

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 5 Sayı 1 Mart 2025 (Bahar)

Türkiye ve İran'da geleneksel vurmali çalgılarının icralarına yönelik bir inceleme: Darbuka ve Tombak örneği

Bayram Hüseyinli'nin piyano ve vokal eşliğinde icra ettiği aşık havalarının müzikal analizi

Ahmet Meter'in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi

Türk müzik kültüründe düğün çalma pratiğinin müzik sosyolojisi ekseninden incelenmesi

Neriman Memmedov'un Azerbaycan adlı oratoryosunun analizi

Semiyotik yakınsama: çağdaş Türk müziğinde makam müzik gelenekleri ve elektronik müzik üretimi

Kosova'nın Prizren şehrinde Aluş Nuş ve Başkim Çabrat ile Balkan Türk Müziği'ne katkıları üzerine görüşme

Sıtkı Sahil ile görüşme: Türk Müziği'ne gelenek ve modernitenin diyalektiği ekseninden bakış





Türk Müziği (TM)

e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 5 Sayı 1 Mart 2024 (Bahar)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editorial E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editorial E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC)
Editör(ler)	Doç.Dr. Sehrana Kasimi
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, Asos

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Danışma Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Editörler/Alan Editörleri

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye
Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan
Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Editor Asistanları

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Doç.Dr. **Murat Gürel**, Türkiye
Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye
Dr.Öğr. **Alper Tunga Özcan**, Türkiye
Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Dr. Öğr **Mihriban Mammadaliyev**, Türkiye
Doç.Dr. **Nuride İsmayilzade**, Azerbaycan
Dr.Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye
Öğr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Dil Editörü

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi **Fatih Düzgün**, Türkiye

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2025 Mart-Bahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 5. Cilt ve 1. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli sekiz makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

Not: Türk Müziği dergisi, müzik araştırmacıları için **uluslararası alan indeksli dergi** olarak tanımlamasına uymaktadır. Akademik yükseltmelerde kullanılması için TM’de **Editör** olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, makalelerde editörlük yapılması görevlerini titizlikle yapmak görevini üstlenecek) müzik araştırmacıların ve Editör Kurulu üyesi olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, dergi yayın politikalarına öneriler)müzik araştırmacıların *en az doktora/sanatta yeterlik mezunu* olmaları halinde CV’lerini editöryal emailimize iletmelerini rica ederiz.

No	Başlık	Sayfa
1	Türkiye ve İran'da geleneksel vurmali çalgılarının icralarına yönelik bir inceleme: Darbuka ve Tombak örneği <i>Rojin Majidi ve Ali Kalkan</i>	1-16
2	Bayram Hüseyinli'nin piyano ve vokal eşliğinde icra ettiği aşık havalarının müzikal analizi <i>Sabina Aliyeva</i>	17-27
3	Ahmet Meter'in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi <i>İbrahim Alperen Kozak ve Kibele Kıvılcım Çiftçi</i>	29-47
4	Türk müzik kültüründe düğün çalma pratiğinin müzik sosyolojisi ekseninden incelenmesi <i>Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu</i>	49-58
5	Neriman Memmedov'un Azerbaycan adlı oratoryosunun analizi <i>Aynur Gasımova</i>	59-66
6	Semiyotik yakınsama: çağdaş Türk müziğinde makam müzik gelenekleri ve elektronik müzik üretimi <i>Seyhan Canyakan</i>	67-74
7	Kosova'nın Prizren şehrinde Aluş Nuş ve Başkim Çabrat ile Balkan Türk Müziği'ne katkıları üzerine görüşme <i>Hasan Said Tortop ve Krenar Doli</i>	75-81
8	Sıtkı Sahil ile görüşme: Türk Müziği'ne gelenek ve modernitenin diyalektiği ekseninden bakış <i>Seyhan Canyakan</i>	83-88

İndekslenme

EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, Asos

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com

Not: TM Uluslararası Rast Müzik Kongresi tarafından desteklenmektedir.

Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC) web site: <https://rastmusiccongress.org/>



açık erişimli ve



lisansı altındadır.



Araştırma Makalesi

Türkiye ve İran’da geleneksel vurmali çalgılarının icralarına yönelik bir inceleme: Darbuka ve Tombak örneği

Rojin Majidi¹ ve Ali Kalkan²

Müzik Bölümü, Devlet Konservatuvarı, Ankara hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 26 Eylül 2024
Kabul: 11 Ocak 2025
Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Darbuka
İran
Müzik kültürü
Organoloji
Tombak
Türkiye

Öz

Her ülkenin kendi müzik sistemi içerisinde geleneksel, ritimsel ve icrasal özellikler mevcuttur. Ancak birbirlerine yakın olan kültürler, özellikle komşu ülkelerde siyasi, toplumsal ve edebi aktarımlar ve etkileşimlerin yanı sıra sanat açısından da etkileşimler söz konusudur. İran ve Türkiye gibi tarih boyunca birçok yönde birbirleriyle yakın ilişkide olan iki ülke de musiki sanatı açısından etkileşimde olup birbirlerine etkileyip ya da birbirlerinden etkilenmiştir. Bu çalışma ile Türk ve İran müzik kültürlerinin ortak ve farklı yönlerini ortaya koyarak, geleneksel vurmali çalgıların müzikteki rolünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca darbuka ve tombak gibi müzik enstrümanlarının müzikal etkileşimini incelemek, iki ülke arasındaki kültürel alışverişin sanatsal yönlerini anlamamızı sağlayacaktır. Bu çalışmanın amacı, Geleneksel Türk ve İran vurmali çalgılarından darbuka ve tombakın icra şekillerini, fiziksel benzerlik ve farklılıklarını araştırmak ve her iki kültürdeki müzikal ve teknik yaklaşımları karşılaştırmaktır. Bu araştırmanın yöntemi arşiv ve gözleme dayalı bir araştırma olmasından dolayı nitel bir çalışma yürütülmüştür. Verilerin toplanması aşamasında ülkelerin müzik kültürlerini yansıtan ulusal ve uluslararası kitaplar, yayınlar, makaleler ve tezler incelenmiş, konuyla alakalı olan bölümler araştırılıp arşivlenmiştir. Bu araştırmanın bulguları Tombak ile Darbuka arasında görünüş, teknik ve isim açısından benzerlikler olduğunu ortaya koyar ve her bölümde de bu benzerlikler ve farklılıklar incelenmiş ve kaynakların yardımıyla her bir özelliğe ilişkin detaylı bir inceleme yapılmıştır. Sonuç olarak iki ülkenin kültürel ve sanatsal yakınlığından dolayı bu iki enstrüman teknik, görünüş vb. açılardan ortak özelliklere sahip olmakla birlikte, ülkelerinin müziğine özgü özelliklere de sahiptir. Bu araştırma, İran ve Türkiye arasındaki müzik kültürel ortak yönler adına iki ülke arasında yapılan araştırmalar, projeler ve konserler için bir zemin oluşturabilir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Majidi, R. ve Kalkan, A. (2024). Türkiye ve İran’da geleneksel vurmali çalgılarının icralarına yönelik bir inceleme: Darbuka ve Tombak örneği. *Türk Müziği*, 5(1), 1-15. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010207>

Giriş

Müzik, tarih boyunca insan yaşamıyla iç içe olan sanatlardan olup farklı kültürler ve toplumlar arasındaki iletişim yollarından biri olarak sanat türleri arasında, insanların derin ve içsel duygularını ortaya koymanın iyi araçlarından biri sayılmaktadır. “Tarihi belge ve bulguları incelediğimizde müziğin, savaşlarda, dini törenlerde, cenazelerde ya da ilk insanlar kötülüklerden kendinizi korumak için kullanılan bir araç olduğunu anlayabiliriz” (Alvandi, 2013). Geçmişteki imkanlar ve araçlar bugünkü kadar gelişmiş olmasa da insanlar ilk dönemlerde müzik aletleri yapmak için en basit araçları

¹ Yüksek lisans öğrenci, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara Türkiye. Email: majidi.rojin@gmail.com ORCID: 0009-0004-1432-3772

² Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: ali.kalkan@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0002-4973-2785

kullanmıştır ancak bir yerden sonra toplumlarının gelişmesi ve milletler arası iletişimin gelişmesiyle birlikte, müzik aletlerinin çeşitliliği de artış gösterip kullanılması da yaygınlaştı. Müzik aletleri hayvanları kokutmak, hayvan seslerini taklit etmek, savaşta düşmana gücünü göstermek, savaşı başlatmak veya bitirmek, halka duyuru yapmak, yarışmalarda halkı heyecanlandırmak vb. birçok sebeple kullanılmış, gitgide bu musiki araçların kullanma alanları değişmiş gelişme göstermiştir ve tüm ülkeler ve kültürlerde yaygınlaşmıştır. Bu yüzden birbirleriyle savaşta, siyasi veya ticari etkileşimde olan aşiretler, toplumlar ve modern ülkeler sürekli birbirlerinin sanat ve müzik kültürlerinden etkilendiğini de söylenebilmektedir. Bu etkileşimler siyasi, ticari ve iktisadi olarak çok belirginken sanat açısından da Örneğin Anadolu Bölgesi ile İran arasındaki bağlantı sadece siyasi ilişkiler yoluyla olmayıp, İpek Yolu gibi ticaret yolları üzerinden kurulan bağlantı da bu iki ülkeyi kültürel, edebi ve müzikal açıdan etkilemiştir (Çelik, 2016). Türkiye ve İran'ın önemli özelliği tarih boyunca iki büyük imparatorluk olmaları ve bu nedenle Batı Asya'dan Kuzey Afrika'ya kadar pek çok ülkenin bunların parçası olmasıdır, aslında bu ülkeler arasındaki iletişim kültürel, sanatsal, müzikal, dinsel, gelenek ve dilsel benzerliklere neden olmuştur (Kulai, 2013:161).

Bu çalışmada Türkiye ve İran geleneksel müziğinde en çok kullanılan çalgılar olan darbuka ve tombakın fiziksel benzerlik ve farklılıkları incelenmiş, ayrıca icrasal olarak farklı bakış açıları ile bir çalışma yürütülmüştür. Aynı fiziksel yapı ve benzerlikleri ile dikkat çeken darbuka ve tombak iki ülke arasında benzer şekilde kullanılan çalgılardır. Tarih boyunca birçok alanda olduğu gibi sanat ve müzik alanındaki benzerlikler büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda belirtilen iki çalgının tümüyle incelenmesi müzik alanına önemli bir katkı sağlayacaktır.

Literatür Taraması

Darbuka ve Tombak çalgıları ile ilgili mevcut literatür incelendiğinde bu iki çalgı hakkında daha önce karşılaştırmalı bir araştırmanın yapılmadığı görülmektedir. Ancak her iki ülkede de bu iki enstrümanı ayrı ayrı inceleyen kitap, makale vb. pek çok kaynak bulunmaktadır. Örneğin Şehirkahyasıoğlu (2006) ve Karol (2013), yaptıkları araştırmalarda Türk müziği kültüründe darbukanın gelişim süreci, tarihçesi ve tekniklerini incelemiştir. Ayrıca İran'da, Rafiyan (2016) ve Şakibaei ve Jadidi (2014) ise tombağı sadece İran müziği tarihi ve sanatı bağlamında ele almıştır. Bu literatür taraması hem darbukanın hem de tombakın İran ve Türkiye müzik kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ancak bu iki enstrüman arasında karşılaştırmalı araştırmaların yapılmaması mevcut literatürdeki önemli boşluklardan biridir. Bu araştırma bu boşluğu doldurmaya çalışarak organoloji ve icra tekniklerinin karşılaştırmalı özelliklerini ve bu iki enstrümanın her iki ülkenin müzik kültüründeki yerini incelemeyi amaçlamaktadır. Böylece Darbuka ve Tombak ile ilgili tarihi ve kültürel süreçler daha iyi anlaşılacak, farklılıkları ve benzerlikleri daha kapsamlı bir şekilde ortaya konulacaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma ile Türk ve İran müzik kültürlerinin benzer ve farklı yönlerini ortaya koyarak, geleneksel vurmali çalgıların müzikteki rolünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlanacaktır. Ayrıca darbuka ve tombak gibi müzik enstrümanlarının müzikal etkileşimini incelemek, iki ülke arasındaki kültürel alışverişin sanatsal yönlerini anlamamızı sağlayacaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, geleneksel Türk ve İran vurmali çalgılarından darbuka ve tombakın icra şekillerini, fiziksel benzerlik ve farklılıklarını araştırmak ve her iki kültürdeki müzikal ve teknik yaklaşımları karşılaştırmaktır. Bu çalışma ile çalgıların tarihsel gelişimi, uygulama alanları ve çalım teknikleri ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Araştırmanın Problemi

Bu çalışma İran ve Türkiye'de yaygın olarak kullanılan darbuka ve tombak enstrümanlarının benzerlik ve farklılıklarının incelenmesi ve belirtilmesi hedeflenmektedir. Araştırmamızda söz konusu enstrümanların iki toplumun müzik kültüründeki kullanım tarzından hareketle iki ülke arasındaki sanat ilişkilerini açıklama ve bilimsel veriler ortaya koymak hedefinden yola çıkarak inceleme yapılmıştır. İran ve Türkiye müziğinde vurmali çalgıların önemi göz önünde bulundurularak bu çalışmanın problem cümlesi, iki ülkedeki sıkça kullanılan vurmali çalgılardan Darbuka ve Tombak enstrümanlarının fiziksel açıdan ve icra açısından benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

Bu amaçla alt problem cümlelerimiz şu şekilde olmaktadır:

- Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak enstrümanlarının organolojik özellikleri nelerdir?
- Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak enstrümanları tarihsel olarak hangi dönemlerde ortaya çıkmıştır?
- Darbuka ve Tombak enstrümanlarında notasyon, vuruş teknikler ve vuruş yerleri ve usuller benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
- Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak enstrümanları hangi müzik türlerinde kullanılmaktadır?
- Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak enstrümanlarının müzik kültüründeki yeri ve önemi nedir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Nitel araştırma tüme varım yaklaşımının hâkim olduğu, toplanan tanımlayıcı ve ayrıntılı verilerden yola çıkarak problem ilişkin ana temaların ortaya çıkarılması toplanan verilerin anlamlı bir yapıya kavuşturulması ve bunun sonucunda kuram oluşturulması sürecidir (Köklü,2002). Bu araştırmanın yöntemi arşiv ve gözleme dayalı bir araştırma olmasından dolayı nitel bir çalışma yürütülmüştür. Verilerin toplanması aşamasında ülkelerin müzik kültürlerini yansıtan ulusal ve uluslararası kitaplar, yayınlar, makaleler ve tezler incelenmiş, konuyla alakalı olan bölümler araştırılıp arşivlenmiştir. Çalgıların fiziksel farklılıkları gözlem yoluyla çalgı yapım kitaplarında edilen bilgiler ile tespit edilmiştir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi aşamasından arşiv toplama ve literatür çalışması sonucu toplanan veriler dijital araçlar yardımı ile veri setine işlenmiştir. Her iki kültüre ait olan çalgı türlerinin çalım açısından benzerlik ve farklılıkları ayrıca çalgıların fiziksel yapıları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve raporlaştırılmıştır.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın veri toplama aşamasında arşiv taraması yöntemi ile birincil ve ikincil kaynaklara ulaşılmıştır. Birinci kaynaklardan veri toplarken Türk Müziği ve İran Müziği'nde darbuka ve tombak icralarının akademik kaynakları ve teori kitaplarından, ikincil kaynaklardan ise konu ile ilgili daha önce yapılmış akademik yayımlar ve kitaplar incelenerek veri seti oluşturulmuştur.

Bulgular

Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak'ın Organolojik Özellikleri

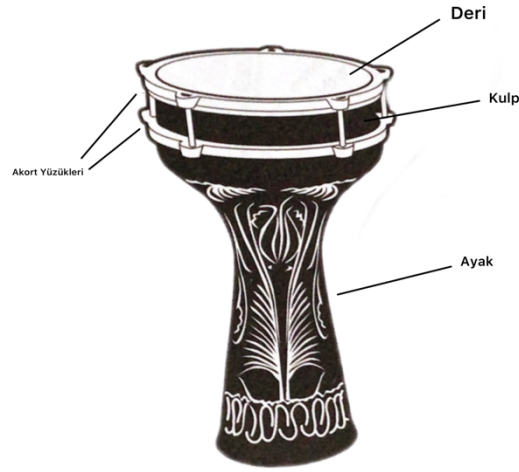
Tombak ve Darbuka görünüş olarak birbirine benzer, her ikisi de bir tarafı açık diğer tarafı kapalı, (Derinin gerildiği kısım) silindirik şeklinde ve her iki enstrümanı da çalmak için ayaklara yerleştirilir ve elle çalınır. “Darbukanın gövdesi bakır, alüminyum, çeşitli metal alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyaf gibi malzemelerden yapılır ve ağız kısmı sentetik maddeden üretilir” (Yay, 2010).

Tombak, ceviz veya dut ağacından tek bir bloktan oluşan ağacın oyulmasıyla yapılır (During, 2001). Her iki enstrüman da üç ana bölümden oluşur: deri, gövde ve ayak. Her iki çalgıda da deri, elin çaldığı kısımdadır. Darbukada tercih edilen deri keçi ve koç derisidir. Tombakda ise bu durum farklı olarak genellikle keçi derisi, koyun derisi, kuzu derisi, deve derisi veya balık derisi kullanılır (Shakibaei, 2014). Her iki çalgıda da gövde, bacağın üzerine konulan kısımdır ve sol el genellikle sol bacağın üst kısmına, sağ el ise yan tarafına konur. Her iki enstrüman da akort edilebilir özelliğe sahiptir. Darbuka için, 20. yüzyılda plastik başlıklar popüler hale gelmiştir. Bunlar bir tuşla ayarlanabilir ve sıcaklık ve nemden bağımsız olarak perdelerini koruyabilir (Conner, 2020). Tombak için de son yıllarda müzisyenler tarafından çok fazla tercih edilmeyen akortlu Tombaklar yapılmış ancak çoğunlukla eski tip Tombak kullanılmaktadır. Bu enstrüman başlangıçta eşlik eden bir enstrüman olarak kullanıldı, ancak tekniği, vuruş yöntemleri ve seslendirme yelpazesini genişleten ve potansiyelinden solo bir enstrüman olarak yararlanan virtüöz Hossein Tehrani (1911–76) tarafından önemli ölçüde geliştirildi (During, 2001).

Şehirkahyasioğlu'ya göre “önceleri belli bir çalım tekniği olmayan ve yapısı gereği bakır darbukada kullanılan sol el fiske tekniği kullanılmayan darbukaya pek talep olmamıştı. Sonra Mısırlı Ahmet adında bir Türk'ün icracı yeni bir çalım tekniği geliştirdi ve bu teknikle virtüöz seviyesine ulaştı. Bu icrası başta Türkiye başta olmak üzere birçok ülkede duyuldu ve büyük kabul gördü” (Şehirkahyasioğlu, 2006).

Tablo 1. Tombak ve darbukanın fiziksel benzerlik ve farklılıkları

Bölüm/Kısım	Tombak	Darbuka
Deri	Deve, Kuzu, Koyun, Keçi	Keçi, Koç
Gövde	Ceviz ve Dut ağacı	Bakır, Alüminyum, Alçı, Porselen, Ağaç
Boy	Yükseklik 40-45 cm, Çapı 20-28 cm	Yükseklik 40-50 cm, Çapı 20-25 cm
Çalma Pozisyonu	Gövde, bacağın üzerine konulan kısımdır ve genellikle sol el bacağın üst kısmına, sağ el ise yan tarafına konulur.	Gövde, bacağın üzerine konulan kısımdır ve genellikle sol el bacağın üst kısmına, sağ el ise yan tarafına konulur.
Yöresel Olarak Farklı Kullanılan Adları	Tombak, Dombak, Tonbak, Zarb, Dombalak	Dümbelek, Deblek, Dönbek, Darbuka

**Şekil 1.** Darbuka (Yarkın, 2014)**Şekil 2.** Tombak (Shakibaei ve Jadidi, 2014)

Darbukanın ve Tombakın Tarihteki Yeri

Bu iki çalgının her birinin birkaç farklı adı vardır ve farklı bölgelerde o bölgenin lehçesine göre farklı isimler alırlar. Darbuka teriminin kökeni biraz belirsizdir, ancak muhtemelen Arapça darba (vurmak) kelimesinden gelmektedir (Conner, 2001). İran'da tombak için tarih boyunca Dembek, Dumbalak, Zarb gibi başka isimler de olmuştur ve Bahman Racabi kitabında Dombalak ve Donbalak isimlerden bahseder:

“Dr. Mehdi Forough (1911-2008) bir yazısında Sasani döneminde günümüz tombakına benzeyen bir vurmali çalgı türüne Dombalak veya Pehlevi bir kelime olan Donbalak denildiğini ve bunun tombak’tan türemiş olmasının muhtemel olduğunu belirtmektedir ve donbak onun deforme olmuş yüzüdür.” (Rafiyan, 2019: 22).

Darbuka ve tombak, İran ve Türkiye’de çok eski vurmali çalgılardır ve tarih boyunca, zaman geçtikçe isimleri, yapılarında kullanılan materyalleri ve diğer özellikleri değişime uğramıştır. “Çeşitli tarihi kaynaklarda darbuka sazının varlığından bahsedilmektedir ancak bu enstrümanın orijinal doğum yerinin hangi ülke olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Kökeninde ‘deblek’ adı ile Türkmen kadınlarının çaldığı bir vurmali saz olduğunu görüyoruz. Daha sonraları Araplar tarafından bazı değişimlere uğratarak benimsenmiştir” (Yarkın, 2014). Ancak bu enstrümanın başka ülkelerde varlığından başka kaynaklarda da bahsedilmiştir.

“Türkiye’de olduğu kadar Arap klâsik ve halk müziğinde özellikle Kuzey Afrika’da yaygın olarak kullanılır. Milâttan önceki dönemlerde günümüz darbukasına benzer çalgılar çeşitli biçim ve büyüklüklerde Anadolu, Mezopotamya ve Orta Asya uygarlıklarında; daha sonraki süreçler içerisinde değişip gelişerek yine aynı coğrafyalarda çeşitli isimlerle kullanılmıştır” (Şehirkahyaşoğlu, 2006: 5).

Darbuka, yıllar geçmesi ve müzik camiasında müziğin öneminin artmasıyla birlikte türk müzisyenleri arasında da önemli bir yer bulmuş ve vurmali çalgılar arasında en popüler enstrümanlardan biri haline gelmiştir. Türkiye’de son on beş, yirmi yıla kadar kullanılan bakır darbuka daha sonraları Mısır, Suriye, Ürdün, İran gibi Arap ülkeleriyle aramızdaki kültürel ve müzikal etkileşimle bu ülkelerin kullandıkları ve farklı bir formda olan darbuka yavaş yavaş kullanılmaya başlandı (Şehirkahyaşoğlu, 2016). Tıpkı melodik saz icracılarında olduğu gibi, ritim çalgısı da Güngör Hoşses (1938-2014), Atilla Mayda (1936-2019), Seyhun Çelik, Ahmet Kulik gibi isimlerin icraları dikkate alındığında klasik üsluba nazaran meşrutiyetini ilân etmiş ve ritim icracısının özgün tavrından etkilenmeye başlamıştır (Baloğlu, 2021).

Farsça kaynaklarda tombak enstrümanın ortaya çıkışının belirli bir zamanından söz edilmez, ancak tarihi kaynaklarda ve eski şiirlerde bu vurmali çalgıdan hep bahsedilir. Tombak ile darbukanın görünüm ve isimlerinde görülen benzerlikler dikkate alındığında tombak ve darbuka’nın köklü bir geçmişi vardır ve her ikisi de birbirinden etkilenmiştir. Haji Ahmad Kasaei, Naser Farhangfar, Hossein Tehrani ve Moluk Zarabi Tombak’ın önemli ve etkili müzisyenleri olmuştur.

Darbuka ve Tombakta Notasyon, Vuruş Teknikleri, Vuruş Yerleri ve Usuller

Notasyon

Enstrüman notalarının tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Günümüzde notasyon çok önemlidir ve müzisyenin çalgıyı çalmasına yardımcı olmada önemli bir rol oynamaktadır. Ancak yazılı müzik notalarının ortaya çıkmasından önce müziği öğrenmenin tek yolu sözlü (meşk) yöntemidir. Hem İran’da hem de Türkiye’de yaygın olan bu şekilde öğrenciler dersle ilgili materyali sadece eğitim kurumlarında notasyon ile uygulama yaparak öğrenir. Eğitim kurumları dışında ve halk çalmalarda ise notasyon dışı geleneksel yöntemler ile çalgısını çalar.

Türk müziği asırlardır kulaktan kulağa, ağızdan ağıza ve meşk yolu ile 20. yüzyıla kadar gelmiştir. 17. asırdan itibaren Ebcet ve daha sonraları Hamparsum notası gibi noksan müzik yazıları ile kayıt altına alınmaya gayret edilmiştir. Türk müziği usulleri de düm-tek-teke-tek-ka isimleri ile aruz kalıpları gibi muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Müziğin yazılamadığı ve müziğin hafıza işi olduğu devirler için zorunlu olan kalıp sistemi bilhassa büyük usuller, geleneğe bağlı birkaç eski müzisyenin hafızasından aktarılmıştır. (Yarkın, 2014).

Tombakın (eğitim alanında) ilk tarihi kaydı 1970 yılında yazılı olarak yapılmış, Tombak eğitimi Hossein Tehrani ve diğerlerinin çabalarıyla hazırlanmıştır. (Rafiyan, 2019). Hossein Dehlavi, Hossein Tehrani’nin Tambak Eğitimi kitabının girişinde şöyle anlatmaktadır: “Geçmişte Tombak’ın bugünkü gibi bir notasyonu olmadığından Hossein Tehrani derslerini ezberlemek için “bale vo bale vo bale” diye gibi tekrarlayan ifadeler kullanmayı tercih ediyordu.” (Tehrani, 1988). Örneğin iki dörtlük ritmi öğretmek için tekrarlayan “Yeksado bisto panc Sad sado bisto panc” cümlesini kullanarak ritmik kalıbını gösteriyorlar. Yek (sağ el) sa (sağ el) do (sol el) bis (sağ el) to (sol el) panc (sağ el) sad (sağ el) sa (sağ el) do (sol el) bis (sağ el) to (sol el) panc (sağ el).

Tombak notası üç çizgi ve tek çizgi olmak üzere iki şekilde yazılmaktadır, üç çizgi yönteminde her tekniğe özgü işarete ek olarak birinci çizgide bas notalar, ikinci çizgi orta notalar ve üçüncü çizgide alt notalar yazılır. Ancak tek çizgi yönteminde tüm notalar aynı çizgi üzerine yazılır ve notaların bas veya alt olup olmadığı her tekniğin özel işaretine göre belirlenir (Kolivand,2020). (Figür 1 ve 2)



Figür 1. Üç çizgi yöntemi (Kolivand, 2020)



Figür 2. Tek çizgi yöntemi (Kolivand, 2020)

Darbuka, yetenekli müzisyen Mısırlı Ahmet'in da çabalarıyla Türk müziğinde kendine yer bulmuştur. Ancak Mısırlı Ahmet'in bu çalgıya uygun yeni bir çalım tekniği keşfetmesi ve farklı bir virtüözlükle çalgıyı dünya düzeyine çıkarması, Mısır ve Türkiye'nin yanı sıra uluslararası alanda da adını duyurması üzerine çalgı yeniden popülerlik kazanmış ve bakır darbukayı fiilen rafa kaldırmıştır. Darbuka aslında özellikle 90'lı yıllardan itibaren etnik müziğin yükselişiyle önem kazanmış ve Mısırlı Ahmet'in tekniğinin yaygınlaşmasıyla Mısır kil darbukaları Türkiye'de rağbet görmeye başlamıştır (Karaol, 2014). Genel olarak Darbuka'nın ritim ve teknikleri iki çizginin üzerinde gösterilmiştir. Bunun en önemli sebebi ana enstrüman olarak kusüm sazının seçilmiş olması ve usullerin bu enstrümana endekslenerek yazılmasıdır (Yarkın,2014) (Figür 3.) Ayrıca birinci çizgide sol el ile ilgili teknikler, ikinci çizgide sağ el ile ilgili teknikler yazılır. (Şekil 3 ve Figür 4).



Figür 3. Darbukanın nota yazımı (Karol, 2014)



Şekil 3. Darbukanın nota yazımı (Yarkin, 2014:10)

Teknikler ve Vuruş Yerleri

Tombak ve Darbuka için farklı notasyon metodler mevcut ama ancak bu araştırmada Tombak'da Hossein Tehrani'nin yöntemi ve Darbuka'da Mısırlı Ahmed'in yöntemi esas alınarak iki çalgıdaki tekniklere ilişkin bilgiler incelenmiş ve bu iki çalgıdaki tekniklerin geniş yelpazesinden dolayı sadece 5 temel tekniklerinden bahsedilmiştir.

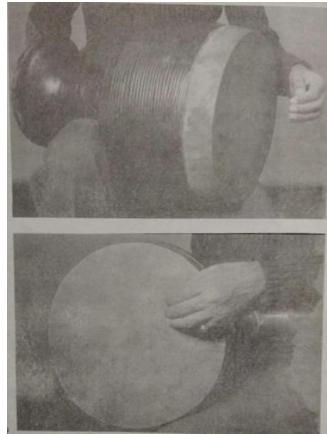
Tombak'ın Notasyon ve Vuruş Teknikleri

Tom

Bu teknik en yüksek sesi üretir ve el, aletin ortasında nispeten yuvarlak bir konumda cilde vurur (Şekil 4.). Hossein Tehrani'nin kitabında bu tekniğe dair bir işaret yoktur ve nota ilk satırda ise bu tekniğe işaret eder ancak bazı kitaplarda bu teknik İngilizce D işaretiyle ancak tersi şekilde gösterilir (Figür 4).



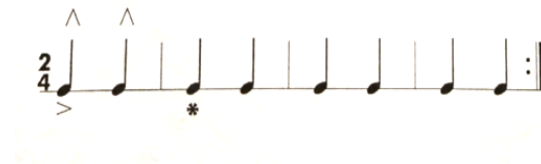
Figür 4. Tom Nota Yazımı (Akhavan, 2010: 5)



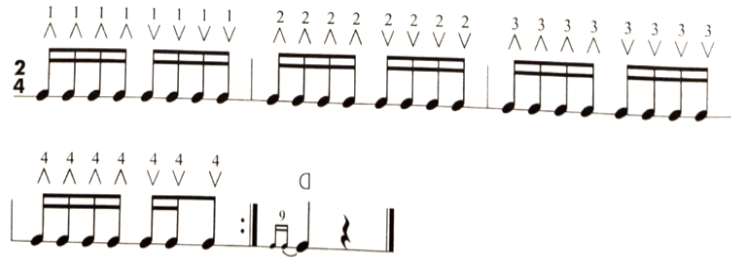
Şekil 4. Tom Vuruşu (Racabi, 1999: 19)

Bak

Bu teknik tombakta en kısık sesi verir ve sağ elin yüzük parmağının birinci boğumu ile çalgının kenarına vurulur. Hossein Tehrani'nin kitabında bu tekniğe ait bir işaret yoktur ve nota üçüncü çizgide ise bu tekniğe işaret etmektedir ancak bazı kitaplarda bu teknik ^ işareti ile gösterilmiştir (Figür 5 ve Şekil 5).



Figür 5. Bak Vuruşu (Racabi, 1999: 20)



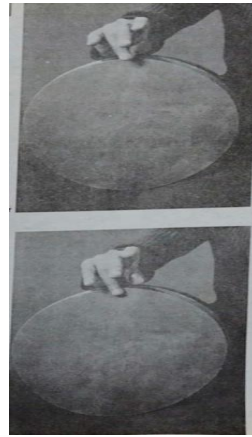
Figür 6. Bak Nota Yazımı (Akhavan, 2010:5)

Beşkan (Şıklatma)

Bu teknik adından da anlaşılacağı gibi şıklatmaya benzer ve hem sağ hem de sol parmakla yapılır ve parmaklar aletin kenarına vurur. Sol elde V işaretin üzerindeki parmak numarası bu tekniği uygulayan parmağı, 8 numaralı işaretle gösteriliyorsa sağ elin parmaklarını gösterir (Şekil 5ve Şekil 6).



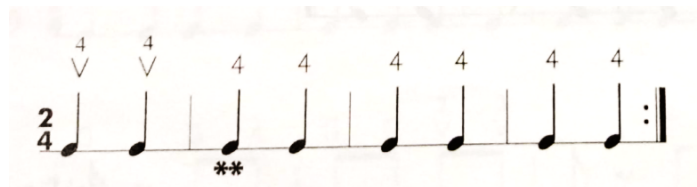
Şekil 5. Beşkan Nota Yazımı (Akhavan, 2010: 6)



Şekil 6. Beşkan Vuruşu (Racabi, 1999: 22)

Dört

Bu teknik sol elin dört parmağı ile yapılır ve bu nedenle bu tekniğin adı dördttür ve de dört parmak paralel olarak çalgıya vurur. Nottaki 4 rakamı, bu tekniği uygulamak için sol elin tüm parmaklarını temsil eder ve bazen sol eli gösteren V işaretinin üzerine yazılır (Şekil 7 ve Figür 7).



Figür 7. Dört Nota Yazımı (Akhavan, 2010: 6)



Şekil 7. Dört Vuruşu (Racabi, 1999: 23)

Beş

Bu teknik sağ elin beş parmağıyla yapılır ve bu nedenle beş olarak adlandırılır ve parmaklar enstrümana paralel olarak vurur. Nottaki 5 rakamı, bu tekniği gerçekleştirmek için sağ elin tüm parmaklarını temsil eder ve bazen sol eli gösteren ^ işaretinin üzerine yazılır. (Şekil 8 ve Figür 8)



Figür 8. Beş Nota Yazımı (Akhavan, 2010: 6)



Şekil 8. Beş Vuruşu (Racabi, 1999: 24)

Darbuka'nın Notasyon ve Vuruş Teknikleri

Düm

Darbukada sağ elin ayasıyla bütün parmaklar birbirine sınıksız kapalı olarak çalınır. Büyük D ile gösterilir ve yankılanması istenen sesi belirtmek için (O) (açık) ile belirtilir. Bu standartlaştırılmış versiyonun dışında Mısırlı Ahmet tarafından keşfedilen diğer dümler (+) (kapat) sembolü ile gösterilmiştir (Karaol, 2014) (Figür 9 ve Şekil 9).



Figür 9. Düm Nota Yazımı (Karaol, 2014: 58)



Şekil 9. Düm Vuruşu (Şehirkahyasıoğlu, 2006: 11)

Tek

Düm'den sonra ikinci çarpıcı temel ses, parmak darbeleriyle üretilen ve kuyrukları yukarıya bakacak şekilde üst dizide temsil edilen keskin “tek”tir. Sağ el tek vuruşta, orta parmak (3) derinin kenarla birleştiği kenarın üzerine gelecek şekilde vurulmalıdır. Bu hamlede aslında sağ elin üç parmağı (işaret (2), orta (3), yüzük (4)) çalgıya değiyor. Mısırlı Ahmet'in işaret ve yüzük parmaklarıyla yaptığı tek vuruşları T ile gösteriliyor (Karaol, 2014) (Şekil 10 ve 10).



Figür 10. Tek Nota Yazımı (Karaol, 2014: 58)



Şekil 10. Tek Vuruşu (Şehirkahyasıoğlu, 2006: 12)

Tokat



Figür 11. Tokat Nota Yazımı (Karaol, 2014: 58)

Bu hamle düm'den ayırt edilebilmesi için hemen alt satırda belirtilmiştir. Sağ elin ayasıyla, parmaklar kapalı, başparmağa tokat atar gibi deriye vurarak hafif bir kavis verilerek oynanır. Büyük (S) ve X simgesiyle temsil edilir (Karaol, 2014) (Figür 11 ve Şekil 11).



Şekil 11. Tokat Vuruşu (Şehirkahyasıoğlu, 2006: 11)

Kesme



Figür 12. Kesme Nota Yazımı (Karaol, 2014: 59)

Bu, alt ve alt çizgilerin ortasında gösterilmiştir ve iki el kullanılarak üretilmiştir. Bu, sağ elin ani müdahalesi ile sol elin tek yaptığı frekansı anında kesmek için yapılır. Küçük (k) ile temsil edilir ve (-) ile sembolize edilir (Karaol,2014) (Figür 12 ve Şekil 12).



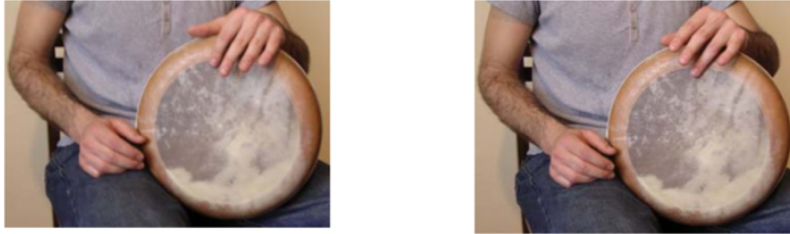
Şekil 12. Kesme Vuruşu (Şehirkahyasıoğlu, 2006: 13)

Tek

Bu, bu teknikte kabaca 45 derecelik bir açıyla aletin kenarına ani ve sert bir vuruşla üretilen çok keskin bir sestir. Bu, büyük (K) ile temsil edilmiş ve yukarıdaki çizgi üzerinde bir çizgi ile gösterilmiştir (Figür 13 ve Şekil 13).



Figür 13. Tek Nota Yazımı (Karaol, 2014: 59)



Şekil 13. Tek Vuruşu (Şehirkahyasıoğlu, 2006: 12)

Darbuka ve Tombak'ta Usuller

Batı Müziği'nde olduğu gibi İran müziğinde de ritimlerin başka bir adı yoktur ve sadece ölçü adı ile anılır, 2/4 (iki dördlük), ayrıca basit, bileşik ve düzensiz zaman işareti olmak üzere üç kategoriye ayrılmıştır. Ancak Türk Müziğinde her ritmin ölçü adından başka özel bir adı daha vardır ki bu adlara hep birlikte usuller adı verilir. Usuller, basit usuller ve birleşik usuller olmak üzere ikiye ayrılır (Yarkın,2014) (Tablo 2).

Tablo 2. Türk müziğinde usullerin sınıflandırılması (Yarkın, 2014: 15)

Küçük Usuller	
İki zamanlı usuller	Nim Sofyan
Üç zamanlı usuller	Semal
Dört zamanlı usuller	Sofyan, Sofyan Evferi
Beş zamanlı usuller	Türk Aksağı, Türk Aksağı Evferi, Zafer
Altı zamanlı usuller	Yürük Semai, Darb
Sekiz zamanlı usuller	Düyek, Müsemmen (Katakofiti)
Dokuz zamanlı usuller	Aksak, Evfer, Raks Aksağı, Oynak
On zamanlı usullet	Aksak Semai, Lenk Fahte, Ceng-i Harb
On bir zamanlı usuller	Tek Vuruş
On iki zamanlı usuller	İkiz Aksak, Nim Çember, Frenkçin
On üç zamanlı usuller	Nim Evsat, Nim Şarkı Devr-i Revanı, Bektaşî Devr-i Revani
On dört zamanlı usuller	Devr-İ Revani
On beş zamanlı usuller	Raksan, Bektaşî Raksanı
Büyük Usuller	
16 zamanlı usuller	Çift Düyek, Nim Hafif, Nim Bereşan
18 zamanlı usuller	Nim Devir, Darb-ı Türki
20 zamanlı usuller	Fahte
21 zamanlı usuller	Durak Evferi
22 zamanlı usuller	Hezeç
24 zamanlı usuller	Çember, Nim Sakil
26 zamanlı usuller	Evsat, Beste Devr-i Revanı, Şarkı Devr-i Revanı
28 zamanlı usuller	Devr-i Kebir, Remel, Frengifer
32 zamanlı usuller	Hafif, Muhammes, Bereşan
48 zamanlı usuller	Sakil
56 zamanlı usuller	Muzaaf Devr-i Kebir
64 zamanlı usuller	Hâvi
88 zamanlı usuller	Darb-i Fetih

Türkiye ve İran'daki Darbuka ve Tombak'ın müzik kültürlerinde kullanımı ve önemi

Geleneksel İran müziğinde tombak geniş bir kullanım alanına sahiptir. Genel olarak bu ritim çalgısı İran Geleneksel Müziği içerisinde kullanılır. Kullanıldığı geleneksel müzikte ana ritmi yönlendiren ve liderlik yapan çalgıdır. Diğer ritim enstrümanları tombağın yanında küçük ritimsel bir figür olarak yer almaktadır. Bu bakımdan tombak geçmişten günümüze kullanıldığı müzik türü ve biçimi bakımından otantikliğini korumuştur. Ancak daha önceki yazılarda da bahsedildiği gibi bu enstrüman bugünkü konumunu, çabalarıyla bu vurmali çalgıya İran müzik enstrümanları arasında değerli bir yer bulmasını sağlayan Hossein Tehrani'ye borçludur. Manouchehr Homayounpour, Mart 1354'te Kayhan gazetesinde Hossein Tehrani hakkında bir makale yazmıştır:

“Aslında Hossein Tehrani'ye kadar vurmali çalgı veya tembak en değersiz müzik aletlerinden biriydi ve tembakçı bir orkestranın en değersiz üyesi olarak görölüyor ve orkestranın diğer görevlerini yapmak zorunda kalıyordu.” (Rafıyan, 2019: 11)

Darbuka Türk Müziğinde birçok alanda kullanılan bir çalgıdır. Selçuklu ve Osmanlı döneminde darbuka Klasik Türk Müziği orkestralarında yer alırdı. Cumhuriyet döneminden sonra batı menşeli müzik türlerinin Türkiye'ye girmesiyle beraber özellikle 1980'li yıllardan sonra darbuka diğer müzik türlerinin içerisinde de yer almaya başlamıştır. Yapılan alan

araştırmasında ilk zamanlar 1950'lerden sonra Türk Halk müziğinde de kullanılmaya başlanan darbuka, 1980'li yıllardan sonra popüler müzik içerisinde de kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemden günümüze kullanımı artarak devam etmiştir. Özgün yapılan etnik çalışmalarda ve diğer dünya müzik türlerinde de kullanılmaya ve yorumlanmaya devam etmiştir. Özellikle 2000'li yıllardan sonra senfonik orkestralarda hem özgün yeni eserlerde hem de geçmişten gelen bazı eserlerde orkestralara eşlik etmiştir. Son zamanlarda ise solo performans konserinde kendine yer bulmuştur. Esra Karaol bir yazısında Darbuka hakkında şu görüşlerini bildirmiştir:

“Darbuka, Türk tarihinde büyük ölçüde dümbelek olarak anılmış ve kırılğan gövdesi ve akort sorunları nedeniyle basit bir halk çalgısından öteye gidememiştir. Geçen çağlarda daha olgun bir standart şekil almasına rağmen, keskin sesi, aşırı süslü çalım yöntemleri ve uzun tınıları nedeniyle Türk sanat müziğinde benüz kullanılmamıştır. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında darbuka'ya bazı klasik batı müziği eserlerinde de yer verildi. Örneğin, kadeh şeklindeki davulların kullanıldığı ilk müzik parçalarından biri, Nubian Kölelerin Dansı bölümünde darbukanın çalındığı Hector Berlioz'un the Trojans (1869) adlı eseridir. Türk sanat müziğinde de 16. yüzyılın sonlarına kadar kullanılmıştır (Özalp, 2000: 161). Saz, profesyonel müzisyen çevrelerine ilk olarak cumhuriyet döneminde Hasan Tahsin Parsadan (1900-1954) ile geniş çapta tanıtıldı. Kıl darbuka formu ilk olarak Arap ülkelerinde kullanılmış ancak müzikal etkileşimlerle 1980'lerden itibaren Türk müzisyenleri arasında da popülerlik kazanmaya başlamıştır.” (Karaol, 2014: 52).

Her iki enstrüman da tarih boyunca müzisyenlerin çabaları sayesinde bu iki ülkenin müziğinde hak ettiği yeri bulmuştur. Müzisyenler, enstrümanların teknik ve ses yeteneklerini müzikte iyi bir şekilde kullanmaya çalışmışlardır. Ancak bu noktaya gelmek, müzisyenlerin bu enstrümanları denemelerini ve emek harcamalarını gerektirmiştir. Bu durum, vurmali çalgıların her iki ülke müziğindeki önemini de ortaya koymaktadır. Araştırmanın genel yapısına bakıldığında, ana eksenin bu görüş etrafında birleştiği görülmektedir.

Sonuç

Bu araştırmanın sonuçları, darbuka ve tombakın organolojik özelliklerinin her iki ülkede de farklı kültürel kullanımlara dayalı olarak şekillendiğini göstermektedir. Ayrıca, her iki enstrümanın da derin bir tarihi olduğu ve her iki ülkenin müziğinde önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Notasyon, vuruş teknikleri ve vuruş yerleri açısından benzerlikler gözlemlenmiş, ancak bu tekniklerin her kültürde farklılıklar arz ettiği de belirlenmiştir. Özellikle Türkiye'deki darbuka kullanımı, daha hızlı ritimler ve dinamik vuruş teknikleriyle öne çıkarken, İran'da tombak daha melodik vuruşlarla ve daha ayrıntılı tekniklerle karakterize edilmektedir. Bu iki enstrümanın tarihi, zamanla her iki ülkenin müziğinde önemli unsurlar haline geldiğini ortaya koymaktadır. Farklılık ve benzerliklerin analizi, bu enstrümanların yalnızca ses üretim araçları olmanın ötesinde, iki ülkenin kültürünü, tarihini ve sosyal kimliğini temsil ettiğini göstermektedir. Bu bulgular, müzik enstrümanlarının farklı kültürel bağlamlarda nasıl evrildiğini ve bunların müzik pratikleri üzerindeki etkilerini anlamının önemini vurgulamaktadır. Çalgılar, genel olarak ulusların ve belirli coğrafyaların kültürel ürünleri olarak tanımlanmaktadır. Karancı (2022) enstrümanların, yalnızca toplumun coğrafi ve sosyal özelliklerini yansıtmadığını, aynı zamanda tarihsel toplumsal hareketlerin ve kültürel bağlantıların izlerini de taşıdığını belirtmektedir. Bu nedenle, darbuka ve tombakın teknik özelliklerinin incelenmesinin yanı sıra, kültürel ve toplumsal rollerinin de ele alınması önemlidir.

Öneriler

Türkiye'deki ve İran'daki müzik araştırmacıları darbuka ve tombakın tarihsel ve kültürel rolleri üzerinde ortak araştırma projeleri gerçekleştirebilir. Ayrıca İranlı ve Türk müzisyenler arasında ortak konserler düzenlenmesi, bu iki ülke arasındaki kültürel etkileşimin güçlenmesine yardımcı olabilir. Bu konserler, her iki enstrümanın iki kültürdeki icra tarzlarının farklılıklarını ve benzerliklerini gösterme fırsatı sunabilir ve müzikal için yeni bir alan yaratabilir. Öte yandan İranlı ve Türk müzisyenlere yönelik ortak eğitim atölyelerinin düzenlenmesi de önerilebilir. Bu atölyelerde müzisyenler

darbuka ve tombakla ilgili özel teknikleri birbirleriyle paylaşabilir, birbirlerinin tecrübelerinden faydalanabilirler. Son olarak, darbuka ve tombak için kitaplar ve eğitici videolar da dahil olmak üzere ortak eğitim kaynaklarının yayınlanması, her iki ülkenin müzisyenlerinin bilgilerinin geliştirilmesine yardımcı olabilir. Eğitim içeriklerinden yararlanabilmeleri ve bu enstrümanları çalma konusunda ilerleme kaydedebilmeleri için eğitim kaynakları uluslararası düzeyde yayınlanabilir ve çeşitli düzeylerdeki müzisyenlere erişim sağlanabilir.

Yazar Özgeçmişi



Yüksek lisans öğrencisi, **Rojin Majidi**, lisans diplomasını 2020 yılında İran'da müzik icra alanında Kordestan Üniversitesi'nden aldı. 2021'de ise Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde müzik eğitimi yüksek lisansına başladı. Şu anda tez aşamasında, danışmanı Dr. Öğr.Üyesi Gülbahar Urhan'ın gözetiminde çalışıyor. Ayrıca, İran'ın Naghme Pardazan orkestra ile işbirliği yapma, Tahran'ın Vahdat Konser Salonu'nda, Azadi Kulesi Konser Salonu'nda vurmalı çalgılar (Tombak ve Timpani) müzisyeni olarak performans sergileme deneyimine sahiptir. Kurum: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. **E-mail:** majidi.rojin@gmail.com **ORCID:** 0009-0004-1432-3772



Dr. Öğr. Üyesi **Ali Kalkan** 2005 yılında Sinop Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde öğrenimini tamamladı. 2009 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans programından mezun oldu. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Yüksek Lisans öğrenimini, 2022 yılında ise Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Doktora öğrenimini tamamladı. Doktora süresince Prof. Dr. M. Cihat Can ile çalışmalarını sürdürdü. Eğitim hayatında viyolonselde Yiğit Tan (CSO), Zeynep Özder ve Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan, Türk müziği ve bağlamada çalışmalarında Seyfi Alkan ve Dr. Öğr. Üyesi Murat Karabulut ile çalıştı. Doktora döneminde ve tez çalışmasında, R veri kullanımı ve istatistiği, müzik teorisi, müzik alanında araştırma teknikleri, veri işleme yöntemleri, öğrenci ses alanları ve okul şarkıları üzerine çalışmalarda bulundu.

Kurum: Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. **E-mail:** ali.kalkan@mgu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-4973-2785

Academiaedu: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/dr-ogr-uyesi-ali-kalkan/>

Kaynaklar

- Akhavan, M. (2010). *Tombak Kitabı*. Tahran: Sanat ve Kültür Yayınları.
- Alvandi, E. (2013). *İran'da Müzik Tarihi*. Tahran: Ofogh Yayınları.
- Baloğlu, B. Ve Ş, & Büyükduman, B. (2021). Fasil Tarihinde Dönüşüm ve Direklerarası Fasil Refakat Gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 2783-2804.
- Çelik, A. (2016). İran – Türk Müsikisi'ne Etnomüzikolojik Yaklaşım. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 2987-2994.
- Kaşani, H. Ve Seyed, M. (2013). *Antik Çağlardan Safevilerin Yükselişine Kadar İran Müziğinin Tarihsel Seyri*. Tahran: Beşerî ve Kültürel Bilimler Araştırma Enstitüsü.
- Karaol, E., ve Doğrusöz, N. (2014). *Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve İcra Analizi*. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), 50-67.
- Karancı, S. (2022). *Türk Müzik Tarihi İçerisinde Kudümün Rolü ve Türkiye'de Güncel İcra Durumu İncelemesi*. Yüksek lisans tezi. Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye.
- Mobini, M. Ve Haghparsat, M. (2017). *Eski İran'daki Müzik Aletlerinin Motiflerini Araştırmak ve O Dönemde Müziğin Konumunu ve Önemi Anlamak*. Tahran: Sanat Etki Dergisi
- Navai, A. Ve Ghaffarifar, A. (2002). *Safevi Döneminde İran'ın Siyasi, Sosyal, Ekonomik ve Kültürel Gelişmelerinin Tarihi*. Tahran: Üniversitelerin Beşerî Bilimler Kitaplarını İnceleme ve Derleme Organizasyonu.
- Rudgar, G. Mohammadi, A. (2011). *Safevi Kralları ve Müziği*. Tahran: İslam Tarihi ve Medeniyet Tarihi Dergisi.
- Rafıyan, M (2019). *Kaçar'ın Ortasından Pehlevi'nin Sonuna Kadar İran'da Tombak Çalmanın Tarihi*. Tahran: Şabahang Yayınları.
- Racabi, B (1999), *Tombak Kitabı*. Tahran: Sorud Yayınları.
- Şakibaei, P., ve Jadidi, R. (2014). *İran Enstrümanlarını Tanıyalım (Tombak)*. Tahran: Rahi.
- Şimşek, H. (2019). *Vurmalı Çalgıların İcrasını Geliştirmeye Yönelik Temel Çalışmalar*, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

- Şehirkahyasıoğlu, K. (2006). *Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası*. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Vural, T. (2017). *Türk Müzik Tarihi Dönem Anlayışına Yeni Bir Yaklaşım*. Münih: ZFWT Vol. 9 No. 3 (2017) 89-107.
- Tehrani, H. (1988). *Tombak Kitabı*. Tahran: Mahour Yayınları.
- Yay, O. (2010). *Klasik Türk Müziği'nde Süreç İçerisinde Kullanılan Vurmalı Çalgılar ve Kullanım Yerleri*. İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Yarkin, F. (2014). *Türk Müziğinde Usuller*. İstanbul: Ayhan Yayınları.

An examination of the performances of traditional percussion instruments in Türkiye and Iran: the example of Darbuka and Tombak

Abstract

Each country has its own traditional, rhythmic, and performative characteristics within its music system. However, cultures that are close to each other, especially neighboring countries, exhibit interactions in the arts as well as political, social, and literary exchanges. Two countries, such as Iran and Türkiye, which have maintained close relations in various aspects throughout history, have influenced each other in the art of music or have been influenced by one another. This study aims to contribute to a better understanding of the role of traditional percussion instruments in music by highlighting the commonalities and differences between Turkish and Iranian musical cultures. Additionally, examining the musical interaction of instruments like darbuka and tombak will help us comprehend the artistic dimensions of cultural exchange between the two countries. The purpose of this study is to investigate the performance techniques, physical similarities, and differences of darbuka and tombak, traditional Turkish and Iranian percussion instruments, and to compare the musical and technical approaches in both cultures. This research employed a qualitative approach as it is based on archival and observational data. During the data collection phase, national and international books, publications, articles, and theses reflecting the music cultures of the countries were examined, and relevant sections were studied and archived. The findings of this research reveal similarities in appearance, technique, and naming between tombak and darbuka. These similarities and differences were examined in detail in each section, and a thorough analysis of each feature was conducted with the help of sources. As a result, due to the cultural and artistic proximity of the two countries, these two instruments share common characteristics in terms of technique, appearance, and other aspects, while also possessing unique features specific to the music of their respective countries. This research could serve as a foundation for further studies, projects, and concerts exploring the cultural and musical commonalities between Iran and Türkiye.

Keywords: Darbuka, Iran, Music culture, organology, Tombak, Türkiye.

Araştırma Makalesi

Bayram Hüseynli'nin piyano ve vokal eşliğinde icra ettiği aşık havalarının müzikal analizi

Sabina Aliyeva¹

Bakü Koreografi Akademisi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 6 Kasım 2024

Kabul: 17 Ocak 2025

Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan aşık müziği

Bayram Hüseynli

Etnomüzikoloji

İşleme

Mahnı

Makam

Öz

Azerbaycan müzik folkloründe aşık havaları önemli bir yerdedir. Bayram Hüseynli, otantik folklor, aynı zamanda aşık müziği ve muğam yaratıcılığı alanlarında eserleri bulunmaktadır. Burada özellikle şah-pərdə akorunun tonik, subdominant ve dominant fonksiyonundaki sesine dikkat çektik. Bu akorun gösterilmesi, her şeyden önce, aşık polifonisi olgusunun harmoni konusu çerçevesinde incelenmesi açısından elbette önemlidir. Bu çalışmada Bayram Hüseynli'nin Gödek donu, Mirzəcanı, Göyçe gözəlləməsi, Kəhrəmanı və Şahsevənı adlı beş aşık havası analiz edilmiştir. Bu araştırma nitel araştırma türlerinden doküman analizi türündedir. Araştırma kapsamına bu beş aşık havasının alınmasının nedeni onların popüleritesidir. Bu aşık havaları, Aşık Teymur Hüseynov (Şamkor) tarafından notaya alınmıştır, 1960 yılında yayınlanmıştır. Aşık müziğinin piyano ve vokal için işlenmesinin önemli tarafı piyano eşliği alanında kendine özgü gelenekleri olan aşık vokal müziği türünü daha geniş kitleye ulaşmasına neden olmuştur. Burada sazın yerini adeta piyano almış ve dolayısıyla sazın klasik yaylı yapısının sesleri eşikte çalınmıştır. Böylece Azerbaycanlı müzikolog-bilim adamı-besteci Bayram Hüseynli, sazın karakteristik akorlarını taklit ederek piyanoda aşık eşliğinin temellerini atmış oldu. Bu akorun incelenmesi, saz çalgısının çeşitli akortlarıyla benzerlikler gösterdiğini ortaya koymuştur.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Aliyeva, S. (2025). Bayram Hüseynli'nin piyano ve vokal eşliğinde icra ettiği aşık havalarının müzikal analizi. *Türk Müziği*, 5(1), 17-27. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010627>

Giriş

Azerbaycan etnomüzikolojisinin gelişimi, evrimi ve farklı alanlarının gelişme sürecinde birçok tanınmış bilim insanının çalışmalarının önemli bir rol oynadığı inkar edilemez bir gerçektir. Bu nedenle, günümüzde Azerbaycan etnomüzikolojisinin önemli tarihsel gelişim aşamalarının izlenmesi ve bu sürecin yeniden gözden geçirilmesi, güncel konulardan biridir. Bu bağlamda, profesör Bayram Hüseynli'nin bir etnomüzikolog olarak günümüzde de geçerliliğini koruyan çok yönlü bilimsel faaliyetinin incelenmesi, onun Azerbaycan etnomüzikolojisindeki rolünü ve yerini belirlemeye olanak tanımaktadır. Profesör, ünlü etnomüzikolog-bilim insanı ve besteci Bayram Hüseynli (1923-1992) Üzeyir Hacıbeyli'nin, Boris Zeydman'ın ve müzik bilimci Viktor Belyayev'in okullarının tanınmış öğrencilerinden biri olmuş, Azerbaycan müzik kültürünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

¹ Öğretim Görevlisi, Bakü Koreografi Akademisi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Bakü, Azerbaycan. E-mail: aliyeva.sabina87@bk.ru ORCID: 0009-0009-5314-719X



Fotoğraf 1. Bayram Hüseyinli (Kızı Sevinç Hüseyinlinin kişisel arşivinden)

Bayram Hüseyinli'nin çalışmalarının gelişiminin ikiye ayırmak mümkündür. XX. yüzyılın 40-60'lı yıllarında başarılı bir besteci olarak çıkış yaptıktan sonra, 60'lı yıllardan itibaren ömrünün sonuna kadar bestecilik deneyimini yalnızca milli folklor çalışmalarımızın gelişimine yöneltmiştir.

B. Hüseyinli, Azerbaycan Devlet Konservatuarı'ndan Boris Zeydman'ın bestecilik sınıfından mezun olmuştur. Bilindiği üzere birçok Azerbaycan bestecisi XX. yüzyılın başlarında folklor örneklerinin toplanmasına hizmet etmiştir (Mammadova, 2024). Burada Asef Zeynalli, Gara Garayev, Tofik Guliyev, Zakir Bağirov, Seid Rüstemov ve diğer bestecilerin adları anılabilir. Ancak Bayram Hüseyinli'nin halk müziği örneklerinin toplanması, belgelendirilmesi, yazıya alınması konularına olan ilgisinin yüksekliği ile birlikte bir besteci ve etnomüzikolog olarak faaliyetini sürdürmeye devam etmiştir. Onun faaliyeti ile ilgili yapılan incelemeler sırasında Prof. Vidadi Halilovun Bayram Hüseyinli'nin doğumunun 70. Yılı nedeniyle "Halk" gazetesinde yayınlanmış "Halk sanatının araştırılmasına adanmış ömür" adlı makalesinde, Bayram Hüseyinli'nin çalışmaları hakkında yazmıştır (Halilov, 1993). Bir diğer etnomüzikolog Ariz Abdulaliyev "Bayram Hüseyinli: Alim, Öğretmen, Besteci" eserinde hayatı, eserleri ve yaptığı araştırmalara değinmiştir (Abdulaliyev, 1999). Hasan Adıgözelzade "Azerbaycanda etnomüzikolojinin yaranması ve inkişafı" isimli araştırma çalışmasında Bayram Hüseyinlini dans janrının araştırmacısı olarak değerlendirmiştir (Adıgözelzade, 2008). Aynı zamanda müzikolog M.S. İsmayilov'un doğumunun 90., Bayram Hüseyinli'nin doğumunun 80. ve müzik araştırmaları sınıfının kuruluşunun 70. senesi nedeniyle Bakü Musiki Akademisinde düzenlenen konferansla ilgili Cemile Hasanova'nın makalesi yayınlanmıştır (buna atıf ver ve kaynaklara ekle).

Hüseyinli, Azerbaycan'ın farklı şehirlerinde gerçekleştirdiği ekspedisyonlarda topladığı örnekleri Azerbaycan Halk Oyun Melodileri isimli iki ciltli kitabında yayınlamıştır (Hüseyinli, 1966). B.Hüseyinli'nin Azerbaycan Halk Oyun Melodileri (Cild I) adlı kitabı hakkında Doç.Dr. Günay Mammadova, 2024 yılında yayınladığı "Azerbaycan'ın Nahçıvan bölgesinde yapılan etnomüzikolojik çalışmaların sistematik incelemesi" isimli makalesinde bahsetmiş, alimin 1960 'lı yıllarında Nahçıvan'da gerçekleştirdiği ekspedisyon zamanı topladığı ve 25 yallı dansı örneğini notaya alarak yayınlaması hakkında bilgi vermiştir (Mammadova, 2024).

B.Hüseyinli'nin bestecilik faaliyetini aydınlatmak için Azerbaycan Besteciler Birliği'nin arşivinde bulunan verilere başvurdum. Onun 40-60'lı yıllarda yazılan tüm eserlerinin listesi, Azerbaycan Besteciler Birliği'nin kurultaylarında, plenumlarda icra edilen tarihleri hakkında bilgileri topladım.

Bayram Hüseyinli'nin yazdığı Simfoniatta, "Sülh uğrunda" adlı senfonik poema, çocuklar için farklı türlerdeki eserleri, topluluk eserleri, dram müziği, 1000'e yakın dans, aşık melodileri ve halk şarkılarının nota yazımları müzik topluluğu ve sanatseverler tarafından takdirle karşılanmıştır.

Plenumlarda B. Hüseyinli'nin seslendirilen eserlerinin el yazmaları, Salman Mümtaz adına Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi'nde saklanmaktadır.

Bugün B. Hüseyinli'nin halk enstrümantal dans müziği ile ilgili araştırmaları, artık milli müzik bilimi klasiklerimizden biri haline gelmiştir. Halk şarkıları, dansları, aşık havaları ve renkler onun ilgi odağındaydı. Bayram Hüseyinli'nin yaratıcılığında çalışmanın üç yönü vurgulanmalıdır: 1) halk şarkılarının çalışmaları, 2) halk danslarının çalışmaları, 3) aşık şarkılarının çalışmaları.



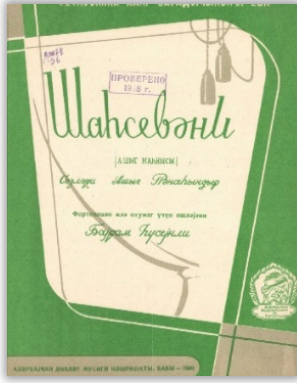
Fotoğraf 2. Gödek donu notasyonu (Web 1)



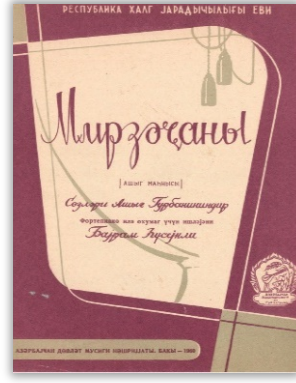
Fotoğraf 3. Kahramanı notasyonu (Web 2)



Fotoğraf 4. Göyçe gözəlləməsi notasyonu (Web 3)



Fotoğraf 5. Şahsevəni notasyonu (Web 4)



Fotoğraf 6. Mirzəcanı notasyonu (Web 5)

Yukarıdaki fotoğraflarda (2,3,4,5,6) sanatçının beş aşık işlemesi 1960 yılında yayınlanmış baskılarının resimleridir. Tüm bu aşık işlemleri Aşık Teymur Hüseynov'un seslendirmesinden Gamber Hüseynli tarafından notaya alınmış ve B. Hüseynli tarafından ses ve piyano için icra edilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Günümüzde aşık harmonisinin prensipleri bir takım teorik konular çerçevesinde incelenmektedir. Örneğin Azerbaycanlı müzikolog, doçent D. Mamedova'nın "Müzik Teorisi" adlı ders kitabında, aşık müziğinin akorları, karakteristik adlarıyla teorik materyal olarak gösterilmektedir. Özellikle akorlar bölümünde D. Mamedova (2006): "Çeyrek yapılı akorlar Azərbaycan bestecilerinin eserlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu akorların kökeni ve mahiyeti esas olarak aşık müziği çalgısının akort sistemiyle ilgilidir. Bu nedenle bu çeyrek akorlara sıklıkla enstrümanın kökleri denir. Örneğin, mükəmmel bir dördlü üzerine kurulmuş bir monokorda (f-b-c1) "Şah perde kök tonik akoru" veya "Çingene kök tonik akoru" veya "Ortak kök tonik akoru" denir" (s.27). Müziksel materyalin analizi biçimindeki makalem, bu tür teorik kuralları açıklamak için oldukça kullanışlı bir kaynak olacaktır.

Araştırma Problemi

Bu araştırmanın amacı B. Hüseynli'nin çalışmalarının bir kesitinin bilimsel açıdan incelenmesidir. XX. yüzyıl Azerbaycan müzik kültürüne katkısı sadece müzikoloji alanındaki başarılarıyla ifade edilmiyor. Yerli folklor kaynaklarının pek çok teorik sorusuna yaratıcı çözümler aradı. Bunlardan biri de vokal-enstrümantal âşık minyatürü türüdür. Besteci B. Hüseynli'nin arayışları ve yenilikleri burada da yansıyor. Araştırma problemi; B. Hüseynli'nin beş adet sesli ve çalgısal aşık minyatürü örneğinden yola çıkarak, sazın piyano çalgısındaki ayarlarının klasik üçlü - tonik, subdominant ve dominant - işlevlerine yansımalarının analizi nasıldır?

Yöntem

Araştırma Modeli

Burada tarihsel bilgi, anlatım araçlarının analiziyle iç içe geçmiştir. Bilgiler aşık polifonisi teorisi sahasından gelmektedir. Saz yapılarının desenleri, B. Hüseyinli'nin beş adet sözlü ve çalgısal minyatürü örneği kullanılarak incelenmiştir.

Dokümanlar

Ana belge, yüksek lisans tezimi yazarken elime geçen müzikolog ve besteci B. Hüseyinli'nin çok yönlü eseridir. Azerbaycan'ın çeşitli arşivlerinde, Azerbaycan'ın seçkin müzik adamı B. Hüseyinli'nin yaratıcılığının tüm yönlerini belirlememize yardımcı olan önemli materyaller buldum ve topladım. 1960 yılında 2500 adet tirajı olan aşık düzenlemelerinin yayınlanması, profesör B. Hüseyinli'nin aşık müziyi alanındaki başarılarını anlatan olağanüstü yaratıcı bir belgedir.

Analiz

Bu maklede, M. İsmayilov, B. Hüseyinli, A. Badalbeyli, A. Eldarova, T. Mamedov, K. Dadaşzade ve İ.Koçerli gibi önde gelen Azerbaycan müzikologları ve bilim adamlarının ulusal müzik kaynaklarının analiz yöntemi temel alınmıştır.

Bulgular

Gödek Donu

Gödek donu aşık havası küçük piyano girişiyle başlar, fis-segahda çalar. Birçok aşık eşlik tekniklerinden bu şarkının düzenlemesinde Bayram Hüseyinli, tonik seslerinde prima, terziya, kvinta seslerinin sekunda aralığıyla seslendirilmeyi göstermiştir. Burada iki oktavlı unison seslerine başvurularak, beyitlerin ikinci güçlü kısımlarında ostinato elementi yerleştirilmiş ve eşlikte özel melodiklik elde edilmiştir. Genel olarak ise, eşlik iki işlev – tonik ve subdominant temelinde gelişmektedir. “Gödek donu” aşık havası daha önce şah perde kökünde çalınırken, şu anda baş perde kökünde çalınmaktadır. Böylece, piyano eşliğinde kvinta sekunda birleşimleri öne çıkmaktadır. Bu da sazın belirtilen köküyle ilgilidir (Eldarova, 2018).

Mirzecanı



Figür 1. Mirzecanı² notasyonu ve Youtube videosu ([Web 6](#))

Figür 1'de “Mirzecanı” aşık havasının nota yazımını görmekteyiz. Bu, fis-segah tonundadır. Eşlik ise D-dur tonallığında çalmaktadır. “Mirzecanı” aşık havasının düzenlemesinde, ana tonun sekunda aralığıyla kalınlaştırılması tekniği geniş bir şekilde kullanılmıştır. Bununla birlikte, şarkının piyano giriş kısmında sekunda-kvarta temel dayanak

2 Sözləri- Aşık Kurbani'nindir.

oluşturmaktadır. Melodinin eşliği ise tonik sesleri üzerinde bir beyit ostinatosu şeklinde kurulmuştur. “Mirzecanı” aşık havası şah perde kökünde çalınmaktadır.

Göyçe Güzellemesi

Oxumaq

Ba-şı-na dön -

-dü-yüm, be-lo, ay qa-şang pa - ri, ba-şın-da dön -



Figür 2. Göyçe Güzellemesi³ notasyonu ve Youtube videosu (Web 7)

Figür 2’de “Göyçe güzellemesi”nin nota yazımını görmekteyiz. Bu hava g-rast tonunda çalınır. Bu aşık havasının düzenlenmesinde eşlik partisi, farklı derecelerde kvarta-sekunda-kvarta yapısındaki akorların çalınmasıyla karakterizedir. Bu aşık havası aşıklar tarafından şah perde kökünde çalınmaktadır.

Kahramanı

Oxumaq *a tempo*

Du - rum do - la - nım ba - şı - na,

qa - şı, gö - zü qa - ra, Cey - ran.



Figür 3. Kahramanı⁴ notasyonu ve Youtube videosu (Web 8)

Kahramanı aşık havası fis-segah tonunda çalınır, geniş piyano girişiyle başlar. 3. resimde nota yazımını görmekteyiz. Piyano eşliğinde genellikle tonika-dominanta vurgusu yapılır. Bu şarkının düzenlenmesinin yazarı, aşık ögesini fis-segah tonunun ana tonu olan d sesinin sekunda kalınlaşması (Sposobinin terimi) ile karakterize etmektedir. Bu aşık havası şah perde kökünde çalınmaktadır.

3 Sözleri- Aşık Elesger’indir

4 Sözleri- Aşık Elesger’indir

Şahseveni



Figür 4. Şahseveni⁵ notasyonu ve Youtube videosu (Web 9)

Figür 4'te Şahseveni aşık havasının nota yazımını inceleyelim. "Şahseveni" aşık havasının düzenlemesinde B. Hüseyinli, aşık müziğine özgü harmonik elementleri kullanmıştır. Melodinin tonallığı g-rast olup, eşlik ise e-şur makamındadır.

Genel İnceleme

Azerbaycan bestecilerinin eserlerindeki ikili makam yapısını açıklayan İ.V. Abezgauz, şunları yazmıştır: "Milli makamlarla ilgili farklı halk müziği türlerinde olduğu gibi, Hacıbeyli'nin milli makamlarının melodik tonu her zaman armonik tonla örtüşmez. Melodik ve harmonik temaların uyumu genellikle Hacıbeyli'nin armonize ettiği rast, bayatı-şiraz ve kısmen şur gibi milli makamlarında görülür. Açıkça görülüyor ki, bu tür uyum, intonasyona bağlı bitiş oluştururken, Avrupa dinleyicisinde armonik tonallık hakkında oluşan geleneksel anlayışı bozmamaktadır. Aksine, bu anlayış, Üzeyir Hacıbeyli'nin sentezlediği harmoniyle birçok (ve farklı) melodik ve harmonik tonun uyumsuzluklarıyla karşılaşırken bozulur. Genellikle bu tür uyumsuzluklar, bestecinin armonize ettiği segah, sıkça çahargah vb. makamlarında görülür" (Abezgauz, 1987).

Tariel Memmedov, aşık müziği hakkında "Azerbaycan Aşıklarının Geleneksel Şarkıları" kitabında şunları belirtmiştir: "Şarkılarda ikili makam yapısı oluşur: vokal bölümün tek sesli makamı ve armonisi, enstrümental makam. Farkları şudur ki, tek sesli makamda alınan ton, fonksiyonel bağımsızlığını elde ederek ana rolünü oynayabilir, enstrümental makamda benzer görevi sürekli çalan harmonik kompleks yerine getirir" (Memmedov, 1988).

B. Hüseyinli'nin "Şahseveni" aşık düzenlemesi, Şur-Şahnaz temelinde başlayan bir girişle başlar. Burada başlangıçta paralel kvarta-sekunda-kvarta yapısındaki akor seslenmeleri dikkat çekicidir. Örnek olarak Figür 5'e bakabilirsiniz.

Figür 5. Şahseveni aşık işlenmesi

Genel olarak, bas melodisinin kvinta-kvarta akoruyla kalınlaşması temel armonik elementtir. Yani, basın hareketinde şur melodik kadensiyası kvinta-kvarta kalınlaşma tekniğiyle seslenir.

İkinci armonik araç olarak – sekunda aralığı vurgulanmıştır. İkinci dönemde yine paralel aşağı seslenme kullanılır (sekunda-kvinta yapısındaki akor). Şur tonunu karakterize eden majör ve minör boyalı subdominant akorlarının

5 Sözleri- Aşık Penah Penahov'undur

sıralaması geniş şekilde kadensiya bölümlerinde çalınır. "Şahseveni" aşık havası, aşık müziğinde şah perde kökünde çalınmaktadır. Örnek olarak Figür 6'ya bakabilirsiniz.



Figür 6. Şahseveni aşık işlenmesi

Bayram Hüseynli'nin bu düzenlemelerinde piyano eşliğinde aşık armonilerinin çeşitli yapılı akorları geniş bir şekilde sunulmuştur. Genellikle akorların yapısında sekunda, kvarta, kvinta intervalleri, akorların paralel seslenmeleri, milli makamların diatonik ses dizilerinin eksik oktavaıyla ilgili karakteristik olanaklarına yazar eşikte ulaşmıştır.

Bayram Hüseynli'nin arşiv belgeleriyle tanışmak, bizi şu sonuca ulaştırmaktadır: Araştırmacı sadece dans türüyle değil, Azerbaycan sözlü geleneksel müziğinin diğer türlerine de ilgi göstermiştir. Öyle ki, onun sevdiği öğrencilerinden biri olan profesör Vidadi Halilov'un kişisel arşivinden sunduğu el yazıları arasında bazı örnekler, aynı zamanda çocuk folkloru, lirik şarkılar toplanmıştır. Zamanında etnomüzikolog bilim insanı, sevdiği öğrencisine o nota el yazılarını hediye etmiştir. V. Halilov ise Bayram Hüseynli'nin çalışmaları için el yazısı şeklindeki nota örneklerini bize hediye ettiğini belirtmiştir.



Fotoğraf 7. Azerbaycan Halk Oyun Melodileri (Cild I) adlı kitap kapağı (Web 10)

Bayram Hüseynli, Üzeyir Hacıbeyli'nin Azerbaycan etnomüzikolojisi geleneklerini sürdüren en parlak temsilcisidir. Bayram Hüseynli'nin adı, Azerbaycan etnomüzikolojisinin yaşlı nesli arasında Gubad Gasimov, Emine Eldarova, Memmed Saleh İsmayilov gibi ünlü simalarla birlikte anılmaktadır. Onun etnomüzikolog olarak ilgi alanında olan bilimsel başarıları 4 ana alana yayılmaktadır: Azerbaycan folklorunun incelenmesi, Sınıflandırma konuları, Halk müzik aletleri, halk icrası, Folklorun toplanması.

XX. yüzyılın 70'li yıllarında, Bayram Hüseynli'nin birçok bilimsel eseri Bakü, Moskova ve Alma-Ata şehirlerinde yayımlanmıştır. Bunlar arasında özellikle dans konusuna adanmış araştırmalar öne çıkmaktadır: "Azerbaycan halk dans müziği türlerinin sınıflandırma ilkeleri", "Azerbaycan halk dans müziği türlerinin sosyo-tarihsel temelleri", "Modern Azerbaycan halk müziği yaratımı". Aynı zamanda Bayram Hüseynli, amcası Qenber Hüseynli'nin (Dünya çapında ünlü "Cücelerim" şarkısının yazarı) anısını yâd ederek, Vidadi Helilov ile birlikte "Besteci Kenber Hüseynli" adlı öğretici bir kaynağı müzik camiasına sunmuştur. XX. yüzyılın 80'li yıllarında Bayram Hüseynli'nin bilimsel eserlerinden biri olan "Azerbaycan halk enstrümantal dans müziği" adlı inceleme yayımlanmıştır.



Fotoğraf 8. Bayram Hüseynli öğrencileri arasında (S. Aliyeva'nın kişisel arşivinden)



Fotoğraf 9. B. Hüseynli genç öğrencileriyle (S. Aliyeva'nın kişisel arşivinden)

Bayram Hüseynli tarafından 1984 yılında "Azerbaycan halk müziği yaratımı" dersi için hazırlanan program, bibliyografya ve notografya kitabında yazarın o döneme kadar yarattığı tüm eserlerin listesi verilmiştir. Bu programın çeşitli bölümlerinde onun 20 bilimsel eserinin adı yer almaktadır. Bayram Hüseynli'nin Azerbaycan halk dansı teması ana hat olarak yer almakta ve bu tema doğrultusunda onun faaliyetleri oldukça geniştir. Hüseynli, birkaç halk derlemesinin editörü ve yorumlarının yazarı olmuştur.

Sonuç

Bayram Hüseynli'nin halk müziği örneklerinin toplanması, belgelendirilmesi, yazıya alınmasında büyük hizmetleri olan alimdir. Alimin derlediği folklor koleksiyonları Azerbaycan etnomüzikolojisinin klasikleridir. Danışmanlığında hazırlanan diploma tezleri, müzikolog B. Hüseynli'nin tüm ilgi alanlarını yansıtmaktadır. B. Zeydman'ın sınıfında aldığı bestecilik eğitimi, halk müziği kaynaklı çok sayıda profesyonel eser ortaya koymasına olanak tanımıştır. Besteci ve folklor birlikteliği yönünde B. Hüseynli'ye ait beş aşık ses ve çalgı minyatürünü saymak gerekir. O, besteci Gamber Hüseynli tarafından Aşık Teymur Hüseynovun seslendirdiği ve akabinde notaya alınan beş aşık havasına – "Gödək donu" (sözleri - Aşık Abbas Tufarqanlı), "Mirzəcanı" (sözleri - Aşık Qurban), "Göyçə gözəlləməsi" (sözleri - Aşık Alesker), "Kahramanı" (sözleri - Aşık Alesker) ve "Şahseveni" (sözleri - Aşık Penah Penahov) değinmiştir. 1960. senesinde düzenlenen Azerbaycan Aşıklarının 3. Sempozyumundan sonra, aşık müzik işleme janrı besteciler tarafından ilgi merkezi olmuştur ve Bayram Hüseynli'nin 5 aşık işleme ayrı ayrıca notaya alınarak "Azerbaycan Devlet Müzik" yayın evi yayın evi tarafından yayınlanmıştır. Ama aşık işleme janrının araştırılmasında ve öğrenilmesinde B. Hüseynli'nin rolü çok

büyüktür. Onun bu işlemelerinde piyano eşliğinde seslendirilen aşık müziğinin harmonilerinin farklı yapısal akorları gösterilmiştir. Genellikle akorların bünyesindeki sekunda, kvarta, kvinta intervallerinin zengin kullanma tekniklerine dayanarak işlemelerin araştırmacısı özel aşık müzik seslenmesine erişmiştir.

Makalede Gödek donu, Mirzecan, Kahraman, Şahsevani ve Göyçe güzelleme isimli aşık müziğinin en popüler örneklerinin orijinal seslenmesine dokunmadan vokal ve piyano eşliğinde icra eden Bayram Hüseyinli aşık harmonisinin özelliklerini ortaya çıkartmıştır. Tüm minyatürlerin eşlikleri, besteci B. Hüseyinli'nin Avrupa fonksiyonel harmonisi bakış açısıyla piyanoda saz akorlarının seslendirilmesi alanında arayışını ortaya koymaktadır. Bu işlemeleri analiz ettiğimizde, alimin hem de bir besteci olarak eserin ana melodisine, aşık müziğine has olan elementleri, perdeleri olduğu gibi öne çıkararak mükemmel netice elde ettiğini görmekteyiz. Böylece B. Hüseyinli'nin aşık minyatürleri eşliğinde asıl keşif, tonik, subdominant ve dominant sesleri ifade etmede şah-perde kökünün kullanılmasıdır.

Öneriler

Bayram Hüseyinli'nin piyano ve vokal eşliğinde icra ettiği aşık havalarının müzikal analizi isimli makalede alimin Mirzecan, Kahraman, Gödek donu, Şahsevani ve Göyçe güzelleme adlı vokal ve piyano eşliğinde 5 aşık havasını analiz etdik. Ancak özellikle belirtmek isteriz ki, erişilen arşiv bilgilerine dayanarak etnomüzyisyen alimin 30 aşık müzik işlemesi üzerinde çalıştığı görünmüştür. Bunlardan sadece beşi yayınlanmıştır. Bu sebepten etnomüzikoloji dalında eğitim alan ve araştırma yapan meslektaşlarımızın Bayram Hüseyinli'nin yayınlamayan çalışmalarının araştırılmasında, incelenmesinde ve öğrenilmesinde büyük katkıları ola bilir.

Sınırlılıklar

Makalede Bayram Hüseyinli'nin Mirzecan, Kahraman, Gödek donu, Şahsevani ve Göyçe güzelleme isimli aşık havalarının vokal ve piyano için yazdığı notalarını araştırdım. Bu araştırma çerçevesinde : “Azerbaycan halk dans müziğinin forma ve janrları (tezis)”, “Azerbaycan halk dans müziği”, “Azerbaycan halk dans melodileri” (araştırma işi) 1-cild (“Yallılar”) , “Azerbaycan halk dans melodileri” (araştırma işi) 2-cild (“Halay”)”, “Azerbaycan halk dans müziğinin tür sınıflandırması”, “Azerbaycan halk dans müziğinin tür sınıflandırma prensipleri” (tarihi-sosyoloji temellere göre)” ve “Modern Azerbaycan halk müzik yaratıcılığı” isimli kitapları incelenmiştir.

Bilgilendirme

Bu çalışmada, B.Hüseyinli'nin öğrencileri ile birlikte olan fotoğraflarını kendi kişisel arşivimden kullandım. Alimin kızı Sevinç Hüseyinli'ye fotoğrafları takdim ettiği ve paylaşmam için izin verdiği için teşekkür ederim. Aynı zamanda arşivleri incelememde S. Mumtaz adına Azerbaycan Edebiyyat ve Sanat Devlet Arşivi bürosuna, Bakü Muzik Akademisinin Arşiv bürosuna , Azerbaycan Besteciler Birliği'ne, Azerbaycan Milli Kütüphanesi'ne B.Hüseyinli hakkında sundukları zengin arşiv bilgileri için teşekkür ederim.

Kaynaklar

- Abdulaliyev, A.E. (1999). *Bayram Hüseyinli–alim, pedaqoq, besteci*. Bakü Elm Yayınevi. S.220-235.
- Abezqauz, İ.V. (1987). *Üzeyir Hacıbəyov'un "Koroğlu" operası. Bestekarın sanatsal keşifleri hakkında*. Sovet bestecisi Yayınevi.
- Adıgözelzade, H.(2008). *Azerbaycanda etnomüzikolojinin yaranması ve inkişafı*. Adıloğlu Yayınevi
- Bağırov, N. H. (1989). *Azerbaycan müziğinin bazı özellikleri*. Harmoniya ders kitabı. Maarif Yayınevi
- Belyaev, V. M. (1963). *SSCB halklarının müzik tarihi üzerine denemeler*. Moskova: Devlet Müzik Yayıncılığı.
- Eldarova, E. (2018). *Azerbaycan aşık sanatı*. Ergüneş Yayınevi.
- Hacıbeyli, Ü. (2014). *Azerbaycan halk müziğinin temeli*. Tehsil Yayınevi.
- Halilov, V. (1993). *Halk sanatının araştırılmasına adanmış ömür*. Halk qazetesi.
- Hüseyinli, B. (1960). *Gödek Donu*. Bakü Yayınevi.
- Hüseyinli, B. (1960). *Göyçe güzelleme*. Bakü Yayınevi.

- Hüseynli. B. (1960). *Kabramanı*. Bakü Yayınevi.
- Hüseynli. B. (1960). *Mirzecanı*. Bakü Yayınevi.
- Hüseynli. B. (1960). *Şahseveni*. Bakü Yayınevi.
- Hüseynli. B. (1965). *Azərbaycan Halk Oyun Melodiləri (Cild I)*. Azərneşr Yayınevi.
- Hüseynli. B. (1966). *Azərbaycan Halk Oyun Melodiləri (Cild II)*. Azərneşr Yayınevi.
- Mammadova, G. (2024). Azərbaycan'ın Nahçıvan bölgəsində yapılan etnomüzikoloji çalışmalarının sistematik incelemesi. *Türk Müziği*, 4(3), 273-280. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13883961>
- Memmedov, T.A. (1988). *Azərbaycan aşıkclarının geleneksel havaları*. Işık Yayınevi
- Memmedova, D.M. (2006). Azərbaycan makamlarının diatonik olanaklarına dayanan akor dairesi. *Müzik dünyası*, 1-2, 27.
- Memmedova, D.M. (2006). *Müzik teorisi*. Ders kitabı. Bakü: Mutarcim.
- Quliyev, İ. (1955). "*Yanıq Keremi*." Sözleri: Aşık Keremindir. Pişano ile söylemek için düzenleme. Azərbaycan Devlet Müzik Yayıncılığı.

Web siteleri

- Web 1. [b.huseynli_godek_donu.pdf](#)
- Web 2. [b.huseynli_gehremeni.pdf](#)
- Web 3. [b.huseynli_goyce_gozellemesi.pdf](#)
- Web 4. [Huseynli_B_wahseveni.pdf](#)
- Web 5. [b.huseynli_mirzecani.pdf](#)
- Web 6. https://www.youtube.com/watch?v=US3_oTzo_Zw
- Web 7. <https://www.youtube.com/watch?v=s7ut5ukNOGw>
- Web 8. https://www.youtube.com/watch?v=H_GjQyRYZVlk
- Web 9. <https://www.youtube.com/watch?v=ks-ZeFuUjVI>
- Web 10. [Huseynli_B_Az_xalq_reqs_melodiyalari.pdf](#)

Yazar Özgeçmişi



Sabina Aliyeva Azərbaycan'da doğmuştur. 1996-2001 yıllarında 1 sayılı Üzeyir Hacıbəyov adına müzik okulunu bitirmiş, 2002-2006 yıllarında Üzeyir Hacıbəyov adına müzik kolejinden mezun olmuş, 2003-2006 Bülbül adına 2 no-lu Mingəçevir şəhər müzik okulunda konsermayster və ögretmen olaraq çalışmış, 2006-2010 Üzeyir Hacıbəyli adına Bakü Müzik Akademisinde lisans, 2017-2019 Azərbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət Üniversitesinde yüksek lisans yapmışdır. **Kurum:** Bakü Koreografi Akademesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik bölümünde öğretim görevlisi olarak 2020'den beri çalışmaktadır. **E-mail:** aliyevasabina87@bk.ru **ORCID:** 0009-0009-5314-719X

Musical analysis of the ashik melodies performed by Bayram Hüseynli with piano and vocals

Abstract

In Azerbaijani music folklore, ashik melodies hold an important place. Bayram Hüseynli has works in the fields of authentic folklore, ashik music, and mugham creativity. Here, particular attention is drawn to the tonic, subdominant, and dominant function of the shah-pardeh chord. The demonstration of this chord is crucial, especially when studying the phenomenon of ashik polyphony within the framework of harmony. In this study, five ashik melodies by Bayram Hüseynli – Gödek Donu, Mirzecanı, Göyçe Gözellemesi, Kahramanı, and Şahseveni – are analyzed. This research is a document analysis within qualitative research methods. The reason these five ashik melodies were chosen for the research is their popularity. These ashik melodies were transcribed by Ashik Teymur Hüseynov (Shamkor) and published in 1960. The significance of arranging ashik music for piano and vocals is that it has allowed this unique genre of ashik vocal music, with its own traditions, to reach a broader audience. In this case, the piano has almost replaced the saz, and therefore, the sounds of the classic bowed string structure of the saz have been played in the accompaniment. In this way, Azerbaijani musicologist, scientist, and composer Bayram Hüseynli laid the foundations of ashik accompaniment on the piano by imitating the characteristic chords of the saz. The examination of this chord reveals that it bears similarities with various tunings of the saz.

Keywords: Azerbaijani ashik music, arrangement, Bayram Hüseynli, ethnomusicology, mode, song

Araştırma Makalesi

Ahmet Meter'in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi¹

İbrahim Alperen Kozak² ve Kibele Kıvılcım Çiftçi^{3*}

Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 27 Kasım 2024

Kabul: 23 Ocak 2025

Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Ahmet Meter
Cümle
Kanun
Motif
Taksim

Öz

Ahmet Meter, enstrümanı üzerindeki hakimiyeti, icrâları ve tavrı ile kanun çalım tekniğinin gelişmesinde önemi büyük olan bir sanatçıdır. Türk müziği üslubu ile kendinden sonra gelen kanun icrâcılarına yol göstermiş, icrâları ile müziğimizin gelişmesinde etkili rol oynamıştır. Araştırmada, Ahmet Meter'in Hüzzâm taksimi motif ve cümle yapıları açısından analiz edilmiştir. Araştırma, Ahmet Meter'in Hüzzâm taksimi üzerine yapılan ilk çalışma olması, taksim üzerinde yapılan melodik özelliklere dayalı analiz içermesi, Meter'in icrâcı tavrının belirlenmesi ve diğer araştırmacılar için yazılı bir kaynak imkânı sağlaması açısından önemlidir. Ahmet Meter'in Hüzzâm taksiminde motif ve cümle yapılarının ortaya çıkartılması durumu bu araştırmanın problemidir. Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi/analizi kullanılmıştır. Ahmet Meter'in Hüzzâm taksimi üzerinde yapılan analiz çalışmasında üç temel ölçüt belirlenmiştir. Bunlardan ilki taksimde sık kullanılan motif ve cümle tekrarlarıdır. İkinci ölçüt cümlelerin uzunluğu ve kısalığıdır. Son olarak cümlelerde yer alan kromatik kullanımlar, analiz için belirlenen ölçüt olmuştur. Bu ölçütler doğrultusunda yapılan analize göre, Hüzzâm taksimde cümle yapılarının ve bunlardan oluşan bölümlerin oldukça uzun olduğu ortaya çıkmıştır. Sekileme tekrarlarının yoğun bir şekilde kullanılması ile motif ve cümle yapılarının oluştuğu ve dolayısıyla aynı nota kümelerinin kullanılmasıyla bu yapıların da sıklıkla birbirini tekrarladığı sonucuna varılmıştır. Taksim icrâlarında ifade gücünü simgeleyen en temel öge cümledir. Özgün ve nitelikli cümle yapıları, kompozisyonda, dinleyici tarafından da hissedilebilen ve icracının müzikal ifadeleri, duyguları hakkında fikir veren, estetik denge ve ahengin icracıda var olması gerektiği inancını destekleyen son derece önemli yapı taşlarıdır. Cümlelerin kendinde bulunan tüm özellikler yaratılan eserin de aynı özellik ve kalitede olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla her taksim analiz çalışmasında, taksimin başlı başına bir eser olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Alanda yapılması planlanan diğer analiz çalışmalarında, makamsal ve teknik analizlerin yanı sıra cümle analizlerinin önemsenmesi ve çalışmalara dahil edilmesi önerilmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Kozak, İ.A., ve Çiftçi, K.K. (2025). Ahmet Meter'in hüzzâm taksiminde kullandığı motif ve cümle yapılarının analizi. *Türk Müziği*, 5(1), 29-47. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010660>

Giriş

Günümüzde özellikle taksim icrâlarında, makâm bilgisi, makâma hâkimiyet ile birlikte üstün teknik beceriye sahip olmanın beklendiği açıkça görülmektedir. Türkiye'de özellikle kânun icrâcılığında bu özellikleri kendinde taşıyan ve solo icrâlarında ortaya koyan birçok ismi söylemek mümkündür. Bazı isimler vardır ki belli dönemlerde ekol olmuş ve sonraki dönemlere kendi tavırlarını yansıtmışlardır. Bu isimlerden ilk akla gelenler tarihi süreçte kronolojik sıralamayla; 15. yy da

¹ Bu makale birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Mezunlu, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: ialperen.kozak@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9349-8394

³ İletişimdeki yazar: Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye. Email: kibeleci@mggu.edu.tr ORCID: 0000-0001-7838-1112

İshak, 19. yy da Hacı Arif Bey, 19. ve 20. yy da Artaki Candan, Numan Efendi, Ahmet Yatman, Hasan Gür, 20. yy da Hasan Ferit Alnar, İsmail Baha Süreksan, Vecihe Daryal, İsmail Tezelli, Yakup Fikret Kutluğ, İsmail Şençalar, Sadettin Öktenay, Necati Yıldızdoğan, Gültekin Aydoğdu, Cüneyt Kosal, Nevzat Sümer, Nuri Şenneyli, Erol Deran, Ruhi Ayangil, Bekir Reha Sağbaş, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Tahir Aydoğdu, İhsan Özer, Bülent Uyaroglu, Göksel Baktagir'dir. Bu icrâcılar arasında özellikle Ahmet Meter günümüzde yaşayan bir icrâcı olarak, kanun sazına hakimiyeti ve teknik becerisi sayesinde kendinden sonra gelenlere icrâya kattığı yeni çalım teknikleri ile örnek olmuş ve olmaya da devam etmektedir.

Bu icrâcıların çalım teknikleri, saza hâkimiyetleri ile birlikte makâm bilgileri ve yaratıcılık özelliklerinin en belirgin görüldüğü form kuşkusuz taksim formudur. Taksim Arapça kökenli bir kelime olup, bir veya birden fazla saz sanatçısının doğaçlama olarak yaptığı ezgiler bütünüdür. Tanrıkorur'a göre (2003) "İleri saz tekniği ile yüksek makâm bilgisinin yanı sıra üstün bir bestecilik ve zamanlama kabiliyetini gerektiren bir formdur. Saz sanatkârının belirli bir eseri seslendiren yorumcu seviyesinden kendi iç dünyasını sazındaki hünere döken bir yaratıcı seviyesine yükseldiği asil bir anlatım" olarak ifade edilmektedir (Tanrıkorur, 2003, s. 51).

Klâsik Türk müziğinin çalgı müziği formları içerisinde, temel odağının solo doğaçlama olduğu düşünülen taksim, çalgı müziğinin önemli icrâ biçimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Klâsik Türk müziği çerçevesi içerisinde verilen, çalgıya yönelik eğitim modellerinde, taksim formu üzerinden bir uygulamanın sınırlı sayıda ve yetersiz olduğu da yapılan araştırmalar ölçüsünde tespit edilmiştir. Bu araştırmaların birçoğunda hedeflenen, öğrenci veya icrâ eden kişinin, taksim yapmaya ilişkin görüşlerinin ortaya çıkarılması ile birlikte bu konudaki yeterliliklerinin ve karşılaştıkları zorlukların belirlenmesi olmuştur. Bu değerlendirmelerin sonucunda ise eğitim sürecinde, taksim çalışmalarına yer verilmesi önermelerinde bulunulmuştur (Çalhan & Yokuş, 2019). Tüm bu araştırmaların paralelinde, Türkiye'deki kânun metotları incelendiğinde; metotlarda belli başlı etütlerin yer aldığı, etütlerin yetersizliği ile birlikte taksim formuna yönelik açıklayıcı bilgi ve uygulamaların gösterilmediği tespit edilmiştir. Ayrıca kânun icrâsı alanında, görsel ve işitsel materyallerin azlığı, teknik bilgi ve uygulamalara yönelik örneklemenin yetersizliği, bu alanda kaynak ve materyal oluşturma çabasını gerekli göstermektedir. Çalgı icrâcılığı alanında yapılacak olan her türlü teorik ve uygulamalı araştırma, hem belli bir üslûp ve tavrın kazanımı açısından hem de çalım tekniklerine yönelik ileri seviye icrâyı desteklemesi yönünden oldukça önemlidir.

Ahmet Meter, enstrümanı üzerindeki hakimiyeti, icrâları ve tavrı ile kanun çalım tekniğinin gelişmesinde önemi büyük olan bir sanatçıdır. Meter'in, icrâsındaki yenilikler sayesinde kendinden sonra gelen kanun sanatçılarına yol gösterdiği ve çoğu sanatçı tarafından benimsendiği bilinmektedir. Araştırma, Ahmet Meter ve taksim icrası üzerine yapılan ilk araştırma olması sebebi ile önemlidir. Ayrıca kânun icrâcılığı alanına, taksim gibi önemli bir form üzerinden materyal ve kaynak oluşturmaya yönünden katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Ahmet Meter'in Yaptığı Çalışmalar

Ahmet Meter'in kânun çalgısıyla iştirak etmiş olduğu albümler aşağıdaki Tablo 1'de sıralanmıştır. Ancak gösterilenlerin dışında Meter'in icrâcı olarak bulunduğu başka albümlerin de olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada incelenen taksim; albüm çalışmaları haricinde ulaşılabilen bir kaset kaydında yer alan Hüzâm taksimidir.

Tablo1. Ahmet Meter'in enstrümantal icrâsına yönelik albüm çalışmaları.

Eser Adı	Tarihi	Yayıncı
İspanyol Rüyası	1991	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Kânun İle Sevilen Şarkılar 1	1993	Mu-Yap
Kânun İle Sevdığınız Şarkılar 1	1993	Kalite Ticaret Plak
Kânun İle Sevdığınız Şarkılar 2	1998	Kalite Ticaret Plak
Türk Sanat Müziği Arşivi- Kânun	-	DMS Dünya Müzik
Efsane	2007	Pan Yayıncılık

Çalışmanın Hüzûzâm taksim ile sınırlandırılmasının sebebi, Meter'in diğer taksimleri göz önünde bulundurulduğunda seçilen taksimde kullandığı icrâ tekniklerinin diğer taksimleri ile benzer nitelikte olması ve tüm teknikleri karşılıyor olmasıdır.

Tablo 2. Ahmet Meter'in icrâcı olarak bulunduğu albüm çalışmaları

Eser Adı	Tarihi	Yayıncı
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 5 Cevdet Çağla	1993	Mu-Yap
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 6 Şevki Bey	1993	Mu-Yap
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 7 Hacı Arif Bey	1993	Mu-Yap
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 8 Şerif İçli	1993	Mu-Yap
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 9 Yesari Asım Arsoy	1993	Mu-Yap
Türk Musikisinin Unutulmayan Bestecileri 10 Şükrü Tunar	1993	Mu-Yap
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 1	1994	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 2	1994	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 3	1994	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 4	1995	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 5	1995	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 6	1995	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 7	1997	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 8	1998	Kalite Ticaret Plak
Türk Müziğinde Unutulmayan Süper Şarkılar 9	1999	Kalite Ticaret Plak
Saz Eserleri	1992	Kalite Ticaret Plak
Süper Rumeli Türküleri	1994	Kalite Ticaret Plak
Süper İstanbul Türküleri	1994	Kalite Ticaret Plak
Türk Sanat Müziği Arşivi Ud	-	Kalite Ticaret Plak
Ud ile Sevdığınız Şarkılar 1	1996?-	Kalite Ticaret Plak
Ud ile Sevdığınız Şarkılar 2	1993	Kalite Ticaret Plak
Ud ile Sevdığınız Şarkılar 3	1996	Kalite Ticaret Plak
Ud ile Sevdığınız Şarkılar 4	1998	Kalite Ticaret Plak
Keman İle Sevdığınız Şarkılar 2	1996	Kalite Ticaret Plak
Keman İle Sevdığınız Şarkılar 3	1998	Kalite Ticaret Plak
Klarnet İle Sevdığınız Şarkılar 1	1996	Kalite Ticaret Plak

Ahmet Meter'in Diğer Kânun Sanatçıları Arasındaki Yeri

Klâsik Türk müziği kânun icrâcılığında, geçmişten günümüze birçok isim öne çıkmış ve bu alanda ekol olmuşlardır. Günümüzde ulaşabildiğimiz en eski işitsel kayıtların, Kânunî Hacı Ârif Bey' e ait olduğu bilinmektedir. Hacı Ârif Bey'den önce, XV. Yüzyıla varıncaya dek, Kânunî İshak, Şâdi, Şah Maran, Hoca Abdullah Merverid, Kara Sührâb, Alemşâh ve daha birçok isim sayılabilmektedir. Ancak bu icrâcılara ait görsel veya işitsel kayıtlar günümüzde mevcut değildir. XIX. Yüzyıla gelindiğinde Kânûni Hacı Ârif Bey ile bir birlikte yeni bir ekol başlamış, sonraki silsile Artaki Candan, Numan Efendi, Ahmet Yatman, Hasan Gür, Hasan Ferit Alnar, İsmail Baha Süreksan, Vecihe Daryal, İsmail Tezelli, Yakup Fikret Kutluğ, İsmail Şençalar, Sadettin Öktenay, Necati Yıldızdoğan, Gültekin Aydoğdu, Cüneyt Kosal, Nevzat Sümer, Nuri Şenneyli, Erol Deran, Ruhi Ayangil ve Bekir Reha Sağbaş ile devam etmiştir. Günümüzde bu isimlerin devamı olarak, Ahmet Meter, Halil Karaduman, Tahir Aydoğdu, İhsan Özer, Deniz Göktaş, Bülent Uyaroglu, Göksel Baktagir ve Taner Sayacıoğlu gösterilmektedir.



Fotoğraf 1. Ahmet Meter (Web1)

Taksim Formu

Akdoğu'ya göre (1989) taksim formu, hem sözel hem de çalgısal olmak üzere iki kolda gösterilmekte olup, çalgısal taksimin tarihi süreçte X. Yy. 'a dayandığını belirtilmektedir. Buna örnek olarak, Fârâbî'nin çalgısıyla zaman zaman dinleyenleri güldürdüğü, zaman zaman ağlattığı ve zaman zaman da uyuttuğu bilgisini paylaşmış; bunun bugün "taksim" adı verilen çalgısal türün dinletilmesinden başka bir şey olmadığını belirtmiştir. Farâbî ile ilgili durumun açıklanmasında Günaydın'ın çalışmasında bahsettiği bilgilerin de faydalı olacağı düşünülmektedir. Günaydın'a göre (2018) kişinin hayatında, planlanmışın dışında gerçekleşen bazı olaylar rastlantısal bir kurgu olarak nitelenmektedir. Bu kurguda, kişinin yaşadıkları kendi kontrolü dışında gerçekleşmekte ve tecrübe ile birlikte bireylerin kişisel gelişimlerinin sağlanması için imkânlar doğmaktadır. Kişinin hayatı ile ilgili bu örnekler, doğaçlama kavramı ile birebir ilgili olup günlük hayat akışı içerisinde belirgin olarak kendini göstermektedir. Günaydın, doğaçlamanın "günlük hayatın yanı sıra müzik, fotoğraf, resim, tiyatro gibi birçok sanat dalının içinde varlığını sürdüren bir kavram" olduğunu söylemektedir (s. 1). Bununla birlikte müzikal açıdan değerlendirildiğinde doğaçlama, bir müzik türünün içinde aktif olarak kullanılıyor olup olmamasından bağımsız olarak her türlü müziğin zeminini oluşturmaktadır (Akdoğu, 1989: 1).

Bir terim olarak "bölme, bölüştürme" anlamına gelen taksim, bir doğaçlama çeşididir. Akdoğu (1989), taksim teriminin musikideki kullanım sebebi olarak şu açıklamayı yapmıştır; "*Taksim sözcüğünün müzik diline yerleşmesi; büyük bir olasılıkla, halk arasında, becerilerin bölünerek ezgiye dağıtımı sonucunda olmuştur*" (Akdoğu, 1989: 1). Taksim, XIV. yüzyılda Yunus Emre'nin bir şiirinde ve XV. yüzyılda müzik kuramcısı Ali Şah'ın yazmış olduğu bir eserde "nehavt eylemek" olarak kullanılmıştır. Yine XV. yüzyıl müzik kuramcılarının olan Kırşehirli Yusuf ve Seydi'nin edvarlarında ise "makâm gösterme" olarak adlandırılmış, XVII. yüzyıla gelindiğinde günümüzdeki gibi taksim terimi kullanılmaya başlanmıştır. Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde de bu şekilde yer aldığı görülmüştür (Akdoğu, 1989: 1-2). Günümüzde taksim bir müzik terimi olarak Öztuna'da (2000); "Türk mûsikisinde saz veya sözle yapılan ve usûlsüz olan irticâli solo olarak" açıklanmıştır. Aynı zamanda Öztuna, bu formun icrâsının zor olduğunu belirtmiş, taksim etmenin bir tür isticâli bestekârlık olduğundan da bahsetmiştir (s. 368).

Tanrıkorur'a göre (2001) taksim, icrâsı en güç olan saz müziği formlarından birisidir. Bu formun icrâsında sanatçının, kendi iç dünyasını ve sazındaki hünerlerini bir araya getirdiğini söylemektedir. Ayrıca taksim eden kişinin, saz icrâcılığında ileri seviyede olması gerektiğini ve makâm bilgisi yanında bestecilik ve zamanlama kabiliyetine sahip olması gerektiğini belirtmektedir (s. 134-135).

Taksim, herhangi bir enstrüman tarafından, bir veya birden fazla makâma geçkili olarak, aynı zamanda makâmın tüm özelliklerini yansıtan, icrâcının o andaki duygu ve düşüncelerini yansıtan, klasik Türk müziğinin en önemli formlarından olduğu bilinmektedir. Akdoğu (1989), taksim formunu en genel şekilde, sözel ve çalgısal taksim olarak ikiye ayırmış, çalgısal taksimi de kendi içinde "geleneksel" ve "özgür" olmak üzere iki alt türde göstermiştir. Her iki taksim türünün ortak özelliği makâmsal oluşudur. Geleneksel taksimde, geleneksel anlatım dikkat çekmekte ve makâm seyrine uygun olarak yapılması gerekliliği esastır. Özgür taksimde ise makâmı oluşturan üç temel öğe olan aralık-güçlü ve durak dikkate alınmakta, öncesinde geleneksel taksimin nasıl yapılacağını bilmesi ön koşul olarak sunulmaktadır (s. 8-10).

Akdoğu'da (1989) taksim formu, eşliksiz ve eşlikli olmak üzere iki alt türde daha incelenmiştir. Bunun dışında, Giriş taksimi, Ara taksimi, Geçiş taksimi, Fihrist taksim olmak üzere birkaç alt başlık altında taksim formu anlatılmıştır (s. 14-18-33).

Akdoğu'nun taksim türlerine ilişkin vermiş olduğu bilgilerin dışında taksimin, gösteri taksimi, baş taksim ve son taksim gibi alt türleri olduğu da bilinmektedir. Buna göre, herhangi bir esere başlamadan önce, icrâ edilecek eserin makâmına kulakları ısındırmak için yapılan kısa taksimler “gösteri taksimleri” olarak nitelenmekte ve genellikle tek makâmda yapıldığı bilinmektedir. Baş taksim, “Post taksimi” olarak da bilinmekte ve Mevlevî âyinlerinde na'ttan sonra neyzen başı tarafından peşrevden önce icrâ edilmektedir. Son taksim ise Mevlevî âyinlerinde son peşrev ve son yürük icrâ edildikten sonra neyzen başı veya onun yönlendirdiği bir sâzende tarafından yapılan taksimdir. Bu taksimin, sema etmekte olan Şeyh'in yavaş bir şekilde postun önüne gelmesi ile son bulduğu bilinmektedir (Öztuna, 2004: 464-466).

Taksim formu üzerine yapılan birçok inceleme ve araştırma, taksim icrâsının nitelikli ve özgün bir hal alması için birçok unsurun bir arada gözetilmesi gerekliliğinden söz etmektedir. Bu unsurların başında, icrâcının makâm müziğine olan hâkimiyetinin sağlamlığından ve bu müziğe dair birçok karakteristik özelliğin bilinmesi gerekliliğinden bahsedilmektedir. Dolayısıyla repertuarı sağlam bir icrâcının yapacağı taksimde, müzik cümlelerinin soru-cevap şeklinde sunulması, farklı ritmik ve melodik kalıpların uyumlu bir cümle haline getirilmesi kaçınılmaz olacaktır.

Günümüzde belli bir icrâcının taksimleri üzerine yapılmış olan analiz çalışmalarında hedeflenen noktaların, taksim yapan icrâcının tavrı, yaşadığı dönem itibari ile taksimlerinde görülen üslûp özellikleri, çalgıya yönelik uygulanan teknikler, icrâcının makâm bilgi ve donanımı –dolayısıyla makâm üzerindeki tasarrufu ve anlayışı- ve doğaçlama yaklaşımı gibi ortak temalar çerçevesinde belirlendiği görülmektedir.

Bir icrâcının hem müzik birikimini hem de bu alanda kendini gösterme becerisini mümkün kılan taksim formu, klâsik Türk müziğinde belli üslûp ve tavırların ortaya çıkması yönünden de son derece önemlidir. Bu form üzerine yapılacak olan analiz çalışmaları sayesinde, kendi alanında ekol olmuş icrâcılarının hem önceki dönem silsilesi içerisindeki yeri, hem de kendi dönemi açısından sergilemiş olduğu üslûp özellikleri ve tavrı açısından önemli bilgiler elde edilecektir. Elde edilen bu bilgiler, çalgıda teknik hâkimiyetin kazanımı ve bunun ileri seviyeye yönelik bir birikim sağlaması yönünden oldukça önemli olacaktır. Bu alanda yapılmış ve halen de yapılmaya devam edilen incelemeler sayesinde, taksim formu hakkında önemli kaynak çalışmalar oluşturulacak ve çalgı metotlarında eksik kaldığı düşünülen yönlerin de tamamlanması sağlanacaktır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, Ahmet Meter ve Hüzûzâm taksimi üzerine yapılan ilk çalışma olması, taksimler üzerinde yapılan melodik özelliklere dayalı analizler içermesi, buna dayalı olarak Meter'in icrâcı tavrının belirlenmesi ve diğer araştırmacılar için yazılı bir kaynak imkânı sağlaması açısından önem arz etmektedir.

Araştırma Problemi

Araştırmanın amacı, Ahmet Meter'in Hüzûzâm taksiminde, motif ve cümle yapıları üzerine analiz yapmak, böylelikle icrâcının müzikal kimliğine yönelik tespitlerde bulunmaktır. Ahmet Meter'in taksimlerinde motif ve cümle yapıları nasıldır? sorusu araştırmanın problem durumudur.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve kullanılmıştır. “*Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir*” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188). Araştırmada, TRT arşivi, özel arşivler, Ahmet Meter'in şahsi albümleri ve içinde bulunduğu diğer albümler, web siteleri (www.youtube.com) vb. kullanılarak taksim kayıtlarına ulaşılmış, taksim icrâsı dikte edilerek notaya alınmıştır. Notaya alınan Hüzûzâm taksim, motif ve cümle yapılarının ortaya konulması amacıyla analiz edilmiştir.

Veri Toplanması ve Analizi

Araştırmada, Ahmet Meter'e ait album ve diğer işitsel kayıtlara ulaşılmış, taksimde yer alan müzikal ifadelerin yoğunluğu ve cümle yapıları açısından taksimin geniş bir seyir alanına yayılarak uzun olması sebebiyle Hüzûzâm taksim araştırma için tercih edilmiştir. Hüzûzâm taksim dikte edilirken; kaydı yavaşlatma ve temizleme işlemleri için “AUDACITY” adlı program kullanılmıştır. Dikte edilen taksimin nota yazımı aşamasında “Finale 2016” adlı nota programı kullanılmıştır.

Ahmet Meter ve taksim formuna dayalı bilgiler, ilgili literatür taraması sonucunda elde edilmiş ve araştırmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur.

Meter'a ait Hüzûm taksim teknik ve melodik açıdan oldukça zengin bir müzikal anlatıma sahiptir. Araştırmada, taksimdeki teknik özelliklerin dışında melodik özelliklerin ön planda tutulması, buna bağlı olarak da motif ve cümle yapıları üzerine analiz yapılması planlanmıştır. Analizde, taksimde yer alan “motif ve cümle tekrarları”, “cümlelerin uzunluğu ve kısalığı” ve “taksimlerde motif ve cümle yapıları içerisinde kromatik kullanımı” olmak üzere üç temel ölçüt esas alınmıştır. Kullanılan ölçütler çerçevesinde oluşturulan “Cümlelerin uzunluğu ve kısalığı” alt başlığı altında, sadece cümle yapıları değerlendirilip cümlecik yapıları analizin dışında tutulmuştur. Analiz sonucunda ortaya konulan tespitler, notasyon örneğinde gösterilerek açıklanmıştır. Araştırmada incelenmek üzere kullanılan taksimin diktesinin doğruluğu ve kânun eğitiminde kullanılabilirliği konusunda, alanında uzman kişilerin görüşlerine başvurulmuştur. Bu kişiler Öğretim görevlisi Volkan Kırımlıoğlu ve Kültür ve Turizm bakanlığı kanun sanatçısı Deniz Göktaş'tır. Ayrıca bulguların değerlendirilmesi ve yorumlanması aşamasında araştırmanın kuramsal çerçevesinde sunulan bilgilerden faydalanılmıştır. Böylece araştırmanın geçerlilik ve güvenilirliği, alanında uzman kişiler ile birlikte literatür taraması sonucunda oluşturulan kuramsal çerçeve dahilinde sağlanmıştır.

Bulgular ve Tartışma

Ahmet Meter'in Taksiminde Kullandığı Motif ve Cümle Yapıları

Taksim icrâsının nitelikli ve özgün bir hâl alması için birçok unsurun bir arada gözetilmesi gerektiğinden bahsedilmektedir. Bu unsurlar içerisinde; icrâcının taksimlerinde kullanmış olduğu motif ve cümle yapıları, icrâcının karakteristik müzik kimliğinin belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Özellikle sık kullanılan motif tekrarları, icrâcının tavır konusunda sergilediği hüneri ortaya çıkartmaktadır (Çiftçi, 2022: 81). Motifin tanımı Akdoğu'da (1996); “en az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çok sesli ise uyusul açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikri” şeklinde yapılmıştır (s. 15). Müzikâl kimliğin belirlenmesinde önemli rol oynayan motif tekrarlarına yönelik incelemede; her taksim kendi başlığı altında ayrı ayrı analiz edilmiş, tespiti yapılan motif ve cümle tekrarlarına yönelik değerlendirmeler maddeler halinde sıralanmıştır.

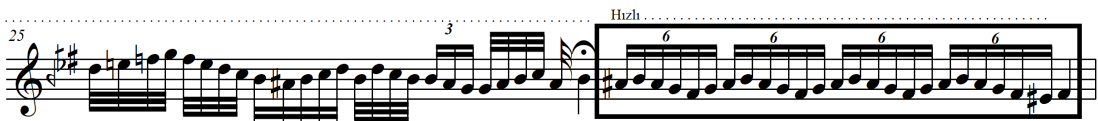
Ahmet Meter'in incelenen taksimlerine bakıldığında; özellikle sekileme şeklinde tekrarların olduğu tespit edilmiştir. Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, ard arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması yöntemine sekileme denilmektedir. Sekilemenin peste doğru sürekli yapıldığında bıkkınlık, monotoni ve basitlik, tize doğru sürekli yapıldığında ise coşku oluşturduğundan bahsedilmektedir (Akdoğu, 1996, s. 19).

Hüzûm taksimde motif ve cümle tekrarları

Ahmet Meter'in Hüzûm taksiminde sekilemeye yönelik tekrarlar taksimin; 2, 3, 9, 14, 15, 22, 24, 26, 33, 34, 35, 38, 42, 43 ve 46. satırlarında tespit edilmiştir.



Figür 1. Ahmet Meter'in Hüzûm taksiminde sekileme örneği



Figür 2. Ahmet Meter'in Hüzûm taksiminde motif tekrarı örneği

Taksimlerde kullanılan cümlelerin uzunluğu ve kısalığı

Araştırmada; bu başlık altında verilen bilgilerin daha anlaşılır olmasını sağlamak için “cümle” ve “cümlecik” kavramlarının kısa tariflerinin verilmesi uygun görülmüştür. Buna göre;

Akdoğu (1996); “cümle” adı verilen ezgi parçalarının, seslendirilişinde ve kararında mutlaka bitiş etkisi uyandırması gerektiğinden bahsetmekte; tam kalış hissinin uyanmasında “devam edilse de olur, edilmese de olur” düşüncesinin

oluşması durumunun esas olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda cümle yapısının; tam kararlı cümle ve yarım kararlı cümle şeklinde ikiye ayrıldığını da söylemektedir (s. 55). Cümlecik ise; ezginin çoğunlukla ilgili makâmın durak ve güçlü seslerinin dışında bir ses üzerinde soluklanması sonucunda oluşmaktadır. Araştırmada; analiz edilen taksimlerde, sıklıkla karşılaşılan bir durum da cümle yapılarının haricinde cümlecik yapılarının çok fazla olduğudur. Bu durumun tespitinde; cümlecik yapılarının “gerilim” ve “soru” oluşturmaları özelliğinden yararlanılmıştır. Böylelikle taksim analizlerinde, cümle ve cümlecik yapıları birbirlerinden ayrılarak araştırmada sadece cümle yapıları ile bunların uzunluğu/ kısalığı değerlendirilmiştir.

Ahmet Meter’in Hüzzâm taksiminde; bu değerlendirmenin dışında istisnai bir durumun ortaya çıktığı görülmüştür. Buna göre; Hüzzâm taksimin üçüncü. meyân cümlesi tespitinde, mi# yani acem perdesinde uzun soluklu bir kalışın (perde tutuşun) olduğu belirlenmiştir. Bu yapının aslında “cümlecik” yapısına uygun düştüğü kabul edilmektedir. Ancak oluşan bu cümlecik yapısının çok uzun olması ve bir sonraki cümleyle bağlandığında daha da uzun olacağı düşüncesiyle, bu kalışla belirlenen bölüm, cümle olarak gösterilmiş ve meyanın toplamda 3 cümle olduğu belirtilmiştir.

Ahmet Meter’in Hüzzâm Taksiminde Belirlenen Cümle Yapılarının Uzunluğu ve Kısalığı

Hüzzâm taksimde giriş seyri; meyan bölümüne gelinceye kadar 23 satırdan oluşmaktadır. Bu satırlar boyunca tespit edilen cümle sayısı 4’tür. Taksimde 1. cümle 6 satırda, 2. cümle 6 satırda, 3. cümle 5, 4. Cümle 6 satırda tamamlanmaktadır. Nota örneğine bakıldığında; cümlelerin uzunluğu veya kısalığı hakkında bilgi vermesi açısından, buradaki satır sayısının önemi ortaya çıkmaktadır.

Cümlelerin tamamlandığı perdeler açısından düşünüldüğünde; 1. cümle nevâ perdesinde, 2. cümle nevâ perdesinde; 3. cümle gerdâniye perdesinde, 4. cümle segâh perdesinde tamamlanmaktadır.



Figür 3. Hüzzâm taksimde giriş bölümünün 1. cümlesi



Figür Error! No text of specified style in document.. Hüzûm taksiminde giriş bölümünün 2. cümlesi



Figür 5. Hüzûm taksiminde giriş bölümünün 3. cümlesi



Figür 6. Hüzûm taksiminde giriş bölümünün 3. cümlesi

Taksimın meyan bölümü toplam 17 satırdan oluşmaktadır. Bu satırlar boyunca tespit edilen cümle sayısı 4'tür. 1. cümle 6 satırda, 2. cümle 6 satırda, 3. cümle 5 satırda tamamlanmaktadır. Nota örneğine bakıldığında; cümlelerin uzunluğu veya kısalığı hakkında bilgi vermesi açısından, buradaki satır sayısının önemi ortaya çıkmaktadır.

Cümlelerin tamamlandığı perdeler açısından düşünüldüğünde; 1. cümle segâh, 2. cümle evç ve 3. cümle acem perdesinde tamamlanmıştır. Başka makâm geçkisi ile meyan bölümü tamamlanıp segâh perdesinde kalınmıştır.



Figür 7. Hüzûm taksiminde meyan bölümünün 1. cümlesi



Figür 8. Hüzzâm taksimde meyan bölümünün 2. cümlesi



Figür 9. Hüzzâm taksimde meyan bölümünün 3. cümlesi

Taksimın tekrar Hüzzâm seyrine döndüğü ve karar seyri olarak düşünülen bölümünde; 1 cümle tespit edilmiş ve cümlelerin karar perdesi olan segâh perdesinde tamamlandığı belirlenmiştir. Bu cümlelerin de toplam 6 satırdan oluştuğu ve yine uzun soluklu cümle yapısına örnek olduğu görülmektedir.



Figür10. Hüzzâm taksiminde karar seyri

Taksimın geneli değerlendirildiğinde; tespit edilen cümle sayısı 8’dir ve cümlelerin geneli uzun soluklu olup kısa cümle yapılarının kullanılmadığı belirlenmiştir

Taksimlerde motif ve cümle yapıları içerisinde kromatik kullanımı

Yarım seslerin birbiri ardı sıra gelmesi (Öztuna, 2000, s. 208). olarak tanımlanan kromatik uygulaması, icrâda; inici ve çıkıcı şekilde nitelenmektedir. Taksim icrâlarında sıklıkla görülen kromatik uygulamaları, çalınan enstrümanın teknik özelliklerine göre değişim göstermektedir. Özellikle kânun enstrümanı düşünüldüğünde; mandallar söz konusu olduğu için icrâda hem nitelikli ses sağlanması hem de istenilen seriliğin ortaya çıkması oldukça güç olabilmektedir. Dolayısıyla kânun icrâcılarının bu uygulamayı sergileyebilmeleri için sağlam bir sağ/sol el koordinasyonu ve hâkimiyetine sahip olmaları gerekmektedir. Ayrıca bu uygulamanın ajilite bir şekilde sürdürülmesi, icrâ eden kişilerin bu alandaki uzmanlığını; belli bir kompozisyon içerisinde genel seyri bozmadan bu uygulamayı dâhil edebilmeleri de konu ile ilgili bilgi ve becerilerini ortaya koyduklarını göstermektedir. Müzikâl kimliğin belirlenmesinde önemli rol oynayan motif ve cümle yapıları, içerisinde kromatik uygulamaları da barındırdığı için bu uygulamaların, taksimın ne kadarında ya da neresinde sergilendiğine yönelik bir inceleme yapılması gerektiğine inanılmaktadır. Bu nedenle her taksim, kendi başlığı altında, kromatik uygulamalara yönelik olarak ayrı ayrı analiz edilmiş, tespiti yapılan kromatik uygulamalar hakkında verilen bilgiler maddeler halinde sıralanmıştır.

Abmet Meter’in Hüzzâm Taksiminde Belirlenen Kromatik Uygulamalar

Hüzzâm taksiminde 1 kromatik uygulama tespit edilmiştir.

Taksimın 28. satırında, 1. meyân cümlesinin içerisinde yer almaktadır.

Motif yapısı olarak kısa süreli olduğu görülmektedir.

Tespit edilen kromatik uygulama gerdâniye ve hüseyinî perdeleri arasında olup inici karaktere sahiptir.



Figür 11. Hüzzâm taksiminde kromatik uygulama örneği

Sonuç

Hüzzâm taksiminde cümle yapılarının dikkat çekici ölçüde uzun olduğu tespit edilmiş, kurgusal yapıda, giriş - gelişme ve sonuç olarak değerlendirilen bölümlerin de oldukça uzun olduğu sonucuna varılmıştır.

Hüzzâm taksim oldukça hızlı bir giderde seyretmektedir. Kendi içinde, ritmik düzenini yakaladığı görülen taksimlerin, başından sonuna kadar gerek teknik, gerek melodik özelliklerle hızını kaybetmeden ilerlediği görülmektedir.

Hüzzâm taksiminde meyan geçkilerinin oldukça uzun tutulduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca meyan girişlerinin, genel taksim giderinden daha süratli başladığı görülmüştür.

Taksim genelinde uyguladığı ritmik denge ve mızrap hareketlerinin, meyan girişlerinde farklılaştırılarak, meyan bölümünün özellikle belli edilmesini sağladığı düşünülmektedir.

Taksimin meyan geçkilerinin tek makâm üzerinden yapıldığı tespit edilmiştir. Yapılan makâm geçkisinin başlı başına ilgili makâmın müstakil taksimi şeklinde uzunca uygulanması dikkat çekmektedir.

Hüzzâm taksiminde karar cümlesi tektir ve karara gidilirken makâmın seyir alanı tümüyle gösterilecek şekilde toplanarak karar sesine gelindiği tespit edilmiştir.

Cümle kurgusu üzerinden değerlendirildiğinde Hüzzâm taksiminde fazla sayıda tekrar eden motif ve cümle tekrarları tespit edilmiştir. Sekilemeye yönelik tekrarların yoğun bir şekilde kullanıldığı ve aynı nota kümelerinin kullanılmasıyla oluşan motif tekrarlarının sıklıkla kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma; Ahmet Meter'in taksim formundaki icralarından, Hüzzâm taksim icrası ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Araştırmada Ahmet Meter'e ait Hüzzâm makâmında taksimi ele alınmış, araştırma sınırlılığı kapsamında ve kullanılan bilgiler doğrultusunda etik ilkelere özen gösterilmiştir. Araştırma için herhangi bir etik kurul iznine gerek duyulmamıştır.

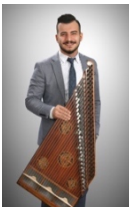
Yazar Biyografileri



Doç. Dr. **Kibele Kıvılcım Çiftçi** 1979 yılında Ankara/Türkiye'de doğdu. Lisans eğitimini Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü'nde kanun branşında tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı'nda tamamladı. Doktora çalışmalarını Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitimi Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Doktora Programı'nda tamamladı. Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü Telli Çalgılar Ana Sanat Dalı'nda Öğretim Üyesi olarak devam etmektedir. Kanun çalgısı ile ulusal ve uluslararası sanatsal etkinliklerde yer almakta, bilimsel yayınlar üretmektedir. **Kurum:** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi **E-mail:** kibeleciftci@mgu.edu.tr **ORCID:**0000-0001-7838-1112

Web sitesi: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/doc-dr-kibele-kivilcim-ciftci>

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/KibeleKivilcimCiftci>



İbrahim Alperen Kozak 1995 yılında Burdur'da dünyaya geldi. Babasının müzisyen olması sebebiyle çok küçük yaşlarda müziğe başladı. Müzik eğitimine 2009-2013 yılları arasında Isparta Güzel Sanatlar Lisesi, 2013-2017 yılları arası Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı ve 2019-2023 yılları arasında Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Çalgı Eğitimi alanında yüksek lisansını tamamladı. 2014 yılında Antalya Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarına kanun sanatçısı olarak görevi devam ederken dünyanın çeşitli ülkelerine (Almanya, Bulgaristan, Avusturya, Kıbrıs) turneler ve sayısız temsiller gerçekleştirdi. Aynı zamanda Antalya Büyükşehir Belediyesi İsmail Baha Süreksan Belediye Konservatuvarı Türk Sanat Müziği İcra Heyeti ve Tasavvuf Müziği Topluluğunun Kanun sanatçısıdır. E mail: alperenkozak.ak@gmail.com **ORCID:** 0000-0001-9349-8394

Kaynaklar

Akdoğan, O. (1989). *Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?* İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.

Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler.* İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.

- Çalhan, N., & Yokuş, H. (2019). *Kanun Öğrencilerinin Taksim Yapmaya Yönelik Görüşlerinin Değerlendirilmesi*. Eurasian Journal of Music and Dance/ 2019 (15), 91-104, DOI: 10.31722/ejmd.668525.
- Çiftçi, K. K. (2022). *Klasik Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji*. Basılmamış Ders Notları.
- Günaydın, N. (2018, Mayıs). *Türk Makam Müziği'nde Taksim ve Çalışma Yöntemi Olarak Şarkı Formunun Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2001). *Biraz da Müzik*. İstanbul: Zaman Kitap.
- Tanrıkörur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Web Siteleri

Web1.<https://www.facebook.com>

Ek 1. Ahmet Meter'in Hüzzâm Taksiminin Notası

AHMET METER HÜZZAM TAKSİM

- 1 -

NOT: 18. ölçüye kadar 1 oktav tizden notaya alınmıştır.

SİPÜRDE âhenginden icrâ edilmiştir.

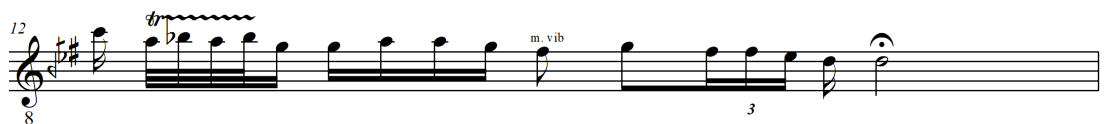
A (a)

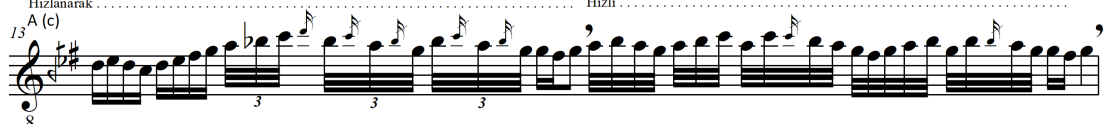
The musical notation for Ahmet Meter Hüzzam Taksim, A (a) part, is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/8. The piece consists of 9 measures. Measures 1-6 are marked with a '3' indicating a triplet. Measures 7-9 are marked with 'm.l.g.' indicating a melisma. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

- 2 -

10 

11 

12 

13 

14 

15 

16 

17 

18 

- 3 -

19 

20 

21 

22 Hızlanarak 

23 

B (a) Hızlı 

25 Hızlı 

26 Hızlı 

27 

- 4 -

28 Hızlanarak . . .

29

B (b) Hızlı . . .

30

31

32

33

34 f. vib

35

B (c) Hızlı . . .

36

37

38

39

40

41 C (a)

42 Hızlanarak

43

44

45

46

A. KOZAK

Analysis of the motifs and sentence structures used by Ahmet Meter in his Hüzûâm improvisation

Abstract

Ahmet Meter is an artist who has played a significant role in the development of the qanun playing technique with his mastery over the instrument, his performances, and his style. He has guided the qanun performers who followed him with his Turkish music style and has played an influential role in the development of our music through his performances. In this study, Ahmet Meter's Hüzûâm improvisation has been analyzed in terms of motifs and sentence structures. The research is significant as it is the first study on Ahmet Meter's Hüzûâm improvisation, it contains an analysis based on the melodic features of the improvisation, it determines Meter's performing style, and it provides a written resource for other researchers. The problem of this research is the identification of the motifs and sentence structures in Ahmet Meter's Hüzûâm improvisation. In the research, a qualitative research method, document review/analysis, was used. Three main criteria were determined in the analysis of Ahmet Meter's Hüzûâm improvisation. The first criterion is the repetition of motifs and sentence structures frequently used in the improvisation. The second criterion is the length and shortness of sentences. Finally, chromatic usages within sentences were chosen as a criterion for analysis. According to the analysis based on these criteria, it was found that the sentence structures and the sections formed by them in the Hüzûâm improvisation were quite long. It was concluded that motif and sentence structures were formed with the intensive use of repetitive patterns and, as a result, these structures frequently repeated each other by using the same note clusters. The fundamental element that symbolizes the expressive power in improvisations is the sentence. Original and qualitative sentence structures are extremely important building blocks that support the belief that there should be aesthetic balance and harmony in the performance, providing a sense of the performer's musical expressions and emotions, which can be felt by the listener in compositions. All the features of the sentence ensure that the created work has the same characteristics and quality. Therefore, in every improvisation analysis, the improvisation itself must be evaluated as a piece of music. In other planned analysis studies in the field, it is suggested that sentence analyses, in addition to modal and technical analyses, should be emphasized and included in the studies.

Keywords: Ahmet Meter, improvisation, motif, Qanun, sentence



Araştırma Makalesi

Türk müzik kültüründe düğün çalma pratiğinin müzik sosyolojisi ekseninden incelenmesi¹

Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu²

Türk Halk Müziği Programı, Müzik Bölümü, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 8 Ekim 2024
Kabul: 26 Ocak 2025
Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Düğün çalma
Türk müzik kültürü
Müziyen peripatetik topluluklar
Müzik sosyolojisi
Müziyen emeği

Öz

Bu makale, düğün ritüelleri içinde önemli bir yere sahip olan “düğün çalma” pratiğini ele almaktadır. Düğün ritüelleri, toplumsal dayanışma ve kültürel aktarım açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu ritüelin en temel unsurlarından biri olan müzik, düğünlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Anadolu’da düğünlerde müzik icra eden müzisyenler, mesleklerini “düğün çalma” olarak adlandırmaktadır. Çalışmada, düğün müziği icra eden toplulukların kimler olduğu, mesleki durumları, düğün çalma pratiğinin sosyo-kültürel yapıyla ilişkisi ve sosyal güvence ve hakları meseleleri ele alınmıştır. Düğün çalma pratiği, Türkiye’de belirli topluluklar tarafından sürdürülen, ancak akademik yazında yeterince incelenmemiş bir kültürel miras unsurudur. Bu çalışma, düğün müziği icra eden müzisyenlerin sosyo-kültürel yapıyla ilişkisini, emek süreçlerini ve karşılaştıkları zorlukları ele alarak literatürdeki bu eksikliği gidermeyi amaçlaması bakımından önemlidir. Bu araştırma, düğün çalma pratiğini ve müzisyenlerin toplumsal statülerini inceleyerek, müzik sosyolojisi perspektifinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada şu sorulara yanıt aranmıştır: Düğün çalma pratiğini kimler icra etmektedir? Bu müzisyenler hangi sosyal ve ekonomik koşullarda çalışmaktadır? Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modeline dayanmaktadır. Araştırma kapsamında, düğün müzisyenliğini sürdüren “peripatetik topluluklar” diye adlandırılan topluluklardan, Romanlar, Abdallar ve Domlar incelenmiştir. Ayrıca, literatürdeki akademik çalışmalar, tezler ve saha araştırmaları kaynak olarak kullanılmıştır. Çalışmada gözlem, literatür taraması ve önceki saha araştırmalarına dayalı veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler, içerik analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir. Düğün çalma pratiği, bu meslek grubunun ekonomik ve sosyal statüsünü doğrudan etkilemektedir. Müzisyenlerin büyük çoğunluğu sosyal güvenceden yoksun olup, düzensiz ve güvencesiz çalışma koşullarına sahiptir. Düğün çalma pratiği, korunması ve desteklenmesi gereken bir kültürel miras unsurudur. Ancak, müzisyenlerin sosyal güvenceleri ve çalışma koşulları konusunda ciddi eksiklikler bulunmaktadır. Düğün çalan müzisyenlerin sosyal haklarının iyileştirilmesi, emek süreçlerinin düzenlenmesi ve kültürel miras bağlamında korunmalarına yönelik daha fazla akademik çalışma yapılması önerilmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Ertan Hacısüleymanoğlu, G. (2025). Türk müzik kültüründe düğün çalma pratiğinin müzik sosyolojisi ekseninden incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(1), 49-58. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010863>

Giriş

Düğün, insan yaşamının en önemli dönüm noktalarındandır ve düğün ritüeli içinde yer alan milli müziklerimiz, somut olmayan kültürel mirasımızın yapı taşlarındandır. Başlıca geleneklerimizden biri olan düğün ritüeli, evlenme neticesinde

¹ Bu çalışma yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Türk Halk Müziği Programı, Müzik Bölümü, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Karabük Üniversitesi, Karabük, Türkiye.
Email: gulcanhso@karabuk.edu.tr ORCID: 0000-0003-0220-5846

sosyal yaşamı son derece etkileyen bir haldir (Yakıcı, 1991). Nesillerden beri süre gelen gelenek ve göreneklerimizi bağlilik duygusu, yardımlaşma, dayanışma, birlik içinde devam ettirmek anlamı taşır. Eski Türkçe tütün “dügüm, akit” sözcüğünden türemiştir. Tüg “bağlamak, düğümlmek” fiiline eski Türkçe -ın ekinin gelmesi ile türediği bilinmektedir (Nişanyan Sözlük, 2024). Dügün ritüelinin ayrılmaz parçası şüphesiz müziktir (Ataman, 1992). Dügün ritüeli gibi geleneksel değerlerimiz, devamlılık esası içinde korunmak ve gözetilmek ister. Gerek düğün gerekse düğünde çalan müzisyenler de mezkûr bağlamda korunmayı gerektirmektedir.

Dügün çalma ifadesi, Anadolu’da yaygın olarak müzik pratiğini düğün ortamlarında icra eden, maddi gelirini bu işten sağlayan müzisyenlerin, eylemi tanımlama şekli olarak açıklanabilir. Bu ifade TDK tarafından açıklamasına yer verilen bir ifade olmamakla beraber düğünde müziği icra eden müzisyenlerin kullanmayı tercih ettikleri kalıplaşmış bir jargon olarak “dügün çalıyorum, düğün çalmaya gidiyorum” vb. kullanılmaktadır. Dügün ritüelinin ayrılmaz bir tamamlayıcısı olarak düğünde çalan müzisyenlerin, mesleği ifade tercihlerinde düğünde ifadesindeki -de hecesini düşürerek “dügün çalma” şeklinde kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bu sebeple araştırmamızın çerçevesinde düğünde çalma yerine düğünde çalan müzisyenlerin kendi aralarında kullanmayı tercih ettikleri jargon bağlamında “dügün çalma” tamlaması kullanılmıştır.

Türkiye’nin dört bucağında yapılan tüm düğünlerde düğün çalan sayısız müzik grubunun var olduğu aşikardır. Bu müzik gruplarını yakından incelediğimiz zaman gözümüze çarpan bir husus vuku bulur ki o da bizi, Türkiye’de etnik kimlikleri ile ağırlıklı olarak müzisyen olarak tanıdığımız topluluklara ulaştırır. Romanlar (Çingeneler), Abdallar, Domlar (Koçerler) müzikal yetenekleri ile sosyal yaşamlarında tercih ettikleri mesleklerin başında gelen müzisyenlikleri ile tanınan ve dikkat çeken topluluklardır. Bahsi geçen etnik toplulukların dışında farklı topluluklar elbette olabilir, lakin bu araştırmamızın sınırları mezkûr toplulukları kapsamaktadır. Batı Trakya Romanları, Mardinli Koçerler, Orta Anadolu Abdalları gibi düğün çalma pratiği açısından ön plana çıkan topluluklar, araştırmamızın zengin verilere ulaşmasına kaynak sağlamıştır. Dügünde çalan müzisyenlere çoğunlukla “çalgıcı” denilmekle birlikte düğün ritüelinin eksiksiz gerçekleşmesinin baş mimarları olarak bu işi ustaca icra eden kişilerdir. Dügünlerde müzisyenlik yaparak hayatlarını idame ettiren bu kişiler, halk tarafından “çalgıcı” sıfatıyla anılmaktadır (Berrakçay & Yükselsin, 2015, s. 1428-1443). Dügün bir ritüel olarak köşe-bucak Türkiye’nin her karışında incelenmiş ve literatürde yerini almıştır. Buna karşılık “dügün çalma” düğün pratiğinin baş rolünde yer almasına rağmen incelenen konular arasında yer almamaktadır (Ertan Hacısüleymanoğlu, 2022).

Kültürel miras değerlerimizden düğün çalma pratiği başlığı çerçevesinde, Romanlar (Çingeneler), Abdallar ve Domların, müzisyenlik durumları incelenmiştir. Dügün çalan müzisyen kavramı neyi ifade etmektedir? Sorusuna yanıt arayan bu araştırmamızın amacı, düğün ritüelinin en önemli tamamlayıcısı olan düğün müzisyenliğini tanımlamak, düğün çalma pratiğini inceleyerek ilgili araştırmaların sınırlı olduğu bu konuya açıklık getirmektir. Dügün çalma pratiğine dair kapsamlı yapılmış oldukça az sayıda araştırma olduğu görülmüştür. Dügün çalma pratiğinde emek, sınıf meseleleri, kültür aktarımındaki belirleyici rolleri, milli müzik folklorumuz ile etkileşimleri, katkıları açılarından müzik sosyolojisi konularında önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla araştırmamızın hedefi müzik sosyolojisinde yer alan bu konunun derinlemesine incelenmesine olanak sunmaktır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması modelindedir. Bu yöntem kapsamında ilk olarak durumun sınırları çizilmiştir. Durum olgusal açıdan, düğün pratiği içinde görev alan düğün çalan müzisyen olgusudur. Bir ritüel olarak düğün ve düğün çalma pratiği olguları, mesleği icra edenler hakkında ulaşılan literatür kapsamında etraflıca araştırılmıştır (Karasar, 1995).

Dügün Çalma Pratiği

Kültürlerin önemli bir ritüeli olarak düğün, her toplumda farklı anelerin yaşatıldığı soyut ve somut eylem, ürün gibi unsurların bütünüdür. Evlenme insan yaşamının mühim evrelerinden sayılan sosyal hayatı son derece etkileyen geleneklerimizin başında gelir (Yakıcı, 1991, s. 33-36). Bağlamak-düğümlmek anlamlarına gelen “dügün” düğmek mastarından türemiş, düğüm kelimesindeki m-n konsonları düğüm-dügün şeklinde yer değiştirerek yöre ağızlarında kullanılagelmiştir. Divânü Lügati’-Türk’de kullanılan akd, bağlama anlamına gelmekte ve tütün kelimesi ile karşılık bulmaktadır. Aynı şekilde Kur’an-ı Kerim’de Felak suresinde akd karşılığı tütün geçtiği görülmektedir. Asırlardır Türk dilinde yer bulan akd-i nikah buradan gelmektedir. Bir pratik olarak düğün çalma ise yeni bir yuva kurmanın inşasında

ilk adımın atıldığı düğün törenlerinde, düğün ritüelinin baş kahramanları, olmazsa olmazları, müzik icracılarının mesleği icra ediş şeklidir. Müzisyenlerin çoğu geçimlerini sağlayabilmek adına müzikle alakalı veya tamamen alakasız bir meslekte daha çalışmak durumundadırlar. Dolayısıyla diğer tüm mesleklerden farklı olarak esnek saat dilimlerinde çalışmak durumunda oldukları müzisyenlik işini “ekstra” olarak tanımlarlar. Özellikle Anadolu’nun pek çok beldesinde düğün ekstralarında çalan müzisyenler kendi aralarında kalıplaşmış bir jargon olarak “düğün çalacağım, düğün çalmaya gideceğim” gibi ifadeler kullanmaktadırlar. Düğün çalma, Türk dil kurumu sözlüğünde yer almasa da müzisyenlerin “düğünde müzik icra etmeye gideceğim” demelerine şahit olmak mümkün değildir. Güncel makalelerde düğün çalma ifadesine bolca yer veren “Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği” başlıklı çalışmada örnek olarak, “Dedem düğün çalmaya gitmiş düğünün daha ikinci günü.”, “Neyse dedemler bol et yemişler ama düğünü çalamadan geri dönmüşler.”, “Bu kamışlarla bir düğün çalar iyiye iki üç düğün çalar” şeklinde cümlelere yer verildiği görülmüştür (Arslan, 2022, s. 84-91).

Düğün Çalma Pratiğini Yaygın Gerçekleştiren Belirli Topluluklar

Kavram olarak düğün çalma pratiği ve bu kavramın farklı kültür gruplarında ne şekilde hayat bulduğuna dair açıklamalarımıza düğün çalan müzisyen kavramını kısaca tanımlayarak geçebiliriz. Kökeni Fransızca olan müzisyen kelimesi müzik esrinin yaratıcısı, bestecisi, bestelerin icracısı, müzikçi gibi sıfatları karşılar. Halk dilinde enstrüman icracılığını meslek edinenlere çalgıcı denmektedir. Mesleki icra ortamı düğün olan müzisyenler düğün çalan müzisyen olarak adlandırılabilir. Düğün ritüeli esnasında bir eylem olarak düğün çalma, ortamın gerektirdiği pratiklerin bütünüdür. Düğün çalma pratiği, çalgı icrası, repertuar kazanımı, konuklarla diyalog, güçlü iletişim, ekipmanla ilgili her türlü sorunu çözebilme gibi özelliklere sahip olmayı gerektirmektedir.

Romanlarda/Çingenelerde Düğün Çalma Pratiği

Tarihi kaynaklarda Romanların Hindistan bölgesini terk etmelerinin akabinde farklı yerleşim merkezlerine göç ettikleri görülmektedir. Her ne kadar farklı sahalara gidilmiş olsa da nüfus anlamında yoğunluğun Balkanlarda olduğu söylenebilir. Avrupa’ya göçlerin başlangıcının XV. Yüzyılda yine Balkanlara olduğu bilinmektedir. Romanlar, Rumeli ve Balkanları ele geçiren Osmanlılar tarafından disiplinle idare edilmişlerdir. Müzik ile kuvvetli bağları olduğu düşünülen Romanların, Rumeli ve Balkanlarda sanılanın aksine çalgıcılık mesleğini sıklıkla yapmadıkları, incelenen çalışmalarda görülmektedir. Maddi kazancını müzisyen olarak elde eden Romanların (%1-2) oranında azınlık kaldığı söylenebilir (Tağ, 2018, s. 303-319). Kuzey-Batı Hindistan’ın Rajastan eyaletinde yaşamlarını sürdüren Çingenelerin köken olarak Hint oldukları iddia edilmektedir (Arayıcı, 2008). Malazgirt savaşı sonrasında Selçuklar, Anadolu topraklarına girer, akabinde başlayan göçlerle Çingeneler, Anadolu üzerinden Balkanlara, oradan ise Avrupa’ya yayılırlar (Fraser, 2003). Kültürel özelliklerin etkisi ile kullanılan çalgılardan çalınıp-söylenen repertuara, yöre ağızlarından melodik-ritmik özelliklere kadar pek çok unsur yöreden yöreye farklılıklar göstermektedir. Düğün çalan müzisyenler bu farklılıklara daima dinamik olarak hazırlıklı olmak durumunda olmaları gerektiğinin bilincindedirler. Zira düğün çalma pratiğinin bir meslek olarak gereği budur. Çingeneler orta asırdan günümüze meslek olarak müzisyenliği seçmişlerdir (Şanlıer, 2018, s. 394-396). Müzik vazgeçilmez bir unsur olarak Çingene hayatında baş roldedir. Yaşamlarında bu derece önemli bir merkezde yer alan müzik, her haneden müzik tınlarının yükselmesini kaçınılmaz kılmıştır. Düğün çalma pratiği bilhassa Tekirdağ Çingene müzisyenlerinin başlıca geçim kaynağı olması sebebiyle düğünde çalınacak repertuarlarında çeşitli müzik türlerinden örnekleri hazır bulundururlar (Sağır & Eroy, 2013, s. 141-156).

Türkiye’nin Trakya bölgesinde sıklıkla yaşayan Çingeneler için müzik adeta bir yaşam şeklidir. Doğuştan gelen müzikal yetenekleri ve kendi içlerinde oluşturdukları elverişli ortam sayesinde küçük yaşlarda kendilerini bir müzik aleti çalarken veya şarkı söylerken bulabilirler. Burada amaç tek işleri müzisyenliktir gibi şiirsel bir anlatım yapmak değildir. Elbette geçimlerini toplumun her alanında olduğu gibi farklı mesleklerle sağlayabilmektedirler ancak müzisyenlik, pazarcılık, boyacılık, sepetçilik, bohçacılık, kalaycılık öne çıkan meslekler olarak sıralanabilir. Çingene müziklerinin yapısal özelliklerine bakıldığında en göze çarpan özelliğin 9/8’lik ritmik yapıya sahip oluşları diyebiliriz. Bu yapıdaki havaları özellikle kendi düğünlerinde ve çoğunlukla Trakya bölge düğünlerinde icra ettikleri söylenebilir. Düğün repertuarını çoğunlukla Roman havaları, Trakya havaları, Rumeli türküleri, Türk sanat müziği ve Arabesk müzikler

oluşturmaktadır. Kendilerinin hâkim olduğu bölge müziğini kapsayan repertuarı aktarmayı da adeta görev bilmektedirler.

Tekirdağ yöre düğün pratiklerinde Çingene müzisyenler, klarnet, keman, cümbüş, darbuka, davul gibi ince çalgı olarak bilinen çalgılar kullanılmaktadır. Hepsini bir arada olmasa da cümbüş, klarnet ve davul kullanıldığı söylenebilir. Kendileri için gerçekleşen düğünlerde mezkûr çalgıların yanı sıra kanun ve org da kullanılmaktadırlar (Sağır & Eroğlu, 2013, s. 141-156).

Küçük yaşta çalgı çalmaya yönlendirilen Romanlarda çalgı aleti adeta oyuncağın yerini alır. Bu yönlendirmenin altında yatan önemli bir gerçek çocuğun bir an evvel yetişerek orkestraya dahil olması ve aile ekonomisine katkı sağlamasıdır. Usta-çırak ilişkisi ile yetişen Roman çocukları uygun koşullar oluştuğunda düğün ortamına dahil edilerek pratik kazanmaları, alatura (düğünlerde konuklardan alınan bahşiş anlamında kullanılır) toplamayı öğrenmeleri sağlanır. Müzisyenlikleri sayesinde özel bir statüye ve kimliğe sahip olan Romanlar kendilerini etnisite olarak aynı sayılabilecek Çingenelerden ayrı tutmaktadırlar. Çingenelerin ağırlıklı olarak müzikten farklı işlerde çalıştığını, Romanların ise müzik piyasasında daha aktif ve ön planda olduklarını ifade ederler. Ayırıcı bir unsur olarak Romanlar müzisyenlikleri sayesinde statü olarak kendilerini Çingenelerden daha üstün görmektedirler (Kılınçer & Mustan Dönmez, 2013).

Koçerlerde-Domlarda Düğün Çalma Pratiği

Yurdumuzun Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde ekseriyetle yaşayan Koçerler-Domlar bölgede yaygın bir nüfusu oluşturmaktadır. Dolayısıyla kültürel anlamda etkin rol üstlenmektedirler. Koçerler aynı zamanda Domlar olarak da tanınmaktadırlar. Anavatanları Hindistan olarak kabul edilen Roman toplulukları dünyanın farklı ülkelerine yerleşmiş peripatetik topluluklardandır (Yanıkdağ, 2021, s. 66). 5. ve 11. Yüzyıllar arasında başladığı düşünülen Çingene göçlerinin belirli güzergahlar üzerinden dünyaya yayıldığına dair teori ve bulgular mevcuttur. Bu göçler üç grup olarak sıralandığında ilk Çingene grubunun Avrupa'daki Romlar, ikinci grubun Ortadoğu üzerinde Suriye, Mısır ve Türkiye'de yaşayan Domlar, son olarak ise İran, Ermenistan ve Orta Asya üzerinde yaşayan Lomlar olduğu söylenebilir (Fırat, 2022, s. 39-40). Diyarbakır'da yaşayan Domlar halk arasında Qereçi, Mıtrıp, Aşık, Koçer, Çingene gibi adlarla anılmaktadırlar (Yıldız, 2024, s. 198). Peripatetik bir grup olarak Domlar ise toplumsal yapılanma içinde üretim şekilleri, sosyal ilişkileri bağlamında kimlik yapılarını gösterirler (Mak & Oğul Kurtişoğlu, 2018, s. 341-345).

Domlar için müzik, geçimlerini sağlamada son derece önemli bir yere sahiptir. Özellikle göçebe yaşadıkları dönemde sadece müzisyenlik ile geçim sağladıkları bilinmektedir. Eski köy düğünlerinin bir hafta sürdüğü dönemlerde müzisyen denildiğinde ilk akla gelen Domlar, hemen hemen köyün tüm düğünlerinde müzisyenlik yapmaktaydılar. Müzisyenlik, daha çocukken özellikle babadan ve yakın çevrelerinden gördükleri icraları taklit yoluyla hayat bulmaya başlamaktadır. Çocukların bölgede kullanılan enstrümanlardan, davul-zurna başta olmak üzere dilli ve dilsiz kavalla mesleği öğrenmeye başladıkları görülmektedir. Yerleşik hayata geçmesiyle kına, düğün tarzı törenlerin düğün salonlarında gerçekleşmesi yeterli iş bulma olanaklarını kısıtlamış ve ekonomik sıkıntılara yol açmıştır. Güncel şartlar Dom ebeveynlerin çocuklarını müzisyenliğe yönlendirmek istememelerine zemin hazırlamıştır (Yıldız, 2024, s. 205).

Mardinli Koçerlerde ise müzisyenlik özellikle babadan oğula geçen, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilen bir meslektir. Müzisyenlikleri sayesinde bölgenin müzik kültürünün devamlılığına katkı sunmaktadırlar. Müzik ve dansın kültürel anlamda yaygınlaşma ve bütünleştiricilik etkisi bölgenin ekosistemi içerisinde yaşamlarını müzisyenlik yaparak sürdüren Koçerler sayesinde sürdürülebilir olmaktadır ki bunun önemi tartışılmaz. Konuyla ilgili olarak Mardin'de yaşayan Bakır ailesi ile gözlem ve görüşmelerin aktarıldığı "Mardinli Koçerler" adlı makalede, ailenin tüm erkeklerinin müzisyen olduğu ve geçimlerini bu yolla kazandığı belirlenmiştir. Müzisyen olan aile büyüklerinin lojistik desteği ile ilk etapta ritm sazlarından darbuka, erbane öğrenerek başladıkları müzik yolculukları, elverişli şartlar sağlandığında profesyonel müzisyenlik yolunda ilerler. Ana dilleri Kürtçe olan Koçerlerin müzikleri de bu dildedir (Mak & Oğul Kurtişoğlu, 2018).

Görüldüğü üzere özellikle geçimlerini sağlama amaçlı ekonomik sebeplere bağlı süregelen müzisyenlik aktarımı, müzikal yeteneği ön plana çıkan topluluklar aracılığı ile icra ortamı çoğunlukla düğün olan mekanlarda başlamaktadır. Düğün çalma pratiği esnasında en amatöründen en profesyoneline gerçekleşen tüm performanslar o atmosferin dinamikleri gereği hoş karşılanmakta ve bu durum özellikle mesleğe yeni başlayanlara kendilerini geliştirme fırsatları sunmaktadır. Yalnız şu da bir gerçektir ki, kırsalda gerçekleşen düğünler icra alanı ve maddi gelir sağlamada yetersiz

kaldığından artık günümüzde büyük şehirler daha fazla iş seçeneği sunması gerekçesiyle cazibe merkezi olarak görülmektedir.

Abdallarda Dügün Çalma Pratiği

Anadolu'ya göç yoluyla gelen Abdalların kökenlerinin Orta Asya'ya dayandığı bilinmektedir. Kendilerini Türk-Türkmen olarak tanımlayan Abdallar, yaşam sürdürdükleri bölgeye de kendilerini bu şekilde tanıtmışlardır (Gürkan, 2019). Tıpkı Çingene müzisyenler gibi Abdal müzisyenler de müziği bir yaşam şekli olarak benimsemiş ve meslek olarak müzisyenliği ağırlıklı olarak düğünlerde icra etmişlerdir (Kulaksız, 2012). Peripatetik bir toplum olarak Abdallar için çalgıcılık çok önemli bir meslekti fakat sosyo-ekonomik değişimler neticesinde geleneksel ritüellerin gerçekleşmesinde yaşanan değişimler Abdal müzisyenleri de doğrudan etkilemiştir. Abdalların tarihsel kökeninde müzikle alakalarının dervişliğe dayandığı görülmekte ve bu dervişlerin enstrüman taşıdıkları hatta müzik eşliğinde sema döndükleri bilinmektedir. Günümüz Abdalları ise müzikle ilgilerini ibadet amaç yerine müzisyenlik amacıyla sürdürmeye devam etmişlerdir (Kulaksız, 2012). Abdallar sadece kendi müziklerini değil farklı yöre tavırları ve formlarına ait müzikleri de icra etmede profesyonellerdir (Özdemir, 2008).

Düğünler, Abdallar için adeta talim yeridir ve müziği usta-çırak ilişkisi ile öğrenmektedirler. Müzisyenlik Abdal yaşamının vazgeçilmez bir unsurudur ve yöre müziklerini temsil ederek bu kültürü aktarma rolünü üstlendikleri görülmektedir. Abdallar müzisyenliğin maddi kazanç sağlamayı ifade etmekten ziyade başlı başına kendilerini ifade eden bir unsur olduğunu dile getirmektedirler (Parlak, Garip Bülbül Neşet Ertaş- Hayatı, Sanatı, Eserleri, 2013). Çalgıcılığın ata yadigarı bir meslek olarak, Abdal topluluklarında ilk sırada yer aldığını destekleyen pek çok araştırma bulunmaktadır.

Geleneksel düğün tarzları zamanla değişime uğramış, yeni tarz eğlence ve müzik formları ortaya çıkmıştır. Bu başkalaşım çalgıcı gruplarına bateri, disk Jokey (DJ)'lerin dahil olmasına hatta tercih edilir olmalarına yol açmıştır. Tıpkı Romanlar gibi çalgıcılığın ilk sırada olduğu Abdal topluluklarında yaşanan değişimler neticesinde maddi sıkıntılar hasıl olmuştur. Ekonomik sorunlarla mücadele eden Kırşehirli Abdallar yazın kendi memleketlerinde kışın ise tercihen ailesi ile veya tek başına İzmir'e giderek gelir devamlılığı sağlamaya çalışmaktadırlar. Çoğu mektepli olmayan Abdallar geleneksel müziği öğrenmeyi tercih etmekte ve meslek olarak günümüzde dahi ilgi duymaya devam etmektedirler. Bağlama, davul-zurna, keman gibi enstrümanları çalma, özellikle de bozlak tarzı türkü havalandırma Abdallarda öne çıkmaktadır.

Abdallar hakkında sıradan çalgıcı algısını yıkan ve sanatsal değer taşıdıkları algısının şekillenmesini sağlayan en önemli etken şüphesiz Neşet Ertaş gibi usta bir sanatçının varlığıdır. Sanatı ile saygın bir kişiliğe sahip olan Neşet Ertaş da Abdal topluluklarından ve tüm Abdal müzisyenler gibi kendisi de sayısız nişan-düğün, eğlence merasimlerinde düğün çalmıştır. Neşet Ertaş'ın profesyonel müzisyenlikte dünya çapında tanınması sayesinde, Abdallar hakkındaki sıradan çalgıcılar algısı yıkılmış, yerini üstün yetenekli müzisyenler, sanatçılar algısı almıştır.

Müzisyenliği meslek olarak geleneksel yollarla aile ve akraba bireylerin gözetimi ile edinen Abdallar, usta ve yaşlı kemale ermiş müzisyenlerin bilgi ve becerilerini yeni nesile aktarmayı görev bilmişlerdir. Akrabalık ilişkilerini geliştirmeye ve müzisyen gruplarına yeni üyeler kazandırmaya özen göstererek geleneğin sürekliliğini sağlamaya katkıda bulunmuşlardır. Bu sayede akrabalık ilişkileri ve mesleki formasyon birlikteliği, müziksel pratiklerin sınırlarının belirlenmesinde, değişmesinde ve yeniden belirlenmesinde rehber olmaktadır. Abdal toplumunda sözü edilen sınırlardaki şekillenme müzik yapımları ekseninde değil aynı zamanda kimlik, akrabalık ve meslek gibi alanlarla da olmaktadır (Gürkan, 2019).

Akrabalık ilişkileri Abdallarda son derece önemlidir. Bu ilişkiler çerçevesinde müzik gruplarına dahil olabilmenin belirli ölçütleri bulunmaktadır. Büyük aileden gelen ama henüz amatör sayılacak düzeyde olanlar kendilerini geliştirmek, orkestraya uyum sağlayacak kıvama gelmek şartıyla gruba dahil edilmektedirler. Zaten tercihler daima aile üyeleri ve yakın akraba ile çalışmaktır. Bu durumun başlıca sebebi ise sağlanan gelirin bölünmemesi, haneye daha çok kazanç sağlamasıdır.

Düğün Çalma Pratiğinde Emek ve Sınıf

Emek, belirli bir mal üretimi veya hizmet etme sürecinde sarf edilen fiziksel, düşünsel eylemdir. Müzisyen emeğini değerlendirebilmek için icra şekillerini nitelik ve nicelik olarak incelemek, bunun yanı sıra sektörde çalışanların vasıflarına da bakmak gerekir. Teknolojinin ilerlemesi ve küreselleşme neticesinde yeni tüketim kültürünün bir sonucu olarak müzik

de bir sektör haline gelmiştir. Artık müzik eğlence sektörünün önemli bir kolu olarak pazarlama stratejileri, reklam kampanyaları, organizatörlük, menajerlik, basın danışmanlığı gibi müesseseleriyle arz ve talep ilişkisi içinde ilerleyen bir sektöre dönüşmüştür.

Müziyenlik kapitalist emek süreci kapsamında değerlendirildiğinde, yapılan işin tanımı ve işin ortaya çıkma sürecindeki tüm bileşenlerden hareketle, profesyonel müziyenliğin üretim sektöründe varlık gösteren bir meslek olduğu söylenebilir. Çalışma süreleri iş niteliğine göre değişkenlik göstermektedir. İş sürelerindeki belirsizliğin müziyenlerin motivasyonunu nasıl etkilediği incelenmeye değerdir.

Benzer şekilde müzik sektöründeki çalışma bedellerindeki istikrarsız ve belirsiz işleyiş yapılacak işe karşı sağlanacak motivasyonu zedelemektedir. Gerek organizasyon şirketleri gerekse menajerler müziyenlerle ilişkilerinde informal, kurumsallıktan uzak bir çizgide yol almaktadır. Tüm bu negatif bileşenlerin etkisi ile çoğu müziyen düzenli kazanç sağlayabilecekleri farklı alanlara yönelmek durumunda kalmaktadır.

Emek sürecinin liberal alanlarından biri olan müzik sektörü, yasalarca düzenlenen yeni liberal politikalar sonucunda hesap veremez bir hal almıştır. Müzik çalışanlarının en büyük sorunlarından biri ise sosyal güvence ve haklardan yoksun olmalarıdır. Aynı şekilde sivil toplum kuruluşlarının olmayışı, yetersiz kurumsallaşma, sendikalaşmanın olmayışı, son olarak çalışanların konu hakkında sorunlara nasıl çözüm bulabileceklerine dair gerekli bilgi ve bilince sahip olmayışları sorunları çözümsüz bir noktaya sürüklemektedir. (Sezen, 2010).

Sınıf meselesine gelince, Kapital düzenin dinamizmi ve üretim süreçleri içerisindeki sınıfsal yapıların bir bütün olduğu söylenebilir. İş gücü piyasalarındaki kuralızsızlık, esneklik uygulamaları gibi faktörler kapitalist sistemin işleyişini gözler önüne seriyor. İşçi sınıfının oluşumunu sağlayan bir unsur da üretim tarzlarıdır. Günümüzde yaşanan üretim tarzlarındaki dönüşümlerin etkisi ile geleneksel sınıf yapısı da değişmiştir. 1980’li yılların Fransa’sında ortaya çıkan prekarya kavramı, geçici ve mevsimlik işçileri tanımlamaktadır. Anti sınıf olarak da nitelenen bu kesim işçi sınıfı, güvenceye en az sahip olan sınıftır ve adeta hayatta kalabilmek adına emeklerini feda etmektedirler. Sınıfsal kategorizasyonda üst tabakada elit sınıf, ikinci sırada ise maaşlılar sınıfı yer almaktadır. Teknisyen, uzman kadroları bir alt sınıfı nitelerken, ardından klasik işçi sınıfı ve son olarak ise prekarya yerini almaktadır (Oran, 2015).

Dünyanın her yerinden ırk, sınıf, emek konularında dikkat çeken örneklerle rastlamak mümkün. Blues, country, soul, hip pop tarzı müziklerin diğer müzik türleriyle işledikleri konular bağlamında ayrılmaktadır. ABD’de “beyaz” olmayanı “zenci” olarak tanımlayan ifadelerin ortaya çıkması, “zenci”yi ise köken olarak köleliğin ırkçı emek sisteminin parçası kabul edilmesi anlayışına şahit olundu. Kaliforniyalı sağ görüşlü ve ırkçı Senatör George Murphy, Meksika’dan “misafir” işçi ithal eden Bracero programını desteklediğini şu çirkin sözlerle ifade etti: “Amerikalıların (sahada) çalışamayacağını unutmamalısınız. Çok zor. Meksikalılar bu konuda çok iyi. Gördüğünüz gibi, yere yakın yaratılmışlardır, bu yüzden eğilmeleri daha kolaydır” (Cozzens, 2015, s. 494-512). Sözleri ile emekçi sınıfını aşağılayan ırkçı bir yaklaşım sergilemiştir.

Hofman, Sosyalist Yugoslavya özelinde profesyonel müziyenliği, “duygusal emek” ve “cinsiyet” kavramları üzerinden incelemiştir. Yugoslavya’da kafana adı verilen, güç ilişkilerinin hüküm sürdüğü gazino benzeri mekânlarda çalışan müziyenlerin bedenlerinin metalaştırıldığını, isteklerinin ve duygularının hiçe sayıldığını, finansal güdümlle çalışan alt sınıf insanlar ve toplumsal saygı görmeyen “ahlak dışı” bireyler olarak görüldüklerini örnekler ve alıntılarla destekliyor. Sanatçının karizması, cazibesi, enerjisi ve özellikle performansın dürüstlüğü, müşterilerin en çok değer biçtikleri nitelikleriydi. Patron ve müşteri baskısına maruz kalan müziyenler daha hisli şarkı söyleme, istek parçaları seslendirme, göz teması kurma, bedenlerini sergileme, samimi figürlerle çekici dans etme gibi birçok baskı unsuru sebebiyle duygusal olarak baş etmesi oldukça güç bir meslek icra etmektedirler. Alt sınıf olarak göz ardı edilen bu meslek grubunun ekonomik, cinsiyet, istismar, saygınlık, ahlak gibi birçok açıdan akademide incelenmesi gerekmektedir (Hofman, 2015).

Türkiye’den örneklerle yer verecek olursak, Romanlar, çoğu zaman ayrımcılıkla karşılaşmışlardır. Bu ayrımcılık yaşamın her alanında görülmüştür. Müziyenlik mesleği nedeniyle günlük yaşam rutinleri, yatma ve kalma saatleri, işe gidinceye kadar boş zamanlarında yaptıkları gibi her eylem hayatlarını olumsuz yönde etkisi altına almaktadır. İkinci sınıf muamelesi görmeleri onları en çok zorlayan konulardandır (Sağır & Eroy, 2013). Benzer şekilde, Mardinli Koçerler ve Mıtrıpların müziyenliği yöre halkı tarafından “hafif bir meslek” olarak görülmektedir. Sahip oldukları müzikal yetenek sayesinde ancak düğün ve eğlencelerde kabul görebilmektedirler. Yine sınıfsal ayrımla bağlantılı olarak yerleşik olarak

yaşamayan bu topluluklar önceleri köylerde ikamet ederken çeşitli sebeplerle şehir merkezlerine yerleşmişler ancak yerli halk tarafından kabul görmeyerek, dışlanmışlardır (Mak & Oğul Kurtişoğlu, 2018, s. 341). Abdallara dair birkaç söz söylemek gerekirse, önceleri toplum tarafından küçümseyerek bakılan Abdal müzisyenler bu mesleğe adeta itilmiş görünürken, günümüzde müzisyenlikleri ile övgüye mazhar oldukları gözlemlenmektedir. Abdallara karşı bakış açısının değişmesinde en önemli etkenin bir halk kahramanı desek abartmış olmayacağımızı düşündüren Neşet Ertaş'tır diyebiliriz. Ertaş'ı üstün kılan yetenekli bir sanatçı olmasının yanı sıra bilge, örnek kişi, hak savunucusu, düşküne, muhtaca kol kanat gerici olması gibi özellikleridir (Parlak, Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş, 2012). Ertaş'ın üstün vasıfları her ne kadar Abdallara bakış açısını olumlu etkilemiş olsa da toplumun belli kesimlerince halen sınıfsal ayrıma maruz kaldıkları gözlemlenmektedir.

Düğün Çalan Müzisyenlikte Sosyal Güvence ve Sosyal Haklar

Türkiye'de ilk olarak 1978 yılında çıkartılan "508 Sayılı Sosyal Sigortalar Kanunu" üzerinde birtakım değişiklikler yapılarak sanatçı ve yazarların sigorta kapsamına alınması sağlanmıştır. Bahsedilen yasa ile 506 sayılı Sosyal Sigortalar Kanunu'na Ek-10. madde dahil olmuştur. Bu Kanunun: Ek-1. Maddesinde; "Bir veya birkaç işveren tarafından çalıştırılan film, tiyatro, sahne, gösteri, ses ve saz sanatçıları, müzik, resim, heykel, dekoratif ve benzeri diğer uğraşları içine alan bütün güzel sanat kollarında çalışanlar, düşünür ve yazarlar bu kanun hükümlerine tabidirler (TBMM, 1978). Sanatçılar ilk kez sosyal güvenlik kapsamına mezkûr yasal düzenlemeler sayesinde dahil olmuştur. Bu düzenleme sonrasında pek çok kanun daha çıkarılmış ancak hiç birisi sanatçıların sosyal güvenlik sorunlarının çözümüne tam bir çözüm sağlayamamıştır.

UNESCO tarafından 1980 yılında yayınlanan "Sanatçıların Statülerine İlişkin Tavsiye" kararı ile sanat ve sanatçının korunmasını sağlamaya dikkatler çekilmiştir. Sanatçıların sosyal güvenlikten yararlanmalarına dair yasalar uzun yıllar yürürlüğe girmemiştir. Bu konu günümüzde de halen tartışılmaya devam etmektedir. Esnek çalışma saatleri, belirsiz iş koşulları da sosyal güvence sorununa ek olarak sayılabilir. Ses sanatçılarının durumlarına bakıldığında, 5510 sayılı kanunda devlet tiyatroları, devlet opera ve balesi gibi yerler dışında faaliyet gösteren sanatçı ve yazarların çalışma tarzlarının bir işverene "iş sözleşmesiyle çalışmak" koşulu açısından tam olarak uymamaktadır (Sezen, 2010).

İş niteliği açısından sanatçılar diğer mesleklerle göre farklı ele alınmak durumundadırlar. Uygun işte çalışma hakkı, sendikal haklar, sosyal güvence gibi sosyal politika düzenlemeleri açısından maalesef yeterince dikkate alınmamaktadırlar (Peksan & Tosun, 2014)

Müzisyenlik geçmişten günümüze sosyal güvencenin olmayışı ve gelir durumlarının belirsizliği nedenleri ile bu mesleği icra edenlerin en büyük sıkıntısı olmaya devam etmektedir. Özellikle "Düğün Çalma"ya giden müzisyenlerin geçimlerini sağlayabilmek adına mutlaka ek bir iş yapmak zorunda kaldıklarına şahit oluyoruz. Örneğin sokakta seyyar bir simit satıcısının tezgahındaki camekanda zurna çalan bir adamın fotoğrafını görmeniz çok olağan, sorduğunuzda ek iş olarak düğün çalmaya gittiğini bu yüzden tezgahtaki fotoğrafı soranlara bu işi yapabileceğini söyleyebilmek adına reklam yaptığı anlaşılıyor. Onlar için geçimlerini sağlamanın ne denli zor olduğunun anlaşılması hiç de zor değildir.

Sonuç

Geleneklerimizin yaşatılması ve kültürel aktarımın gerçekleşmesinde düğün ritüelinin önemine dikkat çekmeye değerdir. Bu amakalede, düğün ritüeli içinde can damarı olarak rol oynayan düğün çalan müzisyenleri tanımak, anlamak açısından literatüre katkı sağlayacağına şüphe yoktur.

Türkiye'de özellikle müzisyenlikleri ile tanınan ve icra ortamları ağırlıklı olarak düğün olan peripatetik topluluklar bir arada tanıtılmıştır. Bu topluluklar Çingeneler (Romanlar), Abdallar ve Koçerler (Domlar) olarak araştırma sınırlarına dahil edilmiştir. Elbette öne çıkan farklı topluluklar da olabilir, bu farklılıkların yeni araştırmalarda incelenmesi araştırmamızı besleyecek ve yazınsal alana katkı sağlayacaktır. Tarihsel olarak kısaca bahsedilen bu toplulukların düğün çalma ile geçimlerini sağladıkları görülmüştür. Mesleği edinme yollarının ağırlıklı olarak aile ve akrabalarından, usta-çırak ilişkisi ile gerçekleştiği söylenebilir. Repertuar anlamında, ait oldukları kültürün müziklerine sahip çıkarak kültürün devamlılığını ve aktarımını sağlamada korumacı ve taşıyıcı rol üstlendikleri görülmektedir. Repertuardaki ritmik-melodik yapıların yine kendi kültürleri ile bağlantılı olarak şekillendiğine şahit olunmuştur. Örneğin Çingene

müziklerindeki yaygın 9/8'lik ritim yapısı değişmez yapısı ile kullanılmaya devam etmektedir. Müzisyenler, genlerden geçen özel yetenekleri ile aile yadigarı ata mesleklerini çoğunlukla sürdürmeye devam etmektedirler. Lakin geleneksel düğün tarzlarındaki değişim ve geçim sıkıntıları sebebiyle meslek tercihlerinde ve yönelimlerinde farklılıklar meydana gelmiştir.

Dünya'da ve Türk müzik sektöründe düğün çalma pratiği, sınıfsal açıdan incelenmiş ırk, sınıf, emek kavramaları boyutuyla da ele alınmıştır. Örneğin Dünya müziğinde Çingeneler hem kültürel hem de yaratıcı endüstri bağlamında ekonomik ve politik koşulları içerisinde, sınıfsal durumları ve emek değerleri gibi yönleriyle incelenmiştir. Bunun sonucunda müzik piyasasında emek değerinin bilinmediği tespit edilmiştir. Ayrıca halkın çeşitli tabaklarında müzisyenliğe alt sınıf olarak bakıldığı görülmüştür.

Son olarak düğün sektöründe çalışan müzisyenlerin sosyal güvence ve haklarına değinilmiştir. Düğün çalanlar maalesef herhangi bir hizmet akdi olmaksızın iş yapmaktadırlar. Çalışma saatlerinin esnek oluşu, sunulan hizmetin esnekliği, hizmet politikası eksikliği, yasal açıklar gibi sebeplerden dolayı patronlar ve müzisyenler arasında yazılı anlaşma yapılması olanaksız haldedir. Dolayısıyla sosyal güvenceye tabii olmaları da neredeyse imkânsız görünmektedir (Sezen, 2010). Eğlence sektöründe sanat dallarından müziği seçenler, küçük yaşta sahne alma gibi sektörün atipik çalışma şartları içinde hem fizyolojik hem psikolojik problemlere maruz kalmaktadırlar. Yaş faktörü sektörde erken başladığından, yaşı ilerlemiş olan müzisyenler süreklilik arz etmesini istedikleri işlerinden olma problemiyle yüzleşmektedirler. Maalesef ilgili yasalarca emeklilik şartlarının sosyal güvenlik bağlamında ağırlaştırılmış olması, sektör çalışanlarının sosyal haklardan yoksun kalmasına ya da haklarını güç elde etmesine sebebiyet vermekte, bu durum ise kendilerinin yaşam koşullarını zorlaştırmaktadır (Durmaz, 2015, s. 259-292).

Araştırmacılara Yönelik Öneriler

- Müzisyenlerin iş sürelerindeki belirsizliğin sebep olduğu sorunların, motivasyonlarını nasıl etkilediği meselesi incelenmeye değerdir.
- Müzik sektöründeki çalışma bedellerindeki istikrarsız ve belirsiz işleyişe hem organizasyon şirketleri hem de menajerler özelinde formel ve kurumsal bir çizgi sağlamak adına konuyla ilgili çalışma yapılabilir.
- Düğün çalan müzisyenlerin düzenli gelir sağlayamama sebebiyle müzikten farklı alanlara yönelmeleri ve bunun sonucunda kültürel aktarımdaki olumsuz etkiler üzerine çalışılabilir.
- Özellikle düğün çalan müzisyenler ve genel anlamda eğlence sektöründe çalışan çoğu müzisyenin sosyal güvence ve haklardan yoksun olmaları, aynı şekilde sivil toplum kuruluşlarının olmayışı, yetersiz kurumsallaşma, sendikalaşmanın olmayışı, esnek çalışma saatleri, belirsiz iş koşulları son olarak çalışanların konu hakkında sorunlara nasıl çözüm bulabileceklerine dair derinlemesine bir araştırmanın yapılması gereklidir.
- Adeta hayatta kalabilmek adına emeklerini, (buna duygusal emeği de katmayı göz ardı etmeden) feda eden ve çoğunlukla halk tabakalarında alt sınıf olarak göz ardı edilen düğün çalan ve eğlence sektöründe yer alan tüm müzisyenlerin ekonomik, cinsiyet, istismar, saygınlık, ahlak gibi birçok açıdan akademiye incelenmesi gerekmektedir.
- Özellikle araştırmamıza dahil olan peripatetik topluluklara mensup müzisyenlere ikinci sınıf muamelesi yapılması hususu, sınıfsal ayırım çatısı altında incelenmelidir.
- İş niteliği açısından diğer mesleklere göre farklı ele alınmak durumunda olan sanatçılara, uygun işte çalışma hakkı, sendikal haklar, sosyal güvence gibi sosyal politika düzenlemeleri açısından yeterince dikkate alınmalarını sağlayacak araştırmalar yapılmalıdır.

Uygulamacılar için Öneriler

- Bu araştırmada düğün çalan topluluklardan Çingene (Roman), Abdal ve Domlar (Koçerler)'in düğün çalma pratikleri incelenmiş olup, kültürel ya da antropolojik çalışma yapacaklara Türkiye'de yaşayan farklı düğün çalan topluluk veya orkestralara ulaşması ve bu gruplara dair kayıtlar oluşturmaları önerilebilir.
- Düğün çalan müzisyenlerin sosyal güvence ve haklarının sağlanmasına yönelik projeler, destekler yapılabilir.

- İlgili kurum ve kuruluşların düğün sezonu olmayan dönemlerde düğün çalan müzisyenlerin desteklenmesine yönelik kaynak aktarımı, projelendirme gibi çalışmalar sağlanabilir.
- Düğün çalan müzisyenlerin mesleki deneyimlerine katkı sağlamaya uygun mesleki gelişimi destekleyici kurs programları açılabilir.
- Düğün çalan müzisyenlerin emek değerlerinin karşılığı olarak asgari ücret belirlemeleri gibi yapılandırmalar ilgili kurumlar tarafından düzenlenerek duyurulabilir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu** 2000 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı programını tamamladı. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak Türk Müziği Konservatuvarı'nda yüksek lisansını ve ardından 2022 yılında YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları bölümünde doktora eğitimini tamamladı. Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Türk Halk Müziği programında Dr. Öğretim Üyesi kadrosunda görev yapmaktadır. Meslek çalgısı bağlama ve şan üzerine pek çok konser programında koro-orkestra şefliği ve solistlik yapmıştır. Farklı sanatçılardan oluşan “Kadınlar Dünyayı Çalıyor Söylüyor” ve “Ataç” adlı albümlerde solist olarak yer aldı. TRT, Haber Türk gibi ulusal kanallardaki pek çok radyo ve televizyonun müzik programlarında konuk sanatçı olarak yer aldı. **Kurum:** Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Türk Halk Müziği Sanat Dalı. Karabük, Türkiye **Email:** gulcanhso@karabuk.edu.tr, **ORCID:** 0000-0003-0220-5846

Kaynakça

- Arayıcı, A. (2008). *Avrupa'nın Vatansızları Çingeneler*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Arslan, S. (2022). Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), 77-96.
- Ataman, S. Y. (1992). *Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Rit'leri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Berrakçay, O., & Yükselsin, İ. Y. (2015, 8). Deve Güreşi Ritüellerinde Müzik ve Müzisyenlik. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1428-1443.
- Cozzens, T. (2015). Defeating The Devil's Arm: The Victory Over The Short-Handled Hoe In California Agriculture, *Agricultural History*, 89.
- Durmaz, N. (2015). Eğlence Sektöründe Çalışma Koşulları ve Ayrımcılık: Çingeneler Örneği. *Çalışma Ve Toplum*, 1, 259-292.
- Ertan Hacısüleymanoğlu, G. (2022). *Safranbolu Yöresi Müzik Kültüründe Düğün Çalma Pratiği*. Doktora Tezi. İstanbul: YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fırat, M. (2022). “Geçmişten Günümüze Çingene Göçleri: Sosyo-Tarihsel Bir Bakış”. *İktimaiyet Sosyal Bilimler Dergisi, Göç ve Mültecilik Özel Sayısı*, 36-57.
- Fraser, A. (2003). *The Gypsies*. Berlin: Blackwell Publishing.
- Gürkan, B. (2019). *Çoklu kimlik, Meslek, Akrabalık Ve Müzik:Orta Anadolu Abdalları'nın Müziksel Dinamikleri*. Yüksek lisans tezi. İzmir: TC Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Hofman, A. (2015). Music (As) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour And Gender In Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 24(1), 28-50.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Sim Matbaası.
- Kılınçer, Z., & Mustan Dönmez, B. (2013). ‘Kültürel Kimlik’ Ve ‘Kültürel Adaptasyon’ Kavramları Çerçevesinde Malatya Romanlarının Müzik Pratikleri. *ebiyat*, 19(74), 9-45. *Folklor/Edebiyat*, 19(74), s9-45.
- Kulaksız, C. (2012). *Halk Kültüründe Abdallar ve Bozlaklar*. Ankara: 72 TASARIM.
- Mak, M., & Oğul Kurtişoğlu, B. (2018, 2 18). Mardinli Koçerler. *Msgsü Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 327-328.
- Nişanyan Sözlük*. (2024, 12 22). Nişanyan Sözlük: <https://www.nisanyansozluk.com>
- Oran, S. (2015). Modern Zamanların Tutunamayanları Prekarya: Sınıf Mı, Sınıftan Kaçış Mı? *Sbf Dergisi*, 70(1), 237-247.
- Özdemir, E. (2008). *Emirdağı Musiki Geleneğinde Abdallar ve Yeni On Altı Türkü*. Sakarya Üniversitesi. Yüksek lisans tezi. Sakarya
- Parlak, E. (2012). Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş. *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 61, 289-312.
- Parlak, E. (2013). Garip Bülbül Neşet Ertaş- Hayatı, Sanatı, Eserleri. *Demos Yayınları*, 1.

- Peksan, S., & Tosun, F. (2014). Sanatçıların Sosyal Haklara Ulaşımındaki Güçlükler. *Çalışma Ve Toplum*, 3, 207-230.
- Sağır, T., & Eroy, O. (2013, 2 2). Tekirdağ Bölgesi Ç,ingenelerin Kendi Müziklerinde Kullandıkları Ezgi Yapılarının İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 141-156.
- Sezen, M. (2010). *Eğlence Sektöründe Çalışma İlişkileri*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Şanlıer, S. (2018, 2 18). Çingene Musikisi. *MSGSU Sosyal Bilimler Dergisi*, 18.
- Tağ, M. (2018, 2 18). Temettuat Kayıtlarına Göre Osmanlı Devleti'nde Romanların Mesleki Yapıları ve Geçim Kaynakları. *Msgsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 303-319.
- TBMM. (1978). Tutanaklar.
- Yakıcı, A. (1991). Düğün Kelimesi ve Kültürünüzdeki Yeri Üzerine. *Milli Folklor Dergisi*, 33-36.
- Yanıkdağ, T. (2021). "Türkiye'de Romanlar ve Alt Kimlik Grupları: Etno-Dilsel Farklılıkların Kimliğe Yansımaları". *Trakya Üniversitesi Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 57-76.
- Yıldız, Z. (2024). Domlar'da Müzisyenlik Geleneği: Diyarbakır İli Kayapınar İlçesi Örneği. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 195-207.

Examination of the wedding music performance practice in Turkish music culture from the perspective of music sociology

Abstract

This article addresses the practice of 'wedding music performance,' which holds an important place in wedding rituals. Wedding rituals are of great significance in terms of social solidarity and cultural transmission. One of the most fundamental elements of this ritual is music, which is an inseparable part of weddings. In Anatolia, musicians who perform at weddings refer to their profession as 'wedding music performance.' The study discusses who the communities that perform wedding music are, their professional status, the relationship between the wedding music practice and socio-cultural structure, and issues concerning social security and rights. The practice of wedding music performance is a cultural heritage element maintained by certain communities in Turkey but has not been sufficiently studied in academic literature. This study aims to fill this gap in the literature by addressing the relationship between wedding musicians and the socio-cultural structure, their labor processes, and the challenges they face. This research aims to examine wedding music performance and the social status of musicians from the perspective of music sociology. The study seeks to answer the following questions: Who performs wedding music? Under what social and economic conditions do these musicians work? This study is based on the case study model, a qualitative research method. The research focuses on communities referred to as 'peripatetic communities' that continue the profession of wedding music performance, including the Romani, Abdal, and Dom groups. Additionally, academic studies, theses, and field research in the literature have been used as sources. The study collected data through observation, literature review, and previous field studies. The collected data were analyzed using content analysis. Wedding music performance directly affects the economic and social status of this profession. The majority of musicians are deprived of social security and have irregular and insecure working conditions. Wedding music performance is a cultural heritage element that needs to be preserved and supported. However, there are serious deficiencies regarding the social security and working conditions of musicians. It is recommended that more academic work be conducted on improving the social rights of wedding musicians, regulating their labor processes, and ensuring their protection within the context of cultural heritage.

Keywords: music sociology, musician labor, peripatetic musician communities, Turkish music culture, wedding music performance



Araştırma Makalesi

Neriman Memmedov'un Azerbaycan adlı oratoryosunun analizi

Aynur Gasımova¹

Müzik Tarihi ve Teorisi Bölümü, Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Ekim 2024

Kabul: 10 Şubat 2025

Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan oratoryosu
Azerbaycan müziği
Neriman Memmedov
Vokal-enstrümantal

Öz

Neriman Memmedov çok sayıda senfoniler, operetler, vokal senfonik eserler, oda müziği eserleri, konçerto, bale, altı yüzden çok şarkı ve diğer eserlerin bestecisi olmuştur. Bu araştırma, N. Memmedov'un vokal-enstrümantal eserleri üzerine yapılan ilk çalışmadır. Makalede bestecinin "Azerbaycan" oratoryosu incelenerek eserin şiirsel metni, müzik dili ve yapısal özelliklerinin analiz edilmesi amaçlanmıştır. N. Memmedov'un vokal-enstrümantal eserlerinde müzik dilinin özellikleri incelenirken, makam, melodik yapı, metroritmik özellikler ve modların melodik ve armonik dile etkisi gibi konulara dikkat çekilmiştir. Bu da bestecinin müzik dilinin milli özelliklerini ortaya çıkarmaya ve müzik üslubunun oluşumunda bu özelliklerin rolünü araştırmaya olanak sağlar. Araştırma sürecinde, teorik müzikolojide kabul edilmiş analiz yöntemleri, özellikle tarihsel-teorik ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri kullanılmıştır. N. Memmedov'un eserlerinin analizi, "Azerbaycan" oratoryosunun analizi müzik teorisi ilkeleri doğrultusunda yapılmıştır. N. Memmedov'un A. Zeynalli'nin sözlerine solist, koro ve senfonik orkestra için bestelediği "Azerbaycan" oratoryosu, basılı klaye partiyonu üzerinden analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, N. Memmedov'un vokal-enstrümantal eserlerinin müzik dilinde besteciye özgü ve muğamdan gelen üslup özellikleri olduğu belirlenmiştir. Analizler, incelenen eserlerin üslup çizgilerinde vokal ve enstrümantal bölümlerde melodik yapının baskın olduğunu ve tüm vokal bölümlerin halk şarkıları ruhunda olduğunu ortaya koymuştur. İlerideki çalışmalarda, Neriman Memmedov'un diğer eserlerinin kendine özgü özellikleri incelenebilir ve aynı zamanda diğer Azerbaycan bestecilerinin vokal-enstrümantal eserlerinin müzik dili özellikleri ile karşılaştırmalı analiz yapılabilir.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Gasımova, A. (2025). Neriman Memmedov'un Azerbaycan adlı oratoryosunun analizi. *Türk Müziği*, 5(1), 59-66. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010876>

Giriş

Vokal-enstrümantal müzik alanı, solistler, koro ve orkestra için tasarlanmış kantata ve oratoryo gibi türleri kapsamaktadır. Bu türler, Avrupa klasik müziğinde şekillenmiş ve Azerbaycan müziğinde de 1920-30'lu yıllardan itibaren geniş bir yayılma göstermiştir. Özellikle Üzeyir Hacıbeyli'nin kantata türünde yazdığı eserler, Azerbaycan'da büyük ölçekli vokal-enstrümantal müzik yaratımına zemin hazırlamıştır. Özellikle Cahangir Cahangirov'un kantata ve oratoryoları, Azerbaycan müziğinde bu türün zirvesini oluşturmuştur (Geniyev, 2004).

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında çeşitli temalı kantata ve oratoryoların ortaya çıkması, türün başarılı bir gelişimini göstermektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Qara Qarayev, Cövdet Hacıyev, Ramiz Mustafayev, Vasif Adıgözelov ve Ramiz Mirişli gibi bestecilerin kantata ve oratoryo türlerinde yazdığı eserler müzik camiası arasında oldukça popüler olmuştur. Bu dönemde Neriman Memmedov da kendi büyük ölçekli vokal-enstrümantal eserleri ile

¹ Müzikolog, Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Nahçıvan Azerbaycan. E-mail: aynur.qasimovaa1977@gmail.com ORCID: 0000-0001-8669-5701

sahne almıştır (Gasıмова, 1984). Genellikle bu türlerin icra şekilleri oldukça geniş olduğundan, yalnızca konser sahnesinde seslendirilmesi daha uygundur. Özellikle toplumda meydana gelen olaylarla bağlantılı eserlerin oluşması dikkat çekicidir. Örneğin, bestecilerin yarattığı oratoryoların bir kısmı, önde gelen kişilerin doğum günlerine ithaf edilmişken (örneğin C. Cahangirov'un "Sabir" oratoryosu), diğer bir kısmı ise çeşitli toplumsal-siyasi olaylarla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. V. Adıgözelov'un "Qarabağ şikestesi", "Çanaqqala", R. Mustafayev'in "Salatın" gibi oratoryoları ve diğerleri (Hüseynova, 2009). Vokal-enstrümantal müzik alanında ortaya çıkan eserlerde vatanseverlik teması belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Ancak bu eserlerin bir kısmının programlı isimleri, doğrudan Vatan imgesi ile bağlantılıdır. Bu tür eserler arasında N. Memmedov'un "Azerbaycan" oratoryosu dikkat çekicidir.

Neriman Memmedov'un hayatı ve sanatı

Nahçıvan topraklarının bir yeteneği olan Azerbaycan halk sanatçısı, Nahçıvan'ın emektar sanat adamı, profesör Neriman Memmedov'un eserleri geniş ve çok yönlüdür. O, senfoniler, baleler, müzikli komediler, vokal-senfonik, oda enstrümantali ve vokal eserlerin yazarı olarak, Azerbaycan müzik mirasında kendine özgü bir yer edinmiştir. Neriman Memmedov'un hayat ve sanat yolu Nahçıvan'dan başlamış ve faaliyet alanları burada şekillenmiştir. Neriman Memmedov, 1928 yılında köklü tarih ve müzik geleneklerine sahip Nahçıvan şehrinde doğmuştur. Nahçıvan'ın edebi-müzik ortamı, küçük yaşlardan itibaren N. Memmedov üzerinde büyük bir etki yaratmış ve onda müzik yeteneğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Okulda okurken, tar çalmayı öğrenmiştir.

N. Memmedov, ilk müzik eğitimini Nahçıvan müzik okulunda tar sınıfında almıştır. Burada, müzik teorisi dersini derinlemesine öğrenmeye çalışmış ve bu iki alan, onun profesyonel müzisyen olarak şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. N. Memmedov'un sonraki eğitim dönemi ise Bakü ile bağlantılı olmuştur. O, Asef Zeynallı adını taşıyan Bakü Müzik Teknikumu'nda iki bölümde - halk çalgıları icracılığı ve teori bölümünde eğitim almıştır. Daha sonra N. Memmedov, Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda müzik bilimleri ve bestecilik alanlarında, tanınmış müzik bilimcileri ve besteci Cövdet Hacıyev'in sınıfında eğitim almıştır. Bu, onun hem dünya görüşünün genişlemesine hem de müzik üslubunun gelişmesine katkı sağlamıştır. N. Memmedov, 1956 yılında Konservatuarın tarih-teori bölümünü, 1961 yılında ise bestecilik bölümünü tamamlamıştır. Bağımsız bir yaratım yoluna adım attıktan sonra, N. Memmedov Nahçıvan ile sıkı bir ilişki sürdürmüş ve özerk cumhuriyetin müzik yaşamında yakından yer almıştır. Kendi eserlerinde hem Nahçıvan'a eserler ithaf etmiş, hem de bu bölgenin halk müziği geleneklerinin araştırılması ile ilgilenmiştir.

N. Memmedov'un yaratıcılığında Vatan teması

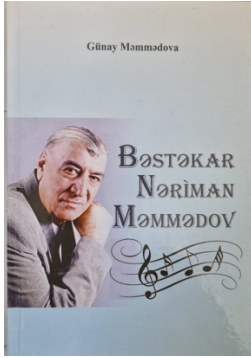
N. Memmedov'un eserlerinde ana temaların Vatan ve Aşk olduğunu söyleyebiliriz. Onun yarattığı farklı türlerdeki eserler bu tema etrafında toplanmıştır. Yaratıcılığında, vatanımız Azerbaycan'a ve Nahçıvan'a ithaf edilmiş eserler özel bir yer tutmaktadır. Bestecinin büyük ölçekli senfonik ve vokal-enstrümantal eserleri Vatan teması üzerine yazılmıştır. Eserlerin programlı isimleri bunu doğrulamaktadır: Atif Zeynallı'nın sözlerine solistler, koro ve büyük senfonik orkestra için "Azerbaycan" oratoryosu, İslam Seferli'nin sözlerine solist, koro ve halk çalgıları orkestrası için "Nahçıvan" süiti, Hüseyn Razi'nin sözlerine "Araz üstünde Çenlibel qalası" vokal-enstrümantal süiti, Ramiz Heyder'in sözlerine "Çiçeklenen Naxçıvan" süiti bu temaya adanmıştır. Bu eserlerde Azerbaycan'ın güzellikleri ve bestecinin vatanına duyduğu gurur hisleri öne çıkmaktadır.

N. Memmedov'un programlı senfonileri de vatan temasının çeşitli yönleriyle ilişkilidir. Dördüncü senfoni "Qelbimin sesi", büyük Azerbaycan şairi Hüseyn Cavid'e, Yedinci senfoni ise Xocalı şehitlerine ithaf edilmiştir. Bestecinin vokal eserlerinde - şarkı ve romanslarında da bu tema geniş bir şekilde işlenmiştir.

N. Memmedov'un vokal-enstrümantal eserleri

Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığında çeşitli temalara sahip kantata ve oratoryoların ortaya çıkışı, bu türün başarılı bir gelişimini göstermektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Qara Qarayev, Cövdet Hacıyev, Ramiz Mustafayev, Vasif Adıgözelov ve Ramiz Mirişli gibi bestecilerin kantata ve oratoryo türlerinde yazdığı eserler müzik topluluğu arasında oldukça popüler olmuştur. Bu dönemde Neriman Memmedov da kendi büyük ölçekli vokal-enstrümantal eserleriyle dikkat çekmiştir. Vokal-enstrümantal müzik alanında yaratılan eserlerde vatanseverlik teması belirgin bir şekilde ifade edilmiştir; ancak bu eserlerin bazıları programlı isimleri ile doğrudan Vatan imgesiyle bağlantılıdır. Bu tür eserler arasında

N. Memmedov'un "Azerbaycan" oratoryosu dikkat çekmektedir. Neriman Memmedov'un Atif Zeynallı'nın sözlerine solistler, koro ve senfonik orkestra için yazdığı "Azerbaycan" oratoryosu 1969 yılında bestelenmiştir. "Azerbaycan" oratoryosu, Vatanın muhteşem imajının yüceltilmesine adanmıştır. N. Memmedov'un vatan sevgisi ve vatandaşlık duruşu bu eserde kendini parlak bir şekilde göstermektedir. "Azerbaycan" oratoryosu dört bölümden oluşmaktadır. İçerisinde klasik oratoryo türüne özgü özellikler - bölümlerin temposu ve karakterine göre zıtlık prensibi ile ardışık oluşu kendini göstermektedir.



Fotoğraf 1. Nestekar Neriman Memmedov kitabının kapak resmi (Mammadova, 2017)



Fotoğraf 2. Kitaptan bir resim (Mammadova, 2017:95)



Fotoğraf 3. Kitaptan bir resim (Mammadova, 2017:97)

Kuramsal Çerçeve

Neriman Memmedov'un müziği, hem Azerbaycan'ın geleneksel kültürüne derinlemesine bir saygı gösterisi hem de Batı müziğinin modern olanaklarından yararlanarak oluşturulmuş bir sanat eseridir. Bu bağlamda onun eserlerini incelemenin temel nedenleri, müzikteki yaklaşımını, kültürel bağlamdaki yerini, toplumsal ve bireysel temalarını ve müzikal ifadesindeki derinliği anlamaktır.

İlgili Araştırmalar

Neriman Memmedovun eserleri az sayıda araştırılmıştır. Zaten bizim araştırmanın amacı da bestekarın eserlerini derinlemesine incelemek, onların kendine has özelliklerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Neriman Memmedov ile ilgili ilk defa Rena Ferhadova bestecinin hayatı ve eserleri hakkında rus dilinde kitap yazmıştır (Ferhadova, 1982). Bu çalışmadan sonra daha bir makale (Novruzova, 2002) yayınlandı. Uzun yıllar sonra Neriman Memmedov hakkında Günay Mammadova Azerbaycan dilinde "Besteci Neriman Memmedov" isimli kitap yazdı (Mammadova, 2017). En son benim tarafımdan bestecinin farklı farklı eserleri incelendi (Gasıмова, 2016, 2018, 2019, 2021).

Araştırmanın önemi

Oratoryonun müzik dilinin analizi, melodik, ritmik ve armonik özelliklerinin incelenmesi, çağdaş müzikteki yerini anlamamıza katkıda bulunur. Eserin içerdği vatanseverlik teması, halkın duygusal bağlarını ve toplumsal hafızasını güçlendirir. Bu yönüyle eserin, toplumsal ve tarihsel bağlamda anlamı araştırma için önemlidir. Aynı zamanda müzik eğitimi alanında bu tür eserlerin incelenmesi, öğrencilerin Azerbaycan müziğini ve bestecilerin yaratım süreçlerini daha iyi anlamalarına yardımcı olur. Azerbaycan müziğinin uluslararası platformda tanınmasına katkıda bulunur. Eserin incelenmesi, bu müziğin dünya müziği repertuarına dahil edilmesine yardımcı olabilir..

Araştırmanın amacı

Bu çalışmanın amacı Neriman Memmedov'un vokal-enstrümantal eserlerinin incelenmesi, bu süreçte eserlerinin müzik dilinin özelliklerinin analiz edilmesi ve bu alandaki bilgi ve literatür eksikliğinin giderilmesidir. N.Memmedov'un solist, koro ve senfonik orkestra için bestelediği "Azerbaycan" oratoryosu, basılı klavye partiyonu üzerinden analiz edilmiştir.

Yöntem

Araştırma sürecinde, teorik müzikolojide kabul edilmiş analiz yöntemleri, özellikle tarihsel-teorik ve karşılaştırmalı müzikal inceleme yöntemleri kullanılmıştır. N. Memmedov'un eserlerinin analizi, müzik teorisi ilkeleri (Mazel, 1978)

doğrultusunda yapılmış, bestecinin eserleri hakkında bulunan mevcut literatürler incelenmiştir (Azerbaycan Oratoryosunun elyazma notaları²).

Bulgular

Azerbaycan Oratoryosunun analizi

Eserin kompozisyon yapısı, hem müziğin karakteri ve duygusal etkisi, hem de müzik dilinin özellikleri - makam-tonalite, melodik ve metroritmik unsurları açısından farklılık gösterir. Bununla birlikte, bu unsurlar eserin kompozisyonunun orantılı bir şekilde inşa edilmesinde ve içeriğin ardışık olarak açılmasında önemli rol oynar.

Eserin bölümlerinde Asef Zeynalli'nın şiirinin farklı parçaları yer almaktadır. Bu nedenle, kompozisyondaki poetik metnin hacmi çeşitlilik göstermektedir.

I bölüm sözsüz, “A” sesleriyle okunur.

II bölümün poetik metni:

“Üreksiz değilim, gılıncsız, galxansız, bileksiz değilim men,
Azerbaycanam men!”

sözleriyle başlamaktadır. 12 dizeden oluşan metinde, Odlar Yurdu olan Azerbaycan'ın şanı, gücü, devleti, büyük şahsiyetleri, kahramanları, güzel şehirleri ve manzaraları öne çıkarılmaktadır.

III bölüm “Köle deyilem, nize kesib yolumu, qılınc salıb qolumu” sözleriyle başlamaktadır ve poetik metin 4 dize olarak okunmaktadır. Bu bölümde vatanın şanlı tarihinden, acılardan geçerek güçlendiğinden bahsedilmektedir.

IV bölüm “Solmaz bir gülüstanam, bülbüllerin dilinde” sözleriyle başlamaktadır. Bu bölüm, 13 dizeden oluşan poetik metin ile halkın kahramanlıklarını ve düşmanlar üzerindeki zaferlerini yüceltmektedir. Oratoryonun bölümlerinde poetik metnin farklı epizodlarının yansıması, bir temanın çeşitli yönlerden tanımlanmasını sağlamakta ve bu da birleşik bir imajın oluşturulmasında önemli rol oynamaktadır. Ayrıca, poetik metnin serbest yapısına dayanan besteci, ayrı hecelerin, kelimelerin ve dizelerin tekrarına sıkça yer vererek müzikal yapıda orantılılık sağlamaktadır. Müzik içeriği ile poetik metnin yapısının uyumunu sağlamakta, bu da besteciye belirli ölçülü ve simetrik bir müzikal metin yaratma imkanı sunmaktadır. Oratoryoda koro ve orkestra, sürekli bir diyalog içinde, homofonik-harmonik faktörlerle ve zaman zaman polifonik yöntemlerle karşılıklı gelişim içinde sunulmakta, bu da partitüradaki dolgun sesliliği artırmaktadır.

I bölüm. Bu bölüm, esere giriş niteliği taşımakta ve eserin ihtişamını, karakterlerin büyüklüğünü yansıtmaktadır. Largo temposunda icra edilen bu bölümde, neredeyse tempo değişmemekte, ayrı epizodlarda başlangıç temposuna yakın olan Sostenuto ve Larghetto ile dönüşümlü olarak ilerlemektedir. Bu durum, I bölümün aynı ruhda gelişimini sağlamakta ve ana dikkati karakterin farklı yönlerinin açılmasından ziyade, Vatan imajının bütünlüğü, birlikteliği ve özdeşliğinin tasvirine yönlendirmektedir.

Bu bölümün başındaki enstrümantal giriş, akor yapısına sahip bir faktürel yapı ile ilk bölümlerde dolgun seslenişi ile görkemli Vatan imajının tasvirine hizmet etmektedir.



Figür 1. “Azerbaycan” oratoryosundan I. bölüm

² Bestecinin kendi arşivinden elde edilmiştir.

Burada temanın ifası koro partiyonlarına yavaş yavaş dahil olmaktadır. Tema ilk olarak solo bas tarafından seslendirilir. Koro partiyonları ve orkestra, yardımcı bir fonksiyon üstlenmektedir. Bu noktada koro ve orkestranın birleşimi sabit bir harmonik zemin oluşturur. Ostinat ritmik yapıya sahip eşlik tabakalarında harmonik ses birleşimlerinin dörtlük adımlarla onaltılı figürasyonlarla sunulması aheng oluşturur. Sakin ve temkinli karakterdeki müzikte vokal-enstrümantal muğam icrasına benzerlik öne çıkmaktadır. Bu özellik N. Memmedov'un müzik dili için karakteristik bir nitelik olup, eserlerinde farklı şekillerde kendini göstermektedir.

Vokal temanın yapısında muğam özellikleri belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Temanın makam temeli olan şur makamının notaları etrafında dolaşma ve dayanak notalara atıfta bulunması bunu destekler. Tema geniş bir nefese sahiptir, yükselen ve alçalan hareket hattına sahip olup, çeşitli boyutlardaki melodik frazlardan oluşmaktadır.

I bölümün form yapısında da aşamalı bir gelişim gözlemlenmektedir. Formun her bölümü aynı müzik malzemesine dayansa da, daha gelişmiş bir karakter taşımaktadır. Bu, icra edenlerin değişimi, ritmik figürasyonların çeşitli varyasyonları ve melodik gelişimin daha yüksek zirveleri kapsamı ile ilgilidir.

II bölüm. Oratoryonun II bölümü - Allegretto, "mi" şur makamında seslendirilir. Koroyu eşlik eden ostinat yapıda, yoğun akordlu faktür, aşık sazının çalığına özgü bir seslendirme oluşturur. Bu bölüm, hem ritmik hareketi hem de melodik zenginliği ile dikkat çekmektedir, aşık sazının karakteristik özelliklerini yansıtarak dinleyiciye derin bir deneyim sunmaktadır.

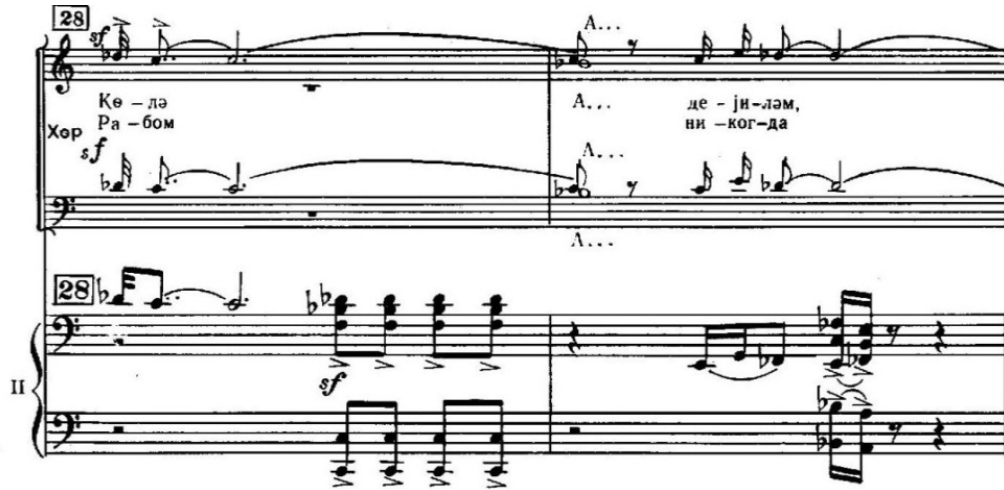


Figür 2. “Azerbaycan” oratoryosundan II. bölüm

Bu fon üzerinde seslenen koronun teması (“ha” hecasının okunmasıyla) melodik hattın yükselen ve alçalan hareketi, makamın notaları üzerine kuruludur. Müziğin karakterinin açılmasında melodinin metro-ritmik özellikleri de büyük bir öneme sahiptir.

Burada melodik hareket, varyasyonlar halinde defalarca tekrarlanarak, koro partiyonlarında farklı şekiller alır ve bu, temanın polifonik gelişiminde büyük bir rol oynar. Oratoryonun müzik malzemesinde bu tür polifonik gelişim, özellikle zirveden sonraki sonlandırıcı epizotta kendini göstermektedir. Oratoryonun her yeni bölümü, ana temadan farklılaşan, ancak onun unsurları üzerine inşa edilmiş bir temaya dayanır. Poetik metinde “Azerbaycanam men” sözlerinin tekrarvari okunması, metro-ritmik ölçünün değişimi ile gözlemlenmektedir. Bu esnada ritmik yapı akıcı bir karakter alır ve bu da seslendirmeye temkinli bir ihtiyaç katmaktadır.

III bölüm. “Andante”, oratoryonun dramatik karakterdeki merkezi bölümüdür. Burada enstrümantal epizodların baskın olduğunu belirtmek gerekir. Bu bölüm büyük bir enstrümantal epizodla başlar. Müziğin gelişimi dinamik bir özellik taşır. Müzik ifade araçları, karakterin açığa çıkmasına yöneliktir. Bu bağlamda koro partisi de gergin bir karakter sergilemektedir. Faktürün dolgunluğu ve koronun polifonik taklitleri, müziğin karakterine özel bir ahenk kazandırmaktadır.



Figür 3. “Azerbaycan” oratoryosundan III. bölüm

Eserin kulminasyonu da bu bölüme denk gelmektedir. Kulminasyona hazırlık aşaması, düşük registerden başlayarak yükselen triollu hareket üzerine kuruludur ve bir frazanın diğer bir fraza ile ardışıklığı arasında kesintisiz bir hareket etkisi yaratmaktadır. Kulminasyon anında ise melodinin yapısında zirveden başlayan hareket ile tonikaya iniş ve yeniden başlangıç notasına dönüş hattı korunmaktadır. Melodinin hareket çizgisinde destek notaları öne çıkmakta ve makam-intonasyon temellerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır: başlangıç notası - zirve sesi - melodinin esasını oluşturan lad açısından kritik bir öneme sahiptir. Zirveden iniş sürecinde sıçrayışlı geçişler sırasında öne çıkan makamın iki destek notası da belirtilmelidir. Bu destek notaları, harmonik yapının temelini oluşturmakta ve melodinin başlangıç makam-tonalitesinin belirlenmesinde önemli aşamalar olarak öne çıkmaktadır.

Burada ilginç bir özellik de melodinin metroritmik ölçülerinin büyütüldükçe, enstrümantal eşlikte ritmin parçalanmasının kendini göstermesidir. Bu, eseri ihtişamla tamamlayan bölümün temel özellikleri arasında yer almalıdır.

IV bölüm. Final, büyük bir enstrümantal epizodla başlamaktadır. Bu, işleyiş karakterli bir enstrümantal epizoddur. Oratoryonun dramatik gelişiminde ve karakterin oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Başlangıçtaki çağrı intonasyonu, farklı şekillerde seslendirilmesiyle dönüşümlü olarak devam etmektedir. Tüm orkestra gruplarının yer aldığı gelişim sürecinde, her birinin kendine özgü bir gelişim hattı vardır.



Figür 4. “Azerbaycan” oratoryosundan IV. bölüm

Koronun teması dramatik bir karakter taşımaktadır. Bu epizod oratoryoda sonlandırıcı bir öneme sahiptir. Aynı zamanda, burada başlangıç makam-tonalitesine dönüş kendini gösterir; bu nedenle, genel eserin sonlandırıcı bölümü olarak kabul edilebilir. Poetik metnin aynı melodik frazalar üzerinden tekrarı, müziğe monotonluk katmaz; aksine, koro partilerinde kendini gösteren sesaltı polifonik gelişim ve ayrı partilerde melodinin zengin ritmik yapısı, seslendirmeyi zenginleştirmektedir. Bu bölüm, ihtişamlı ve görkemli karakteri ile eserin idea ve içeriğini özetlemektedir.

Burada koronun kvarta sıçrayışlı melodik hattı, unison icrası ve orkestranın yükselen hatlı hareketi kendine özgü bir diyalog yaratmaktadır. Bu da yankı etkisi yaratarak, seslendirmeye ihtişamlı bir karakter katmaktadır. Rast makamının intonasyon özellikleri de müzikte coşkunluğu belirgin bir şekilde sergilemektedir.

Sonuç ve Tartışma

Azerbaycan bestecilik okulunun önde gelen temsilcisi Neriman Memmedov'un müziği, geleneksel Azerbaycan müziği unsurlarını modern tekniklerle harmanlayarak zengin ve çok yönlü bir yapı sunar. Memmedov, müzik eğitimi alanında da önemli katkılarda bulunmuş, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bestecilik kariyerinin yanı sıra, müzik teorisi ve kompozisyon dersleri vermiştir (Memmedova, 2017). Onun vokal-enstrümantal eserleri, sadece kendi yaratıcılığında değil, aynı zamanda Azerbaycan müzik tarihinin de önemli bir yerini tutmaktadır. Bestecinin oratoryoları ve kantatları, güçlü melodik yapılar ve zengin armonik dokular içerir. Yazdığı eserlerde genellikle duygusal ifadeye büyük önem veren Neriman Memmedov müziğinde vatanseverlik, sevgi ve toplumsal olaylar gibi temalar güçlü bir şekilde yansıtılır. Neriman Memmedov aynı zamanda bir müzikolog olmuş ve Azerbaycan halk müziğini, muğam sanatını derinden incelemiştir (Gasıмова, 2021).

Halk müziği melodilerini sıkça kullanan bestecinin en bilinen eserlerinden biri "Azerbaycan" oratoryosudur. Bu eser, vatanseverlik temasını işleyerek Azerbaycan halkının kültürel ve tarihi değerlerini yüceltir (Gasıмова, 2018).

Bu makalede, Neriman Memmedov'un vokal-enstrümantal yaratıcılığı, özellikle de "Azerbaycan" oratoryosu analizi sırasında aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir:

- N.Memmedov'un vokal-enstrümantal eserleri, konusuyla vatanseverlik teması ve vatanın yüceltilmesine adanmıştır.
- N.Memmedov'un vokal-enstrümantal eserlerinin karakteristik stil özellikleri, vokal ve enstrümantal bölümlere özgü olan şarkıvari yapıdır ve tüm vokal epizodlar halk şarkıları ruhunu taşımaktadır.
- İncelediğimiz oratoryonun kompozisyon yapısı, karakterine ve icra özelliklerine göre zıt bölümlere ayrılmanın yanı sıra, makam-tonalite açısından tekrarlar içermesiyle üç bölümlü yapıya özgü özellikler taşımakta ve bu da kompozisyona bütünlük katmaktadır.
- N.Memmedov'un "Azerbaycan" oratoryosu, koro, solist ve orkestra için yazılmış, tek bir dramaturjik çizgiye sahip çok bölümlü bir eserdir.
- Biçim olarak vokal-enstrümantal süitaya yakındır. Oratoryonun müzik dili, Azerbaycan halk müziğinden gelen unsurlarla zengindir.

Öneriler

Gelecekte Neriman Memmedov'un diğer eserlerinin kendine özgü özellikleri incelenebilir ve aynı zamanda diğer Azerbaycan bestecilerinin vokal-enstrümantal eserlerinin müzik dili özellikleri ile karşılaştırmalı analiz yapılabilir.

Yazar Özgeçmişi



Aynur Gasıмова 1977 yılında Nahçıvan şehrinde doğdu. 1994-1998 yıllarında Nahçıvan Devlet Üniversitesinde Müzik bölümünde okudu. 2002-2004 yıllarında Nahçıvan Devlet Üniversitesinde yüksek lisans yaptı. Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü'nde 2005 yılından itibaren öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır. E-mail: aynur.qasimovaa1977@gmail.com ORCID: 0000-0001-8669-5701

Kaynaklar

- Azerbaycan Oratoriyosunun elyazma notaları (Neriman Memmedov'un şahsi arşivinden)
- Farhadova, R. (1982). *Neriman Memmedov*. Bakü: Işık yayınları.
- Gafarova, Z., Efendiyeva, İ., Hüseynova, L., Hüseynova, F. (1996). *Azerbaycan Bestekarlar İttifacı: 1934-1994*. Bakü, Seda yayınları.
- Gasımova A. (2021). *Neriman Memmedovun yaradıcılığında milli xüsusiyyətlərin tədqiqi məsələləri*. Bestekar və zaman. Kongre Bildiri Kitabı. Respublika elmi konfransının materialları və elmi məqalələr toplusu. Bakı. 20-21 Nisan, 2021, s.141-149.
- Gasımova A. (2021). Neriman Memmedovun yaradıcılığının üslub özellikləri. AMEA-nın Nahçıvan bölməsi "Axtarışlar" dergisi. Nahçıvan. s.203-207.
- Gasımova S., Bağirov N. (1984). *Azerbaycan Sovet musiqi edebiyatı*. Bakü,.
- Gasımova, A. (2016). Neriman Memmedovun yaradıcılığı. *Poisk:Uluslararası Bilimsel Dergi*, 81-83. (Творчество композитора Наримана Мамедова. Издание Поиск. Международный научный журнал-приложение республики Казахстан)
- Gasımova, A. (2018). Neriman Memmedovun musiqi eserlerinin janr və üslub xüsusiyyətləri. *Musiqi Dünyası Dergisi*, 1-2(8), 72-74.
- Gasımova, A. (2019). *Bestekar Neriman Memmedovun yaradıcılığında musiqi dilinin əsas cəhətləri*. Kongre Bildiri Kitabı. Doktorant və gənc tədqiqatçıların Respublika elmi konfransının materialları və elmi məqalələr toplusu. Bakü, 11-12 Nisan, 2019. s.165-171.
- Geniyev T.X. (2004). *Cahangir Cahangirovun kantata və oratoriya yaradıcılığında lad-meqam və ritmik özelliklər ("Füzuli" kantatası və "Sabir" oratoriyası əsərlərinin əsasında)*. Doktora tezi. Bakü Müzik Akademisi. Bakü, Azərbaycan.
- Hüseynova E., Kerimova N., Dadaşzadə K., Tağıyeva S., İsgenderova N. (2009). *Musiqi tarixi*. Bakü.
- Memmedova, G. (2017). *Besteci Neriman Memmedov*. Nahçıvan.
- Necefova, Z.M. (2009). Azərbaycan bestekarlarının yaradıcılığında xalq çalğı alətləri orkestri üçün süitalar. Doktora tezi. Bakü Müzik Akademisi. Bakü, Azərbaycan.
- Novruzova, İ. (2002). Neriman Memmedovun yaradıcılığına bir nəzər. *Musiqi Dünyası Dergisi*, 1-2(11), 126-129
- Zöhrabov, R. (1997). *Bestekarlarımızın portreti*. Bakü: Gənclik yayınları.

Analysis of Neriman Memmedov's Oratorio titled Azerbaijan

Abstract

Neriman Memmedov has been the composer of numerous symphonies, operettas, vocal-symphonic works, chamber music pieces, concertos, ballets, over six hundred songs, and other works. This research is the first study on N. Memmedov's vocal-instrumental works. The article aims to analyze the poetic text, musical language, and structural features of the composer's 'Azerbaijan' oratorio. While examining the characteristics of the musical language in N. Memmedov's vocal-instrumental works, the study focuses on topics such as makam, melodic structure, metrorhythmic features, and the effect of modes on melodic and harmonic language. This approach helps reveal the national characteristics of the composer's musical language and allows for an investigation into the role of these features in shaping his musical style. In the research process, accepted analytical methods in theoretical musicology, particularly historical-theoretical and comparative analysis methods, were used. The analysis of N. Memmedov's works, especially the 'Azerbaijan' oratorio, was conducted in accordance with the principles of music theory. N. Memmedov's 'Azerbaijan' oratorio, composed to the lyrics of A. Zeynalli for soloist, choir, and symphonic orchestra, was analyzed through the printed keyboard score. As a result of the research, it was determined that N. Memmedov's vocal-instrumental works feature distinctive style characteristics derived from the composer and the muqam tradition. The analysis revealed that in the studied works, the melodic structure is dominant in both vocal and instrumental sections, and all vocal parts reflect the spirit of folk songs. Future studies may explore the unique features of Neriman Memmedov's other works and also conduct a comparative analysis of the musical language characteristics of vocal-instrumental works by other Azerbaijani composers.

Keywords: Azerbaijan Oratorio, Azerbaijani music, Nariman Memmedov, , vocal-instrumental

Araştırma Makalesi

Semiyotik yakınsama: çağdaş Türk müziğinde makam müzik gelenekleri ve elektronik müzik üretimi

Seyhan Canyakan¹

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 28 Aralık 2024
Kabul: 10 Mart 2025
Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Algoritmik makam kompozisyonu
Kültürel otantiklik ve dijitalleşme
Makam-elektronik yakınsama
Türk müzik teknolojisi

Öz

Makam geleneğinin yüzlerce yıllık karmaşık modal yapıları, mikrotonluk ses sistemleri ve özgün performans pratikleri, dijital teknolojilerin sunduğu yeni ifade imkanlarıyla buluştuğunda ortaya çıkan yaratıcı gerilim, incelemenin odak noktasını oluşturmaktadır. Tarihsel perspektiften bakıldığında, makam-elektronik müzik etkileşiminin üç belirgin dönemden geçtiği görülmektedir: 1960-1980 arası erken deneysel dönem, 1980-2000 arası teknolojik genişleme ve sentez dönemi ve 2000 sonrası dijital devrim ve çeşitlenme dönemi. İlhan Mimaroğlu ve Bülent Arel gibi öncü figürlerden başlayarak, Mercan Dede, Cevdet Erek ve İpek Görgün gibi çağdaş sanatçılara uzanan bu süreçte, teknolojik imkanların genişlemesiyle makam yapılarının elektronik ortamlarda ifade edilme biçimleri de zenginleşmiştir. Teknik açıdan, makam müziğinin elektronik dönüşümü üç temel zorluk etrafında şekillenmektedir: mikrotonluk aralıkların dijital ortamlarda uygulanması, makam seyirlerinin (modal progresyonların) algoritmik implementasyonu ve geleneksel enstrümanların tınsal özelliklerinin elektronik ortamlarda modellenmesi. Bu zorlukları aşmak için geliştirilen çözümler—özeleştirilmiş akort sistemleri, makam yapılarına özgü yazılım araçları, spektral analiz teknikleri ve fiziksel modelleme yaklaşımları—sadece teknolojik yenilikler olmanın ötesinde, kültürel bilginin dijital çağa adaptasyonunu da temsil etmektedir. Kültürel boyutta ise, makam müziğinin elektronik dönüşümü, otantiklik ve yenilik arasındaki müzakereleri, küresel dolaşım ve yerel alımlama dinamiklerini ve geleneksel bilgi aktarım sistemlerinin dönüşümünü içermektedir. Arşivsel, adaptif ve dönüştürücü yaklaşımlar, sanatçıların gelenekle kurdukları farklı ilişki biçimlerini yansıtırken, bu müzikal formların küresel dolaşımı, kültürel bağlamları dönüştürmekte ve yeni alımlama biçimleri yaratmaktadır. Bu müzikal yakınsama, geleneksel mirasın korunması ve yenilenmesi arasında dinamik bir denge kuran, teknolojik yeniliği kültürel süreklilikle harmanlayan, geçmiş ve gelecek arasında anlamlı diyaloglar yaratan yaratıcı bir alan olarak değerlendirilmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Canyakan, S. (2025). Semiyotik yakınsama: çağdaş Türk müziğinde makam müzik gelenekleri ve elektronik müzik üretimi. *Türk Müziği*, 5(1), 67-74. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010897>

Giriş

Geleneksel müzikal formların dijitalleşme süreci, 21. yüzyılın en kapsamlı ve çok boyutlu kültürel dönüşümlerinden birini temsil etmektedir. Bu dönüşüm, sadece teknolojik araçların değişimi olarak değil, müzikal bilginin üretimi, aktarımı ve alımlanmasına dair temel paradigmalardan yeniden yapılandırılması olarak anlaşılmalıdır. Türkiye özelinde bu fenomen, yüzyıllara dayanan makam geleneğinin sofistike modal yapıları, mikrotonluk ses sistemleri ve kodifiye edilmiş

performans pratikleriyle çağdaş elektronik müzik teknolojilerinin etkileşimi çerçevesinde benzersiz bir evrimsel süreç izlemektedir.

Bu etkileşim, basit bir teknolojik adaptasyonun ötesinde, koruma ve yenilik, yerel kültürel özgünlük ve küresel müzik üretim eğilimleri, tarihi süreklilik ve çağdaş dönüşüm arasında diyalektik bir gerilim yaratmaktadır. Makam geleneğinin Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze ulaşan karmaşık teorik yapısı, ses organizasyonunun Batı eşit temperamanlı sisteminden farklılaşan mikrotonluk prensipleri ve ustadan çırağa aktarılan meşk sisteminin epistemolojik temelleri, dijital teknolojilerin standartlaştırıcı, algoritmik ve küreselleştirici eğilimleriyle karşılaştığında, sadece teknolojik değil, aynı zamanda ontolojik ve epistemolojik sorgulamaları da beraberinde getirmektedir.

Stokes'un (2018: 205) yerinde tespitiyle, "Türk makam müziğinin dijital aracılığı, sadece teknolojik bir değişimi değil, aynı zamanda müzikal bilginin nasıl aktarıldığı, icra edildiği ve deneyimlendiğinin derin bir yeniden yapılandırmasını oluşturmaktadır." Bu yeniden yapılandırma süreci, küreselleşmiş bir kültürel ortamda otantiklik kavramının yeniden müzakeresi, teknolojik adaptasyonun kültürel anlamları ve müzikal geleneklerin sürekli evrilen doğası hakkında çok katmanlı sorgulamaları gündeme getirmektedir. Makam müziğinin dijital aracılık yoluyla yeniden bağlamsallaştırılması, hem yerel müzikal kimliğin korunması hem de küresel kültürel akışlara entegrasyonu açısından karmaşık stratejilerin geliştirilmesini gerektirmektedir.

Mevcut araştırma, bu dinamik kesişimi üç birbiriyle ilişkili ve tamamlayıcı perspektiften incelemektedir: Birincisi, Türkiye'deki makam-elektronik müzik etkileşimlerinin İlhan Mimaroglu ve Bülent Arel'in öncü çalışmalarından günümüz sanatçılarına uzanan tarihsel evrimi; ikincisi, makam müziğinin karakteristik mikrotonluk yapılarını, seyir (modal progresyon) kalıplarını ve tınısal özelliklerini dijital ortamlara aktarmanın karşılaştığı teknik zorluklar ve bunları aşmak için geliştirilen yenilikçi yaklaşımlar; üçüncüsü ise bu müzikal yakınsamanın otantiklik, kültürel temsil, küresel dolaşım ve yerel anlamlandırma süreçleri bağlamında ortaya çıkardığı kültürel politikalar.

Bu çok boyutlu analitik çerçeve, geleneksel müzikal bilginin teknolojik değişimle karşılaşmasında ortaya çıkan uyum, direniş, dönüşüm ve yeniden yorumlama stratejilerini daha bütünsel bir perspektiften değerlendirme imkanı sunmaktadır. Makam geleneği ve elektronik müzik üretim pratikleri arasındaki etkileşimin tarihsel, teknik ve kültürel dinamiklerini inceleyerek, müzikal geleneklerin dijital çağda nasıl yeniden artiküle edildiğini, korunduğunu, dönüştürüldüğünü ve genişletildiğini daha derinlemesine kavrayabiliriz. Bu anlayış, sadece Türk müzik kültürünün spesifik dönüşümlerini değil, aynı zamanda küresel dijitalleşme süreçlerinde yerel kültürel formların karşılaştığı genel zorlukları ve fırsatları da aydınlatmaktadır.

Makam-Elektronik Müzik Yakınsamasının Tarihsel Gelişimi

Erken Deneysel Aşama (1960'lar-1980'ler)

Türk makam gelenekleri ile elektronik müzik teknolojileri arasındaki ilk önemli karşılaşmalar 1960'lar ve 1970'lere kadar izlenebilir. Bu erken deneyler, sistematik yaklaşımlardan ziyade bireysel girişimlerle karakterize edilmiştir. İlhan Mimaroglu'nun Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'ndeki çalışması, makam esinli unsurları elektronik kompozisyonlara dahil etmeye yönelik ilk girişimlerden birini temsil etmektedir (Sarı & Şentürk, 2018: 302). Benzer şekilde, Bülent Arel'in Yale Üniversitesi Elektronik Müzik Stüdyosu'ndaki deneysel parçaları, açıkça makam yapılarına atıfta bulunmasa da, Türk müzikal estetiklerinden etkilenen duyarlılıklar göstermektedir.

Bu dönem, sınırlı teknolojik kaynaklar ve kurumsal destek ile karakterize edilmiştir. Bora'nın (2019: 156) belirttiği gibi, "İlk deneyimciler, makam müziğinin mikrotonluk inceliklerini elektronik biçimlere aktarma girişimlerinde önemli teknik kısıtlamalarla karşılaştılar, bu geleneklerin tam olarak gerçekleştirilmesinden ziyade entegrasyonunu öneren çalışmalar ortaya çıktı." Yine de, bu öncü çabalar sonraki gelişmeler için önemli kavramsal temeller oluşturmuştur.

Teknolojik Genişleme ve Sentez (1980'ler-2000'ler)

1980'ler ve 1990'lar, makam-elektronik müzik sentezi için olasılıkları genişleten önemli teknolojik gelişmelere tanık olmuştur. Synthesizer'ların, MIDI teknolojisinin ve dijital kayıt tesislerinin yaygınlaşması, bu kesişimi keşfetmek için daha sofistike araçlar sağlamıştır. Mercan Dede (Arkın Ilıcalı) gibi sanatçılar, ney gibi geleneksel enstrümanları ambient ve elektronik dans müziği çerçevelerine dahil etmek için daha sistematik yaklaşımlar geliştirmeye başlamıştır.

Değirmenci (2013: 172), bu dönemin "deneysel tek seferlik projelerden, giderek daha erişilebilir dijital üretim araçlarının kolaylaştırdığı makam müziğinin yapısal unsurlarıyla daha sürdürülebilir bir etkileşime" geçiş gördüğünü gözlemlemektedir. "Dünya müziği"ne olan küresel ilgi, bu araştırmaları daha da teşvik ederek, elektronik müzik üretim tekniklerini kullanan Türk sanatçıları için ticari fırsatlar yaratmıştır.

Dijital Devrim ve Yeni Paradigmalar (2000'ler-Günümüz)

2000 sonrası dönem, makam-elektronik müzik uygulamalarının dramatik bir genişlemesi ve çeşitlenmesi ile karakterize edilmiştir. Müzik üretim yazılımının demokratikleşmesi, internet dağıtım kanallarının büyümesi ve mikrotonluk kompozisyon için uzmanlaşmış araçların ortaya çıkması, giriş engellerini önemli ölçüde düşürmüş ve daha fazla deneyimi teşvik etmiştir.

Cevdet Erek, Erdem Helvacıoğlu ve İpek Görgün gibi çağdaş sanatçılar, deneysel ses sanatından elektronik dans müziğine kadar uzanan bu kesişime yönelik çeşitli yaklaşımları temsil etmektedir. İstanbul Elektronik Müzik Festivali (İEMF) gibi kurumsal girişimler ve İTÜ MİAM (İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi) gibi kurumlardaki akademik araştırma programları, bu araştırmaları daha da meşrulaştırmış ve desteklemiştir.

Ergün'ün (2022: 78) savunduğu gibi, "Türk elektronik müziğinin mevcut manzarası, basit bir füzyondan ziyade, saygılı adaptasyonlardan radikal yeniden yorumlamalara kadar uzanan, geleneksel bilgi ve çağdaş teknoloji müzakeresine yönelik yaklaşımların karmaşık bir ekosistemini temsil etmektedir." Bu çeşitlilik, Türk toplumunda kimlik, miras ve modernite etrafındaki daha geniş kültürel müzakereleri yansıtmaktadır.

Teknik Zorluklar ve Yenilikler

Dijital Ortamlarda Mikrotonluk Uygulama

Makam yapılarını elektronik müzik ortamlarına aktarmadaki en önemli teknik zorluklardan biri, mikrotonluk aralıkların uygulanmasını içermektedir. Oktavi on iki eşit yarım tona bölen Batı eşit temperamanının aksine, Türk makam müziği geleneksel olarak oktavı 53 eşit olmayan aralığa (koma) bölen daha karmaşık bir sistem kullanmaktadır.

Yarman (2008: 247), "makam müziğinin mikrotonluk inceliklerinin standart MIDI ve eşit temperamanlı çerçevelerde yeterince temsil edilemediğini, dijital uygulamaya yönelik özelleştirilmiş yaklaşımlar gerektirdiğini" vurgulamaktadır. Bu zorluğu ele almak için çeşitli teknik çözümler ortaya çıkmıştır:

Özelleştirilmiş Akort Sistemleri: Scala (.scl) dosyalarını ve diğer mikrotonluk spesifikasyonları destekleyen yazılımların geliştirilmesi, makam aralıklarının daha doğru dijital temsillerine olanak sağlamıştır. 53-TET (53 tonlu eşit temperaman) ve 79-TET gibi sistemler, standart 12-TET sistemlerine göre geleneksel makam aralıklarına daha yakın yaklaşımlar sunmaktadır.

Özel Yazılım Geliştirme: MakamBox ve TMMT (Türk Makam Müziği Araç Seti) gibi özelleştirilmiş yazılım araçları, spesifik olarak makam yapılarının analizi ve dijital uygulamasını kolaylaştırmak için oluşturulmuştur (Bozkurt vd., 2018: 215).

Pitch Bending ve Modülasyon Teknikleri: Bazı prodüktörler, aksi takdirde eşit temperamanlı dijital ortamlarda mikrotonluk aralıkları yaklaşık olarak elde etmek için pitch bending, modülasyon ve diğer performans tekniklerini kullanmaktadır.

Modal Progresyon ve Algoritmik Uygulama

Statik aralık yapılarının ötesinde, makam performansının karakteristik progresyon desenleri (seyir), dijital uygulama için ek zorluklar sunmaktadır. Her makamın, kimliği için temel olan belirgin melodik konturları ve hareket desenleri vardır. Karahasanoğlu ve Öztürk (2021: 123), "makam müziğindeki seyir kavramının sadece bir nota dizisi değil, aynı zamanda spesifik yerçekimi merkezleri, geçiş desenleri ve duygusal yörüngelerle karmaşık bir zamansal gelişimi temsil ettiğini" açıklamaktadır. Bu unsurları dijital ortamlara aktarmak, birkaç yenilikçi yaklaşımı teşvik etmiştir:

Sekanslama Stratejileri: Tonal merkezler arasındaki dinamik hareketi yansıtmak için genellikle otomasyon eğrilerini kullanan, belirli makamların karakteristik progresyonlarını modelleyen özelleştirilmiş sekanslama teknikleri.

Algoritmik Kompozisyon: Makam progresyon kurallarını üreten sistemlere dahil eden, geleneksel modal çerçevelerde bilgisayar destekli kompozisyona olanak sağlayan algoritmaların geliştirilmesi.

Makine Öğrenimi Modelleri: Makam desenlerini analiz etmek ve yeniden üretmek için yapay zekanın son uygulamaları, makam tutarlı melodik materyaller oluşturmak için geleneksel performanslar üzerinde eğitilmiş LSTM (Uzun Kısa Süreli Bellek) sinir ağları dahil.

Tını ve Artikülasyon Modellemesi

Geleneksel Türk enstrümanlarının belirgin tınısal nitelikleri ve artikülasyon teknikleri, elektronik müzik üretiminde başka bir teknik zorluk boyutunu temsil etmektedir. Perde organizasyonunun ötesinde, bu unsurlar makam müziğinin otantik ifadesi için çok önemlidir.

Bozkurt (2019: 173), "ney, tanbur veya kemençe gibi enstrümanların spektral özellikleri ve performans nüanslarının, doğrudan dijital transkripsiyon ile genellikle kaybolan makam ifadesi hakkında temel bilgiler taşıdığını" not etmektedir. Bu zorluğu ele alan yaklaşımlar şunları içermektedir:

Spektral Analiz ve Yeniden Sentez: Geleneksel enstrümanların harmonik spektrumlarını analiz eden ve tınısal özelliklerini eklenik sentez veya konvolüsyon yoluyla yeniden üreten teknikler.

Granüler İşleme: Tınısal özelliklerin korunmasına izin verirken elektronik manipülasyona olanak sağlayan, geleneksel enstrüman örneklerine granüler sentez uygulaması.

Fiziksel Modelleme: Dijital alanda geleneksel enstrümanların akustik özelliklerini ve çalma tekniklerini simüle eden fiziksel modelleme sentezinin geliştirilmesi.

Genişletilmiş Performans Arayüzleri: Fiziksel performans jestlerini dijital kontrol sinyallerine çeviren, geleneksel performans tekniklerini elektronik ses üretimi ile birleştiren sensör destekli geleneksel enstrümanların (E-Ney gibi) oluşturulması.

Kültürel Politikalar ve Estetik Müzakereler

Otantiklik ve Yenilik

Makam müziği ve elektronik teknolojilerin kesişimi kaçınılmaz olarak otantiklik ve yenilik hakkında sorular ortaya çıkarmaktadır. Bu sorular sadece estetik değil, aynı zamanda Türk toplumunda gelenek, modernite ve kültürel kimlik etrafındaki daha geniş gerilimleri yansıtan derinden kültürel ve politiktir.

Aksoy (2020: 112), "makam müziğinin elektronik aracılıklarının hem yaşayan mirası korumanın bir aracı hem de yaratıcı yeniden yorumlamanın aracı olarak hizmet edebileceğini, koruma ve yenilik arasındaki yanlış ikilem" mücadelesini savunmaktadır. Bu ilişkiye yönelik farklı yaklaşımlar, çağdaş uygulamanın spektrumu boyunca gözlemlenebilir:

Arşivsel Yaklaşım: Teknolojiyi öncelikle koruma ve yayma aracı olarak kullanan, geleneksel performansların yüksek doğruluklu dijital dokümantasyonuna odaklanan projeler.

Adaptif Yaklaşım: Çağdaş üretim tekniklerini entegre ederken makam geleneğinin temel yapısal unsurlarını koruyan, ses paletini genişletirken gelenek içinde tanınabilir çalışmalar yaratan sanatçılar.

Dönüştürücü Yaklaşım: Geleneksel müzikal unsurları tamamen yeni ses yapılarının ham maddesi olarak kullanan, geleneğe sadakatten ziyade yaratıcı yeniden yorumlamayı önceleyen daha deneysel uygulayıcılar.

Bu farklı pozisyonlar, sadece estetik tercihleri değil, aynı zamanda küreselleşmiş bir bağlamda kültürel miras, modernite ve Türk kimliği hakkında üstü kapalı politik duruşları da yansıtmaktadır.

Küresel Dolaşım ve Yerel Rezonans

Makam müziğinin dijital aracılığı, dolaşım desenlerini önemli ölçüde değiştirmiş, yerel müzikal topluluklar ve küresel izleyiciler arasında yeni dinamikler yaratmıştır. Elektronik müziğin uluslararası ağları, Türk modal geleneklerini daha önce onlara aşina olmayan dinleyicilere tanıtırken, aynı zamanda bu geleneklerin Türkiye içinde nasıl anlaşıldığını da dönüştürmüştür.

Stokes (2018: 205), "elektronik aracılı makam müziğinin küresel dolaşımının, bazen oryantalist troppler güçlendirerek, bazen de daha incelikli kültürlerarası anlayış yoluyla onlara meydan okuyarak, yerel ve uluslararası alım arasında karmaşık geri bildirim döngüleri yarattığını" gözlemlemektedir. Bu dinamik, özellikle Türk müziği unsurlarının diğer "dünya" müziği etkileriyle birlikte görüldüğü "küresel bas" sahnesinde belirgindir.

Bu tür eserlerin alımı, farklı izleyiciler arasında önemli ölçüde değişmektedir. Türk müzikal geleneklerinde yerleşik dinleyiciler için, bu yapımlar derin kültürel bilgi ve beklentilere göre değerlendirilebilir. Bu bağlamdan yoksun

uluslararası izleyiciler için, aynı eserler öncelikle kültürel kökenlerinden ayrı estetik ve sonik çerçeveler aracılığıyla alınabilir.

Kurumsal Dinamikler ve Bilgi Aktarımı

Elektronik müzik uygulamalarının makam gelenekleriyle entegrasyonu, kurumsal yapıları ve bilgi aktarım süreçlerini de dönüştürmüştür. Geleneksel usta-çırak (meşk) ilişkileri, giderek artan bir şekilde dijital öğrenme kaynakları, çevrimiçi topluluklar ve resmi eğitim programlarıyla tamamlanmakta veya hatta yerini almaktadır.

Baydar ve Karahasanoğlu (2018: 243), "makam eğitiminin dijitalleşmesinin sadece ortamdaki bir değişimi değil, aynı zamanda müzikal bilginin nasıl organize edildiği, doğrulandığı ve aktarıldığının temel bir yeniden yapılandırmasını temsil ettiğini" savunmaktadır. Bu dönüşüm, makam bilgisinin belirli yönlerine erişimi demokratikleştirirken, potansiyel olarak diğerlerini bağlamından koparabilmektedir.

İTÜ MİAM'daki kurumsal girişimler gibi, geleneksel makam bilgisini çağdaş müzik teknolojisi eğitimiyle diyaloga sokan araştırma programları geliştirerek bu dünyaları birleştirmeye çalışmıştır. Benzer şekilde, dijital arşivler ve öğrenme platformları, makam geleneğinin yönlerini daha geniş bir şekilde erişilebilir hale getirmiştir, ancak bu tür aracılı aktarım biçimleri aracılığıyla mümkün olan anlayışın derinliği hakkında sorular devam etmektedir.

Makam-Elektronik Müzik Yakınsamasının Vaka Çalışmaları

Ambient ve Drone Yaklaşımları

Makam müziği ve elektronik formlar arasındaki en doğal yakınsamalardan biri ambient ve drone müziğinde gerçekleşir. Birçok makamın sürdürülen tonal merkezleri ve meditatif nitelikleri, ambient elektronik müziğin genişletilmiş, atmosferik dokularında rezonans bulmaktadır.

Mercan Dede'nin "Breath" (2001) eseri bu yaklaşımı örneklemektedir; Sufi mistik gelenekleriyle derinden ilişkili olan ney flütünü, geniş elektronik dokular içinde hem sonik hem de manevi bir odak noktası olarak kullanmaktadır. Parça, Hüseyini makamının temel karakterini korurken, elektronik işleme ve katmanlama yoluyla zamansal deneyimini genişletmektedir.

Helvacıoğlu'nun "Wounded Breath" (2008) eseri, bu kategori içinde daha deneysel bir yaklaşımı temsil etmektedir; granüler sentez ve spektral işleme tekniklerini kullanarak geleneksel enstrümanların kayıtlarını, makam kökenlerine ince referanslar koruyan soyut elektronik ses manzaralarına dönüştürmektedir. Demirağ (2015: 97) bu eseri, "dijital işleme yoluyla zamansal yapısını parçalayıp yeniden inşa ederken makamın mikrotonluk ve duygusal özünü koruyan" olarak tanımlamaktadır.

Dans Müziği Entegrasyonları

Makam unsurlarının elektronik dans müziği formlarına entegrasyonu, makamın esnek zamansallığını dans müziğinin metronomik yapılarıyla uzlaştırmayı gerektiren farklı zorluklar ve fırsatlar sunmaktadır.

Murat Ses'in "İstanbul 1:26 AM" (2016) eseri, Hicaz makam desenlerinin dikkatli sekanslama ve ses tasarımı aracılığıyla elektronik dans müziği bağlamlarına nasıl uyarlanabileceğini göstermektedir. Ses, geleneksel müziği basitçe örneklemek yerine, synthesizer'lar ve elektronik işleme kullanarak makamın karakteristik aralıklarını ve progresyonlarını yeniden inşa ederek, temel karakterini korurken onu dans müziği ritmik çerçevesine uydurmaktadır.

Baba Zula'nın "Kosmogoni" (2019) eseri farklı bir yaklaşımı örneklemektedir; grubun Türk halk enstrümanlarının psikedelik yeniden yorumunu dub-etkili elektronik prodüksiyon içine dahil etmektedir. Parça, Türk müziğinde yaygın olan asimetrik ritmik yapılar (aksak) ile Jamaika dub müziğinden türetilen bas ağırlıklı elektronik prodüksiyon teknikleri arasında bir diyalog yaratmaktadır.

Deneysel Dekonstrüksiyonlar

Makam-elektronik kesişimine yönelik daha radikal yaklaşımlar, geleneksel unsurların genellikle parçalandığı ve doğrudan tanınmanın ötesinde yeniden yapılandırıldığı deneysel elektronik müzik sahnesinde bulunabilir.

İpek Görgün'ün çalışmaları bu yaklaşımı örneklemektedir; makam müziği izlerini soyut dokusal kompozisyonlara dönüştürmek için gelişmiş dijital işleme kullanmaktadır. Teknikleri genellikle geleneksel müzik örneklerinin aşırı zaman-

uzatma, spektral dondurma ve granüler dekompozisyonunu içerir, makam geleneklerinin DNA'sını içeren ama tamamen çağdaş bir elektronik ses dünyasında yaşayan eserler yaratır.

Cevdet Ereğ'in "Davul" (2017) projesi, bu kesişime kavramsal bir yaklaşım almaktadır, geleneksel Türk davulunun kültürel ve sonik önemine odaklanmaktadır. Doğrudan geleneksel ritimleri dahil etmek yerine, Ereğ, minimalist elektronik işleme aracılığıyla enstrümanın fiziksel özellikleri ve kültürel çağrışımlarını keşfederek, geleneksel müzikal uygulamalar ve çağdaş ses sanatı arasında eleştirel bir diyalog yaratmaktadır.

Gelecek Yönelimler ve Ortaya Çıkan Eğilimler

Yapay Zeka ve Makine Öğrenimi Uygulamaları

Yapay zeka ve makine öğrenimi teknolojileri, giderek artan bir şekilde makam temelli müziğin analizi ve üretimi için uygulanmaktadır. Bu yaklaşımlar, geleneksel performansların büyük veri setlerinden makam müziğinin desen ve yapılarını öğrenebilen sistemler geliştirmek için kural tabanlı algoritmaların ötesine geçmektedir.

MakamNet gibi projeler, makam-tutarlı melodileri analiz etmek ve üretmek için derin öğrenme tekniklerini kullanmaktadır. Öztürk ve Karahasanoğlu (2022: 206), "sinir ağı yaklaşımlarının sadece makam progresyonunun soyut yapısal kurallarını değil, aynı zamanda geleneksel uygulamayı karakterize eden ince performans varyasyonlarını ve süslemelerini de yakalayabileceğini" açıklamaktadır. Bu teknolojiler, makam geleneklerinin hem analitik anlaşılması hem de yaratıcı keşfi için yeni olasılıklar sunmaktadır.

İmmersif ve Mekansal Ses Uygulamaları

Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve mekansal ses teknolojileri, makam temelli elektronik müziği deneyimlemek ve yaratmak için yeni olasılıklar açmaktadır. Bu teknolojiler, geleneksel performans bağlamlarının mekansal simülasyonuna ve makam yapılarının yeni immersif yorumlarına olanak sağlamaktadır.

Erguner ve Maral (2021: 482), "Osmanlı cami kompleksleri gibi geleneksel performans mekanlarının akustik özelliklerini simüle eden, müziği mimari mirası içinde bağlamsallaştıran immersif dinleme deneyimleri yaratan makam performanslarının mekansal ses yorumlarını oluşturma" deneylerini tanımlamaktadır. Benzer şekilde, makam yapılarını ve performans tekniklerini görselleştiren immersif eğitim deneyimleri sağlamak için VR uygulamaları geliştirilmektedir.

Ekolojik ve Sürdürülebilir Yaklaşımlar

Dijital teknolojilerin çevresel etkisi hakkında ortaya çıkan endişeler, sürdürülebilirliği ve ekolojik farkındalığı vurgulayan makam müziğinin elektronik yorumuna yönelik yeni yaklaşımları teşvik etmiştir. Bu yaklaşımlar, dijital müzik üretimiyle ilişkili kaynak tüketimini en aza indirmeye çalışırken, geleneksel müzik ve çevre bilinci arasındaki bağlantıları keşfetmektedir.

"Solar Makam Systems" gibi projeler, makam temelli elektronik müzik performansı için güneş enerjili elektronik enstrümanların ve düşük enerji tüketimi teknolojilerinin kullanımını araştırmaktadır. Akalın ve Baysal (2022: 218), "bu yaklaşımların elektronik müzik üretimini doğal döngüler ve enerjilerle yeniden bağlantılandırıdığını, birçok geleneksel müzik sisteminde bulunan doğal ritimlere ve döngülere olan derin bağlantıyı yansıttığını" savunmaktadır.

Sonuç

Türk makam gelenekleri ve elektronik müzik teknolojilerinin yakınsaması, dijital çağda müzikal mirası anlamamız için önemli etkileri olan çok yönlü bir kültürel fenomeni temsil etmektedir. Bu kesişim, hem geleneksel müzikal bilginin dikkate değer uyarlanabilirliğini hem de dijital teknolojilerin çeşitli kültürel ifadeleri barındırma kapasitesini ortaya koymaktadır.

Makam yapılarını elektronik ortamlarda uygulamanın zorluklarını ele almak için geliştirilen teknik yenilikler—mikrotonluk sentez sistemlerinden yapay zeka destekli kompozisyon araçlarına kadar—kültürel zorunlulukların nasıl teknolojik gelişmeyi yönlendirebildiğini göstermektedir. Eş zamanlı olarak, bu alanda gerçekleşen otantiklik, yenilik ve kültürel kimlik etrafındaki estetik müzakereler, çağdaş Türkiye'de gelenek ve modernite hakkında daha geniş toplumsal soruları yansıtmaktadır.

Bu alan gelişmeye devam ederken, müzikal geleneklerin dönüşümü kucaklarken nasıl süreklilik sağladıklarına dair çarpıcı bir vaka çalışması sunmaktadır. En başarılı yaklaşımlar, ne geleneği statik bir eser olarak fetişleştirmekte ne de

teknolojik yeniliği eleştirel olmayan bir şekilde benimsemekte, bunun yerine geçmiş ve şimdi, kültürel özgünlük ve küresel bağlantı arasında düşünceli bir diyaloga girmektedir.

Bu süregelen diyalogda, makam müziğinin sadece korunan bir miras biçimi olarak hayatta kalma potansiyeli değil, aynı zamanda çağdaş teknolojiler ve kültürel bağlarla yaratıcı etkileşim yoluyla sürekli yenilenen canlı bir gelenek olarak gelişme potansiyeli yatmaktadır. Karakaya'nın (2023: 189) sonuç olarak belirttiği gibi, "Türk müzikal geleneklerinin geleceği, sadece derin tarihsel köklere sahip olmaya değil, aynı zamanda çağdaş kültürel dinamiklerle anlamlı ilişkiler kurma yeteneğine bağlıdır.

Yazar Özgeçmiş



Doç. Dr. **Seyhan Canyakan**, akademik yolculuğuna Bergama'daki temel eğitimini tamamladıktan sonra 1998 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Piyano Ana Sanat Dalı'na giriş yaparak başlamıştır. Mezuniyetinin ardından 2002 yılında öğretmenlik kariyerine adım atmıştır. 2008 yılında tiyatro müziği, kompozisyon ve stüdyo prodüksiyonları alanındaki çalışmalarıyla tanınmış, dört bestesi edebi bir eserde yer almıştır. Elektronik müzik alanında uluslararası başarılar elde etmiş, besteleri dünya çapında yayınlanmış ve çeşitli projelerde kullanılmıştır. 2011 yılında AB destekli uluslararası konser projelerine katılmış, müzik albümleri üretmiş ve Jinglehouse ile işbirliği yapmıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamlamış, Uşak Üniversitesi'nde bir bölüm kurmuş ve Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Türk müziği ve elektronik müzik dahil olmak üzere geniş bir yelpazede eserler üreten besteci, uluslararası medya ve oyun müziği kompozisyonlarıyla tanınmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.

Kurum: AKÜ Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-posta: scanyakan@aku.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6373-4245

Kişisel web sitesi: <https://konservatuvar.aku.edu.tr/seghan-canyakan/>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Seyhan_Canyakan

AcademiaEdu: <https://afyonkocatepe.academia.edu/SeyhanCanyakan>

Kaynakça

- Akalın, B., & Baysal, O. (2022). Elektronik müziğe sürdürülebilir yaklaşımlar: Makam performansı için güneş enerjili sistemler. *Journal of Music and Technology*, 15(3), 218-235.
- Aksoy, B. (2020). Elektronik dans müziğinde oryantal temsiller: Kültürel temellük üzerine eleştirel perspektifler. *Journal of Popular Music Studies*, 32(2), 198-219.
- Baydar, S., & Karahasanoğlu, S. (2018). Dijital çağda makam öğretimi: Müzik eğitimi için yeni modeller. *British Journal of Music Education*, 35(3), 243-258.
- Bora, G. (2019). İstanbul'u seslendirmek: Çağdaş elektronik müzik ve dijital aracılık. *Popular Music*, 38(1), 154-172.
- Bozkurt, B. (2019). Türkiye'deki makam müziğinin perde histogramı temelli analizi: Ölçekler, ilerlemeler ve karakteristik bölgeler. *Journal of New Music Research*, 48(1), 156-179.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoglu, M. K., & Akkoç, C. (2018). Makam müziğinin hesaplamalı analizi: Tarihsel bir perspektif. *Uluslararası Müzikoloji Derneği Kongresi Bildirileri içinde* (ss. 211-228). Tokyo, Japonya.
- Değirmenci, K. (2013). Küresel yerellik yaratmak: Türk popüler müziği örneği. *Popular Music and Society*, 36(2), 167-186.
- Demirağ, S. (2015). Erdem Helvacioğlu'nun eserlerinde geleneksel tınların elektronik dönüşümü. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 12, 97-110.
- Ergün, C. (2022). Kültürlerarası müzikal işbirlikleri ve hibrit formların oluşumu. *Etnomüzikoloji Araştırmaları*, 12(1), 65-83.
- Erguner, K., & Maral, A. (2021). Türk makam müziğine mekansal ses yaklaşımları. *Journal of Audio Engineering Society*, 69(7), 482-497.
- Karadeniz, Ş. (2018). İstanbul deneyisel: Yeni Türk elektronik müzik sahnesinin haritalandırılması. *LASPM Journal*, 8(2), 137-156.
- Karahasanoğlu, S., & Öztürk, O. M. (2021). Makam müziği ve yapay zeka: Disiplinlerarası yaklaşımlar. *Müzikoloji Dergisi*, 14(1), 112-134.
- Karakaya, Ş. (2023). Türk müzik geleneğinin yeniden yorumlanması: Tarihsel birikim ve çağdaş bağlam arasında. *Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 8(3), 176-194.
- Öztürk, M., & Karahasanoğlu, S. (2022). MakamNet: Türk makam müziğine derin öğrenme yaklaşımları. *IEEE Access*, 10, 198-211.
- Sarı, G., & Şentürk, S. (2018). Geleneği teknolojikleştirmek: Türk makam müziğinde elektronik deneylerin tarihsel bir analizi. *Ethnomusicology Forum*, 27(3), 302-319.
- Stokes, M. (2018). Elektronik oryantalizm? Avrupa sınırında Türk deneyseçiliği. *Music and Arts in Action*, 7(1), 205-220.

Yarman, O. (2008). Türk makam müziği için mevcut model ve uygulama arasındaki uyumsuzluğa çözüm olarak 79-tonlu akort ve teorisi. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2(1-2), 237-257.

Semiotic convergence: makam music traditions and electronic music production in contemporary Turkish music

Abstract

The creative tension arising when original performance practices intersect with the new expressive possibilities offered by digital technologies constitutes the focus of this study. From a historical perspective, the interaction between makam and electronic music has gone through three distinct periods: the early experimental period (1960-1980), the technological expansion and synthesis period (1980-2000), and the digital revolution and diversification period (2000 onwards). Beginning with pioneering figures such as İlhan Mimaroğlu and Bülent Arel, and extending to contemporary artists such as Mercan Dede, Cevdet Erek, and İpek Görgün, this process has seen the expansion of technological possibilities, enriching the ways in which makam structures are expressed in electronic environments. Technically, the electronic transformation of makam music revolves around three key challenges: the application of microtonal intervals in digital environments, the algorithmic implementation of makam progressions (modal progressions), and the modeling of traditional instrument timbres in electronic environments. The solutions developed to overcome these challenges—customized tuning systems, software tools specific to makam structures, spectral analysis techniques, and physical modeling approaches—represent not only technological innovations but also the adaptation of cultural knowledge to the digital age. On a cultural level, the electronic transformation of makam music encompasses negotiations between authenticity and innovation, dynamics of global circulation and local reception, and the transformation of traditional knowledge transfer systems. Archival, adaptive, and transformative approaches reflect the different relational forms artists have with tradition, while the global circulation of these musical forms transforms cultural contexts and creates new modes of reception. In conclusion, this musical convergence is regarded as a creative space that establishes a dynamic balance between the preservation and renewal of traditional heritage, blending technological innovation with cultural continuity, and fostering meaningful dialogues between the past and the future.

Keywords: Algorithmic makam composition, Cultural authenticity and digitalization, Makam-electronic convergence, Turkish music technology

Görüşme Makalesi

Kosova'nın Prizren şehrinde Aluş Nuş ve Başkim Çabrat ile Balkan Türk Müziği'ne katkıları üzerine görüşme

Hasan Said Tortop^{1*} ve Krenar Doli²

Genç Bilge (Young Wise) Publishing, Isparta, Türkiye

Makale Bilgisi

Kabul: 11 Mart 2025
Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Aluş Nuş
Balkan Türk Müziği
Başkim Çabrat

Öz

Kosova'nın yedi şehriden biri olan Prizren'de Türk müziğinin yaşaması ve gelişmesine katkısı olan Aluş Nuş ve Başkim Çabrat ile görüşme yaptık. Bu görüşme Türkiye sınırları dışında Türk müziğinin yaşaması ve gelişmesi için verilen emeğin de anlaşılması açısından önemlidir. Bu görüşmede iki müzisyenin müziğe olan ilgileri, müzik yeteneklerinin gelişimi, bu süreçte karşılaştıkları zorluklar, Balkan Türk Müziği Derneği'nin rolü, yayınladıkları kitaplar ve eserleri ele alınmıştır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Tortop, H.S. ve Doli, K. (2025). Prizenren'de Aluş Nuş ve Başkim Çabrat ile Balkan Türk Müziği'ne katkıları üzerine görüşme. *Türk Müziği*, 5(1), 75-81. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010940>



Fotoğraf 1. Görüşmenin sonunda birlikte fotoğraf çekimi (Soldan sağa; Aluş Nuş, Başkim Çabrat, Hasan Said Tortop, Krenar Doli)

Hasan Said Tortop

Müzikle ilgili çalışmalarınız hakkında ne zaman başladınız, nereden eğitim aldınız, nasıl geliştirdi? Kısa bir özet yapabilir misiniz?

Aluş Nuş

Ben küçük yaşta Türk müziği ile uğraşmaya başladım. Kendimi bildim bileli şarkı, türkü söyledim. İlkokula 6 yaşında başladım, orada da öğretmenler şarkı türkü okuturlardı. Aynı zamanda okul müsamerelerinde çıkardık. Müsamerelerde

¹ Dr, Editör, Direktör, Genç Bilge (Young Wise) Yayıncılık, Isparta, Türkiye. E-mail: hasansaidfen@gmail.com ORCID: 0000-0002-0899-4033

² Asst.Prof.Dr., Albanoloji Enstitüsü, Priştine, Kosovo-a. E-mail: krenar_doli@hotmail.com ORCID: 0000-0003-1506-6291

ilk olarak Cavit Bülbül ile beraber parçalar söyledik, yüksek sandalyede mikrofondan söylüyorduk. O sebepten Türk müziği küçük yaştan, ta ilkokuldan beri hayatımda yer aldı. Hep Prizren'de.

Arkadaşın düğünü, 1958'de evlenen Yaya Doranbar vardı bizim mahalleden. Beni sokaktan alıp "Bir şarkı söyle" dediler. Orada herkes Türkçe konuşuyordu ama hepsi Arnavut'tu. Ben Türkçe şarkılar söylüyordum oralarda. Arkadaşlardan biri, "Oğlum sen Arnavutça'yı söyle sen biz seni Priştine radyosuna götürürdük. Biz Doğru Yol derneğinde küçük yaşta devam ettik.

Sonra bir arkadaş, Rezzak Ukalo- o da müzik profesörüydü - onunla beraber gittik radyoya ve şarkı söylemeye başladık. O yıldan sonra düğünlerde, konserlerde, festivallerde gezdik dolaştık, şarkılar türküler söyledik. Ama sonra dedik ki, "Biz şarkılarımızı söylüyoruz, türkülerini söylüyoruz ama kendi bestelerimizi de yapalım.

Hasan Said Tortop

İlk besteniz nasıl ortaya çıktı?

Aliş Nuş

Bir hocamız vardı Doğru Yol Derneğinde, ona dedim "Var bir yeni şarkı" Tamam dedi. "Ben başka şarkı söylemem" dedim. Dedi "Nasıl?", "Bu benim bestem" dedim. O Birden çalmayı bıraktı. "Senin besten nerede?" dedi. Aynı olay Priştine radyosunda oldu. İlk şarkımı yaptım, beste yapmaya başladım. Aşk Yolunda Yürürken" diye. Gönderdiğim radyo kabul etti, orada da şarkı söylemeye başladım. Onlar biraz zor çalışıyorlardı.

Onların programları önceden hazırды. "Kimdir bu, kim besteledi?" diye soruyorlardı. Çünkü bestemi saklıyorum kıskançlık olur. O esnada dedim "Budur benim bestem". Müzisyenler çalgıları bıraktılar. Onun yerine başka bir beste yaptım. "İzmir'in İçinde Kurulur Pazar" diye bir beste (bu esnada melodisini mırıldanıyor), ama onlar çalamıyorlardı, çok çabuktu. "Nereden buldun sen bu besteyi?" diyorlardı.

Hasan Said Tortop

Beste yapıncaya kadar birisinden eğitim aldınız mı, etkilendiğiniz kişiler oldu mu?

Aliş Nuş

Hayır hayır, biz hep kulaktan duyma. Ama sonra dedik ki kitap yazacaksın, yazı okuyacaksın. Nota bilmeden nasıl şarkı yaparsın? O sebepten ben şahıs olarak bu kitapları, dergileri topladım. İlk önce İstanbul'dan, Sahafklar Çarşısı'ndan notalar topladım. Türkiye'deki dergilere abone oldum, kardeşim adresi veriyor, her hafta, her gün evime dergiler, kitaplar geliyordu. Arkadaşlar "Bu nereden bakıyor, nereden biliyor bunları?" diyorlardı. !970'li yıllardı.

Hasan Said Tortop

Sizin besteleriniz kayıt edildi mi? Çoğaltıldı mı? Bu ne zaman oldu?

Aliş Nuş

Prizren radyosunda 217 şarkı Türk orkestrası ile kaydetmiş, numaraları var, dakikaları var, her şeyi belgelenmiş. Dernekte bunları saklıyoruz. 217 şarkıdan fazla Arnavutça, Sırpça, Romence... Çıksın birisi de "Ben 218 tane kaydettim" desin! Ben aynı zamanda belediyede arşiv bölümünde çalıştım. Sabah 7'de işe gidiyorum, çay içiyoruz, şefime "Bu arada izin verin, radyoya gitmem lazım" diyorum. Hiçbir zaman hayır demedi şef. Çıkıyorum, otobüse biniyorum, Prizren radyosunun önünde indiriyor beni. Giriyorum, prova yapıyorum, sonra geri dönüyorum işe.

Hasan Said Tortop

Kaç sene çalıştınız Prizren radyosunda?

Aliş Nuş

Ben amatör olarak katıldım, davet ettiler yayına. Yaylı tanbur çaldığım için için orkestrada ziyaretten, davette yer aldım, ama profesyonel olarak kabul etmedim. Sonra 70'lerde o olaylar çıktı Kosova'da, o sebepten vazgeçtim.

Hasan Said Tortop

Hangi enstrümanları çalışıyorsunuz? Bir de derneğinizden bahsedelim, ne zaman kuruldu, neler yapıyor?

Aliş Nuş

Ben yaylı tanbur çalışıyorum. Ama derneğimizde diğer sazlar da var. Bizim dernek, Balkan Türk Müziği Derneği 1965'ten beri var. Önceden Doğru Yol Derneği'nde arkadaşlar hepimiz oradaydı. Sonra dedik ki, "Notasız, harflersiz nasıl ilerleyebilir bir kişi?" O sebepten Balkan Türk Musikisi Derneğini kurduk. Çocuklara tabla yaptık, notalar öğrettik. 1995'ten beri, 30 yıldır elimizden geldiği kadar çocuklara eğitim vermeye çalıştık.

Bunun da vardı ablasının oğlu, birden notayı öğrendi. Cengiz, gibi yetenekli çocuklar vardı. Sonra işte YouTube'da da var, peşrevleri notalarıyla çalmaya başladılar. Elimizden geldiği kadar, biz musiki eğitimi görmedik ama çalışmalarını yaptık. Ama şimdi son zamanlarda çocukların elinde telefon, oyun oynuyorlar, ilgi göstermiyorlar. Şarkı ezberliyorlar televizyondan ama bir eğitim görsün ya da öğrensin, bir şey o yok.

Hasan Said Tortop

Türk musikisinin burada dernekle gelişmesi çok önemli. Peki şu anda daha verimli hale getirmek için sorunlar ve çözüm önerileriniz neler?

Aliş Nuş

Sorunlar var. Burada KDTP (Kosova Demokratik Türk Partisi) var. Benim kızım işe girseydi öğretmen olarak, o okulda öğrencileri müziğe yönlendirebilirdik. Ama öğretmen okulunu bitirdi, işe almadılar. Biz okullarla sıkı bağlantı yapamadık dernek olarak. Türk sınıflarıyla işbirliği yapamadık. Önceden üçü grup çocuk vardı, 70 çocuk kadar vardı, ama bunu devam ettirmek için kızım bir okulda öğretmen olsaydı, meraklı çocukları parasız pulsuz eğitebilirdik. O sebepten okullarla bağlantı kursaydık daha iyi olurdu.

Şimdi torunlarım var, bazen arkadaşlarıyla geliyorlar, ama o önceki kalabalık yok. Herkesin elinde telefon var, Türkiye'nin şarkılarını ezberlemişler. Sonra geliyor biri, "Bir ayda öğrenirim" diyor. Biz senelerce uğraştık! Bir müzik aleti çalma, notayı öğrenme yavaş yavaş gelişir. Notasız nasıl yazıyı okuyacaksın? Sen harfleri bilmezsen... Bizim Priştine Türk Orkestrası vardı. Üsküp'te tiyatro, profesyoneller vardı. Geçenlerde oradaydık arkadaşlarla, Gostivar, Kekova, Kalkandelen (sayıyor) hep oralara düşünlere gittik. Ama orada da şimdi Üsküp radyosunda orkestra yok. Çok ilginç, profesyonel diyorlar üç-beş kişiye, düşünlere gidiyor, para için çalışıyorlar. Her kasabada, her şehirde Türk dernekleri var, ama burada etki yok. Biz geçenlerde davet ettiler, biz gittik Prizren'den, müzik yaptık.

Hasan Said Tortop

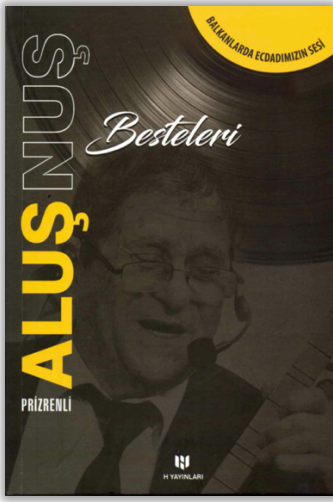
Siz dernekte kaç arkadaş çalışıyor aktif olarak şu anda?

Aliş Nuş

Cumartesi günleri orada toplanırız. Kim nasıl vakit bulursa geliyor, ama misafir gelirse arkadaşlara daha geniş haber ediyoruz ve onlarla beraber çalışmalarımızı yapıyoruz. Şarkılarımızı okuyoruz, türkülerimizi, ilahilerimizi, Türkiye'nin şarkılarını, türkülerini, bizim ilahilerimizi, eserlerimizi. Hem oralar hem bizim şarkılar. Şarkı türkü bir kimliktir. Şimdi birisi "Yeşil Prizren güzel Prizren" bestesi var, o besteyi yapmak zor, ama Prizren'in güzelliğini, "Bülbül Dere" gibi Prizren'in yerleri var o şarkı ve türkülerde.

Hasan Said Tortop

Bu kitapla ilgili kısaca bilgi verebilir misiniz?



Kitap adı: Balkanlarda Ecdadımızın Ses, Aluş Nuş Besteleri

Yazar: Aluş Nuş

ISBN: 978-605-7670-27-4

Yayınevi: H Yayınları

Yayın Yeri: İstanbul, Türkiye

Yayın Tarihi: 2020

Sayfa: 205

Aluş Nuş

Bu kitap Türkiye’de “Balkanlar Ecdadımızın Sesi” adıyla H Yayınları’ndan çıkmış, burada bütün bestelerim var. Bir Türk Makedonya’ya göç etmiş babasıyla, Türkiye’den, Eskişehir’den. O benim derneğimi ziyaret etti, imza attım, para almadım.

Hasan Said Tortop:

Siz hangi müzik aletini çalışıyorsunuz, dernekteki katkınız nedir?

Başkim Çabrat

Ben 1947 Doğru Yol derneğinde. 1962 yılında Türk Kültürü Güzel Sanatlar Derneği’nde solist başladım. Birkaç yıl sonra sazlara, nefeslilere başladım ve o zamanki sazlardan en enteresanı olan kanun elime düştü. Ama bütün telli sazları çalabiliyorum. Sadece üflemelilerde yeteneğim yok, vürmalı çalgılarda var yeteneğim. Allah’ın verdiği yetenekle başladık. Oradaki bizden evvel yaşlılarımızdan bazı şeyleri öğrendik.

Hasan Said Tortop

Birlikte çalışmaya ne zaman başladınız?

Başkim Çabrat

O benden önce. Çocukken bile hep beraber düğünlere giderdik. O gün bugün. Ondan sonra kanuna heveslendim, kanunu çalmaya başladı, kendi kendine öğrendi. Daha sonra bazı arkadaşlardan, Türkiye’deki ustalardan faydalanarak geliştirdik. Ben tasavvuf müziğiyle daha çok ilgileniyorum.

Hasan Said Tortop

Tasavvuf müziğiyle ilgili neler yapıyorsunuz?

Başkim Çabrat

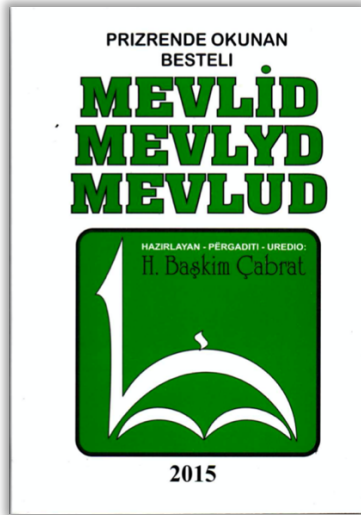
Birkaç sene bir camide müezzinlik yaptım. O zaman en çok vaktimi buraya ayırdım. En önemli yaptığım iş ise Prizren’de okunan Süleyman Çelebi besteli mevlidinin derlemesidir. Türkçe, Arnavutça, Boşnakça olarak üç dilde. O gün bugün artık 90’lı yıllardan beri bütün imamlar ve mevlidihanlar benim kitaplarından okumaktadırlar. Bu kitabı 5000 baskı yaptık. Benim ayrıca kendi uğraştığım ayrı bir ticaretim var, onsuz olmuyor. 2005 yılında Prizren’de şeb-i aruz törenlerinde mevlid okundu. Bizim okuma şeklimiz cumhur (toplu halde) halindedir. Evet size kısa bir örnek yapalım. Türkiye’de bu saba makamında biz ise Rast makamı ve okuruz. Şimdi bir dinle birazdan görürsün.



Video 1. Görüşmenin bir bölümünde grup halinde mevlid okuma

Başkim Çabrat

İşte böyle sonuna kadar aynı bu sistemde bu tür okuyarak sonuna kadar götürüyoruz. Ondan sonra diğer makamlar Uşak var Hüseyin'i var Hicaz var. Bu mevlidi 2009 yılında Bursa'da Süleyman Çelebi'nin bir yıl dönümüydü. Bütün Türk dünyasında okunulan mevlitlerin arasında en değerli seçildi. Sadece burada böyle cumhur yani koro halinde ama usülden kaçmışlar, gördünüz ikinci ve birinci ama diğer şeylerde komple baştan sonuna arada makamlar değişebilir. Ama bu sonsuz yapacak bir şey sonuna kadar böyle yani ben bundan çok mutluyum Bunu yaptığım için böylelikle bizim değerlerimizi koruduğum için çok mutluyum. Ben daha çok ona önem verdim. Kendi değerlerimizi korumak için kimisini besteledim, kimisini de derledik. Yani bugüne kadar 3 cd'nin var. Onların içinde tabi bunlar orkestra ile çalınıyor öyle boş kuru okunmuyor.



Kitap adı: Prizren'de Okunan Besteli Mevlid

Yazar/Derleyen: H. Başkim Çabrat

ISBN: -

Yayınevi: Burak Kitapları

Yayın Yeri: Prizren, Kosova

Yayın Tarihi: Şubat 2015

Sayfa: 138

Hasan Said Tortop

Neler tavsiye edersiniz?

Başkim Çabrat

Daha hala devam ediyoruz bu yaşa kadar. Ne bileyim İstanbul'da Türkiye'de okunulan ilahiler hoş gelebilir. Halbuki yabancıya onu okursan bir hatan var ise o onu bilirse seni küçük düşürür. Düşürmemesi için kendi yerli ilahilerimizi beste de olsa derleme de olsa onları yapmak ben tavsiye ederim ve kendi zenginliğimizi kendi varlığımızı korumuş oluruz. Bunu herkese tavsiye ederim. Burası (Prizren) şairler şehri sayılır divan şairleri var. Bizim burada olduğumuzu Osmanlı zamanında birçok divanlar var. Hafız Fetih Divanı var Aşık Feki Divanı var. Yani biz ömrümüz zaten son demine geldik artık 78 yaşındayız.

Aliş Nuş

En önemlisi şu. Biz madem ki işte arkadaşın (Başkim) da söylediği gibi mademki biz buralarda yaşıyoruz. Balkanlarda yaşıyoruz. Hep gittik festivallere düğünlere burada olup bitenleri biziz o sebeple yaşanan aşkları yaşanan olayları folklörden olsun o yolları da hepsi o sebepten biz hep bu haliyle uğraştığımız için ve bir kimliğimiz zidbelliği etmek için kendi şarkımızı yaptık. Ben aynı zamanda şarkı türkü yaptım yazın dilinde. Ama yazın ve halk dilinde de şimdi o sebepten

aynı zamanda diğer şeylerde de diğer besteleri de yaptık. O sebepten biz kendimizi anlatmak için ki bu da bir Türk halkı 500 yıl burada yaşamışlar ki buraya gelene göre mesela burası benim burada bu odada benim annem babam o diğer odada burada okumuşlar. Bu binada bu kadar. Bugün hani okulda okumuşlar gelmiş Sırp hocası gelmiş savaştan önce dedi hoca demiş bunlar vermiş. Hop kapıyı açıktan o caminin oraya ne demişler öyle hayranlarına beraber o sebepten beraber. Bütün bu çalışmalarımızı bu yaptığımız şarkılar bir kimliktir mesela yeşil Filiz en güzel bilmem ne hep yer şadırvan çeşmeleri şadırvan işte burada var. Bu toprağın sahibi olma değil mi bütünleşme her şey bülbül dere bağlar ve herkes bilir birbirlerine bağlar o sebepten hep o yerleri yazmak için yaşadığım ve tabi konuştuğumuz lehçe değil ve yaşadığımız gerçek olayla karşılarız. Çünkü biz düğünlerde hep şarkı söyledik. Türlü insanlarla karıştık Türkiye'den gelen oldu. Biz gittik. Birbirimizi tanıttık Türkiye'de yayınlan kitap ve dergileri TRT'de ne varsa bizim internette de var maşallah gönderdiler bize bir gönderdi.

Bilgilendirme

HST: Ses kaydının alınması, transkripsiyonun yapılması, KD: Video kaydının alınması, son kontrolün yapılması şeklinde makale yazımına katkı sunmuşlardır.

Yazar Özgeçmişi



Doç.Dr. **Hasan Said Tortop**, İzmir'de doğmuş ve büyümüştür. Manisa Celal Bayar Üniversitesi (CBÜ) Fen Bilgisi Öğretmenliği bölümünü 1998 yılında bitirdi. Aynı yıl fen bilgisi öğretmeni olarak MEB'de göreve başladı. CBÜ'de Fen Eğitimi alanında yüksek lisansını 2001'de bitirdi. Süleyman Demirel Üniversitesi'nde Fizik (fizik eğitimi) doktorasını 2010 yılında bitirdi. Öğretmenliğinin son üç yılında (2008-2011) üstün zekalı çocuklarının eğitim gördüğü Bilim ve Sanat Merkezi'nde çalıştı. Zonguldak

Bülent Ecevit Üniversitesi (BEÜ) Eğitim Fakültesi'ne 2011 yılında atandı. BEÜ'de üstün zekalı çocuklar için Özel Eğitim Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni kurdu (2013), Üstün Yetenekliler Üniversite Köprüsü Eğitim Programı (ÜYÜKEP) geliştirdi (2013-2015), Üstün Yetenekliler Araştırmaları Dergisi (UYAD) kurdu (2013) ve editörlüğünü yaptı. Üstün yetenekli öğrencilerle ilgili TÜBİTAK projesi (5 yürütücü, 3 uzman-eğitmen) yaptı. Fen eğitimi alanında 2014 yılında doçent oldu. İstanbul Aydın Üniversitesi'nde özel eğitim bölümüne 2017 yılında atandı. İstanbul Esenyurt Üniversitesi'nde çocuk gelişimi bölümüne 2020 yılında atandı. Bu zamana kadar 30 tez danışmanlığı yapmıştır. AÖF Felsefe lisansını 2020 yılında bitirdi. Trakya Üniversitesi'nde 2023 Ekim ayında Engelli Çalışmaları (Özel eğitim) alanında ikinci doktorasını bitirdi. Bu zamana kadar 19 kitap, 100 üzerinde ulusal ve uluslararası makalesi yayınlanmıştır. Halen üstün zekalıları eğitimi ile ilgili iki akademik dergide (Journal for Education of Gifted Young Scientists ve Journal of Gifted Education and Creativity) yürütücü editörlük ve üniversitelerde misafir öğretim üyesi olarak ders vermektedir. Çalışma alanları; fen eğitimi, üstün zekalıları eğitimi, yetenek eğitimi ve özel eğitim şeklindedir. **E-mail:** hasansaidfen@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-0899-4033

Google Akademik: <https://scholar.google.com/citations?user=MqAQWXsAAAAJ&hl=tr>

Academiaedu: <https://independent.academia.edu/HTORTOP>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Hasan-Tortop-2>



Dr. **Krenar Doli** 1985 yılında Yakova'da doğdu. İlkokul ve ortaokulu doğduğu yerde bitirdi. 2007'de Tiran'daki Sanat Akademisi, Müzik Fakültesi, Müzikoloji bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2014'te Etnoloji-Folklor bölümünde Etnomüzikolojiye odaklanarak Kültürel Antropoloji ve Sanat Çalışmaları Enstitüsü'ndeki Albanoloji Çalışmaları Merkezi'nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2021'te Ankara'daki Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Halk Bilimi bölümü'nde doktora eğitimini tamamladı. Priştine'deki Albanoloji Enstitüsü, Folklor Bölümü çalışıyor. Balkan bölgesinin farklı müzik uygulamaları, müzik ve sanatsal ve sosyo-kültürel alanlardaki çok taraflı bağlantılarla ilgileniyor.

Şu ana kadar aşağıdaki eserlerini yayımladı: Muzika në refleksitet e kohës, eserlerini seçki, "Erpoprint", Gjakovë, 2007. Gjakova brenda muzikës, monografi, "Erpoprint", Gjakovë, 2010. Dasma në qytetin e Gjakovës, monografi, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2015. Tradita e muzikës sufiste në Kosovë, monografi, Instituti Albanologjik, Prishtinë, 2022. Critical observations from ethnomusicology, ingilizce eserlerin seçki, Eliva Press, Moldavi, 2023. Gjurmë të Qamilit të Vogël në muzikë, monografi, Artini, Prishtinë, 2024.

Interview with Aluş Nuş and Başkim abrat in the city of Prizren, Kosovo, about their contributions to Balkan Turkish Music

Abstract

We had an interview with Aluş Nuş and Başkim abrat, who have contributed to the preservation and development of Turkish music in Prizren, one of the seven cities of Kosovo. This interview is important in terms of understanding the efforts made for the survival and development of Turkish music outside the borders of Turkey. In the interview, the musicians discussed their interest in music, the development of their musical talents, the challenges they faced in this process, the role of the Balkan Turkish Music Association, and the books and works they have published.

Keywords: Aluş Nuş, Balkan Turkish Music, Başkim abrat



Görüşme Makalesi

Sıtkı Sahil ile görüşme: Türk Müziği'ne gelenek ve modernitenin diyalektiği ekseninden bakış

Seyhan Canyakan¹

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye

Makale Bilgisi

Kabul: 12 Mart 2025
Online Yayın: 30 Mart 2025

Anahtar Kelimeler

Gelenek ve modernite
Sıtkı Sahil
Türk Müziği

Öz

Bu çalışma, çağdaş Türk müzikoloji tarihinin önemli temsilcilerinden biri olan Sıtkı Sahil'in (d. 1955, Erzurum) sanatsal kariyerini, pedagojik metodolojisini ve müzikal mirasını incelemektedir. Sahil'in bestekârlık, koro şefliği ve müzik eğitimciliği alanlarındaki çok boyutlu katkılarını tarihsel ve kültürel bağlamları içerisinde değerlendiren bu araştırma, sanatçının 1978-1981 yılları arasında TRT Erzurum Radyosu'nda akitli sanatçı olarak başlayan profesyonel müzik serüveninden, 1981 sonrası Balıkesir'de kurduğu kurumsal yapılara ve geliştirdiği pedagojik modellere uzanan geniş bir spektrumunu kapsamaktadır. Araştırma, Sahil'in besteleme pratiğinin fenomenolojik boyutlarını, dini musiki alanındaki otantik ifade arayışlarını ve klasik Türk müziği ile modern yaklaşımlar arasında kurduğu diyalektik ilişkiyi analiz etmektedir. Sanatçının 1300'ü aşkın bestesiyle somutlaşan müzikal mirası, salt birer estetik üretim olarak değil, aynı zamanda kültürel aktarım, pedagojik yenilik ve kurumsal gelişim bağlamlarında değerlendirilmektedir. Çalışmada, Sahil'in müziği bir "yaşam biçimi" olarak nitelendiren varoluşsal yaklaşımı ve müzikal formların salt estetik değil, etik ve felsefi boyutlarına dair geliştirdiği farkındalık özellikle vurgulanmaktadır. Sahil'in 1997'de başlattığı Balıkesir Ulusal Türk Müziği Sempozyumu gibi akademik girişimleri ve dezavantajlı topluluklar için geliştirdiği sosyal sorumluluk projeleri, onun müzikal vizyonunun çok katmanlı doğasını ortaya koymaktadır. Araştırma sonucunda, Sahil'in çağdaş Türk müzik kültüründeki konumunun, gelenek ve modernite arasındaki diyalektiği yansıtan, koruyucu ve yenilikçi boyutları birleştiren özgün bir sentezi temsil ettiği tespit edilmiştir. Bu sentez, Bourdieu'nün "kültürel sermaye" kavramı bağlamında da değerlendirilebilecek nesiller arası aktarım mekanizmalarıyla desteklenmekte ve Türk müziğinin tarihsel mirasının korunması ile çağdaş bağlamlarda yeniden yorumlanması arasında sistematik bir denge kurmaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Canyakan, S. (2025). Sıtkı Sahil ile görüşme: Türk Müziği'ne gelenek ve modernitenin diyalektiği ekseninden bakış. *Türk Müziği*, 5(1), 83-88. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15010988>

Dr. Seyhan Canyakan

Hocam, öncelikle bize vakit ayırdığınız için teşekkür ederim. Sizinle hem müzikal kariyeriniz hem de beste yapma süreciniz hakkında derinlemesine konuşmak istiyoruz. Müzik hayatınız nasıl başladı?

Sıtkı Sahil

Ben teşekkür ederim. Müzik benim için çocukluktan gelen bir tutkuydu. Ailem, müziği meslek olarak görmediği için ilk başlarda biraz mesafeli yaklaştılar. O dönemlerde müzikle uğraşmak bir hobi olarak görülüyordu, bir geçim kaynağı olarak değil. Ama benim için durum farklıydı. İlk sahneye çıkışımı hâlâ dün gibi hatırlıyorum. Ortaokuldaydım ve bir

¹ Doç.Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye. Email: scanyakan@aku.edu.tr ORCID: 0000-0001-6373-4245

okul etkinliğinde sahne almıştım. O an sahnede olmanın nasıl bir his olduğunu anladım. O coşkuyu, insanlara bir şeyler aktarabilmenin büyüsünü yaşadım.

Dr. Seyhan Canyakan

Peki bu yolda ilerleme kararınızı verdiğinizde çevreniz nasıl tepki verdi?

Sıtkı Sahil

Karışık tepkiler aldım. Ailem "Tamam, müzikle ilgilen ama asıl mesleğin ne olacak?" diye soruyordu. Öğretmenlerim ise yeteneğimi fark ediyordu. Bu yüzden müziğe odaklanmam gerektiğini düşünenler de vardı, tamamen vazgeçmemi isteyenler de. Ama benim içimde hep bir beste yapma, bir şeyler yaratma arzusu vardı.

Dr. Seyhan Canyakan

İlk profesyonel müzik deneyiminiz ne zaman oldu?

Sıtkı Sahil

Erzurum'da ilk olarak TRT'ye akitli sanatçı olarak göreve başladım ve solist olarak oradaki kariyerim başladı. Ardından Balıkesir'e gittiğimde müzik benim için daha da ciddi bir hale geldi. Orada 1982 yılında Balıkesir Türk Müziği Korosu'nu kurdum. O dönemde bir müzik grubunu organize etmek, eğitim vermek ve repertuvar oluşturmak kolay değildi. Müzisyen bulmanın zorluklarını yaşadım. Sonraki yıllarda kendi müzisyenlerimizi yetiştirdikçe bu problemi de aşmış oldum. Bugün internetten nota bulabiliyorsunuz ama o dönem her şey el yazısıyla yazılıyordu. Öğrencilerimizi tek tek eğitiyor, repertuarı kendimiz oluşturuyorduk. Korumuzda birçok öğrenci yetişti. Bugün akademisyen olanlar, sahne sanatçısı olanlar var.

Dr. Seyhan Canyakan

Yani, müzik sadece bireysel bir yolculuk değil, aynı zamanda insan yetiştirme misyonu haline geldi.

Sıtkı Sahil

Kesinlikle. Özellikle üniversite, çeşitli okullara, halk eğitim merkezlerinde ve askeri okullarda müzik eğitimi verdiğimde, insanlara sadece şarkı söylemeyi değil, müziği bir ifade biçimi olarak kullanmayı öğrettim. Örneğin, askeri kurumlarda eğittiğim subaylar, müziğin disiplinlerini nasıl geliştirdiğini fark ettiler. Benim üstlerim olmasına rağmen bana hocam diye sesleniyorlardı. Müziğin birleştirici gücünü hissettik.

Dr. Seyhan Canyakan

Şimdi de bestecilik yönüne geçelim. Bir gecede tamamlanan o eserleriniz hakkında anlatılanlar gerçekten ilgi çekici. O süreç nasıl ilerlemişti?

Sıtkı Sahil

Evet, o gece hiç unutamayacağım. Sırtımda şiddetli bir ağrı hissediyordum. Altı Eylül Belediye Başkanı'nın yollamış olduğu bir yakınına ait şiir kitaplarının kopyaları o gün bana ulaşmıştı. Uyku gelmiyordu. Kitabı okurken bir cümle dikkatimi çekti. O anda kafamda bir melodi belirdi. Kalkıp kalem kağıdı aldım ve yazmaya koyuldum. Saat ilerledikçe ilham doruk noktasına ulaştı. Sabah ezanına kadar kesintisiz beste yaptım ve 14 esere imza atmıştım. Bunların çoğu dinî içerikliydi.

Dr. Seyhan Canyakan

Yani müziğiniz bazen fiziksel zorluklar eşliğinde mi şekilleniyor?

Sıtkı Sahil

Evet, doğru söylüyorsunuz. Bazen acı, bazen huzur veren anlar, bazen ilham veren başka şeyler müziğime ilham kaynağı oluyor. Kimi zaman bir mekân, kimi zaman bir kişi, kimi zaman da bir kelime ilham verebiliyor.

Dr. Seyhan Canyakan

Dini müziğe yaklaşımınız nasıl?

Sıtkı Sahil

Dini müzik gerçekten hassas bir konu. Günümüzde maalesef bu alanda çok yozlaşma var. Mesela arabesk tarzda bestelerin üzerine dinî sözler yazarak bunları "tasavvuf müziği" diye sunanlar oluyor. Oysa tasavvuf sadece müzikle açıklanamaz, derin bir yaşam felsefesidir. Sadece bir müzik türü olarak görmek yetersiz kalır.

Dr. Seyhan Canyakan

Bu konular günümüzde çok tartışmalı. Peki, klasik Türk Müziği ile modern müzik anlayışı arasındaki dengeyi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sıtkı Sahil

Klasik Türk Müziği çok köklü ve disiplinli bir gelenek üzerine kurulu. Ancak günümüzde bazı kişiler, bu müziği yeterince derinlemesine öğrenmeden popüler kültüre adapte etmeye çalışıyorlar. Klasik eserleri fantezi müzik gibi icra etmek, onların ruhuna zarar veriyor. Bunun yerine hem geleneği koruyup hem de yeni formlar yaratmak gerekiyor.

Dr. Seyhan Canyakan

Genç nesil bu dengeyi nasıl kurabilir?

Sıtkı Sahil

Gençler öncelikle iyi bir altyapı oluşturmali. Makamları bilmeli, usulü tanımalı. Sonra modern yaklaşımlar üzerine düşünebilirler. Ama eğer temeli sağlam kurmazsanız, ortaya çıkan şey yozlaşmış bir müzik olur.

Dr. Seyhan Canyakan

Peki, konservatuvarların durumunu nasıl görüyorsunuz?

Sıtkı Sahil

Açıkçası konservatuvarların sayısı arttıkça, kalite konusunda endişelerim de arttı. Eskiden daha seçici bir sistem varken, şimdi her seviyeden öğrenci kabul ediliyor. Bu, kaliteli sanatçılar yetiştirme açısından problem yaratabilir. Sanatta nitelikli bireyler yetiştirmek için disiplin, bilgi ve deneyim şart.

Dr. Seyhan Canyakan

Son olarak, müziğin sizin için anlamı nedir?

Sıtkı Sahil

Müzik benim için bir yaşam biçimi. Sadece bir sanat dalı değil, ruhu besleyen bir şey. Eğer müzik doğru aktarılmazsa, zamanla yozlaşır ve ruhunu kaybeder. Benim amacım, müziği doğru anlayan ve aktaran öğrenciler yetiştirmektir ve buna ömrümü adadım.

Dr. Seyhan Canyakan

Sıtkı Bey, bu söyleşimizde değindiğimiz konuları bir bütün olarak ele aldığımızda, sizin Türk müzik kültürüne katkılarınızı nasıl tanımlarsınız?

Sıtkı Sahil

Türk müzik kültürüne katkılarım, çok boyutlu ve katmanlı bir yapı arz ediyor. Bestekârlık, koro şefliği, eğitimcilik ve akademik girişimler gibi farklı alanlardaki çalışmalarım, Türk müziğinin hem icrası hem de teorisine yönelik bütünsel bir yaklaşımla şekillendi. Her zaman teorik bilgiyi pratiğe dönüştürmenin önemine inandım. Müziği sadece notalardan ibaret görmek yerine, onun kültürel ve tarihsel bağlamını da kavratmaya çalıştım öğrencilerime.

Dr. Seyhan Canyakan

Klasik Türk müziği ile modern yaklaşımlar arasında nasıl sağlıklı bir denge kurulabilir?

Sıtkı Sahil

Bu denge, ancak geleneği derinlemesine özümseyerek kurulabilir. Önce klasik Türk müziğinin temellerini, makamları, usulleri, üslup özelliklerini çok iyi öğrenmek gerekiyor. Ancak bu temele sahip olduktan sonra yenilikçi yaklaşımlar geliştirilebilir. Aksi takdirde, ortaya çıkan şey, ne geleneksel değerleri taşıyor ne de gerçek anlamda yenilikçidir. Gençlere tavsiyem, önce geleneği içselleştirmeleri, sonra kendi özgün seslerini bulma yoluna gitmeleridir.

Dr. Seyhan Canyakan

Müziğin sosyal boyutu hakkında düşünceleriniz nelerdir?

Sıtkı Sahil

Müzik, salt estetik bir uğraş değil, aynı zamanda güçlü bir sosyal entegrasyon aracıdır. Dezavantajlı çocuklar ve Roman toplulukları için geliştirdiğim projelerde bunu çok net gördüm. Müzik, farklı sosyal grupları bir araya getirme, kültürel diyalogu artırma potansiyeline sahip. Askeri kurumlarda verdiğim dersler bile, hiyerarşik bariyerleri aşan bir iletişim ortamı yaratmıştı. Üst rütbeli subaylar, müzik sınıfında bana "hocam" diye hitap ederlerdi. Müziğin bu birleştirici gücü, toplumsal barış için de çok değerli bir kaynak.

Dr. Seyhan Canyakan

Aile yaşamınız ve müzikal mirasın aktarımı arasında nasıl bir ilişki görüyorsunuz?

Sıtkı Sahil

Kültürel sermayenin aktarımı, aile içinde başlıyor. Eşim Yasemin Hanım ile üç çocuğumuzun tamamının akademik kariyerlerini müzik alanında sürdürüyor olmaları, bu aktarımın somut bir göstergesi. Aile içinde müzikal bilgi ve becerilerin nesiller arası aktarımı, Bourdieu'nün bahsettiği kültürel sermayenin birikimi ve dönüşümüne güzel bir örnek teşkil ediyor. Müzikal miras, sadece kurumsal değil, ailevi kanallarla da yaşatılabilir ve zenginleştirilebilir.

Dr. Seyhan Canyakan

Müziği "yaşam biçimi" olarak tanımlamanızın altında yatan felsefi düşünce nedir?

Sıtkı Sahil

Müzik benim için salt bir meslek veya hobi değil, varoluşsal bir boyut taşıyor. İnsanın kendini ifade etme, dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimi. Bu yüzden müziği "yaşam biçimi" olarak tanımlıyorum. Müzik, ruhu besleyen, bizi hem kendimizle hem de evrenle bağlantılandıran bir araç. Sanatın bu varoluşsal boyutunu kavramadan, teknik mükemmelliğe ulaşsanız bile, gerçek bir sanatçı olmanız mümkün değildir. Benim tüm pedagojik yaklaşımım, müziğin bu derin, varoluşsal yönünü öğrencilerime aktarma çabasıyla şekillendi.

Dr. Seyhan Canyakan

Son olarak, Türk müzik kültürünün geleceği hakkında düşünceleriniz nelerdir?

Sıtkı Sahil

Türk müzik kültürünün geleceği, gelenek ve modernite arasında kuracağımız diyalektik ilişkiye bağlı. Geleneksel formları korurken, çağdaş bağlamlarda yeniden yorumlamak, bu mirasın yaşaması için elzem. 1300'ü aşkın bestemle TRT repertuarına katkıda bulunurken, hep bu dengeyi gözetmeye çalıştım. Geleneksel müzik formlarıyla modern duyarlılıkları sentezleyen bir yaklaşım, Türk müziğinin geleceği için en sağlıklı yol. Ümit ediyorum ki, genç kuşaklar bu hassas dengeyi koruyarak, müziğimizi daha da ileriye taşıyacaklar.

Dr. Seyhan Canyakan

Bu değerli görüşleriniz ve samimi paylaşımlarınız için çok teşekkür ederim, Sıtkı Bey. Türk müziğine yaptığınız katkılar ve müzikal mirasınız, gelecek nesiller için ilham kaynağı olmaya devam edecek.

Sıtkı Sahil

Ben teşekkür ederim. Sanatın ve müziğin evrensel dilinin, insanları birleştirmeye, ruhlara şifa olmaya devam etmesini diliyorum.

Sıtkı Sahil'in Özgeçmişi



Türk müziği sanatçısı **Sıtkı Sahil**, 1955 yılında Erzurum'da dünyaya gelen bestekârimız ilk orta ve lise tahsilini babasının tayini nedeniyle Erzurum, Adapazarı ve Erzincan da yapmıştır. Akabinde askeri bir kurumun sınavlarını kazanarak bu kurumdan mesleki eğitim almıştır. Çocuk yaşta başlamış olduğu Türk Müziği Eğitimi mevcut imkânlar dâhilinde sürdürmüştür. Erzurum Halk Eğitimi Merkezi, Erzurum Halk Oyunları Halk Türküleri derneği, Erzurum Musiki Derneğinde ve 1978 yılından 1981 yılı sonuna kadar akitli sanatçı olarak TRT Erzurum radyosunda eğitimini ve görevini sürdürmüştür. Erzurum da kaldığı süre içerisinde Ahmet Zeki Erdal, Hüseyin Erbay ve TRT Erzurum Radyosu Bünyesinde ki TSM Korosunda Kıyasettin Temelli hocalardan yararlanmış ve ders almıştır. 1981 yılı sonunda Balıkesir'e tayinle giden Sıtkı SAHİL burada halen hayatîyetlerini devam ettirmekte olan Türk Müziği kurumları olan Balıkesir Türk Müziği Korosu, Konservatuvar, Balıkesir Musiki Derneği ve Sanat merkezlerini kurmuştur. Bu kurumlardan TRT, Üniversiteler, Konservatuvarlar ve Opera gibi kurumlara elamanlar kazandırılmıştır. Türkiye'nin hemen hemen her köşesinde Üniversitelerde, konservatuvarlarda, müzik kurumlarında ve Milli Eğitim kurumlarında görev yapan yetişmiş öğrencileri bulunmaktadır. Balıkesir Türk Müziği Korosu olarak bünyesinde, Çocuk Koroları, Gençlik toplulukları ve yetişkin Koroları oluşturmuştur. Türk Müziğine hizmet amaçlı Necati Bey Eğitim Fakültesinde yaklaşık 8 yıl Türk Müziği dersleri vermiştir. Uzun yıllar İmam ve Müezzinlere Dini musiki Eğitimi vermiştir. Sıtkı Sahil, başında bulunduğu kurumlarda eğitim ve öğretime ağırlık vermenin yanı sıra ürettiği projelerle Türk Müziğine ve topluma hizmetine devam etmektedir. Bu projelerin başında Türk Müziği Sempozyumları yer almaktadır. İlki 1997 yılında yapılmış olan Balıkesir Ulusal Türk Müziği Sempozyumudur. Bu Sempozyum dönemin önemli akademisyenleri, bestekârları, hocaları ve koro şefleri tarafından ilgi görmüştür. 2022 yılı sonunda 4.Balıkesir Ulusal Türk Müziği Sempozyumu gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, çalıştaylar, paneller yapılmış olup Türkiye'nin en popüler isimleri konuk edilmiştir. Dezavantajlı çocuklar, Roman projeleri gibi projeleri ise topluma katkı sağlamış olan ödüllü projeleridir. Bu yıl 43.Kuruluş yılını kutlayan olan Balıkesir Türk Müziği Korosu İstanbul, Ankara, İzmir, Erzurum, Bodrum gibi önemli sanat merkezlerinde konserler vermiştir. Türk Müziği Korosu 2013 yılında 7 ülke ve 2800 kurum içerisinde 300 kişilik Türkiye jürisi tarafından İtri ödülüne layık görülmüştür. Koro halen çalışmalarına devam etmektedir. 2021 yılında Mavi Nota Dergisi tarafından Yılın Müzik bestecisi seçilmiştir. 25 Martta Ankara'da kendisine Uluslararası bir Müzik akademisi tarafından Türk müziğine Hizmet Ödülü verilmiştir. Işığım diye hitap ettiği Yasemin hanımla evli ve üç çocuk babası olan Sahil 'in kızı Dr. Derya Sahil Eroğlu Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Öğretim görevlisidir. Büyük oğlu Buğra Sahil ve gelini Dr. Tuğba Sahil, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Öğretim görevlisidirler. Küçük oğlu Mert Sahil Balıkesir Üniversitesinde Öğretim görevlisi olup doktora eğitimine devam etmektedir. Ali Ege, Deniz ve Leyla adında üç torun sahibidir. Damadı Doç. Dr. Özgür Eroğlu Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında öğretim üyesidir. 1300 civarında bestesi olan bestekârimızın TRT repertuvar kurulundan geçmiş birçok bestesi bulunmaktadır.

Görüşmeci Özgeçmiş



Doç. Dr. **Seyhan Canyakan**, akademik yolculuğuna Bergama'daki temel eğitimini tamamladıktan sonra 1998 yılında Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Piyo Ana Sanat Dalı'na giriş yaparak başlamıştır. Mezuniyetinin ardından 2002 yılında öğretmenlik kariyerine adım atmıştır. 2008 yılında tiyatro müziği, kompozisyon ve stüdyo prodüksiyonları alanındaki çalışmalarıyla tanınmış, dört bestesi edebi bir eserde yer almıştır. Elektronik müzik alanında uluslararası başarılar elde etmiş, besteleri dünya çapında yayınlanmış ve çeşitli projelerde kullanılmıştır. 2011 yılında AB destekli uluslararası konser projelerine katılmış, müzik albümleri üretmiş ve Jinglehouse ile işbirliği yapmıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamlamış, Uşak Üniversitesi'nde bir bölüm kurmuş ve Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Türk müziği ve elektronik müzik dahil olmak üzere geniş bir yelpazede eserler üreten besteci, uluslararası medya ve oyun müziği kompozisyonlarıyla tanınmaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır.

Kurum: AKÜ Devlet Konservatuvarı, Afyonkarahisar, Türkiye.

E-posta: scanyakan@aku.edu.tr

ORCID: 0000-0001-6373-4245

Kişisel web sitesi: <https://konservatuvar.aku.edu.tr/seghan-canyakan/>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Seyhan_Canyakan

AcademiaEdu: <https://afyonkocatepe.academia.edu/SeyhanCanyakan>

Interview with Sıtkı Sahil: a dialectical view of tradition and modernity in Turkish Music

Abstract

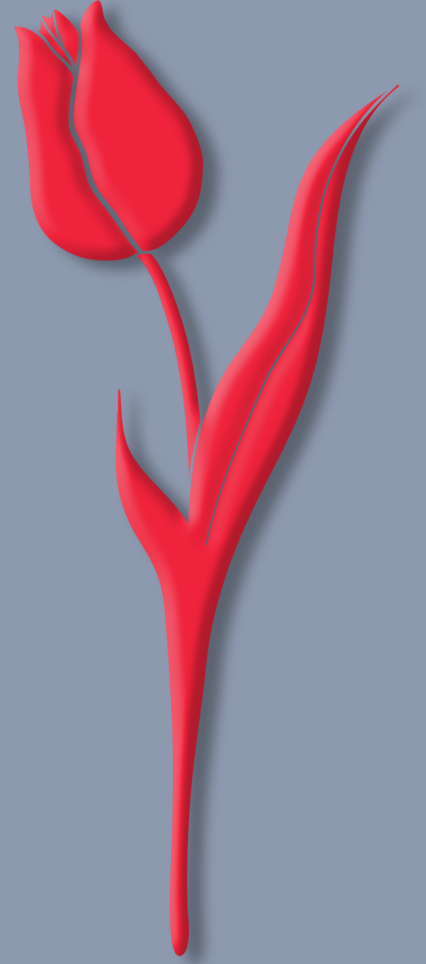
This study examines the artistic career, pedagogical methodology, and musical legacy of Sıtkı Sahil (b. 1955, Erzurum), one of the prominent representatives of contemporary Turkish musicology. Analyzing Sahil's multifaceted contributions to composition, choral conducting, and music education within their historical and cultural contexts, this research covers a wide spectrum, from his professional musical journey beginning as a contracted artist at TRT Erzurum Radio between 1978-1981 to the institutional structures and pedagogical models he developed after 1981 in Balıkesir. The study analyzes the phenomenological dimensions of Sahil's composing practice, his search for authentic expression in religious music, and the dialectical relationship he established between classical Turkish music and modern approaches. His musical heritage, which includes over 1300 compositions, is evaluated not only as aesthetic production but also within the contexts of cultural transmission, pedagogical innovation, and institutional development. The existential approach that characterizes Sahil's music as a "way of life," as well as his awareness of the ethical and philosophical dimensions of musical forms, are particularly emphasized. Academic initiatives such as the National Turkish Music Symposium initiated by Sahil in 1997 and social responsibility projects developed for disadvantaged communities reveal the multifaceted nature of his musical vision. The research concludes that Sahil's position in contemporary Turkish music culture represents a unique synthesis combining protective and innovative aspects, reflecting the dialectic between tradition and modernity. This synthesis is supported by intergenerational transmission mechanisms that can also be examined within the context of Bourdieu's concept of "cultural capital" and establishes a systematic balance between the preservation of Turkish music's historical heritage and its reinterpretation in contemporary contexts.

Keywords: Sıtkı Sahil, Turkish Music, Tradition and Modernity

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195

