılı kırk yaran titizlik, derinlik ve tarafsızlıkla çok önemli bir ifade vasıtasıdır.

Sebepler, gidiş, çare üzerinde sağlam ve derin bir belirleme koyuyor. Olumsuzlukların, anlayışsızlıkların, bilgisizliklerin oluşturduğu bataklıkta büyüyüp geliştiğini göstererek uyarıyor. Bataklık kurutulursa herkes kendi sorumluluğunun gereğini yaparsa hâl ve gelecek güzelleşecektir, diyor.

Atasözleri ve deyimlerdeki halk çalgılarını dinleyerek kendimizi tanımak, kendimiz hakkında hüküm vermek imkânını kazanabiliriz.

Ulu sözü dinlemeyen uluyakalır (Sabah, 380)
Atalar sözünü tutmayanı yabana atarlar
Hayatta rehberdir atalar sözü
Bilip uymayanın görmez mi gözü?
Toplum içinde yaşayıp barınamaz
Gider yaban, dost edinir öküzü (Saraçbaşı, 63)

KAYNAKÇA

AKSOY, Ömer Asım, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü**, Cilt: I, 7. b., İnkılap Yay., İstanbul 1998

Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, Sabah, Yeni baskı

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt 2, Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1986

ERKAL, E. Mustafa, **Etnik Tuzak**, Turan Kültür Vakfı

KABAKLI, Ahmet, **Türk Edebiyatı**, Cilt I, 6. baskı, Türk Edebiyatı Yayınları, İstanbul 1985

KÖKLÜGİLLER, Ahmet, **Açıklamalı Atasözleri ve Özdeyişler**, Kaya Yayınları, Genişletilmiş 4. basım, İstanbul 1990

ÖZBEK, Mehmet, SUN, Muammer, BAYRAKTAR, Ertuğrul, TUĞULAR, Erdal, ÖNDER, Burhan, **Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi**, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara Eylül 88- 3 Temmuz 198**9**

ÖZBEK, Mehmet, **Folklor ve Türkülerimiz**, Ötüken Yayınları, Ankara 1975,

http://www.turkuler.com/thm/turkhalkcalgilari.asp

SARAÇBAŞI, M. Ertuğrul; MİNNETOĞLU, İbrahim, **Örnekli Açıklamalı Türk Atasözleri Sözlüğü**, İlaveli ikinci baskı, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul Ocak 1982

Türk Atasözleri ve Deyimleri I, Milli Kütüphane Başkanlığı, MEBY, İstanbul 1997

Türk Atasözleri ve Deyimleri II, Milli Kütüphane Başkanlığı, MEBY, İstanbul 1997

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt 4, Diyanet Vakfı, İstanbul 1991

YAZICI, Hasan, **Bahtsız Çağa Tutulan Ayna**, Burak Yayınevi, İstanbul, Aralık 1998

Yeni Rehber Ansiklopedisi, Cilt 2, Türkiye Gazetesi, İstanbul

YAYLI ÇALGILAR İÇERİSİNDE TIRNAK KEMANENİN SERÜVENİ

Veyis YEĞİN[*]

Yay çalgılarının ana vatanı Orta ve Güneydoğu Asya'dır. Albert Caressa, konu üzerinde aynen şunları ileri sürüyor **"Yunanlılar ve Romalılar'da boş yere yaylı çalgıların varlığı arandı".** Yaylı çalgıların serüveni hangi tarihte başlamıştır? Bu ve benzer sorular çalgı biliminin en önemli ve aynı zamanda en problemli çalışma dallarından birine işaret eder. Çalgı guruplarının erken dönemlerine ait proto-tipleri nasıldı? Hangi çalgı, hangisinden türemiştir? Benzer soruları günümüz çalgıları üzerinden sorarak tarihin derinliklerine doğru gittiğimizde önemli bilgi boşlukları doğmaktadır. Çalgıların proto-tiplerine yönelik bilgiler ise birçok efsane ve varsayıma dayanmaktadır. Hiç kuskusuz at kılını kullanarak Müzik yapma fikri ancak at kültürüne sahip topluluklar tarafından bulunmuştur.

Yaylı Çalgılar, Türk dünyasında Orta Çağın yerine oturduğu 9. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamıştır. Söz konusu çalgılar, birden bire ortaya çıkmamıştır. Curt Sachs, Türklerin yaylı çalgı kullandıkları en erken tarihin, orta çağın erken dönemi olarak kabul edilebilecek olan 6.yüzyılı işaret etmektedir. Üflemeli çalgıların tarih başlangıcı 45 bin yıllık bir geçmişi hesaplattığı halde, günümüz belgelerinin ışığı altında, yaylı çalgıların tarih başlangıcı 6. yüzyıldan daha eskiye gidememektedir. Ahşabın yüzyıllık bir dirençten sonra fosilleşme sürecine girmesi ve yaylı çalgıların da son derece narin bir yapıya sahip olması, araştırmaları tam anlamı ile tarih ve arkeolojik bulgulara bağımlı kalmaktadır.

Gergin tel üzerine yay çekerek müzikal ses elde etme olayı, çalgılar tarihi içerisinde ses kutusunun bulunmasından sonraki en büyük keşiftir. Yaylı çalgıların bulunuşu, popülize olup yayılması ve evrimi insan dehasının ortaya çıkardığı mucizevi bir fenomendir. Bu keşif, müzik sanatının evrimine olağan üstü bir katkı sağlamış, dünya müziği yeni, uzayan ses ve ton üretme teknikleri ile zenginleşmiştir. Bu büyük fenomenin hangi kültür bölgesinde çalgıya dönüştüğü konusunda bir çok efsane ve varsayım türetilmiştir. Yaygın olarak bilinen iki önemli görüş vardır ki birincisi, Hindistan'ı; ikincisi, Uygur Türklerini işaret eder. Çalgılar yayıldıkları coğrafyalarda aynı tarihsel dönem içerisinde birbirlerine denk ve paralel bir evrim çizgisi izlememişlerdir. Her çalgı yayıldığı kültür bölgesindeki toplumların gelenek, beğeni ve müziksel ihtiyaçlarına göre şekil almış ve evrimleşmiştir.

Asya orijinli bu keşif kuşkusuz ki önce kendi coğrafyasında yayılmaya başlamış ve iki ayrı koridordan da Dünyaya yayılmıştır. Birinci koridor, Akdeniz ve kıyıları üzerinden Arap hakimiyeti ile şekillenen ekonomik ve kültürel münasebetler. İslamiyet'in doğuşundan sonra, önlenemez bir Arap yayılmacılığı önce tüm Yarımadayı sonra, Orta Asya'nın parçası Azerbaycan'ı, Kuzey Hindistan'ı, Kuzey Afrika'yı ve Avrupa'nın İber yarım adasını tam anlamı ile etkisi altına almıştır. Araplar, yüzyıllar boyu bu büyük coğrafyada farklı ve zengin kültürel mirasların taşıyıcı köprüsü olmuşlardır. Araplar, etki altına aldıkları bölgeler üzerinde derin kültürel izler bırakmışlar ve zengin Hint kültüründen de etkilenmişlerdir. Bilinen en eski Hint yaylı çalgısı Zerinda dır.Büyük olasılıkla Zerinda bugünkü Sarangi, Omerti, ve çığlık atmak anlamındaki Ravanastron'un proto- tipi idi. Bu çalgılar, Arapların kullandıkları Rebap ve çeşitleri ile büyük benzerlik gösterirler. Ses kutuları çeşitli doğal malzemelerden ve

[*] E:Ü.-D.T.M.K.- Çalgı Yapım Böl. Bşk.

ağaçtandır, ön yüzleri ise çeşitli hayvansal derilerle kaplıdır. Çalgıların tellerini ise genellikle bağırsaktan yapılan kirişler ve atkıları oluşturur.

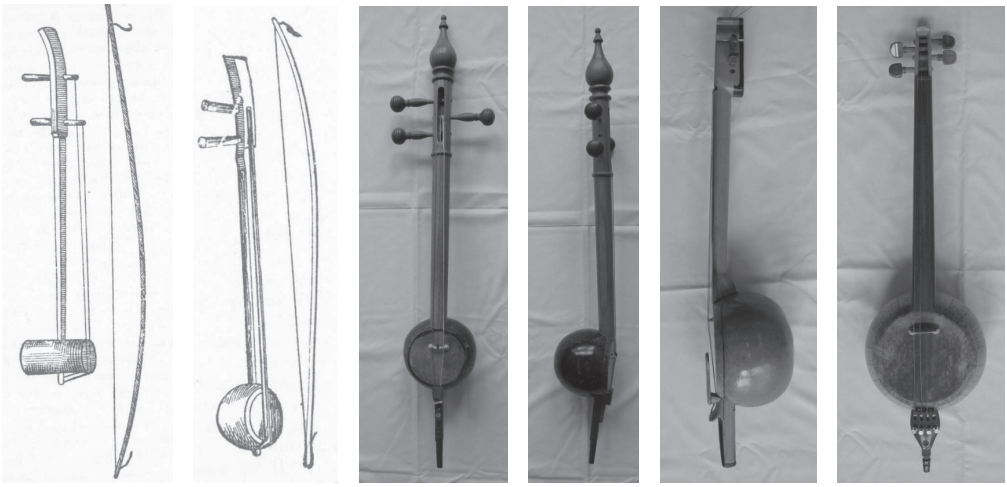
Avrupa'da Orta çağın erken dönemlerinde Hıristiyanlığın yayılması, yeni bir yapılanmayı haber verir. Putperestliğin hızla Hıristiyanlaştırıldığı ve her birisinin kendi toprağı, kendi dili, kendi adı ve kendine özgü etnogenetik, psişik, kültürel şekliyle takviye edilen Avrupa milletlerinin yeni çağı başlar. Avrupa'nın etnokültürel yapısını etkileyen toplulukların başında Avarlar, Hunlar, Ön Bulgarlar, ilkel Herul, Gepit, Gotlar ile Slavlar vardır. Pritsak'a göre, Avar hakimiyetinin kırılmasından sonra, büyük Avar kültürü, pek çok takipçi Slav Devletini ve yerleşimlerini ortaya çıkartmıştır(796). Slavların bir kolu doğuya yönelmiştir: Ruslar, Ukraynalılar, Beyaz Ruslar; bir kolu batıya yayılmıştır: Lehler, Çekler, Slovaklar; diğer bir kol da güneye yayılmıştır: Sırplar, Slovenler, Hırvatlar, Boşnaklar, Makedonlar ve Bulgarlar. Bulgar yazar Konstantin Ziderov'un aktardığına göre Macaristan ve Almanya'ya kadar giden Slavlar tamamen asimle olmuşlardır.

Balkanlar ile Orta ve Doğu Avrupa'nın şekillenmesinde yüzyıllar boyunca Göçebe Türk Devletlerinin belirleyici etkisi vardır. Tarih yazarı Osman Karatay, zamanın bu büyük coğrafyasını aynen şu biçimde özetliyor: "Kuzeyden ve batıdan gelen kimi Germen asıllı topluluklar da eklenince, bu bölgeyi tarihini bildiğimiz 2000 yıl boyunca (M.Ö.500-M.S.1500) etnik toplulukların sürekli girip çıktığı, etnosların sürekli yanıp söndükleri, sabit ulus ve dil yapılarının bir türlü oluşmadığı, hayatın her alanındaki her şeyin geçici mizaçta kaldığı bir tarihi resmi geçit alanı olarak görmek mümkündür." Doğu Avrupa ve Balkanlardaki Türk hakimiyeti veya etkilerinin Altın Ordu Devleti zamanında da hız kesmeden devam ettiğini düşünecek olursak, Arapların güneyde açtıkları koridorun bir benzeri de kuzeyde Türkler tarafından açılmıştır. Dolayısıyla yaylı çalgıların Avrupa'ya yayıldığı ikinci yol da Karadeniz kıyıları üzerinden olmuştur.

Bazı batılı müzik yazarları, Asya'dan bağımsız olarak Avrupa'da yaylı bir çalgının var olduğuna inanmak istiyorlar. Bunu da Keltlere bağlıyorlar, ilkel kavim Keltlerin Avrupa'ya göç etmesi tarih öncesi döneme uzanır. Keltler, bugünkü Belçika, Fransa, Güney Almanya, İspanya ve İtalya'nın bulunduğu sınırlar içinde yaşamışladır. Bir dönem Balkanlar'a kadar ilerlemiş ancak buralarda fazla barınamamışlardır. Orta çağın erken dönemlerinde ise tamamen asimle edilerek yok edilmişlerdir. Tarihi bilgiler ve bazı eski kil kapların üzerindeki resimlerden Keltlerin, 4 telli Arp'a, çok borulu üflemeli bir çalgı ve bazı üflemeli askeri çalgılara sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bir de onların ozanlarının kullandıkları üç telli bir alete, Krota'ya sahip oldukları yazılmaktadır. Krota, 55 cm uzunluğunda, 26-27 cm genişliğinde ortasında deliği olan, ağaçtan yapılma, dikdörtgen sandık biçiminde, arp türevi bir çalgıdır. Bu telli çalgı hakkında bütün bilinenler bu kadardır. Ancak böylesi bir çalgıyı sırf teknik nedenlerle yay ile çalmak hemen hemen imkansızdır. Nitekim bu çalgının yeniden hayata döndürülmesi ve geliştirilmesi için bazı çalışmalar yapılmış ancak Krota işlevsel bir değer kazanamamış, yapılan çalışmalar ise birer denemenin ötesine gidememiştir. Krota bu deneme çalışmaları ile yalnızca müze sergilerinde yer bulabilmiştir. Şayet 4.-5. yüzyıllarda Avrupa'da yaylı bir çalgı var olabilseydi, bu çalgının popülize olup yayılması, Avrupa müzik tarihini farklı bir mecraya taşıyabilirdi. Bunun belirtileri yıllarca arandı ancak kayda değer bir delil bulunamadı. Ancak krota konusunda yapılan denemeler, yaylı çalgı olduğuna yönelik oluşturulan tezler, bu tezleri destekleyen yeni uygulamalar, ve nihayetinde müzelere giren bu uydurma denemeler sayesinde krota, yay çalgıları genelojisi içerisine sokulmuştur. Önce bir tez oluşturup, sonra da bunu ispatlayan delilleri yapmak, tarihi çarpıtmaktan başka bir şey değildir. Ne yazık ki bizim

müzik yazarlarımız da bu uydurma teoriyi hiç sorgulamadan desteklemektedirler. Son yıllarda, yaylı çalgıların tarihine yönelik hangi yazarımızın yazdıklarına bakarsak bakalım krotayı görürüz, oysa Batı, Keltlerden en az 300 yıl sonra yaylı çalgı ile tanıştı.

Arap, Türk ve Slavların taşıyıcılığını yaptığı Asya kökenli yaylı çalgılar, tarihsel evrim süreci içerisinde çok farklı biçimler ve adlar alarak Dünya'ya yayılmışlardır. Bu isim ve biçim (form) çeşitliliği ne kadar geniş bir skalaya sahip olursa olsun, bu çalgıları gerek teknik, gerekse tını bakımından iki gurupta toplayabiliriz. Birinci gurup; Çin'den başlayan Hugi(Huch) ile Sarangi, Ravanastron, Kamançe, Kemane, Rabap ve türevlerinin oluşturduğu çalgılardır. Özellikle Rabab'ın çok sayıda çeşidinin yapıldığı görülür. Bu çalgılar genellikle uzunca saplıdır, gövdeleri bambu, kabak, ceviz kabuğu gibi doğal malzemelerden ve ağaç ile bazı metal kutulardan yapılmıştır. Teller ise uzun lifli bitkiler, bağırsaklar ve alt kıllarından yapılmıştır. Çalgı gövdelerinin ön yüzünde çeşitli hayvan derileri kullanılmıştır.**''Bu grup çalgıların en önemli özelliğini ise tellerinin üzerine basılarak icra edilmeleri oluşturur''.** Bu icra tekniği, bu grup çalgıların gerçek kişiliğini oluşturan ses tınılarının temel belirleyici koşuludur.



Tellerinin üzerine basılarak çalınan, Asya kökenli yaylı çalgılar; Ravanastron, Omerti, Rebap ön ve yan görünümü, Kabak Kemane ön ve yan görünümü.

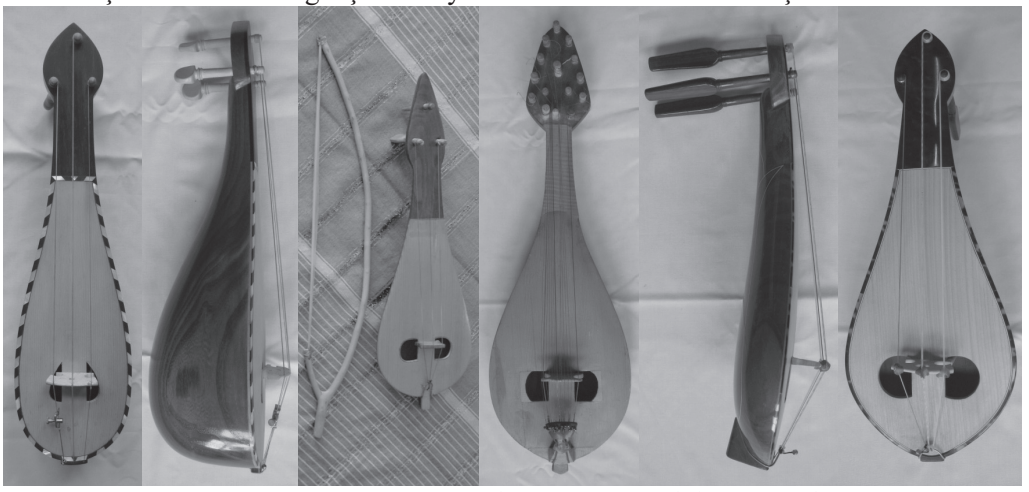
Şerter (setar), Kıl kopuz (Kopuz sözcüğü yüzyıllarca çalgı anlamında da kullanılmıştır), Kıyak (Kırgızlar Kopuz sözcüğünü kullanmamışlardır), Giçek (Gıçak), Gudok, Gusla (Gusle), Gigue, Hegedü, Lira, Gıdulga, Hegit ve Tırnak Kemane veya Kemençe diğer bir tasnif grubunu meydana getirir. Bu grup çalgıların gövdelerini ağaç malzeme oluşturur, ön yüzde genellikle ses tahtası kullanılır, nadir olarak da deri kullanılır. Bazı türlerinde ise Şerterde olduğu gibi ön yüzünde ses tahtası veya başka bir malzeme kullanılmaz. Bazı Kıl Kopuzlarda ise ön yüzün yarısını deri yarısını masif oluşturur, yalnızca yarım derili olanlar da görülür. **"Bu çalgıları diğer grup yaylılardan ayırt eden temel özellik ise tırnak tekniği ile çalınıyor olmalarıdır" .** Teller tuşeden oldukça yüksektir ki bazı çalgılarda bu yükseklik son derece abartılıdır, sesler ve perdeler tellerin üzerine basılarak değil de teller yandan itilerek sağlanır. Kısaca **"tırnak tekniği"** diyebileceğimiz bu icra biçimi, bu grup çalgıların gerçek şahsiyetlerini yani tınılarını belirleyen temel faktördür. Tırnak tekniği bu çalgı tınılarının sır dolu bir mistisizm ile yoğrulmasını ve insan sesine yaklaşmasını sağlar, dolayısıyla çalgının çekiciliğini arttırır. Aynı özellik bu çalgıların tarihinde olumsuz bir etki de yapmıştır, söz konusu çalgıların yayılmasını yavaşlatmış hatta ortadan

kalkmasını hızlandırmıştır. Çünkü tırnak tekniğinde ustalaşmak oldukça zor ve sabırlı bir çabayı gerektirir.



Tırnak tekniği ile çalınan Türk ve Slav kökenli çalgılar; Şerter, Gusle, Kıl Kopuz ön ve yan görünümü, Kıyak ön ve yan görünümü.

Türkler, yaylı çalgıları isimlendirirken özellikle yay (keman) sözcüğü etrafında durmuşlardır. Sözcük önce sürgeç tabir edilen arşe'nin karşılığı olarak kullanılmış, sonra yaylı çalgıların genel adı durumuna gelmiştir: Kaman, Keman, Kemane, daha küçük gövdeli olanlara ise **"çe"** eki eklenerek Kamançe, Kemençe sözcükleri türetilmiştir. Benzer bir gelişme İtalya'da keman üzerinde olmuştur. Kemanın erken



Hegit ön ve yan görünümü, Tırnak Kemane, Gıdulga, Tırnak Kemençe ön ve yan görünümü.

periyodunda görülen Viyol, küçük demektir. Son periyotta gelişen Keman'a ise küçücük anlamına gelen Viyolin adı verilmiştir. Keman sözcüğünün dilimize girmesi Farsça'nın etkisi ile olmuştur. Yay , farklı Türk lehçesinde ok, ak, kıl, kıyak sözcükleri ile de ifade bulmuştur. Asya orijinli yay çalgıları, Avrupa da Kit , Vielle , Rebec gibi çalgıların türemesine esin kaynağı oluşturmuşlardır. Kilisenin uzanamadığı, kırsal alanlarda gezici halk ozanları bu çalgıları yaygınlaştırmışlar, bu durum erken periyotta

Viyol ve ailesinin sonra da Keman ve ailesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kemanın son şeklini aldığı 1535 yılına gelinceye kadar geçirdiği evrim anatomik olarak dikkatle incelendiğinde, bu çalgının Tırnak Kemane'nin veya Gıdulga'nın yada Lira'nın bir türevi olduğu sonucu rahatça çıkartılabilir. Bu noktadaki en kuvvetli anatomik delil ses delikleri yani yayın çekildiği bölge ile burguluk dediğimiz çalgının baş bölgesidir. Evrim süreci içerisinde klavyeler yükseltilerek, "zor tırnak tekniği" terk edilmiş ve sesler tellerin üzerine basılarak elde edilmeye başlanmıştır.

Güney yayılma koridorundan yayılan Rebap vb. çalgıların ortak özelliklerinin, tellerinin üzerine basılarak çalındığından bahsetmiştik. Kuzey yayılma koridorundan yayılan çalgıların ortak özelliklerine ise bir kez daha dikkat çekmek istiyoruz. Bu büyük coğrafyada yayılarak, son derece zor icra tekniğine rağmen günümüze kadar gelebilen çalgılardan bozkır kökenli Şerter'den, Kıl kopuz, Kıyak, Macar Hegüdü'ye; Leh Rebek'den, Hegit'e; Bulgar Gıdulga'dan, Sırp Gusle'ye; Yunan Lira'dan, Tırnak Kemane'ye hepsi**" tırnak tekniği"** ile çalınırlar. Bu çalgıların yayıldıkları coğrafya



Orta çağ Avrupa'sında Keman'ın Proto-tipini gösteren taş heykeller.

kuşağına ve bu coğrafya kuşağında yaşayan etnik topluluklara baktığımızda, Kemençenin gerçek sahiplerinin Türkler ve Slav kökenli topluluklar olduğu anlaşılır. Bu kökenden olmayıp Kemençe'yi kullanan bir Yunanlılar vardır ki onlar da aynı coğrafyada yer almış ve diğer etnik gruplarla yüzyıllar boyu etkileşim içerisinde olmuşlardır. Kemençe'nin Yunanlılara geçişine bir çeşit salon kültürü etkisi diyebiliriz. Kilise freskleri ve yağlı boya resimleri, Kemençe'nin 14. yüzyıl civarında Yunanlılara geçtiğini göstermektedir. Eski Yunan (Helen) kültürüne ait bilinen en eski çalgı, Lirdir. Belki de temel çalgı olma sebebiyle Lir de Rebap, Org, Lut, Kopuz, Saz sözcükleri gibi genel anlamda çalgı yerine kullanılmıştır.Yunanlılar, 14. yüzyılda tanıştıkları bu çalgıya Lira adını vermişlerdir.



Ortaçağ'ın son yüzyılına ait belgelerinin de gösterdiği gibi tırnak tekniği ile çalınan bu çalgılar, kemanın ortaya çıkmasına esin kaynağı olmuş ancak kemanın son şeklini almasından sonra hızla gözden düşerek, kamanın gölgesinde kalmışlardır. Zor olan tırnak tekniğinin yanında, bu çalgıların tel boylarının eşit olmaması, onların öğrenilmesini daha da zorlaştırmaktadır. Kemanın gelişmesinde ulaşılan teknik ve estetik seviye 17. yüzyıl içinde insanda hayranlık uyandıran, göz kamaştırıcı bir parlaklığa ulaşmış ve çalgı adeta ışık hızıyla tüm



Dünya'ya yayılmıştır.Yaylı tırnak çalgılarının ise çalıcıları iyice azalmış ve çalgı belli bölgelerde lokal olarak kalmıştır. 19. Yüzyılda eskiye duyulan özlemin de etkisiyle Lavta ve Kemençe için eserler yazılmaya başlanmıştır. Bu tatlı moda esintisi sayesinde Tırnak Kemane yada Kemençe adeta yeniden keşfedilmiştir.

Tırnak Kemane ve Hegit bu çalgının halk arasındaki adıdır. Bunun dışındaki tüm adlar sanki bu çalgının bir halk çalgısı olmadığını vurgulamak amacıyla türetilmiş, gereksiz bir çabayı özetlemektedir. Başka hiçbir çalgımız için bu kadar çok ad türetilmemiştir:

Kemençe, Klasik Kemençe, Fasıl Kemençesi, İstanbul Kemençesi, Kemençe-i Rumi, Kemençe-i Guz, Armudi Kemençe, Tırnak Kemençe, Muğla-Fetiye ve Adana civarında Hegit, Kastamonu-İnebolu civarında Tırnak Kemane. Cemil Bey'in deyimi ile de Demir Leblebi, demir sözcüğü zor tırnak tekniğine, leblebi sözcüğü ise çalgının küçücük boyuna dikkat çeker.

Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda, İstanbul'da 80 civanında kemençeci bulunduğunu bildiren yazısı, konuyla ilgili herkesçe bilinir. Müzik yazarlarımızın hiçbiri bu bilgiye itibar etmez, aşırı abartılı bulur. Yine de her nedense bu bilgi, bütün yazarlarımız tarafından alıntı şeklinde sıkça kullanılır, bazen de bunun olamayacağının ispatı yapılmaya çalışılır. Aynı yüzyılda keman'ın inanılmaz yükselişini, nasıl bir hızla popilize olup yayıldığını aktarmıştık. Keman üzerindeki muazzam gelişme ve bu gelişmenin yarattığı coşku, heyecan, keman'ın hala kiriş ve at kılı kullanılarak çalınan cılız sesli diğer bütün yaylı çalgıların rakibi ve alternatifi olarak algılanmasına neden olmuştur. Dönemin nesnel koşulları düşünüldüğünde, Evliya Çelebi'nin aktardığı bu görüşün doğru olabilme ihtimalini göz ardı etmemek gerekir. Belki de Evliya Çelebi kemençecilerin sadece önemli bir bölümünü tespit edebilmiştir. Üstelik bu bilgi yalızca İstanbul için verilmiştir.



Tırnak Kemençe'nin, İstanbul'da Klasik Türk Sanat Müziği içinde kendisine yer bulduğu için daha elit bir yapıya kavuştuğunu görüyoruz. İyice lokalize olan Tırnak Kemane ve Hegit ise meraklı çıraklara, usta halk çalgıcıları tarafından aktarılarak günümüze kadar gelmişlerdir. Haldun Menemencioğlu, Evliya Çelebi'ye

şaşarak, geçtiğimiz yüzyılda tüm kaynaklarını zorlayarak 117 Kemençe icracısı tespit ettiğini yazmaktadır. Bir çok yazarımızın yaptığı gibi Menemencioğlu da 17. yüz yılda 80 olan icracı sayısının, günümüzde yüzlere hatta binlere ulaşmamasına şaşıyor ve Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgiye inanamıyor. Oysa Tırnak Kemençe, 17. yüz yılda artık yayılmakta olan değil, yok olma sürecindeki bir çalgıdır.

Tırnak yaylıların nasıl gözden düşerek ortadan çekildiğini, nesnel koşulları içerisinde görmeye çalıştık. Bu süreç nasıl kendiliğinden kolayca yaşanıyor ve yeni sonuç olarak çalgıların yok oluşunu ortaya çıkartıyorsa, bu akışı tersine çevirmek yani bu çalgıları yeniden yaymak da bir o kadar zordur. Diğer taraftan akan zaman diliminin 500 yıllık bir zaman aralılığını kapsadığını düşünürsek tırnak yaylıların inişli çıkışlı seyreden nicel tarihi serüvenine şaşmamak gerekir.

Ülkemizdeki tırnak yaylıları incelenirken, üzerinde durulması gereken bir konu da, Tırnak Kemane veya Hegit adlı çalgılarımız ile Klasik Kemençe arasındaki kopukluk yada ayırım noktaları olmalıdır. Klasik Kemençe daha fazla himaye görmüş, yeni yapım ve tel teknolojilerinden daha fazla yararlanmış dolayısıyla daha işlevsel bir duruma gelmiştir. Hegit ve Tırnak Kemane ise çok daha yaygın bir biçimde kullanılan halk çalgısı Kabak Kemaneden daha güçlü bir ses yapısına sahip olmalarına rağmen bir kenarda unutulmuşlardır. Oysa bu çalgılarımız, Kabak Kemane ile kıyas yapılmayacak kadar güçlü ve etkileyici bir ses kapasitesine sahiptirler. Hegit ve Tırnak Kemane günümüzde yalnızca çok yaşlı insanlar tarafından kullanılmaktadır. Bunları çalan insanlar ile bulundukları yörelerdeki göç hareketleri ve etno-kültürel ilişkileri araştırıldığında, çalgı ve müzik tarihimizin alaca karanlıkta kalan bir çok yönü, daha net biçimde aydınlatılabilir.

Geçmişte tüm Ege bölgesi ve adalarında oyun koldaşı olarak bilinen ve yaygın olarak kullanılan Hegit ile Kastamonu yöremizdeki Tırnak Kemane bu yörelerin vazgeçilmez halk çalgılarındandı. Yaşlı halk çalgıcılarımızdan öğrendiğimize; göre, usta halk çalgıcıları, bu çalgıları çalarken aynı zamanda söyleyip, oyun oynayanlara da eşlik edebiliyorlarmış. Zor tırnak tekniğine rağmen bu çalgıyı ayakta çalıp, söyleyip bir de dansa eşlik edebilmek, icracılıkta ulaşılan ustalığın son derece üst düzeyde olduğunu göstermektedir.

Bu, heyecan verici ve hayranlık duyulacak bir ustalıktır. Böylesine coşkuyla yaşanan bir geleneğin yok olması da aynı derece üzücü ve hüzün vericidir. Hegit yada Tırnak Kemane, bu çalgılarımız yeniden yaygın ve etkin olarak Türk Halk Müziğimizde kullanılmalıdır. Hegit yada Tırnak Kemanenin kendine has güçlü volümlü sesi, gizemli tınısı kullanıldığı müziğe ayrı bir güzellik ve zenginlik katacak niteliktedir. Bu çalgılarımızın yeniden tasarlanıp üretilmesi konusunda Üniversitemiz bünyesinde faaliyet gösteren Çalgı Yapım Bölümü'nün ciddi çalışmaları sürmektedir.

Çalgının Eğitim-Öğretiminin de pedagojik düzeyde yapılabilmesi, bu çalgımızın yeniden sevilip yayılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

AÇIN Cafer, **Klasik Kemençe,** EmekBasmevi,İst.2001. ALAPINAR **Hazar Keman Yapım Tarihi**, S.C.And Müz. Vakfı Yay.,Ank.2003. ANOYANNAKİS Fivos, **Yunan Halk Müziği Aletleri**, Atina1976. ATAMAN A.Muhtar, **Türk Musıkisi**, MEB Yay. Ank.1947. CALVET Andre, **Taşların Dili**, Graulhet1999. GAZİMİHAL M.Ragıp, **Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklığı**, Ses ve Tel Yay. Ank. 1958, **Musıki Sözlüğü**, MEB Yay. İst.1961. HERON-ALLEN, **Keman Yapımı**, Ward Lock Ltd. Bilbao1995. HILL W. Henry-HILL Arthur-HILL F.-F.S.A. ve HILL A.E., **Antonio Stradivari**, New York, N Y.10014, 1963. ÖGEL Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, C.9, KTB Yay. Ank.1987. ÖZALP Nazmi, **Türk San. Mus. Sazlarından Kemençe**, TRT Yay. No.154, **Ruşen Ferit Kam**, MEB Yay. İst.1995, **Türk Musıkisi Tarihi,** TRT Tay. No:34,Ank.1986. ÖZTUNA Yılmaz,**Türk Musikisi**, TP Vakfı Yay. İat.1987. PICKEN Laurence, **Türk Halk Müziği Çalgıları** , Oxford Univ. Yay. Lond.1975. SAY Ahmet, **Müzik Tarihi**, Müz. Ans. Yay. Ank.2006. TALAY Feyha, **Musıki Tarihi**, Orh. Mete ve Ort. Koll. Şti. Matbaası,İst.1959. YENER Faruk,**Müzik**, TTOK Yay. İst.1983. YAYGINGÖL H.Sami, **Müziğin Gelişimi ve Biçimleri**, Anadolu Üniv. Yay. Eskişehir,1988. ZİDAROV Konstantin, **Kemanın Tarihi**, Bulgar Müzik Dans Toplulukları Birliği Yay. Sofya,1996.

MAKALELER: AREL H.Sadettin, **Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler**, Mus. Mec. Yıl 1, S.6,Ağustos,1948. EREN A. Naci-SEYİRCİ Musa,**Antalya Yörüklerinin Kullandığı Çalgılar**, Türk Folklor Belleteni,C.2,İst.1987. FARMER H. George, **Abdülkadir İbn Gaybi'nin Müzik Aletleri Üzerine Görüşleri**, Çev.Ekrem MEMİŞ, Türk Kültürü,Yıl22,S.252,sa.231-238,Ank.Nisan1984. GAZİMİHAL M.Ragıp,**Halk Sazlarının Kıtalararası Yayılışı**, Mus.Mec.C.5,S.102,Ocak1958. GÜLTAŞ Ayhan, **Divan Şiirinde Türk Mus. Sazları**, Mus.Mec.C.1,S.8,Eylül1981. KARATAY Osman, **Doğu Avrupa Türk Tarihinin Ana Hatları**, Karadeniz Araştırmaları, S.3, sa.1-70,Güz 2004. KINIKLI Oğuz, **Çalgılar1-8**,C.3-4,S.36-44,Eylül1985-Mayıs1986. Mızrap Dergisi. MENEMENCİOĞLU Haldun, **Kemençe Hakkında Etüt**, Mus. Mec. S.260, Temmuz 1970. ÖZERGİN M. Kemal, **Musıki Çalgıları**, Mus. Mec. C.13,S.258, Ocak1971.ÖZERKAN K. Nuri, **Sazlarımızın Tarihine Dair**, Milli Kültür, Yıl1,C.1,S.5,Mayıs1977. PRITSAK Omeljan, **Türk Slav Ortak Yaşamı: Güney Doğu Avrupanın Türk Göçebeleri**, Türkler Ans.C.2, sa.509-521,Yeni Türk. Yay.Ank.2002. SÜRELSAN İ.Baha, **Rebab'a Dair**, Mus. Mec. Ekim1966. USBECK Hedwig, **Türklerde Musıki Aletleri**, Mus. Mec. Yıl,22,Ağustos,Ekim,Kasım,Aralık1969. VOLKAN Sabahaddin, **Rebab**, Mus. Mec. S.254,Ocak1970. YÖNETKEN H.Bedi, **Türk Folkloründe Kıbrıs Kemanesi ve Zeybeği**, C.13S.109,Ağustos1958. ZIRKOVIC Tibor, **Avarlar ile Slavlar Arasındaki İlişkiler(579-626)**, Türkler Ans.C.2,sa.658-663, Yeni Türkiye Yay. Ank.2002.

GEÇMİŞTEN GELECEĞE BAĞLAMA

Sabri YENER[*]

GİRİŞ

Türk halk müziğinin en karakteristik çalgısı olarak bilinen bağlama Anadolu'da halen çok yaygın olarak kullanılmaktadır. Neredeyse her evde bir bağlama ve her ailede de bir bağlama çalan kişi bulunduğu söylenebilir. Geçmişte sadece halk çalgısı olarak kullanılan bağlama bu gün artık halk müziğinden caza, köy odasından barlara, sahnelere, radyolara, televizyonlara, okullara ve orkestralara kadar her müzik ortamında yer alan bir elit saz konumundadır. Öyleyse bu sazımızın doğuşu, gelişimi, teknik özellikleri ve her türlü yeteneklerinin bilinmesi müzik kültürümüzün korunup geliştirilmesi ve geleceğe taşınması açısından önem taşımaktadır.

BAĞLAMANIN KÖKLERİ VE TARİHİ GELİŞİMİ

Bilimsel araştırmalar belgelerle sabit olur. Bir sazın köklerini ve tarihi gelişim seyrini izah için de belgelere dayanmak en doğru bir yol olmalıdır. Ancak ne var ki organoğrafya araştırmaları bu belgeleri bize yeterince sunamamaktadır. İşte böyle bir durumda yolumuzu aydınlatacak tek şey, sınırlı sayıdaki belgelerden hareketle köklülük, benzerlik, değişiklik, gelişmişlik ve süreklilik gösteren kültürel değerler manzumesi olacaktır.

"Ön-Asya'nın pek derin medeniyet merhalelerinde saplı sazlar sayısız çeşitleriyle vardı…Firavunlar Mısır'ı ile Mezopotamya ve Eti medeniyetlerinin taş üstüne kabartma meclis resimlerinde bu tip sazlardan vardır. Onlarda ud hacminde olanlar görülememesine karşılık, uzunca saplılar çoktur; bazılarında bu uzunluk mübalâğaya hamdolunabilecek kadar fazladır; çalanın takriben üçte ikisi boyundadır!"(Gazimihal,1975, s. 9).

Adı geçen eserde belirtildiği üzere ilk çağ uzun saplı saz resimlerine göre sapın ucunda düzen burguları yoktu. Teller mahalli bitkilerden gerilirdi. Az perdeli olan bu sazlar daha çok tartım çalgısı biçiminde kullanılmış olmalıydı.

"En ilginç bulgulardan biri de halk müziği denilince ilk akla gelen bağlamaya ilişkindir: Bu çalgı; gövdesi, sapı, burguları, hatta püskülüne varıncaya dek tüm ayrıntılarıyla İ.Ö. 3000 yıllarına ait Hitit kabartmalarında görülmektedir…Şurası da bir gerçek ki, kopuzla karşılaşıncaya dek Anadolu telli çalgıları "prototip"ti. Yani Gazimihal'in belirttiğine göre, teller kuvvetle gerilir, uçları burguya dolanarak kalan kısmı püskül gibi sarkıtılırdı. Kopuz Anadolu çalgılarına akordlanma özelliği kazandırmıştır" (Emnalar,1998, s. 54)

Burada sunulan iki bilgi arasında bir çelişki dikkati çekmektedir. Bir taraftan bugünkü bağlamanın Hitit kabartmalarında aynen olduğu belirtilirken aynı eserde o dönemlerde Anadolu'daki uzun saplı sazların akortlanamayan yani prototip olduğundan

[*] Prof.Dr.

söz edilmektedir. Kopuzun ise akortlanma özelliğine sahip olduğu ve Anadolu çalgılarına akortlanma özelliği kazandırdığı belirtilmektedir. Demek ki Hitit kabartmalarındaki uzun saplı sazlar bugünkü bağlamanın aynısı değil, olsa olsa prototipi olabilirdi ki temsil ettiği medeniyetle birlikte unutulup tarih sahnesinden silinmişti. Kopuz ise eski bir Türk sazı olarak Türklerle birlikte Anadolu'ya gelmiş ve temsil ettiği medeniyetle birlikte hayatiyetini sürdürmüştü.

Diğer kültür değerlerinde olduğu gibi saz kültürü de toplumlar arası etkileşimle gelişmektedir. Ancak bu etkileşimin en az olduğu ya da hiç olmadığı toplumlar kapalı toplumlardır. "Altay-Türk kültürü, biraz olsun dış tesirlere açıktı. Bunların kuzeyinde kapalı olan iki bölge vardı ki bunlar da, *Hakas* ve *Tuva* bölgeleri gibi, eski Türk kültürünün çok değerli hazineleriydi. Bu her iki Türk kültür çevresi de Altay-Türk kültür çevresi ile ilişki halinde idiler"(Ögel,1987, s. 2)

Hakas, yani eski Kırgız Türklerinin yurdu Kem ırmaklarının çevrelerinden başlar, ünlü Yenisey ırmağının başlangıçlarına kadar uzanır. Göktürk yazıtlarının, Yenisey yazıtları adlı bölümü buradadır. Yani burası Göktürk yazıtları ve eski Türkçe ile yazılmış çeşitli Türk mezar taşları ve diğer yazıtlarla dolu idi. Bizce Türk sazlarının ve kopuzlarının en orijinal ve eski şekli de buradan elimize geliyordu. Onlar buna *komıs* yani k*opuz* diyorlardı"(a.g.e. s. 2).

Bu dönemlere ait olup eski bir Türk özünü taşıyan bu çalgı örneklerini Vertkov yayınlamıştır. Adı geçen eserde Altay dağlarının oldukça kuzey batılarında, Yenisey ırmağı başında, Hakas Türklerine ait bir kopuzla ilgili olarak şu bilgilere rastlanmaktadır: "Sihirli bir Türk sazı olan bu kopuz, iki tellidir. Teknesinin altı geyik ve koyun boynuzlarıyla kaplanmıştır(!) Bunun manası nedir bilemiyoruz. Biri beyaz, diğeri de siyah olan iki at kılı gerilmiştir. Vertkov'a göre bu çok eski bir kopuz, yavaş yavaş kaybolmaktadır: (Atlas, s. 138, Res. 709). Bu çok önemli bir belgedir (a.g.e. s. 259).

Aynı eserde yine Vertkov tarafından belgelenen "*Altay tobşur*"u ve "*Kırgız komus*"una ait resimler verilerek altında şu ifadeler yer almaktadır: "Proto-Türk kopuz tipidir. "*Tobşur*" denir. At kılından iki tellidir. Bazen üç telli olur. Türk kültür çevrelerine geniş tesiri vardır: (Vertkov, Atlas, s.137, Res, 704)-KIRGIZ KOMUS'u, yani kopuzu(661): Yine uzun tekneli ve düz başlıdır. *Akın* adlı aşıklar, bununla destanlar ve halk hikayeleri söylerler (a.g.e.s.130, 260, Res. 661-668).

Uygur Türklerinin baş çalgısı da yüzyıllar boyunca kopuz olmuştur.

981 yılında Uygurlar arasına gelen…Çin elçisinin müşahadelerinden olarak biliyoruz ki; *Kungkau* da denilen Türk kopuzunu elçi görmüş ve Uygurları bunu çaldıklarını ve musikiyi çok sevdiklerini işaretlemiştir; gezmeyi çok sevdiklerin ne zaman böyle bir uzun bir yola çıksalar musiki aletlerini almağı asla ihmal etmediklerini muhtırasında yazmıştır (Gazimihal, 1975, s. 29).

Vambéry, Türk soylu adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde "musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup göçebelerin eğlencelerinde önemli bir rol oynar" dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli âletin *kopuz* olduğunu, aletin iki telli, ya elle ya da at kılından yapılma ok ile çalındığını

işaretlemektedir. Türklerin uzun kış gecelerinde toplandıklarını, *beksi*'ler (=bahşılar) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken kımız dolu tursuk (=tulum)larını elden ele dolaştığını tasvir etmektedir (a. g. e. 29).

Bazı kaynaklarda Kırgız bakşı'larının Korkut Ata'yı kopuz türünden sazların mucidi ve piri olarak gördüğü belirtilmektedir. Bu yüzden *kopuz* daima saygı duyulan bir saz olmuştur. Dede Korkut döneminde kopuz'a ek olarak *dumbura (tanbura)* sazından da söz edilmektedir. Burada *dumbura* ile kopuzun anlamdaş olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Nitekim Dağıstanlılarda *gumuz* ve *dombra*, İbn'i Haldun'da *tumbur* ve *kobuz* eşitlikleri gibi karşılaşmalar dikkat çekmektedir.

Ozan (Oğuzname) fıkralarının Âzeri diyeleğinden XIV. Yüzyıl sonlarında yazıya da alınmasından ibaret Dede Korkut hikâyelerinde kopuzdan epey izler vardır (a.g.e.1975, s. 42).

Kaşgarlı Mahmut Divan-ı Lügat-it Türk'te "*buçı kopuz"*dan söz etmiştir.

Yunus Emre'den aktarılan aşağıdaki dörtlük, o dönemde de kopuzun varlığına işaret etmektedir:

Ben oruç namaz içün
Sücü içdüm esirdüm
Tesbih-ü seccadeyçün
Dinledim çeşte kobuz

Selçuklu sarayının süsleme kabartmaları arasında…sazını çalan bağdaş kurmuş kopuzcu resmi vardır (a.g.e. s. 29).

Çeşitli yazmalarda 16. ve 17. yüzyıllarda da Anadolu'da kopuzun varlığına işaret edilmektedir. Bununla birlikte 17. yüzyılda yaşamış olan ünlü seyyahımız Evliya Çelebi daha çok şehir sazlarından söz emekle birlikte, *tanbura, çöğür, karadüzen, yelteme* ve *ufalak* adlı sazları da anmıştır.

Evliya Çelebi seyahatnamesinde *yelteme* adıyla geçen sazla ilgili olarak Gazimihal şu görüşlere yer vermektedir: "Seyyahımız şu açıklamasını icattan ziyade tel tertibiyle ilgili bir başkalaştırma yenilikçiliği ancak sayabilirdi: *Yelteme'*nin 2 bamı vardır, kirişler arasında bir tel kiriş bulunur" diyor. Bu tertibin Yusuf- Zeliha sahibi olup 1508 de ölen Hamdi Çelebi'nin oğlu Şemsi Çelebi icadı olduğunu haber verir…Böylece Dede Korkut yeltemesinden sonra, XVI. Yüzyıl Türkiye'sinde bir de düzeninde madeni tellere yer vermiş *yelteme* çeşiti çıkmış demekti. Bu da Asya kopuzundan Anadolu bağlamasına geçmişliğin aynı kaynaktan başka bir delili sayılsa yeridir. Dallanan tertip denemeleri Anadolu'da en sonunda dört ana saz boyunda karar kılacaktır (a.g.e. s. 47).

Konuya ilişkin kaynaklar incelendiğinde kopuzun en eski şeklinin yaylı mı yoksa parmakla mı çalındığı kesin olarak bilinememektedir. Tezene ise daha sonraki dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ancak ister yay isterse parmakla çalınsın Türklerde bu çalgının adı kopuz olarak adlandırılmakta idi. "Yay ile çalınan kopuz türlerini(n) bugünkü yaylı sazlarımızın, parmakla çalınanları ise bugünkü mızrapla çalınan sazlarımızın atası olduğu bir gerçektir (Emnalar, 1998, s. 52).

Çok derin bir geçmişi olan kopuz zamanla bütün Türk ülkelerinde bazen aynı adla bazen de değişik tertip ve adlarla varlığını sürdürmüştür. Kopuzun birer tertibi ve devamı olan bu sazlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

Dutar (Özbek dutarı, Türkmen dutarı, Doğu Türkistan dutarı, Karakalpaklı Türklerinin dutarı, değiştirilmiş İç Asya Türk dutarları). Dombra (danbura-tanbura) (Özbek dombrası, Türkmen domburası, Afganistan dombrası, Kazak dombrası, Bedehşan damburası, Doğu Özbekistan dombrakı, Türkmenistan tanburası). Irızva (Karadüzen), Yelteme Çagur (çöğür), Bulgarı, Tanbura, Saz, Cura, Bağlama vb.

Bütün bu incelemelerden sonra Prof. Dr. Bahaettin Ögel'in kopuz hakkındaki şu değerlendirmesine aynen katılıyor ve aşağıya naklediyoruz:

"Türkmen ve Özbek-Türk kültür çevrelerinde kopuz, yerini *dutar* ve *dambura, dombra* gibi deyimlere bırakmıştır. Elbette tarih içinde ve her türlü kültür çevrelerinde bazı gelişmeler olmuştu. Ancak dikkat edilirse, perde ve tel sayılarının değişmesine rağmen biçim ve mana değişmiyordu.

Kopuz, eski Anadolu'da yazılmış kitaplarda da çok geçen bir deyimdir. Eski Anadolu'da, Osmanlı Devletinde ve belki de *Selçuklular* çağında sazlarımızın tek ve köklü adı, kopuz idi. Bu konuda, eski Anadolu kitaplarından bolca örnek verilmiştir. Bundan da anlaşılıyor ki gerek Anadolu'da ve gerekse *İç Asya* ve *Kuzey Asya* Türklerinde musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden, tek çalgı *kopuz* idi. Bu açık ve kesindir.

Kopuz her gün sesleriyle iç içe olduğumuz, Anadolu sazlarının, ünlü ve şanlı bir atasıdır. Anadolu'daki sazların, bütün *İç Asya'da* ve Türkçe konuşan kuzeydeki tundralarda, eşlerini bulabiliriz. Hem de aynı ad ve aynı biçimde! Bu da Anadolu Türklerinin ve Anadolu Türk kültürünün köksüz olmadıklarını göstermektedir (Ögel, 1987, s. 240).

Kopuz Türklerin bir çeşit kültür sembolü ve temsilcisi olarak Asya, Avrupa ve Afrika gibi üç kıtaya yayılmıştır (Açın, 1994, s. 85)

Kopuz'u Türklerden alıp yüzyıllarca kullanan milletler arasında Macarlar, Yunanlılar, Bulgarlar, Ruslar, Estonlar, Ukraynalılar, Lehler, Finler, Almanlar, Sırplar ve Gürcüleri sayabiliriz (a.g.e. s. 85).

Kopuzdan Bağlamaya

"Bizde *bağlama* (Osmanlı Mısır'ında *tanbur bağlama*) vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra orta boy saplı mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya Çelebi'de bu ad henüz yoktu (Belki de şehirlerde yok, köy ve aşiretlerde vardı da, Evliya haberdar olamadı). Şu halde XVII. Yüzyıl sonlarında eski bir adın halk dilinde yerini *bağlama* tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terkedilmiş ad *Kopuz'*un kendisi olmak gerekmektedir" (Gazimihal, 1975, s. 106).

Evliya Çelebi'nin bir geçiş dönemi olarak *tanbura, çöğür ve karadüzen*i *kopuz*un devamı ve bugünkü bağlamanın karşılığı olarak kullandığı, *ufalak* olarak andığı sazın ise cura olabileceği tahmin edilmektedir.

Anlaşılıyor ki 17. yüzyıl sonlarına doğru *kopuz* adı yavaş yavaş unutulmuş yerini *tanbura, saz* ve *bağlama* terimlerine bırakmıştır. Yakın geçmişte ve hatta bugün de Anadolu'da bağlama ailesi çalgılar yer yer değişik adlarla *bozuk, bulgarı, dambra, damura*, *dıngır, dıngıra, gumuz, ikitelli, üç telli, on iki telli, karadüzen (ırızva), çağur (çöğür), tanbura* ve *saz* terimleriyle ifade edilmiştir. Günümüzde ise bu soylu ata sazımızın adı artık *bağlama* olarak geniş kabul görmektedir.

"*Bağlama* adının nereden geldiği ve nasıl hafızalara yerleştiği araştırıldığında kesin olarak bilinmemekle beraber, birçok fikirlerin ileriye sürüldüğü görülür ve bunlar arasında da akla en yatkın olanı ise, sapına bağlanan perdelerden Bağlama denmiş olabileceği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. *Kopuzun* önceleri sapında perde olmayışı da, bu düşüncelerin isabet oranını artırmaktadır" (Açın, 1994, s. 87).

BAĞLAMA AİLESİ SAZLARI

Bugün bağlama ailesi sazlarının adları ve boyları konusunda ortak bir görüş oluşabilmiş değildir.

Yılmaz İpek yayınladığı "Saz Öğrenimi" adlı kitabında bağlamayı *saz* olarak nitelemiş, kitabın sonuna büyükten küçüğe doğru *divan sazı*, *tambura saz* ve *cura* olarak adlandırdığı üç boy resim koymuştur.

Şemsi Yastıman 1969 tarihli "Sazdan Bilgiler" adlı kitabında bağlamayı *saz* adıyla nitelemiş ve boylarına göre *divan sazı, bağlama, tambura ve cura* adıyla sıralamıştır. 1971 tarihli "Sazdan Düzenler" adlı kitabında ise, bağlamayı şöyle tanıtmıştır: "Bizim (TÜRK SAZI)mız, üç çeşittir. DİVAN SAZI, BAĞLAMA ve CURA…Divan sazı, büyük boy, Bağlama orta boy, cura ise en küçük boy sazdır (Yastıman,1971, s. 5). Yastıman aynı kitabında *dambura* terimini de kullanmış ve *dambura*nın Osman Pehlivan'da meşhur olduğunu, *bağlama* ile aynı boyda olduğunu, dip kısmının ortasında 4-5 cm. çapında bir delik bulunduğunu, *dambura* adını alt çelik tellere eş olarak takılan ince sırma bam telinden aldığını belirtmiştir. Cemil Demirsipahi de tambura hakkında şu bilgileri vermektedir: "Tambura daha çok bir bağlama türü değil, bağlama düzenine verilen addır…Tambura kalın ve ince tellerin aynı ses üzerinde 8'li aralıkla yani oktavlanarak düzenlenmesi sonucunda elde edilmiştir" (Demirsipahi, 1975, s. 171)

İrfan Kurt 1989 tarihli Bağlamada düzen ve pozisyon adlı kitabında günümüz toplu icralarında ölçüleri ve formları belirli bağlama türlerinin kullanıldığından bahisle büyükten küçüğe doğru şöyle sıralamıştır: *Divan sazı, tanbura, bağlama, bağlama (kısa sap),* cura. İrfan Kurt kısa sap bağlamanın tekne boyunun bağlamanın aynısı olduğunu, sadece sapının kısa olduğunu da belirtmiştir.

Cafer Açın'a göre bağlama ailesi başlıca şu sazlardan oluşmaktadır: *Meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, aşık sazı, karadüzen tanbura, cura bağlama, bulgarı, ırazva, bağlama curası, tambura curası (*Açın, 1994, s. 89).

Bu sazlardan her birinin boyları, tel sayıları ve kalınlıkları ile perde sayıları, düzen(akort) biçimleri hakkında bazı bilgiler bulunsa da herkesçe kabul görmüş standartlarından söz edilememektedir. Saz yapımcılarının çoğu da zaten bu boylara bağlı kalmayıp çeşitli boylarda rasgele saz üretmişlerdir.

STANDART BAĞLAMA DENEMELERİ

Son yıllarda bağlamanın eğitim kurumlarına girmesi, topluluklarda yer alması ve sınırlarını zorlayan profesyonel bir saz konumuna gelmesi, onun standardizasyonunu da zorunlu kılmıştır. Esasen *divan sazı*, *bağlama* ve *cura*nın birlikte kullanılmış olmasını bu çalışmanın ilk basamağı olarak kabul etmek mümkündür. Konu ile ilişkili olarak bazı kişi ve kurumların çeşitli arayışlar içinde olduğu bilinmektedir. Söz gelimi, Cafer Açın bağlama ailesi sazlarını akort durumları, frekansları uyumları ve boyları bakımından büyükten küçüğe doğru *meydan sazı, divan sazı, bağlama, tanbura, bağlama cura, tanbura cura,* diye sıralamaktadır. 2 oktav, üst sırma telin tınısını da dikkate alırsak 2,5 oktav ses sahasına sahip olan *bağlama* bu düzenleme ile takım halinde 5 oktavlık bir ses sahasına sahip olabilmektedir.

Bu konuda başka öneriler de bulunmaktadır.

TOPLU BAĞLAMA ÇALMA UYGULAMALARI

Sistemli olarak toplu bağlama çalma uygulamalarının ilk kez Muzaffer Sarısözen öncülüğünde Ankara Radyosunda başlatıldığı bilinmektedir. Bu uygulama daha sonra halkevleri, halk eğitim merkezleri, belediye konservatuarları, müzik dernekleri gibi çok sayıda kurum ve kuruluşlarda ilgi görüp yaygınlaşmıştır. Günümüzde ise bağlamanın üniversitelerin müzik bölümlerinde meslek çalgısı durumuna gelmesi ve orkestralara kadar girmesi onun metotlu ve sistemli olarak öğretimini de gündeme getirmiştir.

BAĞLAMA ÖĞRETİMİ

Bağlama öğretimi uzun yıllar hafıza yoluyla (notasız) ve usta-çırak yöntemi ile yapılmıştır. Köy enstitüleri döneminde halk müziğine ve bağlamaya duyulan ilgi sayesinde Âşık Veysel vb. halk sanatçıları buralarda bir süre değerlendirilmişse de sistemli bir bağlama öğretimi yapılabilmiş değildir.

İsa Coşkuner'in 1955 yılında ders kitabı olarak kabul edilen ve elimizde 1957 tarihli baskısı bulunan İlk Öğretmen Okullarında Müzik adlı kitabında "Nota İle Bağlama" başlığı altında kısa bir özel bölümle bağlama öğretimine yer vermiş olması ilginçtir.

Müzik öğretmeni yetiştiren Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 1974-1975 eğitim-öğretim yılında bağlama dönemlik çalgı, ileriki yıllarda da ana çalgı (meslek çalgısı) olarak öğretim programlarında yer almıştır.

1976 yılında İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ile Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi bünyesinde 1988 yılında açılan Müzik Eğitimi Bölümü'nde *bağlama* ana çalgı (meslek çalgısı) olarak öğretim programlarında yer almış ve bunu diğer bazı müzik bölümleri izlemiştir. Şimdi artık

üniversitelerin müzik bölümlerinin çoğunda *bağlama,* öğretim programlarında yer almış durumdadır. Mesleki müzik eğitiminin yanında yaygın eğitim kurumlarında ve müzik derneklerinde de bağlama öğretimi önem kazanmış bulunmaktadır.

Bağlama öğretiminin mesleki müzik eğitiminde yer alması ve bu derece yaygınlaşması metot ihtiyacını da beraberinde getirmiştir.

Ülkemizde bağlama metodu denemeleri 1965'li yıllardan itibaren başlamıştır.

Çeşitli tarihlerde Şevki Boz, Veli Asan, Durmuş Özaltay v.b. kişilerin notasız (notanın adını yazarak) bağlama metodu adıyla bazı denemeler yaptıkları görülmektedir. Şemsi Yastıman'ın "Sazdan Bilgiler" ve "Sazdan Düzenler" adlı küçük hacimli yayınları da aynı tarzda denemelerden sayılabilir.

Yarı notalı yarı notasız bağlama metodu yayınlayanlar arasında Yılmaz İpek, Ahmet Günday ve Güray Taptık gibi isimleri sayabiliriz.

Nota ile bağlama öğretimi konusunda küçük hacimde ilk metot denemeleri İbrahim Sarıçiftçi, Kadir Acar ve Şinasi Özel tarafından yapılmış olduğu görülmektedir. Mansur Kaymak'ın da Türk Halk Müziği ve Oyunları dergisinde bölüm bölüm yayınlanan bir metot çalışması bulunmaktadır. Ayrıca Güray Taptık tarafından yayınlanan "Notaları ve Tavırlarıyla Türküler" adlı iki ciltlik repertuar kitabı da dönemi için bağlama öğretimi konusunda katkı sağlayacak niteliktedir.

Jüri onayından geçen üç ciltlik kapsamlı bir "bağlama öğretim metodu" 1987 yılında Sabri Yener tarafından yayınlanmıştır.

Diğer bağlama öğretim metodu yayınlayanlar arasında Muammer Uludemir, Nevzat Altuğ, Ahmet Saçan, Mehmet Saçan, Mehmet Semiz, Bahattin Turan, Figen-Temel Karahasan, Savaş Ekici, Hakan Akmaz, Sabri Uysal, Cengiz Kurt, Turabi Değerli, Mustafa Aydın Atalay-Yaşar Kemal Alim gibi isimleri sayabiliriz.

İrfan Kurt tarafından yayınlanan "Bağlamada Düzen ve Pozisyon" ile Savaş Ekici tarafından yayınlanan "Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuz" adlı kitaplar da öğretici niteliktedir.

Hamit Çine tarafından yayınlanan "Üç Telli Bağlama Metodu" küçük hacimli fakat parmakla çalış açısından farklı bir çalışma örneğidir

2001 yılında Erol Parlak tarafından yayınlanan "El İle Çalma Şelpe Tekniği Metodu" tezenesiz çalma konusunda kapsamlı bir çalışma olmuştur

Son yıllarda yayınlanıp henüz elimize geçmemiş başka metotlar da bulunabilir.

Öyle görülüyor ki, geç de olsa, zaman zaman acemice ve hacimsiz de olsa, yine de üzerinde en çok metot çalışması yapılan Türk çalgısı bağlama olmuştur.

NOTALAMA SİSTEMİ

Türk halk müziği derlemeleri yapılırken pek azı istisna olmak üzere türkülerin sadece okunuşları dikkate alınmış, notalar da buna göre yazılmıştır. Yapıları ve çalış teknikleri birbirinden çok farklı olan bağlama, kemençe, kabak kemane, kaval, mey vb. halk sazlarımızın ezgiyi nasıl çalacağı belirtilmeyip bu husus tamamen çalacak kişinin tecrübesine ve yorumuna bırakılmıştır. Bu durum uygulamada büyük zorluklar doğurmakta, ortaya birçok yorum farkı ve yanlışlıklar çıkmakta idi. Kesinlikle tavır gerektiren zeybek havaları, Konya türküleri, Yozgat sürmelileri gibi halk ezgilerimiz bile saz tavırları dikkate alınmadan yazılmış, onlar da sanatçının kişisel yorumuna bırakılmıştı."Aslında Türk halk müziğinin en büyük ve güçlü özelliklerinden birisi, bölgesel tavırlara sahip olmasıdır. Türküler kendi bölgesine ait özellikler taşıyan ve bu özellikleri yansıtabilen bölgesel halk sazları ile çalındığı zaman en güzel şeklini bulmakta, renk ve duygu bakımından bölgesini en güzel şekliyle dile getirmektedir (Taptık, s. 2).

Bağlama metotlarının birçoğu bu eksikliği gidererek halk müziğimizin notaya alınmasında sağlıklı bir notalama sistemin oluşmasına katkı sağlamışlardır. Bu konuda İsa Coşkuner'in "İlk Öğretmen Okullarında Müzik" adlı kitabının 52. sayfasında verdiği "Yoğurt Koydum Dolaba" türküsü örneği ile Güray Taptık'ın "Notalarıyla ve Tavırlarıyla Türküler" adlı iki ciltlik repertuar kitabı ve Sabri Yener'in "Bağlama Öğretim Metodu" adlı üç ciltlik kitabı partisyon örneği açısından önemli çalışmalardır. Özellikle de Sabri Yener'in kitabının 3. cildinde Konya tezenesi ile ilgili olarak verilen türkülerin yazım şekli hem notalama sistemi hem de bağlamadaki çok seslilik örneği açısından önem taşımaktadır.

BAĞLAMA VE ÇOK SESLİLİK

Bağlama, yapısı, düzen (akort) çeşitliliği ve çalış teknikleri sebebiyle bünyesinde Türk müziğine özgü çok sesli unsurlar bulunduran tipik ve önemli bir halk sazımızdır. Tüm tellere vurularak tavırlı çalındığında, ya da orta ve üst teller ustaca kullanıldığında ortaya çok yalın ve tipik bir armoni çıkmaktadır. Çağımızda Türk müziğinde çok seslilikten söz edilecekse bağlamadaki yalın çok seslilik unsurlarının mutlaka çalışmalara temel alınması gerektiğini bir kez daha hatırlatmakta fayda görülmektedir.

BAĞLAMADA DÜZENLER

Bağlamaya ifade zenginliği kazandıran en önemli özelliklerinden birisi de düzen (akort) çeşitliliğidir. Bu düzenlerden başlıcaları şunlardır:

Bozuk düzeni (kara düzen), bağlama düzeni, müstezat düzeni, misket düzeni, abdal düzeni, hüseyni düzeni, ümmi düzeni, sabahi düzeni, şûr düzeni, acemaşiran düzeni, hüzzam düzeni, Hüdayda düzeni, Kütahya düzeni, Kayseri düzeni, rast düzeni, eviç düzeni, yeksani düzeni, zirgüle düzeni, çargâh düzeni, segâh düzeni vb.

BAĞLAMADA TEKNİKLER

Bağlamanın ifade gücünü zenginleştiren ve onu solo çalgı konumuna getiren tekniklerden bazıları şunlardır:

Çırpma, tarama, çiftleme, düz silkme, kazıma, fırıldak, vurma, çekme, okşama, parmakla çalma (şelpe),

Mahalli tezene tavırlarından önde gelenler de şunlardır:

Konya tezenesi, Yozgat tezenesi, Ankara tezenesi, Kayseri tezenesi, zeybek tezenesi, Silifke tezenesi, Teke tezenesi, karşılama tezenesi, Azeri tezenesi vb.

BAĞLAMADA PERDELER VE SES SİSTEMİ

Kopuzdan bağlamaya kadar uzanan uzun bir değişim ve gelişim sürecinde bağlamanın perde sayısındaki değişiklikler de dikkat çekmektedir. 6 perdeli *kopuz*dan 13-14 perdeli *dutar*a ve Evliya Çelebi seyahatnamesinde sözü edilen 32 perdeli *çöğür* ile günümüzde örneklerine rastladığımız yine 32 perdeli *divan sazı*na kadar bir çok değişime tanık olmaktayız.

Günümüz bağlamalarında bazı istisnalar dışında genellikle bir kısmı sabit bir kısmı da gezgin olmak üzere 24 perde bağı, üst eşikle birlikte düşünüldüğünde ise toplam 25 perde bulunmaktadır. Yine üst eşik dikkate alındığında bir oktav içinde 13'ü sabit, 5'i gezgin olmak üzere 18 perde, 17 eşit olmayan aralıktan oluşan bir düzen karşımıza çıkmaktadır.

Bağlamanın perdeleri ile 10. yüzyılda Farabi'nin Kitâbü'l Musıkî'l-Kebir adlı kitabında tanıttığı *Horasan Tanburu'*ndaki perde sistemi ve mantığı arasında önemli yakınlıklar görülmektedir.

Farabi'nin açıklamasına göre Horasan Tanburu'nda 5'i sabit, 13'ü oynak olmak üzere 18 perde bulunurdu. Bu perdeler bazen 20'ye kadar çıkabilirdi. Prof. Yalçın Tura bu perde sıralanışı ile bir tanini aralığının *Horasan Tanburu'*nda da *bağlama*nın perde düzeninde de gayri müsavi (eşit olmayan) üç parçaya bölünmesine dayanarak "Bu gün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında tam bir mutâbakat görüyoruz" (Tura, 1988, s. 173) biçiminde ifade etmektedir. Bu açılardan bir benzerlik elbette vardır. Ancak burada dikkatten kaçmaması gereken önemli bir husus var ki o da *Horasan Tanburu'*nun sapının tamamında 18-20 kadar perde bulunduğu, bugünkü bağlamanın ise bir oktavında 18 perde bulunduğu gerçeğidir. Anlaşıldığı kadarıyla sayın Tura' da zaten bunu kastetmiş değildir. *Horasan Tanburu'*ndaki başka bir husus da, aletteki oynak perdelerin, icra edilmek istenen değişik cinslere göre, yerlerinin oynatılabilmesidir. İşte bu oynak perde ile bağlamadaki gezgin perde benzerliği Türk müziği ses sistemindeki köklülüğü ve devamlılığı ifade bakımından bilhassa önem arz etmektedir.

Bağlamada ki bir oktavın 13'ü sabit 5'i gezgin olmak üzere 18 perde ve 17 aralıktan oluşan düzeni,13. asırdaki Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi'nin bir oktavın 18 perde ve 17 aralığa bölünmüşlüğünü esas kabul eden sistemi ile tam uyum içinde olduğu görülmektedir. Ancak bağlamadaki bu perdeler Türk halk ezgilerinin büyük çoğunluğunu seslendirmeye yetse de bazı ezgilerin seslendirilmesinde başka seslere de ihtiyaç duyulmaktadır. İşte bu gibi durumlarda bağlamanın gezgin perdeleri kaydırılarak ihtiyaç duyulan yeni sesler elde edilmektedir. Bu durumda söz gelimi *la-si* arasında iki

koma değerinde düşünülen gezgin *si bemol 2 perdesi*, segâh, rast, hüseyni, uşşak vb. cinslerde yerine göre 1, 2, 3 ve hatta hicaz cinsinde 4 koma olarak gezdirilebilmektedir. Böylece de sisteme yeni sesler katılmaktadır. Kanaatimizce doğrusu da budur. Gezgin perdelerin en çok işlerlik kazandığı diğer bir alan ise *do diyez* ve *fa diyez* perdeleridir. Birçok bağlama sanatçısı la üzeri hicaz dizisinde bağlamada mevcut olan 3 ve 5 koma değerine denk gelen *do diyez* yerine *4 komalık fa diyez* perdesini aramakta ve gezgin olan *3 komalık do diyez* perdesini *4 komalık* değere çekmektedir. Re üzeri hicazda ise aynı durum *fa diyez* perdesi için söz konusu olmaktadır.

Bağlamadaki bir oktavı 18 perde ve 17 eşit olmayan aralığa bölen perde sistemi ile gezgin perdelerin gezdiği bütün uğrak yerlerini ayrı perde olarak gösterdiğimizde 1,2,3,4 ve 5 komalık sesler oluşmaktadır.

Burada verilen koma değerleri *mücennep* bölgesindeki seslerin gerçek frekanslarına en yakın olduğu düşünülen perdelere verilen yaklaşık değerlerdir. Türk müziğindeki sesler zaman zaman bu sabit perdeleri dahi zorlayacak derecede özgür bir frekans dağılımı gösterirler. Ne var ki insan kulağı bir komadan daha küçük frekans farklarını ayırt edemediğinden en küçük aralık değeri olarak bir koma alınarak doğal seslere küçük çaplı da olsa bir çeşit müdahale yani *tampereman* söz konusu olmaktadır. Perdeli sazlar için bu kaçınılmazdır.

Bugüne kadar Türk müziği ses sistemi konusunda yapılmış bütün çalışmalarda bağlama bir oktavda 18 perde ve 17 aralık olarak ele alınmış olup *gezgin perdeler* sayesinde ortaya çıkan bu zengin ses sistemi gözlerden uzak tutulmuştur. Halbuki bağlama üzerinde geleneksel düzenlere bağlı kalmak kaydı ile bir oktav içinde 33 perde ve eşit olmayan 32 aralık; orta ve üst tellerdeki bütün pozisyonların da kullanılması halinde ise 35 perde, 34 aralık kullanılmaktadır. Geleneksel düzen (akort) anlayışına bağlı kalmaksızın her ses üzerine dörtlü ve beşlilerin kurulması halinde ise 54 perde 53 aralık oluşmaktadır.

Bağlamanın sapına pratikte kullanılan 33 veya 35 perdenin tamamı bağlanılabileceği gibi 18 perde ile yetinilip yeri geldikçe gezgin perdeleri kaydırmak suretiyle de gerekli sesler elde edilebilir. Bu kişisel bir tercih meselesi olduğu kadar, kullanılan bağlamanın boyu ile de ilgilidir. Söz gelimi, curanın sapına bu kadar çok perdeyi sığdırmaya zorlamak pek işlevsel olmayacaktır. Onun için gerektiğinde perde kaydırmak akla uygun bir yoldur. Ancak orta ve büyük boy bağlamalarda uygulamada sıkça kullanılan si bemol 1,2,3,4, mi bemol 1,2,3,4, do diyez 4 ve fa diyez 4 perdelerini bağlamak faydalı olabilir. Burada önemli olan sistem içinde bu perdelerin varlığıdır.

REPERTUAR

Bugünkü bağlama repertuarını büyük çapta TRT'de kayıtlı 6000'e yakın sözlü ve sözsüz halk ezgisi oluşturmaktadır. Günümüz itibariyle son 80-90 yıllık derleme çalışmaları sonucunda elde edilen bu repertuara artık yenilerini eklemek son derece zorlaşmıştır. Çağımızın sosyal değişimleri ile teknik gelişmeler bunu olumsuz etkilemektedir. Ne yazık ki bu durum halk müziği kaynağının kurumakta olduğuna işaret etmektedir. Durum böyle olunca da bağlama sanatçıları sazlarının sınırlarını zorlamakta ve yeni teknik eserler arayışına girmektedirler.

SONUÇ

1. Eski Türklerdeki kopuzun devamı olan bağlama, köklü ve soylu bir ata sazımızdır.

2. Bağlama tipli sazlar çeşitli versiyonlarıyla Türklerin varlık gösterdiği ve ilişki kurduğu bütün ülkelerde yaygınlık kazanmıştır.

3. Geleneksel karakteriyle bağlama, repertuarı halk tarafından oluşturulan gelişmiş bir Türk sazıdır. Ancak çağımızda bağlamanın repertuarını oluşturan otantik halk ezgilerinin üretimi durmuş gibidir. Bu yüzden dünyaya ayak uydurma çabasında olan bağlama icracıları yeni arayışlara girmektedirler.

4. Farklı boyları, yöresel özellikleri, geniş ses sahası, tatlı tınısı, düzen çeşitleri ve çalış teknikleri bakımından yüksek ifade yeteneğine sahip olan bağlama, kendi repertuarını ve ülke sınırlarını zorlayan nitelikli bir çalgı konumuna gelmiştir.

5. Bağlama, yapısında çok seslilik unsurları taşıyan ve tek başına müzik yapmaya muktedir olan ayrıcalıklı bir halk sazıdır.

6. Bağlamanın perde düzeni Türk müziği ses sisteminin tespitinde anahtar role sahip enteresan bir yapı sergilemektedir.

ÖNERİLER

1. Türk müzik kültürünün önemli bir halkası olan bağlamanın geleneksel müziğimiz yanında çağdaş müzikte de hak ettiği yeri alarak genç kuşaklara aktarılması konusunda her türlü çaba gösterilmelidir.

2. Bağlamanın ifade gücünü ve teknik yapısını aksettirecek yüksek sanat değeri taşıyan özgün saz eserleri besteleme çalışmaları teşvik edilmeli, böylece yozlaşmanın da önüne geçilmelidir.

3. Bağlama ailesi sazlarının öncelikle kendi içinde, sonra da diğer sazlarla birlikte orkestra oluşturabilecek yapıya kavuşturulmasına yönelik çalışmalar daha çok desteklenmelidir.

4. Türk müziği çok seslendirme çalışmalarında bağlamadaki çok seslilik unsurlarından yeterince yararlanılmalıdır.

5. Bağlamanın perde düzeni Türk müziği ses sistemi açısından temel alınmalıdır.

6. Genel, mesleki ve yaygın eğitimde bağlamaya daha çok önem verilmelidir.

KAYNAKÇA

Açın, Cafer, *Enstruman Bilimi (Organoloji),* Yenidoğan Basımevi, Ltd. Şti., 1994, İstanbul.

Coşkuner, İsa, *İlk Öğretmen Okullarında Müzik,* Maarif Basımevi,1957, İstanbul.

Demirsipahi, *Cemil, Türk Halk Oyunları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1975, Ankara.

Ekici, Savaş, Bağlama İçin Etüdler ve Tezene Çalışmaları, Gaziantep Üniversitesi Basımevi, 2000, Gaziantep.

Emnalar, Atınç, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı,* Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, İzmir.

Gazimihal, Mahmut, Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız,* Ankara Üniversitesi Basımevi, 1975, Ankara.

İpek, Yılmaz, *Kendi Kendine Saz Öğrenimi,* Yılmaz İpek Saz Sarayı Yayınları, İzmir.

Kurt, İrfan, *Bağlamada Düzen ve Pozisyon,* Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, 1989, İstanbul.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, 1987, Ankara.

Taptık, Güray, *Notaları ve Tavırları İle Türküler 1,* Senem Matbaası,

Tura, Yalçın, *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri,* Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, 1998, İstanbul.

Yastıman, Şemsi*, Sazdan Bilgiler,* Dizerkonca Matbaası,İstanbul.

Yastıman, Şemsi, *Sazdan Düzenler,* Şemsi Yastıman Saz Evi, İstanbul.

DAVULUN TARİHSEL SÜRECİ

Ekber YEŞİLYURT

Tarihi kazılarda buluntulara göre, davul en eski vurmalı çalgı aletlerinden biridir. İlk insan ayağa kalkınca önce düşmanını görmek için dik durmasını öğrendi, sonra hayvanlardan korunmak için taşı yontup silah yaptı. Aile olunca da bireyler birbirleri ile iletişimi kendi sesleri ile sağladılar. İnsan sesinin ulaşamadığı yerlerde ise içi boş kayalar ve ağaç kütüklerini birbirine vurarak bu iletişimi kolaylaştırdılar.

İlk insan, avlarını istedikleri istikamete sürmek için bu kayaların ve kütüklerin sesleri ile hayvanları korkutup, ürkütüp yüksek kesimlerden aşağı atarak öldürdüler. Avcılık için kayalardan ve kütüklerden çıkardıkları bu ritmik ses davulun ilkeli oldu. Azerbaycan'ın Hazar Kıyıların da yer alan Bakü şehrinin kuzeydoğu kesiminde ki Gobustan açık hava müzesinde bunun örneğini görmek mümkün. Bu müzede yer alan taşlara "gaval taşı" (davl atşı) denilmektedir.

Gaval; ülkemizde elle çalınan tef veya davul anlamına gelmektedir. Ateş icad olduktan sonra ilk insan birbirleri ile haberleşmek için ateş ve dumanı kullandılar. İlkeler avladıkları hayvanları mağaralarının önünde, bu ateşe pişirerek karınlarını doyurduktan sonra avlanmada ki başarının mutluluğunu yaktıkları ateşin etrafında dans ederek kutladılar. Kayalara vurarak çıkan ritimlerde dans ettiler. Avladıkları öküzün derisini örtünmek için, iki ağaç arasına gererek kuruttular. Güneş altında ki deri kuruyup gerilince tam tam sesi verdi. Bu sesin devamı için kütükleri oyulup deride üzerine kaplanınca (tovul) olduğu iddia edilen çalgı aletini yaptılar.

Azerbaycan'a bu konuyu yerinde araştırmak için gittiğimde birçok belge ve bilgilere ulaştım. Azerbaycan Devlet Neşriyatı Kaligrafya komitesi kaynaklarında yer alan bilgilerde Cafergulu Rüstemov şöyle ifade etmektedir: "Gobustan bölgesi kaya üstü tasvirlerin ve tarihin en eski musiki aleti olarak kullanılan gaval taşı: eski tasvirlerde dünyanın birçok yerlerinde kaya ve taşlar üzerinde, mağara duvarlarında ve sair yerlerde görülebilmektedir. En zengin kaya üstü tasvirleri bulunmuş sahalardan biri Gobustandır. Büyük Kafkas Dağlarının kuzeydoğu etekleri ile Hazar Denizi arasındaki gobu ve yarganlara malik coğrafi bölge Gobustanlar diyarı diye adlandırılır. Gobustan da yöresel isimleri ile gaval taşı (davul taşı) büyük taş, küçük taş, cıngıtaş, songartaş, ve şıhkaya taşlarından taş devrinde ve sonraki yıllara ait Azerbaycan halkının geçmişinin şahitleri olan bir çok kaya üstü tasvirler yaşayış yerlerini ifade eden mezar abideleri ve bunun gibi tarihi geçmişi vardır.

Yalnız büyüktaş arazisinde, takribi 1.5- 2 km sahada bütün devirlerin abidelerine rastlanabilir. Bunların arasında eski kaya üstü tasvirler önem arzeder. Bu iptidai ince sanat abideleri eski Azerbaycanlıların medeni hayatını, teferruatını, dünya görüşlerini ve adetlerini ananelerini resmetmektedir.

Gobustan kaya üstü tasvirlerinin inkişaf merhaleleri şeklerdeki mevzular çeşitliliğinde, üslubunda, kuruluşunda, işleme tekniklerinde açıkça izlenmektedir. Kayalardaki eski tasvirler de dans eden kadın ve erkek figürleri açıkça görülmektedir. Erkekler kendilerini belli etmektedir, boylarının uzunluğundan ve düzgün beden yapısına malik, iri gösterişli ok ve yayla silahlanmış avcı kıyafetinde tasvir edilmişlerdir. Kadın tasvirlerinde ise göğüs ve kalçaları iri ve dolgun yapılmıştır. Ana gibi tasvir edilmişlerdir. Gobustan kayalıklarında son on bin yıl bu arazide yaşamış hayvan çeşitlerinin şeklinde görmek mümkündür. Bunlar ceylan, yabani öküz, keçi, maral, domuz ve çeşitli hayvan türleri görülmektedir. Hayvan şekilleri esasen oyma

usulü ile kontur hatla yandan görünüş şeklinde çizilmişlerdir. Sürtme, çizme usulü ile renkli yapılmışlardır. Bu kayalara çizilen hayvan resimleri avcılığı, dolayısıyla eski yaşayışın, totemin kabulü gibidir. Eski kaya üstü tasvirleri yalnız mevzu bakımından avcılığı değil, insan emeği ile birlikte yaşamın diğer yüzünü ve renklerini de göstermektedir.

Konumuza dönersek kuvvetle muhtemeldir ki burada Azerbaycan'ın kolektif en eski halk oyunu olan (yallı) bu kayalara vurularak çıkan tınlarla oynanmıştır. Ayrıca bu vurgu aleti davulun babası sayılan cıngıl kaya_gaval gaya-tovul gaya adı ile anılmıştır. Muhtelif zamanlarda birlikte avlanmak için ritim tutmuş yırtıcı otla gıdalanan hayvanları yüksek uçurumlardan aşağı düşürülmesi için yakalanabilmeleri için gürültülü ve ritmik seslerle bu hayvanlar korkutulmuş ve uçurum kenarlarına sürülmüşlerdir. Görülüyor ki muhtelif halkların icra ettikleri kolektif rakslar ve şarkıların kökü iptidai avcıların yallı karakteri oyun ve şarkıları ile bağlı olmuştur. Beklide –yallı oyunu Gobustanda bu güne kadar sağlam kalmış en eski musiki aleti gaval taşının ritimleri altında icra edilen ilk oyun ve ilk müzik aleti olmuşlardır.

Bu taş burada yaşayan insanların dolayısıyla Türklerin de yüksek musiki medeniyetine malik olduklarına tutarlı delil olmuştur.

Ben de ilkel yaşamdan önce haberleşmede de dans ederken kullanılan gaval taşını Bakü yakınlarında ki Gobustan'da yaptığım araştırma ve incelemelerimde gözlemiş oldum.

Taşlar ile üstünde duran bu kayalara vurarak dans ve musikide kullanılan ritimleri duymuş oldum.

Gobustan mağarasında ki tasvirlerde, iki sopa ile kütük ve kayalara vurarak ritim tuta kadının aile yaşamındaki mutlu anı simgeleniyor. Yeni doğan bebeğin aileye karıştığını ritim ve musiki ile kutluyorlar.

Tarih boyunca ateş ve davul sesinin kötülükleri kovduğuna inana zardüştler, şamanlar günümüze kadar hatta İslam öncesi İslamiyet'le birlikte de davul ve ateş her zaman inanç ta ve musikide de kullanılmıştır. Azerbaycan kelimesinde ki Azer (ateş) baycan (ülke) ateşlerülkesi olarak bilinir. Bu yerde her zaman davul ve ateş neşede ve kederde kullanmışlardır.

Anadolu da yapılan arkeolojik kazılarda, ortaya çıkan tasvirli belgelerden anlaşıldığına göre, Türkler Anadolu'ya gelene kadar Anadolu da davul görülmemektedir. Ancak vurmalı çalgı aleti olarak tef'li tasvirleri görülmüştür. Bunu Milattan Önce 2000'li yıllara kadar, yani Hititlere kadar uzatmak mümkündür. (İnandık vazosu üzerinde, Karatepe kabartmalarında bunu görmek mümkün olmuştur.)

Selçuklular döneminde ise hükümdarlık sembolü olan davul, 1299 Osmanlı Devletinin kurulmasında ilk ilanı da davul ile olduğu rivayet edilir. Osmanlı yasasında davul önemli yer tutmuştur. Askerlerin savaşa gidişinde çalınan davulu ihtişamlı sesi, süvari ve piyadelerin birlik ve ritimlerini sağlamıştır. Mehter müziğinde kullanılan davullar manevi anlamda geniş bir yer tutmuştur. Askeri törenlerde, eğlence faaliyetlerinde, dini törenlerde (ramazan) davul her aman yer almıştır. Zaman, zaman tıpta da tedavide kullanılmıştır. Davulun mehter içindeki sesi, müzik aletlerinin sesi ile birleşince ihtişamlı bir ses oluşturmuştur. İkinci Beyazıt ve oğlu Şehzade korkut döneminde davul sesi hastaları musiki ile tedavi etmiştir. Burada davul, bazen piyano bazen gürültü ile hastalara şifa olmuştur.

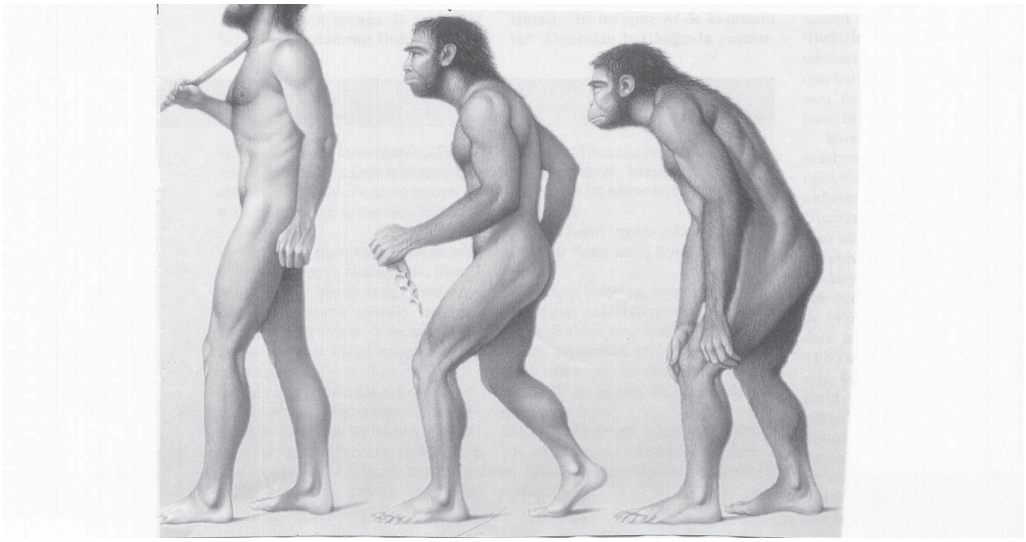
Osmanlılar döneminde davul o kadar önem arzetmiştir ki, Karamanoğullarına bağlı küçük beyliklere davul vurma yetkisi ve tuğ çekme yetkisi verilmiştir.

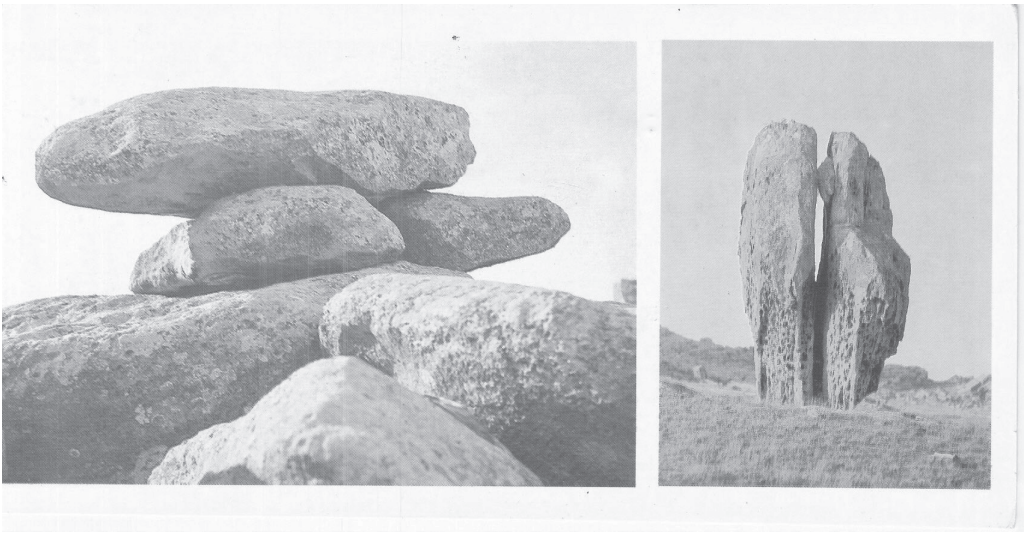
Tuğ ve sancakla birlikte devletin egemenlik simgesi oldu. Türklerde davul Osmanlı döneminde, hem mehterhane adı verilen bandoda hem de halk müziğinde kullanıldı.

Zamanımızda da halk müziğinde ve halk oyunlarında özellikle zurna eşliğinde kullanılan davulun büyüklüğü, yöreden yöreye değişti.

Anadolu davulunun ortalama çapı, 50-55 cm, kasnak yüksekliği ise 30 cm kadardır. Bir kayışla sol omuza asılan davul, sağ elle tutulan tokmak ve sol eldeki çubukla çalınır. Doğu Anadolu ve Kafkaslarda koltuk davulu da kullanılır. Bunların boyu 30x33 cm ebadındadır. Dize konularak da elle çalınır.

Davulun tarihi gelişimi kaynaktan kaynağa değişmekte olup, ancak kelimenin kökeni tartışılmışsa da konu üzerinde fikir birliği oluşamamıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal (1952) Divanü Lugat-it Türk'te (MS 1074) de geçen Tovul / Tovil "Şahin av yapınca çalınan davul" kelimesinden hareketle orijinin Türkçe olduğu ileri sürülmüştür.





TATAR GELENEKSEL ÇALGILARININ HALK EDEBİYATINDAKİ GÖRÜNÜŞLERİ

Çulpan ZARİPOVA ÇETİN[*]

Tatar Türkleri en eski dönemlerden itibaren bütün başka Türk boyları gibi sanata, ayrıca müziğe büyük ilgi duymuşlardır. Tatarlar, içlerinde olan duyguları dışarıya vurmak için tarih sürecinde çeşitli çalgılar yaratmışlar ve halkın hayatında yer alan tek bir bayram bile müzik aletleri çalmadan, onların eşliğinde türkü söylemeden ve oynamadan geçmemiştir.

Çalgılar, bir halkın tarihi, milli kimliği ve hayat tarzı ile yakından ilgilidirler. Tatar Türklerinin en erken dönemlerde severek kullandıkları çalgıların çoğu ne yazık ki günümüze ulaşmamış, halk tarafından unutulmuş durumdadır. Tatarların geleneksel çağlıları, *quray* (kaval), *qubız* (kopuz), *dumbra* (dombra), *sornay* (zurna), *göslä* (kanuna benzer bir çeşit saz), *skripka* (keman) *ve garmun* (akordeona benzer bir tür çalgı) olarak bilinir. Bu çalgılar sevilerek çalınıp Tatar halkının hayatında özel yer tutmuşlardır.

Geleneksel çalgılarla ilgili en eski bilgilere halk edebiyatı ürünlerinden ilkel dönemlerde ortaya çıkan ve bir halkın geçmişteki yaşam tarzı, gelenekleri, inançları, giyim-kuşamı, mutfağı ve çaldığı müzik aletleriyle ilgili bilgileri bugüne ulaştırmakta eşi benzeri olmayan mitolojik hikâye, masal, destan ve türkü gibi türlerde rastlarız. Onlarda çalgıların çeşitleri halkın yaşadığı döneme göre değişmektedir. Efsane, destan ve masallar (son iki yüzyılda ortaya çıkan masallar hariç) Tatarların göçebe hayat sürdükleri bir dönemde ortaya çıktıklarından dolayı onlarda anılan çalgılar da genelde göçebe hayat sürdüren bütün Türk toplumları için ortak olanlardır: *quray*, *qubız, dumbra, davılbaz* (davul) *ve bırğı* (boru). Daha sonraki dönemlerde, onlara *sornay,* saz, tanbur gibi çalgılar da eklenir. Son iki yüzyıl içinde Tatarlar artık bütün bu müzik aletlerinden ziyade daha çok *ckripka* (keman) ve *garmun* gibi çalgılara üstünlük vermeye başlarlar. Öz Tatar çalgılardan ise günümüze kadar kendini korumuş olanı *quray'dır.*

Tatarların en eski dönemlerde kullandıkları çalgılarla ilgili ilk bilgiye kaynağını halkın tarihinden, kültüründen, hatta yaşadığı coğrafyadan alan ve bir milletin kimliğini ve karakteristik özelliğini belirleyen halk inanışlarında rastlarız. Meselâ, mitolojik varlıklarla ilgili ve orman yaratığı olan *Şüreli'yi* anlatan bir hikâyede *qubız* anılmaktadır: "Bir gün bir çoban ormanda at güderken gece yanına ayı gelmesinden korkup ağaç başına çıkmış ve kopuz çalmaya başlamış. Bu kopuz sesini duyan orman yaratığı *Şüreli* çobanın yanına gelip ağaç altında oynamaya başlamış" (Gıylmanov 1999: 71). Kopuz en eski Türk halk çalgısıdır. Bu çalgı Orta, Batı ve Kuzey Asya'da yaşayan Türk boylarında değişik biçimlerde hâlen yaşamını sürdürmektedir. Tatar Türkleri tarafından daha çok ağız kopuzu kullanılmıştır. Günümüzde bu tür kopuz artık halk müzik toplulukları ve sanatçılar tarafından ancak çalınmakta olup halk içinde önemini maalesef yetirmiş durumdadır.

[*] Yard. Doç. *Dr.,* Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Öğretim Üyesi. chulpancetin@mynet.com

Tatar halk masallarının en eski türlerinden sayılan tılsımlı masallarda da çalgılar dile alınmaktadır. Meselâ, "Gülçiçek" adlı Şamanizm devri izlerini taşıyan masalda zalim kaynanadan ağabeyinin evine kaçan Gülçiçek adlı bir bayanın hikâyesi anlatılır. Gülçiçek karanlık ormandan köyüne doğru yol alırken onu yeniden evine hapsetmek için kaynanası bir kurt kılığına girip peşine düşer. Artık kurtulmaktan umudunu kesen Gülçiçek saçının bir-iki tane telini alıp ağabeyine götürmesi için sığırcığa yalvarır. Sığırcık bu saç tellerini Gülçiçek'in ağabeyi oturan evin giriş kapısına tutturur. Ağabeyi saç tellerini görünce ""Kara atım burada kaşınıp dururken yelesinden iki tane kıl kalmış" diye onları evine götürüp *dumbra'sına* tel yapar. Gülçiçek'in yengesi bu *dumbra'yı* çalıp oynamaya başlar ve o an saç telleri dile gelir:

Biyi-biyi uynama,	*Oynaya oynaya vurma,*
Bilgenäyem awırta,	*Belim ağrıyor.*
Tibä-tibä uynama	*Teperek teperek vurma*
Tübälärem awırta…[240]	*Tepem ağrıyor.*

Bu hale şaşkın kalan yengesi *dumbra'yı* eşine, yani Gülçiçek'in ağabeyine uzatır. Bu sefer *dumbra'ya* yerleştirilen saç telleri dile gelip Gülçiçek'in zor duruma düştüğünü ve ağabeyinden yardım beklediğini söylerler. Böylece *dumbra* kahramanın hayatını kurtarır. Ayrıca, masalda *dumbra* telinin at yelesinden alınan bir-iki kıldan yapıldığı doğrultusunda da bilgi verilmektedir.

Tatar halkının "Kuş Arayan Han Oğlu" adlı başka bir tılsımlı masalında ise masal kahramanı babasının evinden et çalmakta olan Han'a ait bir kuşu yakalarken nefsine sahip çıkamayıp kuş yanındaki tahta dokunur ve gürültü çıkarır. Bu gürültüyü duyup uykusundan kalkan han yiğidi ele düşürür ve ceza olarak da ona başka bir hanın altın *dumbra'sını* getirmesini emreder. Anlaşılıyor ki Türk topluluklarında *dumbra'yı* sadece sıradan halk vekilleri kullanmamış, bu çalgının han sarayında dahi özel yeri olmuş ve o değerli eşyalardan sayılmıştır. Tabii, burada artık bir hanın derecesine göre *dumbra* da sıradan bir malzemeden değil, altından yapılmıştır.

Dumbra ile ilgili bilgiye kahramanlık destanlarında da rastlarız. Müzik aleti çalma, bir kahramanın elde ettiği çeşitli hünerlerin biridir ve o, destanların içeriğine duygusallık kazandırır. "Hikayeti İsa Oğlu Amet" adlı Tatar destanında kahramanın oğlu Saçlı küçüklüğünde ailesinden ayrı düşer ve sonra babasına kavuşunca çeşitli hünerlere öğrenir. Onlardan biri de müzik aleti çalma hüneri olur. Bu destanda *dumbra* ile kopuz yan yana anılmaktadırlar. Kıpçak boyları ve Özbeklerde yaygın olan "Alıpmemşen" (ya da başka sürümlerde "Alpamşa") destanında da kahramanın *dumbra* çaldığından bahsedilmekte. "Kör Oğlu" destanının Kazan Tatarlarına özgü varyantında da Kör oğlunun güzel *dumbra* çaldığı söylenir. Ayrıca bu destanlarda verilen daha bir değerli bilgi var: Bir kahraman eline müzik aletini genelde canı sıkkın ya da başı dertte olduğu zaman alır. Örneğin, Alıpmemşen *dumbrasını* eline karısının düğününde ona kendini belli etmek için alır. Kör oğlu da *dumbra'yı* zindana atılınca can sıkıntısını gidermek için çalar. "İdegey" destanında da İdegey'in oğlu Nuradın'ın elinde *dumbra*

[240] Tatar Halıq İcatı. Äkiyatlär. 1. kitap. Qazan, Tatarstan Kitap Näşriyatı, 1971, s. 171.

ile dolaştığını görürüz. Fakat burada *dumbra* tatsız bir olay içinde yer alır: Kızgın olduğu anda Nuradın elindeki *dumbra'yı* babasına fırlatıp onun gözünü çıkarır.

Tatar atasözleri ve deyimlerde de en sık dile alınan çalgılar *dumbra* ile *qubız'dır*:

Dumbra düğün olan eve yakışır;

Görücü dilini, dumbracı telini gizler;

Dumbra çalsan da kalkmaz;

Ne de dumbra, ne de ıslık çalmasını bilir;

Kılkopuzun tellerini çekersen beste çıkar, ağaç tomruklarını çekersen ev çıkar;

Oynatan kopuz değil onun efkârıdır;

Başkasının kopuzuna oynamak (THİ Mäqallär Häm Äytemnär, 1987: 456–458)

Dumbra ile qubız'ın sadece Tatarlara değil bütün Kıpçak Türklerine özgü çalgılar olduğunu söyleyebiliriz. Kalmıklar *dumbra'ya domr*, Tatarlar ve Kırgızlar *dumbra* derler. *Qubız* da az değişik olup bazı Kıpçak Türkleri tarafından *kopuz* olarak telaffuz edilir. *Dumbra ile qubız* Tatarların hayatında önemlerini yetirmiş olsalar da Kazak Türkleri için bugün de çok önemli çalgılar olmaya devam ediyorlar. Eskiden bu çalgılara her çadırda rastlanır ve onlar göçebe hayat sürdüren Kazakların hayatında yer alan en ehemmiyetli eşyalardan sayılırlarmış. Meselâ Horezm şehri civarında yapılan kazı sonuçları iki telli *dumbra'nın* iki bin yıllık tarihe sahip olduğunu söylüyorlar.

Tatar Türklerinin hayatında eskiden çok önemli olan *qubız* ve *dumbra* ile ilgili değerli bilgiler XVII. Yy.da yazılan ve Altın Ordu devleti tarihini anlatan "Defteri Cingizname" adlı eserde yer almaktadır. Altın Ordu devleti döneminde göçebe hayat sürdüren Tatarlara daha sık rastlanırdı fakat bu dönemden sonra bu çalgılar artık önemlerini kaybetmeye başlarlar. Bunun nedeni, Ruslara yenik düşen Tatarların hayatına XVII. Yüzyıldan itibaren Avrupa medeniyetine özgü olan *skripka* (keman)'ın yerleşmeye başlamasıdır. Günümüzde ise *dumbra'yı* yeniden halka kazandırıp onu çalma sanatını yüksek seviyeye ulaştırma yönünde önemli çalışmalar "Ak Qalfaq" adlı çocuk folklor topluluğu tarafından yapılmaktadır.

Başka bir "Ak Kübek" adlı Alplerin hayatını anlatan destanda ise geleneksel çalgılardan *bırğı* (boru) anılmakta ve bu doğal da, çünkü kahramanlık destanlarında Alpler savaşa katılmakla beraber zamanlarını genelde avlanmakla da geçirmekteydiler. Boru da avcılıkta kullanılan bir çalgı türüdür. Ak Kübek bu çalgının özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

Bırğım-bırğım bırğırır-ay,	*Borum borum bağırır hey,*
Öne kükkä sırğırır-ay,	*Sesi göğe ulaşır hey,*
Anı işetkän su töbendä balıqlar	*Onu duyan su dibindeki balıklar*

Töptän töpkä yılışır-ay,	*Dipten dibe süzülür hey.*
Ağalılar-enelelär	*Ağabeyli-kardeşli*
Ata malın talaşır-ay!	*Baba malı için dalaşır hey.*
Äbägäle-señellelär	*Ablalı-kız kardeşli*
İr talaşıp suğışır-ay.[241]	*Erkek için kavga eder hey.*

Tatar Türklerine özgü "Tülek" destanında ise biz artık müzik aletlerinin sadece isimlerini değil, onların yaratılış nedenini de öğrenebiliriz. Susılu adlı su kızına âşık olan ve bu aşkının uğruna yerden ve insanlardan vazgeçip su altı padişahlığına yerleşmeyi bile göze alan Tülek bir müddet sonra vatanını ve yer üzerinde yaşayan insanları özlemeye başlar. Hasreti o kadar büyür ki yüzü sararır, artık ölüm saatinin yaklaştığını düşünür. Bu hasta halinden, bu özlemden kurtulmak için o duygularını dışarıya vurmak isteyip çeşitli çalgılar yapar ve onları o kadar güzel çalar ki, bu çalgıların sesi öyle etkiler ki etraftakileri, Susılu'nun babası Su altı padişahı onları kendine ister. Susılu eşine bu çalgılara benzer başka çalgılar yapıp vermesini, asıl olanlarını da gizlemesini tavsiye eder. Bu çalgıların adları şöyledir: *gölistan, dumbra, qıllı qubız* (telli kopuz) ve *qondak*. *Dumbra* ve *qıllıqubız* hariç bu destanda anılan öbür çalgılar bugün Tatar Türkleri için hiç bir şey ifade etmezler. Destana verilen anlatmalar kısmında da bilim adamları onların nasıl bir çalgı olduklarına dair bir bilgi verememişlerdir.

Aşk destanlarında da çalgılar önemli yer alırlar. Ama bu çalgılar artık *dumbra* ile *qubız'dan* ziyade aşka daha güzel hitap eden saz ve *sornay'dır*. Meselâ "Tahir-Zühre" adlı destanda Zühre'ye âşık olan Tahir sevdiğinden yalnız düştüğü zaman inanılmaz bir özlemle tutuşup şiirler yazmaya başlar. Gönlünü bu şekilde rahatlatarak birkaç gün geçirir. Bir gün o saz ile *sornay* çalan bir adama rastlar. Bu çalgıların çıkardığı ses onun kalbinde Zühre'ye olan aşkını yeniler, duygularını köpürtüp taşırır. Tahir bu adamdan saz ile *sornay* çalmayı öğrenir. Bu iş birkaç ay zamanını alsa da o sonunda bu çalgıları çalmakta uzman olur. Tahir'in saz ile *sornay* çalmayı öğrendiğini duyunca Zühre da kendine bir bayan çalgıcı bulup ders almaya başlar, o da saz ve *sornay* çalmayı en güzel şekilde öğrenir. Tahir ile Zühre bir birlerine olan duygularını şiir ve beyitlere döküp artık saz ve *sornay* eşliğinde söylemeye başlarlar ve bu çalgılar onların duygularını bir birlerine ulaştırmakta bir vesile olurlar, daha fazlası onların aşkını daha bir kuvvetlendirirler. "Alıpmemşen", "Kör Oğlu", "Hikayetî İsa Oğlu Amet", "Tülek" gibi destanlarda müzik aletlerini genelde bir erkek kahraman çaldığını görürüz fakat "Tahir-Zühre" destanında artık müzik aletini bir bayan da çalmaktadır. Bunun sebebi, artık aşk destanlarında iki kahramanın yer alması ve her iki âşığın da benzer duygularla tutuşup her ikisinin de duygularını sanat aracılığı ile ifade etmeye ihtiyaç duymalarıdır. "Tahir-Zühre" destanında saz ile beraber *dumbra* da anılmakta ve bu çalgı burada da göçebe hayat sürenlerin müzik aleti olarak karşıya çıkar: Mardin şehrine ulaşan kervanda bulunan insanlar çadır kurup sahraya kondukları zaman kervanda kimisi ateş yakar, kimisi su getirir, kimisi de *dumbra* çalar. Bu çalgı sesini zindanda oturan Tahir duyar ve pencereden kervana doğru söylediği nazımda kendisinin de saz çaldığını bildirip böyle der: "Ben Zühre'mden ayrılınca keder ortağım saz

[241] Tatar Halıq İcatı. Dastannar. Qazan, Tatarstan Kitap Nâşriyatı, 1984, s. 84

oldu…" Burada saz hem Tahir'in duygularını bildirmek için kullanılmakta hem zindandan Zühre'ye selam göndermek için kervancılara seslenme aracıdır.

"Tahir-Zühre" destanında *dumbra*, saz ve *sornay* yanında başka müzik aletleri de anılır. Zühra'yı babası başka bir padişahın oğlu ile evlendirmek için düğün yapar ve bu düğünde *sornay, görnay* ve *tabel-mebel* (davul) çalınır. Bunların içinden *görnay'ın* nasıl bir çalgı olduğunu bugün anlatmamız zor olsa da isminden çıkarak büyük olasılıkla *sornay'a* benzer bir müzik aleti olmuştur diye tahmin edebiliriz.

Tatar halkının tarihini en güzel şekilde yansıtan "İdegey" destanında yukarıda anlattığımız *dumbra* dışında başka müzik aletleri ile ilgili dizeler de var. İdegey Aksak Timur'un kızı Akbilek'i Alp Kara Tiyen'den kurtarıp babasına getirince Aksak Timur onu çalgılar çaldırıp karşı alır:

Sornay-körnäy uynatıp,	*Zurna, korna çaldırıp,*
Çal-çalğılar çaldırıp:	*Çan çalgılar çaldırıp,*
Kün dawılbaz dınqıtıp	*Deri davulbaz gümbürdetip,*
Dum-dumbaqlar ordırıp,	*Davullar vurdurup,*
Tuy-tamaşa qıldırıp	*Toy-temaşa kıldırıp,*
Qalasına yünälde[242]	*Şehrine yöneldi.*

Tatar halkının *"Usaq Yafraqları"* ("Kavak Yaprakları") adlı efsanesinde ise çok eski dönemlerde ortaya çıkan ve Tatarlar tarafından *quray* olarak adlandırılan (Türkiye Türkçesinde ise karşılığı kaval) bir çeşit çalgıdan bahsedilir. Efsanede anlatılanlara göre başarılardan başı dönen bahadır Ali sevgili karısı Fatma üzerine kuma getirir. Fatma bu duruma çok incinir. Kederini kime anlatacağını bilemeyen Fatma kavak ağacına sarılıp ağlar. Ama ağlayarak teselli bulsa da içini yakan kederden bir türlü kurtulamaz. Sonunda o, ağaç dibinde yeşeren kamışı koparıp *quray* yapar ve çalmaya başlar. Efsanede anlatılana göre, Fatma'ya kadar *quray* çalan daha kimse olmamış. Bu efsanede *quray* çalgısının insanın incinen ruhuna teselli bulma amacı ile yaratılması anlatılırken, önemli olan, artık onun hangi malzemeden yapılması da açıklanmaktadır: *quray*, kamıştan yapılır (THİ, Rivayatlär Häm Legendalar: 1987: 238). Ama *quray, quray* adlı bitkiden de yapılır. Bu bitki 100–150 cm yükseklikte büyür ve Temmuz ayında şemsiye şeklinde çiçek açar. Eylül'de çiçek ve yapraklarını döküp sarı renge dönüşür ve rüzgarda özel bir ses çıkarır. *Quray* bitkisi halk türkülerinde de anılmaktadır:

Ağıydel buyında yalğız quray,	*Akidil boyunda yalnız quray,*
Qunıp sayrıy şuña ber turğay[243]	*Ona konup öter bir turgay.*

[242] İdegey Destanı. Türksoy Yayınları. Ankara 1998, s. 99 (2965–2970. dizeler).

Cillär issä, quray selkenä…[244] *Rüzgâr eser quray sallanır…*[*]

Sararan *quray* bitkisi toplanıp güneşin ışıkları geçmediği kuru yere serilir. Böcekler delik-deşik eden *quray* çalmaya yararsız olur. İğne başı kadar delik dahi olmamalıdır *quray'ın* gövdesinde.

Quray üvez, kartopu, fındık gibi ağaçlardan ve ıhlamur kabuğundan da yapılabilir. Bük ve kayın ağacından yapılan *quray'ın* daha dayanıklı olduğu da bir gerçektir. Ayrıca *quray* eskiden içi boş kemikten ya da hayvan boynuzundan da yapılırmış. Son zamanlarda demirden, bakırdan ve alüminyumdan yapılan *quraylar* da kullanılmaktadır fakat onların dişlere ve ciğerlere zararlı olduğu söylenilir. *Quray,* Tatar ve Başkurt Türklerinin vazgeçilmez çalgılarından biri sayılmaktadır. Bunun nedeni belki de onun yapım malzemesinin her zaman elin altında bulunmasından kaynaklanmaktadır. Köyde yaşayan ustalar *quray'ı* sayısız şekilde yapar ve çok cazip bir ücrete çarşıda satışa çıkarırlarmış. Fakat Tatarlarda *quray* çalan şahıslar her zaman kendi çalgılarını kendi yapmaya özen göstermişlerdir.

Quray çalgısı nasıl korunmalı? Bazıları çalmadan önce *quray'ı* hafifçe ıslatırlar. Çalmayı tamamlayınca da onu açık bir mekânda havalandırmaya bırakırlar. Toz, nem ve pastan korumak için de özel kutuya koyarlar. Bu kutuda *quray'ın* havalanması için mutlaka iki deliği de olmalıdır. Sıcak ortamda ve güneş ışıkları altında asla bırakmazlar çünkü o sıcaktan yarılabilir. Kendi *quray'ını* kimseye vermeyip başkasının *quray'ını* da kullanmamak sağlığa uygun taleplerinden en önde gelenlerinden biridir.

Quray'da oyulan deliklerin sayısı 2, 6, nadiren 4 ve 5 olabilir. En eski çağlarda kullanılan Tatarlara özgü *quray'ın* sadece 2 deliği olmuştur. 6 delikli *guray* daha yakın dönemlerin kazancıdır. *Quray'ı* çalarken nefes burundan alınıp ciğerlerden *quray'a* üfleyip dışarıya atılır.

Quray çalanlar genelde erkekler olmuştur ama onu çalan kızlara da rastlanabilirdi. *"Quray Uynıy Qızlar"* ("Kaval Çalar Kızlar") adlı bir Tatar halk türküsünde bu hususta böyle bir bilgiye rastlarız:

…Qırlar, urmannar, bolınnar	*Kırlar, ormanlar, çayırlar*
Çâçâkâlrgâ çumğanda şul,	*Çiçekle dolduğu zaman*
Quray uynıy qızlar kelâttâ	*Qurayl çalar kızlar kilerde*
Cırlarsıñ da şunda yılarsıñ da…	*Söylersin de ağlarsın da o an*
Sağışlarıñ bulsa bigrâk tâ.[245]	*Hele hüzünlü olursan…*

Quray çalmak galiba daha çok gençliğe özgü bir eğlence türü olmalıydı çünkü örneğin "Çura Batır" adlı destanda Çura Batır gençliğini hatırladığı zaman *quray* çaldığını da anmaktadır:

---

[243] Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar. Qazan, Tatarstan Kitap Nâşriyatı, 1988, s. 313.
[244] …a.g.e., s.296.
[*] Türkiye Türkçesine çeviriler bize aittir. – *Ç. Z.Ç.*
[245] …a.g.e., s. 176.

Taw sırtların kiçkändä:	*Dağ sırtını geçerken*
Saba cile iskändä	*Sabah yeli eserken*
Yaşlegemne iskä töşerdem:	*Hatırladım gençliğimi:*
Çüldä quray örgänem...[246]	*Çölde quray çaldığımı…*

Quray ile ilgili Tatar atasözleri de mevcuttur:

Quray'ını kaybeden düdükle yetinir;

Yarık quray çalınmaz;

Başkasının quray'ına oynamak (THİ Mäqallär Häm Äytemnär, 1987: 457–458)

Eski dönemlerden günümüze kadar ulaşan yumuşak sesli *quray* uzun, hüzünlü, efkâr dolu halk türkülerine eşlik etmekte ya da bu tür melodileri çalmakta eşi benzeri olmayan bir tür çalgıdır. Başka hiçbir çalgı böylesine mükemmel bir şekilde dinleyiciye Tatar ahenginin zenginliğini ulaştıramaz. *Quray* sesinde bir çeşmenin sessiz akışını, ancak dağlara ve yaylalara özgü düşünceli sükûneti, sabah esen yeli ve rüzgârda nehir boyunda yavaşça hışırdayan kamışları duyabiliriz.

Çok nadir olsa da günümüzde hâlâ türkü söyleyen bir sanatçıya eşlik eden *quraycı'ya* rastlayabiliriz. Ama daha sık *quray* yalnız başına çalınır. Şunu da söylemek gerekir, *quray* günümüze ulaşan öz Tatar çalgısı olmasına rağmen onu çalan ustalar her gün biraz daha azalmaktadır. Bu yüzden de bu çalgının gençler tarafından kullanılması ayrı bir sevinç vermekte. Örneğin, Türkiye'nin Konya şehri civarı Tatar köylerinin birine güvey gelen Tatar genci Fenis Zıyalı'nın günümüzde Türkiye'de *quray* çalmasını bilen ve bütün millî bayramları bu çalgı sesi ile renklendiren tek Tatar genci olduğunu söyleyebiliriz.

XVII.-XIX. Yüzyıllardan itibaren Tatarlarda öz çalgılardan ziyade üstünlük *ckripka* (keman) ve *garmun* (akordeonu andıran bir çeşit çalgı) gibi Avrupa kültüründen alınan müzik aletlerine verilmeye başlar. Örneğin, "Alpamşa" adlı masalın son dönemlere ait bir sürümünde darda kalan kahraman artık destan versiyonunda olduğu gibi *dumbra* değil *skripka* çalmaktadır. Ama müzik aletinin çalındığı durum tabii aynı kalır. "Ahmetsafa" adlı günlük hayat ile ilgili bir rivayette de kahramanın akşamları çok güzel *skripka* çalması ve etrafına gençleri toplaması anlatılıyor (THİ, Rivayatlär Häm Legendalar, 1987: 217) XVII.-XIX. Yüzyıllarda *skripka* Tatar Türkleri arasında en tutulan bir çalgı türü olmaya başlar. O dönemlerde neredeyse her altı insanın biri keman çalarmış. Bu hususta Tatar yazarı Taciddin Yalçıgol "Risalei-Azize" adlı eserinde bilgi vermektedir. XIX. Yüzyıl sonuna doğru *skripka* ile *garmun* mektep ve medrese

[246] Çura Batır. Tatar Halıq Dastanı. Qazan, Tatarstan Kitap Näşriyatı, 1993, s. 44.

öğrencileri tarafından da çok severek kullanılırlar. Fakat o dönemde imamlar müzik aletleri çalmayı günah diye ilan ettiklerinden dolayı müziğe olan sevgi ayrı cesaret istemeye başlar. Tabii bu dönemde millî keman sanatı en eski dönemlerde ortaya çıkan telli çalgılar sanatı temelinde gelişiyor.

Skripka'yı yapan ustalar Tatarlardan da olmuştur. Bu çalgının gövdesini ağaçtan, tellerini de genelde kuzu bağırsaklarından yaparlarmış. Bir türküde *skripka'nın* özellikleri ile ilgili böyle söylenmektedir:

Skripkamnıñ taqtası,	*Kemanımın tahtası,*
Dürt qılı bar tartası; [247]	*Dört teli var çalınacak.*

Skripka'yı genelde erkekler çalarmış. Bu müzik aletini kültürel hayatın merkezi sayılan panayırlarda sayar artistler çalmıştır. Örneğin XIX. Yüzyılda panayırlarda tanılan bazı *skripka* çalma uzmanlarının adları günümüze ulaşıp Tatar sanat müziği tarihinde özel yer almış durumdadırlar. 1905 yılı Rus inkılâbı sonrası Tatarların yaşadıkları neredeyse bütün büyük şehir ve kasabalarda tiyatro ve müzikseverler toplulukları oluşmaya başlar. Bu toplulukları organize eden ünlü sanatçılar, yazarlar ve şairler sanat akşamları düzenler ve onlarda çalınan müzik aletleri *skripka, dumbra, mandolina, quray, qubız* ve *garmun* olurmuş.

XIX. yy. ortalarında İdil boyu halklarının hayatına giren yeni bir müzik aleti de *garmun* olmuştur. XIX. Yy. 60'lı yıllarında o artık bütün köylülerin gözdesi olur ve her köyde sevilip çalınmaya başlar. Ayrıca Tatarlar arasında *garmun'un* "italyanka" ya da Tatarların dilinde "*talyan garmun"* diye anılan türü tutulur ve ün kazanır. Bu tür *garmun* Vyatka vilayetinde üretilmeye başlıyor fakat Kazan'da da yapılmaktaydı. XIX. Yy. başında Avrupa'dan giren bu çalgı artık XIX. Yy. ortalarında Rus, Tatar ve bu coğrafyada yaşayan başka birçok milletin öz çalgısı kadar benimsediği bir çalgı olmuştur. Bunun nedeni, *garmun'un* tek başına da, hiçbir başka çalgıyı kullanmadan ses zenginliği vermesi olmuştur. Tabii, kolayca taşınabilmesi ve çalmaya öğrenme tekniğinin de basit olması önde gelen faktörlerden sayılabilir.

Geniş kullanımı sonucunda *garmun* birçok geleneksel Tatar çalgıların arka plana atılmasına neden oluyor. XX. Yy. başında *garmun* artık Tatar köylerinde vazgeçilmez ve neredeyse kullanılan tek çalgı olmaya başlar. Tatarlar *talyan garmun* yanında kenarlarına ziller takılı *Saratov garmunu'nu* da severek kullanmaktadırlar. Bu çeşit *garmun* ayrıca Astrahan ve Orenburg Tatarları arasında yaygındır. Ayrıca, büyükten küçüğe sıralanan *garmunlar* da sevilerek kullanılmakta. Ama şunu da söylemek gerekir, şarkı söyleme ve oynamaya eşlik etmede *garmun'un* eşi benzeri olmasa da nefesi uzatıp söylenilen hüzün dolu halk türkülerine eşlik etmeye o pek elverişli değildir.

[247] Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar…, s. 270.

Halk türküleri ve mani söylemeye çok uygun olan *talyan garmun* bu nedenden dolayı olmalı en sık türkülerde ve manilerde anılır. O günümüzde de Tatar halkının favori bir müzik aleti olmaya devam ediyor fakat sonraki yıllarda onun yerini artık *bayan* ve *akordeon* gibi çalgılar almaya başladı. Ama buna rağmen günümüzde de birçok sanatçı ve halk müziği topluluğu bu çalgıya üstünlük vermektedir. Ayrıca, Tatar Türklerinin tek bir millî bayramı (*Sabantuy, Narduğan*) ve tek bir geleneği (*Boz Ozatu, Qaz Ömäse, Awlağıy, Soldatqa Ozatu*, *tuy, duslıq mäclese*) *garmun* çalıp türkü söylemeden ve oynamadan başka asla düşünülememektedir. Tatar milletinden birini tasvir etmemiz gerektiği zaman da her şeyden önce başına *tübetey* ya da *kelepüş* adı verilen millî şapka giyen ve eline *garmun* alan biri gelir göz önüne. Ayrıca Tataristan ile Rusya'nın çeşitli şehirlerinde yaşayan bu çalgıyı usta çalanları tespit etme amacı ile Kazan'da Cumhuriyet bayramı kutlanan 30 Ağustos gününde on beş yıldır *"Uynağız, Garmunlar!"* ("Çalınsın Garmunlar!") adında bir festival da düzenlenmektedir. Çeşitli tarihlerde Türkiye'ye göç etmek zorunda kalan Tatarlar da en zor şartlarda bile kendileriyle evlerinden semaver ile birlikte *garmunlarını* da alıp getirmişler ve Türkiye'de yaşayan Tatar ailelerinin büyükleri bugün de bayramlarda bu çalgıyı çalmaya devam etmektedirler.

Garmun, bu çalgının ortaya çıktığı devri gözde bulundurursak masalların daha yakın dönemlere ait olanlarında anılmaktadır. Meselâ Tatar halkının tılsımlı masalları içinde bir masalın adı da "*Ut Garmunı*" ("Alevli Garmun") olarak geçer. Bu masalda bir kocakarı kahramana "Her şeyin iyi de tek bir alevli *garmun'un* eksik" der ve kahraman bu *garmun'u* aramak için yola koyulur. Daha erken dönemlerde yaratılan yukarıda andığımız bir masalda da ("Kuş Arayan Han Oğlu" masalında) aynı motif geçmekteydi. Orada da zorlukları yenip getirilmesi gereken nesnelerin biri çalgıydı fakat doğal olarak orada *dumbra* dile getirilirse artık daha yakın bir dönemde ortaya çıkan "*Ut Garmunı*" masalında *dumbra* yerini *garmun* almaktadır. Başka bir "On İki Yiğit" adlı masalda da *garmun'dan* bahsedilir. Burada babasına rüyasını söylemediği için evinden kovulan oğul yol üzerinde olan bir yemekhaneye girip karnını doyurunca bu hanenin sahibinden *garmun* vermesini ister ve o kadar güzel, efkârlı çalar ki bu adam yiğidi kendi yemekhanesine işe alır. Yiğit, misafirler karınlarını doyurduktan sonra, *garmun* çalıp onların gönlünü alır. Galiba evinden kovulan yiğit *garmun* çalarken içinde olan bütün keder ve sıkıntısını da boşaltmış olmalı ki besteleri bu kadar etkilemiş dinleyicileri. Bu masaldan da gördüğümüz gibi *garmun* sofra kurulunca, meclislerde yemek sonrası gönül açmak için kullanılıyor. Ayrıca masallarda da destanlarda olduğu gibi müzik aleti çalma, kahramanın sıkıntılarını dışarıya vurma amacı ile kullanılır ve onu başkalardan farklı yapan bir hüner olmaya devam eder.

Ama g*armun* halk edebiyatı ürünleri içinde yukarıda da andığımız gibi daha çok türkülerde ve manilerde dile alınmaktadır. Bu doğal da, çünkü dediğimiz gibi *garmun*, ayrıca onun *talyan garmun* diye anılan türü meclislerde mani ve türkülere eşlik etmek için çalınır. Bunu türlülerden de görebiliriz. Tatar halkının en sık söylenilen "*Comğa"* ("Cuma") türküsünden örnek verelim:

:

Moñlı kiçtä talyan garmun	*Akşamları talyan garmun'u*
Kemnär uynatır inde?	*Kimler çalar artık can?*
Sin bulmağaç, küñelemne	*Sen olmazsan gönlüme*
Kemnär uyatır inde?	*Kimler verir heyecan?*
Garmunıñnı tartıp uyna	*Garmun'u çekerek çal*
Ürlärgä mengändä dä;	*Yükseklere çıkarken.*
Onıtasım yuk ülgändä dä,	*Unutamam hem ölürken:*
Gürlärgä kergändä dä.[248]	*Hem de sine girerken.*
Cäyneñ matur kiçlärendä	*Yazın güzel akşamları*
Yañğırıy talyan moñnarı.[249]	*Duyulur efkârlı garmun*

Taylan garmun manilerde de sık anılır:

Talyan garmun uynıy-uynıy	*Talyan garmunu çalarak*
Çıqtılar uram aşa;	*Geçtiler sokaklardan;*
Talyan garmun tavışları	*Talyan garmunun sesi*
Qayğımnı urtaqlaşa.[250]	*Kederimi hafifletir.*
Bez yöribez uramnarda	*Biz yürürüz sokaklarda*
Talyan garmunnar totıp;	*Talyan garmun çalarak;*
Bezneñ hälne keşe belmi,	*Bizim hali kimse bilmez,*
Bez yöribez ut yotıp.[251]	*Bizler alev içinde.*

[248] …a.g.e., s. 373
[249] …a.g.e., s. 340.
[250] Tatar Halıq İcatı. Qısqa Cırlar (Dürtyullıqlar). Qazan, Tatarstan Kitap Nâşriyatı, 1976, s. 68.
[251] …a.g.e., s. 99.

Manilerde *garmun'un* sadece çeşidi değil, onu çalma tekniği (beş parmakla), onun gövdesinin mavi renkte olması, orta kısmı uzatılıp yani çekerek çalınması gibi unsurlar da dile alınır:

Garmun bäläkäy bulsa da	*Garmun çok küçük olsa da*
Uynıy biş barmaq qına;	*Çalar onu beş parmak;*
Sine uylap sarğayamın	*Sen diye benzim soluyor;*
Sizdermi, salmaq qına.	*Zor bu derde dayanmak.*

Garmunlarda zäñgär kürük,	*Garmunun ortası mavi,*
Tayana kürmä berük;	*Aman ona yaslanma;*
Çit illärdä yalğız başıñ,	*Gurbet elde yalnız başın*
Aldana kürmä berük.	*Aman canım aldanma.*

Garmunçılar garmunların	*Garmuncular garmunları*
Uynıylar tartıp-tartıp;	*Çalıyorlar çekerek;*
Berençe qoşlar – sanduğaç,	*En güzel kuş bülbül olur,*
Sin alardan da artıq.[252]	*Bana ise sen gerek.*

Köylerde g*armun* çalan yiğit her zaman kızların gözdesi olmuştur. Tatarlarda hiçbir bayram, hiçbir imece, hiçbir oturma ve akşamüstü çayırlarda toplanıp oyun oynamalar *garmun* çalan yiğitlerden başka düşünülemez. Eline *garmun* alıp etrafında gençleri toplayıp sokak sokak dolaşan ve kızların oturduğu evin penceresine yaklaşıp *garmun* çalıp türkü yakan bir yiğit bütün kızların tatlı rüyası olmuştur:

Uram urıybız äle,	*Sokaklarda dolaşıp*
Garmun uynıybız äle.[253]	*Biz garmun çalmaktayız.*

[252] …a.g.e., s. 240.
[253] Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar…, s. 373

Ayrıca, Tatarlarda halk arasında *garmun* çalan bir yiğit başkalardan daha duygusal olduğundan dolayı rakibi olmayan bir sevgili olarak da düşünülmektedir:

Bezneñ avıl kılubınıñ	*Köyümüz külübünün*
Qıybla yaqta işege;	*Kıbleye bakar kapısı;*
Söymä garmunçı yegetne –	*Sevme garmuncu yiğidi -*
Qatı bula ğıyşığı.[254]	*Aşkı olur yakıcı.*
Garmunçını yaratam min,	*Garmuncuyu sevdim ben,*
Garmunçı minem yarım;	*Garmuncudur sevgilim;*
Garmun basqan barmaqları	*Garmun çalan her parmağı*
Sayın mähäbbät anıñ.	*Kendisidir sevginin.*
Garmunçılar garmun uynıy	*Garmuncular garmun çalar*
Biş barmaqların tezep;	*Beş parmağını dizip;*
Nigä garmunçılar buldıñ	*Neden garmuncu oldun sen*
Üzäkläremne özep.[255]	*Ateşe atıp bizi.*

Anne ile kız arasında geçen konuşmayı anlatan bir türküde de kız ne de dükkân sahibine, ne de elma satan birine gelin gitmek ister. Onun tek istediği, *garmuncu* ile evlenmektir:

— Änkäy, başım bigräk awırıy…	*—Anneciğim, başım ağrıyor…*
— Ni buldı ikän bäğremä,	*—Ne oldu ki ciğerime,*
Ni bıldı ikän bäbkämä?	*Ne oldu kuzucuğuma?*
Almaçığa birermen,	*Elma satana vereyim,*
Alma aşap torırsıñ.	*Doyunca elma yiyesin.*

[254] Tatar Halıq İcatı. Qısqa Cırlar (Dürtyullıqlar)…, s. 307.
[255] …a.g.e., s. 241.

—Ay-way dimäymen,	*—Ah-vah demem ben,*
Almaçını söymäymen.	*—Elmacıyı sevmem ben.*
— Änkäy, başım bigräk awırıy…	*—Anneciğim, başım ağrıyor…*
— Ni buldı ikän bäğremä,	*—Ne oldu ki ciğerime,*
Ni bıldı ikän bäbkämä?	*Ne oldu kuzucuğuma?*
Garmunçığa birermen,	*Garmuncuya veririm,*
Garmun uynap torırsıñ,	*Garmun çalar dursun.*
—Ay-way diyamen,	*—Ah-vah derim,*
Garmunçını söyamen.[256]	*Garmuncuyu severim.*

Ayrıca, *skripka* ile *garmun* son dönemlerin kazancı olup meclislerde de yan yana çalındıklarından dolayı atasözleri ve türkülerde de bir arada anılabilirler:

Atasözünde:

"Skripka ile garmun farklı olsalar da efkârı aynıdır" (THİ Mäqallär Häm Äytemnär , 1987: 457)

"Garmunçı" türküsünde:

Garmun belän bergä uynıy	*Garmunla aynı an çalar*
Skripka qılları;	*Skripka telleri;*
İsem kitä garmunçığa:	*Şaşırıyorum, garmuncunun*
Niçek talmıy qulları?[257]	*Nasıl yorulmaz elleri?*

Yukarıda adları anılmış çalgılar hariç Tatarlarda daha bir müzik aleti çalınmaktaydı. O, kanuna benzer bir çeşit saz, *göslä'dir*. Bu çalgıya ancak Kereşen Tatarlarında (zorla Hıristiyanlaştırılmış Tatarlarda) rastlanır. Ayrıca, onu sadece bayanlar çalar ve onlar bu hüneri kızlarına öğretmeyi bir görev bilirler. *Göslä*, köy havaları ve oyun türküleri çalmak için elverişlidir. Ayrıca, her köyde bu çalgıyı yapan ve çalan ustalar vardır. Ne yazık ki Tatarların bu gibi geleneksel çalgısı da gözümüzün önünde kaybolmaya yol almış durumdadır. Tataristan'ın başkenti Kazan şehrinden

[256] Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar…, s. 332
[257] Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar…, s. 367

Kuzeye doğru 50–65 km. uzaklıkta bulunan Arça ve Baltaç ilçeleri köylerinde yaşayan Kereşen Tatarları arasında bu çalgıyı çalma geleneğine büyük kuşakta hâlâ rastlanabilir. Ama biz halk edebiyatı ürünleri içinde bu çalgı ile ilgili bir bilgiye rastlayamadık.

Yukarıdaki örneklerden gördüğümüz gibi, Tatar Türklerinin bugün kullandıkları geleneksel çalgıları genel olarak iki tane olup onlardan ancak biri *–quray-* öz Tatar çalgısıdır. Tatarların millî yüzünü belirleyen ikinci bir müzik aleti ise Avrupa medeniyetinden benimsenmiş g*armun'dur. Qubız, dumbra, sornay,* saz *ve tanbur* gibi çalgılar ise ne yazık ki günümüzde halk tarafından kullanımını yitirmiş olup onlara artık folklor müzik topluluklarında ancak rastlayabiliriz. Örneğin, bu geleneksel çalgıları halka yeniden kazandırma amacı ile çalışmalar yapan bir halk müzik topluluğunun adı da "Sornay"dır. Günümüzde müzik okullarında daha çok üstünlük maalesef piyano, *skripka*, gitar ve *bayan* gibi Avrupa kültürüne özgü olan müzik aletleri çalmayı öğretmeye verilmektedir. *Garmun* çalmayı tıpkı *quray* çalmayı olduğu gibi hâlâ yetenekli köylü gençler kendiliklerinden öğrenmektedirler.

Sonuç olarak söylemek istediğimiz, Tatar geleneksel çalgılarının halk edebiyatındaki görünüşleri bizlere önemli bilgiler sunmaktadırlar. Mitolojik hikâyeler, efsaneler, masallar, destanlar, türküler ve maniler aracılığı ile biz bir Türk boyu olan Tatar Türklerinin en eski dönemlerden bugüne kadar çaldıkları müzik aletleri ile ilgili zengin bilgi edinebiliriz. Halk edebiyatı ürünlerinde geçen çalgıların adları, onların hangi malzemeden yapıldığını anlatan ve dış görünüşleri ile ilgili detaylar, bu çalgıların ortaya çıkma nedenleri, çalındığı durumlar ve ortamlar bunlar hepsi de Tatar halkının kültürel hayatını araştıran ve ayrıca çalgılarla ilgili araştırma yapan bilim adamları için değeri biçilmez bir kaynak olmaktadır. Bu bilgilere dayanarak günümüzde folklor müzik toplulukları Tatar halkının en eski dönemlerde sahip olduğu çalgıları halka yeniden kazandırma çabası içindedirler. Ayrıca, bu çalgıların birçoğunun başka Türk boyları için de ortak olması Türk dünyasının bütünlüğünün daha bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

1. Çura Batır. Tatar Halıq Dastanı (1993) Tatarstan Kitap Näşriyatı, Qazan.
2. İdegey Destanı (1988). Türksoy Yayınları. Ankara.
3. Tatar Mifları. II. Kitap. G. Gıylmanov hikäyaläwendä (1999) Tatarstan Kitap Näşriyatı, Qazan.
4. Tatar Halıq İcatı. Dastannar (1984). Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Qazan.
5. Tatar Halıq İcatı. Mäqallär Häm Äytemnär (1987). Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Qazan.
6. Tatar Halıq İcatı, Rivayatlär Häm Legendalar (1987). Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Qazan.
7. Tatar Halıq İcatı. Tarihi Hâm Lirik Cırlar (1988). Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Qazan.

8. Tatar Halıq İcatı. Äkiyatlär (1971). 1. kitap. Qazan, Tatarstan Kitap Näşriyatı, Qazan.

9. Tatar Halıq İcatı. Qısqa Cırlar (Dürtyullıqlar) (1976). Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Qazan.

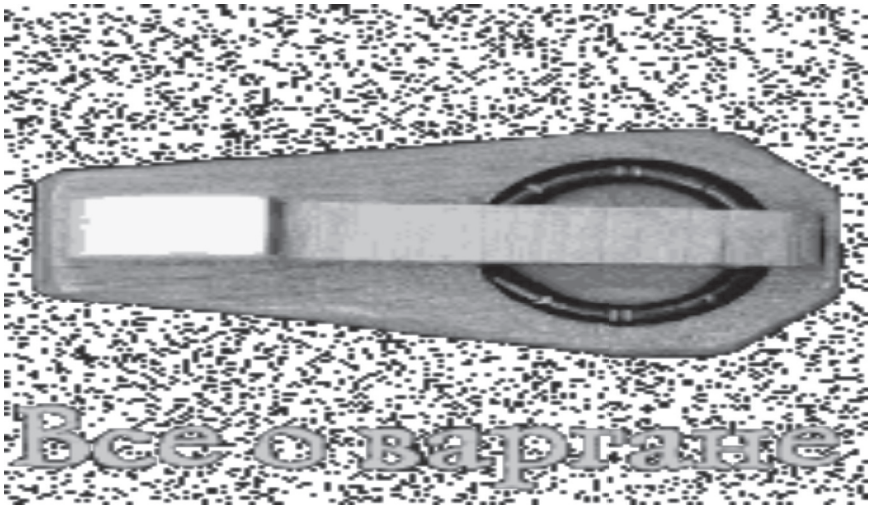
GUBIZ ÇALAN BAYAN



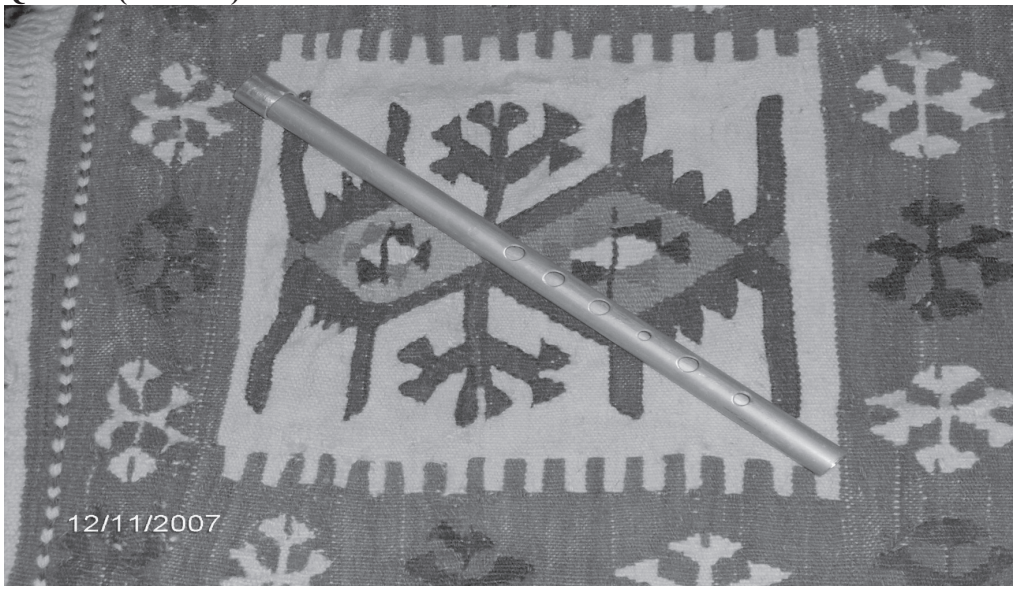
GUBIZ ÇALAN NİNE



GUBIZ



QURAY (KAVAL)



GARMUN İLE QURAY BİR ARADA ÇALINIRKEN





İKİ SIRALI GARMUN



TEK SIRALI GARMUN



GARMUNCULAR



ÇEŞİTLİ BOYLARDA OLAN GARMUNLARI ÇALAN TATARLAR







“UYNAĞIZ GARMUNNAR!” (“ÇALINSIN GARMUNLAR!”) FESTİVALİNDEN BİR GÖRÜNTÜ



BAYAN ÇALMA DERSİ



SKRİPKA (KEMAN)



GÖZLÄ ÇALAN KEREŞEN TATARI



SORNAY TATAR FOLKLOR MÜZİK TOPLULUĞU







OTURMADA



KAZAN HANLIĞI DÖNEMİNİ YANSITAN BİR TABLO





“HALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR”
ULUSLARARASI SEMPOZYUMU
14-15-16 Aralık 2007 KOCAELİ

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Genel Değerlendirmede Yer Alanlar:
1- Prof.Dr.Can ETİLİ ÖKTEN
2- Prof.Fikret DEĞERLİ
3- Prof.Dr.H.Yüksel GÜNEY

Prof.Fikret DEĞERLİ- İst.Yeditepe Üniv.:
Değerli misafirler ve katılımlarıyla bize güzel sonumlar takdim eden arkadaşlarımız, değerli dostlar, 3 günlük sempozyumumuz tamamlandı. Ortaya konan değerler bakımından çok güzel sonuçlar ortaya çıkmıştır. Gönül isterdi ki, tek bir salonda bildiriler okunabilsin. Ancak 3 günde bitirme mecburiyetimiz nedeniyle tabi katılımcıların da çok fazla olması, tabi bu sevindirici bir durum, 3 salonda birden bildiriler sunuldu. Önemli olan konu, daha sonra basılacak olan kitapta, bu sunumlara yer verilmesi ve topluma çok yararlı bir eser halini alacak olması. Motif’in geleneksel olan bu sempozyumunu, Gaziantep, Eskişehir, Sakarya, İstanbul Üniversiteleri ve özellikle Kocaeli Üniversitesi ile birlikte gerçekleştirdik. Sonraki yıllarda da inşallah yine bu işbirliği devam edecektir. Her zaman biraz daha gelişen bu sempozyumlarımızda daha önce genel konulu sempozyumlar yapılmakta idi. Bu sempozyumumuzda özel bir konu seçildi ve doğru bir seçim olduğunu gördük. Özel bir konu seçilmesi ile güzel bir değerlendirme ile oldukça iyi sonuçlar ortaya çıktı. Yabancı konuklarımızın katkısı da ayrıca önemlidir. Gittikçe artan yabancı konuklarımızla ileriki dönemlerde çok daha geniş bir topluma sesimizi duyurabileceğimizi umuyoruz. Bizleri mutlu eden bir başka konu yanlış saymadıysam 27 Üniversiteden katılım olması. Önemli olan bu sempozyumların bilimsel platformda ne kadar ilgi gördüğü ve ne kadar etki edeceğidir. Burada 27 Üniversitenin temsil edilmesi ayrı bir güzelliktir. Sanırım 17 yabancı konuğumuz var. Görüldüğü gibi sempozyumumuz önemli bir noktaya gelmiştir. İşlenen konular açısından baktığımızda, bir bakıyoruz bağlamayı değerlendiren bildirilerimiz var, bir bakıyoruz yöresel konular, yine Türk dünyasını içine alan konular ki bu da oldukça geniş kapsamlı konulardır, eğitim amaçlı konular var, genel konular da var. Sonuç olarak şunu söyleyebilirim ki bu sempozyum hedefine ulaşmış diyebiliriz. Daha sonra, çok daha başarılı sempozyumlar yapmak için yine bir araya geleceğimizi umuyorum. Motif Vakfına ayrıca bir teşekkür etmek istiyorum. Katkılarını bizden esirgemeyen Kocaeli Üniversitesine çok teşekkür ediyorum ve sözü Bilim Kurulu Üyesi Prof.Dr.Can ETİLİ ÖKTEN’e bırakıyorum.

Prof.Dr.Can ETİLİ ÖKTEN- İst.Tek.Üniv. T.M.D.Kons.:
Söylenmesi gerekenleri Prof.Fikret DEĞERLİ hocamız zaten söyledi ama benim de birkaç kelime söylemem gerekirse, bence bu sempozyum amacına ulaşmıştır. Gerçekleştirmiş olduğumuz Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu Halk Bilimi ve Halk Çalgılarına yeni açılımlar getirecektir. Halk Çalgılarıyla ilgili yeni açılımlar var mı belki bunları pek göremedik. Ama Halk Çalgıları ile ilgili olarak derli toplu bir kitapçığın oluşacağına inanıyorum. Çünkü bu konularda bununla ilgilenenler bilgilere

ilk elden ulaşmakta zorlanıyorlar. Bu bakımdan faydalı olduğu için Motif Vakfı Başkanı Zeki BAYKAL'a ve katkıları olan herkese çok teşekkür ediyorum.

Benim eksik bulduğum bazı noktalarda da kendi görüşlerimi dile getirmek istiyorum. İzlediğim kadarıyla genç arkadaşlarımız heyecan içinde tüm bildirilerini okudu, ancak dikkat dağılımları çok oldu. Bildiri sunan arkadaşlarımız vücut dili ile bilgilerini birleştirmiş olsalardı, çok daha tartışmaya yer veren sunumlar görecektik. Bir konu ya hiç anlaşılmamışsa soru çıkmıyor, ya da çok tekrarlanıyorsa. Belki kimi bildiri sahibi yaptı bunu, ama 3 salonda olduğu için tüm oturumların takibini yapamadık tabiî ki. Bundan sonraki sempozyumlarda, konunun bir çoğunu yazıdan okumaktan ziyade, canlı olarak dinleyiciye anlatılırsa çok daha faydalı olacaktır diye düşünüyorum. Bir de halk müziğinde halk çalgıları ile ilgili bir müzenin kurulması hakkında veya bir müzeye yönelik bir bildirinin olması bizi çok mutlu ederdi. Bu konuda Sabahattin TÜRKOĞLU hocamıza soruyorum. İleriki sempozyumlarda bu yöndeki çalışmaları görmek istiyoruz.

Çünkü halk çalgıları halk kültürü çok önemli. Bekirpaşa Belediye Başkanının dediği gibi bu milli kültürdür. Eğer bu kültür yoksa biz yokuz. Tarihsel süreç içerisinde ulusların kültürlerin içerisinde halk müziği halk çalgıları her zaman yer almıştır. Bir ulusun kültüründe umutsuzluk, korku yoktur. Savaş sırasında bile bir elinde bağlaması dilinde türküsü ile savaşır. O atmosferde bile insanlar türkü söyleyebiliyor. Bu sosyal olguyu, bu kültür olgusunu Motif'in gözden kaçırmayıp sempozyum haline getirmesi çok önemlidir. Motif Üniversitelerimiz ile sempozyumlar gerçekleştirmeyi geleneksel hale getirdi. Motif bir sevdayı dile getirdi. Sizin de bu sevdaya katılımınızla bu amaca ulaşıldığını gördük.
Bildirilerde gördük. Tarımla hayvancılıkla uğraşanların hemen elinin altında bulunan çalgıları yaratmış olmalarına şaşırmamak lazım. Ne kadar kolay taşınabildiğini ve yanından ayırmayıp kendini onunla ifade edebildiklerini gördük. Vietnam'da taşlarını oyarak çalgılarını dile getirdiklerini daha önce söylemiştim. Dün gece Klarnet ustası Ahmet ÖZDEMİR'i izledik. Tek başına bir sivil toplum örgütüydü. Hepiniz adına Kocaeli Üniv.Fen-Edb.Fak.Dekanı Prof.Dr.Yüksel GÜNEY'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof.Dr.Fikret DEĞERLİ: Göktan AY hocamızın müze konusunda bir notu var. Burada söylemek istediğimiz geniş kapsamlı herkesin yararlanabileceği bir müzenin oluşturulması fikri. Bu arada Sabahattin TÜRKOĞLU hocamız gelecek sene müze konusunda gerekli bildirimi sunacağım diye bir not göndermiştir teşekkür ediyor ve sözü Prof.Dr.Yüksel GÜNEY'e bırakıyorum.

Prof.Dr.Yüksel GÜNEY Kocaeli Üniv.Fen-Edb.Fak.Dekanı:

Değerli katılımcılar 3 gün önce başlayan sempozyumda bugün son noktayı koymak için tekrar bir araya geldik. Ben Halk Bilimci değilim. Benim branşım Fizik. Tabiî ki burada gözlemci sıfatıyla görüşümü açıklayabilirim. Hocalarımız kendi alanlarında gerekli bilgileri verdiler. Herkes ilgi duyduğu alanda bilimsel platformda bildirilerini sundu. Ben halk bilimci değilim ama halk olarak burada bulundum ve çok bilgiler edindim. Özellikle halkımız içinde hala daha keşfedilmemiş değerlerin olduğunu dün akşam Ahmet ÖZDEMİR'i izlerken görmüş olduk. Ahmet Usta özellikle şahsım adına söyleyeyim bana klarnetin yapımı konusunda bilgiler verdi. Anadolu'da keşfedilmemiş böyle nice değerlerin olduğunu biliyoruz ve onların topluma kazandırılması gerektiğini

düşünüyorum. 100'den fazla katılımcının bulunduğu bilimsel ortamda bildiriler sunduk. Size Üniversite olarak güzel bir aile ortamı sunmaya çalıştık. Üniversitemizde bu tür bilimsel etkinlikler her zaman olmaktadır. Gençlerimizin her türlü bilgiye her zaman açık olması gerektiğini düşünüyorum. Ben sizleri hoş geldiniz diyerek karşılamıştım, şimdi de şahsım ve Kocaeli Üniversitesi Rektörü Prof.Dr.Sezer KOMSUOĞLU adına hepinize teşekkür ediyor ve iyi yolculuklar diliyorum. Ayrıca ek olarak şunu da belirtmeliyim ki, bu sempozyumun gerçekleşmesinde emeği geçen, sekreteryada Motif ve Üniversitemiz adına çalışan arkadaşlarımıza da çok teşekkür etmek istiyorum. Halk bilimi adına çalışan Motif iyi ki var. İsminin içinde her ne kadar Halk oyunları geçse de, yalnızca oyunları ile değil bilime tüm katkıları nedeniyle Motif Vakfı Başkanı Zeki Baykal'a çok teşekkür ediyorum ve söyleyecekleri için kürsüye davet ediyorum.

Zeki BAYKAL:
Öncelikle bütün katılımcılara teşekkür ediyorum. Yoruldular, sıkıldılar, belki istedikleri imkanları bulamadılar. Ama her şey çok güzeldi. Herkesin burada olması çok memnuniyet verici. Gündüz belki bildirilerden sıkıldınız ama özellikle akşamları çok eğlendik. İşin bilimsel tarafı bittiği için halk diliyle konuşuyorum kusura bakmayın. Burada çok güzel şeyler gördük öğrendik. İnşallah bunlar kitap haline gelecek ve katılımcıların adresine gönderilecektir. Ben Kocaeli Üniversitesi Rektörü Prof.Dr.Sezer KOMSUOĞLU'na özellikle teşekkür ediyorum. Kendisi eşinin rahatsız olması nedeniyle burada yok, sayın Prof.Dr.Baki KOMSUOĞLU'na buradan geçmiş olsun diyoruz. Kocaeli Üniv.Fen-Edb.Fak.Dekanı Prof.Dr.Yüksel GÜNEY sürekli bizlere destekçi oldu. Kendilerine çok teşekkür ediyorum. İzmit Bekirpaşa Belediyesine çok teşekkür ediyorum. Sempozyum Sekretaryası Yard.Doç.Dr.Işıl ALTUN'a ve Motif Halkla İlişkiler Sorumlusu Sacide GÜNGÖR'e, yanında yardımcı olan diğer arkadaşlarımıza, Motif Vakfı Yönetim Kuruluna ve Üniversite Yönetimine çok teşekkür ediyor ve Motif'i takip edin diyorum. Sizlerden tekrar tekrar bizlere yardımcı olmanız katkıda bulunmanızı rica ediyorum. Eksikliklerimiz olduğunda gidermek için de çabalıyoruz. Katılımı sağlamak için çalışmalarımızı daha iyi bir şekilde sürdürebilmek için yardımlarınızı bekliyoruz. Şimdiden hepinize iyi bayramlar diliyorum.

SORU – CEVAPLAR

Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Zeynep KAYA
Soru: Müzik öğretiminde halk çalgılarının önemi tartışılmaz olduğu halde, müzik öğretmenlerinin henüz kendilerini yeteri derecede geliştiremedikleri, bir halk çalgısı çalamadıkları, metod kullanamadıkları çalışmanın da verilen cevaplarda görülmektedir. Öğretmenler birbiriyle çatışan cevaplarla "müzik eğitimi kurumlarında" eğitimin yeterli olmadığını da göstermişlerdir. Ne dersiniz? Teşekkürler.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Emrah KAYA
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Veyis YEĞİN
Soru: Siz bir çalgı yapımcısı olarak 3 telli olan Karadeniz Kemençesi'ne 4. telin takılması konusunda ne düşünür müsünüz? Teşekkürler.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Veyis YEĞİN
Soru: Gusli yada Gusla diye adlandırılan çalgının tırnak teması ile çalındığını belirttiniz. Oysa bu çalgı Boşnaklar tarafından parmaklar temas edilerek çalınmaktadır. Acaba çalınış tekniği olarak bölgede farklılıklar var mıdır? Ve bu çalgının Ön Asya'dan geldiği konusundaki düşünceleriniz nelerdir? Teşekkürler.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Emrah KAYA
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU
Soru: Tulumla ilgili olarak artık çalanı ve yapımcısı bitmek üzere dediniz. Bu çalgı özellikle Artum ve Arzede çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Ayrıca yapımcısı da benim bildiğim en az 4 yane var. Bu anlamda tulumla ilgili bize neler söyleye bilirsiniz?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU
Soru: Yapılan düzenlemeler; müzik eğitimi almış, çok sesliliği öğrenmiş kişilerce mi yoksa yöre öğreticilerinin duyumlarına göre mi yapılmaktadır? Düzenlemeler müzikal olarak katkıda bulunmakta mıdır?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Zeynep KAYA
Soru: 1) Mensubu olduğunuz müzik eğitimi bölümünde Türk Halk Çalgıları eğitimi ne oranda verilmektedir. Örneklem grubunda da belirtildiği gibi Türk Halk Çalgılarına verilen önem %80'ler civarında mıdır?
2) Türk Halk Çalgılarının müzik eğitiminde ve müzik öğretmeni yetiştirmede kullanılması gerektiği konusunda ki sizim görüşleriniz ve önerileriniz nelerdir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Doç. Dr. Agide ALAKBAROVA

Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Ekber YEŞİLYURT
Soru: Azerbaycan'da davul – nakalar eğitim dersliği var. Türkiye'de böyle bir derslik kullanılıyor mu?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Alper ULUTÜRK
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY
Soru: Bağlamanın kökeninin kopuza dayandığı tezi sizce güçlü kanıtlarla desteklenmekte midir? Türki Cumhuriyetlerle Türkiye Cumhuriyeti (özellikle Anadolu) müzik kültürünü kıyaslar mısınız? Teşekkürler.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Adem ÖGER
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Ekber YEŞİLYURT
Soru: Davulun arkaik dönem ürünü ve ilk çalgı olduğunu belirterek ilk insanın yaratılışını resmettiniz. Darvin teorisi yerine, Türklerin yaratılış mitolojisi ile ilgili bir resim koymak yerinde olmaz mıydı? Örneğin sudan yaratılış v.b.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Doç. Dr. Esat HARMANCI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Ekber YEŞİLYURT
Soru: Davulun Türklerin kullandığı ilk müzik aleti olduğu "iddia"nız bilimsel kaynak ve yönetmelerle ele alınmadığı gibi bütün bir Türk tarihi boyunca sanki tek isimli ve tek şekilli bir alet olduğu izlenimi verildi.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Agide ALAKBAROVA
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Adem ÖGER
Soru: Orta Asya Sovyet Türk Cumhuriyetlerinin müzik kültürlerinin babası olan Uygur kültür merkezinin yaşanması bugün Türkiye'de mümkün mü?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Serhat TURUNÇ
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Ramazan KAFARALİ ORUCOĞLU
Soru: Azerbaycan halk mahnıları ve tesnifleri arasındaki edebi ve müzikal farklılıklar nelerdir? Mugam / Destgah musikisinde mahnılardan istifade olunur mu?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Serhat TURUNÇ
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Ramazan KAFARALİ ORUCOĞLU
Soru: Aşık mahnılarında sizce neden tar ve kemançadan istifade olunmuyor?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Kadir VERİM
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Ramazan GAFFARALİ ORUÇOĞLU
Soru: Azerbaycan halk mahnılarının bu kadar hisli ve insanın yüreğine işleyen melodiler olmasını neye bağlıyorsunuz?
Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Doç. Dr. Yılmaz AYDIN
Soru: Katkı Bilgi:"1991 yılında yazdığım 'Açılış' isimli 'Bağlama Dörtlüsü' çalışmam 1997 yılında yapılan 4. İstanbul Türk Müziği Günleri'nde "Bağlama Topluluğu ile Oda Müziği" başlığı altında sunulmuştur ve Kültür Bakanlığınca basılmıştır.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Sabahattin TÜRKOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Doç. Dr. Muvaffak DURANLI
Soru: Etnomagazin el sanatları imitasyonları değil midir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Doç. Dr. Yılmaz AYDIN
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: İrfan KURT
Soru: İlk müzikoloji ve halkbilimsel araştırmaları yapan Mahmut Ragıp GAZİMİHAL'in kitaplarında sazın (yada bağlamanın) atası kopuz olarak geçiyor. Türk Müziği'nde bugün en büyük sorun terminolojik kavramlarda kargaşa yaşanması, yani standart diyebileceğimiz ortak kavramlar – nitelemeler yok. 1934'den beri kapsamlı bir Türk Müziği Kongresi yapılmadı. Belki böyle bir kongreye gereksinim olacak. Böylelikle de ortak kavramlar ortaya çıkarılabilir. Bu konularda düşünceleriniz nelerdir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Doç Dr. Yılmaz AYDIN
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: İrfan KURT
Soru: Bugünün Rusya Federasyonu'nda Şamanlar yada Şaman Kültürü koruma altında mı? Kızılderililerde ve Avustralya yerlilerindeki gibi turistik amaçlı da olsa ritüeller yani törenler yapılıyor mu?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Zeynep KAYA
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: İrfan KURT
Soru: Bu kavram kargaşası beraberinde yozlaşmayı da getiriyor mu? Bunun önüne nasıl geçilebilir, bu durum nasıl düzletilebilir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Ayhan SARI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Abdullah AKAT
Soru: Kemençenin gerek isim ve gerekse şekil olarak tarih içinde bir değişikliğe uğrayıp uğramadığı konusunda fikriniz nedir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yavuz DALOĞLU
Soru: Eski Türk çalgıları üzerine bir doktora çalışması, şimdi (Prof. Dr.) Osman Fikri SERTKAYA tarafından bundan 35 yıl önce yapılmıştır. Sertkaya adı bibliyografyanızda var mı?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Sema ORSOY

Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yavuz DALOĞLU
Soru: Benim izninizle soru değil bilgi ilavem olacak. Öncelikle en eski Türk toplulukları olarak Göktürkler öncesi Hunları biliyoruz. Çok erken dönemlere ait müzik ve kullanılan çalgılar ile ilgili bilgilere Çin kaynaklarında ulaşmak mümkündür. Bizlere düşen görev bu kaynakları Türkçeye çevirip araştırmalara katkıda bulunacak verileri toparlamak. Saygılarımla.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Ayhan SARI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yavuz DALOĞLU
Soru: Çalgılar tarihinde ad karışmaları, çalgı isimlerinde iç içe geçmeler olduğunu düşünüyor musunuz?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Ayhan SARI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Seyran GAFARZADE
Soru: 1) Çalgı sınıflama konusunda tereddütleriniz olduğunu düşünüyor musunuz?
2) Dilsiz üflemeliler diye bir sınıf var mıdır? Flütlüler ne anlama gelmektedir?
3) Zurna tipli dediniz. Oysa bunlar kamışlı üflemelilerdir. Zurna çift kamışlı, klarnet tek kamışlıdır.
4) Kullandığınız zurna tipli dilli aerophone ne demektir?
5) Mey ve balaban olarak adlandırılan dilli aerophone ne demektir? Doğrusu kamışlı olmalımıdır?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Ayşe Tuba ÖKSE
Soru: Çalgılarla ilgili terminoloji ve sınıflamalarınızı bilimsel olarak hangi sisteme göre oluşturduğunuzu söyleyebilir misiniz? Lir ve harp sınıflamaları konusundaki ayrımları nasıl tespit ediyorsunuz? Eğer bir Türk çalgısı ile karşılaştırmanız gerekiyorsa Çeng daha doğru bir tespittir. Zira kanun zithar ailesi grubuna giren bir çalgıdır.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Öğr. Gör.Cihangir TERZİ
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Tanju OZANOĞLU
Soru: Bağlama metodları ya da tavır bilgilerini içeren kitaplar, bağlama öğretiminde uygun bir yol mudur? Bağlama için yazılan türkü notaları türkünün tavrını yada söz konusu türkünün ezgisini verebilmekte midir? Örnek; yabancı birisi nota üzerinde tavırlı türkü öğrenebilir mi?
Cevap: Şimdi akortlar, metodlar meselesi çok mühim olmamalı, öncelikle tavır dediğimiz şey tabiî ki çok kısa bir tanımlamayla yöresel, bölgesel müzik karakterlerinin renklerinin ta kendisidir. Bu sadece bağlamaya yönelik bir şey değildir. Yani kemane ile de çaldığınız zaman aynı şey söz konusudur. Türküyü söylediğiniz zamanda aynı şey söz konusudur. Ne yazık ki sadece bağlamada mızraplar meselesi tavra indirgendiği için böyle bir yanlış ve eksik bakış açısı var. Yanlış ve bakış açısı diyorum, ikinci olarak metod tabiî ki bunlar artık çağın olması çok önemli gerekleri özellikle konservatuarlar ve diğer alt yapıda bağlama kursu veren yerlerin yönlendirmesi açısından söylüyorum. Öncelikle bana göre iki aşamada yazılması lazım. Birinci aşama sadece bağlamanın

bütün akortlarıyla bütün perde dizgisiyle kullanımına yönelik bir tavır metod yazılmalı, yöresel tavırlara yönelik ise ayrı bir metodu çalışmaya girilmeli ve burada mutlaka sesin dinlenildiği ve anlaşıldığı bir şey olabilmeli… Bugünkü notasyon ne kadar tavrı etkiliyor, ne kadar tavrı ortaya koyuyor elbetteki türk halk müziğinde derlemeler çok ciddiye alınan bir meseledir. Özellikle çok yetkin kişiler tarafından çarpma sesler dahil notalar yazılmaktadır. Dolayısıyla orada bir sorun olduğunu düşünmüyorum. Yalnız bir yabancı bunu gördüğü zaman tabiî ki minör nitelikteki eserler çoğu nereden yazılıyor "la" yani ikinci aralık "la" olacak düşündüğümüz zaman oradan çalmaya çalışıyor ilk şeyi " aaa bu ses buradan nasıl çıkıyor." örneğin sol anahtarlı bir portrede ta yukarılarda ilave çizgilere siz o "mi" yi tınlatmaya çalışıyorsanız o zaten doğal bir seste çıkartılan bir durum olamaz. Ancak faset dediğimiz seslerde yakalanabilecek bir şeydir. Bu tarz durumlarda da tabiî ki anormal ilkel ortaya çıkıyor.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Cihangir TERZİ

Soru: Tel ilave edilme öneriniz ileride 5.6.7. v.s. diye tel ilave edilmesine neden olmaz mı? Bu durumda tamburanın bir ud sazı görünümüne yada gitar görünümüne benzeyeceği söylenebilir mi? Bu durum yöresel mızrap ve tavırlı çalım özelliğini ne oranda etkileyebilir?

Cevap: Hemen yanıt verim. Bir kere bu tel bağlama, fazla tel bağlama gereği şuanda 9'a, 10'a ve 12'ye bile çıkmış durumda yani denemeler devam ediyor. Örneğin, Erkan Uğur'u çok hazlı bir keyifle dinliyoruz değil mi ? Erkan Uğur'un sazlarını incelediğimiz zaman 4 telliden, 6 telliden, 9 telliden, 12 telliye kadar olduğunu görüyoruz. Dizgi olarak tel dizini anlamında söylüyorum. Benim anlatmaya çalıştığım şuydu aslında zamanım yetmedi tüm halk çalgılarında çok önemli sorun ya pes frekanslar yeteri kadar doyurucu değil saz içinde bu bir kısmen bam teller takılmak suretiyle son 50 yıldır. Hocam yanlış söylüyor olabilirim tahminen çünkü bu teknolojiyle ilgili bir şey o frekans kapatılmaya çalışıldı. Bu bir katkıdır. Ama benim söylemeye çalıştığım şu sürekli bağlama düzenini çaldığınızı varsayın işte o geleneksel anlamda fa, sol, la nereden alıyorsanız çünkü pes tarafa inme şansınız yok. İşte burada benim gene şuanda 4 telli bağlama yapmış durumdayım hatta "mi" perdesinde biten geleneksel olarak ve bütün perdeleriyle bütün frekanslarıyla notasyona oturan bir bağlama şuanda protatip olarak ürettim. Buraya getirme şansım vardı ama çok fazla işim olduğu için getiremedim. O anlamda pes tarafa inişi sağlayabilecek içinde 3. bir tel ilavesi yaptım. 1. ve 2. tel aynı 3. sıraya koyduğum bir bam teliyle bir 4'lü sesi elde etmiş oldum aşağıdan, ama yukardan baş parmağın şeyinden asla ödün vermedim. Çünkü o bağlama düzenindeki yürüyüşü aynen devam ettiren bir sistem yani alt iki tel zaten aynı, üst teliniz zaten aynı ortaya 3. sıraya eklemiş olduğumuz pes tarafa inişi sağlayan bir telde şahane bir armoni ortaya çıktı. Hatta bunu çaldım ve bas tarafıda doyuran vurduğunuz zaman kendini ortaya koyan bir şey ama bunlar dediğim gibi proje dahilinde

Katkı Yapan Kişinin

Adı – Soyadı: Tanju OZANOĞLU

Katkı: Bağlama ailesinden Anadolu da bağlama yapımcılarının bağlama yapımında standartlık getirilmesi mümkün olamamaktadır. Çünkü yöre ezgilerine göre perde artırması yada azaltması tekne boyunun yapımcının bulunduğu bölge yapısı ile imkan sağlanamamaktadır. Ancak akademik çevrede bu standartlık sağlanmaktadır.

Katkı Yapan Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Katkı: Tambura bağlama ile ilişkin sunumunuzda 10 adet soru sorup yine cevapları kendiniz verdiniz. Cevaplarınızda haklı göründüğünüz hususlar var. Ancak teklif ettiğiniz hususların daha geniş platformda tartışılmasını, uygulamaların yapılmasından sonra eksi-artıların değerlendirilmesini böylece tescillenmesi yada reddedilmesini uygun görüyorum. Tartışılmadan yada uygulamaları görmeden verilecek hükümler olumsuz sonuçlar doğurabilir.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Hatice GÜLENSOY

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Abdullah AKAT

Soru: Anlattığınız bu özellikleri Çuvaşlarda da aradınız mı?

Katkı Yapan Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Katkı: Katkı: Bağlama metodlarının yayın sıralamasını verirken ilk baskılarının dikkate alınmasının daha doğru olacağını düşünüyorum. Aksi halde kayıtlara yanlış bilgiler geçecektir.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Abdullah AKAT

Soru: Karadeniz yöresinin tarihi için Prof. Dr. Faruk Sürme'nin Oğuzlar (Türkmenler) ve Çepniler adlı eserlerini göz ardı edemeyiz. Bildiri basılmadan önce bu kaynaklarında görülmesi gerekir.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Arş. Gör. Yavuz ŞEN

Soru: "Bağlama en eski Türk çalgısıdır" sözünüzü "Bağlama parmak yada tezene ile çalınan en eski Türk çalgısı olan kopuzun devamıdır" biçiminde kastedilmiş olduğunu düşünüyorum. Ne dersiniz?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Soru: 1) Tambur ile Bağlamayı karşılaştırdığımızda Türk Müziği Ses Sistemini ifade etmekte bunlardan hangisini dikkate almalıyız?

2) Türk Müziği'nde kullanılan koma değerlerini mi bağlamaya yada Türk Halk Müziği'ne uyarlamalıyız? Yoksa bağlamanın tanburdaki gibi perde sayısını mı arttırmalıyız?

3)Türk Sanat Müziği'nde kullanılan tambur ile Türk Halk Müziği'nin ana sazı olan bağlamayı yan yana getirip karşılaştırma çabası Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği diye bilinen müzik türlerinin tek birisinin altında toplanmasına neden olabilir mi? Yani THM ve TSM ifadelerini tek bir Türk Müziği adıyla anmak mı gerekir? Eğer böyle ise; TSM ve THM sazlarını yan yana kullanmak, birlikte icra etmelerine olanak sağlamak, tamburla, udla, kanunla v.s. türkü çalıp söylemek geleneksel müziklerimizin (aşık müziği ve beste müziği) yapısına ve üretimine ne tür etkileri olabilir?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Cihangir TERZİ

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Arş. Gör.Yavuz ŞEN
Soru: Bağlama Anadolu'da hangi arkeolojik yapıtlar üzerinde kabartma şeklinde yer almaktadır?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. M. Ulaş ATASOY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Tanju OZANOĞLU
Soru: Çalgıların sınıflandırılması ve isimlendirilmesinde izlediğiniz yol nedir? Son videolardan düdük diye tanımladığınız çalgının düdük ismiyle açıklanmasının kıstasları nelerdir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Mehmet KINIK
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Sabri YENER
Soru: Kopuz atalı çalgıların bir çoğunda mahalli teller (bitkisel – hayvansal) kullanılmasına rağmen Türkiye'de çelik tel kullanılmaya başlanması konusunda bir bulguya rastladınız mı yada bir fikriniz var mı?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. M. Ulaş ATASOY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Sabri YENER
Soru: Geleneksel Türk Halk çalgılarımızın genelinde problem olarak karşımıza çıkan standartlaşma konusunun bir parçası olan çalgıların eğitiminde karşılaşılan standartlaşamama konusu sizce Geleneksel Çalgılarımızın geleceğe aktarılma sürecine nasıl etki eder?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Arş. Gör. Zeynep KAYA
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Ardian AHMEDAJA
Soru: At the begining of your presentation, you mentioned about that: "Çifteli was played by women why was this enstrument played by women at those years?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Nilgün SAZAK
Soru: 1) 1994'den sonra 2001'de bir program uygulandı. Bu konuda bilgi verilmedi. Bu konuda bir açıklama yapabilir misiniz?
2) Orff iki yerde farklı kullanıldı. Orff bir yöntem mi yoksa yaklaşım mıdır?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAHZADE
Soru: Azerbaycan'da milli musiki aletleri kaç tanedir? Görüntülerde musiki aletleri çok eşli ve bakımsız görünüyor. Acaba bakım, geliştirme, süsleme neden yapılmıyor?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: M. Ulaş ATASOY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Nilgün SAZAK

Soru: Sizce "Suzuki" bir öğretim yöntemi midir? Onu yöntem yapan özellikler nelerdir?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. İlhan ERSOY

Soru: 1) Türk Halk Müziği kavramı tartışmalı ise sizin bu kavram yerine koyabileceğiniz bir kavram yada öneriniz var mıdır?

2) Karadeniz bölgesinde bağlamanın olmadığını söylediniz. "Kol Bastı", "Metelik" gibi eserlerin varlığı bağlamanın yaygınlığını göstermemektedir mi?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Arş. Gör. A. Suat KARAHAN

Soru: Bağlama metodlarının yerine TRT repertuarındaki notaların çoğunlukla kullanılmasının nedenini araştırdınız mı? Çağdaş eğitimde hiç metod kullanmadan verilen eğitimi nasıl yorumluyorsunuz?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Suat KARAHAN

Soru: Kısaca, okullarda müfredat birliği yok. Yayınları takip etme, internet kullanma, yapılan çalışmaları değerlendirme, tanıtma, "metod" olarak yazılmayan eserleri metod diye derslerde kullanmama alışkanlıkları yok. Ne dersiniz?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Bülent KURTİŞOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Ahmet Suat KARAHAN

Soru: Halk Müziği alanında eğitim veren kuruluşlar arasında özellikle konservatuarlar ve eğitim fakülteleri arasında bir dialog eksikliğinden söz edebilir miyiz?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK

Soru: Sayın Prof. Yalçın Tura atıfta bulunduğunuz kitabında Horasan Tanburu ile bugünkü bağlamanın perdelerinde "tam uyum" olduğunu belirtiyor. Sizin karşılaştırmanızda ise benzerlik ve farklılık var. En önemli benzerlik Horasan tanburunda "oynak" diye bugünkü bağlamada da "gezgin" diye adlandırılan perde mantığının asırlar boyu sürerek bugünkü Türk müziği ses sitemi arayışlarında kilit rol oynamasıdır. Katılır mısınız?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Sabri YENER

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK

Soru: Mükemmel bildiriniz için teşekkür ederim. Tabii ki zaman sınırlaması sebebiyle bazı kısımlarını dinleme şansı bulamadık. Bunun için sorum şudur; araştırmanız sonucuna göre bin oktav kaç aralıktan oluşmaktadır. Eğer 24 ise bu Arel – Ezgi – Uzdilek sistemi olarak bilinen sistemin aynısı mıdır?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: İlgar İMAMVERDİYEV
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Okan Murat ÖZTÜRK
Soru: Parlama perdeleri ile ilgili bilgilerinizi dinledim. Beni meraklandıran Anadolu aşık geleneğinde perdelerin terminolojik isimleridir. Acaba bunları elde ettiğiniz kaynaklar var mı? Ben Azerbaycan aşıklarının başkan yardımcısıyım. Azerbaycan'da ve İran'da bağlama perdelerinin geleneksel isimlerini bulduğum için bu soruyu soruyorum. Bağlama metotlarını inceledim ama bağlama perdelerinin geleneksel isimlerini bulamadım.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Bülent KURTİŞOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Okan Murat ÖZTÜRK
Soru: Bağlamada tel yapımında kullanılan malzemelerin fiziksel yapısı perde ölçümüne etki eder mi, sayısına etki eder mi, bu da sistemde bir değişikliğe neden olabilir mi?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Tanzu OZANOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Hüseyin YALTIRIK
Soru: Makedonya'da Tanbura çalgısının Makedonya Türklerinin çaldığı konusunda bir araştırma ya da bilgi var mı? Yoksa bu çalgının benzer yapısı Makedonlar tarafından mı icra ediliyor. Bu konuda karşılaştırma yaptınız mı?
Katkı Yapan Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Ayhan SARI
Katkı: Tanbur kelime kökeni onomatope ses benzeltme şekliyle dımbır, tunbur, Osmanlıca yayılışı eski yaymalarda tunbur olarak okunur. Arapça nbr kökünden tunlamak v.s. tunbur olmuştur. Değerli bildiriniz için teşekkür ederim.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Hüseyin YALTIRIK
Soru: Okan Bey'e ve Hüseyin Bey'e teknik ve zor bir çalışmayı tercih ettikleri için teşekkür ederim. Acaba, Tanburacı 81 yaşında kendi bağlamasını "akort" edebiliyor musunuz? Teşekkürler.
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Bülent KURTİŞOĞLU
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Hüseyin YALTIRIK
Soru: Yeni yetişen tanburacı var mı yoksa nedenleri nedir?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Vasfi HAFTACI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: Dr. Hüseyin YALTIRIK
Soru: Ali Tanburacı'nın Kırklareli'nde yetiştirdiği, mesleği icra eden tanburacı öğrenciler var mı?
Soruyu Soran Kişinin
Adı – Soyadı: Prof. Dr. Vasfi HAFTACI
Sorunun Yöneltildiği Kişinin
Adı – Soyadı: İsmail BOZKURT

Soru: Kıbrıslı Türklerin Rumlardan etkilenerek ya da Rumların Türklerden etkilenerek kullandığı çalgılar var mı, bu konuda yapılmış çalışmalar varsa kısaca söz edebilir misiniz? Güzel bildiriniz için teşekkürler.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Seyran GAFARZADE

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU

Soru: Ney'le ilgili (yaratılış – icadı) divan eserlerinde efsaneler veya rivayetler özünde bir Türk efsanesi olarak tanımlanabilir mi?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Doç. Dr. Agide ALAKBAROVA

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU

Soru: Günümüzde sufi edebiyatında olan "Divan" yansımaları izlenmektedir mi? Varsa, hangi açıdan değerlendirilebilir?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Prof. Dr. Vasfi HAFTACI

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Gencay ZAVOTÇU

Soru: Divan şiirinde Ney'in ağırlıklı olarak kullanıldığını söyleyebilir miyiz? Bunun nedeni sizce neler olabilir? Ney dışında divan şiirinde işlenen başka musiki çalgıları var mıdır? Ney, Mevleviliğe özgü bir çalgı mıdır? Teşekkürler.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Sabahattin TÜRKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Ferruh ÖZDİNÇER

Soru: Kırkpınar'da çalınan ezgilerin ayrı bir özelliği var mı? Bu ezginin güreşenler üzerinde ne gibi etkileri olur? Buna göre sazlar seyirciler için mi yoksa güreşçiler için mi çalarlar?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Bülent KURTİŞOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Ferruh ÖZDİNÇER

Soru: 1) Kırkpınar'da çalınan ezgilerin ritmik yapılarında değişkenlikler görülmektedir. Size göre icra edilen bölümlerin ritmik yapıları nelerdir?

2) Kırkpınar'dan etkilenmiş olan bölgeye ait halk oyunları var mıdır? Teşekkürler.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Arş. Gör. Zeynep KAYA

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Kazım BİBER

Soru: 1) Tava yalnızca kadın eğlencelerinde mi kullanılmaktadır, başka kullanım alanları var mıdır?

2) Ritm kalıbı olarak herhangi bir değişiklik söz konusu mudur? Yani hep aynı kalıp mı kullanılmaktadır?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Kazım BİBER

Soru: Tava çalan ve türkü söyleyen kadınların (Mi-Si) aralığında söyledikleri ve mi sesinden başladıklarını söylediniz. Bunu neye göre belirlediniz? Neden (mi-si) de (la-mi) değil. Yada 5 ses aralığında türküler söylüyorlar demek daha doğru olmaz mıydı?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Emrah KAYA

Soru: Doğu Karadeniz Bölgesi'nin nefesli sazları bunlardan ibaret midir? Bunlardan başka kullanılmayan ve kaybolmaya yüz tutmuş nefesli sazlar var mıdır? Özellikleri nelerdir?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Mehmet KINIK

Soru: Oluşturulacağını düşündüğünüz orkestra Halk Müziği içerisinde nasıl olacak? O zaman ortaya çıkan yeni ürünler Halk Müziği ürünü mü olacaktır?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDDEMİR

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: İlhame MEMMEDLİ

Soru: Düzeltme; Bağlama 2,5 oktavlık ses aralığına sahiptir. Bağlama 2 oktav ses sahasına sahiptir. Konçerto, Arif Sağ, Erol Parlak ve Erdal Erzincan tarafından çalınmıştır. Tolga Sağ değildir.

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Yrd. Doç. Dr. Göktan AY

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Sinem ÖZDEMİR

Soru: Cümbüş ülkemizin bir çok yerinde halk ve sanat müziği içinde sıra gecelerinde kullanıldığı halde "Türk Halk çalgıları" sınıflamasında yer verilmemektedir. Bir çalgının nereye ait olduğumu önemlidir? Yoksa "kültür içinde kullanılması" müzik yapısına cevap vermesi mi? Ne dersiniz?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Dr. Hüseyin YALTIRIK

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Cenk AYDIN

Soru: "Daire" dediğimiz çalgının Rumeli (özellikle Selanik – Kavala – Drama Yörelerinde) zilsiz olanına rastlanmamıştır. Zilsiz olan Anadolu özelliklerinde kullanılan ad Def, Deblek v.b. dir. Siz Zilsiz Daire gördünüz mü?

Soruyu Soran Kişinin

Adı – Soyadı: Öğr. Gör. Mehmet YALGIN

Sorunun Yöneltildiği Kişinin

Adı – Soyadı: Emir Cenk AYDIN

Soru: Davul, def gibi çalgılarda ıhlamur, çam ve köknar gibi ağaçlar kullanılırsa daha iyi olur ifadesini kullandınız. Fakat ceviz, gürgen gibi ağaçların kullanıldığı bilinmektedir. Bahsettiğiniz ağaçlar yumuşak ağaç sınıfında olduğu için günümüzde uygulaması görülmemektedir. Bu konuda ki kaynaklarınızı belirtir misiniz?

SEMPOZYUMDAN RESİMLER












MOTİF
"HALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR"
ULUSLARARASI SEMPOZYUMU
14-15-16 ARALIK 2007 / KOCAELİ


MOTİF
"HALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR"


MOTİF
"HALK MÜZİĞİNDE ÇALILAR"
ULUSLARARASI SEMPOZYUMU








MOTİF
ALK MÜZİĞİNDE ÇALGILAR"
USLARARASI SEMPOZYU
4-15-16 ARALIK 2007 / KOC
MOTİF
Prof. Dr.
Müsteşar Bil.Dr.
Arhan SARI



