

TC
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TÜR MESELESİ

DOKTORA TEZİ

Sertan DEMİR

Enstitü Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Enstitü Ana Bilim Dalı: Halk Bilimi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Türker EROĞLU

ARALIK-2011

TC
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TÜR MESELESİ

DOKTORA TEZİ

Sertan DEMİR

Enstitü Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Enstitü Ana Bilim Dalı: Halk Bilimi

Bu tez 20/01/2006 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı
Prof. Akret DEĞERLİ

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi
Doç. Dr. İzzet ALTUN

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi
Doç. Dr. Bekir DEMİR

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr. Türker ERGÜL

Jüri Üyesi

- Kabul
 Red
 Düzeltme

Jüri Üyesi
Prof. Dr. Hakan DOĞRAN

- Kabul
 Red
 Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başka eserlerden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Sertan DEMİR

09.12.2011

ÖNSÖZ

Türk halk müziğinde tür meselesi, uzun yıllardır müzikle ilgilenen bilim ve sanat insanlarının akıllarını meşgul etmekte idi. Akıl meşguliyetinin yanında iletişim kopuklu gibi önemli bir problemi de beraberinde getiren “tür” sorunu, tanım aşamasından sınıflandırma aşamasına kadar bütün önerileri ile önemli bir eksikliği giderecektir.

Çalışmamızı ne kadar tamamlamış olsak da konunun eksik yönleri her tezde olduğu gibi bu çalışmada da olacaktır. Tür gibi önemli bir konunun, Türk halk müziği gibi tarihi derinliği ve coğrafi genişliği fazla olan bir kültür ürünü üzerine uygulanması, bu eksikliklerin daha fazla olmasını da beraberinde getirmektedir.

Bundan sonraki çalışmalarımızın merkezinde yer alacak olan “Türk Halk Müziğinde Tür” konusu ile ilgili olarak gelebilecek tüm yorum ve eleştirilerin dikkate alınacağını da bildirmekte yarar görüyoruz.

Bu çalışma sırasında ümitsizliğe düştüğüm her aşamada yolumu aydınlatan bir meşale olan, bilgi ve fikirleriyle çalışmamı değerli kılan, uzun yıllardır birlikte çalışma fırsatı bulduğum hocam Sayın Doç. Dr. Türker EROĞLU’ya; bu zorlu dönemi büyük bir olgunluk ile karşılayarak destek veren eşim Ece Hacer DEMİR’e ve oğlum Çağan Sertan DEMİR’e sonsuz teşekkür ederim.

Sertan DEMİR

10.12.2011

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	ii
ŞEKİL LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TÜR.....	6
1.1. Tür Kavramının Sözlüksel Tanımı.....	6
1.2. Bazı Disiplinlerde Tür Kavramına Yaklaşımlar.....	8
1.2.1. Edebiyatta Tür.....	8
1.2.2. Halk Biliminde Tür.....	15
1.2.3. Felsefede Tür.....	20
1.2.4. Biyolojide Tür.....	22
BÖLÜM 2: MÜZİKTE TÜR.....	25
2.1. Müzik.....	25
2.1.1. Tarihte Müzik.....	26
2.1.2. Müzikoloji Çalışmalarının, Müzik Bilim ve Sanatı Açısından Önemi.....	33
2.2. Müzikte Tür.....	41
2.3. TRT Türk Halk Müziği Arşivi'ndeki Türkü İsimlendirmeleri.....	76
BÖLÜM 3: TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TÜR	84
3.1. Türk Halk Müziğinde Bazı Tanımlar.....	84
3.1.1. Tarz-Stil.....	84
3.1.2. Yöre.....	85
3.1.3. Form-Biçim Şekil.....	86
3.1.4. Tavır-Üslûp.....	87
3.1.5. Türk Halk Müziğinde Türün Tanımı	93
3.2. Türk Halk Müziğinde Türler.....	96
3.2.1. Usûllü Türler.....	97

3.2.1.1. Halay Havası.....	97
3.2.1.2. Zeybek Havası.....	106
3.2.1.3. Deyiş-Semah Havaları.....	111
3.2.1.4. Konya Yöresi.....	125
3.2.1.5. Silifke Yöresi.....	131
3.2.1.6. Âşık Müziği.....	139
3.2.2. Usûlsüz Türler.....	141
3.2.2.1. Barak Havası.....	141
3.2.2.2. Bozlak Havası.....	149
3.2.2.3. Ela Gözli Havası.....	167
3.2.2.4. Gazel Havası.....	175
3.2.2.5. Gurbet Havası.....	180
3.2.2.6. Yol Havası.....	184
3.2.2.7. Arguvan Havası.....	187
3.2.2.8. Çamşılı Havası.....	191
3.2.3. Karma Türler.....	193
3.2.3.1. Ayağı Usûlsüz Devamı Usûllü Karma Türler.....	193
3.2.3.1.1. Müstezat Havası.....	193
3.2.3.2. Ayağı Usûllü Devamı Usûlsüz Karma Türler.....	201
3.2.3.2.1. Hoyrat Havası.....	201
3.2.3.2.2. Maya Havası.....	209
SONUÇ	218
KAYNAKLAR.....	225
ÖZGEÇMİŞ.....	240

KISALTMALAR

- AÖF** : Açık Öğretim Fakültesi
Bkz : Bakınız
Çev : Çeviren
MS : Milattan Sonra
MÖ : Milattan Önce
TDK : Türk Dil Kurumu
THM :Türk Halk Müziği
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSM : Türk Sanat Müziği
Yay : Yayınları-Yayınevi
YY : Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Savaş Ekici'nin Tür Sınıflaması.....	43
Şekil 2: XVI Yüzyıl Batı Müziği.....	64
Şekil 3: TRT THM Repertuarında Bulunan Ezgilerin Oranları.....	78
Şekil 4: TRT THM Repertuarında Bulunan Zeybek Havalarının Oranları.....	79
Şekil 5: TRT THM Repertuarında Bulunan Teke Zortlatmalarının Oranları.....	79
Şekil 6: TRT THM Sözsüz Repertuarda Bulunan Türkü İsimleri Oranları.....	81
Şekil 7: TRT THM Sözsüz Repertuar Zeybek Oranları.....	81
Şekil 8: TRT THM Sözsüz Repertuar Teke Zortlatmaları Oranları.....	81
Şekil 9: TRT THM Repertuarı (Sözlü-Sözsüz) Türkü İsimleri Oranları.....	83

Tezin Başlığı: Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi	
Tezin Yazarı: Sertan DEMİR	Danışman: Doç. Dr. Türker EROĞLU
Kabul Tarihi: 09.12.2011	Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 219 (tez) + 15 (ekler)
Anabilimdalı: Türk Dili ve Edebiyatı	Bilimdalı: Halk Bilimi
Özet Türk halk müziğinde tür kavramı başlıklı çalışmamız, Türk halk müziğini farklı açıdan sınıflandırmaya olanak sağlamıştır. Günümüze kadar yapılan çalışmaların birçoğu; konu, edebi yapı ve usûl yönünden yapılmış çalışmalardır. Bu çalışmada ise melodik yapıya ağırlık verilerek bir sınıflandırma yöntemi “tür” kavramı adı altında yapılmaya çalışılacaktır. Sanatın ve müziğin hemen her alanında uygulanabilmesi olası görünen bu yöntem, Türk halk müziğinin sınıflandırılması açısından oldukça önemli gördüğümüz bir çalışmadır. Tür kavramı hakkında yerli ve yabancı bilim ve sanat insanlarının tanımlarının verileceği ilk bölüm, bu araştırmaların ışığı altında Türk halk müziğine uygulanabilecek bir “tür” tanımının olduğu ikinci bölüm ve çalışmamızın sonuçlandırıldığı farklı bir son bölümden oluşan çalışmamızın, yeni bir tartışma konusu açacağına olan inancımız tamdır.	
Anahtar kelimeler: Tür, Müzik, Halk, Türk Halk Müziği, Yöre	

Sakarya University Institute of Social Sciences

PhD Thesis

Title of the Thesis: Problem Of The Genre To Turkish Folk Music	
Author: Sertan DEMİR	Supervisor: Ass. Prof. Dr. Türker EROĞLU
Date: 09.12.2011	Nu. of pages: vi (pre text) + 219 (main body) + 15
Department: Turkish Language And Literature Subfield: Folklor	
<p>Summary</p> <p>The Study on Genre in Turkish Folk Music provides facility for the Classification of it in different ways.</p> <p>Most Of the studies has done today are studies which was on Thema,literary Structure and formality. Apart from this , in this Study on the basis of melodic structure, a classification Method , with the concept of “Genre” will be carry out.</p> <p>This Method which seems possible to carry out almost all Scope of art and music means a lot for us about Turkish folk music Classification.</p> <p>We fully believe that , first section in which scientist’s and artist’s definition will be given,on the basis of these studies second section which contains “Genre” definition can be carry out to Turkish Folk Music and finalizing section with the different kind of conclude ,will lead a new moot point.</p>	
Keywords: Genre ,music,Folk,Turkish Folk Music, Environs	

GİRİŞ

Konu

Tezimizin konusu, “tür” teriminin kapsamı ışığında “Türk Halk Müziği”ni sınıflandırma çalışmasıdır.

Tür, sadece Türk halk müziği için değil; müziğin tüm alanları için incelenmesinin gerekli olduğu bir konudur. Mesele hakkında fikir ileri süren araştırmacıların büyük bir kısmı ne yazık ki müzik sanatı ile ilgilenen sanatçılar veya müzik bilimi ile ilgilenen bilim insanları değildir. Bu konunun bu vesile ile dile getirilmesinin dile getirilmesinin faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Tür kavramı sanat dallarının tümünde uygulanması ve araştırılması gereken bir çalışma konusudur. Bu konu çalışılarak tür tanımı yapıldıktan sonra alanın türlerinin belirlenmesi, sanat dallarının aynı zamanda önemli birer de bilim dalı olarak incelenmesine katkı sağlayacaktır.

Bu bakış açısıyla, Türk halk müziğinde türlerin belirlenme çalışması, şimdiye kadar ciddi bir biçimde ele alınmamıştır. Genel olarak tür, tip, tarz, üslup, tavır, nev, cins gibi ifadeler birbirine girift bir halde karşımıza çıkmaktaydı. Bir paragraf hatta bir cümle içerisinde aynı konudan hem tür hem tip olarak bahsedilmiş olan incelemeler ve değerlendirmeler karşımıza çıkmaktaydı. Bu farklı adlandırmalar ile nelerin kastedildiği ise neredeyse anlaşılmayacak kadar içinden çıkılmaz bir konu idi.

Bu yaklaşımlardan yola çıkılarak çalışmamız “Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi” olarak adlandırılmıştır.

Önem

Tezimiz, “tür” tanımının netleşmesi ile alana önemli bir katkı sağlayacaktır. Tür terimi gerek bilim gerekse sanat insanları tarafından sıklıkla kullanılıyor, fakat karşıladığı anlam üzerinde pek fazla durulmuyordu.

Bu anlamın netleşmesi konunun ilgilileri arasında iletişim birlikteliği sağlayacaktır. Bu birliktelik ise anlaşma ve iletişim kolaylığını da beraberinde getirecektir.

Konunun diğer önemli görünen kısmı ise alana yeni bir çalışma alanı yeni bir başlık açmış olması olarak değerlendirilebilir.

Taksonomi ilk çıkış aşamasında biyolojinin içerisinde kendisine bir çalışma başlığı bulmuş iken, günümüzde farklı bilim insanlarının üzerinde fikirler ne sürdüğü, eğitiminin verildiği ve geniş bir çalışma alanına sahip bir disiplin haline gelmiştir.

Müzikte ise konu hakkında yapılan ilk çalışmalardan olması, konunun yeniliğini ve çalışılmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Çalışmamız, bizden sonra bu konu üzerine çalışacak araştırmacı ve akademisyenlere de örnek oluşturması bakımından ayrıca önemsenmektedir.

Problem

Müzikte tür konusu, farklı alanlardan bilim ve sanat insanları tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Genellikle Edebiyat ve Halk Bilimi alanlarının yoğun ilgisini çeken müzikte tür konusu, önemli çalışmalara konu olmuştur.

Günümüze kadar yapılan çalışmalar, daha çok, müzikle ilişkide olan edebiyatçılar veya halk bilimciler tarafından yapılan çalışmalar olma özelliğini korumaktadır. İyi niyetle yapılan bu çalışmalarda doğal olarak için müzikle ilgili yönü geri planda kalarak, edebiyatla ilgili yönü ne çıkarılmıştır. Yapılan sınıflandırmalar da bu düşünce çerçevesinde kalmıştır. şiirlerin şekillerine göre veya konularına göre yapılan sınıflandırmalar, ister istemez konunun müzik bağlamındaki eksikliğinin fark edilmesine sebep olmuştur.

Yapılan ciddi çalışmaların büyük bir kısmının edebi bakış açısıyla yapılmış olması ise sorunun müzikal yanının geri planda kalması gibi farklı bir problem yaratmasının yanında, sorunun zm noktasında da odaktan uzaklaşılmış olarak görülmekteydi.

Mzikologlar tarafından bu yaklaşımla yapılan çalışmalar olmuşsa da bu çalışmalar genellikle ya klasik müzikler üzerinde yapılmış, ya da -halk müzikleri üzerine yapılmış olsa bile- bilimsel bir yaklaşıma uygun olmayan, marjinal fikirler olarak adlandırılabilir farklı bir biçimlerde yapılmıştır.

Tür konusunun netliğe kavuşturulamamış olması müzik sanatını ve bilimini belli bir noktada sınırlayarak, çalışma alanının daralmasına neden olmuştur.

Bu durumun çalışma alanının daralmasının yanında, sanatçı-halk ve müzik okullarındaki akademisyen-öğrenci arasında bir iletişim kopukluğuna da sebep olduğu görülmekteydi.

Öncelikli olarak bahsettiğimiz, sınıflandırma probleminin çözümü noktasında ele aldığımız çalışmamız, “Türk halk müziğinde tür çalışması nasıl olmalıdır?” Ve “Türk halk müziğindeki türler nelerdir?” soruları, çalışmamızın kaynağındaki problem cümleleridir.

Alt problemler olarak ise, “Dünyada geleneksel müziklerin durumu nedir?”, “Tür konusunda düşünceler nelerdir?” soruları değerlendirilmiştir.

Amaç

Bilimsel bir çalışma sahasının içerisinde sınıflandırmalar yapmak, çalışma sahasını bu sınıflandırmalar dâhilinde çalışmak, yeni başlıklar açarak çalışma alanını genişletmek, alan araştırmacılarının alanlarına katabilecekleri değerler anlamında önemli sayılmaktadır.

“Tür” konusu da, bu sınıflama yöntemleri içerisinde, çalışılabilecek başlıklardan birisidir. Tür konusu üzerinde uzun yıllar çalışmış, bu konuda bünyesinden “taknomi” veya “sistematik” isimli bir bilim dalı daha çıkartmayı başarmış örnek bilim dallarından birisi de biyolojidir.

Biyoloji bu konudaki uzun tecrübelerinin neticesi olarak tür konusundaki kazanımları fazlasıyla hak etmektedir.

Müzikte tür konusu ise araştırmacılar ve bilim adamlarının çok fazla dikkatini çekmemiş, çekmişse de yeteri kadar değer verilmemiş bir konu olma özelliğini sürdürmektedir.

“Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi” isimli tez çalışmamız, Türk halk müziğindeki türleri belirleyerek, sınıflandırma kolaylığı sağlamak amacı ile hazırlanmıştır.

Bir diğer ifadeyle, Türk halk müziğini türleri bakımından sınıflandırarak müzik ve müzikoloji bilimlerine farklı bir bakış açısıyla çalışma imkânı vermeyi amaçlayan ve alandaki ilk örneklerinden biri sayılabilecek olan çalışmamızda bir diğer amaç ise gerek diğer geleneksel müziklerde gerekse popüler müziklerde ve hatta diğer sanat dallarında da benzer çalışmalar için örnek oluşturmaktır.

Kapsam

Çalışmamız, ismen “Türk halk müziği” terimini içererek kapsam hakkında fikir veriyor olsa da bu isimlendirmeden kasıt, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde icra edilen Türk halk müziğidir. Çalışmamız bu sınırlılık ve kapsam dâhilinde sonuçlanmıştır. Dünya üzerinde yaşayan bütün Türklerin müzikleri de Türk müziği başlığı altında incelenip değerlendiriliyor olsa bile; ülkemizde literatürde geçen “Türk halk müziği” kavramının kastettiği kapsam değerlendirilmiştir.

Çalışmamızda komşu ülkelerde yaşayan Türklerin icra ettikleri eserler de değerlendirilmiş ve incelenmiş; fakat icra edilen tür eğer Türk halk müziğinde karşılık buluyorsa çalışmamızda yer almıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde genel olarak “Sanat” kavramı değerlendirilmiştir. Sanatsal konular ve tartışmalar incelenerek, sanat tarihi, sanat kuramları, sanat sınıflandırması gibi başlıklar dâhilinde konu fikir bazında ve ana hatlarıyla ele alınmıştır.

İkinci bölümde sanatın alt başlığı olarak “Müzik” konusuna geçilmiş ve müzik konusu, çalışmamızın önemli bir kısmını oluşturmuştur. Müzik tarihi, müzik kuramları, akımlar, geleneksel müzikler ve dünyada medeniyet müziği olarak değerlendirilen, müzik tarihi konusunda önemli bir yere sahip olduğu tartışmasız olarak kabul edilen bazı milletlerin müziklerinin de değerlendirilip incelendiği çalışmamız, aynı zamanda Türk halk müziği ile dünyadaki bazı büyük medeniyetlerin halk müziklerini de karşılaştırma imkânı sağlamaktadır.

Yöntem

Çalışmamızda literatür tarama, kişisel görüşme, alan araştırması yöntemleri kullanılmıştır.

Türkiye ve dünyada müzik, müzikoloji ve etnomüzikoloji konuları belli oranda incelenmiş, bunun yanında yerli ve yabancı belirli yayınlar temin edilerek incelenmiştir.

TRT Türk Halk Müziği arşivindeki eserler incelenerek, belli başlı eserlerin isimlendirmeleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır.

Konu ile ilgili olan, önemli çalışmalarının olduğunu tespit ettiğimiz yerli ve yabancı bilim ve sanat insanlarıyla gerek yüz yüze, gerek telefonla ve gerekse internet yoluyla görüşülerek fikirlerine, bilgilerine başvurulmuştur.

Alan araştırması yöntemi de çalışmamızın önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Farklı şehirlerde yaptığımız çalışmalarımız sonucunda kaynak kişilerin de fikir ve birikimlerinden elden geldiğince yararlanılmıştır.

Çalışmamızın yazımında “Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu” dikkate alınmıştır.

Çalışmamız, bu alanda yapılan ilk çalışmalardan birisi olma özelliğine sahiptir. Bu özelliği sayesinde halk bilimi ve müzikoloji bilimine bir başlık daha açarak çalışma alanını genişletmiş olması çalışmamızın bir diğer önemli yanını oluşturmaktadır.

1. BÖLÜM: TÜR

1. Tür Kavramının Sözlüksel Tanımı

Türkçede günlük konuşma dilinde sıklıkla kullanılan kelimelerden olan “tür” kelimesi Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlükte (TDK, 1998:2264) tür kavramı, “çeşit” olarak tanımlanmaktadır.

Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü’nde ise tür maddesi; “tür (tür, soy, kök)den tür...Süm. Tur/dumu (soy, döl, oğul, çocuk), Uyg. Tor (ağ, balıkağı), tör (orun yeri, yer, makam) Kaş.da tör (toz, evin en iyi yeri, töre)” (Eyuboğlu, 1998:677) biçimlerinde tanımlanarak, farklı anlamları üzerinde durulmuştur.

Bu tanımların yanında bazı sözlüklerde ise “tür” kavramı konuşma dilindeki anlamından ziyade, bilimsel anlamdaki tanımları ile ön plana çıkmıştır. Bunlardan birisi Okyanus Türkçe Sözlükteki tanımıdır. Bu tanım, biyoloji bilimindeki tür kavramının kullanımına ilişkin bir tanımdır. Kavram, “Doğa bilgisinde cinslerin ayrıldığı bölüm olup, o da ayrıca çeşitlere bölünür” (Tuğlacı, 1974:2918) şeklinde tanımlanmıştır.

Tür kavramının diğer dillerde de kullanımları mevcuttur. Bu kullanımlara ilişkin bazı dillerdeki örneklerini şu şekilde sıralamak mümkündür.

İngilizce “style”, “kind”, “sort”, “type”, “genre”; Almanca “genus”, “gattung”, “sorte”; Fransızca “généré” kelimeleriyle ifade edilen “tür” kavramı, bu dillerde de genel olarak çok geniş bir tanımlama alanını kapsamaktadır.

İngilizce “style” kelimesinin Türkçe çevirisi, “Redhouse” isimli sözlükte (2003:458) “üslûp, biçem, stil, tarz, biçim” olarak yapılmıştır. Yine aynı kaynakta (2003:178) “genre” ise “tarz, tür, nevi” şeklinde karşılığını bulmaktadır. “Kind” kelimesi ise “çeşit, tür, nevi” (2003:247) olarak dilimize çevrilmiştir.

“Genre” English Dictionary’de “edebiyatta, resimde, müzikte, filmde veya diğer sanatlarda ki belli tipler” (2001:653)olarak tanımlanmaktadır.

Fransızca “généré” kelimesi Büyük Sözlük’te (1990:293) “cins, tarz, davranış” olarak tanımlanmaktadır. Bunlara ilave olarak Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük’te “çeşit, tür, biçim, davranış, tavır” (Saraç, 1994:659) anlamları da görülmektedir.

Büyük Sözlük'ün Almanca çevirisinde ise genus (1990:183), gattung (1990:174) ve sorte (1990:366) kelimeleri “cins”, “nevi”, “şekil” olarak Türkçeye çevrilmiştir. Fono Almanca Büyük Sözlük'te ise genus: sözcüklerin cinsi (2004:512), gattung: cins, tür, nevi, sınıf (2004:492), sorte: çeşit, tür, cins (2004:1061) olarak tanımlanmaktadır.

Buraya kadar tür teriminin karşıladığı anlamlar değerlendirilmeye tâbii tutulduğu zaman, tür kavramı karşılığı “çeşit”, “cins”, “nev”, “biçim” kelimelerinin birbirlerinin yerine kullanılabilirliği dikkatimizi çekmiştir. Gerek Türkçe sözlüklerde gerekse tür kavramının diğer dillerdeki anlamlarının incelendiği sözlüklerde bu durumu destekleyici örnekleri yukarıda belirttik.

Bu noktada bu kavramlar üzerinde de kısaca durmakta fayda olduğuna inanıyoruz.

“Çeşit” kelimesi için TDK Türkçe Sözlük'te (1998:463) Farsça “çeşîden” (tatmak) kelimesinin kaynaklık ettiği belirtilerek “aynı türden olan şeylerin bazı özelliklerle ayrılan öbeklerden her biri, tür, nevi” tanımına yer verilmiştir.

“Cins” kelimesi ise yine aynı kaynakta (1998:410) “tür, çeşit, aralarında ortak özellikler bulunan varlıklar topluluğu” olarak tanımlanmaktadır.

“Nevi” kelimesi için yine aynı kaynakta (1998:1649), Arapça kökenli olduğu belirtildikten sonra “cins, çeşit, tür” ifadeleri kullanılmaktadır.

“Biçim” kelimesi incelendiği zaman aynı kaynakta (1998:289) tür kelimesine göre biraz daha farklı tanımların yapıldığı dikkatimizi çekmiştir. Bu tanımlar “dış görünüş, şekil, herhangi bir şeyin benzeri, form, tarz”dır.

“Biçem” “Üslûp” (1998:288) olarak tanımlanırken, üslûp (1998:2313) ise “oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz, stil, biçem” olarak karşılık bulmaktadır.

Çalışmamızın bu bölümünde “tür” kavramının, bazı sözlüklerde karşıladığı anlamlar üzerinde duruldu. Türün, Türkçede bilimsel anlamlar dışında konuşma dilinde de kullanıldığının tespiti yanında, bazı yabancı dillerde de karşılık bulunduğunu, çeşit, cins, nevi ve biçim kavramlarıyla birebir örtüşmüş ve birbirlerinin yerine kullanılabilir olduğu da fark edilmiştir.

Bu kavramlar her ne kadar konuşma dilinde birbiri yerine kullanılıyor olsa da sırası geldiği zaman açıklayacağımız bazı düşünceler bu kavramlardan özellikle tür ve biçimin farklı anlamları içerdiğini ve birbirlerinin yerine kullanılamayacağını belirtirler.

Bazı sözlüklerde ise tür kavramının doğrudan bilimsel alanlarda karşıladığı anlamlar ile karşılaştık.

Bu noktada tür kavramının bazı bilim dallarında ki tanımlamalarının da değerlendirilmesinin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

1.2. Bazı Disiplinlerde Tür Kavramına Yaklaşımlar

Tür kavramının günlük konuşma dilinde birçok anlamı içermekte olduğunu daha önce de ifade etmiştik.

Bilimsel bazı alanlarda “tür” kavramının incelenmesinin ise tür kavramına farklı bir bakış açısı sağlayacağına olan inancımızdan dolayı bu konunun detaylı bir biçimde irdelenmesinin önemli olabileceğini düşündük.

Bu anlamda yakın bazı bilim dallarında tür meselesine yaklaşımları inceleyerek değerlendirmelerde bulduk.

1.2.1. Edebiyatta Tür

Edebiyatta “tür” kavramının ifade ettiği anlamlar incelendiği zaman ilk olarak karşımıza edebi türler çıkmaktadır. Hemen hemen tüm edebiyatçıların üzerinde fikir birliği ettiği edebi türler “nazım” ve “nesir”dir.

Fakat Gennady N. Pospelov (Pospelov, 1984:231) edebiyat sanatının eserlerini üç tür içerisinde toplandığını belirterek bunları “Epik”, “Dramatik” ve “Lirik” olarak ifade eder. Yazarın bu sınıflandırmasındaki ilk ölçütün konu olduğu düşünülebilir fakat yazar yazısının devamında bu türlerin arasında biçim farklılığının bulunduğunu belirterek, epiğin örücü ögesinin, insanların yaşamındaki olayların ve insanların edimlerinin anlatılması olduğunu, dramatikte yaygın bir anlatma ögesinin bulunmadığını ifade eder. Liriğin ise epik ve dramatikten ayrıldığını, bu farkın ise insanın iç dünyasına hizmet ediyor olması olarak açıklar (Pospelov, 1984: 232).

Bu ayrım dâhilinde yazarın tür konusundaki yaklaşımları, fikirleri ve düşünceleri detaylı olarak tartışılabilir. Fakat bu tartışmaları, çalışmamızın sınırlarını zorlamamak adına bu noktada bırakmanın faydalı olacağını düşünmekteyiz¹.

Edebî türler tartışmasına “Edebiyat Biliminin Temelleri” (2001:201) isimli çalışmalarıyla katılan yazarlar René Wellek ve Austin Warren’dır. Yazarlar türün sırf isimden ibaret olmadığını vurgulayarak yazılarına başlarlar. Estetik geleneğin eserin karakterini şekillendirdiğini düşünürler. Bu noktada da yazarlar edebi türlerin, yazarı kendine uymaya zorlayan, sırası geldiğinde de yazar tarafından zorlanan kurumlaşmış mecburiyetler gibi görülebildiğini belirtirler.

Yazarların bu düşüncelerinden edebi türlerin kurallar ile sıkı bir bağlantı içinde olduğu ve kuralların uygulanmasının bazen yazar bazen de eser tarafından gerçekleştirilebiliyor olması durumu göze çarpmaktadır.

Yazısının devamında yazarlar türler teorisinin bir düzen verme ilkesini ifade ettiğini, bu teorisinin edebiyatı veya edebiyat tarihini zaman veya coğrafyaya göre değil kendine has bir edebi kuruluş veya yapı tipine göre gruplandırdığını belirtirler.

Yazarlar Pospelov’un yukarıda belirttiğimiz tür sınıflandırmasına, Aristoteles’in bu üç tür konusunda daha temel farklılıkların bulunduğu bilincinde olduğunu belirterek değinir. Yazar bu noktada, modern edebiyat teorilerinin birçoğunun edebiyatı şiir-nesir farkını dikkate almayarak; hayal gücüne dayalı edebiyat, kurgu ve şiir olarak türlere ayırmasını da eleştirir²(Wellek ve Warren, 2001:201).

Dünyada edebiyat alanında tür konusu bu tartışmalar dâhilinde devam ederken, Edebiyat konusunda Türk bilim insanlarının da fikirleri önem kazanmaktadır. Gürsel Aytaç “Genel Edebiyat Bilimi (2003)” adlı eserinin 46. sayfasında konuya detaylı olarak yer vermiştir.

Yazar tür teriminin, temel biçim ve özel biçim karşılığı olarak kullanılabileceğini ifade ederek, temel biçim karşılığı olarak kullanıldığında “nazım”, “nesir” ve

1) Detaylı bilgi için bkz. Pospelov; Gennadiy N. (1984), Edebiyat Bilimi 1, Bilim ve Sanat Yayınları, Çev: Yılmaz Onay, Ankara.

2) Detaylı bilgi için bkz. Wellek, René- Warren, Austin (2001), Edebiyat Teorisi, Akademi Kitabevi, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir.

“tiyatro”nun kastedildiğini; özel biçim karşılığı olarak kullanıldığında ise nesirde roman, öykü vb., nazımda gazel, balad vb., tiyatrodaki trajedi, komedi vb.nin anlaşıldığını belirtir (Aytaç, 2003:46).

Bu noktada akıllara gelen soru temel biçim ve özel biçim kavramlarının, temel tür-özel tür, alt tür-üst tür gibi terimlerle olan bağlantısının ne derecede olduğudur. Yazısının ilerleyen satırlarında bu konuya değinen yazar, sınıflandırma da temel bilimsel kaygının sınıflandırma, ortak paydada toplama ve farklılıkları tespit etme olduğunu ifade eder. Temel tür veya üst tür kavramı yerine “temel biçim” terimini kullanan Aytaç, bizce tür kavramını şekil ile direkt ilgili buluyor olsa gerek ki bu terimi kullanma konusunda sakınca görmemektedir.

Sınıflandırma yapılırken tabiat bilimlerine öykünmenin yanlışlığına da vurgu yapan Aytaç, edebi türlerin, tabiattaki türler gibi sabit kodlamaya elverişli olmayacak kadar esnek olduğunu, sosyal koşullar ve edebiyat zevkinin değişiklik gösterecek olmasını bu sınıflandırma çalışmasının yanlış olacağı konusundaki sebepleri olarak belirtmektedir 3(Aytaç, 2003:46).

Edebiyat alanında tür meselesi derinlemesine tartışılma imkânı bulan konulardandır. Divan Edebiyatı, Tekke-Tasavvuf Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Yeni Edebiyat alanlarında tür konusunda çok önemli değerlendirme ve tespitler mevcuttur. Bu alanları, tartışmaları ve değerlendirmeleri burada incelemenin, çalışmamıza katkısının önemli olacağı kanaatindeyiz.

Divan edebiyatında türler belirtilirken Tevhid, Münâcât, Naat, Hilye, Kıyafetnâme, Gazavatnâme, Surnâme- Şehrengiz, Şuara Tezkiresi, Mersiye ve Maktel (Macit ve Soldan, 2008:75) isimleri karşımıza çıkmaktadır.

Tekke-Tasavvuf edebiyatında ise türler şu şekilde sıralanır; İlahî, Nefes, Nutuk, Devriye, Şathiye, Methiye (Macit ve Soldan, 2008:79).

Halk Edebiyatı bu konuda diğer edebiyat alanlarından daha fazla başlığa ve sınıflandırmaya sahip görünmektedir.

3) Detaylı Bilgi için bkz. Aytaç, Gürsel (2003), Genel Edebiyat Bilimi, Say Yay., İstanbul.

Tür, Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü'nde "Halk şiirinde işlenen konuya göre verilen ad" (Kaya, 2007:741) açıklamasını yapmaktadır. Tabi bu tanımın tartışmaya açık oldukça fazla yanı vardır. Bu tartışmalar aşağıda verilecektir.

Halk edebiyatını ilk olarak "İslamiyet Öncesi" ve "İslamiyet Sonrası" olarak ayıran bilim adamları İslamiyet Öncesi Halk Edebiyatı'nda "Koşuk" ve "Sagu"nun birer tür olduğunu ifade ederler. Erman Artun ise İslamiyet Öncesi Edebiyat konusunda kaynakları belirtirken Divanü Lügati't-Türk'teki mazmun parçaları, sözlü halk şiirlerini, mezar anıtlarını, runik yazılı eşyaları, destanları, savları da bu listeye ekler (Artun, 2001:18)

İslamiyet Sonrası Halk Edebiyatı'nda ise "Âşık Edebiyatı" ve "Anonim Halk Edebiyatı" başlıkları gözümüze çarpar.

Âşık edebiyatı konusundaki yazılarını inceleme fırsatı bulduğumuz Erman Artun, tür yerine edebiyat ürünü" ifadesini de kullanmayı tercih etmektedir (Artun, 2001:21). Uğur Soldan ve Muhsin Macit'in hazırladığı "Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı" isimli eserde ise bunların tür olarak ifade edilmesi dikkat çekmektedir(2003). Tabi bu noktada bu başlıkların tür olup olmadığı ve ya farklı isimlerle ifadesinin doğruluğu veya yanlışlığı üzerinde durmaya hakkımız ve yetkimizin olmadığını belirterek konunun tartışmalarını burada bırakmanın faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Macit ve Soldan âşık edebiyatındaki türleri şu şekilde belirtilir; Güzelleme, Taşlama, Koçaklama ve Ağıt (Macit ve Soldan, 2008:83). Erman Artun ise konuyu daha fazla detaylandırarak konuyu şiir ve anlatı türü olmak üzere ikiye ayırır (Artun, 2001:90). Koşmayı nazım biçimleri başlığı altında inceleyen Artun, Yapıları bakımından koşmanın çeşitlerini belirttikten sonra Konuları bakımından koşma çeşitleri başlıklı yazısında güzelleme, yiğitleme, ağıt, taşlama, öğütme, yalanlama, sicilleme, kargışlama, alkışlama, salavatlama başlıklarını verir(Artun, 2001:100). Ezgileri bakımından koşma çeşitleri başlığı altında ise Artun, semaî, varsağı ve destanı örnek gösterir (Artun, 2001:101).

Özkul Çobanoğlu ise hazırladığı kitaba "Âşık tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü" ismini vererek destanın bir tür olduğuna vurgu yapar (Çobanoğlu, 2000).

Eserin içeriği incelendiğinde yazarın tür tanımı dikkat çeker. Buna göre tür: Bir nesnenin bir benzerinin üretilebilmesi şartlarını haiz olarak üretilen nesnelere grubu. Bu formülün âşık şiiri için uygulanışı; bir âşık şiirinin şekil, ezgi, biçim (hacim) açısından benzerlerinin üretilebilmesi şartlarının belirlendiği ve bu şartlara göre oluşan benzerleriyle birlikte oluşturduğu, kalıplaşmış icra ve geleneksel işlevlere sahip şiir gruplarından her biri, şeklindedir (Çobanoğlu, 2000:14).

Çobanoğlu tür, şekil, ezgi ve biçim (hacim) için belirli formülasyonları da vermiştir.

Buna tabloya göre türün formülasyonu: şekil+ezgi+biçim (hacim)+geleneksel icra bağlamı⁴'dir (Çobanoğlu, 2000:14).

Yazısının devamında âşık şiirlerini biçim (hacim), şekil, ezgi bakımından sınıflandıran Çobanoğlu, türlerine göre olan sınıflandırmayı ise şu şekilde yapar. Koşma Türü, Destan Türü, Semaî Türü, Varsağı Türü (Çobanoğlu, 2000:17).

Erzurum âşıklık geleneğini incelediği eserinde Metin Özarslan Erzurum âşıklık geleneğindeki türlerden bahsettiği bölümde “Bu türlere hece ölçüsü ile yazılan müstezat, satranç, murabba, elifnâme, dudakdeğmez gibi geleneksel verimlerin yanında mühürname ve isimnâme (akrostiş) gibi yeni formlarda yapılan edebi türleri eklemek mümkündür” (Özarslan, 2001:135) ifadelerini kullanarak; hem âşıkların icra ettikleri geleneksel verimlerin hem de son zamanlarda kullanılmaya başlanan iki verimi de tür olarak isimlendirmektedir.

İslamiyet sonrası halk edebiyatının ikinci başlığı olan “anonim halk edebiyatı”nda da tür meselesi ele alınır. Artun, “Türk Halk Edebiyatına Giriş” (2004) isimli eserinde “anonim edebiyat sözlü edebiyat geleneğinde destan, halk hikayesi, masal, fıkra, efsane, bilmece, atasözü, alkış, kargış, tekerleme, türkü, mani, karagöz, ortaoyunu gibi türlerdeki ürünleri kapsar” (Artun, 2004:32) şeklindeki ifadesi ile türlerin neler olduğuna vurgu yapar.

Konu hakkında Macit ve Soldan ise listeye meddah, hokkabaz ve tekerlemeyi de dahil ederler (Macit ve Soldan, 2008:85).

4) Detaylı bilgi için bkz: Çobanoğlu, Özkul (2000), Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü, Akçağ Yay., Ankara

Şükrü Elçin'nin ise bu başlıklara genel olarak “edebiyat eserleri” ifadesi ile yaklaşması dikkatimizi çekmiştir. Tür ifadesini pek fazla kullanmayan yazar, saz şiiri ile ilgili olarak fikirlerini açıklarken; destan, türkü, koşma, varsağı, koçaklama ve ağıtın birer tür olduğunu ifade etmiştir (Elçin, 1997:5).

Pertev Naili Boratav da tür meselesine değinir (Boratav, 1982:153). Halk edebiyatında “tür”ün varlığından bahseder ve Dizdaroğlu ile bu konuda birkaç makalede tartışılır. Yine yukarıdaki başlıkların tür olarak varlığına dikkat çekilir. Boratav; “türleri, ürünlerin içerikleri, yaratılış şartları, üslûpları, yaratıldıkları ve yayıldıkları çevrelerdeki görevleri belirler” (Boratav, 1982:156) şeklindeki düşüncelerle, türü belirleyen unsurları belirleyerek türün formülasyonunu yapmış olur.

Hikmet Dizdar (Dizdar, 1976:229-235) ise, tür ve biçim kavramlarının birbirine karıştırılmış olmasına vurgu yapar. Biçim ve tür tanımı yapar.

Biçim için “koşuğun, dize sayısı, bunların kümelenişi ve uyak düzeni bakımından gösterdiği özelliktir” tanımını yapar.

Ardından tür için ise; “nitelik bakımından andırırları olan, ama alt dallarında çeşitlenmeleri görülen yazın ürünüdür” ifadelerini kullanır.

Yazısının devamında tür kavramının genişliğine dikkat çekerek türlerin tiplere ayrıldığını ve bu tiplerin biçimsel özelliği yansıttığını ifade eder.

Mehmet Öcal Oğuz ise, tartışmaların etrafında yoğunlaştığı kavramları azaltarak sorunun “şekil”, “tür” ve “makam” sorunu olduğunu belirtir (Oğuz, 2001:11).

Oğuz, şeklin dış yapı, türün ise bir içyapı sorunu olduğunu belirttiği yazısında, bu kavramlarının bu kadar fazla tartışılmasının sebebini iç ve dış yapı konusunda unsurların belirlenmesindeki yaklaşım farklılıkları olduğunu ifade eder (Oğuz, 2001:14).

Bu bakış açısıyla Oğuz, nazmı hem şekil hem de tür açısından ayrı ayrı sınıflandırarak sorunun çözümü noktasında benimsediği düşüncesinin netleşmesini sağlamaktadır (Oğuz, 2001:19).

Son olarak edebiyat biliminde tür meselesine bakışlara yeni edebiyat alanındaki tür tasnif ve tanımları yer bulmaktadır.

“Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat’tan sonraki dönemde ürünleri görülmeye başlanan, Batı tarzındaki Türk edebiyatı için kullanılan bir adlandırmadır” (Macit ve Soldan; 2008:112). Bu anlamda ki türler ise hikâye, anlatı, roman, tiyatro, deneme, fıkra, eleştiri, hatıra, gezi yazısı, biyografi, söyleşi, mektup, günlük, mizah ve şiirdir (Macit ve Soldan, 2008:167).

Bu noktada edebiyat bilimi genel olarak değerlendirildiği zaman “tür” teriminin edebiyat biliminde sıklıkla yer bulduğu görüşü bizde hâkim olmuştur. Eski Türk edebiyatı, yeni Türk edebiyatı, Tekke tasavvuf edebiyatı, halk edebiyatı gibi edebiyatın bütün alt başlıklarında tür sorunu kendine bir yer bulmuştur. Bu sorun ile birlikte bazı çözüm önerileri de getirilmiştir.

Çıkış noktasından itibaren varlığı ve kullanılabilirliği tarafımızdan tespit edilen tür terimi konusunda bazı farklı düşüncelerin varlığı da dikkatimizi çekmiştir.

Her ne kadar büyük oranda tür problemi edebiyat bilimi içerisinde çözüm bulmuşsa da hâlâ tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

Halk edebiyatında tür meselesinde dikkatimizi çeken bir diğer konu ise, tartışmalarda müzik kısmının da önemli olduğu yönündeki görüşlerin azımsanmayacak derecede fazla olmasıdır. Hemen hemen her bilim insanının konuyu bıraktıkları nokta müzik noktasıdır. Şiirin, konu veya şekil bakımından türlere ayrılabilmesi fakat müzik kısmının da değerlendirmeye mutlaka dâhil edilmesinin konuya çok önemli bir katkı sağlayacağı görüşü ağırlıktadır. Özellikle âşık edebiyatında müzik konusu daha fazla önem kazanmaktadır.

Divan edebiyatı ve Tekke-tasavvuf edebiyatının tür belirleme noktasında genel anlamda edebiyat biliminden farklı bir yol izlediği söylenebilir. Edebiyat türleri sınıflandırırken ilk basamakta şekli ön planda tutarak nazım ve nesir ayrımı yaparken, divan ve tekke-tasavvuf edebiyatında konu, belirleyici unsur olarak ön plana çıkmış görünmektedir.

Çıkış noktasından itibaren varlığı ve kullanılabilirliği tarafımızdan tespit edilen tür terimi konusunda bazı farklı düşüncelerin varlığı da dikkatimizi çekmiştir.

Her ne kadar büyük oranda tür problemi edebiyat bilimi içerisinde çözüm bulmuşsa da hâlâ tartışmaları da beraberinde getirmektedir.

Halk edebiyatında tür meselesinde dikkatimizi çeken bir diğer konu ise, tartışmalarda müzik kısmının da önemli olduğu yönündeki görüşlerin azımsanmayacak derecede fazla olmasıdır. Hemen hemen her bilim insanının konuyu bıraktıkları nokta müzik noktasıdır. Şiirin, konu veya şekil bakımından türlere ayrılabilmesi fakat müzik kısmının da değerlendirmeye mutlaka dâhil edilmesinin konuya çok önemli bir katkı sağlayacağı görüşü ağırlıktadır. Özellikle âşık edebiyatında müzik konusu daha fazla önem kazanmaktadır.

1.2.2. Halkbiliminde Tür

Halk biliminde tür konusu da alanda oldukça dikkat çekmiş, fakat fazla çalışılmamış konulardandır. Dikkat çekmesinin asıl sebebi sınıflandırmaya olan ihtiyaç iken çalışılmamış olmasının sebepleri net değildir.

Bilim insanlarının çalışılmasını gerekli gördüğü ve önemli bulduğu tür konusu halk bilimi alanında da beraberinde birçok tartışmayı getirir.

Konu hakkında fikir bildiren isimlerden birisi Vladimir Propp'tur. Propp, "Theory and History of Folklore" isimli kitabının üçüncü bölümünde tür konusuna değinir.

Propp konuya oldukça fazla yer verdiği eserinde ilk olarak, sınıflamanın öneminden bahsederek Daha sonra tür konusundaki çalışmaların yetersizliğine dikkat çeker (Propp,1998a:120).

Yazar daha sonra, tür konusunda kayda değer ilginin sadece bir türe, efsane türüne gösterildiğinden şikâyet eder(Propp,1998a:120).

Propp, türleri tek tek sınıflandırmaya başlamadan önce, folklorun sınıflandırmasının genel ilkeleri üzerinde anlaşma sağlanmasının gerekliliğinden bahseder. Sınıflandırmaların, uygulamalardan veya sadece araştırmaya dayalı bilişsel değerlendirmelerden türetilmiş olmasının gerekliliğine vurgu yaparak; kütüphaneler, arşivler, bibliyografya derlemeleri, koleksiyoncular folklor yayıncıları vb için sınıflandırmanın mutlaka gerekli olduğuna vurgu yapar (Propp, 1998b:66). Propp, aşırı katı değişmezlerin tür sınıflandırmasına dâhil edilmemesi gerektiğini de belirtir.

Propp, Sovyet ekolünde tür tanımını “herhangi bir folklor incelemesinin temel birimi” olarak yapar. Propp’a göre “bir yandan tür, genel kategorilere göre ikincil durumdadır; ama öte yandan, bir tür de daha küçük kategorilere bölünebilir. Tür tamamen keyfi bir kavramdır, bu yüzden anlamı üzerinde anlaşmamız gerekir” (Propp, 1998b:66).

Propp’un tür tanımı üzerinde düşünüldüğü zaman; tür sınıflandırmasının yapılması sırasında çok sıkı kurallara bağlı kalmamanın gerekliliği düşüncesi ağır basmaktadır. Bu noktada tür sınıflandırması yapılırken, fen bilimlerindeki sınıflandırmanın sosyal bilimlerde uygulanamayacağı düşüncesini Propp’un da paylaştığı görülebilir.

Tür bazen birincil durumda önem arz ederken, bazen de ikincil derecede önem arz edebilmektedir.

Propp, yazısının devamında Rus halk edebiyatında tür sınıflandırmasını 1841 yılında yapan Belinski’den bahseder. Propp, Belinski’nin “Rus Edebiyatının Eleştiren Tarihi” isimli kitabında Belinski’nin cinslerin çeşitlerden (species) oluştuğunu ve bu çeşitlere ise tür (genres) denilmesi (Propp,1998b:67) gerektiği düşüncesini aktarır.

“Öte yandan böyle bir tarifte her şey açık değildir. Öncelikle “genus” ve “species” kavramları tasnifin alanına mensuptur. Tür ile ne kastedildiğinin tam olarak tarifinin, türlerin tasnifinin dışında olması mümkün değildir; her tür kendi içinde ve ayırt edilmesi gereken diğer türlerle ilişkileri içinde tanımlanmalıdır. Tanımlanan türler ve bu türlerin tasnifi, bir problemin iki yönünü teşkil eder” (Propp, 1998a;121).

Propp, Belinski’nin yaptığı tür tanımına eleştirilerini ve olması gereken tür tanımını bu şekilde yapar. Buradan Propp’un yaptığı son tür tanımının yukarda alıntıladığımız ve açıkladığımız tanıma göre biraz daha katı kurallar içermektedir. Çeşit ve cinsin de tür tanımına dahil edilmesi gerektiğine vurgu yapılan son tanımda tür sorununun sınıflandırma sorununun yanında tanım sorununun da varlığına yaptığı vurgu dikkat çekicidir.

“Bir sanat eserinin biçimi, bütün manzum sistemine zarar vermeden değiştirilemez. Bir eserin belirli bir türe ait olduğunu söylerken, onun sadece biçimsel temel özelliklerinden bahsetmiyoruz. Türün bileşimi, en ince bağlantılarına kadar bütün sanatsal yapıyı belirler; özellikle de ustalığa duyulan hayranlığı uyandırabilen, büyük

estetik haz veren ve böylece esere hayat katan ve okuyucuyu canlandıran çok küçük ayrıntılarda. Ne var ki türün sınırları her zaman sabit değildir ve bazen ihlal edilebilir” (Propp, 1998b:68).

Bu ifadelerle de Propp, belirlediği formülasyondan bahsetmiş olmaktadır. Bu formülasyonda türden kastın sadece biçimsel temel özelliklerinin olmadığı bunun yanında farklı duyguların da varlığı tür sistemine dâhil edilmesinin gerekliliğine dikkat çeker.

Propp, folklor sınıflandırmasında üç özellikten bahseder. Bunlardan ilkini “Türün tanımlanması, türlerin adlandırılması ve sayılarının belirlenmesi, folklor manzumuna yönelik araştırma ile başlamalıdır” ikincisini “Folklor türlerinin tanımlanmasındaki en önemli ölçüt manzum sistemi olmasına rağmen, edebiyatta olmayan farklı bir takım özellikleri zihnimizde tasarlamalıyız. Folklorda günlük yaşama uygulamalarıyla karakterize edilmiş türler mevcuttur ve bu da sınıflandırmanın ikinci ölçütünü oluşturmalıdır”, üçüncüsünü ise “icranın biçimi” (Propp, 1998b:70) şeklinde ifade eder.

İlk ölçütte yazar, araştırma kısmına dikkat çekmek istemektedir. Türlerin adlandırılması ve sayıların belirlenmesi önemli olarak değerlendirmektedir. İkinci ölçütte ise folklor ürünlerinin hangi ortamlarda icra edildiklerinin önemine dikkat çekilir. Son ölçüt ise şekille ilgilidir. Yazar bu maddenin açıklamasını yaparken, bir Rus halk şarkısının icra edilişi sırasında oluşturulan halka ve eserin bu halkanın içinde dansla birlikte icra edilmesinden bahseder. Bu icra sırasında sadece ezgi düşünüldüğünde halka ve halka içerisindeki dans göz ardı edildiğinde bazı eksikliklerin olmasının kaçınılmaz olduğuna vurgu yapar.

Yazar sonuç olarak şu tespitlerde bulunur. “Sınıflama için temel alınan özellikler konuyla ilişkili, sabit ve kesin olmalıdır. Bir kez temel özellikler bulunduğunda, artık doğru sınıflama başlayabilir” (Propp, 1998b:75).

Folklor alanında tür konusunda çalışan bir isim de Richard Bauman’dır. Tür (Genres)⁵, başlıklı makalesinde yazar ilk olarak türün tanımını yapar. “Gelenek

5) Detaylı bilgi için bkz. “Genre”, Folklor, Culturel Performance and Popular Entertainments, Oxford University Press, 1992:5359. Çev.: Tür, Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, Çev: Hülya Seyhan Sipahioğlu, Geleneksel Yay., 2006, Ankara.

haline gelmiş sunum şeklidir” (Bauman, 2006:165) şeklinde tanımını yaptığı tür konusu ile ilgili olarak yazar, “bu terim başlangıçta sınıflama anlamında kullanılmıştır, bununla da şiir, destan, nutuk, hitabe gibi edebi, folklorik veya birbiriyle bağlantısız kategorilerin düzenlenmesi amaçlanmıştır. Fakat günümüz bakış açısında tipolojiden ziyade iletişim pratiklerine yönelme esastır. Buna göre tür sunumun üretim ve yorumun yönlendirici bir çerçeve çalışmasıdır” ifadelerini kullanır.

Tür teriminin çıkış noktasını ve günümüzde geldiği noktayı, anlam kapsamında değerlendiren Bauman’ın ifadelerinin satır aralarında, türün günümüzde folklor malzemesinin üretim ve sunumu aşamasında yönlendirici özelliğinin olduğu çıkarımını yapmak da yanlış bir yorum olmasa gerek. Bu yönlendirici etkinin nasıl hayata geçtiği konusunda fikir belirtmeyen yazar, daha çok tür meselesinin tarihçesi ile ilgili birli vermekle yetinmiştir.

Bauman başka bir makalesinde ise tür tanımını “belli tipteki bir metnin üretilmesine ve alımlanmasına yönlendirilmiş bir söylem stilidir” (Bauman, 2009:251) şeklinde yapar.

Bauman tür ve sınıflamaya ilişkin folkloristik düşüncenin karakteristiklerini de şu şekilde belirler “1. Atomistik 2. Tipolojik 3. Nesnel oluşu” (Bauman, 2006:167). Yazarın bu ifadelerini birbirinden ayrı küçük birimlerin varlığının tespiti, bunların biçimsel özellikleri ve objektiflikleri şeklinde yorumlamanın sakıncalı olmasa gerek.

Bauman, tür çalışmalarının daha çok metin halindeki masal, atasözü gibi ürünler üzerinde uygulandığını belirtir. Bu da metin halinde olmayan diğer folklor ürünlerinin sınıflama sistemleri ve türlerinin belirlenmesi noktasında yapılacak olan çalışmaların zorluğunu ve çeşitliliğinin gerekliliğini ifade eder.

Mehmet Öcal Oğuz ise konuyla ilgili olarak dünyada tür meselesinin ele alındığını fakat Türkiye’de fazla ilgi görmediğine vurgu yaparak tartışmaya dâhil olur (Oğuz, 2001:7). Oğuz, eserinde halk bilimi yerine daha spesifik olarak halk şiirlerinde tür konusunu değerlendirmiştir. Bu konu daha önce detaylı olarak ele alındığından dolayı bu kısımda daha fazla değerlendirilmeyecektir.

Özkul Çobanoğlu ise halk biliminde tür tartışmalarına “halkbilimcilerin sınıflamaları da, insanın yaşadığı dünyayı daha anlaşılabilir kılma gayretinin ürününden başka bir şey değildir” (Çobanoğlu, 2000:9) ifadeleriyle katılır.

Dünyayı anlaşılabilir kılma gayreti belki de bu noktada önemli bir çıkış noktası olarak değerlendirilmelidir. Nitekim yapılan çalışmaların tümünde de bu soruların olması, çalışmaların değerlendirilme aşamasındaki önem bakımından ilgi çekici olmaktadır.

Çobanoğlu, “sınıflamalar ve onların temel taşı niteliğindeki türler mukayese ve tahlil açısından son derece yararlı birer araçlardır” (Çobanoğlu, 2000:9) şeklindeki ifadesi ile tür konusunun önemine dikkat çeker.

Türker Eroğlu ise tür konusundaki tartışmalara, halkoyunları cephesinden katılır. “Türk Dans Antropolojisine Giriş” (Eroğlu, 2010:100) adlı eserinde tür ve biçim konusuna değinen Eroğlu, halkoyunlarında coğrafik alanın, tavır birlikteliğinin, yaygınlığın türü anlatma konusunda kullanılacak bir öge olmaması gerektiğinden bahseder.

Müziğin, yöre karakterini belirleyebileceğini belirten Eroğlu, danstaki türü belirleme konusundaki rolünün ise tartışılabilirliğine vurgu yapar.

Halkbilimi konusunda fikir bildirmiş bazı bilim adamlarının görüşlerine yer verdiğimiz ve halkbiliminde “tür” konusunun işlenişi ve “tür” tanımını araştırdığımız bu kısımda yukarıda sıraladığımız verilere ulaştık. Halk biliminde de tür konusunun hâlâ tartışılıyor olduğunu tespitlerimiz arasında sıralayabiliriz.

Konu uzun zamandır tartışılmasına rağmen netleşmiş ve üzerinde uzlaşmış bir tanımın olmaması dikkatimizi çekmiştir.

Yapılan tartışmalar ve araştırmaların, genel olarak halk biliminin metin ağırlıklı ürünleri üzerinden olduğu gerçeği ise işimizi zorlaştıran diğer bir durumdur.

Başta müzik olmak üzere, dans, oyun, alet, araç, gereç vb konularda tür tanımına ulaşamamış olmamız bizim çalışmamızın eksik tarafı da olma ihtimali göz önünde bulundurularak, konunun uzmanları tarafından detaylı araştırılmasının gerekliliğini de ortaya koymaktadır.

1.2.3. Felsefede Tür

Felsefede tür kavramının incelendiği alt disiplin mantıktır. Mantıkta, tür konusu alt başlıklardan birisidir. Önemli sayılabilecek derecede incelenmiş bir konu olarak karşımıza çıkmıştır.

Mantıkta türün asıl anlamına gelmeden önce felsefe sözlüklerinde “tür” konusunun nasıl işlendiğine bakmak faydalı olacaktır.

Paradigma Felsefe Sözlüğü’nde (Cevizci, 2002:1055) “tür” maddesinin 4 farklı tanımı bulunur.

Buna göre “tür”:

İlk olarak Üyelerinin ortak olarak birçok doğal niteliği ya da işlevi paylaştığı doğal grup ya da bölme; üyelerinin kendilerini başka bir sınıfın üyelerinden farklılaştıran ortak bir niteliğe sahip olduğu sınıf’ tanımı yapılır.

İkinci tanım “doğada var olan ve sürekli özellikleri olan birime; birbirlerinden ya da ortak bir soydan gelen, hem birbirlerine ve hem de atalarına benzeyen canlı varlıkların toplamına aynı zamanda doğal türler adı verilir” şeklindedir.

Üçüncü tanım “Ontolojik bir anlam içinde, maddeyle bireyleşen ortak doğa ya da töz” olarak belirtilmektedir.

Son tanım ise “Skolastik felsefede, epistemolojide, dış nesne ile özne arasındaki aracı şey” ifadeleri ile yapılmaktadır.

Her tanımın detaylı açıklamasının yapıldığı eserin tür maddesi için “insan türüne imtiyazlı bir konum bahşeden teori ve pratik bütününe türçülük” adının verilmesi de maddenin açıklamalarının bir bölümü olarak göze çarpmaktadır.

Bedia Akarsu ise “Felsefe Terimleri Sözlüğü” isimli eserinin “tür” maddesinde “Birbirinden üreyen ve dirimbilimsel açıdan akraba olan canlı varlıklar öbeği” (Akarsu, 1998:181) açıklamasını yapar.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi “tür” konusunu asıl tartışan disiplin felsefeden ziyade mantıktır. Mantıkta türün bir hayli yer tutması konunun önemini göstermesi bakımından önemlidir. Konunun uzun yıllardır tartışılıyor olması da yine “tür”ün mantık açısından öneminin göstergesi olarak düşünülmelidir.

Bu tanımlar çerçevesinde İbn Sîna “Kitâbu’ş-Şifâ Mantığa Giriş” isimli eserinde tür konusuna değinir. Konu ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır. “Tür de Yunanlıların dilinde Mantıktaki türün anlamından başka bir anlama söyleniyordu. Yunan filozoflarının naklederek Mantıkî tür anlamı için kullandıkları lafız, Yunanlılarda birinci vaz’da her şeyin sureti ve başkasına değil o şeye ait hakikati anlamında kullanılıyordu” (İbn Sîna, 2006:47).

Mantıkta tür konusunu irdeleyen diğer bir yazar da Hasan Küçük’tür. “İslâm’da ve Batı’da Mantık” (1988) isimli eserinin 70. Sayfasında konuyu değerlendiren yazar, İslâm mantıkçılarına göre türün Gerçeklikleri aynı olan birçok şeye, bunlar nedir? Diye sorulunca verilen cevap olduğunu; Prophyrios’un ise, “türün cins altında sıralanan ve cinsin öz bakımından kendisine yüklediği şey” (Küçük, 1988;70) tanımlarını verir.

Bu tanımların ardından yazar, türün sabit olmadığını belirterek, türlerin çeşitlerini şu şekilde belirtir.

Özel tür: bazen buna gerçek tür de denilir. Tür olmakla cins olmayan, yani başka türlere bölünemeyen türdür.

Görelî tür: tür olmakla beraber cins de olabilen terimdir (Küçük, 1988:71).

Tür tanımlarının ardından mantıkta türün beş tümelden birisi olduğuna tüm yazarlar vurgu yapar. Bu beş tümeli “cins”, “tür”, “ayrım”, “özümlük” ve “ilinti” olarak ifade ederler.

Fakat İbn Sîna, bu konuda farklı bir noktaya dikkat çeker “Söz konusu beşli bölümlemenin, tümelin bölündüğü bütün anlamları kuşatması zorunlu değildir. Çünkü bir şey, bazen tam bir bölümlemeyle kısımlara bölünür ama başka kısımlar bu bölümlemenin dışında kalır ve bunlar, ancak başka bir bölümlemeyle doğru olarak ortaya konur” (İbn Sîna, 2006:50). Açıklamasını yaparak bölünmenin ve bölünme sonucundaki bölümlerin değişkenliğine vurgu yapar.

Mantık konusunda “tür” konusunun yüzyıllardır tartışılan bir konu olduğunu gördük. Fakat sınıflama açısından önemli bir tanımın varlığı ve bu tanım çerçevesinde şekillenen gruplar ise konunun bir problem olmaktan uzak olduğunu göstermektedir.

Mantıkta yapılan sınıflandırma dâhilinde kendisine yer bulan tür, bu açıdan bakılınca biyolojideki sınıflandırmaya da benzer görünmektedir.

1.2.4. Biyolojide Tür

Biyolojide tür konusunun net olarak ortaya konulduğunu ve tartışmaların sonlandırıldığı söylenebilir.

Tanım ve terim problemlerinin olmadığı ve taksonomi adında bir çalışma alanını da bilim dünyasına dâhil ederek alanını genişleten biyoloji biliminin konu hakkındaki ulaştığı sonuçların bu bölümde değerlendirilmesinin faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Her ne kadar sosyal bir bilim olmasa da, yapılan çalışmaların değerlendirilmesi ve alanımızda uygulanabilirliğinin tartışılmasının da ayrı faydalar sağlayacağı düşüncesinden yola çıkılarak değerlendirmeye dâhil edilmiştir.

Hayvanların ve bitkilerin sınıflandırılmasında temel birim olarak alınan türün, diğer türlerle ayrılığını hangi sınırlarda olmalı sorusu, yani tür tanımı, biyolojinin en zor yanıtlanabilen sorularından birisidir. Hayvan ve bitki gruplarının tümü için geçerli olabilecek bir tür tanımı vermek, bugünkü bilgilerimizle olanaksız görünmektedir. Ancak, birçok araştırmacı arasında, değerlendirme yöntemleri ve özelliklerin seçimi konusunda birçok fikir ayrılığı olmakla birlikte, ana ilkeler açısından tam bir fikir birliğine varılmış denebilir (AÖF, 1999:13).

İlhami Kızıroğlu, Biyolojiye göre tür tanımını şu şekilde yapar; “Günümüzdeki canlılar, vücut yapıları bakımından basamaklı bir benzerlik gösterir. Buna göre belli bir sisteme sokurlar. Sistemin temel birimi türdür. Birçok özelliği bakımından birbirine benzeyen ve verimli döller üretebilen tüm canlıları tür kavramı altında toplayabiliriz. Bir türün belli bir bölgede yaşayan ve birbiri ile döllenebilen bireyleri, o türün popülasyonunu oluşturur. Bu nedenle türü, bireylerin birbirini kendi aralarında dölleyebildiği ve döllenne bariyerleri ile diğer popülasyonlardan ayrılan bir popülasyonun tamamı diye açıklayabiliriz” (Kızıroğlu, 2004:577).

Tohit Güneş İse tür tanımını; “Tür, yapı ve fonksiyonel olarak temel özellikleri benzer olan ve çiftleştiklerinde verimli döller oluşturabilen bireyler topluluğudur” (Güneş, 2006:14) şeklinde yapmaktadır.

Bu genel tanımlara bakılarak biyoloji bilimi için genel bir tanım ise AÖF ders kitabında şu şekilde yapılmaktadır; “yapısal ve işlevsel özellikleri bakımından birbirine benzeyen, aynı dış ve iç çevresel koşullara benzer şekilde tepki gösteren, doğal koşullarda serbest olarak birbirleriyle çiftleşip, verimli yavrular meydana getirebilen bireyler topluluğudur”(AÖF, 1999;13).

Biyolojinin gelişme süreci içinde, tipe bağlı tür (Morfolojik tür), nominalistik tür ve biyolojik tür gibi tür tanımları ortaya çıkmıştır (AÖF, 1999;13).

Biyoloji bilimi için sınıflandırma hayati önem taşımaktadır. Gerek dış görünüşleri ve gerekse iç yapıları karşılaştırılan canlıların birçok bakımdan benzer oluşu, bunları sınıflandırmayı mümkün kılmıştır (Kızıroğlu, 2004:669). Bu mümkün kılınan sınıflandırma işi, zamanla başlı başına bir araştırma gerektirdiği için taksonomi veya sistematik şeklinde adlandırılan bilim dalları oluşmuştur. Sistematik veya taksonomi; canlıları, akrabalık dereceleri ve filogenetik gelişimlerine göre sınıflandırır(Güneş, 2006:13).

Her ne kadar türün altında alt tür ve ırk gibi daha küçük birimler bulunursa da hiyerarşik sıralamada en küçük kategori tür olarak kabul edilir (AÖF, 1999:13).

Biyoloji biliminin tür problemi konusunda önemli adımlar attığı görülmektedir. Her canlının bir sistem dâhilinde sınıflanmasına imkân sağlayan tür tanımının yapılmış olması ve üzerinde fikir birliğinin sağlanmış olması önemli çalışmalardadır.

Bu noktada William T. Keeton ve James L. Gould farklı bir noktaya dikkat çekerler. “Bitki ve hayvanların doğal olarak çok sayıda ayrı ve farklı “çeşitlere” ya da türlere ayrıldığı yüzyıllardan beri bilinmektedir. Bu demek değildir ki herhangi bir türün tüm bireyleri tamamen aynıdır –bilakis tam tersidir.” (Keeton ve Gould:2003:490). Bu açıklamalarıyla yazarlar, türü oluşturan bireylerin birbiriyle tamamen aynı olmadıklarını, benzer biyolojik yapıya sahip olduklarını vurgular.

Konunun sosyal bilimlerdeki kullanılabilirliği ve sosyal bilimlere uygulanabilirliği ayrı bir tartışma konusunu gerektiriyor olsa da bu durum çok mümkün görünmemektedir. Sosyal bilimlerin daha soyut kavramlarla ilgilendiği göz önüne alındığında bu mümkünsüzlüğün sebepleri de belirmeye başlayacaktır.

Fakat biyoloji biliminin sosyal bilimlerde tür kavramına bazı açılardan örnek olabilecek yaklaşımlar içerdiği de görülmektedir.

Birebir aynı sistemin uygulanabilirliği mümkün görünmese de; türlerin tamamen birbirinin aynı olmaması, aralarında farklılıkların bulunması ve birbirleriyle benzer olmaları önemli bir detay ve ortak nokta olarak görülmektedir.

Biyoloji gibi tamamen somut varlıkların malzeme konusu edildiği bir bilim dalında bile incelenen malzemelerin birebir aynı olmaması, birbirine benzer olması gibi bir durum söz konusu olabiliyorsa, bu durumun soyut varlıkları malzeme edinen bilim dallarında daha da fazla olabilmesi önemsenecek bir konu olmasa gerek.

BÖLÜM 2: MÜZİKTE TÜR

2.1. Müzik

“Bilenler bilir ki, ırlamak ve ezgi dinlemekten zevk almak, yeteneklerin derecesine göre, bütün insanların doğasında vardır... Sadece, inkâr hastalığına tutulmuş ve doğaları, beyinleri hastalanıp bozulmuş kimseler dışında; Allah bizi onlardan korusun ve bağışlasın; çünkü ezgi dinlemekten zevk almak gönül ve can sağlığına delildir” (Nasır Abdülbaki Dede, 2006;28) şeklinde ifade eder Abdülbaki Nasır Dede. Müzik, günümüzde çoğu insanın gerek icracı, gerekse dinleyici olarak gerçekleştirmekten mutlu olduğu bir aktivitedir. Müzik, yüzyıllardır bu özelliği ile insanların yaşamının her anında yanlarında var olmasını istedikleri bir olgudur.

Kelime kökeni olarak müzik, Mus-ike: Meleklerle ait olan anlamına gelmekteyken; “Yunanca *Musike Techne*: ise “Meleklerin Sanatı”” (Say, 2002:357) anlamlarını içermektedir.

Kelime çıkışından sonra farklı topluluklarda farklı şekillerde telaffuz edilmeye başlanmıştır. Latince; musica; Fransızca; la musique, İngilizce; music, Arapça; musıkîy, Almandada; musik olarak ifade etmişlerdir.

Türkler ise zaman zaman ır, cır, yır, mızıka, musıkî gibi farklı isimlendirmelerde bulunmuşlardır. Zaman zaman “küğ” gibi farklı isimlendirme çalışmaları yapılmışsa da “müzik” terimi daha çok kullanılır hale gelmiştir.

Müziğin tanımı ise farklı biçimlerde yapılmaktadır. Bu tanımlardan bazıları şu şekillerde sıralandırılabilir.

Bruno Nettl müzik için, “sesleri birleştirme sanatıdır” (Nettl, 2005:16) der.

“Doğanın sunduğu ses malzemesini seçmek, onlara düzen vermek ve elde edilen müzik sesleri ile bileşimler yaratmak üzere, insanın hayatla bağlantılı olarak tasarımı yaptığı zihni (bilişsel), hareki (devinimsel) ve hissi (duygusal) üretim” (Say, 2002:357) tanımlaması ise Ahmet Say’a aittir.

Yılmaz Öztuna’ya göre müzik; “Ses üzerinde kurulmuş bir sanat” (Öztuna, 2000:274)’tır.

Say müziğin ikinci tanımını ise “sanat olarak müzik” düşüncesi başlığı altında şu şekilde yapar. “Sanat olarak müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri sesler ve ses kaynaklarının katkısıyla, belli olguları, belli amaç ve yöntemlerle, belli bir güzellik anlayışıyla ifade eden bir bütündür” (Say, 2002:358).

Nicholas Cook ise müzikle ilgili olarak; “müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dili olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur)” (Cook, 1999:9) ifadelerini kullanır.

Müzik terimi için Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te (1998:1621) iki farklı tanım yapılmıştır. Bunlar;

1. Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı, musiki
2. Bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan eserlerin okunması veya çalınması

Bu tanımları daha fazla çoğaltmak mümkündür. Fakat müziği “doğada dağınık halde bulunan ses ve ritimlerin düzenlenmiş hali” olarak tanımlamak da olası görünmektedir.

2.1.1. Tarihte Müzik

“19. Yüzyıl boyunca, müziğin doğuşuna ilişkin teoriler ortaya atılmıştır. Bu teorilere göre müzik “dil”den (Herder), hayvan sesleri ve özellikle kuş seslerinden (Darwin), insanların birbirine seslenmesinden (Stumpf), insanların birbiriyle kurduğu duygusal ilişkilerden (Spencer) kaynaklanmış, ya da esinlenerek doğmuştur” (Say, 2000:24).

Müziğin tarihçesi ile ilgili olarak B. Champigneulle şu ifadeleri kullanmaktadır. “Geçmişte ne kadar geriye gidersek gidelim, müzikle karşılaşırız. Ama bu müziğin, çözümlememizin dışında kaldığı anlaşılacaktır: cilalıtış devri resimleri karşısında tarihöncesi sanatıyla aracısız olarak karşı karşıya geldiğimiz halde, seslerin kalıcı olmayan alanı söz konusu oldu mu, çok yakın çağlar için bile ancak varsayımlar, yaklaştırmalar yapabiliriz” (Champigneulle, 1975:7).

Batı müzik tarihçileri günümüzden 45.000-40.000 yıl önce Güneybatı Almanya’da ve Slovenya’da yapılan kazılarda içi boş delikli kemik parçalarının bulunmasını, ilk

müzik aletleri olarak yorumlarlar (Griffiths, 2010:1). Bunların haricinde farklı zamanlarda ve farklı yerlerde ele geçirilen bulgular ve resimler müzik sanatının çok eski zamanlardan beri var olduğunu kanıtıdır.

Fakat Champigneulle'nin dikkati çektiği konu önemsenmelidir. Çünkü ortada somut olarak işlenecek bir madde olmadığı için, çok eski zamanlar için değil yakın tarih için bile söylenecek pek fazla bir söz bulunamamaktadır.

Elimizdeki verilerin, sadece müzik aletleri olduğunu düşündüğümüz malzemeler ve duvar resimleri olduğu gerçeğini göz önünde bulundurduğumuz zaman müzik hakkında pek de fazla bilgiye sahip olmadığımız ortaya çıkmaktadır. O tarihlerde yapılan müziğin özellikleri, ses sistemleri, ritim yapıları ve benzeri birçok konunun karanlıkta kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Müziklerin nasıl olduğunu bilinememesi konusu ile ilgili olarak Say, tarih öncesi çağlara uzanan etnomüzikolojik araştırmaların yöntemini; “1. Çalgı bulguları, 2. Resim ve harf yazıları, 3. Müzik hakkında yazılmış belgeler” (Say, 2000:25) olarak açıkladıktan sonra bu bulguların pratikte nasıl müzik yapıldığını belgelemediklerini belirtmektedir.

İlk ses kayıt cihazının (fonograf) icadının Edison tarafından 1877 yılından itibaren yapılması müzik biliminin çalışma alanının daha erken tarihlerde ortaya çıkmaması sonucunu doğurmaktadır.

Müzik tarihinin araştırılması yakın zamanlarda yapılmaya başlanmıştır. 19. Yüzyılda araştırılmaya başlanan müzik tarihi ilk başta, “genelde tarihsel sonuçları belirlemek amacıyla yazılıyordu” (Say, 2000:19).

Avrupalı bazı sanat tarihçileri ve kuramcılar, sanatın her toplum için aynı çizgide seyrettiği düşüncesindedirler. Bu gelişim çizgisinde toplumlar, ortak bazı içgüdüsel temellerin yatmasından dolayı, aynı aşamalardan geçerek sanatlarını geliştirirler.

Bu düşünceye göre “özellikle yarım yüzyıldan beri Avrupa müziği ile ilişkisi olmamış halkların, Afrika zencilerinin, Amerika Kızılderililerinin, Polinezyalıların müziği incelenmiştir” (Champigneulle, 1975:7). Bu inceleme sonucunda ise Avrupa müziği hakkında bazı bilgilere ulaşılmıştır.

İlk müzik tarih araştırmalarında “toplumsal koşulların biçimlendirdiği yaratıcı özelliklerden çok, sanatçının yaşamı üzerinde duruluyordu” (Say, 2000:19).

20. yüzyılda bilim ve teknolojinin gelişmeye başlaması müzik tarihi metodunu değiştirmeye başladı. Öncelikle eserden yola çıkılarak bestecinin yaratıcı kişiliği değerlendiriliyor ve buradan da bestecinin yaşadığı dönem değerlendirmeye alınıyordu. “Bu yeni ve değerşik kavrayışı uygulama alanına geçiren müzikbilimcilerden biri de Curt Sachs’tır. Sachs, bestecinin yaratıcı özelliklerini inceliyor, böylece müziğin özüne inerek tarihe ışık tutuyordu” (Say, 2000:19).

Avrupa müziğinin temelinde din olgusunun yattığı, ilk örneklerinin kiliselerde ve hatta Antakya, Mısır ve Roma üçgenindeki kiliselerde verildiği bilinen bir gerçektir.

“Roma yurttaşı, keşiş ve papa Büyük Gregorius, VI. yüzyıl sonunda kilisenin parçalanmasından korkarak ayin usullerini tek biçim altında toplamak istedi. Çok bilgili bir müzisyen olduğundan bunu kusursuzca başardı” (Champigneulle, 1975:11). Bunda başarı gösteren Gregorius bu topladığı usullerden besteler yaptı hala kullanılan bu besteler “Gregoryen Şarkı” olarak isimlendirilmektedir.

Gregoryen şarkı, sekiz makama yani sekiz gam sistemine bölünmüştü. “Bu makamların tek görevi, melodilerin uzunluğunu saptamaktır; makamlar, merkezinde seslerin hareket edebildiği çerçevelerdir. Melodiler ölçülere bölünmemiştir, Latin dilinin hafifçe inşat’ı gibi serbestçe yayılırlar” (Champigneulle, 1975:12).

“Gregoryen şarkının başlıca özelliği, seslerin süresinde belirli derecede bir eşitlik bulunması ve ayrıntıların (nüans) tek biçimli olmasıdır” (Champigneulle, 1975:13).

Avrupa’da müziğin din etkisinden kurtulması ise XI ve XIII. Yüzyıllar arasında yapılan Haçlı seferlerinden sonra olmuştur. Doğu ilkelerine Hıristiyanlığı yaymak için yapılan seferler sırasında Avrupalılar, yanlarında kültüre ait birçok malzeme ile birlikte müzik ve enstrüman da götürmüşlerdir.

Bu götürülen malzemelerin işlenmesi sonucunda ise Avrupa’da din dışı bir müzik oluşmaya başlamıştır. “Kilise dışı müziği canlandıran bir etken, haçlı seferleriydi. “Kâfirlere” karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına,

öte yandan Arap illerinden hem melodilerin, hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açtı" (Mimaroglu, 1999:24).

İnceleme fırsatı bulduğumuz yerli ve yabancı kaynaklı eserlerin birçoğunda özellikle eski basım olan eserlerde, Türk müziğinin dünya müzik tarihi içerisindeki yeri dikkatimizi çekmemiştir. "Bazı Tarih ve Müzik bilim adamları, en az 6000yıldan beri devam eden bir Türk müziği tarihinden bahsetmektedir" (Çalka, 2008:179). En az 5.000 yıllık bir geçmişe sahip olan Türk müziğinin, dünya müziğine katkılarının olmaması düşünülemez.

Tabi bu durumun, Avrupa müziğinin tek mutlak müzik olduğu düşüncesinin hâkim görüşe sahip yazarların Türk müziğini saf dışı bırakma gayretleri olarak yorumlanması mümkün görünmektedir.

Türk müzik tarihine bakılacak olursa, çok köklü bir müzik kültürünün varlığı ilk dikkati çeken unsur olarak karşımıza çıkacaktır. "Şüphesiz ki Türklerin müziği Türk milleti kadar eskidir. Onların yüzyıllardır geçirdikleri hayat tecrübe ve birikimleri; anlayış, bilgi, görgü ve nihayet sanat zevki olarak musikilerine yansımıştır" (Başer, 2008:1).

Yapılan araştırmaların birçoğunda İlk Çağ Uygarlıklarının (MÖ 4000- MÖ 850) konu edilmesine ve bu uygarlıkların içinde Mezopotamya (MÖ 3500-500), Mısır (MÖ 3000-500), Hint (MÖ 3000-MS 750), Çin (MÖ 3000-MS 250), Antik Yunan (MÖ 2500-MS 250), Fenike (MÖ 1750-500), İbrani (MÖ 1750-500), Roma (MÖ 400- MS 300), Amerika (MS 300-1400) uygarlıklarının sayılmasına karşın Türklerin kaynaklarda geçmemesini önemli bir eksiklik olarak değerlendirmekteyiz.

"Türk musikîsi sistemi bugün, Batı musikîsi sisteminden sonra dünyaya en çok yayılmış musikî sistemidir. Ayrıca Türk musikîsi, sistemini kabul ettiremediği musikî sahalarında da çok derin tesirler bırakmıştır" (Ak, 19??:13) "Geçtikleri her merhalede, buldukları coğrafyalara kolaylıkla nüfuz edebilen ve bunu eserlerine yansıtarak kalıcı kılan bu yetenekli toplumun müzikleri de kendileri gibi değişikliklere açık, hareketli ve zinde" (Başer, 2008:1).

Köprülü ilk Türk müziği örneklerinin kaynağı ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır. “Türklerin ilk edebi mahsullerinin dini bir mahiyeti haiz ve raks ve musiki ile karışık olduğunu yukarıdaki bahislerde anlatmıştık. Şu halde Türk musikisini en eski şeklini, baskı-ozanların kopuzla çaldıkları dini, sihirbazane nağmelerde aramak icap eder. İlk safhalarda şiir ve musiki ile beraber olan raks, ayrıldıktan sonra bile, şiir ile musikinin beraberliği daha asırlarca devam etmiş, yani bütün milletlerde olduğu gibi, Türklerde de ozan ile kopuzcu pek sonraki zamanlarda ayrılmıştır” (Köprülü, 2004a:112).

Türk müziğinin tarihçesini inceleyen yazarlar Türk müzik kültürünü, Altay-Türk müzik kültürü, Hun müzik kültürü ve Karahan-Selçuklu-Osmanlı müzik kültürü başlıklarında değerlendirirler.

Bazı duvar resimleri ve kazılarda elde edilen buluntuların haricinde o dönem müzik icrasına ait bilgiler yok denecek kadar azdır. Bu malzemelerin yorumlanması sonucunda ise o dönemlere ait icra özellikleri ise tahminden öteye gitmemektedir.

Nota yazısının sonraki yüzyıllarda gelişmesi ise bu karanlık dönemin geç de olsa aydınlanmaya başlamasının önemli kısmıdır.

Türklerde nota tarihçesinin MS. 3. yüzyılda (Ak, 19??:24) başladığını belirten Ak, Uygurların “Mani nota yazısı”nı geliştirdiğini, daha sonra ise 9. Yüzyılda Yakûb el-Kindî’nin icat ettiği ve “Risale fi khubur te’lifi’l-elhan” isimli eserinde kullandığı Ebced notasını, Türklerden ilk olarak, 10. Yüzyılda Farabi (870-950)’nin kullandığını ifade etmektedir. Bu dönemde Farabi tarafından Horasan tamburu üzerinde gösterilen 17 perdeli ses sistemi bu gün klasik Türk müziğinde kullanılan ses sisteminin ilk örneği olarak kayıtlarda geçer.

Farabi’nin müzik açısından önemi, “Doğu müziği teorisine ilişkin ilk eseri hazırlamış olmasıdır. Müzik kuramcılarının en önemlilerinden sayılan Farabi’nin eski Yunan müzik kitaplarını ve Doğu’daki müzik uygulamalarını da incelediğini, iki ciltlik Kitabü’l-Musikiü’l-Kebir (Büyük Müzik Kitabı)’inin günümüze ulaşan birinci cildinden bilinmektedir”⁶ (Budak, 2000:51).

6) Bu eserin tek nüshası Escorial’de ve şimdi Madrid kütüphanesinde bulunmaktadır (Ak:?,18).

Farabi'nin Kelâm fi'l-Musiki (Musiki Üzerine Düşünceler) ve El-Müdhal Fi'l-Musiki (Müziğe Giriş) isimli müzikle ilgili iki eseri daha mevcuttur.

İbn Sina (980-1037)'da Türk müziği ile önemli tarihi eserler ortaya koymuştur. "Kitab-üş-Şifa'sının riyazî ilimler kısmınının 12. Bölümü müziğe ayrılmış" (Budak:2000;57)'tır.

13. Yüzyılda Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi (1237-1294)'nin yazmış olduğu "Kitab ü'l Edvar" (Akdoğu, 1999:13) Türk müziği ses sisteminden bahseder.

15. yüzyılda Ladikli Mehmet Çelebi, "Zeyn ü'l Elhan" (Akdoğu, 1999:13); Meragalı Abdülkadir, "Kenzü'l Elhan", "Cami-ü'l Elhan", "Makasid-ü'l Elhan", "Şerhü'l-Kitabü'l Edvar"ı (Özalp, 2000:325), 1650-1730 yılları arasında yaşamış olan Kutbî Nayî Osman Dede "Rabt-ı Tabirat-Musikî" (Akdoğu, 1999:14) yi, 1673-1723 yılları arasında yaşamış olan Kantemiroğlu "Kitabü'l İlmü'l Musikî ala Vechü'l Hurufat" (Akdoğu, 1999:15)ı, Türk müziğinin sistem çalışmalarının ilk örnekleri sayılmaktadır.

"Klasik Türk Müzği'nden ilk söz eden Avrupalı yazar, Salamon Schweigger'dir" (Fonton, 1987:23). "Eine Reissbeschreibung aus Deutschland nach Konsantinopel" isimli eserinde konuya değinen yazar, 1590 ve 1600'lü yıllarda İstanbul'a gelerek araştırmalar yapmış ve Türk müziği eserinin ilk kez notasını yayımlayan kişi olmuştur (Fonton, 1987:23).

Tabi Türk müzik kültürünün dünya müzik kültürüne katkıları bunlarla sınırlı değildir. Bunların yanında enstrüman konusunda da zengin olan Türk müziği, organoloji anlamında da değerlidir.

Bu gün telli sazlar sınıfındaki bağlama, bozuk, çöğür ve tambura olarak bilinen ve ülkemizde yaygın bir biçimde kullanılan enstrümanın atasının Orta Asya kaynaklı "kopuz" olduğunu; kemane, kemañçe, kemañça, kabak kemane olarak bilinen yaylı sazların atasının yine Orta Asya kaynaklı "İklığ" olduğunu Mahmut Ragıp Gazimihal'den (Gazimihal, 2001a) (Gazimihal, 2001b) öğreniyoruz.

Yine Gazimihal'in farklı bir eserinde kopusla ilgili olarak düştüğü notlar ilgi çekicidir. "Kopuz, hicri II. Asra kadar bütün Türkiye dâhilinde ve hatta Macaristan'a

kadar olan şimal serhatlerinde kullanılarak, şüphesiz ki büyük küçük bütün Anadolu halk sazlarının, bağlamalarının menşeyini vücuda getirdi. İbn-i Haldun, kopuzun İspanya Arapları arasında bile kullanıldığını yazar” (Gazimihal, 2006:36).

Ülkemizde kullanılmayan fakat etki sahasının geniş olduğunu düşündüğümüz, yukarıda isimlerini saydığımız enstrümanlar, bazı komşu medeniyetleri de etkilemişlerdir.

Yunanistan’da kullanılan ve gerek icra biçimi gerekse yapısı gereği bağlamaya çok benzeyen ve “bozuk” terimiyle benzerlik gösteren “buzuki”; Arap coğrafyasında kullanılan yine bağlama ile olan gerek icrasal gerekse yapısal benzerlikleri göz ardı edilemeyecek olan ve kelime olarak yine “bozuk”a çok benzeyen “bısk” adlı enstrümanlar, Türk kültürünün etkileme alanlarını da göstermesi bakımından önemlidir.

Burada bozuk kelimesinin bize farklı medeniyetlerden geldiği tezi de savunulabilir. Fakat bozuk kelimesinin Türklerde kurulmamış yay anlamına gelerek, kurulmamış yayın ise “hilal” şeklinde olması ve “hilal”in, Orta Asya’dan gelerek Anadolu’ya yerleşen Bozokların simgesi olması; bozuk isimli bir enstrümanın ve bu enstrümandaki en kapsamlı düzenlerden birisinin de isminin olması, hem enstrümanın hem de düzenin tarihi bir geçmişinin olması; bozuk kelimesinin Türkçe dil kurallarından ünlü uyumuna uygun olması ve son olarak bozuğun, köken itibarıyla “bozok” ile olan benzerliğinden dolayı buradan gelmiş olabileceği, gerek bu kelimenin gerekse bu enstrümanın tamamıyla Türk kökenli olması, diğer medeniyetleri etkileme ve dünya müziğine olan katkılarının varlığı tezimizi destekler nitelikte kanıtlardır.

Yine Baheddin Ögel’den aldığımız bilgilere göre Çin kaynaklarından yaptığı araştırma sonucunda Türklerin eğlendikleri zaman müzik eşliğinde eğlenmeleri de müziğin, Türk kültür hayatındaki eskiliği ve vazgeçilmezliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Türk kültür hayatında müzik o kadar önemli bir yere sahiptir ki 1357 yılından itibaren her yıl düzenlenen Kırkpınar tarihi yağlı güreşlerinde müziğin kullanılması

belki de dünya üzerinde, sporda müziği kullanan ilk milletin Türkler olduğunun kanıtı olabilir.

Dünya müzik kültürüne önemli katkılarının olduğu şüphesiz olan Türk medeniyeti, müzik tarihindeki hak ettiği yerini alması zorunludur. Gerek ses sisteminin eskiliği, gerek enstrüman zenginliği gerekse icra edildiği coğrafyanın genişliği bakımından değerlendirildiği zaman önemli bir yere sahip olan Türk müzik kültürünün kıymeti maalesef henüz tam olarak anlaşılamamıştır.

Bu anlaşılamamışlığın müzik eğitimindeki farklı metodlardan kaynaklandığını söylemek de mümkündür. Batı müzik eğitiminin ve araştırmalarının bilimsel anlamda bizden önceleri başlamış olması, müzikoloji disiplininin erken zamanlarda işlevsellik kazandığı düşünüldüğünde farkın sebepleri de ortaya çıkmaktadır.

Müzikoloji çalışmaları günümüzde önemli bir araştırma konusudur. Bu konunun da çalışmamızda değerlendirilmesinin faydalı olacağı inancındayız.

2.1.2. Müzikoloji Çalışmalarının Müzik Bilim ve Sanatı Açısından Önemi

Müzikoloji, Michael Randel tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır. “ tarihsel veya coğrafi olarak her yerde bulunan müziklerin bilimsel çalışmasıdır” (Randel, 1999:443).

Fransızca musicologie, Almanca musikwissenschaft veya musikforschung, İtalyanca musicologia, İspanyolca musicologia (Randel, 1999:443) şeklinde adlandırılır.

Müzikolojinin çalışma alanları arasında; sistematik müzikoloji, tarihsel müzikoloji, estetik, psikoloji, müzik fiziği, müzik sosyolojisi, eğitim veya pedagoji ve organoloji (Randel, 1999:443) sayılabilir.

Ayten Kaplan’ın, Vural Sözer’den aktardığı tanımda ise müzikoloji için, “Dünyada, zaman içinde müziğin özelliklerini, değişimini inceleyen müzikoloji, genel olarak müziği akademik ve bilimsel olarak inceleyen bilim dalıdır” (Kaplan, 2005:31) ifadelerini kullanır. Devamında ise müzikolojinin müziğin biçimi ve nota yazımı, besteci ve yorumcuların yaşamları, müzik aletlerinin gelişimi, müzik kuramı, estetik,

akustik ve ses, kulak ve el fizyolojisi gibi konularla (Kaplan, 2005:31) ilgilendiğini belirtir.

Avrupalı müzikologlar, Avrupa müziği dışındaki müzikleri ise etnomüzikoloji disiplininin konusu olarak görür ve bu başlık altında incelerler.

Etnomüzikoloji için John Blacking “dünyadaki farklı müzik sistemlerinin geniş ölçüde, yenedünya müziğine orantılanarak çalışılması” (Blacking, 2000:3) tanımını yapar.

John Blacking farklı bir yazısında ise etnomüzikolojinin tanımını şu şekilde yapar. “Bilimsel ve insan bilimsel araştırma yöntemlerini birleştirerek insanın müziğe dayalı iletişimiyle uğraşan bir disiplindir” (Blacking, 1999:55)

Michael ve Joyce Kennedy, etnomüzikoloji tanımını şu şekilde yaparlar. “enstrümanlar, danslar ve çoğunlukla sözel gelenek olarak icra edilen, Avrupa sanat müziği ile bağlantılı olmayan, Japonya, Çin, Hindistan, Asya, Afrika vs. gibi yerlerde icra edilen ilkel dans ve müziklerle ilgili müzik çalışmasıdır”. (Kennedy ve Kennedy, 2007:242).

“Etnomüzikoloji, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki insanların müzik dinleme alışkanlıklarına ve müzik ile ilgili görüşlerine farklı müzik sistemlerinin etkisine verilen yanıtların bir parçası olarak ortaya çıktı” (Blacking, 1999:55).

“Bir disiplin olarak etnomüzikolojinin temeli, Paris’te, Claude Debussy ve diğer müzisyenlerin dikkatlerini Endonezya’nın ses özellikleriyle Afrika müziğinin çekmesinden kısa bir süre önce, Britanyalı dil uzmanı ve fizikçi A. J. Ellis’in 1885’te yayınlanan bir makalesinde açıkça önerilmişti” (Blacking, 1999:55).

Bruno Nettl, etnomüzikoloji tarihçesini anlattığı yazısında, 1970’lerde terimin “etnik” müzik, etimolojik çirkinlik olarak tanımladığı “etno” müzik olduğunu daha sonra 80 ve 90’larda ise sivil toplum örgütleri (özgür dernekler) tarafından “çeşitlilik” ve “dünya müziği” (Nettl, 2005:3) şeklinde ifade edildiğinden bahseder.

Nettl, yaklaşık 120 yıllık bir modern etnomüzikoloji tarihçesinin varlığını belirtirken, Ellis, Baker ve Stumpf’un müzikoloji terimlerine; yaklaşık 1950’lerde

“karşılaştırmalı müzikoloji”, 1950-1956 arasında “etno-müzikoloji”, “kültürel müzikoloji” (Kerman, 1985), Sosyo-müzikoloji (Feld, 1984) terimlerine vurgu yapar (Nettl, 2005:3).

Bruno Nettle, başka bir makalesinde etnomüzikolojinin sınırlarını belirlemek adına kaleme aldığı yazısında kişilerin görüşlerini tartışarak, şu ifadelerle sınırları çizer. “o halde, görüyoruz ki etnomüzikoloji için önemli olan esas konu, yazısız kültürlerin müziği, Doğu toplumlarının ilerlemiş müziği, Batı ve Doğu uygarlıklarının halk müziği uzmanlık alanı olarak kabul ediliyordu” (Nettl, 1999:71). Bu noktada yazısız kiltirler ve ilerlemiş müziği aynı potada toplayıp değerlendirmenin ve bunları da etnomüzikoloji başlığı altında incelemenin normal sayıldığı görüşü çıkarılabilir.

Yazının devamında Nettle, anlaşmazlıkların yalnızca alanın sınırlarını, önem verilecek konuyu ve yaklaşımı belirlemekte olduğunu ifade ederek, “etnomüzikoloji alanında fikir birliğini, araştırmacıların kendi kültürleri dışındaki müziği önemseyip betimlemeli ve karşılaştırmalı bakış açısıyla dünya müziğini arayan kuram gibi özetleyebiliriz” şeklindeki ifadelerle yer verir. (Nettl, 1999:71).

Nettl, alan çalışması ve laboratuvar analizinin, müziğin yapısının ve kültürel alt yapısının, geniş karşılaştırma ve geliştirilmiş ikinci müzikalite ile ilişkili daha sınırlı uzmanlaşmanın, synchronien (eş zamanlı)’nın ve kuşkusuz ki diachronic (ard zamanlı)’nın incelemesinin hepsinin konuyla ilgili ve önemli olduğuna dikkat çekerek, bütün yaklaşımlarda nesnelliğin, araştırmacının kendi kültürel birikimine dayalı değer yargılarından kaçınmasının ve müziğin kültürün bir parçası olarak kabul edilmesinin ön koşulu olduğuna dikkat çeker (Nettl, 1999:71)

Blacking, etnomüzikoloji kelimesinin 1940’lara kadar ortaya atılmadığını, Eliss’in düşüncesinin 1960’lara kadar ciddi bir biçimde düşünülmediğini (Blackin, 1999:56) belirtir.

Blacking, çalışmayı, 1980’lerde bile hâlâ “karşılaştırmalı müzikoloji”, önce “etnik”i göz önünde tutan müzik biliminin bir dalı ve Batı ya da Avrupa dışı müzik sistemleri olarak gören bazı etnomüzikologların varlığına dikkat çeker (Blacking, 1999:56).

Bu süreç içerisinde Türkiye’de üniversitelerde okutulan derslerde yaklaşık 90’lara kadar bu kavram “karşılaştırmalı müzikoloji” olarak kullanılmıştır.

Ahmet Yürür, bir röportajında etno müzikoloji terimine Almanya’da “Müzik etnolojisi” dendiğini belirterek etnolojinin ırk anlamına geldiğini, müziğin ırkları anlamında yapılacak çalışmaların da alanı kısıtlayacağını ifade eder (Yürür, 1999:79).

Blacking yazısının devamında konuyu netleştirerek müzik-etnomüzik, sanat müziği-halk müziği şeklindeki etnik merkezli bölünmenin hiçbirinin diğerinden daha önemli olmadığını belirtir (Blacking, 2000:4).

Bruno Nettl, etnomüzikolojinin özellikleri bakımından şu maddeleri belirtir (Nettl, 2005:12-13).

1. Kültürdeki müzik çalışmalarıdır
2. Kıyaslamalı ve karşılaştırmalı dünya müzik çalışmalarıdır
3. Sahadan yararlanan çalışmadır.
4. Bir toplumun bütün müziğinin tezahürü çalışmasıdır.

Müzik tarihi inceleme noktasında müzikoloji biliminin önemi büyüktür. Müzikoloji bilimi, müzik tarihi konusunun yanı sıra; besteciler, hayatları, eserleri, eserlerin ortaya çıkarıldığı dönem, bu dönemlerdeki sosyal yaşantı gibi geniş bir alanı da kapsar.

Ruth M. Stone, etnomüzikoloji için tarih araştırmalarının öneminden bahseder (Stone, 2008). Tarih araştırmacılarının, araştırmalar sırasında dikkat ettiği konuları da belirten Stone, bir tarih araştırmacısının araştırmaları sırasında sorması gereken 6 soruyu Gilbert J. Garraghan’dan alıntı yaparak şu şekilde sıralar:

1. “ Kaynak ne zaman üretildi?
2. Kaynak nerede üretildi?
3. Kim üretti?

4. Önceden var olan kaynaklardan yararlanıldı mı?
5. Kaynağın orijinal formu neydi?
6. Üretilen kaynağın güvenilebilirliği nedir?” (Stone, 2008:177)

Daha sonra tarihin müzikoloji ile bağlantılarının kurulması gereken diğer disiplinleri ise Etnotarih, Diplomatik Tarih, Sosyal Tarih, Mikrotarih olduğunu ifade ederek, şu açıklamalarda bulunur.

“Etnotarih, belgesel dokümanları kullanmanın yanısıra kültürel ve sosyal çalışma süreçlerini arkeolojik ve etnografik olarak kaydeder.

Diplomatik tarih, politikalarda ulusal ve uluslar arası ilişkilere odaklanarak çalışır.

Sosyal tarih, sık sık sıradan insanlara odaklanarak sosyal eğilimleri ve onların nedenlerini çalışır.

Mikrotarih, tarihte çok spesifik bir aşamadır. Daha çok köy ve kasabaları çalışır” (Stone, 2008:178).

Etnomüzikoloji bilimi ve terimi günümüzde problemleri çözülmemiş durumdadır. Kaplan bu durumu şu şekilde ifade eder; “ Uygulama ve yapılan araştırmalara bakıldığında iki düşüncenin somutlaştığı görülmektedir. Birincisi, müziği yapısal olarak ele alma eğiliminde olan batı müziği dışında kalan müzik türleri; diğeri, belli bir toplumda bulunan müziğin, o toplumun kültürel koşullarında, müziğin işleviyle insan davranışı olarak müziği ele alan “kültür içindeki müzik araştırmaları”” (Kaplan, 2005:17).

Bu düşüncelerin alt yapısını sosyal değişim teorilerinden evrimci teori oluşturmaktadır. Bu teoriye göre; değişme, tek yönlü bir evrim çizgisi üzerinde gelişir. Mimari, heykeltıraşlık, resim, tiyatro ve müzik bu durumdan aynı şekilde etkilenir. Comte, Marx, Durkheim, İbn-i Haldun gibi düşünürler bu grupta yer alırlar.

Bu düşüncenin müziğe yansması ise şu şekildedir. Bütün müziklerin kaynağı pentatonizmdir. Sesleri çoğalan perde sayıları artan müzikler daha sonra komaları kullanarak tampere sisteme geçerler. Bunun sonraki aşaması ise çok seslilik armoni

ve kontrpuandır. Bu aşamalardan geçerek çok sesli seviyeye gelmemiş müzikler hangi seviyede olurlarsa olsunlar “premitif” yani “ilkel” müziklerdir.

Bu çizgi Türk müziği açısından düşünüldüğü zaman, Türk müziği çok sesliliğe geçişin önceki aşamasında olan bir müziktir. Yani ilkel bir müziktir. İlkel olan müzikler de etnik müziktir.

Bu bakış, Avrupalı'nın kendisi dışındakilere bakışının yani ilkelliğinin örneğidir⁷ (Eroğlu, 2011)

Tabii ki burada sorgulanması gereken konu müziğin kesinlikle bu aşamalardan geçip geçmediğinden önce her müziğin pentatonik kaynaklı olup olmadığıdır.

Türk müziği için “pentatonik bir müziktir” diyen, batı müziği ile uğraşan bilim ve sanat adamlarının yanında; Türk müziği ve müzikolojisi ile uğraşan bilim ve sanat adamları Türk müziğinin pentatonik bir müzik olduğunu kabul etmezler. Hala güncelliğini koruyan bu tartışma bir kenara bırakılarak tekrar sosyal değişim teorisine geçecek olursak eğer; Türk müziğinin gelişim çizgisinin batı müziği gelişim çizgisinden farklı bir yapıda olduğu görülecektir.

Her medeniyetin bir halk müziği ve var olan bu halk müziklerinden yola çıkılarak kurallaştırılmış bir de sanat müziği yani klasik müziği vardır. Hindistan, Çin, Japonya bu durumun belirgin örnekleridir.

Türkiye’de de durum farklı değildir. Bir halk müziği vardır ve var olan bu halk müziğinden yola çıkılarak kurallaştırılmış yani klasikleştirilmiş bir klasik Türk müziği vardır.

Bu düşüncenin karşısında Ellis gibi tek çizgi gelişimini kabul etmeyen kuramcılar da vardır. Ellis 1885 yılında “müziğin toplumsal bir gerçek ve kültürel bir değişken” olduğunu ileri sürerek (Blacking, 1999:56), müziğin evrensel olmadığı gerçeğini de ortaya koydu.

Bu noktada, gelişim çizgisinin farklı olduğu kanıtlandığına göre müzikoloji ve etnomüzikoloji terimleri de tartışılmalıdır.

7) Türker Eroğlu ile 25.09.2011 Tarihinde yapılan kişisel görüşme

Müzikoloji teriminden sadece, batı klasik müziği ve onun etkilendiği müzikler mi anlaşılmalıdır. Yoksa dünyadaki tüm klasik müzikler ve onların etkilendiği müzikler mi anlaşılmalıdır?

Etnomüzik teriminden ise klasik müziklerin etkilendiği müziklerin haricindeki halk müzikleri anlaşılacaksa eğer neden Türk halk müziği etnomüzik olarak nitelendirilmektedir? Soruları akla gelmektedir.

Stone yazısının devamında; etnomüzikolojide tarih araştırmalarına geçmeden önce tarihsel araştırmaların, geçmişin olaylarını yorumlama yollarının öğrenilmesine olan katkılarından (Stone, 2008:180) bahseder.

Bohlman'dan alıntı yapan yazar, Bohlman'ın şu ifadelerine yer verir. “Müzik tarihçileri hem batı müziğini hem de batı dışındaki müzikleri, çalışma malzemesi olarak, 19. yüzyılın sonlarında incelemeye başladılar. Şimdi art zamanlı (tarihi) olarak adlandırılan çalışmaların odak noktasında müzik değişim türleri vardı” (Stone, 2008:180).

“Bu tarihlerde birkaç büyük adamın ortaya çıkmasına ve bazı biçimsel dönemler üzerine yoğunlaşıldı” (Stone, 2008:180).

Yazar, sadece bu konuların çalışılmış olmasını kıtlık dönemi olarak nitelendirerek şu ifadeleri kullanır.

“Etnomüzikolojide tarihsel araştırmalardaki kıtlık, 1950'lerden 1980'lere kadar yaklaşık 30 yıl devam etti ve bu dikkate değer bir konuydu” (Stone, 2008:181).

Bu kıtlık döneminden çıkışta antropolojik çalışmaların keşfedilmiş olması etnomüzikolojik çalışmaların devamı ve ilerlemesi açısından önemlidir. Konu ile ilgili olarak Stone, tarihsel çalışmalardaki eksikliğin “antropoloji” olduğunu belirterek (Stone, 2008:181) çalışma metodunu şu şekilde anlatır.

““ilkel” insanların büyük bir kısmı, tarihi geçmişe sahip değildi. Çünkü yazılı kaynakları yoktu. Onların yerine oldukça sabit geleneklere sahip oldukları kabul edildi. Antropoloji için çalışmaların odağında etnografik veriler vardır.

Etnomüzikoloji, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, ilk yıllarda bu yaklaşımı kabul etti" (Stone, 2008:181).

Randel de tartışmaya etnomüzikoloji tanımında katılarak, etnomüzikolojinin geniş bir kavram olduğunu ve müzikle birlikte insan bağlamının da değerlendirilmesi gerektiğini belirtir (Randel, 1999:443). Günümüzdeki çalışmaları anlatırken de ayrıca konuya değinerek şu ifadeleri kullanır. "Müzik teorisi çalışmalarında genellikle iki yaklaşım vardır. Tarih teorisi çalışmaları ve mevcut repertuvarların teorisinin gelişimi" (Randel, 1999:443).

Stone yazısına Avrupalı etnomüzikologların bu çalışmaları daha fazla önemsemiş olmasından bahsederek şu ifadeleri kullanır.

"Avrupalı etnomüzikologlar, Amerikalı etnomüzikologlardan daha güçlü bir şekilde bu konu üzerinde çalıştılar. Etnomüzikolojide tarihsel yaklaşım ve bu doğru eğilim, bilim adamlarının çalışmalarında ve "Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi"nin (International Council of Traditional Music –ICTM-), halk müziği tarihi kaynak araştırma çalışmalarında ve ifadelerinde görülebilir" (Stone, 2008:181).

Stone yazısının devamında, Bielawski'nin etnomüzikolojik düşüncelerine yer vererek, bu düşünceleri 5 madde halinde özetlemektedir. Bu maddeler

1. "Yerel toplumların tarihi acilen araştırılmalı
2. Efsanevi geçmiş (mitsel geçmiş) ve gelenek araştırılmalı
3. Belirlenen kültürlerin tarihinin tamamlanması bitmeli
4. İnsanlık tarihi ve evrimsel aşamalar tamamlanmalı
5. Müzik antropogenesi oluşturulmalı" (Stone, 2008:181).

Stone yazısının varsayımlar kısmında 4 madde belirleyerek tartışır. Bunlar;

1. Etnomüzikolojideki tarihte, küçük gruplarda insanlar veya bireyler ve onların ilişkileri merkezdedir.
2. Etnomüzikoloji tarihte gücünü hangi konulardan alır? Politik liderlerin yerine ona ses verenlerin performanslarına bakmak gerekir.

3. Etnomüzikolojik tarih büyük müzisyenlere odaklanmalıdır fakat sıradan müzisyenlere ve onların performanslarına daha fazla odaklanmalıdır.

4. Kronoloji, tarihi olaylarda bir ölçüt olarak olmalı veya olmamalı.

Bu çalışmadan çıkarılabilecek sonuç şudur: Batılı araştırmacılar kendi milletleri dışında kalan milletleri “etni”, kendi müzikleri dışında kalan müzikleri “etnik müzik” olarak adlandırmaktadırlar.

Etnoloji biliminin ilk yola çıkışı, Batılı bakış açısıyla ilkel kavimlerin kültürünü incelemektir. Aynı yaklaşım “etnomüzikoloji” için de söz konusudur.

Etnomüzikoloji kavramı Türkçeye “Halk Müziği Bilimi” olarak çevrilebilir. Çünkü etnos halk demektir.

Zaten günümüz “Etnomüzikoloji”si aynen “Etnografya”da olduğu gibi her tür geleneksel müziği de incelemektedir.

2.2. Müzikte Tür

Çalışmamızın bu bölümün “tür” probleminin müzik alanında işlenişi değerlendirilecektir. Konu hakkında önemli fikirleri olduğunu düşündüğümüz bazı bilim ve sanat insanlarının düşüncelerini değerlendireceğimiz bu bölümde, adı geçen bilim ve sanat insanlarının düşüncelerine gerek elektronik posta yoluyla gerek yüzyüze görüşerek ve gerekse yazılan eserlerinden yapılan çıkarımlarla ulaşılmıştır.

Bu değerlendirmeler sırasında konumuza ışık tutması açısından yazarların, tür konusu ile olan karışıklığını daha önce de tespit ettiğimiz çeşit, biçim, tarz vb terimleri de değerlendirmeye alınarak bir fikre ulaşılmaya çalışılmıştır.

Ahmet Say

Müzikte türlerle ilgili olarak çalışanlardan birisi Ahmet Say’dır. Say bu konuya, “Müziğin Kitabı” ve “Müzik Sözlüğü” isimli eserlerinde değinmiştir.

“Müzik Sözlüğü” isimli eserinde Say, “Müzik Türleri” başlığında şu açıklamayı yapar. “Amaçları ve üretim özellikleri bakımından ortak yönlere sahip olan, toplumsal ve bireysel bakımdan ayrı bir işlevi ve yeri bulunan müzik cinslerine veril

ad” (Say, 2002:368). Bu tanımdan anlaşıldığı kadarıyla yazar “cins”i, “tür” karşılığında kullanmaktadır.

Yazısının devamında ise yazar, “Müzikte tür kavramını somut bir biçimde açıklamak için, bütün sanat disiplinleri içinde müziğin bir alt tür olduğunu belirtmek yerinde olur” (Say, 2002:368). Açıklamasını yaparak, sanat içerisinde müziğin yerini belirtmiştir.

Müzik türlerinin en belirleyici özelliğinin yerel veya ulusal olması (Say, 2002:368) olarak açıklayan Say, müzik türlerini; geleneksel, sanatsal ve popüler olmak üzere belirlemiştir(Say, 2001:219).

Türk halk müziğini ise ayırt edici özellikleri bakımından iki gruba ayırır. Burada grup terimini kullanan yazar bu sınıflandırmayı ritim yapılarına göre yapmıştır. Uzun havalar ve kırık havalar (Say, 2001:223).

Daha sonra TSM’den bahseden yazar bunu da çeşit terimi ile ifade eder8.

8 Türk Sanat Müziğinde Çeşitler			
Dinsel		Dindışı	
Cami Müz.	Tasavvuf Müz.	Çalgısal Müzik	Sözlü Müz
Ezan	İlk peşrev	Taksim	Kar
Sela	Mevlevi Ayini	Peşrev	Beste
Kıraat	Son Peşrev	Saz Semaisi	Murabba
Münacat	Yürük Semai	Medhal (Sirto Longa Zeybek, Çiftetelli)	Ağır Semai
Nat	Savt		Yürük Semai
Mevlid	İlahi Nakş		
Miraciye	Nat		Kar-ı Natık
Temcid	Durak		
İlahi	Mersiye		
	Nefes (Say;2001:226)		

Dini ve dindışı müzik olarak ikiye ayırmıştır(Say, 2001:226). Bunların alt dallarını da belirten yazar bu sınıflandırmanın da konu mu, ezgi mi müzik mi yönünden olduğuna açıklık getirmemiştir.

Daha sonra yapılacak olan genel bir incelemede ise şu sonuç kendini göstermektedir. Yazar, geleneksel müziklere örnek verirken Halk müziği ile TSM yi örnek vermiştir. Klasik müziklerden bahsederken de Batı klasik müziğini işaret eder. Oysaki TSM'nin asıl isminin Klasik Türk Müziği olduğu ve gelenekselliğinin yanında asıl özelliğinin halk müziğimizin klasikleşmiş (kurallaştırılmış) şekli olduğunu göz ardı etmiştir.

Kastedilen Batı Klasik müziğinin, Avrupa müziği, batı müziği gibi isimlendirmelerine de karşı çıkan yazar şunları belirterek; “Yeryüzündeki bütün müziklerin eşit, özgür ve kardeşçe sesini yükselttiği dünya müziği çağındayız şimdi” (Say, 2001:228) diyerek Batı müziğinin dünya müziği olduğu fikrini vermeye çalışmakta ve Klasik Türk müziğini bu kategoride yok saymaktadır.

Oysaki dünya üzerinde yaşayan birçok milletin halk müzikleri vardır. Bunları kurallaştırmayı başaranların klasik müzikleri de olur. Klasik Türk müziği de böyle bir düşüncenin ve çalışmanın ürünüdür.

Savaş Ekici

Savaş Ekici'nin⁹ konu hakkındaki düşüncelerine elektronik posta yolu ile yapılan görüşmeler vasıtasıyla ulaştık. Ekici, Türk halk müziğinde tür kavramının varlığından yana bir düşünce ortaya koymaktadır. Türü oluşturan öğeleri ise aşağıdaki gibi bir tablo oluşturarak ortaya koymaktadır.

	1. Sıra	2. Sıra	3. Sıra	
THM	Ritmik Yapı	Melodik Yapı	Sözel Yapı	Yöresel Üslup
	- <i>Serbest Ritimli</i> - <i>Usûllü</i>	- <i>Melodik Yapı</i>	- <i>Sözlü</i> - <i>Sözsüz</i>	

⁹ 06.06.2011 tarihinde internet aracılığıyla yapılan görüşme

Şekil 1: Savaş Ekici'nin Tür Sınıflaması

Bu tabloya göre Ekici;

“THM=Ritmik Yapı+Melodik Yapı+Sözel Yapı=Yöresel Üslûp” şeklinde bir formül uygulamanın gerekli olduğunu belirtmektedir. Türün ise bu başlığın altında incelenmesi gerekliliğini ortaya koyan Ekici, müzikte tür konusu değerlendirileceği zaman ilk değerlendirilmesi gereken konunun ise ritm olması gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Ritm konusundan yola çıkarak türlerin belirlenmesinin gerekli olduğunu ifade ederek; Türk halk müziğinde şu sınıflanmanın yapılmasını önermektedir;

Usullü Olanlar

1. Halay ve Bar havaları (Belki burada bölge isimleri verilerek daha başka alt başlıklarda oluşturulabilir. Deme çevirmeler, Güneydoğu Anadolu Bölgesi Halay Havaları, Doğu Anadolu Bölgesi Halay Havaları veya Orta Anadolu Bölgesi Halay Havaları gibi)
2. Teke havaları
3. Semah ve deyişler
4. Konya yöresi
5. Yozgat- Kayseri yöresi
6. Ankara yöresi
7. Silifke, Mut yöresi
8. Zeybek havaları
9. Karadeniz havaları
10. Karşılama havaları
11. Tokat-Ordu(Yüksek Kesimler) Yöresi

Serbest Ritimli Olanlar

1. Bozlak Havaları

2. Barak Havaları
3. Hoyratlar
4. Gazeller
5. Harput Yöresi
6. Eğin Yöresi
7. Arguvan ve Çamşihı Yöresi
8. Gurbet Havaları
9. Yol Havaları
10. Erzurum Yöresi

Franck Bergerot

Yazarın tür konusu ile ilgili olarak belirgin bir tanımına ulaşamamış olmamızdan dolayı, eserin incelemesi sırasındaki fişlerimizden, yazarın konuya bakışını derlendireceğiz. Buna göre yazar; “Nashville’de Fisk University’nin kurulmasıyla birlikte bir öğrenci topluluğu klasik şan ve Avrupa armonisi normlarına göre düzenlenmiş birleşik koro, şan ve negro spiritual repertuarı oluşturdu. Üniversite yararına birkaç konser veren bu koro o kadar başarılı olmuştur ki turneleri Avrupa’ya kadar dayanmıştır. Böylece, Fisk Jubilee Singers yeni bir tür yaratır.” (Bergerot, 2004:24)

“Jubilee üslubunun tanınması zenci burjuvazi için bir tatmin üslubu oluşturuyordu; bu zenci burjuvazi, tasdikçi ve özellikle metodist dinsel otoriteler aracılığıyla camp meetings’den miras kalan duanın çok fiziksel ifadelerine, müzik enstrümanlarının kiliseye sokulmasına ve dinsel şanın dindışı türler aracılığıyla buluşmasına karşı düzenli bir ayaklanma içindeydi.” (Bergerot, 2004:24) şeklinde fikirlerini belirtmiş, fakat bir cümlede tür olarak isimlendirmesi diğer cümlede ise aynı konuyu stil olarak değerlendirmesi konunun belirgin olmaması düşüncesini hissettirmesi bakımından ilgi çekicidir.

Yine aynı eserin 25. Sayfasında ise yazar, blues için hem hem de tür biçim isimlendirmesi yapmıştır.(Bergerot, 2004:25)

Ali Uçan

Ali Uçan “tür” terimi ile ilgili olarak her hangi bir tanım yapmamış fakat Türk halk müziğinin türlerinden bahsetmiştir. Tür terimini kullanarak aşağıdaki sınıflandırmayı yapmıştır. (Uçan, 2005:21)

Halk Müziği Türleri

1. Yerleşik Halk Müziği
 1. Kentli Halk Müziği
 2. Kasabalı Halk Müziği
 3. Köylü Halk Müziği
2. Yarı Yerleşik/Yarı Göçebe Halk Müziği
3. Göçebe Halk Müziği
4. Geleneksel Halk Müziği
5. Modern Halk Müziği

Bu sınıflandırma yapılırken herhangi bir tanım verilmediği için sınıflandırmada Uçan’ın kıstaslarının ne olduğunu yazısına getirdiğimiz yorumlarımız yoluyla anlayabiliyoruz. Buna göre Uçan, ilk üç harfte toplulukların yerleşim çeşitlerine göre türlere ayırmıştır. Fakat son iki maddeye bakıldığı zaman birisi tarihsel süreçle ilgili görünmektedir. Diğerinde modern halk müziği kavramıyla neyin anlatılmaya çalışıldığı, nasıl bir yöntem izlendiği anlaşılamamıştır.

Kanaatimizce, ağırlıklı olarak sosyolojik açıdan sınıflandırılan bu yöntem, müzikal yönden değerlendirildiğinde ise kıymetli görünmemektedir.

Gerard Herzhaft

Yazar tür meselesiyle ilgili olarak belirgin bir tanım yapmamış olmakla beraber, “Blues” isimli bir eserinden tür konusundaki fikirleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu esere göre yazar; Blues’un, Amerikan zenci toplumunun kendiliğinden yarattığı bir müzik olduğunu ifade eder.

“Köleleştirilerek ve ayrımcılıkla soyutlanmış ve umutsuzluğa itilmiş olan bu halk gerçek anlamda Amerika’da başlamış olan sanat biçimlerinden birinden birine bütün duygularını ve heyecanını yüklemiştir.” (Herzhaft, 2005:14) şeklinde blues’un çıkış şekli ve tanımı yaptıktan sonra ilerleyen sayfalarda bu müziğin stillerinden bahsederek şu bilgileri vermektedir. “...1925-1926 yılları boyunca üç büyük sitilini göstermiştir bize: Delta Bluesu, Kıyı Bluesu, Teksas Bluesu.” (Herzhaft, 2005:39).

Bu stillerin özelliklerinden ve aralarındaki farklardan ise şu şekilde bahseder.

Delta Blues’u: “Çok az melodi ama senkoplu ve tekdüze bir ritm, yinelenen riff’ler, sürükleyici ve gergin, çoğu zaman sık falsetto etkileriyle recitativo bir ses” (Herzhaft, 2005:40).

Yazısının devamında yazar, gitarın çoğu zaman açık “sol” ve “re” akoruyla kullanıldığını (teller boşlukta mükemmel bir akor üretebilecek biçimde ayarlanmıştır) ve usta sol elin yerini sık sık bottleneckin aldığını ifade eder (Herzhaft, 2005:40).

Bottleneck için ise yazar, küçük parmağa geçirilmiş, ağız testereyle kesilmiş küçük bir şişeyi müzisyenin tellerin üzerinde gezdirdiğini, böylelikle sayısız blue-notes elde ettiğini ve de yürek paralayıcı bir hava yarattığını ifade eder.

Yazar, ABD’de yüzyıl başında, gezici gösterilerde sayısız Hawaili gitarcının özgürce esinlendiği bu tekniğin ‘blues’un belirgin özelliklerinden bir haline geldiğine ve pop müzik dünyasında birçok rakip yarattığına dikkat çeker.

Herzhaft, Delta ‘blues’unun belirgin bir özelliğinin de dizelerde görünür bir mantığın olmaması olduğunu ifade eder; kıtalarda ya da beyitlerde hiçbir yönlendirici dizinin neredeyse yok gibi olduğuna ama çoğu zaman çift anlamlı birçok eğretileme

görüldüğüne ve bunların yan yana gelmesiyle sonuçta yüksek düzeyde anlam taşıyan şiirsel bir hava yaratıldığına vurgu yapar.

“Delta bluescusu öteki blusculara göre aradığı bir öyküyü anlatmaz pek ve kendisiyle birlikte dinleyicileri de bir ritm ve büyüleyici sözler aracılığıyla sıkıntılarını giderecek, arıtıcı bir etki peşinde koşarlar.” (Herzhaft, 2005:40).

Kıyı Blues’u için ise yazar, Apalaşları’ı çevreleyen bütün bölgede (Carolina, Virginia, Kentucky, Doğu Tennessee ve Georgia) çok özel bir blues’un geliştiğini söyleyerek yazıya başlar: bu blues’un Delta’nın dramatik ve dokunaklı “blues”undan çok daha hafif olduğuna vurgu yapar.

Herzhaft, yapıları aynı olsa da Delta’nın senkoplu ritminin yerini burada almalı basların düzenli etkilerinin almış olduğunu ve bunların çok özel ve kökleri belki Florida’nın uzantısı Karayip adalarından gelen bir gitar üslubu (ragtime) yaratan yorumcuların çoğunun enstrümantal virtüözitesiyle daha da belirginleşen bir hafiflik ve gevşeme etkisi yarattığını belirtir.

“Her durumda, öyle görünüyor ki, güneyde, öteki bölgelerden ziyade bu bölgede zenciler için daha rahat yaşam koşulları sağlanmış ve bu da müziğe yansımıştır.” (Herzhaft, 2005:44).

Yazar Teksas Blues’u için ise: “Teksas’ın coğrafî, demografik, kültürel ve ekonomik ağırlığı o kadar büyüktür ki etkisini Oklahoma, Arkansas’ın güneybatısı ve Louisiana’nın batısına kadar yaymıştır” (Herzhaft, 2005:49) şeklindeki ifadelerinin ardından, coğrafî açıdan derin güney eyaletlerinden soyutlanmış ama İspanyol-Meksika etkisine açık olan bu bölgede özel kültürel geleneklerin geliştiğini belirtir.

Bu bölgede blues’un çok belirgin ve her yerdekenden daha kalıcı köleci bir bağlam içinde gelişmiş olmasına vurgu yapan Herzhaft; ayrıca, XX: yüzyıl başında, neredeyse sadece tek ürün tarımı yapan beyaz ve siyah küçük toprak sahiplerinin çoğunu iflasa sürükleyen pamuk bitinin bazı yerleşim bölgelerinde (Dallas, San Antonio, Houston) kırsal müzik geleneğini hızla geliştiren sefil bir zenci alt-proletarya yaratmış olduğunu ifade eder (Herzhaft, 2005:49).

İncelemelerimiz sonucunda yazarın eserinde tür teriminden bahsettiği cümlelere rastlayamadık. Fakat “stil” terimini kullandığını belirledik. Blues müziğinin stilleri olduğunu ifade eden yazar bunları coğrafi olarak değerlendirmiş, yerleşilen coğrafyada ortaya çıkan farklı icra biçimlerini ise o coğrafi bölgenin ismiyle anarak stil terimini kullanmıştır.

Kurt-Ursula Reinhard

Yazarların, “Türkiye’nin Müziği” isimli iki ciltlik eserinin ilk cildinde “Sanat Müziği”, ikinci cildinde ise “Halk Müziği” incelenmiştir.

Genel olarak kitapta “Türk” kelimesi çok fazla geçmemektedir. Sanat müziğinin Türk müziği olmadığı, halk müziğinin ise, komşu milletlerden etkilenme sonucu ortaya çıkmış, Anadolu’ya has bir müzik türü olduğuna vurgu yapılmaktadır.

Bu bakış açısıyla incelenen halk müziğinde Türklerin göçebe yaşadıkları zamanın sadece izlerinin görülmekte olduğu vurgulanır. Konuyu açıklarken şu ifadeler dikkat çeker; “Orta Asya türk halklarının müziğinde göçebeliğin kendine özgü çizgilerine rastlarız. Dünyanın her yerinde yaşayan göçebelere özgü bu özellikler, onların yaşama tarlarından, amaçlarından kaynaklanmıştır” (Reinhard, 2007:18)

Yazının devamında yazarlar, başlangıçta insanların birbirleriyle anlaşmak için çıkardıkları seslerin, Carl Stumpf’un da benimsediği gibi birer müzik denemesi ve önemli bir sessel anlatım olarak ele alınmış olduğunu ifade ederek, tıpkı çobanlar gibi diğer insanların da uzaklardaki kimselerle haberleşmek için sesi kullanmış olduklarına, daha sonra da insanların ince hayal gücünün bunu geliştirerek ezgi şekline dönüştürmüş olmalarına dikkat çekilir.

En etkili seslenme uzun bağıрма şekli olduğu ifade edilen yazıda, çoğu çoban şarkılarının da, böyle yüksek ve uzun seslerle başladığına vurgu yapılarak (Reinhard, 2007:18), bu konudaki sav kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Bu açıklamadan sonra yazarlar, halk müziğindeki uzun havalara gönderme yaparak bunların çoban şarkıları olduğunu ve o yüzden bu şekilde geniş bir ses alanına sahip olduğunu şu şekilde belirtir; “çoğu çoban şarkıları da, böyle uzun seslerle başlar. Bu uzatma, fiziksel yapıya bağlı olup, daha sonraları, ezgiyi inceltip kalınlaştırmak

suretiyle bir söyleme stili elde edilmiştir” (Reinhard, 2007:19) şeklinde ifade edilen düşüncelere, ezgi cümlesinin, sesi son derece kalınlaştırmak suretiyle bitirildiği şeklindeki ifadelerle devam edilir.

Yazarlar bu söyleme tekniğinin Kızılderililer’de ve Asya Türklerinin müziklerinde de görüldüğünü ifade eder.

Bu söyleyiş tarzının, ezgilerin önemli derecede genişlemesine ve çoğunlukla bir oktavı aşmasına olanak sağladığına dikkat çekilen yazıda, bu ilkenin daha sonra Asyalı göçebe halklarda büyük ölçüde geliştirilmiş olmasına dikkat çekilir.

Bu uzun soluk cümleleri tek düze olmadığına; inici yapısının olduğuna, birbirine benzeyen örnekler şeklinde yan yana da bulunabildiklerine, geriye yönelme eğiliminde olabildiklerine ve bunlardan her birinin başka bir ses alanına kayabildiklerine vurgu yapılır.

“Yüksek, kuvvetli ve uzun bir sesle başlayan ezginin inici yürüyüşü, aynı zamanda crescendo ve yavaş yavaş kalınlaşan yoğun ses dalgalanmaları ile bitiş sesinde çözülür; kısaca özelliklerini belirttiğimiz çoban şarkılarının bu ezgi yapısını Türkler, kuşkusuz ki Asyadaki yurtlarından getirmişlerdir.” (Reinhard, 2007:19)

Yazarlar daha sonra halk müziğinin sınıflandırması aşamasına geçerek, “stil” tabirini kullanırlar. “Anadolu’nun halk müziği bu gün ritmik olarak birbirine karşı iki büyük stildedir, bunlar ritmik olarak serbest ve bağlı stillerdir..... Balkan müzik kültürlerini de inceleyen Bela Bartok bu ritmik olarak serbest, melodik olarak gezinen, tiz ve dar alanlı ezgileri parlando ve tempo giusto gibi temel kavramlarla karakterize etmeyi denemiştir” (Reinhard, 2007:20).

“Uzun hava, ritmik olarak serbest ezgi, yani parlando şarkılar grubuna girer. Bu grup Türk Halk Müziğinde egemendir. Uzunhava demek uzun ezgi demektir. Geniş detaylı bir ezgi yayını ifade eder.” (Reinhard, 2007:20)

Yazarlar uzun havaların tanım ve tanıtımını şu şekilde yaparlar; “Yukarıda sözünü ettiğimiz çoban şarkılarının yapısı uzunhava tipindedir. Bu tür ezgilerde öncelikle, bol süsleme, bir heceyle çok sayıda ses okuma, sesi titretme iç geçirme veya sözleri birbirine bağlama gibi yapay özellikler bulunur” (Reinhard, 2007:20) şeklindeki

ifadeleri kullandıktan sonra, bu tür coşkunluğun, ezgi gerilimini kıran doğallık olduğu ve metrik-ritmik yörüngeyi daha da büyüttüğü belirtilir.

Diğer taraftan, tıpkı dini şarkılarda (psalmodie) olduğu gibi, uzunhavada da sözlerin ritminin, ezginin seyrini yönlendirmediğine vurgu yapılan yazıda, bununla birlikte ezginin ön planda olduğu; müziğin söz üzerinde egemen olmasının yanı sıra, sözlerin anlaşılabilirliğinin da önemli bir unsur olduğu ifade edilir” (Reinhard, 2007:20).

Daha sonra yazarlar kırık hava ile ilgili olarak; Halk oyunlarının oynandığı şarkıların, aşık şarkılarının ve buna benzeyen şaka-çocuk şarkılarının form açısından belli ve sınırlı sayıda olduğuna dikkat çekerek, bunların hepsi için, uzunhava gibi ortak bir adlandırma yoluna gidilmemiş olduğu ifade edilir.

“Tam olarak tanımlayamadığımız, sık sık karşımıza çıkan bu şarkılar kırık hava diye betimleniyor. Sözcük anlamı kırık ezgidir” (Reinhard, 2007:21) şeklindeki ifadelerin ardından, kırık havada ezgi özelliğinin bozulmuş olduğu ifade edilir.

Ezgi bir çerçevede kısıtlanmış olması, süslemelerin ona eklenmiş ve bir ölçüye sıkıştırılarak parçalanmış olması belirtilir. Yazarlar, kırık havanın içeriği ve amacı söz konusu olduğunda çeşitli tiplere ayrıldığı ifade edilen yazının devamında, bunların güfte, ezgi bakımından birbirlerinden farklı oldukları gibi, aynı içerikli bir şiirin, çeşitli yönlerde değişik yorumlanabilir olması durumunu da eklerler. “Çünkü değişik kişiler tarafından aktarılırken bazen tamamen karşıt nitelikte ezgilerle bile birleşebiliyor. Fakat bütün bunlara rağmen kırık hava, uzun havanın yanında ezgi ve söz açısından, formal öğeler açısından, daha iyi tanınabilir, daha kurallıdır.” (Reinhard, 2007:21)

Son alıntıda yazarlar çeşitli tiplerden bahsetmiş fakat bunların neler olduğundan bahsetmemişlerdir. Eserlerdeki eksiklerden birisi de türkü çeşitleri konusudur. Yazarlara göre türkülerin iki önemli çeşidi bulunmaktadır; “Ağıt” ve “Bozlak”. Maya ise diğer bir önemli çeşittir. Yazarlara göre maya, bozlağın biraz daha yumuşatılmış şeklidir ve uzunhava türüne dâhildir. Ağıt ise uzunhava ve kırık hava arasında, bir ara formdur(Reinhard, 2007:32).

Burada şöyle bir ayrıntı göze çarpmaktadır. Yazarlar mayadan bahsederken uzunhava “türü”ne dâhil olduğunu belirtir. Uzun havanın bir tür olduğundan bahseden yazarlar, paragrafin devamında ağıtın bir form olduğunu belirtmektedirler.

Yazarlara göre uzun hava repertuarının 2/3’ü bozlak, 1/3’ü ise ağıttır. Yazların burada hangi bilimsel yöntemle bu araştırmayı yaptığı belirtilmemiştir (Reinhard, 2007:33).

Mehmet Özbek

Bu konuyla ilgili çalışanlardan birisi de Mehmet Özbek’tir. “Folklor ve Türkülerimiz” isimli kitabında konuya değinen Özbek net bir tanım yapmamıştır.

Türkülerin çeşitlere ayrıldığından ve bunların da 1- Ezgilerine, 2- Konularına, 3- Şekil Yapılarına göre isimlendirildiğinden bahsetmiştir(Özbek, 1981:66).

Ezgilere göre türküleri; uzun hava ve kırık hava olarak sınıflandırmış ve bunları da “tip” terimiyle ifade etmiştir(Özbek, 1981:66).

Uzun havalardan bahsederken yazar; “Usulsüz olanlara uzun havalar diyoruz. Uzun havalar da ezgilerine göre çeşitli isimler alırlar: bozlar, divan, hoyrat, koşma, kayabaşı, maya, Çukurova, garip, kerem, kesik kerem, müztezad, aydos, eğin, türkmeni vb.

Bu çeşit uzun havalar ağız denilen mahalli üslupla birbirinden ayrılırlar: urfa ağzı, Eğin ağzı, Harput ağzı, Avşar ağzı, Kerkük ağzı, Erzurum Ağzı, Azeri ağzı vb.” (Özbek, 1981:67). Şeklinde bir açıklama yapar.

Kırık havalar için ise şu açıklamayı yapar; “Usullü olanlara, belli bir ölçü ve ritmi olan türkülere Urfa’da kırık hava, Konya’da oturak adı verilir. Kırık havalar da bölgeden bölgeye, ezgilerine ve ölçülerine göre değişik isimler alırlar. Karadenizliler, horon ve denizci türkülerine yalı havası, Harput’ta oyuna gelen türkülere şıkıltım, Ege’de zeybek, Ordu, Giresun, Marmara ve Trakya’da karşılama adı verilir. Erzurum, Kars yöresinde summani ağzı, Isparta ve Eğridir taraflarında Datdiri hep birer kırık hava isimleridir.” (Özbek, 1981:68).

Bu açıklamalar üzerine e-posta aracılığıyla görüşme imkânı bulduğumuz Özbek'ten bu konuyla ilgili bazı sorularımıza cevap imkânı bularak konunun netleşmesini sağladık.¹⁰

Özbek'e göre tür; Ortak özellikleri olan şeylerin kendi içlerinde oluşturdukları bir birimin tamamı.

Müzikte tür ise; Müzikte tür, ortak özellikleri olan yapıtların, biçime, şekile göre değil; içeriğe, anlatıma göre ayrıldıkları bölünelere verilen addır. Çeşitli basamaklarda farklı bölünelere uğrar. Birinci basamağı müzik olarak ele alırsak: Çok Sesli Müzik, Hafif Müzik, Halk Müziği vb. birer türdür, içerikleri yani anlatımları farklıdır. İkinci basamakta Çok Sesli Müzik Türü de kendi arasında türlere ayrılır: Oda Müziği, Senfonik müzik vb.

Türk halk müziğinde tür; Türk Halk Müziği'nde, sözlü olsun, sözsüz olsun; biçimleri ne olursa olsun, ezgisel ya da sözel anlatımları aynı olan ezgilerin oluşturdukları her öbek bir türdür. "Çalgısal ezgiler" *kırık hava* biçimi içinde bir *tür*'dür. Bir alt basamakta bu tür de kendi içinde; *peşrev, ayak, halay, bar, karşılama*, vb. türlere ayrılır. "Bozlak" *uzun hava* biçimi içinde bir türdür, o da bir alt basamakta *Avşai, Türkenî, Çukurova* vb. türlere ayrılır. "Sözlü kırık havalılar" (buna yaygın olarak *türkü* denilmektedir ki yanlıştır. Mihrali Bey'in türküleri gibi uzun hava biçiminde okunan türküleri de vardır.) da: Önce ezgi ve konu bakımından çeşitli türlere ayrılırlar: *Zeybek, karşılama, halay*, ezgi bakımından; *Ağıt, güzelleme, koçaklama* vb. ise söz bakımından öbeksiz türlerdir.

Yukarıda bahsettiğimiz "çeşit" tabiri konusunda sorduğumuz soruya ise yazar, çeşitten kastının tür olduğu yönünde bir cevap vermiştir.

Cavidan Selanik

Yazarın konu ile ilgili olarak düşüncelerine Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni adlı kitapta ulaşıyoruz.

10) Mehmet Özbek ile 28.01.2009 tarihinde, e-posta yoluyla yapılan kişisel görüşme.

Cavidan Selanik, eserinin 69. Sayfasında “17. yüzyılda ses müziğinde yeni türler” başlıklı bir bölüm açmıştır. Burada, konu ile alakalı olmadığından dolayı tür tanımı belirtmemiştir. Fakat opera ve oratoryoyu bir tür olarak incelemiştir.

Yazısının konusu müzik tarihi ile ilgili olduğundan dolayı tür ile ilgili bir tanım vermemiştir. Bu yazıdan anlaşıldığı kadarıyla bu konunun üzerinde fazla düşünmemiş fikri tarafımızca oluşturulmuştur.

69. sayfada oratoryo için tür derken 87. Sayfada biçim terimi kullanmıştır. Bu durum meselenin karışıklığını, tür biçim şekil meselesinin Avrupa müziği için bile henüz netleşmemiş olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. (Selanik, 1996:69,87)

İgor Stravisky

Yazarın konu ile ilgili düşüncelerini çok net olmamakla birlikte, “Müzik Sanatı” adlı eserinden ediniyoruz.

Yazar, füğün bir biçim olduğunu belirterek; tipi ortaya çıkarmak için bir bestenin veya bir okulun kendine özgü niteliğini oluşturan şeyi görmek gerek demektedir. Bunun da müzik tiplerinin irdelenmesine kendi katkısının olduğunu belirtmektedir. (Starvisky, 2000:55)

Melih Duygulu

Yazarın iki eseri incelenerek konu hakkındaki düşünceleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu eserler; “Alevi-Bektaşî Müziğinde Deyişler” ve “Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü”dür.

Alevi Bektaşî Müziğinde Deyişler isimli çalışmayı incelemekle konuya başlayacak olursak eğer; Yazar bu eserin 12. Sayfasında “Alevi-Bektaşî Müziğinde Türler” (Duygulu, 1997:12) başlıklı bir yazı hazırlamıştır. Burada tür tanımı dikkatimizi çekmemiş ve yazının devamında yapılan tür belirleme işleminde kıstasların tam olarak ne olduğu belirlenememiştir.

Yazarın burada dikkati çektiği konu türlerin alevi Bektaşî müziğinde türlerin; konu, müzik veya her ikisi ile birlikte belirlenebileceğidir. Buna göre türleri sıralayan yazar, “alevi geleneğinde bir tür gibi değerlendirilen bu terimlerin tanımlarını şöyle

yapabiliriz” (Duygulu, 1997:12) dedikten sonra başlıkları ve tanımları vermektedir. Burada “tür gibi” ifadesi ile ne anlatmak istendiği tam olarak anlaşılamamıştır.

1. Duvaz-ı İmam: İçinde Oniki İmam’ın sırasıyla adının geçtiği lirik alevi-bektaşî şiiri ve müziği türü.
2. Miraçlama: Hz. Muhammet ile Hz. Ali’nin Kırklar Meydanı’nda buluşmasını anlatan ve epik bir karakter gösteren Alevi –Bektaşî Şiiri ve müziği türü.
3. Semah: Alevi-Bektaşî topluluklarının dini inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri müzikli oyunlar.
4. Mersiye: Daha çok Hz. Hüseyin’in Kerbela’da öldürülmesinin anlatıldığı epik karakterli Alevi-Bektaşî şiiri ve müziği türü.” (Duygulu, 1997:12)

Yazar yine aynı sayfalarda tür kavramının konu veya müzikle iç içe geçtiğinden bahsederek, alevi Bektaşî müziği içinde deyişlerin de türleri söyleniş bakımından da iki türe ayırmaktadır. Bunlar;

1. Melodisi aynı sözleri farklı deyişler
2. Melodisi farklı sözleri aynı deyişler” (Duygulu, 1997:13)

Burada folklorun her alanında görülen eş metin, benzer metin veya varyant diye bilinen olayın neden tür olarak verildiği ise tarafımızca anlaşılamamıştır.

Yazar daha sonra yazısının devamında bu özelliğin, köklerini halk kültüründen aldığı konusu kanıtlamıştır. (Duygulu, 1997:14)

Yazar, 14 ve 15. Sayfada, “âşık müziği olarak adlandırabileceğimiz müzik stili, kökünü anonim halk müziğinden almış bir müzik türüdür” şeklinde bir cümle kurmuş ve tür ve stili aynı anlamda kullanmıştır.

Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü isimli çalışmada ise yazar, eserin herhangi bir kısmında herhangi bir tanım yapmadan zeybek, karşılama, hora, oyun havasının birer tür olduğunu belirtmiştir. (Duygulu, 2006:39)

Neşe Ayışıt Onatça

Alevi-Bektaşî Kùltüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması isimli eserde, “Alevi-Bektaşî müziği denilince ilk akla gelen; nefes, deyiş, duvaz imam, miraçname, nevrüziye, semah vb. terimlerin, bu kùltürde müzik eşliğinde söylenen şiir biçimlerini işaret etmekte olduğu anlaşılmaktadır. Ezgi eşliğinde söylenen bu şiirler, bir müzik türü gibi değerlendirilmekte, dolayısıyla adlandırma ya da gruplandırmalar, şiirlerin konusal yapısına bağlı olarak belirlenmektedir.” (Onatça, 2007:48)

Alevi-Bektaşî müziği teriminin ne kadar doğru olduğu tartışmalı bir konu olmakla birlikte yazar, tür tanımı yapmadan tür terimini kullanmaktadır. Türlerin konularla ilgili olduğunu bildirmesi, müzikal açıdan türlerin varlığı veya belirlenme şekilleri ile ilgili olarak herhangi bir aydınlatma yapmamaktadır.

Mahir Nakip

Yazar eserinde, hoyratı uzun hava türlerinden birisi olarak tanımlarken hemen birkaç satır altında hoyratın bir form olduğunu belirtmektedir. (Nakip, 1991:16)

Paul Rougnan

Yazar, eserinde tarz tanımı yaparak, konuya bu açıdan yaklaşmaktadır. “Bir diyatonik gam veya tonun muhtelif şekillerde tertip edilmesine tarz denir”(Rougnan, 1930:152) şeklindeki tanımlamayı yapmıştır.

Onur Akdoğu

Akdoğu, konuyla ilgili olarak uzun mesai harcayan isimlerdendir. Bu konuda “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler” isimli bir kitabı bulunan yazar, “Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler, Tarihi, Ezgileri, Dansları” isimli eserinde de konuya değinerek fikirlerine açıklık getirmiştir.

Akdoğu’ya göre tür tanımı şu şekildedir: “Genel anlamıyla, ortak özelliklere sahip olguların her biri birer türdür. Örneğin canlı bir türdür. Canlıların ortak özelliği ise, yaşam etkinliği göstermesidir.

Türler temel türler ve alt türler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Örneğin canlı, bir temel türdür. Alt türleri ise; insan, hayvan ve bitkidir.

Her alt tür bir temel türe bağlıdır. Bir başka deyişle, türler temel tür ve alt türlerin oluşturduğu bir zincir gibidir. İnsan, canlı temel türünün bir alt türü olmasına karşın, renklerine ve ırklarına göre alt türlere ayrılır. Örneğin siyah, beyaz, sarı ırk insan gibi. Bu durumda da insan, bir temel tür olur.

Gerek temel türleri, gerek bu türlerin alt türlerini oluşturan ortak ögeler vardır. Örneğin, insanı oluşturan ortak ögeler, canlı oluşu, düşünmesi, konuşması v.b. ögeler olarak sıralanabilir.

Müzik, bir temel türdür. Aynı zamanda, güzel sanatların da bir alt türüdür. ”(Akdoğan, 1995:1)

Türün alt türlere ayrılması fikrini savunan Akdoğan, tür belirleme sırasında dikkat edilmesi gereken hususları da şu şekilde sıralamaktadır.

“ 1. Üretim özellikleri ve toplumsal beğeni nedeniyle oluşan müzik ayrımı, türü oluşturur. Bu ayrım sonucu oluşan türler, uluslar arası müzik ve ulusal müzikler olmak üzere iki alt türe ayrılır. Tüm dünya insanları içinde dinleyici bulan ve bu açıdan bakıldığında Türk, İngiliz, Alman, Kongo, Nijerya, Azerbaycan, Kanada, Fransız, Rus ve diğer ulusların ortak beğenileri nedeniyle dinlenen müzik, uluslar arası müziktir. Yalnızca o ulusun beğenisi içinde varolabilen müzikler ise, ulusal müziklerdir. Örneğin; geleneksel Türk Müziği, Hind müziği, çin müziği gibi.

Ulusal ya da uluslar arası ayrım sonucu ortaya çıkan bu türleri belirleyen ögeler ise; makam, ton, ritm, söz, çalgılar, seslendirme biçimleri (Tavır), kullanılan perde ya da ses dizgeleri ile yaşam biçimidir.

Uluslar arası müziğin alt türleri, bu gün için netleşmiş görünmektedir. Örneğin, Bach'tan deneysel müzik evresine uzanan çizgide yer alan müzik türüne uluslar arası sanat müziği, caz ve pop gibi türleri içine alan müzik türüne yığın müziği denilmektedir.

Ulusal bir müzik olan geleneksel Türk müziğinin temel ögesi ise, öncelikle makamsal oluşudur. Bunun yanında, bu tür içinde kullanılan ses ya da perde dizgeleri, çalgılar, seslendirme biçimleri, sözel biçim ve içerik ise, bu türü belirleyen diğer öğelerdir.

2. Müziğin içeriğinin dünyasal ya da inançsal oluşu, bir başka deyişle, üretiliş amacı da türü belirler. Bu öğeler dikkate alındığında, müzik, ister ulusal ister uluslar arası olsun, dünyasal müzik ve inançsal müzik olmak üzere iki alt türe ayrılır. Yani:

Müzik

1. Ulusal Müzik

1. Dünyasal Müzik

2. İnançsal Müzik

3. Uluslar arası Müzik

1. Dünyasal Müzik

2. İnançsal Müzik

3. Müziğin üretiminden seslendirilişine kadar tümüyle geleneksel ya da çağdaş öğelere bağımlı oluşu da türü belirler. Bu öğeler dikkate alındığında, müzik türleri, geleneksel müzik ve çağdaş müzik olmak üzere iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla, Türk müziği de “Geleneksel Türk Müziği” ve “Çağdaş Türk Müziği” olmak üzere iki alt türü içerir. Yani:

Türk Müziği

1. Geleneksel Türk Müziği

1. Dünyasal

2. İnançsal

3. Çağdaş Türk Müziği

1. Dünyasal

2. İnançsal

Geleneksel Türk Müziği'ni belirleyen temel öğeler, onyedili perde dizgesini kullanmasının yanında, usta-çırak ilişkili bir eğitimi olması nedeniyle, seslendirmede ustaya bağımlı ve onu taklit eden, ya da, tümüyle yöresel özelliklere bağımlı bir seslendirmeyi içermesi, ayrıca, ezgisel gidişin usul vuruşlarına bağımlı olması ve ister usullü ister usulsüz olarak oluşturulan ezgilerde ikili aralıkların yoğun olarak kullanılması, seslendirme sırasında yoğun olarak tril ve glisando yapılması ile kullanılan çalgılar, bu türü belirleyen temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş Türk Müziği'nin öğeleri ise, öncelikle tampere dizgesi kullanmasıdır. Bunun yanında, seslendirmede tümüyle notaya bağımlılık, bir başka deyişle, bestecinin yazmış olduğu gibi seslendirme, her tür aralığın kullanılması, besteciliğin motif ve ezgi geliştirme yöntemlerine dayalı olması, kullanılan çalgılar, en önemlisi de çok sesli oluşu bu türü belirleyen temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. Müziğin sözlü, ya da sözsüz olması da türü belirleyen öğeler olarak karşımıza çıkar. Bu öğeler nedeniyle de müzik, sözel müzik (Sözel: İng, Fr: Vocal; Alm: Vokal, Mündich) ve çalgısal müzik (Çalgısal: İng, Alm, Fr: Instrumental) olarak iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla, Türk Müziği de, "Çalgısal Türk Müziği" ve "Sözel Türk Müziği" olmak üzere iki alt türü içerir.

5. Müzikte, çalgı, şan, ton, mod, makam, usul ya da genel müzik eğitimi sağlamak amacıyla yazılmış (bestelenmiş) eserler de tür oluşturur. Bu tür eğitim müziği olarak adlandırılır.

6. üretilen müziğin konusu, amacı, seslendirildiği ortam, kullanılan dizgeler, çalgılar, ezgisel ve sözel anlayış, tek ya da çok sesli oluş da türü belirler. Bu açıdan bakıldığında, Türk Müziği, aşağıda belirtilen alt türlere ayrılır:

TÜRK MÜZİĞİ

1. Geleneksel Türk Müziği (GTM)

1. Dünyasal

1. Geleneksel Halk Müziği (Ghm)

2. Geleneksel Sanat Müziği (Gsm)
3. Geleneksel Askeri Müzik/Mehter Müziği (Mem)
4. Eğlence Müziği (Eğm)
5. İnançsal
 1. Cami Müziği (Cam)
 2. Tasavvuf Müziği
 1. Tasavvufi Sanat Müziği (Tsm)
 2. Tasavvufi Halk Müziği (Thm)
3. Çağdaş Türk Müziği (ÇTM)
 1. Dünyasal
 1. Çağdaş Sanat Müziği (Çsm)
 2. Çağdaş Askeri Müzik/Bando Müziği (Bam)
 3. Yığın Müziği
 1. Pop
 2. Caz
 - b. İnançsal
 1. Çağdaş Tasavvufi Sanat Müziği (Çsm)

7. Yukarıda anlattığımız alt türlerin dışında olmasına karşın, bu türlerin herhangi ikisinin arasında bir köprü niteliği taşıyan, dolayısıyla türsel açıdan, ne birini ne de diğerini tam olarak yansıtmayan türe de köprü tür denilir. Örneğin, Rumeli türküleri Gsm ile Ghm arasında bir tür köprü olarak yer alır.

Benzer olarak, ezgisel ve ritmsel anlayışın GTM'den farklı olması yanında, zaman zaman iki seslilik, üç seslilik ve çalgılama öğelerini de kullanması nedeniyle

GTM'den ÇTM'ne atılmış bir adım niteliği gösteren eserler de Köprüsel Türk Müziği (KTM) denilir.

8. yine, yukarıda anlattığımız türlerin dışında kalan, ama, seslendirme biçemi, kullandığı dizge ve çalgılarla ilgili olarak iki ya da üç türün özelliklerinin birleşimiyle ortaya çıkmış türe de paçal tür denilir Söz gelimi, arabesk gibi.

9. Kullandığı usul, seslendirme biçemi (tavır), kullandığı makam dizgesi, ağız, söz, biçim ve çalgı da türü belirleyen öğelerdir. Örneğin: GSM temel bir tür olarak ele alındığında, peşrev, sazsemai, şarkı birer alt türdür. Ghm'de bozlak, türkü, bando müziğinde marş, cami müziğinde ezan, Tsm'de ayin-i şerif, Thm'de nefes gibi türler de benzer olarak birer alt türdürler.

Bu türleri belirleyen öğelerden söz, ağız ve çalgı hiçbir zaman tek başlarına türü belirleyemezler. Bir başka deyişle, bu öğeler, birer tamamlayıcı öge olup, diğer öğelerden herhangi biriyle yan yana geldiklerinde türün belirlenmesine katkıda bulunurlar.

Biçim ise birkaç tür dışında, türü belirlemez. Fakat biçim, türün incelenmesinde birinci derecede ele alınan bir olgudur.”(Akdoğan, 2000:5)

Yazar, türü belirleyen temel unsurları ise şu şekilde belirtir: “Türleri oluşturan temel öğelerin; konu, amaç, seslendirildiği ortam, kullanılan ses ya da perde dizgeleri, ezgi anlayışı, sözel anlayış, tek veya çok sesli gibi olgular olduğunu daha önce belirtmiştik.

Ayrıca, bu türleri birer temel tür olarak ele aldığımızda, her bir temel türün içinde; kullanıldığı usul, makam, tavır, ağız, söz ve biçim öğeleri nedeniyle farklılıklar gösteren alt türler bulunduğunu çok kısa da olsa, önceden söz etmiştik. Bu alt türler, kendini oluşturan öğelerin yanında, bağlı oldukları temel türün öğelerini de içerirler” (Akdoğan, 1995:5)

Akdoğan, müzikteki türleri belirlerken biyoloji bilimindeki tür belirleme yönteminden yararlandığı belirlen cümleler kurarak aynı yöntemi kullandığını, kendi düşüncelerini destekleyerek yazısına başlamıştır. Biyoloji biliminde türler sürekli bir temel türe bağlı olarak alt türe geçme prensibine bağlı değildir. Canlıların bir türü

oluşturabilmesi için o canlının sağlıklı döl üretebilmesi gerekliliğini asıl olarak alır. Fakat Akdoğu yöntemi farklı benimsediği için müzikteki tür sınıflandırması da pek sağlıklı olmadığı görülmektedir.

Tür belirlemek için 9 temel kural ortaya koymuş ve bunların birbiriyle bağlantılarını kurmamıştır. Sonuç olarak da tür olarak ifade ettiği bir maddede konu, diğer bir maddede ise şekil ön plana çıkabilmektedir. Bu yöntemle yapılan sınıflandırma birçok hatayı ve karışıklığı meydana getirecektir. Akdoğu'nun verdiği örneklerden de bu karışıklığın ortaya çıktığı görülmektedir. “Rumeli Türküleri” terimini kullanan yazar, bu türün TSM ve THM arasında bir köprü olduğunu her ikisine de dâhil edilemeyeceğini belirtmektedir. Türkü terimi kullanılıp Türk Halk Müziğine ait olmaması düşünülememektedir. Rumeli örneğinde, konunun açıklaması yapılmadığı için konu belirsiz ve yoruma açıktır. Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği oluşması belirli kurallara bağlıdır. Her ülkenin bir halk müziği ve bu müzikten yararlanarak ortaya kuralların konulduğu ve bu kurallara uygun eserlerin üretildiği Klasik müzikler vardır. Bizde de bir Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği mevcuttur. Eser eğer bu klasik kurallara göre üretilmişse Klasik Türk Müziğine, bu kurallara göre üretilmemiş, anonim ve halkın düşüncelerini yansıtıyorsa Türk Halk Müziği grubuna dâhildir. Rumeli türkülerindeki bu belirsizlik aslında tartışmasız belirgindir.

Arabesk için ise “Paçal Tür” gibi farklı bir başlık açılması gereksizdir. Arabesk pop müziğin bir dalıdır ve o da popun kısaltılmışı olan popüler müziklere dâhildir.

Caz müziği Amerika halkının müziğidir. Türk Müziği sınıflandırması içinde oluş sebebi ise anlaşılammıştır.

Mehmet Kaygısız

Bu konuda fikir belirten diğer bir yazar da Mehmet Kaygısız'dır. “Türklerde Müzik” isimli eserinde yazar; “Halk arasındaki adlarıyla söyleyecek olursak, halk müziği biçimleri şunlardır:” demekte ve şu görüşlere yer vermektedir.

Peşrev, divan, koşma, zincirli koşma, hoyrat, kesik hoyrat, maya, elezber, bağıryanık, semai, sürmeli, barak havası, türkü, mani, uzun hava, varsağı, nefes deme,

deyiş, gazel, ninni, gırtlak havası, teke zortlatması, zeybek, naat, ilahi, ağıt, misget, oyun havası, horon vb.” (Kaygısız, 2000:193) şeklinde görüş bildirir.

Burada yazar, halk müziği biçimlerinden bahsetmiş ve bir isim listesi yapmıştır. Edebi türlerin de listeye girmiş olması dikkat çekicidir. Sınıflandırma yapılırken, yapılan sınıflandırmanın neye göre yapıldığı belirtilmemiştir. Bazen şekil, bazen mekân, bazen de konu yönünden yapılan isimlendirmeler dikkatimizi çekmektedir.

Melvin L. Butler

E-posta aracılığıyla görüşme imkânı bulduğumuz Butler, bu konuda şu fikirleri dile getirir¹¹.

Yazara göre türün karşılığı müzikte çeşit veya tiptir. Genel terminoloji olarak “genre” terimiyle ifade edildiğini belirtir. Halk müziklerinde türün yapısını ulusal kimliklerin belirlediğini ifade eden yazar, türlerin sosyal yapılarının bilinmesinin, müzikal kategorilerin de netlik kazanmasına yardımcı olacağından bahseder.

Türk müziği hakkında çalışma yapmadığını ve bu konuda kendisini yeterli görmeyen yazar, müzikte tür konusundan daha spesifik konularda açıklama yapmaktan kaçındığı gözlemlenmiştir.

Halil Bedi Yönetken

Yazar bu konuya, müzik formları “isimli makalesinde” değinir (Yönetken, 1973:32). Yönetkenin bu yazısının başlığı müzik formlarıdır. Yazısında uzunca bir bölüm batı müzik tarihinden ve bölümlerinden bahsetmiştir. Daha sonra XVI. Yüzyıl batı müziğini sınıflandırmış ve tanıtmıştır. Burada yazar “müzik nevi”, “nev” ifadesini tür, çeşit yerine kullanmıştır.

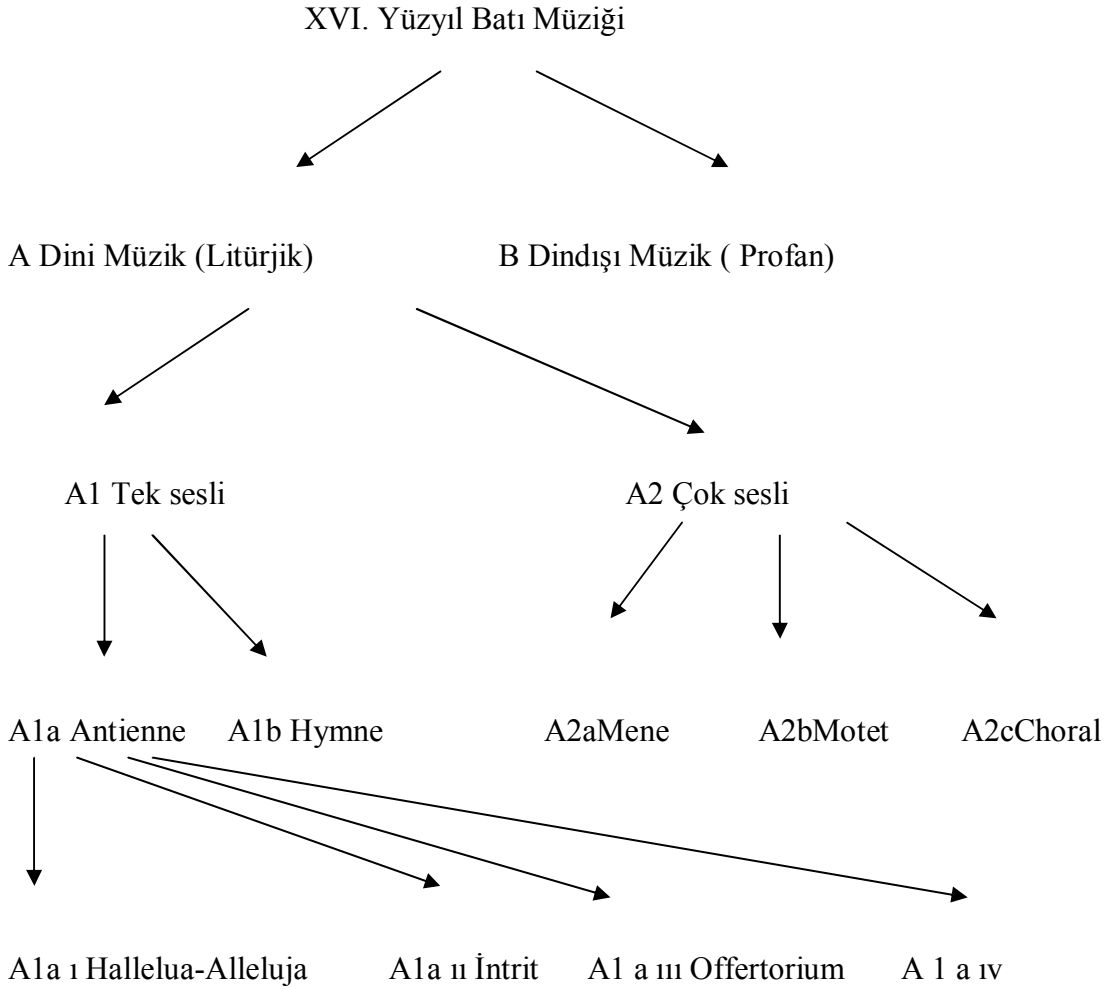
Bu tür ifadesini kullanırken ilk etapta müzikleri dini ve dindışı olarak ayırmış fakat bu ayırımın müziğe mi yoksa konuya mı göre yapıldığından bahsetmemiştir. İlerleyen satırlara bakıldığında, yine her tür başka türlere ve bölümlere ayrılmaktadır. Bu ayrımlar sırasında da bölümlerin, yukarıda belirttiğimiz şekillerden hangisine göre yapıldığı belli olmamaktadır. Fakat bazı bölümlerde, sadece bazı enstrümanların

11) Melvin L. Butler ile 13.01.2009 tarihinde e-posta aracılığıyla yapılan kişisel görüşme.

çalması veya bazı insan sesleriyle icra edilmesi veya duanın çeşitli bölümlerine göre isim alması sebebiyle; hem konu hem de müzik yapısı bakımından birlikte bölümlendirildiği konusunda fikirlerimiz netleşmeye başlamıştır.

Buna göre şu şekilde bir tablo ile karşılaşmaktayız.

Şekil 2: XVI. Yüzyıl Batı Müziği



Kaynak: Yönetken;(1973:32)

Andre Hodeir

Yazar “Müzikte Türler ve Biçimler” isimli eserinde bu konuya değinmektedir. Çeviren İlhan Usmanbaş tarafından yazılan şu bölüm dikkat çekicidir; “Fransızcadaki “forme” sözcüğü kitabın başında yazarca genişliğine açıklanmış

olmakla birlikte Fransızcanın genel kullanılışı içinde yazarca, belki bilincine varılmaksızın bazen “biçim”, bazen biçimin daha geniş bir karşılığı olarak kullanılmıştır. O zaman “forme”, “tür” diye karşılandı. Gene kitabın başında “genre” genel olarak “tür” diye karşılanmışsa da “tür”, “genre”den daha yaygın bir kavram taşıyor Türkçede. Örneğin senfoni bir “forme”sa -ki Fransızcada böyle kullanılmaktadır- bunun karşılığı Türkçede senfoni için “biçim” dememiz gerekiyor. Oysa gerçek anlamıyla senfoni bir “biçim” değil, bir “çeşittir”, bu demek ki “tür”dür. Bir bakıma Fransızcadaki “forme” sözcüğünün sınırsızlığı Türkçede “tür sözcüğünde beliriyor.” (Hodeir, 2002:8)

Buna göre, eğer bir çeviri hatası yoksa tür, biçim, çeşit veya şekil aynı anlamda kullanılmaktadır. Her ne kadar Türkçe ve Fransızca arasındaki kavram ve terim karmaşası gibi görünse de müzikte yazara göre bu terimler arasında fazla farklılıklar bulunmamaktadır.

Daha sonra yazar “tür”ün tanımı şöyle yapar; “Türün görünüşte birbirinden çok ayrı ama aslında birbirini tamamlayan iki tanımlamasını yapabiliriz. Birinci tanımlamaya göre, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir özdür. İkinci tanımlamaya göre, aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması demektir.” (Hodeir, 2002:13)

Bu tanımlara göre ilk tanım Türk halk müziği için uygun görünmemektedir. Türk halk müziğinde önceden tasarlanan bir yapı bulunmadığı için bu tanım uygun olmamaktadır. İkinci tanım ise bir kalıba konulabilen ezgileri bir kümede toplayabilme açısından uygulanabilir görünmektedir.

Yazar bu tanımları yaptıktan sonra “tür”ü belirlemenin faydasından şu şekilde bahseder; “ne denli belirsiz ve saymaca olursa olsun tür kavramı kolaylık veren, dahası, zorunlu, gerekli bir kavramdır. Biçim ve deyiş kavramlarının getirdiği sorunların sınırlarını ayırt etmeye yardım eder.” (Hodeir, 2002:14)

Atınc Emnalar

Yazar, sınıflandırmayı yaparken Onur Akdoğu'nun sisteminden etkilenmiştir. Sınıflandırma aşamasında bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Yazarın sınıflandırması ise şu şekildedir.

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

1. Dünyasal THM

A. Genel Olarak Ritimli (Usullü) olanlar

1. Türküler

a. Azeri Türküler

b. Karadeniz Türküleri

c. Konya Türküleri

d. Rumeli Türküleri

e. Teke Yöresi Türküleri (Teke Zortlatmaları)

f. Yozgat Türküleri

2. Barana Havaları

3. Güvende Takımı

4. Müzikli Öyküler

5. Zeybekler

B. Genel Olarak Serbest Ritimli (Usulsüz) Olanlar (Uzun Havalar)

1. Arguvan Havaları

2. Baraklar

3. Bozlaklar

4. Divanlar

5. Gurbet Havaları

6. Hoyratlar

7. Mayalar

8. Müstezatlar

9. Yol Havaları

II. İnançsal THM (Tasavvufi Halk Müziği)

1. İlahiler

a. Nefesler

b. Savtlar

c. Gülbanglar

2. Kalenderiler

3. Semahlar

4. Ali Mevlidi (Emnalar, 1995:139)

Yazar ilk olarak Akdoğu'nun sisteminin benimseyerek inançsal ve dünyasal olarak müzikleri konularına göre ayırmış, daha sonra türküler başlığı altına 6 tane, yöreye göre isimlendirdiği bir sınıflandırmaya geçmiştir. Bu yöre sınıflandırmasının neye göre yapıldığı bilinmediği için bazı yörelerin neden sınıflandırmaya dâhil edilmediği dorusu cevap bulamamıştır. Örneği Silifke, Kayseri.

Sonraki numaralandırmada Barana havaları, güvende Takımı ve zeybekler başlığı ilgi çekicidir. Bu listeye göre zeybeklerin türkü olmadığı anlaşılmaktadır. Barana, güvende sosyal ve mesleki grup müziklerine girmektedir. Bu gruba dahil olan diğer müziklerin listeye neden dahil edilmediği sorusu cevap bulamamaktadır. Örneğin, gezek, Oturak alemi..

Uzun havalarda ve inançsal müzikler listesinde de eksiklikler bulunmaktadır.

Süleyman Şenel

Süleyman Şenel bu konuya “Kastamonu Âşık Fasılları” isimli eserinde değinir. Yazar burada Türk halk müziği için çok net bilgiler veya tanımlar sunmaktan kaçınmıştır. Müziğin olması gereken 4 elemanından bahseden yazar bunları “Genre [tür (cins)], style [üslûp (tarz)], structure [yapı (kuruluş)] ve forme [şekil (biçim)]” olarak belirtir (Şenel, 2007:100).

Daha sonra Yalçın Tura'nın ders notlarına atıfta bulunarak tür tanımını şu şekilde eserine alıntılar; “Musikide, ortak özellikleri bulunan nesne veya varlıkların meydana getirdiği geniş kümeye, topluluğa tür denir. Başka deyişle tür: ortak özellikleri bakımından bir araya getirilen nesne veya varlıkların oluşturduğu kümenin adıdır” (Şenel, 2007:100).

Veysel Arseven

Yazar bu konuya “Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı” isimli makalesinde değinir. İlk olarak halk müziğinin tanımını yaparak yazısına başlayan yazar, daha sonra Türk halk müziğinin sınıflandırılmasını belirtir. Buna göre; “Türk Halk müziği, iki şekilde kendini gösterir: Sözlü ve sözsüz olarak. Sözlü halk müziği, bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziği ise tüm halk oyunlarının ezgilerini kapsamaktadır. Halk türkeleri koşma, yiğitleme, taşlama, ağıt, ninni, uzun hava, destan, kız ağlatma, gibi konuları işler ve sevgi, özlem, gurbet, ayrılık, ölüm, askere gidiş, düğün, yerleşme, göç, kan davası, kına, nişan gibi temaları konu alır ve içtenlik, sadelik, gösterişten arınmışlık, alçak gönüllülük niteliği gösterir ve gerçekçi bir renk ve özellik taşırlar.” (Arseven, 1997:83) bu düşünceler incelendiğinde Arseven de tür ve şekil konusunu girift bir halde inceler. Aynı cümle içerisinde, bir maddeyi tür, aynı nitelikteki başka bir maddeyi de şekil olarak niteleyebilmektedir. Bunun haricinde yapılan sınıflama dikkat çekicidir.

Yazar uzun ve kırık havalar için ise şunları belirtmektedir; “sözlü Türk halk müziği ayrıca, ölçülü ve ölçüsüz olmak üzere iki önemli özellik daha gösterir. Ölçülü olanlarına kırık havalar, ölçüsüz olanlarına ise uzun havalar denilmektedir. Uzun havalar doğaçtan, yani konuşur gibi bir yöntemle söylenir ve Anadolu'nun değişik bölgelerinde ayrı adlar altında tanınır. Bozlak, Türkmüni, Maya, Divan, Ağıt.. gibi. Uzun havalar genellikle Karacaoğlan, Dadaloğlu, Emrah, Ruhsati, Sümmani ve daha

birçok ünlü halk ozanının deyişleri üzerine söyleniyorsa da, halkın kendi iç dünyasını yansıtan sözleri de içerirler.” (Arseven, 1997:83).

Sınıflandırmanın diğer maddesi olan oyun havaları için ise şu görüşleri bildirir; “Türk oyun havaları da türkölü ve türkölüsüz olmak üzere iki önemli özellik gösterir. Daha çok kadın oyunları çoğunlukla türkölü oyunlardır.” (Arseven, 1997:84).

Türk halk müziğinin ezgisel yapısı için şu sonuçları paylaşır;

1. Türk halk müziğinin ezgisel yapısının en önemli özelliklerinden bir, tüm yapıtların mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle bitmesi, ikincisi de, çoğunlukla bitişik ya da küçük aralıklı seslerle örölmüş olmasıdır. (Arseven, 1997:84).

“I. Ezgilerin büyük bir çoğunluğu ince bir perde ile başlar. Bu perde temel sesin küçük veya büyük altılısı, küçük veya büyük yedilisi, sekizlisi, dokuzlusu, onlusu, onbirli veya onkilisi olabilir. Yedilisi veya altılısı ile başlayan ezgilerde bu iki aralık çevrilmiş durumda da kullanılabilir. Böyle hallerde ezgi, sanki bir alt ikili veya bir alt üçlü ile başlıyormuş gibi bir izlenim gösteriyor.

İnce perdelerde başlayan ezgilerin belirgin bir özelliği de, bir büyük veya küçük altılı, ya da tam dörtlü ile başlayan kısa bir çalgılı giriş bölümünün de bulunmasıdır. Ezginin ilk yarısı ince perdelerde dolaşır ve temel sesin üst dörtlüsü ya da beşlisine, ikinci yarısı ise, değişik derecelerde ve genellikle bitişik ses ya da küçük aralıklar halinde dolaştıktan sonra temel seste sona erer.

Temel sesin sekizlisi ile başlayan ezgilerin ilk yarısı beşlisine, ikinci yarısı ise temel sesle sona erer.

Temel sesin dokuzlusu ve daha ince perdeleri ile başlayan ezgileri gene ince seslerle dolaştıktan sonra ilk yarı üst dörtlü ya da sekizlisinde, ikinci yarı ise temel seste sona erer.”

“II. Ezgi, temel sesin üst dörtlüsü veya beşlisi ile başlar ve değişik özellikler gösterir.

1. İlk yarı temel sesle biter. İkinci yarı bir büyük altılı, ya da büyük yedili ile başlar ve gene temel sesle sona erer.

2. Ezgi temel sesin dörtlüsü ile başlar ve hemen beşlisine geçerek uzun bir süre bu derece üzerinde kalır. İlk yarı üçlüsünde, yani glsnde, ikinci yarı ise temel seste karar kılar.”

“III. Ezgi, temel sesle başlar ya bitişik seslerden oluşan bir çıkıcı yol izler ya da temel sestem sonra bir dörtlü veya beşli atlaması yapar. Temel sesle başlayıp dörtlüsüne atlayan ezgilerin bazılarında ilk yarı drtlsnde, ikinci yarı temel seste sona erer.

Temel sesin ikinci derecesi ile başlayan ezgiler çoğunlukla bir beşli ses sınırı içinde dolaşır, sonra yedi derece içinde dolaşan bir koda ile sona erer.”

“IV. Türk halk müziğinde ezgi genellikle temel sesin üst perdelerinde dolaşır. Çok az ezgide ses sınırı alt perdelerine iner, bu tip ezgilerde temel sesin altına inen dereceler bir dörtlü aralığını hemen hemen hiç aşmaz ve ezgi çoğunlukla bir eksik zamanla başlar.”

“bu dört belirgin ezgisel yapının dışında ayrıcalık gösteren türkü ve oyun havalarını da şöyle özetleyebiliriz:

1. Türk halk ezgilerinde, parça içinde sus işaretlerine çoğunlukla cümle ya da bölüm başlarında sık sık rastlanır. Ancak ller içinde ve öncül zamanlarda sus işaretleri oldukça seyrek görülür. Ama ender de olsa, böyle ilginç örnekler var.

1. Oldukça sınırlı örneklerine rastlanmakla birlikte bazı ezgiler Si veya Mı gibi, yeden “sensible” etkileri olan seslerle sona erer. Majör nc derece tonları ile eş görevlerde bu tip ezgiler, temel sesle, bir alt veya üst l, ya da üst beşli ile başlar ve gene çıkıcı bir yol izlerler. Bu yapıdaki ezgilerin ilk yarısı temel sesin üçlüsünde, yani glsnde sora erer ve sadece bir beşli aralığı içinde gelişir, ikinci yarı ise bir küçük altılı ses sınırı içinde dolaştıktan sonra, temel seste karar kılar. (Arseven, 1997:85).

Ersin Onay

Ersin Onay, “Türkiye’de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve z Analizi” isimli makalesinde konuya değinir. Burada yaptığı

tür tanımları ve türün nitelikleri bizim için önemli detaylar olabilir. Buna göre Yazar; “Hangi tür tanımı ve sıralama içinde olursa olsun, asıl olan, türlerin objektif nitelikleridir. Türler, nitelikleri itibariyle, birbirinden tamamen kopuk ve tutarsız olmamalıdır”(Onay, 1964:29).

Daniel Kingman

Yazar Amerikan müziğinin sınıflandırmasını yaptığı eserinde; tür, tip veya yakın anlama gelebilecek herhangi bir terimden bahsetmez. Amerikan müziğini üç başlık altında inceler ve bunları “Amerikan müziğinin üç müthiş çocuğu” (Kingman:1990:171) şeklinde adlandırır. Bunları; Country, Blues, ve Rock olarak belirtir. Country müziğinin Amerikan beyaz halkının müziği, Blues’un Amerikan siyah halkının ve Rock müziğinin de country ve blues müziğinin şehirdeki birleşmiş, karışmış hali olduğunu belirtir. (Kingman,1990:171).

Eserde stil kelimesine yer verilmiştir. Stil, tarz olarak gösterilmekte ve stilin de vokal ve enstrümantan stiller olarak ayrıldığından bahsedilmektedir. Formun ritm, usul ve ton bileşkesi olduğu yine formun karşılığının da stil olduğu belirtilmektedir. Ayrıca müziğin yerleşim bölgelerine göre de stillerinin olduğu anlaşılmaktadır ki buna da örnek olarak “New Orleans Stili” gösterilmektedir. (Kingman, 1990:373).

Zeynel DEMİR

Eser Yüksek lisans tezi olarak Atınç Emnalar yönetiminde çalışılmıştır. İlk olarak giriş bölümünde Onur Akdoğu’nun “Türk Müziği Türleri” başlıklı sınıflandırmasını gösteren şeması verilmiştir. Buna göre;

“Türk Müziği Türleri

1. Geleneksel Türk Müziği

A. Dünyasal

1. Geleneksel Halk Müziği
2. Geleneksel Sanat Müziği
3. Geleneksel Askeri Müzik/ Mehter

4. Piyasa Müziği

5. Eğlence Müziği

B. İnançsal

1. Cami Müziği

2. Tasavvuf Müziği

3. Tasavvufi Halk Müziği

4. Tasavvufi Sanat Müziği

II. Çağdaş Türk Müziği

1. Dünyasal

1. Çağdaş Sanat Müziği

2. Çağdaş Askeri Müzik/Bando

3. Yığın Müziği

1. Pop

2. Caz

4. İnançsal

1. Çağdaş Tasavvufi Sanat Müziği” (Demir, 1999:5)

Bu şemada tabî ki eleştirilmesi gereken birçok nokta vardır.

1. Bir sınıflandırmada, “çağdaş” şeklinde bir başlık atılıyorsa çağdışı olan da belirtilmelidir. Çağdaş halk ve sanat müziği kavramları varsa çağdışı olanları da vardır.

2. Bu sınıflandırmanın hangi düşünce mantığına göre yapıldığı belirtilmemiştir. Sınıflandırma, konuya göre mi yoksa müziğe göre mi yapılmıştır? Ya da başka hangi mantık uygulanmıştır?

3. Piyasa ve eğlence müziğinden kasıt nedir?

4. Piyasa ve eğlence müziğinin Yığın müziğinden farkı nedir?
5. Yığın müziğinde “caz” neden ayrı bir başlık altında incelenmiştir?
6. Tasavvufi müzikle, tasavvufi halk müziği ve tasavvufi sanat müziği arasında ne fark vardır?

Bu sorular ve bu eleştiriler bu sınıflandırma için çoğaltılabilir.

Daha sonra, kaynakçaları belirsiz olan ve yargı belirten cümleler kullanılarak ayak-makam konusu incelenmiştir. Genel olarak ayağın, makama karşılık geldiği belirtilerek makamların ayak karşılıklarının yazılı olduğu bir tablo da eklenmiştir. (Demir, 1999:10)

Diğer bir bölümde ise sanat müziği ve halk müziği ses sistemleri incelenmiştir. (Demir, 1999:17)

3. bölümde türkülerin incelenmesine geçilmiştir. Burada türküler, usul, makam-ayak ve türlerine göre incelenmiştir. Makamları hem sanat müziği isimleri hem de ayak terimiyle verilmiştir. Türlerin ise hangi tanıma göre yapıldığından bahsedilmemiştir. Tür olarak isimlendirilen bazı kavramları aynen alacağız.

Türkü: GHM türüdür. (Demir, 1999:19)

Teke zortlatması: Türkünün alt türüdür. (Demir, 1999:21)

Zeybek: GTHM’nde sözel ve çalgısal bir türdür. Evser ve Raks aksağı dışında kalan herhangi bir dokuz zamanlı usûlün, en az iki vuruşunda vurgu oluşturacak ve zeybek tezenesi de denilen zeybek tavrı türü belirleyen ikinci öğedir. Türü belirleyen üçüncü öğe ise hız, yani tempodur. ...folklorik düşünce ile zeybekler ağır zeybekler ve kıvrak zeybekler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. (Demir, 1999:27) Kayn: Onur Akdoğu “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler”

Gurbet: Sözel olarak keder, hüznün, sıla hasreti, ayrılık hatta ölüm gibi konuları içeren sözlerin usulsüz olarak ezgilendirilmesi, türü belirleyen temel öğedir. (Demir, 1999:46)

Sonuç kısmında ise Denizli türkülerinin zeybek, türkü ve teke zortlatması türlerinin olduğu ve bunların oranlarının ise %76,54 türkü, %12,34 Teke zortlatması ve % 11,11 Zeybek olduğu belirtilmiştir.

L Malson ve C Bellest

İki yazarın ortak kaleme aldığı eser incelendiğinde eserde tür tanımı yapılmamaktadır. Eserin tümü incelenerek yazarların türe ilişkin fikirleri değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Buna göre yazarlar; eserin 14. Sayfasına cazın bir tür olduğu belirtilmektedir. Fakat türün özelliklerinin tanımı yapılmamakta, türün özellikleri belirtilmemektedir. (Malson-Bellest, 2005:14)

35. ve 36. sayfada bluesun bir form olduğundan bahsedilir. (Malson-Bellest, 2005:35,36)

47. sayfada cazın “New Orleans” isimli bir stiline varlığından bahsedilir. New Orleans stiline en belirgin özelliği ise doğaçlamanın fazlalıkla kullanılmasıdır. Bu bilgiye göre ise Amerikan müziğinde doğaçlamanın fazla olması stillerin varlığını etkiler mi? şeklinde bir soru belirlemekte fakat incelemelerimiz sonucunda bu şekildeki bir cevabi nitelikte herhangi bir bilgiye ulaşamamaktayız. (Malson-Bellest, 2005:47)

56. sayfada Beni Carter’in bir üslubunun olduğundan ve bu üslubu öğrencilerine verdiğinden bahsedilir. (Malson-Bellest, 2005:56). Bu bilgi ise Amerikan müziğinde üslupları kişilerin belirlediği şekilde bir bilgi karşımıza çıkmaktadır.

58 ve 59. sayfada jungle isimli bir stilden bahsederken daha sonra jungle tarzı olarak bahsedilmesi, mood stiline aynı cümlede tür olarak belirtilmesi bu konuda ki kavram kargaşasının Amerikan müziğinde de var olduğunu göstermektedir. (Malson-Bellest, 2005:58,59)

Erkan Sürmen

Yazar konuyla ilgili olarak her hangi bir tür tanımı yapmamıştır. Yazarın Türk Halk Müziğini sınıflandırma sistemi ilgi çekici olduğu için değerlendirmeye alınmıştır. Buna göre;

“Türk Halk Müziğini şu unsurlara göre tasnif edebiliriz.

1. Yörelere göre

2. Konularına göre

1. Kahramanlık ve Serhat Türküleri, yiğitlemeler, koçaklamalar

2. Düğün türküleri, kına havaları

3. İş türküleri, imece türküleri

4. Esnaf türküleri

5. Sohbet türküleri

6. Oyunlu türküler

7. Ninniler ve benzerleri

8. Sevgi türküleri

9. Tabiat üzerine yakılmış türküler

10. Derleyiciye göre

11. Ayaklarına göre

1. Garip

2. Maya

3. Bozlak

4. Misget

5. Kerem

6. Kesik kerem
7. Yanık kerem
8. Kalenderi
9. Müstezad ve bu gibiler”(Sürmen, 1981:8)

Yazar aynı sayfanın devamında ise; “Türk Halk müziği başlıca iki bölümde mütala edilmelidir.

1. Uzun havalar
2. Kırık havalar” (Sürmen, 1981:8)

şeklinde bir de açıklama yapmış, bu son tasnifi neden ilk tasnifi içerisinde değerlendirmedini ise açıklamamıştır.

2.3. TRT Türk Halk Müziği Arşivindeki Türkü İsimlendirmeleri

TRT Türk Halk Müziği Arşiv’indeki türkü isimlendirmelerinin incelenmesinin önemli olabileceğini düşünmekteyiz. Zira TRT THM Arşiv’i, türkü repertuarı bakımından uzun yıllara yayılan çalışmanın bir sonucudur. Yazılı olarak bu anlamda fikirlerine başvurmadığımız ve bu gün hayatta olmayan derlemecilerin bu arşivdeki yeri ve önemi düşünüldüğü zaman türkülere verilen isimlerin çalışılmasının gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

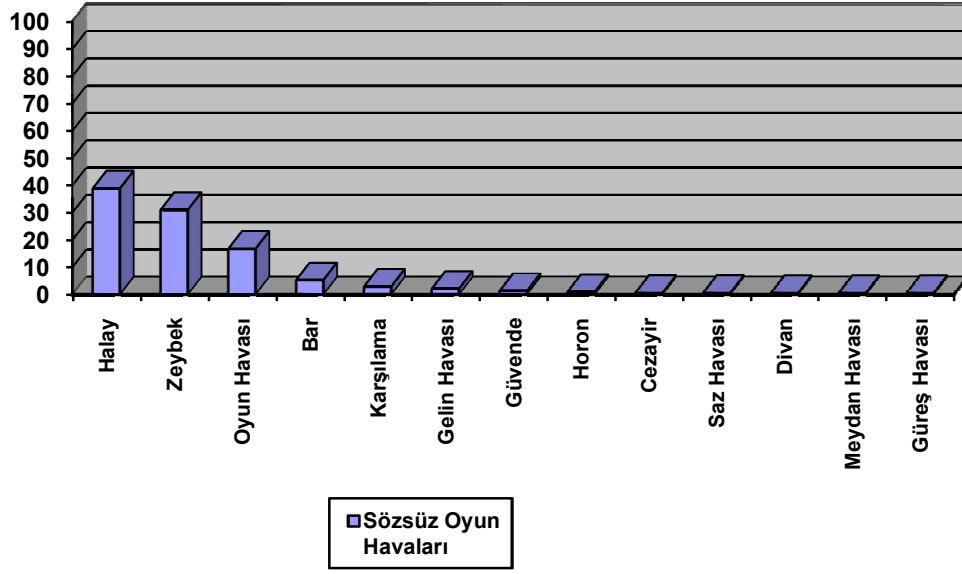
Bu amaçlarla ve bakış açısıyla TRT Türk Halk Müziği Arşivi incelenmiş, TRT THM arşivindeki isimlendirmeler orantısal olarak hesaplanmıştır. Tesadüfi yöntemle arşivin %22’si incelenmiştir. Buna göre;

Oyun Havaları

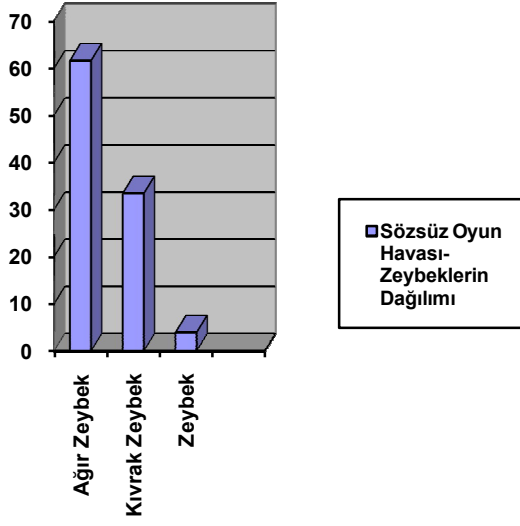
1. TRT Repertuarındaki 401 adet sözsüz oyun havasının %63,09’ü olan 253 adet türkü incelendi.
2. Repertuarın %38.73’ünü oluşturan 98 adet halay tespit incelendi.
3. Halayların 6 tanesi ağırlama türünde eserdir. Ağırlamalar da halayların % 6.12’sini oluşturmaktadır.

4. Repertuvarın %30,83'ünü oluşturan 78 adet zeybek incelendi.
5. Zeybeklerin %61,53'i Ağır zeybek (48 adet), % 33,33'ü Kıvrak Zeybek (24 adet), % 3,84'ü zeybek (3 adet)
6. Kıvrak zeybeklerin % 17,24'ü teke zortlatmalarından oluşmaktadır.
7. 9/2, 9/4 usullerindeki zeybekler ağır zeybek, 9/8, 9/16'lık usullerdeki zeybekler kıvrak zeybekler olarak değerlendirildi. Diğer usullerden oluşan zeybekler ise sadece zeybek olarak değerlendirildi.
8. Repertuvarın %16,6'sını oluşturan 42 adet oyun havası incelendi.
9. Repertuvarın %5,13'ünü oluşturan 13 adet Bar incelendi
10. Repertuvarın %2,76'sını oluşturan 7 adet karşılama incelendi
11. Repertuvarın %1,97'sini oluşturan 5 adet gelin havası incelendi. Bu türe kına havaları, gelin ağlatma havaları, gelin çıkarma havaları, gelin alma havaları dâhil edildi.
12. Repertuvarın %1,18'ini oluşturan 3 adet güvende incelendi.
13. Repertuvarın %0,79'unu oluşturan 2 adet Horon incelendi
14. Repertuvarın %0,39'unu oluşturan 1 adet Cezayir Havası incelendi.
15. Repertuvarın %0,39'unu oluşturan 1 adet Saz Havası incelendi.
16. Repertuvarın %0,39'unu oluşturan 1 adet Divan incelendi.
17. Repertuvarın %0,39'unu oluşturan 1 adet Meydan Havası incelendi.
18. Repertuvarın %0,39'unu oluşturan 1 adet Güreş Havası incelendi.

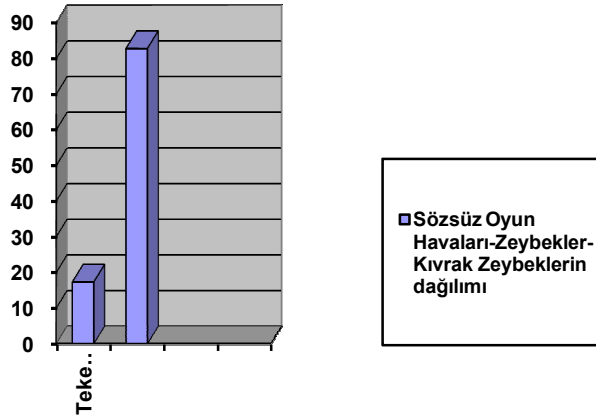
Şekil 3: TRT THM Repertuarında Bulunan Ezgilerin Oranları



Şekil 4: TRT THM Repertuarında Bulunan Zeybek Havalarının Oranları



Şekil 5: TRT THM Repertuarında Bulunan Teke Zortlatmalarının Oranları



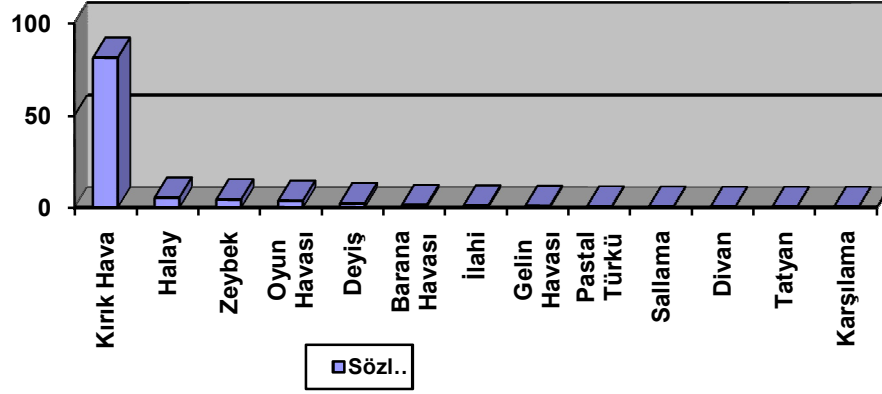
Sözlü Eserler

1. TRT Repertuarındaki yaklaşık 4400 eserin %18,27'i olan 804 adet türkü incelendi.
2. Repertuarın %81'ini oluşturan 656 adet kırık hava incelendi
3. Repertuarın %5,22'sini oluşturan 42 adet halay incelendi.

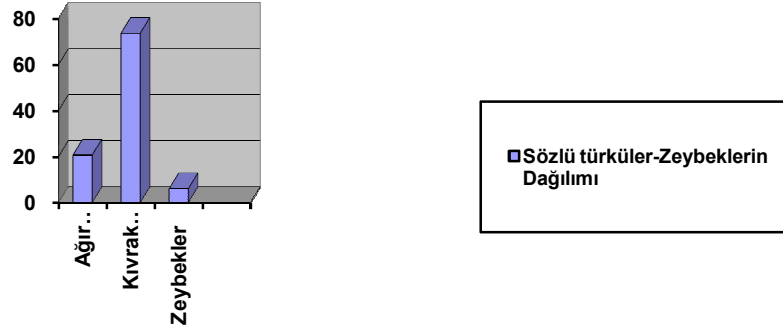
4. Repertuarın %4,22'sini oluşturan 34 adet Zeybek incelendi.
5. İncelenen zeybeklerin %73,52'sini kıvrak zeybekler (25 adet), %20,58'ini Ağır Zeybekler, %5,88'ini zeybekler oluşturmaktadır.
6. İncelenen Kıvrak Zeybeklerin %38,88'ini Teke Zortlatmaları oluşturmaktadır.
7. Repertuarın %3,48'ini oluşturan 28 adet oyun havası incelendi.
8. Repertuarın %2,11'ini oluşturan 17 adet deyiş incelendi.
9. Repertuarın %0,99'unu oluşturan 8 adet Barana Havası incelendi.
10. Repertuarın %0,74'ünü oluşturan 6 adet ilahi incelendi.
11. Repertuarın %0,62'sini oluşturan 5 adet Gelin havası incelendi.
12. Repertuarın %0,37'sini oluşturan 3 adet Pastal türkü incelendi.
13. Repertuarın %0,24'ünü oluşturan 2 adet sallama incelendi.
14. Repertuarın %0,12'sini oluşturan 1 adet divan incelendi.
15. Repertuarın %0,12'sini oluşturan 1 adet Tatyana incelendi.
16. Repertuarın %0,12'sini oluşturan 1 adet Karşılama incelendi.
17. Herhangi bir form başlığı altına konulamayacak olan eserler kırık hava olarak değerlendirildi.
18. Divan, İlahi, Tatyana, Karşılama, Sallama, Pastal Türkü ve Barana Havaları notada belirtilen isimlerle adlandırıldığı için bu şekilde adlandırıldı.
19. Kına havaları, Gelin Alma Havaları, Gelin Çıkarma Havaları vs. Gelin havaları adı altında incelendi.
20. Zeybekler; 9/2, 9/4'lük usulde olanlar Ağır Zeybek, 9/8, 9/16'lık usulde olanlar Kıvrak Zeybek, diğer usullerde olanlar ise sadece Zeybek olarak adlandırıldı.
21. Konya türküleri oyun havalara dâhil edildi.

22. Doğu ve İç Anadolu Bölgesi halayları ortak olarak isimlendirildi.
23. Semah, Deyiş, Nefes vs. gibi türler Ortak olarak isimlendirildi.

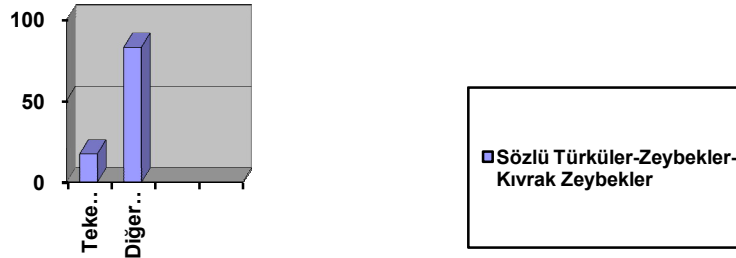
Şekil 6: TRT THM Repertuar Türkü İsimleri Oranları



Şekil 7: TRT THM Sözsüz Repertuar Zeybek Havaları Oranları



Şekil 8: TRT THM Sözsüz Repertuar Teke Zortlatmaları Oranları

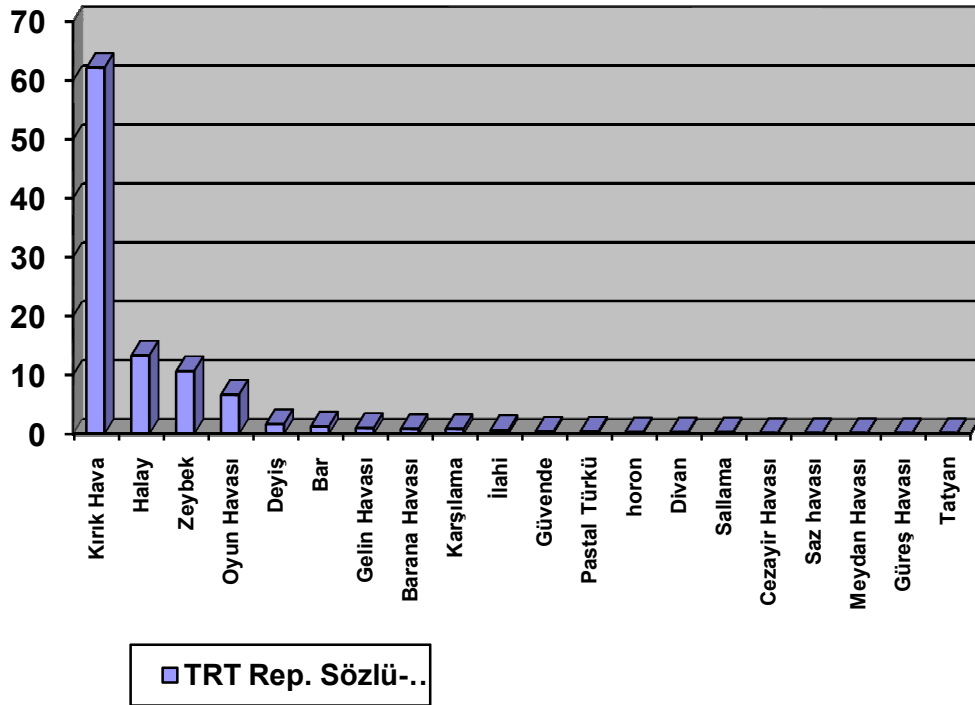


Sözlü Türküler ve Sözsüz Oyun Havalarının Toplam Dağılımı

1. TRT repertuarındaki 4400 adeti Sözlü türkü ve 401 adeti Sözsüz oyun havası olan toplam 4801 adet türküden, 804 adeti sözlü türkü ve 253 adeti sözsüz oyun havası olmak üzere 1057 adet türkü incelenmiştir.
2. Buna göre; TRT Repertuarındaki türkülerin %22,01'i incelenmiştir.
3. Repertuarın %62,06'sını oluşturan 656 adet kırık hava incelendi.
4. Repertuarın %13,24'ünü oluşturan 140 adet halay incelendi.
5. Repertuarın %10,59'unu oluşturan 112 adet zeybek incelendi.
6. Repertuarın %6,62'sini oluşturan 70 adet oyun havası incelendi.
7. Repertuarın %1,6'sını oluşturan 17 adet Değişiklik incelendi.
8. Repertuarın %1,22'sini oluşturan 13 adet Bar incelendi.
9. Repertuarın %0,94'ünü oluşturan 10 adet Gelin havası incelendi.
10. Repertuarın %0,75'ini oluşturan 8 adet Barana havası incelendi.
11. Repertuarın %0,75'ini oluşturan 8 adet Karşılama incelendi.
12. Repertuarın %0,56'sını oluşturan 6 adet İlahi incelendi.
13. Repertuarın %0,28'ini oluşturan 3 adet Güvende incelendi.
14. Repertuarın %0,28'ini oluşturan 3 adet Pastal Türkü incelendi.
15. Repertuarın %0,18'ini oluşturan 2 adet Horon incelendi.
16. Repertuarın %0,18'ini oluşturan 2 adet Divan incelendi.
17. Repertuarın %0,18'ini oluşturan 2 adet Sallama incelendi.
18. Repertuarın %0,09'unu oluşturan 1 adet Cezayir havası incelendi.
19. Repertuarın %0,09'unu oluşturan 1 adet Saz havası incelendi.

20. Repertuarın %0,09'unu oluşturan 1 adet Meydan havası incelendi.
21. Repertuarın %0,09'unu oluşturan 1 adet Güreş havası incelendi.
22. Repertuarın %0,09'unu oluşturan 1 adet Tatyay incelendi.

Şekil 9: TRT THM Repertuarı (Sözlü-Sözsüz) Türkü İsimleri Oranları



3. BÖLÜM: TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TÜR

3.1. Türk Halk Müziğinde Bazı Tanımlar

Tür kavramına geçmeden önce özellikle bu bölümde sıklıkla karşılaşacağımız ve Türk halk müziği içerisinde oldukça fazla kullanılan bazı terimlerin incelenmesi ve tanımlarının yapılmasını faydalı olarak görmekteyiz. Bu tanımların yapılması ifade etmek istediklerimizin de daha net bir biçimde anlaşılabilir olması açısından da önemlidir.

3.1.1. Tarz-Stil

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te (1998:2142) tarz şu şekillerde tanımlanmaktadır.

1. Özel oluş veya davranış biçimi, üslup, stil, janr:
2. Bir kimsenin kendine özgü anlatım biçimi:
3. Güzel sanatlarda üslup, stil, konsept:
4. Biçim, yol

Ötüken Türkçe Sözlükte (Çağbayır, 2007:4618) tarz şu şekillerde tanımlanmaktadır.

1. Bir kimseye özgü davranış
2. Bir şeye özgü oluş biçimi; şekil; tür
3. Her zamanki davranış biçimi, alışlagelmiş
4. Bir şeyin, bir eylemin, gerçekleşme, uygulama biçimi, yöntem, şekil, biçim, yol
5. Sanat akımı, sanat anlayışı, üslûp

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde ise tarz; "Üslup" olarak tanımlanmaktadır (Eczacıbaşı:1997;1746).

Ansiklopedik Müzik Sözlüğü'nde (Aktüze, 2004:556) "stil" üslûp, tarz olarak tanımlanmıştır.

Müzik Ansiklopedik Sözlük'te (Sözer, 2005:656) stil; biçim,üslûp olarak tanımlanmıştır.

Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'de (Devellioğlu, 1986:1238) tarz; “şekil, biçim, suret, kılık, usûl, yol” olarak tanımlanmaktadır.

Klasik Türk müziğinde tarz veya stil kavramı tanımlanmış terimler değildir. Fakat bazı besteciler tarafından yeni makamlara yeni duygular uyandırdığından dolayı “tarz” terimini de içeren bazı isimler verildiği olmuştur. “Tarz-ı Bihin”, “Tarz-ı Cedid”, “Tarz-ı Cihan”, “Tarz-ı Nevin” (Öztuna, 2000:470) gibi makam isimleri kullanılmıştır.

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde ise tarz “eski dilde sanatsal anlayış, akım ve hatta üslûp karşılığı olarak ayırt edilmeksizin kullanılan sözcük” (Sözen ve Tanyeli, 2001:230) olarak tanımlanmaktadır.

Bu tanımlar çerçevesinde müzik alanında tarz ve stil kavramları hemen hemen yok gibidir. Müzik ile ilgilenen bazı bilim veya sanat insanlarının bir müziğin farklı coğrafyalardaki icra biçimlerindeki farklılıkları stil-tarz kavramlarıyla açıklamış olsalar da özellikle Türk halk müziğinde tarz-stil terimi pek yer bulamamaktadır.

Genel olarak sanat kavramı içerisinde “üslûp”, “tür” terimleri ile karşılanmış olsa da bunların çok net bilgiler olduğu yönündeki şüphelerimiz devam etmektedir.

3.1.2. Yöre

Yöre; Ötüken Türkçe Sözlükte (Çağbayır, 2007:5371); “Bir bölgenin belli bir yer ve çevresini kapsayan sınırlı bölümü, havali, mahal, çevre.” olarak tanımlanmaktadır.

Sanatsal anlamda ise yöresellik bir akım olarak karşımıza çıkar. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde yöresellik ulusallık ve evrenselliğin karşıtı olarak ifade edilir (Sözen ve Tanyeri, 2006:256)

Yöre kavramı gerek halk oyunları, gerekse halk müziği açısından önemli bir konudur. Ülke üzerinde oynan halk oyunlarının ve söylenen türkülerin önemli farklılıklarının ön plana çıkarılması için kullanılan bu terim, halk bilimi terimleri arasında sıklıkla geçmektedir.

Türker Eroğlu, Türk Dans Antropolojisine Giriş (2010:118) adlı eserinde konuya değinir. Eroğlu, “kültür merkezi” kavramıyla “yöre” kavramının anlaşılması

gerektiğini ifade ederek; yörelerin belirlenmesinin idari sınırlara göre yapılmasının uygun olmayacağını, kültür merkezlerinin göz önüne alınarak belirlenmesi durumunda daha sağlıklı sonuca ulaşılabileceğinden bahseder.

Bu bilgiler ışığı altında Türk halk müziği için yöre kavramına şu tanımın getirilmesi yanlış olmayacaktır. Belli bir ortak tarihe sahip bir biçimde ve belli bir coğrafi alan içerisinde icra edilen, diğer bölgelerden seyir, usûl, yapı bakımından farklılık gösteren, kullanılan enstrümanların icra ediliş biçimleri o bölgeye özgü olan, vokal icra sırasında belirgin ayrımlar ve özellikleri açık bir biçimde fark edilebilen; tüm mahalli sanatçıları tarafından aynı karakteristik özellikleri net bir biçimde ortaya konulabilen müziklerin bulunduğu bölgeye yöre denir.

3.1.3. Form-Biçim-Şekil

Form terimi için Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te (1998:797) aşağıdaki tanımlar yapılmıştır.

1. Biçim, şekil
2. Bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu.
3. İstenilen şeylerin yazılması, doldurulması için hazırlanmış basılı belge.

Yılmaz Öztuna ise “form”un karşılığı olarak “şekil” (Öztuna, 2000:125) kavramını kullanarak şekil için ise “bir şiir veya musiki parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” (Öztuna, 2000:453 ifadelerini kullanır.

Şekil terimi Türkçe Sözlükte ise şu şekillerde tanımlanır.

1. Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkal
2. Yakışık alan şekil, uygun şekil
3. Herhangi bir şeyin benzeri.
4. Sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form.
5. Tarz
6. Yazı ve simgelerin bilgisayarda kullanılmaya elverişli çerçevesi, düzeni, format

7. Disket vb.nin bilgisayarda kullanılabilir durumu.

8. Şiirlerin kuruluş ve uyak düzenlerine göre olan dış görünüşü, şekil

Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'te (Devellioğlu, 1986:1182) “şekl” olarak kelimenin ilk hali tanımlanırken “şekil, eşkal, biçim” kavramlarıyla ifade edilmiş olması dikkat çekmektedir.

Edebiyat alanında şekil biçim kavramları şiirin mısra sayısı, hece sayısı vb dışarıdan bakılınca görülebilecek biçimsel özelliklerinin ifade ediliyor olması da göz önünde bulundurulması gereken bir ayrıntıdır.

Türkçe sözlüğe göre bu kavramlar incelendiğinde, Tür ve tip birbirine daha yakın anlamlarda görünmektedir. Form, biçim ve şekil ise bir küme oluşturabilecek şekilde yakın anlamdadırlar. Tip, aynı zamanda biçim-şekil kümesine de dâhil olabilmektedir. Sözlüğe göre tipin 2. tanımı ise konumuzun açısından karışıklığa sebep olmaktadır. Çünkü tür ve çeşit aynı anlamda kullanılmaktadır. Bu durumda bahsettiğimiz bütün kavramların iç içe geçmişliği dikkat çekmekte ve konunun karışıklığı net bir biçimde görünmektedir.

Müzikal anlamda şekil,-biçim kavramları da dışarıdan bakılınca fark edilebilecek özellikleri ifade etmelidir. Müzikte şekil konusu müzikal analiz sırasında ortaya çıkmaktadır. Eserin bölümlerinin, periyotlarının, cümlelerinin ve motiflerinin ortaya konulması bunları yazıya geçirilmesi eserin şeklini belirler.

3.1.4. Tavır-Üslûp

Tavır, özellikle Türk halk müziği için çok tartışılan ve önemli bir terimdir. Tavır, TDK Türkçe Sözlükte (1998:2155), “Durum, davranış, vaziyet, hâl” (www.tdk.gov.tr 28.04.2009) olarak tanımlanmaktadır.

Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre tavır; “tempo” olarak tanımlanmaktadır (Gazimihal:1961;244)

Mehmet Özbek ise konuyu şu şekilde tanımlar; “Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunana özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere,

topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü.” (Özbek, 1998:179).

Atınç Emnalar ise tavrı şu şekilde açıklamaktadır. “Tavır: (tavır: uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek yeni kümeler oluşturma, tavrın ilk aşamasını belirler. Örneğin dörtlük süreyi eser içinde sürekli olarak, noktalı onaltılık iki otuzikilik ve iki onaltılık şekliyle bölerek seslendirme, bir başka deyişle süresel çatal, tavrın ilk aşamasıdır. Ghmde tavrın ilk aşamasını oluşturan bu sürelerin her biri, bağlama türü çalgıların tellerine bölüştürülerek seslendirilirse, aynı tavrın ikinci aşaması, dolayısıyla, tavır oluşmuş olur.) hem sözel hem çalgısal türlerde, türü belirleyen bir öge olarak kullanılır. Örneğin, zeybek tavrının, zeybek türünü belirleyen ögelerden biri olması gibi.” (Emnalar, 1995:141)

Yılmaz Öztuna ise “tavır” kavramına Klasik Türk müziği açısından bakarak “Türk Musikisinde okuyuş üslûp ve usûlü. Büyük hanendelerin kendilerine mahsus tavrıları vardır ki, peyrevleri tarafından taklit edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır” (Öztuna, 2000:474) ifadelerini kullanır.

“Tavır” terimi Türk halk müziğinde uzun yıllardır kullanılan bir kavramdır. Özellikle bağlama enstrümanının icrası sırasında bazı bölgelerdeki özel icra teknikleri “tavır” terimi ile ifade edilmektedir. Fakat yukarıdaki bilgi ve tanımları da değerlendirdiğimiz zaman tavrın bir bölgede icra edilen enstrümanın çalış biçimi tanımı için çok uygun olmayan bir ifade olduğunu fark ettik. Tavır bir yörenin değil ama bir kişinin icrasındaki farklılık; bir kişiye has icra biçimi olarak Türk halk müziği içerisinde yer bulabilir.

Türk halk müziğinde, eserlerin bağlama ile icra sırasında, bazı yöre müziklerinin kendine has tekniklerle çalınması işlemi tavır olarak isimlendirilmektedir. Bu işleme geleneksel olarak tavır atmak denilir.

Yöresel müzik icrasının bağlama ile yapılması sırasında, icracının bu yöresel çalım tekniklerini çok iyi bilmesi beklenir. Bu teknikler yörenin müzikal karakterini yansıttığı gibi, icracının icra derecesini yani ustalığını da belirlemeye yardımcı olur.

Tavır atmak olarak nitelendirilen durumun sistematik olarak profesyonel korolarda kullanılması TRT Radyolarının açılması dönemine rastlar.

TRT Radyoları kurulduğu ilk yıllardan itibaren bağlama ile yöresel çalima ve bu çalım tekniklerine çok önem vermiştir. Mahalli sanatçıların seslendirdiği ezgilerin kayıt altına alınması, bu kayıtların radyolarda yayınlanması ve radyo sanatçılarının bu teknikleri kullanarak türkülerini icra etmesi, Türk halk müziğinin gelişimi için şüphesiz çok önemli adımlardır. Maalesef bu önem tek taraflı kalmıştır. Yöresel icrada bağlama kadar diğer enstrümanların da yöresel çalım tekniklerinin varlığı ve bu tekniklerin kullanımı göz ardı edilmiştir. Örneğin İçel iline bağlı Silifke ilçesi. Silifke Yöresi, Türk müzik kültürünün farklılığının ilçelerde bile görülebilir olmasının önemli örneklerindedir. Fakat günümüzde Silifke Türk halk müziği icrası denilince akla sadece bağlama icra tekniği ya da bilinen ismiyle “Silifke Tavrı” gelmektedir. Oysaki Silifke’de ritm, klarinet, keman da en az bağlama kadar yöreye uyum sağlamış, kendilerine has çalım tekniği geliştirmiş, diğer müzik icralarında kullanılmayan şekillerde icrasını mümkün kılmış enstrümanlardır. Bu enstrümanların Silifke’deki kullanım şekilleri gözlerden kaçmıştır. Bunun gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ege ve Trakya Bölgesinde zurnanın kullanımı, Harput-Elazığ ve Konya’da kanun ve ud enstrümanlarının kullanımı, yine Harput-Elazığ, Malatya-Arapgir, Erzincan-Eğir’de klarinet enstrümanının kullanımı yöresel icra farklılığının önemli örnekleridir.

Tavır konusunda yapılan bir diğer yanlış da “tavır” teriminin kullanımında kendisini göstermektedir. Yukarıdaki tanımlar dikkatle incelenecek olursa eğer; tavır, kişiye özel bir durumdur. Bu gün kullanılan terim ise, bu kişiye özgü durumun yöreye mal edilmesi meselesidir. Yani bir yörenin tavrı olamaz, kişinin tavrı olabilir. Yörenin ise tarzı olabilir (Eroğlu, 2010:115-118). Tarz teriminin karşılığı ise üsluptur. Bu anlamda üslup teriminin Türk halk müziği için tekrar incelenmesi ve tavır-tarz sorununun tüm enstrümanlar için değerlendirilerek çözüme kavuşturulması faydalı olacaktır.

Sanatta ve edebiyatta sık kullanılan terimlerden olan üslûp, tarz, tavır, stil birbiri ile iç içe geçmiş kavramlardır.

Üslûba bakıldığı zaman karşılığı tarz olarak, tarza bakıldığı zaman karşılığı tavrı olarak, kimi hal, durum, sanat ve bilimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu karışıklığın müzik sanat-bilim dalında giderilmesi kavram kargaşasını ortadan kaldıracığı gibi, bu güne kadar adı konulmamış veya yanlış konulmuş olan bazı kavramların da uygun hale getirileceği düşüncesindeyiz.

Bu karmaşıklığın ortadan kaldırılmasının, müzikle uğraşan sanat ve bilim insanları arasındaki iletişimi kolaylaştıracağına olan inancımız tamdır. Bu terimleri detaylıca incelemekte fayda olduğunu düşünmekteyiz.

Üslûp, TDK Türkçe Sözlükte (1998:2313) şu şekillerde tanımlanmaktadır.

- 1 . Anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz:
- 2 . Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil:
- 3 . *edebiyat* Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil: (www.tdk.gov.tr)

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde ise konuya detaylı olarak yer verilmekte ve tanımı şu şekilde yapılmaktadır: “Stil”de denir. Bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırması. Bu özellikler renk, biçim ve konu olabileceği gibi ortak bir tavır, program ya da öğreti de olabilir. Tüm sanat dalları için geçerli bir terimdir.” (Eczacıbaşı, 1997;1857).

Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü’nde üslûp “bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışların bütünü” (Sözen ve Tanyeli; 2006;247) şeklinde tanımlanmıştır.

Müzik Ansiklopedik Sözlük’te üslûp; “Her alanda olduğu gibi, müzikte de oluş, deyiş ya da yapış biçimi” (Sözer, 2005:728) olarak tanımlanmaktadır.

Mehmet Özbek, konuyu şu şekilde tanımlamaktadır: “Bir sanatçının, bir yörenin, bir ülkenin kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği, anlatış biçimi; ağız, tavır, biçem, tarz” (Özbek, 1998:196)

Mahmut Ragıp Gazimihal, konuya “Musiki Sözlüğü” adlı eserinde değinir. Buna göre üslup; stil, çığır.

1. Duyguların ifadesinde bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır.
2. Bir çağa has olan tarz (Gazimihal, 1961:264).

Tekrar Eczacıbaşı sanat Ansiklopedisine bakılacak olursa konuyla ilgili şu satırlar dikkati çekmektedir. “Tek bir kültürün oluşturduğu üsluplar şöyle gruplanabilir: Kişisel, okul (ekol), toplumsal, bölgesel ve ulusal, ekolojik, dinsel ve kuşaklara bağlı olarak dönemsel.

Kişisel üslup bir sanatçının geliştirdiği özgün tavidir.

Okul, hem bir ülkeyi (İngiliz Üslûbu), bir bölgeyi (Kuzey İtalya Üslûbu), bir akımı (gerçekçilik) ya da bir grubu (Barbizon Okulu) hem de daha dar anlamda bir sanatçının atölyesinde üretilen ya da o sanatçının izleyicileri tarafından uygulanan ortak tavrı (Ör: Angelica Okulu) tanımlar okulun temel özelliği belirli bir zaman süreci içinde, sınırları iyi tanımlanmış bir bölgede ya da belirli sayıda sanatçıdan oluşmasıdır.

Toplumsal üslûp çoğu kez yaşanan bir tarihsel dönemin sanata yansımasıyla tanımlanır.

Bölgesel ve ulusal üslûplarsa bir anlamda etnik üslûpların yerleşiklik kazanmasıyla ortaya çıkmıştır.

Ekolojik üslûp sanatçının yaşadığı çevreyle ve ortamlarla yakın ilişki içindedir. Kentsel-kırsal, dağlık-düzlük, deniz-kara, avcı-çiftçi, yerleşik-göçebe gibi fiziksel ya da toplumsal olguların ürüne yansımasıdır.

Dinsel üslûp da etnik ve bölgesel üsluplar gibi tanımlanması güç niteliklere sahiptir. Ayrıca biçimle içeriği birbirinden ayırmak kimi zaman olanaksızdır.

Kuşaklarla belirlenen dönem üslûplarıysa, Erken, Yüksek ve Geç Rönesans’ta olduğu gibi, bir dönemin çeşitli evrelerini tanımlar.” (Eczacıbaşı, 1997:1857)

Bu evreleri ise Cavidan Selanik “Barok Üslubu, Pre-Barok Üslup, Klasik Üslup ve Romantik Üslup”. (Selanik, 1996:68-110) olarak belirtir.

Bu üsluplar mimaride görülmeye başlanmıştır. Tarihsel değişikliklerin sanata yansması olarak düşünölebilecek olan bu farklı dönemler Avrupa müziğinde de aynı isim ve tarihlerde görölmektedir. Üslupların çıkış sebebini uzmanlar, tek bir tarihsel olaydan çok ekonomik-politik, kültürel, teknolojik ve sanatsal olgularla biçimlenen bir olaylar zincirine bağlamaktadır. Örneğin, ABD’de 1920 ve 30’larda inşa edilen gökdelenlerin yüksekliğı ekonomik-politik bir olgu içinde değerlendirilir. Eğer 1929 büyük bunalımı daha erken olsaydı bu gökdelenler de büyük olasılıkla bu denli yüksek olamayacaktı.

Dönemin gelişen tavırları, ahlak değerleri, felsefesi yani çağın ruhu kültürel bir olgu, yağlıboyanın bulunması, döküm tekniklerinin gelişmesi ve piyanonun yetkinleştirilmesi de teknolojik bir olgudur. Sanatsal olguysa biçimsel öğelerle kaynağın, yani yaratıcılığın birleşmesi ve birbirini tamamlamasıdır (Eczacıbaşı, 1997:1858). Bu sebeplerden dolayı ortaya çıkan farklı üsluplar Avrupa müziğinde kendisini göstermektedir.

Üslup konusuna tekrar dönecek olursak eğer, dünyada üslup farklılıklarının ve isimlerinin belirlenmesi sırasında tarih bilimi önemli bir araçtır. Üzerinde yaşanan coğrafyanın tarihine bakarak, müzikal farklılıkların belirlenmesi yöntemi sonucunda üslupların ortaya çıktığı görölmektedir. Bu yöntem Avrupa klasik müziğinde üslup belirleme çalışmaları sırasında kullanılmış olan yöntemdir.

Bu yöntemin Türk müziğı için de kullanılması tabii ki düşünölebilir. Türk müziğı açısından bu yöntemin kullanılmasında, notanın kullanılmaya başlamasının çok geç zamanlarda başlamış olması ve Türk halk müziğı için derleme işleminin Cumhuriyet sonralarında başlaması, dolayısıyla her iki müzik türü için de yazılı belgelerin elimizde olmaması sebebiyle karanlıkta kalacak olan bölümlerin olacak ve bu nedenle de bazı sakıncalar doğuracaktır.

Türk halk müziğı için yapılacak bir çalışmada gidilecek yol, bu gün icra edilen müziklerin yöresel farklılıklarının ortaya çıkarılması, o yörelerin ekonomisi, coğrafyası ve özellikle tarihi göz önüne alınarak bir haritanın oluşturulması yönünde

olacaktır. Bu konuyla ilgili olarak, incelenmesi gereken üslûp çeşidi ise yukarıda da belirttiğimiz gibi üslûbun, “yöresel ve ulusal üslûp” başlığı altında incelenen kısımdır.

Dünya geneline bakıldığı zaman sanat eserlerinin üslûplandırma çalışmaları sırasında genellikle, tarihsel bir çizgi dikkate alınarak, o tarihsel çizgide bahsedilen sanat dalının geçirdiği gelişim göz önünde bulundurulur. Sanatta köklü değişikliklerin yaşandığı ve bu değişimin tarihsel olarak toplumsal bir olayla sonuçlanması veya başlaması durumunda, o dönem üslup olarak adlandırılmaktadır.

Dünya üzerinde halk bilimine dolayısıyla halk müziklerine olan ilginin geç bir zamanda dikkati çekmesi, çalışmalara geç başlanması ve ülkemizde ise bu bilim dalının tanınması ve derleme çalışmalarının öneminin geç fark edilmesi, elimizdeki eski tarihli eser örneklerinin sınırlı kalmasına sebep olmaktadır. Türk Halk Müziğindeki bu sınırlı sayıda eserle tarihsel açıdan üslup konusunda bir hüküm vermek ise günümüz şartlarına göre güç görünmektedir.

Coğrafi üslûp açısından değerlendirilmesi gereken Türk halk müziğinde Yöresel müzikal özellikler dikkate alınarak yapılacak çalışmalarda, yöresel üslûp ve kişisel tavır terimleri ön plana çıkmaktadır.

“Bilindiği gibi tavır daha çok kişileri ilgilendirir. Yani şahsidir, kişiseldir. Müzik söz konusu olduğunda Kırşehirli Neşet Ertaş’ın tavrı ile babası olan Muharrem Ertaş’ın tavrı farklıdır. Ancak bütün Kırşehir yöresinin kendine has bir çalma ve söyleme şekli vardır ki; nasıl mimarideki genel akımlara ve biçimlere “Rönesans, Rokoko, Barok Üsl^bu” deniyorsa biz de bir ilin veya bir bölgenin genel olarak müzik icra biçimlerine o yörenin Üslûbu; o yöredeki kişilerin kendine özgü icra biçimlerine ise o kişilerin tavrı denmesinin daha isabetli olacağını düşünüyoruz” (Eroğlu, 2010:116).

3.1.5. Türk Halk Müziğinde Türün Tanımı

Genel olarak müziği tanım ve tarihçesini incelediğimiz ilk bölümün ardından, müzik bilim ve sanatı hakkında bilgi ve fikirlerinin olduğunu düşündüğümüz yerli ve yabancı bazı bilim ve sanat insanlarının konu hakkındaki düşüncelerini değerlendirdiğimiz ikinci bölümde tür meselesi netleşmeye başlamıştır.

Bu bilgiler ışığı altında Türk halk müziğinde tür kavramı incelenecek olursa bir tanım yapmak gerekmektedir. Yapılacak olan tanımda şu maddelerin olması gerektiği düşüncesindeyiz.

1. Müzikte tür, ortak özellikleri olan yapıtların, biçime, şekle göre değil; içeriğe, anlatıma göre ayrıldıkları bölümlere verilen addır.
2. Çeşitli basamaklarda farklı bölümlere uğrar. Birinci basamağı müzik olarak ele alırsak: Çok Sesli Müzik, Hafif Müzik, Halk Müziği vb. birer türdür, içerikleri yani anlatımları farklıdır. İkinci basamakta Çok Sesli Müzik Türü de kendi arasında türlere ayrılır: Oda Müziği, Senfonik müzik vb.
3. Aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı öbekte toplanması demektir.
4. Musikide, ortak özellikleri bulunan nesne veya varlıkların meydana getirdiği geniş kümeye, topluluğa tür denir. Başka deyişle tür: ortak özellikleri bakımından bir araya getirilen nesne veya varlıkların oluşturduğu kümenin adıdır.

Neticede biz Türk halk müziğinde türü; “ritm ve ezgiden oluşan müzikal yapı ile saz, söz, ağız özelliklerinden oluşan icra biçimi açısından benzerlik gösteren öbek” şeklinde açıklamayı uygun buluyoruz.

Bu düşünceler çerçevesinde oluşturulacak bir tanımın, Türk halk müziğini sistematize edebilecek özel bir tanım olabileceği yönünde kanaatlerimiz netleşmiştir. Türk halk müziğinin özelliklerini bünyesinde barındırabilecek bir tanımda ise ritm ve makamın temel alınması, bu sınıflama çalışması için uygun görünmektedir

Bilindiği gibi, müziğin iki önemli elemanı ses ve ritmdir. Bu elemanlar doğada dağınık halde bulunurlar. Dağınık halde bulunan bu elemanların düzenlenmesi sonucunda ise müzikler, melodiler ortaya çıkar.

Bu noktadan sonra müziği Türk müziği olarak algılayacak eğer, ritmin düzenlenmiş hali, “usûl”; sesin düzenlenmiş hali ise “dizi” yani “makam”dır.

Usûl kavramını -Türk müziği için ezgileri-, usûllü veya usûlsüz diye nitelemek mümkün iken makamlı veya makamsız diye nitelemek mümkün değildir. Bu yüzden belirleyici unsur daha çok “usûl” kavramı olmalıdır.

Yani, belirli bir usûl özelliği gösteren ve belli bir yöreye ait olan ezgiler, tür tanımı için ilk ve en önemli madde olabilir.

İkinci madde ise Arseven’in yaptığı gibi bir makam seyri (melodic line) yapmaktan geçer. Maddeler halinde seyir özellikleri yazılan gruplara isim verildikten sonra hangi türkünün hangi gruba dâhil olduğunun belirlenmesi gerekir.

Bu noktadan sonra icra özelliklerinin göz önünde tutulması türün belirginleşmesine katkı sağlayacaktır. İcra özelliklerinden kasıt, sazla veya sesle icradır. Enstrümanların yörelere göre farklı teknikler ve üslûplarla çalınması; yöresel söyleme teknikleri bu bölümde incelenmesi ve belirlenmesi gereken türlerin netleşmesini sağlayacaktır.

Sözlü eserlerde yöresel ağız özellikleri ve eserin şiirlerindeki dış yapı özellikleri dikkate alınacaktır.

Buna göre belirlenen üç madde kendini göstermektedir. Bunlar; müzikal yapı, avaz ve ağızdır.

Müzikal yapıdan kasıt eserin ritm ve ezgi karakteristikleridir. Avazdan kasıt, eserdeki sazla veya sesle geliştirilmiş olan icra farklılıkları, yani yöresel icra özellikleridir. Ağızdan kasıt ise yöresel ağız özelliklerinin türkülere yansımaları ve farklı şiirsel dış yapı özellikleri ortaya konulmuş olmasıdır.

Bu maddelerden en az bir tanesinin bir eserde bulunması Türk halk müziği için türü oluşturmak için yeterli görülmektedir.

Bu üç maddeye göre yapılacak olan tanımlamaya uyan ezgiler bir tür oluşturmalıdır. Buna göre Türk Halk Müziği için Tür: Belirli bir kültürel alan içerisinde, belirli bir tarihi geçmişi paylaşan topluluk üyelerinin icra ettiği, yöre halkı tarafından kendine has enstrüman çalma veya türkü söyleme teknikleri geliştirilerek yöresel icra niteliği kazandırılmış, yöresel ağız özelliklerini bünyesinde barındırılan; usûl, ritm, melodik

hat açısından aralarında ortak özellikler bulunan, var olan bu ortak özelliklerin nitelikleri bakımından yeterli uyumlukları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplandığı müzik grupları bir tür oluşturur.

3.2. Türk Halk Müziğinde Türler

Bu tanımdan yola çıkılarak yapılacak olan bir tür sınıflandırmasında Türk Halk Müziği'nin sınıflandırması şu şekilde olmalıdır.

1. Usullü Türler

1. Halay
2. Zeybek
3. Deyiş-Semah
4. Konya Yöresi
5. Silifke Yöresi

2. Usulsüz Türler

1. Barak Havası
2. Bozlak Havası
3. Gurbet Havası
4. Yol Havası
5. Gazel Havası
6. Ela Gözlü Havası
7. Arguvan Havası
8. Çamşılı Havası

3. Karma Türler

1. Ayağı Usulsüz Devamında Usullü Türler

1. Müstezat Havası

2. Ayağı Usullü Devamında Usulsüz Türler

1. Hoyrat Havası

2. Maya Havası

3.2.1. Usûllü Türler

3.2.1.1. Halay Havası

İnsanın varlığını sürdürebilmesinde en önemli etkenin, doğa ile savaşımında doğaya yenik düşmemesi özelliği olduğunu ifade eden Su, insanın doğa ile savaşımında, kendi gücünü fark etmesi; bunun insana kazandırdığı maddi ve manevi kültür değerlerinin, belli bir birikimi oluşturduğu ve bu birikimin uygarlık tarihimizdir olduğunu ifade eder (Su, 2000:2).

İlk insanların doğa ile ilişkilerinde kullandıkları araç ve gereçler çok ilkel olduğunu ve doğa olaylarını algılayamıyor ve değerlendiremiyor olduğunu ifade eden yazar, toplu yaşam ve bu yaşama biçiminden alınan gücü egemenliğine vurgu yaparak, davranışların ortak düşünceye, o topluluğun ortak çıkarlarına, isteklerine bağlı olduğu ifade edilerek, henüz birey olma bilincine erişmemiş olduklarını açıklar.

Su, bu ilkel dönemlerinde insanların doğa olaylarının neden-sonuç bağıntısını kuramadıkları için yaratıcıyı aradıklarını; olguları somutlaştırmak, kişiselleştirmek eğiliminde olduklarını ifade ederek, o zaman da algılayamadıkları, bir nedene bağladıkları olguları, mistik kuvvetlerle açıklıyor olduklarını belirterek şu ifadelere yer verir; “Somutlaştırdıkları varlıklara, nesnelere karşı bir saygı duyuyorlardı. Buna kült diyoruz. Bu külte bağlı olarak da tapınmalar, dinsel tören ve büyüler geliştirmişler; bunları gelenekselleştirmişlerdi” (Su, 2000:2).

Bu dönemde bilim öncesi bilim olan söylencelerin yani mitologyanın oluştuğunu ifade eden yazar, bu inanış ve değerlere bağlı sanat yaratımlarında da dansların, danslı törenlerin önemli bir yer tuttuğunu belirtir.

Yazar tarafından, bu dinsel törenlerin sözlü bölümünün mitoslardan, somutlaştırılan kavramı anlatan nesne ve eylemler ve ritüellerden oluşturduğunu, böylece, bu geleneksel işlemlerin sanatlarına da yansıdığı ifade edilir.

Zamanla toplumsal üretimin gelişmiş olduğu, bunun sonucu olarak da doğal iş bölümü, teknik iş bölümü, toplu çalışma, tüketim farklılıklarının olduğu ve ekonomik yapılanmanın belirginleştiği ifade edilen yazıda, bu değişim ve gelişmeyle birlikte sosyal ortamda karşılıklı görev anlayışının, toplumsal örgütlenmenin, gelenekler ve toplumsal alışkanlıkların, aile yapısının, akrabalık ilişkilerinin olduğu ifade edilir.

“Böylelikle toplumsal yapı mekanikleşti, bütün çabalar toplumsal yararı gözetmeye yönelik oldu. İnsanlar doğa olayları karşısında kendi güçlerini fark ettiler ve bireyselleşme gerçekleşti” (Su, 2000:2) şeklindeki ifadeleri kullanan yazar, yazısına “Ekonomik yapılanma gelişir ve buna bağlı olarak toplumsal anlayış değişirken, insanların soyutlama yetileri gelişti. Artık doğa olaylarını algılayabiliyor, bir nedene bağlayabiliyor, nesneleştirdikleri doğaüstü güçlerle açıklamıyorlardı” cümleleriyle devam eder (Su, 2000:2)

Bu gelişim süreci içinde günümüze gelindiğini belirten Su, insanların, doğal olarak ilkel dönemlerdeki yaşama özelliklerini değiştirdiklerini düşünür. Bu değişimin eski yaşama biçiminden bütünüyle kopmak yerine farklılaşma biçiminde olduğunu, artık ilkel dönemlerdeki büyü, dinsel törenleri ve bu geleneksel işlemlerin en önemli bölümünü oluşturan dansların; kötü ruh korkusundan değil, ortak iş yapmanın zevkli olması, birbirinden güç kazanma, iş bölümünün sağlanması, dayanışma ve bütün değerleriyle birbirini anlama... gibi nedenlerle yapıldığına dikkat çeker.

“Artık halk dansları dinsel kökenli törenler olmaktan çıktı ve toplu coşkuyu simgeledi.” (Su, 2000:2)

Bu coşku simgelenmesi sırasında müziğin olmaması ise düşünülemez. Özellikle sporda bile müziği günlük hayatlarından ayırmayan Türkler için dans, oyunda müzik olmazsa olmazdı. Tabi burada müzik mi oyuna göre şekillendi, yoksa oyun mu müziğe göre şekillendi sorusu uzun araştırmalar gerektiren bir süreç sonunda cevaplanması gerekir.

Halaylar ise bu dini ritüellerin dindışı eğlence amacı ile gerçekleştirilen dansların, - Türkiye ve Türklük sınırları içerisinde- en önemlisi sayılmasında sakınca görmemekteyiz.

Bu noktada dini yansımaları görmek için, danslar ve müziklerinin ayrı ayrı incelenmesi tarafımızca gerekli görülen bir konudur. Dansı incelemek sınırlarımı aşacağından dolayı müzikle ilgili olarak birkaç söz söylemek mümkündür. İlk etapta müzik, dikkatle dinlenildiği zaman, mistik bir havasının olduğu, içerisindeki motiflerin gelişigüzel oluşturulmadığı, amacın eğlenceye gelen insanları oynatarak onlara hoş vakit geçirmek olmadı görülmektedir. Genelde karmaşık yapıda melodi, ritm ve makamlardan oluşan halayların icrası da ustalık gerektirmektedir.

İnsanlar her halay çalan müzisyeni beğenmediği gibi, beğenmediği müzisyen ezgiyi icra etmeye başladığında da tavrını oynamayarak koyar. Bu derece ustalığın gerektiği halay eserleri, yöre yöre incelenerek özellikleri melodik olarak analiz edildiği takdirde ifade ettiği duyguların ve tarihsel derinliğinin de ortaya çıkacağını düşünmekteyiz.

Halay kelimesinin tanımları incelenecek olursa ilk olarak Türkçe sözlükte halay; Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde genellikle davul ve zurna eşliğinde toplu olarak oynanan bir halk oyunu olarak tanımlanmaktadır.(TDK, 1998:931)

Halay konusunda diğer tanımlar ise şu şekildedir;

“Halay, Türkiye'nin hemen hemen bütün yörelerine yayılmış, bağlayıcı kuralları olmayan bir biçimdir.” (Reinhard, 1991:222)

“Halay muhakkak dünyanın hem oyuncusuna, hem seyircisine huzur ve saadet veren, yorgun dimağlara ve kalplere müsekkin bir ilaç gibi tesir eden asil karakterli bir Türk halk oyun süvitidir.” (Yönetken, 2006;47)

Haluk Tarcan ise tanımı yaptıktan sonra bazı sıkıntılarını da dile getirmektedir. Halayın, bütün Balkanlar, Ortadoğu, Kuzey Afrika'da yaygın olan bir halk oyunu olduğuna dikkat çeken yazar, halay kelimesini rahmetli hocamız H. B. Yönetken'e göre ne Arapça ve ne de Acemcede bulunmadığından geçit, gösteri anlamında olan alayın h ile sözlendirilmesinden olduğunu ifade eder (Tarcan, 1980;8893).

Tarcan yazısına Hatipoğlu'nun da Sümerdeki hana'yı h-ana olarak açıklamasını örnek göstererek, buna göre halay oyununun Türk icadı olmasa bile adlandırılmasının Türkçe olmasına dikkat çeker.

“Bu oyuna ait vücut hareketlerini İ.Ö. 4. Binlerde Samarra seramiklerinde töresel oyun, büyük bir olasılıkla yağmur dansı olarak görüyoruz. Bu nedenle kökünü tarihin karanlık dönemlerinden alan Halay'ı bazı becerikli batılı etnomüzikologların tercih ettikleri ülkelere hediye etmelerine izin vermeyeceğiz.” (Tarcan, 1980:8893)

Halayın kapsamlı açıklama ve tanımı yapan kişi ise Türker Eroğlu'dur. Bu konuda bir tez ve kitap yazan Hoca şunları belirtmektedir. “Halay”, “Haley”, “Alay”, “Aley”, “Halley”, “Alley”, “Bulay”, “Bulley” şekillerinde görülmekte olan ve geniş olarak “Halay” şeklinde bilinen manası üzerinde çeşitli görüşler vardır.

Alay'dan gelen bir sözcük. Aleyler buleyler deyimindeki buley sözcüğü de topluluk, taife anlamında kullanılmaktadır. Türkmenlerde ve Orhun Yazıtları'nda Ulayı-Ulayu sözcüğü devamlılık, süreklilik anlamında kullanılan bir sözcüktür.

Sivas halkı arasında Halay-Alay sözcüğünün toplantı anlamına geldiği görülmektedir. Kalabalık insan topluluğu, gösteri yapmak için bir araya toplanma, cümbür cemaat anlamında kullanılmıştır. Halay oyunu ise birlikte gösteri için oynanan oyunlar olarak tanımlanır. Alay, kuşkusuz bu yörede topluluk oyunlarını tanımlamak için kullanılır.”(Eroğlu, 1995:119)

Şerif Baykurt ise konunun tanımı şu şekilde yapmaktadır; “Halay, üç ya da daha çok sayıda oyuncu ile ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan, yönetici komutu ile oynanan bağımlı oyunların genel adıdır.” (Baykurt, 1971:1)

Mahmut Ragıp Gazimihal ise halay konusunda genel bir tanım yaparak şunları belirtmektedir. “Halay en az kişiden başlayarak yerin müsaadesi ve oyuncuların sayısı niptinde kadrosu genişleyebilen toplu oyunların adıdır.”(Gazimihal, 1941:99)

Halay konusunda bazı terimlerin açıklaması ise şu şekildedir;

“Ağırlama: Halay oyununda birinci bölüm. İki, üç bölümlü halaylarda açış oyunu. Baş oyun niteliğindeki ilk kısım.”

Yanlama: üç bölümlü halaylarda ikinci bölüm. İki kısımlı halaylarda yanlış olarak son bölüm yerine kullanılmaktadır. İki kısımlı halaylarda yanlama olmaz. Ağırhlama-hoplama veya ağırhlama yelleme veya yelleme-hoplatma bulunur. Bu yalnız üç bölümlü halayların ikinci bölümü için kullanılan bir deyimdir. Sıktırma,

Hoplatma: Halay oyununda 3. Bölüm. Üç kısımlı halaylarda en hızlı, çevik bir şekilde oynanan son bölüm niteliğindeki oyun. İki bölümlülerde bitiriş bölümü. Yıldırma, yeldirme, yelleme, otlatma, hoplama

Tek halay: aynı melodi ile iki veya üç kısım hız değiştirerek oynanan halayların tümü.

Halay Başı: Başyaki eli mendilli oyuncu. Başadur, Sırabaşı

Pöççük-Poçık: Bazı bölgelerde halayın son ucunda eli mendilli oyuncu. Başçeken,

Kelle: ikinci ve pöçük arasında kalan halay oyuncularını. Sıra oyuncularını,

İkinci: Halay başının yanındaki oyuncu.”(Eroğlu, 1995:120)

Kökeni dini olan bu müziklerde Türklerin yaşadığı birçok olayı ve yeri görebilmek mümkündür. Günümüzde geniş bir coğrafi alanda çalınan ve oynan halayların, sadece Türk coğrafyasındaki örneklerinde, eski zamanlarda din amaçlı kullanıldığını görmek mümkündür. Diğer coğrafyalarda melodilerin daha fazla eğlenceye yönelik olması bu tezimizi kanıtlar niteliktedir. Tabii ki icra edildiği yörelerde yaşamış, o kültürleri paylaşmış olmak da müziklerden sağlanacak duygulanımların farklı biçimlerde gerçekleşeceğinin de unutulmaması gerekmektedir. Yani bu konuda etik değil emik yaklaşımda bulunmanın faydalı olduğunun bilincindeyiz.

Müzikal anlamda Halay bölgesi denildiği zaman akla gelen coğrafya, İç Anadolu Bölgesinin bir kısmı (Batıda Ankara'nın doğu ve kuzey ilçeleri, Çorum, Çankırı, Kırşehir, Nevşehir, Niğde, Sivas, Kayseri), Doğu Anadolu Bölgesi'nin bir kısmı (Erzincan'ın batı ve güney ilçeleri, Elazığ,), Güneydoğu Anadolu Bölgesinin bir kısmı (Gaziantep), Akdeniz Bölgesinin bir kısmı (Kahramanmaraş, Osmaniye, Adana, Hatay) dır.

Bu noktada, Gaziantep, Kırşehir ve özellikle de Sivas'a ayrı başlıklar açmanın doğru olduğunu düşünmekteyiz. Müzikal anlamda daha karakteristik özelliklerin görüldüğü bu bölgeler, aynı kökün farklı dalları olduğunun, bu dalların da coğrafi şartlardan dolayı farklılıklar gösterdiğinin önemli kanıtlarındandır.

Tarihi binlerce yıl öncesine dayanan halay oynama ve çalma geleneğinin bu bölgelerdeki ortaklıkların, Orta Asya bağlantıları ile ortaya çıkarılabilmesi, bunların müzikal analizlerle ortaya konularak desteklenmesi ise yapılacak geniş katılımlı bilimsel çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılabilir.

Halaylarda genellikle kullanılan enstrüman davul ve zurnadır. Bunların yapısal özellikleri ise yörelere farklılıklar göstermektedir. Mekânın kapalı veya açık olması ise enstrümanların bağlama ve bendir, darbuka, tef gibi enstrümanlarla değişimini gerektirmektedir. Ama unutulmamalıdır ki asıl enstrümanlar davul ve zurnadır.

Eğlence sahibinin ekonomik durumuna göre davul zurna sayıları artmaktadır. En az bir davul bir zurna ile icra edilen halaylarda kullanılan enstrüman sayısı 9 davul 9 zurnaya kadar çıkabilmektedir.

Sadi Yaver Ataman, halaylar da müziği 2 bölüme ayırır. "Sırf çalgının vurduğu enstrümantal kısım ve türkülü vokal kısım" (Ataman, 1983:67)

Halaylar genellikle 3 bölümlüdür. Ağırlama ile başlanan ilk ezgi, yanlama, sıklama, yelleme de denilen 2. Bir bölümle devam eder. Son bölüm ise hoplama veya hoplatma denilen en hızlı bölümdür.

Bölümler arasında geçişler yapılırken genellikle ritimle birlikte dizi ve usul de değişir. Melodik yapı ve ezgilerin de değiştiği bu bölümlerin her biri, birbirinden ayrı birer türkü hissi yaratmaktadır. TRT Thm Repertuvarında, bir halayın ayrı bölümleri olduğu bilinen eserlerin, farklı türkülermiş gibi notaya alınmış örneklerine rastlamak mümkündür. Bu şekilde notaya almanın farklı gerekçeleri olabilir.

Bölümlerin sadece ritmin hızlanması şeklinde de değiştiği de örneklendirilebilir. Bu eserlerde melodi, usûl, dizi aynıdır fakat metronom her bölümde biraz daha hızlanır. Her ne kadar nitelikli örnekler olarak görülme de halaylarda bu örneklere de rastlamak mümkündür.

EĞİN HALAYI

Yöresi : Erzincan-Kemaliye

Kaynak Kişi : Kazım Ulukaya
Kadir Ulukaya
Yılmaz Uzun

Derleyen : Türker Eroğlu
Sertan Demir

Notaya Alan : Sertan Demir

Derleme Tarihi: 27.01.2007

Süresi: ♩ 65

Tek Ayak

3

5

7

9 Çöktürme

11

13

EĞİN HALAYI

25 Kaldırma

17

19

21 İki Ayak

23

25

27 Üç Ayak

29

31

EĞİN HALAYI

3



3.2.1.2. Zeybek Havası

Zeybek, Anadolu'nun birçok yöresinde icra edilen, kendine has oyunu olan, genellikle 9 zamanlı usule sahip, çeşitli makamlarda olabilen bir türdür. Zeybek kelimesi, Türkçe sözlükte; “Batı Anadolu efesi ve Ege yöresine özgü bir müzik veya oyun türü, zeybek havası” olarak tanımlanmaktadır.

Ahmet Say ise Zeybeği; “... bir halk müziği türüdür” (Say, 2002:597) şeklinde tanımlar.

“Zeybek” konusuyla ilgili en geniş araştırmayı yapan Onur Akdoğu, zeybek kelimesinin kökeni ile ilgili tartışmaları şu şekilde nakleder. “Zeybek kelimesinin kökeni ile ilgili ilk bulguya Besim Atalay (1882-1965) yazmış olduğu Türk Büyükleri ve Türk Adları isimli eserde rastlıyoruz.

İlk baskısı 1923, ikinci baskısı ise 1935 yılında yapılan eserde, zeybek kelimesinin Özbek kelimesinden değişme olduğu bir varsayım olarak belirtilmektedir” (Akdoğu, 2004:1).

“Zeybek kelimesi ile ilgili ikinci bulguya ise 1936 yılında yayınlanan Hayat Ansiklopedisi’nde rastlıyoruz. Daha çok eleştirel bir anlatım içeren ansiklopedinin zeybek maddesinde “...yürüyüşte, davranışta, atılışta pek çevik buldukları için kendilerine zeybekî adı takılmış ve sonra bu kelime zeybek şeklinin almış imiş.” (Akdoğu, 2004:2).

“Zeybek kelimesinin Arapça bir kelime olan zîbak’tan bozulma olduğu hakkındaki 1930’lu yıllarda yalnızca söylentiye dayanılarak ortaya atılan bu görüşün, ansiklopedide de eleştirildiği gibi, hiçbir gerçekçi açıklaması ve kanıtı yoktur.” (Akdoğu, 2004:2)

“...Kelimenin sekban ya da seymen kelimesinden bozulma olduğu yolundadır. Bu görüşü ilk önce öne süren ise Şerif Aker’in olup, Aker’e göre zeybek kelimesi “sekbân kelimesinden galât” yani değişmiştir” (Akdoğu, 2004:11)

“Zeybek kelimesinin kökeni ile ilgili bir diğer görüş ise 1960’lı yıllar içinde ortaya atılmış olup, Hüseyin Hilmi Bayındır’a aittir.

Bayındır, önce Tarihte Zeybeklik ve Musiki, ardından da Aydın Kenti adlı kitaplarında, kendi imlasıyla yazdığımız zeğbek kelimesinin Türkçe olduğunu ve sağlam anlamına gelen bek sıfatıyla akıllı, anlayışlı anlamına gelen sağ kökünden bozma “zeğ” isimlerinin birleşmesi sonucu oluştuğunu iddia etmektedir”(Akdoğu, 2004:12).

“Zeybek kelimesinin kökenine ilişkin bir diğer görüş ise 1977 yılında ortaya atılmış olup, Sebahattin Türkoğlu’na aittir.

Zeybek ve Efe sözcükleri başlıklı yazısında, Türkoğlu, Türklerde asker ve orduya sü denildiğini, bu kelimedden türemiş subaşının ordu komutanı, sü-be’nin ordu karargahı, sü-bek’in ise subay anlamında kullanıldığını belirttikten sonra, bu kelimelerdeki s harfinin sertleşerek z halini aldığı, böylece sübek’ten “zü-bek, zi-bek ve dil akıcılığı dolayısıyla ziybek, zeybek” kelimesinin oluşacağını öne sürmektedir (Akdoğu, 2004:14).

Mahmut Ragıp Gazimihal ise Doğu Türkistan ve Afganistanın Bedahşan ilinde zeybek isimli köylerin bulunduğunu bildirmektedir (Gazimihal, 1956:1420)

Zeybeklerin müzikal anlamda tanımlamasını ise Muzaffer Sarısözen şu şekilde yapmaktadır; “Ağır tempolu birleşik dokuzluların adı zeybek havasıdır” (Sarısözen, 1968:78)

Zeybek genel olarak Ege bölgesinde görülmekle birlikte Anadolu’nun çeşitli yerlerinde de örnekleri mevcuttur. Bu konu ile ilgili olarak Halil Bedi Yönetken şu bilgileri vermektedir; “Kırşehir de zeybek oynuyor, -Elazığ da zeybek oynar, ondan daha ileride zeybek oynayana rastlamadık” (Yönetken, 2006:45) ve “Yozgat muhabbetinde de zeybek, sözsüz, türküsüz olarak, yalnız çalınarak oynanmıştır. Kendine göre bir zeybek oynayan Yozgat, aynı zamanda önemli bir halay bölgesidir” (Yönetken, 2006:49)

“Kendini dini etkilerden kurtarmış, ritim ve ezgiyi birleştirmiş olarak tekâmüle uğramış ve zamanla çok sesli kurallara uygun ve ulusal bir nitelik almıştır. Yaşadığı çevreyi yiğitliği, sevgiyi, doğayı, karşılaştığı olayları bu musiki ile işlemiştir. Çok sesli olmayı yeğler. Tek zurna ve davulla yetinmezler.” (Yavi, 1991:31). Şeklinde

açıklama yapan Ersal Yavi, zeybeklerin çok sesli olduğundan bahsederken davul ve zurnanın fazlalığının çok sesliliğe sebep olduğu mantığıyla hareket ederek, bu müziğe çok sesli demektedir. Anadolu'da zurna çalma geleneğinde birden fazla zurnanın çalındığı durumlarda, sadece bir zurna melodi çalarken diğer zurnalar dem sesinde kalırlar. Bu durum ise çok sesliliğe sebep olmamaktadır. Çok sesliliğin olabilmesi için, aynı anda iki farklı melodinin yürümesi gerekmektedir.

Zeybeklerin ritim yapıları ve müzikleri ilgili olarak İsmail Boyacı ise şu bilgileri vermektedir; “Zeybek havalarının tartımı iki ana grupta toplanır a- Ağır Zeybekler, b- Yürük Zeybekler. Yürük sözcüğü süratli oynanan anlamında kullanılmaktadır. Zeybek havalarını aynı tartımda kadınlar da oynarlar ve bu oyuna “kadın oyunu” denir. Zeybek havalarının kendine has usulü, müzik deyimi ile, 9 zamanlıdır. 9 zamanlıların sırası ile 9/16 lık, 9/8 lik, 9/4 lük ve 9/2 lik olanları ayrı ayrı isimlendirilerek değerlendirilirler. 9/4 ve 9/2 lik olanlar zeybek havalarının en ağırılarını oluştururlar ve bu tür oyunların başında muhakkak çalgılar “gezinleme” denilen serbest stilde ve aynı ayaktan müzikli bir sergileme yaparlar. Bu gezinleme anında oyuna kalkan ya da kalkanlar kendilerine has stilde ve erkekçe alanda dairesel bir biçimde dolanırlar ve ritimli kısmın üç zamanlı yerinde nara atarak oyuna başlarlar. Oyun birkaç kere dönülür, oynayan yorulduğunu belli etmeden çalgı olarak eşlik eden davul- zurnacıya ya da bağlamacıya bilinen tarzda verdiği işaretle tekrar gezinlemeye geçer ve böylece oyun sürdürülür. ... Kadın oyunlarında gezinleme yoktur.

Zeybek oyunları meydanlarda davul-zurna, kapalı yerlerde ise bağlamalar eşliğinde oynanır. Oyunlarda çift zurna gelenektir. Zurnalardan biri ezgiyi çalar, diğeri ise dem tutar.

Zeybek oyunları bayramlarda, ulusal günlerde, düğün ve eğlencelerde oynanır. Efenin oyunu ağır, zeybek ve kızanların oyunu kıvraktır. Zeybek oyunu oynayacak kişi meydana çıkar ve kendine özgü tavırlarıyla ağır ağır gezinir. Yere doğru eğilerek parmaklarını toprağa değer sonra da silahına sürer, doğrulur ve yine gezintiye devam eder. Gezinti bölümünün bitimiyle zurnacı oyunun ezgisini çalmaya başlar. Zeybek oynayan ellerini kaldırarak oyuna başlar. Bazen bir elini dizine bir elini de silahına

vurarak oyunu sürdürür. Her zeybek oyunu oynayanın kendine özgü tavrı ve stili vardır. Zeybek oyunları genelde tek oynanır.” (Özboyacı, 1979:8793)

Say, zeybeğin asıl olarak bir halk müziği türü olduğunu ifade etmesinin ardından, Türk Sanat Müziği bestecileri ve ulusal akımdan güç alan çağdaş bestecilerin de bu müziğe ilgi duyarak etkilenmiş şekilde eserler verdiğinden örnekleriyle bahseder (Say, 2002:597).

Zeybeklik kurumu ve zeybek müziği içerisinde önemli olgulardan birisi de teke havaları olarak bilinen kıvrak zeybeklerdir. Ritimlerinin tempolu olmasından kaynaklı olarak 9/16’lık olarak usullendirilen bu eserler, genellikle Antalya, Isparta, Burdur ve Denizli illeri ile çevrelenen bir coğrafyada görülmektedir.

“Muzaffer Sarısözen’e göre, dokuz onaltılık ölçüde olan ezgilere Isparta dolaylarında “Gakgili havası” denmektedir“(Say, 2002:513). Gakgili havası, teke zortlatması teriminin yöresel bir söyleyişidir.

TRT THM reperuvarında 1351 arşiv numarası ile kayıtlı olan “Daşlı Tarla Ayrıklı” isimli eser, aynı zamanda bir gakgili havası olarak belirtilmektedir.

KERİMOĞLU ZEYBEĞİ

Yöresi : Muğla
Derleyen : Hamdi Özbay
Kaynak Kişi : Mustafa Karaosmanoğlu
Notaya Alan : Hamdi Özbay

The musical score for Kerimoğlu Zeybeği is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic and melodic pattern. The second staff is marked with a '2' above the staff, indicating a second measure or a specific rhythmic pattern. The third staff is marked with a '3' above the staff, indicating a third measure or a specific rhythmic pattern. The fourth staff is marked with a '4' above the staff, indicating a fourth measure or a specific rhythmic pattern. The fifth staff is marked with a '5' above the staff, indicating a fifth measure or a specific rhythmic pattern. The sixth staff is marked with a '6' above the staff, indicating a sixth measure or a specific rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and bar lines, all set against a white background.

3.2.1.3. Deyiş-Semah Havası

Semah ve deyiş, müzikal açıdan diğer türlerden farklılık gösterse de, en belirgin farklılık türkünün sözlerinde belirginleşmektedir. Genel anlamda konu olarak; Allah, Hz. Muhammet, Hz. Ali, Oniki İmamlar ve Ehl-i Beyt sevgisi ve bunlara bağlılığı ele alan, Türk-İslam tasavvufunu işleyen eserlerdir. Genel anlamda müzikal olarak ise; Tasavvufi Türk Halk Müziği ismiyle adlandırabileceğimiz grupta icra edilen eserlerdir. “Semah, Alevi-Bektaşî topluluklarının dinsel inançları doğrultusunda çaldıkları, söyledikleri ezgilere ve oyunlara verdikleri isimdir”(Duygulu, 1997b:45).

Çoğunlukla Hüseyini makamı dizisi kullanılsa da, her makam ve her usulde eser görebilmek mümkündür.

Genellikle Alevi-Bektaşî kültüründe kutsiyen atfedilen ve Ehl-i Beyt’in soyundan gelen 7 ulu ozanın (Fuzûlî (16. yy.), Şah İsmail Hatayı (16. yy.), Kul Himmet (16. yy.), Virani (16. yy.), Yemini (15. yy.), Seyyid Nesimi (14. yy.), Pir Sultan Abdal (16. yy.)) eserlerinin ezgilendirilmiş halleri daha makbul sayılmakla birlikte, toplumda önemli sayılan âşıkların eserleri de deyiş-semah türünde itibar görür.

Semah ile deyiş günümüzde iç içe geçmiş kavramlardır. Farklarını belirgin bir şekilde ortaya koyabilmek pek mümkün görünmemektedir.

Deyişin kelime anlamını Melih Duygulu detaylı bir araştırma ile şu şekilde yapmaktadır. “Türk Halk müziği ve edebiyatında türkü, koşma gibi nazım şekilleriyle yazılan veya söylenen ezgili şiir türlerinin genel adı olan deyiş, Türkçedeki “-de” köküne “-mek” mastarının eklenmesiyle oluşan demek fiilinden türetilmiş bir sözcüktür. Demek bu gün daha çok söz söylemek, laf etmek anlamlarıyla kullanılmaktadır. ““sözcüğün kullanım alanı bugün Balkanlardan, Asya içlerine kadar uzanmaktadır.” (Duygulu, 1997b:1)

“Anadolu’nun birçok yerinde deme ve deyiş sözcüğünden çeşitli sözcükler türetilmekte ve bunlara farklı anlamlar yüklenmektedir. Aynı kökten gelmesine karşın farklı anlamlarına ve değişik şekillerine rastlanan bu sözcüğün Anadolu’daki kullanılış biçimleri şu şekildedir:

Deme, demece, deyiş, deyişet, diyeşet, deyişat, deyişleme, deyişmek, diyip goymak, diyişat itmek, deyiş düzmek, deyiş doğdurmak” (Duygulu, 1997b:3)

“deyiş teriminin karşılığı olarak bazı Aleviler, Deme, Beyit, Dime, Deylem, Ayet gibi sözcükleri de kullanmaktadırlar.” (Duygulu, 1997b:8)

Deyişler, tek bölümlü eserlerdir. En az iki kıta söylenen eserler de kıta sayısı anlamında üst sınır yoktur. “Deyişler, Anadolu’daki müzik türleri içinde söz-müzik (şiir-ezgi) uyumunu sağlamış ender türlerin arasında yer almıştır.

Deyişlerdeki melodi örgüsünün sabit bir kalıbı yoktur. Yöreden yöreye farklılık ve çeşitlilik gösterir. Deyiş melodilerinde kullanılan bazı ses dizileri vardır ki bunlar da yörelerin halk müziği karakterine bağlı olarak çeşitlenmektedir. Deyiş melodilerinde –şiirle bağlantılı olarak- sert, coşkulu, hırçın, sakın ve duygusal karakterler hâkim biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu güne değin Alevi- Bektaşî müziği kadrosu içinde değerlendirebileceğimiz yaklaşık 2000-2500 adet deyiş derlenmiştir.

Bu diziyle örülmüş melodik yapıya sahip deyişler Anadolu’nun hemen her yöresinde –Alevilerin yaşadığı- karşımıza çıkıyor. La tonunda karar veren bu ezgilerin mutlaka bir sekizli içinde seyretmesi söz konusu değildir. Bu çatı içinde karar sesi la tonu olmak üzere 3-4 ses için de dolaşan deyişlere de rastlayabiliyoruz. Bununla birlikte aynı dizinin çatısı içinde tiz bölgedeki si-do seslerini içeren deyişler de vardır. Ancak elimizdeki deyişlerin büyük bir çoğunluğu, yukarıda gösterilen bir sekizli içindeki seslerle ezgilendirilmiştir. Bu diziyle ezgilendirilmiş deyişlerin bazen başka dizilere geçki yaptıkları da olur. Bazen de deyişin seyri bu dizi ile devam ettiği halde karar perdesi (tonik) 2. Derecede (si bemol 2) olabilmektedir. Orta Anadolu Alevilerinin bir kısmında –La tonik olacak şekilde- si sesi daha pes hatta si bemol olabiliyor.” (Duygulu, 1997b:23,24)

10 zamanlıdan sonraki aksak usullerin aksak birleşimleri çok belirgin değildir. Ayrıca aksak usullerin ezginin başından sonuna kadar kararlılık içinde sürdüğünü söylemek de hayli zordur. Deyişlerdeki ritimlerin çeşitliliği yanında hızları da son derece değişkendir.

Deyişlerin usul dağılımında yöresel faktörlerin etkisinin varlığı konusunda herhangi bir yargıya varmak bu gün için olası değildir. 2 ve 4 zamanlı usuller istisnasız her yörede karşımıza çıkıyor. Bunlardan sonra deyişlerde en çok kullanılan usul yedi zamanlılar oluyor. 7 zamanlıların 2+2+3 ile 3+2+2 şekilleri hemen her yörede bulunuyor. 2+3+2 Biçiminde ise yalnız iki örnek bulunmaktadır. Yine 6 zamanlı 3+3 ve 12 zamanlı 3+3+3+3 usullerdeki deyişlerin sayısı da oldukça azdır.

Az rastlanan ritmik birleşimlerden biri de 8 zamanlı usullerdir. Her yöredeki Alevi deyişlerinde var gibi gözüküyorsa da başlı başına bir deyiş içinde kullanılmaktan çok karma usullü deyişlerin usul birleşimlerinde yer almaktadır.

9 zamanlıların semahlarda kullanılan 2+2+3+2 birleşimi de bulunmaktadır.

10 zamanlı usuller hemen her yöredeki Alevi-Bektaşî deyişlerinde kullanılmıştır. 10 zamanlı deyişlerin yoğun olduğu yöreler: Erzincan, Tunceli, Sivas, Kahramanmaraş, Malatya, Gaziantep ve Adana'dır." (Duygulu, 1997b:22)

Cemlerdeki icrası sırasında özel bir dansı bulunmaz. Geleneksel anlamda, içerisinde kutsal değerlerle ilgili sözler geçmesinden dolayı, içki toplantılarda icra edilmez. Fakat günümüzde deyişler popüler kültürün bir ürünü haline gelmiş ve icra yerlerinde her hangi bir seçicilik unsuru gözetilmemektedir.

"Aşık müziğini ve edebiyatını bir bütün olarak değerlendirdiğimizde deyiş sözcüğünü (terimini) Alevi ve Sünnî aşıkların ortaklaşa kullandıkları bir terim olarak görüyoruz. Deyiş'i Kars, Erzurum, Erzincan, Artvin, Sivas illerimizde yaşayan Sünnî kökenli âşıkların da bir ad olarak kullanmaları bu terimi âşık tarzının en belirgin türlerinde biri haline getirmektedir." (Duygulu, 1997b:14). Uzun yıllar kapalı bir toplumda kalan deyişler, Sünnî kesim tarafından icra edilmemişken, günümüzde icra edilmekte ve hatta bestelenmektedir.

"Deyiş: öğretici, eğitici, öğüt verici konuların yanında daha çok Alevi-Bektaşî müziği ve edebiyatında, dini, tasavvufî inancı ve tarikatın ilkelerini anlatan şiirlerin genel adıdır. Deyiş, yukarıda adı geçen toplulukların bazı şiirlerine ad olmakla birlikte, bir ezgiyi ve/veya bir ezgi stilini de ifade eden müzik terimlerinden biridir. Deyiş terimi Anadolu Aleviliği ile Anadolu Köy Bektaşiliğinde yaygın olarak

kullanılmaktadır. Buna karşılık, şehir Bektaşiliği ile Batı Anadolu ve Trakya Bektaşiliğinde bestelenmiş manzumelere nefes adı verilmektedir.” (Duygulu, 1997b:8)

Semah ise kelime anlamı itibariyle Türkçe sözlükte,” Alevi ve Bektaşi topluluklarında yaygın olan ve müzik eşliğinde uygulanan tören nitelikli oyun” şeklinde tanımlanmaktadır. “Sema”, “Semah”, “Samah”, “Zamah”, “Zamak” şeklinde kullanılan isimlendirmeleri mevcuttur.

Muammer Uludemir’in hazırladığı “Eskişehir Semahları” isimli eserde, yazar “semah, dini amaçla, halk ezgileriyle yapılan dandır. Ezgilerine semah havası, sözlerine de semah nefesi denir” (Uludemir, 1995:55) şeklinde açıklama getirmiştir.

Hüseyin Yaltırık’a göre, günümüzde de semahlardaki ritüel dansları devam ettiren Alevi-Bektaşi topluluklarındaki bu uygulamalar, Türk dünyasının geçmişine ait izleri taşımaktadır (Yaltırık, 2002:15). Anayurt ile bağlantıları tartışma kabul etmeyecek kadar açık olan bu türdeki eserlerin, Anadolu’nun her bölgesinde bulunması ise şaşılacak bir durum olmamaktadır.

Semahlar ise, en az üç bölümlü olan eserlerdir. Ağır lama, yürütme, yelleme ve yeldirme gibi isimler alan bölümler, ritmik olarak sürekli hızlanmaktadır.

“Ağır lama bölümü, kişinin semaha hazırlanması amacını güttüğünden dolayı temposu ağırdır” (Onatça, 2007:77). Farklı usullerde ve farklı makamlarda görülebilir. İkinci bölüm yürütme bölümüdür. Ritmik açıdan ağır lamadan daha hızlı olan bu bölümde, dansçılar yürüme temposunda semah dönmeye devam ederler. Ritmik açıdan ağır lama bölümünden daha yürük olan yürütme bölümü, usul ve makam yapısı bakımından da farklılık gösterebilir. Üçüncü bölüm; “yeldirme”, “çark”, “pervaz” gibi adlarla anılır ve çok hızlı dönüşlerin yapıldığı en coşkunsu bölümdür”(Onatça, 2007:77).

“Çarh sözcüğü, Farsça dolap, tekerlek gibi dönen, yuvarlanan bir şeyi hatıra getirir. Eski hey’et’e görede birbiri içinde dönen feleklerden meydana gelen kâinat. Dolayısıyla yuvarlaklığı yüzünden gök anlamına gelir. Metinde çarhtan maksat daire şeklinde açılarak ve kendi etrafında dönerek yapılan karelettir“ (Baykurt, 1995:80).

Ritmik açıdan, yürütme bölümünden daha yürük bir tempo ile icra edilen son bölümde de yine farklı usul ve farklı makamlar görülebilmektedir. Bu bölümde “eylen dur”, “sallan dur” şeklindeki sözlerden eserin biteceğini anlayan dansçılar bitişe hazırlık yaparlar.

Makam olarak genellikle hüseyini makamı dizisinin kullanıldığını daha önceden belirtmiştik. “Ölçü olarak ise 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 zamanlı ölçüler kullanılmakla birlikte, sıklıkla kullanılan 2, 4, ve 9 zamanlı ölçülerdir”(Onatça, 2007:77).

Cem törenlerinde icra edilen semahların, özel figürlü dansları da bulunmaktadır. Bu danslar yörelere ve semahlara göre farklılık gösterebilir. En az iki kişi tarafından dönülmekle birlikte, meydanın durumuna göre üst sınır bulunmamaktadır. Erkek bayan karışık olabilir.

Semahlarda bağlama ailesinde kullanılan çöğür, kopuz, dede sazı, bağlamadan başka, keman, kemane gibi yaylı sazlarda kullanılmaktadır. “Vurmalı sazlar kesinlikle kullanılmamakta, böylece hem gizlilik ilkesine bağlı kalınmakta hem de semahın kutsallık işlevi korunmuş olmaktadır”(Onatça, 2007:77).

Eskişehir’deki semahlarda kullanılan enstrümanları Uludemir (Uludemir, 1995:55), bağlama, keman, ney, ud, cümbüş olarak sıralamaktadır.

Halil Bedii Yönetken ise konu ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir. “Müziğe göre oynanan bu oyun bazı halay figürlerini hatırlatır. Samah müziği bizim dinlediklerimize göre en çok dokuz darplıdır, önce mutedil bir harekette çalınır ve oynanır. Kendine mahsus çok orijinal bir edası vardır. Ayinde oyuncular hiçbir zaman birbirine temas etmezler, raksta bedii olmayan hiçbir taraf, bayağı hiçbir figür yoktur.

Asil, kibar ve zarif, ince bir oyundur. Semah raksları umumiyetle ağır ve hareketli olmak üzere iki kısımdan mürekekeptir. İlk kısma Ağırlama diyorlar, bu kısımda erkek kollarını sağa sola hareket ettirir, kadın kollarını omuz hizalarından yana yukarı kaldırmamak üzere, aynı hareketi yanlara doğru yapar. Bu esnada ayaklar da ileri geri hareket eder. Çiftin hareketlerinin birbirine uyması lazımdır. Ağır kısmı,

hareketli kısım takip eder, buna “yürütme” veya “yeldirme” diyorlar.” (Yönetken, 2006:125).

Ege bölgesinde yerleşen Alevi Türkmenlerin, cem törenlerindeki ibadetleri sırasında icra ettiği semah havalarına ise tahtacı semahları denmektedir. Tahtacı Türkmenler Ege ve Akdeniz Bölgesi’ne yerleşmiş ve ağaç işi ile uğraşan topluluğa verilen addır.

Tahtacılar ile ilgili detaylı bilgileri Yusuf Ziya Yörükân’dan alıyoruz. Yazar tahtacıların yaşadığı bölgeyi “Çanakkale ve Balıkesir’den itibaren Adana ve İlahiye’ye, hatta daha içerilere kadar olan güney kısımları” (Yörükân, 1998:139) olarak çizer.

Yazara göre Anadolu’da yaşayan bütün Aleviler Hacı Bektaş-ı Veli’ye bağlı olmalarına rağmen Çepni ve Tahtacılar farklılık göstererek her birinin ayrı pir evleri vardır (Yörükân, 1998:139). Bu da Çepni ve Tahtacıları diğer Alevilerden ayırır. Beklide tarihi ve coğrafi sebeplerin farklılıkları bir kenara bırakılacak olursa yazarın bahsettiği bu sebep dikkate alınacak olursa, Tahtacıların eserlerindeki müzik yapılarının, diğer Alevi-Bektaşî topluluklarının müzik yapılarından neden daha farklı olduğu orta çıkarılabilir.

Tahtacıların müzikleri ile ilgili bir eser hazırlayan Veli Asan, şu bilgileri verir. “Deyişleri müziklidir. Genellikle saz eşliğinde söylenir. En çok kullanılan çalgı, bağlamadır. Deyişlerin çoğu 11 heceli koşma tarzındadır. Buna Tahtacı ağzında, “yakma” denir. Melodisi yöreye göre değişir. Bazı yörelerde sazla çalınan kısma “tın tın” denir” (Asan, 1997:3).

“Yakmalar 3’e ayrılır:

1. Hava yakma: çeşitli konularda söylemek demektir
2. Ağıt yakma: genellikle ölümler için söylenen yakmalardır.
3. Nefes yakma: yalnız dini konuları içeren yakmalardır. Her ozan nefes yakmaya cesaret edemez” (Asan, 1997:4).

Eserlerinde belirgin birçok seslilik ilk göze çarpan husustur. Söz kısmında farklı bir melodi devam ederken aynı anda enstrüman ise tek ölçülük, tek cümlelik ve sürekli

tekrarlanan bir melodiyi yürütür. Bu tekrarlanan melodi, genellikle karar sesi civarında, karar sesinden 2 ses pes sese ve karar sesinden 2 ses tiz seslere kadar giden yaklaşık 5 seslik bir alanda tekrar edilen ezgilerdir.

Yöreğe uygun halde, zeybek ezgilerinde olduğu gibi kullanılan usul 9 zamanlıdır.

Kürdi dizisi en çok kullanılan dizidir. Bunun yanında hüseyini dizisi ile birlikte diğer dizileri de görmek mümkündür.

Diğer semah havalarında olduğu gibi ağırdan hızlıya doğru hareket eden bölümler vardır ve isimlendirme değişmez. Her kısım bir öncekinden daha hızlıdır.

“Ege semahları ud ve cümbüşle de çalınmaktadır” (Taraç, 1988:6)

Ayten Kaplan ise konuya farklı bir boyuttan bakarak, müziğin farklı bir işlevine dikaktleri çeker. “Alevi- Türkmen-Tahtacı kültüründe, sözlü müzik bir paroladır. Ceme sızmayı önler. Cem evine gelirken kullanılan sözcükler ve sözcüklerin müzikleri parola kabul edilir. Cem içine sızma varsa; deyim, terim ve müzikle denenir ve yabancı olduğuna karar verilirse, dışlanma ve gizlenme davranışı getirilmektedir” (Kaplan, 1999:147)

Genel anlamda semahların gerek dans gerekse müzik bakımından, halaylar ile olan benzerliği dikkat çekicidir. Her ikisinin de benzer danslarla oynanması, halka halinde oynanması, dönüş yönünün aynı olması; müzikal açıdan benzer melodileri barındırmaları, bölümlerden oluşması, bölümlerin ağırdan hızlıya gitmesi, bölümler arasında çoğunlukla usul ve makam değişmesi gibi birçok örnek verilebilir. Bu konu ile ilgili olarak fikirlerine başvurduğumuz Türker Eroğlu, her ikisinin de kökeninde dini amaçlar olduğunu, semahın bu özelliğini hala yaşattığını halayın ise bu özelliğini kaybettiğini belirtmektedir. Sadece halaylarda değil “dünyada mumlu adıyla tanınan Çaydaçıra Oyunu’nda bir semahın izleri görülmektedir” (Eroğlu, 1988:218).

ŞU YALAN DÜNYAYA

Deyiş

Yöresi : Tunceli
Kaynak Kişi : Musa Eroğlu
Derleyen : Sanal Ortamdan
Notaya Alan : Sertan Demir

şu ya lan dün ya ya_____

gel dim gi de rim gö nül sen den öz ge

yar bu la ma dim yar bu la ma dim

ya ra lan dim al kan la ra be len dim

2

ŞU YALAN DÜNYAYA

16

e li min ka ni ni yur bu la ma dım

-1-

-2-

Şu yalan dünyaya geldim giderim
Gönül senden özge yar bulamadım
Yaralandım al kanlara belendim
Elimin kanını yur bulamadım

Güzellerin zülfü destedir deste
Erenler Hak için oturmuş posta
Bir zamanb sağ gezidim bir zaman hasta
Hasta halin nedir der bulamadım

-3-

-4-

Felek kırdı benim kolum kanadım
Baykuş gibi viranede tinedim
Bu üç güzelden ağzın sınıdım
Can feda yoluna der bulamadım

Pir Sultan Abdalım dağlar ben olsam
Üstü mor sümbüllü bağlar ben olsam
Alem çiçek olsa arı ben olsam
Dost dilinden tatlı bal bulamadım

KIRKLAR SEMAHI

Semah Havası

Yöresi : Erzincan
Kaynak Kişi : Ali Ekber Çiçek
Derleyen : Sanal ortamdan
Notaya Alan : Sertan Demir

Süresi: \bullet 60

4

7

9

11

gö nül ça la maz saz saz... aş kın sa _ zı nı saz...

13

gö nül ça la mazsan saz... aş kın sa _ zı nı saz...

15

 ne per de ye do kan saz... ne te li in cit saz...

17

 e ğer çe ke mezsen saz... gū lūn na zi nı saz...

19

 ne di ke ne do kan saz... ne gū lū in cit saz...

21

 bek le dost ka pu sun saz... sa dık kul i sen saz...

23

 bek le dost ka pusun saz... sa dık kul i sen saz...

25

 gö nül ler ta mir et saz... eh li dil i sen saz...

27

 sev da seh ra sında saz... mec nun de ğil sen saz...

29

 ne ley la yı ça ğır saz... ne çö lū in cit saz...

KIRKLAR SEMAHI

3

31 $\text{♩} : 90$

35

ben den se lam _____ söy le _____ o gü zel şa ha _____

39

kur du ğu yol _____ la ra _____ git mi yor ta lip _____

43

her kes ken di _____ si ne _____ bir yol sü rü yor _____

47

mür şit buy ru _____ ğu nu _____ tut mu yor ta lip _____

51 $\text{♩} : 120$

53

çek ti ğim cev ri ce fa lar sev di ğim sen den ö tü rü _____

55

ik rar i man da hak i se sen de çek ben den ö tü rü _____

57

ik rar i ma ni gü de rim sen siz dün ya yı ni de rim

59

gah ge li rim gah gi de rim bu şi rin dil den ö tü rü

61 :90

yo lum uğ rar ı se söy le rim sö zü

65

var sın doğ ru yo la git me sin ta lip

69

sen mür şit lik hak kın i fa ey ler sen

73

gü na hı boy nu na tut ma sın ta lip

77

sen mür şit lik hak kın i fa ey ler sen

81 :120

gü na hı boy nu na tut ma sın ta lip



-1-
Gönül çalamazsan aşkın sazını
Ne perdeye dokan ne teli incit
Eğer çekemezsen gülün nazını
Ne dikene dokan ne gülü incit

-2-
Bekle dost kapusun sadık kul isen
Gönüller tamir et ehl-i dil isen
Sevda sehrasında Mecnun değilsen
Ne Leyla'yı çağır ne çölü incit

-3-
Benden selam söyle o güzel şaha
Kurduğu yollara getmiyor talip
Herkes kendisine bir yol sürüyor
Mürşit buyruğunu tutmuyor talip

-4-
Çektiğim cevri-cefalar
Sevdiğim senden ötürü
İkrar iman hak ise
Sen de çek benden ötürü

-5-
İkrar imanı niderim
Sensiz dünyayı niderim
Gah gelirim gah giderim
Bu şirin dilden ötürü

-6-
Yolum uğransa söylerim sözü
Varsın doğru yola gitmesin talip
Sen mürşitlik hakkın ifa eylesen
Günahı boynuna tutmasın talip

-7-
Mümin olan yola tapar
Münkir olan yoldan sapar
Keser taş harcı yapar
Fehat Şirin'den ötürü

-8-
Şah Hatayın demez yalan
Verir ziyan vermez iman
Bu yola sadık olan can
Ser verir yoldan ötürü
Hak için niyaza bakın turnalar

3.2.1.4. Konya Yöresi

Konya'nın bu günkü mevcut durumuna bakılacak olursa eğer, tarihte kültür açısından önemli merkezlerinden birisi olduğu, tahmini zor olmayacak bir konudur.

Konya, Anadolu'nun fethinden sonra Selçuklular'ın ilk başkentidir. Burada ki bu merkeziyetçi konumundan dolayı Konya, kültür açısından da önemli gelişmeler sağlayarak hem folklor alanında, hem de bu folklorun klasikleşmesi adına önemli mesafeler katetmiştir. Hem Mevlana Celaleddin gibi önemli bilginleri, hem de Nasrettin Hoca gibi önemli halk adamlarını yetiştirmiş olması her iki alana da yaptığı hizmetleri göstermesi bakımından önemli örnekler olabilir. Bu noktada Celaddin Kışmir'in de belirttiği gibi, halkın yaşayışını aynen devam ettirmesi önemli bir rol oynar. “Selçuklular'ın Konya'yı merkez yapmalarından sonra, devlet dilinin Arapça, yazı dilinin Farsça olmasına rağmen yüzyıllar boyu halk dilini, kendi örf ve adetlerini kullanmaktan geri kalmamıştır.” (Kışmir, 1976:69)

Türkler, Orta Asya bozkırlarında yaşarlarken müzik, günümüzde olduğu gibi Türk kültür yaşamında önemli bir yer tutmaktaydı. O zamanlar, bildiğimiz gibi, müzik yapma görevini sadece ozanlar yürütmekteydi. 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra Selçuklu yönetiminin Konya'yı başşehir yapmasından sonra yine bu ozanlar aracılığıyla Konya'nın müzik kültürünün değişiminin ilk sinyalleri verilmeye başlandı. Bu olayı Mahmut Ragıp Gazimihal şu şekilde anlatır: “Anadolu Selçuklularında ozanlar zafer gününü takip eden akşamlarda, o günün erlik sahnelerini, kopuz çalarak terennüm ederlerdi. İbn-i Bibi tercümesinde buna dair tasvirler var: Seninşah Hazretleri'nin fütuhu üzerine elhan-ı canperverle güyendelik ettiklerini, Alplik ve bahadırılık zikrini, ozanlar ve kopuzcuların hikâyeye koyduklarını oradan okuyoruz.” (Sakman, 2001:13).

“Kopuzcular ve ozanların, alplik ve bahadırılık zikrini belirterek temellerini attıkları kültür askeri anlamda da büyük gelişmeler göstermiş ve Tabilhane (askeri bando)'nin Selçuklular dönemi Konya'sında kurulmasına olanak sağlar” (Sakman, 2001:14).

Konya yöresi, Türk Halk Müziği nazariyatı açısından önemli yörelerden birisidir.

“Konya yöresinde müziği ana başlıklara ayırarak sınıflandırmasını yapacak olursak bizi hemen şehirlerde icra edilen halk müziği ve köylerde icra edilen halk müziği diye adlandırabileceğimiz iki tür halk müziği karşılar. Bu iki tür halk müziğinin icra edildikleri yerlerin isimleri ve repertuvarları birbirlerine benzese de temelde farklılıklar göstermektedir. Şehir ve köylerde ki sosyal ve kültürel farklılıklar, bu toplantıların arasındaki farkların nedenleri arasında gösterilebilir. Köylerde ki toplantılardaki düzenin daha zor sağlanması, şehirdeki toplantılara gelen insanların daha saygın kişiler olması ise bu farklılığın asıl sebepleri olarak gösterilir” (Sakman, 2001:11). Şehir ve köylerdeki kültürel anlamda önemli olan toplantılardaki icra edilen müziklerin de repertuvarları birbirinden farklıdır.

Konya’da düzenlenen, halk müziği açısından önemli olan müzikli toplantılar oldukça fazladır. “Düğünler, oturak âlemleri, ferfeneler(kadınlar arası toplantı), eski sazlı kahvehaneler hep müzikli yerlerdi. Son yıllarda düzenlenen Aşıklar Bayramı ise, yurdun çeşitli yörelerinden gelen saz ve söz ustalarının deyişlerini sergileyen bir kültür hareketi olmuştur.”(il İl Türkiye, 1983:5237) Çoğunluğu bu toplantılarda icra edilen türkülerin derlenmesi sonucunda ise Konya’da; oyun havalarına, sallamalara, uzun havalara, Mevlevî ayini diye tabir edilen türdeki müziklere, enstrümantal ezgilere, divanlara, ağıtlara, oturak havalarına, semailere, halay havalarına ve nefeslere rastlanmıştır” (Elçi, 1997:190).

“Konya türkülerinde güfte ve söz ikilisi büyük uyum gösterir. Türküler, oyun unsuru da göz önünde bulundurularak bestelendiği için güfte örgüsü de aynı amacı irdeler” (Halıcı, 1985:49). Genellikle 11’li hece ölçüsünün kullanıldığı Konya türkülerinin hece yapısı abab, cccb... şeklindedir.

“Konya türkülerinin ana konuları aşk, hovardalık, kahramanlık, tabiat ve hayvan sevgisidir” (Öztürk ve Diğ., 2007:51)

Konya’da icra edilen ezgi örneklerinde koşma ve divanlardan söz edecek olursak eğer, Çopur İsmail’den Muzaffer Sarısözen’in derlediği Kalenderi türküsüne düştüğü notta “divan faslının yolu garipten sonra bu okunur” ibaresi görünmektedir. Burada geçen “divan faslı” kelimesinden ise divan faslının halk müziği icrasında mı yoksa

mevlevi ayini sırasında mı icra edildiği konusunda bir bilgiye ulaşılamamıştır. Mehmet Tahir Sakman ise divan ve koşmalardan şu şekilde bahseder;

“Çuhacıoğlu peşrevinden sonra divan okunur

örnek;1. Aşk u Şevk ile Kurulmuştur Binası Konya'nın(Konya Methiyesi)

2. Gurbet Üzre Gözlerim Ağlar

3. Okutur Âlimleri Mantık Meani Konya'nın

Koşmalara örnek;

1. Bülbülden Bir Nida Geldi Güllere

2. Çevrilir Cihan Başıma Dar Olur

3. Sağıra Selam Ver Yanına Varma

4. Ser Encamı Dilim Eylesem Tahrir” (Sakman, 2001:72).

Konya'da klasik müzik etkisinin görülmesi olayının açıklamasını Mehdi Halıcı şu şekilde yapar. “Eski dönemlerde Mevlevi Degahlarında sema ayini içinde nutriban olarak görev yapan Konyalı müzisyenler, zaman zaman kendi aralarında oturur muhabbet meclisleri kurarlarmış. Klasik Türk müziğinin önderleri olan bu kişiler muhabbet toplantıları içinde türküler bestelemişler ve kendi aralarında bu türkülerini çalıp söylemişlerdir. Klasik müzite otorite olan bu kişiler Konya türkülerini de klasik şarkılara benzer bir yapı içinde ve ara nağmeli olarak bestelemişlerdir. Kanımızca Konya türkülerine bu özellikleri yüzünden müzik kültürümüzün “klasik türkülerini” demek daha doğru olur” (Halıcı, 1985:46).

Bu kadar köklü bir geçmişe sahip olan bir yerleşim yerinin bu gün bir kültür merkezi olarak anılmasının şaşırtıcı gelmemesi gerektiğinden daha önceleri de bahsetmiştik. Bu kadar köklü fakat bir o kadar da mütevazı bir müzik türü mutlaka çok gelişmiş enstrümanlarla icra edilmelidir. Bu düşünceden yola çıkarak Konya'da icat edilmiş veya gelişmiş veya gelişimini tamamlamış enstrümanların bulunduğunu görüyoruz. İcat edilip geliştirilen sazlar sadece Konya ili ile sınırlı kalmadığını ve dünyanın bazı

bölgelerini de etkilediğini Mahmut Ragıp Gazimihal'ın "Buk" ve "Nefir" adlı iki sazdan ve etkileme alanından bahsederken görüyoruz.

"Nefir ve buk adlarla da anılan ve Türk icadı olduğu muhakkak sayılan madeni borunun Konya'da Selçukiler devrinde icat edildiğini Evliya Çelebi nakletmiştir. Batının trompet denilen boruları tipinde olan böyle bir aletin o sıralarda yapılabilmiş olması çok düşündürücü bir keyfiyettir, çünkü uzun bir boruyu bükerek katlayabilmek sanatını Avrupalılar daha sonra çalgılarda tecrübe edebildiler." (Sakman, 2001:14).

"Divan sazı, cura, def ve kaşık Konya oturaklarının enstrümanlarıdır. Bütün bu enstrümanların yöredeki ortak ismi çalgıdır. Müzisyenler ise çalgıcıdır. Ud, keman gibi enstrümanlar yakın tarihimizde Konya oturaklarına girmiştir." (Sakman, 2001:43).

Konya oturak âlemlerinde ud, keman gibi klasik müziğimizde kullanılan enstrümanların kullanılması ise bize bu yörenin klasik müziğimiz için de ne kadar değerli olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

Klasik müzik enstrümanlarının kullanılmaya başlaması ile ilgili olarak ise Mahmut Ragıp Gazimihal:

"Saadettin Çelebi Konya'da doğmuş olmakla beraber, babası Vahit Çelebi Halep Mevlevihanesi Postnişliğine atandığından 7-8 yaşlarıyla birlikte Halep'e gitmiş ve orada ud dersleri alarak musiki bilgisini arttırmıştır. Konya'da ud sesini ilk olarak Saadettin Çelebi duyurmuştur. Gerek musikideki kudreti gerekse sazındaki mahareti takdire değer görülüyor"(Sakman, 2001:40) şeklinde ifade ederek Konya'da udun ilk kullanımına ait bilgileri veriyor. Selçuk Es ise Konya'da kanun ud ve kemanın kullanılmasını şu şekilde açıklıyor: "O zaman saz meclisinde cura ve sazdan başka bir şey bulunmazmış. Ud, kanun ve darbuka ancak Balkan harbinden ve I. Dünya savaşından sonra Konya saz meclislerine girmiştir"

Muzaffer Sarısözen'in yaptığı 1940 tarihli derleme çalışmasında ise Sarısözen, kaval, cura, kaşık, saz, bendir, davul ve zurnadan bahseder (Elçi, 1997:190).

Konya’da Akşehir ilçesi kültürel anlamda önemli bir bölgedir. Emevi ve Abbasilerin yönetimine de giren ilçe 1076 yılında Türklerin eline geçmiştir. “Yarenlik”in ve “Sıra Yarenleri”rinin merkezi olarak gösterilen Akşehir, tarihi İpek Yolu üzerinde bulunmaktadır.

“Yâren, Orta Asya’dan Anadolu’ya gelmiş bir örf ve âdet olup, Türk boylarının bir eğlence ve dayanışma şeklidir. Eskiden kadınların da dâhil olduğu yaren teşkilatı, sonraları dini taassupla yalnız erkeklere mahsus bir teşkilat haline gelişir” (Gülensoy, 1981:10).

“Akşehir Sıra Yarenleri” konusunda detaylı bir araştırma yapan Tarıman Cenikoğlu, konu ile ilgili olarak “Akşehir’de Sıra Yârenleri” (1998) isimli eserinde önemli bilgiler sunmaktadır.

KONYA DİVAN AYAĞI

Yöresi: Konya
Kaynak Kişi: Rıza Konyalı
Derleyen: Kasetten
Notaya Alan: Sertan Demir

The musical score for "Konya Divan Ayağı" is presented in four staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff starts at measure 7 and includes a second ending bracket with a fermata. The third staff starts at measure 13 and features a second ending bracket with a fermata. The fourth staff starts at measure 18 and concludes the piece with a double bar line. The notation is clear and uses standard musical symbols for notes, rests, and articulation marks.

3.2.1.5. Silifke Yöresi

“Yöredeki ilk yerleşme yeri, Cilicia Tracheia (Taslık Kilikya), Kalikodnos (Göksu) kıyısında, geniş bir ovada, Selevkos Nicator’ca (MÖ 312-281) kurulmuş ve kente Selevkeia adı verilmiştir.” (Ağcalar, 2009:23).

Başka bir eserde ise Silifke’nin MÖ 290 (Onuk Ve Diğ., 2004:6) yılında kurulduğu belirtilmektedir.

“Büyük İskender’in komutanlarından ve Suriye Krallığı’nın kurucusu Selevkos Nikator, şimdiki Taşucu'nun olduğu yerde, İonluların "Holmi" adıyla kurduğu koloniyi ele geçirip halkını da kıyıdaki Holmi'den 12 km. içeriye bugünkü Silifke'nin bulunduğu yere yerleştirmiş ve "Selevkos'un Şehri" anlamına gelen Seleucia kentini kurmuştur. “Günümüzde kullanılan Silifke adı, söz konusu Seleucia adının değişimi ile ortaya çıkmıştır.” (Yalçın, 2004: 5).

Seleucia, Helenistik dönemde Selevkoslar ve Ptolemeos (Mısır) krallıkları arasında sıkça el değiştirmiştir

Roma imparatorluğunun MS. 395 yılında ikiye bölünmesinden sonra Bizans yönetimine giren Seleucia, Ayatekla'nın varlığından dolayı önemli bir hac merkezi durumuna gelmiştir. Şehir, Bizanslıların elinde iken MS. 13 yy'da Selçukluların; 14.yy'da Karamanoğullarının yönetimine girmiş; 1471 yılında Gedik Ahmet Paşa tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır.” (www.silifke.gov.tr, 25.10.2010)

“İç-İl Selçuklular zamanında fethedilmeye başlanmış ve bu fetih Karamanoğulları devrinde tamamlanmıştır. Bu bakımdan buradaki Türkler Çukurova’dakilerden ayrı bir siyasi maziye sahiptirler. Bunlar hemen münhasıran Karamanoğullarının Türkmenleri olup, onların en güvendikleri unsuru teşkil etmişler ve başlıca dayanakları olmuşlardır. İç-İl, II. Bayesid devrinde altı yöreye ayrılmıştır: Ermenek, Selinti (Bu günkü Gazipaşa), Gülnar, Silifke, Karı-taş ve Mut” (Sümer, 1999:199).

Başlangıçta Seleucia olan adı zamanla "Silifke"ye dönüşen yerleşim merkezi Osmanlı'lar döneminde bazen sancak, bazen vilayet merkezi olmuştur.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra İç-EL ili merkezi (1924 - 1933) olan Silifke, 1933'ten sonra

İçel iline bağılı bir ilçe merkezi haline getirilmiştir.” (www.silifke.gov.tr, 25.10.2010)

“İlçe merkezi, Orta Toroslar’ın eteğinde Göksu Irmağı deltasının başlangıcında sahile 5 km içerde, Mersin-Antalya karayolu ile Konya karayolunun kesiştiği noktada kurulmuş olup Mersin’e 87 km uzaklıktadır. Denizyolu ulaşımı açısından ise 7 km güneyindeki Taşucu Limanı aracılığı ile Doğu Akdeniz ve özellikle Kuzey Kıbrıs limanları ulaşım ağının önemli bir bağlantı noktasıdır” (Alptekin, 2007:1)

“Akdeniz yöresi iklim koşulları nedeni ile yöre insanı çoğunlukla kışın sahillerde yaz aylarında ise yaylalarda yaşamaktadır. Yayla ve sahil arasındaki bu göçler sırasında karşılaşılan olaylar, üretilen ürünler, hayvan hareketleri, üzüntü, keder, mizaç, sevinç, coşku ve seveda yörenin türkü ve oyunlarında yaygın bir şekilde işlenerek günümüze kadar gelmiştir.” (Ekici, 2006:268)

“Silifke Yöresi” olarak adlandırılan bu tür içerisine Mut, Kırtıl ve Taşeli Platosu’nu da dâhil etmek gereklidir. Çünkü bu bölge içerisinde icra edilen müzikler yapısal anlamda birbirinden farklılık göstermemektedir (Eroğlu)¹²

Silifke Türk halk müziğinde göze çarpan ilk unsur, ritmik yapısıdır. Eserlerin çoğunluğu, 2/4 ve 4/4’lük usullerle meydana getirilmiş eserlerdir. Bu usullerin yanında temponun metronom değeri ise dörtlük nota için ortalama 100’dür.

Konu ile ilgili olarak Oktay Yılmaz şu bilgileri vermektedir. “Bölgede, daha çok oyun havaları göze çarpmakla birlikte, kırık havalar ve uzun havaların da yaygın olduğu görülmektedir. Bölgede uzun havalara Kayabaşı Havaları adı verilmektedir. Bölgede derlenen ezgilerde, 2/4, 4/4 ve 9/8’lik ölçülere rastlanmıştır. Bu ölçüler dışında her hangi bir ezgiye rastlanmamıştır. Sadece Köroğlu ezgisinin, yöreye taşıma yoluyla gelmiş 5/8’lik bir ezgi olduğu tespit edilmiştir. 9/8’lik ezgilere sadece Mengilerde ve Zeybek türü oyunlarda rastlanmaktadır. Bazı ezgiler ritmik ve hızlı bir metronomla başlar, arada serbest bir bölümle devam eder, tekrar başladığı ritim ve metronomla son bulur.

Bölgede yapılan araştırmalarda daha çok hüseyini, segâh, karcıgar, rast, hicaz makamlarına rastlanmıştır. Ezgiler, çalınması ve söylenmesi bakımından oldukça güç

12) Türker EROĞLU ile 30.10.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme.

ustalık gerektiren bir yapıya sahiptir”(Yılmaz, 2001:55)

“Yörede uzun hava ve kırık hava formundaki ezgilerin yanı sıra önce uzun hava ile başlayıp daha sonra kırık havaya dönüşen ezgiler de bulunmaktadır. Silifke yöresinde yapılan oturak âlemlerinde ve düğünlerde çalınıp söylenen bu ezgiler çoğunlukla sözlü olduğu gibi sözsüz de olabilmektedir.” (Ekici, 2006:268)

“Türkmenlerde toplu ezgi söyleme geleneği bulunmamasına karşın, Türkmen aşiretlerde var olduğu ve bu çeşit söyleşilere “Koşanalayı” denildiği tespit edilmiştir”(Seyhan, 1977:320).

İlçede çeşitli enstrümanlar kullanılmaktadır. “Yöredeki halk ezgilerinin ve oyunlarının eşlik çalgısı genellikle keman, cümbüş, bağlama, kaşık ve koltuk davuludur. Önceleri kabak kemane ve zurna yöre ezgilerine eşlik ederken bu sazların yerine daha sonra keman ve klarnet kullanılmaya başlanmıştır. Keman, kabak kemanenin yerini aldığı için omuz yerine dize konularak da çalınmaktadır.” (Ekici, 2006:268)

Yöre ezgilerindeki ritmik ve melodik yapıya uygunluğu sebebiyle bu enstrümanlardan ağırlıklı olarak kullanılanların klarnet ve keman olarak öne çıkmasını sağlamıştır.

Her makam dizisinden eserlerin görüldüğü Silifke Türk halk müziğinde seyir bakımından da inici-çıkıcı bir seyir göze çarpmaktadır. Bu seyir sırasında atlamalı seslerin nadiren kullanıldığı, ağırlıklı olarak dizinin seslerinin peş peşe gelecek şekilde geçişler yapılarak kullanıldığı görülmektedir. Bu geçişler en az 5’li ses sırası takip ederken bir oktavı geçen ses sıraları da görülebilmektedir.

“Kaşık oyunlarının yoğun olarak oynandığı ilçelerden olan Silifke, Mersin yöresinin müzik yönünden merkezi durumundadır.” (Ekici, 2006:268) Bu merkeziyetçi yapısı, yörenin kültürel anlamda ilçe bazında önemli örneklerden birisi olması yönünden değerlidir. Yöre türküleri icra sırasında kendine has enstrüman çalma teknikleri de geliştirmiştir.

Yöre türküleri klarnet, ritm saz ve bağlama ile icra sırasında farklı çalım tekniklerini de bünyesinde barındırır.

Silifke, klarnetin Anadolu'da Türk halk müziği icrasında kullanıldığı birkaç yöreden biridir. Kullanıldığı diğer yörelerden farkı, ilk dinlenmeye başladığı andan itibaren hissedilmeye başlanır.

Ritm olarak kullanılan enstrümanlarda ise yörede ters ritm olarak bilinen kuvvetli ve zayıf vuruşlarının farklı zamanlarda yapılması yöreye ritm icrasında farklılık katar.

En büyük farklılıklardan birisi ise bağlama ile icra sırasında görülür. "Silifke türküleri bağlama ile icra edilirken "Silifke Tezenesi" veya "Silifke Tavrı" denilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Silifke türküleri ritm yönünden, Konya türkülerine benzemekle birlikte tezene vuruşları birbirinden farklıdır." (Ekici, 2006:269)

Konya ile Silifke'yi birbirinden ayıran Toros Dağları, yöre insanının ortaklaşa kullandığı yaylaklardır. Yöreye yerleştirilen toplulukların da aynı Türk boylarına mensup olmaları da değerlendirildiği zaman, Konya ve Silifke arasındaki müzikal benzerliğin sebepleri ortaya çıkmaktadır.

Yöreden bu ezgilerin dışında mengi ve semahlar havaları da bulunmaktadır.

KULLAR OLAM

Yöresi: Silifke
Kaynak Kişi: İsa Köroğulu
Derleyen: Sanal Ortamdan
Notaya Alan: Sertan Demir

The musical score for 'Kullar Olam' is written in 4/4 time and consists of six staves of notation. The key signature is one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp), resulting in a D major key signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat and one sharp, and a 4/4 time signature. The second staff begins with a measure rest and a triplet of eighth notes. The third staff features a long note with a slur over it. The fourth staff starts with a measure rest. The fifth staff begins with a measure rest. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

12

kul lar o lam ____ a man ____ se ____ ni ____ doğ ____ ran ____

14

a ____ na ____ ya

15

a man ____ a ____ na ____ ya ____ vay ____ vay ____ saz...

17

süt ve rir ler saz...

19

a man se nin ____ gi bi ____ su na ya da ____ vay ____ vay ____ saz...

21

ah a ____ man ____ a ____ man ____ saz... ____ hal ____ le ____ rim ____ ya ____ man ____ saz...

23

çok ____ ça ____ da ____ iç ____ miş ____ saz... ____ kafa ____ la ____ rı ____ du ____ man ____ saz...

25



al tın bağ lar _____ a man ___ ba şın da ki _____



yaz _____ ma ya _____



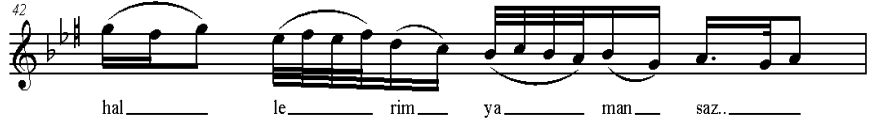
yaz _____ ma ___ ya ___ vay vay ___ saz...



saz... _____ kalk gi de lim saz... _____



a man kö mür _____ göz lüm _____



-1-

Kullar olam seni doğuran anaya
Süt verirler senin gibi sunaya
Bağ: Ah aman aman
Hallerim yaman
Çokça da içti
Kafaları duman

-2-

Altın bağlar başındaki yazmaya
Kalk gidelim kömür gözlüm gezmeye
Bağ:

3.2.1.6. Âşık Müziği

Âşıklık, hem edebiyatı hem de sanatı ilgilendiren önemli konulardandır. Şiirsel ve müzikal yönden ayrı ayrı incelenen bu gelenek, birçok folklorist tarafından birçok yönden ve detaylı bir biçimde incelenmiştir.

İncelemeler sonucunda ciltler dolusu kitaplar ortaya çıkarılmıştır. Tabii bu çalışmalar incelendiği zaman göz önüne çıkan ve dikkat çeken ilk unsur âşıklık geleneğinde müzik konusunun eksik kaldığı ve bu konuyla ilgilenilmediği gerçeğidir. Fuat Köprülü, Pertev Naili Boratav, Bahaeddin Ögel gibi önemli bilim adamları da konuyu değerlendirirken müzik kısmında bırakarak, bu eksikliğin müstakil çalışmalarla müzik adamları tarafından çalışılmasının gerekliliğine vurgu yaparlar.

Bu çalışmada amacımız âşıklık geleneğini detaylı bir inceleme ve değerlendirmeden geçirerek, âşık eserlerini analiz etmek değildir. Bu tarz bir çalışma gerekli ve önemli olmakla beraber çok geniş bir ve daha müstakil bir araştırmayı gerektirdiği için bu başlık altında sunacağımız incelemeleri daha sınırlı tutacağız. Konu ile ilgili olarak devam eden bir doktora çalışması da mevcuttur.

Âşıklık MÖ III. yüzyılda (Özarslan, 2001:41 ilk örneklerini vermeye başlamış, 4 asra yakın Osmanlı Devletini çok önemli sayılabilecek bir derecede sanatsal yönden etkilemiş (Köprülü, 2004:49) ve son zamanlarda ise bazı küresel gelişmeler sebebiyle etkisini yavaş yavaş kaybetmeye başlamış bir gelenektir.

Tarihte kam, baskı, bahşı, oyun, ozan vb. isimlerle anılmış olan bu geleneğin temsilcileri 13. Asırdan sonra kendilerini “âşık” (Artun, 2005:1) olarak adlandırmaktadır.

Köprülü'nün ifadesiyle âşıklar, “şair-çalgıcı”lardır (Köprülü, 2004:23). Âşıklık, Asya steplerinden Anadolu'ya, Anadolu'dan da Balkanlar'a hatta Avrupa'nın içlerine kadar taşınmış bir halk sanatıdır (Şenel, 2007:XX).

Bu sanat, edebiyat alanında değerlendirildiği zaman, konunun uzmanı bilim adamları âşıklığı bir tarz olarak tanımlamaktadırlar. Kültürel anlamda bir gelenek olan âşıklığın müzikal anlamda bir tür mü? yoksa bünyesinde çeşitli türleri barındıran daha büyük bir yapı mı? olduğu tartışılacaktır.

Âşık müziğini Türk halk müziği içerisinde bir gelenek olarak değerlendirmenin yanlış olmayacağı inancındayız. Zira âşıkların icra ettikleri müzikler, âşık fasıllarında icra edilen müziklerin yanında buldukları yörenin mahalli müzikal özelliklerini de çok iyi yansıtırlar. Bar, halay, deyiş, bozlak, maya, barak vb. birçok türün en iyi icracıları arasına bölgenin âşıklarını da eklemek mümkündür. Bu girift haliyle âşık müziğini ayrıca değerlendirmek ise çalışmamızın zor olan taraflarından birisini oluşturmaktadır.

Konu ile ilgili yapılmış en kapsamlı çalışmalardan birisi Süleyman Şenel'in yazdığı "Kastamonu Âşık Fasılları" (Şenel, 2007) adlı eserdir. Şenel eserinde konuyu Kastamonu'da ki âşıklık geleneği üzerinden araştırmış fakat genel anlamda âşıklık ve âşık müziği ile ilgili olarak da önemli bilgiler sunmuştur.

Şenel eserinin 30. Sayfasından itibaren konuya karşılaştırmalı bir bakış açısıyla yaklaşır. İstanbul, Kastamonu ve Doğu Anadolu âşıklarının, âşık fasılları üzerinden bir karşılaştırma yapar.

Burada dikkati çeken nokta yazarın, âşıklığı bir tür olarak nitelendirmediği, âşıklık geleneğinin içerisinde türlerin bulunduğunu birçok kez ifade etmesi olmuştur.

Atışma, Bahr-i Tahvil, Beyt-i Müfred, Bozok veya Bozlak, Destan, Divan, Dü-beyt, Garip, Gazel, Hayır-Dua, Kalenderi, Kerem, Koşma, Mani, Mersiye, Medhiye, Muamma, Münâcât, Müstezâd, Na't, Peşrev, Satranç, Semaî, Taksim, Taşlama, Tekerleme, Türkü âşık fasıllarında icra edilen türler olarak belirtilmektedir.

Yazar, doğu Anadolu'daki âşık fasıllarında icra edilen türlere ise Divani, Deme, Destan (Şenel:2007:40) gibi türleri de ilave eder.

Azerbaycan âşık meclislerinde ise öncelikle Divani havalarının çalındığını belirten Şenel, Geraylı, Güzelleme, Üstâdnâme, Tecnis ve Muhammes (Şenel, 2007:40) türlerinin okunduğunu ifade eder.

Metin Özarslan ise peşrev, divan, destan, koşma, satranç, yıldız, sernai, varsağı, kalenderi, vezn-i üher, müstezad'ın birer tür; methiye, mersiye, deyiş, dübeyt, güzellerne, tekellürn, sorucevaplı, muamma ve ceng-i harbi'nin ise birer ağız (Özarslan, 2002:401) olduğunu belirtir.

Sayılan bu türlerin birer alt tür olduğunu da ifade eden yazar; Anlatı türü, şiir türü, Aruz veznine dayalı türler, hece veznine dayalı türler olarak âşık müziğini türlere ayırır (Şenel, 2007:104-114).

Âşık müziğinde türlerin daha çok konu veya şiirdeki şekilsel yani dış yapı bakımından isimlendirmelere tabii tutulduğu dikkatimizi çeken bir konudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, âşıkların birçoğu, buldukları bölgenin müzikal kimliğinden kopuk kişiler olmamalarının yanında, o bölgenin de önemli mahalli sanatçıları arasında sayılmaktadırlar. Buna birçok örnek verebilmek mümkündür. Âşık müziği, isimlendirme aşamasında daha çok konu, icra edilme geleneği, sözel yapı gibi unsurlara göre değerlendirilmektedir.

Bunların haricinde âşıkların özel toplantı ve fasıllarında icra ettikleri türleri ise makam olarak adlandırmaları ilgi çekicidir. Âşıkların kullandığı “makam” terimi, Klasik Türk müziğinde kullanılan “makam” teriminin karşıladığı anlamdan farklıdır.

Klasik Türk müziğinde makam; “Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumî heyeti” (Öztuna, 2000:228) olarak tanımlanır. Âşık müziğinde ise makam kavramı kalıp ezgiyi ifade etmektedir.

Konu ile ilgili olarak Özarlan; “Kars ve Erzurum yöresi âşıkları arasında adı makam olarak anılan “At üstü”, “Bey usulü”, “Civan öldüren” “Derbeder”, “Divani”, “Hoşdamak,” “Köroğlu”, “Üç kollu”, “Yıldız”, “Zarınca” gibi ezgilerin her biri ayrı bir havada ve konunun verdiği duyguya uygun düşecek nüanslarla seslendirilmelerine rağmen klasik müzikteki makama tekabül etmemektedirler” (Özarlan:2002, 404) ifadelerini kullanır.

Özarlan’ın, “ezgilerin her birinin ayrı bir havada” ifadesi ile “kalıp ezgi” özelliğindeki melodik yapılar için “hava” terimini önermiş olması, yukarıda sayılan âşık makamlarının her birinin ezgisinin diğerinden farklı olduğu, fakat bu makamların icraları sırasında her zaman aynı ezginin kullanıldığının anlaşılmasının ifade edilmesi açısından önemlidir.

Âşık müziği, âşıklık geleneği içerisinde önemli bir yerdedir. Fakat geleneğin bu yönü çok fazla araştırılmamış olmasından dolayı geri planda kalmıştır.

İncelemelerimiz sırasında “âşık müziği”nin Türk halk müziği içerisinde farklı bir tür olmadığını, fakat müzikal gelenek içerisinde birçok türü barındırdığını tespit ettik.

Daha öncede belirttiğimiz gibi âşık müziği hakkında bir doktora tezi hazırlanıyor olması, bu konudaki eksikleri de gidereceği yönünde bizleri umutlandırmaktadır.

3.2.2. Usûlsüz Türler

3.2.2.1. Barak

Barak, kelime anlamı itibariyle Türkçe sözlükte şu şekillerde tanımlanmaktadır.(TDK, 998:218)

1. Tüylü, kıllı çuha.
2. Bir cins tüylü av köpeği.
3. Çok kıllı insan.
4. Çok tüylü köpek.
5. Beyaz çilli siyah köpek.
6. Küçük köpek, fino.
7. Köpek, iri köpek.
8. Gözünün etrafında beyaz damga olan köpek.
9. Sırtı çok tüylü av köpeği.
10. Kobay.
11. Köstebek.
12. İspinoz kuşu.
13. Bağılara dadanan sarı renkli ve tüylü tırtıl.
14. Çopur, çiçek bozuğu.
15. Çocuk, küçük çocuk.

16. Şaşkın.
17. Kır bekçisi, koğucu.
18. Çorak.
19. Yeşillenmiş sazlık.
20. Kirli göl.
21. Eğri
22. Kız evinden oğlan evine gönderilen çiçek.
23. Kız evinden oğlan evine gönderilen mendil üzerine yapılan süs.
24. Yıldızlı kâğıt.
25. Karışık, karışık renkli.
26. Eski mahalle mekteplerinde çocukların altlarına aldıkları küçük minder.
27. Bayrak

Divanü Lügat-it Türk'te ise barak tanımlanarak efsanesi anlatılır. Buna göre; "Tüylü bir köpek. Türk inançlarına göre akbaba çok çok yaşlandığında iki yumurta yumurtlar ve kuluçkaya yatar. Yumurtaların birinden baraq denilen bu köpek çıkar. Bu en hızlı koşan ve avda en güvenilir olan köpek türüdür. Diğer yumurtadan ise bir civciv çıkar; bu akbabanın son yavrusudur." (2005:171).

Bahaeddin Ögel'e göre barak, bar-mak, varmak filinden türemiştir.(Ögel, 1971:191).

Konuyla ilgili olarak Ali Şahin'in düşüncelerine, Aylin Evin Küçükçelebi'nin (Küçükçelebi, 2002;18) eserinden ulaşabiliyoruz. Buna göre; Şahin, barağın kurt başı anlamına geldiğini, ancak bu kurt başının, adeta bir kurt başı olmayıp, sembolik, temsili manada olan cesaret ve kahramanlığın timsali olarak görüldüğünü söylemektedir. Şahin, barakların da Oğuz soyundan gelen son derece cesur, muharip ruhlu cengâver kimseler olduğunu belirtmiştir

Savaş Ekici ise konu ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir. “Orta Asya’dan göç eden Türkmenlerin bir kısmı yerleşik hayata geçerek ziraatle uğraşmışlar, diğer bir kısmı ise göçebe hayatını devam ettirmişlerdir. Yerleşik hayata geçen Türkmenlere barak, göçebe hayatını devam ettirenler ise Türkmen adını korumuşlardır. Türkmenlerin bir kolu olan baraklar, Anadolu’nun çeşitli yerlerine yerleşmişlerse de günümüzde en çok Gaziantep, Urfa, Kahramanmaraş ve Adana bölgelerinde yaşamaktadırlar”(Ekici, 1991:43).

Bu konuya Ali Rıza Yalın ise şu şekilde değinmektedir. “Nizip kazasının güneyinde meskûn iskân Türkmenleri arasında büyük bir oba vardır. Suriye hududu üzerinde olan bu obanın adı hala (barak aşireti) diye meşhurdur”(Yalın, 1995:1195).

Yine aynı eserde, barak ile ilgili olarak yazar şu bilgileri vermektedir. “Adananın Karaisalı kazasının Barak dağı, Beypazarı’nın Karaşar nahiyesinde Barak adlı bir dağ malum olmakla beraber, Gaziantep’in Nizip kazasında Barakçı, Yozgat’ın Boğazlıyan bölgesinde Baraklı, yine Yozgat merkez kazasında Baraklı köyü vardır. Bunlardan başka Kırşehir’in Avanos kazasında Baraklar, Köylü Barak, Kılılı Barak, Tülü Barak, adlı köyler hep birden barak efsanesi için Anadolu’da güzel bir delildir. Her hangi köyde, her hangi köylü ile konuşmuşsam, köylüler bana Barak ve Burağı uzun tüylü bir at olarak tasvir etmişlerdir.” (Yalın, 1995:1195).

Yazarın derlemelerine yer verdiği diğer bir eserinde ise barak oymağından bahsederek, bunların Beydili Aşiretine bağlı olan Cenup Türkmenleri olduğunu belirtir. (Yalın, 2000:3)

Ahmet Say ise barak için “Halk müziğimizde bir uzun hava çeşididir” (Say, 2002:61) ifadelerini kullanır.

Bölgedeki barak aşiretinin, yöreye has bir icra tekniğiyle söylediği uzun hava türüne de barak denilmektedir.

Savaş Ekici 1989 yılında bölgede yaptığı alan araştırması sonucunda derlediği ezgilere dayanarak, barakları konularına göre üç başlık altında toplar. Bunlar 1. İskân türküleri 2. Kahramanlık türküleri 3. Sevda türküleridir. Ekici derlediği eserlerin analizini ise şu şekilde yapar. “Bölgede “yüksek hava” denilen uzun havalar, oldukça

tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte ağırlıklı, isyankâr ve sitem dolu bir tavırla söylenmektedir. Barak ağzı söyledikleri bu uzun havalardan başka “düden ağzı” (Düden: Suriye’de bir köy) ile söylenen uzun havalar da tespitlerimiz arasındadır.” (Ekici, 1991:43).

Barak türünde icra edilen eserlerdeki şiirler onbirli hece ölçüsü ve abab cccb kafiye düzeni ile yazılmış şiirlerdir.

Müzikal anlamda baraklar incelendiği zaman ilk göze çarpan özelliği inici bir seyir takip etmesidir. Eserlerin içerisinde kullanılan vibrasyon ve keskin çarpmalar türün özelliğini daha fazla arttırarak icrasının zorlaşmasını sağlayan özelliklerdendir.

Barak türü uzun havalar konusunda çalışan Ahmet Evren Hacıoğlu, Erol Parlak danışmanlığında hazırladığı yüksek lisans tezinde, barakları, Türkmen tarihinden bahsederek Anadolu müziği içerisine yerleştirmiştir. Türk halk müziğinin önemli bir türü olan baraklar için “ağız”(Hacıoğlu, 2009:36) terimini kullanan yazar, bu terimi de bilimsel bakış açısıyla örtüşmeyen bir biçimde, sadece tek yazarın görüşlerini dikkate alarak yazmıştır.

Konu ile ilgili olarak detaylı çalışma yapan kişilerden olan Melih Duygulu barak türünün İskân Havalarını şu şekilde tarif etmektedir.

“İskân türküleri Barak Türkmenleri arasında büyük saygınlığı olan türkülerdir. Bu türkülere yörede “İskân havası” ya da yalnızca “İsken” denir.

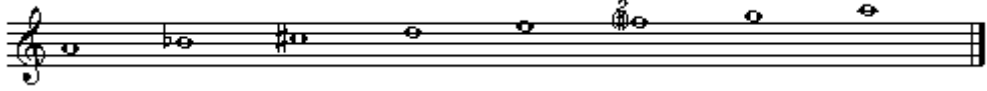
İskânı herkes okuyamaz, ancak seçkin icracılar rica ve ısrarlara dayanmayıp bir kez olmak kaydıyla okurlar. Barak Türkmenleri arasında coşkun heyecan yaratan bu türküler odalarda bağlama ve tambura, açık hava ve meydanlarda davul zurna eşliğinde söylenir.

İskân havalarında şiirler değiştiği halde, ezgilerin seyri ve dizisi kesinlikle değişmez.

İskân türküleri tiz perdeden başlayıp yavaş yavaş pes tarafa doğru gelen inici bir seyir özelliği gösterirler. Genellikle bir sekizli içerisinde dolaşan ezgiler nadiren dokuzuncu ve onuncu sesleri de kapsayabilir. Çoğunlukla portenin üzerindeki sol sesinden başlanır. Tiz taraftaki la veya si bemol seslerine kadar genişleyerek yine sol sesinde durulur. Bu sırada sus notaları sıklıkla kullanılır. Yine sol sesinden başlanarak yavaş yavaş re sesine kadar inilir. Re sesinde fazla durulmadan bir tam dörtlü atlanarak tekrar sol sesine gelinir. Daha sonra sus notaları da kullanılarak la sesine kadar inilir. Bu perdede kısa bir asma karar verilir ve tiz tarafa doğru üç seste dolaşarak (bunlar bazen do bekar ve si bemol iki olabilir) kaydırma (glissendo) seslerle karar sesine gelinir.”(Duygulu, 1991:35)

Yörede icra edilen iskân haricindeki baraklar, her hangi bir dizide olabileceği gibi her hangi bir seyirde de olabilir. Yedi seslik bir ses alanı içerisinde icra edilebilen baraklar olduğu gibi bir buçuk oktav olabilen baraklar da mevcuttur.

İskân baraklarında nikriz makamı dizisi kullanılırken, diğer baraklarda daha çok - aşağıda örneğini verdiğimiz- hicaz makamı dizisi kullanılmaktadır.



Baraklarda kesik ve sert çalış tarzı dikkati çeker. Genel olarak 5. Derece ses ile icraya başlanır. 7. veya 8 derece sese kısa müzik cümleleri ile geçişler yapıldıktan sonra ilk dörtlü bölümde yapılan müzik cümleleri ile karar sesinde eser sonlandırılır. Bazı yöresel icralarda 3. derece sesin 2 komalık diyezi ile 2. derece sesinin, 2 komalık bemol olması da dikkat çekici bir yöresel icradır.

Atlamalı seslerin kullanılmaması çoğunlukla yanaşık seslerin kullanılması da yine barak türü uzun havaların belirgin özelliklerindedir.

“Halk arasında makbul sayılan söyleniş tarzı sert ifadeyi olanıdır. Uzun havaların, ezginin karar perdesinden aniden onuncu perdeye doğru çıkılarak ya da onuncu perdeden yavaş yavaş birinci perdeye doğru inilerek söylendiği görülür”Çavaz, 1987:42).

Gaziantep, Kahramanmaraş, Kilis ve Hatay ile sınırlı bir coğrafyada icra edilen baraklarda kullanılan enstrümanlar bağlama, davul, zurna ve zambırdır.

Barakları en iyi icra eden mahalli sanatçılar arasında Şerif Akbal, Halit Arapoğlu ve Asım Kuzuluk’u göstermek mümkündür.

GÖZÜNÜ SEVDİĞİM ANTEP ELLERİ

Yöresi : Gaziantep
Kaynak : Mustafa Çinkılıç
Derleyen : Melih Duygulu
Notaya Alan: Melih Duygulu

yabre gözünü sevdiğim antepelleri oy oy oy SAZ anan bizim baharımız dayazı nan
gelir ya zi nan gelir SAZ
ya bire yi ği din sevdiği de güzel olur sa o lur sa oy oy SAZ A man
sa lı nır üs tünede na zi nan gelir na zi nan gelir
SAZ yi ği din sevdiği de

Gözünü Sevdığım Antep Elleri

2

ley lim _____ gü zel o lur sa _____ sa _____ lı nur üs tü ne de _____ na zı nan ge lir _____ na zı

nan ge lir _____ ah _____ bi re ben de dim dost dost _____ SAZ _____ sa _____ lı nur üs tü ne _____

na zı _____ nan _____ ge lir

-1-

Ya bre Gözünü sevdiğim Antep elleri oy
Bizim baharımız da yazınan gelir
Ah bre Yiğidin sevdiği güzel olursa oy
Aman Salınır üstüne de nazınan gelir
Yiğidin sevdiği de güzel olursa
Salınır üstüne de nazınan gelir
Ah bre Ben nedim dost salınır üstüne de nazınan gelir

-2-

Ya bre Sultan Süleyman'a da kalmayan dünya oy
Şu dağlar da yerinden sökülür bir gün
Ah bre Nice bin yıldır da çürüyen canlar oy
Aman Hakkın emri ile de dirilir bir gün
Yiğidin sevdiği de leylim güzel olursa
Salınır üstüne de nazınan gelir
Ah bre Ben nedim dost salınır üstüne de nazınan gelir

3.2.2.2. Bozlak Havası

Bozlak, Anadolu'da geniş bir coğrafi alanda, çeşitli anlamlarda kullanılan bir terimdir. Bozlak kelimesi Türkçe sözlükte incelendiği zaman 21 ayrı tanımın karşımıza çıkması şaşırtıcı olmakla birlikte, yöre Türk insanı için öneminin anlaşılması ve anlatılması noktasında da kıymetli görülmektedir.

Bozlak kelimesinin Türkçe sözlükteki tanımları şu şekildedir. (TDK, 1998:340)

1. Orta ve Güney Anadolu'nun birçok bölgesinde bir türkü ezgisi.
2. Bu ezgiyle söylenen, konusu acıklı türkü:
3. Bildirem.
4. Bir çeşit kuş.
5. Yağsız çıra, çam.
6. Sürülmemiş,boz tarla.
7. Killi toprak.
8. Bozumsu renkte.
9. Aba, yünden örme giyecek, kısa kollu hırka.
10. Ekmek yaparken kullanılan büyük yün örtü.
11. Kilim.
12. Hikâye.
13. Kısır tarla, çayır çimen.
14. Çeltiği ikinci kez dövmekte kullanılan bir çeşit tokmak.
15. Küçük çuval.
16. Kıraç toprak.
17. Kuru, susuz arazi

18. Öykülü türkü.
19. (Halk edebiyatı terimi) Türkü çeşitlerinden biri.
20. Güney Anadolu'da türkülü halk öyküsü. Genel olarak, türkülere bağlı öykü.
21. Bir erkek adı

Bozlak kelimesinin tanımı ve diğer Türk topluluklarındaki kullanımları konusunda ise Bahaeddin Ögel şu bilgileri vermektedir. “Bozlak: Güney Anadolu’da bir hava. Krşl. Boz-, bozdo-, (Boz-la-): (Kırg.): Bağırma (Yuhadin, s 135). Bozlan: (Kırg.): Genç Oğlan: (Yuhadin, s 136) Krşl. Buzla-ma (?).” (Ögel, 2000:449). “Buzla-ma: (Dede Korkut Dilinden): bu da bir ağıt deyimidir. Ağlama ve böğürme ile birlikte söylenir” (Ögel, 2000:450).

Mahmut Ragıp Gazimihal konuyla ilgili olarak şu bilgileri vermektedir. “Konya’da bozlak denilen bir nevi uzun havalar, Erzurum havalisinde de tanınır. Orta Asya Başkurtlarında da bu isimle (ora telaffuzu ile “bozlak”) bir kahraman ezgisi, türküsü var. Ş. Ribakov, Oral İslamların Musiki ve Şarkıları. Bu beste ile güftenin sahibi Ruslar tarafından Sibirya’ya sürülmüş ve giderken küçük çocuğunu dizlerine oturtup vedalaşarak bu türküyü söylemiştir. Kahramanın adı da güya Bozlak/Bozdak’mış” (Tokel, 2000:79). “Gazimihal makalenin devamında bu rivayetin doğruluğu hakkında bir bilgi sahibi olamadığımı ancak Çağatay edebiyatında yalnız Bozuk adlı bir nevi kopuz çalgısının bahsinin geçtiğini, bunun da bozlakla bir ilgisinin olmadığını belirtmektedir”(Küçükçelesi, 2002:23).

Konuyu “Ansiklopedik Türk Halk Terimleri Sözlüğü”nden de incelediğimiz zaman “Türk halk müziğimizde bir uzunhava çeşidi. Orta Anadolu’daki Abdallar ile Güney Anadolu’da yaşayan Avşarların söyledikleri ezgilerdir” (Kaya, 2007:171) şeklinde bilgiler karşımıza çıkmaktadır.

Nida Tüfekçiye göre bozlak; Türk halk müziğinde uzun hava türlerinden biridir. Bozulamaktan gelir. Bozulamak ise, acı acı feryat etmek anlamındadır” (Parlak, 1990:4) şeklinde tanımlanmaktadır.

Mehmet Erenler'e göre, "Bozlak deyimi halk arasında uzun hava türlerinden birinin adı olarak nitelendirilir. Kelime bozlah, bozuk, bozlamah, bozlamak, bozulamak, bozlak olarak karşımıza çıkar" (Parlak, 1990:4) şeklinde açıklanmaktadır.

Yücel Paşmakçı ise bozlak konusunda "Türk halk müziğinin uzun hava türlerinden biridir" (Parlak, 1990:4) ifadelerini kullanmaktadır.

Ferruh Arsunar bozlak ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir. "Dağ ve oymak havalarının karakteristik bir örneği olan bozlaklar tarz ve üslup itibariyle de muhtelifdir. Herhangi bir konu ifadesi olarak söylenen serbest deyişin esas taraflarından birini belirten bozlak tarzı: yiğitleme, Bozlak, Güzelleme, Harbi, Yanık, Ağıtlama, Kerem Bozlağı gibi mevzulara göre söylenir ve her mevzunun ismini alırlar." (Arsunar, 1947:35).

Bayram Bilge Tokel konu ile ilgili olarak şu notları düşmektedir. "Bozlak da, bir müzik türü olarak, bu göçebe insanların hem Orta Asya'da iken, hem de Anadolu'ya geldikten sonra yaşadıkları ferdi ve sosyal acıları, kederleri, üzüntüleri, ayrılıkları, yenilgileri ve ölümleri anlattıkları bir ifade biçimi, müzikal bir kalıp, bir formdur." (Tokel, 2000:80)

Bozlak ile ilgili olarak bir tanımlama da Kurt Reinhard tarafından yapılmıştır. Buna göre; "Bozlak, hiç şüphesiz, uzunhavaya bağlı bir türdür. Doğrusu, bozlak belirsiz bir kavramdır. Genel olarak denilebilir ki, çoğunun güftesinde onbir heceli dizeler bulunur, kesin bir yapısal biçimi vardır, konu bakımından da sevda türkülerini andırır." (Reinhard, 1991:222) denmektedir.

Can Etili ise "bozlak" kavramının sadece uzun havaları değil kırık havaları da içerdiğini belirterek şu ifadeleri kullanır. "la karar sesi esas olmak koşulu ile si perdesinde beş komalık bemol ihtiva eden dizi de bozlak dizisi olarak adlandırılmaktadır. Bozlak sözcüğü belli bir diziyi ifade ettiğinde artık salt uzun havalar değil, kırık havalar da söz konusu olmaktadır"(Etili,...;55)

Halil Atılğan ise tartışmaya bir makale ile dâhil olmaktadır. Yazar bu makalede Çukurova bozlaklarını incelemiş, derleme notlarına yer vermiş ve onları değerlendirmiştir. Yazara göre bozlağın bir tarz olarak tanımlanması gerektiğini,

Yukarıda verilen örnekteki kürdi makamı dizisine benzeyen dizi, bozlaklarda en çok kullanılan dizidir. Bununla birlikte diğer makam dizileri de kullanılmaktadır.

Genel anlamda inici bir seyir takip eden bozlaklar, genellikle ilk 8’li içerisinde yani bir oktavlık bir ses sahası içerisinde icra edilirken, bir buçuk oktava kadar çıkan bozlak örnekleri de görülmektedir.

Kullanılan enstrüman Bağlama, divan, meydan sazı, kemandır. Ritm sazı olarak ise darbuka, kaşık en çok tercih edilen enstrümanlardır.

Bozlakların, müzikal icra sırasındaki ağız farklılığı açısından incelenecek olursa;

1. Kırıkkale-Kırşehir ağız bozlaklar
2. Çorum ağız bozlaklar
3. Niğde-Nevşehir ağız bozlaklar
4. Çukurova ağız bozlaklar

olmak üzere 4’e ayrılır.

Kırıkkale-Kırşehir ağız bozlaklar, bu gün en çok karşılaştığımız bozlaklardır. Bu bozlaklar, genelde bir oktav içerisinde icra edilmektedir. Bununla birlikte bir buçuk oktava çıkan örnekleri de görülmektedir.

Bu bölge bozlakları bağlama ile icra sırasında “abdal düzeni” denilen ve 1. Tel “la”, 2. Tel “la” ve üçüncü tel “sol” şeklindeki bir düzenle çalınır.

Eserlerin kararları genellikle la sesidir. İnici bir seyir izleyen Kırıkkale-Kırşehir ağız bozlaklar da sol, mi ve do güçlü seslerdir.

Erol Parlak, yöre bozlakları için şu ifadeleri kullanmaktadır. “Orta Anadolu bozlakları, diğer yörelerinkine göre çok daha zengin ses dizisine sahiptir. Öyle ki; bu zenginlik adeta bozlak dizilerinin Orta Anadolu’da doğup, buradan diğer bölgelere yayıldığı izlenimini vermektedir.”(Parlak, 1990:83)

Kırıkkale-Kırşehir ağız bozlakların en belirgin özellikleri ilk olarak, oktav sesi civarından karar sesi veya 3. derecedeki güçlü sese ani geçişlerle düşülmesidir. Bu

geçiş sırasında natürel olan 5. derece sesinin bemol olarak değişmesi, dizi seslerinin peş peşe ve seri bir biçimde icra edilmesi ise diğer özelliktir. Belirgin olan özelliklerin sonuncusu ise bunlara ek olarak karara gelirken iki farklı müzik cümlesinin yapılmasıdır. Bunlardan birincisi, 5. derece ve 6. derece seslerinin natürel olarak kullanıldığı müzik cümleleri yapılarak karara gelinmesidir. Diğerisi ise –bu aynı zamanda diğerine ek olarak da uygulanabilir- 3. derece sesinde kuvvetli kalıplar yapılarak karar sesine gelinmesidir.

Eserlerin ayak kısımlarının icrası sırasında, seslerin kesik ve peş peşe çalınması, bu seri icra sırasında duyguyu yoğun bir biçimde dinleyiciye ulaştırabilme kaygısı da önemli bir detaydır. Bu özelliklerinden dolayı yöre bozlaklarını çalmak ayrı bir ustalık gerektirmektedir.

Coğrafi şartların yanında, kendilerini Abdal olarak nitelendiren insanların bu bölgede yaşamayı seçmiş olması, yöredeki müzikal farklılıkların nedeni olarak gösterilebilir. “Günümüz Anadolu Abdallarının müzik işleriyle uğraşan bir grup olduğu bilinmektedir. Bunların hikâyecilik, oyunculuk, sünnetçilik, elekçilik, kalaycılık gibi mesleklere yatkınlıkları varsa da büyük çoğunluğu müzisyendir.” (Duygulu, 1997:109).

Sözlerindeki 11’li hece ölçüsü ve abab, cccb şeklindeki kafiye düzeni en çok kullanılan şiir şeklidir.

En iyi mahalli icracıları arasında Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş’ı göstermek mümkündür.

Çorum ağzı bozlaklar inici bir seyir gösterir. Oktav sesi civarından başlayan eserler, 4 satırlı kıtanın ilk iki satırı peş peşe okunarak 5. derece sesinde kalış yapılır. 3. satıra yine karar sesi civarından başlanır ve 3. derece sesinde kalış yapılır. 4 satır ise 1. 2. ve 3. derece –ağırlıklı olarak 2. derece- seslerindeki müzik cümleleriyle karara gelinerek eser sonlandırılır.

11’li Sözlerindeki 11’li hece ölçüsü ve abab, cccb şeklindeki kafiye düzeni en çok kullanılan şiir şeklidir.

En iyi mahalli icracıları arasında Şekip Şahadoğru ve Aşık Gülabi'yi göstermek mümkündür.

Niğde-Nevşehir ağzı bozlaklar, günümüzde her ne kadar Kırıkkale-Kırşehir ağzı bozlakların etkisine girmişse de, kendine has farklı bir icra geleneği olan yöre bozlakları diğer yörelerde olduğu gibi inici bir seyir izler.

Oktav sesi civarından başlayan eserler, 4 satırlı kıtanın ilk üç satırında başlangıçtaki ses civarından başlayarak 5. derece sesinde kalışlar yapar. 4. Satırın icra edildiği eserin son bölümünde ise Çorum ağzı bozlaklardan farklı olarak, karar sesine geçiş yapılırken 3. derece sesin önemi yoktur. 1 ve 2. derece seslerin ağırlıklı olduğu müzik cümleleri ile eser sonlandırılır.

11'li Sözlerindeki 11'li hece ölçüsü ve abab, cccb şeklindeki kafiye düzeni en çok kullanılan şiir şeklidir.

En iyi icracıları arasında Ali Ercan'ı göstermek mümkündür.

Çukurova bozlakları Adana, Mersin'in bir kısmı, Osmaniye ile sınırlı bir coğrafyada icra edilir. Bu bölgenin coğrafi özelliklerinden ve yöreye yerleşen Orta Anadolu'daki abdalların akrabaları olan yöre insanının farklı bir göç yolu izlemesinden kaynaklı olarak Orta Anadolu'daki bozlaklardan farklı bir müzik karakteri ortaya çıkmıştır.

“Çukurova bozlaklarında iki ana dizi kullanılmaktadır.

1. Çoğunlukla ağıt türü ve duygusal yapının ağır bastığı bozlaklarda kullanılan dizidir. Bu tür bozlakların dizisi klasik Orta Anadolu Bozlaklarında görülen dizinin hemen hemen aynısıdır.

Bu tür bozlaklar bir sekizliden oluşan ses alanında seyretmektedir. Bozlağa genelde direkt olarak dizinin sekizinci derece la sesinden girilmekte ve beşinci derece mi sesine gelinmektedir. Daha sonra tekrar sekizinci derece la sesine çıkılarak adım adım üçüncü derece do sesine düşülmekte ve bu ses önemsetilmektedir.

Beşinci dereceden sekizinci dereceye çıkış iki türlü olmaktadır. Bazen yedinci derece sol, altıncı derecenin diyezi fa diyez 2, yedinci derece sol sesi sıralamasıyla sekizinci

derece la sesine çıkılmaktadır. Bazen de direkt olarak sekizinci derece la sesine dönülmektedir.

Sekizinci derece la sesinden üçüncü derece do sesine düşüş ise yedinci derece sol, altıncı derece fa diyez 2, sekizinci derece la, yedinci derece sol, altıncı derece fa, beşinci derece mi, dördüncü derece re, beşinci derece mi, altıncı derece fa, beşinci derece mi, dördüncü derece re sıralamasıyla adım adım üçüncü derece do sesine düşülmekte ve bu seste güçlü kalıplar yapılmaktadır. Üçüncü derece do sesinde yapılan bu güçlü kalış karar sesi olan birinci derece la sesine gelme açısından bir istek yaratmaktadır. Tekrar beşinci derece mi sesi etrafında yapılan yeni ezgilerle karar sesine düşülmektedir.

2. Coşkulu duyguların anlatıldığı ve geniş bir ses sahasında seyreden bozlaklardır.

Bu tip bozlaklar bir sekizli ve bunun üzerine kurulan bir dörtlükte seyretmektedir. Bozlaşma giriş genellikle “ah, ey, ay dost” gibi ünlemlerle olduğu gibi direkt olarak tiz seslerden de olabilir. Bu ünlemlerden “ah ey” ünlemi yedinci derece sol, altıncı derece fa diyez 2, tekrar yedinci derece sol sesi kullanılarak sekizinci derece la sesine çıkılarak bu ses uzatılır. Sonra onuncu derece do, onbirinci derece re ve dokuzuncu derece si bemol 2 sesleri kullanılarak yaratılan ezgilerden sonra keskin bir gırtlakla sekizinci derece la veya yedinci derece sol sesine düşülmektedir. Tekrar onuncu derece do, onbirinci derece re ve dokuzuncu derece si bemol 2 seslerinde yapılan ezgilerden sonra keskin ve seri bir gırtlakla beşinci derece mi veya dördüncü derece re sesine gelmekte bu seslerde yapılan kısa kalıpların ardından hızla karara düşülmektedir.” (Dağıstan, 1996:55)

Çukurova bozlakları ile ilgili bir makale kaleme alan Halil Atılın, Bozlakların 5 grupta toplandığını belirterek bunların “makam, gayda, yüksek hava, ağız ve bozlak” (Atılın:1997;66) olduğunu belirtmektedir.

Yazar bozlaşın halk arasındaki kullanımından da bahsetmekte ve önemli bilgiler nakletmektedir. “Çukurova’da; Karacaoğlan, Elbeylioğlu, Türkmeni, Dadaloğlu çığırmaq, bozlak (uzun hava) söylemek anlamında kullanılır. Okuyucu genelde bozlak söyleyeceğim, şeklinde bir ifade kullanmaz. Bozlak, uzun hava için kullanılan

bir terimdir” (Atılğan, 1997:67) demektir. Buna göre, uzun havanın genel bir isim olduğu, halk arasında kullanılmadığı, halk arasında ise türkünün ismi söylenerek okunduğundan bahsedilmektedir. (Atılğan, 1997:67)

Yazar, makalesinin sonunda, Çukurova bozlaklarını sınıflandırmış ve şu listeye yer vermiştir. Buna göre Çukurova bozlakları;

1. Türkmeni bozlağı (Havayi, Varsağı, Senir Ağzı, Şafak Ağzı, Karacaoğlan Bozlağı)
2. Dadaloğlu Bozlağı (Afşar-Goygun, Afşar Bozlağı)
3. Öksüz Ali Bozlağı
4. Elbeylioğlu Bozlağı
5. Deli Boran Bozlağı
6. Cerit Bozlağı
7. Tecirli Bozlağı
8. Barak Ağzı Türkmeni Bozlağı (Ceren, Mayıl, İsaballı ve Garip)
9. Karahacılı Bozlağı
10. Barak Dağı Bozlağı (Menemenci, Türkmeni, Karacaoğlan)

Daha sonra yazar bu bozlakları kişi adına göre, yer adına göre, aşiret adına göre olarak başlıklar altında listelemiştir. (Atılğan, 1997:71)

Yöre bozlaklarının en iyi icracıları arasında Âşık Gül Ahmet Yiğit, Âşık İmami ve Avşar Musa gösterilebilir.

KALKTI GÖÇ EYLEDİ AVŞAR ELLERİ (AVŞAR BOZLAĞI)

Yöresi : Kırşehir
Kaynak Kişi: Muharrem Ertaş
Derleyen :
Notalayan : Nurcan Sungur Tıraş



[Title]

2



-1-

Aman Kalktı göç eyledi avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Aman Arap atlar da yakın eder ırağn
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

-2-

Aman Dadaloğlum der ki kavga kurulur
Öter tüfekler de davulbazlar vurulur
Aman Nice koçyiğitler de yere serilir
Ölen ölü kalan sağlar bizimdir

KIRAT BOZLAĞI

Yöresi : Niğde
Kaynak Kişi : Ali Ercan
Derleyen :
Notaya Alan : Nurcan Sungur Tıraş

A man ak şanı ol du da kı rat SAZ vay kı rat
oy oy ye mez ye mi ni ye mez
ey ey SAZ Çak tum zik ke si ni
SAZ 3 vay za lım Oy SAZ
SAZ Ge ver ge mi ni SAZ oy ge mi ni
SAZ

Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini 2

A man ben sür me dim de cin ge ney
SAZ vay cin gan oy oy sür sün de mi ni
de mi ni SAZ
Bey pa zar mes ken SAZ Vay mes ken SAZ
SAZ Ol du e ğimiz Oy e li
miz SAZ Kurt be lin den a şar
SAZ Vay ğar daş SAZ

Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini 3



Akşam oldu kırat yemz yemini
Çaktým zikkisini geve gemini
Ben sürmedim cingan sürsün demini
Beypazarý mesken oldu elimiz
Kurtbeli'nden aþar doðru yolumuz

AŞAĞIDAN YUSUF PAŞAM GELİYOR

Yöresi : ADANA
Kaynak kişi: Osman Tahir ERDOĞDU
Derleyen :
Notaya alan : Mehmet Yiğit

as sa gi dan yu suf pa sam ge li yor
anı man ge li yor düs ma ni na kar si go yan merd o lur oy oy oy

Aşağıdan yusuf paşam geliyor

sa hin güc cük am ma ver mez a vi ni

a vi ni ta e zel den kur de ni gi kur do lur kur do lur bey ler oy kur do lur

sa hin gü cük am ma ver mez a

vi ni a vi ni ta e zel den kur de ni gi kur do lur kur do lur bey ler oy

kur do lur

Ay dost
 Küheylanım yad eller aman yad eller
 Olanca malımı talan ederler oy oy oy
 Ay dost
 Heves göves yaptırdığım odalar odalar
 Korkarım ki düşman gonar yurt olur yurt olur

Ay dost
 Arap atlar viran oldum arada aman arada
 Fitiller işliyor da nazlı yaradan oy oy oy
 Ay dost
 Bana derlerde ne gezersin burada burada
 Ölene çayır ama dert olur dert olur beyler oy oy dert olur

Ay dost
 Dadaloğlum derde göründü dağlar vay amman dağlar
 Aşiret kavgasında görenler ağlar oy oy oy
 Ay dost
 Ben öldüğüme yanmam ya bire beyler vay beyler
 Zalım düşman üstümüze mert olur mert olur

NİYE GAMLANIRSIN DA DİVANE GÖNÜL

Yöresi : Çorum
Kaynak Kişi : Aşık Şekip Şahadoğru
Derleyen : Kasetten
Notaya Alan : Sertan Demir

ne ye gem la nır sını dı va nc—gö nül el bet bu kış bi ter de bir gün yaz ge lir— dost—

2

SAZ—

4

bendert liyim di ye de et me şı ka yet ö lü rüm— muhannet— vay gur bet— yetmezmi vay vay

5

SAZ—

6

a şık i sen de bu ce şa lar az— ge lir— az— ge lir az— ge lir— az ge lir—



Neye gamlanırsın da divane gönül
 Elbet bir gün bu kış biter yaz gelir
 Ben dertliyim diye etme şikayet (Ölürüm muhannet vay gurbet yetmez mi vay vay)
 Aşık isen de bu cefalar az gelir

Güven o mevlaya da kalmazsın naçar
 Baki değil de nice kara gün geçer
 Seni bilen bir gün kıymetin biçer (Ölürüm muhannet vay gurbet yetmez mi vay vay)
 Gerçeklere de cahil sözü vız gelir

Şekip haşır neşir olursun hakla
 Öztinle sözünle kalbini pakla
 Camyın içinde cananın sakla (Ölürüm muhannet vay gurbet yetmez mi vay vay)
 İncitirler de nazlı yare söz gelir

3.2.2.3. Ela Gözlü Havası

Konu ile ilgili olarak Kemaliye Kaymakamlığı tarafından hazırlanmış olan “Eğın” isimli eserde “Eğın”ın kelime anlamı üzerinde detaylıca durulmuştur (Sezgin ve diğ. 1996:25).

Eğın sözcüğü, Horasan'dan Ağın adındaki bir yöreden gelen oymağın, bu ismi kurdukları şehre vermiş olmaları ve daha sonra da "Eğın" sözcüğüne dönüşmesinden doğmuştur.

“Eğın” kelimesi tamamen Türk Kökenli bir sözcüktür. Kemaliye Kaymakamlığının hazırlattığı kitapta, konuyla ilgili olarak, “Eğın” kelimesinin Türkçe, “cennet gibi güzel bahçe” anlamına geldiği belirtilmektedir.

Yine aynı kaynakta verilen bilgide, Göktürk-Uygur Türk yazıtlarında "Eğın yakaro saç gıdıkga" biçiminde cümleden bahsedilerek kelimenin Türkçe oluşuna vurgu yapılmıştır.

Başka bir görüşe göre Eğın, Orta Asya'da Uz-Oğuz Türklerine ait bir yer adıdır.

Başka bir düşünce ise efsanevi bir yaklaşımın da varlığını göstermektedir. “Bizans istilasına uğramış olan şimdiki Kemaliye topraklarını gezen prenses "Eğine" burasının Cennet güzeli bir yer olduğunu görmüş, çok hoşuna gitmiş ve burada kurduğu şehre de kendi ismi "Eğın"ı vermiştir.” (Sezgin ve diğ., 1996:25)

Kaşgarlı Mahmut, "Divan-ı Lügat-it Türk" adlı eserinde Eğın sözcüğünü, omuz olarak tanımlamıştır. Aynı eserde, "Eğın" sözcüğü, "Eni bir buçuk karış, uzunluğu dört arşın gelen bir bez" olarak tanımlıyor. "Suvar ticari mal olarak buna sahiptir." şeklinde bilgi veriyor. (Kaşgarlı Mahmud,2005:250)

Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük’ünde ise “eğın” şu şekillerde tanımlanmaktadır.

I) Arka, sırt

II) Beden, vücut

III) Boy bos, endam (TDK, 1998:676)

Eğin sözcüğünün ne anlama geldiğini araştıran bir yazar da Enver Behnan Şapolyo'dur. Yazar bu sözcüğün oluşumunu bir olaya bağlayarak şöyle izah etmiştir;

"Çok eski bir şehir olan Eğin'in tarihi; Romalılar zamanına kadar uzanır. Romalılar Anadolu'yu ve Suriye'yi istila ettikleri zaman, bir kabile de şimdiki Eğin'in yüksek kayalarında güzel su menbalarına rast gelmişlerdi. bu güzel menbanın civarında bir şehir tesis etmek gaye olmuştu. Nihayet bu şehri tesis ederek Roma lisanında menba manasına gelen, "Egon" ismi verilmiştir. Fakat bu dağ başında şehir kurmak imkânı yoktu. Bunun için dağ eteklerinde güzel bir şehir tesis edilmişti. Bugün Eğin, Murat suyunun kenarında gönül alıcı ve şairane bir kasabadır..." (Sezgin ve diğ. 1996:25)

Türker Eroğlu'ya göre ise kelime ağ- fiilinden de türemiş olabilir. Ağmak ise Sarkmak, aşağıya inmek, bir yana eğilmek, meyletmek anlamlarına gelmektedir.¹³

Paki Küçüker'e göre ise kelimenin kökü ağındır. Ağın ise yöresel olarak hazine anlamına gelmektedir.¹⁴

Bilindiği gibi Anadolu'nun 1071'den itibaren Türkleşmeye başladığı zannedilir. Oysa daha 410 yıllarında Hun İmparatoru Atilla'nın Amcası Rua İstanbul'a yaklaşmış, Atilla'nın (441-442) Balkan Seferi İstanbul'u tehlikeye düşürmüştür. Bu tarihten sonra 616 yılında yine bir Türk boyu olan Avarlar İstanbul üzerine gelmişlerdir.

Müslüman Araplar 632'den sonra Sasaniler'i yıkıp Irak, İran, Filistin, Suriye, Mısır ve Fırat'tan Toroslar'a kadar Anadolu'nun Bizans'ın elinde bulunan yerlerini aldılar.

11. yüzyılın ilk çeyreğinde üstünlük Araplardan Türkler'e geçmiştir.

Bilindiği gibi Türkler 11. yüzyılda Karahanlılar döneminde topluca Müslüman oldular. Turan adını verdikleri Türkistan'ın tamamı da Müslüman oldu. İslamiyet öncesi Sakalar, Hunlar gibi büyük Türk kavimleri zaman zaman Anadolu'ya ayak basmışlardı. 750 yılından itibaren Anadolu'ya hâkim olan Abbasilerin "Hassa Ordusu" Türklerden müteşekkildi. Türk birlikleri Tarsus, Mis, Aynzarba, Adana, Maraş, Hades (Göynük), Malatya, Amid (Diyarbakır), Meyyefakirin (Silvan), Ahlat,

13) 15.06.2007 tarihinde yapılan kişisel görüşme

14) 15.06.2007 tarihinde yapılan kişisel görüşme

Malazgirt, Kaalika (Erzurum) gibi sınır şehirlerine yerleştiler. Bunlar Anadolu'nun ilk Türk sekenesini teşkil etmişlerdir.(Eroğlu, 1995:31)

“Fırat bölgesine yürümleri, Malatya, Harput gibi önem arz eden bölgeleri zapt etmeleri de 1058 yılıdır. Bu tarihlerde Türk toplulukları bölgeye yerleştirilmiştir”. (Sezgin ve diğ. 1996:30) “1058 tarihinden sonra bölgeye giren Türkmen boyları Türkmen boyları Kemah'tan sonra Eğin'e yerleşmiştir. Eğin'den sonra Malatya Ovası'na inmiştir. Bir süre de yerli Türkmen ve Moğol beyleri ile Mısır Memlukleri'nin etkisi altında kalan Eğin, Yıldırım Bayezid zamanında tamamiyle Osmanlı hâkimiyetine girmiştir”. (Uysal, 8.2004:506)

Osman Efe ise “Eğin Dedikleri” isimli kitabında bölgenin Sümerler tarafından kurulduğunu belirtmektedir.(Efe, 1971:6)

“Kasabanın doğu, batı ve üst kesimleri eğim sebebiyle erozyonun tehdidi altındadır. Ve ana kaya yüzeyde bulunduğundan tarımsal yönden uygun değildir.”(Aksın, 2003:20)

“Eğin türkülünde gurbet konusu en başarılı ve en sık kullanılan konulardandır. Kemaliye'nin coğrafyasının dağlık olması, toprağın az olması ve var olan toprağın bu sebepten dolayı kıymetli olması sebebiyle çiftçilik zor şartlarda yapılmaktadır. Taşlık arazi içerisinde zor şartlarla sağlanan 20- 30 metre karelik topraklarda bahçecilik yapılmakta, yapılan bu bahçecilik sonucunda alınan ürün ise yöre insanına bile yetmemektedir.

Arazinin engebeli olması ise hayvancılığı da kısıtlamıştır.

İpek yolunun kullanıldığı dönemlerde ticaret merkezi olan Eğin'in eşkıyalar için cazibe merkezi olması ve sık sık baskınlar düzenlemeleri ise yukarıda bahsedilen sebeplerden sonra gurbet konusunu gündeme getirmiştir. Kendi kendine yetemeyen halk, ailesinin geçimini sağlamak için gurbeti göze almıştır.

IV. Murat zamanında et, kömür ve odun kethüdalığının Eğinli'lere verilmesi sonucunda gurbet belirlermiş, İstanbul onlar için ikinci bir yurt olmuştur.

Zamanın şartlarında, Eğin'den Giresun'a kara yoluyla, Giresun'dan ise İstanbul'a deniz yoluyla yapılan yolculuk toplam 21 gün sürmektedir.¹⁵ Bu durum da Eğin İstanbul arasının her fırsatta gidilemeyecek-kolay kolay göze alınamayacak- bir yol haline getirmiştir. İstanbul'a çalışmak için gidenler ise özel izinlerle gitmekte ve ailesini götürme şansı da olmamaktadır. Öyle ki 1 haftalık evliken gurbete giden erkeğin eşini yıllarca göremediği söylenir.”(Demir, 2009:6)

“Kemaliye(Eğin), Türk halk müziği içerisinde, bölgelere, şehirlere göre farklılık gösteren türlerin yanında ilçelere göre farklılık gösteren türlere örnek

15) Şevket Gültekin ile yapılan kişisel görüşme. 15.09.2006

gösterilebilecek, “Ela Gözlü” olarak bilinen bir türü meydana getirmiş müzikal birikime sahip bir kültür merkezidir.

Bu kültür merkezinin türküleri, şiirsel açıdan bakıldığında konu olarak, insanda derin duygular yaratabilmektedir. Bu şiirler, ezgileri ile birlikte incelendiği zaman eksik kalan diğer yarısının tamamlandığı hissi ortaya çıkmakta ve sadece şiirde yaşanan derin duygular, iki kat artmaktadır”(Demir, 2007:36).

Bu konuyu Boratav şu şekilde belirtir;

“Bütün diğer halk türküleri gibi Eğin türküleri de melodilerinden ayrılınca ifade kıymetlerinden yarı yarıya kaybetmiş oluyorlar. Müzik bunlarda hiç şüphe yok, sözlerle kaynaşmış, onlardan ayrılmaz bir haldedir”(Gökçe, 2001:45)

Kemaliye ilçesinde icra edilen Ela Gözlü türü uzun havalar, ilk dinlenmeye başladığı andan itibaren diğer uzun hava türlerinden ayrılır. Yöreye has melodiler, klarnetin yöresel çalım biçimindeki karakteristik yapı, solistin icra sırasındaki gerek hareketleri gerek duygulanımı ve gerekse icra biçimi bu farklılıkların belirginleşmesini sağlar.

“Eğin, dışardan bakıldığında “Eğin Ağzı” olarak farklı bir tür yaratılma başarısını göstermiştir. Fakat asıl başarı Eğin’in kendi içerisinde de farklı ağızlar yaratabilmiş olmasıdır.

Bazı düşüncelere göre, Eğin ağzı yöresel ve genel bir addır. Bu söyleniş, ilçenin değişik mahallelerine ve köyelerine göre de ayrıca adlandırılır. Kişisel görüşmede sorma fırsatı bulduğumuz Kazım Ulukaya, Kadir Ulukaya ve Yılmaz Uzun “Eğin Ağzı Türküler”in farklı olmadığı, tek tür “Ela Gözlü” olduğu yönündedir”(Demir, 2007:37). Fakat Kemaliye Kaymakamlığı tarafından yayınlanan “Eğin” isimli kitapta farklı ağızlardan bahsedilmektedir. Bunlar;

A) Sandık Köyü'nün söyleme ezgisine "Sandık Ağzı",

B) Venk Köyü'nün söyleyiş ezgisine "Venk Ağzı",

C) Apçaağa Köyü'nün söyleyiş ezgisine de "Apçaağa Ağzı" veya "Tığman Ağzı" denir.(Sezgin ve Diğ., 1996:270)

Erzincan- Kemaliye’de yaptığımız alan araştırmasında ise adı geçen köylerde yaşayan kaynak kişi bulamadığımız için bu türdeki farklı söyleyiş biçimlerini kayda geçiremedik”(Demir, 2007:38).

Konu ile ilgili olarak tarafımızca hazırlanmış olan yüksek lisans tezimizde konuya daha detaylı değindik. Konusu geçen çalışmada ise Ela Gözlülerin müzikal özellikleri ile ilgili olarak şu bilgilere yer verilmiştir. “Ela Gözlü olarak isimlendirilen türde de mayalarda olduğu gibi kaynak kişilerin yorumları gösterilmesi hedeflenmiş ve farklı kaynak kişilerin söylediği birer adet ezgiye yer verilmiştir. Ela gözlülerin seyir, dizi ve yapılarında farklılıklar görülmemektedir. Ela gözlüler de yine mayalarda olduğu gibi hüseyini makamı dizisine benzemekte, karar sesi “la” ve güçlü sesi “mi” notasıdır. Dört satırlı kıtaların bir ve üçüncü satırları ile iki ve dördüncü satırları aynı ezgi kalıbıyla icra edilmektedir. İki ve dördüncü satırların sonunda karar sesine gelmekte, ezgi sonları yeden sesi göstermekte ve fa diyez sesine vurgu yaptıktan sonra sonlanmakta. “Ah yavrum”, “ey”, “oy”, “canım ey”, “güzel”, “oğul”, “felek” gibi katma sözcüklerle süslenmektedir. Ela gözlü, ismini dört satırlı kıtaların üçüncü satırında yer alan ve genelde “ela gözlerini sevdiğim ağam” ve daha az yoğunlukla “kömür gözlerini sevdiğim ağam”, “ela gözlerini sevdiğim yavrum”, “kömür gözlerini sevdiğim yavrum” biçiminde söylenen satırlarından alır. “Do” ve “si” notasında genellikle iki tane 1/32’lik, bir tane 1/16’lık ve bir tane 1/32’lik, bir tane 1/16’lık, bir tane 1/32’lik değerden oluşan tartım kalıbıyla, kalışlar yapılması müzikal özellikleri arasında sayılabilir ”(Demir, 2007:39).

Yörede kullanılan enstrümanlar kaval, klarnet, davuldur. Ela gözlülerin en iyi mahalli icracıları ise Fatma Okçu, Refik Aktan gösterilebilir.

DOLANAYIM GÖZLERİNİN İÇİNE (Ela Gözlü)

Yöresi : Erzincan- Kemaliye-Apçağa

Kaynak Kişi : Ali Rıza Aktan

Derleyen : Sertan Demir

Notaya Alan : Sertan Demir

Derleme Tarihi: 14.09.2006

do la na yım göz le ri nin

2
i ç i ne

8
fe lek SAZ...

9
ah canı may r ı düş tük o gi

10
di yor gü cü me

11
SAZ...

12
kõ mür de göz le ri

13
ni sev di ğ im

14
yi ğ it SAZ...

15
si ğ ma d ın mı bi c

16
ğ i nit i ç i ne



Dolanaydım gözlerinin içine
Ayrı Düştük o gidiyor gücüne
Kömür de gözlerini sevdiğim yiğit
Sıgnadın mı Bir Eğin'in içine

3.2.2.4. Gazel Havası

Gazel kelimesi Türkçe sözlükte şu ifadelerle tanımlanmaktadır.

1. Divan edebiyatında 5-10 beyit arasında değişen, ilk beyitinin dizeleri birbiriyle, sonraki beyitlerinin ikinci dizeleri birinci beyitle uyaklı, genellikle lirik konularda yazılan nazım biçimi

2. Klasik Türk müziğinde belli bir kurala bağlı olmadan bir kişi tarafından sazlardan birinin eşliğinde söylenen, söyleyenin ses gücünü göstermesine de olanak veren müzik eseri

3. Sonbaharda kuruyup dökülen ağaç yaprağı

Arapça kökenli bir kelime olan gazelin başlangıcı Arap şiiridir (Küçükçelebi, 2002:42). Araplardan İranlılara ve onlardan da Türklere geçmiştir(Öztuna:2000;127).

“Türk Musikisinde ses ile yapılan taksime de gazel denir” (Öztuna, 2000:128).

Tahir Abacı Harput ve İstanbul gazellerini karşılaştırarak şu ifadelere yer verir. “İstanbul gazellerinin ezgileri birbirine yakındır. Asılları ses ile yapılan taksimlere dayanan gazeller, zamanla bir tür meyhane müziğine dönüşmüştür. Arada “Allah”, “medet”, “aman” gibi terennümler yer alır. Oysa Harput gazelleri, makamdan makama beste farklılığı gösterirler” (Abacı, 2000:58).

“Kerkük’te her makamda gazel okunmadığı Bayati, Segâh, Saba, Hicaz ve Rast makamlarında okunduğunu söylemektedir. Saba makamının haricinde diğer bütün gazellerden sonra hoyrata geçilebildiğini belirten Nakip, “Yani gazeller, hoyrata geçmek için adeta birer ayak vazifesi görmektedir. Saba makamında okunan gazellerden sonra ise hemen türküye geçilir.” Bunun nedenini Kerkük’te Saba çeşnili hoyrat usulünün olmamasına bağlayan Nakip, gazeli bir makam gibi görmektedir” (Küçükçelebi, 2002:44).

Harput’ta söylenen gazeller için şu değerlendirmeler yapılabilir. “Gazeller dört perde üzerinden söylenir. Birinci perdeye (pes perde), ikinci perdeye (üst perde), üçüncü perdeye (tiz perde), dördüncü perdeye (düz perde) veya (bağlama perdesi) denir. Bu, Harput’taki perde adlarıdır. Halk, birinci perdeye (başlaması), ikinci perdeye

(aşması), üçüncü perdeye (çıkması), dördüncü perdeye de (yıkması) der. Her perde, bir gazelin iki mısrası ile söylenip, diğer perdelere geçilir ve her perde değişikçe ara nağme de yalnız tizlik bakımından değil, melodi bakımından da farklı nağmelerle çalınır ve söylenir” (Abacı, 2000:58).

Şanlıurfa’da icra edilen gazeller de bu anlamda Kerkük ve Harput’tan farklılık göstermez. Çeşitli makamlarda icra edilen gazellerin sözleri divan şairlerinin şiirlerinden seçilir. Şanlıurfa’da herhangi bir makamda olabilen gazellerde, eser içerisinde farklı bir tona ve makama geçiş yapılarak tekrar ilk makam ve tona dönülür.

Şanlıurfa’da Sıra Gecelerinde belli bir sırası olan gazeller, hemen her makamda olabilir.

Klasik müzikte kullanılan enstrümanlarla icra edilen gazellerde halk müziği enstrümanları daha çok Şanlıurfa’da görülür. “Önceleri sıra gecelerinde kullanılan Neşetkâr ve Rebap isimli iki çalgı aletinin günümüzde kullanılmadığı bilinmektedir” (Can, 2009:18) Mukim Tahir, Hafız Osman Öge, Kazancı Bedih gazel okuyan önemli mahalli sanatçılar arasındadır.

ÖYLE SERMESTEM Kİ (GAZEL)

Yöresi : Şanlıurfa
Kimden alındığı: Kazancı Bedih
Derleyen : İnternet ortamındaki sanal kayıttan
Notaya Alan : Sertan Demir

ah _____ öy le ser mes tem ki id ra _____

2
— et me zem — dün ya _____ ne _____ dir _____

3
öy le ser mes tem — ki — id rak et me zem — dün ya _____

4
_____ ne — dir _____

5
ben — ki mem sa — ki o lan — kim — dir me yü seh pa — ne — dir _____

6
a ma na ma na ma na — man _____ doğaçlama ara saz





Öyle sermestem ki idrak edemezem dünya nedir
Ben kimim saki olan kimdir mey-u sehba nedir

Gerçi canandar dil-i şeyda için kâm isterem
Sorsa canan bilmezem kâm-ı dil-i şeyda nedir

Vasıldan çün aşk-ı müstağni eyler bir visal
Aşka maşukdan her dem bu istiğna nedir

Hikmet-i dünya vü mağfiha bilen arif değil
Arif oldur bilmeye dünya vü mafihadır

Ah-û feryadın Fuzuli incidiptür alemi
Ger belayı aşk ile hoşnûd isen kavga nedir

3.2.2.5. Gurbet Havası

“Gurbet havası; Türklerin Anadolu’ya gelmesi sırasında Avşar Oymakları’nın yerleştiği, Teke Yöresi olarak da bilinen Antalya, Isparta, Burdur, Denizli (Acıpayam), Muğla yöresinde yaygın olarak seslendirilen ve yaşatılan uzun havalara verilen isimdir”(Küçükçelebi, 2002:45)

Teke kültür bölgesi olarak bilinen bu bölgenin tam olarak haritasını şu şekilde olabilir. “Teke yöresinin kültür sahası folklor haritasında da görüldüğü gibi Afyon’un Dinar, Denizli’nin Acıpayam ve Çameli, Muğla’nın Fethiye ilçesi ile Burdur’un ve Isparta’nın tamamını, Antalya’nın Taş kesiği bölgesi, Korkuteli, Elmalı, Kaş, Finike, Serik, Manavgat, Akseki, Alanya ilçeleri ile Gebiz kısmı Teke yöresinin kültür sahasını oluşturmaktadır”(Yıldırım, 2008:16).

Halil Bedii Yönetken, yöreye yaptığı derleme gezisinin ardından düştüğü derleme notunda şu bilgileri vermektedir. “uzun havalara, bu gezide gördüğümüz yerlerde “gurbet havası” deniyor. Burdurlu bir halk sanatkarı: “Burdur’un çeşit çeşit gurbet havası vardır.”(Yönetken, 2006:130) şeklinde ifade ederek “gurbet havalara, yani uzun havalara bazı yerlerde, mesela Milas’da “Kerip-Karip, Garip-havası” da diyorlar.” (Yönetken, 2006:138)

Yöredeki müzikal geleneğin, insanların yaşam biçimi haline geldiği görülmektedir. Teke yöresindeki müzikal hayat hiçbir ticari amaç gözetilmeksizin yürütülmektedir. Ezgiler düğünlerde, kınalarda, nişanlarda, bayramlarda, asker uğurlama törenlerinde ve koyun otlatma esnasında yöre insanları tarafından çeşitli enstrümanlar eşliğinde icra edilmektedir.

Yas esnasında üç telli curanın iki teli çıkartılarak tek bir tel bırakılır ve bir telli cura ile ölen insanın başucunda doğaçlama olarak ağıt yakılmaktadır. Bu yakılan ağıtların Gurbet Havaları olduğu görülmektedir. Türk Halk Müziği Teke yöresinde insanların doğumlarından ölümlerine kadar yaşamlarında etkili bir şekilde devam etmektedir” (Yıldırım, 2008:17).

Bu türün ismi her ne kadar gurbet havası olsa da, şiirlerindeki konu gurbetin haricinde aşk, sevda, doğa olabilir.

Yöre türkülerinin en iyi icracıları arasında Fethiyeli Ramazan GÜNGÖR, Hayri Dev, Hale Gür ve Sümer Ezgü gösterilebilir.

HAYDÜLEN

Gurbet Havası

Yöresi: Burdur (Tefenni)
Kaynak Kişisi: Mustafa Kara
Derleyen:
Notaya Alan: Esra ER



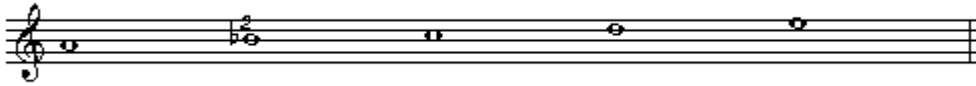
3.2.2.6. Yol Havası

Yol havası Karadeniz bölgesinde söylenen uzun hava türüdür. Yaylaya gidilirken yolda söylendiği için bu ismi alır. Yol havası veya yürüme havası (Ekici, 1992:36) da denilir.

Bölgenin tarihçesi M.Ö. 10. yüzyıla (Kaya, 2007:7) kadar gitmektedir. “4.Yüzyılda, Karadeniz’in ve Kafkasların kuzeyine hâkim olan Hunların bir kısmı batıya doğru ilerleyerek bir kısmı Anadolu’ya girmişlerdir” (Kaya:2007;7) “Oğuzların üçok koluna mensup boylardan birisi olan Çepni’ler, Sinop ve Samsun bölgesine hâkim olduktan sonra 1297’de Ünye yöresini de ele geçirerek Trabzon’a kadar akınlarda bulunmuşlar, Ordu, Giresun ve Trabzon illerini kapsayan bölge sınırlarına yerleşmeye başlamışlardır”. (Kaya, 2007:8)

Karadeniz bölgesinin tümünde görülmekle birlikte ağırlıklı olarak doğu Karadeniz Trabzon, Rize ve Artvin’de sıklıkla görülmektedir.

6 seslik bir alan içerisinde icra edilir. Aşağıda dizisini gösterdiğimiz Hüseyini Makamı dizisi en çok kullanılan dizi olmakla beraber nadiren hicaz makamı dizisinin de kullanıldığı görülmektedir.



Eserlerin icrası sırasında kesik ve sert bir icra biçimi dikkati çekmektedir. Seslerin peş peşe ve stacato bir biçimde icra edilmesi önemli bir detaydır.

Sözler de yine müzikte olduğu gibi peş peşe, sert ve kesik bir biçimde okunurken sadece satır sonlarındaki heceler diğerlerinden daha fazla uzatılarak kalış yapılan sese dikkat çekilir.

Genel anlamda çıkıcı olan yol havalarında melodi karar sesinden başlar. İlk olarak 3. derece seste kalışlar yapıldıktan sonra tekrar karara gelinir. İkinci müzik cümlesinde güçlü olan ses ya 4. derece ya da 5. derece sestir. Bu seslerde kalışlar yapıp önemi hissettirildikten sonra müzik cümleleri yaparak karar sesine gelinir.

Of, aman, hey, oy gibi katma sözcüklerle desteklenen şiir 7'li hece vezni ve abab cccb kafiyeli düzeniyle yazılmıştır.

Kemençe ve tulum ile icra edilen yöre eserlerinin nadiren de olsa zurna ile çalınmış örneklerine de rastlamak mümkündür.

Yol havalarının uzun hava türlerinin dışında kırık hava olan örnekleri de mevcuttur. TRT THM arşivi 1320 repertuar numaralı "Daldım Göllere Daldım" isimli türkü kırık hava olmasına rağmen bir yol havası olarak kaydedilmiştir.

AH GENEDE GELDİ YAZ BAŞLARI

(YOL HAVASI)

Yöresi : Doğu Karadeniz
Kimden Alındığı : Ali Kahya
Derleyen : İnternet ortamındaki sanal kayıttan
Notaya Alan : Sertan DEMİR

Alı ge ne de gel di yaz baş la rı yay la yol la rı şen len di ga ri be mi ne m hey dağ lar

hey hey dağ lar kalk se nin le gi de li mi

ya yı la la rı ke zi mi ye ha ha y

hey gü ze lim hey dağ lar oy

Ah ge ne de gel di sev dü ce ğim ak lı ma ga ri be mi ne m hey dağ lar

hey hey dağ lar

Bit me yi de sen siz ge ne ya yı lala rı yo lu la ri ho ho y ho

he y he yi gü ze li mey dağ la ro yoy

3.2.2.7. Arguvan Havası

Arguvan önemli Türk yerleşim merkezlerinden birisidir. Tarihçesi çok eskilere dayanan ilçe, uzun yıllar Tahir ismi ile bilinmiştir.

Arguvan isminin kelime anlamı ile olarak yaptığımız araştırmada çok çeşitli bilgilere ulaştık. Bunlardan bazıları şu şekildedir. Daha önceleri erguvan çiçeklerinin çok olmasından dolayı bu ismi almış olduğu, arıcılık çok yapıldığı için “arı kovanı” manasında yöresel söyleyiş olduğu, gurbete gide insanlardan dolayı “er kovan” anlamında yöresel söyleyiş olduğu yönündedir.

Konu ile ilgili olarak Hamza Aksüt ise şu bilgileri vermektedir. “Arguvan’ın kaynaklarda rastlanan ilk adı Argous’tur. Argous ilk çağlarda Malatya yakınlarında bir kentti. Sözcüğün kökü Arga dır. Argous ın sonundaki ous Helenleşme döneminde eklenmiştir. Ous Tükçedeki li ekinin karşılığıdır. Arga’nın anlamı üzerinde değişik olasılıklar vardır.

1. Luwi dilinde iki anlamı vardır. a) Yukarı anlamındaki Barga ile bağlantılı olabilir b) Sınır anlamındadır,
2. Eski Anadolu dilinde ışıldayan parlayan, ışıltı, parıltı, ak, gümüş anlamındadır. İlk çağın ünlü coğrafyacısı Amasyalı Strabon’a göre Erciyes dağının ilk çağlardaki adı Argaios idi ve hep karla kaplı olduğu için Işıltı pırıltı vb, anlamında bu ad takılmıştı. Süryani tarihçisi Ebül Ferec İbni-il İbri’nin onüçüncü yüzyılda yazdığı yapıtta Arguvan’ın adı Argaus tur. Arguvan İsmiinin Orta Asya’dakai Argon Türklerinden geldiği de söylentiler arasında bulunmaktadır” (Aksüt, 2002:70)

Arguvan Malatya iline bağlı bir ilçedir. Bu yöre halkının kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliğine göre yapılanmış seslendirme biçimine Arguvan Ağzı ya da Arguvan Tavrı denilmektedir” (Küçükçelebi, 2002:16). Arguvan Ağzı Ezgiler isimli eserden, konu ile ilgili fikirlerine ulaştığımız Mehmet Erenler, “Folklorumuzda Arguvan türküleri yöresel ağırlıklı ezgilerimiz içerisinde kendine özgü, duygusal ve ezgisel olarak çok önemli bir yer işgal eder” demektedir.

Genellikle inici bir seyir izleyen Arguvan havalarında Hüseyini makamı dizisi kullanılır.



“Resitatif şekilde (konuşurcasına) icra edilir. Bir insanın rahatlıkla söyleyebileceği ses sahasına sahiptir (Genellikle bir oktav ses sahası içinde). Yöresel sanatçılar uzun havayı seslendirirken; ezginin karar sesini, hem hafızaya yerleştirmek, hem ezgiyi insanlara duyurma amacıyla genizden n.ah ünlemiyle seslendirirler. Ezginin güçlü sesi 3., 4., ve 5. derecelerdir. Karar sesine gelindiğinde ise gırtlakta çarpma şeklinde glisando (kaydırarak) yaparak yeden sesini çarpma olarak belirtir ve karar sesine gelir (Aynı durum güçlü sesinde de görülür). Ezgiye 3., 4., 5. sesle başlayıp 6. sesi kuvvetli kullanarak ve bu sesin yarım ses daha tizini vibrato yaptırarak beşlisini belirtir. Söylenilen ezginin yapısına göre de diğer sesleri kullanır. Karar sesine giderken güçlüsünde sesi aynı perdede telleri aşağı yukarı hareket ettirerek sesin dalgalanmasını sağlar. Bu ezgiye ayrı bir tat verir. Çoğunlukla Hüseyini dizisi kullanılır. Ezgi içersinde; of, aman, derdi güzel, gurban olam, kölen olam, suna boylum, ben ölürem, dağlar duman gibi katma sözcükler kullanılır. Yörede en yaygın olan bağlama sazı kullanılır ve bağlama düzeninde tezenesiz çalım şekli olan pençe ya da şelpe adı verilen teknikle icra edilir. Konular çoğunlukla; sevda, gurbet, ölüm, ayrılık, hasret, yoksulluktur.” (Şahin-Özerol, 2004:72)

Arguvan İlçe Merkezi (Tahir) ve Dolaylı (Halpuz) ile yakın çevresine kendine özgü seyrini izler. Söyleyiş ritmi yavaş, dizelerin giriş ve çıkışlarında katma sözcükler (Aaah, ölem, oy, oy gader.) daha bir yaygınlık gösterir. Dağlık engebeli bir coğrafi yapıya sahip olan Atma yöresinde uzun havaların icrasında yüksek sesli çıkışlar görülür. Fırat Nehri boyunca yer alan ova köylerinde söyleyiş daha yavaş ve yumuşak bir karakter taşır. Coğrafi yapının elverişliliği, kentsel etkinin daha erken başladığı bu çevrede, ilçe merkezi ve Dolaylı çevresinde olduğu gibi yaygın bir oluşum ve birikim görülmez. Âşık Hasan Hüseyin Orhan ve Âşık Seyit Meftun (İbrahim Mamo Temiz) yörede ilk akla gelen adlardır. Gelenek Muharrem Temiz, Erol Köker, Gülali Kayhan, Ali Temiz, Ebru Kayhan Kılıç ve Karahöyük köyünden

H. Basri Kılıç tarafından sürdürölmektedir. Arguvan merkez (Tahir) ve Dolaylı (Halpuz) ile çevresinde türkülerin kuşaktan kuşağına taşınmasında, yaşatılmasında yediden yetmişe her yaşta insanın katkısı vardır. Bu çevrede Âşık Muharrem Yazıcıoğlu, Gazi Mikaya, Turan İpşiroğlu, Hacı Engözel, Sadık Şimşek, Ali Yılmaz, Sadık Yılmaz, Erhan Yılmaz, A. Abbas Ekici, Müslüm Sürücü, Derviş Yılmaz, Çetin Bulut, Ali Özçelik, Ali Çelikleş, Fatma Şahin, Vahap Gültekin ilk akla gelen isimlerdir.(Ataş, 2009:17)

BEN YOLCUYUM HELALAŞAK (ARGUVAN HAVASI)

Yöresi : Malatya-Arguvan
Kaynak Kişi: Muharrem Temiz
Derleyen : Kasetten
Notaya Alan: Sertan Demir

ben yol cu yun he lal. la şak sa bah tan SAZ...

2
bu ay rı lık de vam e der bir za man SAZ...

3
bir bu se a la yım o gül ya nak tan bu ay rı lık de vam e der bir za man

4

-1-

Ben yolcuyum helallaşak sabahtan
Bu aylık devam eder bir zaman
Bir buse alayım o gül yanaktan
Bu aylık devam eder bir zaman

-2-

Seher yeli gibi sineme esme
Ben sana gücürmem sen bana küsme
Gurbette kalırsam mektubun kesme
Bu aylık devam eder bir zaman

-3-

Gene dumanlandı dağların başı
Durnayıp akıyor gözüm yaşı
Hatırdan çıkarma Aşık Bektaş'ı
Bu aylık devam eder bir zaman

3.2.2.8. Çamşılı Havası

Çamşılı, Sivasın Divriği ilçesine bağlı, Divriği'nin batısında yer alan 12 köyden oluşan bir bölgenin adıdır. Bu köyler; “Azızağa (Başören'in mezrası), Balova, Başören, Çakırağa, Çamoğa (Gürpınar), Dışbudak, Dikmeçay (Eşke), Eyübağa (Ölçekli'nin mezrası), İban köyü (Ölçekli'nin mezrası), Karşı köy (Kaygısız'ın mezrası), Kaygısız (Gölören/Gölveren), Mamoğa (Ağın Gözecik), Şahin (Aşağı köy, Hacı Ağa'nın köyü)'dür (Kaya:www.tukoloji.cu.edu.tr.;2010).

Çamşılı köylerinin tamamı Alevî-Bektaşî inanca sahiptir. Gelenek-görenek, inanç ve diğer otantik özelliklerini hâlâ muhafaza eden bir yöredir. Ancak geçim ve çocukların daha iyi şartlarda tahsil görmesi gibi sebeplerden dolayı çok sayıda göç vermiştir. Öyleki köylerin toplam nüfusu 400 civarındadır. Ankara ve İstanbul'da yaşayan halkın yaz aylarında geçici olarak köyelerine gelmektedirler. (Kaya:www.tukoloji.cu.edu.tr.;2010).

Çamşılı yöresi, yöreye has icra edilen bir uzun hava türüne sahiplik yapar. Bu türü Mehmet Özbek, bir söyleyiş biçimi (Özbek, 1998:43) olarak tanımlar.

Hemen her konudan şiirleri bulunan yöre uzun havaları 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Abab cccb kafiye düzenine sahip olan bu türün müziklerinde çoğunlukla Hüseyni makamı dizisi kullanılır.



Genellikle bir 5'li ses aralığında icra edilir. Bununla beraber bir oktava kadar çıkn eserler de bulunmaktadır.

Aman, uy, deli, zalim gibi katma sözlerin bol bol kullanıldığı yöre uzun havalarında seyir inicidir.

Yörenin icracıları arasında gösterilebilecek mahalli sanatçıları arasında Mahmut Erdal, Feyzullah Çınardır başta gelenlerdir.

KARA TREN YOL ALIYI CÜREKTEN (ÇAMŞIHI HAVASI)

Yöresi : Sivas-Çamşılı
Kaynak Kişi: Muhlis Akarsu
Derleyen : Kasetten
Notaya Alan: Sertan Demir

ka ra ti ren de yol a lı yı cü rek ten de naz lı yar SAZ...

o tur dum da bir of çek tim yü rek ten de naz lı yar SAZ...

de di ler ki ya rın bu yıl gel mi yi de naz lı yar SAZ...

o da be nim gi bi yan sın yü rek ten bu se ne bu se ne bu se ne za lım el ler bu se ne bu se ne bu se ne

na sıl e dek bu se ne bu se ne SAZ...

-1-
Kara tren de yol alıyı Cürekten
Oturdum da bir of çektim yürekten
Dediler ki yarın bu yıl gelmiyi
O da benim gibi yansın yürekten bu sene

-2-
Baykuş gibi de taş başına oturdum
Ben derdimi ciim'aleme yetirdim
Sevda derlerdi de ben de bilmezdim
Senin için ben aklımı yitirdim bu sene

-3-
Akşam oldu gölge köyü bastı
Deli gönül de bidğinden şaşımı
Doldurdum kadehi de verdim eline
O da bana gahirlenmiş içmiyi bu sene

3.2.3. Karma Türler

3.2.3.1. Ayağı Usulsüz Devamı Usullü Karma Türler

3.2.3.1.1. Müstezat Havası

Türkçe sözlükte “Her dizesine bir küçük dize eklenmiş divan edebiyatı nazım türü” olarak ifade edilen müstezat, gazelden türetilmiş bir şiir türüdür.

Müstezadı “Âşıklar ve halk sanatçıları tarafından icra edilen bir uzun hava çeşidi”(2007;552) olarak tanımlayan Doğan Kaya, aynı zamanda yedekli şiir olarak da belirtir. Yazar, yedekli şiir için ise şu ifadeleri kullanır. “Şiirin ana metinlerine 1 ila 6 arasında değişen ziyade (yedek) dizelerin getirilmesiyle oluşan şiir”(Kaya, 2007:790).

Öztuna ise müstezad için, “Türk şiirinde bir form. Arap muvaşşah’ının Fars-Türk şiirine adapte edilmiş şekli” (Öztuna, 2000:286) ifadelerini kullanır.

Cemil Demirsipahi müstezad için şu bilgileri vermektedir. “Saz sanatçıları tarafından kullanılan ve özel bir perdede karar kılan türlerdendir. Sazın akortlanışında da bir düzen adı olarak halen kullanılmaktadır”(Demirsipahi, 1975:157).

Ümit Kaynar ise konu ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir. “Harput ve Erzurum’da yaygın olan bu uzun hava türünün konuları genellikle sevgi, sevgili üzerine olmakta, Çankırı’da da Sohbet Toplantılarında da müstezat söylendiği bilinmektedir. Müstezatlarda başında ve sözler arasında aynı ayaktan kıvrak ezgi çalınır, tekrar uzun havaya geçilmektedir” (Kaynar, 1996)

İshak Sunguroğlu ise Harput’ta müstezadın kullanımını ve tanımını şu ifadelerle yapar. “Harput’ta çok eskiden beri çok sevilen bir bestedir. Aynı zamanda rast ve aşran fasılları arasında sayılır. Bu makamlarda okunan her hangi bir gazelden sonra müstezad geçildiği gibi, tecnisten sonra da müstezad söylenebilir” (Sunguroğlu, 1961:65)

Savaş Ekici’nin müstezadın icrası ile ilgili olarak verdiği bilgiler şu şekildedir. “Müstezad, Türk Sanat Müziğinde ki rast ve mahur makamlarının seyir özelliğini göstermektedir. Bu eser hem kırık hava hem de uzun hava özelliği göstermektedir.

Giriş ve ara saz bölümleri 10/8’lik bir usulde icra edilmektedir. Söz bölümleri serbest olarak başlamakta ve daha sonra usullü olan bölüm ile devam etmektedir yalnız müstezâtın serbest bölümü olmayan yani tamamen usullü icra edilen bir başka biçimi daha vardır” (Ekici, 2009:41).

Ekici, müstezâtın dizisini ise şu şekilde belirtir.



Müstezad 1. Derece do sesinden başlar 3. Mi sesine karar çıkılarak tekrar 1. Derece do sesine gelinecek şekilde müzik cümleleri yapılarak 10/8’lik usuldeki ekleme (yedekli) kısma geçilir. Bu melodik hattın tekrarı tüm beyitler için uygulanabilir.

Eserin vokal icrası sırasında eser bazen icracının yorumuna bağlı olarak pes kısma doğru genişleyerek 1 buçuk oktavlık bir ses alanına sahip olabilir.

Abacı, müstezâtın “çıkması” ve “aşran” (Abacı, 2000:60) denilen bölümlerinin de olduğunu ve iç içe okunduğunu fakat bu kısımların giderek unutulduğunu belirtir.

MÜSTEZAT

Yöresi : Elazığ
Kaynak Kişi: Enver DEMİRBAĞ
Derleyen : Plaktan
Notaya Alan: Savaş EKİCİ

Serbest

a man a man ey dil ne du rur sun de mi dir

baş la fi ga na

çün an de li ba ne

Serbest

a man a man har ol du gül is ta nu vi sal dön dü

MÜSTEZAT

2

ha za ne _____ kar_ yağ_ dı

çi me _____ ne _____

Serbest
a man a man ey di de le rim

kan ağ la yın siz de bu der de _____

_____ her vak_ ti se her_ de_ _____

MÜSTEZAT

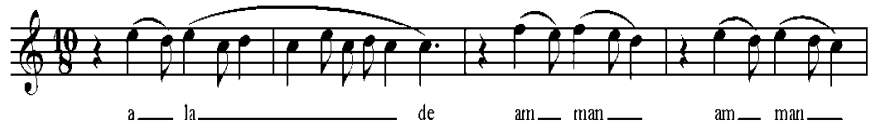
3



a man a man der du de le rim



kal ma di der de ze ma ne



a la de am man am man



am ma nim yar am man yan dim yan dim



yan dim ya na sin sen dağ lar du man ol du



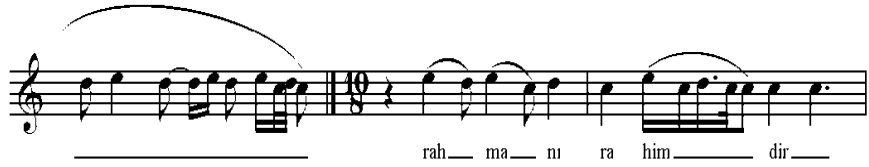
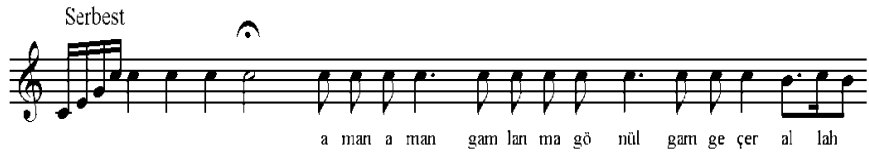
ha lim ya man ol du kaş lar ke



man ol du

MÜSTEZAT

4



MÜSTEZAT

5



MÜSTEZAT

6



Aman aman ey dil ne durursun demidir başla figane
Çün andelibane
Aman aman har oldu gülistan-ı visal, döndü hanaze
Kar yağdı çemane
Aman aman didelerim kan ağlayın siz de bu derde
Her vakti seherde
Aman aman Derdudelerim kalmadı derde zeman
a la....?
Aman aman amanın yar aman
Yandım yandım yandım yanasın sen
Dağlar duman oldu
Halim yaman oldu
Kaşlar keman oldu

Aman aman gamlanma gönül gam geçer Allah kerimdir yar yar
Rahman-ı rahimdir
Aman aman Sabriye hele sabret döner elbet zeman
Kalmaz rakibane
Aman aman amanın yar aman
Yandım yandım yandım yanasın sen
Dağlar duman oldu
Halim yaman oldu
Kaşlar keman oldu

3.2.3.2. Ayağı Usûllü Devamı Usûlsüz Karma Türler

3.2.3.2.1.Hoyrat Havası

Hoyrat kelime anlamı itibarı ile Türkçe sözlükte şu şekillerde tanımlanmaktadır(TDK, 1998:1006).

1. Kaba, kırıcı ve hırpalayıcı
2. Kaba, kırıcı ve hırpalayıcı bir biçimde
3. Güneydoğu Anadolu'da ve Irak'taki Türkler arasında tek başına söylenen bir çeşit ezgili deyiş
4. Yakışksız, çirkin
5. Acemi.
6. Biçimsiz
7. Dikkatsiz
8. Söz dinlemeyen, itaatsiz (kimse)
9. Tembel
10. Bir çeşit ezgi, türkü
11. Bir türkü makamı.
12. Güneydoğu Anadolu ile Irak Türk bölgesinde ezgi ile söylenen mani. (1998:)

“Özellikle Kerkük, Urfa, Diyarbakı ve Harput'ta yaygın biçimde görülen bir uzun hava türüdür” (Abacı, 2000:61)

Hoyratı Ahmet Say şu şekilde tanımlar. “Halk müziğimizde cinaslı (imalı, telmihli, lastikli, birçok anlamlara yorulabilen) sözler içeren şiirler üzerine yakılmış usulsüz ezgiler” (Say, 2002:252).

Doğan Kaya ise hoyrat için aynı anlamda olduğunu belirtmek için Horyat/Koyrat/Koryat kelimelerini kullanarak şu tanıımı yapar. “Irak Türkmenlerinin maniye verdikleri isim. Bunlardan hoyrat sözü daha yaygındır. Kelimenin aslı üzerine bir takım düşünceler ileri sürülmüş Uygurca “harevat”tan geldiğini düşünenler de olmuştur” (Kaya, 2007:378).

Mehmet Özbek ise konu ile ilgili olarak şu tanıımı yapar. Türk halk müziği bünyesinde uzun havalar grubuna giren belirli bir seyri ve dizisi olan ezgi kalıplarıyla serbestçe söylenen halk müziği türü” (Özbek, 1977:287).

Fikret Memişoğlu, Hoyrata kayabaşı veya yüksek hava (Memişoğlu, 1988:9) dendiğini belirtmektedir.

“Hoyrat sözünün nereden geldiği tam olarak bilinmemektedir. Genellikle doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde rastlanan Hoyrat, Irak’ta Türklerin yoğun olduğu Kerkük, Erbil; Anadolu’da şanlıurfa, Elazığ (Harput), Diyarbakır başta olmak üzere Erzurum, Erzincan, Sivas ve Kars’ta söylenen örneklerine rastlanmaktadır”(Küçükçelebi, 2002:48).

Konu ile ilgili olarak en detaylı araştırmalardan birisini yapan Savaş Ekici hoyrat için “Doğu ve Güneydoğu Anadolu yörelerimizde özellikle Diyarbakır, Kerkük, Urfa, Elazığ’da yaygın olarak görülür” (Ekici, 2009:30) ifadelerini kullanmaktadır.

“Konu olarak aşk, sosyal hayat, ahlak, felsefe, özlü söz gelenek görenek hatta milli konular işlenir. Sanat seviyesinde söylenmiş olmaları dolayısıyla telmih, tevriye, teşbih, hüsn-i talil mecaz, istiare gibi sanatlara sıkça rastlanır” (Kaya, 2007:379).

“Hoyrat cinaslı manilerin uzun hava olarak ezgilendirilmiş şekline denir. Daha çok erkekler tarafından söylenir. Konuları ise daha çok sevgi ve sevgili üzerinedir. Hoyratların en belirgin özelliği kafiyelerinin genellikle cinaslı olmasıdır. Yedili hece ölçüsünde yazılmıştır” (Ekici, 2009:30).

“1., 2. ve 4. mısralar birbiriyle kafiyeli, 3. mısra serbesttir. Mısra sayıları artarsa kafiye 6, 8, 10 gibi çift mısralarda bulunmaktadır” (Küçükçelebi, 2002:48).

“Hoyratlar diğer uzun havalara göre daha zgr, daha sert ve kuvvetli bir Şekilde tiz br sesle okunurlar. 4-5 ses içerisinde dolaşan hoyratlar olduğu gibi 11 ses içerisinde dolaşan hoyratlara da rastlamak mümkündür. Böyle geniş hoyratlar halkın “kalkma, aŐma, çıkma, yıkma” adını verdiği birkaç mertebeli ezgilerle söylenmektedir” (Ekici, 2009:31).

Hoyratlarda da mayalarda olduğu gibi usullü bir ayak kısmı bulunmaktadır. 4 satırlı olan kıtaların her satırının arasında hoyratın ismine göre değişen farklı melodiler çalınır. Bu melodilerin usulleri 4/4, 5/8 veya 10/8’lik olabilir.

Yörelere değişik isimler alan hoyratlar Elazığ’da Beşiri Hoyrat, Bağrıyanık Hoyrat, Kesik Hoyrat, Kürdi Hoyrat, Muhallif Hoyrat, lm Hoyratı, Őirvan Hoyratı (Ekici, 2009:73) gibi isimler alırken, Kerkük’teki hoyratlar ise Muhalif, Beşiri, Nobatı, İskenderi, Muıla, Yetimi, mergele, Malallah, Őerife, Memeli, İdele, Yolu, Mazan, Kesk, Darmangh, Matarı, Deliheseni, Kürdi Kızıl, Atıcı (segah), Kesk matarı, Mehmdi (Nakip, 1991:17) hoyratları olarak isimlendirilir.

Hoyratların aralarındaki farklardan ise Nakip bahseder. “Uzun havalar arasında Muhalif, Beşiri ve Kesk yukarıda saydığımız dört Türk Őehrinin (Elazığ, Diyarbakır, Urfa, Kerkük) müŐterek hoyratlarıdır. Muhalif, ezgi olarak her  Őehrin musikisinde takriben aynıdır. Beşiri ise Kerkük ve Elazığ’da aynı olup, Urfa’da farklıdır.

Divan, Urfa, Elazığ ve Kerkük arasında müŐterek olan başka bir havadır. Her  yörede:

1. Divan, Hüseyini makamı çeŐnisi veren bir uzunhavadır.
2. Divan havasının bentleri arasında aranağme olarak özel ayağı çalınır.
3. Divan, aruz ölüsünün 3 Failatn+Failn kalıbıyla veya hece ölüsünün 15’li kalıbıyla söylenmiş “divanlar”la okunur.
4. Divan havasında pest perdelerden tz perdeler aŐamalı olarak yükseldikten sonra okuyucunun ihtiyacına bağlı olarak çeşitli hoyratlar söylenir. Kerkük’te Kürdi,

Elazığ'da Cılgalı maya veya Elezber Urfa'da ise Beşiri Hoyratı okunur.” (Nakip, 1991:9).

“Kerkük'te hoyratlar, yaygın olduğu her yörede halk musikisinin özünü ve esasını oluşturur. Musiki formlarının en önemlisi ve en makbulüdür.

Kerkük'te yoğunlaşan uzun havaların, özellikle hoyratların hepsi Türk musikisi ses sistemi içindedir. Bir kısmı, makamların tam skalasını gösterirken, bazıları da makamların bir dörtlü veya beşlisinden oluşmaktadır” (Nakip, 1991:16).

Hemen her diziden örnekleri bulunan hoyratların seyirleri ise inicidir.

“Harput müziğinde bugün gerek klasik sazların kullanılması, gerekse makama ve kurala dayalı bir müziğin icra edilmesi, gerekse Fuzuli, Nedim ve Nevres gibi Divan şairlerinin eserlerinin okunması tesadüfi olmamakla birlikte; bu müzik icrasının çok köklü bir geçmişi ve geleneği vardır” (Ekici, 2003:1). Hoyratlarda kullanılan enstrümanlar yörenin durumuna göre, halk müziği veya klasik müzikte kullanılan enstrümanlar olabilir. “Türkiye’de çoğunlukla bağlama ile söylenmesine rağmen, Kerkük'te ud, keman ve kanun; Harput'ta klarnet, ud, kanun, keman; Şanlıurfa'da bağlama, keman ve kanun gibi çalgılar eşliğinde de söylenmektedir” (Ekici, 2009:31).

En iyi mahalli icracıları arasında Enver Demirbağ, Paşa Demirbağ, Urfalı Mukim Tahir, Kerküklü Abdurrahman Kızılay'ı göstermek mümkündür.

BEŞİRİ HOYRAT

Yöresi : Elazığ
Kaynak Kişi: Enver Demirbağ
Derleyen : Muzaffer Ertürk
Notaya Alan : Savaş Ekici



The musical score for "Beşiri Hoyrat" is written in a single system with six staves. The first five staves contain the instrumental melody, and the sixth staff contains the lyrics. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a steady eighth-note accompaniment and a melodic line that features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The lyrics are written in a simple, sans-serif font and are aligned with the notes of the sixth staff.

ah a _____ gam ne mes dim a _____
man _____ ne mes _____ dim a _____ man _____





ah ba lam her gö ren bir hoş o lur a man a man



ah



se ni gö re ne mes din a man



di gel a man a



man bay gi nım a man tut gu num a man

The image shows a musical score for the song 'Beşiri Hoyrat'. It consists of two staves of music in 5/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a forte (f) dynamic marking. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The second staff continues the melody and includes a fermata over the final note.

a__ man__ a__ man__ a__ man di gel__ be__

şi__ rim__ a__ man__

(Ah Ağam) Ne mestim (Aman) ne mestim
 (Ah Ağam) Ne şarhoşum (Yavrım) ne mestim (Aman Di gel aman)
 (Ah Balam) Her gören bir hoş olur (Aman aman aman)
 (Ah) Seni görene mestim (Aman di gel aman aman)
 Baygırım aman, aman, tutgunum aman aman di gel Beşirim aman

3.2.3.2.2. Maya Havası

Maya kelimesi Türkçe sözlükte (TDK, 1998:1517) oldukça fazla anlam ifade etmektedir. Bunlardan bazıları şu tanımlardır.

1. Bazı besinlerin yapımında mayalanmayı sağlamak için kullanılan madde, ferment
2. İçerdikleri enzimlerin katalizör niteliği etkisiyle şekerleri karbondioksit ve alkole dönüştüren bir hücreli bitki organizmaları
3. Yaradılış, öz nitelik
4. Dişi deve.
5. Uzun havalardan bir tür halk türküsü.
6. Manda derilerinin kıllarını düşürmek için kepek ve çavdar unundan yapılan ilaç.
7. İri yapılı.
8. Bir çeşit ezgi
9. Gazel, uzun hava.
10. Mani.
11. Türkü.
12. Ağıt.
13. Bir çeşit türkü
14. Bir türkü makamı
15. Halk yazınında, özel bir ezgi ile söylenen bir tür koşuk. (1998:)

Kelimenin eskiliğini değerlendirmek adına kaynak olarak başvuru Divanu Lügati Türk'te ise maya kelimesi bulunamamış fakat “mayaq-mayak” kelimesi dikkatimizi çekmiştir. “Deve gübresi” (Kaşgarlı Mahmud, 2005:341) anlamına gelen

kelimenin deve ile bağlantılı olması kelimenin o tarihlerde de kullanıldığının kanıtıdır.

Yılmaz Öztuna ise tanımı “Türk halk musikisinde bir şekil”(Öztuna, 2000:243) şeklinde yaparak, kaynağının Farsça “Mâye” kelimesi olduğunu belirtir. Bu kelimenin anlamını “asıl, esas, maya” kelimeleriyle açıklayan yazar, uşşak makamına segâh makamının eklenmesiyle oluşan bir mürekkep makam (Öztuna, 2000:243) olduğundan da bahseder.

Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü’nde ise “Âşıklar ve halk sanatçıları tarafından icra edilen bir uzun hava çeşidi” (Kaya, 2007:502) şeklinde tanımlanır.

Maya için, Ahmet Say şu tanımlı yapmaktadır. “Türk halk şiiri ve müziğinde bir form”(Say, 2002:337)

Yılmaz Öztuna’nın maya için eklediği cümleler ise önemli bir detay olarak görünmektedir. “esas çatısı bakımından bu form Orta Asya Türk Musikisinden yaygındır. İspanyol halk musikinde de aynı esas-şekil mevcut olduğuna göre, bunun Araplardan İspanyollara geçtiği anlaşılıyor. İspanya’dan da Latin Amerika’ya geçmiştir”(Öztuna, 2000:243).

Devenin Türk insanı için önemli bir yer tutmasından kaynaklı olarak, bizce bu tür uzun havalara maya denmiş olması çok uzak bir ihtimal gibi gelmemektedir. Çünkü bozlaklarda da devenin bozulmasından kaynaklanarak bozlak teriminin ortaya çıkmış olması ihtimali, bu konu hakkında fikir yürüten bilim ve sanat adamları tarafından önemsenmektedir. Bu bakımdan bozlak-maya ilişkisinin farklı bir çalışmada daha detaylı incelenmesinin önemli bilgiler sunacağına olan inancımız tamdır.

Öztuna’nın Farsça “mâye” kelimesi dikkat çekmesi de önemlidir. Buna göre, Orta Asya Türk topluluklarından Araplara, Araplardan İspanyollara ve oradan da Latin Amerika’ya geçtiğini bildiren sav dikkate alındığında bu türün “temel, esas, ana” olması da uzak bir ihtimal gibi gelmemektedir. Yine bu konu da farklı bir bilimsel çalışmada orta çıkarılması gereken soruları bünyesinde barındırmaktadır.

Bahaeddin Ögel'in Türk Mitolojisi isimli eserinde Çin kaynaklarına dayanarak yaptığı açıklamaya göre, Türklerin eğlence sırasında kurt ulumalarına benzer sesler çıkararak şarkılar söylediğini belirtmesi (Ögel,1998:17), bu eserlerin usulsüz olması durumunda “acaba Türklerin ilk icra ettiği müzikler uzun havalar mıydı?” sorusunu akla getirmektedir.

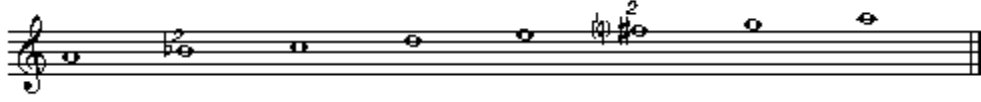
Anadolu'ya yerleşen ilk Türklerin Kafkaslar üzerinden gelerek Harput kültür bölgesine yerleşmesi, günümüzde bu bölgenin hemen her yerinde (Harput kültür bölgesinden kasıt sadece Harput ile sınırlı olmamakta ve etkilediği diğer şehirleri de kapsamaktadır) mayaların icra edilmesi; maya kelimesinin eskiliği, mayanın Orta Asya'dan Latin Amerika'ya kadar çeşitli bölgelerde farklı biçimlerde icra ediliyor olması ve günümüzde icra edilen uzun hava türleri içinde tarihçesi en eskilere kadar giden tür olması gerçekleri ile birleştiği zaman “Türklerin ilk düzenli hale getirdikleri uzun havalar mayalar mıdır?” sorusunu akla getirmektedir.

Maya Elazığ, Erzurum, Erzincan, Diyarbakır, Malatya illerinde yoğun biçimde icra edilen bir uzun hava türüdür. 10/8'lik usuldeki ayak bölümüne sahip olabilen mayalar, tamamen serbest ritimli de olabilmektedir. Elazığ, Diyarbakır, Malatya ve Erzincan'ın batı ilçelerinde (Eğir) ayak kısmı usullü ve Erzurum, Erzincan'ın doğu ilçelerinde serbest ritimli olarak icra edilmesi mayaların yöresel farklılıklarından en belirgin olanlarıdır. Bunların haricinde yöresel ağız özellikleri de, mayalardaki farklı icra biçimleri açısından örnek teşkil edebilir.

Mayaların konusu çok çeşitli olabilmektedir. 11'li hece ölçüsü ile yazılmış olan şiirlerin kafiye düzeni abab cccb şeklindedir.

“Birbirine benzeyen dizileri ve başındaki “oğul oğul”, “yavri yavri” katma sözleri sayesinde bozlak ve hoyratlardan kolayca ayrılabilirler. Diğer uzun havalardan ayrı bir ezgisel yapısı ve söyleniş biçimi (ağız) olan mayaların söylenmesi için çok tiz ve gür bir ses gerekmektedir” (Küçükçelebi, 2002:58)

Mayaların icrası sırasında hüseyini makamı dizisi kullanılır.



Genelde 5 seslik bir alanda icra edilen mayaların, yorumlardan kaynaklı olarak, nadiren 1 oktava kadar çıkan örnekleri de mevcuttur.

Mayalar kalıp ezgi biçiminde icra edilir. “Mayalar kırık hava kısmıyla başlamakta, 4 satırlı kıtanın her satırın arasında yine kırık hava bölümü çalınmaktadır. Uzun hava olarak icra edilen kısımlar ise seyir, dizi ve yapı bakımından notada görüldüğü gibi yaklaşık aynı özellikleri göstermektedir. Kaynak kişilerin yorum farkından kaynaklanan küçük değişiklikler ise türkülerin yapısına nüfuz etmemektedir. Bu yüzden de derlenen uzun havaların tümü verilmemiştir.

Mayaların en belirgin özelliği güçlü sesinin “mi” olması, karar sesinin “la” olması ve yapılan müzik cümlelerinin genellikle bu beş seslik aralıkta ve inici bir seyirle yapılmasıdır. Hüseyini makamı dizisiyle benzerlik göstermesi ise mayaların müzikal olarak diğer büyük özelliklerindedir. “Ah yavrım”, “oğul”, “ey”, “neni”, “gardaş”, “ah ağam”, “ah anam”, “ah oğul”, “aman”, “vay”, “oy”, “gülüm aman” gibi katma sözcükleri kullanması ise diğer özelliklerindedir”(Demir, 2007:38).

“Mayanın genellikle la-mi beşli aralık içinde, dizisi ve dizi içindeki seyrinin belli olduğunu söyleyen Hoşsu, mayaların iki bölümden oluştuğunu söylemektedir. Ayak olarak adlandırılan 1. bölüm kırık hava biçiminde olup, çalgısaldır. Ana bölüm olarak belirtilen 2. bölümde ise bir sesçi (solist) mayayı ritim bakımından serbest olarak icra etmektedir” (Küçükçelebi, 2002:58).

Malatya Arapgir’de emekli öğretmen Azmi Eraslan tarafından yapılan bir amatör derleme çalışmasının kayıtlarında ise “renği” isimli bir uzun havaya rastladık. Bu uzun havalar, mayalar ile olan benzerliği bakımından ilgimizi çekmiştir. Rengi havası da kendine has 9/8’lik usuldeki bir kalıp ezgiden oluşan ayak kısmı ile 5 seslik bir alanda icra edilmektedir. Daha sonra kaynak kişi Aslan Tüfekçi ile yaptığımız kişisel görüşmede, kendisinden önceki kaynak kişilerin, daha fazla ve daha farklı şiirlerini de rengi olarak icra ettiklerini belirterek, günümüzde söylenen eserlerin unutulması azaldığını ifade etti.

Araştırmalarımız sonucunda, her hangi bir kaynakta “renđi” isimli bir uzun havaya veya bu isimde bir türküye rastlayamadık.

Maya çok geniş bir coğrafi alan içerisinde söylendiğinden dolayı, maya icrası için özel algılar bulunmamakta, yörenin şartlarına göre halk müziği ve klasik müzik enstrümanları ayrı ayrı veya aynı anda kullanılabilir.

Maya türü uzun havaların mahalli icracıları arasında ise Erzurum’da Raci Alkır ve Mkerrem Kemertaş’ı, Erzincan’da Refik Aktan, Fatma Okçu, Davut Sulari ve Silbıslı Salih Dnrar’ı, Elazığ’da Paşa Demirbağ, Hafız Osman ge ve Enver Demirbağ’ı göstermek mümkündür.

GELEN YOKTUR (MAYA)

Yöresi : Erzincan- Kemaliye

Kaynak Kişi : Ali Rıza Aktan

Derleyen : Sertan Demir

Notaya Alan : Sertan Demir

Derleme Tarihi: 14.09.2006

Süresi: ♩ 140

1

7

10 Serbest

a man gelen yoktur yav rumseni kimi den

13

so ra yım gü lüm a man so ra yım

16

GELEN YOKTUR (MAYA)

20

22

25 Serbest

a ğam so ra yım çok öz le dım ey

28

ıav rum bir de yü zün

31

gö re yım

34

oy SAZ...

37

40

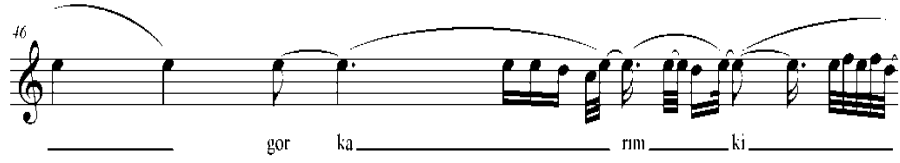
43 Serbest...

a ğam gö re yım de

GELEN YOKTUR (MAYA)

3

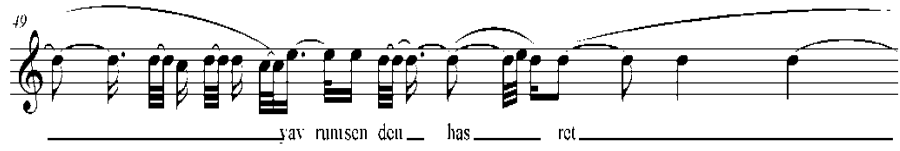
46



gor ka rım ki

This system contains three measures of music. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 'gor ka rım ki' are written below the notes.

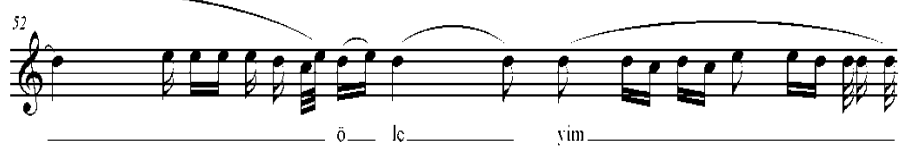
49



yav runisen deü has ret

This system contains three measures of music. The melody continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lyrics 'yav runisen deü has ret' are written below the notes.

52



ö lc yim

This system contains three measures of music. The melody continues with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The lyrics 'ö lc yim' are written below the notes.

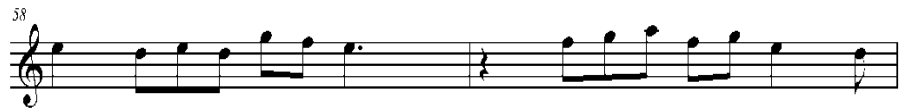
55



vay

This system contains three measures of music. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The lyrics 'vay' are written below the notes.

58



This system contains two measures of music. The melody continues with a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6.

60



This system contains three measures of music. The melody continues with a quarter note F6, a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6.

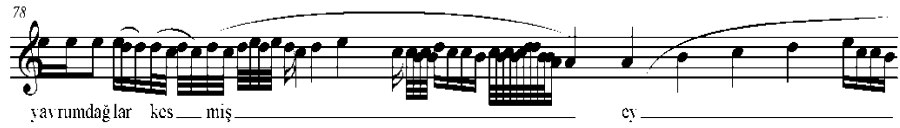
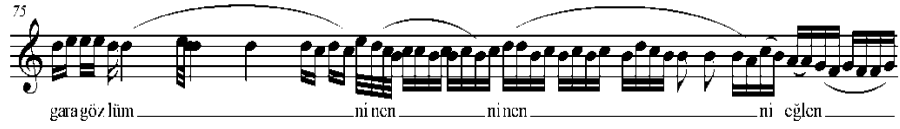
63



This system contains three measures of music. The melody continues with a quarter note C7, a quarter note D7, a quarter note E7, and a quarter note F7.

GELEN YOKTUR (MAYA)

4



Aman Gelen yoktur (Yavrum) seni kimden sorayım (gülüm aman)
Ağam Sorayım çok özledim (ey) (yavrum) bir de yüzün göreyim (oy)
Ağam Göreyim de gorkarım ki (yavrum) senden hasret öleyim (vay)
Ben gelemem (gara gözlüm nenni nenni nenni eğlen) (yavrum) dağlar kesmiş (ey) arayı

SONUÇ

Bu çalışmada Türk halk müziğinde “tür” kavramı tartışılarak, bu kavramın Türk halk müziğinde varlığı veya yokluğu, varsa kullanım alanları ve kullanımı sırasındaki anlamları ile ilgili tartışmalar değerlendirilerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Konu hakkında fikir sahibi olabileceğini düşündüğümüz yerli ve yabancı bazı müzikolog, araştırmacı, akademisyen, bilim adamı ve sanatçıların düşüncelerine eserlerinden hareketle veya kişisel görüşme yöntemi ile ve internet aracılığıyla görüşülerek ulaşılmıştır.

Çalışma konumuzun direkt veya dolaylı olarak bağlantılı olduğu bazı kavramlar da (yöre, üslûp, tavır) değerlendirilerek, Türk halk müziğinde ifade ettiği anlamlar tartışılmıştır. Bu kavramların ifade ettiği anlamlar ve kullanım alanları kısa tartışmalarla değerlendirilmiştir.

Konu genelden özele doğru ele alınmış, bu bakış açısından hareketle ilk bölümde “tür” kavramının yakın bazı bilim dallarında ifade ettiği anlamlar değerlendirilmiştir. Bu bölüme konu olan araştırmalarımız sonucunda tür kavramının müzik dışındaki disiplinlerde de uzun yıllar önce tartışılmaya başlandığını tespit ettik.

Tür tartışmalarının tamamlandığı ve en önemli sayılabilecek çalışmaların yapıldığı söylenebilecek bilim dalının fen bilimleri alanında biyoloji olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sadece tür konusunu çalışma alanı olarak belirlemiş olan ve “taksonomi” ismi ile anılan bir disiplini de bünyesinde barındıran biyoloji, bu konuda önemli bir mesafe kat etmeyi başarmıştır.

Sosyal bilimler alanında ise tür kavramına en çok yer ayıran bilim dalları felsefe ve edebiyattır. Her iki bilim dalında da yüzyıllar önce tartışılmaya başlanan konun günümüzde bile hala tartışmaya açık noktaları bulunmaktadır. Felsefe, edebiyata göre daha büyük oranda tür meselesini çözmüş görünse de soru işaretlerinin her iki alanda da varlığı, alanın uzmanları tarafından dile getirilmektedir.

Bu sırada biyoloji gibi somut varlıkları konu edinen bir bilim dalının, soyut kavramları konu edinen sosyal bilimlerin diğer alanlarına oranla daha fazla yol kat etmesi tabii ki doğal karşılanmaktadır. Bu farklılık ve tartışmalar, tarafımızca sosyal bilimler için bir olumsuzluk olarak değil bir gereklilik olarak görülmektedir.

Çalışmamızın ikinci bölümde ise müzikte tür kavramı değerlendirilmiştir. Bu bölümde müzik ile ilgili genel bir tarihe kısa bir yer ayrıldıktan sonra Türk müziği değerlendirilerek, Türk müzik tarihi ile ilgili olabilecek bazı noktalara dikkat çekilmiştir.

Müzik tarihi, besteciler, sanatçılar, eserler ve dönemler gibi konuların ele alındığı ve özellikle son bir asırda büyük bir gelişme gösteren müzikoloji disiplini kavramsal olarak değerlendirilerek; etnomüzikoloji kavramı tartışmaya açılmıştır. Batının, kendi müziğini yukarda sıraladığımız başlıklar dâhilinde incelediği ve sadece kendi müziğini gelişmiş bir müzik olarak tanımladığı müziği araştırdığı disipline müzikoloji, bunun dışında kalan tüm müzikleri ise ilkel müzik olarak tanımladığı ve bu kapsamda inceleyerek araştırdığı etnomüzikoloji kavramları tartışılarak konu hakkındaki önerilerimiz sunulmuştur.

Bu bölümün devamında müzikte tür kavramı kişisel fikirler bağlamında incelenmiştir.

Bu bölümde Ahmet Say, Franck Bergerot, Gerard Herzhaft, İgor Stravisky gibi müzikologların türü; cins, tarz, çeşit, biçim kavramları ile aynı anlamda olduğunu benimseyen bir görüşün yer bulmasının yanında, Ali Uçan'ın Türk halk müziğinde tür sınıflamasındaki toplulukların yaşam biçimlerine göre yapılan sınıflandırma da tartışmalar dâhilinde önemsenen görüşlerden olmuştur.

Mehmet Özbek, Melih Duygulu gibi isimler ise konuyu daha fazla detaylandırarak türü belirleyen unsurların neler olması gerektiği, bu konuda söz ve müziğin yanında içerik ve anlatımın da değerlendirilmesinin gerekliliği konusunda fikir öne sürmüşlerdir.

Türk halk müziğinde tür konusu ile en fazla ilgilenen isimlerden birisinin Onur Akdoğu olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Akdoğu, konu ile ilgili olarak oldukça geniş hacimli bir eser meydana getirmiştir. Bu eserde tür tanımı temel türler ve alt türler mantığı ile belirlenmiştir.

Bu noktadan sonra Savaş Ekici, Özkul Çobanoğlu gibi tür konusunun formülasyonunu yapan bir ileri aşama çalışma da tespitlerimiz arasında yer bulmuştur.

Gerek araştırmacı, gerekse akademisyen olsun, konu hakkında fikir öne süren isimlerden birçoğunun düşüncelerinde dikkatimizi çeken nokta konunun sadece tek boyutlu olarak ele alınmasının gerekli olduğu öneriler idi. Genelde müzikte Özelde ise Türk halk müziğinde tür kavramının tanımlanırken sadece bir noktadan yola çıkılarak tür sınıflamasının yapıyor olması dikkatimizi çeken önemli bir ayrıntı olmuştur. Bu düşüncelere göre tür, ya müzik, ya da söz yapısı değerlendirilerek belirlenmeliydi.

Araştırmalarımız sırasında müziğin değerlendirilmesi sırasında ritimsel yapının ön planda tutulmasının gerekliliğini vurgulayan düşüncelerin yanında, sadece melodik yapının değerlendirilmesinin tür meselesini çözebilecek unsur olduğunu ifade eden görüşlere de ulaşıldı.

Söz unsurunun değerlendirilmesinin daha doğru bir yaklaşım olacağını savunan düşünce de ise sınıflamanın konuya göre yapılmasının ve sınıflamanın şiirin şekil yapısına göre yapılmasının öngörmekte olduğu tartışmaların varlığı dikkatimizi çekmiştir.

Bu sınıflamalar ise şu problemleri beraberinde getirmekteydi. Müziğin esas alındığı sınıflamalarda ritim yapısının ön planda tutulmasının gerekliliğini savunan düşünce; Türk halk müziğini sadece uzun hava ve kırık havalar olarak adlandırmaktadır. Bu sınıflamaya göre Türk halk müziğinin diğer tüm unsurları görmezden gelinmektedir. Melodik yapının ön planda tutulduğu sınıflamalarda ise birbirine melodik hat olarak benzeyen eserler değerlendirilmekte, ritim unsuru ve buna bağlı olan diğer önemli detaylar gözden kaçmaktadır.

Söz unsurunun önemli olduğunun savunulduğu düşüncede ise ilk olarak iki tartışma meydana gelmektedir. Bu tartışmaların odağı konu ve şekildir. Tabii ki Türk halk müziğinde sözsüz eserlerin de bulunduğu gerçeği göz önüne alındığı zaman söz unsurundan yola çıkılarak yapılacak bir sınıflamanın geçerliliği ve sağlamliğı tartışılacaktır.

Bu tartışmaların ışığında; Türk halk müziğinde yapılacak bir tür tanımında hem sözün hem de melodinin değerlendirilmesinin gerekliliği dikkatimizi çekmiştir. Türk halk müziğinde sözsüz eserlerin de var olduğu gerçeği göz önüne alındığı zaman

özellikle bir sıralama yapılırsa eğer melodik yapının söz unsuruna göre bir adım öne çıktığı görülmektedir.

Sadece melodik yapı ve söz unsuru türü belirlemede etkin bir rol oynar mı? Tabii ki böyle bir sınıflama da eksik kalan bazı unsurlar olacaktır. Bu eksiklikler ise icra biçimidir. Aynı sınıflama kümesine dahil olan bir türün farklı coğrafyalarda farklı duyular halinde karşımıza çıkması ise yine değerlendirilmesi gereken üçüncü bir madde olmalıdır.

Avaz, ağız, çalma biçimi gibi farklılıkların konu edildiği icra biçimi, türü belirleyen unsurlardan olmasının gerekliliği yanında daha önce hiç temas edilmemiş bir konu olduğu da tespit edilmiştir.

Örneğin bozlak olarak bilinen uzun havalar Kırşehir’de de icra edilirken, Çukurova bölgesinde de icra edilmektedir. Kırşehir ve Çukurova’da aynı sözlü, aynı melodik yapıyı eser icra edilse bile; Çukurova’da icra edilen bozlak ile Kırşehir’de icra edilen bozlak birbirine benzemekten öteye gitmeyecek ve dinlenmeye başlandığı andan itibaren iyi bir dinleyici tarafından bile farklı şehirlere ait olan eserler olduğu ortaya çıkacaktır.

Aynı şehirde icra edilen eserlerin de kişilere göre farklı yorumlandığı durumlar da bu noktada bazı soru işaretlerini beraberinde getirmektedir. Kırşehirli Neşet Ertaş ile babası Kırşehirli Muharrem Ertaş arasında da farklılıklar mevcuttur. Aynı bölgede yaşan ve baba-oğul olan bu iki sanatçının seslendirdiği aynı eserdeki farklılıklar ise Türk halk müziğinde “tavır” olarak nitelendirilmektedir.

Türk halk müziğinde “Konya Tavrı”, “Zeybek Tavrı” gibi isimlendirmeler ise “üslûp” kavramı ile açıklanabilir. Bunların “Konya Tezenesi”, “Zeybek Tezenesi” şeklinde ifadelendirilmesinin daha doğru olacağı inancındayız. Zira, bu isimlendirmelerin radyoların ilk kurulduğu yıllarda sadece bağlama enstrümanı ile icradan yola çıkılarak yapılmış isimlendirmelerdir. Bölgelere göre bağlamanın farklı icra tekniklerinin olduğu doğrudur fakat klarinet, davul, zurna gibi enstrümanların da yörelere göre farklı icra biçimlerinin olduğu gerçeğini de dikkate almak gerekmektedir. Silifke, buna en somut örnek olarak verilebilir.

“Silifke tavrı” olarak bilinen bağlama ile icra tekniği mevcuttur. Fakat Silifke türkülerinin icrası sırasında eşlik eden ritm sazının kuvvetli ve zayıf vuruşları alışılmışın dışında bir icra tekniği ile çalması ile ortaya çıkan ters ritm denilen kavramı değerlendirme dışı bırakmaktadır. Aynı şekilde Klarinet enstrümanı da Silifke’de sıklıkla kullanılan bir çalgıdır.

Klarinet Türk halk müziğinde Silifke’nin haricinde Elazığ ve Erzincan’ın Kemaliye (Eğın) ilçesinde de en fazla kullanılan bir enstrümandır. Bu bölgelerden her hangi birisine ait bir icra klarinet ile dinlenildiği zaman o klarinetin Elazığ veya Eğın veya Silifke Klarineti olduğu hemen söylenecektir.

Bu noktada “Silifke Tavrı” ifadesi ile klarinet ve ritim sazındaki farklı icra teknikleri göz ardı edilmiş olacaktır. Bu noktada bağlama eserin bağlama ile icrası sırasında “Silifke Tezenesi” ifadesinin kullanılmasının daha doğru bir ifade olacağı düşünülmektedir.

Tabii ki bir bölge içerisinde farklı tür, farklı tavırlar veya farklı icra biçimlerinin olması doğaldır. Bu ise genel olarak değerlendirilmekte ve “üslûp” kavramı ile ifade edilmektedir. Üslûp kavramının kişisel, tarihi, coğrafi, etnik, dini vb. gibi birçok çeşidi olabileceği gerçeği de değerlendirilen ve “coğrafi üslûp” kavramının Türk halk müziğinde kullanılabileceği dikkatimizi çekmiştir.

Bu noktada Türk halk müziği için; tavrın kişisel, üslûbun ise bölgesel olduğu söylenebilir.

Üslûbun ifade edildiği kültür bölgesinin ise yöre kavramı ile ifade edilmesinin yanlış bir ifade biçimi olmayacağı yönünde de fikirlerimiz netleşmiştir.

Bir yöre veya üslûp içerisinde farklı türlerin ve tavırların olmasının doğal bir durum olmasının yanında aynı türün farklı yörelerde görülebiliyor olmasının da aynı doğallıkla karşılanması gereklidir.

Yöre-Üslûp-Tavır kavramlarının değerlendirilmesinden sonra tekrar “tür” konusunda değinecek olursak Türk halk müziğinde tür meselesinin tanımı için şu ifadeleri kullanarak formülasyonu yapmanın yanlış olmayacağını düşünmekteyiz.

Buna göre türü belirleyen karakteristik özellikler şunlardır;

1. Melodik yapı (Seyir/Ritm/Melodik hat)
2. Söz (Uyak/Konu)
3. İcra biçimi (Avaz/Ağız/Enstrümanla icra biçimi)

Bu maddelerden en az birinin varlığı türü belirlememiz için yeterli olmaktadır.

Bu bilgiler ışığında Türk halk müziğindeki türler şu şekilde sıralanabilir;

1. Usullü Türler
 1. Halay
 2. Zeybek
 3. Deyiş-Semah
 4. Konya Yöresi
 5. Silifke Yöresi
2. Usulsüz Türler
 1. Barak Havası
 2. Bozlak Havası
 3. Gurbet Havası
 4. Yol Havası
 5. Gazel Havası
 6. Ela Gözlü Havası
 7. Arguvan Havası
 8. Çamşılı Havası
3. Karma Türler
 1. Ayağı Usulsüz Devamında Usullü Türler
 1. Müstezat Havası
 2. Ayağı Usullü Devamında Usulsüz Türler
 1. Hoyrat Havası

2. Maya Havası

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABACI, Tahir(2000), *Harput/Elazığ Türküleri*, Pan Yayınları., İstanbul.

AĞCALAR, Aslı(2009), *Silifke Halk Kültürü Araştırması*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

AK, Ahmet Şahin (19??), *Türk Musikîsi Tarihi*, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

AKDOĞU, Onur (1999), *Türk Müziğinde Perdeler*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Baskı, Ankara.

AKDOĞU, Onur (2004), *Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler, Tarihi, Ezgileri, Dansları*, Cilt 1, İzmir.

AKDOĞU, Onur (1995), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, 2. Baskı, Can Ofset, İzmir.

AKDOĞU, Onur (2003), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, 3. Baskı, Meta Basım, İzmir.

AKSIN, Ahmet (2003), *XIX. Yüzyılda Eğin*, Kemaliye Kültür Turizm ve Folklor Derneği Yayınları, No 1, İstanbul

AKTÜZE, İrkin (2006), *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yay., İkinci Basım, İstanbul.

ALBEKOĞLU, Didem (2004), *Karadeniz Yerel Müziğinin Kullanıldığı PopülerMüzik Çalışmaları*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

ALPTEKİN, Mehmet (2007), *Silifke’de Eski Türk İnançlarının İzleri*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Niğde.

ALTUN, Işıl (2008). “*Türk Halk Kültüründe Elma / Apple in Turkish Folk Culture*”, TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-, (The Serial of Special Volumes – Meyve/Fruit-), Volume 3/5 Fall 2008, www.turkishstudies.net, p. 262-281.

- AREL, Hüseyin Saadettin (1990), *Türk Musikîsi Kimindir?*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.
- ARGUVAN Ezgileri-1 (...), Arguvan ve Köyleri Eğitim-Kültür Vakfı Yayınları, İstanbul.
- ARSEVEN, Veysel (1997), *Türk Halk Müziği'nin Ezgisel Yapısı Üzerine*, I. Uluslararası TFK Bildirileri 3. Cilt. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ARSUNAR, Ferruh (1947), *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler 1*, CHP Halk Evleri Yayınları., Ankara.
- ARTUN, Erman (2005), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Akçağ Yay, Ankara.
- ARTUN, Erman (2004), *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yay., 3. Baskı, Ankara.
- ASAN, Veli (1997), *Tahtacı Türkmen Ozanları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ATAMAN, Sadi Yaver (1987), *Türk Halk Oyunlarının En Yaygın Çeşitleri "Halaylar"*, 5. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yay., 3. Cilt, Ankara.
- ATAŞ, Murat (2009), *Geçmişten Günümüze Arguvan Müzik Kültürünü Etkileyen Faktörlerin Değerlendirilmesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- ATILGAN, Halil (1997), *Çukurova'da Bozlak Çeşitleri ve Ezgi Yapıları*, Uluslararası 4. Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4-7 Kasım 1997, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yay., İstanbul.
- BARTOK, Bela (1991), *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Pan Yayınları., İstanbul.
- BAŞER, F Adile (2008), *Yayınlanmamış Ders Notları*, Sakarya Üniversitesi, Türk Müziği Tarihi Dersi, Sakarya.
- BAUMAN, Richard (2006), *Genre/Tür*, Çev. Hülya Seyhan Sipahioğlu, Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1, Geleneksel Yay., Ankara.

- BAUMAN, Richard (2009), *A World of Others' Words Cross Cultural Perspectives on Intertextuality/Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi*, Çev. Işıl Altun, Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3, Geleneksel Yay., Ankara.
- BAYKURT, Şerif (1971), *Türk Halk Oyunları*, Ankara.
- BAYKURT, Şerif (1995), *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*, Ankara
- BERGEROT, Franck (2004), *Tarih Boyunca Caz Geleneği, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler*, Çev:İsmail Yerguz, Dost Yay., Ankara.
- BLACKİNG, John (1999), *Etnomüzikoloji*, Folklor Edebiyat, Sayı 17, Çeviren: Çiğdem Kara, Ankara.
- BLACKİNG, John (2000), *How Musical Is Man?*, Sixth Printing, University Of Washington Press, USA.
- BORATAV, Pertev Naili (1982), *Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine*, Folklor ve Edebiyat, 1. Cilt, Adam Yay., İstanbul.
- BUDAK, Ogün Atilla (2000), *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara
- CAN, Mete (2009), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- CENİKOĞLU, G. Tarıman (1998), *Akşehir'de Sıra Yârenleri*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.
- CHAMPİGNEUELLE, B (1975), *Müzik Tarihi*, Gelişim Yay., İstanbul.
- COOK, Nicholas (1999), *Müziğin ABC'si*, Kabalcı Yay., Çev: Turan Doğan, İstanbul.
- ÇALKA, Mehmet Sait (2008), *Nev'î Divânı'nda Mûsikî Terimleri / Musical Terms in Divan of Nev'î*, TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-,Volume 3/2 Spring 2008, www.turkishstudies.net, p. 179-193.
- ÇAVAZ, Ali (1987), *Barak Folkloru (2)*, Folklor Doğru, Sayı 56, Cilt 4, Ekim, İstanbul.

- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yay., Ankara
- DAĞISTAN, Ali (1996), *Çukurova Bozlakları*, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- DEMİR, Sertan (2007), *Kemaliye (Eğin) Yöresi Türk Halk Müziğinin İncelenmesi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.
- DEMİR, Sertan (2010), *Erzincan-Kemaliye (Eğin) Kültüründe Türk Halk Müziği*, Halk Kültüründe Göç Uluslar arası Sempozyumu, Yayınlanmamış Bildiri, 27/28/29/ Mayıs 2010, Balıkesir.
- DEMİR, Zeynel (1999), *TRT Repertuvarında Bulunan Denizli Türkülerinin, Makam-Ayak, Tür ve Usûl Yönünden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Danışman: Atınc Emnalar, İzmir.
- DEMİRSİPAHİ, Cemil (1975), *Türk Halk Oyunları*, İş Bankası Yay., Ankara.
- DUYGULU, Melih (1997), *Anadolu Abdallarında Müzik*, 5. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- DUYGULU, Melih (2006), *Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, Pan Yay., İstanbul.
- DUYGULU, Melih (1991), *Gaziantep’te Barak Türkmenlerinin İskân Havaları*, Türk Halk Kültürü Araştırmaları, Ankara.
- DUYGULU, Melih (1997), *Alevi-Bektaşî Müziğinde Deyişler*, İstanbul.
- DUYGULU, Melih (2006), *Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, Pan Yay., İstanbul.
- DUYGULU, Melih (1992), *Müzikolojik ve Toplumsal Açısından Semahlar*, Cem Dergisi, Sayı 11, İstanbul.
- DUYGULU, Melih (1999), *Ahmet Yürür’le Etnomüzikoloji Üzerine Söyleşi*, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı 17, Ankara.
- EFE Osman (1971), *Eğin Dedikleri*, Menteş Matbaası, İstanbul.

- EKİCİ, Savaş (2003), *Elazığ-Harput Müzik Kültürü*, 1. Elazığ Kültür Kurultayı, Elazığ.
- EKİCİ, Savaş (1992), *Giresun İli Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme*, “Türk Halk Kültüründen Derlemeler” Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- EKİCİ, Savaş (1991), *Gaziantep Barak Müziği Üzerine Bir Araştırma*, Milli Folklor, Ankara.
- EKİCİ, Savaş (2002), *Yayımlanmamış Ders Notları*, Türk Halk Müziği Bilgileri Dersi, Gaziantep Üniversitesi, TMDK, Gaziantep.
- EKİCİ, Savaş (2006), *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikler*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara
- EKİCİ, Savaş (2009), *Elazığ-Harput Müziği*, Akçağ Yayınları, Birinci Baskı, Ankara.
- ELÇİ, Armağan Coşkun (1997), *Muzaffer Sarısözen*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Yorum Basın Yayın, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (1997), *Halk Edebiyatı Araştırmaları*, 1. Cilt, Akçağ Yay., Ankara.
- ELMAS Kenan (1998), *Eğin Türkülerinin Edebi, Ritmik ve Melodik Yönden İncelenmesi* Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sos. Bil. Enst., İstanbul.
- EMNALAR, Atınç (1998), *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- EROĞLU, Türker (2010), *Türk Dans Antropolojisine Giriş*, Yurtrenkleri Yay., Ankara.
- EROĞLU, Türker (1995), *Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Halk Oyunları ve Halayların İncelenmesi*, Ankara.
- EROĞLU, Türker (1988), *Elazığ Halk Oyunları Üzerine Folklorik İnceleme ve Karşılaştırma Denemeleri*”, Türk Folkloru Araştırmaları, Kültür Bakanlığı Yay., 1988/1, Ankara.
- EROĞLU, Türker (21.04.2011); “*Türk Halk Oyunlarında Tür, Şekil, Biçim*” konulu konferans, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sakarya.

- ETİLİ, Can (...) *Türk Halk Müziği'nde Bozlak Kavramı*, Kaf Müzik Dergisi, Sayı 462, İstanbul.
- FONTON, Charles (1987), *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Pan Yayınları, Çev: Cem Behar, İstanbul.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (2001a), *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., 2. Baskı, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (2001b), *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)*, Kültür Bakanlığı Yay., 2. Baskı, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (2006), *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz*, Doğu Kütüphanesi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1941), *Halk Rakslarımızdan Halaylar*, Ülkü Dergisi.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp (1956), *Türkistan'da Zeybek Kelimesi*, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, İstanbul.
- GRIFFITHS, Paul (2010), *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, İş Bankası yay., Çev. M Halim Spatar, İstanbul.
- GÖKÇE, Enver (2001), *Eğın Türküleri*, Evrensel Basım, İstanbul.
- GÜLENSOY, Tuncer (1981), *Simav'da Yaren Teşkilatı*, Milli Kültür Dergisi, Ankara.
- GÜNEŞ, Tohit (2006) *Genel Biyoloji*, Anı Yay., Ankara.
- HACIOĞLU, Ahmet Evren (2009), *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- HALICI, Mehdi (1985), *Konya Sazı Ve Türküleri*, Özden Matbaacılık, Doruk Grafik, İstanbul.
- HERZHAFT, Gerard (2005), *Blues*, Dost Yay., Ankara.
- HODEİR, Andre (2002), *Müzikte Türler Biçimler*, Çev: İlhan Usmanbaş, Pan Yay., İstanbul.

- IŞIK, Adem (2001), *Antik Kaynaklarda Karadeniz Bölgesi*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- İbn Sînâ (2006), *Mantiğa Giriş Kitau'ş-Şifâ*, Litera Yay., Çev. Ömer Türker, İstanbul.
- İl İl Türkiye Dünü Bu Günü Yarını Ansiklopedisi (1983), Anadolu Yayıncılık, İstanbul
- KAPLAN, Ayten, (2005), *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
- KAPLAN, Ayten (1999), *Alevi-Türkmen-Tahtacılar da Müziğin İşlevi*, Folklor Edebiyat Dergisi, Sayı 17, Ankara.
- KAŞGARLI, Mahmud (2005), *Divan'ü Lüğati't-Türk*, Kabalcı Yayın Evi, Ankara.
- KAYA, Doğan (2007), *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KAYA, Doğan (2010), *Sivas-Çamşılı Yöresi Halk Şairleri*, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_sivas_camsihi_halk_sairleri.pdf, 06.11.2010.
- KAYA, Emrah (2007), *Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Bölümü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri.
- KAYGISIZ, Mehmet (2000), *Türkler'de Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- KAYNAR, Ümit (1996), *Türk Halk Kültürü ve Müziği*, Ege Yayınları, İstanbul.
- KEETON, T. William, GOULD, L. James (2003), *Genel Biyoloji*, 5. Baskı, Çev: Ali Demirsoy ve diğ., Palme Yay., Ankara.
- KINGMAN, Daniel (1990), *American Music A Panorama*, Second Edition, Schirmer Books, Canada.
- KİŞMİR, Celaleddin (1976), *Cumhuriyetten Önce Konya'da Folklor Çalışmaları*, Uluslar arası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Konya Turizm Derneği Yayınları, Ankara.

- KİZİROĞLU, İlhami (2004), *Genel Biyoloji; Canlılar Bilimi*, Birlik Mat yay, 5. Baskı Ankara.
- KOÇ, A. Fevzi (1963), *Bütün Yönleriyle Yozgat*, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004a) *Edebiyat Araştırmaları*, 1. Cilt, 4. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004b) *Saz Şairleri*, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Başer Matb., Ankara.
- KUNOS, İgnacs (2001), *Türk Halk Edebiyatı*, Haz: Tuncer Gülensoy, Akçağ Yay., Ankara.
- KÜÇÜK, Hasan (1988), *İslâm'da ve Batı'da Mantık*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- KÜÇÜKÇELEBİ, Aylin Evin (2002), *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- MACİT, Muhsin, SOLDAN, Uğur (2008), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*, 3. Baskı, Grafiker Yay., Ankara.
- MALSON L, BELLEST C (2005), *Caz*, Dost Yay., Ankara.
- MEMİŞOĞLU, Fikret (1988), *Harput Ahengi*, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yay., Ankara.
- MİMAROĞLU, İlhan (1999), *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları., Altıncı Basım, İstanbul.
- NAKİP, Mahir (1991), *Kerkük Türk Halk Musikinin Tasnif ve Tahlili*, KB Yay., Ankara.
- NASIR Abdülbaki Dede, *Tedkik ü tahkik*, Çev: Yalçın Tura, Pan yay., İstanbul.
- NETTL, Bruno (2005), *The Study of Ethnomusicology*, 2nd edition, The University of Illinois Press, Champaign.
- NETTL, Bruno (1999), Etnomüzikoloji Nedir?, *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 17, Çeviren:Ayten Kaplan, Ankara.
- OĞUZ, M Öcal (2001), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Akçağ Yay., Ankara.

- ONATÇA, Neşe Ayışıt (2007), *Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*, Bağlam yay., Ankara.
- ONAY, Ersin (1964), *Türkiye'de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve Öz Analizi*, Orkestra Dergisi, sayı 19 İstanbul.
- ONUK, Taciser; Akpınarlı, Feriha; Ortaç, H. Serpil; Alp, K. Özlem (2004), *Silifke Folkloru*”, Atatürk Kültür Merkezi Başk. Yay., Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş IX*. Cilt, KB yay, 4. baskı, Ankara.
- ÖZALP, M. Nazmi (2000), *Türk Musikisi Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 3 Cilt, Ankara.
- ÖZARSLAN, Metin (2001), *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Akçağ yay., Ankara.
- ÖZARSLAN, Metin (2002), *Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler*, Erdem Dergisi, AKM Yay., Türk Halk Kültürü Özel Sayısı II, Cilt 13, Sayı 38, Ankara.
- ÖZARLAN, Metin (2006), *Ferhat İle Şirin Mukayeseli Bir Araştırma*, Doğu Kütüphanesi Yay., İstanbul
- ÖZATA, Ahmet ve Diğ. (1999), *Biyoloji Ders Kitabı* Anadolu Üniversitesi AÖF Yay., Eskişehir.
- ÖZBEK, Mehmet (1981), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yayın Evi, İstanbul.
- ÖZBEK, Mehmet (1977), *Türk Halk Müziğinde Hoyrat*, Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara.
- ÖZBEK, Mehmet (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı I, Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Mer Başk. Yay., Ankara.
- ÖZBOYACI, İsmail (1979), *Zeybekler*, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı 363, İstanbul.
- ÖZGÜL Mustafa, Turhan, Salih; Dökmetaş, Kubilay (1996), *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

- ÖZTUNA, Yılmaz (2000), *Türk Musiki Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.
- ÖZTÜRK, Ali Osman; Tan, Nail; Turhan, Salih (2007), *Konya Halk Müziği*, Ötüken Yay., İstanbul.
- PARLAK, Erol (1990), *Bozlaklar*, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- POSPELOV, Gennadiy N. (1984), *Edebiyat Bilimi 1*, Bilim ve Sanat Yayınları, Çev: Yılmaz Onay, Ankara
- PROPP, Viladimir (1998a), *The Principles of Classifying Folklor/Folklor Türlerini Tasnif Esasları*, Çev. Metin Özarlan, Millî Folklor, Yıl 10, S. 38, Yaz/Summer, 120–128, Ankara.
- PROPP, Viladimir (1998b), *Folklor/Teori ve Tarih*, Avesta Yay.,Çev. Necdet Hasgül, Tolga Tanyel, İstanbul.
- RAYMAN, Hayrettin (1996), *Yozgat Yöresinde Söylenen Halk Türküleri*, I. THKASSB II, Ankara,
- REINHARD, Kurt-Ursula (2007), *Türkiye'nin Müziği*, C 2, Çev: Sinemis Sun, Sun Yay., Ankara.
- RENDA, Gürsel (1985);*Kitap Sanatının Etkin Bir Türü-Minyatür*, Türkiye'de Sanatın Bu Günü ve Yarını, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Ankara.
- ROUGNON; Paul (1930), *Mufassal Musiki Nazariyatı*, Musiki Muallim Mektebi Kitabı, Maarif Vekâleti Yay. İstanbul.
- SABLOSKY, Irving (1??), *Music In American Life: A Basic Paper*, Nebioğlu Yay., İstanbul.
- SAKARYA, Bekir (2010), *TRT Repertuarı İçerisinde Karma Usûl Kapsamında Değerlendirilen Ezgiler Üzerine Görüşler*, Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- SAKMAN, Mehmet Tahir (2001), *Dünden Bugüne Konya Oturakları*, Milenyum Yayınları, İstanbul.

- SARISÖZEN, Muzaffer (1962), *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara.
- SAY, Ahmet (2001), *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara.
- SAY, Ahmet (2000), *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yay., 4. Bas., Ankara.
- SELANİK, Cavidan (1996), *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yay., Ankara.
- SEYHAN, Özcan (1977), *Silifke Yöresinde Türkmen Ezgileri*, Uluslar arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri 3, Ankara.
- SEZGİN Hazım, Mehmet Şimşek, Fazlı Akkaya, Mahmut Efeoğlu(1996), *Eğin*, Kemaliye Kaymakamlığı Yay., Erzincan.
- SÖKMEN, Süleyman (1?), *Sürmelim*, YOBİAD Yay., Yozgat
- SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur (2006), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul.
- SÖZER, Vural (2005), *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, 5. Basım, İstanbul.
- STONE, Ruth M. (2008), *Theory For Ethnomusicology*, Pearson Prentice Hall Press, New Jersey.
- STRAVİNSKİ, İgor (2000), *Müzik Sanatı*, Çev: İhsan Akay, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara.
- SU, Ruhi (2000), *Türk Halk Oyunları*, Kültür Bakanlığı Yay., 2. Baskı, Ankara.
- SUNGUROĞLU, İshak (1961), *Harput Yollarında*, Cilt 3. İstanbul.
- SÜMER, Faruk (1999), *Oğuzlar (Türkmenler)*, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yay., 5. Baskı, İstanbul.
- SÜRMEK, Erkan (1981), *Türk Halk Müziği Ve Oyunları*, Halay Dergisi, Sayı 5, Ankara.
- ŞAHİN, Hüseyin-Özerol, Süleyman (2004); *Arguvan Türküleri*, İstanbul.
- ŞENEL, Süleyman (2007), *Kastamonu'da Aşık Fasılları; Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*, 1. Cilt, Kastamonu Valiliği Yay., İstanbul.

- TANRIKORUR, Cinuçen (2003), *Müzik-Kültür-Dil*, Dergah Yayınları, A Ajans Matbaaları, İstanbul.
- TARANÇ, Berrak (Arusan) (1988), *Ege Bölgesinde Yaşayan Halk Müziği Ezgileri, Zeybekler ve Ellialtı Ezginin Çeşitli Yönleriyle Kataloglanması*, E Ü DTMK Yay., İzmir.
- TARCAN, Haluk (1980), *Tarihimizin Başlangıcı Saz*, TFA Dergisi, S366, İstanbul.
- TOKEL, Bayram Bilge (2000), *Neşet Ertaş Kitabı*, Akçağ Yay., İkinci Basım, Ankara.
- TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivi
- TÜRKAY, Cevdet (2001), *Osmanlı İmparatorluğu'nda Oymak, Aşiret ve Cemaatlar*, İşaret Yay., İstanbul.
- UÇAN, Ali (2005), *Türk-Macar Kültür/Müzik İlişkilerine ve Türk-Macar Karşılaştırmalı Halk Müziği Araştırmalarına Genel Bakış*, Türk Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği Yay., Ankara.
- UÇAN, Ali (2000), *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara.
- WELLEK, René- VAREN, Austin (2001), *Edebiyat Teorisi*, Akademi Kitabevi, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir.
- ULUDEMİR, Muammer (1995), *Eskişehir Semahları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- UYSAL, Selçuk (2004), *Kayıp Vadi Eğin Aksiyon* 16.08.2004 Sayı: 506 İstanbul.
- YALGIN, Ali Rıza (1955), *Barak ve Burak*, TFA Derg, Sayı 75, İstanbul.
- YALMAN (Yalgın), Ali Rıza (2000), *Cenupta Türkmen Oymakları*, Haz: Sabahat Emir, Cilt 1, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- YALTIRIK, Hüseyin (2002), *Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği, Nefesler-Semahlar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- YAVI, Ersal (1991), *Efeler*, Aydın Valiliği Yay., Aydın.

YENER, Faruk (1983), *Müzik*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk Yay., İstanbul.

YILDIRIM, Birol (2008), *Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havalarında Müzikal Açıdan Tavır Farklılıkları*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

YILMAZ, Oktay (2001), *Anamur, Mut ve Silifke Yörelerinin Geleneksel Çalgıları*, Folklor ve Edebiyat, 2001/4, Sayı 28, Ankara.

Yozgat İl Yıllığı (1998), Yozgat Valiliği Yay., Ankara.

YÖNETKEN, Halil Bedi (1973), *Müzik Formları*, Orkestra, Sayı 11, İstanbul.

YÖNETKEN, Halil Bedii (2006), *Derleme Notları I. Kitap*, Sun Yay., Ankara.

YÖRÜKÂN, Yusuf Ziya (1998), *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Yayınma Hazırlayan: Turhan Yörükân, Birinci Baskı, Ankara.

Sözlükler

AKARSU, Bedia (1998), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Yay., 10. Baskı, İstanbul.

Büyük Sözlük (1990), Almanca-Türkçe, Milliyet Yay., İstanbul.

Büyük Sözlük (1990), Fransızca-Türkçe, Milliyet Yay., İstanbul.

Büyük Sözlük (1990), İngilizce-Türkçe, Milliyet Yay., İstanbul.

CEVİZCİ, Ahmet (2002), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1986), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, 7. Basım, Ankara

EYUBOĞLU, İsmet Zeki (1998), *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İkinci Baskı, Sosyal Yay., İstanbul.

English Dictionary (2001), Harper Collins Publishers, third edition, Glasgow.

Fono Büyük Sözlük (2004), Almanca-Türkçe, Fono Yay., İstanbul.

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1961), *Musiki Sözlüğü*, MEB Yay., Ankara.

- KAYA, Doğan (2007), *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yay., Ankara.
- KENNEDY, Michael, Kennedy, Joyce (2007), *Oxford Concise Dictionary Of Music*, Oxford Universty Press, Fifth Edition, New York.
- RANDEL, Don Michael (1999), *The Harvard Concise Dictionary Of Music And Musicians*”, Harvard Universty Press, London.
- REDHOUSE, İngilizce-Türkçe Sözlük (2003), SEV Yay., İstanbul.
- SARAÇ, Tahsin (1994), *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adama Yay., Beşinci Basım, İstanbul.
- SAY, Ahmet (2002), *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara.
- TUĞLACI, Pars (1974), *20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük*, Pars Yay., Cilt 3, İstanbul.
- TDK, Türkçe Sözlük (1998), TDK Yay., 9. Baskı, Ankara

Kişisel Görüşmeler

- BUTLER, Melvin L.; 13.01.2009 tarihinde e-posta aracılığıyla yapılan kişisel görüşme.
- EKİCİ, Savaş, 06.06.2011 tarihinde e-posta aracılığıyla yapılan kişisel görüşme.
- EROĞLU, Türker, 06.06.2011 Tarihinde yapılan kişisel görüşme
- EROĞLU, Türker, 25.09.2011 tarihinde yapılan kişisel görüşme
- EROĞLU, Türker; 24.06.2009, 30.10.2011 tarihlerinde yapılan kişisel görüşmeler.
- ÖZBEK, Mehmet; 28.01.2009 tarihinde e-posta aracılığıyla yapılan kişisel görüşme.

İnternet Kaynakları

- www.kayseri.gov.tr, 26.10.2010.
- www.silifke.gov.tr; 25.10.2010
- www.tdk.gov.tr, 03.11.2010
- www.yozgat.gov.tr, 23.03.2009.
- www.trichysankaran.com, 01.10.2010

ÖZGEÇMİŞ

29.08.1980 tarihinde Ankara’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamladıktan sonra 1998 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü’nü kazandı. 2003 yılında buradan mezun olduktan sonra aynı sene Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2007 yılında Yard. Doç. Dr. Türker EROĞLU yönetiminde hazırladığı “Kemaliye (Eğın) Türk Halk Müziği İnceleme Tezi” ile bu bölümden mezun olduktan sonra aynı yıl Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Halk Bilimi Anabilim Dalı’nda doktora çalışmalarına başladı.

Sertan DEMİR, aynı zamanda Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır. Evli ve bir erkek çocuğa sahiptir.