



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ

Ferhat Erdem

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ

Ferhat Erdem

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı**

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Ferhat Erdem tarafından hazırlanan "Dirmil Yörük Müzik Kültürü" başlıklı bu çalışma, 09.11.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Cenk Güray (Başkan)



Prof. Dr. Ayten Kaplan (Danışman)



Doç. Dr. Mehmet Çevik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

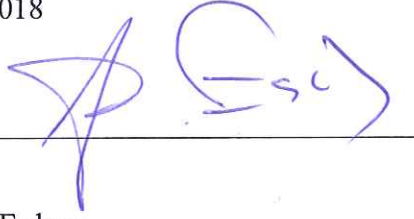
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir

09.11.2018



Ferhat Erdem

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.¹
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir.²
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.³

09/11/2018

Ferhat Erdem

i

i "*Lisansüstü Tezlerin Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*"

¹ Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

² Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

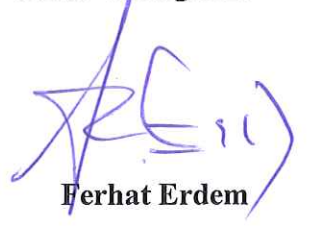
³ Madde 7.1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

*Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Dr. Ayten KAPLAN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Ferhat Erdem

TEŞEKKÜR

Dirmil Yörük Müzik Kültürü hakkında hazırlanan bu çalışma, birçok değerli ismin katkıları sayesinde şekillenmiştir. Sahaya inmeden önce değerli fikirleriyle farklı bir bakış açısı kazandıran Doç. Dr. O. Murat Öztürk'ün yol göstermeleri ortaya konulmaya çalışılan konular hakkında belirleyici olmuştur. Bu yüzden sağladıkları katkı ve yardımlardan dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışmamda değerli bilgi ve deneyimlerinden önemli ölçüde faydalandığım, tezin sosyal boyutuyla ilgili panoramik görüş kazanmamı sağlayan, tezin başından sonuna kadar destek, ilgi ve yardımlarını gördüğüm kadim dostum sosyolog Ercan Dansuk'a özellikle minnettarım.

Tez danışmanlığımı üstlenerek bu çalışmaya büyük katkılar sağlayan, teorik öğretileri pratiğe dökmemde yardımlarını her daim gördüğüm kıymetli hocam, değerli akademisyen Prof. Dr. Ayten Kaplan'a, tezde elde edilen konuları değerli bulup onların daha anlaşılır hale getirilmesindeki samimi çabalarından dolayı Doç. Dr. Cenk Güray'a, çalışmamdaki dil sorunlarını aşmamda kıymetli emekleri olan Doç. Dr. Mehmet Çevik'e değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Kaynak temininde yardımlarını gördüğüm Gürsoy Babaoğlu, Mehmet Öcal ve Sabri Sabuncu ve Ömer Toprakçı'ya içten yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Saha çalışmamda yörük yaşamına dair eşsiz bilgileri benimle paylaşan yöre deyimiyle "gadin anam" Gülsüm Erdem ve kapısını çaldığım tüm Dirmillilerin sorulara verdikleri içten, samimi ve candan yanıtlar tezin en önemli bilgi akışını sağlamıştır. Bana yüreklerini açan, lokmalarını paylaşan, son yaylacı, kocaman yürekli Dirmillilere en derin saygılarımı sunarım.

ÖZET

Erdem, Ferhat, Dirmil Yörük Müzik Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

“Dirmil Yörük Müzik Kültürü” isimli bu çalışma giriş kısmı ve beş bölüm olarak kurgulanmıştır. Giriş bölümünde Dirmil’i⁴ de içine alan Teke Yöresi müziği ve Dirmil’deki yerel müzik üzerine yapılan araştırmalar incelenmiştir. İlk bölümde, araştırmanın problemi, amacı ve önemi verilmiştir. İkinci bölüm çalışmanın kuramsal çerçevesi, yerel kültür olarak müzik, yerel müziğin dönüşümü ve Dirmil’in tarihî, coğrafi, kültürel ve demografik yapısı konularını kapsamaktadır. Bu bölümde, Dirmil yörük müziğinin hangi teorik çerçevede analiz edildiği ve müzik literatürü içindeki yeri incelenmiştir. Bu inceleme, Dirmil’de varolan Yörük (Teke) müziği ve kültürüne yönelik yapılan çalışmaların taranması ve Dirmil’deki yerel müziğin özgünlüğü ve öneminin açıklanmasını kapsamaktadır. Ayrıca, Dirmil yörük müzik kültürünün arka planı olan Dirmil’in tarihî, coğrafi, kültürel ve demografik dinamikleri açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde Dirmil müzik kültürünün kavramsal çerçevesinin hangi değişkenlerle açıklanabileceği, bu değişkenlere dair verilerin toplanma yöntemleri ve bunların nasıl analiz edildiği verilmiştir. Etnoğrafik yöntem ve vaka çalışması tekniği kullanılan saha çalışmasında, incelenen yerel müziğin evren ve örneklemin niteliği ve niceliği, verilerin hangi tekniklerle toplanıp analiz edildiği açıklanmıştır. Dördüncü bölümde ise yerel müzik kültürü, içinde olduğu sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar ile Dirmil yerel müzik icracılığı ve yapıcılığı bağlamında incelenmiştir. Bu çerçevede Dirmil’de icra edilen yörük (Teke) müziğinin kültürel ve sosyal üretimini sağlayan icracılık, yapıcılık ve öğrenme süreçleri ile icra edilen sosyal ortamlar incelenmiştir. Dirmil’in sosyo-ekonomik değişim tarihi ve kültürü ile yerel müzik arasında varolan içsel bağ; toplumsal hafızadaki yerel müziğin, çalgılar, icracılar, çalgı yapıcıları, çalgıların teknik özellikleri, fiziki boyutları, ses kapasiteleri ve yerel müziğin zaman içerisindeki değişimleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu analiz yerel müzik kültürünün kuşaklararası aktarım biçimleri incelenerek yapılmıştır. Son bölümde ise Dirmil yörük

⁴ İlçe merkezi olarak Dirmil’in ismi 1958 yılında Altınyayla olarak değiştirilmiştir. Ancak yerel halk ilçeye verilen bu yeni adı benimsememiş, eski adı kullanmaya devam etmektedir. Tezde Dirmil kültürel bölge adı olarak kullanılmaktadır.

müziğindeki değişimlerin değerlendirilmesi ve bu müziğın geçmiş ve geleceği arasında bir bağ oluşturulmasına yönelik önerilere yer verilmiştir. Bu bölümde ayrıca yörük müziğinin geçmişteki dokusunun var olan teknolojik olanaklar çerçevesinde günümüze taşıyıp taşınamayacağına dair tespit ve öneriler de yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler

Yörük (Teke) Müziği, Dirmil Yerel Müziği, Sipsi, Üçtelli bağlama ve İkitelli Cura.



ABSTRACT

Erdem, Ferhat, Yoruk Musical Culture of Dirmil, Master Thesis, Ankara, 2018.

The study of “Yoruk⁵ Musical Culture of Dirmil” was designed in five chapters with introduction. The literature review about music of Teke region, which covers Dirmil town, and local music in Dirmil was presented in the Introduction part. The first chapter consists of the aim, importance and theoretical structure of this study. The second part includes the analysis of music as a local culture, changes of local music, geographical, historical, cultural and demographical structure of Dirmil. In this chapter, the theoretical base which is chosen for analyzing local music of Dirmil and the place of Dirmil’s local music in Turkish musical literature has been explained. This analysis includes reviewing the studies made on the culture and music of Yoruk (Teke) in Dirmil and examining the importance and authenticity of local music in Dirmil. Moreover, the factors which effects the Yoruk music in Dirmil, history, geography, culture and demography of Dirmil have been explained.

The third chapter consists of the variables which is analyzed the theoretical structure of musical culture of Dirmil and how the data related to these variables have been collected and examined. Ethnographic method and case study were exercised in the field study in which, the quality and quantity of the population and sample related to analyzing local music. It was given which techniques were used collecting data in the field.

The culture of local music was analyzed with the conditions of the socio-economic and cultural structures which formed this culture and local music performers and musical instrument makers in Dirmil in the fourth chapter. The performing music, making musical instruments, learning process of local music and the environment of performing music which are the conditions of social and cultural production of yoruk (Teke) music in Dirmil were explained in this chapter. There is an internal relation between the local music and the historical changes of socio-economy and culture of Dirmil. This relation were investigated in terms of local music in social memory, musical instruments,

⁵ Nomadic Turkmen groups have immigrated from Central Asia to Anatolia between the 9th A.C. and the 13th A.C. These nomads were labelled as Yoruks who were supported Ottoman Empire and Turkmen as oppositional groups. This labelling is related to the settlement policy of Ottoman governments in that time.

performers, instruments makers, technical and physical aspects of musical instruments, their capacity of sound, the changes of local music in time. Moreover the types of transfer of the local music among generations was added to this analysis.

In the last part, the evaluation of changes in yoruk music in Dirmil and some proposals about creating a connection between past and future of this local music were presented. It is also added the proposals related to if it is possible to sustain the old patterns of yoruk music towards today's with existing technological opportunities.

Keywords

Music of Yoruk (Teke), Local Music of Dirmil, Sipsi, Bağlama with Three String and Cura with Two String.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLolar DİZİNİ.....	xvi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xvii
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ.....	xiii
HARİTALAR DİZİNİ.....	xx
KISALTMA DİZİNİ.....	xx
ÖNSÖZ.....	xxi

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM : ARAŞTIRMANIN AMACI ve KAPSAMI	9
1.1. Araştırma Problemi	9
1.2. Amaç ve Önem	9
1.3. Yaklaşım ve Kapsam	10
2. BÖLÜM : KURAMSAL ÇERÇEVE	12
2.1 Bir Yerel Kültür Unsuru Olarak Müzik	12
2.2 Tarihi, Coğrafi, Kültürel ve Demografik Açından Dirmil	14
2.2.1 Tarihsel Dönemler Açısından Yörük Kültürü	14
2.2.2 Yörük Kültürü ve Oğuz Boyları	15
2.2.3 Yörük Kültürü Açısından Merkezi Konumdaki Dirmil Coğrafyası	18
2.2.4 Dirmil Demografisi	21
2.2.5 Yörük Gelenekleri Açısından Dirmil Tarihi	28
2.2.6 Yörük Kültürü ve Şamanlık İlişkisi Üzerinden Anadolu Orta Asya Bağlantısının İncelemesi	34

3. BÖLÜM : YÖNTEM	40
3.1. Araştırma Modeli : Etnoğrafik Yaklaşım	41
3.2. Evren ve Örneklem	42
3.3. Verilerin Toplanması ve Yorumlanması.....	43
3.4. Saha Çalışmasına Dair İzlenimler	49
4. BÖLÜM : DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ	51
4.1 Teke Yöresi Müzik Kültürü ve Toplumsal Bellek	51
4.2 Dirmil Yörük Müziğinin Sosyo-ekonomik ve Tarihsel Çerçevesi	53
4.2.1 Yörüklerin Sosyal Hayatı.....	55
4.3 Dirmil Çalgı Kültürünün Kökenleri.....	56
4.4 Dirmil Yörük Müziğindeki Çalgılar	57
4.4.1 Sipsi	59
4.4.1.1 Sipsinin Teknik Özellikleri	64
4.4.1.2 Yerel Bellekte Sipsi	66
4.4.1.3 Sipsi İcracıları	70
4.4.1.4 Yapım Süreçleri ve Yapımcıları	71
4.4.2 Bağlama (Üçtelli)	84
4.4.2.1 Bağlamanın Teknik Özellikleri	86

4.4.2.2 Dirmil Bağlama İcracılığında Kullanılan Düzenler.....	96
4.4.2.2.1 Bağlama Düzeni.....	98
4.4.2.2.2 Başçeşme/Sipsi/Saz Düzeni.....	99
4.4.2.2.3 Bozuk düzen	100
4.4.2.2.4 La-Mi-Mi Akordu.....	101
4.4.2.3 Bağlama İcracıları	102
4.4.2.4 Yapım Süreci ve Yapımcılar	103
4.4.3. Cura	104
4.4.3.1 Curanın Teknik Özellikleri	105
4.4.3.2 Cura İcracıları	109
4.4.3.3 Yapım Süreçleri ve Yapımcıları	110
4.4.4. Zurna	113
4.4.4.1 Zurnanın Teknik Özellikleri.....	113
4.4.4.2 Zurnanın Dirmil'e Giriş Süreci	118
4.4.4.3 Zurnanın Dirmil'de Yaşadığı Form Değişikliği	120
4.4.4.4 Zurna İcracıları.....	123
4.4.4.5 Zurna Yapımcıları ve Yapım Süreçleri.....	124
4.4.5 Diğer Çalgılar.....	126

4.4.5.1 Boğaz Çekme.....	126
4.4.5.2 Davul	128
4.4.5.3 Çatal/Çifte Sipsi	131
4.4.5.4 Çoban Düdüğü	134
4.4.5.5 Leğen	137
4.4.5.6 Yörük Kemanesi	140
4.4.5.7 Saz (Divan, Tambura)	144
4.4.5.8 Org	146
4.5 Dirmil Yörük Müziğinin Oluşumu ve Değişiminde Çalgı Kültürünün Etkisi.....	148
4.6 Dirmil Çalgı İcracılığı	150
4.6.1 Çalgı İcracılığının Kuşaklararası Aktarımı	153
4.6.1.1 Geleneksel Eski Kuşak İcracıları	155
4.6.1.2 Geleneksel Orta Kuşak İcracıları	157
4.6.1.3 Yeni Kuşak İcracılar	160
4.6.2 Kadın İcracılar	163
4.7 Dirmil Yörük Müziğinde Çalgıcılık-Müziyenlik Ayrımı	166
4.8 Sosyal Ritüeller ve Yerel Müzik	172

4.8.1 Gündelik Hayatta Yerel Müzik	172
4.8.2 Törenselle/Ritüel Ortamlarda Yerel Müzik	174
4.8.2.1 Düğün	174
4.8.2.2 Güreş ve Karşılama Havaları	180
4.8.2.3 Nevbet	182
4.8.2.4 Aba Tepme	186
4.8.2.5 Asker Uğurlama	186
4.9 Dirmil Yörük Müziğinin Toplumsal Değeri.....	186
4.10 Dirmil’de Çalınan Havaların Sınıflaması ve Özellikleri.....	187
4.11 Çalgılar, İcra Edilen “Havalar” ve Sosyo-Ekonomik Değişim.....	193
4.12 Yerel Müziğin Dönüşümü	197
5. BÖLÜM : SONUÇ	200
KAYNAKÇA	205
EK 1 Çalgı İcracıları ve Yapımcıları	228
EK 2 Saha Görüşmeleri Yapılan Kişilerin Listesi	261
EK 3 Saha Görüşmelerinde Kullanılan Sorular.....	267
EK 4 Kişisel Ses ve Video Arşivi.....	275
ÖZGEÇMİŞ	279
EK 5 Turnitin Raporu

TABLolar DİZİNİ

Tablo 2.1 : Dirmil Nüfusu	27
Tablo 2.2 : Dirmil'in İlkleri	30
Tablo 3.1 : Saha Görüşmeleri Listesi	43
Tablo 4.1 : Sol Akortlu Sipsinin Ölçüleri	66
Tablo 4.2 : Hüseyin Karakaya'ya Ait Bağlamanın Ölçüleri	92
Tablo 4.3 : Paşa Osmanı'na (Osman Türküz'e) Ait Bağlamanın Ölçüleri	95
Tablo 4.4 : Ramazan Güngör'ün Yaptığı Akortlar	97
Tablo 4.5 : Dirmil'de Bağlamada Kullanılan Düzenler	97
Tablo 4.6 : Emir Kanyıldiran'a Ait Curanın Ölçüleri	108
Tablo 4.7 : Manisa Bölgesi Zurnasının Ölçüleri	116
Tablo 4.8 : GumpurcuMemed Yapımı Zurnanın Ölçüleri	117
Tablo 4.9 : Çoban Düdüğü Ölçüleri	135
Tablo 4.10 : Yerel Müziğin İcra Ortamları	172
Tablo 4.11 : TRT Repertuarındaki Dirmil ve Burdur Ezgileri.....	189
Tablo 4.12 Dirmil Havalarının RitimYapıları	192
Tablo 4.13 Dirmil'e Dışarıdan Gelen Çalgılar	193

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1 : Dirmil Yerel Müziğinde Tarihsel Süreçte Kullanılan Çalgılar	59
Şekil 4.2 : Sipsinin Ses Sahası	67
Şekil 4.3 : Dirmil’de Sipsinin Akordu için Kullanılan Melodik Figür	78
Şekil 4.4 : Seslerin Duyuluşu	89
Şekil 4.5 : Paşa Osmanı’na (Osman Türküz) Ait Bağlamannın Ses Sahası	90
Şekil 4.6 : Bağlama Düzeni	98
Şekil 4.7 : Başçeme/Sipsi/Saz Düzeni.....	99
Şekil 4.8 : Bozuk Düzen.....	100
Şekil 4.9 : Bağlamada La-Mi-Mi Akordu	102
Şekil 4.10 : Cura’nın Akordu	106
Şekil 4.11 : Curanın Ses Sahası.....	107
Şekil 4.12 : Dirmil’de Kullanılan Zurnanın Ses Sahası	115
Şekil 4.13 : Çoban Düdüğünün Ses Sahası	135
Şekil 4.14 : Yörük Kemanesi Akordu.....	141
Şekil 4.15 : Asma Davul Nota Anahtarı	190
Şekil 4.16 : Nevbet Havaları İlk Bölüm Ritim Kalıbı	191
Şekil 4.17 : Nevbet Havaları İkinci Bölüm Ritim Kalıbı.....	191

Şekil 4.18 : Nevbet Havaları Üçüncü Bölüm Ritim Kalıbı.....	191
Şekil 4.19 : Nevbet Havaları Dördüncü Bölüm Ritim Kalıbı.....	192
Şekil 4.20 : Karşılama ve Güreş Havası Ritim Kalıbı.....	192

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 2.1 : Dirmil'e Ait Osmanlı Arşiv Belgesi.....	23
Fotoğraf 2.2 : Dirmil'deki Eski Bir Mezar	36
Fotoğraf 2.3 : Alaeğrili Sipsi.....	38
Fotoğraf 4.1 : Sipsi	60
Fotoğraf 4.2 : Sipsi İcracısı Ramazan Türel	63
Fotoğraf 4.3 : Dirmil Sipsi İcracıları	70
Fotoğraf 4.4 : Sipsi Yapımcısı Aziz Karakaya	72
Fotoğraf 4.5 : Ağaç Kutulu Sipsi	84
Fotoğraf 4.6 : Perdelerin Pullarla Hizalanması	89
Fotoğraf 4.7 : Hüseyin Karakaya'ya ait Bağlama	91
Fotoğraf 4.8 : Hüseyin Karakaya'ya ait Bağlamanın Stüdyo Çekimi	91
Fotoğraf 4.9 : Osman Ali Arslan (Osmanlı)	94
Fotoğraf 4.10 : Paşa Osman'nın Kullandığı Büyük Boy Bağlama	96

Fotoğraf 4.11 : Paşa Osman'nın Bağlamasının Stüdyo Çekimi	96
Fotoğraf 4.12 : Dimilli Cura ve Sipsi İcracıları	109
Fotoğraf 4.13 : Eski ve Yeni Cura	110
Fotoğraf 4.14 : Emir Kanyıldıran Kendi Yaptığı Curayla	112
Fotoğraf 4.15 : Manisa ve Dirmil Zurnaları	115
Fotoğraf 4.16 : Hasibe Can Boğaz Çekerken.....	127
Fotoğraf 4.17 : Dirmil'de Kullanılan Davul Tokmağı ve Çubuğu	130
Fotoğraf 4.18 : Çatal/Çifte Sipsi	132
Fotoğraf 4.19 : Alaeğrili Çoban Düdüğü	134
Fotoğraf 4.20 : Çoban Düdüğü ve Sipsi	136
Fotoğraf 4.21 : Leğenci Hasibe Can.....	139
Fotoğraf 4.22 : Yörük Kemanesi.....	140
Fotoğraf 4.23 : Hegit İcracısı Bayram Salman.....	141
Fotoğraf 4.24 : İklık İcracısı Mehmet Sorguç.....	142
Fotoğraf 4.25 : Dirmilli İcracılar	151
Fotoğraf 4.26 : Dirmil'de Sipsi Maketi	187

HARİTALAR DİZİNİ

Harita 1.1 : Teke Yöresi Haritası2

Harita 1.2 : Burdur İl Haritası – Dirmil (Altınyayla)19

KISALTMALAR DİZİNİ

TDK : Türk Dil Kurumu

BPM : BeatnPer Minute (Bir Dakikadaki Vuruş Sayısı)

bkz. : Bakınız

ayr.bkz. : Ayrıca Bakınız

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

THM : Türk Halk Müziği

H.Ü. : Hacettepe Üniversitesi

ÖNSÖZ

Dirmil, yüzyıllardır sürdürdüğü yörük yaşamı içerisinde müziğin çocuğundan yaşlısına herkesin içinde yer aldığı, çalanın da dinleyen de beğeni düzeyinin yüksek olduğu bir yöredir. Yaylacılığın yaşam biçimi olarak sürdürüldüğü yıllarda her taşın başında bir boğaz çekenin, her sürünün arkasında bir çalgı çalanın olduğu yer olan Dirmil, bu anlamda Teke yöresi müzik kültürünün en canlı örneklerinin yaşandığı yerlerden biridir.

Dirmilliler, çocuk yaşlarda geleneksel oyunları oynarken ve yaylalarda, ovalarda, dağlarda hayvanları güderken çaldıkları çalgılarda zaman içerisinde usta birer icracıya dönüşmüşlerdir. Dirmil'e bağlı Çatak köyünde doğmuş ve yaylacılığı çocukluk dönemlerinde bizzat yaşamış olmam, bana doğal olarak bir “Dirmilli” kimliği kazandırmıştır. TRT Ankara Radyosunda saz (sipsi ve kaval) sanatçısı olmamın yanı sıra söz konusu “Dirmilli” kimliğimin verdiği motivasyonla başlayan bu tez çalışması, Dirmil müzik kültürünü hem tamamen objektif bir bakış açısıyla “dışarıdan” hem de yöreyi ve müzik kültürünü yakından tanıyan birisi olarak “içeriden” elde edilen verilerle incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma öncesi yöre müzik kültürünün önemli icracılarıyla sık sık bir araya gelinmiş ve onların gerek müzik icraları gerekse çalgılara dair anlattıkları kayıt altına alınmıştır. Sahada çok sayıda Dirmilli ve Dirmil'deki icracılardan etkilenerek müzik yolculuğuna devam etmiş kişilerle görüşülerek onların yapılan müziğe dair duygu ve düşüncelerinin yanında yerel müziğin etki alanı ilk ağızdan öğrenilmiştir. Bu anlatılanlar Dirmil yörük müzik kültürünün yaklaşık 150 yıllık geçmişini kapsamaktadır.

Bu çalışmanın yapılma amacı içinden çıkılan sosyal çevrenin kültürel anlamda ürettiklerini araştırmacı ve sanatçı bakış açısıyla ortaya koyarak kaynak oluşturabilmektir. Oluşturulan bu kaynak sayesinde Dirmil özelinde yerel çalgı ve ezgiler hakkındaki bulgu ve tespitlerin diğer araştırmacılar tarafından geliştirilip gelecek kuşaklara daha sağlıklı veriler olarak aktarılacağı inancı taşımaktayım.

Kasım 2018

Ferhat ERDEM

Giriş:

Yerel müzik kültürleri gerek coğrafi şartlar, gerekse ait oldukları toplulukların sosyo-kültürel yapısı nedeniyle çalgıları, müzik ve dansları bakımından çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğin temelinde kültürel yapılar yer almaktadır. Merriam (1964, s. 27) bu çerçevede müziği, kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünü olarak tanımlamaktadır. Erol (2009, s. 12) ise müziğin, “fiziksel bir fenomen ses olduğunu ve bir sesin müzik olarak algılanabilmesinin tamamen toplumsal bir mutabakata” dayandığını belirtmektedir. Müziği insanın organize ettiği sesler bütünü olarak düşünmek gerekir.

Yerel müzik ise öncelikle, kuşaktan kuşağa geçen değerler sisteminin bütünü olan kültürün bir parçasıdır. “Kültür” kavramını Haviland, kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, sanat, hukuk, âdet, gelenek, alışkanlık ve yeteneklerin bütünü olarak tanımlarken (Aktaran: Aman, 2012, s. 136) Erdentuğ, insanlar tarafından paylaşılan ve gelecek kuşaklara intikal ettirilen bir semboller sistemi (Aktaran: Arslanoğlu, t.y.) olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla, yerel müzik, bu anlamda kişilerin toplumdan edindiği müzikal ifade, alışkanlık ve beceriler bütünü ve diğer yandan kuşaktan kuşağa geçen bir “sesli semboller sistemi” olarak kabul edilebilir.

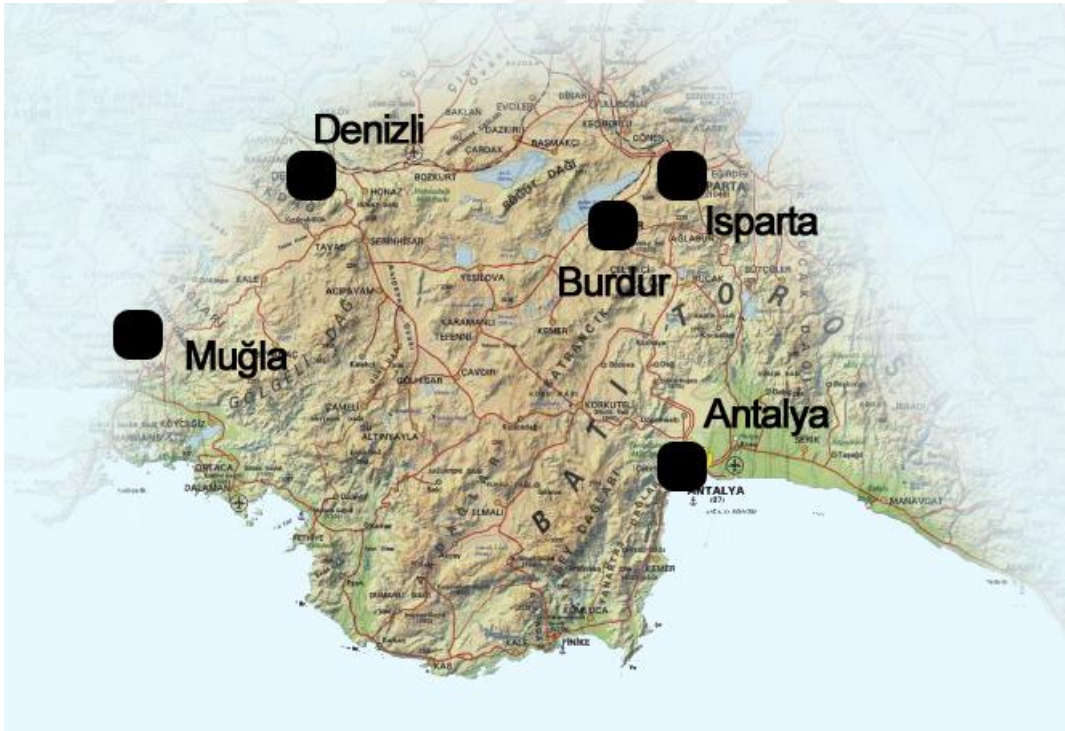
Müziğin, yerel hale gelmesi veya yerel olarak ifade edilmesi ise doğrudan modernite ile ilgilidir. “Küreselleşmenin getirdiği kitesellikte birleşen bireyler, aynı zamanda kendi ürettikleri kişisel alanlarla da özgürleşmeye veya yerelleşmeye çalışmaktadırlar” (Sağır ve Öztürk, 2015, s. 122). Bu nedenle yerel kültürler modern yaşam içerisinde ayrı bir önem kazanmaktadır. Egemen müzik kültürü içerisinde yerel müzikleri ortaya koymanın, sosyolojik anlamda bir kimlik inşası amacı taşıdığı söylenebilir. Müzik, bu bağlamda bireylerin kendilerini ifade etmeye çalıştıkları arayışın bir karşılığı olarak görülebilir. Herhangi bir topluluk içerisindeki yerel müzik, modernite öncesi kendi başına ve bütüncül olarak ön safta yer alırken, modernitenin oluşturduğu egemen kültür içerisinde ikincil duruma düşmüştür. Yerel müzikler farklı toplum ve topluluklarda ezgi, ritim ve dil zenginlikleri açısından farklı şekillerde yer alırken modernite, müziğin ezgi ve ritimlerini küresel düzeyde tek tipleştirmiştir. Bu

farklılıkları ve zenginlikleri açıklayabilmek için bu tezde yapıldığı gibi yerel müziği etkileyen unsurların ortaya çıkarılması gerekmektedir.

Müzik, toplumsal yapılarla ilişki/etkileşim sonucu oluşan kültürel bir süreçtir. Bu nedenle, herhangi bir yerel müziği incelemek ve anlamak için içinde yer aldığı inanç sistemi, gelenek ve görenekler, sosyo-ekonomik koşullar, tarihsel ve kültürel yapı ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu çerçevede, Dirmil'deki yerel müzik, yörük müziği ve yörük kültürü içerisinde değerlendirilmiştir.

Dirmil müzik kültürü Anadolu'daki yörük müziğinin Teke yöresindeki günümüzde yaşayan en önemli temsilcisi konumundadır. Teke yöresi, Fethiye-Ortaca (Muğla), Acıpayam-Kızılhisar-Honaz (Denizli), Dinar-Başmakçı (Afyon), Yalvaç-Şarkikaraağaç (Isparta) ve Cevizli-Akseki-Manavgat-Alanya (Antalya) alanlarını kapsamaktadır (Çine, 2003, s.6).

Harita 1.1 Teke Yöresi Haritası



Kaynak: <http://karamanli.biz/teke-yoresi-neresidir/>

Teke yöresi, Anadolu'nun diğer bölgelerinden farklı müzik ve oyun yapısına sahiptir. Örneğin, Teke (yörük) müziğinin en karakteristik ritim yapısına sahip 9/16'lık ölçüdeki 'teke zortlatmaları', 'boğaz havaları' ve uzun hava formundaki 'gurbet havaları' başka yörelerde görülmez. Ayrıca yörede icra edilen sipsi, üçtelli bağlama, ikitelli cura, Yörük kemanesi, ıklık, hegid gibi çalgılar ve boğaz çekme (hada), yöreyi diğer bölge müzik kültüründen farklı kılan en karakteristik unsurlardır. Dirmil bu bölge içinde Teke (yörük) müziğinin unsurlarını büyük ölçüde içinde barındırmaktadır. Dirmil yöresinde icra edilen ezgi ve türküler genellikle Teke yöresinde genel kabul görmüş havalar ve bu bölge icracılarının ürettikleri müzik ürünlerinden oluşmaktadır.

Dirmil, Burdur ve çevresinde yapılan tüm derleme gezileri ve araştırmalarda araştırmacıların uğrak yeri olmasına karşın Dirmil'in yerel müzik konusundaki zengin birikimini ele alan "özgün" bir çalışma yapılmamıştır. Yapılan çalışmaların temelde mevcut ürünlerin derlenerek genel halk müziği repertuarına kazandırılmasına yönelik olduğu görülmektedir. Bu çalışmalarda bakış açısı, "dışarıdan" olmuştur. Bu tez çalışmasının özgünlüğü ise, yerel bir müzik olan Dirmil'de yapılan Teke yörük müziğini "içeriden" incelemiş olmasıdır.

Dirmil yöresi, Teke yöresi müzik kültürü içinde gerek çalgı çeşitliliği, gerekse geleneksel nitelikte üretilen müziklerin sayısal çokluğu bakımından dikkat çeken bir özelliğe sahiptir. Ayrıca bu müziklerin üreticisi olan yerel çalgıcılar, bölgelerinin seçkin icracıları olmaları yanında, yakın yöre icracılarını da derinden etkilemişlerdir. Yerel müzik, Dirmil'de bu kültürün kuşaklararası geçişini sağlayan araçlardan birisidir. Dirmil yerel kültürü, bütün yerel kültürlerde olduğu gibi, modernleşme sürecinin de temeli olan yazılı kültür öncesi dönemde geleneğin ve toplumsal ilişkilerin taşıyıcılığını yapan sözlü kültür tarihine dayanmaktadır. Dirmil'deki yerel müzik dili ve ezgileri bugüne kadar kendi varlığını koruyan sözlü tarihin önemli bir parçasıdır.

Bu çalışmada Dirmil müzik kültürü, kullanılan çalgılar, müzik ortamları, müzik icracıları/yapımcıları ve yerel müziğin Dirmil'in temel yaşam kültürü olan yörük geleneği içindeki yeri çerçevesinde irdelenmiştir. Genel olarak yörük müziği ve

Dirmil'deki yörük müziği üzerine yapılan çalışmaların literatür taraması bu müzik kültürünü belirleyen unsurlar bazında yapılmıştır. Bu anlamda Dirmil'deki yörük müziğinin incelenmesi, (a) derleme çalışmaları, (b) akademik tezler, makaleler (c) kişisel kitaplar ve çalışmalar çerçevesinde yapılmıştır.

Dirmil'de yapılan ilk derleme çalışmaları, Halil Bedi Yönetken ve Muzaffer Sarısözen'in 1942 ve TRT'nin 1967'de yaptığı derleme çalışmalarıdır. Bunların dışında çeşitli sanatçıların ve araştırmacıların Teke yöresinde ve Dirmil'de yaptığı derleme çalışmaları mevcuttur fakat bu çalışmalar ilk iki derleme çalışması kadar kapsayıcı değildir. Derleme çalışmalarının büyük bölümü müzik kaydı ve görüşme kayıtları olup yörenin müzik kültürü üzerine sistematik bir çalışma özelliği taşımamaktadır.

Dirmil müzik kültürüne dair literatürde herhangi bir tez bulunmamakla birlikte Teke müziğine dair çeşitli çalışmalar yapılmıştır. yörük müziğini ele alan bu tezin çerçevesine en yakın olan tezler aşağıda verilmiştir. Her bir tezde yörük müzik kültürünün farklı bir yönü (çalgılar, ezgiler veya icracılar) açıklanmıştır. Aşağıda verilen tezler, yörük müziği konusunda içerik olarak zengin ve yoğun bilgiler ve analizler içermektedir. Bu tezler yörük müziğinin açıklanmasında önemli başvuru kaynaklarıdır. Bu tezin diğerlerinden farkı ise, yörük müzik kültürünü Dirmil ölçeğinde bütüncül olarak ele alması ve yörük müziğini, müzik ve toplumsal yapılarla ilişki kurarak açıklamasıdır. Bu çalışmada, Yörük müziğinin müzikal özellikleri, çalgılar, icracılar, çalgı yapımcıları ve icra ortamları verilirken, müziğin içinde bulunduğu kültürel ve sosyal yapı ile olan içsel ilişkileri de analize dahil edilmiştir. yörük müziğini ele alan söz konusu tezler şunlardır:

- Levent Ergun (1998), Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma (Kalan Müzik Yayınları).
- Ferhan Erdem, (1998), Teke Yöresi Halk Müziğinden Seçilmiş Ezgiler Üzerine Analitik İncelemeler (Yüksek Lisans Tezi).
- Murat Toraman, (2001), Sipsinin Türk Halk Müziğindeki Yeri ve Önemi (Yüksek Lisans Tezi).

- Çetin Koruk, (2009), Teke Yöresi'nde Kullanılan Telli Çalgıların Müzikal ve Teknik Analizi (Yüksek Lisans Tezi).
- Erdal Uludağ, (2009), Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozağaç Curası (Yüksek Lisans Tezi).
- Sevilay Gök, (2011), Teke Yöresi ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavır, Usul ve Söz Yönünden İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Hale Yamaner Okdan, (2012), Batı Anadolu'da Yörük Müziği ve Kadın İcracıları (Doktora Tezi).
- Sinan Ayyıldız, (2013), Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri (Yüksek Lisans Tezi).
- Zehra Yılmaz, (2013), Yörüklerde Boğaz Çalmanın Anlamı ve Tekniklerinin Analizi (Yüksek Lisans Tezi).
- Mehmet Şimşek, (2013), Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İcracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri (Yüksek Lisans Tezi).
- Serkan Ertürk, (2014), Türk Halk Müziği Geleneğinde Kemik Üflemeli Çalgı Çığırtma; Burdur İl Örneği (Bildiri).
- Sevilay Gök Akyıldız, (2016), Burdur Yöresi Türk Halk Müziği ve Özellikleri (Doktora Tezi).
- Deniz Yıldız, (2017), Teke Yöresi Halk Çalgılarından "Sipsi"nin Yapısal ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi).
- Serkan Yıldırım 2017, Burdur Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Müzikal Türlerin Dilsiz Kaval ile İcra ve Özellikleri

Yörük müziğini ele alan bu tezin çerçevesine en yakın olan makaleler aşağıda verilmiştir. Bu çalışmalar, yörük müzik kültürüne ait etnografik ve etnomüzikolojik düzeyde yerel bilgiler içeren kişisel düzeyde yapılan kısa çalışmalardır.

- Mehmet Bedel, (2007), Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval (Bildiri).
- Savaş Ekici, (2006), Fethiyeli Ramazan Güngör Üzerine Düşünceler (Makale).
- Çetin Koruk, (2006), İkitelli Cura (Kozağaç Curası) (Makale).

- O. Murat Öztürk, (2002), Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri (Makale).
- Ali Bedel–Mehmet Bedel, (2015), Teke Yöresinde Günümüzde Kullanılan Nefesli Çalgılar ve Yapımı (Bildiri).
- Arslan Akyol-Serkan Özay, (2015), Teke Bölgesi Geleneksel Çalgılarından Kabak Kemanenin Ülkemizdeki Eğitim Uygulamaları ve Bir Metod Önerisi (Bildiri).
- Avşar Yengin, (2015), Burdur Geleneksel Müzik Kültürüne Katkıda Bulunan Yaşayan Müzik Elçileri (Bildiri).
- Ferhat Erdem, (2015), Dirmil Yöresi Çalgıları ve Yerel İcracıları (Bildiri).
- Halis Işık-Alaattin Canbay, (2015), Teke Yöresi “İkrar” ve “Görgü” Cemlerindeki Müzikal Unsurlar: Gümüşgün (Baladız) Köyü Örneği (Bildiri).
- Hamit Çine, (2015), Teke Yöresi Halk Kültürünün Milli Kültür Açısından Değeri (Bildiri).
- Hasan Akın-Hakan Acar-Ali Turan, (2015), Bucak Zeybeği ve Burdur Halk Oyunlarındaki Yeri ve Önemi (Bildiri).
- Mehmet Erdem, (2015), Türk Halk Oyunlarının Sınıflandırılması Meselesi ve Teke Yöresi Halk Oyunları (Bildiri).
- Melih Günaydın-Esra Dalkıran, (2015), Teke Yöresi Halk Müziğinde “Kadın”ın Sesi (Bildiri).
- Hasan Bozkurt-H. Seval Köse, (2015), Çoksesli Müziğimizde Teke Yöresi (Bildiri).
- Salih Urhan, (2015), Teke Yöresinde Gurbet Havaları (Bildiri).
- Serkan Özay-Arslan Akyol, (2015), TRT Repertuarında Yer Alan Burdur Türkülerinin Müzikal ve Edebi Unsurlarının İncelenmesi (Bildiri).
- Yakup Açar-Caner Bektaş, (2017), TRT Repertuarında Bulunan Teke Yöresine Ait Zeybekler Üzerine Bir İnceleme (Makale).

- Zeki Nacakcı-Mehmet Can Çiftçi-başı-Gökhan Özdemir, (2015), Cumhuriyetten Günümüze Burdur'da Halk Müziği Derlemeleri (Bildiri).

Yörük müziğini ele alan bu tezin çerçevesine en yakın olan kitaplar aşağıda verilmiştir. Bu kitaplar, yörük müziği üzerine Burdur bazlı yazılmış en önemli kişisel araştırma çalışmalarıdır.

- Hamit Çine, (2003), Burdurdan Damlalar (2. bs.), Burdur: Arzu Ofset.
- İsa Kayacan, (2005), Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-1, Ankara: Ece Yayınları. Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Abdurrahman Ekinci, (2010), Tekeli'nin Dilinden Telinden-1, Burdur: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- İsa Kayacan, (2012), Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-2, Ankara: Ece Yayınları. Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Abdurrahman Ekinci, (2014), Tekeli'nin Dilinden Telinden-2, Burdur: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Yusuf Erkan, (2014), Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Geleneksel Kuşak, Genç Kuşak, İstanbul: Narçiçeği Yayıncılık.

Söz konusu çalışmaların incelenmesi neticesinde büyük bir kısmının 'yörük kültürüne' dolaylı da olsa değindiği; birkaç çalışmanın ise 'yörük kültürü' ve müzik ilişkisi üzerine fikir yürüttüğü görülmektedir. Bu çalışmalar aşağıda özetlenmiştir.

Akyıldız, doktora çalışmasında Burdur yöresi halk müziği derlemelerini hem müzik hem de kültürel ve demografik açıdan incelemiş, temel olarak Burdur türküleri ezgi, ritim, şiir yapıları ve türlerine göre analiz etmiştir. Aynı zamanda yöre halk müziği çalgılarının özellikleri ve kullanım alanları, katılımcıların demografik yapısı, Burdur halk müziği geleneğinin devamlılığını ve aktarımını sağlayan koşulları ve icracıların özellikleri ortaya konulmuştur.

Ayyıldız, yörük müziğinin çok seslilik unsurlarını incelerken yörük müzik kültürünü oluşturan göçebe ve yarı-göçebe yaşamın sosyo-ekonomik, kültürel ve tarihi unsurlarını da analizine dahil etmiştir. Uludağ, çalışmasında iki telli kozağaç curasının teknik ve müzikal özelliklerini incelemiş ve curanın kültürel unsurlarını icracılar bağlamında vermiştir. Yıldız, sipsi üzerine yaptığı tezde saha çalışmasını Dirmil’de gerçekleştirmiştir. Yıldız’ın tezi sipsinin teknik ve ses özellikleri ile sipsi icracılarını ve sipsi ile yapılan yörük ezgilerinin icralarını kapsamaktadır. Yörük müzik kültürüne sınırlı düzeyde öğrenme süreçleri çerçevesinde değinilmiştir. Toraman, Yıldız gibi çalışmasını sipsi üzerine Dirmil’de gerçekleştirmiştir. Tez, sipsinin kökeni, coğrafyası, teknik ve ses özellikleri yanında yörük kültürünü de kapsamaktadır. Yılmaz, Teke yöresindeki farklı yörelerdeki boğaz çalma geleneğini ve kültürel özelliklerini incelemiştir. Yamaner ise yörük kültüründeki kadın icracıları Muğla, Aydın, İzmir, Bursa, Çanakkale ve Balıkesir illerinde müzik icracılığını sosyal yaşam ve kültürel yapı ile birlikte analiz etmiştir.

Yukarıda işaret edilen çalışmalar yörük kültürüne ‘müzikal gelenek’ bağlamında temas eden çalışmalardır; ancak bu çalışmalarda ‘müziğin kültür içindeki işlevi’ incelenmişse de, ‘yörük kültürü ve Dirmil yerel gelenekleri’ çerçevesinde bir yaklaşım görülmemiştir. Bu durum tez çalışmasının konu ve yaklaşım olarak özgünlüğünü destekleyen bir dayanak oluşturmaktadır.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN AMACI ve KAPSAMI

1.1. Araştırma Problemi

Dirmil'in kadim müzik geleneğinde yaşanan değişimlerin değişen hayat koşulları, nüfus dağılımı ve sosyal ilişkilerden ayrı değerlendirilebilmesi mümkün değildir. Söz konusu değişim süreçlerinin etkisiyle 'geri döndürülmesi' mümkün görünmeyen Dirmil müzik kültürünün, eski temelleri ve toplumsal işlevi ile günümüzle bağlantı kurulmasının mümkün olup olmadığı; Dirmil müziğinin müzikal ve sosyal bileşenlerinin nasıl tespit edilebileceği hususu araştırma problemi olarak belirlenmiştir.

Dirmil'deki yerel müzik kültürü aşağıdaki alt problemler çerçevesinde incelenmiştir.

- Dirmilli yerel müzik icracılarının müzik üretimindeki sosyo-kültürel koşulları nelerdir?
- Dirmil yerel müziğinin toplumsal işlevleri nelerdir? Yerel müzik hangi ortamlarda, hangi zamanlarda ve ne sebeple icra edilmektedir?
- Yerel müzik icracılığı günümüze kadar ne tür değişimler geçirmiştir?
- Dirmil'de kullanılan çalgıların tarihi ve çalgılardaki değişim nelerdir?
- Çalgı yapımcılığının Dirmil yerel müziğindeki işlevi nedir?
- Kuşaklara göre icracılık ve çalgı yapımcılığındaki değişimler nelerdir?
- İrcacılar ve çalgı yapımcıları yerel müzikteki değişimleri nasıl algılamakta ve bu değişimlere nasıl tepki vermektedirler?

1.2. Amaç ve Önem

Dirmil yerel müziği özgün bir yöresel kültürün ürünü olarak dikkati çekmektedir. Bu yöresel kültürün temelinde Dirmil'de uzun yıllardan beri devam eden 'yörük yaşamı' bulunmaktadır. Kadim Türk kültürünün en eski geleneklerinden olan 'yörük yaşamına' dair bilgilerin günümüze aktarılabilmesi tutarlı bir ulusal kültürün yerel gelenekler ile

irtibatlı olarak açıklanabilmesi ve geleceğe dair bakış açısının geçmiş ile tutarlı olabilmesi adına önemlidir. Maalesef icra pratiği açısından ciddi bir zayıflamanın tespit edildiği Dirmil'deki yerel müzik üzerine literatürde kapsamlı ve bütüncül bir çalışmanın olmaması, böylesi bir çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymuştur. Bu anlamda öncelikli olarak tez çalışması, 'Dirmil yörük müzik kültürünün' özelliklerini 'içeriden' bir bakış açısıyla anlamayı ve örneklemeyi hedeflemektedir. Buna ek olarak tez, 'müziğin kültür içindeki anlam ve işlevini' 'dışarıdan' bir yaklaşımla analiz etmek, bu anlamda göçebe kültür ve yerleşik hayata geçiş arasındaki değişim süreçlerini anlamak, bu süreçlerin sosyal boyuttaki sebeplerini araştırmak ve bu değişimin müziğe yansımalarını ortaya koyabilmek amacıyla yapılmıştır. Araştırma problemini oluşturan soruların tez sürecinde yanıtlanabilmesiyle ortaya konulması hedeflenen sonuç ise söz konusu müzik geleneklerinin kökenlerinin, ayrıntılarının ve kültürel değişime dair taşıdıkları bilgilerin tespit edilerek gelecek kuşaklara aktarılabilmesidir.

Çalışma, Dirmil müzik kültürünün tarihsel kökenlerini sosyal ve müzikal boyutları ile sistematik bir biçimde irdeleyen ilk çalışmalardan biri olması hasebiyle özgündür. Tez çalışması, literatüre alan araştırması aracılığıyla ilk elden ulaşılan veriler sağlamış olması açısından da önem arz etmektedir.

1.3 Yaklaşım ve Kapsam

Tezde etnomüzikolojik yaklaşım çerçevesinde bir yandan Dirmil'deki yerel müziği üreten kişilerin bu müziğe dair duygu, düşünce, beceri ve alışkanlıkları üzerine çalışılmış, diğer yandan da bu kişilerin içinde yaşadığı tarihsel ve sosyo-kültürel koşulların müzik ile etkileşimi açıklanmıştır. Son dönem etnomüzikoloji çalışmalarında da yaygınlıkla kullanılan bu yaklaşım, yerel müziğin, gelişmişlik, çokseslilik gibi kavramlar ve Batı müziğinin normları üzerinden değil, doğrudan bu müziğin kendi içindeki kural, anlam ve simgelere göre incelenmesini hedeflemektedir (Yöre, 2012, s. 1193-1195).

Bu tez çalışmasının önem verdiği hususlardan biri müzik kültürünün değişimi açısından yaşadığı süreci kuşakların gözlemleri, duyguları ve düşünceleri üzerinden

aktarabilmektir. Yerel müzisyenlerin gerek çalgı pratikleri gerek yerel repertuarları aktarmaları adına ortaya çıkan kuşaklar arası benzerlik ve ilişkileri, çalgıların zaman içerisindeki değişimlerini de yansıtan bir soyağacı içerisinde verilmiştir. Saha alışması bu nedenle sözlü tarih yöntemi ile ve özellikle Dirmil'deki yerel müzikte kullanılan algılar ve icracılar üzerinden yapılmıştır.



2. BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Bir Yerel Kültür Unsuru Olarak Müzik

Dirmil yörük müziğini⁶, ilişkili olduğu sosyal, kültürel-tarihsel yapı ve süreçlerle çok yönlü bağlantılarını göz önünde bulundurmadan kapsamlı bir inceleme ve araştırmaya tâbi tutmak mümkün değildir. Zira sosyal değişim süreçlerinin müziğe yansması ancak böylesi bir sosyo-kültürel analiz ile ortaya konabilir.

Müziğin zaman içerisindeki dönüşümü ise, Titon'un müziğin dört ana bileşenden oluştuğunu belirten analizine göre incelenebilir. Bu bileşenler; a) müzikle ilişkili düşünceler, b) müzik içeren eylemler, c) müzik repertuarları ve d) müziğin maddi kültürüdür (Aktaran: Öztürk, 2007, s. 231). Bu bileşenlerden sadece biri doğrudan müzik ile ilişkilidir, diğer bileşenler toplumsal ve kültürel yapılara bağlıdır. Müzik bu anlamda, bir süreç ve ilişki biçimi olarak görülebilir. Dolayısıyla müziğin hem sosyal ve kültürel yapıların bir ürünü hem de kendi başına bağımsız bir kültür unsuru olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Müzik, öncelikle bireysel olarak duygusal bir deneyimdir. Müzik, insanların gündelik eylemlerinden farklı olarak zaman, mekân, seyirci, alet, niyet, beceri, gibi unsurları içeren bir eylemdir (Aktaran: Öztürk, 2007, s. 228). Topluluk içerisinde gerçekleştiğinde sosyal bir faaliyete dönüşür. Bu süreç aracılığıyla müzik, bireysel ve toplumsal tarihi ve anıları taşıyıp ileten ve kendi tarihini oluşturan bir kültüre dönüşür.

Etnomüzikoloji, bir bölge ya da belirli bir etnik grup gibi sınırlandırılmış bir alanın müziğinin dönüşümünü inceleyen disiplinlerden birisidir. Etnomüzikolojinin diğer disiplinlerden farkı, yukarıda belirtilen müzik kültürü unsurları çerçevesinde, müziğin boyutlarını bütüncül olarak ele almasıdır. Bu haliyle etnomüzikoloji disiplinlerarası bir

⁶ Dirmil'deki yerel müzik, Teke Yöresi'nde var olan Yörük kültürünün bir parçasıdır. Tezde Dirmil'deki yerel müzik, salt Dirmil'e ait olan bir müzik anlamında kullanılmamaktadır. Dirmil, Teke Yöresinde yüzyıllardır süregelen göçebe ve yarı-göçebe Yörük kültürü içinde varolan yerel müziği temsil eden önemli bir bölgedir.

yaklaşım ve kimliğe sahiptir. Etnomüzikoloji çalışmaları, veri toplama, toplanan verilerin etnografik-etnolojik temelli bir çalışma ile işlenmesi ve yapılacak analizler ile alandaki teorik bir sorunun çözümüne katkı verilebilmesi olmak üzere üç aşamalı bir yapıya sahiptir. Etnomüzikolojinin ilk dönemlerinde özellikle Avrupa merkezli çalışmalar daha çok sahadan veri toplama biçiminde gerçekleşmiştir ve günümüzde de salt saha çalışmaları hâlâ etnomüzikolojideki en yaygın çalışma biçimidir (Canyakan, 2014, s. 7). Türkiye'deki günümüze kadar yapılan resmî derleme çalışmaları (Darü'l-Elhan, TRT, Kültür Bakanlığı vs.) ile kişisel ve akademik birçok çalışma bu çerçevede yapılan çalışmaların bir toplamıdır. Etnomüzikolojide geçmişte ve günümüzde yoğun saha çalışması yapma eğilimi, yerel müziğin/yerel kültürün kaybolmuş veya kaybolmaya yüz tutmuş olmasından kaynaklanmaktadır (Ekici, 2004, s. 183). Etnomüzikolojinin ilk dönemlerinde ana eğilim, Batı merkezilik ve Avrupa dışındaki müziklerin küçümsenmesi ve yerel müziğin egemen müzik karşısında daha alt bir seviye olarak görülmesidir (Kurunç, 2017). Fakat bu eğilimi kıran en önemli gelişme ise müziğin etnolojik arka planının müzikoloji çalışmalarında kullanılmaya başlanmasıdır (Dönmez ve Terzioğlu, 2014, s. 5). Bu anlamda, kültürün içinden bir bakış açısıyla yapılan çalışmaların önemi artmakta ve çalışmaların eksenini kendi kültürel değerleri aracılığıyla belirlemektedir.

Seeger, etnomüzikolojinin amacının müzik kültürüne yönelik üç soru etrafında biçimlendiğini söylemektedir (Kaplan, 2003, s. 239-243). Müzikte sesi örgütleyen nedir? Müzik aynı kültür içindeki veya kültürlerarası farklı topluluklar bazında nasıl çalışmalıdır? İnsanlar neden müzik icra ederler, icra ettikleri müziğin bağlamı nedir? Bu tezde Seeger'in karşılaştırmalı müzik çalışması dışında diğer soruların da yanıtı verilmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz etnomüzikolojide yöntem ve teorik bakış açısını değiştiren olgu içerden-dışarıdan (insider-outsider) ikileminin ortaya çıkmasıdır. Dışarıdan bakan (araştırmacı, outsider) ele aldığı müziği anlamaya çalışan, incelediği müziği başka müziklerle karşılaştırarak müzikoloji içerisinde 'işlev ve köken' açısından genellemeler yapan kişidir. Dışarıdan bakan araştırmacı, bu anlamda bilimin herhangi bir alanındaki sosyal bilim ya da doğabilim araştırmacısı kimliğindedir. İçeriden bakan ise müziğin kendi kültürel, sosyal ve müzikal özelliklerini dile getirmektedir. İçerideki kişi, dışarıdan bakan araştırmacı gibi, incelenen müziğe

formal bir bakış açısına sahip değildir. İçeriden bakan (insider) müziğin kendi toplumu içerisindeki anlam ve işlevlerini, eylemi ve söylemi ile dışa vurur. Etnomüzikoloji/etnomüzikolog her iki bakış açısını iç içe kullanır. Bu tez çalışması da her iki yaklaşımı kullanmıştır. Kültürün içinden bir kişi olan araştırmacının kendisi de bu çalışmada bir araştırma nesnesi ve bilgi kaynağıdır. Bununla birlikte değerlendirmeler, 'kültürel görecelik' anlayışının öngördüğü nesnel, analitik ve tarafsız bir bakış açısı ile yapılmıştır.

Tez çalışmasının saha araştırması kısmındaki ağırlıklı vurgu, Dirmil'de yüzyıllardır icra edilen yerel müziği oluşturan etnoğrafik unsurların incelenmesi olmuştur. Tüm bu yaklaşım ve metotlar ise, müziği oluşturan müzikal unsurların sosyal, kültürel yapılarla ilişkisini ortaya koymak ve bu manada sosyal değişimin yerel müzikteki izlerini ortaya çıkarabilmek adına kullanılmaktadır. Ancak öncelikle kavramsal çerçeveyi daha ayrıntılı inceleyebilmek adına 'Dirmil' bölgesini tarihsel ve sosyal özelliklerini tartışmak ve bu bağlamda tez çalışmasına kaynaklık eden yörük kültürünü daha iyi anlamak gerekmektedir.

2.2. Tarihi, Coğrafi, Kültürel ve Demografik Açından Dirmil

Dirmil'deki yerel müziğin kaynağı olan yörük kültürünü belirleyen, tarihsel, coğrafi ve demografik etkenlerin incelemesi, yörük müziğinin bugüne kadar gelebilmesinin koşullarını gösterecektir. Dolayısıyla, bu bölümde Dirmil'e ait ansiklopedik bilgi mahiyetinde sadece tanımsal ve sayısal bilgiler yerine, Dirmil'in kültürel yapısını oluşturan sosyal ve tarihsel değişim süreçlerinin yansıtıldığı bilgiler vermek, ortaya yöre hakkında daha gerçekçi bir panoramanın konulmasını sağlayacaktır. Bu çerçevede ilk önce yörük kültürünün tarihsel kökenine bakılacaktır.

2.2.1. Tarihsel Dönemler Açısından Yörük Kültürü

Yörük kültürü yaşadığı tarihsel değişimler bazında altı farklı zaman dilimine ayrılabilir. İlk dönem, Orta Asya göçebe Türk boylarıdır. İkinci dönem, bu boyların Orta Asya'dan Anadolu'ya olan 9. yüzyıldan başlayıp 13. yüzyıla kadar süren göç dönemidir. Üçüncü dönem, Selçuklu ve Osmanlı döneminde iskan politikaları

dahilindeki Anadolu'ya yerleştirilme dönemidir. Dördüncü dönem, Osmanlı döneminde, özellikle 16. yüzyıldan itibaren Türkmenlerin-Yörüklerin yarı göçebelîğe geçiş süreci, beşinci dönem Osmanlı'nın son döneminden (19. yy.'dan) başlayıp 1950'lere kadar süren yaylacılık sürecidir. Son dönem ise, 1950'ler sonrası tamamen yerleşik hayata geçiş ve dolayısıyla yörük geleneğinin bittiği dönemdir. Yörük tarihi üzerine yapılan bu tarihlendirmeler genellemedir ve yörelere göre değişebilir (Gökalp, 2014,; Doğan ve Doğan 2014)⁷. Dirmil'deki sahada elde edilen verilere göre yörük kültürünün “yaylacılık” ve “yerleşik” dönemlerine büyük ölçüde ulaşılmıştır.

2.2.2. Yörük Kültürü ve Oğuz Boyları

Yörük kültürünün kökenini açıklamak için Türk boylarının Orta Asya'dan Anadolu'ya göçünü izlemek gereklidir. Bu göçün sadece genel hatları gözden geçirilecektir. Çünkü burada temel sorun yörükler üzerine tarihçilik yapmak değil, bugün Dirmil'de varolan yörük kültüründen gelen yerel müziğin ve bazı geleneklerin neden ve nasıl hâlâ varolduğuna dair ipuçları ortaya koymaktır.

Bugün Anadolu'da varolan yörük kültürü, 9. yy. da başlayan Türk boylarının göçü ile yüzyıllar içerisinde büyük değişimler göstermiştir. Anadolu'ya göçen Türklerin Türkmen olarak adlandırılması, Türklerin daha Orta Asya'da iken Müslümanlaşmasına tekabül eder. Faruk Sümer'e göre “Oğuzlardan Müslümanlığı kabul eden zümrelere, onları gayrimüslim kardeşlerinden ayırt etmek için, Maveraünnehr Müslümanlarınca Türkmen adı veriliyordu” (Aktaran: Gelekçi, 2004, s. 13; Sümer, 1992, s. 60). Müslümanlaşmış Oğuzların Anadolu'ya göçü 11. ve 12. yy. arasında yoğunlaşmıştır. Bu göç, hem Selçuklu hem de Osmanlı döneminde sistematik iskân politikaları ile yönetilmiştir (Yılmaz, 2013, s. 8). Yörük kelimesi ise Anadolu'ya aittir. Yörük kelimesi hakkındaki genel kanı, Osmanlı döneminde konar-göçer Türkmenlere yörük, yerleşik Türkmenlere ise Türkmen denildiğidir (Yılmaz, 2013, s.7-14). Yazılı belgelerde konar-göçer anlamında “yörük” adına; 15'nci yüzyıl Fatih Kanunnamesi'nde rastlanmaktadır (Yılmaz, 2013, s.9). Orhan Sakin'e göre,

⁷ Yörük tarihinin ilk beş bölümü ilgili kaynaklardan derlenmiştir. Diğer bölüm ise saha çalışmasına göre belirlenmiştir. Yörükler konusundaki bu tarihleme bir genellemedir ve kabaca bir bölümlenmedir.

Osmanlılarda yörükler, Osmanlıların siyasi rakibi olan Türkmen beyliklerine karşı kendilerine bağlı olan konar-göçerlere verdiği addır (Sakin, 2010, s. 23).

Türk boylarının Orta Asya'dan Anadolu'ya göçü, boyların aidiyet kimlikleri üzerinde büyük değişim yaratmıştır. Göçebeler ve yarı göçebeler, güvenlik, siyaset ve çeşitli mali sebeplerden dolayı 11. yüzyıldan 1960'lara kadar sürekli ya yer değiştirmişler ya da zorunlu iskâna tabi tutulmuşlardır. Gerek Selçuklu ve gerekse Osmanlı döneminde güvenlik ve isyan gibi sebeplerden dolayı boylar ve obalar sürekli bölünmüştür (Sayılır, 2012, s. 563-580). Bölünen obaların, boy ilişkileri giderek zayıflamış ve birbirlerinden ayırık hale gelmiştir. Obaların isimleri boy silsilesinin dışına çıkmıştır. Oba isimleri, İmparatorluğun kendilerine verdiği işlere, Orta Asya'dan geldikleri yere, oba büyüğünün ismine, yaptıkları iş veya besledikleri hayvanların cinsine, yaşadıkları bölgenin coğrafi şartlarından etkilenecek yılların birikimiyle oluşan fiziki görünümleri veya toplumdaki sosyal statülerine ve doğadaki renklere göre belirlenmiştir.

Selçuklu devrinde Anadolu'ya olan göç sürecinde boylar Göktürk, Kutluk, Karaevli, Yabır, Yazır veya Karluk, Onok, Türkeş, Honamlı, Horzum, Tekeli gibi kendi öz adlarıyla ve topluca aynı bölgeye yerleştirilmemiş, siyasi nedenlerle obalara bölünmüştür (Özcan, 2006, s.21.26). Bu süreç boyların üst kimliğinin yok olma sürecinin başlangıcını oluşturmuştur. Selçuklu döneminde başlayan bu bölünmeler, Osmanlı devrinde devam etmiş ve en son Cumhuriyet döneminde yerleşik hayata geçene kadar sürmüştür. Osmanlı döneminde zorunlu iskâna tâbi tutulan göçebelerin kendi edindikleri isimlere ve devletçe isimlendirilmelerine bakıldığında bu bölünmeler açıkça görülmektedir⁸.

- Obaların bir kısmı boy ismi olan Gök ve Kutlu gibi boy isimlerini almışlardır. Alanya, Biga, Ankara, Adana, Tarsus ve Vize'ye iskân edilen Gökallı, Gökbeyli, Gökçe, Gökler ve Gökluce Yörük obaları ve Adana, Bolu, K.Maraş ve Tarsus'a iskân edilen Kutlubey Hacılı ve Kutlu Yörük obaları gibi.

⁸ Yörük Oba Adlarının Kökeni, 19.11.2009, Erişim tarihi: 15 Haziran 2017, Erişim adresi: <https://dutlucakoyu.wordpress.com/tag/yoruk/>

- Bazı obalar, Orta Asya'dan geldiği bölgede özellik taşıyan bir yerin adını, Anadolu'da iskân edildiği yere vermiş veya oba adı olarak almıştır. Örneğin, Rize'deki Tanrıdağı Yörük Obası ismi Orta Asya'da bulunan Tanrı Dağları'ndan, Ankara ve Afyon'daki Sincanlı Obası ismi Sincan Doğu Türkistan'daki bir bölgeden gelmektedir.
- Kimi obalar Anadolu'da bir bölgeden diğerine gittiğinde eski yerin ismini almıştır. Manisa ve Kütahya'ya iskân edilen; Kürt Osman Uşakları, Kürt Hüseyin Yörük Obası ve Sivas, Yozgat, Tokat, Kahramanmaraş, Edirne ve Malatya'ya iskân edilen; Kafirkıran (Gavurkıran), Kafirli, Kafir ve Gürcülü Yörük Obaları gibi.
- Obaların bir kısmı Türk boy, devlet veya büyüklerinin adını almıştır. K. Maraş ve Yozgat'a iskân edilen Üyüklü Tatar ve Şeyhli Tatar Yörük Obaları; Antalya, Isparta ve Ağlasun'a (Burdur) iskân edilen Kara Uzlu Yörük Obası; İçel, Alanya ve Antalya'ya iskân edilen Harzem obası; Edirne, Yozgat, K.Maraş, Aydın, Aksaray, Kütahya, Manisa ve Ordu'ya iskân edilen Oğuzalanı, Oğuzlu, Oğuzoğlu, Oğuz Yurdu ve Oğuz adlı Yörük Obaları gibi.
- Yörüklerin bir kısmı, iyi yaptıkları iş veya besledikleri hayvanların cinsine göre oba adı almışlardır. İçel, Kütahya, Adana, Tarsus, Çorum, Silifke, Aladağ, Edirne, Balıkesir, Isparta ve Bergama'ya iskân edilen Yağcı Bedir Yörük Obası; Niğde, Biga ve Zara'ya iskân edilen Kilimli Obası; Antalya, Burdur, Karaman, Konya, İçel, Isparta ve Muğla'ya iskân edilen Sarıkeçili Yörük Obası; Alanya ve Manisa'ya iskân edilen Derici Obası gibi.
- Bazı Yörük Obaları Anadolu'ya iskân edildiği yerin adını oba adı olarak almış veya oba adını o yöreye vermiştir. Kuyucak, Karasu, Karadere, Karadağ ve Karatepe Yörükleri, Erzinli, Erdekli, Ilgınlı Yörük Obaları gibi.
- Yörük obalarının çoğunluğu, iskân sırasında oba beyi olan kişinin adını almıştır. Örneğin, Sarıveliler, Karaisalı, Karaahmetoğlu, Kerimli, Recepli, Korkudlu, Sinanlı, Hacıcelilli, Çoşlu, Karsavurdanlı, Elekli, Hüseyin Fakılı, Tatlar gibi
- Yetiştirdikleri hayvan cinslerine göre ad alan obalar; Akkeçili: Akkeçili Oymağı, Akkoyunlu: Akkoyunlu Devleti, Akkuzulu: Akkuzulu Türkmen Oymağı, Atçeken: Osmanlı Devletine at yetiştirilen bir Türkmen Oymağı,

Deveci: Kayseri Develi ilçesine ad olmuş, Karakeçili: Kırıkkale'nin bir ilçesine ad olmuştur.

- Yaşadıkları bölgenin coğrafi şartlarından etkilenerek yılların birikimiyle oluşan fiziki görünümleri veya toplumdaki sosyal statülerine göre doğadaki renkleri ad olarak alan obalar olmuştur. Ak: Akhun, Akkoyunlu Devleti, Aklar, Aktekinli, Aksular, Akyazılı, Akyörük Oymak ve obaları, Aksaray, Akçakoca, Aksu, Akyayla, Akçaköy, Akyaka, Akçapınar gibi yerleşim yerlerine ad olmuştur. Boz: Bozulus deyimini Osmanlı döneminde Avşarlar için kullanılmış. Bozova, Bozburun, Bozlar, Bozçay yerleşim birimleri, Bozok Oğuz Kolu, Bozdoğanlı Obası. Gök: Gökler, Gögebakan Obası, Göksu, Gökçekaya, Gökalan yerleşim birimleri. Kara: Orta sınıf halk tabakasını tanımlamada kullanılmıştır. Karakeçili, Karatekeli, Karapapak, Karakalpak, Karakeşli gibi Türk grupları. Karamürsel, Karacakaya, Karaatlı, Karaot, Karaoğlak, Karaçal, Karaman, Karagöl, Karapınar, Karaköy gibi yerleşim birimleri olmuştur. Sarı: Sarı Türkesler, Sarıkeçili, Sarı Tekeli, Sarı Veliler gibi Türk grupları ve yine Sarıveliler, Sarıova, Sarıotlu gibi yerleşim birimleri vardır.

Bu göçebe toplulukların kendi isimleri giderek kaybolmuş; aidiyetleri ve boy kimlikleri büyük ölçüde dağılmıştır. Üstelik Osmanlı İmparatorluğu'na tâbi olan göçebe Türk boyların, vergi, askerlik ve zorunlu çalışma nedeniyle, sosyal düzenlerindeki değişim daha da derinleşmiştir. Bu değişim, Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yayla hayvancılığı yapan gruplar Rumlardan boşalan evlere yerleştirilerek, yerleşik yaşama kitlesel olarak geçmeye başlamışlardır⁹. Soyadı Kanunu ve Köy Kanunu, askerlik, sağlık ve eğitim hizmetlerinin gelişmesi yörük yaşam geleneğinin neredeyse bitişinin başlangıcı olarak görülebilir.

2.2.3. Yörük Kültürü Açısından Merkezi Konumdaki Dirmil Coğrafyası

Dirmil'deki geleneklerin devamını sağlayan unsurlardan birisi Dirmil'in içinde bulunduğu coğrafi özelliklerdir. Dirmil'in fiziki coğrafyası ile Anadolu'ya gelen

⁹ Türk Töresi, t.y., Erişim tarihi: 15 Haziran 2017), Erişim adresi: <http://www.turktores.com/viewtopic.php?f=61&t=2558>

göçebelerin yaşam tarzları arasında sıkı bir ilişki vardır. Göçebelerin yüzyıllar boyunca, Dirmil gibi dağ, yayla ve ormanlık bölgelerde yaşaması rastlantı değildir. Aşağıdaki açıklamalardan da görüleceği gibi Dirmil'in coğrafi yapısının tarım yapmaya uygun olmaması nedeniyle ilçe uzun dönem boyunca yayla hayvancılığı üzerinden yaşamını sürdürmüştür. Bugün resmî olarak Altınyayla ismini alan Dirmil, Burdur ilinin güneybatısında Burdur'a 130 km uzaklıkta, 1250 m rakımlı, Batı ve kuzeydoğusunda Gölhisar, doğusunda Çavdır, güneyinde Fethiye ile sınırlı bir ilçedir (Altınyayla Kaymakamlığı, 1995, s. 9).

Harita 2.1. Burdur İl Haritası – Dirmil (Altınyayla)



Kaynak: <http://www.nkfu.com/burdur-ili-hakkinda-bilgi/>

İlçe merkezi Oyuk dağı eteklerinden itibaren Dirmil Ovasına doğru uzanan yamaç ile Karapınar bölgesinden başlayan çok hafif bir vadi, Mescitönü'nden başlayıp Ömürbeleni'ne kadar uzanan sırt üzerindedir. İlçe merkezinin kuzeyinde Oyuk dağının etekleri ve Çalca tepesi, doğusunda Oyuk dağı, güneyinde Çırkıcak dağı, batısında ise Dirmil ovası vardır. Bu sırtın güneyi Arkıtça deresinin devamına doğru çok diktir, Ömürbeleni sırtı Çarşı içinden itibaren Oyuk Dağı eteğinde kaybolur, Arkıtça Deresinin güneyinde Çırkıcak Dağı eteklerinde Semercik beleni, Sorkuncuk ve Meşeli

Tepe uzantıları Gülpınarı'nda Dirmil Ovasıyla buluşmaktadır
(www.dirmil.org).

Bölge, yaylalar açısından oldukça zengindir; Kirazlı, Banaz, Teşnek, Sığırkulağı, Fatmapınarı, Çukuryurt, Dede Taş, Kadıpınarı, Karaoluk, Kurtyurdu, Kırkpınar, Yukarıpınarı, Aşağıpınarlı, Keçisağıldığı, Gürleyik, Doğular yaylası Ağustos ortasında “örüm bozulduktan”¹⁰ sonra göçülen yaylalar; Eminepınarı, Hamzaballı, Çıvgın, Yazıralam, Abdalpınarı, Çeşmeönü, Gökme Mehmet yurdu, Beyalanı, Topaneğrek, Kurtlupınar, Kocalarkayası, Çallıpınar, Zaranağzı, Karadağ eteklerinde Yumrutaş, Balçıklı tepesi eteklerinde Cayızlar, Kadırağa ovasında Höyük tepesi, Kuduzluk, Dokuzsöğüt, Mezarlık tepesi ise örüm bozuğu sonrası göçülen yaylalardır. Çırkıcak Dağı bölgesindeki yaylalar; Maşatalanı, Bademli, Ömeralanı, Kerkeli, Dervent, Büyük Kumlu, Orta Kumlu, Küçük Kumlu, Ballık yolu üzerinde Akpınar yaylası, Kızılağaç ve Çörten yaylasıdır. Koçaş Dağı bölgesinde, Sarıpınar Ovası devamında Ekiz yaylası, Karamikit Çukur yaylası, Kozlu Yaylası, Yediralı ve Söğütlü yaylaları, Koçaş Dağının Kırkpınar yönünde Akçataş yaylaları önemli yaylalardır.

Dirmil aynı zamanda çok çeşitli dağ ve tepelerin arasında bulunmaktadır. Koçaşdağı, Batı Toros dağ silsilesi içerisinde en yüksek dağdır. Koçaş dağından başlayan yüksekçe dağ sırası içerisinde Yedi Kardeşler, Bozotlu, Söğütlü, Yüglük, Doğankara, Çal, Ürmük, Sakarkaya önemli dağ gruptandır. Oyuk dağı yöresinin en yüksek dağlarından biridir. Çatak köyü doğusunda başlayan Sanpınar tepeleri, Çalca, Kızılcakaya, Alakaya ve Çürük kayaları Oyuk Dağı ile birleşir. Oyuk Dağı batıdan, güneyden topladığı tepeleri kuzeye ve doğuya dağ sıraları ve platolar şeklinde dağıtmıştır. Oyuk Dağı'nın hemen doğusunda bir zamanlar içme ve sulama suyu olarak Kocaçayır'a kadar getirilen Akçapınar vardır. Karşıda Ardıçlitepe ve daha sonrasında Mihlıca, Kakmacık ve Hacı Musa tepeleri vardır. Belbaşı sırtları Teşnekbaşı'nda ikiye ayrılır. Bir kol Banaz üstünden Arlıtaş başına, diğer kol Kızıl Teşnek'ten Elmalıdere'ye oradan Çürükkaya'ya geçer.

¹⁰ Ekili arazideki ekinlerin kaldırıldığı, herhangi bir ekinin kalmadığı ve hayvanların araziye salındığı döneme verilen addır.

Bölgenin diğere önemli dağlarından birisi de Karadağ'dır. Ay Deresinin sağında Arap mezarlığı, solunda ise bölgenin en ormanlık dağı olan Karadağ mevcuttur. Çukuryurt platosunun doğusunda Yüğürler ve Doğular dağı bulunmaktadır. Yüğürler ve Karadağ arkasından başlayan küçük tepeler Erbeleni'ne kadar engebeli halde devam eder. Bu kuşak içerisinde Yellice, Enik Taşı, Balçıklı, Eminepınarı, Tokattık, Yazıralanı Taşları ve Çeşme önü Taşı mevcuttur. Er Beleni bölgede üzerinde hiç ağaç barındırmayan bir dağdır. Bu dağın eteklerinde daha çok tarımsal üretim bölgeleri vardır. Ancak Kızıleğrek tarafında kısmen ağaçlı yamaçlar vardır.

Dirmil'in Çavdır sınırında; Bozotlu, Yaytacık, Karaotuk, Kozağacı Beleni, Uçarsu, Kadıpınarı, Keçisağıldığı, Çevirme Deresi, Öreneğrek, Kapılıgeçit, Yazıralanı Taşı, Topaneğrak, Beyalanı Taşı, Bezirgân Taşı, Kızlar Sivrisi, Arlı Taş, Öküz-eğreği, Fettahlar Taşı, Kocalar Kayası, Eşşekkıran, Karadağ sıradağları olarak uzanmaktadır. Eniktaşı ve Balçıklı güneyinde ön tarafı Altınapa'ya bir tarafı da Yumrutaşa uzanan dağ kümesi oldukça ormanlıktır. Dirmil'in batı ve güneyinde ise şu dağlar mevcuttur. Arkıtça Deresi güneyinde en büyük dağ Çırkıcaktır. Eteklerinden başlayan çam ve ardıç ormanı doruklara doğru köknar şekline dönüşmüştür. Dirmil'in güneybatısında Kerkeli dağı, güneyinde Kuruderemevinde Uçar dağı, güneydoğusunda Aşılıcabaşı dağı ile Bu dağlardan başka Avdan, Akpınar, Ballık Dağları Maşta dağlarıdır.

İlerideki kısımda sözü edilecek olan arıcılık, kerestecilik, katrancılık, çancılık gibi meslekler bu coğrafya ile doğrudan ilişkilidir. Yayla hayvancılığı ve ormancılık bölgede yüzyıllar boyu temel geçim kaynağı olmuştur. Bu nedenle Dirmil ve çevresinin fiziki coğrafyası ayrıntılı şekilde verilmiştir. Tez sorunsalı açısından asıl önemli olan bu geçim kaynakları ile yerel yörük müziği arasındaki ilişkidir. Dirmil'de fiziki coğrafya, geçim kaynakları ve yerel yörük müziği arasındaki ilişkiyi etkileyen önemli bir faktör olmuştur. Örneğin hayvancılık ve yaylacılık, yerel müziğin yüzyıllar boyu üretilmesinde etken bir koşul olmuştur.

2.2.4. Dirmil Demografisi

Dirmil demografisi tarihsel süreç içerisinde sosyo-ekonomik koşullara göre değişimler göstermiştir. Yerel müzik açısından Dirmil tarihinin başlangıcı 12. yüzyıl olarak kabul

edilir ki bunun nedeni, yörük kültürü ve müziğini Burdur yöresine taşıyan bu dönemdeki Türkmen göçleridir. Türklerin 12. yüzyılda Elmalı'nın kuzeyindeki Philetos mevkiini ele geçirmesinden sonra Horzum Türkmenleri Gölhisar, Avlan, Dirmil ve İbecik'e yerleşmeye başlamışlardır¹¹. Dirmil'e diğer bir Türkmen göçü, erken Osmanlı döneminde bölgede Hamitoğullarının Gölhisar beyi Mehmet ve Yunus beylerin hâkimiyet kurması ile 13. ve 14.yüzyıllarda özellikle Aydın Eyaleti'nden çok sayıda konargöçerin gelmesi olmuştur¹². Diğer bir resmî kayda göre ise, Dirmil Ankara savaşından sonra (14. yy.) merkezi Ankara olan Anadolu Beylerbeyliğine bağlı Hamit Sancağının Gölhisar Kazasının bir köyü olarak konar-göçer yörükler tarafından kurulmuştur (Baykara, 2000, s. 89.) Bu dönemlere dair Dirmil ile ilgili tarihî kayıtlarda sayısal veri oldukça az bulunmaktadır.

Kuzucu'nun çalışmasına göre, bilinen veya ortaya çıkarılan ilk veri ise, II. Murat dönemindeki 1475 Tapu Tahrir Defterine göre Dirmil'de 315 nefer mevcuttu (Kuzucu, 2017, s. 143-144). Altınyayla isimli Dergide ise Dirmil'e ilk yerleşimin 1483 yılında olduğu belirtilmektedir:

Dirmil, Osmanlı hâkimiyetinden önce iskâna açık olmayıp göçebe Türkmenler zaman zaman bölgeye hayvanlarını otlatmak için gelmişlerdir. Bölgeye asıl yerleşim 1483 yılında Aydın yörüklerinden 7 çadırli bir kafilenin, Dirmilcik mevkiine gelip yerleşmesiyle başlamıştır. Dirmilcik'e yerleşen halkın, tahıllarını öğüttüğü değirmenin müsteciri Di(r)mbil, yörüklerle karşı çok yardımsever davranmıştır. Bu sebeple bölgeye onun adını vermişlerdir. Daha sonraları kelime Dirmil olarak değişmiştir (Altınyayla-Dirmil, 1995, s. 18).

Kanuni devrindeki 1538 yılına ait 438 numaralı Tapu Tahririnde Dirmil 197 hane ve 985 kişi gözükmektedir. Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü arşivinde olan 1568 yılına ait Kuyumu Kadime Defteri No: 51'de 552 nefer kaydı olan Dirmil'de yaklaşık 1500 kişinin yaşadığı görülmektedir. Bu defterlerde Dirmil ikiye ayrılmıştır; Küçük Dirmil (Dirmilcik) ve Büyük Dirmil. II. Selim döneminden sonra Tapu Tahriri olmadığından

¹¹ Antalya İl Kültür Turizm Müdürlüğü, s. 400, Erişim tarihi 18 Temmuz 2016, Erişim adresi: <http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR,67486/1-cilt-pdf-formatinda.html>

¹² Antalya İl Kültür Turizm Müdürlüğü, s. 400.

(Çine, t.y., s. 4-5). Bu göç yolları nedeniyle gerçekleşen demografik değişimler aynı zamanda yerel müziği besleyen kaynaklardan birisi olmuştur.

Geleneksel müzik, göçebeliğin bitmesinden sonra yarı-göçebe ve yaylacılık hayat tarzı üzerinden varlığını sürdürmüştür. Geleneksel yaşam tarzı ise Dirmil’de 1970’lerde ormanların hayvancılığa kapatılmasıyla tamamen kaybolmuştur (İ. Evcil, kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Geçinme olanaklarının daralması Dirmil’de göç hızını artıran bir faktör olmuştur. Bu çerçevede Dirmil’in nüfus yapısındaki yakın dönemdeki değişimleri, yöre insanının ekonomik faaliyetleri ve içinde yaşadıkları sosyal coğrafya ile birlikte değerlendirmek gereklidir.

Dirmillilerin ekonomik faaliyetlerinin geçmişten günümüze kadar coğrafi olarak, Dalaman, Köyceğiz, Elmalı ve Burdur’un ilçelerini kapsadığı söylenebilir. Kuzucu bu bağın 15. yüzyıldan beri sürdüğünü belirtmektedir:

Söz konusu devrede Dirmillilerde yeni hayata uymak zorunda kalsalarda bazıları asırlarca Fethiye sahiline bazıları Dalaman Ortaca taraflarına kışlamaya indiler ama çoğunluğu bütün Yukarı Teke de olduğu üzere yarı göçebelik şeklinde yaşadılar. Nisan ortalarında çok sayıda olan yaylalarına Ekim ortalarında köyelerine göçtüler. Aynı zamanda gerek Fethiye ve gerekse Dalaman taraflarının da Dirmil yaylalarına yaylak olarak kullanan çeşitli yörük aşiretleri nüfus olarak zaman zaman sürekli Dirmil’i beslemişlerdir. Nitekim yakınlara kadar Ortacalı yaşlılar Dirmil’deki göçtükleri yaylaları hatırlamaktaydılar ayrıca az olmayan sayıda Dirmilli aile Ortaca taraflarına yerleşmiştir (Kuzucu, 2017, s. 143).

Yakın döneme kadar da bu bağın devam ettiği saha görüşmelerinden anlaşılmaktadır. Örneğin, Kamil Önal ve Gülsüm Erdem ile yapılan görüşmede, Dalaman, Fethiye ve Köyceğiz’deki nüfusun Dirmil’i yayla olarak kullanması ve bu bölgedekilerle Dirmilliler arasındaki akrabalık bağlarının olduğunun belirtilmesi bu etkileşimin bir göstergesidir (K. Önal ve G. Erdem ile kişisel görüşme, 07 Mart 2016). Yakın zamana kadar bu sahil bölgelerindeki nüfusun, yazları Dirmil ve çevresindeki yaylalarda yaşadığı, yapılan görüşmelerde dile getirilmiştir. Gülsüm Erdem’in kerestecilik konusunda söyledikleri ise Dirmil’in diğer bölgelerle olan ekonomik ilişkisini

göstermektedir. Erdem, Dirmillilerin ormandan kestikleri kütüklerin (lata)¹³ akarsu (Dirmil çayı) vasıtasıyla Dalaman'a götürüldüğünü, her yerleşim biriminin (köy veya kasaba) bu sevkiyatta kendi bölgelerinden diğer bölgelere aktarma işlevine katıldığını ifade etmiştir. Bu sevkiyat, yerleşim birimleri arasındaki ekonomik işbölümünün olduğunu göstermektedir.

Dirmil'deki yerel müziğin nerelerden beslendiğini gösteren örneklerden birisi Kertik Süleyman (Süleyman Şener) ile yapılan görüşmede dile getirilmiştir. Kertik Süleyman Dirmillilerin kışlak olarak kullandıkları yerlerden birisinin de Fethiye sahilindeki Eldelek yaylası olduğunu, burada Yörük kemanesi edinip öğrendiğini ve Dirmil'e getirdiğini belirtmiştir (S. Şener ile kişisel görüşme, 2 Ekim 2015). Eldelek yaylası iki tanedir; biri Fethiye'de kışlak olarak kullanılan sahil yerleşimi, diğeri ise Fethiyelilerin yazın çıktıkları yüksek kesimlerdeki Eldelek yaylasıdır. Eldelek örneğinde olduğu gibi bu yörede yaşayan Yörük toplulukları yazlık ve kışlak olarak kullandıkları yerleşimlere aynı ismi verme geleneğine sahiptirler. Bu yerleşim yerleri, yöredeki Yörük topluluklarının birbirleri ile ekonomik ve sosyal ilişkilerini sağlayan önemli buluşma noktalarıdır. Farklı Yörük toplulukları bu yerleşim yerleri sayesinde akrabalık ilişkilerini yaygınlaştırmakta ve ayrıca birbirlerinin ekonomik ihtiyacını karşılamaktadırlar.

Örneğin yazın sahildeki yerleşikler büyükbaş hayvanlarını yüksek bölgedeki yörüklerle göndererek eğitilmesini sağlıyorlardı (S. Şener ile kişisel görüşme, 2 Ekim 2015). Kamil Önal babasının Fethiye yöresinden, Kayı'dan bahar mevsiminde acemi (eğitimsiz hayvan) getirdik dediğini, bunlara çift sürmeyi öğrettiklerini, güzün de ekinleri ektikten sonra geriye götürülerek teslim edildiğini anlatmıştır (K. Önal ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017). Yüksek yerlerdeki yörükler ise sert kış iklim koşullarında kendi sürülerini sahile indirerek hayvanların kışı rahat geçirmelerini sağlıyorlardı (H. İbrahim Önal ile kişisel görüşme, 21 Eylül 1998). Bu örneklerde olduğu gibi farklı yaylalarda ve farklı yükseklikteki yerleşimde yaşayan yörükler arasında ekonomik üretime bağlı dinamik ilişkiler ve senelik bir döngü bulunmakta idi. Bu ekonomik bazlı ilişkileri sağlayan faktörlerin başında bu yörük topluluklarının

¹³ Demir yollarına ait rayların altında kullanılmak üzere dikdörtgen biçimine getirilen ağaçlara "lata" adı verilmektedir.

aynı kültürel kökene sahip olmaları ve aralarında evlilik ve akraba ilişkilerinin olması yatmaktadır. Bu kadar yoğun bir ilişki elbetteki yerel müziğe de yansımaktadır. Yörük kemanesinin Dirmil'e girişinin büyük ölçüde bu tarz bir ilişkinin ürünü olduğu söylenebilir. Modern dönemde ise yörüklerin başka kasabalara ve şehirlere göçünde bu tarz bir sosyal ve kültürel ilişki görülmemektedir. Örneğin Dirmil'den Ankara veya başka bir şehre giden yörük kimlikli birinin gittiği yöre ile ilişkisi sadece ekonomik bazlı olmakta, yerel kültürel kodlar ise geri planda kalmaktadır. Dirmil'deki yerel müzik açısından bunun önemi, önceki ilişki ve yaşayış tarzında yerel müzik ve kimlik yeniden üretilme koşullarına sahip iken, modern dönemde bu kimlik ve müziğin yeniden üretimi büyük ölçüde ortadan kalkmıştır, çünkü demografik olarak yerel kimlik ve müziğin taşıyıcıları giderek yok olmaktadır.

Dirmil'de yerleşimin bugünkü mekânsal konumunun geçmişte de aynı olduğunu varsaymak yanıltıcı olacaktır. Sahada yapılan görüşmelerde, Cumhuriyet öncesinde Dirmil'de Karadeniz'deki gibi oldukça dağınık bir yerleşim yapısı olduğu dile getirilmiştir. Dirmil'in coğrafi olarak dağınık bir yerleşime sahip olmasının yanında, demografik olarak da dağınık bir yapıya sahip olduğu görülmektedir (M. Şimşek ile kişisel görüşme, 25 Eylül 2015)¹⁴. 1926 doğumlu Ramazan Türel (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015)'in "Davul-zurna alıştırılmaları yaparken komşularınız rahatsız olmuyor muydu?" şeklindeki soruya "Çevrede ev mi vardı ki rahatsız olsun..." ifadesi nüfusun dağınık yaşadığını göstermektedir.

Dirmil yerel müziği ve demografik değişimler arasındaki ilişki günümüz açısından iki dönemde önem kazanmaktadır. Birincisi 1950'den sonra tarımda makineleşmenin artması ve arazilerin küçük parçalara ayrılmasına bağlı olarak başlayan yurtiçi ve yurtdışına olan göç dalgası, ikincisi ise 1980'lerde başlayan kıyı bölgelere sebzeçilik ve inşaatçılık için olan göç dalgasıdır.¹⁵ Dirmil 1980'lere kadar hâlâ görece kapalı bir toplum olma özelliğini sürdürmüştür. Fakat kitle iletişim araçlarının gelişimi ve

¹⁴ Görüşmede evlerin çoğunun tahtadan yapılmış tek katlı olduğunu, toprak damlı ve taş yapımı evlerin çok az olduğunu belirtmiştir.

¹⁵ Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, t.y., Altinyayla, Erişim tarihi; 04 Aralık 2017, Erişim adresi: <http://www.burdurkulturturizm.gov.tr/TR,155035/altinyayla.html>

yaygınlığı ile ekonomik koşulların sınırlılığı nüfus üzerinde büyük bir baskı oluşturmuş ve ikinci göç dalgasını getirmiştir.

1960'lardaki ilk göç dalgasına rağmen geleneğe bağlı kuşakların varlığı ve yayla hayvancılığının hâlâ devam etmesi nedeniyle yerel müziğin üretimi sürebilmiştir. Her ne kadar nüfus kaybı olsa da yerel müziği yeniden üretebilecek eski kuşaklar bu dönemde hâlâ Dirmil'de yaşamaktaydılar. 1980'lerle birlikte artan göç süreci 1990'larda açıkça görülmektedir (Tablo 2.1.). Dirmil nüfusunun yarıya düşmesi, göçün oldukça yoğun olduğunu göstermektedir. Sahada yapılan görüşmelerde bu dönemde yörük kültürü ve yörük müziğinin yerini ağırlıklı olarak pop kültürü ve pop müziğin almaya başladığı tespit edilmiştir¹⁶. Demografik değişimin hızı ve niteliği kültürün kuşaklararası geçişini sağlayacak koşulları ortadan kaldırmıştır. Geleneğin ve kültürün taşıyıcısı olan aktörler (eski kuşak yerel icracılar/yapımcılar) ile genç kuşakların ilişkisi büyük ölçüde bu dönemde bitmiştir. Dolayısıyla Dirmil'de 1990'larda geleneğin yerini artık tamamen modernitenin aldığı söylenebilir. Bütün bu olgular, Dirmil'de demografik yapının tarihsel olarak sürekli bir değişim içinde olduğunu göstermektedir. Geleneğe bağlı kuşağın oldukça azalması, farklı müzik türlerinin ve çalgılarının Dirmil'e girmesi ve değişen ekonomik koşullar nedeniyle yayla hayvancılığının oldukça sınırlanması Dirmil'deki yerel müzik üzerinde yıkıcı bir etki yaratmıştır.

Tablo 2.1 Dirmil Nüfusu

Yıllar	1965	1970	1975	1980	1985	1990	2000	2010	2015
Toplam	9.092	9.844	11.384	10.786	10.584	12.251	6.793	5809	5.374
Erkek	4.432	4.738	5.636	5.224	5.015	6.183	3.394	2.902	2.715
Kadın	4.660	5.106	5.748	5.562	5.569	6.068	3.399	2.907	2.659
Merkez	3.730	4.244	4.288	4.442	4.552	4.118	4.173	3.280	2.980
Köy	5.362	5.600	7.096	6.344	6.032	8.133	2.620	2.529	2.394

Kaynak: Yerelnet.org.tr, http://www.yerelnet.org.tr/iller/il_ilce_nufus.php?iladi=BURDUR

¹⁶Düğünlerde ve diğer sosyal etkinliklerde geleneksel müzik çalgılarının önemini giderek yitirdiği 4. Bölümde Diğer Çalgılar kısmında verilmiştir.

Günümüzde, Dirmil’de göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzı çok önceleri bitmiş olsa da yayla hayvancılığının yakın zamana kadar devam etmesi nedeniyle bu yaşam tarzının gelenek ve göreneklere görece olarak folklorik biçimde hâlâ devam etmektedir.

Dirmil, Türkiye’de göçebe yaşam tarzına ait gelenek, görenek ve müziğin en yoğun şekilde bugün bile var olduğu nadir yerleşim yerlerinden biridir. Hatta kendi kimliğini özellikle yerel gelenek, görenek ve yerel müzikler üzerinden sürdürdüğü söylenebilir. Dirmil, bu açıdan canlı bir örnek olarak düşünülebilir. Bu nedenle göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzı konusunda bu genel tarihe Dirmil özelinde bakmak yerinde olacaktır.

2.2.5. Yörük Gelenekleri Açısından Dirmil Tarihi

Yörük yöresi olarak bilinen Dirmil’in, yörüklerden yüzlerce yıl önce Likya döneminde Kibyra, Bubon ve Balbura antik kentleri içinde yer alan bir yerleşim yeri olduğu tarihî kayıtlardan bilinmektedir (Burdur Tarihi)¹⁷.

Kibyra, Bubon, Balbura üçgeni arasında kalan bu bölgenin, antik çağa ait kalıntıları ilçenin doğusunda ve Üç Meşe mevkiinin kuzeyindeki yerli halkın “Gavur Beşiği” dediği alan, Dirmil’in çok eskiden itibaren yerleşmeye açık olduğunu göstermektedir. ... Likya tarihsel coğrafyasının kuzeybatı ucunda yer alan Kibyra, Bubon, Balbura kentleri Dirmil ilçesi sınırları içinde yer almaktadır. Patara antik kenti içerisinde bulunan “Yol kılavuz Anıtı” üzerindeki Tlos, Oinoanda Balbura’dan gelip Trimili üzerinden Kibyra’ya ifadesi’ndeki Trimili yerleşim alanı bugün yaşadığımız Dirmil’dir (Burdur Tarihi).

Bugünkü Dirmil bu antik bölgeden 16 km mesafedeki yöreye yörüklerin göçü ile kurulan bir yerleşim yeridir. Dirmil, hem coğrafi hem de kültürel olarak Teke yöresi denilen bölgede bulunmaktadır. Bölge ismini Teke boyundan almıştır. Hamidoğulları içinde bir kol olan Tekeoğulları bölgeye bugünkü adını vermiştir. Gümüşdoğrayan’a göre Teke ili şu şekildedir:

¹⁷ Burdur Tarihi, t.y., Erişim tarihi : 22 Şubat 2018 Erişim adresi : <http://www.burduraltinyayla.gov.tr/tarihi>

Osmanlı Devletinde, Teke Sancağı ya da Teke İli denildiğinde, Antalya merkez kaza, Finike, Kaş, Kalkanlı, Gömbe, Elmalı, İstanos, Kızılkaya Kocaaliler ve Karahisar-ı Teke denilen yerleşimleri içerisine alan bir bölge anlaşılmaktaydı. Günümüzde Teke Bölgesi denildiğinde ise, işin içine biraz folklorik unsurlar eklenerek, genellikle Burdur ve çevresi kastedilmektedir (Gümüşdoğan, 2015, s. 1111).

Bu tanımlamadaki önemli nokta; Teke yöresinin bugün için kültürel olarak tanımlandığı ve coğrafi olarak Burdur ve çevresini içerdiğini belirtmesidir. Hamit Çine ise, Teke bölgesini, Fethiye-Ortaca (Muğla), Acıpayam-Kızıllhisar-Honaz (Denizli), Dinar-Başmakçı (Afyon), Yalvaç-Şarkikaraağaç (Isparta) ve Cevizli-Akseki-Manavgat-Alanya (Antalya) olarak belirlemektedir (Çine, 2003, s.6). Çine'nin Teke yöresi tanımı, coğrafi olmaktan çok Yörük müziği ve geleneğine dayanmaktadır. Bu tanım günümüzde ise kültürel bir hal almış özellikle de Yörük (Teke) müziğine indirgenmiştir.

Burdur bu tanımda Teke kültürü, diğer bir deyişle Yörük-Türkmen kültürünü temsil eden bir bölge haline gelmiştir. Özgün bir yöre olan “Teke Yöresi”, gerek müzik ve danslarında, gerekse çalgı çeşitliliği açısından göçebe yaşamın ve Orta Asya Türk topluluklarının izlerini kuvvetle taşıması bakımından birçok yöreden farklılık arz eder. Bu farkın açık olarak görüldüğü yörelerin başında da Dirmil gelmektedir (Erdem, 2015, s. 781). Dirmil Balıkesir'den Antalya'ya ve Muğla'dan Konya'ya kadar olan bölgenin içinde Teke müziği açısından merkezi bir istasyon işlevi görmüştür.

Dirmil tarihini açıklayabilmek için Oğuz boylarının Anadolu'ya göçüne bakmak gerekmektedir. Bu göç, Cengiz Han Dönemi ve Moğol dönemindeki büyük istilalardan kaynaklanmıştır (Ataniyazov, 1999, s. 2). Türkmen (Oğuz) kültürünün öncelikle tek parça olmadığına dikkat edilmesi gerekir. Bu kültür alanı oldukça değişken bir geçmişe sahiptir. Ataniyazov'a göre Oğuz boyları Orta Asya'da oldukça büyük değişim göstermişlerdir (Ataniyazov, s. 4). Ataniyazov, tarihçilerin Oğuz boyları sıralamasını farklı biçimde yaptıklarını belirtmektedir. Bu farklı sıralamaların, boyların zaman içerisinde değişen politik önem derecesine göre yapıldığı belirtilmektedir. Boyların değişen sıralaması, onların sosyo-ekonomik açıdan büyük

değişimlere uğradığını göstermektedir. Kuşkusuz, Oğuz boylarındaki sosyal ve kültürel değişim süreci Anadolu'ya göç ile daha çok hızlanmıştır. Dolayısıyla Anadolu'daki Oğuz-Türkmen kültürü diye sözü edilen kültürün, yüzyıllar içerisinde Şaman kültüründen başlayıp İslam kültürüne kadar birçok kültür ile beslenen bir kültür mozaiği olduğu düşünülmektedir (Uğurlu ve Koca, 2010). Dirmil'deki yerel müzik açısından bunun önemi şudur: Dirmil'deki yerel müzik, Orta Asya'dan Anadolu'ya düz-çizgisel (linear) şekilde intikal eden bir müzik değildir. Bütün bu tarihsel değişimlerin etkisinde kalan bir müzik olduğu düşünülebilir. Dirmil'deki yerel müziğin önemi, Orta Anadolu Abdallarının yaptığı müzik gibi Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen ve değişimler gösteren Türkmen müziğinin özelliklerini hâlâ içinde barındırmasıdır. Oğuz-Türkmen kültürünün büyük bölümü bugün için yok olmuş olsa da, Dirmil'deki yerel müzik ve çalgıları özellikle sipsi, cura ve üçtelli bu bağın hâlâ canlı olduğunu göstermektedir.

Tablo 2.2 Dirmil'in İlkleri

Dirmil'in İlkleri	İsim	Tarih
Değirmenler: Kırılı ve Dermenocağı değirmeni	--	1230
Alim	Hacı Hafız Hüseyin Efendi	1790
Medrese	Mehmet Emin Aydını (İbiş Efendi) Medresesi	1830'lar
Muhtar	Hacı Hafızzade Hacı Mustafa Efendi	1839
Dükkân	İsmailoğlu Hacısık (Mehmet Tuğrul)'a ait dükkân	1880'ler
Kadın muhtar	Hacı Mustafa eşi Ümmü Gülsüm Erkan	1914-1932
Soba	Hacı Mustafa Alisi'nin teneke sobası	1930'ların başı
Çatalı kullanan ve getiren	Mustafa Ağa	1930'lar
Teneke kahve değirmeni	Mustafa Ağa	1930'lar
Kiremitli evler	Mustafa Ağa'nın konağı ve Hacısıkzade İsmail Efendi'nin evi	1935
Hanay olmayan çok odalı ev	Mustafa Ağa'nın konağı	1935
Fötr şapka giyen	Mustafa Ağa	1936
Pantolon giyen	Mustafa Ağa	1940'lar
Mezarlık	Cumayeri mezarlığı	1940'lara kadar vardı
Telefonun gelişi	Muhtarlığa ait çevirmeli telefon	1940'lı yıllar

Kireç yakan	Maşta'lı Goca Amadoğlu Süleyman Öztürk(Yunanlılardan, esirken öğrendi ve Cumayeri camisi için yaktı)	1943
Motorlu aracın gelişi	Mustafa Ağa'ya ait Austin marka kamyon	1950'ler
Kireç ocağı	Ali oğlu Mustafa Tekin	1950'ler
Radyo	Mustafa Ağa	1950'ler
Gramofon	Mustafa Ağa	1950'ler
Belediye reisi	Mehmet Efendi zade Kamil Şentürk	1955
Elektiriğin gelişi	Hamdi Özdemir'in reisliği döneminde	1964
Motorlu bir araçla gelin olan	Celal Özdemir eşi Havana Özdemir	1961
Beyaz gelinlikle gelin olan	Celal Özdemir eşi Havana Özdemir	1961
Sinema	Ömer Ali Birşen'e ait sinema	1970'li yıllar
Direklerle elektiriğin gelişi	Hamdi Özdemir'in reisliği döneminde (Bağlı olduğu Gölhisar ilçesinden önce)	1972
Televizyon	Abdurrahman Özdemir	1973

Kaynak: Veli Cem Özdemir'in kişisel arşivi.

Dirmil kültürü, yakın zamana kadar yarı göçebe bir yaşam tarzına sahipti. Yaylacılık, göçebe yörüklerin yerleşikliğe geçme aşamasını temsil etmektedir (Aktaran: Yılmaz, 2013, s. 15). Tablo 2.2 “Dirmil’in İlkleri”nden anlaşılacağı gibi Dirmil’de yerleşik yaşama kesin geçişin 1930’larda başladığı söylenebilir. İlk teneke soba ve ilk çok katlı ev 1935 yılındadır. Dirmil’deki sosyal yaşamın bu mekânsal değişimi toplumsal dönüşümü göstermektedir. Sahada yapılan görüşmelerde, Dirmil’de üç tip yerleşim yerinin mevcut olduğu görülmektedir; kışlık ve yazlık evler ve *sehil* denilen denize yakın ılıman yerlerdeki evlerin olduğu yerleşim birimleri. Yaylacılığın hâkim olduğu yaşam tarzı, hayvancılık nedeniyle yakın zamana kadar bu yörede sürmekte idi. Hayvancılığın da bölge insanları için sadece geçimlik bir ekonomi sağladığını ev mimarisinden anlamaktayız. Yapımında tuğla, kiremit ve biriket kullanılan evlerin ancak 1930’larda inşa edilmeye başlanması bize bölgenin gelir düzeyinin düşüklüğünü göstermektedir. Sahada yapılan görüşmelerin neredeyse tümünde yoksulluk vurgusu yapılmıştır. Modern yaşam tarzına ait unsurların (elektrik, radyo, televizyon, banka gibi) Dirmil’e girişinin 1940’lar ve sonrası olması bu bulguyu desteklemektedir.

Bu tablodaki bulgulardan, kuşaklar açısından gelenek/modernlik sürecine dair şu saptamalar yapılabilir:

- 1940'lar ve öncesinde doğan kuşaklar büyük ölçüde yaylacılık bazlı geleneksel kültür ile yetişmişlerdir.
- 1940 sonrası ve 1970'ler arasında doğan kuşaklar geleneksel kültürün hâlâ etkisinin olduğu kuşaklardır. Bu dönemde, yaylacılık kısmen devam etmektedir.
- 1980 sonrası doğan kuşaklar, yerleşik yaşam kültürü içinde doğmuşlar ve onlar için geleneksel yaşam tarzı önemini yitirmiştir.

Burada şu önemli soru sorulabilir: Yayla hayvancılığına dönüşmüş olan geleneksel yörük kültürü nasıl oldu da yüzyıllar boyunca devam edip günümüze kadar gelmiştir? Bu soru, çalışmayı aynı zamanda Dirmil yerel müziğinin kökenlerine doğru yöneltmektedir.

Yukarıdaki tabloya göre Dirmil'de yakın döneme kadar yörüklerin yayla hayvancılığı ile geçindiği anlaşılmaktadır. Bunun yanında Dirmil'de zanaatkar bir nüfusun varlığı da sahada yapılan görüşmeler ve literatür taramasında ortaya çıkmıştır. Örneğin, T.A.B Spratt ve Edward Forbes 1842'de Anadolu'daki antik şehirlerin keşfine çıktıklarında Dirmil'e gelirler ve Nicolo isminde bir ayakkabıcı ustası ile tanışır (Aktaran: Kuzucu, 2017,; Spratt ve Forbes, 1847, s. 266-267). Aynı kaynaktan anlaşılıyor ki, Nikola şimdi Fethiye Kayaköy olan eskiden Leveesiot – Livisi denilen eski Hıristiyan köyündendi. Demografi bölümünde Dirmil'e gelen ve kayıtlarda Yabancıyan olarak geçen bu nüfus kesimine dair bilgiler verilmiştir.

Diğer yandan çan yapımı, yayla hayvancılığında oldukça önemli bir unsur olmasına rağmen, çanları kimin yaptığı konusunda yazılı hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Bu konuda Abdullah Onur¹⁸ ile yapılan görüşmede, çancılığın Dirmil'de oldukça önemli olduğu ve bu işin geçmişte büyük bir üretim alanı olduğu görülmektedir (Abdullah Onur ile kişisel görüşme, 15 Eylül 2016). Çan çeşitlerinden bile bu üretimin uzmanlaşmış bir üretim olduğu anlaşılmaktadır¹⁹. Abdullah Onur, eskilerde ise çancılık ve demirciliğin Dirmil'deki Rumlar tarafından yapıldığını belirtmiştir.

¹⁸Abdullah Onur (1938), 40 yıldan fazla Dirmil'de çancılık yapmıştır. (Abdullah Onur ile kişisel görüşme, 15 Eylül 2016).

¹⁹Abdullah Onur çan çeşitlerini, Büyük köşeli, Orta köşeli, Küçük köşeli, Topan, İnce yedek, Kaba taka, Zil taka, Girit çanı olarak ifade etmiştir.

Yukarıda belirtildiği gibi 1914 Nüfus Sayımı'nda gayri-müslim nüfusun varlığı bu olguyu desteklemektedir.

Hayvanlara takılan çanların herbirinin farklı sesi vardır ve bunların yazlık ve kışlık ses akortları yapılmaktadır (K. Önal ile kişisel görüşme, 08 Aralık 2017). Kışın çanların soğuk ve nem nedeniyle sesinin azalmasını önlemek için ağız kısımları daraltılmakta, yazın ise tekrar eski haline getirilmektedir. Emin Demirayak yaptığı müzik kayıtlarında efekt olarak keklik, bülbül, koyun ve çan seslerini kullanmıştır²⁰.

1950 doğumlu demirci ustası olan Ali Ünal (kişisel görüşme, 20 Temmuz 2015) ve Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 8 Ekim 2015) ile yapılan görüşmelerde değirmencilerin Rumlar olduğu belirtilmiştir. Bugün bile kullanılan “*birli bir buçuklu*” deyimini o zamanki Rumlardan kalma bir deyimdir. “*Birli bir buçuklu çalışmak*” deyimini, tüccarın köylüye verdiği bir lira borca karşılık 1,5 lira alması anlamındadır. Ali Ünal dayısı Mustafa Ünal’ın “Buradaki demirci, değirmenci, bakkal ve tüccar birli bir buçuklu ellik cavır²¹ olurdu.” dediğini söylemiştir. “Ellik cavırı” deyimiyile ilgili ise Hayati Kuzucu şunları ifade etmektedir:

Yakın zamanlara kadar Teke yöresinde mesela Çavdır Gölhisar Dirmil köylerine çeşitli nedenlerle genellikle zanaatkar olarak Fethiye kıyılarından gelerek çalışan Hıristiyan ahali mensuplarına bizim (Elimiz-İlimiz) gavurumuz anlamına gelen “Ellik Cavırı” denirdi (Kuzucu, 2017, s.13).

Sahada yapılan görüşmelerde, Rumların Dirmil ve çevresinden 1910’lar ve 1920’ler arasında ayrıldıkları anlaşılmaktadır. Dirmil’de bütün manifaktür, üretim ve ticaret işlerinin Rum olan gayri-müslim nüfus tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Dinî kimliğe ve mesleklere dayalı millet sistemi, Osmanlı’da bir topluluğun homojen kalmasını sağlayan koşullardan biridir²². Bu sistem aynı zamanda yerel müziğin de topluluk içinde sürmesini sağlayan faktörlerden birisi olmuştur.

²⁰ 5 nolu ses kaydı, Emin Demirayak, kişisel arşiv.

Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=VIs7wfiylEw>

²¹ Yörede gayrimüslimlere verilen addır.

²² Osmanlı toplumu içinde işbölümü Millet Sistemi’ne dayanan din eksenli bir yapıya sahiptir (Akça, 2017, s.57-68). Müslüman ve Türk nüfus tarımsal üretim ve askerlik işiyle; gayrimüslimler zanaat ve ticaret işiyle uğraşırdı. Dolayısıyla bir arada yaşayan ama sosyolojik olarak birbirinden ayrık

Yukarıdaki açıklamalar ışığında, Dirmil'in nüfusunun tarihsel olarak gayri-müslimler ve yörük nüfustan oluştuğu görülmektedir. Hayati Kuzucu çalışmasında Hıristiyan nüfusun varlığına dair, daha çok Fethiye sahilinden Burdur'dan, Isparta'dan geçici olarak çalışmaya gelen ve çoğunun değirmenci, kalaycı, yapı ustası ve manifaturacılık yaptıklarını ifade etmektedir (Kuzucu, 2017, s. 144). Dirmil'de var oldukları bilinen gayri-müslim nüfus hakkında oldukça az bilgi mevcuttur, çünkü saha çalışmasındaki görüşmelerde birkaç istisna dışında kaynak kişilerin gayri-müslimlere dair konuşmalarda çekingen davrandıkları görülmüştür (M. Divarcı ile kişisel görüşme 03 Ekim 2015)²³.

2.2.6 Yörük Kültürü ve Şamanlık İlişkisi Üzerinden Anadolu Orta Asya Bağlantısının İncelenmesi

Dirmil'de günümüze kadar ulaşmış olan yörük kültürünün Şaman ve İslam kültürü ile biçimlenen ikili inanç sistemine sahip olduğu söylenebilir. İki farklı yaşam tarzı olan göçebelik ve yerleşiklik bu kültürün oluşmasını sağlamıştır. Sahada tespit edilen ve bazıları bugün de yaşamakta olan, Şamanist dönemle ilişkilendirilebilecek inanışlar şunlardır:

- Kartal kanadından alınan tüylerin farklı renklere boyanarak gelinlerin başına yazma ile bağlanması (G. Erdem ile kişisel görüşme, 10 Aralık 2017).

toplumlardı. "Millet sistemi" denilen bu yapıda her topluluk kendi hukuku ve geleneğini yürüttü (Akça, 2017, s. 57). Bu ayrışma tezdeki konular açısından önemlidir. Her topluluk kendini diğerine göre tanımlamak durumunda olduğu için kendi kimliğini, diğer bir deyişle geleneğini ön plana çıkarmaktaydı. O dönemlerde her topluluğun kendi kültürünün sürmesini sağlayan, kendi kimliğine ve geleneğine sosyolojik anlamda sarılmak zorunda olmasıdır. Dil, din, kültür, aile, gelenek ve görenek gibi unsurlar her grubun içinde ortak fakat diğer gruptan ayırık haldedir. Bu ayrıklığın göçebe ve yarı göçebe topluluklar için özellikle coğrafi koşullar nedeniyle daha belirgin olduğu söylenebilir. Dirmil özelinde, bölgenin uzun dönemler boyunca hem yarı göçebe yaşam tarzına sahip olması hem de coğrafi olarak şehir merkezlerinden ve ticaret yollarından uzak kalmasının, kendi kültürünün bugüne kadar gelmesinde belirleyici olduğu rahatlıkla söylenebilir.

²³ Ellez Mamıdı babasının demirciliği nasıl öğrendiğini anlatırken "Babam bu mesleği afedersin cavırlardan öğrenmiş." Şeklinde bir ifade kullanmıştır.

- Düğün tahılını değirmene uğurlarken davul-zurna çalınır fakat un öğütülüp dönülürken günah diye müzikle karşılanmaz²⁴ (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).
- Duvak günü eğlencesinde gelin oynarken eline çorlu çocuklu olsun diye bir avuç buğday verilir (G. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).
- Duvak günü zülûf kesildikten sonra üç adet asma çubuğu kesilir. Gelinin erkek çocuğu olması için bu çubukları bir erkek çocuk getirir ve geline verir. Gelin, çubuğu getiren çocuğu öper ve bu üç asma çubuğunu poşisine üç defa sürter ve evin yüksekinde bir yere üç defa “kulhuallahu” (İhlâs Suresi) okur ve bırakır (G. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).
- Gelinin zülfünü “başı bütün olsun” diye kocası sağ olan bir kadın keser. Başı bütün olmak bir yastıkta kocamak anlamına gelmektedir (G. Erdem ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).
- Duvak günü gelinin bulması için köyün ortak kullandığı akan subaşında bir yere ayna ve tarak saklanır. Gelin ilk önce tarağı bulursa çocuğunun oğlan, aynayı bulursa kız olacağına inanılır (H. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998)
- Gelin oğlan evinin kapısından içeri girerken kapı eşiğine bir demir parçası konulur. Yaşamları demir gibi sağlam, dayanıklı olsun denir (H. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).

Dirmil’de bu ikili inancın varlığı açık şekilde görülmektedir. Yapılan görüşmelerde müziğin günah olduğu anlayışının yaklaşık son 50 yılda ortaya çıktığı görülmektedir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015)²⁵. Örneğin Dirmilli bazı müzik icracıları, müzik yapma konusunda hocalara ve imamlara danıştıklarını ve bu nedenle müziği bıraktıklarını belirtmişlerdir. Yörenin en önemli bağlama icracısı Hüseyin Karakaya, TRT adına 1967 yılında Sarper Özsan tarafında yapılan derleme kayıtlarında çevredekilerin yaşının ilerlediği ve biraz da maneviyata dönmesine dair telkinlerle bağlama icrasını bıraktığını belirtmiştir (Özsan, 1967). Oysa yaklaşık 50 yıl

²⁴Yörede un öğütüldükten sonra ekmek gibi kutsal görülmekte ve üzerine basmak, yere dökmek gibi eylemlerden sakınılmaktadır. Bu yüzden un yüklü havyanlar müzikle karşılanmaz.

²⁵Ahmet Özçelik davulculuk yaptığı yıllarda düğünden kazandığı parayla bir kurbanlık alır. Kurbanda bu kurbanlığı kesmenin caiz olup olmadığını Kamil Hoca’ya sorar.

öncesinde müziğin ve çalgıcılığın toplum içerisinde genel kabul gördüğü ve toplumsal statüsünün oldukça yüksek olduğuna yapılan görüşmelerde sıkça tanık olunmuştur²⁶. Diğer yandan özellikle 1940'lardaki Aşalica (Ayşe) ve Goca Meryem gibi yörede meşhur kadın sipsicilerin olması, Dirmil'de görece bir kültürel serbestliğin hâkim olduğunu göstermektedir.

Şamanistik öğeler içeren yörük geleneğindeki eşitlikçi yaşam tarzının bölgede uzun süre hâkim olmasının yerel müziğin bugüne kadar gelmesinde büyük etkisi olduğu düşünülmektedir²⁷.

Şaman geleneklerinden bugün bile görülebilenlerden iki tanesi, üçgen çatılı tahta mezarlar ve düşe yatmak geleneğidir. Fotoğraf 2.2'deki mezarı açıklayabilmek için Anadolu'nun hemen bütün yörelerinde mezarlıklara neden "Tahtalı Köy" denildiğini bilmek gereklidir.

Fotoğraf 2.2 Dirmil'deki Eski Bir Mezar



Kaynak: Ferhat Erdem, 2016 yılı Dirmil-Çatak Köyü Mezarlığı

Naci Eren, "Hece Tahtaları" makalesinde tahta mezarların bütün Anadolu'da yaygın olduğunu ve kökeninin ise Orta Asya'dan gelen göçebe Türk boylarının geleneklerine

²⁶ 4. Bölüm, 4.9. Dirmil Yerel Müziğinin Toplumsal Statüsü kısmında bu hususa dair örnekler verilmiştir.

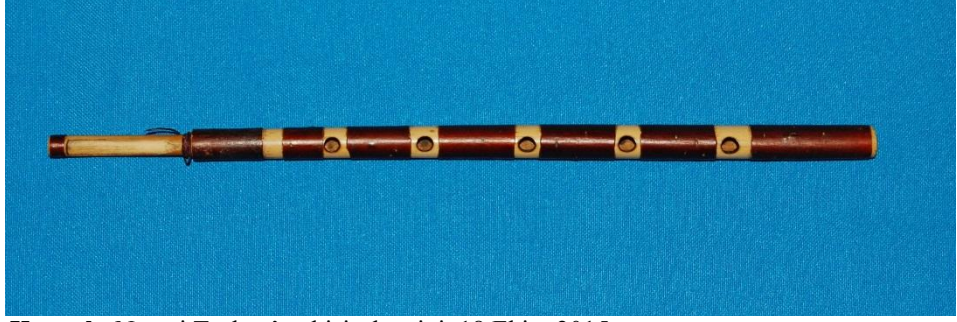
²⁷ Dirmil'de kadınların gerek muhtar ve aza gibi görevler üstlenmesi gerekse çalgı icra ederek düğün yapımları sosyal yaşam içerisinde erkeklerle eşitlikçi bir yaşam tarzı sürdürdükleri şeklinde yorumlanabilir.

dayandığı belirtilmektedir (Eren, 1984). Makalede Antalya, Burdur, Bolu ve Muğla illerindeki mezar örnekleri incelenmiştir. Bu iller Orta Asya'dan Türk boyları göçünün yoğun olduğu illerdir. Gerek çok tanrılı gerekse de semavi dinlerde yaşam ve ölüm iç içedir. Her inanç sisteminde ölümün, yaşamın devamı olarak kabul edildiği ölü gömme adetleri ve mezar üzerindeki işaret ve şekillerden anlaşılmaktadır (Eren, 1984). Anadolu'daki tahta mezarların varlığı ise, orman ve ağaç kültürüne dayanmaktadır. Şamanist, hatta animist dönemden kalan bu kültürler, ağaç ve ormanın kutsal olduğu inancına dayalıdır (Hassan, 1986, s. 111.; Eren, 1984). Fotoğraftaki mezarın Orta Asya kökenli olduğunu gösteren olgu sadece mezarın tahta olması değil aynı zamanda, mezarın başucu ve ayakucundaki dik tahtaların üç kertikli olmasıdır. Anadolu'da bu üç kertiği özellikle Alevilikteki üçleme (Allah-Hz. Muhammed-Hz. Ali) inancı şeklinde görülmektedir. Naci Eren'e göre ise, bu üç kertiğin kökeni, İslamiyet öncesi Asya Türklerinin Şamanist geleneklerindeki Gök-Güneş-Ateş Tanrı'sına kadar gitmektedir (Eren, 1984). Benzer şekilde, Dirmil'de yapılan bağlamaların göğsünde üç adet ses deliğinin bulunması dikkat çekicidir.

Geleneksel halk hekimliğinin bir parçası olan *düşe yatma* ise Dirmil'de yaşanan diğer bir Orta Asya geleneğidir. İstihareye yatmak, hasta kişinin, bu işlerde “el almış” birine derdini anlatması ve o kişinin, istihareye yatarak sorunun çözümünü vecd hali içerisinde bulmasıdır. “Düşe yatmak”, şamanik bir gelenektir (Demir, 2016, s. 19-24). Ahmet Özçelik, kendisiyle yapılan görüşmede Çörtenli Şeyh Cennet'in Dirmil'de düşe yatanlardan biri olduğunu belirtmiştir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Diğer bir şamanik gelenek, müzik aletleri üzerine yapılan ve bugün süsleme denilen, eskiden asıl işlevi koruyuculuk olan şekillerdir. Bu süslemelerden birisi bugün hâlâ kullanılan sipsinin üzerine yapılan “alaeğri”dir.

Fotoğraf 2.3 Alaeğrili Sipsi



Kaynak: Nazmi Türküz'üz kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Bu kısımda Orta Asya'daki eski Türk boyları ve bugünkü yörükler arasındaki benzerliğe dair çeşitli kültürel ve sosyal bulgular verilmiştir. Bu örneklerden görülüyor ki geçmişte yaşayan kültürler özellikle inanç alanına dair içerikleri kaybolursa da biçimsel olarak günümüze kadar yaşayabilmektedirler. Dirmil'deki yerel müziğin bugüne kadar gelmesini sağlayan en önemli etkenlerden birisi, kökeni Orta Asya Türklerine dayanan göçebe kültürünün izlerinin (kodlarını) hâlâ devam etmesidir. Dirmil'deki yerel müzik de bugün hâlâ görece yaşayan bu kültürün bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

Anadolu'daki yörük gelenekleri ve kültürünün Orta Asya'dan Anadolu'ya tek parça ve bütün olarak geldiğini iddia etmek gerçeklikten uzak bir yaklaşımdır. Anadolu yörük geleneğinin en genelde Şaman ve İslam kültürlerinin karışımı olduğu söylenebilir (Uğurlu ve Koca, 2010, s. 7). Dirmil'deki yerel müzik açısından bu kültürel karışımın yakın dönemler için büyük önemi vardır. Bu kültürel karışım nedeniyle, yakın döneme kadar Dirmil'de müziğin dinî nedenlerle sınırlanmasına pek rastlanmadığı gözlemlenmiştir. Fakat son 30-40 yılda dinî sebeplerden dolayı müzikten uzaklaşan usta çalgıcılara sahada yapılan görüşmelerde rastlanılmıştır (O. Şimşek ile kişisel görüşme, 10 Eylül 1998)²⁸. Hatta bazı görüşmelerde, geçmişte müzik yaptığı veya Şaman kültüründen gelen gelenek ve göreneklere şimdi artık batıl inanç dedikleri ve

²⁸ Osman Şimşek 1942'de yöreye gelen derlemecilerin daveti üzerine Tefenni'ye giderken müftü ile karşılaşır. Müftüye müzik kaydı yapmak için gittiğini söyleyince, müftünün "Sen öldükten sonra senin çaldıkların radyoda her duyulduğunda mezarda kemiklerin sızlar" demesi üzerine Tefenni'ye gitmekten vaz geçer. Yörenin en ünlü bağlama yapımcısı ve çifte sipsi icracısı Osman Şimşek bir süre sonra çalgı yapmayı ve icrayı tamamen bırakmıştır.

geçmişte yaptıkları için pişman olan kişilere de rastlanmıştır (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015)²⁹.

Bu tespitlere dayalı olarak Dirmil ve çevresindeki yörük topluluklarının, bu çok kimlikli toplumsal yapı içerisinde kendi gelenek ve görenekleri ile kimliğini sürdürdükleri görülmüştür. Dirmil'deki Teke (yörük) müziği ise bu kimlik inşasında önemli unsurlardan biri olarak gözükmektedir.

Literatürde, Dirmil'e ait çalışmalarda sadece yörük nüfusu hakkında bilgiler bulunmaktadır. Örneğin, Kalafat ve Özdemir'in bu konuda tespitleri şöyledir:

Dirmil'e adını veren Yıva boyu, köylerin birçoğunun mensubu olduğu Avşar boyu ve Dirmil'in güneybatısındaki ovalık alanı yurt edinmiş ve daha çok Baba Ali Türbesini kutsal mekân olarak kabul eden Salur boyu (Kalafat ve Özdemir, 2016) tespit edilebilen en eski nüfustur.

Burada şunu belirtmek gerekmektedir: yörük yaşamı göçebeliğe dayandığı için bu boylar yanında birçok boyun bu bölgeden gelip geçtiği ve bu boylarla karıştığı tahmin edilebilir.

²⁹ Gülsüm Erdem kurşun dökme gibi gelenekler yanında geçmişte müzik (leğen) çaldıkları için eskiden çok günah işlediklerini belirtmiştir.

3. BÖLÜM

YÖNTEM

Yörede yörük müziğine yönelik yapılan çalışmaların, yöntem bölümlerinde hangi yöntemi ne için kullandıkları, veri toplama ve analiz tekniklerinin ne olduğu konusunda oldukça sınırlı açıklamalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar ayrıntılı olarak incelendiğinde yapılan saha çalışmalarının aslında bir vaka çalışması olduğu görülmüştür. Sahada uyguladıkları tekniklerden yöntem bölümünde oldukça az sözettikleri tespit edilmiştir.

Bu tezde kullanılan yöntem, etnoğrafik yaklaşıma dayalı bir vaka çalışmasıdır. Vaka çalışmasında ise sözlü tarih ve katılımcı gözlem tekniği ile yörük müziğinin toplumsal hafızadaki kronolojik parçaları birleştirilmiştir. Yerel müzik büyük ölçüde sosyal ve kültürel olarak kodlandığından Dirmil'in kültürü "içeriden" bakış açısı ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Vaka çalışması bu kültürün analiz edilmesini sağlayacak en etkin araç olarak düşünülmüştür.

Vaka çalışması, Dirmil'deki yerel müziği araştırmak, değişkenleri ortaya çıkarmak ve farklı veri toplama tekniklerine uygun bir yaklaşımdır. Vaka çalışması araştırma problemini gerçek yaşam çerçevesinde inceleme olanağı (Vural ve Cenkseven, 2005, s. 127) vermektedir. Bundan dolayı Dirmil yerel müziği insanların gerçek hayatlarından yola çıkılarak anlatılmıştır. Aynı zamanda vaka çalışması, Dirmil yerel müziğinin bütüncül olarak anlaşılabilme ve bütün değişkenlerin karşılıklı etkileşimini inceleme olanağı vermiştir³⁰.

Saha çalışmasında Dirmil yerel müziğinin gerçekliğini derinlemesine inceleme olanağı veren açık uçlu sorulara dayanan vaka çalışması (Vural ve Cenkseven, 2005, s. 129) yanında kapalı uçlu sorulara dayanan biçimlendirilmiş derinlemesine görüşme tekniklerinden de yararlanılmıştır. Bu teknik ile sahaya özgü ilişkileri yakalama,

³⁰ Bu konuda bakınız: Bingöl Üniversitesi, t.y. s. 4, Erişim tarihi: 24 Haziran 2017, Erişim adresi: <http://bingol.edu.tr/media/204988/sayt-bolum8-Sosyolojide-Nicel-ve-Nitel-Arastirma-Yontemleri.pdf>

süreçleri ve olguları derinlemesine gözleme, hesaplanmamış olaylar ve değişkenleri dahil etme ve karmaşıklığı açıklayabilme olanağına kavuşulmuştur³¹.

Çalışmada yerel müzik, bir taraftan teknik bir süreç, diğer taraftan ise sosyal bir ilişki olarak incelenmiştir. Nicel ve nitel verilere dayalı betimsel bir çalışma olmakla kalmamış, gerek süreç gerekse verilerin değerlendirilmesinde karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır. Kavramsal çerçeveyi somut hale getirebilmek için, “ne ölçülecek” ve “nasıl ölçülecek” sorularına yanıt aranmıştır. Bu nedenle ilk önce, araştırmanın kavramları olan Dirmil’deki yörük müziği ve yörük müzik kültürünün sosyo-ekonomik yapısını operasyonel hale getirecek ölçülebilir değişkenler belirlenmiştir.

Bu çerçevede Dirmil’deki yerel müzik, dört değişken bazında incelenmiştir. İlk üç değişken yerel müziğin fiziki altyapısını oluşturan değişkenlerdir: Dirmil’de kullanılan yerel çalgılar, çalgı yapımcıları ve icracılar. Dördüncü değişken ise Dirmil’deki yörük müziğinin tarihsel, kültürel ve toplumsal boyutlarıdır; bu değişken, Dirmil yerel müziğinin geleneksel öğrenme süreçleri ve Dirmil’deki sosyo-ekonomik yaşam ve geleneğin değişimi/dönüşümü değişkenleri ile açıklanmıştır.

3.1. Araştırma Modeli: Etnoğrafik Yaklaşım

Etnoğrafik yaklaşım, “niteliksel, doğal ve yorumcu (hermeneutic) özelliklere ve öznel bakış açısına (Kartari, 2017, s. 217-219) sahip olmasından dolayı bu çalışmada kullanılmıştır. Dirmil’de yerel müziği oluşturan kişilerin bu müziğe dair duygu, düşünce, beceri ve alışkanlıkları üzerine odaklanılarak yerel müziğin özgünlüğünün ve öznelliğinin meydana çıkarılması hedeflenmiştir. Etnoğrafik yaklaşım tam da bu noktada işlev görür; bilginin gündelik/yerel yaşamdan elde edilerek gündelik/yerel dil üzerinden analiz edilmesini sağlar (Öztaş, 2013, s. 37).

Bu şekilde, araştırmacı kadar yerel insanlar da toplanan verinin neler olduğuna ve nasıl değerlendirileceğine karar vermiş olmaktadır. Araştırmacı sadece önceden karar verdiği veri ve bilgiyi değil, saha çalışmasında kaynak kişilere ulaşmak için kullanılan kartopu tekniğinde olduğu gibi sahada görüşülen insanların bakış açısı ile farklı bilgi

³¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için ilgili bölümde atıf yapılan eserlere bakılabilir.

ve belge elde etme olanağına sahip olmaktadır (Suğur, 2009. S.145-146). Etnoğrafik çalışmada, araştırmacı, anlatacağı hikâyeyi sadece kavramlar üzerinden değil aynı zamanda sahadaki olay ve bulgulardan kurma şansına da sahiptir. Dolayısıyla araştırmacı sahada sadece gözlemci değil aynı zamanda katılımcıdır. Araştırmacı ve bölge insanı arasında interaktif ve dinamik bir ilişki, saha çalışmasında kullanılan katılımcı gözleme dayanan araştırmaların zorunlu bir sonucudur (Şen, 2006, s. 6, 9).

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışma evreni, Dirmil nüfusunun hemen hepsi müzikle ilişkili olduğundan, tüm Dirmillileri kapsamaktadır. Bu evren içinden Dirmil yerel müziğine dair bilgi ve belge alınabilecek kaynak kişiler seçilmiştir. Sahada görüşülen bu kişiler ise araştırmacının örneklemini oluşturmaktadır. Kaynak kişiler tespit edilirken aşağıdaki özelliklere sahip olmaları dikkate alınmıştır.

- Toplumsal hafızayı yakalama açısından yaşlı olması,
- Herhangi bir çalgının icrasında ve/veya yapımında usta olması,
- Düğün, güreş gibi sosyal etkinliklerde müzik icra etmesi,
- Herhangi bir sosyal etkinlik içinde olmasa bile gündelik hayatında Dirmil yerel müziğini icra etmiş/ediyor olması.

Bu dört özelliğe ek olarak “kadın icracılar” ayrı ve önemli bir özellik olarak değerlendirilmiştir. Çünkü kadın icracılar, Dirmil’e özgü oldukça dikkat çekici bir sosyal gerçekliktir.

Bu özellikler bazında örneklem kişileri icracılar ve çalgı yapımcıları bazında kuşaklar olarak sınıflandırılmıştır (Tablo 3.1). Saha çalışmasında 77 kişiyle yüz yüze birebir görüşme, toplam 8 kişiden oluşan 4 adet ikili grup görüşmesi ve 24 kişiyle de 6 adet odak grup görüşmesi gerçekleştirilmiştir. EK 2’de görüşmelerin kiminle ve ne zaman yapıldığına dair bir liste ayrıntılı olarak verilmiştir.

Tablo 3.1. Saha Görüşmeleri Listesi

Görüşülen Kişiler	Kişi Sayısı
İcracılar	
Geleneksel Eski Kuşak İcracılar	29
Geleneksel Orta Kuşak İcracıları	24
Yeni Kuşak İcracılar	4
Kadın İcracılar	2
Dirmil Dışındaki İcracılar	6
Çalgı Yapımcıları	
İcracı Çalgı Yapımcıları	10
Dirmil Dışındaki Çalgı Yapımcıları	2
Araştırmacılar	5

3.3 Verilerin Toplanması ve Yorumlanması

Veriler, yazılı, görsel ve işitsel literatür taraması; yörede yaşayanların kişisel arşivleri; yazılı basında Dirmil müziği hakkında yer alan görsel malzemeler; sahada yapılan görüşme teknikleri ile elde edilen ses ve müzik kayıtları, görüntü, fotoğraf ve videolardan elde edilmiştir.

Veri toplamada, araştırmacının kendi yöresi olmasının avantajı kullanılarak katılımcı gözlem tekniği etkin olarak kullanılmıştır. Bunun yanısıra görüşme teknikleri de kullanılmıştır.

Geçmiş yıllarda iş imkanları nedeniyle yurtdışına giden yöre müziğine meraklı kişilerin kişisel arşivleri bugün hayatta olmayan icracı ve çalgı yapımcıları hakkında veri elde etmede ciddi katkı sağlamıştır.

Görüşmelerde, Dirmil tarihi, toplumsal yapısı ve Dirmil yerel müziğine dair, o dönem yaşayan en eski icracıların hem müzik hem de hayat hikâyelerini içeren özgün bilgiler elde edilmiştir.

Bu çalışmalar sonucu elde edilen 1986-2017 yıllarını kapsayan ses ve video kayıtları ile fotoğraflar listesi aşağıda verilmektedir.

- 77 adet kişisel, 4 adet ikili ve 6 adet grup olmak üzere 87 görüşme yapılarak kayda alınmış ve bu kayıtların 40'ı çözümlenip yazılı hale getirilmiştir.
- 21 adet video kaydı yapılmış ve farklı tarihlerde başkaları tarafından yapılan 3 adet ses ve 5 video olmak üzere toplam 26 video ve 3 ses kaydından yararlanılmıştır.
- Ayrıca beş yüzden (500) fazla fotoğraf çekilmiş bunlardan 15 adedi tezde kullanılmıştır.
- Diğer taraftan, 1969-2017 yıllarını kapsayan farklı kaynaklardan alınan 9 adet fotoğrafa da yer verilmiştir.

Dirmil yörük müziğinin varolan kayıtları, büyük ölçüde kasetlerden oluşmaktadır. Bu çalışma için çok sayıda kaset taranmış ve yerel müzik değeri taşıyanlar dijital ortama aktarılmıştır. Büyük bölümü mahalli nitelikte olan bu kayıtların kayıt tarihlerine ulaşmak mümkün olmamıştır. Örneğin, dijital ortama aktarılmış olan kaset kayıtları incelendiğinde kimlerin çalıp söylediği anons edilse de tarihlerle ilgili bilgiye rastlanmamıştır.

Çalışmada yararlanılan en eski kayıt 1942 yılında Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken tarafından kaydedilen çifte/çatal sipsi kaydıdır. 1967 TRT Derlemeleri çerçevesinde Dirmil ve çevresinde yapılan derleme kayıtları ikinci en eski kayıt olarak tespit edilmiştir. Sahada elde edilen ses kayıtlarının çoğunluğu Hüseyin Karakaya, Osman Ali Arslan, Emin Demirayak ve Kadir Türen'e ait kayıtlardır.

Sorular beş bölümden oluşmaktadır: kişisel bilgiler, eğitim durumu, ekonomik durum, çalgı özellikleri, icra özellikleri ve diğer. Toplam 141 soru hazırlanmış ancak soruların tamamı herkese sorulmamıştır. Hangi soruların sorulacağı görüşülen kişinin özelliklerine (icracı, düğüncü, yapımcı vb.) bağlı olarak belirlenmiştir. Sorular ile görüşülen kişinin yörük müziği ile ilişkisi ve yöredeki müzik geleneği hakkındaki bildikleri, düşündükleri ve hissettikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sahadaki görüşmeler için öncelikle Dirmil yerel müziğinin yaşayan önemli ve bilinen isimlerinden oluşan bir liste hazırlanmıştır. Araştırma sırasında, kartopu tekniği de kullanılarak her görüşmede ortaya çıkan, ancak ismi listede bulunmayan usta icracılar ve çalgı yapımcıları da listeye eklenmiş ve onlarla da görüşmeler yapılmıştır.

Saha çalışması için önce, görüşme takvimi ve planı hazırlanmıştır. Kaynak kişiler belirlendikten sonra tanıdık olunmayan kişilere ulaşmak için aracı olacak kişiler belirlenip temasa geçilmiştir. Kartopu tekniğiyle ortaya çıkan ve kaynak kişiye aracılık edecek, iletişim kurulmasını sağlayacak/kolaylaştıracak kişilerle temasa geçilerek hem görüşülecek kaynak kişinin hem de aracı olacak kişinin uygun zamanları örtüştürülerek/ayarlanarak görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Kartopu tekniği ile ortaya çıkan kişiler, farklı kaynaklardan da soruşturularak zaman kaybına yol açmadan görüşme takvimine uyulmaya çalışılmıştır. Bilgi vermede gönülsüz olabileceği öğrenilen/tahmin edilen kişilerin kıramayacağı kişiler araştırılıp bulunarak onlar nezaretinde görüşmeye gidilmiştir. Yapılacak görüşmenin tekrarlanamayacağı bilinciyle görüşmelerden azami bilgi alınmaya çalışılmıştır. Sahada yerel özelliklerden uzak olduğuna kanaat getirilen bazı kişilerle yapılan görüşmeler kayıt alınmadan sonlandırılmıştır.

Dirmil dışında yaşayan ancak Dirmil yerel müziğinden beslendiği düşünülen kişilerle ve profesyonel olarak sipsi icrası gerçekleştiren kişilerle buldukları illere gidilerek kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Dirmil’de kullanılan zurnaların kökeni ve yapısal farklılığı konusunda da alan dışı kişilerin görüşlerine başvurulmuştur. Alanda gerek çalgılar ve yapılan müzikle ilgili, gerekse yeni kuşak tarafından bilinmeyen, unutulmuş geçmiş yöre yaşantısı konusunda bilgi verebilecek kişiler, aktif veya müziği bırakmış icracılarla görüşülmüştür. Yörenin önemli icracılarının çocukları, akrabaları ile görüşülerek varsa bilinmeyen yönleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca alanda müzikle uğraşısı olmayan kişilerle de görüşülerek çalgı icra edenlere yerel halkın bakışı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Dirmil yerel müziğine yönelik toplanan veriler birbirinden farklı özelliklere ve yapıya sahip olduğu için farklı analiz teknikleri uygulanarak çözümlenmiştir.

Araştırma sürecinde elde edilen fotoğraflar -özellikle çalgı alanında olanlar- değişimi tespit etmede önemli rol oynamıştır. Eski kuşak icracıların yaptığı ve müzik ortamlarında kullandığı bu çalgıların zaman içinde ne tür değişikliklere uğradığı yeni yapılan çalgılarla karşılaştırılmak suretiyle ortaya konmuştur. Hatta eski kuşak ustaların ilk dönem yaptıkları çalgılarla yöre dışına çıkmaya başladıktan sonraki dönemlerde yaptıkları çalgılardaki değişimler fotoğraflanarak farklar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Ses ve video görüntüleri yörenin repertuar, tavır, üslup ve metronom gibi günümüz müzik anlayışının, yaylacılığın yoğun olarak yaşandığı dönemlerde yapılan müzik ortamlarında hangi çalgının ne tür repertuara sahip olduğu ve hangi sosyal ortamlarda çalındığına dair karşılaştırma olanağı sağlamış, oluşan farklılıkların nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca eski yerel repertuara ne tür ezgiler, hangi çalgılarla ve hangi nedenlerle ilave olmuş; bunlar da yorumlanmaya çalışılmıştır.

Çalgılar ve icracılar alanında elde edilen veriler aşağıdaki şekilde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmaya göre çalgılar üç grup altında toplanmıştır.

İlk grup; sipsi, cura (ikitelili), üçtelli bağlama, çoban düdüğü ve leğenden oluşan yörenin en eski çalgılarıdır.

İkinci grup çalgılar; zurna, davul, Yörük kemanesi³² ve sazdan (divan ve tambura) oluşmaktadır. Bu çalgılar Dirmil'e sonradan girip yerel müzik içerisinde ana çalgılara dönüşmüştür.

Son grubu ise teknoloji destekli bir çalgı olan "org" oluşturmaktadır.

Sipsi, üçtelli bağlama, cura, zurna ve org Dirmil'deki yerel müzikte oynadığı rol açısından ayrıntılı olarak incelenen çalgılardır.

³² Sahada yapılan görüşmelerde Yörük kemanesi olarak isimlendirilen bu çalgıyla ilgili farklı isimlendirmeler olduğu görülmüştür. Örneğin Gülsüm Erdem "kemençe" derken Süleyman Şener de (Kertik Sülemen) "kemene/kemane" demektedir.

Bütün çalgılarda incelenecek husus, Dirmil'deki yerel müziğe katkılarının neler olduğunun ortaya çıkarılmasıdır.

Sahada elde edilen verilerden hareketle ulaşılan önemli bulgulardan birisi, çalgıların ses sahalarının belirlenmesi ve bunlara dair ölçümlerin yapılmasıdır. Telli çalgıların ses sahası, çalgının üzerinde bulunan perde sayısı ve yaygın kullanımdaki “düzen” baz alınarak yapılmıştır. Üçtelli bağlamanın ses sahası belirlenirken, çalgının ana akordu ve düzeninin bağlama düzeni olması nedeniyle, çalgı “bağlama düzeni”ne çekilip son perde sınır kabul edilerek ölçümlendirilmiştir. Curanın ses sahasının belirlenmesinde ise çalgının ana akordu üzerinden ve alt tel karar ses olarak kabul edilerek, çalgının göğsüne doğru olan son perde en tiz ses olarak ölçümlendirilmiştir. Gerek üçtelli bağlama ve cura, gerekse diğer çalgıların ses sahalarının belirlenmesinde ilgili çalgılar ile çalınan en geniş ses aralıkları dikkate alınarak çalgıların ses sınırları tespit edilmiştir.

Çoban düdüğünün ses sahasının belirlenmesi perde sayısına göre yapılırken sipsininki, icra edilen en tiz ezgiler dikkate alınarak yapılmıştır. Sipsi, toplamda altı ses perdesine sahip olmasına rağmen bir oktavın üzerinde ezgiler çalınabilmektedir. Altıncı perdeden sonraki sesler nefes yardımıyla elde edildiği için bu yola başvurulmuştur. Zurnada ise bir ses perdesinden birkaç ses elde edilebildiği için icra edilen ezgi genişliğine göre ses sahası belirlenmiştir. Bu çerçevede çalgıların ses sahaları porte üzerinde gösterilerek daha somut bir hâle getirilmiş ve böylece anlaşılması kolaylaştırılmıştır. Bu grafikler yoluyla her çalgının kendi repertuarının ses sahası daha belirgin hâle getirilmiştir.

Dirmil'de sahada karşılaşılan her çalgı için farklı şekilde ölçülendirme yoluna gidilmiştir. Bazı çalgıların buldukları yerde, bazılarının da çalgı yapım atölyelerinde hassas ölçümleri yapılmış ve bunlara dair tablolar oluşturulmuştur. Dirmil'de rastlanılan ve yerel müzik içerisinde kullanılan çalgıların teknik ölçümlerinde öncelikle çalgının fiziki yapısına (boy, en, kalınlık, derinlik vs.) dair ölçümler gerçekleştirilmiş; daha sonra da perdelerin birbirine olan mesafeleri ve üzerlerindeki sesler (yarım ve tam) hassas ölçüm aletleri kullanılarak tespit edilmiş ve bunlar grafikler halinde verilmiştir.

İcra sırasındaki perdelerden elde edilen seslerin durumu (tam ve yarım) belirlenerek bunlar porte üzerinde ilgili sesin önüne değiştirilmiş diyez ve bemol işaretleri konarak, oklarla tizlikleri ve pestlikleri (koma) gösterilmiştir. Ayrıca çalgı icrasında yöreye özgü kullanılan teknikler belirlenerek bunların bazıları metin içerisinde porte üzerinde gösterilmiş, daha iyi anlaşılması açısından da görsel olarak video kayıtlarıyla desteklenmiştir. *Youtube* linkleri Ek 4'te verilen bu ses ve video kayıtları DVD olarak teze eklenmiştir.

Dirmil'de sahada karşılaşılan ve teknik ölçümleri yapılan farklı ebatlardaki çalgıların icra özellikleri ve ortaya çıkan farklılıkların (icra, tavır, tını vb.) nedenleri tespit edilerek değerlendirmeler yapılmıştır.

Yerel müzik içinde yer alan çalgılarla icra edilen ezgilerin incelenmesi sonucu yerel repertuarın hangi akortlarla, hangi makamlarda icra edildiği tespit edilerek tablo halinde verilmiştir.

Dirmil'deki yerel müziğin kültürel tarafı, yerel müziğin geleneksel öğrenme süreçleri, yerel müziğin sosyo-ekonomik yapılarla ilişkisi, geleneğin değişimi/dönüşümü ve yerel müziğin icra ortamları bazında incelenmiştir.

İcracılar ise, dört grupta incelenmiştir:

- **Geleneksel eski kuşak icracılar**, geleneksel öğrenme süreçlerine göre yetişenler,
- **Geleneksel orta kuşak icracılar**, geleneksel ve modern öğrenme süreçlerine göre yetişenler,
- **Yeni kuşak icracılar**, modern öğrenme süreçlerine göre yetişen icracılar,
- **Kadın icracılar.**

Çalgı yapımcıları, iki grupta incelenmiştir. İlk grupta geleneksel usul ile ustalarından öğrendiği biçimde çalgı yapanlar, ikinci grupta ise modern aletler kullanarak standardize olmuş çalgılar yapanlar yer almaktadır.

3.4. Saha Çalışmasına Dair İzlenimler

Görüşmeler evler, işyerleri ve kahvehanelerin yanı sıra özellikle müzik kaydının yapılacağı zamanlarda davul zurna ve sipsinin yüksek ses özelliği nedeniyle Dirmil çevresindeki çeşitli açık alanlarda gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler, görüşülen kişilerin mümkün olduğunca kendi sosyal yaşam alanlarında yapılmıştır. Bu tür ortamlarda görüşme yapmak bir taraftan insanların rahat konuşmasını sağlarken diğer taraftan da kişilerin kendi yaşam alanları olması nedeniyle çalan telefon veya ziyaretçi gelmesi gibi hadiseler ise görüşmelerde kesintiye neden olmuştur. Odak grup görüşmeleri, önceden belirlenmiş kişilerle yerel müzik konusunda belirli bir dönemi veya olayı konuşmak için düzenlenmiştir. Gerçekleştirilen altı görüşme, derinlemesine bir gözlem ve bölgenin yerel müziği hakkında Dirmillilerin bildiklerinin karşılıklı sorgulanması şeklinde olmuştur. Böylece görüşmeler hem çapraz sorgu işlevi görmüş hem de bilgilerin karşılıklı tamamlanması ve doğruluk payı yüksek bütüncül bir bilgiye ulaşmasını sağlamıştır.

Görüşmelerde yapılan müzik kayıtları hem görüşmenin derinleşmesini hem de yerelde olan birçok özgün ezginin kayda geçmesini sağlamıştır. Özellikle usta düzeyindeki icracılardan alınan kayıtlar, tarihî bir değer taşımaktadır. Saha çalışmasında kayıtlar tamamen insanların kendi yaşam ortamlarında ve onların tercih ettiği yerlerde gerçekleştirilmiştir. Çalışmada aynı zamanda yereli dışarıdaki bir okuyucu için somut kılan görsel tarih olabilecek eski ve günümüze ait fotoğraflar da kullanılmıştır.

Görüşmecilerin günlük yaşam içindeki konu dışı sohbetlerine katılmak onların güveninin kazanılmasını sağlamıştır. Güven duygusu başarılı derlemenin temelini sağlam atılmasına da yardımcı olmaktadır (Gözaydın, 2004, s. 296-302). Dirmil'e yapılan ziyaretlerde (bayramlar, yaz tatilleri vs.) kaynak kişilerle iletişimin koparılmaması, araştırmacı ve araştırılan arasındaki güven duygusunun gelişmesini ve bu nedenle etkin ve zengin veri toplanmasını sağlamıştır. Örneğin, Asmabağ köyünden Kazım Akay (1929-2017) koyun otlattığı ortamda yapılan görüşmede bu duyguyu dile getirmiştir. Araştırmacının çocukluğu ve gençliğinin Dirmil'de geçmesi ve TRT radyo ve TV'lerinde sipsi çalmış/çalıyor olması nedeniyle bu görüşmede olduğu gibi birçok görüşmede bölge insanın araştırmacıyı kendinden/yakını gibi gördüğüne şahit

olunmuştur. Bu nedenle görüŖülen kiŖiler sorulan sorulara içtenlikle ve istekle yanıt vererek zaman kaybının önüne gemiŖlerdir.

GörüŖülen bazı kiŖilerin, özellikle genç kuŖak icracıların, görüŖmede sorulan sorulara İstanbul Türkçesiyle cevap vermeye baŖladıkları, ancak görüŖmenin ilerleyen vakitlerinde yerel ağız özelliklerine döndükleri görülmüŖtür. Kullanılan yerel dil ile icra edilen müzik arasında kuvvetli bir bağı olduğu gerçeğinden hareketle bu durum, görüŖmelerin verimli getiğı Ŗeklinde yorumlanabilir. AraŖtırmacının o yörede yetiŖmiŖ birisi olarak sohbetlerde yerel dili ve ağız kullanması görüŖmeciyile sıcaklık yaratmış ve daha kolay bilgi alınmasını sağlamıştır. GörüŖmecilerden bazıları kendilerine sorulan her soruya bilgisi dıŖında olsa bile kendince cevaplar verirken bazıları ise samimi bir Ŗekilde bilmediğini ifade etmiştir.

4. BÖLÜM

DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ

4.1. Teke Yöresi Müzik Kültürü ve Toplumsal Bellek

Dirmil yerel kültürü, bütün yerel kültürlerde olduğu gibi, modernleşme sürecinin temeli olan yazılı kültür öncesi geleneğin ve toplumsal ilişkilerin taşıyıcılığını yapan sözlü kültür aracılığıyla oluşan sözlü tarihe dayanmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde, tarihsel bilincin gelişme yöntemi olan sözlü tarih, bilimsel teorilerdeki tarih bilincinden farklıdır. Sözlü tarih anlayışı, insanların kendi tarihsel bakış açılarını oluşturmalarını sağlayan, eleştirel ve şahsi görme biçimlerini de içeren, dolayısıyla kendi bakış açılarını da kapsayan bir tarih oluşturma yöntemidir (Ersoy, 2004, s. 102-110). Sözlü tarih çalışmalarının iki aşaması bulunmaktadır; birincisi insanların, masal, hikâye ve yerel müzik gibi kendi dilleri ve eylemleri ile oluşturdukları ve kuşaktan kuşağa aktardıkları yerel sözlü kültürdür ki bu kültürü aynı zamanda “toplumsal bellek” olarak isimlendirmek de mümkündür. İkincisi de toplumsal belleğin kayda geçirilmesi ya da tekrar inşa edilmesidir. Dirmil’deki yerel müzik, bugüne kadar gelen ve yaşamakta olan yerel sözlü tarih ile ilişkilidir.

Tezin merkezinde, bölgenin ve özelde Dirmil’in sosyo-ekonomik değişim tarihi ile yerel müzik arasında içsel bir bağ olduğu görüşü yer almaktadır. Bölgenin tarihine bakıldığında 1930’lara kadar parasallaşmış bir ekonomiye sahip olmadığı ve nüfus yoğunluğunun düşük olduğu görülmektedir. Bölgenin, bu döneme kadar yeterlilik/geçimlik bir ekonomiye sahip, nüfusun azlığı nedeniyle dışsal ihtiyaçları gerektirmeyen kapalı bir ekonomik ve sosyal yapı içinde olduğu söylenebilir. Bu nedenle, tezde, Dirmil’deki yerel müzik geleneği ile söz konusu kapalı sosyo-ekonomik yapı arasındaki ilişkiler ve bu bağlamda dış etkilerin müzik gelenekleri üzerindeki etkileri incelenmiştir.

Sahada yapılan görüşmeler, mülakatlar ve toplantılar, büyük ölçüde “toplumsal belleğe” dayanmaktadır. Toplumsal bellek, bir toplumun sosyal ve kültürel sermayesinin bir parçasıdır. Bourdieu sermayeyi dörde ayırır: ekonomik (maddi

kaynaklar), kültürel (özellikle eğitim yoluyla edinilmiş kültürel kodlar), sosyal (ilişkiler ağı) ve bu üçünün bileşiminden oluşan sembolik sermaye (Proust, 2014). Sosyal sermaye kavramı literatürde çok boyutlu bir kavram olarak tartışılmaktadır. Sosyal sermaye ekonomik üretimi mümkün kılan maddi koşullar ve unsurların dışında olan fakat ekonomik üretimi “dolaylı” olsa da etkileyen koşulları kapsamaktadır. Sosyal sermaye, toplumu bir arada tutan, iktisadi, siyasi ve kültürel alanda gelişmesini etkileyen değerler, normlar, sosyal ağlar, gelenekler ile bireyler ve gruplar arası güven temelinde yürütülen ilişkilerin ortaya çıkardığı değer olarak tanımlanmaktadır (Çalışkan ve diğerleri, 2014, s. 314).

Bourdieu'nun kültürel sermaye kavramı, kişiler arası enformal becerileri, alışkanlıkları, tarzları, dili kullanma biçimini, eğitimsel başarıları, zevk ve beğenileri ve yaşam tarzını içermektedir³³. Bu anlamda, Dirmil geleneksel müziğini de sosyal sermayenin bir parçası olarak görmek ve tüm sosyal ilişkiler ağındaki değişimlerle bir arada irdelemek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Slobin ve Titon'un belirttiği gibi yerel müziğin modernleşme karşısında yaşadığı değişim, tüm toplumlarda görülmektedir:

Sanayi öncesi köy toplumlarının halk müziği kültürleri arasında, icracılar topluluktan kişilerdi; herkes onları iyi tanırdı ve iletişimleri yüzyüzeydi. Radyo, plak ve televizyonun gelişmesi, müziğin dinlenebilmesi için artık icracının varlığına ihtiyaç duyulmaması anlamına gelmiştir. Bu, icracıyı topluluğun yüzyüze ilişkilerinin dışında bırakmış ve insanlara icracılar olmadan da müzik dinleyebilmeye olanağını sunmuştur (Aktaran: Öztürk, 2007, s. 229).

Dirmil'deki müzik geleneğinin sürdürülmesini mümkün kılan unsurlardan birisi kuşaktan kuşağa aktarılan sözlü kültür olmuştur. 1940'larla birlikte Dirmil'deki yerel müziğin derleme çalışmaları yoluyla kayıt altına alınmaya başlaması ve bu kayıtların zaman içinde çoğalması, usta-çırak ilişkisi ile yerel müziğin sözlü kültür üzerinden gelecek kuşaklara aktarımını zayıflatmaya

³³ Hacettepe Üniversitesi, t.y., s. 13. Erişim tarihi: 19 Kasım 2017, Erişim adresi: http://www.stoag.hacettepe.edu.tr/SBR328_3.haftaokumasi.pdf

başlamıştır³⁴. Diğer bir deyişle yörük müzik kültürünün arkasındaki sosyal sermaye bu dönem itibarıyla kaybolmaya yüz tutmuştur.

4.2. Dirmil Yörük Müziğinin Sosyo-ekonomik ve Tarihsel Çerçevesi

Dirmil yörük müziğinin sosyo-ekonomik yapısı öncelikle yörüklerin yaşadığı coğrafi koşullarla ilişkilidir. Aynı zamanda bu coğrafi koşullar Dirmil'deki geleneklerin devamını sağlayan unsurlardan birisidir. Coğrafya bölümünde belirtildiği üzere, Dirmil ve çevresi dağlar, tepeler ve yaylalarla çevrili olduğundan geniş topraklara dayalı tarımsal üretim yapılması oldukça zordur. Bu nedenle ilçe uzun dönem boyunca yayla hayvancılığı üzerinden yaşamını sürdürmüştür. Yüzyıllardır göçebe yörük kültürüne ev sahipliği yapan Dirmil yöresi Anadolu'ya gelen göçebelerin yaşam tarzlarını yansıtabilmesi adına uygun bir örnek olarak gözükmektedir. Göçebelerin yüzyıllar boyunca, Dirmil gibi dağ, yayla ve ormanlık bölgelerde yaşaması rastlantı değildir. Modern yaşam tarzının oluşumuna kadar yüzlerce yıl bölgenin baskın kültürü hâline gelen göçebe yörük kültürünün yaygınlaşmasında hayvancılık ve yaylacılığa uygun olan coğrafi koşulların yoğun bir etkisi gözükmektedir. Yerel müzik, yaylacılık ve yarı-göçerlik yaşam tarzı çerçevesinde kendi içine kapalı bir ortamda icra edilmiştir. Bu icralarda kullanılan çalgılar çoban düdüğü, bağlama, sipsi, çatal sipsi gibi çalgılardır ve bunlar sözkonusu yaşam tarzı ile ilgilidir. Dirmil'de ormanların, sürü hayvanlarından ve yangından korunması için tel örgülerle kapanması³⁵ hayvancılığın azalmasına yol açmasıyla birlikte çoban düdüğü ve sipsinin kullanım alanı da sınırlanmıştır. Dirmil'de hayvancılık sadece bir geçinme kaynağını değil aynı zamanda insanların küçük yaştan itibaren yaylalarda hayvanları otlatırken yerel çalgıları öğrendiği en önemli eğitim sürecini de temsil etmektedir.

Dirmil, sadece fiziki sınırlarla temsil edilen bir ilçe isminden çok, bir kültürel etki alanını temsil etmektedir (Erdem, 2015, s. 782). Saha görüşmelerinde Dirmilli müzik

³⁴Dirmil'de ilk derleme çalışmaları 1942 yılında Halil Bedi Yönetken ve Muzaffer Sarısözen yönetiminde gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma Maarif Vekilliği'nin (Milli Eğitim Bakanlığı) Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi için 1937-1952 yılları arasında tüm ülke bazında gerçekleştirdiği derleme projesinin bir parçasıdır (Yönetken, 1966, s. 116-130; Elçi, 1997, s. 80).

³⁵ İl Orman Bölge Müdürlüğü tarafından Dirmil çevresinde bulunan ormanlar 1970'lerin sonundan itibaren koruma amaçlı sınır telleri ile kapatılmaya başlanmıştır. (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

icracılarının, düğün ve güreş gibi sosyal etkinlikler için nerelerden çağrıldıkları, hangi bölgedeki müzik icracıları ile birlikte müzik yaptıkları ve çalgıların yapımında malzeme ve teknik ihtiyaçlar için hangi bölgedeki çalgı yapımcıları ile görüştikleri ve işbirliği yaptıklarına dair söyledikleri, etki alanının sınırlarını belirlemiştir. Bu nedenle Dirmil’de icra edilen yerel müziğin, yüzyıllarca yukarıda çizilen coğrafi etki alanı içinde hem çevreyi etkileyen hem de çevreden etkilenen; hem çevreyi besleyen hem de çevreden beslenen interaktif bir sürecin sonucunda geliştiği söylenebilir. Dirmil gibi Teke müziğinin icra edildiği önemli yerler Dalaman, Fethiye, Elmalı, Korkuteli, Bucak, Kozluca, Yeşilova, Acıpayam, Tefenni, Çavdır ve Kozağacı’dır. Bu yörelerin tam ortasında yer alan Dirmil; Çavdır, Asmalı, İbecik, Küçüklü, Çameli ve Gölhisar³⁶, Teke Yörük müziğinin bugüne kadar gelmesinde merkezî bir öneme sahip olmuştur. Bu yerleşim alanları içinde de Dirmil, Teke yerel müziği için bir ana istasyon işlevi görmüştür.

Dirmil’deki yerel müzik geleneğinin en önemli özelliği bütün kitle iletişim araçları tarafından yoğun bir biçimde yayınlanan modern pop ve diğer yabancı/yerli müzik kültürlerine rağmen özgünlüğünün bugüne kadar devam etmesidir. Bunu sağlayan en önemli faktörler, Dirmil’deki yerel müziğin sosyal yaşam içindeki yaygınlığı ve yerel kimlik oluşumundaki güçlü etkisidir. Dirmil’de yerel müziğin toplumsal kimliğin oluşumuna etkisi, kültürel konum olarak Cumhuriyet dönemi sonrasında “üst kültür” konumundan “alt kültür” konumuna geçen “yörüklük” kavramına bağlı olması açısından diğer yörelerdeki yerel müzik ve kimlik oluşumlarının etkisinden farklıdır.

Dirmil’de temel kimlik yörüklüktür. Yörüklük de elbetteki sadece Dirmil değil Ege ve Akdeniz havzasında ve diğer Anadolu bölgelerindeki geniş bir coğrafya içinde bir kimliktir. Bu bakımdan “Yörük” sözü, bir kavim, ulus (il) veya bir kabilenin adı olmaktan çok, göçebe hayat tarzını işaret etmektedir (Aktaran: Doğan ve Doğan, t.y. s. 16; Sümer, 1950, s. 518, 551).

³⁶ Dirmil eskiden (yaklaşık 50 yıl önce) bugünkü idari yönetim şekline farklı bir idari yapıya sahipti. Eskiden Dirmil ile ilişkili yerel müzik icra edilen köyler, bugün Gölhisar’a bağlı olduğu için Gölhisar’ın ismi burada belirtilmiştir. Gölhisar merkezi aslında yerel müziğin icra edildiği bir alan değildi.

4.2.1. Yörüklerin Sosyal Hayatı

Yörükler, temel geçim kaynakları hayvancılığa dayandığı için konar-göçer bir yaşam tarzına sahiptir. Geçimlerini, süt, yağ, peynir üretimi, halı, kilim, çuval, heybe, keçe örmeleri ve belirli bölgelerden elde ettikleri kil ve tuzdan sağlarlar (Doğan ve Doğan 2014, s. 27-28). Konar-göçerlikte yörükler yazın hayvanlarını beslemek için yaylalarda, kışın ise köy ve kasabaların yakınındaki bölgelerde yaşarlardı. Bunun için yörükler bahar aylarında yayla göçü, sonbaharda ise ılıman bölgelere doğru sahil göçü yaparlardı. Yörükler kendi geçim kaynakları dışında Osmanlı Devleti döneminde ordunun ikmal ve nakliye, çevre bölgelerde yaşayanların nakliyesini ve yaşadıkları bölgelerin postacılık işlerini yaparlardı (Ayyıldız, 2013, s. 22). Yörüklerin diğer bir özelliği at yetiştiriciliğinde yetkin olmalarıdır (Doğan ve Doğan 2014, s. 27).

Yörüklerin inanç sistemi Müslümanlığa dayanırken birçok inanç unsuru Şamanik geçmişten gelmektedir (Eröz, 1991, s. 25-35). Yörükler, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelen yer, su, ağaç ve dağ kültüründen gelen kurban ve adak gibi, çeşitli Şamanik geleneklere sahiptirler.

Yörük toplumunda aile, erkek egemen bir niteliğe sahip değildir; kadın sosyal hayatta önemli bir yere sahiptir (Eröz, s. 51). Kadınlar üretim sürecinin bir parçasıdır; örneğin dokumacılık, hayvanların bakımı gibi (Eröz, s. 195). Evlilik kurumu yaşantıları gereği endogamiktir (içevlilik) ve tek-eşlilik hâkimdir (Eröz, s. 53).

Yörüklerin sosyal yaşamının bu gibi genel özellikleri Dirmil'deki yörüklerin yaşamında da mevcut olmuş ve hâlâ birçok gelenek devam etmektedir. Yörük geleneklerinin ortaya çıkardığı yaygın yaşam kültürü, Dirmil'deki yerel müzik geleneklerinin homojen bir kültür üzerinde biçimlenmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır. Dirmil'i Teke yöresinde daha özel kılan ise, daha önce belirtildiği üzere sosyo-ekonomik etkenler nedeniyle yerel kültürün kendini günümüze kadar sürdürebilmesidir. Araştırmanın yapıldığı dönem (2015-2017 yılları), yerel kültürün Dirmil'de yaşanan sosyal değişimler nedeniyle artık daha çok törensel bir işleve büründüğü yıllara rastgelmiştir. Araştırmacı olarak son 30 yılda Dirmil'deki yerel müzik çalışmalarında kaydedilen bulgular müzik kültürünün değişimini

göstermektedir. Aynı zamanda araştırmacının bölgede bir icracı olarak yaşadığı tecrübeler de kendisine değişim sürecini izleme ve kaydetme fırsatı yaratmıştır³⁷. Daha önce sözü edildiği gibi Dirmil, yörük kültürünün ve toplumunun bir parçasıdır. İncelenen yörük kültürü ve müziği yüzyıllar içerisinde değişimler geçirmiştir. Yukarıda bahsedildiği gibi yörük kültürü tarihsel dönemler açısından altı dönem olarak sınıflandırılmıştır. Saha çalışmasında elde edilen bulgulara göre ise tez, bu altı dönemin son iki dönemini kapsamaktadır.

Modernleşme sürecinde, sağlık hizmetlerinin gelişimi ile nüfusun hızlı artışı ve ortalama ömrün artması; şehirlerin sunduğu eğitim, iş ve gelir olanakları nedeniyle kırdan kente yönelik göç; aile tipinin değişimi (geniş aileden çekirdek aileye geçiş) ve özellikle ekonomi, eğitim ve iletişimle ilgili olanaklarının artması; tüm bunlara bağlı olarak kuşakların ve kuşaklararası toplumsal rol ve ilişkilerin değişimi, toplumların gelenek görenek ve âdetlerini değiştirmekte ve/veya yok etmektedir. Geleneksel yerel müzikler, tüm toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de bu modernleşme sürecinin getirdiği teknolojik, ekonomik ve sosyolojik dinamiklere bağlı olarak değişmekte ve/veya yok olmaktadır. Dirmil geleneği de bu tecrübeyi yoğunlukla yaşamıştır. Bu nedenle Dirmil, “yörük kültürünün” neredeyse bir alt kültür hâline gelerek geleneksel aktarım metotlarını kaybetmesi gibi olgulardan kaynaklanan sosyal değişimlerin müzikal geleneklere en fazla etki ettiği bölgelerden biridir.

4.3. Dirmil Çalgı Kültürünün Kökenleri

Dirmil’in sosyo-ekonomik tarihi ve bu tarihin kültürel geçmişini incelemek, Dirmil müzik kültürünün oluşumunda çalgıların işlevinin açıklanabilmesi olanağı sağlamaktadır. Bu sosyo-ekonomik tarih, Dirmil’de yerel toplum içine nüfuz etmiş yerel müziğin varlık koşullarını somutlaştıracaktır. “Dirmil’in müzik kültürü kökeni nedir?” sorusu bağlamında en eski çalgılar sipsi, üçtelli bağlama ve curadır. Bu çalgılar içinde buradaki yerel müziğin ana çalgıları olan sipsi, üçtelli bağlama ve curanın kökenine bakıldığında, Dirmil’deki yörük kültürünün, Orta Asya Oğuz boyları ile ilişkileri görülmektedir.

³⁷ Dirmil’deki yerel müzik ve değişimlerin kayıt altına alınarak gelecek kuşaklara yazılı, sesli ve görsel olarak ulaştırabilmesi için bu tez çalışmasına başlanmıştır.

Dirmil ve çevresinin yaşam biçimi, tarihsel ve sosyo-ekonomik bazda üç kısma ayrılabilir: 19. yüzyıla kadar göçebe ve yarı-göçebe yaşam tarzı, 19. yüzyıldan 1940'lara kadar geçimlik ekonomisine³⁸ dayanan yerleşik yaşam tarzı ve bu tarihten sonra günümüze kadar modernleşen yerleşik hayat. Bu ayrım, Dirmil'deki yerel müziği belirleyen etkenler açısından da analitik bir tarihsel ayrımdır. Dirmil'deki yerel müzik ve Dirmil kültürü arasında içiçe bir ilişkinin olduğu iddiası daha önce belirtilmişti. Bu tarihsel ayrımda belirlenen üç dönem içinde sipsi, cura ve üçtelli bağlamanın teknik ve biçimsel açıdan geçirdiği değişim, Orta Asya-Anadolu arasında bağ kurulmasına örnek oluşturmaktadır. Kültür bir bütün olduğuna göre bu yakın bağlar, Dirmil'deki yerel (yörük) müziğinin ve çalgılarının Orta Asya kültürü ile ilişkili olduğu anlamındadır.

4.4. Dirmil Yörük Müziğindeki Çalgılar

Dirmil'deki yerel müzikte bugüne kadar kullanılan çalgılar; çoban düdüğü, sipsi, üç telli bağlama, cura, leğen, davul-zurna, yörük kemanesi, saz (divan ve tambura bağlama), org ve çoban kız çocuklarının gırtlakları ile çaldığı boğazlardır. Dirmil yerel müziğinde kullanılan çalgıları üç gruba ayırmak mümkündür. Bu sınıflama Dirmil ve çevresinde son 30 yılda araştırmacının yaptığı saha çalışmalarındaki bulgulara göre belirlenmiştir. Sahada yapılan görüşmelerde, Dirmil yerel müziği ile uğraşanların anlattıkları çalgı hikâyeleri bu sınıflamada belirleyici olmuştur.

Söz konusu çalgı hikâyeleri referans alınarak aşağıda incelenecek ilk grup çalgıların Dirmil kültürüne girişine dair bir hikâyeye rastlanmadığından, bu çalgıların başlangıç tarihi belirsiz bir dönemden itibaren Dirmil kültüründe olduğu kabul edilmiştir. İkinci grup çalgılar ise Dirmil kültürüne dâhil oluşları ile ilgili belirli sosyal tarih detaylarının tespit edilebildiği çalgılardır. Üçüncü grup çalgıların tek üyesi olan “org” ise zaten yakın dönemde keşfedildiği için kültüre de en son giren çalgı tipidir. Ayrıca yerelde kullanılan sazın (divan ve tanbura) göğsüne manyetik takılarak elektro bağlama işlevi de gördürülmektedir.

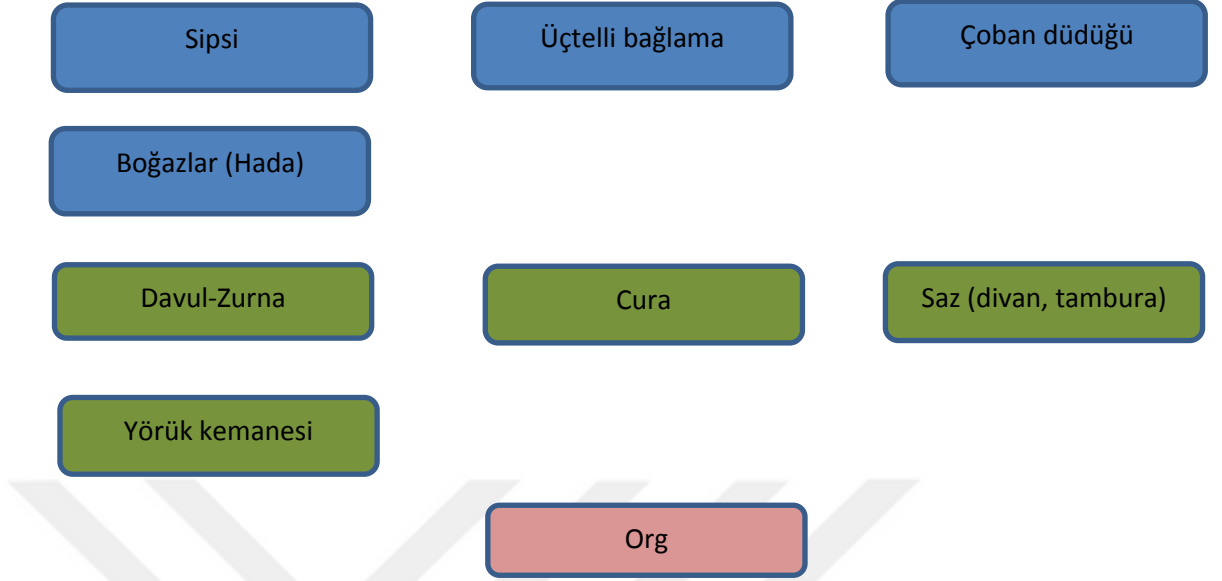
³⁸Dirmil halkı modern döneme kadar yaylacılık, ormancılık, hayvancılık ve bunlara bağlı iş ve mesleklerle geçimini sağlamıştır. Dolayısıyla buralardan elde edilen gelir sadece günlük ihtiyaçlarını karşılamaktaydı.

Bu algı sınıflaması Şunu göstermektedir; bugün Dirmil’deki yerel müzikte kullanılan her çalgı eskiden beri yerel müzik içerisinde kullanılagelen algılar değildir. Her bir çalgı, tarihsel değişim sürecine bağlı olarak yerel müzik içerisinde yer almıştır. Dirmil’de kullanılan çalgılardan dördü; sipsi, bağlama, cura ve zurna ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bunun nedeni, bu çalgıların yerel müzik içerisindeki yeri, eskiliği, kullanım sıklığı, işlevleri ve etkilerinin gözönüne alınmasıdır. Bu algılar gündelik hayat ve sosyal ritüellerde icra edilen müziğin temel algılarıdır. Diğer algılar ise yerel müzik içindeki yeri ve iŐlevlerinin geri planda kalması ve günümüze doğrunni kaybetmeleri nedeniyle kısmen açıklanmıştır.

oban düdüğünün geçmişte sipsi gibi yerel müziğin başat çalgılarından biri olmasına ve yerel müzikte kullanımı çok eskilere dayanmasına rağmen yaylacılığın bitmesi nedeniyle kullanımı azalmıŐtır. İnsan boğazının bir müzik aleti gibi kullanılarak ses çıkarma, müzik yapma biçimi olan “boğaz çekme” geleneği de yaylacılıkla birlikte son bulmuŐtur. Leğen de, oban düdüğü gibizellikle kadın eğlencelerinin ana çalgısı konumundayken, düğün geleneklerinin değişmesi ve teknolojik değişimler nedeniyle yerel müzik içerisindeki kullanımı biten çalgılardan biridir. atal/ifte sipsi tek başına icra edilen bir çalgıdır. Yerleşik kültüre geçiş ile yerel müziğin farklı çalgılarıyla (sipsi-cura / bağlama birlikteliği gibi) icra edilmeye başlamasıyla birlikte diğer çalgılara uyum sağlayamama gibi nedenlerle yerel müzik içerisinde kullanımı tamamen bitmiştir. Çifte sipsi yerel müzik içerisindeki değişim sürecinde ilk kaybolan çalgıdır. Yörük kemanesi yaylacılık döneminde Dirmil’e sonradan yerleŐenler tarafından getirilmiş ve yerel müzik içerisinde bir dönem ana çalgı olmuştur. Fakat ifte sipsi gibi genellikle bireysel icralardaki³⁹ kullanımı nedeniyle yerel müzik ierisindemr uzun olmamıştır. Dirmil müziğine sonradan eklenen ve ana çalgı olan divan sazı ve tambura tipli bağlama, yapım teknikleri ve icrazellikleri açısından Dirmil’ezg bir yanı olmadığı için diğer algılar grubuna dâhil edilmiştir. Org ise yerel müzikte kullanılmasına rağmen, modernitenin ürettiği bir çalgı olduğu için diğer çalgılara dâhil edilmiştir.

³⁹1967 tarihinde Dirmil’de yapılan derlemelerde sipsi ve curanın birlikte icra edilen kayıtları bulunurken, Yörük kemanesi ve ifte sipsisinin tek başına icra kayıtları yapılmıştır. TRT 1. Folklor Derleme Gezisi 1967; TRT Kurumu Folklor Dergisi 1, Burdur Bölümü, 1967, TRT Arşivi.

Şekil 4.1. Dirmil Yerel Müziğinde Tarihsel Süreçte Kullanılan Çalgılar



4.4.1. Sipsi⁴⁰

Yukarıda belirtildiği gibi sipsi çalgısı Orta Asya müzik gelenekleri ile Anadolu arasında bağlantı kuran temel araçlardan biridir. Burhan Tarlabası sipsinin kökeni konusunda şunları belirtmiştir:

Geçmiş Hazar Denizi ötesi Türkmenlerine uzanan, genelde kamışlardan yapılıp çalınan dilli kavalın en eski türüdür. Eski Türkler bu çalgıyı, “siphuzğa-sıvızga, sephezge” gibi adlarla yapıp çalmışlardır. Sipsi tüm üflemelilerin ilk kaynak çalgısı sayılır. Doğadan rahatlıkla sağlanan bu çalgı türü, yurdumuzun çoğunlukla ege kesimlerinde yaygındır (Tarlabası, 1984, s. 23).

⁴⁰ Bu kısımda sipsiye dair verilen açıklamalar ve analizler tamamen kişisel tecrübelerden oluşmaktadır. Bu bilgiler yerel müzik deneyimlerim ve 45 yıllık sipsi icracılığı deneyimimden elde edilen bilgilerden oluşmaktadır. Aynı zamanda yöreyle ve çalgıyla ilgili bilimsel araştırmalarda başvurulan kaynak kişilerdenim. Diğer yandan yörede yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular yapılan analize dâhil edilmiştir.

Fotoğraf 4.1 Sipsi



Kaynak: Ferhar Erdem'in kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Aynı vurguyu, Turhan'dan da alıntı yapan, Bedel ve Bedel'de de görmek mümkündür:

Üflemeli çalgılar tarih olarak ilk çağa dayanmaktadır. Bilindiği gibi iliksiz kaval kemiği, içi boş boynuz veya kamaş parçası üflendiği zaman ses vermektedir. Nefes seslilerden Türk dünyasında en yaygın ve eski çalgı değişik boy ve tipte farklı malzemeler kullanılarak yapılan kavallardır. Sıbzıgı adıyla tanınan eski Türk çalgısı günümüzde sipsi adıyla Türkiye'de yaşamaktadır (Aktaran: Bedel ve Bedel, 2015, s. 751; Turhan, 2000, s. 179).

Bedel ve Turhan'ın ifade ettikleri sıbzıgı/sıbzıgza/sıvızga ile ilgili Muzaffer Sarısözen "Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz" isimli çalışmasında kıymetli bilgiler aktarmaktadır. Sarısözen 8.2.1955 tarihinde İstanbul'un Sirkeci ve Zeytinburnu göçmen misafirhanelerinde ziyaret ettiği Altay Türklerinden yaptığı derleme çalışmasında Doğu Altay'ın Barkol kasabası dolaylarında hayvancılıkla geçinen *sıvızga* sanatkârı 1913 doğumlu Sargad'dan ezgiler derlemiştir. Sarısözen, şekil bakımından, kaval ve *sıvızganın* farklı olmadığını, sadece kavalda sekiz, *sıvızgada* üç perde bulunduğunu, çalgının kamaştan yapıldığını belirtmektedir (Sarısözen, 2018, s. 28-30)⁴¹.

Hayati Kuzucu (2017, s. 120) ise sipsinin kökeni konusunda şu bilgileri vermektedir:

En eski Türk çalgısı olduğu Türk Neyi adıyla Araplar tarafından da kayıtlara geçirilen nefesli halk çalgımızdır. Hakkında anlatılan efsaneye göre

⁴¹ Altay Türküleri ve Milli Folklorumuz isimli çalışma Cenk Güray tarafından Sarısözen'in 1955'te hazırladığı 103 sayfalık notlardan derlenerek Milli Kütüphane Başkanlığı Arşivi I olarak Milli Kütüphane arşivinde yer almaktadır.

Türklerin atası ikinci Kuşçu Tatar Han tarafından icat edilmiştir. Sipsağı ilk adıdır, zamanla Sipsi'ye dönüşmüştür (Devadari, Ulu Han Bitiği, Çeviren: Necati Demir, 2016, s. 96-97). Sipsiden söz eden ilk Türk kaynağı Kaşgarlı'nın Divanından önce 920 de yazılan Arapça-Farsça -satır aralarında Eski Oğuzca tercüme- sözlükte yer alır. Bahsayiş Lügatı adıyla bilinen bu sözlükte Sipsi çalınıp eğlenildiğine yer verilmiştir. Lügatta yer alan sipsi bölümünde şu mısralar yer almaktadır: “Sipsi, iki kıllu kopuz çalıcı –çağane çeng kıllar tizisi, bezmi” (Bahsayiş Lügatı, Yayına hazırlayan Fikret Turan, 2001, s. 73).

Sipsinin kökeni konusunda en önemli çalışma ise Gazimihal'in “Türk Nefesli Çalgıları” kitabında yer almaktadır. Gazimihal, kitabın “Çocuk Öttürgeçleri” kısmında, sipsiyi, bızıldık, bizbilik, çambuna, çıpçık, dığlı, dilli damak, dilli düdük, düllüce, fişkırık, hordak, hottuk, hödünükhöppü, hüs, hüütük, kalak, sepsi, simsi, süsbübü, süsük, şudurgu, şüdürgü, zimbun gibi çocuk folklorunda tespit edilen nefesli çalgılar içinde saymaktadır. Gazimihal, İbni Mühenna'daki Arapça “al-şabbabe”nin Türkçesi olan *sıbzığı*, Kaşgarlı Mahmut'ta *sıbzığı*, *törük*, *sip* ve İbni Gaibi de *şudurgu* kelimelerinden yola çıkarak bu çocuk çalgılarının kökenini Orta Asya'ya götürmektedir (Gazimihal, 1975, s. 35). Anadolu'da kullanılan bu çocuk çalgılarının, salt bir çocuk çalgısı olmadığı ve Orta Asya'daki kültürel yapıyı takip eden bir geleneğe dayandığını da belirten Gazimihal, bu geleneğin bir örneği olarak, P. Astrovskih'in “Minusin Ülkesi Türklerine Dair Etnoğrafya Notları” (1895) çalışmasının bulgularını vermektedir. Bu çalışmada, 19. yüzyıl sonunda bile yerli kabilelerin günlük hayatlarında sipsi çeşidi olan *birgi* ve *sımızha* çalgılarını kullandığını belirtilmektedir. Bu bölgede avcılarının geyik avlarken dişi geyik sesini *birgi* ve dağ keçisi avlarken keçi yavrusu sesini *sımızha* ile taklit ettiklerini söylemektedir.

Anadolu'da yörüklerin yaşadığı bölgelerde sipsinin yayla hayvancılığında kullanılmasını bir rastlantı olarak değil, Orta Asya'daki geleneklerin devamı şeklinde düşünmek gerekir⁴².

⁴²Özbekistan-Semerkan'da 2012 yılında yapılan “Şark Toranaları Festivali”nde araştırmacının Malezya'dan gelen bir müzisyenin sipsi çalmasını görmesi, bu çalgının Asya kökenli olduğu izlenimini güçlendirmektedir.

Görüldüğü gibi bugün estetik ve sanatsal değer olarak kullanılan çalgılar, geçmişte toplumsal işlevsellere sahiptiler. Örneğin, eski toplumlarda olduğu gibi Orta Asya Türklerinde de müziğin tedavi amaçlı olarak kullanıldığı bilinmektedir (Karahana, 2006, s. 12-17). Bu tedavide kullanılan çalgılardan birisi sıbızgıdır (Karahana, 2006, s. 38). Benzer bir şekilde Altay şamanlarının kullandığı bir tür davul olan tüngür dinî ritüellerde kullanılmakta idi (Karahana, 2006, s. 15). Dolayısıyla eskiden şamanların müzik kullanarak gerçekleştirdiği toplumsal işlevlerin, inanç boyutu ortadan kaybolarak sadece müzik boyutunun kaldığı söylenebilir. Dirmil'deki gibi geleneksel çalgıların, aslında bir nevi şamanik işleve sahip olduğu ve bu eski geleneği görece devam ettirdiği iddia edilebilir. Başka bir örnek, çalgılar üzerindeki süslemelerin (örneğin alaeğrinin), geçmişte manevi koruyuculuk işlevine sahip olduğuna inanılmasıdır. Sonuçta, bu unsurların geçmişteki toplumların inanç dünyasının bir parçası olduğu görülmektedir.

Orta Asya kökenli olan ve bugün Anadolu'da kullanılan sipsinin esasen bir Batı Anadolu çalgısı olarak Anadolu'daki yörük bölgesinde ve özelde de Dirmil'de biçimlendiği veya evrildiği düşünülebilir. Anadolu'da Türkler öncesinde yaşayan kavimlerde ve yakın tarihte yaşayan Rum, Ermeni ve Yahudi toplumlarında sipsi benzeri bir çalgının olduğuna dair bir bulgunun olmaması, sipsi ve göçebe Türk toplulukları arasındaki bağı güçlendirmektedir. Diğer yandan sahada elde edilen verilerde Orta Asya ve Anadolu ilişkisini gösterecek, benzer coğrafi yer adları bulunmaktadır. Örneğin, Dirmil'de varolan Kayıcık Pınarı, Horzum Çukuru, Yazır Alanı, Beyalanı, Banaz, Zabur Alanı gibi bugün bile kullanılan yer adları ve Orta Asya'dan gelen bu göçün kanıtları sayılabilir⁴³. Bu adlar Anadolu'ya göçen Oğuz boylarının alt bölümlerinin adıdır.

Teke yöresi yörük topluluklarının çalgılarından olan sipsi, yörük çalgılarının da en küçüğüdür. Teke yöresi dışındaki bölgelerde sipsi benzeri nefesli çalgılar bulunmaktadır. Bu tarz tiz frekansa sahip çalgılara daha çok yüksek rakımlı dağlık bölgelerde rastlanmaktadır. Bu olgu, bu çalgının daha ziyade bir yayla sazı olduğunu göstermektedir. Dağlık veya yüksek rakımlı yayla benzeri yerlerde sesli iletişim için

⁴³ Burdur, t.y. Erişim tarihi, 20 Kasım 2017, Erişim adresi : <http://www.burduraltinyayla.gov.tr/tarihi>

ince/tiz seslere ihtiyaç vardır. Bu gibi bölgelerde yaşam sürdüren topluluklar duygularının aracı olan çalgıları da bu yaşama uygun tarzda şekillendirmişlerdir. Sipsi de bu tarz yaşam biçiminin şekillendirdiği bir çalgıdır. 1926 doğumlu Ramazan Türel'e ait aşağıdaki Fotoğraf 4.2.'de yörenin en karakteristik çalgısı sipsi görülmektedir.

Fotoğraf 4.2. Sipsi İcracısı Ramazan Türel



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Sipsi, Teke Yöresinin ilk akla gelen ve en karakteristik çalgılarından birisi olması yanında Dirmil yöresinin kültürel kimliğinde başat bir yere sahiptir. Bu çalgının günümüzdeki en usta icracıları Dirmil'de bulunmaktadır. Dahası, sipsi Teke yöresinde yaygın olarak kullanılan bir çalgı olmasına rağmen "Dirmil Üslubu"⁴⁴ (Erdem, 2015,

⁴⁴Dirmil müzik kültürü içinde yer alan sipsi, zurna, bağlama ve curanın kendine özgü icra edilmiş biçimleri vardır. Sipsi icrasında diğer bölgelerden bariz derecede farklılıklar olduğu görülmektedir. Ezgiler çalınırken nefes çevirme yani kesintisiz çalım tekniğinin Dirmil'den diğer bölgelere yayıldığı; yine ezgilerin icrasında kullanılan vibrasyon tekniğinin sadece ağızlık kapağına dışın temasıyla değil aynı zamanda diyafram nefesiyle de yapılması; sipsi üzerine yapılan 'ala-eğri' ile süsleme işlemlerinin de Dirmil'den diğer bölgelere yayıldığı sahada yapılan kişisel görüşmelerde dile getirilmiştir. Örneğin, sipsi icracısı Gölhisarlı Recep Hasyalçın, sipsiyi 'Dirmil şivesi' ile çaldığını ifade etmiştir. Zurna icrasında da benzer özgün yönler mevcuttur. Çalgı bu yörede yaygın kullanımı olan sipsi tavrıyla çalınmaktadır. Zurnada bazı sesleri elde etme yöntemi yine bu yöre dışında görülmez. Örneğin Mi sesini elde etmek için Re perdesi açık, La ve Si perdeleri kapalı pozisyonda elde edilmekte ve bu ses elde etme tekniğine 'aşırma' adı verilmektedir. Tezde "Dirmil Üslubu" yerine

s. 781) oluşturabilecek kadar usta icracılar çıkarmıştır. Teke müzik kültürü içinde yer alan çalgıların birçoğunun Dirmil'deki müzik içinde de yer almasına karşın Dirmil, sipsi ile ünlenmiştir. Zira bu “çukur”da⁴⁵ (Erdem, 2015, s. 782) herkesin bu çalgıyla yolları bir şekilde kesişmiş, kimileri çalgıyla ilgisini devam ettirirken kimileri de çocuk yaşlardaki uğraşısından çeşitli nedenlerle ayrılmıştır. Sipsi Dirmil'de tabana yayılan, neredeyse herkesin uğraşısı içinde yer alan bir çalgıdır. Bu da bu çalgıyı yöre insanı için özel kılmaktadır. Gerek çalanın gerekse çalgı yapımcılarının yoğun olarak yaşadığı Dirmil, doğal olarak Teke Yöresinde özellikle sipsi konusunda farklılık yaratarak adından sıkça söz ettiren bir yerdir.

Sipsi, Dirmil müziğinin neredeyse her alanında kullanılmaktadır. Yöredeki tüm sözlü ve sözsüz ezgilerin sipsiye göre şekillendiğini söylemek yanlış olmaz. Zurna icracıları bile bu çalgıya başlamadan önce sipsi çalarak işe başlamışlardır. Zurna icracısı Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) saha görüşmesinde Dirmil'de zurna çalmadan önce sipsi çalmaya başladıklarını ifade etmiştir.

Bu çerçevede, Dirmil'deki yerel müziğin şekillenmesinde en başat çalgının sipsi olduğunu söylemek yerinde bir saptama olur. Sipsinin Dirmil merkezli bir çalgı olmasını sağlayan en önemli etken, önceki bölümlerde belirtildiği gibi Dirmil'in coğrafi olarak hayvancılığa dayalı yaşam biçimine uygun olması ve bu yaşam tarzının yakın döneme kadar gelebilmesidir.

4.4.1.1. Sipsinin Teknik Özellikleri

Dirmil'deki yerel müzik içinde önemli bir yere sahip olan sipsi yörük çalgılarının da en küçüğüdür. Üflenerek çalınan sipsi ağızlık ve gövde (götlük⁴⁶) olmak üzere iki

“Dirmil tavrı” ifadesinin kullanması tercih edilmiştir. Üslubun daha ziyade bireysel beceri, yetenek ve alışkanlık olduğu yargısıyla, tavrın o bölgedeki yaygın kullanım olduğu düşünülmektedir.

⁴⁵ Dirmil'in merkezi coğrafi olarak tepelerle çevrili olduğu için yerelde bölge “çukur” olarak isimlendirilmektedir.

⁴⁶ Yörede sipsinin gövde/klavye kısmı “götlük” olarak adlandırılmaktadır. Mahmut Kılınç'ın yaşadığı bir anı olarak da anlatılan olay şöyledir: Kılınç, İzmir'de bir üniversiteye sipsiyi öğrencilere tanıtip ezgilerden örnekler vermek üzere davet edilir. Okulun hocaları “Mahmut dayı ne anlatacaksın, nasıl yapacaksın önce bize anlat.” derler. Kılınç anlatırken sipsinin gövdesine götlük der. Okulun hocaları “Sakın öğrencilerin karşısında böyle deme, gövde falan de.” diye tembih ederler. Mahmut Kılınç, anfiye çalgıyı tanıtırken gövde kelimesi bir türlü aklına gelmez. “Valla siz buna ne dersiniz deyin biz götlük deriz” dediği söylenir (Ş. Canyıldırım ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015).

parçadan meydana gelir. Çalım esnasında ağızlık, ağız içine alınarak üflenir. Ağızlığın baş kısmı üfleme esnasında ya dilin ucuyla kapatılır ya da daha önceden her hangi bir madde ile o bölge nefes kaçırmayacak şekilde iyice kapatılarak üflenir. Ağızlık sipsinin gövdesinin içine geçecek kalınlıkta çapı dar ve ince kargılardan yapılır.

Sipsinin ön tarafında beş, arka tarafında bir olmak üzere toplam altı deliği (ses perdesi) bulunmaktadır. Bu sesler “tam” seslerden oluşur. Yerel ortamda çalınan sipsilerin bir standardı olmadığı için çalgıların tonlarına dair tespitler tampere sistemdeki ana sesler temel alınarak bu seslere olan uzaklık veya yakınlıklarına göre elde edilen değerler üzerinden yapılmıştır. Bu çalgıların frekans olarak duyuluşlarında da bir aynılık yakalamak mümkün değildir. Bu yüzden her çalgının frekans değeri icra edilen müzik parçasındaki duyuluşu üzerinden yapılmaktadır. Saha çalışması sırasında kaydedilen yerel müzik örneklerinin dinlenilmesi sonucunda bu değerlendirmeler yapılmıştır. Dirmil’de çalınan sipsilerin genellikle karar ses tonları Fa diyez (F#), Sol diyez (G#) ses aralıklarında seyretmektedir. Geleneksel nazari kültürde ‘ney’ler temel alınarak yapılan akort sisteminde sol akorttaki sipsinin karşılığı nısfıye ney iken, şah mabeyn nısfıye ney de sol diyez (G#) sipsi tonuna karşılık gelmektedir. Yerel icracıların pratikte kullandıkları ama adlandırmadıkları farklı seslere sahip sipsi tonlarını profesyonel müzisyenler Avrupa notasını kullanarak isimlendirme yoluna gitmişlerdir. Dirmil’de yapılan görüntü ve ses kayıtlarında çalgıların sipsiyi sözkonusu bu tonlarda çaldıkları, bu tonu tercih ettikleri tespit edilmiştir⁴⁷. Dirmil’de toplumsal belleğe yer etmiş olan bu ses nedeniyle Dirmilli icracılar ve Dirmil halkı bu aralığın dışındaki tonlarda çalınan sipsileri benimsemediklerini ifade etmişlerdir (Ş. Canyıldır ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015). Günümüzde özellikle profesyonel ya da amatör Halk Müziği Koroları’nda seslendirilen Teke yöresi türkülerine eşlik eden sipsiler yerel kullanımdaki tonların yanında daha tiz frekansa sahip La (A) 440.0, Si (B) 246.9, Do (C) 261.6, Do diyez (C#) 277.2 ve Re (D) 293.7 gibi frekans aralığındaki tonlarda kullanılmaktadır. Bunlar sırasıyla, geleneksel nazari kültürdeki mansur, kız, yıldız, müstahsen ve süpürde neylere karşılık gelmektedir.

⁴⁷20 nolu video kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU>

4.4.1.2. Yerel Bellekte Sipsi

Eski yapımcılarının sipsi yapımında standart bir ölçü kullanmadıkları, kendi kulak hafızalarındaki ses doğrultusunda çalgı yaptıkları alanda yapılan görüşmeler neticesinde belirlenmiştir. Toplumsal bellekte yüzyıllardır yer etmiş bu sipsi tonu ve bu sese karşılık gelen sipsi boyutu, vokal yeteneği olan ve çalıp söyleyen Dirmilli icracıların ortaya çıkışıyla birlikte çeşitlenmiştir. Bunların öncüleri Kadir Türen ve Emin Demirayak'tır. Nazmi Güngör, Nadir Kılınç ve son dönemin önemli vokal yeteneklerinden Âşık Ömer lakaplı Ömer Erkan bu ustaların takipçileri olmuşlardır. Bunun yanında beğendikleri bir sipsinin ölçüsünü model alarak çalgı yapan ustalar da vardır. Sahada görüşülen Nazmi Güngör (kişisel görüşme, 5 Ekim 2015) kendisinin sipsi yapımında Ali Tekin'in sipsi ölçüsünü⁴⁸ model olarak kullandığını, eski ustaları nasıl yapıyorsa, nasıl göstermişlerse öyle yaptığını ve herhangi bir ilave yapmadığını ifade etmiştir.

Burdur'da yaşayan Dirmilli sipsi icracısı ve aynı zamanda sipsi yapımcısı Hüseyin Demir, çalgı yapım atölyesinde gerçekleşen görüşmede sipsi talep edenler farklı bir akortta sipsi istememişlerse, Sol (G) tondan sipsiler gönderdiğini belirtmiştir (H. Demir ile kişisel görüşme, 7 Ekim 2015). Hüseyin Demir'in Sol (G) akortta yaptığını söylediği sipsiler için elde edilen ölçüm değerleri aşağıda, Tablo 4.1'de verilmiştir.

Tablo 4.1 Sol Akortlu Sipsinin Ölçüleri

Çalgıdaki ölçüm unsuru (üstten başlayarak)	Uzunluk (cm)
Gövde uzunluğu	18
Gövde iç çapı	0,6
Ses perdesi genişlikleri	0,4
Ağızlık boyu	5.5
Ağızlık iç çapı	0,35
Kapak başlangıç mesafesi	5
Akort ipliği mesafesi	4
Ağızlığın gövdeye girdiği bölüm	1.2
Arka perde	2.6
Birinci perde (Mi)	3.85
İkinci perde (Re)	6.9
Üçüncü perde (Do)	8.9

⁴⁸ Dirmil'de Ali Tekin sipsi icrası çok beğenildiği için onun gibi çalmak ve onun çaldığı sipsilere sahip olmak bir ayrıcalık olarak görülmektedir.

Dördüncü perde (Si)	11.3
Beşinci perde (La)	14.25

Kaynak: Hüseyin Demir

Dirmil’de icra edilen sipsilerin ses sınırları, yapılan icralardaki kayıtlar incelenerek ortaya konulmuştur⁴⁹. Bu icralarda Si (buselik) perdesinden elde edilen sesin komalı ancak ilgili tampere sese yakın, Mi bemol (hisar) ve Fa diyez (eviç) perdelerinin de komalı oldukları tespit edilmiştir⁵⁰. Söz konusu seslerdeki farklılığın en büyük etkeni icracının üfleşişine göre değişen seslerdir. Seslerdeki bu değişimler aşağıdaki Şekil 4.2’de değiştirilmiş diyez veya bemollerle gösterilmiştir.

Şekil 4.2 Sipsinin Ses Sahası



1980 yılından sonra ise TRT’nin kadrolu sipsi sanatçıları⁵¹ tarafından koro akordu olan Do (C) ile birlikte sözkonusu tonun dörtlü ve beşlisinden sipsiler kullanılmaya başlanmıştır (Ş. Akay ile kişisel görüşme, 28 Ekim 2015). 1980’den sonra kurulan Devlet Halk Müziği Koroları da Do (C), Do diyez (C#) ve Re (D) tonlarını koro akordu olarak belirlemişler, buradaki sipsi icracıları da bu akortlara uygun sipsiler edininip icralarda kullanmaya başlamışlardır (S. Bilen ile kişisel görüşme, 29 Ekim 2015).

Dirmil’de sipsi nefes çevirme tekniği⁵² ile çalınır. Küçük yaştaki çocuklar ve kadınların bu tekniği kullanamadıkları görülmektedir⁵³. Ayrıca geçmişte Dirmil’de kullanılan çifte (çatal) sipsi çalımında da nefes çevirmenin kullanılamadığı ses

⁴⁹ 5 nolu ses kaydı, Emin Demirayak ve M. Ali Kayabaş, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=t6vOq8Uk2Yc>

⁵⁰ 5 nolu ses kaydı, M. Ali Kayabaş, Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=5NXf8Ek38XE>

⁵¹ Do tonda sipsileri ilk kez kullananlar TRT İzmir Radyosu sipsi sanatçısı Mehmet Çelikdemir ve Şahin Akay’dır.

⁵² Nefes çevirme tekniği, üflemeli bir çalgının çalınması esnasında ağızdan nefes verirken aynı anda burundan nefes alınmasına denir.

⁵³ Örneğin günümüzde Denizli Beyağaç köyünde sipsi çalan Halime Özke’nin çalış tekniğinde bu özellik bulunmamaktadır. Özke, H., Boğaz Havaları, Erişim tarihi: 23 Şubat 2018, Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4L2eisfQLmA>

kayıtlarından tespit edilmiştir⁵⁴. Sipsi, hâkimiyeti son derece zor bir çalgıdır. Sipsi ağızlığı kapağının üfleme anında dirençli ve sert olması uzun süreli çalılarda dudak kaslarının yorulmasına neden olmakta ve performansı da olumsuz etkilemektedir. Ağızlığın direncinin az olması başka sorunlara yol açmaktadır. Üfleme güçlüğü çekilmese de sık sık ses kesilmelerine yani “tutaklık” yapmasına, silik ve gür olmayan bir ton çıkmasına neden olmaktadır. Bu, kulaklardaki dolgun ve doyurucu sesin elde edilememesi anlamına gelir. Bu tür sesler, Dirmil’de yaşayanların kulak hafızasındaki geleneksel seslerin dışındadır. Eski dönemlerde özellikle düğünlerde sipsinin hiç ara vermeden sürekli çalındığı, üflendiği ortamlarda çalıcının, dudak kaslarının yorulması durumunda üfleyememe gibi olumsuz durumları ortadan kaldırmak için ağızlık ile gövdenin birleştiği yere bazen zurnada olduğu gibi plastik bir maddeden yapılan ve ‘lüle’ denen bir araç geçirip çaldığı yöredeki görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir (N. Güngör ile kişisel görüşme, 5 Ekim 2015). Bu uygulamanın amacı, lüleye dudakları dayamak suretiyle yorulan dudakların dinlendirilmesi neticesinde daha uzun süreli icra gerçekleştirebilmektir.

Dirmil’deki müzik icralarında kullanılan sipsilerin boyutları ustaların kendi tecrübeleri doğrultusunda şekillenirken çalgıların belli bir frekans aralığındaki ses etrafında kümelenmekte olduğu görülmüştür. Örneğin Âşık Ömer lakaplı Ömer Erkan’dan (kişisel görüşme, 14 Ekim 2015) sipsi ile eşlik çalgısı olmadan kaydedilen ezgi örneklerinde çalgının frekansının 408.5 olduğu görülmüştür⁵⁵. Bu da tampere sistemdeki Sol diyez (G#) 415.3 frekansa yakın bir sestir. 1987 yılında Kızılyakalı Ali Tekin’den kaydedilen örneklerdeki sipsi tonunun 403.0 frekansta yani Sol (G) 392.0 frekansa oldukça yakın olduğu görülmüştür⁵⁶. Dirmil’e bağlı Maşta köyünde Halil İbrahim Gökmen ve Ramazan Erbilek’ten sahada kaydedilen cura sipsi müzik örneklerinde karar sesin (393.2) olduğu neredeyse Sol (G) 392 ferkansı ile aynı olduğu görülmüştür⁵⁷. Bu kaydı ilginç kılan Batı klasik müzik orkestralarında çalgıların, sesi

⁵⁴ Muzaffer Sarısözen’in Burdur’da gerçekleştirdiği derleme gezisindeki kayıtların incelenmesinde, çifte sipsi çalanların nefes çeviremediklerini tespit edilmiştir.

⁵⁵ 20 nolu video kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU&t=1s>

⁵⁶ 6 nolu müzik kaydı, Ali Tekin ve Ferhat Erdem, kayıt tarihi: 14 Kasım 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=1cGAP3pEJW8&feature=youtu.be>

⁵⁷ 11 nolu video kaydı, Ramazan Erbilek ve H. İbrahim Gökmen, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=35S7AmQ92XE>

obuadan almaları gibi curanın akordu yapılırken karar sesi sipsiden almasıydı. Buradan yola çıkarak yöre insanın benimsediği ve en rahat olduğu tonun Sol (G) akorda yakın sesler olduğu söylenebilir. Yerel icracıların ton tercihlerinde belirleyici olan unsurlardan biri La (A) tondan sonraki seslerde çalgının diyaframının daralması, çalım rahatlığının kaybolması olarak görmek gerekir. Özellikle Do (C), Do diyez (C#) ve Re (D) tonlarda çalgıya olan hâkimiyet zorlaşmaktadır. Yine alt tonlarda yani Fa (F)'dan sonra Mi (E) ve daha alt tonlarda entonasyon sorunları meydana gelmektedir.

1987 yılında yapılan görüşmede kaydedilen icra örneklerinin birinde Emir Kanyıldıran'ın çaldığı curanın karar sesi 377.9 frekanstaydı. Bu frekans FA diyez (F#) ile Sol (G) sesleri arasına denk gelmektedir⁵⁸. Kanyıldıran bu görüşmede curayı düğün ve diğer etkinliklerde boğaz havalarının dışında tek başına değil sipsiyle beraber çaldığını ifade etmiştir. Saha görüşmelerinde Emir Kanyıldıran'dan kaydedilen bu örneğin önemi, geçimini düğüncülükle sağlayan yerel bir icracının düğün sonrası curasının akordunun hangi seste olduğunun belirlenmesiydi. Dirmil'de genellikle cura-sipsi birlikteliğinde çalınan ezgilerin/türkülerin akordu Sol (G) sesine karşılık gelmektedir. Aynı şekilde 1967'de TRT adına Sarper Özsan tarafından Çörten köyünde bağlama icracısı Hüseyin Karakaya'dan yapılan derleme kayıtları incelendiğinde, Karakaya'nın bağlamasının alt telinin 395.3 frekansta yani tampere sistemdeki Sol (G) 392 frekansa oldukça yakın olduğu görülmektedir⁵⁹. Dirmilli icracılar bağlama-sipsi birlikteliğinde müzik icra ederken bağlamanın akordunu "başçeşme düzeni", "saz düzeni" olarak isimlendirdikleri bilinen yaygın ismiyle "bozuk düzen"e (La-Re-Sol) akortladıklarını ifade etmişlerdir (E. Kanyıldıran ile kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987 ve M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998). Bağlamanın alt teli karar sesi yapılarak çalınan bu uygulamada alt telin yaklaşık Sol (G) sesine denk geldiği tespit edilmiştir. Bu da bağlamanın akordu yapılırken sipsinin tonunun dikkate alındığı düşüncesine götürmektedir. Sonuç olarak bağlama veya cura sipsi ile birlikte müzik yapacağı zaman sipsinin Fa diyez (F#), Sol diyez (G#) aralığındaki sesi temel alınarak akort yapılmaktadır. Bu saptamadan yola çıkarak sipsinin yerel müzik içinde ana rol üstlendiği görülmektedir.

⁵⁸ 7 nolu müzik kaydı, Emir Kanyıldıran, kayıt tarih: 22 Temmuz 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=oGneoUIjdYY>

⁵⁹ 1 nolu müzik kayd, Hüseyin Karakaya, kayıt tarih: 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=mpcVDngDJe0>

4.4.1.3. Sipsi İcracıları

Dirmil müzik kültürü içinde yer alan çalgılar içinde yerel kimliği en fazla ön planda tutan sipsidir. Saha çalışmaları sırasında tespit edilen çalgı icracılarının neredeyse hepsinin sipsi üflediği, zaman içerisinde bazılarının farklı çalgılara yöneldiği görüşmelerde ifade edilmiştir. EK 1'deki icracılar listesinde görüleceği gibi sayısal üstünlük sipsi icracılarındadır.

Fotoğraf 4.3. Dirmil Sipsi İcracıları



Kaynak: Mehmet Bedel'in kişisel arşivi.

Dirmil'de en eski ve önemli sipsi icracıları arasında Poh Necibi lakaplı Necip Çınar (1890-1920), Goca Merem lakaplı Meryem Türel (1894-1974), Durmuş Yılmaz (1900-1970), Yavan Bekiri lakaplı Bekir Külür (1906-19??), Guş Osmanı lakaplı Osman Şimşek (1911-2004), Osmanalı lakaplı Osman Ali Arslan (1909-1990), Mahmut Divarcı (Ellez Mamıdı, 1925-yaşıyor), Mustafa Erdem (1926-1994), Hüseyin Çakar (Nalbant Hüseni, 1927-1986), Mustafa Ertekin (Şerbetçi Mustafa, 1929-yaşıyor), Mehmet Yıldırım (Gara Memed, 1933-1999) sayılabilir. Dirmil'de sipsinin bilinen en önemli temsilcileri olarak ise Etik Memet (Mehmet Türküz), Ali Tekin, İsmail Evcil ve Mehmet Ali Kayabaş'ın öne çıktığı görülmektedir. Sahada tespit edilen icracıların kısa yaşam hikâyeleri EK1'de verilmiştir.

4.4.1.4. Yapım Süreçleri ve Yapımcıları

Sipsi yapımcılığı sipsi icracılığı kadar yaygındır. Bunda yapım işiyle uğraşmanın sipsi yapımı için gerekli olan aletlerin günlük yaşamda kolay bulunabilmesi, çalgı yapım sürecinin kısa olması gibi faktörler icracıların kendi çalgısını kendilerinin yapması şeklini doğurmuştur. Mahmut Kılınç'ın (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) “Bu memlekette herkes kendi çalgısını kendisi yapar.” sözleri bu durumu açıklamaktadır. Geçmişte geleneksel olarak her icracı kendi ihtiyacı için sipsi yaparken, sipsinin yaygınlaşması sonucu çalgı yapımcılığı bir meslek olmaya başlamıştır. Geçmişte ilk başlarda sipsi ihtiyacı olanlar yapım ustalarından sipsi talep ederken, daha sonra yapım ustaları müzik mağazalarına sipariş üretir olmuştur. Mahmut Kılınç (1927-2001) ve Aziz Karakaya (1929-2003), yapılan görüşmelerde sipsi yapımcılığındaki bu değişimi dile getirmişlerdir. Karakaya aşağıdaki Fotoğraf 4.4'de yaptığı sipsiler ile görülmektedir.

Aziz Karakaya (kişisel görüşme, 11 Eylül 1998) kendi ölçeğinde yerel talebi karşılamak için üretimler yaparken Mahmut Kılınç daha çok ulusal ölçekte toplu sipariş ile müzik mağazalarına sipsi üretmiştir. Fethiye'deki müzik mağazasına 1300 adet sipsi verdiğini, bunların çoğunu bu bölgeye gelen turistlerin aldığını ifade eden Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998), Ankara ve İstanbul'a da sipsi gönderdiğini belirtmiştir. Mahmut Kılınç bireysel ihtiyaçları karşılamak için örneğin, salı günleri kurulan Burdur pazarına gittiğini, kendisini görüp tanıyanların “Sipsi getirdin mi?, ağızlık getirdin mi?” şeklinde karşıladıklarını ifade etmiştir (Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998). Sipsi yapımcılığındaki bu değişim sayısal talebin yüksekliği nedeniyle düşük kalitede sipsilerin üretilmesine de neden olmuştur. Aziz Karakaya aşağıdaki Fotoğraf 4.4'de yaptığı sipsiler ile birlikte görülmektedir.

Fotoğraf 4.4. Sipsi Yapımcısı Aziz Karakaya



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 11 Eylül 1998.

Günümüzde orta kuşaktan (1950 ve sonrası doğanlar) bazıları sipsi yapımcılığını geleneksel yöntemlerle devam ettirirken Hüseyin Demir gibi bazı çalgı yapımcıları da modern alet-edevat kullanarak çalgı üretmektedirler. Geçmişte sipsi yapımında karar sesi (ton) icracının kulak hafızasındaki geleneksel seslere göre yapılırken, günümüzde standardize edilmiş çalgılarla müzik yapan profesyonel icracılar/müzisyenler için üretilen sipsiler yapılmaktadır. Sipsi yapımındaki en önemli değişim, ister geleneksel ister modern yöntem ve teknikler kullanılsın sipsinin standardize edilmesidir. Bu değişim nedeniyle, yöre insanının kulak hafızasındaki geleneksel seslere yeni seslerin ilave olduğu görülmektedir. Sipsi yapımcılığının günümüzdeki önemli temsilcileri; geleneksel tekniklerle sipsi yapan Nazmi Güngör (1952), Mehmet Bedel (1964) ve Recep Hasyalçın (1972) ile modern tekniklerle sipsi yapıp hem kitlesel hem de kişilere üretim yapan Hüseyin Demir'dir (1960).

Geleneksel yöntemle sipsi yapım süreci malzeme teminiyle başlamaktadır. Dirmil'de seri üretim sipsilerin gövdeleri için yeterli malzeme bulunmadığını söyleyen Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998), bu malzemeleri Fethiye, Dalaman, Antalya gibi yerlerden temin ettiğini belirtmiştir. "Kargıları kesmenin bir zamanı, herhangi bir

sezonu var mı?” şeklindeki soruya Kılınç, kasımdan sonra bahara kadar kesilebileceğini buna da “kargı kesme sezonu” dediklerini belirtmiştir. Bahar gelmeden şubattan sonra sahilin, halk arasındaki ifadeyle mart dokuzundan sonra da Dirmil’deki kargıların filizlenmeye başladığını, kargıların yeşermeden/filizlenmeden önce kesilmesi gerektiğini belirten Mahmut Kılınç’a sipsi yapımı için hangi tür kargılardan faydalandığı sorulduğunda ise “Direkt su görmeyen, çalı vs. gibi iyi korunmuş yerlerdeki kargılardan daha iyi çalgı olur.” şeklinde cevap vermiştir. “Kargıların işe yarayıp yaramayacağını veya hangi bölgelerinin yarayacağını nasıl anlıyorsun?” şeklindeki bir soruyu Kılınç: “Sertliğinden anlarız. Başparmakla işaret parmağı arasında sıkıca bastırınca kırılmazsa o sipsi yapımı için uygundur. Kargılar boğum boğum olur. Düzgün ve sert kısımlarını alır diğer kısımları atarız.” şeklinde cevaplamıştır (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998).

Farklı bölgelerden toplanan “Demir kargı”⁶⁰lardan gövde/klavye (götlük) yapımı için uygun olanlar seçildikten sonra sipsi yapımına başlandığını ifade eden Mahmut Kılınç, kargıları daha önce belirlediği uzunlukta kestiğini, deliklerin (ses perdeleri) yerlerini ucu sivri bir aletle işaretlediğini/noktaladığını delme işleminden önce ‘ala’⁶¹larını geçirdiğini ifade etmiştir. Kabuğun renginin koyu kırmızı olması ve sipsinin perdelerinin arasında yer alması nedeniyle ala görünmesi bu şekilde isimlendirilmesine neden olmaktadır. Perde aralıklarını deneyerek bulduğunu ve bunu tüm sipsilere uyguladığını belirten Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998), alaeğri geçirme işleminin gövde üzerinde bulunan ses perdelerinin delinmeden önce yapılma nedenini gövdeye geçirilme esnasında kargının kırılmasını, zarar görmesini önlemek olduğunu ifade etmiştir. “Alaeğriyi hangi mevsimde hazırlarsınız, bunun bir zamanı var mı?” şeklindeki soruya Kılınç, baharla birlikte mayısın birinden ağustosun otuzuna kadar alaeğrinin kesme işlemini yaptığını bu tarihlerden sonra ağacın suyunu çektiği için kabuğu çıksa bile ince kabukla birlikte yapışık durumdaki çıkarılması gereken iç etli kısmın alaeğri kabuğundan ayrılmadığı için kullanılamayacağını belirtmiştir.

⁶⁰ Dirmil’de gerek ağızlık gerekse gövde yapımı için kullanılan kargıya bu ad verilir. İşe yaramayan kaba kargılar için ise “bağırtlak kargı” deyimini kullanılır.

⁶¹ Alaeğri işlemine verdiği ad.

Alaeğri, çalgıgillerden, dikenli fundalık arazide bulunan bodur bir ağaçtır. Her bölgede yetişmez ve bulunduğu bölgede de seyrek biçimde görülür (H. Kaya ile kişisel görüşme, 17 Temmuz 2017)⁶². Sipside kullanılmak istenen alaeğrinin kesim zamanının ilkbahar ayları olduğu yukarıda belirtilmişti. Bu aylarda çoban çocukları alaeğri ile benzer işleme tabi tutulan söğüt dallarının filizinden düdük yapmaya başlarlar. Çocuğun el alışkanlığı daha sonraları kendi yaptığı sipsiye alaeğri geçirme egzersizlerine dönüşür. Önceleri bu işlemi yakın çevresinde bulabildiği kiraz ağacının şah dallarından yapar. Alaeğriyi tanıması ve ondan sipsi için uygun dal kesip alaeğri geçirmeye başlaması bu süreçlerden sonra gerçekleşir. Mahmut Kılınç, sipsiye geçirilen alaeğrinin bir fonksiyonunun olup olmadığı şeklindeki soruya cevap olarak (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998), bu işlemin sipsinin çatlamasını veya kırılmasını önlediğini, sağlamlık verdiğini, bu gibi durumlar meydana geldiğinde alaeğrisiz sipsiden sağlıklı ses çıkmayacağını söylemiş, ayrıca süs⁶³ olarak da yaptıklarını belirtmiştir. Kiraz kabuğu ile alaeğrinin sipsiye geçirilmesinde bir fark olup olmadığı şeklindeki soruya Mahmut Kılınç, ikisinin aynı olmadığını kiraz kabuğunun nazik, çabuk deforme olup çalgının üzerinden yırtılıp koptuğunu, yüzeyinin pürüzlü (pütürlü) olduğunu, alaeğrinin ise daha sert, sağlam ve çalgı üzerinde pürüzsüz düzgün görünümlü olduğunu belirterek cevap vermiştir.

Alaeğrinin şah dalları 2-3 cm boğumlardan meydana gelmektedir. Uygun kalınlıktaki alaeğriyi kabuğundan çıkarmak için boğumun bir tarafı düzgünce kesilir. Sonra bıçağın sap tarafıyla söz konusu çubuğun kabuğunun üstüne kabuğa zarar vermeyecek şekilde hafifçe vurularak her tarafına bu işlem uygulanır. Daha sonra çubukla kabuk ters istikametlere doğru döndürülerek kabuğun çubukla bağlantısı koparılır. Bu kabuğun koyu kırmızıya yakın dış kısmı ile içinde bulunan ağacın iç dokusunu ayırmak gerekir. Bu işlem çubuktan çıkarılan elastiki yapıdaki kabuğun başparmak ve işaret parmağı arasında ovulmak suretiyle yapılır. Dış kısım esnek olduğu için zarar görmez. İç kısım ise bu uygulamayla neredeyse zar gibi olan kısımdan ayrılır. Alaeğri olarak sipsinin gövdesine geçirilen esnek bir yapıya sahip olan bu dış kısımdır.

⁶² Hüseyin Kaya Maşta köyünde alaeğrilik denen bir mevkii olduğunu bu bölge adını burada bulunan bu çalıdan aldığını ifade etmiştir.

⁶³ Mahmut Kılınç İzmir ve Fethiye'deki müzik mağazasına gönderdiği sipsilerin bazılarında alaeğri yerine aynı renge sahip bant yapıştırdığını ancak özellikle turistlerin bantlı sipsileri almadıklarını 9 Eylül 1998 tarihindeki kişisel görüşmede ifade etmiştir.

Mevsiminde kesilip içinin etli kısmı ayıklanan alaeğri kabukları daha sonra uygun sipsi gövdelerine takılmak üzere hazırlanır. Bunlar iki, üç yıl gibi sürede kullanılabilir (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998). Alaeğri sipsi gövdesinin hem perde aralarına hem de alt ve üst kısımlarına uygulanır. Bu işlem sırasında alaeğri, kabukları sipsinin delik aralarına ve sağa sola oynamayacak şekilde sıkıca geçirilir. Ayrıca çalgıya sağlam bir görüntü de verilmiş olur. Bu işlemlerden sonra alaeğrinin kül renginde olan görüntüsünün altındaki koyu kırmızı rengi ortaya çıkarmak için üzerleri hafifçe kazınır. Bu kazıma işlemiyle gövdeye geçirilen alaeğrileme son bulmaktadır. Dirmil’de gerek sipsiye uygulanan bu işleme gerekse sözkonusu işlem için temin edilen malzemenin ağacına (çalıgillerden) alaeğri adı verilir. Alaeğrinin bitki (botanik) adının *Rhamnus* sp.(?) olduğu A. Aslan Dönmez (kişisel görüşme, 12 Ekim 2018) tarafından ifade edilmiştir⁶⁴.

Delme yerleri işaretlenmiş, alaeğrisi takılmış gövde (götlük) ateşte ısıtılan delme aletleri veya ucu sivri şiş yardımıyla yakmak suretiyle delinir. Yakılarak açılan ses perdelerinin temizleme işlemi ise gövdeden biraz daha uzun, işe yaramayan bir kargının üçe, dörde bölünmesi ile yapılır. Bu işlem için gövdenin içine yerleştirilen temizleme kargısı sağa sola döndürülerek mevcut çapak ve istenmeyen fazlalıklar alınmış olur. Temizleme işleminden geçen gövdenin istenilen kalitede olup olmadığının kontrolü ise üfürmek suretiyle yapılır. Üfürülen gövdeden ısıklık sesi temiz çıkarsa yapılan bu gövde sipsi için idealdir. Ayrıca çalım esnasında icracının parmaklarının ses perdelerini tam kapatması ve rahat etmesi için ses deliklerinin alt ve üst taraflarına parmak yerleri açılır.

“Ağızlığın yapımında nelere dikkat edilmeli?” şeklindeki soruya Mahmut Kılınç şöyle cevaplamıştır:

Götlük neden olsa yapılır da, ağızlık daha önemlidir. Ağızlık kargısı için seçilen kargının sipsinin gövdesine girecek kadar kalınlıkta olmasına dikkat edilmeli. Gövdeye girecek kısım bıçakla yuvarlak şekilde kesilerek uygun olup olmadığından emin olunmalı. Yapım için karar verildikten sonra ağızlık

⁶⁴ Hacette Üniversitesi Biyoloji Bölümü Botanik A.B.D’den Prof. Dr. Ali Aslan Dönmez, Dirmil’de sipsiye uygulanan alaeğri bitkisi hakkında kendisine verilen bilgiler üzerine bu bitkinin botanik adının “*Rhamnus*” olabileceğini ifade etmiştir.

boyu sipsinin boyuyla orantılı olacak şekilde kesilir. Yani götlüğün yaklaşık olarak dörtte biri uzunlukta olmalıdır. Ağızlığın dili için hangi tarafının uygun olduğuna kargının damarlarına göre karar vermek gerekir (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998).

“Kapak kaldırma” olarak da adlandırılan işlem için ağızlık kargısının boğuma yakın tarafı tercih edilir. Çünkü ağızlığın kapağını kaldırırken (açarken) bıçağın uyguladığı dirence dayanacak yer burasıdır. Ağızlık kapağı açılma işlemi kargıya dikey fakat yaklaşık otuz derecelik bir kesikle başlar. Bu açılış ağızlık çalınmaya başladığında ve ağız içindeki nem ve ıslaklıktan şişmesi durumunda söz konusu açılış sayesinde kapağın kapanması ve sesin kesilmesi, yöre deyimi ile “hıggık”⁶⁵ tutması önlenmiş olur. Ağızlığa açılan dikey kesik çok derin olursa ağızlığın sesi çok sert ya da üflenemez halde olacaktır. Şayet ince olursa da üfleme direncine dayanamayacağından sık sık ses kesilmelerine sebebiyet verecektir. Yapım ustasının tecrübesiyle uygun şekilde ve yatay vaziyette aşağıya doğru çakıyla ağızlık boyutu ayarlanır. Ağızlığın dili daima kargının yere gelen tarafından açılmalıdır. Kapak açıldıktan sonra ilk önce kapağın 3-4 mm üstünden yuvarlak olacak şekilde kesilir. Sipsinin gövdesine yaklaşık 4/1 oranla ağızlık boyu ayarlanır ve sipsinin gövdesine girecek kısımda hesaplanarak ağızlık boyu alt kısımdan yuvarlak biçimde kesilir.

Ağızlık kesim işlemi bittikten sonra temizlemek için ağızlığın içine girecek kalınlıkta herhangi bir kargı üçe, dörde bölünür. Kesilen temizleme çubuğu önce ağızlığın içine sokulur sonra bu çubuk dişler arasına alınarak ağızlık iki elin ayasının içinde sağa sola döndürülür. Bu işlem sırasında ağızlığın içinde bulunan ve sesi etkileyecek olan zar, çapak gibi istenmeyen şeyler temizlenir. Kontrol için ağızlığın üst tarafı dilin ucuyla kapatılır⁶⁶ ve üflenir. Ağızlık dirençli, çalma esnasında icracıyı yoracak sertlikte ise ağızlığın üzeri hafifçe kazınır. İstenilen direnç elde edilene kadar bu işleme devam edilir. Kapağın altındaki istenmeyen çapaklar ve yanlardaki çıkıntılar, pürüzler ağızlığa zarar vermeden temizlenir. Mahmut Kılınç ağızlığın kapağının altındaki en küçük tozun dahi ses vermesini önlediğini ifade etmiştir (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998). Yapımcı ağızlığın düzgün olduğuna karar verirse sıra ağızlığın gövdeye (götlüğe) takılmasına, yerleştirilmesine gelir. Şayet ağızlık boyu

⁶⁵ Ağızlığın kesik kesik ses vermesi şekline “hıggık” adı verilir.

⁶⁶ Ağızlıktan ses alınabilmesi için üst kısım nefes kaçırmayacak şekilde kapatılması gerekmektedir.

istenilenden uzun yapılmışsa sipsinin boyuna orantılı olacak şekildeki kısaltılarak gövdeye takılır. Takıldıktan sonra tekrar kontrol amaçlı üflenir. Yapımcı ağızlığın ihtiyacına göre kapağın üzerini, yan veya arka kısımlarını dikkatli bir şekilde ateşte kızdırılan şiş benzeri aletlerle yakar⁶⁷. Ağızlığı alıştırma işlemi gövdeye takılı şekilde yapılır. Bazen ağızlık kapağının alt tarafına doğru ses kesilmelerini önlemek için saç kılı da konulabilir.

Akort tam tutsa da tutmasa da mutlaka akort ipliği bağlanır. Akort ipliği ağızlık kapağının hemen altına doğru bağlanır. Bu işlem için tercih edilen pamuk ipliği yaklaşık 15 cm olacak şekilde bal mumu işlemine tabi tutulur. Bu işlemin yapılma nedeni ağız içinde tükürükle⁶⁸ ıslanan ipliğin istenilen yerde sabit bir şekilde ve istenilen akortta kalmasını sağlamasıdır. İplik bağlandıktan sonra yapımcı tekrar kontrol amaçlı üfler.

Dirmilli sipsi icracıları, sipsinin ağızlığını gövdeye takılı olarak bırakmaktadırlar. Ağızlık icra işlevini kaybedip bozulduğunda veya herhangi bir işlem yapılacağı zaman yerinden çıkarılır. Sipsi uzun süre çalınmamışsa ağızlık doğal olarak icra esnasındaki nemi kaybederek akordun değişmesine neden olmaktadır. Bu nedenle icracı sipsiyi çalmadan önce ağızlığın ses kontrolünü yapmaktadır. Öncelikle ağızlık rast gele üflenerek rutubetlenmesi sağlanır. Başka yerlerdeki icracılarda rastlanılmayan Dirmil'e özgü akort kontrolü yapılmaktadır⁶⁹. Yörede eski kayıt teknolojisi olan kasetlere kaydedilen icra örnekleri incelendiğinde icracılar, sipsiyle ezgi çalmaya başlamadan önce akort kontrolü için başka yörelerde rastlanılmayan belli aralıklardaki seslerde dolaşmaktadırlar⁷⁰. Buradaki amacın sipsiyi istenilen akorda getirmek olduğu belirtilmiştir (A. Tekin, ile kişisel görüşme, 11 Ekim 2015). Keskin üfleyişlerle yapılan bu çalma biçimi, sipsi istenilen akorda gelinceye kadar tekrar edilmektedir.

⁶⁷ Bu işlem yörede "dızlama" olarak isimlendirilir.

⁶⁸ Yörede tükürüğe "samırık" denir. Hatta çocuk bir işi yapamadığı zaman küçümseme ifadesi olarak "hadi oradan samırıklı" denir.

⁶⁹ Dirmil'e özgü akort kontrolü, sol'den başlayıp mi'de durak veren ve re'den sonra tekrar la'ya giderek bu sesler arasındaki uyumu sağlamaya yönelik bir akort kontrolüdür.

⁷⁰ 20 nolu video kaydı, Ömer Erkan. Kayıt Tarihi: 14 Kasım 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU&t=2s>

Mehmet Ali Kayabaş (Kişisel görüşme, 26 Ekim 2015) bu uygulamayı çalgının (sipsi) kilidinin açılması olarak nitelemektedir⁷¹.

Şekil 4.3. Dirmil’de Sipsinin Akordu için Kullanılan Melodik Figür



Çalgıyı akortlarken yerel icracıların genelde kullandığı melodik figür yukarıdaki Şekil 3.3’te verildiği gibidir. Bu işlemin belli bir usülde değil de serbest stilde ölçüsüz biçimde yapıldığı görülmektedir. Durak olarak kullanılan bazı seslerin puandork yapılarak çalındığı görülmüş olup bu uygulama şekil üzerinde gösterilmiştir. Sipside karar sesi en alt perdenin açık olmasıyla sağlanır.

İstenilen ses ve ton elde edilememişse ağızlığa çeşitli müdahalelerde bulunulur. Önemli noktalardan birisi de ağızlığın pişirilmesidir. Pişirme işlemi denen süreç şöyle işlemektedir: Sipsi ağızlığı ağız içinde üflendiği için doğal olarak ısınmakta ve başlangıçtaki temiz ses özelliğini kaybetmektedir. Bu gibi durumda sipsici icraya yedek ağızlığı gövdeye takarak devam eder ya da yedek olarak bulundurduğu, ağızlığı takılı başka bir sipsiyi çalar. Ağızlığın kendi kendine kurumaya bırakılması son derece önem arz etmektedir. Islanan ağızlığın ateşte kurutulması sesin boğuk çıkması ve ağızlığın bir daha kullanılamamasına neden olur. Bu döngü sayesinde ağızlık icracının istediği ses kıvamına gelmiş, yani yöre deyimi ile “pişmiş” olur.

İyi bir sipsinin kullanım ömrünün ne kadar olduğu sorulduğunda Mahmut Kılınc (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998), gövdenin kişinin kullanmasına bağlı olduğunu, bir ömür boyu bile kullanılabileceğini ancak ağızlığın ömrünün birkaç yılla sınırlı olduğunu ifade etmiştir. Dirmil’de geleneksel yöntemle yapılan eski sipsilerin ağızlıklarına da alaeğri geçirdikleri görülmektedir. Bu işlem ağızlığın hem üflenen baş kısmına hem de sipsinin akort ipliğinin bağlandığı yere alaeğri geçirilmesi şeklinde yapılmaktadır. Ağızlığın en zayıf ve dayanıksız kısmı olan ve yaklaşık 0,5 mm kadar

⁷¹ 9 nolu video kaydı, M.Ali Kayabaş ve Servet Tekin. Kayıt Tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=arCpWz7t_IQ

olan bölüme alaeğri takılması bu kısmı güçlendirmek için yapılan bir işlemdir. Ağızlığa takılan diğer alaeğri akort ipliği işlevi görmesi içindir. Ağızlık bu alaeğrinin aşağı yukarı kaydırılmasıyla akortlanır. Çalgı tek başına icra edilirken bu yöntem sorun olmazken, hassas ayar gerektiren durumlar için akort ipliği kullanımı daha yaygındır. Yukarıda anlatılan sipsi gövdesinin alaeğrilenme süreçleri ağızlık için de geçerlidir.

Modern yapım aletleri kullanarak seri üretim sipsiler yapan Hüseyin Demir (kişisel görüşme, 11 Aralık 2017) ilk zamanlar geleneksel yöntemle sipsiler yapmış, ancak sonraki dönemlerde Dirmil'deki eski yapım ustalarından edindiği tecrübeyi de birleştirerek kendi geliştirdiği alet ve yöntemlerle seri şekilde sipsi yapabilmektedir⁷². Hüseyin Demir de diğer yerel ustalar gibi sipsi gövdesi ve ağızlık malzemesini farklı bölgelerden edindiği kargılardan yaptığını ifade etmiştir. Hüseyin Demir sipsi yapımında kullandığı kargılar ile ilgili şunları dile getirmektedir:

Gövde için kargının ikinci boğumu makbuldür. Hem eğri olmaz hem de sipsi klavyesi için yeterince sert olur. Boğumlar yukarıya gittikçe sertlik ve düzlüklerini kaybederler. Ağızlık kargısı ise sudan biraz uzakta ama gene sudan beslenen yerlerden kesilirse daha verimli olur. Onun da ikinci ve üçüncü boğumları sipsi ağızlığı için idealdir. Ben hem çalgı yapımcısı hem de sipsi üfleyen, çalan bir müzisyen olarak gittiğim yerlerden çalgı yapımına uygun olan kargı olursa kendim kesip getiriyorum. Ayrıca sipsi yapımı için uygun olan farklı bölgelerdeki kişilere de kargı siparişi vererek yapım malzemesini çeşitlendiriyorum. Gövde ve ağızlık kargılarını farklı bölgelerden getiriyorum. Bir ara bambudan sipsi gövdesi yaptım. Erik ağacından, patlangıç otundan, gül ağacından, işlemesi son derece zor olan yılan ağacı gibi ağaçlardan sipsi gövdesi yaptım. Bazılarından çok güzel sonuç aldım (H. Demir ile kişisel iletişim, 11 Aralık 2017).

Hüseyin Demir geleneksel yöntemle yapılan sipsilerin ölçülendirmesini ve daha sonraki süreçte kendisinin hangi yöntemlerle farklı sipsi ölçülerini oluşturduğunu ise şöyle aktarmaktadır:

⁷² Hüseyin Demir'in Burdur merkezdeki sipsi yapım atölyesinde 11.12.2017 tarihinde gerçekleşen kişisel görüşmede modern yapım aletleri kullanarak yaptığı seri üretim sipsi yapım teknikleri, malzeme temini gibi konular hakkında bilgi alınmıştır.

Ali (Tekin)⁷³ dayı derdi ki; ‘gövdenin iki parmak (işaret ve orta parmak) alt tarafına iki parmak da üst tarafına koyarsın; aralardaki delikler içinde başparmağı koyar öyle delersin’ demişti. Ben de eskiden öyle delerdim. Daha önceleri başka ustaların yaptığı sipsilerin yanında kendi yaptığım sipsileri de çalıyordum. Buraya gelince (*Burdur merkez*) halk oyunları ekiplerine sipsi çalmamı istediler. Onların çaldığı akortta sipsim yoktu. O seslere uygun sipsi yapmak zorundaydım. Yap, boz, dene usulüyle; biraz küçülterek biraz büyülterek farklı tonlardan sipsi yapma denemelerim oldu. Yine burada oluşturulan Halk Müziği Koroları’nda da sipsi çalmam istendi. Onların akorduna sipsi uydurmaya çalıştım. Böyle böyle bu günlere geldim (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

Hüseyin Demir günümüzde Dirmil’deki geleneksel usulle sipsi yapan yapımcılara dair düşüncelerini şöyle aktarmaktadır:

Ben zorunluluktan dolayı farklı akortlarda sipsi ölçüleri buldum. Bizim gelenekçilerimiz hâlâ bizim yaptığımız bazı şeyleri kabullenemediler. Hâlâ Sol karar sipsi yapıp çalıyorlar. Onlar o düzende gidiyorlar. Biz onları hoş göreceğiz. Onlar biz gibi zorlanmadıkları için, kendi gruplarıyla çaldıkları için ve gelenekçi oldukları için enstrumanla fazla oynamak istemiyorlar (Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

“Günümüzde nasıl bir uygulamayla çalgı yapımını gerçekleştiriyorsun?” şeklindeki soruya Hüseyin Demir şöyle cevap vermektedir:

Kesici, delici aletleri sipsi yapımına nasıl uyarlarım diye düşündüm ve mesela; sipsi yapımı için eski ustalar çakı bıçağı kullanırken ben yaptığım çark benzeri küçük kesicilerle yapıyorum bu işi. Eski ustalar ateşte demir kızdırarak delerdi sipsinin deliklerini (perde) ben ise yüksek devirle dönen ve çalgıya deliği kolayca açan aletler kullanarak yapıyorum. (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017)

“Bütün bu işlemleri ne için yapıyorsun?” şeklindeki soruya ise şu şekilde cevap vermektedir:

⁷³ 1935 doğumlu Kızılyaka köyünden olan Ali Tekin, yörenin en önemli sipsi icracılarından birisidir ve aynı zamanda çevresine yaptığı sipsilerle de tanınmaktadır.

Enstrümanın seri üretimi için yaptım. Çünkü eski usulde çalgı yapmak çok zaman kaybettiriyordu bana. Günlük mesela üç tane sipsi yapabilirken, ben şimdi 50 adet sipsi yapabilir hâle geldim. Zaman kaybını önlerken işin de kaliteli olduğunu düşünüyorum. En önemli kazanımlardan birisi de malzeme israfını minimuma düşürdüm. Eski usulde malzeme kaybı neredeyse yarı yarıyayken ben şimdi bunu en aza indirmiş durumdayım. (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017)

Hüseyin Demir farklı yapım malzemeleri konusunda şunları dile getirmektedir:

Bunun sadece kargıya bağlı olup olmayacağını deniyorum. Ben meraklı olduğum için Osman Gazi Üniversitesinde çeşitli bölgelerin kargılarının yapısal özelliklerini laboratuvar ortamında inceledim. İyi sonuç aldığım kargıların diğerlerine göre daha yoğun bir dokuya sahip olduğunu söylediler (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

“Sipsinin gövdesini nasıl ölçülendiriyorsun?” şeklindeki soruya Hüseyin Demir şöyle cevap vermektedir:

Şimdi benim çeşitli çabalarımınla farklı tonlardan oluşturduğum standart bir kalıbım var. O kalıpta çeşitli sipsi ölçüleri mevcut. Siparişleri o hazır kalıba göre yapıyorum. Her türlü sestene sipsi yapabiliyorum. Re’den pes Re’ye kadar sipsiler yapabiliyorum. Şu ana kadar hiç yapılmamış olan ses Re karar sipsiydi. Onu da senle⁷⁴ birlikte yaptık. Müzik mağazalarından da 100 tane 200 tane isteyenler oluyor. Onların siparişlerini de zamanında bu yaptığım aletler sayesinde kolaylıkla yetiştiriyorum. Ayrıca eski ustaların kullanamayacakları eğri kamışları ısı yoluyla doğrultarak sipsi yapımında kullanıyorum (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

Yaptığı bütün sipsilere alaeğri geçirip geçirmediği sorulduğunda kendisine zaman kaybettirdiği için sipsinin baş ve alt kısımlarına geçirdiğini, özellikle baş kısmına geçirilen alaeğrinin ağızlık takıldığı zaman kargının çatlamasını önlediğini ifade etmiştir. “Sipsi gövdesini nasıl yaparsın?” şeklindeki soruya Demir, şöyle cevap vermektedir:

⁷⁴ Pes Re tonda yaptığı sipsinin ölçülerini Hüseyin Demir ile birlikte oluşturduk.

Benim bu iş için yaptığım el ile kullanılan sabit bir matkabım var. Çok seri döndüğünde kargıyı çatlattığı için dönüş hızını ayarlıyorum. Onunla kargıların iç çaplarını standart hale getiriyorum. Sese engel olabilecek birşey varsa onları da temizliyorum. Yuvarlak bir eye ile içini pürüzsüz hâle getiriyorum. Bu işlemlerden sonra hangi ölçüde sipsi yapılacaksa onun perde yerlerini işaretliyorum. Delikleri önce küçük açıyorum. Sonra delik çapını asıl ölçüye göre büyütüyorum. (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

Hüseyin Demir geleneksel sipsi yapım ustalarından farklı olarak sipsinin bazı deliklerini büyük, bazılarını küçük delmektedir. Bu uygulamaya neden gerek duyduğu sorulduğunda, çoban kavallarının Si perdesinin küçük delindiğini gördüğünü, kendisinin de aynısını sipsiye uyguladığını ifade etmektedir. Demir sipsinin Mi perdesini geniş delerek daha gür ses elde ettiğini belirtmiştir.

Sipsinin Si perdesinin dar delinmesinin asıl nedeni standart çalgılarla sipsinin birlikte müzik yapmasına bağlanabilir. Yerelde natürel sese yakın üflenen bu ses, özellikle standart Si bemol 2 koma sese göre ayarlanmış tambura perdelerine göre tiz frekansta olduğundan yapımca bu sesi pesleştirmek için deliği küçük delmektedir. Hüseyin Demir bu uygulamayı ilk defa kendisinin yaptığını hatta gövdeye ağızlığın girdiği yeri de standart olarak biraz genişlettiğini ve ağızlığın rahat oturmasını sağladığını belirtmiştir. Bu genişliği her akorda göre standart yaptığını, zaman içerisinde bozulan ağızlıkların yerine yenileri istendiğinde bu genişliğe uygun ağızlıkların sipsilere sorunsuz uyduğunu ifade etmiştir.

Hüseyin Demir yukarıda bahsedilen aletler yardımıyla ağızlıkları nasıl yaptığını şöyle anlatmaktadır:

Yapılan sipsiye uygun ağızlık kargısını bulup deniyorum. Gövdeye sıkıca girecek şekilde olanları seçiyorum. Ağızlığın uzun kısmını keserek boyunu belirliyorum. Ağızlık malzemesi en fazla zayı olan kısımdır. Eski teknikle yapılan ağızlıkların kapak açma işlemi sırasında ağızlığın en zayıf bölümü olan baş kısmında kırılmalar olur. Ben bıçakla yapılan bu işlemi yüksek devirli yuvarlak testereyle çok hızlı ve kolayca yapıyorum. Malzeme kaybı bu yöntemle çok azalmaktadır. Kapak açmak için dikey derinliği yaparken

hafif açılı keserim. Bıçakla yapılan tesadüfi derinliği bu yöntemle ayarlamam çok kolay olmaktadır. Dikey kesimi hafif açılı yapmamın nedeni ağızlık çalınırken şişmesi durumunda tutaklık yapmasını önlemek içindir. Eski ustalarda açığı aynı yapardı. Kapağı kaldırma işini bu iş için yaptırdığım küçük çakı bıçak ile yapıyorum. Eski ustalar ağızlığın doğal olarak içinde bulunan zarı temizlemek için zayı olan kargılardan ağızlığın içine girecek şekilde kargıyı üçe dörde bölerek bu işlemi yaparlarken ben burgu şeklinde küçük aparatlar yaptırtarak onlarla çok hızlı bir şekilde temizleyebiliyorum. Ağızlığın iyi ses verebilmesi için içinin çok temiz olması lazım. En ufak bir pürüz kalırsa o sesi bozabiliyor. Kapak açıldıktan sonra ağızlığı üflüyorum. Çok sert ise biraz üzerini çakı ile kazıyarak direncini düşürüyorum. Sipsiyi çalacak kişiye göre ağızlığı sert ya da yumuşak yapabiliyorum. Kalıcı bir seste olması için ağızlık kapağını hafifçe yakıyorum. İstenilen seviyede ısı uygulayınca her defasında aynı ton ve tını elde edilmiş olur. Ağızlık kapağının altında sesin çıkmasını önleyecek çapaklar varsa onları da özel yapım bıçaklarla alıp temizliyorum. İstedğim şekle geldikten sonra sipsiye ağızlığını takıyorum. (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

Hüseyin Demir kendisinin de eski ustalar gibi ağızlığa akort ipliği bağladığını, bunun yanında ağızlığın ıslanması durumunda bile sesin değişmememesi için yağda, suda ve sütte belirli süre beklettiğini, bunların henüz deneysel çalışmalar olduğunu ifade etmektedir. Ağızlık için uygulanan başka işlem olup olmadığı sorulduğunda ise Demir, yörede sipsi çalanların ağızlığın açık olan baş tarafını dilleriyle kapatarak üflediklerini, yöre dışı icracıların ise bu yöntemi bilmedikleri için ağızlığın başının herhangi bir malzemeye kapatılması gerektiğini belirtmektedir.

“Eski ustalar sipariş sipsileri nasıl muhafaza edip alıcıya ulaştırıyorlar, sen nasıl yapıyorsun?” şeklindeki soruya karşılık Hüseyin Demir şöyle demektedir:

Onlar sipsiyi kalın kargıların içine koyarak muhafaza ediyorlardı. Ben de gelenekçilerden farklı olarak sipsi boyutuna uygun çeşitli ağaçlardan genellikle de ardıç ağacından kapaklı, menteşeli kutu yaptırıyorum. Buraya gelen önemli kişilere Belediye, Valilik bu yörenin simgesi olarak ahşap kılıflı sipsiler hediye ediyor (H. Demir ile kişisel görüşme, 11 Aralık 2017).

Hüseyin Demir'in ifadelerinden sipsinin sadece çalınmak için edinilmediğini, aynı zamanda hediye olarak da kullanıldığını söylemek mümkündür.

Fotoğraf 4.5. Ağaç Kutulu Sipsi



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 11 Aralık 2017.

Sipsi bu bağlamda hem tarihsel geçmişi, hem “Dirmil” üslubunu var eden icra detayları hem de detaylı yerel yapım özellikleri ile “Dirmil” kültürünü yansıtan en temel çalgı olarak dikkat çekmektedir.

4.4.2. Bağlama (Üçtelli)

Bağlama, sipsi ve cura ile birlikte Orta Asya müzik geleneğinin izlerini günümüze kadar Anadolu'ya taşımış bir çalgıdır. Teke müziğinin karakteristik çalgılarından biri olan bağlama, sipsi ile birlikte Dirmil yerel müziğinde en eski ve en yaygın kullanılan çalgıdır. Dirmil'de ise, yöre halkının “baalama” olarak telaffuz ettiği bu çalgı literatürde “üçtelli” veya “üçtelli bağlama” olarak geçmektedir.

Bağlama ailesi içinde değerlendirilebilecek olan üçtelli bağlama ve curanın kökenleri Orta Asya'yı işaret etmektedir. Erol Parlak'ın bağlama üzerine yaptığı çalışmada, Burdur ve Muğla yöresinin yörük müziğinde karakteristik özelliğe sahip olduğu, ikitelli ve üçtelli çalgıların Orta Asya'dan gelen bağlama geleneğinin değiştirilmiş biçimi olduğu belirtilmektedir (Parlak, 2000, s. 114). Dirmil çevresinde dört telliye cura, üç telliye ise bağlama denilmektedir. Parlak, bu çalgıların isimlendirilmesinin,

Orta Asya-Anadolu ortak adlandırma geleneğinden gelen tel sayısına dayandığını ve çalış tekniği ve ezgi yapısı bazında kopuzun ilk örneklerine kadar giden derin bir kültürel bağ olduğunu (Parlak, 2000, s. 114-115) belirtmektedir. Gazimihal de ikitellinin kopuzun devamı olduğunu belirtmekte, hatta ikitellinin en eski çalgı formlarından biri olduğu ve kökeninin eski Mısır ve Yunan'a kadar uzandığını eklemektedir (Gazimihal, 2001, s. 123). Üçtelli ise Anadolu'da ikitellinin değiştirilmiş bir biçimidir (Parlak, 2000, s. 116). Dolayısıyla sipsi gibi üçtelli bağlama ve cura da Dirmil ve Orta Asya arasındaki kültürel ve tarihsel bağın hâlâ canlı olduğunu göstermektedir.

Bağlamada el ile icra aynı zamanda Teke müziğinin ve özelde Dirmil'deki yerel müziğin geleneksel icra ve ezgi yapısının günümüze ulaşmasını sağlayan en önemli faktörlerden biri olmuştur. Erol Parlak, bağlamada el icracılığına dair şu tespiti yapmaktadır:

... bu yöre müziği, Doğu ekolü el ile bağlama çalma tarzının aksine, belki de yüzyıllar öncesinden temel nitelikteki beşli eşliği ve pedal tutma uygulamasını aşmış, fonksiyonel denilebilecek bir armoni anlayışını oluşturmuştur. Kanımızca hiçbir yerde görülmeyen çeşitli armonik unsurları da yakalamayı başarmıştır. Ancak, günümüz müzikçilerine fikir verebilecek bu önemli birikim tezeneye geçilmesi sonucu terk edilmiş ve sonraları, müziğimizin teksesli olduğu ve çok seslendirilmesi gerektiği anlayışının doğmasına neden olmuştur (Parlak (2000, s. 156).

Dirmil yerel müziğinin şekillenmesinde önemli bir yeri olan bağlama (üçtelli) bu yörenin köklü çalgılarından olup usta icracıların ürettikleri ezgiler (duguk boğazı, çörten boğazı) yörenin tanınması ve ön planda olmasını sağlamıştır. Özellikle boğaz havaları konusunda bu yöre icracılarının ürettikleri boğaz havaları, diğer yöre icracılarının tercihi olmuştur. Yörenin önemli icracılarından “Gök Şekir” lakaplı Şakir Önal'ın olduğu söylenen “guguk boğazı”, Hüseyin Karakaya'ya ait olduğu bilinen “Çörten ve Dirmil boğazları”⁷⁵, H. İbrahim Önal'dan kaydedilen “geyik boğazı”⁷⁶ en

⁷⁵ 1 nolu kayıt, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967,TRT arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=o9N4dLwBTJg>

fazla bilinen boğazlardandır. Yörede yapılan çalışmalarda, özellikle boğaz havaları konusunda Dirmilli bağlama icracılarının üstün icra teknikleri olduğu belirtilmektedir (Parlak, 2000, s. 185).

4.4.2.1. Bağlamanın Teknik Özellikleri

Gazimihal, Orta Asya'da kopuzun göğsünün deriden, perde ve tellerinin hayvan bağırsağından yapıldığını; Anadolu'da ise bağlama gibi sazların yapımında bu malzemelerin 17. yüzyılda göğsün ağaca, perde ve tellerin de metale dönüştüğünü belirtmektedir (Gazimihal, 1958, s. 1654). Bahaeddin Ögel'in çalışması Anadolu'da kullanılan çalgıların eski yapım özelliklerini vermektedir (Ögel, 1987, s. 63-113).

Bağlamanın farklı boyutları, Dirmil müzik kültürünün süreç içindeki değişimi hakkında ipuçları vermektedir. Yörük yaşamının sürdürüldüğü yaylalarda, dağlarda bu yaşamın gereği olarak taşıma ve icra kolaylığı gibi nedenler çalgıların ebatları konusunda belirleyici olmuştur. Yüksek rakımlı bölgelerde kullanılan çalgıların örneğin çoban düdüğü, sipsi ve cura gibi tiz frekansa sahip sazların yapılıp kullanılması yörüklerin yaşam biçimiyle ilişkilendirilebilir. Günümüzde yayla yaşamının bitmesi nedeniyle taşıma sorunu kalmadığı için bu çalgıların boyları zaman içerisinde büyümüş, doğal olarak sesleri pesleşmiştir.

Saha görüşmelerinden ve diğer üçüncü kişilerden elde edilen kayıtlarda bağlama ebatlarının büyüdükçe karar seslerinin pesleştiği görülmüştür. 1987 yılında Ömer Kanyılmaz'dan yapılan bağlama kaydında çalgının karar sesinin tampere sistemdeki Sol diyez (G#)207.7'den biraz daha tiz olan 209.7 frekansa denk geldiği tespit edilmiştir⁷⁶. Bunun sahada kaydedilen en pes akortlu bağlama olduğu söylenebilir. Pes tonun, eski dönemlerde hayvan bağırsağından yapılan bağlama tellerinin sesi olduğu düşünülebilir. Bu tonlarda çalınan bağlamayı yöre insanın büyük bir beğeni ve sempatiyle dinlediğine sahada tanık olundu. Yörenin önemli icracılarından bağlama düzeninde farklı zamanlarda kaydedilen icra örneklerinin incelenmesi sonucunda

⁷⁶ 8 nolu kayıt, H. İbrahim Önal, kayıt tarihi: 23 Temmuz 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi : https://www.youtube.com/watch?v=V_u7yIH4bLc

⁷⁷ 3 nolu ses kaydı, Ömer Kanyılmaz (Hatıp Omarı), kayıt tarihi: 22 Temmuz 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Rfx43uiM4cA>

farklı frekanslar elde edilmiştir. Süleyman Şener'in çaldığı bağlama frekansı Si bemol (233.1) den çok az pes olan 229.7 frekansındaydı⁷⁸. Osman Ali Arslan'ın karar tonu Do diyez (C#) 277.2'den daha tiz bir frekans olan 284.7'ye karşılık gelmektedir⁷⁹. Hüseyin Karakaya'nın daha küçük ebattaki bağlama tonu Do (C) 293.7 olan frekansla neredeyse aynı (293.9) frekanstaydı⁸⁰. H. İbrahim Önal'ın tonu Mi (E) 329.6 olan frekanstan biraz pes yani 326.7 frekans olarak tespit edilmiştir⁸¹. Yerleşik kültüre geçiş nedeniyle boyutları büyüyen bağlamaların sipsi ile birlikte kullanımı da ortadan kalkmıştır. Yerelde kullanılan sipsi tonuyla boyutu büyüyen bağlamaların pes tonları birlikte icrayı engelleyen en önemli unsur olarak görülebilir.

Daha önceleri bağlamalarda farklı malzemelerden yapıp kullanılan telden metal tele geçiş ile birlikte çalgıların karar sesleri tizleşmiştir. Yaylalarda kullanılan bağlamalarda, karar sesin tizleştirmesine karşın yerleşik kültürde bağlamanın boyutları büyüyerek pes tonda icralar gerçekleştirilmiştir. Bağlama, cura Dirmil'e girene kadar sipsi ile birlikteliğini korumuştur. Fakat curanın yerel müzikte kullanılmaya başlaması ile bağlama düğünlerde ve diğer sosyal ortamlarda tek başına icra edilen bir çalgı olmuştur. Yayla yaşamının ortadan kalkması, müzik yapılan sosyal ortamların değişmesi, teknoloji gibi nedenlerle bağlama yerel müzik içerisindeki yerini tamamen kaybetmiştir.

Dirmil'de karşılaşılan farklı boydaki bağlamaların perdeleri (ve telleri) metaldendir. Üçer tele sahip büyük ve küçük boy bağlamalar 10 perdelidir. Bu çalgılara ait perdelerin bazıları tam, bazılarının ise yarım sestem oluştukları görülmektedir. Eşik, göğüs tahtasına oldukça yakın olarak yapılmıştır. Bunun nedeni elle yani mızrapsız çalınan bu çalgıda tarama sesleri almak için yapılan harekette parmakların tellerin altına girmeden rahat çalınmasını sağlamasıdır. Dezavantajı ise eşiği, alçak/düşük olan sazların volumünün düşük olmasıdır.

⁷⁸ 10 nolu video kaydı, Süleyman Şener, kayıt tarihi: 2 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=hpAkQrzLtk&feature=youtu.be>

⁷⁹ 2 nolu ses kaydı, Osman Ali Arslan, kayıt tarihi: 1969, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=jhZa9DzDIOI>

⁸⁰ 1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=9-mjvNIXIFs>

⁸¹ 8 nolu ses kaydı, H. İbrahim Önal, kayıt tarihi: 23 Temmuz 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=V_u7yIH4bLc

Dirmil'deki bağlamanın dikkat çeken yerlerinden birisi göğüs tahtası olarak kullanılan malzeme ve bu malzemenin göğüsteki kullanım biçimidir. Dirmil'de yapılan bağlamalarda göğüs tahtası olarak seçilen ve bölgede bolca bulunan çamın göğüs üzerindeki kullanımı diğer yörelere göre farklılıklar göstermektedir. Alanda yapılan incelemede, ustalar tarafından çalınan bağlamaların uzunca bir süredir çalınmasına karşın göğüs tahtasında bir deformasyona rastlanmamıştır. Görüşlerine başvuru, günümüzde de eski tip formda bağlama (üçtelli ve cura) yapımcısı Yusuf Aykurt, Dirmil'deki bağlamaların göğüs tahtasının damarlarının sık olarak değil de ters istikamette kesilmiş tahtalardan yani sert ve seyrek damarlı olduğunu, bu yüzden de göğüs tahtasında hiç aşınma olmadığını ifade etmiştir (Aykurt ile kişisel görüşme, 18 Kasım 2015). Bağlama ve curaların diğer bir özelliği ise sapın ön yüzünün “balıksırtı”⁸² olmasıdır. Sapın bu şekilde yapılması hem icrada hem de metal perde bağlanmasında kolaylık sağlamaktadır. Eğer bugünkü yapım tekniğindeki gibi sapın yüzeyi düz bırakılsa idi, metal perdeler sapa sıkı tutunamayacak, bu da temiz ses elde edilememesi gibi sorunlara yolaçacaktı. Ovallık aynı zamanda sap üzerindeki el hareketlerinin kolay yapılmasını sağlamaktadır. Metal perdeli bağlamaların perdeleri zaman içerisinde çelik tel nedeniyle aşınmaya maruz kalmaktadır. Dirmilli çalgı yapımcıları ve icracılar, metal perdelerin altına küçük pullar yerleştirerek perdeleri hizalamışlar, böylece aşınmaya bağlı olarak ortaya çıkan sorunu çözerek temiz ses elde edebilmişlerdir. Bu uygulamaya ait Fotoğraf 4.6'da verilmektedir.

⁸² Balıksırtı tabiri çalgı yapımcılarına aittir. Sapın ovalliğini anlatmak için kullandıkları bir terimdir.

Fotoğraf 4.6. Perdelerin Pullarla Hizalanması

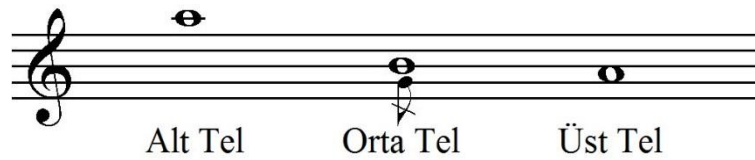


Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Dirmil'de sahada karşılaşılan veya ses kayıtlarına ulaşılan diğer bağlamaların icra kayıtlarının incelenmesi sonucu koma seslerin olmadığı kanaati oluşmuştur⁸³. Erol Parlak, *El ile Bağlama Çalma Geleneği* adlı çalışmasında Teke yöresinin klasik ezgisi "Avşar Beyleri"nin notasını Ek A 1'de vermiş ancak ezginin notalanmasında herhangi bir koma işareti kullanmamıştır. Benzer şekilde Sinan Ayyıldız da tez çalışmasında Teke yöresinin en önemli ve icra özelliği açısından özgün olan *Avşar Beyleri* ezgisini Dirmilli icracılardan Osman Ali Arslan ve Kadir Türen'in müzik kayıtlarından notalamış, ancak nota üzerinde koma ses kullanmamıştır (Ayyıldız, 2013, s. 141, 150).

Avşar Beyleri, bağlama düzeninde çalınan bir ezgidir. Bu ezginin icrasındaki oktav durak seslerin (üst, alt, orta) duyuluşu aşağıda Şekil 4.4'te verildiği gibidir.

Şekil 4.4 Seslerin Duyuluşu



⁸³ 1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=AoTCEM6PrXI&t=11s>

Bağlama düzeninde alt telde tiz La (muhayyer) sesi durak olarak kullanılırken senkronize biçimde orta telde yedili aralık olarak Si (buselik) sesini vermektedir. Söz konusu icra esnasında üst tel dem sesi vermektedir⁸⁴. Yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı Dirmil müzik kültürü içinde kullanılan bağlamaların Si perdesinin komasız olduğu söylenebilir.

Paşa Osmanı lakaplı Osman Türküz'e ait bağlamanın ses sahası, bağlama düzenine göre akortlanarak belirlenmiştir. Çalgının ses sahasının belirlenmesine orta telden başlanarak alt telin son perdesi olan 10'ncu perdeye kadar olan kullanımı dikkate alınmıştır. Bu durum aşağıda gösterildiği gibidir.

Şekil 4.5. Paşa Osmanı'na (Osman Türküz) Ait Bağlamanın Ses Sahası



Dirmil'de yapılan saha çalışmalarında iki farklı boyutta bağlama tespit edilmiştir. Saha bulgularına göre Hüseyin Karakaya'ya ait olan bağlama⁸⁵ Dirmil müzik kültürü içinde kullanılan küçük boya sahip bağlamadır. Dirmil yerel müziğinde önemli görülen çalgılar hem sahada hem de daha sağlıklı görülebilmesi açısından stüdyo ortamında görüntülenmiştir. Bu çalgılar çalgı yapım ustalarının atölyelerine götürülerek ölçümleri yaptırılmıştır⁸⁶. Fotoğraf 4.7'de görülen çalgı saha çalışmasının yapıldığı alanda çekilen görüntüdür. Aynı çalgının stüdyo ortamında çekilen yan ve ön görünüşleri de Fotoğraf 4.8'de verilmektedir.

⁸⁴ 2 nolu ses kaydı, Ali Osman Arslan (Avşar Beyleri), kayıt tarihi: 1969. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=sekPxIRb6xs>

⁸⁵ Hüseyin Karakaya'ya ait olduğu söylenen bağlamaya torunu Bayram Karakaya'nın arşivinde rast gelindi. Bayram Karakaya'nın babası Aziz Karakaya'nın, bağlamanın sahibi Hüseyin Karakaya'dan sonra bu bağlamaya dördüncü burğu ile iki adet perde ilave ederek perde sayısını 12'ye çıkardığı, çalgıyı cura olarak düğünlerde bir müddet kullandığı, daha sonra yeniden üç tele düşürerek bağlama olarak şekillendirdiği öğrenilmiştir.

⁸⁶ Sahada karşılaşılan çalgıların hassas ölçümleri Dirmilli çalgı yapımcısı Hüseyin Aykan'ın atölyesinde gerçekleştirilmiştir.

Fotoğraf 4.7. Hüseyin Karakaya'ya ait Bağlama



Kaynak: Fotoğraf Yusuf Erkan tarafından çekilmiştir, 2017.

Fotoğraf 4.8. Hüseyin Karakaya'ya ait Bağlamanın Stüdyo Çekimi⁸⁷



Kaynak: Bayram Karakaya'nın kişisel arşivi, 2017.

Hüseyin Karakaya'ya ait bağlamanın tespit edilen teknik boyut ve özellikleri aşağıdaki Tablo 4.2'de verilmiştir.

⁸⁷ Sahada karşılaşılan çalgıların stüdyo fotoğrafları Nasuh Yurtsiper tarafından çekilmiştir.

Tablo 4.2. Hüseyin Karakaya'ya Ait Bağlamının Ölçüleri

Çalgıya ait ölçümsel unsurlar	Uzunluk (cm), çap (mm)
Toplam boy	66.4
Toplam tel boyu	45.6
Tekne boyu	23.5
Tekne genişliği	12.5
Tekne derinliği	10.6
Sap alt genişlik	2.8
Sap alt derinlik	2.8
Sap üst genişlik	2.4
Sap üst derinlik	2.5
Burguluk boyu	14.5
Burguluk üst genişlik	2.1
Burguluk üst derinlik	2.1
<i>Alt eşikten başlayarak</i>	
Birinci perde	17.3
İkinci perde	20.2
Üçüncü perde	22.8
Dördüncü perde	25.7
Beşinci perde	28.1
Altıncı perde	29.3
Yedinci perde	30.4
Sekizinci perde	34.3
Dokuzuncu pere	36.3
Onuncu perde	38.3
On birinci perde	40.4
On ikinci perde	42.6
<i>Telin bağlandığı yerden;</i>	
Alt eşik mesafesi	6.3
Alt eşik boyu	2.8
Alt eşik yüksekliği (mm)	3
Üst eşik boyu	2.3
Üst eşik yüksekliği	1.1
Göğüs tahtası orta kısım kalınlığı (mm)	3
Göğüs tahtası yan taraf kalınlığı (mm)	1

Kaynak: Bayram Karakaya

Yörede tespit edilen ikinci tip bağlamaların Hüseyin Karakaya'nın kullandığı bağlama ebadından daha büyük olduğu görülmüştür. Saha çalışmalarında bu tip bağlamalara Ömer Kanyılmaz, Osman Ali Arslan, Paşa Osman lakaplı Osman Türküz ve Kertik

Şülemen lakaplı Süleyman Şener'de⁸⁸ rastlandı. Bunlar aynı zamanda günümüzde tespit edilen en eski tip bağlamalardır.

Osman Ali Arslan'dan 1969 yılında Emin Demirayak tarafından kaydedilen bağlama kaydı ile 1987 yılında Asmalı köyünde kaydedilen bağlama kaydının incelenmesi sonucu karar ses frekansların birbirine oldukça yakın olduğu belirlenmiştir. 1969 yılındaki kayıt örneklerinde karar ses yani üst teli 285.3 frekansa denk gelmektedir. Bu tampere sistemdeki Do diyez 277.2'den biraz daha tiz bir yere denk gelmektedir⁸⁹. 1987 kaydında ise karar ses 271.4 frekanstaydı⁹⁰. Akort cihazının olmadığı yörük yerleşim yerlerinde farklı tarihlerde kaydedilen bu örneklerin yaklaşık frekansta olmasını toplumsal belleğin kulak hafızasındaki ses olarak düşünmek gerekir. Bağlama kaydının yapıldığı 1987 yılında Osman Ali Arslan 78 yaşındaydı ve düğüncülüğü bırakmıştı. Düğüncülük yönü olan bağlama icracılarının bu tonlara yakın frekansı tercih etmelerinin nedeni çalgının zaman zaman sipsi ile birlikte kullanımından kaynaklanmaktadır. Osman Ali Arslan'ın bağlaması büyük boy olmasına rağmen akordu bu nedenle diğer icracılardan daha tiz yaptığı görülmektedir.

“Kertik Sülemen” lakaplı Süleyman Şener, kendisiyle yapılan görüşmede yaşlılığı ve sağlığı nedeniyle bağlamasının akortlanmasını istemiştir. Bağlama akortlanıp çalması için verildiğinde bağlamadan çıkan sesleri beğenmeyip tellerin biraz daha gevşetilmesi gerektiğini söyleyerek kendi istediği tonda akortlamıştır. Bağlamanın geleneksel sesi ve kulak hafızası konusunda başka bir örnek Savaş Ekici (kişisel görüşme, 19 Eylül 2017) tarafından dile getirilmiştir. Kendisi ile yapılan görüşmede Ramazan

⁸⁸ Süleyman Şener ile 2 Ekim 2015 tarihinde gerçekleşen görüşmede elindeki bağlamaya dair “*bu balamaya bi göğleme* (bir yaşında, doğurmamış keçi) *verip aldım*” şeklinde ifadelerde bulunmuştur.

⁸⁹ Şu ana kadar bölge ile ilgili yapılan çalışmalarda nota yazımı ile ilgili tercihlerin de farklılıklar gösterdiği dikkat çekmiştir. İsimleri giriş kısmında zikredilen çalışmaların bazılarında notaların metin içerisindeki gösterimlerinin farklı olduğu görülmektedir. Örneğin “sol” notasının metin içerisinde ‘SOL’ veya ‘Sol’ şeklindeki kullanımlarıyla karşılaştırılmıştır. Erol Parlak (2000, s. 155), La, Re şeklinde kullanımı tercih ederken, Sinan Ayyıldız (2013, s. 93) La-Re yazım şeklini kullanmaktadır. Bu çalışmada metin içerisindeki notaların gösterimlerinde notanın ilk harfinin büyük, sonrakiler ise küçük olarak gösterilmiş, iki veya daha fazla nota arasına da “,” virgül yerine “-” orta çizgi işareti kullanımı tercih edilmiştir.

⁹⁰ 2 nolu ses kaydı, Osman Ali Arslan, kayıt tarihi: 1969. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=jemUCBxGLb8>.

Kayıt tarihi: 15 Kasım 1987. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=9mF5x2X03Bc&feature=youtu.be>

Güngör'den aldığı kayıta akort konusunda benzer bir ifadeye bulunmuştur. Ekici, Güngör'ün bağlamasının akordunu kasıtlı olarak değiştirerek çalması için Güngör'e bağlamayı verdiğiğinde Güngör akordu beğenmeyip tekrar akort etmiştir. Ekici'ye dönüp teller salık (gevşek) yapılırsa perdelere çırpacağını⁹¹, gergin yapılınc da parmakların rahat çalamayacağını ifade etmiştir. Ekici icra kayıtlarını daha sonra incelediğinde Ramazan Güngör'ün yaptığı akordun Güngör'den daha önce yaptığı kayıtlardaki bağlama akordu ile aynı olduğunu tespit etmiştir.

1909 doğumlu Osman Ali Arslan'ın çaldığı, Çörten köyünden Nallı Osmanı lakaplı Osman Çavdar ve Halil İbrahim Önal tarafından yapıldığını söylediği bağlamanın fotoğrafı aşağıda verilmektedir.

Fotoğraf 4.9. Osman Ali Arslan (Osmanalı)



Kaynak: Ferhat Erdem kişisel arşivi, 15 Kasım 1987.

Saha taramalarında tespit edilen büyük boy bağlamalardan birisine Hatice Türküz'ün evinde rast gelindi. Türküz'ün Paşa Osmanı lakaplı Osman Türküz'e ait olduğunu söylediği bağlamaya dair tespit edilen teknik ölçümler aşağıdaki Tablo 4.3'te verilmiştir.

⁹¹ Bağlama yapım ve icracıların kullandığı “çırpma” deyimini tellerin icra esnasında temiz ses vermemesidir.

Tablo 4.3. Paşa Osmanı'na (Osman Türküz'e) Ait Bağlamann Ölçüleri

Çalgıya ait ölçümsel unsurlar	Uzunluk (cm), çap (mm)
Toplam boy	81.4
Toplam tel boyu	57.9
Tekne boyu	33.6
Tekne genişliği	16.3
Tekne derinliği	13.1
Sap alt genişlik	3.2
Sap alt derinlik	3.6
Sap üst genişlik	2.6
Sap üst derinlik	2.7
Burguluk boyu	15.8
Burguluk üst genişlik	1.7
Burguluk üst derinlik	1.9
<i>Alt eşikten başlayarak;</i>	
Birinci perde	26.3
İkinci perde	29.3
Üçüncü perde	32.7
Dördüncü perde	35.4
Beşinci perde	38.8
Altıncı perde	43.4
Yedinci perde	46.2
Sekizinci perde	49
Dokuzuncu perde	51.6
Onuncu perde	54
<i>Telin bağlandığı yerden;</i>	
Alt eşik mesafesi	7.4
Alt eşik boyu	3
Alt eşik yüksekliği (mm)	3
Üst eşik boyu	2.4
Üst eşik yüksekliği	2
Göğüs tahtası orta kısım kalınlığı (mm)	3
Göğüs tahtası yan taraf kalınlığı (mm)	2

Kaynak: Nazmi Türküz

Fotoğraf 4.10. Paşa Osmanı'nın Kullandığı Büyük Boy Bağlama



Kaynak: Ferhat Erdem kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Fotoğraf 4.11. Paşa Osmanı'nın Bağlamasının Stüdyo Çekimi



Kaynak: Nazmi Türküz'ün kişisel arşivi, 2017.

4.4.2.2. Dirmil Bağlama İcracılığında Kullanılan Düzenler

Teke yöresinde olduğu gibi Dirmil'de de bağlama icraları el ile yapılmaktadır. El ile çalma geleneksel bağlama düzenlerinin günümüze gelmesini sağlayan önemli bir etkendir. Bağlamayla ilgili yapılan çalışmalarda o yörede kullanılan düzenler üzerine çeşitli tespitler ve bu tespitler üzerine oluşturulan çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Teke yöresinde bu konuda ilk çalışmayı Savaş Ekici (1993, s. 20-22) yapmıştır. Ekici'in Ramazan Güngör'ün yaptığını söylediği akortlar (düzenler) Tablo 4.4'te verilmiştir.

Tablo 4.4. Ramazan Güngör'ün Yaptığı Akortlar

Bağlamada (üçtelli) düzenler	Perde isimleri
Boğma düzeni	La-La-Re (Dügâh-Dügâh-Yegâh)
Bozuk düzen	La-Mi-Si (Dügâh-Hüseynîaşiran-Kaba buselik)
Çiftetelli düzeni	La-La-La (Dügâh-Dügâh-Kaba dügâh)
Kaval düzeni	La-Re-La (Dügâh-Yegâh-Dügâh)
Kopuz düzeni	La-Re-Mi (Dügâh-Yegâh-Hüseynîaşiran)
Misket düzeni	La-Re-F# (Dügâh-Yegâh-Irak)
Zeybek düzeni	La-Re-Re (Dügâh-Yegâh-Yegâh)

Kaynak: Savaş Ekici (1993, s. 20-22).

Çetin Koruk, Süleyman Demirel Üniversitesi Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından 2002'de Ramazan Güngör ile yapılan görüşmede beş akort düzeninden söz etmiş fakat bunların hangileri olduğu konusunda herhangi bir ayrıntı vermemiştir (Koruk, 2009, s. 62).

Bağlamadaki bu düzenler, özellikle bağlama icracılarından Hüseyin Karakaya, Osman A. Arslan ve H. İbrahim Önal'ın icra ettikleri ve farklı zamanlarda kaydedilen ezgilerin incelenmesi sonucu tespit edilmiştir⁹². Tablo 4.5'te Dirmil'de saha çalışmalarında tespit edilen bağlama düzenleri verilmektedir.

Tablo 4.5. Dirmil'de Bağlamada Kullanılan Düzenler

Bağlamada (üçtelli) düzenler	Perde isimleri
Bağlama düzeni	La-Re-Mi (Dügâh-Yegâh-Hüseynîaşiran)
Başçeşme düzeni/Saz düzeni	La-Re-Sol (Dügâh-Yegâh-Rast)
Bozuk düzen	La-Mi-Si (Dügâh-Hüseynîaşiran- Kaba buselik)
La-Mi-Mi akordu	La-Mi-Mi (Dügâh-Hüseynîaşiran-Hüseynîaşiran)

Kaynak: Ferhat Erdem'in ses kayıt arşivi.

Bu düzenler alt tel sabit kalarak diğer teller üzerinden yapılmaktadır. Sahada görüşülen Süleyman Şener (kişisel görüşme, 2 Ekim 2015) bozuk düzeni nasıl

⁹² İncelenen bu icracıların bağlama kayıtları bu sınıflamayı sağlayan en önemli veriler olmuştur. Hüseyin Karakaya ile bağlama kayıtları, Sarper Özhan'ın TRT adına 1967 yılında yaptığı derleme kaydı ve yöredeki çeşitli kişilerin özel olarak yaptıkları kayıtlar, A. Osman Arslan'ın bağlamayla çaldığı ezgilerin 1969 yılında Emin Demirayak tarafından o dönemin teknolojisiyle kasete alınan kayıtlar ve araştırmacının 15 Kasım 1987'de Asmalı köyündeki kendi evinde gerçekleştirilen derleme kayıtları, H. İ. Önal ile 1987'de Çörten köyündeki kendi evinde gerçekleştirilen derleme kayıtları incelenmiştir.

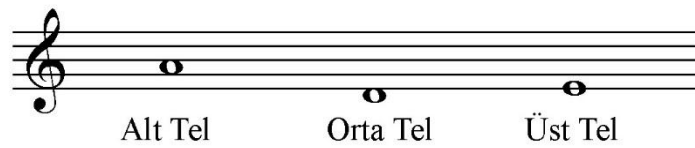
yaptığını anlatırken alt tele hiç dokunmadığını orta tel ile üst teli akortlayıp kaynaştırdığını ifade etmiştir. Şener'in ifadesinden hareketle alt telin düzen yapılıırken ana fonksiyon üstlendiği söylenebilir.

4.4.2.2.1. Bağlama Düzeni

Bağlamanın ana düzeninin “bağlama düzeni” olduğunu belirtmek gerekir. Bu düzen günümüzde çok yaygın kullanılan kısa saplı bağlamanın da ana düzeni olarak kullanılmaktadır. Teke Yöresi genelinde icracıların çalıp söylemede tercih ettikleri “Avşar Beyleri” bu düzende icra edilen yörenin klasik havalardandır. Yaygın çalınıp söylenen bu ezgi nedeniyle bağlama düzenine Teke yöresinin genelinde ‘Avşar Düzeni’ de denilmektedir. Erol Parlak “avşar beyleri”nin icrasına dair şunları belirtmektedir: “Anadolu’nun başka hiç bir yöresinde rastlanılmayan bu kullanımı, Teke bölgesi yörüklerinin bağlama düzeni ile çalınan diğer ezgilerinde de görmek mümkündür” (Parlak, 2000, s. 155).

Görüşlerine başvurulmuş yaşlı kuşaktan bazı icracılar bağlamada üst düzey bir teknik gerektiren Avşar Beyleri’ni çalıp söylemede yetersiz olanların toplum nazarında rağbet görmediklerini ifade etmişlerdir (H. Çine ve S.Urhan ile kişisel görüşme, 17 Haziran 2016). Günümüzde tambura tipli çalgılarla icra edilen bu ve benzeri ezgilerin bağlamada (üçtelli) yakalanan icra zenginliğinin tam olarak yansıtılmadığı görülmektedir. Belli başlı nedenler arasında ezginin icrasında el ile çalmak yerine mızrap kullanılması, çalgılardaki tel sayısının fazlalığı ve çalgının fiziksel yapısındaki büyüklük ilk akla gelenlerdir. Dirmil’de genellikle boğaz havaları, gurbet havaları, teke ezgileri hep bu düzenle çalınmaktadır. Alt telden başlayarak La-Re-Mi seslerinden oluşan bu düzen Şekil 4.6’da verildiği gibidir.

Şekil 4.6. Bağlama Düzeni

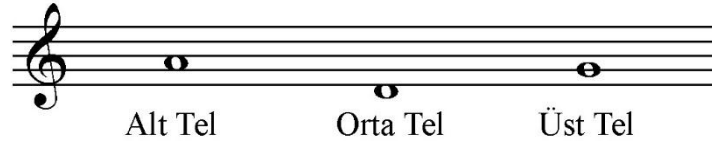


Hüseyin Karakaya ve Osman Ali Arslan'ın bağlama kayıtları incelediğinde bağlama düzenindeki icra tekniklerinin yöredeki diğer icracılardan farklı olduğu, ezgileri daha zenginleştirerek çaldıkları görülmektedir⁹³.

4.4.2.2.2. Başçeşme/Sipsi/Saz Düzeni

Bağlama icracılığı konusunda Dirmil'in özgün taraflarından birisi de Teke yöresinin başka hiçbir yerinde görülmeyen sipsi-bağlama birlikteliği olmuştur. Gerek Savaş Ekici'nin çalışmasında gerekse diğer bağlama düzenleri üzerine yapılan çalışmalarda üçtelli bağlamada düzen (akort) olarak Dirmilli icracıların dışında bu düzenin kullanımına rastlanmamıştır. 1967 yılında Sarper Özsan tarafından Çörten köyünde gerçekleştirilen bağlama kaydında Hüseyin Karakaya, Özsan'a bağlama düzenini saz düzenine çevirdiğini söyleyerek bu düzende boğazlar çalmaktadır⁹⁴. Yöre icracıları bağlamayı sipsi ile birlikte çalabilmek için Dirmil'de *sipsi düzeni* olarak bilinen yaygın adıyla *bozuk düzeni* tercih etmektedirler. Sipsi düzeni, saz düzeni denilen düzenin, uzun saplı bağlamanın genel akordudur. Bu düzen (akort) aşağıdaki şekilde olduğu gibi La-Re-Sol seslerinden meydana gelmektedir.

Şekil 4.7. Başçeşme/Sipsi/Saz Düzeni



Osman Ali Arslan ile yapılan görüşmede “başçeşme düzeni”nde boğaz havaları, Teke zeybekleri ve 9/16 ritmik yapıya sahip daha başka ezgiler kaydedilmiştir. Arslan, bağlamada pes seslerden başlayarak ezgiler çalmaktadır⁹⁵. Bu şekilde tek çalgıyla farklı tonlarda icralar gerçekleştirerek ezgilerin duyumunda zenginlik yaratmaktadır.

⁹³ 1 nolu kayıt, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=eIMUFF_4jJM

2 nolu ses kaydı, Osman Ali Arslan, kayıt tarihi: 1969, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=jhZa9DzDIOI>

⁹⁴ 1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=mpcVDngDJeo>

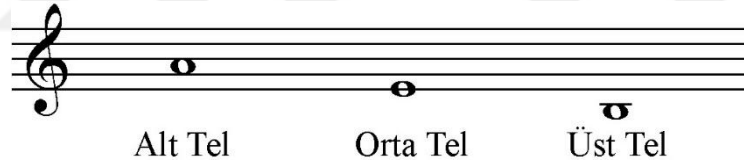
⁹⁵ 2 nolu ses kaydı, Osman Ali Arslan, kayıt tarihi: 15 Kasım 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=udQU8d6FJMU>

Dirmilli icracılar sipsi ve bağlama ile birlikte müzik icra edeceklerinde bu düzeni kullandıkları için bu düzende boğaz ve teke ezgileri ürettikleri görülmektedir. İncelenen ses kayıtlarında bağlamada sipsi eşliği yapılmadan da bu düzende boğaz havaları çalınmaktadır⁹⁶. Sahada görüşülen Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) bağlamayı sipsi ile çalarken sipsi düzeniyle çaldıklarını ifade etmektedir. Emir Kanyıldiran (kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987) da benzer ifadeye yer vererek sipsiyle bağlama çalınacağı zaman çalgıyı başçeşme düzenine akortladıklarını belirtmiştir.

4.4.2.2.3. Bozuk düzen

1967’de TRT adına Sarper Özsan’ın Dirmil’in Çörten köyünde yaptığı derleme kayıtlarında bağlama icracısı Hüseyin Karakaya yaptığı düzen için “bozuk düzen” ifadesini kullanarak bağlamanın alt telini La, orta telini üçlü aralıkta Mi ve üst telini de yedili aralıkta Si olarak akortlamıştır. Bozuk düzen olarak isimlendirilen bu akortta yörenin karakteristik havalarından boğaz ve teke ezgileri icra edilmektedir.

Şekil 4.8. Bozuk Düzen



Dirmil müzik kültürünün en önemli üç icracısı olan Hüseyin Karakaya⁹⁷, Osman Ali Arslan⁹⁸ ve H. İbrahim Önal’ın söz konusu bu düzende de ezgiler icra ettikleri görülmüştür. 1987 yılında Çörten köyünde H. İbrahim Önal’dan yapılan bağlama kayıtlarında çaldığı ilk ezgi La-Mi-Si akordunda 9/16 (2+3+2+2) ritim yapısına sahip bir ezgiydi (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 23 Temmuz 1987)⁹⁹. Erol Parlak’ın bu düzenle ilgili görüşleri şöyledir:*Dirmil’de de kullanılan la-mi-si akorduna ise buralı hiçbir sanatçı bozuk düzen dememektedir. Türkiye genelinde bilinen La, Re, Sol*

⁹⁶ 1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT Arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=mpcVDngDJe0>

⁹⁷ 1 nolu kayıt, Hüseyin Karakaya, 10 Ekim 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=QsVoNC_6HDQ

⁹⁸ A. Osman Arslan geçmişte Dirmil’e bağlı Asmalı köyünden bir icracı. Annesi Çörten köyünden gitme. Dügüncülük yaptığı dönemlerde de hep Dirmilli çalgıcılarla düğünlere gitmiş birisidir.

⁹⁹ 8 nolu ses kaydı, Halil İbrahim Önal, kayıt tarihi: 23 Temmuz 1987. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=dmQ2jBLQYrM>

seslerinden oluşan bozuk düzen çeşidiyle hiç benzeşmeyen bu yöre bozuk düzenlerinde kullanım, yine gezgin Yörüklerle ve el ile çalmaya özgüdür (Parlak, 2000, s. 138). Savaş Ekici'nin yukarıda bahsettiği düzen sınıflamasının içinde Ramazan Güngör'ün "bozuk düzen" olarak ifade ettiği La-Mi-Si akordunun da yer aldığı görülmektedir (Ekici, 1993, s. 21).

4.4.2.2.4. La-Mi-Mi Akordu

Dirmil'deki üçtelli bağlama icracılığında kullanılan düzenlerden birisi de alt tel'in La, orta ve üst tellerin Mi olarak akortlandığı düzendir. Savaş Ekici'in Ramazan Güngör'ü referans alarak çıkardığı ve Tablo 4.7'de verilen düzenler içinde yer almayan bu düzende Dirmilli bağlama icracıları çeşitli ezgiler çalmaktadırlar. Üçtelli bağlama icracılarından Hüseyin Karakaya ve Süleyman Şener (kişisel görüşme, 2 Ekim 2015) bu akortta yapılan düzeni "bozuk düzen" olarak isimlendirmişlerdir¹⁰⁰. Ancak Sarper Özsan'ın Hüseyin Karakaya ile yaptığı başka bir görüşmede Karakaya'nın La-Mi-Si akorduna da bozuk düzen dediği görülmüştür (Özsan, 1967).

Teke yöresinde Dirmil'den başka yerde görülmeyen bu düzene en yakın görünen düzene Cemil Demirsipahi "Ruzba Düzeni" demektedir (Demirsipahi, 1975, s. 181). Bu düzene "Alevi Düzeni" de denildiğini belirten Demirsipahi şunları ilave etmektedir:

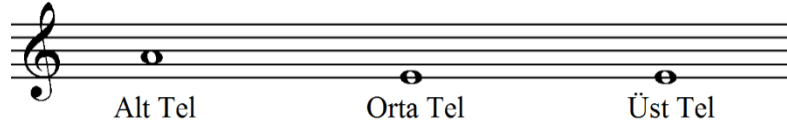
... ruzba denen bağlama çeşidi yalnız Alevi toplantılarında yani Cem'de çalınmaktadır. Samah oyunlarında, nefeslerde, nasihatlarda hep bu balta şeklindeki Ruzba kullanılır. Bu nedenle samah düzeni de derler. Bu düzende bağlama üstünde iki ses bulunur. Alt La, Üst tel de Mi sesi. Ruzba'nın ana düzenden farkı sadece orta tel sesi olan Re sesinin bulunmamasından ibarettir (Demirsipahi, 1975, s. 181).

Yukarıda bahsi geçen Ruzba'nın iki, bağlamanın ise üç sıra tele sahip olması nedeniyle Dirmil'de kullanılan bu düzeni Ruzba Düzeni olarak isimlendirmek doğru olmayabilir. Dirmil'de farklı isimlendirmeleri bulunan La-Mi-Mi akordu üçtelli

¹⁰⁰ 10 nolu video kaydı, Süleyman Şener, 2 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=hpfAkQrzLtk&t=1s>

bağlamaya uygulanarak bu düzende ezgiler icra edilmektedir. Yöredeki diğer icracılar ve Savaş Ekici'nin düzen sınıflaması dikkate alındığında bozuk düzen'in La-Mi-Si akordu olduğu söylenebilir. Bu nedenle La-Mi-Mi akordu yapılarak çalınan bu düzene herhangi bir isim verilmemiştir.

Şekil 4.9. Bağlamada La-Mi-Mi Akordu



Hüseyin Karakaya La-Mi-Mi akordunda gerek gurbet ezgisi gerekse diğer hareketli ezgileri çalarken alt ve orta tellere aynı anda basarak çalmakta, bu icra sırasında sesler beşli aralıklar olarak duyulurken üst tel dem sesi vermektedir. Bu çalış biçimi yani seslerin ikili tınlatılması ezginin başından sonuna kadar devam etmektedir. Ezgi sonlarında karar ses dörtlü aralık olan La ve Mi seslerinin ortak tınlaması olarak duyulmaktadır. Bu akortta çalınan ezgilerin karar sesi alt tel olarak hissedilmektedir¹⁰¹.

Dirmil'deki yerel müzikte kullanılan bağlamada yapılan yaygın üç düzende (bağlama düzeni, başçeşme düzeni ve bozuk düzen) olduğu gibi La-Mi-Mi akordunda da çalınan havalara ilk önce serbest ölçüyle başlanılıp sonrasında genellikle 9/16 ritim yapısına sahip boğaz havaları ile devam edildiği görülmektedir. Bu boğaz havalarının giriş sazı çalındıktan sonra aynı seyir yapısı vokalde de kullanılmaktadır. Hareketli kısımlar genellikle sözsüz boğaz havalarından oluşmaktadır. Teke Yöresinin genelinde olduğu gibi Dirmil'de de bu serbest bölümler oyuncunun oyuna hazırlık yaptığı "gezenneme" bölümüdür. Oyundaki gelenekselliğe bağlı kalınarak bu gezennemeden sonra hareketli teke ezgileri veya boğaz havaları çalınır¹⁰².

4.4.2.3. Bağlama İcracıları

Dirmil'de tespit edilen en eski ve önemli bağlama icracıları arasında Ayhan Alısı (1870-1944), Kürt Alısı (1898-??), Nallı Osmanı (Osman Çavdar, 1898-1993), Nasuh

¹⁰¹ 1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT Arşivi. Erişim adresi <https://www.youtube.com/watch?v=OyDMpdvXNWA>

¹⁰² 5 nolu ses kaydı, Emin Demireyak ve M.Ali Kayabaş, kişisel arşiv. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=NNdIe_zXLRM

Ertekin (1914-1935), Hacı Mısdava Alısı (Ali Erkan 1907-1943), Halil İbrahim Önal (1923-2004), Hatıp Omarı (Ömer Kanyılmaz, 1926-1997) ve Paşa Osmanı (Osman Türküz, 1914-1975) sayılabilir. Fakat saha görüşmelerinde, Dirmil’de bağlamanın en önemli temsilcileri olarak Gök Şekir lakaplı Şakir Önal (1895-1928), Bekdaş Mamıdı lakaplı Mahmut Akalın (1904-1987), Çörtenli Üsen olarak da bilinen Hüseyin Karakaya (1907-1973) ve Osmanlı lakaplı Osman Ali Arslan’ın (1909-1990) öne çıktığı görülmektedir.

4.4.2.4. Yapım Süreçleri ve Yapımcıları

Dirmil müzik kültürü içinde yer alan çalgılardan bağlama genellikle icracıları tarafından yapıldığından çalgı yapımı konusunda uzmanlaşmanın gerçekleşmediği söylenebilir. Buna rağmen yörede ismi ön plana çıkmış çalgı yapım ustaları görülmektedir.

Osman Şimşek yörenin en iyi bağlama yapımcısı olarak bilinmektedir. Yaptığı bağlamalar yöre icracıları tarafından tercih edilmektedir. Kendisine hangi çalgıları yaptığı sorulduğunda bağlama ve cura yapıp sattığını, aynı zamanda bağlama da çaldığını ifade etmiştir. Dirmilli cura ustası Kadir Turan’a cura yaptığını söylemektedir. Dirmil’deki diğer yapım ustaları genellikle kendi ihtiyaçları için yörede yoğun icracısı bulunan bağlamayı kendileri yapmakta iken Osman Şimşek sipariş olmadan da 10-12 adet bağlama yapıp evinde bulundurduğunu ifade etmiştir.

Osman Şimşek’e hangi ağaçlardan bağlama yaptığı sorulduğunda en “algin”¹⁰³ bağlama teknesinin dut ve iğde ağaçlarından olduğunu bazen karaağaçtan da yaptığını ancak karaağacın sert bir ağaç olması nedeniyle oymasının zor olduğunu belirtmiştir. Bağlamanın göğüs tahtası için çam ağacını tercih ettiğini onun da ak olan dış tarafından değil öze yakın olan damarlı taraflarından yapılması gerektiğini bildirmiştir. Bu tahtaların çok sert olduğunu ancak sesinin gür çıktığını ifade etmiştir¹⁰⁴. Osman Şimşek bağlamanın sapını erik ağacından, burgularını da şimşir ağacından yaptığını ifade etmektedir. Sapın hem üst tarafında hem de alt tarafına metal tel bağlamak için

¹⁰³ Sesi açık net çıkan bağlamalar için yörede kullanılan bir deyim.

¹⁰⁴ Yörede gerek Osman Şimşek’in yaptığı gerek diğer ustaların yaptığı bağlamalar incelendiğinde uzun süre çalınmalarına rağmen göğüs tahtalarının aşınmadığı görülmüştür.

baştanbaşa oyuk açtığını ifade eden Şimşek, metal telleri bağlamadan önce bal mumu yapılmış iplikle tellerin yerlerini belirlediğini, algın olunca, istenilen sesi verince ipliklerin yerlerini işaretleyip metal telleri bağladığını söylemektedir. Telleri bağlarken sap üzerinde bulunan oyukların hem altından hem de üstünden geçirerek bağladığını, oynamasının mümkün olmadığını ifade etmektedir.

Guş Osmanı lakaplı Osman Şimşek (1907-2014), Osman Çavdar (1907-1993), H. İbrahim Önal (1923-2004), Emir Kanyıldiran (1926-2011), Aziz Karakaya (1929-2003) ve Mehmet Canyıldiran (1932-2003) bu yörenin bağlama yapım ustaları olarak sayılabilir. Bu kişilerin kısa yaşam hikâyeleri EK1’de verilmektedir.

4.4.3. Cura

Cura, Dirmil müzik kültüründe Dirmil tavrının oluşmasında sembol çalgılardandır. Dirmil’de cura çalanlar ve bağlama çalanlar ayrımını görmek mümkündür. Sahada yapılan görüşmelerde görüşmeciler icracılar için “Cura çalardı, bağlama çalmazdı.” gibi ayrımlarda bulunmuşlardır. Bu bulgu gösteriyor ki çalgı icracılığında bir uzmanlaşma mevcuttur. Yörede bu çalgıyı çalanların genellikle “cura” dedikleri ya da üzerindeki tel sayısından dolayı “dört telli” ifadesini kullandıkları görülmüştür. Örneğin Kozagaçlı Habip Özyurt (kişisel görüşme, 27 Eylül 2015) bu çalgı için cura veya dört telli demekte ve iki telli isminin bu yörede kullanılmadığını özellikle belirtmektedir.

Curaya, iki telli isimlendirmesi araştırmacılar ve akademisyenlerce yapılmaktadır. Örneğin Erol Parlak iki telli isimlendirmesini kullanan bir araştırmacıdır. “İkitelli bağlama ya da kısaca ikitelli de denilen yapı, bugün hâlâ yaşatılmakta olan yörenin önemli sazıdır. Adını Asya-Anadolu ortak adlandırma geleneği doğrultusunda tel sayısından almaktadır” (Parlak, 2000, s.114).

İsimlendirme konusunda yapılan öznel yoruma dayanan diğer bir yaklaşımın genellikle Teke kültürünü “dışarıdan” çalışan araştırmacılar veya dışarıdan etkilenen yerel araştırmacılardan kaynaklandığı görülmektedir. Diğer yandan curayla ilgili bazı

bilimsel çalışmalarda¹⁰⁵ Kozağaç'taki¹⁰⁶ icracıların sayısal çokluğu nedeniyle “Kozağaç curası” denildiği görülmektedir. Bazı yerel icracıların bile bu bakış açısından etkilenecek, eski alışık oldukları isimle çalgılarını tanıtırken sanki hatalı söyleyişte bulunuyorlarmış hissiyatı içinde oldukları gözlenmiştir.

Bilindiği üzere çalgı olarak cura Türk Halk Müziği terminolojisinde, bir sazın kendinden küçük ve ses sahası bir oktav tiz olanına denir (Koruk, 2009, s. 48). Cura üzerine yapılan araştırmalara baktığımızda genellikle Orta Asya kökenli olduğu vurgulanmaktadır. Halil Erdem curayı şöyle tarif eder: “*Cura sözcük olarak küçük anlamına gelir. Asya'dan gelen kopuz yörük göçerlerin yaşama biçimine göre şekillendirilmiş*” (Erdem, 2016, s. 44). Erol Parlak ise curayı şöyle tanımlamaktadır:

Çalış tekniği ve ezgi yapısı ile kopuzun ilk örneklerine kadar uzanan derin bir kültürü bünyesinde taşıyan bu sazlarda, yakın zaman öncesine kadar tellerin koyun, kuzu bağırsağından olduğu görülmektedir. Dış etkilere uzak kalan gelenekçi yörüklerin metal tele geçişleri de daha sonra olmuştur. Ancak, metal tele geçildiğinde üçtelinin aksine bu saza teller, çift olarak takılmaktadır (Parlak, 2000, s. 115).

4.4.3.1. Curanın Teknik Özellikleri

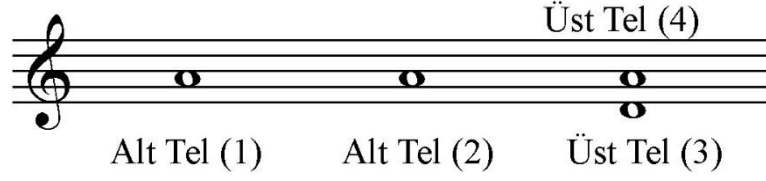
Dirmil'deki yerel müzik icralarında cura sipsiye eşlik ederken veya tek başına çalınırken mızrap kullanılır. Dirmil'de cura göğüs hizasında tutularak mızrapla çalınır. Fethiyeli Ramazan Güngör ise incelenen görüntülü kayıtlarında curayı mızrapsız çalmaktadır. Elle (şelpe tekniğiyle) icra ettiği için de curayı diz üstünde çaldığı görülmektedir. Genellikle gurbet havaları, zeybek ezgileri ve oturak âlemerinde çokça çalınan çiftetelli ezgilerini çalmayı tercih ettiği görülmektedir.

Dirmil'de curada kullanılan akort aşağıda verilen şekildeki gibi alt iki tel La (A), üst üçüncü tel La (A) ve en üstteki dördüncü tel de beşli aralık olan Re (D)'dir.

¹⁰⁵ Erdal Uludağ'ın Haliç Üniversitesi'nde yaptığı yüksek lisans tez başlığı “Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozağaç Curası”dır.

¹⁰⁶ Kozağaç, Burdur'un Çavdır ilçesine bağlı bir beldedir.

Şekil 4.10. Cura'nın Akordu



Dirmil’de cura sadece bu “cura düzeni”nde yani tek akortta icra edilmektedir. Aynı akortta, yöre icracılarının deyimiyle “cura akordu”nda dizde icra edilirken mızrap kullanılmaz. Bu tip icralarda örneğin gurbet, gezenneme gibi hareketli olmayan ezgilerin durak seslerinde *boğma tekniği* denilen bir teknik kullanılır¹⁰⁷. Boğma tekniği, alt telde ezgi çalınırken üstel sol el başparmak yardımıyla üstten boğarak gerek melodik gerekse armonik sesler elde edilerek çalınma biçiminin adıdır.

Dirmil’de müzik kültürü içinde kullanılan curaların perdelerinde koma sese rastlanılmamıştır. Halil Bedi Yönetken de 1942 yılında Dirmil’de yapılan derleme çalışmalarında Kadir Turan’ın curasının teknik özellikleriyle sap üzerinde bulunan perde aralıklarını vermiş, burada koma seslerden bahsetmemiştir (Yönetken, 1966, s. 152). Cura boğaz havası çalmak için bağlama düzenine getirilir ve dizde çalınır. Üst iki sıra telin altındaki üçüncü tel, orta ve alt eşişge daha önceden açılmış olan tel yerine indirilerek orta tel işlevi gördürülür. Bu işlevin yerine gelebilmesi için curanın Si (buselik) perdesinin tam ses vermesi gerekmektedir. Zira bu perde ana durak işlevi görmektedir. Bu durum curanın perde aralıklarında koma ses bulunmadığının en önemli kanıtıdır.

Kadir Turan’ın cura ile yaptığı doğaçlamalarda Si perdesinde uzunca kaldığı görülmüştür¹⁰⁸. Ezgiler sözlü olarak seslendirilirken Si (buselik) perdesine denk gelen sesi vokal az da olsa komalı olarak seslendirmektedir. Sipsi ve cura birlikte çalınırken de sözkonusu Si perdesini sipsi komalı olarak çalmaktadır¹⁰⁹. Cura Si (buselik) perdesinde iken sipsinin aynı sesi komalı vermesindeki uyumsuzluk hem sipsinin

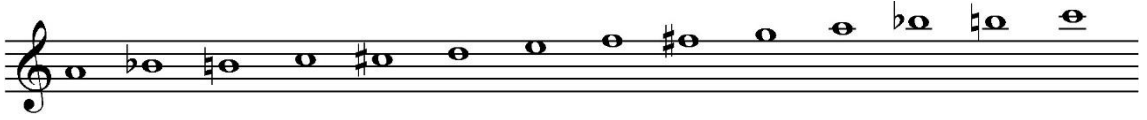
¹⁰⁷ 7 nolu ses kaydı, Emir Kanyıldıran, 22 Temmuz 1987, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=oGneoUIjdYY>

¹⁰⁸ 4 nolu ses kaydı, Kadir Turan, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4pzC3Blivbk>

¹⁰⁹ 4 nolu ses kaydı, Kadir Turan, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=rEDky3M0mEs>

volumü hem de curanın akordu sayesinde giderilebilmektedir. Dirmil’de cura bütün tellere aynı anda vurularak çalınmaktadır. Ezgi alt telden çalınırken, üst iki telinin birisi sürekli dem sesi, diğeri ise beşli aralıktaki Re sesi vererek armonik tınlama sağlanmaktadır. Dirmil’de kullanılan curanın ses sahası Şekil 4.11’de verildiği gibidir.

Şekil 4.11. Curanın Ses Sahası



Halil Bedi Yönetken 1942 yılında yapılan derleme gezisinde Dirmilli cura icracısı Kadir Türen’in curası ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

1335 doğumlu Kadir Turan’ın curasının kovanı yani teknesi dut ağacından, sapı iğde, mandalları ceviz, göğsü=kapağı çam’dan, tezenesi kiraz kabuğundan yapılmıştı. Düzeni iki çift takım tel diyapazon la’sıyla (la-pes re) seslerini veriyordu. Sapı üzerinde oktavda şu sesler vardı: La, si bemol, si, do, do diyez, re, mi, fa, fa diyez, sol, la. Bu şekilde cura’da re ile mi ve sol ile la arasında kromatik perdeler mevcut değildi. Oktavda 11 ses mevcuttur (Yönetken, 1966, s. 152).

1942 yılındaki derleme çalışmaları sırasında tespit edilen Dirmil müzik ortamlarında kullanılan curaya ait yukarıdaki bilgiler 1998 yılında saha çalışmaları sırasında karşılaşılan yörenin önemli cura icracısı Emir Kanyıldiran’ın kullandığı cura ile karşılaştırıldığında perde sayısında farklılıklar olduğu görülmektedir. Emir Kanyıldiran’ın curasında 11 perde la’dan oktav do’ya kadar da 13 ses mevcuttur. 1940’lı yılların Dirmil ezgilerini icra eden curanın perde sayısındaki artışın yerel repertuara eklenen yeni ezgilerin ses sınırıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Düğün çalgıcılığı yapan her iki icracının kullandığı curaların farklı perdede olmasının, yaşadıkları dönemdeki müzik ortamlarında radyodan veya diğerk teknolojik aletlerden duydukları ezgileri çalma ihtiyacından kaynaklanması muhtemeldir.

Dirmil müzik kültüründe eskiden kullanılan ve bugün artık rastlanılmayan metal perdeli ve geleneksel yapım tekniği ile yapılmış Emir Kanyıldiran'a ait balta tipindeki curaya dair ölçüler¹¹⁰ aşağıdaki Tablo 4.6'da verildiği gibidir.

Tablo 4.6. Emir Kanyıldiran'a Ait Curanın Ölçüleri

Çalgının (cura) teknik ölçümleri	Mesafeler
Tam boy	72 cm
Tel boyu	54 cm
Tuşe derinliği	28 mm
Tekne boyu	25 cm
Tekne en genişliği	12,5 cm
Üst eşikteki sap derinliği	22 mm
Tekne derinliği	12,5 cm
Burguluğun uç derinliği	16 mm
Tuşe boyu	34 cm
Kapak kalınlığı	3 mm
Tuşe kalınlığı	2,6 cm
Orta eşik yüksekliği	6 mm
Burguluk boyu	13 cm
Burguluğun uç kalınlığı	17 mm
Üst eşik yüksekliği	2 mm
Re perdesinde sap kalınlığı	23 mm
Re perdesindeki sap derinliği (mm)	24 cm
Üst eşik sap kalınlığı	21 mm
Tel sayısı	4
Perde sayısı	12
<i>Perde ve ölçüleri;(alt eşikten itibaren)</i>	
La (Dügâh)	54 cm
Si bemol (Kürdi)	50,7 cm
Si (Buselik)	48,2 cm
Do (Çargâh/Müstezat)	45,6 cm
Do diyez (Hicaz)	43 cm
Re (Neva)	40,5 cm
Mi (hüseyni)	36,1 cm

¹¹⁰ Dirmil Kızılyaka köyünden Emir Kanyıldiran'a ait balta tipindeki cura ölçüleri Erdal Uludağ'ın "Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozagaç Curası" adlı tez çalışmasından alınmıştır.

Fa (Acem)	34,5 cm
Fa diyez (Eviç)	32,3 cm
Sol (Rast)	30 cm
La (Muhayyer)	27 cm
Si (tiz buselik)	24 cm
Di (Tiz çargâh)	22,5 cm

Kaynak: Erdal Uludağ, (2009, s. 24-25).

Teke yöresi müzik geleneğinde önemli bir yeri olan cura, Dirmil müziğindeki kullanımıyla diğer yörelerden farklılık arz eder. Cura-sipsi birlikteliği sadece Dirmil’de görülmektedir. Aşağıda fotoğraf 4.12’de görülen cura ve sipsi icracıları 1998 yılında Çörtlen köyündeki bir düğünde görüntülenmiştir.

Fotoğraf 4.12. Dimilli Cura ve Sipsi İcracıları



Kaynak: Ferhat Erdem’in kişisel arşivi, 1998.

4.4.3.2 Cura İcracıları

Cura icracıları, genellikle düğün çalgıcılığı yapan kişilerdir. Dirmil’de bağlama ve curanın çalım teknikleri ve çalınan ezgi/melodi farklılığı nedeniyle icracıların bir çalgı üzerinde uzmanlaşmayı tercih ettiklerinden daha önce bahsedilmişti. Dirmil müziğine sonradan eklenen ve zamanla bağlamanın yerine geçen cura, sipsi ile birlikte çalınan ana çalgılardan biri olmuştur. Dirmil’de başta Gara Osman (1860-1920), Kadir

Turan (1919-1998) ve Emir Kanyıldiran (1926-2011) olmak üzere bunlarla birlikte Aziz Karakaya (1929-2003) ve Mehmet Canyıldiran (1932-2003) bilinen en usta cura icracılarıdır. Bu cura icracıları, Kadir Turan dışında, aynı zamanda usta cura yapımcılarıdır. Ayrıca, Dirmilli icracılardan ayrı düşünülmemesi gereken cura üstadlarından birisi de Kozağaçlı Habip Özyurt (1938)'tur. Günümüzde ise cura icracılığını sürdüren sadece Servet Tekin (1965) kalmıştır.

4.4.3.3. Yapım Süreçleri ve Yapımcıları

Cura ve bağlamanın yapım malzemeleri, yapım teknikleri, fiziki görünüşleri birbirine yakındır. Alanda rastlanılan eski cura ve bağlamaların, özel bir teknikle bağlanan, metalden yapılan perdeleri bulunmaktadır. Bağlama ve cura arasındaki fiziki farklılıkların, burgu sayısı, tel sayısı, tel dizilimi ve kısmen de boy olduğunu söylenebilir. Fakat zaman içerisinde Dirmil'de rastlanılan curaların fiziki görünüşlerinde değişimler meydana gelmiş, perde sayısı 10'dan 13'e kadar artmıştır. Perde sayısının artması, göçebe yörüklerin yerleşik yaşamda karşılaştıkları farklı ezgileri icra ederken zorlanmaları neticesinde çalgılarına yeni perde ilave etme ihtiyacından kaynaklanmıştır.

Fotoğraf 4.13. Eski ve Yeni Cura¹¹¹



Kaynak: Ferhat Erdem kişisel arşivi, 1987, 1998.

¹¹¹ 1987 ve 1998'deki saha çalışmasında çekilen cura fotoğraflarıdır. Sağdaki Gumpurcu Memed'e ait curadır.

Eski icracıların kullandıkları curalar ile yeni curalar arasında yukarıdaki fotoğraflardan da anlaşılacağı gibi farklılıklar bulunmaktadır. Teknede boyut, form ve ses delikleri; saptta form ve yapım malzemesi; burguda yapım malzemesi ve form; göğüs tahtasında ise yapım malzemesi ve malzemenin ses kutusuna etkisi açılarından değişimler görülmektedir. Curadaki ikinci değişim, metal perdeden misinaya geçişte olmuştur. Yörede yapılan görüşmelerde, metal perde bağlamanın zorluklarından bahsedilmiştir. Diğer yandan metal perdeli curalardaki çelik tellerin zaman içerisindeki kullanımından kaynaklanan akort bozukluğunu gidermek için metal perdenin sağa-sola kaydırabilme zorluğunun da, misinadan yapılan perdeye geçişe neden olduğu düşünülebilir. Çelik tellerin zaman içerisinde metal perdeleri aşındırması sonucu oluşan olumsuzluklar da misinaya geçişi getirmiştir. Misinaya geçiş aynı zamanda bu malzemenin bulunduğu yerlerle ticari ilişkilerin başladığını göstermektedir.

Üçüncü önemli değişim, fotoğrafta görülen soldaki bombeli ve yekpare göğüslü curadan sağdaki yanaklı ve düz göğüslü curaya geçiştir. Diğer bir değişim daha önce bağlamada sözünü ettiğimiz metal perdeden dolayı balıksırtı olan saptan düz sapa geçişte olmuştur. Son değişim ise bu fotoğraflarda görülmeyen, eskiden göğüs tahtası üzerine açılan ses deliklerinden vazgeçilerek yerine büyük bağlamalarda yaygın kullanımı olan teknenin arka kısmına ses deliği açılması şeklinde olmuştur. Özellikle eski curaların balta tekne formundan günümüzdeki yaygın kullanılan damla formuna geçiş yapılmıştır. Daha önce yekpare takılan göğüs/kapak tahtası yerine, kapağın alt ve üst kısmına yanak konulmaya başlanmıştır. Dirmilli icracılar, kendi bölgeleri dışındaki düşünümlerde gördükleri çalgılardaki bu yeni formu cura yapımına uyarlamışlardır. Eskiden çalgı yapımcılarının bulabildikleri mevcut oyma aletleriyle geleneksel tekne formunu oluşturdukları, alet çeşitliliğinin artmasıyla da curaların tekne formlarındaki değişim yani balta formundan yuvarlak forma geçildiği düşünülmektedir.

Dirmil'in önemli cura ve davul icracılarından aynı zamanda yapımcı Emir Kanyıldiran'ın (kişisel görüşme, 23 Temmuz 1987) curanın yapım aşamaları hakkındaki görüşlerine başvuruldu. İlk curasını Çörtenli Osman Şimşek'ten aldığını söyleyen Emir Kanyıldiran daha sonra curayı kendisinin yaptığını ifade etmiştir. Fotoğraf 4.14'te kendi yaptığı curasıyla görünmektedir.

Fotoğraf 4.14. Emir Kanyıldıran Kendi Yaptığı Curayla



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 22 Temmuz 1987.

Emir Kanyıldıran curanın teknesini dut ağacından ve karaağaçtan düzdüğünü¹¹² birinci tercihinin her zaman dut olduğunu ifade etmektedir. Kanyıldıran, curanın teknesine “susak”¹¹³ veya tekne dediklerini, “bağır” olarak ifade ettiği göğüs tahtasını yırtma çamdan¹¹⁴ yaptığını, sapta ise ceviz veya gürgen kullandığını ifade etmektedir. Curanın tekne ve sapının aynı ağaçtan yapılması halinde sesinin sağır (tat)¹¹⁵ olacağını ifade eden Emir Kanyıldıran, perdeleri ise bakır tel, sarı telden yaptığını ifade etmektedir. Perdeleri takmadan önce kapağı taktığını sonra sap ve göğüs tahtasını tesviye ettiğini, burguları yerine yerleştirdikten sonra telleri taktığını belirtmiştir. Emir Kanyıldıran, perdelerin yerlerini belirlemek için metal perdeyi bağlamadan misina bağladığını, Ali Tekin'in¹¹⁶ sipsisindeki seslere göre misina perdeyi aşağı yukarı çekerek sabitlediğini daha sonra da misinanın yerini işaretleyip oralara tel (metal) perdeyi bağladığını ifade etmiştir. Metal teli bağlama sürecinde ilk önce telin bir ucunu sapa çakarak gömdüğünü, daha önce sapta açılmış olan alt oluktan sonra da üst oluktan geçirerek perdenin oynamaması için sedef şeklinde sardığını ve diğer ucunu da

¹¹² Yörede bağlama yapımı ve diğer yapım işleri için kullanılan bir kelimedir. Örneğin ‘bağlama düzerdi, boyunduruk, saban düzerdi’ gibi ifadeler kullanılmaktadır.

¹¹³ Susak yaylalardaki pınarlardan akan sudan kolay içilebilmesi için genellikle çam ağacından oyularak yapılan su içme kabına verilen addır.

¹¹⁴ Yırtma çam veya yırtma tahta isimlendirmesi tahtanın çamdan ne şekilde elde edildiğini göstermektedir.

¹¹⁵ Yörede sağır ses veren çalgılar için ya da kekeleyerek konuşanlara ‘tat’ denir.

¹¹⁶ Ali Tekin yörede en beğenilen sipsi icracısıdır. Emir Kanyıldıran curanın perde yerlerini belirlerken Ali Tekin'in sipsinin ses perdelerini baz almıştır.

gizleyerek sapa gömdüğünü belirten Emir Kanyıldıran, sap üzerine açılan alt ve üst olukların zamanla gevşeyen metal perdeleri sıkıştırmak için de kullanıldığını belirtmektedir.

Cura yapımcılığı denilince Dirmil’de ilk akla gelen Guş Osman lakaplı Osman Şimşek (1911-2004), Emir Kanyıldıran (1926-1911), Aziz Karakaya (1929-2003) ve Mehmet Canyıldıran (1932-2003) sayılabilir.

4.4.4. Zurna

Zurna Anadolu’da birçok yörede olduğu gibi Dirmil müzik kültüründe de dış mekânlarda düğün, güreş gibi sosyal ortamlarda icra edilen sazlardandır. Zurna, Dirmil’deki yerel müziğe sonradan eklenen ve ana çalgı hüviyetine bürünen çalgı olmuştur. Zurna, Dirmil müziğinde sipsiden farklı bir işleve sahip çalgı görünümündedir. Sipsi Dirmil’de hemen herkesin kullandığı bir çalgı iken, zurna sadece düğüncülerin kullandığı bir çalgıdır. Fakat Dirmil yerel müziğinin temel çalgılarından biri hâline gelmiştir. Zurnanın davul ile birlikte Dirmil müziğine girişi yerel müzik icracılığının mesleğe dönüştüğünün göstergesi olarak kabul edilebilir.

4.4.4.1. Zurnanın Teknik Özellikleri

Başka bölgelerde pek rastlanılmayan bir teknik olarak, iki veya daha fazla zurnanın yan yana icrasında, birisi tiz seslerde ezgiyi çalarken diğer zurna/lar oktav pes seslerle ona eşlik etmekte ve tonu La kabul edersek Mi (hüseyini) perdesinde bütün zurnalar aynı seste buluşmaktadırlar¹¹⁷. Bu teknik, Dirmil zurna icrasının ayırt edici özelliği olarak değerlendirilebilir. İki veya daha fazla zurnanın birlikte çalınmasında ezgi paylaşımında uyguladıkları bu teknik Dirmil dışında başka hiçbir bölgede görülmemektedir.

Dirmil zurna icracılığında önemli bir özgünlük “aşirtma” tekniğidir. Aşirtma adı verilen ses bulma tekniği konusunda görüşlerine başvuru Nazmi Güngör bu

¹¹⁷ 9 nolu video kaydı, M. Ali Kayabaş, İsmail Türkkân ve Servet Tekin, t.y., Veli Cem Özdemir arşivi. <https://www.facebook.com/velicem.ozdemir.9/posts/10210969931816785>

teknikğin Re perdesinden Mi sesi elde etme tekniği olduğunu, bunu da Mi (hüseyini) perdesi yerine Re (neva) perdesini açık tutarken La (düğah) ve Si (segah) perdelerini kapatmak suretiyle elde ettiklerini belirtmiştir (N. Güngör ile kişisel görüşme, 5 Ekim 2015)¹¹⁸. Dirmilli zurnacılar bu aşırıma tekniğini Mahmut Kılınç'tan öğrendiklerini ifade etmişlerdir. Ayrıca zurnayla ezgi çalmaya başlamadan önce akort kontrolü yapılır (Ö. Erkan ile kişisel görüşme, 14 Ekim 2015)¹¹⁹. Dirmil icracılığına özgü başka bir tavır ise; özellikle güreş ve karşılama havaları icra edilirken glissando yapılmasıdır. Söz konusu teknikte, ilgili ses aşağıdan harmanlanarak ve alttan glissando yapılarak çalınmaktadır. Dirmil'de bu tekniğin yaratıcısı Mahmut Kılınç'tır¹²⁰.

Zurna icracılığında diğer bir unsur sipsi ve zurna arasında kurulmaya çalışılan ses bağıdır. Mahmut Kılınç, (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) bu yörede zurnaya başlanmadan önce sipsi çalındığını ifade etmiştir. Teknik olarak bu iki çalgı bir birinden farklı da olsa zurna çalanların sipsiden etkilenmiş olduğu düşünülebilir. Bu yargıya varılma nedeni zurna icracılarının özellikle hicaz makamına olan yabancılıklarıdır. Bunun nedenleri arasında yöre müzik kültürü içinde hicaz makamında ezgilerin bulunmaması sayılabilir. Sipsi tam seslere sahip bir çalgıdır. Dolayısıyla hicaz makamı gibi makam seyreden ezgilerin çalınması neredeyse imkânsızdır. Dirmil'deki icracılar zurnalarının teknik kapasite ve yeterliliğine rağmen bu tür ezgileri çalmakta zorlanmaktadırlar¹²¹. Zurna yapımcısı ve icracısı Nazmi Güngör (kişisel görüşme, 5 Ekim 2015)¹²² zurnayla “ormancı” türküsünü çaldıktan sonra eski ustaların bu tarz ezgilerin makamsal geçkilerini çalmayı bilmediklerini kendisinin de Milaslılardan öğrendiğini ifade etmiştir. Dirmil'deki zurna icra kayıtlarının incelenmesi sonucunda belirlenen zurnanın ses sahası aşağıda gösterilmektedir.

¹¹⁸ 12 nolu video kaydı, Nazmi Güngör, kayıt tarihi: 5 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=nJC-3VoKI9w>

¹¹⁹ 20 nolu video kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Fpp1ppnpDiE>

¹²⁰ 20 nolu video kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=8zIHF6_eht8&t=1s

¹²¹ Harmandalı zeybeğini davul-zurna ile çalan Maştalılar. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=PCAkIBd2ZiA&feature=youtu.be>

¹²² Nazmi Güngör hem zurna hem de sipsi yapımcısı. Sipsi ölçüsü olarak çok beğendiği Ali Tekin'in kullandığı (sol tonda) sipsinin ölçüsünü kullandığını belirtmiştir.

Şekil 4.12. Dirmil’de Kullanılan Zurnanın Ses Sahası



İncelenen ses kayıtlarında zurnanın perde aralıklarındaki bazı seslerin komalı üflendiği tespit edilmiştir. Si, Mi bemol ve Fa diyez perdelerinde duyulan sesin yaklaşık birer koma pes olduğu görülmüş, bu durum yukarıdaki gibi değiştirilmiş diyez ve bemolle gösterilmiştir. Son zamanlarda gurbet havası gibi ritimsiz bir ezgi çalınırken ikinci zurnanın dem tuttuğu görülmüştür. Dirmilli zurna icracıları gelenekte olmayan bu uygulamayı düğün vs. için Dirmil dışına gittikleri yerlerde özellikle Ege yöresi zurnacılarından öğrenmişlerdir. Bugün Dirmil yerel müziğinde kullanılan iki tür zurna vardır: Manisa ve Dirmil zurnaları. Soldaki fotoğrafta görünen Manisa yöresinde kullanılan, sağdaki fotoğrafta ise Dirmilli ustalar tarafından yapılmış zurna görülmektedir.

Fotoğraf 4.15. Manisa ve Dirmil Zurnaları



Kaynak: Soldaki, Mehmet Bedel’in kişisel arşivi; sağdaki, Yusuf Erkan’ın kişisel arşivi
Soldaki zurna Mehmet Bedel’e ait Manisa zurnası, sağdaki resim ise Arif Canyıldırım’a ait Gumpurcu Memed’e ait Dirmil zurnasıdır.

Çalgı yapımcısı Mehmet Bedel’in dut ağacından yaptığı ve Manisa bölgesine ait olduğunu söylediği zurnanın ölçüsü Tablo 4.7’de verilmiştir.

Tablo 4.7. Manisa Bölgesi Zurnasının Ölçüleri

Zurna çalgısının teknik ölçümleri	Uzunluk (cm), diğer (mm)
Toplam boy	40
Dış çap genişliği	2,6
İç çap genişliği (mm)	15
Kalak iç çapı	5,4
<i>Zurnanın baş tarafından itibaren delik(perde) mesafesi ve çapı;</i>	
Arka delik (perde, cm-mm)	7,1-8
Birinci delik “	5,7-5
İkinci delik “	8,5-7
Üçüncü delik “	11,2-8
Dördüncü delik “	13,9-9
Beşinci delik “	16,8-10
Altıncı delik “	19,5-10
Yedinci delik “	22,4-10
<i>Zurnanın kalak ön tarafında bulunan akort/cin/ahenk delik mesafe ve çapları;</i>	
Birinci delik “	27,7-6
İkinci delik “	30,8-6
Üçüncü delik “	33,5-6
<i>Kalak yan tarafta karşılıklı bulunan akort/cin/ahenk delik mesafe ve çapları;</i>	
Birinci delik “	27,7-6
İkinci delik “	33,3-6
Başlık/dil/nazik uzunluğu	9,6
Başlık/dil/ /nazik iç çapı(mm)	7
Başlık/dil/nazik boğum derinliği	3,5
Başlık/dil/naziğin zurnanın dışında kalankısmı	1,9
Başlık/dil/nazik üst tarafına açılan oluğun başlangıcı	5,4
Başlık/dil/nazik arka tarafındaki oluk başlangıcı	6,7
Başlık/dil/nazik oluk çapı (mm)	6
Zıvana/milin girdiği yerin genişliği	1,2
Zıvananın uzunluğu	5,5
Zıvananın kamışlı uzunluğu	6,7
Kamış eni	1

Kaynak: Mehmet Bedel

Dirmil’e bağlı eski ismi Maşta yeni ismi Ballık olan köyde H. İbrahim Gökmen ile yapılan kişisel görüşmede Mahmut Kılınç tarafından cevizin özünden ve Mehmet Canyıldırım’a ait dut ağacından yapıldığını söylediği iki zurnanın ölçüleri tespit

edilmiştir. H. İbrahim Gökmen'e ait Mehmet Canyıldiran (Gumpurcu) yapımı zurnanın ölçüsü Tablo 4.8'de verilmiştir.

Tablo 4.8. Gumpurcu Memed Yapımı Zurnanın Ölçüleri

Zurna çalgısının teknik ölçümleri	Uzunluk (cm), diğer (mm)
Toplam boy	42
Dış çap genişliği	2,6
İç çap genişliği (mm)	15
Kalak iç çapı	4,4
<i>Zurnanın baş tarafından itibaren delik(perde) mesafesi ve çapı;</i>	
Arka delik (perde, cm-mm)	7-8
Birinci delik “	5,6-3
İkinci delik “	8,5-7
Üçüncü delik “	11,45-8
Dördüncü delik “	14,3-9
Beşinci delik “	17-9
Altıncı delik “	20-9
Yedinci delik “	23-9
<i>Zurnanın kalak ön tarafında bulunan akort/cin/ahenk delik mesafe ve çapları;</i>	
Birinci delik “	28,7-6
İkinci delik “	32,5-6
Üçüncü delik “	36,4-6
<i>Zurnanın Kalak yan tarafında karşılıklı bulunan akort/cin/ahenk delik mesafe ve çapları;</i>	
Birinci delik “	28,8-6
İkinci delik “	36,4-6
Başlık/dil/nazik uzunluğu	8,4
Başlık/dil/ /nazik iç çapı(mm)	7
Başlık/dil/nazik boğum derinliği	3
Başlık/dil/naziğin zurnanın dışında kalankısmı	1
Başlık/dil/nazik üst tarafına açılan oluğun	5,5
Başlık/dil/nazik arka tarafındaki oluk başlangıcı	7
Başlık/dil/nazik oluk çapı (mm)	6
Zıvana/milin girdiği yerin genişliği	1
Zıvananın uzunluğu	6
Zıvananın kamışlı uzunluğu	7
Kamış eni	1,1

Kaynak: Halil İbrahim Gökmen

4.4.4.2. Zurnanın Dirmil'e Giriş Süreci

Sahada yapılan görüşmelerde, Dirmil'de seferberlik yıllarında (1914-1922) yöre deyimi ile *eli silah tutanın askere alındığı dönemlerde* zurna çalanların olmadığı tespit edilmiştir. Halil İbrahim Önal 1987'deki görüşmede seferberlik yıllarında Dirmil'de düğünleri yapacak zurnacı olmadığı için halası Ayşe Önal'ın sipsiyle gelin getirdiğini ifade etmiştir. Zurnanın Dirmil'e girişi konusunda fikir verebilecek veriler sunan kişilerden birisi Asmabağ köyünden 1909 doğumlu Havana Okatan olmuştur. Havana Okatan (kişisel görüşme, 17 Ekim 2015) yirmi yaşından önce evlendiğini, düğününde davul-zurna çalındığını, ancak kimlerin çaldığını hatırlamadığını ifade etmiştir. Okatan, o dönemlerde davulcu-zurnacının az olduğunu, Çörten köyünden bir iki kişiyi duyduğunu ifade etmiştir. O zamanlarda fakirliğin çok olduğunu bu yüzden kendi düğününde olduğu gibi genellikle üç-dört düğünün birleştirilerek yapıldığını, hatta gelin kıyafetinin bile başkalarından ödünç alındığını bildirmiştir. Çörten köyünde yaşayan 1918 doğumlu Muharrem Şimşek de (kişisel görüşme, 25 Eylül 2015) düğününü 1935 yılında kayın pederi Mehmet Karakaya'nın yaptığını, o dönemlerde buraların ilk zurnacısının Mehmet Karakaya olduğunu ifade etmiştir. Şasene Memedi olarak da bilinen Mehmet Karakaya (1897-1967) ve Asmalılı Osmanalı olarak tanınan Osman Ali Arslan (1909-1990) Dirmil'de bilinen ilk zurna icracıdır, denilebilir. Dolayısıyla zurnanın Dirmil'de muhtemelen ilk defa 1920'lerde icra edilmeye başlandığı tahmin edilmektedir. İlk dönemlerde düğünler için Antalya'nın Korkuteli ilçesine bağlı Küçükklü köyünden davul-zurna getirildiği yörenin yaşlı insanları tarafından dile getirilmiştir (M. Şener ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015). Dışarıdan gelen kişilerin başında ise, düğünlerde zurna çalan Fethiye Günlükbaşı¹²³ semtinden Mümin Usta olarak nam yapmış zurnacı Mümin'dir. Mümin Usta'dan etkilenen Mahmut Kılınç yanına çırak olarak girmiş, çalgıyı ve ezgileri ondan öğrenmiştir (Ö. Erkan ile kişisel görüşme, 14 Ekim 2015). Mahmut Kılınç ile zurna Dirmil'e yayılmış, çalıcıları Mahmut Usta'nın tavır ve icra özelliklerini günümüze kadar taşımışlardır. Zurna yapımcısı ve icracısı Nazmi Güngör (kişisel görüşme, 5 Ekim 2015) çaldıkları zurnaya ustası Mahmut Kılınç'ın "Rumeli zurnası" dediğini ifade etmektedir.

¹²³ Bu semtte genellikle çalgı işleriyle uğraşan delbekçi kadınlar ve yine davul, zurna klarnet gibi çalgıları ustaca çalan roman vatandaşlar ikamet etmektedirler. Dirmil'de bunlara çingen de denmektedir.

Mahmut Kılınç'ın yazları Dirmil'de belirli bir müddet kalan zurnacı çingen Mümin'in yanına çırak olarak girdiğini ve onun yanında yetiştiğini söylemektedir. Mümin Usta ve yanındakilerin bu bölgedeki halkın ihtiyacı olan sepet¹²⁴ vs. ördüğünü de ilave eden Güngör, Mahmut Kılınç'ın yapım dâhil herşeyi ondan öğrendiğini, kendilerinin de Mahmut Kılınç'tan pek çok şey öğrendiklerini ifade etmektedir. Dirmilli olmayan ancak düğün vs. için Dirmil'e gelen zurna icracılarının, zurnanın Dirmil'e girişinde etkili oldukları görülmektedir.

Zurnanın Dirmil'de üç evre geçirdiği söylenebilir: **öğrenme süreci, form ve yerel üslubun oluşma süreci, ustalaşma ve yaygınlık kazanma süreci.** Mahmut Kılınç zurnanın Dirmil'e adaptasyonunu sağlayan kişi olması nedeniyle Dirmil müziğinde başat bir yere sahiptir.

Mümin Usta'nın zurna icrasına dair veri bulunmamakla birlikte, aynı bölge icracılarından ve onun uzantısı olarak gösterilebilecek olan Fethiye Günlükbaşı'ndan Hasan Abacı'nın icra tekniğinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Dirmilli zurna icracılarıyla birlikte düğünlere giden Hasan Abacı'nın klarnet tekniğinde zurna çaldığı belirtilmektedir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Buradan yola çıkarak Mümin Usta'nın da bu tekniği kullanmış olduğu düşünülebilir. Zurna icracısı İsmail Evcil, Dirmil'de kullandıkları zurnaların ustaları tarafından getirilen "Rumeli zurnası" olduğunu, bu zurnaların klarnet biçiminde çalınması nedeniyle her sesi çıkarabildiklerini, bu yüzden kullandıklarını ifade etmektedir.

Diğer bir değerlendirme de şu olabilir: Mahmut Kılınç'ın, Mümin Usta'nın çırağı olması nedeniyle, ustasının tavrını zurnada sürdürmüş olması kuvvetle muhtemeldir. Saha görüşmelerinden elde edilen verilere göre de Kılınç'ın kısa bir çıraklık dönemi sonrası Dirmil'in başat çalgısı sipsi tavrını zurnaya aktararak ustasından farklı bir üslup¹²⁵ oluşturduğu görüşü iddia edilebilir.

¹²⁴ Sepet örmek her ne kadar çingen işi olduğu söylense de sepet örmek ve hasır dokumak Yörüklerde sıkça görülen bir iştir. İsmail Evcil, Küçükklü'den düğün için Dirmil'e gelen zurna icracısı Emince'den hasır aldığını ve bu hasırı yaylaya göçünce kilimin altına serdiklerini anlatmıştır.

¹²⁵ Mümin Usta'nın zurnadaki tavrının klarnet tekniğinde olduğu saha görüşmelerinde Dirmilli zurnacılar tarafından (İ. Evcil ile yapılan kişisel görüşme, 2015) ifade edilmiştir. Mahmut Kılınç'ın ise

Zurnanın Dirmil'e girişi ve yerel müziğe adapte edilmesi, Dirmil'deki yerel müzikte önemli bir değişim noktasıdır. Bu çalgının girişi, Dirmil sosyal yaşamının diğer yöreler ile etkileşiminin arttığını göstermektedir. Zurnanın girişi ile Dirmil'deki yerel müziğin çevre ile etkileşim süreci yoğunlaşmıştır. Yukarıda ifade edildiği gibi bu sürecin 1920'ler ve 1940'larda yoğunlaştığı söylenebilir. Zurna, Dirmil'deki geleneksel yürük yaşamı ve yerel müziğini, yöre kültürleri ve yerel müzik ile eklemleyen bir işleve sahip olmuştur.

Mahmut Kılınç'tan yayılan ve üslup yaratabilecek kadar iyi derecede icralar gerçekleştiren Dirmilli zurnacılar yakın yöre müzisyenleri tarafından örnek alınmış ve bugün de alınmaktadır. Zurnanın Dirmil yerel müziğine yakın zamanda girmesine rağmen, zurna ile icra edilen güreş havaları ve karşılama ezgileri Dirmil yerel müziğinde önemli yere sahiptir. Çalınan bazı ezgilerin isimlerinin Ege Bölgesinde çalınan ezgilerle aynı olması (Gündüz Beyleri)¹²⁶ Dirmil zurnalarının menşei konusunda ipuçları verebilir.

Dirmilli zurnacılar yöre müziği içinde kullandıkları çalgılarda gerek yapısal olarak gerekse ezgileri çalma biçimleri bakımından farklılıklar yaratarak Dirmil tavrını meydana getirmişlerdir. Zurnada meydana gelen bu farklılık yapısal olmaktan çok zurnacıların yerel ezgileri yorumlanma biçimlerindeki ustalıkları şeklinde kendini göstermektedir. Dirmilli zurna icracılarının Teke yöresi ezgilerini icra edişteki ustalıkları Dirmil'e yakın yörelerdeki zurna icracıları tarafından da dile getirilmektedir (R. Hasyalçın ile kişisel görüşme, 21 Ekim 2015).

4.4.4.3. Zurnanın Dirmil'de Yaşadığı Form Değişikliği

Fethiye kökenli zurnanın form değiştirerek Dirmil zurnasına dönüşmesi, Mahmut Kılınç'ın yanında Aziz Karakaya ve Gumpurcu Memed olarak bilinen Mehmet Canyıldırım tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu ustaların kendilerine göre oluşturdukları değişiklikler zamanla Dirmil zurnası formu hâline dönüşmüştür. Saha görüşmelerinde

Güreş ve Karşılama havaları dışındaki ezgi icralarında Dirmil tavrını zurnaya uyarlayarak bu alanda kendi üslubunu oluşturduğu söylenebilir.

¹²⁶ Dirmil'de davul-zurnayla nöbet havası olarak çalınan "Gündüz Beyleri" ezgisi Ege yöresinde çalınmaktadır (H. Çokyürekli ile kişisel görüşme, 1 Aralık 2015).

Dirmil’de ilk dönem Mümin Usta tarafından kullanılan zurnaların bugünkü Dirmil zurnalarından görünüm olarak en belirgin farkının kalak kısmının daha geniş olduğu yönündedir (R. Türel ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Sahada görüşülen Guş Osmanı lakaplı Osman Şimşek de (1907-2004) benzer ifadelerde bulunmuş, Mümin Usta’nın kullandığı zurnanın kalak kısmının bugün kullanılan zurnaların kalak kısmından daha geniş olduğunu ifade etmiştir (O. Şimşek ile kişisel görüşme, 10 Eylül 1998). İlginç olan nokta, zurnayla ilgili ilk bilgileri Fethiyelilerden öğrenen Dirmillilerin oluşturdukları yeni formdaki zurnaların daha sonra Fethiyelilerin kendi icralarında kullanıyor olmasıdır. Fethiyeli zurna icracısı Hasan Abacı’nın kullandığı zurna ile Dirmil zurnalarının görünüşlerinin aynı olduğu tespit edilmiştir¹²⁷. Oğlu Orhan Abacı (kişisel görüşme, 3 Kasım 2015) babasının bu zurnayı Çameli taraflarından aldığını ifade etmiştir¹²⁸. Bu zurna formunun Dirmil dışında da yapılmaya başlandığı görülmektedir. Kendisi de zurna icracısı olan Çamelili Muzaffer Usta Gumpurcu Memed’den bu formu ve çalma tekniğini alarak söz konusu Dirmil formunda zurnalar yapmış ve bu üslupta çalgıyı icra etmiştir (Ş. Canyıldırım ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015). Gumpurcu Memed’in oğlu Şeref Canyıldırım bu durumu şöyle izah etmiştir:

Çameli tarafından Muzaffer Usta babamdan zurna almış. Ölçülerini ve nasıl yapıldığını da öğrenmiş. Zaten kendisi de güzel zurna çalardı. Dirmil zurnalarının form babası Mahmut Usta’dır, derdi babam. Mahmut dayı baş zurna olduğu için babamgil de ona uymuşlar.

Dirmil zurnalarının yakın akrabaları Ege Bölgesinde en çok Manisa-Turgutlu ile Salihli’de ve Muğla’nın Fethiye, Köyceğiz yörelerinde kullanılmaktadır (H. Çokyürekli ile kişisel görüşme, 1 Aralık 2015). Halil Çokyürekli, Dirmil zurnalarına da benzeyen kendi çaldığı zurnanın İzmir’e bağlı Menemen ve eski adı Cumaovası yeni adı Menderes olan yerlerde de çalındığını ifade etmiştir. Zurnanın Fethiyelilerce

¹²⁷ Sahaya çıkmadan önce görüşme listesine alınan Fethiyeli zurna icracısı Hasan Abacı’nın, planlanan görüşme takviminden bir hafta önce öldüğü haberi alınmıştır. Dirmillilerle düğünlere gittiğini söylenen Abacı’nın Mümin Usta ekolünü devam ettiren kişi olması nedeniyle Dirmil zurna icrasıyla kendisinin yaptığı zurna icrası arasında çalım teknikleri açısından karşılaştırma yapıldı.

¹²⁸ Hasan Abacı’nın ölümü üzerine başsağlığı için oğlu Orhan Abacı’nın Fethiye Günlükbaşı Mahallesiindeki evine ziyarete gidilmiştir. Burada Hasan Abacı’ya ait olduğu söylenen zurna fotoğraflanmıştır.

Dirmil'e getirildiği, Dirmilli zurna yapım ustalarının da bu çalgıyı zaman içerisinde bazı yapısal değişikliklere uğratarak Dirmil müziklerini icra ettikleri yukarıda belirtilmişti. Dirmil zurnasının oluşumundan önce farklı tipteki zurnaların Dirmil'de kullanıldığı saha görüşmelerinde dile getirilmiştir (R. Türel ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Yakın akrabalarıyla karşılaştırıldığında Dirmil zurnasının bazı yapısal ve icrasal farklılıklarının olduğu görülmektedir. Bu çalgının Dirmil müziğine adapte edilmesi sürecinde çalgıda yapılan yapısal değişiklik arayışlarını yöre çalgıcılarının belleklerindeki sesi arama işlemi olarak yorumlamak gerekir.

Dirmil zurnalarının iç çapı, diğer akraba zurnalara göre biraz daha dar ve boyunun da daha uzun olduğu görülmektedir. Çalgı yapımcısı Mehmet Bedel (kişisel görüşme, 20 Ekim 2015) Dirmil zurnalarının yapısal değişikliğini şu şekilde değerlendirmektedir:

Görünüşteki en belirgin fark genellikle şimşir ağacından yapılan 'nazik' olarak adlandırılan zurnanın baş tarafını oluşturan dilin zurnanın dışında kalan kısmı daha ince ve zurnanın içine giren kısmı ise daha kısa olmasıdır. Diğer belirgin fark ise zurnanın kalak adı verilen kısmının yine diğer zurnalara göre oldukça dar olmasıdır.

Dirmil'de geleneksel yöntemlerle zurna yapmış üç önemli usta olan Mahmut Kılınç, Aziz Karakaya ve Mehmet Canyıldiran (Gumpurcu) bugün artık yaşamamaktadırlar. O kuşağın ekolünden geldiğini söyleyen ve geleneksel yöntemlerle zurna yapanların ürettiği zurnalar bu üç ustanın çalgıları kadar rağbet görmemektedir. Düşüncülük yönü olan H. İbrahim Gökmen de (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) yukarıdaki görüşlere benzer şekilde görüş dile getirmiştir: *"Eski ustalara ait zurnalara sahip olmak, bizim için atalarından kalan bir mirasa sahip olmakla eş anlamlıdır."* Eski usta hayatta olmadığı ve onlar gibi kaliteli zurna yapan da bulunmadığı için Dirmilli icracılar başka yerlerden zurna bulma arayışı içine girmişlerdir. Sipsi icracısı ve yapımcısı Hüseyin Demir (kişisel görüşme, 7 Ekim 2015) bu süreç ile ilgili şunları anlatmıştır:

Ben Ömer'in (Erkan) eski bir zurnasını Halil'e (Çokyürekli) gönderdim. Senin ustan bu örnekten dört adet yapıversin dedim. Onun da birisini M. Ali Usta'ya hediye ettim. M. Ali Usta'nın elindeki zurna Halil Çokyürekli'nin kullandığı zurnanın aynısı yani.

Burada şu değerlendirmeyi yapmak yerinde olacaktır: Bugüne kadar Dirmil'deki zurna icracıları Dirmilli ustaların yaptığı çalgıların dışında başka bir zurnayla kendi yerel m¼ziklerini icra etmemişlerdir. M¼zik geleneklerine son derece bağlı bu insanların dışarıdan yapılıp gelen bir zurnayı yerel m¼zięi içerisinde kullanıyor olması bir kırılma noktası olarak algılanabilir. Aynı zamanda dışarıdan edindikleri bu yeni zurnaların kendi algılarının yapısal olarak iyileştirilmiş h¼li olduğu da s¼ylenbilir.

Halil oky¼rekli (kişsel g¼r¼řme, 1 Aralık 2015) Dirmil zurnaları ¼zerine yapılan g¼r¼řmede Mehmet Ali Kayabaş'a ait olduğunu s¼yledięi zurnayı kendi çaldığı zurnayla olan benzerliği nedeniyle merak edip çaldığını s¼ylemektedir. S¼z konusu zurna ile kendi çaldığı zurna arasında çalgıların vol¼m¼ ve kendi algısına alışkın olma gibi fakt¼rlerin dışında b¼y¼k benzerlik g¼rd¼ę¼n¼, tıpkı kendi algısında olduğu gibi neredeyse her ezgiyi alabildiğini ifade etmektedir. Bu değerlendirmeler ışığında Dirmil'de kullanılan zurnalar ile Manisa, Turgutlu y¼relerinde kullanılan zurnalar arasındaki yapısal ve teknik açıdan benzerliğin y¼ksek olduğu s¼ylenbilir. Dirmilli birkaç ustanın kullandığı Dirmil dışındaki ustalar tarafından yapılan bu zurnaların, Dirmil'deki diğer zurnalarla yan yana m¼zik yaptığı gerçeğinden yola çıkarak bu iki zurna arasındaki farkın ton, tını gibi kişisel tercihlerle sınırlı olduğu s¼ylenbilir. Bu zurnaların tercih edilme nedenleri arasında y¼ksek volume sahip olmaları g¼sterilebilir (R. Hasyalçın ile kişisel g¼r¼řme, 11 Aralık 2017).

4.4.4.4. Zurna İcracıları

Zurna'nın Dirmil'e sonradan girmesine rağmen Dirmil yerel m¼zięinde ana çalgı olmasını sağlayan en başat fakt¼r, zurna icracıları ve yapımçıları olmuştur. M¼min Usta'nın Dirmil'e gelmesi ve bug¼nk¼ usta icracı ¼mer Erkan'a kadar uzanan s¼rete zurna, Dirmil'de hem değişime uğramış hem de yerel m¼zikte değişim yaratmıştır. Dirmil m¼zik k¼lt¼r¼nde yer alan zurnanın icrasında ekibe önc¼l¼k eden, yaşlı ve usta olan zurnacıdır. Hangi ezginin alınacağına, çalınan ezginin meyan, tiz seslerini kimin çalacağına, kısacası ezgi paylaşımına o karar verir. Bu geleneksel hiyerarşı m¼zikal uyumu getirdiğinden disiplinli icra hiçbir zaman bozulmaz. Y¼re insanı ve yakın y¼re m¼zisyenleri için "Dirmil ekibi" dendiğinde zihinlerde disiplinli m¼zik yapan ¼staların geldiği ifade edilmiştir (ř. Canyıldırın ile kişisel g¼r¼řme, 25 Ekim 2015).

Zurna icracılığında ön plana çıkan icracılar, Mehmet Karakaya (Davılcı Memed), Osmanalı (Osman Ali Arslan), Gumpurcu Memed, Aziz Karakaya, İsmail Evcil, Mehmet Ali Kayabaş ve Ömer Erkan'dır. Bu isimler içerisinde hem icracı hem de yapımcı olarak zurnanın Dirmil'e uyumunu sağlayan kişiler, Aziz Karakaya ve Gumpurcu Memed'dir. Zurna icracılarının kısa yaşam öyküleri EK1'de verilmektedir.

4.4.4.5. Zurna Yapımcıları ve Yapım Süreçleri

Dirmil'de bu güne kadar yapılan müzik icralarında hep geleneksel yöntemlerle üretilen zurnalar kullanılmıştır. Zurnanın Dirmil'de 1920'li yıllardan sonra yerel icracılar tarafından kullanılmaya başlanmasıyla birlikte icralarda kullanılacak zurnaların yapımcıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ilk dönem çalgı yapımcıları tarafından yapılan zurnaların bugün Dirmil'de kullanılan zurna formundan oldukça uzak olduğu saha görüşmelerinden anlaşılmaktadır. Kendisi de zurna yapım işiyle uğraşmış ve bir dönem düğünlerde hem zurna hem de davul çalmış olan Ramazan Türel (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015), eskiden buradaki düğünlerde çalınan zurnaların bazılarının bugünkü zurnalardan büyük olduğunu, bu büyük zurnalardan yapıp çaldığını ifade etmiştir. Türel, Gumpurcu Memed lakaplı Mehmet Canyıldiran'a (1932-2003) babası Arif Canyıldiran'ın zurna yaptığını, Gupurcu Memed'in de çalmayı bu zurnada öğrendiğini belirtmiştir 1998 yılında kişisel görüşme gerçekleştirilen Guş Osmanı lakaplı bağlama yapımcısı Osman Şimşek'e (kişisel görüşme, 10 Eylül 1998), zurna yapıp yapmadığı sorulduğunda ağabeyi Ömer Şimşek'in (Guş Omarı, 1901-19??) Dirmil çukurunda zurnayı ilk yapan kişilerden biri olduğunu ifade etmiştir.

Dirmil zurna yapımında yukarıda değinilen ilk dönem çalgı yapım faaliyetleri bugün Dirmil'de kullanılan zurnanın formunun zaman içerisindeki seyrini göstermektedir. Dirmil'de bugün kullanılan zurnaların yapım ustaları olarak başta Mahmut Kılınç (1927-2011), Mehmet Canyıldiran (Gumpurcu, 1932-2003), Aziz Karakaya (1929-2003) ve günümüzde geleneksel yöntemle zurna yapan Nazmi Güngör'ü (1952) saymak mümkündür. Bu yapımcıların içinde en fazla öne çıkan Mahmut Kılınç'tır. Mahmut Kılınç, Dirmil zurnalarının "form babası" olarak anılmaktadır (Ş. Canyıldiran ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015). Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998),

kendisiyle yapılan görüşmede ilk zurnayı Mümin Usta'dan aldığını, daha sonraları buraların havalarını daha iyi çalabilmek için bazı değişiklikler yaptığını ifade etmektedir.

“Zurnayı hangi ağaçtan yaparsın?” şeklindeki bir soruya Mahmut Kılınç, dut ağacından, erik ağacından, vişneden, cevizden ve armut ağacından yaptığını ancak vişneden yaptığı zurnanın tonunu daha çok beğendiğini, çünkü seslerin net ve temiz çıktığını ifade etmektedir. Mahmut Kılınç zurna kamışını bulunduğu muhitten (çevre) veya düğün için gittiği yerlerden temin ettiğini ifade etmiştir. Zurna kamışları için sezonda yetişen ve kuruyan kamışların uç taraflarını tercih ettiğini söyleyen Kılınç, başka bölgelerde kök kısmından da yapanların olduğunu ancak kendisinin kamışın uç kısımlarını tercih ettiğini ifade etmiştir. Düğünlere giderken zıvana ve yedek kamışları tabakada (tütün tabakası) taşıdığını bildiren Kılınç, zurnanın zıvanasını pirinç tenekeden kendisinin yaptığını, yapılan her zıvananın iyi sonuç vermediğini, bu gibi durumlarda yeniden yaptığını belirtmiştir. Yaptığı zurnaların akortlarını nasıl yaptığı sorulduğunda, bazılarını deliklerinden bazılarını ise baş tarafından (nazik) akortladığını ifade etmiştir.

Geleneksel yöntemle Dirmil zurnası yapan son yapımcı Nazmi Güngör (kişisel görüşme, 5 Ekim 2015) zurna yapımında Mahmut Kılınç'ı kendisine örnek aldığını, o hangi teknik ve yöntemle zurna yapmışsa kendisinin de aynı şekilde yaptığını ifade etmiştir. Zurnayı genelde hangi ağaçtan yaptığı sorulduğunda dut ağacından, cevizden, erik ağacından, biraz ağır olmasına rağmen zeytin ağacından yaptığını ifade etmiştir. Nazmi Güngör zurna yapacağı ağacın çapını yediye yedi olarak hazırladığını, ağacı merkezleyerek ortasından 12'lik burguyla (matkap) deldiğini sonra ince törpülerle içini hem pürüzsüz hale getirdiğini hem de genişlettiğini belirtmiştir. Kalak kısmının formunu 5-6 cm oluncaya kadar törpü ve ona uygun bıçaklarla genişlettiğini ifade eden Güngör, zurnanın baş kısmını ikinci delik hizasına kadar genişlettiğini bu geniş yere naziğin takıldığını bildirmiştir. Nazik yapımında şimşir ağacı kullandığını belirten Güngör, naziğin ön oluk kısmının birinci perde hizasına gelecek şekilde yukarıdan yapılması gerektiğini ifade etmiştir. Zurnanın zıvanasını pirinç tenekeden kendisinin yaptığını belirten Nazmi Güngör, zurna ölçüsü olarak Mahmut Kılınç ve Aziz Karakaya gibi ustaların ölçülerini baz aldığını açıklamaktadır.

Sonuç olarak Dirmil zurna yapımcılığında ustaların izlediği yöntemin görüp duyduklarıyla sınırlı olduğu, standart bir ölçüden ziyade ustalarının yaptığı beğendikleri, hoşlarına giden bir zurnanın ölçüsünün model alındığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak Dirmil zurnalarındaki form değişikliğinin başta Mahmut Kılınc olmak üzere diğer yerel icracılar tarafından bu bölge ezgilerinin icrası için şekillendirildiği söylenebilir.

4.4.5. Diğer Çalgılar

Dirmil müzik kültüründe yukarıda sözü edilen ana çalgıların dışında zurnayla birlikte çalınan davul, çifte sipsi, çoban düdüğü, leğen, saz (divan, tambura), yörük kemanesi gibi geleneksel ve org gibi teknolojik çalgılar bulunmaktadır. Orgun varlığını yerel müziğin gelenekselliğinin bittiği, yerel müzik içinde kullanılan tüm çalgıların yerini almaya başladığı süreç olarak yorumlamak gerekir. Yerel müzik içinde kökleri çok eskilere dayanan “boğaz çekme”, yaylacılık dönemlerinde hem duyguların ifade aracı olmuş hem de içinde buldukları sosyol yaşamda karşı cinsle iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

4.4.5.1. Boğaz Çekme

Boğaz çekme Anadolu’da Teke yöresi yörük-türkmen kadınları arasında görülen müzik yapma biçimi olarak değerlendirilebilir. Hamit Çine (2003, s. 145) boğaz havalarının başparmak ile gırtlak üzerine değişik tonlarda ses baskıları yaparak, boğazdan çıkan sesleri değiştirip kaval sesine benzer bir müzik meydana getirmek suretiyle gerçekleştiğini ifade etmektedir. Çine en mükemmel boğaz havalarını 12-17 yaş grubundaki yörük kız ve erkek çocuklarının çaldıklarını ifade etmektedir. Dirmil’de genellikle çoban kız çocuklarının müzik faaliyeti olarak tezahür eden bu olayın yayla yaşamının sürdürüldüğü yıllarda yapıldığı saha görüşmelerinde dile getirilmiştir (H. Bayraktar ile kişisel görüşme, 27 Ekim 2015).

Fotoğraf 4.16. Hasibe Can, Boğaz Çekerken



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 16 Temmuz 2008.

Sinan Ayyıldız'a göre (2013, s. 34) "Teke yöresinde, insan sesiyle icra edilen Boğaz havaları da dâhil olmak üzere, tüm boğaz havalarının icrası için 'boğaz söyleme' değil, 'boğaz çalma' terimi kullanılmaktadır". Buna karşın sahada görüşülen Hanife Bayraktar (kişisel görüşme, 27 Ekim 2015) yaylacılık yaptıkları çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde "boğaz çektiklerini" ifade etmiştir. Dirmil'de bu eylem Bayraktar'ın ifade ettiği gibi "boğaz çekme" olarak bilinmektedir.

1967 TRT derlemeleri çerçevesinde derlemeci Ülkün Aydoğdu, Çörten köyünden Dudu Önal'dan boğaz havaları kaydetmiş, derlemeyle ilgili yazılan rapor bölümünde de Dudu Önal'ın bu boğaz havalarını gırtlakıyla oynayarak söylediği ibaresini düşmüştür. Çörten'den sonra Dirmil'in en uzak köyü olan Mašta'da derleme yapan Ülkün Aydoğdu, buradaki kadınlardan Saadet Akıncı ve Şükriye Kaya'dan boğaz çekmeler kaydetmiştir (TRT, Folklor Derlemesi-1, Burdur Bölümü, t.y.). 1967 TRT derlemeleri çerçevesinde derleme ekibinde yer alan Sarper Özsan, Çörten köyü derleme kayıtlarında, Hüseyin Karakaya'ya "Bu boğazları şimdi yapanlar var mı, sen tanıyor musun?" şeklindeki soruya cevap olarak bunları eskiden kız çocuklarının yaptığını, genellikle de sahil tarafından (Fethiye) gelenlerin boğaz çektiklerini ifade etmiştir.

Bağlama icracısı Hüseyin Karakaya, Sarper Özsan'a çaldığı boğaz havalarını nasıl meydana getirdiğini anlatırken, dağda çobanlık yapan kızların davar güderken taşın başına veyahut yüksekçe bir yere çıkıp boğazlarını elleriyle bastırarak bu havaları çektiklerini, kendisinin bu boğazları onlara benzeterek bağlamaya uyarladığını, bu yüzden boğaz havası dediklerini ifade etmiştir. Benzer şekilde Emir Kanyıldıran (kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987) da çaldığı bir boğaz havasının menşeyini anlatırken, çoban kız çocuklarının kayanın başına çıkıp orada boğaz çektiklerini, bu havalara “gırtlak boğazı” dediklerini, kendisinin de bu havaları bağlamaya uyarladığını ifade etmiştir. Yörenin önemli icracılarından Hüseyin Karakaya ve Emir Kanyıldıran'ın yukarıda anlattıkları, boğaz çekmenin bu yöredeki yaygınlığını ve yerel icracıların müzik repertuarlarına yeni ezgiler ekleyecek kadar da önemli olduğunu göstermektedir. Bu çalgısal ezgilerin Dirmil müzik kültürü içindeki yerinin azımsanmayacak miktarda olduğunu söylemek yerinde olur.

Günümüzde yerleşik yaşamda olan, eskiden yaylacılık yapmış kadınların daha önce yaptıkları bu müzik faaliyetinden vazgeçtikleri, hakkında konuşurken dahi çekinerek bahsettikleri, hatta konuşmak istemedikleri gözlenmiştir.

4.4.5.2. Davul

Dirmil müzik kültürü içine sonradan zurna ile birlikte eklenen davulun ilk dönemlerinde bugünkü formda olmadığı görülmektedir. Sahada görüşülen ve davul yapımı ile bir dönem uğraşmış olan Ramazan Türel'in (1926) anlattıklarından, önceleri yapılan davul ebatlarının günümüzde kullanılanlara göre daha büyük olduğu anlaşılmaktadır (R. Türel ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Zaman içerisinde bugünkü biçimine kavuşan davul Dirmil müzik kültüründe meslek erbapları tarafından yapıp kullanılmıştır. Davul yapımıcılığında diğer bazı çalgılarda olduğu gibi örneğin, sipsi, bağlama, zurna gibi çalgılarda meydana gelen yapım ustalarının fazla olmadığı görülmemektedir.

Davul yapımcısı ve icracısı Maşta köyünden Ramazan Erbilek'e ait kendi yapımı davulun kasnak çapı 27 cm, derinin bulunduğu yerin yarıçapı ise 45,5 cm olarak ölçülmüştür. Davulun kasnağını Elmalı'dan aldığını, deriyi ise kendisinin geçirdiğini

belirten Ramazan Erbilek (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015), davul derisinin keçi derisinden olması gerektiğini, derinin de mutlaka peynirden çıkma deri olmasının şart olduğunu, bu işlemde geçmeyen derilerin davula takılsa bile kısa süre içerisinde patladığını belirtmiştir. Peynirden çıkma deriye yörük tabiri ile “tola”¹²⁹ dediklerini belirten Emir Kanyıldiran (kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987) davulun tokmak tarafına takılan derinin “güm” sesini iyi vermesi için çubuk (çildirke)¹³⁰ tarafından daha kalın olması gerektiğini belirtmektedir. Ramazan Erbilek (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) peynirden çıkan deriyi işlemenin ilk aşamasının derinin yüzeyinde bulunan kılların kazınmasıyla başladığını, bunun bir günlük bir uğraş olduğunu, daha sonra temizlenmiş deriyi suda ısladığını, tam tavındayken de her iki tarafın çemberlerinin derisini geçirdiğini, çemberin sağa sola oynamaması için geçici olarak kasnağa küçük çivilerle sabitlediğini, derinin kurummasından sonra geçici olarak çakılan çivileri söktüğünü ifade etmektedir.

Kasnağa geçirilmiş deriyi büyük çuvaldız ile belirli aralıklarla deldiğini ifade eden Erbilek, delinmiş olan yerlerden kasnakları germek için kullanılan kalın ipi çapraz şekilde geçirdiğini, derinin hemen değil kuruduktan sonra gerilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Erbilek germe işlemini deride delinmiş olan yerlere geçirilen iplerin karşılıklı olarak iki kişi tarafından -herbiri kendine doğru- asılma şeklinde istenilen tonda akortlanıncaya kadar devam ettiğini ifade etmektedir. Germe işleminden sonra hazır aldıkları deriden yapılmış kayışı uygun yere taktığını belirten Ramazan Erbilek, davulun tokmağını dut veya cevizden yaptığını tokmağın formunun ise sadece bu yöreye özgü horozibiği gibi bir çıkıntısının olduğunu ifade etmiştir. Bunun ne anlama geldiği sorulduğunda ise “*Bizim kültürümüzün tokmağı bu. Bu yörüklerin simgesi gibi bir şey. Bu horozibiği olmazsa olmaz. Hem yuvarlağı hem de horozibiği olmayan tokmalara çingen tokmağı deriz*”¹³¹ şeklinde cevap vermiştir.

¹²⁹ Keçi derisine konan peynirden çıkan deri, davul derisi olarak kullanılmakta ve yörede buna “tola” ya da “pişmiş deri” denmektedir.

¹³⁰ Davulun çubuk kısmına verilen ad.

¹³¹ 11 nolu video kaydı, Ramazan Erbilek, Kayıt Tarihi: 18 Ekim 2015, Kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=xJcERjRujWs>

Fotoğraf 4.17 Dirmil’de Kullanılan Davul Tokmağı ve Çubuğu



Kaynak: Yusuf Erkan’ın kişisel arşivi, 2017.

Günümüzde plastikten yapılan hazır davullarla ilgili düşüncelerini aktaran Emir Kanyıldiran (kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987) bunun trampet derisi olduğunu ve deri davulun havasının, sesinin başka olduğunu dile getirmiş; trampet derisini beğenmediğini ifade etmek üzere de “Leğen gibi tım tım eder durur.” açıklamasında bulunmuştur¹³². Ramazan Erbilek de benzer ifadelerle deri davulun sesini daha tatlı bulduğunu, çalarken daha severek ve isteyerek çaldığını, kış aylarında mecburen plastikten yapılan davulları tercih ettiğini ifade etmiştir. Erbilek, yağmurlu havalarda deri davulun çabuk etkilenip akordunun bozulduğunu bu yüzden de plastik davul kullanımının yaygınlaştığını ifade etmektedir.

Anadolu’nun birçok bölgesinde yaygın olarak kullanılan asma davulla ilgili görüşlerine başvuru Cemal Özkızıtaş (kişisel görüşme, 15 Mayıs 2018), şunları ifade etmektedir:

Asma davul, yapısı ve çalım şekline bağlı olarak farklı tınılarda sesler kullanılarak icra edilmektedir. Genel olarak tokmak/çomak denilen gereçle vurulan kısımdan çıkan sese “düm”, çubuk/çırpı denilen gereçle vurulan kısımdan çıkan sese “tek”, düm ve tekin aynı anda vurulmasına “yek” denilmektedir. Bu sesler dışında yörelere ve çalım tekniğine bağlı olarak farklı sesler de üretilerek kullanılmaktadır. Tek sesinin çıktığı bölüme çubuğu yaslayarak düm kısmına tokmakla vurulması sonucunda çıkan bu sese “cızlatma, gıj, gaj” gibi isimler verilmektedir. Ayrıca kasnağa veya çembere tokmakla vurularak elde edilen sesler de kullanılmaktadır.

¹³² Dirmil yöresinde makbul olmayan bu plastik derili davulların seninden memnun olmayan halk; bu sesi tarif etmek üzere “lezzetsiz, tatsız ses” anlamına gelen “tapırvayo” ifadesini kullanmaktadır.

Yörenin önemli davul icracıları olarak Davılcı Memed lakaplı Mehmet Karakaya (1897-1967), Osman Ai Türel (1925-1987), Emir Kanyıldıran (1926-2011), Razazan Türel (1926), Dereli Goca Şaban lakaplı Şaban Çalar (1926-1993), Ahmet Özçelik (1928), Şakir Arslan (1948), Osman Arslan (1955), Nadir Kılınç (1952) ve Servet Tekin (1965) sayılabilir. Dirmil yöresindeki davul icracıları ve kısa yaşam öyküleri EK1’de verilmektedir.

4.4.5.3. Çatal/Çifte Sipsi

Anadolu’nun birçok yerinde olduğu gibi Teke Yöresinde de çifte (çiftli) üflemeli çalgılar mevcuttur. Zonguldak’ta *çifte düdük*¹³³, Antep-Hatay illerinde *zambır*¹³⁴, *argun* Muğla’da çifte düdük diye de ifade edilen *uyguncaklı düdük* (Ekinci, 2010, s. 190) gibi çalgılar yöre müziği içerisinde kullanılmaktadır. Bu çalgıların ortak noktası, çiftli borunun birisinde dem perdesi bulunurken diğer borunun ses perdelerine sahip olmasıdır. Yaygın olmamakla birlikte her iki tarafında da ses perdeleri bulunan zambırlar da kullanılmaktadır.

Yörede çatal/çifte sipsi yapan ve çalan Guş Osmanı lakabıyla bilinen Osman Şimşek (kişisel görüşme, 10 Eylül 1998) çatal sipsinin yapım sürecinden bahsederken önce delecekleri gövdeyi hazırladığını, götlüğün (gövde) alt tarafına ikişer parmak, üst tarafına ise birer parmak koyarak işaretlediğini, sonra işaretlediği perde yerlerini kızdırılmış şiş ile deldiğini, iki sipsinin delik hizalarının denk olması gerektiğini, delikleri delinen gövdeleri önce ayrı ayrı alaeğrilediğini sonra da yan yana getirip üst, orta ve alt olmak üzere tekrar alaeğri geçirdiğini ifade etmiştir.

Buradan da anlaşılacağı üzere delik hizaları aynı olarak yapılan iki ayrı sipsi birleştirilerek çatal sipsi elde edilmektedir. Birleştirilen bu sipsilere aynı boyda yapılmış iki ağızlık takılır. Tekli sipside olduğu gibi ağızlıklara akort ipliği bağlanır. Bu iki farklı ağızlığın akortlanması için gerekli olan bir işlemdir. İplik yukarı

¹³³ Bu çalgı yekpare ağaçtan iki kanal şeklinde oyularak yapılır. Oyulan bu kanalların birinde ses perdeleri mevcutken diğeri dem sesi verir. Çatal sipside olduğu gibi ağızlığı kargıdandır.

¹³⁴ Zambır gövdesinin kartal kanadı kemiğinden yapılanları daha çok tercih edilmektedir. Kargıdan yapılanlar da mevcuttur. İki kemik boru yan yana getirilerek birbirine yapıştırılır, sonra da üst ve alt taraflarından oynamaması için sıkı şekilde sarılarak bağlanır. Bu çalgı, ağızlıkları gövdeye giren taraftan yani ters şekilde açılarak bu borulara yerleştirilip çalınır. Zambır icrasında sipside olduğu gibi ağızlığa dişle herhangi bir müdahale yapılmaz. Onun yerine vibrasyonlar parmakla yapılır.

çekildikçe ağızlığın sesi tizleşir. Çünkü nefesin geçtiği yer daraldıkça ses tizleşir. Tam tersi, akort ipliği aşağı doğru çekilirse nefes daha fazla gideceği için ses pesleşir. Paralel seslerdeki uyumsuzluğu gidermek için deliklerin alt veya üst kısımları bal mumu yardımıyla daraltılarak akortlanır. Çatal sipsinin icrası tekli sipsiye göre daha zordur. Her iki gövdeden ses elde edebilmek için çok güçlü bir nefes gerekmektedir.

Çatal sipsi kayıtları incelendiğinde bu kayıtlarda icracının tekli sipside olduğu gibi nefes çevirme tekniğini kullanamadığı, başlangıçta çifte sipsinin akordu tutarken ilerleyen süreçte akortta bozulmalar meydana geldiği görülmüştür¹³⁵. Günümüzde, Burdur'da çatal sipsi yapıp çalan Çeltikçi ilçesi Güvenli köyünden Hüseyin Köse (kişisel görüşme, 28 Ağustos 2010) kalmıştır. Hüseyin Köse'nin yaptığı çatal sipsilerde her iki gövdede ezgi çalmak için aynı hizada önde beş arkada bir olmak üzere ses perdeleri bulunmaktadır. Hüseyin Köse aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi çifte sipsinin gövdesini tek ağaçtan oyarak ikili klavye şeklinde yaptığı gibi iki ayrı ağacı birleştirerek de yapmaktadır. Ağızlıklar ise kargıdan yapılmaktadır.

Fotoğraf 4.18. Çatal/Çifte Sipsi



Kaynak: Mehmet Bedel'in kişisel arşivi, 28 Ağustos 2010.

Hüseyin Köse'den yapılan kayıtlarda gurbet ezgisinden sonra yöre dışı ezgileri çaldığı görülmüştür. Muzaffer Sarısözen'in ses kayıtlarını gerçekleştirdiği çifte/çatal sipsi icracısı gibi Hüseyin Köse de nefes çevirme tekniğini kullanamamaktadır. Çörtenli Guş Osmanı lakaplı Osman Şimşek bu konudaki soruda kendisinin de nefes çeviremediğini, buralarda çeviren de olmadığını ifade etmiştir. Osman Şimşek'e çatal sipsiyi düğünlerin çeyizinde çalıp çalmadığı sorulduğunda ise çaldığını söyleyerek,

¹³⁵ 22 nolu video kaydı, Hüseyin Köse, kayıt tarihi: 28 Ağustos 2010, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=MV0vrZ6TNTQ>

“Çift sipsili Osman çeyizlerde olmazsa bu çukurun kadınları çeyize gelmezdi.” şeklinde açıklamada bulunmuştur.

Dirmil’de karşılaşılan en çarpıcı vaka, çifte sipsi gibi oldukça zor icrası olan bir çalgının bir kadın tarafından icra edilmesi idi. Daha önce sözü edilen kadın çalgıcılar Dirmil yerel müziğindeki en dikkat çekici unsurlarından birisidir. Bayram Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) seferberlik dönemlerinde Çörtenli bağlama icracısı Gök Şakir’in ablası Aşalica (Ayşe Önal)’nın çifte/çatal sipsi ile gençlerin düğünlerini yaptığını duyduğunu ifade etmiştir. Önal ayrıca düğünlerde Aşalica’nın çatal sipsi, Şasene’nin de delbek çaldığı bilgisini duyduğunu da belirtmiştir.

Tekli çalınan sipsi eşlik çalgılarla daha kolay uyum sağlarken, çatal sipsi icrasında problemler meydana gelmektedir. İcradan önce çatal sipsinin akordunun yapılması ve sonra da birlikte çalacakları çalgıyla akordunun uyumu gerekmektedir. Tekli sipsiyle ister tek başına solo olarak isterse eşlikli olarak neredeyse bir buçuk oktava yakın ses sınırı içindeki ezgiler çalınabilirken, çatal sipside Fa ve Fa diyez seslerini veren arka perdeden sonra diğer üst seslerde ayrışmalar, bozulmalar meydana gelmektedir. İki ağızlığın üfleme şiddetine olan dirençleri farklı olduğundan söz konusu tiz seslerde ses uyumunu sağlamak neredeyse mümkün değildir.

Günümüzde Dirmil’de kullanıcısının bulunmadığı çatal sipsinin doğal olarak yapımcısı da kalmamıştır. İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) bir zamanlar kendisinin de çatal sipsi yapıp çaldığını, nefes yetiştiremediği için çalmaktan vazgeçtiğini ifade etmiştir. Çifte sipsinin kayboluşu Dirmil müziğinin değişiminde önemli bir göstergedir. Dirmil daha önce dağınık bir yerleşim yeri iken giderek merkezî bir yerleşim yerine dönüşmüştür. Özellikle 1930’lar itibarıyla bu dönüşüm yaşanmaya başlamıştır. Yerel müziğin icra edildiği sosyal ölçek (nüfus) giderek büyüdüğü için çalgılar tek tek değil birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Sipsi diğer çalgılarla çalınmaya başladığında çifte sipsinin akort uyum sorunu nedeniyle tekli sipsiye dönülmüştür. Sonuçta, süreç içerisinde çatal/çifte sipsinin yerel müzik içindeki yerini kaybetmesi bu çalgının yerel müziğe kattığı ses zenginliği ve çeşitliliğinin yok olmasına neden olmuştur.

Emir Kanyıldiran (kişisel görüşme, 22 Temmuz 1987) Dirmil’de çatal sipsiyi Çataklı Yavan Bekiri lakaplı Bekir Külür (1906-19??), Çörten Köyünden Ayşe Önal, Guş Omarı lakaplı Ömer Şimşek (1901-19??), Guş Osmanı lakaplı Osman Şimşek (1911-2004) ve Mustafa Erdem’in (1926-1994) çaldıklarını ifade etmiştir. Bunlara ilave olarak Poh Necibi olarak bilinen Necip Çınar (1890-1920), Nasuh Ertekin (1914-1935), Guş Alısı lakaplı Ali Gül (1931- 1961), Ali Gül’ün kardeşi Hasan Ali oğlu Şükrü sayılabilir. Çatal/çifte sipsi icracıları ve kısa yaşam öyküleri EK 1’de verilmektedir

4.4.5.4. Çoban Düdüğü

Çoban düdüğü, Dirmil müzik kültürü içinde kullanılan ve adından da anlaşılacağı gibi genellikle çobanların koyun-keçi arkasında yaylalarda hayvanları otlatırken kullandıkları bir çalgıdır. Genellikle çocuk yaşlarda üflenmeye başlanan çoban düdüğü Dirmil’de yerel müziği öğrenme sürecinde önemli bir çalgı işlevi görmüştür. Bilindiği üzere Anadolu’da kullanılan kaval ve düdükler dilli ve dilsiz olarak sınıflandırılır. Teke Yöresi içinde çoban düdüğü dilsiz olarak yapıp çalınır. Aşağıdaki fotoğrafta Kızılyakalı Mehmet Eryılmaz’a ait alaeğri takılmış (geçirilmiş) çoban düdüğü görülmektedir.

Fotoğraf 4.19. Alaeğrili Çoban Düdüğü



Kaynak: Ferhat Erdem’in kişisel arşivi, 3 Ekim 2017.

Teke yöresinde bulunan çoban düdüğüne önde beş arkada bir olmak üzere altı ses deliği bulunmaktadır. Bir ses standardının olmadığı bu çalgı, yapan ustanın alışık olduğu ve duymak istediği tonda yapılmaktadır. Dirmil’deki çobanlar bu çalgıyı kargıdan yapmaktadırlar. Abdullah Türen (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) eskiden Dirmil ovasında düdüğü yapacak kadar kalınlıkta kargı bulunmadığı zaman çalgıyı yapmak isteyenlerin Fethiye, Dalaman, Aydın-Söke gibi yerlere işçi olarak gidenlere

sipariş ettiklerini bildirmektedir. Abdullah Türen ve Hümmet Eryılmaz (kişisel görüşme, 3 Ekim 2017) eskiden kartal kanadından yapılan düdüklere çaldıklarını ifade etmişlerdir. Türen, Goca Yusuf olarak bilinen Yusuf Aykon'un (1902-1980) çobanlık yaptığını, çaldığı çoban düdüğünün kartal kanadından olduğunu, kendilerinin o düdüğe kemik düdük dediklerini ifade etmektedir. Abdullah Türen çoban düdüğü ile çaldığı ezgileri genellikle tiz tondan çalmaktadır. Çalgı, La sesinden üst Sol sesine kadar bir ses sahasına sahiptir. Türen, çoban düdüğünün ön tarafında bulunan beş adet ses deliğinin hepsini kapatarak çalgının karar sesini bulmaktadır. Sol sesini ise arka perdeden almaktadır. Türen'e ait çoban düdüğünün karar sesi Do (C) 1174 frekansına yakın olan 1164 frekansındadır¹³⁶.

Abdullah Türen'in çaldığı çoban düdüğünün ses sahası Şekil 4.13'te verildiği gibidir.

Şekil 4.13. Çoban Düdüğünün Ses Sahası



Abdullah Türen'e ait çoban düdüğünün ölçülerine dair veriler aşağıdaki Tablo 4.9'da verilmiştir.

Tablo 4.9. Çoban Düdüğü Ölçüleri

Çalgını teknik ölçümleri	Uzunluk (cm), çap (mm)
Toplam boy	26.5
İç çapı	1.2
Ses deliği çapı (mm)	7
<i>Üfleme yerinden itibaren;</i>	
Arka perde (delik)	12.3
Birinci perde “	13.5
İkinci perde “	16.05
Üçüncü perde “	18.5
Dördüncü perde “	21
Beşinci perde “	23.3

Kaynak: Abdullah Türen

¹³⁶ 21 nolu kayıt, Abdullah Türen, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=fpmKjriVx-0>

Dirmil’de hem çoban düdüğü hem de sipsi çalanlar çoban düdüğünü sipsinin muhafazası, kılıfı olarak da yaparlar. Birçok sipsici, sipsisini çoban düdüğü olarak çalınan bu kargının içinde taşır.

Fotoğraf 4.20. Çoban Düdüğü ve Sipsi



Kaynak: Ferhat Erdem’in kişisel arşivi, 18 Ekim 2015.

Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) çoban düdüğüne bazen alaeğri geçirildiğini bazen de bıçakla çeşitli süsler, alalar yapıldığını belirtmiştir. Kılınç, düdüğe kapağı yumuşak kavak ve selvi gibi ağaçlardan tapa yaptıklarını, tapanın kaybolmaması için başını çenterek kısa bir ip bağladıklarını, ipin bir ucunu tapaya diğer ucunu da düdüğe bağladıklarını açıklamaktadır. Çoban düdüğünün sipsi muhafazası olarak kullanıldığı durumlarda yapılan bu işlemin, sipsinin kaybolmaması veya içinden düşüp zarar görmemesi için yapıldığını ifade etmiştir. Yaylacılığın ve hayvancılığın günümüzde bitmesi ile çoban düdüğünün de yerel müzik içindeki önemi kaybolmuştur.

Yöredeki bazı çoban düdüğü icracıları olarak Goca Yusuf Dayı lakaplı Yusuf Aykon (1902-1980), Ahmet Yurtsiper (1909-1930), Hüseyin Yurtsiper (1913-1999), Mesut Demir (1915-1989), Osman Tekin (1922-1995), Osman Kanyıldiran (1924-19??), Mahmut Divarcı (1925), Yusuf Yurtsiper (1930) ve günümüzdeki önemli icracılardan Abdullah Türen sayılabilir. Çoban düdüğü icracılarının kısa yaşam öyküleri EK1’de verilmektedir.

4.4.5.5. Leğen

Yörük yaşamı içinde yer alan kadın, günlük yaşamında kullandığı ev gereçlerinden bazılarını düğünlerin çeyizinde, kınasında, duvağında ve tüm eğlencelerinde bir enstrumana dönüştürmüş ve onunla müzik yaparak eğlenmesini bilmiştir. Gülsüm Erdem'e (kişisel görüşme, 8 Aralık 2017) yörede kimlerin leğen çaldığı sorulduğunda "Herkes çalardı." cevabını vermiştir. Erdem'in bu cevabından, yörede leğen icrasında isim yapmış, uzmanlaşmış, hatta mesleki gelir elde edenlerin yanında yöre insanının da leğen icracılığına olan merakı ve yeteneğinden söz edilebilir. Düğünlerin çeyizinde müzik aleti olarak kullanılan leğenin aslında günlük ihtiyaçların giderilmesi için edinildiğini ifade eden Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 8 Aralık 2017), düğün ve kına gibi kadınlar arası eğlentilerde enstruman olarak da kullandıklarını dile getirmiştir. Günlük yaşamda kullandıkları leğenleri ihtiyaçlarına göre küçük, orta ve büyük boy olarak edindiklerini açıklayan Erdem, düğünlerde kullanılan en makbul boyun orta boy olduğunu ifade etmiştir. Düğünde çalınacak leğenin taban kalınlığının önemli olduğunu ifade eden Erdem, ince olanın sesinin lezzetsiz, çığ çıktığı; orta kalınlıkta olanın ise tok ve gür ses verdiği bilgisini aktarmıştır. Dirmil'de leğenleri kalaycılarının yaptığını ifade eden Osman Önal (kişisel görüşme 8 Aralık 2017) soyadlarını hatırlamadığı ustalardan en ünlülerinin Yörük Osmanı, Öfen Memed, Hakkıca ve Memetce olduğunu ifade etmiştir.

Dirmil düğünlerinin çeyizinde leğen ve sipsi, kadınların eğlencelerinde baş sırada yer almaktadır. Düğünlerde kadınlar, sipsi çalan bulunmadığı zaman sadece leğen çalarak da eğlenirler. Dirmilli leğencilerin genellikle türkü söylemediği bilinmektedir. Leğeni, yöre ritim kalıplarını iyi bilen leğenciler çalar. Çeyizlerde çift leğen çalınmadığını ifade eden Zeliha Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016), leğenci ve karşısına geçen kişinin karşılıklı bağdaş kurup leğeni dizlerinin üstüne aldıklarını, leğencinin karşısındakinin leğenin çalmasına engel olmayacak şekilde yan taraflarından tuttuğunu ifade etmiştir. Leğen çalınırken davul veya bendirde olduğu gibi düm sesini almak için leğenin ortasına doğru, tek sesini almak için ise daha tiz frekansta olan kenar tarafına doğru vurularak ahenkli sesler elde edilir (D. Önal ile kişisel iletişim, 7 Mart 2016).

Sipsi olsun ya da olmasın ortamı yöneten leğenci kadındır. Dirmil’de leğenciler yetenekli ritim icracıları olmalarının yanında çeyizi idare eden, esprili konuşmalar yapabilen kişilerdir. Ezgi olmadan sadece ritimle yapılan müzikle eğlenmek, oyuna kalkanları oynatmak maharetli leğencilerin işidir. Kına zamanında çaldıkları ritim kadar okudukları dokunaklı manilerle de gelini ve özellikle kızın annesini ağlatırlar. Oyuncu hangi ritimde oynamak istiyorsa leğenciye bildirir ve o istek leğenci tarafından yerine getirilir. Oyunun ne kadar devam edeceğini oyuna kalkan oyuncu/oyuncular belirler. Oyunu seyredenler zaman zaman elleriyle tempo tutarak oyuncunun coşkusunu arttırır ve leğencinin çaldığı ritmi zenginleştirirler.

Oyun meydanı hiçbir zaman boş kalmaz; oyunu biten kadın/kadınlar oturanlardan birini işaret ederek ortaya çıkarır. Dirmil’de kadınlar, genellikle oynayacakları oyunun isimlerini söylemek yerine ritim yapılarına karşılık gelen yerel ifadeler kullanırlar. Yani farklı ritimlerdeki oyunların farklı isimleri vardır. Bunu, leğen icrasında söz unsurunun yer almaması nedeniyle bulunmuş bir yöntem olarak değerlendirmek olasıdır. Dirmil’de oyuna kalkan kişi leğenciye “**düz çal**” dediği zaman leğenci 2/4’lük ritim kalıbında çalar. Şayet leğenciye sipsi eşlik ediyorsa çalacağı ezgi “keziban yenge” türküsü gibi aksak olmayan ritim yapısındaki türkülerdir. “**Yüksek çal**” dediği zaman 9/8 ritim kalıbında olan örneğin “Şu Dirmil’in Çalgısı” gibi türküler çalınır. “**Tüngümeçik**¹³⁷ veya **menevşeli çal**” dediği zaman ise 9/16’lık sözlü ya da sözsüz teke zortlatma havaları çalınır.

¹³⁷ Yörede kadınların “tüngümeçik” olarak isimlendirdiği havalara erkekler “tüyme zeybek” havası demektedir.

Fotoğraf 4.21. Leğenci Hasibe Can



Kaynak: Ferhat Erdem'in kişisel arşivi, 16 Temmuz 2008.

Bu eğlencelerde, radyolu yılların da etkisiyle, kadınların radyoda duydukları ve oynamak istedikleri oyunlara uygun türkülerin çalınmasını leğenciden veya sipsiciden istedikleri Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) tarafından da ifade edilmiştir. Çok yaygın olmamasına karşın “Sepetçioğlu, Köroğlu” gibi türküler de kadınların leğenciden veya sipsiciden istedikleri türkülerdendir. Dirmil ezgilerine benzeyen 5/8'lik ritmik yapıya sahip bazı yöre dışı türküler, yörenin erkek icracıları tarafından 9/16'lık ölçüye çevrilip sözlerinde ve melodisinde küçük değişiklikler yapılarak oynanırken, leğenciler 5/8'lik bir türkünün ritminde değişiklik yapmadan çalar; fakat oyuncular bu ritmi yerel oyunlarındaki gibi 9/16'lık ritimde oynarlar.

Yörenin önemli leğen icracıları olarak Bülüşçe lakaplı Keziben Erdem (1880-1960), Goca Sultan lakaplı Sultan Kululu (1890-1965), Ger Alı Haccası olarak bilinen Hatice Şimşek (1898-2000), Çörten köyünden Mısaların Keziban, Aynı Erkan (1900-1975), Çimen Aşası olarak bilinen Ayşe Erkan (1901-1969), Gülüzarca olarak bilinen Gülüzar Aydilek (????-1996), Sultan Külür (1925), Haccana lakaplı Hatice Evcil (1926-1985), Hanife Bayraktar (1926) ve Hatice Türküz (1926) sayılabilir. Leğen icracılarının kısa yaşam öyküleri EK 1'de verilmektedir.

4.4.5.6. Yörük Kemanesi

Yörük kemanesi Teke Yöresi yörüklerinin kullandığı yaylı çalgılardan birisidir. Klasik Türk Müziği'nde kullanılan klasik kemençeyle yapısal ve icrasal benzerlikleri bulunmaktadır. Teke Yöresinde daha çok Fethiye bölgesinde kullanılan ve yaylı sazlar grubundan olan “hegit” ile hem şekil hem de icra tekniği açısından benzerliği klasik kemençeye oranla daha fazladır. Yörük kemanesinin klavyesi klasik kemençeye oranla daha uzundur. Aşağıda fotoğraf 4.22’de Yörük kemanesi görülmektedir.

Fotoğraf 4.22 Yörük Kemanesi



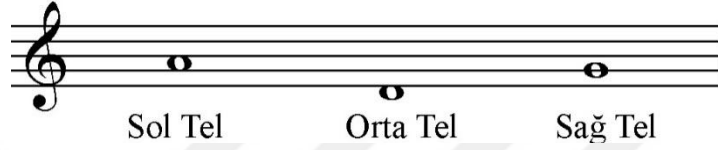
Kaynak: Yusuf Erkan’ın kişisel arşivi.

Üç teli bulunan Yörük kemanesinde icracı klasik kemençede olduğu gibi tırnakları tellere yandan temas ettirerek ses elde etmektedir. Yörük kemanesinin yayı klasik kemençeye oranla daha kısadır. Yay, klasik kemanların icrasındaki gibi tutulurken, klasik kemençe ve kabak kemane tam ters pozisyonda icra edilmektedir. Dirmil müzik kültürü içindeki kullanımı diğer çalgılar kadar yoğun olmayan Yörük kemanesinin (kemençe) günümüzdeki tek icarcısı 1924 doğumlu Ali Çoruh, yazları Dirmil’in en uzak köyü Maşta’da (Ballık) kışları ise Muğla iline bağlı Fethiye ilçesinin bir mahallesi olan Kızılbil’de yaşamaktadır (Erkan, 2014, s. 405). Ali Çoruh üç teli bulunan yörük kemanesinde (kemençe) ana melodinin tamamını sol tarafta bulunan birinci telden elde etmektedir. Tek tel üzerinden en fazla 5 ya da 6 ses elde edilebilmektedir. Dolayısıyla Yörük kemanesi’in (kemençe) repertuarının bu ses aralıklarında icra edilen boğaz ve teke havalarından oluştuğu söylenebilir. Çoruh’un

çaldığı ezgilerde beşli aralık olarak akortlanan orta tel yani pes Re (yegâh) sesi sürekli olarak duyurulmaktadır¹³⁸.

Ali Çoruh'un icra ettiği Yörük kemanesinin (kemençe) akordunu soldaki birinci tel La (dügâh), orta tel Re (yegâh) ve sağ taraftaki tel de Sol (rast) olacak şekilde yaptığı görülmüştür. Yörük kemanesinde bu üçüncü tel genellikle kullanılmaz. Yörük kemanesinin akordu şöyledir:

Şekil 4.14. Yörük Kemanesi Akordu



Teke yöresinde Fethiye'de hâlâ icracıları bulunan "hegit" yukarıda ifade edildiği gibi yörük kemanesiyle benzerlikler göstermektedir. Aşağıda fotoğraf 4.23'te TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Bayram Salman "hegit" çalgısıyla görülmektedir.

Fotoğraf 4.23. Hegot İcracısı Bayram Salman



Kaynak: Bayram Salman'ın kişisel arşivi

¹³⁸ 23 nolu müzik kaydı, Ali Çoruh, 12 Eylül 1967, TRT arşivi. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=e1OKL26pRi8&t=32s>

Hegit İcracısı Bayram Salman, Yörük kemanesi (kemençe) icracıları gibi tellere tırnakları yandan dokundurarak ses elde etmektedir. Salman, ana melodiyi üç teli bulunan hegitin sol tarafındaki telden elde etmekte, ikinci teli Re (yegâh) olarak akortlayarak orta telden dem sesi elde etmek suretiyle melodi çalmaktadır¹³⁹.

Teke Yöresinin diğeri bir yaylı çalgısı da “ıklık”dır. İcracısı günümüzde birkaç kişi kalan ıklık yok olmaya yüz tutan çalgılardandır. Aşağıda fotoğraf 4.24’de Antalya’nın Serik ilçesine bağlı Akbaş köyünden Bolatan lakaplı ıklık icracısı Mehmet Sorguç görülmektedir.

Fotoğraf 4.24. Iklık İcracısı Mehmet Sorguç



Kaynak: Mehmet Bedel’in kişisel arşivi.

Iklık icracısı Emin Kök iki telli çalgısını dörtlü aralık olan la-re aralığına akortlayarak ezgi çalmaktadır. Kök, ıklıkda çalgının sol tarafında bulunan birinci teli la (düğâh) olarak akortlamakta, ikinci teli re (neva) olarak akortlayarak ezgi çalmaktadır. Oysa kabak kemane, hegit ve Yörük kemanesi (kemençe) gibi yöre sazları tam tersi yönde akortlanarak karar ses elde edilmektedir. Her iki teli de melodi elde etmede kullanan

¹³⁹ Bayram Salman’ın hegit icrası. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=wQ0r-4aY630>

Emin Kök, çalgının yayını kabak kemanedeki gibi kullanırken sesi de tellerin üzerine basarak elde etmektedir. Kök, ezgi icrasında yayı heriki tele dokundurmak suretiyle devamlı paralel ses elde etmektedir¹⁴⁰. Bu tür demli ya da paralel ses elde edilerek çalınan algılar bireysel algılardır. Bu çalgılarda demli çalma geleneği tek başına yapılan icra sırasında duyulan ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

Geçmişte Dirmil’de çalıcıları bulunan bu çalgının (yörük kemençesi) icracılarının Fethiye yöresiyle bağlantılı oldukları tespit edilmiştir. Özellikle kışın Dirmil’deki sert hava koşullarından hayvanlarını korumak amacıyla daha ılıman iklime sahip sahil kesimlerini yani Fethiye civarını kışlak olarak kullanan Dirmilli yörükler, buralarda görüp edindiği bu çalgıyı Dirmil’e getirip almışlardır (S. şener ile kişisel görüşme, 2 Ekim 2015). Ayrıca Fethiye bölgesinden Dirmil’e yerleşenlerden de bu çalgıyı yapıp çalanların olduğu biliniyor (G. Erdem ile kişisel görüşme, 10 Aralık 2017). K r Bayram olarak bilinen Bayram Ceylan’ın Yörük kemanesi edinme biçimi yukarıda değinilen bağlamada Fethiye-Dirmil arasındaki kültür alışverişini gösteren  k lerden biridir. Bayram Ceylan’ın (1930) kız kardeşi Nazile Erkan (kişisel görüşme, 12 Ekim 2015) ağabeyi çocukken sıkılmasın diye Recep Avcı’nın kendisine Yörük kemençesi yaptığını onun ilk sazının bu kemençe olduğunu bildirmektedir. Recep Avcı’nın kemençe (Yörük kemanesi) yapımını nereden bildiğine bakmak gerekirse, işin kökeninin Fethiye’ye dayandığı görülür. Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 10 Aralık 2017) dedesi Osman’ın Faralya (Fethiye)’da Tüfek kundakılığı yapan birisi olduğunu, bir cinayet vakası nedeniyle Faralya’dan kaçıp Dirmil’e geldiğini belirtmiştir. Erdem, Osmanlı zamanında bir bölgede suç işleyip geri dönmemek kaydıyla başka bir idari bölgeye yerleşildiğinde suçtan muaf sayıldığını ifade etmektedir. Faralya’dan Dirmil-atak köyüne yerleşen *Kundakçı* Osman’ın oğlu Recep Avcı’nın kemençe yapımını babasından öğrendiği tahmin edilmektedir.

Yörük kemanesi, yaylacılık döneminde Fethiye ile olan ilişkiler çerçevesinde Dirmil’e girmiş ve yaylacılığın bitmesi ile Dirmil yerel müziğinde büyük ölçüde kaybolmuştur. Dirmil’de Yörük kemanesi icracısı olarak Sarı Memed lakaplı İmam Memedi (1860-1930), Kadir  nal (1890-1960), Recep Avcı (1901-1971), Osman Erdem (1911-1982),

¹⁴⁰ Emin Kök’ n ıklık icrası. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=FWjmW6n9sTU>

Habip Şişek (1912-1992), Ali Çoruh (1924), Mustafa Kaan (1928-1990) ve Süleyman Şener (1929-2015) sayılabilir. Yörük kemanesi icracıları ve kısa yaşam öyküleri EK 1’de verilmektedir.

4.4.5.7. Saz (Divan, Tambura)

Anadolu’nun birçok yerinde kullanılan divan sazı ve tambura bağlama, Dirmil müzik kültürüne sonradan eklenen ve günümüz Dirmil müziğinin bir parçası konumuna gelen sazlardır. Dirmil müziğinin icrasında kullanılan saz, sahada yapılan tespitlere göre ilk olarak Topal Osman lakaplı Osman Elmas (1882-1970) tarafından kullanılmıştır. Topal Osman’ın kızı 1926 doğumlu Hatice Türküz (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) eskiden babasının at üstünde saz ile düğün yaptığını, gelin getirdiğini ifade etmiştir. İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) davul ve zurnanın olmadığı dönemlerde at, eşek üzerinde kocaman sazıyla gelin dolaştırdığını, düğün ettiğini belirtmektedir. Evcil’in ifadesinden Topal Osman’ın sazının orta boy divan sazı olduğu, zaman olarak da davul ve zurnanın henüz Dirmil’e yerleşmediği dönemlere denk geldiği söylenebilir. 1928 doğumlu Ahmet Özçelik (kişisel görüşme, 26 Eylül 2015) Topal Osman’ı saz çalarken gördüğünü, sazın çalınırken kucağa zor sığdığını ifade etmiştir. 1929 doğumlu Mustafa Ertekin (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) Topal Osman’ı aba tepmelerinde¹⁴¹, oda veya ev muhabbetlerinde, “maşala”larda, saz çalarken izlediğini bildirmektedir. Ertekin, Topal Osman’ın eski havalardan çalıp söylediğini, artık onun çaldığı havaları çalanın olmadığını ifade etmektedir. Topal Osman’ının saz çaldığı dönemlerde Masır Memedi lakaplı Mehmet Gökalp’in (1904-1987) düğünlerde hem davul hem de saz çaldığı bilinmektedir (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016)¹⁴². Bu dönemlerde davul ve zurnanın bugünkü anlamda Dirmil müziğinin içine tam olarak girmediğini ve emekleme dönemlerini yaşadığını söylemek mümkündür.

Zurnanın Dirmil’deki yerel müziğe eklenmesinden sonraki dönemlerde Kör Bayram lakaplı Çataklı Bayram Ceylan (1930-1964)’ın düğünlere götürüldüğü ve

¹⁴¹ Bir çoban giysisi olan abanın yapım süreci yerel dilde “aba tepme” olarak isimlendirilmektedir.

¹⁴² Bayram Önal Çörten’de bir mecliste birisi yüksek sesle konuşunca “Masırın sazı gibi löng löng ediyong.” dediklerini anlatmıştır.

düğünlerde saz çalıp türkü söylediği, kardeşi Nazile Erkan (kişisel görüşme, 12 Ekim 2015) tarafından ifade edilmiştir. Bayram Ceylan döneminde saz (divan saz) çalan Dirmil müziğinin en önemli isimlerinden birisi de Emin Demirayak (1934-1980)'tır. Emin Demirayak'ın diğer saz icracılarından farkı, vokal yeteneğinin olması, Dirmil müzik repertuarına çok sayıda türkü kazandırması ve divan sazıyla sipsiyi ikili olarak ilk kullanan kişi olmasıdır. Dirmil müzik icrasına farklı bir anlayış getiren Emin Demirayak öncesi sipsiye eşlik eden çalgılar bağlama ve sonraki süreçte de cura olmuştur. Emin Demirayak düğünlerde veya davet edildiği diğer ortamlarda kendisine eşlik sazı olarak yörelin o dönemlerdeki genç ve yetenekli sipsi icracısı Mehmet Ali Kayabaş'ı alarak birlikte Dirmil müziğini icra etmişlerdir. Yani gelenekselleşmiş sipsi-bağlama ve sipsi-cura beraberliğine bir de divan sazı-sipsi birlikteliği eklenmiştir¹⁴³. Emin Demirayak'ın yörede yakaladığı popülerlik Dirmilli bazı çalgıcuların tambura bağlama ve divan sazı gibi çalgılara yönelmelerine vesile olmuştur. Böylece Dirmil düğünlerinde cura sipsiye ilave olarak divan sazı ve tambura bağlama da eklenmiştir. Divan saz ve tambura bağlamanın Dirmil müziğine monte edilmesi geleneksel repertuarın değişmesine ve genişlemesine yol açmıştır.

Emin Demirayak, divan sazını hem bağlama düzeninde hem de kara düzen veya bozuk düzen tabir edilen La-Re-Sol akordunda icra etmiştir. Bağlama düzeninde çalıp söylediği türkülerini eşliksiz tek başına çalarken bozuk düzende çalgının alt telini karar sesi yapmış, çalıp söylediği türkülerde de sipsi eşlik etmiştir. Günümüzdeki saz (divan, tambura) icracıları ise ezgileri icra ederken çalgının Re (neva) perdesini karar sesi yapmaktadırlar¹⁴⁴. Çalgı bu perdede genellikle Sol sesine akortlanmakta ve sipsiyle bu sestem çalınmaktadır¹⁴⁵. Yöreyle Karacaoğlan türkülerinden oluşan repertuarı ekleyen Emin Demirayak, yöredeki çalıcılara model olmuştur. Kızılyakalı Nazmi Güngör, Dirmil merkezden Âşık Ömer lakaplı Ömer Erkan ve Kızılyakalı Servet Tekin bunlardan bazılarıdır.

¹⁴³ 5 nolu müzik kaydı, Emin Demirayak ve M. Ali Kayabaş, kişisel arşiv. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=NNdIe_zXLRM

¹⁴⁴ Ömer Erkan'ın çaldığı divan sazı akordu. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=HyywDVQaOHM>

¹⁴⁵ 20 nolu müzik kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=0GfuzV5u9iM>

Yerelde “saz” olarak isimlendirilen divan ve tamburanın Dirmil’deki önemli icracıları arsında Topal Osman lakaplı Osman Elmas (1882-1970), Masır Memedi lakaplı Mehmet Gökalp (1904-1987), Kör Bayram lakaplı Çataklı Bayram Ceylan (1930-1964), Emin Demirayak (1934-1980) ve Gallaş Osmanı lakaplı Osman Tekin’i saymak mümkündür. Saz icracılarının kısa yaşam öyküleri EK1’de verilmektedir.

4.4.5.8. Org

Günümüz Dirmil düğünlerinin olmazsa olmaz çalgısı durumuna gelen orgun Dirmil müziği içinde kullanılması 1980’li yıllarla birlikte başlar. İlk dönem orgların sadece ritim özelliklerinden faydalanılarak müzik yapanlar geleneksel öğrenme süreçlerinden geçmiş müzisyenlerdi. Bunlar düğün yapmak üzere gittikleri yerlerde gördükleri orgu Dirmil müziğinde kullanmak üzere edinmişler ve geleneksel olarak düğünlerde çaldıkları türkülerde bu orgun hazır ritim kalıplarından faydalanarak müzik yapmaya başlamışlardır. Dirmil müziğini icra eden çalgıların içine hızlı bir giriş yapan org ve onun ekipmanları için eski kuşak Dirmilli çalgıcılar “cihaz” tanımlamasını yapmaktadırlar (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 2015).

İlk dönem orglar yörenin karakteristik ritim kalıplarını icra etmekten uzakken sonraları üretici firmalar satış bölgelerini genişletmek amacıyla Türk ritim kalıplarına ve koma seslere sahip orglar üretmişlerdir. Bu orglara akustik çalgılardan örneklenerek oluşturulan seslerin (sample) yüklenmesiyle yerel ezgilerin orgun klavye tuşlarının kullanılarak çalınmasının yolu açılmıştır. Daha önceleri koma seslerin olmaması nedeniyle sadece orgun *ritim baksından* (box) faydalanılırken günümüzde org bir enstrüman olarak kullanılmaktadır. Böylece yörede kullanılan akustik yerel çalgılar, elektrikli aletler karşısında geri plana itilmiş, hatta günümüzde artık kullanılmaz olmuşlardır. Yeni dönem müzisyenlerin hemen hemen hepsi mutlaka org çalmakta, bunun yanında yan çalgı olarak da davul çaldıkları görülmektedir. Davul çalan orgcuların çoğunun babasının çalgıcı olduğu tespit edilmiştir. Düğünlerde sadece org çalıp başka çalgı çalmayan orgcular da bulunmaktadır. Bu tür org icracıları utandıkları için davul çalmak istemediklerini de ifade etmişlerdir (H. Özdemir ile kişisel görüşme, 23 Ekim 2015).

Dirmilli orgcuların, Dirmil müziğinin solist sazı sipsi sesini andıran (sample) seslerle orgun üzerinde bulunan *joystick* yardımıyla kaydırma sesleri (glissando) elde ederek gurbet havası bile çaldıkları görülmüştür. Orgun Dirmil'e girişi yerel çalgıların özellikle sipsi, cura ve bağlama gibi karakteristik sazların geri plana itilmesine sebebiyet vermiştir. Şeref Canyıldırın yerel müziğe teknolojinin girmesiyle çalgılardaki değişimi şöyle dile getirmiştir:

Ben elektronik müziği metalik buluyorum. Rahmetli babamın bir tek zurnasının zıvanası metaldi, bir de curasının telleri. Her şey akustikti. Şimdi bir düğüne giderken bir kamyonet metal taşıyoruz. Her şey elektronik oldu (Ş. Canyıldırın ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015).

Dirmil müziğindeki “Diğer Çalgılar” başlığında incelenen org haricindeki diğer çalgıların yerel müziğin birer parçası olduğu görülmektedir. Dirmil'e dışarıdan gelen geleneksel çalgılar yörük müziği çerçevesinde hem Dirmil'e adapte edilmiş hem de farklı ezgilerin Dirmil'e girmesini sağlamıştır. Fakat orgun diğer bir deyişle teknolojinin son halkasının yerel müziğe girmesi ile yerel müziğin geleneksel kodları büyük ölçüde ortadan kalkmıştır.

Bu çerçevede, bugün Dirmil'de var olan yerel müziği ikiye ayırmak gerekir; birisi yörük kökenli veya başka yörelerin yerel müziklerinin teknoloji bazlı çalgılarla deforme edilerek icra edilmiş hâli¹⁴⁶, diğeri ise geleneksel çalgılarla icra edilmeye çalışılan ve bugün literatürde etno-müzik denilen bir türe dönüşen, hâlâ tarihsel kimliğini korumaya çalışan geleneksel yerel müzik (yörük müziği). Bu tezde incelenen olgu, yerel müziğin etno-müziğe dönüşmüş hâlidir.

Dirmil'de yöre düğünlerinde org çalanlar arasında Necdet Erkan (1985), Hamdi Özdemir (1987), Barış Bayraktar (1994) ve Birkan Samet Türkkkan (1995) sayılabilir. Bu yeni dönem müzisyenlerin kısa yaşam hikâyeleri EK1'de verilmektedir.

¹⁴⁶ Dirmilli cura icracısı Kadir Türen'e ait olan “Erik Dalı” türküsü yerel icracılar tarafından bile deforme edilmiş, Ankara-Sincan ağzı diye bilinen üslupta çalınıp söylenmektedir. Hatta bu türküyü popüler yapan kişinin sesinden yani albümünden çalmak zorunda kaldıkları Arif Canyıldırın (kişisel görüşme, 14 Ekim 2015) tarafından dile getirilmiştir.

4.5. Dirmil Yörük Müziğinin Oluşumu ve Değişiminde Çalgı Kültürünün Etkisi

Dirmil ezgilerinin oluşumunda ve çeşitlenmesinde sipsi ve üçtelli bağlamanın önemli rol oynadığı görülmektedir. Ezgi kayıtlarının incelenmesi neticesinde TRT repertuarında yer almayan birçok sözsüz ezgi tespit edilmiştir. Bu ezgilerin çoğunluğunun boğaz ve teke havalardan oluştuğu görülmektedir. Yörede bu ezgiler yukarıda bahsi geçen çalgılar tarafından icra edilmektedir. Söz konusu ezgilerin büyük çoğunluğu yaylacılık dönemlerinde üretilmiştir. Üretilen ezgiler gerek çoban çocuklarının boğaz çekmelerinden gerekse doğadan etkilenme (örneğin duguk kuşu) şeklinde çalgılara adapte edilerek çalınmaya başlanmıştır.

Yerel müzik icralarında çalgıların yerleşik yaşam öncesi genellikle bireysel kullanımları söz konusuysen, yerleşik yaşamla birlikte bazı çalgıların birlikte kullanımları ortaya çıkmıştır. Örneğin sipsi ve çatal sipsi yörük yaşamı içindeki yaylacılıkta tek başlarına icra edilirken daha sonraki süreçlerde birlikte müzik yapılmaya başlanmış, bu duruma ayak uyduramayan sazların kullanımları, daha önce de belirtildiği gibi, zamanla sona ermiştir. Sahada yapılan görüşmelerde eski kuşak sipsi yapımcılarının sipsinin ağızlığına akort ipliği takmadıkları ifade edilmiştir (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 1998). Bireysel kullanımda ihtiyaç duyulmayan akort ipliğinin diğer çalgılarla birlikte icranın başlaması nedeniyle ağızlığa takılma uygulamasının başladığı görülmektedir.

Yaylacılığın sona ermesi ve yerleşik yaşama geçişle birlikte yöreye dışarıdan getirilen çalgılar yöre müziğine eklenerek daha önce üretilmiş ezgiler bu çalgılarla da çalınmaya başlanmıştır. Söz konusu çalgıların icrasında kullanılan teknikler nedeniyle (örneğin mızrap kullanımı) ezgilerin eski köklerine ait müzikal yapılarında değişimler meydana gelmiştir. Aynı zamanda bu çalgılarla yeni ezgiler üretilirken, söz konusu çalgıların ulusal ölçekteki kullanımları nedeniyle yöre dışı ezgilerin yerel repertuara girmesi de sağlanmış, böylelikle yerelde icra edilen repertuar da çeşitlenmiştir.

Yerel ritim kalıpları o kültür içinde üretilen ezgilerin temel yapılarından birisidir. Yörede icra edilen ezgiler ve havaların ritimleri tablo 4.12'de verilmektedir. Yerel ritim karakteri daha ziyade 9 zamanlı ritim kalıpları üzerinde şekillenmektedir.

Yereldeki sözsüz boğaz ve teke havaları, ezgi zenginliği ve çeşitliliği açısından diğer havalara göre bir hayli fazla sayıdadır. Dolayısıyla Dirmil yörük müziğinin ritim karakterinin çoğunlukla 9/8 ve 9/16 ölçülerden oluştuğu söylenebilir. Sipsinin herhangi bir ritim çalgısı olmadan cura ile birlikte çalınırken Mi perdesinde kısa ve keskin çarpmalar yapılarak çalınan ezginin ritim kalıbının duyurulmasının sağlandığı müzik kayıtlarından anlaşılmıştır. Sosyal ortamlarda icra edilen bu müzikleri dinleyenler o ortamlarda mevcut olan gereçlerle (kaşık, şişe vs.), alkış ve parmak şaklatma yöntemleri ile icracılara ritim tutmaktadırlar.

Yerel müzik içerisinde kullanılan çalgılardan üçtelli bağlamayla icra edilen ezgilerin çeşitli düzenler (akort) kapsamında üretildiği yapılan ses kayıtların incelenmesi neticesinde anlaşılmaktadır. Daha önce “Dirmil Bağlama İcracılığında Kullanılan Düzenler” başlığı altında verilen düzenlerden bağlama düzeni, başçeşme/sipsi düzeni, bozuk düzen ve Dirmil bağlama icralarında kullanılan ancak yerel icracılar tarafından isimlendirilmeyen La, Mi, Mi akordunda ezgiler çalınmaktadır. Yerel müziğe sonradan giren divan ve tambura tipli sazlarda yörede “başçeşme/sipsi” düzeni olarak isimlendirilen; ancak La, Re, Sol seslerinden oluşan ve yaygın adıyla “bozuk düzen” olarak bilinen düzen kullanılmaktadır. Dirmilli Emin olarak bilinen Emin Demirayak, genellikle sipsiyle birlikte yaptığı icralarda bu düzeni kullanırken, yerelde “avşar düzeni” olarak bilinen “bağlama düzeni” ile ezgiler çalıp söylediği tespit edilmiştir.

Dolayısıyla yerelde üçtelli bağlamayla üretilip farklı akortlarla farklı düzenlerde icra edilen bu ezgiler, yöreye dışarıdan getirilen ve ana çalgı konumuna giren enstrümanlarda sadece iki düzen kullanılması sebebiyle neredeyse unutulmuştur. Ayrıca bu “yeni” çalgılarla yapılan yerel müzik icraları tavır ve üslupta değişimlere yol açmış, ancak bu değişimler yerelde kabul gören anlayışta icralar olduğu için yadsınmamıştır.

Yerelde yapılan icra kayıtlarının incelenmesi neticesinde yaylacılık dönemlerinde gurbet havalalarının iki veya üç kıta şeklinde okunmasına karşın günümüzdeki icra kayıtlarında ise gurbet havalalarının dinleyicisinin azalması nedeniyle bir kıtasının okunup ardından hareketli ezgilerle müziğe devam edildiği görülmektedir. Ayrıca

ezgilerin metronomlarında bir hızlanma olduğu, daha hareketli çalındığı görülmektedir.

Yaylacılık dönemlerinde yaygın olarak kullanılan çalgılardan sipsi, çoban düdüğü, çifte sipsi, üçtelli bağlama ve yörük kemanesi gibi çalgılardan bazıları, yerleşik yaşama geçişle birlikte çalgıların birlikte kullanımları neticesinde, bu birlikteliğe ayak uyduramamışlar ve sosyal yaşamdaki müzik ortamlarını terk etmişlerdir. Bu dönemde yerel müziğe entegre olan davul-zurna, divan sazı, yeni dönemde tambura ve teknolojik destekli orgun yerel müzikte boy gösterdiği görülmektedir. Özellikle orgun yerel müzikte ciddi kırılmalar yarattığı bilinmektedir. Örneğin Dirmilli Kadir Türen'e ait "Erik Dalı" türküsünü Dirmilli icracıların dahi Ankaralı icracıların kayıtlarından dinlemeyi tercih etmeleri, bu etkinin orga bağlı olarak ortaya çıktığı şeklinde değerlendirilmektedir (N. Erkan ile kişisel görüşme, 2105).

4.6. Dirmil Çalgı İcracılığı

Dünyada ve Türkiye'de yaşanan moderleşmenin getirdiği değişimler toplumsal yaşama yansımış ve yerel kültürler bunlardan önemli derecede etkilenmiştir. Toplumsal hayatın modern teknolojilerle donatılması, modern ekonomik ilişkilerin ortaya çıkması, başka şehirlere ve ülkelere yapılan toplumsal göçün artması bu değişimin başlıca dinamikleri olmuştur (Baran, 2013, s. 55-79). Modernleşme sürecinin Dirmil'e yansımaları yerel kültürdeki gelenek, görenek ve âdetlerin değişmesi ve kaybolması şeklinde ortaya çıkmıştır. Nüfusun artması, göç olgusu ve kuşakların gençleşmesi kültürel aktarım mekanizmalarının değişimini getirmiştir.

Sahada görüşme yapılan eski usta icracılardan Mustafa Şener'in eski müzik ve ortamlarının kalmadığı şeklindeki ifadesi yerelde bu değişimin etkilerini açık şekilde ortaya koymaktadır. Bu değişim, yerel müzikteki "Kuramsal Çerçeve" bölümünde sözü edilen kültürel ve sosyal sermayenin farklılaşmasını ve geleneksel olanın kayboluşunu ifade etmektedir. Bu bölümde, yerel müzik ölçeğinde değişen veya kaybolan gelenek, icracılar ve çalgı yapımcıları bağlamında incelenmiştir.

Fotoğraf 4.25. Dirmilli İcracılar



Kaynak: Hidayet Yılmaz, kişisel arşivi.

Dirmil'i yerel müzik açısından farklı kılan ve ön plana çıkaran Dirmilli icracılar olmuştur. Başlangıçta kendi ölçeğinde icracılar çıkaran bu bölge, özellikle 1930'larda davul-zurnanın Dirmil'e girmesiyle ve bu icracıların yakın çevrelere düğünlere gitmeye başlamasıyla birlikte tanınmaya başlamıştır. Bu sayede Dirmil'deki yerel müziğin etki alanı giderek genişlemiştir. Yerel ölçekte isimlerini duyuran Dirmilli icracılar, 1942'de Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Rıza Yetişen tarafından bölgede yapılan ilk derleme kayıtlarında yöre ezgilerini bağlama, sipsi ve cura eşliğinde icra ederek yerel müzik örneklerinin kayda geçirilmesini sağlamışlardır (Yönetken, 1966, s. 152). 1967'de TRT adına yapılan derleme gezisine katılan Ülkün Aydoğdu ve Sarper Özsan, Burdur'u folklor bakımından inceledikten sonra derlemelerini az bilindik bir bölge olan o zaman Gölhisar ilçesine bağlı Dirmil ve çevresinde yapmayı kararlaştırmışlardır (TRT, Folklor Derlemesi 1, Burdur Bölümü, t.y.). Bu kayıtlarla yöre ezgilerinin ulusal düzeye taşınmasını sağlayan icracılar, çeşitli vesilelerle radyo programlarına davet edilerek yerel havaları ilk defa radyoda seslendirmişlerdir. İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) 1969 yılında İstanbul Radyosu'nda sipsi ile yerel müzik icra eden ilk Dirmilli icracıdır. Bu kayıtlarda çaldığı Serenler Zeybeği, İstanbul Radyosu halk müziği programlarında uzun yıllar jenerik müziği olarak kullanılmıştır (Erkan, 2014, s. 322). Yöre icracısı Emin Demirayak ve

Kadir Turan¹⁴⁷ önce radyo programlarına davet edilmişler, Demirayak daha sonra da yöre müziğini plaklara kaydederek Dirmil'deki yerel müziğin ulusal düzeyde duyulmasını sağlamıştır. Yerelde ise özellikle Emin Demirayak ve Kadir Turan gibi vokal yeteneği olan icracılar “sipsili kasetler”¹⁴⁸ doldurarak Dirmil'deki yerel müziğin yakın çevreye yayılmasında rol almışlardır. Daha önceleri sadece icracılar aracılığı ile Dirmil'den dışarıya taşınan yerel müzik, bu dönemde teknoloji aracılığı ile çevre yörelere yayılmaya başlamıştır. Yurtdışına işçi olarak giden Dirmillilerin getirdiği Grundig marka kasetçalarlar ile yapılan kayıtlar ve kayıtların çoğaltılması, sözkonusu yayılmayı sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde yapılan bu tür kişisel kasetler, yerel ölçekte Dirmil yerel müziğinin toplumsal hafızada kayda geçmesini de sağlamıştır.

Dirmil'de çalgı icracılığı bireysel değil kolektif bir öğrenme süreci ile gerçekleşmektedir. Yöre halkı müzik uğraşısını mesleğe dönüştüren icracılardan “çalgıcı” diğerlerinden ise “çalgı çalanlar” olarak bahsetmektedir. Ayyıldız ve Ergun, yörük müziği üzerine yaptıkları çalışmalarda aynı hususa değinmişlerdir (Ayyıldız, 2013, s. 30; Ergun, 1998, s. 24). Sahada yapılan görüşmelerin -genç kuşak hariç-tamamında, icracılar kendilerini müzisyen değil, çalgıcı olarak tanımlamaktadırlar. Bu nedenle tezde Dirmilli icracılar için müzisyen terimi kullanılmamıştır. Dirmil'de çalgı icracılığı ve yapımıcılığının geleneksel öğrenme süreci; çocukken yaylalarda, dağlarda ve ovalarda başlayıp, sosyal ritüellerde usta icracı ve yapımıcıları görerek ve dinleyerek gerçekleşmektedir. Sahada yapılan görüşmelerde, “Senin ustan kim?” şeklindeki soruya eski kuşağın çoğunun verdiği yanıt “*Şundan bunda öğrendim.*” veya “*Şurda burda öğrendim.*” şeklinde olmuştur. Eski kuşakta icracılığı meslek olarak seçmeyen icracıların öğrenme sürecinin ne formal ne de enformal bir usta-çırak ilişkisi olduğu söylenebilir. Dirmil'de usta-çırak ilişkisi, herhangi bir çalgıyı iyi icra etmeye başlayan kişilerin eski ustalarla düğüncülüğe başladığı anda oluşmaktadır. Yeni kuşak ise modern öğrenme süreçleri olan okul, kurs, teknolojik olanaklar gibi yollarla yerel müziği öğrenmektedirler. Bu kuşak kendilerini müzisyen, halk ise çalgıcı olarak tanımlamaktadır. Literatürde, çalgıcılık “zanaatkârlık” ile müzisyenlik ise “sanatçılık”

¹⁴⁷ Halil Erdem “Karacaoğlan Geleneğinde Dirmil Güzellemeleri ve Dirmil Ömürçüsü” isimli çalışmalarında bu iki isim hakkında şöyle demektedir: “*Dirmil Ömürçüsü, yörede yaşamış halk âşıkları olan Emin Demiryak ve Kadir Türen gibi Teke kültürünün en yetkin, en üretken saz ve söz ustalarının dolu dolu geçen sıra dışı yaşam öykülerini ele alan bir anı romandır*”(Erdem, 2014; 2016).

¹⁴⁸ Dirmil'de, kaydedilen müzik kasetlerinin içinde sipsi varsa o kasete “sipsili kaset” denmektedir.

(Yükselsin, 2009, s. 452-463) ile ilişkilendirildiği için Dirmil'deki yerel müzik icracıları incelenirken müzisyenlik ile çalgıcılık (icracılık) arasındaki ayırım göz önüne alınmaktadır.

Dirmil yerel müziğini kültürel olarak temsil eden iki kuşak vardır; bunlar, geleneksel eski kuşak icracılar ve geleneksel orta kuşak icracılardır. Bu iki kuşak, yörük (Teke) müziğini yaylacılık kültürü çerçevesinde öğrenmişlerdir. Yöre insanı yerel icracıları genel olarak ikiye ayırmaktadır; bu ayırmada, düşünlerde profesyonel olarak müzik icra edenleri “**Çalgıcılık yapıyor.**”, diğerlerini ise “**Filan çalgıyı çalar.**” şeklinde tarif etmektedir. Dügüncülük yapan çalgıcılar, herkes tarafından ustalığı kabul edilen icracılardır. Bu icracıların isimlerinin, çaldığı çalgılara göre lakaplaştığı görülmektedir. Dirmil'in özgünlüğü ise, “**Filan çalgıyı çalar.**” denilen kişilerin toplumun geniş bir kesimini kapsamasıdır. Bunun nedeni Dirmil'de geçmişte nüfusun büyük bölümünün çalgı icracısı veya yapımcısı olarak müzik uğraşısı içerisinde bulunmasıdır. Saha çalışmalarında, bu grubun önemli bir kısmının da düğün çalgıcılığı yapmamasına rağmen ustalık düzeyinde icracı oldukları ifade edilmiştir¹⁴⁹.

Dirmil'de yaşayanların yerel yörük müziği ile ilişkisinin çocukluktan başladığı, yapılan birçok görüşmede dile getirilmiştir. Örneğin Ahmet Demir (kişisel görüşme, 1 Ekim 2015) yapılan görüşmede “Ben 6-7 yaşlarındayken kendimi oğlakların, keçilerin arkasında buldum. Buralarda çoban düdüğü vardı elimde. İlk onu çalmaya başladım.” demiştir. Yörük müziğinin ezgi ve ritimleri bu dönemlerde öğrenilmeye başlanmaktadır. Bu olgu yörük müziğinin, Dirmil'de “**kollektif bir bellek**” oluşturduğunu göstermektedir. Çoban düdüğü, sipsi ve tahta davul, yaylacılığın olduğu dönemlerde hemen her Dirmillinin kullandığı çalgılar olmuştur.

4.6.1. Çalgı İcracılığının Kuşaklararası Aktarımı

Dirmil'de yerel müziğin bugüne kadar gelmesinde en önemli faktörlerden birisi kuşaklararası sıkı bir bağ olmasıdır. Sahada yapılan görüşmelerde tespit edilebilen Dirmil'deki icracılar 1850'den günümüze kadar olan dönemdeki kuşakları

¹⁴⁹ 1980'lerden günümüze kadar yapılan saha görüşmelerinin büyük bölümü de zaten düğüncülük yapmayan ama usta icracı olarak nitelenen bu kişilerden oluşmuştur.

kapsamaktadır. İcracılar, öğrenme süreçleri, teknoloji ile ilişkileri ve kültürel aktarım mekanizmalarına göre dört gruba ayrılmıştır:

- **Geleneksel eski kuşak icracılar**, üç grupta incelenebilir.
 - Yaşam biçimi yarı-göçebelik ve yaylacılığın hâkim olduğu dönemdeki icracılar geleneksel eski kuşak icracıların ilk grubu olarak sınıflandırılmıştır. Bu grup büyük ölçüde kendi içine kapalı bir yaşam tarzına sahiptir.
 - Yarı-göçebeliğin bittiği ve yaylacılığın hâkim olduğu döneme rast gelen grup geleneksel eski kuşak icracıların ikinci grubu olarak belirlenmiştir. Bu grup teknolojik olanaklar ile tanışan ilk yerel icracılardır. Aynı zamanda bu grup çevreyle etkileşime girerek icracılığın meslekleşmeye başladığı bir dönemin de temsilcileridir.
 - Geleneksel eski kuşağın son grubu ise, radyolu yıllarla tanışan, teknolojiyi yerel müzikte kullanabilen, yöre dışındaki ezgileri ilk defa Dirmil’de icra eden, ezgi çeşitliliğini yerel müziğe taşıyan ve geleneksel yollarla müzik üretimi gerçekleştiren son kuşaktır.
- **Geleneksel orta kuşak icracılar**, geleneksel ve modern öğrenme süreçleri ile müziği öğrenen, teknolojinin (plak, kaset, radyo vs.) içinde doğmuş ve bunları yoğun olarak kullanan, yurtiçi ve yurtdışı göçü yaşayan gruptur.
- **Yeni kuşak icracılar**, geleneksel öğrenme ve üretim süreçlerinden kopuk, yerel müziği teknolojik imkânlarla yapan gruptur.
- **Kadın icracılar**; ilk üç grup kuşak bağlamında adlandırılırken kadınlar ise Dirmil’e özgünlüğü nedeniyle ayrı bir grup olarak belirlenmiştir. Kadın icracılar, seferberlikte erkek icracıların olmadığı dönemlerde sipsi, bağlama ve ritim (delbek, leğen) ile düğün ritüellerini gerçekleştirmeleri (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016) nedeniyle ayrı bir grup olarak belirlenmiştir.

Bu sınıflama, aynı zamanda Dirmil’deki yerel müziğin kuşaklararası ilişkilerini ve yerel müzik içindeki değişimleri yansıtmaktadır. Her grubu temsil eden icracıların kısa

yaşam hikâyeleri, yörük kültürü ve yerel müziği içerisindeki özgünlükleri Ek 1’de verilmektedir.

4.6.1.1. Geleneksel Eski Kuşak İcracılar

Geleneksel eski kuşak icracılar, yüzyıllardır devam eden yörük müziğini hem sürdüren hem de yeniden üreten “**son kuşak**”tır. Bu kuşakta, geçmişte yerel müziğin gündelik hayat içerisinde ve ritüellerde yaygınlığı ve yerel müziği öğrenme süreçleri tabana yayılmış olduğundan günümüz ile karşılaştırılmayacak sayıda icracı ortaya çıkmıştır. Tespit edilen icracılar içinde eski kuşak icracılar en kalabalık gruptur. Bunun nedeni Dirmil’de yaylacılık ve hayvancılığa yönelik yaşam tarzının 1940’lara kadar sürmesi olmuştur. Geleneksel eski kuşak icracıların geleneksel çizgi içerisinde kalmasına etken olan olgulardan biri, radyonun Dirmil’e 1940’larda gelmesine kadar kulak hafızalarında yörük müziği dışında başka bir ezgi olmamasıdır.

Bu eski kuşak icracıların bir diğer önemli özelliği ise çalgılarını genellikle kendilerinin yapmasıdır. Sipsi bu çalgıların başında gelmektedir. Bu grup icracıların yaşadığı dönemde usta çalgı yapımcıları olmasına rağmen, icracılar kendi çalgılarını kendileri yapmışlardır.

Geleneksel eski kuşak icracıları kendi içinde üç gruba ayırmak mümkündür. “İlk grup” 1800’lerin ikinci yarısı ile 1900’lerin başlarında doğmuş olanlardır. Sahada yapılan görüşmelerde bu grubun yaşamına ilişkin elde edilen verilere göre yaylacılık ve yarı-göçerlik yaşam tarzı çerçevesinde kendi içine kapalı bir ortamda yerel müziği icra ettikleri anlaşılmaktadır. Bu icracıların kullandıkları çalgıların çoban düdüğü, bağlama, sipsi, çatal sipsi ve kadınların çaldığı leğen olması bu yaşam tarzı ile ilgilidir. Bu dönemde dışarıdan gelen davul-zurna gibi çalgıların olmaması, Dirmil’deki toplumsal ilişkilerin kendine yeterli ve kapalı topluluk içerisinde sürdüğünü göstermektedir.

Bu ilk grup icracılara dair sözlü tarih ile elde edilen isimler ve öyküleri dışında herhangi bir görsel ve işitsel veri bulunmamaktadır. Bugün onlarla ilgili çok az şey

bilinmektedir¹⁵⁰. Bu icracılar arasında bağlama çalan Hacı İbrahim Efendi¹⁵¹ (1855-1903), Yörük kemanesi çalan İmam Memedi (1860-1930), leğen çalan Keziban Erdem (Bülüşce, 1880-1960) ve çatal sipsi çalan Poh Necibi (1890-1920)¹⁵² gibi isimler sayılabilir. Dirmil'deki yörük müziğinin en önemli temsilcisi ve kültür taşıyıcıları olan bu grupta tespit edilen isimler hakkında kısa bilgiler Ek 1'de verilmiştir.

Geleneksel eski kuşak icracılarda "İkinci grup" 1900'lerin başı ile 1920'ler arası doğmuş olan kuşaktır. Bu grup, geleneğin değişmeye, diğer bir deyişle yörük topluluklarının kendi sosyo-kültürel ortamları dışına çıkmaya başladığı ve diğer topluluklarla daha sık ve yoğun ilişkiye girdiği bir dönemin temsilcileridir. Bu nedenle Dirmil'de kullanılan çalgıların ve icra edilen havaların çeşitlenmesi bu döneme denk gelmektedir. Daha önceki kuşak tarafından kullanılmayan çalgılar özellikle davul-zurna yerel müzikte etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Çalgı yapımcılığında da, diğer yörelerle hem ustalık hem de yapım malzemeleri konusunda alışveriş olduğu görülmektedir.

Dirmil'de günümüze ulaşan en eski yerel müzik kayıtları bu grubun içindeki bazı icracılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu icracılar yöreye gelen araştırmacılarla karşılaşmış ve kayıtları yapılmıştır. Bu grup, geleneğin değişim hızının arttığı bir döneme rast gelmektedir. Dirmil yerel müziğini son yüzyılda en fazla etkileyen teknolojik olanaklar ilk kez bu dönemde yerel müziğe girmiştir. Örneğin, TRT derleme gezileri, yöre icracılarının kendi kayıtları, radyo programlarına çıkılması, plak kayıtları ve diğer yörelerin hava ve ezgilerinin daha sık ve yoğun olarak bu yörede duyulması ve icra edilmesi bu dönemde başlamıştır. Yöreye gelen derlemeciler tarafından kayıtları yapılan bu dönemin temsilcilerinden 1907 doğumlu Hüseyin Karakaya, 1909 doğumlu Osman Ali Arslan ve 1919 doğumlu Kadir Turan bu kuşağın kayıt teknolojisi ile karşılaşan ilk isimleridir. Geleneksel eski kuşak icracıların ikinci grubuna dair sahada tespit edilen Dirmil'deki yörük müziğinin en önemli temsilcileri EK 1'de verilmiştir.

¹⁵⁰ Günümüze kadar ismi gelmiş ilk grup eski kuşak icracılarla ilgili bilgilerin çoğu Veli Cem Özdemir'den alınmıştır.

¹⁵¹ Dirmil'de en bilinen en eski cura ustası Kadir Türen'in dedesidir.

¹⁵² Ek 1'de Dirmil'de tespit edilen 1880'lerden bu yana çalgıcılık yapanların isimleri ve özellikleri kısaca anlatılmıştır.

Geleneksel eski kuşak icracılarda “Üçüncü grup” 1930’lar ile 1940’ların başında doğmuş olan kuşaktır. Bu kuşak teknoloji ile daha yoğun bir ilişki içerisindedir. Özellikle teknolojinin yerel müziğe girişi yöredeki kulak hafızasının değişiminde önemli bir etken olmuştur. Diğer yandan teknolojik olanaklarla kayıt gerçekleştirme kulak hafızasının yerine geçmeye başlamıştır (Aktaran: Öztürk, 2007, s. 232). Bu değişimler, yerel müziğin geleneksel öğrenme süreçlerini etkilemiştir. Daha önce yerel müziği öğrenme süreci sadece kuşaklararası aktarım ile mümkün iken, yeni kuşakların yerel müziği öğrenme sürecinde teknoloji devreye girmiştir. Kayıt teknolojileri yerel müziğin gelecek kuşaklara aktarımında çok önemli bir rol oynamış ve bugün hâlâ bu rolü sürdürmektedir.

Dirmilli yerel müzik icracılarının 1930’larla birlikte diğer yöruk topluluklarının yaşadığı bölgelerde müzik icra ettikleri saha görüşmelerinde ifade edilmiştir (O. Ali Arslan ile kişisel görüşme, 15 Kasım 1987). Özellikle geleneksel eski kuşak icracılar ile başlayan bu eğilim geleneksel orta kuşak döneminde de 1980’lere kadar devam etmiştir. Literatürde, sipsinin en önemli temsilcilerinin Dirmil’de olduğu yönündeki değerlendirmeler, Dirmilli icracıların 1930’lardan itibaren Teke Yöresinde edindikleri ve sergiledikleri icracılık becerileri ile ilgilidir. Aynı zamanda bu dönem Dirmilli icracıların müzik olarak diğer yörelerden beslendikleri ve diğer yöreleri besledikleri bir döneme denk gelmektedir. Yaylacılığın yanında kitle iletişim ve ulaşım olanaklarının gelişmesi bu karşılıklı etkileşim sürecini hızlandırmıştır. Böylece Dirmil yerel müziği hem bölgeye hem de ulusal alana açılmıştır. Geleneksel eski kuşak icracıların “Üçüncü grubu” bu dışa açılma döneminin ilk temsilcileri olmuştur. Geleneksel eski kuşak icracıların üçüncü grubunu temsil eden icracılar EK 1’de verilmiştir.

4.6.1.2. Geleneksel Orta Kuşak İrcacılar

1940’ların başı ile 1960’lar arası doğan geleneksel orta kuşak icracıların Dirmil yerel müziği açısından en önemli özelliği, eski kuşak icracıların kültür taşıyıcılığı işlevini günümüze aktarabilmeleridir. Bugün Dirmil’de yerel müzik diye bilinen ve kayıt altına alınan icraların neredeyse tamamı geleneksel eski kuşak icracıların üçüncü grubu ile geleneksel orta kuşak icracılar sayesinde olmuştur. Geleneksel orta kuşağın

ilk nesillerinin, geleneksel eski kuşağın son nesli olan 1920 ve 1930 doğumlularla birlikte müzik yapması geleneksel müziğin kuşaklararası aktarımını sağlamıştır. İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) kuşaklararası bu aktarımı anlatırken, Bekdaş Mamıdı olarak bilinen dayısı Mahmut Akalın'ın çok güzel bağlama çaldığını, çaldığı ezgilerin hep eski havalardan olduğunu, ona ait iki parmak havalarını sipsiyle çaldığını ve kendisinden de Dirmil'e yayıldığını ifade etmektedir. Evcil, "eski hava" dediği ve Mahmut Akalın'ın (1904-1987) bağlama ile çaldığı bu havaları sipsiye uyarlayarak günümüze taşıdığını belirtmektedir. Bu ifade de ortaya koymaktadır ki orta kuşak, kendilerinden önceki kuşaklarda olduğu gibi yerel müzik kültürünü ve bugün icra edilen ezgilerin en eski formlarını günümüze taşımıştır.

Geleneksel orta kuşak icracıları, yaylacılık kültürünü kısmen yaşayan ve geleneksel yollarla Dirmil müziğini öğrenmiş olan icracılardır. Bu kuşağın en belirgin özelliği, Dirmil'de var olan yerel müziği radyo programları, plaklar ve kasetler aracılığı ile ulusala taşımış olmalarıdır. Bunu sağlayan etken, bu kuşağın teknoloji (kayıt, plak, kaset, radyo, televizyon, ses sistemleri vs.) ile yoğun bir ilişkiye girmesidir. Teknolojik olanaklar, öncelikle yerel müziği öğrenme süreçlerini zayıflatmaya başlamıştır. Çalgılar ve vokaller daha önce çıplak ses iken, giderek ses sistemlerine bağlı olmuştur. Yerel müzik sahneye taşınmaya başlanmıştır. Yerel müzik, yaylacılığın azalması, toplumsal geleneklerin zayıflaması ve teknolojik olanakların artmasıyla yöre insanı arasındaki önemini ve yaygınlığını kaybetmeye başlamıştır.

Geleneksel orta kuşak, kendi içinde farklı özellikteki grupları içermektedir. Yerelde müzik yapanların yanında, iç göç nedeniyle diğer şehirlerde, dış göç nedeniyle yurt dışında ve profesyonel müzisyen olarak radyoda yerel müzik yapanlar ortaya çıkmıştır.

Büyüyen nüfus ve ekonomik imkânların yerelde kısıtlılığı nedeniyle, daha çok genç kuşağın eğitim, iş imkânları ve refah arayışı tüm Türkiye'de olduğu gibi Dirmil'de de yurt içi ve yurt dışına göçe sebebiyet vermiştir. 1950'lerle birlikte başlayan bu süreç, Dirmilli orta kuşak icracıların bir kısmını etkilemiş ve büyük şehirlere ve yurt dışına işçi olarak gitmelerine neden olmuştur. Dirmillilerin göç ettikleri şehirlerde çeşitli sosyal etkinliklerde yerel müzik ihtiyacı, söz konusu icracılar tarafından karşılanmıştır. Göç eden orta kuşak icracılar buralardaki düğünlerde, festivallerde,

yöre gecelerinde ve amatör müzik gruplarında yöre müziğini geleneksel çalgılarla (özellikle sipsi, cura ve bağlamayla) icra etmeye başlamışlardır.

İlk dönem yurt dışına göç eden Dirmilliler, yerel kimliklerini yaşayacakları müzikleri, getirdikleri kayıt cihazlarına kaydederek gurbette memleket özlemlerini gidermek için kullandıklarını ifade etmişlerdir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Bu kayıtlar sayesinde yerel müziğin ilk kişisel arşivleri oluşmuştur. Özellikle yörenin simge çalgısı sipsi bu kayıtlarda başrol oynamıştır. “Sipsili kaset” deyimini de yapılan kayıtlarda sipsinin icra edilmesinden kaynaklanmaktadır. Dirmil’de düğünler geçmişte geleneksel olarak kışın yapılmaktaydı. İlk dönem göç dalgasıyla Avrupa’ya işçi olarak giden Dirmilliler çocuklarınının düğün merasimi için senelik izinlerini kış aylarında alıp düğünleri memleketlerinde yapmakta idiler. Avrupa’daki ikinci ve üçüncü kuşaktan bazıları bu uygulamadan vazgeçerek düğünleri yaşadıkları Avrupa şehirlerinde yapmaya başlamışlardır. Avusturya’nın başkenti Viyana’da görüşüne başvuru alan Ahmet Demir (kişisel görüşme, 1 Ekim 2015) 1993 yılında “Viyana Dirmil Davul Zurna Ekibi”ni¹⁵³ kurduklarını ve 1993’ten bu yana düğünlerde çalgı çaldıklarını ifade etmiştir.

Geleneksel orta kuşak icracıların son dönemlerinde, değişen sosyo-ekonomik koşullar nedeniyle yerel müziğin işlevinin azalması sonucu Dirmil yerel müziğinde kuşakların kültür taşıyıcılığı vasfı giderek kaybolmaya başlamıştır. Özellikle çalgı yapımcılığı bu kuşakta giderek yok olmuştur. Çalgı yapımcılığı ve icracılık ilişkisinin kesilmesi, yerel kültür ve yerel müzik taşıyıcılığı yapacak aktörlerin kaybolduğunu göstermektedir. Bu kuşak teknolojiye uyum ve parasal koşullar nedeniyle geleneği modernize etme durumunda kalmıştır. Orta kuşak, geleneksellik ile modernlik arasında sıkışmış bir kuşak olarak nitelenebilir. Geleneksel orta kuşak icracılardan tespit edilenlerle ilgili bilgiler EK 1’de verilmiştir.

¹⁵³ Bu ekibin içinde Avusturya-Viyana’da kişisel görüşme gerçekleştirilen Ömer Avcı, Ahmet Demir, Bekir Erbilek ve Şahin Kanyıldiran bulunmaktadır.

4.6.1.3. Yeni Kuşak İcracılar

Yeni kuşak icracılar 1980'ler ve sonrasında doğan kuşak olarak belirlenmiştir. Bu kuşak, geleneksel öğrenme süreçlerinden geçmediği için yerel müziği yörük kültürü kodlarıyla değil, “piyasa” kodlarına göre icra etmektedirler. Bu grup yaylacılık kültürünü yaşamamış, genellikle genç kuşaktan oluşmaktadır. Yeni kuşak icracılar, modern dönemde teknolojik olanaklarla yetişmiş amatör ve profesyonel icracılardır. Bunlar kendilerini müzisyen olarak adlandırmaktadırlar (N. Erkan ile kişisel görüşme, 13 Ekim 2015). Televizyon ve bilgisayar gibi yollarla hem yereldeki ezgileri hem de başka yörelerin ezgilerini duyup icra etmeye başlamışlardır. Müzik repertuarları her tür müziğin güncel olan parçalarından oluşmaktadır (H. Özdemir ile kişisel görüşme, 23 Ekim 2015). Bu icracılar, çalgılarını neredeyse tamamen profesyonel çalgı yapımcılarından karşılamaktadır. Bu kuşak, sadece düğün çalgıcılığı yapmaktadır.

Orta kuşağın temsilcilerinden olan Şeref Canyıldırım (kişisel görüşme, 25 Ekim 2015) kendi kuşağının müzik icracılığı ve yetişmesi konusunda şunları dile getirmiştir:

Biz, ustaların yanında öğrendik sipsiyi. Biz çeyizlerde çok piştik. Saatlerce sipsi çalınıyordu çeyizlerde. Bizim geçtiğimiz süreçlerden yeniler geçmedi. Dirmillileri farklı kılan, usta kılan buralarda gencin kendini kanıtlaması, pişmesiydi. Şimdi bu süreçler yaşanmıyor. Dolayısıyla Dirmilli eski ustalar gibi çalmaları mümkün değil. Sadece çalmak da yetmez. Buradaki yetişme sürecindeki terbiyeyi de alması gerekir.

Yeni kuşak, eskiden doğal bir müzik akademisi işlevi gören yaylalarda, ovalarda ve düğün ortamlarında ne eski ne de orta kuşak gibi yerel müziği öğrenme olanağına sahiptir. Yerel müziğin üretimine etken olan sosyal ve doğal ortamlar (yaylacılık, hayvancılık, ormancılık, oturak âlemleri, köy odaları vs.) modern yaşam içerisinde yok olduğu için yeni kuşağın yerel müziği geleneksel biçimde öğrenme olanağı kaybolmuştur. Örneğin yaylalarda rahatça sipsi çalınabilirken, bugün apartman yaşamında bunun olanağı yoktur. Dolayısıyla yeni kuşaktan birisi yerel müziği öğrenmek istese bile geçmişteki olanaklara sahip değildir. Bu bağlamda Halil Erdem de günümüz icracılarına dair şu görüşleri dile getirmektedir:

Âşıklarımızın yaşadığı dönemin üretim biçimleri bugün değişti. O dönemdeki ne sürüler kaldı ne yaylacılık. Teknoloji insan ilişkilerini çok kolaylaştırdı. Bu da gelenekleri zorlayan bir durum; bu nedenle ne onların yaşadığı doğal, naif, saf, lirik aşklar yaşanabilir ne de benzer ezgiler üretilebilir (Erdem, 2016, s. 81).

Genç kuşak, eğer varsa ailede icracı olan birinden ya da açılan bir kursa giderek yerel müziği öğrenmektedir. Sahada yapılan görüşmelerde yeni kuşak icracıların sayısının geçmiş kuşak icracılara göre, EK1’de de görüldüğü gibi, oldukça az olduğu görülmektedir.

Yukarıda orta kuşağın yerel müziğin üretilmesinde köprü işlevi gördüğü belirtilmişti. Fakat yeni kuşak ile orta kuşak arasında böylesi bir köprü işlevi son derece sınırlı kalmıştır. Orta kuşak ile yeni kuşak arasındaki gelenek ilişkisi daha çok ekonomik sebeplerden kaynaklanmaktadır. Yeni kuşağın neredeyse tamamı, babası düğün çalgıcısı olan kişilerdir. Geçim derdi nedeniyle babalarının izinden giden bu grup, geleneksel müziği kısmen bilmelerine rağmen popüler müziğe yönelmişlerdir. Yeni kuşak, popüler müziğin yanında dinî müzik ile yapılan düğünlerden de söz etmektedir. Barış Bayraktar (kişisel görüşme, 27 Ekim 2015) bu tür düğünlerin az da olsa yapıldığını belirtmiştir.

Günümüz icracılığında dikkat çeken olgulardan birisi ise dinleyicinin müzik talebinin değişmesidir. Sahada yapılan görüşmelerde eski dönemlerde icracı kadar dinleyicinin de müziğin kalitesi konusunda duyarlı ve belirleyici olduğu dile getirilmiştir. Şeref Canyıldır ile yapılan görüşmede bu husus şöyle dile getirilmiştir: “Dirmil’de çalanlardan daha çok dinleyenler müziğe saygı gösterirler ve gerçekten anlarlar.” Canyıldır, bir düğünde Hüseyin Karakaya’ya ait boğazlardan birini çalarken Karakaya’nın torununun, dedesine ait yöre kültürünü yansıtan bu boğazı beğenmeyip nahoş bir şekilde günümüz popüler kültür ürünü olan başka bir “parça” çalmasını istemesinin kendisini üzdüğünü ifade etmiştir (Ş. Canyıldır ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015). Bu anıda görüldüğü gibi yeni kuşak dinleyicilerin tercihleri icracıların repertuar seçiminde belirleyici olmaktadır. Her kuşağın kendine özgü icracısı olduğu gibi kendine özgü dinleyicisi de vardır. Dolayısıyla yeni kuşak icracıları

değerlendirirken onların yerel müzik içinde yaptıkları değişimleri yöre insanının talepleri ile birlikte düşünmek gerekir.

Teknolojik olanakların kullanılması bugünkü yayla yaşamını da etkilemektedir. Şeref Canyıldiran (kişisel görüşme, 25 Ekim 2015) bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

Günümüzde bütün yayla evlerinin kenarlarında bir güneş paneli var. Ne işe yarıyor? Televizyon izliyor. Televizyonun olduğu yerde, bilgisayarın olduğu yerde çocuk eline sipsiyi alıp çalar mı? Eskiden tek eğlencen, yol arkadaşın sipsindi. Derdini, sevincini sipsiyle paylaşıyordun. Sevdiğin aklına geldi, gurbet aklına geldi, o hissiyatla sipsi çalınıyordu.

Geleneksel kültürün toplumsal işlevinin azalması ile yeni kuşağın kültür taşıyıcılığı vasfı ve yerel müziği sürdürme işlevinin kalmadığı görülmektedir. Yeni kuşak büyük ölçüde teknolojik araçlarla müzik yapmaktadır. Özellikle org bu kuşağın simgesi işlevi görmektedir. Orgun önemli etkilerinden biri düğünlerin ritüellerinde değişikliğe yol açmış olmasıdır. Örneğin Dirmil’de müzik eskiden düğün evinin kapalı ve açık mekânlarında yapılırken, teknolojinin girmesi ile yerel müzik sadece sahne kurulan açık mekânlarda icra edilmeye başlanmıştır. Org ise bu sahne müziğinin baş çalgısı durumundadır.

Yeni kuşak icracılardan Necdet Erkan (kişisel görüşme, 13 Ekim 2015) düğünlerde davetlilerin daha çok gündemdeki popüler parçaları istediklerini, yaşlı kuşağın ise eski türkü ve oyun havalarını talep ettiklerini belirtmiştir. İstenen eski havaların ise geleneksel çalgılar yerine bu çalgıların seslerini içeren org ile icra ettiğini söylemiştir. Eskiden, düğünün her aşamasında ana çalgı olarak yer alan davul ve zurna, bugün düğünlerin belirli bölümlerinde kullanılan yardımcı bir çalgı işlevi görmektedir. Düğünlerde çalınan müziğin değişimi ile birlikte oyunlarda da değişim görülmektedir. Saha çalışmaları sırasında rastlanan bir düğünde genç kızların roman havaları eşliğinde oynamaları, gelin ve damadın davetliler önünde toprak zeminde bir salon kültürü olan dans yapmaları bu değişime örnek olarak verilebilir. Düğünlerde çalınan ezgilerin değişimi, genç kuşağın geleneksel müzik ve oyunlardan uzaklaştığını da göstermektedir. Hamdi Özdemir (kişisel görüşme, 23 Ekim 2015) bu konuda sadece

Teke Yöresine özgü olan 9/16 ritim kalıbına sahip ezgilerin düğünlerde pek tercih edilmediğini, bunun yerine bugün 2/4'lük ve 9/8'lik ritimlere sahip havaları çaldıklarını belirtmiştir.

Yeni kuşağın geleneksel çalgılara ilgi göstermediği görülmektedir. Necdet Erkan (kişisel görüşme, 23 Ekim 2015) “Orgsuz düğüne giden yok.” derken düğünün ana çalgısının org olduğunu vurgulamaktadır. 1969 doğumlu Şeref Canyıldırım (kişisel görüşme, 25 Ekim 2015) Dirmil’de en genç zurna icracısı olarak kendisinin ve İsmail Türkkan’ın (1968) kaldığını ifade ederken Yeni Kuşak’tan hiçbir zurna icracısının yetişmediğini belirtmiştir. Davul ve zurna gibi diğer geleneksel çalgıların da yerel müzik içerisindeki önemini kaybettiği görülmektedir. Necdet Erkan (kişisel görüşme, 23 Ekim 2015) bu değişimin ekonomik yönünü şöyle dile getirmektedir:

Düğünlerde saz, sipsi olayı kalkıyor. Adam orgu alıyor, yeni sistemle düğüne gidiyor. Biz şimdi 4 kişi 2000 TL para istiyoruz, çok para diyorlar. Tek kişi orgla düğüne gidiyor 1000 TL alıyor. Saz, sipsi artık kayboluyor.

Dirmil’de geleneksel müzik icracılığının, yerini giderek Yeni kuşağın tercih ettiği org merkezli müzisyenliğe bıraktığı görülmektedir. Yeni kuşak icracılardan tespit edilenler Ek 1’de verilmiştir.

4.6.2. Kadın İcracılar

Dirmil yerel müziğinin en özgün yanlarından birisi kadın icracıların varlığıdır. Yerel müzikteki geleneksel icracılar içinde en dikkat çekici grup olan kadın çalgıcılar Dirmil’deki biçimiyle Anadolu’da nadiren görülmektedir.

Dirmil’in kadın çalgıcılığı açısından önemi, ritim çalgıları (leğen/delbek) dışında daha çok erkeklerin icra ettiği çalgıları icra edenlerin bulunmasıdır. Sipsiyi ustalık düzeyinde kullanan Koca Meryem lakaplı Meryem Türel (1894-1974)¹⁵⁴, Aşalica lakaplı Ayşe Önal ve bağlama çalan ablası Şasene (Şahsene) bunun en önde gelen örneklerindedir. Kadın çalgıcılığının erkeklerin savaşa gittiği seferberlik

¹⁵⁴ Meryem Türel’in oğlu 1926 doğumlu Ramazan Türel, annesinin cezaevine girdiğini ve buradayken de kadınlara sipsi çaldığını, dinleyenlerin çok beğendiğini hatırladığını ifade etmiştir.

dönemlerinde ortaya çıktığı sahada yapılan görüşmelerde dile getirilmiştir (H. İ. Önal ile kişisel iletişim, 23 Temmuz 1987). Halil Erdem'in (2016, s. 12) "*Kadınlardan Çörtenli Ayşe Önal, Çataklı Koca Meryem*¹⁵⁵ de sipsi çalan kadın sanatçılarımızdandır. Seferberlik dönemlerinde bu iki kadının sipsi çalarak düğün yaptıkları söyleniyor." şeklindeki ifadesi o dönemleri anlatmaktadır.

Bu dönemde kadın icracıların yukarıda ifade edilen müziğin dışındaki sosyal yaşamda daha önce erkeklerin görevleri arasında yer alan işleri yaptıkları yaşam öykülerinden anlaşılmaktadır. Genellikle erkeklerin çaldığı sipsi ve bağlamayı çalan kadın icracıların varlığı sosyal yaşamın bu yörede kesintiye uğramadan sürdürülebildiğini göstermektedir. Hale Yamaner Okdan'ın (2012, s. 136) "Batı Anadolu'da Yörük Müziği ve Kadın İrcaları" isimli doktora tezinde, kadın müzik icracılığının yörük kültürüne özgü olduğu, kadın icracıların daha çok ritim ve vokal icracısı olduğu belirtilmektedir. "*Kadınlara ait geleneksel müzik icralarında icracı, bir ritm çalgı çalarken aynı zamanda türküleri seslendiren kişidir*"(Okdan, 2012, s. 136). Günümüzde az sayıda olsa da hâlâ kadın çalgı icracıları bulunmaktadır. Denizli Beyağaç köyünde yaşayan sipsi icracısı Halime Özke bunlardan birisidir. Özke'nin sipsi çalış tekniğine bakarak daha önceki kadın icracıların tekniğine yönelik bulgulardan söz edilebilir. Buna göre sipside yapılan nefes çevirme tekniğinin kadınlar arasında kullanılmadığı görülmektedir. Halime Özke'nin sipsi çalma tekniğinin Özbekistan ve Türkmenistan'da çalınan sipsi benzeri çalgıların tekniğiyle benzerliği dikkat çekmektedir¹⁵⁶.

Kadın icracıların büyük bölümü geleneksel eski kuşak içerisinde dirler ve yerel müzik icracısı ailelerden gelmektedir. Çifte sipsi çalan Aşalica ve bağlama çalan Şasene, Dirmil'deki en önemli icracılardan Gök Şekir'in ablalarıdır. Leğenci Aynı, bağlamanın en usta icracısı Hüseyin Karakaya ve Davılcı Memet lakaplı Mehmet Karakaya'nın kız kardeşidir. Kadınların icracı olabilmeleri aynı zamanda yörede kadının statüsünü gösteren bir olgudur. 1912'de Ümmü Gülsüm Erkan'ın, Dirmil'in ilk kadın muhtarı olabilmesi ve Koca Meryem'in de 1920'lerde muhtar olabilmesi yörük kültürü ile

¹⁵⁵ Halil Erdem yörenin önemli figürlerinden Meryem Türel'i romanlaştırarak "Goca Meryem" adıyla yayınlamıştır.

¹⁵⁶ Halime Özke'nin sipsi çalma tekniği, Erişim adresi:
<https://www.youtube.com/watch?v=K4MfnpLmaWE>

ilişkilendirilebilir (Erkan, 2014, s. 334). Modern döneme yaklaştıkça, diğer bir deyişle yaylacılık döneminin ortadan kalkması ile kadın icracılığı giderek geri plana itilmiştir. Dirmil’de kadın çalgıcılığı en yaygın olarak ve günümüze kadar da devam etmekte olan “leğen”de görülmektedir. Diğer bir icracı grubu ise “boğaz” çalanlardır. Sahada görüşülen Hanife Bayraktar (kişisel görüşme, 27 Ekim 2015), yaylacılık yaptıkları çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde boğaz çektiklerini ifade etmiştir. Çoban düdüğü icracısı Abdullah Türen de (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) yaylaya çıktıklarında (göçte) çoban kız çocuklarının gırtlaklarıyla yaylada kayaların başında boğaz çektiklerini söylemiştir. Dirmil’de genellikle çocukluk ve genç kızlık dönemlerinde yaylacılığa bağlı olarak süren bu gelenek yaylacılığın bitişi ile birlikte ortadan kaybolmuştur.

Dirmil’deki kadın icracılığını daha iyi anlayabilmek için bu konuda ön planda olan Meryem Türel, Ayşe Önal, Şahsene ve Haccana lakaplı Hatice Evcil’in yaşam öykülerinin verilmesi yerinde olacaktır. Dirmil yerel müziğinde tespit edilen diğer kadın icracılar Ek 1’de verilmiştir.

Goca Merem lakaplı Meryem Türel 1894 yılında Çatak köyünde doğmuş, 1974 yılında aynı köyde vefat etmiştir. Yusuf Erkan (2014a, s.334-335) Meryem Türel’in, erkeklerin savaşta kırıldığı seferberlik yıllarında *sipsiyle* yöre düğünleri yaptığını, 1928 yılında çevresindeki kadınları örgütleyip kadınlara, kızlara tecavüz eden Çörten Çiftliği ağası Akif Ağa’yı öldürdüğünü, hapisten çıktıktan sonra ününün arttığını ifade etmektedir. Meryem Türel’in bir dönem Çatak köyü muhtarlığı yaptığını belirten Erkan, yörede sipsi çalmasından çok, ağayı öldürmesiyle bilindiğini ifade etmektedir. Görüşlerine başvuru Mahmut Kılınç (kişisel görüşme, 9 Eylül 1998) Meryem Türel’in döneminde toplumu yönetecek erkek kalmadığını, bu yüzden cenaze merasimlerini bile onların idare ettiklerini belirtmiştir.

Çolak Hasan oğlu Ahmet gızı *Aşalıca* olarak bilinen Ayşe Önal, Çörtenli bağlama icracısı Gök Şakir’in ablasıdır. Kamil Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016); Gök Şakir, Ayşe Önal ve Şahsene’nin kardeş olduklarını, *Aşalıca*’nın *çifte sipsiyle* düğün yapmasıyla tanındığını ifade etmektedir. Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 23 Temmuz 1987) da benzer ifadelerle halası olan Ayşe Önal’ın seferberlik dönemlerinde

ergenlik çağına giren gençlere düğün yaptığını, sipsiyle gelin getirdiğini anlatmıştır. Halil İbrahim Önal, halasının köyün ileri gelenlerinden olduğu için bu dönemlerde ölü yıkama-gömmeye merasimlerini de idare ettiğini ifade etmektedir. Çocukluğunda Aşalica'nın çeyizde sipsi çaldığını gördüğünü söyleyen Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) Aşalica'nın geçimini daha çok çalgıyla değil çiftçilikle sağladığını ifade etmiştir.

Kadın icracılar arasında bulunan Çolak Hasan oğlu Ahmet gızı *Şasenece* olarak bilinen Çörten köyü doğumlu Şahsene'nin doğum ve ölüm tarihleri tespit edilememiştir. Tüm köylü gibi geçimini yaylacılık ve çiftçilik yaparak sağlayan Şahsene'nin kocasının seferberlikte öldüğü Osman Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) tarafından ifade edilmektedir. Yörenin önemli icracılarından Şakir Önal ve Aşalica lakaplı Ayşe Önal'ın ablasıdır. Bayram Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) Şasenece'nin düğünlerde bazen *leğen* bazen de *üçtelli bağlama* çaldığını, kardeşi Aşalica'yla birlikte düğün yaptıklarını ve yöredeki cenaze merasimlerini idare ettiğini ifade etmiştir.

Dirmil'in yakın dönemdeki düğünlerinin baş leğencisi *Haccana* lakabıyla bilinen Hatice Evcil, 1926 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1985 yılına kadar da aynı yerde yaşamıştır. Neredeyse bütün düğünlerin çeyizinde leğen çalan Hatice Evcil bu bölgenin leğencisi olarak bilinmektedir. Deneyimli bir kadın icracı olduğu için yeni yetişen sipsicileri çeyizlerde yetiştiren (pişiren), eğiten bir icracıydı.¹⁵⁷ Dirmil oyun geleneğini iyi bildiği için hangi ezgilerin çalınacağı ve oynanacağı konusunda çeyiz ortamını yönetmesiyle tanınırdı. Hatice Evcil'in oğlu İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) annesiyle gençliğinde düğünlerin çeyiz ve kınasında sipsi çaldığını ifade etmiştir.

4.7. Dirmil Yörük Müziğinde Çalgıcılık-Müziyenlik Ayrımı

Dirmil'deki yerel müzikte çalgı icracılığını incelerken, çalgıcı-müziyen ayrımı Dirmil yerel müziğindeki değişim ile tam örtüşmektedir. Bu tezde kullanılan biçimde çalgıcı,

¹⁵⁷Çocukluğumda ben de çeyizlerde Haccana'yla sipsi çaldım.

egemen ve resmî terminolojide “mahalli sanatçı” olarak geçmektedir¹⁵⁸. Bu terminolojide sanatçı ibaresi sorunlu gözükmektedir. “Mahalli sanatçı” diye isimlendirilen kişiler, Dirmil’deki saha görüşmelerinde yaptıklarını sanat olarak tanımlamamaktadırlar. Örneğin, yörenin en önemli eski kuşak çalgı yapımcısı ve çifte sipsi icracısı Guş Osman lakaplı Osman Şimşek 1998’deki görüşmede radyo sanatçılığını “*Tabi sizin orda zanaatınız bu.*” diyerek açık şekilde müziği büyük şehirlerde bir meslek ve iş olarak gördüğünü ifade etmiştir.

Dirmilli icracılar için yapılan müzik faaliyeti bir iş değil bir zanaattır ve daha önemlisi tüm tez boyunca vurgulandığı gibi yereldeki bu çalgıcılar “kültür taşıyıcılığı” işlevini yerine getirmektedirler. Anadolu’da çalgıcı denilen insanlar, eski müzik geleneklerin sürdürülmesi bağlamında, özellikle Abdallar ve Alevi Yörükler, ozan-âşık geleneğinin ve yörük-göçebe müzik geleneğinin son temsilcileridir. Orta Asya Türk boylarının müzik geleneğinin Anadolu’daki son kalıntılarını temsil etmektedirler. Çalgıcı terimi bu tezde yerel müziği meslek olarak yapan kişiler için kullanılmaktadır.

Müziği meslek olarak yapmayan eski kuşak icracılar, yaptıkları işi duvarcılık, arıcılık gibi bir iş olarak tanımlamamaktadırlar. Eski kuşak icracıların bir iki tanesi hariç tamamı geçinmek için başka bir gelir kaynağına sahiptir. Müzik eski kuşak icracılar döneminde gündelik yaşamdan ve ekonomik üretimden ayrılmamıştır; müzik yapmak ayrı bir iş ve ayrı bir meslek değildir. Onların yaptığı müzik işi, kültürel taşıyıcılıktır. Yeni kuşak ise yaptığı icracılığı bir meslek olarak görmektedir. Eski kuşakta, çalgıcılık terimi daha çok çevrelerinin onlara düğün çalgıcılığı yapmaları nedeniyle verdiği bir sıfattır. Örneğin, düğünlerde davul çalan Mehmet Karakaya “Davılcı Memet”, (1897-1967), Mahmut Kılınç “Zurnacı Mamıd” (1927-2001), Kadir Turan “Curacı Deli Gadir” (1919-1968) olarak isimlendirilmektedir. Bu icracılar yöreye ait başka çalgılar da çalmalarına rağmen diğer çalgı isimleri ile değil de düğünlerin ana çalgıları olan davul, zurna ve cura ile anılmaktadır. Bu yörede hemen hemen herkesin çaldığı veya geçmişinde bir şekilde uğraştığı sipsiyi çalmak olağan görüldüğü için

¹⁵⁸Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın mahalli sanatçıyı Somut Olmayan Kültürel Miras çerçevesinde eserleri geleneksel formlarda ve geleneksel tekniklerle icra eden kişi olarak tanımlamaktadır. Mahalli Sanatçılar ve Çalgı Yapımcılığı Kurulu Başvuru Belgeleri ve Değerlendirme Şartları, Erişim tarihi: 05 Aralık 2017, Erişim adresi: <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,93484/mahalli-sanatcilar-ve-calgi-yapimciligi-kurulu-basvuru-.html>

icracıların büyük bölümü, usta bir sipsi icracısı olsa da, lakaplarını yukarıda değinilen çalgıların herhangi birinden almışlardır. Yaptıkları müzik büyük oranda yerelde yörük kültürü ve toplulukları içinde icra edilen müziktir.

Eski kuşağın Dirmil yerel müziğini öğrenme süreci yaylacılık kültürüne bağlı idi. Ali Tekin ile yapılan görüşmede sipsiyi nasıl öğrendiği sorulduğunda, “Keçilerin arkasında, çobandım ben.” demiştir (A. Tekin ile kişisel görüşme, 11 Ekim 2015). İsmail Evcil de benzer bir ifadeyle “Düğünlerde çocukları oyuna kaldırmazlardı. Biz de büyüklerimizden gördüğümüz bütün hareketleri yaylada sanki düğün ortamı varmış gibi yaparak oynardık.” diyerek yerel müziği ve oyunları çocukken yaylada öğrendiklerini belirtmiştir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). 1980 ve sonrası doğumlu genç kuşağın kendilerini müzisyen olarak tanımlaması, Dirmil yerel müziğinin geleneksel öğrenme süreçlerinden kopmasına bağlanabilir. Dolayısıyla çalgıcılıktan müzisyenliğe geçiş Dirmil’deki yerel müzikteki köklü bir değişimi göstermektedir.

Çalgıcılık-müzisyenlik ayrımı, modern-geleneksel arasındaki ayrımın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu ayrım literatürde, modernlik ve sanatçılığın, yerellik ve çalgıcılık karşısında hiyerarşik bir üstünlüğe sahip olduğu ön kabulüne dayalı bir nitelendirilmedir. Bu ön kabul, Romanlar, Abdallar ve Yörüklerin yaptığı müziğin arkasında yer alan kültürel ve sosyal yapıyı göz ardı etmektedir. Günümüzde, yerel müziğin, şehirlerde ve toplumun her katmanında yayılabilmesi ve kabul görmesi, yerel müziğin kendi kültürel kökeninden kopup metalaşma sürecine girdiğini göstermektedir. Diğer bir deyişle, yerel müzik kendini ne kadar modernitenin kurallarına teslim ederse, ancak o kadar var olabilir denilebilir. Bu anlayışın tezahürü olarak, Türkiye’de yapılan derleme çalışmalarının büyük bölümü, yerel müziğin metalaşması ve ulusal kimlik inşası anlayışı çerçevesinde gerçekleşmiştir. Örneğin TRT adına 1967 tarihinde Ülkün Aydoğdu tarafından Maşta’da yapılan bir derleme çalışmasında boğaz çalan yöre kadını (Sultan Akıncı) ile yapılan görüşmede modern müzik anlayışının bir tezahürü görülebilir (Aydoğdu, 1967).

Ülkün Aydoğdu, kadın boğaz havası icracısı Sultan Akıncı’ya ısrarla kaç tane boğaz çektiğini sormaktadır. Sultan Akıncı kaç adet boğaz havası çektiğini bilmediğini,

bunu hiç saymadığını, ne demek istediğini anlayamadığını ifade etmektedir. Sultan Akıncı'nın zihninde yaptığı işin nicel bir değerlendirmesi yoktur; o, içinde yaşadığı toplumun kültür taşıyıcılığını yapmaktadır. Kendi kimliğini bu boğaz havaları ile dile getirmektedir. Fakat derlemecinin işi “ne kadar” çok türkü toplayacağı ile ilgilidir ve kayıt sayısı önemlidir. Bu görüşme, müziğin modern ve geleneksel anlayışı arasında farkı gösteren örneklerden biridir. Burada, John E. Kaemmer'in müziğin ne olduğu konusundaki saptamasını belirtmek gerekir:

Müzik bir fanus içinde seslendirilmez, yalnızca zevk için de çalınmaz. Müziğin ekonomik düzenlemeler, politik hareketler, din, öteki sanatlar ve dil ile önemli ilişkileri vardır..... Müzik, çoğunlukla ifade kültürü çerçevesinde görülmekle birlikte, kültürün maddi ve toplumsal yönleriyle de ilgilidir (Aktaran: Yükselsin, 2009, s. 453).

Bu tezdeki temel sorunsal, daha önce Yöntem bölümünde belirtildiği gibi, Dirmil'deki yerel müziği “**kendi anlam çerçevesinde**” anlamaya çalışmaktır. Başka bir ifadeyle, incelenen yerel müziği içinde yer aldığı kendi dili ve kültürünün sembolik kodları ile açıklamaya çalışmaktır. Bu açıdan bakıldığında bu inceleme sürecinde, Dirmil'deki yerel müziğin Abdalların ve Romanların müziğine yapılan alt-kültür etiketlemesinden uzak durulmuştur. Çünkü yörük müziği, bir alt-kültür müziği değil, yörük kültürünün bir parçasıdır. Dirmil yerel müziği derken, Abdallar örneğindeki gibi bir bölgedeki toplum içindeki bir grubun uğraşından söz etmek mümkün değildir. Dirmil'deki yerel müziği en özgün kılan özellik, yerel müziğin bu bölgedeki toplumun “**her kesimi**” içerisinde yaygın olan bir uğraşı olmasıdır. Alt-kültür tanımına bakılırsa konu daha net biçimde görülebilir:

Altkültür, toplumdan tamamıyla bağımsız hâle gelmeden kendi içinde bağlantılı sistemler bütünü ile farklılığını yaratarak varlığına yeni bir kimlik kazandırır. Altkültür kavramı incelenirken karşılaşılan en önemli terimler “kimlik, farklılık ve benlik”tir. Altkültür, salt bir “karşı kültür” değildir ancak bir insan grubunun daha geniş topluma olan bilinçli bir karşıtlığı söz konusuysa, bu şekilde de tanımlanabilir. Esasen altkültür, nüfusun belli kısımları tarafından kolektif bir bilinçle hareket ederek oluşturulmuş kültürel değişimleri anlatır (Jenks, 2013, s. 1-2).

Yukarıdaki alıntıda “kimlik, farklılık ve benlik” terimlerine dikkat etmek gereklidir. Yörük kültürü ve yörük müziğinin alt-kültür haline gelmesi modernleşme sürecine girmesiyle başlar ve bu süreç yakın zamanda gerçekleşmeye başlamıştır. Yerellik kavramı, modernlik ile içiçedir. Yerelliğin dile getirilebilmesi için hâkim bir modern kültürün varlığı gereklidir. Modern hâkim bir kültürün varlığı koşulunda, ancak o zaman yerellik bazında “kimlik, farklılık ve benlik” unsurları ön plana çıkar. Oysa burada incelenen yörük kültürü ağırlıklı olarak yaylacılık dönemini kapsamaktadır ve henüz modernitenin görece uzağında bir kültürdür. Bu dönemde, Dirmil özelinde yörük kültürü ve müziği büyük ölçüde modernleşme sürecine kapalıdır, özellikle de yörük müziği öğrenme süreci tamamen gelenekseldir. Bu dönemde yörük kültürü hâlâ kendi içinde bir kültür olduğu için farklılık ve heterojenlik özelliklerini taşıdığı söylemek oldukça zordur. Yerel müzik içinde, ne zamanki modern öğrenme süreçleri başlar, o zaman bir alt-kültürden söz edilmeye başlanabilir. Dirmil için, bu değişimin 1980’lerde başat hâle geldiği görülmektedir.

Müziğin veya yerel müziğin toplum içerisinde altkültür olması, toplumdaki bir işbölümünün varlığını gösterir (Sakarya Üniversitesi, 2017, s. 13)¹⁵⁹. Bu işbölümü ise müziğin bir meslek, iş ve geçim aracı olması ile bağlantılıdır. Bu çerçevede Dirmil’e bakıldığında burada icra edilen yerel müziğin 1980’lere kadar meslek ve iş olarak görüldüğünü söylemek oldukça zordur. Bu döneme yani 1980’lere kadar, Emin Demirayak ve Kadir Türen gibi müziği geçim aracı olarak icra eden usta icracılar da olsa bile, yerel müzik hâlâ ortak bir kimliğin ve kültürün ürünü olarak değerlendirilmektedir. Yerel müzik iş, tarla, yayla, ev gibi sosyal mekânlar ile düğünler ve güreşler gibi sosyal törenlerde, her yerde icra edilmektedir. 1980’lere kadar olan dönem için yerel müziğin toplum içinde ayrılmış bir hâlden söz etmek oldukça zordur.

Yerel müziğin varlığı için en hayati nokta bu ayrışmanın olup olmadığı ile ilgilidir. Yerel müzik bir meslek ve iş olarak Dirmil sosyal ve ekonomik hayatı içerisinde 1980’lere kadar apaçık ayrılmış, uzmanlaşmış ve meslek hâline gelmiş bir yapıya

¹⁵⁹ Alt kültür ve işbölümü ilişkisi için bakınız: Sakarya Üniversitesi, Alt kültür-Karşı kültür Denklemi, Erişim tarihi: 05 Aralık 2017, Erişim adresi: http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/77107/41796/altk%C3%BCIt%C3%BCr_kavram%C4%B1.pdf

sahip değildir. Yerel müzik, aba tepme, düğünler, güreş gibi sosyal ritüeller ve oturak âlemi ve yayla hayvancılığı gibi gündelik yaşam içerisinde bütüncül olarak var olan bir kültürel uğraştır. Çalgı icracılığı veya yapımcılığı sosyal yaşamın içerisinde kendiliğinden öğrenilen bir süreçtir. Oysa modern döneme bakıldığında icracılık, diğer bir deyişle müzisyenlik hâline dönüşen icracılık formal bir eğitimi gerektirmektedir. İrcacılık performansı sahne ve teknoloji ile birlikte olmak zorundadır. Bu dönemde, yerel müzik, ulusal müziğin içinde altkültür olarak yer bulmaktadır. Bu durum genellikle etno-müzik terminolojisinde değerlendirilmektedir.

Geleneksel müzik icracılığında, müzik hızı (metronom) yavaş, müzik yapılan mekânlar da açık alanlar, yaylalar ve köy odaları gibi yerlerden ibaretti. Sipsi ve bağlama ana çalgı olarak kullanılıyordu. Dirmil'deki yerel müziğe sonradan giren çalgılar, sipsi ve bağlamaya göre biçimleniyordu. Modernleşme döneminde ise, yerel müziğin ritmi elektronik araçların girmesi ile hızlanmakta; yerel çalgılar da geri planda kalmaktadır. Yerel müzik, açık alanlardan daha çok sahneye taşınmakta ve müzik, icra edildiği sosyal etkinlik içinde yardımcı bir işleve dönüşmekte, herhangi bir sosyal etkinliğin dekoratif parçası hâlini almaktadır.

Çalgıların değişmesi ve çeşitlenmesi çalgı icracılığını da değiştirmiştir. Bu süreçte geleneksel çalgıcıların ardından yeni çalgıcılar ortaya çıkmaktadır. Bu yeni çalgıcıların bir kısmı “müzisyenlik” yapmaya başlamakta ve yerel müziği bir iş olarak icra etmektedir. Yeni çalgıcıların diğer bir bölümü ise gelenekçi profesyoneller olarak geleneksel orta kuşaktan oluşan kesimdir. Bu kesimin özellikleri; geleneğin keşfi ve yeniden inşası çabası içinde olmaları, yerel müziğin ve kültürün bilgisini inşa etmeleri ve Dirmil yerel müziğini modernite içinde modifiye etmeleri şeklinde belirlenebilir. Örneğin radyo ve televizyona giren yerel sanatçılar bu kategoride sayılabilir.

Sonuç olarak Dirmil'deki yerel müzik kültürü, tarihsel, sosyo-ekonomik ve kültürel yapılar üzerine oturmaktadır. Yakın zamana kadar devam eden gelenekler yerel müziğin bir kültür olarak yaşamasını sağlamıştır. Günümüzde ise Dirmil'de yerel müzik, yukarıda sözü edilen geçmişteki toplumsal ve kültürel kimlik olma özelliklerini kaybetmiştir.

4.8. Sosyal Ritüeller ve Yerel Müzik

Dirmil'deki yerel müziği belirleyen koşullardan biri müziğin icra ortamlarıdır. Dirmil'de müzik ortamları müziğin icra edilme amaçları çerçevesinde ikiye ayrılabilir: gündelik hayat ve törensel/ritüel ortamlar. Bu ayrım bir anlamda bireysel ve kolektif ortamlar olarak da ifade edilebilir. Bireysel ortamlar, çobanların veya çoban çocuklarının koyun ve keçi güttükleri yerlerden, iş sonrası yaylalardaki çokaşmalardan, köy odalarından ve günübirlik eğlencelerden oluşmaktadır. Düğün, güreş, aba tepme, asker uğurlama ise müziğin topluca yapıp icra edildiği törensel/ritüel ortamlardır.

Tablo 4.10 Yerel Müziğin İcra Ortamları

Gündelik hayat	Törensel/ritüel ortamlar
Hayvan gütmeye	Düğünler
İş sonrası yaylada toplanma (çokaşma)	Güreşler
Köy odaları	Aba tepme
Oturak âlemleri	Asker uğurlama
Günübirlik eğlenceler	

4.8.1. Gündelik Hayatta Yerel Müzik

Bireysel ortamlarda müzik doğaçlama olarak herhangi bir kurguya ve ritüele bağlı olmaksızın yapılmaktadır. Bireysel ortamlar, Dirmil'deki yerel müzikte hayati bir önem taşır. Yaylacılığın başat olduğu yıllarda 1980'lere kadar özellikle çocuk yaşlarda sipsi ve/veya çoban düdüğü ile hemen hemen bütün Dirmilliler tanışmış oluyordu. Bu tür ortamlarda aynı zamanda çalgı yapımcılığı da çocukluk döneminde öğrenilmeye başlanıyordu. Sipsi çobanlıkta çoban düdüğü ile birlikte başat olarak kullanılan bir çalgıdır. Sipsi ve çoban düdüğü ekonomik bir faaliyet olan sürü gütmek işinde kullanılan yardımcı bir araçtır. Bu vesileyle sipsi ve yerel müzik, ekonomik üretim sürecinin bir parçası olarak işlev görmektedir. Çobanlık ve yaylacılık hem yerel müziğin hem de sipsinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan en önemli süreçler olmuştur.

İş dışındaki zamanlarda yazları dağlar, ovalar ve yaylalarda; kışları köy odalarında Dirmillilerin deyimiyle “çokaşma” denilen kendiliğinden toplanmalar yapılırdı. Hanefi Bayraktar (kişisel görüşme, 27 Ekim 2015) eskiden kahvehanelerin olmadığı dönemlerde hep toplanılıp çalgı çalındığını ifade etmiştir. Bu toplanmalarda, hikâyeler anlatılır, sohbetler yapılır ve müzik icra edilirdi (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 23 Temmuz 1987). Çokaşmalar dağınık yerleşim tarzına sahip yörenin sosyal ilişki ağının önemli bir parçası olarak işlev görmekte idi. Yerel müzik, sipsi, cura ve bağlama, çokaşmalarda yöredekilerin (yarı-göçebe yörüklerin) hem toplumsal hafızalarını canlandıran hem de toplumsal ve kültürel kimliklerini yeniden üreten bir işleve sahipti.

Yaylacılığın bitmesi ile yazın yaylalardaki çokaşmaların ve kışın köy odası toplantılarının yerine günümüzde yazın ve kışın yapılan gününbirlik eğlenceler geçmiştir. Örneğin Gülmuarı (Gülpınarı) on yıl öncesine kadar Dirmil’deki bu tür önemli müzik ortamlarından birisi idi. Bu tür yerler günümüzde yerel müziğin her an sergilendiği, dinlendiği bir mekân olarak işlev görmektedirler. Günümüzde sipsinin icra edildiği sayıları birkaç tane olan en önemli toplumsal alanlar bu tür gününbirlik eğlence mekânlarıdır. Toplumsal hafızanın bugün kısmen yeniden canlandırıldığı ortamlar olarak sadece buralar kalmıştır.

Eski zamanlarda yerel müziğin icra edildiği en önemli ortamlardan birisi “Oturak âlemi” olarak bilinen içkili ve kadın oynatılan erkek ortamlarıydı. Oturak âlemi Anadolu’da sıra gecesı, gezene gibi halk eğlencelerinden biridir (Diktaş, t.y., s. 3). Bu âlemler, erkek egemen kültürün yaşatıldığı yerlerdir (Satır ve Karahasanoğlu, 2015, s. 9). Dirmil’de de köklü bir geleneğe sahip olan oturak âlemleri sistematik ve kurallı bir yapıya sahiptir (Özdemir, 2016, s. 211-223).

Dirmil’de bu ortamın çalgıları öncelikli olarak bağlama (üçtelli) ve sipsi-cura iken daha sonraları bu çalgılara saz (divan, tambura) da eklenmiştir (Özdemir, 2016, s. 211-223)¹⁶⁰. Her ne kadar eğlence ortamı da olsa bu tür yerlerde de yörenin karakteristik ezgilerinden olan gurbet havaları bu ortamların müziklerindedir. Ortam oyun ve eğlence kıvamına gelinceye kadar yöre müzik kültürü geleneği olan Kerem ve

¹⁶⁰Özdemir, Dirmil’deki oturak âlemi geleneğini atıf yapılan makalesinde ayrıntılı olarak açıklamaktadır.

Karacaoğlan havaları çalınıp söylenir (N. Güngör ile kişisel görüşme, 5 Ekim 2015). Bu ortamda dans bir kadın tarafından yapılmaktadır. Burada yapılan müzik yerel ezgilerin yanında ağırlıklı olarak çiftetelli olarak bilinen ritim ve ezgi yapısındaki havalardır. Günümüzde tamamen kaybolan bu ortamlarda eskiden icracı olarak bulunmuş kişilerden Mahmut Divarcı (kişisel görüşme, 3 Ekim 2015) o günlere dair düşüncelerini “gitsin de bir daha gelmesin o günler” Şeklinde ifade etmiştir.

Yerel kültürün modernlik karşısında giderek zayıflaması neticesinde bu tür eğlenceler de büyük oranda bitmiştir (zdemir, 2016, s. 221). Yerel pavyon kültürü bu geleneğin bir değişimi olarak düşünülebilir (Satır ve Karahasanoğlu, 2015, s. 151). Yerel müzik açısından oturak âlemlerinin kayboluşu bu müziğin icra edildiği bir ortamın kaybolmasıdır.

4.8.2. Trensels/Ritüel Ortamlarda Yerel Müzik

Dirmil’deki yerel müziğin icra edildiği ortamlardan birisi de düğün ve güreş gibi ritüel yapıya sahip olan toplumsal faaliyetlerdir. Her aktivite, kendi ortamı içinde hangi çalgıların, hangi ezgi ve türkülerin çalınıp syleneneğini belirler. Kolektif müzik ortamları içerisinde müziğin ve çalgı çeşitliliğinin en fazla yer aldığı yerler düğünler ve greŐlerdir. Düğünlerin ve güreşlerin ritüelleri vardır ve yerel müzik bu ritüellerin önemli bir parçasıdır. Düğün veya greŐlerdeki ritüellerin hangi aşamasında hangi havaların, hangi algılarca çalınacağı rastgele değil, belirli kurallar çerçevesinde iŐleyen bir süreçtir.

4.8.2.1. Düğün

Düğün, Dirmil müzik ortamlarının gerek çalgı çeşitliliği gerekse ezgi çeşitliliği açısından en zengin olduğu alandır. Halil İbrahim nal’ın (kişisel görüşme, 23 Temmuz 1987) deyiŐiyle, bir dernekten bir derneđe¹⁶¹ kadar yani bir hafta sürerdi.

¹⁶¹ Dirmil’de günler yerel olarak Şu Şekilde ifade edilir: pazartesi günü, “pazar ertesini” veya “avdır pazarı”; salı günü; “salı”; arŐamba günü, “zml pazarı”; perŐembe günü, “cuma derneği”; cuma günü, “Dirmil pazarı”; cumartesi günü, “Horzum pazarı”; pazar günü, “pazar derneği”. PerŐembe ve pazar günleri dernek olarak tanımlanmaktadır çünkü düğünler fiili olarak PerŐembe veya Pazar günleri başlardı. Dirmil’de “bir dernekten bir derneğe” ifadesi, düğünün bir hafta sürdüğünü anlatan bir ifadedir.

Düğünde yapılan bütün aktivitelerin bir ritüelle gerçekleştiği söylenebilir. Bu ritüellerin müzikle iç içe olduğu ve müzik tarafından beslendiğini/desteklendiği görülmektedir. Düğünün her günü ve her aşamasında ne tür ezgilerin hangi çalgılarla icra edileceği belirliydi. Bu nedenle düğün ritüelleri ayrıntılı olarak verilmiştir. Aşağıda, düğün ritüelleri içinde kullanılan müzik ve çalgılar verilmektedir.

Düğün eskiden olduğu gibi günümüzde de davetiye anlamına gelen *Oku dağıtma* merasimiyle başlamaktadır. Hayati Kuzucu bu geleneğin kökeniyle ilgili olarak şunları ifade etmektedir.

Bugün Gölhisar–Çavdır–Dirmil’de hâlâ düğün dernek hatta bazı ileri gelenleri misafirlige çağrılmalar için gönderilen hediyelere oku denilmektedir. Çevre halkı oku’ya icabet etmeyen kişileri nerdeyse hasım görürler. Oku’yu geri çevirmek de aynı anlama gelmektedir (Kuzucu, 2017, s. 104).

Düğünün ilk günü “nöbet” olarak da bilinen sabah davuluyla başlamaktadır. Fakat bir gün önce un öğütmek için değirmene, odun temin etmek için de ormana gidilir. Un öğütmek için hazırlanan hayvanlar davul ve zurnayla belli bir noktaya kadar uğurlanır (O. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998). En önde giden eşeğin üzerine, elinde tuttuğu bayrak çubuğunun ucuna kırmızı bir eşarp bağlanmış bir çocuk oturtulur. Değirmene varınca bu bayrak değirmenciye verilir. Değirmende sıra varsa sıranın önüne düğüncüler geçirilerek tahıllar öğütülür (G. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998). “Düğün tahılı” olarak isimlendirilen buğday çuvalları değirmende un yapıldıktan sonra eşeklere yüklenerek geri getirilir fakat bu defa onları davul zurna karşılamaz (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998). Yörede yere düşmüş bir ekmeğin parçası bulan kişi üç defa dudak hizasından başına doğru götürdükten sonra kuşların yemesi için yüksekçe bir yere bırakır. Bu davranış ekmeğin nimet olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Müziğin bu aşamada icra edilmemesinin nedeni, ekmeğin pişirmek için hazırlanan unun kutsal sayılmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Düğünün ilk günü sabahın erken saatlerinde davul zurna ile “nevbet/nöbet” havalarının çalınmasıyla başlar. Bu havalar, düğün yerine en yakın yüksek bir yerde genellikle de dönemin yüksek toprak damlı evlerinin dam başında çalınırdı. Bugün artık Dirmil’de görülmeyen bu gelenek günümüzde Anadolu’nun sadece birkaç bölgesinde icra edilmektedir. Dirmil’de sahada kaydedilen sabah davulu (nöbet) örnekleri dört ezginin arka arkaya kesintisiz çalınmasıyla başlamaktadır. Kaydedilen bu ezgilerin ritmik ve melodik yapıları birbirinden farklıdır. Nöbet havaları, sabah nöbetleri ve akşam nöbetleri olarak çalınırken, düğünden başka hiç bir yerde çalınmaz (M. Kayabaş ile kişisel görüşme, 16 Ekim 2015).

Düğünün ikinci günü oğlan evine, üçüncü günü de kız evine oduna gidildiğini belirten Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) oduna gidecek hayvanlar davul-zurnayla, davul-zurnanın olmadığı zamanlarda sipsiyle, bağlamayla köyün dışına kadar uğurlanırdı. Odundan ilk önce gelenin müzikle karşılandığını belirten Önal, ilk gelene hediyeler verildiğini de ifade etmiştir.

İkinci gün akşamı yapılan “oğlan kınası” adı verilen ritüelde kına yakma işleminin yapılmadığı, adının öyle olduğu, o gün bağlama ve sipsi çalınarak geç saatlere kadar eğlenildiği Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) tarafından anlatılmıştır. H. İbrahim Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) oğlan kınasının evin içinde yapıldığını, elektrik olmadığı dönemlerde aydınlatmayı çırayla yaptıklarını bildirmiştir.

Düğünün dördüncü gününde “heybe” adı verilen ritüel gerçekleştirilmektedir. Heybe günü öğleyin oğlan evinden davul-zurna eşliğinde kız evine, kızın anasına, babasına veya akrabalarına verilmek üzere hediyeler götürülür. Bunlar erzak, sandık, un, mal (teke), kadınlara eteklik kumaş, erkeklere gömlek gibi çeşitlerden oluşmaktadır (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998).

Beşinci gün çeyiz, akşamına da maşala¹⁶² ve kız kınası yapıldığını ifade eden Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) çeyiz hazırlıklarını anlatırken, kilimlerin ve sandıkların alaçullara¹⁶³ sarıldıktan sonra hayvanlara yüklendiğini, kökboyasıyla

¹⁶²Maşala, erkeklerin ateş etrafında yaptığı müzikli ve köy seyirlik oyunlarının olduğu eğlencelerdir.

¹⁶³Keçi kılından eğrilen iple dokunan kilimvari dokumalara verile isimdir.

boyanmış örme kızıl çuvalların yüklenen bu yüklerin üstüne her şeyi örtecek şekilde örtüldüğünü ifade etmiştir. Erdem, çeyiz günü hazırlanan ve hayvanlara yüklenen bu eşyalarla birlikte oğlan evindeki¹⁶⁴ diğer eşyaların da kız evine götürüldüğünü, bu eşyaların “binim günü” gelinle birlikte oğlan evine tekrar geri getirildiğini anlatmıştır. Çeyizin kız evinde yapıldığını söyleyen Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 13Eylül 1998) burada kadınların kendi aralarında leğenle ve sipsiyle eğlendiklerini şayet sipsi olmazsa sadece leğenle de eğlenildiğini, çeyiz dağılmadan evvel gündüz geline vurulan kınaya “gündüz kınası”, akşam yakılana da “kız kınası” dediklerini ifade etmiştir. Çeyizlerde genellikle gençlik çağına gelmemiş yetenekli sipsiciler tercih edilir, şayet bulunamazsa yetişkin yaştaki sipsicinin gözü tülbent, yağlık gibi bir bezle kapatılıp kadınların arasına öyle girmelerine izin verilirdi. Çeyiz mekânlarını genç sipsicilerin toplum içinde icralarda buldukları, repertuarlarını genişlettikleri ve tecrübeli leğenciler tarafından eğitildikleri yerler olarak değerlendirmek gerekir.

Çeyizlerde küçük kız çocukları büyüklerini gözlemleyerek, onların tavır ve hareketlerini taklit ederek geleneksel oyunları öğrenmektedirler (H. Bayraktar ile kişisel görüşme, 27 Ekim 2015). Burada gördüklerini gündelik oyunlarının içinde kendi aralarında uygulayarak yerel oyunları öğrendikleri söylenebilir. Kadınlar ve erkekler zeybek havaları hariç neredeyse aynı oyunları oynarlar. Erkekler heybetli görünmek, oyuna asillik ve coşku katmak için diz vurma ve çökme gibi hareketleri yaparken kadınlarda bunlar görülmez. Akşam yapılan kız kınasında gelinin hem eline hem de ayağına kına yakıldığını anlatan Güssün Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) kına yakılırken leğen ve sipsi çalındığını, leğencinin bu duygusal ortamı daha da ağırlaştırmak için kına havaları ve yakımlar söylediğini, bu icraların en başarılılarını da köyün leğencisi Aynı Erkan’ın yaptığını ifade etmiştir.

Çeyiz gününün akşamında erkekler maşala kadınlar da kına yakarlar. Maşalanın yapılacağı alana asıl eğlence için büyükçe bir ateş yakıldığını, seyircilerin bu ortamı görebilmeleri için de üç dört farklı yere daha küçük ateş yakıldığını ifade eden Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998), etrafa yakılan küçük ateşlerin elektriğin olmadığı dönemlerde yapıldığını anlatmıştır.

¹⁶⁴Yöre insanı damat kelimesini sonradan kullanmaya başlamıştır. Görüşmelerde hep oğlan evi, oğlanın eşyaları gibi cümleler kuruluyordu.

Maşalada yapılan köy seyirlik oyunları hakkında bilgi veren Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998), oyundaki bütün rolleri erkeklerin canlandığını, bir kişinin kız kıyafeti giyerek oyunda kız rolünü oynadığını, bir kişinin başına sarık sararak derviş kılığına girdiğini, iki kişinin bellerinde kama, ellerinde silah ve zeybek kıyafeti giymiş efe olduklarını, iki üç kişinin jandarma, bir kişinin müdür, üstünde beyaz bir gömlek, yine altına da beyaz bir kıyafet, içinde kül olan bir torbayı taşıyan, yüzü kömür isiyile boyanmış “İspir”¹⁶⁵ adıyla da andıkları bir kişinin külçü, çingene kıyafeti giyen bir kişiden de çingene karısı rolünü oynadığını ifade etmektedir. Gülsüm Erdem (kişisel görüşme, 23 Eylül 1998) erkeklerin maşalaya başlamasıyla birlikte kadınların kınayı bitirip maşalayı izlemeye gittiklerini belirtmiştir.

Ahmet Özçelik, kendisiyle yapılan görüşmede “Seyirlik oyunda sık sık baskınlar yapılan oturak âlemlerini mi canlandırıyor sunuz?” şeklindeki soruya hem onun temsilinin yapıldığını hem de eğlence olsun diye başka şeyler de yaptıklarını, bu oyunların kendisini bildiğinden bu yana oynandığını ifade etmiştir (A. Özçelik ile yapılan kişisel görüşme, 26 Eylül 2015). Seyirlik oyunun çalgının çalmasıyla başladığını anlatan Halil İbrahim Önal (kişisel iletişim, 13 Eylül 1998), kızın genellikle efeyle oynadığını, etrafta oynayanları seyredenlere külçü tarafından kül saçıldığını, efeler kızını oynatırken müdürle birlikte jandarmaların bastığını, orada kim varsa hepsini karakola, mahkemeye götürdüğünü, götürülenlerin bir müddet sonra geri gelip bazı konuşmaları ve hareketleri değiştirerek tekrar yarenliğe devam edildiğini ifade etmiştir. Seyirlik oyunun sonunda -eskiden sipsi ve bağlama, sonradan da davul zurna çalmaya başladığını- orada bulunan herkesin oyuna çıktığını, bu yarenliğin yaklaşık iki üç saat böyle devam ettiğini ifade etmiştir.

Altıncı günün “binim günü/gelin alma”¹⁶⁶ ve düğün güreşinin yapıldığı gün olduğunu anlatan Mustafa Erdem (kişisel görüşme, 24 Eylül 1987) bu günün, sabah davulu çalmasıyla başladığını, güreşin oğlan evinde kuşluk vakti başlayıp öğleden sonra bittiğini, güreşte pehlivanlar peşrev çekerken ve güreş tutarken onları coşturmak için

¹⁶⁵ İspir: At veya araba uşağı. Türki Dil Kurumu, TDK, Erişim tarihi: 4 Mart 2108, Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a9c030922da96.74551015.

¹⁶⁶ Gelinin güvey evine gelirken at veya başka vasıtaya binip gelmesinden dolayı “binim günü” denmektedir.

güreş havası çalındığını, bunu önceleri sipsiyle çaldıklarını sonradan davul-zurnanın çalınmaya başladığını ifade etmiştir. Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 13 Eylül 1998) güreşe civar köylerden davet edilenler ile köydeki pehlivanların iştirak ettiklerini, gelenlerin karşılama havasıyla karşılandıklarını, güreş başlayınca da güreş havası çalındığını ifade etmiştir. Güreş tutanların bazıları kispet, bazıları potur ve bazılarının da keçi kılından örülme çakşır giydiklerini ifade eden Önal, güreşi izleyen yaşlı kişilere kenger veya diken kahvesi¹⁶⁷ ikram edildiğini, güreşi izleyen halka da “kak” denen kuru elma, armut gibi yiyecekler ikram edildiğini ifade etmiştir. Osman Önal (kişisel görüşme, 8 Aralık 2017) düğün güreşlerinin 1964-65 yıllarında sona erdiğini, bu tarihten sonra güreşlerin yerine yapılan bir eğlence olarak uzakça bir yere bir hedef dikildiğini, ateşli silahlarla onu vurana da hediyeler verildiğini anlatmıştır.

Güreşler bittikten sonra oğlan evinden kız evine davul-zurna eşliğinde yük getirmeye gidildiğini anlatan Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 23 Eylül 1998), oğlan evinden kız evine gelin alımına gidilirken gelin atı da dahil dört beş gelin alıcısının at üzerinde giderken birer kişinin de atları çekerek önde gittiğini, en öndeki atla giden kişide ucunda bir elma ve elmanın hemen altında kırmızı bir puşi¹⁶⁸ takılı bir değnek bulunduğunu belirtmiştir. Bu bayrak hem gelirken hem de giderken taşınır. Bayrakçıya hem kız evinde hem de oğlan evinde hediye verilir. Yük getirme işinin ikinci ezanından önce yapıldığını, gelin almaya bu vakitten sonra gidildiğini anlatan Kamil Önal (kişisel görüşme, 8 Aralık 2017), gelin hazırlanırken ata bineceği vakit müziğin daha dokunaklı ve koyu havalar olan gelin ağlatma havalarından çalındığını ifade etmiştir. Gelin ata binince davul-zurnanın sustuğunu ve dua edildiğini bildiren Bayram Önal (kişisel görüşme, 8 Aralık 2017), duadan sonra Cezayir¹⁶⁹ havasıyla gelin uğurlanırken gelinin üzerine şeker serpiildiğini, yere düşen şekerleri çocukların topladığını ifade etmiştir. Gelin oğlan evine varınca attan inmeden önce davul ve zurnanın sustuğunu, yaşlı bir adamın şapkasını çıkararak gelin için para topladığını, buna da “gelin indirme parası” dendiğini ifade eden Osman Önal (kişisel görüşme, 8

¹⁶⁷ H.İbrahim Önal eskiden çay ve kahve olmadığı için kengerden veya çakır dikenini denen dikenin tohumlarının nohutla birlikte kavularak kahve yapıldığını, kara çayın (siyah çay) çok sonraları buralara geldiğini bildirmiştir.

¹⁶⁸ Puşi: Bir tür yöresel başörtüsü. Erişim tarihi: 3 Mart 2018, Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a9ae538f37e46.79782013

¹⁶⁹ 2/4'lük ritim yapısına sahip cezayir ezgisi Dirmil'de gelin götürme havası olarak çalınmaktadır.

Aralık 2017), bu merasim bitince davul ve zurnanın “gelin indirme havası”nı çaldığını, damadın gelini eve bıraktıktan sonra tekrar oynamak için geri geldiğini, damada oyun esnasında para takıldığını, damadın bütün yakınlarının oyuna kalktığını, oynayanlara para çevrilip çalgıcılara verildiğini ve düğünün aslında burada sona erdiğini ifade etmiştir¹⁷⁰.

Düğünün yedinci günün “duvak günü” olduğunu ifade eden Osman Önal (kişisel görüşme, 23 Eylül 1998), çalgıcıların sabah erkenden sabah davulunu çaldıktan sonra bahşişlerinin, ücretlerinin ödendiğini ve davul-zurnanın düğündeki işinin bittiğini fakat kadınların eğlenmek için kendi aralarında toplanıp kuşluk vakti leğen eşliğinde eğlenmeye başladıklarını, duvaktan sonra da zülûf kestiklerini, bundan sonra düğünün sona erdiğini ifade etmektedir.

4.8.2.2. Güreş ve Karşılama Havaları

Güreş, Anadolu’da yüzyıllardır süren bir gelenektir. Müzik bu geleneğin ayrılmaz bir unsurudur. Dirmil’de yapılan güreşlerde de müzik bu ritüelin önemli bir parçasıdır. Mehter geleneğinin devamı olan güreş havaları bu anlamda güç ve iktidar ilişkisinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Güreş havaları güreşen pehlivanları coşturmak ve motive etmek için çalınan ezgilerdir¹⁷¹. Dirmil’deki güreşler iki biçimdedir; bunlar, yukarıda düğün gelenekleri içinde anlatılan düğün güreşleri ve geleneksel yöre güreşleridir. Bu güreşlerde çalınan havalar “güreş havası” olarak isimlendirilmektedir. Geçmişte güreşlerde sipsi ile çalınan havaların Dirmil’e özgü yerel ezgiler olduğu tahmin edilebilir. Bugün zurnanın Dirmil’e girmesinden önce güreşlerde çalınan havalara dair sahada herhangi bir kayıt veya veriyle karşılaşılmamıştır. Güreşler konusunda yapılan söyleşilerde bütün anlatıcılar güreşlerde sadece davul ve zurna icrası gördüklerini söylemişler, yaşlı kuşak ise düğün güreşlerinde geçmişte sipsinin kullanıldığını söylemişlerdir (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 13 Eylül 1998). Zurnanın 1930’larda Dirmil yerel müziğine girmesiyle teknik kapasitesi ve volümü daha yüksek

¹⁷⁰ 9 nolu video kaydı, M.Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=sUcAe-V22jM&list=UUu9uLdfO4Z794h3PyRp1TGw&index=13>

¹⁷¹ Güreş havalarına bir örnek ekteki video kaydında verilmektedir. 9 nolu video kaydı, M.Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&t=1s>

olan davul ve zurna, düğün güreşlerinde sipsinin yerini almış sipsi ile çalınan havalar, yerini davul-zurna icrasına bırakmıştır. İkinci bir değişim ise zurnanın girişi ile Dirmil'deki yerel müziğin geleneksel ezgileri dışında Anadolu'nun diğer yörelerindeki havaların Dirmil'e taşınmış olmasıdır. Bu havalar, Dirmil'deki düğün ve güreşlerde olduğu gibi sosyal ritüellerin bir parçası hâline gelmişlerdir. Bu olgu, yerel müziğin dışarıdan beslendiğini göstermektedir.

Dirmil yöresindeki karşılama ve güreş havaları, davul-zurna ile yörenin geleneksel müzik karakteri dışında, düğün ve güreşlerde çalınan havalarıdır. Dirmil'de yapılan ve diğer üçüncü kişilerden elde edilen kayıtlarda güreş ve karşılama havalarının bir hayli fazla olduğu tespit edilmiştir. Köroğlu ve Dodurgalı Pehlivan havası gibi havalar güreş havası olarak çalınmaktadır¹⁷². Düğün güreşlerinde çalınan davul ve zurna sayısı düğün sahibinin ekonomik gücüne bağlıdır. Günümüzde ise yerel yönetimler tarafından finanse edilen güreşlerde çalınan davul zurna sayısı ile ilgili Mehmet Ali Kayabaş (kişisel görüşme, 16 Ekim 2015) sekiz çifte kadar güreşlerde davul-zurnanın çaldığını ancak ideal olanın dört çift olduğunu ifade etmektedir.

Karşılama havaları, oku annacını¹⁷³ getireni/getirenleri karşılarken çalınan havalara denir. Gelen konuklara, yani okucunun statüsüne göre farklı ezgi çalındığı da olur. Bunun icra edilmesindeki karar yetkisi davul-zurna icracısına bırakılır. Zira iyi karşılanan, memnun olan okucunun bahşişi de bol olacaktır (Ö. Erkan ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998). Yörenin önemli zurna icracılarından Mehmet Ali Kayabaş (kişisel görüşme, 16 Ekim 2015) güreş havalarının bazılarını karşılama havası olarak da çaldıklarını ancak ilave olarak yöre dışı başka havalar da çalındığını ifade etmiştir.

¹⁷² 9 nolu video kaydı, M. Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&t=1s>

¹⁷³ Düğünlerde davetlilere gönderilen hediyelere "oku", onun karşılığında getirilen hediye, para vs. "okuannacı" ve okuannacını getirene de "okucu" denir.

Bu havalar Dirmil müzik kültürünün kayda alınmamış nadide havalarındandır ve yukarıda ifade edildiği gibi çeşitleri vardır¹⁷⁴. Diğer yandan davul-zurnanın Dirmil'e girişiyse birlikte düğünlere nevbet geleneği de eklenmiştir.

4.8.2.3. Nevbet

Nevbet geleneğinin askerî bir ritüel olmasına rağmen sivil hayatın içinde sosyal bir ritüel olması ve dahası bu geleneğin köylere kadar sirayet etmesi oldukça dikkat çekicidir. Literatürde, köy düğünlerdeki nevbet geleneği üzerine herhangi bir araştırma bulunmaması da bir o kadar ilginçtir. Dolayısıyla, burada nevbet ile ilgili yazılanlar nevbet geleneğinin Dirmil'deki görünümü ile sınırlıdır. Eski zamanlarda düğünlerde çalınan nevbet havalarının bugün artık hiçbir yerde icra edilmemesi diğer bir deyişle yok olma ve unutulma sürecine girmesi nedeniyle nevbet üzerine sahadan toplanan bilgi, veri ve ezgilerin önemli olduğunu belirtmek gerekir.

Nevbet, “Ortaçağ Türk ve İslâm devletlerinde hükümdarlık alâmetlerinden biri. Sözlükte ‘devir, fırsat, topluluk, felâket’ gibi mânalara gelen nevbet (nöbet) kelimesi, genellikle ‘askerî muzıka takımının hükümdarın saray veya otağı önünde davul vurarak icra ettiğı mûsiki’ anlamında kullanılır” (Agayeva, 2007, s. 38-41). Orta Asya’da Tuğ ile başlayan, İslam geleneği ile birleştiğinde nevbet ve Osmanlı devrinde ise mehter adını alan bu geleneğin tarih öncesinden günümüze kadar binlerce yıllık geçmişi bulunmaktadır (Vural, 2013, s. 10). Vural, Sümer ve Hitit uygarlıklarında günümüz vurmali ve üflemeli çalgılarının ataları olan bu çalgı çeşitlerini göstererek bu tip bir geleneğin tarih öncesi uygarlıklarda bulunduğunu söylemektedir. Eski Türklere (Orta Asya antik dönemi Türk uygarlıklarında) ise bu geleneğin, daha eski uygarlıklardan geçtiğini belirtmektedir (Vural, 2013, s. 3-14). Köktürk döneminde Orhun Kitabelerinde Hakan’ın hükümdarlığının alameti olan Tuğ anlatılırken eski dönem davulu olan “köbürge”den sözedilmektedir (Vural, 2013, s. 36). Hun ve Köktürklerin, yılın birinci, beşinci ve dokuzuncu aylarında yaptıkları festivallerde ve bu festivallerdeki spor etkinliklerinde davul çalındığı bilinmektedir (Vural, 2013, s.

¹⁷⁴ 20 nolu ses kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=TDrXP2Q-EWM&list=UUu9uLdfO4Z794h3PyRp1TGw&index=46>

37). Diğer yandan bu geleneğin İslam uygarlığında da karşılığı olduğu vurgulanmaktadır (Vural, 2013, s.18-21). Buradan hareketle, Osmanlı'daki askerî nevbet geleneğinin Orta Asya ve İslam topluluklarındaki kültürel kodların bir birleşimi olduğunu söylenebilir.

Nevbet geleneği eskiden tekkelerde de bulunurdu. Süreyya Agayeva¹⁷⁵ tekkelerde “nevbe” isimli bir ritim çalgısı bulunduğunu ve onunla yapılan zikirle “nevbe çıkarmak, nevbe vurmak, nevbe açmak” gibi isimlerin verildiğini belirtmektedir. Agayeva'nın çalışmasında nevbenin sistematik ve kurallı bir tören olduğu belirtilmektedir. Nevbe, birkaç saat süren üç bölümlük bir törendir. Her bölümde hangi ritimde, hangi ilahilerin çalınacağı ve duaların okunacağı bellidir. İlk bölüm hafif ritimde, ikinci bölüm biraz hızlanır ve “demdeme faslı” denilen üçüncü bölümde ritim oldukça hızlıdır. Törenlerde kullanılan çalgılar kudüm, çifte kudüm, el kudümü (nakkâre), bendir, tabl, çalpâre gibi vurmali çalgıların yanı sıra ney ve neyin çeşitlerinden nısfıye'dir. Dirmil'deki düğünlerde çalınan nevbet havaları da benzer şekilde kurallı icra edilmektedir.

İlginç olan bu devlet geleneğinin Anadolu'nun bazı yörelerindeki köylerde düğünlerin içine girmesidir. Nevbet geleneği, örneğin, Sivas düğünlerinde (Süngü, 2009) görülmektedir. Gaziantep Barak Düğün kültüründe ise Lobata (nöbete) adı altında görülmektedir¹⁷⁶. Evliliklerde nevbetin çalınması ise geçmişten gelen kültürel kodların devam ettirilmesine dayanmaktadır. Nitekim Usanmaz, nevbet-evlilik ilişkisi bağlamında şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Davul ve zurna devletin sembolü, Tanrı nizamı olarak kabul edilen Töre'nin ilanı anlamına gelmekteydi. Bu bakımdan her gün belirlenen periyodlarla kutlu kağanın ve kutlu devletin adına nevbet vurulmaktaydı. Türk töresine göre evlenmek de evlilik kurumu da kutsaldı. Töre'nin emri idi. Bu bakımdan Töre'nin sembollerinden olan davul elbette bu kutluluğu

¹⁷⁵ Nevbe bahsi, Süreyya Agayeva'nın İslam Ansiklopedisine yazdığı, (cilt: 33, s.38.) “Nevbe” başlığından derlenmiştir.

¹⁷⁶ Barak Türkmen Kültürü, Lobata (Nöbet)-Barak Düğün Kültürü, Erişim tarihi: 10 Ocak 2018, Erişim adresi: <https://www.facebook.com/barakturmenkulturu/videos/2521971299310/>

perçinleyecek ve Türk düğününde davul ve zurna eksik olmayacaktır (Usanmaz, 2006, s. 27).

Köy düğünlerine nevbetin girmesinin nedeninin, köylülerin bir şekilde bu geleneği görmüş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Önceki bölümlerde Osmanlı devletinde göçebelerin, devletin iskân politikaları, vergi, askere alma, ordunun ihtiyaçlarının karşılanması ve ordu levazımının nakliyesi gibi yollarla sıkı denetim altında olduğu belirtilmişti. Dolayısıyla, Osmanlı döneminde köyden asker ve erzak toplama, ordunun seferlerde konakladığı yerlerde köylülerle karşılaşması gibi koşulların davul ve zurnanın ve nevbet havalarının köylere girmesinde etken olduğu tahmin edilebilir.

Dirmil’de nevbetin işlevi düğünlerde görülür. Nevbet, düğün merasiminin başlangıcını ilan eden simgesel bir değere sahiptir. Nöbet/nevbet havaları davul zurnayla çalınan çalgısal ezgidir. Bu ezgiler düğün sahibinin varlık/ekonomik durumuna göre çift davul, çift zurna olarak çalındığı gibi daha fazla da olabilir¹⁷⁷. Eskiden davul zurna icracısının az olduğu dönemlerde veya düğün sahibinin ekonomik gücünün zayıf olduğu durumlarda tek zurna, tek davul da çalınırdı (S. Tekin ile kişisel görüşme, 26 Ekim 2015). Dirmil düğünlerinin başlangıcında çalınmaya başlanan bu havalar, düğün bittikten sonra yani gelinin güvey evine getirilmesinden sonraki gün olan duvak günü güneş doğmadan tekrar çalınırdı (S. Erdem ile kişisel görüşme, 29 Ekim 2015). Dirmil’de düğünler sabah güneş doğmadan düğün evinin bulunduğu yere yakın en yüksek yerde çalınan davul-zurnayla başlardı. Düğünün başlangıcında sabah çalınan bu havalar “*sabah davulu, sabah nöbeti, nöbet havaları*” olarak bilinmektedir. Bu ezgiler eskiden toprak damlı evlerin başına yani dam başına çıkılarak çalınırdı (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 29 Eylül 2015). Buralar en yüksek yerler olduğu için davulcu ve zurnacı konu komşuya, hısım akrabaya velhasıl tüm halka düğünü müjdelemek, duyurmak için böylesi yüksek yerleri seçmişlerdir.

Dirmil’de kaydedilen nevbet/nöbet havaları, yörenin geleneksel müzik karakteristiği dışında, diğer havalardan farklı olarak sadece düğün ortamında, değişken ritimli ve

¹⁷⁷ Veli Cem Özdemir Arşivi, Erişim tarihi: 10 Ocak 2018 Erişim adresi: <https://www.facebook.com/velicem.ozdemir.9/posts/10210969931816785>

davul-zurna ile çalınan havalardır. Düğünlerin bazı bölümlerinde, özellikle sabah ve akşam çalınan “nöbet” (nevbet) havalarının Dirmil’de geçmişte olmazsa olmaz kabul edilip çalındığı tespit edilmiştir. Yörenin yaşayan ve nevbet geleneğinin en önemli temsilcisi olan Mehmet Ali Kayabaş, nevbetin ne zaman ve nerede çalındığını, hâlâ çalılıp çalınmadıkları şeklindeki soruya şöyle karşılık vermiştir:

Nöbet havaları hem sabah hem de akşam çalınır. Eskiden apartman olmadığı için en yüksek yer olan dam başına çıkar, herkes duysun diye orada nöbet havalarını davul-zurnayla çalardık. Bu havaları davulla çalan kalmadı gâri (M. Ali Kayabaş ile kişisel görüşme, 16 Ekim 2015).

Çok eski dönemlerin ve de saray müzik kültürünün bir parçası olan nevbet müziklerinin ve o anlayışın Dirmil’de nasıl ve hangi nedenle yerleşip kabul gördüğü ayrıca bir araştırma konusudur.

Dirmilli davul ve zurnacılar düğünler için farklı il ve ilçelere gittikleri zaman Dirmil’deki düğün çalma geleneğini ve dolayısıyla nöbet/nevbet havalarını çalarak yıllarca bu kültürün oralara taşınmasını ve yaşamasını da sağlamışlardır. Köklü bir geçmişe sahip nöbet havalarının günümüzdeki çalıcıları sadece birkaç kişiyle sınırlıdır. Günümüzde yerel yönetimlerin aldığı karar gereği Dirmil’de sabah 08.30-9.00’den önce davul çalmak yasaklanmıştır. Aynı şekilde büyük kentlerde örneğin Antalya’da da saat 10.00’den önce müzik yasaktır. Oysa nevbet geleneğinde davul sabahın erken saatlerinde güneş doğmadan yapılan bir ritüeldir.

Günümüzde dam başlı evlerin artık yerini apartmanlara bırakması, bu ritüelin sahnesi konumundaki yerlerin yok olması ve dolayısıyla bu müzik etkinliğinin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu çalışma vesilesiyle özellikle nevbet bazında icra edilen yerel müziğin ve bu geleneğin izlerini gelecek kuşaklara aktarabilmek için, bugün artık hiçbir yerde icra edilmeyen nevbet havaları bu çalışma çerçevesinde kayıt altına alınmıştır.

4.8.2.4. Aba Tepme¹⁷⁸

Aba tepme kolektif yardımlaşarak yapılması gereken bir eylemdir. Çoban abasız düşünülemez. Bu giysinin yapılması uzun süren ve yardımlaşma gerektiren bir eylem olduğundan buradaki insanları eğlendirmek, yapılan işi eğlenceli, keyifli hâle getirmek için aba tepmenin sonunda yeme içmeyle birlikte genellikle sipsi çalınıp oynanır (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

4.8.2.5. Asker Uğurlama

Asker uğurlama, askere gidecek gençlerin arkadaşlarıyla birlikte yaptıkları müzikli aktivitelerdir. Yeme içme de yapılan bu ortamlarda kullanılan çalgıların başında gene sipsi gelir. Bağlama-sipsi birlikteliğinin olduğu yıllarda bu ikili müzik yaparken sonraları bağlamının yerine yerel müzik içinde kullanılmaya başlanan cura sipsiye eşlik etmeye başlamıştır. Dirmil müzik kültürüne sonradan eklenen ve ana çalgı konumuna giren saz (divan-tambura) da bu ortamların çalgısı durumundadır. Bu ortamda askere gidecek olanlar, yörenin hüznü ve dokunaklı havaları olan gurbet havalarının çalınıp söylenmesini çokça isterler. Yörede “düz hava” olarak isimlendirilen 2/4'lük ezgiler, yüksek olarak ifade edilen 9/8 ritmik yapıya sahip ezgi ve türkülerden sonra sadece Teke yöresinde rastlanılan karakteristik 9/16'lık hareketli ritim kalıbına sahip Teke ezgileri çalınır, söylenir ve oynanır.

4.9. Dirmil Yörük Müziğinin Toplumsal Değeri

Dirmil'de yakın zamana (1980'lere) kadar, yerel müziğe ve çalgıcılara atfedilen değer yüksek olduğu saha görüşmelerinde sıkça vurgulanmıştır. Bu değeri gösteren örneklerden birisi İsmail Evcil'in eşi Cennet Evcil tarafından yaşanmıştır. Cennet Evcil başkasıyla nişanlıyken İsmail Evcil'in çaldığı sipsiyi çok beğenir ve nişanı bozarak İsmail Evcil ile evlenir. Bu konu sorulduğunda, İsmail Evcil elindeki sipsiyi göstererek sipsinin kargıdan yapılan bir çalgı olduğunu fakat yanık havayı çaldığını zaman da kadınların çok ilgisini çektiğini ifade etmiştir. Müziğe ve icracılara verilen değere başka bir örnek ise, usta ve ünlü icracıların çok (kimisi 9'ar kez) evlilik yapmış

¹⁷⁸ Bir çoban giysisi olan abanın yapım süreci yerel dilde “aba tepme” olarak isimlendirilmektedir.

olmalarıdır. 2017 yılında 30'uncusu yapılan "Altın Sipsi Yağlı Pehlivan Güreşleri" de bu yörenin sipsiyle olan kültürel bağına örnek teşkil etmektedir. Başka bir örnek ise ilçe merkezindeki parkta bulunan büyükçe bir sipsi maketidir.

Fotoğraf 4.26. Dirmil'de Sipsi Maketi



Kaynak: Ferhat Erdem, 2015.

Bu maketin kaidesinde şunlar yazmaktadır:

Sümer ve Hitit yurtlarından Orta Asya'ya, Orta Asya'dan Anadolu'ya ve tüm dünyaya yayıldı. Günümüzde Dirmilli sipsi ustaları tarafından; yapılış ve icra edilişle Türkiye ve dünyada baş tacı edildi. Dirmilli genç ustalarla gelecek nesillere aktarılacak.

Sipsi ve dolayısıyla yerel müzik Dirmil'in simgesi olarak kabul edilmektedir. Bu simgeleştirmenin nedenlerinden birisi çalgıların tarihsel kökeni ile ilgilidir.

4.10. Dirmil'de Çalınan Havaların Sınıflaması ve Özellikleri

Müzik, yukarıda anlatılan eğlencelerde, günümüz sosyal eğlencelerinde olduğu gibi "rastgele" değildir. Yerel müzik, ritüellerin sistematik yapısı ve kurallarına bağlı olarak icra edilmektedir. Düğün örneğine bakılacak olursa müziğin bugünkü rastgelelikten uzak bir işlevi olduğu görülecektir. Dirmil'deki düğünlerin bölümleri;

oku dağıtma, değirmene una gitme, oduna gitme, oğlan¹⁷⁹ kınası, düğün güreşi, maşala, kız kınası, çeyiz, binim, duvak ve kızardı¹⁸⁰ gibi ritüellerden oluşmaktadır. Bu bölümlerin her birinin işlevine özgü farklı ezgiler, türküler ve oyun havaları ve buna bağlı olarak da farklı çalgılar kullanılmaktadır. Düğün sabahının erken saatlerinde nevbet havasının çalınması, davetliler karşılanırken karşılama havalarının çalınması, çeyiz ve kına merasimlerinde leğen ve sipsinin çalınması, binim günü olarak tabir edilen gelin alımında davul-zurna ile sırasıyla gelin hazırlık, gelin alma, gelin götürme ve gelin indirme havalarının çalınması bu durumu örneklemektedir. Günümüzde bu uygulamalar görülmemektedir. Bu nedenle günümüz düğünlerinde icra edilen müzik rastgele olarak nitelendirilebilir. Yerel müziğin öneminin ve sosyal eğlencelerdeki işlevinin kaybolmasının en başta gelen nedeni, bu tür sosyal ritüellerin zayıflamasıdır.

Sosyal ritüel ve yerel müzik arasındaki içsel bağı incelemek için, çalınan havalar¹⁸¹ ve havaların ritim özelliklerine bakmak gerekir. Aşağıdaki sınıflama, müziğin sosyal ritüellerdeki icra sıralamasına göre yapılmıştır. Dirmil’de saha çalışmasından elde edilen bulgulara göre sosyal ortamlarda başlıca çalınan havalar şunlardır:

- Gurbet havaları
- Kırık zeybekler
- Boğaz havaları
- Teke zortlatmaları
- Düz havalar
- Kabardıç
- Zeybekler
- Kerem havaları
- Karşılama-Güreş havaları
- Nevbet havaları

¹⁷⁹Dirmil’de eskiden damat sözcüğünün kullanılmadığı, bu sözcüğün modern yaşam tarzına giriş ile kullanılmaya başlandığı görülmektedir.

¹⁸⁰ Kız evinin düğün sonrasında oğlan evini ziyaret etmesi.

¹⁸¹ Anadolu’da yaygın kullanımı bulunan “hava” bir ezginin ismi olabileceği gibi sınıflandırma için de kullanılmaktadır. Teke Yöresi ezgileri için de gurbet havası, teke havası, güreş havası, nevbet havaları gibi isimlendirmeler yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bu havalar Teke yöresinde genel kabul gören ve bu yöre icracıları tarafından üretilen ezgilerdir. Dirmil’de üretilen ezgi ve türkülerin bazıları derlenerek TRT repertuarına kazandırılmıştır.

Aşağıda Tablo 4.11’de, yukarıda bahsedilen sınıflamaya dair Dirmil ve Burdur’a ait TRT repertuarında yer alan havalar verilmiştir.

Tablo 4.11. TRT Repertuarındaki Dirmil ve Burdur Ezgileri

THM Sınıflaması	Dirmil	Burdur’un Tamamı
Kırık Havalar	21	100
Uzun Havalar	5	46
Oyun Havaları	8	22
Toplam	34	168

Kaynak: TRT Repertuarı

Uzun hava olarak yer alan gurbet havaları tüm Teke yöresinde olduğu gibi Dirmil’de de yoğun şekilde icra edilmektedir. Gurbet havaları, genellikle 7 ve 5 zamanlı (Çine, 2003, s. 122) ritmik yapıya sahip, zaman zaman da ara duraklarda ölçüsüz/serbest olarak çalınan ezgilerdir. Gurbet havaları müzik yapılan her tür sosyal ortamda çalınmaktadır. Bu ortamlarda, eskiden müziğe gurbet havaları ile başlanmaktaydı. Orta Asya Türk kültürüne dayanan boğaz havaları 9/16 ve 9/8’lik ölçüye sahiptir. Sözlü ve sözsüz olarak çalınıp söylenen boğaz havalarının ilk bölümü ise ölçüsüz bir dizi takip eder (Çine, 2003, s. 112). Teke zortlatması da denilen teke havaları 9/16’lık ölçüye sahip olan her tür müzik ortamında çalınıp söylenen ve oynanan havalardır. Düz havalar 2/4’lük ritim yapısına sahip ezgilerdir. Yöreyle ait Kezban Yenge ve Yaylalar bu düz havalara örnek olarak gösterilebilir. Kabardıç ezgisi Dirmil müzik kültüründe oyun havası olarak yer almaktadır. Tek ayak üzerinde sekerek oynanan bu oyunda bir ayakla sekilirken diğer ayakla sağa sola ritmik sallayışlar yapılır. Her dört vuruştan sonra ayak değiştirilir. Türkü bölümü ölçülü ve ölçüsüz olmak üzere Burdur, Fethiye, Acıpayam ve Antalya’da çeşitlemeleri olan 2/4’lük ölçüde bir oyun havasıdır (Çine, 2003, s. 145). Zeybekler, 9/4’lük ritme sahip genellikle düğünlerde çalınıp oynanan ağır havalardandır. Teke yöresinde çalınıp söylenen ve oynanan havaların büyük kısmı 9 zamanlıdır.

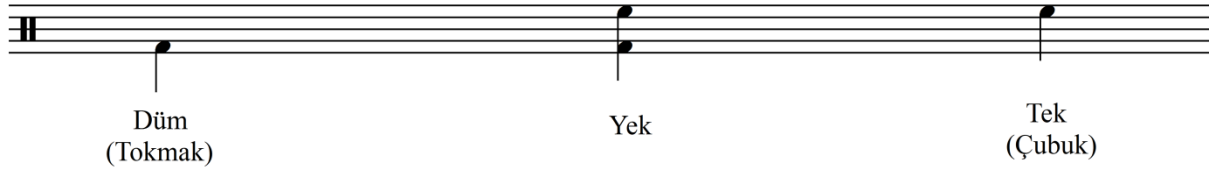
Gurbet havalarına yakınlığıyla bilinen yas havaları da yörede önemli bir yer tutmaktadır. Yas geleneği yörede ölüm, ayrılık, gelin gitme, asker uğurlama gibi

sosyal olaylarda kişinin yakınları ve sevenleri tarafından hâlen devam ettirilmektedir (Urhan, 2014, s. 128). Gurbet havalarının yas ezgisinin anlam olarak değişik biçimlerde yorumlanması ve söylenmesinden kaynaklandığını belirten Salih Urhan (Urhan, s. 128-129), bu ezgilerin La-Mi aralıklarında seyrettiğini arada Sol çarpması alıp Hüseyini, Uşşak ve Hicaz dizilerinde seyir gösterdiğini ifade etmektedir. Yas havalarının gurbet havalarıyla olan belirgin farkı çalgı icrasının olmamasıdır. Aynı zamanda yas geleneğinin gurbet havalarına göre daha dar konulara temas ettiği görülmektedir.

Kerem havaları 2/4'lük ve 4/4'lük ritim yapısına sahip havalar ve gurbet havaları gibi her müzik ortamında icra edilmektedirler¹⁸². Bunun yanında, Karacaoğlan geleneğinden beslenen Dirmilli yerel müzik ustalarının ürettiği havalar da Kerem havalarına ilave olarak, çalınıp söylenen türkülerdendir (Erdem, 2016, s. 16). Karşılama ve güreş havaları yörenin geleneksel müzik karakteri dışında davul ve zurnayla icra edilen havalardır. Nevbet havaları, yörenin yine geleneksel müzik karakteristiği dışında diğer havalardan farklı olarak sadece düğün ortamında davul-zurna ile çalınan havalardır.

Dirmil yöresine ait incelenen “Nevbet/Nöbet Havaları”¹⁸³ ile “Karşılama Güreş Havası”¹⁸⁴ ezgilerine eşlik eden asma davul icrasında “düm”, “tek” ve “yek” seslerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu ezgilerde kullanılan ritim kalıplarını belirtmek için ise aşağıda Şekil 4.15’te belirtilen nota anahtarı kullanılmıştır.

Şekil 4.15. Asma Davul Nota Anahtarı



¹⁸² 20 nolu ses kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=UEA2XgWyhpc>

¹⁸³ 9 nolu video kaydı, M. Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=EKQ9UCxqXU8&feature=youtu.be>

¹⁸⁴ 9 nolu video kaydı, M. Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&feature=youtu.be>

Dördüncü bölümündeki ezgide ise en sık aşağıda 4.19’da belirtilen ritim kalıbı kullanılmıştır.

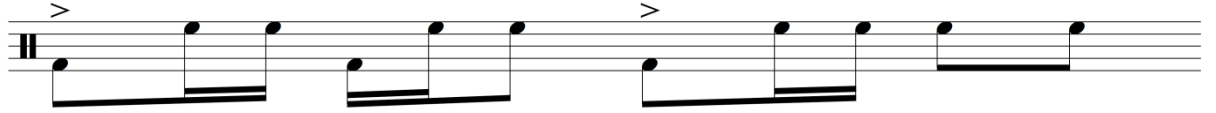
Şekil 4.19. Nevbet Havaları Dördüncü Bölüm Ritim Kalıbı



Bu ritim kalıbının sekizlik birime göre düzum sıralaması 2+2 şeklindedir ve yine sekizlik birimde ortalama 216 BPM hızda icra edilmektedir.

Karşılama ve Güreş Havası ezgisine eşlik eden asma davul ile en sık aşağıda 4.19’da belirtilen ritim kalıbı kullanılmıştır. Döngü içerisindeki bazı yerlerde ise aynı ritim kalıbı yorumlanarak icra edilmiştir.

Şekil 4.20. Karşılama ve Güreş Havası Ritim Kalıbı



Dirmil yöresi karşılama güreş havasında kullanılan bu ritim kalıbı icra şekli itibariyle de mehterlerde kullanılan ritim kalıbıyla benzerlik göstermektedir. Bu ritim kalıbının sekizlik birime göre düzum sıralaması 2+2+2+2 şeklindedir. Ezgisel ve ritimsel olarak her müzik cümlesi 4/4’lük ölçüde tamamlanmaktadır ve dörtlük birimde ortalama 85 BPM hızda icra edilmektedir. Aşağıdaki Tablo 4.12’de Dirmil’de çalınıp söylenen havaların ritim yapıları verilmektedir.

Tablo 4.12. Dirmil Havalarının Ritim Yapıları

EZGİ ÇEŞİTLERİ	RİTİM YAPILARI
Gurbet havaları	5/8-7/8 (Serbest)
Kırık zeybekler	9/8
Boğaz havaları	9/16
Teke zortlatmaları	9/16
Düz havalar	2/4
Kabardıç	2/4
Zeybekler	9/4

Kerem havaları	2/4-4/4
Karşılama-Güreş havaları	2/4-4/4-7/8-13/4
Nevbet havaları	Değişken yapılı, son bölüm 4/4

Görüldüğü gibi, sosyal ritüeller, havalar ve havaların ritimleri birbiri ile bütüncül bir yapıya sahiptir. Çalgılar üzerine yapılacak analizi tutarlı ve somut hâle getirmek için, çalgıları bu tür sistematik ve kurallı yapı ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir.

4.11. Çalgılar, İcra Edilen “Havalar” ve Sosyo-Ekonomik Değişim

Dirmil’deki yerel müzikte icra edilen çalgılar rastlantıyla değil, belirli bir sosyo-ekonomik ve kültürel değişimin sonucu olarak buradaki yerel müziğe girmiştir. Yerel müzik, sosyo-ekonomik değişim içerisinde yeni işlevler kazanmış ve böylece yerel müzik de bu sosyo-ekonomik değişimi etkilemiştir. Dirmil’deki yerel müziğin etki alanı daha önce ifade edildiği gibi Balıkesir-Antalya ve Muğla-Konya eksenini olarak çizebilir. Yerel müzik bağlamında bakılırsa, sahada yapılan görüşmelere dayanarak Dirmil çalgıcılarının hem bu eksenleri etkilediği hem de buralardan etkilendiğini görmek mümkündür. Bu eksenler aynı zamanda, yöredeki sosyo-ekonomik yaşam ile de doğrudan ilişkilidir. Bu eksen içinde, aşağıda gösterildiği gibi Dirmillilerin ekonomik alış-verişi ve ekonomik nedenlerden dolayı demografik hareketleri Dirmil yerel müziğini etkilemiştir.

Dirmil’deki yerel müziğe bazı çalgıların girişi ve Dirmil’deki sosyo-ekonomik hayatın değişimi arasında bir koşutluk vardır. Dirmil’deki yerel müziğe sonradan giren çalgıları aşağıdaki Tablo 4.13’te görüldüğü gibi iki grupta incelemek gereklidir.

Tablo 4.13 Dirmil’e Dışarıdan Gelen Çalgılar

1. Grup Çalgılar	2. Grup Çalgılar
Cura	Manyetikli saz (Divan ve tambura)
Yörük Kemanesi	Org
Davul-Zurna	
Divan Sazı-Tambura tipli Bağlama	

İlk grup cura, yörük kemanesi, divan sazı, tambura tipli bağlama, zurna ve davul; ikinci grup, manyetikli bağlama ve orgdan oluşmaktadır. Birinci grup çalgılar daha çok ticari ilişkiler ve düğün çalgıcılığı gibi nedenlerle çevre illerden görüp, etkilenip getirme şeklinde olmuştur. Örneğin cura özellikle Kozağaç kökenlilerde görülen bir çalgı iken, yörük kemanesi sahil ile iletişimi olanlarca, zurna ve davul Dirmil'e düğün için gelen çalgıcılardan etkilenmek suretiyle, divan sazı ve tambura tipli bağlama ise düğün vs. için yöre dışında görülüp Dirmil müziğine taşınan çalgılardır. Dirmil'de sipsi, cura, üçtelli bağlama, çoban düdüğü, leğen ve çoban kız çocuklarının gırtlakları ile çaldığı boğazlar göçebe, yarı göçebe ve yaylacılık hayat tarzı ile ilişkili olarak kullanılan çalgılardır. İkinci grup ise modern yaşam tarzının Dirmil'e hâkim olmaya başlaması ile belirmiştir. Yörük kemanesi, cura, tambura bağlama, divan sazı, zurna ve davul Dirmil'deki yerel müziğe sonradan giren çalgılardır. Elektro bağlama ve org ise son 30 yılda Dirmil yerel müziğinde kullanılan yeni çalgılar olmuştur. Son iki çalgının önemli bir özelliği, geleneksel müzik çalgılarını Dirmil'deki yerel müzikten dışlamasıdır. Dirmil'deki yerel müzikte temel değişim de bu modern çalgıların Dirmil'e girmesi ile olmuştur. Değişimden kasıt, bu çalgılarla yöre dışı havaların Dirmil'e girmesi ve yerel çalgıcılığın etki alanının daralmış olmasıdır.

Dirmil'de yaşayan insanlar modern döneme kadar yaylacılık, ormancılık ve hayvancılık ve bunlara bağlı iş ve mesleklerle geçimini sağlamıştır. Dirmil'de yapılan saha görüşmelerinden yaşam tarzına dair şu bulgular elde edilmiştir: 1940'lara kadar geçimlik ekonomi düzeyinde hububat tarımcılığı, yayla hayvancılığı, arıcılık ve kaçakçılığa (ormandan ağaç kesimi) dayalı göçebe ve yarı göçebe yaşam tarzı hâkimdir. Yöredeki Türk nüfus, 1960'lara kadar genelde bu yaşam tarzı ile geçimini sağlamıştır. Manifaktür üretim olarak ise, katrancılık, hızarıcılık, sandıkçılık, değirmencilik, demircilik, ayakkabıcılık ve çancılık gibi işler görülmektedir. Bu tür üretim ise, Cumhuriyet'e kadar büyük ölçüde Rumlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet sonrası ise Türk nüfus bu üretimi yapmaya başlamıştır. Ticaret ve bölgedeki borç para işlerinin Cumhuriyet'e kadar yine Rumlar tarafından yapıldığı bilinmektedir (A. Onur ile kişisel görüşme, 15 Ekim 2015). Dirmilliler için, Dalaman, Fethiye ve Gölhisar-Dirmil arasında kurulan pazarlar bölgenin ana ticaret merkezleri

olmuştur. Belirtilen bu iş ve mesleklerin her birinin yaylalar ve ormanlara bağlı olması yerel müziğin üretiminde ve süregelmesinde önemli rol oynamıştır.

Yayla hayvancılığı, Dirmil'deki yerel müzik için hayati önemdedir. Bölgedeki nüfusun kuşaklar boyu yerel müzikle uğraşmalarını sağlayan çocuk yaşta yayla hayvancılığı ile uğraşmaları olmuştur. Sahada yapılan görüşmelerin tamamında yerel müziği öğrenme süreçlerinin yaylada hayvanların peşinde sipsi ve çoban düdüğü çalınarak başladığı belirtilmiştir. Dirmil'deki yörük müziğinin ritminin öğrenilmesi ise çocukken kullanılan tahta davul ile olmuştur. Gırtlaktan çalınan boğaz havaları ve çoban düdüğünü de yayla hayvancılığına katmak gerekir. Teke yöresi müziğinin icrasında kullanılan özellikle sipsi, düdük ve kaval gibi nefesli çalgıların seslerini taklit etme biçiminde icra edilen bu müziğin (hada¹⁸⁵), göçer hayvancılığın yörede yaygın olduğu zamanlardan beri kullanıldığı bilinmektedir¹⁸⁶. Boğaz havaları, aşiret, kadın, kuş ve yer adları ve olaylara göre isimlendirilmektedir. Hamit Çine, bunları şu şekilde örnelemektedir:

Sarıkeçili Kızının Boğazı, Honamlı Kızının Boğazı, Melli Kızının Boğazı, Varsak Kızının Boğazı, Nene-Torun Boğazı, Ummuhan Boğazı, Havvacanın Boğazı, Dirmil Boğazı, Göğdere Boğazı, İncik Boğazı, Çörten Boğazı, Övgü Boğazı, Sürüyitiren Boğazı, Sirkat Bağışlatan Boğazı, Yayık Soğudan Boğazı, Çakal Çömelden Boğazı, Çömlek Kırdıran Boğazı ve Dugguk Boğazı gibi (Çine, 2003, s.8).

Boğaz havaları yaylacılıkla iç içedir ve sadece yörüklere özgüdür. İcrası sade olduğu gibi çalgılarla da yapılmaktadır. Boğaz çalma, Hoyya, Hollu, Dova, Göğüs Çalma, Ümük Çalma, Hada gibi adlar almaktadır (Yılmaz, 2013, s.16). Zehra Yılmaz'a göre boğaz havalarını çoban dili ile ilişkilendirmek gereklidir. Çobanların hayvanlar ve insanlarla iletişim için kullandıkları ıslık, nida, kaval ve sipsi gibi araçların yanına boğaz'ı da eklemek gerekir. Bu araçlar aynı zamanda, yöresel ezgilerin dile getirilmesinde de kullanılmaktadır. Zehra Yılmaz'a göre her sipsi, kaval, ıslık ve

¹⁸⁵ Burdur'un bazı bölgelerinde özellikle Aziziye yöresinde boğaz çeken icracılar bu icra biçimini "hada" olarak ifade etmektedirler.

¹⁸⁶ Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y., Erişim tarihi: 20 Haziran 2017, Erişim adresi: <http://aegm.turizm.gov.tr/TR,51111/bogaz-havalari.html>

boğazın sahibine has özellikleri vardır, onu çalanın, seslendirenin kim olduğu bilinir (Yılmaz, 2013, s. 19). Hamit Çine'ye göre, boğaz havalarının özgünlüğü ve zenginliği sadece ses ile değil çalgılarla da icra edilmesini getirmiştir, bu nedenle, boğaz çalma yerel müziğin bir formu hâline gelmiştir (Çine, 2003, s. 7).

Boğaz çalma, İsviçre Aplerindeki Yodeling, ABD ve Avrupa'da icra edilen Boğaz Şarkısı (throatsinging) gibi farklı kültürlerde görülen bir türdür (Yılmaz, 2013, s. 53). Bu tez açısından en önemli örnek, Rusya'daki Tuva Cumhuriyeti Türk ve Moğol halklarına ait boğaz şarkılarıdır (Yılmaz, 2013, s. 53). Tuva ve Yörük kültürleri arasındaki benzerlikler rastlantının ötesindedir. Her iki kültürde, göçebeliğin hâkim olduğu bir yaşam tarzı mevcuttur. Bu iki kültürün boğaz havalarında çalınan at başlı kemeçe, ses özellikleri ve çalma teknikleri açısından birbirine oldukça yakındır; bu çalgı Moğollar arasında Morin Khuur, Tuva Türkleri arasında ise İgil ve Yörüklerde İklık adını almıştır (Yılmaz, 2013, s. 54). Sinan Ayyıldız da benzer bir noktaya işaret etmektedir:

Boğaz havalarında hömeylerin¹⁸⁷ ezgisel yapısında da görülen tam dörtlü ve tam beşli aralık atlamaları, sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla boğaz havaları, Yörük Türkmen gruplarının Anadolu'ya getirdiği havaların devamı olabilir (Ayyıldız, 2013, s. 36).

Tuva örneği, Teke yöresinde boğaz çalmanın Orta Asya kökenli olduğuna dair önemli bir gösterge olarak düşünülebilir. Dirmil özelinde ise bu tarihsel kökene dayanan boğaz havalarının tamamen yaylacılık ile birlikte bugüne kadar sürdüğü söylenebilir. Hem Dirmil ve çevresindeki hem de Zehra Yılmaz'ın Mersin civarında yaptığı saha çalışmalarında, boğaz çalmanın kaybolması yaylacılığın bitmesine bağlanabilir. Sonuç olarak, Dirmil'de icra edilen boğaz havaları, yaylacılık döneminin mirası olarak kültürel bellekte yer etmiştir.

¹⁸⁷ Hömey (Khömmey), Moğolca boğaz demektir ve bu havalara verilen isimdir. Gırtlak müziği ile ilgili bilgi için şu kaynağa bakılabilir: Jordania, 2006, 149-150.

4.12. Yerel Müziğin Dönüşümü

Dirmil'deki yerel müzik, içinde yer aldığı sosyal, kültürel ve tarihsel yapılarla ilişkilendirilirken Adorno'nun "*müziğin dolaysız kullanımı ve metaya dönüşmesi*" kavramlarının analitik araç olarak kullanılacağı yukarıda belirtilmişti. Bu nedenle öncelikle modernizm ile yerel müziklerin dönüşüm süreçleri arasındaki ilişkinin ortaya konması gerekmektedir.

Modernizm öncesi ve sonrası toplumlar açısından müziğin işlevi farklılaşmıştır. Modernizm öncesi dönemde daha çok toplumsal iletişim ve ifade ihtiyaçları adına kullanılan 'müzik ürünleri', modernizm sonrası dönemde egemen güçler adına 'popüler kültürü' de kapsayan bir 'sosyal hegemonya' alanı olarak addedilmiştir. Satır'a göre Adorno kapitalist toplumda insanları bir arada tutan iktidarın, müzikteki egemen tona karşılık geldiğini ifade etmektedir (Satır, 2014). Kapitalist bir toplumda müziğin "dolaysız kullanımı" veya 'doğal işlevleri' giderek azalır ve müzik bir toplumsal dönüşüm için kullanılan bir meta hâline döner; müziğin işlevi iktidara yönelir veya iktidar tarafından kontrol edilebilecek bir duruma gelir (Satır).

Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma hareketlerinin başlaması ve Cumhuriyet'in kurulması ile "evrensel müzik", "çağdaş müzik" veya "çok sesli müzik" kavramları altında Klasik Türk müziği ötekileştirilmiş, 'yerel müzikler' de toplumsal açıdan birleştirici bir unsur olarak görülüp, 'genelleştirme-yaygınlaştırma' süreci ile 'yerel ayrıntılar' yerine 'ulusal ortaklıkları' öne çıkaran bir anlayış ile işlenmiştir. Bu durum diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi müzikte de tek tipleştirici bir anlayışı hâkim kılmıştır (Ayas, 2014, s. 392).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren bu süreç, yerel müzikleri çoklukla derleme çalışmalarının nesnesi hâline dönüştürmüştür. Derleme çalışmaları, teorik olarak, modernleşme sürecinde kaybolan geleneklerin kayıt altına alınmasını amaçlamaktadır. Diğer bir deyişle, toplumun sosyal, kültürel ve sembolik sermayesini toplama çalışmalarıdır. Derleme çalışmaları ile bu gelenek üzerinde 'ulusal' bir

ortaklığın da inşa edilmesi çabası söz konusudur¹⁸⁸. Aynı zamanda bu derleme çalışmaları ile ‘modern’ cumhuriyetin müziğinin ‘halk müziği ezgileri ile çok sesli Avrupa müziği’ temelinde kurulması da hedeflenmektedir (Gökalp, 2004, s. 145-147). Ülkemizde ise ilk resmi saha çalışması, Felix von Luschan tarafından 1902 yılında yapılmıştır (Bulgan, 2009, s. 10). Ulusal derleme çalışmaları ise, 1920’lerde Darü’l-Elhan ile başlamış ve dört kurumun (Darü’l-Elhan, Ankara Devlet Konservatuvarı, TRT ve Kültür Bakanlığı) yönetiminde bugüne kadar çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Elçi, 1997, s. 15-16).

Türk halk müziği çalışmalarına bakıldığında, bu çalışmaların baştan itibaren Türkçe ve Müslümanlık çerçevesinde sınırlandığı görülmektedir. Ermeni, Yahudi, Rum, Süryani ve diğer etnik ve dinî toplumsal grupların müziği “resmi halk müziği” çalışmalarının ya tamamen dışında kalmış ya da Türkçeleştirilerek bu çalışmalara kısmen dâhil edilmiştir. Bunun en önemli nedeni, Cumhuriyetin başlangıcında, diğer üst yapı kurumları gibi müziğe de, ulusal kimliğin oluşturulmasında ‘birleştirici-bütünleştirici’ bir işlev yüklenmesi olmuştur (Elçi, 2008, s. 44). “Halk” ağırlıklı olarak Türklük ve Müslümanlık üzerinden tanımlandığından, halk müziği bir yandan, millî, etnik ve dinî çerçevede sınırlanmış, diğer yandan, kendi yerelliğinden-yerel özelliklerin ulusal ortaklıklar içinde erimesiyle-görece uzaklaşmıştır. Diğer bir olgu, derlemelerin teknik düzeydeki zayıflığıdır. Özellikle notaya alma sürecinde ezgilerin tam olarak yöreyi yansıtmadığı ve kayıplar olduğu görülmektedir¹⁸⁹. Diğer yandan halk çalgılarının standardize edilmesiyle yerel ezgilerin özgünlüğü kaybolmaktadır (Eke, 2009, s. 275-285). Dolayısıyla yerel ezgiler, yerel çalgılara göre değil, standardize çalgılara göre notaya alınmakta ve icra edilmektedir.

Yerel müzikler, bütün olarak kendi sosyal-coğrafyasından ayrılarak, ezgisel yapının yorumlanması, çalgıların standartlaşması, sahne icrasındaki yeni düzen, stüdyo icrasındaki icra anlayışı ve notaya alma biçimindeki genellemelere dayalı bir

¹⁸⁸ Yerel müziklerin ideolojik bir aygıt olarak kullanılmasıyla ilgili farklı değerlendirmeler ve geniş bir kaynakça için şu çalışmalara bakılabilir: Çevik, 2013, s. 117-166 ve Çevik, 2016.

¹⁸⁹ Ankara Radyosu’nda gerçekleştirilen müzik icralarında bu sorun ile defalarca karşılaşmıştır. Derlenen ezgilerin yöreye ait tavır özellikleri nota üzerinde gösterilmediğinden aynı ritim kalıpları benzer ezgilere de uygulanarak icralar tek tipleştirilmiş ve böylece yereldeki ritim özellikleri dikkate alınmadan icralar gerçekleştirilmiştir. Ezgilerin notaya alınma sürecinde yerel özellikleri koruyabilen bir notalama sistemi geliştirilememiştir.

‘modernleşme’ sürecine girmiştir. Sosyo-ekonomik anlamdaki modernleşme süreci ise (iletişim ve ulaşım olanaklarının artması, tarımda makineleşme gibi süreçler), genellikle kuşaklar boyu “kapalı bir toplum” (cemaat) olarak yaşayan taşra-çevre insanlarının/halklarının yerel müziklerini üretme koşullarını büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Yerel müziğin kuşaktan kuşağa geçişi ve doğal öğrenme süreci neredeyse bitmiştir. Hatta yerel müzik, göçebe kültürden yerleşik kültüre geçiş sürecinde ‘yerel üretim ve icra işlevi bağlamından’ soyutlanarak, köklerinden ve üretim motivasyonundan ayrı kalmıştır. Yerel müzik, teknik ve formal eğitim ile bu eğitim üzerinde yerleşen yeni icra/sanat dünyasının bir parçası haline gelmiştir.

Dirmil tüm ülkede yaşanan sürecin doğal bir yansımasını içinde taşımıştır. Ancak, diğer bölgelere nazaran ‘göçebe yörük’ kültüründen, yerleşik bir kültüre geçişin etkileri çok daha güçlü bir biçimde yaşanmış, yeni kurulan ekonomik ve sosyal dengeler, yeni bir yaşam tarzını öne sürmüştür. Bu yeni yaşam tarzı, ‘popüler kültürden fazlasıyla etkilenen’ yeni iletişim ve ifade biçimlerini de gündeme getirmiş, bu iletişim ve ifade biçimleri de yerel müzikte geri döndürülemez değişimlere yol açmıştır.

5. BÖLÜM

SONUÇ

Bu tezde Teke yöresi yörük müzik kültürünün önemli bileşenlerinden biri olan Dirmil'in yerel müzik kültürü üzerine çalışılmıştır. Yörük müziği müzikal özellikleri, çalgılar, icracılar, çalgı yapımcıları ve icra ortamları bağlamında incelenmiş ve söz konusu müziğin içinde bulunduğu kültürel ve sosyal yapılarla da ilişkisi kurularak elde edilen bilgi ve bulgular çerçevesinde aşağıdaki sonuçlara varılmıştır.

- Teke yöresi Yörük-Türkmen kültürünün temsilcilerinden olan Dirmil, göçebe yaşamın ve Orta Asya Türk toplulukların izlerini günümüze kadar taşımasının yanında gerek çalgı çeşitliliği açısından, gerekse geleneksel nitelikte üretilen müziklerin sayısal çokluğu nedeniyle Teke yöresi müzik kültürü içerisinde farklı bir yer edinmiştir.
- Anadolu'nun diğer bölgelerinden farklı müzik ve oyun yapısına sahip olan Teke yöresinin en dikkat çeken yanlarından birisi de yörük müziğinin en karakteristik ritim yapısına sahip 9/16'lık ölçüdeki 'teke zortlatmaları', 'boğaz havaları' ve uzun hava formundaki 'gurbet havaları'nın başka yörelerde görülmemesidir. Ayrıca yörede icra edilen sipsi, üçtelli bağlama, ikitelli cura, Yörük kemanesi, ıklık, hegid, çifte sipsi gibi çalgılar ve boğaz çekme (hada), yöreyi diğer bölge müzik kültüründen farklı kılan en karakteristik unsurlardır.
- Dirmil'deki yörük müziğinin üretildiği dönemlerin genellikle yaylacılık yıllarına rastladığı, ayrıca bu yıllarda daha sonraki dönemlere oranla bir hayli fazla icracının yerel kültür içinde yer aldığı tespit edilmiştir.
- Yörük müziğinin günümüze kadar gelmesini sağlayan faktörlerden birinin, sosyal yapı içerisindeki işlevidir. Bu işlevin, toplumsal kültürün yeniden üretildiği düğünlerde, geleneksel güreşlerde, çokaşma denilen ortak eğlencelerde ve yaylalarda yapılan hayvancılıkta gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

- Dirmil’de yerel müziğin yaygın olmasını sağlayan diğer bir unsur kültürün kuşaklararası aktarım mekanizmalarının yakın döneme kadar etkin biçimde işlemesidir.
- Dirmil’deki yerel müzik geleneği, yerel kültürün gelişmesinde ve gelecek kuşaklara taşınmasında önemli bir rol oynamıştır ve oynamaktadır.
- Dirmil’de toplumsal hafızanın önemli bir parçası konumundaki yörük müziği, yerel kültürün yakın döneme kadar yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynamıştır.
- Yörük yaşamı içerisinde icracılar, müziği gündelik yaşamın bir parçası olarak icra ederlerken, yerleşik yaşamla birlikte bazı çalgıların bu bölgeye girmesi neticesinde müzikte meslekleşme başlamıştır.
- Yerleşik yaşamla birlikte dışarıdan yöreye giren çalgı ve ezgiler çeşitlenmeye neden olmuştur. Böylece yörede çift yönlü olarak etkileme ve etkilenme süreçleri başlamıştır.
- Dirmilli çalgı yapımcıları dışarıdan getirilen çalgıları kendi müzik kültürlerine uygun biçimde şekillendirmişlerdir. Yapılan bu form ve icra farklılığı yakın bölge icracılarını derinden etkilemiş, onlar tarafından ‘Dirmil tavrı’ olarak bilinmesine neden olmuştur.
- Dirmil’de sipsi, cura, üçtelli bağlama, çoban düdüğü, leğen ve çoban kız çocuklarının gırtlakları ile çaldığı boğazlar göçebe, yarı göçebe ve yaylacılık hayat tarzı ile ilişkili olarak kullanılan çalgılardır. Yörük kemanesi, cura, tambura bağlama, divan sazı, zurna ve davul Dirmil’deki yerel müziğe sonradan giren çalgılardır. Modern yaşam tarzının Dirmil’e hâkim olmaya başlaması ile elektro bağlama ve org Dirmil yerel müziğinde kullanılan yeni çalgılar olmuştur. Bu yeni çalgılar, geleneksel müzik çalgılarını Dirmil’deki yerel müzikten dışlayarak yöre dışı havaların Dirmil’e girmesini sağlamış ve yerel çalgıcılığın etki alanını daraltmıştır.
- Geçmişte Dirmil’de hemen herkesin çocuk yaşlarında çoban düdüğü veya sipsi ile uğraşması, Dirmillilerin yerel müzik ile yakın ilişkili olduğunu göstermektedir.
- Üçtelli bağlamada “düzen” olarak ifade edilen, tellerin farklı şekilde akortlanmasıyla gerçekleştirilen icralarda, yerel repertuarda yer alan havaların

farklı akortlarla çalınıp söylendiği görülmüştür. Bu tespit diğer bölgelerde kullanılan düzenler hakkında karşılaştırma olanağı sağlamıştır.

- Dirmil özellikle sipsi icracılığı konusunda Teke yöresinde farklı bir konumdadır. Sipsi Dirmil’de gerek icracılık gerekse yapımcılık konusunda tabana yayılan, neredeyse hemen hemen herkesin bir şekilde uğraşısı içerisine girmiş bir çalgı konumundadır. Bu olgu çalgının üstatlık seviyesinde icracılarının yetişmesini sağlamış, “Dirmil tavrı”nın da sembolü olmuştur.
- Yörenin hâkim sazı olan sipsinin farklı icracılardan oluşan kayıtlarının incelenmesi sonucu ortak bir ses etrafında toplandığı ve bunun da belli bir frekansa denk geldiği görülmüş, belirlenen ortak akordun diğer çalgılarla olan bağlantıları ve nedenleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.
- Dirmil’de icra edilen Teke yörük müziğinin makamsal yapısının ağırlıklı olarak hüseyni diziden meydana geldiği görülmektedir. TRT repertuarında yer alan Dirmil ezgi ve türküleri ile sahada kaydedilen havaların incelenmesi sonucunda kerem havalarının halk müziği terminolojisinde kerem dizisi/ayağı olarak ifade edilen makamda diğerlerinin ise hüseyni dizide icra edildiği tespit edilmiştir.
- Yaylacılık dönemlerinde üretilen ezgilerin ses sahaları en fazla bir oktavken, yerleşik yaşamla birlikte ses sahası genişlemiş, on (10) sese kadar olan ezgiler üretilerek çalınıp söylenir olmuştur.
- Yaylacılık dönemlerinde kullanılan cura ve üçtelli bağlamanın perdeleri metalden yapılırken, yerleşik yaşamla birlikte meslektaşının de etkisiyle dışarıdan getirilen misina perde bağlanmaya başlanmıştır. Ayrıca çalgıların yapım teknikleri, formları ve malzeme kullanımında da farklılaşmalar olduğu tespit edilmiştir.
- TRT repertuarında yer alan Dirmil türkü ve ezgilerinde koma sesler mevcutken, yerelde kullanılan bu çalgıların perdelerinde koma seslerin bulunmadığı tespit edilmiştir.
- Söz konusu çalgıların perdelerinin incelenmesi sonucunda tam veya yarım seslerden oluştuğu, bazı seslerin örneğin Mi bemol perdesinin çalgı üzerinde bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu bulgu çalgının kullanıldığı dönemlerde yerel repertuarda yer alan ezgilerde bu sesin kullanılmadığını göstermektedir.

- Yaylacılığın bitmesiyle birlikte çoban düdüğü icracılığı ve boğaz çekme gibi müzik aktiviteleri ortadan kalkmıştır. Ayrıca çifte sipsi, yörük kemeçesi ve üçtelli bağlama gibi daha çok bireysel kullanımı olan çalgılar yerleşik yaşama geçişle birlikte çalgıların ortak kullanımına ayak uyduramadıkları için çalıcıları azalmış, bir müddet sonra da yerel müzikteki işlevleri sona ermiştir.
- Yaylacılığın ve hayvancılığın bitmesiyle yörük çocuklarının çalgıları öğrendiği doğal ortamlar ortadan kalkmış, bunun neticesinde çalgılara olan ilgi ve yönelim kendiliğinden sona ermiştir. Özellikle sipsi icracılığı konusunda merkez konumundaki Dirmil yeni icracıların azlığı ve doğal öğrenme koşullarının ortadan kalması gibi nedenlere yerleşik yaşamın ve özellikle de kent kültürünün bir parçası olan apartman ortamında yüksek volumlü çalgıların çalınmasının getirdiği olumsuzluk da eklenince sipsinin bu konumunu yitirmesi kaçınılmazdır.
- Yaylacılık dönemlerinde yetişen icracılar müziği ömürlerinin son yıllarına kadar yaparken, yerleşik yaşama geçen icracıların yereldeki hocaların görüşlerine başvurarak belli yaşlardan sonra müziği bıraktıkları tespit edilmiştir.
- Elektronik çalgıların yerel müzik içinde kullanılmaya başlamasıyla birlikte müzik doğal ortamından çıkarak sahne ortamında icra edilmeye başlanmış, yerel çalgılar bu ortama adapte olamamış ve geri planda kalmıştır. Bu yöreyi diğerlerinden farklı ve özel kılan bu çalgılarla üretilen ve çalınan ezgiler de çalınmaz olmuştur. Yerel kültürdeki gerek çalgılar gerekse oyun kültürü elektronik çalgılar ve popüler repertuar anlayışı nedeniyle geri plana itilmiştir. Yöredeki en genç zurna icracısı 50 yaşındadır. Dolayısıyla çalgısı ve icracılarıyla ünlü bu yörenin kısa süre içerisinde bu özelliğini yitirmesi muhtemeldir.
- Bu çalışmayla kayıt altına alınan ve henüz notaya geçirilmemiş yerel ezgi ve onların eski icra biçimlerinin geleneksel müzik repertuarını zenginleştireceği düşünülmektedir.

Öneriler

- Yörük kültürünün canlı tanıkları olan yaşlı ve tecrübeli Dirmillilerin belleklerindeki geri döndürülmesi mümkün olmayan kıymetli veriler kaybolmadan bu alanda araştırma yapacak kurum veya kişilerce bir an önce kayda geçirilmelidir.
- Bir dönemler yörük kültürünün sesi ve nefesi olmuş çalgı ve ezgiler derlenip toparlandıktan sonra günümüz müzik yaşamının içinde kullanılma ve yaşatılma yolları aranarak, geçmişle günümüz arasındaki bağın koparılmadan devam ettirilmesi sağlanmalıdır.
- Müziğin bir yaşam biçimi olduğu gerçeğinden yola çıkarak eski ustaların üretme becerilerinden faydalanılmalı ve onların üretimleri sayısal olarak da zenginleştirilmelidir. Böylece yaşanan coğrafya, geçmişle bağı müzik üzerinden sürdürebilecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Altınyayla - Dirmil. (1995). Altınyayla Kaymakamlığı.

Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Baykara, T. (2000). *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası (1. bs.)*. Ankara: Bilgi Kültür Sanat.

Burdur, Valiliği. (2010). Unutulmayan Burdurlular 1. Sempozyumu Bildiriler. İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. Mersin: Özışık Basımevi, 2011.

Counce, S. (2001). *SözlüTarih ve Yerel Tarihçi*. İstanbul: TarihVakfi Yurt Yayınları.

Çevik, M. (2013). *Türkü ve Algı: Türkü Kültüründe Değişim Süreci*. Ankara: Ürün Yayınları.

Çine, H. (2003). *Burdur'dan Damlalar (2. bs.)*. Burdur: Arzu Ofset.

Çine, H. t.y. *Halk Müziğimizde Boğaz Havaları Teke Zortlatmaları ve Gurbet Havaları*. Yayınlanmamış basılı eser.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları Ç.1*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları; 148.

Ekici, S. (1993). *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.

Ekinci, A. (2010). *Tekeli'nin Dilinden Telinden 1*. Burdur: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Elçi, A. C. (1997). *Muzaffer Sarısözen: (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdem, H. (2008). *Teke Yöresi Halk İnançları*. Ankara: Ürün Yayınları.

Erdem, H. (2014). *Dirmil Ömürçüsü (2. bs.)*. Ankara: Fam Yayınları.

Erdem, H. (2016). *Karacaoğlan Geleneğinde Dirmil Güzellemleri (2. bs.)*. Antalya: Ardamlı Yayınları.

Eren, N. (1984). *Hece Tahtaları, Antalya-Burdur-Bolu-Muğla*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Erkan, Y. (2014a). *Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Geleneksel Kuşak*. İstanbul: Narçiçeği Yayıncılık.

Erkan, Y. (2014b). *Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Genç Kuşak*. İstanbul: Narçiçeği Yayıncılık.

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Eröz, M. (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gazimihal, M. R. (2001). *Türk Ötkü Çalgıları (2. bs.)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı (HAGEM) Yayınları .

Gökalp, Z. t.y. *Türkçülüğün Esasları*. Erişim tarihi: 20 Aralık 2017. Erişim adresi: <http://www.kitapso.com/kitaplar/siyasi/10/ziya-gokalp-turkculugun-esaslari.pdf>

Gökalp, Z. (2014). *Yörükler- Kökeni ve Tarihçesi*. Erişim tarihi: 20 Aralık 2017. Erişim adresi : <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com.tr/2014/06/yorukler-youruks-turks.html>

Hassan, Ü. (1986). *Eski Türk Toplumunu Üzerine İncelemeler*. Ankara: V Yayınları.

Jordania, J. (2006). Who Asked First Question- The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech, Logos, Tiflis.

Kayacan, İ. (2015). *Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-1*. Ankara: Ece Yayınları. Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Kayacan, İ. (2012). *Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-2*. Ankara: Ece Yayınları. Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2004). *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*. Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Ankara: Dösım Basımevi.

Merriam, A. (1964). *Anthropology of Music* [Elektronik Sürüm]. Northwestern University Press. Illinois. Erişim tarihi: 09 Kasım 2017, Erişim adresi: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/complementarias/Merriam%20Alan-The Anthropology of Music-1.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/etno/complementarias/Merriam%20Alan-The%20Anthropology%20of%20Music-1.pdf)

Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 734.

Öztürk ,O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Sakin, O. (2010). *16 yy. Osmanlı Arşiv Kayıtlarına Göre Anadolu'da Türkmenler ve Yörükler (Boylar, Kabileler, Cemaatlar) (2. bs.)*. İstanbul: İstanbul Yay.

Sarisözen, M. (2018). *Altay Türküleri ve Milli Folkromuz*. Milli Kütüphane Başkanlığı Müzik Arşivi Yayınları I, Yay.Haz.: Şenel, S. Güray,C. (Basım aşamasında)

Suğur, N. t.y. Sosyolojide *Araştırma, Yöntem ve Teknikleri*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Yayın No: 1963.

TRT, t.y. *Folklor Derlemesi I*. Yayınlanmamış eser.

Urhan, S. (2014). *Hayatı, Eserleri, Derlemeleri, Gurbet Havaları Köy Enstitüleri*. İzmir: Tezer Matbaası.

Vural, T. (2013). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Tuğ, Nevbet, Mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Yönetken, H. B. (1966). *Derleme Notları – I*. İstanbul: Orkestra Yayınları.

Makaleler ve Bildiriler

Açar, Y., Bektaş, C. TRT Repertuarında Bulunan Teke Yöresine Ait Zeybekler Üzerine Bir İnceleme. Erişim tarihi: 24 Ağustos 2017. Erişim adresi: <https://www.efelikruhu.com/2017/04/13/trt-repertuarinda-bulunan-teke-yoresine-ait-zeybekler-uzerine-bir-inceleme.html>

Agayeva, S. (2007). Nevbet. İslam Ansiklopedisi. Cilt: 33 [Elektronik Sürüm]. Erişim tarihi: 24 Ağustos 2017. Erişim adresi: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=330038&idno2=c330027#1> ve <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=330039>

Akça, G. t.y. Osmanlı Millet Sisteminin Dönüşümü. Erişim tarihi: 16 Mart 2018. Erişim adresi: <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/konuk-yazarlar2/1785-osmanli-millet-sisteminin-donusumu>

Aman, F. (2012). Bronislaw Malinowski'nin Kültür Teorisi [Elektronik Sürüm]. *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 21. Sayı: 1. 2012 s. 135-151. Erişim tarihi 20 Şubat 2018. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/143625>

Anlı, Ö. F. Sosyal Bir Fenomen Olarak Bilimsel Bilgi -Bilim Sosyolojisinden Bilimsel Bilginin Sosyolojisine-. [Elektronik Sürüm] Erişim tarihi: 22 Haziran 2016. Erişim adresi: <http://www.flfsdergisi.com/sayi12/53-78.pdf>

Arslanoğlu, İ. t.y. Kültür ve Medeniyet Kavramları. Erişim tarihi: 20 Şubat 2018. Erişim adresi: <http://w3.gazi.edu.tr/~iarslan/kulturvemedeniyet.pdf>

Ataniyazov, S. (1999). Türkmen Boylarının Geçmişi, Yayılışı, Bugünkü Durumu Ve Geleceği. *Bilig Bilim ve Kültür Dergisi*. Sayı: 10. 1-32. (1999).

Azar, B. (2007). Sözlü Kültür Geleneği Açısından Türk Saz Şiiri [Elektronik Sürüm]. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 17. Sayı: 2 Sayfa: 119-133, ELAZIĞ-2007, 16 Haziran 2017. Erişim adresi: <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayi2/119-134.pdf>

Baran, M. (2013). Avrupa’da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları ve Bu Anlayışların Türkiye’ye Yansımalarına Tarihî Sosyolojik Açından Bir Bakış [Elektronik Sürüm]. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/11 Fall 2013, p. 55-79, Ankara-Turkey. Erişim tarihi: 18 Aralık 2017, Erişim adresi: <http://emreyildirim.me/wp-content/uploads/2014/04/avrupada-geli%C5%9Fen-modernlik-ve-modernle%C5%9Fme.pdf>

Bedel, A., Bedel, M. (2015). Teke Yöresinde Günümüzde Kullanılan Nefesli Çalgılar ve Yapımı, 1. Teke Yöresi Sempozyumu: 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 751-758). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Bedel, M. (2007) Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval. 1. Burdur Sempozyumu. Bildirileri. 2. Cilt (s. 1230-1237).

Bilgi ve Bilimde Olguculuk - Tarihselcılık Tartışması Üzerine - 6 [Elektronik Sürüm]. (22 Haziran 2016). Erişim adresi:

<http://dusundurensozler.blogspot.com.tr/2008/11/bilgi-ve-bilimde-olguculuk-tarihselclik.html>

Bozkurt, H., Köse, H. S. (2015). Çoksesli Müziğimizde Teke Yöresi. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 821-826), Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Bulgan, M. (2009). Malatya-Arguvan Bölgesi Saha Araştırması ve Etnomüzikoloji Açısından Önemi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl:2 Sayı:2 Haziran 2009.

Bulgan, M. (2010). Berlin Fonograf Arşivinde Türkiye Araştırmaları ve Alman Milli Kütüphanesinde Türk Beşlileri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl : 3 Sayı : 4 Haziran 2010.

Caferoğlu, A. (1946). Kırşehir Vilâyetinin Bugünkü Etnik Teşekkülüne Dair Notlar İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C.2.

Canyakan, S. (2014). Etnomüzikolog, Etnografik Metod ve Geleneğin Aktarımı (Kay Kaufman Shelemay). Makale Raporu ve Makale Çevirisi. Erişim tarihi: 22 Şubat 2018 Erişim adresi:

https://www.academia.edu/7256357/ETNOM%C3%9CZ%C4%B0KOLOG_ETNOGRAFI_%C4%B0K_METOD_VE_GELENE%C4%9E%C4%B0N_AKTARIMI_KAY_KAUFMAN_SHELEMAY_MAKALE_RAPORU_VE_MAKALE_%C3%87EV%C4%B0R%C4%B0S%C4%B0_-_C3%87evirmen_Seyhan_Canyakan?auto=download

Civelek, M. (2014) Antropoloji. Erişim tarihi: 22 Haziran 2016. Erişim adresi: http://kitap.global-led.net/wp-content/uploads/2015/05/sosyal.alan_.antropoloji.08.05.2014.pdf

Cumhuriyet Döneminde Yörüklerin İskanı Konusu. Erişim tarihi: 15 Hazira 2017, Erişim adresi: <http://www.turktoresesi.com/viewtopic.php?f=61&t=2558>

Çalışkan, Ş., Pehlivanoglu, F., Meçik, O. (2014). Bireysel Kazançların Belirlenmesinde Sosyal Sermayenin Rolü (Yalova Örneği), [Elektronik Sürüm] *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. Cilt 15. Sayı 1. 2014. (s. 313-323), Erişim: 19 Kasım 2017. Erişim adresi: <http://dergi.cumhuriyet.edu.tr/cumuiibf/article/view/1008002509/0>

Çevik, M (2016). “Dilden Tele Türkiye’yi “Bir”leştiren Ses: Yurttan Sesler”. *Turnalar* (61), s. 56-59.

Çiğdem A. (1998) “Yerellik Üzerine Tezler” [Elektronik Sürüm]. *Birikim Dergisi*. Sayı: 111-112 - (Temmuz/Ağustos 1998) Erişim tarihi: 16 Haziran 2017. Erişim adresi: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5238/yerlilik-uzerine-tezler#.WjgJDIVl-00>

Çine, H. Teke Yöresi Halk Kültürünün Milli Kültür Açısından Değeri. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 797-800). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Demir, M. (2016). Şamanizm’de Hastalık Kavramı Ve Tedavi Yaklaşımları. *Lokman Hekim Dergisi*. 2016; 6 (1): 19-24

Diktaş, M. t.y. Konya Oturak Alemlerinde Dönüşüm, Karkın Kasabası Örneği. Erişim tarihi: 04 Aralık 2017, Erişim adresi: http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/mustafa_diktas_konya_oturak_alemleri_donusum.pdf

Dirmil.org. t.y. Dirmil. Erişim tarihi: 3 Haziran 2018. Erişim adresi: <http://www.dirmil.org/altinyayla-dirmil-daglari-nelerdir-isimleri-ozellikleri/>

Dogma, Akılcılık, Deneycilik, Eleştiricilik, Sezgicilik, Faydacılık, Olguculuk Felsefe Akımları. (22 Haziran 2016). Erişim adresi: <http://endandik.blogspot.com.tr/2012/04/dogmatizm-nedir-felsefe-akmlar-dogru.html>

Doğan, M. S. ve Doğan, C. (2014). Tarihsel Gelişim S¼recinde Y¼r¼kler [Elektronik S¼r¼m]. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*. (s. 117-132). Erişim tarihi: 16 Haziran 2016. Erişim adresi: <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusoskon/article/view/1023004821>

D¼nmez, B. M., Terzioğlu, V. (2014). Rusya'da Sovyet D¼nemi'nden G¼n¼m¼ze Etnom¼zikoloji ve Folklor Anlayışı [Elektronik S¼r¼m]. *Uluslararası Hakemli M¼zik Araştırmaları Dergisi*. Eyl¼l – Ekim – Kasım - Aralık 2014. Sayı: 02 Cilt: 01 Yaz Kış, Erişim tarihi: 10 Haziran 2016, (s. 91-102). Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/275256872_ETHNOMUSICOLOGY_and_FOLKLORE_APPROACHMENT_in_RUSSIA_FROM_SOVIET_ERA_TO_TODAY

Duman M. Z. (2009). K¼reselleřme, Kimlik Ve okk¼lt¼rl¼l¼k [Elektronik S¼r¼m]. Cilt/Volume II Sayı/Number 1 Nisan/April 2009 *Sosyal Bilimler Dergisi*, (s. 93-112). Erişim tarihi: 20 Haziran 2016, Erişim adresi; <http://dergi.neu.edu.tr/public/journals/7/pdf/sayi1-nisan2009-Dr-M-Zeki-Duman.pdf>

Eke, M. (2009). T¼rk Halk M¼ziđi Ezgilerindeki Eksikliklerin Giderilerek Geleceğe İntik¼li ve Korunması. [Elektronik S¼r¼m]. Ocak 2009. s. 275-285. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika alışmaları Kongresi. Ankara. 10.09.2007 - 15.09.2007. Erişim tarihi: 20 Haziran 2016, Erişim adresi; <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/EKE-Metin-T%C3%9CRK-HALK-M%C3%9CZ%C4%B0%C4%9E%C4%B0-EZG%C4%B0LER%C4%B0NDEK%C4%B0-EKS%C4%B0KL%C4%B0KLER%C4%B0N-G%C4%B0DER%C4%B0LEREK-GELECE%C4%9EE-%C4%B0NT%C4%B0K%C3%82L%C4%B0-VE-KORUNMASI.pdf>

Ekici, S. (2004). Pop¼ler K¼lt¼r'¼n İcra Ortamı Bağlamında Medya - T¼rk Halk M¼ziđi İlişkisine Dair Bazı Tespit ve Öneriler. [Elektronik S¼r¼m]. TÜBAR Sayı: XVI. Yıl: 2004-G¼z (s. 181-189). Erişim tarihi: 20 Ocak 2018. Erişim Adresi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tubar/article/download/5000072867/5000067091>

Ekici, S. (2006). Fethiyeli Ramazan Güngör Üzerine Düşünceler. s.183-188 Muğlaname: (Muğla ve ilçeleri kültürü üzerine makaleler (Haz. Çınar A.A.). Muğla Ticaret Odası.

Elçi, A. C. (2008). Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları. [Elektronik Sürüm]. *Millî Folklor*. 2008. Yıl 20. Sayı:78. (s. 37-54). Erişim tarihi: 26 Aralık 2017. Erişim adresi: <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=78&Sayfa=34>

Erdem, F. (2015). Dirmil Yöresi Çalgıları ve Yerel İcracıları. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 781-788). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Erdem, M. (2015). Türk Halk Oyunlarının Sınıflandırılması Meselesi ve Teke Yöresi Halk Oyunları. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 827-830). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Ergun, L. (1998). Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma [Elektronik Sürüm]. Kalan Müzik Yayınları. Erişim tarihi: 26 Aralık 2017. Erişim adresi: <https://muziklimevzular.com/2015/11/07/yoruklerde-muzik-ve-bogaz-calma/>

Ersoy, R. (2004). Sözlü Kültür ve Sözlü Tarih İlişkisi Üzerine Bazı Görüşler. [Elektronik Sürüm]. *Millî Folklor*. 2004. S.61, s.102-110. Erişim tarihi: 22 Kasım 2017. Erişim adresi: <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/35.php>

Ertürk, S. (2014). Türk Halk Müziği Geleneğinde Kemik Üflemeli Çalgı Çığırma; Burdur İl Örneği. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kaval Sempozyumu Bildirileri. 20-21 Şubat 2014. İstanbul.

Gazimihal, M. R. (1958). Baş Ozan Korkut Ata ve onun Yelteme Kopuzu. TFA. C.5 S.104. Mart 1958. (s. 233-245). Erişim tarihi: 24 Aralık 2017. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/32997>

Gelekçi, C. (2004). Türk Kültüründe Oguz-Türkmen-Yörük Kavramları. Türkiyat Araştırmaları. Sayı 1. Güz 2004. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. (s.9-17). Erişim tarihi: 21 Aralık 2017. Erişim adresi: http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/cg_yoruk/cg_yoruk.htm

Gözaydın, N. (2004). Ağız ve Halk Bilimi Derlemelerinde Kaynak Kişi. Nisan 2004. C LXXXVII, S : 682, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. (s. 296-302).

Gümüşdoğan, O. (2015). Şah Kulu İsyanında Teke Türkmenleri. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. Bildiriler Kitabı. Cilt-2. 4-6 Mart 2015. (s. 1111-1116). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Günaydın, Melih., Dalkıran, E. Teke Yöresi Halk Müziğinde Kadın'ın Ses. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. Bildiriler Kitabı. Cilt-2. 4-6 Mart 2015. (s. 831-836). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Hasan, A., Acar, H., Turan, A. Bucak Zeybeği ve Burdur Halk Oyunlarındaki Yeri ve Önemi. 1. Teke Yöresi Sempozyumu: 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 801-820). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Işık, H., Canbay, A. Teke Yöresi "İkrar" ve "Görgü" Cemlerindeki Müzikal Unsurlar: Gümüşgün (Baladız) Köyü Örneği, 1. Teke Yöresi Sempozyumu. Bildiriler Kitabı. Cilt-2, 4-6 Mart 2015. (s. 789-796). Mehmet Akif Nasuh Yurtsiper Üniversitesi, Burdur.

Jenks, C. (2013). Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı, "Altkültür Kültürün Neresinde?" Ayraç Kitap Tahlili ve *Eleştiri Dergisi*, Nisan 2013/42.

Kalafat, Y., Özdemir, V.C. (2016). Salur Mezar Damgali Baba Ali Türbesi ve Dirmil Yöresi Salurları Halk İnançları 2016. Erişim tarihi: 17 Haziran 2017. Erişim adresi: <http://yasarkalafat.info/?p=1999>.

Kaplan, A. Ö. Bilimin Doğası. Erişim tarihi: 22 Haziran 2016, Erişim adresi: http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/68618/48278/sunu_2_bilimin_do%C4%9Fas%C4%B1.pdf

Kartari, A. t.y. Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım [Elektronik Sürüm]. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Moment Dergisi*, (s. 207-220). Erişim tarihi: 15 Şubat 2018. Erişim adresi: <https://doi.org/10.17572/mj2017.1.207220>

Koçyiğit, M. t.y. Case-Study Örnek olay (Durum) Çalışması. [Elektronik Sürüm]. Erişim tarihi: 24 Haziran 2018. Erişim adresi: [http://www.psikolojiagi.com/wp-content/uploads/Y%C3%BCklemeler/Yard%C4%B1mc%C4%B1%20Kaynaklar/%C4%B0statistik%20\(Say%C4%B1m%20Bilimi\)%20ve%20SPSS/%C4%B0leri%20Ara%C5%9Ft%C4%B1rma%20Y%C3%B6ntemleri%20-%20Prof.Dr.%20Mustafa%20Erg%C3%BCn/Case-Study%20\(M.Ko%C3%A7yiğit%20Fit%20.ppt](http://www.psikolojiagi.com/wp-content/uploads/Y%C3%BCklemeler/Yard%C4%B1mc%C4%B1%20Kaynaklar/%C4%B0statistik%20(Say%C4%B1m%20Bilimi)%20ve%20SPSS/%C4%B0leri%20Ara%C5%9Ft%C4%B1rma%20Y%C3%B6ntemleri%20-%20Prof.Dr.%20Mustafa%20Erg%C3%BCn/Case-Study%20(M.Ko%C3%A7yiğit%20Fit%20.ppt)

Koruk, Ç. (2006). İkitelli Cura (Kozagaç Curası). (s. 120-130). [Elektronik Sürüm]. Erişim tarihi: 24 Haziran 2018. Erişim adresi: <https://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/sayi11/120-130.pdf>

Kurunç, N. (2017) Kültürel Bir Olgu Olarak Müziğin Toplumsal Yeri ve Batı Merkezilik. Erişim tarihi: 20 Ocak 2018. Erişim adresi: <http://www.dunyaninyerlileri.com/kulturel-bir-olgu-olarak-muzigin-toplumsal-yeri-ve-bati-merkeziyetcilik/>

Kuzucu, H. (2002). Kozagaç Tarihi Üzerine Bir Araştırma. Erişim tarihi: 20 Temmuz 2016 Erişim adresi: <http://www.burdurtarihi.com/koozagactarihi.htm>

Kuzucu, H. (2008). Dirmil. Erişim tarihi: 20 Temmuz 2016 Erişim adresi: <http://www.burdurtarihi.com/dirmil.pdf>.

Kuzucu, H. (2017). Türk Milli Kimliğini Oluşma Süreci ve Yukarı Teke Örneği Bağlamında Dirmil'in Demografisi. Erişim tarihi: 31 Ocak 2018. Erişim adresi: <http://www.burdurtarihi.com/tekeli.pdf>

Nacakcı Z., Çiftçiabaşı, M. C., Özdemir, G. Cumhuriyetten Günümüze Burdur'da Halk Müziği Derlemeleri. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 911-918). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Okan, S. t.y. Türk Halk Müziği, Derlemeler. Erişim tarihi: 03 Ağustos 2016. Erişim adresi: <http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=46&lang2=tr>

Özay, S., Akyol, A. TRT Repertuarında Yer Alan Burdur Türkülerinin Müzikal ve Edebi Unsurlarının İncelenmesi. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 881-902). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Özaydın, A. (2007). Nevbet [Elektronik Sürüm]. İslam Ansiklopedisi. cilt: 33 (s. 38-41). Erişim Tarihi: 24/08/2017. Erişim Adresi: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=330038&idno2=c330027#1> ve <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=330039>

Özcan, K. (2006). Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekânsal Kademelenme [Elektronik Sürüm]. METU JFA 2006/2 Cilt 23. S.2. (s. 21-62). Erişim tarihi: 16 Haziran 2017. Erişim adresi: http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2006/cilt23/sayi_2/21_62.pdf

Özdemir, M. t.y. Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. [Elektronik Sürüm]. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11(1). Haziran 2010. s.327-328. Erişim tarihi: 25 Haziran 2016 Erişim adresi:

http://www.sbd.ogu.edu.tr/makaleler/11_1_Makale_14.pdf

Özdemir, V. C. (2016). Dirmil Yöresi Oturak Âlemlerinde Gurbet Havaalarının Yeri Ve Önemi [Elektronik Sürüm]. Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren, Çankırı Karatekin Üniversitesi Yayınları: 10 YAMER (Yaran Kültürü Uygulama ve Araştırma

Merkezi) Yayınları: 1 Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren – Bildiriler. (s. 211-223).
Erişim tarihi, 23 Haziran 2016, Erişim adresi:
<http://krtknadm.n.karatekin.edu.tr/files/yarankultur/album/E-Kitap/Sempozyum-Kitap.pdf>

Özhan, Z. (2012). Nitel Araştırmada Örneklem. Erişim tarihi: 23 Haziran 2016.
Erişim adresi: <https://aofsosyoloji.files.wordpress.com/2012/08/sosyolojide-arac59firma-yc3b6ntem-ve-teknikleri.pdf>

Öztan, E. (2013). Dorothy Smith'in Sosyal Bilim Yaklaşımı ve Kurumsal Etnografya [Elektronik Sürüm]. Sosyoloji Konferansları No: 48 (2013-2) / 35-56. Erişim tarihi: 12 Ocak 2018. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/101332>

Öztürk, E. t.y. Sosyolojide Nesnellik Sorunu Bağlamında Max Weber'in Pozitivizm-Hermeneutik İkiliğini Aşma Girişimi. Erişim tarihi: 20 Ocak 2018. Erişim Adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/49/1775/18776.pdf>

Öztürk, O. M. (2002). Türkiye'de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri. Erişim tarihi: 15 Ocak 2018. Erişim Adresi: http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/O-Ozturk_5.html

Öztürk, O. M., (2007), "Müzik Kültürü" *"folklore/edebiyat dergisi"* cilt 13, Sayı:49. (s. 225-238). Ankara: Sanat Kitabevi.

Proust, A. t.y. Pierre Bourdieu Üzerine. Erişim tarihi: 19 Kasım 2017. Erişim adresi : <http://albertproust.tumblr.com/post/90652580739/pierre-bourdieu-%C3%BCzerine>

Reinhard, Kurt ve Reinhard U. Bir Avrupa'lı Gözüyle 1955-60 Yılları Arasında Türkiye'de Müzik Hayatı [Elektronik Sürüm]. (s. 443-459). Çeviren: Dr. Bayram Akdoğan. Erişim tarihi: 12 Haziran 2016. Erişim adresi: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/781/10033.pdf>

Sağır, A., Öztürk, B. (2015). Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği [Elektronik Sürüm]. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2015. Cilt 8. (s. 121-154) Erişim tarihi: 12 Şubat 2018 Erişim adresi : <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/usaksosbil/article/viewFile/5000105261/5000098574>

Satır, t.y. Türk Halk Müziği. Erişim tarihi: 20 Şubat 2018. Erişim adresi: <http://web.hitit.edu.tr/dosyalar/duyurular/omercansatir@hititedutr010420153A0M2V3Y.pdf>

Satır, Ö. C. (2014) Adorno Üzerine. Erişim tarihi: 10 Haziran 2016. Erişim adresi: <http://omercans.blogspot.com.tr/2014/07/adorno-uzerine.html#!/2014/07/adorno-uzerine.html>

Satır, Ö. C., Karahasanoğlu, S. (2015). Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı [Elektronik Sürüm]. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. Cilt 3. S. 2. S. 145-164. Aralık/ 2015. Erişim tarihi: 04 Aralık 2017. Erişim adresi: http://www.journalagent.com/jas/pdfs/JAS_3_2_145_164.pdf

Satır. Ö. C., (2016) Müzikolojide İki Yeni Kavram : Scene ve Yerel Sound. (s. 239-255). Erişim tarihi: 15 Haziran 2016. Erişim Adresi: <http://www.sbedergi.hitit.edu.tr/article/viewFile/5000186672/5000168181>

Sayılır, S. B. (2012). Göçebelik, Konar-Göçerlik Meselesi Ve Coğrafi Bakımdan Konar-Göçerlerin Farklılaşması [Elektronik Sürüm]. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. XII/1 (Yaz 2012), s.563-580. Erişim tarihi: 15 Haziran 2017, Erişim adresi: http://tdid.ege.edu.tr/files/dergi_12/28.pdf

Sözbilir, M. t.y. Nitel Araştırmada Veri Toplama Araçları-II Gözlem. Erişim tarihi: 15 Şubat 2018. Erişim adresi: <https://fenitay.files.wordpress.com/2009/02/89-nitel-arac59ftc4b1rmada-veri-toplama-arac3a7larc4b1-ii-gc3b6zlem.pdf>

Şen, T. (2006). Katılarak Gözlem Tekniği. 23 Haziran 2016. Erişim tarihi: Erişim adresi:

<http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwik6fK58dTOAhWJHxoKHUU4AXUQFggmMAI&url=http%3A%2F%2Fkisi.deu.edu.tr%2Fuserweb%2Fibrahim.arap%2Fkat%25C4%25B1%2520g%25C3%25B6zlem.doc&usg=AFQjCNFTUuvvsa8dfX3vO1JmtghNXh0kqw&bvm=bv.129759880,d.bGg>

Şenürkmez, K. Y. (2014). Adorno'nun Sosyo-politik Eleştirel Toplum Kuramı Çerçevesinde Oniki Ton Müziği ve Yabancılaşma. Osmanlı Bankası, Arşiv ve Araştırma Merkezi. Erişim tarihi: 10 Haziran 2016. Erişim adresi: http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_kivilcimyildiz.html

Uğurlu, S., Koca, Ş. (2010). Türk Kültürü ve Anadolu Müslümanlığı İlişkisi [Elektronik Sürüm]. *Akademik Bakış Dergisi*. Sayı 22. Ekim – Kasım – Aralık – 2010. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi. Erişim tarihi: 16 Haziran 2017. Erişim adresi: <http://www.akademikbakis.org/eskisite/22/18.pdf>

Urhan, S. (2015). Teke Yöresinde Gurbet Havaları. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı.1. Cilt (s. 837-879). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Vural, R. A., Cenkseven, F. (2005). Eğitim Araştırmalarında Örnek Olay (Vaka) Çalışmaları: Tanımı, Türleri, Aşamaları Ve Raporlaştırılması. Erişim tarihi: 15 Şubat 2018. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/profile/Fulya_Cenkseven_Oender2/publication/315800029_EGITIM_ARASTIRMALARINDA_ORNEK_OLAY_VAKA_CALISMALARI_TANIMI_TURLERI_ASAMALARI_VE_RAPORLASTIRILMASI/links/58e6442445851547e1828221/EGITIM-ARASTIRMALARINDA-OeRNEK-OLAY-VAKA-CALISMALARI-TANIMI-TUeRLERI-ASAMALARI-VE-RAPORLASTIRILMASI.pdf

Yengin, A. Burdur Geleneksel Müzik Kültürüne Katkıda Bulunan Yaşayan Müzik Elçileri. 1. Teke Yöresi Sempozyumu. 4-6 Mart 2015. Bildiriler Kitabı. 1. Cilt (s. 771-780). Mehmet Akif Üniversitesi, Burdur.

Yıkılmış, M. S. (2016). Sözlü Tarihin Radikal Potansiyeli. *Verite* 2016/1, (s. 28-40). Erişim tarihi: 17 Mart 2018. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/208536>

Yöre, S. (2012). Nettle, B. Bruno Nettle ile Etnomüzikolojik Değerlendirmeler [Elektronik Sürüm]. *International Journal of Human Sciences*, Volume: 9, Issue: 2. 2012. (s. 1189-1205). Erişim tarihi: 09 Kasım 2017, Erişim adresi: <https://www.researchgate.net/publication/304247446>

Yükselsin, İ. Y. (2009). Satılık Havalara: Batı Türkiye Roman Topluluklarında Bir Müziksel Zanaatkarlık Biçimi Olarak “Çalgıcılık”. [Elektronik Sürüm]. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. The Journal of International Social Research Volume 2 / 8 Summer 2009. s.452-463. Erişim tarihi: 09 Kasım 2017, Erişim adresi: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt2/sayi8pdf/yukselsin_ibrahimyavuz.pdf

Tezler

Akyıldız, S. G. (2016). *Burdur Yöresi Türk Halk Müziği ve Özellikleri*. Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Erdem, F. (1998). *Teke Yöresi Halk Müziğinden Seçilmiş Ezgiler Üzerine Analitik İncelemeler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Gök, S. (2011). *Teke Yöresi ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavır, Usul ve Söz Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Karahan, S. (2006). *Tarihsel Süreç İçerisinde Türklerde Müzikle Terapi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.

Karpat, G.K. (2009). *Tarihsel Alanlarda Sözlü Tarih Bilgisine Dayalı Kentsel Tasarım Kriterlerinin Oluşturulması; Kemeraltı Anafartalar Caddesi (İzmir)*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Kentsel Tasarım Bölümü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, İzmir.

Koruk, Ç. (2009). *Teke Yöresi'nde Kullanılan Telli Çalgıların Müzikal ve Teknik Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Okdan, H. Y. (2012). *Batı Anadolu'da Yörük Müziği ve Kadın İcracıları*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

Süngü, B. (2009). *Sivas İli Altınyayla İlçesi Serinyayla Köyü Tarihi ve Kültürel Özellikleri*. T.C. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Lisans Tezi, Tokat.

Sütoğlu, S. (2011). *Denizli Yöresi Halk Oyunlarında Kullanılan Çam Sipsi ve Grangaz Takımının Yöre Oyun Kültürüne Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, İzmir.

Şimşek, M. (2013). *Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İcracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Toraman, M. (2001). *Sipsinin Türk Halk Müziğindeki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uludağ, E. (2009). *Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozagaç Curası*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Usanmaz, Ç. E. (2006). *Bursa'da Müzik Geleneği ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adapazarı.

Yıldırım, S. (2017). *Burdur Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Müzikal Türlerin Dilsiz Kaval ile İcra ve Özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anabilim Dalı / Türk Musikisi Sanat Dalı, İstanbul.

Yıldız, D. (2017) *Teke Yöresi Halk Çalgılarından "Sipsi"nin Yapısal ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Burdur.

Yılmaz, Z. (2013). *Yörüklerde Boğaz Çalmanın Anlamı ve Tekniklerinin Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Müziği Anasanat Dalı / Türk Müziği Bilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Anadolu Üniversitesi AÖF Sosyoloji Bölümü. (2012). Sosyolojide Araştırma Yöntem ve Teknikleri Ders Özeti. Erişim tarihi: 04 Aralık 2017. Erişim adresi: <https://sosyoloji7.wordpress.com/2012/10/28/sosyolojide-arastirma-yontem-ve-teknikleri-ders-ozeti/>

Anadolu Üniversitesi AÖF Sosyoloji Bölümü. (2012). Erişim tarihi: 20 Ocak 2018. Erişim adresi: <https://sosyoloji7.wordpress.com/2012/10/28/sosyolojide-arastirma-yontem-ve-teknikleri-ders-ozeti/>

Antalya İl Kültür Turizm Müdürlüğü t.y. *Dünden Bugüne Antalya Kitabı*. Erişim tarihi: 18 Temmuz 2016. Erişim adresi: <http://www.antalyakulturturizm.gov.tr/TR,67486/1-cilt-pdf-formatinda.html>

Barak Türkmen Kültürü. t.y. Lobata (Nöbet)-Barak Düğün Kültürü. Erişim tarihi: 10 Ocak 2018. Erişim adresi:

<https://www.facebook.com/barakturmenkulturu/videos/2521971299310/>

Bingöl Üniversitesi, t.y., Sosyolojide Nicel ve Nitel Arastırma Yöntemleri, Erişim tarihi: 24 Haziran 2017, Erişim adresi: <http://bingol.edu.tr/media/204988/sayt-bolum8-Sosyolojide-Nicel-ve-Nitel-Arastirma-Yontemleri.pdf>

Burdur İl Haritası, Erişim tarihi: 22 Şubat 2018 Erişim adresi :

<http://www.nkfu.com/burdur-ili-hakkinda-bilgi/>

Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. t.y. Altınyayla. Erişim tarihi: 04 Aralık 2017.

Erişim adresi: <http://www.burdurkulturturizm.gov.tr/TR,155035/altinyayla.html>

Burdur Tarihi. t.y. Erişim tarihi: 22 Şubat 2018. Erişim adresi :

<http://www.burduraltinyayla.gov.tr/tarihi>

Cemiyet. Erişim tarihi: 20 Haziran 2016. Erişim adresi: <http://sosyolojisi.com/sosyal-yapida-cemaat-cemiyet-ayirimi/325.html>

Kültür ve Turizm Bakanlığı t.y. Erişim: 19 Kasım 2017. Erişim adresi:

<http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,93484/mahalli-sanatcilar-ve-calgi-yapimciligi-kurulu-basvuru-.html>

Kültür ve Turizm Bakanlığı t.y. Mahalli Sanatçılar ve Çalgı Yapımcılığı Kurulu Başvuru Belgeleri ve Değerlendirme Şartları. Erişim tarihi: 05 Aralık 2017. Erişim

adresini: <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,93484/mahalli-sanatcilar-ve-calgi-yapimciligi-kurulu-basvuru-.html>

Kültür ve Turizm Bakanlığı. t.y. Boğaz Havaları. Erişim tarihi: 20 Haziran 2017.

Erişim adresi: <http://aegm.turizm.gov.tr/TR,51111/bogaz-havalari.html>

Özdemir, V. C. Veli Cem Özdemir Arşivi. Erişim tarihi: 25 Haziran 2016. Erişim adresi: <https://www.facebook.com/velicem.ozdemir.9/posts/10210969931816785>

Özke, H. Boğaz Havaları. Erişim tarihi: 23 Şubat 2018. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4L2eifQLmA>

Sakarya Üniversitesi. (2017). Altkültür- Karşıtkültür Denklemi. Erişim tarihi: 05 Aralık 2017. Erişim adresi: http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/77107/41796/altk%C3%BCI%t%C3%B Cr_kavram%C4%B1.pdf

Türk Dil Kurumu [TDK]. Erişim Tarihi: 4 Mart 2108. Erişim: adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a9c0300ac7cd4.77615745.

Türk Dil Kurumu [TDK]. Erişim tarihi: 4 Mart 2017. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a9c030922da96.74551015.

Türk Dil Kurumu [TDK]. Erişim tarihi: 3 Mart 2017. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a9ae538f37e46.79782013

Türk Töresi. t.y. Cumhuriyet Döneminde Yörüklerin İskanı Konusu. Erişim tarihi: 15 Haziran 2017. Erişim adresi : <http://www.turktoresi.com/viewtopic.php?f=61&t=2558>

Yerelnet.org.tr. t.y. Erişim tarihi: 15 Haziran 2017. Erişim adresi: http://www.yerelnet.org.tr/iller/il_ilce_nufus.php?iladi=BURDUR.

Yörük Oba Adlarının Kökeni. t.y. Erişim tarihi: 15 Haziran 2017. Erişim adresi: <https://dutlucakoyu.wordpress.com/tag/yoruk/>

Dergiler, Derlemeler, Görüşmeler ve Belgeler

Altınyayla Burdur Dirmil. Kültür Eğitim ve Sosyal Yaşam Dergisi. Altınyayla Kaymakamlığı. Sayı 3. Ankara: Seçkin Ajans ve Matbaacılık.

Aydoğdu, Ü. (1967) TRT Arşivi. Derlemeleri I.

Burdur Araştırmaları. (2001). Burdur Valiliği. Çevre Koruma Vakfı Yayının. Ankara: Anıt Matbaa.

Burdur Araştırmaları. (2003). Burdur Valiliği. Çevre Koruma Vakfı Yayının. Ankara: Anıt Matbaa.

Önal, K. (2015). Muharrem Şimşek ile yapılan kişisel görüşme. Kamil Önal tarafından Muharrem Şimşek (1918) ile 25 Eylül 2015 tarihinde Çörtten Köyünde yapılan kişisel görüşme

Özsan, S. (1967). TRT Arşivi, Derlemeler. Sarper Özsan tarafından Hüseyin Karakaya (1905-1973) ile 10 Ekim 1967 tarihinde Çörtten köyünde yapılan kişisel görüşme.

Özdemir, V. C. “Dirmil’in İlkleri” (Veli Can Özdemir’in kişisel arşivinden)

TRT Repertuarı

Taranan Diğer Bazı Kaynaklar

Altınok, B. Y. (2013). “Abdallar ve Neşet Ertaş”. Türk Yurdu. s. 306, Şubat 2013.

Atılğan, H. (1997). Bağlamam var Üç Telli. “*folklor edebiyat dergisi*”. Cilt 2. Sayı: 12.

Blacking, J. (1983). *How Musical is Man?* University of Washington Press: Seattle and London.

Erkan, Y. (2008). *Zamanın Ötesinden Burdur Gezi Rehberi*. İstanbul: Birleşmiş Yazarlar Şairler ve Bestekârlar Derneği Yayınları.

Erkan, Y. (2010). *Tarihsel Kültürel Değerleri ve İnsanlarıyla Gölhisar (Kibyra)*. Bursa: Ekin Basım Yayın Dağıtım.

Ertaş, M. Y. (2007). *XV.-XVI. Yüzyıllarda Karaağaç-ı Gölhisar (Acıpayam) Kazası*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Ezgü, T. (1997). *Burdur Folkloru*. Ankara: T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü.

Geertz, C. (1973). *Kültürlerin Yorumlanması* (Hakan Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi. (2010).

Johansen, U. (2005). *50 Yıl Önce Türkiye'de Yörüklerin Yayla Hayatı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları: 344.

Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kayacan, İ. (1989). *Burdur Hatırlamaları*. Burdur: Ece Yayınları.

Kayacan, İ. (2008). *Mezarlık Kültürümüzden Örnekler*. Ankara: İmsaj A.Ş.

Kayacan, İ. (2009). *Burdur Destanı 'Bensiz Olmaz'*. Burdur: Burdur TSO Yayını.

Kayacan, İ. (2011). *Burdur'dan Kültür Yağmuru*. Burdur: Payda Yayıncılık: Burdur Belediyesi Kültür yayınları.

Necati, M., Erdem, R.İ. (1940). *Burdur Vilayeti Tarihi, Halkiyatı ve Harsiyatı*. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Teke Yöresi Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi. Ankara: CTA Tanıtım Matbaacılık, 2015.

Polat, M. S. (2004). *Selçuklu Göçerlerinin Dünyası. Karacuk'tan Aziz George Kolu'na*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Reinhard, K., Reinhard, U. *Türkiye'nin Müziği Cilt 2.(1. bs.)*. (Sinemis San, Çev.).
Ankara: Sun Yayınevi. (2007).

Urhan, S. (2004). *Öyküleri ve Notalarıyla Gurbet Havaları*. İzmir: Özen Ofset.



EK 1 ÇALGI İCRACILARI VE YAPIMCILARI

Eski Kuşak

Dirmilli Hacı İbrahim Efendi: 1855 yılında Dirmil’de doğan Hacı İbrahim Efendi vefat ettiği 1903 yılına kadar burada yaşamıştır. Kendisi yörenin ünlü *cura* icracısı Kadir Türen’in dedesidir. Dirmil’de uzun yıllar *bağlama* icracılığı yapmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Gara Osman: *Gar’osman* 1860 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 1920 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Gar’Osman Dirmil’in en eski *cura* icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

İmam Memedi/Sarı Memet: 1860 yılında Dirmil’de doğan İmam Mehmedi (*Sarı Memet*) vefat ettiği 1930 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. İmam Memedi yörede *yörük kemençesi* (kemene) icracısı olarak tanınmaktadır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Ayhan Ali Hoca: Ayhan Ali Hoca (Ayhan Alısı) 1870 yılında Dirmil’de doğmuş, 1944 yılında yine Dirmil’de vefat etmiştir. Ayhan Alısı, Dirmil’deki Süleyman Efendi Medresesinde 1880-1890 yılları arasında Molla Süleyman ve Molla Said Efendilerden ders alarak icazet almış ve fetva hocası (müftü) olmuştur. Aynı zamanda Ayhan Ali Hoca yörede *bağlama* icracısı olarak da tanınmaktadır. Dirmil’de “Avşar Beyleri”ni en iyi icra eden kişi olarak da bilinen Ayhan Alısı’nın bu icra yeteneği Medrese arkadaşları tarafından “Bizim cavır Alı gine baalamayı coşduruyo” şeklinde dile getirilirmiş (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Keziban Erdem: *Bülüşçe* lakabıyla bilinen Keziban Erdem 1880 yılında Dirmil’in Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1960 yıllarına kadar aynı köyde yaşamıştır. Keziban Erdem düğünlerin çeyiz ve kına törenlerinde gerçekleşen kadınlar arası eğlencelerde *leğen* çalmasıyla tanınmıştır (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015).

Topal Şükrü: 1880(?) yılında Çörten köyünde doğan *Topal Şükrü* yörenin ünlü çalgıcısı Osman Ali Arslan’a *sipsiyi* öğreten kişi olarak bilinmektedir. Osman Ali

Arslan'ın dayısı olan "Topar"¹⁹⁰ Şükürü" Asmalı'da vefat etmiştir (O. A. Arslan ile kişisel görüşme, 15 Kasım 1987).

Osman Elmas: *Topar (topal) Osman* lakaplı Osman Elmas 1882 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1970 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Dirmil'de çalınan sazın (divan sazın) bilinen en eski icracısıdır. Topal Osman'ın kızı Hatice Türküz (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) babasının seferberlikte 12 yıl askerlik yaptığını, askerden sonra Dirmil'de davul-zurna çalanların olmadığı dönemlerde at veya eşek üstünde saz (divan) çalarak gelin dolaştırıp getirdiğini ifade etmektedir. 1929 doğumlu Ahmet Özçelik (kişisel görüşme, 26 Eylül 2015) 12 yaşlarındayken topal Osman'ı düğünde saz (divan) çalarken gördüğünü, ayaklarının sakat olması nedeniyle düğün yerine kadar sazını bir başkasının taşıdığını, bağdaş kurup çalarken teknenin kucağına sığmayacak kadar büyük olduğunu ifade etmiştir. Mustafa Ertekin (kişisel görüşme, 18 Ekim 2016) Topal Osman'ı aba tepilen yerlerde, maşalalarda saz çalarken gördüğünü, eski havaları çalıp söylediğini ve buralarda onun çalıp söylediği havaları çalanların artık kalmadığını ifade etmektedir.

Topal Osman ile ilgili sahada yukarıda görüşlerine başvuru alan kişiler öldüğünde yaşının bir hayli geçkin olduğunu ve sazda (divan) ustasının kim olduğunu bilmediklerini belirtmişlerdir. Kendisine ait türkülerden söz edilmezken yöre ezgilerini, gurbet havalarını çalıp söylediği ifade edilmiştir (M. Ertekin ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2016).

Sultan Kululu: *Goca Sultan* lakabıyla bilinen Sultan Kululu 1890 yılında doğmuş, 1965 yıllarında Dirmil'de vefat etmiştir. Düğünlerin çeyizinde, kınalarında ve duvak gibi ortamlarda *leğen* çalmış, bu sosyal ortamları yönetmiştir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Necip Çınar: *Poh Necibi* lakabıyla bilinen Necip Çınar 1890 yılında Dirmil'de doğmuş, 1920'lerde yaşadığı yer olan Dirmil'de vefat etmiştir. Necip Çınar Dirmil'de en eski *çatal sipsi* icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

¹⁹⁰ Yörede "topal" kelimesinin karşılığı olarak "topar"söyleşi yaygındır.

Kadir Önal: Yörenin ünlü bağlama icracısı Gök Şakir'in ağabeyi olan Kadir Önal 1890 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1960'lı yıllara kadar aynı köyde yaşamıştır. Çatak köyü Efendiler Mahallesi'nde bulunan medresede eğitim alan Kadir Önal, *yörük kemanesi (kemençe)* çalmıştır (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Meryem Türel: *Goca Merem* lakaplı Meryem Türel 1894'te Çatak köyünde doğmuş, 1974 yılında aynı köyde vefat etmiştir. Meryem Türel seferberlik dönemlerinde *sipsi*yle yöre düğünleri yapmış, cenaze merasimlerini idare etmiştir. Meryem Türel çaldığı sipsiden çok 1926 yılında Çörten Çiftliği ağası Akif Ağa'yı köyün kadınlarını örgütleyip öldürmesiyle anılır (Erkan, 2014).

Şakir Önal: *Gök Şakir* lakaplı Şakir Önal 1895 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1928 yılına kadar da aynı köyde yaşamıştır. Babası hoca Ahmet tarafından erkek kardeşleriyle birlikte medrese eğitimi aldırılan Şakir Önal, Dirmil'deki *bağlama* icracılarının vokal yönlerinin olmamasına karşın çağdaşlarından bu özelliğiyle ayrılır. Yörenin önemli bağlama icracılarından Hüseyin Karakaya'nın bağlama ustası olarak bilinen Şakir Önal'ın, kendisinin icra becerisinden söz ederken "Allah'tan korkmasam sübhaneke'den hargapa¹⁹¹ kadar bağlamaya okudurun" (K. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016) şeklinde ifade ettiği anlatılmaktadır.

Yusuf Erkan (2014, s. 240), Şakir Önal ile ilgili şunları anlatmaktadır:

"Küçük yaşlarda Ortaca'ya bağlı Gürleyik'ten gelen babası hoca Ahmet'in davarını götü. Üç telli bağlamayı kimden öğrendiği bilinmiyor. Birinci Dünya Savaşı'nda başta Çanakkale Cephesi olmak üzere yedi yıl farklı cephelerde savaştı. Çanakkale Savaşı'nda elinden ve ayağından yaralandı. Dönüşte bir süre askerlik öncesi mesleği olan imamlığa devam etti. Bu mesleği bırakıp ablası Aşalica'yla bir süre düğünlerde sipsi-bağlama çaldılar. (...) Yöre düğünlerinde, düğün güreşlerinde, köy odalarında, ev ve oda muhabbetlerinde, maşalalarda bağlama çaldı söyledi. Duguk boğazını onun bestelediği söyleniyor."

Şakir Önal'ın, kardeşi Halit Önal ile birlikte düğünlerde bağlama çaldığı, müziğin, ancak icracının olduğu ortamlarda dinlenebildiği dönemlerde erkeklere yapılan bir eğlenceyi kadınların da sabaha kadar dinledikleri, "Gahba gençlik geldi geçti yel gibi"

¹⁹¹ Zeliha Önal ile 7 Mart 2016 tarihinde yapılan kişisel görüşmede yerelde dinî eğitim veren hocaların "sübhaneke'den başlayarak elemneşrahleke suresi" ne kadar gelenler için "hargap'a kadar geldi" şeklinde yerel bir ifade kullandıklarını belirtmiştir.

gurbet havasını ilk defa orda söylediği, torunu Bayram Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) tarafından ifade edilmiştir.

Oğlu Halil İbrahim Önal'a babasının bağlamayı iyi çalıp çalmadığı şeklindeki sorulduğunda o zamanlar babasının çaldığı bağlamayı onun gibi çalanların olmadığını, hem çalıp hem de söylediğini ifade etmiştir (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 21 Eylül 1998). Halil İbrahim Önal, babasının seferberlikte farklı cephelerde savaştığını, iki yerinden yaralandığını, bazen askerden kaçıp buraya geldiğinde bile buradaki komutanın, babasının bağlama çaldığını bildiği için bir müddet buralarda kalmasına izin verdiğini ifade etmiştir.

Mehmet Karakaya: *Davulcu Memet* lakabıyla bilinen Mehmet Karakaya 1897'de Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1967 yılına kadar da aynı köyde yaşamıştır. Dirmil'in bilinen en eski *zurnacısı* olarak anılan Mehmet Karakaya, aynı zamanda *Şahsene Memedi* olarak tanınmıştır. Nefes çevirme sorunu yaşadığı için zurna icracılığı kısa sürmüş ve *davul* çalmaya başlamış, bu yüzden *Davulcu Memet* olarak ün yapmıştır (M. Şimşek ile kişisel görüşme, 25 Eylül 2015). Dirmil'in ilk zurna icracısı olarak öne çıkan Mehmet Karakaya'nın, zurnayı Günlükbaşı'ndan zurnacı Hasan ustadan öğrendiği Bayram Önal (kişisel görüşme, 7 Mart 2016) tarafından ifade edilmiştir. Hüseyin Karakaya ile amca çocukları olan Mehmet Karakaya geçimini düğün çalgıcılığı ve çiftçilik yaparak sağlamış, ayrıca çevrede çam ağacından ayakkabı yapmasıyla da tanınmıştır. Mehmet Karakaya'nın bağlama icracılığı da yaptığını belirten Halil İbrahim Önal düğünlerde birlikte sipsi-bağlama çaldıklarını ifade etmiştir (H. İ. Önal ile kişisel görüşme, 21 Eylül 1998).

Mehmet Karakaya ilk dönemler zurna çalarken kendisine amcaoğlu olan Hüseyin Karakaya davulla eşlik etmiş, sonra davul çalmaya başlayınca da Aziz Karakaya ile düğünlere gitmeye başlamışlardır (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Ali Erkurt: *Kürt Alısı* lakabıyla bilinen Ali Erkurt 1898 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1970 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Dirmil'deki düğün ortamlarının dışındaki etkinliklerde *bağlama* çalmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Hatice Şimşek: *Ger Alı Haccası* lakabıyla tanınan Hatice Şimşek 1898 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 2000 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Düğünlerin

çeyiz ve kına törenlerinde gerçekleşen kadınlar arası eğlencelerde **leğen** çalmasıyla tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Ali Demirayak: *Hükümet Alısı* lakabıyla bilinen Ali Demirayak, yörenin ünlü ismi Emin Demirayak'ın babasıdır. 1899 yılında Dirmil'de doğan Ali Demirayak, vefat ettiği 1964 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yaşamını Dirmil'de geçiren Ali Demirayak **bağlama** icracılığıyla tanınmıştır (L. Sancar ile kişisel görüşme, 13 Ekim 2015).

Durmuş Yılmaz: *Eğlence Durmuşu* olarak bilinen Durmuş Yılmaz 1900 yılında Kızılyaka köyünde doğmuş, 1970 yılında aynı köyde vefat etmiştir. Düğünlerin çeyizinde ve arkadaş toplantılarında **sipsi** çalmasıyla tanınmaktadır. (E. Kanyıldiran ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Musa Erkurt: *Kürt Mızası* lakabıyla bilinen Musa Erkurt, 1900 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1935 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Çobanlık yaptığı dönemlerde öğrendiği **çoban düdüğünü** ustalikle çaldığı ifade edilmiştir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Aynı Erkan: *İlenci Aynı* olarak ünlenen Aynı Erkan, 1900 yıllarında Çörten köyünde doğmuş 1975 yılında Asmalı köyünde vefat etmiştir. Çörtenli bağlama icracısı Hüseyin Karakaya'nın kardeşi olan Aynı Erkan Dirmil çukurundaki düğünlerin çeyizlerinde **leğen** çalmasıyla tanınmaktadır (O. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Şasene (Şahsene): Çörtenli Aşalica'nın büyüğü olan Şahsene'nin seferberlik yıllarında çalgı icracılığının yanında ölü gömme merasimlerini de idare ettiği, düğünlerde **leğen** ve **bağlama** (üçtelli) çaldığı bilinmektedir (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Ayşe Önal: *Aşalica* lakabıyla tanınan Çörtenli bağlama icracısı Gök Şakir'in ablası olan Ayşe Önal, seferberlik dönemlerinde **çifte sipsi**yle düğünler yapmasıyla tanınmaktadır (O. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Ömer Şimşek: *Guş Omarı* lakaplı 1901 Çörten köyü doğumlu Ömer Şimşek, Çörten çiftlik ağası Akif Ağa'ya boyun eğmediği için buradan Fethiye-Akçay'a göçmüş, orada vefat etmiştir. Dirmil'deki bilinen ilk **zurna yapımcısı** olan Ömer Şimşek bu

yörede bir süre zurna icracılığı da yapmıştır. Yörenin önemli icracılarından Osman Ali Arslan, zurnada ustasının Ömer Şimşek olduğunu ifade etmiştir (O. Şimşek ile kişisel görüşme, 10 Eylül 1998).

Recep Avcı: 1901 yılında Çatak köyünde doğan Recep Avcı, vefat ettiği 1971 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Babası Kundakçı Osman'dan Yörük kemanesinin yapım ve icrasını öğrenen Recep Avcı *üçtelli bağlama* ve *Yörük kemanesi* icracısı olarak bilinmektedir (G. Erdem ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Ayşe Erkan: *Mesut Ustaning Aşa* lakabıyla bilinen Ayşe Erkan, 1901 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1969'a kadar aynı köyde yaşamıştır. Düğünlerin çeyizinde, kınasında *leğen* çalmasıyla bilinmektedir (N. Erkan ile kişisel görüşme, 12 Ekim 2015).

Yusuf Aykon: *Goca Yusuf* lakaplı Yusuf Aykon, 1902'de Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1980 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Uzun yıllar Dirmil yaylalarında çobanlık yapan Goca Yusuf kartal kanadından yaptığı *çoban düdüğünü* iyi icra etmesiyle tanınmıştır (A. Türen ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Mehmet Gökalp: *Masır Memedi* lakaplı Mehmet Gökalp, 1904 yılında Çörten köyünde doğmuş, 1987 yılında aynı köyde vefat etmiştir. Yöre düğünlerinde *davul* ve *saz* (divan sazı) çalan Mehmet Gökalp, çaldığı davulun büyüklüğüyle ünlenmiştir (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Arif Canyıldırım: Gumpurcu Memed'in babası olan Arif Canyıldırım, 1904 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1963 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Zurnanın Dirmil'e girdiği ilk dönemlerin *zurna yapımcısı* olarak bilinmektedir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Hüseyin Karakaya: *Garaca Üseni* lakaplı Hüseyin Karakaya, 1904 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1990 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Davulcu Memet lakaplı Mehmet Karakaya'nın ağabeyi olan Hüseyin Karakaya *yörük kemanesi* icracılığıyla tanınmıştır (O. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Mahmut Akalın: *Bekdaş Mamıdı* lakabıyla anılan Mahmut Akalın, 1904 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1987 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Akalın'ın geçimini katrancılık yaparak sağladığını belirten Mustafa Ertekin (kişisel görüşme, 18

Ekim 2015), oturak âlemlerinin en çok aranan icarcılarından biri olduğunu söylemektedir. Ustası bilinmeyen Mahmut Akalın “*üçtelli bağlamayı* delirten” adam olarak anılmaktadır (Erkan, 2014, s. 260).

Bekir Külür: *Yavan Bekiri* lakabıyla bilinen Bekir Külür, 1906 yılında Çatak köyünde doğmuş ve aynı köyde vefat etmiştir. Uzun yıllar çobanlık yapan Bekir Külür yörenin en usta *çatal sipsi* icracısı olarak bilinmektedir (A. Tekin ile kişisel görüşme, 11 Ekim 2015).

Osman Çavdar: *Nallı Osmanı* lakabıyla bilinen Osman Çavdar, 1907 yıllarında Çörten’de doğmuş, vefat ettiği 1993 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. *Üçtelli bağlama* icracısı olan Osman Çavdar aynı zamanda bağlama yapımcısı olarak da bilinmektedir (K. Önal ile kişisel görüşme, 8 Aralık 2017).

Ali Erkan: *Hacı Mısdava Alısı* lakaplı Ali Erkan 1907 yılında Dirmil’de doğmuş, 1943 yılında aynı yerde vefat etmiştir. Ali Erkan yörede *bağlama* icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Hüseyin Karakaya: *Gabi’üsen* lakabıyla da tanınan Hüseyin Karakaya, 1907 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1973 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Dirmil müzik kültürü içinde önemli bir yeri olan *üçtelli bağlamanın* en önemli icracısıdır. Karakaya’nın icracılığı Dirmil dışında da dikkat çekmektedir. Erol Parlak (2000, s. 185) bağlama çalma geleneği üzerine yaptığı çalışmada Karakaya’yı Yörük Türkmen müziğinin temsilcisi olarak öne çıkararak şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Burdur’a bağlı Altınyayla (Dirmil) el ile çalma geleneğinin hâlâ sürdürüldüğü ve çok sayıda ustanın yetiştiği bir yöredir. Bunlardan en önemlisi Dirmil’in Çörten köyünden Hüseyin Karakaya’dır. Yöre müzik kültürünü çok iyi özümsemiş olan Karakaya, Dirmil ekolünün en başarılı yorumcusu olup, özellikle boğaz havalarında Ramazan Güngör dahil, bilinen tüm ustalardan daha yüksek bir icraya sahiptir. Ustası Çörtenli Koca Şakir’dir. Yalın ve özlü ifadelerle çok çeşitli düzenler kullanarak çaldığı ezgiler Yörük Türkmen müziğinin eski köklerinden derin izler taşımaktadır.

Hüseyin Karakaya ile aynı köyden olan eğitimci/yazar Halil Erdem (2014, s. 76-77) ise şunları ifade etmektedir:

...Yörük ezgilerini kendi biçiminde yorumlarken parmakla üçtelli kendine özgü bir üslup yaratmıştır. “Bağlamayı Delirten Adam” namını alan, kendi alanında bir dehadır. Zaten bir tarz olan Aşık Veysel türkülerini bile kendi yarattığı tarzla yeniden yorumlayarak özgünlüğünden hiçbir dönem ödün vermediği görülür. Hüseyin Karakaya üçtelli çıkardığı otantik ses renkleri, arıza sesleri ve de yarattığı tınıyı sipsiye boğdurmamak için sipsiye eşlik etmez. Hüseyin Karakaya Çörten Boğazının, ustası Gök Şakir’de Guguk Boğazının yaratıcısıdır. Yeğeni Aziz Karakaya ve Osman Ali Arslan da Hüseyin Karakaya’nın öğrencilerindendir. Hüseyin Karakaya her bahar Gırcık yamaçlarında baharı bülbüllerle, kekliklerle karşılarken kafesindeki dişi kekliği ormanda bir dala asar. Dişi keklik öttükçe karşıdan erkek keklikleri çağırır. Avcılar da bu yöntemle avlanırlar ama Hüseyin ustanın amacı avlanmak değil kekliklerin karşılıklı ötüşü sırasında üçtellisinin ayarını bu kekliklerin sesine ayarlayıp çalmaktır. İşte Hüseyin Karakaya’ya curasını delirten usta ünvanını kazandıran, içinde bulunduğu ya da kendi yarattığı bu romantizm coşkudur.

Yusuf Erkan (2014, s. 225-232) da çalışmasında Hüseyin Karakaya ile ilgili şunlara yer vermektedir:

Askerlik dönüşü geçimini rençperlik ve davul çalarak sağladı. Bu nedenle “Davulcu Hüseyin” olarak da bilinir. Üç telli bağlamada özellikle boğaz havalarını icra etmede virtüöz düzeyine ulaştı. Üç telli öğrettiği Osman Ali Arslan başta olmak üzere Masır Memedi, Osman Şimşek ve Mehmet Karakaya ile ekip kurarak yöre düğünleri yaptı. Damadı Aziz Karakaya ve Kadir Türen’le birlikte çalıştı. Teke Yöresi’nde ve üç telli coğrafyasında boğaz havalarını üç telli ile en iyi icra eden halk sanatçısı olarak haklı bir üne kavuştu. Yöre düğünlerinde, oturak alemlerinde, düğün güreşlerinde ve maşalalarda davul ve üç telli çaldı. 10.10.1967’de TRT adına yörede derlemeler yapan Ülkün Aydoğdu ve Sarper Özsan’a üçtelli çaldı.

Osman Şimşek: *Guş Osmanı* lakabıyla tanınıp bilinen Osman Şimşek, 1911 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 2004 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Bağlama ve çatal sipsi yapım ustası olan Şimşek’in aynı zamanda çatal sipsinin usta icracısı olduğu, bunun yanı sıra birçok icracının kullandığı bağlamaları da onun yapıtı

saha görüşmelerinde dile getirilmiştir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015). Bağlama yapımcısı olarak ün yapan Osman Şimşek'in aynı zamanda cura da yaptığını ifade eden Kazım Akay (kişisel görüşme, 2 Ekim 2015) satın aldığı curanın dört telli olduğunu belirtmiştir. Osman Şimşek'in çeyizlerde Aynı Erkan ile birlikte çatal sipsi çaldığını söyleyen Halil İbrahim Önal (kişisel görüşme, 21 Eylül 1998) kadınların, çeyizlerde Osman Şimşek'in gözünü yağlık ile bağlayıp o şekilde sipsi çaldırdıklarını ifade etmiştir. Osman Şimşek saban, dirgen, yaba, balta ve keser sapı gibi yerel halkın çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak ürünleri yapıp satarak ekonomik gelir elde etmiştir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015). Osman Şimşek'in çok güçlü bir nefese sahip olduğunu, bu yüzden çeyizlerde uzun süre çifte sipsi çalabildiğini ayrıca Hüseyin Karakaya ve davulcusu Sarı Memet ile birlikte köy düğünleri yaptığını ifade eden Yusuf Erkan (2014, s. 338) yöre güreşlerinde çok iyi güreş tuttuğunu ve bu yüzden birçok düğüne davet edildiğini de belirtmektedir.

Ahmet Yurtsiper: *Zarfa(zarife) Amadı* lakabıyla bilinen Ahmet Yurtsiper, 1909 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1930 yılına kadar Dirmil'de yaşamıştır. Çobanlık yaptığı yıllarda **çoban düdüğü** çalmaya başlayan Ahmet Yurtsiper aynı zamanda **bağlama** icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Havana Okatan: 1909 yılında Asmabağ köyünde doğan Havana Okatan, ailesinin yaylacılık yaptığı çocukluk dönemlerinde, hayvanların arkasında, çoban kız çocuklarıyla birlikte **boğaz** çekmiştir¹⁹². Havana Okatan boğaz çekmeyi evleninceye kadar devam ettirdiğini ifade etmiştir.

Osman Ali Arslan: *Asmalı Osmanalı* lakabıyla bilinen Osman Ali Arslan, 1909 yılında Asmalı köyünde doğmuş, 1990 yılında aynı köyde vefat etmiştir. Arslan **zurna**, **sipsi** ve **üçtelli bağlamayı** ustalıklı çalmasına rağmen en çok bağlama icracılığı ile ön plana çıkmaktadır. Dirmil çukurundaki ilk zurnacılarından birinin Osman Ali Arslan olduğunu ifade eden Ahmet Özçelik (kişisel görüşme, 26 Eylül 2015), kendisine davul çalmayı öğrettiğini ifade etmektedir. Bağlamayı Çörtenli Hüseyin Karakaya'dan, sipsiyi de Topal Şükrü'den öğrendiğini ifade eden Arslan, zurnayı ise

¹⁹² Yörede çoban çocuklarının gırtlaklarıyla yaptıkları müzikleri 'boğaz çekmek' olarak ifade etmektedirler. Yörede görüşülen yaşlı kadınlar boğaz çekmeyi evlendikten sonra bıraktıklarını ifade etmişlerdir.

Ömer Şimşek (Guş Omanı)'ten öğrendiğini belirtmiştir (O. A. Arslan ile kişisel görüşme, 15 Kasım 1987). 1918 doğumlu Muharrem Şimşek (kişisel görüşme, 25 Eylül 2015) Osman Ali Arslan'ın bu yöredeki düğünlerde zurna çaldığını, onun dönemlerinde neredeyse hiç zurnacı olmadığını belirtmiştir.

Yusuf Erkan (2014, s.232-240) Osman Ali Arslan ile ilgili şunları belirtmektedir:

Topar Şükrü'den gördüğü sipsiyi ve günümüzdeki alaeğrili dekorlu biçimini verip çalmaya başladı. Hüseyin Karakaya başta olmak üzere Dereli Koca Şaban, Aziz Karakaya, Ali Tekin, Berber Halil, Sarı Memet gibi döneminin bütün ustalarıyla yöre düğünleri yaptı. Aziz Karakaya, Ali Tekin ve Mehmet Ali Kayabaş'ın sipsi ustasıdır.

Eski kuşağın önemli temsilci olan Osman Ali Arslan'dan yapılan icra kayıtları günümüze ulaşan önemli verilerden birisidir. Dirmilli icracılarla birlikte düğünlere gitmiş ve onların yetişmesine katkıda bulunduğu saha görüşmelerinde ifade edilmiştir.

Güccüklülü Emin: *Dağıstanlı Emin* olarak da bilinen zurnacı Emin, yerel zurnacıların olmadığı dönemlerde Dirmil'deki düğünlerde **zurna** çalmasıyla bilinmektedir (M. A. Kayabaş ile kişisel görüşme, 16 Ekim 2015).

Hasan Ali oğlu Şükrü: Dirmilli sipsi icracısı Guş Ali'nin kardeşi olan Hasan Ali oğlu Şükrü 1910 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1930 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Hasan Ali oğlu Şükrü **çatal sipsi** icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Nuri Özyurt: *Çotak Nuri* lakaplı Nuri Özyurt 1911 yılında Kozağaç köyünde doğmuş vefat ettiği 1994 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Dirmil'in önemli **cura** icracılarından Kadir Turan'ın ustası olan Nuri Özyurt, Dirmilli icracıların yakından tanıdığı, birlikte icralarda buldukları cura icracısı Hapip Özyurt'un hem amcası hem de ustasıdır (Erkan, 2014, s. 283).

Osman Erdem: *Kepçe Osmanı* lakaplı Osman Erdem, 1911 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1982 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Uzun yıllar Çatak köyü camiinde imamlık yapan Osman Erdem, imamlık mesleği öncesinde **üçtelli bağlama**

ve **yörük kemanesi** icrası gerçekleştirmesiyle tanınmaktadır (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Sadullah Bayraktar: *Meser Sadilla* olarak bilinen Sadullah Bayraktar, 1912 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1980 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Çobanlık yaptığı yaylalarda, oturak ortamlarında **üçtelli bağlama** çaldığı bilinmektedir (H. Bayraktar ile kişisel görüşme, 27 Ekim 2015).

Habip Şimşek: 1912 yılında Maşta'da doğan Habip Şimşek, vefat ettiği 1992 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. **Yörük kemanesini** Akçaylı kemençeci Memet'den öğrendiğini belirten Habip Şimşek aynı zamanda yörük kemanesi yaptığını ifade etmiştir (Erkan, 2014, s. 408).

Hüseyin Yurtsiper: *Gök Üsen* lakabıyla bilinen Hüseyin Yurtsiper, 1913 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1999 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Çobanlık yaptığı yıllarda öğrendiği **çoban düdüğünü** iyi derecede icra etmesiyle tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Nasuh Ertekin: *Güliden Bayramı oğlu Nasıf* lakaplı Nasuh Ertekin *Şerbetci Mısdava* olarak bilinen Mustafa Ertekin'in babasıdır. Nasuh Ertekin, 1914 yılında Dirmil'de doğmuş, askerlik yaptığı Elmalı yakınlarında suda boğularak genç yaşta, 1935 yılında vefat etmiştir. Nasuh Ertekin **üçtelli bağlama** ve **çatal sipsi** icracılığı ile tanınmıştır (M. Ertekin ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Osman Türküz: *Paşa Osmanı* lakaplı Osman Türküz, 1914 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1975 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. **Bağlama** icracısı olan Osman Türküz, bağlamayla gelin getirmesi ve sipsi icracılığıyla bilinmektedir (N. Türküz ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Mesut Demir: *Gebeş Mesidi* lakabıyla bilinen Mesut Demir, 1915 yılında Asmabağ köyünde doğmuş, vefat ettiği 1989 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Düdükçüler sülalesinden olan Mesut Demir, **çoban düdüğü** ve **sipsi** çalmasıyla bilinmektedir (H. Demir ile kişisel görüşme, 7 Ekim 2015).

Kadir Türen: *Deli Gadir/Curacı Gadir* gibi lakaplarla tanınan Kadir Türen 1919 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 28.08.1998 tarihine kadar aynı yerde yaşamıştır. Yöredeki diğer cura icracıları genellikle **curayı**, sipsiye eşlik etme şeklinde

kullanırlarken, Kadir Türen gerek düğünlerde gerekse diğer müzik ortamlarında genellikle sipsici Mehmet Yıldırım ile ikili oluşturarak, yerel icracıların aksine hem curasıyla çalıp söylemiş hem de yeni türküler üreterek Dirmil müzik repertuarının genişlemesini sağlamıştır. Yaşadığı dönemin teknolojisi olan teyp kasetlerine kaydettiği cura icralarında genellikle sipsi-cura birlikteliğini tercih eden Türen, herhangi bir ritim sazı kullanmamıştır. Dirmil’de adı curayla özdeşleşen Kadir Türen, “Erik Dalı” adını taşıyan türkünün nakaratında “Curacı Gadir’in önünde gız oynamış desinler” diyerek “Curacı Gadir” adını pekiştirmiştir. Ulusal düzeyde ilk defa 1942 yılında Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedi Yönetken¹⁹³(Yönetken, 1966, s.152-154) tarafından kendisinden derlemeler yapılan Kadir Türen, daha sonraki süreçlerde de birçok derlemeciye kaynak kişilik etmiştir. Yöre ezgi ve türkülerinin kayda alındığı bu derlemelerden bazıları TRT repertuarına da kazandırılmıştır.

Yörenin kültürel dokusu konusunda araştırmaları bulunan Halil Erdem (2016, s. 19-20) Kadir Türen’i şöyle anlatmaktadır:

İkitelli ustasıdır. Türen ikitelliyi mızrapla çalardı. Curasını omuzlarında, boyun arkasında curanın yüzü göğe bakacak şekilde, ayak arasında, belinde çalarak hakim olduğu curasına bu devinimleriyle görsel şovunu da eklerdi. Kadir Türen, icralarında başka ustaların türkülerine pek itibar etmez, genelde kendi pişirdiğini yerd.

Yöre araştırmalarıyla tanınan Yusuf Erkan (2014, s. 264-280) da çalışmasında, benzer ifadelerde bulunarak şöyle demektedir:

Çocukluğunda Kırkpınar Yaylası’nda cura çalan Kozağaçalı ustalardan etkilenecek atların kuyruğundan kopardığı kılları bir tahtaya monte etmesiyle başlayan müzik yaşamını Emin Özel ve Nuri Çotak gibi ustalardan feyz almak suretiyle geliştirdi.

Yusuf Erkan (2014, s. 264-280) çalışmasında geniş yer verdiği Kadir Türen’i Dirmil’de yapılan folklor derlemelerinde, festivallerde ve radyo programlarında yöre kültürünü başarıyla temsil eden ve curayı en iyi çalan ustalardan birisi olarak tanımlamaktadır.

¹⁹³ Halil Bedi Yönetken, “Derleme Notları 1” kitabında Kadir Türen’in curasının yapım malzeleri ve sap üzerinde bulunan metal perdelerin sahip olduğu sesleri vermektedir.

Mustafa Şener: *Enek Mısdava* lakabıyla bilinen Mustafa Şener, 1920 yılında Dirmil’de doğmuş ve hâlen aynı yerde yaşamaktadır. Uzun yıllar çobanlık yapan Mustafa Şener, Dirmil’de fazla çalıcısı bulunmayan **çoban kavali** ve **sipsi** çalmasıyla tanınmaktadır.

Osman Tekin: *Alı Çavuş Osmanı* lakaplı Osman Tekin 1922 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 1995 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Osman Tekin çobanlık yaptığı dönemlerde öğrendiği **çoban düdüğünü** iyi derecede icra etmesiyle tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 8 Ağustos 2017).

Ali Kanyılmaz: *Hatıp Alısı* lakabıyla bilinen Ali Kanyılmaz, 1922 yılında Çatak köyünde doğmuş, memuriyet nedeniyle bulunduğu Gölhisar’da 1993 yılında vefat etmiştir. Gençlik yıllarında yaylalarda çobanlık da yapan Ali Kanyılmaz **üçtelli bağlama** icracısı olmasıyla bilinmektedir (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015).

Halil İbrahim Önal: 1923 yılında Çörten köyünde doğan Halil İbrahim Önal, vefat ettiği 2004 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Yöreye gelen araştırmacılar tarafından **üçtelli bağlamaya** yöre ezgileri ve boğaz havaları kaydı yapılan Halil İbrahim Önal, bağlama ustası Gök Şakir’in oğludur (O. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Mehmet Türküz: *Etik Memet* olarak bilinen ve 1924 yılında Çörten köyünde doğan Mehmet Türküz, 1946 yılında askerde iken vefat etmiştir. Küçük yaşta **sipsi** çalmaya başlayan Mehmet Türküz kına gecelerinde, çeyizlerde ve yöre düğünlerinde çaldığı sipsi ile ünlenmiş, Muzaffer Sarısözen’nin 02.07.1942 tarihinde yaptığı derleme çalışmasında kaynak kişi olarak yer almıştır (Erkan, 2014, s. 334). Türküz, yörenin önemli bağlama icracılarından Paşa Osman’ın ağabeyidir (M. Ertekin ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Ali Çoruh: 1924 yılında Maşta’da doğan *Çavuş Dayı* lakaplı Ali Çoruh, yazları Maşta’da kışları ise “sehil (sahil)” olarak adlandırdığı Kızılbel’de yaşamaktadır. **Yörük kemanesi** çalan Ali Çoruh, ustasının Akçaylı Kemeçeci Mehmet olduğunu ifade etmiştir (Erkan, 2014, s. 405).

Osman Kanyıldiran: *Çolak Osman* lakabıyla bilinen Osman Kanyıldiran, 1924 yılında Kızılyaka köyünde doğmuş, çobanlık yaptığı yıllarda **çoban düdüğü** çalmaya

başlamıştır. Hâlen aynı köyde yaşayan Osman Kanyıldiran iyi derecede çoban düdüğü çalmasıyla bilinmektedir (E. Kanyıldiran ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Sultan Külür: *Mısa Sultanı* olarak da bilinen Sultan Külür, 1925 yılında Çatak köyünde doğmuş ve hâlen aynı yerde yaşamaktadır. Sultan Külür, düğünlerin çeyiz ve kına törenlerinde gerçekleşen kadınlar arası eğlencelerde *leğen* çalmasıyla tanınmıştır (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015).

Mahmut Divarcı: *Ellez Mamıdı* olarak bilinen Mahmut Divarcı, 1925 yılında Dirmil’de doğmuş ve hâlen aynı yerde yaşamaktadır. Çobanlık yaptığı yıllarda *çoban düdüğü* çalmaya başlayan Divarcı düğünlerin çeyizinde de *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

İsmail Karakaya: *Hebiplen İsmail* olarak bilinen İsmail Karakaya, 1925 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1997 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Gençlik yıllarında çeyizlerde *sipsi* çalan İsmail Karakaya köy odalarında, aba tepmelerde, düğünlerde, H. İbrahim Önal ve Hüseyin Karakaya ile birlikte sipsi çalmasıyla bilinmektedir (B. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Osman Ali Türel: 1925 yılında Çatak köyünde doğan Osman Ali Türel, vefat ettiği 1987 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Düğün güreşlerinde başpehlivan olarak güreşen Osman Ali Türel, yöre düğünlerinde *davul* icracılığı da yapmıştır (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Emir Kanyıldiran: 1926 yılında Kızılyaka köyünde doğan Emir Kanyıldiran vefat ettiği 2011 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Sahada yapılan görüşmelerde curayı “oradan buradan öğrendim” diyerek ustası olmadığını ifade etmektedir. Düğünlerin dış mekânlarında davul, iç mekânlardaki eğlencelerde ise cura çalmıştır. Dirmil’de sipsiye eşlik eden en usta curacı olarak bilinir. Emir Kanyıldiran’ın askere gidinceye kadar çobanlık yaptığını, cura çalmada ustalaşınca Ali Tekin ile ikili olup düğün yaptıklarını, Osman Ali Arslan, Aziz Karakaya, Mahmut Kılınç ve İsmail Evcil gibi yerel çalgıcılarla çalıştığını belirten Yusuf Erkan (2014, 301-302), *ikitelli*, *üçtelli* ve *davul* çaldığını “Çörten Boğazı”, “Duguk Boğazı” ve “Dirmil Boğazı” başta olmak üzere boğaz havalarını iyi icra etmesiyle tanındığını, “Dirmil Ekibi” olarak Teke yöresi ve çevre illerin güreşlerinde davul çaldığını, yöre düğünleri, düğün güreşleri, oturak âlemleri ve maşalalar gibi etkinliklere katıldığını belirtmektedir.

Erdal Uludağ (2009, s. 20) tez çalışmasında, Emir Kanyıldiran'ın yörenin iki telli cura ustalarından olduğunu, küçük yaşlarda cura çalmaya başladığını, yörenin çalgıcılarından öğrendiği bu sazı hayatının tümünde çaldığını ve kendine meslek olarak edindiğini ifade etmektedir. İsa Kayacan (2012, s. 74), Emir Kanyıldiran'ın Dirmil ekolünün son temsilcilerinden olduğunu, curada değişik düzenleri ustalıklarla icra edebildiğini, sözsüz müzik alanında, oyun havalarında, oldukça başarılı olduğunu belirtmektedir.

Hatice Türküz: Topal Osman'ın kızı olan Hatice Türküz, yörenin ünlü sipsi icracısı *Etik Memet* lakaplı Mehmet Türküz'ün eşidir. 1926 yılında Dirmil'de doğan Hatice Türküz hâlen aynı yerde yaşamaktadır. Genç kızlık yıllarında düğünlerin çeyizinde *leğen* çaldığını ifade etmiştir.

Ramazan Türel: Goca Meryem lakaplı Meryem Türel'in oğlu olan Ramazan Türel 1926 yılında Çatak köyünde doğmuş ve hâlen aynı köyde yaşamaktadır. Ramazan Türel, Dirmil'deki ilk dönem *zurna* icracılarından olup düğünlerde *davul* ve *sipsi* de çaldığını ifade etmiştir.

Şaban Çalar: 1926 yılında İbecikdere'de doğan *Dereli Goca Şaban* lakaplı Şaban Çalar, vefat ettiği 1993 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Osman Ali Arslan'ın yanında Dirmil'de yöre düğünlerinde *davul* ve *bağlama* icracılığı yapmasıyla bilinmektedir (Erkan, 2014, s. 244).

Hanife Bayraktar: 1926'da Çatak köyünde doğan ve *Meser Sadılaang Henive* olarak bilinen Hanife Bayraktar, hâlen aynı köyde yaşamaktadır. Hanife Bayraktar, düğünlerin çeyiz ve kına törenlerinde gerçekleşen kadınlar arası eğlencelerde *leğen* çalmasıyla tanınmaktadır.

Ömer Kanyılmaz: *Hatip Omarı* lakabıyla bilinen Ömer Kanyılmaz, 1926 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1997 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Çobanlık yaptığı dönemlerde Çörtenli Hüseyin Karakaya'dan *üçtelli bağlama* çalmasını öğrenen Kanyılmaz, bağlamada boğaz havalarını iyi derecede icra etmesiyle tanınmıştır.

Mustafa Erdem: *Selman Mısdavası* lakabıyla bilinen Mustafa Erdem, 1926 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1994 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Aba

tepmelerinde ve arkadaş muhabbetlerinde *sipsi* çalan Mustafa Erdem, çalma ve üfleme tekniği oldukça zor olan *çatal sipsi*yi de iyi derecede çalmasıyla tanınmıştır (K. Akay ile kişisel görüşme, 2 Ekim 2015).

Hatice Evcil: *Haccana* lakabıyla bilinen Hatice Evcil, yörenin önemli sipsi ve zurna icracılarından İsmail Evcil'in de annesidir. Hatice Evcil, 1926 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1985 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. *Haccana*, düğünlerin çeyizinde *leğen* çalmasıyla ve yeni yetişen sipsicileri çeyizlerde pişiren, yetiştiren, eğiten, çeyizi yöneten kişi olarak bilinmektedir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Mahmut Kılınç: 1927 yılında Dirmil'de doğan Mahmut Kılınç, 13 yaşlarında sipsi çalmaya başlayan müzik yaşamını vefat ettiği 16 Ağustos 2001 yılına kadar devam etmiştir. Dirmil müzik kültürü içinde yetişen Kılınç, yerel kültüre katkılarının yanısıra çevredeki icracılar tarafından "Dirmil zurnası" olarak isimlendirilen çalgının Dirmil'e girişinde, sonraki süreçte bu yöreye özgü fiziki yapı kazanmasında ve üslup oluşturmada belirleyici olmasıyla tanınmaktadır. Bu yönüyle Mahmut Kılınç, Dirmil müzik kültürünün temel taşlarından birisidir, denilebilir. Mahmut Kılınç, gerek Dirmil'de ve Teke yöresinin tamamında gerekse Adapazarı, Balıkesir ve Manisa gibi çeşitli illerde düğün ve güreşlerde *zurna*, kapalı alan eğlencelerinde de *sipsi* çalarak Dirmil ezgilerinin duyulmasında ve yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.

09.9.1998 tarihinde Dirmil'in ilçe merkezinde bulunan Gülpınarı Mahallesiindeki evinde gerçekleştirdiğimiz görüşmede, geleneksel yöntemle sipsi yapım süreçleri hakkında bilgi veren Mahmut Kılınç'ın evinde hazırlayıp yaptığı çok miktarda sipsi görülmüştür. Sipsi gövdelerinin bazıları aynı uzunlukta kesilmiş ve işlem yapılmayı beklerken, bazılarının ses perdeleri açılmış, bazılarının alaeğrileri takılmış ancak ağızlıkları henüz takılmamıştı. 1500 kadar olduğunu söylediği çalınmaya hazır sipsi, müzik mağazalarına gönderilmek üzere hazırlanmıştı. İlerlemiş yaşına rağmen hem çalgı yapımıyla ilgilenmekte hem de aktif olarak icracılık yapmaktaydı. Zurna çalmayı Fethiyeli Mümin ustanan öğrendiği ve zurnanın bu yörede yayılmasına önyak olduğu yöre icracıları tarafından ifade edilmektedir.

Yusuf Erkan (2014, s.365-369) kitabının Mahmut Kılınç ile ilgili bölümünde şunları yazmaktadır:

Askerden döndükten sonra Çörtlenli Aziz Karakaya'dan sipsi yapımını öğrendi ve elli yılı aşkın süre sipsi yaptı. Fethiyeli Mümin ustadan zurna çalmayı öğrendi. Zurnayı Dirmil'e getiren kişi olarak tanındı. 2001'de Gülpınar Gazinosu'nda düğün yaparken kalp krizinden öldü.

1967 yılında TRT adına yapılan derleme çalışmalarında Sarper Özsan kendisinden derlemeler yapmıştır.

Hüseyin Çakar: *Nalbant Üseni* lakaplı Hüseyin Çakar, 1927 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1986 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Düğünlerin çeyizinde *sipsi* çalmasıyla bilinen Hüseyin Çakar, Muzaffer Sarısözen'in Dirmil'de gerçekleştirdiği derleme kayıtları çerçevesinde sipsi ile yöre ezgilerini icra etmiştir (Erkan, 2014, s. 352).

Eyüp Kınalı: *Şekerci Eyüp* lakabıyla bilinen Eyüp Kınalı, 1928 yılında Dirmil'de doğmuş, vefat ettiği 1990 yılına kadar Dirmil merkezde yaşamıştır. Eyüp Kınalı, düğünlerin çeyizinde *sipsi* çalmasıyla tanınmaktadır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Mustafa Kaan: 1928 yılında Dirmil'de doğan Mustafa Kaan, vefat ettiği 1990 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yörük kemanesi olarak da isimlendirilen *kemençe* çalmasıyla tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Mehmet Ali Kavçakar: 1928 yılında Dirmil'de doğan Mehmet Ali Kavçakar, vefat ettiği 1970 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Kavçakar, gençlik yıllarında düğünlerin çeyizinde *sipsi* çalmasıyla tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Ahmet Özçelik: 1928 yılında Çatak köyünde doğan Ahmet Özçelik, bir süre *davul* icracılığı yapmış, yörenin ünlü icracılarıyla çeşitli müzik ortamlarında bulunmuştur. Özellikle maşala eğlencelerinde gerçekleştirilen köy seyirlik oyunlarında kadın kıyafeti giyerek yerel oyunlar oynaması nedeniyle "Gız Amat" lakabıyla da tanınmaktadır.

Aziz Karakaya: 1929 yılında Çörtlen köyünde doğan Aziz Karakaya, vefat ettiği 18.03.2003 tarihine kadar aynı köyde yaşamıştır. Dirmil zurnasının gerek yapısal gerekse icra özellikleri açısından şekillenmesinde katkıları olduğu bilinen Aziz

Karakaya, düğün çalgıcılığını meslek edinen biridir. Düğünlerde *zurnanın* yanı sıra *sipsi* ve *cura* icracılığı da yapan Karakaya, çaldığı çalgıları kendisi yapmış; yaptığı sipsi ve zurnalar yöre icracılarının yanı sıra dışarıdaki alıcılar tarafından da tercih edilmiştir.

Halil Erdem (2016, s.80), Aziz Karakaya hakkında şunları belirtmektedir:

Dirmil-Çörtlenli Aziz Karakaya iyi bir sipsi ustasıdır. Çok dilli sipsiye hem hakim, hem de saz birlikteliğinde esrikliğin ve ahengin en güçlü yaratıcılarından biridir. Amcası Hüseyin Karakaya'nın öğrencisidir. Aziz Karakaya ayrıca yörede Avşar zeybeğini curada en iyi yorumlayanlardan biri olarak bilinir. Teke yöresinde Avşar düzenine ulaşılması sazda ileri bir merteye ve ustalığın ölçütlerinden biri olduğunu da ayrıca söylemem yerinde olacaktır. Çaldığı çalgılar: Davul, zurna, sipsi ve curadır. M. Ali Kayabaş gibi yörede birçok sanatçının sazlarını yapan ustalardandır. Başta sipsi olmak üzere, davul ve curayı üreten zanaatçı yönü de vardır.

Gülüzar Aydilek: *Gülüzarca* olarak bilenen Gülüzar Aydilek, tespit edemediğimiz bir tarihte İbecik'te doğmuş ve vefat ettiği 1996 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Dirmil müziğinin önemli icracılarından Emin Demirayak'ın annesidir. Düğünlerin çeyiz ve kına törenlerinde gerçekleşen kadınlar arası eğlencelerde *leğen* çalmasıyla tanınmıştır (L. Sancar ile kişisel görüşme, 13 Ekim 2015).

Ali Çavuş: Fethiye'ye bağlı Günnükbaşı Mahallesinden *zurna* icracısı Ali Çavuş'un, Dirmillilerin yakından tanıdığı zurnacı Mümin ile birlikte Dirmil düğünlerinde müzik icra ettikleri bilinmektedir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Asmalılı Yanarca: Osman Ali Arslan'ın *davulcusu* olarak Dirmil'deki düğünlerde çalgıcılık yapan Asmalılı Yanarca, nevbet havalarındaki ustalığıyla tanınmaktadır (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2105).

Mustafa Ertekin: *Şerbetçi Mısdava/Dirmilli Mustafa* olarak bilinen Mustafa Ertekin, 1929 yılında Dirmil'de doğmuş, hâlen aynı yerde yaşamını çiftçilik yaparak sürdürmektedir. Mustafa Ertekin, askerlikten önce düğünlerin çevizinde *sipsi* çaldığını ifade etmiştir. Gençlik yıllarında *çatal sipsi* de çaldığını söylemektedir.

Kazım Akay: 1929 yılında Asmabağ köyünde doğan Kazım Akay, vefat ettiği 2017 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Küçük yaşlarında öğrendiği *sipsi*, *bağlama* ve

cura icrasını hayatının her döneminde devam ettiren Kazım Akay, çocukluğunda başlayan yaylacılığı ömrü boyunca sürdürmüştür.

Süleyman Şener: *Kertik Sülemen* lakabıyla bilinen Süleyman Şener, 1929 yılında Dirmil’de doğmuş, 2015 yılında gerçekleştirilen kişisel görüşmeden birkaç ay sonra Dirmil’de vefat etmiştir. Çobanlık yaptığı dönemlerde kışlak olarak Fethiye’ye gidip gelmesi neticesinde Yörük kemanesini öğrenmiş ve Dirmil müziğinin içinde kullanmıştır. Süleyman Şener *üçtelli bağlama*, *sipsi* ve *yörük kemanesi* çalmasıyla bilinmektedir.

Şevki Yalçın: 1929 yılında Kızılyaka köyünde doğan ve *Eyip Şevkisi* olarak bilinen Şevki Yalçın, hâlen aynı köyde yaşamaktadır. Eyip Halılı’nın kardeşi olan Şevki Yalçın düğünlerin çeyizlerinde *sipsi* çalmasıyla tanınmaktadır (A. Tekin ile kişisel görüşme, 11 Ekim 2015).

Süleyman Kayabaş: Yörenin ünlü sipsi icracısı M. Ali Kayabaş’ın babası olan Süleyman Kayabaş, 1929 yılında Kızılyaka köyünde doğmuş, vefat ettiği 1985 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Mehmet Ali Kayabaş’ın sipsideki ilk ustası olan Süleyman Kayabaş, arkadaş ortamlarında, muhabbetlerde *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir (M. A. Kayabaş ile kişisel görüşme, 16 Ekim 2015).

Bayram Ceylan: *Kör Bayram* olarak ün yapan Bayram Ceylan, 1930 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1964 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yörenin ünlü müzik adamı Emin Demirayak’ın yakın arkadaşı olan Bayram Ceylan, davet edildiği yöre düğünlerinde *saz* (tambura) çalıp türkü söylemesiyle anılmaktadır (N. Erkan ile kişisel görüşme, 12 Ekim 2015).

Yusuf Yurtsiper: 1930 yılında Dirmil merkezde doğan Yusuf Yurtsiper, gençlik yıllarında düğünlerin çeyiz ve kınasında *sipsi* çaldığını, çobanlık yaptığı dönemlerde de *çoban düdüğü* çaldığını ifade etmiştir. Yusuf Yurtsiper, hâlen Dirmil’de yaşamını sürdürmektedir.

Mustafa Kaya: *Övez Mısdavası* lakabıyla bilinen Mustafa Kaya, 1930 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 1997 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yöre düğünlerinde bir süre *davul* çalan Mustafa Kaya, maşala gecelerinde kadın kıyafeti giyerek köçeklik yapmasıyla tanınmaktadır (K. Önal ile kişisel görüşme, 7 Mart 2016).

Duran Erkan: *Tasıldar Duranı* lakaplı Duran Erkan, 1930 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 2011 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Memuriyeti nedeniyle bu lakabı alan Duran Erkan, **üçtelli bağlama** ile yerel ezgileri ve boğaz havalarını ustalıkla çalıp söylemesiyle tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Abdurrahman Erkal: *Deli Apdıraman* lakabıyla bilinen Abdurrahman Erkal 1931 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 1996 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Düğünlerin çeyizlerinde ve maşala gecelerinde **sipsi** çalmasıyla tanınmıştır (N. Erkal ile kişisel görüşme, 12 Ekim 2015).

Ali Gül: *Guş Alısı* lakabıyla bilinen Ali Gül, 1931 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 1961 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yöre düğünlerinin çeyizinde **sipsi** çalan Ali Gül, **çatal sipsi** ile gurbet havalarını en iyi icra eden kişi olarak bilinmektedir (Erkan, 2014, s. 333).

Mehmet Canyıldırım: *Gumpurcu Memet* lakabıyla tanınan Mehmet Canyıldırım, 1932 yılında Çatak köyünde doğmuş, vefat ettiği 2003 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. **Sipsi, zurna** ve **curanın** hem icracısı hem de yapımcısıdır. Ahmet Özçelik (kişisel görüşme, 26 Eylül 2015), Gumpurcu Memet’in ve kendisinin bağlamayı hem tezeneli hem de elle çaldıklarını ifade etmektedir. Özdemir, Mehmet Canyıldırım’ın ilk zurnasının, babası Arif Canyıldırım (1904-1963) tarafından yapıldığını, çalmayı bu zurnada öğrendiğini, sonraları Mehmet Canyıldırım’ın kendisinin de zurna, cura, bağlama ve sipsi yapıp sattığını ifade etmiştir. İsmail Evcil (kişisel görüşme, 18 Ekim 2015) ilk zurnasını Mehmet Canyıldırım’dan aldığını, birçok çalgıcıda onun zurnasının olduğunu, kendisi sipsi çalarken Mehmet Canyıldırım’ın da cura ile eşlik ettiğini ifade etmiştir.

Yusuf Erkan (2014, s. 369) Mehmet Canyıldırım’ın askerlik dönüşü ilk dönemler Ramazan Türel ve Osman Ali Türel ile birlikte düğünlerde zurna çaldığını; Mahmut Kılınç’ın ustası Mümin usta, Şahsene Memedi, Aziz Karakaya, Mahmut Kılınç, Ali Tekin, Emir Canyıldırım, Osman Ali Arslan, Mehmet Ali Kayabaş, Ömer Erkan, Emin Demirayak, Kadir Turan, Şükrü Arslan ve Şakir Arslan gibi icracılarla yöre düğünlerinde müzik yaptığını; yöre düğünleri dışında düğün güreşlerinde, maşalalarda, Dirmil ve Elmalı güreşlerinde de zurna çaldığını ifade etmektedir.

Ahmet Demircioğlu: *Mıncanlı Âmat* lakabıyla bilinen Ahmet Demircioğlu, 1932 yılında Dirmil’de doğmuştur. Hâlen aynı yerde yaşayan Ahmet Demircioğlu *bağlama* icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Emin Erkan: 1932 yılında Dirmil’de doğan Emir Erkan vefat ettiği 2010 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Yörede *bağlama* icracısı olarak bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Bayram Ece: 1932 yılında Dirmil’de doğan Bayram Ece, *sipsi* icracılığı ile bilinmektedir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Mehmet Yıldırım: *Gara Memed* lakabıyla ünlenen Mehmet Yıldırım, 1933 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 1999 yılına kadar Dirmil ilçe merkezindeki Taşyaka Mahallesinde yaşamıştır. Yörenin ünlü cura ustası Kadir Türen ile birlikte yöre düğünlerinde, muhabbet ortamlarında, radyo programlarında ve gençlik yıllarında da düğünlerin çeyizlerinde *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir (Erkan, 2014, s. 331).

Mehmet Eryılmaz: 1933 yılında Kızılyaka köyünde doğan Mehmet Eryılmaz, vefat ettiği 1992 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Yaşamı boyunca çobanlık yapan Memet Eryılmaz *çoban düdüğü* ve *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir (H. Eryılmaz ile kişisel görüşme, 3 Ekim 2017).

Mustafa Gökalp: *Çörtenli Masır Mısdavası* lakabıyla bilinen Mustafa Gökalp 1933 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 2008 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Mümin ustanın çırağı olması ve düğünlerde *zurna* çalması ile bilinmektedir (K. Gürçetin ile kişisel görüşme, 22 Aralık 2017).

Ali Tekin: 1935 yılında Kızılyaka Köyünde doğan *Davulcu Ali* lakaplı Ali Tekin, sipsinin Dirmil’deki en önemli icracılarından. Yörede olgun, oturaklı *sipsi* çalan kişi olarak tanınan Tekin, geleneksel ezgilerin yaşayan en büyük icracısıdır. Sipsiye yöresindeki birçok icracı gibi çocukluğunda çobanlık yaparken başlayan Ali Tekin (kişisel görüşme, 11 Ekim 2015) düğün çalgıcılığına Asmalılı Osman Ali Arslan’ın yanında başladığını ifade etmiştir. Sipsinin yanında *davul* icracısı olarak özellikle nöbet havaları, karşılama ve güreş havalarında dikkat çeken bir icracıdır. Düğünlerin dışında çeşitli TV programlarında, Dirmil’deki belgesel çekimlerinde ve yörede gerçekleştirilen derlemelerde sipsiyle yer almıştır. Halil Bedi Yönetken (1966, s. 152), 1942 yılındaki derleme gezisinde Ali Tekin’den sipsi ezgileri kaydetmiş, çalgının

boyu ve perdeleriyle ilgili bilgiler vermiştir. Yusuf Erkan (2014, s. 345-346), Ali Tekin'in çobanlık yaptığı yıllarda sipsi çalmayı öğrendiğini; askere gitmeden evvel Osman Ali Arslan'ın sayesinde sipsiyi ve zurnayı geliştirip üç dört yıl zurna çaldığını; sonradan davul çalmaya başladığını; Mahmut Kılınç, Osman Ali Arslan, Aziz Karakaya, Mehmet Canyıldırım, Emir Kanyıldırım ve Övez Mustafası gibi yörenin önemli çalgı ustalarıyla düğünlerde müzik yaptığını ifade etmektedir. Erkan, Ali Tekin'in yöre düğünleri, oturak âlemleri, maşalalar, yaranlıklar ve geleneksel yağlı pehlivan güreşlerinde çaldığını, araştırmacı Jerome Cler tarafından kayıtları yapılan ve Radio France tarafından 1996'da "*Türkiye: Sipsiyle Yayla Müzikleri/Ali Tekin*" adıyla yayınlanan bir CD'nin çıkarıldığını bildirmektedir. Ali Tekin'in kendi ağzından kısa yaşam öyküsünü veren İsa Kayacan (2005, s. 163-164), onu uzun süre sipsi yapan, talepte bulunanların isteklerini, siparişlerini yerine getiren birisi olarak tanımlamaktadır.

Ramazan Akalın: 1936 yılında Dirmil'de doğan Ramazan Akalın, yörenin önemli bağlama icracılarından *Bekdaş Mamıdı* lakaplı Mahmut Akalın'ın oğludur. Çobanlık yaptığı yıllarda öğrendiği *sipsiyi* düğünlerin çeyizinde çalmasıyla bilinmektedir.

Eşraf Canyıldırım: 1936 yılında Çatak köyünde doğan Eşraf Canyıldırım'ın, oturak âlemi olarak bilinen ve kadın oynatılan içkili ortamlarda *saz* (büyük boy tambura) çaldığı bilinmektedir. Eşraf Canyıldırım hâlen aynı köyde yaşamaktadır.

Emin Demirayak: 1934 yılında İbecik köyünde doğan *Dirmilli/İbecikli Emin* lakaplarıyla tanınıp bilinen Emin Demirayak, 11 Eylül 1980 tarihinde Dirmil'de vurularak öldürülmüştür. Dirmil müziğinin en tanınan yorumcusu olan Demirayak tenor bir sese sahiptir. Çalıp söylediği türküler Dirmil başta olmak üzere çevre il ve ilçelerde de beğenilmiş, birçok kişi türkülerini onun gibi yorumlamaya çalışmıştır. *Saz* (divan saz) Dirmil müziğinin içinde sipsiyle birlikte ilk defa onunla kullanılmaya başlanmıştır.

Halil Erdem (2016, s. 42-43), Emin Demirayak ile ilgili şunları ifade etmektedir:

Babası Dirmilli Hükümet Ali'sidir. Sazı Kozagaçlı sağlıkçı Emin'den Curayı da Kozagaçlı Habip Özyurt kendisinin öğrettiğini söylüyor. Bu konuda Osman Ali Arslan, Hüseyin Karakaya, Kadir Turan ve Emir Kanyıldırım gibi ustalarla birlikte çalışıp etkilendiği de bilinmektedir. Emin Demirayak

sesiyle dikkat çeker ve Dirmil folklorunun vazgeçilmezi olan oturak âlemlerinin aranan sanatçısı olur. Adı Dirmil adıyla özdeşleşir. İçindeki coşku, yaşama sevinci, aşkları onu bambaşka bir kimliğe büründürürken yavaş yavaş halk şiirinin geleneğine uygun türküler yapmaya başlar. 1974 yılında asker olan Mehmet Ali Kayabaş'a izin alarak İstanbul'da stüdyoya girerler ve 'Gürnida Plak' tarafından 5 kırkbeşlik plak yapılır. TRT Antalya Radyosunda Saffet Uysal'ın yaptığı "Bu Toprağın Sesi" programına katılmıştır. İzmir ve Antalya radyolarında programlara katılmıştır. Çaldığı çalgılar: Bağlama, cura ve sipsidir. Emin Demirayak Dirmil yöresinin dışına çıkarak başka ustaların türkülerini de çok güzel seslendirmiştir. Türkülerini kayıt altına alırken keklük, duguk, bülbül gibi değişik kuş sesleri, kuzuların melemeleri gibi doğadan ses etkilerini türkülerine almıştır.

Yusuf Erkan (2014, 77-80) Emin Demirayak'ın, at kuruğundan kıl koparıp tahtaya bağlayarak çaldığı çalgının ilk çalgısı olduğunu; bu merakını yaylada gören Sağlıkçı Emin'in kendisine bağlamayı öğrettiğini; bu konuda biraz pişince yarenliklerde ve yöre düğünlerinde bağlama çalmaya başladığını; Kadir Türen, Aziz Karakaya, Ali Tekin, Şakir Arslan ve Mehmet Ali Kayabaş gibi icracılarla çalıştığını bildirmektedir. Erkan, Emin Demirayak'ın yurtdışına giden işçilerden satın aldığı Grundig ve Philips marka teyplerle hem kendisinin hem de diğer yöre ustalarının kayıtlarını yaptığını, sipsici Mehmet Ali Kayabaş ile ikili oluşturarak yöre düğünleri başta olmak üzere radyo programları ve dönemin teknolojisi olan plak kayıtları yaparak hem kendisini hem de Dirmil'i tanıttığını, bu yüzden kendisine Dimilli Emin dendiğini ifade etmektedir. TRT Repertuarında Emin Demirayak'tan derlenen Dirmil türkülerini bulunmaktadır.

Bayram Erkan: 1937'de Asmalı köyünde doğan Bayram Erkan'ın, yörenin ünlü çalgı icracısı Osman Ali Arslan ile birlikte yarenliklerde *sipsi* çaldığı bilinmektedir. Bayram Erkan hâlen aynı bölgede yaşamaktadır.

Habip Özyurt: *Arabın Hebip* lakabıyla bilinen Habip Özyurt, 1938 yılında Kozağaç kasabasında doğmuştur. *Curanın* yaşayan en iyi icracılarından olan Habip Özyurt, düğünlerde ve muhabbet ortamlarında Dirmilli sipsicilerle cura çalmış, yerel kasetler doldurarak tanınırlığını artırmıştır. Kendi yaptığı cura ile birçok araştırmacıya yerel ezgilerden çalıp söyleyen Habip Özyurt, hâlen aynı yerde yaşamaktadır.

Ümmü Canyıldiran: 1939 yılında Çatak köyünde doğan *Eşirafın Ümmü* lakaplı Ümmü Canyıldiran, vefat ettiği 2008 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Ümmü Canyıldiran, düğünlerin çeyiz ve kınasında *leğen* çalmasıyla bilinmektedir (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015).

Zekai Kurt: 1939 yılında Dirmil’de doğan Zekai Kurt, geleneksel ezgileri çalabilen Dirmil’deki son *cura* icracısıdır. Kadir Türen ile birlikte türküler yaktıklarını, türkülerin sözlerini birlikte yazdıklarını ifade eden Zekai Kurt, bir süre yurt dışında işçi olarak çalışmıştır. Kurt halen Dirmil’de yaşamaktadır.

İsmail Evcil: 1941 yılında Dirmil’de doğan İsmail Evcil, geleneksel kültür taşıyıcılığının günümüzdeki en önemli temsilcilerindendir. Çocukluğunda ağabeyi Osman Evcil (1937-1989)’in sipsisini yaylalarda koyunların, keçilerin arkasında çalarak başlayan müzik yaşamı, usta bir leğenci olan annesi Hatice Evcil (1926-1985) ile birlikte düğünlerin çeyizinde sipsi çalarak devam etmiş ve ustalaşınca yörenin ünlü çalgıcıları Mahmut Kılınç ve Mehmet Canyıldiran’ın yanına çırak olarak durmuş, onlardan zurna çalmayı öğrenmiş ve birlikte düğün çalgıcılığı yapmışlardır. Dirmil’e giden bütün araştırmacıların zurna, sipsi çaldığı kişilerden olan İsmail Evcil yöre düğünlerinin ve güreşlerin aranan çalgıcılarından. TRT repertuarında İsmail Evcil’den derlenen yöre türkü ve ezgileri bulunmaktadır.

Yusuf Erkan (2014, s. 322-323) İsmail Evcil’in 1969 yılında Almanya’ya işçi olarak giderken İstanbul Radyusu’na uğrayıp Nida Tüfekçi ile tanıştığını ve sipsi kaydının yapıldığını, sipsi ile çaldığı “*Serenler Zeybeği*”nin o yıllarda yayınlanan halk müziği programlarının jenerik müziği olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Erkan, Evcil’in Mahmut Kılınç, Aziz Karakaya, Mehmet Canyıldiran, Emir Canyıldiran, Ali Tekin, Mehmet AliKayabaş ve Nadir Kılınç gibi ustalarla çalıştığını; yöre düğünlerinde, güreşlerde, çeşitli televizyon programlarında *sipsi* ve *zurna* çaldığını; aynı zamanda yöre oyunlarını da başarıyla oynadığını ifade etmektedir.

İsa Kayacan (2012, s. 67) İsmail Evcil ile ilgili şu değerlendirmelerde bulunmaktadır:

Sipsi ve zurna çalan İsmail Evcil, Teke yöresinin halk ezgilerini, boğaz, teke zortlatması, düz havalar ve ağır zeybekleri her türlü saz eşliğinde seslendirerek, Burdur folklorunun ustaları arasında yer aldı. Sipsi çalarken,

başkasıyla nişanlı olan eşi, etkilenip nişanlısını bırakarak İsmail Evcil'le evlendi. Düğünlerde çaldığı zurna ve sipsiyle büyük ilgi gören Evcil tüm Türkiye'in sipsiyi kendisiyle tanıdığını söylemektedir.

Çamelili Muzaffer Usta: *Zurnacı Muzaffer* lakabıyla bilinen Çamelili Muzaffer Usta, Mehmet Canyıldırım'dan zurna yapım tekniğini öğrenmiş, yaptığı zurnalar Fethiye bölgesi dâhil birçok yerde kullanılmıştır. Müziği meslek olarak yapan Muzaffer Usta yörede *zurna yapımcısı* ve *icracısı* olarak bilinmektedir (Ş. Canyıldırım ile kişisel görüşme, 25 Ekim 2015).

Asmalılı Mısdava: *Davılcı Mısdava* olarak ünlenen Asmalılı Mustafa düğünlerde *davul* çalmıştır. Özellikle nöbet havalarının ritmini geleneğe uygun çalmasıyla bilinmektedir (A. Özçelik ile kişisel görüşme, 26 Eylül 2015).

Eyüp Yalçın: *Eyip Halılı* lakaplı Eyüp Yalçın, 1932 yılında Kızılyaka köyünde doğmuş, vefat ettiği 2000 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Eyüp Yalçın *bağlama*, *sipsi* ve *çoban düdüğü* icracısı olarak bilinmektedir (S. Tekin ile kişisel görüşme, 26 Ekim 2015).

Mısaların Keziban: Çörten köyünde yaşamış olan Musaların Keziban, düğünlerin çeyizinde ve kınalarda *leğen* çalmasıyla bilinmektedir (G. Erdem ile kişisel görüşme, 8 Ekim 2015).

Mehmet Kutlu: *Yabacı Memet* lakabıyla bilinen Mehmet Kutlu, Dirmil'de yaşamış ve düğünlerin çeyizinde *sipsi* çalmasıyla tanınmıştır (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Hasan Abacı: *Zurnacı Hasan* olarak bilinen Hasan Abacı, Fethiye'in Günlükbaşı Mahallesinde yaşamış, 2015 yılında aynı yerde vefat etmiştir. Dirmilli çalgı icracılarıyla düğün ve güreşlerde *zurna* çalmış olan Hasan Abacı, Mümin ustanın çırağı olarak bilinmektedir (O. Abacı ile kişisel görüşme, 3 Kasım 2015).

Şükrü Gül: *Guş Alının Şükürü* olarak bilinen Şükrü Gül, Dirmil'de yaşamış, düğünlerin çeyizlerinde *sipsi* çalmıştır. Muzaffer Sarısözen'nin Dirmil'de gerçekleştirdiği derleme kayıtlarında sipsi çaldığı bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Osman Tekin: *Gallaş Osmanı* lakabıyla bilinen Osman Tekin, Dirmil’de Curalar sülalesi olarak bilinen sülaledendir. Osman Tekin, Topal Osman’dan sonra *sazi* (divan) Dirmil’de çalan kişi olarak bilinmektedir (M. Ertekin ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Emin Özyurt: Mesleği sağlıkçılık olan ve *Kozağaçlı Sıhhiye Emin* olarak da bilinen Emin Özyurt, Dirmil’de bulunduğu yıllarda düğün ve muhabbet ortamlarında *cura* icraları gerçekleştirmiştir. Curanın Dirmil’deki ilk dönem icracılarından olan Emin Özyurt, önemli cura icracılarından Nuri Özyurt’un ustası olarak bilinmektedir (H. Özyurt ile kişisel görüşme, 27 Eylül 2015).

Mümin Usta: Sahada yapılan görüşmelerde adı sıkça geçen ancak kendisiyle ilgili fazla bilgiye ulaşılamayan ve *Mümince* olarak da anılan Fethiye Günlükbaşı’ndan Mümin Ustanın *Sarı Memet* lakaplı Mehmet Karakaya’dan sonra Dirmil düğünlerinde zurna çaldığı, buradaki birçok kişinin zurnayı ondan öğrendiği ifade edilmektedir (M. Şişek ile kişisel görüşme, 25 Eylül 2015). Mümin Usta zurnacı Mahmut Kılınç’ın ustası olarak bilinmektedir (M. Kılınç ile kişisel görüşme, 9 Eylül 1998).

Osman Evcil: İsmail Evcil’in ağabeyi olan Osman Evcil, 1937 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 1989 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Osman Evcil düğünlerin çeyizlerinde *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir (İ. Evcil ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Orta Kuşak

Osman Demir: *Çolak Osman* lakaplı Osman Demir, 1940 yılında Asmabağ köyünde doğmuş, hâlen aynı köyde yaşamaktadır. *Çoban düdüğünü* iyi derecede çaldığı bilinmektedir (A. Demir ile kişisel görüşme, 1 Ekim 2015).

Hilmi Külür: 1941 yılında Çatak köyünde doğan Hilmi Külür, düğünlerin çeyizinde, asker uğurlamalarında ve arkadaş eğlencelerinde çaldığı *sipsi* ile tanınmaktadır.

Recep Yücel: *Çakalın Erecep* lakabıyla bilinen Recep Yücel, 1945 yılında Dirmil’de doğmuş, yörenin önemli zurna ve sipsi icracısı Mehmet Ali Kayabaş ile ikili olarak uzun yıllar düğünlerde *davul* çalmıştır (Erkan, 2014, s. 395).

Abdullah Türen: 1946 yılında Dirmil’de doğan Abdullah Türen, yörenin önemli cura icracısı Kadir Türen’in oğludur. Çocukluğunda yaylalarda, hayvanların arkasında üflemeğe başladığı *çoban düdüğü*nü, *Goca Yusuf* lakaplı Yusuf Aykon (1902-1980)’un desteğiyle ilerletmiş olan Abdullah Türen, bu çalgının hâlen hem icracısı hem de yapımcısı durumundadır.

Şakir Arslan: 1948 yılında Asmalı’da doğan Şakir Arslan, yörenin ünlü çalgıcısı Osman Ali Arslan’ın oğludur. Babası ve kardeşi Osman ile birlikte yöre düğünlerinde *davul* çalmasıyla tanınmaktadır.

Mehmet Ali Kayabaş: 1950 yılında Kızılyaka köyünde doğan Mehmet Ali Kayabaş, yörenin en popüler ve en bilinen *sipsi* icracısıdır. Yörenin önemli icracılarından Emin Demirayak ile birlikte ikili oluşturarak uzun yıllar divan-sipsi çalmışlardır. Demirayak’ın yakaladığı popülerlik sayesinde tanınırlığı artan Kayabaş, düğünlerin ve diğer müzik ortamlarının aranan ismi olmuştur. Emin Demirayak ile radyolarda birçok program ve kayıt yapmıştır. 1977’de Kadir Turan ile Antalya Radyosunda “Bu Toprağın Sesi” programına icracı olarak konuk olmuştur.

Halil Erdem (2016, s. 58-59), Mehmet Ali Kayabaş hakkında şunları belirtmektedir:

Sipsi çalan babası Süleyman Kayabaş’tan etkilenerek daha 7 yaşındayken sipsi çalmaya başladı. Bu yaşlarda düğünlere çağrıldığında oynayan kadınlar onun gözlerini bağlayarak çaldırdıkları bilinir. Babasının kendisine aldığı davulla yetinmeyip Çörtenli Aziz Karakaya’dan bir *zurna* alarak düğünlerde çalmaya başladı. Kısa zamanda saz çalmasını da öğrendi. 1974 yılında Çorlu’da askerken Emin Demirayak kendisine izin alarak onunla İstanbul’da stüdyoya girip 5 kırkbeşlik plak doldurdular. Kayabaş, Emin Demirayak’la 19 yıl çalıştı. Ekipleri genellikle Şakir Arslan, Mehmet Ali Kayabaş, Aziz Karakaya, Kadir Türen ve Emin Demirayak’tan oluşurdu. Bu grup üyeleri zaman zaman gerekli olduğu zamanlarda değişebilirdi.

İzmir Gençlik Kültür Merkezinin ekibiyle 07.09.1980 tarihinde gittikleri Fransa’nın Dijon kentinde 52 ülkenin katıldığı yarışmada birinci oldular. Ekip olarak altın madalya aldılar. Bu grupta Kayabaş sipsi çaldı. İzmir televizyonunda ilk sipsi çalan, sipsiyi ulusal düzeye taşıyan ilk isim olması nedeniyle yörede yıldızı folklorda parlayan bir sanatı olmuştur.

İlerleyen yaşına rağmen sipsiye hakim bir sanatçıdır. Sahnede sipsiden elini çekip salt dil, diş ve damak vurmalarıyla sipsi çalıp boşa çıkardığı eliyle de önünde oynayanları alkışlayarak sese görsel bir şov katmaktadır. Kayabaş

yörede televizyona sipsi ile ilk çıkan isim olduğu için sipside popüleritesi artmış bir sanatçısıdır.

Sipsi'nin ilk kez plağa kaydedilmesi Mehmet Ali Kayabaş ile olmuştur. Sipside dış vurma ile yapılan vibrasyon tekniğine ilave olarak diyafram tekniğini icat eden ve kullanan ilk icracısıdır. Mehmet Ali Kayabaş, Dirmil ve çevre illerdeki düğünler, festivaller ve diğer önemli etkinliklerde yörenin en çok aranan ismidir.

Nazmi Güngör: 1952 yılında Kızılyaka köyünde doğan Nazmi Güngör, düğünlerde *zurna*, *sipsi* ve *saz* (divan saz) çalmanın yanında geleneksel yöntemle zurna ve sipsi yapıcılığı da yapmaktadır.

Nadir Kılınç: 1952 yılında Dirmil'in Gülpınarı mahallesinde doğan Nadir Kılınç, yörenin ünlü zurna icracısı Mahmut Kılınç'ın oğludur. Düğün çalgıcılığı yönü olan Nadir Kılınç, düğünlerde *davul* çalmanın yanında *saz* (tambura) ile sipsiyi ikili olarak ilk kullanan icracılardandır.

Mehmet Tekeli: Dirmilli Mehmet Tekeli'nin düğünlerin çeyizinde kadınlara *sipsi* çaldığı, sipsiyi de Ali Gül'den öğrendiği bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Şükrü Arslan: 1953 yılında Asmalı köyünde doğan Şükrü Arslan, vefat ettiği 1996 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Babası Osman Ali Arslan ve kardeşleriyle birlikte düğünlerde *davul* çaldığı bilinmektedir (O. Arslan ile kişisel görüşme, 21 Ekim 2015).

İmdat Demir:1954 yılında Asmabağ köyünde doğan İmdat Demir, çobanlık yaptığı dönemlerde öğrendiği *çoban düdüğü*nü çalmasıyla bilinmektedir. Hüseyin Demir'in ağabeyi olan İmdat Demir, hâlen aynı köyde yaşamaktadır (A. Demir ile kişisel görüşme, 1 Ekim 2015).

Ali Rıza Salman: 1954 yılında Pınaz'da (Elmalıyurt) doğan Ali Rıza Salman, çocukluk yıllarında koyunların, keçilerin arkasında sipsi çalmaya başlamıştır. Bir dönem Çatak köyü camii imamlığı da yapan Ali Rıza Salman, yarenliklerde yakın arkadaşı Selman Erdem ve arkadaşlarıyla birlikte *sipsi* çalmasıyla tanınmaktadır (S. Erdem ile kişisel görüşme, 17 Kasım 2017).

Karadağlı Zühdü: 1954 doğumlu olan Karadağlı Zühdü, Dirmil’de hâlen çobanlık mesleğini devam ettirmekte ve *çoban düdüğü* icracısı olarak bilinmektedir (A. Türen ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Osman Arslan: 1955 yılında Asmalı köyünde doğan Osman Arslan, babası Osman Ali Arslan ile birlikte yöre düğünlerinde *davul* çalmasıyla bilinmektedir.

Fethi Karakaya: 1956 yılında Çörten köyünde doğan Fethi Karakaya, düğünlerin çeyizinde *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

Selman Erdem: 1956 yılında Çatak köyünde doğan Selman Erdem, çocukluk yıllarında koyunların arkasında *sipsi* çalmaya başlamıştır. Arkadaş eğlencelerinde, asker uğurlamalarında çaldığı sipsi ile bilinmektedir.

Mehmet Burdur: *Susuz Mısdavının Memet* lakabıyla bilinen Mehmet Burdur, 1956 yılında Dirmil’de doğmuş, vefat ettiği 2008 yılına kadar aynı yerde yaşamıştır. Mehmet Burdur, yöre düğünlerinde *davul* icracılığı yapmasıyla bilinmektedir (V. C. Özdemir ile kişisel görüşme, 28 Ağustos 2017).

Günel Teke: 1956 yılında Pınaz (Elmalıyurt) köyünde doğan Günel Teke, vefat ettiği 2016 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Yöre düğünlerinde *davul*, *zurna* ve *sipsi* icracılığı yapan Günel Teke, bir dönem köy muhtarlığı görevinde de bulunmuştur (N. Aslan ile kişisel görüşme, 9 Ekim 2015).

Kerim Karakaya: *Acızın Kerim* lakabıyla da bilinen Kerim Karakaya, 1957 yılında Çörten köyünde doğmuş, vefat ettiği 2009 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Zurnacı Aziz Karakaya’nın oğlu olan Kerim Karakaya, *sipsi* çalmasını babasından ve etraftan görerek öğrenmiş, düğünlerin çeyizlerinde de sipsi çalmıştır (B. Karakaya ile kişisel görüşme, 21 Ekim 2015).

Ömer Erkan: 1957 yılında Dirmil ilçe merkezindeki Gülpınarı Mahallesinde doğan *Âşık Ömer* lakaplı Ömer Erkan, günümüzdeki önemli icracılardandır. Düğünlerde *zurna*, *sipsi* ve *saz* (divan-tanbura) çalan Ömer Erkan özellikle sesinin ve yorumunun yörenin ünlü icracılarından Emin Demirayak’a benzerliği nedeniyle o ekolün devamı olarak görülmektedir.

Yusuf Erkan (2014, s. 134), Ömer Erkan’ın Ali Tekin ve Mehmet Ali Kayabaş’tan etkilenip sipsi çalmaya başladığını; kadın kınalarında ve çeyizlerde sipsi çaldığını;

askerden sonra da Mahmut Kılınç, Aziz Karakaya, Şükrü Arslan, Mehmet Canyıldırım, Mehmet Yıldırım, Mehmet Ali Kayabaş ve İsmail Türkkân ile yöre düğünlerinde müzik icra ettiğini belirtmektedir. Yusuf Erkan, Ömer Erkan'ın düğünlerde, festivallerde şenliklerde ve televizyon programlarında yer aldığını; Dirmil, Elmalı, Antalya, Kumluca, Manisa ve Adapazarı güreşlerinde zurna çaldığını ifade etmektedir.

Hüseyin Demir: 1960 yılında Asmabağ köyünde doğan Hüseyin Demir, küçük yaşlarda öğrendiği sipsiyle düğünlerin çeyizlerinde leğenci kadınlarla *sipsi* çalmıştır. Küçük yaşta İzmir Televizyonu'nda bir programda sipsi çalarak yöredeki çocuk yaştakilere model olmuştur. Yurt dışında yapılan çeşitli yarışmalarda sipsiyle dereceler almış, birçok televizyon ve radyo programına katılarak sipsinin ve yöre müziğinin tanınmasında etkili olmuştur. Burdur'da yapılan müzik kayıtlarının neredeyse hepsine sipsiyle eşlik eden Demir; Burdur'a gelen derlemeci, araştırmacı, çekim ekipleri veya belgesel için gelenlerin uğradıkları birisidir. Çalgı yapım atölyesi kurarak sipsi yapıcılığı yapmakta, sipsi almak isteyenlere istenilen niteliklerde çalgı imal etmektedir.

Cihadi Özel: 1960 yılında İbecik'te doğan Cihadi Özel, düğünlerde *davul* ve *saz* (tambura) çalmasıyla tanınmaktadır.

Ramazan Yalçın: 1962 yılında Kızılyaka köyünde doğan Ramazan Yalçın, vefat ettiği 2012 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Düğünlerde *davul* ve çeyizlerde *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

Ömer Avcı: 1962 yılında Asmabağ köyünde doğan Ömer Avcı, çocuk yaşlarında yaylalarda sipsi çalmasını öğrenmiş, düğünlerin çeyizlerinde sipsi çalmıştır. Avusturya-Viyana'da yaşayan Ömer Avcı, yurtdışındaki düğün etkinliklerinde *sipsi* ve *zurna* çalmaktadır.

Recep Yalçın: 1962 yılında Kızılyaka köyünde doğan *Şevkinin Erecep* lakaplı Recep Yalçın, *sipsi* icracısı olarak bilinmektedir (E. Canyıldırım ile kişisel görüşme, 18 Ekim 2015).

Bekir Erbil: 1962 yılında Asmabağ köyünde doğan Bekir Erbil *saz* (tambura) çalmasını öğrendikten sonra, 80'li yıllarda Avusturya-Viyana'ya işçi olarak gitmiş, burada yapılan yöre düğünlerinin açık alanlarında *davul*, kapalı alanlarda ise *saz* çalmaya başlamıştır. Erbil hâlen Viyana'da yaşamaktadır.

Ramazan Erbilek: 1962 yılında Maşta köyünde doğan Ramazan Erbilek, müziği meslek olarak yapmaktadır. Yöre düğünlerinde *davul* ve *cura* icracılığıyla bilinmektedir.

Halil İbrahim Gökmen: 1962 yılında Maşta (Ballık) köyünde doğan Halil İbrahim Gökmen, aktif olarak düğün çalgıcılığı yapmaktadır. Gökmen düğünlerde *zurna* ve *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

Hümmet Eryılmaz: 1962 yılında Kızılyaka köyünde doğan Hümmet Eryılmaz, aktif olarak çobanlık yapmaktadır. Hümmet Eryılmaz, *çoban düdüğü* ve *sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

Tuncay Türen: 1963 yılında Evciler köyünde doğan Tuncay Türen, Burdur merkezde yaşamakta ve *sipsi* ile Dirmil tavrını buradaki etkinliklerde icra etmesiyle bilinmektedir (Erkan, 2014b, s. 80).

Bayram Bayraktar: 1964 yılında Çatak köyünde doğan Bayram Bayraktar, düğüncülüğü meslek olarak yapmaktadır. Düğünlerde *saz* (tanbura), *sipsi*, *zurna*, *davul* ve *org* gibi birçok enstrümanı çalmasıyla tanınmaktadır.

Alaaddin Erdem: 1964 yılında Çörten köyünde doğan Alaaddin Erdem, sipsiyi akrabası Aziz Karakaya'dan öğrenmiş, düğünlerin çeyizinde sipsi çalmıştır. Düğün çalgıcılığı yönü olan Alaaddin Erdem, *davul* ve *sipsi* icracısı olarak bilinmektedir.

Ferhat Karakaya: 1964 yılında Çörten köyünde doğan Ferhat Karakaya, vefat ettiği 2011 yılına kadar aynı köyde yaşamıştır. Babası Aziz Karakaya ile köy düğünlerinde *davul* çalmasıyla tanınmaktadır (B. Karakaya ile kişisel görüşme, 21 Ekim 2015).

Erol Kanyıldiran: 1965 yılında Kızılyaka köyünde doğan Erol Kanyıldiran, ortaokul yıllarında üflediği sipsiyle dikkat çekerek düğünlerin çeyizlerinde *sipsi* çalmış, Ali Tekin ve M. Ali Kayabaş gibi yörenin ünlü icracılarından etkilenerak *zurna* çalmasını öğrenmiştir. Düğün çalgıcılığı yönü olan Erol Kanyıldiran, yörenin en iyi sipsi icracılarından birisi olarak bilinmektedir.

Servet Tekin: 1965 yılında Kızılyaka Köyünde doğan Servet Tekin yörenin en önemli sipsi icracısı Ali Tekin'in oğludur. Servet Tekin düğünlerde *davul, sipsi ve saz* (divan) çalmasıyla bilinmektedir. TRT repertuvarında kaynak kişi olarak türküleri bulunan Tekin, nöbet havalarını günümüzde çalabilen az kişiden birisidir.

Turgut Karagöz: 1966 yılında Maşta (Ballık) köyünde doğan Turgut Karagöz, çobanlık yaptığı dönemlerde *çoban düdüğü* ve *sipsi* çalmaya başlamış, düğünlerin çeyizlerinde sipsi çalmıştır. Düğün çalgıcılığı yönü olan ve geçimini bu yolla sağlayan Turgut Karagöz, *zurna, sipsi ve saz* (tambura) icracılığıyla bilinmektedir (Erkan, 2014, s. 35)

Ahmet Demir: 1966 yılında Asmabağ köyünde doğan Ahmet Demir, akrabası olan Hüseyin Demir'den etkilenecek küçük yaşta koyunların arkasında *sipsi ve çoban düdüğü* çalmaya başlamış, daha sonra düğünlerde gördüğü zurna icracılarından etkilenecek *zurna* üflemeye de başlamıştır. 80'li yıllarda işçi olarak Avusturya-Viyana'ya yerleşen Ahmet Demir, Avrupa ülkelerindeki Teke yöresine ait düğünlerde sipsi ve zurna (Dirmil zurnası) icracılığıyla bilinmektedir.

Arif Canyıldiran: Yörenin önemli zurna icracılarından *Gumpurcu Memet* lakaplı Mehmet Canyıldiran'ın oğlu olan Arif Canyıldiran, 1967 yılında Çatak köyünde doğmuştur. Baba mesleği olan çalgıcılığı aktif olarak yapmaktadır. Vokal yönü de olan Arif Canyıldiran, düğünlerde *davul, zurna, ve saz* (tambura) çalmasıyla bilinmektedir.

İsmail Türkkkan: 1968 yılında Çatak köyünde doğan İsmail Türkkkan, düğünlerde *zurna ve sipsi* çalarak geçimini sağlamaktadır. Burdur Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından verilen usta öğretici (sipsi) belgesiyle Dirmil Halk Eğitim Merkezi bünyesinde sipsi kursları veren Türkkkan, hâlen aktif olarak müzik icraları gerçekleştirmektedir.

Akif Çiftçi: 1968 yılında Kızılyaka köyünde doğan Akif Çiftçi, düğünlerde *davul ve saz* (tambura) çalmasıyla bilinmektedir (S. Tekin ile kişisel görüşme, 26 Ekim 2015).

Şeref Canyıldiran: 1969 yılında Çatak köyünde doğan Şeref Canyıldiran yörenin önemli zurna icracılarından *Gumpurcu Memet* lakabıyla bilinen Mehmet Canyıldiran'ın oğludur. Yöre düğünlerinde *zurna ve sipsi* çalmasıyla bilinmektedir.

Şahin Kanyıldırım: 1969 yılında Kızılyaka köyünde doğan Şahin Kanyıldırım Dirmil'in önemli cura icracılarından Emir Kanyıldırım'ın oğludur. Avusturya-Vivana'da yaşayan Şahin Kanyıldırım, buradaki düğünlerin açık alanlarında *davul*, kapalı alanlarında *darbuka* çalmasıyla bilinmektedir.

Recep Hasyalçın: 1971 yılında Gölhisar'da doğan Recep Hasyalçın, çobanlık yaptığı çocukluk yıllarında babasından *sipsi* çalmasını öğrenmiş, sonraki yıllarda inşaatlarda kalıp ustası olarak çalışmıştır. Düğün çalgıcılığı yönü olan ve sipsiyi Dirmil tavrıyla en iyi çalan icracılardan olan Hasyalçın, geleneksel yöntemle sipsi yapımıcılığını devam ettiren önemli yapımıcılardan biri olarak da bilinmektedir.

Yeni Kuşak

Necdet Erkan: 1985 yılında Dirmil ilçe merkezindeki Gülpınarı Mahallesinde doğan Necdet Erkan, yörenin önemli zurna, sipsi, saz (divan-tanbura) icracılarından babası Ömer Erkan ile birlikte yöre düğünlerinde *davul* ve *org* çalmaktadır.

Hamdi Özdemir: 1987 yılında Dirmil'de doğan Hamdi Özdemir, yöre düğünlerine tek başına gitmekte ve özellikle düğünlerin çeyiz ve kınalarında *org* çalmaktadır.

Barış Bayraktar: 1994 yılında Çatak köyünde doğan Barış Bayraktar, zurna ve sipsi icracısı olan babası Bayram Baraktar ile yöre düğünlerinde *davul* ve *org* çalmaktadır.

Birkan Samet Türkkan: 1995 yılında Çatak köyünde doğan Birkan Samet Türkkan, zurna ve sipsi icracısı olan babası İsmail Türkkan ile birlikte yöre düğünlerinde *davul* ve *org* çalmaktadır.

Adem Erçetin: 1996 yılında Çatak köyünde doğan Adem Erçetin, yeni dönem *sipsi* icracısı olarak bilinmektedir.

Yasin Akkaya: 1997 yılında Kızılyaka köyünde doğan Yasin Akkaya yeni dönem *sipsi* icracısı olarak bilinmektedir.

Burak Can Kara: 1999 yılında Dirmil'de doğan Burak Can Kara yeni dönem *sipsi* icracısı olarak bilinmektedir.

EK. 2. Saha Görüşmeleri Yapılan Kişilerin Listesi

Abdullah ONUR (1938)¹⁹⁴, 15 Ekim 2015¹⁹⁵, Kişisel görüşme

Abdullah TÜREN (1946), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ahmet DEMİR (1966), 1 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ahmet ÖZÇELİK (1928), 26 Eylül 2015, Kişisel görüşme

Alaaddin ERDEM (1964), 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ali Aslan Dönmez (1968), 12 Ekim 2018, Kişisel görüşme

Ali ÜNAL (1950), 20 Temmuz 2015, Kişisel görüşme

Ali TEKİN (1935), 19 Ağustos 1986, 14 Kasım 1987, 11 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Arif CANYILDIRAN (1967), 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Aziz KARAKAYA (1929-2003), 11 Eylül 1998, Kişisel görüşme

Barış BAYRAKTAR (1994), 27 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Bayram ERKAN (1937), 12 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Bayram KARAKAYA (1955), 21 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Bekir ERBİL (1962), 1 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Birkan Samet TÜRKKAN (1995), 20 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Cemal Özkızıltaş (1988), 15 Mayıs 2018, Kişisel görüşme

¹⁹⁴ Parantez içinde kişilerin doğum tarihi ve hayatta olmayanların ölüm tarihi verilmiştir.

¹⁹⁵ Parantez içindeki doğum tarihlerinden sonraki tarihler, kişisel görüşmelerin tarihlerini belirtmektedir.

Cihadi Özel (1960), 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Emir KANYILDIRAN (1926-2011), 22 Temmuz 1987, 10 Eylül 1998, Kişisel görüşme

Erol KANYILDIRAN (1965), 28 Nisan 1986, 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Fethi KARAKAYA (1956), 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Gülsüm ERDEM (1929), 8 Ekim 2015, 10 Aralık 2017, Kişisel görüşme

Habip ÖZYURT (1938), 27 Eylül 2015, Kişisel görüşme

Halil ERDEM (1961), 18 Ağustos 2015 Kişisel görüşme

Halil ÇOKYÜREKLİ (1967), 1 Aralık 2015, Kişisel görüşme

Halil İbrahim ÖNAL (1923-2004), 23 Temmuz 1987, Kişisel görüşme

Hamdi ÖZDEMİR (1987), 23 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Hamit ÇİNE (1926), 17 Haziran 2016, Kişisel görüşme

Hanife BAYRAKTAR (1926), 27 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Hatice TÜRKÜZ (1926), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Havana OKATAN (1909), 17 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Hümmet ERYILMAZ (1962), 3 Ekim 2017, Kişisel görüşme

Hüseyin DEMİR (1960), 7 Ekim 2015, 11 Aralık 2017, Kişisel görüşme

Hüseyin Kaya (1949), 17 Temmuz 2017, Kişisel görüşme

Hüseyin KÖSE (1949), 28 Ağustos 2010, Kişisel görüşme

İsmail EVCİL (1941), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

İsmail TÜRKKAN (1968), 26 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Kamil ÖNAL (1961), 11 Aralık 2017, Kişisel görüşme

Kazım AKAY (1929-2017), 2 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Kemal GÜRÇETİN (1968), 22 Aralık 2017, Kişisel görüşme

Lütfi SANCAR (1958), 13 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mahmut DİVARCI (1925), 3 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mahmut KILINÇ (1927-2001), 9 Eylül 1998, Kişisel görüşme

Mehmet CANYILDIRAN (1932), 19 Eylül 1998, Kişisel görüşme

Mehmet Ali KAYABAŞ (1956), 16 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mehmet BEDEL (1964), 20 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mustafa ERDEM (1926-1994), 24 Temmuz 1987, Kişisel görüşme

Mustafa ERDEM (1931) 3 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mustafa ERTEKİN (1929), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Mustafa ŞENER (1920), 25 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Nazile ERKAN (1942), 12 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Nazmi GÜNGÖR (1952), 5 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Nazmi ÖZEL (1987), 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Nazmi TÜRKÜZ (1965), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Necdet ERKAN (1985), 13 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Necati ASLAN (1954), 9 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Orhan ABACI, 3 Kasım 2015, Kişisel iletişim

Osman ARSLAN (1955), 21 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Osman Ali ARSLAN (1909-1990), 15 Kasım 1987, Kişisel görüşme

Osman ŞİMŞEK (1907-2004), 10 Eylül 1998, Kişisel görüşme

Ömer AVCI (1962), 2 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ömer ERKAN (1957), 9 Eylül 1998 ve 14 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ramazan AKALIN (1936), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Ramazan TÜREL (1926), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Recep HASYALÇIN (1971), 21 Ekim 2015 ve 11 Aralık 2017, Kişisel görüşme

Saim BİLEN (1959), 29 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Salih URHAN (1926-2017), 17 Haziran 2016, Kişisel görüşme

Sarper ÖZSAN (19??) 12 Ocak 2016, Kişisel görüşme

Savaş EKİCİ (1964), 19 Eylül 2017, Kişisel görüşme

Selman ERDEM (1956), 29 Ekim 2015 ve 17 Kasım 2017, Kişisel görüşme

Süleyman ŞENER (1929-2015), 2 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Şahin AKAY(1960), 28 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Şahin KANYILDIRAN (1966), 1 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Şakir ARSLAN (1948), 18 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Şeref CANYILDIRAN (1969), 25 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Servet TEKİN (1965), 14 Kasım 1987, 26 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Tahsin ÇELİK (1936), 4 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Veli Cem ÖZDEMİR (1990), 28 Ağustos 2017, Kişisel görüşme

Yusuf AYKURT (1966), 18 Kasım 2015, Kişisel görüşme

Yusuf ERKAN (1970), 28 Ağustos 2017, Kişisel görüşme

Zekai KURT (1939), 16 Ekim 2015, Kişisel görüşme

Odak Grup

H.İbrahim Önal (1923-2004), Güssün Önal (1925-2015), Gülsüm Erdem (1929), Osman Önal (1960), Güllü Önal (1960), Hoşeda Önal (1966) ile Çörten köyünde 13 Eylül 1998 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi

H.İbrahim Önal (1923-2004) , Güssün Önal (1925-2015), Gülsüm Erdem (1929), Osman Önal (1960)ile Çörten Köyü'nde 21 Eylül 1998 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi

Bayram Önal (1956), Osman Önal (1960), Kamil Önal (1961), Durkadın Önal (1961), Zeliha Önal (1962) ile Denizli'de 7 Mart 2016 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi

Gülsüm Erdem (1929), Osman Önal (1960), Kamil Önal (1961) Denizli’de 7 Mart 2016 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi

Ramazan Erbilek (1962), H. İbrahim Gökmen (1962), Muhtar Recep Güçer (1963) ile Maşta (Ballık) Köyü’nde 18 Ekim 2015 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi

Gülsüm Erdem (1929), Osman Önal (1960), Kamil Önal (1961) ile Denizli’in Bağbaşı semtinde 8 Aralık 2017 tarihinde yapılan odak grup görüşmesi



EK 3. SAHA GÖRÜŞMELERİNDE KULLANILAN SORULAR¹⁹⁶

A - Kişisel Bilgiler

- 1- Adınız soyadınız?
- 2- Kaç doğumlusunuz?
- 3- Evli-bekâr?
- 4- Çoluk çocuk var mı? Kaç tane çocuğuz var?
- 5- Buranın yerlisi misiniz?
- 6- Askerliği nerde yaptınız?
- 7- Askerde öğrendiğiniz çalgı ya da türkü var mı?
- 8- Ailede sizden önce müzikle uğraşanlar var mıydı?
- 9- Kaç yıldır bu müziği yapıyorsunuz?
- 10- Uzun süre Dirmil dışında her hangi bir nedenle kaldınız mı?

B - Eğitim

- 11- Okula gittiniz mi? Nasıl bir eğitim aldınız?
- 12- Mesleğe başlarken etkilendiğiniz, bu mesleğe başlamanıza sebep olan olay veya kişiler kimler?
- 13- Çocukken davul çalmak için, davul çalmayı öğrenmek için neler yaptınız?
- 14- (Zurna çalıyorsa), ezgiyi tiz seslerden, yukarılardan çalmak için ustandan izin alıyor muydunuz?
- 15- Baş zurnacı ezgiyi/nağmeyi/havayı çırağın çalmasına ne zaman izin verirdi? Yani böyle bir kural, ahlaki bir durum söz konusu muydu?
- 16- Çıraqlara düğün sonunda ücret verilir miydi?
- 17- Düğünlerde, çıraklık dönemlerinde neler yaptınız? Ustanız size nasıl davranırdı? Senden neler yapmanı isterdi? (Okucu karşılama, sabah ilk davulu (zurnayı) çalma, çalgı taşıma, orta parasını toplama vs).
- 18- Çıraqlar, ustalarının yanında nasıl davranmalıdır, sence?

¹⁹⁶ Saha görüşmeleri için hazırlanan sorularda genellikle bilinçli olarak enformal dil kullanılmıştır. Görüşülen kişilerin büyük çoğunluğu zaten daha önceden tanıdık kişilerden oluşmaktadır. Sahada görüşülen kişilerle yapılacak olan formal iletişim onlarda kafa karışıklığı, soğuk davranma ve bunun neticesinde sorulara gönülsüz yanıt alınacağı düşüncesiyle “siz”li ifadelerden kaçınılmıştır.

- 19- Çıraklar ne zaman usta olarak kabul görür? Bunun yolu yordamı nedir? Usta olduğunda, bunun farkı nereden belli olur?
- 20- Çocukların yetişmesinde ne gibi yol yordam uygulandı? Çocuklar, çıraklar nasıl yetişir? Neler yaptırılır?
- 21- Çırak yetiştiriyor musunuz, var mı?
- 22- Çevreyi/köyleri/insanları tanımak önemli midir? Burada tecrübe ne kadar etkili olur? Tecrübenin önemi var mı?
- 23- Müzik için gidilecek yerin insanların huyunu suyunu, köylerin veya gidilen yerin adetlerini çıraklara öğretiyorlar mıydı?
- 24- Ustaların çıraklarına verdikleri öğütler/nasihatler/tenbihler var mıdır? (görgü, görenek, adab, terbiye, üslup, vs)
- 25- Eski düğünler nasıl olurdu? Size, ustalara nasıl davranılırdı? Eskiler bu işi nasıl yapıyordu, siz bunlarla ilgili bir şeyler duydunuz mu?

C - Ekonomi

- 26- Geçimini/hayatınızı neyle kazanıyorsunuz? Müzik dışında uğraşların/kazancın var mı?
- 27- Müzik geçindiriyor mu?
- 28- Kazanç bakımından dünle bugünü karşılaştırmak istesen, neler söylersin?
- 29- Eskiden gurbetçilere kaset doldurdunuz mu, kaç tane yaptınız, karşılığında bedel alıyor muydunuz?
- 30- Burada müzikle uğraşanların sosyal güvenceleri var mı?

D - Çalgı Özellikleri

- 31- Hangi çalgıları çalyorsunuz? Bu çalgıları siz mi yaptınız yoksa birisine yaptırdınız mı?
- 32- (Yaptırdıysa) kaçta yaptırdınız, ne zaman aldınız?
- 33- (Çalgıyı yaptıysa), hangi malzemeleri kullandınız, ne gibi süreçler sonrası çalgıyı tamamladınız, ne kadar sürdü, başkalarına da yaptınız mı?

- 34- Bu algı eskiden beri, yani senin ilk ğrendiğın zamanlarda, bu şekilde mi yapılıyordu, yoksa bazı ilaveler yapıldı mı?
- 35- Çalgı daha önce hangi malzemeden yapılıyordu? Günümüzde algı yapımı için hangi malzemeleri tercih ediyorsunuz? Zurna Dirmil'e ne zaman ve kim tarafından getirilmiş ve çalınmaya başlanmış, bu konuda neler duydunuz? (Bağlama/tambura? Başka algılar?)

E - İcra zellikleri

- 36- Çalgı çalmaya ilk ne zaman ve nasıl başladınız? Ailen almana destek verdi mi?
- 37- Hangi algıları alıyorsunuz?
- 38- Arkadaşlarınızla (ocukken) oyunlar oynarken de çalgı çalar mıydınız?
- 39- İlk çalgıyı öğren diye sana kim yaptı?
- 40- Asıl çalgıyı öğrenmeden, kolay geçiş olsun/alışkanlık kazanılsın diye (düdük vs.) başka algılar aldınız mı?
- 41- Etraf, alışmanızdan rahatsız olur muydu? (Bıkkınlık, usandırıcılık belirten, "ğına geldi", "tantana yapma" vs gibi ifadeler)
- 42- algıda ustaların var mı?
- 43- Bu çalgıda ustanın da ustası kimmiş? Bilebildiğın en eski kişi kim? Nasıl alarmış?
- 44- algıyı ustandan gördüğün gibi devam mı ettiriyorsun(alıyorsun), yoksa kendin ilaveler, eklemeler yapıyor musun?
- 45- Bu çalgıyı daha çok nerelerde alarsınız? (Düğün, güreş, gösteri, milli bayramlar, ilçeye gelen hatırlı misafirlere yemek yerken veya sonrasında yapılan müzikler).
- 46- Sen kendi çalıp söylemeni daha güzel yapmak adına ne tür kendince çalışmalar yaparsın ya da yapardınız? Neler yapmak çalmak hoşunuza giderdi? (Bu çalgıyı nasıl ilerlettiniz, ustalaştınız?).
- 47- Eskiden nerelerde bu çalgıyı aldınız? (Asker uğurlamaları, arkadaş toplantıları, kebab yeme-içme)
- 48- Küçükken düğünlerin çeyizlerinde aldınız mı? (ocuk yaşlarda, adı yavaş yavaş duyulmaya başlayan sipsi çalanlar, düğünlerin çeyizlerinde çalarlardı)

- 49- Halk oyunları yarışmalarında, yurt dışı yarışmalarda, televizyon veya radyo programlarında veya gösterilerde çaldınız mı?
- 50- Kaset, plak, CD gibi çalışmaların içinde yer aldınız mı? Yani piyasa için kaset CD gibi müzik çalışmaları yaptınız mı?
- 51- Mahalli ortamlar dışında, TV'de, radyoda, belgesel çekimlerinde çalmak senin için ne anlam ifade ediyor?
- 52- Böyle bir ortamda bulunmak ve müzik yapmak seni nasıl etkiledi? Daha güzel çalmak, daha gösterişli şeyler yapmak istedin mi, yoksa sıkıldın mı?
- 53- Çalgıyı çalarken yarışma ve TV programlarında mı daha duygulu ve keyif alarak çalıyorsun, yoksa düğün vs. ortamlarında mı, coşarak çalıyorsun?
- 54- Bu çaldığın türküyü (ezgiyi) eskiden (eskiler) böylemi çalardı, yoksa sen biraz farklı mı çalıyorsun? (Daha öncekiler (eskiler) şöyle çalıyordu, şimdikiler tırnakla çalıyor (örnek), gibi ölçütler, tespitler yap.)
- 55- (Sipsi veya zurna çalıyorsa). Nefes çevirmeye ne zaman başladınız. Mesela, su dolu bir bardağa üfleme alıştırmaları yapar mıydınız?
- 56- Sen bir türküyü, zeybeği bir başkasından dinlediğinde, onun ustalığını veya farklılığını nasıl görürsün/anlarsın/ne düşünürsün?
- 57- Türkü yakmak nasıl bir şey?
- 58- Kendi türkülerin, havaların var mı? Bu benim havam dediğin hiç olur mu?
- 59- Son zamanlarda havalandırdığın, yaktığın, bestelediğin bir türkü oldu mu?
- 60- Başka yörelerin, köylerin, şehirlerin türkülerinin, buralarda çalınıp söylendiği oluyor mu? Buna nasıl bakıyorsun?
- 61- Yeni bir hava yapmanın yolu yordamı nedir?
- 62- Önceden bilmediğin bir havayı, nasıl kabul edip çalmaya başlıyorsun?
- 63- Güzel çalmak, ustaca çalıp söylemek nasıl bir şey? Bunu nasıl anlıyorsun?
- 64- Ustandan öğrendiğin gibi çalmak ne anlama gelir, senin için?
- 65- Yarışma yapma düzenleme hakkında ne düşünürsün? Bu tür şeyleri tasvip eder misin? Sence faydalı mıdır? Sipsi yarışmalarına katıldın mı?
- 66- Buraların havaları dışında ezgiler, türküler çalıp söyler misin?
- 67- Yöre müziğinin dışında kimleri dinlersin, kimleri beğenirsin, kimlerden hoşlanırsın?

- 68- Çaldığın çalgıdan başka beğendiğin, hayranlık duyduğun, sevdiğin çalgılar var mı? Varsa nelerdir?
- 69- Yörede kendi çalgın dahil en çok beğendiğin çalgı ve çalanlar kimler?
- 70- Başka memleket havalarından sevip hoşlandığın türkülerden burada çaldıkların var mı?
- 71- Hangi yerlerde, daha çok, hangi türküler çalınır, istenir, uygun düşer? (Mesela, oyunda, çeyizde, maşala da, asker uğurlamasında vs.)
- 72- Beraber çalıp söylerken (eskiden veya şimdi) en çok uyumlu çalıştığın çalgı veya kişiler var mı(ydı)?
- 73- Çaldığın çalgının düzenin, nasıl yaparsın? Tellerden tatlı ses çıkmasını nasıl sağlarsın?
- 74- Telleri düzenlerken, bunu neye göre ayarlıyorsun?
- 75- Başka başka sazıcı veya okuyucularla çalışırken, çalgını onlara nasıl uyduruyorsun?
- 76- Çalgıda hangi düzenleri kullanırsın? Bunları nasıl öğrendin? Kendi bulduğun değişik bir düzen var mı?
- 77- Eskiden görüp duymadığın yenilerde ortaya çıkan çalıp söyleme tarzları, peydah oldu mu?
- 78- Bir havayı güzelleştirmek, onu tatlandırmak için, neler yaparsın?
- 79- Çalgıyı çalarken kendince sana hoş gelen icra yöntemlerin, uygulamaların var mıdır?
- 80- Gurup halinde müzik yaptınız mı? Yaptıysanız kaç kişi ve hangi çalgılar vardı?
- 81- Normalde senin çalmayı pek sevmediğin, ama senden istenmesi halinde de geri çevirmediğin, çalmak zorunda kaldığın havalar var mıdır? Bu durumla karşılaştığında ne hissediyorsun? Şimdiki sazıcılar, bu tür taleplere nasıl karşılık veriyor?
- 82- Gençlerin, çırakların radyolardan televizyonlardan öğrendiklerini orgla çalmalarını sen nasıl değerlendiriyorsun?
- 83- Değişen koşulların zorlamasıyla, icracılıkta yaşanan zorluklar, sıkıntılar neler sizce? (Örn. Düğün salonlarında çalmak, yöre havaları dışında eserler çalmak, vs.)

- 84- Ustaların aynı havayı her çalışmalarında ortaya bir farklılık çıkar mı? Yoksa hep aynı mı çalarlar?
- 85- En çok nerelerden ve hangi vesilelerle davet alırsın?
- 86- Niye elini bırakıp ta dişler ve nefes yardımıyla sipsiyi böyle çalıyorsun?
- 87- Bunu yaptığında senin ne hoşuna gidiyor? Sipsiyi çalarken havaya kaldırmanın bir anlamı var mı?
- 88- Alışkın olmadığın seslere sahip türkü veya havalar çalındığında sen n'apıyorsun, çalıyor musun, yoksa havanın bitmesini mi bekliyorsun?
- 89- Elektronik çalgılarla birlikte çalarken neler hissediyorsun?
- 90- Eskiden çalınan havalarla ilgili bugün neler değişti? Değişmeyenler neler? (tarz, üslup, müziksel unsurlar, özellikle tempo)
- 91- Bir şeylerin değiştiğini, bozulduğunu düşünüyor musun? Eski ustaların çaldıklarıyla senin çalman arasında bir fark görüyor musun?

F- Diğer Sorular

- 92- Çocukluğunda veya yaşamının farklı zamanlarında yaylaya göç ettin mi?
- 93- Ailenin hayvanlarının güdülmesine yardım eder miydin?
- 94- Yazın çobanların götüğü hayvanları kışın kim güderdi?
- 95- Hayvanların güdüldüğü ortamlarda çalgıyla veya müzikle ilgilenir miydin?
- 96- Kadın sipsicilerle ilgili neler biliyorsun?
- 97- Dirmil güreşlerine veya diğer yerlerdeki güreşlere müzik yapmak için katıldın mı?
- 98- Peşrev havasıyla ilgili neler biliyorsun?
- 99- Nöbet havaları ne demek, ne anlama geliyor?
- 100- Düğünlerde veya güreşlerde kaç çift Davul-zurna çalarsınız?
- 101- Hangi ezgileri çalarsınız?
- 102- Eskilerde, çok iyi yapılmış bir çalgı için tarla bağışlarıymış. Sen bunun hakkında bir şeyler duydun mu?
- 103- Daha önce hiç seninle görüşmeye gelenler oldu mu? Sana neler sordular, nasıl davrandılar, hangi konularda bilgi istediler?
- 104- Yarışmalara katıldın mı? Derecelerin var mı?
- 105- Yaptığın müzikle ilgili duygu ve düşüncelerin neler?

- 106- Çalarken veya söylerken neler hissedersin?
- 107- Çaldığın ezgiye oynayan oyuncu ve oyunla ilgili ne düşünürsün?
- 108- Burada çalınan müziklerle veya oyunlarla ilgili görüşlerin nelerdir? En güzel oynayanlar nerelerde oynuyor ve nereliler?
- 109- Diğer yöre müzisyenleriyle yan yana çalarken neler hissediyorsun? Uymakta zorlandığın veya uyum sorunu yaşadığın olur mu?
- 110- Buralarda iyi çalanlar kimlerdir? Başka yerlerden çalgıcılar geldiğinde, onların çalışıyla ilgili düşüncelerin nelerdir? Onlarla aranızda karşılaştırma yaptığın hiç olur mu?
- 111- Çaldığın ezgilerin adları, kime ait oldukları, yöreye mi yoksa başka bir yere mi ait olduğunu bilir misin? Merak eder misin? Hikâyelerini hiç duydun mu?
- 112- Yerel repertuarı başlangıçta kimden ya da kimlerden öğrendin?
- 113- Ün yapmış ustalarla çalıştın mı? Kendini geleneğin devamı olarak görüyor musun?
- 114- Ustalığını örnek aldığın kişiler var mı? Bununla gurur duyduğun olur mu? Ustayla çalışmış olmak sana toplumda ne gibi ayrıcalık getiriyor?
- 115- Yettiğin dönemlerde düğünlerde (veya müzik yapılan ortamlarda) müzikler nasıldı, şimdi nasıl? Sonra bu ne gibi vesilelerle çeşitlilik kazandı?
- 116- Bu çeşitlenme bu yöre müzisyenlerinde nasıl bir etkiye yol açtı. (Ekonomik veya başka türlü).
- 117- Düğünlere kaçır çalgı takımı gidilirdi, şimdi nasıl?
- 118- Kapalı mekân olan salon düğünlerinde, baloda çaldın mı?
- 119- Günümüzde gençlerin bu mesleğe yaklaşımı nasıl?
- 120- Kadın oynatma hikâyeleri, yani oturak âlemlerinde yapılan müziklerle ilgili neler söylersin?
- 121- Çalgılarla ilgili hiç hikâye anlatıldığını duydun mu? Kim bulmuş, nasıl yapmış, buraya nereden gelmiş? (Örn. Bir bağlama için 3-5 dönüm tarla verilme olayları).
- 122- Dirmil'de çalınıp-söylenen türkü veya ezgilerin, havaların özel bazı adları var mıdır? Filanca havası, falan oyunu, filan ağıtı gibi (Tüngümecek, yüksek hava, düz hava vs.)

- 123- Çalgının yapısında her hangi bir yenilik veya değişiklik yaptın mı?
- 124- Düğüne veya başka bir yere müzik yapmak için gitmeden önce evde ne gibi hazırlıklar yapılıyor.
- 125- Çalgı bakımı ne zaman yapılıyor?
- 126- Sizlere buralarda nasıl hitap ediyorlar? (çalgıcı, davulcu, zurnacı, sipsici vs.)
- 127- Çocuklar neden küçük yaşlarda müziğe yönlendiriliyor?
- 128- Müzikle uğraşanlara halkın bakışı nasıl?
- 129- Bir türkünün, ezginin kabul edilme ölçütü ne? Ne olduğu zaman yadırganıyor da, ne olduğu zaman kabul görüyor?
- 130- Goca Meryem hakkında bir şeyler duydun mu hiç? Eskiden Dirmil'i zeybekler basmış, o dönemde bütün bekâr kızları evlendirmişler ve düğünlerini de Goca Meryem sipsiyle yapmış. Bu konuda duydüğün, bildiğın bir şeyler var mı?
- 131- Guş Osman'ı adını hiç duydun mu?
- 132- Hüseyin Karakaya ile ilgili neler duydun, neler anlatılırdı, nasıl çalarmış?
- 133- Goca Şakir ile ilgili bir şeyler duydun mu?
- 134- Geleneğın devamı konusunda neler düşünüyorsun?

EK 4. KİŞİSEL SES VE VİDEO ARŞİVİ

1 nolu ses kaydı, Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi.

https://www.youtube.com/watch?v=eIMUFF_4jJM

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

<https://www.youtube.com/watch?v=jhZa9DzDIOI>

https://www.youtube.com/watch?v=QsVoNC_6HDQ

<https://www.youtube.com/watch?v=AoTCEM6PrXI&t=11s>

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

<https://www.youtube.com/watch?v=o9N4dLwBTJg>

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

2 nolu ses kaydı, Osman Ali Arslan, kayıt tarihi: 1969-15 Kasım 1987, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=jhZa9DzDIOI>

<https://www.youtube.com/watch?v=udQU8d6FJMU>

<https://www.youtube.com/watch?v=jemUCBxGLb8>

3 nolu ses kaydı, Ömer Kanyılmaz, kayıt tarihi: 22 Temmuz 1987, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=Rfx43uiM4cA>

4 nolu ses kaydı, Kadir Turan, kayıt tarihi: 8 Temmuz 1969, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=4pzC3Blivbk>

<https://www.youtube.com/watch?v=rEDky3M0mEs>

5 nolu ses kaydı, Emin Demirayak ve M. Ali Kayabaş, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=t6vOq8Uk2Yc>

https://www.youtube.com/watch?v=NNdle_zXLRM

<https://www.youtube.com/watch?v=5NXf8Ek38XE>

<https://www.youtube.com/watch?v=VIs7wfiylEw>

6 nolu ses kaydı Ali Tekin ve Servet Tekin, Ferhat Erdem kayıt tarihi: 14 Kasım 1987, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=1cGAP3pEJW8&feature=youtu.be>

7 nolu ses kaydı, Emir Kanyıldiran, kayıt tarihi: 22 Temmuz 1987, kişisel arşiv.

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

8 nolu ses kaydı, İbrahim Önal, kayıt tarihi: 23 Temmuz 1987, H. kişisel arşiv.

https://www.youtube.com/watch?v=V_u7yIH4bLc

<https://www.youtube.com/watch?v=dmQ2jBLQYrM>

9 nolu video kaydı, M. Ali Kayabaş ve Servet Tekin, kayıt tarihi: 26 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=sUcAe->

[V22jM&list=UUu9uLdfO4Z794h3PyRp1TGw&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=sUcAe-V22jM&list=UUu9uLdfO4Z794h3PyRp1TGw&index=13)

<https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=EKQ9UCxqXU8&feature=youtu.be>

https://www.youtube.com/watch?v=arCpWz7t_IQ

<https://www.facebook.com/velicem.ozdemir.9/posts/10210969931816785>

<https://www.youtube.com/watch?v=X9kN3Qbq1TI&feature=youtu.be>

10 nolu video kaydı, Süleyman Şener, kayıt tarihi: 2 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=hpfAkQrzLtk&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=hpfAkQrzLtk&t=1s>

11 nolu video kaydı, Ramazan Erbilek ve H. İbrahim Gökmen, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=35S7AmQ92XE>

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

12 nolu video kaydı, Nazmi Güngör, kayıt tarihi: 5 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=nJC-3VoKI9w>

13 nolu video kaydı, Lütfi Sancar, kayıt tarihi: 13 Ekim 2015, kişisel arşiv.

14 nolu video kaydı, İsmail Evcil, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv.

15 nolu video kaydı, Hüseyin Demir, kayıt tarihi: 7 Ekim 2015, kişisel arşiv.

16 nolu video kaydı, Paşa Osmanın bağlaması, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv.

17 nolu ses kaydı, Ferhat Erdem ve Ali Tekin, kayıt tarihi: 19 Ağustos 1986, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=1cGAP3pEJW8>.

18 nolu ses kaydı, M. Ali Kayabaş, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=X7X7rNUuWNk>

19 nolu video kaydı, Recep Hasyalçın, kayıt tarihi: 21 Ekim 2015, kişisel arşiv.

20 nolu video, ses kaydı, Ömer Erkan, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=UEA2XgWyhpc>

<https://www.youtube.com/watch?v=0GfuzV5u9iM>

<https://www.youtube.com/watch?v=Fpp1ppnpDiE>

<https://www.youtube.com/watch?v=TDrXP2Q-EWM&list=UUu9uLdfO4Z794h3PyRp1TGw&index=46>

<https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU>

<https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=c1njpcEAAJU&t=2s>

21 nolu video kaydı, Abdullah Türen, kayıt tarihi: 18 Ekim 2015, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=fpmKjriVx-0>

22 nolu video kaydı, Hüseyin Köse, kayıt tarihi: 28 Ağustos 2010, kişisel arşiv.

<https://www.youtube.com/watch?v=MV0vrZ6TNTQ>

23 nolu müzik kaydı, Ali Çoruh, kayıt tarihi: 12 Eylül 1967, TRT arşivi

<https://www.youtube.com/watch?v=eLOKL26pRi8&t=32s>

24 nolu video kaydı, Ömer Erkan ve Cihadi Özel, kayıt tarihi: 14 Ekim 2015, kişisel arşiv.

Harmandalı zeybeğini davul-zurna ile çalan Maştahlılar. Erişim adresi:

<https://www.youtube.com/watch?v=PCAkIBd2ZiA&feature=youtu.be>

ÖZGEÇMİŞ

FERHAT ERDEM, 1963 yılında Burdur'un Dirmil (Altınyayla) ilçesine bağlı Çatak köyünde doğdu. Çocukluğunda her evde birkaç kişinin (babası ve ağabeyi de dâhil) çaldığı Teke yöresi müzik kültürünün en önemli çalgılarından olan “Sipsi”yi çalmaya başladı. O dönemler düğünlerin çeyizinde sipsi çaldı. İlkokulu Çatak-Çörten ilkokulunda, ortaokulu Dirmil’de okudu. Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi Yönetim ve Organizasyon Bölümünden mezun oldu. Konya Kültür ve Turizm Müdürlüğü’nün de çalıştı. Konya’da yapılan Halk Ozanları Şenliğinde Anadolu’nun birçok yöresinden halk âşıklarıyla tanıştı ve etkilendi. Akşehir folkloru üzerine alan araştırması yaparak yöre müziklerini derledi ve TRT repertuvarına kazandırdı. Kendi yetiştiği yöre olan Dirmil türkü ve ezgilerini derleyip TRT repertuvarına kazandırdı. Özellikle yörüklerin yaygın olarak kullandığı sipsi ve cura ile ilgili alan araştırması yaptı. 1986 yılında TRT Ankara Radyosu’nun açmış olduğu sınavı kazanarak Yurttan Sesler Korosu’na sipsi ve kaval sanatçısı olarak başladı. Yerel müziğin önemli isimleri Hüseyin Karakaya, Kadir Türen, Emin Demirayak, Ali Tekin ve Mehmet Ali Kayabaş gibi ustaların müzik kayıtlarını dinleyerek, bazılarıyla da aynı ortamlarda bulunarak icracılığını geliştirdi. Coşkun Güla, Yaşar Aydaş, Özey Gönüm ve Musa Eroğlu gibi halk müziği alanında yetkin kişilerle doğrudan çalışma olanağı buldu.

1992 yılında Hacettepe Üniversitesi Halk Oyunları Topluluğu ile Polonya’nın Bidgoşh (Bidgoskie) kentinde yapılan “Folk Music Festival”i solo icra dalında dünya birincisi oldu. Birçok yurtiçi ve yurtdışı festival ve konserlere katıldı. Radyo ve televizyon programlarında kaval ve sipsinin geleneksel icralarıyla ilgili bilgilendirmeler yaptı. Teke Yöresi çalgılarıyla ilgili tez çalışmalarında kaynak olarak yer aldı. ODTÜ ve Hacettepe Üniversitesi’nde kaval öğrencileri yetiştirdi. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Bilkent Üniversitesi’nin organizasyonuyla “Uluslararası Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi Kongresi”nde “Kaval ve Sipsinin İcra Karakteristikleri”, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi’nde “Anadolu Üflemeli Çalgıları” ve Aksaray Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde “Teke Yöresi Müzik Kültürü” konulu workshop sundu. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Akademik

Orkestrasıyla Burdur'daki Sagalassos antik kentinde ve Muğla Üniversitesi'nde "Burdur Süt"i adlı ezgileri sipsiyle seslendirdi.

Türk müzisyen Çağatay Akyol ile birlikte kurduğu "Arpanatolia" gurubuyla yurtdışında Hollanda'nın Venlo, Belçika'nın Gent, Çin'in Hong Kong, Kanada'nın Toronto ve Vancouver, Bulgaristan'ın Varna, Burgaz ve Filibe, Macaristan'ın Budapeşte, İtalya'nın Sardunya adasında bulunan Cagliari ve Carloforte şehirlerinde konserler verdi. Aynı gurupla Afyon Caz Festivali, Uluslararası Mersin Müzik Festivali, Ankara Çağdaş Sanatlar sahnesi, Gaziantep Belediyesi, Bursa Belediyesi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Ankara Filarmoni Orkestrası, Bursa Senfoni Orkestrası, Ankara Kent Orkestrası gibi orkestralarla "Senfonikanatolia", "Anadolu'dan Anzaklara" temalı konserler verdi. Arpanatolia gurubuyla radyo programlarının yanısıra Opera Orkestrasıyla "Senfonik Dokunuşlar ve Klasik Esintiler" programlarına katıldı. Arpanatolia ile NTV'de yayınlanan "Eko Anadolu" programıyla Türkiye'nin 17 ilinde konserler verdi. Sosyal sorumluluk projesi çerçevesinde "Burdur Gölüne Yas" belgeselinde yer aldı. "Arpanatolia'nın gözüyle Kapadokya" konulu TRT belgeseli ile Kültür Bakanlığı için çekilen "Kadeş Antlaşması" belgeseli ve yine TRT tarafından çevre farkındalığı yaratmak için Konya Meke gölünde çekilen "Yunus" isimli klipte yer aldı.

Hâlen TRT Ankara Radyosu'nda görev yapmaktadır.

DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ

Yazar Ferhat Erdem

Gönderim Tarihi: 19-Kas-2018 08:55PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1042026334

Dosya adı: TEZ-2-EK_MTurnitin.pdf (5.59M)

Kelime sayısı: 73875

Karakter sayısı: 489201

DİRMİL YÖRÜK MÜZİK KÜLTÜRÜ

ORIJINALLIK RAPORU

%**5**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**5**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

tachilal.tr.gg

İnternet Kaynağı

%**1**

2

www.dirmil.org

İnternet Kaynağı

%**1**

3

iibf.giresun.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

4

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

5

tamer.mehmetakif.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

6

www.burdurprovince.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

7

www.kavalustasi.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

Submitted to Haliç Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%**1**

9

Submitted to Beykent Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%**1**

10

ydemokrat.blogspot.ae

İnternet Kaynağı

<% 1

11

www.burdurgazetesi.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

12

Submitted to Konya Necmettin Erbakan
University

Öğrenci Ödevi

<% 1

13

burdurili.tr.gg

İnternet Kaynağı

<% 1

14

cult.maxilla.jp

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.facebook.com

İnternet Kaynağı

<% 1

16

212.174.189.120

İnternet Kaynağı

<% 1

17

www.burdurtarihi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

18

archive.org

İnternet Kaynağı

<% 1

19

www.sosyalarastirmalar.com

İnternet Kaynağı

<% 1

20

bd.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

21

KARKIN, Metin and OYAN, Selin. "MERSİN DE YAŞAYAN, SON YÖRÜKLER OLAN SARIKEÇİLİLER İN YAŞANTILARI, KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ ve YÖRÜK MÜZİĞİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.

Yayın

<% 1

22

yasarkalafat.info

İnternet Kaynağı

<% 1

23

mukaddime.artuklu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

24

aegm.turizm.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

25

www.aofdestek.net

İnternet Kaynağı

<% 1

26

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

27

altinyayla15.meb.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

28

www.ekitaprojesi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

29

antalya-otelleri.com

İnternet Kaynağı

<% 1

30

www.iscsjournal.com

İnternet Kaynağı

<% 1

31

www.turansam.org

İnternet Kaynağı

<% 1

32

isakayacan.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

33

www.j-humansciences.com

İnternet Kaynağı

<% 1

34

dergipark.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

35

www.turkishstudies.net

İnternet Kaynağı

<% 1

36

www.arvalli.com

İnternet Kaynağı

<% 1

37

Submitted to Bilkent University

Öğrenci Ödevi

<% 1

38

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

39

www.genelbilge.com

İnternet Kaynağı

<% 1

40

xn--altnyayla-xpb.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

41

www.jasstudies.com

İnternet Kaynağı

<% 1

fef.kafkas.edu.tr

42

İnternet Kaynağı

<% 1

43

ÇEVİK, Deniz Beste. "Postmodern düşünce çerçevesinde müzik sanatı", Uludağ Üniversitesi, 2010.

Yayın

<% 1

44

Submitted to Kahramanmaraş Sütçü İmam University

Öğrenci Ödevi

<% 1

45

www.oiiist.org

İnternet Kaynağı

<% 1

46

www.felsefeekibi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

47

aves.comu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

48

Submitted to Girne American University

Öğrenci Ödevi

<% 1

49

web.hitit.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

50

"Chaos, Complexity and Leadership 2016", Springer Nature, 2018

Yayın

<% 1

51

aregem.kultur.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

52

www.musikidergisi.net

İnternet Kaynağı

<% 1

53

ÜNLÜÖNEN, Kurban and ÖZEKİCİ, Yakup Kemal. "Yeni Gelişen Destinasyonlarda Turizm Algısı: Yozgat İli Üzerine Bir Alan Araştırması**", Gazi Üniversitesi, Turizm Fakültesi, 2017.

Yayın

<% 1

54

www.musikidergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

55

acikerisim.sinop.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

56

dhgm.meb.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

57

ERKAN, Serdar. "KÜLTÜREL MİRAS VE MÜZİK: TÜRKİYE'DE MÜZİK ARŞİVİ SORUNSALI VE DÜNYADA MÜZİKAL MİRAS YÖNELİMLERİ", Hacettepe Üniversitesi, 2016.

Yayın

<% 1

58

universalstar.gs

İnternet Kaynağı

<% 1

59

engawa.kakaku.com

İnternet Kaynağı

<% 1

60

www.bisav.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

61

www.tk.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

62

www.egirdirakingazetesi.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

63

docplayer.net

İnternet Kaynağı

<% 1

64

acikerisim.selcuk.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

65

iassr2.org

İnternet Kaynağı

<% 1

66

invenio.nusl.cz

İnternet Kaynağı

<% 1

67

www.edebiyatogretmeni.org

İnternet Kaynağı

<% 1

68

www.netresim.net

İnternet Kaynağı

<% 1

69

www.laylazami.net

İnternet Kaynağı

<% 1

70

Kaya, Emin Erdem. "TURK ORDU GELENEGİNDE ASKERİ MUZİK OLGUSU", *Idil Journal of Art and Language*, 2012.

Yayın

<% 1

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde

