

folklor/edebiyat

halkbilim • iletişim • antropoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • edebiyat

2009/2

58

Türk Musikisi

Türk Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı?

Onyedî'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi

Irak'ta Uzun Saplı Lut

Karadeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çok Sesli Unsurlar

Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin 'Kültüre Gömülü Olma' ve 'Anıştırılma' Durumları

Anadolu ve Türk Müzik Kültürü Açısından Semah ve Sema' Kavramlarına Bir Bakış

"Dağları Deldim" Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi

Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve Béla Bartók



MÜZİK KÜLTÜRÜ
ÖZEL SAYISI

folklor/edebiyat

f o l k l o r e / l i t e r a t u r e

halkbilim • iletişim • antropoloji • arkeoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • edebiyat

ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

Kuruluş: 1994

Kurucusu: Metin Turan

ISSN 1300-7491

CİLT: 15

SAYI: 58

2009/2

Sahibi



ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ Adına
Mete Boyacı

Genel Yayın Yönetmeni

Prof. Dr. Mehmet Ali Yükselen

Yayın Yönetmeni

Metin Turan

mturan@ciu.edu.tr

Sorumlu Yazışleri Müdürü

Doç.Dr. Faruk Güçlü

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi

Konur Sokak 36/13, 06650 Kızılay-Ankara Türkiye Tel: 312. 418 73 18 - 418 73 04

www.folkloredebiyat.org E-posta: folkloredebiyat@gmail.com info@ciu.edu.tr

Abone Koşulları

Yurtiçi Yıllık (Postalama ücreti dahil): 100 YTL

Eski Aboneler ve Öğrencilere Sayısı: 15 YTL • Yıllık (Postalama ücreti dahil): 60 YTL

Avrupa İçin Sayısı: 15 EURO • Yıllık Abone Bedeli(Postalama ücreti dahil): 60 EURO

Amerika İçin Sayısı: 20 \$ • Yıllık Abone Bedeli (Postalama ücreti dahil): 80 \$

Abone bedelinin Metin Turan adına 104233 numaralı posta çeki hesabına ya da Türkiye İş Bankası Meşrutiyet Şubesi'ndeki Uluslararası Eğitim-Öğretim Ltd. Şti'nin 4213-854796 numaralı hesaba yatırılarak, dekontun adresimize gönderilmesi gereklidir. (Abonelerimiz yıl içindeki fiyat artışlarından etkilenmezler.)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

MLA Folklore Bibliyography içinde kaydedilmektedir.

Hazırlık – Baskı: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti - Başkent Matbaası, Bayındır Sokak 30/E Kızılay / Ankara Tel: 431 54 90
yerel süreli yayın

Akademik Danışma ve Hakem Kurulu

- Prof.Dr. Abdulkadir Gürer (Anadolu Üniversitesi)
Prof.Dr. Ahmet Gökbel (Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet Necmi Yaşar (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Akile Gürsoy (Yeditepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Ata Atun (Yakın Doğu Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman Öztürk (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Belkıs Kümbetoğlu (Marmara Üniversitesi)
Prof Dr. Birsen Karaca (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent Yorulmaz (Yakın Doğu Üniversitesi)
Prof. Dr. Asker Kartarı (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Celil Gariboğlu Nagiyev (Bakü Asya Üniversitesi)
Prof. Dr. Edip Günay (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Erman Artun (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ Şimşek (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülsün Parlar (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim Karpuz (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Başgöz (100. Yıl Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan Tomanbay (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa Habıbbeyli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Öztürk (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Bekir Onur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof.Dr. Muharrem Caferli (Nahcivan Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam (Hacettepe Üniversitesi)
Prof.Dr. Metin Karadağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık Açıkgöz (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuran Elmacı (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz Makal (Beykent Üniversitesi)
Prof. Dr. Oktay Belli (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Suat Karantay (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Taner Timur (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuna Ertem (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Tülay Er (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Zafer Önler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Aşgın (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Pehlivan (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi)
Doç.Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Aynur Koçak (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Dilek Batıslam (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Hande Birkalan (Yeditepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Luiba Çimpoeş (Moldova İlimler Akademisi)
Doç. Dr. Medine Sivri (Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa Oral (Akdeniz Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|---------|
| folklor/edebiyat'tan / Metin Turan | 5 |
| Etnofotografi / Muhtar Kutlu | 7 |
| Türk Musikisi / Ahmed Adnan Saygun (Çev.: <i>İlhami Gökçen</i>) .. | 9-44 |
| Türk Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı? / Recep Uslu ... | 45-62 |
| Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi / Okan Murat Öztürk | 63-88 |
| Irak'ta Uzun Saplı Lut / Schaharazade Qassim Hasan (Çev.: <i>Özay Önal</i>) | 89-96 |
| Karadeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çok Sesli Unsurlar / Can Karahan | 97-106 |
| Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin 'Kültüre Gömülü Olma' (Ambdeddedness) ve 'Anıştırılma' (Adumbration) Durumları / Banu Mustan Sönmez | 107-116 |
| Anadolu ve Türk Müzik Kültürü Açısından Semah ve Sema' Kavramlarına Bir Bakış / Cenk Güray | 117-132 |
| Almanya'da Yaşayan Türklerin Müzik Kültürü, Sosyal Statüsü ve Entegrasyon Politikaları Üzerine Saptamalar, Değerlendirmeler ve Öneriler / Cihangir Terzi | 133-144 |
| "Dağları Deldim" Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi / Mümtaz Hakan Sakar | 145-164 |
| Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve Béla Bartók / Dursun Ayan | 165-178 |
| Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü / Feyzan Göher | 179-196 |
| Türkiye'de Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Kurumların Gelişim Sürecinde Bir Alman Müzik Eğitimcisi: Eduard Zuckmayer (1890-1972) / Müjde Sarısözen Doğan- Uğur Alpagaut - Raif Gülcan | 197-211 |

FOLKLOR/EDEBİYAT

halkbilim • iletişim • antropoloji • arkeoloji • sosyoloji • müzikoloji • eğitim • tarih • edebiyat

ÜÇ AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

Genel Yayın Kuralları:

Folklor/Edebiyat'ta, adının altbaşlığında yer alan (halkbilim, iletişim, antropoloji, arkeoloji, sosyoloji, eğitim, müzikoloji, tarih ve edebiyat) konularda, alanında boşluğu dolduracak nitelikteki makaleler yanı sıra, söyleşi, eleştiri, tanıtım ve haberler yer alabilmektedir.

Yayın Yönetmeni ya da Yayın Kurulu, Yayın İlkelerine, Yazım ve Basım Koşullarına, dil kurallarına uymayan yazıları yayımlamayabilir ya da bu çerçevedeki düzeltmelerin yapılmasını yazardan isteyebilir.

Yazıların yayımlanıp yayımlanmamasına ilişkin karar yazar(lar)ın en geç 4 ay içerisinde bildirilir; yayımlanan ya da yayımlanmayan yazılar yazarlarına iade edilmez.

Folklor/Edebiyat'ta yayımlanan yazıların, bilim etiği başta olmak üzere, her türlü içeriksel sorumluluğu yazarlarına, telif hakkı ise; basılı ve her türlü elektronik ortamda *Folklor/Edebiyat'a* aittir. *Folklor/Edebiyat'da* yayımlanan bir yazı, başka bir yerde kaynak belirtilmek kaydıyla yayımlanabilir. Yayımlanan yazıların sahiplerine ve bu yazıları değerlendiren hakemlere herhangi bir ücret ödenmez.

Hakem Değerlendirmesi:

Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar, bilimsel açıdan değerlendirilmek üzere, Yayın Kurulu tarafından saptanan, konunun uzmanı olmuş hakemlere gönderilir. Hakemlere yazar adı, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Yazıların yayımlanıp yayımlanmaması konusundaki son karar, hakemlerin değerlendirmelerine dayanılarak Yayın Kurulu tarafından verilir. Yazılar üzerinde istenen değişikliklerin yapılması ve makalenin yeniden yazılı hale getirilmesi yazarların sorumluluğundadır.

Hakem değerlendirme raporları, rapor tarihinden itibaren bir yıl süreyle saklanır.

Yazım ve Basım Koşulları:

Yazılar Windows (Microsoft Word) uyumlu sözcük işlemci programıyla yazılmalı, e-posta yoluyla gönderilmiş olsa da A4 boyutundaki kağıda 3 kopya çıktısı alınarak Word uyumlu CD veya disket ile birlikte yazışma adresine gönderilmelidir.

Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da tek bir sayıda yayımlanabilmesi göz önüne alınarak 20 sayfayı aşmamalıdır.

İlk sayfa yazım sırası:

- 1)Yazar adı (sol üst köşe, sola dayalı)
- 2)Makale başlığı (sola dayalı)
- 3)Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4)Türkçe özgün makaleler için ABSTRACT, RESUME, ZUSAMMENFASSUNG başlıkları altında, 100 sözcüğü geçmeyen İngilizce, Fransızca ya da Almanca özet. Makale başlığının özet dilinde çevirisi özet başlığının altında verilmeli daha sonra özet metin yer almalıdır. Yabancı dilde makaleler için ÖZET başlığı altında **genişçe bir Türkçe özet** verilmeli ve aynı kurallara uyulmalıdır.

5) Önce makale dilinde, ardından özet dilinde anahtar sözcükler. (3-5 sözcük)

6) Yazarla ilgili açıklama (sayfa altına) (*) işareti ile

7) Varsa makale ile ilgili açıklama (sayfa altına); çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile

8) Varsa çevirmenle ilgili açıklama (sayfa altına) (***) işareti ile gösterilmelidir.

Dipnotlar ve Kaynakça:

Dipnotlar DİPNOTLAR başlığı altında yazı sonunda verilir. Metin içinde kaynak göstermek gerektiğinde bu işlem parantez içinde herhangi bir numaralandırma yapmadan gerçekleştirilmelidir. Kaynakça KAYNAKÇA başlığı altında soyadı başta alfabetik sıraya göre ya da ad soyad yazılarak yazının basım tarihi sırasına göre dipnotlardan sonra yer alır.

folklor/edebiyat'tan

Genel olarak kültür dünyasında ama özellikle de müzik alanında ciddi bir sığlaşmanın yaşandığını gözden irak tutamayız. Bunu yadırgamamak da gerekiyor çünkü, endüstrileşme sinemayla birlikte öncelikle müzik alanında yaygınlık kazandı ve dolayısıyla da 'piyasanın' istekleri, bu sanat alanında daha bir belirleyici duruma geldi. Çok renkli ve çoksesli bir halk kültürü birikimine sahip olmasına karşın, ülkemiz de bundan etkilendi: Müzik 'sektörü'nde yorumlamadan, enstrümanlar üzerindeki değişikliklere değin, yarım yüzyıllık süreçte bir dolu gelişme ve değişme yaşandı. Müzik gibi evrensel bir sanat dalında bu etkileşimin gerçekleşmesini yadırgamamak gerek. Kaygılandırıcı olan, yoğun bir biçimde tüketim kültürüne odaklandırılmış müzik endüstrisinin Türkiye'de de belli bir egemenliğe ulaşmış olmasıdır. Buna karşın, bir merkezden neredeyse bütün dünyaya empoze edilmeye çalışılan ve sektörün bütün kuşatıcı gücüne karşın, Türkiye'de müzik, kendi dinamiklerini bir biçimde var ederek, hem ürün anlamında hem de sanatçı anlamındaki varlığını sürdürür oldu. Böyle bir zenginliğin ardında yatan gerçekliği kavramak, hem tarihsel boyutuyla hem de güncel yanıyla bu müzik kültürünü irdelemekle olanaklıdır.

Tipiktir, müzik hem kültürel olarak özellikle Batı merkezli egemenliğe karşı etkileşim hem de direnç alanımız oldu: çok çeşitli müzik eğilimlerinden etkilenilerek yeni akımlar oluşturuldu ama aynı zamanda kendi kültürel zenginliğimizin kazandırdıklarıyla bir bileşime de ulaşıldı. Kuşkusuz, bu özel sayımızda doğrudan bu etkileşimlere yönelinerek bir tartışma zemini düşünülmedi. Tam tersine, bunların gerçekliği yabana atılmaksızın, tarihsel ve toplumsal birikimimiz anlamında müzik kültürümüzü irdeleyen çalışmalara ağırlık verildi.

*

Batıda olduğu gibi, ülkemizde de müzik, başka sanat kollarından, örneğin edebiyattan, heykel ve resimden çok daha erken bir dönemde 'piyasa'nın ögesi durumuna getirildi. Doğal olarak da bütün dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de müziğin, üretim-tüketim ilişkileri anlamında, endüstrileşmeden payına düşeni almışlığını gözden irak tutamayız. Böyle olunca da, *popüler*

olanın belirleyici olduğu *kitle kültürü* içerisinde, derinlikli bir müzik bilgisi ve kültüründen de giderek uzaklaştıldığını görmezlikten gelemeyiz.

Dikkatli okuyucularımız farkındadır, *folklor/edebiyat*'ın hemen her sayısında, müzikoloji ile ilgili yazılar yer almaktadır. Ancak, bu konunun daha etraflıca ele alınıp tartışılması fikri, böyle bir özel sayının hazırlanması zemini oluşturdu. Çünkü daha önceki deneyimlerimizin kazandırdıklarıyla da karşılaştırınca, özel bölüm ve sayıların, ilgili konuya odaklanma bakımından ciddi katkıları olduğunu gördük.

Hemen her alanda olduğu gibi, güncel yanı daha bir ağır basan müzik alanında da *popüler olan* daha bir belirleyici olmaktadır. Bu belirleyicilik giderek bir bilgi kirliliğine ve artan oranda 'enformatik cehalete' dönüşmektedir. Kaygılandırıcı olan ise enformatik bilgi ile yetinmeye çalışan çoğunluğun giderek artmasıdır.

*

Dergimizin bu sayısı, akademisyenliği yanı sıra halk müziği yorumculuğuyla da kültür dünyamızda önemli bir saygınlığa sahip, sevgili **Okan Murat Öztürk**'ün yönlendirmesi ve katkılarıyla oluştu.

Daha önceleri gerçekleştirdiğimiz **etnomüzikoloji, mistik müzik** özel sayı ve bölümlerimizle birlikte *folklor/edebiyat*'ın Türkiye odaklı bu **müzik kültürü özel sayısının** da belli bir boşluğu dolduracağı ve yüzeysel bilgilere itiraz anlamında ciddi bir referans olacağı kanısındayım. Bu inançla, katkı koyan tüm değerli bilim insanlarımıza bir kez de buradan teşekkür ediyorum.

Yeni *folklor/edebiyat*'larda buluşmak özlemiyle...

Metin Turan

Yayın Yönetmeni



Bir Yezidi (Ezidi) mezarı.

*Batman / Beşiri / Kurukavak (Hamduna)
Köyü. 2004*

"...Tanrım sen bizi baştan et, imandan etme" (Yezidi sabah duasından)

Yezidiler, farklı dinsel kimlikleriyle "öteki"leştirilen Anadolu'nun kadim halklarından biri. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun kırsal alanlarında yerleşik etno-dinsel bir topluluk. Dışlanmalarının, maruz kaldıkları yıkımların, savaşların, ayrımcılığın, kendi içlerine kapanıp ortak bir kimliği oluşturmalarının temel dayanağı dinsel farklılıkları. Bütünleştiren din ayrıştıran yüzüyle kasıp kavurmuş Yezidileri. Bugün bir avuç Yezidi, terk etmek zorunda kaldıkları köylerinde hayata tutunmaya çalışıyor. Göçlerle Avrupa içlerine kadar uzanan Yezidiler, ölüleriyle topraklarına kavuşuyorlar. Ölülerini doğdukları topraklara gömme, yaşamın başladığı yere gömülme arzusuyla, mezarlıkların yalnızlığında mezarlarıyla direniyorlar olup bitenlere.

Farklı bir inancın ve kültürün mezar taşına yansıyan kutsal simgesi; bir ömür yüzlerini döndükleri güneş. Yezidi Güneşi, kutsalın görünmez dünyasından koparılmıştır artık. O, yalnızca kutsalın deneyimini yaratan bir imgeye dönüşmekle kalmayıp kültürel belleğin izleriyle dolup taşmaktadır. Etnografik fotoğraf, etnografin kendi deneyimi ve üzerinde çalıştığı kültürün belleği arasındaki boşluğa yerleşmiş kültürel bir metindir artık. Yalnızca sözcüklerle anlatmanın ve anlamının -bu boşluğu doldurmanın- mümkün olmadığı bir dünyada fotoğrafın diline -etnografi adına- sıkıca sarılmamız da bu yüzden değil midir?



Türk Musikisi

(*La Musique Turque*)

Ahmed Adnan Saygun
Fransızca'dan Çev: Dr. (tıp) İlhami Gökçen

Türk Sanat musikisinin en eski örnekleri olsa olsa XV. yüzyıldan kalmaz. En aşağı on yüzyıldanberi çeşitli notayazım (*notation*) deneyimleri yapılmışsa da, sözlü gelenek (*tradition orale*) baskın çıktığından, musiki metinlerinin çoğu ne yazık ki bize kadar ulaşamadı. Onun için, Türk sanat musikisinin kökeni ve gelişimi hakkında aşağı yukarı doğru bir fikir edinebilmek için, Orta Çağ müslüman kuramcıların yapıtlarına başvurmaya zorlanılır. Yapıtlarını Arapça yazmışlarsa da, bu kuramcılar bize yalnızca bu ulusun musikisini değil, Arapların kendilerinin oturduğu ülkelerin dışında, İranlıların ve Türklerin de oturduğu, o zamanın Arap imparatorluğunun geniş topraklarında uygulanan musikiyi anlatırlar. Bu kuramcıların kitaplarında, Horasan *tanbur'*una (*instrument à cordes*/telli çalgı) hasredilmiş bahisler, Safiyuddin'un *Kitab-ul Edvar'*ında (*Le livre des cycles*, Rodolphe D'Erlanger çevirisi) sözü geçen Türklerin XIII. yüzyılda kullandığı makamlar, İbni Sina ve Safiyuddin'in (*Kitabuş Şifa*, c. 2, s. 234, d'Erlanger çevirisi; Safiyuddin'in *Eş-Şerefiyye*, c. III, d'Erlanger çevirisi), sözünü ettiği *yera'ah*¹ adlı çalgı, v.b... bu görüş açısını doğrular.

IX. yüzyılda, doğal sesler duyumu (*sensations sonores naturelles*) hakkında konuşan Farabî: "Doğal ile doğal olmayanı ayırt etmeyi bilen kişiler kimlerdir? Bizim için bunlar, on beşinci ve kırk beşinci enlem dereceleri arasında kalan ülkelerde oturanlar olacaktır... Bu öncekilerin yerleşme yerinin dışında kalmış uluslar için ... daha kuzeyde, aşağı yukarı doğruya doğru Türk göçebeleri ... bunların gelenekleri, birçok bakımlardan tamamiyle anormaldir" (Farabî, *Kitab-ul Musikî-al-Kabîr*, c. 1, s. 38-39, d'Erlanger çevirisi)^{1a}. Kırkbeşinci enlemin ötesinde doğan ve anlaşılan çoktanberi yerleşmiş bir aileden gelen, kendisi de Türk olan Farabî'in ifade ettiği bu anormalliğin müzikteki yansıması ne olabilir? Kitabında, çeşitli teldörtler² bileşimi (*combinaisons tétrachordal*) üzerine kurulmuş bir musiki sistemi hakkında yazdığına ve genellikle büyük aralık atlamalarından kaçındığına göre, Türk göçebelerinin musikisi zorunlu olarak böyle yapılmıyordu. İbni Sina, büyük aralık atlamaları hakkında daha açık konuşur: "Bir notadan çok

uzak diğer birine gitmek ruha, sanki çok şiddetli bir harekete uğramışmış gibi, aşırı bir şey izlenimini verir" (a.g.e., s. 140-141)³. Burada, dizileri hipofrigyen, hipodoryen ve doryen modlarına uyan *uşşak*, *neva*, *ebu-salik* gibi mod'lar⁴ söz konusu olamaz, çünkü Safiyuddin'e göre bunlar, "kuvvet, cesaret verir, ruhu ferahlatır ve neşeye yol açar" ve "Türklerin mizacı ile uyumludur" (*Kitab-ul Edvar*, s. 543).⁵ Şimdi, bu Türklerin musikilerinde değişik tipte pentatonik [beş sesli] gam'lar kullandığını iyice biliyoruz.⁶ Diğer taraftan, bazı pentatonik gamlar'ın, hatta teldörtsele (*tétracordale*) sistemin temelinde bulunan, telüçsel (*tricordale*) kavramı ile hiç bir ilgisi olmadığını söyleyebiliriz. Oysa, Türk halk musikisi, üçlüler birleşiminden doğan bir dörtlülere sistemi kullanır ve Türk sanat musikisi, daha sonraki değişimlerine rağmen halk musikisi ile yakın bir akrabalık gösterir. Bu olgu, Türk musikisini, diğer herhangi farklı bir sistemden daha çok bu yazarların inceledikleri sisteme yaklaştırır. *Kitab-ul Edvar*'da (s. 391, 395, ve 401), *mayah* (mâ-ye)⁷ adı altındaki şu: *sol-la-do do-re-fa* pentatonik gamın bulunuşu, bu yazarların kitaplarında sözünü ettikleri musikiye bazı Türk-Asya öğelerinin nüfuzunun bir daha kanıtıdır.

Çeşitli tip teldörtler ve bunların çeşitli bileşimleri, Türk sanat musikisinin temelini oluşturur ve aynı veya değişik cins teldörtlerin 'ayrık' (*disjointe*) veya 'bitişik' (*conjointe*) eklenmelerinden makam dizileri ortaya çıkar. ⁸ İki ayrık dörtlü bir sıra sekiz ses verir; fakat bitişik dörtlülerle bunun ancak yedincisine varılır. Oktav'ı tamamlamak için, dizinin ya pestine ya da tizine sekizinci bir ses (müslüman kuramcılarının ayırma sesi/ *ton de disjonction*)^{9A} eklenir. Elde edilen bütün bu sekiz sıra ses, görünüşte bir veya diğer bir şekilde dörtlü ve beşlilerden oluşuyor manzarasını veriyorsa da, gerçekte bu çok başka bir şekilde olur. İlkçağ Anadolu-Grek musikisinde bu ayırma sesi'nin/*ton de disjonction*)^{9B} önemli rolünü iyi bilmekteyiz. Diğer taraftan, miladi dönemin başlangıcından beri bu musikinin çehre değiştirdiğini biliyoruz: özünde inici mod'ları, çıkıcı olarak; dörtlü olan yapıları, dörtlüler ve beşliler birleşimine dönüşerek (örneğin Gaudence'ta).¹⁰ Farabî, İbni Sina ve Safiyuddin bu geleneği sürdürürler.

Türk musikisinin çağdaş kuramcılarını seleflerinin bu şekildeki görüşlerini hiçbir değişiklik yapmadan kabul ettiler (Rauf Yekta, Lavignac'ın *Encyclopédie de la musique*'indeki *la Musique turque*; Suphi Zühdü Ezgi, *Türk Musikîsi Nazariyatı*, İstanbul, 1935). Bize gelince, biz bu modal dizilere inici karakterlerini vererek ve dörtlüler ve beşliler geleneğini reddederek, bu yüzyıllardan beri sürüp gelen geleneğe vazgeçtik.¹¹

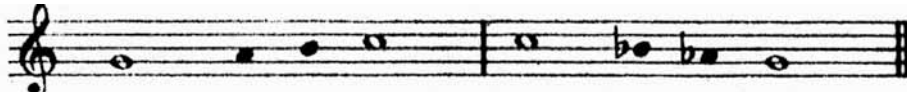
OKTAV'IN BÖLÜNMESİ - MOD'LAR (*Division de l'Octave - Les Modes*)

Türk musikisinde, bir oktav alanı içinde kullanılan sesler on iki sayısını çok geçer ve tam bir sayıyı saptamak hiç de kolay değildir. Farabî'ye göre bir oktav yirmi-iki dereceye bölünür. Der ki, "işte bunlar ud'da, bazıları sık sık, diğerleri nadiren kullanılan nota'lardır" (Farabî, a.g.e., s. 49) ^{11a}. Daha ileride, ud'un perde bağları üzerinde uzun uzun açıklamalar yaptığı bölümde şöyle der: "bu saydığımız perde bağları bir ud'da kullanılanların hemen hemen hepsidir. Bununla beraber bunların hepsi birlikte aynı bir çalgı üzerinde bulunmaz. Bunlardan ud'un çalınışı için zorunlu olanlar vardır ve bütün musikiciler tarafından kullanılır. İşaret parmağına yakın olan tuş'lara (*touches*) gelince, bazı musikiciler bunları reddeder ve bunların hiçbirini kullanmazlar" (Farabî, a.g.e., c. 1, s. 179) ^{11b}. Buna karşılık, Horasan *tanbur*'u üzerinde bir oktav on-yedi dereceye bölünür (Farabî, a.g.e., s. 246-249). Fakat Farabî'nin bu çalgıya uyguladığı farklı düzenlere (*accords*) göre bu sayı pek çok değişikliklere uğrar (Farabî, a.g.e., s. 252-253). Doğal olarak bir oktav'daki derece sayılarını kesin bir şekilde tespit etmeye varılabilmeyiz. Bu yazarlar yalnızca arap musikisini değil, her şeyden evvel musikinin kendisini bir bilim olduğu kadar bir sanat olarak incelerler ve diğer taraftan karışık (*hétérojen*) halkların oturduğu Arap imparatorluğunun geniş ülkeleri üzerinde kendilerinin yaptıkları gözlemlerin neticelerine, salt kuramsal kurgularını (*spéculations*) eklerler: "Bundan dolayı, söyleyeceğimiz bütün ritimleri ve

daha evvel işaret ettiğimiz bütün cinsleri (*genres*) doğal olarak tanıyamayacaksın, her ne kadar bunlar doğal olmak için gereken her şeye sahiplerse de. Bunun sebebi yine işaret etmiş olduğumuz gibidir. Musikiciler bazı cins ve bazı ritimlerin seçimi ile sınırlıdır” (İbni Sina, *a.g.e.*, c. II, s. 179)¹². Diğer taraftan, bu aynı yazarın kuramsal olarak tespit edilmiş aralıkların gerçek şeylerle uyuşmazlığı (*non-cordance*) konusundaki şu sözleri çok anlamlıdır: “Günümüz musikicileri tamamlayıcı aralıkları (*intervalles complémentaires*), lahnî/ezgisik aralıkları (*intervalles emmèles*)¹³ birbirine karıştırıyorlar; kapsadıkları farkı göremeden birini diğerinin yerine alıyorlar...Kulakları bu farklılıkları anlıyamıyor” (İbni Sina, *age*, c. II, s. 150)¹⁴. Denilmelidir ki, bu titiz yazarlar bazı aralıkların kesin yerini tespit etmekte kendileri de belirli bir tereddüt gösteriyorlar.

XIII. yüzyılda, Safiyuddin bu kaotik duruma düzen vermeyi denedi. Gerçekten de, bir oktavı bölen aralıkları tespit eden kendisidir. Ona göre, bir oktav on-yedi aralıktan oluşur (*Eş-Şerefiyye*, d’Erlanger çevirisi, c. III, s. 112-113; *Kitabul Edvar*, s. 215). Safiyuddin’in bölümlenmesi bütün kuramcılar tarafından kabul edildi ve bu yüzyılın başına kadar yürürlükte kaldı, sonra da yerini bazı çağdaş kuramcıların işaret ettiği başka bir görüşe bırakmaya mecbur kaldı. Buna göre oktav yirmi-dört aralıktan oluşturulmalıdır (bkz. Rauf Yekta, *la Musique turque*, Lavignac’ın *Encyclopédie de la Musique* içinde, s. 2985-2987; Suphi Zühdü Ezgi, *Türk Musikîsi Nazariyatı*, c. I, s. 20-26; c. IV, s. 179-187; Rauf Yekta, *Türk Musikîsi Nazariyatı*, s. 89-93, İstanbul, 1924). Oysa, bu kuramcılar bazı yapay aralıkları kabul ederek, işleri daha çok karıştırmamak bahanesi ile her gün kullanılmakta olan diğer bazı aralıkları es geçtiler. Şurası bir gerçektir ki, XV. yüzyıldan kalma ve musikiye hasredilmiş bir bölümü içine alan bir ansiklopedi olan *Muradname*’deki (Bedr-i Dilşad bin Muhammed bin Oruç Gazî) bir pasaja başvurulduğunda, yazar orada bir oktavın on-yedi dereceye bölünmesi yanı sıra, yirmi-dört dereceli bir başka bölünmenin olduğunu söyler. Fakat, yazarının bu konu üzerine bütün açıklamaları kasıtlı olarak söylemekten kaçındığı bu pasaj, bu hususta sağlam bir kanıt olmaya yarayabilemeyecektir. Diğer taraftan, daha XIX. yüzyılda, geniş Osmanlı İmparatorluğunda Türklerle yanyana yaşayan Arap kuramcılarının kitaplarında, yine de Türk terminojisinden bazı ödünçler alarak bu bölünmeden söz etmelerini (bkz. *Risaletü’ş-Şehabiyye fî Sinaat-ül Musikî*)¹⁵ görmek tuhaf olmaktadır. Bu küçücük (*minime*) aralıklara olan eğilim, üzerindeki ikili aralığınının (tam olarak 8/7 aralığı) beş parçaya bölünmüş olduğu, Farabî’nin tanımladığı Bağdad *tanbur*’unu hatırlatır (Farabî, *a.g.e.*, c. I, s. 218-219). Bu cins aralıklar acaba aslında Mezopotamya, Suriye ve Arap yarımadasında oturanların tercihleri olup olmadıkları kendi kendine sorulur.

Ne olursa olsun, kuramsal kurguları göz önünde bulundurmadan tekrar olgulara dönersek, Türk musikisinde oktav bölünmesinin başlıca Safiyuddin’in fikirlerine uygun olarak yapıldığını görürüz. Bu yazarın, hepsinin de Türk sanat musikisine alındığı üç çeşit lahnî/ezgisel aralıkları (*intervalle emmèle*) kabul ettiğini hatırlayalım: 1+1/8 (*tanînî*, *ton majeur*), 1+1/13 (tam olarak 65536/59049: büyük mücennep, *ton mineur*) ve 1+13/243 (*bakiyye*, *limma*). Kendimizi daha iyi anlatmak için, bir dördü aralığını, örneğin *sol-do* dördüsünü alalım. Burada buna bir çıkıcı ve diğer bir de inici bölünmeyi tatbik edebiliriz:



Örnek 1.

Böylece bir *Tanînî* (ton majeur) aralığı, eşit olmayan iki kısma ayrılacaktır. Gerçekten de, *sol-la* bemol aralığı bir *bakiyye*’ye (*limma*), *la* bemol-*la* ise 2187/2048 oranında bir *Küçük mücennep*’e (*apotome*) denk gelir. *La* ve *si* arasında bir *Bakiyye* (*limma*) ve bir küçük mücennep

(apotome) bulunur. Diğer taraftan, iki bakiye'nin (*limma*, 256/243) toplamını alırsak, *Büyük mücennep* (*ton mineur*) aralığını elde ederiz ve bu aralığın bir tanîni (*ton majeur*) ile olan artışı, bir *Fazla* (*comma*) olacaktır. Aşağıdaki örnek bütün bu aralıkları verir:



Örnek 2.

Büyüklik sırasına göre sınıflanmış olarak, aşağıdaki aralıkları elde ederiz:

- fazla, koma (*comma*)
- bakiyye (*limma*)
- küçük mücennep (*apotome*) = *limma* + *comma*
- büyük mücennep (*ton mineur*) = 2 *limma*
- tanîni (*ton majeur*) = *limma* + *apotome*

Buraya kadar Safiyuddin bölünmesini izledik. Bu bize bir oktav alanında on-yedi dereceyi verir. Küçük mücennebler (*apotomes*), bir dördlünün iki büyük lahnî/ezgisel aralığı ile donatılarak, Türk musikisinde bir ek bölünme kabul edildi; böylece bu aralık aşağıdaki şekilde bölündü:



Örnek 3.

Bu bölünme bir oktav'da yirmi-iki aralık üretir. Çağdaş kuramcılar buna iki başka derece ekleyerek (*si* artı bir koma, *fa* artı bir koma) bir sıra yirmi-dört aralık elde ettiler.

Değişik aralıkları göstermek için özel işaretler ileri sürüldü (Rauf Yekta, Lavignac'ın *Encyclopédie*'sinde *la Musique turque*; Suphi Zühdü Ezgi, *Türk Musikîsi Nazriyatı*; Ahmed Adnan Saygun, *Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon*, İstanbul, 1938). Bu monografda kabul ettiklerimiz şunlardır:




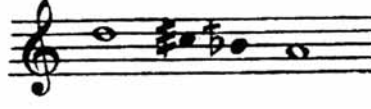
| | | | |
|---|-----------------|---|-----------------|
| ♭ | bémol de comma | ♯ | dièse de comma |
| ♮ | bémol de limma | ♯ | dièse de limma |
| ♭ | bémol d'apotome | ♯ | dièse d'apotome |

koma bemol'ü
bakiyye bemol'ü
küçük mücenneb bemol'ü

koma diyez'i
bakiyye diyez'i
küçük mücenneb diyez'i

Bir teldört'ün (*tétracorde*) böyle çok küçük aralıklara bölünmesi hiç de yeni değildir. Anadolu-Grek musikisinde bir dördlünün üç aralığa bölünmesinin farklı şekillerde yapıldığı bilinir. Bu

türler, “nüans” (*nuances*)¹⁶ adı altında bilinir ve bunun kökenini, Yunanistan’a yayılmış halklar kadar Küçük Asya halklarının içgüdüünde bulmak gerekir. Bu lahnî/ezgisel aralıkları (*intervalles emmèles*) tespit ederek, müslüman kuramcılar yalnız İlk Çağ (*Antiquité*) kuram kitaplarını değil, değişik halkların çeşitli müzikal ifadelerini de dikkate alma özenini gösterdiler. Bu aralıklar hiç bir zaman kromatik olarak kullanılmazlar; bir dördlüde dörtten fazla ses bulunmadığından üç aralık vardır. Bir dördlüde bulunan aralıkların düzenlenişine göre değişik cins teldörtler ortaya çıkar. Türk musiksinde kullanılan teldörtlü tipleri şunlardır:

| | | |
|------|--|---|
| 1. - |  | Genre Kürdî (dorien) : ton majeur, ton majeur, limma. |
| 2. - |  | Genre Neva (phrygien) : ton majeur, apotome, ton mineur. |
| 3. - |  | Genre Acem (lydien) : limma, ton majeur, ton majeur. |
| 4. - |  | Genre Hicaz : apotome, se- conde augmentée formée de trois limmas, apotome. |

Örnek 4.

- 1- Kürdî cinsi (doryen): tanînî, tanînî, bakiyye.
- 2- Neva cinsi (frigyen): tanînî, küçük mücenneb, büyük mücenneb.
- 3- Acem cinsi (lidyen): bakiyye, tanînî, tanînî.
- 4- Hicaz cinsi: küçük mücenneb, üç bakiyyeden yapılmış artık ikili, küçük mücenneb.

Bir teldört'ün aynı veya farklı bir teldört ile birleşmesi modal diziyi (*l'échelle modal*) verir. Bu şekilde elde edilen diziler üzerinde ezgiler, *Makam*'ı (yani mod'lar) yöneten yasalara uygun olarak gelişirler.

Bir modal dizi, bir makamı oluşturan sesleri içine alsın bile, makamın kendisi sayılamaz. Gerçekten de, bir modal dizinin dereceleri üzerinde ezginin özel bir gelişmesi, makamın bir karakteristiğidir ve bu gelişme tesadüfe bırakılmamıştır: onun başlangıcı (*début*), onun geçici kalışları (*arrêts intermédiaires*), onun geçici pasajları (*passage modulants*), bunların hepsi iyice kararlaştırılmıştır.

Türk sanat musiksinde basit makamlar (*makam simples*) ve bileşik makamlar (*makam composées*) kullanılır. Basit mod'larda, bazı aldatıcı görünümlere rağmen, geçici kalışlar, daima dördlü veya inici beşlinin üzerinde bulunur. Eldeki makama göre, ezgi az veya çok yüksekçe bir derecede başlar ve çeşitli şekilde gelişir; fakat sona doğru daima pestte olmaya eğilimlidir. Öyleyse, son karar perdesi (*son final*) daima pestte bulunur. Bunun neticesi olarak, Türk musiksinde çıkıcı makamlardan (*makam ascendantes*) söz etmek kolay değildir. Bundan sonra vereceğimiz makamları oluşturan dizileri, ezgisel gelişimlerinin ayrıntılarına girmeden, inici bir tarzda göstereyim. Bu diziler şunları içerir: 1- iki ayrı teldörtten oluşan dizi (*l'échelle formée de deux tétracordes disjoints*); 2- onun hipo'su (*son hypo*);¹⁷ 3- hipo'nun yoğun şekli (*la forme intense de l'hypo*); 4- onun hiper'i (*son hyper*); 5- iki bitişik teldörtten oluşan dizi (*l'échelle formée de deux tétracordes conjoints*); 6- onun hipo'su (*son hypo*); 7- hipo'nun yoğun şekli (*la*

forme intense de l'hypo). Bu dizelerde, iki dördlünün ortak dereceleri üzerinde bulunduğu bitişik teldörtler dışındaki geçici kalıpların (*arrêts intermédiaires*) altı çizildi. Karar perdesine (*son final/son ses*) gelince, o daima her dizinin pest sesindedir. Son zamanlarda yapılmış bazı mod'ların teldörtler kavramına çok iyi uyduklarını belirtelim. Bestecilerin yaratıcı muhayyilesi üzerine olan müziksel etkiden başka onları kuşatan ve kısıtlayan musiki atmosferi, bilinçdışı olarak onların ancak teldörtler kavramına yaraşır formlar yaratmalarına sebep olmaktadır.

I. KÜRDİ CİNSİ DİZİLER (doryen tipi: 9/8, 9/8, 256/243)

I. ÉCHELLES DU GENRE KÜRDI (type dorien : 9/8, 9/8, 256/243)

| Échelles | Genres | Noms des Makam |
|--------------------------------|------------------|----------------|
| Mi ré do si la sol fa mi | Disjoint | Kürdi |
| la sol fa mi mi ré do si la | hypo du " | Buselik I |
| la sol fa mi mi ré do | " " " intense | |
| si la sol fa mi mi re do si | hyper du " | |
| Ré do sib la la sol fa mi | Conjoint | |
| la sol fa mi ré do sib la | hypo du " | |
| la sol fa mi ré do | " " " intense | |
| Echelle de la même famille | | |
| la sol fa mi mi ré do si la | hypo du disjoint | Hüseyin I |

Diziler Cinsler Makam adları
Aynı aileden dizi (*Echelle de la même famille*)

II. NEVA CİNSİ DİZİLER (frigyen tipi: 9/8, 2187/2048, 65536/59049)

Diziler Cinsler Makam

II. ÉCHELLES DU GENRE NEVA (type phrygien : 9/8, 2187/2048, 65536/59049)

| Échelles | Genres | Makam |
|---------------------------------|------------------|------------|
| Ré do si la sol fa mi ré | Disjoint | Neva |
| sol fa mi ré ré do si la sol | hypo du " | Yegâh |
| sol fa mi ré ré do si | " " " intense | Segâh |
| la sol fa mi ré ré do si la | hyper " | Uşşak |
| Do sib la sol sol fa mi ré | Conjoint | |
| sol fa mi ré do sib la sol | hypo du " | Hüseyin II |
| sol fa mi ré do sib | " " intense | |
| Echelle de la même famille | | |
| sol fa mi ré ré do si la sol | hypo du disjoint | Rast I |

Aynı aileden dizi (*Echelle de la même famille*)

III. ACEM CİNSİ DİZİLER (lidyen tipi: 256/243, 9/8, 9/8)

Diziler

Cinsler

Makam

III. ECHELLES DU GENRE ACEM (type lydien : 256/243, 9/8, 9/8)

| Échelles | Genres | Makam |
|--|--|---------|
| Do si la sol fa mi ré do fa mi ré do do si la sol fa fa mi ré do do si la sol fa mi ré do do si la sol Si b la sol fa fa mi ré do fa mi ré do si b la sol fa fa mi ré do si b la | Disjoint hypo du disjoint » » » intense hyper » » conjoint hypo du » » » » intense | |
| Echelle de la même famille fa mi ré do si b la sol fa | hypo du conjoint | Rast II |

Aynı aileden dizi (*Echelle de la même famille*)

IV. HICAZ CİNSİ DİZİLER (küçük mücennep, 3 bakiyye, küçük mücennep)

Diziler

Cinsler

Makam

IV. ÉCHELLES DU GENRE HICAZ (apotome, 3 limmas, apotome)

| Échelles | Genres | Makam |
|---|---|---------------------------------------|
| Ré do si b la sol fa mi ré ré sol fa mi ré ré do si b la sol sol fa mi ré ré do si b la sol fa mi ré ré do si b la Do si b la sol sol fa mi ré sol fa mi ré do si b la sol sol fa mi ré do si b | Disjoint hypo du » » » intense hyper du disjoint Conjoint hypo » » hypo » » intense | Şeddi-arabân Nigriz II Hicazkâr |

CİNSLERİN KARIŞIMI

I. Hicaz + Neva (frigyen)

Diziler

Cinsler

Makam

I. Hicaz + Neva (phrygien)
MÉLANGE DES GENRES

| Échelles | Genres | Makam |
|--|---|--------------------------------------|
| Ré do si b la sol fa mi ré sol fa mi ré ré do si b la sol sol fa mi ré ré do si b la sol fa mi ré ré do si b la Do si b la sol sol fa mi ré sol fa mi ré do si b la sol sol fa mi ré do si b | Disjoint hypo du » » » » intense hyper » » Conjoint hypo du » » » » intense | Nigriz I Hicaz-i Hümayûn Hicaz |

II. Neva (frigyen) + Hicaz

Diziler

Cinsler

Makam

II. Neva (phrygien) + Hicaz

| Échelles | Genres | Makam |
|---|------------------|-------------------------|
| Ré do si ⁷ la sol fa [♯] mi ^b ré | Disjoint | Uzzâl |
| sol fa [♯] mi ^b ré ré do si ⁷ la sol | hypo du » | Sûznâk |
| sol fa [♯] mi ^b ré ré do si ⁷ | » » » intense | Hüzzam |
| la sol fa [♯] mi ^b ré ré do si ⁷ la | hyper » » | Karciğâr |
| Do si ^b la ⁷ sol sol fa [♯] mi ^b ré | Conjoint | |
| sol fa [♯] mi ^b ré do si ^b la ⁷ sol | hypo du » | |
| sol fa [♯] mi ^b ré do si ^b | » » » intense | |
| Echelle de la même famille | | |
| sol fa [♯] mi ^b ré do si ^b la sol | hypo du conjoint | Nihavend; Buselik II |

III. Acem + Neva (lidyen + frigyen)

Diziler

Cinsler

Makam

III. Acem + Neva (lydien + phrygien)

| Échelles | Genres | Makam |
|---|---------------|-----------|
| Ré do [♯] si ⁷ la sol fa mi ré | Disjoint | |
| sol fa mi ré ré do [♯] si ⁷ la sol | hypo du » | (Pençgâh) |
| sol fa mi ré ré do [♯] si ⁷ | » » » intense | Nişâbûr |

IV. Acem (lidyen) + Hicaz

Diziler

Cinsler

Makam

IV. Acem (lydien) + Hicaz

| Échelles | Genres | Makam |
|--|---------------|-------|
| Do si ⁷ la sol fa mi ré ^b do | Disjoint | |
| fa mi ré ^b do do si ⁷ la sol fa | hypo du » | |
| fa mi ré ^b do do si ⁷ la | » » » intense | Sabâ |

Yukarıdaki diziler basit mod'ların dizileridir. Cinslerin karışımının zorunlu olarak modal bir komplekslik göstermediğine dikkat edilsin. Tam tersine, iki farklı cinsten teldörtler çok defa basit bir dizinin ayrılmaz bir parçası olmak için birleşirler. Daha ziyade, farklı cinsten teldörtlerin bitişmesi (*l'adjonction*) ve bir oktavı aşan alan veya birçok tipten teldörtün belirli kurallara göre bir bestede art arda gelen kullanımı ile bileşik mod'lar elde edilir. Öyleyse bu mod'lar, dizilerinin yapısındaki komplekslik yüzünden, geçkisel öğeler ve belki de birden çok geçici kalıplar içerir. Bütün bu modal bileşimlerin hatta kısa bir incelenişi, bizi çok uzaklara götürür. Onun için biz bu dizilerden bir tanesini, Bestenigâr makamını örnek olarak vermekte yetineceğiz:

fa mi ré♯ do do si♯ la
 (do si♯) la la sol fa♯ (mi ré)

Bu dizi Acem + Hicaz teldörtlerden oluşur ve bunların pestine diğer bir cins olan Neva eklenir. Birincisi Sabâ mod'u dizisidir (ayrık yoğunun hipo'su / *hypo du disjoint intense*), halbuki ikincisi Segâh mod'una (ayrık hipo'nun yoğunu: Neva cinsi / *hypo du disjoint intense: genre Neva*) aittir. Alt teldörtteki *fa* diyez son karar perdesi vazifesi görür.

RİTİM (Dizim) BİLGİSİ (La Rythmique)

Safiyuddin, *Eş-Şerefiyye*'sinde ritmi şöyle tanımlar: "[Bu] belirli bir zaman süresi ile ayrılmış vuruşlar topluluğudur; bunların kendi aralarında şu veya bu oranlar bulunur ve şu veya bu tarzda özdeş sürelerle düzenlenmiştir (c III, s. 159, d'Erlanger çevirisi).¹⁸ Bu tanımlama, Türk musikisinde ritmin kavrandığı şekle tam olarak uymaktadır. Diğer taraftan, ritmin bu şekilde kavranması, bizi aynı zamanda eski Anadolu-Grek dünyası ile temasa getirir. Gerçekten de, bu eski dünya ritim gelenekleri kadar, Orta Çağ İslam devri (Arap-İran-Türk gelenekleri) ritim gelenekleri de, Türk sanat musikisinde bir arada yaşamaya devam etmektedir.

Türk musikisinde ritimden söz edilince, parçanın bir ucundan diğerine kadar tekrar eden bir ritimsel formül anlaşılır; ezgi, belirli bir gidiş özgürlüğünü muhafaza etmekle beraber, bu ritimsel formüle az veya çok bir düzgünlükle uyur. Hatta özünden farklı bazı formüller, bazen bir tek olarak kaynaşır. Böylece, daktil (*dactyle*), anapest (*anapeste*) ve sponde (*spondée*),¹⁹ bir tek ve aynı ritimsel formülün varyantları sayılırlar. Ayrıca, bazı ritimsel formüller *arsis* ile başlar, diğerleri *thésis* ile. Bir musiki parçasının icrası sırasında ezgiyi (*mélopée*), ritimsel formülün vuruşlarına göre vurgulamak kuraldandır. Bu amaçla vurmali çalgılardan ve özellikle *kudüm*'den yararlanır. Bazen de ezgiye vücudun ritimli hareketleri iştirak eder. Bu özel hareket, her kolu diz üzerine birbiri ardı sıra kaldırıp koymaktan ibarettir. Sağ kolun hareketi *arsis*'i ve sol kolunki ise *thésis*'i karşılar denilebilir. Fakat bu kol hareketlerinin herbiri hiç ağır ve hafif zamanlara denk gelir demek değildir. Bunun aynısı, bu vuruşların herbirine uygun *düm*, *tek*, *kâ* veya *ke* heceleri de için de söylenebilir.

"Ayak" (*ped*)²⁰ terimi bu ritimsel formülleri tam olarak karşılar. Bu ayaklar müziksel cümleleri, bazıları bir hayli uzun bir sıra bölmelere böler. Bunlar, ya gerektiği kadar tekrar edilerek basit bir şekilde kullanılır ya da bunları birleştirerek ve böylece üst derecede birimler kurarak kullanılır; bu da, müslüman kuramcılarının 'ikilenen devirler' (*cycle redoublé*) iki kat olan devirler) yahut da İlk Çağ musikisinin (*musique antique*) *côlon*'unu²¹ karşılar. Nihayet, birçok tipteki ayakları birleştirerek ritimsel karışımlar elde edilir.

Basit veya bileşik ritimsel formüller, eş veya eşit zamanlı/izokron (*isochrones*) veya başka zamanlı/heterokron (*hétérochrones*) olabilirler. Bundan sonra Türk musikisinde kullanılan ritimlere veriyoruz.

BASİT RİTİMLER²² (Rythmes Simples)

d: düm; t: tek; k: ke (kısa) veya kâ (uzun).

a) 4 birinci zamanlılar (2+2 = izokron iki zamanlı ritim) / 4 temps premiers (2+2 = deux temps rythmiques isochrones):

Sofıyan:

Sofıyan : $\frac{-}{d} : \frac{u}{t} \frac{u}{k} ; \frac{-}{d} : \frac{-}{t}$

Vezin : Fai-lün.

Müslüman yazarlar: Eşit üçlünün hızlısı (*Rapide de l'égal ternaire*).

Daktıl (*Dactyl*) ile karşılaştır. (Bileşik ritimlerde daktıl'ler, anapest'ler ve sponde'ler belli etmeden kullanılır).

b) 5 birinci zamanlılar [(2+3 = heterokron iki zamanlı ritim, Aksak cinsi)] / 5 temps premiers [(2+3 = deux temps rythmiques hétérochrones, genre Aksak)]:

Türk aksağı:

Türk aksağı : $\frac{-}{d} : \frac{-}{t} \frac{u}{t}$

Vezin: Fâ-ilün

Müslüman yazarlar: Birinci ayrığın hafif'i (*Léger du disjoint premier*).

Basit peon *Péon vulgaire* ile karşılaştır.

c) 6 birinci zamanlılar (3+3 = izokron iki zamanlı ritim, yahut 2+2+2 = izokron üç ritim zamanlı) / 6 temps premiers (3+3 = deux temps rythmiques isochrones, où 2+2+2 = trois temps rythmiques isochrones):

Yürük semâî:

Yürük semâî :

a) $\frac{u}{d} \frac{u}{t} \frac{u}{t} : \frac{u}{d} \frac{u}{t}$

b) $\frac{u}{d} \frac{u}{t} : \frac{u}{t} \frac{u}{d} : \frac{-}{t}$

Sengin semâî:

Sengin semâî :

a) $\frac{-}{d} \frac{-}{t} \frac{-}{t} : \frac{-}{d} \frac{-}{t}$

b) $\frac{-}{d} \frac{-}{t} : \frac{-}{t} \frac{-}{d} : \frac{-}{t}$

Vezin: a) Mefâ-ilün; b) Müf-tai-lün

Müslüman yazarlar: Eşitsiz üçlünün süreklisi (*Inégal ternaire continu*).

Diiamb (*Diiambe*) ve koriamb (*choriambe*) ile karşılaştır.

Türk musikisinde üç eşit zamanlı ritim yoktur. Semâî adı altında tanınan üç zamanlı (3/4 veya 3/8) musiki yabancı kaynaklıdır (belki de Avrupa'dan). İambos'lu (*iambiques*) ve trakaios'lu (*trochaïque*) gruplara gelince, bunlar daha ziyade dipodi'ler (*dipodies*) veya tetrapodi'lere (*tétrapodies*) benzerler ve seskualter (*sesquialtère*)^{21a} cins ritimlerin bileşimine girerler ve heterokron ritim birleşiminin başlıca ögesini sağlarlar.

Yukarıdaki ritim iki farklı biçimde kendini gösterir. Nadiren bunlara tek başına rastlanır. Bes-telerde bu iki şekil birbiri ile karışır.

d) 7 birinci zamanlılar (3+2+2 = heterokron üç zamanlı ritim) / 7 temps premiers (3+2+2 = trois temps rythmiques hétérochrones):

Devr-i hindî:

Devr-i hindî :

U U U : — : — ; — — — : — : —
d t t d t t d t t d t

Vezin: Mefâ-î-lün.

Müslüman yazarlar: Birinci ayrığın hafif-sakil'i (*Léger-lourd du disjoint premier*).

Epitrit (*épitrite*) ile karşılaştır. ^{21b}

7 birinci zamanlı (2+2+3 = heterokron üç zamanlı ritim) / 7 temps premiers (2+2+3 = trois temps rythmiques hétérochrones):

Devr-i Turan:

Devr-i Turan : — : — : (—U)
d t t

Vezin: Müs-tef-ilün.

Müslüman yazarlar: Eşit üçlünün hafif'i (Aksak cinsi) (*Léger de l'égal ternaire (genre Aksak)*).

e) 8 birinci zamanlılar [(3+2+3 = heterokron üç zamanlı ritim (Aksak cinsi)) / 8 temps premiers [(3+2+3 = trois temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak))]:

Müsemmen:

Müsemmen : (—U) : — : (—U)
d t t

veya (2+2+2+2 = izokron dört zamanlı ritim) / (2+2+2+2 = quatre temps rythmiques isochrones):

Düyek:

Çifte Düyek:

Düyek :
U U : U
d t t : d t

Çifte Düyek :
(—:—)
d t t : d t

Vezin: Mefa-i-lâ-tün.

Müslüman yazarlar: İkinci sakil (*Lourd second*). [[Sakilu's-sâni]].

Eskilerin, Birinci sakil'inden (*Lourd premier*) türeyen bu ritim, ilkin iki iambus (*iambes*) ile başlamıştı ve böylece Aksak bir ritmin bütün özelliklerini gösteriyordu. Türk musikisinde bir izokron aksatım'lı/senkop'lu (*syncopé*) ritme dönüştü.

f) 9 birinci zamanlılar [(2+2+2+<<2+1>> = heterokron dört zamanlı ritim (Aksak cinsi)]/ 9 temps premier [(2+2+2 + << 2+1 >> = quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)]:

Aksak:

Aksak :
— : U U : — : — U ;
d t k d t t

Ağır Aksak:

Ağır Aksak :
— : — — : — : — —
d t k d t t

veya [(2+2+2 + <<1+2>> = heterokron dört zamanlı ritim (Aksak cinsi)]/ [2+2+ <<1+2>> =quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)].

Evfer:

Evfer : — : U U : — : U —
d t k d t t

g) 10 birinci zamanlılar [(2+ <<1+2>>+2+<<2+1>> = heterokron dört zamanlı ritim (Aksak cinsi)]/ 10 temps premiers [(2+ << 1+2 >> + 2+ <<2+1>> =quatre temps rythmiques hétérochrones (genre Aksak)]:

Aksak semâî:

Ağır Aksak semâî:

Vezin: Fâ-ilün + Fâ-ilün

Müslüman yazarlar: Hafif Remel (*Léger Ramal*), [[Hafifu'r-remel]].

Çok canlı olarak icra edildiğinde, bu ritim Curcuna adını alır. İkinci kısımdaki trokaios'un (*trochée*), birinci kısımdaki iambus'un (*iambe*) yerine geçtiği bu ritmi, eskilerin vezinleri tam tamına karşılamaz. Müslüman yazarlarda takti'lerin (*scansions*) bazen belirsiz olduğu hatırlanmalıdır.

II. BİLEŞİK RİTİMLER

VE İKİLENEN DEVİRLERİ OLUŞTURAN RİTİMLER

(Rythmes combinés et Rythmes formant des cycles redoublés)

a) 10 birinci zamanlılar (2+3+1 + 2+2 = heterokron beş zamanlı ritimler)/ 10 temps premiers, (2+3+1 + 2+2 = cinq temps rythmiques hétérochrones):

Nim-Fahte veya Lenk-Fahte:

Nim-Fahte ou Lenk-Fahte :
 (- : U U)
 — : — : U : : — : U U
 d : t : d : : t : t k

Vezin: Müf-tai-lün + Fai-lün.

Müslüman yazarlar: Fâhitî; eski şekli: Fai-lün + Müf-tai-lün.

Daha önceki ritmin ikilenmiş devri (izokron on zamanlı ritim)/ cycle redoublé du rythme précédent (dix temps rythmiques isochrones):

20 (2+2+2 + 2+2 + 2+2+2 + 2+2):

Fahte:

Fahte :
 — : U U : — : : — : — : : — : (- : -) : : U U : U U
 d : d d : t : : t : t : : d : t : t k : t k

Vezin: Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün.

Müslüman yazarlar: Fâhitî; eski şekli: Fa-lün + Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün. Diğer şekli: Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lün+Fai-lün.

b) 12 birinci zamanlılar (3+3 + 2+2+2 = heterokron beş zamanlı ritim)/ 12 temps premiers (3+3 + 2+2+2 = cinq temps rythmiques hétérochrones):

Firençin:

Firençin : U - : U - : : U U : U U : U U
 d t d t t k t k t k

Vezin : Mefâ-ilün + Müf-tai-lün

veya (2+2+2 + 2+2+2 = izokron altı zamanlı ritim)/ (2+2+2 + 2+2+2 = six temps rythmiques isochrones):

Nim-Çenber:

Nim-Çenber : — : U U : — : : (- : -) : U U
 d t k d t k

Vezin: Müf-tai-lün + Müf-tai-lün.

Müslüman yazarlar: Remel (*Ramal*).

Aynı ritmin ikilenmiş devri (izokron on iki zamanlı ritim)/ cycle redoublé du même rythme (douze temps rythmiques isochrones):

Çenber:

Çenber :

— : U U : — :: — : — : — :: — : — : (— : —) : U U : U U
d t k d d t t t d t t k t k

Vezi: Müf-tai-lün+Müf-tai-lün + Müf-tai-lün+Fai-lün.

Müslüman yazarlar: Remel.

[Birinci zaman sayısı: 24 (2+2+2 + 2+2+2 + 2+2+2+2 + 2+2).]

c) 13 birinci zamanlılar (2+2 + 2+2 + 2+2 = heterokron altı zamanlı ritim)/ 13 temps premiers (2+2 + 2+2 + 2+2 = six temps rythmiques hétérochrones):

Nim Evsat:

diğer şekli

Nim-Evsat :

U U : U — :: (d : t) :: (d : d) autre forme
t k t k d d

Vezi: Fâ-ilün+Fai-lün+Fai-lün.

Aynı ritmin ikilenmiş devri (heterokron on iki zamanlı ritim)/ cycle redoublé du même rythme (douze temps rythmiques hétérochrones):

Evsat:

Evsat :

U U : U — :: (— : —) :: — : — :: — : U — :: (— : —) :: (— : —)
t k t k d t d d t t k d d

Vezi: Fâ-ilün+Fai-lün+Fai-lün + Fâi-lün+Fai-lün+Fai-lün.

[Birinci zaman sayısı: 26 (2+3 + 2+2 + 2+2 + 2+3 + 2+2 + 2+2)].

d) 14 birinci zamanlılar (3+2+2 + 3+2+2 = heterokron altı zamanlı ritim)/ 14 temps premiers (3+2+2 + 3+2+2 = six temps rythmiques hétérochrones):

Devr-i Revân:

Devr-i Revân : — : — : — :: — : — : —
d t t d t t

Vezi: Mefâ-î-lün + Mefâ-î-lün.

Müslüman yazarlar: Birinci ayrığın hafif-ağır'ı (*Léger-lourd du disjoint premier*);

veya (3+3 + 2+2+2+2 = heterokron altı zamanlı ritim)/ où (3+3 + 2+2+2+2 = six temps rythmiques hétérochrones):

II. Fer' veya Fer'i Muhammes:

II. Fer' ou Fer'i Muhammes :

— : U U : — : — :: U U : U U : — : U U
d t k d t d t d d t t k

Vezi: Müf-tai-lün + Müf-tai-lün.

Müslüman yazarlar: Hafif-sakîl (veya Muhammes) (*Léger-lourd (ou Muhammes)*).[[Hafifu's-sâkîl]].

Aynı ritmin ikilenmiş devri (izokron on altı zamanlı ritim/ cycle redoublé du même rythme (seize temps rythmiques isochrones) :

Muhammes:

Muhammes :

— : U U : — : — :: — : — : — : U U ::
d t k d t d d t t k ::
(düm)
— : — : U U : — : — : U U : U U : U U
d t t k d t t k t k t k

Vezi: Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lün + Müf-tai-lün.

Müslüman yazarlar: Hafif-ağır (veya Muhammes) (*Léger-lourd (ou Muhammes)*).

[Birinci zaman sayısı: 32 (4 X 2+2+2+2+2)].

f) 18 birinci zamanlılar (2+2+2 + 2+2 + 2+2+2+2 = izokron dokuz zamanlı ritim)/ 18 temps premier (2+2+2 + 2+2 + 2+2+2+2 = neuf temps rythmiques isochrones) :

Türki-Darb:

Türki-Darb :

— : U U : U U :: — : — :: — : U U : — : U U
t t k t k d d t t k d d d

Vezi: Müf-tai-lün + Fai-lün + Müf-tai-lâ-tün;

veya (2+2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = izokron dokuz zamanlı ritim)/ où (2+2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = neuf temps rythmiques isochrones):

Nim-Devr:

Nim-Devr :

— : — : — :: (— : —) :: (— : —) :: U U : U U
d d t :: d :: d :: t k t k

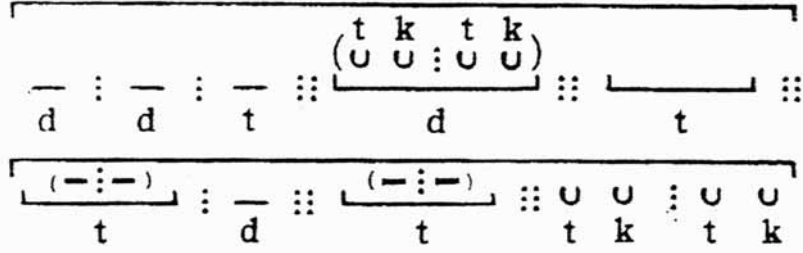
Vezi: Müf-tai-lün+Fai-lün+Fai-lün+Fai-lün.

İkilenmiş şekli ile karşılaştırıldığında bu devrin bir *dactyle* çoğaltılmış olduğu görülür.

Aynı ritmin ikilenmiş (izokron on dört zamanlı ritim/ cycle redoublé du même rythme (quatorze temps rythmiques isochrones):

Devr-i Kebir:

Devr-i Kebir :



Vezin: Müf-tai-lün+Fai-lün+Fai-lün + Müf-tai-lün+Fai-lün+Fai-lün.

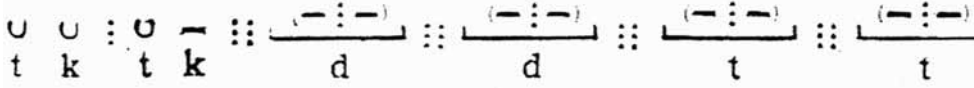
Müslüman yazarlar: Fâhitî'nin varyantı (10 birinci zamanlı ikilenmiş devir: Fahte)/ Variante du Fâhitî (cycle redoublé du rythme à 10 temps premiers: Fahte).

[Birinci zaman sayısı: 28 (2 X 2+2+2+2+2+2)].

g) 21 birinci zamanlılar/ (2+3 + 2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = izokron on zamanlı ritim)/ 21 temps premier (2+3 + 2+2 + 2+2 + 2+2 + 2+2 = dix temps rythmiques hétérochrones):

Durak evferi:

Durak evferi :

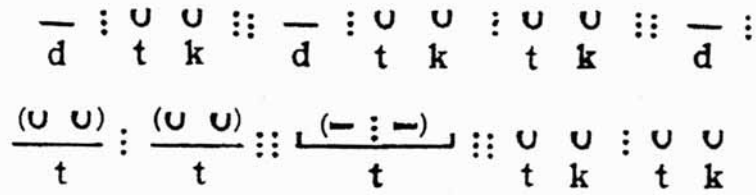


Vezin: Fâ-ilün+Fa-ilün+Fai-lün+Fai-lün+Fai-lün.

h) 24 birinci zamanlılar (2+2 + 2+2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2 = izokron on iki zamanlı ritim)/ 24 temps premiers (2+2 + 2+2+2 + 2+2+2 + 2+2 + 2+2 = douze temps rythmiques isochrones).

Nim-Sakîl:

Nim-Sakîl :



Vezin: Fai-lün+Müf-tai-lün+Müf-tai-lün+Fai-lün+Fai-lün.

Müslüman yazarlar: İki tip Fâhitî'nin (Fahte) birleşimi, ikincisi tersine çevrilmiş.

Aynı ritmin ikilenmiş devri (izokron yirmi-dört zamanlı ritim)/ cycle redoublé du même rythme (vingt-quatre temps rythmiques isochrones):

Zincir ritimi:

Rythme Zincir :



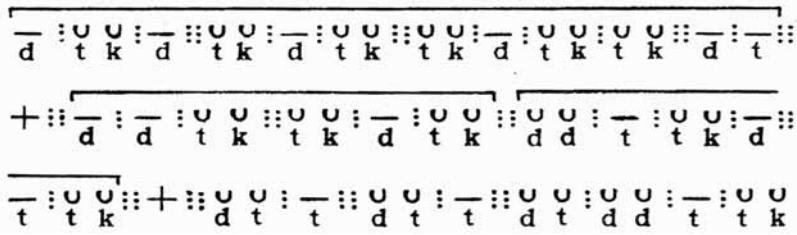
Yapılış: Ağır (Çifte) Düyek + Fahte + Çenber + Devr-i Kebir + Bereşan.

Cins: heterokron kırk-yedi zamanlı ritim/ Genre: quarente-sept temps rythmiques hétérochrones.

Birleşimindeki ritimlerin birinci zamanları izokron olmadıklarından, bu olguyu göz önüne almadan eğer bunların değerleri hesaplanırsa, 60 (veya 120) elde edilecektir ki bu yanlıştır.

Hâvî ritimi:

Rythme Hâvî :

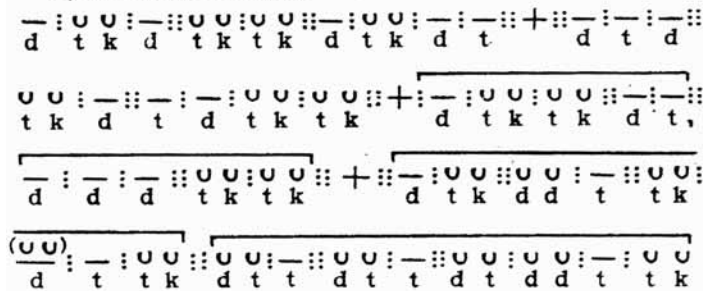


Yapılış: Çenber + Çenber + Nim Hafif.

Cins: izokron otuz-iki zamanlı ritim/ Genre: trente-deux temps rythmiques isochrones.

Darb-ı Fetih ritimi:

Rythme Darb-i Fetih :



Yapılış: Türkî-Darb + Türkî-Darb + Fahte + Hafif.

Cins: izokron kırk-dört zamanlı ritim/ Genre: quarente-quatre temps rythmiques isochrones.

BESTELEMENİN VE İCRA HAKKINDA BİLGİLER
(*Notions sur la composition et l'exécution*)

Çalgısal musiki ve vokal musiki, Türk musikisinin iki dalıdır. Bu musiki özünden teksesli (*monodique*) olduğundan, şarkıya eşlik eden çalgılar, şarkı süresince aynı ezgiyi tekrar etmekten başka bir şey yapmazlar. Ayrıca, vokal parçalar hiçbir özel sese tahsis edilmezler. Musiki merdiveni/iskalası/dizisi iki oktav alanını aşmadığından, seçilen bir diyapazon bir noktaya kadar bütün seslere uygun gelir. Bir şarkıcı, çok pest söylemekten belirli bir sıkıntı duyduğu durumlarda, söz konusu pasajı bir oktav tizine göçürmekte hiçbir sakınca görmez; tiz pasajlar daha çok falsetto (*fausset*) [kafa sesiyle kadın sesine benzer sesle/ doğal olmayan sesle] söylenir. Kullanılagelen düzene göre, *sol* anahtarı ile, bu iki oktav *re 1'den re 3'e* kadar notalanırsa da, *re* normal diyapazon'un *la* sesini verir. Çalgısal musikiye gelince, bu da hiçbir özel çalgıya tahsis edilmemiştir. Her çalgı bunu icra etmek için elverişlidir.

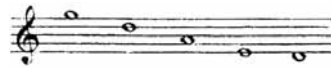
Parçalar aynı mod'da bir sütün oluşturur şekilde konulur. Bu sütün, Fasıl adı altında bilinir. Vokal ve çalgısal parçalarda kullanılan formlar, yaklaşık olarak şu şemalara indirgenir: ABCB, ABCBDBEB, ABACA. Fasıla, bir çalgıcının doğaçladığı Taksim ile başlanır; Peşrev denilen çalgısal bir prelüd (*prélude*) onu takip eder ve ondan sonra fasılın bir sıra vokal parçalarına girilir. Kâr, Beste, Nakış, Semâî gibi uzun soluklu parçalar ilk kısımda bulunur; daha kısa ve daha hafif şarkılarla ve sonra da dans havaları ile devam edilir ve Saz Semâî denilen çalgısal bir parça ile bitirilir. Kullanılan çalgılar şunlardır: *tanbur, ud, kanun, kemençe, santur, ney, kudüm ve def*. Şimdi bunları tanımlayacağız.

ÇALGILAR
(*Les instruments*)

Tanbur uzun saplı bir çalgıdır (*instrument à long manche*). Ses kutusu (*caisse sonore*) [tekne] yuvarlak ve bombedir. Sapına perde bağları (*ligature*) takılır. Perde bağlarının sayısı kesin olarak sabit değildir. Kuramsal olarak birinci oktavın perde bağlarının sayısı yirmi-dörttür, fakat uygulamada daha az ve hatta daha çok sayıda olabilir. İkinci oktava gelince, on beşten fazla perde bağı yoktur. Bu bağlar yerinden oynatılabilir olduğundan, musikici bunları seçilen makamın aralıklarına göre düzelterek eksikleri doldurabilir. Çalgı, ikişerli olarak toplanmış sekiz tellidir ve aşağıdaki tarzda düzenlenir:



Ud telli bir çalgıdır (*instrument à cordes*). Sapı kısa ve perde bağısızdır, daha önce sanki varmış gibi görünse de. Halbuki oval ve bombe olan ses kutusu [gövde] çok büyüktür. İkişerli olarak toplanmış on teli vardır ve aşağıdaki tarzda düzenlenir:



Bir süredir, şanterel'in (*chanterelle*) [en ince tel] aşağısına, pest grubtan bir dördü aşağıya [pest'e] düzenlenmiş bir ek tel yerleştirmek âdet oldu. Bu çalgıyı çalmak için musikici genellikle kartal tüyünden bir mızrap kullanır.

Kanun yamuk şeklinde, çırpılan/çimdiklenen telli bir çalgıdır (*instrument à cordes pincées*).

Dizler üzerinde tutulur ve her elin işaret parmağı ile, madenî bir yüksük arasına yerleştirilmiş bir mızrapla çalınır. Üçerli olarak toplanmış yetmiş-iki teli vardır. Ses alanı aşağıdadır:



Tellerin altına konulan küçük maden parçaları [mandallar] onları kısaltmaya yarar ve böylece musikiciye arzu ettiği sesleri elde etme olanağını verir.

Kemençe yaylı bir çalgı (*instrument à archet*) olup dizler üzerinde dik olarak tutulur. Üç teli aşağıdaki tarzda düzenlenir:



Teller, tuş'tan (*touche*) yaklaşık beş milimetre yükseklikte bulunur. Bu çalgıyı tellerin kenarına tırnak ile dokunarak çalmak âdettir.

Ney kamıştan nefesli bir çalgı ailesinin adıdır (*instruments à vent en roseau*). Bunların üst ucuna fildişinden veya boynuzdan kesik koni şeklinde bir ağızlık (*embouchure*) [başpâre] takılır. Ses alanları iki oktav artı bir minör yedilidir ve çalgıların farklı yükseklikleri dikkate alınmadan aşağıdaki tarzda notalanır:



Ney'in tannanlık'/ötümlük'ü (*sonorité*), flüt'ünkünü andırır. Adı boyutlarına göre değişir. *Mansur ney* yaklaşık olarak bir *do* (ut) çalgısı gibi ses verir. Diğer ney'ler şunlardır: *süpürde ney* (mansur'un bir dörtlü üstünde ses verir); *müstahsen ney* (bir küçük (*mineur*) üçlü üst); *kız ney* (ikili); *şah ney* (ikili alt); *davud ney* (üçlü alt); *bolahenk ney* (dörtlü alt).

Nısfıyye'ler küçük boyutlu ney'lerdir. Her ney'in bir oktav yukarıdan ses veren bir nısfıyye'si olabilir. Nısfıyyeler gibi, bir kısım neyler de yürürlükten düştü.

Kudüm madenden yapılmış, tercihen keçi derisi kaplı iki küçük timbal'den (*timbales*) oluşur ve iki küçük değnek [zahme] ile çalınır. Kudümler bilhassa dönen dervişler (*derviches tourneurs*) olarak bilinen *mevlevîler*'in (*mevlevîtes*) ayin törenlerinde kullanılıyordu.

Halile veya *zil* : Bunlar simballer'dir (*cymbales*). Bunlar *rufai*'lerin ve diğer bazı tarikatlerin ayin törenlerinde kullanılıyordu.

Diğer dinî bir çalgı olan *mazhar*, değişik boyutlarda, zilleri olmayan bir çeşit 'zilli def'tir (*tambour de basque*).

Def, beş çift çok küçük ziller takılmış, bir çeşit zilli def'tir (*tambour de basque*).

HALK MUSİKİSİ

(*La Musique Folklorique*)

Büyük bir kısmı Küçük Asya (*Asie Mineure*) denilen topraklar üzerinde bulunan Türkiye, çok eski zamanlardan beri sayısız uygarlıkların beşiği oldu. Ayrıca, bu aynı topraklar onu istila eden ve belirli bir zaman sonra kaybolan, kimileri yerli halkla kaynaşan, diğerleri bu toprakları kesinlikle terk eden halklara köprü vazifesi gördü. Türklerin kendisi de, Selçuklu hanedanının gelişinden çok önce bu ülkeye girdiler ve oraya yerleştiler. Bu halkların bize ne gibi bir miras bır-

raktığını tam bir şekilde tanımlamak oldukça güç olacaktır. Fakat bizi hayrette bırakan şey, halk musikisinde bir homojenliğin olduğunu görmemizdir, elbette değişik musiki lehçelerinin payının ayrı tutulması kaydıyla.

İNİCİ KARAKTERİ

(*Le Caractère Descendant*)

Türk halk musikisi özünden inici karakterdedir. Alışıldığı üzere, ezgi dizinin yüksek bir derecesinde başlar ve dizinin aşağısında bulunan son karar sesine (*son final*) doğru iner. Bu son karar sesi çoğu kez ezginin en pest sesidir. Ezgiye başlanılan dereceye gelince, bu hiç te rastlantıya bırakılmamıştır: bu, son karar sesinin onuncusu, oktavı, küçük (*mineur*) yedilisi, beşlisi veya dörtlüsü olabilir. Uzun soluklu ezgilerde, eğer şarkı/türkü son karar perdesi vazifesi gören bir sesle başlarsa (çıkıcı abantı/çarpma (*appogiature ascendante*) bulunsun bulunmasın), şarkıcı çoğu zaman yukarıda sözü edilen derecelerden birine çıkar. Bazı dört kesimli ezgilerde, üçüncüsüne çoğu kez -fakat zorunlu olmayarak- on ikinci üzerinden girilir. Aşağıdaki ezgi bu inici cinse bir örnektir:

Hiñ Cellatlarkar şımda satır bilese—
Ge. ne geçmem a. la göz. lü yar sen. den
o ñ y yu y yu.
S. C.

[S. C. (*Section Complémentaire*) = Tamamlayıcı kesim]

Örnek 5.

Ses genişliği (*ambitus*) sınırlı olan ezgilerde, çizgisel gelişme inici yönde de gerçekleştirilir ve genel bir tarzda, eğer son karar sesi bir ara durak olma vazifesi görüyorsa, ezgi alt büyük (*majeur*) ikili veya küçük (*mineur*) üçlüye kadar aşağı iner. Ara durakların son karar sesinden (*son final*) farklı olduğu durumlarda, ezgisel çizgi bazen durgun bir hale bürünür.

MOD'LAR

(*Les modes*)

Türk halk musikisinin pentatonik (*pentatonique*) [beş sesli (dizi)] kökenli olduğunu doğrulayan bütün kanıtlara sahip olduğumuza inanıyoruz. Gerek alanı geniş bir ezgi veya ambitus'u sınırlı bir başkası söz konusu olsun, bunların çatısını hemen hemen daima bir pentatonik dizinin dereceleri oluşturur. Şurası bir gerçektir ki, Türkiye'de arı pentatonik ezgiler çok nadirdir;

Bu demek midir ki, telüçlerin birleşiminden gelen teldörtler, dört gerçek sesleri ile gerçek teldörtler karakterini hiç bir zaman alamazlar? Tam tersine. Ezgilerin analizi bize bu telüçler birleşiminin kurala uygun teldörtler doğurabildiğini gösterir ve bu teldörtlerin üst üste gelişi bu defa da değişik mod'ları doğurur. Türkiye halk musikisi bize bu cinsin birçok örneklerini verir:



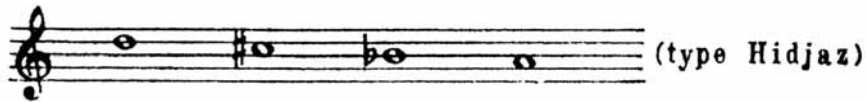
Bu günkü gün.ler.den pa.zardır pa.zar,
Köyde ar.ka.daşlar — Sa.lınır ge.zer;
Ev.de ağ-la şir.lar çif.te ku.zu.lar,
Benne der ağ.larım, Yanar ge.ze.rim.

Örnek 8.

Bu doryen veya frigyen tip teldörtler, Türk halk musikisinde kullanılan mod'ların üzerinde dolaştığı dizileri oluşturmaya yarar; birincisi, *kürdi* (doryen) mod'unu ve heksatonik tipten farklı olan *hüseynî* (hipodoryen) mod'unu doğurur ve ikincisi, frigyen, hipofrigyen ve hipofrigyen tendu [uzatılmış] modlarını doğurur. Gerek geleneksel Türk sanatından, gerekse Grek terminolojisinden ödünç aldığımız bu adlandırmaların hiçbirini, Türk köylülerinin ne kullandığını ve ne de bildiğini belirtelim.

Bazı ezgilerde rastladığımız Hicaz tipi (teldörtlü), bu listeyi tamamlar:

Örnek 9.



(type Hidjaz)

İşte bu teldörtlü, bazı ezgilerde kullanılan Hicaz, Karcıgar ve Nikriz mod'larını doğurur.

EZGİLERİN YAPISI (Structure des Mélodies)

Ezgiler genel olarak altı kategoride sınıflandırılabilir:

I. - Sözlerin/güftenin ritmini yakından takip edenler ve böylece bir çeşit *parlando-recitativo* (parlando-recitativ/reçitativ) doğuranlar (bkz. ör. 7).

Bu cins ezgiler genellikle küçük (*mineure*) veya büyük (*majeure*) üçlü'nün yahut en çok bir dördlünün dışına çıkmazlar. Bu ezgiler sözler üzerinde söylenir - mısra sayıları ekseriya belirsizdir - bunların kendi hece sayısı da çoğu kez belirsizdir. Yine de belirli formda bir şiiire uygu-

landıkları durumlarda, bunlar da düzenli bir form kazanırlar ve ezginin iki A ve B bölümü metnin iki mısraına denk gelir. O zaman, her mısradaki hece sayısına ve şiirin genel karakterine göre özel adlar alırlar ve sözlerin söyleniş tarzını belirlerler. Bu kategorideki ezgiler mod-öncesi (*pré-modal*) cinsine ait gibi düşünülebilir.

II. - Sözlerin/güftenin ritmini yakından takip eden ezgiler, fakat her mısrada, yarı-kıtada veya kıta'nın sonunda, yine de son karar sesine inmeyi gerektirerek, müziksel cümleyi askıda bırakırlar. O zaman, müziksel cümle ikinci bir kesimin eklenmesi (tamamlayıcı kesim denilen/*section complémentaire*) ile tamamlanır ve burada *oy, ah* gibilerden bazı ünlemler veya baştaki sözlerle ya hiçbir ya da aşağı yukarı bir ilgisi olan bazı kelimeler söylenir:

S. C.

[S.C. = Section complémentaire = Tamamlayıcı kesim]

Örnek 10.

Ezgiyi son karar sesine götürmeye yönelten bu tamamlayıcı kesimin, çoğu kez iyi belirlenmiş bir ritmi vardır ve ezgisel seyir tarzında tekrarlanan bir ezgisel formülü ödünç alır. Hatta bu bir dans ezgisi görünümünü alır. Aşağıda bu aynı formül üzerine söylenen bir kıta örneğini veriyoruz ve buna tamamlayıcı kesim (SC: *section complémentaire*) eklendiğinde bize A-A-A-A-SC formunu verir:

Örnek 11.

III. - Sözlerin/güftenin ritmini tam olarak yakından takip ederken, ezgisel söyleyişte yerleri çok belirli vokaliz'lere (*vocalises*) [sesleme/ağızlama/ezgiyi tek hece üzerinde söylemek] yer veren ezgiler. Alışıldığı üzere sekiz veya on bir hecelik dört mısraı kapsar (bazı çeşitlerde bir yarı-kıta). Burada da, AB-AB formundaki ezgi askıda kalarak, her kesimin sonuna tamamlayıcı kesimler eklenir.

Bu kategorinin değişik tipleri özel adları ile tanınır, şöyle ki, Bozlak, Maya , Hoyrat, Garip, Çukurova, vb., ve bunlar sözlerin demek yerindeyse/tabir caizse ona göre biçimlendirildiği bir kalıp oluştururlar. Bunun hakkında bir fikir vermek için, daima on bir hece üzerine söylenen Bozlak tipini örnek olarak göstereceğiz.

1. mısra: altıncısı üzerinde sesin, kısa, 'hafifçe alçalım yükselimi/esneklik' (*inflexion*) ile 6 hece + çoğu kez tekrarlanan 5 hece; A kesimi;

2. mısra: kesintisiz söylenen 5 hece + ezgiyi ara durak'a (*arrêt intermediaire*) götüren kısa tamamlayıcı B kesimi;

3. mısra: A kesiminin ya aynı yükseklikte ya da daha yüksek tekrarı (*reprise*): A;

4. mısra: ezgiyi askıda bırakan B kesiminin tekrarı: B.

Ekleme: ezgiyi son sese götüren tamamlayıcı kesim (*section complémentaire*).

5 numaralı örnek Bozlak için tipiktir. Buna karşılık, bu kategorideki bazı tipler vokaliz'lerle süslenmiş *parlando-recitativo* karakterlerinden başka, bu durumda kendilerine has bir mod edinme ile kendilerini gösterir. Böylece Garip tipi yalnızca şu dizi üzerinden söylenir: *sol-fa-mi-re + re-do diyez- si bemol-la*.

IV. - Ritmi Arap Aruz'unun vezinlerini kullanan şiirlerin icabına uyan ezgiler. Hatta hece veznine göre bestelenmiş bazı ezgiler bu tarzda söylenir:



Örnek 12.

V. - Aşağı yukarı belirgin bir ritim gösteren ezgiler. Burada *Parlando-recitativo* stili bulunmaz. Bununla beraber bunlarda sık sık sözlü veya sözsüz dans ezgilerinin ritimsel kesinliği yoktur:



Örnek 13.

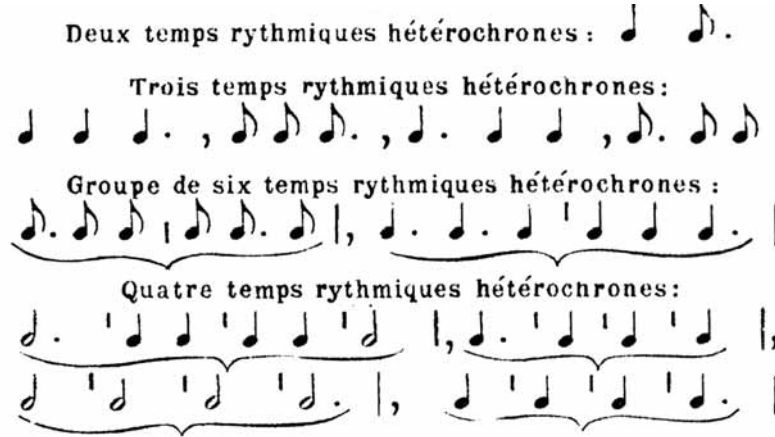
VI. - Sözlü veya sözsüz dans ezgileri bu kategoriye girer. Burada ritim düzgündür ve çoğu kez ambitus'u sınırlı kısa bir ezgisel formül durmadan tekrarlanır. Yine de bu dansın karakterine bağlıdır. Böylelikle, eğer Karadeniz'in *horon* dansı ezgileri, bir üçlüyü veya en çok bir beşliyi geçmeyen ezgisel formüllerse, Ege'nin ağır *zeybek* danslarında, bunlar bazı notlar üzerindeki 'hafifçe ses alçalım ve yükselimleri/esneklik' (*inflexions*) ile bir dokuzluya ulaşabilir:



Örnek 14.

RİTİM
(*Le Rythme*)

Üç zamanlı ritimlerin çok az bulunurluğu dikkati çeker. Buna karşılık oyunları/dansların çoğunda Aksak ritminin bütün çeşitleri bulunur. Bu ritim örneklerinden işte bazıları:



Örnek 15

[Not: Ör. 15'teki kelimelerin sırayla çevirisi (*Fransızca'ları ile birlikte*)
İki zamanlı ritimler, heterokron (*Deux temps rythmiques hétérochrones*)
Üç zamanlı ritimler, heterokron (*Trois temps rythmiques hétérochrones*)
Altı zamanlı ritimler grubu, heterokron (*Groupe de six temps rythmiques, hétérochrones*)
Dört zamanlı ritimler, heterokron (*Quatre temps rythmiques, hétérochrones*)

Bundan başka, düzenli ikişerli (*binaire*) ritimler, IV ve V kategorilerinin ezgilerinde olduğu gibi danslarda/oyunlarda da kullanılır.

DANSLAR/OYUNLAR (*Les danses*)

Dansa/oyuna bakış yönünden Türkiye beş bölgeye bölünebilir: *zeybek*, *halay*, *bar*, *horon* ve *kaşık oyunları* (*danses à cuillers*).²³

Zeybek, ülkenin Ege denizine doğru uzanan Batı bölgesinin (İzmir, Aydın, Balıkesir, Denizli, vb.) değişik danslarının adıdır. Bu dansların ritimleri daima dört zamanlı Aksak ritimlerdir. Bazıları tek bir kişi tarafından oynanır (Aydın, Ödemiş), diğerleri az veya çok kalabalık topluluklar tarafından.

Çorum ve Sivas orta yayla bölgeleri dansları, *halay* adı altında kümelenir. Güney bölgeleri (Adana) ve Doğu'nun bazı kısımlarının (Erzincan, vb.) oyunları/dansları bu kümeye girer. Birçok kişilik topluluklar tarafından oynanan halay iki, üç veya dört kısımlı dans suit'leri gibi düşünülebilir. Burada isokron ve heterokron ritimler kullanılır. Bazı halaylar taşıdıkları adlar kadar oynandıkları tarz ile de çok anlamlıdır: avının üstüne atılan bir kartalın hareketlerini taklit eden *kartal halayı* (*halay de l'aigle*); bir köylünün günlük hayatını tasvir eden *köylü halayı* (*halay paysanne*), vb. Aynı şekilde, topluluklar tarafından oynanan ve özellikle yüksek Erzurum yaylasına ait olan *bar* dansları için de böyle söylenebilir: *hançer barı* (*bar aux poignards*), *tavuk barı* (*bar de la poule*), vb. Burada da değişik tip ritimler kullanılır.

Horon, Karadeniz'in Doğu tarafında ve ülkenin Kuzey-Doğusunun en ucundaki Artvin'e doğru oynanır. Bu çok canlı danslar, genellikle iki veya üç zamanlı Aksak ritimlerle icra edilir. Konya, Niğde ve Kayseri bölgesinin - *kaşık oyunları*'na (*danses à cuillers*) gelince, bunlar ya bir kişi ya da iki, üç veya daha fazladan oluşan topluluklar tarafından oynanır, vücudun ve özellikle karnın benzersiz hareketleri ile diğerlerinden ayrılır ve düzgün veya Aksak ritimlerle icra edilir.

ÇALGILAR (*Les instruments de Musique*)

'Çırpmalı/çimdiklemeli telli çalgılar' (*les instruments à cordes pincées*) bir aile oluşturur. Bu çalgıların en küçüğü üç tellidir, oysaki en büyüğünün on-iki teli vardır. Perde bağları (*ligature*) takılmış ve nispeten küçük bir ses kutusu (*caisse sonore*) [tekne] bulunan bu 'uzun sap'lı çalgılarda', (*instruments à longs manches*) teller ikili, üçlü veya dörtlü olarak öbeklenir. *Cura* (= *petit*/küçük) adlı en küçüğü yaklaşık elli santimetre uzunluğundadır; altı telli (2-2-2) *bağlama* orta boyludur (yaklaşık olarak seksen santimetre); *bozuk* sekiz tellidir (3-2-3). En büyük tipleri, *saz* veya *aşık sazı* (dokuz tel: 3-3-3) ve *meydan sazı*'dır (oniki tel: 4-4-4). Bu çalgılar bir mızrap (*plectre*) [tezene] kullanılarak çalınır, telleri parmaklarla çırpılarak/çimdiklenerek (*pinçant*) çalınan en küçüğü bunların dışındadır. En pest tel (yahut tel öbekleri), diğer ikisinin ortasında bulunur. Bu çalgıların çeşitli tarzda düzenlenişi (*accorder*) vardır. En sık kullanılanlar işte şunlardır:



Örnek 16.

Ezgiye çoğu kez bir beşli aşağıdan eşlik edilir. Çoğu kez de, bütün tellere aynı zamanda değil/sürtülür. Bu çalgı ailesinin ortalama dizisi bize aşağıdaki değerleri verir (perde bağları kısmen takılmış üç telli tipleri bir yana bıraktık):

la 1; *si* bemol 256/243; *si* natürel 9/8; *do* 32/27; *do* diyez 8192/6461; *re* 4/3; *mi* bemol 2087/1536; *mi* natürel 3/2; *fa* 384/243; *fa* diyez 177147/131062; *sol* 48/27; *sol* diyez 12288/6561; *la* 2/1.

Dörtlü veya beşli (*re-sol-la*) olarak düzenli çalgılarda müzikçiler, başparmak ile üst tel'in (*sol*) dördüncü perde bağı üzerine basarak, başka bir tür *si* elde ederler; *sol*'dan, taninî (*ton majeur*) + büyük mücennep (*ton mineur*) (8192/6461) bir uzaklıkta bulunan ve bunun neticesi olarak, *la* ile bir büyük mücennep (*ton mineur*) aralığı (65536/58149) oluşturan bu *si*, *si* natürel'den biraz daha pesttir. Böylece, bu çalgıda bir oktav on üç dereceye bölünmüş olur. Bununla beraber, bu derecelerin yalnız değişik çalgıların dizilerinin kuramsal incelenmesinden elde edilen ortalamalar olduğunu tekrar hatırlamamız gerekir ve şarkı söyleyen köylü, hatta sesleri sabit perdeli bir çalgı eşliğinde olsa bile, bu aralıkları hesaba almayı hiç düşünmez.

Başlıca yaylı çalgılar (*instruments à archet*), *kabak* ve *kemençe*'dir. *Kabak* [fransızca] 'calebasse'tir. Gerçekte, bu çalgının kutusu [gövdesi] kabaktan yapılmıştır. Karadeniz'e mahsus kemençeye gelince, üç telli bir çalgıdır ve çoğunlukla dörtlü olarak düzenlenir: *mi-la-re*. Müzici bu çalgıyı göğsüne karşı dikey veya eğik tutarak ve at kuyruğundan yapılmış bir yay kullanarak çalar. Aşağıdaki aralıkları elde etmek için çoğu kez yay iki tel üzerine aynı zamanda sürtülerek çalınır:



Örnek 17.

Başlıca nefesli çalgılar (*instruments à vents*) şunlardır: *zurna*, *mey*, *argun* veya *argul*, *kaval*, ve *tulum-zurna*.

Zurna çift dilli bir çalgı (*instrument à anche double*) [çift kamışlı, *double reed*], bir çeşit primitif obua'dır (*hautbois*). Ya ikili ya da yalnız olarak fakat daima vurmali çalgı *davulun* eşliğinde çalınır. İki zurnanın beraber çaldığı durumlarda, ikincisi son karar sesini devamlı olarak uzatarak bir çeşit dem tutar (*fait une sorte de bourdon*) veya iyi kötü ezgiye eşlik eder. İki çeşiti vardır: *kaba zurna* (*zurna grave*) ve *zil zurna* (*zurna aigu*). Davul ile çalınan zurna, zeybek, halay ve bar danslarının en gözde eşlik çalgısıdır.

Mey, Erzurum'un yüksek yaylasına mahsus çift dilli [çift kamışlı] bir çalgıdır ve otuz-beş santimetreyi geçmeyen uzunluktaki borusuna göre oldukça büyüktür. Bundan dolayı bu çalgıdan elde edilen sesler pest ve yumuşaktır.

Argun veya *argul* çift borulu bir çalgıdır (*instrument à double tuyau*) ve her borunun bir dili (*anche*) bulunur. Daha çok ülkenin Güneyine doğru kullanılan bu çalgı, Arap ülkelerinde kullanılan *zamr* veya *zummar*'nın aynısıdır.

Kaval, yaklaşık seksen santimetre uzunluğunda basit bir boru olup, flüte oldukça yakın sesler çıkarır. Küçük *düdük* veya *dilli düdük* (*düdük à anche*), blokflüt (*Blockflöte*) çeşitleri olup, tannanlıkları/ötümlükleri (*sonorité*) yönünden kavala benzerler.

Bu çalgıların ses alanı bir oktavı geçmez. Çalıcının devamlı çalıştığı borunun içine üflerken burundan nefes almakla elde edilir ve bütün bu çalgıların karakteristiğidir.

Tulum-zurna, Karadeniz'in doğusunda bulunan bölgenin çalgısı olup, birisi dem tutmaya (*bourdon*) yarayan iki küçük boru takılmış bir gaydadır (*cornemuse*). Ses alanı bir beşlidir.

Davul, en gözde bir vurmali çalgıdır (*instrument à percussion*), - primitif "grosse caisse" çeşidi- ve çalıcının boynuna bir kaytan bağı ile asılır. Çalıcı bunu her elinde tuttuğu birisi büyük [tokmak] ve diğeri ince [çubuk] iki değnek ile çalar.

Davuldan başka, *deblek*, *dümbelek* çok küçük timballer (*timbales*) çeşidi; *darbuka*, deri kaplı pışmış topraktan testi (*cruche*); tahta kaşıklar (*cuillers de bois*), diğer şeyler dahi kullanılır.

Not:

Bir monografi uzunluğundaki bu 44 sayfalık yazı, *Encyclopédie de la Pléiade*'ın, 1. cildinin, 573-617 sayfaları arasında bulunmaktadır. Bu yazının tam künyesi aşağıda, 'çevirenin kaynakça'sında verildi.

Pléiade Ansiklopedisi, ince kağıt üzerine basılmış, küçük boyda 2 ciltlik oldukça hacimli (1. cilt 2236 s.) bir kitap olup, başlangıcından günümüze kadar gelen genel bir musiki tarihidir. Aslında bir Batı müziği tarihi olmasına rağmen, 1. cildinde, "İslâm Dünyası Müziği" (*La Musique dans le Monde Musulman*) genel başlığı altında, İran, Arap ve Türk müziğine de yer verilmiştir (s. 452-617).

Batılı okuyucular için yazılan bu monografide Saygun, Türk musikisinin genellikle kabul görmüş olan ve kullanılan kuram ve kurallarını eleştirmek ve onun yerine çoğu kez kendi sistemini ve kişisel görüşlerini açıklamaktadır. Biz bu farklılıkların bazılarını yer geldikçe işaret ettik.

Saygun, Türk musikisinin kökenini bir taraftan İlk Çağ Yunan musikisine ve diğer taraftan da Orta Çağ İslâm yazarlarına bağlamaktadır. İslâm yazarlarından aldığı çok kısa alıntılarının bazılarını şimdi bunların Türkçe'ye çevrilmiş metinleri ile karşılaştırdık.

Bu yazı, Türk sanat ve halk musikisinin kuramı, bestelenme tarzı, ritimleri ve çalgıları üzerinedir. Yalnız, bütün bu konuların yeterince açıklanmadığı görülmekte ve bu da yer yer belirsizliklere yol açmaktadır. Biz aşağıda bazı notlarla açıklamalarda bulunduk. Bu yazının çoğu zaman sanki bir özet halinde oluşu, belki de yazara ayrılan sayfaların sınırlı olmasından dolayıdır. Bazı kendi eklerimizi metinde tek [] veya [[]] [köşeli ayraç] içine koyduk, bu sonuncusu bazı durumlarda yazının kullandığı köşeli ayraçtan ayırt etmek için.

Terimleri ve özel kelimelerin yazımında, yazarın yazdığı gibi yazdık.

Daha önce yayınlanmış olan çeviri yazısının gözden geçirilmiş ve genişletilmiş şeklidir (bkz. Gökçen 2008: 147-186).

YAZARIN KAYNAKLARI

Yazarın aşağıda verdiği bibliyografya ancak bir okuma listesi mahiyetinde olmaktadır çünkü bir ikisi dışında bunlar metin içinde kaynak olarak gösterilmemiştir. Diğer taraftan, asıl kaynak verilmesi gereken yerlerde de öyle yapılmamıştır. Bunlardan bazılarını biz işaret ettik.

BİBLİYOGRAFYA

YEKTA, Rauf, "La musique turque", Lavignac'ın, *l'Encyclopédie de la Musique* içinde, cilt V, Paris, 1922.

EZGİ, Suphi Zühdü, *Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi*, beş cilt, 1935 ile 1952 arasında İstanbul Musiki Konservatuvarı tarafından yayınlandı.

İstanbul Konservatuvarı tarafından yayınlanan ve Türk bestecilerinin eserlerini içeren *Dârül-Elhan Külliyyatı*.

İstanbul Konservatuvarı tarafından yayınlanan Dinî musiki külliyyatı (*recueils*).

FOLKLOR MÜZİĞİ

RAGIP GAZİMİHAL, Mahmud, *Anadolu Halk Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul, 1925.

RAGIP GAZİMİHAL, Mahmud, *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*, İstanbul, 1928.

RAGIP GAZİMİHAL, Mahmud, *Türk Halk Musikisinin Tonal Hususiyetleri*, İstanbul, 1936.

RAGIP GAZİMİHAL, Mahmud, *İkliğ*, Ankara, 1958.

RAGIP GAZİMİHAL, Mahmud, *Millî Mecmua*, İstanbul ve diğer çeşitli dergilerdeki makaleleri (İstanbul, Ankara).

ADNAN SAYGUN, A., *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat*, İstanbul, 1937.

ADNAN SAYGUN, A., *Karacaoğlan*, Ankara, 1952.

ADNAN SAYGUN, A., *Journal of the International Folk Music Council*'da; çeşitli Türk dergilerindeki makaleler.

İstanbul Belediyesi Konservatuvarı: *Türk Halk Musikisi*; 1925 ile 1930 arası yayınlanmış (14 defter) Türk folklor musikisi koleksiyonu.

YÖNETKEN, Halil Bedi, Ankara'nın ve İstanbul'un çeşitli dergilerindeki makaleler.

ÇEVİRENİN NOTLARI

1- Yara' veya Yara'ah: 1- Ucundan üflenen çoban kavalları (*An end-blown flute, often associated with shepherds*). 2- Herhangi bir kamış düdüğü (*Generic term for any reed flute*), bkz. al-Faruqi 1981: 392.

Saygun, Şerefiyye'nin d'Erlanger çevirisinde bu çalgının adının geçtiği sayfa numarasını vermemiş. Sanıyorum yanılmıştır, çünkü ne Şerefiyye'de ve hatta ne de Kitabü'l-Edvar'da bir çalgılar bölümü bulunmamaktadır. Diğer taraftan İbn Sina'da bir çalgılar bölümü vardır, bkz. İbn Sina 2004: 108, "yerâ'a". Saygun'un niçin özellikle bu çalgı üzerinde durduğu da anlaşılmamaktadır.

1a- Fransızca metin şöyle: "Quels sont les gens qui savent distinguer ce qui est naturel de ce qui ne l'est pas? Ce seront pour nous les habitants des contrées comprises entre le quinzième et le quarante-cinquième degré de latitude... Pour les nations fixées en dehors de l'habitat des précédents... plus au nord, comme vers l'est les nomads turcs... leurs coutumes sont, en beaucoup de choses, tout à fait anormales" (Farabi, *Kitab-ul Musiki-al-Kabîr*, D'Erlanger çevirisi, c. 1, s. 38-39).

2- Arel'in de tavsiyesine uyararak, bu makalede geçen (*tétracorde, tricorde*) kelimeleri için 'teldört', 'telüç' denildi, bkz. Arel 1969: 88. Diğer taraftan (*quarte, tierce*) denilen yerlerde de 'dörtlü', 'üçlü' terimleri kullanıldı.

3- Bu cümlelerin de bulunduğu paragraf, Türkçe çeviride şöyle: "[94] Genellikle intikal (geçiş, sıralama) uyumlu notalar üzerinde gerçekleşir. Bir notadan oldukça yakın veya oldukça uzak bir başka sese geçiş şeklinde gerçekleşmez. Zira bir notadan uzağındakine geçiş aşırılık ve zorlama hissi verir. Sanki insan nefsi zorlayıcı bir hareketle karşılaşmış gibi olur. Bir notadan yakındakine geçiş ise tembellik ve ahmaklığı çağırır; insanda durgunluk benzeri bir hal arız olur. Sınırı [seslendirme sınırı] aşan aralıklar eğer dengeli aralıkların aralarına dağılmış halde olursa uyum arzedebilir ve haz verebilir. Duyularla hissedilen diğer şeylerde de bunu derinliğine düşün.", bkz. İbn Sina 2004: 37.

4- Bir iki yerde görülen 'makam' kelimesi dışında, Saygun hep 'mod, modal' kelimelerini kullanmış olduğundan metinler arası birliği sağlamak için biz de bu kelimeleri aynen Saygun'un kullandığı gibi yazdık. Diğer taraftan, 'müzik' yerine 'musiki' dedik ('müziksel' dışında).

5- Saygun, Safiyuddin'den yaptığı bu alıntıyı kısalttığı gibi, araya eski Yunan mod'larını da karıştırdığından anlaşılması güçleşmiş. Alıntının tümü şöyle: "*Sache que tout s'add (accord ou mode) a un certain effet sur l'âme; tous les modes l'impressionnent agréablement, mais chacun de façon différente. Il en est qui inspirent la force, le courage, dilatent l'âme et engendrent la gaité; ils sont au nombre de trois: Uşşak, Neva et Abu-Salik... Aussi ces sudud sont-ils en harmonie avec les tempérament des Turcs, des Abyssins, des Soudanais et des peuples montagnards...*" (= Bil ki, bütün şed'lerin (düzen veya mod) ruh üzerinde bazı etkileri vardır: bütün mod'lar onu (ruhu) hoş bir şekilde etkiler, fakat her biri farklı tarzda. Bazıları kuvvet, cesaret verir, ruhu ferahlatır ve sevince yol açar; bunlar üç tanedir: Uşşak, Neva ve Ebu-

Salik... Bundan dolayı, bu şedler (*sudud*) Türklerin, Habeşlilerin, Sudanlıların ve dağlı halkların mizacı ile uyum içindedir, bkz. d'Erlanger 1938: 543. Yahut: "Her makam ve şeddinin nefse ayrı bir lezzeti vardır. Onlardan bir kısmı kuvvet, bazısı cesaret, bâzısı sevinç ve coşku vericidir. Onlar üç çeşittir. Üşşak, Nevâ ve Bûselik. Makamların etkisi yaradılıştaki tabiata göre Türk'e, Habeşli'ye, Zenci'ye ve dağda oturanlara değişiktir." (bkz. Uygun 1999: 126).

6- Saygun, Gazimihal ile birlikte geliştirdikleri bir kuramı burada ifade etmektedir. Buna göre Türk musikisi özünden pentatoniktir. Kendi verdiği bibliyografyaya bakınız.

7- Mâye: Bu makamın tanımını farklıdır. d'Erlanger'nin Fransızca çevirisinde: "*MÂYAH. C'est une mélodie d'une forme spéciale où l'on va de l'avant et où l'on revient en arrière (en dépassant notes)...*" (= Mâye. Özel şekilde bir ezgidir; orada önden gidilir ve (bazı notları atlayarak) dönüp arkaya gidilir...), (d'Erlanger: III: 391). 'Mâye'nin aşağıya çıkarılan bir de notası yazılmış (d'Erlanger'de III: 401). Fakat bu çok belirsiz tanımlamadan Mevlana Mübarek Şah'ın bu nota yazısını nasıl çıkardığı anlaşılıyor. Fakat, pentatonik bir yapısı olduğundan Saygun'un dikkatini çekmiş. Türkçe çeviri şöyle: "Mâye'ye gelince; O uyumlu ve düzenli olmayan seslerden meydana gelmiştir (Uygun 1999: 95, 217, 219). Görüldüğü gibi bu da yukarıdakine uymamaktadır.

8- "Teldörtlerin birleşmesi iki türlü olur: Ya birinin sonu ile ötekini başı müşterektir ki böyle teldörtlere *bitişik* denilir; yahut iki teldört arasında bir 'ayırma sesi' vardır ki böylelerine de *ayrık* adı verilir", bkz. Arel 1969: 89, 151; Say, 'bitişik' için, 'yapışık ve ortak' demiş, 2002: 590

9A- Sanimca Saygun burada yanlışlıkla 'ekleme sesi' (*proslambanomenos*) diyeceğine, 'ayırma sesi' (*ton de disjonction*) demiş. Bkz. Arel 1969: 151, Say 2002: 590.

9B- Sanırım burada da, 'ayırma sesi' (*ton de disjonction*), yerine 'ekleme sesi' (*proslambanomenos*) olmalı.

10- Gaudence: IV. yüzyıl başı (?) Grek yazarı ve kuramcısı. Bkz. *Encyclopédie de la Pléiade* 1960: 2085; Arel 1969:135, Gaudentios, "Ahenge medhal" adlı kitabı; Farmer 1970: 84,123, 198, 292.

11- Saygun, Türk musikisindeki makamların, eski Yunan musikisinde olduğu gibi dörtlülerin birleşiminden meydana geldiğini ileri sürmektedir. Bu görüş yürürlükteki Arel-Ezgi sistemine aykırı düşmektedir. Arel bunu şöyle ifade etmektedir: "Yunan musikisinin en esaslı seciyeleri ...makam dizileri dörtlülerin yanyana getirilmesi ile teşkil ediliyordu. Türk musikisinde böyle değildir: Bizde en eski zamanlardan beri makam dizileri hep dörtlü ile beşliden teşekkül eder. Nazarî olarak ne çeşit kaideler uydurulursa uydurulsun, ameliyat daima aynı mahiyette devam etmiştir ve başka türlü olmasına makamlarımızın bünyesi manidir", bkz. Arel 1969: 150-51.

11a- Fransızca metin şöyle: "Ce sont là, les notes que l'on emploie sur le luth, les unes fréquemment, les autres plus rarement" (Farabî, *age.*, s. 49).

11b- Fransızca metin: "Les ligatures que nous avons énumérées sont à peu près toutes celles que l'on emploie sur le luth. On ne les rencontre cependant pas toutes ensemble sur un même instrument. Il y en a qui sont indispensables au jeu du luth et employées par tous les musiciens... Quant aux touches qualifiées de voisines de l'index, certains musiciens les rejettent et ne servent d'aucune d'elles" (Farabî, *age.*, c. 1, s. 179).

12- Bu cümlelerin bulunduğu tüm paragraf, Türkçe çeviride şöyle: "[218] Biliyorsun ki İran şiirlerinin giydirildiği çoğu Arap vezinlerinin etkilerini, vezinden sonra anlattığımız tüm şartların varlığına rağmen zihin neredeyse uyum içinde hissedemez. Bu konuda âdet ve alışkanlıktan (gelenek) başka bir sebep yoktur. Mizaç, vuruş ve lâfız olarak tabiata uygun olanların çoğunu; diğerlerine olan alışkanlığından dolayı bilmiyebilir [tanımayabilir]. Bundan dolayı anlattığımız tüm îkâ ve cinsler, ileride doğal hale gelme potansiyeli olmakla birlikte doğal bulunmaz. Bu konudaki sebep anlattığımız şeydir.

[219] Sanat erbâbı cinsleri belirli bazı cinslerle, îkâları da belirli bazı îkâlarla sınırlamışlardır. Bu îkâları anlatacak, bu îkâların tesbitinde onları bu sınıflamaya sürüklüyen metoda işaret edecek ve tüm bunları sana açıklayacağız", bkz. İbn Sina 2004: 75.

13- Orta Çağ İslâm yazarlarının eserlerinde geçen, "lahnî aralıklar" terimi, d'Erlanger çevirilerinde "*intervalles emmèles*" terimi ile karşılanmış. Buradaki "*emmèle*" kelimesi elimdeki sözlüklerde bulunmamaktadır. *Pléiade* Ansiklopedisinin sonunda bulunan 'teknik terimler sözlüğü'nde, kaynak gös-

terilmeden Farabi'den alınan şu tanım verilmiş: '*Intervalle emmèle*': "*Intervalle de modulation. Tous les intervalles dont les notes comportes un rapport infèrieur à celui de la quarte (Farabi). Ces intervalles appartiennent à la catégorie des "petits intervalles consonnants". On en distingue trois sortes: grand, moyen, petit*" (= Geçki aralığı. Bir dörtlüye göre notaları daha küçük bir orana sahip olan bütün aralıklar. Bu aralıklar "küçük uyumlu aralıklar" kategorisine aittir. Üç çeşidi ayırt edilir: büyük, orta, küçük), bkz. *Encyclopédie de la Pléiade* 1960: 2050.

İbn Sina'da şu tanım bulunmaktadır: "[35] Dörtlü aralıktan küçük olan diğer aralıkların tümü küçük aralıklar olup, bu aralıklar 1/4 oranıyla artan (1+1/4: 5/4) aralıkla başlayıp, bu şekilde daha küçük kesiriyle artan daha küçük aralıklara doğru devam eder. Bu küçük aralıklara lâhniyyât [lâhnî, melodik aralıklar] denilir. Zira ileride göreceğimiz gibi, melodi bunların düzenlenmesiyle oluşturulmaktadır", İbn Sina 2004: 16. Daha ileride, şöyle demektedir: "[41] Lâhnî aralıklar da denilen küçük aralıklar üç kısma ayrılır: Büyük Küçükler, Orta Küçükler, Küçük Küçükler", (a.g.e. s. 17). Şerefiyyede de, buna "lâhnî (melodik) aralık(lar)" denilmektedir (Arslan 2007: 54, 122-23, 280). Biz de 'lahnî/ezgisel' olarak çevirdik.

Saygun bu terimi d'Erlanger'nin Fransızca çevirilerinden olduğu gibi yazısına almış. Örneğin, bkz. d'Erlanger 1938: 26-28.

14- Bu cümlelerin de bulunduğu tüm paragraf Türkçe çeviride şöyle: "[120] Zamanımızdaki müzisyenler fadlalar, irhâlar ve lâhnî aralıkların küçük büyüklerini birbirinin yerine kullanabilmektedir. Fakat onların çoğu bunlardan hangisinin birbirine yakın olduğunu ayırt edemez. Bundan dolayı onlar tanîniye bazen onikili (13/12) bazen de onuçlü (14/13) aralık eklerler; ikisi arasındaki farkı ayırt edemezler. Bu "vusta Zelzel" diye bilinen perdeyi bağlamaları şekliyle ilgili bir konudur. Şöyleki bazısı ise bu perdeyi biraz aşağı, kimi de biraz yukarı çeker ve kimi de işaret ve serçe parmak baskıları arasındaki az ileride göreceğimiz aralığın ortasına çeker. Sonra da ikisi arasındaki farkı ayırt edemezler. Onlar aynı zamanda fadla ile iki vasıta arasında kalan aralığın farkını da kavrayamazlar ve bu yüzden birini diğerinin yerine kullanırlar. Oysa sanatkârlardan kulağı sağlam olup bu farkları kavrayanların bulunması zor değildir", bkz. İbn Sina 2004: 46-7.

15- Bu eser Mihail Müşâka'nındır (1800-1888). Bkz. Shiloah 1979: 278-792, "Mikhail Mashaka; *Encyclopédie de la Pléiade* 1960: 471, "Mikhail Machaqa"; Farmer *İA*, VIII: 838-839, "Mihail Müşâka".

16- '*Nuances*' (nüanslar): Eski Yunan musikisinde yarım sestene de küçük aralıklar anlamındadır. Bunlar telli çalgılarda telleri gevşeterek, nefesli çalgılarda delikler kısmen kapatılarak yapılıyordu, bkz. Arel 1969: 92-94; Tiby 1960: 381

17- Hipo, hiper (*hypo*, *hyper*): Yunanca'da ön ekler. Hipo: 'Alta', 'alt tarafında' demektir. Yunan musikisinde teldörtlerden oluşan inici dizilerin aşağı doğru beşinci derecesinden başlayan ikincil bir dizinin adının başına bu ek konulurdu. Hyper: 'Üstte', 'ötesinde', 'yukarıda' anlamlarındadır. Yunan musikisinde, bir dörtlü üstteki dizinin adının başına konulurdu, bkz. Say 2002: 253, 350.

18- Fransızca metin: "[C'est] un ensemble de percussions séparées par des temps d'une durée déterminée, ayant entre elles tels ou tels rapports, et disposées de telles ou telles façons par périodes identiques" (d'Erlanger çevirisi, c. III, p. 159). "Türkçe çevirideki tanım şöyle: "İkâ; belirli zamanların araya girdiği vuruşlar dizisidir. Bunlar bir takım oranlara ve birbirine eşit devirlere sahiptirler.", bkz. Arslan 2007: 372.

19- Daktil (*dactyle*), anapest (*anapeste*), sponde (*spondée*) eski Yunan şiir vezinlerinin musikide kullanılan ölçüleridir. Bkz. Ek 1.

20- "Ayak" (*pièd*). Sözü geçen ölçüler ayak vuruşları ile tutulduğundan dolayı böyle deniliyordu. Ayağın aşağı vuruluşuna thesis (*thésis*), yukarı kalkışına arsis (*arsis*) denilir. Nota yazılışında thesis bir yatay çizgi ile (-), arsis te bir tür (u) şeklinde gösterilir. Yukarıda görüldüğü gibi, Saygun ritimleri hem bu işaretlerle ve hem de kudüm vuruşları olan düm-tek'lerle göstermiş. Bkz. Say 2002: 41, 589. Tiby 1960: 384-87.

21- '*Côlon*' veya '*kôlon*': Basit 'ayak'ların daha üst düzenlenişine denilmekteydi. Bunlar birçok 'ayak'ların sıralanışı ile yapılıyordu, bkz. Tiby 1960: 388.

21a- Dipodî'ler (*Dipodies*) = İki ayaklılar; Tetrapodî'ler (*Tetrapodies*) = Dört ayaklılar; Seskualter

(*Sesquialtère*) [kelime anlamı: Tam ve yarım/bir buçuk]. “Seskuialter ritim: İki yarım ayak’tan biri, diğerinin iki üçte biri değerinde olan ayak ritimini içerir” (*Rythme sesquialtère: comprenant les pieds où l’un des deux demi-pieds vaut les deux-tiers de l’autre*, Le Grand Robert de la langue Française, c. 8, s. 741).

21b- Epitritus: *Sesquitertia*’nın Grekçesi, yani 4:3 oranı (*Greek for sesquitertia*, i.e. the ratio 4:3), bkz. Apel 1974: 296.

22- Saygun ritimler konusu üzerinde uzunca durmuş. Ritimleri hem eski Yunan musikişi şiiir vezinleri ve “birinci zamanlar’ına” (*temps premier*) göre ve hem de İslâm yazarlarının ikâ kurallarına ve aruz vezinlerine göre sınıflandırmış. Aynı şekilde, vuruluşlarını da hem eski Yunan “ayak” (*ped*) ve hem de Doğu’nun kudüm darbeleri ile göstermiş. Böylece bu konuya yaklaşımı alışılmışın oldukça dışında olmuş. Bundan dolayı ve okuyucuya yardımcı olur düşüncesiyle, ritim kalıplarının Türkçe çevirisi yanı sıra Fransızca metni de (küçültülmüş harflerle) verdik. Ayrıca, ikâ’ların bazılarının Arapça adlarını da [[çift köşeli ayraç]] içerisinde metne ekledik. Diğer taraftan, Halk musikişi ritimlerinin yalnızca Yunan sistemine göre sınıflandırıldığı görülüyor.

23- Bu halk oyunları için bkz. Ataman 1975.

ÇEVİRENİN KAYNAKÇASI

Aktüze, İrkin. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

Arel, Hüseyin Sadettin. *Türk Musikisi Kimidir*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1969.

Arslan, Fazlı. *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2007.

Ataman, Sadi Yaver (Hazırlayan). *100 Türk Halk Oyunu*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti.

Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique, 2 cilt. (Yayımcı: Roland-Manuel). Editions Gallimard, 1960.

D’Erlanger, Baron Rudolphe. *La Musique Arabe*, cilt III. Safiyu-d-dîn Al-Urmawî: I. Aş-Şarafiyah ou Epitre à Şarafu-d-Dîn; II. Kitâb Al-Adwar ou Livre des Cycles musicaux (Le Commentaire de Mawlana Mubarek Şah sur le Kitâb Al-Adwar/(=Kitâbü’l-Edvâr’ın Mevlana Mübarek Şah Şerhi). Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938.

Al-Faruqi, Lois Ibsen. *An annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981.

Farmer, H. G. “Müşaka”, *İslâm Ansiklopedisi*, cilt VIII içinde. İstanbul, 1979.

Farmer, H. G. *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*. Georg Olms Verlag, 1970.

Gökçen, Dr. M. İlhami. *Türk Musikisine Katkıları*. Ankara: Ürün Yayınları, 2008.

İbn Sina. *Mûsikî*. Çeviri: Ahmet Hakkı Turabi. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004.

Sawa, George Dimitri. *Music Performance Practice in the Early Abbasid Era, 132-320 AH [H]/750-932 AD [M]*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989.

Say Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Saygun, Ahmed Adnan. “La Musique Turque”, *Encyclopédie de la Pléiade*, Histoire de la Musique 1 (Des origines à Jean-Sébastien Bach) içinde. Yayımcı: Roland Manuel. Editions Gallimard, 1960.

Shiloah, Amnon. *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*. München: G. Henle Verlag, 1979.

Tiby, Ottavio. “La musique des civilisations Gréco-Latines”, *Encyclopédie de la Pléiade* içinde, s. 377-450., Editions Gallimard, 1960.

Uygun, Mehmet Nuri. *Safiyüddîn Abdülmü’min Urmevî ve Kitâbü’l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1999.

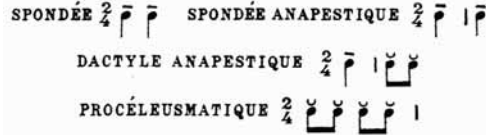
EK 1

Eski Yunan musikisinin şiir vezinlerine dayanan temel 'ayak'ları. Sol taraftakiler ayağın inişi (*thesis*) ile sağ taraftakiler de ayağın yükselişi (*arsis*) ile başlar:



Bu ayaklardan herbiri küçük eşit parçalara bölünebildiği gibi, küçük parçalar birleşerek uzun bir ritim oluşturabilirler. Aşağıda bu ritmik formüllerden başlıcaları:

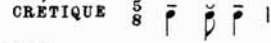
Genre dactylique



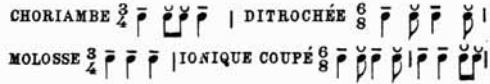
Genre trochaïque



Genre péonique

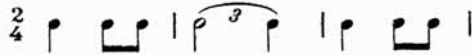


Genre ionique



Değişik 'ayak'lar birleştirilerek, birinci zamanlara bölünemeyen ritimler oluşturulur. Aşağıda iki daktil (*dactyle*) arasında troke (*trochée*) veya iki troke (*trochée*) arasında bir daktil (*dactyle*) görülmektedir. Birincisinde iki zamanlı (*binair*) bir sıra ile bir triyole (daktil trokaik (*dactyle trochaïque*, *épitríte*) bir ritim) oluşmaktadır.

Trochée entre deux dactyles



Dactyle entre deux trochées



Kaynak: Tiby 1960: 385-6.

Özet

Türk Sanat ve Halk musikileri hakkında genel bilgiler veren, kısa bir monografi şeklinde hazırlanmış bir Müzik Ansiklopedisi yazısı. Bu musikilerin kökeni, kuramı, ritimleri ve çalgıları üzerinde durur. Saygun'a göre Türk musikisi aslında pentatoniktir.

Türk Sanat musikisinin eski Grek müziği ve Orta Çağ İslâm yazarlarının yapıtlarındaki kuramlar ile bağlantısını araştırır. Makamların, Greklerde olduğu gibi dörtlülerin birleşimi üzerine kurulduğunu ileri sürer ve bu şekilde hazırladığı makam çizelgelerini verir. Sanat musikisinin usullerine büyük yer vererek bunları, Greklerin ayak vuruşları, müslüman yazarların aruz kalıpları ve geleneksel kudüm düm tek'leri ile tanımlar. Çalgıların kısa bir tanımını yaptıktan sonra, bunların ses düzenlerini ve ses alanlarını dizek üzerinde gösterir.

Türk Halk musikisinin yapısını ve işleyişini repertuvardan örneklerle açıklar. Bu musikinin yapısını sık sık Grek musikisi mod'larına göndermeler yaparak inceler. Ritimler, Halk oyunları ve çalgılar üzerinde durur.

Anahtar kelimeler: Türk Musikisi, Geleneksel Türk Sanat Musikisi, Türk Halk Musikisi

Abstract

An encyclopedia article, in the form of a short monograph, giving general information on Turkish Art and Folk music. It deals with the origins, theory, rythmes and instruments of this music. According to Saygun, Turkish music is basically pentatonic.

Investigates the relationship of Turkish Art music to the old Greek music and to the musical writings of medieval moslem writers. It proposes that the Turkish makam-s, like ancient Greek music, are formed by adjoining tetrachords. Makam tables are given based on this principle. The rythms are described by the foot movements of the Greeks, poetic meters of muslim writers and the tradional kudüm drum beatings. The musical instruments are briefly described and their tunings and ranges are given with staff notation.

The structure and the functioning of Turkish Folk music is given by examples from the repertory. Frequent references are made to ancient Greek modes in explaining the structure of this music. Rythms, Folk Dances and the Musical instruments are described.

Keywords: Turkish music, Traditional Turkish music, Turkish Folk music.

Türkçe Müzik Teorisi Eserleri Nasıl Çalışılmalı¹

Recep Uslu*

Müzik teorisi eserleri, müziğin temel esaslarını belirlemek için kaleme alınan eserlerdir. Eskiden beri “edvar, nazariyât” denilmesi adet olmuş Türkçe müzik teorisi eserlerinin eksiksiz listesini oluşturmak hayli zor bir iştir. Bunun en önemli iki nedeni vardır. Biri bu eserlerin büyük bir kısmının yazma olması ve farklı kütüphanelerde bulunması, ikincisi yazmaların bir kısmının özel koleksiyonlarda bulunmasıdır. Bu iki zorluğu aşmaya gayret ederek uzun zamandır yaptığımız çalışmanın ürünü olarak Türkçe yazılmış Türk ve Batı müziği teori eserlerini bir araya getirmeye çalıştık. “Edvar ve Nazariyât” kelimeleri müzik teorisini anlatan kitapların kapaklarında çokça kullanılan kelimelerdir. Bunun Safiyyüddin’den başlayan dönemlerde karşılığı “edvâr” kelimesi olmuştur. XVIII. Yüzyılda “edvâr” kelimesinin yerini “nazariyât” kelimesi almıştır.

Nazarî eserler ele aldıkları ilmin temel konularına açıklık getirmeye çalışmışlardır. Ancak kelimenin içerdiği anlama her zaman sadık kalınmamıştır. Müziğin nazariyatı denilince müzik seslerinin açıklanması gerekir. XV. Yüzyılla birlikte özellikle Türkçe eserlerde bu tanıma uymayan eserlerin var olduğu görülmektedir. Ancak bu tür eserler, bazılarının dediği gibi “elyazması” olması nedeniyle hiçbir zaman yaygınlaşmamış, edvarlar, bir iki kişinin bilgi alanı içinde” görülüp “hiçbir anlam”ı olmadıklarını söylemek doğru değildir. Hele 1852 yılında yayınlanan Haşim Bey edvarıyla “Türk Müziği Makam Nazariyatı Tarihi”ni (Akdoğan, *Müziğin mi Var*, s. 188 vd.) başlatmak büyük bir eksikliklerdir.

İlk bakışta tek tip gibi görünen müzik seslerinin kayıt yani belirli kurallar (nazariyât) altına alınmasının kolay olmadığını konuyla yakından ilgilenenler bilir. Tarih boyunca çeşitli teknik aletlerin olmadığı devirlerde bu zorluğu aşmak için epey uğraşmıştır. Bazılarının “İslamî Doğu Musikisi” adını verdiği dönemde birçok Arapça, Farsça müzik teorisi eserleri kaleme alınmıştır. Bir süre sonra oluşturdukları bu yeni medeniyetin kültürü ve derin etkisi Avrupa’ya ve Amerika’ya kadar ulaşmıştır. Bugün dünyanın çeşitli kütüphanelerinde Arapça, Farsça ve Türkçe yazma eserlerinin bulunması

*Yrd. Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

bunun en belirgin göstergesidir.

Bir eseri müzik teorisi olarak tanımlayabilmek için eserin içinde mutlaka makam seyirlerini veriyor olması gerekir. Bu nedenle çeşitli yerlerde müzik teorisi olarak anılan ancak incelendiğinde içinde makam seyirleri hakkında bilgi vermeyen eserler müzik teorisi sayılmamalıdır. Bununla birlikte aşağıda çeşitli yazılarda müzik teorisi eseri olarak anılan eserlerin önce tarihi bir sırayla anlatımı verilmiştir. Anlatımın ardından yüzyıllara göre sıralanmış bir liste yer almaktadır. Bu listede gerçekte müzik teorisi eseri olmayanlar “içinde makam seyirleri yoktur” denilerek ayıklanmaya çalışılmıştır.

Müzik teorileri nasıl bir yöntemle anlatılmalı? Yüzyıllara göre mi, müzik tarihi dönemlerine göre mi, problemini düşünürken, aslında müzik teorisyenlerinden bazılarının bunu kendilerine göre sınıflandırdıkları görülmektedir. Farabi’den itibaren “kudema/kadim: eskiler” ve “fi zamana: yeniler” gibi terimlerin kullanıldığı anlayış gittikçe gelişerek, Abdülbaki Nasır Dede’de zirveye çıkmış, Prof. Yalçın Tura’nın Türkçeleştirdiği şekliyle “eskiler”, “eskilerin yenileri” gibi işin ancak uzmanları tarafından bilinebilecek “nazariyeleri” esas alan bir sınıflamaya kadar gelmiştir. Konuyu Ercüment Berker’in dönem2 sınıflandırmasına göre ele almak da mümkündür. Fakat bu yazıda müzik teorisi tarihini, anlaşılması daha kolay bir anlatım yöntemi gibi gözükten tarihsel kronoloji/ yüzyıllık dönemlere göre anlatmayı tercih ettik.

Bu yazının amacı Türkçe yazılmış müzik teorilerini ve haklarında yapılmış çalışmalarını tespit etmek ve son olarak nazariyat eserlerinin nasıl çalışılması gerektiği üzerine bir yöntem araştırması yapmaktır. Bu amaçla Türkçe yazılmış müzik teorilerinin başladığı XV. yüzyıla kadar olan sürece bir giriş yapmak, bu girişte müzik teorilerinin kısaca tarihine değinmek gereklidir. Konu, “müzik teorisi kaynakları” çerçevesinde daha önce ele alınmışsa da, metodoloji açısından yeniden gözden geçirme ihtiyacı hissedilmiştir.3 Böylece ilk yazıdan bugüne kadar Türkiye’de müzik teorisi alanında nasıl bir gelişme olduğu da gözlemlenebilecektir.

Giriş: Türklerin müzik tarihi Orta Asya Eski Türk kavimlerine kadar uzansa da müzik teorisiyle ilgilenmeleri İslamlaştıktan sonra başlamıştır. Türklerin yaşadıkları bölgelerde yazılan eserler içinde ilk anılacak eser Harizmî’nin bir ansiklopedi olarak değerlendirilen *Mefâtihu’l-ulûm* adlı kitabındaki “ilmü’l-musiki” kısmı olmalıdır.4 Müzik teorisi terimlerine ilk defa bu eserde rastlanmaktadır. Daha sonra Farabî ve İbn Sina’nın konuya açıklık getirmeye çalışan önemli eserlerinde işlenen müzik sesi, nağme hakkındaki teorik ve felsefik yaklaşımları ile izahları, Safiyyüddin Abdülmümin *Kitâbü’l-Edvâr*’ı ile sistemli hale gelmeye başlamıştır. Sistemci okul olarak adlandırılan bu başlangıca Abdülkadir Meragi önemli bir ivme kazandırmıştır. Celayirli ve Timurlu saraylarında bulunan Abdülkadir Meragi’nin adı, oğullarından biri olan Hacı Abdülaziz’in, Osmanlı topraklarına gelmeden önce de bilinmekteydi. Beyliklerin henüz tamamen ortadan kalkmadığı, Osmanlı devletinin yükselmeye başladığı bu sırada yazılan müzik bilgisi aktaran bazı eserler Anadolu topraklarındaki Türklerin müzik bilgisini göstermektedir. Bilindiği kadarı ile Türkçe yazın döneminin başladığı XIII. yüzyıldan XIV. yüzyıl sonu arasında Anadolu’da ve Orta Asya’da yazılmış tercüme ve telif eserler arasında doğrudan müzik ve teorisi ile ilgili Türkçe bir esere rastlanılmamıştır.5

Türkçe Müzik Teorisi Eserleri: XV. yüzyılda daha çok bir tarihçi Şükrullah Amasyavî ile karıştırılan Şükrullah Çemişkezekî, *Risâle min ilmi’l-edvâr* adlı eserini muhtemelen Yıldırım Bayezid’in (ö. 1403) oğlu İsa Çelebi için yazmıştır. Bu eser Türk müzik teorisi konusunda Türkçe yazılan ilk eser olmalıdır. Aynı tarihlerde yazıldığı varsayılan Yusuf Kırşehirî’nin Farsça eserinin Türkçe’si günümüze gelmiştir. Bunun ardından Türkçe yazılan müzik eserleri içinde, XV. yy. başlarında yazılan *Sazlar Münazarası* ve *Çenknâme*’de yer alan müzik bilgileri I. Mehmed (1413-1421) döneminde kaleme alınmışlardır.6 Osmanlı topraklarında Farsça müzik teorisi

eseri yazan Kırşehirli Yusuf'tur. Kırşehirli Yusuf'un yazmış olduğu Farsça aslı kayıp olan edvar risalesinin yine aynı yüzyılda yapılan Türkçe'ye tercümesi günümüze gelebilmiştir. Yusuf'un bu eseri, muhtemelen ilk defa Fatih zamanı şairlerinden Bursalı Hariri tarafından tercüme edilmiştir. II. Murad döneminde, gittikçe artan müzik teorisyenliği zaman zaman birbirinin tekrarı gibi görülen, ancak ayrıntılarda bazı farklı bilgiler verdiği anlaşılan müzik teorisi eserleri yazılmıştır. Bedr-i Dilşad'ın bir ansiklopedi gibi değerlendirilen, *Kabusnâme*'den tercüme olduğu iddia edilen, ancak özellikle ilgilendiğimiz müzik kısmının asıl *Kabusnâme*'den büyük farklılıklar taşıdığı bilinen *Muradnâme* (1427) ve Hızır b. Abdullah'ın *Edvâr-ı Musikî* (1441) adlı eserleri II. Murad için yazılmış Türkçe müzik eserleridir. Bu eserlerde bilgi vermek amacıyla zaman zaman ebced notaları kullanılmıştır.

Fatih zamanında şair Bursalı Hariri'nin Kırşehirli'nin eserinden yaptığı *Risâle-i Edvâr* adlı (1469) tercüme aslının henüz bulunamamış olması nedeniyle önemlidir. Hacı Abdülaziz'in *Nekâvetü'l- edvâr* adlı Farsça eseri, Fethullah Şirvani'nin Arapça yazdığı *Mecelle fi'l musikî* adlı eserleri teorik bilgilere bazı yenilikler getirmektedir. Fatih'in yaptığı bir hatadan dolayı sarayından uzaklaştırdığı Aydınî Şemseddin Rumi'nin eseri ise başında müzik teorisini ilgilendiren bilgiler barındıran ilk güfte eserlerinden olup II. Murad, Fatih ve II. Bayezid devri bazı musikişinârların Arapça ve Farsça güfteli repertuvarlarını kaydetmektedir.

Henüz Fatih Sultan hayatta iken, Amasya'da vali olarak bulunan Bayezid'in (II.) zamanında müzik ile ilgilendiği tertiple ettiği eğlence meclislerinden bilinmektedir. Yine valiliği sırasında İbn Cemaleddin Amasî, yazarını belirtmeden Safiyyüddin Abdülmümin'in *Kitâbü'l-Edvâr*'ını kopya (istinsah) edip Bayezid'e (II.) sunmuştur. Yazmasından bu sıralarda şehzade olan Bayezid'in emriyle gerçekleşmiş olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra II. Bayezid Osmanlı tahtına padişah olunca, Mehmed Ladiki, Arapça *Zeynü'l-elhân* ile *er-Risâletü'l-Fethiyye* adlı iki Arapça müzik teorisi eserini II. Bayezid'e sunmuştur. Bunlardan *Zeynü'l- elhân*'ın (1484) bir de Türkçe'sini yazmıştır. Kadızade Mehmed Tirevî'nin Türkçe *Risâle-i Musikî* (1488), Mahmud b. Hacı Abdülaziz'in II. Bayezid'e sunduğu Farsça *Makâsîdü'l- edvâr* adlı eserleri de XV. yy.'ın son eserlerindedir. XV. Yüzyıl Osmanlı müzik teorisi eserlerinin çokça olduğu ve müzik teorisinin anlatımında Safiyyüddin ve Meragi sisteminden farklı bir yol izlendiği görülmektedir.

XVI. yüzyılda Seydi yüzyılın tespit edilen Türkçe müzik teorisi eseri yazan neredeyse tek müzik teorisyenidir. *el-Matla' fi beyâni'l- edvâr ve'l- makâmât* adlı eserini 1504'de yazmıştır. Bu sırada II. Bayezid henüz Osmanlı tahtındadır. Hacı Abdülaziz'in oğlu Mahmud Farsça yazdığı müzik teorisi hakkındaki eserini, önce II. Bayezid'e sunmuş, II. Bayezid'in ölümünden sonra bu eserini bazı küçük değişikliklerle ve adını *Muhtasar der ilmi'l- musikî* diye değiştirerek Kanuni Sultan Süleyman'a takdim etmiştir. Bununla Mahmud'un II. Bayezid'den Kanuni zamanına kadar sarayın gözde musikişinâsı olduğu da ortaya çıkmaktadır. Yavuz Sultan Selim zamanında yazılmış, şair Makamî'nin Seydi'nin eserini ana kaynak olarak kullandığı, iki bölüm halinde hazırladığı bir taslak eseri⁷ (1617-1720 yıllarında yazılmış) dışında XVI. yy. boyunca bir başka müstakil müzik teorisi eserine rastlanılmamaktadır.

XVII. yüzyılda Osmanlı sultanlarının düşünlerini, eğlencelerini yazıya dökmek 'Surname' geleneğini başlatmıştır. Daha önceki dönemlerde yazılan müzik teorisi eserleri de kopya edilmişlerdir. Bunlardan Leiden'deki Ruhperver ile İsrail yazması iyi birer örnektir. Her ikisinde de daha önce yazılmış eserlerin güçlü etkileri vardır. XVII. Yüzyılda üç padişah dönemini idrak eden Ali Ufkî Bey'in (ö. 1675?) *Mecmua-i Saz u Söz*, İyi bir nota ve güfte eseridir, hatta ilk nota eseri olmasıyla onyedinci yüzyılın yüz akıdır. Bir müzik teorisi olmayan eser, kaydettiği notalar, usul, makam ve form terimleriyle bu yüzyılda müzik hayatının canlılığını devam ettirdiğini gösterir. Bununla birlikte Mehmed Çelebi'nin *Mevzûâtü'l- ulûm* adlı eserindeki "musikî il-

mi” hakkında verdiği bilgilerden XVII. Yüzyıl bir kısım devlet adamlarının müziğe bakışını öğrenebiliriz. Türk müziği teorisi eserleri içinde XVII. Yüzyılın ikinci yarısının sonlarında yazılan Kantemiroğlu'nun (: Kantemiroğlu, ö. 1723) edvarı, bestelerin notalarını da vermesi açısından Türk müzik tarihinde mühim bir yer tutmaktadır. Sultan II. Ahmed’le XVII. yüzyıl sona ermektedir.

Osmanlılarda XVIII. yy.’a girerken II. Mustafa’nın (1695-1703) padişah olduğu görülmektedir. Bu yüzyılda hüküm süren, kurduğu saz takımı ile8 dikkati çeken III. Ahmed’in (1703-1730) saltanatının ikinci devresine Lale Devri denmektedir. Bu devir Patrona Halil isyanı ile sona ermiştir. III. Ahmed aynı zamanda düğün ve şenlikleri ile de ünlü idi. Kevserî mecmuası (1717) bu dönemde yazılmıştır. Sadrazamlardan Damat İbrahim Paşa (ö. 1730), Şeyhülislamıardan Feyzullah Efendi (ö. 1711) ve Esat Efendi (ö. 1753), padişahlardan I. Mahmud da (ö. 1754) bestekârdı. Esad Efendi’nin, R. Uslu tarafından 1730’da yazdığı tespit edilen eseri fasıl müziğinin en seçkin hanendeleri üzerinedir. I. Mahmud zamanında üne kavuşmuş bir ara mehterbaşı olmuş olan bestekar Hızır Ağa’nın kaleme aldığı,9 *Tefhimü’l- makamât* adlı Türkçe müzik eserine ilave olarak, o sıralarda kullanılan çalgılarla ve batı enstrümanlarını minyatürlettiği eserini 1761-1777 yılları arasında yazıldığı, “sazname” olarak bilinmesinin doğru olmadığı R. Uslu tarafından ileri sürülür.10 Yüzyılın son padişahı III. Selim (1789-1807) musikînas yaratılışlı bir padişahı. XVIII. Yüzyılın sonlarında III. Selim’in etrafında oluşan bir müzik ekolünün meydana geldiği kabul edilir. Aslında bu bir ekolden daha ziyade müzik canlılığıdır. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Sermet Çifter Kütüphanesi yazmaları içinde tezhipli bir mecmua III. Selim’in bestelediği eserlerin güftelerine aittir11. Yine aynı kütüphanede III. Selim adına yazılmış yazarı bilinmeyen *İlm-i Edvâr-ı Musikî* adı verilen Türkçe bir müzik teorisi eseri vardır ve Kantemiroğlu edvarından etkilenmiştir. Neyzen, kanunî ve tanburî olan III. Selim on dört makam tertib etmiştir. Yüzyılın ortalarında yazıldığı tahmin edilen Ankara Milli Ktp. nr. 131’deki yazma dört müzik teorisi eserini bir araya getiren bir mecmuadır. Osman Dede’nin *Rabt-ı Ta’birat-ı Musikî’si* Farsça olarak yazılmıştır. Hasan Sezai Gülşeni’nin (ö. 1737) *Zübde-i Makale-i İlm-i Musikî* adlı eseri bugüne kadar aslı ve yazarı bilinmeyenler arasında kalmıştır.12 Fakat içinde makam bilgisi bulunmayan bir eserdir. Hızır Ağa, *Tefhimü’l- makamât* adlı Türkçe müzik eserini 1761-1777 tarihleri arasındaki bir yılda yazdı. Bu eser Batı müziğiyle ilgili bazı saz aletlerinin resimlerini de vermektedir. Müzikte Batılılaşmanın başlangıcını göstermektedir. 1789 tarihli Derviş Halil’in risalesi de fazla bilinmeyen mecmualardandır.13 Yüzyılın sonlarına doğru Abdülbaki Nasır Dede’nin III. Selim’in isteği üzerine yazdığı *Tahrîriyyetü’l-musikî* adlı eseri kendi icat ettiği nota yazımını ve kullanımını, *Tedkik u Tahkik* adlı eseri, Mehmed Hafid Efendi’nin *Galatat* içindeki “musikî” maddesi, yüzyılın müzik teorisi bilgileri veren eserler olarak değerlendirilebilir.14

Türk müziğinde kullanılan makam isimlerinin Rumlar tarafından XVIII. Ve XIX. yüzyılda kullanıldığı, eserlerinde bazı Türk müziği bestelerini kaydettikleri bilinmektedir. Osmanlı Devletinin sınırları içinde Rum olup Türk ve Osmanlı kilise müziği hakkında eser yazarlar arasında Panayotis Halacoğlu (Kilise korusu sağ taraf şefi (protopsaltis) Halacoğlu eserini 1728’de yazmıştır), talebesi Kirilos Marmarinos,15 Apostolos Konstas, Konstantinos Vizandios (1779- 1862, Rum patrikhanesi sağ taraf koro şefi: protopsaltis idi) önemlidir. Tanburi Küçük Artin’in 1730 yıllarında ermeni harfleriyle Türkçe yazdığı eserinde Üstad ile çırağı Tahmasp’ın karşılıklı konuşmalarını verirken Türk müziği hakkında da bir hayli bilgi verir.16 Bunların eserlerini de listeye dahil ettik.

XIX. yüzyıla girerken padişahlığı devam eden III. Selim’in saltanatı 1807’de sona ermiştir. Yüzyılın başında yazılan 1801 tarihli olup Hafız Ahmed İzzet’in yazdığı mecmua17 *Zikr-i Ed-*

vâr-ı Kadîm (1801), *Edvâr-ı İlm-i Musikî* (1806) adlarını taşıyan eserlerin asıl yazarları bilinmemektedir. 1806 tarihli olup Kantemir ve Kevseri mecmuaları ile ortak metinleri olan Anonim, *Edvâr-ı İlm-i Musikî*,¹⁸ tarihi bilinmeyen ancak padişah Selim Han için yazılmış olan Türkçe manzum ve nesir çeşitli metinlerden oluşturulmuş *İlm-i Edvâr-ı Musikî*¹⁹ Mehmed Hafid Efendi'nin içinde Hızır Ağa'nın edvarını kaynak olarak kullandığı müzik bilgilerini aktardığı *ed-Dürrerü'l-müntehabat* (1806) adlı galatât sözlüğünü III. Selim'e sunmuştur. XIX. Yüzyılda Hamparsum Limoncuyan'ın (ö. 1839) zamanın müzik eserlerini kendi icadı olan bir nota ile kaydetmesi önemli bir olaydır. Bu nota çeşidinin kullanımı çok yayılmıştır²⁰.

XIX. Yüzyılın ortalarında Mihail Muşaka'nın (ö. 1888) Arapça yazdığı *er-Risaletü's-şihabiyeye fi's-sinaati'l-musikiyye* (1256/1836) adlı eserinde sunduğu 24 perdeli sistem uygulaması XX. Yüzyıl müzik teorisyenlerini etkilemiş olabilir (bk. *Osmanlı Musiki Literatürü*, s. 153). Yüzyılın sonlarında güftelere bolca yer veren Haşim Bey Mecmuası'ndan (1864) ve müzik teorisi bilgilerini onun eserinden önemli oranda aynen nakleden talebesi Bolahenk Mehmed Nuri'nin *Mecmua-i Kârâhâ ve Nakışhâ Beste ve Şarkiyât*'ın (1890) dışında eserler daha fazla eğitime yönelik yazılmaya başlanmıştır.

XIX. Yüzyıl Türkçe Türk ve Batı müziği teorisi eserlerinin yazıldığı bir yüzyıldır. Türk müziği için eğitime yönelik ilk defa Udi Ahmed Rifat, Şamlı kanuni Hasan Dede'nin derslerine yardımcı olması için *Miftâh-ı Nota'yı* (1874) yazmıştır. Müzik-yı hümayun kolağalarından Hüseyin Remzi'nin Batı müziği teorisi hakkında *Usûl-i Nota* (1875) adlı müzik teorisi bilgileri veren eseri de bu amaca yöneliktir. Üstelik bu eser Türkçe'ye İtalyanca'dan giren müzik terimleri yerine Fransızca'nın tercih edilmesini tavsiye etmektedir. Eseri de Fransız müzik hocalarından birinin eserinden yapılmış bir tercümedir.

Bu ilk Batı müziği teori eserinden sonra başkaları da yazılmıştır. Bu eserlerde zaman zaman Türk müziği bilgileri ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Müzik-yı Hümayun'un ilk hocası Guatelli Paşa'nın öğrencisi Mehmed Emin'in *Nota Muallimi* (1302), Selim Efendi'nin *Makamât ve Usul ve Musikî-i Osmanî* (1303),²¹ Mehmed Kami'nin (Cemal?) *Erae-i Nağamat* (1304), Mabeyn-i hümayunda miralay Rifat Bey'in *Nota Kitabı* (1305),²² Mustafa Safvet'in *Solfej yahut Nazariyât-ı Musikî* (1306), Bahriye nezareti celilesi katiplerinden Edhem Efendi'nin güftelerle birlikte kısa müzik teorisi bilgiler verdiği *Bergüzâr-ı Edhem Yahut Ta'lim-i Musikî* (1890), Muallim Kazım Bey'in *Musiki: Şark Ve Garb Musikisinin Diyez Ve Bemolleri Hakkında* (1311), İsmail Hakkı'nın *Mahzen-i Esrâr-ı Musikî yahud Teğanniyât-ı Osmanî* (1313/1897), Mehmet Zati Bey'in *Kütüphâne-i Musikîden Nazariyât-ı Musikî* (1315) ve daha sonra yazdığı zeyl *Ta'lim-i Kiraât-ı Musikî* (1316), Mehmed Cemil'in *Mükemmel Ta'lim-i Musika* (1900) adlı eserleri tamamen müzik teorisi bilgileri veren eğitime yönelik eserlerdir. Bu eserlerden yalnız *Usul ve Nota, Solfej, Mükemmel Ta'lim-i Musikî* adlı eserler içinde Türk müziğine yer vermeyen tamamen Batı müziği teorisi üzerinedir. *Nota Muallimi, Musikî ve Ta'lim-i Kiraât-ı Musikî* adlı eserler Batı müziği ağırlıklı olmakla birlikte Türk müziği hakkında bilgiler de vermektedirler.²³ P. Kiltzandis'in müzik teori bilgileri veren eseri ise Batı müziği ile birlikte Türk müziğine geniş yer veren 1881'de İstanbul'da basılmış eserlerden biridir.²⁴ Aşağıdaki listede bu konudaki bilgiler Behar ve Pappas'ın eserlerinden yararlanılmıştır. Edhem Bey'in *Bergüzâr'ı* ve Ahmed Avni'nin *Hânen-de* (1899) adlı eserlerinde müzik teorisi bilgilerinden çok fazla güfteler yer almaktadır.

XIX. yüzyılda matbuat hayatında gazetelerde yazılan makalelerle zaman zaman müzik teorisi bilgileri aktarılmaya çalışılmıştır. Bir çok makalenin içinde dikkati çeken yazı ve yazarlara değinmek gerekir. Mesela Nuri Şeyda Bey'in (ö. 1901), müzik konulu makaleleri çeşitli gazete ve

mecmualarda, mesela *İkdâm* gazetesinde yayınlanmıştır. Devrin musikişinasları tarafından görüşleri tartışılmıştır.25 Şevket Gavsi Bey'in *Peyam* gazetesi Edebî Nüsha'sında yer alan "Edebî-yât-ı Musikî" başlıklı makaleleri zaman zaman müzik teorisi bilgilerine de girmektedir. Ali Rifat'ın (Çağatay), "Fenn-i Musikî Nazariyâtı" başlıklı yazısı Batı müzik teorisini anlattığı bir kitap kabul edilebilecek kadar uzundur. Sultan II. Abdülhamid için yazılan bu makaleler bir kitap hazırlığı gibi "Mukaddime"den sonra dersler halinde ancak alt başlıklar kullanılmadan yazılmıştır. Dolayısı ile bazı makalelerde zaman zaman benzer konulara dönülmektedir. Birinci dersden itibaren "musikî"nin önemi ve tarihi, ses ve çeşitleri, nota işaretleri, koma, diyez, perdeler ve nota yazısı, düğah, segah, çargah, minör, majör, usuller ve nota, makamlar, ahenk, armoni gibi konular işlenmiştir (Baskısı: *Malumat*, sy. 1-7, 9-10, 13, 14, 16, 20, 21, 23, 28, İstanbul 11 Mayıs 1311/1895. Makaleden tespit edilebilenler bunlar olup, aradaki bazı derslerle ilgili sayılar ayrıca araştırılmalıdır).

XX. yüzyılın başlarında Türk müziği nazari bilgileri veren ilk eser Tanburî Cemil Bey'in *Rehber-i Musikî'si* (1903. Hakan Cevher tarafından yeni harflere çevrilmiştir) iken Batı müziği eserlerinde ise hızlı bir artış vardır. Muallim Kazım (Uz), Mehmet Zati (Arca), Mehmet Cemil, Ahmet Muhtar (Ataman) vdğr. tarafından yazılan eserler gibi.

Anılması gereken Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk müziği teorisi yazılarının sahibi Rauf Yekta'dır. Müzik teorisiyle 1890'lı yıllarda ilgilenmeye başlamış olan Rauf Yekta, "Musikî Nazariyâtı: Lisân-ı Elhân" adlı *Resimli Gazete'de* yayınlanan (*Resimli Gazete*, sy. 10-13, 15, 17, 19, 20, 28, İstanbul 1896) makaleleri müzik teorisiyle ilgili çalışmalarının ilk ürünleridir. Osmanlı'da başlayan Batı müziği, Türk müziği tartışmasının Darülelhan gibi müzik eğitimi kurumlarına taşınması, konuyla ilgili birikimini kitap haline dönüştürmesine sebep olmuştur (Rauf Yekta, *Türk Müziği Nazariyatı*, İstanbul 1343/1924. Yeniden tıpkıbasım ve latinize şekli: *Musikişinas*, İstanbul Bahar 1997, s. 9-32). Ancak onun fasiküller halinde yayınladığı bu eseri Darülelhan'da Türk müziği eğitiminin kaldırılmasına yetmemiş, yarım kalan yayın ancak 1928 harf değişikliğinden sonra tamamlanabilmiştir. Avrupa'da da ilk Türk müzikologlarından bir sayılan Rauf Yekta'nın bu eseri daha sonraki Suphi Ezgi, H. S. Arel, M. S. Uzdilek gibi müzik teorisyenlerine kaynaklık teşkil etmiş ve standart bir Türk müziği eğitimi için 24'lü Türk müziği ses sistemi oluşturulmuştur. Daha sonra adına Arel- Ezgi- Uzdilek sistemi denilmesi adet olan Türk müziği nazari bilgileri günümüzde genel kabul görmüş ve eğitimde standart kabul edilmiştir. Türk müziği teorisi eğitiminde görülen bazı hata ve eksikliklere bağlı olarak sistem tartışmaları, gelişen teknolojinin de yardımıyla yeniden irdelenmeye, araştırılmaya, incelenmeye başlanmış, yeni teoriler üretilmiştir. Erol Sayan, Nail Yavuzoğlu'nun ve Ozan Yarmarın müzik teorisi önerileri gibi.

Muallim Kazım Bey'in *Ta'lim-i Musikî veya Musikî Istılahları*²⁶ adlı eseri müzik terimlerini açıklayan bu sahada yapılmış ilk sözlüktür.²⁷ XX. yüzyıl başlarında Osmanlı harfleri ile yazılmış eserlerin yazarları ve eserleri içinde Türk ve Batı müziği teorisi hakkında olanlar yer almıştır. Bunlar içinde yer alan eserlerden bazıları İstanbul Konservatuarı için yazılmıştır. Bunlardan Rauf Yekta'nın başlattığı ve daha sonra geliştirilen adına Arel- Ezgi- Uzdilek sistemi denilmesi adet olan Türk müziği nazari bilgileri günümüzde genel kabul görmüştür.

Yöntem Sorunu: Türkçe müzik teorisi eserleri XV. Yüzyıldan başlayarak XX. Yüzyıla kadar uzayan bir zaman diliminde kaleme alınmışlardır. Bu nedenle bu eserlerin nasıl incelenmesi, hangi yöntemle ele alınması gerektiği bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkçe müzik teorileri nasıl çalışılmalıdır sorusunun aydınlatılması, iyi bir çalışma için yöntem önerisini gerek-

tirmektedir. Hemen hemen her çalışmada kaynak, araştırma, dipnot gibi terimlerin anlatıldığı araştırma tekniklerinin vazgeçilmez esası olan girişte konunun önemi, literatür çalışması ve eleştirisi, çalışmada kullanılan yöntem, çalışmanın planı anlatılmalıdır. Ancak bu teknik konular dışında akademik anlamda ele alınan müzik teorilerinin üç yöntemle incelendikleri görülmektedir. Bunlara dördüncüsü olan “karşılaştırma yöntemi” ilave edilmelidir. Bütün yöntemleri bir tek çalışmada yapmak gereksiz ve zaman alıcıdır. Bu nedenle bu yöntemlerden sadece biri kullanılarak, zaman içinde aynı konu etrafında farklı çalışmalarda farklı yöntemleri kullanma yoluna gidilmelidir. Aşağıda kullanılan yöntemler, yöntemlerin yararları, sakıncaları veya eksiklikleri, yöntemleri ilk defa sunan örnekler üzerinde duralım:

1- Çeviri yöntemi: Hemen hemen en eski yöntemdir. Bir müzik teorisi eseri ele alınır, yazması aynen günümüz Türkçesine çevrilir. Bu tip çalışmanın temeli Türkoloji çalışmalarında yapılan edisyon kritik yöntemidir. Bu nedenle en önemli prensibi transkripsiyon yapmak, kelimeleri transkripsiyonla yazmak ve nüshalar arasındaki farklılıklardan ortaya sağlıklı ve tek bir metin çıkarmaktır. Bununla birlikte çalışmanın girişinde konunun önemi, çalışmada kullanılan yöntem, plan dışında yazmanın fiziksel tanıtımı, içerik tanıtımı, bulunduğu kütüphaneler, kaç nüsha olduğu, her nüshanın tarihlendirilmesi, nerelerde yazıldıkları, nüshalar arasında bir soy ağacı çıkarılması, yazarı hakkında bilgilerin bulunması bu yöntemin esaslarındandır. Bu tür yöntemle ele alınan çalışmalar, genellikle “inceleme” veya “giriş” eserin yazıldığı konu hakkında bir tarihçe, incelemede tutulan transkripsiyon yöntemi, metin okurken ortaya çıkan problemler ve bulunduğu çözüm önerilerini sunmaktadır. Yazmanın tek nüsha veya sayıca az ve bir-iki nüsha olması durumunda bu tür yöntemi uygulamak çalışmanın zayıf olmasına neden olmakta ise de yine de bilimsel bir aşama olarak kabul edilmelidir. Türkoloji çalışmalarında ana metin az sayfadan oluşuyorsa sözlük eklenmektedir. Müzikoloji metinlerinde de örnekleriyle hazırlanan bir terimler sözlüğü eklenebilir. Edisyon kritik yöntemi en az üçten fazla nüshası bulunan yazmalar için önerilir. Yazmalar birbirini kaynak olarak kullanmış, birbirinden ayrı, özgün eserler olmamalıdır. Çünkü nüshaların tespit edilmesi, elde edilmesi, kelimelerin doğru okunması, nüshalar arası farkların belirtilmesi, metnin doğrusunun tespit edilmesi önemlidir. Bu tür yöntemde “edisyon kritik yöntemi kuralları” öne çıkar, yani yapılan çalışmada bu kuralların bütünüün uygulanması gerekir. Ortaya yazarın yazdığı şekliyle bir eser konmalıdır. Amaç ve sonuç ortaya sağlıklı bir metin çıkarıp tespit yapmaktır. Bu yöntemle ortaya konan çalışmada, yazmada yer alan bilgileri okuyucu net olarak görememektedir. Ortaya çıkan kitap baştan sona dikkatlice okunmak zorundadır. Konuyu çalışan kişi daha sonra diğer yöntemlerle çalışmasını taçlandırmak zorundadır, aksi halde çalışmadan sağlıklı bir şekilde yararlanmak mümkün değildir, güçtür. Bu tür çalışmalarda yazmanın “tıpkıbasımı” da yer alabilir. Ruhi Kalender’in Zeyn, Sadreddin Özçimi’nin Hızır b. Abdullah, Nuri Uygun’un Kadızade ve Ubeydullah Sezikli’nin Kırşehir tezleri, E. Popescu-judetzi’nin Seydi’s Book’u bu yöntemin kullanılmasına verilebilecek örneklerdir.

2- Açıklama yöntemi: Bu yöntemde önce yazmanın metni transkripsiyon ve edisyon kritik yöntemiyle ortaya konur (1), veya ortaya konmuş olan metin günümüz Türkçesine çevrilir, anlaşılmasında güçlük olan yerler ya dipnotlarla veya parantez içi yöntemiyle açıklanır (2). Bu yöntemle hazırlanan çalışma hem edisyon kritik, hem de açıklama yöntemlerinin ikisini birden içerebilir. Örneklerde genellikle transkripsiyon yapılmıştır. Böylece ortaya çıkan çalışmada, yazmadan çıkan iki ana metin içerir: 1. Esas metnin yeni harflere çevrilmiş şekli. 2. Sadeleştirilmiş metin. Eskiden yapılan “şerh” anlayışının bir devamıdır. Bu metotta amaç ve sonuç ortaya sağlıklı bir metin çıkarıp tespit yapmakla birlikte yazarın sunduğu bilgileri, yine yazarın

yazmadaki sunum sırasını değiştirmeden güncel bilgilere uygun açıklamalarla yeniden yazmaktadır. Nuri Uygun'un Kitabı'l-edvar; Fazlı Aslan'ın Şerefiye çalışmaları açıklama yöntemi kullanılarak yapılmış çalışmalardır. E. Popescu-judetz'in İngilizce çevirisi verilen Seydi's Book'unda açıklamalar dipnotlarda verilmiştir. Yalçın Tura'nın Tedkik u Tahkik çevirinde ise sadece sadeleştirme yöntemi kullanılmıştır. İlk defa 1976'da yayınlanan Yalçın Tura'nın Kantemiroğlu edvarında (İstanbul 2001) her iki yöntem de kullanılmıştır. Bu yayında inceleme diyebileceğimiz kısım (Kantemiroğlu'nun hayatı, Kitap ve içeriği, nüshaları, metin ve Kantemiroğlu notasını çevirirken kullanılan yöntem, bestekarlar listesi), tıpkıbasım, transkripsiyonlu metin, çevirip sadeleştirilmiş kısım, dipnotlarla açıklamalar yer almaktadır. Bu yöntemin sakıncası yazarın kendi çağına göre uygun gördüğü anlatım düzeninin aynen tekrarlanmasıdır. Okuyucu bu yöntemde ortaya çıkan kitabı baştan sona dikkatlice okumak zorundadır. Aynı zamanda okuyucu, ne yazmada yer alan bilgileri, ne de çalışmayı yapan kişinin ortaya çıkardığı bilgileri bu yöntemle ortaya konan çalışmada net olarak görememektedir. Ayrıca açıklamaların dipnotlarda verilmesiyle çalışmayı yapan kişinin çabaları, eserin orijinali karşısında gölgede kalmaktadır.

3- Bilgiyi sınıflandırma yöntemi: Ele alınan metnin transkripsiyon yöntemi dikkate alınmaksızın çevirisi yapılır. Daha sonra metinde verilen bilgiler ilgili alana yararlı olacak şekilde ve modern çağın gerektirdiği tarzda sınıflandırılır ve çalışmanın inceleme metni böylece ortaya konur. Ele alınan başlıklardan bölümler yapılabilir. Gerekirse, metin çevirisi ayrı bölüm olarak veya ek olarak çalışma içinde yer alır. Bu yöntemde esas olan bilgiyi sınıflandırmaktır. Öncelikle yazma hakkında bilgiler ortaya konur: Eserin nüshaları, fiziki özellikleri, bulunduğu kütüphaneler, yazmaların ve nüshaların tarihlendirilmesi ve yazmaların soy ağacı, yazarın kimliği gibi bilgiler bir bölümde ele alınır. Daha sonra bir başka bölümde eserde sunulan bilgiler modern anlamda bilime katkıları göz önünde bulundurularak sınıflandırmayla sunulur: Makamlar, perdeler, çalgılar, kozmoloji, müzik felsefesi, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi gibi başlıklar altında bilgiler sunulabilir. Bu yöntemde ana metin, transkripsiyonla yeni harflere çevrilmesi, sadeleştirilmesi, açıklanması gibi tekrar tekrar yer almaz. Bu yöntemle ortaya çıkan çalışmada hem yazmada yer alan bilgiler, hem de çalışmayı yapan kişinin ortaya çıkardığı sonuç bilgileri okuyucu tarafından net olarak görülebilir. Ortaya çıkan kitap baştan sona dikkatlice okunmak zorunda değildir, okuyucu kendisini ilgilendiren kısımları içindekiler kısmından bakıp, ilgili yeri okuması yeterlidir. Bu tür çalışma yöntemi Recep Uslu'nun danışmanlığında Demet Tekin'in yüksek lisans tezinde ilk defa 2003'te uygulanmış olmakla birlikte Nilgün Doğrusöz'ün Kırşehir Edvarı Çevirisi'nde (doktora, 2006) ve Recep Uslu'nun Hızır Ağa (İstanbul 2008) çalışmasında geliştirilmiştir.

4- Karşılaştırma Yöntemi: Aynı yüzyıl içinde veya yüzyıl olarak birbirine yakın müzik teorileri bilgilerini karşılaştırma yöntemi kullanılarak yapılan çalışmadır. Her ne kadar müstakil çalışmalar içinde özellikle açıklama veya bilgiyi sınıflandırma yöntemlerini kullananlar zaman zaman karşılaştırmalarda bulunuyorlarsa da burada kastedilen, iki müzik teorisi eserini birbiriyle tamamiyle karşılaştırma yönteminin uygulanmasıyla ortaya çıkacak çalışmalardır. Bu tür çalışmalarda amaç ve sonuç müzik teorisi gelişimine kimin ne kadar katkıda bulunduğunun ve müzik teorisi gelişiminin tarihi sonuçlarını tespit etmek olmalıdır. Böylece müzik teorisi tarihinin önemli isimleri ve tespitleri yapılabilir. Bu yöntemin hazırlanışı bilgiyi sınıflandırma şeklinde olmalıdır. Ayrıca eserin yazıldığı dönemin de iyi değerlendirilmesi gerekir. İlk bakışta Türk müzikolojisinde böyle bir yöntemin uygulandığı bir çalışma yok gibi gözüküyor. Nuri Özcan'ın yaptırdığı bir çalışma Hızır b. Abdullah'ın eseri ile ilgili bir başlık taşıyorsa da tez aynı zamanda XV. Yüzyıl nazariyatçılarının makam bilgilerini de karşılaştırmaktadır (Binnaz Başar Çelik, Hızır b.

Abdullah'ın Kitabı'l-Edvarında Makamlar, doktora tezi, 2001, MÜ SBE; N. Doğrusöz'ün doktora çalışmasında da olduğu gibi). Diğer taraftan makamlar üzerine gelişimi ve değişimi incelemeye çalışan çalışmalarda da buna benzer karşılaştırmalar yapılmış olmalıdır (N. Oya Levendoğlu Yılmaz, Onüçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri, Doktora tezi, 2002, Gazi Üniv. Fen Bilimleri Enstitüsü; Yavuz Daloğlu'nun Hızır Ağa çalışmasında da makamlar bilgisi Abdülbaki Nasır Dede'nin makam bilgisiyle karşılaştırma yapılmıştır). Fakat bu çalışmalar aynı dönemde yazılmış iki eseri doğrudan ve bütün yönleriyle karşılaştırma yöntemiyle yapılmadığı için üzerinde titizlikle durularak, yöntem ayrıca geliştirilmelidir.

5- Canlandırma yöntemi: Herhangi bir müzik teorisinde önerilen ses sistemine uygun düzenle saz icrasına, yapımına yönelik icra, sahneleme, uygulama, yorumlama türü çalışmalar için kullanılabilir bir yöntemdir. Çalgı yapımcılarından bazılarının bu alanda çabalar sarfetmekte oldukları görülmektedir. Çenk, rebap, santur, yatuğan gibi sazların canlandırılması çalışmaları gibi.

Metodoloji problemleri hakkında diğer pek çok bilim (Tarih, Türkoloji gibi) alanında yazılan eserler vardır. Bu eserlerin problemleri ele alış ve çözüm önerilerini dikkate almak gerekir. Özellikle müzik alanında yapılan çalışmaların problemlerine ise çeşitli yazılarda değinilmektedir. Müzikoloji ve Kaynaklar (2006) ile Ruhperver (2008) yayınlarında olduğu gibi.

Müzik Teorileri ve Kronoloji: Aşağıda Osmanlı harflerinde yazılan Türkçe Türk ve Batı müzik teorisi eserlerinin yüzyıllara göre kronolojik bir listesi yer alacaktır. Bu eserlerden basılı olanların tam künyesi, yazmaların bir kopyasının bulunduğu kütüphane ve numarası bu listede yer almaktadır. Yazmaların yazıldıkları tarih kronolojide esas alınmıştır. Bunlardan bazıları üzerinde yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik çalışması yapılmış bazıları üzerinde ise henüz bir çalışma yapılmamıştır.

Aşağıdaki listede görüleceği üzere Doğu müziğinde ayrı bir ekole sahip olan Türkçe müzik teorileri üzerinde akademik çalışmalarda çoğunlukla metin okuma şeklindeki edebiyat metodolojisi kullanılmıştır. Bu eserlerin müzikolojik bir metotla incelenmesinin farkına varılmış ve ilk defa Recep Uslu'nun danışmanlığında hazırlanan Demet Tekin'in yüksek lisans tezinde yeni bir metot uygulanmış, müzik teorisinden beklenen bilgiler yeniden tasnif edilerek okuyucuya sunulması metoduyla hazırlanmıştır. Bunu daha sonra Nilgün Doğrusöz'ün Yusuf Kırşehri hakkındaki doktora tezi izlemiştir. Müzik teorisi çalışmalarında bu yöntemle araştırma yapılması önerilmektedir.

Buradaki 1928'de kesilen müzik teorisi eserlerinin devamını, yani 1928'den sonra yayınlanan müzik teorilerini ve değerlendirmelerini Yalçın Tura (*Türk Musikisinin Meseleleri*) ve Onur Akdoğu'nun *Müziğin mi Var* (s. 188-200) adlı eserlerinde bulabilirsiniz.

ONBEŞİNCİ YÜZYIL ESERLERİ

1- Şükrullah b. Ahmed Çemişkezeki, *Risâle min ilmi'l- edvâr* (1410?), Bilinen tek nüsha yazmasının özel koleksiyonlardan elde edilen bir fotokopisi, İstanbul TDV İslam Araştırmaları Kütüphanesi'nde kayıtlıdır. Gözde Uludemir eserin metin çevirisiyle lisans tezi yapmıştır (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1995). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde metin çevirisi ve dil incelemesi yapılmıştır.

2- Bedr-i Dilşad Mahmud Şirvani, *Muradnâme* (1427), Eser, yazarın Mahmud Şirvani ile aynı kişi olduğunu iddia eden Adem Ceyhan tarafından, mevcut tek nüshasından yeni harflere

çevrilmiş ve aynı adla basılmıştır: (haz. Adem Ceyhan), I-II, Ankara 1997 ("musikî" kısmı: II, 722-755, metin çevirisi).

3- Hızır b. Abdullah, *Edvâr-ı Musikî* (1441), TSMK, Revan, nr. 1728, harekeli nesih, 131 vr. (haz. M. Sadreddin Özçimi, yüksek lisans tezi, 1989, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, metin çevirisi); Paris BN cod. Turc 150; Roma Vatikan turco 360; Binnaz Başar Çelik, *Hızır b. Abdullah'ın Kitabı'ı-Edvarında Makamlar*, doktora tezi, 2001, MÜ SBE

4- Yusuf Kırşehri, *Terceme-i Risâle-i Edvâr* (1469), Harîrî b. Mehmed çevirisi), Paris Bibliothèque Nationale, Or. Mss, Suppl. Turc nr. 1424 (*Kırşehirli Nizameddin ibn Yusuf'un Risâle-i Musikî Adlı Eseri*, haz. Ubeydullah Sezikli, yüksek lisans tezi, 2000, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Paris, Çorum, Ankara nüshaları), üç nüsha üzerinde edisyon kritik yöntemle çeviri metin çalışmasıdır; a.e., haz. Nilgün Doğrusöz (doktora tezi, 2007), İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, metodolojik bilgiyi sınıflandırma yöntemiyle ele almıştır.

5- Anonim, *Kitab-ı Edvar* (1476), Manchester John Rylands University Library, nr. Ryl. Turkish Ms 148, İlk defa Owen Wright'ın bibliyografyasında "Manchester John Rylands Library, Turkish nr. 22, 97 vr." olarak verdiği yazma olup (Wright, *Words...*, 291) eserin az bir kısmı müzik teorisini ilgilendirmektedir. 1476 tarihli olup manzumdur.

6- Mehmed Ladiki, *Zeynü'l- elhân fî ilmi't- te'lîf ve'l- evzân* (1494), İÜ Ktp., TY, nr. 4380, 889/1484 tarihli. Yazar eserin bir de Arapçasını yazmıştır. Ruhi Kalender, XV.yy.da Musiki Kuramı ve Zeynü'l- elhân, doktora tezi, 1982, Ankara Üniversitesi, s. 70-157, çeviri ve açıklama yöntemiyle; Necla Dalkıran, *Zeynü'l- elhan'ın Ankara Milli Kütüphane nüshasını çeviri yöntemiyle bitirme ödevi yapmıştır* (İzmir Dokuz Eylül Üniv. 1983). İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde dil bakımından da incelenmiştir: Ahmet Pekşen, Ladikli Muhammed Çelebi ve Zeynü'l-elhan: Metin ve Sözlük (yüksek lisans tezi, 2002), İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

7- Kadızade Mehmed Tirevi, *Risâle-i Musikî* (1492?), Köprülü Ktp., Hafız Ahmed Paşa, nr. 275/5, vr. 104b-119a (*Kadızâde Tirevi ve Musiki Risalesi*, haz. Nuri Uygun, yüksek lisans, 1990, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, beş nüshasının edisyon kritik yöntemle metin çevirisi). Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi'nde 17. yy. eseri olarak gösterilmiş olması yanlıştır.

ONALTINCI YÜZYIL ESERLERİ:

1- Seydi, *el-Matla' fî beyâni'l- edvâr ve'l- makâmât* (1504), TSMK, III. Ahmed, nr. 3459, 39 vr. Eser çeviri metoduyla yüksek lisans yapılmıştır (haz. Mithat Arısoy, yüksek lisans tezi, 1988, MÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, metin çevirisi). Seydi'nin bu eserini E. Popescu-judetiz İngilizce inceleme, Türkçe'ye çeviri, tıpkıbasım yöntemiyle yayınlamıştır (*Seydi's book on music a 15th century Turkish discourse = Kitabı's-Seydi fi'l-musiki*, ed. Fuat Sezgin; çev. Ve inceleme Eugenia Popescu-Judetiz; gözden geçirme Eckhard Neubauer, Frankfurt : Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2004, XX, 276 s.).

2- Makami, *Kitab-ı Edvar: İlm-i Edvâr-ı Musikî*, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Sermet Çifter Ktp., nr. 1040, nesih, 41 vr. Yazar, Seydi'nin eserini ve bilinmeyen bir başka eseri kaynak olarak kullanarak kaleme almıştır. Tek nüsha olup tamamlanamamış bir eserdir. İç kapağında Nâyi Ali Dede'nin mührünün hemen altında kırmızı mürekkeple "İstishabehu Abdülfakir Es-Seyyid Mehmed Rehdî el-müderris hüve hasenî İbn el-Mâfur Emin el-Konevî İbrahim Efen-di" yazmaktadır. Demet Tekin tarafından ilk defa uygulanan bir metodolojik yaklaşımla yüksek lisans tezi yapılmıştır (2003, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, metin çevirisi ve metodolojik inceleme. Türk müzikoloji tarihinde bir nazariyat eserini metodolojik incelemenin ilk örneğidir).

ONYEDİNCİ YÜZYIL ESERLERİ:

1- Mirzabey, *Risale-i Musiki* (1610?), Azerbaycan Bilimler Akademisi Enstitüsü Ktp., Yazmalar, NA, nr. 232, 8 vr.. Gultekin Şamili tarafından İngilizce'ye çevrilmiştir: Şamili, "Mirzabey's Treatise on Music", Turkish Music Quarterly, V/ sy. 2-3, 1992, s. 3-13.

2- Anonim, *Ruhperver: Kitâb-ı Edvâr* (XVII. Yüzyıl ortası), Leiden Bibliotheca Academiae Lugduno-Batava, cod.Or., nr. 1175. Hakan Cevher tarafından ilk defa tıpkıbasımla birlikte çeviri yöntemiyle yayınlanmıştır (İzmir 2004). XV. Yüzyıl kaynaklarından yararlanmış olmakla birlikte XVII. Yüzyıl ortalarında yazılmıştır. Eser ayrıca Süreyya Ağayeva ve Recep Uslu tarafından bilgiyi sınıflandırma, çeviri ve tıpkıbasım yöntemleriyle yeniden incelenip ele alınmış (muzikbilim.com, 2004), yeniden baskıya hazırlanmıştır (İstanbul 2008).

3- Anonim, *Risale-i Musiki* (1650), İsrail Yazması, Jewish National and University Library, Yah. Ms. Ar., nr. 213, Cümlelerinde XVI. Yüzyılın izlerini taşımakla birlikte 1650 tarihinde kaleme alınmış olduğu, üzerinde tarihlendirilmiştir.

4- Kantemiroğlu, *Kitâb-ı ilmi'l-musikî ala vechi'l- hurufât* (1691), Tamamı Yalçın Tura tarafından yeni harflere ve Batı notasına çevrilerek yayınlanmıştır (I-II, İstanbul İstanbul Yapı Kredi Bank yay. 2001)

5- Anonim, *Risâle-i Musikî* (XVII. Yy.), Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa, nr. 1011/6, vr. 244a-248b

6- Anonim, *Risale der ilm-i Musiki* (XVII. Yy.), Azerbaycan Bilimler Akademisi Enstitüsü Ktp., Yazmalar, nr. 251. Bu yazmadan Gultekin Şamili bahsetmektedir: Şamili, "Mirzabey's Treatise on Music", Turkish Music Quarterly, V/ sy. 2-3, 1992, s. 13

ONSEKİZİNCİ YÜZYIL ESERLERİ

1- Kevserî, *Mecmûa-ı Musikî* (1717). Nazariyat kısmının Kantemiroğlu'nun eserinden aktarma olduğu kabul edilir. Eserin tam bir yazması özel bir koleksiyondadır. Nazariyat kısmının bir kaç kopyası olduğu sanılmaktadır.

2- Yusuf Çengî Mevlevî, *Edvâr-ı Musikî* (1724), Millet Kütüphanesinde nr. 712'de (veya 713) olduğu söylenen bu eserin ele geçen fotokopisinden yapılan metin çevirisi yayınlanmıştır: Recep Uslu, "Yusuf Dede Çengî Mevlevî ve Yayınlanmamış Risale-i Edvarı", *Tarih ve Düşünce*, sy. 5, İstanbul 2002, s. 62-65, metin çevirisi.

3- Anonim, *Fî ilmi'l- makamât ve hüve'l- musika* (1724), Süleymaniye Ktp., Serez, nr. 3872/2, nesih, vr. 34b-36a

4- Panayotis Halaçoğlu (ö. 1740), "Arap-İran Müziğinin Kilise Müziğiyle Mukayesesi" konulu eserini İstanbul 1728'de yazmıştır. Karamanlıca'dır. Daha sonra müzik teorisi hakkında eser yazan Kirilos Marmarinos, Panayotis'in öğrencisidir.

5- Tanburi Küçük Artin'in 1730 yıllarında Ermeni harfleriyle Türkçe yazdığı eserinde Türk müziği hakkında bir hayli bilgi verir. Makam dizileri, şedler ve usuller verdiği bilgiler içindedir. Bu eserin N. K. Tahmitzian'ın neşri ve Rusça çevirisi (Küçük Artin, *Areveltsan...*, trc. Tahmitzian, Erivan 1968), E. Popescue judetz tarafından Türkçe çevirisi basılmıştır (*Tanburi Küçük Artin*, İstanbul Pan yay. 2002).

6- Kirilos Marmarinos, "Dış Musikinin İbtidai Öğretmesi, Şubeler, Makam Denilen Nim ve Benzerleri Hakkında ve Bunları Öğrenmek İsteyenler İçin Mecmuası" (1750?). Karamanlıca'dır. Halaçoğlu'nun öğrencisi olan Marmarinos, *Kitab-ı Musiki* olarak da anılan eserinde Türk müziği makamlarından 76'sının seyirlerini vermiş ve kilise müziği ile karşılaştırmıştır. Eserinde

Türk müziği ses sistemi hakkında da bilgiler verir. Halacoğlu ile Marmarinos'un eserleri İngilizce bir inceleme ve çevirileri ile birlikte yayınlanmıştır (haz. A. Sirli-E. Popescu-judet, İstanbul: Pan yay. 2000). Eserin 1750'lerde yazıldığı tahmin edilmektedir.

7- Hızır Ağa, *Tefhîmü'l- makamât fî tevlidî'n- nağamât* (1765-1777?), TSMK, Hazine, nr. 1793, nesih yazı, 17 satır, 28 vr. (haz. Yavuz Daloğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, lisans bitirme tezi, 1985, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri); Süleymaniye Ktp., Hafid Efendi, nr. 291; İstanbul Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet, nr. K.177 gibi çeşitli yazmaları varsa da minyatürlü olan en eski nüshası TSMK nüshasıdır. Tanburu esas alan bir müzik teorisisidir. Recep Uslu tarafından geniş bir incelemeyle birlikte yayına hazırlanmıştır: *Hızır Ağa ve Müzik Teorisi: Makams according to Hızır Agha*, İstanbul 2008, bilgiyi sınıflandırma ve çeviri yöntemiyle.

8- Anonim, *Risâle-i Musikî* (XVIII. Yy. dördüncü çeyreğin başları), Ankara Milli Ktp., nr. 131/4, talik, 10 sayfa. Nilgün Doğrusöz eserin bulunduğu mecmuadaki diğer risalelerle birlikte incelemesini yapmıştır (sanatta yeterlik çalışması, 1997, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü).

9- Derviş Mehmed Emin, *Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur* (1770?), ilk defa A. Krafft tarafından *Risâle-i Fenn-i Musikî* adıyla anılmaktadır: Wien Staatsarchiv, Ms. nr. 389; Ankara Milli Ktp., nr. 131/3. Nilgün Doğrusöz, Ankara nüshasını sanatta yeterlik çalışması (1997, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü) yapmıştır. Bu çalışmadan haberi olmadığı anlaşılan M. Bardakçı, bir değerlendirmeye birlikte Viyana ve Ankara nüshasını ayrı ayrı yayınlamıştır: Murat Bardakçı, "Derviş es-Seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risalesi", *Musikişinas*, sy. 4, 2000, s. 6-39, değerlendirme ve metin çevirisi.

10- Anonim, *Terceme-i Risâle-i Edvâr* (1770?), Harîf b. Mehmed'in *Terceme-i Risâle-i Edvâr li-Kırşehri* adlı eserinden yararlanılarak bazı makamlar ilave yapılarak oluşturulmuş farklı bir edvardır: Ankara Milli Ktp., nr. 131/1, Ankara nüshası Nilgün Doğrusöz tarafından sanatta yeterlik çalışması yapılmıştır (İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997).

11- Halil Efendi, *Risâle-i Musikî* (1789), İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Osman Ergin, nr. 267/5, rıka, Türkçe, vr. 71b- 82b, istinsah tarihi 15 rebiülevvel 1204/1789. *Edvar-ı İlm-i Musiki* adıyla da anılır (Osmanlı Musiki Literatürü, s. 297). Metin çevirisi iyi bir değerlendirme ile birlikte yayınlanmıştır: Recep Uslu, *Journal of Turkish Studies*, Harvard 2003, metin çevirisi.

12- Abdülbaki Nasır Dede, *Tedkîk u Tahkîk* (1794). Türk müziğinin önemli nazariyat eserlerinden biri olarak değerlendirilir. Ney çalgısına göre makamları anlatır. Usuller için de ayrı bir bölümü vardır. Müzik tarihi dönemlerini nazariyat eserlerini yazanlara göre gruplandırmış, makamları icat edenleri belirtmiştir. Kendi ve III. Selim'in icat ettiği makamlardan da söz eder. Eserin Yalçın Tura tarafından sadeleştirilerek metin çevirisi yayınlanmıştır: *Nasır Abdülbâki Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma* (sad. çev. Yalçın Tura), İstanbul 1997.

ONDOKUZUNCU YÜZYIL ESERLERİ

1- Anonim, *Risâle-i Musikî: Teşrîh-i Makamât-ı Musikî ve Zikr-i Edvâr-ı Kadîm* (1801), TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 2069/1, vr. 1-23a, h. 1216 tarihli Ahmed İzzet eliyle.

2- Anonim, *Edvâr-ı İlm-i Musikî* (1806), İÜ Ktp., TY, nr. 1856/2, 91 vr.

3- Mehmed Hafid Efendi, *Galatat* içinde "Musikî" (1806) kısmı. Recep Uslu, *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, İstanbul 2001 içinde yayınlanmıştır. Bir çok yazması ve baskısı bulunan, kısaca Galatat olarak bilinen, uzun adıyla *Ed-Dürerü'l-müntehabatî'L-mensure fi galatati'l-meşhure* adlı kitabın çeşitli yazmaları yanında Konya Koyunoğlu Ktp., nr. 12759/59, vr. 206b-

215a'da sadece müzik kısmının bir nüshası da vardır (*Osmanlı Musiki Literatürü*, s. 328). İlk basılan Türk müziği nazariyat eseridir.

4- Apostolos Konstas (1790-1840), *Kitab-ı Nazariyat-ı Musiki: Theorikon tis Musikis*, İstanbul 1820. Eski kilise müziğinin yeni sisteme göre anlatımıyla birlikte Türk müziği hakkında bilgiler veren Karamanlıca bir kitaptır. 1800 yılından sonra kilise müziğinin yazımında değişiklikler yapılması fikri gittikçe yaygınlaşmış, reform yapma yanlılarına karşı olan Apostolos Konstas ise bu kitabını yazmıştır. Buna rağmen kilise 1824'te yeni bir yazım tarzı benimseyerek müzikte yeni yazım reformu yapmıştır. Apostolos Konstas'ın bu eseri üzerinde Thomas Apostopulos (1980) ve Miltiadis Pappas doktora tezi (*Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı*, 2007, İTÜ Sosyal Bilimler Ens.) hazırlamıştır.

5- Konstantinos Vizandios (1779- 1862)- Stefanos Domestikos (ö. 1864), *Ermeneia tin exoterikis mousikis*, İstanbul 1843. Eser tamamen Rumcadır. Rum patrikhanesi sağtaraf koro şefi (protopsaltis) olan Konstantinos Vizandios ve öğrencisi Stefanos bu eserde Marmarinos'un eserinden büyük oranda yararlanmıştır. *Eksoteriki Musikinin Anlatımı: Dindışı musikinin Anlatımı* anlamına gelen eser, tamamen Rumca olmasına rağmen başında yer alan müzik teorisi (edvar) bölümü Türk müziği makamlarını öğretmek amacıyla yazılmıştır. Kullanılan nota sistemi "1824'te kabul edilen yeni kilise müzik yazımı" sistemidir.

6- Haşim Bey (ö. 1868), *Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ ve Şarkiyât*, İstanbul 1269/1852, 374 s.; 2. bs. 1280/1864, 512 s. Başında edvar kısmı olan geniş bir güfte mecmuasıdır. Edvar kısmı Mehmet Ünal tarafından bitirme ödevi yapılmıştır (İTÜ TMDK, 1998). Onur Akdoğu hem perdelerle ilgili kitabında hem de, *Müziğin mi Var'* da (İzmir 2005, s. 106-111) perdelerini açıklamaktadır.

7- *Mousikon Apanthisma*, İstanbul 1856; 2. bs. 1872. Karamanlıca'dır. Kaynak olarak kullandığı Haşim Bey mecmuası gibi başında bir edvar bölümü vardır. Hemen hemen birbirine benzer.

8- Anonim, *Risâle-i Kanûn-ı Ferahnümûn* (1860?), Millet Ktp., Ali Emiri, musiki, nr. 117. Kanunu esas alan bir müzik teorisi.

9- Bolahenk Mehmed Nuri Bey, *Mecmûa-i Kârâhâ ve Nakışhâ Beste Ve Şarkiyât*, İstanbul 1290/1873

10- Hasan Dede Kanuni- Ahmed Rifat, *Miftâh-ı Nota*, İstanbul 1291/1874, 30 s. Batı müziğini bilen Ahmet Rifat'ın eserin yazımına yardım ettiği mukaddimede belirtilmektedir. Sonunda "bülbul" adlı bir eserin notası vardır.

10- Hüseyin Remzi Bey (Evliya), *Usûl-i Nota*, İstanbul 1292/1875, 22 s. Batı müziğiyle ilgilidir. Özellikle notayı anlatan eser üzerinde bitirme çalışması yapılmış ve yeni harflere aktarılmıştır: Gürkan Koç, *Hüseyin Remzi Bey'in Usûl-i Nota Adlı Eserinin Çevriyazımı* (bitirme çalışması, 2004), İTÜ TMDK, metin çalışması.

11- Panayotis Kilcanidis (1820-1890), Yunan Müziğinin Öğretim Metodu, İstanbul Perşembepazarı cad. no. 3, 1881'de basılmıştır. Karamanlıca'dır. İstanbul Rumlarının kullandığı müziği anlatır, Türk müziği terimlerini kullanmaktadır.

12- Mir Muhsin Nevvab (1833-1918), *Vuzuhu'l-erkam* (yazımı 1301/1884), Baku Orucov Kardeşler matb. 1913, 32 s.; a.e. (Şerh ve Rusça özet çeviri: Zemfira Seferova), Baku Elm neşriyatı, 1989. M. R. Gazimihal'in ilk defa bahsettiği bu eserin son baskısı üzerine Oğuzhan Kuşoğlu bir bitirme ödevi yapmıştır (İTÜ TMDK, 2004).

- 13- Mehmed Emin, *Nota Muallimi*, İstanbul Zartaryan matb. 1302/1884-5, 70 s.
- 14- Selim Efendi, *Makamât ve Usul ve Musikî-i Osmanî*, İstanbul 1303/1885.28
- 15- Mehmed Kâmi, *Îrâe-i Nağamat*, İstanbul 1304/1886, 32 s. Hüseyin Gün tarafından Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dini müzik bitirme ödevi olarak yeni harflere çevrilmiştir.
- 16- Rifat Bey, *Nota Kitabı*, İstanbul 1305/1887.29
- 17- Mustafa Safvet (Atabinen), *Solfej yahut Nazariyât-ı Musikî*, İstanbul: Mahmud Bey matb., 1306/1888, 120 s. Batı müziği üzerinedir.
- 18- Edhem Efendi, *Bergüzâr-ı Edhem Yahut Ta'lim-i Musikî*, İstanbul: Bahriye matb., 1307/1890, 192 s.
- 19- Kazım Bey (Uz), Muallim, *Musikî: Şark Ve Garb Musikisinin Diyez Ve Bemolleri Hakkında*, İstanbul 1311/1893, 14 s. Batı müziği üzerinedir. Kazım Bey daha sonra *İbtidai Nota Dersleri* ve *Musiki Nazariyatı* adlı eserleri de yazmıştır. İlk müzik sözlüğünün de yazarıdır.
- 20- Mehmet Zati (Arca), *Kütüphâne-i Musikîden Nazariyât-ı Musikî*, İstanbul 1315/1897, iki cilt bir arada 138 s. Muzika-i Humayun binbaşısı olduğu anlaşılan yazarın aynı yıl *Borozan ve Trompet Muallimi* adını taşıyan bir eser yazdığı da anlaşılmaktadır (İstanbul Üniversitesi Ktp., TY, nr. 4539, 22 vr.).
- 21- Ahmed Avni (Konuk), *Hânende: Müntehâb Ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*, İstanbul 1318/1899, 719+39 s. Nazariyat kısmı baş tarafındadır. Eser önemli bir güfte mecmuasıdır. Nazariyat sisteminde eğitim aldığı geleneksel ekolü temsil ettiği kabul edilir. Mustafa Doğan Dikmen (1994, İTÜ TMDK), Ceylan Toz (İTÜ TMDK, 1999), Beyhan Toz (İTÜ TMDK, 2000) tarafından üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Nazariyat kısmının çevirisi M. Doğan Dikmen'in çalışmasında yer almaktadır. Güftelerinden günümüze ulaşan notalarının tespiti için bk. Sami Dural, *Hanende'nin Fihristi ve TRT Nota Arşivi İle Karşılaştırılması*, bitirme, 2008, İTÜ TMDK
- 22- Mehmed Cemil, *Mükemmel Ta'lim-i Musika*, İstanbul, ts. (1900?), 201 s. Batı müziği sisteminin anlatır.

YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞLARI (1928'E KADAR)

- 1- Hafız Mehmed, *Ud Muallimi*, İstanbul 1318/1902, 56 s. İlk ud metodu olarak tanımlanan eseri Onur Akdoğu tanıtmıştır (*Müziğin mi Var*, s. 33-41).
- 2- Cemil Bey (Tel, Tanburi), *Rehber-i Musikî*, İstanbul 1321/1903, 146 s.; 2. bs. İstanbul Evkaf matb. 1341, 79 s. M. Hakan Cevher tarafından eser üzerinde yüksek lisans tezi yapılmış ve bu çalışma basılmıştır: M. Hakan Cevher, *Tanburi Cemil Bey ve Rehber-i Mûsiki* (yüksek lisans tezi, 1992), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 149 s.
- 3- Ali Salahaddin, *Muhtasar Risâle-i Musikî*, kısım 1-2, 1.cüz, İst. 1325/1909, 47 s.
- 4- Ömer Vasfi, *Makamât ve usulât-ı müzik*, İstanbul 1325/1909, 42 vr.
- 5- Ali Salahi Bey, *Hocasız Ud Öğrenmek Usulü*, İstanbul 1326/1910, Eserde hocası İsmail Hakkı Bey'in etkisi görülür. Aynı yıl *Risale-i Musikiden Notanın Talim ev Kıraati* (İstanbul 1326/1910, 40 s.) adlı eserini, daha sonra *İlaveli Ud Muallim'i* sini (İstanbul 1340/1922) yayınlamıştır.
- 6- Mehmed Zati (Arca. ö. 1951), *Tedrisât-ı Musikî I*, İstanbul 1326/1910, 40 s.; 2. baskı 1330/1914, 40 s.; 3. baskı 1336/1920, 32 s.; 4. baskı İstanbul 1926, 32 s.
- 7- Abdurrahman Cami, *Terceme-i Risale-i Musiki*, çev. Rauf Yekta, İstanbul 1328/1912.

Eserin yazarı XV. Yüzyılda yaşamıştır ve eserini Farsça yazmıştır. Müzik teorisi tarihinin erken dönem kaynaklarından biri olan bu eseri Rauf Yekta Türkçe'ye kazandırmaya çalışmış fakat tamamlayamamıştır. Yayınlayabildiği kısımlar üzerine bir yüksek lisans tezi yapılmıştır: Kenan Verdemir, Camiye Ait Risale-i Musikinin Rauf Yekta Bey Tarafından Çevirisi (yüksek lisans tezi, 1998), İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü

8- Mehmed Sahib Bey, *Mebâdi-i Musikî*, İstanbul: Mizanül-hukuk matb., 1326/1910, 35+13 s. Mehmed Sahib Bey, *Medhal-i Musikî*, İzmir: Ahenk matb., 48 s. Toplam 35 ders içerir; 2. bs. 1330/1914, 48 s.

9- Abdülkadir Bey (Töre), *Usul-i Talim-i Keman*, İstanbul 1329/1914, 88+8 s. Batı ve Doğu müziği tekniklerine göre keman eğitimi ele aldığını belirtir. Eser 1327/1911 de yazılmıştır.

10- Mehmed Sahib Bey, *Telhîs-i Musikî*, İstanbul: A. Asadoryan Matb., 1330/1914, 61 s.; A. Asadoryan Matb., 1332/1914, 60 s. *Telhis*, yazarın daha önce yayınladığı *Mebad-i Musiki* adlı eseri kolaylaştırmak için yeniden ele alınmış olup toplam 38 ders içerir.

11- Kazım Bey (Uz), Muallim, *İbtidâi Nota Dersleri*, İstanbul 1332/1914, 64 s.; 2. baskı İstanbul 1333/1917; 3. basım İstanbul 1334/1918, 64 s. Eser ibtidaiye, rüşdiye, idadiye ve sultani sınıflarında müzik eğitimi için hazırlanmıştır. Batı müziği ağırlıklı olup Türk müziği terimleri ile usullerinden de söz edilir.

12- İsmail Hakkı, Muallim, *Solfej yahut Nota Dersleri, Usulat, Solfej, Makamat ve İlaveli Nota Dersleri*, İstanbul 1335/1919; İstanbul 1341

13- Sami Bey, Udi, *Ahenk*, İstanbul: Kasbar matb., 1337/1921, 48 s.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE OSMANLICA YAYINLANMIŞ ESERLER

Bu bölümde anılanlara ilave olarak yukarıda adları geçen İsmail Hakkı Bey'in Solfej yahut Nota Dersleri (2. baskı İstanbul 1341/1925); Tanburi Cemil, Rehber-i Musiki (İstanbul 1341/1925); Mehmed Zati (Arca. ö. 1951), *Tedrisât-ı Musikî I* (4. baskı İstanbul 1926, 32 s.) eserlerin basımları Cumhuriyetin ilanından sonra tekrarlanmış oldukları unutulmamalıdır.

14- Kazım Bey (Uz), Muallim, *Musikî Nazariyâtı*, İst. 1339/1923, 48 s. Batı müziği nazariyatıdır.

15- Mehmed Zeki- Veli Kanık, *Nazariyât-ı Musikî*, İstanbul 1341/1924; Ahmed İhsan ve Şurekası, 1926

16- Osman Zeki Bey (Üngör), *Tegannî Dersleri: Çocuklara ve Gençlere*, İstanbul: Matbaa-i Ahmed İhsan, 1341/1924, 38+94 s.; İst. 1342/1925, 88 s.

17- Korsakoff N. Rimsky, *Nazarî ve Amelî Armoni* (çev. Ahmed Muhtar Ataman), İstanbul 1926, 107+24 s.

18- İsmail Hakkı, Muallim, *Musikî Tekâmül Dersleri İkinci kitap*, İstanbul 1926, 50 s. Nermin Kaygusuz tarafından yeni harflerle metin çevirisi ve incelemesi yayınlanmıştır (İTÜ Vakfı yay. 2006).

19- Mehmed Ali Feridun, *İlk Musikî Kitabı*, İstanbul: Şirket-i Mürettebiye matb, 1926-27, 64 s.

20- Mehmed Zati (Arca), *Ta'lim-i Kıraât-ı Musikî II*, İstanbul 1927, 80 s.

21- Halil Bedi (Yönetken), *İlk Mektepler İçin Gınanın Usul-i Tadrîsi*, İstanbul 1927, 57 s.

22- Musa Süreyya Bey (İlbey), *Musikî Kitabı*, İstanbul 1927, 156 s. Eserin yeni harflere çevrimi bitirme çalışması yapılmıştır (haz. Dilek Han, İTÜ TMDK, 2001).

23- Ahmed Muhtar Bey (Ataman), *Mektepliler İçin Şen Şarkılar*, İstanbul 1928, 33 s.; Ahmed Muhtar Bey (Ataman), *Musikî Alfabeti*, İstanbul 1928

24- Muhiddin Sadık Bey (1900-1982), *Musikî Nazariyâtı*, İstanbul: Akşam matb., 1928, 82+5 s.

25- Rauf Yekta, *Türk Musikisi Nazariyatı*, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1343/1924-28, 152 s. Yazar eserine ayrıca "Risale-i Gaybiye" adını verdiğini belirtmektedir. Kitabın sayfa 145'den sonrasının yeni harflerle olması eserin 1924'den itibaren fasiküller halinde yayınlandığını, 1928'de harf değişikliğinden sonra tamamlandığını gösterir. Darülelhan hocalarından biri idi. Eserinde 24'lü ses sistemi üzerine Türk müziği ses sistemini oturtmaya çalışmış, fakat çeşitli nedenlerle görüşleri devam ettirilmemiştir. Eser önce İTÜ TMDK'da (Yeşim Çağlayan, 1994) daha sonra Ankara İlahiyat Fakültesi'nde (Turhan Dağ, 1998, lisans tezi), yeni harflere çevrilmiş daha sonra Musikişinas (sy. 7-9, 2005-2007) dergisinde Gönül Paçacı tarafından yeni harflere çevirilerek yayınlanmıştır. Onur Akdoğu, Rauf Yekta'nın daha sonraki teorisyenlerden ayrıldığı noktaları belirtmiştir (*Müziğin mi Var*, İzmir 2005, s. 190-191).

Dipnotlar

- 1 *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye yay. 2002, XII, s. 443-448'de basıldıktan sonra ilaveli ve yeniden düzenlenmiş halidir. Yazı ilk defa Türkçe yazılmış Türkçe yazılmış müzik teorisi eserlerinin tam bir listesi olmakla önemlidir.
- 2 Türk müziğinde dönemler anlayışlarını İTÜ TMDK Müzik Teorisi Tarihçisi Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz danışmanlığında H. Dilek Özkan (*Türk Müziği Tarihinde Dönemler*, yüksek lisans tezi, 2006, İTÜ SBE) bir araya getirmiştir. Açıklamalar için oraya bakılabilir.
- 3 Müzikolojide Türkçe nazariyat eserlerinin nasıl bir metodolojik yöntemle araştırılması ve incelenmesi gerektiği sorusu ilk defa bu makalede açıklanmaktadır. Yazı yeniden gözden geçirilmiş, düzeltilmiş ve ilave edilmiştir. Bk. Uslu, "Osmanlıdan Cumhuriyete Müzik Teorileri", *Türkler*, Ankara 2002, XII, s. 443-448
- 4 Harizmi'nin eserindeki musiki kısım için bk. Recep Uslu, "X. yy.da Orta Asya'da Ansiklopedi Bilgini Harizmi ve Eserindeki Musiki Bilgileri", *Musiki Mecmuası*, sy. 471, 2001, s. 64-67
- 5 XIII-XV. asır arasında Anadolu'da yazılmış eserlerin bir listesi için bk. İ. Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu- Karakoyunlu Devletleri*, Ankara 1969, s. 259-262
- 6 Gönül Alpay, "Sazlar Münazarası", *Araştırma*, sy. 10, 1972, s. 99-132; aynı yazar, "Çengname'de musiki terimleri", *Araştırma*, sy. 10, 1972, s. 83-97
- 7 Demet Tekin, *Yavuz Sultan Selim'e Yazılan Bir Kitab-ı Edvar*, yüksek lisans tezi, 2003, İTÜ SBE
- 8 Avni Akkoç, "III. Sultan Ahmed'in Saz Takımı", *Musiki Mecmuası*, sy. 19 (227), 1967, s. 9-10
- 9 TSMK, Revan, nr. 1793; Karatay, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Eserler, I, 633
- 10 Recep Uslu, Hızır Ağa ve Müzik Teorisi, İstanbul 2008, s. 39, 41
- 11 Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Sermet Çifter Ktp, nr. 1088, 27 vr. Nesih.
- 12 Hasan Gülşeni, *Zübde-i Makâle-i İlm-i Musikî* (1734), Millet Ktp., Ali Emiri, Manzum, nr. 736, vr. 281-285; Kastamonu İl Halk Ktp., nr. 1299/3, 45a-50b, başında İlm-i Musikî-i Türki yazılmış olup bazı yerlerde Nüzhetname adıyla da kayıtlıdır; Erzurum Atatürk Üniversitesi Seyfeddin Özege, nr. 18780, Abdülkadir Türki tarafından istinsah edilmiştir, nesih 7 vr. Millet Kütüphanesi nüshası yayınlanmıştır: Recep Uslu, "Hasan Sezayi Gülşeni'nin Bilinmeyen İki Musiki Eseri", *Journal of Academic Studies/Akademik Araştırmalar Dergisi*, sy. 12, 2002, s. 37-49
- 13 Bu risaleden ilk defa *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki* (İstanbul 2001, s. 11) çalışmasında bahsetmişim. Halil Efendi, *Risâle-i Musiki*, İstanbul Belediyesi Atatürk Ktp., Osman Ergin, nr. 267/5, vr. 71-82. 1204/1789 tarihli.
- 14 XVIII. Yüzyıl müzik literatürü hakkında bir değerlendirme için bk. Recep Uslu, "XVIII. Yüzyılda

- musikiye genel bir bakış", *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*, Pan yayıncılık, İstanbul 2001, s. 7-13
- 15 Popescu-judet, *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları*, İstanbul, s. 49-50
- 16 Daha ayrıntılı bilgi için bk. Popescu-judet, *Türk Musikisi Kültürünün Anlamları*, s. 47-49, 93
- 17 Anonim, *Musiki-i Edvâr*, TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 2069, vr. 1-23a
- 18 İÜ ktp., nr. 1856/2. kahverengi ciltli, aharlı 91 vr.
- 19 Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık Sermet Çifter Ktp., nr. 1040, nesih, 41 vr.
- 20 Hamparsum defterlerinin altı defter olduğu ve dördünün kayıp olduğu söylenir. Suphi Ezgi ve H. Sadetin Arel bazılarının çevirilerini yapmıştır (İstanbul Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı ktp., nr. 1617); İstanbul Belediyesi Atatürk Ktp., nr. 0.86 (sr. 1637, 245 vr.), bu defterde onbir makamdan kırk dolayında eser vardır ve Gülay Karamahmutoğlu tarafından sanatta yeterlik çalışması yapılmıştır (1999, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü); İstanbul Arkeoloji Müzesi Ktp., nr. 1537, 109 vr. değişik makamlarda 53 eserin notası vardır; Emin Dede, *Nota Kitabı*, Divan Edebiyatı Müzesi, nr. 552, Galata Mevlevihanesi neyzenbaşısı Emin Dede'nin Hamparsumla yazdığı ayinleri. İstanbul Üniversitesi konservatuarında bulunan hamparsum defterlerinin numaraları: Y / 204 – 2; Y / 206 – 4; Y / 207 – 5; Y / 208 – 6; Y / 215 – 13; Y / 216 – 14; Y / 217 – 15; Y / 306. Ralf M. Jager tarafından bu eserlerin içinde bulunan besteleri de listeleyen bir katalog yayınlanmıştır.
- 21 Mizancı Murad, *Devr-i Hamid Asarı*, 83
- 22 Mizancı Murad, *Devr-i Hamid Asarı*, 83
- 23 XIX. Yüzyılda yazılan batı musikileri hakkında tanıtım ve incelemeleri içeren yazımız yayınlanmıştır: Recep Uslu, "Osmanlılarda Batı Musikisi Teorisi Eserleri: XIX. Yüzyıl", *Orkestra*, sy. 307, 1999, s. 41-53
- 24 Öneminden dolayı burada andığımız bir kaç eser dışında Rumca ve Karamanlıca eserlere çok fazla değinmedik. Bu eserler için bk. Karamanlıca Yayınlar: Cem Bahar, "Türk Musikisinin Tarihinin Kaynaklarından: Karamanlıca Yayınlar", *Müteferrika* (Dergisi), II, 1994, s. 39 yeniden basım Behar, *Musikiden Müziğe*, İstanbul 2005, s. 244 vd.; *Müteferrika*, sy. 13, 1998, s. 5, 6; Murat Bardakçı, *Fener Beylerine Türk Şarkıları*, İstanbul 1993, s. 9-73; Miltiadis Pappas, *Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı*, doktora tezi, 2007, İstanbul Teknik Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, giriş kısmı
- 25 Nuri Özcan, *Osmanlı Ansiklopedisi*, İstanbul 1992, III, 275
- 26 Kazım Bey, *Musiki İstılahları*, İstanbul 1310/1892, 54 s.
- 27 Gültekin Oransay tarafından ilavelerle yeni harflere aktarılmıştır (Ankara 1964). Bu eserin Arapça tercümesi İbrahim Dakuki tarafından yapılmıştır: E. Kazım, *el-İstılahatul-musikiyye* (çev. İbrahim ed-Dakuki), Bağdad 1964, 111 s. Dakuki daha sonra bu esere bir zeyl olarak Arapça *el-Müstedrek* adında bir eser daha yazmıştır: Bağdad 1965.
- 28 Mizancı Murad, *Devr-i Hamid Asarı*, 83
- 29 Mizancı Murad, *Devr-i Hamid Asarı*, 83

ÖZET

Türkçe müzik teorisi eserleri XV. Yüzyıldan başlayarak XX. Yüzyıla kadar uzayan bir zaman diliminde kaleme alınmışlardır. Bu nedenle bu eserlerin nasıl incelenmesi, hangi yöntemle ele alınması gerektiği bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkçe müzik teorileri nasıl çalışılmalıdır sorusunun aydınlatılması, iyi bir çalışma için yöntem önerisini gerektirmektedir. Hemen hemen her çalışmada kaynak, araştırma, dipnot gibi terimlerin anlatıldığı araştırma tekniklerinin vazgeçilmez esası olan girişte konunun önemi, literatür çalışması ve eleştirisi, çalışmada kullanılan yöntem, çalışmanın planı anlatılmalıdır. Ancak bu teknik konular dışında akademik anlamda ele alınan müzik teorilerinin üç yöntemle incelendikleri görülmektedir. Bunlar: transkripsiyon, çeviri ve edisyon kritik. Bunlara dördüncüsü olan "bilgiyi sistemleştirme" ve beşincisi olan "karşılaştırma yöntemi" ilave edilmelidir. Bütün yöntemleri bir tek çalışmada

yapmak gereksiz ve zaman alıcıdır. Bu nedenle bu yöntemlerden sadece biri kullanılarak, zaman içinde aynı konu etrafında farklı çalışmalarda farklı yöntemleri kullanma yoluna gidilmelidir. Türk müziği teorisi tarihini doğru şekilde yazmak, ancak aynı konunun farklı metotlarla incelenmesiyle mümkün olabilir.

Abstract

HOW WRITE POSSIBLE WHICH METHODS ABOUT TURKIC MUSIC MANUSCRIPTS?

Many books about Turkic music theory had written since XV. Century to XX. Century by many music theorizers. In XX. Century, some thesis had made generally some methods on based to translate. Those methods are that 1. to translate modern alphabet of Turkish from Ottoman Turkish in manuscripts; 2. to translate with transcript method; 3. to translate with edition critic method. All method is only one method. This paper shows that these are a few new methods also. 1. to write opinions, suggestions and ideas of a theoretician with systematic knowledge method; 2. to compare method with one another ideas of two music theoreticians or books. In Turkey many theses used only translate method in masters and doctorates theses. In this paper aims that it must used new methods in academic theses.

Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi

Okan Murat Öztürk*

Bağlama ailesi çalgıları Anadolu yerel müzik kültürü bakımından önemli kılan başlıca özelliklerden biri sahip olduğu perde sistemidir. Günümüz uygulamaları, bağlama perdelerinin düzenleniş ve seslendirilişinde, sekizlide geleneksel olarak 17 aralık bulunduran çeyrek ton esaslı ve bir anlamda da eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelim göstermektedir. Müzik sektörü içinde hemen her tür müzik üretiminde bağlama kullanımının giderek yaygınlaşması ve çoğu kez Batı ton sistemine uygun bir altyapı üzerinde gerçekleştirilmek zorunda kalınan icralar nedeniyle günümüz icracıları, tanpere sisteme uygun şekilde üretilmiş akort cihazları (tuner) kullanmaya ve bu cihazlara göre de çalgıları üzerindeki perdeleri ayarlamayı benimsemiş durumdadırlar. Aslında bu durum, günümüz koşullarında tanbur gibi diğer diğer perdeli çalgılar açısından da bir farklılık göstermemektedir. Yaygın bir tutum olarak, çalgı yapımcıları ve icracılar, geleneksel çalgılar üzerindeki perdeleri artık büyük bir sıklıkla, tanpere sisteme göre üretilmiş akort cihazlarıyla ayarlamaktadırlar.

Bu bildiri, bugüne dek özellikle Yalçın Tura ve Cihat Can gibi, Türk musikisinin perde sistematiğine yönelik temel araştırma ve tartışmalara yön vermiş isimlerin çalışmalarından hareketle, bağlamalardaki perde yapısı ve dolayısıyla ses sistemi konusuna, günümüzde büyük bir ivme kazanmış olan bu eğilimler açısından yaklaşarak katkı yapmak amacıyla. Bildiri kapsamında, bağlamalardaki ses sistemini oluşturan ve sekizlide 18 perde bulunduran aralıkların niteliği ve bunların sıralanış mantığı, ud-tanbur-bağlama gi-

*Öğretim Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

bi geleneksel ses sisteminin aynası durumunda olan algılar üzerinden tartışılacaktır. Türk müziği çevrelerinde yaygın bir tartışma konusu olan 17 ve 24 aralıklı sistemler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri konusuna da, yine bağlama perdelerinden hareketle, farklı bir açıklama getirilmeye çalışılacaktır.

Tura (1988) ve Can (1994, 2001) bağlama perdelerinin IX. Yy.da Farabi tarafından açıklanan Horasan Tanburu'ndaki ve XIII. Yy.da Safiyüddin Sistemi'ndeki perdelerle, dizilim ve tel bölünmesi bakımından taşıdığı benzerliklere kapsamlı Şekilde değinmişlerdir. Bu bildiriye daha önce dile getirilen bu benzerliklere, özellikle dörtlü (tetrakord) kavramı ve uygulaması açısından yaklaşılarak bağlama perdelerinin yapısı analiz edilmeye çalışılacaktır. Bu anlamda dörtlü aralıkların, perde yapısının oluşum, gelişim ve kullanımında oynadığı işlevsel rol üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü dörtlü aralıklar, sekizlinin oluşumunda oynadıkları doğurucu rol gereği, bir anlamda ses sisteminin de temeli durumundadır. Başka bir ifadeyle dörtlü anlaşılmadan sekizliyi, dolayısıyla da ses sistemini anlamak mümkün değildir. Bu noktadan hareketle farklı bağlamalarda perde sayısındaki çeşitli değişimlerin (azalma veya artma), belirli perdelerin konum itibarıyla biraz daha tiz veya pest Şekilde kullanılmasının bir "kualsızlık" veya belirli bir sisteme bağlı bulunmayışa işaret edip etmeyeceği sorusu üzerinde durulacaktır. EĞer bağlamaların sahip olduğu perde sıralanışı ve tel bölünmeleri, Horasan Tanburu veya Safiyüddin Sistemi gibi belirli bir sisteme bağlılık gösteriyorsa, bu sistemin yapısı ve özelliği nedir?

Geleneksel müziğin ses sistemini anlamak konusunda bu ve benzeri sorulara verilebilecek yanıtlar için başvurulabilecek iki temel kaynak alan söz konusudur. Bunlardan birincisi "sözlü gelenek" alanıdır. Bu alan; Anadolu'nun farklı bölgelerinde gelenek-görenek yoluyla üretilip aktarılan, yazıya dayanmayan, daha çok pratik düzeye özgü tercih ve uygulamaları içerir. Diğer kaynak alan ise tarihsel anlamda, müziğe doğrudan veya dolaylı olarak yaklaşan ve müziğin pek çok alanıyla olduğu kadar ses sistemine ilişkin de birçok bilgi derlenmesine ve karşılaştırma yapılabilmesine olanak sağlayan "yazılı kültür" kaynaklarıdır. Ancak yazıyla aktarılan bilgiler doğalarında, eşzamanlı ve belki daha uzmanlaşmış nitelikte, farklı bir sözlü geleneği barındırmaktadırlar. Sözgelimi Safiyüddin'in Şerefiyye'sinde yer alan bilgilerle, bu bilgilerin usta-çırak ilişkisi içinde kuşaktan kuşağa çoğu kez sözlü olarak aktarılanları arasında, temel kaynakla çelişen ve sözlü kültürün dinamikleri içinde Şekillenen bir "değişim" olacağı unutulmamalıdır. Hatta bu ikisinin geleneksel kültür içinde çoğu kez belirli bir eşzamanlılık içinde, birlikte var olacakları göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etkindir. Şerefiyye'yi doğrudan okuyup bilgi edinmek bir yol ve yöntem olarak varken (belirtilen kaynağa doğrudan ulaşabilmenin, matbaanın olmadığı bir dnemeye özgü sınırlılıklar da akılda tutularak) Şerefiyye'den öğrenilmiş bilgileri bir başka kaynak (usta) zerinden ve hiç yazıya bağlı olmadan Ğrenebilmenin de diğer bir seçenek olarak geçerli olacağı dikkate alınmalıdır. Nitekim edvar geleneğinde, bu "metinler arası" ilişkilere ve müziğe dair "rivayet"lere ışık tutacak çok sayıda örnek bulmak mümkündür (Popescu-Judet, 1998). Kaldı ki yazılı kaynakların, yazıldıkları dönemler itibarıyla, o dönemdeki tüm musikişinaslarca bilinen ve uygulanan bir anlaşmaya ne lde dayandığı da, ayrı bir tartışma ve inceleme konusudur. Ancak yazılı kaynaklarda aktarılanlar, perde sistematiğinin anlaşılmasında kuşkusuz ki büyük önem ve değer taşımaktadır. Sonuçta bu iki kaynak alandan elde edilecek bilgi ve verilerin bir arada değerlendirilmesi, ilgilenilen konunun materyal açısından zenginleşmesine ve karşılaştırılabilmesine olanak tanıyacaktır.

Türkiye'de yerel müzik kültürlerindeki pratiği tanımak bakımından bugüne dek pek çok derleme gezisi yapıldığı bilinmektedir. Bu derleme gezilerinin bir kısmı, farklı bağlama tipleri ve

bunlar üzerindeki perde ölçüleri bakımından kimi bilgi ve ölçümlerin elde edilmesini sağlamıştır. Aktarılan bu ölçümlerin ne tür bir yöntem kullanılarak ve ne kadar hassas yapıldığı belirsiz durumdadır. Gazimihal ve Karsel (1937) ile Ataman (1938) tarafından verilen savart ölçekli değerler, bağlama perdeleriyle ilgili olarak yayınlanmış en somut örnekleri oluşturur. Cent ölçeğine çevrilmiş bu değerlerin bir karşılaştırması (Tablo-1)'de gösterilmektedir. Dörtlüde 5 perde bulunduran bağlama örneklerine ait perde değerlerinin, Safiyüddin Sistemi'ne büyük çapta uygunluk taşıdığı görülürken, mücennep ve binsir perdelerine sahip olmamaları dikkat çekicidir.

Yönetken (1963) Sarisözen'in "koma perde" yaklaşımını eleştiren makalesinde, frekans değerleriyle iki bağlamaya ait ölçümler vermektedir. Perde ölçülerini verdiği bağlamalardan birinde dörtlüde 6 perde yer alırken, diğerinde 7 perde yer alması dikkat çekicidir (Tablo-2). Bartok (1991) ve Picken (1976) gibi araştırmacıların verdikleri perde sıralanışları, somut ölçümler içermese de, derleme süreçleri içinde elde edilmiş veriler içermeleri bakımından önem arz eder. Sözelimi Bartok (1991), 1936 yılında Osmaniye'de derleme yaptığı Kır İsmail'in Cura İrızva'sının perdelerini sıralarken, çalgının boş telden sonra gelen ikinci perdesi üzerine, aşağı uçlu bir ok işareti koymuş ve bu okun yaklaşık çeyrek seslik bir pestleşmeye işaret ettiğini açıklamıştır. Verdiği perde dizilişi incelendiğinde, Si-Mi dörtlüsü içinde beş perde yer aldığı görülür (1991: 177).

Bunlar dışında metot veya koma birimini temel alan perde çizelgeleri gibi kaynaklar da, bağlamalardaki perde bağları hususuna "dolaylı" ve bir anlamda yetersiz nitelikte veri sağlamaktadır. Bu nitelikleri ya eğitsel gerekçelerle özgün bağlama perdelerini değiştirme (çoğunlukla perde sayısını azaltma) ya da koma aralık teorisine uygun hale getirme çabasıyla çeşitli farklılıklar doğurma (perde sayısını artırma) gibi sebeplere dayanmaktadır. Başka bir ifadeyle metotlarda perde sayısında azaltmaya gitme eğilimleri güçlenirken, perde çizelgelerinde koma aralık hesaplarına dayanarak perdeleri standartlaştırma eğilimi güç kazanmaktadır.

Bilindiği gibi günümüz bağlamalarında sekizlide 17 aralık yer almaktadır (Şekil-1). Bağlama yapımcılarının büyük bir kısmı artık, çizelge haline getirilmiş perde ölçülerini ve hatta doğrudan akort cihazlarını yaygın şekilde kullanmaktadır. Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyükşehirlerden tüm Türkiye'ye yayılan bu çizelgelerde, bağlamaların sapı üzerinde bulunacak perde sayıları ve bunların eşikten uzaklıkları hesaplamalar yoluyla standartlaştırılmıştır. Hesaplamalarda yaygın olarak iki üslup dikkat çeker. Bunlardan biri koma birimini esas alan perde ölçüleridir. Diğerisi ise doğrudan kromatik dizilimi esas almaktadır. Coşkun Güla ve Cafer Açın gibi özellikle bağlama yapımı alanında isim yapmış değerli hocalar tarafından üretilmiş olan bu çizelgelere göre bağlama çoğunlukla, bir sekizli içinde 17 aralık ve dolayısıyla 18 perde bulundurmaktadır. Bu perde sayıları, yaygınlık, kullanım sıklığı ve benimseme bakımından, standart hale gelmiş bir durum sergiler. Kuşkusuz ki sekizli içinde, sözelimi Ramazan Güngör'ün curası gibi sadece 10 perde bulunduran uç örnekler yanında (Şekil-2) (Öztürk, 2006), koma aralık temeline dayanan ve teorik anlamda 53 perde bulundurmaya imkân tanıyan örnekler de bir seçenek olarak mevcuttur. Nitekim günümüz tanbur ve lavtalarından esinlenerek kimi bağlama icracıları, bağlamalarına ilave perdeler de bağlamaktadırlar (Aslında bu eklemelerin hangi perdeler arasına yapıldığı, perde bölünmesinin mantığını ve yine belirli bir sisteme bağlılığı yanıtması bakımından ayrıca dikkat çekicidir).

Yekta-Arel-Ezgi çizgisinde ortaya konulan teoriye göre Türk musikisi, sekizlide 24 aralık ve 25 perde bulundurmaktadır. Bu teorinin şekillenmesinde Yekta'nın ve sonrasında Arel ve Ezgi'nin delil olarak ileri sürdükleri, "Bir düzen dahi vardır yirmi dört perdedir" ifadesi, kendileri

tarafından geliştirilen 24 aralıklı sistemin tarihsel manada yegane gerekçesi durumundadır (Tura, 1988:57–58). Oysa tarihsel kaynaklarda geleneksel ses sisteminin, sekizlide 15, 16, 17 aralık bulunduran örneklere de sahip olabildiği, 17 aralıklı olanın ise pek çok edvarda dile getirildiği bilinmektedir. Buna rağmen Arel-Ezgi teorisi, sistemi 24 aralık esasına bağlamışlar; yine eski edvarlarda tanini (T), bakiye (B) ve mücenneb (C) olarak sınıflandırılan “ezgi aralıkları”nı, fazla (F), bakiye (B), küçük mücenneb (S), büyük mücenneb (K), tanini (T) ve artık ikili (A) şeklinde artırarak standartlaştırmışlardır. Bu noktada tartışılması ve irdelenmesi gereken önemli bir soru olarak, 17 aralıklı sistem ile 24 aralıklı sistem arasında “kökensele” bir bağ bulunup bulunmadığının belirdiği görülmektedir. Çünkü bağlamaların sahip olduğu perde sistematiği incelendiğinde, sistemin 24 aralığa tamamlanabilir nitelikte perde bağlarına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim aynı konuda Can (1994: 231) şu tespiti dile getirmektedir:

“Bünyesinde 150 cent civarında ikili aralıkları bulunduran böyle 17’li diziler, 24 çeyrek tonlu kromatik dizinin bir tür tamamlanmamış şekline benzemektedir. Henüz bölünmemiş küçük ikililer de transpozisyon ihtiyacı ile ikiye bölündüğünde aralık sayısı 17’den 24’e çıkmaktadır.”

Aslında bu tespit, XIX. Yy’ın ortalarında Lübnan’da Mihail Meşakka (Maalouf, 2003) ve İranda Ali Naçi Vaziri (Zonis, 1973) tarafından da fark edilmiş ve çeyrek ton esaslı 24 aralıklı bir sistem halinde Arap ve İran müziklerinin günümüzde de kullandıkları teorik çerçevesini oluşturmuşlardır.

Bağlamalar üzerindeki 17 aralığın aslında 24 aralıklı bir sistemi, doğasında nasıl barındırdığını açıklamadan önce, geleneksel perde sistematiğinin dayanağını oluşturan dördü aralık (tetrakord) bölünmeleri konusundaki tarihsel bilgilere ana hatlarıyla göz atmakta yarar vardır:

1. Safiyüddin öncesinde edvar kültürünün temel kaynakları arasında yer alan çalışmaların başlıcaları Mevsili, Kindi, Farabi, İhvan-ı Safa topluluğu ve İbn-i Sina tarafından gerçekleştirilenlerdir. Bu çalışmalar günümüz bağlama perdelerini ve özellikle de bağlamadaki dördü bölünmesinin mantığını tartışmak adına önem taşımaktadır. Bunlardan ilki Farmer’ın (1986) “Eski Arap Okulu” olarak nitelendirdiği İshak el-Mevsili ve öğrencileri İbn el-Müneccim ve İbn el-Hurdebi’nin, müzik teorisinin izahında Greklerin kithara’yı temel alan yaklaşımlarından etkilenerek ortaya koydukları, uddaki tel ve perde bölünmeleridir. Bu ekolün temel aldığı dizi Pisagor dizisidir ve ud üzerindeki perde ve parmak yerleri “tetrakord” mantığı içinde izah edilmiştir (Şekil–3). Bu bölünmede ilk dikkat çeken husus, tetrakordun [tanini + tanini (*bakiye+mücenneb*) + bakiye] şeklindeki bölünüşüdür.

El-Kindi’de, udun perde ve aralık yapısında değişiklik meydana gelmiştir (Şekil–4). Çünkü Kindi udun bam, mesles ve mesna tellerinde bakiye (Grek limma aralığı) aralığını kullanırken, zir ve 5. tel olarak eklenen zir-i sani (had) tellerinde *infisal* (günümüz küçük mücennebi, Grek apotom) aralığını kullanmıştır. Böylece Kindi’nin udunda tetrakordun bölünüşü; [tanini (*bakiye+fazla+bakiye*) + tanini (*bakiye+mücenneb*) + bakiye] haline gelmiştir. Bu bildirideki yaklaşım bakımından büyük öneme sahip diğer kaynak, IX. Yy’da Farabi’nin, ud ve Horasan Tanburu üzerindeki perdelerin sıralanışı ve aralık yapılarına dair verdiği ölçülerdir (Şekil–5 ve 6). Can’a (2001) göre Horasan Tanburu’nda perdeler tanini aralıkları üzerinde şekillenmekte ve tanini de (*bakiye+bakiye+koma*) şeklinde bölünmektedir. Ancak burada, Farabi’nin ud ve tetrakord bölünmesi hakkında ortaya koyduğu bilgiyle çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır. Buna göre, eğer Horasan Tanburu’nda tamamen tanini aralığının (*bakiye+bakiye+koma*) şeklindeki bölünüşü temel alınır, tetrakordun bölünüşünde sorun çıkmakta, sekizlinin oluşumunda beş

tane tanini ve bunların sonunda yer alan iki bakiye aralığıyla sekizlinin tamamlandığı görülmektedir. Tümünü tanini aralığına dayanan bu tür bir perde tespiti, müzik teorisinin temeli durumunda olan tetrakord kavramıyla açık bir şekilde çalışmaktadır. Eğer tetrakordun bölünüşü [tanini+bakiye+tanini] mantığına oturtulursa, bu durumda Horasan Tanburu'nun temelde üç tip tanini bölünüşüne sahip olduğu görülecektir ki bu niteliği, bağlamalarla arasında kurulacak ilişki bakımından da dikkate değer bir önem taşır. Buna göre ilk dörtlünün başlangıç kısmında yer alan tanini aralığı (*bakiye+bakiye+koma*) şeklinde bölünürken, son kısmında yer alan (*bakiye+koma+bakiye*) şeklinde bölünmektedir. İkinci dörtlüde ise (*koma+bakiye+bakiye*) şeklinde bir üçüncü tanini bölünmesiyle karşılaşmaktadır ki, bu da ilginç bir durum arz eder. Aynı tespiti Vagif Abdulgasimov'un, Azerbaycan Tarı isimli eserinde de rastlamak mümkündür (1996:37):

“Klasik on yedi perdeli sistemde tonlar 90+90+24 kuruluşundan başka 90+24+90 ve yahut 24+90+90 gibi kuruluşlu ardıcılığa da müsaittirler”.

Başka bir ifadeyle Horasan Tanburu'nda iki farklı kalıba sahip dörtlüler yer almakta, tanini aralığı da üç farklı tipte bölünme göstermektedir. İlk dörtlünün bölünüşü [tanini (*bakiye+bakiye+koma*) + bakiye + tanini (*bakiye+koma+bakiye*)] şeklinde iken, ikincisinin bölünüşü [tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + bakiye] olmaktadır. Sekizliyi tamamlayan tanini ise (*koma+bakiye+bakiye*) bölünüşüne sahiptir. Çalgının bağlamalar açısından önem arz eden yanı, perdeleri hakkında Farabi'nin dile getirdiği şu sözlerdir (Can, 2001: 74–75):

“Horasan Tanburu çok perdeye sahiptir. Bu perdeler sapta eşikten başlayıp neredeyse enstrümanın boyunun yarısına kadar yayılır. Bazılarının yeri, kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken, bazılarının ise çalan kişiye ve çalındığı yere göre değişir. Değişken perdeler daha az kullanılır. Sabit perdelerin sayısı daha fazlası olabilse de genel olarak beştir.”

Belirtilen özellik, günümüzde büyük ölçüde standartlaştırılmış olsa bile, bağlama için de geçerliliğini korumaktadır. Tura'nın (1988), Horasan Tanburu ile günümüz bağlamaları arasında kurduğu ilişkiyi daha somutlaştırmak adına şekil üzerinde yapılacak bir karşılaştırma yararlı olacaktır (Şekil-7).

İbn-i Sina (X. Yy) tarafından uda ait olarak verilen aralık ve perde yapısı, özellikle mücenneb bölgesi için içerdiği farklı değerlerle, bağlama perdeleri içinde kullanılan mücenneb bölgesi değerlerine benzerlikler taşımaktadır. İbn-i Sina'da, günümüzde yaklaşık üç çeyrek tona (150 Cent) karşılık gelen 149 Cent değerinde aralıklar mevcuttur (Şekil-8).

2. Edvar geleneği, Safiyüddin'le birlikte -modern teorisinin inşa edildiği geçen yüzyıl başlarına dek- sekizlide 17 aralık bulunduran bir perde sistemini tarif edegelmiştir. Safiyüddin, kendinden önceki bilgi ve tecrübeler ışığında, dörtlü bölünüşünü ve ud perdelerinin buna göre düzenlenişini yeni bir sisteme bağlamıştır (Şekil-9). Bu 17 aralık, tam dörtlü, tam beşli ve sekizli aralıklarını içermekte ve kaynağını da “tanini” adı verilen aralığın, (*bakiye+bakiye+koma*) şeklindeki üç parçalı bölünüşünden almaktadır. Başka bir ifadeyle tanini aralığına sahip iki ses arasında, kendileri dışında iki perde daha bulunmaktadır. Bakiye aralığı (256/243), sıralanış bakımından birbirini takip eden ve aralarında başka perde bulundurmeyen iki perdeyi simgeler. Mücenneb aralığı ise ses sisteminin “oynak” karakterdeki kısmını oluşturur. 15:14'den 11:10'a kadar değişen değerlere sahip olabilen bu ezgi aralıklarını Tura (1988: 108), geleneksel ses sis-

temi içinde “mücenneb bölgesi” olarak adlandırmaktadır. Ancak bizim açımızdan mücenneb aralığının sistem içinde “tanınması”nı sağlayan en önemli ölçütünü, bu aralıkların kendilerini oluşturan perdeler arasında bir perde daha bulundurmaları oluşturmaktadır. Yani mücenneb aralığına sahip iki ses, kendileri dışında aralarında bir perde daha bulundurulur. Matematiksel hesaplamalarda farklı sonuçlara sahip olsa da, mücenneb aralığının tanınmasında, aslında bu “izafî” ve hatta “betimsel” ölçüt, bizce büyük önem taşımaktadır.

3. Edvar geleneğinin perde ve aralık kavramlarıyla ilgili tarihsel arka planında, antik Yunan müzik teorisindeki perde ve tetrakord (genus) kavramları yatmaktadır. Edvar geleneği içinde dörtlü ve beşli cinsler ve bunların çeşitli birleşme tarzlarıyla izah edilen diziler, bu onyedili sistem içinde şekillenmişlerdir. Kırdî'nin udundan başlayarak, Farabi, İbni Sina, Safiyüddin, Meragi gibi doğu müzik teorisine yön vermiş bilginler, perde sistematigi içinde, dörtlünün bölünüşünü temel almışlardır. Buna göre belirtilen kaynaklarda, kimi oranlar ve sayısal değerler değişse de, dörtlüyü oluşturan perde bölünmelerinin sırası ve oranları (Tablo-3)'te görülmektedir:

4. Safiyüddin'de sekizli içindeki perdelerin bulunuş mantığıyla, ud üzerindeki perdelerin açıklanış tarzı arasında önemli bir fark mevcuttur. Buna göre Safiyüddin, “desatinin kısımları” başlıklı bölümde sekizlinin bölündüğü perdeleri hesaplamaya sekizli, dörtlü ve beşliyle başlarken, ud üzerindeki perdelerin izahına doğrudan bam teli üzerindeki dörtlünün bölünüşünden başlar (Arslan, 2007). Safiyüddin'in bu uygulaması, ses sistemi adına bu bildiride ortaya konulmak istenen yaklaşım bakımından son derece önemlidir. Çünkü edvar silsilesi içinde yaşanan “perde karmaşası”nın çözümünde, aslında buradaki uygulamanın önemli bir çözüm sunacağı açıktır. Bu bölünmede anahtar durumda olan özellik “binsir” ile “hinsir” perdeleri arasında mutlaka “bakiye” aralığının yer alması gerekliliğidir. Oysa bu husus, bizzat Safiyüddin'in sekizli içindeki perde hesabı ve oranları için verdiği değerlerle çelişen ve çatışan bir durum arz eder. Çünkü Safiyüddin, sekizli hesabında taniniyi hep aynı şekilde böldüğünden (*bakiye+bakiye+koma*), binsir ve hinsir arasında 24 Cent'lik bir aralık yer alır. Oysa aynı perdelerin uddaki sıralanışında, aralarındaki değer 90 Cent olarak gösterilmektedir. Daha da önemlisi, bu perdeler arasındaki aralık 90 Cent olarak sabitlenince, udun diğer tellerindeki farklı seslere denk düşen perdeler arasında da aynı aralığın yer alması sağlanmış olur. Çünkü Safiyüddin, udun Bam telindeki perde yerlerini tespit ettikten sonra –ki bu perdeler bilindiği gibi aslında “parmak yerleri”dir [*sebbabe (işaret), vusta (orta), binsir (yüzük), hinsir (serçe)*]- diğer tellerdeki perdeler için ayrıca hesaplama yapılmasına gerek kalmamıştır (Arslan, 2007).

5. İlk Türkçe edvarların görülmeye başlandığı 15. yy itibarıyla perdelerin artık hesaplamalar yoluyla değil, bağlı buldukları makamsal “bağlam” (context) içinde ifade edilmeye başlandığı görülmektedir. Safiyüddin'de A, B, C, D, H, V ve Z şeklinde tam dörtlüyü oluşturan perdeler, sonraki kaynaklarda *Rast, Şuri, Zîrgüle, Dügâh, Kürdi, Segâh, Buselik* ve *Çargâh* olarak anılmışlardır. Burada dikkat çeken bir husus, perde adlandırılmalarında izlenen yöntemin, kaynaklar arasında kimi çelişkili veya farklı ifade edilişlere sahip olmasıdır. Sözelimi önceleri tümüyle sıra sayısı belirten *Yekgâh, Dügâh, Segâh, Çargâh* vb perde adlarının değişime uğratıldığı (örneğin *Pençgâh* yerine *Neva*, *Şeşgâh* yerine *Hüseyni*, *Heftgâh* yerine *Eviç* ve *Heştgâh* yerine *Gerdaniye* denilmeye başlandığı); sekizlileri için “nerm” ve “tiz” ifadelerine yer verildiği (*Nerm*

Segâh, Nerm Hüseyini, Tiz Çargâh, Tiz Neva gibi) ve yine dikkat çeken bir unsur olarak, “optimal sekizli”nin (Rast-Gerdaniye) alt ve üstünde kalan bölümlerdeki perde sayılarının, temel sekizliden farklı olabildiği, kaynakların takibinden anlaşılabilir (Popescu-Judet, 2002). Başka bir ifadeyle yazılı gelenek bile, perde sistemi içinde bulunan perdelerin sayısı ve yerleri konusunda, tam bir “uzlaşma”yı yansıtmamaktadır, tıpkı Farabi’nin Horasan tanburunun perdeleriyle ilgili olarak verdiği bilgide olduğu gibi. Ayrıca sözgelimi Çargâh ve Neva arasında yer alan perdeler, çeşitli kaynaklarda Uzzal, Hicaz ve Saba adlarıyla anılmaktadır. Bunlardan hangisinin bakiye, hangisinin mücenneb perdesi olduğu açıkçası sorunludur. Bir kaynaktan Hicaz adına hiç yer verilmeyen diğerinde Saba yer almamakta; bazıları Saba’yı nim perde olarak gösterirken, bir diğerinde Saba mücenneb perdesi olarak belirtilmektedir. Bu anlamda, Anadolu’nun okur-yazar olan ve okur-yazarlığı bulunmayan müzisyenleri arasında, bu özellik itibarıyla, pratik düzeyde temel bir farklılık ortaya çıkmadığı gözden uzak tutulmalıdır. Yine kuşkusuz ki, ne kadar yazıya geçirilmiş olursa olsun, geleneksel müzik kültürü büyük çapta “sözlü gelenek” içinde şekillendiğinden, müzik teorisi alanında da hep bir çeşitlilik, bilgi ve uygulama farklılıkları ve en önemlisi adlandırma bakımından çatışmalar bulunmaktadır. Sözgelimi Kürdi perdesi, bazı kaynaklarda Nihavend adıyla anılabilmekteyken, Şuri perdesi ancak belirli kaynaklarda bulunabilmektedir. Bu anlamda gelenek ve görenek yoluyla öğrenilen ve aktarılan müzik kültürüne ait kavram ve terimler, çeşitli alanlarda olduğu gibi teorik planda da çoğu kez kişiye özgü olma niteliğini korur görünmektedir.

6. Telli çalgılardaki perde ve aralık dizilişi, temelde “tek” bir telin (mutlak-ı veter, monokord), adeta bir çizgi olarak algılanmasına; perde ve aralıkların bu çizgisel bölünüş içinde geliştirilmesine dayanmaktadır. Oysa telli çalgılarda yapılabilen farklı akortlar içinde her telin, aynı oranlara sahip olarak bölünmesi, bir telde bulunan belirli bir sesin, diğer telde bulunmaması durumunu doğurmaktadır; dolayısıyla teller arasında, sekizli içinde yer alan perdelerin birbirinden farklılaşması sorununun ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Buna tipik bir örnek olarak bağlamalarda Dügâh ve Rast telleri üzerindeki Çargâh-Neva aralıklarının bölünüş farklılığı gösterilebilir. Bu iki perde arasında perdelerin bulunuş sırası, Dügâh telinde Uzzal (pest Hicaz manasında kullanıyorum bu adı) ve Hicaz perdeleri şeklinde iken, Rast teli üzerinde Hicaz ve Saba şeklindedir. Başka bir ifadeyle bağlamalarda telin beşliye tamamlanmasını sağlayan ve Rast teli üzerinde Saba (ReB) olarak yer alan perde (aynı perde Yegâh teli üzerinde 17. sırada yer alır), Dügâh telinde Uzzal (doğu) olarak bulunmakta; bu iki sesin, buldukları teller dışında karşılıkları bulunmamaktadır. İşte “pratik” düzeyde ortaya çıkan bu sorunun, aslında sistemin teorik çerçevesine temel teşkil eden ve bir “sınırlandırma tercihi” olarak ortaya konulan 17 aralık prensibi gereği, sistemin “teorik” yönünde “yok” sayıldığı anlaşılmaktadır. Tıpkı, Irak (daha sonraları Hicazi) olarak adlandırılan (C T C) cinsinin seslendirilişinin, Irak-Segâh kararlarında farklı, Hicaz, Saba, Nikriz, Hüzam, Karcıgar gibi makam ve terkipler içinde farklı olması gibi. Geleneksel teori, günümüz teorisi içinde “artık ikili” diyerek geçiverdiğimiz aralık tipini, ezgi aralığı olarak “tanımadığından” (geleneksel teoride ezgi aralıkları bakiye, mücenneb ve tanini ile sınırlandırıldığından), teori içinde bu aralık doğal olarak “yok sayılmakta”, sorunun çözümünün “pratik düzeyde” giderilmesi tercihi ortaya konulmaktadır.

7. XV. yüzyıl kaynaklarında tel bölünmeleri hâlâ ud üzerinde açıklanırken, 17. yüzyıl sonrasında “tanbur”un, ses sistemi açıklamalarında temel rolü üstlendiği görülmektedir. Kantemir

ve sonrasında eserler veren kimi edvar sahipleri (Hızır Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey) perdelerin izahında ya tanburu temel almışlar ya da özellikle Mevlevi geleneğinin temel çalgısı durumundaki “ney”i kullanmışlardır. Tanbur, iki sekizli genişliğe sahip olan sapının uzunluğu gereği, tel boyunca perdelerin sıralanışı adına, tam dörtlü aralığına sahip bir “kalıp” ve bu kalıbın “tekrarları” şeklinde açıklanabilecek bir perde dizilimi sunmaktadır. Buna göre tanburda karar perdelerinin çalgı üzerindeki konumu ve sapın kullanımı bakımından “optimal sekizli” olarak adlandırılabilir iki konum söz konusudur. Bunlardan birincisi “Rast-Gerdaniye” sekizlisi, diğeri de Dügâh-Muhayyer sekizlisidir. Tanburayla mukayese bakımından Dügâh-Muhayyer sekizlisi incelendiğinde, sekizlinin, aynen tanburada olduğu gibi, “Dörtlü+Dörtlü+Tanini”den oluştuğu görülmektedir. Genellikle iki sekizli genişliğindeki geleneksel ses alanı, optimal sekizliye tanburun tiz tarafında bir dörtlü (Muhayyer-Tiz Neva; bazen Muhayyer-Tiz Hüseyin şeklinde bir beşli de olabilmektedir) ve pest tarafında da tanini+dörtlü eklenmesiyle (Yeğâh-Rast) tamamlanmaktadır. Dörtlülerin bölünüş tarzları karşılaştırıldığında ise, optimal sekizlinin ilk dörtlüsünün “kalıp dörtlü”, diğerlerinin “tekrarlanan dörtlüler” oldukları görülmektedir. Bu sekizli oluşumları ve dörtlü ilişkisinin tanburayla mukayeseli bir çizimi (Şekil-10)’da yer almaktadır.

8. Bağlamalarda tam dörtlünün bölünüşü ve perdelerin sıralanışı neredeyse Kindi’nin udundan başlayarak gelen perde bölünmeleriyle aynı mantığa dayanmaktadır. Bağlamalarda kullanılan Zelzel Vustası, (*tanini+bakiye*) aralığını açıkça “ortalayan” bir mücennep perdesidir ki konum olarak, eski vusta ile binsic perdeleri arasındaki bakiye aralığını yaklaşık olarak ikiye böler. Bu aralık kimi kaynaklarda “irha” (R) olarak adlandırılan ve tanininin 1:4’ünü oluşturan çeyrek ses aralığına denk gelmektedir. Buna göre bağlamalarda, temel dörtlü içinde, tıpkı Safiyüddin’in Şerefiyye’sinde sekizlinin bölünüş hesabına göre olan değil de, ud’un bam teli üzerinde açıkladığı tarzdaki perde bölünmesinin geçerlilik taşıdığı görülmektedir. Dügâh-Neva arasını dolduran bu perde bölünüşü (Şekil-11), Neva-Gerdaniye dörtlüsünde aynen tekrar edilmekte, Gerdaniye-Muhayyer arasında da birinci tipte bölünmüş tanini aralığı sekizliyi tamamlayacak şekilde yer almaktadır. Sekizlinin bu yapısı, “fasıla”nın sonda yer aldığı ve dörtlülerin tipik bir “bitişik tarz” birleşimiyle elde edilmiş, eski Neva cinsine bağlı bir devir olduğunu göstermektedir. Muhayyer- Tiz Neva arasındaki dörtlüde, Zelzel Vustası olarak adlandırılan perde “isteğe bağlı” olarak sistem içinde yer alabilmekte, normalde, belirtilen perde bu tiz dörtlü içinde kullanılmamaktadır. Bunda, belirtilen aralığın oldukça daralmış olmasının etkili olduğu gayet açıktır.

9. Bağlamalara “eklenen” perdelerin izlediği mantık, mevcut perde sistematüğinden önemli bir sapma göstermemektedir. Bölünme çoğunlukla tanini aralığında yapılmakta, bakiye aralığı hiçbir şekilde bölünmemekte, mücenneb aralığına da zaman zaman perde ilavesi söz konusu olmaktadır. Bağlamalardaki perde bölünüşü, günümüzde güçlü bir eğilim halinde, 17 aralıklı sistem içinde bir tür çeyrek ton esaslı eşit aralıklı bir sisteme doğru yönelmektedir. Müzisyenler açısından özellikle stüdyo kayıt teknikleri ve Batı ton sistemiyle geleneksel ses sistemi arasında sürekli olarak gelişme gösteren “ortak noktada buluşma” talep ve ihtiyaçları, kromatik sisteme göre geliştirilmiş “tuner”ların kullanımıyla perde ayarı yapma gibi yaygın uygulamalar, bu çeyrek ton esaslı sisteme yönelişte teknolojik etkenler gibi görünmektedir. Kaldı ki bu eğilim, halk müziğinin yapısına uygunluğu nedeniyle, yıllar önce Tura (1988) tarafından da dile geti-

rılmıştır. Aynı konuda Can (1994) da benzer bir değerlendirmede bulunmaktadır. Bu eğilime dayanılarak, bağlama perdelerinin tam dörtlü içindeki aralık isimleri cent değerleri ve Safiyüddin Sistemi'yle karşılaştırılarak verildiğinde (Tablo-4)'deki farklar elde edilmektedir. Çeyrek tonlu sisteme yakın olan değerler, Farabi'de ve İbn-i Sina'da mevcuttur. Özellikle Zelzel Vustası olarak adlandırılan perde ile sebbabe arasındaki yaklaşık 150 centlik fark, günümüz bağlama icracılarının 1. ve 2. parmak kullanımlarına denk gelen mücenneb aralığına büyük uygunluk taşımaktadır. Dolayısıyla da bu çeyrek tona yönelme eğiliminin sanıldığı kadar teknolojik bir ihtiyacın ürünü olduğu düşünülmemelidir.

10. Bağlamadaki tanini aralığı perde bölünüşü bakımından iki tip ortaya çıkarmaktadır. Bunlar yaklaşık olarak geleneksel aralık isimleriyle verilirse (*~bakiye+irha+irha*) ve (*irha+irha+~bakiye*) şeklinde olmaktadır. Bu bölünüşte, *irha* aralığı 50 cent olarak alındığında, mücenneb aralığı, (*~bakiye-irha*)'dan dolayı 150 cent değerini almaktadır. Bağlamalar üzerindeki Segâh, Hisar, Saba ve Eviç gibi son derece karakteristik perdelerin seslendirilişi bakımından bu değerler, uygulamanın doğru şekildeki ifadesi olmaktadır. Yıllar önce Karl Signell'in (2006), Necdet Yaşar'ın tanburundaki perdelerden hareketle yapmış olduğu aralık ölçümlerinde "eksik büyük mücenneb" olarak adlandırdığı aralık için bulduğu değerler ortalama 141 cent değerine sahiptir ki artı-eksi 11 centlik farklarla bu ortalama değer elde edilmiştir. Aslında bu ölçümler, mücenneb aralığının seslendirilişi bakımından, tanbur-tanbura ilişkisi ve geleneği adına oldukça dikkat çekicidir. Çünkü belirli makamlarda ve belirli perdeler arasında belirtilen ortalama değerler, bağlamalardaki değerlere büyük çapta uygunluk göstermektedir. Belirtilen perde bölünüşüne göre, bağlamalarda temel dörtlünün tanini ve bakiyeye göre sıralanış mantığı, Dügâh üzerinde (T+B+T) şeklinde (eski Neva cinsi) olmaktadır ki, bunun Neva perdesi üzerinde de aynı mantıkla tekrarlandığı görülmektedir. Bu "bitişik tarzdaki" dörtlü birleşimi, boş telden itibaren; [(T+B+T)+(T+B+T)+T] şeklindeki dizilişle, bağlamanın sekizli bölünüşündeki mantığı ortaya çıkarmaktadır.

11. Tek tel üzerindeki bu 17 aralıklı sistem, diğer teller üzerindeki akort ilişkileri göz önüne alındığında, doğasında "gizli" bir 24 aralık sistemi bulundurmaktadır. Bu durum, aşağıdaki sırayla verilen ve bir telde bulunan perdenin, bulunmadığı tel üzerindeki perde aralığına "bağlanarak" ilave edilmesi suretiyle, yedi adım sonra, sekizlide 24 aralık bulunduran sistemi var etmektedir. Bu perdelerin bulunuş sırası şu şekildedir:

a) Rast telindeki 9. perde, Yegâh telindeki 17. perdeyle aynı olup, Saba perdesi olarak sistemin içinde mevcuttur, ancak bu perdenin ünisonu, Dügâh teli üzerinde bulunmamaktadır. Bu perde Dügâh teli üzerine eklendiğinde (1. ilave), Rast ve Yegâh tellerinde iki yeni ses üremesine yol açacaktır.

b) Saba perdesinin Rast ve Yegâh telleri üzerinde ürettiği yeni seslerin geleneksel teoride özel bir adları yoktur. Bu perdenin ilavesi, Rast telinde Buselik ve Çargâh perdelerinin (bakiye aralığı) ikiye bölünmesine (2. ilave) yol açtığı gibi -bu özelliğiyle, bakiyenin bölünmemesi kuralını da ihlal eder!- Irak ve Rast perdeleri arasına da bir perde eklenmesine (3. ilave) yol açmıştır.

c) Belirtilen iki yeni perdenin, Dügâh teli üzerinde yine karşılıkları olmadığından, bu perdelerin ünison ve oktav ilişkileri içinde Dügâh teli üzerine bağlanmaları gerekecektir. Buna göre Dügâh teli üzerindeki Buselik ve Çargâh perdeleri arasına bir perde, Rast telindeki perdeyle ünison olarak (4. adım); Yegâh teli üzerindeki yeni perde de, yine Dügâh teli üzerindeki Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına “oktav” aralığı olarak eklenecektir. Bu yeni perdelerin, Yegâh ve Rast tellerinde meydana getireceği değişiklikler şunlardır: Mahur ve Gerdaniye perdeleri arasına eklenen perde, Yegâh teli üzerinde Buselik ve Çargâh perdelerinin bölünmesini sağlayacaktır ki bu adım, daha önceki uygulamayla zaten elde edilmiştir. Ancak Rast teli üzerine yeni eklenen perde, Hüseyini ve Acem perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır ki (5. adım) işte bu durum, yeniden bir ünison ve oktav ilişkisi doğuracaktır.

d) Rast teli üzerindeki Hüseyini ve Acem perdelerinin bölünüşü, Dügâh telinde ünison olarak gerçekleştirildiğinde, Yegâh teli üzerinde Dügâh ve Kürdi; Rast teli üzerinde ise Neva ve Bayati perdelerinin ikiye bölünmesine yol açacaktır. Bu adımla elde edilen iki yeni perdenin, Dügâh teline eklenmeleri gerekecektir.

e) Buna göre Dügâh teli üzerinde Dügâh-Kürdi arasına bir (6. ilave), Neva-Bayati arasına da bir olmak üzere (7. ilave) yapılacak iki yeni perde ilavesi, sistem içinde gizli olan 24 aralıklı sistemin tüm seslerinin, sekizli içindeki yerlerini almalarını ve tellerin birbirleri arasında mükemmel bir ünison ve oktav ilişkisine sahip olmalarını sağlayacaktır.

SONUÇ

Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Farabi ve Safiyüddin’ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi ve sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gerçekleşmektedir. 17 aralıklı sistem, teorik olarak doğasında 24 aralıklı sistemi de barındırmakta, ancak pratik düzeyde, tümüyle icracıların tercih ve uygulamalarına bağlı olarak, 17 aralıklı olma özelliğini sürdürmektedir. Mevcut perde sistemi içinde özellikle mücenneb aralıklarının seslendirilişinde farklılıklar görülebilmekteyse de, teorik çerçeve, standartlaştırılmak da dahil olmak üzere her tür “yeni” duruma uyarlanabilme yeteneğini doğasında barındırmaktadır. Nitekim günümüzde bağlama icracıları ve yapımcılarının, 17 aralık içinde, çeyrek ton esaslı bir tür eşit aralıklı sisteme doğru yöneldikleri görülmektedir. Bu özelliği, 17 aralıklı sistemin, makam müziğinin icrası anlamındaki yaşamsal önem, yeterlik ve özelliklerini, daha çok uzun süreler devam ettirebileceğinin de bir göstergesidir. Bu anlayışla, bağlamalarda bulunan perdelerin Sib2, Do#3 değil de, Kantemir’den (2001) esinlenerek üç aralık niteliğine göre şu şekilde sınıflandırılıp adlandırılabilceğini düşünmekte ve önermekteyim (Tablo-5):

TABLO-1
GAZİMİHAL-KARSEL (1937) ve ATAMAN (1938)'DAKI BAĞLAMA PERDELERİNE AİT ÖLÇÜLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

| Tam Dörtlü Aralığı | Safiyüddin | | Gazimihal ve Karsel (1937) | | | | | | | | | | Ataman (1938) | | | |
|---------------------------------|------------|--------|----------------------------|--------|----------------------|--------|----------------------|--------|----------------------|--------|-----------------------------------|--------|---------------------|--------|------|--------|
| | Uç | | Tanbur | | Bağlama-1: 780 mm | | Bağlama-3: 762 mm | | Bağlama-2: 728 mm | | Bozuk: 730 mm (iki eşik arası) | | Altı telli: ? mm | | | |
| | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart | Cent | Savart |
| Perde Adı | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Açık Tel: <i>Mutlak</i> | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 1. Perde: <i>Zaid</i> | 90 | 22,8 | 91,2 | 39 | 156 | 32 | 128 | 30,2 | 120,8 | 22,7 | 90,8 | 26,6 | 106,4 | | | |
| 2. Perde: <i>Mücenneb</i> | 180 | 45,6 | 182,4 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | | | |
| 3. Perde: <i>Sebbabe</i> | 204 | 51,2 | 204,8 | 51,3 | 205,2 | 49,4 | 197,6 | 50,5 | 202 | 54 | 216 | 49 | 196 | | | |
| 4. Perde: <i>Acem Vustası</i> | 294 | 73,8 | 295,2 | 74,5 | 298 | 77,1 | 308,4 | 71,1 | 284,4 | 72 | 288 | 77 | 308 | | | |
| 5. Perde: <i>Zelzel Vustası</i> | 384 | 96,5 | 386 | 97,6 | 390,4 | 96,6 | 386,4 | 96,5 | 386 | 96,2 | 384,8 | 98,7 | 394,8 | | | |
| 6. Perde: <i>Binsir</i> | 408 | 102,2 | 408,8 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | | | |
| 7. Perde: <i>Hinsir</i> | 498 | 125 | 500 | 125,7 | 502,8 | 123 | 492 | 121,8 | 487,2 | 125 | 500 | 125 | 500 | | | |

TABLO-2**YÖNETKEN (1963)'DEKİ BAĞLAMA PERDELERİNE AİT ÖLÇÜMLERİN KARŞILAŞTIRILMASI**

| Tam Dörtlü Aralığı | Yönetken (1963) | | | | | |
|--------------------|-----------------|-------|-------|----------------|-------|-------|
| | La=880'e göre | | | La=870'e göre | | |
| Perdeler | <i>Frekans</i> | Cent | Fark | <i>Frekans</i> | Cent | Fark |
| Boş Tel (La) | 220,0 | 0 | 0 | 435 | 0 | 0 |
| 1. Perde (Si ♭) | 233,5 | 103,1 | 103,1 | 461 | 100,5 | 100,5 |
| 2. Perde (Si ♮) | 241,5 | 161,4 | 58,3 | 485 | 188,4 | 87,9 |
| 3. Perde (Si) | 246,9 | 199,7 | 38,3 | 488 | 199,1 | 10,7 |
| 4. Perde (Do) | 261,6 | 299,9 | 100,2 | 517 | 299,0 | 99,9 |
| 5. Perde (Do ♯) | 277,2 | 400,2 | 100,3 | 548 | 399,8 | 100,8 |
| 6. Perde (Re ♭) | - | - | - | 578 | 492,1 | 92,3 |
| 7. Perde (Re) | 293,7 | 500,6 | 100,4 | 580 | 498,1 | 6 |

**GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR**

(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

| NOTALAR | La | Si | Si | Si | Do | Do | Do | Re | Mi | Mi | Mi | Fa | Fa | Fa | Sol | la | la | |
|-------------|-------|-------|-------|---------|--------|-------|-------|------|--------|-------|---------|------|------|-------|-----------|--------|----------|----------|
| ARALIK NO. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | |
| ARALIK TÜRÜ | ~B | R | R | ~B | R | R | ~B | ~B | R | R | ~B | R | R | ~B | ~B | R | R | |
| PERDELER | Düğâh | Kürdi | Seğâh | Busehik | Çarğâh | Üzzâl | Hicaz | Nevâ | Bayâtî | Hisar | Hüseynî | Acem | Eviş | Mahur | Gendâriye | Şehnaz | Tiz Şürî | Muhayyer |

ŞEKİL - 1

**RAMAZAN GÜNGÖR'E AIT ÜÇ TELLİ CURA'DA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR**

(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

| NOTALAR ARALIK NO. | La | Si | Do | Si | Do | Do# | Re | Mi | Fa | Fa# | Sol | 10 | la (Bu perde, Güngör tarafından, ▼ çalgıya sonradan eklenmiştir.) |
|-----------------------|-------|--------|---------|--------|-------|------|---------|------|-------|-----------|----------|----|--|
| ARALIK TÜRÜ | B | C | B | B | C | T | C | B | B | B | C | T | |
| PERDELER | Dığâh | Kırtdı | Buselik | Çarğâh | Hicaz | Neva | Hüseynî | Acem | Mahur | Gerdeniye | Muhayyer | | |

ŞEKİL - 2

MEVSİLİ-MÜNECCİM ve HURDEBİ'YE (VIII-IX. YY)
GÖRE UDDAKİ ARALIKLAR

| | 4. tel (bani) | 3. tel (mesles) | 2. tel (mesria) | 1. tel (zir) | |
|---------------------|------------------|--------------------|--------------------|-----------------|-------------------------|
| Açık tel (mutlak) | 0 | 498 | 996 | 294 | |
| 1. parmak (sebbabe) | 204 | 702 | 1200 | 498 | 204 <i>tanimi (T)</i> |
| 2. parmak (vusta) | 294 | 792 | 90 | 588 | 90 <i>bakiye (B)</i> |
| 3. parmak (binsir) | 408 | 906 | 204 | 702 | 114 <i>mücenneb (C)</i> |
| 4. parmak (hinsir) | 498 | 996 | 294 | 792 | 90 <i>bakiye (B)</i> |
| | | | | [906] | |
| | | | | 996 | |

**FARABI'DE (IX-X. YY) DÖRTLÜNÜN BÖLÜNÜŞÜ
ve UD PERDELERİ**

| | 4. tel (bam) | 3. tel (mesles) | 2. tel (mesna) | 1. tel (zir) | En tiz tel (had) | Perde Farkları |
|--|-----------------|--------------------|-------------------|-----------------|---------------------|--------------------|
| Açık tel (<i>muflak</i>) | 0 | 498 | 996 | 294 | 792 | 90 |
| 1. parmak (<i>eski mücenneb</i>) | 90 | 588 | 1086 | 384 | 882 | <i>bakiye (B)</i> |
| 1. parmak (<i>Fars mücennebi</i>) | 145 | 643 | 1141 | 439 | 937 | ~ <i>irha (R)</i> |
| 1. parmak (<i>Zelzele mücennebi</i>) | 168 | 666 | 1164 | 462 | 960 | ~ <i>fazla (F)</i> |
| 1. parmak (<i>sebbabe</i>) | 204 | 702 | 1200 | 498 | 996 | ? |
| 2. parmak (<i>eski vusta</i>) | 294 | 792 | 90 | 588 | 1086 | <i>bakiye (B)</i> |
| 2. parmak (<i>Acem vustası</i>) | 303 | 801 | 99 | 597 | 1095 | ? |
| 2. parmak (<i>Zelzele vustası</i>) | 355 | 853 | 151 | 649 | 1147 | ~ <i>irha (R)</i> |
| 3. parmak (<i>binsir</i>) | 408 | 906 | 204 | 702 | 1200 | ~ <i>irha (R)</i> |
| 4. parmak (<i>hinsir</i>) | 498 | 996 | 294 | 792 | | <i>bakiye (B)</i> |

ŞEKİL - 5

**FARABI'NİN (IX. YY) "HORASAN TANBURU"NDAKİ
PERDE ve ARALIKLARIN DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİ İÇİNDE İNCELENMESİ**

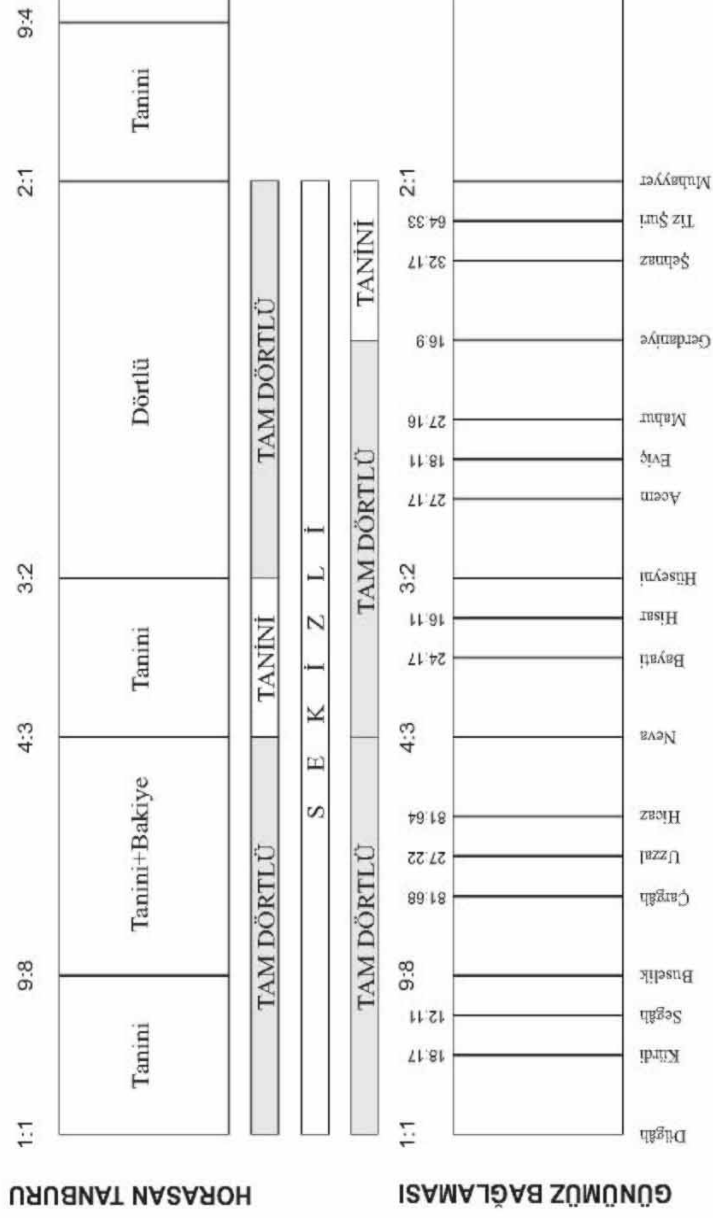
(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

| NOTALAR | La | Sil | Si | Do | Do# | Re | Re | Re# | Mi | Mi | Fa | Fa# | Sol | Sol# | la | | | |
|--------------------|-------|-------|-------|---------|--------|-------|-------|------|--------|-------|---------|------|------|-------|----------|--------|---------|----------|
| ARALIK NO. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | |
| ARALIK TÜRÜ | B | B | K | B | B | K | B | B | K | B | B | K | B | B | K | B | B | |
| PERDELER | Dığāh | Kırdi | Segāh | Busehik | Çargāh | Uzzal | Hicaz | Neva | Bayātī | Hisar | Hüseynī | Acem | Eviğ | Mahur | Gerdmīye | Şehnaz | Tiz Şün | Muhayyer |

ŞEKİL - 6

**HORASAN TANBURU'NDAKİ SABİT PERDE YERLERİ
ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDAKİ PERDE-ARALIK YAPISI**

(Çizimlerdeki aralık değerleri, Tura'dan (1988) alınmıştır)



ŞEKİL - 7

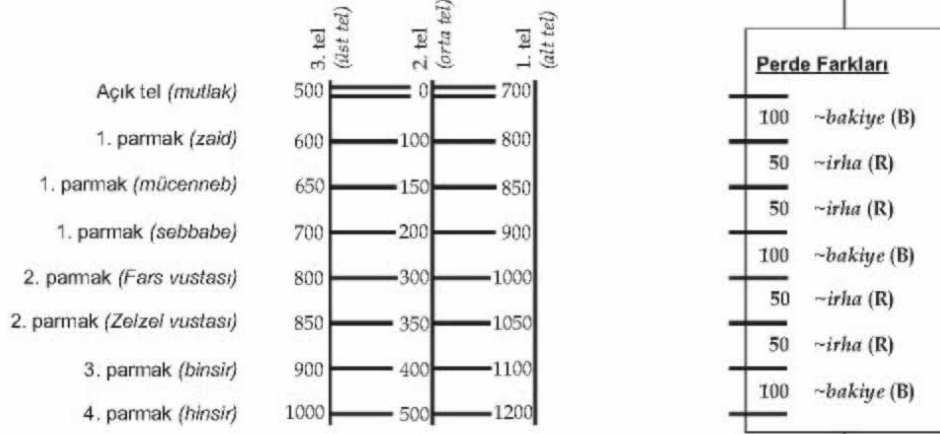


ŞEKİL - 8

TABLO-3
DÖRTLÜYÜ OLUŞTURAN PERDE BÖLÜNMELERİ

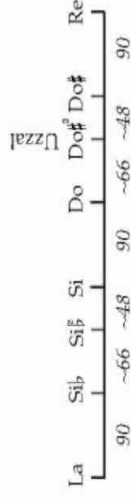
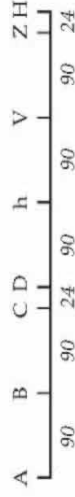
| PERDE | TELİPARMAK | ARALIK | CENT | ÖRNEK PERDE DİZİLİMİ |
|--------------------|----------------|--------|------|----------------------|
| Mutlak | Açık tel | - | 0 | Dügâh Rast |
| Zaid | | Bakiye | 90 | Kürdi Şuri |
| Mücenneb-i Sebbabe | İşaret Parmağı | Bakiye | 180 | Segâh Zırgüle |
| Sebbabe | | Koma | 204 | Buselik Dügâh |
| Eski (kadim) Vusta | Orta Parmak | Bakiye | 294 | Çargâh Kürdi |
| Zelzel Vustası | | Bakiye | 384 | Uzzal Segâh |
| Binsir | Yüzük Parmağı | Koma | 408 | Hicaz Buselik |
| Hinsir | Serçe Parmak | Bakiye | 498 | Neva Çargâh |

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA DÖRTLÜNÜN BÖLÜNÜŞÜ
(eşit aralıklı sisteme göre)



**HORASAN TANBURU-SAFİYÜDDİN SİSTEMİ ve GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA
DÖRTLÜ BÖLÜNÜŞLERİN KARŞILAŞTIRILMASI**

TAM DÖRTLÜDEKİ GELENEKSEL PERDELER



FARABİ SİSTEMİ (X. YY)

"Horasan Tanburu":
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Tanini+Bakiye
Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) bakiye+bakiye+koma
b.) bakiye+koma+bakiye
c.) koma+bakiye+bakiye

SAFİYÜDDİN SİSTEMİ (XIII. YY)

Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Tanini+Bakiye
Tanini'nin Bölünüşü: bakiye+bakiye+koma

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARI

A.) Koma Aralık Sistemine göre:
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) 4+3+2 koma
b.) 3+2+4 koma

B.) Çeyrek Aralık Sistemine göre:
Dörtlünün Bölünüşü: Tanini+Bakiye+Tanini
Tanini'nin Bölünüşü: a.) bakiye+irha+irha
b.) irha+irha+bakiye

ŞEKİL - 12

TABLO-5

BAĞLAMADA PERDE KATEGORİLERİ ve ADLARI

| | <u>TAM PERDELER</u> | <u>NİM PERDELER</u> | <u>YAN PERDELER</u> |
|-----------------|--|---------------------|---------------------|
| ALT DÖRTLÜ | <u>YEG ÂH</u> | <u>NERM BAYATİ</u> | <u>NERM HİSAR</u> |
| | <u>NERM HÜSEYİNİ</u> <u>NERM ACEM</u> | | <u>IRAK</u> |
| TANINI | <u>RAST</u> | <u>REHAVİ</u> | <u>ŞURİ</u> |
| | <u>DÜĞÂH</u> | <u>ZİRGÜLE</u> | <u>SEG ÂH</u> |
| OPTİMAL SEKİZLİ | <u>BUSELİK</u> <u>ÇARGÂH</u> | <u>KÜRDİ</u> | <u>UZZAL</u> |
| | <u>NEVA</u> | <u>HİCAZ</u> | <u>HİSAR</u> |
| | <u>HÜSEYİNİ</u> <u>ACEM</u> | <u>BAYATİ</u> | <u>EVİÇ</u> |
| | <u>GERDANIYE</u> | <u>MAHUR</u> | <u>TİZ ŞURİ</u> |
| | <u>MUHAYYER</u> | <u>ŞEHNAZ</u> | <u>TİZ SEG ÂH</u> |
| | <u>TİZ BUSELİK</u> <u>TİZ ÇARGÂH</u> | <u>SÜNBÜLE</u> | <u>TİZ HİCAZ</u> |
| | <u>TİZ NEVA</u> | | |
| | | | |

KAYNAKÇA

- ABDULGASSİMOV, Vagif (1996) *Azerbaycan Tari* (Çev. S. Turhan), Yardımcı Grafik, Ankara.
- ARSLAN, Fazıl (2007) *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi*, Atatürk KM Yay., Ankara.
- ATAMAN, Sadi Y. (1938) *Anadolu Halk Sazları*, Burhaneddin Matbaası, İstanbul.
- BARTOK, Bela (1991) *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (Çev. B. Aksoy), Pan Yay., İstanbul.
- CAN, Cihat (2001), *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, MÜ SBE İTS ABD, (Yayımlanmamış DT), İstanbul.
- (1994) "Türk Müziğinde Ses Sistemleri" *GEFAD Kış*, Sf: 228–264.
- FARMER, Henry G. (1986) *Studies in Oriental Music*, (Ed. E. Neubauer), Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am-Main.
- KANTEMİR, Dimitrie (2001), *Kitab-ı Edvar (XVII. Yy)*, (Ed. Y. Tura), YKY, İstanbul.
- KÖSEMİHAL, Mahmut R. ve H. S. Karsel (1937) *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*.
- MAALOUF, Shireen (2003) "Mikhail Mishaqa: Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale", *JAOS*, Vol. 123, No.4, Sf: 835–840.
- PICKEN, Laurence (1976) *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford UP, London.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2002) *Tanburi Küçük Artin*, Pan Yay., İstanbul.
- SIGNELL, Karl (2006) *Makam (1977)*, (Çev. İ. Gökçen), YKY, İstanbul.
- TURA, Yalçın (1988) *Türk Musikisinin Meseleleri*, Pan Yay., İstanbul.
- YÖNETKEN, Halil B. (1963) "Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü", *TFA*, S:15, Sf: 3029–3031.

ÖZET

Bu makalede, bağlamada günümüzde kullanılmakta olan geleneksel perdelerin dayandığı ses sisteminin tarihsel ve işlevsel bir analizi yapılmaktadır. Yerel müzik verileri ve tarihsel metinlerin karşılaştırılması yoluyla geleneksel sistemdeki değişimin temel gelişme çizgileri anlaşılmasına çalışılmıştır. Sonuç olarak, gelenekte, müzik kültürü içinde yer alan ve geleneği temsil eden müzisyenlerin ihtiyaçları doğrultusunda sürekli bir değişim yaşandığı ve bu değişimin, geleneksel perde sistemini de teorik ve pratik düzeylerde etkilemiş olduğu görülmektedir. Bu değişimin bir sonucu olarak bağlamaların gelenekte sahip oldukları 17 aralıklı sistemin, günümüzde 24 aralıklı ve çeyrek tonlu bir sisteme doğru evrildiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel Türk müziği teorisi, oktav bölünmesi, geleneksel perde sistemi, değişen gelenekler.

ABSTRACT

In this article includes a functional and historical discussion on development and relationships between theoretical octave division of traditional Turkish music and fret systems which are used on today's *bağlama* (long necked Turkish folk lute). By com-

parison local usage of and historical writings on traditional frets, we try to understand to the main changing directions of traditional music and the main attitudes of traditional musicians. In sum, it's said that as a subject, "to change" has been in the heart of traditional music both theory and practice during its all historical periods. The representatives of traditional music changed by the new necessities in practice therefore theoretical side of traditional music also were changed. As a result, today's bağlama' have been evaluated to 24 quarter toned fret system although traditionally they have 17 intervals.

Keywords: Traditional Turkish music theory, long lutes, octave division, traditional fret system, changing traditions.

Irak'ta Uzun Saplı Lut

Schaharazade Qassim Hassan

Çev: Özay Önal

Uzun saplı lut, Eski Mezopotamya'da, çalgının Akad Krallığı zamanındaki şekli ve rolünü açıklığa kavuşturan pek çok belgeden de anlaşılacağı üzere, M.Ö. ikinci binler gibi erken bir tarihten beri bilinmektedir (Rashid,1970).

30 yüzyıl sonra Farabi (M.S.10. yy), Irak'ın merkezinde, Bağdat şehrinde kullanılan Bağdat tanburu (**al tambur al baghdadi**) adlı uzun saplı lut hakkında bilgi verir. Sonrasında bu bilgiyi, çalgının nasıl ve ne zaman kuzeye göç ettiğini ve yine nasıl olup da özellikle Irak'taki Arap olmayan toplulukların çalgısı haline geldiğini anlamamızı önleyen, yüzlerce yıllık bir sessizlik takip eder.

COĞRAFİ YAYILIM ve ETNİK KULLANIM

Uzun saplı lut günümüzde, ülkenin özellikle kuzey bölgelerinde, şu üç coğrafi bölgede görülür.

A.) Suriye sınırındaki Sincar dağından itibaren (Cebel Sincar) kuzey doğu ve doğuya doğru Musul şehri. Bu bölge bir Türkmen şehri olan Telafer'i ve batı Kürtçe lehçesinin (Kurmançi) konuşulduğu bir Yezidi merkezi olan Sincar'ı içine alır.

B.) Kurmançi lehçesini konuşan Bahdinan Kürtlerinin yaşadığı, Dohuk ve Zaho şehirlerini de içeren Dicle (Tigris) ve Büyük Zap arasındaki bölge.

C.) Küçük ve Büyük Zap arasındaki bölgede yer alan iki Erbil şehri; doğu Kürtlerinin merkezi Soranit ve çoğunluğunu Türkmenlerin oluşturduğu karma nüfusuyla Kerkük.

Bu bölgelerdeki uzun saplı lut, Arap olmayan başlıca iki etnik grupça kullanılmaktadır: Soranit ve Bahdinan Kürtleri ile Türkmenler. İlk grup, Musul'un batısındaki el-Cezire (**al djazira**) Yezidi toplumunun yanı sıra bölgenin Hıristiyan toplumlari ile Şabak ve Sarlia gibi heterodoks İslam tarikatlarını içerir.

Çok ilginçtir ki bu lut, Kürtlerden çok daha fazla, Telafer ve Kerkük'de yaşayan ve son on yıl için onu asla terk etmeyen Telafer ve Kerkük Türkmenleri tarafından kullanılmaktadır. Lutun Dohuk Kürt bölgesindeki varlığı oldukça yenidir. Komşu Yezidiler tarafından kullanılmasına rağmen, 1960'dan önce bu bölgede bilinmezdi. Doğu Kürt bölgesinde **tanbur** sazı kullanılmaz, Erbil bölgesindeki sınırlı kullanımı ise Türkmen etkisinden dolayıdır. Sınırın ötesindeki İran Kürtlerinin bu çalgıyı iyi bildikleri bize anlatıldığında ise durum daha da ilgi çekici hale gelmiştir (Mokry,1968).

SINIFLANDIRMA

Irak'da uzun saplı lut için beş farklı terim kullanılmaktadır; **Tanbur** ya da **tanbura** (eril veya dişil) , **saz**, **buzuk**, **tchambar** (çenber), **djunbush** (cümbüş).

Bu çeşitliliğin sebebi etnik, coğrafi ve dilbilimsel faktörlerdir. Ancak şunu da belirtmek mümkündür: **tanbur** terimi kuzey batı (özellikle Bahdinan Kürtleri) nüfusça kullanılmasına rağmen, ülke saatinde öyle yaygındır ki, genel bir isim olarak kullanıldığı düşünülebilir.

Saz, ikinci çokca bilinen ve yaygın terimdir. Doğu bölgesinin temel adlandırmasıdır ve **tanbur** Kürtlerce daha çok kullanılıyorsa, **saz** da Türkmenler tarafından daha çok kullanılmaktadır. **Tanbur**, büyüklük ya da diğer kriterlere gönderme yapmayan bir adlandırma iken, **saz**'ın büyüklük, işlev ve yapım tekniği içeren beş türü vardır:

Saz djora (cura), küçük boy çalgıdır.

Saz baghlama (bağlama), orta boy çalgıdır

Saz diwan (divan), büyük boy çalgıdır.

Saz meydan, açık hava icrasında kullanılan çalgıdır.

Saz tchambar (çenber), ses kutusu ince, uzun ağaç parçalarından yapılmış çalgı. Musul'un Arap bölgesinde bilinir. Bu terim, herhangi bir uzun saplı lutu adlandırmak için kullanılır.

Buzuk (Bozuk), Suriye ve Lübnan' da yaygındır ve sadece Araplarca kullanılır. Son zamanlarda Irak'daki radyo ve televizyonlarda bu terim kullanılır olmuştur. Burada 24 perdeli özel bir sazın adı olduğu kadar, aynı zamanda bütün tanburlara verilen genel bir isim de olmaktadır.

Djunbush (Cümbüş) sadece Musul'da kullanılır. Ses kutusu hayvan derisiyle kaplanmış olan uzun saplı lutlara denir. Bu tipin kullanımı kısıtlıdır.

Bütün Irak saatinde boyut, malzeme ve şekil anlamında bu kadar çeşitliliğe maruz kalmış başka bir çalgı bulmak çok zordur. Yapısal özelliklerine göre **tanbur**, yukarıda anılan üç kuzey bölgesine karşılık gelen üç tipe ayrılır.

1.) Batıdaki Sincar Dağı taraflarının tanburu çok eski ve süreklilik arz eden bir geleneğe sahiptir. Gövdesi yekpare bir ağaç kütüğünden oyulmuştur. İki telli ve oniki perdelidir. Halk çalgısı olarak kullanılanı genellikle sığ, şehirde kullanılanı ise derin ve tam gövdelidir.

2.) On beş yıl önce Dohuk ve Zaho bölgelerinde **tanbur** bilinmezdi. Komşu bölgelerin, Türk yolcuların ve bölgesel radyo istasyonlarının etkisi ile 60'larda tanındı. Burada tanburun yapılışı deneyseldir. Geleneksel olmayan metal, doğal su kabağı, ağaç gibi malzemeler kullanılarak gelenek dışı çeşitli formlarda üretilirler.

3.) Erbil ve Kerkük tanburunun çok köklü bir yapım geleneği vardır. A bölgesinde (bkz. harita) yapılan tanbur ile kıyaslandığında buradaki çalgı çok detaylı ve karmaşıktır. Gövde tam olarak Arap lutu gibi, eğilmiş yassı ağaç çubukların bir araya getirilmesiyle inşa edilir.

Bu çalgı 22 perdeye sahiptir ve çoğunlukla şehirli insanlarca, şehir klasik müziğine eşlik etmekte kullanılır.

YAPISAL TARİF

Tanburun büyüklüğü 40 ila 120 cm. arasında değişir. İki ya da üç sarımdan oluşan perdelelerin sayısı 10, 12, 13, 22, 24 olabilir.

Ses kutusu ağaçtan yapılmış ve geleneksel olarak az ya da çok armut formundadır. Metalik alıcılar veya doğal su kabağı kabukları kullanılır. Bazen gövde arkasında yükseltilmiş bir sırt bulunur.

Tanburun göğsü genellikle tınlama özelliği olan ince levha şeklindeki bir ağaçtan yapılır. Cümbüşde hayvan derisi, bu levha ağacın yerini alır. Göğsün şekli ses kutusunun hacmi ile ilgilidir. Geleneksel tanbur, oval ya da dikdörtgen trapezoid (Sincar Yezidileri) şeklinde iken modern olanı daire şeklindedir.

Türkmen çalgılarının ses tahtası (göğsü) üzerinde ses deliği yoktur. Buna karşılık, Kürt çalgılarının bir ya da birkaç deliği bulunur. Yezidi çalgılarında, gövde üzerine dağılmış çok miktarda küçük delik bulunur.

Uzun sap gövdeye bir ağaç parçası yardımıyla tutturulur. Sap daima perdelidir. Perdeler, (**parda** veya el anlamındaki **dastan**) barsaktan ya da naylondandır ve sapın etrafına bağlanırlar. Sincar bölgesindeki en geleneksel çalgıda 12 perde bulunur. Zaho ve Dohuk'da perde sayısı 14'e çıkar. Kerkük ve Erbil sazlarında 22 perde karakteristiktir. Bu sayı günümüzde 24'e yükselmiştir. Değişim radyo istasyonlarından ve oktavı 24 sestemden oluşan perde sisteminin çeşitli şehir müzikleri vasıtasıyla girişinden kaynaklanmaktadır.

Teller en dipte birkaç yive (girintiye) sahip bir tel muhafazasına veya göğüs tahtasının uzantısı üzerindeki yivlere bağlanır. Daha sonra sabit olmayan bir köprü eşiğinden ahşaptan yapılmış akort burgularına uzanırlar. Geleneksel çalgıda tel düzeni iki sıralı çift tel veya üstte bir çift altta tek telden oluşur. Üç tel sıralı olanı üç çift telli ya da üç adet üçer telli olabilir. Günümüzde teller metaldir ve tamamıyla eski barsak tellerin yerini almışlardır. Farklı kalınlıklarındaki teller yeni yapımcılarca kullanıma sunulmuştur.

Akort burguları üçten dokuza kadar değişir. Çoğunlukla sap ucunda yan ve ön kısımların ikisine birden takılır.

PERDE SİSTEMİ ve SES SAHASI

Belli bir perde sistemi yoktur. Bu, perdeler gerektiğinde hareket ettirilebileceği için bölgeye ve müzisyene göre değişir. Bu geleneksel çalgı en yaygın Kürt makamı olan **bayat** ve ardından da **hicaz** makamı çalınacak şekilde perdelenmiştir. Modern çalgılar bütün şehir müziklerinde kullanılan tüm makamların çalınmasını mümkün kılan 24 perdeli sisteme dönüşmektedir. Tanburun ses sahası iki telli olanı için iki oktav, üç telli olanı için iki-buçuk oktavdır.

AKORT SİSTEMİ

İki telli çalgı için üç geleneksel akort şekli bulduk. Ancak başkalarının da olmaması müm-

kün değil. İki telli çalgı ünison (birli) olarak akortlanabilir ve üst tel dem sesi için kullanılır. Altı tı aralıklı (do-la) akort halk müzisyenlerince bilinir. Beşli aralıklı (re-la) akort ünlü müzisyenler arasında yaygındır ve 'Türk akordu' olarak bilinir. Başka bir seçenek de alt çift telleri (kendi içinde) oktavlarına akortlamak, üst çifti de aynı yöntemle kendi içlerinde oktavlarına ve alt tellerin alt ikilisine ayarlamaktır (sol **sol'**- la **la'**).

Üç telli çalgı da kişisel ve kültürel lezzete bağlı olarak çeşitli akort tiplerine sahiptir. Radyo ve televizyon istasyonlarında bilinen akort, 'sol piyano' denilen sabit tona göredir. Radyo gruplarında çalan tüm müzisyenler çalgılarını bu tona akortlarlar. Bugün, üç telli bir çalgı için radyodaki güncel akort **sol-re-la'**dır.

Irak'taki müzisyenlerin, radyo istasyonu dışında, sabit bir akordu yoktur. Her biri ses kapasitesine göre veya bulunduğu duruma göre akort yapar.

TUTUŞ ve ÇALMA TEKNİKLERİ

Müzisyen tanburu oturarak veya ayakta çalabilir. Daha yaygın olan oturarak çalmanın birkaç çeşidi vardır. İcracı sandalyeye veya yükseltilmiş bir yere oturabilir. Geçmişte, geleneksel olarak müzisyenler yerde bağdaş kurup oturarak çalarlardı.

İcracı sağ elini tellere vurmak, sol elini de sapı kavramak ve tellere basmak için kullanır. Ayakta çalma pozisyonunda sap yukarı doğru daha dik tutulma eğilimindedir. Oturarak çalınırken ise hemen hemen yatay pozisyonda tutulur. İcracı çalgının üzerine doğru az ya da çok eğilmelidir.

Tanbur, Yezidilerde olduğu gibi parmakla veya kuş kanadından, balık kemiğinden veya bağdan yapılmış bir mızrap ile çalınabilir. İcracı mızrap kullanmadan çaldığında, işaret ve serçe parmaklarını kullanır. Sağ el aşağı doğru vuruşların ya da hem aşağı hem de yukarı doğru vuruşların bir kombinasyonunu icra ederken, sol el tellere basmakla görevlidir. Aşağı yönlü vuruşların (kullanım sıklığı bakımından) daha önemli oldukları görülür. İcra sırasında iki tele de aynı anda vurulur.

Özellikle kırsal müzikte, geleneksel icracı ezgi için yalnızca tiz teli kullanırken, kalın telden de dem olarak yararlanır (**ranna** ya da **zanna**). Ancak, şehir müzisyenleri bazı durumlarda geniş ses sahası gerektiren bir makam çalacakları zaman, pest tellerin tiz kısımlarında ilave sesler ararlar. Bu tellerin pest kısımları asla kullanılmaz. Bazı müzisyenlere göre pest kısımlar çok gevşektir ve burada çalması çok zordur. Bazılarına göre ise bu zor olmayıp, sadece bir alışkanlık meselesidir. Ancak genelde görünen odur ki bu kısımlar çoğu zaman onların müzikleri için gerekli olmamaktadır.

SOSYAL ROL ve İŞLEV

Tanbur, Kuzey Irak'ta en çok öneme sahip ve yaygın olarak kullanılan çalgıdır. Çok yönlü rollere sahiptir, bunlar; din dışı, dinsel ve bu ikisinin sentezi olarak tanımlanabilir.

Tanbur, kutsal bir çalgı olarak bazı ezoterik İslam tarikatlarının mistiklerince kullanılır. Son zamanlara dek Telafer'de Şii İmamlarını öven şiirlere eşlik edegelmiştir. 1971 yılında, kuzeydeki çalışma sahamızda, Musul bölgesinde bu çalgıyı kutsal içerikli vesilelerle kullanan bazı dervişlere rastladık. Bu tip müziğe ya çok katı ve özel dini toplantılarda ya da daha geniş ve karışık dinleyici katılımı olan toplantılarda başvurulur.

İkinci tip kullanımın (geniş ve karışık dinleyicili) en iyi örneğini, Yezidilerin **Lalek** vadisinde bulunan **Şeyh Adi** türbesine yaptıkları bir haftalık hac ziyareti oluşturur. Burada, Yezidilerce

kutsal kabul edilenler yanında dünyevi olan çalgılardan sadece lutun vadiye sokulmasına izin verilirken, zurna (**oboe**) ve davul (**tabla**) kesinlikle yasaklanmıştır.

Uzun saplı lut, kuzeydeki en yaygın amatör müzik yapma aracıdır. Müzikseverler, şarkıcılar ve icracılar bu çalgıyı akşam toplantılarında eğlence amaçlı olarak kullanırlar. Bunun yanı sıra tanbur her çeşit dini olmayan kutlamada ve yaşamın akışının hemen her evresinde kullanılır. Toplu danslarda, solo şarkılara eşlik eder. Bazı üzücü olaylar için veya yas vesilesiyle de kullanılır. Bize Telafer’de bir müzisyenin kız kardeşinin ölümü üzerine acısını bu çalgıyı çalarak ifade ettiği söylendi. Fakat diğer köylerde bu çalgı, dinsel olmayan bir çalgı olarak görülmektedir ve bir felaket veya trajik bir olay olduğunda çalınması, köy muhtarı izin vermedikçe yasaktır. Kuzey Musul’daki **Tlkief**’de tanburun kutsal yerler yakınında çalınması hoş karşılanmaz (Hassan, 1980).

ÇALGININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Sahibi, çalgısını çok değerli bir nesne olarak görür. Bazı icracılar bize, çalgılarını ellerine aldıklarında bütün dünyalar kendilerinin olmuş gibi hissettiklerini söylediler.

Bazı çalgılarda sapta işlemler ve sap çevresine asılı renkli objeler vardır. Bazı tanburlar yapımcılarının, icracılarının veya ilişkilendirildikleri kişilerin soyadlarıyla bilinirler. Tüm bu değerlendirmeler, çalgının yeni ortaya çıktığı yerlerde değil, geleneksel kullanımın olduğu yerler için geçerlidir. Bütün bu değerlendirmeler çalgıyı yeni tanımış olan yerler için değil, sadece çalgının geleneksel kullanımının olduğu bölgeler için geçerlidir.

ÇALGININ KULLANIMI ve REPERTUVAR

Geleneksel olarak tanbur solo icraya eşlik eden solo bir çalgı olarak kullanılır. Ancak son on yılda yeni bir rol kazanmıştır. Genç müzisyenler onu iki tür toplulukta kullanmaktadırlar:

1.) Ritmik çalgılar, kaşık ve birkaç lutun bulunduğu **‘bağlasaz’** adıyla bilinen folklorik topluluklar. Topluluğu oluşturan bütün sazlar gelenekseldir. Yeni olan sadece onların bir araya getirme tarzlarıdır.

2.) **Oryantal** olarak bilinen melez topluluklar. Burada tanbur, Arap udu, kanun, ney, akordiyon, çello ve kemanla birlikte çalınır.

Son zamanlarda radyo ve televizyon istasyonları solist ya da bir topluluğun parçası olarak çalan icracılara da yer vermeye başlamışlardır.

Tanbur üç çeşit vokal repertuvara eşlik eder;

1- Makam: Bu tür, geniş bir ses sahası, iyi bir makam bilgisi ve iyi modülasyon kapasitesi gerektirir. Özellikle söyleyen kişi aynı zaman da icracı ise, çalgı sürekli çalınmaz. Çalgı icrası vokal durduğunda başlar.

2- Epik tarz şarkılar: Bu tip şarkılar Kürtler ve Türkmenler arasında çok yaygındır. Tarihteki doğa olayları veya günlük yaşantı konu edilir. Söyleyen kişi nefesini sonuna kadar kullanır ve bu noktada devreye tanbur girer.

3- Ritmik ölçülü popüler şarkılar (pasta – beste): Çalgı, bu türde, ezginin başından sonuna kadar ezginin kuvvetli vuruşlarını vurgulayarak eşliktedir.

Bu üç tip şarkının konuları çeşitlilik gösterir. Peygamberin, Hz. Ali’nin hayatını ya da Hz. Hüseyin’in trajedisini işleyecek şekilde dini içerikli olabilirler, bölgenin tarihinden bahsedebilirler. Ancak temel konu gene de aşk ve ayrılıktır.

İCRACI

Çok yakın bir zamana kadar bütün tanbur icracıları (çalarken) söylemek zorundaydılar. Çalamayan şarkıcılar varken, söyleyemeyen icracılara pek sık rastlanmazdı. Bazen müzisyen, şarkıcı ya da icracı hem çalgının yapımcısı hem besteci hem de söz yazarıdır. Günümüzde büyük şehirlerde genç müzisyenler, birçoğu kendi çalgılarını yapmalarına rağmen, söylemek durumunda değillerdir.

Geleneksel müzisyen 'aşık' (**ashuk**) olarak bilinir (mistik anlamda 'Hakk aşığı'). Bağlı olduğu topluluk içinde aşık çok önemli bir kişiliktir. Eskiye ve yaşam geleneklerini aktarır, devam ettirir ve toplumun tüm olaylarını kaydeder. En iyi müzisyen çok yönlü yetenekleri olanıdır. En iyi icracı doğaçlama yeteneğine sahip, en eski repertuarı ezbere bilendir. İyi bir sese sahip olmaları tercih edilir. Tüm geleneksel icracılar amatördür. Kırsal kesimde bunlar tarım işçileri, şehirde ise marangoz, kasap gibi mesleklerdendir. Kuzey bölgelerde toplum, icrasının karşılığında para isteyen müzisyenden hoşlanmaz. Ancak bu olgu bazı müzisyenlerin radyo ve televizyondan para almalarıyla bir tezat oluşturmaz.

Bütün müzisyenler, iyi, tanınmış müzisyenleri gözlemleyerek yetişir. Öğretmen ve eğitim yoktur. Müzisyenler birden fazla icracıdan etkilendiklerini ifade ederler. Modern nesil Suriye veya Türk radyolarında çalınan müziklerden de etkilenmektedir. Her durumda yetenek ve öğrenme arzusu öğrenmek için gerekli unsurların başında gelir.

NOT:

- 1.) Bu makale, 1979 yılında Arapça olarak yazılmış **al ud thul unk il tawil fil irak (51 sf)** adlı basılmamış bir tezin özetidir.
- 2.) Bu çalışma için 1971-1975 yılları arasında Irak'ın kuzeyine üç gezi yapılmış, onbeş adet bölgesel çalgı satın alınarak incelenmiştir.
- 3.) Bu bölümlenme tamamıyla coğrafi olmayıp, lutun yapısal ve işlevsel özelliklerine göre tasarlanmıştır.

ORJİNAL METİNDEKİ SAYFA NUMARALARINA GÖRE MAKALE SONUNDAKİ RESİMLERİN AÇIKLAMALARININ ÇEVİRİLERİ

- Sayfa 10 (harita): Irak'da uzun saplı lutun dağılımı.
Sayfa 11: Akra bölgesinden bir Yezidi tanburu (haritada B bölgesi).
Sayfa 12: Cebel Sincar bölgesinden Yezidi tanburunun özel şekli (haritada A bölgesi).
Sayfa 13: Dohuk bölgesinden modern çalgılar (haritada B bölgesi) a) metal gövdeli b) su kabağı gövdeli.
Sayfa 14: Dohuk bölgesinden modern çalgılar c) su kabağı gövdeli.
Sayfa 15: Zaho bölgesinden geleneksel saz (haritada B bölgesi) Ses kutusu belli sayıda bükülebilir parçaların birleştirilmesiyle yapılmış.
Sayfa 16: Erbil bölgesinden tanbur (haritada C bölgesi) Ses kutusu belli sayıda parçadan oluşmuş.
Sayfa 17: Erbil'den 24 perdeli, deliksiz bir Türkmen sazı.
Sayfa 18: Sindjar bölgesinden geleneksel bir Türkmen tamburu (haritada A bölgesi) Ses kutusu yekpare ağaç bloğundan oyulma.

ÇEVİRMENİN NOTU:

Scheherazade Qassim Hassan, 1971–74 yılları arasında Kuzey Irak’da, uzun saplı lut kullanımı etrafında şekillenmiş kültürü araştırmış ve 1979 yazdığı bu makalesinde, bu çalışmanın bir özetini sunmuştur.

Her ne kadar kanıksanmış ve fazla sorgulanmamış bir tez, bağlamanın kökenini Orta Asya’ya götürse de, bu görüş, ciddi etnomüzikoloji çevrelerince fazla dikkate değer bulunmayıp, bağlamanın da dahil olduğu “uzun saplı lut” ailesinin kökeni Mezopotamya olarak işaret edilmektedir. Hatta bu **gitar** ve **udun** da ait olduğu “kısa saplı lutlar” için de böyledir.

Yazarın da makalesinde belirttiği üzere, tarihi M.Ö. 2000’lere kadar dayanan bulgulardan bir tanesi Akad Hanedanına ait silindir mühürleridir. Çok ciddi çalışmalara konu olmuş bu mühürlerdeki lut tasvirleri, bağlamanın da atası olarak kabul edilebilecek ilkel lutların ilk kullanıldığı bölgeyi ve zamanı ispat etmektedir. Bu tarih yaklaşık olarak Türklerin Anadolu’ya gelişinden 30 yüzyıl öncedir. Günümüz Türkiye’sinde saz ya da bağlama olarak bildiğimiz ve biraz da fazlasıyla kendimize özel bulduğumuz bu çalgının, Anadolu’nun hemen güneydoğu komşuluğunda bu kadar önemli bir yere sahip olması gerçekten düşündürücüdür. Bağlama ailesinin fertlerinin Anadolu’daki adlandırılmaları ile Irak’ın kuzeyindeki adlandırılmalarının benzerliği, hatta aynılığı, bu çalgının yalnızca Balkanlar’da değil, Orta Doğu ve Mezopotamya’da da çok eskilere dayanan köklü bir geçmişi olduğunu ispatlamaktadır. Benzerlikler yalnızca adlandırmalarla sınırlı kalmayıp, görünüm, form, akort tipleri gibi özellikleri de kapsamaktadır. Oysa Orta Asya’da halen daha kullanılmakta olan çeşitli uzun saplı lut tipleri ile bağlama arasında, Irak örneğinde olduğu kadar bir benzerlik veya aynılık bulabilmek pek mümkün değildir. Diğer taraftan, Irak ve Suriye dolaylarında, Asya tipi lutlara mahsus olan **kopuz**, **dütar**, **setar** gibi adlandırmaların da kullanılmadığı çalışmadan anlaşılmaktadır. Bunlardan yola çıkarak, Anadolu ve Mezopotamya’daki lut kültürü gelişiminin, İç Asya lut kültüründen bağımsız olduğunu söylemek herhalde doğru olacaktır.

Dolayısıyla, Anadolu’nun yüzyıllar öncesine dayanan saz, bağlama, tanbur, tanbura, bozuk v.s kültürü hemen güneydoğusundaki, aynı isimlerle anılan köklü lut kültürü ile aynı büyük resmin parçalarını oluşturmaktadırlar.



Karadeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çok Sesli Unsurlar*

Can Karahan**

1. GİRİŞ

Bu çalışmada geleneksel dünya halk müziklerinin genel bir özelliği olan çokseslilik uygulamalarında yaygın bir şekilde karşılaşılan farklı-seslilik (heterofoni), üzerleme/bindirme (overlapping), dem tutma (drone-based music), paralellik, eşseslilik (homofoni) ve oblik (verev) ezgi gibi unsurların, Karadeniz bölgesi halk müziğinde kullanım durumu konu edilmiştir. Yedi coğrafi bölgeyi kapsayan araştırmanın bir dilimini oluşturan bu çalışmada Karadeniz bölgesi halk müziğine ilişkin örnekler yukarıda belirtilen çoksesli unsurlar bakımından değerlendirilmiştir. İncelenen örnekler "kültürel mozaik" olarak nitelenen Anadolu coğrafyasının çoğu müzikal renklerini yansıtmamakla birlikte, çoksesli unsurlar bakımından diğer bölge halk müzikleri ile benzer hatta aynı özellikleri göstermektedir. Benzer olarak nitelendirilen bu özellikler dem tutma, paralellik ve bu iki unsurun birlikte kullanılması şeklindedir.

Çoksesliliğe ilişkin unsurların tümü hem Anadolu, hem de Karadeniz bölgesi halk müziğinde görülmesi de kısaca tanıtılması, ilgili örneklerin değerlendirilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Heterofoni; tek sesli ezgilerde, ana ezginin her notasını ona uyumlu bir notayla destekleme yöntemi olarak tanımlanmaktadır (Sözer, 1996:337). Yani aynı melodinin iki

* Bu makale, Temmuz 2002'de Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde tamamlanan "Türk Halk Müziği'ndeki Çoksesli Unsurlar" başlıklı doktora tezinden hareketle oluşturulmuştur.

** Yrd. Doç. Dr., Ondokuzmayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD.

veya daha fazla şekilde değiştirilmiş eş zamanlı kullanımıdır. Disfoni teriminin anlamı üzerine yazdığı makalesinde Malm şöyle belirtmektedir; heterofoni, her bir partinin ritmik olarak farklı olduğu ama farkın diğer partilerin her biri tarafından aynı melodi üzerinde eş zamanlı çeşitlemeler ile meydana getirildiği çok partili bir müziktir (Arom, 1991:35).

Üzerleme/Bindirme (Overlapping); ikinci bir solist veya grubun birincisi kendi cümlesini tam olarak bitirmeden önce, ikincisinin araya girmesi ile oluşan çoksesselik tipidir.

Dem (Drone, pedal); drone uygulamasının çok eskiye dayandığını ve Avrupa ve Avrupa dışı ülkelerin halk müziklerinde hâlâ oldukça yaygın bir şekilde kullanıldığını hatırlatan *The Riemann Musiklexikon*, droneun genellikle bir alet veya insan sesinin daha düşük ses perdesine uygulandığını ve çoğunlukla da sabit notalar şeklinde olduğunu belirtmektedir (Arom, 1991:37).

Paralellik; "Etnomüzikoloji'de Teori ve Metod" adlı çalışmasında Bruno Nettl paralelliği farklı perdelere aynı müzik malzemesinin aynı zamanda farklı partiler tarafından çoğaltılması olarak tanımlamaktadır (Arom, 1991:36-37). Genel olarak paralellik, oktav dışında, sabit aralıklardaki iki veya daha çok farklı partinin eşzamanlı performansı olarak kabul edilir.

Homofoni; Paralellik gibi, homofoni de tüm partilerde benzer bir ritmik vurgulama (artikülasyon) oluşturmaktadır, fakat onların hareketi mutlaka paralel olmak zorunda değildir. Homofoni ile polifoni birbirlerine zıt uygulamalar olarak gösterilebilirler, çünkü homofonide ezgi partisine akorlarla veya daha silik ya da hafif bir tarzda eşlik uygulanırken; polifonide ise tüm partiler etkin ve homofoni ile karşılaştırıldığında oldukça serbest bir şekilde müziğe katılmakta veya katkıda bulunmaktadır (Arom, 1991:37).

Obligato; Bir müzik yapıtında, ana melodiden sonra, bağımsız ve ikinci derecede önemli konsertant (concertante) parti (Sözer, 1996:510) olarak tanımlanan obligato, konçerto nitelikli eserlerde solo çalgı partisine göre ikinci solo partisi olarak değerlendirilmektedir.

Belirtilen terimler, yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından yapılan halk müziğimizdeki çoksesseliliğe ilişkin araştırmalarda da elde edilen bulguları tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Muzaffer Sarısözen, "Çokselli Müzik ve Bağlamalar" başlıklı makalesinde, bağlamada görülen paralel beşlileri organum veya diyafoni (Sarısözen, 1940:217) olarak adlandırmaktadır. Christian Ahrens "Instrumentalmusik und Polyphonie am Schwarzen Meer" (Ahrens, 1977) (Karadeniz'de Enstrümental Müzik ve Çoksesselilik) ve Mahmut Ragıp Gazimihal ise "Anadolu'da Çokselli Müzik" (Gazimihal, 1940:178) başlıklı makalelerinde, dem veya pedal sesini bordun ya da burdon olarak tanımlamaktadır. Sadık Uzunoğlu "Türk Halk Müziğinde Polifoni Var mıdır?" (Uzunoğlu, 1951) başlıklı makalesinde vokal iki sesliliği heterofoni olarak; Laurence Picken "Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor" (Picken, 1954:75) başlıklı çalışmasında dem ve paralel dörtlü ve beşli yürüyüşleri drone ve diaphony olarak nitelendirmektedir. Mahmut Ragıp Gazimihal yine aynı makalesinde homofoni ve monodi terimlerini örnek göstererek "hangisini, ne zaman, hangi üslup hakkında kullanmanın doğru olacağı meselesi batıda bile tartışmalıdır" uyarısını da, bu gibi terimlerin, halk müziğimizdeki çoksesseliliğe ilişkin tipleri ne kadar ifade edebileceği konusunda yapmaktadır.

Değerlendirmeye alınan yazılı ve ses kaydı halindeki örneklerin tümü geleneksel yazıma uygunluk ve karşılaştırma kolaylığı açısından La perdesine aktarılarak tekrar yazılmıştır.

Verilerin yorumuna dayalı olarak, bir durum saptaması niteliği gösteren araştırmada, bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerinden betimsel yöntem kullanılmıştır.

2. ÇOKSESLİLİK

Karadeniz bölgesi, çoksesseliliğe dair unsurlar içeren halk türküleri sunma konusunda son derece cömert davranmaktadır. Özellikle, bölgenin doğu bölümü birçok araştırmacının ilgisini çekmiştir. A. Adnan Saygun, Kurt Reinhard, Ursula Reinhard, Martin Stokes, Johanna Jurgens ve George Philcox gibi isimler bu araştırmacılara örnek olarak verilebilir.

Adı geçen araştırmacılarından Dr. Christian Ahrens, 1975 tarihli, "Instrumentalmusik und Polyphonie am Schwarzen Meer" başlıklı çalışmasında, kemençe ve tulumun çoksesliliğe yatkın olarak düşünülüp, geliştirilmiş çalgılar olduğunu belirttikten sonra, bu bölgeden çoksesliliğin ancak bir tek çalgıcı tarafından, kemençe ve tulum çalındığı zaman oluştuğunu, bunun dışında, iki ya da daha fazla kişinin bir araya gelerek, çoksesli müzik yapma geleneğinin bulunmadığını belirtmektedir (Gedikli, 1999: 18). Araştırmada yer alan bölge müziğindeki çoksesliliğe ilişkin örneklerde, yoğunluk tamamıyla kemençe ve tulum çalgıları doğal olarak da bu çalgılardaki çokseslilik tipleri üzerinde odaklanmaktadır. Bölge halk müziği kültüründe vokal çoksesliliğe ilişkin ses kaydı ya da belge bulunamamıştır.

Bölgede yaygın çalgılardan biri olan kemençe, genel hatları ile baş, tel yeri, kulak, sap, el yeri, tekne, kapak, kaşlar, eşik, kurbağa-akrep ve ses üretmede kullanılan yay gibi kısımlardan meydana gelmektedir. Çalgıda, genellikle dörtlü aralığa akortlanan üç tel kullanılmaktadır. Çalgı otururken bacak arasında, ayakta ise -ustalık gerektiren bir teknik olan elde- tutularak çalınmaktadır.

Kemençe çalgısında en belirgin özellikler, eşğin ve tuşenin kemanda ve diğer yaylı çalgılarda olduğu gibi kambur veya bombeli değil, düz olmasıdır. Çalıda kullanılan yay ve parmakların, çalım sırasında iki veya üç tele birlikte baskı yaparak çokses üretiminin daha rahat bir hale getirilmesi; hem tellerin düz bir eşik ve tuşe üzerinde, hem de el yeri bölgesindeki tellerin birbirlerine yakın olarak kullanılması ile ilişkilendirilebilir. Genellikle tellerin dörtlü aralığa akortlanması da, doğal olarak dörtlü aralıkta tınlayan bir paralelliği çokseslilik bakımından baskın kılmaktadır. Belirtilen uygulamalar nazarında, müzikal kültüre dair örneklerde genellikle işitilen ikiseslilik, yöre halkının bu konuda gelenekselleşmiş beğenisine de işaret etmektedir. Kemençenin her daim tek sesli olarak çalınması, onun yapısı, çalım tekniği ve yöre halkının beğeniyle de örtüşmemektedir.

Aşağıdaki pasaj, Johanna Jurgens ve George Philcox tarafından Trabzon'dan ikisesli olarak derlenen "Asker Ettiler Beni" adlı, kemençe havasına aittir. *La* karar sesine göre yazılmış olan pasajda, üst parti, birinci telde çalınan ezgi partisine; alt parti ise, ikinci telde çalınan eşlik partisine aittir. Telleri dörtlü aralığa akortlanmış kemençe ile dörtlü aralıklarda eşzamanlı olarak tınlayan iki ezginin seslendirilmesi şaşırtıcı değildir. Ezginin birinci dörtlüğünde üst partide yer alan durağan *La* sesine, *Sol* ve *Mi* seslerinin yinelenmesiyle oluşan bir hareketlilikle alt partinin eşliği görülmektedir. Sonraki adımda üst partinin ezgi ile hareketlenmesi ve alt partinin ritmik pedale geçişi, partiler veya ezgiler arası hareketliliğin el değiştirmesi veya tel geçişleri yapması, bir rastlantı değildir. Bu durum, iki tele aynı anda parmak baskısından farklı işlem silsilesini gerekli kılmaktadır. Düz eşik ve düz tuşe yüzeyi ile paralellik dışında bir ilişkinin kurulmasını bu şekilde bir çırpıda sağlayan sesleyicinin ayrıca onu geleneğe kodlaması ve yöre kültüründe imlemesiyle belki şaşırtıcı olarak nitelenebilir.

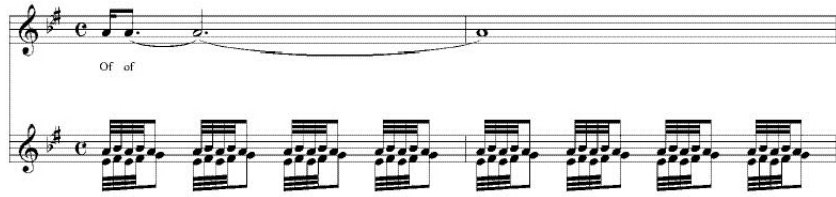
Asker Ettiler Beni



Bağlama müziğinde görülen, ezginin birinci telde çalınırken ikinci veya üçüncü tellerin dem sesi olarak kullanılması ezgi dizisinin eksen (karar) sesinde olmaktadır. Belirtilen pasajda, bu durum ezgi dizisinin eksen sesi olan *La* sesinin alt dörtlüsü olan *Mi* sesinde, fakat bağlama veya bazı argun partilerinde de görüldüğü gibi yine ritmik bir şekilde yapılmaktadır.

Aşağıdaki pasaj, Giresun-Görece'den Osman Gökçe'nin kemençe ile çalıp söylediği "Bu Gayda Yeni Gayda" adlı türküye aittir. Aşağıdaki pasajda vokal partisindeki *La* pedaline, kemençe partisindeki dörtlü ve ikili aralıklardan kurulu ikisesli bir kalıbın eşliği ostinato gibi durmaktadır. Önceki örnekteki iki katmanlı kuruluş, bir vokal katılımı ile burada üçe çıkmaktadır.

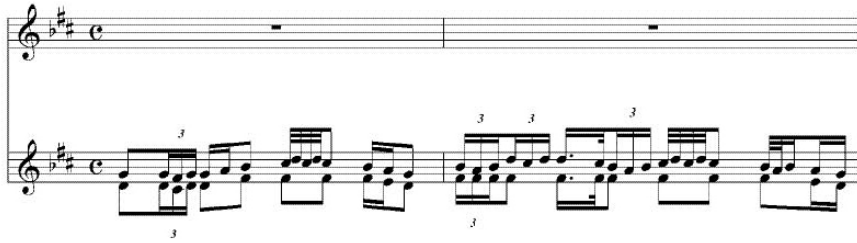
Bu Gayda Yeni Gayda



Kemençe ve dolayısı ile yöre halk müziğinin karakteristik bir özelliği olan genellikle dörtlü paraleller yolu ile yapılan ikisesliliğe belirtilen pasajdaki kemençe partisi tipik bir örnek oluşturmaktadır. Vokal partisindeki ezgi çizgisi kemençenin birinci telinde ve ezgi ile birlikte dörtlü aralığa kurulu paralellik oluşturan alt parti de ikinci telinde çalınmaktadır.

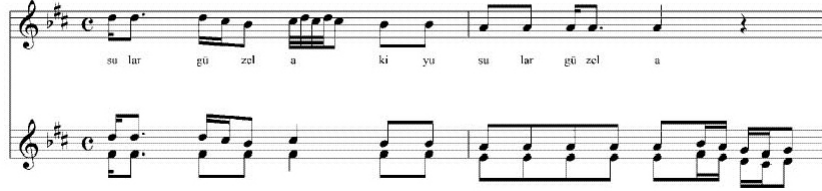
Aşağıdaki pasaj, Giresun-Görece'den Osman Gökçe'nin kemençe ile çalıp söylediği "Yıkılası Sis Dağı" adlı türküye aittir. Üst parti kemençenin birinci telinde, alt parti ise ikinci telinde çalınmaktadır. Teller yaygın olarak kullanılan dörtlü aralıkta akortlanmışlardır.

Yıkılası Sis Dağı



Yukarıdaki nota örneğinde, alt veya kemençe partisindeki hareketlilik dikkat çekicidir. Paralel dörtlü yürüyüşler, ritmik pedaller ve devingene karşı durağan hareketler iki ölçü içerisinde, iki telde ve bir metine bağlı kalımsızın sadece kulaktan edinilene sırt verilerek yapılmaktadır.

Aynı türkünün vokalin de katıldığı aşağıdaki nota örneğinde, kemençe partisindeki paralel yürüyüşler, ritmik pedal ve kemençenin birinci telinde seslenen ve vokal ile heterofoni oluşturan ezgi çizgisiyle örülü bir doku görülmektedir.

Yıkılası Sis Dağı

Aşağıdaki pasaj, Laurence Picken'ın Rize yöresi kemençecilerinden Kâşif Civelek'ten üç teli de La sesine akortlanmış olan kemençesinden 1952 yılında derlediği "Tulum" adlı havaya aittir. Ezgide ve kemençenin kullanım tarzında tulum etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Ezgi dizisinin dördüncü derecesi olan üst partideki Re dem sesi, kemençenin birinci telinde tutulmaktadır. Alt partideki ezgi ise ikinci telde çalınmaktadır. İki zurna veya argunda görülen ezgi dizisinin karar sesinde sürekli dem sesi ile oluşturulan ikiseslilik, kemençede ise bu pasajda, ezgi dizisinin dördüncü derecesinde yapılan pedal uygulaması ile görülmektedir.

Tulum

Aynı havaya ait olan aşağıdaki pasajda hem birinci, hem de ikinci telde ama daha yoğun olarak ikinci telde ezgide hareketlilik görülmektedir. İkinci telde çalınan ezgi, ilk pasaja göre ezginin dördüncü derecesinde kalış yaparak dem veya pedal partisi ile birleşmektedir. Bu pasajda da doku ikisesli durumdadır.

Tulum

Tulum, özellikle Doğu Karadeniz'de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Artvin ve Rize illerindeki yaylalarda yapılan şenliklerin en gözde çalgısıdır. Tulumun yapısal özelliklerinin genel yönleriyle tanıtılmasının onunla oluşturulan çoksesliliğin değerlendirmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bakımdan kendisi hem bir tulum çalıcısı olan Mehmet Çokal'ın tulum yapımına dair söyledikleri önem taşımaktadır;

"Hayvan derisi tulum halinde çıkarılır; yani karnu yarılmadan yüzülür. Tabakhanelerde veya evde tüyü alınır, yumuşatılır. Boyun ve arka kısmı ters bağlanıp, dışa çevrilir. Boyun kısmına, yuvarlak bir atna konur. Oyulmuş ağaç içine yerleştirilir. Etrafı macunlanır ve geçirilerek sıkılır. Ağaç kenarlarına renkli boncuklar takmak ekseriya adettir. Sağ ön ayaktan üflenerek hava verilir. Sol ayağa asıl ses çıkaran nare tabir edilen kısım yerleştirilir. Kertlenmiş yerinden sıkılır. Nav ekseriya söğüt, kavak gibi kolay oyulan ağaçtan yapılır. Sesi çıkaran alete Zizmak denir. İnce kamıştan yapılır. Dillidir. Üç cm. uzunluğundadır. En az iki, en çok dört tanedir. Dörtlü-

sünün akordu ve çalınması zor olduğundan ikilisi tercih edilir. Zizmaklar, deden denilen kamıştan yapılan, boyları, çalan zatın parmak genişliğine göre ayarlanmış kamışlara yerleştirilir. Zizmak ve dedenlerin net ses vermesi için pişkin kamıştan yapıldığı gibi ayrıca sadeyağda biraz kızartılır. Navın başına, öküz boynuzunun kenarlarına boncuklar takılır. Boynuzun ödevi, sesi davudi yapmaktır. Boncuklar süs içindir”(Çokal, 1963).

Tulumun ses çıkartan ve ezgi çalmaya yarayan kamışlarının her ikisinde de 5 perde bulunmaktadır. Tulum çalan kişi değişik parmak pozisyonları ile çokseslilik elde edebilir (Ekmekçioğlu, 2001:70). Tulum çalmada kullanılan parmak pozisyonları konusunda Muzaffer Sarısözen şu açıklamaları yapmıştır;

“Tulumda parmak değiştirme, çalınan havada kullanılsa mutad aralığa göre, parmakları bazen geri çekerek ikinci parmak boğumunun yerine birincisini getirmek yahut parmak ucu ile birinci boğumdaki sesi tutarak ikinci boğuma gelen perdeyi açık bırakmak ve bu şekilde bütün parmakları işletmek demektir. Daima büyük bir intizam içinde yapılan parmak değiştirmeler, bu basit müzik aletini polifoni bakımından pek zenginleştirir. Yapılışında ünisondan başka ses işitilmesine ihtimal verilemeyen tulumdan tespit ettiğimiz ikili, üçlü, dördü ve beşli aralık taşıyan çiftseslilik hep bu parmak değiştirmelerin neticesidir. Parmak değiştirme usulünün vücuda getirdiği pek ehemmiyetli neticelerden birisi de şudur: Tulumun çiftesi ünisondur ve bir hizada bulunan bu sesdaş perdelerin her ikisini tek parmak idare eder. İşte halk sanatkarları bu müşkül şartlar içinde, kontrer, direkt, oblik yürüyüşleri temine muvaffak olurlar ki, onlardaki yaratıcı sanat kabiliyetinin yüksekliğine bundan daha kuvvetli vesika bulmak ihtimali yoktur” (Sarısözen, 1942).

Aşağıdaki pasaj, Remzi Bekâr'ın tulum ile seslendirdiği Rize-Hemşin yöresinden “Büyük Düz Horonu” adlı horon havasına aittir. Üst parti, çiftelyi oluşturan kamışların birinde, alt parti ise diğerinde çalınmaktadır. Birinci kamışta çalınan ezgi kesildiğinde ikinci kamışta çalınan ezgi devreye girmektedir. Muzaffer Sarısözen'in oblik yürüyüş olarak adlandırdığı ve nitelediği ikinci kamışta çalınan ezgi partisi ana ezgiye göre ikincil durumda ve ezgi dizisinin eksen ile yedinci derecelerinde gezinmektedir. Alt parti ezgiyi hem ritmik hem de ezgisel bakımdan tamamlamakta ve onu daha akıcı ve anlaşılır kılmaktadır.

Büyük Düz Horonu



Aşağıdaki pasaj da aynı türküye aittir. Yukarıdaki pasajda görülen ritmik pedal burada yerini sürekli pedale bırakmaktadır. Burada üst partideki ezgi çizgisi ve ritmik doku da yukarıdaki nota örneğindeki serpiştirilmiş bir görünümünden uzak durum sergilemektedir.

Büyük Düz Horon



Kaval, Karadeniz Bölgesi'nin özellikle orta ve batı bölümlerinin iç kesimlerinde yaygınlık gösteren bölgenin halk çalgılarından. 20 ile 80cm arasında değişen boyutlara sahip olan ka-

val, günümüzde hem ağaç, hem de pirinçten üretilmektedir. Dilli ve dilsiz olanların yedi tanesi üst bir tanesi alt kısımda olmak üzere sekiz deliği bulunmaktadır. Dilsiz kavalaya yaygın tabiri ile “Çoban Kavalı” denilmektedir. Dilli kaval ile ses üretimi kolaylıkla yapılabilirken, dilsiz kavalda bu durum ayrı bir çalışma gerektirir. Anadolu’da kavalı “horlatmak” veya “sızlatmak” ustalık emaresi olarak görülmektedir. Konya Ereğli’sinin Zanapa köyünden İbrahim Atay adında altmış yaşında bir kavalcı, ustalık gerektiren ve ustalığın ölçülerinden biri olan bu teknikle ilgili şu açıklamayı yapmaktadır;

“Kavalı her adam sızlatamaz. Nefesi kullanışlı verirsin. İnce alır, kalın alır. Bunlar birbirini tutunca kaval sızlamaya başlar. İşte o zaman kaval çok tesirli olur” (Sarısözen, 1942).

Kavalı horlatarak çalma, Anadolu’da bilinen ve usta kaval çalıcılar tarafından kullanılan bir üfleme tekniğidir. Bu teknikle çalınan kavalda amaç, kavalın temelinde oktav ve beşli gibi seslerin bir anda alınmasını sağlayarak, kavalı “çoksesli” tarzda kullanmaktır.

Halay Toplu Oyun Havası



Aşağıdaki pasaj, 1942 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından Çorum’dan derlenmiş olan kaval ile çalınmış fakat kaynak kişisi belli olmayan “Halay Toplu Oyun Havası”na aittir. Horlatma tekniği ile çalınan kavalın elde edilen oktav ve beşliler ile oluşan paralelliğin meydana getirdiği ikiseslilik pasajda görülmektedir.

Argun, özellikle Zonguldak ve çevresinde yaygınlık gösteren bir halk çalgısıdır. Aynı çalgının diğer bölgeler arasında Akdeniz Bölgesi’nde özellikle Hatay yöresinde kullanıldığı görülmektedir.

Zonguldak ve civarında, bilhassa Ereğli’de, çok kullanılan çifte, yan yana iki ince boru şeklinde yassı bir tahtanın içi oyularak yapılmış nefesli bir müzik aletidir (Sarısözen, 1940). Hatay ve Gaziantep yörelerinde kullanılan argun çalgısı ile aynı özellikleri göstermektedir. Çifte çalgısının çalım tekniği ile ilgili olarak Muzaffer Sarısözen şu bilgileri vermektedir;

“Çiftelerin sağ gözü esas melodiyi icra eder ve bu gözün bir oktav vüsatı vardır. Arada yalnız iki perdesi olan sol göz, çalınan parçanın tonik notunu daima faal bulundurmak suretiyle sağ göze refakat eder. Halk sanatçıları buna “Zil tutma” derler. (Çiftelerde “Zil tutma” akompanyenin tam karşılığıdır). Çiftelerde zil tutan tarafın üstteki perdesi majör tonlardaki parçalara zil tutar. Alttaki perde minör gamındaki havalar için kullanılır (Sarısözen, 1940).

İki çiftenin birlikte kullanımı ile ilgili olarak da şunlar belirtilmektedir;

“Çiftelerin çift çalınışı da enteresandır. İki çiftenin yan yana gelerek beraberce çaldıkları iki çiftenin birisi esas melodiyi çalar ve diğeri ona refakat eder. Fakat bu defa refakat eden taraf yine esas melodinin icra edildiği sağ gözdür. Bu şekilde çalınan parçalarda zil tutan sanatçının yalnız toniği faal bulundurmakla iktifa etmediği ve çalınan havaya göre başka sesler de ilave ettiği görülür. Çiftelerin çift çalınışında akompanya tarzının değişiklik göstermesi ve nispeten zenginleşmesi halkın bu sahada daha ileri gitmek arzusuna bir delil teşkil etmektedir (Sarısözen, 1940).

Aşağıdaki pasaj, Muzaffer Sarısözen’in Zonguldak-Ereğli’de İsmail Gültekin’in çiftesinden

derlediği “Köçek Havası” adlı ezgiye aittir. Pasajda, argun ve çift zurna partiyonlarında görülen ezgi dizisinin eksen veya karar sesinde yapılan dem sesleri yolu ile sağlanan ikiseslilik görülmektedir.

Köçek Havası

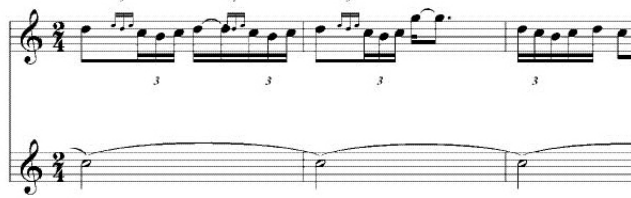


La Kararlı Dizi

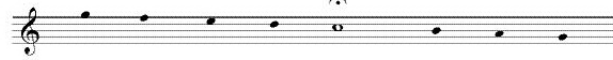


Aynı havaya ait olan aşağıdaki pasajda çokseslilik tipi olarak pedal sesi uygulaması ile sağlanan ikiseslilik görülmektedir. Yalnız, ilk pasajda ezgi dizisi ve dem sesi **La** eksenli iken; ikinci pasajda ise hem ezgi dizisi, hem de dem sesi **Do** eksenine geçmektedir.

Köçek Havası



Do Kararlı Dizi



Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Çorum yöresinde yapılan toplantılarda, divanların söyleniş tarzı ile ilgili olarak yapılan bir açıklamada şunlar belirtilmektedir;

Divanlar, saz eşliğinde söylenirken ya belli bir dizi içinde saz yol gösterir, ya da ritmik bir ezgiyi çalar. Saz yol gösteriyorsa, solistin okuduğunu aynen çalar. Sözlü bölüm başlayınca, karar sesinde dem tutar. Söz konusu divanda kural dışında ilginç bir yorum görülür. Solist okumaya başladığında, saz 2/4'lük ritimle solistin bastığı sesleri izler. Solist bağımsız okurken saz, ritmik ezgi çalar. Bu uygulama, ayrı ayrı dinlendiğinde birbiriyle ilgisiz ezgiler izlenimini uyan-

dırır. Bu buluş halk yaratıcılığının ilginç bir örneğidir (Tüfekçi, 1985:2095).

Değinen konuya dair ses kayıt ve nota örneği bulunamamıştır.

3. SONUÇ

Karadeniz Bölgesi halk müziğinde çoksesli unsurlar diğer bölgeler ile paralel olarak kendini çalgı müziğinde göstermektedir. Vokal çoksesliliğe ilişkin sesli veya notaya alınmış bir örnek bulunamamıştır. Çalgısal müzikte çokseslilik üç tiptedir.

Durak ve güçlü gibi önem arz eden bazı sesler üzerinde ezgiye eşlik eden dem sesleri

Ezgiye bir tam dörtlü ve beşli aralığında paralel ezgiler ile yapılan eşlikler

Yukarıda belirtilen iki unsurun birlikte kullanıldığı durumlar

Ezginin durak sesinde yapılan dem eşliği tulumda, çiftede ve üç teli de aynı sese akortlanan kemençede; ana ezgiye oktav ve paralel beşliler kullanımı ile eşlik kavalda; ana ezgiye hem dem sesi, hem de paralel ezgiler ile yapılan eşlik ise kemençede yaygın bir şekilde görülmektedir.

Çoksesliliğin niteliğini belirleyen veya etkileyen üç önemli unsur dikkat çekmektedir.

Çalgının yapısı ve teknik özellikleri

Çalınan ezginin durak ve güçlü (yarı durak) gibi sesleri

Çalınan ezgiye eşlik için kullanılan geleneksel çalım tarzları

Tulum ve çiftedeki çift boru, kavalın horlatılarak çalınması, kemençenin iki teline birden basılarak çalınması ve karakteristik olan bu çalım tarzını kolaylaştıran tuşe ve eşğin düz olması ve çalımda kullanılan akortlar; dizilerdeki seslerin hiyerarşisi ile bağlantılı olarak kullanılan dem ve paralel sesler; çoksesliliğin niteliğini belirleyen unsurlar olarak gösterilebilir.

4. KAYNAKLAR

Ahrens, C., "Instrumentalmusic und Polyphonie am Schwarzen Meer", *I.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Milli folklor Araştırma Dairesi Yayınları (20), s.8, Ankara, 1977.

Arom, A., *African Polyphony and Polyrhythm*, s.35-37, Cambridge University Pres, Sidney, 1991.

Ay, G., *Folklor (halkbilim)*, s.148, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999.

Çakır, A., Öcal, M., *Türk Halk Ezgileri*, s.55, Kültür Bakanlığı Yayınları (1797-1), Ankara, 2001.

Çakır, A., Öcal, M., Ozanoğlu, T., *Türk Halk Ezgileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 305/21, Ankara, 2000.

Çiçek, S., "Kemençenin Ordinaryüsü" Picoğlu Osman (Gökçe), *Görelle Lisesi Aylık Okul Dergisi*, Yıl 2, sayı 2, Giresun. (Tarih Belirtilmemiş).

Çokal, M., "Tulum", *Türk Folklor Araştırmaları*, Cilt 8, s.3211, İstanbul, 1963.

Ekmekçioğlu, İ., Bekar, C., Kaplan, M., *Türk Halk Oyunları*, s. 70, Esin Yayınları, İstanbul, 2001.

Gazimihal, M.R., "Anadolu'da Çoksesli Müsiki", *Varlık Dergisi*, Cilt 11, Sayı 175, s.178, İstanbul, 1940.

Gedikli, N., "Karadeniz Bölgesi Halk Müziği Çalışmalarına Toplu Bir Bakış", *Müzikbilimsel Araştırmaları I*, s.18, İzmir, 1999.

Tüfekçi, N., *Yurt Ansiklopedisi*, Anadolu Yayıncılık, 3. Cilt, s.2095, İstanbul 1985.

Picken, L., *Folkmusical Instruments of Turkey*, s75, 186, Oxfors University Press, London, 1975.

Picken, L., "Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor", *In proceedings of Royal Musical Association*, Vol. 80, s.75, London, 1954.

Sarisözen, M., "Çoksesli Müzik ve Bağlamalar", *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı 2, s.117, Ankara, 1940.

Sarisözen, M., "Kaval, Tulum, Çifte", *Güzel Sanatlar Dergisi*, s.106, 1942, Ankara.

Sözer, V., *Müzik-Ansiklopedik Sözlük*, s.337,510, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

ÖZET

Bu çalışmada, Karadeniz Bölgesi Halk Müziğindeki çoksesli unsurların neler olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Bölgeye ilişkin örneklerin çoksesli unsurlar bakımından değerlendirilmesi sonucunda dem tutma, paralellik ve dem tutma ile paralelliğin birlikte kullanıldığı üç tip belirlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Çokseslilik, dem tutma, paralellik

ABSTRACT

In this study, we investigated polyphonic elements in the Blacksea Region's folk music and determined three types such as "drone", "parallelism" and using these two together with regard to the evaluation of musical examples related to that region.

Keywords: Polyphony, drone, parallelism

Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin ‘Kültüre Gömülü Olma’ (*Embeddedness*) ve ‘Anıstırılma’ (*Adumbration*) Durumları

Banu Mustan Sönmez*

Geleşim süreci içinde müzikoloji disiplini, Batı sanat müziğinin gerçek müzik olduğu varsayımından hareketle, Batı sanat müziği estetiğine ve performansına hizmet eden bir disiplin olagelmıştır. Bu nedenle müziğin varlığının ve niteliğinin sorgulanması işlevini, ‘etnomüzikoloji’ disiplini üstlenmiştir. Etnomüzikologları müziğin varlığını ve niteliğini sorgulamaya iten, Batı dışı toplulukların dünyayı ve dolayısıyla müziği algılama biçimindeki farklılıklar olmuştur.

Bu çalışmada, etnomüzikoloji literatüründe kullanılagelen ve müziğin varlığını ve niteliğini anlamlandırma noktasında daha boyutlu bir yaklaşım kazandıran müziğin ‘kültüre gömülü olma’ (*embeddedness*) ve ‘anıstırılma’ (*adumbration*) durumları üzerinde durulduktan sonra, bu durumların Anadolu’ya ait inanç pratikleri içindeki görünümü gösterilecek.

Müzikte ‘Kültüre Gömülü Olma’ (*Embeddedness*) ve ‘Anıstırılma’ (*Adumbration*) Durumları

Müziğin ‘Kültüre Gömülü Olması’ (*Embeddedness*) Durumu: Öz olarak kültüre gömülü olma; müziğin farklı kültürel öğeler ya da örüntüler içinde, özerk bir algılandıran yoksun bir varlık alanına sahip olmasıdır. Batı kültüründe analitik düşünce aracılığıyla ‘müzik’ olan ve olmayan kültür ürünleri; seküler düşünce aracılığıyla da ‘dinsel müzik’e dahil olan ve olmayan kültür ürünleri birbirinden ayrılmış; müzik icrası ayrı bir uzmanlık, eğitim ve hatta geçim alanı olmuştur. Bu nedenledir ki Batı dı-

*Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Mezunu.

şı topluluklarda müzik sözcüğünün hiç yer almaması; ya da müziğe en yakın kavramın içine müziği de alan inançsal ritüelin bütününe karşılık gelmesi, Batı kültürüyle yetişmiş birçok etnomüzikoloğu şaşırtmıştır. Nettl, bu duruma farklı etnomüzikologların bilimsel deneyimlerinden örnekler göstermiştir: Amerikan Kızılderili ve Karaayak yerlilerinde direkt 'müzik'e karşılık gelebilecek bir kavramın bulunmadığı, keza Ames'e göre Nijerya'da, McAllester'e göre Navaholarda, Keil'e göre Batı Afrika'daki bir düzineden fazla farklı dil kullanan topluluklarda direkt müziğe ait bir kavramın bulunmadığı, bu topluluklarda müziğe değil, müziği de içine alan 'ritüel'lere atfedilen kavramların bulunduğu, Nettl tarafından vurgulanmıştır (1983: 20).

Ancak bu belirginlikte olmasa da müziğin kültüre gömülü olması durumu, birçok kültürde mevcuttur. Bohlman'a göre müzik, her toplumda bir kültüre gömülü olma durumu içerisinde: Batı kültüründe armoni ve melodinin içine gömülüdür. Tüm kültürlerde dans nedeniyle bedensel aktivitelerin içine gömülüdür. Antik Yunan düşüncesine göre matematiksel ve fiziksel yöntemlerin içine gömülüdür. Natüralistlere göre doğanın, lengüistikçilere göre dilin içine gömülüdür. Birçok toplulukta dinin içine gömülüdür. (1999: 17-34).

Her toplulukta kültüre farklı biçimlerde gömülü olma durumu, müziğin algılanış ve pratik farklılığından kaynaklanır. Bu farklılık dahi, yaygın kanının aksine müziğin evrensel bir dil olmadığını göstermektedir. Zira etnomüzikologların birçoğuna göre 'tek bir müzik' değil, farklı algılanış biçimlerine göre 'değişik müzikler' bulunmaktadır: "Müzik evrensel bir dil değildir, umuma ait iletişim biçimi olarak müziksel sistemler, sözsiz dilden daha yabancı ve spesifiktir. Müziksel sistemlerin çevirisi yapılamaz ve yabancılara göre belirli bir halk tarafından kabul edilebilir ve algılanabilir..." (Blacking 1995: 239). Eş deyişle etnik toplulukların kültürel bir uzantısı olan müzik, üretildiği kültürün anlam kodlarıyla karşı tarafa taşınır.

Müziğin 'Anıştırılması' (Adumbration) Durumu: Öz olarak anıştırma, bir kültürel pratik içinde yer alan müziğin varlığının inkar edilmesi anlamına geçer ve daha çok ritüel içi (dinsel) müzik pratiklerinin ritüel dışı (dünyasal) müzik pratiklerinden ayrılması amacıyla gerçekleştirilir. Gerek İslami kültürde, gerekse Batı kültüründe inançsal müzik performansı dünyasal müzik performansı arasında ciddi bir ayırım vardır. Ne inanç müziği içindeki kutsal öğeler dünyasal müzikte, ne de dünyasal müzik içindeki eğlence öğeleri inançsal müzikte kullanılmamaktadır. Eş deyişle müzikte var olan dinsel-dünyasal ayrımı, sıklıkla anıştırmaya yol açmaktadır ve 'anıştırma' ve 'kültüre gömülü olma', birbirine eşlik eden durumlardır: "Müziğin zaman ve mekân, tarih ve kültür içine gömülü olma durumu, bundan başka, anıştırma şartlarını oluşturur..." (Bohlman 1999: 34).

Anadolu İnanç Pratikleri İçinde Müziğin 'Kültüre Gömülü Olması' (Embeddedness) ve 'Anıştırılması' (Adumbration) Durumları

Anıştırma ve kültüre gömülü olma durumları, Anadolu'da gerek Ortodoks İslami pratiklerde (Sünnilik), gerekse Heterodoks İslami pratiklerde (Alevilik) bariz bir biçimde görülmektedir. Aşağıda, bu iki durumun Anadolu dinsel ritüelleri üzerindeki görünümü gösterilecektir. Ancak bu durumlar Anadolu tasavvufuyla ilintili olduğundan, öncelikle tasavvufun tanımı ve Anadolu'da Tasavvuf-müzik ilişkisi üzerinde durmak gerekir.

Tasavvufun Tanımı ve Anadolu'da Tasavvuf-Müzik İlişkisi: Anadolu coğrafyası, her ne kadar farklı toplulukları barındırsa da tasavvufi düşünce, gerek Heterodokslara ve gerek Ortodokslara ait en büyük ortak paydadır. Bunun en açık kanıtı Yunus Emre'nin ve Mevlana'nın ama Türkçe ama Farisi şiirlerini birbirine benzeyen felsefeleri ile yoğurmuş olmalarıdır.

İslami ibadetlerden biri olan namaza benzer ritüel pratiklerinin İslamiyet öncesi dönem Orta Doğu topluluklarından biri olan Saabilerde de uygulanmış olması, bugün Anadolu'ya özgü bir ibadet biçimi olan müzik eşliğinde ellerin göğe kaldırılarak dönülmesi uygulamasının (sema/ semah) Hitit Anadolu'sunda da var olması gibi örnekler, tahmin edileceği gibi her inanç sisteminin kendisini oluşturan bir evveliyata sahip olması ile ilgilidir. İslam'a adapte edilen ta-

savvuf geleneğinin de anlaşılabilmesi için, İslam'ın gerisine gidilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda İsmet Zeki Eyuboğlu, tasavvufun İslamiyet öncesi kaynaklarını Eski Anadolu-Yunan felsefesi; İran-Hint İnançları ve semavi dinler olmak üzere üç kısma ayırmaktadır (Eyuboğlu 1987: 41). Yine Baki Öz, tasavvufun evveliyatını, "eski Hint, İran, Yunan, Mısır, Roma ve Bizans" a kadar götürmektedir (Öz 2005: 113). Sonuç olarak tasavvuf, özünde Tanrı-evren-insan özdeşliğine, vahdet-i vücut (varlığın birliği) ve vahdet-i mevcut (evrenin birliği) teolojik ilkelerine dayanan, yaratan-yaratılan birliğini ön gören ve tarihsel gelişiminin ne zaman başladığını saptayabilmenin olanaksız olduğu bir düşünce sistemidir. Bu düşünce sisteminin, Anadolu müziklerindeki 'kültüre gömülü olma' ve 'anıştırma' olguları ile olan ilişkisini aşağıda ele alacağız.

Anadolu Toplulukları İçin Ortak Bir 'Kültüre Gömülü Olma' ve 'Anıştırma' Durumu: Müzik İcrası İçin Kullanılan *Yakma* ve *Yanık* Metaforları: *Yakma* ve *yanık* metaforu, Anadolu'da türkü ve ağıt için kullanılır. Bilindiği gibi İngilizce'de müziksel yaratıcılık eylemi için *compose*, Türkçe'de ise 'bestelemek' kullanılmaktadır. Oysa Türk dilinde hüzünlü bir beste ya da doğaçlanmış bir yaratı için *yakmak* ve *yanık* metaforu da kullanılır: *Türkü yakmak* ya da *ağıt yakmak* gibi. Buna paralel diğer metaforlar ise; hüzün veren ses için *yanık ses*, hüzün veren çalgı için *yanık çalgı* ve hüzün veren icra için *yanık çalmak*, *yanık söylemek/okumaktır*.

Anadolu'daki tüm Türk dili konuşucularının besteleme ve icra için kullandığı bu metaforlar, yapılan müziğin kültüre gömülü olduğunun ve anıştırıldığının göstergesidir. Şöyle ki Batı kültüründe bir yaratı için yalnızca bestelemek (*compose*) terimi kullanılmaktadır. Oysaki *yakma* ve *yanık* metaforları, müzikten çok derdi ve hüznü ifade etmesi nedeniyle düşünce vurgusunun 'yaratıcılığa' değil 'hüzne' yapılmasını sağladığından, bir çeşit müziği kültüre gömme ve anıştırma davranışıdır.

Anadolu'da müziği kültüre gömme ve anıştırma durumlarına bir örnek olan 'yakma' ve 'yanık' metaforlarının kökeninde Anadolu tasavvufunun bulunmasının nedeni, insanı olgunlaştırması nedeniyle derde ve hüzne yüklenen olumlu anlamdır. Ayrıca Anadolu tasavvufunu yaşayan toplulukların, eski bir Orta Doğu ve Anadolu kültü olan ve aşkı, ışığı, derdi ifade eden 'ateş'e dayalı bir algılama geleneğine sahip olması, müzik icrası ve niteliği için *yakma* ve *yanık* metaforlarının kullanılmasına neden olmaktadır. Aşağıda da gösterileceği üzere, 'ateş' kültüründen kaynaklanan ve *yakma-yanma* metaforları ile ifade edilen müziksel yaratıcılık ve icra, ateş alıp tutuşarak birbirini yakan nesnelere ve yangın olayı gibi algılanmaktadır.

Vokal veya çalgı performansının kendi (bağrı) 'yanık'tır (dertlidir)_bu 'yanık'lık (dert) sesi ni veya çalgıyı da yakar (sesine ve ya çalgıya da yansır), artık sesi veya çalgısı da 'yanık' tır_ Bu 'yanık' sesle başkalarını da 'yakar' (dertlendirir) (Mustan Dönmez 2006: 336)

Anadolu Toplulukları İçin Ortak Bir 'Kültüre Gömülü Olma' ve 'Anıştırma' Durumu: Vokal İcra İçin Kullanılan *Okumak* Metaforu: Aslında 'okumak metaforu' yalnızca Anadolu'ya değil, Ortadoğu'ya da aittir. Nettl, İran orijinli bir terim olan ve vokal müziğin icrasını ifade etmek için kullanılan *handan* (*khandan*) sözcüğünün İngilizce'ye 'okumak' (*reading*), 'reçite etmek' (*recite*) ve söylemek (*sing*) olarak çevrildiğini ifade etmektedir (1983: 20). Ortadoğu'dan devşirilmiş olan 'okumak' (*khandan*) metaforu kullanılarak, tüm İslam dünyasında kur'anın müzik olması anıştırılmış olur. Yapılan müziğin anıştırılması açısından ele alındığında; kur'an 'müzik olmadığı için' 'söylenmez' 'okunur'. Ortodoks İslam'daki inançsal müzik türleri olan 'ezan', 'kuran', 'gazel', 'ilahî' için kullanılan 'okumak' metaforu ve bu metafora eşlik eden düşünce biçimi, Anadolu'daki tüm topluluklar için ortaktır.

Sözlü bir yaratıda kullanılan vokal performans için 'söylemek' yerine 'okumak' sözcüğünün kullanımındaki anıştırma, Anadolu tasavvufundaki şu düşünce biçiminden ileri gelir: 'Hakkın kelamı', 'Hakkın kitabı' ndan okunur. O kitap, İslam'da öncelikle 'Kur'andır. Bu nedenle 'Kur'an için 'Kalamullah' ya da Türkçesiyle 'Hakkın sözü' dendiğinden 'Kur'an', reçitatif bir biçimde, hatta makam geleneğine uygun olarak seslendirilmiş vokal bir 'müzik' olsa bile, 'söy-

lenmez', 'okunur'. Bohlman, İslam kültürü içindeki bu durumu da, kültüre gömülü olma (*embeddedness*) olgusunun bir türevi olarak ele alır (1999: 27).

Bu düşünce biçimi Anadolu'da, dinsel olduğu gibi din dışı vokal performansı ifade etmek için de kullanılır: 'şarkı okumak', 'türkü okumak', 'deyiş okumak', 'semah okumak', 'gazel okumak' gibi. Fakat Anadolu'da, sözlü yaratıların seslendirilmesi için 'söylemek' sözcüğünü kullanmak, Kur'an dışındaki hiçbir tür için yasak değildir. Ne var ki 'okumak' sözcüğü, çok yaygın olarak kullanılır.

İslami Ritüeller İçinde 'Kültüre Gömülü Olma' (*Embeddedness*) ve 'Anıştırma' (*Adumbration*) Durumları

Vokal Performans İçin Kullanılan 'Okumak' Metaforunun İslamiyet'teki Kullanımı: Yukarıda da değinildiği gibi, dinsel ve dünyasal müziğin birbirinden ayrılması için dinsel müziklerde ciddi anıştırmalar yapılabilmektedir ki, İslam kültüründe de tapınma amaçlı müzik anıştırılmaktadır. 'Kur'an okumak' ibaresindeki anıştırma üzerinde durulacak olursa, *okumak* fiili, müzikten çok yazılı bir metnin seslendirilmesini ifade etmek için kullanılır. Kur'an, elbette önemli miktarda metni içeren bir kitaptır. Bu metinlerde, her biri bir tümceye karşılık gelen ayetlerin numaraları birbirinden ayrılması sağlanmış ve bu ayet öbeklerinin tümü sureleri oluşturmuştur.

Aynı ifade tarzı, makam geleneğiyle seslendirilen taksimlerde de mevcuttur: Makam geleneğini uygulama ve müziksel (ya da kur'anda sözselsel) tümceleri durgu ile sonlandırma yönüyle kur'an ve taksim birbiriyle ortak bir paydaya sahiptir. Kur'an ve taksim icrasının birbirinden farkı, kur'anın ezgili metinleri (söz) seslendirme işini gören bir vokal (insan sesi) ile, taksim ise ezgiyi seslendirme işini gören bir çalgı ile seslendirilmesidir. Şimdi bir tabloyla metnin, Kur'an'ın ve taksimin ortak ve farklı noktalarını ele alalım:

Şekil 1-Metin, Taksim ve Kur'anın Biçimsel Benzerlik ve Farklılıkları

| metin | taksim | Kur'an |
|---|--|---|
| Yazınsal tümcelerden oluşur. | Ezgisel tümcelerden oluşur. | Tümceye karşılık gelen ayetlerden oluşur. |
| Yazı tümceleri paragrafları oluşturur. | Müziksel tümcelerden oluşan öbekler, müziksel paragrafları oluşturur. | Tümceye karşılık gelen ayetler, sureleri (paragraf yerine) oluşturur. |
| Tümceler arasındaki durguyu noktalar gösterir. | Tümceler arasındaki durguyu kadanslar gösterir. | Ayetler (tümce yerine) arasındaki durguyu ayet numaraları (müziksel bağlamdaki kadans yerine) gösterir. |
| Yalnızca entonasyonla seslendirilir, bu nedenle doğaçlamaya yer yoktur. | Makam geleneğiyle seslendirilir, bu nedenle makam tanımının yapılması koşuluyla doğaçlama yapılır. | Makam geleneğiyle seslendirilir, bu nedenle metinlerin hiç değiştirilmemesi ve makam tanımının yapılması koşuluyla kısmen doğaçlamaya yer vardır. |
| Metin insan sesiyle seslendirilir. | Taksim çalgıyla seslendirilir. | Metin ve ezginin bileşimi olan Kur'an, insan sesiyle seslendirilir. |

Her ne kadar müziksel yönü kültüre gömülü olsa ve anıştırılsa da, tam da tabloda gösterilen özellikleri yönüyle Kur'an'ın okunma tekniği, taksim geleneğinin vokal bir performansla uygulandığı kadim bir Arap müziği tekniğidir. Eğer anıştırma söz konusu olmasaydı, Kuran'ı seslendirmek, 'okumak' yerine 'söylemek' fiiliyle ifade edilmeliydi. Oysa müzik, özellikle Doğu kültüründe daha çok eğlenceyi ifade ettiği için, ibadet amaçlı müzik pratiği, İslam'da anıştırılarak eğlence müziğinden ayrılmış olur.

Şekil 2-İslami Ritüeller İçindeki 'Anıştırma'dan (*Adumbration*) Kaynaklanan Müziksel Terimler

| İslam dışı müzik terimleri | İslam içi müzik terimleri |
|----------------------------|-----------------------------------|
| müzik | ezan, Kur'an, zikir, ilahi, gazel |
| ıcracı | hafız, müezzin, imam |
| icra | okuma, tilavet (Kur'an için) |
| icra tekniği | tecvid (Kur'an için) |
| dans (eğlence) | sema, zikir (ibadet) |

Şekil 3-İslami Ritüeller İçindeki 'Anıştırma'dan (*Adumbration*) Kaynaklanan Müzik Pratiği Adlandırmaları

| İslam dışı müzik pratikleri | İslam içi müzik pratikleri |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| müzik: çalınır-söylenir-yapılır | Kur'an, ilahi, yasin vb: okunur |
| müzişyen: çalar-söyler | hafız, hoca: okur |
| dans (eğlence): edilir-oyunur | sema, zikir (ibadet): edilir-yapılır |

Alevi Ritüelleri İçinde 'Kültüre Gömülü Olma' (*Embeddedness*) ve 'Anıştırma' (*Adumbration*) Durumları

Hegamonik olmayan, yani farklı bölgeler üzerine nüfuz etmemiş her kültür, yerel ve etnik niteliktedir. Alevi kültüründeki cem ve müzik, tam da böyle bir spesifikliğe sahiptir. Alevilerin en önemli inanç ritüeli olan 'cem' içinde 'müzik', 'dans', 'gülbank' ve 'halka niyazı' yer alır ve bu ritüeller belirli bir cemaatle gerçekleştirilir. Alevilerin cem ritüeli, birçok Batı dışı toplulukta olduğu gibi davranış kalıplarının, müziğin ve dansın bir arada uygulandığı toplumsal bir birlikteliği ifade eder. Müziğin kültüre gömülü olma durumu ve bu durumun doğurduğu anıştırma, cem ritüelinde de geçerlidir. Fakat Batı kültüründen nasibini alan Aleviler, cemde müzik yaptıklarını 'yadsımaşlar'. Zaten cem müzikleri, tıpkı dünyevi türküler gibi -Alevi müziği- çerçevesinde ele alınır ve inançsal türler ve dünyasal türler, çoğu zaman aynı albüm içinde piyasaya sürülür.

Buna karşın Alevilikte 'cem' denildiğinde; müziği, dansı, gülbankı ve niyazı içeren kalıpsal bir programı olan ritüel yapısı akla gelir. Bu nedenle de, özellikle ritüellerdeki müziğin varlığı inkâr edildiğinde ortaya çıkan bir durum olan 'gölgeleme/anıştırma' (*adumbration*) Alevilikte de geçerlidir. Aleviler, cem içinde yaptıkları müziği önemli ölçüde anıştırmaktadırlar. Özellikle ritüel dansı olan 'semah'lar için daha yoğun bir anıştırma durumu söz konusudur. Aleviler, birçok yazarın ya da cemaat üyesinin semahı 'dans' olarak algılamasına tepki gösterir. Oysa han-

gi amaca yönelik olursa olsun müzik eşliğinde yapılan beden hareketleri ile kendini ifade etme, etnomüzikolojide 'dans' çerçevesinde ele alınır.

Şekil 4-Alevi Ritüeli Olan 'Cem' İçindeki 'Anıştırma'dan (Adumbration)' Kaynaklanan Müziksel Terimler

| cem dışı müzik terimleri | cem içi müzik terimleri |
|--------------------------|------------------------------|
| müzik | semah, deyiş, vb. |
| müzişyen | zakir (zikir eden anlamında) |
| dans | semah |

Şekil 5-Alevi Ritüeli Olan 'Cem' İçindeki 'Anıştırma'dan (Adumbration)' Kaynaklanan Müzik Pratiği Adlandırmaları

| cem dışı müzik pratikleri | cem içi müzik pratikleri |
|-------------------------------------|--------------------------|
| müzik: çalınır-söylenir-yapılır | semah, deyiş, vb: okunur |
| müzişyen: müzik yapar, çalar-söyler | zakir: zikir eder, okur |
| dans: edilir-oylanır | semah: dönülür, yürünür |

Cem ritüelinin önemli bir kısmını müzik performansı oluşturur. Cem müzik türlerinin değişik adlarla anılmasını sağlayan, bu türlerinin cemdeki işlevleri ve amaçlarıdır. Cem ritüeli içinde yapılan müzik, yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi 'müzik' adıyla değil 'semah', 'deyiş', 'mihraçlama' vb. adlarla anılarak anıştırılmaktadır; aynı şekilde 'semah' da 'dans' olarak algılanmadığı için, 'oynamak' yerine 'dönmek' ya da 'yürümek' fiilleri kullanılarak anıştırılır.

Vokal Performans İçin Kullanılan 'Okumak' Metaforunun Alevilikteki Kullanımı: Aleviler, sözlü bir müziğinin icrası için kullanılan 'okumak (*khandan*)' sözcüğünü, kendilerine özgü sufi düşüncelerine göre devşirerek kullanmaktadırlar: Alevilikte Hakk ve insan özdeş kabul edildiği için, 'Hakk'ın Kelamı', ozanın nefesinden çıkar. Yani ozan, nefesinden çıkan her dizede 'Hakk'ın kelamını' söyler. Başka bir deyişle kelamullah (Hakkın sözü), Aleviler için Kur'an'dan ziyade Hakk'la özdeş olan ozanın (yaratıcının) nefesinden çıkan sözcüklerdir.

Aleviler, kendi güvenlikleri açısından kültürleri içinde yazıya fazlaca yer vermeyip, kültürlerini bugüne sözlü olarak taşıdıkları için, ozanın kitabı Alevilerin 'telli Kur'an' olarak ifade ettikleri, bir bakıma Aleviler için yazısız Kur'an olarak da düşünülebilen bağlamadır. Başka bir deyişle metaforik olarak düşünülecek olursa ozan, 'Hakk'ın kelamı' olan dizelerini 'Hakk'ın kitabı' olan 'telli Kur'an' dan okumaktadır. Bu nedenle de ozan 'Kur'an-ı Natık', yani 'konuşan Kur'an'dır. O halde;

Ozan (Hakk/ Kuran-ı natık)_ bağlama (telli Kura'n) çalarak Hakk'ın kelamını okur. (Mustan Dönmez 2008: 61)

Tam da bu noktada, müziğin Alevilikte bu biçimde algılanmasıyla paralel bir metaforun burada ele alınması gerekir: Onatça, Anadolu'nun belirli yörelerinde 'deyiş' yerine 'ayet' sözcüğünün kullanıldığını ifade eder (2007: 48). Ayrıca Bingöl kökenli Alevi dedesi Cemal Sevin, kendisiyle yaptığımız görüşmede, kendi atalarının bağlamanın ibadet amaçlı olarak kullanılma-

sı için 'ayet okumak' metaforunu kullandıklarını ifade etti. Dedenin ifadesine göre ataları, düvaz ya da semah gibi inanca yönelik türler için, sözgelimi; 'bize birkaç ayet okusana!', 'Bize bir ayet okur musun?' demektedirler. Bilindiği gibi ayet, Kuran'ı Kerim'e ait olan sureleri oluşturan ve sayılar ile numaralandırılmış, kendi içinde anlam bütünlüğü olan 'tümce'dir. Bir bakıma ayetler, Müslümanlar için Hakk'ın kelimidir. Alevilerin kendi inançsal müzikleri için 'ayet okuma' metaforunu kullanmaları, tamamıyla bağlamayı Kur'an gibi Hakk'ın kelimasının okunduğu bir gereç, Alevi deyimiyle telli Kur'an olarak görmelerinden ileri gelmektedir.

Dinsel Bir Alevi Müziği Türü Olan 'Nefes'in Alevilikteki Metaforik Kullanımı: Tam da bu noktada, Alevi dinsel yaratılarına verilen isimlerden biri olan 'nefes' üzerinde durulması gerekir. Ozanın okuduğu kelama 'nefes' denmesinin en önemli nedeni şudur:

Ozanın (Hakk/ Kur'an-ı Natık) Hakkın kelamını söylemesi için bir nefes harcaması gerekir. O nefes, içinde Hakkın kelamını barındırdığı için kutsaldır_ Bu nedenle Alevi kutsal yaratılarına 'nefes' denir. (Mustan Dönmez 2008: 62)

Yukarıda da değinildiği gibi 'ayet' sözcüğü Anadolu'nun belirli bölgelerinde 'deyiş' ya da 'nefes' sözcüğü ile eş anlamlı olarak kullanılır. Bu durum şu şekilde tablolandırılmalıdır:

Şekil 6-Anadolu Müziksel Metaforları Olan Ayet ve Nefes Sözcülerinin Birbirlerinin Yerine Kullanılmasının Nedeni

| Yazılı metin okunur | Ayet okunur | Nefes (cem müziği) okunur |
|--|--|--|
| Yazılı metindeki her tümcenin başında nefes alınır ve tümce sonunda o nefes bırakılır, bu hareket her tümcede tekrar eder. | Her ayetin (tümce yerine) başında nefes alınır ve ayet sonunda o nefes bırakılır, bu hareket her ayette tekrar eder. Kur'an'daki ayetler, numaralarla birbirinden ayrılır. | Yazılı metindeki tümcenin ya da Kur'an'daki ayetin (tümce yerine) sarf edilebilmesi için bir nefes alınması gerektiği için, Aleviler kendi kutsal yaratılarına nefes, bazı yörelerde de nefes yerine ayet demektedirler. |

Kur'anın her 'ayet'i, bir metin tümcesi içerir. _ Dolayısıyla Kur'an'daki 'ayet', metin içindeki 'tümce'ye karşılık gelir. _ Tümce, ancak bir nefes harçayarak söylenebileceği ya da okunabileceği için, Anadolu Aleviliğinde 'nefes' ve 'ayet', birbirinin yerine kullanılabilir. _

Hakk'ın kelamı olarak kabul edilen nefes, Alevilikte 'kutsal sözler' anlamına geçtiği gibi, 'hakikat' anlamına da geçer. Ünlü mutasavvıf Yunus Emre'nin hayatını anlatan menkıbelerden birinde, Yunus'un köyünde kuraklık olur ve Yunus, Hacı Bektaşî Veli'nin dergâhına giderek buğday ister. Hacı Bektaşî Veli Yunus'a "buğday mı nefes mi?" der; Yunus Emre "nefesi ne yapayım, köylü kıtlıktan kırılıyor, buğday istiyorum" der, Hacı Bektaşî Veli tekrar sorar ama Yunus Emre, tekrar buğday istediğini söyler, dergâhtan Yunus'a iki çuval buğdayı verirler. Buğdayı alıp eşeğine yükleyen Yunus'un yolda yürürken aklı başına gelir, buğdayın hemen biteceği, ama nefesin (nasip olarak da geçer) ölene kadar onunla birlikte olacağını görür ve köyüne girmeden geri döner, dergâha varır, Hacı Bektaş'a nefes istediğini söyler. Menkıbenin devamı Tapduk Emre'de bitmektedir. Menkıbeden de anlaşılacağı gibi burada 'nefes' derken 'hakikat' kastedilmektedir ve menkıbede de ifade edildiği gibi hakikat, ölene kadar hakikat ehline eşlik eder. Bu nedenle menkıbede hakikat, Anadolu'da kutsal kabul edilen buğdaydan bile üstün tutulmuştur. Özetle, içinde 'Hakk'ın kelamını barındıran 'nefes', Hakk'ın ağzından çıktığına göre elbette 'hakikat' olarak adlandırılmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, öncelikle müziğin 'kültüre gömülü olma' (*embeddedness*) ve 'anıştırılma' (*adumbration*) durumları üzerinde duruldu. Kültüre gömülü olma, müziğin farklı kültürel öğeler ya da örüntüler içinde, özerk bir algılanıştan yoksun bir varlık alanına sahip olmasıdır. Anıştırma ise, bir kültürel pratik içinde yer alan müziğin varlığının inkar edilmesi anlamına geçer ve daha çok ritüel içi müzik pratiklerinin ritüel dışı müzik pratiklerinden ayrılması amacıyla gerçekleştirilir.

Daha sonra bu iki kavram, Anadolu tasavvufundan kaynaklanan müziksel algılama bağlamında tekrar değerlendirildi. Öncelikle Anadolu'daki tüm topluluklarda ortak olan, 'ateş' kütü ile ilişkili Anadolu tasavvufundan kaynaklanan *yakma* ve *yanık* metaforunun 'kültüre gömülü olma' durumu ile ilişkisi açıklandı: Hüzün veren bir beste yapmanın *türkü-ağıt yakmak* biçiminde, hüzün veren bir sesin *yanık ses* biçiminde, hüzün veren bir çalgının *yanık çalgı* biçiminde ve hüzün veren bir icranın *yanık çalmak*, *yanık söylemek/okumak* biçiminde metaforize edildiği sonucuna varıldı. 'Ateş' kültüründen kaynaklanan ve *yakma-yanma* metaforları ile ifade edilen müziksel yaratıcılık ve icranın, ateş alıp tutuşarak birbirini yakan nesnelere ve yangın olayı gibi algılandığı sonucuna ulaşıldı.

Ardından, müzikteki vokal performans için kullanılan *okumak* metaforunun (şarkı-türkü-kur'an okumak) Anadolu tasavvufu ile ilişkisi, bu iki kavram (kültüre gömülü olma ve anıştırma) bağlamında tekrar ele alındı. Dinsel ve bu alışkanlığa paralel olarak dünyasal müzik türlerinin *okumak* metaforu ile dile getirilmesinin Anadolu tasavvufundaki karşılığının, okunan sözcüğün 'Hakk'ın kelamı', okunan gerecin de 'Hakk'ın kitabı' olduğu sonucuna ulaşıldı. Ortodoks Müslümanlar için Hakk'ın Kelamının okunduğu gerecin Kur'an; sözlü kültüre bağlı olan Heterodoks Aleviler için ise yazısız kitap ya da *telli Kur'an* olarak kabul gören bağlama olduğu saptandı.

Aynı şekilde Anadolu'nun belirli yörelerindeki Alevilerin bağlamayla gösterilen dinsel icrayı ifade etmek için *ayet okumak* metaforunu kullanmalarının nedeni olarak da, sözlü bir kültüre sahip olmaları nedeniyle performanslarına ilahi bir anlam yükleyebilmek için, Kur'an'da tümce anlamına geçen ayetleri metafor olarak kullandıkları saptandı. Anadolu insanının kolektif belleğinden kaynaklanan bu ilahi algılayış biçiminin, yalnızca inançsal müzik türlerinin kullanımında değil, (ezan okumak, Kur'an okumak, ilahi okumak, nefes okumak, semah okumak, deyiş okumak vb.) inanç dışı/dünyasal türler için de (şarkı okumak, türkü okumak) aynen kullanıldığı sonucuna ulaşıldı.

Çalışmada ayrıca, Alevi dinsel müzik türü olan *nefes* kavramının Anadolu tasavvufu ile ilişkisi ele alındı. Hakk'la özdeş olan ozanın Hakk'ın kelamını söyleyebilmesi için bir nefes harcaması gerektiği ve kelamın bu nefesin içinden çıkacağı, dolayısıyla Alevi dinsel türlerinden birinin adının *nefes* olarak adlandırıldığı ve Hakk'tan çıktığı varsayılan nefesin, aynı zamanda hakikat olarak kabul edildiği sonucuna ulaşıldı.

Kaynakça

- Ayışit Onatça, Neşe (2007), “Alevi-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı”, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Blacking, (1995), “Selected Papers of John Blacking”, ed: Reginald Byron, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Bohlman, Philip V. (1999), “Ontology of Music”, Retihinking Music, Ed. Nicholas Cook & Mark Everist, Oxford Universty Press, London.
- Eyuboğlu, İsmet Zeki (1987), “Günün Işığında Tasavvuf, Tarikatlar, Mezhepler Tarihi”, Geçit Yayınevi, İstanbul.
- Mustan Dönmez, Banu (2008), “Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri”, Yayılanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Mustan Dönmez, Banu (2006), “Müziğin Anadolu Tasavvufundaki Aşk Ateş ve Yanma Metaforları Bağlamındaki Algılanışı ve Performansı”, folklor/edebiyat, Sayı 48, Ankara.
- Nettl, Bruno (1983), “The Study of Ethnomusicology”, University of Illinois Press, London.
- Öz, Baki (2005), “Alevilik Nedir?”, Der Yayınları, 4. Basım, İstanbul.

Abstract

The Embeddedness and Adumbration Cases of Ritual Music in Anatolian Sufism

According to ethnomusicological theories, music is embedded in different patterns in different cultures. The embeddedness of music in the culture prepares the prerequisite of adumbration which is formed especially in the ritual music.

In this study, the appearance of embeddedness in the culture and the adumbration cases in the Anatolian ritual music has been handled. The metaphor of ‘*yakma*’ and ‘*yanık*’ (to burn and burn) used for composing and performing music; the metaphor of ‘*reciting*’ (*khandan / okumak*), used for vocal performances in Turkish language; the word ‘*nefes*’ which is a kind of *Alevi* religious music and the metaphor of *telli kur’an* (Quran with string) used for *bağlama* (Turkish string instrument) in *Alevism* have been analysed in terms of Anatolian sufism and in the context of ‘embeddedness’ and ‘adumbration’ cases.

Key Words: Anatolian Sufism, Embeddednes, Adumbration, Metaphor

Anadolu ve Türk Müzik Kültürü Açısından Semah ve Sema' Kavramlarına Bir Bakış

Cenk Güray*

1. Giriş

İslam Tasavvufu üzerine yapılan Anadolu'ya has bir tasavvuf anlayışının oluşması ve bunun üzerinde şekillenen "inanca dair" yapıları analiz edebilmek için, hem Türklerin İslamiyet öncesi inanç geleneklerini hem de Anadolu'daki İslam öncesi uygulamaları incelemek gerekmektedir. Yusuf Ziya Yörük (1932) bu ikili etkiye dikkat çekerken şöyle demektedir:

" Oğuzların Anadolu'da mevkilenmesinden ve Müslümanlığın bu mıntıkaya hâkim olmasından evvel, bu ülkedeki dinî turların bunlar üzerinde asla tesiri olmadığını kabul edenlerden değiliz."

Yağmur Say (2006) da olaya Türk Kültürü açısından şu şekilde yaklaşmaktadır:

"Türkler Anadolu'ya gelişlerinde atlarının sırtında ve heybelerinde sadece maddi yaşama ait ürünleri değil aynı zamanda yaşam biçimlerini, geleneksel kültürlerini, içine girdikleri veya etkilendikleri inanç yapılarını da getirdiler. Bu oluşum içerisinde sosyal yaşantı; Gök Tanrı inancı temelli, Şamanist, Budist, Maniheizt, Taoist, Hinduist, İbrani, Hıristiyan inanç ve yaşam örneklerinin oluşturduğu senkretik bir yapı arz ediyordu. İslami yaşam anlayışının içine giriş veya daha doğru bir ifadeyle halk

*Yrd Doç.Dr.,Atılım Üniversitesi Öğretim Üyesi,
Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

Müslümanlığı süreci İran-Horasan kaynaklı yani Şii kaynaklı oldu. Orta Asya'da ulaşılan senkretik yapı Anadolu'da yeni bir senkretik yapıya, yeni bir senkretik aşamaya ulaşacaktı. "

Türklerin ve dolayısıyla İslam'ın Anadolu'ya hakimiyet sürecine tanıklık eden 11-14. yüzyıllar arası süre ve bu sürecin özellikle son iki yüzyılı Anadolu'da otorite boşluğunun yoğunlukla yaşandığı; Bizans'ın yok olma sürecine girdiği, Selçuklu'nun zayıfladığı, Osmanlı'nın ise henüz güçlenmediği bir süreç olarak dikkate değerdir. Ondan dolayı bu süreç; inanç sistemleri açısından yukarıda belirtilen sebeplerden dolayı bir karmaşıklık içerirken; otoriteye aday yapıların bu "inanç sistemleri" ile ilişkisi açısından da ilginçtir. Özellikle Osmanlı'nın "bu tür heterodoks yapılar ile olan" ilişkilerinde yürüttüğü denge politikası; bu yapılara otoriteden de pay vermesini gerektirmiş; bu topluluklar geleneklerinden gelen "mücadeleci" yapılarının böylesi bir otorite ile birleşmesi sonucu sonraki yüzyılları etkileyecek bir kültürel güç olarak gündeme gelmişlerdir (Say, 2006). Sonradan yine Osmanlı ile bu defa kontrol edilemeyen otoriteleri yüzünden çatışacak olan bu heterodoks ve batinî yapıların temelinde "Melâmetilik, Vefâilik ve Kalenderilik" gibi bölgeye has inanç sistemleri bulunmaktadır (Say, 2006). Bu yapılar günümüz Anadolu'sundaki inanç yelpazesinin de temelini oluşturmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı günümüz Anadolu'sundaki inanç sisteminin temelini oluşturan bu coğrafyaya has Tasavvuf anlayışının temellerini incelerken; bu olgunun müzikal yönünü temsil eden "Sema ve Semah" kavramlarını Anadolu'nun müzik geleneklerine yaptıkları "mesnetlik" anlamında incelemek; temeli aynı olan bu kavramların tarihsel süreç içinde uğradığı anlam farklılıklarını dinbilim ve müzikbilim temelinde inceleyebilmektir. Çalışmanın organizasyonu genel olarak İslam ve İslam Tasavvufu açısından "Sema" kavramının irdelenmesiyle başlayacak; Anadolu'daki tasavvuf sisteminin tarihsel kökenleri; bu yapı ile ilgili dini müzik ve dini dans gelenekleri irdelenerek incelenecek ve bu bağlantılardan yararlanılarak Anadolu'daki müzik yapılarının "evrilme ve dönüşüm" haritasının ayrıntıları "kalp ve akıllardaki" yansımalarından yararlanılarak aydınlatılmaya çalışılacaktır.

2. İslam Açısından Sema Anlayışı ve Anadolu'ya yansımaları

Hem "müziği işitmek" hem de "işitilen müzik" anlamına gelen "Sema" zengin ve renkli bir "kültür birikimini" biraz da tartışma yaratabilecek bir mahiyette etkilemiştir. Sema anlayışının sorgulanması, yerine göre yasal yerine göre de dinbilimsel veya mistik bir bakış açısıyla müziğin "kabul edilebilirliğini" sorgulamaktadır, bu yüzden kavramsal olarak dindışı müzikler yerine "kutsal veya dini" müzik yapılarıyla ilişkilendirilmektedir (Shiloah, 1995). İslam'ın müzik ile ilişkisi her dönem tartışmalı bir kavram olarak değişik yöndeki düşünceleri çevresinde toplamıştır (Güray, 2007). Bazı düşünür ve araştırmacılar "ayet ve hadis" bilgilerine dayanarak İslam'ın "müziğe bakışının" olumlu ve destekler yönde olduğunu öne sürerken, başkaları ise benzer bilgilere dayalı olarak tam ters yönde fikirler de geliştirmişlerdir. Bu düşünceleri içeren çalışmalardan; özellikle Anadolu'yu odak alanlar için, İslam Felsefesi'nin ve inanç sisteminin tüm yönlerini içeren bütüncül bir bakış açısının gerekliliği tartışmasızdır. Müziğin bir inanç sistemi ile ilişkisini irdelerken esasında müzik kavramının o inanç sistemine eklenmemekte olduğunu unutmamak gerekmektedir. Dini müzik kavramı bireyin sınırsız yaratıcılığını ortaya koymak yerine kendi ve evrendeki yeri ile ilgili " dini anlamı" sorgulamasına yol açmaktadır. Dolayısıyla; "İslam Felsefesi" ve üzerine yapılan "İslam tasavvufu" anlayışı tartışılmadan İslam'da müziğin veya "Sema'nın" yeri ile ilgili bütüncül bir düşünce de geliştirilebilmiş olmayacaktır. 8. Yüzyıl'da temelleri oluşmaya başlayan İslam Mistizmi veya bilinen adıyla "Sufizm ya da tasavvuf",

insanın maddi varlığından çıkıp, Allah'a yakınlaşmasının en güçlü yollarından biri olarak müziği görmektedir. Sufiler müziği tek yaradılıştan, çok anlamlılığa, şeytaniden ilahiye, göğe aidiyet ile yere aidiyet arasında pek çok anlamı ifade edebildiğine ve değeri ile doğasının, dinleyiciyi, Allah'ı kavrayışıyla doğru orantılı olarak şekillendirdiğine inanırlar. İnsan ruhu geldiği ilahi âleme duyduğu özlemden ötürü, vücuttan kurtulup Allah'a ulaşmaya çalışır. Bu vücuttan kurtulma işlemi, yani dünyevi hayattan ilahi evine dönüş Sufi kurallarının mistik muhayyeline dans ve tabiidir ki müzikle şekil bulur. Bu Muhiddin İbn Arabi, el-Uskudari gibi pek çok düşünürü göre Sema'nın birinci anlamı iken bir diğer anlamı da sessiz, içsel hatta soyut bir Sema'dır ve yüksek bir mistik seviyeye ulaşmış sufii liderlerin ulaşabildiği bir mertebedir. Burada en azından herkes tarafından hissedilebilecek bir müzik yoktur, Sema tüm varlıkların içsel anlamlarını algılamak üzerine kuruludur. Müziğe bağlı olan Sema ise Muhiddin İbn Arabi'ye göre üç türdür, birincisi yani ilahi olan doğadaki herşeyle ilişki kurarken Allah'ı duymak ve ona seslenmek duygusu içinde tekrarlanan bir yapıdır, ikinci yani ruhsal olan Allah'ın her yerdeki varlığını hissettiren kozmik bir şarkıyı duymakla ilgilidir, üçüncüsü ise müzik eşliğinde yapılan mistik dansı ifade eder. Süufiler, mistik düşünceye sahip katılımcıları dini coşkuya çekebilmek için çok karmaşık ritüelik yapılar geliştirmişlerdir. Zikir bu ritüelik yapıların en önemlisidir, zikir kullanıldığı değişik din yapılarına göre şekil değiştirebilir. Kimi sürekli Allah'ı hatırlamaya yardım edici sözleri tekrar ederken, kimi müzik dinlemeyi (sema) ve dans etmeyi bunlara ekler veya ayrı şekilde ele alarak ritüellerini tamamlarlar. Benzer "Zikir" törenlerinin en eski örneklerini "Antik Yunan" döneminin "Doğa'daki uyanışı" temsil eden tanrısı olan Dionysos tapınımı ile ilgili ayinlerde görebilmekteyiz. Dionysos tapınımı aynı Frig'lerdeki Ana tanrıça tapınımı gibi davul, zil ve üflemlerle çalgılar eşliğinde insan ses ve hareketleri ile ulaşılan bir "vecd" halini anımsatır (Ely, 2003). Bu ayinlerin doğadaki uyanışı ve dolayısıyla "yaratılış" anını temsil etmesi; hep o ana gönderme yapan "Sema" anlayışının idrakinde de araştırmacılara yardımcı olabilir.

Mevlana Celaleddin Rumi'den sonra Mevlevilik olarak adlandırılan yapı, Sema'ya dair ritüellerin en karmaşık ve dikkat çekici olanlarını ortaya koymuştur, kalabalık bir müzisyen ve dansçı topluluğu aracılığıyla ortaya konulan mistik dans, Kuran'dan ve Mesnevi'den bölümlerin okunması ve Na't-ı Şerif'in icra edilmesi gibi kısımların eklenmesiyle sembolik bir ritüel törenini oluşturur (Shiloah, 1995). Dikkat edilirse bu yoğun müzikal yapılar, İslam'ın müziğe bakışı ile ilgili tartışmaları bambaşka bir boyuta taşımıştır, Esasında daha önce belirtildiği ve Ahmed Emin'in öne sürdüğü gibi iki önemli fıkıh ekolü olan Hicaz ve Irak arasında bile İslam'ın müziğe bakışı ile ilgili bir uzlaşma söz konusu değilken* (1969) tasavvufi sistemlerin ortaya çıkmasıyla bu farkların eski önemini kaybettiği, fıkıh mezhebi mensuplarıyla birlikte fıkıhın müzikle ilgili telakkisinin, tasavvufun tesiri ve cazibesıyla yumuşadığı ve zamanla tasavvufun potansiyelini eridiği görülmektedir (Shiloah, 1995).

3. Tasavvuf Müziği (Sema)

Tasavvufta "dini müzik" yerine ısrarla Sema tabiri kullanılmıştır. Bunun çeşitli sebepleri vardır. Uludağ'ın bu konudaki düşünceleri oldukça detaylı sonuçlar içerir (2004) :

"a) Öncelikle sufiler, müzik (gına) kelimesi yerine sema sözcüğünü kullanmakla o devirde yaygın bulunan keyif ve nefis ehli ile karıştırılmaktan sakınmak istemişlerdi. Çünkü dünyaya da-

* İslam'ın doğduğu ve hadislerin bol olduğu bir yer olan Hicaz'da müzik hakkında müspet ve müsamahakar davranılmasının, o zamanın Arap örf ve adetine uygun olduğu, Irak'taki sert ve müsamahasız görüşlerin İran tesiriyle ortaya çıktığı, Ahmed Emin tarafından ileri sürülmüştür. (1969)

lan kimseler müziği nefsanî zevk ve keyif için dinledikleri, bu işi yaparken dinin emir ve yasaklarına riayet etmedikleri halde mutasavvıflar (tasavvuf ehli olanlar) müziği tamamen bundan başka bir gaye için ve apayrı bir şekilde dinlemişlerdir.

b) Sûfiler sema deyimini ekseriya ölçülü ses ve hoş sada manasına gelen müzik yerinde kullanmakla beraber, bu kelime ile zaman zaman daha şumullu kavramlar kastetmişler ve sema tabirini ölçülü ve hoş olmayan basit sesleri de kapsayacak kadar geniş bir anlamda kullanmışlardır. Mistik muhayille tabiatla işitilen bütün seslerde lahuti bir ahenk görmüştür; adeta tabiat-taki nizamı bir müzik ahengi olarak anlamıştır. Onun için tasavvufta sema demek, müzik demek değildir, ondan çok daha şumullü bir şeydir. Sema demek, kulak vasıtasıyla işitilen bütün sesler demektir. Müzik sadece semanın özel bir bölümüdür. Hatta tasavvufta; sesle hiçbir ilgisi bulunmayan manevi hakikatler, sırlar, hikmetler, niyetler ve müşahedeler de bir müziktir, semadır. Daha da ileri giderek, tasavvufta sessizlik de bir müziktir diyebiliriz.”

3.1 Tasavvufta Sema Teorileri ve Anadolu’da İslam Tasavvufu yapıları ile ilişkileri

Mutasavvıflar, müziğin meşruiyetini ve insanların neden müzikten zevk aldığını göstermek için, çeşitli görüşler ortaya atmışlardır. Bu görüşleri aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

3.1.1 Bezm-i Elest Teorisi: Büyük Sufi Ahmed er-Rufai’ye (1207-1273) göre Kuran-ı Kerim’de Araf Suresinde “Ben sizin Rabbiniz değil miyim ?” Onlar da “Evet, Rabbimizsin” (Elestu bi-Rabbikum. Kalu-bela) şeklinde ifade edilen ilahi “Elest” hitabını işitmenin zevki kalplerde yer tuttuğundan, Hz. Âdem’in yaratılmasından ve zürriyetinin dünyaya gelmesinden sonra, bu gizli sırlar zuhur eden halden dolayı bir nağme veyahut güzel bir kelime işittikçe o eski ahitteki zevkli dinlemenin sebebiyle kalp, uçacak hale gelir. Şüphesiz ki Elest hitabını işitmiş olma sırrı, bütün canlıların tabiatında mevcuttur. Onun için her cins kendi tabiatına uygun bir şekilde sema eder, ondan kendi himmeti nispetinde hisse alır (Uludağ, 2004).

Anadolu ve Türk-İslam Tasavvufu’nda önemli bir yer tutan Mevlana öğretisinde bu nazariye biraz da karamsar olarak yer alır. İnsanlar bu âleme ruhlar aleminden gelmiştir. Bu nedenle devamlı olarak o âlemin özlemi ve hasreti içindedirler. Asli vatana karşı duyulan bu iştiyak ve tahassürü dile getirmek zaruretinden müzik doğmuştur. Çünkü aslından ve esas yurdundan ayrılan her şey, ana vatanına dönmek için ahu zarlar içinde sızlanır durur. Bu anlayışla, Mesnevi’nin başlangıcında Mevlana tarafından belirtildiği gibi ney kamışlığına dönmek ister:

*“Dinle neyden çün hikayet etmede
Ayrılıklardan şikâyet etmede”*

Yine Anadolu İslam Tasavvufu’nun önemli kaynaklarında (Başgöz, 2003), Yunus Emre’nin belirttiği gibi, su kaynağına, dolap geldiği dağa dönme arzusundadır ve bunun için içli nağmeler ortaya koymaktadır:

*Benim adım dertli dolap
Suyum akar yalap yalap
Böyle emretmiş çalap
Derdim vardır inilerim*

Beni bir dağda buldular

*Kolum kanadım kırdılar
Dolaba layık gördüler
Derdim vardır inilerim*

*Suyum alçaktan çekerim
Dönüp yükseğe dökerim
Görün ben neler çekerim
Derdim vardır inilerim*

Anadolu'daki müzikal ve edebi yapılara ciddi şekilde damgasını vurmuş derviş Pir Sultan Abdal'ın sözleri de aynı anlamları taşımaktadır:

*Ey benim sarı tamburam
Sen niçin inilersin
İçim oyuk derdim büyük
Ben onun için inilerim*

Anlatılan bu hadise "din teorisinde de" karşılığı olan bir süreçtir. Eliade'nin belirttiği gibi dini törenlerin sembolik anlamlarında; bir arketip (ilk örnek) modelin tekrar edilmesi o arketipin ilk kez gösterildiği mitsel anın yeniden canlandırılması anlamını bünyesinde taşır. Arketip "dünyanın mitsel başlangıç anı ise insan kendini yenileyebilmek ya da doğurabilmek ya da yaratılış anını tekrar yaşayabilmek için bu arketip modeli tekrar etmeye çalışır (Eliade, 1994). Sema'ya ilişkin dinsel ritüeller İslam Tasavvufu yaklaşımında da belirtildiği gibi yaratılış anına dönme isteği taşımaktadır. Anadolu kültüründe en az "Mevlevi Sema" kültürü kadar baskın olarak kendini hissettiren Alevi ve Bektaşî toplumlarının "Semah" kültürü de aynı anlayışı ortaya koyar. Sema ve Semah'taki dönme ritüelinin ilkel toplumlardaki din anlayışı ile ilgisini yine Eliade açıklamaktadır, kutsal ana dönüş, esasında içinde hiç bitmeyen bir tekrarı yani döngüyü de taşır:

"İlkeller de, zamana devresel bir yöneliş atfederek onun geri çevrilemezliğini ilga ederler. Her şey, her an kendi başlangıcında baştan başlar. Geçmiş geleceğin bir ön-biçimlenişinden ibarettir. Hiçbir olay geri çevrilemez değildir, hiçbir dönüşüm nihai değildir. Bir anlamda dünyada yeni hiçbir şeyin olmadığını söylemek mümkündür, zira her şey aynı ilk prototipin tekrardan ibarettir; bu tekrar, arketipik jestin ilk gösterildiği mitsel anı güncelleştirerek dünyayı sürekli başlangıçların aynı gündeğümü anında tutar. Zamanın işlevi bütün yaptığı şeylerin ortaya çıkışı ve varoluşunu mümkün kılmaktır. Onların var oluşları üzerinde hiçbir nihai etkisi yoktur, çünkü kendisi de sürekli yeniden doğmaktadır." (Eliade, 1994).

Sema'daki döngü olgusunun "dans" ile ilişkisini açıklamakta konuya değişik bir boyut getirecektir:

"Klasik dans literatüründe, dönerek yapılan en eski danslara topaç veya burgaç dansları denir. Dönme danslarının başlıca hususiyeti, vecde dayalı ekstaz dansları olmasıdır. Dönme hadisesi hemen her zamanda, insanda bedeni ve ruhi bir ekstaz husule getirir...Dönerken duyulan vecd aslında bir vasıttır. Burada esas olan, bu vecd içinde ruhun bedeni terk etmesi, sonsuzluğa ulaşmayı denemesidir...Sema merasimi insanın manevi seferini, daha çık tabirle "Mirac'ını" temsil eder" (Yöndemli, 1997)

Burada belirtildiği ve ileride tekrar bahsedileceği gibi “Miraç” hadisesi yaratana kavuşmayı, onunla bütünleşmeyi anlatır ki bu durum Sema’nın “Bezm-i Elest” Teorisi ile gayet örtüşmektedir. Buradaki “Miraç” hadisesi bu mantık ile yaklaşınca “zamanın başlangıcını ve yaratılış” anını da içeren bir arketip haline dönüşmektedir ki Anadolu’daki Sema ve Semah geleneklerinin alt yapısında da bu “arketip” yatmaktadır:

“Sema, kulun hakikate yönelip aşkla yücelmesi, benliğini terk ederek Hakta yok oluşu ve olgunluğa erişmiş, kamil olarak tekrar kulluğa dönmek için sembolik ifadesidir.” (Yöndemli, 1997)

Mevlana’nın sözleri de bu olguyu destekler anlamdadır:

“Allah’a giden sayısız yollar vardır. Biz O’na sema ve musiki ile ulaşmayı tercih ediyoruz”

Semah töreninin ritüel yapısına ilişkin Melikoff tarafından nakledilen bu örnek tartışmayı daha da çözümlenecektir (2006):

“Miraç sırasında Peygamber, Kırklar Bezmi’ne varır ve nederde olduğunu sorar. Bir ses “Biz Kırklar’ız ve kırk’ımız Bir’iz.” Yanıtını alır. Peygamber kanıt ister. O zaman Hz. Ali, ki Peygamber ezeli ruh varlığı içinde onu tanıyamamıştır-, parmağını keser ve Kırklar’ın her birden elleri kanamağa başlar. Ancak Peygamber, bakar ve “ Siz otuz dokuz kişisiniz !” der. Bunun üzerine “Birimiz yardım toplamaya gitti.” Yanıtını alır. Tam o anda, kanayan bir el kendisine uzanır. Bu, parsa toplamaya giden Selman-ı Farsi’nin elidir; ancak bir üzüm tanesi bulup getirebilmiştir. Bu bir tek üzüm tanesinden, Peygamber, kırk kişiye pay edilecek kadar şerbet çıkarır. Bu şerbet’ten içen Kırklar, kendilerinden geçer ve dönmeye başlarlar. Peygamber de katılmak üzere kalktığı anda türbanı çözülür, düşer, kırk parçaya bölünür. Kırkların her biri bir parçayı beline dolar ve tekrar dönmeye başlarlar.

Alevilerde, Zakir ya da Ozan, bu gerçek-üstü anı canlandırdığında, topluluk ayağa kalkar, Sema’ya katılmak isteyenler bellerine bir kuşak-çoğu kez başörtüsü- dolar ve dönüşe katılırlar.

Ayin-i Cem, bu tanrısal bezmin, yerdeki yeniden güncelleştirilişinin sunuluşudur. Bunun içindir ki, aynı zamanda, bu ayine *Kırklar Meclisi* “Kırklar Bezmi”; yapıldığı alana ise *Kırklar Meydanı*, “Kırkların toplandığı yer” adları verilmektedir.”

Yine Yörükân’ın (2006) Tahtacı Alevi’ler ile ilgili araştırmasında yansıttığına göre Zemheri’nin 18. gecesi yapılan toplantı Miraç’ın temsilidir. Ayin bittikten sonra Dernek’e iştirak edenler birbirinin Miraç’ını kutlarlar ve “Miraç’ın kutlu olsun” diyerek birbirlerinden uzaklaşırlar. Bu buluntular da öne sürülen fikirleri destekler niteliktedir.

Bu durum bize “Mevlevi’liktaki Sema” geleneği ile günümüzde Alevi ve Bektaşilik’le simgelenen Semah geleneğinin “inançsal ve simgesel” altyapıları arasında hiçbir fark olmadığını göstermektedir.

Yusuf Ziya Yörükân’ın (2006) hadiseye yaklaşımı ise bu olgunun geçmişteki inanç sistemleri ile bağlantısını kurmaktadır:

“Cem Ayini’nin Miraç’ı sembolize etmesi ve Cem’de ölmeden önce ölme ve dirilme temalarının işlenmesi, Hıristiyanlık dahil pek çok inanç sisteminin içine sızmış eski bir geleneğin devamıdır. Hellenizm ile birlikte doğu kaynaklı pek çok düşüncenin Yunan inanç ve düşünce sis-

temine sızarak eskisi ile hamur haline gelmesi, mevcut olanı çok daha karmaşık bir hale getirmiştir. Türkler Anadolu'ya geldikleri zaman, bu karmaşık din ve mitolojileri hazır bulmuşlar ve bir dereceye kadar da onların etkisinde kalmışlardır. Daha önce dağarcıklarında bulunan ve Uygurlar aracılığı ile Manihaizm'in eskatolojisinden ve öbür dünya tasavvurlarından öğrendikleri ayrıntıları Miraç anlayışlarına katmayı ve onu süsleyerek masallaştırmayı, sonra da en belirgin ifadesini Miraç'ta bulan yeni bir Tanrı anlayışı geliştirmeyi bu yolla gerçekleştirmişlerdir."

3.1.2 İlahi güzellik teorisi: İlahi ve güzellik, düşüncenin keyfiyetini kavrayamayacağı, zekânın izahını yapamayacağı bir tarzda ruhlar tarafından temaşa edilmektedir. Düşünce, madde âlemiyle ilgili hususlarda yetkili olduğundan soyut âleme ulaşmak için yol bulamamakta, ruhlar tarafından temaşa edilen gaip âleminin sırlarını bilmeye imkan kalmamaktadır. Bu ilahi güzelliğin tecellisini temaşa eden âşıkların hal ve makamlarına göre zevk, vecd ve semaları olur. Bu düşüncede hem Platon ve Yeni Platoncu felsefelerin ve daha önce de büyük İslam düşünürü Gazali tarafından ortaya konulan fikirlerin etkisi vardır. Âlemde hiçbir hayır, hiçbir güzellik ve sevilen hiçbir şey yoktur ki, Allah'ın güzelliklerinden bir güzellik, kereminin eserlerinden bir eser ve cömertlik denizinden bir katre olmasın (Uludağ, 2004). Dikkat edilirse bu yaklaşım, İslam ve özellikle Anadolu tasavvufunun Allah'ı kendinde, her yaratılışta ve bu sebeple doğanın her yerinde araması görüşü ile örtüşmektedir (Ocak, 1999). Yine Ocak'ın belirttiği gibi Alevilik'teki bu Tanrı anlayışı, kısaca "Tanrı'nın insan bedeninde şekillenmesi diyebileceğimiz hulul (incarnation) inancı çerçevesinde, eski Türklerdeki Gök Tanrı kavramının Hz. Ali ile özdeş hale getirilmesinden doğan bir Tanrı telakkisidir (1999). Bu durum tarikat, şeriat ve marifet aşamalarından geçtikten sonra "hakikat" aşamasına ulaşan insanın özünde kötülük kalmaması, yokluktan ve karanlıktan gelen her şeyin eriyip yok olması ve sadece Tanrı niteliklerinin kalmasıdır. Böylece insan tanrılaşacak, Tanrı ile bir olacaktır. Kul-Tanrı, yaratan-yaratılan ikiliğinin yok olduğu bu aşama Anadolu tasavvufunda Enelhak, "Ben Tanrırım tek gerçeğim" diyen bir anlayış ile ifade edilmiştir (Başgöz, 2003).

3.1.3 Ruhun erkekliği, nefsin dişliliği teorisi: Tasavvufta Sema ile ilgili öne sürülen bir başka teori de ruhun nağmelerden zevk almasının sebebini şöyle açıklar (Uludağ, 2004):

"Nağmeler vasıtasıyla nefis ile ruh gizli bir şekilde ve şifre ile fısıldaşırlar, âşıklar gibi gizli gizli söyleşirler. Nefis ile Ruh arasında ezelden beri bir karşılıklı aşk bulunmaktadır. Bunun sebebi, nefsin dişliliği (unuset), ruhun erkekliğidir (zukuret). Dişi ile erkek arasında tabii olarak karşılıklı bir meyil ve aşk söz konusudur. Bir ayette "Onunla tatmin olsun diye Allah Havva'yı Adem'den yarattı" (Araf, 189) buyrulmuştur. Bu ayette "Min-ha" (Havva'yı Adem'den yarattık) denilmiş olması, karşılıklı aşka ve ülfete sebep olan birbirine bitişmenin lüzumuna işaret edilmiş olmasından dolayıdır. Ruh nağmelerden zevk alır. Çünkü bu nağmeler, iki âşık arasında geçen ve âşıkları mest edecek derecede eğlendiren fısıldaşmalardır. Hikmet (madde) âleminde Havva'nın Adem'den yaratılması gibi, kudret (mana) âleminde de nefis, ruhtan meydana getirilmiştir. İkisi arasındaki ünsiyet ve ülfetin esasını bu husus teşkil etmektedir."

Bu yaklaşım daha önce ortaya konulan teorilerle de belirli anlamda paralellikler barındırmaktadır. Bu müzikal coşku, ruhsal coşku olan "Vecd'i de" beraberinde getirir. Anadolu Tasavvufu'ndaki Sema anlayışında da Sema sonucu olan ruhsal coşku ve Allah'a yaklaşma benzer şekillerde anlatılmaktadır.

3.1.4 Pisagor'un teorisi: Pisagor'un gezegenlerin ya da gök cisimlerinin dönüşünden yani ev-

renin hareketinden ortaya çıkan sesleri müziğin temeli olarak düşünmesi, Antik Yunan dönemi ve sonrası pek çok müzik kuramcısını etkilemiştir. Bundan dolayı söz konusu teori uzun yıllar, neredeyse 17. yüzyılın ortaları ve 18. yüzyılın başlarına kadar Ortaçağ İslam ve Osmanlı Dönemi müzik kuramcılarının kitaplarında müziğin ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak anlatılmıştır.

Dikkat edilirse tüm teorilerde ortak olan gizli veya açık şekilde, müziğin öncelikle doğanın ve onun doğal bir unsuru olan insanın iç enerjisini yansıttığı, bu sebeple bu iç enerjiyi kullanarak insanın yaratıcısına ulaşabilmesinin, onu kalbinde hissedebilecek kadar yaklaşmasının mümkün olabileceği anlatılmaktadır. Kuran'da "İnsana şah damarından daha yakın olarak" ifade edilen Allah-İnsan etkileşimi ve bütünlüğü, Anadolu Tasavvufu'nda Yunus Emre'de "Bir ben vardır bende benden içeri..." dizeleriyle vücut bulmuştur.

4. Anadolu'daki Eski Uygarlıklarda ve Türkler'de İnanç ve Müzik İlişkisi

4.1 Anadolu ve İnanç Gelenekleri

Anadolu Kavramı ve coğrafyası pek çok kültürel etkiyi içinde barındırarak bunların birbirleriyle etkileşimlerine ve sonuçta pek çok karmaşık ve özgün kültürel yapı ortaya çıkarmalarına önayak olmuştur. İnanca dair yapılar ve bu doğrultudaki müzik anlayışı da bu yüzden Anadolu'da çeşitlilik gösterir.

Anadolu'da Hatti ve Hitit'lerle belgelenebilen "kutsal törenlere" müziğin eşlik etme geleneği (Dinçol, 1999), temel özelliklerini şaşırtıcı biçimde koruyarak Frigya (Alp, 1999) gibi ara uygarlıklar yoluyla Antik Yunan'a oradan da Roma ve Bizans (Wellezs, 1961) kültürlerine geçmiştir. Eski Türk geleneklerinde görülen "Şaman" simgesine atanan kutsallık ve üzerinde taşıdığı din adamı ya da doğaüstü ile ilişki kuran kişi ve müzisyen paraleli de, Anadolu'daki yaşamı da kapsayan sonraki süreç içinde "müzik adamının", "bağlamanın" kutsallığını ve bu temelde dini müziğin önemini yanında taşımıştır (Ak, 2001). Anadolu'daki İslam anlayışı da müziği, "evreni" ve "Tanrı'yı" anlamının en önemli yollarından bir olarak görmüştür (Uludağ, 2004) (Ocak, 1999):

"Müzik, Tanrı aşıkları için ruhun gıdası olmuştur,
Zira müzikte sevgili ile birleşme ümidi mevcuttur"-Mesnevi'den (Uludağ, 2004)

Bu sonuç hem eski Türk geleneklerinin hem de eski Anadolu uygarlıklarının kültürlerinin ortak etkisi ile ortaya çıkmıştır ve ne ilginçtir ki "din anlayışı" değişse de temeldeki bazı çekirdek yapılar kültürün ana özelliklerini "din çerçevesinde" kuşaklarca "hafıza kültürü" aracılığıyla iletmektedir (Güray, 2006).

4.2 Eski Türklerde Şaman'lık inancı, müzik ve Alevilik ilişkisi

Şaman Ayinleri'nde, "müzik ve raks" ayinin vazgeçilmez bir parçasıdır, ayinlerde kutsal olan ile ilişki kurmaya çalışan Şama (kam) bu ilişkiyi müzik ve dans yoluyla ortaya koyar. Yörükân'ın Ziya Gökalp'tan aktardığı şu sözler bu durumu destekler durumdadır:

"Kamın iki yamağı vardır. Bunlar musikiye, curalarını öttürmeye, kam ise davulunu çalarak raksetmeye başlar. Bu raks tertipsiz ve nizamsızdır. Raks yapılırken dua okumaya devam edilir

yahut dua değil de esrarlı birtakım cümleler söylenir. Yamaklardan biri kam tarafından yapılmış olan merdiven gibi bir ağacı tutmaktadır. Bu ağacın üzerinde dokuz basamağı ifade edecek surette birtakım kertikler vardır ve her kertik bir basamaktır” (2005)

Kam, raks ettiği esnada bir basamağa ayak basmış gibi bir adım atar. Bununla kam birinci kat göğe çıkmış olur. Çünkü kamlar her merasimde göklere seyahat ederler. (Yörükan, 2005)

Şaman bu anlarda “vecd” halindedir. Yoğunlaşma sonucu kendinden geçmiştir. Bu benzer durumlar, yani kutsalla ilişkin olan kişinin kutsal mekanları “ayin”esnasında dolaşması, pek çok Heterodoks İslam yapısında ayinlerin temelini oluşturmaktadır. Alevi Kültürü’ndeki Cem Töreni de içerdiği dans-müzik yapısı ve simgelediği anlamlar dolayısıyla Şaman Ayinleri ile yoğun benzerlikler taşımaktadır. Yörükan (2006) da bu durumu destekler mahiyette fikirler ortaya koyarken Anadolu’da ve komşu coğrafyalarda daha önceden veya İslam ile eşzamanlı olarak yaşanan değerlerin bu oluşumdaki etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiğini de söylemiştir. Yörükan aynı zamanda “Alevi Erenleri’nin ve özellikle Dede’lerin” “Şaman’ın veya Kam’ın” iş bölümünün bir kısmını bu simgeler ortadan kaldıktan sonra üstlendiklerini de ifade etmektedir. Yine Şaman’ın “müzik” ile ilgili görevlerinin “Ozan’a” yüklenmiş olabilmesi, ve Ozan’ın çalgısı “bağlama’nın” Alevi-Bektaşî kültüründe “Telli Kur’an” diye ifade edilebilecek denli bir kutsallık taşımasının altyapısında bu eski Türk gelenekleri ile eski Anadolu İnanç Gelenekleri’nin olması muhtemeldir.

Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamlaşması süreci çoğu Türkmen kökenli pek çok topluluğun ve aşiretin “Anadolu’ya” gelip kademe kademe manevi ve maddi örgütlenme yapılarını oluşturmaları ile gerçekleşmiştir. Bu sürecin merkezinde, manevi örgütlenme merkezleri olarak yer alan “Tekke’lerin” ve bu tekkelerde faaliyetlerini yürüten “Dervişlerin” faaliyetleri bu dönüşüm olgusunu şekillendiren yapılar olarak dikkat çekicidir.

“Tekke, genellikle doğrudan doğruya bir tarikat adına açılan, o tarikata mensup dervişlerin toplandıkları, zikrettikleri, kendi ilkelerince sürdürülen töreleri ve ayinleri yerine getirdiği gibi, tarikatlarla ilgili tüm kuruluşlar için de kullanılan bir genel terimdir”

Tekkeler ve burada yürütülen faaliyetlerin simgesel inanç merkezinde müzik ve dansın bulunması; Anadolu’nun müzikal yapılarının temelindeki “tasavvufa” bağlı manevi yapılanmayı da rahatlıkla açıklayabilmektedir. Özellikle Kalenderi dervişlerinin geleneklerinde, dünya işlerinden tamamıyla uzak olarak “müzik ve dans” ile ve bir “vecd” halinde “Tanrı’ya” ulaşma isteği, hatta Tanrı’nın insan vücudunda da “yer aldığını” savunan Vahdet-i Vücut anlayışı vardır. Kalenderilerin yine bu yoğunlaşmayı sağlamak adına “uyuşturucu” kullanmalarına pek çok kaynak yer verirken; yine benzer kaynaklar Rum Abdalları adlı Kalenderi zümresini daire, kudüm ve boynuz gibi çalgılar ile dolaşan gezici gruplar olarak tasvir etmişlerdir. Yine pek çok kaynağa göre Kalenderi Dervişleri Mevlana’nın vefatında gülbaklar çekerek ve “Hay huy” ederek üzüntülerini belirtmişlerdir. Seyyid Battal Gazi Külliyesi Kalenderi Dervişlerin Cuma günleri ayin yaptığı mekânlardan biridir. (Say, 2006). Bu tip parça parça bilgilerin birleştirilmesi; müziğin ve müzik ile ulaşılan vecd halinin inanç sistemindeki yerini kolaylıkla ifade edebilmektedir. Bunların yanında “Anadolu’daki manevi ve dolayısıyla yapılanmanın” oluşumunda büyük pay sahibi olan başka bir inanç topluluğu da “Melameti’lerdir”. Melameti’lik, Abbasi İmparatorluğu’ndaki Mevali tabakasına mensup esnaf sınıfının mistik hareketi olarak başlamış, Hind-İran mistik kültürü vasıtasıyla Horasan ve Maverâünnahr’de şekillenmiştir. (Say, 2006) Köprü-

lü'ye göre (1976) "bunlar tıpkı eski Şamanlar gibi manzum ilahiler okuyan, Budist Rahipler gibi menkıbeler anlatan kişilerdir".

Menakıbu'l-Kudsiye ile Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli'de bu tipik eski Şamanist Türk geleneğine telmihte bulunan önemli bilgiler vardır. Bu kaynaklarda kadın-erkek beraber gerçekleştirilen ayin yapılarıyla ilgili bilgiler verilmekte, bu arada kadın ve erkeklerin "ayin sırasında" birbirine bir nefis lezzeti duymadığı da hatırlatılmaktadır. Bu durum önceki bölümlerde nakledilen "nefsin dışılığı ve ruhun erkekliği teorisi" ve "Şaman Ayinleri" ile benzerlikler içermektedir. Benzer ayinler "Şaman inançlarında" ateş yakılması, Şaman'ın ve diğer kişilerin yerini alması, içki sunulması, ilahiler söylenmesi ve raks edilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Genelde oturuş ve raks bir daire halinde gerçekleştirilir. Heteredoks bir İslamik çizgiyi yürüten Yesevilik'te, Vefailik'te ve Ahilik'te özellikle Türkmenlere ve Anadolu'ya has durumlarda bu ayin sisteminin tekrar edildiği bilinmektedir. Benzer gelenekler, eski İran'daki Maniheist çevrelerde de görülmektedir, Türklerin de İslam'dan önce yoğun olarak yaşadıkları bu inanç sisteminin süreç içinde karşılıklı etkileşimleri de gündeme getirdiği bir gerçektir. Bu yaklaşımla eskiden mevcut olan Şamanist geleneğin bu İran dinine geçtikten sonra da devam ettiği ve bu hüviyetiyle Yesevilik, Vefailik gibi Türkmen tarikatlarına girerek yaşadığı tahmin olunabilir. Bu iki önemli tarikatı bünyesine mal eden Babai hareketinin bu geleneği sürdürdüğü ve nihayet XV. Yüzyılda teşekkül eden Bektaşiliğe bu kanalla geçtiğini söylemek bu suretle mümkün gözükmemektedir (Ocak, 1999). Ocak, görüşlerini şöyle noktalandırmaktadır:

"İşte, kanaatimizce Bektaşî ve Kızılbaş zümrelerinde büyük bir titizlik ve sadakatle yüzyıllardan beri yapılagelen Ayin-ı Cem'in aslı bu olmalıdır. " (1999)

Bu noktada dikkat çekilmesi gerekli topluluklardan biri de "Abdallardır". Abdallar, Ülkütaşır'a göre (1940) Güney, Batı ve Orta Anadolu'da mesken tutmuş Babai Türkmenlerin bakiyesi (Yörükan, 2006) olan bir Türkmen Aşireti olup; ismen ve cismen göç sonrası yıllardaki kültürel yapıyı ciddi şekilde şekillendirmişlerdir. Daha önce bahsedilen "Kalenderi" yapılarının da Abdallardan oluştuğu söylenebilir. (Say, 2006) Onlardaki Sema şekli Tahtacılar'da görülen Sema şekline genel olarak benzerken; simgesel bazı figürlerde farklılıklar da bulunmaktadır (Atabeyli, 1940). Abdallar'ın şu an özellikle Kırşehir-Keskin civarında yaşayan arılları, özellikle müzik yetenekleri ve müziğe yükledikleri simgesel anlamlar söz konusu olunca bu çalışma için önemli bir kaynak oluşturmaktadırlar.

4.3 Mevlevilik, müzik, tarihsel altyapısı ve ileriye etkileri

Anadolu'daki İslam Tasavvufu'nu şekillendiren en önemli yapılardan olan Mevlevilik de "Sema" konusunu inanç esaslarının en önemli dayanaklarından biri haline getirmiştir. Aslında, Mevlana daha evvel muhtelif sufiler tarafından çeşitli şekillerde ifade edilen fikir ve inançları kendine has bir üslup ile ifade etmiştir, bundan dolayı Mevlana ile selefi olan sufilerin sema meclisleri arasında da hiçbir fark yoktur. Mevlana'nın sema anlayışında çalgılar, özellikle ney kutsal olarak algılanmaktadır. Mevlana'ya göre ney çevreye aşk ateşleri saçmaktadır. Ona göre neyden çıkan ses perdeleri insanla Rabb'i arasında bulunan perdeleri kaldırarak, kulun aşığı olduğu Allah'ı seyretmesini temin eder. Yine Mevlana müziğin Tanrı aşıkları için ruhani bir gıda olduğuna dair selefleri tarafından ileri sürülen görüşü paylaşır. Pek çok tarihçiye göre Mevlana'nın semayı sistemleştirmesi, Irak-ı Acem'den gelen ve sema geleneğine sahip Şems-i Tebrizi ki kuvvetle muhtemel bir kalenderi dervişidir ile tanışmasından sonraki vakitlere denk gelir.

Sonraki dönemlerde ruhani bir coşku ve vecd içinde bireysel veya topluluk olarak Mevlana'nın sema geleneğini Mevlevilik açısından şekillendirdiği görülmektedir. Bazen semaya, ney, def, rebab gibi çalgılardan oluşan çalgı toplulukları eşlik ederken, bazen de; özellikle Mevlana'nın bireysel olarak ortaya koyduğu Sema'da; yer yer okuduğu şiirlerin coşkusu yer yer de kentin doğal seslerinin semaya eşlik ettiği görülmektedir.

Başlangıçta Mevlana'da klasik şekliyle başlayıp, Şems'in teşvikiyle dönme şeklinde tezahür eden sema ayini kısa sürede büyük bir rağbete mazhar olmuş ve devrin ileri gelenlerinin bir nevi yarı dini eğlence ziyafeti halini almıştır (Uludağ, 2004). Sema törenleri Mevlana'nın bulunduğu medresede, Süleyman Çelebi'nin evinde, Ilgın'da devrin ileri gelenlerinin evinde veya Sadreddin Konevi'nin medresesinde tekrarlanmaya başlamıştır. Başlangıçta sema zamanı Mevlana'nın vecd hallerine bağlıken, ölümünden sonra Hüsameddin Çelebi, sema zamanını, özel durumlar dışında Cuma namazına müteakip Kuran okunmasının ardından başlayacak şekilde sabitlemiştir. Sema toplantılarında bir saz heyeti (heyet-i mutriban), sema edenler ve seyircilerin bulunduğu aktarılmaktadır. Çalgılar arasında en çok ismi geçenler ney, kavak, rebab, def, zurna, nekkare ve başarat'tır. Saz heyeti sema yapılan mekânda yüksekçe bir yerde bulunmaktadır. Sema etmeye bir hey nidası ile başlanmakta olduğu ve gündüzleri yapılan sema gece yarısına kadar, geceleyin başlayanın ise sabaha kadar devam ettiği nakledilmektedir. Davete katılanlar arasında şeriat ve tarikat ehli ile devlet ricali birlikte bulunmaktadır. Görülüyor ki, Mevlana'nın bizzat Sema ile meşguliyeti ve müziğin ameli yönü ile ilgilenmesi, nazari sahada ileri sürdüğü görüşlerden daha az önemli değildir. Mevlevi kökenli bu müzik geleneği ilerleyen yıllarda Türk-İslam müziğinin en görkemli örneklerini Mevlevi Ayinleri aracılığıyla ortaya koymuştur. Coşkun ve cezbeli bir ruha sahip olan Mevlana, Şems-i Tebrizi'yle görüşükten sonra sema etmeye başlamış ve bunu büyük bir bedensel ve ruhani coşku ile yapmıştır. Mevlana zamanında, daha önceki tasavvufi semadan hiç de farklı olmayan, Mevlana'nın oğlu Sultan Velled'den sonra yavaş yavaş şimdi bildiğimiz hali alarak Mevlevi tarikatının esas ayini haline gelen, sonra da mukabele adını alan bu Mevlevi tarikat ayininin aslı, Mevlana'nın müzik hakkında ileri sürdüğü bahis konusu görüşlerdir. Mevlevi sema ve müziği bu temel üzerine kurulmuş, inkişaf için Mevlana'nın görüşlerinden hız ve kuvvet almıştır (Uludağ, 2004)

5. Müzik kuramı evren ilişkisi: Bir üçüncü kuram

Müzik insanlığın her döneminde doğayı ve doğaüstünü anlamanın ve algılamanın en bildik yollarından biri olarak görülmüştür. Hem inanç sistemlerindeki kullanım özellikleri hem de matematik ve fizik gibi doğayı çözümlmek için insanlara kılavuzluk eden bilim dallarıyla yakın ilişkisi bu doğal sonucu ortaya koymuştur. Müzik kuramı bu yüzden yakın çağlara kadar her dönem doğanın ve evrenin uyumu ile ilgili bilgi ve ipuçlarını bünyesinde taşımıştır. Eski Mısır ve Eski Mezopotamya döneminden Antik Yunan dönemine kadar kuram, dünyaya ilişkin felsefi sembollerini içeren matematiksel ilişkiler düzeneği içinde gelişirken, özellikle Aristoxenus'tan sonra matematikten ziyade duyuma, sesler ve aralıkların organizasyonuna bağlı bir kuram ifadesi gitgide daha çok desteklenmeye başlamış, bu anlayış bugünkü kuram yapısının da temellerini atmıştır. Daha o dönemde yukarıda belirtilen iki yapısal tercih etrafında şekillenen ilim ve iş erbabı okullar, müzik kuramının bu iki farklı yönünü ileriki yıllara taşımışlardır.

Yine Antik Yunan döneminden beri gelen, müziği doğadaki uyumun bir parçası olarak gören ve bu uyumu müzik üzerinden anlatan görüş bu iki okuldan ayrılmaktadır. Çünkü bu yaklaşımda müzik icrasına yönelik bir tarif verilmemekte ancak müziğin işlevine ve anlamına yö-

nelik açıklamalardan müzik icrasına yönelik bazı ipuçları çıkarılabilmektedir. Anadolu'daki tasavvuf anlayışının Batını şifreleri ağırlıklı olarak bu anlayış ile bugüne kadar taşınmış, müzik bu anlamda kültürel öğeleri taşıyıcı bir rol üstlenmiştir. Bundan dolayı, müzik kuramından gelen ve süreç içinde kuramın müzik icrasına yönelmesi ile ortadan kaybolan müziğin anlamsal boyutuna dair bazı tanımların bu Batını gelenek ile aktarıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Böyle bir geleneğin araştırılması hem kültürel aktarım hem de müziğin anlamsal ve pratik tabanı ile ilgili çok değerli bilgileri aktarabilecektir.

5. İnanç ve müzik kavramları ilişkisi, kültürler arası geçkiler ve Anadolu'daki durum

Müzik her zaman ve her mekanda, insanlık kültürüne ve inançlarına yönelik simgesellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Her bir kültürün bir değerine, dinler ve felsefe vasıtaları ile bıraktıkları bu "simgeler", müzik araştırmacılığında da müzikal yapıların kültürel bağlantıları ile ilgili araştırmacılara çok ciddi veriler sağlamaktadır. İslam Müzik Kültürü açısından İhvan-ı Safa'nın sağladığı müzikal kaynaklar, benzeri kültürel geçkilerin incelenebileceği en eski yazılı kaynaklardan bir olarak dikkat çekicidir.

X. yüzyılda Basra'da kurulan İhvan-ı Safa, isim olarak bilim ve felsefeyle, bizzat bunlar uğruna değil de bünyesinde, heterojen İslam devleti elitinin dini zümreler, ulusal topluluklar ve bizzat Müslüman mezhepler arasında yayılmış bulunan çatışmalardan iltica edebileceği bir tür ahlaki-manevi cemaat teşkil edebilmek umuduyla uğraşan, bir grup bağımsız düşünür tarafından kullanılmıştır (Çetinkaya, 2001). İhvan-ı Safa'nın en önemli eseri, ansiklopedik derlemeler olarak nitelendirilebilecek olan Risalelerdir. Risalelerin biri müzik felsefesi ile ilgilidir. İhvan-ı Safa'da müzik, kozmik ahengin bir yaratıcısıdır. İnsan kendi küçük âleminde büyük âlemdeki uyumu, yine müzik yaparak yakalamak arzusundadır. Bu arzu, amacı İnsan el Kamil olmaya kadar giden bir yolculuğu da beraberinde getirir. İhvan-ı Safa, Eski Yunan düşünürü Pisagor ve Konfüçyüs'ün düşüncelerinin etkisi altındadır, ortaya konulan müzik felsefesi bu düşünürlerin kendi dönemlerinde ortaya koydukları anlayışlara çok benzemektedir. Bilindiği gibi, bu iki düşünürden birincisi Eski Yunan müzik kuramının temellerini atmışken, diğeri de Eski Çin Müzik Teorisi'nin temellerini felsefi manada ortaya koymuştur. Eski Yunan ve sonrasındaki İslam Uygarlığının müzikal teorilerinde rastlanan 12 gezegenin, 12 burca ve 12 makama tekabül etmesi, İhvan-Safa'da belirtildiği gibi insan vücudundaki 12 deliğin uyumunu ve birbirleriyle ilişkisini de yansıtmaktadır. Pisagor'un öne sürdüğü gezegenlerin hareket ederken ses çıkardıklarına dair düşünce, İhvan-ı Safa'da da göze çarpmaktadır. Yine risalelerde belirtildiği gibi "Gezegen ve yıldız hareketlerinin nağmeleri de, oradaki canlılara ruhlar âleminin mutluluğunu hatırlatır" (Çetinkaya, 2001). Bu olay da daha önce bahsedilen tasavvuftaki "elest bezmi'ne" yani ruhların yaratıldığı zamana duyulan iç arzuya benzer. İhvan-ı Safa'ya göre insan gücü nisbetinde "ilaha" ya da makrokosmos'a benzer, nitekim risalelerde belirtildiği gibi "Pisagor, kendi saf ve nefis cevheriyle ve kalbinin zekâsıyla yıldız ve gezegen hareketlerinin nağmelerini duymuş ve yaratılışının kendisine bahsettiği cömertlikle musiki usullerini ve nağmeleri ortaya çıkarmıştır." (Çetinkaya, 2001). Bu yaratım süreci, pek çok eski felsefeye ve bu arada Antik Yunan'ın "Neoplatonik" düşüncelerine göre tanrının yaratım sürecinin bir tekrarıdır ve yaratılan şey kutsallık atfeder, çünkü asıl gerçeklik kutsal olandır; zira yalnızca kutsal olan mutlak, etkindir, şeyleri yaratır ve onları sürdürür (Eliade, 1994). Bu işaretler, bizi evrenin tek bir enerjiden ortaya çıkan bir yaratım sürecinin tekrarından ibaret olduğu sonucuna götürür ki, zamanımıza kadar gelen ve Anadolu'daki müzikal yapılarda ciddi bir kaynak vazifesi gören İslam Tasavvufu'nun temeli de bu görüşe dayanır. İslam Tasavvufu'na ve bu yapıdan ve ilişkide olduğu diğer kültür-

rel olgulardan etkilenip kendi özgün felsefi yapılarını ortaya koyan Anadolu veya Türk-İslam Tasavvufu'na göre yaratılan, yaratanın tecellisinden başka bir şey değildir (Ocak, 1999). Görüldüğü gibi tüm felsefi teoriler Anadolu'da birbirlerini etkileyegelmişlerdir ve bu felsefi geçişlerin etkilerini müzikte izlemek o yüzden olanaklı olmalıdır. İslam Heterodoksisi'nin en ilginç merkezlerinden biri olan Eskişehir'deki "Seyyid Battal Gazi" külliyesinin giriş bölümünde yazılı olan Platon'a ait sözler bu bağlantının en ilginç örnekleri arasındadır:

"En kötü trajedi zaman kaybidir" (Say, 2006)

Bu arada söz konusu yaklaşımların "Mısır'daki" inanç ve müzik kuramları ile ilgili bağlantıları da oldukça açıktır. Eski Mısır'da evrenin yaratılışının bir ses ile başladığı anlatılır ki pek çok dini yapı ile bu söylem paralellik içermektedir. Mısırlılarda müziğin sese dönüştürülmüş geometri olduğu inancı çok yaygındır, bu yaklaşım Antik Yunan'dan beri süregelen "matematik-müzik" ilişkisinin boyutunu daha iyi ortaya koyabilmektedir. Mısır'lıların en büyük tanrısı "Ra'nın" hiyeroglif sembolü çember'dir, Ra kosmik yaratıcı gücü temsil eder, Ra pek çok ayırık yapıyı bir bütünlük ve uyum içinde birleştirmiştir, bu bütünlük ve uyum içinde hareket eden evreni anlamak için en önemli ipucu Mısırlılara göre müzikte gizlidir. Müzikteki uyum, evrendeki uyumu yansıtır (Gadalla, 2001). Ra'nın sembolü olan "çember'in" önce Mısırlılarda daha sonra da İslam Müzik Teorisi'nde ve Batı müziği Teorisi'nde makamları ve ses ilişkilerini anlatmak için kullanılması (devirler-edvar-beşliler çemberi) yine ilginç bir benzerlik olarak göze çarpmaktadır. Bunun Sema'nın ana unsurlarından olan dönme ritüeli ile ilişkisi, evrendeki döngüler de göz önüne alınarak değerlendirilebilir. Başka bir ilginç olgu da Eski Yunan'da Thales (M.Ö. 634-548), Anaximander (M.Ö. 610-546), Anaximenes (M.Ö. 570-500) ve son olarak Acragaslı Empedokles gibi düşünürler tarafından geliştirilen dört unsur nazariyesidir ki⁵, çeviriler yoluyla Ortaçağ İslam Dünyası'na geçmiş ve başta Kindi ve İhvan-ı Safa risaleleri olmak üzere bu döneme ait bir çok önemli kaynakta derin izler bırakmıştır. Dört unsur nazariyesine Osmanlı Devleti'nde XV. Yüzyılda yazılmaya başlanan ilk Türkçe müzik kitaplarında da geniş yer verilmiş, çalgı telleri ve makamlar ile bu dört unsur arasında ilişkiler kurulmuştur. Ancak zamanla kozmolojik unsurların müzik teorisindeki ağırlığının azalmasına bağlı olarak dört unsur nazariyesi de önemini kaybetmiş, XVIII. Yüzyıl'a geldiğinde büyük ölçüde unutulmuştur (Can, 2001). Eski Mısır müzik kuramında da bu dört unsurun müzikal yapılar ile ilişkilendirilmesi geleneği görülmektedir (Gadalla, 2001). Eski Türk geleneklerinde de çok az farklarla bu dört unsur nazariyesinin benzer şekilde ele alındığı görülmektedir (Ocak, 2003). Komşu coğrafyalar ve kültürler arası etkileşimlerin ışığı altında Anadolu'yu "zamanda derin", "mekanda yaygın bir yapı olarak görmek, tarihsel ve coğrafi katmanları aracılığıyla pek çok kültürden etkilenip, pek çok kültürü etkileyen bir coğrafya için oldukça anlaşılır bir durumdur. Bu bilgiler Antik Yunan-Mısır ilişkisini ile ilgili de araştırmacılara ilginç ipuçları sağlamaktadır.

"Dönme rituelini" biraz daha açmamız gerekirse daha da ilginç bulgularla karşılaşabiliriz. Devirler ve devir kavramı bize bu kültürel geçkiler ile ilgili bilgi verebilecek diğer bir ilginç başlıktır. Safiyüddin 1. Tabaka adını verdiği cinslerin (dörtlülerin) sonuna bir tanini aralık ekleyerek beşli olarak tanımladığı 2. Tabaka'ları bulmuş, bu iki yapının değişik şekillerde kaynaşmasından "devirleri" elde etmiştir. Ya da başka bir deyişle "cinsler yan yana gelerek devirleri (edvar'ı) meydana getirir (Tura, 1988) Devirler ise makamların kullandıkları ses malzemesini göstermektedir. Devirler, aynı zamanda "Edvar" kitaplarına ismini de veren yapılarıdır, bu kitaplarda makam ve usul yapıları "daire" mantığı ile anlatılmaktadır, bu ise Eski Yunan'dan itibaren müzik kuramlarında, inanç ve tasavvuf anlayışıyla bağdaştırılan "müzik-evren" ilişkisine bir

göndermedir. Bilindiği gibi “dönme” ritüeli pek çok geleneksel kültürde göze çarpan, bir tapınım şeklidir ve eski inanç sistemlerindeki “zamanın yeniden doğuşu ve yaratılışın tekrarlanması” olgusuna bağlanabilir (Eliade, 1994). Bu olgunun ritüelik olarak da önemli yansımaları müzik ve dansda olmaktadır:

“ Sema nedir biliyor musun ? Kendinden geçmek ve Hakk’a vasıl olmak suretiyle “bela” (evet) sesini işitmektir. Sema nedir, biliyor musun ? Gömlekten Yusuf’a vasıl olma, kokusunu almak suretiyle Yakub’un derdine deva olmaktır. Sema nedir, biliyor musun ? Benim Allah’la öyle bir zamanım var ki, o zaman içinde bana ne bir melek-i mükarreb, ne de nebiyy-i mürsel ulaşabilir” hadisesinin sırrıdır.” Mesnevi’den (Uludağ, 2004)

Aynı mantık dahilinde, ses sistemi kainatın temel unsurları ile ilişkiye geçirilmiştir. 18 perde, 18 bin aleme; 12 makam, 12 bürce (burç) (Ayverdi, 2005); 7 avaze, 7 seyyareye(gezegen), 4 şube 4 unsura ve 24 terkiib de 24 saate karşılık gösterilmiştir (Tura, 1988). Devirlerin bulunmasındaki yaklaşım, Eski Yunan kuramındaki “Sekiz sesli skala’nın” bulunmasındaki yaklaşım ile aynıdır.

6. Sonuç ve Öneriler

Anadolu’da “Din ve İnanç ilişkisi” konusunda yapılacak; tarihsel süreç içindeki değişimleri ve benzerlikleri değişik kaynaklar ve dinler açısından inceleyecek karşılaştırmalı bir “analiz çalışmasının”, Anadolu ve Türk Kültürü’nün köklerinin araştırılması adına ciddi bir önem taşıyacağı mutlak. Halkların hafızalarının en özel noktalarında binlerce yıl saklayarak getirdiği dini semboller, araştırmacılara kültürel etkileşimler, din olgusu, müzik ve insan ilişkisi ile ilgili önemli bilgiler sağlarken, asıl en önemlisi “kainatı, sonu ve sonsuzluğu” müzik ile anlama ve anlatma adına önemli bir kılavuz olacağı açıktır.

Bu kapsam etrafında ilk yoğunlaşılması gereken nokta hem tasavvufa bağlı kavramsal alt-yapısı ile Anadolu’daki inanç sistemlerinin temelini oluşturan; hem de müzik ve dansa verdiği “simgesel” değer ile Anadolu’daki müzik anlayışının somut temellerini de sosyal olgulara bağlı olarak içeren “Semah ve Sema” kültürlerinin kavramsal ve pratik şekilde yapılacak karşılaştırmalı bir analizidir. Anadolu coğrafyasında; müziğin en önemli işlevlerinden birini gerçekleştiren “inanca dayalı” müzik yapıları birbirini iki değişik açıdan ve karşılıklı olarak etkileyerek günümüze kadar gelmişlerdir. Kavramsal boyutta müziğin işlevi ve simgelediği anlamlar “inanç sisteminden inanç sistemine tarihsel boyut içinde aktarılagelirken; öte yandan müzik geleneğindeki farklılıklar inançsal yapıyı şekillendirmiştir. Bu yüzden aynı etimolojik ve kavramsal kökenden geldiği aşikar olan “Sema ve Semah” kavramlarının detaylı ve karşılaştırmalı olarak tarihsel süreç içinde incelenenbilmesi iki farklı noktayı açıklığa kavuşturacaktır:

1) Aynı kavramsal yapıdan ortaya çıkan ve zaman içinde ayrışarak toplumsal anlam değişiklikleri ve müzikal ifadede farklılıklar yaşayan iki yapının ayrışım noktaları özellikle “sosyal değişim ve inanca dayalı felsefe temelli” incelendiğinde; müzikal farklılıklar ile sosyal hadiseler arası bağlantı kurulabilmesi ve Anadolu’daki kültürel değişimin neredeyse 1500 yıllık haritasında bu değişimlere yol açan mihenk noktalarının gözden geçirilip, bugünkü kimlik ile bağlantı kurulması mümkün olabilir.

2) Şu an iki farklı müzikal yapıyı simgeleyen “Sema ve Semah’ a dair” müzik geleneklerinin ayrışım noktalarının “müzik tabanlı” incelenmesi ve bunların nedenleri üzerine kafa

yorulması; geleneksel müzikteki değişimin sosyal boyutunu irdelerken; bu değişimin “coğrafya, yerel müzik karakterleri, inanç sistemlerine ait müzik simgeleri” gibi özelliklerden ne oranda etkilendiğine dair çok ilginç bilgileri karşımıza çıkarabilecektir.

3) Semah, sema ve diğer tasavvufa ait inanç sistemlerindeki müzik olgusunun araştırılması, müziğin kuramına dair oluşan iki kuram anlayışının birbirleriyle ilişkisinin ve inanç sistemleri ile bağlantılı olarak oluşturdukları müzik ifadesine dair mekanizmaların daha rahat şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Bu iki nokta üzerine yoğunlaşırken yapılacak çıkarımlar; hem dinsel müziğin arka planındaki inanç ve sosyal boyuta dayalı yapılanmaların analizine; hem de bizzat müzikal örneklerle dayalı analizlere ihtiyaç duymaktadır. Bu şekilde bu iki katmanın karşılıklı olarak birbirlerine kattıkları değerler irdelenerek; Anadolu’daki günümüz müzikal yapıların oluşumu ve bunun sosyal altyapısı ile önemli bilgilere ulaşılabilecektir.

Kaynakça

- AK, Ahmet Şahin 2001: *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- ALP, Sedat 1999: *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu’da Üzüm ve Şarap*, Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.
- ATABEYLİ, Naci Kum 1940: *Antalya Tahtacılarına Dair Notlar*, Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, İstanbul, 1940, Sayı IV, s.203-212.
- AYVERDİ, İlhan 2005: **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- BAŞGÖZ, İlhan 2003: *Yunus Emre*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- CAN, M. Cihat 2001: *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses sistemi)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- ÇETİNKAYA, Yalçın 2001: *İhvân-ı Safâ’da Müzik Düşüncesi*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- DİNÇOL, Belkis 1999 : *Eski Önyasya ve Mısır’da Müzik*, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- ELIADE, Mircea 1994: *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- ELY, Talfourd 2003: *The Gods of Greece And Rome*, Dover Boks, USA, 2003.
- GADALLA, Moustafa 2001 : *Egyptian Harmony The Visual Music*, Egypt: Tehuti Research Foundation.
- GÜRAY, Cenk 2006: *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önerisi İçin Yapay Zeka Tekniklerinin Kullanımı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzoloji Anabilim Dalı, 2006.
- 2007 *“İslam’da Müzik Anlayışı: Türkiye ve Anadolu Kültürü Açısından Bir Değerlendirme”*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Doktora Semineri, Ankara, 2007.
- KÖPRÜLÜ M. Fuad 1976: *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, 1976
- MELİKOFF, Irene 2006: *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları.
- OCAK, Ahmet Yaşar 1999: *Türkler, Türkiye ve İslam*, İstanbul: İletişim Yayınları
- OCAK, Ahmet Yaşar 2003: *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temleri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- SAY, Yağmur 2006: *Seyyid Battal Gazi ve Külliyesi*, Su Yayınları, İstanbul, 2006
- SHILOAH, Ammon 1995: *Music In the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, ABD.
- TURA, Yalçın 1988: *Türk Müsikisinin Mes’eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ULUDAĞ, Süleyman 2004: *İslam Açısından Müzik ve Sema*, İstanbul, Kabcacı Yayınevi
- ÜLKÜTAŞIR, M.Şakir 1940: *İslam-Türk Ansiklopedisi Abdallar maddesi*, İstanbul Asar-ı İlmiye Kütüphanesi, 1940, Cilt I, s. 183-185)

WELLESZ, Egon 1961 : *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Oxford University Pres.
YÖNDEMLİ Fuat, 1997 : *Mevlevilikte Sema Eğitimi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
YÖRÜKAN, Yusuf Ziya 2005 : *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ankara, Yol Yayınları.
YÖRÜKAN, Yusuf Ziya 2006 : *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

*Bu çalışmada yoğun emeklerini esirgemeyen tez danışmanın Y.Doç.Dr. Bayram Akdoğan'a teşekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim.

Özet

Bir manevi organizasyonlar coğrafyası olarak tanımlayabileceğimiz Anadolu coğrafyasının kadim kültürünü inanç sistemleri ile ilgili bilgilere hâkim olmadan tam olarak algılayabilmek ve yorumlayabilmek mümkün olamamaktadır. Eski Anadolu ve Türk inanç geleneklerindeki simgesel ve bânîni yapı, müziği bu sistemlerin kendini en yoğun şekilde ifade ettiği yapılardan biri olarak ön plana çıkarmıştır. Bundan dolayı inanca dair simge ve mesajlar, müzikal yapılar üzerine sinmişken aynı paralelde inanç sistemleri de coğrafyaya has bir müzik kültürünün oluşumundaki önemli faktörlerden biri olmuştur. Müziğe ve inanca dair simgelerin toplumsal belleğin oluşumundaki etkisi göz önüne alınınca; bu karşılıklı etkileşimin anlaşılabilmesinin, günümüz Türkiye kültürü üzerine fikir yürütmek için önemli bir ön şart olarak algılanması da mümkün gözükmektedir. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı'nda Y.Doç.Dr.Bayram Akdoğan'ın danışmanlığında devam eden bir doktora tezi çalışmasının ön raporu olarak değerlendirilebilecek bu makale bu karşılıklı etkileşimi "semah ve sema" kavramlarının anlamsal ve simgesel dünyasında inceleyerek Anadolu'daki müzik kültürünün değişik evrim aşamalarına dair ön araştırma sonuçlarına yer verecektir.

Anahtar kelimeler: Geleneksel müzik, inanç, inanç sistemleri, sema, semah, inanç-müzik ilişkisi, devir.

Abstract

It would be extremely difficult to perceive and interpret the ancient culture of Anatolia; a geography of spiritual organizations; without giving a specific emphasis on the religious systems lying beneath these organizations. The symbolic and esoteric characteristic of the ancient Anatolian and Turkish belief traditions transformed music to a natural media powerfully reflecting these hidden symbols. Therefore the content of traditional music examples of Anatolia having many symbols and messages of belief reveals the effect of religious systems in the formation of a music culture specific to the geography. When the parallel effect of such symbols in the formation of a public memory is considered, the critical place of the mutual relationship between music and belief in analysing the current culture in Turkey and the neighbouring geographies can be foreseen clearly. This paper presents the primary results of a research study regarding the various evolutionary phases of the Anatolian music culture putting the concepts of "Sema and Semah" in its scope. This paper also constitutes the first stage of a Ph.D. Thesis study being continued within the Turkish Religious Music Department of the Faculty of Divinity of Ankara University under the supervision of Asst. Prof. Dr. Bayram Akdoğan.

Keywords: Traditional music, belief, belief systems, sema, semah, belief-music relationship, cycle.

Almanya'da Yaşayan Türklerin Müzik Kültürü Sosyal Statüsü ve Entegrasyon Politikaları Üzerine Saptamalar Değerlendirmeler ve Öneriler

Cihangir Terzi*

Avrupa Birliği yolunda değil, Avrupa'nın içindeki bir toplumun portresi: "Almanya Türkiyesi "

30 Ekim 1961 antlaşması ile yaklaşık yarım asır önce başta Almanya ve Avrupa'nın diğer sanayileşmiş ülkelerine Türkiye'den başlayan işçi akını, daha sonraki dönemlerde çeşitli sebeplerle nüfus yoğunluğu bakımından Avrupa Birliği içerisindeki göçmenler arasındaki en büyük ulusal grubu oluşturdu. İlk başlarda geçici işçi statüsünde istihdam edilen Türkiyeli göçmen kitle, Almanya'nın "nasıl olsa bir gün memleketlerine dönecekler" düşüncesi ve politik yaklaşımı sonucunda, özellikle birinci kuşak itibarıyla Almanya'daki dönemin savaş artığı binalarına (Gettolar) yerleştirilerek Alman toplumu ile iş ortamları dışında yakın temasları kisten önlenmiş oldu. Böylece Almanya içerisinde bir nevi varoşlaşma benzeri mahalli Türk kolonileri meydana geldi. Buna rağmen zamanla Almanya'ya kök salan ikinci ve üçüncü kuşaklarda, geçici işçilikten kalifiye işçi gücü sınıfına ve daha sonraları ise işçilikten girişimcilğe geçiş çabalarına paralel olarak sosyal statü, kariyer ve ekonomik güçte pozitif gelişmeler yaşandı. Yaşanan bu gelişmeler çerçevesinde özellikle Avrupa'daki ülkeler arasında Almanya'da göçlenen göçmen Türk katmanı, Avrupa'nın

* İTÜ TMDK Öğretim Görevlisi

ekonomik, demokratik ve bazen de teknolojik olanaklarını kendi alışkanlıkları ve beklentileri doğrultusunda yönlendirerek, zamanla farklı bir gücü ve statüyü meydana getirdi.

Sosyo- demografik verilere bakıldığında 2004 yılı itibarıyla Avrupa Birliği içerisinde 3.903.000 olan Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı resmi sayısının, 2005 yılı sonunda ortalama 4 milyonu aştığı bilinmektedir. Diğer bir açıdan 2004 yılı istatistiklerinde Avrupa Birliği genelinde 976.000 olan Türk hanesi sayısının, devam eden evlilikler nedeniyle yaklaşık 1.000.000' un üzerine çıktığı hesaplanmaktadır. Avrupa Birliği içerisinde yaklaşık %70 i Almanya'da ikamet eden ve 2004 yılı rakamları ile 2.640.000 olarak saptanan Türklerin sayısının, günümüzde 3 milyonu aştığı gözlenmektedir(1). Ekonomik verilere bakıldığında ise Avrupa Birliği bünyesinde çeşitli mesleklerde çalışan 1.289.000 Türk kökenli vatandaşın 25 milyar Euro'luk net geliri ile birlikte yaklaşık 100 branşta ticari faaliyet gösteren 94.000 Türk girişimcinin Avrupa ekonomisine toplam katkısının 72,6 milyar Euro'yu bulduğu görülmektedir(2). Son yıllarda ilgili katkı payı rakamının, ekonomistlerce yaklaşık 100 milyarı yakaladığı ifade edilmektedir.

Yukarıda açıklanan sosyo-demografik ve ekonomik rakamlar aslında çok önemli bir gerçeğin altını çizmektedir: Günümüzde Avrupa Birliği içerisinde yaşayan Türklerin sayısı Avrupa Birliği üyesi bazı ülke nüfus ve hane sayılarının üzerindedir ve bu açıdan bakıldığında Türkler Avrupa Birliği'nin fiili bir üyesi gibidir.

Aradan geçen yaklaşık yarım asırlık zaman diliminde, sosyo-genetik unsurları ile Anadolu'dan taşınmış olduğu kendine özgü yaşam alışkanlıklarını ve özellikle muhafazakar aile yapısını koruyarak hatırı sayılır bir ekonomik gücü oluşturan bu toplum, zaman içerisinde Almanya'da sosyal, kültürel ve politik açıdan renkli bir katmanı meydana getirdi. Ancak nüfus artışı ve ekonomik büyümeye rağmen başta Almanya ve Türkiye'nin sorumlu olduğu etkili eğitim ve kültür politikalarının zamanında devreye sokulamaması nedeniyle aydınlanma mücadelesinde Almanya Türkleri kendi kaderlerine terk edildi. Toplumsal eğitim düzeyi, sanatsal ve bilimsel üretimler adına yeterli ilerleme sağlanamadı. Gerçekleştirilen kültürel etkinlikler çerçevesinde ise daha ziyade kendi içine kapalı paylaşımlar sergilenerek Avrupa toplumuna uyum bağlamında kısmen problemlili bir sürecin kapılarını aralamış oldu.

Sıralanan bütün bu etkenlerin sonucunda ekonomik yaşam standartları itibarıyla Avrupalı, sosyo-psikolojik alışkanlıkları ile Türkiyeli görünümü arz eden bu katman, daha sonraki yıllarda büyük bir artış göstererek günümüzde Avrupa ve özellikle Almanya'nın önemli bir gerçeği haline geldi. Bunun sonucunda ayakları Avrupa'da, kafaları ve yürekleri Türkiye'de, sorunları ise her iki yerde devam eden ara bir toplum modeli ortaya çıktı. Bir başka ifadeyle: Düşünsel olarak Türkiyeli, mekansal olarak Almanyalı görünümü sergileyen "Almanya Türkiyesi" doğmuş oldu.

Tıpkı Türkiye'de 1940'larda köyden kente yaşanan göç dalgasının sonuçlarında olduğu gibi "Almanya Türkiyesinde" de zaman içinde toplumun yaşama biçimine ve kendini ifade etme şekline göre yeni bir edebiyat türü ortaya çıktı. Daha ziyade göçmen toplumun yaşadığı özlemleri, acıları ve beklentileri anlatan yeni türün adı "Göçmen Edebiyatı" olarak adlandırıldı. İlk önceleri genellikle ayrılık, hasretlik ve Türkiye'ye olan özlem temalarını anlatan ilgili edebiyatın ürünleri, daha sonraki yıllarda Almanya içerisindeki haksızlıkları, dışlanmışlıkları, kültürel hazımsızlıkları ve diğer duyguları kendine özgü anlatımıyla türkölere, filmlere, romanlara, gazete köşelerine, şiirlere ve hatta günümüz televizyon dizilerine ve reklamlarına kadar yansıtı.

Betimlenen bu toplumsal portreye benzer biçimde, Almanya'da yaşayan Türklerin müzik kültürleri, günümüze kadar süregelen zaman tüneline toplumun doğal yansımalarından nasibini alarak tıpkı yaşam tarzları gibi iki arada sıkışıp kaldı. Genellikle Türkiye taşınabilir geleneksel ölçütlerde veya günlük popüler müzik tarzında icra edilen, dinlenen, dinletilen ve üretilen müzik kültürü anlayışının dışında, çağdaş standartlarda önemli bir açılım gerçekleştirilemedi. Aynı şekilde müzik eğitimi bakımından da ne geleneksel veya çağdaş Türk müziği alanında ne de okul sistematigi kapsamında Almanya'daki konservatuvarlarda öğretilen müzik kültürü çerçevesinde gerekli kurumsal çözümler devreye sokulamadı. Bu nedenle sonuç olarak Türkler açısından Avrupa medeniyeti içerisinde, ancak ideal beklentilerin dışında bir müzik panoraması kaçınılmaz oldu. Sonuçta daha ziyade ticari amaçlarla, denetimsiz, özensiz, albenisiz, lektörsüz ve iyi niyetli de olsa yürütülen niteliksiz müzik eğitimi çabaları, Almanya'da Türkler açısından müzikteki evrensel tıkanmaları beraberinde getirdi.

Birinci göçmen kuşak döneminde Türkiye ile olan ulaşım hizmetleri sınırlı iken 1980'lerden sonra dünyada yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler, iletişim organlarının insanlara sunduğu haber, bilgilendirme ve kolay kavuşabilme olanaklarını sağladı. Havayolu ve karayolu taşımacılığı, televizyon ve radyo yayınları, internet erişimi, yazılı basın yayın materyali ve buna benzer etmenler, Almanya'da yaşayan vatandaşlarımıza Türkiye ile ilgili hemen tüm bilgi ve güncel kültür verilerinin anında ulaştırılmasını mümkün kıldı. Durum böyle olunca zaten geleneksel yaşam biçimi ile Türkiyeli olan toplum, özellikle Türk televizyonlarının programlarını yakından takip etmek sureti ile müzik ve güncel popüler kültür açıklıklarını giderebilmenin kaynağını bulmuş oldular. Pek tabiidir ki bu durum Türkiye eksenli müzik zevkinin ve onun yansımalarının Almanya Türkiye'sindeki hayatın her safhasında görülmesine sebep oldu.

Çalışmanın bu kısmında yukarıda sözü edilen Almanya Türklerinin müzik panoramasının betimlenmesi açısından Nord-Rein Westfalen eyaletinde yer alan Essen, Dortmund, Duisburg, Bochum ve Düsseldorf kentlerindeki çeşitli mekanlarda (enstitü, eğitim merkezi, okul, tiyatro, konser salonu, dernek, cemiyet, müzik dershanesi, çalgı yapım ve satım dükkanları, türkûbar, disko, düğün salonu, müzikli restoran vs) bizzat tarafımdan gerçekleştirmiş olan görüşmeler, röportajlar ve izlenimlere dayanarak müzik kültürüne yönelik elde edilen kayda değer saptamalar şöylece özetlenebilir:

A-) Müzik Eğitimi Yapılan Mekanlar

Almanya'daki Türk Müziğine yönelik eğitim faaliyetleri yapılan yerler daha ziyade Türk Eğitim Merkezleri, Türkevleri, Türk Kültür Merkezleri, bazı enstitüler, özel sanat merkezleri, konservatuvarlar, özel müzik dershaneleri, çeşitli amaçlar için kurulmuş dernekler, Cemevleri ve hatta bazı çalgı yapım atölyeleridir. Buralarda genel olarak bağlama öğretimi ve halk müziği repertuarına öğretime yönelik bir yoğunluk gözlenmektedir. Bunun yanı sıra rağbet gören diğer bazı çalgılar ve az da olsa Makamsal Türk müziği nazariyesi ve repertuarı üzerine kısmi öğretilere yer verilmektedir. Ancak uygulanmaya çalışılan eğitim sistematigi, öğretim kadrosu standardı, hukuksal ve mekansal altyapıları itibarıyla Avrupa'daki ilgili eğitim kurumlarının denkliklerine uymayan bir görünüm arz etmektedir.

Almanya'da kurumsal bazda alt yapısı olan konservatuvar veya müzik okullarında resmi öğrenci statüsünde okuyan Türk sayısının çok az olduğu bilinmektedir. Buna rağmen 2005 yılı iti-

barıyla özellikle tasarlanan ve kabul edilen bir proje gereği bağlama, okullarda ve özellikle belediyelerin bünyesinde kurs veren kuruluşlarda öğretimi yapılacak olan çalgılar arasında kabul edilmiştir. Bu vesile ile birçok Türk ve Alman öğrenci çalgı kursları kapsamında bir arada eğitim ve etkinlik imkanı elde edeceklerdir. Bizce çok yararlı olabilecek projenin metot, notasyon ve enstrumantasyon bakımından bir an önce Avrupa müzik eğitimi standartlarına getirilmesi yerinde olacaktır.

B-) Müzik İcrası Yapılan Yerler (Canlı müzik)

Almanya'da çeşitli amaçlarla canlı müzik yapılan yerlerin başında düğün salonları, türküler, türkücüler ve müzikli restoranlar gelmektedir. Buralarda daha ziyade popüler piyasa müziği kapsamındaki eğlence veya dinlence müzikleri yapılmaktadır. Türk halk müziği, Arabesk, Türk pop müziği, Fantezi diye adlandırılan tarz ve kısmen Türk sanat müziği icra edilmektedir. Konser salonları, bazı tiyatro ve müzelerin çok amaçlı salonlarında ise daha elit bir katmanın müzik zevkine yönelik grup veya sanatçıların sunumları çerçevesinde Halk müziği, Sanat müziği, Pop ve Caz gibi müzik türlerini dinlemek mümkündür. Almanya'da uluslararası etkinlikler bazında standartları yüksek önemli konser salonlarının sanatsal takvimlerinde veya önemli festival organizasyonları dahilinde Türk müziği konserleri ve Türk sanatçıların sunumları seyrek görülmektedir. Almanya'da oldukça yaygın olan sokak müzisyenliği kapsamında Türk müzisyenlere rast gelmek pek mümkün değildir.

Dil kültürün en önemli yansımalarından birisidir ve doğal olarak dildeki değişimlerin müziğe de yansması kaçınılmazdır. Yapmış olduğumuz araştırmalarda, ikinci ve üçüncü kuşakta yaşanan karma dil yapısının türküler, düğün salonu, disko, gazino vs. ortamlarda icra edilen sözlü müziklere yansıdığı görülmektedir. Mesela bir cümlenin veya nakaratın bir kesitinin Türkçe, birazının Almanca söylendiğine tesadüf edilebilmektedir. Hatta bazen üç dilin (Türkçe, Kürtçe, Almanca) birbirine karıştığı melez sözlü müziklere bile rastlanabilmektedir.

C-) Müzik Albümlerini Çalan Yerler ve Satan Mekanlar

Çoğunlukla Türkiye müzik sektöründe üretilmiş albümlerin çalındığı mekanların başlıcaları müzik marketleri, müzik yayınlarını satan dükkan ve kitapçılar, barlar, diskolar, müzikli restoranlar, kafeler, döner veya kebabçılar hatta haneler ve otomobiller ilk etapta tespiti yapılan yerlerdir. Müzik marketleri, barlar, kitapçılar ve Cafe'lerde sanatsal anlamda daha titizce seçilmiş albümlere rastlamak olağan iken gazino, döner ve kebab restoranlarında Arabesk, Fantezi ve Pop müziğine yönelik şarkıcıların albümleri çalınmaktadır. Hane veya otomobillerde ise daha özele hitap eden her türden müzik albümlerine rastlamak mümkündür.

D-) Müzik Yayınları Yapan Organlar

Almanya'da Türklerin ilgi duyduğu müzik yayınlarının başında çanak antenler yoluyla seyredilen Türk televizyonlarındaki müzik programları gelmektedir. Orta yaş ve yaşlı grup daha ziyade TRT programlarını takip ederken, genç ve çocuk katmanı özel televizyon kliplerini ve bütün dünyada takip edilen popüler sanatçıların kliplerini izlemektedir. Bunun yanı sıra Türkçe ve Almanca yayın yapan bölgesel radyo programlarına da ilgi duyulmaktadır. Türklere ait yazılı

müzik neşriyatları sınırlı sayıda aylık dergiler şeklinde görülmektedir. Bunları okuyan ve değerlendirenlerin sayısı çok düşüktür. Ancak özellikle Türk halk müziği TRT repertuarı notalarının veya sözlerinin hatırı sayılır ölçülerde rağbet gördüğü söylenebilir. Zaten müzik kitapları arasında da daha çok Türkiye’de yazılmış Türk halk müziği notalarının yer aldığı neşriyatlar ve bağlama için yazılmış metotlar ilk göze çarpan basılı yayınlardır.

Türkiye özlemi ve Türkiye’de meşhur olma hevesi öteden beri Almanya ve Avrupa’nın diğer ülkelerinde yaşayan müzisyenler için cazip gelmiştir. Bu yaklaşım günümüzde de ayındır ve özellikle Almanya’daki genç müzisyenler Türkiye müzik sektörü içerisinde özel olanaklarını zorlayarak çok sayıda albüm ve televizyon klipleri yapmaktadırlar. Belki de sırf bu nedenden ötürü günümüz Avrupa’sında ve Almanya’sında Türklere yönelik sadece klip yayını yapan televizyon kanalları türemiştir. Yapılan albümlerdeki müzik tarzlarının başında Türk popu, Türk halk müziği, Arabesk ve Fantezi olarak adlandırılan müzik türlerine yer verilmektedir.

SAPTAMALAR DEĞERLENDİRMELER VE ÖNERİLER

Yaklaşık iki buçuk yıl süren resmi yurtdışı görevim zarfında Almanya’da yaşayan Türklerin müzik kültürleri, sosyal statüleri, eğitim ve entegrasyon politikaları üzerine tarafımca yapılan araştırmalardaki kayda değer saptamalar, değerlendirmeler ve bu hususlara yönelik öneriler kısaca şöylece özetlenebilir.

Günümüzde Almanya’da yaşayan Türklerin sayısal oranı ile Avrupa standartlarında kabul edilebilecek eğitsel, sanatsal, bilimsel ve kültürel faaliyetlere katılma oranları karşılaştırıldığında ne yazık ki istatistiklerin pek iyimser bir grafik çizmediği görülmektedir. Örneğin kültürel ve sanatsal etkinliklerin yaygın olarak yürütüldüğü tiyatro, opera, bale, konser salonları, güzel sanatlar ile ilgili sergiler, kitap fuarları vd mekanlarda okuyucu, sanatçı veya izleyici olarak Türk varlığının tatminkar düzeyde olduğu söylenemez. Bu husus, Avrupa’da yaşayan Türkler açısından aydınlanma yarışında altı çizilmesi gereken toplumsal bir tıkanmayı işaret etmektedir. Samimi bir özeleştiri yapmak gerekirse, Almanya’nın insanlara sunmuş olduğu eğitim imkanları, ekonomik avantajlar ve diğer haklar göz önüne alındığında, halen böyle bir çelişkinin neden devam ettiği hususu oldukça düşündürücüdür. Kanaatimce Almanya’da yaşayan Türk katmanındaki müziksel sorunlardan önce köklü bir toplumsal bilinçlendirmenin zarureti, herkes tarafından fark edilmesi gereken temel bir saptamadır.

Bütün bunlara rağmen, müzik alanında daha ziyade amatör boyutta eğitim alan veya müzik icrası yapan genç ve geniş bir Türk potansiyelinin varlığı ise önemli sayılabilecek bulgulardandır. Örneğin Almanya’daki Türklerin yaş gruplarına göre dağılımlarına bakıldığında, 0-29 yaş arası katmanın toplam Türk nüfusunun yüzde 60’ını oluşturduğu görülmektedir(3). Bu katman arasından özellikle 15-29 yaş arası grup ilk sırayı almaktadır ve sanatsal, kültürel ve sportif etkinliklere katılma oranları daha fazladır. Örneğin Almanya genelinde sürdürülen bağlama kursları, Türk halk dansları, müzik grupları etkinliklerine iştirak eden kesim daha ziyade bu yaş kategorisi içerisinde. Türk halk müziği ve Türk sanat müziği korolarına katılan katmanda genç gruba ilaveten orta yaş kategorisinden de katılımlar olduğu gözlenmektedir.

Türkiye’deki Türk müziği konservatuvarları mezunlarının özellikle 1980’li yılların sonundan itibaren Almanya’nın birçok kentinde müzik dershaneçiliği, sanatçılık, öğreticilik hatta müzik

enstrumanlarını yapıp satan esnaflık yapmaya başladıkları gözlenmektedir. Bu oluşumun özellikle geleneksel Türk halk müziği üzerine olan arz ve talebi artırdığı bilinmektedir. Türk aileleri, müziğe yetenekli çocuklarını Avrupa'daki konservatuvarlar yerine Türkiye'deki özellikle geleneksel Türk müziği eğitimi ve öğretimi yapan konservatuvarlarda okutmak istemektedirler. Bu nedenle her yıl Türkiye'de konservatuvar tahsili yapmak isteyen çok sayıda genç öğrenci adayını Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarının giriş sınavlarına müracaat etmektedirler. Nitekim ortaya çıkmış olan talep ve potansiyelin etkisiyle son yıllarda Almanya'da Türk müziği eğitimi veren özel konservatuvarların ve enstitülerin açılması sürecine girilmiş ve az da olsa bunun örnekleri görülmeye başlamıştır. Ancak henüz akademik açılımı veya donanımı olan bir örnek bulunmamaktadır. Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik, mekansal altyapı ve yetişmiş öğretim kadroları bazında yapılan ilgili çalışmaları desteklemesi çok önemlidir.

Son yıllarda değişik sebeplerle Türkiye'den gelen göçmen kitle içerisinde etnik, dinsel ve ideolojik açılardan Almanya'da farklı gruplaşmaların ve yapay bölünmelerin meydana geldiği gözlenmektedir. Etkili eğitim ve kültür politikalarının üretilmesinde ve tatbikinde vakit kaybedilmesi ve esnek Avrupa demokrasisinin zemin hazırladığı boşluklar nedeniyle kontrol edilemeyecek gruplaşmaların yolu açılmıştır. Bunun sonucu olarak özellikle etnik ve dinsel olarak birtakım sosyal dalgalanmalar, ayrışmalar ve çözümler meydana gelmiştir. Bu bağlamda son yıllarda Avrupa'daki Türkiyeliler arasında çeşitli etkenlerce başlatılan etnik, dinsel ve bazen de kuşaklararası kutuplaşmaların yarattığı çözümlerin, müzik çalışmalarına da sıçradığı ve etkilediği net olarak gözlenebilmektedir. Örneğin yapılan müzik etkinliklerini takip eden kesimler içerisindeki daha ziyade geleneksel Anadolu müziklerini dinlemelerine ve aynı duyguları hissetmelerine rağmen eğlence, dinlence veya müzik öğretimi etkinlikleri bazında genellikle belli grup veya çevrelerin organizasyonlarında bulunmayı yeğlemektedirler.

Türkiye, yurtdışında yaşayan vatandaşlarına yönelik eğitim ve kültür prensipleri üzerine çeşitli zaman dilimlerinde Milli Eğitim Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Çalışma Bakanlıkları nezdinde çalışmalar yapmış ve özellikle büyükelçilikleri, başkonsoloslukları ve ilgili müsteşarlıkları harekete geçirmiştir. Ancak vurgulamak gerekir ki çeşitli nedenlerle bugüne kadar yurtdışındaki vatandaşların sorunları ile ilgili genel konsept, hedeflenen kalıcı ve sürdürülebilir işleyişe tam olarak kavuşturulamamıştır. Aslına bakılırsa Türkiye Cumhuriyeti devlet olarak bürokratik ve ekonomik olarak üzerine düşeni fazlasıyla yapmaktadır. Bu duruma sebep olan hususlarda devletin değil, yetkili elemanların payı daha çoktur. Çünkü yurtdışında görevlendirilen eğitim ve din ataşelikleri, akademisyenler, öğretmenler, din görevlileri ve diğer elemanlar ya verimli çalışma imkanlarını bulamamışlar ya asıl ilke ve ideallere yeterince itina göstermemişler veya icraatları bakımından tam olarak denetlenmemişlerdir. Gene de konunun çözümü için pek tabiidir ki devlet tarafından görevlendirilen ve yönlendirilen kültür aktivistleri, eğitimciler, bürokratlar, politikacılar, akademisyenler, sanatçılar, yazarlar, çizerler ve diğer entelektüeller devreye sokulmalıdır. Oluşturulacak olan profesyonel kadroların temel ilke ve prensipler doğrultusunda ekip çalışması ruhu ile hareket etmesi sağlanmalıdır. Özel lobi çalışmaları yürütülmelidir. İlk etapta kültürel olarak her insan yelpazesini kucaklayan ve içine alan çalışmalar desteklenmelidir.

Din, sadece bir ibadet biçimi değil geniş anlamda bir kültürdür. Böyle bir perspektifle düşünüldüğünde, dinlerin gelişen modern dünya koşullarına göre çağdaş ve önyargısız amaçlarla yeniden yorumlanması gerekmektedir. Avrupa'da çok önceden başlayan aydınlanma süreci, çağdaş yaşam anlayışını doğurmuştur. Bunun sonucu olarak, ilk önce mutlak otoriter konumun-

da olan kiliseler eski misyonlarını terk ederek toplumsal yaşam açısından laik- seküler yapı devreye sokulmuştur. Yapılan bu devrimin ardından kiliseler birer ibadet, eğitim, kültür ve sanat yuvası haline dönüştürülmüştür. Bugün kiliselerin yıllık etkinlik programlarında her yaş grubuna yönelik çeşitli kültürel, eğitsel ve sanatsal aktiviteler gerçekleştirilmektedir.

Almanya'da Türklerin oluşturduğu en güçlü ve yaygın sivil toplum grupları arasında cemaatler, cami dernekleri ve Alevi federasyonları yer almaktadır. Ancak doğruyu söylemek gerekirse hem statik dar düşünceler, hem sadece din eksenli tatbikat ve bilgilendirmeler hem de hizmet veren çok sayıdaki din görevlisinin eğitim ve kültürel donanımlarının yeterli olmayışları nedeniyle en çok insan akışının sağlandığı bu mekanlarda, ideal kriterlere uygun toplumsal bilgilendirmeler yapılamamaktadır. Aksine bir kısmının Avrupa'yla olan entegrasyon çabalarında olumsuz etkileri bile vardır denilebilir. İşte nedenle sözü edilen cami, cemaat ve bunlara bağlı federasyon ve derneklerin ibadet hizmetlerine ilaveten birer kültür merkezi konseptine dönüştürülmesi gerekmektedir. O halde Türkiye Cumhuriyeti'nin özellikle yurtdışına gönderdiği din görevlilerinin İlahiyat fakültelerinden mezun, yabancı dil, dinler tarihi ve dünya kültürlerini bilen, siyasi gelişmeleri çok yönlü değerlendirebilen, ülke bütünlüğüne saygılı ve politize edilmemiş özel kişilerden seçmesi gerekmektedir.

Almanya ve Avrupa'da yaşayan Türk vatandaşları arasındaki okuma alışkanlığı ve yazılı kültürü sürdürebilme anlayışı ne yazık ki yabancılar arasında Araçlarla birlikte en geri olan kesimdir. Genellikle annenin evde dar kalıplar içerisinde sadece temel görevlerini yapan bir pozisyonda kalması ve cahil bırakılması nedeniyle yetiştirilen çocuklar da aynı unsurlardan nasibini almaktadır. Bu nedenle kendi anadilini dahi iyi kavrayamayan birçok Türk çocuğunun okul eğitiminde zorlandığı için genellikle meslek okullarına yönlendirildiği ve hatta kısmen öğrenme güçlüğü çeken çocukların gönderildiği "Sonderschule" denilen okullara mahkum edildiği gözden kaçmamaktadır. Üniversitelere kayıt yaptıran Türk öğrenci sayında son yıllarda artış görülmesine rağmen, istenen oranlara ulaşamadığı bilinmektedir. Örneğin Kuzey - Ren Vestfalya (Nord - Rein Westfalen) eyaletindeki TC Essen Başkonsolosluğu 2004 yılı istatistiklerinde konsoloslukta kaydı olan yaklaşık 200.000 TC vatandaşı içerisinde yalnızca 2000 civarında üniversite öğrencisinin olduğu bilgileri mevcuttur ki bu da %1'lik bir oran demektir(4). Pek tabiidir ki bu tablo toplumsal imaj açısından istenilmeyen bir manzarayı yansıtmaktadır.

Unutulmamalıdır ki eğitsel açıdan geri kalmış kapalı toplumlarda aydınlanmanın yolu eğitime, sanata ve kültüre olan duyarlılıktan ve katılımdan geçmektedir. Bilgi toplumlarında gelişmenin tohumları sadece okullarda değil aynı zamanda kişiyi sosyalleştiren her yerde ekilmektedir. Okullar daha ziyade temel bilgi ve mesleki donanımlarla ilgili öğretileri sundukları halde genellikle aile yapısı, yaşanan çevre kültürü ve diğer sosyal etkenler bireyin ve toplumun şekillenmesinde daha etkili olabilmektedir. Bu bağlamda gerek Türkiye gerekse Avrupa'da aile çirkeğinin imha edilmeden eğitilmesi en mühim görevlerin başında sayılmalıdır.

Sevindirici olan saptamalar arasında özellikle dördüncü kuşağa uzanan süreçteki nesilde dil, eğitim ve uyum problemlerinin eski kuşaklar kadar olmadığı ve giderek gelişme sağlandığı gerçeği yer almaktadır. Nitekim son yıllarda Almanya'da yerel ve siyasi partilerin çeşitli kademelerinde, sivil toplum örgütleri içerisinde ve ekonomiye yön veren birçok önemli firmanın bünyesinde önemli konumlara gelen çok sayıda Türk kökenli Alman vatandaşının, alınan ve uygulanan kararlarda etkili pozisyonlara geldiği gözlerden kaçmamaktadır. Avrupa'da yönetim, eğitim ve sosyal statü yarışında daha aktif olacağı beklenen bu kuşağın çağdaş ve milli değer-

lere ilaveten Avrupa kültürü ile harmanlanmış bir anlayışla yetiştirilmesi Türkiye'nin Avrupa ile yakınlaşması açısından çok önemlidir. Çünkü kaliteli, eğitilmiş ve dünyaya açık bir nesil, Avrupa ve diğer dünya ülkeleriyle gerçek köprüleri kuracak ve gelecekteki birçok sorunu ortadan kaldıracak en büyük güçtür. İşte bu husus Türkiye hükümetinin dikkate alması ve önemle desteklemesi gereken belki de birincil meseledir.

Günümüzde Avrupa genelinde yaşanan uzak ve farklı kültürlerin karışımı, ilk etapta fazla göç alan ülkeleri korkutan boyutlara ulaşmıştır. Dolayısıyla kendi toplumunun geleceğine yönelik kaygılar başta Almanya'da entegrasyon ve asimilasyon kavramlarının sıkça tartışılmasına neden olmaktadır. Genellikle muhafazakar siyasetlerin kafalarının ardında yatan düşünce, açık bir biçimde söylenmiyor olsa dahi asimilasyondur. Yani daha ziyade baskın Alman kültürü eksenli *tek kültürlü* toplum modelidir. (**Monokulturella Gesellschaft**) Politik saptırmalar ve zorlamalardan arınmış kültür insanları arasında ise daha ziyade *kültür uyumlu toplum* ve *çok kültürlü toplum* modelinden bahsedilmektedir. (**Kulturintegrative Gesellschaft und Multikulturella Gesellschaft**) Bu iki kesimde tartışılan ve dikkate alınan kavramlardan diğeri ise *azınlık kültürüdür*. (**Minderheitenkultur**) Akademik ve entelektüel camialarda ise genelin hemfikir olduğu anayasaya saygılı, ortak yaşamın gereklerine uyumlu, yasal ve demokratik haklara sahip, kendi kültürel birikimini ifade edebilen, çok kültürlü yapı içerisinde kişilikli ancak devlet sistematiği içerisinde vatandaşlık bilinci olan genel bir model üzerinde durulmaktadır. İşte bu konsept, Türkiye'nin Avrupa'da yaşayan vatandaşlarına anlatması gereken gerçek çözüm arayışının odak noktası ve anahtarı olmalıdır. Yani Almanya anayasasına saygılı, çok kültürlü hoşgörüyü benimsemiş, kendi kültürünü çağdaşlaştırarak devam ettiren kişilikli Avrupa vatandaşlığıdır. Aksi takdirde daha Türk, daha müslüman, daha asker, daha milliyetçi ve buna benzer yaklaşımlar uzun vadede sorunları daha da derinleştirmekten başka bir işe yaramaz. Diğer taraftan Almanya yabancılara yönelik uyum çabalarında asimilasyonu değil, kültürlere saygılı samimi bir entegrasyon politikasını benimsemelidir. Aksi takdirde kültürel kutuplaşmalar içe dönük yaşamayı tetikler ve bunalımlar daha da kronik bir hal alabilir. Bu bağlamda Avrupa Birliği sınırları içerisinde çok kültürlü toplum esasına dayalı çözümler üretilmelidir ve göçmen kültür temsilcilerinin de bu oluşuma katkıda bulunmaları sağlanmalıdır.

Kültürlerarası uyumun en sevecen yolu toplum içerisinde hoşgörüyü ve tanıma yönelik yapılan sanatsal etkinliklerdir. Müzik ise bütün dünyada herkesin anladığı evrensel dil gibidir. Bu nedenle aile içinde, camide, okulda, sokakta kısacası hayatın içinde olan her yerde müzik yoluyla çok önemli anlayışlar aşılacak daha kolay bir yöntemdir. Almanya'daki Türkler açısından bu erki iyi değerlendirmek ve yönlendirmek gerekir. Çünkü müzikle beraber kültürün temel direği olan dili öğretmek ve gelecek kuşaklara aktarmak daha kolay ve doğal bir yoldur. Bu bağlamda türkülerimiz ve şarkılarımız Türkçe'yi kuşaktan kuşağa taşıyacak olan en büyük hazinelerimizdir.

Burada Almanya ve Avrupa Birliği açısından önemli bir gerçeğin altını çizmek gerekir. Devir projeler devridir ve bugün artık yapılmak istenen her olgunun projelerler formatında anlatılması ve kanıtlanması gerekmektedir. Bu nedenle eğitim, kültür ve sanatla ilgili hedeflerin şimdiden tasarlanıp Avrupa ve Almanya'daki ilgili komisyonlardan geçirilmesi en doğru yoldur. Çünkü Avrupa Birliği içerisinde çalışan, vergi veren ve ekonomiye önemli katkıları olan Türkiyeli katmanın Avrupa Birliği fonları, Federal fonlar, Eyalet fonları, Yabancılar Meclisi fonları v.b. olanakları kullanmaları en doğal haklarıdır. Elbette Türkiye tarafından ödenen Türkiye'yi Tanıtım Fonunu da hatırlatmakta fayda görmekteyiz. Bu sebeplerden dolayı önemli projeleri hazır-

layacak ve takip edecek eğitimli kadroların Türkiye tarafından ivedilikle harekete geçirilmesi gerekmektedir.

İnsan kültürü yaratır, kültür ise toplumu şekillendirir. Kültürleri yaşatan toplumlar ve devlet mekanizmaları eğer yerleşik ve istikrarlı bir medeniyeti oluşturamaz ise kitleler zaman ve mekan düzleminde sürekli *“olana ve bilene”* doğru giderler. Yani yerleşik ve kök salmış ileri medeniyetlerin cazibesinde sürüklenirler. Yaklaşık yedi asır önce temelleri atılmakta olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu Osman Gazi'nin fikir babası Şeyh Edebalı'nın nasihatlerinden iki tanesini burada hatırlatmakta yarar olduğunu düşünüyorum. *“ Ey oğul artık toprağa bağlanın.”* Yani artık yerleşik düzene geçin öğüdüdür. Ve *“İnsanı yaşat ki devlet yaşasın.”* Özetle insanı yaşat ki kültür yaşasın. Öyle düşünüyorum ki bugün belki de kavramamız gereken en faydalı ders budur. Zira tarih, sonuçlarından dersler çıkartılıyor ve uygulanıyor ise önemlidir. Diğer türlü kuru bir masaldan öteye gidemez. Ve eğer bizler Türk kültürünü hâlâ göçebe anlayışla sürdürmeye devam edersek, daha uzun yıllar olanın ve bitenin çekici girdabında sürüklenmemiz kaçınılmaz olacaktır. Ve belki de yanık gurbet türküleri dillerimizden hiç düşmeyecektir.

Avrupa Birliği yolunda Türkiye Cumhuriyeti standartlarını yükseltmeye çabalarken Avrupa'nın içinde unutulmuş ve ihmal edilen Almanya Türkiyesinin standartları meselesi gözden uzak tutulmamalıdır. Onlara sadece döviz getiren gurbetçiler gözü ile bakma anlayışı terk edilmelidir. Onlar artık her iki yerde adam yerine konulmalıdır. Daha da önemlisi, adam yerine konulabilmesi için adam olmanın gerçek kriterleri sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Yrd.Doç.Dr. Doğan Atilla Ahmet; Göçmen Türklere Yönelik Uzaktan Öğretim Uygulaması, (F.Almanya'daki Türklerin Eğitim Sorunları ve Anadolu Üniversitesi Batı Avrupa Programları) Açıköğretim Fakültesi, aadogan@anadolu.edu.tr

Essen Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliği İstatistik Kayıtları; Almanya / Essen 2005

Stiftung Zentrum für Türkeistudien (Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı);AB Ülkelerinde Yaşayan Türklerin Demografik Konumu, Hazırlayan: Yunus Ulusoy; Gülay Kızılocak. Mayıs 2005 Essen

Stiftung Zentrum für Türkeistudien (Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı); AB Ülkelerinde Çalışan Türklerin AB-GSYİH'sına Katkısı. Hazırlayan: Yunus Ulusoy; Gülay Kızılocak. Mayıs 2005 Essen

Şen Faruk, Öz Güray, İyikli Ahmet; Stiftung Zentrum für Türkeistudien (Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı), Federal Almanya'da Türklerin Kültürel Sorunları, Essen 2001

Terzi Cihangir, Özel Görüşmeler, Mülakatlar ve Tespitler, Essen / Dortmund / Duisburg / Düsseldorf, 2005-2007

Dipnotlar

(1) Stiftung Zentrum für Türkeistudien (Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı);AB Ülkelerinde Yaşayan Türklerin Demografik Konumu, Hazırlayan: Yunus Ulusoy; Gülay Kızılocak. Mayıs 2005 Essen

(2) Stiftung Zentrum für Türkeistudien (Türkiye Araştırmalar Merkezi Vakfı); AB Ülkelerinde Çalışan Türklerin AB-GSYİH'sına Katkısı. Hazırlayan: Yunus Ulusoy; Gülay Kızılocak. Mayıs 2005 Essen

(3) Atilla Ahmet Doğan, Göçmen Türklere Yönelik Uzaktan Öğretim Uygulaması, (F.Almanya'daki Türklerin Eğitim Sorunları ve Anadolu Üniversitesi Batı Avrupa Programları) Açıköğretim Fakültesi, aadogan@anadolu.edu.tr

(4)Almanya TC Essen Başkonsolosluğu Eğitim Ataşeliği İstatistik Kayıtları, Essen 2004

Özet

ALMANYADA YAŞAYAN TÜRKLERİN MÜZİK KÜLTÜRÜ SOSYAL STATÜSÜ VE KÜLTÜREL UYUM (ENTEGRASYON) POLİTİKALARI ÜZERİNE SAPTAMALAR DEĞERLENDİRMELER VE ÖNERİLER

30 Ekim 1961 antlaşması ile yaklaşık yarım asır önce başta Almanya olmak üzere Avrupa'nın diğer sanayileşmiş ülkelerine Türkiye'den başlayan işçi akını, zamanla nüfus yoğunluğu bakımından Avrupa Birliği içerisindeki göçmenler arasındaki en büyük ulusal grubu oluşturdu. Bu grup, günümüze kadarki zaman zarfında hızla çoğalarak hem sosyo-demografik açıdan Avrupa Birliği üyesi bazı ülkelerin nüfus ve hane sayılarının üzerine çıktı hem de işçilikten girişimciliğe uzanan süreçte ekonomik katkı bağlamında bazı Avrupa ülkelerini geride bırakarak adeta Avrupa Birliği'nin fiili bir üyesi haline geldi.

Tıpkı Türkiye'de 1940'larda köyden kente yaşanan göç dalgasının sonuçlarında olduğu gibi *"Almanya Türkiyesinde"* daha ziyade göçmen toplumun yaşadığı özlemleri, acıları ve beklentileri dile getiren ve *"Göçmen Edebiyatı"* olarak adlandırılan edebiyat türü ve müzik kültürü ortaya çıktı. İlk önceleri genellikle ayrılık, hasretlik ve Türkiye'ye olan özlem temalarını anlatan ilgili edebiyatın ve müzik kültürünün ürünleri, daha sonraki yıllarda Almanya içerisindeki haksızlıkları, dışlanmışlıkları, kültürel hazımsızlıkları ve diğer duyguları kendine özgü üslubuyla anlatarak türkülere, şarkılara, filmlere, romanlara, gazete köşelerine, şiirlere ve hatta günümüz televizyon dizilerine ve reklamlarına kadar yansıdı.

Almanya'da yaşayan Türklerin müzik kültürleri, günümüze kadar süregelen zaman tüneline toplumun doğal yansımalarından nasibini alarak tıpkı yaşam tarzları gibi iki arada sıkışıp kaldı. Genellikle Türkiye taşınmalı geleneksel ölçütlerde veya günlük popüler müzik anlayışı tarzında icra edilen, dinlenen, dinletilen ve üretilen müzik kültürü anlayışının dışında, çağdaş standartlarda önemli bir açılım gerçekleştirilemedi. Almanya'nın birçok kentine dağılmış olan Türk eğitim merkezlerinde, Türkevlerinde, çeşitli kültür ve sanat merkezlerinde, cemevlerinde, çeşitli dernek ve cemiyetlerde ve çok az sayıdaki özel enstitü ve konservatuvarlarda yürütülen çoğunlukla denetimsiz ve lektörsüz müzik kursları, geleneksel veya çağdaş Türk müziği alanındaki eğitimin düzeyini Almanya'daki konservatuvarların okul sistematiği kapsamındaki kurumsal standartlarına uygun hale getiremedi. Bunun yanı sıra daha ziyade ticari amaçlarla kurulmuş olan gazino, düğün salonları, türküler, müzikli restoranlar, kafeler, discolar vb mekanlarda çalınan ve dinlenen Türk halk müziği, arabesk, fantezi müzik, Türk pop ve rock müziği, özgün müzik ve sanat müziği gibi müzik tarzları, genellikle piyasa koşullarındaki eğlence ve dinlence müzikleri şeklinde hayatiyetini sürdürdü.

Özellikle Almanya'da göllenen ve kök salan Türkiyeli göçmen kitle, aradan geçen yaklaşık yarım asırlık zaman diliminde, Anadolu'dan taşımış olduğu sosyo-genetik özelliklerini, sosyopsikolojik alışkanlıklarını ve muhafazakar aile yapısını koruyarak hatırı sayılır bir statüyü ve ekonomik gücü oluşturdu. Ancak nüfus artışı ve ekonomik büyümeye rağmen başta Almanya ve Türkiye'nin sorumlu olduğu samimi, akılcı ve etkili eğitim ve kültür uyum politikalarının zamanında devreye sokulamaması nedeniyle toplumsal eğitim düzeyi, sanatsal ve bilimsel üretimler ve kültürel aktiviteler adına yeterli ilerlemeler sağlanamadı. Bunun sonucunda Avrupa'nın çok kültürlü toplumsal tuvalinde önemli bir renk teşkil etmesine rağmen, dikkat çekilen sebeplerden ötürü Avrupa toplumuna uyum bağlamında kısmen problemlerle bir sürecin kapılarını aralamış oldu.

Günümüzde Avrupa genelinde yaşanan uzak ve farklı azınlık kültürlerinin karışımı, özellikle fazla göç alan ülkeleri ürküten ve korkutan boyutlara ulaştı. Bu bağlamda kendi toplumunun geleceğine yönelik kaygılar taşıyan başta Almanya'da diğer Avrupa ülkelerinde entegrasyon ve asimilasyon kavramları sıkça gündeme gelmeye başladı ve hararetli tartışmalara yol açtı. Bu hususta Almanya'daki gözlemlerimiz neticesinde, yapılan tartışmaların amaç ve içeriklerine bakıldığında, genellikle muhafazakar siyasilere kafalarının ardında yatan düşüncenin, açık bir bi-

çimde söylenmiyor olsa dahi daha ziyade baskın Alman kültürü eksenli *tek kültürlü* (**Monokulturella Gesellschaft**) bir toplum modeli olduğu görülmektedir. Politik saptırmalar ve zorlamalardan arınmış kültür insanları arasında görüşler daha ziyade *kültür uyumlu toplum* ve *çok kültürlü toplum* (**Kulturintegrative Gesellschaft und Multikulturella Gesellschaft**) modelinden yanadır. Akademik ve entelektüel camialarda ise genelin hemfikir olduğu yaklaşım, çok kültürlü yapı içerisinde *azınlık kültürlerini de* (**Minderheitenkultur**) saygılı olan, ortak yaşamın gereklerine uyumlu, yasal ve demokratik haklara sahip, kendi kültürel birikimini ifade edebilen, kişilikli ancak devlet sistematığı içerisinde vatandaşlık bilinci olan ve anayasaya saygılı çok kültürlü bir toplum modelidir.

ABSTRACT

DETERMINATIONS, EVALUATIONS AND SUGGESTIONS ON MUSICAL CULTURE, SOCIAL STATUS AND CULTURAL ADAPTATION (INTEGRATION) OF THE TURKS LIVING IN GERMANY

The worker migration from Turkey to other industrialized countries of Europe, mainly Germany, which started about half a century ago upon October 31, 1961 Agreement, have become the largest national group of migrants over time in terms of population in European Union. This group have grown during the years and in addition to exceeding the population and numbers of houses in some countries which are European Union members in socio-demographic terms, it nearly became an actual member of European Union by outpacing some European countries in terms of economic contribution during the period of progressing from workmanship to entrepreneurship.

Similar to the results of the migration wave from villages to cities in Turkey in 1940's, a literature type named "Migrant Literature" and a musical culture have appeared, which especially express the longings, pains and expectations experienced by the migrant society. At first, the products of the said literature and musical culture which generally tell the themes of separation, longing and homesickness for Turkey, started to tell the injustices, social exclusions, cultural inadaptations and other feelings within Germany in a distinctive manner and reflected to folk songs, songs, movies, novels, newspaper articles, poems, and even television shows and commercials nowadays.

Musical culture of the Turks living in Germany had its share from the natural reflections of society in the time tunnel which lies from past to now and stuck between two countries as their life styles. Except the understanding of musical culture which is performed, listened, caused to be listened and produced generally in traditional norms imported from Turkey or in casual popular music style, an important expansion in contemporary standards could not be made. The music courses which are carried out generally in an uncontrolled way without instructors in Turkish education centers, Turkish houses, various cultural and art centers, cemevis (house of gatherings), various associations and fraternities and very few private institutes and conservatories that have been scattered across several cities of Germany, could not adapt the education level of traditional or contemporary Turkish music to the institutional standards within the scope of the systematics of the conservatories in Germany. In addition to this, the music types like Turkish folk music, arabesque, fantasy music, Turkish pop and rock music, original music

and art music, which are played and listened in places like night clubs, wedding halls, folk music bars, restaurants with music, cafes, discos etc. established mostly for commercial reasons, generally continued their way as entertainment music in market conditions.

Turkish migrant society who accumulated and rooted especially in Germany established a considerable status and economic power over a period of half a century by protecting its socio-genetic characteristics, socio-psychological habits and conservative family structure carried from Anatolia. However, despite the population increase and economic development, due to the failure of having activated the sincere, rationalist and effective education and culture adaptation policies from which primarily Germany and Turkey were responsible, sufficient progress could not be made in terms of social education level, artistic and scientific productions and cultural activities. As a result, although it constitutes an important color in the multicultural social palette of Europe, a partially problematic process was started in adapting to European society due to the mentioned reasons.

Today, the mixture of distant and different minority cultures living in Europe in general has reached a scary level for especially the highly migration-receiving countries. In this context, primarily in Germany and other European countries, which have concerns about the future of their own societies, integration and assimilation concepts have started to come up frequently and lead to intense discussions. As a result of our observations in Germany in this regard and considering the purposes and contents of discussions, it is seen that the opinions of conservative politicians in general is a mono-culture (**Monokulturella Gesellschaft**) society model focused on a more dominant German culture, although not having been expressed explicitly. Opinions of the culture people who are free from political diversions and compulsions are lined up with *integrative culture society and multicultural society models* (**Kulturintegrative Gesellschaft und Multikulturella Gesellschaft**). Generally accepted approach among academic and intellectual groups is a multicultural society model which also respects the minority cultures (**Minderheitenkultur**) within the multicultural structure, is in harmony with requirements of mutual life, has legal and democratic rights, is capable of expressing its cultural background, has a distinctive personality, but bears a citizenship conscious within the state systematic and respects the constitution.

“Dağları Deldim”

Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metnin Analizi

Mümtaz Hakan Sakar*

GİRİŞ

Popüler müziğin ‘ciddi’ analizleri hak edip etmediği konusunda süre giden bir tartışma mevcuttur. Sorunun kökeni, öncelere dayanan ancak Frankfurt Okulu (Eleştirel Kuram) ile doruğa ulaşan düşünsel ekolün bugünle taşıdığı *yüksek kültür-alçak kültür* tartışmasında yatmaktadır. İkili karşıtlıklar ile düşünen Batılı düşünce sisteminin tipik bir örneği müzik özelinde karşımızda duruyor. Çoğu kez akademisyenler, düşük kültürel değerlerle ilişkili gördükleri rock/pop müziği savsaklamışlardır. Örneğin rock müzik için geleneksel müzikolojiye başvurma çoğu zaman alay etmek için zengin bir kaynak sağlamıştır. S. Frith’in gözlemlerine göre hem rock müzisyenleri hem de rock eleştirmenleri genelde formal müzik eğitiminden yoksundurlar (Shuker 1998:208). Yani müzikoloji disiplini dışında kalan popüler müzik araştırmacıları, incelemesini yaptıkları popüler müziğin yalnızca toplumsal bağlamı üzerine düşünce geliştirmektedirler. Bu nedenle popüler müziğin müziksel incelemesi ise aynı uzmanlarca eksiklik olarak algılanmaktaydı. Ancak Shuker’in de belirttiği gibi her şeyden önce popüler müziğin ciddi analizleri hak edip etmediği bile tartışılırken, bu analizin hangi kurallara ve sistematığe göre yapılacağı merak konusudur.

Popüler müziğin metinsel analizi üzerinde süregiden tartışma metin-bağlam ilişkisine odaklanmaktadır. Geleneksel müzikoloji toplumsal bağlamı savsaklar. Müziğin transkripsiyonunu (nota) vurgular ve değerlendirme kriteri olarak içinde bulunulan

*Dr., Öğretim Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi A.B.D. Buca/İzmir

mevkinin kibirini, armonik ve ritmik yapıyı yüceltir. Diğer taraftan popüler müzik ise saf metinden ziyade duygusal ve bedensel hazı öne çıkararak performans aracılığıyla yorumu vurgular. Çoğu rock müzisyenlerinin gözlemlerine göre klasik müzik, kendi çabaları için sınırlı geçerliliğe sahip farklı müziksel ölçütlere göre çalışır (Shepherd, 1998:208-209).

Bu nedenle disiplinler bir çalışmada (müzikolojik, etnomüzikolojik) popüler müziğin anlamını ortaya koyabilmek için, bağlamsal temelli metin analizi başköşede yer almaktadır. Merriam'ın (1964) "*davranış-sound-kavram*" modeli ise metin analizinin biçimlendirici yaklaşımıdır. Popüler müzik metin analizlerinin bağlamı göz ardı etmeden, geleneksel müzikolojik analiz yönteminin de işin içerisinde olduğu bir metodoloji ile ele alınması, bugün bu inceleme alanında kabul görmektedir.

Müzik pratiği içerisinde hakim toplumsal cinsiyet kodlarını yansıtan, çok göstergeli (polysemic) işaretler gömülüdür. Bu gibi işaretler, farklı etnik veya politik oryantasyonlu tüketicilere çok yönlü anlamlar çağrıştırabilir. Özlem Tekin örneğindeki bu çalışmada onun müziği kadınlar ve erkekler için farklı anlamlara sahiptir ve kitle yayımlıdır (mass-distributed). Böylelikle müzik toplumsal ve politik amaçlar için kullanılabilir.

Müzik anlamı ve gücü iletebilir bu nedenle müzisyenler ve dinleyiciler toplumsal dünyanın parçaları olarak tınıları ve davranışları özgürce anlayabilirler. Özlem Tekin, müziği, stili, yaşam tarzı ve medyaya yansıyan imajı ile hakim toplumsal cinsiyet kodlarına karşı koyarak kadın etnisitesine yönelir ve onları toplumsal cinsiyetleşmiş düzene karşı uyarır. Bu araştırmanın bir diğer görevi, 2004-2007 yılları arasında gözlem ve görüşme teknikleri ile elde edilen sonuçlara dayanarak erkek-üstün bir alan olarak kabul gören rock müzik ve dolayısıyla popüler müzik arenasında bir kadın rock yıldızının deneyimlerinden yola çıkarak toplumsal cinsiyet kültürünün müziğe nasıl yansıdığını sunabilmektir.

Bu perspektifler doğrultusunda popüler müzikte metinsel analiz olgusunun daha da zenginleşeceği şüphesizdir. Metin üzerinde çalışırken metni hem performanslarında hem de görüşmeler yoluyla üretici ile bağlaştırarak, neyi anlattığını, nasıl bir tını tasarımı ve ideali içerisinde olduğunu, nasıl bir ruh hali ve gerçeklik içerisinde olduğunu anlatmaya çalışmaktayım. Toplumsal cinsiyetin hakim kodlarının ve direnişin sounda yansıması ve izlerkitlenin popüler müzik metni olarak şarkıyı nasıl anlamlandırdığı da gözden kaçırılmamıştır. Bu aşamada Gramsci'nin *hegemonya* kavramı¹ en önemli analitik araç olarak iş görmektedir. Şarkıların analizinde müzikolojik analize başvurulmuş, ancak emredici (prescriptive) notasyon yerine betimleyici (descriptive) notasyon tercihi zorunlu olarak yapılmıştır.

Şarkı sözleri, dilbilimsel kavramları da –örneğin kod ve yeterlilik- göz önüne alarak rock otantisitesi içerisinde, fakat kültür odaklı yaklaşımla gözden geçiriliyor. Ancak örnek şarkıdaki (Dağları Deldim) kodların gerek izlerkitle tarafından olsun gerekse şarkının yazarı Özlem Tekin tarafından olsun içinin nasıl doldurulduğu ve kod açıklamasının yapıldığı konusunda bağlamsal temelli, gözlem ve görüşmelerden elde edilen verilerle analize tabi tutulmuştur. Ayrıca Özlem Tekin'i popüler müziğin ve dolayısıyla şarkılarının tek yaratıcısı olarak görme fikri bir yana, çok odaklı yazar düşüncesi benimsenmiştir. Yani 'anlamı' ortaya koyma çabaları bağlamı merkeze alıyor. Toplumsal cinsiyet yönelimli bu çalışmada şarkı sözleri ve diğer üzerinde durulan konularda hakim toplumsal cinsiyet kodları ortaya koyulmaya çalışılıyor.

Mc Clary, *Feminine Endings* (1991) adlı eseriyle kışkırtıcı bir biçimde müzik içerisindeki toplumsal cinsiyet inşalarının sondajını yapar. Müzik teorisi içerisindeki sınıflandırma (taxonomy) ve anlamları (semantics) (cümlelerin feminen kadansı vb.) fonksiyonel armoni ve akor gelişimlerini sınırlar. Mc Clary'nin çalışması göstergeler kullanarak müziksel işaretleri yapı bozuma uğratmak için örnek bir durum sağlarken, müziği temelci kategorilere indirgediği için ateşli bir biçimde eleştirilir. Onun çalışmasındaki göstergeler, erotik zevk veya erkek üstünlüğünü gösteren

belli bir akorun ilerlemesinin betimlemesinde olduğu gibi nesnelere (Saussure1996) temsil eden semboller olarak resimlenir. Bu teorik duruş benim kullandığım, gönderme yaptığım veya benzettiğim sanat biçimlerinin çok değişken ve çok katmanlı toplumsal veya kültürel bağlamlarındaki göstergelerden farklıdır. Sunulan bu çalışmada, müziksel performans içindeki arzu ve iktidarın dilbilimsel işlevlerinin peşinde olma ve bu nedenle de Mc Clary gibi birincisi ampirik bir sorun olarak ve ikincisi müziğin içerisindeki anlamları ve muhtemel toplumsal fonksiyonları açıklamaya çalışmaktayım. Aynen Mc Clary gibi yaratıcı müziksel performans aracılığıyla, müziksel terimler içerisinde anlatılan bu göstergibilimsel anlamlar yardımıyla, mücadele için, bireysel aktörlerin aracılığı konusunda uzlaşmaktayım. Bu çalışmanın öncü figürü Özlem Tekin örneğinde, bir farklılık pratiği olarak, boyun eğen ve edilgen kadın tipolojilerinin aksine ağlamayan, mücadele eden kadınsı kimliğin ayrıntıları ön plana çıkmaktadır.

Kadınlığı bir kültürel kimlik ve etnisite² olarak görme eğilimindeki bu teorik duruş son zamanların feminist entelektüellerinin de benimsediği bir tavidir. Popüler kültür içeriğindeki kadının betimlemelerini değiştirmenin sorunu çözeceğini önermek yerine, erkeklerin kültüründen farklı olan kadın kültürüne teşvik edilmesi ve yeniden ele alınması gereken bir şey olarak olumlu bir değer yüklemek eğilimindedirler. Böylece erkeklerin yerine kadınların kendileriyle ilgili imgelerine ve deneyimlerine ilgi göstermişlerdir. Burada erkekler ve kadınlar arasında bir kopuş söz konusudur. Önemli olan kadının ne yaptığıdır. Ortada görünmeyen kenardaki kadınları açığa çıkarmaya çalışan bir yaklaşımdır. Kadınların tüketicisi oldukları gibi üreticisi oldukları popüler kültüre ilişkin boşlukları doldurur.

Bu durumda Özlem Tekin, metinsel analiz bölümünden de anlaşılacağı üzere rock kültürünün ve dolayısıyla popüler kültürün kendisine sağladığı özgürlük ile kendine özgü etken imgeler ve temsiller yaratmakta ve erkeksi rock müziği ve popüler kültürü, erkeksi üslubu benimseyerek, kadın etnisitesine yönelik söylem temelinde yeniden ele almakta ve değerlendirmektedir. Bu durum yalnızca şarkı sözlerindeki içerikte değil, imaj ve sunumda da ortaya koyulmaktadır.

Müzikoloji ve Popüler Müzik

Middleton, müzikoloji ve popüler müzik ilişkisini üç temel problem üzerine odaklar. Bu üç temel sorun, Batı sanat müziğinin terminoloji, metodoloji ve ideoloji meyilli olmasıdır. Middleton'a göre Batı sanat müziği tarihsel gelişimine ve içsel referanslarının gereksinimine dayanarak kendine özgü bir terminoloji birikimi geliştirmiştir. Örneğin armoni, motif, geliştirim, bölüm, tını ilk akla gelenlerdir. Bu nedenle Batı sanat müziğinin kullandığı terminoloji ideoloji yüklüdür. Zengin terminoloji geleneğine sahip Batı sanat müziğinin karşısına popüler müziği koyduğumuzda sonuç popüler müzik aleyhine olacaktır. Problemin ikinci veçhesi olan müzikolojik metodoloji, notasyon merkezli olması nedeniyle popüler müziğe uygulandığında sorun-sallaşır. Çünkü popüler müzik için önemli olan performans bağlamıdır. Müzikolojik metodlar kendi bağlamında olan notaya alınabilecek parametreleri analize tabi tutar. Bunun karşısı olarak notaya alınamayan ve popüler müzik için önemli olan parametreleri (kaydırmalar, mikrotonlar, efektler vb.) dışlar. Problemin üçüncü veçhesi olan ideoloji ise müzikte klasik geleneğini yaratan ve tarafsız olmayan müzikolojinin kendi kökeni ve gelişimi ile ilgili olan ideolojidir. Müzikoloji ve popüler müzik ilişkisinin terminolojik, metodolojik ve ideolojik problemlerinin etkileri o kadar derinlere kök salmıştır ki, birbiri ile iç içe geçen bu sorunlar sempatik ve popüler müzik hakkında bilgisine başvurulabilir uzmanların çalışmalarında bile etkileri görülebilmektedir.

Popüler müzik ve müzikoloji ilişkisini ele alan Middleton, aslında popüler müzik incelemesine müzikoloji disiplininin yapacağı katkıları göstermeye çalışmaktadır. Fakat popüler müziğin

sanat müziği ile aynı müzikolojik yöntemle incelenemeyeceğinin de altını önemle çizer. Bu nedenle Middleton müzikoloji disiplininin müziği incelemesi esaslarında köktenci bir değişimi, yani yeniden yapılanmayı savunarak, birleşik bir alan olan 'eleştirel müzikoloji' fikrini önerir. Böylelikle bu yeniden yönelim yalnızca popüler müzik incelemesi için değil genel müzik incelemesi için de önem taşımaktadır.

POPÜLER MÜZİK İNCELEMESİNDE BAŞLICA KAVRAMLAR

Yazar (Auteur)

Yazar kavramı, müziğin –genellikle müzisyenlerin- yaratıcı niyetlerini vurgulayan analizlerin temelini oluşturur. Yazar teorisi, kültürel bir metinde bireysel bir kaynak yaratıcısının amaçları ile ilgili olarak anlama bağlanır. Ancak Roland Barthes'in öncü çalışmaları aracılığıyla, metnin babası ve sahibi olarak görülen yazar düşüncesi terk edilir. Bu durumda okur, kendi okuması sonucunda daha önceki okumalarına, yaşantıladığı deneyimlere bağlı olarak yeni bir metin üretmektedir. Dolayısıyla okur, metnin yazarı karşısında edilgen değil, kendi anlamını ve metnini ürettiği için etken konumdadır.

Genel seviyede yazarlık düşüncesi, endüstriyel bir sistem içerisinde çalışmaya başladığından bu yana birinci derecede kendi kaydedilmiş ürününden sorumlu olan bireysel performansçı(lar) vasıtasıyla popüler müziğe uygulanabilir görünmektedir. Popüler müziğin ticari ortamı ve kurumları içerisinde çalışan 'sanatçılar' kendi yegane vizyonlarını anlatmak için ortamı kullanır görünmektedirler. Bu gibi figürler çoğu kez yazar statüsüne uydurulurlar. Yazar kavramı, performansçıların çağdaş statüleri ve popüler müziğin tarihsel gelişiminin bakış açılarını organize etmek ve hayranlar, eleştirmenler ve müzisyenler tarafından alışıldık olan hiyerarşik yaklaşımın, çalışmalarının ve performansçıların tepesinde oturur (Shuker 1998:18). Shuker, popüler müzikte yazar olarak görülen şeyin aslında albüm kayıtlarında ve performans sırasında sesi duyulan, anlatıcı konumdaki solist şarkıcı olduğunu belirtir. Bracket'ta aynı görüşü savunarak şöyle der: "Popüler şarkılarda çoğu dinleyici muhtemelen şarkıların duygusal içeriklerinin kaynağı olarak baş vokalisti duyarlar, kayıtlarda dinleyiciye doğrudan seslenen hisleri ortaya çıkaran en önemli olgu solistin sesidir. Şarkıcının sesi, vücudu, imajı ve biyografik detayları ile oluşan bazı birleşimler popüler müzik metinleri için yazarın inşasıdır" (1999a:2). Ancak popüler müzik teorisyenlerince tek bir yazar düşüncesi benimsenmez.

Metinler kimi zaman tek bir yazarca, kimi zamanda daha çok kişiden oluşan ortak yazarlarca meydana getirilirler. Popüler müzikte şarkı formunun temel olması dolayısıyla, anlam tek başına şarkının kendisinde saklı değildir. Bracket'a göre kaydedilmiş ürün olarak popüler müzik metinleri tek bir kişinin yaratısı değildir. Şarkı yazarı, aranjör, stüdyo müzisyenleri, solo şarkıcı gibi unsurlar yaratım sürecinde önemli rol oynarlar (1999a:2). Erol, şarkıyı ortaya çıkaran bu bileşenler için "kolektif özne" terimini kullanır. Bu durumda popüler bir metin olarak şarkının tek başına anlam oluşturmayacağı fikri benimsenerek bir popüler müzik parçasında anlamlandırma metne ve okuyucuya kaydırılmakta ve "bağlam" öne çıkarılmaktadır (Erol 2003:24).

Şarkı Sözleri

Popüler müziğin çoğu metinsel analizleri şarkı sözleri üzerine odaklanmıştır. Frith'in "şarkıları üreten toplumsal güçleri şarkı sözlerinden okumak mümkündür" (1987:78) hipotezini James Lull'da paylaşır ve şöyle der: "Şarkılar yaratıldıkları dönemin gayri-resmi kültürünün bir parçasıdır" (2000:52).

Popüler müzikte şarkı sözleri analizinin sorunu, sözlerin müzik dışı ele alınmasıdır. Bu konuda Middleton kelimeler ile gerçeklik arasındaki ilişkinin aşırı basitleştirildiğini, sözel ve mü-

ziksel anlam sistemlerinin yapısal özelliklerinin görmezden gelindiğini (1997:228) belirterek söz-müzik ilişkisini öne çıkarır. İlaveten Lull, kişisel ilintiler taşıyan ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletildiğinde, dinleyicinin odağı haline geldiğini ve bu sözler üzerine yoğunlaşan dinleyicinin müziği özel şekillerde –örneğin şarkıdaki mesajı bir diğer kişiye “anlatmak” için- kullanabileceğini belirtir (2000:36). Kısacası şarkı sözleri, bireyler arası iletişim kurmaya, dinleyicinin kendi anlamını oluşturmasına –hegemonya süreci- yarar.

Popüler müzikte söz ve müzik ilişkisi analiziyle ilgili olarak Brackett (1999b), daha kullanışlı bir model olan Kofi Agawu’nun çalışmasını değerli bulur. Agawu, önceki metin-müzik yönelimli çalışmaların aksine müzik-metin ilişkisini sunar. Bu yaklaşım sözlere ayrıcalık vermez. Çünkü herhangi birisi müzik ve metni eş zamanlı olarak algılar.

Middleton ise söz- müzik ilişkisini üç kupta inceler. Bunlar:

(1) “etki” (affect): ifade/anlatım olarak sözler, ezgi ile birleşmeye yatkındır. Ses “şarkıya” yatkın olma eğilimindedir; yani duyguları tonlama/seslendirme.

(2) “öykü” (story): anlatı (narrative) olarak sözler; ritmik-armonik akışı yönlendirme eğilimindedir; ses sözü ifade etme/söze yatkın olma eğilimindedir.

(3) “jest” (gesture): sound olarak sözler; müzik içinde absorbe olma eğilimindedir, ses bir enstrüman olma eğilimi gösterir (1997:231).

Middleton’ın bu modeline göre bağlam öne çıkar. Dinleyici şarkıyı herhangi bir kategoride algılayabileceği gibi bu kategorilerin hepsi için eş zamanlı algılamayı gerçekleştirebilecektir. Erol’un da belirttiği gibi şarkı sözleri tüm bu kategorilerin dışında ayrı bir kategori olarak da kendisini sunabilmektedir (2005:28).

Storey, Barthes’ten esinlenerek performansın kendisini önemser. Müziğin zevki ve gücü, duygunun icrasında değil, icranın (performans) duygusundadır. Barthes, buna ilişkin “plaisir” ve “jouissance” kavramlarını ortaya atar. “Plaisir”, kültürel zevk ve kimlikle ilişkili bir zevkin ifadesidir. Geleneği tanımanın zevkidir. “Jouissance” ise anlamın ötesinde, serbestliğin verdiği ‘orgazm’ anlarına işaret eder (2000:126). Middleton’da Barthes’e katılır ve performansın anlamın ötesine geçtiğini kabul eder. Performans anlam ve anlamaya davet değil, müziğin içerisinde kaybolmaya, “jouissance” ile dolmaya çağrıdır (Storey 2000:128). Bu durum bir dinleyicinin nasıl olup da farklı ortamlarda rededebileceği bir şarkıdan başka ortamlarda zevk alabileceğini açıklar.

Şarkı analizi için Middleton ise özellikle Dave Laing’in modelini öne çıkarır. Laing’in şarkı sözleri üzerine düşünceleri, dil bilimsel ve metinlerarası ilkeleri bağlamında oluşmuştur. Laing’e göre şarkı, şarkı sözlerindeki anlatılan hikâyenin anlatıcısı ve alıcısı arasındaki iletişimin yaşandığı “dahili” seviye ve yorumcunun dinleyiciye hitap ettiği “harici” seviyelerde iletişim kurar. Laing, yine de popüler şarkıların büyük bölümünün, böylesine bir ayırım ortaya koymadığını belirtir. Bu iki seviye dilbilimsel olarak “enonciation” ve “enonce” terimlerine karşılık gelir. Konuşma eylemi (enonciation), dışsal iletişim seviyesini, ya da bir şarkının yorumunu, konuşulan şey (enonce), şarkının sözleriyle ifade edilen şeyin dahili seviyesini gösterir (Laing 2002:120)

Dave Laing, aşk sözleri, geçmişte kalmış kötü bir tecrübenin şimdiki hayatı etkilemesiyle ortaya çıkan öfke ya da nefret gibi duygularla oluşturulduğunda, işin rengi değişebilir der (2002:120). Bu durum Özlem Tekin’in biten bir aşkın ardından yazdığı şarkılarında kendini gösterir. Laing’in deyimiyile yorumcunun karizması ve gücü birinci tekil şahıs zamirine yansır. Ancak bu durumda dinleyicinin yorumcuyla özdeşleşmekten kaçınması ortaya çıkar. Bu noktada “enonciation” yani dışsal iletişim seviyesinde dinleyiciye seslenme durumu, dolayısıyla performans öne çıkar. Bu çalışmada örnek olarak analize tabi tutulan ‘Dağları Deldim’ şarkısının canlı performanslarındaki seslendirilişinde enonciation ve jouissance seviyesi kendini gös-

terir. Dinleyici ne söylendiğine aldırmaz. Özellikle erkekler verilen mesajı reddetme eğilimindedirler.

Kod ve Yeterlilik

Popüler müzikte metin analizlerinin odağında yer alan 'anlam' (meaning) kavramı, kod ve yeterlilik tartışmasına yol açar. Buna göre metin yazarı veya yazarlarının şarkıda vermek istediği mesajların sözel ve müziksel olarak kodlandığı düşünülür. Ancak bu kod açıklaması ve anlamlandırma yine bağlama göre değişir.

Middleton, popüler müzikte kod tartışması ile popüler müzik metinlerinin anlam oluşturmalarına ilişkin kullanışlı bir teorik model öne sürer. Yapısalcı dilbilim geleneğinden esinlenerek geliştirilen bu modele göre kodun genel tanımına ilişkin üç önemli kavram ortaya çıkar. Birincisi, katılımcıların (göndericiler ve alıcılar) *yeterliliğinin* (competence) seviyesi, ikincisi, çoklu parametre sistemi (multi parameter system) olarak adlandırılan, müziği dinleme edimi anında ortaya çıkan, perde, ritm, tını vb. müziğe ait içsel öğeleri kapsayan müziksel kodların iletişimi ile ilgili geniş bir *alanın* varlığıdır. Bunlar eş zamanlı olarak yasalaşmış müziksel kodlardır ve her zaman birbirini desteklemeyebilirler fakat birtakım evre veya çelişkilerin dışında var olabilirler. Üçüncüsü, kodların *kuvvette* (strenght) değişkenliğidir. Yani kalıp olarak adlandırdığımız –müziğe ilişkin içsel ve dışsal öğeler- yapılanmalar, alışıldık ve kolay tahmin edilen 'ağır kodlar', kolayca tahmin edilemeyen ya da bağlamsal olan 'yeni icad edilmiş' kodlar (1990:173). Aslında Middleton kod ve bunların yorumlanmasıyla ilişkili herkesin üzerinde uzlaştığı Genel kod (denotative) (uzlaşılabilir) ve yan anlamlar (connotative) düşüncesiyle kod ve yeterlilik tartışmasının temelini açıklar.

Middleton'ın genel kodlarına ilişkin olarak Gino Stefani, beş düzeyli müziksel yeterlilik modeli sunar. Bunlar; **Genel Kodlar** (her deneyimi (sound deneyimi) anlama, inşa etme ve yorumlama ile oluşan temel uzlaşılabilir), **Sosyal Pratikler** (konser, bale, opera, dil, din, endüstriyel çalışma vb), **Müziksel Teknikler** (çalgısal teknikler, besteleme formları, aşitlar yöntemler vb), **Stiller** (tarihsel dönemler, kültürel hareketler vb), **Opus** (somut/maddi kişilikleriyle tek tek müzik eserleri ya da olayları) olarak belirtilir.

Bu model bağlam fikrini öne çıkarır. Buradaki vurgu insanların şarkıları nasıl dinlediklerine, değerlendirdiklerine ve şarkının ne işlerine yaradıklarına gönderme yapar. Böylelikle bir şarkı dinleme şekline, zaman ve mekanına göre aynı birey için farklı anlamlandırmalara yol açar. Bireysel bir dinleyici bir şarkıyı tüm düzeylerde algıladığında en üst düzeyde anlamlandırma ortaya çıkar.

Notasyon

Shepherd, müziğin iki şekilde metin olarak düşünülebileceğini savunur. Bunlardan birincisi, kültürel ve genel anlam yeteneğine sahip sanat eseri olarak müzik, ikincisi ise yaprak nota ve partiyon formundaki notasyondur. Notasyonun birincil görevi saklama (*aides-memoire*), ikincisi besteci ile icracı arasındaki iletişimi sağlama, üçüncüsü ise besteci, icracı ve müzikle uğraşan herkesin onu hayal ediş ya da düşünüş tarzları için zorunlu olduğu kavrama ile ilişkilidir (Shepherd1999:159, Cook 1999:76). Bir parçanın uzamsallaştırılmış temsili ve hatta müzik parçasını temsil eden yazılı bir doküman olarak notasyon müzikolojik analizde temel kaynak işlevi görür.

Notasyon konusu, transkripsiyon ile birlikte iki boyutludur. Charles Seeger 'notasyon' kavramını, emredici (prescriptive) ve betimleyici (descriptive) olarak ayırır. Batı notasyonu, bir müzik eserinin nasıl seslendirileceğinin planı olması bakımından emredicidir. Transkripsiyon

ise herhangi bir aktüel müziğin spesifik performansının nasıl seslendirildiğinin raporu olmaktadır. Aktüel bir performansı (veya benzeri yapılmış bir performansın kaydını) betimleyen Batı notasyonunu yapmaya çalışmak bir tür 'çeviri' (translation) sürecini içerir (Brackett 1999b:27). Bu çalışmada yöntemsel olarak analiz için hem albüm kayıtları ve hem de canlı performansları transkripsiyon edilmektedir.

Notasyon merkezli düşünce popüler müziğe uygulandığında Batı sanat müziği için bile yetersiz kalan porte notasyon sistemi popüler müzik için daha da çaresizleşecektir. Çünkü popüler müzik için hayati önemdeki kolayca notaya alınamayacak parametreler (örneğin vokal sert mi, yumuşak mı, metal pratiğinde sıkça kullanılan vokal teknikleri clean, scream, brutal vb. standart perde dışı hareketler, kaydırmalar, mikrotonlar vb.) en büyük sorun olarak karşımızda durmaktadır. Önemli olan analize tabi tutulan müziğin içerisindeki şeyleri ortaya koymaktır. Buna göre popüler müzik için notasyon tartışmasında uzmanlarca üzerinde birleşilen sonuç, kaydedilmiş bir popüler müziğin metin analizinde basitleştirilmiş, amatörler için hitap eden yaprak nota (sheet music) kullanmak yerine, "betimleyici" bir transkripsiyona başvurmak en doğru yaklaşımdır.

ANALİTİK METOT

Bir popüler müzik metninin analizi için geleneksel müzikolojik analiz yönteminin popüler müziğe özgü karakteristikleri dikkate alması şartıyla uygulanabileceği önceden de belirtilmişti. Analiz, müziksel ve sözel bileşenlerin eş zamanlı ve bağlamsal temelli okunmasına dayanır. Bunlara ek olarak popüler müziğe ait bir şarkının, eğer varsa müzik videosunun da değerlendirmeye tabi olması çözümlenme ve analiz sürecinde oldukça önemlidir. Bir metin olarak popüler müzik incelemesi, o metnin sunulduğu, üretildiği, tüketildiği ve yeniden anlamlandırıldığı her süreci kapsamalıdır.

Bu çalışmada örnek olarak analizi gerçekleştirilen 'Dağları Deldim' şarkısında sözel ve müziksel bileşenlerin yanında müzik videosu da değerlendirme kriteri olarak dikkate alınıyor. Yazarın görüşlerine ve etnografik gözlemlere de yer veriliyor. Öte yandan toplumsal cinsiyet perspektifinden gerçekleştirilen bu çalışma elbette taraflıdır.

Müziksel analizde kullanılan parametreler, armoni, melodi, kontrpuan, form ve metrik sistemdir. Popüler müziğe özgü karakteristiklerden tını perde, efekt ve bunların toplamı sound müziksel analizin en önemli unsurlarıdır. Batı notasyon sisteminin popüler müziğe özgü seslendiriliş tekniklerini, tınısal özelliklerin nasıl ortaya çıkaracağını ve ayrıca elde edilmesi gereken soundun nasıl bir şey olduğunu gösterememesinden ötürü betimlemelere başvuruluyor. Bu nedenle terminoloji Batı sanat müziği kökenli ancak popüler müzik ağırlıklı oluyor.

Sözel analizde öncelikle yazarın niyeti anlamaya çalışılıyor. Özlem Tekin ile yapılan görüşmeler bu sorunun aşılmasında yardımcı olmuştur. Sözel analizde kullanılan parametrelerin başında interdisipliner (feminist, kültürel teori, edebi, dilbilimsel) okumalar geliyor. İnterdisipliner okumadaki yan anlamlar, ironi, metafor gibi yapılanmalar kültürel ve toplumsal temalarla bağlantılandırılıyor. Ayrıca gramer seviyesinde özne-nesne ilişkileri, fiil yapıları, cümle kuruluşları da gözden kaçırılmamaya çalışılan operasyonel basamaklar olmaktadır. Ek olarak müziksel analizde kullanılan armonik kurgulama, kontrpuan, kontrşan, vokal stratejiler, çalgı tonu, ritmik kurgulamanın anlama ve anlatıma ilişkin katkı özellikleri ve bunların müzik videosu ile olan bağlantıları da üzerinde önemle durulan bileşenlerdir. Özellikle müzik videosuna ilişkin olarak, kullanılan sembollerin metin ile olan ilişkisine, kahramanın hal, tavır, jest ve mimiklerine ve bunların nasıl görüntülediğine yani kamera hareketleri ve çekim planlarına dikkat ediliyor.

Şarkı analizi ile metin olarak iş gören şarkının anlamının ortaya koyulması çabası öncelikli hedef olmakla birlikte Özlem Tekin'in Dağları Deldim şarkısının yardımıyla toplumsal cinsiyet-

tin –kültürel kimlik, etnisite teorilerinin öngördüğü perspektifte- bir kimliklenme nedeni olduğu ve cinsiyetin bir performans olabildiğini göstermek nihai hedeftir. Ancak anlamın kişiselliğini ve metnin tüketim amacı ve ortamının önemli olduğunu gözden kaçırmamak gerektiğinin altını çizmek isterim. Metne anlam verme çabalarının hegemonya sürecine işlerlik kazandırdığı açıktır. Dolayısıyla anlam kişiseldir.

ÖZLEM TEKİN VE MÜZİĞİ ÜZERİNE

Sözel gerçekçilik teorisi, şarkıların tanımlayıp sunduğu toplumsal veya duygusal durum ile söz arasında doğrudan bir ilişkinin varlığını öne sürmek anlamına gelmektedir. Otantisite, diğer tüm müziklerde olduğu gibi, popüler müzikte de insanların bir müzik türü/üslubu/parçası ile ilişkili müziksel ve müzik dışı deneyimini referans yaparak o müziğe attikleri bir yorumlama meselesidir. Başka bir deyişle otantisite geçmişe yönelik olarak bir müzik türünü, bir üslubu, bir parçayı kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar, geçmişin müzik türlerinin inkarı, onların yeni unsurlarla birleştirilmesi ve hatta tamamen ‘yeni’ bir ‘değer’ inşası olarak görülmektedir. Müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptığını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzik dışı bileşenlerle de yakından ilgilidir. Bir seslendiricinin otantik işaretleyicileri bu yüzden ‘bağlamsal’dır. Dolayısıyla kimi zaman bir ‘aksan’ ya da ‘şarkı söyleme üslubu’, kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir (Erol 2006:192-197).

Müzisyen kendine özgü müziksel ya da müzik dışı imajlarla otantisitesini oluştururken, bir başka öne çıkan otantisite figürü “yaratıcı” eser ve buna bağlı ‘yaratıcılık’tır. Burada orijinallik ve yaratıcı temsil unsuru ile birlikte ciddiyet, samimiyet ve biriciklik çağrışımları ağırlıktadır. Bu çerçevede otantisite işaretleyicisi ‘yürekten’ şarkı söyleyen ve şarkıcıyı otobiyografik olarak ifade eder görünen kişisel şarkı sözleri olabilir. Moore’un ‘birinci şahıs otantisite’ ya da ‘ifade otantisitesi’ dediği şey, bu bağlam ile örtüşür. Zira bu, bir seslendirici ya da bestecinin, bir izlerlikle ile aracılanmadan kurduğu bir iletişim çabasını temsil eder ve seslendirici ya da besteci bir bütünün parçası olma izlenimini aktarmayı başardığında ortaya çıkar (Moore 2002:214-akt.Erol 2006:198).

Özlem Tekin’in şarkıları onun kişisel deneyimleri ve gözlemlerinin sonucu ortaya çıkan, diğer bir deyişle biyografik detaylarını içeren yapıdadır. Yani sahici bu nedenle de “otantik”tir.

“Bir defa genelde şarkılar benim oluyor bu çok önemlidir. Şarkını yani en güzel kendi yazdığın şarkının enerjisini doğru verebilirsin. Başkasının yazdığı şarkıyı istediğin kadar söylemeye çalış yani güzel yorumluyor olabilirsin ama en doğru enerjiyi kendi yazdığın şarkıda verebilirsin.”³

Ayrıca o, şarkılarında üslup ve söylemsel açıdan habitüel davranışının sonucu olarak bu söylemini kadın etnisitesine yönelik yapmaktadır. Kendisini matkap kullanabilen kadın yani ‘etken’ olarak görür.

“Müzikte nasıl önemli eğer şimdi müzik yazıyorsan, söz yazıyorsan gayet tabii önemli. Şimdi benim hiç böyle kişiliğim olmasa ben “Dağları Deldim” şarkısını yazamam. Ben yaşadığım şeyi yazıyorum. En azından olay başımdan geçmemişse bile geçseydi nasıl davranırdım onu bilerek bir şeyler çıkıyor ağzımdan dolayısıyla önemli kalıyor tabii. Yani ayy işte! kavanozun kapağını açamayan bir kadının yazdığı şarkı çok daha başka olur, ama matkap kullanabilen bir kadının yazacağı bir söz çok daha başka olur.”

Onun şarkılarındaki temaların çoğunluğu yine popüler müziğin genelinde var olan aşk ve romantizm üzerine kuruludur demek pekala mümkün görünse de, Özlem Tekin aşkı ele alış ve anlatış biçimiyle farklılaşır. Aslında aşktan ziyade ‘insan’ı ve ‘insan ilişkilerini’ anlattığını belir-

tir. Aşık olduğunda pek şarkı yazmaz. Çünkü onun için bu durum kadınsıdır. Çoğu kez kadınlara yakıştırılan bir davranış biçimi olan ağlamak, özellikle aşk için ağlamak ona göre değildir. Özlem Tekin'i de diğerlerinden ayıran en önemli özellik budur. Bu yüzden Özlem Tekin, ataerkil toplumun her koşulda olumladığı erkeklerin davranış ve düşünüş biçimini erkeksi söylem temelinde ancak "kadın duruşu"yla yeniden ele almaktadır. Bu durum onun habitüel davranışı olarak şarkılarına yansır. Fakat o, daha çok biten bir aşkın ardından şarkı yazarak ve böylece güçlü ve 'etken' bir insan olarak, en önemlisi de kadın etnisitesine mesaj verir; "güçlü olun". Özlem Tekin için şarkı yazmak, kişiliği ile bağlantılı olarak etkenlik ve edilgenlik farklılığında belirginleşmektedir. Kendisinin yazdığı şarkı sözlerini ve dolayısıyla kişisel karakterini 'etken' olarak niteler. Bu, kendi nitelemesiyle 'matkap kullanabilen' bir kadının özelliğidir.

"Öbüründe kadının (edilgen) başına hep bir şeyler gelir yani en fazla bunlardan hep şikayet eder ve hayaller kurar. Keşke şöyle olsaydı, sen olsan da bilmem ne gibi hikayeler hayaller kurar ve hep ağlar. Ve hep onun başına bir şeyler gelmiştir. Diğer matkap kullanan kadın (etken) bilir ki kendi başına bir şey gelmiyor ve hep kendi başına bir şeyler getirtiriyor. Kızacağı veya üzüleceği ah keşke olmasaydı diyeceği tek şey kendi yaptıdır. Yani böyle bir şey yaptım da başıma böyle bir şey getirttim gibi. Sebep kendisinde arar ve çabuk toparlanıp, başına kötü şeyler geldiğinde şarkı yapmak yerine o dönemi toparlanmak lazım tam toparlandığı anda şarkı yazmaya başlamak bu daha sağlıklı olur. Çünkü diğerleri için de bir ümit kaynağı oluyor. Benim ayrılıp ağlarkenki yazdığım şarkının kime ne faydası olur ki? Millet de ağlamasın haydi kalk ayağa "bundan böyle hep yek hep tek başıma" diye kalkarsın yani, ki ayrılan birisi varsa o da sevinir güç alır o şarkıdan. Ya da bütün kadınlar "dağları deldim" diye gözlerini silip ayağa kalkabilirler."

'DAĞLARI DELDİM' ANALİZ

Bomboştı uzun zamandır kalbim
Düşlerim, evim, buz gibi ellerim
Seni buldu karanlıkta
Yalnızdım, sen de yalnızdın aslında
Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde
Ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerde
Allahın cezası bir kaç hafta süre
Alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele

Aşıksan korkuyorsan kayıp
Sevip de susuyorsan ayıp, yazık
Daha gerçek ne var hayatta
Hem ne var korkup kaçacak bunda
Biter tabii istersen yeter
Çekip gidersin ayrı
Ama bil başarırım sen olmasan da
Yaşatırım ben bu aşkı

Dağları deldim tek başıma
Çölleri aşım bir tek ben
Erleri yendim kız başıma
Sende yıkılmam
Görgülü bilgili olsun zengin olsun diye
Hiç işim olmaz benim keyfim yerinde
Magazin malı güllü dallı motorlar gibi
Koca aramıyorum ki oğlum ben
Bu şarkılar niye

Aşk için aşk
Bende sapına kadar var o ayrı
Ama bil kesip atamam sen olmasan da
Unutamam ben bu aşkı

“Dağları Deldim” popüler müziğin tipik dize nakarat (kanca) ekseninde yapılanmıştır. Bu şarkının rap özelliğinden ötürü alt bölümlenmelere (örneğin I. söz, II. söz) ayırma çabasında yol gösterici öge müziğin kendisidir. Ayrıca şarkının formatının rap olması da tesadüfi değildir.

“söyleyecek bir araba lafım olduğu için. Normal formlarda şarkıya sığmaz mesela çok söylemek istediğim şeyler var, en doğal bu türle çıkabilecek bir şeydi mesela. Yoksa bazı duyguları dört düzeyle anlatabiliyorsun hakikaten gerekmiyor ama burada çok fazla söylenmesi gereken şey vardı”.

I. Sözler

Dağları Deldim, sözel içerik bakımından “sert”tir. Ancak bu sertlik, şarkının tonal yapısının minör olması nedeniyle duyumsal olarak dengelenir. Bu uzlaşımın anlamı yine de kişiseldir.

Albüm düzenlemesindeki intro, şarkı boyunca devam eden iki ölçüde bir karara varan akustik gitar rifi ve buna eşlik eden synthesizer akorlarıyla başlar. Sol minör (Gm) üzerine temellenen bu akorların soprano partileri kromatik ezgisel bir hareketlilik içerisindedir (bkz. şekil 1). İntronun üçüncü ölçüsü ile birlikte gitar ve synthesizera rap tarzını hissettiren ritmik kurgulamalı perküsyon ve bas katılır. Davul vuruşları senkoplu, trampetin kasnağı davulun kuvvetli zamanlarını karşılayacak şekilde ölçünün zayıf zamanı olan ikinci ve dördüncü vuruşlara denk düşer. Perküsyonun en üst seviyesindeki kontra zil ise ölçünün I. ve II. zamanlarında, “Dağları Deldim” kelimelerinin söylenişini ritmik olarak taklit eder (şekil III). Bas gitar ise Gm üzerinde temel sesi tutarak pedal görevini üstlenir ve monotondur (Şekil II). İntrodaki bu monotonluk, I. Sözlerdeki kahramanın monoton ve “yalnız” yaşantısını müziksel olarak desteklemektedir. İntronun 5.ölçüsünden itibaren var olan altyapıya synthesizer solo eklenir. Bu ezgi şarkının kanca-sındaki “Dağları Deldim” sözlerinin melodisidir. Yani şarkının imzası ana temadır. Bu nedenle şarkının bitimindeki son dört ölçüde de sekiz ölçülük intronun son dört ölçüsündeki düzenleniş tarzıyla son kez duyulacaktır (Şekil IV).

Şekil 1

Dağları Deldim

The musical score for "Dağları Deldim" is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as ♩ = 75. The score includes the following parts:

- Voice:** A single staff with a whole rest in the first measure.
- Acoustic Guitar:** A staff showing a melodic line in the first measure.
- Synthesizer:** A grand staff (treble and bass clefs) showing a chordal accompaniment.
- Bass Guitar:** A staff with a whole rest in the first measure.
- Drum Set:** A staff with a whole rest in the first measure.
- Bass Drum:** A staff with a whole rest in the first measure.

Şekil II

Musical score for Şekil II, featuring five staves: Ac.Gtr., Synth, Bass, D. S., and B. Dr. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Ac.Gtr. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Synth part has a blocky, rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note pattern. The D. S. and B. Dr. parts provide a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

Şekil III

Musical score for Şekil III, featuring two staves: D. S. and B. Dr. The score is in 4/4 time and B-flat major. The D. S. part has a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The B. Dr. part has a steady eighth-note pattern.

Şekil IV

Musical score for Şekil IV, featuring five staves: Ac.Gtr., Synth, Bass, D. S., and B. Dr. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Ac.Gtr. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Synth part has a blocky, rhythmic accompaniment. The Bass part has a steady eighth-note pattern. The D. S. and B. Dr. parts provide a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes.

Şarkının müzik videosunun mekânı boş bir spor salonudur. Spor, mücadele alanıdır ve genelde erkeklerle özdeşleştirilir. İntro, videoda basketbol potasına atılan şutlarla başlar. Ardından mücadeleyi simgeleyen skorboard görülür. Özlem Tekin'in kollarındaki dövme ritmik

görüntü kesmeleriyle vurgulanır. Ayrıca uzak-doğu dövüş sporlarını simgeleyen Japon harf karakterleri ile Özlem Tekin yazısı dikkati çeker. Davul, bas partisinin vurgusuyla başlayan üçüncü ölçü duyulur duyulmaz bas anfişi üzerinde pimi çekilmemiş bir el bombası ve kay-kay kası gösterilir. İntronun sonuna kadar akan görüntülerde yüz çekimlerine yer verilmemiştir. Gitarının sapına bağladığı kabarık tüylü saç tokası dikkati çekerken görüntü bacaklara doğru kayar. Seksi siyah file çoraplar yırtıktır. Sonraki görüntüde yuvarlanan bir top kahramanın motokrosçu postallarının altında durur. Bu sahnede diğer göze çarpan semboller, mikrofon sehpasına asılmış bir çanta, çantaya tutturulmuş bir erkek sporcu maskot ve kolda kay-kaycı dirseklidir. Özlem Tekin cinsellikli bir görünümüdür. Ancak bu cinsellik yırtık çoraplar ve postallarla yumuşatılmıştır. İntronun son ölçüsüyle birlikte sözler başlamadan kahramanın tüm görüntüsü belirir. Alnında savaşçı kamikazelerin taktığı bant, İskoç eteği, onun anlatılmak istenen savaşçı ruhunun simgeleridir.

Sekiz ölçülük intronun ardından I. Sözler girer. İntrodan geriye yine aynı ritmik yapı ve sol pedalı tutan bas gitar kalmıştır. Şarkı sözleri, yalnızlığını betimleyen (*bomboştu uzun zamandır kalbim, düşlerim, buz gibi ellerim*) ancak aşkı düşünmeyen bir kadının kendini anlatmasıyla başlar. “uzun zamandır” derken donuk bir tonlamayla iç çekiş havası sezilmekte, yalnızlığın sound olarak tasviri yapılmaktadır. Bas gitar ve altta duyulan kuş sesi efekti bu yalnızlığı desteklemektedir. Müzik videosu da boş salonun en uç noktasından kahramanın görüntüsünü vererek boşluk ve yalnızlık anlatımlarını görselleştirir. “*seni buldu karanlıkta...*” sözleriyle duygusal bir ilişkiyi düşünmeyen yalnız kadının ve erkeğin birbirlerini bulmasıyla aşkın başladığı anlatılıyor. Bu sözlerde videoda güzellik yarışmasına katılan kızların taktığı üzerinde “Miss Turkey” yazılı göğüs bandı dikkati çeker. Böylelikle feminist tartışmalarda sıkça eleştirilen, kadınların cinsel obje olarak resimleştirilmesi ve bunun yarışma formatına sokularak meşrulaştırıldığı bu yarışmalar yerilir. Ayrıca “Miss Turkey” yazısı, şarkıda geçen “*magazin malı güllü dallı motorlar*”ın temsildir ve bu durum metinlerarasılık özelliği taşır. Özlem Tekin’in savaşçı görünümü ile zıtlık kuran bu temsil onun bu durumu eleştirmesi ve kendisini bu kategoriden ayırması anlamına gelir.

İkinci dörtlünün ilk mısrasında şarkının kahramanı başlayan aşk ilişkisinden son derece hoşnut görünmektedir. “*Güzeldi olduğu gibi, olduğu yerde*”. Ancak burada aşkın bittiği anlaşılıyor. Ardından gelen sözler kadının erkeğe olan kızgınlığının anlatımı: *ama olduğu gibi görünecek cesur adam nerede?* Burada erkeklere karşı “adam” sözü metafor olarak kullanılıyor. Bu sözlerle ait sahnelerde salondaki boş koltuklar gösteriliyor.

Birinci sözlerin son iki mısrasında aşktan kaçan bir erkek nedeniyle kısa süren bir ilişkinin anlatımı söz konusu. Kahraman, bu ilişkinin daha fazla derinleşmesinden ve erkeğe bağlanmaktan çekinerek ilişkiyi bitirmek istiyor. Çünkü kadının erkeğe güveni kalmamıştır. “*Allahın cezası birkaç hafta süre, alışmadan aman abi yakınlaşmadan şu mesele*”. Burada dikkati çeken nokta, kahramanın kullandığı argo (“*aman abi*”) üsluptur. Argo genelde erkeksi bir tarzıdır. Ancak Özlem Tekin’in şarkının stilini özellikle rap olarak belirlemesinin altında bilinçli bir seçim yatmaktadır. Çünkü rap küfür ile özdeşdir. Ayrıca işler kötüye gitmeye başladığında şarkıcının ses tonu da yükselir ve gerilimi artırır. Gerilim videoda şarkının ritmik yapısına paralel hızlı sahne kesmeleri, mimiklerdeki kızgınlıkla verilmiştir.

II. Sözler

“*Aşıksan korkuyorsan kayıp, sevip de susuyorsan ayıp, yazık*” sözleri kadının erkeğe oranla daha fazla cesareti olduğunu gösteriyor. Özlem Tekin’in bu cümleyi söylerken yaptığı vurgula-

ma ve tonlamasından ve ayrıca müzik altyapısından bir genelleme yaptığı görüşü beliriyor. Müziksel olarak bu durum diğer cümlelerden daha belirgin bir artikülasyon, müziksel altyapıdaki bas ve perküsyonun ritmik kurgulaması kalp atışlarının taklidi ve bununla birlikte kullanılan ek-sik beşli akor (Adim7) ile destekleniyor ve üzerine söylenen sözlerin daha dikkatli dinlenilmesi söz konusu oluyor. Bu genellemenin özünde erkeklerin ve kadınların duygularını açığa vurma konusunda oldukça farklı oldukları anlaşılıyor. Müzik videosunda kahraman gitar çalmayı bırakıp eliyle kalp atışlarının taklidini yapıyor. Ardından gelen *“daha gerçek ne var hayatta, hem ne var korkup kaçacak bunda”* sözleri bu düşüncüyü pekiştiriyor.

Nakarat (kanca) öncesi son dörtlükte kadın kahraman, erkeğe düşündüklerinin ve korkularının tersine, istediğinde çekip gidebileceğini ve her zaman özgür olduğunu söylüyor: *“biter tabii istersen yeter, çekip gidersin ayrı, ama bil başarırım sen olmasan da, yaşatırım ben bu aşkı”*. Bu anlatımda birinci tekil şahıs zamiri “ben”, anlatımda bulunanın kendine olan güvenini yansıtıyor: güçlü, yıkılmayan bir kadın. Bu sözler yine gerilim dolu bir tonlamayla seslendirilirken, kamera geriye doğru hızlı bir zumla kaçışı sembolize ediyor. *“yaşatırım ben bu aşkı”* sözleri duyulmaya başladığı an müzik yine kesintiye uğruyor ve yalnızca bakır nefesli ton ile seslendirilen temel durumda Gm akoru, kesik bir ölçü başı vurgulamasıyla aniden duyulup kayboluyor. Görsel anlatıda nakaratin hazırlanışı sarılı ellerin birbirine vurulması, elden yere düşen toz ile anlatılır ve adeta savaş başlar. Müziksel altyapı güçlü bir davul atağı ile hazırlanır. Bu durum kahramanın havaya sıçrayıp yere düşüşü ve düşerken mini etek alt-yakın çekimleriyle görselleştirilir.

Nakarat

Nakarat, müziğin sözü desteklediği ve dinleyicinin geriliminin doruğa ulaştığı andır. Birinci ve ikinci sözlerdeki hikayede başlamayan bir aşk ilişkisi anlatılıyor. Kadının erkeğe olan kızgınlığı söz konusudur. Nakarat bu duyguların dışavurumudur. 30 Mart 2005 tarihinde İstanbul’da gerçekleştirilen görüşmede Özlem Tekin, şarkılardaki erkekleri hedef alan söylemlerin kişisel deneyimlerinin yansıması olduğunu ve bunun dolaylı yoldan geneli kapsayacağını belirtmiştir. Yani kişisel bir ilişkide, bir erkeğe kızgınlıkla yazılmış bir şarkı söz konusu. Dolayısıyla bu şarkı “otantik” kategorisini hak ediyor. Ancak Özlem Tekin’in ifadesine göre aynı veya benzeri şeyleri yaşamış insanlar için bu tür şarkılar onları coşturduğu için önemli olabilir.

Nakaratta duyulan “dağlar” ve “çöller”, toplumsal cinsiyet düzeninin ve bu düzen içerisindeki kadınların yaşantıladığı ve karşılaştığı güçlüklerin metaforik anlatımıdır. Abartı olmasının yanında bu sözler yan anlama (connotative meaning) diğer bir deyişle çağrışımsal kodlara (connotative code) işlerlik kazandırır. *“Tek başıma”* ve *“kız başıma”* sözleri bu güçlüklerin kadınlar için olduğunu gösteriyor. Ancak *“bir tek ben”* ve *“erleri yendim”* sözleri kahramanın kendine olan güvenini, uzlaşmaların dışında kalan kimliğini ve erkek-üstün topluma karşı direnişini ortaya koyuyor. Bu direniş, diğerlerine de örnek olması bakımından öncülük ve aracılık niteliğini taşıyor. Buradaki ‘aracılık’ (agency) kavramı, kadınların yaşadığı sorunların şarkı ve yazar aracılığıyla dile getirilmesine gönderme yapıyor. Aşağıda bir fan sitesinden alıntı bu duruma örnek olarak veriliyor:

“Burçin: ayy bu şarkıyı dinlediğimde acaip gaza geliorum böyle egomu tatmin etmiş oluorum bi bakıma : Pp ,,

eLse: Feministlik duygularını çağrıştırdığı için “Dağları Deldim” (www.ozlemtekinwebstore.com).

Müziksel bakımdan nakarat kuvvetli bir davul atağı ile başlar. Distortion gitarın düz ve sürekli akorları çığlık atar. Davul ve bas gitar ritmik bakımdan aynıdır. Ancak bas gitar aynı ritmik kararlılıkla fakat akor değişimlerine göre hareket eder (Şekil V). Davulda da hemen hemen aynı ritmik örgü vardır ancak ölçü boyunca her dörtlüğe bir vuruş yapan zil sesi ufak bir değişiklik yapar. Nakaratta kullanılan distortion gitar tonu ve ritmik yapı yeri göğü inleyen kadın kahramanın anlatısını destekler. Gitar akorları Gm (I)-Eb (VI)-Cm (IV)-D (V)-Gm (I) dizilişiyle otantik kadans yapar. Bu etki uzlaşım sal olarak çözümlümü çağrıştırarak sertlik yumuşatılır. Özlem Tekin'in nakaratın başlarındaki vokal tekniği sıra dışı değildir. Hatta nakaratın geneli için bile böyle düşünülebilir. Ancak "erleri" derken vokal bir sertlik, "brutal" üslup belirginleşir. Bunun karşısında "kız başıma" tezat bir seslendirilişe sahiptir.

Şekil V

The image shows a musical score for the song 'Dağları Deldim'. It consists of five staves: Voice, Electric Guitar, Bass Guitar, Drum Set, and Bass Drum. The Voice staff has the lyrics: 'dağ la rı del dim tek ba şı ma çöl le ri aş tım bir tek ben er le ri yen dim kız ba şı ma sen de yı kıl mam'. The Electric Guitar staff shows a sequence of chords: Gm, Eb, Cm, D, Gm. The Bass Guitar staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Drum Set and Bass Drum staves show a complex rhythmic pattern with many notes.

Videoda da müzik ile paralellik gösteren bir hareketlilik mevcuttur. Davulun vuruşlarını çiftlediği ölçünün ikinci zamanın sonunda kamera titreme hareketi ile hem müziği hem de yeri göğü inleyen kahramanı destekler. Ayrıca kahramanın elinde Japon savaşçı kılıcı vardır. Nakarat videoda savaşın patladığı andır. Kahraman elindeki kılıcı iki tekrar yapan nakaratın ikinci tekrarında, kameraya saparcasına yaklaştırır. Aynı kılıç "erleri yendim" dediği anda çok belirgin bir şekilde ve yavaş çekim tekniği ile elinde gösterilir. Nakaratın birinci söylenişinde aynı cümlelerin geçtiği sahnede, başlangıçtaki skorboardda kadın lehine artan sayılar dikkati çeker. "Sendeykılmam" derken kamera, Özlem Tekin'in yakın plan yüz çekimlerine yer vererek sert ve donuk, kendinden emin ifadeyi ortaya koyar.

Pek çok konserine katılmış olmama karşın burada örnek olarak verebileceğim 25 Eylül 2004 İstanbul Kemancı Konseri ve 20 Mayıs 2005 İzmir Ooze Bar Konserinde 'Dağları Deldim' şarkısını seslendirirken Özlem Tekin'in nakaratı izlerkitle ile birlikte söylediğini gözlemledim. Buradaki kurgulama nakaratın her mısrasının başlangıcını Özlem Tekin'in söylemesi, son kelimeleri de izlerkitleye söyletmesi şeklindedir. Örneğin; *Ö.Tekin: dağları dedim, İzlerkitle: tek başıma Ö.Tekin: çölleri aş tım, İzlerkitle: bir tek ben...*Bu kurgulamaya erkeklerin de kızlarla aynı isteklilikle katıldığını ve söylemenin ardından etraflarına gülümseyerek baktıklarını gözlemle-

dim. Ayrıca Özlem Tekin'in desteklediği dört kızdan oluşan Pin-Up punk grubunun da İzmir Dungeon Bar'daki pek çok canlı performanslarına katıldım. Pin-Up'ın repertuarı genelde erkekleri 'ti'ye alan şarkılardan oluşturulmuş. Örneğin 14 Aralık 2005 tarihli canlı performanslarında, Pin-Up'da Özlem Tekin'in yaptığı gibi 'Dağları Deldim' şarkısının nakaratını seslendirirken aynı taktiği izler. Fakat bu konserde ön sıralardaki bir erkek izleyici dikkatimi çekmiştir. Nakaratın soru cevap tarzına o da katılıyor, ancak 'sende yıkılmam' sözleriyle nakaratı tamamlayan soliste, nakaratın aynısı ritmik kurgulamayla 'ha ha ha' şeklinde imalı bir yanıt veriyordu. Bu durum daha önce de belirtildiği kimi izleyiciler için şarkının içeriğini 'ret' kimi izleyiciler içinse performans anının önemli olması yani 'jouissance' ile coşkuya kapılmaktır.

III. Sözler

Şarkı ABA formunda olması nedeniyle nakarattan sonra tekrar başlangıçtaki müziksel altyapıya dönlür. Bu nedenle bu bölümde yalnızca sözel ve görsel analize yer verilecektir.

"Görgülü bilgili olsun" sözleriyle başlayan bu bölümde kahraman özellikle "keyfim yerinde" derken spor salonunun zemininde başını topa yaslamış bacak bacak üstüne atmış olarak görüntülenir. Devam eden "magazin malı güllü dallı motorlar" sözleri sırasında kahraman iki elindeki basketbol toplarını göğüs hizasında tutarak topları göğsüymüş gibi göstermektedir. Sonraki planda yukarıdan üzerine dökülen güller ve isterik bakışlarıyla "güllü dallı motorlar"ın tasviri yapılarak ironileştirilir. Aynı zamanda müziksel altyapıya fazladan bir kahkaha sesi eklenerek ironi işitsel olarak da hissettirilir. Kadınlararası sınıflandırmanın açık olduğu bu sözlerden hangi sınıfın kastedildiği de açıktır. Hedef, mankenlerdir.

Bir çeşit kadın var, anneleri öyle yetiştiriyor onları, güzel görün, ağır görün, git zengin koca kap!
Daha 18 yaşında, çok acayip. Garibime gidiyor görünce. Koca arayan bir kadın modeli var meslek olarak. Ben de bunu söyledim. Adamlar da bütün kadınları böyle sanıyorlar. Orada bozuluyorum işte! Eyvah aşık olacağım, eyvah evlenmek istiyor diye korkuyorlar. Yürü be! Benim işim olmaz, sen istesen de ben istemem. Hip-hop'un özelliği bu, hip-hop için bu sözler az bile, normalde küfür ediliyor ama ben etmeyeyim (www.ozlemtekinwebmaster.com).

"Aşk için aşk" derken Özlem Tekin'in yakın plan yüz çekimlerine yer verilir. "Bende sapına kadar var" kelimeleriyle birlikte videoda gitarın sapı gösterilir. "Sap" argodur ve "fallus"u simgeler. Ancak gitar sapı burada metaforudur. Buradaki erkeksi söylem ile anlatılmak istenen erkeğin "fallus"la değil, yürek ile ilgili olduğu ve bu yüreğe sahip bir kadın da olabildiğidir.

Bu bölümden sonra gelen nakarat tekrarında, yine kılıçlı sahnelere, 'Miss Turkey' yazılı sahnelere yer verilir. Fakat bu kez kahraman spor müsabakasını kazanan bir kişi olarak kupayı havaya kaldırırken görüntülenir. Bu metaforik anlatımda kazanılan aslında erkeklere karşı ve erkeksi düzene karşı verilen mücadeledir. Şarkının hikâyesini destekleyen ve bu nedenle de 'kavramsal' müzik videoları⁴ kategorisine giren şarkının müzik videosu, kahramanın kendinden emin görünümüyle salonu terk etmesi ve ardından gitar ile anfi bağlantısını sağlayan ara kablunun yerinden çıkmasıyla noktalanır.

Canlı performanslarda şarkı, albüm düzenlemesine göre oldukça farklıdır. Farklılık tempo ve ritmik yapıda belirginleşir ve albüme göre daha enerjiktir. Albümler, endüstriyel bir ürün olarak satış kaygısıyla sound-dizayn edilir. Sert sözlere yumuşak altyapı formülü uygulanır. Diğer bir deyişle müzik endüstrisi içerisinde işleyen hegemonya süreci, Özlem Tekin'in aleyhinedir. An-

cak canlı performanslar onun hakimiyet alanındadır ve bu nedenle sound-dizayn yeniden gözden geçirilerek onun karakteri ve müziksel beğenisine uygun hale getirilir. Bu konuyla ilgili Özlem Tekin'in görüşleri şöyledir.

“Süpervizör Rıza abiyle (Erekli), Rıza abi müzikal kısmına takılır, gelir içeri girer ‘hızlı’ der bu şarkı ‘biraz daha yavaşlasın’ der, ya da gider der ki; ‘vık vık kapa oradaki ukala beyi der kötü geliyor’. Anlatabiliyor muyum o işte böyle köşeleri yuvarlatıyorlar. Biz (aranjör Alper Erinç ve Özlem Tekin) böyle çünkü dağılıp gidiyoruz, sivriliyoruz bazen coşuyoruz falan Rıza abi geliyor hop aşağı çekiyor. Daha dinlenebilir hale geliyor. Uçmamızı engelliyor yani. Ayağımızı yere bastırıyorlar ama çok güzel yani. Hatta Rıza abinin bir lafı vardır. Böyle çok acayip bir şarkı yaptığımız zaman **“limuzinle mi geziyorsunuz lan”** der. O kadar da istediğini yapma yani. Ki doğru ben şimdi hakikaten adım geçiyorsa, Özlem Tekin diye bir şey varsa ve konserlerim doluyorsa o sayededir”

Canlı performanslarda intro synthesizerın iki ölçülük tonik sol sesini tutmasıyla başlar. Sonra introya kontra zil katılır ve dördüncü ölçü başında eklenen davul vuruşunun ardından beşinci ölçüde sert bir tonlamayla distortionlu gitar ana temayı çalar. Ana tema bir ölçü ara ile duyulur. Yalnızca davul ve kontra zil ile destekli distortion gitarla iki kez tekrarlanan ana tema on üçüncü ölçüde bas gitarın da katılımıyla yeniden iki kez duyurulur, burada bas gitarın ve baterinin ritmik kurgusu paraleldir (Şekil VI).

Yirmi ikinci ölçü ile başlayan intronun ikinci temasını albüm düzenlemesinin introsunun ana temasına öykünen synthesizer rifi meydana getirir. Buradaki düzenleme albümden yine farklıdır. Sekizlik değerlere re-sol seslerinden oluşan soruya gitar cevap verir (Şekil VI). sekiz ölçüden oluşan bu bölüm bir kez daha tekrarlanarak A bölümüne girilir.

A bölümüm bas ve davulun ritmik kurgulamasından oluşur. İkinci elektro gitarın doğuşkan seslerle yaptığı eşlik ve synthesizer’ın kuş sesini andıran efektleri zaman zaman duyularak davul ve bas gitarın tekdüzeliğinin önüne geçilmeye çalışılır. Kırk altıncı ölçüde *aşık-san korkuyorsan kayıp* sözlerini Özlem Tekin, haykırarak söyler. Burası müziksel altyapı olarak da bateri, bas ve elektro gitarın ünison seslendirdiği tını olarak sert bir sounda sahiptir. Bu bölümdeki aynı yapı eli dördüncü ölçüde *“biter tabii istersen çeker gidersin”* sözleri için de tekrarlanır (Şekil VI).

Nakarata gelindiğinde müziksel altyapıda şaşırtıcı bir suskunluk vardır. Davulun ölçü başındaki vuruşları ve kontra ziline yalnızca synthesizerın iki ölçüde bir değişen akorları eşlik eder. Bu akorlar albüm düzenlemesi ile aynıdır. Ancak bu dinginlik yetmişinci ölçü başlangıcında sonlanır. Burada synthesizer akorları devam eder ancak baterinin ritmik örgüsü daha enerjiktir. Bas gitar ise oldukça monoton şekildeki akorların temel seslerini yalnızca bir vuruşluk sürelerle seslendirir. Burası iki kez tekrarlandıktan sonra tekrar yirmi ikinci ölçüye dönülür ve ikinci sözlerin ardından yine aynı trafik ile nakarat duyurulur ve şarkı sona erer.

Özlem Tekin, erkeksi rock kültüründen devşirdiği “erkeksilik” habitusu ve bilgisini yaratıcılığına ilişkin önemli bir itkisel neden olarak belirginleştirerek, aslında bireysel habitusu olan “etkenlik” motifini “kültürel sermaye”ye dönüştürmüştür. Bu kültürel sermaye onun yazarlığını fazlasıyla etkiler. ‘Dağları Deldim’ ve daha pek çok şarkısında bu izleri sürmek mümkündür.

Şekil VI

The image shows a musical score for a piece titled 'Şekil VI'. The score is arranged in two systems. The first system includes five staves: Synthesizer, Electric Guitar, Elektro Gitar 2, Bass Guitar, and Drum Set. The second system includes five staves: Synth, E.Gtr., E.Gtr.2, Bass, and D. S. (Drum Set). The music is written in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Synthesizer and Electric Guitar parts are mostly rests, while the Elektro Gitar 2 part has some notes. The Bass Guitar part has a steady rhythm. The Drum Set part has a complex, syncopated rhythm. The Synth part has a melodic line. The E.Gtr. and E.Gtr.2 parts have a rhythmic pattern. The Bass part has a steady rhythm. The D. S. part has a complex, syncopated rhythm.

SONUÇ

Kabaca *üretim-metin-tüketim* olarak kategorikleştirilen popüler müzik incelemeleri disiplinlerarası bir yaklaşımla devasa kuramsal birikimlere ve oturmuş bir geleneğe sahiptir. Bu üç kategoriden hangisi olursa olsun popüler müzik araştırmaları için önemli olan bağlamsal temelli inceleme ya da daha açık bir ifadeyle durum çalışması (case study) gerçekleştirmektir. Bu çalışmada *metin (text)* üzerine odaklanarak bağlamı göz ardı etmeden metin ile bağlam arasındaki kavramsal bağlantıyı kurabilmeyi hedeflemiştir. Müzikoloji disiplininin engin birikimlerinden faydalanarak popüler müziğe özgü parametreler de göz ardı edilmemeye çalışılmıştır. Tüm bu çabaların nihai hedefi -anlamın kişiselliğinin ve garantisinin olmadığını da göz önüne alarak- müziğin anlamını anlamaya çalışmaktır.

Müziksel süreçlerin hem bağlamsal hem de metinsel boyutlarının kavramsal bağlantısını kurabilmek, dolayısıyla da popüler müzik incelemesini hem spesifik olarak müziksel karakteristikleriyle hem de spesifik olarak sosyal, kültürel, politik vb. bağlamlarıyla birlikte gerçekleştirebilmek elbette ki karşı çıkılacak bir yönelme değildir. Başka bir deyişle müziğin kendi içinde işlediği tarz ile yaratıldığı, beğenildiği ve tüketildiği toplumsal çevre arasındaki bağlantıları birlikte ele alan bir araştırma pozisyonu elbette en iyisidir (Erol, 2003:36-37).

Özlem Tekin, erkeksi bir müziksel türün ve erkek üstün müzik endüstrisi ve popüler müziğin kendisine sunduğu avantajlar ve dezavantajlarla öznel bir kimliktir. Onun kendi müziğini kendisi yapması, yani üretici olması, eğitimi, müzisyen geçmişi ve yaşam biçimi ile toplumsal cinsiyetin kadın aleyhine görünen taraflarını kendi lehine çevirebilmektedir. Böylelikle kendine özgü imgelemi ve temsil ettiği kadınlık "etkenlik" motifi ile belirginleşir. Merriam'ın *davranış-sound-kavram* olarak özetlenen etnomüzikolojik araştırma modeli ile ortaya koyulan bu çalışmada Özlem Tekin'in etkenlik motifi ile birlikte bireysel habitusunun sounda yansıdığı görülür ve gösterilir. Ayrıca Özlem Tekin, müziği ve davranışları ile özellikle onu tüketen genç kızlar için öncü bir modeldir.

KAYNAKÇA

- BRACKETT, David (1999a); **Interpreting Popular Music**, Cambridge Univ. Pr. Cambridge.
- "Music"** (1999b), Key Terms in Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford.
- "Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover"** (2002), Popular Music Studies, Ed: D. Hesmondhalgh-K.Negus, Oxford Univ. Pr.
- COOK, Nicholas; **Müziğin ABC'si**, Çev: Turan Doğan, Kabalıcı Yay. İstanbul, 1999.
- "Music as Performance"** (2003), The Cultural Study of Music: A Critical Introduction Ed: Martin Clayton, Trevor Herberti Richard Middleton, Routledge, London.
- A Guide To Musical Analysis**; W.W. Norton&Co New York, (1992).
- ÇELİKCAN, Peyami (1996); **Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansima Yay. Ankara.
- ELLINGSON, Ter (1992); **"Transcription" ve "Notation"**, Ethnomusicology an Introduction, Ed: Helen Myers, The McMillian Pr. London.
- EROL, Ayhan (2003); **"Müzik İncelemesinden Popüler Müzik Araştırmasına Bir köprü: Popüler Müzikte 'Metin' (Text) Analizi"**, Folklor/Edebiyat Dergisi, Cilt:9, Sayı:36, Başkent Klîşe&Matbaacılık, Ankara.
- Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, Bağlam Yayınları, İstanbul,.
- FRITH, Simon; **"Words and Music: Why Do Songs Have Words?"**, Lost in Music: Culture, Style and Musical Event, ed: Avron Levine White, Routledge&Kegan Paul, London and New York, 1987.
- HERRLITZ, Wolfgang; **Modern Linguistiğe Giriş**, çev: Mehmet Akalın, Ege Üniv. Edebiyat Fak. Yay. İzmir, 1983.
- KOSKOFF, Ellen (Ed.); **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**, University of Illinois P. Urbana, Chicago, 1987.
- LAING, Dave; **Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü**, Altıkkırkbeş Yay. İstanbul, 2002.
- LULL, James; **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev: Turgut İblağ, Çiviyazıları, İstanbul, 2000.
- McClary, Susan; **Feminine Endings**, University of Minnesota Pr. Oxford, 1991.
- MERRIAM, Alan; P.; **The Anthropology Of Music**, Evenston: Northwestern Univ. P. 1964.
- MIDDLETON, Richard; **Studying Popular Music**, Open Univ. Pr. Philadelphia, 1997.
- MOORE, Henrietta; **Feminism and Anthropology**, Polity Press, Cambridge, 1988.
- ORTNER, Sherry and Harriet WHITEAD (eds); **Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality**, Cambridge Univ. Press, 1981.
- SAKAR, Mümtaz Hakan; **"Müzik Videolarında Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık"**, Popüler Müzik Yazıları, ed: Yetkin Özer, popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, Cilt I-Sayı 1, Bahar/Yaz, İzmir, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand; **Genel Dilbilim Dersleri**, C. Bally-A. Secheyaye, Çev: Bedre Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, Ankara, 1985.
- SHEPHERD, John; **"Text"**, Key Terms in Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.
- SHUKER, Roy; **Key Concepts in Popular Music**, Routledge, London, 1988.
- SILVERMAN, Kaja; **The Subject of Semiotics**, New York: Oxford Univ. Pr. 1983.
- STRAW, Will; **"Authorship"**, Key Terms in Popular Music, Ed: Bruce Horner and Thomas Swiss, Blackwell Publishers, Oxford, 1999.
- STOREY, John; **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**, Çev: Koray Karaşahin, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.

Dipnotlar

1 Bkz: Gramsci, Antonio; **Hapishane Defterleri: Felsefe ve Politika Sorunları**, Çev: Adnan Cemgil, Belge Yayınları, İstanbul, 2003. Ayrıca bkz. Crehan, Kate; **Gramsci Kültür Antropolojisi**, Kalkedon Yay. İstanbul, 2006.

2 Bkz. Butler, Judith; **Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity**, Routledge, New York,

1990, ayrıca bkz. Turan, Süleyman & Binark, Mutlu; **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yay. Ankara, 1995.

3 Bu alıntı ve diğerleri 30 Mart 2005 tarihli İstanbul'da gerçekleştirilen görüşmeden aktarılmaktadır.

4 Ayrıntılı bilgi için bkz. ÇELİKCAN Peyami; **Müziği Seyretmek, Popüler Müzik Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansima Yay, Ankara, 1996.

"DAĞLARI DELDİM"

Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Popüler Müzikte Metin Analizi

Özet

Bu çalışma popüler müzikte metin (text) olarak adlandırılan şarkıların nasıl analize tabi tutulacağı konusuna katkı sağlamaya çalışırken, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin (gender) kadın ve müzik açısından popüler müzikteki görüngülerini de ortaya koyma çabasıdadır. Diğer taraftan toplumsal cinsiyetin bir kimliklenme nedeni olarak ele alınabileceğini de gözden kaçırmıyor. Önemli bir noktanın altını başlangıçta çizmekte fayda var: bu metodoloji geleneksel müzikolojik analizin popüler müziğin içsel parametrelerini de hesaba katarak popüler müzikler için de uygulanabileceğini öngörüyor. Sunulan teorik çerçeve bağlamında Türkiye'nin önemli kadın rock yıldızı Özlem Tekin'e ait "Dağları Deldim" şarkısı analiz ediliyor.

"BEATEN MOUNTAINS"

Text Analysis in Popular Music Within the Perspective of Social Gender

Abstract

This study aims to contribute to the question of how to analyze the songs which are named as "text" in popular music. It also makes an effort to put forward the phenomenon of social gender in popular music in terms of woman and music. On the other hand, it is also observed that social gender can also be discussed as a motive for identification. It is worthwhile to underline a significant point at the very beginning: this methodology envisages the fact that traditional musicological analysis can also be applicable for popular music taking account of the inner parameters of popular music. Within the context of the theoretical framework presented, the song of Özlem Tekin called "Dağları Deldim" is analyzed.

Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve BÉLA BARTÓK*

Dursun Ayan**

Çok seslilik ve batıda klasik müziğin yaygın olarak kitlelere mal edilmesi bir tarihsel geri plana sahiptir. Bu geri planın, zaman süresinin 13. yüzyıla kadar gittiği düşünülecek olursa klasik müzik meraklısı Avrupalı tipin 6-7 yüzyıldır kelli-felli bir şekilde bir konser salonunda oturduğu akla gelebilir. Avrupa klasik müziğine, o günden bu güne, Katolik İtalya'da, Avusturya bağlarında Avrupa dindarlığı ve köylülüğünün hiçbir tutucu tepki göstermediği, müzisyenlerin ise hep aynı telden çaldığı söylediği göz önüne gelebilir. Belki bu diachronque (art-zamanlı) manzara içerisinde klasik erbabı olanların (besteci-icracı) kulaklarını bu halka ve onların otantik şarkılarına, mümince ilahilerine kapatmış olduğu fikrine kapılabilir. Oysa her kültürel oluşum yandaşları ve tepki gösterenlerle birlikte bir müzik kültüründe oluşmaktadır.

Bir insanda, Tanrı vergisi müzik yeteneğinden daha da mucizevî olan, olsa olsa, bir toplumda Tanrı vergisi bir klasik müzik dinleyici kitlesi veya müzik kültürü olabilir. Bu tam anlamıyla bir kurgu (fiction) olacaktır. Bu kurgu tarihsel ve sosyolojik olarak bir anlam ifade etmeyecektir; imkânsızdır. Çünkü insan kültürle doğmaz kültüre doğar ve onu yeniden üreterek tarihini (res gestae) yaratır ve yazar (historia rerum gestarum). Her dinleyici kitlesinin, muhtemelen değil, kesin olarak başlangıçta doğaçlama, (improvize) halk ezgileri, ninnileri, ilahileri, düğün türküleri olmalıdır. Konser salonlarından önce bağ bozumu, harman sonu, deniz zamanı, adaklar zama-

*[Bu Yazı "Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve Bela Bartok", *Ve Müzik* (Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Dergisi), Sayı 2, Sonbahar-Kış, 1997, (s. 3-15) de yayınlanmıştır. Bu metindeki dizgi hatalarından olan dipnot numaralandırması giderilmiş, 16 nolu dip nottaki, Bartok'un Türkiye'ye geliş tarihi 1936 olarak düzeltilmiş, bazı yayınlar ve bir kaç cümle eklenmiştir.]

** Sosyolog, Dr. phil., Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü uzmanı, Türk Bilim Tarihi Kurumu (TBTK) ve KIBATEK üyesi.

nı, düğün törenleri eğlenip esridikleri (ecstasy), coştukları meydanlar, tarlalar, ilkel müzik aletleri olmalıdır. Ve daha da önemlisi, entelektüel, kelli-felli, kibar, burjuva olmadan önce de bilgi ve davranış tüketimi olarak mütevazı bir çok seslilik öncesi düzeyleri olmalıdır.

Dışsal olarak dinleyen ve dinleten ne düzeyde olursa olsun, öz olarak melodi, ritim ve armoni (ezgi, tartım ve uyum) müziğin vazgeçilmez unsurları olarak bilinmektedir. Bu özelliklerinden birisi, ikisi olmayan anonim veya bestelenmiş bir eser düşünmek imkânsızdır. Tüm Avrupa çok sesli müzik adamlarının başka bir ortamda, örneğin felsefede, müzikte ve bilimde dönemine göre ilerlemiş Ortaçağ İslâm dünyasında eğitime gittiğini veya keşfedilmemiş Amerika'da burslu yetişerek tekrar Avrupa'ya geldiğini düşünmek mümkün değildir. Böyle bir kurmacanın, şimdileştirmenin olanaksızlığı hem sosyolojik açıdan hem de tarihsel açıdan mümkün değildir. Geriye bir şey kalmaktadır: Avrupa seçkin klasik müzik eserlerini kendi tarihi ve kültürü içinde kendi dinleyicisi, icracısı ve bestecisi ile birlikte geliştirmiştir. Bu gelişme Tanrı vergisi yeteneklere dayansa da Tanrısal veya doğal bir mucize değildir. Bu gelişme kökleri pastoral alanda, kırsal ve dinsel hayatta kaynak ve olanak bulan bir evrimdir. Bu evrimde doğuda Asya'nın, güneyde Akdeniz'in güney doğuda Mısır, Mezopotamya, Anadolu, Yunan, İbrani ve kuzeyde diğer kültürel çevre ezgilerinin dönüşümlü, kristalize katkıları vardır.¹ Yoksa bir rapsodiyi anlamak, bir korale anlam vermek mümkün olamayacağı gibi Modern çağ Avrupa'sındaki müzikolojik entelijensiyasının hem Ortaçağ Avrupa skolastizminde, kilisesinde hem doğu dünyasının Türk, İslâm ve Endülüs birikiminde erginleşmiş edinimine (müktesebat/background) nankörlük edilecektir.²

Bilim, felsefe ve diğer sanatlar gibi müzik de Avrupa'da XII.³ XV. Yüzyıl Rönesans hareketleri ile birlikte daha verimli bir kültür ortamına girmiştir. Pek çok beşerî birikim, düşünce, masal, hikâye her şey insanın yeniden ele alıp işlediği konular olmuştur. Her şeyi kendine konu edinen Avrupa birikiminin kendi verimli ortamında halk ezgilerinin de dikkate alınarak ikinci bir müzikalite ile ele alıp işlenmesi normal bir olgudur. Klasik Yunan kültürü yanında halk müziği ve edebiyatı bitimsiz bir kaynak görevi görmektedir. Goethe'ye halk masallarının *Faust'u* ilham etmiş olması bunun en güzel örneklerindedir. Beethoven'de, Stravinsky'de halk şarkılarının ilhamı da aynı niteliktedir. Osmanlı'da Seyhî'nin *Harnamesi* Rusya'da Korsakov'un *Şehrazat'ı* ise ilhamını doğu masallarından almıştır.

Diğer esinler (ilhamlar) bir kenara bırakılıp halk ezgilerinin klasik batı müziği için esin kaynaklardan biri olması olgusuna dönülür ise: günlük hayat, içinde müzik olan, bir yaşantılar dizgesidir. Viyana köylüsünün Strauss'da melodi, ritim ve armoniden başka yakalayabildiği kendi hayatından ezgiler, kıpırtılar, tatlar; bir Alman müminin org temalarından kulağına çarpan zebânî sevimsizliği veya cennet havası arasındaki sesler, Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve adını Türk müzik kültürünün gelişmesi aşamasında besteci ve müzikolog olarak yazdıran ünlü simalar, her ne kadar Avrupaî bir oluşum içinde çok sesliliği yaşamadılar ise de, kendi kültüründen ezgiler ile çok sesliliğin evrensel normlarını yaşatmışlardır.

Gündelik hayat kaygısının ötesinde uluslararası klasik müzik zevki geliştirme olanağı bulamayan Türk insanının *Köçekçeler*, *Çeşmebaşı*, *Zeybekler*, *Yunus Emre Oratoryosu* gibi ulusal müzik temalarını veren, yansıtan eserlere yönelimi ile kendi kültürel birikiminden herhangi bir tema yansıtmayan, kendinden bir şeyler bulmadığı eserlere yönelimi farklı olacaktır. Bu normaldir. Eğer Türk klasik müziği dinleyicisi de hüda-i nabit bir şekilde sadece entelektüel düzeyde ütopya kesmiş zihinsel soyutlamaların içini dolduracak yapay insanlar değil ise klasik müzik ile ortalama vatandaş arası kanalı açıp bu insanları yeni zevklerle tanıştıracak düzeye çekmek biraz ilgi isteyemektir. Kesinlikle bunu demek veya geçici olarak (muvakkaten) istemek, öngörmek tüm Türk bestecilerini ulusal nitelikli kırsal ve dinsel temalar işlesin diye zorlamak anlamına gelmemelidir. Zaten bir bestecinin sanatsal yaratısını sosyalist gerçeklik, halkçılık,

dincilik, ulusçuluk adına bir kanala sıkıştırmak onu öldürmek veya en azından sanatsal yönüne darbe vurmak olacaktır. Ancak halkı araba ve/ya tren, kendini de önünde giden tekerlek olarak tanıtan bir taşıt analogisi ile kendini ortaya koyan sanatçının bir misyonu da olmalıdır.

Halk ezgilerinin çok sesli klasik müzik içerisinde sosyolojik tabanı hem art- zamanlı (diachronique) hem de eşzamanlı (synchronique) olarak çok geniştir. Böyle geniş tabanlı bir oluşumun gündeme getirilmesi bazı olumsuz çağrışımlar da yapabilir. Yukarıdaki satırlarda belirtildiği gibi sosyalist gerçekçilik, toplum için sanat, evrensel düzeyde gelişmelere kapalı kavimci ulusçuluk, olup olmadık her şeyde postmodernizmin meşrulaştırılması gibi kısmî krizler ve daralmalar akla gelmektedir. Köylü ve halktan olmanın “maganda”, “zonta”, “İstanbul işgalcisi” olarak bazı çevrelerde tepkisel karakterde yaftalanmasına bir başka tepki daha kendisini gösterebilir.

Tüm bunlara rağmen halk ezgilerinin çok seslilikte [ve pop müzikte de] kullanılması uygulama olarak ve müzikolojik bir araştırma ve tartışma teması olarak oldukça gerilere gitmektedir. Bu gidişatin en önemli araştırmacı ve eleştircisi (critique), bu yazının sınırları içinde ele aldığımız, özellikle Macar besteci, müzikolog, etnomüzikolog, (şimdilik temkinlice müzik sosyolog) derlemeci, folklorist Béla Bartók’dur.⁴

Bartók’un bir besteci, bilim adamı ve tarihçi⁵ olarak pek çok Macar ve Türk düşünürü gibi Macar ve Türk tarihinin ortak taraflarını müziksel yapı temelinde incelemeye yöneltilmiş olduğu da akla gelmektedir.⁶ Bu yönüyle de müzik üzerinden tarih çalışmalarına gidebilen öncü (avangerde) bir açılım sağlamıştır.

Bartók’un halk müziğine yönelimini bilen Rasonyi’nin 1936’da Bartók’a Ankara’dan yazdığı mektup ve Cumhuriyet Halk Partisi’ne Bartók’un konferans için tavsiye edilmesi kültür, dil ve tarih açısından oldukça önemlidir. Ona müzik temelli tarihçi demek mümkündür. Bu müzik tarihçiliğinden farklıdır. O şöyle demektedir: “Çalışmaya yeni başladığımız sıralarda bu pentatonik üslubun menşeyini Asyaî ve Şimal Türklerine ait olduğu hissi bizde hakim idi. Bunu teyid edecek bir delile ise henüz malik değildik. Bu deliller son on sene zarfında ve Çeremiş melodileri suretinde meydana çıktılar. Çeremişler Volga kenarlarında aşağı yukarı Macarların Tuna-Tisza mıntıkasına göçmelerinden evvel yaşadıkları yerlerde sakindirler. Çeremişler lisanlarında Macarcada olduğu gibi, 1000 veya 1500 senelik bir şimalî Türk tesirleri ibraz ederler. Az zaman evvel bunlara ait bir kaç yüz halk türküsü neşredildi; bu melodilerde aynı pentatonik diziyeye ve aynı inisi melodi sütrüktürüne ait bir çok misalleri hayretle müşahade ettik, ki bunlar, bizim eski tarzdaki melodilerimizin vafı barizleridir.”⁷

Bartók’un halk müziklerine merakı onun çocukluk dönemini geçirdiği bölgedeki etnik zenginliğin de bir yansıması olabilir. Bu bölge tarihin eski zamanlarından beri doğu-batı kültürlerinin buluştuğu Avrasya’nın önemli hareket merkezidir.⁸ Bartók 25 Mart 1881’de şimdiki Macaristan-Romanya-Ukrayna sınırlarına yakın Nagyszentmiklos’da doğmuştur. 1888’e kadar Nagyszentmiklos (Romanya)’da 1889-1892 Nagyszöllos’de (Ukrayna), 1892’de Nagyvarad (Oradea), 1893’de (Bistrita) Beszterce (Romanya), 1894-1901 Pozsony (Bratislava) (Slovakya), 1902-1940 Budapeşte (Macaristan)’de yaşamıştır.⁹ Temas ettiği insanların söyledikleri ezgiler de Bartók için yeni bölgelerin müziklerinin bir yansımasıdır. Örneğin, Budapeşte’de tatil deyken kaldığı evdeki Transilvanya bölgesinden bir Macar yardımcı kızın söylediği ilginç türküyü Bartók çok sonra bir Macar halk tipi bestelemiş şarkıda Slovak köylüler tarafından adapte edilmiş olarak; hemen sonra Macar köylüler tarafından ödünç alınmış ve dahası değiştirilmiş ve son olarak, başka şey de ilave edilebilir, 15.2.1905’de *Maygar Lant* dergisinde bir Macar besteci tarafından derlenmiş olarak bir piyano eşlik parçası şeklinde buldu. İşte bundan sonra sanki onun merakı bilimsel ve tarihsel olmaktan öte estetikti¹⁰ denilmektedir.

Bununla ilgili olarak “Bartók iki defa dünyaya geldiğini söylemiş ve ikinci doğuşunu şöyle

anlatmıştır:” 1905 yılındaydı. Budapeşte’deki apartmanını temizlemeye gelen kızın süpürge süpürürken söylediği türkü dikkatimi çekti bir gün. Bu benzerini o güne kadar hiç duymadığım alışılmamış, yabancı bir ezgiydi. Kızın haberi yoktu bu türkünün kime ait olduğundan, sadece annesinden duymuştu onu, doğduğu bölgede daha böyle yüzlerce türkü söylenip duruyordu. Yepyeni bir evrenin habercisiydi bu sözler benim için ve ben bu evrene girmeliydim. İşe hizmetçi kızın doğduğu köyden başladım. Sonra tüm Macaristan’ı gezdim, halk müziğini derleyip incelemeye koyuldum. Çalışmalarım ilerledikçe ülkede hiçbir bestecinin tek notasından bile haberdar olmadığı bir oyun ve türkü hazinesine daldığımı anlıyordum.¹¹ Onun kültürler ve toplumsal tabakalar arası derin merakı kendisini Ferenc Liszt’den Macar ve Çingene şarkıları kavram temelinde ayıracaktır.

Bartók’un temas halinde olduğu diğer bazı müzisyenler de onda etnografik müziğin incelenmesini etkilemişlerdir. Meslektaş, çalışma arkadaşı bir Macar besteci için Bartók “bana eğer Macar ruhunu en mükemmel şekilde yapılandıran besteci kim diye sorsanız Zoltan Kodaly derdim” der.¹² Bartók Ankara’da verdiği konferanslarda kendisinden önce folklorik çalışmalar yapan bestecileri vurgulamıştır. İleri sayfalarda bu konudaki söyledikleri yer alacaktır ancak Kodaly ile ilgili bir çalışmada şu cümle okunmaktadır. “1774’de İspanyol müzikolog Eximeno “her toplumun müzik sanatı o toplumun folklorik müziğinde temellenir” demiştir. Buna benzer düşünceleri bu yüzyılda İngiltere’de Vaughan Williams, İspanya’da M. de Falla, Romanya’da Emescu, Rusya’da Stravinsky ve Macaristan’da Bartók ve Kodaly söylemiştir.”¹³ Başka bir çalışmada “Bartók’un müziğinde kavramlar, yapılar ve malzemeler en uygun şekilde bir araya geldiği, Macar kırsalının folklorik müziği ile Batı ve Orta Avrupa müzik sanatının sınırı olduğu, Macar bilim adamlarının sıklıkla Bartók’un eserlerini bu iki kaynağın sentezi olarak karakterize ettikleri belirtilir.”¹⁴ “Ernö Lendvai konuyu şöyle kor: Onun kromatik (seslerin yarımşar ton ara ile birbirlerini takip etmeleri) sistemi köklerini doğu halk müziği ve pentatonik yapıdan alır; akustik sisteminde batının armonik düşüncesinin etkisi altındadır. ... Bartók kendisinden önce kimsenin erişemediği bir şeye erişti: Doğu ile Batı arasında sembolik bir el sıkışması: Şark ve Garb müziklerinin sentezi.”¹⁵

Doğulu ve batılı kültürlerinin el sıkışmaları sadece müzikde, edebiyatta görülen fenomenler değildir. Bu el sıkışmalar, felsefe, bilim, sporda da görülebilir. Nitekim müzik ve matematik her ne kadar farklı şeyler ise de kültür sosyolojisi ve tarihi bakımından bu bağlamda matematikçi ve filozof Descartes’ın öneminin de belirtilmesi yerinde olacaktır. Analitik geometri dikkate alındığında Descartes batının geometrisi ile doğunun cebirini evlendirmiştir. Doğulu ve batılı kimliklerini insanlığın önemli oluşum ve dönüşüm zamanlarını belirtirken bütünleştirmek bu noktada anlam kazanacaktır.¹⁶

Bartók’u anlamak için onun Ankara konferanslarında vurguladığı noktalara gelmeden önce bu bilgilerin Türk okuyucusu ve dinleyicisi için taşıyacağı anlam önceden belirtilmelidir. Bartók’u anlamak “etnomüzikoloji” denilen halk kültürlerine yönelik teorik çalışmalara çağcıl (modern) müzik birikimi, çalışmaları, yöntemi yanında epistemolojik (bilgisel) ve cognetif (bilişsel) bir yer, boyut kazandıracaktır. Köylü müziğine “benim” diyenlere klasik, pop ve sanat müziğine “benim” diyerek böbürlenilenler yanında hatta onların temeli olacak bir üst seviyede yer vererek aslında kapılmamaları gereken bir kompleksden kurtaracaktır. Klasik yanında kentleşme olgusunun bir göstergesi olan arajmanlar, hafif batı müziği de denen poptaki etnografik unsurlar dikkate alınır; başta Barış Manço, Cem Karaca ve *Moğollar* grubunun Türkiye’de 1960 sonları ve 70 başlarında yaparak öncü oldukları folklorik gidişata önemli bir konum kazandıracaktır. Kudsi Erguner, Zülfü Livaneli nitekim onların çalışmaları Fransa’da hak ettiği ödülü alacaktır.¹⁷ Peşinen belirtilmesi gerekir ki “Anadolu” tadında bir besteyi Kodallı, Saygun, Rey, klasik batı müziği tonundaki çalışmalarında vermekle ne kadar öncü bir rol oynadılar ise Mo-

ğolların misyonu da pop müzikte aynıdır; aynı derecede önemlidir. Onlar Bartók'un uzun çalışmalar ve emek sonucu ulaştığı noktayı idrak etmiş durumda çok özetle denilir ise, kültür tadında, türkü tadında eserler ortaya koymuşlardır.

Etnografik malzemeyi ezgi, motif, araç gereç, sanat eseri, vb şekilde etnografya müzelerinde vitrinleyenler, onları geçmişin yansımaları olarak geleceğe gitmeden donduran düşünceler için de Bartók bir ilham olacak niteliktedir. Çünkü geçmişi külden köze dönüştürmek tarihsel ve toplumsal değişimin varlık (ontolojik) temelidir. Bugünün tüm seçkin ürünlerine geçmişten, halk tabanından, ulusal kültürden, ümmet birikiminden ayrı, onlarla ilişkisi olmayan bir gerçeklik (antité) olarak bakmayı müzik konusunda "klasik takılma" olarak etiketleyenlere de Bartók bir pencere açmış durumdadır.

Bartók'un Ankara'da verdiği üç konferansda söylediklerinin¹⁸ ve onun değişik zamanlarda çıkan yazılarında vurguladığı bilgilerin¹⁹ kısmen Türk hafif müziği ve klasik müziğinin toplumsal görünümünün dikkate alınarak aşağıdaki şekilde değerlendirilmesi mümkündür.

Béla Bartók'un halk müziğini kullanmadaki ırsal (karakteristik) yönü nedir? Bu konuda daha önceyi nasıl değerlendiriyordu; örneğin, Beethoven ve Stravinskiy'nin ilkelerinden farkı ne idi? Çünkü pek çok besteci de etnografik müzik malzemesini eserlerinde kullanmıştır. Bu sorunun yanıtı belki iki yüz, üç yüz yıl öncesi Avrupa'sının sade insanını (bu günkü anlamıyla entelden farklı olan, o düzeye erişememiş(?) insanı) klasik müziğe alıştıran, bu müzik ile sempati kanallarını açan nedene de götürecekti. "Muasır ilmî musikide popüler musikinin tesiri öteden beri kendini hissettirmişti. Çok uzak zamanlara gitmeye lüzum kalmaksızın şu son iki üç asır hadisesini gözden geçirmek kâfidir. Bilfarz Bach'ın eserlerinde koral melodilerin oynadığı mühim rolü düşünelim. 17. ve 18. asırların malum "pastorale" ve "musette" i esas itibarıyla viyel ve gayda ile çalınan muayyen bir halk musikisinin taklitlerinden başka birşey değildir. Viyana klasiklerinin halk musikisinin ne derece tesiri altında kaldıkları herkesin malumudur. Ezcümle, Beethoven'ın *Symphonie Pastorale'nin* ilk kısmındaki esas tam bir Cenup İslav halk türküsüdür".²⁰

En erken gelenin üç kuşak önceden kentleşmeye ve belki son on yıldır evinde plakçalar buldurmaya başladığı insan, hangi yollarla klasik çok sesli batı müziği ile temasa geçebilecektir. Burada Avrupa örneğini vermek şunun için önemlidir: Tarih yöntemi veya felsefesinin re-imagination (yeniden düşünme, şimdileştirme) dediği epistemik gereci kullanarak şimdinin klasik müzikleşme, çoksesleşme olgusunun yaygınlaşmasının, kamusallaşmasının veya bunların olamayışının anlaşılmasına ve açıklanmasına kolaylık sağlamak. Şöyle de düşünmek mümkündür; acaba batıda çoksesli çalışmalar yapan besteciler form ve temalarını halk müziğinden ve dinî müzikten, bu iki popüler kaynaktan, almasalardı bu gün vals, rapsodi, pastoral, karol kavramları ile evrensel müzikoloji düzeyinde tanışmak mümkün olur muydu? Händel'in *Mesih*'inde çoban peygamberi konu edişindeki kırsal olanla dinsel olanın birlikte ele alınması acaba kırsal kökenli mümin Hıristiyanın klasik batı müziği formlarına alışmasına, bu müzik zevkini iletmesine etkisi olmadı mı? Bağbozumu şenliklerinin 3/1 temelindeki basit dansları Viyana bağlarından nasıl oldu da Viyana saraylarına, sosyetenin büyük salonlarına, oradan da dünya dans yarışmasına gelebildi? Strauss köylü müydü yoksa Avusturya köylüleri klasik müziğe malzeme çıkaralım diye mi dans ediyorlardı? Tarih bugüne ve Türkiye'ye yaklaştırılır ise; Ege Bölgesi zeybekleri klasik müzikçiler konu edinir diye mi (Ulvi Cemal Erkin) ortaya çıktı? Yoksa, kabak kemane (ıklığ)nin varlığı inceden hüznü ezgisini *Moğollar* bestelerinde kullansın sonrada "Kaynanalar" dizisine jenerik yapsın diye mi, Peter Gabriel'in Armenian Duduk'ü (neden bölgesel değil de ırksal düzeyde sıfat tamlaması yapıyor bunu anlamak güç?) postmodernist, new-wage tarzda kullanmasının nedeni ne olabilir? Özdemir Erdoğan "Bahar Şarkısı"nda parçaya neden bir uzunhava formunda türkü söyler gibi giriyor? Barış Manço'nun "Dağlar Dağ-

lar" ve "Anadolu" başlıklı parçalarındaki ezgisel çağrışımlar nereden kaynaklanıyor? Tabii ki, yeni besteler olsa da bu kültürün etnografik ve evrensel boyutlu niteliklerini yansıtmaktadır. Özellikle geniş oylumlu eserlere ses veren Prof. Yalçın Tura'nın "Keşanlı Ali Destanı" için yaptığı bestenin ezgisi ile uzun yıllardan gelmiş bir türkü gibi gönlümüzü ve kulağımızı yalayan "Hasretinle Yandı Gönül" ezgisi önemli eserlerdir.²¹ Hatta Ferdi Tayfur'un "Fadime'nin Düğünü" adlı parçasında bile halk arabeskin halk müziğine geri dönüş arayışını görmek mümkündür. Buraya Hasan Cihat Örtter, Tuluğhan Uğurlu ve birkaç bestecinin çalışmalarını rahatlıkla eklemek mümkündür. Bu besteciler, uzun veya kısa olsun, pek çok çalışmalarında Bartók'un bahsettiği kültürel havayı vererek zamanın ve bu kültürün bestecileri olduğunu göstermişlerdir.

Bu bağlamda bu sorular kendini çağrıştırırken Bartók halk müziğini sistemli şekilde ele almasına ilişkin görüşlerini şöyle aktarmaktadır: "Maahaza halk türküsünün şuur ve programlı telmihlerine ancak romantiklerde tesadüf olunur. Buna ilk olarak Lizst'in rapsodilerinde ve Chopen'in mazurkalarında rastlıyoruz. Sonraları bilfarz Grieg, Smatana, Dvorak gibi millî denilen kompozitörler halk musikisini eserlerinde daha geniş ölçüde kullanmışlardır. ²² ... "Etnografi ve folklor ilim olarak daha yeni doğmuşlardı ve köy medeniyeti derleyicilerin ve artistlerin tecessüsünü uyandırmamıştı. Bundan başka onların tecessüsleri de satha matuf idi. Yani, bazı motif ve melodilere veya şehir halk musikisinin bazı gösterişli hututuna inhisar ediyordu. Yegâne istisna zamanını geçerek 20. asra uzanacak kadar Rus köylü musikisinin tesiri altında kalmış olan *Mussorski*'dir.²³ ... " O zamana kadar meçhul olan köylü musikisi bu düşüş ya da tabiri caiz ise yeni doğuşta bazı kompozitörlere çok büyük yardım temin etti. İnşa bakımında köylü musikisi tasavvur olunabileceklerin en mükemmeli ve en mütenevvi olanıdır, hitabet kuvveti zan ve tahminin fevkinde olup her türlü lüzumsuz sendimentalite ve tezyinattan aridir. Bazen çok fazla sadeliği yüzünden "iptidai" gibi görünür. Halbuki asla "simpliste" değildir. Musikiye yeni kuvvet vermek için bundan daha müsait bir mabdei hareket tasavvur olunamaz." ²⁴... "Rus *Stravinsky* veya İspanyol Falla bizzat sistematik derlemeler yapmamış olabilirler onlar belki daha ziyade başka derleyicilerin çalışmalarından kendilerine lazım olan mevaddı almışlardır. Fakat şurası muhakkak olarak görülüyor ki onlar bu musikiyi kitap ve müzelerde ölü bir madde gibi tanımış olmayıp, aynı zamanda asıl yerinde yaşadığı gibi işitmiş ve tetkik etmişlerdir."²⁵

Bu alıntı ışığında, sadece halk müziğinin klasik batı müziğine geçişini değil aynı zamanda günümüz pop müziğine (Türk hafif müziği) geçişini de dikkatte bulundurmalıdır. Türkü tadında, havasında hemen hemen her kesimden sanatçının seslendirdiği hafif müzik parçalarını,²⁶ sonradan bağlama ile bestelenen ve türkü olmadığı halde yıllarca söylenen türkü izlenimini veren yeni besteleri ²⁷ düşünmek gerekmektedir.

Bu, etnografik olanın yaşayan müzik hayatına sinmesinin göstergesidir, tezahürüdür. Bu bağlamda tekrar Bartók'daki halk müziği yorumlarının diğer bestecilerden olan farkına dönülür ise. Nedir, Bartók'un Beethoven'den, Stravinsky'den farkı? Çok özet bir şekilde, halk müziği ezgisini alıntılararak onu şu veya bu şekilde süsleyerek veya onun bir taklidini geri planda sürekli işleyerek kullanmak değil, halk müziğinin genel havasını veren yeni bir kompozisyon ortaya koymaktır.

Onun tabiri ile halk müziğinin diğer kullanım tarzları dışında; "Velhasıl köylü musikisinin tesiri üçüncü bir tarzda tezahür edebilir kompozitör köylü melodileri veya bunların taklitlerini kullanmadığı halde musikisi memleketinin köylü musikisinin yarattığı havanın aynını yaratabilir. Tabiri aharla, köylülerin musiki diline o derece hâkimdir ki onu bir şairin anadilini kullanması gibi kullanıyor demek olur."²⁸

Klasik çok sesli müzikte bu tarz etkileşim, köylü müziğinin bu derecede önemsenmesi, bir köylücülük ülkücülüğünü hatta Sovyetlerin çökmesi bahanesiyle kimilerince modası geçmiş

gözükten sosyalist toplumcu gerçekçiliği çağrıştırabilir. Bu söz konusu edilerek meseleyi bir basitçiliğe bağlayarak spekülasyonlara gitmek de mümkündür. Hatta batı müziği ile şu veya bu şekilde "takılmak", entelektüelce söylemlerle halkın müzik zevkinin düşüklüğünden bahsetmek, yeni arayışları şu veya bu klasifikasyonda değerlendirmek, bir burnu havada tavrı takınmak, başkalarını köylü, zonta, maganda, arabesk madalya ve etiketleriyle pervasızca yaftalamak; böyle zamanlarda etnografik özellikleri vurgulamak pek sempatik de görünmeyecektir. Ancak bu gibi eleştiriler daha önceleri de gündeme gelmiş olmalı ki Bartók bu konuda düşünce üretmiş sanatsal tarz ve düşünsel tavrı ortaya koymuş bir insan olarak şu vurguda bulunmuş: "Köylü musikisinin kullanılması faydalı mıdır yoksa bilakis muzır olmaz mı? ... Diğer temayülleri atarak yalnız köylü musikisine gitmek temayülünü burada şüphesiz müdafaa edecek değilim. Bence şayanı ehemmiyet olan nokta bu temayülün muassır diğer temayüller yanındaki meşruyetini tebarüz ettirmektir. (...) Bu temayülün işi kolaylaştırmak isteğinden neşet etmediğini de hatırlatalım. (...) Bu yolda çalışan kompozitörlerin ancak iktidarsızlık yüzünden köylü musikisini kullandıklarını, hatta şayanı dikkat şahsiyetler bir kaç seneden beri söylemektedirler. Tabiri aharla bu, sünü vasıtalarla kuvvet kazanmak isteyen bir zaafın itirafından ibarettir. Bu mütalaa tamamı ile hatalıdır."²⁹ Bu konuyu daha teknik müzik kavramlarıyla açıklayan Bartók'un görüşlerinin tümü onun Ankara'da 1937'de verdiği üç konferansın metninde yeterince anlatılmıştır.

Çağcıl müziğin oluşum ve evrimi açısından yapılan bir değerlendirme de Bartók'un etnografik gelenek konusundaki görüşüyle paralel görünmektedir.

"Bir bakışa göre ortalama dinleyici için 20. yy ve öncesini müziği arasındaki en temel fark önceleri üsluplar arasında hiç kopmayan bir gelişim çizgisi istemişken yüzyılımızda ansızın ve olağanüstü hızla geleneklerle olan bağların koparılıp neredeyse müziğe değişik bir tanım gerektirecek yenilikleri benimsemesidir. Tabii bu yaklaşım pek doğru sayılmaz, üstelik duyarlı bir çok kişinin çağdaş müzikle barışık olmak için gösterdiği çabaları da engelleyebilmektedir. (...) Oysa böyle bir yaklaşım dar görüşlülüğün yanı sıra yüzyılımızın gelenek bilinci açısından en gelişkin çağ olduğu gerçeğini yadsımak anlamına geliyor. Elbette çağdaş müzik geleneklerden uzaklaştırılarak bunu yaparken en büyük dayanağı kendinden önceki evrimleşmeye ilişkin tarihsel bilinci idi. Öyle ki önceki yüzyıllar kendi geçmişleriyle olan bağlarını çok mert bir şekilde ortaya koyamamışken günümüzde artık tarihi en ileri düzeyde araştırıp, inceleyip sanatın dilini geliştirmek için malzeme edinme olanağı vardır."³⁰ (...) "19. yy sonu ve 20. yy başlarında kaynağını halk müziğinden alan ulusalcı akımlar diğer bir alternatif arayışı olarak ortaya çıktılar. Gerçi halk müziğinden esinlenmek yeni bir gelişme sayılmazdı ancak önceleri bir üslup oluşturmada belirleyici işlev üslenecek kadar boyut kazanmamıştı. Oysa İngiltere'de Vanghan Williams Macaristan'da ise Bartók ve Kodaly için halk müziği çok temel önem taşıdığından bu yolda malzeme edinmek amacıyla oldukça kapsamlı derleme ve araştırmalar yaptılar, Batı müziğinde olmayıp halk müziğinde bulunan bazı özellikler Bèla Bartók'un (1881-1945) sert ve folklorik modalitenin gözü altındaki ifadeci kesinlik taşıyan üslubunu önemli oranda etkiledi. Aynı zamanda Bartók, olgun çalışmalarında dış uyarımlara karşı duyarlılığını korudu. Schoenberg'in dışı vurumculuğu (ekspresyonizm) 1920'lerin kaba politonalitesi ve 1930'ların daha yumuşak yeni klasikçiliği gibi Avrupa'da 2. Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkan birçok akım vardığı senteze hizmet edecek oranda müziğine yansdı. Ancak bunu yaparken bireyselliğini hiç yitirmediği gibi çağımızın en yaratıcı bestecilerinden biri olduğu gerçeği de yadsınamaz."³¹

1980'li yıllarla beraber ortaya çıkan postmodernizm ile ilgili olarak pek çok insan, yerli yer-siz, belki yerli ama mesnetsiz görüş bildirmektedir. Bu sürüp giden ancak tam formüle edilemeyen durumun kuramına ilişkin açıklamalarda, bir işgüzarlığın, gayretkeşliğin izleri de sezilmey-

değil. Zaman zaman ortaya çıkan kavramlar ve olgular vardır. Bunların ele alınması incelenmesi düşünce kültürü bakımından önemlidir. Postmodernizm de ithal ama özümsememiş ancak, çok lafı edildiği için kendisi de var sanılan bir kurmacaya dönmektedir. Tabii ki yerli yerinde çalışmalar yok değil, ancak bunların sınırlı olduğunu hesaba katmak gerekiyor. Örneğin arabesk dediğimiz durumlar mı, eklektik dediğimiz durumlar mı postmodern sanılıyor? Yoksa bunlara yeni bir isim takılarak entelektüel piyasalarda yeniden vaftiz mi ediliyor? Bunlar daha da üzerinde durulması gereken konular.

Yoksa postmodernizmin varlık bulması somut bilgi ile bilgi dışı diğer unsurların bir eserde ya da olguda buluşmasına mı dayanmaktadır? Yerel ve evrensel birikimlerin bir eser veya olguda kamusallaşması mı postmodern bir durumdur? Yoksa az çok yerel unsurlar yanında diğer kültürel unsurların birikimlerine duyarlılık ve eserde kurgulama zenginliği gibi ilkelerden mi bahsetmek gerekir?

Kanımca, modernin en klasiği, klasik bestecilerin en modern olan Bartók'un yorumlama ve etnik malzemeden faydalanma tarzı bu modernizm sonrası akımın ilkeleri ile bağlantılı kılınabilir. Çünkü müzik ve mimari eserde, şimdilik, ancak bir postmodernlik tartışması başlatılabilir. Bartók buna uygun bir durumdur, ama kendisi de kendinden öncekilerin bir sonucudur, toplumsal değişimin zihinlerde dondurularak bölümlere ayrılması gerçekliğin sürekliliğini gözden kaçırmamalıdır.

Eklektizim postmodernizm değilse postmodernizmi eklektizimden ayıran yönü biçim repertuarı kullanmaktan öte tasarımlama eylemi ise (en azından şimdiki açıklamalar) Bartók'ta bir yeni tasarımlama eylemi görülüyor denebilir.³² Şu bir gerçek ki sanatsal yaratının var oluş nedeni ne sadece kırsal olanı ne sadece geleneksel olanı ve diğer bir irasal özelliği devam ettirmektedir; o yaratı kendini sürekli var kılmak için, geleneksel kökleri olsa da geleceği kucaklamanın hesabındadır. Sanatsal yaratı sanat türü ne olursa olsun yaratının kullandığı unsurlardan öte bu unsurları kullanım tarzı ile de önemlidir. Tasarımlama zenginliği kavramının postmodernist anlayışın kavramlaştırılmasında, kuramlaştırılmasında ne gibi katkıları olacaktır? Ancak çağcıl sanatsal gidişat bir tasarımlama sorunuyla ciddi olarak ilgilenmektedir. Postmodernist kuram geliştiriciler bir artzamsal arayışta olacaklarsa Bartók'da bir şeyler bulabileceklerdir. Hatta yapısal olarak Kurt Reinhardt'ın belirlemelerine bakmaları gerekecektir.³³ Pek çok insan entelektüel, kentli, seçkin veya sosyetik görünmek pahasına da olsa klasik müzik dinlemenin de dahil olduğu yeni zevklerle tanışırken ve bu zevkleri kalıcı kılarken, onda, bu zevkler âleminde yeni kanallar açarak dolaşma alışkanlığı sağlayan güç sadece popüler bir kaç eser, bir kaç kişi olmaktadır. Hatta genel müzik zevkinin gelişmesi bazı insanlarda solculuk pahasına sadece iki üç icracıdan belli başlı halk müziği ezgilerini dinlemesi ulusalcılık pahasına mehteri, dincilik pahasına ilahîyi dinlemesi şeklinde düşünülür ise yanıltıcıdır. Halk müziğini sadece Zülfü Livaneli'de klasik müziği de Rodrigo'nun *Gitar Konçertosunda* yakalayabilenlerin durumu benzer bir fenomendir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın müdavimi olmayı bir gizli grup baskısıyla sürdürenlerin açık itirafları da zoraki dar kapsamlı entelektüel sohbetlerin "bitse de gitsek" dercesine sürdürülmesi de bilinen olgulardır.³⁴ İnsanların kendilerini olduğundan daha fazla veya daha az bir şey olarak (entelektüel, solcu, milliyetçi, dinci, köyle, yöreci, evrenselci) açıklamaları insanın kendini müzik fenomeni arkasına saklaması bakımından önemlidir. Bu kendini saklama işi bazı göstergelerde bilginin yanılmasına neden olmaktadır. Rafine zevkler için ne denilirse denilsin çok yaygın olarak bir harcı âlem film, bir sanat müziği konseri, Latin dizisi bol keman gıcırıtılı eli sopalı şefi olan programa Klasik Türk Müziği Topluluğu konserine ve Yurttan Sesler topluluğuna çoğunlukla tercih edilmektedir; bu bireysel olduğu kadar kültürel de. Tercih bu iken, bu işi yaparken başka bir yerde bu konuda yapılmayanın yapıyor-

muş gibi bilgisini vermek yanıltıcı olacaktır. Anketle gerçek klasik müzik dinleyicisi tespitine güvenilir mi? Hatta halk müziği dinleyicisi tespitine?

Oysa mevcut müzik kültürünün tadında bazı klasik müzik bestelerinin klasik müzik ile yaşıyan reel insan (idealin karşıtı olarak) arası kanallar açılabilir. Klasik çok sesli müziğin kamusallaşması kültüre nüfuz etmiş, ondan esinlenmiş hafif müzik parçalarının yaygınlaşması müzik kalitesinin yükselmesini engelleyecek şekilde yorumlanmamalıdır. Seçkin beşerî etkinliklerde (bilim, sanat, felsefe, etik değer) halkın gündelik hayatına yakın olan unsurların (müzik atasözü, efsane giysi vb.) yeniden ele alınarak yaşama şansı bulması avamilik olarak yorumlanmamalıdır. Bunu önermek sanatsal etkinliğin tek bir kanala yönelerek orada can çekişmeye mahkûm ettirilmek isteği olarak da yorumlanmamalıdır.

Sanatın diğer tüm beşerî etkinliklere, ilhamı, esini, olabilecek tüm kaynaklara aynı derecede duyacağı ilgi onun tüm yönleriyle gelişerek yeni sentezlere, oluşumlara gitmesini sağlayacaktır. Sorun tüm yaratıcı, esinleyici kültürel ve teknik kaynaklara yönelerek kendini var kılan sanatsal etkinliğin kırsal, halksal, spontan, otantik olandan, basitçiliğe düşerim kompleksi ile geri durarak kamusalının kanallarını tıkamasıdır. Bu noktada, kompozitörü ve dinleyicisi aşırı halk müziğine yönelen empozantlık yabancılaşmaya götürebilir. Ancak etnografik olanı, halktan olanı tamamen bir kenara, bir müzeye koyarak zamanı geldikçe onu sadece Türkiye'yi yabancılarla (başka bir tanıtılmaya muhtaç ülke de olabilir) tanıtmaya amacıyla kullanan anlayışın da yabancılaşma olduğunu, zayıf tarihlik olduğunu belirtmek gerekir.

Bir yanda etnografik olanı araştırıp incelemeyi, onu yeni sanatsal, bilimsel ve felsefi yaratmalarda kurgulamalarda kullanmayı onurlarına ve formasyonlarına yakıştıramayanların durumu ile onurlarını, kültürlerini, tarihlerini, kimliklerini batıya karşı yaratmak istedikleri izlenimlerini (imajlarını) göçebelik, etnografik, müzelik, seyirlik olana bağlayanların aslında birbirlerinden hiçbir farkları yoktur. Bunlar zayıf bir tarih oluşturma aczinin görüngüleridir.

Dipnotlar

- 1 Dursun Ayan, "Uygurliklar Arası Entelektüel Bayrak Takımı", *Düşünen Siyaset*, Sayı. 17, (Medeniyetler Özel Sayısı), (s. 143-155).
- 2 Yedi Hür Sanat, (artes liberales) günümüz fen-edebiyat fakültelerinin temeli olan iki grup müfredatın ortak adıdır: retorik, gramer, diyalektik; matematik, astronomi, fizik, müzik.
- 3 Bilim ve düşünce tarihindeki gelişmeler bilinen XV. Yüzyıl Rönesans'ından önce XII. Yüzyıl Rönesans'ını, özellikle çeviri etkinlikleriyle doğudan batıya bilgi aktarımı açısından, belirtmektedir.
- 4 Dursun Ayan, *Sanat Sosyolojisine Giriş için Bir Deneme* (yayınlanmamış master tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987 Ankara, s. 82-87.
- 5 Paul Griffiths, *The Master Musicians: Bartók*, J. M. Dent and Sons Ltd. yayınları 1984, London, s. 16.
- 6 1936'dan (Bartók'un Türkiye'ye gelmesinden) önce Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde türkolog olarak ders veren Macar dilci Laszlo Rasonyi Bartók'a kendisi mektup yazarak Aralık 1935'de bu konuya yöneltmiştir. Ancak bu yazışmalardan sonra Bartók'un Türkiye'ye gelmesi gerçekleşmiştir. Bkz. Béla Bartók, *Küçük Asya'dan Türk Halk Müziği* (çev. Bülent Aksoy) Pan yayıncılık, İst. 1991'de yazışmaların kopyası vardır. Rasonyi'nin ve A. Von Gabain'in Proto-türkçe ile ilgisinden dolayı Benno Landsberger'in dikkatini Sümerce ve prototürkçeye çektiği de bilinmektedir. Bkz. Kemal Balkan, "Eski Önasya'da Kut (veya Gut) Halkının Dili ile Türkçe Arasındaki Benzerlik; *Erdem*, cilt : 6, sayı : 16, s. 16.
- 7 Bartók, *Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un 3 Konferansı*, Halk Evi Neşriyatı, Ankara, 1937, s. 14.
- 8 Avarlara ilişkin önemli yazıtların bir bölgedeki kazılarda hatta onun doğum yerinde çıkmış olması kültürlerarası etkileşim ve hareketliliğin önemli kanıtıdır. Bkz. Janos Harmatta, "Avarların Dili Sorununa Dair (De la Question Concernant la Langue des Avar)" ve J.Harmatta, "Doğu Avrupa'da Türk Oyuna Yazılı Kitabeler (Inscriptions Runiques Turques en Europe Orientale)", (çev. Hicran Akın), *Erdem*, Cilt : 3, Sayı : 7 Ocak 1987, s. 11-98.
- 9 Detaylı bir biyografi için bkz. Paul Griffiths, *y.a.g.e.*, s.191-196 ve ayrıca *Gergedan* dergisinin eki olarak

- Türkçe yayınlanan fotobiyografiler dizisinden *Béla Bartók : Fotobiyografiler : 7*, Hürriyet Ofset İstanbul, 1987 Kasım.
- 10 Griffiths, *y.a.g.e.*, s.16.
- 11 Edit Tasnadi, "Macar Béla Bartók ile Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Türk Dünyası Aydınları Sempozyumu Bildirileri*, Erciyes Üniv. Yay., Kayseri 1996, s. 557.
- 12 László Eöszé, *Zoltán Kodály, His Life in Pictures and Documents*, Special Edition for the Kodály Centenary, Corvina Kiado, Budapest, 1982. Kodaly ile ilgili diğer bir çalışma: Percy M.Young, *Zoltán Kodály a Hungarian Musician*, Greenwood Press, Connecticut, 1967.
- 13 Eöszé, *y.a.g.e.*
- 14 Paul Wilson, *The Music of Béla Bartók*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, s. 2. (Bu eser daha çok nota, ses, kompozisyon konularına ağırlık veren teknik bir müzik eseridir. Bu eserden müzisyenlerin çıkarımları daha farklı ve fazla olacaktır).
- 15 Wilson, *y.a.g.e.*
- 16 Bkz. Dursun Ayan, "Uygarlıklar Arası Entelektüel Bayrak Takımı."
- 17 Charles Cros Akademisi 1971 yılı Grand Prix du Disque ödülü.
- 18 Béla Bartók, *Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un 3 Konferansı*, Ankara Halkevi Neşriyatı, Büyük boy no: 8, Ar Şubesi, Receb Ulusoğlu Basımevi 1937, Ankara. Bu üç konferans metni Béla Bartók, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musîkîsi*, (çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, 1987 İstanbul adlı baskıda mevcuttur. Bartók'un Türkiye'de yaptığı çalışmaları içeren iki kitabı vardır. Bunlardan birisi A. Adnan Saygun'un Macaristan'da yayınladığı kitap ve Bartók'un Amerika Birleşik Devletleri'nde Princeton'a verdiği metinler içeren kitap. Bu ikinci eseri Bülent Aksoy çeviriye değer bularak çevirmiştir. Türkçe çeviri kitap bu metinlerin ışığında yukarıda belirtildiği gibi onun Ankara konferanslarını, raporlarını, mektuplarını, ona ilişkin yazılan bir kaç önemli yazıyı da içermektedir. Okuyucuyu birkaç kaynağı izlemek zahmetinden de kurtarması bakımından oldukça kullanışlıdır. Bu çeviriyi ve ekleri Türk kültürüne bir katkı olarak düşünüp çevireni tebrik etmek gerekir.
- 19 Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübünün çıkardığı *Folklor Doğru: Dans, Müzik, Kültür* adlı dergide (61/ Temmuz 1992) Bartók ve Kodaly'nın yazıları ve Bartók'un bir mektubu 200-227 nolu sayfalarda Ayhan Akkaya tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Bartók'un Türkçe'de anlaşılması yolunda bir katkı olan makale başlıkları şöyledir: Bartók; "Köy Müziğinin Modern Müziğe Etkisi", "Müzikde Irkın Saflığı", "Halk Müziğinin Önemi Üzerine", Zoltan Kodaly: "Halkbilimci olarak Bartók", "Eski Zamanlar için Yeni Müzik" ve "Bartók'un Steti Geyer'e Yazdığı Bir Mektup". *Folklor Doğru* dergisinin 39. sayısında Bartók'un Halk Musîkîsini Niçin ve Nasıl Derlemeli?" 44. sayısında ise "Türkiye'de Yaptığım Derlemeler" başlıklı yazıları yer almaktadır. Bartók imzalı *Milliyet Sanat Dergisi* (yeni dizi) 30 Nisan 1988'de bir yazıyı da belirtmek gerekir. Nedir ki bu yazıya bir kaç satırla giriş yapan dergi editörleri pek çok yerde karşılaşılan bir yanlışlıkla yazıya başlamışlardır. Bartók 1947'de değil 1936'de Anadolu'da derleme yapmıştır. Bir kaç yayını daha bildirmek gerekiyor. 10. Aralık 1996'da İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Bartók'un Türkiye'ye gelişinin 60.yılı nedeniyle Ahmet Yürür, Bülent Aksoy, Süleyman Şenel, Yalçın Tura katılımıyla bir panel düzenlemiş ve bildiri metinlerini yayınlamıştır. Süleyman Şenel, (yay. haz.), *Béla Bartók*, Pan Yayıncılık, birinci baskı, İstanbul, 2000; Macaristan'ın Türkiye Büyükelçiliği, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü ve TİKA'nın katkılarıyla Gazi Üniversitesi'nde bilimsel bir toplantı yapıldı ve Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği, *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması / Comparative Research on the Folk Music of Turkic and Hungarian People*, 2005, Ankara; Ayrıca János Sipos, *In the Wake of Bartók in Anatolia*, European Folklore Institute, Budapest, 2000. Bartók'un Türkiye'deki derlemeleri hakkında Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'na bir de belgesel film yapılmıştır. Yönetmeni ve senaristi Sezgin Türk olan filmde dramatik unsur da kullanılmış, Macaristan ve Türkiye'de çekimler gerçekleştirilmiştir. Bkz. Sezgin Türk, (belgesel film), *Bartók Türkiye, 1936*.
- 20 Béla Bartók, *Halk Müziği Hakkında Üç Konferans*, Receb Usluoğlu Basımevi, Ankara, 1937, s. 19-20.
- 21 Müziği Yalçın Tura tarafından yapılan "Dönüş" filminin senaryosunu Türkan Şoray yazmış, yönetmen olarak Sefa Önal imza atmıştır. Filmin ölümsüz şarkısını (artık bir türküdür) Seha Okuş içli bir şekilde ilk kez seslendirmiştir. Bu eseri son zamanlarda aynı duyarlılıkta Kıraç seslendirmektedir. Bu bağlamda Haldun Taner'in yazdığı Keşanlı Ali Destanı adlı tiyatro eserinin Yalçın Tura tarafından müziklendirildiğini belirtmek ve ezgisinin genel havasını hatırlamak yerinde olur.
- 22 *y.a.g.e.*, s.20.
- 23 *y.a.g.e.*, s.20.
- 24 *y.a.g.e.*, s.20.

- 25 y.a.g.e, s.20-21.
- 26 Kayahan'ın "Bir ara bir sor allah aşkına", adlı parçasının İbrahim Tatlıses ve Muazzez Abacı yorumları ve Ferdi Tayfur'un "Emmioğlu" ve "Fadimenin Düğünü" dikkate değerdir.
- 27 Zülfü Livaneli'nin Sabahattin Ali'den bestelediği "Leylim Ley", Moğolların Anadolu Pop'da yer alan parçalarından İkliğ, Vahşi Çiçek, Ağrı Dağı Efsanesi, Ali Ekber Çiçek'in Haydar Haydar adlı çalışması akla gelmektedir.
- 28 Bartók, y.a.g.e, s.22.
- 29 y.a.g.e, s.23.
- 30 Cem İdiz, "Çağdaş Müzik Üzerine", *Sahne Sanatları ve Müzik*, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yayını, Pan Yayıncılık İstanbul.
- 31 İdiz, y.a.g.e, s.23.
- 32 Tasarım zenginliği tasarımlama kavramlarının mimarlık sanatı için postmodernizm bağlamında kullanımı için bkz. Uğur Tanyeli "Tarih, Tasarım ve Mimarlıkta Geçmişten Yararlanma Üzerine Gözlemler", *Mimarlık Dergisi*, yıl 1988/2, s.61-65.
- 33 Bartók, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, (çev.Bülent Aksoy), s. 217-228.
- 34 Halk arasında anlatılan bir olay vardır, nerede ise fıkra düzeyine gelmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında halkın klasik müziğe alışması için değişik illerde konserler verilmektedir. Ancak müziği sevmenin yanında, ona alışmanın yanında konsere giriş, çıkış adabı, konser sırasında uyulması gereken kurallar da başlı başına müzik kültürü ve adab-ı muaşeret açısından önemlidir. Rivayet edilir ki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyeleri farklı illerde konser verdikçe halkın müziğe ilgisini de izleyip durumu değerlendirirler. Konser başlayınca salona girenler, tespih çekenler, canı sıkılıp konserin ortasında salonu terk edenler, konser sırasında sıkılmamak için şemşamer (ay çekirdeği) çitleyenler hayli fazladır. Neyse zaman geçer ve konser sırası Sivas'a gelir. Senfoni orkestrası Sivas'a gelir, konser başlar, kapılar kapanır, herkes salondadır, kapı açılmaz, çekirdek çitlenmez, konuşulmaz, tespih çeken olmaz ve konserden sonra herkes adab-ı muaşeret kurallarına uyarak salondan çıkar. Orkestra üyeleri için durum gayet iç açıktır ama bir türlü de akıl erdiremezler. O geceyi Sivas'ta geçiren sanatçılar sabah çarşı pazar alış veriş yaparken iki kişinin konuşmasına şahit olurlar. Birisi o birine "Hasan Efendi akşamki konser nasıl geçti?" der. O da cevap olarak der ki "Sorma gitsin arkadaş, Sivas Sivas olalı Timur Zulmünden sonra böyle zulüm görmedi" der. Orkestra üyeleri kendi aralarında, dinleyicilerin durumunu merak eder. Sorar soruşturur ki zamanın Sivas valisi diğer illerdeki aksaklıkları öğrenmiş Sivaslıların da onların durumuna düşmemeleri için uzunca bir süre Sivas halkına konsere nasıl gidilir, konser nasıl dinlenir diye talim ettirmiş, onları birkaç kere konser salonuna toplamıştır.

Özet

Sosyolojik Açıdan Etnografik Müzik ve Béla Bartók

Müzik, bir dehanın eseri olsa da oluştuğu toplumsal ve tarihî birikim de deha kadar önemlidir. Bu nedenle, zaman zaman gündeme gelen gelenek ve müzik etkileşimi ya da geleneksel öğelerin klasik müziğe tema ve kaynak oluşturması yeni değildir. "Klasik bestecilerin en modernini, modern bestecilerin en klasığı" olan Bartók'tan önce de klasik müziğin evrim ve kökeninde, geleneksel müzik tema ve tarz olarak her zaman var olmuştur. Macar besteci Bartók, hem araştırmacı hem de besteci olarak etnografik müziğe olan ilgisiyle bilinmektedir. 1936 yılında Türkiye'de Osmaniyede derlemeler yapmış ve Macar halk ezgileri ile Türk halk ezgileri arasındaki benzerlikler üzerinde durmuştur. Türkiye'de batı klasik müzik anlayışının oluşmasına katkı sağlayan Bartók müzik sosyolojisi için önemli bir simadır. Onun diğer bir önemi de müzik malzemesinden hareket ile tarihî gerçekliği anlama çabasıdır.

Türk Müziği Avrupa anlamda her yönüyle çoksesliliği yaşamasa da kendi kültüründen ezgiler ile evrensel çoksesli müziğe dair yapıtlar veren besteciler yetiştirmiştir. Bestecilerin kendi kişisel gelişimlerinde ve klasik müziğin bir sanat dalı olarak gelişiminde geleneksel müziğin

önemli yeri son dönem müzik hayatında geleneksellik-evresellik ikilemini şaşılacak bir olgu olmaktan çıkarmaktadır. Gelenek hem batı tarzı kompozisyonlarda hem de batı tarzı kısa şarkılarda kendini göstermiştir.

Bartók, kendinden önceki kompozitörleri geleneksel malzemeden faydalanma konusunda değerlendirmekte ve kendi tarzının diğerlerinden farkını ortaya koymaktadır. Onun bestelerinde etnik ve geleneksel malzemeyi sistemli bir şekilde kullanma tarzı, yeni bir tasarlama eylemidir. Bu metinde, özellikle, Bartók'un "Postmodern söylem"de önemli bir yeri ve öncü bir işlevi olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü 1980'li yıllarla beraber Türkiye'de ortaya çıkan ve zaman zaman da bir safsataya dönüşen söylemin kurgulanma riskleri henüz giderilmemiştir. Siyaset üzerinden Postmoderni tanımak ucuz ve risklidir. Bunun yerine müzik ve mimarî üzerinden tanımlamanın yerinde olacağı kanısındayız. Sanatta temel estetik ve ontolojik unsur olarak tasarlama eylemi önemlidir. Bartók folklorik müziği müzelik ve ölü bir madde gibi değil, bizzat yaşayan bir unsur olarak ele almış ve onunla derin bir ilişki içine girmiştir. Demek gerekir ki Bartók'un "geleneksel müziği klasik müzik için kullanma" eğilimi didaktik olmaktan çok yaşayan ve devingen bir durumdur.

Günümüz bireyinde, kendi yaşam tarzının, bölgesel ve siyasî ideolojisinin gerektirdiği müziği dinlemek gibi bir eğilim vardır. Bu eğilim bir tür estetik tutulmaya ve yanılmaya yol açmaktadır. Müzikte her tür çağdaş eğilimin geleceğe kalma amacı vardır; bu bağlamda, etnik ve geleneksel unsurlardan yararlanmak, kültürel ve ideolojik şartlanmalarla sınırlanmadığı sürece, müziği özgür ve özgün kılacaktır. Aynı zamanda geleneksel olan müzik unsurlarını muhafazakârlık için hapsedmek, müze ve ticarî-turistik amaçla dondurmak da tehlikeli bir alandır. Müzisyenlik gelenek-modern arasında iyi bir ilişki kurabilirse klasik müzik ile halk ezgileri, ninniler ve ilahiler gibi bireyin içine doğduğu yaşam arasında kanallar açılacaktır. Böylece besteci de kendi müzik tercihlerini ortaya koymada yaratıcı kılacaktır. Müzikte yeni sentez ve oluşumlara yönelmenin böyle bir gereği vardır.

Anahtar Sözcükler: Béla Bartók, Laszlo Rasonyi, Zoltan Kodaly, Türk müziği, geleneksel müzik, etnografik müzik, Türk Klasik müziği, Türk Beşlileri, Hafif Türk müziği, Yalçın Tura, Ali Ekber Çiçek, Kıraç, Orhan Gencebay, Moğollar, Barış Manço, Cem Karaca, Özdemir Erdoğan, Tuluğhan Uğurlu, Hasan Cihat Örtter, Zülfü Livaneli, Ferdi Tayfur, Cem İdiz, sanat sosyolojisi, müzik sosyolojisi, ulusal müzik akımları, pentatonizm, postmodernizm, Türk müzik politikaları, Halkevleri, CHP.

Abstract

Ethnographic Music and Béla Bartók From Sociological Point of View

Even though the music could be product of a genius, the social and historical background that it came into existence within is as important as genius. Consequently, the interaction of tradition and music or traditional elements' formation of theme and source for classical music which are issues of the day are not new. In the origins and evolution of classical music, traditional music has always been existent as a theme or style before Béla Bartók who is "the most modern of classical composers, the most classical of modern composers." Hungarian composer Bartók is known for his interest in ethnographic music both as a composer and a research-

her. He made folksong compilations in Osmaniye, Turkey in 1936 and emphasized the similarities between Hungarian folksongs and Turkish folksongs. Bartók who contributed to the formation of Western classical music comprehension in Turkey is an important figure for sociology of music. Another important aspect of him is about his efforts to understand the historical reality from musical materials.

Turkish music brought up composers who produced works regarding universal polyphonic music with the melodies from their own culture despite that it did not experienced polyphony in European meaning with all its aspects. The importance of traditional music in personal developments of composers and in the evolution of classical music as an art prevents traditionalism-universalism paradox from being a surprising phenomenon in recent music life. Tradition exhibits itself both in compositions and in shorts songs which are written in Western style.

Bartók evaluates his predecessors according to the utilization of traditional materials and emphasizes the difference of his style from others. In his compositions, the style of a systematic use of ethnical and traditional materials is a new design action. In this text, it is considered essential to mention that Bartók has an important place and avant-garde role in the development of postmodern discourse. Because, the constructing risks of the discourse that appeared in Turkey during 1980's and sometimes transformed into a sophistry are not prevented. Recognizing the postmodern via politics is popular and risky. Instead of this, it would be more appropriate to recognize postmodern via music and architecture. The design action is important in arts as basic aesthetical and ontological element. Bartók handled folkloric music itself as a living fact instead of a dead material which is worthy of a museum and has been in a deep relationship with it. It should be stated that Bartók's tendency to "use traditional music for classical music" is a living and dynamic state more than a didactic one.

Today's individual has a tendency to listen music required by the individual's life style, regional and political ideology. This tendency results in an aesthetic eclipse and illusion. Every kind of contemporary tendency in music aims to become a legacy for future, in this context utilizing ethnical and traditional elements will render music free and original if it is not constrained by cultural and ideological conditionings. At the same time, confining traditional music elements for conservatism and filling them with ancient and commercial-touristic aims is a dangerous area. If musicianship may establish a relationship between tradition and modern, new channels will be developed between classical music and folksongs, lullabies and hymns which could be expressed as the everyday life that the individual is born in. Thus, the composer will be emancipated to express the owned musical preferences. Tending new synthesis and formations in music is a result of this kind of mentioned requirement.

Key Words: Béla Bartók, Laszlo Rasonyi, Zoltan Kodaly, Turkish music, traditional music, ethnographic music, Turkish classical music, The Turkish Five, popular Turkish music, Yalçın Tura, Ali Ekber Çiçek, Kırac, Orhan Gencebay, Moğollar, Barış Manço, Cem Karaca, Özdemir Erdoğan, Tuluğhan Uğurlu, Hasan Cihat Örtter, Zülfü Livaneli, Ferdi Tayfur, Cem İdiz, sociology of art, sociology of music, nationalist musical schools, penthatonic scales, postmodernism, Turkish music policies, Republican People's Party, Halkevleri.

Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü

Feyzan Göher*

Giriş

Türk ve dünya tarihi içinde Uygurların önemli bir yeri vardır. Toplumsal yaşam, bilim, teknik ve sanattaki gelişimleri dikkat çekicidir. Göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçmeleri, çeşitli alfabeler kullanılmaları, farklı dinleri kabul etmiş olmaları, kendilerine özgü bir matbaa geliştirmeleri, hukuk ve ticarete geldikleri nokta, dünya harikası niteliğinde su kanallarını inşa etmeleri, madenleri işleme konusundaki becerileri gibi pek çok olay ve durum Uygurları tarih sayfalarında ayrı bir yere koyar. Prof. Dr. Cemal Anadol ve arkadaşlarının 'Türk Kültürü ve Medeniyeti' (2007) kitabında da değinildiği üzere, Uygur Türklerinin kültürlerine dikkatleri çekmek, milli tarihimizin haşmeti bakımından çok önemlidir.

Literatür taraması niteliğindeki bu araştırmada, Uygur Türklerinin toplumsal değişimler içinde şekillenen kültürünü, ekonomik, dini, siyasi, sanatsal özelliklerini ve bu kültürel öğeler içinde müziğin yeri ve önemini incelemek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda Uygurların kültür ve sanatlarını derinden etkileyen inançları, buluşları, çeşitli simgelerin anlamları, destanları, yaşam şekilleri araştırılmıştır. Ayrıca bu araştırmada ilk kez 'Uygur Göç Destanı' müzik ögesini içermesi bakımından ele alınmış; destanda bulunan önemli simgeler içinde müziğin yer aldığı, dolayısıyla adının geçtiği diğer unsurlarla birlikte müziğin ne kadar önemli ve kutsal bir yere konduğu tespit edilerek, vurgulanmıştır.

Uygur Devleti

Yaklaşık 300 yıl süre ile Göktürklerin inanç ve töreleri ile yoğrulan Uygur Devle-

*Yard. Doç. Dr., Niğde Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı

ti 744 yılında, Baykal Gölü'nün güneyindeki Orhun, Selenga ve Tola Nehirleri'nin bulunduğu bölgede kurulmuştur. Yerleşik yaşama geçene kadar durmadan hareket halinde olmuşlar, bu sayede büyük kültürlerle temas ederek, ticaret ve kültür açısından önemli kazanımlar elde etmişlerdir. Uygurlar, savaş, soğuk hava ve tarıma elverişsiz topraklar nedeniyle 840'dan sonra Beşbalıg ve Turfan bölgesine göç etmişlerdir. (Ögel,1988:171-172-175; Gelişim Hachette,1993: 4273; Kafesoğlu,1995:122; Baykara,2001:41)

Uygurlar çeşitli Çin kaynaklarında Hoei-ho, Vei-ho, Hui-ho, Huei-hu, Wei-vu gibi adlarla anılmışlardır. (Mackerras,1968:95; İzgi,2000:13) 974'te tamamlanan Çince Kiu-Wu Tai adlı eserde 'Uygur' adının 'şahin sürati ile dolaşan ve hücum eden' anlamına geldiği belirtilmektedir. Diğer taraftan etimolojik açıdan incelendiğinde, 'Uygur' adının Uy (takip etmek) + gur (tarzında) kelimelerinin birleşmesinden oluştuğuna dair de görüşler vardır. (Kafesoğlu,1995:122) Uygurlar Dokuz Oğuzlarında dahil olduğu büyük bir kavimler birliğinden oluşmuşlardır. Bu kavimler birliği Çin kaynaklarında 'T'ie-to' ismiyle anılır. (Laszlo,1950: 41-42; Taşağıl,2004:113)

Uygurlar, kendilerinden önceki medeniyetlere göre pek çok açıdan hızlı gelişmişlerdir. Cevat Hey'et Uygurları eski Türk kavimleri içinde en medenisi kabul eder. (Hey'et,1996:19) Turan Şerafettin ise Uygur dönemini, İslam öncesi Türk tarihinin en parlak çağı olarak tanımlar. (Şerafettin,1990:75) Çin'den gelen bir elçilik heyetinin Uygur kağanına 'medeniyete şekil veren kağan' unvanını vermesi (Gömeç,-:66) boşa değildir. Gerek teknik, gerekse kültür açısından Uygur devletindeki ilerleme dikkate değer boyuttadır. Müzik ve diğer sanat dallarında da görülen bu gelişmenin en önemli nedenlerinden biri, Uygurların yerleşik yaşama geçmeleridir. Sürekli konargöçer olmamak, tarım, ticaret, sanat gibi pek çok alandaki çalışmaların devamı ve rahatlığı için büyük önem arz etmektedir.

Yerleşik hayata geçmelerinin önemli sonuçlarından birisi de teknikte sağladıkları ilerlemelerdir. Bu sayede taş üzerine yazılmış belgeler yerine, kâğıda yazılmış belgeler bırakmışlar ve bu durum Türk tarihi bakımında çok önemli sonuçlar doğurmuştur. (Budak, 2006:27; İzgi,2000:13)

Bugünkü Orta Asya Türklerinin büyük bölümü dil ve inanç yönünden Uygurlara dayanmaktadır. Karahanlı ve Çağatay edebiyatının köklerini teşkil eden Uygurlar, Doğu Türkçesini yüksek bir seviyeye çıkarmışlardır. (Ögel,1988:61)

Uygurlarda Devlet Yapısı, Hukuk ve Ekonomi

Çin kaynaklarında 'disiplinleri ve cezaları çok şiddetli, kendileri de çok cesurdurlar' diye tanımlanan (Ögel,1988:174) Uygurlarda devletin başında kağan bulunurdu. Kağanın bilge, cesur ve adil olmasına son derece önem verilmiştir. Kağan olmak için, ilke olarak yönetici aileden en akıllı, bilge ve erdemli olan kişi seçilirdi. Bu kişi eski kağanın oğlu olabileceği gibi, kardeşi, amcası, dayısı hatta bazı durumlarda annesi, karısı ya da kızı da olabilirdi.

Kağanlar gibi onların eşleri olan katunlar da (hanım/kadın) töre ile katunluk tahtına otururlardı. (Mackerras,1968:120) Sadece Türk soyundan gelen katunların çocukları veliaht olabiliyorlardı. Kağan öldüğü zaman yerine geçecek olan oğlu çok küçükse, katun oğlu adına devleti yönetirdi. (Gömeç,-:28)

Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu'nda görülen tımar sistemine benzer bir sistem olan yurtluk verme düzeni Uygurlarda görülmektedir. Şehzadelerin ve soylu beylerle onların boylarının emrine geniş bölge idareleri veriliyordu. Bu düzen Uygurlarda dönemin diğer Türk devletlerinde görülmeyen bambaşka bir ekonomik gelişmeye neden olmuştur. Kültürlü ve bilgili Uygur beyleri, bölgelerinde yatırım ve üretim faaliyetleri yapmışlardır. Bu sayede sadece kendi devletleri değil, hayvan üretimi ve çobanlığında görev verdikleri Moğollar, Tatarlar, Ce-

layir ve Kitan Kabileleri de ekonomik açıdan refaha kavuşmuşlardır. Hatta Celayir kavmi, Uygur kağanlarının develerini otlattıkları için kendilerini diğer kavimlerden ayrıcalıklı görürlerdi. Bu da Uygur devletinin gücünün göstergelerinden biridir. Uygurlar, çoğu Asya halkının yalnız beyleri değil, aynı zamanda velinimetleri, ekmek verenleri, hocaları da olmuşlardır. (Ögel, 1988:178-179; Ögel,1985a:33; İzgi,2000:67)

Uygur devleti, sanatçı ve bilim adamlarına değer ve destek vermiştir. Uygur Sarayında yerli ve yabancı tarihçiler, ozanlar, bilginler, müzikçiler, sanatçılar korunmuştur. Han ailesinin ve soyluların çocuklarına özel öğretmenler ders vermiştir. (Bozkurt,2005:107)

Uygurlar Türk töresinin pek çok prensibini, özellikle sosyal, hukuki ve ekonomik alanlarla ilgili olanları yazılı belge haline getirmişlerdir.(Saray,2000:9) Ele geçen belgeler incelendiğinde Uygurlarda gelişmiş bir hukuk sisteminin olduğu anlaşılmaktadır. Uygur özel hukukunda trampa, velayet hakkı, faiz ve kefaletle borç alma, şarta bağlı vefaen gayrimenkul satışı, vasiyetname, evlat edinme, şarta bağlı azat, mal beyanı ve buna bağlı olarak alınan vergiler, işçi hakları, dul kalan işçi eşinin haklarının korunması ile ilgili belgelere rastlanmıştır. (Anadol ve diğerleri,2007:233; Saray, 2000:9)

Uygur ve Çin ticareti çok canlı olmuştur. (Baykara,2001:142) Her iki ülke arasında gidip gelen ticaret heyetleri ve özellikle T'ang sülalesi zamanında iki ülkenin birbirlerine verdikleri mallardaki artış bunun en açık örneğidir. (İzgi,2000:34) Uygur Hükümdarı Timuti zamanında Çin ile anlaşmalar yapılarak, karşılıklı elçi alışverişinde bulunulmuştur. İki ülke arasında sayıları 68'e ulaşan gümrük kapıları açılmış, bu kapılara atlarla gıda maddeleri getirilmiştir. Satılan mal üzerinden gümrük vergisi alınması bir düzene bağlanmıştır. (Anadol ve diğerleri,2007:204) Ekonomik ve kültürel açıdan önemli şehirleri ele geçirmeleri, Uygurların ilerlemesinde önemli bir faktördür. Doğu Türkistan'da Turfan, Kuça, Karasar gibi önemli merkezleri ele geçirmiş olmaları (Ögel,1988:187; Mackerras,1968:124) Uygurların ekonomik ve kültürel gelişimini olumlu etkilemiştir. Doğu Türkistan'daki bu kültür şehirleri için Uygur ve Tibet savaşları uzun yıllar sürmüştür. (Ögel, 2003: 348)

Uygurlar, Kırgızları ve Karlukları mağlup ederek kuzeybatılarındaki demir ve çelik kervanlarının yollarını ele geçirmişlerdir. (Hey'et,1996:65; Ögel,1988:188; İzgi,2000:13). Ticaret yollarını ele geçirmeleri şüphesiz Uygur ekonomisine çok katkı sağlamıştır.

Uygurlarda tüccarlık çok gelişmiş bir meslek kolu idi. Özellikle ipek, ipekli kumaş, hayvan ve değerli taş ticaretlerinde bulunmuşlardır. (Gömeç,-:67) Uygurlar ayrıca döneminin en iyi demir ve çelik işleyicilerindendir. Kılıç ve çeşitli silah yapımında usta oldukları bilinmektedir. Çinlilerin 'lishih' diye adlandırdığı ve demiri yiyen taş diye açıkladıkları, bileyi taşı da Uygur devletinde kullanılmıştır. Kılıç ve çeşitli silahların bilmesinde bu taştan yararlanılmıştır. (İzgi, 2000:53)

Tatar tuzu olarak da bilinen nişadır işletmeleri ticareti, boraks madeni, en iyi cins bakır oksit ve maden kömürü rezerv ve işletmeleri de yine Uygurların elindeydi. (Ögel, 1988: 212-213-214) Ayrıca Yeh-lü Ch'u-ts'ai'nin Türkistan seyahatnamesinde bu bölgede çıkarılan yeşim taşlarından söz edilir. Seyyah, bu bölgedeki insanların çok zengin olduğunu belirtir. (Eberhard, 1944:138-140) Wang Yen-Te ise Uygur seyahatnamesinde şöyle der: '*Bu topraklarda fakir insan yoktur. Onlar ihtiyacı olana yemek yardımı yaparlar. İnsanlar uzun ömürlüdür. Yüz yaşının üstünde yaşayan çoktur. Genç ölene pek rastlanmaz.*'(İzgi,2000:63) Bu bilgiler, Uygur devletinin yüksek bir refah seviyesine sahip olduğunu göstermektedir.

Doğu Türkistan Uygur Devleti 1209'da Cengiz Han'a bağlandıktan sonra, Tata-Tonga ve oğulları gibi pek çok Uygur, Cengiz Moğolları Devleti'nde yüksek idari görevler almış ve başta hayvancılık, tarım, dil, yazı olmak üzere Uygur kültürünün etkileri, Asya'nın doğusunda ve Batısında asırlarca hissedilmiştir. (Kafesoğlu,1995:129; Barthold,1947:522) Moğollar Uygurla-

ra son vermekle beraber, onların kuvvetli kültürlerine tabi olmuşlar ve Uygur yazısını almışlardır. Uygur kâtipleri ve devlet adamları bütün sivil idarede söz sahibi olmuşlardır. (Gömeç,-:84-85)

Uygurlarda Kültür

Farklı diller: Uygurların Batı ve Doğu dilleri ile yazıtlar yazdıkları bilinmektedir. 808 yılında tahta çıkan Uygur kağanının üç dille yazdırdığı 'Kara Balgasun Yazıtı' Türk kültürü bakımından büyük bir öneme sahiptir. (Ögel,1988:189-190) Döneminde bir yazıtın üç farklı dille yazılmış olması, kültürel açıdan gelinen gelişmeyi kanıtlar niteliktedir. Uygurlar her ne kadar Buda dinini Çin'den almışlarsa da, farklı diller bilmeleri sayesinde Buda dini hakkındaki çeşitli kaynakları, özellikle de Buda dininin ana kitapları olan Hint eserlerini Uygur Türkçesine çevirerek bu konuda Çinlilerden daha çok şey öğrenmişlerdir. (Hey'et,1996:61;Ögel,1988:206) Uygurlar, Sogdca ve Toharca'dan da kendi dillerine çeviriler yapmıştır. (Hey'et,1996:97) Uygurların farklı yabancı diller bilmelerinde, şüphesiz ticaret yollarını ellerinde bulundurmaları ve farklı ticaret kolonileri ile ilişki içinde bulunmalarının etkisi büyüktür. Uygurlar sadece kendi halkına değil, hâkimiyetleri altındaki boylara da okuma-yazma öğretmişlerdir. Çeşitli boy ve kabileleri eğittikleri pek çok kaynakta belirtilmektedir.

Çeşitli Alfabeler: Uygurlar ilk zamanlarda Göktürk alfabesini kullanmışlardır. Bu alfabe ile taş üzerine yazılmış kitabeleri olduğu gibi (Moyun Çur Han'a ait olan gibi), kâğıt üzerine yazılmış eserleri de vardır. Uygurlar daha sonra kendilerine ait olan Uygur alfabesini geliştirmişlerdir. Birkaç istisna haricinde harfleri birbirine bitişik olarak yazılan (Gömeç,-:85) Uygur alfabesi, Moğol ve Mançu alfabelerine esas teşkil etmiştir. Uygur alfabesi Asya'daki diğer Türkler arasında da kullanılmıştır. (Anadol ve diğerleri,2007:243) Moğollar zamanında yazılan Temür'ün tüzüğü ve Altın-Orda yarlıkları Uygur yazısıyla yazılmış; XV. Yüzyıl sonuna kadar devletlerarası yazışmalarda, paralar üzerinde Uygur yazısı kullanılmıştır. (Gömeç,-:85) Osmanlı Devleti'nin ilk zamanlarında da bu alfabe biliniyordu. Örneğin Arabşah'ın Osmanlı şehzadelerine Uygur alfabesi ile yazılmış fermanları vardır. (Anadol ve diğerleri,2007:243). Tun-huang bölgesinde yapılan araştırmalarda birçok tarihi belge ve sanat eseri bulunmuştur. Türk tarihi açısından büyük öneme sahip bu Uygur belgeleri, Sogdça, Tibetçe, Hintçe, Uygur alfabesiyle ve Göktürkçe yazılmıştır.(Gömeç,-:62) Yeh-lü Ch'u-ts'ai Türkistan seyahatnamesinde bu bölgede Budist alfabesinin de kullanıldığını söz eder. Ancak kullanılan bu alfabenin okunuşunun yaygın Budist yazısından farklı olduğunu belirtir. (Eberhard,1944:140) Sogdlar'ın alfabelerini de kullanan Uygurlar, bu yazı sayesinde milli bir edebiyat geliştirmişlerdir.(Grousset,1982:132) Böğü Han Kitabesi'nde Göktürk harflerinin yanı sıra Sogd alfabesinin harfleri de bulunur. Sogd alfabesini kullanarak pek çok Mani metnini ve Farsça metinleri; ayrıca Sanskritçe'den ve Çince'den Budist metinlerini Uygurca'ya çevirmişlerdir. Bu şekilde Uygurlar, diğer Türk ve Moğol haklarına nazaran çok büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir. Hatta Cengiz Han zamanına kadar bu milletlerin pek çok alanda öğretmenliğini yapmışlardır.(Budak,2006:27) Uygurlar ayrıca 'Brahmi' adı verilen Hint alfabesini kullanmışlardır. (Anadol ve diğerleri,2007:243) Aramî yazısı ile de çeşitli belgeler bırakan Uygurların (Ögel, 1985a: 191) Arap alfabesini kullandıkları da bilinmektedir. (Gömeç, -:84)

Kütüphaneler: Her Uygur mabedinde bir kitaplık bulunurdu. Turfan şehri yakınında yapılan kazılarda rutubetsiz hava şartlarının da etkisiyle, günümüze kadar gelebilmiş çok değerli kitaplar bulunmuştur. Kütüphanelerdeki yüzlerce kitabın, yazılı belgenin, resim ve levhanın ise sel nedeni ile yok olduğu tahmin edilmektedir (Ögel,2003:211-212-353)

Matbaa ve Kağıt: 1900'lerin başında Turfan'da yapılan kazılar, büyük bir keşif olayıdır. Toprağın altından şimşir gibi sert ağaç parçalarına oyulmuş pek çok Uygur harfi çıkarılmıştır. Bunu takiben yüzlerce basılmış kitap bulunmuştur.(Âli ve Cumbur,1982; Gömeç,-:85) Bu önemli keşif, Uygurların matbaayı bulmuş ve kullanmış bir medeniyet olduğunu gözler önüne sermiştir. Daha sonraları Uygur ülkesi Cengiz Oğulları'nın eline geçtiğinde, Gazan İlhan zamanında (1295), kâğıt para basıldığı da bilinmektedir.(Anadol ve diğerleri,2007:480) Uygurlarda kâğıt kullanımı çok yaygındı. Pek çok Uygur belgesi ya da resminin çeşitli kâğıtlara yapıldığı bilinmektedir. Farklı amaç için kullanılan kâğıtların birbirlerinden ayrı oldukları anlaşılmaktadır.

Uygurların yazdıkları kitaplar, Çin kâğıdından daha farklı bir kâğıda basılmıştır. Uygurların kendi kâğıt imal şekilleri olduğu açıktır.(Gömeç,-:85) Çinli yazar Yü-cı-tang'ın belirttiğine göre Uygurlarda resmi işler için özel bir yazı kâğıdı kullanılmaktaydı.(Uluğtuğ, 1996: 74).

Tarım ve Tarım Ürünleri: Wang Yen-te seyahatnamesinde Uygurlardaki detaylı sulama sistemleri, büyük değirmenler, başta karpuz ve üzüm olmak üzere yetiştirilen çeşitli tarım ürünleri, özel cins atların yetiştirildiği alanları özellikle ele alınmıştır. (İzgi,2000:34-57) Tarihi kaynaklardan elde edilen bilgilere göre arpa, buğday, fasulye ekimi yapan Uygur Türkleri, ağaçtan, demirden ve kemikten ziraat aletleri kullanıyorlardı.(Gömeç,-:67) Şeker kamışı, armudun yanı sıra bu bölgede yetişen kavunlar, Yeh-lü Ch'u-ts'ai'nin seyahatnamesinde '*içine bir tilkinin saklanabileceği kadar büyük*' olarak tanımlanmıştır.(Eberhard, 1944:141) Uygurlarda 'kağun' adıyla bilinen kavunlar, hem taze olarak hem de turşusu yapılarak tüketilirdi.(Baykara, 2001:128) Yetiştirdikleri üzümlerle yaptıkları pekmez ve şaraplar dönemlerinde büyük üne sahiptir. (Kafesoğlu,1995:306; Eberhard,1944:139) Çinli seyyahlar Uygur devletinde, Çin'de görmedikleri değişik bitki ve meyvelerden hayretle söz etmişler, yirmiden fazla bitki tohumunu Çin'e götürmüşlerdir.(Gömeç,-:84) Uygurlar zengin bir mutfak kültürüne sahipti. Türkler tarafından 'mutfak' için kullanılan en eski ve köklü sözcük Uygurlardan gelen 'aşlık' sözüdür. (Ögel, 1985c:37)

Hayvancılık: Uygurlarda hayvancılıkla ilgili önemli gelişmeler olmuştur. Uygur soyluları ve boyları ayrı renkte ve özel cins atlar yetiştirmişlerdir.(Türkdoğan,2004:159) Uygurlar farklı boylara ait atların renk ve cinslerini büyük bir düzen içinde ayırır, bu konudaki birlik ve düzene çok dikkat ederlerdi. (Ögel,1985a:121) Çinli elçi Wang Yen-Te, Uygurların eti çok lezzetli olan koyunlar yetiştirdiğini belirtmiştir. (İzgi,2000:53)

Karızlar – Dev Sulama Sistemi: Bazı bilim insanlarınca yeraltındaki Çin Seddi olarak tanımlanan karızlar, Uygur Türklerinin yaratmış olduğu bir medeniyet mucizesidir. Karız, eşsiz bir yeraltı sistemidir. Yapıldıkları dönem düşünüldüğünde, bir teknoloji ve matematik harikası olmanın yanı sıra, ekonomik ve sosyolojik olarak birlikte yaşama kültürü yaratması açısından da bir uygarlık harikasıdır.(Özden,2006:67) Turfan'da bulunan yeraltı sarnıçları, sulama kanalları, kuyuları olağanüstü bir medeniyetin varlığını ispatlar şekilde bugün de kısmen ayakta durmaktadır.

Turfan bölgesinde yazın müthiş bir sıcaklık hâkimdir. Öyle ki Uygurlar devleti döneminde yazın kalay tencerelerin, kuma gömülerek eritildiğinden söz edilir.(Eberhard, 1944:141) Bu bölgedeki aşırı yüksek sıcaklık pek çok kaynakta yer alır. Gezinilerden öğrenildiğine göre sıcaklığa rağmen, ovanın altında pek çok yeraltı suyu vardı ve Uygurlar sayısız kuyu ve sulama sistemi ile ovalardaki tarlalarını bu sularla suluyorlardı.(İzgi,2000:46) Uygurlar, tarım alanlarını, karızlar vasıtasıyla yüzlerce yıldır çöl ortasında sızıntı ve buharlaşma olmadan sulamışlardır.(Donat,2006)

Bugün Çin sınırları içindeki Uygur özerk bölgesinde (Sinciang) bulunan sulama kanalları için

Çinliler, 'Çin Seddi kadar önemli' demektedirler.(Donat,2006) Bir karızın uzunluğu 4 – 60 km. arasındadır. Toplam karız uzunluğu ise, 5100 km.'yi bulmaktadır. Esas itibarıyla dikey kuyulardan, yeraltı ve yerüstü kanallarından ve küçük su depolarından oluşan karız sisteminin işleminde yerçekimi kuvvetinden yararlanır.(Özden,2006:67-68-72; Donat,2006) Karızlar, Uygurların dönemlerinde bilim ve teknikte ne kadar ileri gittiklerinin bir göstergesidir.

Karızların inşasının daha eskilere dayandığı görüşü olsa da, MS. V ve VI: yüzyıllarda inşasının başladığı görüşü mantıklıdır. Rus bilgini Grumm-Grjimaş, karızlar için şunları söyler: '*Uygurların olağanüstü zekâsıyla Turfan'da yaratmış oldukları heybetli antik Karız su kuruluşu, Uygurlarda tarımın çok eski dönemlerden itibaren yüksek derecede geliştiğini gösterir. Uygurların karızı, Mısırlıların piramitlerinden geri kalmayan, insana parmak ısırtan su yolu kuruluşudur.*' (Özden, 2006: 75)

Turfan ve Lou-lan'da yapılan kazılarda Uygur Devleti döneminden kalma eşkenar dörtgen şekillere, helezon yaprak motiflere sahip küçük yünlü dokumalar ve çeşitli mitolojik hayvan figürleriyle, bulut ve çiçek resimleriyle süslü ipekli kumaşlar bulunmuştur. (Türkmen,2001:50) Uygurlar duvarları halılarla süslemişler, ayrıca hasır örme tekniklerini çok iyi kullanmışlardır. (Ögel, 1985c:155-160)

Tip: Rahmeti Bey'in tercüme ettiği Uygur Tıp kitaplarında, bazı bitkilerin çeşitli hastalıklara ilaç olarak tavsiye edildiği görülmektedir. Bu kitaplarda bir yaraya pamukla nasıl tampon yapılacağı gibi pek çok bilgi detaylı olarak anlatılmıştır. (Ögel,1985a:361-378) Uygurlar döneminden günümüze gelen ilaç tarifi ve reçetelerde 'kaşak yıldıız' dedikleri kandara sazı bitkisinden söz edilir. (Ögel, 1985c: 195)

Mimari ve Ahşap Ustalığı: Mimari tekniği bakımından Uygur binaları başlıca iki kısma ayrılır: Kesme taştan yapılmış kubbeli binalar ve Budist Hint mimarisinin etkisi hissedilen Stupa tipindeki binalar.(Ögel,2003:353) Hem arkeolojik bulgulardan, hem de duvar resimlerinden anlaşıldığı üzere, Uygurlarda süslü taht köşkleri, saraylar, surlar, süslü kapılar büyük ihtişama sahiptir.(Ögel,1985a:216-226,291) Uygur Türkleri daha Orkun kıyılarında, Ordu-Balık'ta iken Çin mimari tekniklerini biliyorlardı. Arkeolojik kalıntılardan ve metinlerden anlaşıldığına göre, Uygurların inşa ettikleri yapılar arasında şunlar sayılabilir: Balık(surlu şehir veya kale), ordu-balık / ordu-tigin (içinde hükümdar kalesi olan surlu şehir), uluş (köy), ködüş (dini külliye), burkan-orun (Budist tapınak), ediz-ev (kule tapınak), stupa (Budist türbe) ve kalık (yüksek köşk) (Gömeç,-: 87) Bir Uygur şehri olan Hoço'da (İdikut)harabeler muazzam surlarla çevrilmiştir. Bazı yerlerde yüksekliği 20. metreyi bulan surlar, Çin Seddi'ndeki gibi sıkıştırılmış çamur ve taştan yapılmıştır.(Ögel,1951:366) Sıradan binaların genellikle çamur, toprak karışımı bir tür kerpiçten yapıldığı tahmin edilmektedir.(Kafesoğlu,1995:309)

Uygurların mimari eserlerinde Türk ottag ve ordu geleneği, eski Orta Asya ve Çin geleneği ile birleşmiştir denilebilir. Malzeme olarak aşı boyalı ve yaldızlı ağaç, balçık tuğla ve taşın yanı sıra oymalı keramik ve sırlı tuğla da kullanılmıştır.(Gömeç,-:87) Prof. Dr. Gründwedel tarafından Uygurlara ait 9 harabe tespit edilmiştir. Günümüze kadar gelebilmiş olan ve Turfan'ın güney bölümünde bulunan kesme taşlardan yapılmış bir Uygur bina kalıntısı, adeta saray azametindedir ve Uygur dönemi mimarisi hakkında önemli ipuçları verir.(Ögel,2003:359) Uygur çağında bazı şehir duvarları da kesme taşlarla süslenmiştir.(Ögel,1985a:201)

Turfan ovasında günümüzde pek ağaç yoktur. Ancak nemsiz havanın da etkisiyle günümüze kadar gelebilmiş Uygur kalıntılarında anlaşıldığına göre Uygur yapılarında ağaç önemli bir

yer tutuyordu. Uygur evlerinde pencereler genellikle evin dışına doğru değil, evin ortasındaki bir avluya bakıyordu. Bunun başlıca nedeni sıcaktan ve kum fırtınalarından korunma olmalı. (Ögel,1985c:67) Uygurlar ileri çatı teknikleri, ileri duvar yapma teknikleri, badana yapıları, yapılarda yer alan tahta kafesleri, ahşap ve taş sütunları ile dönemlerine göre önemli bir ilerleme göstermişlerdir.(Ögel,1985c:81-86-87-93-95) Uygurların süslü ahşap yazı masaları, sehpa-lar, ayak yastıkları, kürsüler, müzik aleti sehpaları, şamdanlar, kandiller kullandıkları bilinmektedir. (Ögel, 1985c: 256-258)

Edebiyat: Uygurların Turfan'da geliştirdikleri edebiyat iki kısma ayrılabilir: Maniheizt Edebiyat ve Budist Edebiyat.(Hey'et,1996:97) Orkun-Selenge, Yenisey, Turfan, Koço, Hotan ve diğer bölgelerdeki kazılarda, çoğu Budist ve Manihesit dua kitapları ve öğüt kitapları bulunmuştur. Uygurlar, pek çok dilden yaptıkları çevirilerle edebi yönlerini geliştirmişlerdir. (Gömeç,-:84) Uygur Mani edebiyatı, özenilerek yazılmış ilahiler, günah çıkarma formülleri, vaazlar ve efsaneler şeklinde zamanımıza kadar gelmiştir. (İzgi, 2000: 20)

Tiyatro: Ortaasya Türklerinde güzel sanatlara büyük bir ilgi vardı. Dans, müzik ve toplu eğlenceler çok sevilirdi.(Anadol ve diğerleri,2007:617) Uygurlarda bu eğlenceler içinde nitelikli tiyatro gösterileri bulunurdu. Uygurların pandomim ve tiyatro sanatlarında eserler verdikleri bilinmektedir. (Aslanapa,1992: 302-303) Wang Yen-Te seyahatnamesinde Uygurlarda oynanan sahne oyunlarından söz eder.(İzgi,2000:66) Yapılan kazılarda da Uygurlarda tiyatro eserlerine ve tiyatro sanatına ait çeşitli belgelere rastlanmıştır.(Çeçen,2003:172)

Deprem ve seller nedeniyle büyük kısmı tahrip olmuş olan kalıntıların duvarlarında günümüze gelebilen çeşitli fresk ve resimler sanatsal nitelikleriyle dikkat çekmektedirler. (Ögel,2003:359) Örneğin Koço'da dokuzuncu Bezeklik tapınağında bir freskoda simetrik olarak yerleştirilmiş bir ejder çifti günümüze gelebilmiş güzel örneklerdendir. (Çoruhlu, 1999:225) Benzer şekilde Uygur sanatına ait pek çok fresko ve resimler mabetlerin, tapınakların duvarlarında yer almaktadır.

Doğu Türkistan'ın Kaşgar, Turfan, Hoten şehirlerinde çömlekçilik sanatı çok gelişmiştir. Heykel sanatında ise Orta Asya'da Gandara, Tohar, Göktürk, ilk Uygur ve Geç Uygur üslupları olmak üzere beş üsluptan söz edilebilir. Başlangıçta normal insan boyutlarındaki heykeller giderek yerlerini on metreyi aşan heykellere bırakmıştır. Kızıl'da bulunan diz çökmüş halde, omzunda yük taşıyan 47 cm. boyundaki alçı heykel VIII ve IX. yüzyıl Uygur heykel sanatı için karakteristik bir özellik taşır. Uygur Türklerinin heykel sanatlarıyla ilgili örnekleri Kuça, Hoten ve Akterek gibi şehirlerde bulunmuştur.(Gömeç,-:89)

Uygurlar, zaman içinde farklı din ve inanışlara sahip olmuşlardır. Bu dinlerin Uygur kültürünün gelişmesinde ve şekillenmesinde önemli rolleri vardır:

Farklı Dinler ve Uygur Sanatına Etkileri

Uygurlar ve Şamanizm: Uygurların başlangıçta Şamanlık (Kamlık) inancına sahip oldukları bilinmektedir. Bu inancın gelenekleri, Uygurlar başka dinleri benimsediklerinde de halk içinde yaşamaya devam etmiştir. Pek çok kaynak, Şamanlığı bir din olarak belirtir. Ancak Şamanlığın tam olarak teşekkül etmiş bir din olduğunu söyleyebilecek bulgular yetersizdir. Şamanlık, en kısa tanımıyla, ata ruhlarına, doğa varlıklarına tapınmaya dayanan eski bir Asya inancıdır. (Dinler Tarihi Ansiklopedisi,1999:28; Hey'et,1996:59). Tam teşekkül etmiş bir din olarak adlandıramadığımız Şamanizm inancı, Uygurların hayatında önemli bir yer tutmuştur. Şamanizm, Şamanlar (kamlar) ve Şaman davulu, Türk tarihi, mitolojisi ve Türk müzik tarihi için önemli bir yere sahiptir. Şamanizm inancında, kutsal güçler ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapan din adamlarının (şamanların) toplum için çok önemli bir yeri vardır. Ancak bazı kaynaklara gö-

re Uygurlarda 'kam' sözü, din adamından çok büyücü, sihirbaz anlamında kullanılmıştır.(Cafe-roğlu,1968:163) Törenleri düzenleyen, hastalıklara çare bulan, koruyucu ruhları çağıran, kurbanları gök ve yer tanrısına ulaştıran, ruhları ölümler âlemine gönderen, insanları kötü ruhlardan koruyan, gelecekte haber veren şamanın, (Çoruhlu,2002: 61) en önemli tamamlayıcıları kıyafeti ve davuludur. Diğer pek çok Türk devleti gibi Uygurlarda da davul, dini ya da siyasi anlamları da barındıran temel bir müzik aletidir. Davul, kimi zaman şamanın göğe yükselmesini ya da yer altına inmesini sağlayan bir aracı, bineği (atı) vazifesini görür.(Drury,1996:76) Şaman davulunun yapıldığı malzeme ve üzerine işlenen resimler çeşitli simgesel anlamlar içermektedir.

Şamanlar tören sırasında sadece davul çalmaz, aynı zamanda ilahiler de söylerdi. Ruhlar âleminde karşılaştığı duruma göre, ilahi söylerken sesini yükseltir ya da alçaltırdı.(Çoruhlu, 2002:87; Kaygısız,2000:65). Melodiler doğaçtan yapılırdı.(Ak,-:35) Şamanlar yeraltından gelen sesleri taklit ederken davulu kullanır, bunun için davulu yere vururlardı. Davuldan kimi zaman cızırtıya benzer cılız, kimi zamansa gök gürültüsüne benzeyen kuvvetli sesler çıkartan Şamanların zaman zaman çan ve zil kullandığı da bilinmektedir.(Çoruhlu, 2002: 87,88). Ancak yine de ilahilerde insan sesi asıl önemli olandı ve müzik aleti genelde ritme eşlik etme, ritmi belirleme işlevine sahipti.(Ak,-:35) Uygurlarda Şaman şarkılar söylemek ve dans etmek sureti ile hasta tedavi seansları ve merasimler yapardı.(istiklalgazetesi.com.tr) Uygurlar daha sonra farklı inanışları seçseler de, Şamanizmin birçok geleneği diğer dinler içinde devam etmiştir.(İnan,1926: 25) Hatta 765 yılında Çin'e yardım için giden Tutuk-Alp komutasındaki Uygurların kafilesinde iki şamanın bulunduğu ve törenler sırasında dans ettiği çeşitli kaynaklarda belirtilir.(Mackerras, 1968:80)

Uygurlar ve Budizm: Coğrafi açıdan Uygur ve Çin uygarlığının yakınlığı dolayısıyla, aralarında ticari ilişkinin yanı sıra kültürel etkileşim de gerçekleşmiştir. Nitekim Çin İmparatorluğu'nda yaygın olan Buda dini, yavaş yavaş Türkler arasında da yaygınlaşmıştır.

Buda dini, 572 senesinden sonra Göktürkler arasında yayılmaya başlasa da, soylu devlet erkânı dışında pek etkili olamamıştır. Bu dinin 'et yemeyi' ve 'savaş yapmayı' yasaklaması Türklerin gelenek ve görenekleriyle uyuşmuyordu. Uygurlarsa Buda dinini söz konusu noktalarda değiştirerek kabul ettiler. Böylece Uygurlar, yeryüzünde ilk ve son 'et yiyen yaylacı budistler' olmuşlardır. Ayrıca Buda tapınaklarında ok ve mızrak atış talimleri yapmak, Uygurlar dışında Budist dünyasının hiçbir yerinde görülmeyen bir olaydır. Uygurlar Buda dinini benimseler de eski Türk inançlarını bırakmamışlardır. Şamanist inancın devamı olan yer tanrıya kurban verme, kötü ruhları kovmak için altın ve gümüş kaplarla su serpmeye gelenekleri yaşamıştır.(Ögel, 1988: 175-208-210)

Uygurların Budist eserleri Koço, Yar, Hoto, Murtuk ve Tuyuk'daki mabetlerin ve manastırların harabelerinin keşfi üzerine ortaya çıkmıştır. Bu kazılarda çeşitli sanat eserlerinin yanı sıra Sanskrit, Tohar, Çin ve Tibet dillerinden Uygurca'ya çevrilmiş pek çok dini eser de bulunmuştur.(Anadol ve diğerleri,2007:225) Bazı Türk devletlerinin aksine Uygur mezarlarında 'taşnine' olarak adlandırılan heykellerin varlığına rastlanmamıştır. (Barthold,1947:522) Bu durum Budizm ile bağdaştırılsa da, Uygurların hiçbir döneminde mezarlarda heykel dikildiğine dair bir kanıt bulunmamıştır.

Uygurlar Budizm'den sonra genel olarak Mani dinini seçseler de, Budizm inancı da toplum içinde devam etmiştir.

Uygurlar ve Mani Dini: Uygurlar 762 yılından itibaren Mani dinini kabul etmeye başlamışlardır. Uygur Hükümdarı Böğü Han, Çin hükümet merkezi olan Lo-yang'a gittiğinde, Mani di-

ni rahipleriyle karşılaşmış, bu dini kabul ederek Orhun havalisindeki Uygur merkezine dönerken, orada Mani dinini yaymak için dört rahip götürmüştür. (Saray, 2000:9; Anadol ve diğerleri,2007:221; Baykara,2001:194; Divitçioğlu,2006:18; Tekin,1962:27; İzgi, 2000:18) Bunu takiben Uygur merkezinde pek çok Mani mabedi yapılmıştır.(Grousset,1980:131) Uygur Türkçesinde 'bilgin' ve 'filozof' anlamlarına gelen 'Bögü' adını taşıyan kağanın kendisi de savaşçı bir hükümdar olmaktan çok filozof ve bilge idi.(Ögel,1988:181) Onun bu yanı, sanat ve bilime önem veren Mani dinine ilgi duymasındaki en önemli neden olmalıdır.

Uygurların 'moçak' adını verdikleri Mani rahiplerinin gelişiyile başlayan süreç sonunda (Ögel, 1988:184), Mani dini Uygurlar arasında hızla yayılmış ve resmi din olmuştur. Mani dininin Uygur Türklerinin savaşçılık özelliğini kaybettiği düşünülmektedir. Mani dininin bu yönü şüphesiz doğrudur. Fakat bunun yanı sıra yüksek ahlak seviyesi, edebiyat, müzik ve resim sanatlarına önem vermesi bu dinin diğer önemli özelliklerindedir (Budak,2006:27; Gelişim Hachette,1993:4273; Hey'et,1996:20; Baykara,2001:41; Gömeç,-:44-45; İzgi,2000:20; İzgi, turkoloji.cu.edu.tr). Mani dininin kendine has bir sanat anlayışı vardır. Bu dinin kurucusu olan Mani'nin de bir ressam olduğu bilinmektedir. Orta Asya'daki Mani metinleri dikkatle incelenmeden bile tanınabilecek özelliktedirler. En iyi mürekkeple, en mükemmel kâğıda ve çok güzel bir yazı ile yazılmış olan bu metinler aynı zamanda çok güzel minyatürlerle de süslenmişlerdir. Mani dinine ait en önemli metinlerin, ilahi şeklinde söylendiği ve yazıldığı bilinmektedir. Örneğin 'Huastuanıf' adlı ilahi, Mani metinleri arasında en önemlisi olarak gösterilmektedir.(Anadol ve diğerleri, 2007:223)

Uygurlarda Mani dini, diğer Manihaist toplumlara göre biraz farklılık gösterir. Örneğin, Avrupa seyyahlar, Uygurların mabetlerinde bulunan idollere tapmadıklarını, Tanrı'nın tek ve gayrimaddi olduğuna inandıklarını belirtmişlerdir. Nitekim Uygur Türklerinin hem Budizm hem de Maniheizm çağında tek Tanrı'ya inandıkları bilinmektedir. (Gömeç,-: 86) Kansu bölgesinde yaşayan Uygurlar, Mani dininden sonra tekrar Budizme dönüş yapmışlardır. (Gömeç,-:66; İzgi, 2000:27)

Uygurlarda Diğer Dinler ve İnanışlar: Uygurlar yukarıda sözü edilen dinler dışında başka dinlere de kısmen ya da kısa zamanlı da olsa tabi olmuşlardır. Orta Asya'daki kazılarda 'Nesrutilik' ile ilgili Uygurca metinler bulunmuştur. Ayrıca Turfan bölgesinde Nesrutilere ait mabetler ortaya çıkarılmıştır. (Anadol ve diğerleri,225; Esin,1985:12; Hey'et,1996:21; Ögel,1985a:121) Bu durum Uygurlar arasında Nesrutilik inancının da bir dönem yer bulduğunu göstermektedir. Kısa bir dönem belli bir bölgede Hıristiyanlık etkileri de görülmüştür. (Kafesoğlu;1995:129) Ayrıca Yüan hanedanlığı zamanında koruma altına alınan Lamaizm'in Uygurlara etkisi görülür.(Gömeç,-:87) Karahanlılar döneminde ve sonrasında Çağatay hanedanından Tarmaşırın 1326'da İslamiyeti kabul ederek Alaaddin adını almasından sonra Uygurlar içinde Müslümanlık yayılmaya başlamıştır. (Grolier Ansiklopedisi, 1993: 353; Gömeç,-:70)

Uygurlarda din ve vicdan hürriyeti: Uygurlar inanç alanında serbest ve hoşgörülü olmuşlardır.(İzgi,2000:18-19) Farklı dinler benimsemiş olan Uygurlar, bu değişimler sırasında kendi halkına inanç açısından baskı yapmadıkları gibi, idarelerinde yaşayan diğer kavimlerin dinlerine de karışmamışlar, hatta komşu ülkelerden başka dinlere mensup insanları ülkeye davet etmişler, din ve vicdan hürriyeti konusunda son derece hoş görülü olmuşlardır.(Saray, 2000:9)

Uygurların inanç çeşitliliği, kültürel, sanatsal çeşitliliğinde bir etken olarak kabul edilebilir.

Uygurlarda Müzik

Uygurlar döneminde müzik her yönüyle çok hızlı gelişmiştir. Bunda en önemli faktörlerden birisi, yerleşik yaşama geçiştir. Yerleşik yaşama geçişle birlikte köyler, kasabalar ve kentler ku-

rulmuş; toplum içinde farklı uğraşlar, meslek grupları doğmuş, çeşitli toplumsal ve ekonomik katmanlar oluşmuştur. Bütün bunlar doğal olarak müzik yaşamını ve kültürünü derinden etkilemiştir. Açık yer müziği-kapalı yer müziği; halk müziği-saray müziği, köy müziği-kent müziği gibi ayrılaşmalar da yerleşik yaşama geçişin bir sonucu olarak belirginleşmiştir. (Uçan,2000:74 ; Ak,-:37) Aynı zamanda uzun süre tabi oldukları Mani dininin bilim ve sanata çok önem vermesi de Uygurlarda müziğin gelişmesine etkindir.

Uygurlar döneminde müzik Göktürkler dönemine göre çok daha çeşitlenip zenginleşmiş olarak devlet, toplum ve birey yaşamının, din ve devlet törenlerinin, bayram, şölen ve eğlencelerin ve günlük yaşamın vazgeçilmez öğelerinden biri haline gelmiştir (Ak,-:37)

Uygur hükümdarları Han ve T'ang dönemlerinde Türkistan'a gelen Çinli seyyahlar burada müziğin çok gelişmiş olduğunu belirtmişlerdir. Hatta bazı ünlü Çinli musikîşinaslar, Doğu Türkistan'a gelerek Uygurlardan müzik eğitimi almışlar, pek çok Türk çalgısını da Çin'e götürmüşlerdir.(Gömeç,-:88)

Çin elçisi Wang Yen-Te, Uygur Devleti'ni ziyareti sırasında pek çok yerde müzisyenlerle karşılaştığını, Beş-Balıg'ın yakınlarında bulunan bir gölde kayak gezisi yaparken her taraftan müzik nağmelerinin yükseldiğini belirtir. (İzgi ,2000:65-66) Wang Yen-Te Uygurları şöyle anlatır: '*Onlar seyahat ederken pek çoğu müzik aletlerini yanlarında taşırlar. Toplanmış gruplar halinde seyahat ederken, kendi aralarında müzik çalmaktan çok hoşlanırlar*' (İzgi, 2000: 60,61)

Kopuz Uygurların en çok kullandığı müzik aletidir.(Çeçen,2003:174) Çinlilerin Hyu-pu (veya K'ung-hou, K'ang-heau) dedikleri kopuz, bozkır Türk folklorunda çok önemli yeri olan bir çalgıdır. Destanlar, kahramanlık menkıbeleri, aşk türküleri kopuz eşliğinde çalınarak söylenir.(Kafesoğlu,1995:328) Wang Yen-Te seyahatnamesinde Uygurların iki çeşit müzik aletinden söz eder.(Ögel, 1988: 211) Tarifine göre bu çalgıların kopuz ve ona benzer yapıda bir başka çalgı olduğu söylenebilir. Nitekim, 'kobuz' olarak belirtilen müzik aletine Uygur metinlerinde rastlanmaktadır.(Caferoğlu,1968:179) Çinli elçi Wang Yen-Te seyahatnamesinde şöyle demektedir: '*Onlar müziklerinde pek çok K'ung-hou (kopuz) kullanırlar*' (İzgi, 2000:57)

Uygurlarda kopuz çeşitli hikâyelere de konu olmuştur. Kalyanamkara ve Papamkara hikâyesi şöyledir: '*Çok güzel kopuz çalan bir prens vardı. Bir gün, eli kopuz çalarak ve ağzı da şarkı söyleyerek oturuyordu. Bunun üzerine ulu ve budunun hepsi toplandı ve büyük bir hayranlıkla, ağlayarak prensi dinlediler.*' (Ögel,1985a:208-209 ; Budak,2006:30)

Uygurların resmi çalgıları 'küvürdetmek' (gümbürdetmek) fiilinden türemiş olan (Tuğlacı,1986:4) 'kövrük' (ya da küvrük) denilen altınlı davul ve altınlı borudur. Altınlı davul ve boru ile altınlı bayraklar (sancaklar) kağanlık simgeleridir. (Uçan,2000:30; Gazimihal,1975:18) Türklerde altınlı davul ve boru geleneği büyük önem taşır: '*At saldı, karu vardı, kılıç vardı, gümbür gümbür davullar çalındı, burması altın borular çalındı....*' (Dede Korkut'tan aktaran: Ögel, 1984: 365)

Tanbur Uygurların severek çaldıkları diğer bir çalgıdır. Bugün bile Sinciang bölgesinden yaşayan Uygurlar arasında tanburun Uygurların uğur tanrısı Hızır tarafından koyun bağırsaklardan yapıldığı efsanesi anlatılır. Uygur çalgılarının en uzun olan tanburun boyu bir metreyi geçer. Dut veya gül ağacından yapılan tanburun beş teli vardır. Bir rivayete göre, Damollah Sayip Belih adlı Uygur müzisyen tanburu çalarken, etrafında yüzlerce tarlakuşu uçuşmuş, tanburun güzel sesine bayılan bu kuşların çoğu tanbura çarparak ölmüştür. Bu rivayet, Uygurlar arasında tanburun çekiciliğini ortaya koyar. (turkish.cri.cn)

Uçan'a göre (2000) Uygurlar döneminde ses sisteminin 7-8 perdeye ulaşmış olmasının doğal bir sonucu olarak, önceki dönemlere göre daha uzun motifli, incelerden kalınlara doğru da-

ha büyük adımlı, genel olarak daha çok modâl yapılanma temeli üzerine kurulu olmaları beklenir. Bu dönemde oniki perdeli Türk müziği ses sistemi kökleşerek, onyedili perdeli Türk müziği ses sistemine giden yolda önemli adımlar atıldı. (Budak, 2006:34; Uçan, 2000: 75)

Uygurlarda 'Tuğ takımı' devletin resmi-askeri müzik topluluğudur.(Uçan,2000:30) Tuğ takımlarında yırağ, küvrük/kövrük, borguy gibi müzik aletlerinin yer aldığı bilinmektedir. (Tuğlacı,1986:3) Uygur bandolarının varlığı pek çok kaynakta belirtilmiştir. Uygur bandolarında davul başta olmak üzere çeşitli boru ve farklı çalgılar yer almıştır. (Kafesoğlu,1995: 328)

Daha önce de söz edildiği üzere Türk müzik tarihinde ilk kez Uygurlar döneminde somut biçimde saray müziği, halk müziği, kent müziği, köy (kır) müziği biçiminde ayırılma ve türleşme başlamıştır. Kullanılan çalgıların tür ve çeşitliliği, çalınış biçimleri açısından da bu farklılık gözlenebilmektedir.

Uygurlar döneminde doğaçlamanın yanı sıra besteleme (bağdama) yöntemi de önem kazandı. Sadece usta çırak ilişkisi değil, yazıp okuyarak müzik yapma yöntemi uygulanıyordu. Bilinen en eski notaya dayalı müzik yapan Türk devleti Uygurlardır. Sınırlı da olsa, Türklerin tarihinde bilinen ilk nota yazısı bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Bu yazıda her bir ses için Uygur alfabesinden alındığı tahmin edilen çeşitli işaretler kullanıldığı sanılmaktadır. Nitekim Çağatayca'ya geçen 'ayalgu' sözcüğünün Uygur Türkçesi kökenli olduğu ve diğer anlamlarından önce en başta 'nota yazısı' anlamına geldiği düşünülmektedir. Uygur müzisyenlerinin 'müzik yazısı'na bakarak çalgı çaldıklarını ve müzik yapıtlarını tamamen öğrenip, yanlışsız, düzgün biçimde seslendirdiklerine ilişkin güvenilir gözlem ve değerlendirmeler bulunmaktadır.(Uçan,2000:31-75-92) Uygur müzisyenlerinin, müzik yazısından (bir çeşit notadan) çaldıklarına ilişkin sağlam ve inanılır bir gözlem Tansukname'de yer alır. (Ak,-:38; Gazimihal,1975:20; Budak,2008:28) Uygurların III. Yüzyıldan itibaren Sasanî İran'da geliştirilmiş olan 'Mani nota yazısı'nı kullandıkları da tahmin edilmektedir. (Budak, 2006: 28; Ak,-: 24)

Türk müziğinde gerçek Uygur üslubunun IX. yüzyılda görülmeye başladığı, X. yüzyılda geliştiği, XI ve XII. yüzyılda olgunluğa eriştiği sanılmaktadır. Uygular, Çin, Hint ve İran müzikleri ile sıkı ilişki içinde olmuşlardır. Hatta Japon ve Kore müzikleri ile de etkileşim içinde bulunmuşlardır. (Uçan,2000:32-118 ; Ak,-:38) Uygurlar döneminde Türk müziği çeşitli iç ve dış dinamikler ve etkileşimler sonucunda çok yönlü ve kapsamlı bir gelişme göstermiştir. İpek Yolu ve diğer ticaret yolları çevresinde kurulmuş olmaları müzikal anlamda gelişim ve etkileşimlerinde önemli bir rol oynamıştır. Uygur devleti dağılınca bu yetenekli Türklerin müzik mirası, yeni egemenlik kuran Moğollarla batıya ve İslam dünyasına geçip, yayılma sürecine girmiştir. (Uçan,2000:32-75 ; Ak,-:38).

Uygur Törenlerinde Müzik

Kaynaklarda Uygurların pek çok tören ve festivalinden söz edilir. Bu törenlerde müziğin önemli bir yeri vardır. Çeşitli törenlerde müziğin kullanımına ilişkin örnekler aşağıda sunulmuştur:

Uygurlar doğan güneşi üç veya dokuz defa selamladıkları bir tören düzenlerlerdi. Çin elçisi, Türklerin bu töreni doğudaki Çin İmparatorunu selamlamak için yaptığını belirtse de, bu selamlama aslında doğuya, güneşe yapılan bir selamlamadır. Çünkü Türklerde güneşe ve onun doğduğu yer olan doğu yönüne büyük bir saygı vardır. (Baykara,2001:54; Ögel,1988:207) Çin elçisi bu törenin amacını farklı belirtmiş olsa da seyahatnamesinden bu törende müziğin yer aldığı anlaşılmaktadır. Çin elçisi Wang Yen-Te seyahatnamesinde şöyle der: '*Doğuya yapılan se-*

lam sırasında bir müzisyen elinde tuttuğu taştan yapılmış bir çan ile seremoni için tempo tutuyordu' (İzgi,2000:65)

Devlet yöneticilerinin ve elçilerin kabulü sırasında yapılan törenlerde de müzik her zaman önemli bir yer tutmuştur. Wang Yen-Te seyahatnamesinde, Uygur hükümdarının verdiği bir ziyafet sırasında yer alan konserler ve sahne oyunundan söz eder. (Ögel,1988: 206; İzgi, 2000:66)

'Yuğ' kelimesi pek çok Türk devletinde olduğu gibi Uygurlarda da cenaze töreni anlamını taşımaktadır.(Kafesoğlu,1980:28). Cenaze(yuğ) törenlerinin kimi zaman müzik eşliğinde yapıldığı bilinmektedir.(Çoruhlu,1999:125) Toylarda da (düğünlerde) yemekli, müzikli eğlenceler yapılmıştır.(Ögel,1985c: 247)

Uygur Göç Destanı'nın İçerdiği Müzik Ögesi Bakımından Ele Alınışı

Uygurların 'Göç Destanı' kanaatimce, bu dönemde müziğin toplumsal yeri hakkında önemli bir ipucu içerir. Bu ayrıntıya geçmeden önce İslamiyet öncesi Türklerde destan kavramına kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Destan kelimesinin sözlük anlamı, 'hikâye, efsane, masal' demektir. Halk edebiyatımızda da nazım şekillerinden biri 'destan' adını taşır. Türk adının geçtiği destanlar, tarihi fakat efsaneleşmiş kahramanlık olaylarını, tabiat, kâinat ve çeşitli toplumsal olayları anlatan manzum hikâyelerdir. Destanlarda bir milletin başından geçen çeşitli olaylar, felaketler, mutluluklar, yenilgi ya da başarıyla sonuçlanan savaşlar, o milletin dünyaya gelişi, insanların yaradılışı, büyük göçleri, ölümü gibi farklı konular işlenebilir. (Anadol ve diğerleri,2007:100; Türkkan ve Akış,2005:274). Kültür tarihi bakımından destanlar büyük önem arz etmektedir. (İnan, 1998:199) Efsaneleşmiş bu hikâyeler, içinden çıktıkları toplumun, genel özelliklerini, inanışlarını, göreneklerini, önem verdikleri konuları ortaya koymaları bakımından büyük önem taşırlar.

İslamiyet'ten önceki Türk destanları ana başlıklar altında: 'Yaradılış Destanı', 'Saka Destanı', 'Hun Oğuz Destanı', 'Köktürk Destanları', 'Siyenpi Destanı' ve 'Uygur Destanları' olarak belirtilebilir. Uygur Devleti'ni kuranlar arasında Moğolistan'ın kuzeyinde yaşayan On Uygurlar ve Dokuz Oğuz boyları yer alır. Bu nedenle Uygur destanları aynı zamanda Dokuz Oğuz- On Uygur Destanları olarak da adlandırılır. 'Türeyiş Destanı' ve 'Göç Destanı' Uygur destanları arasındadır. (Anadol ve diğerleri, 2007: 130)

'Türeyiş Destanı' gibi 'Göç Destanı' da sadece Uygurlar için değil, genel Türk kültürü için çok önemli bir yere sahiptir. Göç Destanı şöyle başlamaktadır:

'Uygur ilinde Hulin adlı bir dağ vardı. Bu dağdan Tuğla ve Selenge adında iki ırmak çıktı. Bir gece bu iki ırmak arasında gökten gök(mavi) bir ışık indi. Ağacın gövdesinde günlerce durdu. Bu süre içinde ağaçtan çok güzel musiki sesleri geliyordu.....' Destan bu ağacın gövdesinden çıkan 5 çocuğun Tanrı tarafından gönderildiğini, Uygurların onlardan birini hakan seçerek, onun önderliğinde yaptıkları büyük göçü anlatarak devam eder. (Anadol ve diğerleri, 2007: 131; Hey'et, 1996: 80; Öztürk, 1980:258-259) Burada dikkati çekmek istediğim nokta; su, ağaç, gök rengi ışık ve musiki dörtlüsünün ortasında Tanrı'nın gönderdiği hükümdarların hayat bulmasıdır. Uygur Göç Destanı'nın tam burası müziğin eski Türkler ve Uygurlardaki yerinin kavranması adına büyük önem arz eder. Destanın başlangıcı Türkler için kutsal nitelikteki simgeleri barındırmaktadır. Bu simgelerin Türk kültürü için önemi, Türk mitolojisindeki yerini belirtmek, 'müzik' adının burada anılmasının öneminin anlaşılması için son derece gereklidir. Bir Uygur destanında müziğin böylesi bir yerde anılmasının öneminin daha net şekilde anlaşılabilmesi için, müzik ögesinin destanda yan yana yer aldığı diğer öğeleri kısaca ele almakta yarar vardır:

Su/İrmak: Türklerde su kutsal özelliği olan bir unsur olarak dikkat çeker. Su ve su kaynakla-

rı her zaman önemli bir yere konmuştur.(Baykara, 2001:56) Örneğin Türk boylarından Kimekler İrtiş Irmağı'nı Tanrı olarak kabul ederlerdi. Barshanlılar da her yıl kutsal göllerini dolaşarak tören yaparlardı. Altaylılara göre ehli hayvanları yaratan ve onlara bereket veren sudur. Yeniseyliler ilahilerinde Tom ve Kem (Yenisey) Irmaklarını 'merhametli hakan' anlamına gelen 'kay-rakan' diye belirtmişlerdir. Başkurtlar bir gölde ya da nehirde ilk defa yıkanmak isterlerse elbise veya kuşaklarından bir iplik parçasını koparıp suya atarlardı. Bir köye yeni gelen geline 'hu köründürü' (su gösterme) denilen ve kadınlar tarafından yapılan bir merasim düzenlenirdi.(İnan,1953:491-492) Eski Türk inancına göre suların, ırmakların görünmeyen sahipleri vardır. Herodot Türkler için şu sözleri söylemiştir: 'Bir akarsuya tükürmek, elini akarsuda yıkamak Türklerin hiç yapmadığı şeylerdir ve başkalarının yapmasına da katlanamazlar. Zira ırmağa büyük saygı beslerler.(Tacemen,2001:350) Türk kozmonolojisinin temelinde bulunan Gök ve Yer/Su sembolik düzeneğinin izleri, tabiat ruhları çoğu eserde ve destanda kendini gösterir.(İnan,1972:21) Uygurlar için tabiat ruhlarının kutsallığı Şamanizm sonrasında da devam etmiştir. Bu ruhlara yer-su anlamına gelen yer-suv demişlerdir. Uygurların Kutlug Dağ Efsanesinde de yer ve su ruhlarının kutsallığından söz edilmektedir. (Kafesoğlu, 1995:290-291)

Ağaç: Ağaç simgesi Türk kültüründe çok önemli bir yere sahiptir. Yeniden doğuş, bereket, iyilik gibi kavramlar ağaçla ilişkilendirilmiştir.

Türk dünyasında ağaç kültü, hayatı, ölümsüzlüğü, varlığı, gençliği, üç katmandan oluşan âlemi (yeraltı, yerüstü, gökyüzü) birbirine bağlamayı ifade etmektedir.(Ergun;2004:19) Türk destan ve hikâyelerinde ağaç, canlı, şuurulu bir varlık olarak kabul edilmektedir. Türk inancına göre ağaç, Tanrı'nın habercisidir.(Tacemen,2001:373) Tanrı'yla iletişim aracı olarak, kötü ruhları kovmak için, tabiat olaylarını yönlendirmek amacıyla, sağaltım törenlerinde, bereketi artırmak için, defin törenlerinde, 'ağaç' merkezi bir önem arz etmekteydi. Uygurlar için de ağaç çok önemli bir simge ve güç unsurudur. Uygurlarda ağaç, hükümdarlık simgesi ve ata ruhlarının makamı sayılmaktadır. Uygur mitolojisinin en önemli ağacı kayındır. Kayın Tanrı'nın ağacıdır. Eski Türk inanışlarına göre kayın, buldukları yerlerde insanların içine ferahlık verir, iyileştirir ve iyiliğe yönelir.(Çoruhlu,2002:117; Ergun,2004:197) Er Sogotoh Destanı'nda koruyu bir ruh olan Umay'ın yeryüzüne inerken iki kayın ağacını da beraberinde getirdiği yer alır. (Ögel, 1993:105) Uygurlarda şaman davulu, bu nedenlerle, genellikle kutsal sayılan kayın ağacından yapılmıştır. Kayın ağacı aynı zamanda Şaman davullarının üzerine resmedilmiştir. (Çoruhlu,2002:76; Ergun, 2004: 198) Şaman davulunun yapıldığı bir başka ağaç ise sedir ağacıdır. (Çoruhlu, 2002: 76) 'Dua ağacı'da denilen sedir ağacı, eski Türklerin inanışına göre, insanlara, hayvanlara canlılık verir. (Ergun, 2004: 232-233) Budizmi seçen Uygurlar, ağacın efsanevi gücüne ve olağan üstü işlevlerine inanmaya devam etmişlerdir. Manihaist Uygur inancında da dünya ağaca benzetilmektedir. (Ergun;2004:121)

Gök (mavi) renk: Türkler sadece yaşadıkları yeri değil, onun üzerindeki göğü de kendisinin bilmiştir.(Baykara, 2001:54) Ve göğün rengini çok sevmiş, kutsal saymışlardır. Türklerde mavi yani 'gök' rengi, kırmızı ve beyazla birlikte en önemli üç renkten birisidir. Hatta çoğu kaynak, göğü en önemli renk sayar. Mavi, kutsal göğün rengi, dünyanın ve varlığın sembolüdür. Gökyüzü, Tanrı'nın ululuk ve yüceliğinin simgesi ise, gök rengi (mavi) de gökyüzünün simgesidir. Gök rengi, eski Türkler için bir renk olmaktan çok daha derin anlamlar içerir.

Türkler için renkler ruh âlemini dolduran önemli sembollerdir. Ama renklerin rengi, renklerin en güzeli mavi, yani gök rengi olmuştur. Bütün güzelliklerin, bütün kutsallıkların mavi renkte toplandığı düşünülmüştür. (Ögel,1985a:57-59) Mavi renk, Türklerde doğu yönünün göstergesi ve göğün rengi olması nedeniyle gök unsuruna işaret eden çeşitli öğelerin simgesidir. Mavi, Gök Tanrı ya da gökteki ruhlarla ilişkilendirilmiştir. Uygur Türklerinde Buda ilahlarının saç ya da yüz-

lerinin rengi olarak bile mavi renk kullanılmıştır. (Çoruhlu, 2002:188) Türklere göre saygıdeğer çoğu şey gök rengindedir. (Ögel, 1984:459; Ögel, 1985a:59). Sadece Uygur Göç Destanı'nda değil, Uygur yazısıyla yazılmış Oğuz Destanı'nda da gök rengi yer alır: '*Ufukta gök bir kurt görünür.....*' (Ögel, 1984:459). Gök (mavi), kutsal ve mübarek bir renktir. Gök rengi aynı zamanda refahın ve bolluğun simgesi, tabiatın rengi (burada gök tanımına mavinin yanında yeşil de dahil edilir), güzelliğin sembolü olarak kabul edilir. (Ögel, 1984: 462-465-466) Göç Destanında mavi bir ışıktan söz edilir. Oğuz destanında da Türklerin 'ışığı' kutsal saydıkları belirtilmiştir. Ayrıca su ve ağacın da çok aziz olduğu Oğuz Destanı'nda da görülür. (Hey'et, 1996: 77)

Sözü edilen su, ırmak ve gök rengi, mavi (gök) ışık sembeleri yukarıda da belirtildiği üzere Türkler için kutsal, ayrıcalıklı, önemli ve vazgeçilmez olmuştur. Bu bilgiler ışığında Göç Destanı'nın başlangıcına tekrar göz atmakta yarar vardır: '*Uygur ilinde Hulin adlı bir dağ vardı. Bu dağdan Tuğla ve Selenge adında iki ırmak çıkardı. Bir gece bu iki ırmak arasında gökten gök (mavi) bir ışık indi. Ağacın gövdesinde günlerce durdu. Bu süre içinde ağaçtan çok güzel müzik sesleri geliyordu.....*' Uygur Göç Destanında dikkat çekilen diğer kültürlerin arasında müziğin kullanılması, Uygur döneminde müziğin yeri ve önemini göstermesi açısından son derece önemlidir.

Sonuç ve Öneriler

Uygur medeniyeti, İslamiyet'ten önceki Türk devletlerinin içinde kültür, sanat, ticaret, siyaset, hukuk, bilim, teknik bakımından öne çıkmaktadır. Yaptıkları yenilikler, buluşlar, sanatsal ve bilimsel ürünler bulunduğu çağ içinde bir Türk devletinin konumunu sergilemek adına büyük önem taşır. Uygur Göç Destanı içinde müzik adının su, ağaç ve mavi (gök) renk gibi son derece önemli sembelerle birlikte anılması, müziğe verilen değer açısından son derece dikkat çekicidir.

Uygur medeniyetinden günümüze gelen belgeler, yeterince incelenmiş ve günümüz dillerine çevrilmiş değildir.(İzgi, 2000:23) Bu çalışma günümüz dillerine çevrilmiş belgeler, duvar resimleri, freskler, arkeolojik diğer bulgular, başka devletlerin (başta Çin olmak üzere) Uygurlar hakkındaki belgeleri ve Uygur devletini konu alan seyahatnameler esas alınarak yapılmıştır. Ancak böylesi büyük bir medeniyetin günümüze gelen belgelerinin hepsinin çevrilmesi son derece önemlidir. Siyasi, ticari, kültürel açılardan olduğu gibi sanatsal açıdan da bu son derece gereklidir.

Pek çok kaynakta Uygurlarda müzik yazısının kullanıldığı belirtilmekte, notaya bakarak çalan müzisyenlerden söz edilmektedir. Ancak söz konusu müzik yazıları tam olarak saptanabilmiş değildir. Uygurların çeşitli alfabeler kullandığı düşünüldüğünde, detaylı şekilde incelenmemiş belgeler arasında, Uygur müziği notalarını bulmak olası gözükmemektedir.

Tüm bu nedenlerden dolayı ve Türk tarihinin -özellikle uluslararası sahada- fazlasıyla öne çıkarılan savaşçı görünümünün yanında, kültürel zenginliklerinin de vurgulanması adına Uygurlar ve diğer Türk devletlerinin incelenmeyen belgelerini ele almak, incelenenleri tekrar gözden geçirmek, yorumlamak ve bir araya getirmek büyük önem arz etmektedir.

Kaynaklar:

1. Âli, Hazırlayan: M. Cumbur (1982). Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları. Ankara
2. Ak, A. Ş. (?). Türk Musiki Tarihi. Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş. Ankara
3. Anadol C., F. Abbasova, N. Abbaslı (2007). Türk Kültürü ve Medeniyeti. Bilge Karınca Yayınları. İstanbul

4. Aslanapa, O. (1992). İslamiyet'ten Önce Türk Sanatı – Türk Dünyası El Kitabı. Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları. Ankara
5. Barthold, W. (1947). *Türklerde ve Moğollarda Defin Meselesine Dair*. Çeviren: A. İnan. Belleten. Cilt:XI Sayı: 43. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.
6. Baykara, T. (2001). Türk Kültür Tarihine Bakışlar. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. 252. Ankara
7. Bozkurt, F. (2005). Türklerin Dili. Kapı Yayınları. İstanbul.
8. Budak, O. A. (2006). Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi. Phoenix Yayınevi. Ankara.
9. Caferoğlu, A. (1968). Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü. İstanbul
10. Çeçen, A. (2003). Türk Devletleri. Fark Yayınları. Ankara.
11. Çoruhlu, Y. (1997). Lotus İkonografisi ve Uygur Sanatında Lotus. UO ÖTKK 4-7 Eylül 1989. Ankara
12. Çoruhlu, Y. (1999). Türk Sanatında görülen Hayvan Figürleri. III. Uluslararası Türk Kongresi Bildirileri 25-29 Eylül 1993. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. I. Cilt. Ankara
13. Çoruhlu, Y. (2002). Türk Mitolojisinin Anahtarı. Kabalıcı Yayınevi. İstanbul.
14. Dinler Tarihi Ansiklopedisi Eski Dinler/Şamanizm ve Musevilik. (1999). Medya Ofset. İstanbul.
15. Divitçioğlu, S. (2006). Orta-Asya Türk Tarihi Üzerine Altı Çalışma. İmge Kitabevi Yayınları. Ankara
16. Drury, N. (1996). Şamanizm ve Şamanlığın Öğeleri. Çeviren: E. Şimşek. İstanbul.
17. Eberhard, W. (1944). *Türkistan Seyahatnamesi*. Belleten. Cilt: VIII Sayı: 29 Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara
18. Eberhard, W. (1996). Çin'in Şimal Komşuları. Çev: Nimet Ulutuğ. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları VII Seri – No:9a. Ankara
19. Ergun, P (2004). Türk Kültüründe Ağaç Kültü. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Ankara.
20. Esin, E. (1985) Türk Kültür Tarihi - İç Asya'da Erken Safhalar. Ankara.
21. Esin, E. (2006). Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu. Kabalıcı Yayınevi. İstanbul.
22. Gazimihal, M.R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dergisi Yayını 15. Ankara
23. Gelişim Hachette (1992). Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi. Le Livre De Paris S.N.C. Biblio Club de France, Hachette et cie & Interpres Basın ve Yayıncılık A.Ş. İstanbul
24. Gömeç, S. (?) Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü. Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş. Ankara
25. Grolier International Americana Encyclopedia (1993). Cilt 12. Medya Holding A.Ş. İstanbul.
26. Grousset, R. (1980). Bozkır İmparatorluğu – Attila/Cengiz/Timur. Çeviren: M.Reşat Üzmen. Ötüken Yayınevi. İstanbul
27. Hey'et, C. (1996). Türklerin Tarih ve Kültürüne Bir Bakış. Yazıldığı Yıl: 1838. Türkiye Türkçesine Çeviren ve Hazırlayan: M. Müderriszade. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Yayınlar Dairesi Başkanlığı. Türk Dünyası Edebiyatı / 44. Ankara
28. İnan, A. (1926). Türk Şamanizmi Hakkında- Türk Yurdu. Makaleler ve İncelemeler Cilt I. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. TTK Yayınları. C4. (1998) Ankara.
29. İnan, A (1953). Türklerde Su Kültü İle İlgili Gerçekler. Makaleler ve İncelemeler Cilt I. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. TTK Yayınları. VII Dizi.Sa.51. (1998) Ankara.
30. İnan, A. (1998). Milli Tarihimiz ve Destanlarımız – Milli Kültür Tarihi Araştırmaları Bakımından Destanlarımızın Önemi. Makaleler ve İncelemeler Cilt II. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. TTK Yayınları. Ankara.
31. İnan, A (1972). Tarihte Bugün ve Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar. Ankara.
32. İzgi, Ö. (2000). Çin Elçisi Wang Yen-Te'nin Uygur Seyahatnamesi. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları II. Dizi – sayı:26-1. Ankara
33. Kafesoğlu, İ (1980). Eski Türk Dini. Kültür Bakanlığı Yayınları: 367. Türk Kültürü Kaynak Eserleri Serisi:12. Ankara.
34. Kafesoğlu, İ. (1995). Türk Milli Kültürü. Boğaziçi Yayınları 13. Baskı. İstanbul.
35. Kaygısız, M. (2000). Türklerde Müzik. Analiz Basım Yayın Tasarım Uygulama Ltd. Şti. İstanbul.
36. Laszlo, F. (1950). *Dokuz Oğuzlar ve Gök Türkler*. Çev. H.Eren. Belleten. Cilt: XIV Sayı: 53 Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara

37. Ligeti L. (1946). Bilinmeyen İç Asya. (Çeviren: S. Karatay). İstanbul.
38. Mackerras, C. (1968). The Uighur Empire 744-840, According to The T'ang Dynastic Histories. Canberra.
39. Ögel, B. (1951). *Uygur Devletinin Teşekkülü ve Yükselişi Devri*. Belleten Dergisi. XIX. Türk Tarih Kurumu. Ankara
40. Ögel, B. (1985a). Türk Kültür Tarihine Giriş I – Türklerde Köy ve Şehir Hayatı. (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638 Kültür Eserleri Dizisi:46. Ankara.
41. Ögel, B. (1985b). Türk Kültür Tarihine Giriş II – Türklerde Ziraat Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638 Kültür Eserleri Dizisi:46. Ankara.
42. Ögel, B. (1985c). Türk Kültür Tarihine Giriş III – Ev Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638 Kültür Eserleri Dizisi: 638/46. Ankara.
43. Ögel, B. (1985d). Türk Kültür Tarihine Giriş IV – Yemek Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638 Kültür Eserleri Dizisi:46. Ankara.
44. Ögel, B. (1985e). Türk Kültür Tarihine Giriş V – Türklerde Giyecek ve Süslenme (Göktürklerden Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:638 Kültür Eserleri Dizisi:46. Ankara.
45. Ögel, B. (1984). Türk Kültür Tarihine Giriş VI – Türklerde Tuğ ve Bayrak (Hunlardan Osmanlılara). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:224 Kültür Eserleri Dizisi:13. Ankara.
46. Ögel, B. (1988). Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları No:46 İstanbul
47. Ögel, B. (1993). Türk Mitolojisi I. 2b Ankara.
48. Ögel, B. (2001). Türk Kültürünün Gelişme Çağları 1. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları:2170. Ankara
49. Ögel, B. (2003). Türk Kültür Tarihi – Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizi – sayı:42-4. Ankara
50. Özden, D. (2006). Uygur Karızlarına Yolculuk. Kaynak Yayınları:438. Analiz Basım Yayın Tasarım Ltd. Şti. İstanbul
51. Öztürk, A. (1980). Çağlar İçinde Türk Destanları. İstanbul
52. Saray, M. (2000). Türklerde Din ve Kültürel Hoşgörü, Atatürk ve Laiklik. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi. Üç Basım Reklam Tanıtım Ltd. Şti. Ankara
53. Şerafettin, T. (1990). Türk Kültür Tarihi. Bilgi Yayınevi. Ankara
54. Tacemen, A. (2001). Türk Kimliği. Niğde Üniversitesi Yayınları No:10. Tekten Ofset. Niğde
55. Taşağıl, A. (2004). Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları. . Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları VII Dizi – Sayı:206. Ankara
56. Tekin, T. (1962) *Mani Dininin Uygurlar Tarafından Devlet Dini Olarak Kabul Edilişinin 1200. Yıl Dönümü Dolayısıyla*. Belleten Dergisi. Türk Tarih Kurumu. Ankara
57. Tuğlacı, P. (1986). Mehterden Bandoya. Cem Yayınevi. İstanbul
58. Türkdoğan, O. (2004). Türk Tarihinin Sosyolojisi. IQ Kültür Sanat Yayıncılık. İstanbul.
59. Türkkan, M., Akış, B. (2005). Türkçe Sözlük. Gendaş A.Ş. İstanbul
60. Türkmen, N. (2001). Ortaasya Türkmen Halıları ile Tarihi Anadolu Türk Halılarının Ortak Özellikleri. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Ankara
61. Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geçmiş Türk Müzik Kültürü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara
62. Uluğtuğ, N. (1996). Çin'in Şimal Komşuları. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu. Türk Tarih Kurumu Yayınları VII Seri. No:9a. Ankara.
63. Yoloğlu, G. (1999). Türklerin Aile Merasimleri. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Ankara

İnternet Kaynakları:

64. Donat, Y. Tanrı Dağı'nın Eteklerinde. <http://www.arsiv.sabah.tr/2006/07/23/yaz27-50-112.html> (Erişim: Kasım 2008)
65. İzgi, Ö. Turfan Uygurları Kültürü Hakkında Bazı Düşünceler. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi. <http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20DILI/10.php> (Erişim Aralık 2008)
66. <http://www.turksh.cri.cn.htm>
67. http://www.istiklalgazetesi.com.tr/new_page_7.htm. İstiklal Gazetesi. 26. Sayı Eylül 2006

Özet

Uygurlar, Türk ve dünya tarihi için çok önemli bir uygarlıktır. Günümüze ulaşan belgeler ve çeşitli bulgular, gün ışığına çıkarılan ve çıkarılmayı bekleyen pek çok özelliği Uygurları eşsiz bir yere koymaktadır. Yerleşik yaşama geçerek gerçekleştirdikleri ilerlemeler, farklı dinlerin kültürel girdileri, pek çok dil bilen, çeviriler yapan bilginler, değişik alfabelerle yazılmış binlerce eser, kütüphaneler, matbaa, hukuk, ticaret, ipekler, dokumalar, saraylar, altın, gümüş, bakır, demir ustalıkları, dünyanın en önemli tarihi harikalarından biri olan karızlar, tapınakların, mabetlerin duvarlarındaki eşsiz resimler, heykeller ve Uygurların yaşamında vazgeçilmez yeri olan müzik...

Bu çalışmada Uygurların kültürel zenginlikleri incelenmiştir. Çeşitli alanlardaki gelişimlerine dikkat çekilen Uygurların müzik kültürü detaylı olarak ele alınmıştır. Ayrıca bu çalışmada ilk kez 'Uygur Göç Destanı' müzikal öğeler içermesi bakımından incelenmiş; destanda bulunan öğeler içinde yer alan müziğin, adının geçtiği diğer unsurlarla birlikte ne kadar önemli ve kutsal bir yere konduğu tespit edilerek, vurgulanmıştır

Anahtar Kelimeler: Uygurlar, Müzik, Türk Müziği, Türk Kültürü, Müzik Kültürü

Abstract

THE GREAT UYGHUR CIVILISATION AND THE UYGHUR MUSIC CULTURE

The Uyghurs are a very significant civilisation for the Turkish and world history. The documents and the various findings that come until today, many several features explored and waiting to be explored are placing the Uyghurs in a unique position. The progresses they have realized by switching to permanent settlement, cultural inputs of different religions, the savants who spoke many languages, made translations, thousands of works written in various alphabets, libraries, printing house, law, commerce, silks, textiles, palaces, gold, silver, copper, iron artifacts, the karizes which are one of the most significant wonders of the world, the unique pictures, statues on the walls of temples, shrines and music occupying an indispensable place in the lives of the Uyghurs ...

In this study the cultural wealth of the Uyghurs have been examined. The music culture of the Uyghurs whose developments in various different fields have been accentuated, has been handled in detail. Moreover, in this research, the "Uyghur Exodus Epic" has been examined regarding the musical elements it covers, it has been determined that music had taken place in the significant symbols present in the epic therefore, it has been determined and accentuated that music had been placed in a very important and sacred position nearby the other elements where it is mentioned.

Key Words: Uyghurs, Music, Turkish Music, Turkish Culture, Music Culture

Türkiye’de Müzik Eğitimsi Yetiştiren Kurumların Gelişim Sürecinde Bir Alman Müzik Eğitimsi: Eduard Zuckmayer (1890-1972)

Müjde Sarısözen Doğan*
Uğur Alpagut** Raif Gülcan***

Giriş

Her sanat dalının kendine özgü kuralları, yöntemleri, öğretim ve eğitim biçimleri, kurumsal yapıları ve bu kurumlarda onun felsefe ve amacını belirleyip ileten öğretici kadroları vardır (Cemalcılar, 1988, 81).

Müzik eğitimi, geleneksel, ulusal ve uluslararası yönelimler içerisinde değerlendirilebilen; kendine özgü kurallar ve yöntemlerle birlikte evrensel düzeyde bir birikime ve kapsama sahiptir. Bu yapı, tarihsel gelişim ışığında sürekli gelişmeyi, paylaşımı ve kendini yenilemeyi gerektiren çeşitli değişimleri içermektedir.

Süreç olarak müzik eğitimine ilişkin her dönemde geçerli olabilecek özlü bir değerlendirme şöyle yapılabilir:

Müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı (ve yöntemli) olarak müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı (ve yöntemli) olarak müziksel değişiklikler oluşturma sürecidir. Müzik eğitiminin en temel dört ana öğesi öğrenci, öğretmen, müzik ve programdır. Bunlara müzik eğitiminin en temel dört ana bileşeni de denir. Müzik eğitiminde bu dört ana öğe ya da bileşen birbirleriyle sürekli etkileşir. Bu süreçte en çok etkiyi öğretmen sağlar. Bu bakımdan müzik eğitiminde öğretmen öğesi ayrı bir önem taşır. Bu önem müzik öğretmeni yetiştirmeyi gerekli ve zorunlu kılar (Uçan, 2007).

* Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Viyola Öğretmeni

** Doç.Dr. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

***Prof. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

Müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlardaki mevcut eğitim-öğretimi yapılan derslerin türleri, süreleri ve eğitim metotları bakımından, günümüzdeki biçimini alıncaya dek 1917 yılında kurulup bir amacı da müzik eğitimcisi yetiştirmek olan Darülelhan'dan bu yana çeşitli değişimler ve denemeler sürecinden geçmiştir (Taşkınsel, 1988).

Cumhuriyetin ilanından çok kısa bir süre sonra, çağdaş bir ulus inşa etme idealleri doğrultusunda, Atatürk'ün öncülüğünde müzik eğitimi alanında da önemli ve köklü adımlar atılmıştır. Bu adımlar Cumhuriyet tarihinde "Müzik Devrimi" olarak anılan bir dönüşümün gerçekleşmesine neden olmuştur.

Müzik eğitimi alanındaki en önemli gelişme, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen kurumlarından Musiki Muallim Mektebi'nin açılmasıdır. Bu okul, çağdaş eğitim programları, Batılı eğitim anlayışı ve yöntemleri ile müzik eğitiminin ülkemizdeki en önemli yapı taşlarından birisidir. Musiki Muallim Mektebi mezunları da bu anlamda bilimsel düzeyde eğitim almış ilk müzik öğretmenleri olarak nitelendirilebilir.

On yılı aşkın bir süre müzik eğitimcisi yetiştirme görevini üstlenen Musiki Muallim Mektebi'nin 1938-1939 öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bir bölüm olarak eklenmesine karar verilmiştir.

Yirminci yüzyıl müziğinin önde gelen bestecilerinden Paul Hindemith, 1935-1937 yılları arasında Türkiye'de müzik yaşamının geliştirilmesi projesi ve Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması için verdiği raporlarla ülkemiz için önem taşıyan bir isimdir. Prof. Paul Hindemith'in önerisi ile Almanya'dan çağırılan Prof. Eduard Zuckmayer Gazi Eğitim Enstitüsü bölüm başkanlığına getirilmiştir.

Eduard Zuckmayer, otuz yıldan fazla bir süre Gazi Eğitim'de ve Ankara Devlet Konservatuvarı'nda koro ve orkestraları çalıştırıp yönetmiş, ayrıca piyano, armoni, kontrpuan ve biçim bilgisi dersleri vermiştir. (Say, 2005)

Gazi Eğitim Enstitüsü, ilk eğitim öğretime başladığı 1938 yılından 1968 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü'nde açılan ikinci müzik bölümüne kadar 30 yıllık bir süre içerisinde müzik eğitimcisi yetiştiren tek kurum olarak önemli bir görevi üstlenmiştir.

1938-1970 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanlığı görevini sürdüren Eduard Zuckmayer, müzik eğitimi programına katkıları ile çağdaş eğitim anlayışı doğrultusunda müzik öğretmenleri yetiştirilmesini sağlamış, böylece günümüz müzik eğitiminin şekillenmesine de yol açmış öncü eğitimciler arasındadır.

Musiki Muallim Mektebi

Cumhuriyet kurumlarının oluşma aşamasında Osmanlı döneminden az sayıda 'müzik öğretmeni' devralınmıştır. Ancak, hiçbiri gerçek anlamda 'Müzik Öğretmeni' olarak yetişmemişlerdi/yetiştirilmemişlerdi. Bunlar okullarda duyulan gereksinimi karşılamak için 'müzik öğretmeni' olarak görevlendirilmişler/çalıştırılmışlar ve giderek bu unvanla nitelendirilmişlerdi. Gerçekte 'müzik öğretmeni' olarak yetişmedikleri veya yetiştirilmedikleri ya da 'müzik öğretmeni' eğitimli olmadıkları halde bunların okullara 'müzik öğretmeni' olarak atanmaları ve okullarda bu unvanla görevlendirilmeleri-çalıştırılmaları-nitelendirilmeleri, duyulan bir gereksinimin sonucu idi (Uçan, 2007).

Cumhuriyetin ilanından sonra hız kazanan çağdaşlaşma hareketi ile beraber çağdaş çok sesli müziğin hayatımıza girmesi ile gerek Türk müziğinin geliştirilmesi gerekse Türk eğitim sistemi içerisinde müzik eğitimi konularında köklü değişiklikler yaşanmıştır. Yaşanan bu değişikliklerin sonucunda müzik öğretmeni olarak en üst düzeyde yetişmiş kaliteli müzik eğitimcilerine duyulan gereksinim artmaya başlamıştır.

Genel olarak "Müzik dersini bir 'müzik bilen'e verme" düşüncesi oldukça eskiye dayanır.

1869 tarihli Eğitim Genel Tüzüğü'nde ("Maarif-i Umumiye Nizamnamesi"nde) Kız Orta (Rüştiye) Okulları Programında Müzik dersinin "zorunlu değildir" biçiminde yer alması ve "Müzik dersi için 'ayrı bir öğretmen' bulma-bulundurma" ilkesi öngörüldü. Bu ilke zaman içinde olgunlaşp özellikle 1923'te kurulan Cumhuriyetle birlikte hızla gelişerek müzik dersleri için "müzik öğretmeni yetiştirme bilinci"ne ve Cumhuriyetin ilânından kısa bir süre sonra "müzik öğretmeni yetiştirme kararı"na dönüştü (Uçan, 2007).

Bu karar doğrultusunda ortaokul ve liseler ile öğretmen okullarına müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur (1924).² Müzik eğitimi tarihimizde ilk müzik öğretmeni yetiştiren kurum olması bakımından bir dönüm noktası sayılabilecek bu kurum, günümüzün Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının temelini oluşturmaya bakımdan da önemli bir yere sahiptir.

Okul fiziki yapısı ve eğitim yapısı olarak şu özellikleri ile öne çıkar;

"Okul, batı müziği alanında bilimsel çalışmaların yapılması, bunu yaygınlaştıracak öğretmenlerin ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda görev yapacak olan sanatçıların yetiştirilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak 25 Eylül 1924 tarihinde Musiki Muallim Mektebi adıyla kurulmuştur. Başlangıçta Cebeci'deki birkaç eski kerpiç binada eğitimini sürdürmeye çalışan okulun yeni binası üç aşamada tamamlanmıştır. 1929 yılında Ernst Eglí'nin tasarımı olan ana yapı tamamlanarak aynı yıl eğitime başlanmıştır. Dikdörtgen bir avlunun etrafındaki mekanlardan oluşan bu yapı klasik Osmanlı medrese şemasını hatırlatmaktadır. 1936 yılında bu okulun eğitim programını yeniden düzenlemek üzere Türkiye'ye davet edilen Alman müzik uzmanı Paul Hindemith, Milli Eğitim Bakanlığı'na sunduğu raporda yapının yetersizliklerinden de söz etmektedir. Bu sorunun çözümlenmesi için girişin üzerinde yer alan terasa Eglí'nin tasarımı olduğunu düşündüğümüz bir kat eklenmiştir. Aynı yıl Hindemith'in raporuna uygun olarak klasik batı müziğinin yanında opera, bale ve tiyatro alanlarında da eğitim verilmeye başlanmıştır. Yine aynı yıl, yapının bitişiğine derslik bloğu yapılmıştır. 1938-1939 öğretim yılında müzik öğretmeni yetiştiren bölümün Gazi Eğitim Enstitüsüne taşınmasıyla, okulun adı 1940 yılında Ankara Devlet Konservatuarı olarak değiştirilmiştir." (Alpagut, 2005, 183-184).

Musiki Muallim Mektebi'nin açılmasından kısa bir süre sonra "Askerî Müzik Öğretmen Okulu" nun da kurulması da planlanmıştır. 1927'de bando öğretmeni ve askerî liselere askeri müzik öğretmeni yetiştirmek üzere "Riyaseticumhur Muzıka Heyeti'ne ek olarak esaslı bir programla çalışacak bir Askerî Muzıka Muallim Mektebi açılması" kararı alınmıştır. (Gazimihal 1955, 164-166), Ancak, okul açılmamıştır. Musiki Muallim Mektebi askeri müzik öğretmeni gereksinimini de kısmen üstlenmiştir. (Uçan, 2007).

Mert'in alıntısına göre; Hasan Toraganlı'nın Filarmoni dergisinin 100. sayısında yayınlanan "Musiki Muallim Mektebi Kuruluş Yıldönümü" başlıklı yazısında bu okulda okutulan dersler şöyle belirtilmiştir: "Piyano, Keman, Armoni, Viyolonsel, Müzik İmlası, Müzik Tarihi, Musiki Nazariyeti, Şan, Kontrapuan, Prozodi, Ruhiyat ve Tatbikat, Matematik, Fransızca, Türkçe, Beden Eğitimi, Solfej, Resim, Askerlik, Tarih, Coğrafya, Medeni Bilgiler (Yurttaşlık)"(Mert, 1983, 6)

Programın müzik eğitimine ilişkin uygulamalı ve kuramsal derslerin yanı sıra, Milli Eğitim ilkelilerinin ve hedeflerinin öğrenciye kazandırmak istediği genel formasyonu da kapsadığı gözlenmektedir.

Musiki Muallim Mektebi'nde 1924'ten 1937'ye kadar geçen yaklaşık on beş yıl içinde başlıca beş yapılanma gerçekleştirilmiştir. Bunlar sırasıyla 1924, 1925, 1931, 1934 ve 1936 yapılanmalarıdır.

(1) 1924 Yapılanması: Musiki Muallim Mektebi 1924 yılında beş yıllık ilkököl eğitimi üzerine öğrenim veren bir kurum halinde ilköğretim'e bağlı olarak kurulmuş ve öğretime başlamıştır.

(2) 1925 Yapılanması: 1925 yılında yayımlanan yönetmeliğiyle Musiki Muallim Mektebi beş

yıllık ilkokul eğitimi üzerine 1+ 4 = 5 yıl öğrenim süreli bir yapıya kavuşturularak ilköğretimden alınıp ortaöğretime bağlanmıştır. Kurumsal ana yapı "Hazırlık Sınıfı + 4 Yıllık Ortaöğretim" olarak belirlenmiştir. Son sınıf sonunda başarılı olanlara lise ve ortaokullar ile [ilk]öğretmen okulları için Müzik Öğretmenliği ("Şahadetnamesi"), son sınıf sonunda başarısız olanlar için İlkokul (İlkmektep) Müzik Öğretmenliği Yeterlik Belgesi ("Ehliyetnamesi") öngörülmüştür. Ayrıca, okulu seçkin bir yetenek ve başarıyla bitirenlerin iki yıl hizmet ettikten sonra daha ileri bir öğrenim için Devletçe batı ülkelerine gönderilmeleri öngörülmüştür(Uçan, 2007).

(3) 1931 Yapılanması: Musiki Muallim Mektebi'nin Hazırlık Sınıfı kaldırılıp öğretim süresi 5 yıldan 6 yıla çıkarılmıştır. Başarısız olanların Muallim Mekteplerine nakledilmesi öngörülmüştür. MMM Programında önemli değişiklikler yapılmıştır. Bu bağlamda örneğin Vokal (=Şan) dersi çıkarılmış, keman tüm öğrenciler için zorunlu ders durumuna getirilmiştir.

(4) 1934 Yapılanması: Musiki Öğretmen Okulu ("Musiki Muallim Mektebi") 1934'te Bakanlık buyruğuyla (emriyle) Ortaöğretimden alınıp Yüksek Öğretim'e bağlanmış ve yasayla Millî Musiki ve Temsil Akademisi kapsamı içine alınmıştır. Bu yapılanmada tamamen yurtdışında müzik öğrenimi görüp yurda dönmüş olan Türk uzmanların değerlendirmeleri esas alınmıştır.

(5) 1936 Yapılanması: Musiki Öğretmen Okulu sistemi (bünyesi) içinde bu okula bağlı ("merbut") olarak "Konservatuvar Sınıfları" açılmış, böylece ikili bir yapı oluşmuş ve programda önemli değişikliklere gidilmiştir. Bu bağlamda örneğin Kompozisyon dersi müzik öğretmenliği programından çıkarılmış, Müzik Estetiği, Koro, Şan ve Zorunlu Piyano dersleri konulmuştur.

Bu yapılanmaların ilkinde ve ikincisinde -bir istisna (Musa Süreyya Bey) dışında- tamamen yurtiçinde yetişmiş yerli birikime dayanılmış, yerli uzmanlara başvurulmuştur. Üçüncüsünde yurtiçi ve yurtdışı öğrenimli yerli uzmanlardan ve dördüncüsünde tamamen yurtdışı öğrenimli yerli uzmanlardan yararlanılmıştır. Beşinci yapılanmada ise daha çok Batı Avrupalı uzmanlardan (P. Hindemith ve E. Zuckmayer) yararlanılmıştır(Uçan, 2007).

Okulun fiziki yapı kullanım ve işleyiş olarak zamanla daha çok ve giderek yalnızca sanatçı yetiştiren bir kuruma dönüştürülmesi üzerine, müzik öğretmeni yetiştirme işi, 1937 -1938 eğitim yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsünde açılan Müzik Şubesi'nde sürdürülmeye başlanmıştır. Bu süreçle birlikte Musiki Muallim Mektebi öğretmeni yetiştiren koluyla Gazi Terbiye Enstitüsüne bir bölüm olarak bağlanıp aktarılmış oluyordu (Uçan, 1994, 40).

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü

Musiki Muallim Mektebi'nin bir devamı olarak kabul edilen ve 1938 -1939 eğitim yılında Gazi Enstitüsü'ne bir bölüm olarak eklenen bu kurum enstitünün amaçlarını da gerçekleştirme-yi üstlenmiştir.1926 -1927 yılında kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün yasal amacı:

- a) Ortaokul ile ilkokul öğretmeni yetiştiren ilk öğretmen okullarına öğretmen,
- b)İlköğretim müfettişi,
- c)İlk öğretmen okullarına bağlı olarak kurulan uygulama okullarına müdür yetiştirmektir

Daha sonra düzenlenen yönetmelik ve programlar ile Gazi Eğitim Enstitüsü'ne ilk ve ortaöğretim kurumları üzerinde incelemeler yapıp Milli Eğitim Bakanlığı'na öneriler götürme ödevi de verilmiştir (Say, 1985, 527).³

Bölüm öğrenim girişimlerini Gazi Eğitim Enstitüsü ana binasının dışında iki katlı ufak fakat şirin yapıda uzun yıllar sürdürmüştü, daha sonra yapıya yeni çalışma odaları eklenmiştir (Arseven, 1974, s.12).Artan öğrenci sayısına bu bina yeterli olmamış ve daha fazla öğrenciyi barındıracak yeni bir bina daha yapılmıştır. Sonradan eski bina da yine kullanılmaya başlanmıştır (Karadağ, 1983, 3).

Musiki Muallim Mektebi ilkokuldan sonra öğrenci kabul ederken, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü ise lise mezunlarından öğrenci almaya başladı. Bu bölümden çok değerli sanatçı

ve öğretmenler yetişti. Bu hizmet gelişerek sürdürüldü. Bölüm sürekli bir gelişim içinde daha iyi yetişmiş öğretmenler aracılığıyla çağdaş anlamda müzik eğitimini tüm yurda yayma çalışmalarına aralıksız devam etti (Ay, 1983, 17). İlk yıllarda Ankara'da bile düzenli bir konser hayatı yokken 1975 yılında sadece bölümün konser salonunda verilen konser sayısı 30'u geçmiştir (Karadağ, 1983, 5).

Eduard Zuckmayer, bölümün açıldığı 1938 yılından 1970 yılına kadar bölüm başkanlığını sürdürdü. "Bölüm şefliği görevi 1970 yılında el değiştirdi. Zuckmayer bölüm şefliğinden ayrıldı. Yönetim değerli sanatçı Saip Egüz'e geçti (Toraganlı, 1971, 23).

Atatürk 'ün yönlendirmesi ile orta öğretim düzeyindeki Musiki Muallim Mektebi'nden 1937-1938 de yüksek öğretim düzeyindeki Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi'ne ve 1960'ların sonlarından itibaren üç eğitim enstitüsünde açılan müzik bölümlerine, 1978-1979'daki düzenlemelerle Yüksek Öğretmen Okulları Müzik Bölümleri'ne ve nihayet 1982-1983'teki son köklü düzenlemelerle üniversitelere bağlanan yeni adıyla Eğitim Fakültesi Müzik Bölümlerine gelinmiştir (Uçan, 1988, 470).

2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanununun 17.08.1983 tarih ve 2880 sayılı kanunla değişik 43/b maddesinde "Öğretmenlik alanında eğitim öğretim yapan kurumlarda, eğitim, öğretim, metot, kapsam, öğretim süresi ve yıl içindeki değerlendirme esaslarının Milli Eğitim Bakanlığı ile iş birliği yapılarak Yüksek Öğretim Kurulunca düzenleneceği, hükme bağlanmıştır. 1994 yılında başlayan ve 16.8.1997 tarih ve 4306 sayılı kanunla yürürlüğe giren ve 1997-98 öğretim yılında uygulanmaya başlanan sekiz yıllık zorunlu ilköğretim uygulaması nedeniyle gözden geçirilerek, 1997 yılında sonuçlanan Milli Eğitim Bakanlığı, Yüksek Öğretim Kurulu ve Dünya Bankası tarafında gerçekleştirilen Milli Eğitimi Geliştirme Projesi sonucunda Eğitim Fakülteleri yeniden yapılandırılmış ve Müzik Eğitimi Bölümleri ve Resim İş Bölümleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü adı altında birleştirilerek Müzik Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı haline dönüştürülmüştür (Yayla,2003).

Eduard Zuckmayer

Eduard Zuckmayer'in sanat geçmişi sanılanın çok ötesinde yetkin özellikler taşır. Derin bir müzikal birikimin varlığı onun eğitimci kişiliğinin itici gücünü oluşturmuştur.

3 Ağustos 1890'da Mainz yakınındaki Nackenheim'da doğdu. Beş yaşında piyanoya başladı. 1900 yılında ailesi ile birlikte Nackenheim'den ayrılıp Mainz'e yerleşti. Burada daha on bir yaşındayken başladığı beste ve doğaçlama denemeleri ile çevresinin dikkatini çektiyse de, bu eğilimi geçici bir heveskarlık olarak niteleyen ailesi onun hukukçu olmasını istediğinden, liseyi bitirdikten sonra hukuk öğrenimine başladı. Ancak bir süre sonra ailesinin isteği ile başladığı bu öğrenimi bırakıp tümüyle müzik öğrenimine yöneldi ve Almanya'nın Münih, Berlin, Born üniversitelerinde müzikoloji, felsefe ve sanat tarihi okuyan Zuckmayer, 1914 yılında "orkestra şefliği ve konser piyanistliği" diplomalarını alıp orkestra şefliği sınıfının en iyi öğrencilerine verilen "Vollner Armağanı"nı kazandı. Yine aynı yıl "Mendelssohn" ve "Bach" yarışmalarında ödül aldı (Cangal, 1999,10).

Ataları içinde sanatçı ya da bilim adamları yoktu. Onlar daha çok pratik hayat adamı idiler; tüccar, şarapçı, hukukçu gibi. Ancak, yüzyılımızın başından hemen önce gelen kuşakla iki sanatçı Zuckmayer birden yetişmiştir. Müzisyen Eduard ve birkaç yıl küçük olan kardeşi Carl. Ailesi içinde müzik ancak bir ev müziği olarak rol oynamaktaydı. Daha küçük yaşlarda fügler ve kantatlar bestelemeyi deniyordu (Wilke, 1972, 4-5'ten aktaran, Erten, 1982).

O zamanlar Steninbach'ın bu öğrencisi için yazdığı belgede şu satırlar okunuyor. "Bu işteki özel yeteneği ile kısa bir sürede yetkin bir orkestra yöneticisi olarak gelişmiş ve konservatuvarın

birçok konserlerinde de yönetici olarak adını duyurmuştur. Son zamanlarda hasta olduğundan kendisine orkestranın opera temsillerine hazırlanmasını bırakabildiğim gibi dokuzuncu senfoninin koro provalarında dahi bana yardım etmiştir. Zuckmayer aynı zamanda çok iyi bir piyanisttir. Pek yakın bir zamanda orkestra yöneticisi ve piyanist olarak tanınmış sanatçılar arasında sayılacağına inancım vardır.” Zuckmayer, 1914’de Mainz şehir tiyatrosu opera bölümüne orkestra yöneticisi ve solo repetitör olarak atandı (Özgüç, 1965, 5-6). Ancak, I. Dünya Savaşı birçok sanatçıyı olduğu gibi, onu da sanatın içinden çekip almış, 1915-1918 yılları arasında hayatı, cephelerde geçmiştir (Arseven, 1955, 5). 1915 yılında, I. Dünya Savaşı nedeniyle çağırıldığı cepheden üç yıl sonra ağır yaralı olarak dönen Zuckmayer, Frankfurt’a yerleşip solist ve şef olarak birçok konser verdi. Aynı tarihte başladığı piyano öğretmenliğine Mainz Konservatuvarı’nda devam etti. Mainz ve Wiesbaden’de Çağdaş Müzik Derneği’ni kurup birçok konser düzenledi ve yönetti (Cangal, 1999, 10).

1919-1925 yılları arasında Eduard Zuckmayer’i Almanya’nın en iyi piyanistleri arasında yer almış görüyoruz. Böylesine bir başarıdan sonra kendisine Mainz Konservatuvarı’nın müdürlüğü teklif edilmişse de, kendisi ancak yüksek piyano sınıfı ile teori derslerini üzerine almıştır. Öğretmenlik zamanının çoğunu almaktadır. Bu durum onun konser sahnelerinde gittikçe daha az görülmesine sebep oluyor. Çalışmalarını halk, gençlik ve okul müziği gibi kendisi için tamamen yeni bir sahaya intikal ettiriyor. Bu yeni çalışma sahası, Alman “Halk ve Gençlik Müzik Hareketi” önderleri arasında yer almasına yol açıyor (Arseven, 1955, 5).

1925 yılında konser piyanisti ve orkestra şefi olarak adından sık sık bahsedildiği bir dönemde (Sanat dünyasının sahte şöhretlerine ve günün yüzeysel sanat anlayışına karşı çıkıp sanatla içten bağlar kuracak yeni bir kuşak yetiştirmek amacıyla) konser etkinliklerinden ayrılıp Kuzey Denizi’ndeki Just Adası’nda kurulmuş olan “Schule am meer” de (Sahildeki Okul) öğretmenlik ve sanat danışmanlığı görevini aldı (Cangal, 1999, 10).

Bu deneme okulun kurucuları arasına girdi. Müzisyen ve müzik öğretmeni olarak çalıştı orada. “Denizde Okul”daki “şarkı söyleyen ve dans eden insanların yaşantısı” ve “yaşanılan hayatın hizmetindeki müzik” onun için çok verimli yıllar oldu. Adadaki okul topluluğunun böylece çok yüksek bir müzik yaşamına ulaştığı belirtiliyor. Ancak, yurtlarındaki değişen politik durum onlarda da endişe yarattı ve okullarının kötü bir yola götürülmemesi isteğiyle “Denizde Okul”u kapattılar. Zuckmayer’e bu arada çeşitli görevler teklif edildi. Ancak, bunlar ya oldukça kısa sürdü ya da kabul etmedi (Özgüç, 1965, 5).

Zuckmayer’in Türkiye’deki çalışma serüveni, dönemin siyasi ve sosyoekonomik koşullarının da etkisiyle ve yeni kurulan Cumhuriyet’in yarattığı büyük bir hareketlilik içerisinde başladı.

Bu arada, Atatürk Türkiye’si sanat devrimine ilişkin adımlarını peş peşe atarken, kurulacak yeni devlet konservatuvarının da sanat danışmanı olarak (Paul Hindemith’in önerisiyle) onu seçmişti. Böylece Milli Eğitim Bakanlığı’nın daveti üzerine 1936’da Ankara’ya geldi (Cangal, 1999, 11).

İlk tasarıya göre Ankara, İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerimizin hepsinde birden konservatuvar, koro ve orkestra kurulacaktı. Zuckmayer’e İzmir teklif edilmişti ve İzmir Valisi Gnl. Kazım Pirik’le mektuplaştı. İlk sözleşmeye göre; “...Müzik Öğretmen Okulu ve Konservatuvar bölümlerinde organizatör olarak Prof. Paul Hindemith’in verdiği rapor ve planların uygulanışına bakmak ve piyano öğretmenliği yapmak üzere atandı.” Bundan sonraki iki yılda, bu iki kurumda çok sayıda etkinliklerde bulundu. Ders ve çalışma programlarını düzenledi, ilk madrigal korusu ile ilk öğrenci orkestrasını kurdu ve yönetti. Çok dağınık olan kitaplığı düzenleyip, gerekli eserlerin siparişini sağladı, piyano dersleri verdi, öğrencilerin çalışmalarını sürekli olarak kontrol etti ve çok sayıda öğrenci konseri düzenledi (Özgüç, 1965, 6).

Ancak, o asıl çalışma sahasını iki yıl sonra tayin edildiği Gazi Eğitim Enstitüsü’nün Müzik

Bölümü'nde bulmuştur. Çünkü, Almanya'da bıraktığı okul ve gençlik müziği çalışmalarına devam etmek olanağına da kavuşmuştu. Yüzlerce müzik öğretmeni onun buradaki çalışmalarından feyz almış olarak, yurdun dört bir köşesinde vazife görmektedirler (Arseven, 1955, 5).

1938 yılında müzik öğretmeni yetiştiren bölümün Musiki Muallim Mektebi'nden ayrılıp Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanması ve Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüşmesi ile Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi şefliğine atanan Zuckmayer, ömrünün sonuna kadar görev yaptığı bu bölümde, idarecilik, kütüphane, orkestra ve koro yöneticiliği, açıklamalı müzik dinletilerini yönetme, oda müziği, piyano, müzik teorisi, müzik formları öğretmenliği, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayınlanacak müzik kitapları için rapor verme, radyoda canlı piyano ve oda müziği konserleri, bölüm öğrencileri ile Anadolu'nun çeşitli yerlerinde konser turneleri, halk türküleri çok seslendirmeleri vb. çalışmalarla onlarca kişinin altından kalkamayacağı hizmetler verip parlak kariyerini unutarak gereksinim duyulan her alanda çalıştı (Cangal, 1999, 11).

Zuckmayer, Türkiye'deki müzik eğitimi yönetimini biçimlendiren başlıca uygulayıcılardan-
dır (Say, 1985, 1278). "İkinci vatanım" dediği ülkemizde 1936 yılından, hayata gözlerini yumduğu 2 Temmuz 1972 tarihine kadar geçen 36 yıl boyunca insanüstü özveriyle çalışan Zuckmayer, ardında birçok eser bıraktı. Onun 82 yıllık yaşamı ve ülkemizde geçirdiği son 36 yıl boyunca yaptığı çalışmaları tek tek sayabilmek elbette mümkün değil ama kendisinin şu sözleri, yazılanlardan ve yazılabileceklerden çok daha fazlasını ifade etmektedir:

"Genç öğrencilerime neyi getirebildim? Yalnız ve ancak kendimi yetiştirme hevesimi ve sevgimi. Evet, kendimi bu işe verdim ve çok şeyler aldım. İlk andan beri beni tesir eden Türk Folklorunu değer biçilmez bir armağan olarak aldım. Almanya'dan yapılan parlak tekliflere rağmen burada kaldım. Meslektaşlarımla öğrencilerim arasında burada, ikinci vatanımda mesut oldum"(Cangal, 1999, 11)

Eduard Zuckmayer'in Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanlığına Getirildikten Sonra Yapmış Olduğu Çalışmalar

Osmanlı Devleti batılı uzmanlardan yararlanmaya Fransız subayları ile başlamış, daha sonra 1798'de Alman subaylar da ordumuzun modernizasyonu ile ilgilenmişlerdir. Yabancı uzmanların getirilmesi 20. yüzyılın başlarında da devam etmiştir.1. Dünya Savaşı'na Osmanlı Devleti'nin Almanya safında katılmasından sonra Almanya'dan yabancı uzman ve öğretim elemanları gelmeye başlamıştır. "Okul ve Kültür Heyeti" adı altında İstanbul Darülfünun'a gelen 19 Alman öğretim üyesi 1918'de savaşın bitmesi ile Almanya'ya geri dönmüşlerdir (Akkutay, 1996, 12-13).

Cumhuriyet döneminde başlatılan yenileşme hareketinde de yabancı uzmanlardan yararlanılmıştır. Eduard Zuckmayer'de Almanya'dan gelen ve müzik eğitimi alanında uzun yıllar görev yapan uzmanlardan biridir.1938 tarihinde Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanlığına getirilen Zuckmayer, burada hem yönetici hem de eğitimci olarak çalışmıştır.

Zuckmayer'in müzik öğretmeni yetiştiren bir kurumun başına getirilmesi onun için Almanya'da olgunlaştırdığı idealini gerçekleştirecek yeni bir ortam doğurmuştu. Onun Türkiye'deki 36 yıllık çalışma hayatını dolduran bu ideali Türk Okul Müziği Hareketi olarak eğitim tarihindeki yerini almıştır. Bu ideali Türk Halk Müziğini çağdaş bir anlayış ve teknikle işleyip Türk

gençliğine sunmak ve gençliği çağdaş, evrensel sanat müziğinin yaşayıcı ve yapıcı bir ortağı haline getirmek olarak özetleyebiliriz (Okuy, 2002, 9).

1937’de müzik öğretmeni yetiştiren bölümün Gazi Eğitim Enstitüsü’ne taşınması ve bağlanması kararlaştırıldığı sırada verdiği raporda şu satırlar bulunuyor: “Müzik öğretmeni kuşağının Türk müzik yaşamındaki ve müzik eğitimindeki gerekli görevini gerçekten tam bir başarı ile yapabilmesi için müzik öğretmeni okulunu ya konservatuvara, yani müzik yaşamına bağlı bırakmalı, ya da yeni kurulacak enstitü müzik bölümünü bütün gerçekleri ile kurmalıdır.”(Özgüç, 1965, 6).

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünün başına geçmeden önceki iki yılda başarılı çalışmalar sergileyen Zuckmayer’in, müzik bölümü kurulurken verdiği raporda kaliteli müzik eğitimcisi yetiştirme amacında olduğu ve bu amaca ulaşmak için gereken olanakların sağlanmasının önemini vurguladığı anlaşılmaktadır.

Zuckmayer, bugün “Zuckmayer Binası” adı verilmiş olan küçük bölümde öğrencileri ile birlikte yarattığı müzik ortamında uzun yıllar bir aile mutluluğu içinde yaşayarak ömrünün geri kalan yıllarını müzik eğitimcisi yetiştirme sorununa adanmış (Günay, 1975, 8)

Zuckmayer’e İlişkin Görüşler

Bu bölümde, görüşme yapılan kişilerin, Zuckmayer’in müzisyen-eğitimci kişiliği ve Türk müzik eğitimine katkıları ile ilgili dile getirdikleri görüşlerinin yanı sıra, çeşitli kaynaklardan alınan konuyla ilgili önemli saptamalar verilmektedir.

Zuckmayer’in Türkiye’ye getirdiği en büyük şey sanatçı-öğretmen yetiştirmek olmuştur. Müzik öğretmeni olacak kimselerin yalnız pedagojik formasyon ve müzik eğitimi bilgileri ile donatılmaları değil, aynı zamanda kendi çapında bir müzik sanatçısı olmalarını amaçlıyordu. Onun için de bütün derslerinde buna yönelmiştir (G.A). Müzik eğitimcisinin hem müzikçilik, hem eğitimcilik, hem genel kültür hem de yaşam anlayışı ile bir bütün oluşturmasını istemiştir (G.B). Ona göre bir müzik eğitimcisi sanatı tanıyan, sanatı özümsemiş ve gelişmesi için çaba gösterecek insan olmalıdır (G.C). Öğrencilerine her zaman sanatçı olarak öğretmenlikte daha kuvvetli olunabileceğini söylemiştir (G.E).

Bazı dönemlerde, Zuckmayer ve kadroları öğretmen değil sanatçı yetiştiriyor diye eleştirilere uğramıştır (G.B).Örneğin , “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Çağdaşlaşma” başlıklı yazısında Dicle, Enstitü mezunları arasında çaldığı enstrümanlarda çok iyi düzeylere gelen hatta çok başarılı oldukları için öğrenimlerini yurt dışında sürdürenler, senfoni ve opera orkestralarının kadrolarında yer alanlar ve okulda ana dalı şan olanlar arasından da operalarımızda korist ve solist olarak görev yapan eski eğitim enstitüsü öğrencilerinin sayılarının bir hayli kabarık olduğunu, buna karşılık müzik öğretmenin öğretmen olarak hayata atıldığında gereksinim duyduğu birtakım bilgilerin noksanlığı nedeni ile kolay çözüm getiremediği, bazı olumsuzlukların kendini göstermeye başladığını belirtmektedir (Dicle, 1989).

Zuckmayer’in hem öğrencisi olmuş, hem de onunla beraber öğretim elemanı olarak çalışmış olan (G.B.) bölüme müziksel açıdan yeterince hazır gelmeyen öğrenci gruplarının çoğunluğu oluşturduğu dönemlerde bu gecikmiş birikimi yoğun çalışma ile sağlamak amacıyla zaman za-

man müzik alan eğitimine olması gerekenin biraz ötesinde ağırlık verilmiş olabileceğini, fakat bunun doğru bir yaklaşım olduğunu, çünkü öğretmenin meslek hayatında pedagojik eksiklerini deneyimler yoluyla tamamlayabileceğini ancak müzikal donanımın bir an önce bölümde kazanılması gerektiğini söylemektedir.

Hindemith-Zuckmayer ikilisinin eğitim müziği konusundaki görüşleri aynıdır. Her ikisi de halk ezgilerinden yararlanarak bir eğitim müziği yaratılmasını önermişlerdir (Say, 1985, 532). Okul Müziğine yönelik bazı çalışmaları olan Zuckmayer, "Dostluk" gibi birçok yabancı şarkıya Türkçe sözler yazarak, Türk müzik eğitimine kazandırmıştır (G.C.). Türk atasözlerini bes-telemiş ya da uyarlamıştır.

Gerek Türk müzisyenler gerek Zuckmayer tarafından düzenlenen okul şarkılarının kaba bir öykünme olduğunu savunanlar olduğu gibi, bunların olumlu bir başlangıç olduğunu savunanlar da vardı (Say, 1985, 532). Eğitimci Zuckmayer, 1939'larda Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nün eğitim ilkeleri hakkında bakanlığa verdiği bir raporda; okul müziğinde temelin Türk folklorü olması, daha ilkokulda buna başlanması, bütün okullar için hemen bir "Halk Müziği Antolojisi"nin hazırlanması gerektiğini yazıyordu (Günay, 1975, 8). Zuckmayer, müzik dersinin ilkokullarda daha temelli ve iyi verilebilmesi için ilkokul müzik öğretmenliği dalının da açılması önerisinde bulunmuş, okullarda müzik dersinin ağırlığını artırmaya çalışmıştır (G.A.). İlkokul müzik eğitimi programlarının hazırlanmasında Zuckmayer'in görüşlerinden yararlanılmıştır (G.D.).

Zuckmayer'in zaman zaman eleştiri konusu olan uygulamaları olmasına karşın onun saptadığı bazı ilkelerin isabetliliği ve yaptığı eğitimin sonucunda eğitim enstitülerindeki müzik bölümleri ve onun uzantısı olarak orta eğitimdeki müzik eğitimi, varlığını bu güne kadar koruyabilip ayakta kalmayı başarmıştır" (Dicle, 1989, 46).

Zuckmayer, öğrencilerin müzik eğitimine erken yaşta başlamasını sağlamak amacıyla müzik eğitim seminerlerinin kurulmasını önermiş ve bu seminerler Zuckmayer'in girişimleri ile başlamıştır (G.A.). 1947 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü içinde bir "Müzik Semineri" açılmıştır. Bu seminer, ortaokullarla ilköğretmen okullarının orta kısım öğrencilerinden okulu başarıyla bitirip, öğretmenler kurullarınca önerilen ve sınavı kazanan müzikte yetenekli öğrencileri alıyor ve müzik ağırlıklı bir programla yetiştiriyordu. Müzik seminerine iki amaç saptanmıştı. Birincisi, merkezi yerlerdeki ilkokullara müzik öğretmeni yetiştirmek, ikincisi, öğrencilerin müzik yeteneğini olabildiğince erken yaşlarda ortaya çıkararak geliştirmek. Seminer ikinci yılda bütçe darlığı gerekçesi ile kapatıldı. 1963 yılında Ankara İlköğretmen Okulu'nda bir "müzik semineri" açıldı. Seminerlerde çok değerli eğitimciler öğretmenlik yaptılar. Bazı aksaklıklara karşın bu seminerler çok değerli müzik öğretmenleri ve eğitimciler yetiştirdi. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü başta olmak üzere müzik bölümleri, konservatuvar ve operalara öğrenci kaynağı oldu (Say, 1985, 531).

Seminerler yanında müzik bölümünün en önemli bir diğer öğrenci kaynağı da öğretmen okulları idi (Say, 1985, 531). Bölüm en iyi mezunlarını Zuckmayer'in önerisi ile Milli Eğitim Bakanlığı'na sunarak öğretmen okullarına atamalarını sağlıyordu. Böylece, öğretmen okullarında çok iyi bir müzik eğitimi veriliyordu (G.A.). Aynı zamanda bu yolla mükemmel bir kanal hep açık ve işler tutuluyor, öğretmen okullarına atanan müzik öğretmenleri ile sürekli iletişim ve etkileşim içinde bulunularak Anadolu'nun daima müzik açısından harmanlanma yeteneklerinin ortaya çıkarılıp müzik öğretmenliği veya diğer müzik kurumlarına yönlendirilmesi sağlanıyordu. Zuckmayer müzik öğretmenliği eğitimine sağlam bir yapı kazandırmış diğer dallar içinde çok tutarlı ve saygın bir yere oturmuştur (G.B.).

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü uzun yıllar Türkiye'de müzik eğitimcisi yetiştiren tek kurum olmuştur. Diğer müzik bölümleri Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünden oldukça sonra açılmışlardır (G.C.). G.A Zuckmayer'in yeni bölümlerin açılmasını istediğini fakat bunun bir

bakanlık politikası olduğunu, diğer bölümlerin ancak öğretmen gereksinimi arttıkça açılmaya başladığını söylemektedir. Bunun yanında Say ise, Müzik Ansiklopedisinde ülkenin müzik öğretmeni gereksiniminin hiçbir zaman karşılanamadığı halde, uzun zaman başka müzik bölümünün açılmadığını belirtiyor ve şöyle devam ediyor: "Niteliği düşürmemek gerekçesi ile Zuckmayer gelen önerilere "olur" dememiş, Milli Eğitim Bakanlığı' da onun görüşlerine uymuştur.1968 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü'nde ,1973 yılında İzmir Buca Eğitim Enstitüsü'nde, 1977 yılında Nazilli Eğitim Enstitüsü'nde müzik bölümleri açılmıştır.Kabul etmek gerekir ki diğer enstitülerin özellikle Nazilli Eğitim Enstitüsü'nün müzik bölümü Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü ile aynı düzeyi tutturamamıştır."

Zuckmayer, 1950 yılından itibaren yurdun her yanına bölümü ile birlikte müzik öğretmenlerine yeni bir güç kazandıran müziği en uzak yurt köşelerine kadar götürmeyi amaç edindiği konser gezileri yapmıştır (Eral, 1983, 5). Eduard Zuckmayer Türk müzik tarihinin en büyük "isimsiz" kahramanlarından birisidir. Anadolu konser turnesini Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan önce Zuckmayer'in başlattığını, bir avuç müzik öğretmeni ile her yıl bir başka yurt köşesine giderek okul şarkılarının en güzel örnekleri ile çok ses kavramını aşılama çalıştığını pek az kimse bilir (Güvenç, 1972, 2). Zuckmayer verdikleri her konserin başında yaptığı konuşmalarda müzik öğretmenliğinin ve eğitiminin önemini, çocuğun dünyasına müzikle inilebileceğini vurgulamıştır (G.E.).

II. Dünya savaşı sırasında diğer Almanlarla beraber Kırşehir'de bir yıl gözetim altında kalan Zuckmayer, bu sürenin dışında 1938 yılından 1970 yılına kadar Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanlığını sürdürmüştür. Bölüm fiziksel gelişimi konusunda bugün bile Zuckmayer'e çok şeyler borçludur(G:B). Bölümün ilk binası 1973'ten bu yana "Zuckmayer Binası" adıyla bilinen ve yapımı Gazi Eğitim Enstitüsü ana binasının arkasında 1939'da tamamlanan yapıdır (Karadağ, 1983, 3-4). Bu binanın yapılmasına Zuckmayer öncülük etmiştir (G:A.). Binanın ek bir bina ile geliştirilmesi yine onun döneminde olmuştur (G:B). Yeni müzik bölümü ve konser salonu da onun sağlığında planlanmış ve açılmıştır (G:B). Müzik Bölümü, Beden Eğitimi Bölümünden sonra kendi binasına kavuşan ilk bölümdür (Say, 1985, 533). Kendisi ile yapılan bir söyleşide Zuckmayer, bakanlıkça yaptırılan yeni bina içinde Müzik Bölümü öğrenci sayısının en az 150'ye, ileride 175'e, hatta 200'e çıkarılabileceğini vurgulamıştır (Arseven, 1966, 8).

Müzik Bölümü araç gereç yönünden çok sınırlı olanaklarla, Musiki Muallim Mektebi'nden getirilen hurda araçlarla işe başlamıştır (Say, 1985, 533) . Zuckmayer, 1952 yılında Enstitü Müdürlüğü'ne verdiği raporda;1940 yılından beri bölüme araç alınmadığını ve araç yönünden çok sıkıntı çekildiğini belirtiyor. O yıl içinde birkaç keman ve viyola/viyolonsel alınıyor. Zuckmayer, gerekli çalgı gereksiniminin karşılanması için çeşitli öneriler ileri sürmüştür: "Değerli çalgıların (Orf çalgıları, yaylı çalgılar, blok flütler ve bilhassa piyanoların) yurda getirilmesini kolaylaştırmalı, okullar için alınan çalgıların gümrükten muaf tutulması için gerekli çabalar harcanmalı, çalgıların memlekette imal edilmesi, nota baskısının memlekette geliştirilmesi sağlanmalıdır" (Arseven, 1966, 8). Başka bir görüşmede ise, müzik bölümünün özellikle yetersiz olan araç gereçlerle teçhizatını tamamlamak ve öğretmen yetiştirmekte gerekli tedbirleri almak konularında daha serbest olması gerektiğini vurgulamıştır (Selek, 1967, 50).Ayrıca okulda çalgıların bakımı, onarımı için gerekli eleman, bu elemanın sürekli tutulmasını ve bir atölye hazırlanmasını sağlamıştır (G.B.).

Zuckmayer, bölümde çok güzel bir kütüphane oluşturmuştur (G.D.).Alman Büyükelçiliği yolu ile azımsanmayacak yardım alan Zuckmayer, hemen hemen her sene kitaplığa yeni eserler kazandırmıştır (G.A). Bazen kendi bazen bakanlığın parası ile yurtdışından notalar getirerek bunları kütüphanede muhafaza etmiştir (G.C.).

Eldedilen bulgulardan Zuckmayer'in bölümün fiziki gelişimi, araç gereç eksikliklerinin gi-

derilmesi, bu araç gereçlerin bakımları, zengin bir kütüphane oluşturulması konularında başarılı çalışmalarının olduğu anlaşılmaktadır.

Öğrenci ve öğretim elemanı seçimi de dahil olmak üzere bölümde akademik ölçütler göz önünde tutulmuş, en zor dönemlerde bile bu ölçütlerden vazgeçilmemiştir. Böyle bir yapının oluşmasında Zuckmayer'in katkısı büyüktür (G.B.). GA. ise, sene başında çok özenli ve haftalarca süren çalışmalar sonucunda bir program hazırlandığını, bu kişisel programda hangi öğrencinin hangi saat ne yapacağını (çalışma veya ders) tespit edildiğini, bu düzenin kurulmasını sağlayan kişinin Zuckmayer olduğunu dile getirmektedir.

Bölümde uygulanacak eğitim programını Zuckmayer, o dönemdeki çalışma arkadaşları ile hazırlamıştır (G.B.). Konservatuvarda okutulacak dersler Hindemith'in raporunda vardır, ancak Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde yapılan bütün çalışmalar Zuckmayer'in elinden geçmiştir (G.A.). Başlangıçta sağlam bir modelle başlandığından bu model uzun süre devam etmiştir. 70-80'lerden sonra ufak değişiklikler olsa da çekirdek model bozulmamıştır (G.B.). Ancak, bu model batı tarzı bir müzik eğitime ağırlık verildiği gerekçesiyle eleştirilere uğramıştır.

Uygulanan modelin daha iyi değerlendirilebilmesi için Cumhuriyet dönemi ilkököl programlarına kısaca göz atmak yararlı olacaktır.

1924 programının müzik konuları incelendiğinde evrensel müzik anlayışının benimsendiği sonucuna varılabilir. 1926 programında "Garp Usulü" yani "Alafranga Makamlarla" düzenlenmiş şarkıların tercihi istenerek, evrensel müzik temel alınmıştır. 1936 ve 1948 programlarında bu anlayış sürdürülürken, ulusal marşlar, iyi işlenmiş yerel ezgiler, uyarlamalar da önerilmektedir (Altunya , 2001, 52)

Her ne kadar Zuckmayer'in Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Batı tarzında Alman eğitim yöntemlerini içeren bir öğretim sistemi uyguladığı söylene de, uygulanan öğretim programının o zamanki müzik politikası ile uyumlu olduğu söylenebilir. 1924'den itibaren hazırlanan Cumhuriyet dönemi ilkököl programlarına bakıldığında, Zuckmayer henüz Türkiye'ye gelmeden Türk müzik eğitiminde evrensel müziğin temel alındığı "Garp Usulü" yani "Alafranga Makamlar" la düzenlenmiş şarkıların tercih edildiği, ve bu nedenle Türk Müzik Eğitiminin evrensel müziği tanıyan, bilen ve benimsemiş müzik öğretmenlerine gereksinim duyduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra izlenen müzik politikası doğrultusunda uygulanan müzik eğitimi ülke eğitim sistemi içinde iyi yetişmiş müzik eğitimcilerine duyulan gereksinimi artırmıştır. Musiki Muallim Mektebi önce bu adla daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü adı altında bu gereksinimi karşılamak amacıyla kurulan ilk müzik eğitimcisi yetiştiren kurum olmasının yanında uzun yıllar bu görevi tek başına sürdürmüş olan bir kurum olarak da müzik eğitimi tarihimiz içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Musiki Muallim Mektebi'nin Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından 1924 yılında ilk kurulan kurumlardan biri olması, her alanda çağdaşlaşmanın yaşandığı bir dönemde istenilen hedeflere gerçek anlamda ulaşabilmek için Atatürk'ün müzikte çağdaşlaşmaya ne denli önem ver-

diğinin bir göstergesidir. Dolayısı ile görevini en üst düzeyde yerine getirebilecek, müziğimizi çağdaş ve evrensel boyutlara ulaştırabilecek, başarılı müzik sanatçıları ve müzik eğitimcilerinin yetiştirilmesi gerekliliği genç Cumhuriyetimizin öncelikleri arasındadır.

Musiki Muallim Mektebi'nin gerek öğretim programı, gerek öğrenci alımı gerekse öğretim elemanı kadroları bakımından yıllar içinde çeşitli değişiklikler ile gelişimini sürdürdüğü, ancak yapılan eğitimin giderek konservatuvar eğitimine dönüştüğü ve müzik eğitimciliğinin özel bir yapı gerektirdiği düşüncesi ile Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlandığı görülmektedir. Bölümün başına ise batılı bir uzman olan Eduard Zuckmayer getirilmiştir.

Zuckmayer'in henüz Türkiye'ye gelmeden gerekli müzikal bilgi ve yeteneğe sahip olmasına karşın müzik eğitimciliğini adeta simgeleyen bir seviyede ortaya koyması, eğitimci kimliğini sanatçı kimliğinden daha da önde tuttuğunu göstermektedir. Hindemith'in Türkiye'de müzik eğitimi sisteminin yapılandırılmasına yardımcı olarak Zuckmayer'i tavsiye etmesinde, onun müzik eğitimi konusunda oldukça deneyimli olduğunu düşünmesinin etkisi olduğu kuvvetli bir varsayımdır. Bu doğrultuda, Zuckmayer'in kendi yetiştirdiği müzik öğretmenlerinde aradığı sanatçı-öğretmen kimliğine sahip çıktığı söylenebilir.

Zuckmayer'in Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Başkanı olması yanında Bakanlığa sunduğu raporlar ve üstün çabayla yaptığı çalışmalar, onu Türkiye Cumhuriyeti'nde Türk müzik eğitiminin temelini atan ve gelişmesi için çalışan kişiler arasında önemli bir yere oturtmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü, günümüzdeki güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarının çekirdeğini oluşturmuştur. Bir kurum olarak Gazi Eğitim Enstitüsü, bir yönetici olarak Zuckmayer ve onun oluşturduğu öğretim kadrosu ile o dönemde yapılan çalışmalar; müzik eğitimimizin ne yönde şekilleneceğinin belirlenmesinde en büyük sorumluluğa ve etkiye sahip olan kurum ve kişileri oluşturmaktadır.

Eduard Zuckmayer'in ve öğretim elemanı kadrosunun Türk müzik eğitimine sağladığı en büyük katkı, Atatürk ilke ve devrimlerine bağlı, Türk müzik eğitimini geliştirme çabasında olan, başarılı ve nitelikli müzik öğretmenleri yetiştirmek olmuştur. Aynı zamanda yurdun birçok yerinde verilen konserlerle çoksesli müziğin halka tanıtılması, halk tarafından benimsenmesi ve sevilmesinin sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

Zuckmayer'in müzik eğitimcisi yetiştirirken öğrencilerde sanatçı-eğitimci kimliğinin oluşumuna dönük bir çalışma gerçekleştirdiği ve bir müzik eğitimcisinde sanatçı kişiliğinin ve titizliğinin yerleşmesine oldukça önem verdiği anlaşılmaktadır. Müzik Eğitimcisi kimliğinin henüz olduğu bir dönemde, gelecek yıllarda da yeterli donanım ve belli mesleki niteliklere sahip müzik öğretmenlerinin yetişebilmesi için, baştan doğru ve düzenli bir işleyiş oturtmak önemlidir. Zuckmayer'in özenle üzerinde durduğu sanatçı-öğretmen ilkesinin boyutlarını günümüz koşullarında çok yönlü biçimde değerlendirmek yararlı olacaktır.

Öğrencilerin müzik eğitimine erken yaşta başlamaları için çeşitli önerilerde bulunan ve bu konuda yapılan çalışmalara öncülük eden Zuckmayer'in, bu yolla daha başarılı müzik sanatçıları ve müzik öğretmenleri yetiştirmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır.

Zuckmayer'in küçük beste çalışmaları, çok seslendirmeleri ve yabancı eğitim müziği şarkılarından Türkçe'ye uyarladığı eserler ile Türk okul müziği dağarcığının gelişmesine katkıda bulunduğu görülmektedir.

Öneriler

Cumhuriyet döneminde başlatılan ve Zuckmayer'in de etkin çalışmaları öncülük ettiği müzik eğitiminin diğer eğitim dalları içerisindeki yeri özenle ele alınmalı, bir çok ülkede olduğu gibi ülkemizde de müzik eğitiminin ne denli önemli olduğu bilinci herkese kazandırılmalıdır.

Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde uygulanan eğitim programı ve öğretim yöntemle-

ri, Zuckmayer'in gerçekleştirmiş olduğu çalışma ve etkinlikler olumlu ve olumsuz yönleri ile incelenmeli, günümüz koşullarında yapılan uygulamalarda bu verilerden ve bulgulardan yararlanılmalıdır.

Cumhuriyet döneminde müzik eğitimi sürecinin geliştiği evrelerin belleğimizde kalıcı izler bırakabilmesi, yön göstermesi, geçmişten günümüze köprü oluşturabilmesi ve yeni gelişmelerin deneyimlerden güç alarak yaratıcı katkılarla ivme kazanabilmesi için Zuckmayer dönemine ilişkin belgelerin, etkinliklerin ve çalışmaların sistematik bir düzen içinde arşivlenerek sergilenmesi büyük önem taşımaktadır. Ayrıca Zuckmayer'in kendi düzenlemeleri ve besteleri bir kitap halinde yeniden basılmalı, günümüz müzik öğretmenlerinin kolayca ulaşabilecekleri ve yararlanabilecekleri bir kaynak oluşturulmalıdır.

Zuckmayer'den günümüze gelişen süreçte; Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları öğretim kadrosu, gerekli araç, gereç ve materyaller, eğitime uygun bina v.b.gibi yönlerden incelenmeli, ayrıca müzik öğretmeni olarak göreve başlayan öğretmenlerin karşılaştıkları ve karşılaşılabilecekleri sorunlar belirlenerek bu sorunları bir an önce giderme yoluna gidilmelidir. Müzik bölümlerinin ve müzik öğretmenlerinin gelişen teknolojiye ayak uydurabilmeleri için kendilerini geliştirebilmelerine olanak sağlanmalıdır. Türk okul müziği dağarcığının geliştirilebilmesi için gerekli çalışmalar yapılmalıdır. Müzik eğitime yönelik sorunları ve çözüm önerilerini belirlemek amacı ile yapılan bilimsel araştırma ve etkinlikler desteklenmelidir.

Avrupa ve Dünya Müzik Eğitimcileri arasında son yıllarda yoğunlaşan mesleki ilişkiler; Zuckmayer'den günümüze gelişen süreç içerisinde duyarlı bir biçimde değerlendirilmeli, Türk Müzik Eğitiminin kendine özgü özellikleri ve ulusaldan evrensele özgünlüğünü yitirmeden açılım gösteren geniş ufku, esas özenilmesi gereken temel dayanağımızı oluşturmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akkutay, Ülker (1996). **Milli Eğitimde Yabancı Uzman Raporları "Atatürk Dönemi"**, Avni Akyol Kültür ve Eğitim Ümit Vakfı, Ankara, s.12-13.
- Alpagut, Leyla (2005). **Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'daki Eğitim Yapıları**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,(Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, s. 183-184.
- Altunya, Evren (2001).**Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Uygulanan İlkokul Müzik Dersi Programlarının Çağdaş Program Geliştirme İlkelerine Göre Değerlendirilmesi (1924-1994)**,Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bolu
- Arseven, Veysel (1955). "Bir İnsan", **Yeditepe**, Nisan 1955, Sayı.83, s.5.
- Arseven, Veysel (1966). "Eduard Zuckmayer ile Konuşma", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Sayı.19, s.1-9
- Arseven, Veysel (1974). "Musiki Muallim Mekteplerinden Müzik Bölümlerine", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Kasım 1974, Sayı.100, s.12.
- Ay, Adnan (1983). **Atatürk Dönemi Müzik Politikası ve Uygulamaları**, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Lisans Tezi, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ankara, s.12-17.
- Cangal, Nurhan (1999). **Armoni**, Arkadaş Yayınları, Ankara, s.10-11.
- Cemalcılar, Ali (1988). **İletişim Sanatı Olarak Müziğin Eğitim ve Öğretim Ortamındaki Kurumsal Yapısı ile Yaygın Eğitimde Bir Model Önerisi**. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, s.81.
- Dicle, Hilal (1989). "Müzik Öğretmeni Yetitiren Kurumlarda Çağdaşlaşma", **Orkestra Aylık Müzik Dergisi**. İstanbul 1989, Sayı.190, s.42-56.
- Eral, Arses (1983).**Eduard Zuckmayer'in Yaşamı ve Müzik Eğitimimize Katkıları**, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Lisans Tezi, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ankara.
- Ertan, Ayşe Serap (1982). **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi'nde Eduard Zuckmayer Hakkında Çıkan Yazılar**, Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Mezuniyet Tezi, (Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi), Ankara.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, **Türk Askeri Müzikleri Tarihi**, İstanbul: Maarif Basımevi, 1955, s. 164-166.

- Günay, Edip (1975). "Eduard Zuckmayer", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Ankara 1975, Sayı.105, s.7-9.
- Güvenç, Faruk (1972). "Zuck'u Kaybettik", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Ankara 1972, Sayı.72, s.2.
- Karadağ, Yakup (1983). **GÜ GEF Müzik Eğitimi Bölümü Tarihçesi**, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Lisans Tezi, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ankara, s.3
- Mert, Ramazan (1983). **Gazi Eğitim Fakültesi'nde verilen Konser ve Resitalerin Tarihçesi**, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Lisans Tezi, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ankara, s.6.
- Okyay, Erdoğan (2002). "Prof. Eduard Zuckmayer", **Müzed**, Ankara 2002, Sayı.5, s.9.
- Özgüç, Fehmettin (1965). "Eduard Zuckmayer", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Ankara 1965, Sayı.13, s.5-6.
- Say, Ahmet (1985). **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Sanem Matbaası, Ankara, s.527-534.
- Say, Ahmet (2005). **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Sözkese Matbaası, Ankara, s.680.
- Selek, Cavidan (1967). "Eduard Zuckmayer ile Konuşma" **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Ankara 1967, Sayı.29, s.49-52.
- Taşkınsel, Hasan (1988). "Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Yüksek Öğretim Kurumlarındaki Eğitim Sisteminin Analizi", **1.Müzik Kongresi Bildirileri**, Ankara, s.468.
- Toraganlı, Hasan."Türk Okul Şarkıları", **Filarmoni Aylık Müzik Dergisi**, Mayıs 1971, Sayı.58, s.23.
- Uçan, Ali (1994). **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar ve Yaklaşımlar**. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uçan, Ali (1988). "Türkiye'de Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Yüksek Öğretim Kurumlarındaki Eğitim Sisteminin Çözümlemesi", **1.Müzik Kongresi Bildirileri**. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, s.470.
- <http://www.muved.gov.tr>, "Musiki Muallim Mektebi ve Müzik Eğitimi", Ali Uçan, 6 Ekim 2007.
- Yayla, Fatih (2003). **"Cumhuriyet Dönemindeki Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinin İncelenmesi"**, GÜ EBE Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, s.3.

Dipnotlar

- 1 Bu çalışmada, 2002 yılında hazırlanan "Prof.Eduard Zuckmayer'in Müzisyen – Eğitimci Kimliğini Oluşturan Temel Özellikler ve Türk Müzik Eğitimine Katkıları" konulu yayımlanmamış Yüksek Lisans tez çalışması araştırmanın temelini oluşturmuştur. Araştırmanın hazırlanması sürecinde görüşmelerden elde edilen bulgular olduğu gibi kullanılmıştır. Bunların dışında ayrıca bir literatür taraması yapılarak tezin hazırlanması sürecinde ulaşılamayan veya daha sonra yayınlanan yeni kaynaklara da ulaşılmıştır. Ali Uçan, Sefai Acay, Raif Gülcan, Erdoğan Okyay, Şenel Genç ve Feridun Büyükkaksoy, o döneme öğretmen, yönetici veya öğrenci olarak tanıklık etmiş, kendileriyle görüşme yapılan ve verdikleri kaynaklarla araştırmaya büyük katkı sağlayan müzik eğitimcileridir. Araştırmanın özgün yapısına uygunlukla, makalede de görüşme yapılan kişilerin görüşleri isimleri ile belirtilmemiştir. G.A, G.B (Görüşülen A, Görüşülen B) gibi şifreleme yöntemi yukarıda bahsedilen isim sırası değiştirilerek kullanılmıştır.
- 2 01 Nisan 1924 tarihinde Muzika-i Hümayundan yetişmiş ve o tarihlerde Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti Reisi olan Osman Zeki Bey'in Musiki Muallim Mektebi müdürlüğüne atanmasını takiben 01 Eylül 1924 tarihinde okul resmen kurulmuş ve 01 Kasım 1924 tarihinde ise ilk eğitim öğretim yılına başlamıştır. Uçan, Müzed dergisi 2004 tarihli 10.sayıda yayınlanan "Musiki Muallim Mektebi ve Müzik Eğitimi" başlıklı makalesinde 01 Nisan, 01 Eylül ve 01 Kasım tarihlerini belirterek bu tarihler için "çağdaş Türk müzik eğitimine tam geçişin 'Üç Altın Bir'i" nitelendirmesini yapmış ve gerek Türk müzik eğitimi tarihimize gerekse müzik eğitimcilerimiz bakımından bu tarihlerin önemini vurgulamıştır.
- 3 Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünün kuruluş tarihi 1937 olarak kabul edilir. Öğretim yılı bakımından değerlendirildiğinde ise, birçok kaynağın 1938-1939 tarihini dikkate aldığı görülmektedir.

Özet

Müzik eğitimi, becerinin bilişsel ve duyuşsal davranış değişiklikleri ile örtüştüğü, kendine özgü bir süreç gerektiren özel bir alandır. Müzik eğitimcisi yetiştirme aşamaları birçok değişkenin eğitim sürecine yansdığı duyarlı ve derin yapısal özellikler gösterir.

Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından, diğer pek çok alanda olduğu gibi müzik eğitimi konusu da ele alınmış, müzik eğitimcilerine duyulan gereksinimin giderilmesi amacıyla 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Daha sonra, bu okulun devamı olarak kabul edilen Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü kurulmuştur (1937). Türkiye'de müzik eğitimcisi yetiştirme sisteminin temelini oluşturan bu kurumlar, eğitim uygulamaları ve bu alana katkıları nedeniyle müzik eğitimi tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde diğer bilim ve sanat alanlarında olduğu gibi müzik eğitimi alanında da özellikle Almanca konuşulan ülkelerden davet edilen Batılı uzmanlardan yararlanma yoluna gidilmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü Başkanlığı görevine de bu dönemde Alman müzik eğitimcisi Prof. Eduard Zuckmayer getirilmiştir (1938-1970). Zuckmayer, müzik eğitiminin çağdaş kimlik kazanmasında ve müzik eğitimcisi yetiştirme sisteminin bu doğrultuda şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Erken Cumhuriyet dönemindeki müzik eğitimi sürecine ilişkin gelişmelerin, günümüzdeki küresel akışların olumlu/olumsuz etkileri nedeniyle, irdelenmesine giderek daha da artan bir önemle gereksinim duyulmaktadır. Makalemizde, Eduard Zuckmayer'in Türk Müzik Eğitimine katkısının değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Eduard Zuckmayer, Musiki Muallim Mektebi, Müzik Eğitimi*

ABSTRACT

A German Music Educator in the Development Process of Institutions that Train Music Educators in Turkey (1890-1972)

Music Education is a unique field which requires the overlap of cognitive and affective behavioral changes with personal skill. The stages of training music educators consist of sensitive and substantial attributes which are reflected in the training process.

Immediately after the foundation of the Turkish republic, in order to satisfy the demand for music educators, Musiki Muallim Mektebi (The School of Music Teachers) was established in 1924. In 1938, Gazi Eğitim Enstitüsü (Gazi Institute of Education) which is considered to be the continuation of the former was established. These Institutions, which form the basis of music educator training system, have a distinguished status in the history of music education in Turkey because of educational practices that take place in these institutions and their contributions to the field.

In the early days of the Republic, European specialists, mostly from German speaking countries, were employed in the field of music education as was also common practice in other fields of science and arts. Prof. Eduard Zuckmayer was appointed as chairperson of the music department at Gazi Institute of Education (1938-1970). Zuckmayer undertook an important role in the acquisition of contemporary identity in music education in Turkey and the shaping of music educator training in this direction.

There has been increasing importance of careful examination of the developments regarding the process of music education in the Republic era due to the positive and negative effects of global factors with this perspective in mind, in this article, Eduard Zuckmayer's contribution to the Turkish Music Education will be assessed.

