

YÖRÜK ÇALIŞTAYI 5 YÖRÜKLER VE MÜZİK

Editör:
Doç. Dr. Fatih USLU

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
YAYINCI SERTİFİKASI NUMARASI
44040

YÖRÜK ÇALIŞTAYI 5
YÖRÜKLER VE MÜZİK

Editör:
Doç. Dr. Fatih USLU

Bu kitabın bütün yayın hakları Palet Yayınlarına aittir.
Yayınevinin yazılı izni alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği tanıtımlar ve akademik çalışmalar
haricinde, kısmen veya tamamen kitaptan alıntı yapılamaz.
Eser, matbu yahut dijital ortamda kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Muratpaşa Belediyesinin kültür yayınıdır.

ISBN: 978-625-6775-79-4

BASKI

SEBAT OFSET

Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay / Konya
MATBAA SERTİFİKASI NUMARASI: 74481

Konya, Aralık 2023

PALET YAYINLARI

Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel. 0332 353 62 27
www.paletyayinlari.com.tr

YÖRÜK ÇALIŞTAYI 5 YÖRÜKLER VE MÜZİK

Editör:
Doç. Dr. Fatih USLU





TAKDİM

Taşıyız. Otuyoruz. Ağacıyız. Bu dağların boğazlarıyız, zirvele-riyiz, geçitleriyiz. Biz, bu ülkenin taşında toprağında izi olanla-rız. Dehr-i faninin cefasını çekenler, gerekirse canını feda eden-leriz. Ama sadece geçmişte kalmış değiliz. Bizlerin yurdumuzu en güzel şekilde temsil etme, geleceğe taşıma yükümlülüğü-müz de var. Bunu yapmakta lokomotif olma sorumluluğumuz da var. Şükür ki bunu yapacak bir temel kültüre, bir duruşa, motivasyona sahibiz. O temel, o duruş, o motivasyon Yörük kültürüdür. Yörük kültürü bu ülkenin mayasıdır. Çıkış nokta-sıdır. Yörük kültürü, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün, “Muasır medeniyetin üzerine çıkma” idealini gerçekleştirme azim ve kararlılığıdır. Yörük kültürü, Türk ulusunu dünyada hiçbir güç ve kuvvetin yenemeyeceğine olan inançtır. İşte o nedenle Yörük olmak aynı zamanda yenilikçi olmaktır. İnsana ve yaşama odaklanmak, liyakate dayanmak, eşitliğe, adalete ve istişareye önem vermektir. Tüm bu değerler ve ilkeler, Muratpaşa'mızda, bugün Türkiye'nin ve hatta dünyanın belli şehirlerince de takip edilen, örnek alınan belediyeciliğimizin de özünü oluşturur. Türki-ye'mizin geleceği için her alanda umutlu olmamızı sağlayan Yörük kültürünü, insanlığın ortak değeri, evrensel kültür mira-sının parçası haline getirmek ve gelecek kuşaklara aktarmak için yoğun bir gayret içindeyiz. 2016 yılından itibaren düzenlemeye başladığımız çalıştay ve sempozyumlarla bu kültürü tüm yönleriyle ele alıyor, yayımladığımız kitaplarla bir külliyat oluşturmaya gayret ediyoruz. Bu uzun yolculuğumuzda bizimle

birlikte olan Yörük beylerine, hatunlarına, akademisyenlere, dernek, federasyon, konfederasyon, birlik ve vakıf yönetici ve temsilcilerine, sanatçılara, Akdeniz Üniversitesi (AÜ) Yörük Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi'ne ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Av. Ümit UYSAL
Muratpaşa Belediye Başkanı



ÖN SÖZ

Yüzyıllar önce bu topraklara gelerek yurt edinen Türkmen ve Yörüklerin Orta Asya'dan belleklerinde getirdikleri kültürleri, Yörük müzik kültürünün temelini oluşturmuştur. Belleklerinde getirdikleri ezgiler ve bu ezgileri icra ettikleri sazlar, nesilden nesille aktararak günümüz Yörük Müzik kültürünün ana hatlarını meydana getirmiştir. Orta Asya'dan göç dalgaları ile Anadolu'ya gelerek burada konar-göçer halde yaşayan Yörük-Türkmenlerin müzik kültürlerinde var olan geleneksel Halk Müziğinde yer alan ezgiler, sözlü kaynaklar vasıtası ile aktararak anonimleşmektedir. Bu sözlü kaynakların en bilineni olan ozan, halk kültürünün önemli bir köşe taşıdır. Yörük Türkülerinde; efelik, sevda, ölüm, kız kaçırma ve gurbet gibi konuların işlendiği görülmektedir. Türk Halk Müziği repertuarında yer alan yöre ezgileri, halkbilim araştırmaları ve yazıları bu yöre halk müziğiyle ilgili olarak bize birçok konuda ışık tutmaktadır. Yapılarına göre diğer bir tür olan oyun havaları, sözlü veya sözsüz olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçebe yaşam ve hayvancılığın etkileri Yörük müziğinde de kendini gösterir. Yörüklerin kullandığı kaval, düdük, sipsi, zurna, kemane, cura yaylı ve vurmali sazlar ve üç telli gibi çalgılar küçük, hafif ve kolay taşınabilir ve söz konusu çalgılarla icra edilen repertuarları da yine yaşam biçimleri ve hayvancılığa uygunluk gösterir. Sözelimi yayık soğudan, çömlük kırdıran ve Karakoyun efsanesi gibi bu yaşama ilişkin öyküleri bulunan parçalar bunlar arasında sayılabilir. Erkek koyun çobanları hayvanlara ilişkin bir repertuarı genellikle kaval ve düdük gibi üfleme çalgılarla hayvanların yakınında seslendirir. Genç kız ve kadınlar tarafından farklı bağlamlarda icra edilen vokal boğaz çalma pratiğinde seslendirenin bağlı olduğu

aşiret, soy grubu ve obayı temsil eden tek bir ezgi söz konusudur. Aynı topluluk içinde değişik sözlerle seslendirilen ve farklı havalar olarak algılanan parçalar yine topluluğa ait aynı ezgi ile seslendirilir ve farklı havalar olarak algılanan parçalar yine topluluğa ait aynı ezgi ile seslendirilirdi. Yörük müzikleri çok çeşitli olmakla beraber hem hareketli hem de ağır oyun havalarını içinde barındırmıştır. Örneğin; Göç havaları, Avşar beyleri, Kesinti zeybek havaları, Kıvrak zeybek, Tek zeybek Kırık hava formundaki oyun havaları, Gabbardıç, Dımıdan Teke zorlatması, Boğaz havaları, Düğün türküleri, Maniler, Ninniler Pehlivan havaları gibi çeşitlilikleri vardır. Konargöçer Yörük kültürü hep bir hareket, bir mücadele içinde olduğu için Yörük müziği de çeşitlilik göstermiştir.

Doç. Dr. Fatih Uslu

Akdeniz Üniversitesi

Yörük Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü

İÇİNDEKİLER

TAKDİM.....	5
ÖN SÖZ.....	7
CURANIN TARİHİ.....	11
<i>Necati ASLAN</i>	
TEKE YÖRESİ YÖRÜK-TÜRKMEN TÜRKÜLERİNDE YAYLA VE GÖÇ.....	13
<i>Doç. Dr. Sevilay GÖK</i>	
KONARGÖÇER YAŞAM MÜZİK İLİŞKİSİ: YÖRÜK MÜZİĞİ.....	21
<i>Levent ERGUN</i>	
BATI ANADOLU YÖRÜK KÜLTÜRÜNDE GELENEKSEL KADIN DANSLARI.....	36
<i>Hale Yamaner OKDAN</i>	
TEKE YÖRESİ İKİTELLİ VE ÜÇTELLİ BAĞLAMALARDA UYGUSAL ÇOKSESİLİK ÖZELLİKLERİ.....	53
<i>Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ</i>	
ŞİİRSEL DİRMİL'İN OZANI KADİR TÜREN	83
<i>Yusuf ERKAN</i>	
TEKEYÖRESİ YÖRÜK-TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE BOĞAZ HAVALARI.....	119
<i>Dr. Erdal ULUDAĞ</i>	

CURANIN TARİHİ

Necati ASLAN*

Cura “İki Telli Kopuz”, Malazgirt savaşından sonra Anadolu’ya doğudan batıya doğru göçebeler aracılığı ile taşınmıştır. Anadolu da hayvancılık ile uğraşanlara genelde Yörük denirdi. Yörükler hayvanlarından daha fazla verim alabilmek için, iklim göre otlaklara göçerlerdi. Yörükler daha çok küçükbaş hayvanlarla uğraşırlardı. Diğer hayvanları yük taşıma aracı olarak kullanırlardı. Yörükler koyun ve keçilerini ardıç diplerinde gölgeletirlerdi. Ardıç’ın tozu ve böceği olmaz. Kokulu bir ağaç olduğu için üzerinde haşere barındırmaz. Çam ağacının ağ kurdu ve tozu vardır. İnsanı rahatsız eder. Yörükler dişi ardıç ağacının yapraklarını kışın koyun ve keçilerini yedirirler, dalını budağını yakacak olarak kullanırlar. Ardıç dayanıklı bir ağaçtır. Çalgı aletlerini ondan yapmışlardır. Cura da bu ağaçtan yapılan bir çalgı aletidir. Göğsünden ve yanlarından delikler açılarak, kokusu ve sesi dışa verdirilmiştir. İki telinden dolayı adı İki Telli Kopuz olarak adlandırılmaktadır. Sesi yükseltmek için iki tel daha takarak dört telli olmuştur. Bazı yörelerde de dört telli cura olarak da rastlanır. İki telli kopuza sincap bağırsağı bükülüp inceltilerek takılırdı. Metal teller çıkınca metal tel takılmıştır. Kopuzun tekne tipi, balta tipidir. Göğüs tipi genelde ceviz yaprağı tipindedir.

Cura küçük bir telli çalgı aleti olduğu için, yörükler heybesinde, torbasında rahatlıkla taşımışlardır. Bu nedenle cura bir Yörük çalgısıdır. Oğuzların Avşar Boyları Acıpayam’dan başlayıp Koçaş Dağına kadar yerleşmişlerdir. Günümüzde dahi Kozağaç ve Dirmil Yöresinde İki Telli Kopuz çalınmaktadır. İki Telli Kopuzun yanında Üç Telli Cura ve Üç Telli Bağlama bu yörelerimizde hala kullanılmaktadır. Cura yıllardır çalınmaya çalınmaya günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bir sanat eseri haline gelmiştir.

* Cura Ustasıdır.

Bazı TRT sanatçıları yöre sanatçılarından çalma tekniklerini öğrenmişler ve TRT'ye taşımışlardır. Kimisi çalmada başarısız olmuş, sesini ve parmaklarını kullanamadıkları için, “Cura tek başına çalınan çalgı aleti değildir” demişlerdir. Hâlbuki yıllarca Yörükler dağda, kırdan ve bayırda curayı çalıp söylemişlerdir. Yörük Çalgısı Cura'nın yaşatılması dileklerle saygılar sunarım.

TEKE YÖRESİ YÖRÜK-TÜRKMEN TÜRKÜLERİNDE YAYLA VE GÖÇ

Doç. Dr. Sevilay GÖK*

Türk halkının en eski yaşam biçimlerinden biri olan yaylacılık, yaz aylarında yüksek, serin, yaşanabilir ve hayvanların otlamasına uygun yerlere göçme eylemidir. Özellikle geçimlerini hayvancılık üzerinden sağlayan toplumlar, hayvanları için uygun koşulları sağlayabilmek için yaylalara göç etmeye ihtiyaç duymuşlardır. Yayla kelimesi TDK'ya (2023) göre, “dağlık, yüksek bölgelerde, kışın hayat şartları güç olduğu için boş bırakılan, yazın havası iyi ve serin olan, hayvan otlatma veya dinlenme yeri” şeklinde tanımlanmıştır. “Anadolu göçer kültürü, hayvancılığa dayalı bir ekonominin belirlediği, “konargöçer”, “yarı göçer” ve “yaylacı” toplulukların geleneksel yaşama biçimidir” (Şenesen, 2011: 267). Yazın yaylaya çıkılarak belirli bir süre yaşanan yerleşim yerlerine “yaylak”, kışın ise kış koşullarının daha rahat geçmesi için dağ yamaçları ya da ovada bulunan yerleşim yerlerine de “kışlak” adı verilmektedir. “Mevsimebağlı mekân değişimlerinin anlatım bulduğu ve bugün yayla kültürüyle devam eden yaylak kışlak göçleri, Yörükler tarafından sürdürülen konar göçerlik, Türklerin göçkültürünün köklü ve daimî yansımaları olduğunun birer örneğidir” (Kurt, 2020: 32). Yörük, hayvancılıkla uğraşan, konar göçer hayat yaşayan kişi ya da kişiler olarak adlandırılmasının yanında “çok yürüyen” anlamı da bulunmaktadır. Yörük-Türkmen tabirlerinin birbirlerinin yerine kullanılan kelimeler olduğu söylenebilir. Sakin (2010), 16. yüzyıl Osmanlı kayıtlarında, Kızılırmak'ın batısında göçer hayat yaşayan gruplara “Yörük”, Kızılırmak'ın doğusu ve güneyinde kalan gruplara ise “Türkmen” adının verildiğini, söz konusu bölgelerde (Kızılırmak'ın doğusu ve Güney Anadolu'da) hâkim olan ve Osmanlı ile çatışan Akkoyunlu, Karakoyunlu ve Dulkadirli beyliklerin “Türkmen” olarak adlandırıldığını ve Osmanlı'nın kendi konar göçerlerini (aslin-

* Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvan Türk Müziği Bölümü Öğretim Üyesi. sevilaygok@akdeniz.edu.tr.

da Türkmenlerini) onlardan ayırmak için “Yörük” dediğini ifade etmiştir (s: 23). Bahsi geçen Türkmen beyliklerinin toprakları Osmanlı himayesine girdikten sonra Yörük-Türkmen ayrımının da ortadan kalktığı bilinmektedir. Seyirci (2000) çalışmasında Yörüklerin yazın yaylalarda, güzün güzlüklerde, kışın kışlıklarda hayvancılıkla uğraşarak, büyüklü küçüklü gruplar halinde yaşayan konar göçer Türkler olduğunu, bu konar-göçer grupların yirmi, otuz hane olabildiği gibi yüz veya beş yüz haneli büyük gruplardan oluşabileceğini ve grupların başında yönetici durumunda bir bey bulunduğunu belirtmiş ve yazın yörüklerin, güneyde geniş otlakların üzerine yer alan Toros Dağları'nın üzerindeki yaylalara, Doğu, Güneydoğu ve Batı Anadolu'da yine yüksek yaylalara çıktıklarını ifade etmiştir (s:3-4). Yörükler yayla seçerken birtakım özelliklerin bir arada olmasına dikkat ederler. “Yaylaların bol ve güzel suları olan, açık düzlük, bol otlu yerler olmaları arzulanır. Böyle yaylalar olduğu gibi, sarp, biçimsiz yerlere de yayla denir, çaresiz buralarda da maişet (geçim, geçinme) teminine uğraşılır. Güzel kokulu otları hayvanlara yarar, süt yağ nefis olur. Hayvanın eti lezzetli olur. Yayla, güzel havası güzel suyu, iyi manzarasıyla insanlara çok yarar. Çocuklar gürbüzleşir, hastalar iyileşir. Yayla, bir istihlal, imalat ve satış yeridir de. Baharda yavru veren hayvanların sütü bol miktarda yaylada alınır. Yağ, peynir yapılır. Kuzu ve oğlaklar beslenip, satılırdı. (Eröz, 1991: 91). Geçmiş yaşam alışkanlıklarının devamı niteliğinde bir uygulama olan göçlerin, insanların tabiat koşullarına uyum sağlama çabası olarak biçimlenen göç kültürüyle ve onun eşlikçisi edebi verimlerle, kendisine özgü bir ifade dünyası yarattığı söylenebilir. Bu edebi verimler içerisinde göç olgusunu yansıtan faaliyetlerden biri yaylacılık geleneği olmuştur (Dağlı, 2021: 427; Kurt, 2020: 34).

“Teke yöresinde, Torosların Akdeniz'e bakan kıyı şeridinde, iklim bakımından ılıman, kuytu ve korunaklı yerlerinde kışlayan Teke Yörükleri, ilkbaharın gelişiyi rahata kavuşurdu. Bu rahatlık özellikle Nisan'dan sonra sahilde havaların ısınması sonucunda sıcağın ve sineğin etkisinin hissedilir derecede artması ve otların kurumaya yüz tutması üzerine son bulurdu.

Böylece hayvanlar için yeni taze otlak alanlar bulmak zarureti doğduğundan Toros sıradağları üzerinde yer alan otu ve suyu bol yüksek, serin yaylalara göçüp yazı orada geçirirlerdi” (Ak (2015: 267).Teke yöresi “Burdur ve ilçeleri merkez olmak üzere; Denizli’nin Acıpayam, Serinhisar, Çameli, Muğla’nın Fethiye ve Köyceğiz’e kadar olan bölümü, Antalya’nın Korkuteli, Elmalı ve çevresi ile Afyon ilinin Dinar, Dazkırı, Başmakçı çevresi, Teke yöresi kültürünün görüldüğü ve yaşadığı bir çevre olarak bilinmektedir (Gök Akyıldız, 2016: 3).“Yaylacılık; ülkeyimizin coğrafi bölgeleri hatta illerine göre kendine has kuralları, coğrafik özellikleri, yayla adına bestelenmiş şarkı ve türküsü, terminolojisi, konutları, bitki örtüsü, yaban hayvanları, yiyecekleri, şenlikleri, inanışları, hastalıkları, kullanılan aracı ve gereci olan ayrı bir dünya, ayrı bir kültürdür” (Haberal, 2011: 17).

Teke Yöresinde yaşamış Yörük-Türkmenlerin gelenekleri, yaşam tarzları, duygu ve düşüncelerisözlü kültür belleği olan türkülerde de yansımıştır. Yayla ve göç unsurlarının Teke Yöresi türkülerine nasıl yansıdığını belirlemek için, yayla ve göç konulu türküler kırık hava ve uzun hava formunda ayrılaraktasınıf edilmiş, türkülerin kaynak kişi, tür, makam dizisi, ölçüsü, ses sınırı ve temasına ilişkin özelliklerTablo 1 ve Tablo 2’de belirtilmiştir.

Tablo 1. Yayla ve göç konulu “kırık hava” formundaki Teke yöresi Yörük-Türkmen türkülerinin kaynak kişi, tür, makam dizisi, ölçüsü, ses sınırı ve teması

Sıra No	Repertuvar ve Türkü Adı	No	Kaynak Kişisi	Form/Tür	Makam Dizisi	Ölçüsü	Ses Sınırı	Teması
1	2346 Şu yaylanın çamları (Denizli)		İsmet Kural	Kırık Hava	Gülizar	9/8	6 ses	Aşk-Sevda
2	2423 Meşesi Meşesi (Denizli)		Talip Özkan	Kırık Hava	Hüseyini	9/16	8 ses	Aşk-Sevda
3	2474 Bülbul Yuvan Yıkıldı mı (Denizli)		Yöre Ekibi	Kırık Hava	Hüseyini	5/8	10 ses	(Göç) Ağıt
4	3438 Bir yayla isterim (Denizli)		Paşa Osman Acar	Kırık Hava	Hüseyini	4/4	10 ses	Aşk-Sevda
5	3506 Yaylalarda Gezersin (Denizli)		Şinasi Uslu	Kırık Hava	Hüseyini	9/8	8 ses	Aşk-Sevda

6	3797 Ardiç biter Eşe'lerin dağında (Denizli)	Süleyman Uğur	Kırık Hava	Gülizar	9/8	8 ses	Aşk-Sevda
7	3258 Gara yaylanın çamları (Denizli)	Süleyman Uğur	Kırık Hava	Uşşak	4/4	6 ses	Ağır
8	2919 Taşa vurдум bir tekme (Isparta)	Hüseyin Karatürk	Kırık Hava	Eviç	9/8	6 ses	Aşk-Sevda
9	2050 Birini yavrum (Isparta)	Halit Güler	Kırık Hava	Gülizar	4/4	8 ses	Tören (Yayla Göçü)
10	988 Birini yavrum birini (Antalya)	Hüseyin Balkan Nimet Balkan	Kırık Hava	Hüseyini	9/8	8 ses	Aşk-Sevda (Yayla Göçü)
11	1554 Eren de yaylası (Antalya)	Mehmet Görgülü	Kırık Hava	Gülizar	9/8	9 ses	Aşk-Sevda
12	2102 Yaylılarda olur geyik tekesi (Antalya)	Mehmet Yılan	Kırık Hava	Hicaz	2/2	7 ses	Aşk-Sevda Ayrılık
13	2378 Al devesi mor köşekli (Antalya)	Hasan Çağrı	Kırık Hava	Hüseyini	9/8	7 ses	Aşk-Sevda
14	3983 Karşiki yayla ne güzel yayla (Antalya)	Musa Gönül	Kırık Hava	Hüseyini	9/8	7 ses	Semah
15	961 Çekemedim akça kızın göçünü (Antalya)	Şevket Yanıkoğlu	Kırık Hava	Rast	4/4	9 ses	Aşk-Sevda (Göç)
16	493 Yayla yollarında yürüyüp gelir (Burdur)	Ahmet Yamacı	Kırık Hava	Hüseyini	9/16	11 ses	Aşk-Sevda
17	1454 Gidelim Gidelim (Burdur)	Emin Demirayak	Kırık Hava	Hüseyini	9/16	10 ses	Aşk-Sevda
18	4557 Çadır kurdum şu yaylanın düzüne (Burdur)	Tepeli Hasan Büyük Çoban	Kırık Hava	Gülizar	4/4 6/4	10 ses	Aşk-Sevda
19	1960 Çekin mayaları da buradan gidelim (Burdur)	Emin Demirayak	Kırık Hava	Hüseyini	9/16	7 ses	Gurbet
20	2665 Dirmilcikten gider yaylanın yolu (Burdur)	Faik İnce Ferhat Erdem	Kırık Hava	Gülizar	9/16	9 ses	Aşk-Sevda
21	262 Yayla yollarında galdım yalınız (Fethiye)	Mustafa Coşkun	Kırık Hava	Gülizar	9/16	8 ses	Aşk-Sevda
22	2357 Yaylanın	Cavit	Kırık	Uşşak	9/8	6	Aşk-

	gülü hoş olur (Fethiye)	Özkanlı	Hava			ses	Sevda
23	1896 Fadimemi doru taya bindir- dirm (Dinar)	Mustafa Artürk	Kırık Hava	Hüseyini	2/2	9 ses	Ağıt

TRT Türk Halk Müziği Repertuvar arşivine kayıtlı “kırık hava” formunda 62 Antalya türküsü, 105 Burdur türküsü, 92 Denizli türküsü, 50 Isparta türküsü, 27 Muğla/ Fethiye Türküsü ve 26 Afyon/ Dinar türküsü olmak üzere toplam 362 türkü taranmış, sözlerinde yayla ve göç ifadelerinin yer aldığı 23 türkü tespit edilmiştir. Bu türküler içerisinde yayla ifadesi daha yoğun kullanılmış olup, göç anlatımına nispeten daha az rastlanmıştır. Bu durumda Antalya’da 6, Burdur’da 5, Denizli’de 7, Fethiye’de 2, Isparta’da 2 ve Dinar’da 1 türküde yayla ve göç ifadesinin yer aldığı görülmüştür. Türkülerin kaynak kişileri; İsmet Kural, Talip Özkan, Yöre Ekibi, Paşa Osman Acar, Şinasi Uslu, Süleyman Uğur, Hüseyin Karatürk, Halit Güler, Hüseyin Balkan, Nimet Balkan, Mehmet Görgülü, Mehmet Yılan, Hasan Çağrı, Musa Gönül, Şevket Yanıkoğlu, Ahmet Yamacı, Emin Demirayak, Tepeli Hasan, Büyük Çoban, Faik İnce, Ferhat Erdem, Mustafa Coşkun, Cavit Özkanlı, Mustafa Artürk’tür. Kırık hava formundaki türküler Hüseyini (f:11, %48), Gülizar (f:7, %31), Uşşak (f:2, %9), Hicaz (f:1, %4), Rast (f:1, %4), ve Eviç(f:1, %4) olmak üzere 6 farklı makam dizisinde görülmüştür. Kullanım sıklığı bakımından ilk sırada yer alan makam dizisi Hüseyini’dir. Türkülerin tartım kalıplarını gösteren ölçülere bakıldığında, 2/2 (f:2, %9), 4/4(f:5, %22), 5/8 (f:1, %4), 9/8 (f:9, %39), 9/16 (f:6, %26) olmak üzere 5 farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu ölçülerden kullanım sıklığı bakımından en yaygın görülen 9/8’lik ölçü kalıbıdır. Türkülerin ses sınırına bakıldığında 6 ses (f:4, %18), 7 ses (f:4, %18), 8 ses (f:6, %26), 9 ses (f:4, %17), 10 ses (f:4, %17), 11 ses (f:1, %4) olduğu belirlenmiştir. Türkülerde en yaygın görülen 8 ses genişliğidir. Türküler temaları bakımından ele alındığında, aşk- sevda (f:17, %74), ağıt (f:3, %13), gurbet (f:1, %5), tören (f:1, %4) ve semah (f:1, %4) olmak üzere beş farklı şekilde tespit edilmiş, çok büyük oranda aşk- sevda temalarının işlendiği görülmüştür.

“Bülbül Yuvan Yıkıldı mı”, “Birini yavrum (Isparta)”, “Birini yavrum birini (Antalya)” ve “Çekemedim akça kızın göçünü” türkülerinde göç teması vurgulanmıştır. “Bülbül Yuvan Yıkıldı mı” türküsünde “Bülbülyuvan yaş mı oldu, Yavruların bir hoş oldu, Ölüm sana göç mü oldu” dizelerinde göç olgusu, ölüm sebebiyle ayrılık ile ilişkilendirilmiştir. “Birini yavrum (Isparta)”, “Birini yavrum birini (Antalya)” ve “Çekemedim akça kızın göçünü” türkülerindeki göç teması, yaylaya dönemlik göç etme eyleminin ifadesinde kullanılmıştır.

Türkülerde yayla konusu vurgulanırken birtakım betimlemeler, eylemler, tanımlayıcı sözler, isimler ve yer adları (Dirmil yaylası, Erende yaylası (Eren dağı) gibi) vurgulanmıştır. Yaylanın yolu, düzü, taşı, çamı, meşesi, gülü, keklikleri, geyik tekesi, dorusu (doru: gövdesi kızıl, ayakları ve yelesi koyu renkli olan, yağız at) gibi pek çok betimleyici kelimeler görülmektedir.

“Yaylalarda gezersin, Keklik gibi sekersin, Ak kayanın başında, Yanık yanık ötersin. Yaylalarda inersin, Al basmalar giyersin, Akşamlarda olunca, Nerelerde dönersin’ örneğinde olduğu gibi, aşk- sevda türkülerinde yayladaki sevilen kişinin hal ve hareketleri de türkülerde vurgulanmıştır.

Tablo 2. Yayla ve göç konulu “uzun hava” formundaki Teke yöresi Yörük-Türkmen türkülerinin kaynak kişi, tür, makam dizisi, ses sınırı ve teması

Sıra No	Repertuvar No ve Türkü Adı	Kaynak Kişisi	Form/Tür	Makam Dizisi	Ses Sınırı	Teması
1	133 Çingir (De) Çingir Öter (De) Yaylanın Daşı (Burdur)	Ali Urhan	Uzun Hava Gurbet	Hüseyini	8 ses	Gurbet
2	525 Bizim Bu Yaylalarımızın Menekşesi Top Biter (Burdur)	Mustafa Kara	Uzun Hava Gurbet	Gerdaniye	7 ses	Aşk-Sevda
3	524 Bizim Şu Yaylalarımız Altın Oluklu (Burdur)	Alaaddin Atasoy	Uzun Hava Gurbet	Hüseyini	8 ses	Aşk-Sevda
4	950 Dolan Gel Sevdiğim Burdur Dağını (Burdur)	Rıza Yağız	Uzun Hava Gurbet	Gülizar	10 ses	Aşk-Sevda
5	176 Ezelidir Gahba Gönül Ezeli (Denizli)	Şinasi Uslu	Uzun Hava Gurbet	Gülizar	8 ses	Aşk-Sevda
6	281 Keklik Öter De Kendi Dinler Sesini (Antalya)	Zeynep Köken	Uzun Hava Gurbet	Gülizar	8 ses	Gurbet
7	1033	Rıza Yağız	Uzun	Gülizar	7 ses	

	Kocamandı Dağların Başı		Hava			Gurbet
	Arkadaşlar Kocaman		Gurbet			
	Olur (Burdur)					
8	1032	Rıza Yağız	Uzun	Gülizar	7 ses	Aşk- Sevda
	Salınıp Gelir De Gelin		Hava			
	Yayla Yolundan (Burdur)		Gurbet			
9	713 Sizin De Yayılanızın	Kadir	Uzun	Hüseyini	8 ses	
	Şalbaları Kurumuş	Türen	Hava			Gurbet
	(Burdur)		Gurbet			
10	737 Yalбір Yalбір Yanar		Uzun	Hüseyini	8 ses	
	Yayılanın Taşı (Burdur)	Faruk	Hava			Gurbet
		İnce	Gurbet			

TRT Türk Halk Müziği Repertuvar arşivine kayıtlı “uzun hava” formunda 5 Antalya türküsü, 45 Burdur türküsü, 2 Denizli türküsü, 3 Isparta türküsü ve 3 Afyon/ Dinar türküsü olmak üzere toplam 58 türkü taranmış, sözlerinde yayla ve göç ifadelerinin yer aldığı 10 türkü tespit edilmiştir. Muğla/Fethiye’ye kayıtlı uzun havaya rastlanmamıştır. Teke yöresinde icra edilen uzun havalar “gurbet havası” olarak adlandırılmaktadır. Bu uzun havalardan 8’i (%80) Burdur, 1’i (%10) Antalya ve 1’i (%10) de Denizli yöresine kayıtlıdır. Gurbet havalarının kaynak kişileri; Ali Urhan, Mustafa Kara, Alaaddin Atasoy, Rıza Yağız, Şinasi Uslu, Zeynep Köken, Kadir Türen, Faruk İnce’dir. Uzun hava formundaki türküler Hüseyini (f:4, %40), Gülizar (f:5, %50), Gerdaniye (f:1, %10) olmak üzere 3 farklı makam dizisinde görülmüştür. Kullanım sıklığı bakımından ilk sırada yer alan makam dizisi Gülizar’dır. Türkülerin ses sınırı 7 ses (f:3, %30), 8 ses (f:6, %60) ve 10 ses (f:1, %10) olmak üzere 3 farklı şekilde görülmüş olup en yaygın görülen ses genişliği 8 sestir. Gurbet havalarının sözlerindeki ana tema hasret ve gurbettir. Bunun yanında sevdiğine kavuşamamanın verdiği özlem ve sevgi de dile getirilmektedir. Bu durumda türkülerin 5’i (f:5, %50) gurbet, 5’i (f:5, %50) de aşk- sevda konularını içermektedir. Gurbet havalarının sözlerinde göç olgusu bulunmamaktadır.

Sonuç

Teke Yöresi Yörük- Türkmen türkülerinde yayla ve göç olgusunun incelendiği bu çalışmada, TRT Türk Halk Müziği Arşivine kayıtlı Antalya, Burdur, Isparta, Denizli, Muğla/Fethiye

ve Afyon/Dinar'a kayıtlı 58 uzun hava, 362 kırık hava taranmış, sözlerinde yayla ve göç ifadelerinin yer aldığı 10 uzun hava ve 23 kırık hava olmak üzere toplam 33 türkü ezgi ve söz özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

Türkülerde çoğunlukla aşk- sevdâ teması öne çıkmaktadır. Kırık havalarda yayla ifadesi oldukça yaygın görülmüş, göç olgusuna nispeten daha az rastlanmıştır. Göç kavramı, Bülbül Yuvar Yıkıldı mı" türküsünde ölüm sebebiyle ayrılık olarak ifade edilirken, "Birini yavrum (Isparta)", "Birini yavrum birini (Antalya)" ve "Çekemedim akça kızın göçünü" türkülerinde dönemlik yayla göçleri vurgulanmıştır. Kırık havalarda Hüseyinî makam dizisi, gurbet havalarda ise Gülizar makamı dizisi yaygın olarak görülmüştür. Kırık havalardaki ritimsel yapıya bakıldığında, ölçü sayıları içerisinde kullanım sıklığı bakımından en yaygın görülen 9/8'lik tartım kalıbıdır. Uzun hava ve kırık havalarda ses genişlikleri çoğunlukla 8 sestir, dolayısıyla türküler 1 oktav içerisinde seyretmektedir.

Kaynakça

- Ak, M. (2015). *Teke Yörükleri (1800-1900)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları: Ankara.
- Dağlı, E. (2021). "Tourism Activities in Turkey during and after the Era of Atatürk", Edt. İ. Yazıcıoğlu, Ö. Yayla, *Dynamics of International Tourism: Contemporary Issues and Problems*, Peterlang Yayınevi, Berlin, ss.425-444.
- Eröz, M. (1991). *Yörükler*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı: İstanbul.
- Gök Akyıldız, S. (2016). Burdur yöresi Türk halk müziği ve özellikleri. Doktora Tezi. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*. Konya.
- Haberal, H. (2011). Yayılacılık Kültürünün Yayla Turizmi İçindeki Önemi: Rize Yayılları Örneği. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Turizm İşletmeciliği Eğitimi Anabilim Dalı.
- Kurt, B. (2020). Geleneksel Türk Kültüründe Göç Olgusunun Türkülere Yansımaları ve Malatya Yöresi Yayla Türküleri. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 30-42.
- Sakin, O. (2010). 16. yy. Osmanlı Arşiv Kayıtlarına Göre Anadolu'da Türkmenler ve Yörükler (Boylar, Kabileler, Cemaatler). Ekim Yayınevi: İstanbul.
- Seyirci, M. (2000). *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. Der Yayınevi: İstanbul
- Şenesen, R. (2011). Osmaniye/Düziçi'nde Düünden Bugüne Yayılacılık ve Varsak-Türkmenlerinin Yayla Göçü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, Sayfa 267-286.

İnternet Kaynakları

www.repertukul.com/ TRT Türk Halk Müziği Nota Arşivi

<https://sozluk.gov.tr/TKD>

KONARGÖÇER YAŞAM MÜZİK İLİŞKİSİ: YÖRÜK MÜZİĞİ*

Levent ERGUN**

Özet

Toplumların yaşam kalıpları ile kültürleri arasında bir ilişki söz konusudur ve yaşam kalıpları toplumların kültürlerini büyük oranda biçimlendirir. Göçebe ya da yerleşik olma durumu toplulukları anlamada ve tanımada önemli bir rol oynar. Genel olarak göçebe yaşam ya da yarı göçebe yaşam olarak da adlandırılan konargöçer yaşam Yörüklerin geleneksel yaşam biçimidir. Göçebe yaşam ve bu yaşam biçimi içerisinde ana geçim kaynağı olan hayvancılık Yörük müziğinin pek çok yönünü anlamak bakımından büyük önem taşır. Yörüklerin dağlarında yer alan parçalar ve türlerin yanı sıra çalgıların da bu yaşam örüntüsü doğrultusunda biçimlendiğini söylemek mümkündür. *Yayıık soğudan, çömlek kırdıran* ve *Karakoyun* gibi ezgiler konargöçer yaşama ilişkin öyküleri olan dağardaki örnek parçalardır. Söz konusu parçaların ezgi ve öyküleri toplumsal belleğin oluşmasına katkı sağlar. Göçebe ya da konargöçer yaşam biçiminde tekrar edilme yoluyla Yörük kültürel kimliğinin yeniden üretilmesine neden olur.

Yörük müziğinin diğer bir önemli özelliği *boğaz çalma* pratiğidir. *Boğaz çalma*, türkü söylemede sesin özel bir teknikle kullanılması sonucu oluşan vokal bir türdür. Başlıca kadınlara özgüdür ve temelde kaval sesinin taklit edilmesinden oluşur. Sözler değiştiğinde farklı parçalar olarak algılanan boğaz havalarında bir Yörük topluluğuna özgü tek bir ezgi söz konusudur. Dolayısıyla bu kalıp ezgi toplulukta bir farkındalık oluşturur ve aynı zamanda topluluğun diğer Yörükler tarafından tanınmasını sağlayan müziksel bir kimlik olarak algılanır.

* II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi'nde (2016) sunulan ve bildiri kitabında yer alan metnin genişletilmiş halidir.

** Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji Bölümü öğretim üyesi.

Günümüzde, Yörüklerin neredeyse tamamı yerleşik olarak yaşamlarını sürdürmektedir. Bugün Yörük müziği olarak seslendirilen dağar ise geçmişte göçebe yaşam içerisinde oluşan kalıplaşmış bir miras olarak varlığını sürdürmektedir.

Anahtar kelimeler: Konargöçer yaşam, Yörükler, Yörük müziği, kültürel kimlik.

Abstract

The Relation between Nomadic Life and Music: The Music of Yörüks

There is a certain relationship between life templates and cultures of societies which life templates structures culture in great deal. The distinction between nomadic life and settled life has a considerable meaning in identifying and understanding communities. Nomadic life is the traditional life of Yörük communities. Nomadic life and animal breeding as the main means of living is crucial to understand various musical dimensions of Yörük communities. It is possible to argue that besides repertory and genres, even musical instruments are structured by this nomadic life style. *Yayık soğudan*, *çömlük kırdıran* and *Karakoyun* are few of the melody samples within their repertory which narrates stories about nomadic life. Melodies and texts of such musical pieces do not only contribute to the formation of social memory, but also contribute to the reproduction of cultural identity.

Another important aspect of Yörük music is the practice of *boğaz çalma* (throat playing). It is a vocal genre performed by the application of a special technique in folk songs. Mainly women sing in this genre and it is an imitation of a kind of flute, *kaval*. Although only one melody exists for each Yörük community, this melody is considered as different musical pieces depending on different texts sing on this melody. Therefore each melody provides both a cultural identity for each Yörük community and a musical identity of each specific Yörük community among others.

Today, almost whole Yörük communities are live as settled. Thus, current repertory of these communities are performed as a heritage of past nomadic life.

Keywords: Nomadic life, Yörüks, Yörüks music, cultural identity.

Giriş

Günümüzden yaklaşık 10-12 bin yıl kadar önce bitki ve hayvanların besin üretimi için değerlendirilmeye başlaması insanlığın evriminde önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Evcilleştirme sonucu besin üretimi yoluyla elde edilen arpa ve buğday gibi tarımsal ürünler ile koyun ve keçi gibi hayvanlar ve bu hayvanlardan elde edilen ürünler insanların besin kaynakları arasında yerini almaya başlar. Bu evre öncesi ise insanlar doğanın kendilerine sunduğu besinler sayesinde avcı-toplayıcı topluluklar olarak yaşam sürmekteydi. İnsanların yaşam çevrelerinin getirdiği güçlüklerle karşı gelişen biyolojik ve kazanılmış/öğrenilmiş davranış örüntüleri ile oluşan kültürel özellikleri uyarlanma stratejilerini meydana getirir (Kottak, 2008, s. 262-263). Avcı-toplayıcılık, bahçecilik ve tarım, çobanlık söz konusu uyarlanma örüntüleri arasında yer alır.

Bu çalışmanın zeminini oluşturan etnografik araştırmaya dayalı veriler Antalya, Burdur, Isparta, Konya, Karaman, Mersin, Adana, Denizli ve İzmir'de 1995-2002 yılları arasında Yörükler ile gerçekleştirilen alan çalışmasında elde edilmiştir.

1. ANADOLU'NUN GÖÇEBE/KONARGÖÇER ÇOBANLARI: YÖRÜKLER

1.1.Çobanlık

Çobanlık, koyun, keçi, inek, sığır, at ve deve gibi hayvanların üretimi, bakımı ve beslenmesi, bu hayvanlardan elde edilen ürünlerden yararlanmaya dayalı bir yaşam tarzı, uyarlanma örüntüsüdür. Çobanlar genellikle göçebe yaşam tarzı sürdürürler. Bu göçebelik mevsime bağlı olarak hayvanlar için uygun otlatma alanlarına doğru gerçekleşir. Otlaklara doğru yapılan göç süresince izlenen yol ve yöne bağlı olarak farklı göç tipleri ortaya çıkar. Bunlar, yatay göçebelik (horizontal nomadism),

dikey göçebelik (transhüman, vertical nomadism), oval dönüsel göçebelik (elliptical nomadism) ve bir merkezi vaha ya da su kaynağı çevresinde gerçekleşen göçebelik (pulsatory nomadism) olarak sınıflandırılabilir (Johnson, 1969'dan aktaran, Kaufmann, 2009, s. 246). Benzer bir sınıflama, yatay doğrultuda otlakların değiştirildiği “sahra göçbeliği” (horizontal göçbelik), dikey olarak dağlara doğru gerçekleşen “dağ göçbeliği” (vertikal göçbelik) ve bu iki ana göçbelik dışında yerleşik hayata geçişte ara bir tip olarak da değerlendirilen hayvan sürülerinin sahipleri yerine ücretli çobanlar tarafından güdüldüğü yarı göçbelik, yaylacılık ve transhüman olarak da adlandırılan “göçebe hayvancılık” şeklindedir (Denker 1960'dan aktaran, Büyükcın Sayılır, 2012, s. 566). Kottak (2008) ise daha yalın olarak iki tür göç hareketinden söz eder. Çobanlık yapan grubun tamamının yol boyunca hayvanları ile birlikte göç etmesi göçebe çobanlık/hayvancılık ve grubun bir kısmının bir köy ya da çevresinde tarımla uğraştığı diğerlerinin ya da yalnızca çobanın hayvanları otlaklara götürmesi ise yaylacılık olarak adlandırılır (s. 281-282).

Türkçe’de “göç-” fiilinden türeyen [...] “göçer”, “göçer Türkmen”, göçer Yörük”, “konargöçer”, “göçer konar”, “göçer ev”, “göçer evler”, “göçer evli”, “göçebe”, “göçebe yörükler”, “göçebe Türkmenler”, “köçkün/göçgün”, “göçmel”, “yörük” ve “Türkmen” vb şeklinde geçen bu kelime veya terimler, özünde aynı anlama gelen ve her yıl mevsimsel döngülere göre kışla, yazla, yayla ve güzlelerinde düzenli bir şekilde dönemsel hayat tarzını yaşayanları ifade eden kelime ve terimlerdir. (Şahin 2020, s. 23)

Özetle söylemek gerekirse göçebe hayvancılık su kaynağı ve otlak çevresinde mevsimsel döngülere bağlı olarak gerçekleşen hareketlere dayalı bir örüntüdür. Yörükler, geleneksel olarak göçebe/konargöçer yaşam süren çobanlardır (bkz. Şekil 1). Yörükler, ağırlıklı olarak besledikleri küçükbaş hayvanların beslenmeleri nedeniyle yaz aylarını serin yayla/yaylaklarda, kış aylarını ise ılıman iklim özelliği taşıyan kışlaklarda geçirir.



Şekil 1. Konargöçer yaşam kalıbında yayladan bir kesit (L.Ergun kişisel arşivi, 1997)

1.2. Yörükler

Yörükler, Ege ve Akdeniz bölgesinin kıyı kesimlerinde koyun ve keçi çobanlığı yapan göçebe topluluklardır. Kendilerini tanımlamada köken vurgusu sürekli olarak Orta Asya üzerindedir. Anadolu'ya gelinen bölge olarak Horasan ve dolayları genel kabul gören ortak çıkış noktasıdır. Onlar için “atalarının Anadolu'ya Orta Asya'dan gelmiş olması” büyük önem taşır ve bu durumu “öz Türk” olmalarının adeta bir kanıtı olarak görürler. Yörük olmak Türk olmak ile eş anlamlıdır (Z. Köken, kişisel görüşme, 30 Haziran, 1997).

Tarihsel anlamda Oğuz Boyu'nun bir kolu olan Yörükler aynı zamanda Türkmenler olarak da adlandırılır. “Türkmen” terimi “Türk” kelimesinin sonuna -men hecesinin eklenmesi ile oluşur ve böylece “gerçek Türkler” ya da “safkan Türkler” olarak değerlendirilir (İnalçık, 2014, s. 467-468). Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu Osman Gazi atalarından söz ederken “Oğuzlar göçebe Yörüklerdir” diye söz eder” (Kafesoğlu, 1958'den aktaran, İnalçık 2014, s. 468).

Yörük terimi özel olarak bir etnik grup ya da aşireti işaret etmez. Göçebe/konargöçer olarak beslenen küçükbaş hayvanların otlak alanlarının mevsimsel değişimlerine bağlı olarak

gerçekleştirilen çobanlığı ifade eder ve yerleşik olarak yaşayanlara karşı olarak kullanılır. Bununla birlikte Osmanlı arşivlerine göre Yörük kelimesi Batı Anadolu ve Balkanlarda yaşayan göçebe toplulukları diğer göçebe topluluklardan ayırt etmek için kullanılan iktisadi ve yönetsel bir terimdi (İnalçık, 2014, s. 471-472; Dağlı, 2021: 429). Kemal Güngör (1941) 1940 yılında Toros Dağları ve çevresinde gerçekleştirdiği alan çalışmasına dayalı kitabında kendilerini Yörük olarak tanımlayan göçebe çobanlardan söz eder. 1990'lı yılların sonlarında Mersin dolaylarında Toros Dağı eteklerinde yaptığım alan çalışmasında benzer bir durumla karşılaştım. Geçmişte göçebe çobanlık yapmış ancak daha sonra yerleşik yaşama geçmiş köylüler, kendilerini nasıl tanımladıkları yönündeki soruma “biz Yörügüz” yanıtını verdi.

1.3. Toplumsal Örgütlenme

Yörükler arasındaki toplumsal örgütlenme biçimi aşiret yapısı gösterir. Aşiret, üyelerinin akrabalık ve aynı soydan gelme nedeniyle birbirine bağlı olduğu, aynı kökten geldiklerine inanan, ortak bir tarih ve kültürü paylaşan topluluklardır (Winthrop, 1991, s. 307; Aydın ve Erhan, 2003, s. 77). Avcı-toplayıcı ve tarımla uğraşan topluluklar da aşiret biçiminde örgütlenebilir. Dolayısıyla kabile toplumların hepsi çobanlık yapmaz ancak çobanlık yapan toplumlar aşiret yapısı gösterir. “Osmanlı kunnâme ve belgelerinde genel olarak ‘konar göçer’ veya ‘yörük’ olarak kaydedilen teşekküller, yukarıdan aşağıya bir sıraya göre boy (kabile, taife), aşiret, cemaat, oymak, mahalle, oba (aile) şeklinde bölümlere ayrılmıştır” (Halaçoğlu, 1991, s. 9).

Yörükler, aşiret adlarının beslenen hayvanlardan kaynaklandığını dile getirir. Karakoyunlu, Sarıkeçili, Karakeçili ve Karatekeli gibi aşiret adları hayvanlardan türetilmiş ve Orta Asya kökenlidir (Z. Köken, kişisel görüşme, 30 Haziran, 1997, O. Sarıot, kişisel görüşme, 02 Mayıs, 2002). Yörük toplulukları aynı zamanda yine akrabalık temeline dayalı soy grubu olarak da toplumsal örgütlenme içinde de bulunabilir. Bu durumda daha çok aşiret altında bir erkek bir aile büyüğünün çevresinde toplanma gerçekleşir. Sözelimi İzmir çevresinde yaşayan Karatekeli Yörükleri “Durukhocalı”, “Topallı” ve “Karnıkaralı” ol-

mak üzere üçe ayrılır. Bu ayrım üç kardeşin çevresinde soya bağlı olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bu soy grubundan birine bağlı bir üye kendini tanımlamada “Karatekeli aşiretinin Durukhocalı kolundanım” ifadesini kullanır (D. Kalkın ve İ. Kalkın, kişisel görüşme, 25 Kasım, 2000).

1.4. Yaşam Kalıpları

a. Göçebe yaşam: Yörüklerin geleneksel yaşam biçimidir. Aşiret ya da soy grubuna bağlı Yörük topluluğu beslediği hayvanlar için uygun otlak alanları doğrultusunda sürekli bir yolculuk halindedir. Mevsimlere ve iklime de bağlı olarak konaklamaların yapıldığı bir alan için sürekli bir yer değiştirme söz konusudur. Bir yerde sabit olarak kalmaksızın süren yaşam tarzında ev bir çadırıdır. Koyun ve keçi gibi ağırlıklı olarak beslenen hayvanların yanı sıra yük taşımada kullanmak üzere daha az sayıda deve beslenir. Tarıma dayalı bir uğraş söz konusu değildir. Tarım ürünleri hayvanlardan elde ettikleri ürünler ile yaptıkları değiş-tokuş yoluyla sağlanır. Günümüzde göçebe yaşam süren Yörük yok denecek kadar azdır. Mersin dolaylarında kışı geçiren Sarıkeçili aşiretine bağlı birkaç çadır vardır.

b. Yarı göçebe yaşam: aynı zamanda konargöçer yaşam olarak da adlandırılan bu yaşam örüntüsünde göçebe yaşamdan farklı olarak kış ayları bir köyde sabit olarak bir evde geçirilir. Yaz ayları ise beslenen küçükbaş hayvanların beslendiği otlak alanlarda, yaylalarda yaşam sürülür. Hayvan sayısı göçebe yaşama göre daha azdır ve tarım daha ağırlık kazanmaya başlar. 18 ve 19. yüzyıldan başlayarak 1950 ve 1960'lı yıllara dek yaygın bir yaşam tarzıdır.

c. Yerleşik yaşam: diğer iki yaşam biçiminde görülen göç artık gerçekleştirilmez. Bütün bir yıl sabit olarak bir evde geçirilir. Temel geçim kaynağı tarım başta olmak üzere hayvancılık dışında başka alanlardır. Hayvancılık yapanlar ise hayvanlarını evlerinde ya da yakınındaki besihanelerde beslerler ve hayvan sayısı ise iyice azalmıştır. Kimi aileler yalnızca kendi ihtiyaçlarını karşılayacak kadar hayvan beslemektedir. Günümüzde Yörüklerin nerdeyse tamamı yerleşik olarak yaşam sürmektedir.

2. YÖRÜK MÜZİĞİ

Yörüklerin geleneksel yaşam örüntüsü olan göçebe hayvancılığın Yörük müziğinin biçimlenmesinde büyük etkisi vardır. Yörük müziğine ilişkin türler, çalgılar ve dağar ile konargöçer hayvancılık arasında sıkı bir bağ söz konusudur. Çobanlık bu yaşam tarzında önemli bir uğraştır ve Yörük müziği büyük ölçüde bu çobanlar tarafından gerçekleştirilir.

2.1. Yörük Müziğinde Toplumsal Cinsiyet

Yörüklerde çalğı çalma erkeklere özgü bir pratiktir. Kaval, sipsi, düdük ve düdük benzeri üfleme çalgılar erkek çobanlar tarafından genellikle hayvan sürüsünü güderken çalınır. Seslendirilen ezgiler ise hayvancılık ve göçebe yaşama ilişkindir. Koyun çobanlığı yetişkin erkekler tarafından yapılır. Bu nedenle “çoban kavalı” ya da kavalın uzunluğuna atfen söylenen “dokuz tutam” ya da “dokuz boğum” kaval, erkek koyun çobanlarınınca çalınır. Ayrıca koyunların otlak alanlarına gece götürülmesi koyun çobanlığının erkekler tarafından yapılmasının önemli bir nedenidir. Keçi çobanlığı ise aile içerisindeki genç kız-erkek ya da kadınlar tarafından gerçekleştirilir. Keçi çobanlığı yapan genç erkekler düdük ya da dokuz tutam kavaldan daha kısa olan kaval düdük çalabilir. Keçi çobanının daha çok ayakta sürüyü gütmesi nedeniyle kaval düdük çalması görece olarak kolaydır. Vokal pratikler, özellikle türkü söylemede cinsiyete dayalı bir ayırım yoktur. Hem kadınlar hem de erkeklerin türkü söylediği görülür. Ancak kadınlar ve erkekler kendi aralarındaki toplantı ve eğlencelerde türkü söyler. Kadın ve erkeklerin karma olarak bulunduğu ortamlarda kadınlar türkü söylemez.

2.2. Çalgılar ve Dağar

Yörük müziğinde kullanılan çalgılar kaval, sipsi, düdük, kaval düdük (bkz. Şekil 2), kemik düdük gibi üfleme çalgıların yanında üçtelli (bkz. Şekil 3), kemane ya da kabak kemane gibi telli çalgılardır. Bu çalgılar geleneksel olarak göçebe ve yarı göçebe yaşamda Yörük çobanlar tarafından seslendirilir. Ancak bunun dışında yerleşik yaşamda çobanlık yapmayan Yörükler tarafından da çalınır. Def ve deblek gibi (Z. Köken, kişisel görüşme, 30 Haziran, 1997) vurma çalgılar kadınlar arasında gerçekleştirilen kına gecesi ya da benzeri eğlencelerde kullanı-

lır. Bunun dışında erkekler tarafından kullanılmaz. Toros dağları ve çevresinde Yörük ve Türkmenler arasında uzun yıllar çalışma yapan Yalgın (1940) davul, def ve deblek gibi çalgıların Yörüklerin yaşadığı bölgelerde ancak Abdallar tarafından düğünlerde kullanıldığını dile getirir.



Şekil 2. Kaval düdüğü icrası (L. Ergun kişisel arşivi)



Şekil 3. Üçtelli icrası (L.Ergun kişisel arşivi, 1997)

Yörüklerin kullandığı çalgıların en önemli özellikleri küçük ve hafif olmaları nedeniyle göçebe yaşamda kolayca taşınabilmeleridir. Çalgılar, kışlak ve yayla arasındaki göç sırasında ve hayvan sürülerini güderken kullanılır. Seslendirilen dağar ise göçebe hayvancılık ile doğrudan ilişkilidir. Çobanlık yapılırken ve beslenen hayvanlara yönelik olarak çalınan ezgilere genel olarak *davar havaları* adı verilir. Bununla birlikte hayvanların yem ve su içmelerine yönelik ancak bazı çobanlar tarafından bilinen *dayanak havası* gibi spesifik ezgiler de vardır (H. Su, kişisel görüşme, 06 Kasım, 2000).

Bu ezgilerin dışında *gurbet havası*, *ağıt* gibi uzun hava karakterinde parçalar ve *zeybek* ve *teke zortlatması* ise oyun havaları

olarak sayılabilir. Bunlardan yavaş hızdaki zeybek Yörükler dışında da seslendirilen bir havadır. Yörükler arasında en yaygın seslendirilen teke zortlatması adlı oyun havasında figürlerin keçilerin hareketlerini taklit ettiğine ve ezgideki kıvraklığın ve hareketliliğin de keçilerin hareketlerine dayandığına inanılır (Ergun, 2004, s. 20).

Yörük müziğinde adı geçen çalgıların birlikte icrası söz konusu değildir. Bu çalgılar genellikle tek başına solo olarak seslendirme yapar. Birden fazla çalgının bir arada seslendirme yapması ender görülen bir durumdur. Toplu seslendirme geleneğinin olmaması ve bireysel icranın bu denli ön planda olması çobanlığın bireysel olarak gerçekleştirilen bir iş olmasına bağlanabilir.

Yayık soğudan, *çömlek kırdıran* ve *Karakoyun efsanesi* gibi göçebe çobanlığa ilişkin öyküleri olan ezgiler dağar önemli bir yeri olan ve çobanlar tarafından sık seslendirilen havalardır. Bununla birlikte bu ezgilere ait öyküler çalgı çalmayan göçebe ya da yarı göçebe yaşam üyesi Yörükler tarafından da bilinir. Hatta bugün yerleşik yaşam süren pek Yörük için de ataları ile ortak bir mirası paylaşma ve Yörük kültürel kimliğini pekiştirme ve yeniden üretme aracı olarak iş görür. Bu öykülerin aktarılacak gelmesi ve varlığını sürdürmesi üstelik anlatıldığı farklı yörelerde oralara özgü yer ve kişilerle özdeşleştirilmesi toplumsal belleğin oluşması ve canlılığını korumasına neden olur.

Bununla birlikte Yörük müziğinde başat çalgı olan kaval (bkz. Şekil 4) ve çobanlığın özellikle koyun ve deve çobanlığının İslam inancına uygunluk gösteren söylemlerle meşruiyet kazandırılmaya çalışılması dikkat çekicidir. Ayrıca koyun ve deve çobanlığının birer “Pîr”e bağlanarak korunmaya çalışılması ve kutsiyet atfedilmesi söz konusudur. Buna göre deveciliğin pîri Hz. Muhammed döneminde yaşamış olan Veysel Karani’dir. Koyun çobanlığının pîri ise Hz. Musa’dır (Eröz, 1991, s. 136,197; O. Sarıot, kişisel görüşme, 02 Mayıs, 2002). Böylece koyun ve deve çobanlığı, deve ile yük taşımacılığı ve nakliyecilik yapma meşrulaştırılmış olur. Benzer biçimde koyun ve kavalın cennetten çıkarak birlikte yeryüzüne geldiği inancı (H. Su, kişisel görüşme, 06 Kasım, 2000; O. Sarıot, kişisel görüşme, 02

Mayıs, 2002) ve bunun Yörükler arasında yaygın olarak kabul görmesi kaval ve koyun çobanlığının bir tür manevi zırh ile korunması anlamına gelir.

2.3. Boğaz Çalma

Boğaz çalma, türkü söylerken parmağın boğaza bastırılarak ya da yer yer vurularak sesin değiştirilmesiyle gerçekleşen vokal bir pratiktir (bkz. Şekil 5). Daha çok göçebe yaşamda keçi ve deve çobanlığı yapan genç kız ya da kadınlar tarafından gerçekleştirilir. Temel olarak kaval sesini taklit etme amacıyla böyle bir ses değişikliğine gidildiğini söylemek yanlış olmaz. Vokal bir pratik olmasına karşın Yörükler arasında “söyleme” yerine “çalma” teriminin kullanılması insan sesinin çalgı sesi gibi kullanılması nedeniyle bu pratiğin doğasını oldukça iyi betimler.



Şekil 4. Kaval icrası (L.Ergun kişisel arşivi, 1996)



Şekil 5. Boğaz çalma tekniği (L.Ergun kişisel arşivi, 1996)

Bu teknik kullanılarak seslendirilen parçalar farklı aşiretlerde farklı olarak adlandırılır. Boğaz havası terimi yerine Sarıkeçililer *hada*, Honamlılar *dova*, Karatekeliler *hoya*, Adana ve Mersin dolaylarındaki Karakoyunlular ise *hollu* terimini kullanır. Söz konusu aşiretler *boğaz havası* terimini bilmeleri ve ara sıra kullanmalarına rağmen kendilerine ait olan terimi kullanmayı tercih eder.

Genç kızlar boğaz çalma pratiğini çobanlık yaptığı evrede hayvanların çevresinde çadırların bulunduğu alandan uzakta gerçekleştirir. Bunun nedeni yaşça büyük olanların özellikle ebeveynlerin uzağında olmaktır. Boğaz çalma pratiğinin en yaygın işlevlerinden biri çobanlık yapan genç kız ve erkek arasında iletişim sağlamaktır. Sevda içerikli bu iletişim kaval çalan erkeğe karşı kızın boğaz çalma yoluyla aynı ezgiyle vokal olarak karşılık vermesi yoluyla meydana gelir.

Bunun yanı sıra göç sırasında karşılaşan Yörük topluluklarında genç kızların boğaz çalma pratiği ile bir tür yarışma yapmaları da söz konusudur. Yarışmanın amacı kimin sesinin daha gür olduğu ve uzun seslendirme yaptığına ilişkindir. Böylece göç sırasında topluluklar arasında bir iletişim de gerçekleşmiş olur.

Alan çalışması sırasında aynı topluluk içinde sözlerin değişmesi durumunda boğaz havalarının her biri yeni bir parça olarak değerlendirilirken ezginin aynı kalması dikkatimi çekti. Bu durum diğer topluluklarda da söz konusuydu. Yani topluluğa ait tek bir boğaz havası ezgisi vardı. Farklı ezgideki boğaz havalarını bilenler ise bu ezgilerin kendilerine ait olmadığını aktardı. Dolayısıyla topluluğa ait ezgi aynı zamanda topluluğun kimliği konumundaydı. Ezgiyi duyan diğer topluluklar seslendireni görmese de hangi Yörük topluluğuna ait olduğunu biliyordu. Müzik dışı da olsa benzer bir durum kilimlerde karşımıza çıkar. Hayvancılığın yanı sıra göçebe ve yarı göçebe yaşamın önemli uğraşı olan dokumacılığın ürünü olan kilimlerin bir yerinde aşireti temsil eden bir vardır. Kilimler de boğaz havası gibi topluluğun kimliğini yansıtır.

Sonuç

Bugün Yörüklerin neredeyse tamamına yakını yerleşik olarak yaşam sürmektedir. Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki çeşitli iskân politikaları ve tarımsal yaşamın üstünlüklerinin artması, hayvan beslemenin konargöçer olarak değil hayvan çiftliklerinde yapılması bunun başlıca nedenleri arasındadır. Ancak göçebe ve konargöçer olarak gerçekleştirilen hayvancılık Yörük müziğinin pek çok yönünü anlamada büyük önem taşır.

Konargöçer yaşama uygun olarak küçük, hafif ve kolay taşınabilir olan kaval, kaval düdüğü, kemik düdüğü, kabak kemane gibi ezgi çalgıları erkekler tarafından icra edilir. Def ve benzeri vurma çalgılar ise kadınlar tarafından ancak kadınlar arasında yapılan eğlencelerde kullanılır. Dağarda yer alan göçebe yaşama ilişkin öyküleri olan ezgiler ve havalar Yörük sosyokültürel belleğinin oluşmasında ve korunmasında önemli bir rol oynar. Söz konusu parçalar Yörükler için bugün de aidiyetlerini pekiştiren önemli bir toplumsal tutunum aracıdır.

Çalgı çalması hoş karşılanmayan kadınların sesini çalgı gibi kullanması olarak düşünülebileceğimiz boğaz çalma pratiğine ait örnekler olan boğaz havaları topluluğun kimliği olarak işlev görür. Topluluk üyesi olmayan diğer Yörükler bu ezgileri duyduğunda kime ait olduğunu bilir. Yörük müziğine ilişkin bugün seslendirilmekte olan dağar geçmişte göçebe/konargöçer

yaşam içerisinde oluşmuş ve biçimlenmiş kalıp bir miras olarak varlığını sürdürmektedir.

Kaynakça

- Aydın, S. ve Erhan, S. (2003). Aşiret. Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (Ed.) *Antropoloji sözlüğü* içinde. (77-79).
- Büyükcan Sayılır, Ş. (2012). Göçebelik, konar-göçerlik meselesi ve coğrafi bakımdan konar-göçerlerin farklılaşması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XII/1, s. 563-580.
- Dağlı, E. (2021). "Tourism Activities in Turkey during and after the Era of Atatürk", Edt. İ. Yazıcıoğlu, Ö. Yayla, *Dynamics of International Tourism: Contemporary Issues and Problems*, Peterlang Yayınevi, Berlin, ss.425-444.
- Ergun, L. (2004). *Yörüklerde müzik ve bağaz çalma* (Tez No. 480065) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Eröz, M. (1991). *Yörükler*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Güngör, K. (1941). Cenubi Anadolu Yörüklerinin etno-antropolojik tetkiki. AÜDTCF Yayınları.
- Halaçoğlu, Y. (1991). Aşiret. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/asiret> (16.06.2023)
- İnalçık, H. (2014). The Yörüks: The Origins, expansion, and economic role. *Cedrus II*, p. 467-495.
- http://proje.akdeniz.edu.tr/mcri/cedrus/2-2014/Cedrus-22-Halil_inalcik_The_Yoruks_Their_Origins_Expansion_and_Economic_Role_467-495.pdf (20.07.2016).
- Kaufmann, J. C. (2009). Sediment of nomadism. *History in Africa*, volume 36, p. 235-264.
- http://www.jstor.org/stable/40864520?seq=1#page_scan_tab_contents (01.08.2016).
- Kottak, C. P. (2008). *Antropoloji insan çeşitliliğine bir bakış* (Serpil N. Altuntek, Balkı Aydın-Şafak, Dilek Erdal vd. Çev.). Ütopya Yayınevi.
- Şahin, İ. (2020). Göç kavramı üzerine. Uslu, F. ve Kökus, C. (Ed.) *Yörük araştırmaları 2* içinde, Palet Yayınları.
- Winthrop, R. H. (1991). *Dictionary of concepts in cultural anthropology*. Greenwood Press.
- Yalgın, A. R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Seyhan Basımevi.

Giriş

Yörükler yazın yaylalarda, güzün güzlüklerde, kışın kışıklarlarda büyüklü küçüklü gruplar halinde yaşayan, geçimini hayvancılıktan sağlayan konar-göçer Türklerdir.Yörük adlandırmasının tarihte ilk ne zaman kullanıldığına dair kaynaklarda kesin bir bilgi yoktur. Hemen hemen bütün tarihi belgelerde Oğuz boyları için XI. yüzyıldan itibaren Türkmen adı kullanılmış olduğu halde, Osmanlı dönemine kadar Yörük adına rastlanmaz. Yörük adının Anadolu ve Rumeli'deki göçer aşiretler için kullanılıyor olması, bu adlandırmanın ilk olarak Osmanlılar zamanında kullanılmaya başlanmış olduğu ihtimalini güçlendirmektedir ki“Osmanlı döneminde Yörük teriminin yanı sıra *konar-göçer*, *göçer-yörük*, *göçerler* ve *göçer-evliler* gibi farklı adlandırmalar da kullanılır. Bunlar arasında en yaygın kullanılanı konar-göçer adıdır” (Aksoy, 2008: 16; Dağlı, 2021: 427).

Oğuz soyundan gelen bu gruplar, Orta Asya konar-göçer Türk geleneğini yakın geçmişimize kadar sürdürmeyi başarmışlardır. Henüz XIX. yüzyılın başlarına kadar Osmanlı egemenliğinde olan Balkanlarda, Batı, Güney ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde konar-göçer yaşamakta olan Yörüklerin, günümüzde büyük bir çoğunluğu yerleşik hayata geçmiştir. Yaylalardaki Yörük çadırları her geçen yaz giderek azalmakla beraber, halen Toroslar üzerindeki yaylalarda yarı konargöçer halde yaşamakta olan Yörükler mevcuttur.

Anadolu'nun Akdeniz ve Ege kıyıları boyunca uzanan sahil şeridi, Anadolu'ya Türk akınlarının başlangıcından günümüze kadar geçen zaman zarfında, Yörük yerleşiminin en yoğun gözlendiği bölge olma özelliği ile ön plana çıkmaktadır. Kuşkusuz Batı Anadolu haricinde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde de

* Doç. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Öğretim Üyesi, hale.yamaner@ege.edu.tr

Yörük varlığı mevcuttur ancak bu çalışma geleneksel Yörük kadın danslarını Batı Anadolu özelinde değerlendirmektedir.

Türk dil kurumu güncel sözlükte dans “Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks” şeklinde tanımlanır. Bu tanımlamada harekete dans özelliği veren unsurun estetik değer olduğu görülür. “Estetik” sözcüğü Grekçe “aisthesis” ya da “aisthanesthai” sözünden gelir. “Aisthesis” sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi, “aisthanesthai” sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülür. Estetik açıdan bize neyin değerli veya güzel gelip gelmeyeceğini estetik yargılarımız belirlemektedir kiestetik yargılarımız üzerinde sosyo-kültürel yapının etkisi görülür. Toplumun sosyo-kültürel yapı-dans bağlamında kadın ve erkek cinsiyetleri üzerinde farklı özellikler sergiler.

Batı Anadolu geleneksel kadın dansları üzerinde durduğu-muz bu çalışmada, toplumun sosyo-kültürel yapısı ile şekillenmiş kadın dans geleneği ve bu geleneğin yapısal unsurları ana hattımızı oluşturmaktadır. Dansların yapısal özellikleri üzerinde kültürel yapı etki gösterir. Dans ve müzik kitlesel boyutta eğlenme ve toplumsal bir olayın ifade edilmesi amaçlarını taşıdığı gibi, aynı zamanda bireysel anlamda kişinin özgürce kendisini ifade etmesini de sağlar. Kadın için dans her ne kadar özgürleşme aracı olarak ifade edilebilirse de kadının dans icrasında kullanılacak çalgılar, icraları kimlerin ne şekilde gerçekleştireceği, icranın mekânı ve kısmen zamanı gibi çeşitli unsurlar toplum tarafından belirlenerek sınırlandırılır.

Batı Anadolu’nun Muğla, Aydın, İzmir, Balıkesir, Bursa ve Çanakkale illerinin çeşitli bölgelerine 2001–2022 yılları arasında yaptığımız araştırma gezilerinde yüz dokuz kaynak kişi ile görüşmeler gerçekleştirmiş, dans performansları yerinde tespit edilmiştir. Bu yazı tespitlerimizden elde edilen bilgiler ışığında kadın geleneksel danslarının yapısal ve bağlam özelliklerini ele alır.

DANSLARIN ZAMAN VE MEKÂN BOYUTU

Geleneksel kadındanslarının yapısal unsurlarından biri icranın gerçekleşme zamanıdır. Kadın geleneksel danslarının hıdrellez eğlenceleri, tarla, bağ, bahçe ve ev işleri sırasında yapılan eğlenceler, bayram eğlenceleri, kadın toplantıları ile nişan törenleri gibi çeşitli uygulama zamanlarında gerçekleştirildiği görülmekle birlikte başlıca icra zamanı düğünlerdir. Düğün gelenekleri ve bu geleneklerin içinde yer alan kına gecesi, paça günü, gezenç, rastık cuması, hoş gördü vb. pek çok geleneksel uygulamada kadın dans icralarına rastlanır.

Konservatif bir yapı sergileyen geleneksel kadın eğlenceleri erkek katılımına kapalı, sadece kadınların yer aldığı mekanlarda gerçekleştirilir. Kadınlar evin bir odasında veya avlu içinde kendi aralarında eğlenirken, erkekler de avlu dışında nöbet tutarlar. Kadın eğlencelerine çocuk yaşlarda müzisyen olarak katılmış olan Ödemişli keman icracısı Şerafettin Öğrük, yedi yaşında gittiği bazı kadın düğün eğlencelerinde önüne çarşaf gerildiğini belirtir (Mehmet Serdar Günay, Görüşme, 10.06.2018, Ödemiş). Erkeklerin avlu dışında nöbet tutmasında da yedi yaşındaki müzisyen çocuğun önüne çarşaf gerilmesinde de amaç dans eden kadını erkeğin görmesini engellemektir.

DANŞCI SAYISI

Kadın dans icralarında dansın yapısal özellikleri üzerinde dansçı sayısı önemli rol oynar. Bölge genelinde bireysel (solo) nitelikli danslara rastlanmakla beraber, kalabalık katılımlı dans etme geleneği daha yaygındır.

Dans icrasındaki özgürlük, tek kişinin oynadığı solo nitelikli danslarda en üst seviyededir. Yörük ve Türkmen toplulukları arasında, kadınların tek başlarına oyuna çıkmaları, Türk kadınının erdemliğini gösteren örneklerdir. Düğünde gelin, kayna ve sağdıçların tek başlarına oynamaları da oyundan çok boy gösterme olarak değerlendirilir.

Solo nitelikli danslarda bir başkasına uyum mecburiyeti yoktur. İçinden geldiği gibi serbest dönüşler, çöküşler, ilerlemelerle dans eden kadın, yörenin oyun yapısına uyumlu doğaçlama hareketler sergileyebilir. *Çine İkiparmak, Harmandalı Zeybeği,*

Kerimoğlu Zeybeği, *Sürmelimbireysel* (solo nitelikli) oyunlara örnektir.

Düğün ve kına eğlencelerinde gelin, kaynana veya sağdıçların bireysel veya ikili oyuna kalkmaları gelenektir. Örneğin *Bahçelerde Börülce* türküsünün sözleri, kına eğlencelerinde gelinin karşılıklı oynadığı kişiye göre değiştirilir.

Çanakkale, Bursa ve Balıkesir yöresi kadın oyunları eşli oynanan oyunlardır. Karşılama türünde oynanan yöre kadın oyunlarına oyuncular eşli kalkar (başlar) ve yine eşli otururlar (bitirirler). Bölgede oyunların karşılıklı (eşli) oynanıyor olması, oyunların çift sayıda oyuncu tarafından icrasını gerektirir.

İzmir’de de Bergama ilçesinden Ey Yüceler, Entarisi Mavili, Urla ve çevresinden Mendilimin ucuna sakız bağladım, Ödemiş ilçesinden Yeşil Giy Yeşil Kuşan. Aydın İnce Mehmet, Çıtır Pıtır Basmalar, Kütahya Çömüdüm, Duman da Duman, Yoğurdum Var, Afyonkarahisar Çiğil Çiğil, HezinHezin (Kırık Hava), Manisa Gımıldan adlı oyunlar çift sayıda oyuncu tarafından eşli oynanan 9/8 ritimdeki oyunlardır.

Araştırma bölgesi genelinde oyun icralarının belirli sayıda dansçı tarafından gerçekleştirilmesi kuralı, günümüzde neredeyse tamamen hükmünü kaybetmiştir. Geçmiş dönem uygulamalarında oyunları sadece güzel bilenlerin oynaması, oyuna kalkacak kişilerin eğlence sahibinden müsaade istemesi, oynanacak oyunlarda bir sıra olması gibi pek çok uygulama günümüzde unutulmuştur. Dans ve müzik icralarına değer verildiğini gördüğümüz geçmiş dönem uygulamalarında, icra etmek kadar icra edilen dansı izlemenin müziği dinlemenin de ayrı bir önemi olduğunu görürüz.

Bu nedenledir ki Çanakkale yöresinde kalabalık bir grup halinde oyuna kalkan oyuncuların bazılarını topluluğun en yaşlı kadını elindeki uzun sopa ile bacaklarına vurarak yerlerine oturtur. Yine Muğla yöresi kadın eğlenceleri için özel olarak cazgır tutulmasının nedeni oyunların seyredilmesini sağlamak ve oyun hakkında eşitliği bozmamaktır. Çanakkale Ezine ilçesi Arasanlı Köyü’nde ikamet eden seksen dört yaşındaki Kadın Demir, “Eskiden ağır ağır oynanır, oyuna bakılırdı. Kalabalık oynanmazdı da. Oyunları iyi bilenler oynardı sadece. Şimdi

herkes çakada çukada oynuyor” ifadesini kullanır (K. Demir ile yüz yüze görüşme, 22 Şubat 2011, Çanakkale)

DANS KURULUŞ FORMU

Batı Anadolu geleneksel kadın danslarında -solo danslar dışında- daire ve çizgi formları görülür. Çift sayıda oyuncunun yer aldığı oyunlarda genellikle her iki formu bir arada görürüz. Oyunda çizgi formundan daire formuna geçiş veya tam tersi daireden çizgiye geçişte belirli bir düzen oluşturularak oyuncular arası birliktelik sağlanır. Genellikle oyuna karşılıklı iki düz çizgi halinde başlanır. Karşılıklı ilerleme ve yer değiştirmelerin ardından –ki bu ilerleyiş ve yer değiştirmeler de bir düzen içerisindedir- daire formuna geçilir. Oyun kuruluş formları arası geçişlerde kadınlar tek bir dönme hareketi yaparlar. Bu dönme hareketi, oyun formunun değiştiğini oyunculara bildiren iletişimsel bir işleve sahiptir. Her iki oyun formu bir arada görülebildiği gibi sadece daire formunda oynanan oyunlar da vardır. Çift sayıda oyuncu kuralının ortadan kalktığı daire formulu oyunlarda, istenilen sayıda oyuncunun oyuna kalkması mümkündür.

DANS HAREKET YAPISI

Türk halk oyunları tür sınıflandırması bağlamında bizim zeybek türü oyunlar kategorisinde değerlendirdiğimiz Batı Anadolu geleneksel Yörük kadın danslarına bölge kadınları *kadın oyunu* demeyi yeterli bulur. Oyunlara ağır oyun (ağır hava), karşılama, sekme, çiftetelli gibi genel isimler verilebildiği gibi, genelde her bir oyun türkünün veya oyunun adı ile anılır.

Oyun hareket yapısına bakıldığında –solo oyunlar dışında- oyunların düzenlemeli bir yapıda olduğu görülür. Oyunda uyum ve birliktelik bir lider olmaksızın, oyun yapısında kalıplaşmış geleneksel yapı ile sağlanır. Araştırmalarımızda oyun hareket cümlelerinin tekrar sayısında iki ve üç sayılarının yaygın kullanımı saptanmıştır. Genellikle her bir hareket cümlesi iki veya üç kere tekrarlanır ve diğer hareket cümlesine geçilir. Hareketlerin sıralanmasında da genellemeye imkân sağlayan bir düzen mevcuttur.

Genel olarak hareket cümleleri yürüme, ayak çekme, çökme (diz vurma), dönme hareketleri ve bu hareketlerin çeşitli

kombinasyonlarından oluşur. Hareket cümlelerinin sıralanışında –belirtilen şekli ile- basitten zora, zayıftan güçlüye bir sıra takip edilmektedir. Yürüme hareketi sıralamada öncelikli hareketken, dönme hareketine tek ve çift dönmeler olarak sıralamanın sonunda yer verilir. Hareket cümlelerinin sıralanması ile oluşan dans bölümleri, tekrar tekrar başa dönülerek istenilen sayıda tekrar edilir.

Kalabalık katılımlı kadın oyunları karşılıklı gidip gelmeler, kendi etrafında ve eşinin etrafında dönme ve çökmelerden oluşan, karşılıklı iki düz sıra veya daire formunda oynanır. Balıkesir ve Bursa oyun icralarının genelinde simetri hâkimdir. Eşler karşılıklı dönme ve çökmeleri refle adımlarla simetrik yönlerden gerçekleştirirler.

DANS REPERTUVARI VE SIRALAMASI

İzmir ve Aydın yörelerinde dans icralarında kesin çizgilerle belirlenmiş bir icra sırası mevcut değildir. Kişisel istek ve beğeniler doğrultusunda seçilen oyunlar icra edilir. İzmir ve Aydın yöreleri ile benzer bir oyun yapısına sahip olan Muğla’da, oyun icralarında tek kural öncelikle ağır bir oyunun oynanmasıdır. Ağır hava eşliğinde oynayan oyuncu, arkasından yöresel ifade ile kırık veya kıvrak oyun oynar. Aydın ve İzmir’de ise kıvrak ve ağır hava benzeri bir sınıflandırmanın olmadığı, icralarda isteğe bağlı olarak herhangi bir havanın, istenilen sıralama ile icra edilebildiği görülür.

Muğla yöresi kadın ağır oyunlarına eşlik eden havalardan başlıcaları: *Sürmelim*, *Harmandalı*, *Kerimoğlu Zeybeği*, *Muğla Zeybeği*, *AbaylanYârim* ya da diğeri adı ile *İndim Daldan Budaktan*, *Baylan Yarım oyunudur*. Yörede kıvrak oyunlara eşlik eden ezgiler de oldukça zengin bir repertuara sahiptir. *Yansın Bodrum Yansın*, *Çekirgem Uçmaz Oldu*, *Çökertme*, *Kiraz Dalı Eymeli* vb.

Oyun icralarında ağır oyunun öncelikli, kıvrak oyunun ise ağır oyundan sonra oynanması kuralı dışında herhangi bir icra sırası söz konusu değildir. Ağır oyun, istenilen herhangi bir ağır hava eşliğinde oynanabilmektedir. Kıvrak havalar için de aynı durum söz konusudur. Yörede oyunlara başlangıcın *Harmandalı* ezgisi ile yapılması tercih sebebidir.

Görüşmelerimizde yörenin kadın eğlencelerinde dümbek icra eden kadınlar “Eğlencelerde türkü sıramız yoktur, biz öyle kendi kafamızdan yapar geçeriz” ifadesini kullanır. Aydın’a özgü türkü repertuarından isteğe bağlı seçilerek icra edilen kadın oyunlarına *İnce Mehmet, Şu Dalmanın Dağını Duman Bürüdü, Pazardan Aldım Halı, Harmandalı, Çine Çayı, Eğil Kavağım Eğil, Et Aldım, Çıtır Pıtır Basmalar* vb. türküler örnek olarak verilebilir. İzmir’de yaygın olarak oynanan oyunlar arasında *Düz Ovanın Çamları, Ey Yüceler, Karanfil Yalıkları, İzmir Benim Pazarım, Çay Benim Çeşme Benim, Mendilimin Ucuna Sakız Bağladım, Sepetçioğlu, Al Basmadan Donu Var, Kalenin Bedenleri, Karyolamın Demiri, Bağ Yüzünün Çamları, Karanfil Dallanır Mı*, vb. oyunları yer almaktadır.

Çanakkale yöresinde geleneksel kadın oyunlarının farklı adlandırmalar altında türlere ayrıldığı ve her bir türün kendine has yöresel ezgilerle icra edildiği görülür. Yörede oyunlara başlangıç, *Koca Hava* veya *Nina Havası* adı verilen havalar eşliğinde olur ve bu oyunlar *ağır* veya *koca* oyunlar olarak nitelendirilir. Ağır oyunları sırasıyla *Karşılama* ve *Sekme* türü oyunlar takip eder. Sekme ve karşılama türü oyunların aynı ezgilerle icrasının mümkün olması, karşılama oyunlarının sekme, sekme oyunlarının da karşılama oyunları olarak adlandırılması gibi bir karmaşaya da neden olmaktadır. Aynı havalarla icra edilen iki farklı türe ait oyunları birbirinden ayıran temel unsurlar, oyunların yapısal özelliklerinde gizlidir. Karşılama türü oyunlar, adlandırmadan da belli olduğu üzere iki kişinin karşılıklı oynadığı oyunlardır. Bölgesel bir oyun adlandırması olmayıp, geleneksel Türk halk danslarında da bir tür adı olarak karşımıza çıkan karşılama, ülke genelinde de yaygındır.

Sekme türü kadın oyunları da yine adlandırmadan belli olduğu üzere sekerek oynanan oyunlardır. Hemen hemen tüm geleneksel oyun türlerine ait oyun örneklerinde sekme veya sıçrama içeren hareket cümlelerine rastlanmasına rağmen, bu adlandırma sadece zeybek türü veya zeybek türünü andıran oyunlar için kullanılan bir tabirdir.

Karşılama bir oyun kuruluş formunu ifade ederken, sekme adlandırması ile oyunun bir hareketi veya hareketcümlesine

işaret edilmektedir. Bu nedenledir ki, aynı oyunun hem karşılama formunda hem sekmeli hareketlerden oluşan bir yapı sergilemesi mümkündür. Yine geleneksel oyun ve müzik icralarının temel özelliklerinden olan doğaçlama icra davranışı, aynı oyun içerisinde aynı kişinin zaman zaman sekme yapması veya yapmaması gibi bir durum da oluşturabilmektedir. Dolayısıyla bu karmaşık yapı içerisinde karşılama ve sekme türü oyunları birbirinden kesin çizgilerle ayırabilmek oldukça güçtür. Araştırmalarımızda edindiğimiz bilgiler ışığında, genel itibarı ile yöre oyunlarının ağırdan hızlıya doğru bir sıra sergiledikleri söylenebilir. Ağır havalar eşliğinde oyun icrasına başlayan oyuncu, ardından karşılama türü bir oyun sergiler ve benzer bir hava eşliğinde sekme oyununa geçer.

Koca hava veya ağır oyunlara örnek *Nina Havası* (ki bölgede birden fazla nina havası ezgisi mevcuttur), *Karyolamın Demiri* diğer ismiyle *Yandım Ayşe* gibi oyunlardır. Karşılama türü oyunlara *Gidene Bak Gidene*, *Evreşe Yolları Dar*, *Lapseki Çeşmesi*, *Gelinler Geliyor*, *Sallansın Biber Dalı*, *Yaprak Gazeli* örnektir. *Annem Entari Almış* oyunu sekme türü oyunlardandır.

Bursa geleneksel kadın oyunlarının özel isimlendirmeler altında türlere ayrılmış olduğu ve her bir türe ait oyunların belirli bir icra sırasına sahip olduğu görülür. Yöre genelinde üç tür kadın oyunu görülür: *Düz*, *Titreme*, *Tüymeci*. Geleneksel oyun icrasında *Düz*, *Titreme* ve *Tüymeci* türlerine ait oyunlar, yine aynı sıralama ile icra edilir. İcralarda ilk oyun *Düz*'dür. Yörede *Düz* veya bir diğer isimle *Yeni* oyunlarının eşlik ettiği oyun havaları 9/8'lik ritim yapısına sahip havalardır. *A Buğdeyim Buğdeyim*, *Elmayı Kestim De Soydum*, *A Gavak Meşe Gavak*, *Köprüünün Altında Dombay Danası* türkülleri düz oyunlarının icrasında seslendirilen türkülerdir.

Yörede düz oyunların ardından ikinci oyun olarak *Titreme* oyunlarına geçilir. *Cezayir*, *Süttürme*, *Sürütmeç* isimleri de verilen bu oyunlarda, ezginin ritim yapısı düz oyunlardan farklı olarak 4/4'lük tür. Ritim değişiminin yanında iki oyun türünü birbirinden ayıran bir diğer farklılık, oyun icralarında görülür. Her iki oyun türü de karşılıklı ve eşli oynanmasına, yer değiştirmeler ve dönmelerden oluşmasına rağmen, sürütmeç oyunlarında

düz oyunlardan farklı olarak iki oyuncunun omuz omuza vereyerek, titreye titreye yer değiştirmeleri görülür. *Deniz Kenarında Harman Olur mu, Ağlama Goyunum Meleme De Vazgeç Guzundan, Serçelerin Başları* türküleri titreme türü oyunlara eşlik eden türkülerdendir.

Yöre oyun sıralamasında son oynanan oyun *Tüymece* veya *Tüymeci* adı verilen oyunlardır. Bu oyunlar yörede *Hoplama* ve *Sekme* isimleriyle de anılırlar. Bursa Keles bölgesinde bu oyunlara *Tüymece* adı verilirken, Orhaneli bölgesinde *Hoplama* adı verilmektedir. *Hoplama* türü oyunlara eşlik eden oyun havalarına *Pabucumun Beli Kırık, Koca Bakır Gümlemez, İçde Dalı, İki de Keklik* türküleri örnek teşkil eder.

Bursa yöresinin bazı bölgelerinde kadın oyun türlerinden Düz, Titreme ve *Hoplama* türü oyunların tamamını görmek mümkünken, bazı bölgelerde bu üç türden sadece bir veya ikisinin varlık gösterdiği de görülür. Bursa'nın Harmanlık ilçesi ile Keles ilçesinin Kütahya'ya yakın bölgeleri olan Düvenli ve Kocakavacık bölgelerinde genellikle bir oyun türü görülür. Bölgede kadınlar *hoplama* türü oyunlar oynarlar. Bursa'nın Orhaneli ilçesi ve Keles'in iç kısımlara yakın bölgelerinde üç oyun türünü de tespit etmek mümkündür. Oyuna kalkan kadınlar üç oyun türünden birer oyun oynar ve oyun sırası bekleyen diğer kişilere de hak tanımak adına oyunlarını bitirirler. Bölgede karşılama türünde ve birbirine bağlı icra edilen üç oyun türüne ait ezgi örnekleri olarak *İpeğim, Cezayir* ve *Atımı Bağladım Ben Bir Ormana* türküleri verilebilir.

Bölge genelinde olduğu gibi ağırdan başlayarak hızlanan bir tempo yapısında sıralanan Balıkesir kadın oyunlarında da ağır oyunlara örnek olarak *Entarisi Damgalı, Aşağı Yolda Çıktı Bayrağın Ucu*, türküsü verilebilir. *Tünleme* adlı oyun da, sekerek oynanan karşılama türü kaşıklı kadın oyunlarından. Yörede bu oyuna eşlik eden türkü de *Tümleme* adıyla bilinmektedir. *Bileziğim Var Benim* adlı türkü, eşler halinde karşılıklı oynanan kadın oyunlarının eşlik ettiği türkülerdendir. Sekme ve yer değiştirmelerin görülmediği oyun, düz oyun türüne uygun bir yapıya sahiptir.

Bölgede kına ve düğünler gibi kadınların yoğun katılım gösterdiği eğlence ortamlarında, oyun seçiminde belirli bir sıra olabildiği gibi oyuna öncelikle kimlerin kalkacağı da belirli kurallara tabidir. Kadın düğün eğlencelerinde oyun hakkı öncelikle gelin ve damadın yakın akrabaları, sağdıçları ve yengele-rindedir. Yengeler, Muğla yöresi oyun uygulamalarında da görüldüğü gibi oyunları başlatan kişilerdir. Yengelerin başlangıcını yaptığı oyun icralarında oyuna kalkacak diğer kişiler, düğün sahibine yakınlıkları veya yaşları göz önünde bulundurularak belirlenir. Kınalar gibi düğünün diğer pek çok oyun ortamında da benzer bir öncelik sırası söz konusudur.

DANSTA EZGİSEL YAPI

Kadının çalgı çalmasını hoş karşılamayan ve kadın eğlence ortamına erkeğin katılımını kesinlikle yasaklayan toplumsal yargı ve kuralların sonucudur ki kadın oyunlarında vokal icra ve ritim çalgı eşliği görülür.

Batı Anadolu bölgesi geleneksel kadın oyunlarına eşlik eden başlıca çalgılardan biri darbukadır. Darbukaya, *Dümbelek*, *Dümbek*, *Dömbek*, *Tümbek* de denmektedir. Darbuka ve defin birlikte icrası, yörede yakın geçmişe kadar sürdürülmüştür. Ancak günümüzde darbuka icrası halen devam ederken, def icrası neredeyse tükenmiştir. Bunlardan başka Bursa ve Balıkesir bölgesinde Bakır, Muğla bölgesinde Delbek icrasına rastlanır. Ayrıca evde bulunan herhangi bir alet de (leğen, güğüm, tencere, maşa gibi) ritim çalgı yerine kullanılır.



İzmirtoprak dümbek Çanakkale metal darbuka



Bursa bakırcısı



Muğla delbekircası



İzmir Bergama darbuka ve def icrası

Kadınlara ait geleneksel müzik icralarında icracı, bir ritim çalgı çalarken aynı zamanda türkülerini seslendiren kişidir. Bölge genelinde icracılar, müzik icralarını eşli olarak gerçekleştirirler. Vokal icrada sesin duyurula birliğini arttırmak, türkülerin kesilmeden ard arda sıralandığı icra ortamında türkülerin ve türkülerine ait sözlerin hatırlanmasını kolaylaştırmak gibi nedenlerle iki kişinin beraber icrası yaygındır.

Vokal icraya birden fazla icracı katılmak durumundadır ancak çalgı icrası yörelere göre değişen yapılar sergiler. Bursa ve Balıkesir illeri bakır icrası genellikle bir kişi tarafından gerçekleştirilir. İkinci icracı çalgısal icraya dahil olmaz. Darbuka (dümbek) icrasında da aynı yapı söz konusudur. Çanakkale, İzmir ve Aydın illeri genelinde darbuka, tek bir kişi tarafından icra edilir. İzmir Bergama yöresinde tespit edilen icralar örnek alınarak, dümbekicrasına def eşliğinin gerçekleştirildiği durumlarda icracı sayısının iki veya daha fazla olabileceği söylenebilir. Tespit edilen uygulama örneklerinde bir darbuka ve iki def icracısı, icralarda aynı anda yer alır. Ne var ki, iki darbukanın aynı anda icrasına ne Bergama yöresi ne de araştırma bölgemiz genelinde rastlanamamış, bu çalgının solo icra edilen bir çalgı olduğu sonucuna varılmıştır. Muğla yöresi delbekçilik geleneğinde ise her iki icracının hem vokal hem çalgısal icraya katıldıkları tespit edilmiştir.

Yörük kadınları kendi aralarında dış katılıma kapalı dahi olsa tanıdık, eş dost eğlenceleri haricinde çalgı çalıp türkü söyleyemez. Toplumsal yönlendirme yanında yaşın ilerlemiş olması, evlenmiş olmak gibi nedenlerle de kadınlar, çalıp söylemek istemeyebilirler. Yine değişen yaşam şekli ile günümüz düğünlerinin erkek katılımına da açılmış olması, Yörük kadınlarının bu ortamlarda icrasına imkân bırakmaz. Günümüzde Yörük kadınları müzik icra etmeye sınırlı da olsa devam etseler bile, bahsedilen nedenlerden dolayı büyük bir çoğunluğu artık yerini profesyonel müzisyenlere bırakmıştır. Profesyonel müzik icracıları ağırlıklı olarak Roman kadınlardır. Para kazanma amaçlı müzik icra eden Yörük kadınına çok nadir rastlanır.

Vokal icralarda sözel bölümlerin birbiri ile bağlantısı çeşitli şekillerde sağlanır. Genellikle gözlediğimiz yöntem, söz bitiminden itibaren birkaç ölçü boyunca son sesin uzatılmasıdır. İcracı son sesi ritim çalgı eşliğinde uzatabildiği gibi, sesi uzatmaya gerek görmeden sadece ritim icrasına da devam edebilmektedir ki bu durumda bir sonraki sözün başlangıcına kadar yalın bir ritim icrası söz konusudur. Bu icralarda sesin veya ritmin ne ölçüde uzatılacağı, bir sonraki sözün nerede başlayacağı veya biteceği ise icracının isteğine göre şekillenmektedir.

Bir diğer uygulama şekli terennümdür. Terennümlerde *aman yavrum, yalelom, yalelloom* vb. sözcükler ezgi ile seslendirilir. Sözün bitiminde başlayıp bir sonraki sözün başlangıcına kadar sürdürülen terennüme ritim çalgı eşlik eder. Son sesin uzatıldığı icra şekline kıyasla terennümler, daha belirgin bir süreyi kapsar. Dolayısıyla terennümlerle süslenen vokal icraların daha sabitlenmiş bir ezgi yapısına sahip olduğu söylenebilir. (Gebib. Yamaner Okdan, 2022)

Son dönemlerde erkek müzisyenlerin de icralara katılımı görülür. Erkek müzisyenlerin kadın eğlencelerine on beş-yirmi yıl önce girmeye başladığı bilgisini veren ve kendisi klarinet icra eden *Talat Çağlar (Çanakkale)*, davul ve klarinetten oluşan çalgı takımları ile yörenin kadın eğlencelerini gerçekleştirmektedir (T. Çağlar ile yüz yüze görüşme, 04 Aralık 2010). Dolayısıyla kadın oyunlarına eşlik eden çalgılara günümüzde keman, klar-

net, davul, kanun vb. çalgılar da eklenmiştir. Bu durumda melodinin sesle icrasına gerek kalmamaktadır.

Sonuç

Sosyo-kültürel yapıda her geçen gün meydana gelen değişim toplumsal cinsiyet yargılarımızı da değiştirmektedir. Kadının cinsiyetine dair toplumsal algının değişimi ve beraberinde başlayan özgürleşme süreci, geleneksel kadın dansları ve kadın eğlence gelenekleri üzerinde etkisini göstermeye başlamıştır.

Geleneksel yapının günümüzde değişim gösteren noktalarından biri kadın eğlencelerine artık erkek müzisyenlerin de katılabiliyor olmasıdır. Kadın eğlencelerinin konservatif yapısında başlayan değişim ilk olarak erkek müzisyenlerin eğlenceye katılımı ile başlamış olsa da yöre erkeklerinin izleyici olarak eğlenceye dahil olması eş zamanlı gerçekleşmemiştir. Öyle ki kaynak kişimiz Mehmet Serdar Günay ilk zamanlarda köyün erkeklerinin eğlenceye kendileri katılamamalarına rağmen çalan kişilerin erkek olması nedeniyle kadınlara kızdıklarını söyler. Günay'ın anlatımı ile kadın eğlencesine alınmayan erkekler, düğünü bozmak, avluda eğlenen kadınların eğlencesini dağıtmak amacıyla avlu yakınında acı biber yakarlar. Acı biberin dumanıyla kadınlar kaçar ve düğün dağılır (Mehmet Serdar Günay, Görüşme, 10.12.2020, Tire).

Kadın eğlencelerine erkek müzisyenlerin katılımının başlamasıyla eğlencede kullanılacak çalgılarda da çeşitlilik artar. Ritim çalgı yanında çeşitli enstrümanlar eğlence müziğine dahil olur. Kaldı ki bir süre sonra başlayan “balolu düğün eğlenceleri” ile kadın ve erkeğin birlikte eğlendiği düğün eğlence ortamlarında eğlence müziği yapmak üzere orkestralar kurulmaya başlanır. Yeni dönem salon düğünleri olan “balolarda” orkestranın varlığı ses düzeni kullanımını da gerekli kılmıştır. Günümüzde akustik icra neredeyse sadece müzisyenler düğün sırasında bir yerden bir yere gidiyorlarsa yani yolda çalmaları gerekiyorsa gerçekleşmektedir.

Kadın oyunlarına müzik yapan kişilerin cinsiyetleri ve kullandıkları çalgılarda görülen değişim repertuar üzerinde de değişime neden olmuştur. İzmir ili örneğinde de olduğu gibi araştırma bölgemizin genelinde artık geleneksel ezgilerin yeri-

ne güncel popüler şarkılar çalınmaktadır ki bunlar genellikle roman havası ve kırık havadır (kırık hava olarak Çiftetelli, Mevlâna, Ankara havası vb.).

Günümüzde az da olsa yaşatılmaya devam edilen geleneksel düğünlerde kadın oyunlarının yapısal anlamda değişim göstermediği görülür. Hareket yapıları, kuruluş formları, oyuncu sayıları gibi yapısal özellikler geleneksel oyunlarda geçmiş dönemlerle aynı özellikleri sergiler.

1930'lar halk oyunları sahnelenme çalışmalarının başladığı yıllar olmasının yanı sıra kadın ve erkeğin aynı sahnede yan yana dans etmeye de başladığı yıllar olması açısından önemlidir. Geleneksel dansların seyirci ile buluşturulduğu bu faaliyetlerde kadının dans performansı avlu içleri veya evin bir odasından sahne üzerine taşınmış olur. Başlarda halk oyunları gösterilerine kadın dansçı katılımı bir hayli azdır. Zamanla halk oyunları festivalleri ve gösterilerine kadınların katılımı teşvik edilerek kadın dansçı sayısı artırılmıştır. Türk Halk Oyunları Yaşatma ve Yayma Tesis'i'nin düzenlediği Halk Oyunları Bayramı'nda sahnelenen oyunların %12,5'i yalnızca kadınlar tarafından, %25'i karışık olarak ve %62,5'u da erkek dansçılar tarafından icra edilmiştir (Öztürkmen, 1998, 204). Anlaşılmaktadır ki halk oyunlarının sahnelenme süreci, zamanla oyunlara dansçı cinsiyetine bağlı kadın ve erkek ayrımı yanında "karma oyunlar" -kadın ve erkeğin beraber oynadığı oyunlar- kategorisini kazandırır ki bu ayrı bir inceleme konusudur.

Dansın kültürle bağlantılı estetik yapısını anlamak bölgenin kültürünü, toplumsal yapısını ve dansa anlam katan bağlam özelliklerini anlamakla mümkündür. Doğru analizler yapabilmek için derlenen oyunun doğal ortamında oynanış biçimi saptanmalıdır. Bir oyun artık doğal ortamında fazlaca oynanmıyorsa, geleneksel düğünler yerini modern diye tanımlanan düğünlere bırakıyorsa, insanlar hasat sonu eğlencelerine eskisi kadar ilgi göstermiyorsa artık o yörenin insanları bile eski duygularla, eski tavırlarıyla oynamayacaklardır. Televizyonda gördükleri dansların figürleri ve tavırları ile geleneksel danslarının figür ve tavırları arasında bocalayan genç kuşaklar ister iste-

mez, ama iyi ama kötü, yeniliğe ayak uydurmaktadırlar (Avşar, 1992, s.28).

Coğrafi sınırlarla kültüre sınır çekilemediği ve her geçen gün değişen yaşamların kültür ürünlerini de değişime uğrattığı malumdur. Dolayısıyla periyodik aralıklarla aynı bölgede yapılacak çalışmaların somut olmayan kültür ürünlerimizin tespit ve tahlili için önemli olacağı düşüncesindedir.

Kaynakça

- Aksoy, E. (2008). Konar-göçer Yörük Alt-Kültüründe Kadın Kimliği. Beşerli ve Hayati (Ed.), *Osmanlıdan Cumhuriyete Yörükler ve Türkmenler* (s. 4–16). Ankara: Phoenix yayınevi.
- Avşar, E. (1992). *Halk Oyunlarında Tavrı ve Yöre İlişkisi*, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. C: III. Ankara.
- Dağlı, E. (2021). “Tourism Activities in Turkey during and after the Era of Atatürk”, Edt. İ. Yazıcıoğlu, Ö. Yayla, *Dynamics of International Tourism: Contemporary Issues and Problems*, Peterlang Yayınevi, Berlin, ss.425-444.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Yamaner, O. H. (2022). *Batı Anadolu’da Yörük Müziği ve Kadın İcraları*. Ankara: Gazi yayınları.



Mehmet Serdar Günay: 1974 Tire Eğridere köyü doğumlu. Evli. Üç çocuk babası. Lise mezunu. Çiftçi. 2008 yılında kurulan Gökçen Efe Derneği'nin kurucularından.



Şerafettin Öğrük: Ödemiş doğumlu. Evli. İlkokul mezunu. Keman icracısı.



Kadın Demir: Çanakkale Ezine ilçesi Arasanlı köyü doğumlu.
Seksen dört yaşında. Evli. Dört çocuklu. Okuryazar değil.



Talat Çağlar: Elli dört yaşında. Müzisyen (klarnet icracısı)
Çanakkale Yenice İlçesi Akçakoyu Köyü.

TEKE YÖRESİ İKİTELLİ VE ÜÇTELLİ BAĞLAMALARDA UYGUSAL ÇOKSESLİLİK ÖZELLİKLERİ

Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ*

Özet

Yörük Türkmen müzik kültürü çok seslilik özellikleri göstermektedir. Özellikle ikitelli ve üçtelli sazlarda görülen çok seslilik saz ailesinin geleneksel olarak icra edildiği Anadolu'nun diğer yörelerinde görülen uygulamalardan oldukça farklı, daha karmaşık nitelikte ve karakteristik bir özelliğe sahiptir. Yörede görülen düzen (akort) çeşitliliği de bu çok seslilik çeşitliliğine katkı sunmaktadır. İkitelli ve üçtelli sazların icrasında görülen en yaygın çok seslilik unsurları “dem çok sesliliği”, “paralelizm” ve uygusal (akorsal) çok sesliliklerdir¹.

Anadolu'da geleneksel saz icrasında ortaya çıkan akorların genellikle bütün tellere birden vurulduğunda ezgi bir telde icra edilirken diğer açık tellerin tınlaması ile oluşan akorlar ya da ezginin dem sesi ve dörtlü ya da paralel beşli aralığında icra edilen paralel ezgilerin birleşimi sonucu ortaya çıkan akorlar olduğu görülmektedir. Teke Yöresi ikitelli ve üçtelli saz icralarında bu uygulamaların daha karmaşık örneklerine rastlamak mümkündür. Bunun dışında “paralel ezgi” ve “dem ses” faktörlerinin dışında da özgün akor yürüyüşü bulunan eserler mevcuttur.

Yörüklerin telli çalgıları ile icra ettiği eserlerdeki akorlar incelendiğinde özellikle tam dörtlü, tam beşli ve büyük ikili aralıkların sık duyulduğu, küçük ikili, artık dörtlü, küçük yedili ve büyük yedili aralıkların da zaman zaman tınlatıldığı görülmektedir. Zaman zaman icra edilen tamamen üçlü aralık içeren aralıklar barındıran akorlar ya da bu akorların çevrimi niteliğindeki akorlar özellikle kalış niteliği gösteren perdelerde nadiren kul-

* Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, sinanayyildiz@mgu.edu.tr.

¹ Çok seslilik unsurları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ayyıldız (2013)

lanılmaktadır. Bu tip akorlar icra esnasında geçici olarak tınlatılmaktadır.

Yörük sanatçılarının “ortak bellek”lerinde yer alan eserler icra edildiklerinde farklı sanatçıların yalnızca ezgisel seyri ve kalıp ezgileri değil icra edilen akorları ve akor yürüyüşlerini de benzer şekilde icra ettikleri görülmektedir. Bu bakımdan icra edilen çok seslilik özellikleri yöresel üslubu belirleyici karakteristik niteliği sahiptir. Öte yandan, Yörük Türkmen müzik kültürü icracıya ezgisel alanda olduğu kadar akor yürüyüşü bakımından da özgürlük alanları sunmaktadır. Bu nedenle icra edilen müzikteki çok seslilik icracının tavrını oluşturmada da etkin bir nitelik göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Yörük, Türkmen, Üçtelli, İkitelli

Giriş

Geleneksel saz (bağlama) icrasındaki çok seslilik, özellikle Cumhuriyet sonrası halk müziğine vemüzikteki çok seslilik kavramına yönelen ilgi sonucu o yıllardan bu yana sıklıkla bahsi geçen konulardan birisidir². Bu noktada ilginç olan durum Teke Yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründeki sazlarla icra edilen ezgilerdeki çok sesliliğin diğer yörelerdeki çok sesliliğe göre daha karmaşık özellikler içermesine karşın kısıtlı sayıda araştırmada ve yüzeysel şekilde bahsi geçmiş olmasıdır.

Teke yöresi Yörük-Türkmen müzik kültüründe kullanılan sazlar “ikitelli” ve “üçtelli bağlama” gibi isimlerle bilinen yakın

² Veysel Arseven (1969) yayımladığı “Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası” isimli eserde Halk müziği ve çok seslilik konularında yayımlanan şu yayınları derlemiştir: Mahmut Ragıp Gazimihal “Polifonik Türkülerimiz Meselesi, (1933); Mahmut Ragıp Gazimihal “Anadolu’da Çok Sesli Müzik”, (1940); Sadi Yaver Ataman “Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi, (1940); Vahit Lütfi Salcı “Gizli Türk Halk Musikisi Ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri” (1940); Sadi Yaver Ataman, “Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik Ve Koro, (1944 ve 1947 yıllarında aynı isimli iki yayın mevcuttur); Sadık Uzunoğlu “ Halk Müziğinde Polifoni Var mı?”, (1951), Sadık Uzunoğlu “ Halk Müziğinde Çok Seslilik” (1952); Sadi Yaver Ataman, “Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi, (1953); Veysel Arseven, “Halk Müziğinde Çok Seslilik, (1959); Sadi Yaver Ataman, “Türk Halk Musikisinde Çok Seslilik” (1963); Halil Bedii Yönetken “Tek ve Çokseslilik Sorunu” (1965). Ayrıca Muzaffer Sarısözen (1944,1946) “İki Sesli Halk Türküsü” ve “İki Sesli Halk Müziği” yazıları o yıllarda “halk müziğindeki çok sesliliği tespit etme” misyonunun ne derece önemli görüldüğünü göstermektedir.

bir zamana kadaryarı-göçebe bir kültürde yaşayan Yörüklerin göç hayatına uygun şekilde benimsenmiş oldukça ufak boyutlu sazlardır. Yörükler yerleşik kültüre geçtiklerinde büyük boy sazlar kullanmaya başlasalar da bu küçük sazlardan asla vazgeçmemişlerdir. Parlak'a (2000) göre gelenekte iki sıra, iki tane tek tel bağlanan ve mızrapsız icra teknikleri ile çalınan "ikitelli" sazlara sonraları ikişerli iki sıra olmak üzere dört tel bağlanmış ve bu sazlar zamanla mızraplı icra teknikleri ile icra edilmeye başlanmıştır. Mızraplı icra ile çalınan büyük boy sazlar ise yörenin müzik kültürüne çok sonraları girmiştir (Parlak, 2000). Yörede yaygın olarak icra edilen "Üçtelli bağlama" ise yalnızca mızrapsız icra teknikleri ile icra edilmektedir.

Cumhuriyet sonrası yapılan kurumsal derleme çalışmalarında derlemeciler bu sazlarla karşılaşsa da icra topluluklarında bu sazlar yer bulamamıştır. Bu durum hem bu tip sazların yöresel sazlar olduğu düşüncesi ile gerçekleşmiş olabileceği gibi o dönem şehir müzik kültüründe ve "Yurttan Sesler" gibi kurumsal müzik yayıncılığı yapan topluluklarda mızrapsız icranın bilinmemesi ve yeterince ilgi gösterilmemesi de olası etkenlerden birisidir.

Teke yöresindeki bu özgün çok sesli müzik kültürünün gün yüzüne çıkması mızrapsız saz icrasının akademik anlamda incelenmesi ile başlamıştır. Sanatta yeterlik çalışmasını "Türkiye'de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği" üzerine yapan ve mızrapsız icra bakımından yaşayan müzik kültürüne sahip Teke bölgesindeki saz icralarını derinlemesine inceleyen Erol Parlak, burada genel bağlama icrasından daha farklı ve daha karmaşık nitelikte birçok seslilik anlayışı olduğunu örneklerle ortaya koymuştur (Parlak, 1998; Dağlı, 2021: 249). 2013 yılında Prof.Erol Parlak'ın danışmanlığında gerçekleştirilen tarafımızdan yapılan "Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde Yerel Çok Seslilik Özellikleri" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında bu uygulamalar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

O zamandan bu yana özellikle yöre müziğinin hem akademik anlamda hem de sosyal medyada popülerleşmesi sonucu³, yörenin müzik kültürü ilgili yeni verilerin ulaşılabilir olması da sağladı. Bu nedenle, bu çalışmada bu verilerden bazıları da çok seslilik bakımından değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada ele alınan verileri incelemeye başlamadan önce telli çalgılarda çok seslilik açısından bazı durum ve kavramları netleştirmek gerekmektedir. Öncelikle “çok seslilik” bakımından telli çalgılar incelenirken, çalgıdaki her tel farklı bir tek sesli çalgı şeklinde düşünülebilir. Özellikle birden fazla telin tınlatıldığı icra teknikleri uygulandığında aynı anda birden fazla perdenin seslendirilmesi gerçekleştirilebilir. Böylece ezgiye eşlik eden “akorlar” ortaya çıkar.

Bu çalışmada ikitelli ve üçtelli saz icralarında ortaya çıkan akor tiplerini isimlendirirken akorların işlevleri hususunda bir “yönlendirme”yi engellemek amacıyla tonal müzik ya da caz müzikte kullanılan adlandırmalar tercih edilmemiştir. Onun yerine akorlar içerdikleri aralıklara göre “(1. ve 2. sesin arasındaki aralık-2. ve 3. sesin arasındaki aralık-1. ve 3. sesin arasındaki aralık)” şeklinde aralarında “tire işareti” olacak şekilde parantez içerisinde tanımlanmış ve aralıkları simgelerken bazı kısaltmalar kullanılmıştır⁴. Bu yaklaşıma göreörneğin “sol” perdesi üzerine kurulan (T4-T4-K7) akoru şekil 1’de görüldüğü gibidir. Notasyonda ezgiyi niteleyen perdeler büyük nota başı ile, eşlik sesleri ise küçük nota başı ile yazılmıştır.

³ Teke Yöresi müzik kültürü ile ilgili son yıllarda yapılan makale ve tez gibi akademik çalışmaların sayısının arttığını gözlemlemek mümkündür. Ayrıca sosyal medyanın etkin ve doğru biçimde kullanımı Teke müziğini ve kültürünü geniş kitlelere ulaştırılmasında etkin olmuştur.

⁴ Kullanılan kısaltmalar şu şekildedir: B: Büyük, K: Küçük, E: Eksik, A: Artık, 2: ikili, 3: üçlü, 4: dördü, 5: beşli, 6: altılı, 7: yedili vb. Aralıklar harf ve rakam ile betimlenmiştir. Örneğin T5: Tam beşli, B3: Büyük üçlü vb.



Şekil 1: “Sol” perdesi üzerine kurulan (T4-T4-K7) akorunun porte üzerinde gösterimi⁵

Farklı çalışmalarda çok sesli ezgilerin farklı ahenklere göre notalandırıldığı görülmektedir. Bu çalışma içerisinde ele alınan çalışmalardan yapılan “nota” ya da “akor yürüyüşü” alıntılarında orijinal kaynakta yazılan ahenk değiştirilmemiştir. Ancak ezginin icra edildiği perde ve o perdeye eşlik eden akorları gösteren şekillerde, karşılaştırma yapılabilmesi açısından tüm akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.

Çok seslilik müzikte “doku” kavramı ile ilişkilendirilmektedir. “Doku” bir müziğin hangi düzlemde nasıl katmanlandığını anlatan bir terimdir (Ersoy, 2019). Genellikle 4 ana başlık altında sınıflandırılır⁶ (Tekin Gürgen, 2015). Buna göre birden fazla icracı aynı ezgiyi birebir (nota not) aynı şekilde çaldığında bu doku biçimimonofonik doku olarak adlandırılır. Toplu icralarda aynı ezgi genellikle ufak tefek farklılıklarla icra edilmektedir. Aynı ezgi birden fazla icracı tarafından farklı varyasyonlar ile birlikte icra edildiğinde “heterofonik doku” ortaya çıkar. Bir başka doku şekli de ezgiye dikey olarak akorların ya da arpejlerin eşlik etmesi ile gerçekleşen “homofonikdoku”dur. Bu, birden fazla icracının ezgi ve akorları aralarında çeşitli şekillerde bölüştürerek seslendirmesi şeklinde ortaya çıkabileceği gibi bir icracının birden fazla ses üretebilen bir çalgıda (piyano, gitar veya saz vb.) aynı anda tellerin seslendirmesi ile de gerçekleştirilebilir. Son olarak, birden fazla ezginin aynı anda seslendirilmesine dayanan “polifonik doku”da özellikle toplu icralarda görülmekte olup yine buna uygun çalgılarla bir icracı tarafından icra edildiğinde de ortaya çıkabilir.

Teke Yöresinde icra edilen ikitelli ve üçtelli bağlamalarda özellikle icrada tüm tellerin bir arada çalınmasına imkân veren

⁵ Köşeli parantezler bu şemaya özel olarak isimlendirmede şemada gösterilen aralıkları göstermek için kullanılmış olup diğer gösterimlerde kullanılmayacaktır.

⁶ Doku türleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ayyıldız (2013).

“pençe”⁷ teknikleri aracılığıyla “homofonik doku” örnekleri tespit edilebilmektedir. “Homofonik doku” temelinde “uygusal çok seslilik”⁸e dayanmakta olup yine bu doku içerisinde “dem çok sesliliği”, “paralelizm”, “ostinato” gibi çok seslilik unsurları da rol oynayabilmektedir. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği çok seslilik unsurları olarak bir ya da birden fazla dem sesin üzerine ezgi icrasına dayanan “dem çok sesliliği”, paralel hareketle yürüyen iki ya da daha fazla ezgi hattının icrası ile oluşan “paralelizm” sıklıkla görülmektedir. Bazı ezgilerde paralelizm daha baskın bir karakterde iken bazı ezgilerde dem çok sesliliği baskındır. Teke yöresi ikitelli ve üçtelli icrasında Türkiye’de bağlama icrasında yaygın icra edilen akortipleri görüldüğü gibi, başka yörelerde görülmeyen akor tipleri ve akor yürüyüşlerine rastlanması çok sesliliğin bu icra üslubunun önemli bir özgesi olduğunu göstermektedir.

Bu yazının amacı, yörede icra edilen ikitelli ve üçtelli sazların “çok seslilik” özelliklerini “akor ve ezgi ilişkisi” bağlamında inceleyerek icra edilen perde düzenlerinde bulunan perdelerin hangi akorlarla birlikte seslendirildiğini ve bu akorların hangi aralıklardan oluştuğunu ortaya koymaktır.

İKİTELLİ SAZLARDA UYGUSAL ÇOK SESLİLİK

Teke yöresindeki ikitelli sazlar yörede “ikitelli cura” (Ayyıldız, 2013), “dört telli cura” (Börekçi ve Nacakçı, 2022), “kozağaçcurası” (Uludağ, 2009) gibi isimler almaktadır.

Koruk (2009) ikitelli sazların biçimsel özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

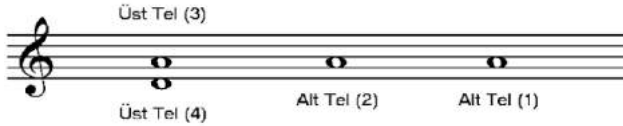
“İkitelli”, yörede, 60 cm ile 70 cm arasında değişen boyutlardadır. Tekne genellikle dut ağacından armudi tip, oval tip ve balta tip olarak yapılmaktadır. Bazı ikitellilerin sap ve teknesi-

⁷ Mızrapsız icra tekniklerinde genellikle birden fazla teli ve çoğunlukla tüm telleri seslendirmeye dayalı vuruş teknikleri için bugün “pençe” terimi yaygın kullanılmaktadır. Bu terim geleneksel bağlamda doğu yörelerinde kullanılan bugün ise anlam genişlemesine uğrayarak mızrapsız icranın genelini kapsayacak şekilde kullanılan bir terimdir. Teke yöresinde ise bu özel bir isim verilmemektedir (Parlak, 2000, s.158).

⁸ Uygusal çokseslilik (ing: chordalharmony) ezginin bir akor yürüyüşü ile eşlik edilmesine dayanan çok seslilik unsurudur (Ayyıldız, 2013).

nin, yekpare olarak yapıldığı da görülmektedir. Sap kısmı ayrı yapıldığında, yöredeki çam ve diğer ağaçlar, göğüs kısmında ise çam ağacı kullanılır. Perde sayısı genellikle dokuz ile oniki perde arasında değişir. Perde bağları, misinin dışında metal tel kullanılarak da bağlanır ve düğüm yerinin çalınırken eli rahatsız etmemesi için özel bir bağlama şekli kullanılır. Sapın yan taraflarında açılan oluk veya çentikler, metal perdeler bağlandıktan sonra sıkıştırılmak için açılır." (Koruk, 2009)

İkitelli sazların akort sistemi incelendiğinde gelenekte kullanıldığı bilinen ancak günümüzde genel anlayış içerisinde yer bulamayan, aynı tel grubundaki tellerin oktav dışında farklı perdelerle akort edilmesianlayışı ile düzenlendiği görülmektedir. İkitelli sazda telleriki grup halinde her grupta iki tel olacak şekilde bağlanır (Uludağ, 2009). Alt gruptaki iki tel birbiriyle aynı perdeye, üst gruptaki tellerin birisi alt grupta aynı perdeye diğeri ise onun alt beşli perdesine akort edilmektedir. Diğer bir deyişle alt tel "la" olarak kabul edildiğinde alt teller ünison (la, la), üst teller ise tam beşli aralık olarak (la, pest re) akort edilir (Ayyıldız, 2013) (bkz. Şekil2).



Şekil 2: İkitelli sazlarda yaygınca edilen tel düzeni (Ayyıldız,2013)

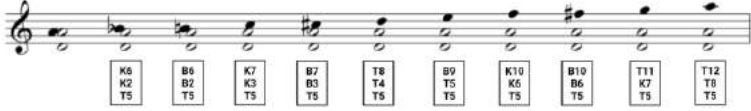
Alt tel "la" olarak kabul edildiğinde, ikitelli saz üzerine bağlanan perdelerin alt telde verdiği sesler şekil 3'te görülmektedir.



Şekil 3: İkitelli sazların yaygın perde dizilimi (Ayyıldız,2013)

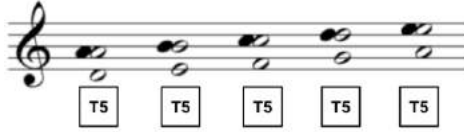
Bu özel tel düzeninin sonucu olarak saz tüm tellere vurarak çalındığında iki ya da üçsesli akorlar oluşmaktadır. İki telli sazda oluşan akorların oluşumunda icracının çalım pozisyonu rol

oyunmaktadır. Ezgi alt tel grubunda icra edilirken üst tel grubundaki teller açık pozisyonda bırakıldığında ezgiye üst tellerden “la” ve “re” sesleri eşlik eder. Bu çalım anlayışında ortaya çıkabilecek akorlar şekil 4’te görülmektedir.



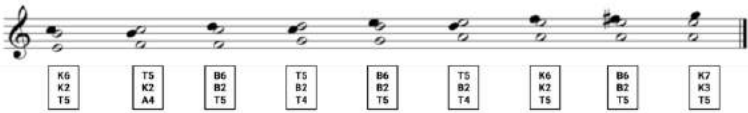
Şekil 4: İkitelli sazlarda üst tel açık pozisyonda iken icra edilebilen akorlar⁹ (Ayyıldız,2013’ten uyarlandı)

İkitelli icrasında alt telde bir perdeye işaret ya da orta parmakla basılırken üst telde aynı perde baş parmakla icra edildiğinde tam beşli aralığında iki sesli yapılar seslendirilebilir. Bu anlayışla icra edilebilen iki sesli yapılar şekil 5’te görülmektedir.



Şekil 5: İkitelli sazlarda tüm teller açık olduğunda veya alt telde basılan sesin bulunduğu perdede üst telde başparmak basılmasıyla ortaya çıkan yapılar (Ayyıldız,2013’ten uyarlandı)

İki telli icrasında başparmak basılı iken ezginin alt telde farklı perdeden seslendirilmesi sonucu farklı akor tipleri ortaya çıkmaktadır. Bu biçimde ortaya çıkan üç sesli akorlar ve bu akorların içerdiği akor tipleri Şekil 6’da görülmektedir.



Şekil 6: İkitelli sazlarda alt telde basılan sesin bulunduğu perdenin ilerisinde ya da gerisindeki bir perdeye baş parmak aracılığı ile basılarak oluşan akorlar (Ayyıldız,2013’ten uyarlandı)

⁹ Akorların altındaki kutularda akorları oluşturan perdelerin aralıkları yazılmıştır. Kutu içerisinde gösterilen aralıklar aşağıdan, 1. (en pest) ses ile 2. ses arasındaki aralık, 2. ses ile 3. (en tiz) ses arasındaki aralık, 1. (en pest) ve 3. (en tiz) ses arasındaki aralık şeklinde sıralanmaktadır.

Görüldüğü üzere iktelli sazın akort biçimi ile alakalı olarak tam beşli aralık en sık icra edilebilen aralıktır. Büyük ikili ve küçük ikili aralık da birçok farklı pozisyonda tınlayabilen aralıklar olarak görülmektedir. İktelli sazda sık kullanılan akor tiplerini anlayabilmek için iktellinin çok seslilik özelliğini yansıtan Abdurrahim Ekinci tarafından Kerim Aydın'dan alınan Gurbet Havası isimli ezgi incelenmiştir. Eserin notası Şekil 7'de görülmektedir.

Gurbet Havası

Kaynak: Kerim Erdem
Derleyen: Abdurrahim Ekinci
Notasyon: Sinan Ayyıldız

(T4-B2-T5)
(T5-T5-B9)
(B2-T4-T5)

(T5-K2-K6)

(T5-B2-B6)

(T5-K3-K7)

(T5-K6-K10)

(T5-B6-B10)

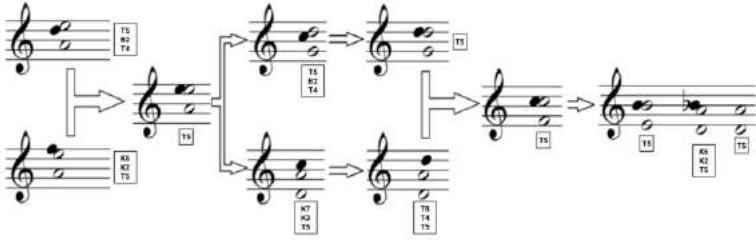
Tek sesli veya
T5'li iki sesli
pasajlar

Şekil 7: Kerim Erdem'den derlenen "Gurbet Havası" isimli ezginin icrasında ezgiye eşlik eden akorlar (Ayyıldız, 2013'ten uyarlandı)¹⁰.

¹⁰ Notada görülen farklı renkte halkalar farklı aralıklar tiplerinden oluşan üçsesli akorları, dikdörtgenler ise iki sesli yapıları göstermektedir. Notada görülen (T5-T5-B9) ve (B2-T4-T5) akorları (T4-B2-T5) akorunun çevrimi niteliğinde olduğu için turuncu renkte belirtilmiştir.

Ezgide icra edilen iki sesli yapılar tam beşli aralıklardan oluşmakta olup yürüyücü nitelikteki akorların çözülme noktası işlevi gördüğü söylenebilir. Şekil 7’de turuncu renkli kümeler içerisinde gösterilen (T4-B2-T5) akorunun ve bu akorun çevrimi niteliğindeki (T5-T5-B10) ve (B2-T4-T5) akorlarının eserde ağırlıklı olarak icra edildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra (T5-K2-K6) da eser içerisinde benzer bir işlevde görülmektedir. Her iki akor tipi de karar perdesi ve alt beşlisinden oluşan iki sesli çözünmektedir. Bu iki yürüyücü akor dışında yine ezginin karar perdesi dışındaki perdeler üzerinde oluşturulan iki sesli yapılar çözünen iki farklı akor tipi bulunmaktadır. Bunlardan birisi yine “sol” sesi üzerine kurulan (T4-B2-T5) akoru olup bu kez bu akorla benzer işlevde olan (T5-K3-T7) akoru da diğer yürüyücü işlevli bir akordur. Eserin final bölümünde karar perdesine doğru giderken icra edilen akorlar ise “re” sesi üzerine oluşturulan (T5-B2-B6) ve (T5-K2-K6) akordur. Eserin içerisinde kullanılan diğer yürüyücü akor tipleri şunlardır: (T5-K6-K10), (T5-B6-B10).

Eserin akor yürüyüşü Şekil 8’de görüldüğü gibidir.



Şekil 8: Kerim Erdem'in İcra Ettiği "Gurbet Havası" ezgisinin akor yürüyüşü (Ayyıldız,2013'ten uyarlandı)

Uludağ ve Çınar (2020) "İkitelli İcrasında Çok Sesli Yapılma" isimli çalışmasında da ikitellide icra edilen bazı akorlara yer vermiştir. Ayyıldız (2013) ve Uludağ ve Çınar (2020)'daki veriler birleştirilerek ikitelli icrasında ezginin icra edildiği perdelerde görülen akorlar Şekil 9'da özetlenmiştir.

The image displays ten musical staves, each representing a different mode (makam) on a three-stringed baglama. The modes and their corresponding fingerings are:

- Neva:** (T5-T4-T8), (T5-B2-B6), (T4-B2-T5)
- Hüseyinî:** (T5), (T5-T5-B9)
- Acem:** (T5-K2-K6), (T5-K6-K10)
- Mâhur:** (T5-B2-B6), (T5-B6-B10)
- Gerdanlıye:** (T5-K3-K7)
- Rast:** (B2-T4-T5)
- Dügâh:** (T2), (T5), (T4-B2-T5), (B2-T4-T5)
- Kürdî:** (T5-K2-K6)
- Buselik:** (T5-B2-B6), (A4-K2-T5)
- Cargâh:** (T5-K3-K7), (T5), (T4-B2-T5)

Şekil 9: İkitelli İcrasında Ezgide Seslendirilen Perdeye Göre Sık Görülen Akorlar.

ÜÇ TELLİ BAĞLAMALARDA UYGUSAL ÇOK SESLİLİK

Üçtelli bağlama Teke Yöresi müzik kültüründe mızrapsız saz icra teknikleri ile icra edilen bir çalgıdır. Koruk (2009) üçtelli bağlama ile ilgili bazı teknik bilgileri şu şekilde vermiştir:

“Üçtelli”, yörede, 60 cm ile 90 cm arasında değişen boyutlardadır. Tekne genellikle dut ağacından armudi tip, oval tip ve balta tip olarak yapılmaktadır. Bazı “Üçtelli”lerin sap ve teknesinin, yekpare yapıldığı da görülmektedir. Genellikle sap ve göğüs kısmı, bombeli bir yapıya sahiptir. Sap kısmı ayrı yapıldığında yöredeki çam, meşe ve diğer ağaçlar, göğüs kısmında ise çam ağacı kullanılır. Bazı “Üçtelli”lerin göğüs kısmına, ses şiddetini artırmak için iki veya üç delik açılır. Perde sayısı, genellikle yedi ile oniki arasında değişir. Perde bağları, misininin dışında metal tel kullanılarak da bağlanır ve düğüm yerinin çalınırken eli rahatsız etmemesi için özel bir bağlama şekli kullanılır. Sapın yan taraflarında açılan oluk veya çentikler, metal perdeler bağlandıktan sonra sıkıştırılmak için açılır...Tel kalınlıkları, 0,15 mm ile 0,30 mm arasında değişen ölçülerdedir.”(Koruk Ç., 2009:49)

Özellikle “pençe” teknikleri ile yapılan icralarda uygusal çok seslilik örnekleri ortaya çıkmaktadır. Bilindiği üzere bağlama icrasında teller farklı tel düzenlerine akort edilerek farklı

ezgilerin icra edilmesi ya da bir ezginin farklı bir duyumda icra edilmesi mümkündür. Tel düzeni çeşitliliği, icra esnasında ortaya çıkan çok seslilik karakterini ve çeşitliliğini etkileyen en önemli unsurlardan birisidir. Üçtelli bağlama icrasında kullanılan pek çok tel düzeni vardır. Ekici (1993) Ramazan Güngör'ün 7 farklı tel düzeni ile icra yaptığını belirtmektedir. Güngör, bu akortların ismini “boğma düzeni”, “kopuz¹¹ düzeni”, “zeybek düzeni”, “misket düzeni”, “çiftetelli düzeni”, “bozuk düzen”, “kaval düzeni” olarak belirtmiştir. Erdem (2018), Dirmil yöresinde yaygın 4 farklı akort şekli bulunduğunu belirtmiştir. Bunlar “bağlama düzeni”, “bozuk düzen”, “başçeşme düzeni¹²” adlarıyla anılmaktadır (Erdem, 2018). Bedel (2005), üçtelli bağlamada alt tel “la” olarak kabul edildiğinde aşağıdan yukarı “la, sol, la” olarak akort edilen düzenin de “sipsi düzeni” olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Ayrıca, Antalya Kaşlı Ali Ulutaş'ın icra ettiği “Eşkiya Kaçıran Havası”¹³ da alt tel “la” olarak kabul edildiğinde aşağıdan yukarı “la, mi, fa diyez” olarak akort edilmiştir. Tablo 1’de yukarıdaki kaynaklardan elde edilen veriler özetlenmiştir.

Tablo-1: Üçtelli bağlamada görülen yerel tel düzenleri¹⁴

Düzenin Yerel Adı	Alt Tel	Orta Tel	Üst Tel
Boğma Düzeni [Ramazan Güngör (Ekici,1993)]	La	La	Re
Kaval Düzeni [Ramazan Güngör (Ekici,1993)]	La	Re	La
Zeybek Düzeni [Ramazan Güngör (Ekici,1993)]	La	Re	Re
Çiftetelli Düzeni [Ramazan Güngör (Ekici,1993)]	La	La	Pest La
Bağlama Düzeni [Avşar Düzeni (Erdem, 2018)]	La	Re	Mi
Misket Düzeni [Ramazan Güngör (Ekici,1993)]	La	Re	Fa Diyez
Bozuk Düzen [Ramazan Güngör (Ekici,1993), [Hüseyin Karakaya (Erdem, 2018)]	La	Mi	Si

¹¹ Parlak (2000:53) “kopuz” teriminin yörede bilinmemekte olup Güngör'ün muhtemelen kendisiyle görüşmeye gelen araştırmacılardan öğrenerek bu terimi “bağlama” yerine kullandığını belirtmektedir. Ramazan Güngör tarafından “kopuz düzeni” olarak adlandırılan düzen yörede “bağlama düzeni” ya da “Avşar düzeni” (Erdem, 2018:98) ismiyle bilinmektedir.

¹² “Başçeşme düzeni” olarak isimlendirilen bu düzen, yörede “sipsi düzeni” ya da “saz düzeni” ismi ile de anılmaktadır (Erdem, 2018)

¹³ Video için bkz. Emre Dayıoğlu (2019)

¹⁴ Tablodaki veriler alt telin “la” sesine akort edildiği kabul edilerek hazırlanmıştır. “Boğma Düzeni” ve “Çiftetelli Düzeni”nde orta tel, “Kaval düzeni”nde ise üst tel, alt tel ile aynı oktavda unison olarak akort edilir. Diğer düzenlerde orta ve üst telde yazılan notalar alt tele göre bir oktavı geçmeyecek şekilde pest olarak akort edilmektedir.

Başçeşme Düzeni [Sipsi Düzeni, (Erdem, 2018)]	La	Re	Sol
Bozuk Düzen ¹⁵ [Hüseyin Karakaya (Erdem, 2018)]	La	Mi	Mi
İsimsiz [Ali Ulutaş (Dayıoğlu, 2019)]	La	Mi	Fa Diyez
Sipsi Düzeni (Bedel, 2005)	La	Sol	La

Bu tel düzenleri içerisinde “boğma düzeni” ikitelli sazın düzeni ile tamamen aynı olup ikitelli sazın alt tel grubunun tek tele düşürülmesinden ve üst tel grubundaki tellerin farklı tel grupları şeklinde ayarlanmasından ibarettir. “Boğma düzeni”, “iki telli sazlardan üçtelli sazlara geçiş süreci”nin¹⁶ muhtemel kalıntısı olabilir. Bu düzende icra esnasında, başparmak ile üstteki iki telin birden kapatılması ile ikitelli sazda ortaya çıkan çok sesli yapılar ortaya çıkarılmaktadır.

Erol Parlak tarafından notaya alınan ve Fethiyeli Ramazan Güngör tarafından boğma düzeninde icra edilen “Kervan”¹⁷ isimli ezgi Şekil 10’da görülmektedir. Eser incelendiğinde ezgi- de kullanılan perdelerin sırasıyla “dügâh”, “buselik”, “çargâh”, “neva”, “hüseyini”, “acem” ve “gerdaniye” perdeleri olduğu görülmektedir. Rast perdesi de eşlik ses olarak zaman zaman ezgiye eşlik etmektedir. Ezgi icra edilirken ilgili perdelerde seslendirilen eşlik sesler şekil 11’de görülmektedir. Görüldüğü üzere, ikitelli saz icrasındaki genel anlayışa uygun biçimde ezgi ağırlıklı olarak iki sesli şekilde icra edilmekte olup ortaya çıkan üç sesli akor yapıları ise ağırlıklı olarak (T4-B2-T5) ve (T5-K2-K6) akorlardır. Ayrıca özellikle (A4-K2-T5) akorunun da akor

¹⁵ Bu düzene Hüseyin Karakaya tarafından “bozuk düzen” denildiği belirtilmektedir (Erdem, 2018). Öte yandan, Erdem (2018) başka bir tarihte yapılan bir derlemede Hüseyin Karakaya “la,mi,si” düzeninin adını da yöredeki diğer icracılar gibi “Bozuk Düzen” adıyla isimlendirdiğini belirtmiştir.

¹⁶ İkitelli sazın çalım pozisyonlarından birisi de üst tel gruptaki telleri bir birinden uzaklaştırarak sazı üçtelli saza dönüştürerek üçtelli anlayışında çalmaktır (Koruk, 2009:199) . Ramazan Güngör’ün de ikitelli sazlarla ilgili şu ifadesi oldukça dikkat çekicidir: “Ramazan Güngör, boğma düzeni çalarken çalımının kolaylaşması için orta teli eşikte biraz daha yukarda açılan gediğe atlatırdı. Ayrıca, eskiden düğünlerde mızrapla ikitelli bağlamayı çaldığını da ifade etmiştir.” (Ekici, 2006). Bu verilerden görüldüğü üzere ikitelli saz, üçtelli saz gibi çalınabilmektedir. Benzer şekilde “Boğma Düzeni” ile üçtelli icracıları da çalgıların ikitelli saz anlayışında çalabilmektedir.

¹⁷ Yörede ikitelli icrasında da görülen “kervan” ezgisi, yörüklerin özellikle yarı göçebe dönemlerindeki sosyal hayatlarında büyük önemi olan göç kervanındaki develerin yürüyüşünün çan seslerinin çıkardığı duyumun taklit edilmesi ile ortaya çıkmış bir eserdir (Parlak, 2000:150).

yürüyüşü içerisinde baskın bir rolü olduğunu söylenebilir. İcra esnasında ezginin perdelerinden “buselik perdesi”nin (“si”) eşlik seslerinin çeşitliliği bakımından en zengin perde olduğu görülmektedir. Ezgi “düğah” (“la”) ve “hüseyini” perdelerinde (“mi”) iken ezgiye yalnızca tam beşli aralığında bir sesle eşlik edilmektedir. Ezgi “çargâh” ve “neva” perdelerinde konumlandığında ise sesler iki sesli olarak duyulabildiği gibi, üç sesli akor şeklinde de seslendirilebilmektedir. Akorlarda ağırlıklı olarak T5’li, T4’lü, B2’Lİ, K2’li aralıklar baskındır.

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

KERVAN

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

① --- --- --- ---
 ② --- --- --- ---
 ③ --- --- --- ---
 同 LFA 同 ALFV 同 ALFV

0 1 0 1 0 1 3 3 0 1 0
 0 - - - - - - - - - -

Şekil 10: Ramazan Güngör'ün icra ettiği "Kervan" isimli eserin notası
 (Parlak, 2000)

Şekil 11: Ramazan Güngör'ün icra ettiği "Kervan" isimli eserin ezgisindeki perdelerle seslendirilen akorlar.

Yine aynı düzende Ramazan Güngör'ün icra ettiği "Boğma Zeybek"¹⁸ isimli eserde ezginin icra edildiği perdeler bir önceki eserde olduğu gibi sırasıyla "dügâh", "buselik", "çargâh", "neva", "hüseyîni", "acem" ve "gerdaniye" perdeleridir. Bu perdelerle birlikte seslendirilen akorlar Şekil 12'de verilmektedir. Görüldüğü üzere "boğma zeybek" ezgisi aynı düzende icra edilen "kervan" ezgisi ile hemen hemen aynı akorlar ile icra edilmektedir. Bu tip çok sesli duyum ikitelli sazlar ve üçtelli bağlamadaki "boğma düzeni"ne özgüdür.

Şekil 12: Ramazan Güngör'ün icra ettiği "Boğma Zeybek" isimli eserin ezgisindeki perdelerle seslendirilen akorlar¹⁹.

¹⁸ Eserin notası için bkz. Ayyıldız, 2013.

¹⁹ Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.

Farklı ezgilere benzer akorlarla eşlik edilmesi Yörük Türkmen müzik kültüründe yeni ezgiler üretilirken bu ezgilerin eşlik seslerinin de yöredeki çok seslilik anlayışı doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. Dolayısıyla Yörük Türkmen müzik kültüründe yalnızca ezgilerin değil, eşlik seslerinin de geleneksel olarak aktarıldığını söylemek mümkündür.

Üçtelli bağlama icrasında en geniş repertuvara sahip düzen bağlama düzenidir. Üçtelli de bağlama düzeni ile yapılan icralarda görülen akorlar Şekil 13'te verilmiştir (Ayyıldız,2013). Görüldüğü üzere "Bağlama düzeni" repertuar genişliğinin yanı sıra çok seslilik açısından da oldukça geniş seçenek sunan bir düzendir.



Şekil 13: Üçtelli icrasında görülen akorlar²⁰ (Ayyıldız,2013)

Ramazan Güngör'ün icra ettiği Erol Parlak tarafından derlenen "Ağır Zeybek"²¹ eserinde ezginin icra edildiği perdelerde seslendirilen eşlik sesleri şekil 14'te verilmiştir. Görüldüğü üzere, bu eserdeki akor çeşitliliği daha önce verilen ezgilere nazaran daha fazladır. Eserdeki akor yapısı incelendiğinde ese-

²⁰ Şekildeki akorlar bolahenk ahenge göre yazılmıştır.

²¹ Eserin notası için bkz. Parlak,2000. Nota bolahenk ahenkte yazılmıştır.

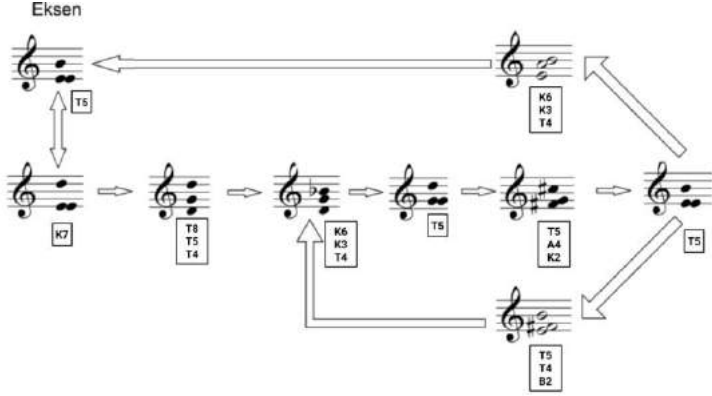
rin “çargâh”, “dügâh” ve “gerdaniye” perdeleri üzerinde iki sesli yapılarla seslendirilirken, “hisar” (“mib”) perdesi “sol” sesi üzerine kurulan (T4-K3-K6) akoru ile seslendirilmektedir. “Buselik” perdesinde bu perdenin üzerine kurulan (K2-A4-T5) akoru seslendirilmekte, ayrıca ezgi “buselik” perdesinde iken “dügâh” perdesinin (“la”) üzerine kurulan (B2-T4-T5) akoru da tınlatılmaktadır. Eserin akor yürüyüşü şekil 15’te görüldüğü gibidir.

Şekil 14, dokuz adet akorun notalarını ve isimlerini göstermektedir. Her akorun notasyonu, sesli yapıları ve perdesi belirtilmiştir.

- Dügâh**: T5, (T4-B2-T5)
- Hüseynî**: T5
- Buselik**: (B2-T4-T5), (K2-A4-T5)
- Mâhur**: B6, (B2-B6-B7), (T4-A4-B7)
- Çargâh**: T5
- Gerdaniye**: K7, (B2-B7-B8), (T4-T5-B8)
- Neva**: (T4-B2-T5), (B2-T4-T5)
- Muhâyyer**: T8
- Hisar**: (T4-K3-K6)

Şekil 14 : Ramazan Güngör'ün icra ettiği “Fethiye Zeybek” isimli eserin ezgisindeki perdelerle seslendirilen akorlar²².

²² Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.



Şekil 15: Ramazan Güngör'ün İcra Ettiği “Fethiye Zeybeği” ezgisinin akor yürüyüşü²³ (Ayyıldız, 2013'ten uyarlandı).

Üçtelli bağlama icrasında çok seslilik açısından en geniş akor çeşitliliğın görüldüğü eser yörenin kadim ezgilerinden olan “Avşar Beyleri” isimli gurbet havasıdır. Bu eser farklı icracılar tarafından aynı çatı akorlarla icra edilmesinin yanısıra her icracının kendi yorumunda farklı akorlar icra etmesine imkân veren bir doğaçlama alanına sahiptir. Örneğın Erol Parlak tarafından Ramazan Güngör'den derlenen “Avşar Beyleri”²⁴ ezgisinde icra edilen perdelerle birlikte seslendirilen akorlar şekil 16'da görülmektedir.

²³ Akor yürüyüşü bolahenk ahenge göre yazılmıştır.

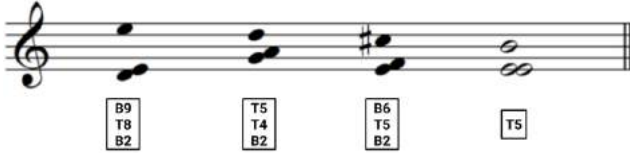
²⁴ Eserin notası için bkz. Parlak (2000). Nota bolahenk ahenkte yazılmıştır. Ayrıntılı analiz için bkz. Ayyıldız (2013).

Şekil 16: Ramazan Güngör'ün icra ettiği "Avşar Beyleri" isimli eserin ezgisindeki perdelerle seslendirilen akorlar²⁵.

Şekil 16'da görüldüğü üzere özellikle "Buselik" perdesinde çok fazla akor çeşitliliği vardır. Özellikle (B2-T4-T5) ve (T4-B2-T5) akorlarının eserin icrasında sık duyulmaktadır. Özellikle "buselik" perdesinde tınlatılan "si" perdesi üzerine kurulan B2-T4-T5 akoru ("si", "do diyez", "fa diyez") akoru oldukça ilginçtir. Geleneksel saz icrasında eşlik sesleri kullanıldığında bu sesler icra edilen ezginin bulunduğu perde düzeninde bulunan perdelerdir. Oysa burada ezginin hiçbir yerinde bulunmayan "do diyez" perdesi ezginin havasını oldukça değiştirmektedir. Öte yandan, bu akorun B2, T4 ve T5 aralıklarından oluşması görece durucu bir özellik kazandırmaktadır. Aynı ezginin Kadir Turan ve Mehmet Yıldırım tarafından icra edilen versiyonunda da aynı akor şan tarafından okunan "si" sesine eşlik etmektedir²⁶ (Ayyıldız, 2013). Böylece, akor içerisindeki "do diyez sesi"nin ezgiye ait bir ses değil eşlik sesi olarak değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bu akor Hüseyin Karakaya, Osman Ali Aslan'ın icralarında da mevcuttur (Ayyıldız, 2013). Bu durum, Yörük Türkmen müzik kültüründe yalnızca ezgilerin

²⁵ Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.

²⁶ İlgili çalışmada nota bolahenk ahenkten yazıldığı için şanın okuduğu perde "si" yerine "fa diyez"dir, sazın icra ettiği akor ise "fa diyez, sol diyez, do diyez" şeklinde gösterilmiştir.



Şekil 19: HüseyinKarakaya'nın İcra Ettiği "Avşar Beyleri" ezgisinde özgün akor yürüyüşü³¹ (Ayyıldız, 2013'ten uyarlandı)

Emre Dayıoğlu tarafından derlenen Ali Ulutaş'ın icra ettiği "Eşkıya Kaçıran Boğazı" isimli ezginin notası Şekil 20'de verilmektedir (Dayıoğlu, 2019). Bu ezgi özel bir düzende icra edilmekte olup alt tel "do" kabul edildiğinde aşağıdan yukarı açık teller "do", "sol", "la" olarak akort edilmiştir. Buna göre ezgide seslendirilen perdeler icra edilirken eşlik eden akorlar şekil 21'de görülmektedir

³¹ Akor yürüyüşü bolahenk ahenge göre yazılmıştır.

Kaynak : Ali Ulutaş
Derleyen: Emre Dayıoğlu
Nota: Sinan Ayıldız

Eşkîya Kaçırın Boğazı

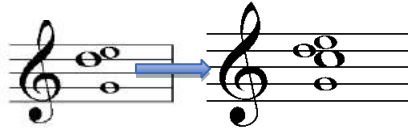
The image displays a musical score for the piece "Eşkîya Kaçırın Boğazı". The score is written in a single system with ten staves. The first four staves are in a 2/4 time signature and feature a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff changes to a 9/16 time signature and continues the melodic line. The remaining staves (6-10) show a more rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns and some rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a triplet marking.

Şekil 20: Ali Ulutaş'ın icra ettiği "Eşkîya Kaçırın Boğazı" isimli ezginin notası

Şekil 21: Ali Ulutaş'ın icra ettiği "Eşkıya Kaçırın Boğazı" isimli eserin ezgisindeki perdelerle seslendirilen akorlar³².

Eserdeki akor yapısı incelendiğinde yine büyük ikili, tam dörtlü ve tam beşli aralığı içeren akorların yaygın olduğu görülmektedir. Buselik perdesinde arpej şeklinde tınlatılan (B2-K2-K3) akorunun ezgi şeklinde de değerlendirilmesi mümkündür. Bu eserde özellikle hüseyini perdesinde asma kalış yapılırken tınlatılan (T5-B2-K6) akoru dikkat çekicidir.

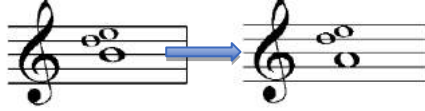
Üçtellideki diğer düzenlerden de kısaca bahsetmek gerekirse "Başçeşmedüzeni"ndede farklı akor tipleri görülebilmektedir. Hüseyin Karakayabu düzende parmak vurma tekniği ile boğaz havası icra etmektedir (Ferhat Erdem, 2018a)³³. Şekil 23'te eserin giriş bölümündeki akor yürüyüşü görülmektedir.³⁴ Arpej şeklinde çalınan eserde "re" ve "mi" sesleri akor yürüyüşünde "dem" işlevini üstlenmektedir (bkz. Şekil 22).



³² Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.

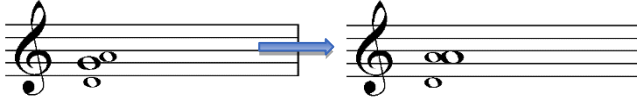
³³ Bu kayıt "Ferhat Erdem" Youtube kanalında mevcut olup Erdem (2018), "Dirmil Müzik Kültürü" adlı tez çalışmasında Sarper Özsan tarafından 1967 yılında yapılan derlemelerden edinildiği anlaşılmaktadır. Kaydın künyesi "Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi." olarak belirtmiştir (Erdem, 2018).

³⁴ Bu icrada karar perdesi "dügâh" alt açık teldeki perdeye denk gelmektedir. Yukarıdaki anlayışa benzer şekilde bu durumda açık teller aşağıdan yukarıya sırasıyla "la", "re", "sol" şeklinde olacaktır. Parmak vurma tekniği ile çalınan bu boğaz havasında akorlar arpej şeklinde duyurulmaktadır.



Şekil 22: Hüseyin Karakaya'nın "BaşçeşmeDüzeni"nde icra ettiği boğaz havasının giriş bölümünde akor yürüyüşü³⁵

Yine aynı düzende Osman Ali Arslan'ın icra ettiği ses kaydı mevcuttur (Ferhat Erdem, 2018b)³⁶. Bu icrada ezgi alt telden icra edilirken, karar perdesine gelene kadar ezgiyeorta ve üst tellerden açık konumda seslendirilen iki "dem" sesi ile eşlik edilmektedir. Ezginin bu yolculuğu sonunda karar akoruna gelmeden önce üç açık telde tınlatılan (K3-B2-T4) akoru kararda iki sesli bir akora çözülmektedir³⁷ (bkz. Şekil 23).



Şekil 23: Osman Ali Arslan'ın "BaşçeşmeDüzeni"nde icra ettiği eserin final bölümünde akor yürüyüşü³⁸

"Dem çok sesliliği" diye de tanımlanabilen bu olgu üçtelli bağlamadaki birçok düzende görülmekte olup genellikle açık teller aracılığıyla uygulanmaktadır.

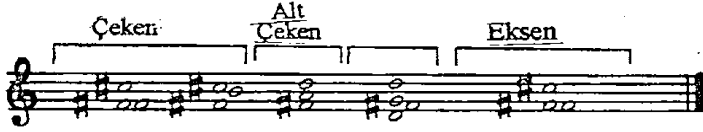
Erol Parlak tarafından derlenen Ramazan Güngör'ün "mis-ket düzeni"nde icra ettiği "Ağır Zeybek" eserinin akor yürüyüşünü Parlak (2000) şu şekilde vermiştir (bkz. Şekil 24). Görüldüğü üzere "fa diyez" sesi akor yürüyüşünde "dem" sesi işlevi görmektedir. Burada da (T4-B2-T5) akoru akor yürüyüşünde etkin bir rol üstlenmektedir.

³⁵ Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.

³⁶ Bu kayıt "Ferhat Erdem" Youtube kanalında mevcut olup Erdem (2018), "Dirmil Müzik Kültürü" adlı tez çalışmasında kaydın Asmalı köyünde 1987 yılında kaydedildiği anlaşılmaktadır. Kaydın künyesi "Osman Ali Arslan kayıt tarihi: 15Kasım 1987, Ferhat Erdem Kişisel ses arşivi." olarak belirtmiştir (Erdem, 2018).

³⁷ Bu icrada karar perdesi "dügâh" orta açık teldeki perdeye denk gelmektedir. Akor yürüyüşü orta tel la sesi kabul edilerek yazılmıştır. Bu durumda açık teller aşağıdan yukarıya sırasıyla "re", "la", "do" şeklinde olacaktır.

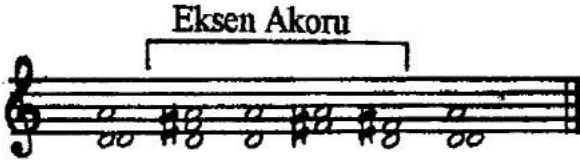
³⁸ Akorlar mansur ahenge göre notalandırılmıştır.



Şekil 24: Ramazan Güngör'ün misket düzeninde icra ettiği "ağır zeybek" ezgisinin akor yürüyüşü (Parlak, 2000)

Örneğin, Hüseyin Karakaya'nın "bozuk düzen"de icra ettiği "Kız Ağlatan Havası"nda bütün eser boyunca birbirine tam dörtlü aralıkta akort edilmiş olan orta ve üst teller açık pozisyonda icra edildiği başka bir örnek olarak gösterilebilir (Ferhat Erdem, 2018c)³⁹.

Üçtelli'de kullanılan "zeybek düzeni" (la, re, re), "çiftetelli düzeni" (la,la,la), ve (la,mi,mi) gibi birden fazla telin aynı perdeden akort edildiği düzenlerde "dem çok sesliliği" çerçevesinde şekillenen akorlar görülmektedir. Örnek olarak, zeybek düzeninde icra edilen "Kocaoğlan Zeybeği" ezgisindeki akorlar Parlak tarafından Şekil 25'te görüldüğü gibi verilmiştir. "Dem çok sesliliği"nin baskın görüldüğü bu eserde akorlar da dem sesi etrafında şekillenmekte olup "uygusal çok seslilik" özelliklerinin baskın olduğu eserlere göre çok daha kısıtlı akor seçenekleri sunmaktadır.



Şekil 25: Ramazan Güngör'ün zeybek düzeninde icra ettiği "Kocaoğlan Zeybeği" ezgisinin akor yürüyüşü (Parlak, 2000)

³⁹ Bu kayıt "Ferhat Erdem" Youtube kanalında mevcut olup Erdem (2018), "Dirmil Müzik Kültürü" adlı tez çalışmasında Sarper Özsan tarafından 1967 yılında yapılan derlemelerden edinildiği anlaşılmaktadır. Kaydın künyesi "Hüseyin Karakaya, kayıt tarihi: 10 Ekim 1967, TRT arşivi." olarak belirtmiştir (Erdem, 2018).

Ses kaydında, alt tel ikinci pozisyonda karar veren bu ezgide karar perdesi "la" kabul edildiğinde akort aşağıdan yukarıya tizden pese doğru "sol", "re", "la" şeklinde sıralanacaktır. Ezgi eser boyunca genellikle "la" ve "re"dem eşlik sesleri ile icra edilmektedir.

Akor yürüyüşlerinde “dem” sesler kadar etkin bir rol oynayan diğer birçok seslilik unsuru da paralelizmdir. Paralelizm kısaca birbirine paralel hareket eden iki ezgi arasındaki ilişkiyi tanımlar. Bu ilişki icra edilen perde düzenine bağımlı olduğunda aynı anda icra edilen iki ezginin perdeleri arasındaki aralık perde düzenine göre değişebilir. Diğer taraftan “tondan bağımsız paralelizm” de ezgi hangi perde düzeninde olursa olsun aynı anda icra edilen iki ezginin perdeleri arasındaki aralık değişmez. Özellikle “karadeniz kemeçesi” “mardin kemeçesi” gibi çalgılarda sık duyulan bu tip paralelizmüçtelli bağlama icrasında parmaklar farklı tel gruplarına aynı anda basarak üretebilir. İkitelli icrasında üst tel grubunun beşli aralıkla akort edilmesinden kaynaklı olarak akor yürüyüşlerinde etkin bir faktör olan “paralelizm” üçtelli bağlama icrasında da birçok düzende ezgi ve akor yürüyüşlerinde etkin bir rol oynamaktadır. Özellikle tellerin dörtlü ve beşli olarak akort edildiği “boğma düzeni”, “la,mi,mi” düzeni”, “bozuk düzen”, “başçeşme düzeni”, “misket düzeni” gibi düzenlerde “paralelizm” ve “dem” ses unsurunun şekillendirdiği karakteristik “çok seslilik” özellikleri görülmektedir.

Sonuçlar

- Teke yöresi müzik kültürüne karakteristik özelliğini veren en önemli unsurlardan birisi onun özgün çok seslilik özellikleridir.
- Teke Yöresi ikitelli ve üçtelli icrası çok seslilik özellikleri taşımakta olup diğer müzik kültürlerinde saz ailesinin icrasında ortaya çıkan çok seslilik özelliklerini kapsayan ama onun ötesinde daha karmaşık nitelikte özellikler gösteren bir icra biçimidir.
- İki telli sazda iki sesli yapılar baskın olup, üç sesli akorlar genellikle “yürüyücü” işlevdedir.
- İkitelli saz icrası ile üçtelli “boğma düzeni” icrası ezgisel ve akor yürüyüşü bakımından birbiriyle paralellik göstermektedir.
- Aynı ezgiye eşlik eden akorların farklı kişilerde görülmesi üçtelli ile çalınan bazı akorların çalım gereği ya da çalım kolaylığı sonucu ortaya çıkan icracıya özgü rast-

lantısal akorlar değil, beğeni kültürü sonucu aktarılan akorlardır.

- Akorlar çeşitlilik göstermektedir ancak akorlarda en çok görülen aralıklar büyük ikili, tam dörtlü, tam beşli ve küçük yedili aralıklarıdır. Bu aralıklar, farklı perdeler üzerine kurulan akorlarda görülebilmektedir. Küçük ikili aralığı içeren akorlar ise zaman zaman görülmekte olup özellikle düğâh-kürdi, buselik-çargâh, hüseyin-acem perdelerinin birlikte tınlatılması ile oluşurlar.
- Küçük üçlü, büyük üçlü, küçük altılı ve büyük altılı aralıkları içeren akorlar daha nadiren kullanılır. Bu aralıkları içeren akorların kullanıldığı eserler incelendiğinde, bu akorların daha çok “yürüyücü” işlevde kullanıldığı gözlenmektedir.
- Büyük yedili aralıklar nadiren görülmektedir.
- Eserin karar verdiği perdede üç sesli akorlar tespit edilse de bu akorlar genellikle akor yürüyüşü içerisinde kullanılan akorlardır. Eser karar verdiği anda ise karar perdesi genelde tam beşli ya da tam dörtlü aralığındaki bir başka perde ile birlikte iki sesli duyum oluşturacak şekilde tınlatılmaktadır.
- Asma karar perdesinde tınlatılan akorlar da genellikle iki seslidir. Üç sesli akorlar bu işlevde kullanıldığında özellikle üçlüler üzerine kurulan “majör” ya da “minör” akorlara benzeşen akorlar tercih edilmemektedir.
- En sık görülen akor tipleri (T4-B2-T5), (B2-T4-T5), (T4-T4-K7), (B2-T5-B6) olarak sıralanabilir.
- İkitelli ve üçtelli icra edilen eserlerde “dem” ses(ler) ve “paralel ezgi yürüyüşleri”nin şekillendirdiği akor yürüyüşleri görülmektedir. Öte yandan, bu faktörlerden bağımsız şekilde ortaya çıkan akor yürüyüşlerinin görüldüğü icralar da mevcuttur.
- Özellikle Avşar Beyleri ezgisi akor yürüyüşleri açısından oldukça zengindir. Bu ezgide her icracının icra ettiği akor yürüyüşleri olmasına karşın icracıların kendilerine özgü akor yürüyüşleri icra ettiği de görülmektedir. Bu bakımdan geleneksel müziklerde tıpkı kalıp ezgilerin belirli olduğu ancak icracıya ezgisel açıdan özgürlük alanı bırakan anlayışa benzer şekilde “Avşar Beyleri”

eseri de kalıp akor yürüyüşlerinin bulunduğu ancak icracıya çok seslilik bakımından özgürlük alanı sunan bir özelliğe sahiptir.

Bu sonuçların ışığında müziğe ait bu özgün niteliğin hayata geçirilmesi için şu öneriler yapılabilir:

- Yöre müziğinin çok seslilik özelliklerine dayanan saz (bağlama), gitar, piyano gibi çok sesli çalgılar için ya da halk çalgıları topluluğu, oda müziği topluluğu, oda müziği orkestraları veya senfonik orkestralar için eserler yazılabilir.
- Yöre müziğinin çok seslilik özelliklerini benimseyerek özümsemiş yöre müziğini yöre çalgıları ile toplu icra ile icra edecek deneysel bir “Teke Yöresi Orkestrası” kurulabilir.

Kaynaklar

- Ayyıldız, Sinan. “Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2013.
- Arseven, Veysel. “Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası”, İstanbul: MEB. 1969.
- Bedel Mehmet, “Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval”. I. Burdur Sempozyumu, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur, 16-19 Kasım 2005.
- Börekçi, Alper ve Nacakçı, Zeki “Yaşayan Bir Kültür Elçisi Habib Özyurt: Hayatı, Dört Telli Curası ve Eserleri”. Milli Folklor 17.135 (2022): 229-246.
- Dağlı, E. (2021). “Tourism Activities in Turkey during and after the Era of Atatürk”, Edt. İ. Yazıcıoğlu, Ö. Yayla, Dynamics of International Tourism: Contemporary Issues and Problems, Peterlang Yayınevi, Berlin, ss.425-444.
- Emre Dayıoğlu (Youtube Kanalı), (31 Mart 2019). Ali Ulutaş, -EskiyaKaçranBogazi [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uY8etE-qxhg>
- Ekici, Savaş. (1993). Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Yayınları,
- Erdem, Ferhat. (2018). “Dirmil Yörük Müzik Kültürü”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi,
- Ersoy, İlhan. “Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak “Semah”. Eurasian Journal of Music and Dance, (14), (2019): 32-62.
- Ferhat Erdem (Youtube Kanalı), 2018a (26 Şubat 2018). Hüseyin Karakaya Üçtelli Bağlama Başçeşme Saz Düzeni [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mpcVDngDJe0>
- Ferhat Erdem (Youtube Kanalı), 2018b (26 Şubat 2018). Osmalı Ali Aslan Üçtelli Bağlama Başçeşme Saz Düzeni Pes Ton [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=udQU8d6FJMU>

- Ferhat Erdem (Youtube Kanalı),2018c(26 Şubat 2018). Hüseyin Karakaya Üçtelli Bağlama Bozuk Düzen la mi si [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=QsVoNC_6HDQ
- Koruk, Çetin.(2009). "Teke Yöresinde Kullanılan Telli Çalgıların Müzikal ve Teknik Analizi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi,
- Parlak, Erol. (1998). "Türkiye'de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri", Yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi,
- Parlak, Erol."Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Sansöz, Muzaffer. (1944). "İki Sesli Halk Türküsü", Ülkü Millî Kültür Dergisi, S. 77, s.6.
- Sansöz, Muzaffer. (1946). "İki Sesli Halk Müziği", Ülkü Millî Kültür Dergisi, S. 115, s.15.
- Tekin Gürgen, Elif.(2015): "Müziğin Temel Bileşenleri ve Müzik Dinlemenin Kavramsal Boyutu". ulakbilge 3.5, s.1-14.
- Uludağ, Erdal.(2009). "Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozağaç Curası". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi,
- Uludağ, Erdal ve Çınar, Sevilay. (2020): "İkitelli İcrasında Çoksesli Yapılanma", Sobider: Sosyal Bilimler Dergisi 7.46 471-479.

ŞİRSEL DİRMİL'İN OZANI KADİR TÜREN

Yusuf ERKAN

Özet

Kendini “Dirmil Cura Üstadı” olarak tanımlayan, her daim dem tadında cura çalan, curasında adeta kendi çapında senfoni yapan, şiirsel Dirmil'in ozanıdır Kadir Türen. Hamit Çine'nin “Çağımızın Burdur kaynağı” dediği bir halk sanatçısıdır. O, Teke Yöresi halk sanatçıları içinde doğayı ve Dirmil'i, türkülerinde en çok dile getiren sivri tiplerden biridir. Türen, sadece Dirmil türkülerini değil, Teke Yöresi türkülerini de çalıp söylemesiyle belleklerde yer eder. Bölgeye ait zengin bir repertuar ve çalma tarzı edinerek canlı bir arşiv niteliği kazanan ve kendi üslubunu yaratan tipik bir ozan olan Türen, aynı zamanda bir yorum ustasıdır. Teke Yöresi'nde eşi benzeri olmayan olağanüstü güzel bir yorumcudur. Sağlığında yöre dışına pek açılmayan Kadir Türen'in; günümüzün iletişim olanakları içinde küçülen dünyamızda “Erik Dalı Gevrek” türküsünün ünü Türkiye sınırlarını aşarak, guay'dan Kore'ye kadar küresel ölçekte çalınıp söylenen bir türkü haline gelmiştir. Kendisi yöre dışına çıkmasa da türküleri Kadir ustayı küresel ölçekte gezdirmeye devam eder.

DİRMİL CURA ÜSTADI

Kendini “Dirmil Cura Üstadı” olarak tanımlayan, her daim dem tadında cura çalan, curasında adeta kendi çapında senfoni yapan, şiirsel Dirmil'in ozanıdır Kadir Türen; Hamit Çine'nin “Çağımızın Burdur kaynağı” dediği bir halk sanatçısıdır. O, Teke Yöresi halk sanatçıları içinde doğayı ve Dirmil'i, türkülerinde en çok dile ve tele getiren sivri tiplerden biridir. Türen, “Dirmil'in üstadı” sözünü haklı çıkaracak şekilde türkülerinde; Oyuk Dağı'nı, dağların şalbalarını, dağlara yankısı vuran çalgıları, bülbülü, erik dalını, kaymağı, abireciğini, duguk kuşunu, çamını, çam sakızını, karanfilli gelini, gökteki yıldızı, güzel seven yiğidi, Dirmil yaylalarını, ala karlı dağlarını, gater gater develerini, al basmadan yün döşekleri, mor köşekleri (eyer), ilacı kızıdan gelen delikanlıları, Dirmil evlerini, Dirmil taşlarını, ötüşen kuşlarını, gülleri, sümbülleri, kekikleri, menekşeleri, sırma melikli kızları, dam başındaki Dudu'yu, kara toprağın gizlediği güzelleri, Dirmil'in coşkun çayını, Dirmil'in boz çaylarını, karları eriyen dağları, hasılı Dirmil'i anlatır. Toprak kokan

insan denir ya hani, Kadir Türen Dirmil toprağı kokan insanlarımızdandır.

Yöresel türküleri otantik çalıp söylemesiyle tanınan Türen sadece Dirmil türkülerini değil, Teke Yöresi türkülerini de çalıp söyler. Cura ve üç telli çalan, türkü çığırın Türen, Dirmil yöresinde curayı tezeneli ve tezenesiz en güzel çalan ustalardandır. Kendi üslubunu yaratmış tipik bir ozan olan Türen, aynı zamanda bir yorum insanıdır. 800 yıllık tarihi “*Avşar Beyleri*” türküsü onun curasında bir başka güzelliştir. Besteleri dışında çaldığı bu türküde, onu Kadir Türen yapan yorumcülüğünü, yorum gücünü görmek mümkündür.

Onun ustaca çaldığı “*Dirmil Boğazi*”nı curasından dinlerken, atlı tanrı Theos Alandros, Dirmil yaylalarında atlarla birlikte koşturur, boğazın tınları Oyuk Dağı’nın zirvelerinde yankılanır. Dirmil coğrafyasının kayalıklarında yer eden yıldırım tanrısı Various/Zeus misali tınlar Oyuk Dağı’nın kayalarına kazınır. Yağmur suları Dalaman Çayı’nın kollarını oluşturan derelere karışır, sonra Dalaman Çayı’nın coşkusu alıp, Dirmil esintileriyle Akdeniz’e ulaşır. Likyalıların ana yurdundan okyanusların sonsuzluğuna, adeta Likya’nın evrensel boyutuna ulaşır onun çaldığı türküler.

Kadir Türen, biyografilere sığmayacak denli dünyası geniş, yaşama sevinci ve coşkusuyla, hümanizması ile daha fazlasını hak eden ayrıksı bir ustamızıdır. Yaşamının farklı aşamalarında “*Teke Zortlatmaları*” gibi coşkun, “*Boğaz Havaları*” gibi duygulu, gurbet havaları gibi dingin akar şu Dirmil’in coşkun çayı. Kadir Türen gün gelip, suyu savulacak bir değirmen olduğunun bilincindedir. Mevsimsel döngüleme bağlı olarak suyun coşkusunun değişeceğini bilse de eşi Şerife’nin yokluğu bir kuraklık gibi yakar onu. Kuraklığın çorak toprakları suya hasret türkü çığırır yoklukta. Elden gurbet havaları gelir. Hayatın inişleri çıkışları olmasa her daim gürül gürül aksa Dalaman, değeri olur mu, dingin akmanın, derin düşüncelere dalmanın? Yaşamındaki kırılmalar onu beslemese, enginlere akmasa, ortaya çıkar mı bunca türkü, dize. Yaşama dönük yüzü güler mi hayata. Yaşam ırmağı hüznü alıp, coşkuyu alıp, çakılı kumu alıp, bulanık, kristal akarak, billur gibi çamur gibi akarak devam eder. Ağaçları

köklerinden söküp savurarak önüne katıp, bentleri aşarak, bazı şeylerin elimizde olduğu, bazı şeylerin elimizde olmadığı gerçeğiyle akar. Sonra bir türküyle adeta yeniden ayağa kalkar Kadir usta. Toparlar yaktığı türkü onu. Acısını haykırdığı türküler onu rahatlatır, acısını hafifletir. Hani her ağlayışında gözyaşları akıttığı sevgilisinden gittikçe arınır gibi gözyaşlarıyla yıkanır. Öylece akıp gider işte Dalaman.



“Dirmil cura ustası” olarak tanımlayan Kadir Türen “Kezban Yenge” ile Türkiye çapında, “Erik Dalı” ile dünya çapında çalınıp söylenen besteleriyle biliniyor.
(Fotoğraf: Ahmet Erkan Arşivi).

Kadir Türen’i çocukluğumda birkaç kez görme şansına erişmişimdir. Bunların ilki Bartlıca’da olmuştu. 1980’li yıllarda Gölhisar Orman İşletme Müdürlüğü görevini yürüten Murat Bey ve arkadaşlarına babam, Dirmilli Ahmet Karagöz (Macar Amat) ve Kızılyakalı Demir Kanyıldiran Bartlıca’da kebab hazırlamıştı. Selvi ağaçları arasındaki Bartlıca’da Murat bey ve arkadaşlarını ‘Merhaba Beyler’ türküsü ile karşılamıştı Kadir Türen. Adap usul bildiği her halinden belliydi. Yanında sipsisi ile Mehmet Yıldiran (Şevke Memedi-Kara Mehmet) ona eşlik ediyordu. Teke Yöresi’ne ve özellikle Dirmil’e özgü; dünyanın başka bir yerinde görülmeyen cura sipsi birlikteliğiyle yapılan

müziği icra ediyorlardı. Belki küçük olduğumdan bana öyle gelmişti; dev gibi bir adamdı Kadir Türen. Curası onun maymunu gibiydi. Curayı bağıında, omzunda, ensesinde, başının üzerinde ve bacaklarının arasında çalışıyordu. Cipten inen konuklar buyur buyur edilmiş, yerlerine oturtulmuştu. Dirmil Kebabı, yanık koyun yoğurdu, çoban salata yenilip, rakı içilerek, cura ve sipsi eşliğinde çalınan türkölere oynanmıştı. Nazif Göçmen, Burdur'un ünlü "topal oyunu"nu oynamıştı. Bu oyun "*Hökümetin Önünden Geçtim*", türküsü eşliğinde topal birisi nasıl oynarsa o şekilde oynanıyor, taklit figürlerden oluşuyordu. Bıçakla yiğit bir şekilde "*Köroğlu*" oynayan Murat beyin bıraktığı bahşisi hatırlıyorum ayrıca. O günden aklımda kalan iki şey; cura çalan dev bir siluet ve onun önünde, elindeki bıçaklardan kıvılcımlar çıkartarak oynayan Murat bey figürüydü. Türküyü çalanla oynayanın birbirini tamamladığı bir görüntüydü. Kadir Türen ilerleyen saatlerde "Arkadaşlar bu da dilsiz oyun" deyip dili dışarıda topal oyunu andıran "sarsak sursak" bir oyun da oynamıştı. Babam Bayram Erkan onun "*Kabaardıç*" oyununu da güzel oynadığını söyler ama o oyununu Bartlıca'da görme şansım olmadı. Bartlıca'da onu ilk ve bence en görkemli görüşüm oldu.

Bartlıca'nın ta yukarılarında Dirmil'in yamacına yaslandığı Oyuk Dağı vardır. Dağın bir yüzü Dirmil'dir ve sipsidir, diğer yüzü Kozağacı'dır ve curadır. Kadir Türen, Dirmil'de curasıyla istisnai bir durumdur. Cura ve sipsinin Kırkpınar Yaylası'nda bulunduğu bir coğrafyada o sipsiyi yanı başında bulan bir usta olarak, diğer ustalar gibi sipsinin gölgesinde kalmamıştır. Ferhat Erdem'in deyişiyile "Dirmil'de cura sipsi birlikteliğinde curayı sipsi bastırır. Dirmil'de sipsi ne derse o olur. Ancak Kadir Türen'in curası farkını ortaya koyar. 'Cura tavrında benimde söyleyeceğim bir şey var'der ve sipsiye teslim olmaz."

Kadir ustayı ikinci görüşüm Çörten köyünde kalırken komşumuzun düğününü yapması vesilesi ile oldu. Kadir dayı bir fırsatını bulup, darbukasına koyduğu otuz beşlikle evimize damladı. İneğimizin buzağılaması an meselesiydi. Fakat durumu ona çaktırmamaya çalıştık. Anam haşlanmış yumurtayı sarımsaklı yoğurtla karıştırdı, üzerine pul biberli tereyağı gez-

dirdi, bir çoban salata uydurdu, biraz keçi peyniri babamla demlenmeye koyuldular. Biz ineğin buzağılaması yakın mı değil mi arada bir aşağıya inip çıkıyorduk. Kadir Türen cura çalmaya başlayınca hemen yukarı fırlıyorduk. Kaçın kurası Kadir dayı bir şeylerin döndüğünü anlamakta gecikmedi. Babam söylemek durumunda kaldı. “Neye demedin dayış” dedi, “el miyiz” dedi ve darbukasını alıp çıktı gitti. Ahırda uğraşıp didinen köyün baytarı biraz sonra buzağıyı müjdeledi.

Babamla Kadir Türen’in köklü bir dostlukları vardır. Babam onunla ilgili bir anısını da anlatıyor bana. Evciler’de kalırken Arpa deresini, Macarmuğarı’nı dolaşıp mesaisini bitirince Evciler’e yönelir bir gün. Bakar Kadir dayı ilerde Dirmil Köprüsü’nde otobüs beklemektedir. İbecik’ten düğünden gelmiştir. Biraz konuşurlar. Kadir dayının eşi Şerife’yi kaybedip tekrar evlendiği günlerdir. Kadir Türen bir ara curasını gösterip “Bayram, Koca Bayram... şu curayla Dirmil çukurunu oynattım, yengen de beni oynattı” der, sonra çalar. “A gız... sizin yaylanızın şalbaları kurumuş/ Sevip sevip de ayrılması ne zor imiş.” İkisi de hüzünlenirler, gamı tasayı dağıtım derler sonra. Kadir dayı curasıyla bir “Teke Zortlatması” attırır. Babam parmaklarından pat pat sesler çıkartarak döne döne oynar. Otobüs gelince onu Dirmil’e uğurlar, kendisi de Evciler’in yolunu tutar.

Benim için Kadir Türen izlenimi bunlardan ibaretti. Halk sanatçıları alan araştırmalarına başlayınca kiminle konuşsam onun hakkında bir şeyler söylediğine şahit oldum. Onun hakkında anlatılanlar; halkın Kadir Türen gibi ustalara yakıştırdığı söylentiler, abartmalar değil, hakkını teslim eden konuşmalarıdır. Deryanın dibinde kuyu kazabilir miyim umuduyla Dirmil yollarına düştüm bende. Yaylalardan geçip, soğuk sularından içtim. Kadir ustayı şekillendiren coğrafyanın gizemini çözmeye, ruhunu elde etmeye çalıştım.

2003 Temmuz’unda Dirmil’deki Gülpınarı Gazinosu’ndan içeri girdiğimde Şaban Türen’i bir masada müşterileriyle ilgilenirken gördüm. Gazinonun yukarı kısmına, Dalaman Çayı’nın kollarından biri olan kaynak suyunun kaynadığı yere geçtim. Önce kana kana buz gibi sudan içtim, sonra masalardan birine oturdum. Yaz sıcağında insanın sesini kısacak denli soğuktu

su. Dirmil'in ilginç bir eğlence anlayışı vardır. İlçe merkezindeki on civarındaki kaynak suyu başlarında kurulan lokantalarda Dirmil Kebabı, yanık koyun yoğurdu ve çoban salata yenir. Arzu etmeniz halinde bir sipsi ustasını masanıza davet edip sipsi resitali dinlersiniz. Sonra varsa bir cura ya da bağlama ustasının ezgilerine ortak olursunuz. Bahşiş bırakmak halk sanatçılarını desteklemek anlamına gelir burada. Bu değerlere son yıllarda Geleneksel Dirmil Altın Sipsi Güreşleri'de eklenmiştir. Sipsi gibi ilçeye özdeşleşen bir enstrümana curayı katık eden Kadir Türen, Dirmil'in bir başka güzelliğidir. Şaban Türen ile babası hakkında konuşmak için Gülpınarı Gazinosu'ndaydım. Kadir Türen ile babamın samimi arkadaş olduklarını yazmıştım. Babamı gördükçe Şaban Türen "Baba dostu" derdi aramızdan ayrılmadan önce. Yemeğimizi getiren garsona "Geldiğimi söyle" dedim. Yemeğin sonuna doğru geldi kendisi. "Oğlum şurayı toparla hemen, rakıları yenile, bir meyve tabağı getir" diyerek ilgisini esirgemedi. Namı "Deli Kadir" olarak adlandırılan "Curacı Kadir" hakkında konuşmaya başladık. Ona Saffet Uysal'ın babasının müziğe başlamasıyla ilgili kayıtlarından söz edince bir şeyler söylemek gereği duydu. Anlattığına göre ninesi Hacı Sultan ile dedesi Hacı Abdullah arasında oğullarının geleceği hakkında tartışmalar yaşanmıştı. "Dedem müziğe karşı biriymiş. Babamın cura çalmasını istememiş, birkaç defa kafasında curayı kırıp parçalamış. 'Şeytanla oynamayacaksın'demiş. Ninem yumurta, buğday satıp tekrar cura almış. Ninem yeni bir cura alana kadar, at kılından tel yapıp bir tahtaya monte ederek çalarmış babam."

Şiirsel Dirmil'in ozanı olan Kadir Türen geriye birçok türküler bırakmasının yanı sıra kendine özgü "sarsak oyun" ile hatırlanıyor. Pek bilinmeyen bir yönü ise gençliğinde sipsi, ilerleyen yıllarda darbuka çalmasıdır. (Fotoğraf: Mugaddes Özacar Arşivi).



Şaban Türen babasının 50'ye yakın türküsü olduğu görüşünü savunuyordu. "Aşık Veysel'i anardı babam, Hale Gür'ün yorumlarını beğenirdi." Ona Özay Gönlüm ile babasının dostluğunu sordum. "Babanızdan birçok kişinin derleme yaptığını biliyoruz. Fakat Özay Gönlüm ile derlemeci, kaynak kişi ötesinde bir dostlukları varmış galiba." "Ondan birçok derleme yapan oldu ama derleme yapanlardan Özay Gönlüm ile dostluğu uzun sürdü. Özay Gönlüm'den babama her bayramda tebrik kartı gelirdi. Gönlüm'ün son tebriğine yazdığı bir türkünün dizisine babam aynı karta karşılık yazdı ve dostlukları bitti. Bir atışma onların dostluğunu bitirdi. Aslında bardağı taşıran son damla gibidir bu atışma. Radyoda türkü programı çıktığında babam dinlemeye başladılar. 'Kulağımı veriyorum, Özay Gönlüm benden o kadar türkü aldı getti, bicez adımlı ansa yüreğim serinlecek'derdi. Ama Uzey dediği Özay Gönlüm onun adını hiç anmadı, türkünün kaynak kişisi olarak adını hiç söylemedi. Babam kendi türkülerinin başkaları tarafından sahip çıkılmasını yaşadı. Fakat onu asıl üzen şey; depremde evimizin yıkılması, yanması, anam Şerife'nin ölümüdür. Anam ölünce hareketli türküleri, "Teke Zortlatmaları"nın çalmayı bıraktı, ağır parçalar söylemeye, "Gurbet Havaları" okumaya başladı."

Kadir Türen'in eşinin ölümünden sonra yaptığı müzik bana hep hayatın esas rengini hatırlatır; hüzün. Onun "A Gız" derken ki sesini nerede duysam çok derinlerden o hüzün sökün eder. Yaşamın hüzün yönü onun öznel dünyasında öğrenilebilir olmaya yüz tutarken, aslında yaşamın esas bestesini yapmaya başlar sanki. Kadir Türen'in kalbindeki kederli ruhun bir yansıması olur müzik. Hüzünle yakılan türküleri, coşkun "Teke Zortlatmaları"nı içine alarak, yaşamını o hüznün yatağı içinde akıtmaya başlar. Eşinin ölümüyle bir şeyleri aşmıştır o. Artık aşkınlık duygusuyla icra eder müziğini. Kim bilir o, Curacı Deli Kadir'liğe sığınan biridir.

Üç kez evlenen Türen'in ilk eşi Şerife'dir. Şerife'den Şaban, Emine, Mustafa, Abdullah ve Fetene doğar. İkinci eşi Çamelili Nepire ve üçüncü eşi Celile'dir. Şerife, Nepire ve Celile isimlerindeki uyak dikkate alınırsa "Bir halk sanatçısı evlenirse böyle evlenmeli" der insan.

Dirmilli Ahmet Karataş'ın anlattığına göre "Kadir Türen kadınlar için 'Birinci muhasebe memurudur; Ziraat Bankası'dır, ikinci icra memurudur, üçüncü kadın rahat garıdır, öldürür'der. 'Neden böyle Kadir dayı?' dediğimde 'Dayım evi ev eden, beni ben eden birinci karı, birincisi eş olur, ev dünek tutar, çocuğu besler, kol kanat gerer. İkinci eş evi, bağı soyar, koyup (bırakıp) gider. Üçüncü öldürür. Sakın ha dayım ilkinin gıymatını bilin.' İlk eşi Şerife 1978'de öldükten sonra bir gün karşımdan yas edip gelirken söylemişti bunları."

Gelini Mugaddes Özacar bana kayınbabasıyla olan anılarını anlatıyor: "Kayınbabam bana 'Bezirgenden kesme'derdi. Son zamanlarında gizli saklı çaldı çoğu zaman. 'Yeter gayri namaza dur'dedi çocukları. Ben o zamanlar çoluk çocuk yetiştirme telaşında onun tam farkında değildim. Sonradan anladım onu. Anında yaşardı öfkesini, sevincini. Her şeyini curaya, sözlere dökerdi. 'Yaralı çam iniler oturu/ Yarasız çam fışlar oturu" derdi mesela. 'Yaralı çamların yanına oturun. Yarasız çam dertten anlamaz. Kor düştüğü yeri yakar'anlamında söylerdi bunu. Düğünden geldiğinde 'Ah yine bu gün aşık oldum, ben aşk adamıyım'derdi. 'Tam curayı çalarken havaya asılmışken, göz göze geldik, işte yüreğim orda kaldı' derdi. Onun evlendiği

kadınlar dışında âşık olduğu birçok kadın vardır. Bazıları için türkü yaktığı da oldu ama Türkan'ın yeri başkadır. Kayınbabam curayı tıngırdatsın Türkan hemen kalkar, çöke çöke önünde oynardı. Türkan ona bir kazak örmüştü. Bazen yıkamak için isterdim vermezdi. O kazak eskiyinceye kadar üzerinde kaldı. Bazen parmaklarını uzatır, 'Kamış parmaklarım'derdi. 'Allah boy vermiş, parmaklar vermiş, bir de akıl verecek değil ya'derdi. Kaynanamla atışır gibiydiler. Kaynanam "Dere bekledim/ Deli bekledim/ Koca beklemedim/ Çocuklarımı bekledim" derdi. Kayınbabam "Deli bekledim, dere bekledim/ Şerife'm öldü sırat köprüsünde bekledim" derdi."

"Bahçemize üç gül diktim tutarsa
Vakti gelir dalında bülbül öterse
Benim vadem senden evvel yeterse
Sırat köprüsünde beklerim yar seni" derdi."
"Turnalar uçup gelir eşiyile
Ela gözler dolup gelir yaşıyla
Nere gidem bu gülmedik başıyla
Ne garip başım varmış" derdi."

Oğul Abdullah, Mugaddes Özacar'ın paralelinde şeyler anlatıyor: "Çalacağı zaman 'İştaha geldim çocuklar'derdi bize ve çalmaya başladılar. 'Fınnnn'dedirtirdi curayı. Anama kızgınsa "Çatlada koca avrat çatla/ Patlada koca avrat patla" derdi. Üzgünse "Evim yıkıldı başıma/ Zehir kattı tatlı aşıma" derdi. Bir kadına mı âşık oldu "Arabamın tekeri/ Getti başı yukarı/ Kepenekli Aşası dükkân açmış/ Ondan alalım şekeri" derdi. Onun türkülerinin sözlerini değiştirdiler. "Yaylalar," "Erik Dalı," "Çömlek Kırdıran," "Çek Deveci Develeri," "Kuyu Dibi Taşlıdır" ve "Kezban Yenge" türküleri benim bilebildiğim kadarıyla onundur. "Yaylalar" türküsünün sözlerini beraber oluşturduk. Çok güzeldir bu türkü. Şimdikiler söyleyemeyollar. Babam 'Dağa çıkan keçinin dağa çıkan oğlağı olur, devam et oğlum'derdi. Ben çoban düdüğü çalarım. Benim nazarımda en giymatlısı odur. Şaban kaşık ve şişe çalardı, böyleydik biz."

Kadir Türen müzik eğitimi görmemiş bir usta olarak içinden nasıl geldiyse o şekilde müzik yapar. Bütün duygularını yaptığı müziğe yansıttığını bilir. Türen'in kendi düşüncesini

aktarmanın; konuşmak, tepki vermek olduğu kadar bir yolunun da türkü yakmak olduğu söylenebilir. Kadir Türen yaktığı türkülerini kabule havale eder ve yöre halkından kabul görür. O sınırlı akademik formlara ve estetik ilkelere aldırış etmeden yörenin ona sağladığı sağlam ve doğal bir içerikle diyeceğini deyiverir. Burdur’da başka ustalarda kolay kolay rastlayamayacağımız özgürlükte ve aslında olgunluk yansıtan ve fazla söze gereksinim duymadan oluşturduğu türkü sözlerinde anlatılanların yansımalarını bulmak mümkündür. “*A benim garman çorman sevdiğim*” derken bir kadının karmaşık yapısını yerel söylemle anlatmasını bilir. Türen türkülerinde aynı zamanda mizahı kullanabilen bir farkındalığa da sahiptir. Yörenin söylemlerini ustaca yerine koyuşlarla mizahi bir dille anlatmasını bilir. “*İnek güttürü, dağa sürdürü*” dizelerinin yanına dinleyici başka bir dize beklerken “*Fın findırı fin fin fin findırı*” diyerek curasına ritim vermesini bilir.

Hüseyin Demir’le konuşurken Kadir Türen’in kendisine “Dayım beni ötüzlere götürmeyon, Kayabaş ile sana çok güveniyorum” dediğini aktarıyor. Gerçektende Kadir Türen gibi bir virtüözün katıldığı etkinlik sayısı az dense yeridir. Türen, Eskişehir’deki Tofaş Genel Müdürlüğü’nün düzenlediği sünnet düğünü, Antalya ve İzmir Radyosu programları dışında ancak yöre düğünlerinde, yaranlıklarda karşımıza çıkan bir ustadır. Bu yönüyle pek yöre dışına açılmadığı söylenebilir. Askerliğini Tefenni’de yapmış olması bu açıdan şanssızlığıdır denilebilir. Ondan derleme yapanlarda izler bırakan Kadir Türen’in türküleri çoktan Burdur sınırlarını aşmıştır. Bunun sonucunda İzmir Radyosu’ndan bir ekip Dirmil’e gelir, ciple Kadir Türen’i İzmir’e götürür, söylediği türküler kaydedilir. Dönüşte kahvede toplananla “Eee Kadir dayı yediğin içtiğin senin olsun anlat hele ne oldu?” dediklerinde “Yav siz bana hep deli dersiniz ama adamlar ciple gelip İzmir’e götürdüler, kayıt yaptılar, sonra da bıraktılar Dirmil’e, buna ne diyeceksiniz” karşılığını verir. Günümüzün iletişim olanakları içinde küçülen dünyamızda; Kadir Türen’in “Erik Dalı Gevrekter” türküsünün ünü Türkiye sınırlarını aşarak, Uruguay’dan Kore’ye kadar küresel ölçekte çalınıp söylenen bir türkü haline gelmiştir. Kendisi yöre dışına

çıkmasa da türküleri Kadir ustayı küresel ölçekte gezdirmeye devam eder.

Tuncay Türen onun son günlerini anlatıyor: “Kadir dayı ölmeden iki gün önce ziyaretine gittik. M.Ali Kayabaş ve Tamer Kaya da var. Oğlu Şaban’da oradaydı. Zorla doğruldu yataktan. “Bizim Yayıllar”ı okudu. M.Ali Kayabaş ağladı. Sonra Kayabaş’a sordu “Neden ağladı” diye. “Öleceğini biliyordumdedi Kayabaş. Onun için ağladım. Kayabaş on Ozan dayı derdi.”

Kadir Türen şiir gibi yaşamış, şiir gibi de ölmüştür. Ne de olsa o, şiirsel Dirmil’in ozanıdır. Bu ozan ardında Türkiye çapında bilinen türküler bırakarak, türkü izi bırakarak, aramızdan ayrılmıştır. Türkü belleğimize, dilimize, telimize ve dahi gön-lümüze takılan, “Kimindir?”, “Ne zaman yakılmıştır?” diye düşünmeden mırıldandığımız ya da çaldığımız türkülerden bazıları bakarsınız onun yaktığı türkülerden biri olabilir.

YAŞAMI

1919 yılında Dirmil Dere mahallesinde dünyaya geldi. Babası Hacı Abdullah, annesi Hacı Sultan’dır. Çocukluğunda Kırkpınar Yaylası’nda cura çalan Kozağaçlı ustalardan etkilendi ve atlarının kuyruğundan kopardığı kılları bir tahtaya monte ederek çalmaya başladı. Henüz on yaşındayken curanın teline vurdu ama babası tarafından veto edildi. Babasının karşı çıkma-larına rağmen gizli gizli çalmayı sürdürdü. Artık yaşamı cura üzerinden anlam kazanmaya başlamıştı. İlk ustası Kozağaçlı Sağlıkçı Emin Özel Efendi’dir. Kara Nuri olarak bilinen Nuri Özyurt’tan feyz aldı. Yaranlıklarda ve düğünlerde cura çaldı. Tefenni’deki askerlik yoklamasında çalıp söylediği türküler beğenilince Tefenni Askerlik Şubesi sevkıyat yapmadı ve asker-liğini Tefenni’de yaptı. Askerden dönünce Mehmet Yıldırım (Kara Memed), İsmail Evcil ve Emin Demirayak’la yöre düğün-leri yaptı. Cura ve sipsiyle at üstünde gelinlerin getirildiği dö-nemin bir ustası olan Kadir Türen, Dirmil’de yapılan folklor derlemelerinde, festivallerde ve radyo programlarında yöre kültürünü başarıyla temsil etti. Yazdığı şiirlerden bazılarını besteleyerek ozanca bir duruş sergiledi. Depremde evinin yı-kılması, yanması ve eşi Şerife’nin ölümü onu derinden etkiledi. Bir dönem hareketli türküler söyleyen usta, yaşadığı olaylar

sonucunda gurbet havaları söylemeye başladı. Onun müzikal yaşamı bu yönüyle ikiye ayrılabilir; hareketli türküler söylediği dönem ve gurbet havaları söylediği dönem. Öfkesini, üzüntüsünü, sevincini hasılı bütün duygularını dile döken şirsel Dirmil'in ozanı "Curacı Kadir"ın ölümü de bir sanatçıya yakışır biçimde oldu. "*Tütmez duman sönmüş ocak/ Derdimiz kucak kucak/ Dert geri gelmez küçük gelinim /Ancak...*" dedi ama nutku tutuldu. Dörtlüğün sonunu getiremedi. Yakalandığı akciğer kanserinden kurtulamadı ve 1998'de Türkiye çapında tanınmış eserler bırakarak aramızdan ayrıldı.

ÇALDIĞI ENSTRÜMANLAR

Cura ve üç telli çalıyordu. Hem çalıp hem söylüyordu. Dirmil yöresinde curayı tezeneli ve tezenesiz en güzel çalan ustalardan biri olarak tanındı. Curası onun maymunu gibiydi. Omzunda, ensesinde, bağrında ve ayakları arasında çalıyordu. Kendi üslubunu yaratmış tipik bir ozan olan Türen aynı zamanda bir yorum insanıydı. Besteleri dışındaki türkülerde, örneğin; "*Avşar Beyleri*" icrasında onu Kadir Türen yapan yorumculuğunu görmek mümkündür. Mahmut Ragıp Gazimihal, curanın enseye konarak kapağının gökyüzüne çevrilecek çalınması konusunda "Fethiye, Dirmil dolaylarında kapağın uzaya çevrilecek çalındığını duydum, dinledim. İlginç ve çok güzel olmuş" görüşündedir. Halil Bedi Yönetken "Derleme Notları"nda Kadir Türen'in çaldığı curayla ilgili bilgiler verir. "1335 doğumlu Kadir Türen'in curasının kovani yani teknesi dut ağacından, sapı iğde, mandalları ceviz, göğsü=kapağı çam'dan tezenesi kiraz kabuğundan yapılmıştı. Düzeni iki çift takım tel diyapazon la'sıyla (la-pes re) seslerini veriyordu. Sapı üzerindeki oktavda şu sesler vardı: La, sibemol, si, do, dodiyez, re, mi, fa fadiyez, sol, la. Bu şekilde curada re ile mi ve sol ile la arasında kromatik perdeler mevcut değildi. Oktavda on bir ses mevcuttu."

Kadir Türen'in 1973'te çaldığı curalardan ikisini Burdur Müzesi'ne kazandırdığı biliniyor. Bu curalar Burdur si'nde 2010'da açılan "Eskiçağlardan Günümüze Anadolu'da Halk Çalgıları Sergisi"nde sergilenmiştir. (Fotoğraf: Yusuf Erkan).

Kadir Türen'in 1973'te çaldığı curalardan ikisini Burdur Müzesi'ne kazandırdığı biliniyor. Müze Etnografya ri'ndeki envanter bilgileri şöyledir:

Müzeeye geliş Tarihi: 19.07.1973.

Müzeeye Geliş Şekli: Satın alma.

Cinsi: Cura.

Değeri: 100 TL.

Curanın Uzunluğu: 58,5 cm.

Sap Uzunluğu: 40 cm.

Göğüs Eni: 11 cm.

Göğüs Uzunluğu: 18.5 cm.

Sap Eni (Tuşe Eni): 3 cm.

Ayar Düğmesi (Burgu): 4

Tel Sayısı: 4 tane.

Perde Sayısı: 14 tane.

Göğüste Delik: 7 tane.

Tip: Yarım balta.

Kozağacı Curası.

Envanter No: 462-62-73.

Cinsi: Cura.

Müzeeye geliş Tarihi: 19.07.1973.

Müzeeye Geliş Şekli: Satın alma.

Uzunluk: 65 cm.

Sap Uzunluğu: 41.7.

Göğüs Eni: 23.3.

Sap Uzunluğu: 25 cm.

Tipi: Oval göğüslü.

Akort Düğmesi: 3.

Tel Sayısı:3.

Perde Sayısı: 14.

Göğüste Delik: 3.



Dirmilli Deli Kadir'in curası.

KATILDIĞI ETKİNLİKLER

Yöre düğünlerinde, düğün güreşlerinde, maşalalarda, yaranlıklarda çalıp, söyledi.

- TRT Antalya Radyosu'nda yayınlanan Saffet Uysal'ın sunduğu Bu Toprağın Sesi programlarında çaldı, söyledi.
- TRT İzmir Radyosu kendisini ciple İzmir'e götürüp derlemeler yaptı.
- TRT 1'in kendisi ile yaptığı belgesel çekimlerinde yer aldı.
- Dirmil Ekibi'yle Antalya Film Festivali'ne katıldı.
- 1967'de TRT için yörede derlemeler yapan Sarper Özsan ve Ülkün Aydoğdu'ya yöre türkülerini çaldı.
- 1973'te Cumhuriyet'in 50.Yıl Kutlamaları'nda Burdur'da çaldı, söyledi.
- Eskişehir'de Tofaş Genel Müdürlüğü'nün sünnet düğününe Kızılyakalı sipsi ustası Erol Kanyıldiran ile katıldı.

DERLEMELER

Muzaffer Sarısözen'in, Sarper Özsan'ın, Özey Gönlüm'ün, Saffet Uysal'ın, Salih Urhan'ın, Hamit Çine'nin, Sümer Ez-

gü'nün ve Süleyman Şenel'in, Türen'den derlemeleri bulunuyor. Türküleri Ahmet Günday, Özyay Gönülüm, Ahmet Turgut ve Sümer Ezgü tarafından yorumlanmıştır.

- Salih Urhan, Kadir Türen'den; “Devesi Gater Gater”, “Deniz İçi Balıklı”, “Aşşa Yoldan Çıktı”, “Kezban Yenge”, “Erik Dalları”, “Göktede Yıldız” ve “Develi Oyun Havası” gibi türküleri derleyip notalamıştı.
- Ulus Müzik tarafından çıkartılan “*Türkülerle Türkiye*” serisinin Burdur kaset-CD'sinde “*Göktede Yıldız Ellidir*” türküsünün kaynak kişisi olarak Kadir Türen gösterilmiştir. Hamdi Özbay'ın notaladığı türkü koro tarafından seslendirilmişti.
- Sarper Özsan'ın 08.09.1967'de Kadir Türen'den derlediği türküler arasında; Kız ile oğlan çobanların söylediği bir türkü, “Dirmildedir Evimiz”, “Kezban Yenge”, “Bahçelerde Sarımsak”, “Uzun Hava”, “Yayla Yolları”, “Avşar Beyleri”, “Bahçelerde Gök Biber” ve “Boğazlar” bulunuyor.

BESTELERİ

Kadir Türen'in söylenip te ye karışan sesleri ve sözleri bir yana bırakılacak olursa onun yakımları kabul edilen türküler; “Abireciğim”, “Erik Dalı Gevrekler”, “Kezban Yenge” (sözleri ona aittir), “Kuyu Dibi Taşlolar”, “Dirmil'in Bülbülü” (Koçaş Derler Yaylamızın Adına), “Bizim Yaylalarımız”, “Geçemedim Deremizin Kurdundan” (Gurbet Havası), “Aşşa Yoldan Çıktı”, “Göktede Yıldız Ellidir”, “Bizim Elin Bozçayları”, “Dambaşında Dudu” ve “Teke Zortlatması”dır.

Kadir Türen, Teke Yöresi halk sanatçıları içinde doğayı ve Dirmil'i, türkülerinde en çok dile getirenlerden biriydi. Türen, “Dirmil'in üstadı” sözünü haklı çıkaracak şekilde türkülerinde; Oyuk Dağı'nı, dağların şalbalarını, dağlara yankısı vuran çalgıları, bülbülü, erik dallarını, kaymağı, abireciğini, duguk kuşunu, çamını, çam sakızını, karanfilli gelini, gökteki yıldızı, güzel seven yiğidi, Dirmil yaylalarını, ala karlı dağlarını, gater gater develerini, al basmadan yün döşekleri, mor köşekleri (eyer), ilacı kızıdan gelen delikanlıları, Dirmil evlerini, Dirmil taşlarını, ötüşen kuşlarını, gülleri, sümbülleri, kekikleri, menevşeleri,

sırma melikli kızları, dam başındaki Dudu'yu, kara toprağın gizlediği güzelleri, Dirmil'in coşkun çayını, Dirmil'in bozçaylarını, karları eriyen dağları...hasılı Dirmil'i anlatmıştı.

Kadir Türen söz konusu olunca akıllara hemen onunla özdeşleşen “*Kezban Yenge*” türküsü gelir. Şaban Türen bize türkünün öyküsünü anlatıyor: “Babam en büyüğümüz Fevzi'ye Kezban Yenge'nin kızını istedi. Kezban Yenge “Deli sülalesine kız vermem” dedi. Yiğit lakabıyla anılır, bize Dirmil'de Deli'derler. Altı kardeşiz. Sonra Fevzi, Hakkari Şemdinli Rübarük (Derecik) Jandarma Karakolu'nda 15.08.1962'de vuruldu. Sınır hatında iki Irak keşif uçağına nişan almış. Ateşleyeceğinden değil, öylesine. Uçaklardan biri bomba atmış. Fevzi'yi ve bir başka askeri böylece kaybettik. Bomba atılınca askerler ateş açmışlar. Uçaklardan birini düşürmüşler. Yoksulduk biz, getiremedik cenazesini. Devletin olanakları şimdiki gibi değildi. Naası tanınmayacak halde miymiş ne. ‘Sanki gelivercekmiş gibi Fevzi'm görmedim gözümle’derdi babam. “*Kiremit koydum tavana/ Asker yolladım Van'a*”dedi o günler için. Kezbanca ise hiçbir şey olmamış gibi babamın önünden çalımı çalımı gelip geçiyor. Babam “*Kezban Yenge*”yi, oğlum askerde öldü, niye afra tafra yapıyorsun gibilerden yazmıştır. Babam olaylara hem sinirlenmiş hem de üzülmüştü. “Seni ele güne rezil edeceğim Kezban”dedi. Bir de Kezbanca babamdan habersiz dul kalmış kızını kardeşime verince babam daha da yıkılmıştı. Türkü bu şekilde ortaya çıktı.”

Türkünün sözleri değişik kaynaklarda farklı farklı yer alır. O nedenle türkünün dizelerini Kadir Türen'in bir kasette kendisinin okuduğu şekliyle aktarıyorum.

Kezban Yenge...

*Şu Dirmil'in dağında
Bülbül öter bağında
Hasır sepet elinde
Köçek mi oldun Kezban Yenge
Yenge yenge Kezban Yenge
Oynak mı oldun Kezban Yenge
İnip gelir İlme'den *
Penceresi dilmeden*

Geldin geçtin gülmeden
 Dargın mısın Kezban Yenge
 Yenge yenge Kezban Yenge
 Baygın mısın Kezban Yenge
 Şu curamın telleri
 Alevdendir dilleri
 Açıyormuş Kezban'ın
 Evindeki gülleri
 Çiçek mi açtın Kezban Yenge
 Alev saçtın Kezban Yenge
 Balta vurdum meşeye
 Selam söylen Ayşe'ye
 Gel sarılalım yatalım
 İkimiz bir döseğe
 Geç kaldın Kezban Yenge
 Yenge yenge Kezban Yenge
 Hoşgeldin Kezban Yenge

Şaban Türen'in eşi Mugaddes Özacar türkünün ayrıntılarını veriyor: "Evciler'deki bir düğünde Kezban Yenge bulaşıkçı, kaynanam Şerife aşçı, kayınbabam da çalgıcı olmuş, yöre düğünü yapacaklar. Kezban Yenge yaz günü yağlı düğün yemeklerinden ishal olunca anama durumu anlatmış, o da babama. 'Aha Kezbanca elime düştün'deyip "Kezban Yenge"nin sözlerini yazmış babam. "Çiçek mi açtın Kezban Yenge / Alev saçtın Kezban Yenge" derken onun ishallerini anlatır. Fakat Dirmil içinde yolunu değiştirerek gidirmiş evine. Türküyü radyoda dinleyince Kezban Yenge babama ilenmiş; 'Naha Deli Kadir!' diye. Babam çok çile çekti, belki bu yüzden. Dere mahallesinde toprak damlı bir evimiz vardı. Kışın karda evimiz çökünce anam evin altında kalmış. Aslında dışarı çıkmış ama Abdullah'ı kurtarayım diyerek içeriye girmiş, yıkık altında kalmış." Mugaddes Özacar'ın söylediği türkü sözlerini günümüzdeki türkü sözleriyle karşılaştırdırınca türkünün ilk yakımı ile şimdi söylenen hali arasındaki farklar ortaya çıkıyor. Kadir Türen'in tepkiler üzerine zamanla ilk yazdığı dizeleri değiştirdiği ve hiciv dozunu düşürdüğü yorumu yapılabilir. Emin Demirayak'tan

dinlediğim “Kezban Yenge”nin sözleri dediklerimi doğrular niteliktedir.

*Kocası var kelden
Uçkuru var kıldan
Geldin geçtin gülmeden
Muşmana suratlı Kezban Yenge
Yenge yenge Kezban Yenge
Muşmana suratlı Kezban Yenge
Goduklu eşek önünde
Ala golan belinde
Kırk tarağı elinde
Oduna mı gidiyon Kezban Yenge
Yenge yenge Kezban Yenge
Oduna mı gidiyon Kezban Yenge*

*İlme, Dirmil’de bir sokak adıdır.

Yeri gelmişken “Kezban Yenge” türküsünün sözlerinin Kadir Türen’e, ezgisinin ise bir Ankara türküsüne ait olduğunu bura-ya not düşmek gerekiyor.

Eğitimci İbrahim Yıldırım, Kadir Türen’in dünya çapında yankılanan türküsü “Erik Dalı Gevrektir”in kadına şiddeti anlatan bir türkü olduğunun altını çiziyor: “Dirmil’de Otçu Amadı derler, (Ahmet Kutlu) Kadir dayı ondan bir kâğıt alır bana bes-telediği yeni türkülerini yazdırırdı. Hem eğitimci hem de akra-ba olduğumuzdan dolayı bana güvenirdi. Bir gün “Erik Dalı Gevrektir” diye bir türkü yakmış. ‘Ben nasıl dersem öyle yaz’ dedi. Yazdım kâğıda, okudum sonra. Dayı nedir bu diye sor-dum, anlattı. Bu türkü Kadir Türen’in yakın çevresinden biri-nin eşine olan şiddetini anlatır. Erkek egemen bir toplumda önlemeye çalışmıştır şiddeti ancak başaramamıştır. Tepkisini en iyi bildiği şeyi; türkü yakarak ifade etmiştir. “Elin kızı nazik-tir amanın dövmeyle gelmez” gibi dizeler buradan çıkmıştır. Kadir dayı ilerleyen yıllarda türkünün dizelerini biraz değiştir-di. “Elin kızı naziktir imanım sevmeye gelmez, küsmeye gel-mez” şekline büründü dizeler.”

Kadına şiddeti işleyen bir türküye dünyanın her tarafında oynanıyor oluşu ve oynayanlar arasında kadınların da bulunuşu kaderin garip bir cilvesi olsa gerek. Türkü bu yönüyle Teke

Yöresi'nde sosyal sorunlarımıza değinen sayılı türküden biridir. Emin Demirayak'ın "Mapsane" türküsü ve Türkiye çapında çalınıp söylenen "Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar" türküsü bu konuda verilebilecek diğer örneklerdir.

Erik Dalı Gevrektir

Erik dalı gevrektir
 Erik dalı gevrektir
 Amanın eđmeye gelmez
 Haydi eđmeye gelmez
 El kızı naziktir
 El kızı naziktir
 Amanın sevmeye gelmez
 Amanın deđmeye gelmez

Bağlantı1:

Eller oynaksın eller
 Diller kaymaksın diller
 Ne derlerse desinler
 O dilleri yesinler
 Curacı Kadir'in önünde
 Gız oynamış desinler
 Erik dalı gevrektir
 Erik dalı gevrektir
 Amanın basmaya gelmez
 Haydi basmaya gelmez
 Elin kızı naziktir
 Elin kızı naziktir
 Amanın küsmeye gelmez
 Amanın küsmeye gelmez

Bağlantı2:

Eller oynaksın eller
 Diller kaymaksın diller
 Çarşıda gelene kim derler
 Bahçanın gülü derler
 Ne dellerse desinler
 O dilleri yesinler
 Curacı Kadir'in önünde
 Gız oynamış desinler

Nideyim de nideyim
 Nideyim de nideyim
 Ben nerelere gideyim
 Nerelere gideyim
 İkimizi görmüşler
 İkimizi görmüşler
 İnkâr bari edelim
 İnkâr bari edeli

KENDİ ANLATIMIYLA MÜZİĞE BAŞLAMASI

Kadir Türen, TRT Antalya Radyosu'na geldiğinde Saffet Uysal'a verdiği bir röportajda müziğe nasıl başladığını anlatmıştır: “Evet efendim, curaya tamah etmem, yedi sekiz yaşlarındayım. Kırkmar diye bir yaylamız var. Orada alacıklar birbirini davet ediyor. Kebaplar kazan etleri falan filan. Kozağaçlı iki cura çalan arkadaş curayı çifteleştirdi, tutuştular, ben tamah ettim. Bir ağaç parçasından bıçakla düzdüm. Yağız beygirimiz vardı, kuyruğundan taktım. Çalmaya başladım. Babam Hacı Abdullah beni çalarken gördü. ‘Eyi şeye alışıyorsun kera-ta’ dedi. Babam beni dövdü. Rahmetlik merhum anam ‘Hacı Abdullah ne dövüyon çocuğu ne yaparsa yapsın. Çaldığında ne olacak’ dedi. Babam çaldığım ağaç parçasını tepemde, başımda kırdı. Yani üstün çalamasam bir parça çalar oldum. Evveli babam beni gücendirdi, sonra arkamı sıvazladı, izin verdi. Böyle böyle vakit geçiriyoruz.”

ONUN HAKKINDA NELER SÖYLEDİLER

Saffet Uysal’a Göre “Türküler Şafakla Gelir” Diyen Bir Ustaydı

Kadir Türen, Saffet Uysal'a verdiği bir röportajda “Türküler şafakta gelir insana” demişti. “Başka zamanlarda da gelirse, haklıydı Kadir dayı. Türküler asıl o saatlerde gelir insana. Aynen ilhamın yazara o saatlerde gelmesi gibi. Şafakta gelen türküler başkadır. Bunu Curacı Kadir amcadan anlayabiliyoruz.” Kadir Türen “Benim vücut ona göre alışık. Bir de türküler şafakla gelir. Benim şafakta kalkmam lazım” derdi. Kadir Türen, şafağın ilham verdiği türkülerini söyleyen bir ustaydı.

Saffet Uysal, Kadir Türen'in çalarken havaya girdiğini de anlatıyor. “Curacı Deli Kadir amca... ben onu 1977'den önce tanıdım. Antalya Festivali'ne gelmişti. O yıllarda biz kendini

ifade edememiş bölge sanatçılarını radyoya çağırırdık. Sanatçılar sanki radyoya insan alınacak gibi algıladılar. O zaman tanıdım onu. Dirmil’de kayıtlar yaptım. Kadir amca çocuk gibi bir adamdı. Jüride Ali Can, Yücel Paşmakçı, Mustafa Hoşsu var. Geldi cura çaldı söyledi. Curayı bağrında çaldı. Çalarken ufak tefek hareketler yapıyordu. Omuzlarını oynatıyordu. Türkünün havasına kapılıyordu. Yücel Paşmakçı eğildi ‘Yav Saffet bu adam çok güzel çalıyor ama hareketleri biraz hafif değil mi’ dedi. Sanırım farklı algıladı Yücel abi. Yaşına uygun görmedi. ‘Düğün müğün yapıyorlar onlar’ deyip geçiştirdim. Çocuksu, yerinde duramayan bir yapısı vardı Kadir dayının. Çalarken ve çalmadığı zamanlarda da böyle idi. Biraz uzun boylu, sarışın gibi, buğday benizli farklı yapıda bir insandı. Temiz görünmeye iyi giyinmeye özen gösterirdi. Hafif kuruntulu bir tavrı da vardı.”

Hamit Çine’ye Göre Çağımızın Burdur Kaynağıydı

Teke kültürünün önde gelen isimlerinden Hamit Çine ile söyleşirken, Kadir Türen’e dair görüşünü sorduğumda “Çağımızın Burdur kaynağı” demişti. Burdur’da birçok usta onun yaktığı türkülerini söylerken Kadir Türen ise kendi yaktığı türkülerini söyleyen, ozanca bir duruş sergileyen bir ustaydı. Burdur’a gelip de ondan derleme yapmayan bir folklorcu yok gibidir. Bu yönüyle Kadir Türen yörenin tam anlamıyla kaynak kişisidir. Bölgeye ait zengin bir repertuar ve çalma tarzı edinerek canlı bir arşiv niteliği kazanan ve kendi üslubunu yaratan tipik bir ozandır.

Hamit Çine 2011 yılında Gölhisar’da yapılan Yaren Gece-si’nde bazı türkülerin Kadir Türen’e atfedilmesine açıklık getirecek şeyler söylemişti. “Ben birkaç türküyü yaktım, besteledim. TRT eskiden beste türküyü kabul etmiyordu. ‘İlla kaynak göstereceksin’ diyordu. O zaman ilk türkümü “Yazın olur güzün olur, bahçelerde üzüm olur/ Senin gibi güzeli istemeye yüzüm olur” küçük bir Teke havası bunu TRT’ye verdim. Dediler ‘Kaynak Kim?’ ‘Benim!’ ‘Olmaz kaynak göstereceksin.’ O zaman ben de Kadir Türen’in diye isim verdim. Yani Kadir Türen türküsü değil. Yine bir tane daha var. “Şu Dirmil’in sipsileri kamıştan/ Bahçalara girilmiyor yemiştin.” Bunu da verdim. ‘Hani kay-

nak?’ Dedim ‘Kadir Türen.’ Orada İzmir’de okudu arkadaşlarımız. Şimdi bundan sonra TRT beste türküler de okumaya başladı. Ondan sonrakileri kendi ismimle anons ettim. Zamanında beste türkü olmaz anlayışının bizi getirdiği nokta buydu.”

Sarper Özsan’a Göre Yaptığı Şeyi Müziği Önemsiyordu

1967’de TRT için Dirmil’de derlemeler yapan Sarper Özsan ile 2005’te yaptığım görüşmelerde “o derlemede unutamadığı isimler arasında Kadir Türen’in de olduğunu” söylemişti. Onda nasıl bir Kadir Türen izlenimi olduğunu sorduğumda “O yıllarda hırçın bir yapısının olduğunu söylemek mümkündü. Çevresindekiler yaşlılığına veriyorlardı. Ama yaptığı şeyi, müziği önemsiyordu. Hakkını veriyordu yaptığı için. Neredeyse ondan iyi çalan yokmuş gibi bir tarzı vardı. Ondan Dirmil yöresine ait türküler derledik” demişti.

Erol Parlak’a Göre Zengin Bir Repertuara Sahiptir

Erol Parlak, Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanan “*Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*” kitabında Kadir Türen’den söz eder. “Dirmil ekolünün önemli bir temsilciside Kadir Türen’dir. Zengin bir repertuara sahip olan Türen, TRT’ye çalıp söyleyerek çok sayıda türkü, oyun havası vs. kazandırmıştır. Dügüncülük yönü de bulunan sanatçı, elle çalmanın yanında tezene ile icra edebilmektedir.”

Abdurrahman Ekinci’ye Göre Yorum Ustasıdır

Abdurrahman Ekinci karşımızda farklı farklı bir Kadir Türen olduğu görüşündedir. Ama onun yorum gücünün altını özellikle çizer. “Ben Kadir Türen’i türkü yakıcı, uzun hava yakıcısı, alaylama ustası, boğaz havası ustası olarak farklı farklı görürüm. Ama bence hepsinden önemlisi yorum ustası olmasıdır. Kadir Türen’i Kadir Türen yapan şey yorum ustası olmasıdır.”

Kadir Türen’in, TRT Arşivlerindeki en eski türkü olan Beylikler Dönemi’ne ait 800 yıllık “Avşar Beyleri” yorumu bir başka güzeldir. Bu türküde onun yorum gücünü görmek mümkündür. Ekinci, Kadir Türen için bir de “Deli Kadir’im” şiiri yazmıştır.

“*Deli Kadir'im yiğidin yeğenine derler deli
Al curanı ensenede deli deli
İnlet, tınlata, bozulata (kuvvetli ses) teli
Curanın tuşesinde (sap) dinleyelim çok sesli
Fındıkkıran, Türk Marşı, Bitmemiş Senfoni bize yaya
Değiversin söze curaya Kadir'im in eli.*”

Ahmet Turgut'a Göre Türküleri Üzerine Kayıtlı Değildi

Ahmet Turgut ile konuşurken laf bir ara Kadir Türen'e gelmişti. “Cumhuriyetin 50. Yılı kutlamaları için 1973'te Burdur'a gelmişti Kadir Türen. Orada Ömer Kara ‘Yav Kadir dayı be sana niye deli diyorlar?’ diye sordu. Kadir dayı yanıtladı: ‘Yahu atın iyisine doru, yiğidin iyisine de birkaç lakabıyla beraber deli derler.’”

Ahmet Turgut, Kadir Türen'in M. Ali Kayabaş'la birlikte Rahmi Uğur'la görüşmek için Burdur'a geldiğini de anlatmıştı. “Rahmi Uğur'a biraz kırgındı. Onu şikâyet etmek istiyordu ama avukat ‘Sen türkülerini noterden geçirdin mi?’ diye sormuş. ‘Yooo’demiş Kadir dayı. ‘Apalladık kaldık şimdi.’ Kayıtlı değildi Kadir dayının türküleri. 1975'te bir plak yaptık. Kadir dayı bana az kırgın ayrıldı Burdur'dan. Sonra Turgut Özal, Yapraklı Barajı'nın açılışına geldiğinde sahneye çıktım. ‘Yöremizde birçok sanatçı vardır fakat yöremizin yetiştirdiği deli namıyla Kadir Türen abimiz vardır ki şimdi ondan alınma bir türkü ile programıma başlıyorum’ deyip ‘*Bizim Elin Bozçayları*’ türküsünü Kadir dayıdan aldığım şekli ile yöresel şiveyi bozmadan söyledim. Sahneden inince yanıma geldi. Gözlerimden öptü. ‘Kara çocuk’ dedi ‘dayış ben seni yanlış tanımışın.’ Küslüğümüz son buldu. Ondan sekiz kadar türkü derledim Gülpınarı Gazinosu'nda. Gurbet havaları da vardı. Söyledikleri tam net değildi. Türkü sözleri tam anlaşılmazdı. Belki alıp kullanmasınlar diye böyle söylüyordu” diyerek espri yaptı.

Alaeddin Atasoy'a Göre Türkülerinin Bozulmadan Okunmasından Hoşlanırdı

Kadir Türen'in türkülerin bozulmadan söylenmesinden hoşlandığı bellidir. Halk sanatçısı Alaeddin Atasoy'un anlattığı bir anı bu görüşü destekler niteliktedir. “İnsuyu Festivali'nde, ‘*Kezban Yenge*’ ve ‘*Erik Dalı Gevrek*’ türkülerini orijinaline

uygun söyleyince ihya oldu Kadir dayı. Yanıma gelip alnımdan öptü. ‘Dayış bozmadan okudun, dayış gel dört tane daha türküm var, gel vereyim oku’ dedi. Gidemedik yanına. O gün Kadir dayıdan dinlediğimiz “*Dirmil İn Bülbülü*” türküsünü Faik İnce ile biraz düzenledik. “*Dambaşında Dudu*” türküsüyle birlikte bir kasetimde okudum.”

Salih Urhan’a Göre ...

Kadir Türen’den derlemeler yapan Salih Urhan ile Ahmet Turgut’un saz evinde konuşurken cebinden bir kâğıt çıkarmıştı. Sonra bize kâğıtta yazılanları okumuştı. “Kadir Türen’e ait” dediği dizelerdi bu. “*Yağmur tavına ekilen dardan/ gün dönümünden sonra oğul veren arıdan/ kocadan evvel yatağa giren kardan/ kalk demeyle kalkan evlattan/ buyurmayla işleyen avrattan hayır gelmezmiş.*” Güldük. “Bitmedi” dedi Salih ağabey. Sonra devam etti: “*Kadının erkek seslisinden/ erkeğin kadın seslisinden/ suyun ağır akanından/ insanın yere bakanından korkulur*”“ Eee?” “*Erkeklerin kösesinden/ topalların atasından korkulur.*”

Ferhat Erdem’e Göre Yayla Kültürünün İnsanıdır

Ferhat Erdem’e göre Kadir Türen yayla kültürünün insanıdır. Çağdaşı Emin Demiryak ise yerleşik kültürün temsilcisidir daha çok. “Kadir Türen’in türkülerinde göçer kültürün ipuçlarını taşıyan dizeler görürüz. Kendisi de zaten yaylacılık yapmıştır. Dedesi, babası ve anası yaylacı insanlardır. Emin Demiryak’ta yaylacılık kültürüne dair izleri daha az görürsün. Vardır, yok demek doğru değildir ama daha az görürsün. Emin Demiryak’ta yerleşik kültüre geçmiş Dirmil’i görürsün daha çok. Radyolu yılların izini çok yoğun şekilde görürsün. Oradan türküler okuduğunu, doğu türkülerini okuduğunu, başka şeyler de yaptığını görürsün. Zaten kullandığı divan saz yerleşik kültürün çalgısıdır. Oysa göçer kültürün çalgıları üç telli, cura ve sipsidir. Kadir Türen’de göçer kültürün çalgısı olan cura çalar, onun ustasıdır. Kökleri eskiye bağlı şeyleri çalıp söyler ama Emin Demiryak’ta değindiğim farklı durumlar var.”

Halil Erdem’e Göre Karacaoğlan Geleneğinde Bir Ustadır

Halil Erdem “Karacaoğlan Geleneğinde Dirmil Güzellemeleri ve Öyküler” kitabında hem Kadir Türen’in hem de Emin Demiryak’ın “aşık tarzlarının Karacaoğlan geleneğinde şekil-

lendiğini” savunur. “Aşık tarzı şiirinin en belirgin özelliği, aşık-lık geleneği ile bireysel yaratıcılığı bir arada uygulamasıdır.” Halil Erdem, Kadir Türen’e Curacı Deli Kadir denilmesi konusunda “Gerçekten de o sözün karşılığı vardır. Dirmil coğrafyasında sıra dışı lirik yaşamları var. Bir delinin cesaret edebileceği kadar sıra dışı. Ben öncesinde belli bir mertebeye erişmiş aşık olduğunu, aşk şarabı içtiğini, aşk sarhoşluğuyla dolaşan aşıklara “del” dendiğini ve o “del”in de deli olarak söylendiğini ve farkında olmadan o mertebeye ulaşmış bir aşık olduğunu söyledim.”

Halil Erdem, “Dirmilli Ustalar” şiirinde Kadir Türen ve Emin Demirayak’a öykünür. “Elinde curası/ Yayılan yaylaya sekerdi oynattığı kızlarla/ Şimdilerde ne aşık Emin’i var/ Ne Kadir usta’sı Dirmil’in/ Ne de cura ayarında eşini çağırın keklikleri Karakaya’nın/ Çoktan gitti kendileri/ Yapıtları kaldı yadigâr.”



Kadir Türen’in “Bezirgenden kesme gelinim” dediği Mugaddes Özacar (sağdan ikinci) kayınpederi ile ilgili birçok anının ilk ağızdan günümüze ulaşmasında katkıları olan bir isimdir. (Fotoğraf: Mugaddes Özacar Arşivi).

Mugaddes Özacar’a Göre Aşk İnsanıydı

Kadir Türen’in düğüncülük yönü de vardır. Cura ve sipsiyle düğünlerin yapıldığı bir dönemin de ustasıdır. Ancak Karacaoğlan örneği düğünlerde gördüğü her güzele âşık olduğunu “Bezirgenden kesme gelinim” dediği tiyatro sanatçısı Mugaddes Özacar anlatıyor; “Kadir babam düğünden geldiğinde ‘Ah yine bugün âşık oldum, ben aşk adamıyım’ derdi. ‘Tam curayı çalar-

ken havaya asılmışken, göz göze geldik, işte yüreğim orada kaldı' derdi. Onun evlendiği kadınlar dışında âşık olduğu birçok kadın vardır. Bazıları için türkü yaktığı da oldu ama Türkan'ın yeri başkadır. Kayınbabam curayı tıngırdatsın Türkan hemen kalkar, çöke çöke önünde oynardı. Türkan ona bir kazak örmüştü. Bazen yıkamak için isterdim vermezdi. O kazak eskinceye kadar üzerinde kaldı.”

Karacaoğlan örneği her güzele âşık olan Kadir Türen'in Elif'i ise eşi Şerife'dir. “Deli bekledim, dere bekledim/ Şerife'm öldü sırat köprüsünde bekledim” derdi. Çapkınlıklarından bıkan eşi Şerife ise “Dere bekledim/ Deli bekledim/ Koca beklememdim/ Çocuklarımı bekledim” derdi. Kadir babam “Bahçeye üç kuzu girdi/ Arkasından aldı incecik sızı/ Şerfe (Şerife) senin haberin var mı/ Sensiz gelin ettik en küçük kıızı” diyerek yokluğunda varlığını bulduğu karısıyla dertleşirdi.

Kamile Yılmaz'a Göre Dirmil'de Deli Kadir Dışarıda Müzisyendir

Kamile Yılmaz, Kadir Türen'in kendisine “Ben burada Deli Kadir'im ama Dirmil çukurunu çıkınca müzisyenim ben. Göreceksiniz öldükten sonra nasıl benim adımdan bahsedecekler. Sanatçiyım ben, Dirmil'de ise Deli Kadir'im” dediğini anlatıyor.

Kamile Yılmaz'ın anlatımlarından Kadir Türen'in yazdığı şiirlerini bestelemeyen önce eğitimcilere düzelttirdiği saptamasını da yapabiliyoruz. “Türkü söyleyen, sipsi ve bağlama çalan, biraz da hayranlık duyulan, bir yandan küçümsenir, işte çalgıcı filan ama içten içe hayranlık duyulan biri ve çok kıskanılırdı. Hemen hemen her gün görüşüyorduk. Yazdığı şiirleri getiriyordu bana, türküye dönüştürmeden. ‘Bak bakalım düzelt ama çalma ha’ diyordu. Demek ki türkülerini çalanlar olmuş. ‘Çalmam Kadir dayı n'apacam ben bunu çalıp da. Sadece dil bilgisi yönünden bir eksiği var mı ona bakarım’ derdim.”

Ümit Uysal'a Göre Teke Yöresi'nin Sembolü ve Serçeşmesidir

10 Aralık 2020 günü Dirmilli Kadir Türen'in (Curacı Gadir) adı, Antalya Muratpaşa'da bir parka verilir. Böylelikle fiziksel varlığının aramızdan ayrılışından yıllar sonra ahde vefa görür koca usta. Yörede hakkı tam olarak teslim edilmeyen, güya “deli” denilerek bu alaylama ustasına reva görülen yaklaşım türkülerinin başkaları tarafından sahiplenilip okunmasına

kadar varmıştır çünkü. Kadir Türen Parkı'nın açılışını akıl eden ortak aklın başkanı Ümit Uysal, Kadir Türen'in Teke Yöresi'nin sembolü ve serçesmesi olduğu" görüşündedir. "Antalya'dan Burdur ve Fethiye'ye uzanan Teke Yöresi'nin kültürünü tam olarak simgeleyen, Teke-Yörük kültürünün sanatçısıdır Kadir Türen. Kendisi büyük eserler, dilden dile söylenen türküler bırakarak bu dünyadan göçüp gitti. Geçtiğimiz yıllarda türkülerinden biri farklı şekillerde tescil edildi, "Erik Dalı" "Erik Dalı"nı geri almak zor oldu. Aile mücadele etti."

Kadir Türen
(Dirmilli Curacı Gadir)
Park Açılışı

"Erik Dalı
Bekte Yıldız Ellidir
Kezban Yenge
Dirmilcedir Evimiz."

"Türküler Şafakta Gelir"

Tarih: 10 Aralık 2020 Perşembe - Saat: 11:00
Yer: Gebizli Mahallesi İbni Sina Caddesi 1110 Sokak

MURATPAŞA BELEDİYESİ
ANTALYA

Ümit UYSAL
MURATPAŞA BELEDİYE BAŞKANI

Açılışımız Pandemi Nedeniyle 30 Kişi İle Sınırlıdır

Kadir Türen Parkı'nın açılışı 10 Aralık 2020 günü Antalya Muratpaşa Belediyesi tarafından yapılmıştır. Böylelikle fiziksel varlığının aramızdan ayrılışından yıllar sonra ahde vefa görür koca usta. (Fotoğraf: İlke Türkdoğan Arşivi).

Ümit Uysal, "Dirmil'i Teke yöresinin müzik başkenti ilan edebiliriz" görüşünde olan bir duruştur. "Bence Dirmil Teke yöresinin müzik başkentidir. Dirmilli Curacı Gadir de, Teke kültürünün müzik alanında en önemlisi temsilcisidir. Adı Muratpaşa'mızda bir parkta yaşasın diye düşündük. Bir sanatçı için olabilecek en güzel şey. Manevi kabri olacak burası, rahmetli Kadir Türen'in. Bu manevi kabir de üzerinde çocukların oynadığı bir yer olsun. Bir sanatçı, daha öte bir şey hayal etmez. Bir sanatçı için en muhteşem şey, kendi adına bir park ve üzerinde çocukların oynadığı, insanların neşe içinde vakit geçirdiği bir parkta yaşamak olsa gerek. Bu bizim naçizane kat-

kımız. Kendisi ölümsüz eserleriyle gelecek nesillere çok değerli şeyler bıraktı. Bir karşılığı olamaz. Naçizane bir anma, kadir bilme şekli.”

İlke Türkdöğän’a Göre “Erik Dalı”nın Onun Olduğunu Biliyordum

Sazın diline ve teline dokunan, tok sesiyle Kadir ustanın türkülerini havalandıran, devlet tiyatrolarında oynayıp, tiyatro müziği yapan, dünyaya felsefi bakabilen İlke Türkdöğän, “Erik Dalı” türküsünün Kadir Türen’in olduğunu biliyorduk” diyor. “Çukuru ben çok eskiden biliyorum. Dirmil çukurunu yani. Araştırmışlığımız vardır. Dolayısıyla “Erik Dalı” türküsünün Kadir Türen’in olduğunu biliyordum. Saffet Uysal’ı tanırım. Birçok programına katıldım halk müziği sanatçısı olarak. Onun araştırmalarını biliyorum. Belediyenin kültür sanat sorumlusu olduktan sonra da “Erik Dalı” ile ilgili birkaç program yaptık. “Erik Dalı”nı kareografi olarak yaptık. Sonra seçim şarkısında “Erik Dalı”nı kullandık, müziğini. Başkanda Curacı Kadir’le ilgili bir şeyler oluşmaya başladı kafasında. O da ‘Parkını açalım’ dedi. Kadir Türen Parkı, Muratpaşa Belediyesi’nin ortak fikri olarak ortaya çıktı böylece.”

İlke Türkdöğän Ümit Uysal başkanın Kadir ustayı “Yörenin serçeşmesi olarak gördüğünü” söylüyor. “Başkanın fikri oranın serçeşmesi olduğudur. Gerçekten kaynak olduğudur. Benim araştırmalarıma göre çok hakim bir kişi imiş yörede. Anladığım kadarıyla yaşamında hepsinin haddini bildirmiştir. Onun yokluğunda bakmışlar kimse sahip çıkmıyor, adını anmamaya başlamışlar. Bunu Özey Gönüm’de yapmış. Eserlerini onun adını anmadan söylemişler.”

Necati Hasçağän’a Göre Mani Söyleyen Yönü Vardır

Bir dönem Dirmil’de öğretmenlik yapan Necati Hasçağän kimileyin Kadir Türen ile konuştuklarını anlatmıştı. Necati Hasçağän onun özelliklerini tamamlar nitelikte mani söyleyen yönüne değiniyor. “Bir görüşmemizde söylemişti” dediği manisi; *“Yeni evin hanayı/ Gül mü sandın nanayı/Gız gocaya gittin de/ Unuttun mu anayı”*dır.

Müzikal Mirasını Oğlu Abdullah Türen Sürdürüyor

Göl yerinde su eksik olmaz örneği Kadir Türen’in müzikal mirası oğlu Abdullah Türen tarafından sürdürülmektedir. Ab-

dullah Türen “Babamın birkaç türküsüne acık çorbada tuzumuz oldu” diyor. “Bir de çoban düdüğü çalınca; babam ‘çama çıkan keçinin çama çıkan oğlağı olur’ dedi. Babam rahmetlik yalan atmamış, bütün doğru söylemiş. Deli demişler, deli değil akıllıymış. Biz de akıllıya deli derler. Akıllıymış babam. ‘Birinci avrat Ziraat Bankası, ikinci avrat icra memuru, üçüncüsü kabirlik’ derdi. Bu adam neden böyle dedi şimdi şimdi anlıyoruz. (Çobandüdüğünü göstererek) Hundan alıyoruz öfkeyi artık. Her şeyin bir yeri var. Sonumuz ise kara toprak. Cenazeye, ölüme, derneğe saygı gösterilir. Ne olursa olsun ataya saygı iyidir.”

Yusuf Erkan’a Göre Kadir Türen

Kadir Türen hakkında müzisyenlerin, etnomüzikologların, yazarların ve yakın çevresinin görüşlerini aktarmaya çalıştım. Onun hakkında ne düşündüğümü merak edenler olabilir. Düşüncelerimin bir kısmını yukarıda aktardım. Burada birkaç gözlemimi daha paylaşmak istiyorum.

Kadir Türen Şiirsel Dirmil’in Ozanıdır

Likyalıların Ana Yurdu Dirmil kitabımda Kadir Türen’i “Şiirsel Dirmil’in Ozanı” başlığıyla kaleme almıştım. Öncelikle “Şiirsel Dirmil” başlığıyla Dirmil’in neden şiirsel bir coğrafya olduğuna değinmiş, sonra “Şiirsel Dirmil’in Ozanı” olarak Kadir Türen’i anlatmaya soyunmuştum. *Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Geleneksel Kuşak* kitabımda da oyumlulu bir Kadir Türen portresi vardır.

Kendini “Dirmil Cura Üstadı” olarak tanımlayan, her daim dem tadında cura çalan, curasında adeta kendi çapında senfoni yapan, şiirsel Dirmil’in ozanıdır Kadir Türen. Her cümlesi bir deyiş, mani, taşı gediğine oturtan olgun cümlelerle şiir gibi konuşan bir Dirmil’in ozanıdır. Kendisi de şiir gibi yaşamış, şiir gibi de bir miras bırakmıştır. Bu ozan ardında Türkiye ve Dünya çapında çalınıp söylenen türküler bırakarak, türkü izi bırakarak, aramızdan ayrılmıştı. Türkü belleğimize, dilimize, telimize ve dahi gönlümüze takılan, “Kimindir?”, “Ne zaman yakılmıştır?” diye düşünmeden mırıldandığımız ya da çaldığımız türkülerden bazıları bakarsınız onun yaktığı türkülerden biri olabilirdi.

Müzikal Yaşamı İki Döneme Ayrılabilir

Kimi sanatçıların yaşamı farklı dönemlerle ele alınabilir. Örneğin kübizmin ünlü ressamlarından Picasso; “Mavi Dönem”, “Pembe Dönem” ve “Afrika Etkisi” denilen dönemlerle anılır. Hüznün, yalnızlığın, yabancılaşmanın, yoksulluğun betimlendiği resimleri “Mavi Dönem” şeklinde isimlendirilir. Picasso’nun Paris’e alışması, Fransızca öğrenmesi, sosyalleşmesi, özel yaşamındaki değişimlerle resimlerinde hüznü ve dışlanmışlığı korumakla birlikte yaşama daha olumlu bir yaklaşımın etkisiyle mavinin tonlarını bırakıp pembe ve gri renklerin tonlarıyla yaptığı resimleri “Pembe Dönem” olarak adlandırılır. Afrika sanatının etkisi Demoiselles d’Avignon resminde olduğu gibi rahatlıkla görülebilir.

Kadir Türen’in müzikal yaşamı da iki döneme ayrılabilir; “Hareketli Türküler Söylediği Dönem” ve “Gurbet Havaları Söylediği Dönem.” Yaşamındaki kırılmalar onu bir yönüyle beslerken müzikal tarzını da değiştirmiştir. Eşi Şerife Türen’in ölümünün ustayı derinden etkilediğini ve içe döndüğünü biliyoruz. Müziğindeki dönemleri belirleyen olay eşinin ölümüdür. Şaban Türen “Anam ölünce babam hareketli türküleri, *‘Teke Zortlatmaları’*’nı çalmayı bıraktı, hareketli türkülerden çok ağır parçalar söylemeye, gurbet havaları okumaya başladı. *‘Gül sandım çıkar dikenleri avuçladım/ Dünyada doymadık mahşerde görüşürüz’* dedi, anamdan ayrılığı için” görüşünü dile getirmişti.

Sağlığında Dışa Açılmayan Kadir Türen, “Erik Dalı” Türküsüyle Şimdilerde Dünyayı Dolaşıyor

Kadir Türen TRT Antalya Radyosu, TRT İzmir Radyosu ve Eskişehir’deki kimi etkinliklere katılsa da sağlığında pek yöre dışına açılmayan bir ustamızdır. Bu özelliği ile yerel kalmıştır. Tefenni’deki askerlik yoklamasında çalıp söylediği türküler beğenilince Tefenni Askerlik Şubesi sevkiyat yapmaz ve askerliğini Tefenni’de yapar. Askerliğinde de yöre dışına açılmama durumu vardır. Yerelselliğini derlemecilerin onun türkülerini radyolarda ve televizyon programlarında çalıp söylemesiyle kırmaya başladığı söylenebilir. Ancak günümüzün iletişim olanakları içerisinde küçülen dünyamızda “Erik Dalı Gevrektr” türküsünün ünü Türkiye sınırlarını aşarak, Uruguay’dan Ko-

re'ye kadar küresel ölçekte çalınıp söylenen bir türkü haline gelmiştir. Kendisi yöre dışına açılmasa da türküleri Kadir ustayı küresel ölçekte gezdirmeye devam etmektedir. Evet türküler gezer, dolaşır. Nerede benimseniyorsa orada da çalınır. Kadir Türen'in bestesinin dünyada benimsendiğini söyleyebiliriz artık.

Cura Sipsi Birlikteliğiyle Yapılan Müziğin Baskın Cura Ustasıdır

Cura ve sipsinin yan yana çalınması dünyanın başka hiçbir yerinde görülmeyen, sadece Teke Yöresi'nde ve özellikle Dirmil'de rastlanan bir icra biçimi olarak altı çizilesi bir değerdir. Çalgı kültürünün çok geliştiği Burdur'da, sipsi ve cura birlikteliğinde dile gelen müzik dinlemeye değer otantik tatlar barındırır. Ferhat Erdem'e göre "Dirmil'de sipsi cura birlikteliğinde sipsi curayı bastırır. Ancak Kadir Türen'in curası farkını ortaya koyar. Türen'in curası sipsiye teslim olmaz, benim de diyeceğim bir şey var, der."

Yakın geçmişte Dirmilli Kadir Türen ve Mehmet Yıldırım, Kızılyakalı Ali Tekin ve Emir Kanyıldırım cura sipsi birlikteliğini sürdüren ustalardı. Şimdilerde Recep Hasyalçın ve Necati Arslan bu birlikteliği sürdürüyor.



Dirmil'e özgü denebilecek cura sipisi birlikteliğiyle yapılan müziğin yakın geçmişte ustaları Kadir Türen ve Mehmet Yıldırım'dı. Kadir Türen cura sipisi birlikteliğiyle yapılan müziğin baskın cura ustasıydı. (Fotoğraf: Burdur Müzesi-Mehmet Bedel Arşivi).

KADİR TÜREN İÇİN MÜZİK TEPKİLERİNİ GÖSTERME BİÇİMİDİR

Kadir Türen müzik eğitimi almamış birisi olarak içinden nasıl geldiyse, geliverdiyse o şekilde müzik yapmıştır. Tekmil duygularını müziğine yansıtmasını bilir. Kadir Türen'in kendi düşüncesini aktarmanın konuşmak, tepki vermek olduğu kadar bir yolunun da türkü yakmak ve cura çalarak taşlama yapmak olduğu söylenebilir. Türkülerinin yakarken yörenin ona sağladığı sağlam ve doğal bir içerikle diyeceğini deyiverir. Kadir Türen için müzik tepkilerini gösterme biçimidir dersek yanlış bir şey söylemiş olmayız. Sevincini üzüntüsünü, derdini tasasını,

eleştirisini kısacası her şeyini söze ve curaya dökerdi. Dirmil deyimi ile “curanın ağzına veri verirdi.”

TÜRKÜLERİNİ YAKARKEN DOĞAYI VE DİRMİL’İ DİLE VE TELE GETİRİR

Kadir Türen, Teke Yöresi halk sanatçıları içinde doğayı ve Dirmil’i, türkülerinde en çok dile getirenlerden biridir. Türen, “Dirmil’in ustası” sözünü haklı çıkaracak şekilde türkülerinde; Oyuk Dağı’nı, dağların şalbalarını, dağlara yankısı vuran çalgıları, bülbülü, erik dallarını, kaymağı, abireciğini, duguk kuşunu, çamını, çam sakızını, karanfilli gelini, gökteki yıldızı, güzel seven yiğidi, Dirmil yaylalarını, ala karlı dağlarını, gater gater develerini, al basmadan yün döşekleri, mor köşekleri (eyer), ilacı kızıdan gelen delikanlıları, Dirmil evlerini, Dirmil taşlarını, ötüşen kuşlarını, gülleri, sümbülleri, kekikleri, menevşeleri, sırma melikli kızları, dam başındaki Dudu’yu, kara toprağın gizlediği güzelleri, Dirmil’in coşkun çayını, Dirmil’in bozçaylarını, karları eriyen dağları...hasılı Dirmil’i anlatmıştır.

İLK YILLARINDA BABASI HACI ABDULLAH SON YILLARINDA MAHALLE BASKISI MÜZİK YAPMASINA KARŞI ÇIKTI

Kadir Türen, Antalya Radyosu’na geldiğinde müziğe nasıl başladığını Saffet Uysal’a anlatırken;“ Babam Hacı Abdullah beni çalarken gördü. ‘Eyi şeye alışıyorsun kerata’dedi. Babam beni dövdü. Babam çaldığım ağaç parçasını tepemde başımda kırdı. Yani üstün çalamasam bir parça çalar oldum. Evveli babam beni gücendirdi, sonra arkamı sıvazladı, izin verdi” diyerek müziğe başladığı günlerde babası tarafından baskı gördüğünü anlatmıştı. Mugaddes Özacar ise“ Kayınbabam bana son zamanlarında gizli saklı çaldı çoğu zaman. ‘Yeter gari namaza dur’dedi çevresi” diyerek son zamanlarında maruz kaldığı mahalle baskısının altını çiziyor.

Kadir Türen eşi Şerife’nin mezar taşına “Evim yıkıldı başıma/ Zehir kattı tatlı aşım/ / şeklinde sözlerini yazdırmıştır ama tutucu çevreler bu dizeleri kaldırtmışlardır. Dörtlüğün son iki dizesi hâlâ meçhuldür. Ancak Kadir Türen’in sesi davulların gümbürtüsü arasında rüzgâra karışmayacaktır. Yazının, edebiyatın gücüyle kaynaklara geçen yaşamı, yaktığı yaşayan türkülerini, popüler Kezban Yenge dizisi, uğruna çekilen belgeseli,

adına açılan Kadir Türen Parkı, sanatçılarımızın Curacı Gadir Anma Programı gibi etkinlikler ustayı her daim yaşatacaktır. Dirmil’den köklenen erik ağacının dalları tekmiil dünyayı sarıp sarmalarken, dinleyicileri o ağacın meyveleri olacaktır.

Kaynakça

A) Kitaplar

- ALTINYAYLA-DİRMİL, Altınyayla Kaymakamlığı Yayını, 1995.
- EKİNCİ, Abdurrahman. Tekelinin Telinden Dilinden I, İİ Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Ankara 2010.
- ERDEM, Ferhat. Dirmil Yörük Müzik Kültürü, Ürün Yayınları, Ankara 2019.
- ERDEM, Halil. Karacaoğlan Geleneğinde Dirmil Güzellemeleri ve Öyküler, Alter Yayıncılık, Ankara 2011.
- ERKAN, Yusuf. Bekleyen Kent Burdur, Türkiye’nin Kentleri Dizisi, Heyamola Yayınları, İstanbul 2010.
- ERKAN, Yusuf. Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Geleneksel Kuşak, Narçeği Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ERKAN, Yusuf. Cumhuriyet Dönemi Teke Yöresi Burdur Halk Sanatçıları: Genç Kuşak, Narçeği Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ERKAN, Yusuf. Müzikal Burdur, Antalya Kent Konseyi Yayınları, Antalya 2019.
- ERKAN, Yusuf. “Şiirsel Dirmil’in Ozanı Kadir Türen”, Likyalıların Ana Yurdu Dirmil, Tarcan Matbaası, Ankara 2021.
- KIVRAK, Ramazan. “Sipsinin Merkezi Dirmil”, Yörük Obalarımız, Çetin Medya Grup, Ankara 2008.
- ÖZSAN, Sarper. Birinci Folklor Derlemesi-Burdur Ekibinin Raporu, İstanbul 1967.
- PARLAK, Erol. Türkiye’de El İle Bağlama Çalma Geleneği ve Teknikleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- UYSAL, Saffet. Türküler Öyküler Yorumlar, Anabasis Yayınları, İstanbul, 2005.
- YÖNETKEN, Halil Bedii. Derleme Notları I, Orkestra Yayınları, Mayıs 1966.

B) Süreli Yayınlar

- ERKAN, Yusuf. “ Kırsal Fantazy Maşala-Burdur”, Atlas Dergisi, Sayı:167, Şubat 2007, s.68-84.
- ERKAN, Yusuf. “ Dirmil’in Oyunları”, Atlas Dergisi, Sayı:167, Şubat 2007, s.80-83.
- ERKAN, Yusuf. “ Burdur-Anadolu’nun Müzisyeni”, Atlas Dergisi, S: 237, Aralık 2012, s. 110-126.

C) Tezler

- TORAMAN, Murat. Sipsinin Türk Halk Müziğindeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ERDEM, Ferhat. Dirmil Yörük ve Müzik Kültürü, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı, Ankara.

D) KONFERANSLARDA SEMPOZYUMLARDA SUNULAN BİLDİRİLER

- EKİNCİ, Abdurrahman ve ACAR, Abdil, 16-19 Kasım 2005, Müzik Kültürümüzde Teke Yöresi Burdur İki Telli Curası, I. Burdur Sempozyumu, Burdur.

ERDEM, Ferhat, 04-06 Mart 2015, Dirmil Yöresi Çalgıları ve Yerel İcracıları, I. Teke Yöresi Sempozyumu, Burdur.

F) İnternet

www.postseyyah.com>muzikal-burdur

www.postseyyah.com>kardes-sazlarin-düeti

www.postseyyah.com>kırsal-fantazy-maşala

G) BELGESELLER ve FİLMLER

Muratpaşa Belediyesi Curacı Gadir Belgeseli

H) Bireysel Görüşmeler

ATASOY, Alaeddin, 30.07.2003, Kadir Türen türküleri hakkında bireysel görüşme.

ÇİNE, Hamit, 11.08.2003, Kendisi ve eski ustalar hakkında bireysel görüşme.

EKİNCİ, Abdurrahman, 28.01.2004, Kendisi, folklor derlemeleri ve Kadir Türen hakkında bireysel görüşme.

ERDEM, Ferhat, 07.07.2003, 19.02.2018, 15.02.2023, Bireysel görüşmeler.

Kadir TÜREN, Osman Ali ARSLAN, Hüseyin KARAKAYA ve Emin DEMİRAYAK hakkında Bayram ERKAN'la bireysel görüşmeler, 08.08.2001, 09.07.2005.

ÖZSAN, Sarper, 23.02.2005, 04.04.2005, Kendisi ve 1967 yılı TRT Burdur Derlemeleri hakkında bireysel görüşmeler.

TURGUT, Ahmet, 30.07.2003, Müzikal yaşamı ve Kadir Türen hakkında bireysel görüşme,

TÜREN, Kadir için gelini Mugaddes TÜREN'le (ÖZACAR) ve oğlu Abdullah TÜREN'le bireysel görüşmeler, 15.08.2010,

TÜREN, Kadir için oğlu Şaban TÜREN'le bireysel görüşme, 07.07.2003.

URHAN, Salih, 30.07.2003, Müzik yaşamı, kabak kemane, gurbet havaları ve Kadir Türen hakkında bireysel görüşme,

UYSAL, Saffet, 22.02.2005, Kadir Türen hakkında bireysel görüşme,

YILDIRAN, İbrahim, 15.02.2023, "Erik Dalı" hakkında bireysel görüşme.

TEKE YÖRESİ YÖRÜK-TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE BOĞAZ HAVALARI**Dr. Erdal ULUDAĞ****ÖZET**

Teke Yöresi olarak adlandırılan bölgeyi yüzlerce yıldır kendilerine yurt edinmiş olan Yörükler, Teke Yöresi'ne özgü geleneksel müzik kültürünün ana hatlarını da oluşturmuştur. Temelde hayvancılıkla yaşamını sürdüren Yörüklerin müzik geleneklerinde yer alan çalgılar ve müzik türleri ise göçebe yaşamın özelliklerini taşımaktadır. Özellikle vokal bir müzik yapma geleneği olan boğaz çalma ve bu geleneğin çıktısı olan boğaz havaları, Yörük çobanların yaşamlarının önemli bir parçası olarak karşımıza çıkan müzik türüdür. Genellikle 12-17 yaş aralığındaki kız çobanlar tarafından vokal yolla üretilen ezgiler, zamanla çalgılarla icra edilmeye başlanmış, sonrasında ise “Boğaz havaları” adı ile müzik kültüründeki yerini almıştır.

Anahtar Kelimeler: Teke Yöresi, Yörük, Boğaz Havaları, İcra, Repertuar

GİRİŞ

İnsan sesi ve çalgı kullanılarak oluşturulan müzik yapma tarzları, günümüzde etnomüzikoloji literatürünü temellendiren ana kavramlardan birisi olarak görülür. Müzik, kültürün diğer tüm yönleri gibi sosyal olarak inşa edilir (Berger ve Luckmann, 1966, s. 67). İnsanlar, seslerin dünyasında doğar ve diğer insanlardan hangi sesin müzik olup hangisinin olmadığını öğrenir (Titon, 2015, s. 182). İnsanların algıladığı bu seslerle ürettiği müzik, müzik kültürünün oluşumuna katkıda bulunmak suretiyle bireysel ve kolektif bilincin oluşmasında önemli bir biçim ve yol oluşturur.

Bu noktadan yola çıkıldığında, geçmişten günümüze dek insanlar, farklı kültürlerde çeşitli müzik yapma geleneklerini benimsemişlerdir. Aynı zamanda insanların yaptığı müzik, birtakım gereksinimlerin ve yöresel özelliklerin formlarından da etkilenerek müzik yapma biçimlerini şekillendirir. İnsanların

doğadaki sesleri taklit etmeleri, birbirleriyle müzik yoluyla iletişim kurmaları ve müziği kendilerini ifade etmek için bir araç olarak kullanmaları da yapılan müziğin şekillenmesine etki eder. Dolayısıyla müziğin, ihtiyaçlardan doğan bir iletişim aracı olduğunu söylemek mümkündür (Uludağ, 2020, s. 1).

Anadolu'nun güneybatısında yer alan Teke Yöresi'ndeki müziğin ifade alanına bakıldığında; çobanlık yapan Yörük kız çocuklarının dağda hayvan otlatırken kendilerini ifade etme, doğaya uyum sağlama ve söz konusu ihtiyaca yönelik bir iletişim kurma aracı olarak vokal müzik yapma tarzını benimsedikleri görülür. Bu konuda Reinhard (2007), konar-göçer yaşam tarzını benimsemiş olan Yörük çobanlarında görülen bu müzik yapma tarzının, göçebe kültürün Anadolu'daki yansıması olduğunu ifade eder (s. 18).

Boğaz kullanmak suretiyle yerel müzik yapma tarzları, Anadolu'da ve dünyadaki diğer farklı bölgeler ile kültürlerde de çeşitli icra biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır. Parlak (2000), halkın dil özelliklerine göre bu icra biçimlerinin; Moğolistan ve dolaylarında Khöömei, Hoomii veya Khoomii, İsviçre ve Tirol Dağları arasında kalan bölgede Yodel, Jodel ya da Jodeln olarak adlandırıldığını ifade eder (s. 140). Aynı zamanda bu tarz müzik yapma biçimlerinin Avusturalya yerlilerinde, Afrika Pigmelerinde, Amerika kıtası ile Çin'in dağlık bölgelerinde görüldüğü belirtilmektedir (Parlak, 2000, s. 141).

Bu müzik yapma tarzlarının ortak özelliği, gırtlak üzerinde yapılan çeşitli uygulamalar aracılığıyla ses üretilmesidir. Bu geleneklerde üretilen müziklerin tek sesli yapının dışında çok sesli özelliklere sahip olanları da görülür. Örneğin etnomüzikolojik bağlamda incelendiğinde Höömij'de insanlar; rüzgâr, akarsu ve hayvan seslerinden etkilenerek bu sesleri vokal yolla taklit etmişler ve üretilen müzikte aynı anda duyulan farklı frekans seslerini de elde etmişlerdir (Curtet, 2013, s. 82).

Teke Yöresi'ne özgü boğaz çalma geleneğinin müziksel çıktıları olan boğaz havaları, vokal olarak ortaya çıkmış ve bu haliyle sürdürülmüştür. Günümüzde ise boğaz çalma geleneğinin mevcut koşullarının ortadan kalkması sonucunda boğaz hava-

ları, üçtelli, sipsi, kaval, kemane gibi yöresel çalgılarla icra edilmeye başlanmış ve böylelikle vokal icra da yerini çalgı icrasına bırakmıştır. Söz konusu bu durumun farklı kültürlerde de benzeri yaşanmıştır. Curtet (2013) Moğolistan örneğinde; yerel bir müzik geleneği olan “höömij”in ilk olarak vokal yolla yaratıldığını ve sonraki zamanlarda yerel çalgıların da bu icra biçimine dâhil olduğunu belirtmiştir (s. 83). Esasında her ne kadar değişime vurgu yapmak gerekse de bu açıdan kültürlerin bir sistem olarak varlıklarını sürdürme çabası içerisinde olduklarını söylemek gerekir (Güvenç, 1994, s. 87).

TEKE ADININ KÖKENİ

Teke sözcüğü ile ilgili olarak alanyazında yapılmış çeşitli tanımlamalara rastlamak mümkündür. Tekindağ (1933) Teke ismi konusunda, Teke oğullarının Teke Aşireti’nden geldiğini, İzzeddin Keykavus’un Antalya’yı fethinden (23 Ocak 1216) sonra bu bölgeye yerleştirildiğini ve sonraki dönemlerde ise bu bölgenin ‘Teke-eli’ olarak anılmaya başlandığını ifade eder (s. 96).

Tekindağ’ın bu görüşlerini destekleyen Çelik (2011) de aynı konuyla ilgili olarak “Bu yöreye verilen Teke-ili adının Hamîdoğulları’nın Antalya şubesine hâkim Tekeli Türkmen ailesine dayandığını belirtir. Tekeoğulları veya Teke beyleri adını alan bu sülâlenin idaresindeki topraklar Osmanlı hâkimiyeti altına girince Teke-ili adıyla teşkilâtlandırılmıştır” şeklindeki bilgiyi paylaşır (s. 344).

Bu bölgenin adı konusunda ise Dindar (2015), 13. yüzyıldan itibaren Türk varlığının hissedilmeye başlandığı bölgenin ilerleyen zaman dilimlerinde farklı boyların göçüyle zenginleştiğini belirtmektedir (s. 284). Bununla birlikte Teke adı, önceleri siyasi (Teke Beyliği) ve idari (Teke Sancağı) bir nitelik taşıyan, zaman içerisinde kültürel bir birlikteliğin adı haline gelmiştir. Dolayısıyla da siyasi sınırlar aşılmış, Teke kültürünün yaşatıldığı ve etkilediği yerler Teke yöresi içerisine dâhil edilmiştir. Bu sayede siyasi sınırlar ve etnik birliktelikten kültürel birlikteliğe uzanan süreçte pek çok ortak değer oluşmuş, siyasi

sınırlar zamanla kültürel sınırların gerisinde kalmıştır (Dindar, 2015, s. 284).

YÖRÜK KELİMESİNİN ETİMOLOJİK ANLAMI

TDK Türkçe Sözlük'te (2005) Yörük sözcüğünün anlamı şu şekilde açıklanır:

Yörük (isim)

1. Göçebe
2. Çok yürüyen
3. Hayvancılıkla geçinen, genellikle Toroslarda yaşayan göçebe Türk oymağı, Türkmen (TDK, 2005).

Yörük adının yanında, bu toplulukların ortak tarihi, Yörük kimliğini oluşturan bir diğer unsurdur. Yörüklerin tarihi hakkında en çok kabul edilen görüş; Yörüklerin Anadolu'ya gelen Oğuzların torunları olduğudur. Eröz (1991), Yörük kelimesinin Anadolu'ya yerleşen göçebeleri temsil ettiğini, ayrıca Oğuzlar ile göçebe Anadolu toplulukları arasında etnik, dinsel ve kültürel bağlantılar da olduğunu belirtmektedir (s. 20). Günümüzde bazılarının adları değiştirilmiş olsa da Anadolu'da Yörükler tarafından kurulmuş olan ve Oğuz boylarının adlarını taşıyan birçok yerleşim yeri bulunmaktadır.

Bugün Yörük sözcüğünün anlamı sadece göçebe bir yaşam süren insanların değil, yerleşik hayata geçen insanların da etnik kökenini ifade eden bir terime dönüşmüştür (Gülten, 2016, s. 33) Etnik grup, daha geniş bir toplumda ayrı tutulan bir toplumsal kitledir. Bu gruplar ortak ırk, dil, milliyet veya kültürel bağları ile birbirlerine bağlıdır. Öte yandan, Yörük kavramı belirli bir göçebe grubunun adı olmasının yanı sıra, etnik açıdan ortak kültürel değerleri paylaşan insanları da tanımlar. Bu sayede Yörük topluluklarının yaşam tarzları, bu insanların kültürel ürünlerini de büyük ölçüde şekillendirmektedir.

YÖRÜK-TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜ

YEREL ÇALGILAR

Seyirci (2000), Yörüklerin kendi müzik geleneklerinde kullandıkları çalgıları; "Yörüklerin kullandıkları çalgılar basit, ta-

şınması kolay, kendilerinin yapabildikleri müzik aletleridir” ifadesiyle tanımlamıştır (s. 152). Teke Yöresi müzik kültüründe çalgı icra eden kişinin çoğunlukla kendisi tarafından yapılan; ikitelli, üçtelli, davul, zurna, ıklığ, kabak kemâne, kemâne, Yörük kemânesi, kaval, çığırta, çobandüdüğü, sipsi, çifte, uyguncaklı düdük, hegit (fegit) ve delbek gibi yöreye özgü çalgılar günümüze kadar kullanılagelmişlerdir.

MÜZİK TÜRLERİ

Teke Yöresi’nde icra edilen, “zeybek”, “gurbet havası”, “teke zortlatması” ve “boğaz havası” olarak adlandırılan yapılar hem söz hem de müzik unsurları açısından farklılık gösterir. Dolayısıyla çeşitliliği doğuran bu durum, karşımıza farklı türler olarak çıkar. Müzik türü, aynı özelliği taşıyan ve icra edildiği yer ya da işlevlerine göre bir öbekte toplanan biçimler bütünüdür (Özbilgin, 1995, s. 6).

Özbilgin (1995), Teke Yöresi’nin müziğine ilişkin olarak şu tanımları yapar: “Denizli, Uşak, Afyon, Konya, Isparta, Burdur ve Antalya illerini içerisine alan Anadolu’nun güney kesiminde Teke Türkmenlerince oynanan oyunlara Teke oyunları, bu oyunların müziklerine de Teke Havası denilmektedir” (s. 7). Teke Yöresi müzik kültüründe yer alan ezgiler genel olarak Teke havaları adıyla isimlendirilir. Yörede öne çıkan türler; “gurbet havaları”, “zeybekler (ağır zeybek, kıvrak zeybek)”, “teke zortlatmaları” ve “boğaz havaları”dır (Çine, 2003, s. 118).

BOĞAZ HAVALARI

Yazılı kaynaklarda tartışılan önemli bir bilgi, boğaz havalarının ilk olarak ne zaman ortaya çıktığı[dır] ve çıkışındaki amacının ne olduğunun [da] tam olarak bilinmemesidir. Bununla birlikte, boğaz havalarının dünyanın farklı kültürlerinde görüldüğü, vokal yolla üretildiği ve bu geleneğin çok eski zamanlara dayandığı ifade edilmektedir (Parlak, 2000, s. 141, 143). İnsanların ses üretmek için doğanın malzemelerini kullanması birçok kültürde görülen bir durumdur. Curtet (2013), Moğolca

vokal tekniğinin bir şarkıdan ziyade bir laringeal ısığI olarak anlamlandırıldığını belirtir. Curtet, boğaz şarkısının rüzgâr, akarsu ve guguk kuşu gibi doğanın seslerini duyabileceğimiz izole alanlarda bu seslerin taklit edilmesiyle oluşan araçsal bir ses geleneğı olduğunu söylemektedir (s. 18). Avrasya boyunca uzanan bir bölgede yaşadığı görülen guguk kuşunun aralık atlamalı sesler kullanarak ötmesindeki müziksel ifade (Picken ve Nickson, 2007, s. 249), Moğolların höömij’indeki (boğaz havasındaki) gibi birçok kültürün yerel müzikleri için adeta ilham kaynağı olmuştur.

Türk halklarının göçebe yaşam özelliklerine vurgu yapan Reinhard (2007), Türklerin yaşam tarzları ve amaçları ile yaptıkları müziğın bağlantılı olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda insanlar, sesi bir anlaşma aracı olarak kullanarak ve zamanla geliştirerek birer müzik denemesine dönüştürürler. Çobanlar bu düşünceye simetrik [paralel] olarak, sesi haberleşmek için kullanıp sonrasında hayal güçlerini de ekleyerek bunları ezgi haline getirirler (s. 18, 19). Teke Yöresi’nde var olan boğaz havalarının üretilmesinde de bu yolun izlendiğı görüşü hâkimdir. Parlak (2018), Teke Yörük Türkmen müzik kültürünü şekillendiren en önemli faktörler arasında, göç, hayvancılık ve insanların doğayla ilişkisinin olduğunu belirtmektedir (s. 890). Yönetken (2006), boğaz havasını; Yörüklerin parmaklarını dıştan hançereleri üzerinde oynatarak söyledikleri hava olduğunu, üretilen sesin onlar için kaval ve çalgı yerini tuttuğunu ve bu ezgilere “Boğaz oyun havaları” adının verildiğı bilgisini vermiştir. Ayrıca, Yörük boğaz havalarının genellikle Yörük çoban kızları tarafından çalınan oyun havaları olduğunu; kaval, saz [bağlama] ve [karak] kemane gibi çalgıların da bu ezgileri taklit ettiklerine dikkat çekmiştir (s. 131, 132).

Yörük-Türkmen müzik kültüründe Boğaz çalma, genç kızlara ve kadınlara özgü bir müziksel pratiktir. Çine (2003) de boğaz çalma ile ilgili şu görüşleri bildirmiştir:

“Teke Yöresi’ne yerleşmiş Yörüklerin, konar-göçer olarak yaşadıkları zamanlarda, 12-16 yaş grupları arasındaki kız ve erkek çocukların baş ve işaret parmaklarının yardımı ile gırtlak-

larında meydana getirdikleri ezgilere boğaz havası denir. Etnik yapısıyla olay gırtlakta, diğer bir deyimle boğazda olduğu için bu adı almıştır” (s. 111).



Bu görüşüne ek olarak Çine (2003), yörede gırtlakla çalınan bu ezgilerin “boğaz”, cura ya da bağlama ile çalınan şeklinin ise “boğaz havası” olarak adlandırılarak ayırımının yapıldığına işaret etmektedir (s. 86).

Boğaz çalma pratiği için Sarıkeçililer *hada*, Honamlılar *dova*, Karatekeliler *hoya*, Adana ve İçel dolaylarındaki Karakoyunlular *hollu* terimini kullanmaktadır. Antalya yaşayan Karakoyunlular ise *hollu* terimini bilmediği için *boğaz havası* terimini kullanmaktadırlar (Ergun, 2004, s. 36). Yörük kız çobanları Boğaz havalarını; *duygularını ve düşüncelerini ifade etme, müzik yapma ve atışma* şeklinde anlamlandırmaktadır. Müzik, ait olduğu topluluğun kültürü ile birlikte şekillenerek, o topluluğun alışkanlıkları, ortak ilgi alanı, tarihi geçmişi ile yoğurularak kendisini zamanla var etmektedir. Dolayısıyla boğaz çalma pratiği de konar-göçer tip yaşamda, genç kızların kendilerini ifade etme biçimi olarak var olan vokal bir müzik yapma tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yörüklerde kızların ve kadınların herhangi bir çalgı çalmanın yöresel kültürde hoş karşılanmaması nedeniyle vokal boğaz çaldıkları; çoban kız çocukların gençliğe ilk adım attıkları dönemde bir birey olarak kendilerini kanıtlama çabası olarak bu müzik yapma tarzını benimsedikleri; kızların çocukluk döneminden itibaren boğaz çalarak kendi duygu ve düşüncelerini karşılarındaki genç erkek çobanlara bu yolla ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, boğaz çalmanın altında yatan gerekçelerin arasında, kızlar için yetişkin bir hale gelme olgusu dik-

kat çekmektedir. Dolayısıyla kızların ergenlik döneminde yetişkinliğe ilk adım adım attıkları dönemde bu müzik yapma tarzı, onlar adına bir nevi kendini ifade etme biçimi olarak belirli bir işlev kazanmaktadır. Durumu özetlemek gerekirse, bu müzik yapma tarzının kişinin ergenlik döneminde benimseniyor olması, ayrıca cinsel bir kimlik boyutunun olduğunu da göstermektedir.

Yörük kültürünün Teke Yöresi'nde demirlenmesindeki en önemli nedenlerden birisinin, öncelikle bu bölgenin coğrafi koşullarının hayvancılığa son derece elverişli olduğu belirtilmelidir. Çünkü Teke Yöresi, boğaz havalarının üretilmesi için çok uygun bir doğal ortam sağlamaktadır. Doğayla iç içe bir yaşam süren konar-göçerlerin hayatında bir iletişim aracı olarak görülen vokal boğaz çalma, toplumdaki uzak yerlerde hayvan otlatma sırasında gerçekleşmektedir. Kız çobanların vokal boğaz çalmayı kendi aralarında yaptıkları ve erkeğin bulunduğu ortamlarda boğaz çalınmasının hoş karşılanmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca genç kızlar için boğaz çalma işlevi evlendikten sonra bırakılmakta ve artık onlar için yalnızca bir gençlik anısı olarak kalmaktadır.

Çocukluk çağında sahip olunan güçlü ve net sesin boğaz çalmaya son derece uygun olduğu, boğaz çalmanın çocukluk yıllarında karşılıklı bir çalışma olmadan büyüklerden görme ve taklit etme yoluyla öğrenildiği ve iyi boğaz çalan kişilerin takdir edilerek örnek alındığı ortaya çıkmaktadır. Çobanlık döneminde, yerleşkenin dışında, gözlerden uzak bir ortamda gerçekleşen bu müziksel pratik, Teke Yöresi'nde kuşaklar boyunca gizli-gizli yaşatılmış ve aktarılmıştır.

BOĞAZ ÇALMADA DÖNÜŞÜM VE GELENEĞİN GÜNCELLENMESİ: VOKALDEN ENSTRÜMANA GEÇİŞ

Bir geleneğin sürdürülmesi, ancak mevcut koşulların sağlanması ile mümkün olmaktadır. Bu anlamda yaşam koşulları, ihtiyaçlar ve beklentiler, bir geleneğin sürdürülebilirliği açısından önemlidir. Vokal boğaz çalma geleneği günümüzde yalnızca yaşlılar tarafından icra edilmekte olup, gençlerin boğaz çal-

maya karşı bir ilgilerinin olmadığı aşıkardır. Boğaz çalmak için gerekli icra ortamları da maalesef günlük yaşamın içinde yer almamaktadır.

Vokal yolla boğaz çalma gerekçelerinin ve gerçek icra ortamlarının yaşamın dışında kalması, geleneğin canlı tutulmasını engelleyen nedenlerin oluşu ve genç kuşakların bu geleneği tanıma fırsatının ya da bu geleneğe karşı ilgilerinin olmayışı vb. nedenler yüzünden bugün boğaz çalma kültürünün genç kuşaklara aktarılamadığı söylenebilir. Ayrıca teknoloji ile iletişimin hayatımıza girmesi de gündelik diyalogların azalmasına ve geçmişten günümüze kadar süregelen birçok kadim geleneğin yok olmasına neden olduğu gibi, vokal yolla boğaz çalma geleneğinin de genç kuşaklara aktarılamamasına yol açmıştır. Günümüzde, Teke Yöresi'nde vokal yolla boğaz çalan çok az sayıdaki insanın gerek buldukları ileri yaş durumu ve gerekse mevcut diğer koşullar nedeniyle artık gerçek icra ortamlarının dışına, yani evlerine çekildikleri gözlemlenmiştir. Boğaz çalma kültürünün, artık bu insanların gündelik yaşantısının bir parçası olmadığı söylenebilir. Kaynak kişiler, geleneksel boğaz çalma pratiğini yalnızca bu kültüre ilgi duyan insanların ve akademik çalışmalar için alana çıkan araştırmacıların isteği ve ricası üzerine icra etmektedirler.

Kültürel süreçlerde yaşanan dönüşümlerin, geleneklerin işleyişinde de birtakım değişimlere yol açtığı ortadadır. Bu bağlamda, yüzlerce yıllık bir müzik geleneği olan boğaz çalma, bu süreç içerisinde gözle görülür nitelikte bir sosyokültürel dönüşüm yaşamaktadır. Vokal yolla üretilen boğaz havalarının günümüzde kaval, sipsi, kabak kemane ve cura gibi çalgılarla icra edilmeye başlandığı, vokal icra şeklinin çalgısal icraya dönüştüğü söylenebilir.

BOĞAZ HAVALARININ REPERTUAR ÖZELLİKLERİ

Yöredeki icra örnekleri değerlendirildiğinde boğaz havaları repertuarı vokal, çalgısal ve vokal-çalgısal olmak üzere üç başlık altında toplamak mümkündür. Çalgı ile icra edilen boğaz havalarının başlangıcında bir gurbet havası ezgisi ile giriş yapı-

lır ve sonrasında boğaz havası icra edilir. Boğaz havalarının ses genişliklerinin az olduğu ve genellikle belirli bir ritmik yapıda icra edildiği söylenebilir. İcralarda en çok kullanılan ritmik yapı ise 9/16'lık olduğu anlaşılmaktadır. Ergun (2004), boğaz havalarının bir etnisiteyi diğerlerinden ayıran müziksel bir kimlik görevi gördüğünü, her etnisitenin kendine ait bir ezgisinin olduğunu, sözler değişse bile ezgininin değişmediğini ifade etmektedir (s. 38). Aynı zamanda boğaz ezgilerinin adlandırılmasında da bu ayrım yansıtılmaktadır. Sahada yapılan görüşmelerde Hayta boğazı, Melli boğazı, Sarıkeçili boğazı gibi etnisiteyi belli eden boğaz isimlerinin yanında Kozagaç ve Çörten gibi yer isimlerinin de kullanıldığı tespit edilmiştir.

Boğaz havalarının sözleri ve hikâyeleri, yaşamın içerisinde yer alan olaylarla ilişkilidir. Bu bağlamda, boğaz havalarının gerek sözlerinde ve gerekse hikâyelerinde kültürün, çevrenin ve yaşam biçimlerinin etkileri sıklıkla görülmektedir.

BOĞAZ HAVALARININ TÜR VE TEMATİK ÖZELLİKLERİ

Vokal Boğaz havası örnekleri incelendiğinde; sesli vokal harfler ve hecelerle terennüm şeklinde icra edilenler ve uyak şeması ile hece ölçüsüne göre mâni ya da türkü biçimindekiler olmak üzere iki türlü oldukları görülmüştür.

Boğaz havaları söz yapıları açısından incelendiğinde yaygın olarak 7-8'li hece ölçüsünün kullanıldığı söylenebilir. Örneklerin büyük çoğunluğunda a/a/b/a uyak şemasının uygulandığı görülmüştür. İlgili örneklerin uyak şeması ve hece ölçüsü bağlamında mâni ve türkü biçiminde olduklarını söylemek mümkündür. Bu boğaz havası örneklerinde ağırlıklı olarak sevgiliye duyulan hasret temasının işlenmektedir.

Boğaz havalarında, insan hayatında karşılaşılan hemen her olaya ve inanişe dair bir örneğe rastlamak mümkündür. Çünkü yöre halkı, olaylara karşı tutumunu bu boğaz havaları ile dile getirip, bu olayların ve sonuçlarının sözlü kültür aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılmasını istemiştir. Seyirci (2000), boğaz havalarının içinde irticalen türkü örneklerinin de yer aldığını ifade etmektedir (s. 138). Boğaz havalarının güfte yapıları-

na ilişkin elde edilen bulgulardan hareketle, birçoğunun türkü biçiminde olduğunu belirtmek mümkündür. Ancak dörtlü dizelerden sonra sesli vokal harfler ve hecelerle söylenen bağlantı kısımları ise, bu güfteleri yöredeki diğer türkü örneklerinden ayırmakta ve onlara boğaz havası statüsü kazandırmaktadır. Antalya ili Manavgat ilçesine bağlı Zerk (Altınkaya) köyünde yaşayan icracılar boğaz havalarında yalnızca sesli vokal harf ve heceleri kullanmaları, Teke Yöresi'nde geçmişten günümüze özgün icra şeklinin aslında bu olduğuna işaret etmektedir.

Boğaz havası örneği 1

*Ak goyunum yüz olsa
Güttüğüm yer düz olsa
Ben goyunu güderim
Arkadaşım gız olsa*

O, o, o, o

*Galede yılan öter
Dibinde güller biter
Esmer yârin goynunda
Çiçeksiz meyve biter
O, o, o, o*

Boğaz havası örneği 2

*Ey-ya
I-a, Ey-ya / ey-ya, ey-ya / ey-ya, ey-ya
I-a, Ey-ya / ey-ya, ey-ya / ey-ya, ey-ya / ey-ya, ey-ya
I-a, Ey-ya / ey-ya, ey-ya / o-a, ey-ya / ey-ya
O-a, ey-ya / o-a, ey-ya
Ey-ya / o-a
O-a, ey-ya / o-a, ey-ya
E, ey-ya
O-a, ey-ya / o-a, ey-ya / o-a, ey-ya
Ey-ya*

BOĞAZ HAVALARININ HİKÂYELERİ

Anlatılardan ve diğer yazılı kaynaklardan, boğaz havalarının üretilmesinin altında yatan birtakım nedenlerin olduğu anlaşılmaktadır. Sözelimi, Sırkat saklatan boğazı; devletin

istediği vergileri ödemeye gücü yetmeyen Yörüklerin bazı mallarını saklayarak vergi dışına çıkarmalarını konu edinir. Çakal çökerten boğazı; sürüsünü çakaldan korumak isteyen çobanın, çıkardığı “hay-huy” seslerinden çakalın ürkmesini ve saklanmasını konu edinir. Sürüyitiren boğazı, hayvan otlatma sırasında birbirlerine kur yapmak isteyen kız ve erkek çobanların sürülerini kaybetmelerini konu edinir. Duguk boğazı, Hüseyin Karakaya’nın, guguk kuşunun ötüşünü üçtelligide ezgiye dönüştürerek bu yolla doğada duyduğu sesi taklit etmesini anlatır. Çömlek kırdıran boğazı ise; Sarı Mehmet’in üçtelligi ustalık derecesinde çalması sonucunda, karşı taraftaki kızın bundan çok etkilenip süt sağdığı çömleği kırmasını anlatır.

BOĞAZ HAVALARININ MÜZİKSEL ÖZELLİKLERİ

Yörede icra edilen vokal boğaz havalarında genellikle düğâh-hüseyni perde aralığındaki ses sahasının kullanıldığı söylenebilir. Makamsal açıdan ise Hüseyni makamının ezgilerde ağırlıklı olarak kullanıldığını vurgulamak mümkündür. Bu ezgilerde, çıkıcı-inici seyir yapısına sahip olanların yanı sıra, inici seyir yapılarına sahip olanları da bulunmaktadır. Yörede kaynak kişilerin vokal boğaz icralarının tümünün diyapazona göre Fa # sesinden yapılması bir rastlantı olmayıp, Teke Yöresi’ne özgü vokal boğaz icralarının karakteristik bir özelliğidir. Boğaz havalarının üretilmesinde doğadan esinlenmeye bir örnek olarak guguk kuşunun ötüşündeki küçük üçlü, büyük üçlü aralıklarında sekmeler, tam dördü ve tam beşli aralıklarındaki perde atlamaları Yörede tespit edilen boğaz havası örneklerinde de bulunması dikkat çekicidir.



Şekil 1. Vokal boğaz havalarında kullanılan ses sahası

Çalgısal icra örneklerinde ezgisel seyir yapısı bağlamında ağırlıklı olarak Hüseyni makamının kullanıldığı görülmüştür.

Ayrıca çalgısal boğaz havalarının icrasında rast-muhayyer perde aralığındaki ses sahalarının, söz konusu icra örneklerinde sıklıkla kullanıldığını söylemek mümkündür.



Şekil 2. Çalgısal boğaz havalarında kullanılan ses sahası

Vokal-çalgısal boğaz havalarının icrasında çoğunlukla Hüseyini makamının kullanıldığı söylenebilir.



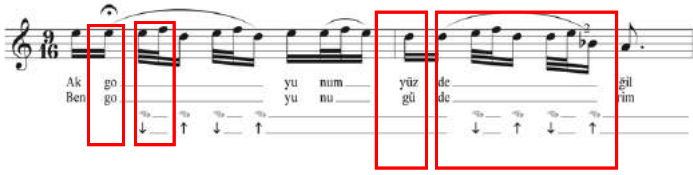
Şekil 3. Vokal-çalgısal boğaz havalarında kullanılan ses sahası

İCRALARDA KULLANILAN TEKNİKLER

Kaynak kişilerin vokal boğaz havalarının icrasına başlamadan önce bir elini kullanarak kulağını kapatmaları bu icra tarzında ortak bir davranış biçimidir. Vokal boğaz çalma sırasında kaynak kişilerin, gırtlak üzerinde kullanılan parmak vurma ve kaydırma teknikleri ile ürettikleri ezgilerde bir nevi süsleme yaptıklarını söylemek mümkündür. Kaydırma tekniğinin kullanıldığı örneklerde, bu tekniğin yalnızca ritmik yapıların ortasında kullanılması, ezginin o kısmının ritmik olarak vurgulandığını göstermektedir. Kaynak kişilerin kullandıkları parmak vurma ve kaydırma tekniklerinin icra edilen ezgilerin ritmik yapılarına uygun bir biçimde kullanılması, aslında ezginin ritmik yapısını da ön plana çıkarmaktadır.



Şekil 4. Vokal boğaz havalarında parmak vuruş tekniği

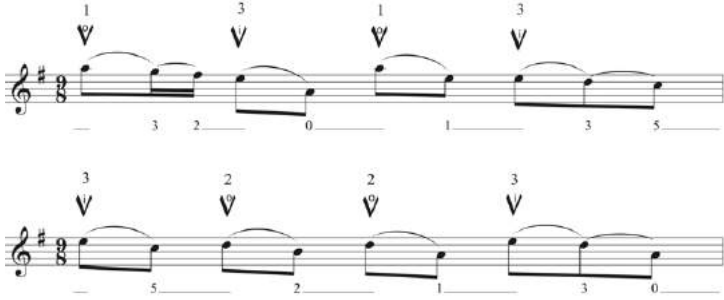


Şekil 5. Vokal boğaz havalarında parmak kaydırma tekniği

Çalgısal boğaz havası icra örneklerinde yaylı çalgılarda *detaché* ve *legato* tekniklerinin ezgi yapısı ile ritmik yapı ile uyumlu bir şekilde kullanılmaktadır. Yaylı çalgıların tel yapısına ve icra tarzına göre bazı icra örneklerinde karşımıza çıkan homofonik doku ise, icracıların yöre kültüründe var olan bu icra tarzını benimsediklerini göstermektedir. Üçtelli ile icra edilen çalgısal boğaz havalarında kullanılan parmak vurma ile beraberdindeki parmak çekme tekniği, vokal boğaz çalmada kullanılan parmak vurma tekniği ile benzerlik göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Şekil 6. Çalgısal boğaz havası icralarında *detaché* ve *legato* teknikleri

Şekil 7. Çalgısal boğaz havası icralarında çift telin kullanılmasından oluşan homofonik doku



Şekil 8. Üçtelli ile boğaz havası icrasında parmak vurma tekniği

İCRALARDA KULLANILAN SÜSLEMELER

Çalgısal boğaz havalarında, icracılar trill, çarpma, mordan, glissando gibi süsleme tekniklerini kullanmaktadırlar. Trill tekniğinin boğaz havası icralarını hem müziksel olarak zenginleştirdiği hem de bu havalardaki teknik ustalığı sergilediğini ifade etmek mümkündür. Özellikle de boğaz havası icra örneklerinin büyük bir kısmının 9/16'lık ritmik yapıda olması, yüksek metronom hızında icra ediliyor olması ve oluşan bu yapılanmada trill tekniğinin de süsleyici bir unsur olarak kullanılması oldukça ilgi çekicidir.



Şekil 9. Çalgısal boğaz havasında trill kullanımı



Şekil 10. Vokal-çalgısal boğaz havası icra örneğinde trill ve çarpma kullanımı



Şekil 11. Çalgısal Boğaz Havası icra örneğinde üst mordan ve alt mordan kullanımı



Şekil 12. Çalgısal Boğaz Havası icra örneğinde glissando kullanımı

SONUÇ

Boğaz çalma pratiğinin geçmişten günümüze dek aktarılması konusunda önemli bir rol üstlenen Yörükler, bu kültürel geleneğin Anadolu'daki tek temsilcileridir. Özellikle Anadolu'nun güneybatısındaki Teke Yöresi'nde yaşayan Yörüklerin müzik kültüründe yer alan Boğaz çalma, çobanlıkla doğrudan ilişkilidir. Boğaz çalma; çalgı çalmaları hoş karşılanmayan Yörük kız çobanlarının gençliğe adım attıkları ilk dönemde, meskûn mahal dışında, hayvan otlatma sırasında yaptıkları bir müzik uygulamasıdır.

Günümüzde boğaz çalma vesilelerinin ve gerçek icra ortamlarının artık Teke Yöresi genelindeki günlük yaşamın dışında kalması, bu kültürel geleneğin canlı tutulmasını ve aktarımını engelleyen birtakım nedenlerin olması ve özellikle de yöre gençlerinin bu kültürü tanıma fırsatının ya da bu geleneğe karşı bir ilgilerinin olmayışı vb. sebepler yüzünden genç kuşaklara aktarılamamış olan vokal boğaz çalma geleneği resmen unutulma ve hatta yok olma raddesine gelmiştir.

Sosyokültürel süreçlerde yaşanan bazı dönüşüm olguları, etnik geleneklerin işleyişinde de birtakım değişimlere yol açmaktadır. Bu bağlamda, yüzlerce yıllık geçmişe sahip kadim bir müzik geleneği olan boğaz çalma, bu süreç içinde belirli bir sosyokültürel dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte de söz konusu ezgiler Yörük kemanesi, kabak kemane, üçtelli, sipsi ve kaval gibi yöresel çalgılara aktararak icra edilmeye başlanmıştır. Geçmişte meskûn mahal dışında vokal olarak seslendirilen boğaz havaları, günümüzde ise doğal ve otantik ortamından uzak bir şekilde, çoğunlukla düğün tarzı eğlencelerde ve yalnızca çalgılarla icra edilmektedir. Böylelikle de yöreye özgü bu boğaz havaları çeşitlendirilmiş ve mevcut repertuarı da zenginleştirilmiştir.

Boğaz havalarının sözleri ve hikâyeleri yaşamın içerisinde yer alan olaylarla ilişkilidir. Bu bağlamda boğaz havalarının sözleri ve hikâyelerinde; kültür, çevre ve yaşam tarzlarının etkileri sıklıkla görülmektedir. Birinci yapıda olan icra örnekleri gibi seslendirilenler; ikinci yapıda olanları ise uyak şemasına ve hece kalıbına göre mâni veya türkü biçiminde seslendirilenlerdir. Vokal boğaz havalarının icrasında kullanılan ı, e, a, o, u, eyya, uv-va gibi sesli vokal harfler ve sözcük anlamı olmayan hecelerin, çobanlık sırasında sürüyü sevk ve idare etmek için çıkarılan sesler olması da dikkat çekicidir. Yörede geçmişten günümüze aktarılan özgün icra şeklinin de bu olduğu düşünülmektedir. Söz konusu vokal boğaz havası icra örneklerinde ağırlıklı olarak sevgiliye duyulan hasret temasının işlendiği görülmüştür. Bazı anekdotlarda ve diğer yazılı kaynaklarda, boğaz havalarının üretilmesine vesile olan durumları anlatan çeşitli hikâyeler de bulunmaktadır.

Boğaz havaları repertuarı açısından 'vokal' ve 'çalgısal' olmak üzere iki başlık altında toplanır. Bunların dışında, vokal-çalgısal icra örnekleri de görülmüştür. Çalgısal boğaz havalarında gurbet havası tarzında serbest ritimli bir girişin ardından ritmik yapıda bir boğaz havasının da çalındığı saptanmıştır.

Vokal boğaz havası örneklerinde Hüseyini makamı ağırlıklı olarak kullanılırken, icraların tümünde karar sesinin diyapazona göre Fa # sesi olacak şekilde yapılması dikkat çekici nitelikte bir uygulama olarak görülmüştür. İcra örneklerinde ağırlıklı olarak 9/16'lık ritmik yapılara rastlanırken 9/8, 5/8 ve 7/8'lik yapılarda görülmüştür.

İcra örneklerinin büyük çoğunluğunda bir (tek) ezgi kalıbı kullanılırken farklı ritmik kalıplar ve ilave perdelerle ezgiler çeşitlendirilmiştir. Vokal boğaz çalan kaynak kişilerin icralardaki ezgilerin etnik kimlik açısından farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

Bahar kuşu olarak bilinen guguk kuşunun Anadolu dışı farklı kültürlerdeki boğaz müziğine ilham kaynağı olması, benzer şekilde Teke yöresi müzik kültüründeki boğaz havaları için de geçerlidir. Özellikle vokal icralardaki söz konusu ezgilerde,

ritmik yapıyla da uyumlu olarak küçük üçlü, büyük üçlü aralıklarında sekmeler, tam dördü ve tam beşli aralıklarında ise perde atlamalarının yapıldığı tespit edilmiştir.

Vokal boğaz çalmada kaynak kişilerin icralarını bir elleri ile kulaklarını kapatarak gerçekleştirmeleri, bu icra tarzının yöreye özgü ortak bir davranış biçimi olduğunu göstermektedir. Kaynak kişinin bir eliyle kulağını kapatması aynı zamanda icrasındaki entonasyonu sağlamada kolaylık sağlamaktadır. Vokal boğaz çalmada gırtlak üzerinde parmak vurma ve parmak kaydırma teknikleri kullanılmaktadır. İcra edilen ezgilerde kullanılan bu teknikler sayesinde bir bakıma süsleme de yapılmaktadır.

Kabak kemane, Yörük kemanesi ve Keman ile icra edilen çalgısal boğaz havalarında, kaynak kişilerin *detaché* ve *legato* yay tekniklerini bir arada kullandıkları tespit edilmiştir. Üçtelli ile icra edilen çalgısal boğaz havalarında, parmak vurma ile beraberinde parmak çekme teknikleri kullanılmaktadır. Söz konusu bu tekniğin, vokal boğaz çalmada kullanılan parmak vurma tekniği ile benzerlik göstermesi de dikkat çekicidir. Süsleyici unsurlardan *çarpma trill*, *alt mordan*, *üst mordan* ve *glissando* teknikleri icra örneklerinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bu bildiride bir müzik geleneğinin dünü, bugünü ve yarınına dair tespitler yapılmış ve geleneğin dönüşüm yaşayarak nasıl yeniden yapılandığı ortaya koyulmuştur. Teke Yöresi'ne özgü boğaz havalarının, müzik eğitimine yönelik kullanışlı ve yararlı nitelikte bir kaynak oluşturulması bağlamında kapsamlı akademik çalışmaların yapılması bu kültürün tanıtılması ve yayılmasına katkı sağlayacağından hiç şüphe yoktur.

KAYNAKLAR

- Berger, P. L., Luckmann, T. (1966). *The Social Con-Struction of Reality*. New York: Anchor.
- Curtet, J. (2013). *La Transmission du Höömij, un Art du Timbre Vocal: Ethnomusicologie et Histoire du Chant Diphonique Mongol*, Doctoral Dissertation, Université Rennes 2.
- Çelik, Ş. (2011). *Teke-İli*, TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları, (40), 344-347.
- Çine, H. (2003). *Burdur'dan Damlalar* (2. Baskı). Burdur: Arzu Ofset ve Reklam Ajansı.
- Dindar, T. (2015). *Teke Yöresi Ağzılarında Şimdiki Zaman Ekleri*. I. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 283-289.
- Ergun, M. (2004). *Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Eröz, M. (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Gülten, S. (2016). *Atayurttan Anayurda Yörükler*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Güvenç, B. (1994). *İnsan ve Kültür* (6. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özbilgin, M. Ö. (1995). *Türk Halk Oyunlarında Tür ve Biçim Sorunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E., Ayyıldız, S. (2018). The Origin of Parmak Vurma (Two-Hand Tapping) Technique Of Saz (Bağlama). *The Journal of International Social Research*, 11 (57), 889-894.
- Picken, L. E., Nickson, N. J. (2007). *Music from the Tang Court: Volume 7: Some Ancient Connections Explored (Vol. 7)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Reinhard, K., Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin Müziği 2. Cilt*. (Çev. S. Sun). İstanbul: Sun Yayınevi.
- Seyirci, M. (2000). *Batı Akdeniz Bölgesi Yörükleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Türk Dil Kurumu: www.tdk.gov.tr Erişim Tarihi: 19.07.2019
- Tekindağ, Ş. (1933). Teke Oğulları. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, (1), 96-98.
- Titon, J. T. (2015). Ethnomusicology as the Study of People Making Music. *Musicological Annual*, 51 (2), 175-185.
- Uludağ, E. (2020). *Teke Yöresi'nde Yerel Bir Müzik Yapma Tarzı Olarak Boğaz Çalma*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları: Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine (1937-1952)*. Ankara: Sun Yayınevi.

BOĞAZ HAVASI İCRA ÖRNEKLERİ

VOKAL BOĞAZ HAVASI 1

Kaynak:

K1

Derleyen ve Notasyon:

Erdal ULUDAĞ

♩ = 140

E _____ y ya

I a Ey _____ ya ey _____ ya ey _____ ya ey _____ ya

I a Ey _____ ya Ey _____ ya Ey _____ ya

Ey _____ ya Ey _____ ya Ey _____ ya Ey _____ ya

I a Ey _____ ya Ey _____ ya Ey _____ ya

O _____ a Ey _____ ya Ey _____ ya

O _____ a Ey _____ ya O _____ a Ey _____ ya

Ey _____ ya O _____ a

O _____ a Ey _____ ya O _____ a Ey _____ ya

E _____ Ey _____ ya O _____ a Ey _____ ya

O a Ey ya O a Ey ya

Ey ya

VOKAL BOĞAZ HAVASI 8

Kaynak:
K5-K6
Derleyen ve Notasyon:
Erdal ULUDAĞ

♩ = 212

Ak go yu rum yü zol sa

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

Ak go yu rum yü zol sa

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

Güt tü gün yer ler dü zol sa

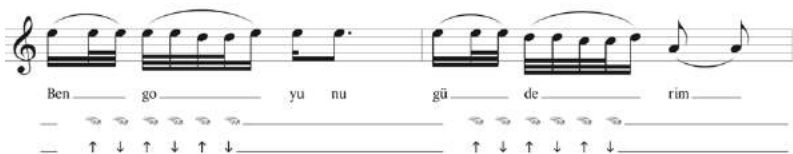
↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

Güt tü gün yer ler dü zol sa

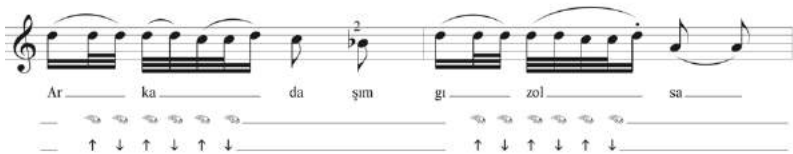
↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

Ben go yu ru gü de rim

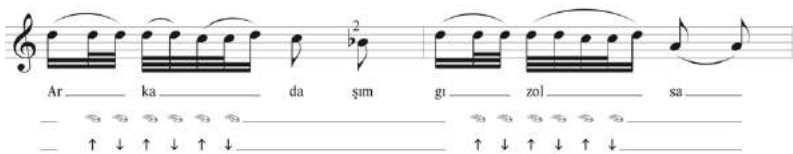
↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓



Ben go yu nu gü de rim



Ar ka da şım gı zol sa



Ar ka da şım gı zol sa



O



O

The image shows two musical exercises. Each exercise is presented on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/16 time signature. The first exercise consists of a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. Below the staff is a sequence of rhythmic symbols: a '0' followed by a horizontal line with 16 small circles, and a sequence of 16 arrows pointing up or down. The second exercise is identical to the first but ends with a double bar line and repeat dots.

0

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

0

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

