

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE UYARLAMA KAVRAMI
VE
BAĞLAMAYA UYARLANAN
DÖRT ZEYBEK EZGİSİ ÜZERİNDE MÜZİKAL ANALİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
MERCAN ERZİNCAN

Tez Danışmanı
Öğr. Gör. Melih Duygulu

Aralık, 2006
İSTANBUL

T.C.

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK MÜZİĞİ ANA SANAT DALI

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE UYARLAMA KAVRAMI

VE

BAĞLAMAYA UYARLANAN

DÖRT ZEYBEK EZGİSİ ÜZERİNDE MÜZİKAL ANALİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERCAN ERZİNCAN

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Melih Duygulu

Jüri: Yrd. Doç. Çetin Körükçü

Jüri: Yrd. Doç. Pınar Somakçı

Sınav Tarihi: 26.01.2007

Şehir: İstanbul

ÖNSÖZ

Sanatın hemen her alanında karşımıza çıkan adaptasyon diğer bir adıyla uyarlama, Türk Halk Müziğinde bugüne kadar çok kullanılan fakat üzerinde çalışılmamış bir kavramdır. Çalgısal müzik icralarında her çalgının kendine özgü bir tavrı ve icra biçimi olduğu gerçeğinden yola çıkacak olursak, uyarlama yapılmış eserlerde meydana gelecek değişimlerin ve eser üzerindeki doku değişiminin kaçınılmazlığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Çalgısal müzikte yapılan uyarlamaları iki şekilde tanımlayabiliriz. Bizim “doğal uyarlama” ve “yapay uyarlama” olarak isimlendirdiğimiz bu uyarlama biçimlerinin meydana gelmesi sırasında sosyal etkileşimler ve kültürel alışverişler önemli rol oynar. Biz Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz adlı bu çalışmada çalgıların kendine özgü çalım tekniklerinin ezgi üzerindeki etkilerinden hareketle, bunların ürettikleri ezgilerin farklı çalgılara uyarlanması sonucunda nasıl bir değişim geçirdikleri üzerinde durmaya çalışacağız. Bu çalışmanın amacı zeybek ezgilerinde yapılan uyarlamaların, otantik yapının, bu türün kimliğini ne derecede etkilediğini ve yöresel tavırlarda uyarlamanın ne derece etkin olduğunu anlamaya çalışmaktır.

Bu çalışmanın veri tabanını dört zeybek ezgisi oluşturmaktadır. Davul- zurna ile icra edilen zeybekler yöresel sanatçıların otantik icralarıdır. Bu ezgilerin varyantları ile mukayesesi yapılmış, birkaç örnek icra arasından Sadettin Doğan, Hasan Diner (zurna) Hüseyin Doğan (davul) icracılarının örnekleri seçilmiştir. Bu ezgilerin aynı yörede bağlama veya diğer çalgı takımlarıyla bu şekilde çalınmadığı da ayrıca tespitlerimiz arasındadır.

Bu tespitlerden hareketle Türk Halk Müziğinde yapılan uyarlama çalışmalarını Zeybek türü ezgileri model alınarak anlamaya çalışılan bu çalışmada veri tabanını zenginleştirmek ve çeşitlendirmek için müzikal analizin yanında bazı görüşmeler de yapmış bulunmaktayız. Konunun uzmanları ile yapılan bu görüşmeler de farklı disiplinlerden uzmanların müzikal ve sanatsal uyarlamaya nasıl yaklaştıklarını tespit etmek bakımından çalışmaya ayrıca büyük katkı sağlamıştır.

Bu çalışmanın eser seçiminde yöresel davul-zurna takımlarından biri ile bağlama icrasında birbirinden farklı karakterdeki dört uyarlama özellikle seçilmiştir. Oluşturduğumuz bu model kurgusu farklı çalışmalar için de yapılabilir ve bu türden çalışmalar mutlaka yapılmalıdır.

Bu çalışmanın ikinci kısmında yer alan zeybek havalarının orijinal olduğu, bunların bağlamaya uyarlanmasıyla olumsuz bir iş yapıldığını vurgulamak gibi bir amaç taşımadığımızı peşinen söylemeliyiz. Biz öncelikle bu türden adaptasyonlarda ezgilerdeki müzikal değişimin ne düzeyde olduğunu tespit etmek üzere yola çıktık. Ortaya çıkan sonuçları çalışmanın sonunda vermeye gayret edeceğiz.

Bu görüşme metinleri, Türk Halk Müziğinin sözlü tarihi verileri olması bakımından önem arz ettiğinden çalışmanın ekler bölümünde hiçbir düzeltme yapılmadan verilmiştir.

Bu çalışmada benden desteğini esirgemeyen, bilgi ve birikimlerinden her zaman faydalandığım danışman hocam Sayın Melih Duygulu'ya, bana zamanlarını ayıran, bilgilerinden faydalandığım Sayın Yücel Paşmakçı, Arif Sağ, Adnan Ataman, Sarper Özsan ve Cemal Ünlü hocalarıma, manevi desteği ile her zaman yanımda olan ve nota yazımda emeği geçen değerli eşim Erdal Erzincan'a, bilgisi ve samimiyetiyle her zaman yanımda olan ağabeyim Ümit Şimşek ve değerli dostum Nil Şimşek'e, İngilizce çevirisinde emeği geçen değerli ablam Kıymet Erzincan Kına'ya, ayrıca zaman zaman kıymetli bilgisine başvurduğum Sayın Onur Karabiber'e teşekkürü borç bilirim.

Mercan Erzincan
Ocak, 2007

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
KISALTMALAR.....	VIII
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	XI
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	2
UYARLAMA KAVRAMI VE ÇEŞİTLİ SANAT TÜRLERİNDEKİ UYGULANIŞI	
1.1.Uyarlama Kavramı ve Sanatsal Boyutları.....	2
1.2. Güzel sanatlarda ve Sahne Sanatlarında Uyarlama.....	7
1.3. Müzikte Uyarlama ve Müzik Eserlerinde Yapılmış Uyarlama çalışmaları...11	
1.4. Türk Halk Müziğinde Çalgısal Ezgi Repertuarı ve Çalgılar Arası Uyarlama Biçimleri	18
2. BÖLÜM.....	22
TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DE UYARLAMA OLGUSU VE KULLANIM ALANLARI	
2.1. Çalgısal Müzik İcrasında Bölgesel Tavrı Özellikleri.....	22
2.2. Türk Halk Müziği Eserlerinin Doku Özellikleri ve Bunların Değişim Esasları.....	26
2.3. Yöresel Müzik Uygulamalarında Doğal Uyarlama.....	29
2.4. Halk Müziği Eserlerinde Modern Anlayışla Yapılan Uyarlama Biçimleri....	32
3. BÖLÜM.....	36

ZEYBEK EZGİLERİNDE UYARLAMA TEKNİKLERİ VE BUNLARIN MÜZİKSEL ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Zeybek Formunda Ezgilerin Zurna İle Yapılan Otantik İcraları.....	36
3.2. Zeybek Formunda Ezgilerin Bağlama'ya Uyarlanmış Biçimleri.....	32
3.3. Ezgiler Üzerinde Müzikal Çözümlmeler.....	39
3.3.1 Kadıoğlu Zeybeği'nin Ezgi Ve Figür (= Motif) Analizi.....	39
3.3.2 Kerimoğlu Zeybeği'nin Ezgi Ve Figür (= Motif) Analizi.....	50
3.3.3.1 Harmandalı Zeybeği'nin Davul-Zurna İcrası Cümle Analizi.....	54
3.3.3.2 Harmandalı Zeybeği'nin Bağlama İcrasının Cümle Analizi.....	55
3.3.4.1 Kocaarap Zeybeği'nin Davul-Zurna İcrasının Cümle Analizi.....	55
3.3.4.2 Kocaarap Zeybeği'nin Bağlama İcrasının Cümle Analizi.....	55
SONUÇ	56
KAYNAKÇA.....	57
EKLER.....	59
ÖZGEÇMİŞ.....	86

KISALTMALAR

a.g.e: Adı geçen eser.

a.g.m: Adı geçen metin.

Bkz: Bakınız

C: Cilt

İ.T.Ü: İstanbul Teknik Üniversitesi

S: Sayı

S: sayfa

T.R.T: Türkiye Radyo Televizyonu

TMDK: Türk Müziği Devlet Televizyonu

T.C
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek
Ezgisini Üzerinde
Müzikal Analiz**

Hazırlayan
Mercan Erzincan

Tez Danışmanı
Öğretim Görevlisi Melih Duygulu

Aralık,2006

ÖZET

Sanatsal boyutuyla, “uyarlama” ya da “adaptasyon” kavramını, bir eserin sahip olduğu özelliklerin bir ya da birden fazlasının, değişim geçirerek yeni bir hâle dönüşümü şeklinde ifade edilebilir.

Türk Halk Müziğinde iki çeşit uyarlama tekniği kullanılmıştır. Bu uyarlamaları “Doğal” ve “Yapay” diye ikiye ayırabiliriz. Doğal Uyarlamaların temelinde “kendiliğindenlik” esası yatar ve eserin şekillenmesi geleneksel yaşam koşulları çerçevesinde süreklilik arz eder. Doğal Uyarlamalarda sanatçı, ürünlerini o dönemin geleneksel sosyal koşulları ve anlayışı doğrultusunda gerçekleştirir. Yapay Uyarlama da ise bu anlayışın tam tersine sanatçının profesyonel ve tasarımcı yönünün ön plana çıktığı görülmektedir. Bu alanda faaliyet gösteren uyarlamacıların, (sanatçıların) kent yaşamı içerisinde, özel tasarımlarını sergileyecekleri alanlarda yeni projeler ve kareografik çalışmalar içinde bulunmaları da kaçınılmazdır. Sanatçı içinde yaşadığı, hızla gelişen ve değişen dünyadaki teknolojik imkanları dahilinde Yapay uyarlamalarını gerçekleştirmektedir.

Türk Halk Müziğinde, sözlü ve sözsüz müzik icralarında, Ege Bölgesi ağırlıkta olmak üzere Akdeniz Bölgesinde görülen önemli türlerden birisi olan Zeybekler üzerinde, bu uyarlama tekniklerini değerlendirmeye alacak olursak, zeybek ezgilerinin dokusunda değişim meydana geldiği görülmektedir. Gelenekte çift zurna ve davul eşliğinde açık meydanlarda icra edilen Zeybekler, kapalı alanlarda da bağlama ve kemane gibi sazlarla icra edilmektedir. Günümüzde teknolojik imkânlar sayesinde,

Bağlamaya uyarlanan bir zeybek ezgisini açık alanlarda da dinlemek mümkün hale gelmiştir. Uyarlamalarda icracının icra kapasitesi ve sazına hâkimiyeti önem teşkil etmektedir. Örneğin zurnanın kendine has vibratolarını bağlama da “tarama tezene” şeklinde icra edebilmek için, Bağlama icracısının taramayı yapan bileğindeki hâkimiyeti önemlidir. Bu gibi örnekleri zurna içinde vermemiz mümkündür. Zurna icrasında nefes çevirme tekniği uygulayan icracının, nefesini iyi kullanabilmesi icrada önemli hususlardandır. Bu gibi icra teknikleri eser üzerinde “doku değişimi”ni ve yöresel tavırları etkileyen hususlardandır. Zira uyarlamalar eserlerin kişiliği üzerinde değişikliklere sebebiyet vereceğinden dolayı uyarlamayı yapan kişinin bilgi donanımı, sanat anlayışı ve yeteneği önem teşkil eder.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Doku, Zeybek, Bağlama, Davul-Zurna.

**REPUBLIC OF TURKEY
HALIC UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH MUSIC MASTER BRANCH**

**THE CONCEPT OF ADAPTATION IN TURKISH FOLK MUSIC AND A
MUSICAL ANALYSIS ON FOUR ZEYBEK MELODIES ADAPTED TO
BAGLAMA**

**PREPARED BY
MERCAN ERZİNCAN**

**THESIS ADVISER
LECTURER MELİH DUYGULU**

DECEMBER, 2006

SUMMARY

The concept of “adaptation” with its artistic dimension can be defined as the transformation of one or more than one qualities of a work into a new form.

In Turkish folk music two kinds of adaptation techniques are used. We can divide them into “natural” adaptations and ‘artificial’ adaptations. In the basis of natural adaptations there lies “spontaneity” and the formation of the work takes place spontaneously within the conditions of traditional life. In natural adaptations, an artist produces his or her art within the traditional understanding of his or her age. As for artificial adaptations, the professional and imaginative side of the artist becomes visible in contrast to natural adaptations. It is inevitable for those musicians who make adapted music to deal with new projects and stylized works in the areas where they can perform their special designs in urban life.

In this work, the adaptation techniques above mentioned are tried to be evaluated in zeybeks,

one of the kinds of instrumental music and of music with lyrics seen in mostly Aegean Region and also in Mediterranean Region in Turkey. Zeybeks which are performed outdoors accompanied by double zurnas and drums traditionally, are also performed indoors accompanied by baglama and kemane. Today thanks to the technological conveniences, it is possible to listen to a zeybek melody adapted to baglama outdoors. In adaptations the capacity of the musician and being a master of his or her instrument are essential. That is also valid for zurna. In a zurna performance the musician who uses “breath with relief” technique, should use his breathe efficiently. These kinds of performance techniques are one of the particular points affecting ‘texture change’ and local styles in a work. Since adaptations will cause changes on the characteristic of a work, the knowledge and understanding of art and capacity of the musician who makes adapted music are of vital importance.

Key Words: Adaptation, Texture, Zeybek, Baglama, Drum and Zurna

GİRİŞ

Türk Halk Müziğinin en karakteristik türlerinden birisi olan zeybekler hem çalgısal müzik icralarında hem de sözlü icralarda önemli bir yere sahiptir. Yoğunlukla Türkiye'nin Ege bölgesinde ve Akdeniz'in bir bölümünde karşımıza çıkan zeybek ezgileri, varlığını Davul-Zurna eşliğinde açık meydanlarda, bağlama ve kemane gibi çalgılarla da kapalı alanlarda sürdürmüştür. Bu güne kadar yapılan araştırmalarda, bu iki icra arasında ne gibi etkileşimlerin olduğu, aynı eser üzerinde icra farklılıklarına dayalı meydana gelen "doku değişimi"nin olup olmadığı gibi hususlar göz ardı edilmiştir.

Bağlamaya uyarlama işlemi sırasında Türk Halk Müziği alanında yetkin isimlerin icraları esas alınmış, eğer mevcut icralar yoksa bu tez çalışması için yine bu icracılardan uyarlamaları istenmiştir. Ezgilerin notasyonu sırasında ise alışlagelmiş notalama sisteminden farklı olarak, iki zurna icrası (ana melodi ve dem zurna) ve davul ayrı partiler halinde notaya alınmıştır. Zira melodiyi tamamlayan unsur olarak davul büyük önem teşkil etmektedir. Ayrıca davul ve zurnada yapılan esnemeler melodi yürüyüşünde özgün bir karakter göstermiş ve farklı sürelerde ve biçimlerde icra edildiği için özel bir işaret sistemiyle notaya alınmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda teknik ve sosyal analiz yapılarak bu ezgiler üzerinden bir sonuca gidilmiştir. Verileri ve uyarlama kavramını destekleyen bazı sosyal ve teknik (müzikal) analizlere de ayrıca ihtiyaç duyulmuş, çalışmanın kavramsal temelleri de bu şekilde güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Biz bu çalışmada zeybek türü ezgilerin özelliklerini tespit etmek üzere dört örnek ezgi üzerinden hareket ederek bir analiz çalışması yaptık. Bu analizin veri tabanını oluşturacak ezgilerin notasyonunu da daha önceki nota repertuarlarını dikkate almadan gerçekleştirdik. Kaldı ki adı geçen nota repertuarlarında davul zurnadan yazılmış, yazıldıysa bile bu ezgilerin tüm özelliklerini yansıtan notasyon yapılmamıştır. Bu bakımdan yeniden ve kendi anlayışımız doğrultusunda bir notalama faaliyetine girmeği uygun görülmüştür.

Araştırmamızın bu bölümünde Zeybek Formundaki Ezgiler, otantik icralar esas alınmak suretiyle incelenmiştir. Dört ezgi üzerinde gerçekleşen araştırmada kullanılan nota yazım şekli, otantik icralardaki duyulan tüm nüansları belirtmek esasına dayanmaktadır. Bu anlayışla zurna icrasında yapılan tüm esnemeler, özel bir im kullanılarak gösterilmiştir. Bu türden imlerin üzerinde gösterilen numaralar ise, yapılan tüm esnemelerin birbirine eşit olmadığını belirtmek amacıyla konulmuştur.

Notaya alınan eserlerde ilk portede ana melodi, ikinci portede ikinci zurnanın çaldığı dem ses, üçüncü portede ise davul icrası yer almaktadır. Konumuzun genel çerçevesi itibarıyla melodiler analiz edildiğinden, ritmik özellikler analiz edilirken ayrıntıya girilmemiştir. Bu da ayrı bir çalışma konusudur. Bu bakımdan ritim kısmının notasyonu sırasında bazı esnemeler ancak bazı imlerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM

UYARLAMA KAVRAMI VE ÇEŞİTLİ SANAT TÜRLERİNDEKİ UYGULANIŞI

1.1. Uyarılama Kavramı ve Sanatsal Boyutları

Sanat, insanlığın başlangıcından itibaren, insanın çevresinde düşünsel ve duygusal algılarına hitap eden her türlü uyarıyı kendi içinde sindirerek ve dönüştürerek, bunları estetik bir formda sunma çabası olarak tanımlanabilir. Sanatsal faaliyetlerin her tekrarında, insan daha önce gerçekleştirdiklerini bir basamak daha üste çıkarmayı yani geliştirmeyi hedefler. Bu açıdan bakıldığında, hep daha iyiyi arama çabası sırasında, özgün ve yeni sanatsal yaratı meselesinin üzerine de eğilmek gerekmektedir. Yeni, daha önce yapılmamış, ilk defa ortaya çıkarılmış bir sanat eseri, sanatçının içindeki tüm esinlenmelerin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Diğer bir yandan sanatçının faaliyet gösterdiği sanat dalında daha önce yapılmış eserlerden ve akımlardan etkilenilmesi de mümkündür. Sanatçı, kimi zaman kendi eserlerini yaratmış, kimi zaman da var olan bir sanat eserini kendince, kendi sanat anlayışı ve hisleriyle ele alarak yeni bir konuma ya da boyuta taşımıştır. Bazen de bu aynı sanat alanı içinde veya başka sanat dalları arasında uygulanabilir. Yani veri tüm bu farklı yapılar içerisinde yeni olan üzerinden uyarlanabilir.

Burada önemle üzerinde durulması gereken bir başka husus da sanatta veya onun ürüne dönüşmüş hali olan sanat eserinde, gerçek ve taklit arasındaki ilişkiyi iyi ortaya koymaktır. Sanat eseri insanın doğayı taklit etmesi sonucunda mı, yoksa hayal dünyasının ortaya koyduğu bir verim olarak mı ortaya çıkmıştır? Sanat sosyolojisi ve sanat felsefesi alanlarında çalışanların bu konu ile ilgili olarak farklı fikirlere sahip olduğunu biliyoruz.¹ Sanat eserinin oluşturulması sırasında gerçeğin taklit edilmesi sık kullanılan bir metot ise de, bunun sanat eserinin değerini düşüren bir olgu olarak karşımıza çıktığını savunan pek çok görüşün varlığını burada belirtmekte yarar vardır.² Buradan hareketle taklit edilen sanat eserinin, kendisi olmaktan çıkıp başka bir kimliğe bürünmesinin eleştirisini yapan sanatçıların, bir sanat üretme/yapma biçimi olarak

¹ Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Beta Basım Yayın Dağıtım, İstanbul, 1983, s. 115-116.

² Celal Esad Arseven, "Taklid", **Sanat Ansiklopedisi**, C.IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983, s.120.

“uyarlama metoduna” nasıl yaklaştıkları konusuna burada kısaca değinmekte yarar görüyoruz.

Sanatsal boyutuyla, “uyarlama” ya da “adaptasyon” kavramı, bir eserin sahip olduğu özelliklerin bir ya da birden fazlasının, değişim geçirerek yeni bir hâle dönüşümü şeklinde ifade edilebilir. Uyarlama kavramının sanatla beraber sıklıkla anılması ve varlığını sürdürmesinin temel sebebi; sanatın iç dinamiklerini oluşturan, sürekli daha iyiyi gerçekleştirebilme ve kendini daha iyi ifade edebilme çabasıdır. Sanat alanında gösterilen tüm bu çabalar uyarlama çalışmalarına da bir tür zemin oluşturmaktadır.

Uyarlamaya konu olan sanat eseri eski özelliklerinde değişime uğradığı, farklılaşma yaşadığı için, bir yandan bozulmaya uğramış, orijinalliğini, kendine özgülüğünü yitirmiş, artık eski halinde bulunmayan yeni bir esere dönüşmüştür. Başka bir açıdan bakıldığında da uyarlanmış eseri yeni bir eser olarak kabul etmek gerekir. Çünkü bu eser artık “özgün”, daha önce var olanın başkalaşmış hali olan “yeni” bir eserdir.

Uyarlama kavramı beraberinde değişimi de kaçınılmaz kılmaktadır. Yaratılan her sanat eseri üretildiği anın koşulları ve bu koşullardan direkt olarak etkilenen ve bunları sanatsal biçimde dışa vuran sanatçı ile özdeşlik gösterir. Bir eseri daha sonra yeniden ele alıp yorumlayan, icra eden (yorumlayan), düzenleyen veya uyarlayan her ikinci şahıs aslında değişimi farklı oranlarda başlatmış olur. Ancak, bir sanat eserinin uyarlamaya konu olabilmesi için yeniden uygulanılabilir, icra edilebilir, tekrarlanılabilir ve yeniden yorumlanılabilir olma gibi bazı özelliklere de sahip olması gerekmektedir. Bu nedenle, uyarlama örneklerine “müzik”, “edebiyat” ve “sahne sanatlarında” sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu sanat dallarındaki uyarlama biçim ve esasları hakkındaki ayrıntıları, bu bölümün “Güzel Sanatlarda ve Sahne Sanatlarında Uyarlama” ile “Müzikte Uyarlama ve Müzik Eserlerinde Yapılmış Uyarlama Çalışmaları” adlı başlıklarında verilecektir.

Biz uyarlama kavramıyla ilgili bu genel açıklamaların ardından, asıl konumuz olan halk ezgilerinin kendi iç dinamikleriyle kültürün içinden veya dış etmenlerin inisiyatifıyla dışarıdan karşı karşıya kaldığı uyarlama biçimlerini ana hatlarıyla ele almaya çalışacağız. Türk Halk Müziğinde uyarlama, çok çeşitli biçim ve teknikler uygulanarak yapılmasına karşın, genel olarak bakıldığında uyarlama kavramı, iki biçimde ifade edilebilir: Doğal uyarlama, yapay uyarlama.

“Doğal uyarlama”, uyarlanılabilir olma şartlarını içeren kültür ve sanat eserlerinin, tarih boyunca tıpkı gelişim ve değişim geçiren canlı bir organizmanın evrimi gibi, doğal olarak gerçekleşmektedir ki, eserin temel özelliklerini koruyarak yeniden vücut bulma ve varlığını sürdürmesi yöntemidir. Bu tür bir uyarlamada “kendiliğinden” olma esastır. Var olan uyarlamanın doğallığı, eserin yaşamış olduğu zamana, kültüre, yaşayış biçimine, coğrafyaya ve ihtiyaçlara paralellik sağlayan bir uyum ile değişim geçirmesinden gelmektedir. Eserin yapısındaki farklılaşma, var olan her nesne ve kavramın varlığını sürdürebilmek için bulunduğu ortamın şartlarına ve değişime uyum sağlayabilme esnekliğine sahip olması zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Sanat eserlerini insanlar yaratır ve bu eserler de tıpkı bir canlı gibi, varlığını sürdürebilmek için yaşamın değişim şartlarına yine insanlar tarafından adapte edilir.

Doğal uyarlamanın gerçekleşme sebeplerinin yanında, bu değişime zemin oluşturan unsurları da sıralamak gerekir. Uyarlama sürecinde bireysel ve daha fazla sayıda insan ilişkilerinden doğan sosyal etkileşimler ve bu iletişimden dolayı kültürel alışverişinin bu değişimlere zemin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Üretim ve tüketim ilişkileri bakımından toplumun tüm özelliklerini bünyesinde barındıran müzik ve müziğin bir dalı olarak da halk müzikleri, belirtilen bu etkileşimlerin en yoğun yaşandığı sanat dallarından birisidir. Bir halk müziği eserinde karşımıza çıkacak doğal uyarlama ve/ veya uyarlanma süreci halk müziklerinin kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan özel bir durumu ortaya koymaktadır. Örneğin bu doğal müziksel uyarlama, yöreler / bölgeler arasında olacağı gibi, yerel bir alanda da oluşmuş olabilir.

Uyarlamaya konu olan halk müziği eserinin sahip olduğu özelliklerde meydana gelen farklılaşmaların doğal bir uyumla, yaşayış biçimine paralel olarak meydana geleceği muhakkaktır. Ortaya çıkan farklılıkların, bulunduğu toplum tarafından algılanması veya hissedilmesi ancak yapılan uyarlamanın üzerinden uzun bir zaman diliminin geçmesi ile mümkündür. Zira geleneksel yaşam süren toplumlarda farklılıkların geleneksel kalıplar içinde cereyan etmesi “kendiliğindenliği” de beraberinde getirir ki bu da değişimin o toplum tarafından – kendiliğinden olmak kaydıyla – içselleştirilmesi ve kabul edilmesi sonucunu getirir. Böyle bir toplulukta yapılan uyarlama uygulaması zaten topluluk tarafından doğal olarak kabul edildiğinden, değişimin fark edilmesi veya ayırt edilebilmesi, ancak dışardan bir bakış tarafından olduğu zaman mümkün hale gelecektir. Bununla birlikte uyarlama işlevinde katkısı olan halk sanatçıları da yaşadıkları zamanın şartlarını ve kültürünü halkla birlikte

paylaşmakta olduklarından, eserler üzerindeki bu değişim, zamanın, yaşayış biçiminin ve kültürün değişimi ile doğru orantılıdır.

Bir eserin herhangi bir yörede icra edildiği çalgısal bütünlük o eserin ruhunu da müzikal dokusunu da etkileyen unsurlardır. Bazı yörelerde kendiliğinden kabul edilen bazı çalgılar, yöresel ezgileri icra ederken ezgilerin biçiminde bozulmaya yol açabilirler. Ancak bu çalgıların yerel topluluklar tarafından rahatlıkla kabul edildiği, dahası yeni çalgının teknik özellikleri ve çalış tekniğinin o yörenin kalıplarıyla icra edilip değişime uğradığı, böylelikle doğal uyarılama sürecine girdiği görülür. Burada, bu uyarılamanın oluşum süreci incelendiğinde buna neden olabilecek bazı sebepler sıralanabilir ve uyarılamanın sonucunda oluşan eser ile eserin uyarlamadan önceki “biçim” ve “özü” ile olan benzerlikler ve farklılıklar incelenebilir.³ İcra edilen eserin, farklı bir çalgı tarafından alınıp icra edilmesi ve kabul görmesi, yani halk tarafından benimsenmesi, doğal uyarılama sürecini başlatırken, eserin çalgının çalış tekniklerine, tarzına etkileri ya da eser ile çalgının, ritim ve melodi yapısı üzerinde karşılıklı bir etkileşim içerisine girdikleri de görülür. Doğaldır ki, uyarlamaya tabi tutulan eser, kendisini oluşturan özellikleri ne oranda değişirse ve vücut bulduğu, oturtulduğu yeni zemin eskisinden ne kadar farklılaşırsa o oranda eski halinden farklı bir kimliğe bürünecektir; yani çalgısal icrayı ve biçimlerini, eserin yeni büründüğü biçimi eskisinden bir o kadar ayıracaktır.

Uyarlamalarda görülen ikinci şekil “yapay uyarlamada” da, uyarlamaya konu olan eser, aynı sosyal etkileşim kanalları ile yayılır ve özel bir anlayışın sonucunda değişime uğrar. Burada uyarılama eylemine sıfat olarak eklenen “yapay” sözcüğü kelime anlamı olarak olumsuz bir anlam taşıyor gibi görünse de, kastedilen, ortaya çıkan ürünün doğal yollarla uygulanan bir değişimin dışında, var olan bir gerçeklikten kaynaklanmasıdır.

Yapay uyarılama, kent yaşamının ve kültürünün içinde bulunan ve sanatla profesyonel olarak ilgilenen sanatçılar tarafından gerçekleştirilir. Yapay uyarlamada, uyarlanılacak olan eserin sahip olduğu özelliklerdeki değişimin niteliği, büyüklüğü ve bu değişime etki eden faktörlerin sayısı daha fazla artacaktır. Eseri uyarlayan sanatçı savunduğu sanat görüşünü, kültürel bakış açısını, yaşam tarzını ve sanatını icra ederken kullandığı tekniklerini, uyarlayacağı esere yansıtacaktır. Bu noktada uyarılama, kişinin benliğini, farklılığını oluşturan bu unsurların eşliğinde “bence böyle de olabilir” dediği

³ Ayla Ersoy, a.g.e. s.112.

“yeniye” ortaya koymasıdır. Bu türden uyarlama sanat türleri arasındaki geçiş genliğinin bir göstergesi olarak da kendini gösterir ve modern çağın sanatçıları arasında bir sanatsal ihtiyaç biçimi olarak karşımıza çıkar.

Günümüzde iletişim olanaklarının artması ve çeşitliliği sebebi ile sanat eserlerine görsel ve işitsel erişim kolaylaşmış ve coğrafi anlamda mesafe kavramı en aza indirgenmiştir. Bundan dolayı farklı ülkeler, diller ve kısacası kültürler arasındaki sanatsal etkileşim de hızlanmış ve sanatçı için uyarlamaya konu olabilecek eser yelpazesi de geçmiş çağlarına nazaran daha genişlemiştir. Teknolojinin ilerlemesi müzik, tiyatro, sinema gibi alanların gelişmesine neden olmuştur. Teknolojik gelişmeler yazılı, sesli ve görüntülü kayıt teknikleri ile seslendirme, sahneleme ve sunum tekniklerinde de yeni açılımlara gidilmesine zemin oluşturmakta ve bu imkânlar da yeni eser uyarlamaları için alternatifleri çoğaltmaktadır. Bir sanatçı, kendi ülkesinden “yerli” veya bir başka ülkedeki “yabancı” sanatçıya ait olan bir eseri, kendi sanat algısı ve birikimi doğrultusunda kendi kültüründe var olan sanat türüne uyarlayabilmektedir. Örneğin bir tiyatro ya da sinema sanatçısı, yazılı bir eseri, bir halk hikâyesini, masalı, destanı, romanı sahneye uyarlayabilir. Bu onun inisiyatif kullanarak ve bir ihtiyacı karşılamak için yaptığı bir eylemdir. Doğal uyarlamada ortaya çıkan “kendiliğindenlik” burada sanatçının tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçi doğal uyarlama sırasında da yerel sanatçılar kendilerince bir inisiyatif kullanırlar. Ancak bunu yerel kültürün sınırlarını zorlamadan, eserin kimliğinde ve dokusunda oluşan değişimi en aza indirgeyerek yaparlar. Böylece buradaki geçiş/değişim daha yumuşak ve kabullenilebilir olmaktadır. Buradaki “kabullenilebilirlik” olgusunun sosyal çevrenin değer yargılarına aykırı olmaması icap eder. Bu tarz uyarlamalarda gelenek bu kabullenmenin belirleyici unsurlarından birisidir. Yapay uyarlama sırasında ise, uyarlama hangi sanat türünde veya alanında yapılırsa yapılsın, sanatçı, kendine özgü bir yaklaşımı ortaya koyduğundan radikal uygulamalarda bulunabilir. Bu, yalnızca o sanatçıyı bağlayan bir durumdur.

Kültürel mirasın kuşaktan kuşağa aktarılması sürecinde, sanatta “özgünlük”, “esinlenme”, “benzerlik”, “düzenleme”, “modernize etme” ve “uyarlama” kavramları ile karşılaşmaktadır. Modernizasyon kavramı ya da modernizm, sanatta düşüncelerde açıklık, otoritelerden bağımsızlık, özgürlük ve yenilik söylemlerini içinde barındıran,

“Rönesans dönemi”⁴ ile birlikte belirginleşmiş ve sanatçının eserlerini üretirken kendi içine dönmesi ve bunu içinden geldiği gibi yansıtmaya çabalarını savunan akım olarak değerlendirmiştir. Modernizm akımı, bir yandan yenilikçi bir bakışla, “yeni”, “bağımsız”, “özgün” eserlerin üretimi sürecini etkilerken, diğer yandan da var olan sanat eserlerinin üzerinde, özelliklerinde değişiklikler yapılarak yeni bir form uyarlanması etkisinde bulunmuştur. Yapay uyarılma, kimi sanatçılar için modernizm akımının ileri sürdüğü bir davranış biçimi olarak düşünülebileceği gibi, bazıları için de daha önce aktarılan sebeplerden dolayı girilmiş “yeni bir sanatsal uygulama girişi” ve/veya “arayış” olarak da görülebilir. Hangi sanat türünde ya da hangi biçim ve anlayışla yapılırsa yapılsın uyarlanan her eser asıl türün, anlayışın ve özün dışına çıkmış ve başka bir kimliğe bürünmüş bir “benzer eser” olmanın dışına çıkamayacaktır. Sanatın tüm dallarında bir tür gereksinim olarak karşımıza çıkan uyarılma uygulamasının, sanat türlerinin içinde nasıl yer aldığına bir bakalım.

1.2. Güzel Sanatlarda ve Sahne Sanatlarında Uyarılma

Çalışmanın bu kısımda güzel sanatların dalları arasında uyarılmanın nasıl uygulandığını ele almaya çalışacağız. Bundan önce “Güzel Sanat” kavramıyla ne anlaşıldığına kısaca değinelim: Güzel sanatları üç ana başlıkla sınıflandırmamız mümkündür; *Plastik sanatlar*, *Fonetik sanatlar* ve *Dramatik sanatlar*.

Plastik sanatlar genellikle göze hitap ettiği için görsel sanatlar olarak da adlandırılır. *Resim*, *heykel*, *mimari*, *kabartma* bu gruba girer. Fonetik sanatlar ise kendi arasında iki bölümden oluşmaktadır: *müzik* ve *edebiyat*. Bu grupta yer alan sanatlara daha çok kulağa hitap ettiği için “işitsel sanatlar” adı verildiği de olur. Dramatik sanatların içinde ise; *tiyatro*, *opera*, *sinema*, *bale* ve *drama* yer alır. Sanatın sürekli bir değişim gösterdiği düşünüldüğünde, uyarılma olgusuna bu sanatların hemen hepsinde rastlanıldığını söylemek yanlış olmaz. Zira klasikleşmiş eserlerin vazgeçilmezliği karşısında, bu eserlerin farklı bakış açılarıyla yeniden üretilmesi (uyarlanması), günümüz koşullarında sıkça rastlanılan bir tekniktir. Böylelikle eldeki mevcut eserleri, yeniden yorumlayıp sahneleme aşamasında, sanatçı, uyarlanan esere kendi sanatsal birikimini ve ruhunu da katacak, böylelikle o esere yeni bir çehre kazandıracaktır.

⁴ Rönesans dönemindeki modernleşme 18. ve 19. yüzyıl aydınlanmacılığı ile oluşan modernizm hareketlerinden farklıdır. Rönesans’taki aydınlanma veya modernizm için Erken dönem modernizm ifadeleri kullanmak doğru olur.

Sanat dallarının birçoğu, birbiriyle yakından ilintilidir. Örneğin bale, opera ve operet müzikli tiyatronun yan dallarıdır. Sözlü veya sözsüz müzik eserleri, bu sahne sanatlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu sanat dallarının kendi aralarındaki uyarlama uygulamalarında, müzik uyarlamalarına da yer verilmektedir. Elbette işlenecek konuya göre müzik seçimi ve bu müziğin işlenmesi de bir çeşit uyarlamadır. Bu daha çok sahne sanatları için geçerli olan bir durumdur.

Sahne, sanat eserinin anlatımı için ihtiyaç duyulan mekândır. Bu mekânlar halk müziklerinin otantik icralarında kullanılmaktan çok, yapay uyarlamalar -bilhassa kent ortamında zorunlu olarak oluşturulmuş- sanatçının eserini sergileme alanı olarak kullanılmaktadır. Sahne sanatlarında kimi zaman klasik denilen eserler, olduğu gibi alınarak yeniden uyarlanmış, kimi zaman ise sadece eserin ana teması alınarak yeni bir eser oluşturulmuştur. Sanatın hangi dalında olursa olsun, uyarlama tekniğini uygulayacak kişilerin, alanında yetkin olması ve uyarlanacak eseri iyi özümsemiş olması, eserdeki bütünlüğün korunması ve anlam kargaşası olmaması açısından önemli bir husustur.

Uyarlama yapılacak eser, bilhassa da dünyanın her yerinde bilinen, klasik sayılacak türdeyse, eserin temasını bozacak yorumlardan kaçınmak gerekmektedir. Ancak, her ülkede yaşanan, toplumun genel yapısını etkileyen duygusal, insancıl konular uyarlamanın işlenmesini daha verimli kılacaktır. Tiyatro sanatçısı ve araştırmacısı Cemal Ünlü uyarlamanın eser üzerinde etkileri hakkında şu fikirleri ileri sürmektedir: “...Uyarlama, insanların sanatı daha çabuk algılayabilmesi, daha çabuk kavrayabilmesi, kendisiyle özdeş kılabilmesi konusunda girişilmiş bir çabadır. Yalnız tabii her tür eser, her tür edebi tiyatro oyunu için, bunu söylemek mümkün değil. Neden değil; yerel bir oyun öyle bir İngiliz, Fransız tarihinden bir oyun olabilir ki mesela; “Hamlet”, “Makbet” oyunu Sheakspeare’ in bir takım oyunlarına III. Richard’ı, V. Henry’i yerleştirmeniz mümkün değildir. Ama ‘Yanlılıklar Komedyası’nu yapabilirsiniz. Evrensel, çok insani bir takım temel duygu ve alışkanlıklar söz konusu olduğunda bunları yapmak mümkündür. Nedir mesela Ahmet Vehbi Koşar’ın Mollier’den yaptığı ‘Hastalık hastası’ dünyanın neresine giderseniz gidin değişmeyecek bir tutum ve insan halidir.”⁵

Türkiye’deki modernleşme hareketleri en fazla sanat alanında kendini belirginleştirmiştir. Bu hareketin daha çok tiyatrodaki ve müzikteki etkili olduğu ve bu

⁵ Cemal Ünlü, Kişisel görüşme, İstanbul, 2005

alanlarda köklü bir değişim getirdiği ortadadır. Türk Tiyatrosu, geleneksel yapısında yer alan kendine has oyunlarını “korumanın” yanı sıra, Tanzimat’tan sonra “Batı” kültürünün etkisinde kalmış, yeni bir tiyatro anlayışını benimsemiş ve bu tarzı kendi sahnesine uyarlamıştır. Türk tiyatrosunda uyarlama tekniğinin tercih edilmesinin yanı sıra Türk yazarların da özgün oyun metinleri yazmaya başlamaları, süreç içinde karşımıza çıkan bir durumdur. Uyarlamalar ve yeni oyun metinleri geleneksel tiyatronun zaman içinde yabancılaştığı iki olgudur. Bu yeni anlayışın kabul görmesi sonucunda, geleneksel oyunlar da, zamanla unutulmaya yüz tutmuştur. Bunlardan bazıları; “ Karagöz- Hacivat”, “Meddah”, “Kukla”, “Ortaoyunu”dur.

Geleneksel halk tiyatrosunda, sanatçılar ve seyirciler “halktan” oluşmaktadır. Hatta bu oyunlardaki “sahne” köy meydanı, köy odaları büyük ve geniş alanlardır. Bu oyunlarda da müzik ve dans vazgeçilmez unsurlardandır. Açık alan sazı olan davul ve zurna bu oyunlarda da kullanılmaktadır. Güldürü öğelerinin (taklit, atışma vb.) ve eğitici öğelerin yanı sıra halkın günlük yaşamındaki konulara da yer verilmektedir. Bu oyunlarda gözlenen en önemli özellikleri ise, oyunların doğaçlama oynanmasıdır. Geleneksel halk tiyatrosu da tıpkı halk müziğinde olduğu gibi, başlangıçta doğal uyarlamalar yoluyla mevcudiyetini korumuştur. Bugün bu geleneksel ortamın yok olmasıyla adı geçen öğeler yapay uyarlamalar sayesinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Son zamanlarda Hacivat-Karagöz’ün günümüzde sinemaya uyarlanması, pek çok halk hikâyesinin “Deli Dumrul”, “Tahir ile Zühre” vs. tiyatroya ve baleye uyarlanması bu duruma örnektir. İlk zamanlarda daha ziyade halkı eğlendirme amaçlı bu oyunlar, bayramlarda, düğünlerde kısacası, halkı ilgilendiren toplumsal olaylarda sosyolojik olgular kullanılarak sergilenmiştir.

Türk Tiyatrosunda yakın tarihte yapılan uyarlamaların başında, Vefik Paşa’nın “Moliere” uyarlamaları gelmektedir. “Zor Nikâh”, “Zoraki Tabip” ve Ali Bey’in “Ayyar Hamza” adlı piyesleri bunların ilklerindedir. Yapılan bu uyarlamalarda, Türk geleneksel kültürü ve ahlakî yapısı bilhassa dikkate alınmıştır. Çünkü halka sunulacak eserin, halkın yapısına ters düşmemesi önemlilik arz eder. Ancak tüm bunlara rağmen, uyarlamaları sert bir dille eleştiren yazarlar da olmuştur. Buradaki karşı duruş yapılan çalışmaları yozlaştırma olarak algılanmış ve bu çabaları “başka bir milletin kültür unsurlarının Türk insanına benimsetme çabaları” olarak ifade etmiştir. Edebiyat tarihçisi M. Fuad Köprülü konuyla ilgili bir yazısında: “*Yeryüzünde hiçbir millet yoktur ki başka bir milletin mahsullerini “adaptasyon” usulüyle kendisine mal ederek canlı ve*

milli bir edebiyat yapmaya kalkışmış olsun” ⁶ diyerek bu alandaki keskin “ulusalcı” fikirlerini belirtmiştir. Burada sanatta “millîlik” fikrine dikkat çeken Köprülü’ de, uyarlama (adaptasyon) gibi yöntemler kullanılarak millî bir sanat oluşturulamayacağı temel fikri işlenmektedir.

Adaptasyon uygulamalarına karşıt gelişen bu görüşün ardından, uyarlamalarla ilgili başka görüşlere de yer vermek gerekir. Bunlar arasında en karakteristik olanlarından birisi de Reşat Nuri Güntekin’in bu konu hakkındaki görüşleridir. Reşat Nuri Güntekin uyarlamamanın bir amaç olmayıp yalnızca bir araç olduğunu belirttiikten sonra: “...elde yerli oyun bulunmadıkça ve uyarlanan eserin iyilerinden seçilmesine bağlı olarak üç türlü yarar bulunur: 1- Tiyatro beğenisi ve tiyatro alışkanlığını yerleştirir, 2-Yerli oyun yazmaya heves eden yazarlar bu araç ile sahne sanatının inceliklerini öğrenirler 3- Avrupa yazarları ile boy ölçüşecek oldukları için daha çok çalışırlar” ⁷ diyerek konu hakkındaki görüşlerini belirtir. Kültür ve Tiyatro tarihçisi Metin And ise; yabancı oyunları uyarlama işinde Ahmet Vefik Paşa’nın Moliere uyarlamalarının başarılı olduğunu şöyle dile getiriyor; “Bu dönemin en önemli kişilerinden birisi Ahmet Vefik Paşa’dır. (1823-1891) Gerçi tiyatro eserlerinin hepsi çeviri ve uyarlama olmakla birlikte, Moliere uyarlamalarında gösterdiği başarı ile sanki bunları yeniden yazmışçasına özgün olabilmektedir.” ⁸

Türk tiyatrosunda yaşanan bu değişim süreci, beraberinde diğer sahne sanatlarından “operayı”⁹ ve “baleyi”¹⁰ de sürüklemiştir. “Kuğu Gölü”, “Romeo-Juliet”, “Fındıkkıran”, “Uyuyan Güzel” gibi klasik sayılan eserler, dünyanın hemen her diline defalarca uyarlanmıştır. Bu eserlerin yeni uyarlamalarında, değişen zamanın etkisi kuşkusuz yansımaktadır; fakat yeni koreografik çalışmalar, ana temanın korunmasına engel olmamıştır. Dans ile anlatılan, hatta dans için yazılmış bu klasikler, sinemada ve tiyatrodada da karşımıza çıkmaktadır.

⁶ Metin And, **Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1971, s. 275

⁷ Metin And, a.g.e., s.281

⁸ Metin And, **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992-1994, s. 97-98

⁹ “Opera; Genellikle özel olarak yazılmış ve libretto adı verilen bir tür tiyatro oyunu metni üzerine, sözleri şarkıcılarca çalgı müziği eşliğinde “teganni” edilmek ve sahnede oynanmak amacıyla bestelenmiş yapıt.” Faruk Yener, **Müzik Kılavuzu**, Bilgi yayınları, Haziran 1991, s.447

¹⁰ “Bale; Duyguları yalnızca dans, jest ve müzikle anlatan bir sahne gösterisidir. Bale yapıtları, kareografi kurallarına göre düzenlenmiş danslardan oluşur. Vural Sözer, **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.76 -77

Sanatın hangi dalında olursa olsun “uyarlama”, “eski”nin yeniden değerlendirilmeye alınması veya değerlendirilmesi gibi de düşünülebilir. Sahne sanatları insanın bir yansıması olarak algılanırsa bu eserlerin de tıpkı “insan” gibi değişime uğradığını görmek mümkündür. Yani bir eseri aynı sanat dalında yeni bir anlayışla başka bir dile uyarlamak veya başka bir sanat dalına uyarlamak, o eser üzerinde değişimin kaçınılmazlığını da peşinen kabul etmek demektir. Eserin yorumla sürekli değişime uğraması bir yana, bu türden zorlamalarla yapılan değişimin kaçınılmazlığı eserlerin dokusunda da büyük değişimlerin ilk sinyalleri olmaktadır.

1.3. Müzikte Uyarlama Ve Müzik Eserlerinde Yapılmış Uyarlama Çalışmaları

Daha önceki kısımlarda kısaca ele aldığımız sanat eserleri üzerindeki uyarlama etkinliğinin tiyatro sanatından sonra en bariz örneklerini müzik alanında görürüz. Burada hemen belirtmemiz gereken bir husus vardır ki o da şudur: Bazı sanat dallarında eserlerin aynı sanat dalının farklı türlerine uyarlanması da mümkün olmaktadır. Buna en çok müzik sanatında rastlamaktayız.

Dünyanın her yerinde, her zaman çeşitli müzik akımları var olmuştur. Bunların bazıları sürekliliğini sağlamış, bazıları ise unutulup gitmiştir. Hızla gelişen ve değişen dünyada yenilikleri takip etme ve bu yenilikleri sindirip kendi sanat anlayışıyla yeniden yorumlamak sanatçının oluşturduğu bir üretim tarzıdır. Bir eserin yeniden inşası anlamına gelen yorumlamanın yanı sıra, türler arası ilişkide bulunarak müzikal dokuyu zenginleştirme faaliyetlerinden biri olan uyarlamayı da bu üretim süreci içinde göz önünde bulundurmak gerekir. Bunu başlı başına bir yöntem olarak benimseyen sanatçıların varlığını da burada belirtmek yerinde olacaktır. Bu konuyla ilgili örneklemelerden önce, müzik sanatında kullanılan uyarlamanın çok sık anılan bazı gerekçelerini burada sıralamakta yarar görüyoruz.

Müzikte yapılmış uyarlama çalışmalarının amaçları arasında, “çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşma” fikrini ve “modernleşmenin gereklerini yerine getirme” ihtiyacını öncelikle belirtmek gerekir. Çağdaşlaşmayı kısaca “çağı yakalamak, ya da modernleşme çabaları” diye açıklamamız mümkündür. Çağdaş Türk Müziği’nde atılan ilk adımların ve gelişme evrelerinin Cumhuriyet dönemine denk geldiği bilinmektedir. Yüzyıllardır süregelen tek sesli müzik uygulamaları, bu çağı yakalama arayışları içerisinde, zaman zaman yeni anlayışların etkisinde kalmıştır.

Sanat eseri üzerinde yapılan uyarlamaların, tüm sanat dallarında farklı yöntem ve tekniklerle kendisini gösterdiğini daha önce belirtmiştik. Müzikteki uyarlama çalışmaları ise iki şekilde karşımıza çıkmaktadır:

- 1- Aynı tür içerisinde birbirinden farklı çalgısal ve vokal uyarlamalar,
- 2- Farklı türlerin birbiriyle ilişki kurması sonucu doğan uyarlamalar.

Müzikte türdeş olan eserlerin farklı anlayışlarla uyarlanmaları çok sık rastlanan ve müzik camiası tarafından da yadırganmadan benimsenmiş örneklerle doludur. Örneğin bir oda orkestrası için bestelenmiş eserin senfoni orkestrasına uyarlanması ya da tek sesli bir halk şarkısının dört ses için koroya uyarlanması sıklıkla karşılaşılan uygulamalar arasındadır. Böylesi örneklerin binlercesine Batı Müziği tarihi içinde rastlamak mümkündür. Bununla birlikte farklı türlerin eserleri üzerinden yapılan uygulamalar da –bilhassa son yıllarda çok karşımıza çıkmaktadır– müzik dünyasının yabancı olduğu konular değildir. Burada önemle üzerinde durulması gereken husus şudur: bu türden uygulamalar aynı müzik kültürü içerisinde yer alan farklı müzik türlerinde yapılabildiği gibi, farklı müzik kültürleri arasında da çok sık uygulanmaktadır. Dolayısıyla burada farklı müzik türleriyle birlikte aslında farklı kültürlerin müzik algıları da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Bach’ın missalarının¹¹ iki piyano için uyarlanması¹² veya Mozart’ın Türk Marşı gibi senfonik bir eserin bağlamaya uyarlanması¹³ gibi. Geleneksel Türk Müziği eserlerinin Batı Müziği teknik ve sistemi kullanılarak ve daha çok dörtlü armoni esasına göre çok seslendirerek orkestra veya koroya uyarlama çalışmalarını burada belirtmekte yarar görüyoruz. Bu çalışmalar umumiyetle Cumhuriyetle birlikte başlayan modernleşme çalışmalarında öncü rol oynamış ve geleneksel Türk Müziği’nin farklı bir müzik ögesi ile uyarlamaların bir biçime dönüşmesine sebep olmuştur.¹⁴

Tüm bunların yanı sıra bizim asıl konumuzla yakından ilgili olması bakımından bir de halk müziklerindeki uyarlama biçimlerine, özellikle de Türk Halk Müziğinin

¹¹ “Missa; Katolik kilisesi tören müziği. Başlıca bölümleri: “Kyrie”, “Gloria”, “Sanctus” ve “Benedictus”, “Agnus Dei”. Her bir parçanın iç biçimini sözler düzenler, “missa” büyük bir biçim olarak süiti andırır.” Faruk Yener, **Müzik Kılavuzu**, Bilgi yayınevi, Haziran 1991, s. 446

¹² Güher ve Süher Pekinel kardeşlerin Johann Sebastian Bach’ın Do Minör konçertolarını piyanoya caz yorumuyla uyarlamaları uluslar arası arenada büyük yankı uyandırmıştı. “Take Bach” adlı albüm 2006 yılı içinde yayınlandı.

¹³ Bağlama sanatçısı Erol Parlak’ın oluşturduğu “Bağlama Beşlisi” adlı grup, Mozart’ın “Türk Marşı” adlı eserini bağlamaya uyarlayarak uzun süreden beri televizyonlarda yayınlanmaktadır. Son dönemde Ahmet Koç’un yabancı kültürlerin ezgilerini bağlamaya uyarlama çabasını da ayrıca burada belirtmek gerekir.

¹⁴ Bu türden örnekler çok sayıda varsa da Türk Beşleri’nin Türkü uyarlamalarını, köçekçe, ağıt, ninni, şarkı gibi diğer türlerden de uyarlanmış eser örnekleri bulunmaktadır.

durumuna bakmak yararlı olacaktır. Halk müziklerinin doğası itibarıyla vokal veya çalgısal uyarlamaları bünyesinde barındırdığı muhakkaktır. Türk Halk Müziğinde, müziğin kendi iç dinamikleri içinde kalmak kaydıyla “Doğal Uyarlamalara” Anadolu’nun hemen her yöresinde rastlanılmaktadır. “Doğal Uyarlamalar” adından da anlaşılacağı gibi, kendiliğinden gelişen bir icra biçimidir. Bu kendiliğinden olan icranın içinde, dini ve dindışı müzikler de yer alabilmektedir.

Anadolu halkının yaşantısının içinde müziğin yeri kuşkusuz çok önemlidir. Düğünlerde, asker uğurlama törenlerinde, kına gecelerinde, hatta ölüm olaylarında dahi müzik kendini gösterir. Hollanda halk müziğinde neşeli bir balıkçı şarkısının hüznü bir ayrılık şarkısına dönüşmesi -üstelik aynı kültür içinde kalarak- son derece doğal karşılanan bir durumdur. Örneğin, Türk halk müziğinde bir halay havasının bir annenin dilinde ninniye dönüşmesi doğal bir uyarlama örneğidir. Türk Halk Müziğini besleyen kaynakların başında yer alan Âşık müziğinde de uyarlama geleneksel icranın değişmez bir unsurudur. Âşıklar kendilerinin veya başka âşıkların şiirlerini buldukları yörelerin müzik kalıplarıyla icra eden halk sanatçılarıdır¹⁵. Bir âşık deyişini rahat veya etkili söyleyebilmek için çalgıyı –yani müziği- bir aracı olarak kullanır. Kendisinden önceki âşıkların deyişlerinde kullandığı söz kalıplarını aynen kullanmaktan çekinmez. Kendi deyişlerini bu ezgi kalıplarının üzerine aynen monte eder ve bu uygulamaya halk arasında “döşeme” adı verilir.¹⁶ Ezgisel kalıp aynen kalmak suretiyle yapılan bu uygulama bir ihtiyacın sonucu ortaya çıkmış bir uyarlama biçimidir. Bu tarz o denli benimsenmiştir ki gerek âşıklar gerekse halk bunu doğal bir eylem olarak nitelendirilir. Bir ihtiyaca karşılık yapılan bu türden fonksiyonel uyarlamalar, gelenekselleşmiş tarzlar olarak Türk halk müziğinde yaşamaya devam etmektedir ve doğal/kendiliğinden uyarlamanın yerel boyuttaki özel örnekleri arasında yer alırlar.

Halk, geleneksel kültürlerinde yer alan bu türden doğal uyarlamaları hiç yadırgamaksızın aynen kabul eder. Hatta halk müziklerinin uyarlamalar sayesinde çeşitlendiği ve zenginleştiğini söylemek abartı olmaz. Elbette burada vurgulanması gereken husus, bu uygulamaların “doğal” ve “kendiliğinden” olmasıdır. Zira halk kültürleri zorlamalar karşısında kendi kimliklerini kaybederler ve başkalaşırlar. Bu nedenle zorlama ile ve bir ideoloji etrafında şekillenerek yapılan uygulamalar, kendiliğinden olan değişimin karşısında yapay bir görünüm kazanmaktadır.

¹⁵ M. Fuad Köprülü, **Türk Saz Şairleri**, Milli Kültür Yayınları, Ankara 1962, s.9

¹⁶ Nida Tüfekçi, “Âşıklarda Müzik”, II. **Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C.III, Ankara, 1983, s. 348- 350

Anadolu’da yapılan düğünlerde ve kına gecelerinde davul-zurna vazgeçilmez çalgılardır. Davul ve zurnanın birlikte icra ettiği halayları, barları, oyun havalarını bir başka çalgıdan (klarnet, bağlama vb.) da dinlemek mümkündür. Ayrıca bazı yörelerde kemençenin çaldığı ezgiler tulumdan da icra edebilir. Bu türden örnekleri çoğaltabiliriz. Halkın birçok ortak payda da buluşması, aynı kültürel kimliği taşıması ve bu değerleri paylaşarak geliştirmesi, halk müziğinin sürekliliğini sağlamaktadır. İşte bu etkileşimler ve yapılan sohbetli müzikli eğlenceler (oturak havaları, yöre sohbetleri vs.) sonucunda birlikte yapılan icralar, halk müziğinde doğal uyarlamalara sebebiyet vermektedir. Bu türden toplantılar doğal uyarlamaların başlıca mekânları arasında yer alır.

Müzik uyarlamalarının bir de kentsel boyutu vardır ki. Bunu da “yapay uyarlama” diye adlandırmamız mümkündür. Bu uyarlama çeşidinde doğal uyarlamamanın tam tersine bilinçli ve iradi bir uygulama söz konusudur. Bu uyarlamalarda ilk etapta vurgulanması gereken husus, icracıların veya akademisyenlerin “müziğe yenilikler katma” ve “yenilik arayışları” içinde olmalarıdır.

Yapay uyarlamalarda, doğal uyarlamaların tam aksine iradi bir tasarım söz konusudur. Yani bir eserin icrası tam olarak sahne, kostüm, ışık, çalgılar gibi hususlarla bütün olacak biçimde tasarlanır. Eserin öncelikle bir düzenleme (aranje) aşaması, bir de sunum aşaması vardır. Halk müziği açısından düşünürsek aranje edilmiş (düzenlenmiş) eserlerde kimi zaman Batı müziği enstrümanları kullanılmış, kimi zaman da Batı müziği anlayışı esas alınarak yeni uygulamalar yapılmıştır. Bu aranjelerde öncelikle eserin otantik temasına sadık kalınmak suretiyle yeni anlayışlar denenmiştir. Bu konuda yapılan bir görüşmede besteci Sarper Özsan: “*Türkülerin kendi formları (formu biçim karşılığında kullanıyorum) var. Tabii ki o formları bozmadan, Türk müziğinin kendi yapısını bozmadan, makamsal yapısını bozmadan, tadını olabildiğince bozmadan ve de karakterini bozmadan bir şeyler yapma düşüncesindeyim*” diyerek görüşlerini belirtmiştir.¹⁷

Türk Halk Müziği eserlerinin yeni anlayışlar doğrultusunda, icra edilmesi çeşitli görüşleri de beraberinde getirmiştir. Bunlar daha çok, “Halk müziğinin genel yapısı aranjeye uygun mu, özüne zarar verir mi veya çokseslilik gerekli mi?” vb. soruların ekseninde ortaya çıkan fikirlerdir.

Türk halk müziğinin tek sesli (monofonik) bir müzik olduğu ve çoksesli (polifonik) özellikleri bünyesinde barındırmadığı gibi görüşlere rağmen, bu tarzda

¹⁷ Sarper Özsan, Kişisel görüşme, İstanbul 2005

birçok deneme yapılmıştır. Bu yeni denemelerin birçoğu Cumhuriyetten sonra yapılan “çağdaşlaşma” fikirleri ekseninde yapılan denemelerdir. Sarper Özsan konuyla ilgili görüşlerini şöyle belirtmiştir: *“Türkülerimizin de gelişmesi hatta Atatürk’ün de dediği gibi çağdaş uygarlıklar düzeyine çıkması (müzikal açıdan söylüyorum) geçerli. Tabii eğitimimden de gelen bir bakış açısıyla onları geliştirmeye de bakıyorum. Tabii bu geliştirmeler yapılan bu yeni katkılar yahut orkestrasyonda yapılan katkılar, belki bazılarına fazla gelebilir. Ama şuna inanıyorum ki, bazılarına fazla gelmekle birlikte giderek zevkimizin de geliştiği bu alandaki tavırlarımızın da değiştiği bir dünyada mutlaka daha sonraları bunlar çok daha kolay kulakların içine girecektir.”*¹⁸ Türk Halk Müziği sanatçısı ve araştırmacı Sadi Yaver Ataman ise, halk müziğinde Batı’ya yönelik çokslesli alıştırılmalarına farklı açılardan bakarak çeşitli öneriler sunmuştur. Bunlardan birkaçını özetleyecek olursak: *“Halk müziğinin kendi yapısındaki çokslesli unsurları kullanmak, halk musikisi ve oyunlarının notasyon ve kareografi çalışmalarını, otantik özelliklerini bozmadan eserlerin ortaya çıkış aşamasındaki olayları canlandırmak suretiyle modern çalışmalar ortaya koymak.”*¹⁹

Bu saydığımız hususların özünde anlatılmak istenen, çağdaşlaşmak ve evrensel değerlere ulaşmakta kullanılacak ana malzeme “kendi kültürümüz olmalıdır” temel fikridir. Elbette yeni denemelerin, çalışmaların yapılmasında bir mani olmadığı açıktır, diğer yandan da bu tür çalışmalara temkinli yaklaştığı anlaşılmaktadır.

Ataman, bu türden düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: *“ Türk musikisinde, çoksleslilik meselesinde, her vakit ileri sürülen, halk musikisinden yararlanmak bir yoldur, ancak tarih belgeleri gibi değer taşıyan türkülerimizi, çokslesli düzene sokayım derken, asli değerlerini bozmak, yozlaştırmak değil, olsa olsa, ezgilerin yapısından, ritmik hareketlerden yararlanarak çatı aralıklarını, armonik olarak kullanmak, özellikle çalgıların pedal seslerinin koroya geçirilmesi, (la-re-mi) gibi dörtlü ve beşli aralıklı sesler, sıra yürüyüşleri ve dem tutmak suretiyle, çok sese yatkın unsurların kullanılması önerilebilir.”*²⁰

Türk Halk Müziği’nde uyarlamaların iki şekilde yapıldığına daha önce değinmiştik. Bu uyarlamaların kimler tarafından yapıldığını ise yine iki şekilde düşünebiliriz. Uyarlamaları “bilinçli” olarak algılayıp icra eden sanatçılar veya bunun

¹⁸ Sarper Özsan, Kişisel görüşme, İstanbul 2005

¹⁹ Sadi Yaver Ataman, **Birinci Müzik Kongresi Bildiriler**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1988,s.248

²⁰ Sadi Yaver Ataman, a.g.e, s.248

tam tersine bilinçsizce, “kendi halinde” faaliyet gösteren doğal uyarlamacılar. Arif Sağ Türk Halk müziğindeki uyarlamalarla ilgili yapılan bir söyleşide bu sebepleri şöyle açıklamıştır: *“Halk kendi ihtiyacını mekânına göre, yerine göre yapması gereken yere göre o adaptasyonu yapıyor. Kerimoğlu zeybeğini Davul-Zurna’dan da dinliyorsunuz ama aynı zeybeği rahmetli Ramazan Güngör’den de dinliyorsunuz. Bir yanda Davul-Zurna kıyametler kopuyor, bir yanda ise cura yani iki telli bir çalgı. Ama bir o kadar da curadan haz alabiliyorsunuz ve coşturabiliyor sizi. Demek ki orada bir adaptasyon var. Bu illa ki bununla çalınır bu ise bununla çalınır diye bir kuralı tanımıyor halk. Canı nerede neyi isterse orada onu yapıyor. Bizim yaptığımız ise şu; bilmediğimiz şeyleri yörede yaşandığını algılayamadığımız şeyleri böyle olması gerekiyor galiba diye böyle bir olayın içerisine giriyoruz. Bunu bence bilinçli yapıyorsak doğru yapıyoruz. Bu noktada adaptasyona ihtiyaç var. Bir başka bir şey ise, tabii ki teknolojinin geliştiği bir dünyada yaşıyoruz. Bundan 40 -50 sene önce Davul-Zurna ile Bağlamayı bir araya getirmenin imkânı yoktu. Çünkü o zaman Davul-Zurna çalındığı da orada Bağlamanın sesini duyurma olanağı yoktu. Ama bugünkü teknoloji, ses sistemleri sayesinde Davul-Zurna ve Bağlamayı aynı sahnede rahatlıkla dinleyebiliyoruz.”*²¹

Çalgılar, müzikte üslubu belirleyen bir öge olmakla beraber eserin ruhunu da belirleyen önemli bir ögedir. Kendi doğal ortamından veya yöresinden başka bir yöreye taşınan çalgı o yörenin müziğini icra etmeye başlayınca, ortaya çıkan uyarlamanın sonucu olarak eserin dokusunda bu çalgının etkisi açıkça görülebilmektedir.

Müzik alanında da sanatçı, var olan bir eseri farklı bir enstrümandan kendi enstrümanına uyarlayabileceği gibi, eseri çoksesli, orkestral bir düzenlemeye tabi tutup yeni bir biçimle sunabilir. “Düzenleme” ya da diğer bir deyişle “aranjman” sanatçının tercihine bağlı olarak kullanabileceği bir tekniktir. Sanatçı, düzenlemeyi yaparken, ana melodide çok sesliliğe gitmeyi tercih etmeyip, melodiyi değişik enstrümanlar arasında partiyonlarla dağıtıp paylaşırabilir, ayrıca ritimde değişik temalar kullanarak işlemler yapabilir. Böylece eseri orkestraya uyarlayabilir ve eseri “çoksesli” icraya göre düzenleyebilir. Ancak, ikinci yöntemde eserin dokusunda daha fazla bir değişim ve farklılaşma olacağı açıktır. Zira eser kendi doğal mecrasından çıkmış başka bir kimliğin etkisi altına girmiştir. Sanatçının uyarlamayı yapmasında, birçok faktör rol alabilir; var olan bir eseri kendi icra edebildiği enstrümana taşıma isteği, bu uygulamanın, eseri

²¹ Arif Sağ, Kişisel görüşme, İstanbul, 2005

daha geniş kitlelere tanıtılabileceğini düşünmesi, eserin çok sesli icra ediliş tarzına uygun olduğunun ya da bunun gerekli olduğunun düşünülmesi, eğer uyarlamaya tabi tutulmazsa zamanla eserin unutulabileceği ve kaybolabileceği endişesi ya da yabancı bir eserin yerli enstrümanlara uyarlanarak, ülke müziğinin ya da enstrümanlarının ve icra ediliş tekniğinin yeni kazanımlar getirebileceğine inanılması gibi sebepler göz önüne alınabileceği gibi icra edilen eserlerin niceliğinin ve niteliğinin yetersiz olduğunun düşünülmesi, yeni eser yaratma sıkıntısının var olması veya olduğunun düşünülmesi gibi sebepler de, yapay uyarlamanın sebepleri olarak görülebilir.

1.4. Türk Halk Müziğinde Çalgısal Ezgi Repertuarı Ve Çalgılar Arası Uyarlama Biçimleri

Halk oyunlarına (danslarına) eşlik etmek amacıyla ortaya çıkan sözsüz halk ezgileri, Türk halk müziğindeki çalgısal ezgi repertuarını oluşturur. Bu ezgi repertuarını oluşturan oyun havası türlerini şu şekilde tasnif etmek mümkündür.

Bar, Erzurum, Erzincan, Sivas, Bayburt ve Kars dolaylarında davul zurna eşliğinde genellikle erkekler tarafından oynanan bir tür açık alan oyunudur. Bu bölgeler dışında çok yaygın olmamakla birlikte, Artvin ve Ağrı'da da Bar adı ile oynanan oyunlara rastlanılmıştır. Ritmik açıdan incelendiği zaman 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12 zamanlı usullerle karşımıza çıkar. *Baş Bar, İkinci Bar, Sarı Seyran Barı, Sarhoş Barı, Ata Barı, İğdir Barı* en çok bilinen barlardandır.

Halaylar, Anadolu'da çok geniş bir coğrafyada yaygınlık gösteren oyun havası türlerindedir. Doğuda; Van, Bitlis, Muş, Bingöl, Tunceli, Elazığ, Malatya, Güneydoğu'da; Siirt, Diyarbakır, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Gaziantep, Hatay, Adana, Orta Anadolu'da: Sivas, Tokat, Çorum, Yozgat, Çankırı, Ankara, Kayseri, Kırşehir halay bölgesi merkezleridir.²² Tıpkı Bar gibi davul zurna eşliğinde oynanan bir açık alan oyunudur. Ritmik açıdan genellikle 2, 3, 4 ve bunların 3'erli biçimleri kullanılır. Bu usullerin dışında aksak usullere de seyrek olarak rastlanılır. Tek bölümlü halaylar olduğu gibi 2, 3, 4 bölümlü halaylarda yaygındır. Ağrlama, Yanlama, Sıktırma, Oynatma, Tek ayak, Hoplatma, Sıçratma, Yeldirme gibi yörelere göre farklı adlarla anılan bölümleri vardır.

²² Metin And, *Oyun ve Bugü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.158- 172

Hora, Trakya bölgesinde çift davul çift zurna eşliğinde genellikle yedi zamanlı olarak karşımıza çıkan bir oyun türüdür. Sirto, sürto, şirto gibi adlarla da bilinir.²³

Zeybek, daha çok Ege bölgesi merkezli çift davul çift zurna eşliğinde oynanan bir oyun türüdür. Açık alanlarda zurna eşliğinde, kapalı alanlarda ise genellikle bağlama veya cura ile çalınmaktadır. Çok yaygın olmamakla birlikte Trakya, Orta Anadolu ve Akdeniz bölgelerinde de zeybeklere rastlanılmaktadır. Zeybek oyunlarının karakteristik özellikleri arasında kahramanlık, yiğitlik, cömertlik ve başkaldırı vardır. Zeybek oyununun başında çalınan “gezenleme” bölümünde, oyuncular meydanda ağırca dolaşırlar.²⁴

Ege bölgesinde *Koca Arap Zeybeği*, *Kadioğlu Zeybeği*, *Tavas Zeybeği*, *Harmandalı Zeybeği*, *Aydın Zeybeği* en çok bilinen zeybeklerdendir. Diğer yörelerde *Eskişehir Zeybeği*, *Portakal Zeybeği*, *Kıbrıs Zeybeği*, *Balıkesir Zeybeği* örnek olarak verilebilir.²⁵

Zeybekler tempoları bakımından *Ağır Zeybekler* ve *Yürük (hızlı) zeybekler* olarak ikiye ayrılır. Ağır Zeybekler 9/2 lik ve 9/4 lük, Yürük Zeybekler ise 9/8 lik mertebelerde notaya alınır.

Bu bilgiler dâhilinde görüleceği üzere söz konusu oyun olunca, ritmik yapının önemiyle birlikte Davul ve Zurna'nın çalgısal icradaki hâkimiyeti ortaya çıkmaktadır. Burada Davul, hem zurnadaki ritmik ifadelerin şekillenmesini sağlayan hem de oyunun akışına yön veren bir görev üstlenir. Davul adeta oyunun bir parçasıdır. Oyun davulcunun komutuyla başlar ve oyundaki yeni figürler davuldaki ritmik ifadelerin değişimiyle yapılır.

Anadolu ve Rumeli dışında da çok yaygın bir kullanım sahası olan Davul ve Zurnadan oluşan takımlar, daima bir dansa/oyuna eşlik eden veya bunların hazırlayıcısı bir müziği icra eden çalgılar arasında yer alırlar. Ritmi belirleyen ve oyunun iç dinamiklerini kontrol eden davul ile ezgisel çizgiyi belirleyerek trafiği yönlendiren bir zurna icrası daima paralellik taşır. Zurnanın çaldığı melodinin kimliği, davulun ritim kalıplarıyla bütünleştiği zaman bir anlam kazanacaktır. Kökü iç Asya'ya kadar

²³ Metin And, **Oyun ve Bügü**, s.158; Şerif Baykurt, **Türk Halk Oyunları**, Ankara, s.88- 89

²⁴ Oyuncular yorulduğunda çalgıcılardan birine gizli işaret verilir. Yeniden gezinlemeye geçilir. Bu topluca oynana zeybek oyunlarında görülür. Türkülü zeybek oyunlarının türkü kısmında ise oyun oynanmaz, gezinlemeye geçilir.

Ali Haydar Avcı, **Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi**, E Yayınları, İstanbul. 2004, Sayfa 489 (Esmâ Çolak, **İzmir Yöresi Halk Oyunları Giysisi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi- Bitirme Tezi 1978- 79, İzmir, Sayfa 23)

²⁵ Metin And, **Oyun ve Bügü**, 163 -166

götürülebilecek olan bu geleneğin ilk izlerine Şaman kültüründe rastlıyoruz.²⁶ Bugün Anadolu ve Trakya'nın dört bir yanında çeşitli ebat ve tavırlarla karşımıza çıkan davul-zurna repertuarının kendine has bir müzikal doku özelliği taşıdığı bilinmektedir. Açık hava ve meydanların çalgıları olan bu ikilinin repertuarı, düğün, kına, asker uğurlama gibi kitlesel ve eğlencelerin repertuarıdır.

Davul ve Zurna ile icra edilen Türk Halk Müziği'ndeki çalgısal ezgi repertuarının, kimi zaman diğer çalgılarla da icra edildiği bilinmektedir. Bunların en bilinenleri, Ankara'da "Topal Koşma" ve "Ankara Divan Ayağı", Kastamonu'da "Sepetçioğlu", Eskişehir'de "Kervan", Sivas'ta "Deli Derviş" adlı ezgilerdir. Adı geçen bu ezgiler zurna ile çalınabildiği gibi bağlama, kemençe ve kavalla da çalınabilmektedir. Yöresel halk sanatçıları bir ihtiyaç veya zaruret karşısında bu türden çalgısal uyarlamaları kendiliğinden yaparlar. Bu durum onların bu ezgileri içselleştirmeleri ve müzikal gereksinimin doğrultusunda yapıldığı için anlamını yitirmeden ve doğallığı ile gerçekleşir. Davul zurnanın çaldığı "Sepetçioğlu Havası"nı kapalı bir mekân da duymak isteyen halk, bu ezgiyi yörenin mevcut çalgılarıyla iç mekânlarda icra eder/ettirir. Örneğin, Tırnak Kemane veya bağlama bu ezgiyi çalar. Halka konu hakkında daha ayrıntılı bilgi almak için sorular sorulduğunda hemen bir hususu belirtmeden de geçmez: "Bu aslında şu şekilde çalınır, söylenir" diyerek gerekli açıklamaları da yapar. Örneğin Sivashlı bir mahalli sanatçı "Ellik Oyun Havası"nı bağlama ile çaldıktan sonra, "bunun aslı zurnayla çalınır" açıklamasıyla orjinalin bu icra olmadığını belirtmek istemiştir.²⁷ Bu türden örnekleri artırmak mümkündür.

Davul ve zurnanın açık alanlarda birlikte kullanılmasının sebebi, volümlerinin yüksek olmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalgılar, oyun müziğinin kapalı alanlardaki uygulanma ihtiyacından kaynaklı olarak, kendiliğinden uyarlamayı doğurmuştur. Volümü düşük çalgılarla yapılan kapalı alanlardaki çalgısal icra uygulamalarında da tıpkı davul ve zurna icrasındaki gibi ritmik yapı esas alınmış ve bu anlayışla yeni icra biçimleri şekillenmiştir.

Çalgısal ezgi repertuarının, kapalı alan uygulamalarında, *Bağlama, Mey, Kemençe, Kabak Kemane, Zil, Kaşık, Koltuk Davulu* gibi çalgılar kullanılır. Bu sazlarla yapılan uyarlamalarda ritmik yapıyı öne çıkarmak için her çalgıda değişik teknikler uygulanmıştır. Örneğin Kemençe'ye uyarlanan havalarda ritmik yapı yayla ifade

²⁶ Abdülkadir İnan, **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986, s.80-95-96

²⁷ Melih Duygulu, Kişisel görüşme, Ekim, 2006, İstanbul

edilmektedir. İfadeyi daha da güçlendirmek için icracının ayağıyla tempo tuttuğu da görülmektedir. Bağlama da ise ritmik yapı tezenenin kullanımıyla ön plana çıkmıştır.

Yerel çalgıların dışında kent kökenli müziklerde kullanılan çalgıların, giderek halk tarafından benimsenmesiyle birlikte zurnanın yerini zaman zaman, klarnetin aldığı görülür. Bir çalgı değişiminin çeşitli sebeplerle yapılmış olması, o çalgının bulunduğu kültür içindeki fonksiyonların değişmesi anlamına da geldiği muhakkaktır. İhtiyaçlar doğrultusunda meydana gelen bu değişim, doğal olarak repertuarın da uyarlanmasına sebep olacaktır. Hatta böylesi bir değişim kendi repertuarını da bir biçimde doğurmak zorundadır. Kendiliğinden/Doğal uyarlamaya örnek niteliği taşıyan bu uygulamaya bazı yörelerde sıklıkla rastlayabilmekteyiz. Örneğin Ege ve Orta Anadolu yörelerinde bu türden uygulamalar çok sık bulunmaktadır.

Yapay uyarlamalarda ise volümü düşük çalgıların, teknolojik imkânlardan faydalanılarak volümünün yükseltilmesiyle, bu çalgıların icra tarzlarında çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Yerel icrada çeşitli gerekçelerle (volüm sorunu da bunlardan biridir) yan yana gelmeyen bu sazlar kent ortamındaki icralarda, stüdyolarda ve sahnelerde yan yana gelebilmiştir. Kentli icralarda özellikle bağlamadaki sağ elin kullanımının yavaş yavaş terk edildiği son zamanlarda gözlemlenmektedir. İcra tarzında ritmik yapıdan çok melodik yapının öne çıkmasından ötürü, *çırpma*, *siyirtma*, *serpme* diye tabir edilen tezene tekniklerinde de azalma gözlenmiştir. Zira bu tezene biçimleri melodinin çıkartılması kadar ezginin ritmini belirleyen öğeler konumundadır.

Sözü edilen uyarlama biçimlerinin dışında da bazı değişimlere rastlanmaktadır. Bunlar arasında, sözlü ezgilerin ara nağmelerinin varyasyonlarla geliştirilmesi suretiyle çalgısal ezgiler haline getirilmesi vardır. Böylelikle genç kuşakların orijinal halinden habersiz oldukları, bunları çalgısal müzik eseri zannettikleri bazı ezgiler ortaya çıkmıştır. Bunlara örnek olarak, *Şekeroğlan* ve *Haydar Haydar* adlarıyla bilinen “sözlü oyun havası” ve “duvaz-ı imamın” bağlamadaki icraları gösterilebilir. Bu türden değişimler konumuz dışında olduğundan bu hususlara burada kısa bir şekilde değinmekte yarar görüyoruz.

2. BÖLÜM

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DE UYARLAMA OLGUSU VE KULLANIM ALANLARI

2.1 Çalgısal Müzik İcrasında Bölgesel Tavır Özellikleri

“Yöresellik”, Türk Halk Müziği terminolojisinde sıkça kullanılan bir deyimdir. Bu deyim sıklıkla kullanılıyor olması, her yörenin farklı bir müzikal kimliği olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Burada yöre, coğrafi bir mekânı belirlemek için kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu mekânın diğer mekânlardan farklı özelliklerine de gönderme yapılarak kullanılan bir terimdir. Yörelere arasındaki iklim, sosyal ve ekonomik tabakalaşma, davranış kalıpları vb. koşulların etkisiyle biçimlenen geleneksel yaşamın müziğe yansıttığı özgünlüğe “tavır” adı verilir.

Ritim, melodik yapı, çalgıların icrasında ve söyleyişteki özellikler, “tavır” kavramını belirleyen unsurlar olarak göze çarpar. Diğer bir açıdan da tavır, müzik eserlerinin ait olduğu yörelerdeki müzikal kalıplarla çalınıp söylenmesi ve bunun gelenekselleşmiş bir icra ediliş tarzı oluşturması olarak da görülebilir. Tavır kavramı müzikte ve özellikle Türk Halk Müziğinde iki boyutuyla karşımıza çıkmaktadır:

- 1- Çalgısal Tavır(lar)
- 2- Sözel Tavır(lar)

Çalgısal müzik icrası çerçevesinde “tavır” kavramı, her çalgıda farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Örneğin, zurnada kamışın yatay, dikey kullanımı veya nefes çevirme teknikleriyle –ve hatta vibrasyonla– ifade edilirken, bağlamada, tezenenin kullanım biçimleri ve sol elin perdeler üzerindeki çekme-çarpma teknikleriyle belirlenir.

Çalgı ve vokal icralarında “tavır” kavramını ortaya koymak için kıstaslar birbirinden farklıdır. Vokal icralarında ağız, hançere, lehçe, şive vs. tavrın ortaya çıkmasında etkin rol oynadığı halde, çalgısal icrada, her çalgının kendi özellikleri doğrultusunda oluşturulmuş olan icra teknikleriyle ortaya çıkar. Örneğin, bağlamanın tezeneli icrasında, tezene vuruşları ve sol eldeki çekme ve çarpma teknikleri, tavrın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Ancak bağlamada tavır kavramını belirleyen temel

unsur, sol eldeki çekme çarpma tekniklerinden çok, tezenenin kullanımında görülen çeşitliliktir. Bu terminoloji yöresel manada yaşayan bir terminoloji olmaktan çok, son elli-altmış yıldan bu yana gelişen Türk Halk Müziği icra topluluklarının ortak bir dil/terminoloji arayışının ürünüdür. Böyle bir ortak dilin oluşmasında TRT'nin “Yurttan Sesler” topluluklarındaki bağlama icrası ve bu anlayıştaki uygulamalar etken olmuştur.

Yöre icralarında tavrı sadece tezenenin kullanımıyla ortaya çıkmaz. Örneğin, “Silifke Tavrı” denilince akla “ Silifke Tezenesi” gelirse de bu, tavrı belirleyen öğelerden yalnızca bir tanesidir. Buradaki tezenenin kullanımı ritmik yapının, bağlamaya taşınmasını sağlamak maksadı niteliğindedir. Oysa ritmik yapı, tavrın belirlenmesinde sadece etkenlerden bir tanesini teşkil eder. Ayrıca “Yurttan sesler” icrasında, Silifke tavrında ortaya çıkan durumun, benzerini diğer yerel tavlarda da görmek mümkündür. Örneğin, Ali Ekber Çiçek, Silifke'ye oldukça uzak bir coğrafi konumu olan Erzincan yöresi ezgilerini icra ederken, bu tavra benzer bir tezene kullandığı halde çaldığı ezgilerdeki tavrı özellikleri Silifke tavrıyla karşılaştırıldığında, burada teknik benzerlikten ileri bir ilişkinin olmadığı net bir şekli de ortaya çıkar.

Bağlamalarda durum bu şekilde cereyan ederken, zurna ailesinde durum daha farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır: Zurna icrasında tavrı belirleyen unsurlar nefes çevirme, kamışın yatay veya dikey olarak kullanımı, vibrasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada zurnaların müzik icrasıyla ilgili bazı bilgileri, çalışmamızın bazı noktalarını aydınlatması bakımından faydalı olabileceği kanaatinden hareketle vermeye çalışacağız.

Zurna Anadolu ve Trakya yörelerinde birkaç boyda karşımıza çıkar. Bunlar genel olarak büyükten küçüğe doğru “Kaba Zurna”, “Orta Zurna” ve “Cura Zurna” olarak isimler alırlar. Bizim tezimiz boyunca konu edindiğimiz zurna icrası kaba zurna ile yapılan icra olacaktır. Kaba zurnanın yaygın olarak kullanıldığı bölgeler Ege ve Trakya bölgeleridir.

Kaba zurnadan ses çıkarmasını sağlayan kısım, borunun ucuna bağlanan kamış kısmıdır. Kamışın ağız içindeki durumuna göre çalım şekli de değişir; bu daha sonra ortaya çıkacak tavrın da belirleyicisi olmaktadır. Trakya'da kullanılan kaba zurnanın çalım şekli şöyledir: Zurnanın kamışı, perde deliklerine göre yatay olarak takılır ve dudakların arasına kısıtılarak çalınır. Böylece zurnadan çıkartılacak sesleri kontrol etmek daha kolaylıkla sağlanabilir. Asıl önemlisi sesi kaydırarak çalmak (Glissando) ve uzun seslerde vibrato yapmak imkânı artar. Gerektiğinde de kamış ağız içinde çalınır ki

bu durum açık alanlarda sesin daha kuvvetli çıkmasını sağladığı için tercih edilmektedir. Kıvrak Trakya havalarının çalımında kullanılan bu çalım şekli mehter müziğinde de kullanılmaktadır. Zira mehter havaları da coşkulu ve kıvrak nağmeleri bünyesinde barındıran havalardır ve bu tarz bir çalım zorunluluk halini almıştır.

Ege bölgesinde kullanılan kaba zurna icrasında, kamış dudağa kısırılmadan icra gerçekleşir. Burada mühim olan dilin ve dudağın kamışa temas etmemesidir. Ses çıkarmayı sağlamak için, ağız boşluğundaki kamışa hava üflenir. Ege bölgesindeki bu çalım şeklinde borunun üstüne avurtlak (= avurtluk) denilen bir alet takılır.²⁸ Şüphesiz ki kaba zurnaya takılan bu alet çıkan sesin niteliğini etkileyici özellikte değildir. Kaba zurna icrasında etkileyici özelliği belirleyen unsurlardan birisi “ nefes çevirme” tekniğidir. Bu teknik sayesinde ezgide kesinti olmadan icra gerçekleşir. Bilhassa dem sesi çalan zurnacıların bu teknikten faydalandığı bilinmektedir.

Kaba zurna çalımında oldukça sık kullanılan, icra ile ilgili önemli bir teknik özellik de vibrasyondur. Zurnada çalım esnasında kamışta yapılan ufak sallamalar, sesin dalgalanmasına neden olur. Bu dalgalanmalara vibrasyon²⁹ adı verilir. Bunun parmaklarla yapılan tiril ile karıştırılmaması gerekir.

Ege yöresinde vibrasyon tekniği, ağız boşluğunda bulunan kamışa dil vurdurularak yapılır. Ya da zurna icrası sırasında hava, boğazdan çıkarken boğaz içinde gırtlak borusunda kasılmalar yapılarak havanın kesik kesik çıkmasıyla da elde edilebilir. Havanın şiddetini kontrol altında tutmak ve sesi dalgalandırmak bu yörelerin zurna icrasında esastır; makbul olan icra da budur.

Yerel icrada tavrı kavramının ortaya çıkmasında çalgıların rolü çok önemlidir. Örneğin, Karadeniz yörelerinin müzik tavrını belirleyen çalgılar, “Kemençe” ve “Tulum”dur. Karadeniz tavrını, bağlama ile uygulamak gerektiğinde müzik, Kemençe veya Tulum icralarındaki doku özelliklerini vermez.³⁰ Bu doku özellikleri dikkate alınarak yapılan uyarlamalar tavrın olabildiğince ortaya çıkmasını sağlar. Ege yöresinin müzik ve oyun kültüründe etkin rol oynayan zeybek tavrını belirleyen çalgılar ise, Davul ve Zurna’dır. Bu çalgılar aracılığı ile yapılan zeybek icralarında, ritmik yapı, dem sesleri, vibratolar ve triller, uzun ses tutmalar, bol glisandolu icra en karakteristik müzikal unsurlar olarak karşımıza çıkar.

²⁸ Ünal Yürük, **Kaba Zurnanın Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001, Sayfa 34- 35

²⁹ Yöresel terminolojide buna “sızılatma” denir.

³⁰ Bu türden “gereksinimler” doğal müzik üretim ortamlarından çok kaynağından uzaktaki müzik icraları için gerekli olmaktadır. Karadenizlinin kemençe yerine kabak kemane ve tulum yerine çifte kaval çalınması, dolayısıyla bu çalgı eşliğinde horon oynamaması gibi.

Bugüne değin Zeybeklerle ilgili yapılan notasyon çalışmalarında, toplu Bağlama icrasına uygun nota yazılımı esas alınmıştır. Aslında bu yapılan bir tür zorlama gibi görüntü veriyorsa da bu durum bir zaruret sonucunda ortaya çıkar. Çünkü zurna icrasını radyo emisyonlarında çalabilecek düzeyde formal sanatçı bulmak ilk dönemler için imkânsızdır. Bu alanın eğitimi de o günkü şartlarda mümkün olmadığından en uygun ara yol bu ezgilerin bağlamalara uyarlanması olmuştur. Zeybek havalarının karakteristik özelliklerinden birisi olan “puandorgların” bağlamaların toplu icrasında yapılamamasının³¹ zurna ile çalınan zeybeklerin bağlamaya uyarlanması sırasında sıkıntılı sonuçlar ortaya çıkarttığını söylemek yanlış olmaz. Ancak kişisel icralarda özellikle yöredeki bağlama sanatçılarının (Talip Özkan, Yılmaz İpek) icralarında puandorglar dikkate alındığından, bu kişilerin bağlamaları ile Zeybek tavrına daha çok yaklaştıklarını söylemek yanlış olmaz. Burada yöre sanatçılarının uyarlamalarında genellikle tezenenin davulu, sol eli ise zurnayı taklit yoluyla bağlamada zeybek tavrını ortaya koyduğu gözlenmiştir. Bu anlayış bağlamanın elle çalma icraları için de geçerlidir. Ancak yerel müzik kültürünün dışında olan bir kısım derleyiciler ve Türk halk müziği sanatçıları, zeybek tavrını Ege yöresi türkülerinin tavrı özellikleri ile aynılaştırmak suretiyle sabitlemek istemişlerdir. Gerek bu türden aynılaştırma ve icradaki dolayısıyla notasyondaki birlik gayretleri, gerekse “aslına bağlı” kaldıklarını söylemelerine karşın bu havalar üzerinde yapılan uyarlama çalışmaları, zeybek havalarının sürekli doku kaybına uğramasına neden olmuştur. Bu konu hakkında farklı açılardan yapılabilecek çalışmalar mümkünse de biz burada ezgilerin doku özelliklerine ilişkin bazı hususları ele almaya gayret edeceğiz.

2.2 Türk Halk Müziği Eserlerinin Doku Özellikleri Ve Bunların Değişim Esasları

Müziğin en önemli ifade aracı olan çalgılar, insan yaşamında bir bakıma kültür taşıyıcısı olarak da rol oynamışlardır. Aynı coğrafya içinde bulunan farklı çalgıların birbirinin etkisinde kalması, kültürel alışverişlerin sonucunda yaşanmıştır ki, bu da doğal bir etkileşim olarak algılanabilir. Çalgıların yaşadıkları değişimin, yaşanan sosyal hayatın ve coğrafik koşulların neticesinde bir etkisi olduğu düşünülebilir. Çalgılar açısından bakıldığında yaşanan bu değişim ve etkileşim, çalış şekline,

³¹ Aslında bağlama çalgısının yapısal özellikleri arasında toplu bir icraya elverişlilik gözlenmez. Son elli yıllık gelişmelere bakarak gelecekteki durum ile ilgili kanaatler ortaya koymak rasyonel bir yaklaşım değildir. Son yıllarda akort sistemlerinin geliştirilmesi, tel kalitelerinin artmış olması, birlikte ve dengeli çalabilen bağlama sanatçılarının yetişmesi sayesinde bugünkü icraya geldiğini unutmamak gerekir.

çalgının görünüşüne, kullanılan malzemeye, ses sahasına, tınısına doğrudan etki etmektedir.

İnsan ihtiyacına yönelik şekil bulan çalgıların, gelişim ve değişim aşamasında, icracının elde etmek istediği “tınıya” yönelik çalışmalar neticesinde, çalgıların zaman içinde yeniden şekil buldukları da gözlenmektedir. Bir bakıma çalgıların yaşadığı bu gelişim sürecini, icracının “daha iyi icra” esasına dayalı olarak, teknolojik yenilikler doğrultusunda hızlandırdığı düşünülebilir. Bu gibi örnekleri çoğaltmamız mümkünse de araştırma konumuz gereği çalgısal müziğe yoğunlaşacağız.

Araştırma konumuz olan zeybek ezgileri üzerinde yaptığımız çalışmadan dolayı hem bağlamanın hem de zurnanın gelişim ve değişim sürecini göz önünde bulundurmak doğru olacağı için teknik bazı konulara yer vermek gerektiği kanaatindeyiz. Örneğin, bağlamanın ve zurnanın tarihsel gelişimlerini günümüz icrası ve geleneksel icra örneklerini değerlendirmeye alırsak, eserler üzerindeki “doku değişimini” tespit etmemizin yararlı olacağı muhakkaktır. Doku değişimi konusu pek çok bakımdan ele alınabileceği halde biz burada daha çok çalgı değişikliği sonucu ortaya çıkan ve çalgısal uyarlamalar sonucunda karşı karşıya kaldığımız müzikal doku değişimlerini ele almaya gayret edeceğiz. Burada ele almaya çalıştığımız telli ve nefesli çalgıların birbirlerinin repertuarlarını icra etmeleri sırasında ne gibi farklılıklar doğacağı ve bunun nasıl sorunlara sebep olacağı ya da müzik açısından ne gibi kazanımlar getireceği önem arz etmektedir. *Dokuya zarar verme konusunda toplumun değerlerinin (geleneksel ve psikolojik değerler) önemi vardır ve farklı enstrümanların dışarıdan gelen bir etkiyle doku değişimine sebebiyet vermesi toplumun tepkisine neden olur.*³²

Her müziğin kendine özgü bir dokusu vardır. Müziğin dokusu, genel anlamda o yapıtta her bir sesin tüm ayrıntılarıyla birlikte oluşmasına katkıda bulunduğu bütünsel ses örgüsüdür. O müziğin içerdiği seslerin, belli çalgılardan çıkartıldığı ya da belli yollarla üretildiği biçimiyle zaman içine yerleştirilmesidir; bir bakıma, bir müzik yapıtını dinlerken kulağa gelen, o yapıttan kaynaklanan seslerin bütünüdür. Bir müzik yapıtının genel dokusal nitelikleri, o dokunun en küçük birimi olan tek sesin üç temel niteliği tarafından saptanır: ses yüksekliği, gürlüğü, tınısı.³³

Bağlamada meydana gelen teknik ve biçimsel değişimler, uzun zamanı kapsayan değişimlerdir. Örneğin, bağlamanın telleri eskiden kırıştan yapılırken

³² Melih Duygulu, Mimar Sinan Üniversitesi Etnomüzikoloji Ders Notları, 2005

³³ Mehmet Nemetlu, **Müzikte “ Doku” Kavramı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995,s.7-8

günümüzde çelik ve pirinçten üretilmekte, kalın teller ise çelik üzerine bakır teller sarılarak oluşturulmaktadır. Bağlamada ortaya çıkan değişimler sadece görünüş itibarıyla kalmamış, yöresel farklılıklar içeren çalış biçimleri, yeni akortlar ve tavırlar biçiminde oluşmuştur. Zeybekleri üç telli curaya uyarlayan, yörenin önemli icracılardan olan Fethiyeli Ramazan Güngör, icrada kolaylık sağlamak açısından ve zeybeklerdeki müzikal dokuya sadık kalmak amacıyla bir takım yenilikleri müziğine kazandırmıştır. Örneğin, Ramazan Güngör Üç telli ve Altı perdeli olan kopuzuna üç perde daha bağlamayı tercih etmiştir. Bunun yapılması çeşitli sebeplerden olabilir.³⁴ Çalgıda yaşanan perde sayısındaki değişim, bir takım akort sisteminin gelişmesiyle devam etmiştir. Ramazan Güngör üç telli curası ile icra edebildiği yedi çeşit düzen geliştirmiştir. *Boğma Düzeni, Kopuz Düzeni, Zeybek Düzeni (Zurna düzeni), Bozuk Düzen, Çiftetelli Düzeni, Kaval Düzeni ve Misket Düzeni.*³⁵ Bu akort çeşitleri içinde özellikle (araştırmamız konusu gereğince) Zeybek düzeni dikkatimizi çekmektedir. Ramazan Güngör bu akort şeklini, zeybek ezgilerini icra etmek amacıyla kullanmıştır ve zurna ile çalınan zeybek ezgilerini üç telli curasına böylelikle uyarlamıştır. Bu düzende, orta ve alt teli aynı sese akort etmesinin sebebi ise, gelenekte çift zurna kullanılır ve birisi sürekli dem sesi üfler. Ramazan Güngör Zeybek düzeninde bu dem sesi icra etmeyi amaçlamaktadır. Doğal uyarlama adıyla açıklayabileceğimiz bu icra biçimi zeybeklerin bazılarının, cura ile icra edildiği görüşünü de doğrular biçimdedir.

Günümüzde yapılan, yapay müzik uyarlamalarında, çeşitli teknikler kullanılarak (eserin kendi dokusuna aykırı düzenlemeler, icrada kullanılan sazların seçimi, vb.) sunulan eserler farklı bir kimliğe bürünmektedirler. Halkın yarattığı eserlerin, kendine has ve özgün şeklinin korunması yapılan uyarlamalarda dikkate alınması gereken bir husustur.

Bağlama için yazılmış olan bir eseri kemana uyarlama sırasında bazı çalış şekilleri “kendiliğinden” ortaya çıkar. Çünkü her ikisi de doğal olarak kendi anlayışı doğrultusunda icrayı gerçekleştirmek durumundadır. Bu da eserde meydana gelecek icra farklılığını hem duyuş hem de teknik anlamında meydana getirir. Diğer taraftan da

³⁴Erdal Erzincan bir çalışmasında“..Bunun sebebini araştırdığımızda bozuk olan maddi durumunu düzeltmek için çevresindeki bazı eğlence merkezlerinde programlara çıkmasına bağladık” diyerek gerekçelerden birisini açıklamıştır.. Erdal Erzincan, , **Parmak Vurma Tekniğinin Bağlamada Uygulanışı Ve Notasyonu**, İTÜ Sosyal Bilimler Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, Bitirme Çalışması, Şubat, 1998 İstanbul. S.16

³⁵ Erdal Erzincan, a,g,e, s.3.

zurnanın ve kendine has tavrı ile şekillendirdiği zeybeğin, bağlama uyarlamasında ortaya birçok değişiklik çıkmaktadır. Dem sesi ihtiyacını iki zurna ile karşılamak zeybek ezgilerinde bir gelenektir. Bu ihtiyaca yönelik bağlamada karar sesine denk düşen açık tel duyurularak icra gerçekleşir. Uyarlanan zeybeklerdeki ritim unsurunu göz ardı etmemek gerekir çünkü davul ve zurnanın birlikteki uyumu söz konusudur. Bu anlamda uyarlanan çalgıda davulun verdiği ritim desteğini, oyun ve zeybek müziği ile bütün olarak düşünmek gerekir. Bağlama ile icra edilen bir zeybek ezgisinin, zurna icrasını esas almak kaydıyla bir takım tezene vuruş şekillerinin geliştirilmesi, müzikal bir gelişme olarak düşünülebilir. Fakat diğer bir yandan da eser icrasında yapılan çalgı seçiminin, eserin genel yapısına ters düşmemesi gerekmektedir. Zeybek ezgilerindeki uzun sesleri, diğer zurnanın icra ettiği dem sesini ve eşlikteki davulu bir bütün olarak düşünmek gerekirse bağlama ya uyarlanan zeybek ezgilerinde icrada ustalık gerektirecek tekniklere ihtiyaç duyulabilmektedir. Örneğin uzun sesleri icra edebilmek amacıyla yapılan “tril” veya “taramaların”, zurna icrasında şart koşulan “entonasyon” özelliği gibi, bağlamada da zeybeklerde kullanılan “çırpma tezene” iyi icra için gerekli bir özelliktir.

2.3 Yöresel Müzik Uygulamalarında “Doğal Uyarlama”

Sanatın hemen her dalında uygulama alanı bulan “uyarlama” kavramına, Türk halk müziği adı verilen ve bu gün çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkan yöresel müzik icralarında da sıklıkla rastlanmaktadır. Daha önceki açıklamalarımız sırasında “doğal” ve “yapay” olarak adlandırdığımız bu kavramın, ortaya çıkış sebepleri birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Bu sebepler üzerine düşünüldüğünde ya da nedenleri sorulduğunda, bütününe tam bir açıklama getirmek adına özellikle de doğal uyarlama ile ilgili soracağımız sorularda, bize bu konu ile ilgili doyurucu cevap verebilecek kişileri bulmamız zor olmaktadır.

Doğal uyarlama “anonim” olarak adlandırılan ve kaynağı (ilk yaratıcısı) belli olmayan halk yaratılarında olduğu gibi, bazı belirsizlikleri bünyesinde barındırmaktadır. Şüphesiz bir eserin ortaya çıkışı ve bunu ilk kimin meydana getirdiği, kimler tarafından oluşturulduğu ya da kim/kimler tarafından ilk kez icra edildiği sorularının cevabını bulamayacağımız gibi, doğal uyarlamalarda da bu eserin kimler tarafından ve hangi gerekçelerden dolayı böyle bir uygulamaya tabi tutulduğu sorularını cevaplandırmamız tamamen mümkün değildir.

Doğal uyarılama, halk kültürünün tıpkı gelişim ve değişim geçiren canlı bir organizmanın değişimi gibi, kendiliğinden gerçekleştirmiş olduğu eserin temel özelliklerini koruyarak “yeniden vücut bulma” ve “varlığını sürdürme” yöntemlerinden birisidir. Bu adaptasyon sürecinde, bireysel ve daha fazla sayıda insan ilişkilerinden doğan sosyal etkileşimler ve bu iletişimden dolayı kültürel alış-veriş esnasında bu değişimlere zemin oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

Halk müziği eserlerine genel olarak bakıldığında, bu eserlerin oluşumunda etken olan unsurlar ve bu unsurların varlık bulduğu, zaman ve mekâna göre farklılıklar gösterdiği ve çeşitli amaçlar doğrultusunda gerçekleştirildikleri görülür.

Eserin varlık bulmasında etken olan unsurları genel anlamda ele alırsak, eserin üretildiği yöre, eser icra edilirken kullanılan çalgılar ve bu çalgıların çalım teknikleri, eserin ortaya çıktığı dönemdeki kültürel, ekonomik, siyasal ilişkiler, o yöredeki insanların yaşamlarında etkili olan örf ve adetler, dini inanış, yorumlayış ve yaşayış şekilleri, yörenin iklim ve arazi şartları, o dönemde veya öncesinde yöreyi etkilemiş olabilecek, göç, savaş, isyan, baskın ya da başkaldırı ve bu bahsi geçen unsurların etkisini süzüp damıtarak kendi duygusal süzgecinden geçirerek yaratısını ortaya koyan, bir nevi bulunduğu dönemdeki ya da yakın geçmişteki bu unsurlara ayna tutup yansıtan, tanıklık eden halk sanatçıları, ozanları, bestekâr ve şairleri, bir halk müziği eserinin harcını oluşturan unsurlar olarak sıralayabiliriz.

Başka bir deyişle, aynı zamanda sosyoloji biliminin ilgi alanına giren, insanlığı direk veya dolaylı yoldan etkileyen tüm oluşumlar eserin yaratılmasında rol oynamaktadır. Sıralanan bu unsurlardan özellikle bulunduğu yöreye has olan ya da o yöreyi daha çok etkileyen bir ya da birkaçı, eserin yöresel özelliklerini belirtmede etkilidir. Yöredeki yaşam koşullarını oluşturan bu unsurlar nasıl ki o yöreye ait olan bir eserin çıkışını direkt olarak etkiliyorsa, bu unsurlarda meydana gelebilecek değişimler de –bu unsurlara bağlı olan– eserin yapısında da görülecektir. Çünkü eserin varlığını sürdürebilmesi ya da günümüze kadar gelebilmesinin sebebi kendisini oluşturan unsurlarda meydana gelen her değişikliğin aynı paralelde kendisini etkilemiş olmasına müsait olması ile ilgilidir.

Halk müziği eserlerinin hayatta kalabilmesinin ve varlığını sürdürebilmesinin en önemli koşullarından birisi de, var olduğu bölgesel, yerel ya da ulusal halk kültürüne uygunluk, kabul edilebilir olma ve buna bağlı olarak yine halk sanatçıları, icracıları tarafından benimsenerek söylenebilir, çalınabilir olmasıdır. Doğal uyarılama kendi doğal şekillendiriciliğini veya eser üzerindeki değişimini daha da çok bu nokta da

göstermeye başlamaktadır. Bazı halk sanatçıları kendi eserlerini bile her tekrarladıklarında o anki ruh hallerine göre ya da buldukları anlık duruma göre küçük de olsa farklılıklarla icra etmektedirler. Ayrıca eserin yine başka icracılar tarafından da tekrar icra edilme sürecinde, değişimler kaçınılmaz olarak başlamaktadır. Bu süreç esnasında, icracıların başta saydığımız unsurlardaki değişimlerden ve birbirlerinden etkilenmeleriyle ortaya çıkan bilgi, duyum alış-verişi, eserin yapısı üzerindeki değişimleri başlatmakta etken olmaktadır. Özellikle yörede icra edilen bir eser üzerinde meydana gelen doğal uyarlamayı, eserin icra edildiği ya da üretildiği şartların değiştiği mekânsal değişikliklerde aramak gerekir. Örneğin, Türkiye'nin tüm bölge ve yörelerinde günümüzde kullanılan elektronik sahne araçlarıyla ses yükseltilmesi dışında, topluluk önünde yapılan halk müziği icralarının, yaylalar, köy meydanları ya da buna benzer açık alanlarda, davul –zurna başta olmak üzere, klarnet, tulum gibi çalgılar kullanılarak icra edildiği görülür. Ancak benzer eser ya da ezgiler bu mekânların dışında yöresine göre ağırlıklı olarak *Bağlama*, *Kabak Kemane*, *Kemençe*, *Mey*, *Kaval*, *Tar* vb. gibi halk müziği çalgıları ile icra edildiğinde çalgıda meydana gelen farklılık eserin müzikal dokusunu oluşturan ses, ritim, melodi gibi unsurlarında da bir değişimi ve yeni bir hâle dönüşmeyi karşımıza çıkarır. Meydana gelen bu değişiklik iki yönlü olarak en başta eserin yapısında (Formunda), icra edildiği enstrümanın çalım tekniğinde, var ise akort sisteminde etkisini gösterecektir. Farklı enstrüman icracıları da aynı eserin yorumlanma ve icra edilmiş şeklinde meydana gelen bu teknik farklılıklarından da karşılıklı olarak etkilenebilirler. Bu etki, sanatçıların çalma ve söyleme şeklindeki icralarına yansıtacak ve ortaya çıkan değişim kendiliğinden oluşan, yapaylığı bünyesinde barındırmayan bir değişim olacaktır. Zira burada bir ihtiyacın kendiliğinden yapılan doğal yollardan karşılanması söz konusudur. Çalışmamızın asıl konusu olması itibarıyla bu konudaki açıklamalarımızı zeybek formundaki ezgiler üzerinden yapmaya devam edelim.

“Zeybek” ve “Zeybeklik”, baskıya, haksızlığa karşı çıkmak amacı ile ya da işledikleri suçlardan dolayı buldukları yörede dağa çıkan ve bu duruma göre bir yaşam şekli geliştiren bunun yanında bazıları adaletli, haklının yanında olan, mert, dürüst, güçlü, heybetli nitelikleriyle anılan kişilere ve topluluklarına verilen bir tanımdır.³⁶ Bu kişi ve toplulukların bahsedilen özellikleri içinde, yanlarında taşıdıkları bağlama ya da cura ile icra ettikleri ve yaşadıkları döneme tanıklık eden eserlerde

³⁶ Mahmut Ragıp Gazimihâl, “Yüzyıllar Boyu Zeybekler”, *Folklor Postası*, CII, S.13, Şubat 1946, s.4-6.; A. Haydar Avcı, *Zeybeklik ve Zeybekler*, Verlag Anadolu, Huckhelhoven, 2001.)

yansımasını göstermektedir. Diğer yandan zeybeklerin yaşadığı yöredeki halkın müziğinde de yine aynı enstrümanlar ve davul zurna ile yapılan icralar da bulunmaktadır.

Genel olarak bakıldığında zeybek oyunlarının öne çıkan özellikleri, heybet, azamet, kimi zaman sakin, durgun ve bir anda parlayıp sertliğini arttıran anlık davranış biçimleridir. Bu davranış biçimleri Zeybek havalarında kendini, müzikal vurguda, melodinin yavaşlayıp hızlanması gibi iniş çıkışlardaki ifade biçimlerinde, ritim vurgusunda, oyunun salınımlarının müziğe yansımasında, asma kalışlarda ve aniden melodinin ve ritmin hızlanması biçiminde kendisini gösterir. Bu davranış şekilleri, meydana gelmiş olaylar, kahramanlık hikâyeleri ve destanlar yörenin müzik yaratıcıları ve dinleyip kulaktan kulağa yayılmasını sağlayan yöre halkı tarafından doğal bir şekilde, müziğe uyarlanmasını ve böyle bir yöresel ifadenin oluşumunu sağlamışlardır. Zurnanın müzik kişiliğinde anlam bulmuş böylesi bir ezgi öbeği kendisini icra eden yöre sanatçıları tarafından da bu anlam içinde ve yukarıda sayılan kültürel bağlamları içinde icra edilir. Ağır zeybek oyununun müzik ritmi ve melodi örgüsünün ortaya çıkış sebebi, eserin şifrelerinde gizlidir ve bu şifreler yöre insanları tarafından bilinerek icra edilirler. Aynı şekilde bağlama için yapılmış bir kıvrak zeybeğin yöredeki anlamı ve kültürel bağlamı çerçevesinde ele alınması gerekir. Aksi takdirde bu zeybek tiplerinin yapısal özellikleri korunarak farklı çalgılarla icrası sonucu oluşan doğal uyarlamanın, yörenin icracıları ve bu icrayı dinleyen insanları tarafından yadırganmasından söz etmek mümkün değildir.

Davul zurna ile icra edilen eser üzerinde zurnanın yapmış olduğu uzun bir sesi, bir bağlama icracısı tril şeklinde, davulun ritminde bulunan aksak ya da senkopu bir ritim cümlesini veya bununla bütünleşen zeybek oyunundaki bir diz kırma ya da çökme ifadesini de çırpma tezenede; ilk vurulan tezenedeki sesin uzayıp gitmesi ve bir anda alttan başlatılan hızlı çırpma atağı ile devam edilmesi ve sonra tekrar uzun bir seste kalarak bir anda bir yığılma bekleme ifadesinin oluşturulup yine aynı dinamikliğe devam edilmesi ile veya aynı senkopu simgeleyecek şekilde sol elde çekme ve çarpma hareketi ile ya da sağ el parmak ve tırnaklarını bağlama ya da curanın kapağına vurarak ve sürterek kendi enstrümanında seslendirmeye, aynı zeybek tavrı ve ifadesini korumaya çalışmıştır. Bağlama ve curadan bir ezgiyi dinleyip bunu davul ve zurnasında seslendirmeye çalışan icracılar da tabii ki aynı etkilenmeyi karşılıklı olarak beslemiştir. Günümüzde hem bağlama hem de davul zurna ile icra edilen zeybek eserleri bu karşılıklı etkileşim, değişim ve uyarlamayı sürdürmektedir.

Bu sonradan yapılan yapay uyarılmanın sonuçlarından dahi haberdar olmayan yöresel tarafından “uygunsuz” karşılanan durumun sebeplerini ayrıntılarıyla ele almanın zorunluluğunu bize göstermektedir. Zira halk müziği araştırmalarında ve uygulamalarında, kendi doğal ortamından uzaklaştırılmış icra biçimlerinin orijinal sanılması yanlıgısını bugün net bir biçimde yaşamaktayız. Bir başka ifade ile doğal ortamında ve kendi bağlamı içinde yapılan her uygulama zaten orijinaldir. Bu bakımdan doğal uyarılma üzerine –ilk kez tarafımızdan– yapılan bu çalışmadan çok, kendi doğal mecrasının dışına çıkarılarak yapılan müzikal uyarılma konusunu burada ele alma ihtiyacı vardır.

2.4 Halk Müziği Eserlerinde Modern Anlayışta Yapılan Uyarılma Biçimleri

Türk halk Müziğinde tıpkı, diğer halk müziklerinde olduğu gibi, yeni anlayışlar ve denemeler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Son yıllarda baş gösteren, modern adaptasyon çalışmalarının var olması, müziğin dinamik yapısı da göz önüne alındığında, insan yaşamına paralellik gösteren bir değişim sürecinin yansması gibi de düşünülebilir.

İnsan doğasının ihtiyacı doğrultusunda gelişim ve değişim yaşayan müzik, kendi dinamizmini, sosyal çevrenin de etkisiyle yeniden şekil bulma veya mevcut esere yenilikler katma şeklinde bir dönüşüm içerisinde yaşamaktadır. Sanatçının yaşadığı sosyal hayatın etkilerini müziğe yansması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Türk Halk Müziğinde yapılan modern çalışmalarda dikkate alınan bir husus ise eserin “özüne” yani otantik halini koruma kaygısıdır. Bu kaygı son dönemlerin hızlı değişim ortamında gelişen modernist bir kaygıdır. Sanatçının eser yaratma sürecinde, eskiyi model alması elbette önemlidir. Bu oluşturduğu eser üzerinden bir tür geçmişle bağlantı kurması anlamına gelir. Hatta bu dahi bir çeşit adaptasyon sayılabilir. Bu adaptasyonlar, “ eseri günümüz şartlarına uydurma”, “eserin ömrünü uzatma” gibi kaygıların sonucunda oluşmaktadır.

Sanatçının var olan eseri, kendi icra edebildiği enstrümana taşıma isteği, bu uygulamanın var olan eseri daha geniş kitlelere tanıtılabileceğini düşünmesi, eserin çok sesli icra ediliş tarzına uygun olduğunun ya da bunun gerekli olduğunun düşünülmesi, eserin eğer uyarlamaya tabi tutulmazsa zamanla unutulacağı, kaybolmaya yüz tutacağı endişesi, ya da yabancı bir kültürün eserinin yerli enstrümanlara uyarlanarak ülke

müziğine ve enstrümanlarına –ve elbette müziğin icra tekniğine– yeni kazanımlar getirebileceği düşüncesine inanan çok sayıda icracı bulunmaktadır.³⁷

Bu soruların cevapları da sorulan sanatçıya göre değişiklik göstermekte olup, neticede müzisyenin iç dünyasında “bence böyle olması gerekir” ya da “böyle görmek istiyorum” düşüncesinin dışavurumu olarak da algılanabilir.

Bu türden modern uyarılama anlayışları sadece halk müziğinde değil, halk danslarında da karşımıza çıkmaktadır. Çünkü müzik ve dans birbirini tamamlayan iki ögedir ve halk müziğinde birçok türde (zeybekler, halaylar, barlar vb.) bu iki öge iç içe girmiştir. Günümüzde halk oyunlarının icrasında da adaptasyon sıklıkla uygulanan bir yöntemdir. Şöyle ki, halk oyunları, modern anlayışın etkisi altında kalmış ve bale ile halk danslarının karışımı kareografik eserler ortaya konulmuştur. Bu alanda yine geleneksel oyunlar esas alınmak suretiyle, yeni çalışmalar yapılmıştır. Bu hususa kısaca değinmemizin sebebi, çalgısal müzikte karşımıza çıkan eserlerin, hepsinin “oyun müziği” olması ve çoğunun davul zurna ile icra ediliyor olmasıdır.

Günümüz anlayışı ile yapılan bu adaptasyon çalışmalarını, müzikal açıdan değerlendirecek olursak, eserin uğradığı değişiklikleri şöyle sıralayabiliriz: Öncelikle, eserin üzerinde hiçbir değişiklik veya yenilik yapılmasa bile, artık o eser yeni bir icracı tarafından icra edildiğinden, bir takım değişiklikleri içermektedir. Örneğin; doğal adaptasyon şekli ile günümüze kadar gelmiş olan bir eserin, halk müziğini eserlerinde sık rastlanılan , “doğaçlama çalıp söyleme” geleneği ile icra edildiğini düşünürsek, ozanın icrasındaki serbest tarz, bilinçli adaptasyona uğradığı zaman bir disiplin içine girmek zorunda kalmaktadır. Batı müziği formları esasıyla edinilen, bir takım notasyon kuralları, bu eserler üzerine yeni bir şekil vermede kullanılır. Ozanlık geleneğinde doğaçlama müzik icrasında, söz düşünme payı olarak aranağmenin uzatılması suretiyle, icracı zaman kazanır. Diğer bir yandan ise yapay adaptasyonda, bu eser belli kalıplar içine girer, aranağme iki veya ikinin katları şeklinde, müzik cümleleri ise, yine dört veya sekiz ölçüde müzik fikrini tamamlamak suretiyle yapılır. Bu şekilde, fazla ölçüler kaldırılır veya eksik müzik cümleleri tamamlanır. Bu bilinçli yapılan uyarlamalarda, kullanılan çalgılar, vokaller, teknolojik imkânlar dâhilin de yapılan stüdyo kayıtları, bilgisayar müziği gibi yeni unsurlar sonucunda eserde meydana gelen “doku değişimi” , eserin adapte edilmiş yeni halini sunuşa hazırlar.

³⁷ Arif Sağ, Cemal Ünlü, Sarper Özsan, Yücel Paşmakçı, Kişisel Görüşmeler, İstanbul, 2005 Bu kişilerle yapılan görüşmelerde ve genel olarak bu konu ele alındığında böyle bir kanaat ortaya çıkmaktadır. Bkz. Ekler Bölümü

Bu anlayış doğrultusunda zeybekleri ele alacak olursak, icra edildiği zamandan ve mekândan alınıp, başka bir anlayış içerisinde “yeniden icra” edilmiş ve doğal icradan oldukça farklı bir kimliğe bürünmüştür. Zeybek ezgileri melodik yapı itibarıyla zeybeklik geleneği hakkında, genel hatları belirlemede yardımcı olmaktadır. Otantik icrada davul-zurna ve bağlamanın birlikte icrasına rastlanılmazken, modern anlayışın hâkim olduğu çeşitli müzik topluluklarında zaman zaman klasikleşmiş diyebileceğimiz zeybek ezgilerini, farklı enstrümanlarla, uyarlanmış şekillerine rastlamamız mümkündür. Yapılan görüşmede Yücel Paşmakçı bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: “*(..Birlikte icra geleneği yok. Yakın zamana kadar radyolarda veya televizyonda görüyoruz. .Davul-zurna hatta kemençe bağlamalarla hepsi bir araya gelip çalıyorlar. Org da dâhil bas gitar bile hepsi var. Yani moda değişti şimdi. Gelenekte davul ve zurnanın birlikte icra etmesi söz konusu değil. Hiç rastlanmadı. Gelenekte şu var. Kabak kemene, sipsi ve bağlama birlikte çalıyorlar. Kapalı mekânlarda. Davul zurna malum açık mekânların sazı daha heybetli, sesini daha iyi duyurduğu için. Bağlama oda sazı. İkisinin fonksiyonu aynı. Oyun oynatmak, zeybeği oynatma..Ama birisi açık havada birisi kapalı mekânlarda. Bağlamanın sesi de malum çok narin meydana duyulması da mümkün değil*”.³⁸

Günümüz icralarında bu gibi adaptasyonlarda, teknolojiden faydalanmak suretiyle birlikte icra kolaylığı sağlanabilmektedir. Bu anlayış ve teknolojinin buluşması sonucunda mevcut halk müziği eserlerinin, geleneksel icradan uzaklaştığı da görülebilmektedir.

³⁸ Yücel Paşmakçı, Kişisel Görüşme, İstanbul,2005

3.BÖLÜM

ZEBEK EZGİLERİNDE UYARLAMA TEKNİKLERİ VE BUNLARIN MÜZİKSEL ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1 Zeybek Ezgilerinin Zurna İle Yapılan Otantik İcraları

Zeybek ezgileri/havaları Türkiye'nin çoğunlukla Ege ve Akdeniz Bölgesinde icra edilen geleneksel bir türdür.³⁹ Daha çok Çanakkale'den başlayıp ve Muğla'ya kadar uzanan bölgede birbirine benzer müzikal tarzlar karşımıza çıkar. Bilhassa repertuar anlamında karşılaşılan bu benzerlik çalgısal uygulamada ve yerel tavırlar anlamında farklı farklıdır. Zeybek havalarının icra edildiği çalgılar üç öbek etrafında toplanabilir:

- 1- Davul-Zurna Takımları
- 2- Bağlama, Kabak Kemane, Sipsi, Darbuka Takımları⁴⁰
- 3- İnce Saz Takımları⁴¹

Bu çalgı toplulukları içinde zeybek havalarının haşmetini, vakur ifadelerini en etkili biçimde yansıtanlar hiç kuşkusuz davul-zurna takımlarıdır. Özellikle açık hava ve geniş meydanlarda –zeybeklerin dağlarda açık havalarda süren yaşamları da düşünülecek olursa– çalındığı muhakkaktır. Bu da coşkuyu, ses gürlüğü, azameti ortaya koyan etmenlerdendir. Davul zurnalı icranın zeybek havalarına kattığı doku özellikleri de büyük önem taşır. Zeybeğin oyununa eşlik eden davul onun yiğitçe

³⁹ Zeybekler daha çok Ege ve Akdeniz kıyılarında rastlanan bir tür olmakla birlikte, Kastamonu, Ankara, Gaziantep, Bitlis gibi bazı illerde de rastlanan bir türdür.

⁴⁰ Bu çalgılar bazen tekten, bazen de ikişerli veya daha kalabalık bir araya gelerek icra yaparlar. Darbuka yerine bazen Deblek, Dümbelek, zil, zilli maşa vd. çalgılar da çalınabilir.

⁴¹ Çingeneler kurdukları davul-zurna takımlarıyla zeybek havalarına eşlik ederler. Genellikle iki davul iki zurna veya daha kalabalık bir ekiple yapılan icranın özelliği şudur: Zurnalardan biri “dem tutarken” diğeri asıl ezgiyi çalar. Davullar ise bu ezgiye uygun ve daima birbirleriyle uyumlu ritmik vurgularla icrayı sürdürürler. İcracıları Çingenelerden oluşan müzik topluluklarını beş ana grupta değerlendirebiliriz. İnce saz takımları, Davul-zurna takımları, Caz takımları, Konser, stüdio takımları, Kadın müzisyenler. Daha çok klarnet, keman, cümbüş, darbukadan kurulu olan ve adına “ince saz” denilen takımlarla yapılan müzisyenlik- iş bulma imkânına bağlantılı olarak- grup içinde önemli görülür. Konumuzla direkt ilgili olmaması bakımından daha fazla ayrıntıya girmiyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Melih Duygulu, **Türkiye’de Çingene Müziği- Batı Roman Kolunda Müzik Kültürü**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.176- 162

esnemelerini tokmağın vuruşlarıyla gerçekleştirir. Bu arada küçük senkoplarla sağlanan esnemeler ezgiyi çalan zurnacının glisandolarıyla (kaydırarak) ve “staccat”olu (tek tek ve kesik) icrasıyla sağlanır. Bu icralar glisandolu olduğunda, ezgi ritimden düşmeden ve asla usul kalıbından dışarı çıkmadan çalınır. Bu oyundan bağımsız bir müzik icrası gibi düşünüldüğünde 9 süreli usûl kalıbının dışında cereyan eden bir usûl hissini verir. Bu türden esnemeler ezginin tavrını belirleyen yegâne unsurdur ki, bu icra başka bir çalgıya veya çalgı topluluğuna uyarlandığı zaman bu tavrı vermek imkânsızlaşır. Zeybek havalarını çalan ikinci ve üçüncü grup çalgı topluluklarında bu tavrı verebilmek mümkün değildir.

Zurna nefesli/üflelemeli bir çalgı olduğundan uzun ve düzenli ses çıkartması gayet kolaydır. Yukarıda belirttiğimiz uzun sesler ve bunların gliss ve stacca çalımını notayla belirlemek bugüne kadar yapılan notasyon çalışmalarında pek kullanılmamıştır.⁴² Bunun sebebi de radyo icralarında bağlama ailesinden çalgıların ağırlıklı olarak kullanılmasıdır. Bağlama ve türevlerine, her türlü çalgının dokusuna uygun eseri icra ettirebilmek mümkün değildir. Bu bir zorlamadan öteye gidememiştir. Bilhassa zeybek formundaki ezgilerde bu sıkıntı açık bir biçimde görülmektedir. Zira yukarıda da belirttiğimiz gibi bu eserleri icra eden geleneksel icracılar her eserin dokusuna göre çalgı seçmişler ve bu eserlerin icrasını bu çalgılara bırakmışlardır. Yalnızca zurnanın dokusuna uygun eserler yüzyıllardır zurna ile çalınırken, bugün bu havalar başka çalgıların sınırlı olanakları içine hapis edilmektedir. Bu türden deneysel çalışmalar elbette yapılmalıdır ancak bu çalışmalar “ben yaparsam olur”, ben bu yörenin uzmanıyım, bizim oralarda zaten çalınır” gibi bilimsellikten uzak söylemlerle ve “yüksek sanat çalışmaları” gibi gerekçelerin ardına saklanarak yapılmaktadır. Devamında “hangi gelenek”, ” hangi sanat”, “hangi otantiklik” gibi sorular sorulduğunda, cevaplar sanat uygulayıcıları tarafından hep üstü örtülü ve geçiştirilerek verilmektedir.

3.2 Zeybek Formunda Ezgilerin Bağlamaya Uyarlanmış Biçimleri

Zeybek adı verilen müzikal türün bulunduğu yörelerdeki fonksiyonları ve isimlendirilişi ayrı ayrı olmaktadır. Bağlamanın zeybek icrasına eşliği hem zeybeklerin yaygın olduğu yörelerde hem de büyük kentlerin halk müziği icracıları arasında epeyce

⁴² Bu esnemeler notalama işleminde özel bir im (♦) kullanılarak ifade edilmiştir. Bkz ekler bölümü.

yaygınlık kazanmıştır. Son zamanlarda iyiden iyiye yaygınlık gösteren bağlama kullanımı pek çok yöre çalgısının yerine geçmiş, Türk Halk Müziği çevrelerinde “Ana saz” olarak anılmaya başlanmıştır. Bu durum zeybek ezgilerinin yörelerinde çalındığı çalgılardan sıyrılarak bağlamaya uyarlanma gibi bir sonucu doğurmuştur. Bununla birlikte hemen ifade etmememiz gerekir ki, başta Ege Bölgesi olmak üzere zeybek havalarının yaygın olarak bulunduğu yörelerde de bağlamayla zeybek çalımı söz konusudur. Ve halk bununla ilgili özel bir repertuarı kendiliğinden oluşturmuştur. Bu icra biçimi yörenin ve bağlama boyutlarının belirlediği bir çalım tekniğini de beraberinde getirmiştir. Bazı yörelerin hiç tezene kullanmadan yalnızca el ile⁴³ çaldıkları bağlamayı, bazı yöreler birbirinden farklı biçimlerdeki tezene biçimleriyle bezemişler ve birbirinden farklı tavırlar geliştirerek yöresel icraya zenginlik katmışlardır. Ancak her ne biçimde olursa olsun bağlamada zeybek çalımı sırasında daima özel bir repertuar yöre sanatçıları tarafından belirgin bir biçimde kullanıla gelmiştir. Diğer çalgılarla çalınan repertuara yöre sanatçılarının iltifat etmedikleri gözlenmektedir. Bilhassa Ege Bölgesinin Aydın, Manisa, İzmir, Muğla, gibi yörelerinde Zeybeklerin eski oyuncular tarafından oynanması sırasında daima Davul-Zurnanın tercih edilmesi geleneksel eğilimlerin günümüzdeki yansımalarını göstermek bakımından önem arz eder. Yaşlılar ve zeybeklerin haşmetini içselleştirmiş kişiler Davul- Zurna icrası eşliğinde zeybek oynamayı tercih ederler. Şehir kökenli ve “profesyonel sanatçı” kimliği ile halk müziği icra edenlerin ise yöresel kaygılardan çok “artistik” kaygılar güttükleri açıktır. Bu da farklı bir icra anlayışını beraberinde getirmektedir.

Çalışmamızın bu bölümünde ele alınan örnekler, zurna ve davulla çalınmış zeybek ezgilerinin bağlamaya uyarlanmış halleridir. Bağlamada icra edilmiş zeybeklerin nota yazımında, ortaya çıkan çeşitli tezene teknikleri olabildiğince ayrıntılarıyla ve dikkatle notaya alınmıştır. Notalama işleminde özellikle farklı karar perdelerindeki ezgiler aynı tona transpoze edilerek yazılmıştır. Bu, analizde kolaylık sağladığı gibi Türk Halk Müziği icracılarının eğilimlerini de karşılar niteliktedir. Ayrıca notalama işlemi sırasında, icrada gerçekleşen esnemeleri belirtmek üzere özel bir im

⁴³ Anadolu’da halk arasında elle çalma geleneğine “Şelpe”, “Pençe”, gibi isimler verilir. Günümüzde bu tekniği sürdüren mahalli sanatçılara örnek olarak Fethiyeli Ramazan Güngör, Dirmilli Kadir Turan, Arguvanlı Bayram Aksüt, Kayseri Sarızlı Nesimi Çimen verilebilir. Elle çalma geleneği, tıpkı mızraplı bağlama da olduğu gibi yöreden yöreye icra farklılıkları göstermektedir. Örneğin, Fethiyeli Ramazan Güngör’ün kullandığı parmak tekniğini Kayseri Sarızlı Nesimi Çimen hiç kullanmaz. Nesimi Çimen’in kullandığı tekniği ise Ramazan Güngör hiç bilmez ve kullanmaz. Ayrıca bu iki sanatçının kullandıkları sazların tel sayısı, akortları ve perde sayısı birbirini tutmaz.

kullanılmıştır. Bağlama icrasında Zeybek tavrını oluşturan temel öğelerden birisi çırpma tezenedir ki Çanakkale'den başlayarak Muğla'ya kadar uzanan kıyı şeridinde birbirine benzer karakterde çırpma tezene kullanırlar.

3.3 Ezgiler Üzerinde Müzikal Çözümlemeler

Bu kısımda örnek olarak tespit ettiğimiz dört adet zeybek ezgisinden yalnızca ikisi üzerinde motif analizi yapılmaktadır. Kadioğlu ve Kerimoğlu zeybeklerinin ezgi motiflerinin ne biçimde kullanıldığı ve farklı çalgılar üzerinde bu motiflerin nasıl değişime uğradığını müzik notasyonu ile tespit etmiş bulunuyoruz. Burada daha çok belirleyici ve güçlü motifler esas alınmıştır. Motif niteliği taşımayan uzun sesler ve bazı vibratoların analizine gerek duyulmamıştır.

Ezgilerin motiflerinin zurnada ve bağlamada çalgıların yapısal özelliklerinden ötürü nasıl değişime uğradığı açıkça görülmektedir. Aslında bu motifler dikkatle incelendiğinde (ezgi notalarının bütününde de bunu görmek mümkündür) müzikal dokunun farklılıkları ve değişimi açıkça anlaşılmış olacaktır.

Harmandalı ve Kocaarap zeybeklerinin ise motif analizlerini yapmak yerine zurna ve bağlama icralarında ki farklılıkları ortaya koymakla yetindik. Zira ilk iki zeybek üzerinde yaptığımız analiz bir model oluşturmaya ve konuyu anlatmaya yeterli görülmüştür. Diğer zeybeklerde de çalgı topluluklarının ezgiler üzerindeki etkileri ve cümle analizleri uygulanmıştır.

3.3.1 Kadioğlu Zeybeği'nin Ezgi Ve Motif (=Figür) Analizi

Kadioğlu zeybeğinin zurna icrasında, birinciyle üçüncü ölçü, ikinciyle dördüncü ölçü arasında benzerlikler vardır. Öyle ki, birle üç arasındaki benzerlik sadece ezginin yönü (inici oluşu) ve de son üç figür açısındandır. İkinciyle dördüncü ölçüler ise tamamen aynıdır. Hatta bu ilk dört ölçü kullanılan dizinin işlenişini, yönü ve karara gelişi açısından çok benzerdir. Dört ölçülük bu kısımdan ayrı olarak, beşinci ölçünün başında ezgi tiz durak perdesine kadar sıçramıştır. Fakat yine de son üç figür diğer ölçülerde olduğu gibidir. Beşinci ölçünün bu farklılığına rağmen Kadioğlu zeybeğinin zurna icrası tek bir bölme fikrini içermektedir.

Kadioğlu Zeybeği'nin bağlama icrası, ilk dört ölçü itibarıyla aynı karakterdedir. Bu dört ölçüdeki ezgi, yn, işleniş ve karara geliş açısından tıpkı zurna icrasında olduğu gibi büyük benzerlikler gösterir. Yine zurna icrasında olduğu gibi son ölçüsünde ezgi tiz durak perdesine sıçramıştır. Bölme fikri açısından zurna icrası için söylenenler bağlama icrası için de söylenebilir. Zurna icrasının ilk ölçüsündeki beşinci dörtlükteki si notasını içeren figür, zurnanın tipik icrasında düz ses olarak icra edilmektedir. Bağlamada ise böylesi bir düz sesin tek vuruş yaparak uzun süreli beklenmesi alışılagelmiş bir tutum olmadığından ezgiyi bağlamaya uyarlayan icracı, bunu trilli⁴⁴ olarak icra eder.

Kadioğlu zeybeğinin her iki icrada (zurna ve bağlama) da ilk ölçüler birbirine benzemektedir. Her iki alđının kendi icra karakteri ve anlayışı, bu ölçüde bariz bir Şekilde görülmektedir. Burada aynı melodinin nasıl icra edildiğini daha detaylı olarak anlayabilmek için figürleri tek tek "karşılaştırma yöntemi" ile açıklamaya çalışacağız.

Birinci ölçünün ilk figürü (motifi) zurna icrasında; dört onaltılık nota ile çalınırken bağlama icrasında "tarama"⁴⁵ (tril) adı verilen tezene kalıbı ile sekizlik notaya tekabül etmiştir. Arıca burada otuz ikilik ve altmışdrtlk değerler kullanılmıştır.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



⁴⁴Bu ezgi ilk olarak Talip zkan tarafından bağlamaya uyarlanmıştır. Daha sonraki icralarda Talip zkan esas alınarak icra yapılmıştır. Bu türden icralar her kim tarafından yapılırsa yapılsın, bağlamanın temel karakteri olan "tremole" alma, alttan veya üstten çırpma, serpme gibi tezene kullanma zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁴⁴ Tarama tezene bir tür tril biçiminde karşımıza çıkmakla birlikte, bazen senkoplu olarak da icra edilebilir. Nefesli alđının yapısı itibarıyla düz ve sade çıkan sesler bağlamadaki uzayan seslerin icrası sırasında trile dnmektedir.

İkinci figürün zurna icrasında, iki sestem (üç notadan) oluştuğunu, ayrıca bir sekizlik ve iki onaltılık değer kullanılarak icra edildiğini görüyoruz. Bu figür bağlamada; tarama tezene ile altı tane otuz ikilik ve bir onaltılık şeklinde icra edilmiştir.

Zurna İcrasında

Bağlama icrasında



Üçüncü figür, her iki sazın icrasında da birbirine çok benzer özellikler göstermektedir. Fakat bu benzerlik içinde dahi, bağlama icrasındaki çırpma tezeneden⁴⁶ ötürü küçük farklılıklar görülmektedir.

Zurna icrasında figür Si notasında kalırken, bağlama Do notasında kalmıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Dördüncü figür, zurna icrasında iki sekizlik notadan oluşmuştur. Bağlama icrasında ise, zurnadaki inici hareket tam tersine çıkıcı bir seyir sergilemiş ve dört onaltılık nota kullanılmıştır. Burada bağlama icrası ezginin yönünü belirleyen bir inisiyatif kullanır ki, bu motif değişikliğinden çok ezgi seyrinde farklılaşma anlamına gelir.

⁴⁶ Çırpma Tezene: Alt telde tezemenin yukarıdaki motifi yapacak biçimde icrasına verilen isimdir. Alttan yapılan tezeneye Çırpma, üstten yapılan ise Serpme adı verilir.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Beşinci figür zurna icrasında tek bir sestem oluşurken bağlamada; otuz ikilik ve altmışdörtlük notalar kullanarak “tarama tezene” ile çalınmıştır. Burada karşımıza son derece önemli ve özel bir durum çıkmaktadır. Şöyle ki, tek bir sestem oluşan müzik figürü (ögesi) zurna icrasında son derece anlamlıdır ve tek sesin uzayan tınısı ezgiye özel bir anlam kandırmaktadır. Zira burada bir uzun sesin altında davulun özgün vuruşları zeybek oyununa yön verir niteliğindedir. Hâlbuki bağlamada bu metronom değerinde böylesine bir sesi, uzunluğunu muhafaza ederek çıkarmak mümkün değildir ve elbette çıkarılsa dahi bunu destekleyecek ritmik temel uygulama bulunmamaktadır. Bu sebeple bağlama icrasında yakın seslerden destek alarak tarama yapmak zorunluluğu kendiliğinden doğar. Ayrıca Do sesinden apajiatür ve La sesinden destek alınarak yapılan tarama farklı bir müzik algısının doğmasına sebep olur.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Altıncı figür, her iki icrada da aynı notaya tekabül etmektedir. Tek fark nota değerlerinden kaynaklanmaktadır. Zurna icrasında son sekizlikte yapılan esneme bu benzerliğe farklı bir boyut getirmektedir. Zira bu bir vibratodur ve dikey esnemedenden (tril) çok yatay bir esnemeyi ifade eder. Bağlamada bu tür bir vibrato gelenekte yoktur. Bugün piyasa çalgıcıları parmağı tel üzerinde kaydırarak veya esneterek bunu sağlamaktadırlar.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Yedinci figürde zurna icrası bir önceki figürün devamı olarak la sesinden başlar ve re sesinde kalır. Bağlama ise, aynı figüre do sesinden başlar ve re sesinde “çırpma tezene” kullanarak icra yapar.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Her iki çalgı da ikinci ölçüde birinci ölçüyü tekrarlamıştır. Daha detaylı bakacak olursak bazı figürlerde ilk ölçüye sadık kalmak suretiyle ufak çapta değişiklikler görülmektedir.

İkinci ölçünün ilk figürü iki icrada da aynı seslerden oluşmaktadır. Yine çalgıların kendi anlayışı ve icra biçimi doğrultusunda zurnada uzun sesler, bağlamada ise trilli tezene kullanılmıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



İkinci ölçünün ikinci figürü, iki icrada da aynı figürün yorumlanmış hali olarak düşünülebilir.

Üçüncü figürde zurna icrasında triole ve si sesinde asma kalış tercih edilirken bağlamada “çırpma tezene” ve Do sesinde kalış gerçekleşmiştir.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Dördüncü figürde birinci ölçüdeki aynı yer ile benzerliğe rastlanılmaktadır. Her iki çalgının da kalış sesi ilk ölçüde olduğu gibidir.

Beşinci figür ise her iki icrada da tamamen aynıdır. Burada ilginç olan durum değerlerdeki farka rağmen motifler arasındaki ayniyettir. Bu türden ayrılıklar çok fazla olmamakla beraber bazen karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa triole gibi bariz ve belirleyici motiflerde bu ayniyet kaçınılmaz olarak kullanılmaktadır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Altıncı figürde her iki icrada da La sesinde karar verildiği görülmektedir. Fakat bağlamada yeden sesine basılmak suretiyle karar hissi güçlendirilmiştir. Yeden kullanımı yöresel müzik kültüründe pek kullanılmayan bir öğedir. Çingeneler makam müziği çerçevesinde zurna icrası yapmalarına rağmen yeden perdesini çok az kullanırlar. Hâlbuki uyarlamayı yapan bağlama sanatçısı şehir müziğinin etkisiyle ve tamamıyla doğal bir yönlenme ile yeden kullanmıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Yedinci figür ile 18. figür arasındaki ezgi yürüyüşü birinci ölçü ile paralellik gösterir. Bağlama icrasında ise; yedinci figürle dokuzuncu figür arası birinci ölçüyle benzer, on birinci figürden ölçü sonuna kadar tamamen ilk ölçüdeki gibidir. Yani ikinci ölçü birinci ölçüyle birbirine çok benzemektedir ve karara giderken tamamen aynı çalınmıştır.

Üçüncü ölçünün ilk figürü her iki icrada aynıdır. Fakat bağlamada tarama tezeneden dolayı otuz ikilik notalar kullanılmıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Üçüncü ölçünün ikinci figüründe Zurna icrasında tek ses gibi düşünülmüş fakat bağlamada bu tek ses tarama tezene ile sekiz tane otuz ikilik notaya dönüşmüşse de, çalınmak istenen aslında aynı melodidir.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Zurna icrasında üçüncü ve dördüncü figür bir ikilik senkopa tekabül etmekte iken, bağlama icrasında aynı melodik gidiş farklı seste kalarak icra edilmiştir. Yani iki icrada da birbirine benzemeyen bir melodi çizgisi oluşmuştur. Yatay baştaki ve sondaki notalar sayesinde ritmik karakter korunmaya çalışılmıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Her iki icrada da beşinci figür altıncı figürde La sesinde karara hazırlık sağlamıştır. Tıpkı birinci ve ikinci ölçülerdeki altıncı figürlerin kalışı gibidir.

Her iki icrada da yedinci figürle on ikinci figür arasında büyük benzerlik bulunmakta ve iki icra da Do sesinde karar vermektedir. Aralarındaki tek fark yine bağlama icrasındaki “tarama tezene” adı verilen karakteristik çalış biçimindedir.

Her iki icrada da on üçüncü figürden ölçü sonuna kadar daha önceki ölçülerde olan karara gidiş görülmüştür.

Zurna icrasında dördüncü ölçü tıpkı ikinci ölçü gibi çalınmıştır. Bağlama icrasında da ikinci ölçünün yürüyüşü izlenmiş fakat bazı motiflerde değişik tarama tezene icraları gözlenmiştir. Bu farklılıklar ikinci ölçüyle olan benzerliği etkilememektedir çünkü tarama tezenelerinde yoruma müsait olduğunu biliyoruz. Bu yorumlar figürü farklı diye tanımlamamızı sağlamaz. Dolayısıyla bu ölçüleri daha önce incelediğimizden dolayı yeniden incelemeye gerek görmüyoruz.

Her iki icrada da beşinci ölçü tiz durak perdesinden başlamıştır. Beşinci ölçünün birinci ve ikinci figürü la sesiyle başlar ve biter. Bağlama icrası Sol sesinden başlayıp La sesinde karar verir.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Üçüncü figür iki icrada da aynıdır. Ancak bağlamadaki çırpma tezenenin yapısından ötürü birinci ses noktalı diğerleri küçülmüş notalar halini almıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



Dördüncü figür iki icrada da aynı başlayıp farklı seste bitmiştir. Ayrıca zurnadaki trioleli motif bağlamanın yapısal özelliklerinden bir parça olan “ çırpma tezene” haline gelmiştir.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



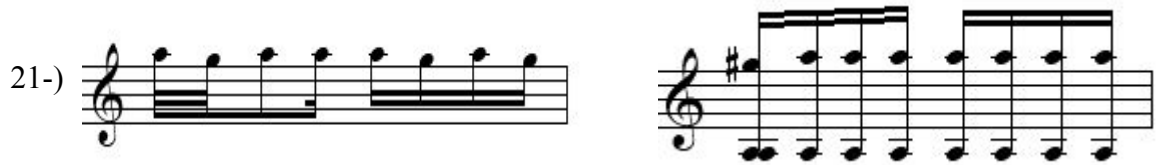
Beşinci figürde her iki icra da aynı seslerin farklı nota değerleriyle kullanıldığı görülür. Zurnadaki triole bağlamada çarpma tezene halini almıştır. Zurna icrasında Bağlama icrasında

20-) 

Yedinci ve sekizinci figürde tiz durakta kalış görülür. Hemen hemen nota değerleri aynı olmakla beraber sesler karşı seslere sıçramıştır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında

21-) 

Dokuzuncu figürde her iki icrada da aynı sesler kullanılmış ve yine bağlama icrasında çarpma tezene görülmüştür.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında

22-) 

Onuncu figürde her iki icrada da aynı sesle başlayıp kalış sesleri ve sıçrama seslerin farklı olduğu görülür.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



On birinci figür her iki icrada da aynıdır.

On ikinci figürde birbirine benzer gibi görünse de kalış sesleri farklıdır.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



On üçüncü ve on dördüncü figürler bağlama icrasında kararı güçlendirici şekilde çıkıcı bir seyir izler ve bu seyir zurna icrasında da aynıdır.

On beşinci ve on altıncı figürde iki icrada da karar sesidir. Bağlama icrasında çırpma tezene zurna icrasında da yapısına uygun olarak uzun sesler görülmektedir.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



On yedinci ve on sekizinci figürler iki icrada da karara gitmektedir ve farklı melodi yürüyüşleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Zurna icrasında

Bağlama icrasında



3.3.2 Kerimoğlu Zeybeği'nin Ezgi Ve Motif (=Figür)Analizi

Kerimoğlu zeybeğinin zurna davul- zurna icrasında A ezgisi birinci ölçüdedir. İkinci ölçü birinci ölçünün tekrarıdır; tek farklılık ikinci ölçünün üçüncü figür ve altıncı figür arasında gözükmektedir. A ezgisinin kararı bir tamamlanma barındırmamaktadır. Notaların üzerinde belirtilen ritmik esnemelerde her iki ölçüde aynen karşımıza çıkmaktadır.

Zeybeğin B ezgisi üçüncü ölçüde başlar ve ölçünün sonunda kullanılan dizinin durak sesinde karar verilir. Sekizinci ve dokuzuncu figürden sonraki kısım kararı pekiştirmiştir. Karar hissini arttırmak için öncül iki figür kullanılmıştır. Bunlardan ikincisi toniğin kendisidir.

Zeybeğin C ezgisi dördüncü ölçü içerisinde. Bu ezgi sekizinci figürde dizinin durak sesinde karar vereceği gibi görünse de, sekizinci ve dokuzuncu figürlerde kendisine koşut olarak tekrar eden beşinci ölçüye bağlanır. Böylelikle ezginin dördüncü derecesinde başlayıp sekizinci dereceye kadar ulaşan figüratif geçiş yapmış olur.

Zeybeğin altıncı ve yedinci ölçüsünde A ezgisi ve tekrarı aynen görülür. Zeybeğin sekizinci ölçüsünde B ezgisi aynen gelir.

Bu durumda karşımıza şöyle bir tablo çıkmaktadır.

II: A: II	I B I	II: C :II	II: A :II	I B I
(1- 3 ölçü arası)	(3-4)	(4-6)	(6-8)	8-

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi birinci ve dördüncü ölçüler arasında kalan kısım altıncı ve son ölçü arasında yeniden gelmiştir. İlgi çekici olan bir durum da; bu

iki kısmın aralarına başka bir düşünceyi barındıran ya da farklı olan bir kesiti almamasıdır.

Kerimoğlu zeybeğinin bağlama için olan uyarlamasının ilk ölçüsünde, zurna ile çalınana örnekteki ezgi çizgisi farklı işleme ve geçit sesleriyle takip edilmiştir. Buraya kadar olan kısımda belirtilmesi gereken bir diğer bulgu da, bağlama icrasında son figürde la-mi sesleri tercih edilmiştir. Oysa zurna icrasında –re- sesinde karar vermektedir.

Zeybeğin bağlama icrasında davul-zurna icrasında karşımıza çıkan B ezgisi olarak tespit edilen kısım olmayıp direk C ezgisinin çizgisi takip edilmiş ve karar verilmiştir.(La)

Bir diğer farklılık bağlama icrasındaki C ezgisi kullanılan dizinin durak sesinde karar verilerek tekrar edilirken, zurna icrasında bu kısım için bir bağlantı kısmı yerleştirilmiştir.

Bağlama icrasının beşinci ölçüsünde, zurna icrasındaki C ezgisinin çizgisi takip edilmiştir. Buradaki önemli farklılık beşinci vuruşta, zurna icrasında dizinin durak sesinde (la) , bağlama icrasında ise yeden sesinde (sol) kalmasıdır. Açıkça gözükmemektedir ki, bağlama icrasında zurna icrasında görülen B ezgisi kullanılmamıştır.

Kerimoğlu zeybeğinin üçüncü figüründen itibaren, bağlama icrasında şu farklı özellikler göze çarpmaktadır. Motiflerde ritmik bir değişim bariz bir biçimde ortaya çıktığı gibi, ezgisel yürüyüşte de bir farklılaşma görülmektedir.

Ezginin üçüncü figüründeki senkoplu düz icra, bağlamada tezene ile çalma sırasında genel geçerliliği olan bir icra tarzı olarak görülmez. Bunun yerine bu figürleri bağlamada çırpma/serpme gibi tezene kalıplarıyla icra ederek, ezgi çalgının yapısına uyarlanır.

Kerimoğlu zeybeğinin bağlama icrasının ilk cümlesinde dokuzuncu figür, zurna icrasında işlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



Her iki icranın da on birinci figürü aynı olup farklı şekilde işlenmiştir. Bağlama icrasında Sol sesinde sabit kalırken, zurna icrasında Sol ve La çarpmalarıyla motif zenginleştirilmiştir.

Yine ilk cümlelerin on ikinci figüründe bağlama icrasında Sol sesinde kalırken zurnada aynı figür, fa sesinde karar vermiştir. Bağlama icrasında ilk cümlelerin sonunda çarpma ve bağlı tezene kalıpları kullanarak ezgi işlenmiş ve Mi sesindeki kalış gerçekleşmiştir. Zurna icrasında aynı motifler triole şeklinde icra edilmiş ve kalış Re sesinde gerçekleşmiştir. Bu cümle her iki icrada da tekrar edilmiştir.

İkinci cümlelerin altıncı motifi her iki enstrüman da Mi sesinde kalış yapmıştır. Fakat bu altıncı figür iki icrada da farklı işlenmiştir. Bağlama icrasında senkoplu ve Re sesi ile başlayan cümle, zurna icrasında Fa sesinden başlamıştır. Ezgi yönü her ikisinde de inici olmakla beraber kullanılan motiflerin aynı ezgi örgüleri içerdiği görülür. Ve hiçbir ayniyet görülmez.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



İkinci cümlelerin yedinci motifinden itibaren, her iki çalgıda farklı ezgi işlenişi görülmüştür. Yine iki icra da La sesinde karar verilmiştir.

Bağlama icrasındaki son cümle, La sesinden başlamış ve figür “çırpma tezene” kalıbıyla icra edilmiş. Yine cümlelerin altıncı motifi Mi sesinde kalmıştır. Zurna icrasında aynı cümle, Re sesi ile başlamış ve altıncı motif Mi sesinde kalmıştır. Her iki çalgı da aynı melodiyi kendi icra anlayışı ile gerçekleştirmiştir.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



Aynı cümlenin yedinci figüründen onuncu figürüne kadar aynı melodiye rastlanılmıştır. Fakat bağlama Sol sesinde, zurna ise La sesinde karar vermiştir.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



Bağlama icrasının on birinci figürü La ile başlayan senkoplu bir icra ile melodiye La sesinde karar vermiştir. Zurna icrasında ise, Fa sesi ile başlayarak melodiye La sesinin oktavında karara götürmüş ve ezginin en başına senyo yapmıştır. A cümlesi diyebileceğimiz ilk ezgiyi ve ikinci ezgiyi tekrarlayarak eseri noktalamıştır.

3.3.3.1 Harmandalı Zeybeği'nin Davul- Zurna İcrasının Cümle Analizi

Harmandalı zeybeğinin davul-zurna icrasında üçüncü ölçüden itibaren gelen kendi içinde bir tutarlılık gösteren ve altı ölçü boyunca süren bir kesit, olduğu gibi tekrar edilmiştir. Tek farklılık tekrar edilen kesitin son ölçüsündedir. Üçüncü ölçüye kadar olan kısım ise tekrarlı olan bu kısmı hazırlayıcı niteliktedir. Davul – zurna icrasında yörede “gezenleme” adı verilen ve usul kalıbı olarak da serbest bir anlayışla icra edilen bölüm ardından, oyun kısmında sürekli esnemelerle ve motif çeşitlenmeleriyle karşımıza çıkan bir ezgi seyri vardır.

Harmandalı zeybeğinin davul zurna ve bağlama icrası örnek aldığımız diğer zeybeklerden farklı bir karakter taşımaktadır. Davul- zurna takımlarının çaldığı harmandalı zeybeği gerek yapı, kurgu, dizi bakımından gerekse icradaki esnemeler bakımından her zaman serbest bir nitelik taşır.

3.3.3.2 Harmandalı Zeybeği'nin Bağlama İcrasının Cümle Analizi

Harmandalı zeybeğinin bağlama icrasında ise; biçim açısından diğeriyle büyük benzerlik vardır: tek bir bölmenin tekrarlı oluşu. Bağlama ile çalınan Harmandalı zeybeğinde, davul- zurna takımlarının yapmış olduğu icranın yalnızca bir kesitini esas alarak sürekli çeşitlendirir ve o doğrultuda elde ettikleri kalıpları yinelerler.

Bağlama icrasında bütün bir Harmandalı ezgisi, birinci ölçünün yedinci figüründen başlayan ve ikinci ölçünün yedinci figüründe sona eren tek bir ölçüdür. Bundan önce olan kısım, bundan sonra olan kısım bunun tekrarı ve bunun tekrarları, hatta bu tekrarlar içerisindeki değişimler bu çekirdek sayesinde bir bütün oluşturur.

3.3.4.1 Kocaarap Zeybeğinin Davul - Zurna İcrasının Cümle Analizi

Kocaarap zeybeğinin davul-zurna icrası hemen hemen birbirini taklit eden üç kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım; ilk üç ölçüyü, ikinci kısım; dördüncü ve beşinci ölçüyü, üçüncü kısım ise; altı yedi ve sekizinci ölçüyü kapsar. Bu kısımlar kullanılan dizinin durak perdesinde karar vermesiyle birbirinden ayrılır. Diğer taraftan, birinci kısım haricinde kalan ikinci ve üçüncü kısımlar birbirine koşuttur. Aralarındaki tek fark; ikinci kısmın yedinci ölçü sonunda durak perdesinde değil de tiz durak perdesinde karar vermesiyle oluşur. Her durumda da bu üç kısım karakteristik olarak aynı yapıdadır ve ayrı bölmeler olarak değerlendirilemez.

3.3.4.2 Kocaarap Zeybeği'nin Bağlama İcrasının Cümle Analizi

Kocaarap Zeybeğinin bağlama icrasında ilk iki ölçü hemen hemen birbirinin aynısıdır. Her iki cümlede tiz durakta karar verecek şekilde cümleyi tamamlamıştır. Üçüncü cümle güçlü civarından başlamış ve cümle sonuna doğru melodi işlenişi önceki cümlelerle aynı olmuştur. Dördüncü ve beşinci cümlelerde yine tüm eserdeki tek müzik cümlesi işlenmiş ve karara diğer ölçülerde olduğu gibi gidilmiştir. Buradan hareketle aslında eserin tek bir cümleden oluştuğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat beş ölçüde de cümleler çok azda olsa farklı işlenmiş ve karara gidişler her cümlede aynı olmuştur.

SONUÇ

“Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz” adlı bu çalışmada iki farklı konu birbiriyle ilişkilendirilerek ele alınmış ve ortaya aşağıda sıralanan şu sonuçlar çıkmıştır.

Geleneksel / yöresel icra ortamlarında bazı zeybek havalarının (bunlar özellikle tarihsel kökleri olan havalardır) icraları davul-zurna takımlarına bırakıldığı gibi, bazı zeybekler de bağlamaların ağırlıklı çalgı olarak kullanıldığı saz takımlarına bırakmışlardır. Gelenek bu icra biçimlerini ve platformlarını özellikle saptamış ve bunun dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Hâlbuki bugün gelinen noktada günümüz icralarında her ezgiyi her türlü çalgı ile veya çalgı topluluğu ile çalma eğilimi görülmektedir. Gelenekte var olan kendiliğinden uyarlamaya biz “doğal uyarlama”, geleneğin dışında yer alan kişilerin – çeşitli kimlikte ve amaçta yapılan çalışmalarda yapmış olduğu uyarlamaya ise “yapay uyarlama” adını vermekteyiz.

Bu çabalar “modernleşme”, “gelişme”, “otantiklik” gibi kavramların dile getirilmesi sonucu yapılmakla birlikte yöresel tavırların yok olmasına da yol açmaktadır. İlginçtir ki bu türden uygulamalar daima yukarıdaki kavramlarla beraber yapılmaktadır.

Bu türden uyarlama uygulamaları sonucunda “Tavır” adı verilen yöresel icra biçimleri yerini bambaşka bir duruma bırakmaktadır ki bu yeni durum müzikal stilizasyondan başka bir şey değildir.

Davul ve zurnanın çaldığı yerel zeybek havalarının bağlamaya uyarlanması sonucu farklı seslerin oluştuğu heterofonik bir müzik meydana çıkar ki bu da müziğin anlamı ve dokusu üzerinde etkilidir. Dolayısıyla müziğin anlamında bir kayma, dokusunda da bir bozulma meydana gelmektedir. Yapay uyarlamalar sonucunda ortaya çıkan bu türden sıkıntıların Doğal uyarlamalar sırasında görülmediği yapılan özel çalışmalar sırasında görülmüştür.

KAYNAKÇA

- AKDOĞU, Onur, **Bir Başkaldırı Öyküsü Zeybekler Tarihi, Ezgileri, Dansları**, İzmir, 2004
- AND, Metin; **Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- AND, Metin; **Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- ARSEVEN, Celal Esad; "Taklid", Sanat Ansiklopedisi, C.IV, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983
- ATAMAN, Sadi, Yaver; **Birinci Müzik Kongresi Bildirileri**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1988
- AVCI, Ali Haydar; **Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi**, E Yayınları, İstanbul, 2004
- AVCI, Ali Haydar; **Zeybeklik ve Zeybekler**, Verlag Anadolu, Huckelhoven, 2001
- BAYKURT, Şerif; **Türk Halk Oyunları**, Ankara, 1967
- DUYGULU, Melih; **Türkiye'de Çingene Müziği- Batı Roman Kolunda Müzik Kültürü**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006
- ERSOY, Ayla; **Sanatın Öyküsü, Sanat Kavramlarına Giriş**, Beta Basım Yayın Dağıtım, İstanbul, 1983
- ERZİNCAN, Erdal; **Parmak Vurma Tekniğinin Bağlamada Uygulanışı ve Notasyonu**, İTÜ Sosyal Bilimler Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü, Yayınlanmamış Bitirme Çalışması, Şubat, İstanbul, 1998
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; "Yüzyıllar Boyu Zeybekler", Folklor Postası, CII, S.13, Şubat, 1946
- GÜRLER, Engin, Şafak; **Sözsüz Zeybeklerin Tezene Özellikleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1992
- HAKALMAZ, Orhan; **Ege Bölgesi Ağır Zeybekleri**, Maviyağaç Yayıncılık, İstanbul, 2003
- İNAN, Abdülkâdir; **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986,
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat; **Türk Saz Şairleri**, Milli Kültür Yayınları, Ankara 1962

- NEMUTLU, Mehmet; **Müzikte “ Doku” Kavramı**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1995
- SAY, Ahmet; **Müzik Sözlüğü** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Hizmet Ciltevi, Ankara, 2002
- SEVİNÇ, Cumhuri; **Zeybek Oyunlarının Tarihte Ortaya Çıkışı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1994
- SÖZER, Vural; **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986,
- TÜFEKÇİ, Gamze; **Dokuz Zamanlı Oyun Havaları'nın Yurdumuzdaki Farklılıkları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1999
- YENER, Faruk; **Müzik Kılavuzu**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1991
- TÜFEKÇİ, Nida; “Âşıklarda Müzik”, **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C.III, Ankara, 1983, s. 348- 350
- YÜRÜK, Ünal; **Kaba Zurnanın Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001
- DUYGULU, Melih; **Mimar Sinan Üniversitesi Etnomüzikoloji Ders Notları**, 2005
- DUYGULU, Melih, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2006
- ÖZSAN, Sarper, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005
- PAŞMAKÇI, Yücel, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005
- SAĞ, Arif, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005
- ÜNLÜ, Cemal, Kişisel Görüşme, İstanbul, 2005

EKLER

YÜCEL PAŞMAKÇI İLE GÖRÜŞME

SORU: Gelenekte hem davul- zurna hem bağlamayla çalınan zeybekler var, bazıları neden sadece zurnayla çalınır?

CEVAP: Bazıları sadece zurna ile çalınır diye bir şey yok. Bu bir gelenek de olmayabilir. Elimize geçen kayıtlar bunlar yöresinde incelenmesi gereken şeyler. Kim neyi biliyorsa onu çalıyor. Bağlama çalan kendi çaldığını bilir. Davul zurna kendi çaldığını bilir veya hepsi aynı şeyleri bilebilirler. Ama buradan bir sonuç çıkarmak mümkün değil. “Niye o onu çalıyor da öbürü onu çalıyor” diye bir şey yok. Kim neyi biliyorsa onu çalıyor. Ve de kendi üslubunda çalıyor. Sadece zurna ile çalınmasının bir sebebi yok bence.

SORU: Yani bağlama ile tüm zeybekler çalınır mı?

CEVAP: Tabi çalabilir, onu yöreye gidip oturup (tabi bu işi derlemede, konuşmada saatler biraz geçti) elli sene önce konuşmak gerekirdi. O efelere sormak lazımdı “siz bunu nasıl çalıyorsunuz?” diye. Yani davul-zurna bunu çalıyor siz nasıl çalıyorsunuz diye sormak lazımdı. Yani burada sanki zurna ile bağlamanın çaldığı farklı zeybekler varmış gibi bir anlam çıkıyor bence böyle bir şey yok. Belki tüm bulgular böyle gibi ama araştırmak lazım.

SORU: Davul zurnanın veya bağlamanın bir icrada fonksiyonu nelerdir?

CEVAP: Birlikte icra geleneği yok. Yakın zamana kadar radyolarda veya televizyonda görüyoruz. Davul-zurna hatta kemençe bağlamalarla hepsi bir araya gelip çalıyorlar. Org da dâhil basgitar bile hepsi var. Yani moda değişti şimdi. Gelenekte davul ve zurnanın birlikte icra etmesi söz konusu değil. Hiç rastlanmadı. Gelenekte şu var: Kabak kemene, sipsi ve bağlama birlikte çalıyorlar. Kapalı mekânlarda. Davul zurna malum açık mekânların sazı daha heybetli, sesini daha iyi duyurduğu için. Bağlama oda sazı. İkisinin fonksiyonu aynı. Oyun oynatmak, zeybeği oynatmak. Ama birisi açık

havada birisi kapalı mekânda. Bağlamanın sesi de malum çok narin meydanda duyulması da mümkün değil.

SORU. Halk müziğinde yaygın bir kanı var “Bağlama temel sazımızdır” diye. Siz bu görüşe katılıyor musunuz?

CEVAP: Hayır katılmıyorum. Yani diğer nefeslileri vurmaları dışında mı bırakacağız? Halk çalgılarımız malum sırasıyla dört grupta toplanmış vaziyette. Vurmaları, nefesliler, mızraplılar ve yaylılar. Bunların hepsi ulusaldır. Bağlama esas sazdır diye bir şey yok. Üstelik bağlamanın çok nadir çalındığı yerler de var. Doğu Karadeniz’de bir kemençe ve tulum hâkim. Ana bir halk çalgısı bağlama ama her yörede aynı sıklıkta icra edilen bir çalgı değil.

SORU: Zeybekleri genellikle hangi topluluklar icra ediyor? Yerli halk da çalıyor mu yoksa göçebeler mi çalıyor? Böyle bir tasnif yapabilir misiniz?

CEVAP: Göçebeler derken, “Yörükler” onlar içerisinde de yaygın. Güney Batı Anadolu’da, Toroslar’da yaşayan konar göçerler (Yörükler) arasında zeybekler ve teke havaları hâkim vaziyette. Ama şehirlerden ziyade kasabalarda (Ege’yi ve Güney Batı Anadolu’yu söylemek istiyorum) Antalya, Toroslar, İç Ege, Kuzey de Eskişehir, Kastamonu hatta Ankara. Şimdi burada konar göçer mi değil mi meselesi biraz karışık. İkisi de vardır. Şimdi “Ankara zeybeği” oynandığı zaman, meseleye genel bakıyoruz bir yerden gelmiş değiller. Göçmen de değiller. Kastamonu’da keza öyle Eskişehir’de öyle(gerçi orada biraz Rumeli katkısı vardır)

SORU: Mesela Aydın’da kimler çalar?

CEVAP: Çalanlar daha ziyade Roman dediğimiz düğünlerde çalan söyleyen o çalgı takımları. Bunlar icra ediyorlar. Çünkü düğünde sesli olmak lazımdır. Ya Klarnet (Klarnet de çok yaygın oldu maalesef zurnadan sonra.) Ama oluyor. Özellikle Balıkesir, Aydın taraflarında Klarneti de duyabiliyoruz. Zurna malum, çift zurna tek davul geleneği vardır. Ege’de ama Trakya’da çift davul çift zurnadır. Hatta daha da çoğalır güreşlerde. Bir bakıyorsunuz on on iki davul çalıyor hamasi bir hava yaratmak için. Romanlar hakikaten bu işi iyi yapıyorlar. Hatta sadece davul zurna meselesi değil, benim tanıdığım çok iyi keman çalanlar da vardır. Onlar çalgıcılığı meslek haline getirdikleri için çalıyorlar ve bu işten para kazanıyorlar, düğünler, toplantılara gidiyorlar. Ama o eski efeler (bağlama çalanlar) onlar para kazanma endişesi

taşıyorlar gelenekten geldikleri için çalışıyorlar. Yani şu çalar bu çalar diye bir şey yok hepsi çalar.

SORU: Zeybeklerin bağlamaya uyarlanma ihtiyacı neden olabilir?

CEVAP: Öyle bir uyarlanma şekli yok ama şu var ki, Radyo yayıncılığı sırasında biz zurnadan yazdığımız bir şeyi bağlamalarla çalma ihtiyacı duyuyoruz, repertuara alıyoruz. Burada bir bağlamaya uyarlama meselesi çıkıyor. Mesela; büyük senkoplar oluyor. O büyük senkoplar da zurnanın yaptığı trilleri bağlama da trillerle yapmak suretiyle o uzun sesleri kapatmaya çalışıyor. Ama belki aynı zeybeği yöresinde bağlama çalardan dinlesek, bağlama onlar gibi çalmak mecburiyetinde. Bu bir o ezgiyi çalma endişesinden kaynaklanan bir şey.

SORU: Zurnadan bağlamaya uyarlamalarda sizce melodide bir değişiklik olur mu? Birisi nefesli birisi tezeneli bir enstrüman dolayısıyla icrada aynı tadı verebilir mi?

CEVAP: Zurnada birisi dem tutuyor birisi melodiyi işliyor, arkasından davul asa asa çalıyor. Bu asarak çalmalarda belki bağlamayla toplu çalışlarda o özellikler belki kaybolabiliyor. Çünkü onlar o asmalara alışmışlar, zeybeklerde oynarken oralarda puandorglar yapılabiliyor. Ama bağlamayla toplu çalışta o uyumu sağlamak biraz zor. O zaman dokuz zamanlı, o tempo içerisinde muntazam bir yürüyüş ile çalınıyor. Ama davul zurnadaki o oynatıcı icra tam yerini bulmayabilir. Tek çalan saz belki onu yapar ama birlikte icralarda zor. Zeybekleri dokuz zamanlının dışında düşünmek mümkün değildir. Zeybek dediğimizde mutlaka dokuz/ikilik, dokuz/dörtlük veya dokuz/sekizliktir. B u davul zurnanın yaptığı puandorglar zaman zaman dokuzun dışına çıkabiliyor. Geçenlerde Arif Sağ'la konuştuk “ dokuz değil daha uzuyor” dedi. Ama puandorg bu, hepimizin bildiği gibi istenildiği kadar uzatılan süre. Bunu ölçüye dâhil ettiğimizde o zaman işler karışıyor. Bu aslında dokuzdur. Oyuncuları ne kadar oynatmak icap ediyorsa o anlaşma içerisinde yapılan bir şeydir.

SORU: Bu puandorgların hepsi eser içindeki cümlelerde davul ve zurna tarafından aynı anda yapılıyorsa bunu hesaplayıp yazmak doğru değil mi?

CEVAP: Bence bunu yine dokuz yazıp altına not düşmeli “ puandorg miktarını şu kadar bekliyor” diye. Öyle yazmakta fayda var. Dokuz değil de başka bir şey yazınca bence doğru olmaz. Dokuz dokuzdur.

SORU: Uyarlamaların müziğe olumlu veya olumsuz katkıları nelerdir?

CEVAP: Olumsuz bir katkısı olabileceğini düşünmüyorum. Uyarlama derken, bunu işi özümsemiş kişilerin yapması gerekir. Her önüne gelenin değil.

SORU: Genel olarak halk müziğinde ele alırsak?

CEVAP: O ezgilerin yaşaması açısından ben fayda görüyorum. Ama yazılan notaların üzerine “bu şu aletle çalınmıştır” diye yazılmalı. Ve o aletten yazıldığı için nota da o esasa dönüktür. Bağlama o hüviyeti kaybettirmeyecek bir icra düşünmeli. Çok usta çalanlar var şimdi onlar bu işi hesap ederler.

SORU: Gelenekte zeybekler nerede, niye ve nasıl çalınır?

CEVAP: Zeybek sözcüğü etimolojik açıdan “sübek” sözcüğünden kaynaklanıyor. “Sü” “asker” demek, “bek” de “bey” demek. Bu giderek bugünkü “subay” karşılığındadır. Bu sözcük giderek “zeybek” haline gelmiş. Yani askeri bir disiplin içerisindedir. Efe, kızan gibi terimler de vardır. Bir halk oyunudur. Balıkesir’de oynanan “bengi” havaları da zeybeğdir aslında o da bir hamaset içinde oynanır. Onlarda genellikle dokuz zamanlı. Ege bölgesinde bir yiğitlik, kabadayılık erkekçe bir edayla oynanır. Hatta kadın zeybekleri de vardır. Bu oyunlar iki aşamalıdır. Zeybek ayağa kalktığı zaman bir “gezenleme” bir de “oyun” bölümü vardır. Gezenleme bölümünde genellikle dokuz zamanın üç zamanı sona gelir. Gezenleme de türkü söylenilir zeybekler o anda oynamaz. Oyun bölümü başladığı zaman mutlaka üç bölümü başa gelir. Arada tekrar türkü söylenecekse gezenleme vardır.

SORU: Sizce, zeybek geleneğinde üretim devam ediyor mu? Yoksa sadece halk oyunları şeklinde mi sürüyor?

CEVAP: Üretim şeklini şu anda bilemiyorum. Ama üretilmese bile derlenmemiş eserlere rastlanabileceğini tahmin ediyorum. Aslında bu üretim halk müziğinde durmuyor. Hiç bir zaman da bu budur diyemeyiz çünkü bir çok varyantlarına rastlayabiliriz. Repertuara katkı olsun diye birçok araştırma yapıyoruz, davul zurnadan bir şeyler yazıyoruz, bir şeyler bulduk diye seviniyoruz. Bağlamalarla icra etme çabasında oluyoruz. O zaman yazdığımız o notayı bağlamayla nasıl çalarız şeklinde bir düşünceyle ortaya farklı bir şey çıkıyor oysa yöresinde onu bağlamayla da çalan vardır. Bu derlemeyi iki taraftan yapmak lâzım zurnadan ve bağlamadan. Tabi ki de çalınсын

ama ikisinin de üslubu kendisine hastır. Nitekim bağlamayla çalınanın bağlamadan yazılması ve çalınması daha doğru olur.

- Teşekkür ederim hocam.
- Ben teşekkür ederim.

CEMAL ÜNLÜ İLE GÖRÜŞME

SORU: Sizce adaptasyon nedir?

CEVAP: Adaptasyonun tam karşılığını anlatmak kolay değil ama kendime göre söylemem gerekirse, (daha çok da tiyatro açısından) mevcut bir yapıyı, bir eseri daha çok sahne eserini ya da yazılı bir edebi eseri alıp ana yapısını bozmadan, sadece kişilerin isimlerini, geçtiği mekânı, yeri neresi mesela; Fransa’da bir yer ise onu İstanbul yapıp, on yedinci yüzyıl ise onu İstanbul’da, orada soylular arasında geçiyorsa burada da Paşa gibi paralellikler kurarak daha kolay anlaşılır kılmak daha güncel mahalli renkler kazanmasını sağlamak maksadı olabilir. Bence bir geri kalmışlığın bir eksikliğin de ürünü. Yani insanların daha çabuk algılayabilmesi daha çabuk kavrayabilmesi, kendisiyle özdeş kılabilmesi konusunda girişilmiş bir çaba. Yalnız tabii her tür eser, her tür edebi tiyatro oyunu için, bunu söylemek mümkün değil. Neden değil; yerel bir oyun öyle bir İngiliz, Fransız tarihinden bir oyun olabilir ki mesela; “Hamlet”, “Makbet” oyunu Shakespeare’ in bir takım oyunlarına III. Richard’ı, V.Henry’i yerleştirmeniz mümkün değildir. Ama “Yanlılıklar Komedyası”nı yapabilirsiniz. Evrensel, çok insani bir takım temel duygu ve alışkanlıklar söz konusu olduğunda bunları yapmak mümkündür. Nedir mesela Ahmet Vehbi Koşar’ın Moller’den yaptığı “Hastalık Hastası” dünyanın neresine giderseniz gidin değişmeyecek bir tutum ve insan halidir. Aynı şekilde diyelim ki “cimrilik” nasıl Eskimolarda bu varsa Afrika’da da bu olabilir ve uyabilir. Bir takım temel insani güdüler, temel insani alışkanlıklar ya da insanın özünde çok yerleşmiş davranışlar adaptasyon yapmaya elverişli kılar. Mesela “Romeo ve Juliet” yüzlerce, binlerce defa dünyanın her tarafında uyarlanmıştır. Türk filmlerine konu olmuştur. Nedir temelinde; birbirini seven iki insan vardır, mensup oldukları aileler birbirlerine düşmandır. İtalya’da, İspanya’da, Türkiye’de fark etmiyor bir kolaylık sağlıyor. Aslında bu uyarılama meselesi bizim geleneksel sanatlarımıza da çok uygun değildir. Bizim geleneksel tiyatromuzda “Karagöz”de, “Meddah”ta, “Ortaoyunu”nda epik tiyatrodaki kullanılan temel bir öge olan, “yabancılaştırma” efekti vardır. Nedir bu insanların olayları, daha objektif bir gözle seyretmesini sağlamak için yandaş olmamaları bunun seyirlik bir şey olduğunu görmeleri ve mümkün olduğunca mesafeye seyrederek, bundan akıllı yoluyla neticeler çıkartmasına yönelik bir şeydir yabancılaştırma. Yani siz

sahne de gördüğünüz bir kahramanla özdeş olup onunla gözyaşı dökerek rahatlamayacaksınız, onun hangi sebeplerden, hangi psikolojik ve toplumsal şartlardan dolayı o hallere sürüklendiğini analiz ederek bundan bir netice çıkartacağız. Duygulara kapılıp boşalmayı değil tam tersine akıl yolu ile bilinçlenmeyi öngören bir yöntemdir. Kısaca böyle ifade edebiliriz. Karagözde, ortaoyununda geleneksel tiyatrodaki seyirlik oyunlarda olması da aslında ta kökleri uzak Asya'ya, Çin'e, Şamanizm'e uzanan bir geleneğin neticesidir. Burada İslamiyetin'de önemi var. Sahnede bir takım suretleri bir takım insanları canlandırırken, Tanrı'ya eş olduğunu göstermek için ya da bir takım eleştirilerin başına problem olmasını engellemek için, her zaman Karagöz oyunu, Meddah: “ *bu bir oyundur, buna oyun gözüyle bakın aman sakın buradakileri gerçek sanmayın*” sonunda bundan ibret alın diye bir gazelle başlar. Bu aslında ilizyonu, katılımı kapıp koyuvermeyi bozan bir yabancılaştırma efekti. O yüzden adaptasyon gibi yabancı bir şeyi alıp kendine çekmek, Fransa veya İtalya'da geçen bir olayı Türkiye'de senin kendi mahallende geçiyormuş gibi yapmak aslında bizim geleneksel sanatlarımıza pek uygun değil. Ama bu adaptasyonun yapıldığı moda olduğu dönem zaten geleneksel sanatların ve kültürün dışlanmaya başladığı, Batılı kültürün benimsenmeye başladığı Tanzimat döneminde olmuştur. Yani Mehterhanenin kapatılıp askeri mızıkların kurulduğu, Türk Musikisinin daha geri planda kaldığı, sarayda cariyelere bandolar mızıka takımlarının kurulduğu bir dönemde edebiyatta da üstelik edebiyatta tiyatrodaki olmasının farklı bir nedeni var, hiçbir kaynağı yok bugüne kadar yapılmamış bilmediğin bir sanatta örnek vermeye çalışıyorsun. Haliyle mevcut olan şeylere başvuracaksın. Bir yerde aşırma olmasın, oradan alma olmasın diye adaptasyon yolu denenmiş ve iyi ki de yapılmış. Bu adaptasyonlar sayesinde önemli ürünler, önemli oyunlar ve sanatçılar yetişmiştir. Tanzimatın batılılaşma çabalarının bir ürünü olduğundan söz ettik; mesela geleneksel sanatlara bakacak olursak Karagöz'de görüyoruz, Karagöz musikisinde görüyoruz adaptasyonu. Mesela bir sefarad şarkısına, geleneksel İstanbul Musevi şarkısına sözler yazılmış ve karagöz için uyarlanmıştır. Birebir doğrudan doğruya bir adaptasyon meselesi, bir aranjman meselesi görüyoruz. Aynı şekilde Kürtlerin okuduğu, Ermeni'nin okuduğu bu tip şarkılar varmış. Karagöz de normal Türk müziği ve halk müziğinden repertuarından eserler alınmış ve kullanılmıştır. Yetmediği, daha komik unsurlar katmak için bir takım hazır şarkılara da yeni sözler bulunarak bir tür adaptasyon sağlanmıştır. Mesela “Ada sahillerinde bekliyorum” diye bir Arap şarkısı vardır ki çok meşhur olmuş bugün artık Türk Musikisi repertuarına girmiştir. Ben tahmin ediyorum ki bu şarkıyı Türk Musikisi

repertuarına Karagözcüler sokmuştur. Karagöz de Arap tipleri çoktur ve onların sahneye gelişinde söylenir bu şarkılar. Bu yüzden onlar söylenmiş ve repertuara girmişlerdir. Ya da Arap tipini, Çingene tipini anlatabilmek için bir takım şarkılar uydurulmuştur ancak tabii ki bunlar adaptasyona girmez. Adaptasyon doğrudan doğruya Balat kapısı, Ada sahilleri ve benzeri şarkılar Karagöz müziğinde, Karagöz sanatında kullanılmamıştır. Aynı şekilde bir takım batı dansları karagöze uyarlanmıştır. En azından büyük orkestralarla, batılı sazlarla çalınan müzikler Karagöz oyununda alaturka sazlarla (Keman, Kanun, Ud gibi) çalınmış ve ortaya tuhaf bir sonuç çıkmıştır. Yani bunlarda kullanılmıştır Karagöz oyununda. Herhalde bunlar doğrudan doğruya kullanılmamıştır.

SORU: Peki Karagöz oyununda neden geleneksel müzik kullanılmamıştır?

CEVAP: Aslında kullanılmıştır. Kürt gelirken bir Kürt havası çalınır, Rumelili gelirken bir Rumeli türküsü çalınır, Bolulu gelirken bir Bolu türküsü çalınır. Tabii İstanbullu Rum geldiği zaman, İstanbullu Ermeni geldiği zaman, İstanbullu Yahudi geldiği zaman ya da İstanbullu Zenne veya Çelebi geldiği zaman haliyle İstanbul müzikleri, İstanbul türküleri kullanılmıştır. Ancak repertuara baktığımız zaman Arapkir müziğinden hatta Urfa bölgesi müziklerinden Rumeli'ye, Romanya'ya kadar o bölgenin müzikleri ve dansları, Polonya dansı "Polka" da kullanılmıştır. Orta oyununda, orta oyunu açık alanda oynandığı için "Kaba saz" tabir edebileceğimiz Zurna ve Çiftenağa denilen bir tip küçük kudümler gibi sazlar girmiştir orkestra olarak. Onlar için de kendilerine göre bir takım aranjmanlar yapıp geleneksel şarkılar alıp uygulanmıştır. Karagöz'den söz etmişken Moller'in bir oyunu olan ve Tuluat Tiyatroları repertuarına giren oyunu "Zor Hekim" oyununun Karagöz'e olduğu gibi uyarlandığını ve başından geçen şeylerin Karagöz'ün başından geçtiğini görüyoruz. Karagözde bu tip uyarlamalar özellikle 1880'lerde bu yolda görülür. Melih(Duygulu) buna itiraz edecektir tabii ama Donizetti paşanın geleneksel Cezayir marşını alıp çok seslendirdiğini saray orkestrasının Mızıkai-Humayun'a çaldırıldığını görüyoruz. 1700'lerden kalma geleneksel bir ezgiyi Donizetti nerdeyse bir ulusal marş haline getirmiş. 1829- 30'larda Donizetti geldiğine göre ve Mızıkai-Humayun'un bu çabaları o zamanda başladığına göre demek ki nereye geliyor ucu Domizetti'ye kadar,1850'lere kadar, daha öncesine kadar gidiyor. Batı çalgıcıları, batı müzisyenleri geleneksel ezgileri batı müzikleri ile, batı nota sistemi ile ve batılı sazlarla ile çalmaya kalkıştığı an ortaya ister istemez bir uyarlama meselesi çıkıyor. Belki biz buna tiyaroda uyarlama –adaptasyon diyoruz ama müzikte bir adaptasyon

nasıl yapılır ben bilmiyorum. Ama bir uyarılama, bir aranje etme çabası da müzikte bu biçimde ele alınabilir. Benzer bu Cezayir marşından başka Domizetti paşanın yerine geçen Guatelli paşanın çabalarını görüyoruz. Size notalarını verdiğim bir takım geleneksel eserleri işte Gevseli Asım Bey'in eserleri olsun ayrıca Şevki Bey'in, Numan Ağa'nın bir takım eserleri epey sayıda geleneksel eserin sirtoların, oyun havalarının alındığını ve batı notasıyla çok seslendirilmiş, aranje edilmiş bir şekilde yazıldığını ve notacı Emin Efendi tarafından da yayınlandığını tabii yayınlandığına bakılırsa bunun bir çeşit yenilikle beraber bir devlet görevi olduğunu kabul edersek yaygınlaşması, insanlara ulaşması, bu müziğin genişlemesi, kabul görmesi konusunda bir çaba olarak da görmek lâzım. Yani alıyor bir kenarda kalmıyor. Ne oluyor; yayınlansın, işte o zaman bir şey var herkes evine bir piyano alıyor. Koyucaklar hanımlar-beyler bu piyanolarla bu eserler çalınacaklar. Yaygınlaşsın isteniyor bu tür müzik. İşte aşağı yukarı koca ciltler dolusu yüzlerce aranjman Notacı Emin Efendi tarafından yazılmış ve çoğu da Guatelli Paşa tarafından yapılmış. Sonradan bir takım Ermeni besteciler de bu olaya devam etmişlerdir ama onlar daha çok kendi müziklerini yapmışlardır çoksesli. Belki bu kapsam dışında kalabilir.

Operetleri size biraz anlatayım. 1860'larda İstanbul'da çok garip bir durum doğdu. Güllü Agop Efendi(şu an hapisanede tutuklu bulunan Rektör Yücel Aşkın bey'in dedesi olur. Sonra Yakup Efendi olur Müslüman olmuştur. Hiç bir önemi yok tabii Yücel hocanın Ermeni kökenli olmasını kastetmiyorum sadece bilgi diye size söylüyorum.) uzun yıllar Türk tiyatrosunun oyunculuğunu yaptı. Sonra bir sürü de Ermeni tiyatroları Ermenice-Türkçe oyunlar oynuyorlardı fakat bu Ermenilerin Ermeni aksanıyla Türkçe oyunlar oynaması sorunlar yaratıyordu ve saray da bundan pek hoşnut değildi. Tiyatro yerleşsin istemekteydi Abdülmecit ve 1850 de Dolmabahçe Sarayına kocaman bir tiyatro salonu yaptırdı ve burada oyunlar oynandı. Padişah açılış için oyun yazdı yani saray ve çevresi ilgi duyuyordu tiyatroya. Bir anlaşma sonucu Agop Efendiye İstanbul dahilinde Türkçe oyun oynama tekeli verildi yani İstanbul ili dahilinde Agop efendi dışında hiç kimse yazılı Türkçe oyun oynayamaz. Ne oynayabilirlerdi? Ermenice oynayabiliyorlardı, Operetler kapsam dışıydı. Dikran Çuhacıyan daha önce Agop Efendiyle beraber çalışmışlardı ve bu işe uyandı bu yönde çalışmalar yapmaya başladı. Türk opereti böylece 1864'lerde kuruldu. Bu yasağın (G.Agop'un aldığı bu imtiyaz) on yıl boyunca onun elinde oldu. Güllü Agop efendi, bu yasağı yürütürken bir takım tiyatrocular İstanbul dışına kaçtılar.Tomas Fasülyeciyan, Bursaya gidip Ahmet Vefik Paşa ile tanıştı ve Moliere adaptasyonları işte orada

gerçekleşti. Aslında hepsi bu yasakla ilişkili. Yasak dememek lazım bir tekel, bir imtiyaz. Dikran Çuhacıyan bir takım operalar besteliyordu ve bir takım oyunlara müzikler yazıyordu. Fakat bir de operet var ikisinin arası, müzikli bir tiyatro, hafif bir oyun opera gibi değil, konuşmaları olan ve zamanı geldiğinde şarkılar söylenen ve tekrar dramatik yapının devamından oluşan bir yapı. “Arif’in Hilesi” diye bir oyunla başladı. Yohannes Acemiyan yazdı bunun librettosunu. Bu oyun Arif Ağa’nın ilk opereti idi ve bir Rus oyunundan Gogov’un “Müfettiş” oyunundan alındı. Sonra Köse Kahya, Leblebici Horhor gibi başka operetler geldi. Bu “Arif’in Hilesi” ya da Arif Ağa çok bilinen bir kaynak ve kesinlikle bir adaptasyonla Türk opereti başlamıştır diyebiliriz. Fakat bu Köse Kahya’nın, Leblebici Horhor’un da muhtemelen esinlendiği bir takım yabancı oyunlar olsa gerek. Ama bu ispatlanmış bir şey değil. Ama adamların böyle bir geleneği, böyle bir alışkanlığı yoktu. Nasıl oturup da yazacaklar o da ayrı hikaye. Suçlamak, karalamak olmasın ama Köse Kahya, Leblebici Horhor gibi operetler de bir takım oyunlardan esinlenilerek yazılmış olma ihtimali vardır. Bunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Ahmet Vefik Paşa’ya gelirsek, yaşamak zorunda kalan tiyatrocular neler yapmıştı, Tomas Fasülyeciyan Bursa’ya gitmişti tesadüfen orada sürgünde bulunan Ahmet Vefik Paşa (Bursa Valisi) gözden düşmüş himayesi altında bulunan tiyatrocuları ve yazdıklarını beğenmeyerek Fransızcası ile Molier’den uyarlamalar yapmaya başladı. Bunlar dediğim gibi Molier’in ; Hastalık Hastası, Cimri, Zoraki Hekim gibi bir takım oyunları (mesela “George Landian” diye bir oyunu vardır Molier’in “Sersem Kocanın Kurnaz Karısı” diye ele almıştır Haldun Taner (Bu da bir adaptasyondur) tiyatroya uyarlamıştır. Bu adaptasyonlar dediğim gibi belki gösterilerin Bursa’da yapılıyor olması, İstanbul’a göre kültürel seviyesi düşük olması ve daha kolay algılanması hatta dekor ve kostüm konusunda (adaptasyon yapıldıktan sonra Osmanlı kıyafetlerinin kolayca bulunabilmesi bakımından) kolaylıklar sağlamaktaydı. Adaptasyon yaptığımız zaman bir takım kolaylıklar da oluyor. Mesela müzik konusunda; istediğin müziği kullanabiliyorsun, istediğin dekoru kullanabiliyorsun. Mesela bir kafes, bir sedir koyduğun zaman rahatlıkla istenilen dekor elde edilebiliyor. Bu açılardan çok büyük kolaylıklar sağlamaktadır adaptasyon. Oyuncuya da kolaylık getirir, dekoratöre de kolaylık getirir, tiyatronun patronuna da kolaylık getirir.

SORU: Peki adaptasyonda gerçek eserin özüne bir zarar gelmiyor mu?

CEVAP: Hayır bir zarar gelmez. Adaptasyonda sadece isimler, yer, durum değişebilir ama diyelim ki bir Fransız esprisi var ise onun Türkçe karşılığını bulmak, cümleleri yeniden o bölge için, o şehir için, o mahalle için yeniden yazmak gerekiyor. Eserin ana yapısını çok fazla bozmamış oluyor adaptasyon. Tiyatro yazarı olarak en fazla öne çıkan gazeteci-yazar Ahmet Mithat Efendiyi görüyoruz. Şuan da bir çok oyun yazıyor ve sahneleniyor. Hatta operetlere, müzikli oyunlara librettolar yazıyor. Çoğu yabancı oyunlardan esinlenmiş olabileceği konusunda düşünceler var. Çünkü çevirmende kendisi. Haklı olarak bir tiyatro kültürü olmadığı için insanlar bir yerlere başvuracaklar. Özellikle Fransız oyunlarında adaptasyonlar uzun yıllar devam etmiştir. Ahmet Mithat'ın da böyle bir yanı olduğunu görüyoruz. Tuluat tiyatrolarına girecek olursak önemli bir adaptasyon ve uyarlama merkezi olmuştur. Tuluat tiyatroları Güllü Agop Efendinin tekelden dolayı neredeyse ortada işsiz kalan bir takım tiyatrocular çare olarak bir yol bulmuşlar. Sadece metni olan oyunlar Güllü Agop Efendi tarafından İstanbul'da oynanır. Nasıl müzikli oyunlar geçerli değilse metni olmayan doğaçlama tarzındaki oyunlar da kabul görmüyor. O zaman da bir takım girişimciler ortaoyununu sahnelemişler. Ve o dönemler giderek artan bir eğlence hayatı var. Tuluat tiyatrolarında özellikle Kel Hasan ve Küçük İsmail suflörsüz (Güllü Agop'un metinlerine karşı) sahneye çıkıp oynamışlar. Ve bu arada bir takım Fransız oyunlarını adapte ederek ve tipleri değiştirerek kendilerine göre isimler bulmuşlar. Ve bu oyunlarda efendisinin işlerini toparlayan uşak rolüne karşılık İbiş'i bulmuşlar. Genellikle aptal görünüşlü geveze uşak sayesinde işler çözülüp tatlıya bağlanır. Tuluat tiyatroları daha orta halli sahnelerde çıkmış ve oyunlarını müzikli bir hale getirme çabasına girmişler. Bir takım Ermeni, Rum madamları dansçıları kendi heyetlerine katmışlar ve şarkı söylemelerini istemişler. İşte "kanto" böyle doğdu. Bir takım geleneksel makamsal besteler yapıp batı sazları eşliğinde perde aralarında, (tuluat tiyatrolarında) perde başlarından evvel tek başına veya düetler halinde söylemeye başladılar. Güncel konular içeren, bazen hafif erotik diyebileceğimiz, kısa etekli, dekolte, kadınsı hareketlerle söylenen şarkılar. İtalyan şarkılarına benzeterek yapılmış ve tuluat tiyatrolarının bir parçası olmuş. Tuluat tiyatroları hem adaptasyon hem müzikleri açısından adaptasyonun en canlı en yoğun olarak görüldüğü yerler oldu. Adaptasyonun gerçek bir yaratı olması için her şeyiyle sizin olması gerekir. Adaptasyon bir yaratış sürecinin bütün özelliklerini taşıyan bir çaba değil. Şüphesiz bir iştir, yazarın yapabileceği bir

şeydir ama özgün olması için kendi yaratış sürecinden geçmesi şarttır. Ahmet Vefik Paşa'nın çok harika adaptasyonları var. Ama onlara bu ilhamı veren Moliere'dir. Türk toplumunda yeniden yaratabilmesi Ahmet Vefik Paşa'nın ustalığından ve becerisinden kaynaklanır. Zaten hiçbir zaman ben yarattım dememiştir. Başarılı olmuştur. Bunu yapan kişinin mahareti ile ilgilidir. Özgün bir yaratı değil zanaat olarak bakmak lazım.

- Teşekkür ederim hocam.
- Ben teşekkür ederim.

ARIF SAĞ İLE GÖRÜŞME

SORU: Adaptasyonun halk müziğine katkıları nelerdir? Böyle bir uygulamaya sizce ihtiyaç var mıdır?

CEVAP: Toplum bazı şeyleri yaşamının her boyutunda kullanmak ister. En basiti mutfak gibi. Mutfağı evinde de kullanıyor, çiftçi tarlada iş yapacaksa evindeki mutfağı tarladaki ocağına adapte ediyor. Yani orada da bir adaptasyon var. Sonuçta tarlada yeme ihtiyacını karşılıyor. Evdeki mutfağını tarlada ağacın altına taşıyor. Buradan bakarsak Halk müziği de büyük yatırım kurallarının içinde gelişen bir müzik türü değil, ticari pazarı olmayan bir müzik türüdür. Sonradan belki bir ticari pazarı var ama yapıldığı, yani oluşumunda böyle bir pazar yok. Sorunlarını anlatma ve günlük yaşamını müzikle yaşama var. Yani türkülerini, ağıtlarını, sevda türkülerini söylerken hatta içinde ibadet konulu deyişlerini söylerken hep yaşamını ifade etme adına kullanmış bunları. Yani burada ekonomik bir pazar yok. “Güzel türküyü yapayım da çok satsın, oradan da bana ekonomik bir gelir olsun” diye bir düşünce yok. Dolayısıyla çok saf bir noktada üretilmiş bir müzik türü. Halk müziğinin özelliği bu. Bunu oyunlarına da yaydığımız zaman karşımıza aynı şey çıkıyor. Yani “ben güzel oyun oynayayım da beni bir dans grubunun içine koysunlar” diye bir düşünce ile oyun oynamıyor. Oyunda saf bir biçimde sırf kendi zevki için, birlikte yaşadığı insanlarla o zevki paylaşmak için yapıyor. Orada mükemmellik veya pazara sürme hesabı olmadığı için, kıyafetinden mekâna, bulunduğu coğrafi yapıya kadar herhangi bir hesabı kitabı yok. Neresi müsaitse orada, hangi enstrüman ayak hareketlerine uygun onunla dans eder. Şimdi oradan dönüşelim. Nedir adaptasyon? Bizim zannettiğimiz var bir de aslında olan var. Davul-zurnanın çaldığı melodiyi benim alıp Bağlama ile çalmam adaptasyon. Acaba daha önce hiç mi çalan olmadı. Acaba daha önce birileri bu zeybekleri bağlama ile çalmıyor muydu? Bence çalıyordu. Ya zamanla yok oldu, ya zamanla biz duyamadık, göremedik. Bizim en çok dikkatimizi çeken hangi nokta ise biz kendimizi oraya yönlendirdiğimiz için örneğin, Kocaarap zeybeği Bağlama ile çalınmaz mantığı şuradan geliyor da Davul-Zurna ile daha heybetli geliyor, Davul-

Zurna ile çalındığı zaman insanlar daha rahat oynuyor, Oradaki saund daha yerli yerine oturuyor. Bunlar doğru şeyler ancak burada bir şeyin hesabını yapmak lazım. Bu genel anlamda da vardır Halaylardan tutun da Horonlara, Karşılamalara, Ortaoyunlarına, aklınıza hangi bölgenin oyunları geliyorsa oralara baktığımız zaman bu şeylerle karşılaşabilirsiniz. Davul-Zurna vardır, yörenin diğer çalgıları vardır. Davul-Zurna daha çok meydana, kalabalığa hitap eden bir enstrüman, bir orkestra. Diyelim ki birkaç köy bir araya gelmiş toy yapıyorlar, düğün yapıyorlar veya bayram yapıyorlar. Siz orada Kemençe ile Bağlama ile veya sesi düşük olan diğer enstrümanlar ile o topluluğa keyif dağıtamazsınız. O ortak keyifi yakalayamazsınız. Dolayısıyla onları tempoya sokacak daha volümlü enstrümanlara ihtiyaç vardır. Onun içindir ki Davul-Zurna daha çok meydan çalgısı, Bağlama ve benzeri çalgılar ise daha az kalabalıklara, daha sessiz daha duygusal kalabalıklara hitap eden enstrümanlardır. Hatta bazen oyunlarda da bağlama ve onun gibi düşük volümlü enstrümanların kullanılmışlığı vardır ancak nerededir, ev içindedir, kapalı mekândadır. Sesini daha rahat duyurabileceği mekânlardadır. Bizim dizilerimiz vardır. Ülkemizin bir ses yapısı var. Yani, birileri beğenir beğenmez o beni hiç ilgilendirmiyor. Eğer bin yıldır bu topraklarda insanlar o ses dizilerini benimsemiş onlarla ninniler söylemiş, onlarla halaylar söylemiş oynamış bu güne gelmiş ve bugün hala vazgeçmiyorsa, bu bir hakikattir, bir gerçektir. Bir kere bunu bu şekilde görmemiz lazım. Yani, çağdaşlık adına evrensellik adına müziğimizin dizisinin bazı seslerden vazgeçen bazı insanlar var. Bunu da çağdaşlık ve evrensellik adına yapıyorlar, aslında müthiş bir yanlış, müthiş. Bir ihanetin içinde olduklarının farkında değiller. Böyle bir şey yok. Dünyanın hiçbir yerinde böyle bir şey yok. Yani bunu caz müziğinde de görürsünüz. Caz müziğinde o seslerden vazgeçmezler. Benim ülkemde iki kitap okuyan – si koma bemole – gerek yok diyor. Hangi ölçüye göre kötü, sen bir kişisin, diğer tarafta yetmiş milyon insan var. 70 milyon insan için o duygudur ama senin için kötü. Demek ki sen duygudan yoksunsun. O zaman kötü olan sensin. Yetmiş milyon değil kötü olan. Eğer o yetmiş milyon uşak dediğimiz o bir koma sesi ısrarla basıyorsa orada bir gerçek var. Sen istemiyorsan o zaman sende bir gerçek dışılık var. O zaman yetmiş milyonun duygularını senin serseri gönlüne emanet etmem. Sana müsaade etmem. İşte kavga burada başlıyor, Si koma bemolün olduğu bir diziyi aranje etmek zor ama imkânsız değil. Senin yeteneklerin onu aranje etmeye müsait değil. Sen, o Si komayı kaldırırım rahatlarım diye düşünüyorsun. Niye? Klasik akorları otursun diye. Flemanko müziğinin akorları da klasik akorlara uygun değil, çünkü aynı zamanda

makam müziğidir ve farklı akorlardır. Avrupa'nın bir köşesinde yaşıyorum ve dolayısıyla Avrupa'nın anladığı bir tazı yakalamam lazım. Diğer tarafta da müziğim makam müziği, ondan da vazgeçemem. İkisini buluşturmalıyım diyor. İkisini buluştururken Flemanko müzikte nasıl klasik akorlar oturmuyorsa, kendine göre akorlar yazılmış. Sen de o zaman Türk müziğinin akorlarını yazmalısın, Flemanko müziğinde nasıl yazılmışsa. Sen şimdi bu zorluktan kaçıp, klasik kilise müziğinin akorlarını benim müziğime oturtmaya çalışıyorsun. Bu doğru değil. Tabi ki olumsuzluklar çıkacak. Ben si koma bemolü basarken piyanocu si basacak. Orada si basılmalı mı basılmamalı mı? Onun hesabını yapacaksın. Ben o si yi basarken orkestaradaki o sesi kaldırmalı mısın veya orkestra içine oturtmalı mısın? Bana göre koymamalısın. Biz yapıyoruz ve koymuyoruz. Hiç kimse de orada niye si yok demiyor. İlla üçlü dörtlü yedili diye kural yok. Demek ki burada olay şu; müziğin kendisi veya çağdaşlığı ile ilgili bir sorunumuz yok. Burada bizi yazanların, çağa adapte etmek isteyenlerin yeni bir anlayışı yansıtmaktan ziyade, klasik anlayışın üzerine oturtmaya çalışıyorlar. Doğal olarak olmuyor. Olmaz. Olmadığı zaman ne yapıyor? Benim dizilerimde duygularımı yansıtan sesler vardır. Elimden onu almaya çalışıyor. Onları yok etmeye çalışıyor. Bu olmaz. Bize düşen size düşen görev, Halk müziğini bu kadar hayatın parçası olarak kabul ederler, onun okullarını okuyanlar, ondan ekmek yiyenlere düşen görev budur. Bunun adı tutuculuksa, tutuculuktur. Eğer muhafazakârlık deniliyorsa muhafazakârlıktır. Daha ileri gideyim, bunun adı gericilikse bu nokta da gericiyim. Bana göre ileriliktir bu. Burada birini muhafaza edersin, diğerini geliştirirsin. Ama muhafaza edemediğin noktada asimile edersin. Bu şuna benzer “ A ne güzel Avrupalı okuyor” dersin. Bir bakarsın kişiliğin gitmiş. Ben eskiden neydim diye kendini aramaya başlarsın. Yok olursun. Globalizmin getirmiş olduğu böyle bir tehlike. Aynı tehlike burada da var; adapte ederken yok etmek! Onun için adapte edilmek istenen ürünle adapte edilecek mekanizma çok ciddi olmalıdır. Yani güvenilir olmalı. Yani şunu diyebilmelisiniz, Arif Sağ'ın bilgisi birikimi adapte etmeye yetmez, Arif Sağ böyle bir işe girmemeli, denilebilmeli. Veya adapte edicinin özellikleri ne olmalı. Bunu araştırmalı. Kiminle adaptasyon yapılabilir, hangi kurallar kullanılmalı. Elimizde böyle bir doküman yok. Yani adaptasyona evet, çünkü evet demediğiniz zaman değişimi durdurursunuz, evrime ters düşersiniz. Adaptasyona evet ama hangi kurallarla yapmanın koşulları düşünülmeli. Kuralların olması gerekir. Kâğıt oyununun bile kuralları vardır. Ama Halk Müziği gibi dev bir müziği adapte edeceksin, ama kuralları yok! Kuralları konulursa kimse karşı çıkamaz.

SORU: Son albüm çalışmamızda zeybeklere de yer verdiniz. Bu anlamda nelere dikkat ettiniz?

CEVAP: Ben Koca Arap zeybeğini yazdım. Bu zeybeği birkaç yıl önce birkaç kez daha yazdım ve çaldım. 1972’lerde, 1971’lerde çalışıyordum. En son, yapılan işin içinde bir terslik olduğunu düşündüm ve Muzaffer Sarısözen’in yazdığı Aydın’lı zurnacıların çalmış olduğu bandı buldum. Oturup günlerce dinledim ve yazdım. Beni burada ilgilendiren melodi değil çünkü ihmal edilmiş bir davul var. Yazılmamış hiç. Ben önce davulu yazdım sonra melodiyi. Davul baştan sona kesintisiz olarak 40 zamanlı gidiyor. Birileri kalkıp diyebilir orada “puandorglar” var. Ama puandorg göreceli bir kavramdır. İster kullanır ister kullanmam. Puandorg mutlak değil. Ama ritim mutlaktır. Ben orada puandorg duymuyorum. Çünkü davulcu puandorg yapmıyor. Bir sekizlik mi olur puandorg? Bir dörtlük olmaz mı? Uzun veya kısa olmaz mı? Puandorg belli aletlerin susmasıdır aynı zamanda. Orada davul susmuyor devam ediyor. Melodinin seyri ve biçimi değişiyor ama ritmin seyri değişmiyor. Burada ben ona puandorg diyemem. Birileri diyebilir, kimseye bir şey demem, herkesin kendi görüşüdür. Bu üzerinde çok durduğum örnek. Mesela aynı şey halaylarda, Orta Anadolu da var. Ritmcinin yeteneği veya beynindeki müzik algılaması parçaya ritim ilave ettirir. Mesela son yıllarda arabesk ritim tarzı Türkiye deki ritim çalanların birçoğunu oraya yönlendirmiştir. Son zamanlarda ki ritimleri dinlediğiniz zaman bir arabesk kokusu duyarsınız. Yani Anadolu’da ki o sakin ritimler arabeske dönüştü. Davul ve zurnayı tespit ederken keşke davullarda yazılıydı bunlar olmayacaktı. Halen de bu devam ediyor. Bağlama çalıp söyleyen kişi bağlamasıyla melodiyi taklit etmez. Ben de böyle bir şey yapmam. Ama bugün notalar yazılırken bağlama şan altında ne yapıyor bunu önemseyen yok. Ne çaldığı bugüne kadar yazılmamış. Ben de yazmadım. Bende de kabahat var. Ama artık gördük ki, yazılmalı. Yani icracı pedal ses çalmışsa, ritim çalmışsa, şan çalmışsa, melodi çalmışsa yazılmalıdır. Dört porte mi beş mi on mu her ne ise yazılmalıdır. Sonuçta bu tespittir. Bağlamaların önüne bağlama notasını ritimlerin önüne ritim notasını koymalısın. Çağdaşlaşmak ve büyümek adaptasyon budur. Sen bunları yazmamışsın, adam iki saat zeybek çalışıyor sen sadece zurnayı yazmışsın. Sonra diyorsun ki adam puandorg çalmış. Altta ritim var ne puandorgu. Ritmi ciddiye alan yok. Bu belki çok sert bir eleştiri ama umarım bu saatten sonra bu olay ciddiye alınır ve ciddi bir nota yazımı başlar. Yani bilimsellik taşıyan bir okul “bu aslında yanlış ama biz

öğretiyoruz diyorsa” bu çok tehlike bir durumdur. Bilim de “ama” olmaz. O zaman öğrettiğin şeyde tereddütölüsündür.

- Teşekkür ederim hocam.
- Ben teşekkür ederim.

SARPER ÖZSAN İLE GÖRÜŞME

SORU: Yapığımız düzenlemelerdeki uyarlama mantığını bizlere nasıl anlatırsınız?

CEVAP: Düzenleme şöyle yapılır diye bir şablonun, bir kuralın olduğunu hiç zannetmiyorum.

SORU: Bu işin bir tekniği var tabi ki...

CEVAP: Tekniği var da bu o kadar değişken ki aslında, benim yaptığım doğrudur gibi bir tavır takınmayı doğru bulmuyorum aslında. Pek çok arkadaşlar çeşitli denemeler yapıyorlar ve bu denemelerin hepsinin, bana kalırsa olumsuz olanların bile müziğimizin geliştirilmesinde rolü olacağını düşünüyorum. En azından çok olumsuz bir şey yapılmışsa, hiç olmazsa ona olumsuz diyebilmek bile bizim için bir kazanç diye düşünüyorum. O nedenle hepsine ben saygı duyuyorum yapılmış olan denemelere. Aslında benim yaptığım çalışmalarda, bu denemelerden bir tanesi. Ancak ben “benimki doğrudur herkes böyle yapmalıdır “ şeklinde değil de, en azından kendi yaptığımı, kendim nasıl düşündüğümü anlatabilirim.

Türküleri düzenlerken,(uyarlama derken düzenlemeyi mi kastediyorsunuz?)

SORU: Kendi birikimlerinizi mesela; Batı müziği formlarını alıp türküler üzerine uyarlıyorsunuz.

CEVAP: Genellikle Batı müziği formlarını uyarlamıyorum. Çünkü Batı müziği formu hakikaten farklı. Türkülerin kendi formları (formu biçim karşılığında kullanıyorum) var. Tabi ki o formları bozmadan, Türk müziğinin kendi yapısını bozmadan, makamsal yapısını bozmadan, tadını olabildiğince bozmadan ve de karakterini bozmadan bir şeyler yapma düşüncesindeyim. Bu nedenle de ben, bir türküyü alıp düzenlerken çabucak ta düzenleyemiyorum maalesef. Eğer bir türküyü düzenlemeye karar verdimsem, önce o türküyü biraz yaşamam gerekiyor. Yani belki birkaç gün, belki bir hafta, yerine göre on gün o normal günlük yaşantımın içinde aklımın bir köşesinde böyle sürekli dönüp dolaşıyor. Ve de onunla bir bakımda halleşiyorum diyebilirim. O halleşme süreci içinde gerçekten de bir takım düşünceler kaynaşmaya başlıyor. “ Nasıl olabilir, nasıl yapabilirim.” Hatta türküler için, kafamda bir senaryo bile düşündüğüm oluyor. Örneğin; bir dönem yapmış olduğum “ Dün gece seyrimde coştuydu dağlar”

türkü için, sanki Pir Sultan'ın kızlarından ya da torunlarından bir tanesi, dağ başında dedesinin mezarı başında, rüzgâr uğultuları arasında onları düşünüyor gibi bir senaryom vardı kafamda ve müziği ona geçirmeye çalıştım. Gerçekten de, bazen senaryolar kurduğum bile oluyor. Bir de, tabi ki bütün bu bir süreç içinde, türküyle belirli bir şekilde halleştikten sonra, onunla yaşadıktan sonra bir takım düşünceler gelmeye başlıyor insanın kafasına. Ve de tabi ki bunun tekniği nedir diye sorarsanız genellikle şunu söylerler. “ Akorlarını bulursunuz, ona uygun bir bas bulunur, akorları çalacak bir alet mutlaka, bu gitar olabilir, klavyenin bir rengi olabilir vs. bunlar yapılıp üstüne de renk çalgıları eklenir” derler. Ben buna karşıyım aslında. Böyle şablon şeklinde bir kural olması bence doğru değil. Her türkünün yaşayan farklı bir yanı var farklı bir tavrı var. O tavrı yakalayıp ona göre bir şeyler yapmak gerektiği inancındayım. Ve ben esas olarak bunu uyguluyorum. O bakımdan türküleri ele aldığımda, o belirli hazırlığı yaptığımda oturuyorum yazmaya. Yazarken bazı düşüncelerim ve düzenleme konusunda tavırlarım var. O tavırlardan bir tanesi şu; türkünün ne istediğini nasıl bir karakter çizdiğini, lirik mi? coşkunca mı? yani patetik mi? yahut diyelim ki romantik mi? az çok o tavrını çözmeye çalışıyorum. Çünkü bu tavır eğer çözülebilirse müziğin düzenlemesinde, gerektiğinde çalgıları bile ona göre seçmek gerekiyor. Eğer dirençli, kavgacı, yahut coşkulu bir ruh varsa o zaman kullanacağınız çalgılarla, romantik bir müzikte kullanacağınız çalgılar değişiyor. Bizde belki kemanlara yumuşak bir tonlamayla flüte falan çok daha yer verebilirsiniz de, daha kahramanca nitelikli coşkulu şeylerde belki trompetlere yer verebilirsiniz. Bunun gibi şeyler. Onun dışında bir ilkem daha var. Şimdi bizim türkülerimiz, bütün halk müzikleri gibi (yabancılarda da öyle hatta pop müzikte de rastlıyoruz) genellikle bir dörtlük söyleniyor öteki dörtlükler aynı müzikte söyleniyor. Bazen de nakarat oluyor(o biraz farklı olmakla birlikte). Eğer bir müziğin dört tane beş tane sözü varsa ve bu söylenecekse, o zaman bunun hep aynı düzenlemeyle söylenmesini doğru bulmuyorum. Mutlaka birinci, ikinci, üçüncü dörtlüğün aynı ezgi olmakla birlikte düzenlemesinin farklı olması gerektiği inancındayım ve ben bunu uyguluyorum. Mesela diyelim ki dört kıtalık bir türkü varsa birini kıtasını ayrı, ikinci kıtasını ayrı, üçüncü ve dördüncü kıtalarını ayrı bir düzenleme yapıyorum. Ve bu düzenlemelerin hepsi az çok şöyle bir mantıkla yapılıyor. En basit, duru ve yalın halden giderek daha karmaşıklaşan, daha yükselen, tansiyonun yükseldiği düzenlemelere doğru gidiyor.

SORU: Yani şan altında sözlerin ruhuna göre düzenliyorsunuz.

CEVAP: Evet sözlerin ruhuna göre düzenliyorum bir de kendi içinde bir geliştirme düşüncem var. Bunu yaparken bir de türkülerin bir de ara müziği olur. Bu ara müzikleri bildiğiniz gibi ya dörtlük bir kez daha çalınır yahut ta nakarat bir kez çalınır. Bazen nakaratlar dörtlükteki müzikle de aynı da olabilir. Zaten dörtlükte söylüyoruz o ezgiyi, nakaratta söylüyoruz bir daha sazda ya da çalgılarla çalmanın bazen hatta iki kere çalmanın bana monotonluk getirdiği inancından dolayı, ben ara müziklerini kendimin malı olarak görüyorum. Tabi ki türküyü bozmayacak, onun yapısına olumsuz katkılarda bulunmayacak ama kendimce ona yakıştırabildiğim bir ezgiyi bir başka bir şey koyuyorum. Ve de onu çaldırıyorum orada.

SORU: Yeniden bir biçim mi vermiş oluyorsunuz? .

CEVAP: Yeniden bir biçim vermiş oluyorum ve türküye yeniden ikinci, üçüncü, dördüncü dörtlükte girildiğinde o zaman yeniden türküye dönmüş oluyoruz ve o bir tazelik oluşturuyor. Tabi bütün bunları düşünürken, tek kaidem türkülere zarar gelmesin ve onları bozmamaktır. Tabi bozmamak derken; bu kıldan ince kılıçtan keskin bir konudur. Çünkü bu arada da türküyü olduğu gibi tekrar tekrar söylemenin de bir anlamı olmadığını kanısındayım. Yani dünya değişirken bizler gelişirken, tekrar olduğu gibi tekrar ediyorsa geliştirmemiş oluyoruz. Türkülerimizin de gelişmesi hatta Atatürk'ün de dediği gibi çağdaş uygarlıklar düzeyine çıkması(müzikal açıdan söylüyorum) geçerli. Tabi eğitimimden de gelen bir bakış açısıyla onları geliştirmeye de bakıyorum. Tabi bu geliştirmeler yapılan bu yeni katkılar yahut orkestrasyonda yapılan katkılar, belki bazılarına fazla gelebilir. Ama şuna inanıyorum ki, bazılarına fazla gelmekle birlikte giderek zevkimizin de geliştiği bu alandaki tavırlarımızın da değiştiği bir dünyada mutlaka daha sonraları bunlar çok daha kolay kulakların içine girecektir. Bir örnek söyleyeyim; 1971 yılında (ben o sırada öğrenciydim konservatuarda) Ankara Radyosunda daha sonra TRT 1 de masal müzikleri yaptırılıyordu bestecilere. Böyle genç besteciler falan ben de öğrenciyim. Radyo evinde bir takım tek sesler metinler vardı onları alıyorduk (çocuklar için yapılmış programlardı) ve müzik yapıyorduk. Bir tanesi özellikle uygulamak istediğim durumu gerçekleştirebilecek bir metindi. Köroğlu'yla ilgili bir masaldı. “ Panayırdaki Yabancı Kasap” gibi, bir uyarılma gibi yapılmış ve içinde de Köroğlu'nun dörtlükleri vardı. Bunları yapmayı planlamıştım. Aslında ilk kez 1971 yılında orkestra içine ben saz koydum. Bugün baktığımda biraz o konulan sazın eklektik olduğu, yani tam homojen bir şekilde içine girmediğini görüyorum ama tabi benimde korkum vardı. Ayağımı

atarken denk atmaya çalışıyordum. Orkestra çalıp bitiriyor ve Mehmet Erenler çok güzel bir şekilde çalıp söylemişti. Bana çok yardımcı olmuştu zaten orkestra arkadaşlarımdan, konservatuar öğrencilerinden oluşan küçük bir orkestraydı ve ben yönetmişim. Mehmet Erenler bana buna neden gerek duyduğumu sormuştu. Bu geleneksel türkülerini orkestra söylemenin sazı koymanın bir anlamı var mı demişti. Bende dilim döndüğünce anlatmaya çalışmışım ki; geleneksel tarza büyük saygımız var ama bunların bir de geliştirilmesi gerektiği inancındaydım. Aldığım eğitim gereğince de böyle idi. Çünkü bizden evvelki öğretmenlerimizde koro ile geleneksel türkülerini seslendirmişlerdi. Bu sadece bize özgü bir şey de değil. Batıda da bunun çok örneklerine rastlıyoruz. Beethoven, Brahms, Bach vs Halk müziklerine el atmışlar. Halk müziklerine el atmayan besteci yok gibi bir şey. Hepsinin Halk müzikleriyle uğraştıkları belli dönemler var. Bunu da şuna bağlıyorum, Halk müziklerinin (bütün dünyada) çok samimi bir tavrı var güzel müzikler. Müzisyen olan bir kimsenin güzel bir müzik karşısında kayıtsız kalması mümkün değil. Kendince o eseri yeniden forma döküp ortaya çıkarması hakikaten doğru bir şey oluyor. Nitekim buna çok rastlıyoruz. Bizim müziklerimizde böyle olduğuna göre ki bence dünyadaki folklor eserlerinden birisidir türküler (dans açısından da böyle) Bu güzellikleri de mutlaka daha ileriye taşımamız gerektiği inancındayım. Bu nedenle böyle bir tavır güdüyorum. O zamanlar anlatmaya çalıştım ama Mehmet Erenlerin kafasına pekte yatmamıştı. Ama sağ olsun gelip çalmıştı. Bugün karşılaşip sormak isterim aslında halen aynı mı düşünüyor diye. Çünkü plak ve kaset yapmak isteyen âşıklar zaman zaman konuştuğumuzda veya benden bir şey istediklerinde şunu dediklerini biliyorum; “ eskiden ne güzel tek başımıza oturup çalıp söylüyorduk ama artık gitmiyor insanlar başka bir şeyler istiyorlar”. O zamandan beri otuz dört yıl olmuş ve beğenilerimizde çok şeyin değiştiğini görüyorum. Değişmesi de tabii ki gerekiyor ve bu süreçte devam edecek diye düşünüyorum.

SORU: Yaptığımız bu uyarlamaların Halk müziğine katkıları olmuş mudur? Sizce bunlar nelerdir?

CEVAP: Katkıları olmuştur. Az önce de söylediğim gibi, çok olumsuz bir örnek bile olsa yaptığım şey gene olmuştur. Çünkü benden sonra gelecek olan besteciler bakacaklar ve “ böyle de olmaz ne kadar kötü tınıyor” diyecekler ve onu yapmayacaklar. Bence bu bile bir katkıdır. Bu açıdan bakılırsa yapılmış olan her denemenin, her çalışmanın bir yararı var. Benim şimdiye kadar yapılmış olan bu türlü

denemelerde çok olumsuz bulduğum beğenmediğim örnekler olmadı değil oldu. Ama onlara da hep aynı mesafe ile yaklaştım, hor görerek değil onun da bize bir yararı olduğu, ondan dersler çıkarmamız gerektiği açısından yaklaştığım için ben onları olması gereken şeyler olarak görüyorum.

SORU: Yaptığınız bu düzenlemelerde Türkülerin nakaratlarını bestelerken türküden esinlendiğiniz oldu mu? Tamamen kendi birikimimizden mi yoksa türkünün melodi örgüsünden mi esinlendiniz?

CEVAP: Bu geniş bir yelpaze çiziyor kanımca. Bazı parçalarda öyle bir aranağme koydum ki müziğin kendisinde yok ama dinlediğinizde “ben bunu dinlemiştim” kadar yakın bulabilirsiniz. Mesela bir çalışmamda “Sevap Almak İçin” adlı bir deyiş. Aranağmelerinde geleneksel tarzda saz kullandım. Her ara müziği birbirinden değişikti ve bunların bestesi bana aitti. Bunları bir araya getirdiğinizde de bir saz parçası çıkıyordu ortaya ama bunu yanında öyle bestelerim oldu ki Türk müziğiyle hatta türküyle bile ilgisi yoktu. Bunları nasıl yan yana getirdiniz diyeceksiniz.

SORU: Bir kopukluk oluyor mu?

CEVAP: İşte orada insanın müzikal görüşü, estetik görüşü çok büyük bir rol oynuyor. Yani birbirinden çok farklı olmakla birlikte, yine de birbirine yakışan durumlar olabilir. İşte o durumları yakaladığım zaman birbirinden çok farklı ara müzikleri bile yazdım. Dinlediğinizde (eğer çok gelenekçi değilseniz) orada büyük bir yadırgama hissetmeyeceksiniz. Düzenlemelerimin bazılarında bu vardır. Orada bir yenilik, bir tazelik, bir değişiklik söz konusudur. Bunu birazda bilinçli yaptığımı söylemek istiyorum. Aynı müzikle söylenen pek çok kıtadaki monotonluğu kırmak için ve zaman zaman modülasyonlar da denemişimdir. Bir veya iki dörtlüğü aynı tonda söyletirim ondan sonraki gelen dörtlüğü bazen yarım ton bazen bir buçuk ton bazen başka bir tona aktarıp orada söyletme tavrını gütmüşümdür. Bu da gerektiğinde hele türküde giderek gelişen bir heyecan veya mesaj varsa ayrıca da yardımcı olur. Ama en önemlisi o monotonluğun kırılmasıdır

SORU: Türkülerde düzenlemeleri yaparken koma seslerle olan çakışmaları nasıl çözümlüyorsunuz?

CEVAP: Öncelikle komalarla ilgili görüşlerimi söyleyeyim. Makamsal olan yahut Batı diliyle “modal” olan her kullanımda komalar vardır. Eski Yunan modlarında da vardı,

kilise modlarında da vardı, Hint modlarında, Arap'larda da bizde de var. Yani makamsal nitelik olduğu zaman mutlaka, bir; bölge çalışması yani seyir meselesi söz konusudur, iki; komalar yüzde doksan dokuz vardır. Bu açıdan bakıldığında komalar bir dönemi simgeliyor. Bu dönemde esas olarak tarihsel bir süreç içinde baktığımızda, toplumların tarım toplumu olmaya geçtiği köleci ve özellikle feodal toplum dönemleri kapsıyor. Batı'da komalar, feodal toplumun çözüldüğü ve de burjuva toplumunun giderek yerleşmeye başladığı dönemde yok olmuştur. Armoni ile birlikte yok olmuştur. Çünkü armoni komaları kabul etmiyor. Denemem de var bu konuda. 1981 de yanılmıyorsam Rahmi Saltık ile ilk yapmış olduğumuz düzenleme denemesinde ben sazları komalı ve çok sesli çaldırmak için bir takım orkestrasyonlar yaptım keman, viyola, kontrbas nasıl bir aile ise curadan divana kadar sazlarda kendi içinde, üstelikte değişik akortlarıyla farklılıklar içeren çalgılarımız olduğu için, bunları aile olarak kullanmayı düşündüm. Aynı anda hepsini çalarak yapamayacağıma göre o akorları piyano da denedim ve çok güzel tınılıyordu. Ama gerçekleştirmeye kalktığımızda komalı sesler sonucunda, o akorlar çamur gibi tınılıyordu. Stüdyoda çalışmaya başlamadan bir veya iki saatimiz akortla geçiyordu. Çünkü telleri birbirine uydursan perdeler tutmuyordu perdelerin, hele de komalı perdelerin birbirine akordu olağanüstü zor. Sonradan şöyle düşündüm demek ki komalar boşuna yok olmadı. Her ülkede moderniteye doğru, endüstrileşmeye doğru, kapitalistleşmeye doğru, siyasi açıdan bakarsak demokrasiye doğru vs. yapılan yönlenmeler giderek komaların yok olduğunu görüyoruz. Ve ben yine inanıyorum ki, bizim müziğimizde de çok seslilik geliştikçe komalar yok olmak zorundadır. Bu bir tarihi süreçtir. Komalar ancak nasıl kullanılabilir? Bir takım tampere çalgılarla çalınırken söylerken, komalı söyleyebilirsiniz. Örneğin bugün bir caz müzisyeni piyanoda çalıp şarkıyı(komalı)söyleyebilir. Ve çok da güzel oluyor, birbirine çakışmıyor. Eğer on tane çalgı komalı çalıyorsa bir yerde çakışır ama orkestra tampere çalarken üstüne siz komalı söylerseniz o onun tadı bile olabilir. Bugün komalı söylemeyi bırakın halk müziklerini, bazı pop müziklerinde bile rastlıyoruz. Çünkü gırtlak nağmeleri yaparken komaları da yapıyorlar. Belki komalar bu şekilde kalabilir ama çoksesli bir tarzda orkestra içinde ve tüm çalgıların fonksiyonel olarak kullanıldığı bir yerde eğer komalı kullandığımızda bir takım problemler baş gösterir. Batı'da komalı eserlerinde kullanıldığı eserler yok değil. Yirminci yüzyılın ilk yarısında Alois.. Gibi besteciler var ki onlar dörtte bir tonlar olarak bakıyorlar meseleye yani çeyrek tonlar olarak bakıyorlar. Bizim gibi düşünmüyorlar. Bir takım denemeler yapılmış, kuartetler yazılmış, hatta çok yakın bir

dönem içinde bu konuda bilgili bir arkadaş gelip konferans vermiştir. (Ben de bulundum orada). Dünya yüzünde de modern besteciler çeyrek tonlara el atmışlar. Konferansa gelen arkadaşımız, çeyrek tonu kendi başına çeyrek ton olarak düşünüyordu. Hatta bizim bestecilerimize nasıl yaptıklarını sordu, bizim bestecilerimiz onun çeyrek olduğundan bile habersizlerdi neredeyse çünkü makam onu gerektiriyordu. Bu açıdan bakıldığında komalar, ancak böyle olursa kullanılabilir çünkü müzik geliştikçe komalar giderek yok olacaktır.

SORU: Diyelim ki; türkünün kendi yapısında si bemol iki var az önceki çalışmanızda da dinlemiştik.

CEVAP: O zaman si bemolün kendi gibi kullanacağız. Ancak türküyü tek başın birisi okuyorsa olur, koro söylüyorsa olamaz. Birisinin iki birisinin üç koma bastığını nereden bilebiliriz ki? Nasıl ölçeceksin? Ölçüsü mümkün değil. Benim deneyimlerimden de çıkan şeyler, ayrıca tarihe baktığımızda da bunu görüyorum. Bu komalar müziği tabi ki tatlandırıyor. Kendim de saz çalıp söylediğimde komalı söylüyorum türküde benimde hoşuma gidiyor ama okulda solfej dersinde asla müsaade etmem komalı söylenmesine. Ancak çokseslilikte uygulamaya kalktığımızda başarılı olunmuyor. Benim yapmış olduğum düzenlemelerde koma ses kullanmadım düzenlemelerim tampere ses sistemindedir. Ama tampere düzenlemelerde de komalı yapıyı uyandırabilecek bazı kromatik inişler çıkışlar vs. gibi şeyleri bilinçlice uygulamak gerektiği inancındayım. Saz da veya şanda burası si olmadı demiyorum. Buselik si olsun istemiyorum yani. Segâhsa segâh olmalı.

SORU: Düzenlemelerinizde şanı özgür bırakıp, kendi bölümleriniz de özgür çalışmak tarzınız mıdır?

CEVAP: Özgür bırakıyorum hatta geleneksel tarzında söylenmesi hoşuma da gider. Eğer komaların çok önde olduğu bir yerse, onun düzenlemesini öyle yapıyorum ki; onun komasıyla çakışmayacak şekilde oluyor.

SORU: Yaptığımız bu denemeler döneminizde ilk sayılacak türden dolayısıyla örnek alacağınız kimse de olmamış. Dinleyici açısından düşününce denemekten çekindiğiniz şeyler odlumu hiç?

CEVAP: Bu tarzda yapan ben şimdiye kadar duymadım belki de vardır. Benim hocalarım olan Adnan Saygun, Necip Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin var ama bu

alandaki eser vermiş değiller(düzenleme alanında). Onlar koroya düzenlemişler. Çok sesli orkestralar için düzenlemeler yapmışlar ama benim gibi türkü alanında yapmamışlar. Önümde bu şekilde bir örnek yok. Ben bu işi yaparken hiç korkmadım çünkü türkülerini çok seviyorum. Eğitimim Batı müziği olmasına rağmen, baştan beri hep türkülerle yakın olmuşumdur.(Köy kökenli olmamama rağmen). Türkü dinlerken titreşiyorum. Gözlerimin dolduğu çok anlar oluyor. Mesela Klasik Türk Müziği dediğimiz Osmanlı müziğinde böyle bir titreşmem yok. Onu da incelediğimde tabii ki büyük bir müzik olduğunu bir müzisyen olarak değerlendiriyorum. Ama onunla titreşmiyorum. Türkülere karşı benim bu tavrımın yaptığım düzenlemelere de geçtiği inancındayım. Madem ben bu kadar saygı duyuyorum türkülere, onları bozmak gibi bir tavrım yok ama geliştirmek gibi bir tavrım var. O zaman ben bu samimiyetle, bu konuda bilgim de var onlara da güveniyorum bu görüşlerimden yola çıkarak yapmış olduğum bu yeniliklerin günün birinde farkına varılacağını ve değerlendirileceğini umuyorum. Bu nedenle de hiç korkum yok. Belki bir takım kişiler beğenmeyebilir ne de olsa bu bir geleneksel kulak meselesidir ve alışkın olduklarını isterler. Onun dışında bizim başka bir görevimiz var. O da kendi müziğimizi hele de halk müziğimizi geliştirmek olduğunu düşünürsek.

SORU: Bu yaptığınız uyarlamalarınız sonucunda ortaya yeni bir eser çıkıyor. Bu eski ve yeni kavramı ile ilgili neler söylersiniz.

CEVAP: Her yeninin içinde eski vardır. Başka bir deyişle eskisiz yeni olmaz. Gene başka bir söz geçmişini olmayanın geleceği olmaz. En modern en aykırı parçaların bile geçmişle göbek bağını bulabilirsiniz. O açıdan bakıldığında bunun dozu önemlidir. Mesele türkü olduğuna göre eski olan halkımızın yaratmış olduğu türküdür. Ve bir müzik tarzıdır. Biz de düzenleme yapıyorsak onun üzerine yapacağız. Ama bunu oradan ne kadar ayırıp ve nereye götüreceğimiz o bizim işimiz. Öyle bir şey yaparsınız ki son derece soyut bir takım motiflerini alırsınız ve oradan yepyeni, bambaşka hatta modern bir eser yaratabilirsiniz. Bunun örneğini vereyim.2004 yılında oğlum Bulgaristan'da bir yarışmaya katıldı. Bu yarışmada bir tane modern eser istiyorlardı. Öğretmeniyle konuştuğunda (yaşı küçüktü o zaman) elimde onlara verebileceğim modern eser yok demişti. Ben yazabileceğimi söyledim ve bunun üzerine oyun havalarımızdan bir tanesini alıp, ondan yararlanarak modern bir eser yazdım. Adı da “ kırıntılar” oldu. İçinde zaten ancak kırıntıları duyabilirsiniz. Bir yerde bu bir şeye benziyor derken, kaybediyorsunuz. Oradan aldım ve öyle bir boyuta taşıdım. Bu

düzenleme olamaz. Orada geçmişten aldığımız bir şeyi hangi amaçla yeni bir şey yapmaya doğru götürüyorsun, önce onu tespit etmek gerekir. Düzenleme yaparken olabildiğince, daha çok halkın kulağına yaklaştırmak gerekir.

SORU: Yani sınırları mı var diyorsunuz?

CEVAP: Tabii sınırları var ve o sınırları tespit etmek bestecinin elinde. Ne için müzik yapılıyor? Kime müzik yapılıyor? Hatta bunun içinde satışı nasıl olur veya olmaz meselesi bile olabilir. Bütün bunlarda ne derece yenilik yapacağınızı etkileyecek şeyler. Bu bütün sanatçılar için önemli bir sorudur. Geçmişten aldıkları şeyi ne kadar geliştirecekler? Bir yandan yaygınlaştırmak gibi bir meselemiz var. Mao'nun yaygınlaştırma ve düzey yükseltme meselesi üzerine güzel sözleri var. Ve bunlar birbiriyle çelişiyor. Yaygınlaştırmaya doğru gittikçe halkın kulağına daha yakın şeyler yapıyorsunuz ama geliştirme dozu azalıyor. Geliştirmeye önem verip de onun üzerinde durursanız, bu sefer de halkın kulağından uzaklaşıyorsunuz.

SORU: Sanatçı kişiliğinizden ödün vermeden, ortayı bulmanız mı gerekiyor?

CEVAP: Bunun dengelenmesi kesinlikle kolay bir şey değil ve pek çok sanatçının belki hayatı boyunca üzerinde savaştığı, çalıştığı ve doğruyu bulmak için çabalar gösterdiği bir olgu bence. İşte burada “şu kadarını geliştirme, şu kadarını halkın kulağına göre yapmalıyım” gibi bir tavrı oluyor. Tabiki bu da kişisel. Herkesinki birbiriyle tutmayabilir. Bence yapılmış olan eserler çok önemlidir. İster az olsun ister çok olsun bu geliştirme, gene de yapılmış olan eserlerin günün birinde yerini bulacağına inanıyorum. Ben kendi yaptıklarımın çok müsterihim.

SORU: Müzikte modernleşmenin sizce ölçütü nedir? Batı'yı aynen alıp uygulamak mı yoka kendi koşulları içerisinde mi gelişmeli?

CEVAP: Bu modernlik kavramı çok karma karışık bir kavram. Modernlik aslında Avrupa toplumlarının gelişmesinin bulunduğu duruma modern deniliyor. Oysa biz müzikte modern diyince, yirminci yüzyılın ilk yarısını anlıyoruz hatta ikinci yarısı bile değil. İkinci yarısı giderek postmodernliğe dönüşen bir yapı gösteriyor. Yirminci yüzyılın 1945 sonrasına kadar olan süre veya en fazla altmışlara kadar olan dönemdir. Bu açıdan bakıldığında öteki modernlikle bu modernlik kavram karışıklığına yol açıyor. Modern derken hangisinden bahsettiğimizi tespit etmemiz gerekiyor. Modernlikten; yirminci yüzyıldaki müzikteki denge kavramının bozulmasını anlıyorsak, yani uyumsuz akorlarla yapılan müziği kastediyorsak, ondan da tam olarak kopmamak lazım hatta yararlanmak lazım. Onlar da kendi içinde ifadeler barındırıyorlar. Bunları hangi dozda yapacağımızı da seçmek lâzım. Tamamen Batı'ya öykünerek onun gibi bir şeyler yapmakta mümkün. Birçok arkadaşımız bunu yapıyor. Ama kendimizden de yola çıkılarak bir takım çalışmalar olabilir. Ben bu ikincisinden yanayım. Kendi yaptığım çalışmalarda da demin söylediğim viyolensel parçasında olduğu gibi, içinde kendimizden en azından bir koku bulunması gerektiğinden yanayım. Ama o bir tavidir, herkesten bunu bekleyemeyiz. Bunu böyle düşünmeyenler hatta kendi müziğimize bazıları halk müziğimize, köylü müziği diye küçük görme eğilimi bile olabiliyor. Doğru halk müziği köylü müziğidir ama son derece değerlidir. Eğer bizim toprakla bir bağımız varsa, bir toplumla göbek bağımız varsa, ne olursa olsun biz o havayı soluyorsak bir borcumuz olduğu inancındayım. Böyle düşünmeyenler de var ama ben böyle düşünüyorum.

- Teşekkür ederim hocam.
- Ben teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Sivas'ın Divriği ilçesinde doğdu. İlkokulu eğitimini İstanbul'da tamamladıktan sonra 1987 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet konservatuvarı'nda orta öğretimine başladı. 1998 yılında aynı okulun Temel Bilimler Bölümünden mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Müziği Sanat Dalı sınavını kazandı ve Yüksek Lisans eğitimine başladı. Fakat eğitimini bazı sebeplerden dolayı tamamlayamadı. 1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Etnomüzikoloji Bölümünde bir yıl eğitim aldı ve eğitimini çeşitli sebeplerden dolayı tamamlayamadı.

1998 ve 2003 yılında "Alican'a Ağıt" ve "Düşlerim Yol Alır" adlı iki albüm çalışması yaptı. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli konserlerde yer aldı. Özel bir radyo kuruluşunda "Bugün Ayın Işığı" adlı programı (2004-05), başka bir özel radyoda ise "İnci Mercan Türküler" (2005-06) adlı programları hazırladı ve sundu. 1996 yılından itibaren Özel Erdal Erzincan Müzik Merkezinde bağlama ve repertuar eğitmeni olarak çalışmaktadır.