

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE
YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinan AYYILDIZ

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

OCAK 2013

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE
YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Sinan AYYILDIZ
(415061008)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 17 Aralık 2012

Tezin Savunulduğu Tarih : 21 Ocak 2013

**Tez Danışmanı : Doç. Erol PARLAK (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Adnan KOÇ (İTÜ)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR (MÜ)**

OCAK 2013

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 415061008 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Sinan AYYILDIZ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Erol PARLAK**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Adnan KOÇ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR
Marmara Üniversitesi

Teslim Tarihi : **17 Aralık 2012**
Savunma Tarihi : **21 Ocak 2013**

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Müziği Programı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış bir tespit ve analiz çalışmasıdır.

Araştırmanın sahası Türkiye'nin Güneybatısında yer alan Teke yöresi olarak bilinen bölgeyi kapsamaktadır. Tarihin çok eski uygarlıklarına ev sahipliği yapan bölgede günümüzde ağırlıklı olarak Yörük Türkmen toplulukları yaşamaktadır. Öncelikle yörede yaşayan bu toplulukların kökleri, yöreye yerleşimleri ve kültürel üretime etkisi olduğuna inandığımız toplumsal organizasyon biçimleri ve yaşam tarzları incelenmiştir. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği, Türk Halk Müziği içerisinde önemli bir yere sahip olup, kendine özgü, karakteristik bir yapıdadır. Sonraki bölümde bu müziğin yayılma şekli, türleri, usul ve dizi gibi karakteristik özellikleri genel olarak ortaya konulmuştur. Bu özellikler içinde ana konumuzu teşkil eden çok seslilik unsurları sonraki bölümde açıklanmış, yörede tespit edilen çok seslilik özelliklerinin hangi unsurlara dahil olduğu tespit edilmiştir.

Çalışmam süresince değerli fikirleri ve yönlendirmeleri ile çalışmama yön veren danışmanım Doç Erol PARLAK'a, kaynakları ve fikirleri ile büyük katkı sağlayan Uğur ÖNÜR'e, Tez aşamasında fikirleri ile sürece destek olan arkadaşlarım, Özgür KİREZ, Deniz YILDIZ, Faruk ÇALIŞKAN, Evrim YENER, Ozan BAYSAL, Gülseven MEDAR ve Aysel CANAVAR'a teşekkür ederim. Bu süreç boyunca beni yalnız bırakmayan aileme en içten dileklerle teşekkür ve saygılarımı sunmayı bir borç bilirim.

Aralık 2012

Sinan AYYILDIZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Literatür Özeti	3
1.3 Araştırma Yöntemleri.....	3
1.4 Hipotez	4
2. TEKE YÖRESİ VE YÖRÜKLER İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER.....	5
2.1 Teke İsminin Kökeni	5
2.2 Teke Yöresinin Kültür Alanı	7
2.3 Teke Yöresi Tarih Araştırması	8
2.4 Günümüzde Teke Yöresi Yörükleri	17
2.5 Yörük Sözcüğünün Kökeni	18
2.6 Yörüklerin Toplumsal Organizasyonu ve Yaşam Tarzı.....	21
3. TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİĞİ	29
3.1 Teke Yöresi Yörüklerinde Müzik Edinimi ve Müziğin Sosyal Hayattaki Yeri.....	30
3.2 Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde Türler	34
3.2.1 Boğaz Havaları.....	34
3.2.2 Gurbet Havaları.....	38
3.2.3 Teke Zortlatması	40
3.2.4 Teke Zeybekleri	40
3.2.5 Gabardıç	41
3.2.6 Dımıdan.....	42
3.2.7 Diğerleri	42
3.3 Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde Kullanılan Usuller	42
3.4 Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde Kullanılan Ses Sistemi ve Diziler... ..	44
4. TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜ'NDE YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİ.....	49
4.1 Çok Seslilik Kavramı ve Yerel Çok Seslilik Unsurları Hakkında Genel Bilgiler	49
4.1.1 Çok seslilik incelemelerinde kullanılacak kavramlar	50
4.1.1.1 Doku	50
Monofonik doku	51
Homofonik doku	52
Polifonik doku	53
Heterofonik doku	54
4.1.2 Çok seslilik unsurları	54
Dem Tutma (Pedal Polifonisi)	54
Ostinato	55
Paralelizm	55
Heterofonik Çok Seslilik	56
Kontrpuantal Çok Seslilik	57

Örtüşme (Overlapping)	58
Uygusal Çok Seslilik	59
Sentez Çok Seslilik	59
4.1.3 Çok seslilik unsurları.....	60
4.2 Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültürü'nde Çok Seslilik Özellikleri	64
4.2.1 Tekil icrada çok seslilik özellikleri	66
4.2.1.1 Bağlama Ailesinde Çok Seslilik Özellikleri	66
İkitelli bağlama	66
Üçtelli bağlama	72
Büyük Boy Bağlamalar	99
4.2.1.2 Yaylı Sazlarda Çok Seslilik Özellikleri	101
4.2.1.3 Üflemeli Çalgılarda Çok Seslilik Özellikleri	103
4.2.2 Toplu icrada Çok Seslilik özellikleri.....	106
5. SONUÇ	113
KAYNAKLAR.....	119
EKLER.....	125
ÖZGEÇMİŞ	181

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Dr.	: Doktor
Öğr. Gör.	: Öğretim görevlisi
Prof.	: Profesör
Doç.	: Doçent
San.	: Sanatçı
THM	: Türk Halk Müziğı
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvar
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vb.	: Ve benzeri
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservtuarı
SDÜ	: Süleyman Demirel Üniversitesi
MAEÜ	: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 : Teke Yöresi Ezgilerinin Usullerinin İllere Göre Dağılımı	43
Çizelge 3.2 : Teke Yöresinde Farklı Birim Zamandaki Dokuz Zamnlı Usüller ...	44

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Teke Yöresi Kültür Alanı	8
Şekil 3.1 : Teke Yöresi Ezgilerinin Usûllerinin İlere Göre Dağılımı Pasta Grafığı	43
Şekil 3.2 : Boğaz Havaalarında Kullanılan Ses Dizisi.	45
Şekil 3.3 : Teke Zeybeklerinde Kullanılan Ses Dizileri.....	46
Şekil 3.4 : Gurbet Havaalarında Kullanılan Ses Dizileri.	46
Şekil 4.1 : Müzikte Doku Türleri	51
Şekil 4.2 : Sousa J. P.'nın "Washington Post March" Eserinden Bir Kesit.....	52
Şekil 4.3 : Schumann'dan "Ich Grolle Bicht" Eserinden Bir Kesit	52
Şekil 4.4 : J.S.Bach'ın "Invention" Eserinden Bir Kesit.	53
Şekil 4.5 : Tona Bağlı Paralelizm	56
Şekil 4.6 : Tondan Bağımsız Paralelizm.....	56
Şekil 4.7 : Bela Bartok Osmaniye, Toprakkale, Kumarlı Köyünde Yörük Çadırında	61
Şekil 4.8 : Laurence Picken'a ait kemençe notası	63
Şekil 4.9 : İkitelli Bağlama	66
Şekil 4.10 : İkitelli Bağlamanın Perde Dizilimi.....	68
Şekil 4.11 : İkitelli Bağlamada Yaygın Olarak Kullanılan Akort Biçimi	69
Şekil 4.12 : İkitelli Bağlamada "La,La"+"La,Re" Akordunda Perdelerin Verdiği Sesler	70
Şekil 4.13 : İkitelli Bağlamada "İkinci Çalım Düzeni"nde Ortaya Çıkan Yapılar	70
Şekil 4.14 : Gurbet Havası Uygu Yürüyüşü Şeması.....	71
Şekil 4.15 : Üçtelli Bağlama	72
Şekil 4.16: Parmak Vurma Tekniği	74
Şekil 4.17 : Yüzük, Orta ve İşaret Parmaklarının Sırasıyla Yukarı Çekilmesi 74	
Şekil 4.18 : Tokatlama (Tıska) Tekniği	75
Şekil 4.19 : Tel Çekme Tekniği Tutuş Pozisyonu	76
Şekil 4.20 : Boğma Düzeni Akort Biçimi	78
Şekil 4.21 : Kervan Ezgisinin Ses Dizisi	79
Şekil 4.22: Kervan Ezgisinin Uygu Yürüyüşü.....	79
Şekil 4.23 : Boğma Zeybek Ezgisinin Uygu Yürüyüşü	80
Şekil 4.24 : "Bağlama Düzeni" Akort Biçimi	80
Şekil 4.25 : Üçtelli "Bağlama Düzeni" İcrasında Kullanılan Uygular	82
Şekil 4.26 : Avşar Beyleri Uygu Yürüyüşü (Ramazan Güngör Varyasyonu)	84
Şekil 4.27 : Avşar Beyleri A Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)	84
Şekil 4.28 : Avşar Beyleri A Bölümü Ses Dizisi	84
Şekil 4.29 : Avşar Beyleri B Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)	85
Şekil 4.30 : Avşar Beyleri B Bölümü Ses Dizisi	85

Şekil 4.31 : Avşar Beyleri B Bölümü Birinci Tema(Osman Ali Aslan Varyasyonu)	86
Şekil 4.32 : Avşar Beyleri B Bölümü İkinci Tema(Osman Ali Aslan Varyasyonu).....	86
Şekil 4.33 : Avşar Beyleri B Bölümü Üçüncü Tema(Osman Ali Aslan Varyasyonu) ..	87
Şekil 4.34: Avşar Beyleri B Bölümü Uygu Yürüyüşü(Osman Ali Aslan Varyasyonu) 87	
Şekil 4.35: Avşar Beyleri B Bölümü Uygu Yürüyüşü (Hüseyin Karakaya Varyasyonu	88
Şekil 4.36: Avşar Beyleri C Bölümü(Ramazan Güngör Varyasyonu)	88
Şekil 4.37 : Avşar Beyleri C Bölümü İlk Ses Dizisi	88
Şekil 4.38 : Avşar Beyleri C Bölümü İkinci Ses Dizisi	88
Şekil 4.39 : Avşar Beyleri D Bölümü Ses Dizisi	89
Şekil 4.40 : Avşar Beyleri D Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)	89
Şekil 4.41 : Avşar Beyleri E Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu).....	90
Şekil 4.42 : Avşar Beyleri F Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu).....	91
Şekil 4.43 : Avşar Beyleri Ezgisi Kadir Turan-Mehmet Yıldırım İcrasında Ostinato	92
Şekil 4.44 : Avşar Beyleri Ezgisi Kadir Turan- Mehmet Yıldırım İcrasında Uygusal Çok Seslilik Unsuru	93
Şekil 4.45 : "Ağır Zeybek" Ezgisinin Ses Dizisi.....	93
Şekil 4.46 : "Ağır Zeybek" Ezgisinin Uygu Yürüyüşü Şeması	94
Şekil 4.47 : "Oyun Havası " Ezgisinin Ses Dizisi	94
Şekil 4.48 : "Oyun Havası" Ezgisinin Uygu Yürüyüşü	95
Şekil 4.49 : "Peşrev" Ezgisinin Ses Dizisi	95
Şekil 4.50 : "Peşrev" Ezgisinin Uygu Yürüyüşü.....	95
Şekil 4.51 : "Zeybek Düzeni" Akort Biçimi	96
Şekil 4.52 : Üçtelli "Zeybek Düzeni" İcrasında Kullanılan Uygular	97
Şekil 4.53 : "Kocaoğlan Zeybeği" Ezgisinin "Akor Çatısı"	97
Şekil 4.54 : "Bozuk Düzen" Akort Biçimi	98
Şekil 4.55 : "Misket Düzeni" Akort Biçimi	98
Şekil 4.56 : "Ağır Zeybek (Misket)" Ezgisinde Kullanılan Ses Dizisi	99
Şekil 4.57 : "Ağır Zeybek (Misket)" Ezgisinin Uygu Yürüyüşü	102
Şekil 4.58 : İkili Akort Biçimi.....	102
Şekil 4.59 : Yörük Kemanesi Akort Biçimi	102
Şekil 4.60 : Çifte	105
Şekil 4.61 : Toplu Sipsi İcrası	108
Şekil 4.62 : Farklı Sazların Toplu İcrası	109
Şekil 4.63 : Çam Düdüğü ile Toplu İcrada Polifonik Doku.....	111

TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜ'NDE YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Anadolu'nun Güneybatı bölümünde yer alan Teke Yöresi, Yörük Türkmen topluluklarının şekillendirdiği bir kültüre sahiptir. Anadolu'ya göç eden göçebe toplulukları yüksek ve uçtaki noktalara yerleşmişlerdir. 16. yüzyıldan başlayarak Osmanlı Devlet politikasındaki değişiklik sonucu iskan etmeye zorlanmışlar bu politikaların sosyal kültürel ve de ekonomik sonuçları olmuştur. devlet mekanizmasından kopuk yaşama eğilimi olan bu topluluklar kültürel olarak kapalı yapıda kalmışlardır. Böylece yakın zamana kadar Yörük müzik kültürü çevre kültürlerle ciddi bir kültürel alışveriş gerçekleştirilmemiş; kendine has özelliklere sahip olmuştur. Bunların başında da yöre müziğinde bulunan çok seslilik unsurları gelmiştir.

“Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde Yerel Çok Seslilik Özellikleri” isimli çalışmamız bu konu üzerinde yeterince çalışılmamış olmasından dolayı tercih edilmiştir.

Yörüklerin geleneksel yaşam biçimi göçebe yaşamdır. Her ne kadar bugün çoğu yerleşik hayata geçmiş olsalar da kültürel hayat tamamen göçebe kültürün izlerini taşımaktadır. Göçebe kültür yöredeki müzik dağarından enstrümanların morfolojik yapılarına kadar yöredeki müzikle ilgili unsurlarda belirleyici olmuştur. Bu nedenle kültürel hayatı etkileyen bu yaşam biçimi de konumuz açısından önem taşıdığından irdelenmiş ve bazı sonuçlara varılmıştır.

Dünyada belirli etnisiteye yönelik yapılan çok seslilik araştırmalarında geçen terimler metotlar ve kavramlar incelenmiştir. Buradan çok sesliliğin farklı unsurlardan oluştuğu görülmüştür. Bu unsurlar ayrıntılı olarak incelenmiştir. Türkiye'de halk müziği içinde var olan çok sesli yapıları inceleyen çalışmalar da özet olarak verilmiştir.

Yörük Türkmen Müziği ses sistemi , usul ve müzik türleri bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Ayrıca bu müziğin hangi ortamlarda yapıldığı, öğrenildiği ve nasıl yayıldığı ile ilgili veriler ve sonuçlar verilmiştir. Bir çok eser notaya alınmış ve çok seslilik yönünden incelenmiştir. Elde edilen sonuçlar ve öneriler çalışmanın sonunda sıralanmıştır.

Bu çalışma ile hedeflenen; yöredeki çok seslilik unsurlarını tespit ve analiz etmektir. Özellikle bu çalışmadan elde edilen sonuçların modernite kavramının ülkemizi etkilediği zamanlardan bu yana tartışıla gelen çok seslilik tartışmalarına

katkıda bulunması, konu ile ilgili çalışma yapacak icracı ve araştırmacılar için güvenli bir kaynak oluşturması çalışmanın temel amaçlarından birisidir.

AUTHENTIC POLYPHONIC PROPERTIES OF YORUK-TURKMAN MUSIC CULTURE IN TEKE REGION (SOUTH WEST ANATOLIA)

SUMMARY

The region in which takes part South-west of Anatolia has a culture which is shaped by Nomadic Turcoman (Turkmen) communities. Nomadic communities who migrated to Anatolia settled in the high and far points because of the tendency detached from the state mechanism. As a result of alteration of Ottoman Empire policies ,beginning from 16th century, they forced for immigrating and this policies had social, cultural and economic results. These communities , which sloped to disconnect from the government, stayed in a closed form. And so, they haven't been affected seriously from neighbor cultures until recent times and they have had their own specialty. Their music has characteristic properties. Then first things of all these properties are elements of polyphony which found in regional music. Because of that, as a topic "Authentic Polyphonic Properties of Yoruk Turkmen Music Culture in Teke Region" sufficiently had studied was chosen.

The traditional living style of nomad people is nomadic life. However ,even almost all of these people are living a settled life in our times , their cultural life has impression of migrating life. Because its importance for our subject at which we study , we examined the living style which effects the cultural life , from regional repertory , to the morphological structure of instrument , and we reach some important results .

The polyphony in Yoruk Turkmen music culture has has all of polyphonic family except overlapping polyphony. Drone, parallelism and chordal polyphony are main polyphonic properties of Yoruk Turkmen music. Ostinato and some simple contrapuntal polyphonic features can be seen in this study.

The terms , methods and concepts , mentioned in the polyphony researches that done intended for a particular ethnicity are examined. So it's seen that polyphony consists of different elements. These elements was examined in detail.

The purpose of this research is primarily, identify and analyze the elements of polyphony in Yoruk Turkmen music culture; finally create a a reliable source for researchers are going to study in Yoruk Turkmen music.

1. GİRİŞ

Teke Bölgesi ilk çağlardan beri farklı uygarlıklara ev sahipliği yapmıştır. Ancak özellikle Malazgirt Savaşından sonra Anadolu'ya göç eden Yörük-Türkmen topluluklarının başlıca yerleşim yerlerinden biri haline gelmiştir. Dış kültürlerle kapalı bir topluluk olarak yaşayan Yörükler, kendi kültürlerini koruyucu bir özelliğe sahip olmuş, şehir kültüründen çokça etkilenmemiş; ayrıca sürekli hareket ettiklerinden kültür yayıcı bir özellik teşkil etmişlerdir. Bu nedenle Yörük Müziği kendine has özelliklere sahip olmuştur. Bunların başında da müziğin içinde bulunan çok sesli unsurlar gelmektedir.

Müziğimizin geleneksel olarak tek sesli olduğu yaygın bir kanıdır. Müziğimizde çok seslilik olgusu, özellikle Cumhuriyet sonrası döneminde en çok tartışılan konuların başında gelmiştir. Bu dönemde müziğimizin çok seslendirilerek günümüz şartlarına ayak uydurabileceği görüşü ortaya çıkmış ve bu görüş tartışılmıştır. Öyle ki bu durum çok seslilik-çağdaş, tek seslilik-ilkel anlayışlarına kadar gitmiştir. Bu veya benzeri nedenlerle türküler çeşitli anlayışlarla çok seslendirilmeye başlamıştır

Bu anlayışların içinde öne çıkan anlayış Batı Müziğinde gelişen "geleneksel armoni" kullanılarak türkülerin çok seslendirilmesidir. Buna tepki olarak ortaya çıkan bir anlayış da Türk müziğinin kendine has bir armoni sistemi olması gerektiğidir. Kemal İlerici bu amaçla dörtlü aralıklarla oluşan uygulamaya dayanan "Türk Müziği ve Armonisi" adlı kuramsal bir çalışma yapmıştır. Bugün, bu anlayışlar hâlâ çeşitli platformlarda tartışılmaktadır. Bütün bunlar gerçekleşirken, halk müziğinin kendi içinde barındırdığı bilinen çok seslilik unsurları geniş bir biçimde taranmamıştır. Bu unsurların taranması ve akademik camianın, müzik teorisyenlerinin ilgisine sunulması önem arz etmektedir.

Çalışmamıza başlarken öncelikle Teke bölgesinin coğrafi konumu ve isminin nereden geldiği açıklanmış, ardından bölgenin tarihi gelişim süreci ve bu süreçte önemi anlatılmıştır. Tarih boyunca yöre halkını çoğunlukla Yörük Türkmen grupları oluşturmaktadır. Bu nedenle Yörüklerin günümüzdeki durumları, Yörük sözcüğünün kökeni anlatılmış; Yörük kimliği ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Çalışmamızın temelini teşkil eden Teke yöresi Yörük kültürü ve ezgileri üzerine yapılmış olan tespitler, sınıflandırmalar irdelendikten sonra yöre müziğinin usul ve ses sistemi bakımından karakteristiği ortaya çıkarılmıştır.

Çok seslilik ile ilgili çalışmalarında kullanılan kavramlar irdelendikten sonra Teke yöresi Yörük Türkmen Müziğinde var olan çok seslilik özellikleri incelenmiştir.

1.1. Çalışmanın Amacı

Teke yöresi sazlarından özellikle üçtelli bağlamada var olan çok sesli yapıların ve diğer sazlardaki çok seslilik özelliklerinin kaynaklarda sıkça bahsedilmesine karşın, bu konuda detaylı bir çalışma yapılmamış olması, ayrıca elde edilebilecek unsurların, Anadolu kültürüne, Türk kültürüne ve şehir kültürüne sağlayabileceği faydalar bulunması, bu çalışmanın yapılmasını zorunlu kılmıştır.

Çalışmamızın amacı; pek çok kaynakta Teke yöresi Yörük-Türkmen Müziğinde bahsedilen çok seslilik olgusunun nitelik ve nicelik yönünden araştırmaktır. Bunun yanısıra bu çok sesli oluşumların yaygınlığını, çeşitliliğini tespit etmek, yöre müziği içindeki yeri ve önemini belirleyebilmek, oluşan çok seslilik unsurlarını tespit ve analiz etmek de çalışmanın amaçları arasındadır.

Böylece Teke Bölgesinde uygulanan çok seslilik anlayışının genel çizgileri belirtilecektir. Daha önce bu konuda ayrıntılı bir çalışma yapılmamış olması sebebiyle bu çalışma ileride yapılacak muhtemel çalışmalar için kaynak niteliğinde olacaktır.

1.2 Literatür Özeti

İlk olarak Teke yöresi Yörük Türkmen Müziği ve Kültürü ile ilgili hemen her kaynak taranmış ve bu konuda ciddi bir yazılı, sesli ve görüntülü arşive ulaşılmıştır. Yöre müziği ile ilgili yapılan hemen her çalışmada yer alan "Orta Asya" ve "Türkmen" vurgusundan dolayı yöre halkının tarihi ve kökeni ile ilgili kaynaklar araştırılmış, Yörüklerin nereden geldikleri, yaşam tarzları, müzik edinimleri, müziğin Yörük topluluğundaki yeri ve önemi ile ilgili bazı önemli bilgilere ulaşılmıştır. Bunun dışında müziğin etkileşimle yayıldığı bilindiğinden, Yörüklerden önce Teke bölgesinde yaşayan uygarlıklarla ilgili yayınlara ulaşılmıştır.

Çok seslilik unsurları hakkında yaptığımız literatür araştırmasında etnomüzikolojik bazı yaklaşımlar tespit edilmiştir. Dünyada belli bir bölgede yaşayan bir etnisiteye mensup topluluklar için yapılmış çalışmalar incelenmiş, bu çalışmalarda geçen kavramlar literatürde araştırılmıştır. Çok seslilik ile ilgili çalışmamız açısından önem arz eden bazı terimler ve kavramlar da literatür araştırmasında taranmıştır. Teke yöresi Yörük Türkmen müziği ile ilgili yayınlara da ulaşılmış bu konuda yapılan tüm çalışmalardan olabildiğince faydalanmaya çalışılmıştır.

1.3 Araştırma Yöntemleri

Araştırmanın başında Yörükler ve Yöre ile ilgili tarihsel, sosyolojik, ve müzikle ilgili yazılı kaynaklar taranmış, elde edilen veriler dikkatle incelenmiş, doğruluğu araştırılmış ve içlerinden uygun olanları çalışmamızda kullanılmıştır.

Yörede özellikle kaynak kişiler konumundaki kişilerin görüntü ve ses kayıtları taranmış, geniş bir arşive ulaşılmıştır. Yörede bilinen kaynak kişilerin çoğunun vefat etmiş olmasından kaynaklı olarak yerinde saha araştırması yapma gereği duyulmamıştır.

Çeşitli işitsel ve görsel kaynaklardan elde edilen veriler notaya alınmıştır. Yazılı kaynaklarda elde edilen üçtelli bağlamaya ait bazı notalar ise daha rahat incelemek açısından farklı bir anlayışla tekrar notalandırılmıştır. Buna göre, her tel için porte olacak şekilde notalama işlemi yapılmıştır.

Notaya alınma işlemi Halk Müziği notalamalarında genel olarak tercih edilen sol anahtarı ile yapılmıştır. Telli çalgılar için alt tel "la" sesi kabul edilmiştir. Böylece farklı düzenlerde çalınan ezgiler farklı karar perdelerine sahip olmaktadır. Yörede kullanılan diziler incelenirken "la" sesi dışında karar veren bütün diziler "la" sesi eksen alınarak transpoze edilmiştir. Toplu icra notaları ise her çalgıya bir porte düşecek şekilde yapılmıştır. Ayrıntılı olarak incelenen bazı eserlerin notaları kare içinde büyük harflerle isimlendirilmiştir.

Eserlerde elde edilen çok seslilik unsurları ve oluşan uygular tablo ve şemalarla gösterilmiştir. Bu şemalar incelenerek bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

1.4 Hipotez

Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği Çok seslilik unsurları barındırmaktadır. Mekanda yaygınlık gösteren bu yapılar tasarlanmış ya da yazılmış bir çok sesli müzik anlayışı içerisinde olmayıp, bireyin doğayı izleyerek yansıttığı bilince dayanmaktadır. Çok seslilik yöre müziğinin genel karakteridir.

2. TEKE YÖRESİ VE YÖRÜKLER İLE İLGİLİ GENEL BİLGİLER

2.1 Teke İsminin Kökeni

Osmanlı öncesi dönemde, yörede kurulan beyliğe günümüzde Tekeoğulları Beyliği adı verilmektedir. Bu isim, Osmanlı döneminde beylik yıkıldıktan sonra kullanılmaya başlanmıştır (Tızlak F., 2008:1).

Teke isminin nereden geldiği ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bu konudaki ilk görüş "oğlak yavrusu" anlamında kullanılan "teke" isminin, yörede hayvancılıkla geçimini sağlayan Yörük gruplarından geldiği üzerinedir. Evliya Çelebi'nin Seyahatname' sinde geçen "Teke beği olasin... anın çün tekeleri çoktur. Ve Teke Vilayetü ondan kalmıştır." cümleleri bu görüşe temel oluşturmaktadır (Armağan A.L., 2002:3). Bu tespitin o zamana dair bir söylenti olması veya Evliya Çelebi'ye has yakıştırmalardan biri olması da muhtemeldir.

Diğer bir görüşe göre yöre, ismini üzerine yerleşen Teke Türkmenlerinden almıştır. Ahmet Vefik Paşa'nın "Lehçe-i Osmani"sinde buraya yerleştirilen Teke Türkmenlerine ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bu eserde Harzem, Serahs ve Merv civarında meskun eski bir Türkmen aşireti olarak bilinen Teke aşiretinin bir boyunun, Anadolu'da Rodos karşısında yerleştirildiği ve yöreye de bu nedenle Teke-ili denildiği yazılıdır (Armağan A.L., 2002:5). Tızlak (2008) da şu bilgileri vererek bu ifadeyi desteklemektedir.

"Bu arada, o dönemde Türkistan'dan Anadolu'ya doğru, çok çeşitli faktörlerin de etkisiyle bir Türk göçü devam etmektedir. Selçuklu Devleti, iskân politikası sayesinde bu göç sürecini çok iyi yönetmiş ve bu çerçevede, aslen Türkistan'dan, Hive ile Merv şehirleri arasından gelen Türkmen gruplar, Antalya ve civarına yerleştirilmişlerdir. Bu grupların en meşhuru ise, Teke Türkmenleridir." (Tızlak F., 2008:1)

Günümüzde Kuzey Horasan'ın üzerinde Türkmenistan'da Teke adıyla yaşamakta olan Türkmen toplulukları mevcuttur ancak; Tarihsel araştırmalarda, Selçuklular

döneminde bu bölgedeki Türk boyları ile sonraki dönemlerde Anadolu'da yaşayan Türk boyları arasındaki bağ henüz kanıtlanamamıştır (Armağan A.L., 2002:5).

Tızlak'ın belirttiği üzere Teke Türkmenleri sadece Teke bölgesine değil Anadolu'nun değişik bölgelerine de iskan edilmişleridir. İçel, Aliaga, Niğde, Maraş, Karaman, Adana, Aksaray, Tarsus, Kayseri, Aydın, Anamur, Silifke, Ermenek, Menteşe, Manavgat, Bozdoğan, Söbüce ve Bergama gibi yerler bunlardan bazılarıdır (Tızlak, 2008:1).

Teke isminin kökeni hususunda diğer bir görüş de bu ismin beylikler döneminde yöreyi yöneten "Teke Bey" isimli şahıstan dolayı yöreye atfedilmiş olduğudur.

A. Latif Armağan, Teke Bey'in kimliğinin karışık olduğundan ve bu dönemde iki ayrı Teke bey bulunduğundan bahsetmektedir. Bunlardan biri, Selçukluyu hakimiyeti altına alan Moğol istilasına karşı bağımsızlığını ilan eden "Teke Bey", diğeri ise kardeşi Hızır beyden sonra Hamidoğulları Antalya şubesinin başına geçen ve Antalya'yı 1373'te Kıbrıslıların elinden alınca "Teke Bey" olarak anılan Sultan-ı Sevâhil Emir Mübariziddin Mehmet Bey'dir (Armağan A.L., 2002:5).

"Kamusü'l-alam'da da, bölgenin ismini Teke Bey' den aldığı ileri sürülmüş ve Selçuklu Devleti'nin yıkılışı sırasında burada vali olan Teke Bey adında birinin bölgede egemen olması ve soyunun bir süre hükümdarlık etmesinden dolayı Teke-ili adıyla ün yaptığı, daha sonra da yalnız Teke denildiği ifade edilmiştir. Burada sözü edilen Teke Bey, Selçukluların ümerasındandı ve Antalya şehrinin de fatihiydi. Selçuklu sultanı, Teke Bey' i başarısından dolayı bu havaliye vali tayin etmişti. Selçukluların yıkılmasıyla Teke Bey bağımsızlığını ilan etmiş, Teke oğulları da bir süre Antalya'da saltanat sürmüşlerdir." (Armağan, 2002:4).

Bu konuyla ilgili Fahrettin Tızlak'ın görüşleri de benzer doğrultudadır.

"Beylikler dönemiyle çağdaş Kıbrıs vakayinamelerinde, bizim "Teke Beyliği'nin başında bulunan Sultan-ı Sevâhil Emir Mübariziddin Mehmet Bey için, "teke" sıfatı kullanılmaktadır. Çünkü adı geçen şahıs, 1370'li yıllarda, Kıbrıslılar'la inatçı bir mücadeleye girişir ve Antalya'yı onlara karşı savunur. Sözü edilen beyin belki inatçılığı, belki de mücadeleciliği nedeniyle, Kıbrıslılar ona, "taca", "tacca", "il-Türk" veya "Turko" gibi değişik sıfatlar verirler." (Tızlak F., 2008:1)

Anadolu Selçuklu kaynaklarında Teke-ili, Teke beyliği gibi Teke adı ile ilgili bilgi yoktur. Bu da bizi, bilim adamları tarafından yaygın olarak kabul edilen şu görüşe götürmektedir.

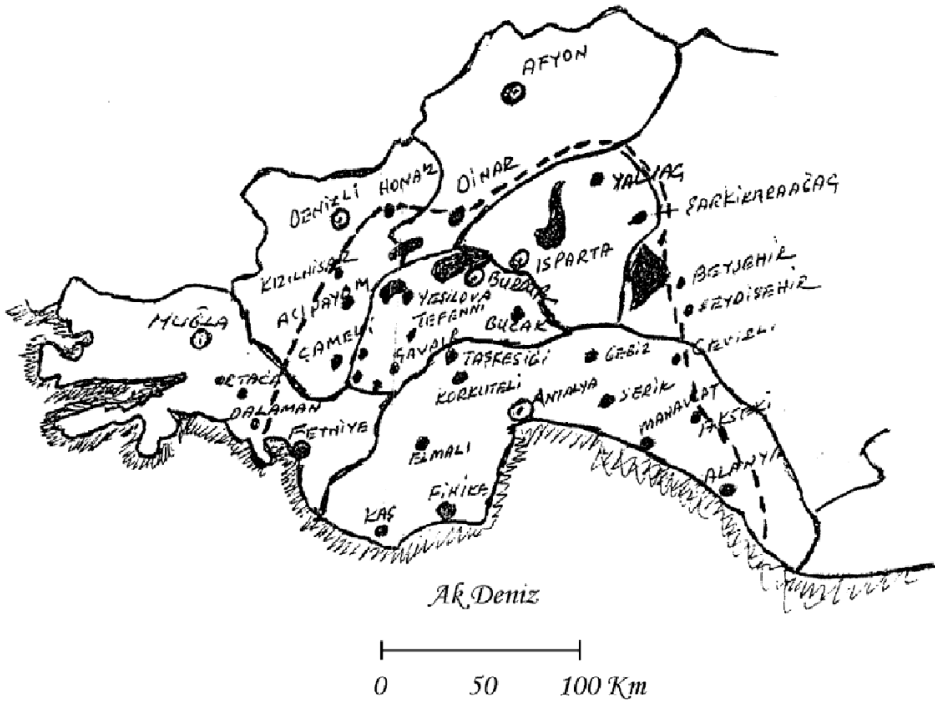
"...Hamidoğulları, Teke-oğullarının da mensubu olduğu Teke aşiretindendi. Hamidoğullarının Antalya şubesi İzzeddin Keykavus'un Antalya'yı fethinden (23 Ocak 1216) sonra, buraya yerleştirdiği Teke Türkmenleri'nin adına izafeten, muhtemelen XIV. yüzyılın ikinci yarısında, Sultanü's-sevahl Emir Mübarizüddin Mehmed Bey zamanında Teke-oğulları, bölgede Teke-eli olarak anılmaya başlanmıştır." (Armağan A.L., 2002:5)

Bu verilere dayanarak, yöre için "Teke" isminin, Anadolu Selçuklular döneminden sonra bölgede kurulan Hamidoğulları Beyliğinden ayrı olarak tanımlamak için kullanılmaya başlandığını söyleyebiliriz.

2.2 Teke Yöresi'nin Kültür Alanı

Araştırmamıza konu olan Teke yöresi, coğrafi olarak sadece "Teke yöresi"ni içermemektedir; Teke kültürünün yaşandığı bütün alanları kapsamaktadır. Tarih çalışmalarında Teke bölgesi ifadesi, çalışmanın araştırdığı döneme göre, genelde Likya Krallığı sınırları, Tekeoğulları Beyliği sınırları veya Teke Sancağı sınırları içerisinde kalan alan için kullanılmıştır. Coğrafya çalışmalarında Fethiye ile Antalya arasında kalan bölgeye Teke Yarımadası ve onun üzerinde oluşan platoya da Teke Platosu ismi verilmiştir. Halkbilim çalışmalarında ise Teke Yöresi özellikle yörede yaşayan Yörük-Türkmen gruplarının şekillendirdiği kültürün yaşandığı bölge olarak çizilmiştir. Böylece bu çalışmalarda bahsedilen coğrafya biraz daha büyük ve farklı olmaktadır. Bu nedenle bizim de çalışmamızın sınırlarını belirleyen Teke Yöresi alanı, diğer halkbilim çalışmalarında belirtilen sınırlarla sahip olan Teke yöresi kültür alanıdır.

Teke yöresi kültür alanı Afyon'un Dinar, Denizli'nin Acıpayam ve Çameli, Muğla'nın Fethiye ilçesi ile Burdur'un ve Isparta'nın tamamını, Antalya'nın Taş kesigi bölgesi, Korkuteli, Elmalı, Kaş, Finike, Serik, Manavgat, Akseki, Alanya ilçeleri ile Gebiz kısmını kapsamaktadır (bkz.Şekil 2.1).



Şekil 2.1 Teke Yöresi Kültür Alanı (Erdem:1998)

2.3. Teke Yöresi Tarih Araştırması

Teke yöresi ilk çağlardan beri pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Yapılan kazılarda bulunan kalıntılar yörede yerleşimin M.Ö. 8000 yıllarına dayandığını göstermektedir. Antik çağlarda bölge merkezi Apasa (Efes yakınlarında), Küçük Arzava Krallığı'nın sınırları içinde yer alıyordu. Arzava bölgesi Hitit kaynaklarında, güney Anadolu'da bir başka bölge ve küçük devlet olan Kizuvatna ile birlikte *Luvia* olarak adlandırılmaktadır. M.Ö. 2000'lerde Hititliler tarafından işgal edilen bölge yaklaşık 500 yıl Hititlilerin idaresinde kalmıştır. M.Ö.540 yılında bölge, kuzeyindeki Karya ile birlikte Pers hakimiyeti altına girmiştir. Bu dönemde bölgenin Hellen ve Pers kültürü etkisi altında olduğu çift dilli yazıtlardan anlaşılmaktadır (Efendioğlu:2008)

Bu döneme ait en önemli kaynak olan Homeros, İlyada isimli eserinde Likyalı olarak dile getirdiği Sarpedon ve Likyalı komutanlardan kahraman olarak bahseder. Homeros Likyalılar'ın Troya savaşında Troyalılar'ın müttefiki olduğunu ve Troya halkının Girit'ten gelen Termiller olduğunu söylemektedir. Modern araştırmacılar ise Likyalılar'ın kökeninin büyük ölçüde Lukkalı'dan geldiğine inanırlar.

"M.Ö. XIV. yy. ortalarında Suppiluliumma'nın egemenliği döneminde Hititler'in eline geçen ve sık sık ayaklanıp rahatlıkla kontrol altında tutulamamış olan Lukkalar, Mısır kaynaklarından öğrenildiğine göre, Kadeş Savaşı'nda (M.Ö.1286–1274) Hititler'in müttefiki olarak savaşa katılmışlardı. Amarna Arşivi'nde bulunan, Alasiya Kralı'nın (Kıbrıs ya da onun bir bölümü) Mısır Firavunu Akhenaton'a yazdığı bir mektupta kral, ülkesine sefer yapan "Lukka Ülkesi İnsanları" olarak bu halktan bahsetmektedir. Bu mektuptan anladığımız üzere denizcilik ve belki de korsanlık yapan ve egemen bir gücün yönetiminde (Hitit egemenliğinde yaptıkları gibi) rahat durmayan bu halk ile daha sonraki Likyalılar'ın karakter özellikleri birbirine çok uymaktadır. Ayrıca Lukkalar'ın kullandıkları dil ile M.Ö. 1000'lerde Likya'da konuşulan dilin Luvice'den geldiği düşünülmektedir" (Dinç, 2008:4).

Daha sonra bölge sırasıyla Makedonya Krallığı, Mısırlılar ve Roma Devletlerinin egemenliği altında bulunmuştur.

"Makedonya'dan Anadolu'ya geçen İskender'in, M.Ö. 334–333 kışını Likya'da geçirdiği bilinmektedir. Bu dönemde bölge İskender'in hakimiyeti altına girmiştir. M.Ö 288-287 yıllarında Hellenistik Mısırlıların hakimiyetine giren bölgede Hellen kültürü etkisini arttırmıştır. Likya kentlerinde otonom yapılar vardır. Daha sonra Mısırlıların etkisini kaybetmesiyle Roma hakimiyetine giren Likya, Rodos tarafından yönetilmiştir. Ağırvergilere dayanamayan halk isyan etmiş Romanın izniyle bağımsızlığını kazanmıştır. MS. 43 yılına kadar özgür olan kendine ait meclisi olan Likya, Cladius tarafından Roma eyaleti haline getirilmiştir. M.S. 66 da doğu komşusu Pamfilya (Antalya) ile birleşik bir eyalet olmuştur." (Efendioğlu, 2008:12)

Bölgede sürekli devam eden korsanlık faaliyetleri sonucu zaman zaman korsan yönetimler de görülmüştür. (Öztürk H.S, 2006)

2. ve 3. yy da yaşanan büyük depremler ve 6.yy. ile 8. yy. arasında yaşanan büyük veba salgınları bölge halkını zayıf düşürmüştür. Özellikle Bizans-Sasani mücadelesinde Sasaniler, Anadolu şehirlerini harabeye çevirmiş, ziraat ve hayvancılık yapılamaz hale gelmiş ve bu durum Anadolu'daki ticari hayatı olumsuz etkilemiştir. Daha sonra yaşanan Bizans-Arap savaşlarında bölge tamamen güçsüzleşmiş ve terk edilmiş bir görünüm kazanmıştır (Güler, A. 2008:201).

Anadolu'ya gelmeden önceki dönemlerde de geçimini hayvancılıkla sağlayan konar-göçer Türk aşiretleri, senenin her mevsiminde hayvanlarını rahat besleyebileceği geniş mera ve otlaklar bulunduran coğrafyalara ihtiyaç duymuşlardır. Orta Asya'da yoğun bir nüfus sıkışıklığı yaşanması, otlak ve hareket alanlarının kısıtlanmasına sebep olmuş; Moğol tehditinin de etkisiyle konar göçer aşiretler yeni yurtlar aramışlardır (Doğan M.S., 2007:139).

XI. yüzyılda Selçuk Bey'in torunu Çağrı Bey, 3000 kişilik ordusuyla Gazneli devletinin sınırları içerisindeki Horasan'ı merkez alarak Azerbaycan ve Doğu Anadolu'ya seferler düzenlemiştir. Çağrı Bey bu seferlerden dönüşünde, Tuğrul Bey'e ve diğer Oğuz Beylerine, "Bu ülkede bize karşı koyacak herhangi bir kuvvete rastlamadım" diyerek, müstakbel vatanın varlığını bildirmiştir (Kafalı M., 2008:75). Bundan sonraki dönemde, Selçuklu-Gazneli çatışmaları sürmeye devam etmiştir.

1040 yılında gerçekleşen Dandanakan Meydan Muharebesi'nden sonra Oğuzlar (Türkmenler) büyük bir zafer kazanmış, Gazneli Devleti yıkılmış ve Selçuklu Devleti resmen kurulmuştur. Bu zaferden sonra büyüyen dalgalar halinde gelişen "Büyük Oğuz Göçü" Selçuklu ailesinin önderliğinde Ön Asya, Azerbaycan ve Anadolu'ya yönelmiştir. (Kafalı M., 2008:76).

Bizans'a karşı ilk zaferini 1048 yılında Erzurum'a yakın Pasinler de elde eden Selçuklular yavaş yavaş batıya doğru ilerleyerek, aynı yıl içerisinde Erzurum, 1057'de Malatya, 1059'da Sivas, 1064'te Kars ve Antakya, 1067'de Kayseri, Niksar ve Konya, 1068'de Amorium (Emirdağ yakınlarında bir kale) ve 1069'da Honas(Sandıklı yakınlarında bir kale) bölgelerini ele geçirmiştir. Bunun üzerine Bizans ordusu büyük bir ordu ile Anadolu'ya doğru harekete geçmiş, Türkler doğuya çekilmiştir. 1071 yılında, farklı milletlere mensup paralı askerlerden oluşan, komutan Romen Diyojen önderliğindeki Bizans Ordusuyla, Alparslan'ın önderliğindeki Türk ordusu, Malazgirt'te karşı karşıya gelmiştir. (Kafalı M., 2008:76).

26 Ağustos 1071 yılında Türk Ordularının zaferiyle sonuçlanan Malazgirt Savaşı'nın neticesinde Selçuklular Anadolu'ya yayılmaya başlamıştır. Özellikle, Bizans'ın üç asra yakın bir süre boğazları sıkıca elinde tutması sürekli batıya akış içinde olan Türk topluluklarının, Anadolu'da birikmesine, yerleşmesine ve kökleşmesine neden olmaktadır (Koca, 2008:6).

Türkler, Anadolu'ya gelirken daha önceki konar göçer ve yerleşik hayatlarına ait bütün maddi ve manevi kültür değerlerini de beraberlerinde taşımışlardır (Sümer 1962 : 224).

Göçmenlere yönelik yapılan çalışmalarda göçebe hayatın, İ.Ö. 7. yüzyılda keçi, koyun ve ineklerin evcilleştirmesi ile Anadolu, Filistin ve Güney İran çevresinde başladığı tahmin edilmektedir (Ergun, 2004:8). Buna dayanarak, Türkmenlerin Anadolu'ya göçü esnasında benzeri bir konar göçer kültürün Anadolu'da zaten yaşıyor olduğunu söyleyebiliriz. Ergun (2004), Yunan mitolojisindeki "Dafnis ile Kloe" öyküsü ve Türkmenler arasında söylenegelen "Karakoyun" hikayesinin benzerliğinin bu karşılaşma ve etkileşme sonucu olduğunu öne sürmektedir.

Anadoluya yerleşen konar-göçer gruplar, Selçukluların sistemli iskan politikasının bir sonucu olarak çeşitli yerlere yerleştirilmişlerdir. Malazgirt öncesinde, Arap ve Sasani akınlarından dolayı Anadolu'da köy ve kasabalar güvenilirliği en düşük bölgeler olmuştur. Sık sık yağmalanan köy ve kasabalarda yaşam sürdürmek imkansız hale gelmiş, halk kale içlerine çekilmiştir. Bize göre, Anadolu'da Türkler'den önce varolan konar-göçer yaşamın bir sebebi de budur. Bugün pek çok şehir ve köy isimlerinde kullanılan "viran", "harabe" gibi kavramların, buralara yerleşen Türklerin koydukları isimler olduğu tahmin edilmektedir.

Türkmen toplulukları özgürlüklerine düşkündür. Bu yüzden yüksek ve uçlardaki yerleri tercih etmişlerdir. Toros dağlarının en yüksek iki noktasını barındıran Teke Bölgesi, hem yükseklik olarak hem de bir uç bölge olması açısından bu gruplar için benimsenebilecek yaşam alanlarıdır. Ayrıca Teke bölgesi, hayvanlar için gerekli olan yaz-kış otlakların bolluğu ve uygun iklim koşulları sebebiyle tercih edilmiştir (Ergun, 2004),

Selçuklu döneminde devletin Türkmenler'le iletişimi "Subaşı" isimli görevliler aracılığı ile sağlanıyordu. "Subaşılık", Türkmen Reisleri ile irtibat haline geçerek, reisin yanında devleti temsil eden, devletle göçer grup arasında iletişim sağlayan, bu grupların uygunsuz hareketlerde bulunmasını önleyen ve vergi tahsil eden bir kurumdur. Gruplar iç işlerinde serbest, dış işlerinde merkeze bağlı bir yapıdaydı (Aksoy, Erdal 2005).

Bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak bahsedeceğimiz Yörüklük kavramı Osmanlı döneminde ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun gelişmesinde, yeni

fethedilen yerlerin Türkleştirilmesinde ve boş yerlerin hareketlendirilerek ekonomik yarar sağlanmasında konar-göçer aşiretlerin rolü büyüktür. (Halaçoğlu, Y. 1997:1)

Fatih'in kanunnamesinde, Yörükler'e özgü bazı vergi muafiyetleri tanındı. Yörüklerin geçtikleri yerlerde kalabilecekleri yaylak ve kışlaklar belirlendi (Çelik A., 2009:29). Ayrıca yine Rumeli'nin Türkleştirilmesi için Rumeli'ye iskan edilen yörük topluluklarının, Rumelinin Fetih ve İskanında nasıl teşkilatlanacağı belirtildi (Ergun, 2004:9).

Osmanlı kanunnamelerinde göçebelik ile yerleşik hayat arasında bir ara şekle sahip olan bu aşiretler için "konar-göçer" tabiri kullanılmıştır. Bu tabirin yanısıra "göçer-evli", "göçebe", "göçerler" gibi tabirler de kullanılmıştır (Yazıcı M.,2008:156)

Yazıcı, Osmanlı döneminde, konar göçer grupların vergilendirilmesi ile ilgili şu bilgileri vermiştir.

"Osmanlı Devleti merkeziyetçi yapısı gereği konar-göçerlerin yaşayış tarzlarını da göz önüne alarak, yerleşik ahaliden olduğu gibi bunlardan da yararlanma yoluna gitmiştir. Konar-göçer teşekküller üzerinde bulundukları toprağa (toprağın ayrıldığı şekle göre tımar, zeamet, has veya bir vakıf toprağında) raiyyet olarak yazılmış, böylece yükümlülük altına alınmışlardır. Bu durum onları hukuki bir nizama bağlamıştır" (Yazıcı M.,2008:156)

Bir göçebe üç şekilde vergilendirilebilirdi:

- 1 - Sürüler üzerinden
- 2- Sürülerin Ürünleri Üzerinden
- 3- Kendi işgüçleri üzerinden

"Osmanlılar artık göçerleri savaşta etkin savaşan yapılarından çok, mali destek olarak görüyorlardı. (Uluocak Ş., 2005:104-105)

Teke bölgesinin Osmanlı Devletinde en sorunlu bölgelerden biri olduğu bilinmektedir.

Tızlak'a göre bunun en önemli nedeni 1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Devleti'nde yaşanan kimlik değişimidir.

"1453, Osmanlı kimlik değişiminin açıkça ortaya çıkmaya başladığı tarihtir. Çünkü bu dönemden itibaren, Osmanlı siyasi prensipleri, Türk halkının bilincini yönetemez olmuştur.

Bu nedenle de, Osmanlı Hükümeti, sadece Türk unsurunun değil, imparatorluk dünyasının da temsilcisi olmaya başlamıştır. Bu, muhtemelen bir zorunluluktur. Çünkü yeni siyasal düzeni doğuran güç, yani Osmanlı'yı ortaya çıkaran güç, her ne kadar Türk halkından doğmuşsa da, zamanın siyasal görenekleri bunu hanedana mal eder. Padişahın imparatorlukçu siyaseti, idareci kesimin halkın dışından seçilmesini gerekli kılar. Mesela Fatih Sultan Mehmet döneminden, XVI. yüzyılın ortalarına kadar, 48 vezirin sadece 4'ünün Türk kökenli olması, bu sürecin sonucudur." (Tızlak, F. 2008:11)

Bilindiği üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu Osman Gazi de Kayı Boyu Yörüklerinden Ertuğrul Gazi'nin oğludur. (Çelik A.,2009:32). Osmanlı Devleti kendini Türklüğün merkezi saymakta ve diğer beylikleri Türkmen olarak adlandırmakta idi. Aksoy'a göre Türkmenlerle Devlet arasındaki sorunlar "merkez ve çevre" kavramıyla açıklanabilir.

""Merkez-Çevre" kavramsal çerçevesinden bu farklılaşmaya (Osmanlı-Yörük) bakarsak, Osmanlı "merkez"leştikçe, konar-göçer Türkmenler "kenar"da kalmışlar ve tabii olarak buna tepki göstermişlerdir." (Aksoy E. 2005:13)

Batılılar Osmanlılardan ve imparatorluktan Türkler ve Türk İmparatorluğu diye söz ettiği halde, Osmanlı bundan özellikle kaçınmıştır (Seyirci M., 2006:123).

Bu durum sadece Osmanlı'da değil, Selçuklu Devleti'nde de geçerli olan bir durumdur. "Türkmen" sözcüğü Anadolu Selçukluları döneminde anlam değişikliğine uğrayarak, küçültücü bir şekilde "göçebe Türk" anlamında kullanıldığı görülmüştür (Seyirci M., 2006:123).

Sonuç olarak Türkmenler Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Osmanlı gibi büyük devletleri kuran güç olmalarına rağmen, bu güçler büyüdükçe merkezde yer almayı reddetmiş, "uç"larda yaşamayı tercih etmiştir. "Merkez"deki Oğuzlar kültür değişimine uğramış, çevredeki Türkmenlerde ise Türklük bilinci canlı kalmıştır (Aksoy, Erdal 2005:13)

XVI. yüzyılda Kapıkulu sisteminin yeniden düzenlenmesi ve toprak sahibi olan Türkmen asıllı Teke-ili Sipahileri'nin alanlarının Kapıkullarına verilmeye başlanması Türkmen nüfusu yoğun olan yörede büyük çapta huzursuzluk yaratmış, sık sık isyanların yaşanmasına sebep olmuştur.

İsyanların ortaya çıkmasında, Türk kökenli bir aileden gelen Şah İsmail tarafından yönetilen İran-Safevi Devletinin yöredeki Şiilik propagandası faaliyetleri¹ (Koca S., 2008:19), konar göçer toplulukların iskana karşı direnmeleri gibi faktörler de isyanların başlamasında etkilidir (Tızlak F., 2008:3).

Osmanlı tarafından kendi beylik ve hakimiyet alanlarının ortadan kaldırılmasını sindiremeyen Türkmen gruplar, Osmanlının kültürel açıdan kendilerinden farklılaşmaya başlamasının da etkisiyle önce Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devleti'ne daha sonra İran Safevi Devleti'ne muhabbet beslemişlerdir.

1502 yılında II. Bayezid'in oğlu Şehzade Korkud Teke bölgesinin sancak Merkezi olan Antalyaya yerleşmiş, saltanat Mücadelesini buradan yürütmüştür.

Babasından izin alan Korkud Hacca gitmiş. Geri döndüğünde bölgede ciddi bir Şiileşme olduğunu görmüş ve haber vermeksizin Manisa'ya hareket etmiştir²(1509) (Armağan A.L., 2002:18)

Bu dönemde gerçekleşen Şiileşme, İran Şahlığı'nı ele geçirmek isteyen Şah İsmail'in Osmanlı Devleti içindeki Türkmenler'e yazdığı mektubun sonucudur. Daha önceki dönemlerde Erdebil tekkesinin etkisi altında olan Teke ve Hamit Sancağındaki Türkmenler, Şahkulu Baba Tekeli'yi önder alarak Osmanlıya karşı isyan başlatır. İsyankarlar arasında on ile yirmi bin Tekeli Sipahisi olduğu tahmin edilmektedir (Tızlak F., 2008:6).

İsyanın gelişimi ve sona ermesi ile ilgili Tızlak (2008), şu bilgileri vermektedir."Şahkulu İsyanı, sadece Teke bölgesindeki ilk karışıklık değil, Osmanlı tarihindeki ilk geniş çaplı isyandır." İsyan sırasında pek çok kent ele geçirilmiş, isyancılar Bursa'ya kadar varmıştır. Anadolu Beylerbeyliği merkezi olan Kütahya isyancılar tarafından ele geçirilmiştir. Sivas'ta Şahkulu'nun okçular tarafından öldürülmesi ile isyan güçlkle bastırılmış, Şahkulunun etrafındaki sipahiler, İran'a kaçmıştır.

¹ Şah İsmail, aynı zamanda Safiyüddin Erdebili'nin kurmuş olduğu tarikatın o günkü lideri, yani şeyhidir.

² Manisa Sancağı Osmanlıda Şehzadeler açısından en önemli Sancaktır. Bunun en önemli sebebi İstanbul'a yakın olmasıdır. Ani bir vefatla boşalan tahtın yakınında olması Manisa Sancağını özel kılar.

II.Bayezid, isyandan sonra Teke ve Hamid-ili yöresindeki Şii ve Alevileri 1501 yılında olduğu gibi sürgüne tabi tutmuş ve Yunanistan kıyılarındaki yeni fethedilen Modon ve Koron kalelerine sürmüştür. (Armağan A.L. 2002:19)

Bu isyan sonucunda Teke bölgesi eski önemini kaybetmiş, kaza ve nahiyeler küçülmüştür. Daha sonra da yörede hareketler durulmamış, Bölge en problemlili bölgelerden biri haline gelmiştir. Ancak yaşanan isyanların hiçbirisi Şahkulu isyanı kadar büyük hareketler değildir.

İsyan bastırıldıktan sonra Osmanlı Devleti, İran-Safevi Devletine savaş açmıştır. Van'ın Çaldıran Ovası'nda "Çaldıran Savaşı" olarak bilinen savaş yapılmış ve Osmanlı Devleti kesin bir zafer kazanmıştır. Bu tarih, Osmanlı açısından Yörük ve Türkmen kavramlarının ayrışmasının başlangıcı olmuştur.

"Osmanlı Devleti; Yörük/Türkmenleri kontrol altına almak, vergilendirmek ve inançsal yönden farklılık yaratmak için Yörük kavramını Türkmen kavramından ayrı olarak özellikle geliştirmeye başlamıştır. Bunun için Anadolu'nun pek çok yerinde Türkmen adı; hem Türk adına bağlı etnik kimliği, hem de Alevîliğe bağlı inanç kimliğinin adı olmuştur. Anadolu'nun önemli bir coğrafyasına; Doğu Akdeniz'den Batı Akdeniz'e; Güney Ege'den Kuzey Egeye ve diğer iç kesimlerde, siyaseten geliştirilen bu ayrım; zamanla inançsal ve sosyolojik, hatta neredeyse etnik bir ayrım haline dönüşmüş/dönüştürülmüştür. Şah İsmail'in bu yenilgisinden sonra, Türkmenlerin büyük bir bölümü Türkmen adını kullanmaktan kaçınmış, Yörük adını kullanmaya yönelmiştir." (url-1)

Ergun (2004), yaptığı kişisel görüşmelerden günümüzde de Teke yöresi içinde yaşayan Tahtacılar'ın kendilerini Yörük değil, Türkmen olarak adlandırmakta olduğunu tespit etmiştir.dırlar. Bu bilgi de yukardaki ifadeyi doğrulamaktadır. Şahkulu isyanından sonra, 1807 yılındaki Alemdar vakası ve Kadı Paşa isyanına kadar Antalya ve Teke sancağında önemli bir olaya rastlanmamaktadır. (Armağan A.L., 2002:19)

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti döneminde Yörükler sistemli bir iskana tabii tutulmuşlardır.

Konar-göçer grupların, Selçuklu döneminden beri fethedilen bölgelerin Türkleşmesi amacı ile bu yerlere iskan edildiğinden bahsetmiştik. Ancak Osmanlı imparatorluğu'nun duraklama devrine girmesi ile birlikte iskan politikasının şekli ve nedenleri değişmiştir. Konar-göçerler, yapıları gereğince devlet otoritesini pek fazla hissetmediklerinden, bulundukları bölgelerde huzur bozucu hareketler içerisinde yer

almışlar ve yerleşik halkın hukuki ve ekonomik açıdan güvensiz bir hayat içerisinde yaşamalarına neden olmuşlardır. Bu da Konar göçer aşiretlerin bu dönemde iç iskan unsuru olarak kullanılmaya başlamasının başlıca sebeplerinden biridir (Gelekçi, C.2005:28).

İskan politikasının diğer önemli sebebi ise, Osmanlı Devleti'nin 16. yüzyılda mali yapısının bozulmasıdır. Konar-göçer topluluklardan istenildiği şekilde vergi alamayan ve yararlanamayan Osmanlılar, onları iskan olmaya zorladı. Bir çok topluluk yerleşik hayata geçti. Diğerlerinin ise göç mesafeleri kısaldı. Göç mesafeleri zaten kısa olan Yörükler göçer hayatını sürdürebildiler. Bu anlamda günümüzde yörük kimliği yaşatılabilmektedir (Bulduk, Ü. 2008:45).

Konar-göçer zümrelerin nüfusu 1455 Tahriri'nde 12 725 olup, toplam sancak nüfusuna oranı %20,20, 1530'da 39 334 ile % 34,09 ve 1568 Tahriri'nde ise 30 837 ile % 29,51'dir (Karaca B. 2003:28). Ancak, konar göçer aşiretlerin sürekli yer değiştirmeleri sonucu tahrir defterlerindeki bu veriler tam güvenilir değildir. (Gelekçi, C.2005).

Bu dönemden sonra iskanlar hızla artmıştır. Köprülü Fazıl Paşa'nın sadrazamlığı sırasında 1691 yılında Yörükleri tamamen iskan etmek için harekete geçilmiştir. Osmanlı Devleti mecburi iskan sırasında yerleşen konar-göçer grubun meslek edinmesi konusunda özellikle Ahilik teşkilatından faydalanmıştır (Koca, 2008:150).

"Bu arada Orta Anadolu'ya (Çiçekdağı, Nevşehir, Niğde) Yörük iskanı yapılırken Teke, Hamid, Beyşehir, Alanya ve Akşehir'e yörüklerin de uygun yerlere yerleştirilmeleri için 1732 yılında ferman çıkarıldı" (Çelik A., 2009:31).

"Teke yöresindeki karışıklıklar, daha sonraki yüzyıllarda da devam etmiştir. Çünkü Osmanlı kaynaklarının zikrettiğine göre, XVIII. yüzyılın başlarında, Teke Bölgesi'nde yaşayan "Yörükân taifesi" halka çeşitli zulümler yapmaya başlamıştır. Bundan dolayı onlar, İçil Sancağı'na, yani bugünkü İçel bölgesine yollanarak, zorunlu iskâna tabi tutulmuşlardır. İskâna tabi tutulan bu "Yörükân taifesi"nin kaç kişiden oluştuğu bilinmemektedir. Ancak, İçel'e yollanan Yörük grupları, iskân edildikleri bölgeleri sevmeyecek ve tekrar kendi bölgelerine dönmeye çalışacaklardır. Bunun farkedilmesi üzerine, bu kez Kıbrıs Adası'na sürgün edilirler." (Tızlak F., 2008:8).

XVIII. yüzyılda şehir nüfusunun büyük bir kısmı Türkmenlerden oluşmaktadır. Türkmen varlığı dışında şehirlerde gayrimüslim halklar da yaşamaktadır. Gürkan Göçer 1890-1893 yılları arasında Burdur şer'iyye sicillerinden edindiği bilgiye

dayanarak, Burdur da gayrimüslim unsur olarak Rum ve Ermeni nüfusun bulunduğunu, bu nüfusların Osmanlı mahalle yapılanması nedeni ile ayrı mahallelerde oturduklarını, ayrı giyim tarzını benimsediklerini, sayılarının az olması nedeniyle günlük dilde Türkçe konuştuklarını belirtmiştir.(Göçer, G. 2010:30-35)

2.4 Günümüzde Teke Bölgesi Yörükleri

Cumhuriyet döneminden sonra da Yörüklerin iskanı hızlanarak, devam etmiştir. Sarıkeçili yörüklerinin bir kısmının 1940'lı yıllardan sonra İçel, Antalya, Burdur, Isparta, Denizli ve Konya yörelerinde altmıştan fazla köyde yarı göçer ve yerleşik hayata geçtikleri görülmektedir (Gelekçi, C.2005).

Bize göre, konar-göçer toplulukların iskan olmasında, savaştan sonra boşalan toprakların iskana daha uygun hale gelmesi, Yörük grubunun topluca köy kurarak birarada yaşama ihtimalinin artması, gelişen taşımacılık vs. teknolojisi gibi etkenler vardır.

Ancak yörükler, yerleşik hayata geçmiş olsa bile yine de Yörük olarak bilinir ve tanınırlar. (Aksoy E. 2005:18)

Bugün, Isparta'nın Anamas Yaylası, Dumanlı Yaylası, Silifkenin Anber Yaylası gibi yaylarında yaylayan bir kısım Yörük, Toroslarda, konar-göçerliği devam ettirmektedir. (Çelik A., 2009:32).

Uluocak, yerleşik halkın bugün konar göçerliğe bakış açısını şu şekilde ifade etmektedir.

"Bugün konar-göçerler, şehir yaşamının, "ötekisi" olmak bir yana kırsal kesimdeki yerleşik köylüler için dahi, "özenilmeyecek", "ürünlere, hasata zarar veren", "ormanı yok eden" eskimiş bir geleneğin uzantısı olarak görülmektedirler." (Uluocak Ş., 2005:111)

1922 yılında yapılan nüfus mübadelesinden sonra yörede daha homojen bir yapı oluşmuştur. Daha sonraki dönemlerde ekonomik nedenlerle bölgeye doğudan göçler gerçekleşmiştir.

Bütün bu verilere dayanarak, bugün yörede yaşamakta olan yerli halkın çoğunluğunun yörede iskan edilen Türkmenlerden oluştuğunu; konar göçer halkın ise tamamen Türkmen topluluklarından oluştuğunu; bu nedenle araştırmamızın konusu

olan Yörük Türkmen Müziği'ni icra eden toplulukların, uzun bir süreden beri Teke Yöresi'nde yaşamakta olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Özellikle Cumhuriyet'ten sonra yörenin turistik bir belde haline gelmesiyle kültür alışverişi artmış, gelişen teknolojinin ve globalizasyon kavramının doğal sonucu olarak tüm dünyada gerçekleşen kültürel aşınma Yörük kültürünü de fazlasıyla etkilemiştir.

2.5 Yörük Sözcüğünün Kökeni

Yörüklerin kökeni hakkında bir çok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmaların bazılarında Yörükler'in, Moğol ya da Kafkas kökene bağlandığı savunulsa da, yapılan çalışmaların çoğu yörüklerin saf Türkmen kökenine ait olduğunu bize göstermektedir. (Doğan M.S., 2007:137)

Bu konulardaki araştırmaları ile bilinen Prof. Dr. Faruk Sümer "Türk, Türkmen, Yörük, Tahtacı, Kızılbaş (Alevi) topluluklarının hepsi Oğuz (Türkmen Kavminin) torunlarıdır" der. (Seyirci M., 2006:123).

Türkmen ve Yörük sözcükleri çeşitli zamanlarda çeşitli mekanlardaki halk gruplarını tanımlamak için kullanılmış kelimelerdir. Ayrıca zamanla anlam değişikliğine uğradığı da görülmektedir.

Yörük kavramı ilk kez XV. yüzyılın başında yaşamış olan Yazıcıoğlu Ali tarafından, "Tevarih-i Ali Selçuk" eserinde kullanılmıştır. Bu eserde, Yazıcıoğlu Ali, Türk hükümdarı Ebulca Han için "sahra nişin ve göçküncü idi, yani yaban yurtlu ve yörük'dü" demekte ve yörük kelimesini göçebe anlamında kullanmaktadır (Sümer F. 1952:518). Yine aynı eserde Sema Barutcu Özönder'in çevirdiği "Osman Bey'in oğullarına öğüdüdür bölümünde yörük sözcüğü Türkmenle beraber kullanılmaktadır. "Merhum Kara Osman dahı dayim bu öğüdi oğlanlarına virürmiş ki: "Olmasuz ki oturak! Olasuz ki beglik Türkmanlık ve yörüklük idenlerde kalur" dirmiş." (Url-2)

Yine XV. yüzyıl müverrihlerinden Oruç Bey "Bu Oğuz taifesi göçküncü yörükler idi" ifadesi kullanmaktadır (Aksoy E. 2005).

Bu bilgilere dayanarak Türkmen ve Yörüklerin Oğuz gruplarından dönüştüğünü, Yörük sözcüğünün göçebe, konar-göçer anlamında Anadolu'da, Osmanlı döneminde kullanılmaya başladığını söyleyebiliriz.

Osmanlı kronikleri arasında da Yörük adının kullanılması, Osmanlı'nın ilk dönemlerinden itibaren yörük sözcüğünün kullanıldığını göstermektedir (Gülten S.,2003)

Benzer şekilde, X ve XI. yüzyılda Seyhun Irmağının aşağısında yaşayan göçer oğuz topluluklarının, yerleşik olan Oğuz grupları için tembel anlamında "yatuk" kelimesini kullandığını biliyoruz. (Aksoy E. 2005).

Kanımızca yerleşik hayata geçişin hızla arttığı Osmanlı Devleti'nde "yatuk"luk normal bir olgu haline gelmiş, "yatuk" ismi kullanılmaz olmuş, azınlıkta kalan göçer gruplar için "yörük" ismi icad edilmiştir.

Yörük sözcüğü için diğer bir görüş ise kelimenin "yüğrük" kelimesinden geldiği yönündedir ve bu nedenle kelimenin Yörük yerine Yürük şeklinde kullanılması gerektiğini savunmaktadır. Yörükler ve Türkmenler arasında "yüğrük" kelimesi dirayetli, kabiliyetli anlamında kullanılır. Eröz'e göre yürük kelimesi yüğrükün sıfat halidir ve bu şekilde kullanılması etimolojik olarak yanlıştır. Kelime aynı zamanda iyi koşan, iyi yürüyen anlamına geldiği için kelimenin kökeni yürümek olarak kabul edilebilir. (Gülten S.,2003)

Yörük etimolojisi çalışmasında, Gülten yörük kelimesi üzerine çeşitli çalışmalardaki açıklamaları şöyle özetlemiştir.

"...Yörük adının anlamı hakkında farklı tanımlar yapılmış ve değişik görüşler ileri sürülmüştür. İsmi "yürüyen, sefere koşan, çadır halkı, bir yerde durmayıp, devamlı yer değiştiren göçebe" manasına geldiği kabul edilmekle birlikte (Sümer, 1994: 14; Eröz, 191: 20), "göçebe, dağlı; çok ve çabuk yürüyen, iyi yol alan, eskiden yeniçeriye katılan asker; geçimini hayvancılıkla sağlayan göçebe Türk-men; Anadolu ve Rumeli'de yaşayanlara verilen ad" (Ertun, 1996: 251), "üç günden fazla bir yerde durmayan 'gezende'", (Gökçen, 1946: 16) "sabit ve muayyen yerleri olmayan, Anadolu'da yaşayan göçebe ve yarı göçebe bir zümre" (Güngör, 1941: 5), "iyi ve çabuk yürüyen göçebe, Anadolu'nun çadırlarda oturan Türkmenleri, bir yerde yerleşmeyen göçebe halk" (Türkay, 2001:697), "yetenekli, kabiliyetli, mücadeleci" (Erden, 1996: 140) anlamlarına geldiği de belirtilmektedir"(Gülten S.,2003:2)

Önceki başlıkta bahsettiğimiz üzere, Osmanlı Devlet belgelerinde "yörük" ismi ilk kez Fatih kanunnamelerinde konar-göçer yaşam tarzını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

Sümer'e göre konar-göçer gruplar tasnif edilirken, Kızılırmak yayının doğu ve güneyinde kalan gruplar "Türkmen", batı ve güneyinde yaşayanlar ise "Yörük" adını almış daha sonra Balkanlara iskan ettirilen yörük gruplar nedeniyle buradaki nüfus da Yörük olarak isimlendirilmiştir. (Sümer F. 1952:518).

Osmanlı kaynaklarında zaman zaman Yörük ve Türkmen sözcükleri birbirinin yerine kullanılmıştır. Örneğin Halep Türkmenleri "Yörük-ı Halep", Dulkadir Türkmenleri "Yörük-ı Maraş", Bozok bölgesindeki Türkmenler ise "Yörük-ı Bozok" şeklinde isimlendirilmişlerdir (Gülten S.,2003:3). Bununla birlikte, "Yörük Türkmenleri" şeklindeki kullanımlara da rastlanmaktadır.

Bu ayrımın yapılması ile ilgili temel bir görüş de Batı Anadolu'yu elinde tutan Osmanlı Devleti doğudaki Akkoyunlu, Karakoyunlu, Karamanoğulları gibi Türkmen beylikleri ile mücadele halindeyken; Batı Anadolu'da yaşayan Türkmen grubuna siyasi olarak "Yörük" ismi verilmiş olabileceği görüşüdür.

Yörükler ve Türkmenler arasında yaşayış şekli olarak farklılıklar da mevcuttur. Yörük toplulukları köken olarak Türkmen olmasına rağmen coğrafi, sosyolojik, ve ekonomik sebeplerden dolayı yaşayış biçimi olarak da Türkmen gruplardan ayrılmaya başlamışlardır. Örneğin Yörük toplulukları keçiye dayalı hayvancılık yaparken, Türkmen gruplarında hayvancılık daha çok koyun ağırlıklı olarak yapılmaktadır. Yörükler daha çok "sancak" içinde kendilerine tahsis edilmiş yaylaklar ve kışlaklar arasında konar göçerlik etmişlerdir. Türkmenler ise birbirinden çok daha uzak yaylak ve kışlakları seçmişlerdir. Öyle ki Erzurum'da yaylayan bir Türkmen topluluğunun kışlakları Suriye ovaları olabiliyordu. Bu nedenle Türkmenlerin zirai faaliyetleri Yörüklere göre daha sınırlıdır.

Aksoy (2005) aşiret teşekküllerinin Yörükler arasında Türkmen toplulukları kadar sağlam olmadığını, Yörüklerin küçük topluluklar halinde yaşadığını belirtmiştir. Bize göre bunu etkileyen en önemli faktörlerden birisi göç mesafesidir. Yörükler Türkmenlere göre daha kısa mesafelerde göç ettiklerinden dolayı daha ufak, hareketli gruplar halinde dolaşmışlardır. Uzun mesafede güvenlik kavramı önemli olduğu için doğudaki Türkmenlerde daha kalabalık yapılaşma olması normaldir.

Kanımızca, bu durum, Yörüklerin, tarihte Türkmenlere göre yerleşmeye neden daha yatkın olduğu görüşlerini açıklarken, bugün göçebe hayatın neden sadece Yörük gruplarında rastlandığını da açıklamaktadır. Osmanlı döneminde mecburi iskan

esnasında göçebelik yasaklanınca uzak mesafelerde göç eden Türkmen topluluklarının Yörükler'e göre daha erken iskan etmiş olması olasıdır.

İskan eden Yörükler, Osmanlı döneminde Yörük olarak anılmaya devam etmiş, "Yörük" kavramı anlam değişikliğine uğramıştır.

Anadoluda Türk Köyü, Türkmen Köyü, Yörük Köyü gibi kavramlar kullanılmakta, hatta bu köyler yanyana olabilmektedir. Aksoy yapılan araştırmalarda "Türk Köyü" adıyla vasıflanan köylerin, Selçuklular veya beylikler döneminde yerleşen Türk topluluklar tarafından kurulduğunu belirtmiştir. "Türkmen Köyleri"nin ise XVIII. yüzyıldan sonra Orta ve Batı Anadolu ile Marmara bölgesine göç edip daha sonra bu bölgelere yerleşen Türklerin köyleri olduğunu belirtmektedir. "Yörük Köyleri" Orta ve Batı Anadolu'da XVIII. yüzyıldan önce yaşayan ve son dönemlerde yerleşik hayata geçen Türklerin yerleşim alanlarıdır. (Aksoy E. 2005).

2.6 Yörüklerde Yaşam Tarzı ve Toplumsal Organizasyon

Türkler eski zamanlardan beri göçebe bir hayat sürmektedir. Orta Asya'da iken Türklerin büyük kısmı şehirlerin dışında göçebe hayat yaşıyordu. Buna rağmen, aşiretliğin ötesinde "tudunluk, yabguluk, hakanlık, ilhanlık" seviyelerinde yönetim merkezleri kurabilmişlerdir. Göçebe hayat, yaşam tarzı (avcılık ve orman hayatı) olarak Türklere uygundur.

Göçebe hayatta mevsimlere ve iklime göre çadırlar sürekli yer değiştirir. Çadırlar, ev işlevi görür. Kolaylıkla sökülüp taşınabilen bir yapıdadırlar. Çadır ve diğer günlük malzemelerin taşınması amacıyla deve yetiştirilir. Yörükler ise göçü yürüyerek yaparlar. Göçebe yaşam tarzında geçim tamamen hayvancılıkla sağlanır. Diğer ihtiyaçlar pazar yerlerinde takas yoluyla gerçekleşir. Göç, hayvanların yaşam döngülerine göre sürekli değişim gösterir.

18. ve 19. yüzyılda terk edilmeye başlanan göçebe yaşam biçimine günümüzde de rastlanabilmektedir (Ergun, 2004:4).

Göçebe yaşam, çadırların korunaksız yapısı ve tamamen hayvancılığa bağlı olması nedeniyle özellikle kış mevsiminde oldukça zordur. Bu nedenle kışın kendileri ve hayvanlar için güvenli sabit bir yer ihtiva eden konar-göçer yaşam biçimi, Yörükler için daha uygun olmuş ve hızlıca bu yaşam biçimine geçmişlerdir.

Konar-göçerlik, gelişigüzel göç eden ilkel göçebeliğin aksine töre ya da hukuk ile sınırları çizilmiş, yaylak-kışlak adı verilen iki menzil arasında, bir "gidip gelme ve konaklama" biçimidir. (Bulduk, Ü. 2008:45).

Evliya Çelebi de bu konuda "Konar-göçer aşiretler genellikle, yazın köyler, harabeler veya eski iskan mahalleri yakınındaki yaylaklarında konaklarlar, kışları ise şehir ve kasabaların civarında bulunan kışlaklarda geçirirlerdi." demektedir (Armağan, A.L., 1997:1).

Bahar aylarında yaylalara yapılan göçe "yayla göçü", sonbaharda kış mevsiminin geçirildiği kışlak alanlara yapılan göç ise "sahil göçü" adını alır (Ergun L., 2004:6).

Yörük hayatında kışlak, yörüğün soğuktan korunabileceği, hayvanlarına kışı atlatmasına yetecek kadar ot bulabileceği ve ısınmak için yeterli odun bulabileceği güvenli mekanlardır. Soğukların başladığı Kasım ayından itibaren Yörükler kışlaklarda yaşamaya başlarlar.

Seyirci (2006), kışlaklarla ilgili olarak şu tespiti yapmıştır: "Kışlaklar genellikle denizlerin kenarındaki geniş ovalardır. Bu ovalar vadilerin arasında, kuytu, iklimin ılıman olduğu yerlerdir."

Kışın çadır yerine, taş, kerpiç ve betonarme evlerin kullanıldığı kışlaklarda hayvanlar için bir barınak yoktur. Açık arazide kışlarlar. Bu yaşam tarzı, hayvancılıkla tarım arasında ekonomik bir araformdur. Göçebe hayata göre beslenen hayvan sayısı azalır. Bununla birlikte tarım ağırlık kazanmaya başlar. Belli aşiretler, kendilerine tahsis edilmiş belli bölgelerde kışlarlar. Kış mevsiminin bitmesi ve Mayıs ayının gelmesi Yörükler tarafından sabırsızlıkla beklenir. Göç mevsiminin başlamasıyla ilgili Musa Seyirci ve Nurdan Kılınç aşağıdaki tespitlerde bulunmuşlardır:

"Ovalarda ot kuruyunca, sinek çoğalınca, sıcak artınca yaylanın bereketine, otunun bolluğuna, serinliğine alışan koyunu, keçiyi, deveyi, ineği kışlıkta tutamazsın artık. Zamanında göçmezsen yaşlı hayvanlar sürünün başına geçer, sürü yaylanın yolunu tutar." (Seyirci M. 2006)

"Göç başlama mevsimi 6 Mayıs "Hıdırellez" olarak bilinir. Bu zamana kadar bütün ihtiyaçlar karşılanır eksikler alınır, hayvanlar yola hazırlan, tüfekler tamir edilirdi." (Kılınç, N. 2010:24)

Mayıs ayı ile beraber Yörükler yaylalara göç etmeye başlarlar. Seyirci'nin (2006) aktardığına göre yaylakla kışlak arasında yapılan göç en az bir hafta sürmektedir. En

verimli yaylaklara ulaşabilmek için yapılan bu göçün süresi bir aya kadar çıkabilmektedir. "Yörüklerde yaylak çok önemlidir. Yaylasını iyi alan, yaylada iyi beslenen hayvan, kışını rahat geçirir."

Yaylak göçü bereketi ve bol kazancı simgelediğinden, ayrıca yörüklerin kendilerini olabildiğince özgür hissettikleri yaylalara ulaşma amacıyla yapıldığından, büyük bir görkem içerisinde gerçekleşir. Bu eski zamanlardan günümüze bu şekilde devam etmektedir. Evliya Çelebi Yörük göçü için "Yörük göçü yolda şenliktir." demektedir. (Kıvrak R. 2008a:26)

Aşağıdaki ifadeler, yörük göçünün görkemini, Yörüklerin göç olgusuna duydukları saygıyı görmemiz açısından önemlidir:

"Göç günü genç kızlar, gelinler, delikanlılar, çocuklar yeni dikilmiş dağ çiçeği kokuşlu, allı güllü dağlar kadar renkli giysilerini giyerler. Genç kızlar, gelinler doğadan elde ettikleri çiçeklerin, kekiklerin, karanfillerin kokusuyla burcu burcu kokarlar. Delikanlıların bıyıkları bükülmüş, beline şal kuşağı takılmıştır. Göçten önce sabahın erken saatlerinde, sürüler göç yoluna düzülür. Sürüleri genç insanlar sürerler. Boğaz havaları ile kaval sesleri sürünün çan seslerine karışarak çok sesli bir göç oluşur, göç yolunda" (Seyirci M. 2006)

Ayrıca bu süslemeler, yerleşik düzendekilerin de göçe gerekli saygıyı duyması için yapılmaktadır. (Ergun L. 2004)

Göç günü belli olduktan sonra göç hazırlıkları başlar. Yörük obaları göçe çıkarken aynı güzergahdaki diğer obalardan farklı tarihlerde yola çıkarlar. Burada büyük ve güçlü obanın yola çıkış tarihine diğer küçük obalar uyarlar (Kıvrak R. 2008a:23). Aşağıdaki ifadeden de anlaşılacağı üzere büyük obalar ile küçükler arasında farklı sosyal sorumluluklar vardır. "Göç sırasında büyük bir Yörük grubu küçük bir Yörük grubuna rastlarsa, o grubu ağırlar, yedirir, içirir, konuk eder." (Seyirci M. 2006)

Ayrıca farklı aşiretlerin konak yerleri de farklıdır. "Göç sırasında konaklama yerlerine gelince herkes kendi yurduna konar. Hiçbir aile bir başkasının yurduna konmadığı gibi, hiçbir Yörük grubu da başkasının konak yerine konmaz" (Seyirci M. 2006)

Perşembe günü yörüklerde uğurlu sayıldığı için göçün Perşembe başlamasına dikkat edilir. Salı uğursuz olduğu için tercih edilmez (Sağlam S.,2005:89).

Göç esnasında, ağırlık yapacak malzemeler göçe katılmaz. Yük ne kadar az olursa göçün o kadar kolay geçeceği düşünülür. (Gelekçi, C. 2005:34).Göçe çıkıldıktan

sonra, en önemli hedef menzile varmaktır. Hastalık, doğum, ölüm, telef olma gibi durumlar bile göçü çok fazla sekteye uğratamaz. Ölenler yol üzerindeki en yakın köy veya Yörük mezarlığına konur. Yolda doğum çok olağandır (Seyirci M. 2006).

Yaylalar hayvanların beslendiği, yazın bile serin olan yüksek rakımlı mekanlardır. Yörükler yüksek yerleri severler, bu gelenek Orta Asya Türklüğünden, Şamanlıktan gelme bir töredir. Yörükler yüksek yerlerde kendilerini daha güvenli hissederler. Hayvanlarını daha iyi korurlar, daha çok ot bulurlar.

Yaylalar soğuyunca daha aşağıdaki güzlüklere hareket ederler. Burada bütün kış yiyecekleri peynir ve yağ ürünlerini elde ederler. Eylül ayına kadar yaylalarda kalırlar. Eylül ayından sonra kışlaklara güz göçü ile geri dönüşler başlar. Güz göçünde konaklama daha sık yapılır. Konak yerlerinde daha uzun kalınır. Acele edilmez. Çünkü yaşlı hayvanlar satılmış, yaz göçünde yavru olan genç buzağılar büyümüştür. (Seyirci M. 2006)

Yerleşik hayat biçiminin benimsenmesi ile birlikte göç kavramı değişikliğe uğramıştır. Göç alanlarına yerleşenlerin tarımsal faaliyetleri göçü zorlaştırmaktadır. Bundan dolayı göç eden topluluklar çözümü, daha ufak gruplar halinde yapılan göçte bulmuştur. (Gelekçi, C.2005:34).

Bununla birlikte teknolojinin gelişmesi de göçün şeklini değiştirmektedir.

"1950'li yıllarda çadır ve diğer eşyaların taşınmasında develer kullanılırken 1970'lere gelindiğinde artık develer yerini traktör ve kamyon gibi motorlu araçlara bırakır. Hayvanlar ve eşyalar bu araçlarla taşınır. Yayla göçü sırasında yeni giysiler giyilirken artık giysiler yerleşik olarak yaşayan köylülerin giysilerine benzer bir duruma gelir." (Ergun, 2004:4).

Levent Ergun yaptığı alan araştırması sırasında bugün göçebe hayatın neredeyse yok olduğunu yarı göçebe yaşamın ise hızla yok olmakta olduğunu aşağıdaki ifadeleriyle tespit etmiştir.

"Günümüzde göçebe yaşam süren Yörük yok denecek kadar azdır. Alan çalışması sırasında kış aylarını Mersin'e bağlı Erdemli, Gülnar, Bozyazı ve Aydıncık dolaylarında geçiren birkaç oba gördüm. Sayıları ancak birkaç yüz kişiyi bulan Yörükler dışında. İzmir Selçuk dolaylarında kışlayan iki çadırlık bir aile dışında göçebe Yörükle karşılaşmadım"

"1997 yazı Isparta Anamas yaylasında yirmi kadar çadırdaki, yarı göçebe yaşam süren Yörüklerle görüşmemde çadır sayısının birkaç yıl öncesinde yüzü bulduğu, sayının giderek azaldığını öğrendim.Yine aynı yaz Mersin'in kuzeyinde Bolkar (Bulgar) Dağları üzerinde gördüğüm on kadar çadırdaki Yörükler de benzer ifadelerde bulundular."

Günümüzde Yörüklerin büyük bir kısmının kendine yetecek kadar hayvan beslediği ve tarımı ana uğraş olarak benimsediği gözlemlenmektedir. Diğer yandan kültürel bağlamda Yörükler'e ait toplumsal bellekte göçebe hayata dair derin izlerin bulunduğunu söylemek mümkündür.

Yörükler, aşiret adı verdikleri topluluklar halinde yaşarlar. Musa Seyirci'nin aşiret yaşamı ile ilgili yapmış olduğu şu tespitler dikkate değerdir.

"Yörükler, yazın yaylalarda, güzün güzlüklerde, kışın kışlaklarda hayvancılıkla uğraşarak, büyüklü küçüklü gruplar halinde yaşayan konar-göçer Türklerdir. Bu konar-göçer gruplar yirmi, otuz hane olabildiği gibi yüz veya beşyüz haneli büyük gruplar da olabilir. Grupların başında yönetici durumunda bir bey bulunur." (Seyirci M., 2006:124)

"Yörüklerin sözünü ettiği Orta Asya'dan Anadolu'ya ayrı topluluklar halinde yapılan göç, aslında farklı aşiretlerin göçüdür. Göçebe hayvancılığa dayalı ekonomileri olan aşiretler bu modeli Anadolu'ya taşırlar."

Aşiretlerin belirli yerlerde yoğun olarak bulunabilmelerine karşın aynı aşiretin Anadolu'nun pek çok yerine dağıldığını da görebiliyoruz. Örneğin bugün Isparta, Burdur, Antalya, Konya ve Şanlıurfa'da bilinen Sarıkeçili grupları mevcuttur. Bu bilgiden yola çıkarak aşiretlerin birbirinden uzak coğrafyalara yerleşseler bile asıl isimlerini unutmadıklarını söyleyebiliriz. Kanımızca, bu da isimlerin çok eski tarihlere dayandığını göstermektedir.

Aşiretler çok büyükse farklı göçer gruplarına bölünebilir. Ayrılan kolların, bir aile büyüğünün etrafında toplandığı ve bu aile reisinin adıyla anıldığı görülmektedir.

Bugün Anadolu'da yaşayan Yörük toplulukları isimlerini besledikleri hayvanların cins ve fiziksel özelliklerinden almıştır. Karakoyunlu, Karakeçili, Sarıkeçili, Sarıtekeli, Karatekeli gibi aşiretler, Orta Asya kökenlidir. Bir görüşe göre, Göç esnasında ayrı aşiretler halinde göç eden bu topluluklar en çok hangi hayvanla göçmüşse onun ismini alır. (Ergun, 2004)

Yörüklerde ak, kara gibi renk isimlerinin farklı anlamlarda kullanıldığı da bilinmektedir. Mustafa Kafalı'ya göre bu aşiretlerin ismi yönlerle açıklanmalıdır. Dört yön şu renklerle ifade edilmiştir : Güney = Kızıl, Kuzey = Kara, Doğu = Gök, Batı = Ak. (KAFALI, Mustafa, Türk Kültüründe Renkler) (Gelekçi, C.2005:26).

Kafalı'ya göre Akdeniz³, Karadeniz, Kızıl Deniz, Ak Koyunlu Kara Koyunlu gibi coğrafi bölge kavramlarının isimlerinin, bu mantıkla verilmiştir

Benzer şekilde, Aşiretlere verilen isimlerde de yön olgusu etkili olmuş olabilir. Örneğin ikiye bölünen bir aşiret Kızılkeçili ve Karakeçili ismini almış olabilir. Bu noktada veriler kesin olmayıp ileri çalışmalar yapmak gerekmektedir.

Bunun yanısıra kollara isimlerin farklı şekillerde verildiğini de görüyoruz. Ergun ve Johannsen'in bu konudaki tespitleri şu şekildedir.

"Sözgelimi İzmir çevresinde yaşayan Karatekeli Yörükleri, "Duruhocalı", "Topallı" ve "Karnıkaralı" olmak üzere üçe ayrılır. Bu ayrım Karatekeli aşiretine bağlı üç kardeşin soyuna bağlı olarak yapılır. Üç kardeşin en büyüğü kendi halinde sakin bir kişiliktir. Bu yüzden onun soyundan gelenlere "Duruhocalı", ayağı aksak olanın soyuna "Topallı", karnında ben bulunan kardeşin soyundan gelenlere ise "Karnıkaralı" denir. (Ergun L., 2004:3)

"Şeceresi ve akrabalık ilişkileri hakkında en fazla bilgiye sahip olan grubun reisi Fındık Hacı, soyağacını 18.yüzyılın 70'li yıllarına kadar götürebiliyordu. O zamanlar Abbas ve Ecevit adlarında iki oğulları olan bir aile vrmış. İkincisinin taşıdığı isim, bütün bu alt grubu ifade ediyordu. Bu iki kardeş- belki de kardeş çocuğuydular- çocuklarını birbirleriyle evlendirmişler. İzleyen nesillerde meydana gelen yeni evlilik bağlarıyla oluşan yakın akrabalık duygusu 20.yüzyıla kadar korunmuş. Bu kabilelerden bir diğesinde de Ecevit ismi geleneksel olduğundan, her iki kabilenin 18. yüzyıl başlarına kadar hala bir topluluk olarak birlikte oldukları kabul edilebilirdi. Ancak diğer kök aile yerel otoritelerle şiddetli çatışmalara girdiğinden, oradan kaçmak zorunda kalmış bir daha geri dönememiş. Giderek yoksullaşan aile cezalandırılmamak için değişik yerlere göç etmiş. Bundan dolayı da Dolaşıklı adıyla anılmaya başlanmıştır. Son zamanlarda ayrılan gruplardan biri Ahrazlar adını almış. Bu adı almalarının nedeni, bilinen en eski iki atanın oğlunun kekeme olması veya durarak konuşmasıymış. Öbür grup ise kendilerine yaylak olarak çok uzaklardaki Dazkırı civarını seçtiğinden, Dazkırılı adını almış." Johansen U. 2005:131- 133)

Ergun, bağlı olduğu aşireti çatı olarak benimseyen ve bu çatı altında bağlı olduğu aşirete rağmen ayrı olmayı da hedefleyen bu soy kümelerinin bir etnisite olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü Yörük, kendini tanımlamak için önce aşiretini sonra da geldiği soyu tanımlar. Osmanlı kaynaklarında ise yörükler aşiret yerine cemaat olarak adlandırılmışlardır. Osmanlı kaynaklarında

³ Eski zamanlardan beri Ege Denizi için Akdeniz terimi kullanılmaktadır. Ege Denizi tanımlaması Cumhuriyetten sonra kullanılmaya başlanmıştır.

cemaatin bir alt grubunu teşkil eden gruplara tir adı verilmektedir."Farsça bir kelime olan Tir, İran'daki bazı göçebe grupları arasında sosyal bir kurum olarak kullanılmaktaydı" (Yazıcı M. 2008:159-160)

3. TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİĞİ

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere, tarih boyunca, Yörük toplulukları dış kültürlerle kültür alışverişinin en az düzeyde olduğu topluluklardır. Bu nedenle hem diğer Türkmen toplulukları ile kültürel farklılaşma yaşamışlar, hem de bulundukları yörede, şehirlerdeki şehir kültüründen çok fazla etkilenmemişlerdir. Yaşam tarzı ve bu kapalı yapı nedeniyle yöre müziği karakteristik bir yapıya sahiptir.

Sonuç olarak, Yörük-Türkmen toplulukları, kısa göç mesafeleri, sadece birbirleriyle olan iletişimleri, dış kültüre kapalı yapılarından dolayı Teke bölgesinde, gücünü geçmişten alan bir iç (alt) kültür yaratmış, ve yaşatmıştır. Bu nedenle, bu çalışmada bu yörede yapılan müzik için "Teke yöresi Yörük Türkmen müziği" kavramını kullandık.

Yerleşik hayata geçerek birarada kalabilen Yörükler dışa kapalı kültürlerini devam ettirebilmişlerdir. "Yörükler yerleşik düzene geçince çabuk asimilasyona uğramakla birlikte toplu olarak bir köye yerleşmişlerse kolay kolay kimliklerini yitirmiyorlar." (Seyirci M., 2006:128).

Bu veriye dayanarak bugün Yörük kültürünün Yörük köyleri diye bilinen bölgelerde en güçlü şekilde yaşadığını söyleyebiliriz.

Prof. Dr. Bahattin Ögel'in dediği Aynı topraklarda uzun yıllar barınan Yörükler sazlarını korumuş, onları kendine has biçimlere dönüştürmüştür. "Yaylacı ve Hayvancı Türkmenler musiki aletleri bakımından en tutucu, fakat sazları, kemençeleri, davul ve zurnaları ile en muhteşem Türk kesimidirler." (Ögel, B. 2003)

Yörük sazlarının çeşitliliği ile ilgili Koruk'un görüşü şöyledir.

"Teke Yöresi çalgıları, Türk boylarının Anadolu'ya göçleri sırasında beraberlerinde getirdikleri kültürlerinin en önemli örneklerindendir. Yörede, göçer kültürünün yaşamaya devam etmesi, bu kültürün günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Anadolu topraklarının binlerce yıldır birçok uygarlığın beşiği olduğu ve bu uygarlıkların kültürel izlerini taşıdığı düşünüldüğünde, günümüze ulaşan kültürel zenginliği yalnızca bir topluma aitmiş gibi kabul etmek de yanlış olacaktır. Yaşadığımız topraklar, zengin kültürel birikimlerini birbirine aktararak günümüze ulaştıran toplumların izini taşımaktadır. Bu nedenle, Teke Yöresi

Müzik Kültürü, Türkler'in Anadolu'ya getirdikleri ve Anadolu topraklarında buldukları kültürün bir sentezidir.Çalgılarda görülen çeşitliliğin nedeni de budur." (Koruk, Ç. 2009)

Teke yöresi Yörük Türkmen müziğinde kullanılan çalgı çeşitliliği şaşırtıcı boyutlardadır. Bunların pek çoğu Teke Yöresi Yörük Türkmen müziğine özgündür. Bunlar; *ikitelli bağlama*, *üçtelli bağlama*, *kabak kemane*, *ıklığ*, *kemane*, *çam düdüğü*, *sipsi*, *çoban düdüğü*, *uyguncaklı düdük* ve *hegittir*. Bu sazlardan özellikle *kabak kemane* yurt çapında tanınmış, sevilmiş ve yöresel müziğin dışında da kullanılmıştır. *Sipsi* ve *üçtelli bağlamalar* da yöre sınırlarını aşan bir üne sahiptir. Diğer sazların akıbeti, gerek yöredeki gençlerin bu sazlara karşı ilgi göstermemeleri; gerekse çalan ve yapan ustaların az sayıda olmaları sebebiyle yok olma noktasına kadar gelmiştir.

Yörede ayrıca diğer bölgelerdeki Türkmenler tarafından çalınan *zurna*, *davul*, *kaval*, *çığırtma*, *delbek* gibi sazlarda da yaşatılmaktadır. Büyük boy *bağlamalar* ve *incesaz* olarak tabir edilen sazlarda da Teke yöresi Yörük Türkmen müzik kültürüne sonradan giren sazlardır.

3.1 Teke Yöresi Yörüklerinde Müzik Edinimi ve Müziğin Sosyal Hayattaki Yeri

Müzikle uğraşan Yörükler çalgılarında oldukça usta olmalarına rağmen kendilerini müzisyen olarak tanımlamazlar. Müzik onların yaşam biçiminde yer alır ve Teke yöresinde insanların doğumlarından ölümüne kadar etkilidir. Aşağıdaki ifadeler de bu bilgiyi doğrulamaktadır."Yörüklerin çalgı ve dağarları ise profesyonel amaca yönelik değil, yaşam biçimleri gereğidir." (Ergun L., 2004:22) "Teke yöresindeki müzikal hayat hiçbir ticari amaç gözetilmeksizin yürütülmektedir. Ezgiler düğünlerde, kınalarda, nişanlarda, bayramlarda, asker uğurlama törenlerinde ve koyun otlatma esnasında yöre insanları tarafından çeşitli çalgılar eşliğinde icra edilmektedir." (Yıldırım B., 2008:18)

Levent Ergun, müzik yapan Yörüklerin kendilerine müzisyen ya da çalgıcı diye isimlendirmemesinin diğer bir sebebinin de “müzisyenlere iyi gözle bakılmaması” olduğunu aktarmaktadır. Yörüklerle göre düğün çalgıcılığı Abdallara özgü bir uğraştır.

Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde üflemeli çalgı dağarının büyük bir kısmı hayvancılıkla ilgilidir. Yörükler, yerleşik yaşama geçip, tarımla geçimini sağlamaya çalışsalar bile, geçmişe dönük hayvancılık dağarını tekrar eder ve sürdürürler Ergun'a

göre (2004), Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği, büyük ölçüde çobanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Bugün yörede müzik yapan yaşlılar hayatının belli bir döneminde göçebe ya da yarı göçebe hayat yaşamış kimselerdir.

Kaval, *horlatma* adı verilen özel bir teknikle çalınır. Kavalın bu özelliğinin koyunlarla iletişim kurmak ve sürüyü yönlendirmek için çoban ve sürü arasında bir araç olduğuna inanılmaktadır. Bu yüzden bu durumla ilgili ayrı bir kültür gelişmiş, "karakoyun" efsanesi gibi efsaneler halk arasında söylenegelmiştir. Çobanlık dışında müzik, ticari olmayan amaçlarla genellikle eğlencelerde, özel toplantılarda ya da bireysel olarak icra edilmektedir.

Ergun, Yörüklerin müzik yeteneğine bakış açısını şöyle ifade etmektedir: "Yörükler için yetenek kavramı müzik ve çobanlık açısından önemlidir. Bu uğraşların yeteneği olanlar tarafından yapılması onlar için daha geçerlidir. Onlara göre bu kişilere verilmiş bu yetenek onlar için ayrıcalıktır." (Ergun, 2004:23)

Müzikal icra şekli, usta-çırak ilişkisiyle aktarılmaktadır. Yaşlı icracıların birikimlerini gençlere aktarmasıyla beraber Teke yöresindeki müzikal gelenek bir devinim içerisinde devam etmektedir. Yörede müzikal öğrenme esnasında çalgı çalan birinin özel yardımı söz konusu değildir. Usta-çırak ilişkisi çerçevesinde çalgılar daha çok izlenerek öğrenilir. Bu durum *boğaz çalma* için de geçerlidir. Günümüzde yaşam tarzları değişen ve yerleşik yapıya geçip tarımla uğraşmaya başlayan Yörüklerde usta-çırak ilişkisi yoluyla müzikal icranın aktarılması azalmıştır.

"Ekonomik yaşam biçiminin değişmesiyle konar-göçer yaşamdan tarım toplumuna geçen Yörüklerin sosyal yaşamlarında büyük değişiklikler oldu." (Seyirci M., 2006 :124)

Farklı obalar halinde yaşayan Yörüklerde, "ortak kültürün nasıl oluştuğu" sorusunun cevabını aramak için obalar arası kültürel etkileşimin ne şekilde gerçekleştiğini incelemek konumuz açısından önemlidir.

Konar göçer Yörük obaları arasında müzik kültürünün yayılmasında en çok ortak konaklama yerleri ve yörede kurulan pazarlar rol oynamıştır. Ferhan Erdem'e göre asıl işlevi ticari ilişki mekanları olan bu pazarlar kültürel aktarımda da önem taşımaktadır:

"Bu geniş sahada yaşayan topluluklar arasında siyasi, ticari ve sosyal ilişkiler doğal olarak gelişmiştir. Yörenin her kesiminde kurulan, asırlar boyu devam etmiş ve günümüzde de devam eden "PAZAR"lar (Korkuteli, Fethiye, Çavdır, Karamanlı, Karahüyük vb.) ile yakın zamana kadar devam eden mevsimlik yörük göçlerinin kültürün yayılmasında rolü büyüktür." (Erdem F. 1998:12)

Bunun dışında göç esnasında konak yerlerinde yapılan eğlencelerde de kültürel aktarım gerçekleşmektedir. "Konak yerlerinde, sazlar çalınır, kesilen davarlar birlikte yenilir." (Seyirci M., 2006:124) "Curalar çalınır, türküler söylenir ateşin etrafında. Göçde şenlik devamlı yapılır" (Kıvrak, R. 2008a:26)

Bu şekilde birbirleri ile iletişim halinde olan Yörük grupları, kültürel alışverişte bulunmuşlar ve bunu farklı güzergahlara yaptıkları göçlerle yaymışlardır. Yörük kültürünün Teke coğrafyası boyunca yayılmasında uzun yol kervanlarının da etkisi olmuştur. Salih Urhan'ın aktardığı bilgiler bu bakımdan önemlidir:

"Gurbet havalarının merkezi Acıpayam, Yeşilova, Tefenni, Gölhisar, Dirmil, Karamanlı, Çardak, Çameli, Dinar'dır. Aydın, Uşak, Fethiye' de gurbet havalarının serpintileri vardır. Gurbet havalarına benzer havalar yapmışlardır. Antalya ile İstanbul arasında kervanların gidip geldiği bir yol vardı. Bu yol bizim Satırlar' dan Karamanlı üzerinden geçer adına Uluyol derlerdi. Devrent deresinden geçerek Çardak'a ve Çardak'dan Uşak yöresine doğru uzanır ve oradan da İstanbul'a doğru gider. Bu kervanların gidiş gelişleriyle gurbet havaları diğer yörelere yayılmıştır." (Yıldırım B., 2008:136)

"Türkmenler' in kıvrak oyunları, Sarıkeçili ve Karakoyunlu Aşiretlerinin oyunları, teke zortlatmaları da batıya doğru yaygınlaşmıştır. Hatta teke havaları Fethiye'ye kadar yayılmıştır. Fethiye'ye yazın gelen yazlıkçılar Altınyayla'ya, Dirmil yaylasına çıkarak oradaki Teke havalarıyla yoğrulmuşlardır. Aynı kültürü Fethiye ve Muğla yöresine açmışlardır. Bu arada Muğla ve Aydın zeybekleri de Tavas yoluyla Acıpayam ve Burdur yöresinde yaygınlaşmıştır." (Yıldırım B., 2008:134)

Aşiret içinde kültürel aktarımda "Yarenlik" müessesesi büyük bir işlev üstlenmektedir. Müzik aktarımının en çok gerçekleştiği yerler olan Yarenlik meclisleri, toplu seslendirme yapılan mekânlardır. Bu meclisler edep erkân meclisleri olup, içinde müzik dışı pek çok faaliyet de yapıldı.

"Yaren Meclisi'nde müzik edinimi dışında insan yetiştirme; insanı sosyal hayata hazırlama; halk mutfağı, halk tiyatrosu, halk edebiyatı gibi kültürel değerlerinde aktarımı gerçekleşmekteydi." (Kıymaz, A. 2008)

Yarenlik Orta Asya kökenli olmasıyla birlikte, özellikle Oğuz boylarında ve Uygur Türkleri'nde çok yaygındır. Bugün Uygur Türkleri'nde bu sohbetler "Halk Meşrepleri" adıyla sürdürülmektedir. Bazı kaynaklar yarenlik müessesesini 13. yüzyılda Anadolu'da görülen ahilik kurumu ile özdeşleştirmektedir. Ahilik yerleşik yapıya geçen Türkmenler tarafından oluşmuş mesleki grubun adıdır. Yarenlik, Anadolu'da özellikle Çankırı, Kütahya Simav, Isparta, Manisa Kula, Konya-Akşehir, Balıkesir- Dursunbey'de bugün de sürdürülmektedir. Anadolu'nun bazı yerlerinde yapılan sıra geceleri ve oturak alemleri de yarenlik kurumunun bugünkü uzantılarıdır.

Isparta şehir merkezi de yarenlik meclisinin görüldüğü yerlerden birisidir.

"Isparta'da yarenlik "Gezek" olarak adlandırılır. Daha çok Yeniceköy, Eğridir, Şarki Karaağaç ilçelerinde yoğunlaşmıştır. Sohbetler kışın açılır. Buralarda gençlerle yaşlılar ayrı toplanır. Esnaf gençliği yarana ilgi gösterir." (Kıymaz, A. 2008)

Yerleşik halk için “Ev Meclisi Toplantıları” niteliğinde olan Yarenlik, Yörükler arasında ise eğlence ve sohbet ağırlıklı olup her mevsimde farklı bir boyutta yaşanmaktadır. Yaylaklara ulaşan Yörükler burada Yarenlik ederler.

"Varınca göç yaylaya, ulaşmıştır insanlar, özlediği ata yurtlarına. Bu sevinci kutlamak, yarenlik yapmak isterler. Yüksek bir çayırdaki toplanırlar; buraya yarenlik yerleri denir. Yaren beleni, yaren tepesi de denir. Oğuz boylarının, Türkmenlerin, Yörüklerin toplandığı yaren yeri, yiğidin harman olduğu yerd." (Kıvrak, R. 2008a:28)

Bugün televizyon, radyo, internet gibi teknoloji ürünü olan ve kitleleri etkileyen araçlar Yarenlik geleneğini de etkilemiştir. Çameli'li Hayri Dev' in bu anlamda anlattıkları dikkate değerdir.

"Yarenlik, çalgı ve oynama üzerinedir. Bugün senin evinde, yarın başkasının. 20 kişi varsa kapıyı kilitlelerdi, kaçmasın diye kimse. İlla herkesin hareketini görecektirdi. Baca yanıyor o sırada. “Oyun bilmiyorsan, oynamayacaksan donunu çıkarıp küle oturacaksın” derlerdi. Nasıl otursun küle... Herkes 3-4 gayda söylerdi, sabah olurdu. **Televizyon çıktı, yarenlik kalmadı şimdi.** Bana yarenlik eden, kemanı klasik kemençe gibi kucağında taşıyan çoban arkadaşlarım Akkulak lakaplı Mehmet Şakır ve Hasan Yıldırım öldüler. Oyuntaşı'nda (köye bakan bir dağ) aynalarla haberleşip buluşur, yarenlik ederdik. O zaman telefon nerede? Ekinler bozuldu biz yarenlik yaparken. Sen yarenliktesin, keçi gitmiş ekine girmiş. Muhtarlar bekeği dikti. Bir keçi yakalandı mı 25 kuruş, para nerede, kalırdı orada" (Url-3)

3.2. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde Türler

Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği zengin ve kendine özgü müzikal formlara sahiptir. Yöre sazlarının hemen hepsi uzun yolda kolaylıkla taşınabilen küçük çalgılardır.

Çobanlık yaparken hayvancılığa ilişkin çalınan ezgiler “davar havaları” olarak adlandırılır. Bunun dışında çalgı ile çalınan havalar “oyun havaları”, ve serbest ritimli “gurbet havaları”dır. Teke yöresi ile bütünleşmiş olan "boğaz havaları" ise en dikkat çekici formdur.

3.2.1. Boğaz havası

Boğaz havaları yöre repertuarının en ilginç ezgilerinin başında gelmektedir ve hayvancılığa dayalı yaşam biçimine özgüdür. İnsan sesiyle ve çalgılarla yapılabilmektedir. Boğaz havalarının ilk ne zaman yapılmaya başlandığı bilinmemektedir. Yörük yaşantısı ile ilgili olarak çok eski zamanlardan bugüne ulaştığı tahmin edilmektedir. Yörüklerin yerleşik yaşam biçimine geçmeleri nedeniyle insan sesiyle yapılan boğaz havaları neredeyse yok olma durumundadır. Boğaz havalarının günümüze ulaşabilmeleri ise daha çok *bağlama* çalanlar olmak üzere *sipsi*, *kemane*, *kaval* gibi sazlara insan sesinden aktarılmalari neticesinde olmuştur. (Parlak, E. 2000:143)

Boğaz havalarının çıkışı ve ismi ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Bunlardan en çok kabul edilen görüş boğaz havalarının hayvancılık yapan ve kaval çalmayı bilmeyen kız çobanların hayvanları gütmek için kavalı taklit ederek ortaya çıkardıkları görüşüdür. Boğaz havalarının çoğunlukla kız çobanlar tarafından yapılması da bu görüşü destekler. "Kaval ve vokalin karşılıklı olarak aynı ezgiyi seslendirmeleri sırasında seslerinin birbirinden ayırdedilemez ölçüde benzediği dile getirilir." (Ergun, 2004:35)

Yörede, insan sesiyle icra edilen Boğaz havaları da dahil olmak üzere, tüm boğaz havalarının icrası için "boğaz söyleme" değil, "boğaz çalma" terimi kullanılmaktadır.

Diğer bir görüş ise boğaz havalarını guguk kuşunun sesinin taklit edilerek ortaya çıkmış olduğu yönündedir. Boğaz-Guguk kuşu ilişkisi hususunda Parlak'ın şu tespiti önemlidir: "Yörede "dugguk" ya da "duguk" olarak bilinen, guguk kuşuna yönelik boğazlar dikkat çekmektedir." (Parlak, E. 2000:143)

Guguk kuşu Yörükler için özel bir öneme sahiptir ve Yörükler arasında “mutluluk verici ve uğurlu” sayılmaktadır. Baharın geldiğini müjdelemektedir (Sağlam S. 2005:87).

Aşağıdaki bilgiye dayanarak guguk kuşunun göç kavramıyla ilişkili olduğunu söylemek mümkündür: "Guguk kuşu ötünce göç vakti gelmiş demektir. Guguk, göçü takip eder. Zaman zaman yörüğe durma yürü der gibi öter. Yörük de guguk kuşunun sesiyle güç alır yalnızlığını giderir." (Kıvrak, R. 2008a:22)

Boğaz havaları toplumsal yaşayış içinde farklı işlevler üstlenmektedir. Boğaz çalma genelde herkesin katıldığı müzik etkinliklerinde yer almaz. Daha çok birbirinden uzak mesafede, iki kişi arasında, karşılıklı olarak yapılır. Yörüklerde boğaz havaları üzerine çalışan Ergun (2004:37-38), boğaz havalarının aşiretin bir simgesi olarak kullanıldığını, her aşireti temsil eden tek bir boğaz havası ezgisi söz konusu olduğunu söylemektedir. Yani topluluğun boğaz havasını oluşturan ezgi aynı zamanda o topluluğun kimliğidir. Böylece bu ezgiyi duyan diğer topluluklar, seslendireni görmese bile ezginin hangi topluluğa ait olduğunu bilmektedir.

Bazı boğaz havalarının yerleşim yerinin ya da aşiretin ismini alması bu bakımdan doğaldır. Hayta, Melli ve Bozamanlı boğazları gibi boğazları topluluğun adı verilmiştir. Bazen de boğazlar, Gökdere ve Hasiçi boğazında olduğu gibi yerleşim yerinin, köyün adı ile anılmaktadır. Dolayısıyla boğaz havalarının tıpkı kilim motifinde olduğu gibi bir kimlik belirtme unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. (Ergun, 2004:38).

Boğaz havalarının bir diğer işlevi ise kız çobanlar ile kaval çalan erkek çobanlar arasında iletişimi sağlamaktır. Böylece müzik, cinsler arasında kur yapma amacı ile kullanılmaktadır. Evlenen kızların boğaz havası çalmasının “ayıp” olması bunu doğrular niteliktedir. Pek çok boğaz havasının ismi de kız ismi ile anılır. Boğaz havalarının çocuklar tarafından ezgilendirilmesinin diğer önemli nedeni de çocukların ses tellerinin esnek olmasıdır. Yaşlı insanların ses telleri sert olduğundan dolayı boğaz havalarını seslendirmeleri zorlaşmaktadır (Paşmakçı Y.,1995). Ayrıca, farklı topluluklarda kınama, yerme, yarışma, atışma ve oyun gibi işlevleri yerine getirir. (Ergun, 2004)

Boğaz havaları kadın isimleri dışında yer, aşiret, kuş isimleri gibi çeşitli isimlerle de adlandırılırlar.

Yörede boğaz havalarına değişik aşiretler tarafından, değişik isimler verildiği görülmektedir. "Sarıkeçililer "hada", Honamlılar "dova", Karatekeliler "hoya", Adana ve İçel dolaylarındaki Karakoyunlular "hollu" terimini kullanır. Antalyadaki Karakoyunlular ise "hollu" terimini bilmemektedir (Ergun L., 2004:36)

Aşiretlerce boğaz havalarına verilen isimlerin kaynağı, neye istinaden verildiği bilinmemektedir. Kanımızca bunlar hayvanları güderken kullanılan seslerden türemiş olabilir. 1940 yılında Karaevli Yörükleri ile yerinde yaşayarak araştırma yapan Ulla Johansen' in verdiği bilgiler bu bakımdan ilginçtir.

"Yörüklerde her hayvan farklı bir sesleniş biçimiyle güdülür. Örneğin devenin güdülme sesi "Ha-tya ty-a-tya" şeklindedir" (Johansen U. 2005:81)

"Sesimi çok yumuşak olduğundan duyuramıyordum. "heğ-he-hoo teke, heğ-he-hoo kara, teke teke teke" diyerek oğlakların türküsünü yinelemekten sesim kısılıyordu." (Johansen U. 2005:23)

"Boğaz çalma" terimi bütün aşiretler arasında bilinse de genellikle kendi kullandıkları özel terimi tercih ederler. Bu terimler sadece vokal icrayı kapsar. Çalgı icrasının ismi her aşirette "boğaz"dır.

Boğazdan farklı sesler çıkarma fikri bugün, Orta Asya'da Türk ve Moğol gruplar arasında da görülmektedir. Bu havalar "hömey" ya da "khömmey" olarak adlandırılmaktadır⁴. Hömey Moğolca'da "boğaz" ya da "gırtlak" anlamına gelmektedir. Bir kaç türe ayrılan bu havalarda en ilgi çekici olan, boğazdan ana sesle beraber doğuşkanlarının da duyulduğu aynı anda iki ses çıkartmaya yarayan tekniklerdir. Burada ana ses dem fonksiyonu görürken, doğuşkanlar da ezgi işlevi görmektedir. Doğuşkanlardan oluşan ezgi doğuşkanların yapısı nedeniyle sık sık tam dördü ve tam beşli atlamalar gerçekleştirmektedir.

Boğaz havaları, yörüklerde ise farklı şekilde kullanılmaktadır. Bu havaları icra ederken ses, kafa sesinden göğüs sesine ani kırılmalarla geçer. Boğaz havalarında hömeylerin ezgisel yapısında da görülen tam dördü ve tam beşli aralık atlamaları, sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla boğaz havaları, Yörük Türkmen gruplarının Anadolu'ya getirdiği havaların devamı olabilir. Bu ilişki kesin değildir ve araştırmaya açıktır.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz (Jordania J. 2006:149-150)

Erol Parlak boğaz havalarındaki ses atlamalarıyla, yöre insanının konuşma şekli arasında ilişki kurarak şu tespiti yapmaktadır: "Dikkat edilecek olursa Teke yöresi insanının, özellikle önceki kuşakların günlük konuşmasında da bu tip ses kırılmalarının belli ölçüde varolduğu gözlenebilir." (Parlak, E. 2000:140)

Vokal uygulamada ses kırılmaları yaratmak sadece yörüklerde rastlanan bir olgu değildir. Dünyanın pek çok yerinde bu söyleme tarzı bulunur. Yodeller buna en çarpıcı örnektir. Doğu Alp Bölgesinin çeşitli yerlerinde sıklıkla rastlanan yodellerin eski bir gelenek olduğu, haberleşme için kullanıldığı bilinmektedir. (Haid G. 2004)

Bu söyleme tekniğine Çin ve Amerika kıtasının dağlık bölgelerinde Afrika pigmeleri ile Avustralya yerlileri arasında da rastlanmaktadır (Parlak E. 2000:141). Gürcistan çok sesli vokal müziğinde bu uygulamaya, "krimanchuli" denilmektedir. (Shugliashvili D. 2005)

Boğaz havalarında, kafa sesi yodel ve benzeri müziklerdeki kadar belirgin değildir. Bir oktavın üzerinde ses atlaması gerçekleşmez. Ses atlamaları genelde beşli , dördütlü , üçlü ve ikili aralıklarda olmaktadır.

Ergun, boğaz çalma eyleminin şu şekilde gerçekleştiğini aktarmaktadır:

"Boğaz çalma edimi türkü söylemede sesin özel teknik kullanılmasıyla oluşur. Başparmak boğazın ön yüzüne ya da yanlara bastırılır. Ezginin başlamasıyla birlikte, parmak boğaz üzerinde aşağı yukarı hareket ettirilir. Edimi gerçekleştiren kimileri başpamağın yanısıra boğazın diğer yanına işaret ve orta parmağını da koyar ve aynı şekilde ezginin bitimine kadar aşağı-yukarı hareket ettirir." (Ergun, 2004:33)

Sarper Özsan da parmak kullanımının ajiliteyi sağlama açısından kullanılıyor olabileceğini söylemektedir.(Parlak, E. 2000:140)

Boğaz havalarının ilginç bir özelliği de sözlü kısmın aralarında "ea", "oa", "eya", "oha", "eğa", "oğa" gibi heceler kullanılarak uygulanan bir bölümün bulunmasıdır. Bu ara kısımlar, genellikle sözlü kısımdan farklı ezgilere sahiptir. Bazı boğaz havaları ise tamamen bu şekilde, sözsüz olarak icra edilir. Uğur Önür'ün bu konudaki tespiti aşağıdadır:

"Genelde "e" li hecelerle başlayan ezgi, daha sonra aynı melodiyle "o" lu hecelerle devam eder. Birbirini tekrar ederek giden ezgiler bazen başladığı usulde devam etmediğigibi ezgi içerisinde sürekli bir usul değişikliği görülebilir.İncelenen örneklerde genel olarak 9/16'lık ve 5/8 'lik ölçülerde boğaz çalımı yapılmaktadır. İstisna gösteren

bir çok örnek de mevcuttur. Antalya ve Isparta civarındaki Yörüklerde daha çok sözsüz olarak yapılan boğaz çalma, Burdur ve çevresinde sözlü olarak yaygındır." (Önür U. 2011)

Boğazlar vokal kullanımının dışında, yörenin bütün saz icracılarının repertuarlarında yer almaktadır. Çalgılara uygulanan boğazlar, vokal varyasyonundaki ses atlamalarını aynen barındırmaktadır.

Erol Parlak, boğaz havalarının icrası ile ilgili şu bilgiyi vermiştir: "Boğaz havaları genellikle serbest ritimli, (sözlü veya sözsüz) ve kalıp ritimli (sözlü veya sözsüz) iki ayrı yapının peşpeşe tekrarlanmasından oluşmaktadır." (Parlak,E. 2000:140)

Ezginin hangi kısmının “boğaz havası” olarak isimlendirildiği ile ilgili bazı görüşler Parlak tarafından şöyle sıralanmıştır.

- 1- Serbest olan ilk bölümün gurbet havası olup, kalıp ritimli ikinci bölümün boğaz olduğu görüşü;
- 2- Serbest olan ilk bölümün boğaz olup, kalıp ritimli ikinci bölümün Teke zortlatması havaları olduğu görüşü;
- 3- Bütün yapının boğaz olarak adlandırılması gerektiği görüşü.

Parlak'a göre ritm kalıplı bölümlerin Teke zortlatmalarında hakim olan 9 zamanlı dışında 12/8 ve 10/8 gibi kalıplara sahip olması, serbest bölümde ise gurbet havalarında görülmeyen ezgisel yapılar taşıması sebebiyle bütün yapı boğaz olarak adlandırılmalı ve diğer bölümler “boğazın kısımları” şeklinde isimlendirilmelidir. (Parlak,E. 2000:144)

Bununla beraber sadece serbest, sadece kalıp ritimli boğaz havaları da görülmektedir. Bazı boğaz havalarında kalıp ritimli bölümle başlanır daha sonra serbest bölüme geçilir. Gurbet Havaları icra edilirken başta üç telli cura olmak üzere Teke Yöresindeki diğer halk sazlarıyla boğaz havası çalınarak gurbet havalarına yol gösterilir. (Yıldırım B., 2008:53)

3.2.2. Gurbet Havaları

Teke yöresinde en çok rastlanan uzun hava türü "Gurbet Havaları"dır. Gurbet havaları, Yörük topluluklarının yaşadığı tarihi ve sosyal olaylara değinmesi bakımından, “toplumsal bellek” niteliği taşıyan sözsüz eserlerdir. Gurbet havalarının genel konularını insanların hayatını derinden etkileyen ayrılık, yas, sevinç,

kahramanlık gibi olaylar oluşturmaktadır. Hamit Çine Gurbet havalarının yöre insanı için önemini şu ifadelerle aktarmaktadır.

"Gurbet havaları kaybolmuş güzelliğin, kaybolmuş yakınların, ölüp gidenlerin, uzakta bulunanların yakınları ile ruhsal kaynaşımını meydana getiren ezgilerdir. Gurbet havaları ne zaman okunursa okunsun içinde hüznün, neşe, sevinç vardır ... Bu yöre insanının geçmişteki insanlarla olan tek bir bağlantısı gurbet havaları ile olur." (Yıldırım B., 2008:133)

Serbest (ölçüsüz) olarak icra edilirler. Bu havalara, yörede hemen her sazla eşlik edilir. Serbest olmasına rağmen özellikle bağlama ile elle ya da mızrapla çalındığında ezginin ilerleyişine ritmik kalıplar eşlik eder. (Parlak E., 2000:148) İkili ve üçlü yapılardan oluşan bu ritmik kalıplar ezgi okunurken de sıklıkla değişerek/dönüşerek ilerlerler. Böylece daha karmaşık ritm kalıpları oluşur. Başlıca kullanılan kalıplar 5/8, 7/8, 2/4, 4/4, 9/8, 3/4, 3/8, 8/8 ve 10/8'lik yapıdadır. (Yıldırım B., 2008:19)

Gurbet havalarının diğer bir belirgin özelliği de icra edilirken *glissando* tekniğinin sık kullanılmasıdır (Yıldırım B., 2008:56)

İcra edilen gurbet havalarının arkasına boğaz havası çalınabilir. Teke zortlatması oynamadan evvel de gurbet havaları sıklıkla okunur.

"Müzik ve oyundaki gelenekselliğe bağlı kalınarak, gurbet havasından sonra, hemen bir oyun havasına geçilir. Bunlar teke zortlaması, teke zeybekleri (kıvrak zeybek) , gurbet kesintileri (kesinti zeybekleri) ve kabaardıç oyun havalarıdır" (Çine H. 2003:122)

Gurbet havaları çoğunlukla inici seyir gösterirken, bazı gurbet havaları çıkıcı-inici seyir göstermektedir. Yörede en yaygın olan gurbet havaları şunlardır: Avşar Beyleri, Tekelioğlu, Güllükdağı, Alibey, Taşkesiği Ağzı, Eyllen Durnam. Bunlar yörede hemen herkes tarafından bilinen klasikleşmiş gurbet havalarıdır (Parlak,E. 2000:148). Diğer gurbet havaları ise isimlerini genelde sözlerinin ilk satırındaki sözlerden alırlar (Yıldırım B., 2008:133)

3.3.3. Teke zortlatması

Teke Zortlatması, Teke yöresinin en yaygın oyun havalarından biridir. Bu hava için, "Teke Zotlaması", "Teke zortlatması", "Teke zoltlatması" gibi isimler de kullanılmaktadır (Parlak,E. 2000:148)

Bir görüşe göre teke zortlatması adını yörede en çok beslenen hayvanlardan kılkeçisinin, yani kara davarın erkeği olan tekeden almıştır. Aşağıdaki bilgiden de anlaşılacağı üzere bu oyundaki figürler, bu hayvanın hareketlerine benzemektedir.

"Tekenin teke katımı mevsimindeki siygin(idrarlı), sinirli, ileri, geri, yana zıplayarak hareket etmesine "zortlamış" denir. Ayrıca sinirlenen kişi için 'ne oldu buna zort zort gitti' deyiimi de günümüzde köylerde kullanılmaktadır" (Çine H. 2003:113)

Araştırmacıların bulguları ve yaşlıların aktardıkları da bu görüş doğrultusundadır. (Parlak,E. 2000:149)

Teke zortlatması oyunu erkek ve kadın oyunu olup karşılıklı oynanır. Ezgileri çok çeşitli olabilmesine rağmen oyunu tek çeşittir. Bundan dolayı bütün Teke Zortlamaları 9/16 lık ölçüde ve oldukça hareketlidir.

"Tespit edilen örneklerinin hemen hepsi 9 zamanlı olan ve genellikle "2+3+2+2" veya "2+2+2+3" usul kalıbındaki teke zortlatmaları, sözlü ve sözsüz olarak icra edilebilmektedir"(Parlak,E. 2000:149)

Yörede zortlatma ailesinde kabul edilen *datdiri*, *dımıdan*, *gakgili* gibi 9 zamanlı oyunlar da mevcuttur. (Paşmakçı Y. 1995) Datdiri havaları zortlatmadan daha hızlı yapıdadır. "Çalgı ile çalınamayacak kadar hızlı olduğundan, çalgısız söylendiği, yörede yaygın görüştür. Ancak bunun istisnaları vardır." (Koruk, Ç. 2009:32)

Datdiri havaları çalgı ile çalındığında "gakgili" adını alır ve datdiri havalarına göre daha ağırdır. "Gakgili" ismi özellikle Isparta ve çevresinde kullanılır.

3.3.4. Teke zeybekleri

Teke bölgesi, zeybeklerin icra edildiği saha içerisinde. Bölgede icra edilen zeybekler "Teke Zeybekleri" olarak adlandırılır ve diğer zeybekler gibi 9/4, 9/8 ya da 9/2 lik yapıdadır. Gurbet havasının sonuna bağlanan zeybeklere, *kesinti zeybek havaları* ya da *gurbet kesintisi* denmektedir. Zeybekler yörede ağırlıklı olarak *davul zurna* ve *üçtelli bağlama* ile seslendirilmektedir. Ayrıca *kabak kemane*, *sipsi*, *kaval*, *kaşık*, *delbek*, *def*, *dümbek*, *sini*, *leğen* sazları yaygın olarak kullanılmaktadır. 1910'lu

yıllardan itibaren yörelere Klasik Türk Müziği sazlarının girmesiyle beraber klarnet, keman, cümbüş, ud ve darbuka da bu müziklerde kullanılmaya başlanmıştır. (Gök S. 2011:33)

Zeybekler ve zeybek müziği üzerine çalışan Okan Murat Öztürk, zeybek kültürünün yaşatılmasında Yörüklerin, kendi deyimiyle “önemli ajanlar” olduklarını vurgulamaktadır.

"Zeybek kültürünün farklı bölgeler tarafından bilinmesinde, yörüklerin oldukça etkili olduklarının, çeşitli örnekleri, folklorik ya da etnografik amaçlı çalışmalarda elde edilmiştir. Dolayısıyla yörüklerin, göç yolları boyunca, zeybek kültürüne ait kimi söylence, türkü ve hikayeleri taşıdıkları ve bu kültürün yayılmasında etkin oldukları düşünülebilir" (Öztürk O.M., 2006:52)

Teke Zeybekleri ve Muğla Zeybekleri ile ilgili karşılaştırmalı çalışmasında Sevilay Gök (2011), her iki yörede de “ağır zeybekler”in yaygın olarak bulunduğunu belirtmektedir. “Hareketli kırık zeybekler”in ise, Teke yöresinde oldukça fazla sayıda olmasına rağmen, Muğla yöresinde bulunmadığına dikkat çekmektedir.

Bu bakımdan, hareketli kırık zeybeklerin Teke Yöresi’ ne özgü zeybekler olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle bazı kaynaklarda "Teke Zeybekleri" ifadesi, sadece bu kırık zeybekleri anlatmak için yanlış bir biçimde kullanılmaktadır.

3.3.5. Gabardıç (kaba ardıç)

Yörede 2/4 lük ölçülü, bir kaç değişik ezgisi olan Burdur, Acıpayam, Fethiye, Antalya dolaylarında küçük farklarla oynanan oyun havalarına *gabardıç* adı verilmektedir (Paşmakçı Y. 1995). Burdur sınırları içinde çok tanınan *gabardıç* havası ve oyunu: “Goyu mu olur gabardıcın gölgesi, aydan aya artar yarın sevdesi” sözleriyle başlar. Başka bir varyantta da sözlerin başlangıcı “Sallandı kaba ardıcın dalları, kaldır gelin sarılalım kolları” şeklindedir.(Yönetken H. B. 1969:152-153)

Gabardıç (kaba ardıç) yaylanın yapıldığı mevkide bulunan bir ağaç türüne verilen isimdir. Kıvrak’ın aktardığı aşağıdaki ifadeler gabardıcın Yörükler için önemini ortaya koymaktadır.

“Yayla denince akla gabardıç gelir. Yörük, gabardıcin gölgesine bakar, hemen oraya kuruverir alacağını, çadırını. Gabardıç hayvanları da unutmaz. Bazen erek olur, bazen ağıl olur, bazen de koşan olur kuzucuklara. Atalarımız demiş ki: ‘Armut ağlatır,/ Söğüt söyler,/ Kavak kavlatır,/ Gabardıç gölgesi baş yayladır.’ ” (Kıvrak, R. 2008a)

Bu nedenle gabardıç havalarının yaylaya ulaşıldığında sevinçle söylenen havalar olması muhtemeldir.

3.3.6 Dımıdan

Dımıdan havaları ise kadınların bir araya geldiklerinde tepsi ve tencere kapaklarına ve leğenlere vurarak oynadıkları havalardır. Bucak çevresinde bu oyunlara çanak çalma denir (Çine H. 2003:145)

3.3.7. Diğerleri

Yukarda bahsi geçen türler dışında ezginin çalındığı yerdeki işlevine göre bazı isimler de verilmektedir. Yörede gelin uğurlamaları "okşama" (Koruk Ç., 2009:32) ya da "Gelin Ağlatma" (Parlak,E. 2000:150) düğün alayı karşılanırken çalınan havalara "okuyucu havası" (okucu havası) (Önür U., Kişisel Görüşme, 2012), güreşlerde çalınan zeybeklere "Güreş Havası" (Çine H. 2003:120) gibi isimler verilmektedir.

2/4 lük ve 4/4 lük havalara Burdur’ da *kırık*, Tefenni ve Yeşilova’da *sürtme*, Bucak’ta *sürüddek* denilmektedir. (Çine H. 2003:145)

3.4. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziğinde Kullanılan Usuller

Usul kavramı müzikte zaman organizasyonunu tanımlamak için kullanılır.

"Usul en geniş anlamıyla, kesin olarak belirlenmiş, sabit bir ritm kalıbıdır ki bu kalıbın her tekrarlanışı, bilinen anlamıyla ölçüyü meydana getirmektedir. " (Öztürk O.M., 2006:167)

Bu tanımdan yola çıkarak söyleyebiliriz ki usul kavramını, alışlageldiği şekilde ölçü yerine kullanmak yanlış olacaktır. Çünkü usul, ölçüyü kapsayan ve ölçü içindeki ritmik kalıbı da betimleyen bir üst kavramdır.

Teke yöresinde Anadolu’da görülen diğer usullerin de bulunmasına karşın 9 zamanlı usuller repertuarın büyük ağırlığını oluşturmaktadır.

Ferhan Erdem'in "Teke Yöresi Halk Müziğinden Seçilmiş Ezgiler Üzerinde Analitik Çalışma" isimli Yüksek Lisans Tezinde verilen verilere dayanarak, tarafımızdan çizilen Çizelge 3.1 ve Şekil 3.1'de görüleceği üzere, yörenin müziğine 9 zamanlı usuller hakimdir. (Erdem F. 1998:27-30)

Çizelge 3.1 : Teke Yöresi Ezgilerinin Usullerinin İllere Göre Dağılımı

	Burdur	Afyon	Antalya	Isparta	Muğla	Denizli	Toplam
2 Zamanlı Usul	8	3	3	1	1	0	16
3 Zamanlı Usul	1	0	0	1	0	0	2
4 Zamanlı Usul	8	4	10	5	5	2	34
5 Zamanlı Usul	3	1	0	0	0	1	5
6 Zamanlı Usul	0	0	0	0	0	1	1
7 Zamanlı Usul	1	0	0	0	1	0	2
8 Zamanlı Usul	0	0	0	0	0	0	0
9 Zamanlı Usul	58	6	21	18	33	27	163



Şekil 3.1. Teke Yöresi Ezgilerinin Usullerinin İllere Göre Dağılımı Pasta Grafiği

Usullerin illere göre dağılımı için oluşturduğumuz çizelge incelendiğinde 9 zamanlı usullerin bütün yörede yaygın olduğunu görülmektedir (Çizelge 3.2). 4 zamanlı usulün en fazla kullanıldığı il olan Antalya'da bile 9 zamanlı usul yoğun kullanımıyla öne çıkmaktadır.

Yörede kullanılan 9 zamanlı usullerin birim zaman dağılımı Çizelge 3.2 de verilmiştir.

Çizelge 3.2 : Teke Yöresinde Farklı Birim Zamandaki Dokuz Zamanlı Usuller

	Burdur	Afyon	Antalya	Isparta	Muğla	Denizli	Toplam
9 / 16	29	3	14	13	21	18	98
9 / 8	21	0	1	1	2	6	31
9 / 4	8	3	5	4	8	2	30
9 / 2	0	0	1	0	2	1	4

Tablodan görüldüğü üzere, 16 lık birim zamana sahip havaların sayısı daha fazladır. Ferhan Erdem incelediği ezgilerde yaptığı şu tespit dikkate değerdir."İncelenen ezgilerde değişik zaman sıralamalarının yer aldığı düzum örneklerinden çok kullanılmış olanı üçlü vuruşun sonda yer aldığı (2+2+2+3) şeklindeki zaman sıralamasının oluşturduğu düzendir" (Erdem F. 1998:171)

Bu usuller dışında özellikle çalgı repertuvarında 10/8, 12/8 gibi ölçülere sahip usuller de yörede bulunmaktadır.

3.5. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde Ses Sistemi ve Diziler

Teke yöresinde kullanılan perdeli sazlar, günümüzde standartlaşma yolunda büyük bir yol kat eden bağlama çalgısının yurt çapında kullanılan perde sistemine göre, daha farklı perde sistemlerine sahiptir. İkitelli ve Üçtelli bağlamalar koma perdesi barındırmamaktadır. Hatta bu sazlar tam kromatik bir yapı bile göstermemektedir. Buna karşın TRT repertuvarında bulunan yöre ezgilerinde kullanılan dizilerde koma perdelerine sıkça rastlanmaktadır.

Aynı yörede farklı ses sistemleri olmasının sebebi araştırıldığında, bu farklılaşmanın yakın geçmişimizde olmuş olabileceği görülmüştür. Bununla ilgili önemli bir tespit

The first system of the musical score consists of five staves. The first three staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The first staff contains a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a melody of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The third staff contains a melody of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fourth staff contains a melody of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fifth staff contains a melody of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Genel seyir karakteri çıkıcı-inici olan gurbet havaları genellikle pes bölgeden başlamaktadır. Tiz seslerden pest seslere doğru inerken "Re" sesi civarında yapılan "garip geçkisi" seyirde öne çıkan bir unsurdur. Ayrıca karara giderken "Si naturel" sesinin "Si bemol"e dönüşmesi ve "Si bemol" sesinin yeden olarak kullanılması karakteristiktir. Gurbet havalarında kullanılan ses dizisi Parlak(2000:147) aşağıdaki şekilde verilmiştir (bkz. Şekil 3.4).



Bugün ise büyük boy bağlamaların yöre müziğinde kullanılması ile beraber ses sistemi yurt çapında kullanılan standart ses sistemine dönüşmüştür. Böylece natürel diyez ya da bemol alan sesler bazen ezgi içinde koma perdelerine dönüşmüştür. Hızlıca yaygınlaşan bu sazlarla beraber çalınan üflemeli ve perdesiz sazlarda bu yeni perdelerle adapte olmuştur. Böylece bazı eserlerde kullanılan "Si" sesi "Si bemol iki" sesine "Fa diyez" sesi ise "Fa diyez üç" koma perdesine göçürülmüş ve bu şekilde icra edilmiştir. T.R.T. Repertuvarında yöreden derlenen ezgilerin çoğunluğu incelendiğinde koma seslerinin kullanıldığını görmekteyiz. Yörenin müzik

karakterinin belirleyici olduğu sazlarda koma perdesi olmamasına rağmen bu durumun ortaya çıkması düşündürücüdür.

Bu gelişim-değişim çalgıların sadece ses dizilerini değiştirmemiş, sazların karar perdelerinin yerini de değiştirmiştir. Böylece birlikte çalım amacıyla daha küçük üçtelliiler yapılmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır; ancak bu ufak sazlar üçtelliinin ve yöre müziğinin tını karakterini değiştirmektedir. (Ekinci A.2011:67)

4. TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMEN MÜZİK KÜLTÜRÜ'NDE YEREL ÇOK SESLİLİK ÖZELLİKLERİ

4.1 Çok Seslilik Kavramı ve Yerel Çok Seslilik Unsurları Hakkında Genel Bilgiler

Araştırmamızı, daha sağlıklı bir şekilde aktarılabilmek amacıyla, öncelikle bu çalışmada kullanılacak olan çok seslilik terminolojisinden bahsedeceğiz. Çok seslilik konusu ile ilgili yanlış anlaşılmaktan uzak, net ve üzerinde uzlaşılmış bir terminoloji mevcut değildir. Birden fazla partili müzik bir kaç şekilde tanımlanmaktadır. Evrensel olarak kabul görmese de polifoni (polyphony) en yaygın kullanılan terimdir. Etnomüzikolojik olarak ikinci en yaygın kullanılan ingilizce terim "Multi-part music"tir ve "çok partili müzik" olarak çevrilebilir. Ancak çok partili müzik terimi polifonik yapıda olmayan müziği de kapsamaktadır. (Simha A. 1991:34)

Kullanılan diğer ingilizce terimlerden "multiphony" "pluriphony" ve vokal uygulamalarda karşılaştığımız "polivokal" gibi kelimeler aynı olguyu ifade etmek için kullanılır. En yaygın terim olan polifoniye bakarsak geleneksel olarak *geniş* ve *dar* anlamda olmak üzere iki şekilde kullanıldığını görürüz.

Polifoni terimi dar anlamda kullanıldığında farklı ezgilerin yatay hareketlerinden oluşan "polifonik doku"yu temsil eder. Arom (1991:34), Orta Afrika müziğindeki polifonik ve poliritmik yapıları incelediği kitabında polifonik müziğin eşzamanlı, çok partili, farklı partilerde farklı ritmik yapı gösteren, paralellik göstermeyen müzikler olduğunu; bu nedenle ileriki bölümlerde değineceğimiz *ostinato*, *imitasyon*, *ritmik* ve *melodik kontrpuan* gibi türlerin çok sesli müzik olduğunu; *dem*, *paralelizm*, *örtüşme* ve hatta *homofoninin* ise çok partili ve çok sesli olmayan müzik olduğunu söylemektedir.

Kelimenin etimolojik kökeninden yola çıkan etnomüzikologlar ise sesler arasında açık bir organizasyon olmasa bile vokal ya da çalgısal "çok partili müziği" bu terimle nitelendirirler. Bu şekilde polifoni kelimesi geniş anlamda tek başına "heterofoni", "organum", "homofoni", "pedal temelli müzik", "paralelizm" ve "örtüşme" terimlerini kapsar (Jordania J. 2006:23-24). Bu çalışmada bu durumların

tümünü kapsayan aileyi ifade etmek için *polifoni* terimi yerine Türkçe karşılığı olan *çok seslilik* terimini kullanacağız.

4.1.1. Çok seslilik incelemelerinde kullanılacak kavramlar

4.1.1.1. Doku (Texture)

Bir müzik eserinin melodik, ritmik ve armonik olarak kompozisyon edilme şekline doku (texture) denir (Benward ve Saker 2008:145). Doku için yapılmış bazı tanımlar aşağıdadır: "Müziğin dokusu kabaca, o yapıtta her bir sesin tüm ayrıntılarıyla birlikte oluşmasına katkıda bulunduğu bütünsel ses örgüsüdür." (Nemutlu M.,1995:7)."Doku, bir müzik yazısının tümünde veya belli bir kesitinde, sesin ne şekilde ve yoğunlukta yansıtıldığının saptanmasıdır" (Altay G., 2011:9)

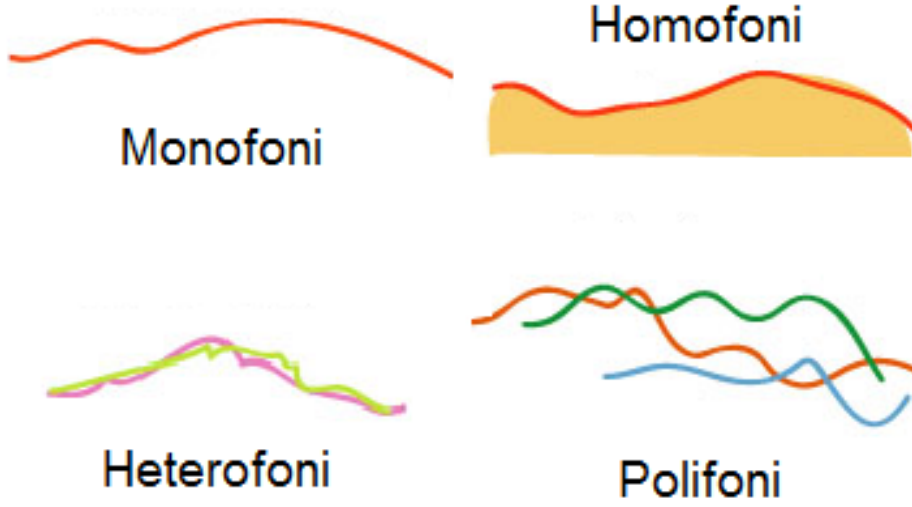
Doku, eserin ritmik ve armonik yapısını açıklayan bir terimdir. Aynı zamanda sesin yüksekliği, gürlüğü ve tınısal özelliklerini de kapsar. Dolayısıyla kavramsal olarak doku, "eserde kaç parti var", "bu partiler nasıl bir araya getirilmiş", "tınısal dinamik ve ritmik oluşumlar nelerdir", "yatay ya da dikey bir yapı mı barındırıyor", "çoklu katmanlar veya bölünmeler var mıdır" gibi sorulara cevap vermektedir.

Eserin karmaşıklığı *dokunun yoğunluğu* ile izah edilir. Yoğunluk "seyrek" ve "yoğun" olarak nitelendirilebilir. *Dokunun alanı* ise dokunun içindeki frekansı en düşük sesle en yüksek ses arasındaki aralık olarak tanımlanır. "geniş" ya da "dar" olarak nitelendirilir. (Benward ve Saker 2008:145)

Yerel çok seslilik araştırmalarında doku kavramı, elde edilen örneklerde çok sesliliğin hangi türlerinin bulunduğunu tespit etmek amacıyla özellikle kullanılır. Uygusal ya da polifonik anlamda oluşan çok seslilik türleri dışındaki durumları böylece tanımlayabilmek mümkün olur. Okan Murat Öztürk bu araştırmalarda kullanılan "doku" kavramının önemine şu ifadelerle dikkat çekmektedir:

"Türkiye’de çağdaşlaşmanın indirgendiği bir kavram olarak çok sesliliğe yapısal bir gözle bakıldığında, bunun müzikteki "doku" unsurlarından biri olarak değerlendirildiği görülür. Dünya müzik kültürleri arasında dokusal olarak polifonik tarzda müzik yapanların sayısı bir hayli fazladır. Bunlar arasında Afrika’da yaşayan ve "ilkel" oldukları ileri sürülen birçok kabile de yer alır. Bu tür toplulukların müzikleri üzerinde yapılan analizlerin gösterdiği gibi Batı müzik tarihinin ancak modern dönemlerinde kullanılan türde karmaşık polifonik yapıların varlığı söz konusudur. (Öztürk O. M., 2009:14)

Doku, içindeki ses organizasyonlarının armonik ve ritmik durumuna göre bir kaç maddede sınıflandırılır (bkz.Şekil 4.1)



Şekil 4.1 Müzikte Doku Türleri⁵

Monofonik doku

Monophony (Monofoni) Türkçe'ye *tek sesli doku* şeklinde çevrilebilir. Müzikte, tek bir ezgisel hat içeren en basit doku biçimidir (Şekil 4.1). Burada birebir icra durumunda ezgiyi kaç kişinin icra ettiği önemli değildir. Çok kişi ile yapılan icralarda oktav katlamaları durumunda yapılan icra da monofonik dokuya ait kabul edilir. Üstelik sadece oktavların değil, tondan bağımsız olarak sıkı paralelizm gösteren aralıkların çok kişi ile icrası bile monofonik kabul edilmektedir.

Monofonik doku dünya müziğinde çok sık karşılaşılan bir doku türüdür. Türk müziğinde de monofonik doku ile icra edilen eser sayısı çoğunluktadır. Bir çok sazda bireysel icralar, sazın yapısı gereği monofoniktir. Monofonik doku yörede sipsi veya zurna demsiz çalındığında, eşliksiz tek bir insan sesi ile yapılan icralarda yahut; yaylı veya telli bir sazda tek telle icra yapılırken ortaya çıkmaktadır. Ayrıca diğer tellerin ezgi ile paralel aralık oluşturacak şekilde yaptığı hareketler de monofonik doku içerisinde değerlendirilmektedir (bkz.Şekil 4.2).

⁵ Çizgiler ezgiyi temsil etmektedir

Sousa: *Washington Post March*, mm. 1–5.



Şekil 4.2. Sousa J. P.'nin "Washington Post March" Eserinden Bir Kesit (Benward ve Saker 2008:145)

Bu anlamda örneğin karadeniz kemençesinde sık sık görülen paralel dörtlü hareket ile eşliğe eşlik etme, monofonik doku örneği sayılmaktadır.

Homofonik doku

Ezgi ve eşlik seslerinden oluşan dokudur. Şu şekilde tanımlanmaktadır: "Bir ezginin eşlik partileriyle ya da uygulamalarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesidir. Armonik müziği tanımlamak için kullanılır." (Say A., 2002)

Eşlik sesler ezgiye ritmik veya armonik olarak destek sağlar (Şekil 4.3). Bu doku türünde eşlik sesler çoğu kez yatay bir ezgi oluşturma amacından öte ana ezgiyi ayakta tutan uygu ya da akor diye bildiğimiz dikey yapılar oluşturma amacı ile kullanılırlar (Şekil 4.1).

Schumann: "Ich Grolle Nicht" ("I Bear No Grudge") from *Dichterliebe*, op. 48, no. 7, mm. 1–4.



Şekil 4.3 Schuman'ın "Ich Grolle Bicht" Eserinden Bir Kesit (Benward ve Saker 2008:145)

Eşlik seslerinin bu dikey iskeleti sağlaması için Klasik Batı Müziği geleneğinde koyulmuş bir takım kurallar vardır. Tarihin çeşitli dönemlerine ve bu dönemlerde yer alan akımlara göre değişmekte olan bu kurallar *armoni kuralları* diye bilinmektedir.

"Armoni : Uyum, Ahenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat. Terim Yunanca harmonia: "kaynaşma" sözcüğünden gelir. (Say A., 2002)

Buna göre homofonik dokuda partiyonlar ritmik ve armonik fonksiyonlara sahip olabilir. Günümüzde "piyasa müziği" adıyla tabir edilen çoğu müzik homofonik dokuya sahiptir.

Polifonik doku

Polifonik doku yalnızca farklı ezgilerin birleşerek yatay anlamda oluşturduğu doku için kullanılır. (Şekil 4.1) (Şekil 4.4).

"Ezgiyle beraber karşıt ezgilerin olduğu ve bütün ezgilerin beraber armonik yapılar oluşturduğu dokudur. Bu doku türünde ezgi farklı partiyonlar arasında geçiş yapar ve her biri belli özellikler taşıyan birden çok ezgi çizgisinin birbiriyle kaynaşır. Özetle çok seslilikte homophony dikey armoniye polyphony yatay armoniye (kontrpuan) vurgu yapar. (Say A., 2002)

Kontrpuantal çok seslilik, kanonik çok seslilik gibi alttürler polifonik doku kavramı içinde yer alır.

Bach: Invention no. 5 in E-flat Major, BWV 776, mm. 1-2.



Şekil 4.4. Bach'ın "Invention" eserinden bir kesit (Benward ve Saker 2008:145)

Dokudaki bütün partilerin aynı ritimde hareket etmesi olayına ise *homoritmik doku* ismi verilmektedir. Malm, "on the term disphony" makalesinde birden fazla ezginin olduğu doku türlerinde homoritmik doku mevcut ise bunun polifonik değil homofonik doku olarak kabul edilmesi gerektiğini önermektedir (Simha A. 1991:65)

Böylece Malm birebir kontrpuan tekniği ile yapılan polifonik doku örneklerini de homofonik olarak tanımlamaktadır

Heterofonik doku

Heterofoni bir tür karmaşık monofoni olarak tanımlanabilir. Birden fazla icracının aynı ezgiyi, aynı zamanda, farklı ritmik veya melodik şekillerde icra etmesini ifade etmektedir (bkz. Şekil 4.1) Bilinçli olarak yapılabileceği gibi çoğu zaman kendiliğinden gerçekleşmektedir. Heterofoni bilinçli olarak yapıldığında bir ezgi farklı partilere, çeşitlendirilerek dağıtılır. Bunu farklı ritm veya farklı tempo uygulamaları ile gerçekleştirmek olasıdır. (Altay G., 2011:10) Heterofonik müzikler homoritmik olamazlar çünkü aynı zamanda heteroritmikdirler.

4.1.2. Çok seslilik unsurları

4.1.2.1. Dem tutma

Burdon (Bourdon), drone gibi alternatif isimlerle kullanılan dem çok sık karşılaşılan bir çok seslilik unsurudur. Dünyada bir çok bölgede karşımıza çıkmaktadır. Özellikle modal müziklerde karar sesinin dem halinde ikinci bir ses olarak ezgiye eşlik etmesi yaygın bir gelenektir. Bu, ezgiye anlam katan bir referans noktasıdır. Okan Murat Öztürk, "Zeybek Kültürü ve Müziği" üzerine yaptığı çalışmada dem sesinin yerel müzisyenler üzerindeki etkisi ve müzik pratiği içindeki önemini anlatmak için, Hint müziği üzerine çalışmalar yapan David Reck'den şu alıntıyı kullanmıştır:

"Açık, sakin, hareketsiz, durağan durumdaki dem sesi, müzisyenlerin melodilerinin uçtuğulan, yol alıp ve tekrar oraya döndükleri bir yer gibidir. Gerçekte bu, görüntü, hareket ve renklerin üzerine yansıtıldığı, boş bir sinema perdesine benzer; aslında perde hiçbir şey yapmamaktadır, ama o olmazsa da film kaybolup, hiçliğe yansiyacaktır." (Öztürk O.M., 2006:194)

Etnomüzikoloji alanında dem olgusunun müzikteki fonksiyonu ile ilgili çok sayıda çalışma mevcuttur. Jordania (2006) Dem çok sesliliği *sürekli devam eden dem sesleri* ve ritmik hareketler yapan *ritmik dem sesleri* olarak iki ana gruba ayırmıştır. Sürekli devam eden tek bir sestten oluşan dem için *pedal* terimi kullanılmaktadır. Ritmik dem ise bu tek sesin çeşitli ritmik kalıplar biçiminde duyurulmasıdır. Bu iki grup da kendi içinde *tek sesli dem* (single note drone) ve *hareketli dem* (moveable drone) olmak üzere iki alt başlıkta incelenebilir. "Hareketli dem", *yakın aralıklarda hareket eden dem* (narrow range moveable drone) ve *uzak aralıklarda hareket eden dem* (wide-range drone) olmak üzere ikiye ayrılır. "Yakın aralıklarda hareket eden dem" Kafkas, Balkan, Baltık bölgesi ve Polonya'da yaygındır. Bu tür dem çok

sesliliğinde genelde eserin farklı bölümlerinde ikili aralığa hareket eden demler bulunur. Bu anlamda dem değiştiğinde ezginin tonalitesi yahut modalitesi değişebilir. Ya da değişen dem aynı tonalite içinde farklı fonksiyon üstlenebilmektedir. Demin daha çok dörtlü veya beşli aralıklarla hareketinin belirlediği "uzak aralıklarda hareket eden dem" ise "Avrupa geleneksel müzikleri"ne özgüdür. (Jordania J. 2006:27).

Dem, polifonik yapı içinde genellikle en alt partide yer alsa da orta partide ve üst partide de yer alabilir. Vokal çok sesliliğinde dem, bir grup tarafından ya da bir kişi tarafından yapılabilir. Bütün bu unsurlar birlikte de kullanılabilir. Ayrıca farklı frekanslarda ikili üçlü demler de kullanılabilir ve tabii ki bütün bu ikili üçlü demler de aralıklarına göre sınıflandırılabilir. Yukarıda görüldüğü gibi pek çok tipte dem çok sesliliği oluşabilmektedir.

4.1.2.2. Ostinato

Ostinato ana ezgiye oranla kısa olan bir ezginin, bir veya birkaç partide birden, belli ritmik kalıplarla ana ezgiye statik destek olarak kullanıldığı çok seslilik türüdür. *Ostinato* ezgisel bir hareketlilik göstermesine rağmen tıpkı dem gibi ana ezginin yaslanması için dizi içerisinde güçlü bir referans noktası olur. Ayrıca müziğin içinde ritmik organizasyon sağlayarak ritmik referans noktası da olurlar. Bu ritmik yapının yarattığı etkiden dolayı bazı çok seslilik geleneklerinde, özellikle dans müziğinde, *ostinato* diğer çok seslilik unsurlarına yer bırakmayacak şekilde daha dominant bir karakterde kullanılmaktadır. Gabisonia bu tip *ostinato*yu *mutlak ostinato* (total *ostinato*) olarak adlandırmaktadır. *Ostinato* dünyada özellikle yerel çok seslilik geleneği olan müziklerin hemen hepsinde vardır. Bir partide olabildiği gibi birden fazla partide de yer alabilir. Genellikle bas partisinde görülen *ostinato* bazen en üst partide⁶, nadiren de olsa orta partilerde karşımıza çıkmaktadır.

4.1.2.3. Paralelizm

Bruno Nettl (In Theory and method in ethnomusicology, Bruno Nettl) paralelizmi "aynı müzik malzemesinin aynı anda farklı aralıklarda icrası" olarak tanımlamaktadır. (Simha A. 1991:65)

Schenieder paralel polifoniye, partilerin hareketlerine göre şu şekilde ikiye ayırmıştır: Tona bağlı paralelizm : Bu tür paralelizmde hareket eden sesler dizinin dışına

⁶ Üst partide *ostinato* özellikle önceki bölümde bahsettiğimiz yodellerde karşımıza çıkmaktadır.

çıkılmazlar. Böylece hareket sonucu iki ses arasındaki aralık aynı kalabildiği gibi farklı aralıklar da oluşabilir. Polifonik doku içinde sıklıkla görülür (Şekil 4.5)



Şekil 4.5 Tona Bağlı Paralelizm

Tondan bağımsız paralelizm (Sıkı Paralelizm) : Bu tarz paralel harekette sesler arasındaki aralık daima sabittir. Partilerden biri ana ezgi olarak düşünüldüğünde ikinci parti ana ezginin farklı bir ses üzerinde birebir taklidi durumundadır (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 Tondan Bağımsız Paralelizm

Özellikle monofonik kültürlerde bu tarz çok sesliliğe rastlanmaktadır. Daha önceki bölümde bahsettiğimiz üzere bu tarz paralelizmde oluşan dokular, aynı anda farklı frekansta sesler kullanılmasına rağmen monofonik dokuya ait kabul edilmektedir. (Jordania J. 2006:25).İkiden fazla partinin de paralelizm yaptığı görülebilir.

4.1.2.4. Heterofonik çok seslilik

Heterofonik dokuyu oluşturan çok seslilik türüdür. Heterofonik çok seslilik, çok seslilik ailesinin diğer üyelerine göre farklı bir konumdadır. Özellikle birden fazla icracının eşzamanlı olarak aynı ezgiyi icra ettiği durumlarda ortaya çıkan heterofonik çok sesliliği bu nedenle monofonik aileden kabul edenler de vardır.

Willy Apel tarafından hazırlanan Harvard Dictionary of Music'de, heterofoni teriminin Platon tarafından kullanıldığını ve modern etnomüzikologlar tarafından (İlk kez Carl Stumpf) günümüz bilimine adapte edildiğini belirterek aynı ezginin farklı icracılar tarafından, farklı versiyonlarda (farklı süsleme ya da bir kaç fazladan nota ekleyerek) aynı anda çalınması sonucu ortaya çıkan emprovize çok seslilik türü olarak tanımlanmaktadır (Simha A. 1991:65).

'Uber Hereophonie' isimli makalesinde Adler heterofoniye ilkel organize olmayan çok seslilik olarak tanımlar ve homofoni ve polifoni kategorilerinden farklı bir

kategoride olması gerektiğini söyler. Curt Sachs ve Horst Seeger de heterofoniyi gelenekden gelen doğaçlama kavramıyla bağdaştırır ve bu anlamda icra edilen bütün parti icralarını heterofoni çatısı altına koyar. (Simha A. 1991:65)

Kuzey Rus halk müziği vokal çok seslilik özellikleri üzerine çalışan Zemtovsky birden fazla kişi aynı ezgiyi çaldığında, kişisel yetkinlikten ve duyumsamadan kaynaklanan farklı icraların genellikle karşılaşılan bir durum olduğunu öne sürmektedir. Burada oluşan yapıları heterofoni olarak adlandırmak mümkündür. Ancak Zemtovsky'nin de belirttiği üzere bu icralar monofonik müzik niyeti ile yapılmış ve heterofonik olarak sonuçlanmıştır (Jordania J. 2006:50).

Ancak bazı heterofonik yapılarda birden fazla doğrusal hattın olduğu durumlar vardır. Bu da onu çok seslilik ailesine yaklaştırır. Heterofoni, icracılar arasında yetkinlik farkı, rekabet, yorum farkı gibi durumlar nedeniyle oluşur.

Bu nedenle unisondan uzaklaşarak farklı yapılar oluşturan heterofoni örnekleri kontrpuantal çok sesliliğe yakınlaşırken, diğerleri sistematik olmadıkları gerekçesi ile monofoni ailesine dahil edilir. Dolayısıyla heterofoninin tek seslilik ve çok seslilik arasında köprü niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz

Özellikle doğu Avrupa Slav halklarında ve Etiyopya Yahudi müziğinde çok kompleks heterofonik yapılarla karşılaşılmaktadır. (Jordania J. 2006:23-24).

4.1.2.5. Kontrpuantal çok seslilik

Kontrpuantal çok seslilik sık sık "yatay çok seslilik" ve birbirinden bağımsız partilerin olduğu durumda "serbest çok seslilik" gibi isimlerle karşımıza çıkmaktadır.

Sözcük anlamı "notaya karşı nota" olan Latince *punctus contra punctus* teriminden türetilen ancak; müzikte "ezgiye karşı ezgi anlamında kullanılan kontrpuan terimi, iki yada daha fazla ezginin kendi bağımsız yolunda belli kurallarla ilerleyerek polifonik doku oluşturmada kullanılan yöntemi tanımlamak için kullanılır. (Say A., 2002)

Kontrpuantal çok seslilikte partiler arasında kesin bir hiyerarşi yoktur. Yaygın görüşe göre hiç bir parti bir diğerinden üstün değildir. Ezgi kimi zaman ana ezgi konumundayken kimi zaman daha az önemli pozisyonlara geçer. Birden fazla eşit önemde ana ezgi kullanılabilir. Özellikle Klasik Batı Müziği geleneğinde gelişen kontrpuantal çok seslilik, geleneksel halk müziklerinde fazla kullanılmayan bir çok

seslilik türüdür. Bu duruma istisna olarak Gürcü çok sesli vokal müziğini söylemek mümkündür (Jordania J. 2006:23-24).

Kontrpuantal çok seslilikte sıklıkla kullanılan yöntem *imitasyondur*. İlk önce duyulan bir ezginin bir veya birkaç ölçü gibi kısa bir süre sonra başka partide aynı ya da farklı aralıklarda yinelenmesine imitasyon denir. Kanon ve füg diye bilinen müzikal formlar imitasyona dayalı kontrpuantal çok sesliliğe örnek teşkil ederler: "14. yy. dan başlayarak günümüze uzanan süreçte gelişkin kontrpuan tekniğiyle yazılan başlıca iki form, kanon ve füg'tür" (Say A., 2002)

Kanon bir ezginin belirli zaman aralıklarıyla ayrı partiler tarafından sıkı imitasyon yoluyla seslendirildiği bir eser türüdür. Bazı çalışmalarda, kanonik çok seslilik ayrı bir çok seslilik türü olarak belirtilmesine karşın, biz burada onu kontrpuantal çok sesliliğin altında inceleyeceğiz.

Kanon; imitasyonlu eserlerin en eskisidir. Bugün bildiğimiz en eski kanon 13.yüzyıldan kalmaz. 14. yüzyıl müziğinde (Ars Nova) Fransız ve İtalyan bestecileri tarafından sık sık kanon türü kullanılmıştır. 15. yüzyılın sonuna doğru ve 16 yüzyılın başlarında kanon, özellikle Fransız, Felemenk okulu bestecilerince en gelişmiş çağına ulaşmıştır.

Kanonlar çeşitli özelliklerine göre eşlikli, eşiksiz, çember kanon, sürekli kanon, sonu belli kanon gibi alt türlere ayrılırlar (Türkmen, U. 1997:62). Bunun dışında sıkı olmayan imitasyon türleri de kontrpuantik çok seslilikde ağırlıklı olarak kullanılır. Tevfik Tutu'ya göre bunlar düzensiz taklit (imitasyon) olarak adlandırılmaktadır. "Eğer ezginin aralıkları, tartımsal yapısı veya ezgisel çizgisinin yönü değiştirilerek taklit ediliyorsa bu düzensiz taklittir"(Tutu 1990:176). Füg formu düzenli ve düzensiz imitasyonun en etkili şekilde kullanıldığı Bach'dan başlayarak etkisini Beethoven, Mozart ve 20 yy. bestecilerine kadar sürdüren bir formdur (Say A., 2002).

4.1.2.6. Örtüşme (overlapping)

Örtüşme çok sesliliği vokal icraya özgüdür ve yerel kültürlerde sıklıkla karşılaşılır. Science de la Musique de örtüşme şu ifadeyle tanımlanmaktadır "Monodik şarkıların icrasında yerel (ilkel) insanlar arasında bir kaç kişiden oluşan bir topluluğun çeşitli gruplara bölünerek, ikinci soloist grubun ilk grup cümlesini tamamlamadan önce şarkıya katılmasını ifade eden içgüdüsel olarak yapılan işlem." .Böylece kısa bir

zaman diliminde de olsa çok seslilik oluşmaktadır. İlk grup şarkısını bitirdikten sonra şarkıyı ikinci grup sürdürür ve monofonik yapıya dönüşür. (Simha A. 1991:65)

"Örtüşme çok sesliği, devam eden bir ezgi bitmeden bir diğerinin ona katılması ile karşılaşılan çok seslilik türüdür. Diğer tüm çok seslilik türleri bir partinin melodik gelişimi (dem veya ostinato gibi) veya partiler arasında dikey veya yatay armonik koordinasyon temeline dayanmasına karşın (paralelizm, kanon, kontrpuan, polifoni ve heterofoni) örtüşme çok sesliliği bu kategorilere dahil değildir." (Jordania J. 2006:28).

4.1.2.7. Uygusal çok seslilik (chordal polyphony)

Uygusal çok seslilik, ezgiyi eşlik eden uygulamaların neden olduğu homofonik dokuyu yaratan çok seslilik türüdür. Akor aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi olarak tanımlanmaktadır (Say A., 2002) Türkçede "uygu" terimi önerilmiş ve sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nedenle biz de İngilizcesi "Chordal Polyphony" olan bu tanıma "uygusal çok seslilik", akor kelimesi yerine de "uygu" diyeceğiz.

Uygu yapıları müzik türüne, kültüre, ses sistemine göre değişmektedir. Üçlülülerin üst üste konularak kurulan üçlül uygulamadan başka tampere sistemin içinde çıkan bütün üçsesli yapılar uygulamaların bağlanışında çeşitli fonksiyonlar üstlenerek, ezginin altında bir aura yaratmasından kaynaklı olarak "işlevsel çok seslilik" ya da "fonksiyonel çok seslilik" tabirleri de kullanılmaktadır.

Uygusal çok seslilik uygulamalarında, uygu sesleri aynı anda tınlayan yapıların dışında ardarda tınlayan yapılar şeklinde de kullanılabilir. Bu durum için Türkçede "kırık uygu", batı dillerinde ise İtalyanca "arpeggio" terimi kullanılmaktadır.

4.1.2.8. Sentez çok seslilik

Bilindiği gibi müzik pratiği genellikle müzik teorilerinden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Üretilen pek çok eserde, yukarıda bahsedilen çok seslilik türleri, bir eserin ayrı bölümlerinde, veya aynı bölümünde aynı anda kullanılmaktadır. Örneğin dem ve ostinato ezgi ile kullanılabildiği gibi pek çok çok seslilik türünde bir veya birden çok partide görülebilmektedir.

4.1.3. Türkiye'de yerel çok seslilik ile ilgili yapılan çalışmalar

Türk Müziği'nde çok seslilik konusunu incelediğimizde konunun müzikal bir ifade biçiminden çok bir modernlik ölçüsü olarak algılandığını görmekteyiz. Tarih boyunca Batı müziği ile Türk müziği arasında etkileşimler sürekli olmuştur. Sağlam bu konuda aşağıdaki bilgileri vermektedir.

"Bu alışveriş zaman zaman zorunlu olabildiği gibi zaman zaman da bilinçli ve planlı bir değişimin gereği olarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilere göre Batı müziğinin Türk müziğinden etkilenmesi sadece müzikal öğeler içermekle yetken Türk müziğinde bu etkilenme kökten değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur." (Sağlam, A., 2001:18)

Tanzimatla beraber başlayan modernleşme hareketi Türk Müziği'ni de derinden etkilemiştir. 1828 yılında kurulan saray bandosu Guiseppe Donizetti yönetiminde çalışmalarına başlamıştır. Bundan sonra özellikle saray musikisi üzerine çok seslendirme ile ilgili çalışmalar olmuştur. (Sağlam, A., 2001)

Tüm dünyayı etkileyen milliyetçilik akımları Osmanlı Devleti'ni derinden etkilemiş ve içindeki unsurların bağımsızlığını ilan ederek ayrılmasına neden olmuştur. Buna tepki olarak gelişen Türkçülük akımı ise Cumhuriyet'i kuran kadroyu fikrîsel anlamda etkilemiştir. Ziya Gökalp, Türkçülük akımının önde gelen ideologlarından birisidir. Cumhuriyet sonrası modernleşme süreci ve halk müziğine etkilerini farklı kaynaklara başvurarak inceleyen Okan Murat Öztürk, Ziya Gökalp'ın Cumhuriyet sonrası milli musikin oluşumuna etkisini şu ifadelerle açıklamaktadır.

"Cumhuriyetin kurucu kadrosunu derinden etkileyen ideologlardan biri, kuşkusuz Ziya Gökalp'tir. *Türkçülüğün Esasları* (1923) adlı kitabında belirttiği şekliyle, "hars" ve "medeniyet" ayrımını önemsemektedir. Gökalp'e göre, Türk harsı ile Batı medeniyetinin "izdivacı" formülüyle, milli nitelikte bir Türk devletinin kurulması sağlanacaktır. Hatta Gökalp bir adım daha atarak, "milli musiki" için de, halk türkülerinin derlenmesi ve Batı tekniği içinde armonize edilmesiyle yaratılabileceği öngörüsünde bulunmuştur. Gökalp'in formülü, Mustafa Kemal'i derinden etkilemiş olmalıdır ki neredeyse aynı formülü, 1934 yılında, şöyle dile getirmiştir : "*Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır.*" Nitekim cumhuriyet kurulur kurulmaz, yeni devletin giriştiği öncelikli projelerden birini, halk müziğinin derlenmesi yoluyla "milli musikin yaratılması" ideali teşkil etmiştir" (Öztürk, O., 2002)

Bu ifadeden anlaşıldığı üzere, Cumhuriyet sonrası Çağdaş Türk Müziğini inşa etmek için ilk hedef, milli müzik olarak ifade edilen halk müziğinin derlenmesi yoluyla elde edilen müzik ürünlerinin çok seslendirilmesidir. Bu nedenle derleme çalışmaları hızla başlamıştır. 1925-1929 yılları arasında Yusuf Ziya Demircioğlu'nun müdürlüğü döneminde Darul Elhan tarafından dört derleme gezisi düzenlenmiştir. Bu gezilerde Yusuf Ziya Demircioğlu'nun yanında Rauf Yekta, Ferruh (Arsunar), Mahmut Ragıp (Gâzimiha), Ekrem (Besim), Dürri (Turan), Muhittin Sadık (Sadak) ve teknisyen Remzi Bey de görev almıştır (Tan, N. 2003). Bu çalışmalarda yapılan derlemelerde halk müziği makamsal müziğin bir kolu gibi düşünülmüş ve terminoloji olarak makamsal müzik terminolojisi kullanılmıştır (Öztürk, O., 2002).



Şekil 4.7...Bela Bartok Osmaniye, Toprakkale, Kumarlı Köyünde Yörük Çadırında. (Sipos 2009:20)

Derleme çalışmalarında Türk Müziğinin tek sesli olduğu fikri esas alınarak derlenen ezgiye eşlik eden teller ya da farklı enstrümanların farklı nüansları ayrı ayrı notalandırılmamıştır. Derleme çalışmalarında çokseslilik tespiti bir amaç olarak görülmemiştir. Bu anlayış çok yakın bir döneme kadar devam etmiştir. Örneğin açık bir şekilde paralel yürüşler gösteren karadeniz kemençesi ve bağlama çalgıları bile tek sesli olarak notalandırılmıştır.

1937 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan derleme çalışmalarında ise yurtdışından davet edilen iki ünlü müzik adamının etkisi vardır. Paul Hindemith

ve Bela Bartok Türkiye'ye davet edilmiştir (Şekil 4.7.). 1936 yılının sonunda Türkiye'ye gelen Bartok, Çukurova çevresinde yapmış olduğu araştırma sonrası, Seyhan'da Kır İsmail adlı kişiden derlediği ezginin çok sesli olduğunu belirtmiştir. (Özdemir, M.A. ,1999:24) Derlemelerde elde ettiği ezgileri "Küçük Asya'dan Türk Halk Musîkisi" kitabında yayımlamıştır.

Muzaffer Sarısözen, Türk sazlarının ilkel olduğu görüşüne cevaben Ulus Gazetesi Müdürlüğü'ne yazdığı mektupta sazlardaki çok sesliliğe şu ifadelerle dikkat çekmiştir.

"Eğer ilkelikten kastedilen şey tek seslilik ise, sayın yazarın burada da düştüğü yanlışlığı hemen düzeltmesi gerekir. Çünkü, bu sazlar en az üç seslidirler. Her hangi sanatçının söylediği bir türküyü iki ve daha ziyade sesle fakat eden bir müzik aletine ilkel denilemez. Şuracıkta bir noktayı da perçinlemek lazım geliyor:

Milli sazlarımızdan duyduğumuz bu çeşit çok sesliliğin armoni kaidelerine uyup uymaması, onun bu alandaki değerine noksanlık vermez. Esasen düne ait olan bu kaideleri bugünün genç ve daha ileri nesil kökünden söküp atmağa başlamıştır

Başka bir bakımdan: yukarda anlattığım çok seslilik içerisinde o kadar güzel örnekler var ki, bunar, kompozisyon alanında en önde yürüyen bestecilere bile Türk müziğinin yarınki modern şekli hakkında esaslı fikirler verecek kuvvettedirler. Bu gerçeği, bizim olan ve olmıyan bestecilerin, müzik bilginlerinin hiç birisi inkar etmez. O halde bu sazlara izafe edilmek istenilen ilkellik ve basitlik kelimeleri yerlerini bulamamıştır." (Url-4)

Muzaffer Sarısözen 1944 Tunceli/Pertek'te derlediği iki kişi tarafından paralel beşli yürüyüşle yürüyen iki ezginin icra edildiği örneği (EK B-1) "İki Sesli Halk Müziği" makalesinde şu şekilde aktarmaktadır.

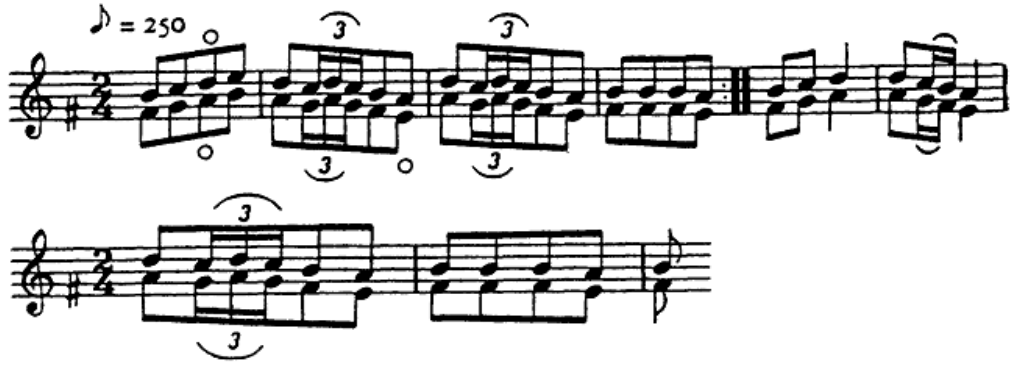
"Pertek ilçesinin Ulupınar Köyünden 1319 doğumlu Süleyman Kaya ile Hozat'ın Yaldızağaç Köyünden 1317 doğumlu İsmail Oğuz'dan 1944'te plağa alınan bu türkünün, kolay anlaşılabilmesi için, saz kısmını bir tarafa bırakarak sadece vokal halinde kulağa gelen seslerini notaya aldık.

Bir bağlama ve bir kemane ile söylenirken tespit ettiğimiz "Gül" türküsünde paralel kent şeklinde yürüyen iki seslilik vardır. Notasında görülen kentlerden başka birkaç aralık da, sanatkarların bu türküyü küçük aralıklarla söylemiş olmalarından doğmaktadır."

Yirmi yıla yakın bir zaman üzerinde durduğumuz Türk halk sazlarında çok seslilik, konusunun telli saz çeşitlerinden bağlamalardaki şeklini Milli Eğitim Bakanlığı'na yayımlanan "Güzel Sanatlar" dergisinde genişçe bir yazı ile tespit etmiştik(1). O yazıda, Türk bağlamalarında gördüğümüz çok seslilik şeklinin çoğunlukla paralel beşlilerden kurulmuş olduğu sonucuna varılmıştı." (Sarısözen, M. 1946)

Burada görüldüğü üzere Türk bağlamalarında çok seslilik konusu Cumhuriyetin ilk yıllarından beri üzerinde durulmuş bir konudur. Ancak bu durumun paralel beşli yürüyüşlerin ağırlıkta olduğu bir seslendirme biçimi olduğu düşüncesi hakimdir.

Laurence Picken (1953), "Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor" makalesinde Türk Halk Müziğinde özellikle dörtlü ve beşlilerin paralel yürüyüşlerine dayanan çok sesli ifadeler bulunduğunu ifade etmiştir. Karadeniz kemençesi, bağlama, argun ve kavalda bulunan paralelizme dayalı çoksesli ifadeleri tespit etmiştir (Şekil 4.8.). Ancak Teke bölgesindeki geniş çok sesli kullanıma yer vermemiştir. Picken'in (1975) "Folk Musical instruments of Turkey" isimli kapsamlı kitabında da eşlik sesleri ve ezgiler şeklinde yazdığı notalar mevcuttur.



Şekil 4.8..Laurence Picken'a ait kemençe notası (Picken,1953)

Çok seslilikle ilgili bu ve benzeri örnekleri arttırmak mümkündür. Çalışmalarda dikkatimizi çeken ortak nokta tespit edilen çok sesliliğin halk çalgılarındaki paralel yürüyüşler ve dem olgusundan ibaret olmasıdır. Teke yöresi Yörük Türkmen Müziği Anadolu'da var olan halk müzikleri içinde çok seslilik bakımından en belirgin özelliğe sahip olmasına rağmen yapılan çalışmalarda gerektiği yeri bulamamıştır. Teke bölgesi ile ilgili bu konuda sınırlı sayıda araştırma vardır.

Can Karahan (2004) "Ege Bölgesi Halk Müziğinde Çok Seslilik" isimli makalesinde Ferruh Arsunar tarafından yazılan bağlama notalarındaki paralel yürüyüşü ve zurnalardaki dem verme geleneğini ifade eden notalara yer vermiştir. Ancak bu çalışmada da konunun direk muhatabı olan Yörük Türkmen Müziği içerisindeki çok seslilik işlenmemiştir.

Savaş Ekici (2006), "Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu" isimli kitabında üçtelli bağlamada çok sesli ifadeler bulunduğunu belirtmiş, çok sesli notalara yer vermiştir.

Erol Parlak (2001) "Türkiye'de El ile Bağlama Çalma Geleneği" isimli tez çalışmasında Teke yöresi Yörük-Türkmen Müziğinin pedal ve paralelizmin ötesinde çok sesli ifadeler barındırdığını belirtmiş; farklı düzen ve dizilerdeki eserlerin uygu yürüyüşlerine de yer vermiştir. Erol Parlak yöredeki çok seslilik algısının ne boyutta olduğunu şu şekilde ifade etmiştir

"Görüldüğü üzere bu yöre müziği, Doğu ekolü el ile bağlama çalma tarzının aksine, belki de yüzyıllar öncesinden temel nitelikteki beşli eşiği ve pedal tutma uygulamasını aşmış, fonksiyonel denilebilecek bir armoni anlayışını oluşturmuştur. Kanımızca hiçbir yerde görülmeyen çeşitli armonik unsurları da yakalamayı başarmıştır. Ancak, günümüz müzikçilerine fikir verebilecek bu önemli birikim tezeneye geçilmesi sonucu terkedilmiş ve sonraları, müziğimizin tek sesli olduğu ve çok seslendirilmesi gerektiği anlayışın doğmasına neden olmuştur."

Erol Parlak'ın çalışmasında Teke yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde çok seslilik konusu ile ilgili Anadolu geleneksel müziğinin armonik yapısı ve çok seslendirilmesi ile ilgili çalışmalar yapan Sarper Özsan'ın görüşlerini biz de konumuzla direk ilgili olduğu için veriyoruz.

"Anadolu Halkı Özellikle Teke yöresi belli bir çokseslilik sürecine çoktan girmiştir. Yani halkımızın kulağı aslında çok sesliliğe yatkındır...Çokseslilik kendi müziğimizin yapısından yola çıkarak onun bünyesine en uygun şekil araştırılarak gerçekleştirilmelidir." (Parlak, E. 2000:156)

4.2. Teke Bölgesi Yörük Türkmen Müziğinde Yerel Çok Seslilik Özellikleri

Çalışmamıza başlarken Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği repertuarı oldukça ayrıntılı şekilde dinlenmiş ve çok seslilik öğeleri taranmıştır. Repertuar tararken ve kaynaklardan edindiğimiz en önemli sonuç Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde toplu seslendirmenin yaygın olmadığı idi.

Dünyada diğer pastoral yaşam tarzını benimseyen topluluklarda da toplu icranın olmadığını aktaran Ergun, Yörüklerde toplu seslendirme geleneğinin olmamasını, pastoral yaşam biçimine bağlamaktadır.

"Dünya üzerinde pastoral yaşam sergileyen başka toplumlarda da bireysel müzik yapmanın önemli bir yeri vardır. Kuzey Amerika Düzkafa Yerlileri'nde de bireysel müzik yapma ön plandadır. Ancak toplu katılım gerektiren dans etkinliklerinde birlikte olma söz

konusudur.(Merriam 1967:25-27). Yine Kuzey Hindistan'da Ahir kastının çobanlık yapan erkeklerin seslendirdiği *khari braha* da bireysel bir türdür. Çoban yalnız başına köyden uzakta olduğu sırada sürüyü güderken gerçekleştirilir. Bunun dışında çoban köye döndüğünde arkadaşları için de *khari biraha* seslendirebilir (Henry 1988:150). Dolayısıyla Yörüklerde ve diğer örneklerde görüldüğü gibi göçebe ve yarı göçebe olarak hayvancılıkla uğraşan toplumlarda çobanlığa dayalı olarak gelişen müzik ediniminin bireysellik gösterdiği söylenebilir." (Ergun, 2004:4)

Yörüklerde de müzik icracılarının çoğu çobanlardır ve çobanlar sürüyle birlikte yalnızdır. Bu da çobanların icra ettiği müziğin bireysel olması sonucunu doğurmaktadır. Teke Yöresi Yörük Türkmen Müziği'nde kaval sipsi ve düdüğün yanı sıra kabak kemane ve üçtelli gibi çalgılar da kullanıldığını belirten Ergun; bu çalgılarla ilgili şu tespiti yapmıştır.

"Ancak adı geçen çalgıların birlikte çalınması söz konusu değildir. Bu çalgılar genellikle tek başına seslendirme yapar. Ayrıca bu ezgi çalgılarına vurmali bir çalgı ile eşlik edilmesi olası değildir. İki ezgi çalgısının bir arada kullanılması ise oldukça ender görülür.

Bununla birlikte çalgı eşliğinde türkü söylendiği olur. Kaval eşliğinde türkü söyleme özellikle göçebe ve yarı göçebe yaşamda görülen bir seslendirme biçimidir. Ancak diğer seslendirmelerde olduğu gibi burada da vurmali çalgı eşliği söz konusu değildir. Kaval eşliğinde söylenen bu türkülerin konuları göç nedeniyle ağırlık kazanan gurbet ve ayrılık üzerinedir." (Ergun, 2004:21).

Bu duruma istisna oluşturacak toplu icra durumunun nadiren de olsa gerçekleştiğini öyleyebiliriz. Özellikle yerleşik hayata geçtikten sonra "yarenlik" müessesesi çerçevesinde toplu seslendirme yapılmaktadır. Ancak bu toplu seslendirme örneklerinde elde ettiğimiz çok seslilik örnekleri oldukça sınırlıdır. Toplu icrada kullanılan akort ve perde olarak uygunluğu sağlıklı bir çok seslilik için vazgeçilmez unsurlardır. Ayrıca, toplu çok seslendirme grup içinde bir liderlik ve icrayla ilgili yönlendirme gerektirmektedir. Yörükler özgür yapılarından dolayı böyle bir sistematüğün içine girememiş olabilir. Bu konuyla ilgili Ramazan Kıvrak'ın şu tespiti de dikkate değerdir.

"Yörüklerin bakmayın toplu olarak hareket etmediklerine; Yörükler, kendi işlerinde bile özgür olmak isterler. Dünyayla tek başlarına mücadele edeceklerini bilirler, dağa çıktı mı, her taraf kendisinin sanır. Kimse işlerine karışmasın isterler, özgürlüklerine kimse dokunmasın." (Kıvrak, R. 2008b:196)

Kanımızca, Teke yöresi Yörük Türkmen müziğinde bulunan çok seslilik bu nedenlerden dolayı toplu çok seslendirmeye aktarılamamış, çalgıların içinde

kalmıştır. Bunun diğer nedenleri, çalgılar arasında standart bir sistemin olmamasından kaynaklı yaşanan akort problemi ve yörüklerin bir araya gelişlerinde müziği irticalen icra edilmesidir.

Teke Yöresi Yörük Türkmen müziğinde oluşan çok seslilik türlerini tekil icrada çok seslilik ve toplu icrada çok seslilik olarak iki gruba ayırdık.

4.2.1. Tekil icrada çok seslilik özellikleri

Teke Yöresi Yörük Türkmen müziğinde tekil icra şeklinde yapılan çok seslilik, tespitlerimize göre ağırlıklı olarak birden fazla teli olan elle mızrapla ya da yayla çalınan telli çalgılarda gerçekleşmektedir. En yaygın çok seslilik görülen çalgıları ayrı bölümler halinde inceleyeceğiz.

4.2.1.1. Bağlama ailesinde çok seslilik özellikleri

Bağlama ailesi yörenin en temel sazları başında gelmektedir. Erol Parlak, bölgede kullanılan sazlardan küçük boylu olan ve elle çalınan iki telli ve üç telli bağlamaların yöre müziğinin asıl sazları olduğunu şu ifadelerle aktarmıştır.

"Konar-göçer yaşantı içerisinde şekillenmiş bu yöre sazları iki ve üçtelli sazlar olup, genellikle küçük yapıdadırlar. Hareketli yaşam gereği pratikçe yapılmış bu küçük boyutlu sazlar, boylarının aksine zengin Yörük kültürünün ve Yörük insanının hayal dünyasının bütün inceliklerini bünyesinde taşımaktadırlar. El ile çalınan bu sazlar, bölge Yörüklerinin kökü çok eskilere dayanan asıl sazlarıdır. Büyük boy sazlar ve tezene kavramı Yörük yaşantısına yakın zaman önce girmiştir." (Parlak,E. 2000:114)

İkitelli bağlama

İkitelli bağlama yörede sıklıkla görülür (Şekil 4.9). Koruk, Teke Yöresi telli çalgıları üzerine yaptığı araştırmasında verdiği haritaya göre (EK A1) ikitelli bağlama daha çok Teke Bölgesi'nin batısında kullanılmaktadır.



Şekil 4. 9 İkitelli Bağlama

Gazimihâl ikitelli bağlama için aşağıdaki bilgileri vermektedir.

"İkitelli veya ikitelli saz Anadolu'nun pek eski bir saz çeşidi olması ve herhalde ikitelli kopuz hatırası olduğu için adını birleşik yazmak doğrudur. Bu saz imparatorlukta Mısır ve Yunanistan'da da çok yayıldığı için bazı şarkiyatçılar esasen birleşik yazmışlardır. Yunanlılar kitelis şekline sokmuşlardı. XVI. Yüzyıl başları Rumelisinin ünlü halk şairi Kaygusuz Abdal, saz ve ahenklere ayırdığı müessir manzumesinde onu şöyle anar :

Otuz kopuz, kırk çeşte, elli ikliği rebab
Hub çalınsun odada ikitelli saz ile.

İstanbul'da ikitelli bazan çiftetelli oyun adıyla anlamda eş olarak kullanılmıştı. (Herhalde oyunda çaldığı için). İstanbul'da Bakırköy'e bağlı bir kentin adı hala İkitelli köyüdür.¹ (Gazimihâl 1975:123)

Parlak'a (2000) göre ikitelli, adını tel sırası sayısından dolayı Asya-Anadolu ortak adlandırma geleneğinden almaktadır.

Koruk, ikitelli ile ilgili bazı teknik bilgileri şu şekilde özetlemiştir

" "İkitelli", yörede, 60 cm ile 70 cm arasında değişen boyutlardadır. Tekne genellikle dut ağacından armudi tip, oval tip ve balta tip olarak yapılmaktadır. Bazı ikitellilerin sap ve teknesinin, yekpare olarak yapıldığı da görülmektedir. Sap kısmı ayrı yapıldığında, yöredeki çam ve diğer ağaçlar, göğüs kısmında ise çam ağacı kullanılır. Perde sayısı genellikle dokuz ile oniki perde arasında değişir. Perde bağları, misinin dışında metal tel kullanılarak da bağlanır ve düğüm yerinin çalınırken eli rahatsız etmemesi için özel bir bağlama şekli kullanılır. Sapın yan taraflarında açılan oluk veya çentikler, metal perdeler bağlandıktan sonra sıkıştırılmak için açılır." (Koruk, Ç. 2009)

İkitelli sazlara ses yüksekliği ihtiyacından kaynaklı olarak ikişer gruptan toplam dört tel takılmaktadır. Bu durumdan kaynaklı bazı yörelerde saza "dörtetelli" ismi verilse de yaygın adı ikitellidir. Yörede saz için "İkitelli Cura" veya "Kozagaç Curası" gibi adlandırmalar olsa da bunların büyük boy sazlar yörede yaygınlaştıktan sonra yanlış kullanımla yaygınlaşan isimler olduğu tahmin edilmektedir Çünkü bilindiği üzere cura başka bir sazın ufağına verilen isimdir. İkitelli sazlar ise tek bir boydur ve bu nedenle ismini "ikitelli" veya "ikitelli bağlama" olarak kullanmak doğru olacaktır (Parlak E., 2000).

İkitellinin önde gelen icracıları arasında Ömer Ali İnce, Nuri Özyurt, Şakir Özyurt, Kerim Özyurt, Habip Özyurt, Yusuf Gök, Kerim Erdem, Faik İnce, Sabri Özdemir'i sayabiliriz (Koruk Ç., 2006:130).

Teke Yöresi ikitelli sazında mevcut olan perde dizilimi şu şekildedir: (Şekil 4.10)



Şekil 4.10 İkitelli Bağlamanın Perde Dizilimi

"Dikkat edildiği taktirde bu sazlarda "Re diyez, Sol diyez" perdeleri bulunmamakta ve sap uygun olmasına karşın perdeler bir oktavda son bulmaktadır. Yöresel müzik kültüründe şekillenen bu anlayış, Anadolu'nun el ile çalınan diğer sazlarında olduğu gibi Asya sazlarında da vardır." (Parlak,E. 2000:119)

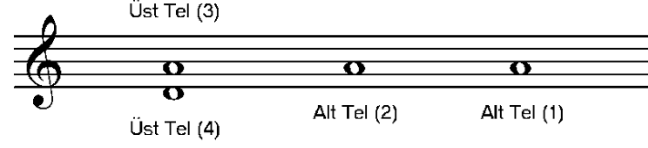
İkitellide kullanılan akort sistemlerinden en yaygını Alt tellerin "La" sesine üsttellerden birinin "Re" birinin "La" sesine akortlandığı "(La,La)+(Re,La)" şeklindeki akort sistemidir. (Parlak,E. 2000:12) (Şekil 4.11). Bunun yanısıra özellikle rastlanan bir uygulama da "Boğaz Havası" diye adlandırılan ezgiler çalınacağı zaman, çalgının üst tellerinden birinin ortada kendisi için önceden açılmış gedikler yardımıyla ortaya alınmasıdır. Aşağıdan yukarıya "re-sol-la" seslerine akort edilen çalgı böylece üç sıralı bir yapıya dönüşmektedir. Bu akort yörede "Avşar Düzeni" ve "Bağlama Düzeni" adıyla bilinen bizim de "Bağlama Düzeni" diye bildiğimiz yaygın olan düzendir.

İkitellide yapılan bu uygulamalar ikitelli bağlamadan üçtelli bağlamaya nasıl geçilmiş olabileceği hususunda önemli ipuçlarıdır. (Parlak,E. 2000:137)

Görüldüğü üzere bu bilgiler bize yörede ikitellinin üçtelli yapıya dönüşüm sürecinin devam etmekte olduğunu, üçtelli bağlamaların yaygın olmasına rağmen ikitellinin de severek çalınmaya devam ettiğini göstermektedir.

İkitelli sazların üst tellerinden pes olarak akortlanan telin akordu piyanoya göre Si ve Re arasındadır (Koruk Ç., 2006:126). İcracılar akordu kulaktan tellerin gerginliğine göre ortalama bir şekilde yaparlar. İkitelli sazların akortları büyük boy sazlarla çalınmak için uygun değildir. Yörede son yıllarda gelişen beraber çalma doğrultusunda bazı yapımcılar ikitelli ve üçtelli sazların boyunu kısaltmışlar ve curalarını yapmışlardır. Bu sazlar beraber çalım için uygun olmasına rağmen sazın kendi iç dinamiğinde varolan tınlamanın kısılması ve güçsüzleşmesi sonucu çok sesli icra için yeterli görülmemektedir. (Ekinci A. 2010)

İkitelli bağlamalar yörenin diğer sazlarıyla akort bakımından uygundur. Bu da yöreye sonradan giren büyük boy sazların yöre müziğinin yapısını değiştirme hususunda etkili olduğu fikrimizi kanıtlar nitelikdedir.

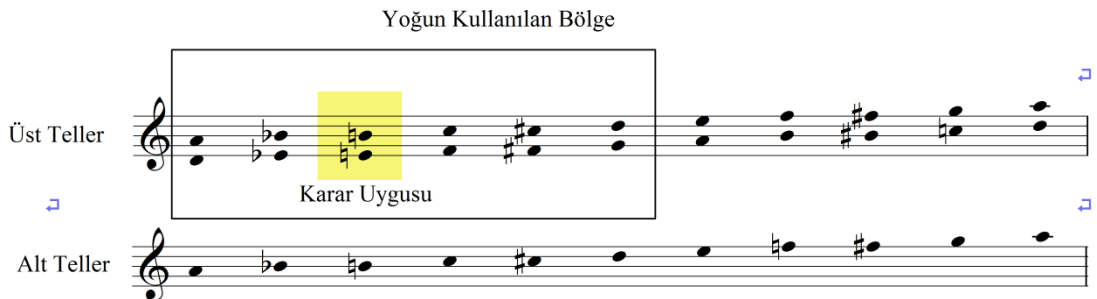


Şekil 4.11 İkitelli bağlamada yaygın olarak kullanılan akort biçimi

İkitelli bağlama yörede elle ya da mızrapla çalınmasına karşın, mızraplı çalımın sazın teknik kullanımına sonradan yerleştiği düşünülmektedir. Koruk ikitelli sazının temelde üç anlayış doğrultusunda çalındığını belirtmektedir.

" 'İkitelli', çalım düzeni olarak yörede üç şekilde kullanılır. Bu çalım şekillerinin ilki, üst telin ikinci perdesinin karar sesi kabul edilerek çalınmasıdır. Bu çalınma düzeninde, tezene bütün tellere aynı anda vurulmaz, alt ve üst teller ayrı ayrı tınlatılarak çalınır ve üst iki telin seslerinin "La" – "Re" olmasından dolayı, üst telde çalınan sesler iki sesli olarak tınlar." (Koruk Ç., 2009:48)

Bu anlayış Şekil 4.12'de verilen yapıları ortaya çıkarmaktadır. Tellere aynı anda vurulmadığı için üç sesli yapılar ortaya çıkmaz. Bu çalım tekniğiyle oluşan yapılara baktığımızda pes Re'den La'ya kadar olan seslerin sıkı bir paralelizm (tondan bağımsız paralelizm) gösterdiği, La'dan sonra ince La'ya kadar yer alan seslerin ise tek sesli bir yapı gösterdiğini görmekteyiz. Bu çalım düzeninde karar Mi'dir ve Si sesi ile beraber tınlar. Mi sesi karar alınan bu çalım tekniğinde ortaya çıkan sesler aşağıdaki şekilde verilmiştir. Ezgi genellikle alt tellerde icra edilmektedir. Ezginin üst tellerde yoğun olarak icra edildiği bölge ilk beş perdedir (Şekil 4.12).



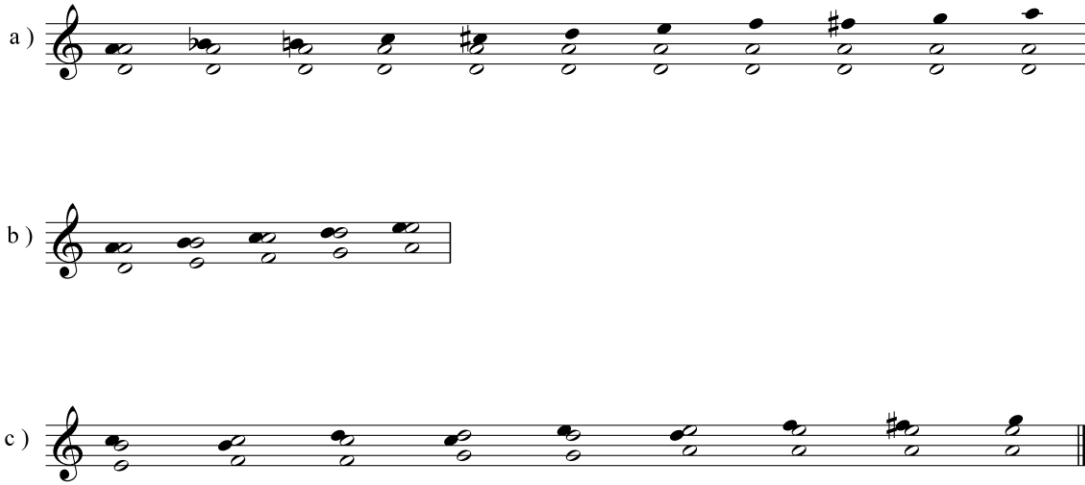
Şekil 4.12 İkitelli Bağlamada "La,La"+"La,Re" Akordunda Perdelerden Elde Edilen Verdiği Sesler

Bu çalım düzeninde Kerim Erdem tarafından çalınan boğaz havasının notası EK B-2'de verilmiştir. Nota incelendiğinde ortaya çıkan paralelizm örnekleri net bir biçimde görülebilir.

İkitelli bağlamada ikinci çalım düzeni Koruk tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

"İkinci çalım düzeninde, alt telin açık hali karar sesi kabul edilerek çalınır ve tezene bütün tellere aynı anda vurulur. Tezenenin tellere aynı anda vurması, ses perdelerine göre değişiklik göstererek bazen iki, bazen üç sesin tınlamasına neden olur." (Koruk Ç., 2009:49)

Bu çalım şeklinde ezgi alt telde yürümektedir. Üstteller ise başparmağın kullanımıyla veya boş olarak kullanılarak ezgiye eşlik eder. Kararda "La" alt beşlisi "Re" sesi ile beraber tınlar. Şekil 4.13'de ana sese göre çıkan çok sesli yapılar şu şekilde belirtilmiştir.



Şekil 4.13 İkitelli Bağlamada "İkinci Çalım Düzeni"nde Ortaya Çıkan Yapılar

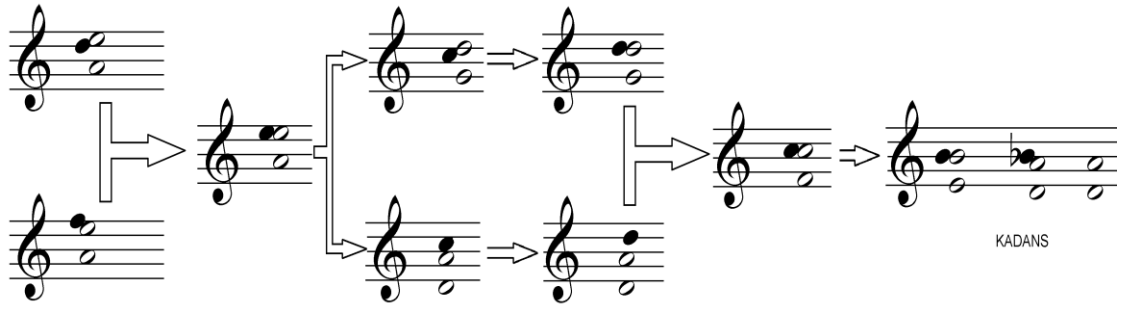
Burada görüldüğü üzere oluşan uygu yapıları üç tiptir.

1 - Üst telin boş bırakılmasıyla oluşan karar (la) ve alt beşlisinin (re) alt teldeki sesle birlikte barındıran yapılar. (Şekil 4.13-a).

2 - Alt telde basılan sesin bulunduğu perdede üst telde başparmak kullanımıyla ortaya çıkan iki sesli yapılar (Şekil 4.13-b).

3 - Alt telde basılan sesin bulunduğu perdenin ilerisinde ya da gerisindeki bir perdeye baş parmak aracılığı ile basılarak oluşan yapılar (Şekil 4.13-c). Bu yapılar aralık olarak 1. 4. ve 5. derecelerin oluşturduğu uygular ile 1. 5. ve 6. derecelerin oluşturduğu uygulardır.

Bu çalım tekniğinde sıklıkla görülen uygulama başparmağın üst telde kullanımıdır. Böylece oluşturulan eşlik sesleri ezginin inici hareketi ile beraber paralel beşli yürüyüşü yaparak hareket etmektedir. EK B-3'de notasını verdiğimiz Kerim Erdem'in ikitelli bağlama ile icra ettiği gurbet havasında görülen uygu yürüyüşü şunlardır. (Şekil 4.14)



Şekil 4.14 Gurbet Havası Uygu Yürüyüşü Şeması

Bu yapılar bu çalım düzeninde çalınan çoğu eser için de geçerlidir. Ayrıca yaygın olan uygulama, eserin giriş kısmında eşlik sesi olarak boş telleri kullanıp gelişme bölümünde eşliklerin kullanılmasıdır. Eserlerin kadansı genelde ezginin kromatik şekilde pesleşerek karar sesine yürümesiyle şekillenir. Bazı durumlarda ezgi, büyük ikili yürüyüşü ile de karar sesine ulaşılabilir. Bütün tellere vurularak çalınan bu teknikte zaman zaman alt telde beşinci perde olan re perdesi asma karar olarak kullanılmaktadır

Koruk ikitellide kullanılan "üçüncü çalım şekli"ni şu şekilde tanımlamaktadır.

"Üçüncü çalım şekli ise üçüncü telin ortaya çekilerek ortadaki telin ikinci perdesinin karar sesi kabul edildiği çalım şeklidir ve bu çalım şekli, yöredeki "Üçtelliler" in çalım şekli olup akordu "Avşar Düzeni" denilen akorttur. Bu çalım şeklinde, tezene kullanılmaz ve bazen el ile sap üzerinde tellere parmakla vurulup çekilerek, bazen de göğüs üzerinde teller, yörede tokatlama ve fiske vurma olarak adlandırılan, el hareketleriyle çalınır." (Koruk Ç., 2009:49)

Üçüncü çalım şekli ile birlikte saz üç tek telin ayrı ayrı akortlandığı bir çalgıya dönüşür. Bu çalım şekli üçtelli bağlamanın çalım şekli ile birebir aynıdır.

Üçtelli bağlama

Üçtelli Bağlama çalınış tekniği, ezgi yapısı ve orjinalitesiyle yöre müziğinin en önemli sazı adeta sembolü haline gelmiştir. Yörenin tamamında yaygınlık göstermektedir. İsmi ikitellide olduğu gibi Asya-Anadolu ortak adlandırma geleneği doğrultusunda tel sayısından almıştır.(bkz. Şekil 4.15)

Koruk üçtellinin yapısı ile ilgili bazı teknik bilgileri şu şekilde vermiştir.

" "Üçtelli", yörede, 60 cm ile 90 cm arasında değişen boyutlardadır. Tekne genellikle dut ağacından armudi tip, oval tip ve balta tip olarak yapılmaktadır. Bazı "Üçtelli"lerin sap ve teknesinin, yekpare yapıldığı da görülmektedir. Genellikle sap ve göğüs kısmı, bombeli bir yapıya sahiptir. Sap kısmı ayrı yapıldığında yöredeki çam, meşe ve diğer ağaçlar, göğüs kısmında ise çam ağacı kullanılır. Bazı "Üçtelli"lerin göğüs kısmına, ses şiddetini artırmak için iki veya üç delik açılır. Perde sayısı, genellikle yedi ile oniki arasında değişir. Perde bağları, misininin dışında metal tel kullanılarak da bağlanır ve düğüm yerinin çalınırken eli rahatsız etmemesi için özel bir bağlama şekli kullanılır. Sapın yan taraflarında açılan oluk veya çentikler, metal perdeler bağlandıktan sonra sıkıştırılmak için açılır.....Tel kalınlıkları, 0.15 mm ile 0,30 mm arasında değişen ölçülerdedir."(Koruk Ç., 2009:49)



Şekil 4.15 Üçtelli Bağlama (Koruk Ç., 2009:152)

Üçtelli bağlamalarda, ikitellilerin aksine her sırada tek tel kullanılmaktadır. Parlak'a göre bu durum üçtelli bağlamaların çalınış tekniğinden kaynaklanmaktadır⁷. Üçtelli bağlamalarda ağırlıklı olarak el tekniği kullanılmasına rağmen, ikitelliye göre çok daha fazla sayıda teknik kullanılmaktadır.

Yörede, tıpkı ikitellide olduğu gibi sazın küçüklüğünden kaynaklı "üçtelli cura" ve çalım tekniğinden kaynaklı "parmak curası" gibi isimler kullanılsa da bunun büyük boy sazların yöre müziğine girişinden sonra gerçekleşen yanlış bir kullanım olduğu görüşü hakimdir. (Parlak,E. 2000:117) (Ayrıca bkz.(Koruk Ç., 2009:53)).

Ancak yine de şehirli müzik adamlarının cura ismini kullanmasıyla beraber bu isimler yaygınlaşmıştır.Yörenin en önemli icracılarından Ramazan Güngör (Doğum 1924 - Ölüm 2004) saz için "üçtelli kopuz" adını kullanmış olsa da yörede diğer icracıların ve yapımcıların bu terimi bilmemesi nedeniyle sıklıkla şehir müzisyenleri ile biraraya gelen Ramazan Güngör'ün onlardan öğrendiği bu terimi kişisel olarak kullandığı kanısı yaygındır. (Parlak,E. 2000:53)

Üçtelli bağlama çalım tekniği açısından oldukça zengindir. Bu tekniklerin kullanımı sonucu farklı eşlik türleri ve dokular üretilmektedir. Yörede elle çalım için özel bir isim kullanılmamaktadır (Parlak,E. 2000:113). (Ayrıca bkz.(Koruk Ç., 2009:53))

Parlak'a göre bunun temel nedeni, sazı bir aracı olmadan elle çalmanın sazın asıl tekniği olması ve büyük boy sazlar ile tezene kavramının müzik pratiğine çok geç girmesidir.

Anadolu'da elle çalma geleneği teknikleri Erol Parlak tarafından bütün tellere vurma tekniği, tel çekme tekniği ve parmak vurma tekniği olarak üç ayrı grupta sınıflandırılmıştır. Üçtelli bağlama bütün bu tekniklerin uygulandığı bir sazdır. Ancak özellikle yörede *döğme* ve *çarpma* gibi isimlerle de anılan parmak vurma tekniği, Anadolu'da üçtelli bağlamaya özgüdür.

Parmak vurma tekniği, geleneksel olarak sazın sapı üzerinde sağ elin işaret ve de orta parmaklarının boş tele göre beşinci derecede yer alan perdesine basmak ve de çekmek suretiyle ses çıkarılmasına dayanır (Şekil 4.16). Sağ elin pozisyonu daima sabittir. Çekilen tel boş olabileceği gibi sol elin herhangi bir parmağı da bu tel üzerinde yer alabilir. Ayrıca diğer tekniklerde olduğu gibi sol el çarpma ve çekmeleri de bu teknik de kullanılmaktadır. "Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama

⁷ Üçtelli bağlamada sık uygulanan tel gerdirme tekniğinin uygulanabilmesi için tek tel uygundur.

çalma geleneği içerisinde yer alan ve dünyada yalnızca Anadolu'nun Teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait bir ses çıkarma tekniğidir" (Parlak,E. 2000:175)

Son yıllarda büyük boy sazlara aktarılarak diğer elle çalma teknikleri ile beraber büyük boy bağlamanın ana tekniklerinden biri haline gelmiştir. Teknik büyük boy bağlamaya aktarılırken her perde ve her parmak tekniğe dahil edilmiştir.

Bütün tellere vurarak çalma Anadolu'da yaygın olan elle çalma tekniği olmasının yanında geniş kullanımı üçtelli bağlamada görülmektedir. Çok eski bir teknik olan bu teknik bugün mızraplı sazlarda da kısmen sürdürülmektedir. (Parlak,E. 2000:160-161)



Şekil 4.16: Parmak Vurma Tekniği (Ekinci, A. 2010:111)

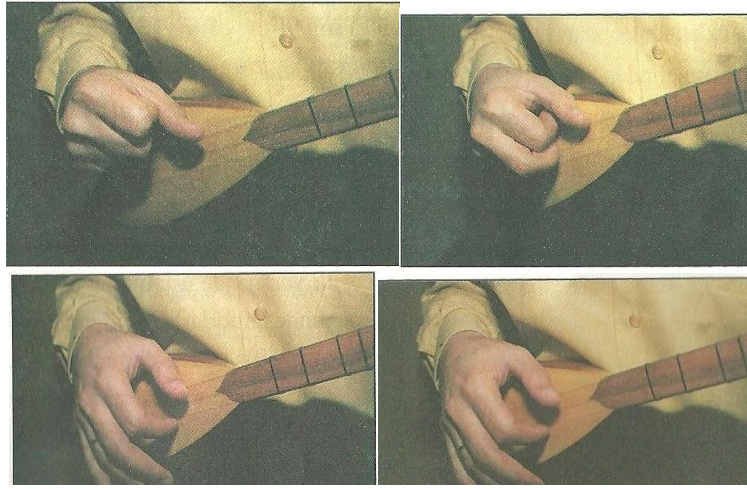
Bütün tellere vurma tekniğinde sağ elin aşağı ve yukarı farklı parmak varyasyonları ile geniş kullanımı sonucu çok değişik ritmik yapılar meydana gelebilmektedir. Özellikle üçtelliye özgü olarak yüzük, orta ve işaret parmağının sırayla yukarı çekilmesi sonucu oluşan bu ifade Teke Yörük Türkmen müziğinin karakteristik bir ifadesi haline gelmiştir. Büyük boy sazlarda mızrapla uygulanan ve şehir müzisyenleri tarafından "zeybek tezenesi" ya da "zeybek tavrı" diye ifade edilen bu kalıp el ile çalmadaki bu teknikten geçmiş olduğu tahmin edilmektedir (bkz. Şekil 4.17)



Şekil 4.17: Yüzük, Orta ve İşaret Parmaklarının Sırasıyla Yukarı Çekilmesi
(Parlak, E. 2000:163)

"İlgili parmakların bükülmek süretiyle uygulandığı bu vuruş, Teke yöresinde adeta bir kalıp haline dönüşmüştür. Genellikle aşağıdan yukarıya parmaklar hızla peşpeşe vurulur. Ancak ezgiye göre parmak hareketlerinin yavaş ve tek tek uygulandığı da görülmektedir"

Üçtelliye özgü olan diğer bir teknik de özellikle zeybek icrasında karşımıza çıkmaktadır. Çalarken sazın göğsüne vurularak sazın gövdesini ritm sazı niteliğinde ikinci bir çalgı gibi kullanılmasına yol açan bu teknik yörede "fiske" "fiska" "tıska" "tokatlama" ismiyle anılmaktadır.(bkz. Şekil 4.18)



Şekil 4.18: Tokatlama (Tıska) Tekniği (Parlak,E. 2000:163)

Parlak'a göre bu ifade zeybek oynarken aynı anda ayağını yere vurarak ses çıkaran birden fazla kişiyi tasvir etmektedir. (Parlak,E. 2000:164)

Bu özgün vuruşların yanısıra üçtelli yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı tek parmak ile yapılan tekli ve iki parmakla yapılan ikileme vuruşları yaygınlık göstermektedir

Üçtellide tel çekme tekniğinin tipik uygulanma bölgesi orta eşğin hemen yanındır. (bkz. Şekil 4.19) Saz sağ elle sıkıca tutulur ve tele bastırılarak sert karakterde bir tını elde edilir.

Üçtelli bağlama çalımında yukarıda bahsi geçen tekniklerin uygulanması sonucunda çeşitli çok sesli yapılar oluşmaktadır. Ancak özellikle üçtellide bütün tellere vurularak çalma tekniğinde ortaya çıkan üçsesli ve ikisesli yapıların verdiği izlenim rastgele ve spontane bir uygu yürüyüşünün ötesinde sistemli bir yapı ortaya çıkarmakta ve farklı doku türleri oluşturmaktadır



Şekil 4.19: Tel Çekme Tekniği'nin Tutuş Pozisyonu

Erol Parlak Doğu bölgesi el ile çalma geleneğinde olmayan bu sistemli yapının Teke Bölgesinde oluşumunu yörenin müzikal kültüründe müziğin ona eşlik eden sözlerden daha önde olmasına bağlamaktadır.

"Doğu bölgesi ekolü, beşli eşliği ve pedal tutma anlayışından öteye gidememiştir. Kanımızca bunun en önemli nedeni; ezginin sözleri yalın bir şekilde iletmeye yarayan araç durumunda olması ve geliştirilmesinin düşünülmemesidir. Oysa, Teke bölgesi Yörüklerinde durum daha farklıdır. Çok güçlü ve özlü sözlerin görülmediği bu kültürde, ezgi genellikle kendi başına, sözlerden bağımsız, hatta sözleri kendine uymaya zorlayan bir yapıdadır. Bu nedenlerle, Teke bölgesi Yörük ezgilerinde beşli eşliği ve pedal tutmanın ötesinde temel bir fonksiyonel armoni anlayışı gelişmiştir." (Parlak,E. 2000:154)

Tellerden birinde "Ana Ezgi" yürümekte iken diğer tellerde eşlik sesleri sağ elin ritmine göre ezgiye eşlik etmektedir. Ana ezgi her üçtelde de olabilmektedir. Özellikle tellerin arasında ezgi geçişleri ve müzikal yapının içinde rol değişimlerine rastlanmaktadır. Üçtelli de gerçekleşen çok seslilikte, "dem", "paralelizm" sıklıkla görülen çok seslendirme unsurlarıdır. Bunun dışında "uygusal çok seslilik" olarak tanımlayabileceğimiz çok fazla sayıda örnek de bulunmaktadır. Çeşitli ezgilerin farklı ustalar tarafından aynı eşliklerle çalınması kullanılan çok seslilik ifadelerinin kişisel değil yöreye has ifadeler olduğunu göstermiş ve çok sesli çalmanın yörede bilinçli yapılan, yaygın ve karakteristik olduğu tespit edilmiştir.

Teke yöresi Yörük Türkmen müziği için müziği canlandıran, heyecan katan, tatlandıran bu eşlikler bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu bakımdan Birol Yıldırım'ın şu tespiti oldukça ilginçtir.

"Yas esnasında üç telli curanın iki teli çıkartılarak tek bir tel bırakılır ve bir telli cura ile ölen insanın başucunda doğaçlama olarak ağıt yakılmaktadır. Bu yakılan ağıtların Gurbet Havaları olduğu görülmektedir." (Yıldırım B., 2008:18)

İfadede yer aldığı üzere yas esnasında bağlamada tek tel kalacak şekilde diğer tellerin çıkarılmasının sebebi, hem ses yüksekliğinin düşmesi hem de onu tatlandırıran eşliklerden yoksun bırakılma isteği olabilir.

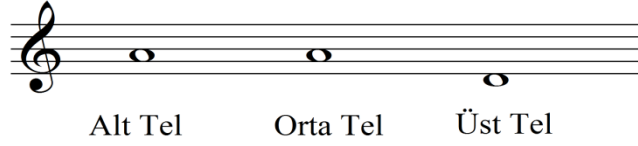
Bütün tellere vurarak çalma üç telli bağlamada çalınan akort sistemine göre tek, iki ya da üç sesli yapılar oluşturmaktadır. Farklı ezgi ve eşlik türleri oluşturmak için Yörük Türkmen müzisyenler farklı düzenler ortaya çıkarmışlardır. Bazı düzenler başka çalgıları, ya da doğadaki başka sesleri taklit etmek amacıyla da ortaya çıkmış olduğu yaygın bir görüştür. Bu düzenleri tek tek inceleyip kullanılan ses dizilerini ve eşlik türlerini araştırmamız, çalışmamız için önem arz etmektedir. Eşlik türleri incelenirken, hem yatay hem de dikey olanaklar incelenmiş, icra edilen eşliğin çok seslilik ailesinin hangi türü olduğu, hangi müzikal dokuyu temsil ettiği irdelenmiştir.

Savaş Ekici, yöredeki en önemli kaynak kişilerden biri olan Fethiyeli Ramazan Güngör'ün üçtelli bağlamada yedi farklı düzen kullandığını aktarmıştır.

"Ramazan Güngör üç telli bağlamayı yedi farklı akort ile çalmaktadır. Bu akortların ve bu akortlarla çaldığı ezgilerin bir kısmında yine taklit amacının olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, zeybek düzeninde üst ve orta tellerin Re sesine akortlanıp bu ses ile ezgi boyunca dem tutulması, yörede zurna ile icra edilen zeybek ezgilerinde zurnanın dem tutmasının taklidi olarak düşünülebilir. Ya da kaval düzeni olarak adlandırılan düzende çalınan ezgiler yine yöredeki kaval icrasının taklidi olarak görülebilir" (Ekici S., 2006)

Savaş Ekici, Ramazan Güngör'ün akort yaparken sesi akorda göre tellerin çok gevşek ya da gergin olmayacak şekilde el yordamı ile ayarladığını aktarmaktadır. Ezgi, karar sesinde iken karar uygusu bir ya da iki sesli yapılardan oluşmaktadır. Kullanılan düzene göre karar sesi unison ya da pes oktavla bir kez, ya da iki kez (tüm tellerde) desteklenmektedir. (Ekici S., 2006).

"La, La, Re" akordu yörede üçtelli bağlamalarda yaygın olarak kullanılan akort şeklidir. (bkz. Şekil 4.20)



Şekil 4.20: "Boğma Düzeni" Akort Biçimi

Abdurrahman Ekinci Tarafından filme alınan video kaydında Kozağaçlı Kerim Erdem ikitellide bulunan (La,La)+(Re,La) şeklindeki akort sistemi için "üç tel aynı bir tel kaba"(La ve Re) tarifi yaptıktan sonra *cura düzeni* olarak, üç sıra çalırma geçtiğinde ise yaptığı düzeni *bağlama düzeni* olarak adlandırmaktadır. Ramazan Güngör ise bu düzene "boğma düzeni" adı vermiştir. Bunun sebebi üst tel ve orta telin aynı anda baş parmakla kapatılarak başparmağın sazın sapını sıkıca sarmasıdır. Böylece, üçtelli bağlama ikitellideki eşlik mantığı ile birebir aynı anlayışla icra edilmektedir. Bu nedenle bu düzende önceki bölümde Şekil 4.11'de verdiğimiz uygulamaların aynısı ortaya çıkmaktadır. Bu düzenin, bu çalım şekliyle ikitelli bağlamanın üçtellideki yansıması olduğu görülmektedir. Aşağıdaki bilgi de bu kanımızı destekler niteliktedir.

"Ramazan Güngör, boğma düzeni çalarken çalımının kolaylaşması için orta teli eşikte biraz daha yukarda açılan gediğe atlatırdı. Ayrıca, eskiden düğünlerde mızrapla ikitelli bağlamayı çaldığını da ifade etmiştir." (Ekici S., 2006)

İkitelli bağlamada çok daha serbest kullanılan bu eşlikler, üçtellide daha sistemlidir. Önceki bölümde Şekil 4.11c de verilen uygulamalar iki telliye göre daha sık kullanılmaktadır. Ezgi, kendisine sürekli eşlik eden dörtlü aralıktaki eşliklerle gerilme-çözülme ilişkisi çerçevesinde karara varır. İkili ve yedili disonans aralıklar sık sık ve sevilerek kullanılmaktadır.

Boğma düzeni ile çalınan Kervan ezgisinin notası EK B-4'de verilmiştir. Kervan, konargöçer Yörüklerin hayatında büyük bir öneme sahiptir. Yörüklerde kervandaki develerin boynuna takılan çanlara *hatap çanları* denilir. Sürüyü *hatap başı* adı verilen kişiler çekmektedir. Sürüde bu çanların senkronizasyon açısından aynı ritimde hareket etmesi çok önemlidir. Hatap başı bu ritmi algılama kabiliyetine sahip olmalıdır. Aşağıdaki alıntılar göçte çanın ve hatap başının Yörükler için önemini anlatmaktadır.

Dikkat edilirse bu yürüyüş, bir önceki bölümde ikitelli bağlamada Kerim Erdem tarafından seslendirilen gurbet havasının uygu yürüyüşü ile Şekil 4.23'de verdiğimiz Boğma Zeybek Ezgisinin uygu yürüyüşü çok benzerdir.

EK B-5'de verilen "Boğma Zeybek" adlı ezginin armonik analizi yapıldığında ise şu bulguları elde etmekteyiz.

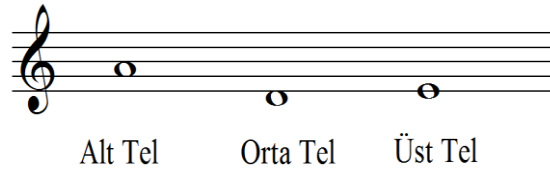


Şekil 4.23 Boğma Zeybek Ezgisinin Uygu Yürüyüşü

Burada da görüldüğü üzere kullanılan eşlikler "kervan" ezgisinin uygu yürüyüşünde kullanılan eşliklerle büyük bir benzerlik taşımaktadır.

Kanımızca bütün bu verilere dayanarak boğma düzeninin ikitellide alt telin karar olarak çalındığı "çalım düzeni"nde ortaya çıkan eşlik ve ezgilerin, üçtellide çalınabilmesi için geliştirilmiş bir düzen olduğunu söyleyebiliriz.

Üçtelli bağlamada çok sesli uygulamaların en çok yer aldığı düzen *bağlama düzeni*dir. Bağlama düzeninde alt teli "La" kabul ettiğimizde teller Şekil 4.24'de görülen seslere çekilmektedir.



Şekil 4.24 "Bağlama Düzeni" Akort Biçimi

Okan Murat Öztürk bağlama düzenlerinin bir kısmının belirli perdelerin belirli ses dizilerinin kararı için kullanılması alışkanlığından ortaya çıkmış olabileceğini söyleyerek şu tespiti yapmıştır.

"Karar sesi değiştirmedeki en önemli noktalardan biri, belirli makamların, çalgı üzerindeki belirli perdeler üzerinde seslendirme alışkanlığı olduğu anlaşılmaktadır. Sözgelimi, karar perdesi olarak orta teldeki 3. perde⁹

⁹ Bu ifade büyük boy bağlamalar için geçerlidir. Üçtelli bağlama için bu perde ikinci perdedir.

kullanıldığında, üst teller bu perdeye akortlanmakta ve buna "bağlama düzeni" denilmektedir." (Öztürk O.M., 2006:198)

Üçtelli de bağlama düzeni ile çalınan havalar, yöre repertuvarının büyük kısmını oluşturmaktadır. Yörede bu düzene "Avşar Düzeni" adı da verilmektedir. Ramazan Güngör önceki bölümde bahsettiğimiz üzere üçtelli kopuz şeklinde adlandırdığından bu düzene de kişisel bir adlandırma olarak "kopuz düzeni" demektedir. Ancak, bu kullanım kişiseldir ve Ramazan Güngör'ün şehirli müzisyenlerden "kopuz" terimini duyarak bu isimlendirmeyi kullandığı görüşü hakimdir. Bu düzen yörede yaygın olarak "bağlama düzeni" ismiyle anılmaktadır. Bir varsayıma göre bağlamanın asıl düzeni anlamında "bağlama düzeni" denilmiş olabilir. Teke yöresinde asıl düzen olarak bu düzen kullanılmakta ve bu düzenle çalınan ezgiler çalındıktan sonra diğer düzenlere geçilmektedir. (Parlak,E. 2000:135)

Okan Murat Öztürk Bağlama düzenindeki yurt çapında yaygın olan tipik ve yaygın çok seslilik özelliklerini ve icra esnasında oluşan paralel aralıkları şu ifadelerle açıklamıştır.

"Bu aralıkların en yaygın iki örneği, paralel beşliler ve paralel dörtlülerdir. Paralel beşliler, özellikle üst telin dem sesi haline getirildiği ve alt tel ile orta tel arasında, beşli aralığının bulunduğu akortlarda karakteristik olarak görülmektedir. Tipik örneği, "bağlama düzeni"nde görülen bu uygulama orta tel üzerindeki ezgi seslerinin alt tellerle birlikte, aynı perdelere, iki tele birden basılması yoluyla gerçekleşmektedir. Bu sırada üst telin de kimi durumlarda dem sesi vermek dışında, melodideki kimi sesleri pekiştirmek üzere kullanıldığı gözlenmektedir. Özellikle karar sesine göre üçüncü sıradaki sesin çalınışında, çoğunlukla üst telin unison olarak bu sesle birlikte seslendirildiği görülmektedir. Bu da, bağlama düzeni ile çalınan kimi modlarda, üçüncü sesin de belirli bir önemde olduğunu göstermektedir." (Öztürk O.M., 2006:199-200)

Daha çok mızraplı büyük boy sazların icrası için bahsedilen bu uygulamalar üçtelli de kapsamaktadır. Ancak üçtelli bağlamada paralelizmin ve ezgiyi unison olarak destekleyen üçüncü ses dışında geniş bir uygu kullanımı da vardır (bkz. Şekil 4.25)



Şekil 4.25 : Üçtelli "Bağlama Düzeni" İcrasında Kullanılan Uygular

Burada şunu özellikle belirtmek ihtiyacı duyuyoruz. Üçtelli ile çalınan bu eserlerde kullanılan bazı uygular çalım gereği ya da çalım kolaylığı sonucu ortaya çıkan rastlantısal uygular değil; bilinçli bir şekilde kullanılan uygulamalardır. Bu uygulamaların genel karakteristiğini anlayabilmek amacıyla eserlerde kullanılan uygulamalardan oluşan yukarıdaki şekli incelediğimizde şu sonuçlara varmaktayız.

1 - Uygularda en çok kullanılan aralıklar büyük ikili, tam dörtlü, tam beşli ve küçük yedili aralıklardır.

2 - Küçük üçlü, büyük üçlü, küçük altılı ve büyük altılı aralıkları içeren uygular daha nadiren kullanılır. Bu aralıkları içeren uygulamaların kullanıldığı eserler incelendiğinde, bu uygulamaların daha çok yürüyücü olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Yalnızca, ikinci derecesi büyük ikili ve üçüncü derecesi büyük üçlü olan dizilerde, dizinin birinci, üçüncü ve beşinci derecesinden oluşan uygu büyük üçlü aralık içermesine rağmen "kalıcı" özellik taşımaktadır.

3- Küçük ikili ve büyük yedili aralıklar bağlama düzeni eşliklerinde nadiren karşımıza çıkmaktadır. İkinci derecesi ile birinci derecesi arasında küçük ikili aralığı bulunan dizilerde, bu iki derece beraber tınlatılabilmektedir. Bazen alt telde fa diyez basılırken orta telin boş bırakılmasıyla büyük yedili aralığı oluşabilmektedir.

Yörede çok bilinen "Avşar Beyleri" ezgisi çok seslilik bakımından ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

Ezgi bir gurbet havası olup, yöre repertuarının en çok bilinen ve en klasikleşmiş ezgisidir. Ritmik yapılar ve çok sesli eşlikle birlikte okunan uzun hava formunda sözlü bir yapıdadır. Ancak üçtelli çalanlar tarafından sıklıkla çalgısal olarak da icra edilmektedir.

Teke yöresinden bir çok derlemesi bulunan Burdur'lu sanatçı Hamit Çine'nin, "Avşar Beyleri" ezgisi ile ilgili görüşleri şöyledir:

"Gurbet havaları normal karadüzen dediğimiz akortla icra edilir¹⁰. Yalnız Avşar beyleri Avşar düzeni ile çalınır ve tarihin en eski gurbet havasıdır. Avşar beyleri Güllük dağı, Tekelioğlu 700-800 yıllık gurbet havalarıdır. (Çine H. 2003:123)

Hamit Çine, ezginin ritmik yapısının karmaşık olmasından dolayı bağlama dışındaki sazlarla çalınmadığı bilgisini vermektedir. Kanımızca bu durum ritmik yapının karmaşıklığı kadar bağlamaya özgün armonilerin diğer sazlarda duyurulamamasından da kaynaklanmaktadır. Hamit Çine'ye göre ezginin çıkışı şu şekilde olmuştur.

"Horasan'dan Anadolu'ya gelen Avşar Türkmenlerinden bir boy, beyleri Karaaçbaba yönetiminde, Acıpayam ovasına, Karahüyük ve Kum Avşarı diye anılan köylerin olduğu yerlere yerleşmişler ve bundan dolayı da Germiyanogulları ile savaşa tutuşmuşlardır. Ezgimiz, bu savaşta kahramanlık gösteren Avşar beyleri için yakılmıştır." (Çine H. 2003:123)

Bağlama düzeni ile çalınan "Avşar Beyleri" çok seslilik yönünden oldukça ilginç özellikler göstermektedir. Yörede farklı kaynak kişilerden alınan örneklerde ezginin eşlik sesleri hemen hemen aynı nitelikler gösterse de; yöre icracılarının ustalıklarını göstermesi bakımından armonik ve ritmik varyantları bulunmaktadır. Ezgi bu bakımdan "deneysel" bir niteliktedir.

Ramazan Güngör'ün "Avşar Beyleri" (EK B-6) icrasının Erol Parlak tarafından alınan notasına dayanarak icrada oluşan çok sesliliğin dikey durumunun yanısıra yatay durumunu da daha rahat görebilmek için eseri her tel için bir porte olacak şekilde portelere ayırıp yeniden notalandırdık. Ezgiyi ve eşlik sesleri ayırt edebilmek

¹⁰ Yörede bugün büyük boy sazların yaygınlığı bu ifadeden daha net anlaşılabilmektedir.

Ramazan Güngörün icrasına göre Avşar Beylerinin üç sesli uygu yürüyüşü şu şekilde olmaktadır (Şekil 4.26) :



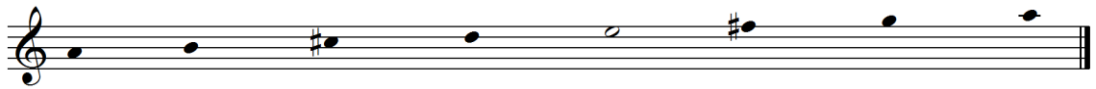
84



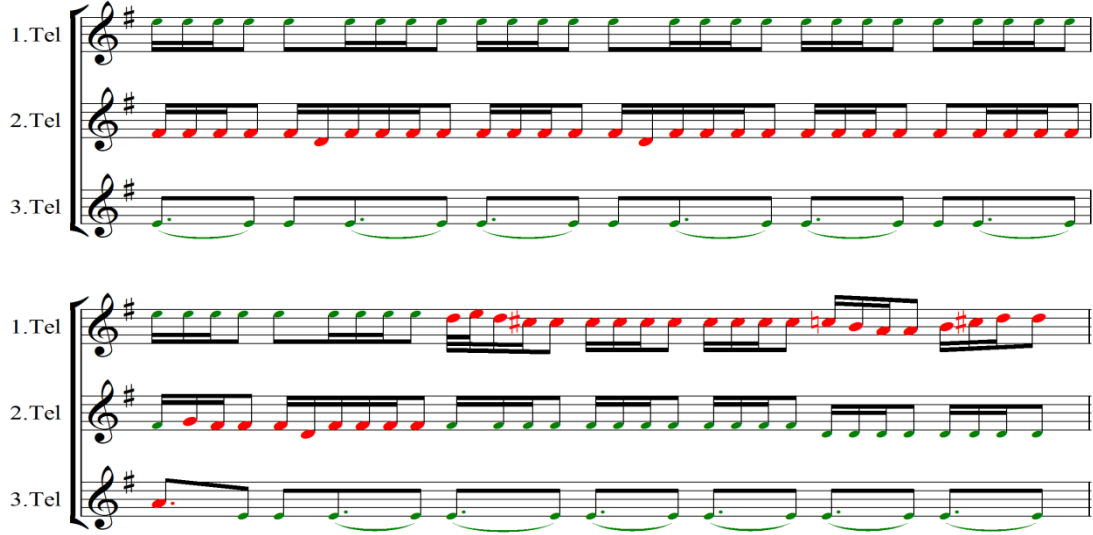
Şekil 4.29 : Avşar Beyleri B Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)

A bölümünde kullanılan la-mi-si uygusu ve benzer tam dörtlü aralıklardan oluşan uygular yöre müziğinde sık sık kullanılmaktadır.

B bölümünde ezgi alt telde karar sesinin oktavı olan "mi" sesine gelir.(bkz. Şekil 4.29) Bu noktadan itibaren B bölümünün sonuna kadar 8' li aralık bulunduran bu çift pedal ses ezgiye eşlik eder. Kanımızca B bölümünün bu varyasyondaki kullanımını *uygusal çok seslilik özelliği* yerine *dem çok seslilik özelliği* ile tanımlamak daha doğru olur. Ancak dem sesinin bir oktav tizindeki sese giden alt teldeki ezginin menziline varır varmaz, ezginin orta tele hızlıca geçerek devam etmesi eserin içinde yatay bir anlayış da ortaya koymaktadır. Bu bölümde dizi aşağıdaki şekildedir (Şekil 4.30) :



Örneğin EK B-7'de verilen Osman Ali Aslan'ın icrasında bu bölümdeki polifonik doku daha da belirgindir. Üç kez tekrar eden temanın üç tekrarında da farklı çok seslilik özellikleri ve uygu yürüyüşleri gerçekleşmektedir. Temanın ilk kullanımında orta teldeki ezgisel akış devam ederken alt telde şekilde görüldüğü üzere bir ezgisel hareket ve uygu çözülmesi olmaktadır (Şekil 4.31)



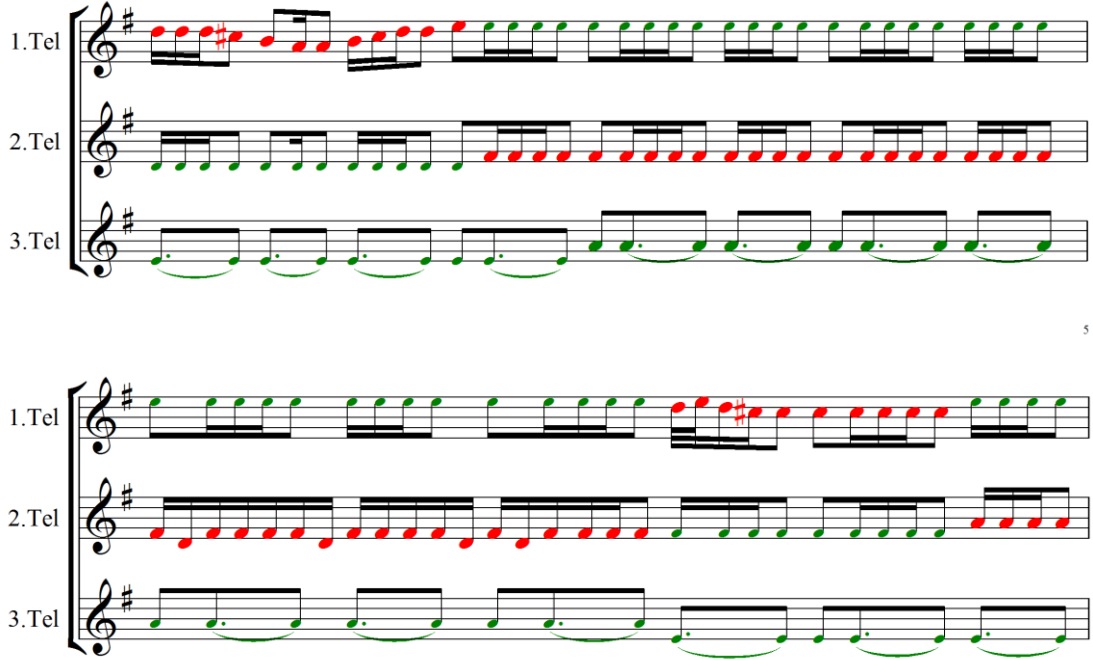
Şekil 4.31 : Avşar Beyleri B Bölümü Birinci Tema (Osman Ali Aslan Varyasyonu)

Temanın ikinci dönüşünde ezgi orta telde hareket etmektedir. Yatay ve dikey hareketlerin bir arada gerçekleştiği bu bölümde uygulsal çok seslilik özellikleri baskın bir karakterdedir. (bkz.Şekil 4.32)



Şekil 4.32 : Avşar Beyleri B Bölümü İkinci Tema (Osman Ali Aslan Varyasyonu)

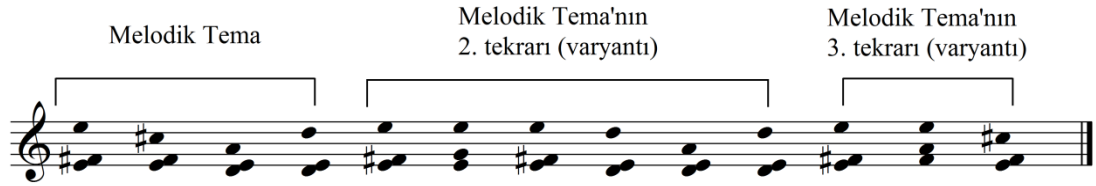
Temanın üçüncü ve son dönüşünde ise yatay çok seslilik özellikleri ilk temadakinine benzer şekilde gerçekleşmektedir. Diğer yandan ezgisel yürüyüşe üst telde başparmak kullanılarak basılan "la" sesi uygusal anlamda farklı bir yürüyüş ortaya çıkarmaktadır.(bkz.Şekil 4.33)



5

Şekil 4.33 : Avşar Beyleri B Bölümü Üçüncü Tema (Osman Ali Aslan Varyasyonu)

Osman Ali Aslan'ın B bölümünün icrasında gerçekleştirdiği uygusal yürüyüş aşağıdaki şekilde özetlenmiştir.(bkz Şekil 4.34)



Şekil 4.34 : Avşar Beyleri B Bölümü Uygu Yürüyüşü (Osman Ali Aslan Varyasyonu)

Hüseyin Karakaya'nın Avşar Beyleri icrasında ise bu bölümde Şekil 4.35'de görülebileceği gibi farklı bir uygu yürüyüşü söz konusudur.¹¹



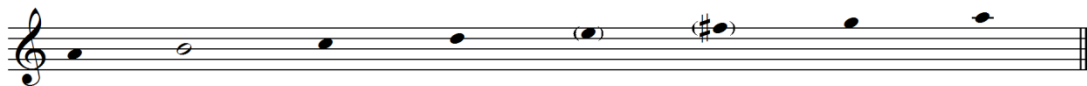
Şekil 4.35 : Avşar Beyleri B Bölümü Uygu Yürüyüşü (Hüseyin Karakaya Varyasyonu)

¹¹ Hüseyin Karakaya'nın icrasında B bölümündeki uygu yürüyüşü (Nota yok, kayıt kötü ancak bu yürüyüş net olarak duyuluyor)

C bölümünde ezgi re asma karar sesi üzerinde şu diziyi takip eder (Şekil 4.37).



Burada ezgi pes "Re" ve "La" sesi eşliğinde "Re" sesinde kısa kalışlar yapar. Daha sonra dizi modülasyona uğrayarak yeni bir diziye dönüşür. Bu dönüşüm gerçekleşmeden önce eşlikte yer alan "La" sesi "Sol"e giderek "Sol-Dodiyez" artık dörtlü aralığını oluşturur. Bundan dolayı "do diyez" sesi "do" ya dönüşerek dizide modülasyona sebep olur. Daha sonra burada kalış yapan ezginin "si" ye giderek çözüldüğünü söyleyebiliriz. Böylece yeni dizi şu şekilde olmaktadır (Şekil 4.38)

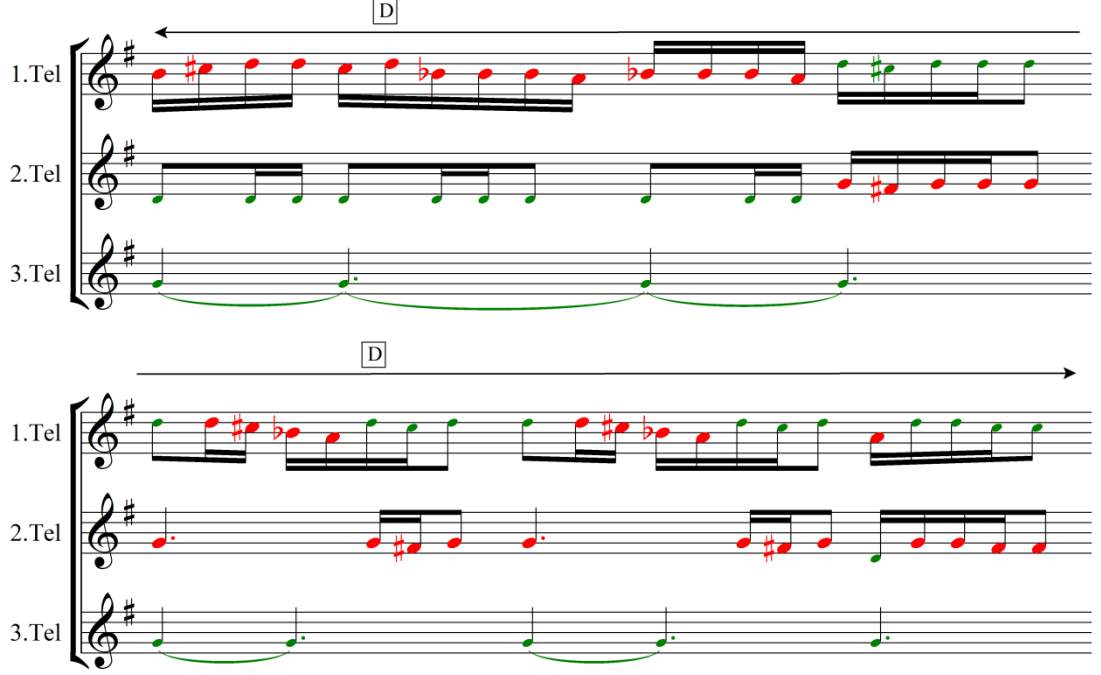


88

Ezgi bu bölümün sonunda tınlayan "sol- si- re" seslerinde kısa bir şekilde kaldıktan sonra "Sol" kararlı şu diziye yönelir (Şekil 4.39).



Şekil 4. 39 : Avşar Beyleri D Bölümü Ses Dizisi

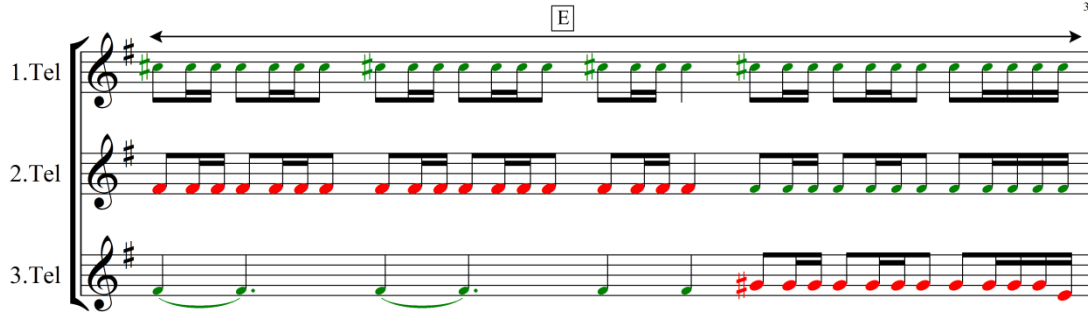


Şekil 4.40 : Avşar Beyleri D Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)

D bölümünün geçici karar sesi "Sol" notasıdır. Bu nedenle eşlikte "Sol" sesi orta tel boş "Re" sesi ile beraber duyurulur. Bu bölümün sonunda ezgi "sol"de karar verdikten sonra yarım ses pesleşerek "fa diyez" sesine gider. Burada eşlik sesi olan "re" sesi de yarım ses pesleşerek "do diyez" sesine hareket eder. Böylece paralel beşli yürüyüş gerçekleşmiş olur (Şekil 4.40).

E bölümünde baş parmağın da üst telde "fa diyez" sesini basmasıyla beraber tam beşli aralıktan oluşan iki sesli yapı ortaya çıkmaktadır (Şekil 4.41). E bölümü bu kararlı yapı ile başlamaktadır.

Daha sonra pek alışık olunmayan bir ifade ile "fa diyez" seslerinden biri dizi dışı olan sol diyeze giderek oldukça kararsız olan bu ses de kalış yapar. [Fa diyez-Sol diyez-Do diyez] uygusu her ne kadar kararsız olsa da dörtlü aralıklardan oluşması sebebiyle stabildir.



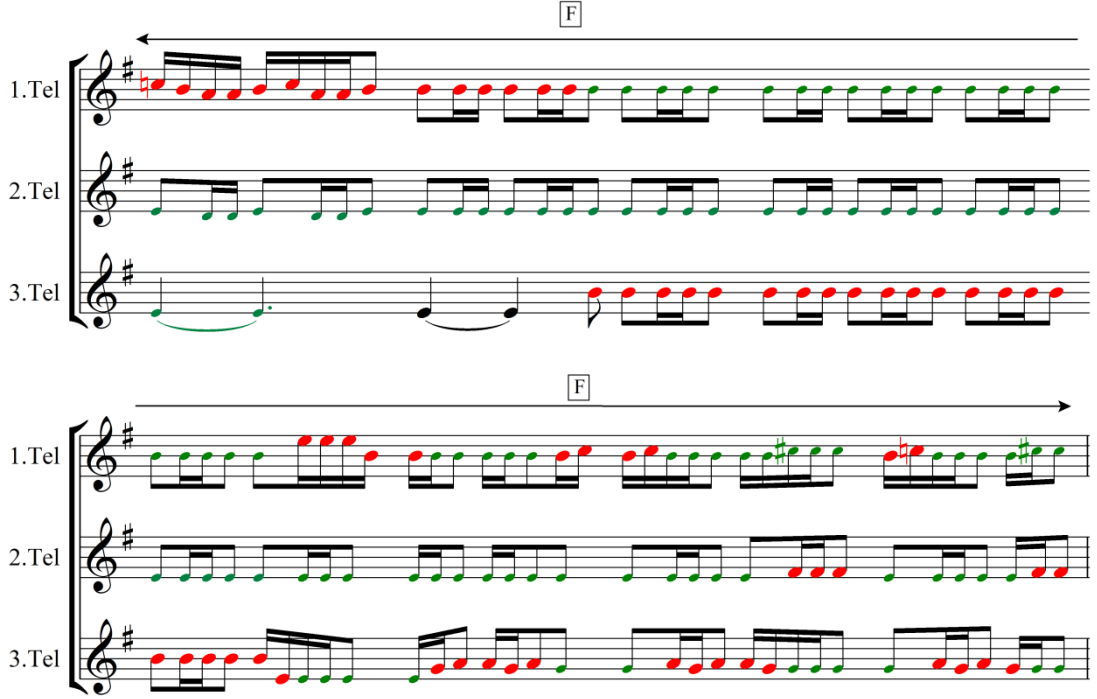
Şekil 4.41 : Avşar Beyleri E Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)

Teke Yöresi repertuarının diğer eserlerinde de dörtlü aralıklardan oluşan bu uygular sıklıkla ve sevilerek kullanılmaktadır. Erol Parlak bu uygudan şu şekilde söz etmektedir: "Anadolu'nun başka hiç bir yöresinde rastlanılmayan bu kullanımı, Teke bölgesini Yörüklerinin bağlama düzeni ile çalınan diğer ezgilerinde görmek mümkündür." (Parlak,E. 2000:155)

"La" sesinde karar veren bazı dizilerde "sol diyez" in yeden sesi olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bunun yörede de yaygın olarak kullanıldığını biliyoruz. Örneğin EK B-8' de verilen gurbet havasında Ramazan Güngör "Mi" sesinin karar, "la" sesinin ise asma karar olduğu bölümde yeden olarak "sol diyez" sesini ezgisel yürüyüşte kullanmaktadır. Bunun tek bir ses olarak değil de uygu olarak kullanımına "Avşar Beyleri" ezgisinde rastlamaktayız. Kullanılan bu uygu Ramazan Güngör'e has olmayıp Osman Ali Aslan, Kadir Turan ve Hüseyin Karakaya'nın icralarında da vardır.

Bu uygudaki "sol diyez" sesi, şiddetle "la" sesine yönelme hissi uyandırmakta ve bu nedenle ezgi "do" sesinden hızlıca geçerek "La" sesine hareket etmektedir. (Şekil 4.42)

F bölümünden sonra gelen B' bölümünde B bölümündeki uygu yürüyüşünün aynısı gerçekleşmekte ve eser yine baştaki kalıplara dönmektedir. Dolayısıyla F bölümü giriş cümlesi olan A bölümünün varyantı olan ara bağlantı cümlesidir



Şekil 4.42 : Avşar Beyleri F Bölümü (Ramazan Güngör Varyasyonu)

Önceki bölümlerde bahsettiğimiz üzere "Klasik Batı Müziği"nde geleneksel armoni kuralları, eserlerin içindeki kullanımlardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Yani teori, pratiği takip etmiştir. Dolayısıyla farklı dönemlerde yasak olan hareketler bir başka dönemde uygun kabul edilmiştir. Aynı durum uyumlu ve uyumsuz kabul edilen aralıklar için de mevcuttur. Örneğin dörtlü aralık bir dönem uyumlu kabul edilirken başka bir zaman diliminde uyumsuz olarak görülmüştür.

Bu hususu dikkate alarak "Avşar Beyleri" ezgisinin uygu yürüyüşünü "teorik" anlamda ortaya çıkarırken bütün bu icralarda kullanılan uygu yürüyüşleri değerlendirmeye alınması uygun olacaktır. Avşar Beyleri ezgisi içerisinde "dem, paralelizm, uygusal çok seslilik, kontrpuantal çok seslilik gibi çok seslilik unsurlarını barındırmaktadır.

Kadir Turan ve Mehmet Yıldırım'ın icra ettiği bir kayıta ezgi sözlü olarak da seslendirilmiştir. EK B-9'da notası verilen bu kayıt, solistin icra ettiği seslere karşı kullanılan eşlik sesleri göstermesi açısından önemlidir¹² Ritmik yapı farklı olmasına rağmen eşlik yürüyüşleri aynıdır.

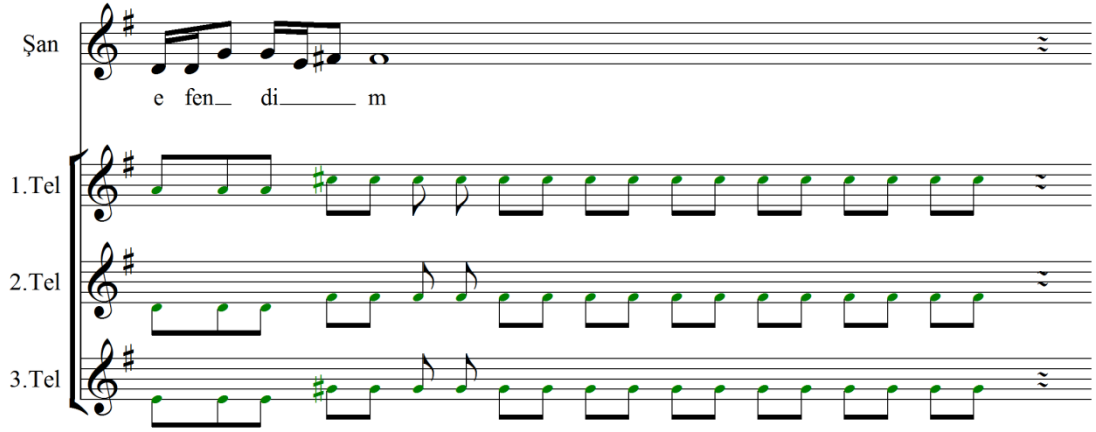
¹² Kayıta bazı bölümlerde ses anlaşıl原因yor. Ancak toplu icra örneği olması açısından ve de eşlik seslerin kullanımının özgünlüğü nedeniyle net olarak anlaşıl原因 bölümü notaladık.

Burada vokalin ezgiyi seslendirdiği bölümün hemen başında üçtellinin belirli bir ezgisel temayı tekrar ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bu çoklu icrada ostinato çok sesliliğinin bulunduğu söylenebilir (Şekil 4.43).

The image shows a musical score for a piece titled "Avşar Beyleri". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (Şan) and three instrumental lines (1. Tel, 2. Tel, 3. Tel). The vocal line has lyrics: "Çe ki len de bay ra ğı san". The instrumental lines feature a repeating ostinato pattern of eighth notes with triplets marked with a '3' in a bracket. The second system continues the vocal line with the lyrics "cak mı" and the instrumental lines continue the ostinato pattern.

Şekil 4.43 : "Avşar Beyleri" Ezgisi Kadir Turan Mehmet Yıldırım İcrasında Ostinato

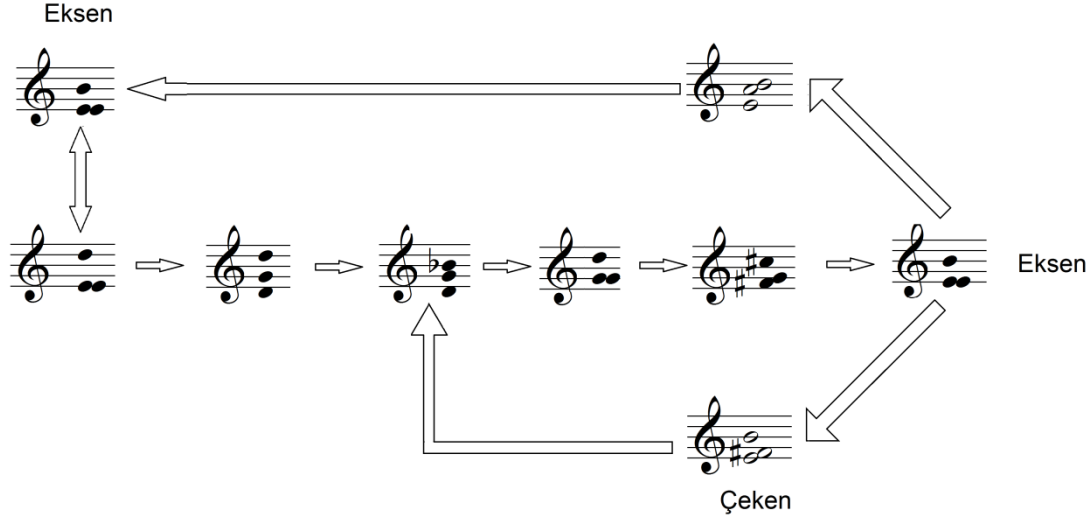
Yine aynı icrada her kıtanın sonunda şan "fa diyez" sesinde asma kalış yaparken yukarıda bahsettiğimiz önceki varyasyonlarda da bulunan [Fa diyez-Sol diyez-Do diyez] uygusunun kullanılmaktadır. Bu uygunun şan icrası esnasında da kullanılmasını Yörük müzisyenlerde çok seslilik algısının ne boyutta geliştiğinin anlaşılması bakımından önemli bulmaktayız (Şekil 4.44)



Şekil 4.44 : Avşar Beyleri Ezgisi Kadir-Turan Mehmet Yıldırım İcrasında Uygusal Çok Seslilik Unsuru

Ramazan Güngör'den derlenen diğer bir eser EK B-10'da notasını verdiğimiz "Ağır Zeybek" ezgisidir. Çok seslilik açısından dikkate değer özellikler taşıyan eserin ses dizisi 4.45'de verilmiştir.



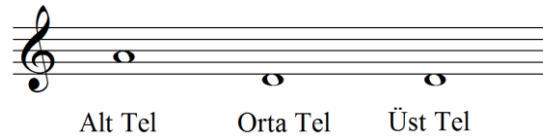


yapılarının yanısıra çift basma tellerin tümünü çekmek gibi yöntemlerle daha karmaşık çok sesli yapılar oluşmaktadır. Ancak bu yöntemler geleneksel olarak kullanılmamaktadır.

Bu bakımdan "boğaz havası" çok farklı bir yürüyüş göstermektedir. EK B-13'de verilen nota dikkatle incelenecek olursa ezgi yine çift sesli dem eşliğiyle yürümektedir. "Fa diyez" basıldığı anda üst telde kaldırılan başparmak sayesinde dem niteliği hiç kaybolmadan akıp gitmektedir.

Bağlama düzeninde incelediğimiz bu örneklerde bağlama düzenin çok seslilik açısında en zengin düzen olduğunu göstermektedir. Hemen hemen bütün çok seslilik unsurlarının kullanıldığı bu düzen çok sesli Yörük müziğinin ana düzenidir.

Üç telli bağlamada kullanılan başka bir düzen de sazın tellerinin aşağıdan yukarıya sırasıyla "la- re- re" seslerine akortlandığı "zeybek düzeni"dir.(Şekil 4.51)



Şekil 4.51 : "Zeybek Düzeni" Akort Biçimi

Daha çok zeybek ezgilerinin çalındığı bu düzenin çıkış noktasının dem ve ezgi çalan zurna topluluğunun taklidi olduğu düşünülmektedir. Ekinci'nin aktardığı şu bilgiler bu bakımdan dikkat çekicidir. "Ramazan Güngör'le oturup söyleşirken: "Hoca sana zurna çalayım mı?" dedi. Ben de zurna çalacak diye bakıyordum. Üç telli bağlamasını la - re - re akordunu yaptı. Bana üç telli bağlama ile zurna çalıverdi." (Ekinci A. 2010:96)

Zurna üç oktava varan geniş ses sahasına sahiptir. Yörede özellikle Abdal topluluklar tarafından dem sesini veren en az bir adet zurna ve davulun eşliğiyle icra edilmektedir. Yöredeki zurna repertuarının en bilinen ezgileri zeybeklerdir. Zeybek düzeninde iki oktavlık ses sahasının kullanılabilir olması ve en az bir sesin mutlaka dem sesini veriyor olması, bu düzende çalınan ezgilerin yukarıda bahsi geçen müzik ekibinin çaldığı ezgileri taklit ettiği düşüncesini desteklemektedir.

Zeybek düzeni ile çalınan ezgileri incelediğimizde, ezgi alt telde iken üst iki telin tamamen açık olarak dem fonksiyonunda kullanıldığını görmekteyiz. Ezgi orta telde iken de benzer şekilde alt tel ve üst tel açık olarak kullanılmaktadır. Bu da

Jordania'nın pedal çok seslilik için yaptığı sınıflandırmasına göre aralarında beşli aralık bulunduran çift ses içeren dem çok sesliliği olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla bu düzende herhangi bir paralel yürüyüş kullanılmamaktadır. Oluşan uygarlar ise ezgi orta teldeyken oluşur (Şekil 4.52).

a) Ezgi orta telde icra edilirken oluşan yapılar

b) Ezgi alt telde icra edilirken oluşan yapılar

•	Ezgi sesi
○	Eşlik sesleri

Şekil 4.52 : Üçtelli "Zeybek Düzeni" İcrasında Kullanılan Uygarlar

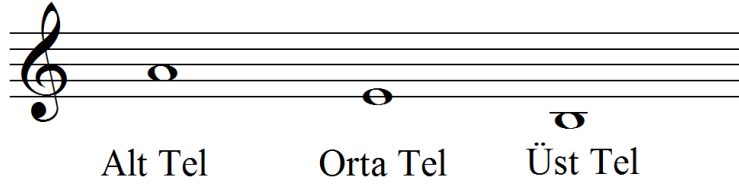
Erol Parlak (2000), bu düzende çalınan "Kocaoğlan Zeybeği" nin barındırdığı çok seslilik ile ilgili daha ziyade pedal tutma anlayışı üzerine kurulu bu ezginin uygu yürüyüşü de şöyledir (Şekil 4.53) Eserin Erol Parlak tarafından alınan notası EK B-14'de verilmiştir.

Eksen Akoru

Şekil 4.53 : "Kocaoğlan Zeybeği"nin Uygu Yürüyüşü (Parlak E.,2000:155)

Burada görüldüğü üzere Re ve La sesleri her uygunun içinde bulunmaktadır. Ezgi üçüncü derecede iken müzikadamları tarafından "majör" olarak tabir edilen uygu oluşmaktadır. Bu ezgi için ikinci ve dördüncü derecelerin yürüyücü dereceler olduğunu söyleyebiliriz.

Üçtelli bağlamada kullanılan diğer bir düzen de tellerin aşağıdan yukarıya "La, Mi, Si" seslerine akortlandığı düzendir. (bkz.Şekil 4.54)



Şekil 4.54 : "Bozuk Düzen" Akort Biçimi

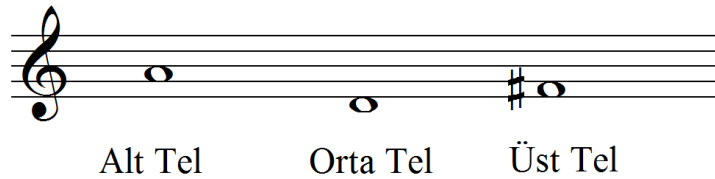
Ramazan Güngör bu düzeni "bozuk düzen" olarak adlandırmış olsa da yaygın kanı bunun kişisel bir ifade olduğudur. Dirmilde de kullanılan bu akort hiç bir sanatçı tarafından bu isimle anılmamaktadır. (Parlak,E. 2000:138)

Bozuk düzen Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültürü'nde kullanılan bütün düzenler içinde ses aralığı en geniş olanıdır. Erol Parlak bu düzenle ilgili albümlerinde bazı örnekler vermiştir. Bunlardan en bilineni "Tahtacı Semahı" adını verdiği "beste deneme"sidir. Yaptığımız kişisel görüşmede "Tahtacı Semahı geleneksel olarak kullanılan uygu yürüyüşlerinden esinlenerek oluşmuş beste denemesidir" demektedir.(Parlak, E. Kişisel Görüşme 2012)

Bilindiği üzere geleneksel olarak çalınan Tahtacı semahları farklı bölümlerden oluşmaktadır. Beste içerisinde bu bölümlerle semahın farklı bölümleri temsil edilmiştir. Üç farklı bölümden oluşan eserin notası EK B-15'de verilmiştir.

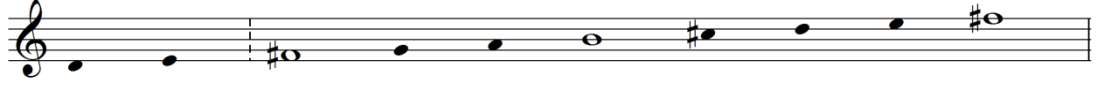
Müzik çevrelerinde "misket düzeni" diye kullanılan düzeni Ramazan Güngör de aynı isimle kullanmaktadır. Ancak misket adını bu yöre sanatçılarından hiçbir kullanmamaktadır. Bu durumunda şehirli müzik adamlarıyla sık sık bir araya gelen Ramazan Güngör'ün onlardan öğrendiği terimleri kullanmaya başlamasından kaynaklandığı düşünülmektedir (Parlak E. 2000:138) .

"Misket düzeni" akort biçimi aşağıdaki gibidir (Şekil 4.55)



Şekil 4.55: "Misket Düzeni" Akort Biçimi

Misket düzeniyle Ramazan Güngör tarafından icra edilen "Ağır Zeybek (Misket)" (EK B-16) ezgisi dışında ezgi kaynaklarda bulunmamaktadır. Ezginin ses dizisi aşağıdadır (Şekil 4.56)



Çiçek özellikle de Özay Gönlüm ve Talip Özkan gibi ustaların ileri icra teknikleri sergilemesi yöre halkının büyük boy sazlara geçişini hızlandırmıştır. Elde ettiğimiz hemen her örnekte küçük boy bağlamaların yaşlı kişiler tarafından çalınıyor olması bunun göstergesidir.

Büyük boy bağlamaların yöre müziğine girmesi ile birlikte Yörük Müziği'nin ses sistemi, çalım şekli ve çok seslilik özellikleri de değişmiştir. Üçtelli ile çalınan ezgilerin büyük boy sazlara aktarılmaları sonucu kimi eşlikler zamanla kullanılmamaya başlamıştır. Bunun temel sebepleri şunlardır :

1-- İcra yetisinin mızraptaki sağ el teknikleri ile değerlendirildiği radyo temelli anlayışın halk müzisyenleri arasında yaygınlık bulmasından dolayı icracılar bu tekniklere yönelmiş sol el tekniklerini özellikle de eşlikli çalımı terk etmişlerdir.

2- Sazların büyümesinden kaynaklı olarak üçtelli bağlamada kolaylıkla basılabilen bazı uygular büyük boy sazda kullanılmamıştır.

3- Büyük boy sazların üçtelli bağlamalara göre daha çok sayıda (6,7 ya da daha fazla) tel içermelerinden kaynaklı olarak sol elin klavyeye daha sağlam basması gerekmiş, olası uygu kullanımları zorlaşmıştır.

4- Büyük boy sazlarda kullanılan sırma teller ile birlikte bu uygular basılsa bile üçtelli bağlamadaki yalın şeklini kaybetmişlerdir. Parlak (2000) bu konuda şu tespiti yapmıştır. "Doğal yapısındaki akort ve çok sesliliğin ve tınının verdiği etkinlik üç tellilerde çok daha duyarlı ve akıcıdır."

5- Büyük boy sazlarda koma perdesinin icraya girmesi ile eserlerin üçtelli versiyonlarında kullanılan uyguların kimi şekil değiştirmiş kimi de kullanılmamıştır.

Dolayısıyla, yörede kullanılan büyük boy sazlarda oluşan çok seslilik özellikleri yurt çapındaki kullanımına benzer hale gelmiştir. Özellikle el ile çalmadaki bütün tellere vurma geleneğinin mızrap tekniklerine yansması ile "dem" ve "paralel yürüyüşler" karakteristik hale gelmiştir. Öztürk (1998) özellikle "dem" kavramının önem kazanarak farklı akort şekilleri oluşturduğunu söylemektedir.

Dem tutma özelliği iki klarnet, iki sipsi gibi karakteristik ikililerde de (duo) görülmektedir. Ayrıca bağlama türü çalgılarda, gerek tellerin kendi *; düzenlerinde, gerekse, birkaç bağlama türünün bir aradaki icralannda, dem tutma özelliği görülmektedir. Zeybek düzeni (Kütahya düzeni), Bağlama düzeni, Bozuk düzeni, Müstezad düzeni gibi isimler alan

yerel akort kullanımında, tellerden biri (bazen ikisi birden) dem sesi işlevini yerine getirmektedir. (Öztürk O.M., 2006:198)

Yöre müzisyenleri tarafından yaygın olarak bilinmeyen bazı düzenler de yöre müziğine girmiş ve özellikle şehirlerde yaygınlaşmıştır. Bunların başında da yurt çapında "bozuk düzen" diye bilinen düzen gelmektedir. Bu düzenin önceki bölümlerde verdiğimiz üçtelli de kullanılan "bozuk düzen" ile bir ilgisi bulunmamakta olup akort biçimi aşağıdan yukarıya "La"-"Re"-"Sol" biçimindedir.

Okan Murat Öztürk bu düzende oluşan eşlik biçimleriyle ilgili şu tespitleri yapmıştır.

"Paralel dörtlüler en çok bozuk düzeni adı verilen akortta görülmektedir. Temelde uygulama, bağlama düzenine benzer biçimde gelişmekte. Ancak bu kez, üst tel ile orta tel, aynı perdelere iki telde birlikte basılmasıyla, polifoni üretmektedirler. Yine paralel beşliler, orta telde çalınan ses için karakteristik görünmektedir." (Öztürk O.M., 2006:200)

Büyük boy bağlamalara özgü bir çok seslilik ifadesi ise sol elde aynı sıra telin farklı tellerini farklı parmaklarla basılması şeklinde yapılan "kıstırma" tekniğiyle oluşan ifadelerdir. Böylece özellikle alttel küçük ikili, büyük ikili nadiren de küçük üçlüden oluşan iki ses çıkarmakta; bütün tellere vurma tekniğiyle birlikte ortaya dört sesli yapılar çıkabilmektedir. Bu teknik çok seslilik yaratma amacından çok özellikle ezgideki tril etkisini arttırmak amacıyla kullanılmaktadır.

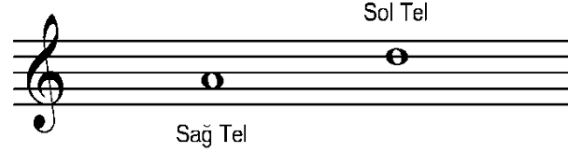
4.2.1.2. Yayla çalınan sazlarda çok seslilik özellikleri

Yaylı sazlar, Teke bölgesinde çokça kullanılan ve sevilen sazlardandır. Son zamanlarda yurt çapında kullanılan ve milli saz haline gelen kabak kemanenin yanı sıra yörede kullanılan diğer yaylı sazlar ıklığ, kemane, ve yörük kemesidir.

Yöre çalgılarından ıklığ ikitelli unutulmaya yüz tutmuş bir çalgıdır. Pek çok yazılı kaynakta adı geçen ıklığ bugün yörede hala yaşamakta çalıcısı ve yapıcısı yörede bulunmaktadır. ıklığın çalımı ile ilgili Koruk şu bilgileri vermiştir

" ıklığın ses sahası bir oktav kadardır. Gövdeye doğru indikçe genişleyen sap yapısından dolayı, el daha aşağıya inemez ve bu sebeple kullanılan ses sahası bir oktavı geçmez. Sağ tel "La", sol tel "Re" seslerine akortlanır ve çalınırken genellikle iki tel aynı anda tınlatılır." (KorukÇ., 2009:32) (bkz. Şekil 4.58)

Çalgının Akordu:



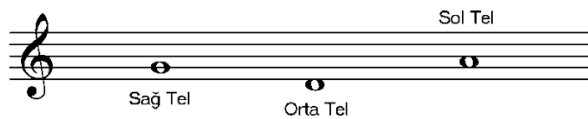
Şekil 4.58. Iklığ Akort Bıçımı

EK B-17'de notası verilen "Teke zortlatması" isimli eser Çetin Koruk tarafından Ali Yılmaz'dan derlenmiştir. Bu eser ıklığın çok sesli çalımına tipik bir örnektir. eserin Çetin Koruk tarafından yazılan notası incelendiğinde görülecektir ki ıklığla çalınan eserler Halk müziği genelinde çok kullanılan genel yapının aksine "Re" asma kararda biter¹³. Ezgi boyunca dem ses olarak "La" sesi eşlik etmektedir. Iklığda yay iki tele aynı anda sürülür ve ezgiyle beraber ikinci tel sürekli dem verir. Böylece dem sesi karar sesinin alt dördlüsü olmaktadır. Elimizde Iklığda "La-Mi" şeklinde karar verildiğini gösteren veri yoktur. Teke yöresinde yaylı sazlarda karardan farklı sesi dem olarak seçme durumu karakteristiktir.

Bu açıdan benzer bir saz da yörük kemanesidir. Yörük Kemanesi Ege adalarında "Lira", Orta Avrupa'da "Rebec", Bulgaristanda "Gadulka", Kastamonu ve Sinop dolaylarında "Tırnak Keman" ve Klasik Türk Müziğinde "Klasik Kemençe" olarak bilinen sazla aynı ebat, form ve benzer çalım tekniğine sahiptir. Buna karşın icra tavrı olarak oldukça farklıdır.

Klasik Türk Müziği orkestralarında kullanılışı 18. yüzyıla dayansa da Girit ve çevre adalarda çalınan "Lyra Dicta" ismiyle 10. yüzyılda Bizans Sarayında kullanıldığı bilinmektedir (Çolakoğlu G., Karahasanoğlu S. 2008). Ancak çalgının Teke bölgesindeki yörüklerin müzik ortamına nasıl geçtiği ile ilgili net veriler yoktur. Çalgının akort bıçımı Şekil 4.59'da verilmiştir.

Çalgının Akordu:



Şekil 4.59. Yörük Kemanesi Akort Bıçımı

¹³ İstisna olarak Iklığda "La" sesinde biten ezgiler de mevcuttur.

Yörük kemanesinin icra özellikleri Koruk tarafından şu şekilde ifade edilmiştir.

“Yörük Kemânesi”nin ses sahası, “Re” – “Fa” sesleri arasında bir oktavdan fazladır. Sol tel “La”, orta tel “Re”, sağ tel “Sol” seslerine akortlanır ve çalınırken genellikle iki tel aynı anda tınlatılır. “Yörük Kemânesi”nde sesler, telin tırnak üzeri ile itilmesiyle elde edilir ve bundan dolayı çalgıda üst eşik bulunmaz. Teller burgulardan direkt olarak gövdeye iner ve bu sebeple her telin tel boyu farklıdır.” (Koruk Ç.,2009:32)

Yörük kemanesi üçtelli olmasına karşın alttelde veya üsttelde ezgi çalınırken orta tel dem sesi olarak kullanılmakta, ezgi orta telde çalındığında ise tek ses olarak çalınmaktadır. Genellikle alttel "La" sesi karar sesi olarak kullanılır. Alibey Çoruh tarafından yörük kemanesi ile icra edilen "Menevşeli Oyun Havası" Çetin Koruk tarafından derlenmiş ve notaya alınmıştır. EK B-18'de notası verilen bu eser yörük kemanesinde dem çok sesliliğinin karakteristik kullanımı açısından örnek teşkil etmektedir. İkliğda kullanılan çok seslilik özelliğine benzer şekilde ezgiye karar sesinden farklı dem eşlik eder. Dem sesi dizinin dördüncü derecesi olan "Re" sesidir. İkliğdaki yapının aksine karar sesi ile dem sesi beşli aralıktan oluşur.

Teke Bölgesinde en çok kullanılan yaylı saz ise bölge dışında şehirlerde amatör ve profesyonel orkestralara da girmiş olan "kabak kemane" diye bilinen sazdır. Şehirlerde ise kemane şeklinde hitap edilen bu saz yörede kabaksaz, kabak da denilmektedir. Zira, yörede kemane isimli başka bir saz mevcuttur. Yörede çalınan diğer bir saz da olan "kemane" karadeniz kemençesi biçiminde dikdörtgen yapıya sahip yörede "kemane" diye bilinen sazdır. Dörttelli olan bu sazında tükenmek üzere olduğu görülmektedir. Bu sazların çok seslilik ürettiği ile ilgili elimizde veri bulunmamaktadır.

4.2.1.3. Üflemeli sazlarda çok seslilik özellikleri

Teke yöresi üflemeli çalgı açısından da oldukça çeşitlilik göstermektedir. Teke Yöresi dışında başka bölgelerde de çalınan zurna, kaval, çığırıtma gibi çalgıların yanısıra sadece bu yöreye özgü sipsi, çam düdüğü, uyguncaklı düdük gibi çalgılar da mevcuttur.

Bilindiği üzere, bireysel icrada üflemeli çalgılarda yapılan çok seslilik çok sınırlıdır. Kamışlı tek borulu çalgılar monofoniktir. Yörede kullanılan ve çok seslilik tespit edilen çalgılar kamışsız ve dilsiz olan kaval ve çifte ve uyguncaklı düdük gibi çift borulu çalgılardır.

Kaval hayvancılıkla uğraşan yörüklerin en çok çaldığı üflemeli çalgıdır. Düz bir ağaç boru şeklinde olan kavala yörede uzunluğunu belirten dokuz tutam ya da koyun gütmekte kullanıldığını ifade eden koyun kavalı isimleri de verilmektedir. Daha kısa olan türleri keçi gütmekte kullanılır. Bunlara düdük veya kaval düdük¹⁴ ismi verilir (Ergun L,2006:20)

Üflemeli çalgılardan kaval doğal yapısı gereği "horlatma" tekniği kullanılarak yapılan çalıda sıkı paralelizm gözlenmektedir. Bu sesler kavalın ana sesi ile beraber birinci ve ikinci doğuşkanının çıkmasından kaynaklı paralel beşli ve sekizli hareketlerdir. Bu kavalın en yaygın çalım tekniklerinden biri olup yöreye özgü değildir.

Bugün pek rastlanmayan *çifte* çalgısının Teke yöresinde eskiden kullanıldığını bilmekteyiz. Bu bakımdan Taner Ezgü'nün şu ifadeleri dikkate değerdir. "Eskiden teke yöresinde delikleri ve ölçüleri aynı olan iki sipsi yan yana iple bağlanarak çalınır, buna "çifte sipsi" denilirdi. Ancak bu tür sipsiler sesler tutmadığı ve fazla kullanışlı olmadığından günümüze kullanılmamaktadır. (Toraman M, 2001)

Üflemeli çalgıda çift boru kullanma fikri oldukça eskidir. Bu çalgının ses yüksekliğini arttırma ihtiyacından kaynaklanarak çıkmış olabileceği gibi, dem veya ikinci ses ihtiyacından da kaynaklanmış olabilir.

Macaristanda yapılan kazılarda bulunan çift düdükler, Antik Yunan kültürüne ait kabartmalarda görülen çift aulos, Uygur duvar resimlerinde çifte kavallar çalgının kökeninin çok eski olduğunu ve çok geniş coğrafyalara yayıldığını ya da her coğrafyada düşünülüp uygulandığını göstermektedir. İlhan Mimaroğluna göre Asyadaki örnekler auloslardan daha eskidir. (Taraç B. 2007:44)

Bugün Güney Doğu Anadolu Bölgesi'nde "zambır" adıyla bilinen bu çalgılar Karadenizde tulum şeklinde farklı bir formda karşımıza çıkmaktadır. Mahmut Ragıp Gazimihâl (2001:28) Safranboludan Sâdi Yaver Ataman'ın iki örnek çıkardığını aktarmaktadır.

Abdurrahman Ekinci ise uzun araştırmaları sonucunda çiftteyi çalan Hüseyin Köse'yi tespit etmiştir. (bkz. Şekil 4.60) (Ekinci A. 2010:167)

¹⁴ Çam düdüğünden ayırmak amacı ile farklı bir isim verilmektedir.



Şekil 4.60. Çifte (Ekinci A. 2010:167-171)

Bu şekliyle bugün yörede delikler aynı parmakla kapatılarak tek sesli olarak icra edilen ve ses sistemi sipsi ile aynı olan çalgının geçmişte farklı çok seslilik unsurları kullanılarak (heterofonik veya dem) icra edildiğini tahmin ediyoruz. Bu bakımdan aşağıdaki bilgi önem arz etmektedir.

İhsan Hınçer, Türk Müziği üzerine araştırmalar yapan Picken'in yörede çifte sazını tespit ettiğini şu ifadelerle anlatmaktadır.

"10 Haziran 1966 gününde İstanbul'a gelen Bilimadamı Picken İstanbul'dan Edirne'ye, Kırklareli'ne, Bolu'ya, Mudurnu'ya, Ankara'ya oradan da Zonguldak Ereğli'sine geçen araştırmacı çifte adıyla bilinen düdüğü sormuş. Önce kimse bilememiş. Birkaç saat sonra bir ihtiyar böyle bir düdüğü gördüğünü, çifte düdüğün bir tarafında delikler bulunduğunu bir tarafında da bulunmadığını söylemiş. Picken 15 yıl önce tarif edilen düdüğün bir örneğinin Tefenni'den alınmış olduğunu bu örneğin, Muzaffer SARISÖZEN'in Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde kendisine gösterildiğini söylemekte ve bu konuda SARISÖZEN'in o zamanlar, Güzel Sanatlar Dergisinde çifte hakkında bir de yazı yazdığını belirtmektedir." (Hınçer, İ. 1966)

Bir tarafı deliksiz olan çiftenin dem işlevi gördüğü kesindir. Bugün yörede bu işlevde olan uyguncaklı düdük isimli başka bir çalgı da yaşamaktadır. Abdurrahman Ekinci'nin Muğla İli Yerkesik İlçesi Meke Köyü'nde tespit ettiği uyguncaklı düdüğün teknik özellikleri şunlardır.

"Uyguncaklı düdük 8 mm kalınlıkta kargılardan yapılıyor. Damak genişliği 5 mm, damak yarıklığı 4.5 cm.dir.Uyguncaklı düdüğün melodi düdüğündeki deliklerin hepsi üsttedir. Diğer düdüklerde olduğu gibi altta delik bulunmuyor.Uyguncaklı düdüğü çalmak için ağzın sol tarafına melodi düdüğünü, sağ tarafa uyguncağı yerleştiriyorlar. Uyguncak

melodiye sürekli uyuyor. Yani dem tutuyor. (pedal ses veriyor) Ağzın sol tarafındaki melodi düdüğünde ise melodi çalınıyor. Biz çift düdük çalarız. Böyle daha güzel oluyor. Daha tatlı geliyor. Böyle görmüşüz evvelinden. Böyle böyle öğrenmişiz. Böyle çalıp gideriz. Delikli düdükle havaları çalarız. Havalarda da güzel olur. Uyuncak ise delikliye uyar. Uyuncaklının boyu delikli düdüğün son deliği kadar olmalıdır. Uyuncak üstten 4 delikte uyar ötekine. Bir olur. Birlikte öterler. Bu düdükte 7-8 tane hava çalarız. Bu havaların adı yoktur. Bu havalara oynanmaz." (Ekinci A. 2010:185)

Yukardaki ifadeden anlaşılabilceği üzere çalgı dem özelliğine sahiptir. Delikli düdük ile ezgi çalınırken deliksiz düdük dem işlevi görmektedir. 5 perdeli pentatonik bir sazdır. Elimizde sazın çalımı ile ilgili sesli ya da görüntülü veri bulunmamaktadır.

4.2.2. Toplu Seslendirmede Çok Seslilik Özellikleri

Yörüklerde toplu seslendirme genellikle yarenlik müessesesi altında yürütülür. Heterofoni iki veya daha fazla icracının olduğu bütün müziklerde karşımıza çıkmaktadır. Teke yöresi'nde de toplu seslendirme esnasında heterofoni sıklıkla oluşur. Bu müziğin provası irticalen yapılmasının doğal bir sonucudur.

"Heterofoni, ancak, kalabalık ve farklı çalgı gruplarının bir aradaki icrasında ortaya çıkar. Sözelimi, zurna, bağlama, ud ve keman gibi çalgılar bir arada icra edildiğinde, çalgıların her biri, kendi teknik ve rejistiri özelliklerine göre kendilerine özgü süslemelerle ezgiyi çalarlar. Bunlar arasında ritmik, ezgisel ornamental değişiklikler ortaya çıkar ki, bu tipik bir heterofonik icradır." (Öztürk O.M., 2006:52)

Sipsi tiz bir karaktere sahip olup yöre topluluklarında en çok kullanılan sazlardandır. Üflemeli bir saz olan sipsinin kökeni ile ilgili fikirlerini Mahmut Ragıp Gazimihâl "Türk Ötkü Çalgıları" kitabında şu şekilde vermektedir.

"Makine pistonu anlamıyla Amasya tarafındaki "zıpçık"ı buldunuz mu, "zipçi" ağaç kabuğundan yapılmış düdük (Samsun,"Erbağa-Tokat"), zıpçı zurna kamışı (marınca"Merzifon-Amasya) Sipsi ve başka yansıtma sökün ediyor. Fakat Asyanın kaynak ve lehçelerinde sızgı, çipşik, sebezgu gibi aynı diziden karşılıkları bulup yansıtma adları olduklarına derhal inanıyoruz fakat kudemce derin ve göçlerle ülkelere açmış olduklarını anlıyoruz. Mesela sızgı, ibni, mühenne'de Arapça "al-şabbabe"nin Türkçesi olarak muganni çalgıları arasında var. Kaşgarlı Mahmut'a veriyor... Bizdeki "sipsi" bunun incelmışinden başka ne olabilir? Macar tarih ve dilinde sip keza düdük çeşididir. Török, sip gibi... "şudurgu", ibni Gaibi'de vardır...

Anadolu ve Trakyada çocuk düdüklerinin yapılma adetleri çeşitlidir, fakat aslının bir uydurmalık değil bir gelenekten kalmadığı apaçıktır; tekerlemeleri ve göreneği vardır. Ağaç kabuğundan boru bulup tepesine “sipsi” takmaları çocukların ayrı bir marifetidir. “Sipsi” ile “Boru” (yani eski söylenişlerden olarak sızızgı- borgu) bu oyuncakta iç içe geçmiş bulunuyor." (Gazimihâl 2001:34-35)

Her ne kadar tarihsel süreç içerisinde sipsinin Orta Asya kökenli bir çalgı olduğu ve “sızızgı” adıyla bilinen en eski bir Türk çalgısının günümüzde sipsi adıyla Anadolu’da çalındığı kanısı varsa da bu konuda kesin bir kanıt olmadığı açıktır. (Bedel M., 2005)

Sipsi kendi başına çalgı ismi olduğu gibi mey ve zurnanın ağzına takılı olan kamaşa da sipsi adı verilmektedir.

Sipsi Yöresinde tek çalındığı gibi, birden çok kişiden oluşan gruplar halinde de icra edilir (Şekil 4.59). Grup halinde icrada bütün sipsiler aynı ezgiyi çalabildiği gibi (Heterofonik icra), kimi dem tutarken kimi de ezgiyi çalmaktadır. Sinan Çelik "Davul Zurna gibi sipsi de yöresinde davul ile birlikte muhtelif yerlerde sıkça beraber çalınmaktadır" bilgisini vermektedir (Toraman M, 2001) Ancak, Uğur Önür, dem olgusunun sipsinin toplu çalımında heterofoniye göre az görüldüğünü ve dem çalmanın Abdal zurnacılar özgü olduğunu , hatta yörüklerdeki zurnanın da genellikle davulla beraber tek olarak kullanıldığını aktarmaktadır. (Önür U., Kişisel Görüşme, 2012), Sipsi üzerine akademik çalışmalar yapan Deniz Yıldız ise toplu icrada geleneksel olarak dem çok seslilik özelliğiyle karşılaşmadığını ve sipsinin davulla beraber icra edilmediğini ifade etmekte olup; sipsi topluluğu tarafından yapılan heterofonik icranın ise karakteristik olduğunu belirtmektedir. Dem icrası son yıllarda şehirlerde yapılan profesyonel müzik albümlerinde kullanılmakta olup; bunun yansıması olarak yöre icracılarının günümüz icralarında etkileri görülmektedir. (Yıldız D., Kişisel Görüşme, 2012)

Sipsi topluluklarındaki heterofonik icrada grubu yönlendiren kişi ezginin hareketine karar verir. Diğerleri onu biraz gecikme ile takip eder. Bu arada, sık sık sipsiye özgü dörtlü ve beşli atlamalar farklı sipsiciler tarafından yapılır. Bu da oldukça farklı bir duyum ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 4.61 Toplu Sipsi İcrası

Sipsinin yöredeki en önemli özelliği solo saz olmasıdır. Yöredeki diğer sazlar sipsiye eşlik ederler. Sipsi genelde parmak curası (üçtelli bağlama) ve kabak kemane ile birlikte kullanılır. Parmak curasında sipsi düzeni vardır ve bu düzenin çalım tekniği farklıdır .Sipsi düzeni "Alt ve Üst Teller La, Orta Tel Sol " olarak verilmiştir (Bedel M., 2005) Sipsi yörede diğer sazlarla beraber de kullanılmaktadır (Şekil 4.62).

Burada şunu özellikle belirtmek isteriz ki sipsi ile eşlik edebilen sazlar üçtelli ve kabak kemanedir. Kabak kemane sipsi ile aynı rezistte ve darpsız bir çalgı olduğu için sık kullanılmaz. Kullanılan sazlar sipsi ile akort olarak uygundur. Sipsiye büyük boy bağlamalar ile eşlik edilememektedir. Yörede hızla yaygınlaşan büyük boy bağlamalara eşlik etmek için tıpkı üçtellide olduğu gibi sipsilerin boyu kısalmıştır.



Şekil 4.62 Farklı Sazların Toplu İcrası

Mehmet Bedel'in sipsinin merkezi Dirmil'deki sipsilere dayanarak verdiği bilgiler bu bakımdan önemlidir.

" Dirmil ve civar köylerinde kullanılan sipsi tınısı Fa diyez, Sol, Sol diyez, La akortlarındadır. Bu yörede çalınan sipsi sesleri birbirlerine çok yakındır, üç beş kişi bir araya geldiğinde aynı sese akort ederek toplu olarak çalabilirler. Si, Do, Do # seslerinde bir sipsiyi Dirmil'de bulmak mümkün değildir. Ama en güzel sipsi sesi Dirmil'de çalınan Sol, Sol diyez ve La karar sipsiler olduğunu kimse inkar edemez. TRT ve Halk Müziği topluluklarında Si ve Do Sesleri kullanıldığı için, bizim sipsimiz de İlk defa Sipsi sanatçısı Mehmet ÇELİKDEMİR tarafından küçültülerek Do sesine tizleştirilmiş ve 1979 yılında İzmir Radyosunda çalınarak Burdur Sipsisinin TRT ye girmesi sağlanmıştır." (Bedel M., 2005)

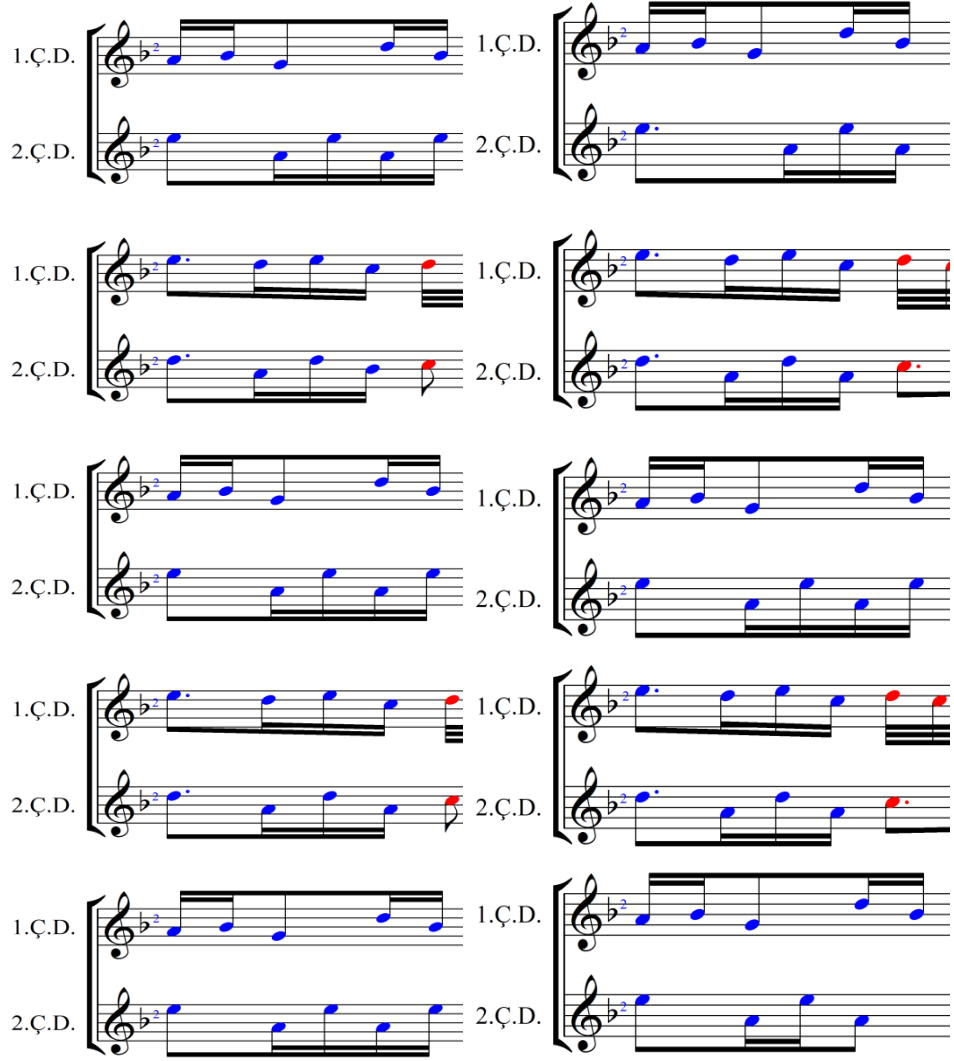
Üçtelli de karar sesi için uygun akordun sol diyez - la civarında olduğunu belirtmiştik. Dolayısıyla bu bölge (sol diyez-la) yöre müziğinin piyanoya göre karar bölgesidir.

Yörede kullanılan başka bir kamışlı çalgı ise çam düdüğüdür. Çam Düdüğü ve Çam Sipsi adı ile anılan bu çalgının ağızlık kısmı kızıl çam ağacından yapılmakta gövde kısmı ise yine kamıştan yapılmaktadır. Böylece sipsiden çok mey sesine benzeyen bir sese sahiptir. Denizli Çameli'nin Gökçeyaka Köyünde yaşayan Hayri Dev Çam düdüğünün son icracılarından olarak karşımıza çıkmaktadır (Bedel M., 2005).

Çam düdüğü daha çok keçi gütmeye yönelik bir çalgı olduğu düşünülmektedir. Keçi koyuna göre daha hareketli bir hayvan olduğu için keçi çobanı sıklıkla ayakta durmaktadır. Kaval boyutlarından dolayı daha çok oturarak çalınan bir saz olduğu için keçi güderken yerini çam düdüğüne ya da kısa boylu kavallara bırakır. Ekinci (2010) çalgı ile ilgili şu bilgileri vermektedir.

"Hayri Usta'nın bana Kadir Genç ile gönderdiği çam düdüğü dört parça çam kabuğundan, bir parça kargı malzemeden oluşuyor. Kargıdan boruda, üstte beş delik, altta bir delik vardır. Kargı üstü çam kabuğu 4 cm, 6 cm, 2 cm, sipsi ise 3 cm uzunlukta idi. Borunun çapı 6 mm idi. Çam düdüğünün tüm boyu 28 cm idi." (Ekinci A. 2010:175)

Fransız araştırmacı Jerome Cler tarafından kaydedilen Hayri Dev ve Bayram Dev'in iki çam düdüğü ile çaldığı "boğaz havası" çok farklı bir heterofoni göstermektedir. Burada kaydedilen iki çam düdüğü de aynı anda çalınmış ancak sağ ve sol farklı kanallara kaydedilmiştir. EK R'de verilen notada görüldüğü üzere iki düdüğü çalan icracılardan birincisi önce başlamakta, diğer icracı diğerine benzeyen ancak güçlü noktası farklı bir ezgiyle onu takip etmektedir. Birinci icracı "la-re" çarpması yaparken diğer icracı ya mi sesinde beklemekte "la-mi" çarpmasında ise "re" sesine gelmektedir. Böylece hemen her ölçünün girişi la-re-mi uygusu şeklinde hissedilmektedir. Polifonik doku ezginin her ölçüsünün ilk 3/8 lik kısmında yer alırken kalan 6/8 lik kısım heterofonik yapı arz etmektedir (Şekil 4.63). notada polifonik dokunun olduğu bölümler mavi, heterofonik dokunun olduğu bölümler ise kırmızı nota başları ile gösterilmiştir



Şekil 4.63 Çam Düdüğü ile Topru İcrada Polifonik Doku

Polifonik dokunun olduğu bölümlerdeki ezgilerden bazıları yukarıda verilmiştir. Burada görülen o ki, mi sesini kullanan icracı ana ezgiyi alırken diğer icracı eşlik seslerini içeren yapı olarak icrada yer almaktadır. Böylece ezgi ölçü başlarında icracılarca taraf değiştirmekte kalan kısımda ise bütünleşerek heterofonik doku oluşturmaktadır.

19. ölçüde icracılardan biri nefes alarak bu döngüyü bozmakta ve icra buradan itibaren heterofonik ağırlıklı bir yapıya dönüşmektedir.

Teke yöresi Yörük Türkmen müziğinde toplu icrada kullanılan diğer bir saz olan Zurna, özellikle düğünlerde icra edilir. Düğünlerde düğün alayı karşılanırken çalınan "okuyucu havası" zurna ve davul ile icra edilir. Zeybek icraları ise daha çok Teke

Bölgesinden çok Aydın ve Muğla'da yaygındır. Bu zeybek icralarında tipik dem çok sesliliği bulunmaktadır.

"Zeybek müziğinin açık alanlardaki tipik icrası, davul ve zurna çalan bir kaç müzisyenin bir arada gerçekleştirdiği icradır. Bu yönüyle zeybek müziğinin önemli bir enstrümantal repertuarı bulunmaktadır. Çalgı grubu en az üç müzisyenden oluşmaktadır. Bunlardan ikisi, solo ezgi ve dem eşliği olmak üzere zurna, biri davul çalmaktadır. Müzisyenlerin sayısı, dörde beşe de çıkabilmektedir. Bu durumda ya iki davul, iki zurna, ya da iki davul, üç zurna söz konusu olmaktadır. Günümüzde Batı Anadolu'nun özellikle Çanakkale alıkesir gibi bölgelerinde, klarnet icrasının, zurnanın yerini aldığı görülmektedir. Teke bölgesinde ise, sipsi kullanımı öne çıkmaktadır." (Öztürk O.M., 2006:52)

"Zurnaların icrasmda polifonik anlamda dikkat çeken yön, zurnalardan birinin melodiyi çalması, diğerinin ise buna "dem" (drone-pedale) tutmasıdır. Bu anlamda, çalınan ezginin "karar sesi" (final tone, finalis, tonic) bir zurna icracısı tarafından, melodinin başından sonuna dek üflenmektedir. Dem sesine verilen bu önem, zeybek icrasmda en az üç kişinin bir arada çalmasını zorunlu kılmaktadır". (Öztürk O.M., 2006:195)

Burada dem tutan zurna "nefes çevirme" tekniği uygulayarak ezgi çalan zurna için kesintisiz bir referans noktası yaratmaktadır. Okan Murat Öztürk (2006) "Çiftetelli" ve "Köroğlu" gibi ezgilerin icrasında ostinato çok seslilik özelliği olduğunu ancak zeybek ezgilerinin sadece dem ile çok seslendirildiğini aktarmaktadır.

5. SONUÇLAR

Çalışmamız, genelinden anlaşılabileceği gibi bir tespit çalışması olup amacımız yörede elde edilen çok seslilik unsurlarını tespit ve tasnif etmektir.

Büyük boy sazların yöre müziğine girmesiyle birlikte yöre müziğinin ses sistemi üzerinde değişiklikler olmuştur. Bu yöre müziğinde büyük değişimlere neden olmuş, yöre müziğinin tını karakterini değiştirmiş, çok seslilik özelliğinde farklılaşmaya ve kendine özgü unsurların kaybolmasına neden olmuştur.

Yöre müziğinin çok sesli karakteri baskın olarak üçtelli ve ikitelli bağlamalarda görülmektedir.

İkitelli bağlamada üst teller farklı seslere akort edilir. Böylece tek sıra tellerin çalımında paralel yürüyüşler ortaya çıkmaktadır.

Boğaz Havaları'nın üç telli cura ile icra edilmesi, diğer çalgılara nazaran farklı bir karakter göstermektedir. Üç telli cura'da kullanılan farklı akort şekilleri, icra esnasında çok sesli bir özellik arz etmektedir.

Üçtelli bağlamada kullanılan "boğma düzeni" ikitellide varolan "ikinci çalım düzeni" diye bahsettiğimiz icra şeklinin çalım özelliklerini yansıtmaktadır. Her iki çalım stilinde oluşan eşlikler ve uygu yürüyüşleri aynıdır. Eşlik sesler paralel dörtlüler şeklinde ezgiye eşlik ederler. Bu düzende çalınan eserlerde dem ve paralelizm ve uygusal çok seslilik unsurları görülmektedir.

Yöre müziğinde bireysel icra ön plandadır. Bunun sebebi yörüklerin pastoral yaşam şeklidir. Bireysel icrada varolan çok seslilik unsurları toplu icraya aktarılamamıştır.

Bireysel icrada dem, paralelizm gibi çok seslilik unsurlarının yanısıra uygusal ve kontrpuantal çok seslilik unsurlarına rastlanmıştır.

Bu örneklerden yola çıkarak aşağıdaki tespitleri yapmak mümkündür.

Dem çok sesliliği yöre müziğinin karakterinde oldukça etkilidir. Yaylı sazlardan özellikle ıklığ ve yörük kemanesinin çalımında dem unsuru mevcuttur. Üçtelli bağlamada "zeybek düzeni" ve "çiftetelli düzeni" dem unsurunun ağırlıklı olarak

icrayı şekillendirdiği düzenlerdir. Bunun yanısıra dem, "bağlama düzeni", "boğma düzeni", "bozuk düzen" ve "misket düzeni" içerisinde diğer çok seslilik unsurları ile birlikte kullanılmaktadır. Bu durum büyük boy bağlama icralarına da yansımıştır.

Yöre müziğinde dem sesleri tek bir ses olabildiği gibi eserlerin bazı bölümlerinde sekizli ya da beşli aralık bulunduran çift dem ses de bulunmaktadır. Üflemeli çalgı topluluklarında oluşan dem çok sesliliği genelde sabit bir sesin süreklilik arz ettiği *pedal çok seslilik* unsuru olarak gerçekleşmekte iken, yaylı ve telli sazlarda yayın mızrabın ve de parmakların ritmik hareketlerine uygun olarak *ritmik dem* çok sesliliği ortaya çıkmaktadır. Üflemeli çalgılarda oluşan dem unsurunun yöre müziğine yakın bir zamanda girdiği düşünülmektedir.

Paralelizm de yöre müziğinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu olgu genellikle paralel dörtlüler ve beşliler şeklinde görülmektedir. Paralelizm yaylı sazlarda ya da toplu icralarda görülmemektedir. Üflemeli sazlardan kaval "horlatma" adı verilen teknikle çalınışında aynı anda paralel yürüyen ezgiler çalabilmektedir. Ayrıca yörede artık çalan icracısı kalmayan "çifte sipsi" çalgısının da bu şekilde çalınıyor olabileceğini tahmin etmekteyiz. Bağlama ailesinde ise paralelizmin çeşitli örnekleri bulunmaktadır. İkitelli bağlamada üst sıradaki teller dörtlü aralık oluşturan farklı seslere akort edilmektedir. Bu durumda tellerin tek tek çalındığı ve kararın üst teldeki ikinci perde olduğu "birinci çalım düzeni" diye tanımlanan düzende üsttellerin icrasında paralelizm görülür. Üçtelli bağlamada özellikle "kaval düzeni", "bağlama düzeni", "misket düzeni" ve "bozuk düzen" de icra edilen eserlerde paralel yürüyüşler eser icrasını şekillendirmektedir. Bu eserlerde ezgi kimi zaman paralel dörtlü veya beşli aralıklarla desteklenmektedir. Eşlik seslerinin paralel yürüyüşüne ise ikitelli bağlamada "ikinci çalım düzeni" diye belirttiğimiz çalım şeklinde ve bu çalım şeklinin birebir üçtelliye yansıtıldığı "Boğma düzeni"nde icrasında rastlanmaktadır. Bu icralarda ezgi hareket ederken eşlik sesleri paralel dörtlü yürüyüşler yaparak ezgiye eşlik etmedir. Yöre müziğinde "tona bağlı paralelizm" görülmemektedir. Elde edilen bütün veriler "tondan bağımsız paralelizm"e örnek teşkil etmektedir. Bağlama ailesinde paralel yürüyen ezgiler kullanılırken sık sık üçüncü bir ses onlara eşlik eder. Özellikle büyük boy sazlarda "bağlama düzeni" icrasında dizinin üçüncü sesi bu bakımdan önemli bir işlev üstlenmektedir. Üçtellide ise bu ses çoğunlukla karar sesidir. Böylece eser dem ve paralelizm unsurlarının içiçe

oluşturduğu yapılarla şekillenmektedir. Bazı eserlerin karakterinde dem karakteri baskınken bazılarında paralelizm baskındır.

Yöre müziğinde toplu icralar genellikle yarenlik meclisi adı verilen toplantılarda gerçekleşmektedir. Bu icralarda heterofonik çok seslilik unsurları baskın karakterdedir. Aynı ezginin farklı nüanslarla aynı anda çalınması sonucu oluşan bu unsurlar bilinçli bir şekilde ortaya çıkmamakta; icracıların kabiliyetine, yorum farklılıklarına göre kendiliğinden oluşmaktadır.

Kontrpuantal çok seslilik unsurları yöre müziğinde nadiren de olsa tespit edilebilmiştir. Özellikle üçtelli bağlamada çalınan bazı eserlerde, ezginin bir telde ilerlerken başka bir telde farklı bir ezginin ortaya çıkması ile oluşur. Genellikle aynı anda iki ezgi birden ilerlemez. Ezgilerden biri bir notada kalış sergilerken diğer ezgi hareketlilik gösterir. Toplu seslendirmede nadiren de olsa kontrpuantal çok seslilik unsurları tespit edilmiştir. Özellikle uzun süreler beraber çalan kişilerde heterofonik çok seslilik unsurlarının yanısıra kontrpuantal çok sesliliğe dair özellikler görülmektedir. Burada her iki ezginin de aynı anda hareketli olması mümkündür.

Yöre müziğinde çok seslilik unsuru olarak örtüşme çok sesliliği tespit edilmemiştir. Davul zurna ekibinde bazı ezgilerde dem veren zurnanın ostinato unsuru olarak kullanıldığından sözedilmektedir. Ancak bu örnekler dışında ostinato da çok yaygın olarak kullanılmamaktadır.

Uygusal çok seslilik üçtelli icrasında özellikle "bağlama düzeni", "bozuk düzen" ve "boğma düzeni"nde oluşmaktadır. Bu düzenlerde kullanılan uyguların bir kısmı paralelizm ya da dem sesi ihtiyacının etkisinde oluşmakta iken bir kısmı da oldukça özgün ve işlevsel olarak tanımlanabilecek uygulardır. Bu uyguların bilinçli bir şekilde kullanıldığı kesindir. Farklı icracıların aynı uyguları kullanması yörede çok seslilik olgusunun etkileşimle yayılmış olduğunun göstergesidir.

Eserlerde kullanılan uygular incelendiğinde en çok kullanılan aralıklar büyük ikili, tam dörtlü, tam beşli, küçük yedili aralıklardır. Büyük üçlü küçük üçlü büyük altılı ve küçük altılı aralıklar da özellikle yürüyücü ses olarak kullanılmaktadır. Küçük ikili eksik beşli ve büyük yedili aralıklara nadiren rastlanmaktadır. Küçük ikili aralık taşıyan uygu "boğma düzeni" ile icra edilen ezgilerin uygu yürüyüşünde "çeken" fonksiyonundaki uygunun içerisinde mevcuttur. Ayrıca bağlama düzen ve bozuk düzende birinci derecesi ile ikinci derecesi arasında küçük ikili bulunan dizilerin

icrasında bu iki ses beraber tınlatılabilmektedir. Bozuk düzen icrasında bu aralık karşımıza küçük dokuzlu aralığı şeklinde çıkmaktadır.

Dörtlü aralıklardan oluşan uygu Yörük Türkmen müziğinde sıklıkla kullanılmaktadır. Özellikle bu uygu tipinin birinci ve ikinci çevrimi bir çok eserde tespit edilmiştir. Kök hali ile bu uygunun kullanıldığı örneğe "Avşar Beyleri" ezgisinin Ramazan Güngör tarafından çalınan icrası dışında rastlanmamıştır. Bu uygu eserlerin içerisinde genellikle durucu bir işlev üstlenmektedir.

Kalışlarda genellikle beşli ya da dörtlü aralıklardan oluşan ikisesli yapılar, dörtlü aralıklardan oluşan uygu ve bazen de kararsız nitelikte uygu kullanılmaktadır. Müzik terminolojisinde "majör" ya da "minör" diye tabir ettiğimiz üçlü aralıklarla oluşan uygu yapıları Yörük Türkmen müziğinde sık kullanılmamaktadır. Bu uygu "majör dizi" dışında kullanıldığında yürüyücü özelliğe sahip olmaktadır.

Eserlerin bitiş kadanslarında son uygu, karar sesinin beşli ya da dörtlü aralıkları ile beraber tınladığı iki sesli yapılar; yahut karar sesinin birli veya sekizlisinden oluşan tek sesli yapılarıdır. Üç sesli yapılar kalış esnasında kullanılsa da eserlerin bitişinde bu yapılara rastlanmamıştır. Yaylı sazlardan ıklığ ve yörük kemanesinde ezgiye eşlik eden karar sesi "la" olmasına karşın ezgi genelde "re" asma kararda bitmektedir.

Büyük boy sazların ve mızrap kavramının yöre müziğine girmesiyle birlikte mızrap icrası önem kazanmış yöre müziği karakterinde değişimler olmuştur. Ses dizisi, icra ve yorumda gerçekleşen bu gelişim ve değişimler çok seslilik unsurlarında basitleşmeye neden olmuştur. Üçtelli bağlamada zengin bir biçimde kullanılan uygu yapıları çeşitli sebeplerle büyük boy sazlara aktarılamamıştır.

Yöre müziğinde tespit edilen bu çok sesli unsurların müzik teorisyenleri tarafından incelenmesi gerekmektedir. Bu noktada yöre müziğinin kendi iç dinamikleri ile değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

Teke yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründe icralar daha çok bireysel olarak gerçekleşmektedir. Bireysel icrada oluşan çok sesli yapılar toplu icraya çeşitli sebeplerden dolayı yansıtılamamıştır.

Geleneksel olarak bireysel icrada tespit edilen bu unsurlar gelişmeye çok açıktır. Bu bakımdan gelenek tarafından toplu icraya aktarılamamış bu unsurların yöre sazları ile oluşturulmuş bir topluluk ile toplu icraya aktarılması Yörük Türkmen müziğinin gerçek karakterini ortaya koyacaktır. Böyle bir çok sesli topluluk için yöre

sazlarından yola çıkılarak farklı boyda sazlar yapmak mümkündür. Bu konuda özellikle konservatuarlarımıza ve yörede bulunan müzik araştırma ve uygulama kurumlarına görev düşmektedir.

KAYNAKLAR

- Altay, G.** 2011. *Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara*
- Aksoy, E.** 2005. Türk Sosyo Kültür Yapısı İçinde Oğuz-Türkmen-Yörük Kavramsal Çerçevesi ve Sosyal Yapıları. Son Konar-Göçerlerin (Sarıkeçili Yörüklerinin) Sosyo-Kültürel Yapısı (Ed. Özönder M.C., Aksoy, E. Köktürk G.V.), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara
- Armağan, A.L.,** 2002. *Tarihsel Süreç İçinde Teke Yöresi*, A.Ü. D.T.C.F. Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: XX, Sayı: 32, Ankara.
- Armağan, A.L.,** 1997. *XVI. Yüzyılda Teke Sancağı'ndaki Konar-Göçerlerin Demografik durumu üzerine bir araştırma*, A.Ü.D.T.C.F. Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: XIX, Sayı: 30, Ankara.
- Arom S.,** 1991 Polyphony and Polyrythm of Central African Music, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bedel M.,** 2005, Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval, I. Burdur Sempozyumu (16-19 Kasım 2005), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Benward B. ve Saker** 2008. Music in Theory and Practice (8.th Ed.), M. Mc Graw-Hill Press, New York
- Bulduk, Ü.** 2008. Sosyal Yaşayış, Konar Göçerlik ve Etnisite, Uyan Türkiyem II. Yörük-Türkmen Büyük Kurultayı ve Bilim Şenliği (3--4 Mayıs 2008, Ankara 2008, Ankara.
- Çelik A.** 2009. Bir Yörük Çocuğunun gözüyle Yörüklerin Dünyası (7.Baskı), Kardelen Sanat Yayınları, Isparta
- Çine H.** 2003. Burdurdan Damlalar, T.C. Burdur Valiliği, Burdur.
- Çolakoğlu G. ve Karahasanoğlu S.,** Armudî kemençe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler, İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi, c.5, sayı 2, s.57-68, İstanbul.
- Dinç, S.** 2008. Hellenizm ve Roma Çağları Likyası'nda Sympoliteia'lar, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Doğan M.S.** 2007. Tarihsel Gelişim Sürecinde Yörükler, Anadolu'da Yörükler Tarihi ve Sosyolojik İncelemeler (Ed. Beşirli H. ve Erdal İ.), Ankara
- Efendioğlu, T.** 2008. Hellenizm ve Roma Çağları Likyası'nda Yerel Kültler, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

- Ekici S.** 2006 Fethiyeli Ramazan Güngör Üzerine Düşünceler,s.183-188
Muğlaname: (Muğla ve ilçeleri kültürü üzerine makaleler (Haz. Çınar A.A.), Muğla Ticaret Odası, Muğla
- Ekinci Abdurrahman** 2010. Tekeli'nin Elinden Dilinden, İl Turizm Müdürlüğü, Ankara.
- Erdem F.** 1998. Teke Yöresi Halk Müziğinden Seçilmiş Ezgiler Üzerine Analitik İncelemeler, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ergun L.** 2004. Yörüklerde Boğaz Çalma, *Yüksek Lisans Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Gazimihal M.R.** 1975. Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Gazimihal M.R.** 2001. Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Gelekçi, C.** 2005. Konar-Göçer Sarıkeçili Yörükleri, Son Konar-Göçerlerin (Sarıkeçili Yörüklerinin) Sosyo-Kültürel Yapısı (Ed. Özönder M.C., Aksoy, E. Köktürk G.V.), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara
- Göçer, G.** 2010. 220 Ve 221 Numaralı Şer'iyye Sicillerine Göre Burdur'un Sosyo – Ekonomik Tarihi (1889-1893), *Yüksek Lisans Tezi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Gök S.,** Teke Yöresi ve Muğla zeybeklerinin tür, ayak, tavır, usul ve söz yönünden incelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Güler A.** 2008. Anadolu'nun Türkleşmesi ile İlgili Bazı Meseleler, 2.Yörük-Türkmen Büyük Kurultayı, Eskişehir.
- Gülten S.** 2009. Yörük adına dair bazı düşünceler,Ekev Akademi Dergisi, Sayı 39, s1-11, Erzurum
- Haid G.** 2005 Yodel From Austria- A Contribution to Early Polyvocality, Second International Symposium on Traditional Polyphony (23-27 September 2004), s(274-283) Tiflis.
<http://www.polyphony.ge/uploads/symposium/eng2/heid_yodel.pdf>
- Halaçoğlu, Y.** 1997. XVIII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunun İskan siyaseti ve Aşiretlerin Yerleştirilmesi, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Hınçer, İ.** 1966. Picken'in Türk Halk Çalgıları Gezisi, Folklor Araştırmaları 1966 Sayı:207
- Johansen U.** 2005. (50 Yıl Önce) Türk iye'de Yörüklerin Yayla Hayatı (Çev. Poyraz M.), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Jordania J.** 2006. Who Asked First Question- The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech ,Logos, Tiflis
- Kafalı M.** 2008. Anadolu'nun Fethi ve Türkleşmesi, 2.Yörük-Türkmen Büyük Kurultayı, Eskişehir.
- Karaca B.,** 2007. XV. ve XVI. Yüzyılda Teke Sancağı, Fakülte Yayınları, Antalya Kent Müzesi Projesi Yayınları, Antalya.
- Karahan C.,** 2004. Ege Bölgesi Halk Müziğindeki Çok Seslilik, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 12, Sayfa 35-47, Erzurum.
- Kılınç N.,** 2010. Antalya Yöresi Yörük Fıkraları Üzerine Bir Araştırma, *Yüksek Lisans Tezi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Kıvrak R.** 2008a. Yörük Obalarımız, Çetin Veb Ofse Mat., Fethiye.
- Kıvrak R.** 2008b. Yörüklerde Muhabbet Kültürü, Uyan Türkiyem II. Yörük-Türkmen Büyük Kurultayı ve Bilim Şenliği (3--4 Mayıs 2008), Ankara 2008, Ankara
- Kıymaz A.** 2008. Çankırı Yöresi Oğuz Türklerinde Yaren Kültürü Ritüelleri, Uyan Türkiyem II. Yörük-Türkmen Büyük Kurultayı ve Bilim Şenliği (3--4 Mayıs 2008), Ankara 2008, Ankara
- Koca S.** 2008. “Diyâr-ı Rûm”un (Roma Ülkesi=Anadolu) “Türkiye” Hâline Gelmesinde Türk Kültürünün Rolü, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. sayı 23. s.1-53, Erzurum.
- Koruk Ç.** 2009. Teke Yöresinde Telli ve Yaylı Çalgılar, *Yüksek Lisans Tezi*, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Koruk Ç.** 2006. İkitelli Cura (Kozagaç Curası),MAEÜ Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, sayı 11, s120-130, Burdur.
- Nemutlu M.** 1995, Müzikte 'Doku' Kavramı, *Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Ögel B.,** 2003. Türk Kültür Tarihine Giriş, C.9, s. 427, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Önür U.** 2011. Boğaz Havaları, İTÜ TMDK Bitirme Tezi, İstanbul.
- Özdemir M.A.,** 1999. Türk Halk Müziği ve Çokseslilik, Papirus Kültür Sanat Dergisi, Sayı: 31, Sayfa 22-25., İstanbul.
- Öztürk H.S.,** 2006. M.Ö. II. – M.S. IV. Yüzyıllarda Likya-Pamfilya Bölgesinde Kırsal Alan Güvenliği, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Öztürk O. M., 2002 Türkiye'de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri, 21.yy. Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu Bildirisi, SCA Müzik Vakfı, Ankara.

Öztürk O. M., 2006. Zeybek Kültürü ve Müziği, Pan Yayınları, İstanbul.

Öztürk O. M., 2009. Türkiye’de Müzik Olgusunun “Müzik” Olarak Anlaşılmasında ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler, Bildiriler - 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23-25 Eylül 2009, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.

Parlak E., 2000. Türkiyede El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Paşmakçı Y. 1995. Türk Halk Müziği Genel Bilgiler (*Ders Notları*), İstanbul

Picken L., 1954, Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor, Proceedings of the Royal Musical Association, 80th Sess. (1953 - 1954), Sayfa 73-86, Taylor & Francis, Ltd. Londra

Picken L., 1975, Folk Music Instruments of Turkey, Oxford University Press, Londra

Sağlam A., 2001. Türk Müziği'nde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi, Stüdyo Star Ajans, Bursa.

Sağlam S., 2005. Sarıkeçili Yörüklerinde Dini Hayat ve İnanışlar, Son Konar-Göçerlerin (Sarıkeçili Yörüklerinin) Sosyo-Kültürel Yapısı (Ed. Özönder M.C., Aksoy, E. Köktürk G.V.), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

Sarısözen M. 1946. İki Sesli Halk Müziği, *Sayı 7, Ülkü Dergisi, Halkevleri, Ankara.*

Say A., 2002. Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Seyirci M. 2006. Fethiye ve Batı Akdenizde Yörükler, Muğlaname: (Muğla ve ilçeleri kültürü üzerine makaleler (Haz. Çınar A.A.), Muğla Ticaret Odası, Muğla

Sipos, J. 2009. Anadolu'da Bartok'un İzinde, (Çev: Deliorman S.), Pan Yayıncılık, İstanbul

Sughliashvili D. 2005. Atypical Elements In Georgian Folk Songs, Second International Symposium on Traditional Polyphony (23-27 September 2004), s.299-308, Tiflis.
<http://www.polyphony.ge/uploads/symposium/eng2/heid_yodel.pdf>

Sümer, F. 1962 Türk Kültür Tarihine Umumî Bir Bakış, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, XX/3-4, Ankara.

Sümer, F. 1952, XVI. Asırda Anadolu, Suriye ve Irakta yaşayan Türk Aşiretlerine Umumi bir Bakış. İktisat Fakültesi Mecmuası XI, No: 1-4, İstanbul

Tan N. 2003, Folklor (Halk Bilimi) Genel Bilgiler. Kitap Matbaacılık, İstanbul

Taraç B. 2007. Akdeniz Müziğinin Türk ve Yunanlı Kökenleri, Ürün Yayınları, Ankara.

Tızlak, F. 2008. Teke Türkmenleri ve Osmanlı Devleti, Antalya Kent Müzesi Projesi Yayınları, Antalya.

Tutu, T. 1990 Çözümlemeli Kontrapunkt, Müzik Eserleri Yayınları, İzmir

Türkmen U. 1997. Türk Halk Müziğinde Kanon ve İmitasyon, Elma Ofset Mat. Niğde.

Uluocak Ş., 2005. Sarıkeçili Yörüklerinin Sosyo-Kültürel ve Ekonomik yapısı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme, Son Konar-Göçerlerin (Sarıkeçili Yörüklerinin) Sosyo-Kültürel Yapısı (Ed. Özönder M.C., Aksoy, E. Köktürk G.V.), Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara

Url-1<<http://www.muqla-bld.gov.tr/muqla/yorukkulturu.html>> alındığı tarih:14.10.2012

Url-2<http://www.koksav.org.tr/Yayinlar/KokArastirmalar/os2000/os2000_tm3.html> alındığı tarih: 11.07.2012

Url-3<<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=17567680>> alındığı tarih: 10.05.2011

Url-4<<http://turkuler.com/yazi/sarisozenen.asp>> alındığı tarih: 08.01.2013

Yazıcı M. 2008 Menteşe Sancağında Konar-Göçer Teşekküller, Osmanlıdan Cumhuriyete Yörükler ve Türkmenler (Ed. Beşirli H, Erdal İ.), Ankara.

Yıldırım, B. 2008. Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havaalarında Müzikal Açından Tavrı Farklılıkları, *Yüksek Lisans Tezi*, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Yönetken, H.B. 1966, Derleme Notları , Orkestra Yayınları, İstanbul.

Kişisel Görüşmeler

Erol Parlak Aralık 2012

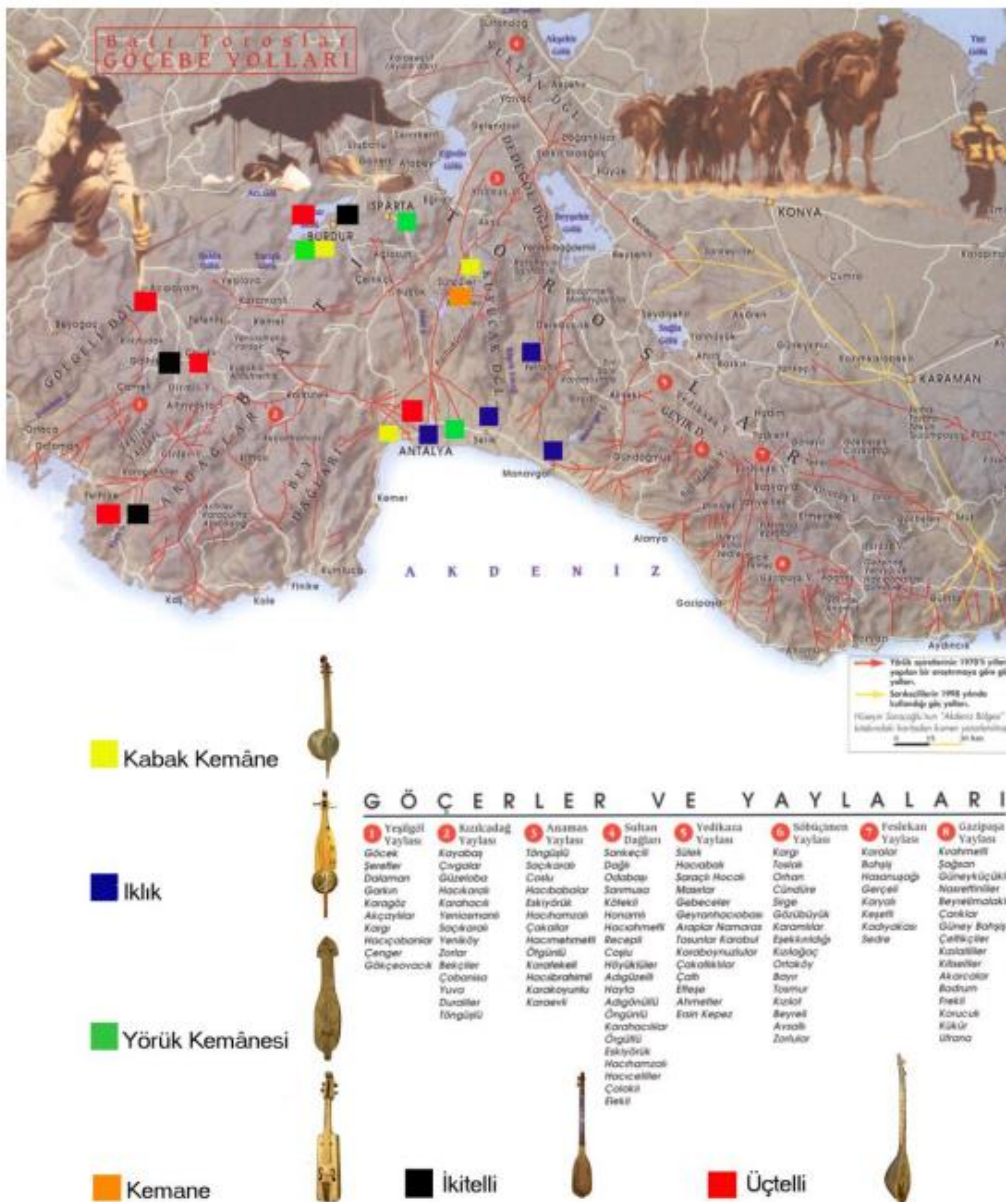
Uğur Önür Mayıs 2012

Deniz Yıldız Ocak 2013

EKLER

EK A HARİTALAR

EK A-1 TEKE YÖRESİ TELLİ ÇALGILARI



Bu harita Atlas Dergisi'nin 71. sayısında Şubat 1999 tarihinde yayımlanmış olup, Çetin Koruk tarafından Teke Yöresi telli çalgılarının dağılımını göstermek amacıyla hazırlanmıştır (Koruk 2009)

EK B NOTALAR

EK B-1 VARDİM DOSTUN BAHÇASINA

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 634
İNCELEME TARİHİ: 15/3/1974

YÖRESİ
TUNCELİ-PERTEK

KİMDEN ALINDIĞI
SÜLEYMAN KAYA
İSMAIL OĞUZ

SÜRESİ :
(♩. 220)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

VARDİM DOSTUN BAĞÇASINA
(İKİ SESLİ) (ORJİNAL)

7

BAH ÇA SI NA DOST BAH ÇA SI KÜL LÜ GÜL DÜR VAR DIM DOS TUN BAH ÇA SI NA
Zİ YA PAR LAR GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR GÜL DEN TE RA Zİ YA PAR LAR

VAR DIM DOS TUN BAH ÇA SI NA DOST BAH ÇA SI KÜL LÜ GÜL DÜR VAR DIM DOS TUN BAH ÇA SI NA
GÜL DEN TE RA Zİ YA PAR LAR GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR GÜL DEN TE RA Zİ YA PAR LAR

(SAZ.....)

DOST BAH ÇA SI KÜL LÜ GÜL DÜR O TUR MUŞ TAH DI SA RAY NA
GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR GÜ LA LIR LAR GÜL SA TAR LAR

(SAZ.....)

DOST BAH ÇA SI KÜL LÜ GÜL DÜR O TUR MUŞ TAH DI SA RAY NA
GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR GÜ LA LIR LAR GÜL SA TAR LAR

TAH DI SA RAY KÜL LÜ GÜL DÜR O TUR MUŞ TAH DI SA RAY NA TAH DI SA RAY KÜL LÜ GÜL DÜR
ÇAR ŞI PA ZAR " " " " GÜ LA LIR LAR GÜL SA TAR LAR ÇAR ŞI PA ZAR " " " "

TAH DI SA RAY KÜL LÜ GÜL DÜR O TUR MUŞ TAH DI SA RAY NA TAH DI SA RAY KÜL LÜ GÜL DÜR
ÇAR ŞI PA ZAR " " " " GÜ LA LIR LAR GÜL SA TAR LAR ÇAR ŞI PA ZAR " " " "

(4)
VARDIM DOSTUN BAĞÇASINA
DOST BAĞÇASI KÜLLÜ (KÜLLÎ) GÜLDÜR
OTURMUŞ TAHTI SARAYNA
TAHT-I SARAY KÜLLÜ GÜLDÜR

(2)
GÜLDEN TERAZİ YAPARLAR
GÜLÜ GÜLÜNEN TARTARLAR
GÜL ALIRLAR GÜL SATARLAR
ÇARŞI PAZAR KÜLLÜ GÜLDÜR

EK B-2 BOĞAZ HAVASI

Kaynak : Kerim Erdem
Derleyen : Çetin Koruk
Nota : Sinan Ayyıldız

Boğaz Havası

♩=208



EK B-3 GURBET HAVASI

Gurbet Havası

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



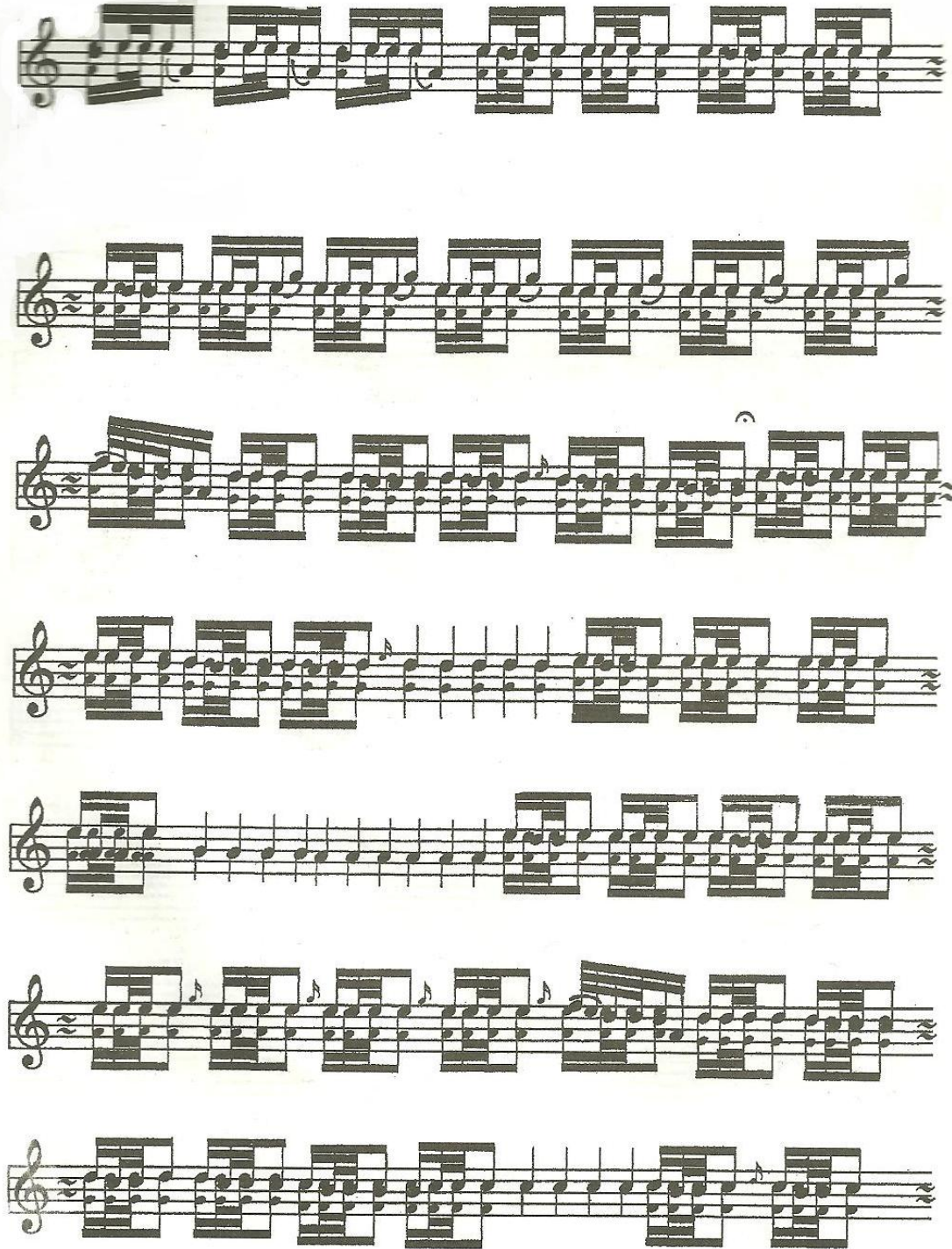


EK B-4 KERVAN

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

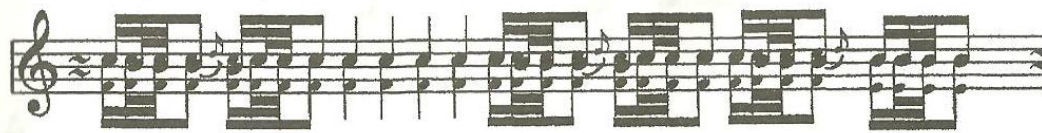
KERVAN

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK



① - - - - -
 ② - - - - -
 ③ - - - - -
 ③ LFV ③ LFV ③ LFV

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



EK B-5 BOĞMA ZEYBEK

Boğma Zeybek

Kaynak : Ramazan Güngör
Nota : Sinan Ayyıldız

Alt Tel

Orta Tel

Ust Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

4

1.Tel

2.Tel

3.Tel

5

1.Tel

2.Tel

3.Tel

6

1.Tel

2.Tel

3.Tel

7

1.Tel

2.Tel

3.Tel

EK B-6 AVŞAR BEYLERİ

Kaynak : Ramazan Güngör
Derleyen : Erol Parlak

AVŞAR BEYLERİ

Alt Tel

Orta Tel

Ust Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

C

1.Tel

2.Tel

3.Tel

C

D

1.Tel

2.Tel

3.Tel

D

1.Tel

2.Tel

3.Tel

E

[F]

3

1.Tel

2.Tel

3.Tel

[F]

1.Tel

2.Tel

3.Tel

[F] [B']

1.Tel

2.Tel

3.Tel

[B'] [C']

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel [C'] [D']

2.Tel

3.Tel

1.Tel [D']

2.Tel

3.Tel

1.Tel [D'] [E']

2.Tel

3.Tel

1.Tel [E'] [F']

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

F'

1.Tel

2.Tel

3.Tel

F' B''

f

1.Tel

2.Tel

3.Tel

B'' C''

f

1.Tel

2.Tel

3.Tel

p

1.Tel

2.Tel

3.Tel

E'' F''

EK B-7 AVŞAR BEYLERİ 2

Kaynak : Ali Osman Aslan
Notasyon : Sinan Ayyıldız

AVŞAR BEYLERİ
(Varyasyon)

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The staves are labeled on the left as 'Alt Tel', 'Orta Tel', and 'Üst Tel' for the first system, and '1.Tel', '2.Tel', and '3.Tel' for the subsequent systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The notation includes various note values, rests, and slurs. Red and green dots are used to highlight specific notes throughout the score. The first system shows a complex melodic line in the 'Alt Tel' staff, while the 'Orta Tel' and 'Üst Tel' staves provide a harmonic accompaniment. The second and third systems continue the melodic development, with the '1.Tel' staff taking the lead in the second system and the '2.Tel' staff in the third.

1. Tel.

2. Tel.

3. Tel.

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

First system of musical notation for three voices (1.Tel, 2.Tel, 3.Tel) in G major. The first voice has a melodic line with red and green notes. The second voice has a similar melodic line. The third voice has a bass line with green notes and slurs.

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Second system of musical notation for three voices (1.Tel, 2.Tel, 3.Tel) in G major. The first voice has a melodic line with red and green notes. The second voice has a similar melodic line. The third voice has a bass line with green notes and slurs.

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Third system of musical notation for three voices (1.Tel, 2.Tel, 3.Tel) in G major. The first voice has a melodic line with red and green notes. The second voice has a similar melodic line. The third voice has a bass line with green notes and slurs.

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Fourth system of musical notation for three voices (1.Tel, 2.Tel, 3.Tel) in G major. The first voice has a melodic line with red and green notes. The second voice has a similar melodic line. The third voice has a bass line with green notes and slurs.

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1.Tel

2.Tel

3.Tel

1. Tel

2. Tel

3. Tel

1. Tel

2. Tel

3. Tel

1. Tel

2. Tel

3. Tel

EK B-8 BOĞAZ HAVASI

KAYNAK:

Fethiyeli

Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN

NOTAYA ALAN:

Erol PARLAK

BOĞAZ HAVASI

1 - - - - 3

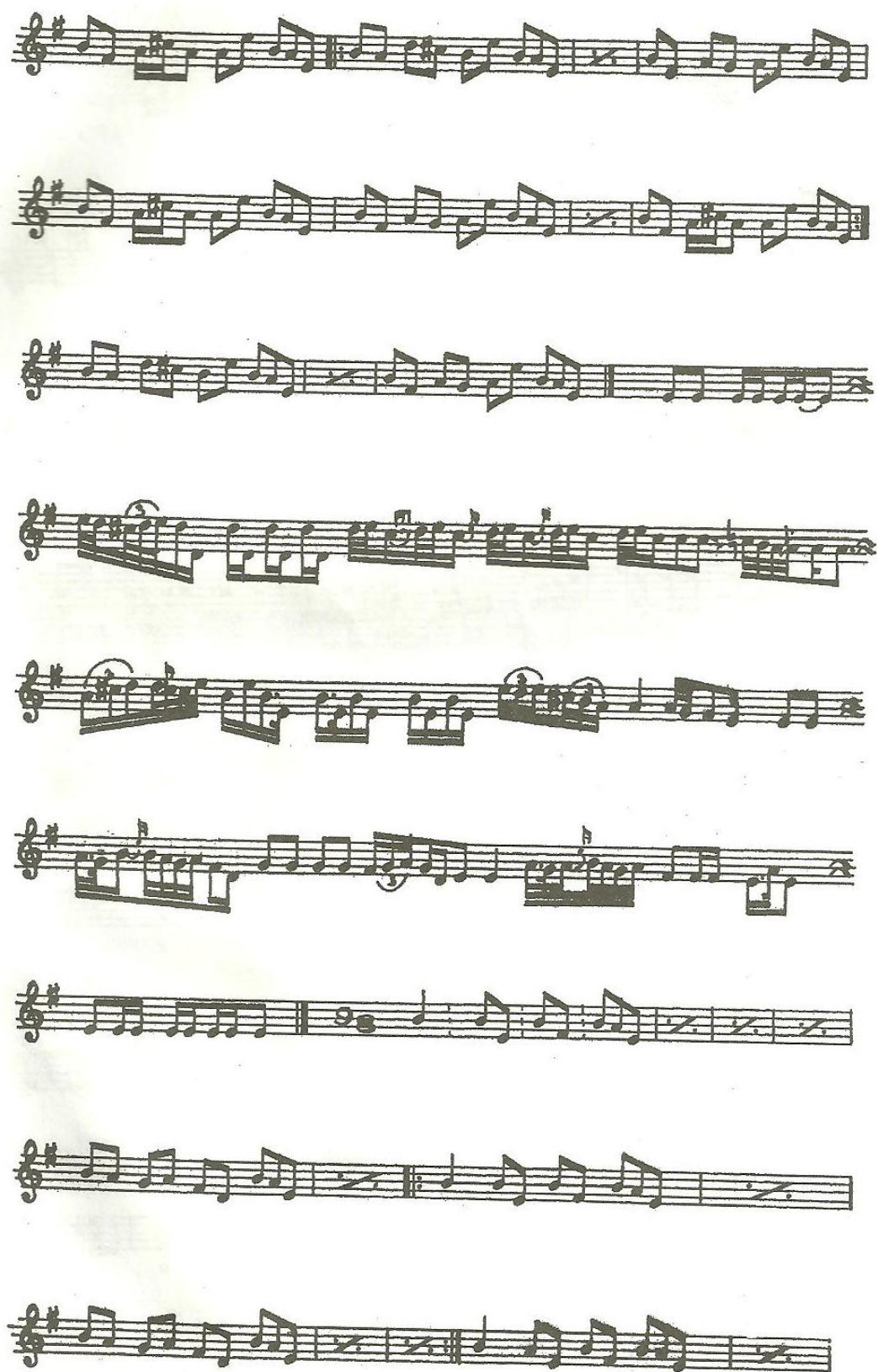
1 - - 3 3 3

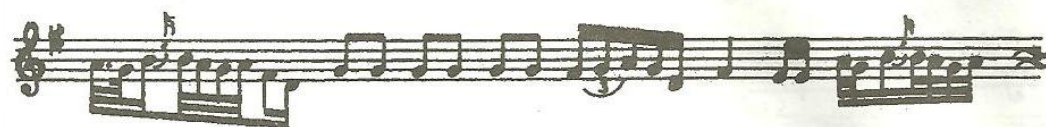
1 - - - - 3

1 - - 3 3

1 - 3 3

3 0





EK B-9 AVŞAR BEYLERİ 3

Kaynak : Kadir Turan
: Mehmet Yıldırım
Notasyon : Sinan Ayyıldız

**AVŞAR BEYLERİ
(Varyasyon 2)**

Şan

Alt Tel

Orta Tel

Üst Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1. Tel

2. Tel

3. Tel

This system shows the first three staves of a musical score. The top staff is labeled 'Şan' and contains a whole rest. The middle three staves are labeled '1. Tel', '2. Tel', and '3. Tel'. The key signature is one sharp (F#). The 1. Tel staff features three groups of eighth-note triplets, each marked with a green bracket and the number '3'. The 2. Tel staff also features three groups of eighth-note triplets, each marked with a green bracket and the number '3'. The 3. Tel staff features three groups of eighth-note triplets, each marked with a red bracket and the number '3'. A green slur connects the end of the 3. Tel staff to the beginning of the next system.

Şan

1. Tel

2. Tel

3. Tel

This system shows the next three staves of the musical score. The top staff is labeled 'Şan' and contains a whole rest. The middle three staves are labeled '1. Tel', '2. Tel', and '3. Tel'. The key signature is one sharp (F#). The 1. Tel staff features a sequence of eighth notes, with a green bracket and the number '3' under a group of three notes. The 2. Tel staff features a sequence of eighth notes, with a red bracket and the number '3' under a group of three notes. The 3. Tel staff features a sequence of eighth notes.

Şan

1. Tel

2. Tel

3. Tel

This system shows the final three staves of the musical score. The top staff is labeled 'Şan' and contains a whole rest. The middle three staves are labeled '1. Tel', '2. Tel', and '3. Tel'. The key signature is one sharp (F#). The 1. Tel staff features a sequence of eighth notes, with a green bracket and the number '3' under a group of three notes. The 2. Tel staff features a sequence of eighth notes, with a red bracket and the number '3' under a group of three notes. The 3. Tel staff features a sequence of eighth notes.

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

Çe___ ki len de___ bay ra ğı san

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

cak mı___

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

a ma n ö f

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

san dı n Ö_f ö

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

f ö f

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

Ke____si len de__ kel le yi de_____

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

bon cuk mu____ san dı nō_____ f

1.Tel

2.Tel

3.Tel

Şan

e fen di m

1. Tel

2. Tel

3. Tel

EK B-10 AĞIR ZEYBEK

Kaynak : Ramazan Güngör
Derleyen : Erol Parlak

Ağır Zeybek
(Fethiye Zeybeği)

Alt Tel

Orta Tel

Üst Tel

p

2

1.Tel

2.Tel

3.Tel

3

1.Tel

2.Tel

3.Tel

2

4

1.Tel

2.Tel

3.Tel

5

1.Tel

2.Tel

3.Tel

6

1.Tel

2.Tel

3.Tel

7

1.Tel

2.Tel

3.Tel

9

1.Tel

2.Tel

3.Tel

10

1.Tel

2.Tel

3.Tel

OYUN HAVASI

Alt Tel

Orta Tel

Ust Tel

2

1. Tel.

2. Tel.

3. Tel.

4

1.Tel

2.Tel

3.Tel

5

1.Tel

2.Tel

3.Tel

6

1.Tel

2.Tel

3.Tel

7

1.Tel

2.Tel

3.Tel

8

1.Tel

2.Tel

3.Tel

9

1.Tel

2.Tel

3.Tel

10

1.Tel

2.Tel

3.Tel

EK B-12 PEŞREV

KAYNAK :
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

PEŞREV

DERLEYEN
NOTAYA ALAN :
Erol PARLAK

[illegible]

EK B-13 BOĞAZ HAVASI

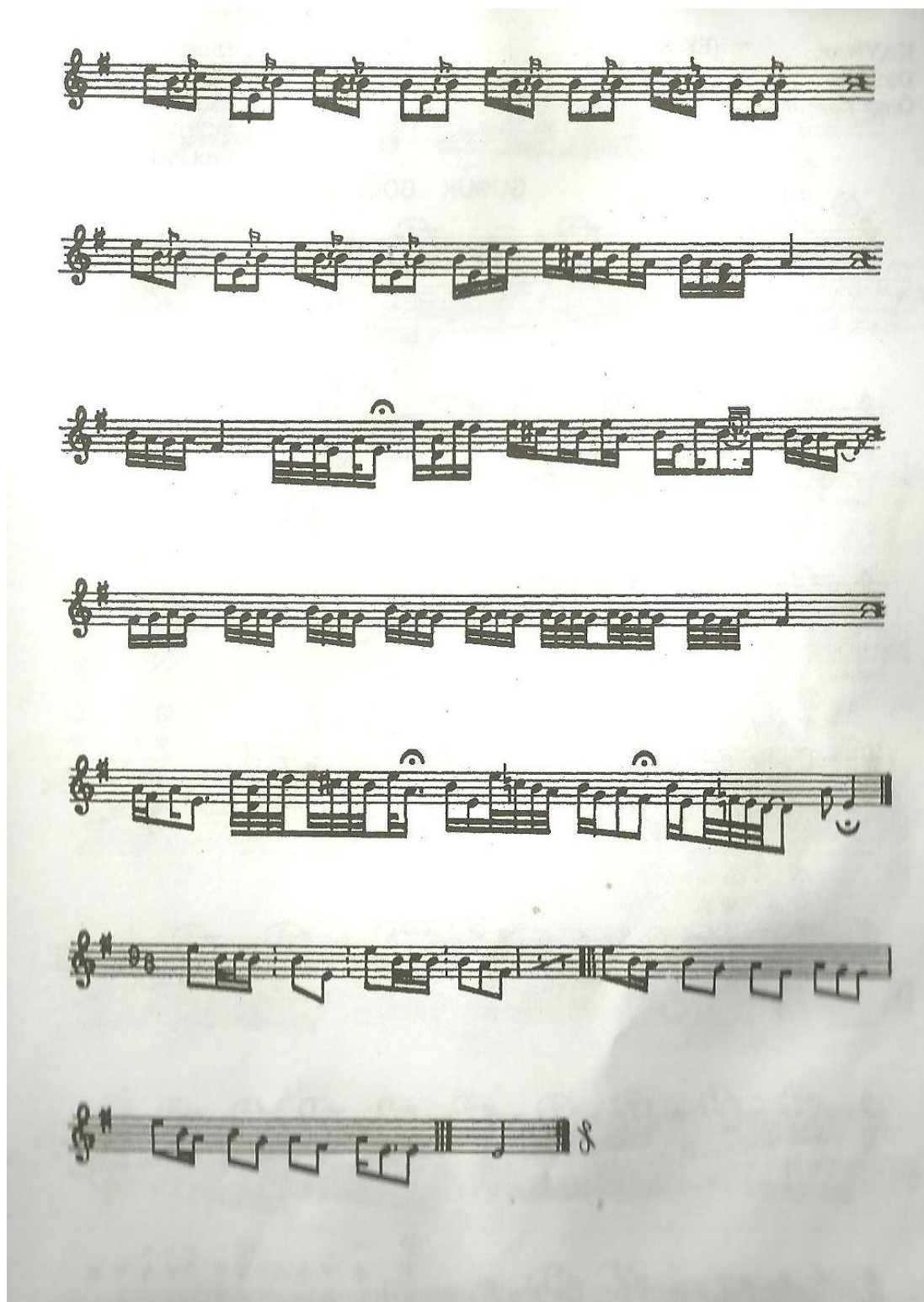
KAYNAK: (EK Q)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

BOĞAZ HAVASI

The musical score for "BOĞAZ HAVASI" is written on eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are several sets of circled numbers (1, 2, 3, 4) and arrows indicating fingerings and directions. Below the staves, there are also sets of numbers (1, 2, 3, 4, 5, 0) indicating fingerings. The score is divided into sections by double bar lines. The final staff ends with a double bar line and a small number 275 in the bottom right corner.





EK B-14 KOCAOĞLAN ZEYBEĞİ

Fethiyeli

Ramazan GÜNGÖR

KOCAOĞLAN ZEYBEĞİ

NOTAYA AI

Erol PARLAK

Erol PARLAK

⑥

1 2 3 4

3 2 4 1 1 3 2 1 2

3 2 1 2 1 - 2 1 - 2 1 - 0 1 - 3 1 - - - -

① ② ③ ② ③ ③

1 3 - 2 1 2 1 2 - 1 2 1 - 2 1 3 - 2 1 2 1 12 1 2 1 2 1 2

ԴԱԼՆԱԼՆԱԼՆԱ Լ ԱԼՆՎ ԴԱԼՆԱԼՆԱ Լ ԱԼՆՎ

3 2 1 2 1 2 1 0 1 3 1

① ② ③ ① ② ③

ԴԱԼՆԱԼՆԱԼՆԱ Լ ԱԼՆՎ ԴԱԼՆԱԼՆԱ Լ ԱԼՆՎ

3 2 3 1 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0

① ② ③

ԴԱԼՆԱԼՆԱ

0 2 1 0 0 0 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

EK B-15 TAHTACI SEMAHI

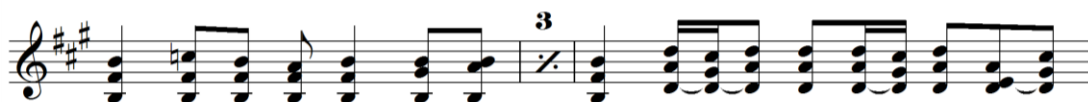
Müzik : Erol Parlak
Nota : Sinan Ayyıldız
Evrin Yener

Tahtacı Semahı

♩=120

(2+3+2+2)









KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

(DA 11)

AĞIR ZEYBEK

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

① -----
② -----
③ -----

© [x] V [x] L L L L L F [x] L L L L L L L F L F L F [x] L F L F A L F A L F

1 3 2 - 1 -
1 - - - 5
0 - - - 1

0 2 - - 0 2 - 1
0 2 - - 0 2 - -
0 - - - 0 0 - 1

EK B-17 TEKE ZORTLATMASI

Teke Zortlatması

$\text{♩} = 202$
V ■ V ■ *

The musical score for "Teke Zortlatması" is written for a single melodic line on a grand staff (ten staves). The time signature is 9/16, and the key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as $\text{♩} = 202$. Above the first staff, there are performance markings: a 'V' above the first measure, a '■' above the second, another 'V' above the fifth, and a '*' above the sixth. A double asterisk '**' is placed above the eighth measure. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed in groups of three. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

EK B-18 MENEVŞELİ OYUN HAVASI

Oyun Havası (Menevşeli)

$\text{♩} = 105$

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 9/8. The tempo is marked as $\text{♩} = 105$. The melody consists of a single line of music. The first measure contains a quarter note followed by an eighth rest, then a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The third measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The fourth measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The fifth measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The sixth measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The seventh measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The eighth measure contains a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, a quarter note, an eighth rest, and a quarter note. The piece ends with a double bar line.

EK B-19 BOĞAZ HAVASI

Kaynak: Hayri Dev, Hasan Yıldırım
Derleyen : Jerome Cler
Notasyon : Sinan Ayyıldız

Boğaz Havası

1.Çam Dütüğü

2.Çam Dütüğü

4

1.Ç.D.

2.Ç.D.

6

1.Ç.D.

2.Ç.D.

8

1.Ç.D.

2.Ç.D.

10

1.Ç.D.

2.Ç.D.

12

1.Ç.D.

2.Ç.D.

14

1.Ç.D.

2.Ç.D.

16

1.Ç.D.

2.Ç.D.

18

1.Ç.D.

2.Ç.D.

20

1.Ç.D.

2.Ç.D.

22

1.Ç.D.

2.Ç.D.

24

1.Ç.D.

2.Ç.D.

26

1.Ç.D.

2.Ç.D.

28

1.Ç.D.

2.Ç.D.

30

1.Ç.D.

2.Ç.D.

32

1.Ç.D.

2.Ç.D.

34

1.Ç.D.

2.Ç.D.

36

1.Ç.D.

2.Ç.D.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Sinan Ayyıldız
Doğum Yeri ve Tarihi: 16/04/1980 Ankara
Adres: Hisarevleri D-13 D:2
Anadoluhisarı
Beykoz / İstanbul 34340



Lisans Üniversitesi: İstanbul Teknik Üniversitesi

1980 yılında Ankara'da doğdu. Aslen Ordu-Ünye'lidir. İlk, orta öğrenimini Ankara'da, lise öğrenimini Ordu-Ünye'de tamamladı. 2003 yılında İTÜ Kimya Mühendisliği bölümünü bitirdi. Daha sonra devam ettiği İTÜ Moleküler Biyoloji ve Genetik bölümü yüksek lisans eğitimini, tez aşamasında yarıda bırakarak, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yüksek lisans sınavına girdi ve eğitim almaya hak kazandı. 2002-2006 yılları arasında Erol Parlak'tan ileri Bağlama Çalım Teknikleri dersleri almaya başladı. 2003 yılında Dörttelli Bağlama Grubu'nu kurdu. Bu grupla birlikte pek çok konsere, radyo ve televizyon programına konuk oldu. 2006 yılında Güven Türkmen'le beraber 2.İTÜ Bağlama Günleri'nde sahne aldı. 2006 yılında geçici bir süre Erol Parlak Bağlama Beşlisi bünyesine katıldı. Bu grupla İstanbul ve yurtdışında (Belçika) konserler verdi. Erol Parlak tarafından yazılan Şelpe Metodu 2 ve Sinan Çelik tarafından yazılan Kaval Metodu kitaplarının notistliğini yaptı. Şelpe Metodu 2 de L.V.Beethoven' ait Fur Elise isimli eserin sanatçı tarafından yapılan şelpe adaptasyonu bulunmaktadır. Çeşitli albümlerde aranjör ve icracı olarak bulundu.

2008 yılında Bandura ve Etni-ka isimli grupları kurdu. Bandura Bağlama Topluluğu ile 3. İTÜ Bağlama Günleri'nde sahne aldı. 2009 yılında pek çok yurt içi ve yurt dışı konserler verdiği Etni-ka grubu ile Pangea isimli albümü çıkardı. Albümün müzik yönetmenliğini ve aranjörlüğünü yaptı. Etni-ka grubuyla ve Aytuğ Yargıç ile beraber "Sakarya Fırat" dizisinin müziklerini yaptı.

2009 yılında uluslar arası müzisyenlerin buluştuğu Stereognosis projesinin kayıtları için Amerika Birleşik Devletleri'ne davet edildi. Stereognosis Hybrid albümü 2011 yılında A.B.D'de piyasaya sürüldü.

2010 yılında Halk Müziğinin kendi içerisindeki çok seslilikten yararlanılması ve yorumculuğun ön plana çıkarılması amacını taşıyan “Bedestan Türk Halk Müziği Orkestrası ve Solistleri” isimli topluluğu Yrd. Doç. Göktan Ay ve Seval Eroğlu ile birlikte kurmuştur. Bu toplulukta aranjör, besteci orkestra şefi ve yardımcı şef olarak görev yapmıştır.

Çalışmalarını Etni-ka grubuyla beraber ve solo olarak sürdürmektedir.