



MÜZİK VE KÜLTÜR-2

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN



MÜZİK VE KÜLTÜR-2

Editörler

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN



Müzik ve Kültür - 2

Editörler: Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek

Yayın Tarihi: Mart 2026

Yayıncı Sertifika No: 49837

ISBN: 978-625-8572-98-8

© Duvar Yayınları

853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir Tel:

0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com

duvarkitabevi@gmail.com

Editörlerden...

Değerli okurlar,

MÜZİK VE KÜLTÜR başlığı altında tasarlanan üçleme kitap serisinin ikincisi olan MÜZİK VE KÜLTÜR 2 adlı kitap yayınlanmıştır.

Kültür, bir yaşam biçimidir ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bir bütünüdür. Bu sistemler bütününe kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir. Müzik ise, bir kültürün en derin duygularını, tarihini ve değerlerini yansıtan, insanlar arasında güçlü bir bağ ve iletişim kurmayı sağlayan insanlık tarihindeki en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu noktadan hareketle bir toplumun müziği, o toplumun kimliğini oluşturan bir unsurdur ve farklı kültürlerde; toplumsal, dini, duygusal ve tarihsel açılardan derin bir öneme sahiptir.

MÜZİK -KÜLTÜR-KİMLİK bağlamında hazırlanan bu kitapta, Güzel Sanatlar temel alanları içinde yer alan Müzik ve Müzik Bilimleri kapsamında 6 (altı) adet araştırma metni yer almaktadır. Kitabımızın bölümleri içerisinde; *“Çocukluktan Gelinliğe: Anadolu’da Küççe Düğünü ve Müzik”*, *“Şehirli Âşık Kimliğinin İnşası Bağlamında Ozan Rehberi”*, *“Kültürel Kimliğin İnşa Sürecinde İnanç ve Müzik Pratikleri: Girit Bektâşiliği Örneği”*, *“Yeni Nesil Meyhanelerde Müzik ve Eğlence Kültürü”*, *“İşitmeden Nota Evrimine Müzik Kültürü ve Müziksel Okuryazarlık”*, *“Panoptik Gözetimden Sinoptik Görünürlüğe Türk Halk Müziğinin Dönüşümü”* adlı konu başlıklarıyla, değerli akademisyenlerimizin müziğin kültürel ve tarihsel tespitlerinden oluşan nitelikli araştırma metinleri yer almaktadır.

Ulusal ve uluslararası alan yazın içinde başvurulacak kaynaklar arasında yer alarak alana ilgi duyan araştırmacılara ışık tutacağına inandığımız MÜZİK VE KÜLTÜR 2 başlıklı ikinci kitabımızın oluşumuna katkı sağlayan kıymetli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Mart / 2026

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm.....5

ÇOCUKLUKTAN GELİNLİĞE:
ANADOLU'DA KÜÇÇE DÜĞÜNÜ VE MÜZİK
Sena DEMİRCİ, Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

2. Bölüm21

ŞEHİRLİ ÂŞIK KİMLİĞİNİN İNŞASI BAĞLAMINDA OZAN REHBERİ
Uğur DOĞAN, Mustafa Oner UZUN

3. Bölüm53

KÜLTÜREL KİMLİĞİN İNŞA SÜRECİNDE İNANÇ VE MÜZİK
PRATİKLERİ: GİRİT BEKTÂŞİLİĞİ ÖRNEĞİ
Özcan ABAYLI

4. Bölüm72

YENİ NESİL MEYHANELERDE MÜZİK VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ
Murat KÜÇÜKBİLTEKİN, Alev TÜRKAN

5. Bölüm95

İŞİTMEDEN NOTA EVRİMİNE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE MÜZİKSEL
OKURYAZARLIK
Ezgi ODABAŞ

6. Bölüm111

PANOPTİK GÖZETİMDEN SİNOPTİK GÖRÜNÜRLÜĞE
TÜRK HALK MÜZİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ
Volkan KAPTAN



1. Bölüm

ÇOCUKLUKTAN GELİNLİĞE: ANADOLU'DA KÜÇÇE DÜĞÜNÜ VE MÜZİK

Sena DEMİRCİ*
Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM**

*Doktora Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı,
sena.dmir@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2842-4844.

**Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, sibelpasaoglu@akdeniz.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-8136-5989.

GİRİŞ

Küççe ya da bilinen diğer adıyla Güççe düğünü, I. Dünya Savaşı'na kadar Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde varlığını sürdürmüş kültürel bir pratiktir. Bu ritüel, aile büyüğü kadınlar tarafından, 8-14 yaş aralığındaki kız çocuklarının çocukluktan ergenlik dönemine geçişlerini kutlamak amacıyla düzenlenmekteydi. Bireyin yaşam döngüsünde bir evreden diğerine geçiş süreçleri, farklı kültürel bağlamlarda çeşitli ritüel pratiklerle gerçekleşmiştir. Bu tür pratikler genel olarak *rit* başlığı altında ele alınmakta; ritler, geçiş dönemlerinin sorunsuz biçimde tamamlanmasını amaçlayan, kuşaktan kuşağa aktarılan ve tekrarlanan uygulamalar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Geçiş ritleri üzerine yazdığı *Les Rites de Passage* isimli kitabında Gennep (2022), yaşamın ardışık geçişleri zorunlu kılan bir süreç olduğunu ifade ederek, bireylerin birbirini takip eden aşamalardan oluşan bir hayat sürdürdüğüne; her bitişin, yeni bir başlangıcın parçası olarak benzer döngüler oluşturduğuna; doğum, toplumsal ergenlik, evlilik, ebeveynlik, sosyal statüde yükselme, mesleki uzmanlaşma ve ölüm evrelerinin her birinin bireyi bir konumdan başka bir konuma taşımaya amaçlayan pratikler ile ilişkili olduğuna değinmektedir (s. 11).

Toplumsal ve kültürel bağlama göre değişkenlik gösteren ritler, özlerinde bir veya birden çok sembol barındırmaktadır. Ritin icra amacına uygun olarak belirlenen bu semboller, uygulamanın anlam derinliğini ve manevi atmosferini pekiştirmektedir. Semboller, yalnızca ritlerde değil; ritüel, tören, gelenek-görenek ve âdet gibi çeşitli toplumsal pratiklerde de işlevsel bir unsur olarak kullanılmaktadır. Jones (1918)'a göre bir sembol, bir düşüncenin temsilcisi olarak işlev görmek ve bağlam içinde kendi başına bir anlam taşımayan ikincil bir anlam kazanmaktadır. Bu anlam akışı, fikirden sembole doğru gerçekleşmektedir. Somut semboller, daha soyut kavramları kısa ve yoğun bir biçimde ifade etmektedir. Çoğu sembol, gizli bir fikri ortaya koymaktadır (Jones, 1918, s. 183-184).

Müzik, barındırdığı sözel içerik ve melodik yapısıyla tüm bu toplumsal pratikler içerisinde sembolik bir işlev üstlenmektedir. Ritüel esnasında icra edilecek müzikal repertuarın belirlenmesi; pratiğin duygusal atmosferi (eğlence veya hüzn), sözlerin tematik yapısı, ritmik dinamizm ve enstrümantasyon (çalgı seçimi) gibi değişkenler ekseninde şekillenmektedir. Yazıcı (2018)'ya göre müzik, başlı başına bir semboller bütünü olarak, birçok farklı aşamadan geçerek, çeşitli anlatım tarzlarıyla işlenmekte ve pek çok farklı anlam taşımaktadır. Müzik, farklı şekillerde sembolizm barındıran bir yapıya sahiptir; bazen belirli ritmik desenler belli düşünceleri temsil ederken, bazen de müziksel ifadelerle çeşitli fikirler iletilmektedir (Yazıcı, 2018, s. 274-277).

Küççe düğününde kullanılan oyuncak bebeğin sembolizmi, ritin anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bununla birlikte, oyuncak bebeğin Küççe düğünü bağlamındaki sembolik işlevini değerlendirmeden önce, tarihsel süreçte oyuncak bebek sembolünün genel kullanımını incelemek yerinde olacaktır. Oyuncak bebek, bir sembol olarak geçmişten günümüze hem somut eserlerde hem de soyut toplumsal pratiklerde kendini göstermektedir. Chernaya (2014)'ya göre oyuncak bebek (*doll*); kumaş, deri, kâğıt, ahşap gibi malzemelerden yapılan, genellikle insan veya hayvanı temsil eden antropomorfik (insan şeklinde veya insan özelliklerine sahip olan) bir figürdür. Oyun kültürünün en eski ürünlerinden biri olan bu bebekler, geçmişte ritüel, rit ve törenler için de kullanılmıştır. Arkeologlar ve antropologlar, bazen bu bebeklerin çocuklar mı yoksa yetişkinler mi için yapıldığını belirlemede zorlanmaktadır. Bunun nedeni, oyuncak bebeklerin, ritüel amaçlı kullanılan aile üyelerine ait antropomorfik amuletler (koruyucu objeler); şaman, büyücü ya da cadı tarafından kullanılan sihirli bebekler, ölümlerin ruhlarına eşlik etmek için kullanılan minyatür heykelcikler ve tarımsal büyüyle bağlantılı kadın figürleri olarak bulunmasıdır (Chernaya, 2014, s. 180-181). Oyuncak bebeklerin ritüel, rit ve törenlerde kullanılması, onların sihirli/büyülü bebekler olarak isimlendirilmesine yol açmıştır. Sihirli bebeklerin kökenleri milattan önceye dayanmaktadır. Németh (2018)'e göre sihirli bebeklere (*magic dolls*) yapılan en eski atıf, *Cyrene* yerleşimcilerinin kuruluş yemininde bulunmaktadır. Bu yemin, M.Ö. 6. yüzyılda kaleme alınmış olsa da günümüze ulaşan metni M.Ö. 4. yüzyıla ait bir yazıtta yer almaktadır (Németh, 2018, s. 179).

Oyuncak bebeklere atfedilen koruyuculuk, bereket veya spiritüel güç gibi manevi işlevler, en belirgin haliyle Voodoo törenlerinde karşımıza çıkmaktadır. Köklü bir geçmişe sahip olan bu ritüellerde, oyuncak bebekler ritüel uygulayıcıları tarafından el yapımı olarak üretilmekte ve birer büyüsel obje olarak kullanılmaktadır. Alvarado'ya göre voodoo bebekleri geleneksel olarak bir tanrı ya da ruhu sembolize etmek amacıyla yapılmaktadır. Voodoo bebeklerinin kullanımının büyük bir kısmı, şifa, gerçek aşkı bulma ve manevi rehberlik sağlama üzerine yoğunlaşır. Ayrıca ritüel ve meditasyon sırasında odaklanma aracı olarak da kullanılmaktadırlar (Alvarado, 2009, s. 4-5).

Tarihte önceleri ritüel, rit ve törenlerde görülen oyuncak bebeklere sonraları çocuk oyunlarının içinde yer verilmiştir. Neimann (1991)'a göre oyuncak bebek yapımının M.Ö. 2. yüzyılda Mısır'da başladığı bilinmektedir. Heinrich Schliemann, Truva'nın en alt katmanlarındaki bir çukurda, küçük toplarla birlikte *çingirak bebek* olarak adlandırılan kilden yapılmış bir bebek keşfetmiştir; bu, bilinen en eski Yunan bebeklerinden biridir. M.Ö. 6. yüzyılda Yunanistan'da bebek yapımıyla uğraşan ustalar bulunmaktaydı. Bu oyuncak bebekler kil

malzeme kullanılarak üretiliyor, ardından boyanıyor ve giydiriliyordu; ayrıca hareket edebilen kol ve bacaklara sahipti. Mısır'da çocuklara uygun desenlerle süslenmiş, özenle dokunmuş giysiler tasarlanıyordu. Roma İmparatorluğu döneminde ise bebekler oldukça erken bir dönemde ortaya çıkmış ve tıpkı daha sonraları Japonya ya da Çin'de olduğu gibi hediyelik eşya olarak değerlendirilmeye başlanmıştı (Neimann, 1991, s. 56).

Küççe düğünü pratiğiyle önemli benzerlikler taşıyan bir diğer uygulama da Antik Yunan ve Roma dönemlerinde görülmektedir. Bu medeniyetlerde, kız çocuklarının çocukluk evresini tamamlayarak evlilik çağına erişmelerini simgeleyen ve oyuncakların ritüelistik bir biçimde terk edilmesine dayanan geçiş ritleri uygulanmaktaydı. Bilgin (1990)'e göre Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında kız çocukları, evliliklerine kısa bir süre kalana dek oyuncak bebeklerle oynamaya devam ederdi. Evlilik çağına gelen kızlar, sahip oldukları oyuncak bebekleri *Venus* ya da *Diana* tanrıçalarına adanarak tapınaklara götürürlerdi. Yunanlı kızlar bebeklerini Artemis Tapınağı'na, Romalı kızlarsa Diana Tapınağı'na bırakırlardı. Bu rit ile topluma, artık çocukça eğlencelere veda ettiklerini ve yetişkinliğe adım attıklarını iletmek amaçlanmaktaydı (Bilgin, 1990, s. 7'den akt. Begiç, 2016, s. 221).

Antik dönemdeki bu geçiş ritleri ile Anadolu'daki Küççe düğünü pratiği, ortak bir işleve sahiptir. Her iki uygulamanın da temel amacı; kız çocuklarının yetişkinliğe adım atışını toplumsal düzlemde görünür kılmak ve bu statü değişikliğini ilan etmektir. Bilgin (1990)'e göre oyuncak bebekler Anadolu'da genellikle annelerin ellerinin altında bulunan basit malzemelerle yapılmış ve bir bölgeden diğerine isimleri farklılık göstermiştir. Örneğin oyuncak bebeklere; Çanakkale, Afyon, Denizli, Konya, Akşehir ve Niğde'de *gelin*, *güççe*, Erzurum ve Gümüşhane'de *korçak*, Manisa ve Akşehir'de ise *kurçak* isimleri verilmiştir (Bilgin, 1990, s. 41'den akt. Begiç, 2016, s. 222-223).

Oyuncak bebekler gerek antikitede gerekse Anadolu'da ve hatta günümüzde kız çocuklarıyla ilişkilendirilmiş ve toplumsal rollerin inşasında etken rol oynamıştır. Onur (1992; 2002)'a göre geçmiş dönemlerde de tıpkı modern çağda olduğu gibi, yetişkinler çocukları gelecekteki toplumsal rollerine hazırlamak amacıyla oyunculardan yararlanmışlardır. Oyuncak bebekler, yalnızca çocukları oyalamak için değil, aynı zamanda onları gelecekte üstlenecekleri annelik rolüne alıştırmak amacıyla da kullanılmıştır. Kız çocuklarının oyuncakları ise bu bağlamda genellikle bebek ya da beşik gibi oyuncaklarla sınırlı kalmıştır. Kız çocukları oyuncak yapabilecek yaşa geldiklerinde, artık büyüdükleri gerekçesiyle oyun oynamaları yasaklanmış, böylece oyunculardan mahrum bırakılmışlardır. Ancak oyuncak açısından en yaygın olan bebektir. *Anadolu bebek beşiğidir* (akt. Tuncer, 2010, s. 14).

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; Anadolu'daki Küççe düğününü bir geçiş ritüeli ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği bir alan olarak ele almayı; aynı zamanda ritüele eşlik eden manileri ve çalgısal icraları analiz etmeyi amaçlayan nitel bir araştırmadır. Araştırma deseni, nitel araştırma modellerinden durum çalışması yaklaşımı içinde örnek olay modeli olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Küççe düğünü, Anadolu halk kültüründeki geçiş ritüelleri temelinde incelenmiştir. Araştırmada, geleneğin tarihsel, toplumsal ve müzikal boyutları bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış; ritüelin yapısı, işlevi ve kültürel anlamı üzerine yoğunlaşmıştır. Becker (1970)'e göre örnek olay durum çalışması, tek bir durumun derinlikli incelenmesi aracılığıyla araştırılan olguya ilişkin geçerli bilginin elde edilebileceğini öne süren bir araştırma yaklaşımıdır. Becker, bu yönüyle durum çalışmasının, tekil bir olayın ayrıntılı çözümlemesi üzerinden olgusal gerçekliğin kavranmasına imkân tanıdığını belirtmektedir (Fidel, 1983'ten akt. Temizbaş Öner, 2023, s. 82).

Verilerin Toplanması

Araştırmanın veri toplama sürecinde, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Doküman analizi; araştırma problemiyle ilişkili yazılı, basılı, görsel ve dijital materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesini içeren bir yöntemdir. Seyidoğlu (2016)'na göre doküman incelemesi, araştırma konusuna dair geçmişte farklı kişi ya da kurumlar tarafından üretilmiş yazılı belgelerin, görsel kayıtların veya diğer materyallerin araştırma verisi olarak toplanıp incelenmesini içeren bir yöntemdir (Seyidoğlu, 2016'dan akt. Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021, s. 230). Bu teknik aracılığıyla, Küççe düğününün tarihsel, kültürel ve müzikal bağlamına ilişkin mevcut literatür ve veri kaynakları bütüncül bir perspektifle değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde elde edilen veriler; kız çocuklarının toplumsal statü değişimi, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretimi ve ritüel-müzik ilişkisi ekseninde yorumlanmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında doküman incelemesi yoluyla elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmıştır. Betimsel analiz; ham verilerin araştırma soruları doğrultusunda sistematik bir biçimde özetlendiği, önceden belirlenen temalar altında düzenlenerek anlamlandırıldığı bir yaklaşımdır. Kitzinger (1995) ve Kvale (1994)'ye göre betimsel analiz sürecinde veriler, önceden belirlenen temalar doğrultusunda çözümlenir; her temaya ilişkin bulgular özetlenir ve bu özetler araştırmacının bilgi birikimi ışığında yorumlanır.

Gerektiğinde, veriler arasında neden–sonuç ilişkileri kurulup yapısal farklılıklar analiz edilerek karşılaştırmalı değerlendirmeler yapılabilir (Kitzinger, 1995; Kvale, 1994’ten akt. Baltacı, 2019, s. 379). Bu çerçevede; Küççe düğününe ait yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen veriler; ritüelin yapısı, toplumsal işlevi, rol/statü değişimi ve müzikal unsurları ekseninde tematik olarak sunulmuştur.

BULGULAR VE YORUMLAR

Küççe Düğünü

Diğer tüm toplumlarda olduğu gibi, Anadolu’da da oyuncak bebeklerin sembolizmi çeşitli ritüel, rit ve törenlerde kullanılmıştır. Akça (1944)’ya göre Küççe düğününde yer alan oyuncak bebek aynı zamanda düğüne de ismini vermektedir (Akça, 1944, s. 9). Küççe düğünü geçmişte Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde ve özellikle Konya’da sıkça gerçekleştirildiği bilinen bir pratiktir. And (1985), Küççe düğününü *büyüsel* bir pratik olarak adlandırmıştır (And, 1985, s. 162). Tarihsel süreçte oyuncak bebeklerin bu tip uygulamalarda kullanımı, And (1985)’in büyüsel tanımı ile özdeşleşmektedir. Küççe düğünü Koman (1942)’a göre, 10-12 yaşlarına kadar bebeklerle oynayan kız çocuklarının, bu yaşa ulaştıklarında bebeklerle oynamayı bırakmaları için düzenlenen özel bir törendir. Bu törene kızın arkadaşları, komşu kızlar ve kadınlar davet edilir. Davetlilere, düğüne çağırır gibi *bizim kızın Küççe düğünü var, buyurun gelin* denilerek haber verilir. Tören günü, çocuğun oynadığı bebek süslenir, tıpkı bir gelin gibi duvak takılarak hazırlanır ve odanın yüksek bir köşesine yerleştirilir. Törene katılan misafirler çeşitli hediyeler getirirken, ev sahibi de mevsime uygun ikramlarda bulunur. Törenin ardından, bebekle oynayan kız artık bir genç kız olarak kabul edilir ve bir daha bebekle oynamaz. Bunun yerine, ev işlerine yönelerek yetişkin rollerine hazırlanır (Koman, 1942, s. 60).

Küççe düğünü Akça (1944)’ya göre I. Dünya Savaşı’na kadar Anadolu’nun birçok köy, kasaba ve şehrinde gerçekleştirilen, kız çocuklarının evlilik çağına yaklaştığını simgeleyen geleneksel bir törendir. Bu sembolik düğün, 8-14 yaş arasındaki kız çocuklarının anneleri tarafından düzenlenen bir eğlence niteliği taşır. Gerçek bir düğünü andıran Küççe düğününde çeyiz hazırlama, hediye verme, eğlenme, yemek yeme, mâni ve türkü söyleme, oyun oynama ve sohbet etme gibi âdetler gerçekleştirilir. Törenin merkezinde ise 8-14 yaşlarındaki bir kız çocuğu ve onun bebeği yer alır. Anne, kızını ve büyük boyutlardaki bez bebeğini, ipekli ve sıрма işlemeli, parlak desenlere sahip kumaşlar ve süslemelerle gerçek bir gelin gibi hazırlar ve onu *gelin odasının* en özel köşesine yerleştirilir. Bu oda özenle düzenlenir. Hem annenin çeyizinden gelen hem de anne ve kızın birlikte hazırladığı peşkir, el ve banyo havluları, tülbent, çorap, dantel, yatak, yastık, yorgan, halı gibi el işleriyle oda ve duvarlar süslenir. Mevsimine göre kuru ve

taze meyveler, nohut ve bulgurla hazırlanan bir *çetnevir* (kuru yemiş) tepsisi yapılır. Aile, komşularına ve akrabalarına, *kızımızın bugün Küççe düğünü var, hepiniz davetlisiniz!* diye haber gönderir. Bu daveti alan konuklar, sanki normal bir düğüne gidiyormuş gibi hediyeleriyle birlikte en güzel ve özenli kıyafetlerini giyerek düğün evine gelirler. Küççe Düğünü, her yaştan kadının katılımıyla renkli ve eğlenceli bir atmosferde gerçekleşir. Küçük çocuklardan gelinlere ve yaşlı kadınlara kadar geniş bir katılımcı kitlesiyle, mâni eşliğinde gece yarısına kadar süren eğlence düzenlenir. Gecenin ilerleyen saatlerinde, misafirler için *çetnevir* sofrası hazırlanır. Çetnevirlere, keyifli sohbetler eşliğinde yenirken düğün coşkusu artar. Düğünün sonunda, misafirlerin getirdiği hediyeler küççenin önünde açılır. Bir genç kız, yüksek sesle hediyeleri ve bunları getiren kişileri anons eder. Sergilenen hediyeler, Küççe düğünü yapılan kızın çeyizine eklenmek üzere özenle saklanır. Eğlence, yemek, sohbet ve hediye merasimi tamamlandıktan sonra, evin genç kızının şansının açık olması dileğiyle misafirler ellerinde fenerlerle evlerine dağılır. Bu sırada, mahallenin delikanlıları sokaklarda bekleyerek *gönüllerinin düşeceği* kızı görme umuduyla düğünden çıkanları izlerler. Genç kızlar ise, utangaç ama nazlı ve cilveli tavırlarla yollarına devam ederler. Küççe düğünü ve yaşattığı coşku, uzun süre sohbetlerin başlıca konusu olmaya devam eder (Akça, 1944, s. 9-18).

Erginlik Riti Bağlamında

İncelenen ritüel süreci, Küççe düğününün karakteristik özellikleri itibarıyla bir erginlik ritüeli olarak sınıflandırılabilirliğini ortaya koymaktadır. Toplumsal yapı, norm ve değerler üzerine inşa edilen erginlik ritleri, kültürden kültüre değişkenlik gösteren dinamik bir yapıya sahiptir. Gültekin (2015)'e göre erginlik ritleri, *inisiasyon ritüelleri* olarak da literatürde geçmektedir. Ergenliğe geçişle birlikte sıklıkla karşılaşılan dinsel-büyüsel ritler, bireyin topluluğa katılımını sembolize eden uygulamalar olarak görülmektedir. Erginleme ritleri özellikle genç bireylerin, toplum tarafından kabul gören toplumsal cinsiyet rollerine uygun yeni sorumluluklar üstlenmesini amaçlamaktadır. Erginleme ritlerinin en belirgin ortak özellikleri arasında, dinsel-büyüsel niteliğe sahip olmaları ve topluluğun yaşlı erkekleri ve kadınlarının, erginlenen bireyleri eğiterek veya bilgilendirerek onları kolektif yaşama hazırlamaları yer almaktadır (Gültekin, 2015, s. 86). Küççe düğünü, erginlik dönemine denk gelen 8-14 yaş aralığındaki kız çocukları için icra edilmektedir. Ritüel sırasında kız çocuğunun ve onun favori oyuncak bebeğinin birer gelin gibi süslenmesi; oyun çağının sona erdiğini ve evliliğin getirdiği sorumlulukların üstlenileceği yeni bir evreye geçildiğini sembolize etmektedir. Bu sembolik geçiş, aynı zamanda anne tarafından yürütülecek olan ve ev içi rollerin aktarılacağı didaktik bir sürecin de başlangıcıdır. Gelin odası

hazırlığı, çeyiz serme, takı töreni ve müzikli eğlenceler gibi gerçek bir düğünü aratmayan uygulamalar; bu ritüelin, asıl evlilik töreninin bir provasını niteliğinde olduğunu göstermektedir. Ritüel bitiminde mahalledeki genç erkeklerin ev çevresinde bulunarak kızları potansiyel eş adayları olarak gözlemlemeleri ise; kız çocuğunun artık evlilik çağına eriştiğinin topluma ilan edildiğini işaret etmektedir. Tüm bu veriler ışığında Küççe düğününün; çocukluktan ergenliğe geçişi kutlama, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirme ve bireyin yeni statüsünü topluma ilan ederek sosyal kabulünü kolaylaştırma işlevleri nedeniyle, karakteristik bir ergenlik ritüeli olduğu sonucuna ulaşılmıştır.



Görsel 1.Küççe
Kaynak: Işık, A. (t.y.).

Küççe; temsili düğün ritüelinde bir gelin gibi süslenen oyuncak bebeğe verilen isim olup, aynı zamanda ritüelin kendisine de adını vermiştir. Ritüel süresince bu bebek, kız çocuğunun sembolik bir yansıması olarak işlev görmektedir. Gelin kıyafeti giydirilen, pullanıp süslenen bebek; o günün asıl öznesi sayılarak gelin odasının baş köşesine yerleştirilir. Bu mekânsal konumlandırma tesadüfi değildir; çünkü bugün

sembolik olarak Küççe'nin düğün günüdür. Anne, bu ritüel aracılığıyla; kızının evlilik çağına eriştiğini, bebeği gelin statüsüne yükselterek topluma duyurmaktadır. Dolayısıyla Küççe bebeğine yapılan bu düğün, kız çocuğunun gelecekteki gerçek düğününün bir habercisi niteliğindedir.

Küççe Düğünü Pratikleri

Mâni Söyleme Geleneği

Sözlü kültür geleneğinin en yaygın ürünlerinden biri olan mâniler; anonim nitelikleri ve kuşaktan kuşağa sözlü aktarım yoluyla öğretilmeleriyle tanımlanan, ait oldukları toplumun kültürel kodlarını taşıyan nazım biçimleridir. Bu edebi tür, icra edildiği çevrenin sosyo-kültürel yapısına dair zengin veriler sunmaktadır. Artun (2006) mâniyi anonim halk şiirinin en küçük yapısı olarak tanımlamakla birlikte mâni geleneğinin deneyimler ile biçimlendiğini, nesilden nesle aktarılarak günümüze ulaştığını ve geniş bir Türk coğrafyasında geleneğin hâkim olduğunu vurgulamaktadır (Artun, 2006, s. 21).

Mâniler; düğün, sünnet, asker uğurlama ve cenaze gibi geçiş ritleri ile bayramlar gibi kolektif törenlerde, toplumsal yaşamın hemen her alanında kendine yer bulmaktadır. Bu bağlamda mâniler, icra edildikleri ortamın ve ritüelin doğasına uygun tematik bir içerik çeşitliliği sergilemektedir. Kaya (1999)'ya göre Türkiye'de mâni söyleme geleneği, son derece geniş ve çok katmanlı bir sosyo-kültürel zeminde varlığını sürdürmektedir. Söz konusu gelenek; Ramazan davulcuları, bekçiler ve sokak satıcıları gibi mesleki figürlerden; niyet ritüellerindeki genç kızlara ve semaî kahvelerindeki profesyonel âşıklara kadar uzanan geniş bir yelpazede temsil edilmektedir. Bireysel icraların yanı sıra; Hidrellez ve Nevruz gibi mevsimsel döngü kutlamaları, saya gezme ritüelleri, imece toplantıları, sıra geceleri nişan ve düğün gibi kolektif sosyalleşme pratikleri de mânilerin icra edildiği alanlardandır. Bu çeşitlilik, mâninin toplumsal yaşamın her alanına nüfuz edebilen esnek yapısını ve farklı sosyal gruplar tarafından bir ifade aracı olarak benimsendiğini göstermektedir (Kaya 1999, 18'den akt. Atlı, 2013, s. 760).

Mâni söyleme geleneğinin icrası her bölgede her yaş grubundan ve cinsiyetten insan tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu duruma karşın mâni geleneğinin profesyonel olarak icracı gruplarını kadınlar oluşturmaktadır. Gümüştepe (2024)'ye göre geniş Türk kültür coğrafyasında terminolojik varyasyonlar gösterse de mâni söyleme geleneğinin en ayırt edici özelliği; icra pratiğinin baskın bir şekilde kadınlarla özdeşleşmiş olması ve toplumsal yapıya dair dinamikleri yansıtmasıdır. Halk kültürünün diğer unsurlarında olduğu gibi mâniler de toplumun yaşam pratikleri, değerler sistemi ve dünya görüşüne dair zengin bir kültürel envanter sunmaktadır (Gümüştepe, 2024, s. 74).

Sözlü halk kültürünün dinamik bir unsuru olan mânî söyleme geleneği; edebi kimliğinin yanı sıra ritmik örgüsü, ezgisel karakteri ve performatif nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Genellikle hece ölçüsüne dayalı bir yapı içerisinde icra edilen mâniler, yöresel ezgilerle bütünleşerek müzikal bir form kazanır. Toplumsal ritüellerin vazgeçilmez bir bileşeni olan bu icra pratiği; düğün gibi kolektif etkinliklerde çalgı eşliğinde sunularak, katılımcılar arasında duygusal bir etkileşim zemini oluşturmaktadır. Bu özellikleri çerçevesinde mânî söyleme geleneği hem işitsel hem de toplumsal bağlamda işlevsel bir iletişim aracı olarak değerlendirilmektedir.

Küççe düğününde eğlencenin niteliğini artırmak amacıyla müzisyenler ve şarkıcılar davet edilmekte; def, tef ve çeşitli geleneksel çalgılar eşliğinde icra edilen ezgilerle birlikte, aynı yaş grubundaki kız çocukları müziğin ritmine uygun biçimde dans etmektedir. Kadınlardan oluşan iki grubun atışma biçiminde söyledikleri mâniler eşliğinde süren pratik gece yaralarına kadar devam etmekte ve adeta bir düğün atmosferi oluşturmaktadır (Koman, 1942: 60; Akça, 1944, s. 9).

Küççe düğününde def ya da tef eşliğinde söylenen mâniler sırasıyla şöyledir;

1. *“Elma attım nar geldi,
Dar sokaktan yâr geldi,
Bir öptüm bir ısırdım,
Al yanaktan kan geldi.*

2. *Elmas yüzük parmakta,
Çifte benler yanakta,
Benim bir sevdiğim var,
Şu karşığı konakta.*

3. *Elin elimde değil,
Kılıç belimde değil,
Yâre gitmek isterim,
Hüküm elimde değil.*

4. *Anadolu uşağı,
Gevşek bağlar kuşağı,
Onu bunu dinlemez,
Çeker vurur bıçağı.*

5. *Ay doğar aşmak ister,
Gün doğar yaşmak ister,
Şu benim cahil gönlüm,
Yâre kavuşmak ister.*

6. *Ay doğar anasından,
Bulutlar arasından,
Kız memen görünüyor,
Düğmenin arasından.*

7. *Ay doğar sini gibi,
Sallanır selvi gibi,
Yârin kokusu geliyor
Isparta gülü gibi.*

8. *Ayva dalını eğmeli,
Ayvasını yemeli,
Komşuda kız dururken,
Kime boyun eğmeli?*

9. *Bahçelerde pırasa,
Yaprağına kar yağsa,
Kızlar kocasız kalsa,
Oğlanlara yalvarsa.*

10. *Bahçelerde tomata,
Sirke olur salata,
Deyyüs baban vermezse,
Turşu kursun kerata.*

11. *Bağa girdim üzüm yok,
El yârinde gözüm yok,
Ben yârimi küstürdüm,
Barışmaya yüzüm yok.*
(Akça, 1944, s. 9-17).

12. *Bağa vardım yasladım,
Yağmur yağdı islandım,
Ben annemin koynunda,
Şeker ile beslendim.*

13. *İnciden benim yakam,
Altundan düğme dikem,
Daha neden korkayım,
Mevla'dır benim arkam.*

14. *İnciyim üzülmüşüm,
Sedefe dizilmişim,
İster al ister alma,
Alına yazılmışım''*

Mânilere Ritim Eşliği

Türk halk kültüründe sözlü geleneğin dinamik bir unsuru olan mâniler; geleneksel icra pratiklerinde sıklıkla ritmik bir eşlik ile sunulmaktadır. Özellikle kadın odaklı sosyalleşme alanları olan kına geceleri, düğünler ve imece usulü toplu çalışmalarda; tef ve kaşık gibi çalgıların yanı sıra el çırpma veya diz vurma gibi bedensel perküsyon tekniklerine başvurulmaktadır. Bu ritmik eşlik, sözlü anlatımın vurgusunu artırırken, topluluk içerisinde kolektif bir duygusal atmosferin inşasına da katkı sağlamaktadır. İcrada ritim, mâninin hece ölçüsü ve kafiye şemasıyla bir bütünlük oluşturarak; söz, müzik ve hareket arasında güçlü bir senkronizasyon oluşturmaktadır.

Küççe düğünü icralarında mânilere, ritmik altyapıyı oluşturmak üzere def, tef veya benzeri geleneksel vurmali çalgıların eşlik ettiği tespit edilmiştir. Yöresel ağızlarda def ve tef isimlendirmeleri sıklıkla birbirinin yerine kullanılsa da bu durum terminolojik bir varyasyondan ibarettir. Söz konusu ayırımın çalgının yapısal özelliklerine göre, def ve zilli def (tef) şeklinde ele alınması literatür açısından daha tutarlı bir yaklaşımdır. Yerkazan (2017)'a göre def, dairesel biçime sahip, kasnak üzerine gerilen deriyle oluşturulan ve kökeni oldukça eski dönemlere uzanan bir vurmali çalgıdır. Bu çalgı, tarihsel süreç içerisinde başta Arap toplulukları olmak üzere, geniş bir coğrafyada yer alan Ortadoğu halkları tarafından yaygın biçimde kullanılmıştır. Özellikle evlilik törenleri, sünnet kutlamaları ve benzeri toplumsal ritüellerde def çalma ve beraberinde gerçekleştirilen eğlenceler, geleneksel kültürün önemli bir parçası olarak yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. (Yerkazan, 2017, s. 626). Def, ritim oluşturma işleviyle öne çıkan, tarihsel kökeni oldukça eski

dönemlere uzanan bir vurmali çalgıdır. Yapısal olarak kasnak üzerine gerilen deriyle oluşturulan bu dairesel çalgının, köken bakımından Sümerce *dap* sözcüğüne dayandığı ve bu kelimenin Akkadca aracılığıyla Arapça ile diğer Sami dillerine geçtiği bilinmektedir. Sümer uygarlığında tespit edilen en eski davul örneklerinin, Akkadca'da *çift* anlamına gelen bir adla anılması, yalnızca tek yüzeyinde deri bulunan defin, bu çok yüzlü davullardan daha eski bir enstrüman olduğunu düşündürmektedir (Bozkurt, 1994: 83-84'ten akt. Esenboğa, 2024, s. 196). Tarih boyunca geniş bir coğrafyada, özellikle Ortadoğu toplumları arasında yaygın olarak kullanılan def, aynı zamanda Şamanist geleneklerde de farklı amaçlarla gerçekleştirilen ritüellerde yer almıştır. Şamanların törenlerinde kullandıkları tüngür, damaru, komus (ağız kopuzu) ve *dap* (def) gibi vurmali ve telli çalgılar arasında def benzeri davullar hem müzikal hem de sembolik işlevleri bakımından önemli bir konuma sahiptir (Burbar, 2023, s. 36).



Görsel 2.Def

Kaynak: Erdem İnce Müzik Merkezi, (t.y.).

Küççe düğününde icra edilen mânilere eşlik eden bir diğer ritim enstrümanı ise zilli def (tef)tir. Şimşek (2019)'e göre zilli def; kullanım amacı ve bulunduğu yöreye göre biçimsel farklılıklar gösterebilen, ince bir kasnağın belirli bir bölümüne oğlak derisi ya da hazır sentetik malzeme gerilerek oluşturulan bir vurmali çalgıdır. Çevresine yerleştirilen beş çift zilden oluşan bir sisteme sahiptir. Bölgesel farklılıklar ve icracıların tercihleri doğrultusunda *tarende*, *Çingene* veya *acem* gibi adlarla da anılmaktadır. Genellikle 20 ila 30 santimetre çapında olan bu çalgı, elde tutularak havada sallanmak suretiyle zillerin titreşimi ve tınısı öne çıkarılarak icra edilir (Şimşek, 2019, s. 10). Emnalar (2018)'a göre ise zilli def, geleneksel müzik icralarında ve halk oyunlarında diğer çalgılarla birlikte kullanılmakta; özellikle kırsal kesimlerde kına geceleri ve düğün eğlencelerinde

kadınlar tarafından hem çalınır hem de halk oyunları eşliğinde icra edilmektedir. (Emnalar, 1998: 105'ten akt. Şimşek, 2019, s. 10).



Görsel 3.Zilli Def

Kaynak: Erdem İnce Müzik Merkezi, (t.y.).

Bu bağlamda, mâni söyleme geleneğindeki ritmik eşlik; salt müzikal/estetik bir unsurun ötesinde, toplumsal bütünleşmeyi pekiştiren kültürel bir aktarım aracıdır. Tarihsel kökenleri itibarıyla ritüelistik ve törensel bir kimliğe sahip olan def ve zilli def; günümüzde bilhassa kadın merkezli icra ortamlarında bu işlevini sürdürmektedir. Söz konusu çalgıların mânilerle bütünleşik icrası, sözlü kültürün ritmik bir zemin üzerinde yeniden üretilmesini sağlamakta; böylece geçmişten günümüze uzanan halk müziği geleneğinde tarihsel ve kültürel sürekliliğin en somut göstergesi olarak önemini korumaktadır.

SONUÇ

Bu araştırma; Anadolu'da I. Dünya Savaşı öncesine değin varlığını sürdüren ancak günümüze ulaşamayan Küççe düğününü; tarihsel, toplumsal ve müzikal bağlamda bütüncül bir yaklaşımla incelemiştir. Elde edilen bulgular, Küççe düğününün çocukluktan ergenliğe geçişi temsil eden karakteristik bir erginleme ritüel olduğunu göstermektedir. Söz konusu ritüelin, toplumsal cinsiyet rollerinin erken yaşta inşa edilmesinde ve bu rollerin yeniden üretiminde hayati bir sembolik işlev üstlendiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda Küççe düğünü; bir yönüyle kız çocuğunun oyun döneminin sona erdiğini, diğer yönüyle ise evliliğe hazırlık sürecinin başladığını simgeleyen bir liminal deneyimdir.

Törende, kız çocuğunun en sevdiği oyuncak bebeğin bir gelin gibi süslenmesi ve ritüelin merkezine yerleştirilmesi; hem çocukluk dönemine bir veda niteliği

taşımakta hem de yetişkin kadın kimliğinin topluluk tarafından onaylanmasını temsil etmektedir. Bu sembolik düzen, toplumsal normların yeniden üretildiği bir performans işlevi görerek; bireyin geçirdiği biyolojik dönüşümü kültürel bir geçiş sürecine evrilmektedir. Arnold van Gennep'in geçiş ritleri kuramında tanımladığı ayrılma (separation), geçiş (transition/liminality) ve kaynaşma (incorporation) evreleri, Küççe düğünü pratiğinde somut olarak izlenebilmektedir: Kız çocuğu çocukluk statüsünden ayrılmakta; oyun figürünün (bebek) gelin statüsüne taşınmasıyla araf/geçiş aşamasını deneyimlemekte; tören bitiminde ise "evlilik çağına gelmiş birey" statüsüyle toplumsal yapıya yeniden katılmaktadır.

Araştırma bulguları ayrıca, oyuncak bebek figürünün yalnızca çocukluk oyunlarına ait bir nesne değil, aynı zamanda kültürel belleğin güçlü bir taşıyıcısı olduğunu ortaya koymuştur. Tarihsel süreçte hem Anadolu coğrafyasında hem de Antik Yunan ve Roma pratiklerinde benzer formlarda görülen bu figür; kadınlık, bereket ve annelik sembollerini bünyesinde barındırmaktadır. Küççe düğününde bebeğin gelin konumuna yükseltilmesi, bu kadim sembollerin halk kültürü içerisinde yeniden anlamlandırılarak yaşatıldığını kanıtlamaktadır.

Müzik, bu sembolik dönüşümün en önemli taşıyıcısı olarak ritin önemli unsurlarından biridir. Düğün sürecinde söylenen mânilere eşlik eden ve kadınlar tarafından icra edilen def ve zilli def gibi vurmali çalgılar, sözlü kültürün ritmik dokusunu güçlendirerek törende kolektif bir duygusal atmosfer yaratmaktadır. Bu müzikal pratikler, ritüelin eğlence boyutunu aşarak; topluluk üyeleri arasında ortak kimlik inşasına hizmet eden ve kültürel değerleri işitsel yolla aktaran bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak Küççe düğünü; sadece tarihsel bir geçiş ritüeli olarak değil, toplumsal cinsiyet, müzik ve sembolizm ilişkisini çok katmanlı bir yapıda sunan disiplinlerarası bir kültürel pratik olarak okunmalıdır. Bu rit, bireysel bir dönüm noktası olan ergenliğe geçişi toplumsal bir törenle görünür kılarken; müzik ve söz aracılığıyla bu soyut dönüşümü işitsel ve duyusal bir deneyime dönüştürmüştür. Dolayısıyla Küççe düğünü örneği; Anadolu halk kültüründe müziğin ritüelistik işlevini, sembolik anlatım gücünü ve toplumsal rollerin inşasındaki belirleyici konumunu açıkça ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Akça, K. (1944). Halk sosyetesini incelemeleri: Küççe düğünü. *Folklor Postası*, 1(2), 9-18.
- Alvarado, D. (2009). *Voodoo dolls in magic and ritual*. Lexington, KY.
- And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*. (II. Baskı). İnkılap Kitabevi.
- Artun, E. (2006). Türk halk kültüründe mâni söyleme geleneği, manilerin iletişim boyutu ve işlevselliği. *IV. Uluslararası Türk Medeniyetlerinde Sözlü Kültür Geleneği "Maniler" Sempozyum Bildirileri Kitabı* içinde (s. 21-30). Fethiye Belediyesi ve Egeli Araştırmacı ve Yazarlar Birliği.
- Atlı, S. (2013). Taşköprü (Kastamonu)'de mâni söyleme geleneği. *Electronic Turkish Studies*, 8(1), 755-774. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4050>
- Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır? *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388. <https://doi.org/10.31592/aeusbed.598299>
- Begic, H. N. (2016). Türk kültüründe geleneksel bez bebekler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(18), 217-228.
- Burbar, Ş. (2023). Şaman ve müzik. *Z Dergisi*. Erişim Adresi: <https://www.zdergisi.com.tr/istanbul/makale/saman-ve-muzik-325>. Erişim Tarihi: 31.10.2025.
- Chernaya, A. (2014). Girls' plays with dolls and doll-houses in various cultures. In L. T. B. Jackson, D. Meiring, F. J. R. Van de Vijver, E. S. Idemoudia, & W. K. Gabrenya Jr. (Eds.), *Toward sustainable development through nurturing diversity: Proceedings from the 21st International Congress of the International Association for Cross-Cultural Psychology*. <https://doi.org/10.4087/HDVO9045>
- Esenboğa, Y. (2024). Geçmişten günümüze Türk din musikisi'nde icra edilen vurmali çalgılar. *Journal of Music and Folklore Studies*, 1(2), 190-204.
- Gennep, A. V. (2022). *Geçiş ritleri: tabular batıl inançlar büyüler ayinler ve törenler*. (O. Bülbül Beşler, Çev.). İstanbul: Nora Kitap. (Orijinal yayın tarihi 1909).
- Gültekin, A. K. (2015). İnisiyasyon ritüelleri. *Bilim ve Ütopya–Aylık Bilim, Kültür ve Politika Dergisi*, 254, 84.
- Gümüştepe, P. N. (2024). Tarihsel süreçte Türk kadını için bir iletişim yöntemi: "mani söyleme geleneği". *Türkoloji*, (119), 69-90. <https://doi.org/10.59358/ayt.1534110>
- Jones, E. (1918). The theory of symbolism. *British Journal of Psychology*, 9(2), 181.

- Koman, M. M. (1942). Güççe düğünü. *Konya Aylık Kültür Dergisi*, 42(1942), 60.
- Németh, G. (2018). Voodoo dolls in the classical world. *Violence in Prehistory and Antiquity*, 179-94.
- Niemann, H. (1991). Oyuncağın gelişim tarihi. (B. Onur, Çev.). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 1(24), 55-61. https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000730
- Onur, B. (1992). *Oyuncaklı dünya toplumsal tarih üzerine eğlenceli bir deneme*. Ankara: Verso Yayıncılık.
- Sak, R., Şahin Sak, İ. T., Öneren Şendil, Ç., & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250. <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>
- Şimşek, H. (2019). *Vurmalı çalgıların icrasını geliştirmeye yönelik temel çalışmalar* [Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=FgmkGchPKo23qQqBeqzVZi2EiM98ICc8reFnQqR3-T03cW6_uncKHVxJO1Gn3GJn
- Temizbaş Öner, S. (2023). Sosyal bilimler öğretiminde örnek olay incelemesi metodu. E. Teyfur & M. Teyfur. (Eds.), *Sosyal Bilimler Öğretimi* (s.79–96). Efe Akademi Yayınları. <https://doi.org/10.59617/efepub202331>
- Tuncer, F. (2010). *Geleneksel Anadolu kültüründe bez bebek geleneği ve günümüz örnekleri*. [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TKzqm1KDXrKAGDIAULRvIQ&no=7c0E4KALbsZftj9fXnuYWw>
- Yazıcı, H. (2018). Sembolizm ve Türkiye’de müzik. *The Journal of Academic Social Science*, 67(67), 273-285. [10.16992/ASOS.13504](https://doi.org/10.16992/ASOS.13504)
- Yerkazan, H. (2017). Hadislerde geçen mûsikî enstrümanları. Ş. Özdemir & A. Gün (Ed.), *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (s. 625-634). Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi. <https://ilahiyyat.amasya.edu.tr/media/1427/musiki-baski.pdf>

Görsel Kaynaklar

- Erdem İnce Müzik Merkezi. (t.y.). *Def* [Fotoğraf]. Erdem İnce Müzik. <https://erdemincemuzik.com/def-def-003>
- Erdem İnce Müzik Merkezi. (t.y.). *Zilli Def* [Fotoğraf]. Erdem İnce Müzik. <https://erdemincemuzik.com/def-def-001>
- Işık, A. (t.y.). *Güççe*. [Fotoğraf]. Konya Ansiklopedisi. <https://www.konyapedia.com/makale/1862/gucce-dugunu>



2. Bölüm

ŞEHİRLİ ÂŞIK KİMLİĞİNİN İNŞASI BAĞLAMINDA OZAN REHBERİ*

Uğur DOĞAN**

Mustafa Oner UZUN***

* Bu çalışma, 2023 yılında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Alevi Uyanışı Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Bir Uyanış Önderi: Ozan Rehberi" isimli doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, ugurdogan.bayburt.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7591-0012>

*** Prof. Dr., Adnan Menderes Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü, mustafauzun65@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0002-7722-1309>

GİRİŞ

1950'lerde Türkiye'de yoğunlaşan sanayi faaliyetleri; eğitim, sağlık ve iş imkânlarından faydalanmak isteyen kırsal nüfusun büyük şehirlere göç etmesine neden olmuştur. O zamana kadar kırsal bölgelerde yaşayan birçok âşıklık geleneği temsilcisi de ülke çapındaki bu göç dalgasından etkilenmiş ve büyük şehirlere yerleşmiştir. Göç neticesinde, sosyokültürel ve sosyoekonomik çevreleri değişen âşıklık geleneği temsilcilerinin yeni bir şehirli âşık kimliği inşa etme süreci içerisinde girdikleri söylenebilir.

Toplum tarafından dışlanıp ötekileştirilen, kültürel kimlikleri toplumla bütünleşmekten yoksun bırakılan insanların savunmacı yapıda bir toplumsal kimlik yaratma yoluna gittiklerini belirten Hall'a göre bu yeni kimlik arayışı, insanların toplumsal aidiyet gereksinimleri neticesinde ortaya çıkmaktadır (Hall, 1998, s. 76). Tarım toplumlarında köy, akraba ya da aile fertleri gibi kapsamı kısıtlı ve dar topluluklara göre biçimlenen bireysel kimliklerin sanayi devriminden sonra yerel ekseninden uzaklaşarak ulusal ve sınıfsal unsurlarla bütünleşme eğilimine girdiğini ifade eden Toffler, bu sürecin bilgi toplumunda son derece kapsamlı bir çeşitlilik oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Toffler'a göre siyasi yapının parçalanmışlığını ifade eden bu durum toplumu oluşturan alt kültür grupları ile azınlıkların baskın kültür ve politikardan uzaklaşma eğilimi göstermelerine ve piyasanın birey-topluluk gereksinimlerine göre biçimlenmesine neden olmaktadır (Toffler, 1997, s. 175-177).

Yerelden ulusala doğru ilerleyen şehirli âşık kimliğinin inşa süreci, âşıkların şehirli dinleyiciler arasında kabul görerek geniş kitlelere ulaşabilmek adına âşıklık geleneğinde meydana getirdikleri çeşitli değişimleri kapsamaktadır. Yüzyıllardır sözlü biçimde usta-çırak ilişkisiyle aktarılan gelenek ürünlerinin yazıya aktarılmasını, ses kayıt teknolojisi yoluyla elektronik ortama aktarılmasını ve daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılan bu süreç, âşıkların eserlerinde ve geleneğin kimi pratiklerinde çeşitli değişikliklere yol açmıştır.

Şehre göçen insanların yaşam koşulları ve günlük alışkanlıkları değişince âşıkların şiirlerindeki konular da yeni mecralara adım atmış ve bu durum günümüz âşıklarının gelenekten uzaklaşarak yeni bir evreye geçmelerine neden olmuştur (Artun, 1996, s. 11-25).

Bu çalışmada âşıklık geleneği temsilcilerinden Ozan Rehberî'nin yaşamı, âşıklığı ve eserleri üzerinden 1960'larda belirginleşen şehirli âşık kimliğiyle birlikte âşıklık geleneğinde meydana gelen değişim-dönüşüm süreci hakkında çeşitli hususlara açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Daha önce, hakkında kapsamlı herhangi bir akademik çalışma yapılmamış bir âşıklık geleneği temsilcisini ve eserlerini konu alan bu çalışmanın, kendisinden

sonra gelecek benzer nitelikteki çalışmalara ve bilimsel literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde araştırmada faydalanılan bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerine yer verilmiştir.

Nitel bir araştırma kapsamındaki bu çalışmada, alan araştırması yöntemi ve bu yönteme ait görüşme tekniği ile birlikte veri toplama yöntemlerinden doküman analizi ve betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır.

Alan (saha) araştırması, araştırılan kişi ya da grupların kendi doğal ortamlarında gözlemlenmesi veya bu kişi ya da gruplarla görüşülmesi yoluyla veri elde edilmesine olanak sağlayan bir araştırma türüdür (Şavran, 2018, s. 87).

Çalışmaya konu edilen Ozan Rehberî hakkında verilere ulaşılmasında yarı yapılandırılmış görüşme yönteminden faydalanılmıştır. Bu bağlamda Ozan Rehberî'nin aile bireyleri ve yakın çevresiyle, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler görsel-işitsel olarak kaydedilmiş ve elde edilen bulgular betimlenmiştir.

Ozan Rehberî hakkında ulaşılan her türlü görsel, işitsel ve yazılı veriler doküman analizi yöntemi yardımıyla tasnif edilmiş, incelenmiş ve yorumlanmıştır.

Bowen (2009, s. 27), çalışmaya ilişkin bilgileri içeren yazılı, elektronik, görsel ve işitsel her türden belgenin toplanması, incelenmesi, irdelenmesi ve çözümlenmesi gibi süreçlerden oluşan sistematik bir uygulamalar bütünü olan döküman analizi yönteminin, elde edilen belgeler üzerinden konu hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunulabilmesine, farklı bakış açıları geliştirilebilmesine ve deneysel bilgiler sunulabilmesine olanak sağladığını ifade etmektedir.

BULGULAR

Ozan Rehberî Kimdir?

Ozan Rehberî hakkındaki literatür incelendiğinde; Sivas Halk Şairleri (Kaya, 2002) ve Sivaslı Şairler Antolojisi (Yıldız, 2003) adlı çalışmalarda kapsamı gereği kısa biyografisine ve birkaç şiirine yer verildiği görülmektedir.

Asıl ismi Ali Metin olan Ozan Rehberî, 15 Mart 1953'te Sivas/Divriği Karakuzulu köyünde yoksul bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Köylerinde okul olmadığından 1958'de Divriği/Dikmeçay köyünde başladığı ilkokulu dördüncü sınıfa kadar zor şartlarda sürdüren Ozan Rehberî, beşinci sınıfı kendi köylerinde açılan okulda tamamlamıştır. Yazları çobanlıkla ailesine katkı sağlayan Ozan Rehberî, maddi nedenlerle ilkokuldan sonra tahsilini sürdürememiştir. Yöredeki sazlı-sözlü ortamların etkisiyle küçük yaşta müziğe

ilgi duyan Ozan Rehberî, yörenin önde gelen icracılarından bağlama çalmayı öğrenmiştir (C. Metin, Kişisel Görüşme, 28.04.2020).

Geçim sıkıntısı nedeniyle 1963'te memleketi Sivas'tan göç ederek İstanbul'a giden Ozan Rehberî, burada on yıl çalıştıktan sonra 1973'te Ankara'ya yerleşmiş ve Devlet Demir Yolları'nda çalışmaya başlamıştır. Evli ve üç çocuk babası Ozan Rehberî, 2 Aralık 1991'de Bolu'da geçirdiği trafik kazasında 38 yaşında yaşamını yitirmiştir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).



Fotoğraf 1. Ozan Rehberî
(Kubilay Metin arşivinden temin edilmiştir, 01.05.2020).

Vefatı sonrasında Ankara'da ikamet ettiği caddeye dönemin belediye başkanı Selahattin Öcal'ın girişimleriyle "Ozan Rehberî Caddesi" adı verilmiştir (Türkü Life, 18-20). Bu husus, Ozan Rehberî'nin tanınan ve değer verilen bir kişilik olduğuna işaret etmektedir.

Ozan Rehberî'nin Yaşamı ve Âşıklık Geleneği İçerisindeki Konumu

Ozan Rehberî, 1984'teki otobiyografisinde sanatını şöyle ifade etmiştir;

"Küçük yaşta saz şairlerinin çalıp-söylediklerini dinleyerek ilgi duyduğum halk ozanlığını, 200'e yakın eserimle sanat haline getirdim ve bu sanatı severek devam ettirmekteyim..."

Âşıklığa yönelmede sosyal çevrenin etkisi büyüktür. Çocukluk döneminde bireyler, sosyal çevrenin kültürel normlarıyla dış dünyayı anlamlandırmaya başlar. Dolayısıyla bireyin kimliğinin, sosyokültürel çevreye paralel bir gelişim gösterdiği söylenebilir.

İnsanlar, ortak bir kültürel yapı altında kimi değerleri, sembolleri, adetleri ve inançları kendileriyle özdeşleştirerek adeta birer parçaları gibi görürler. Dile, inanca, toprağa ve sembollere yüklenen çeşitli anlamlar kimliğin inşa sürecinde insanların kimlik bilincini kuvvetlendirir (Guibernau, 1997, s. 131).

Küçük yaşta bağlama çalmayı öğrenen Ozan Rehberî, önceleri usta malı eserler çalıp-söylemiş, belli olgunluğa erişince de kendi eserlerini çalıp-söylemeye

başlamıştır. Ozan Rehberî, bağlama çalmayı henüz çocukken annelerinin dayısı Hacı Şahin'den ve Divriği/Sincan'da "Ağa Dayı" adıyla tanınan halk ozanı ve bağlama yapım ustası İbrahim Eren'den öğrenmiştir (C. Metin, Kişisel Görüşme, 28.04.2020).

Ozan Rehberî, gençliğinde varlıklı bir ailenin Gülizar isimli kızıyla evlenmek istemiş fakat yoksulluğu nedeniyle kızın ailesi karşı çıkmıştır. Ozan Rehberî, bu olayın üzüntüsüyle şiir yazmaya başlamıştır (Kaya, 2002, s. 221-222).

Meliha Metin, eşinin şiir yazmaya başlaması hakkında araştırmacı Kaya (2002)'nin aktarmış olduğu bu bilgileri teyit etmiştir (M. Metin, Kişisel Görüşme 15.05.2020).

Ozan Rehberî'nin yetiştiği Divriği yöresinin çalıp-söyleme geleneği açısından zengin bir kültüre sahip olduğu söylenebilir. Kul Himmet Üstadım, Âşık Muhlisî, Dertli Gülam, Âşık Ali Metin (Metinî), Feyzullah Çınar, Mehmet Ali Karababa, Battal Karababa, Mahmut Erdal, Hasan Erdoğan gibi isimler geçmişten günümüze Divriği yöresinde yetişen önemli âşıklardan yalnızca bazılarıdır.

Ozan Rehberî, Alevi-Bektaşî toplumunda büyük bir öneme sahip olan Yedi Ulu Ozan'ı kendisine örnek almıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Nesîmî, Yemînî, Fuzûlî, Şah Hatayî, Viranî, Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet Alevi toplumunda Yedi Ulu Ozan olarak bilinen ozanlardır (Gölpınarlı ve Boratav 2010, s. 10).

Ozan Rehberî'nin manevi dünyasının ve sanatının gelişiminde; çocukken katıldıkları cem törenleri, yöreye uğrayan usta âşıklar ve yörenin önde gelen icracıları önemli rol oynamıştır (C. Metin, Kişisel Görüşme, 28.04.2020).

Ozan Rehberî'nin âşıklık kimliğinin biçimlenmesinde Divriği yöresinin sosyokültürel ve inançsal dokusunun büyük etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan yöre nüfusunun önemli bir bölümünün 1960'lardan itibaren büyük şehirlere göç etmeye başladığı söylenebilir.

Divriğili âşıkların göç etmelerinde, yörenin ekonomik koşullarının ve eğitim-öğretim olanaklarının yetersiz oluşunun etkisi büyüktür (Culha ve Erol, 2023, s. 38).

1973'te Ankara'ya göç eden Ozan Rehberî, Devlet Demir Yolları'ndaki işinin yanı sıra burada katılmış olduğu çeşitli sanatsal faaliyetlerle de ailesini geçindirmiştir. Ozan Rehberî'nin eşi Meliha Metin'in, bu hususa ilişkin ifadeleri şu şekildedir;

Eşim çalışkan bir insandı. Kendisinden her zaman razı oldum, Yüce Allah da razı olsun. Bizi iyi yaşatabilmek için çalışıp didindi. Gündüzleri Devlet Demir Yolları'nda çalışır, akşamları ve hafta sonları da iyi-kötü demeden düğünlerde, eğlencelerde çalıp-söyler, rızığımızı kazanırdı (M. Metin, Kişisel Görüşme, 15.05.2020).

Sivas/Divriği yöresinin önde gelen âşıklarından Âşık Ali Metin ile isim benzerliğinin yarattığı karışıklıktan dolayı Ozan Rehberî, 1983 yılı sonrasında

“Metni” yerine kullanmaya başladığı “Rehberî” mahlasıyla tanınmıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Âşık, mahlasını usta bir âşıktan veya rüyada görülen kutsal bir kişiden alabileceği gibi kendisinin belirlediği veya insanların yakıştırmış olduğu bir ismi de mahlas olarak kullanabilmektedir.

Ozan Rehberî, halka kılavuzluk etmeyi ve yol göstermeyi kendisine ilke edinmesi dolayısıyla eserlerinde Rehberî mahlasını kullanmaktadır (C. Işık, Kişisel Görüşme, 28.04.2020).

Âşıkların, âşık kahvehaneleri, köy odaları ve çeşitli dost meclisleri gibi icra ortamlarında hünerlerini sergiledikleri âşık atışmaları ve muhabbetler gibi çeşitli icra pratikleri bulunmaktadır. Âşıklık geleneğinde; rekabete dayalı icra pratiklerinin “âşık atışması”, herhangi bir rekabet olmaksızın karşılıklı çalıp-söylemeye dayalı icra pratiklerinin ise “muhabbet” olarak adlandırıldığı ifade edilebilir.

Doğu Anadolu bölgesindeki âşık atışmalarının Sivas/Divriği’de yaygın olmadığını belirten Kubilay Metin, babası Ozan Rehberî’nin daha çok diğer sanatçı ve âşıklarla bir araya geldikleri muhabbet ortamları ya da festival ve konser gibi etkinlikler yoluyla sanatını icra ettiğine dikkat çekmektedir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Ankara’da ikamet ettiği dönemde Ozan Rehberî, başta Emrah Mahzuni olmak üzere Musa Eroğlu, Âşık Gülâbi ve Ali Baştuğ gibi birçok usta sanatçı ve âşıklarla sazlı-sözlü muhabbet etme imkânı bulmuştur (M. Metin, Kişisel Görüşme, 15.05.2020).

Ankara’daki sanatçı ve âşıklarla yakın bir etkileşim kuran Ozan Rehberî’nin, geleneğin önemli icra pratiklerinden biri olan muhabbetlerin şehir ortamında sürdürülmesinde rol oynadığı söylenebilir.

Âşıklar, bildiklerini usta-çırak ilişkisiyle gençlere aktararak geleneğin sürdürülmesini sağlamaktadırlar.

Ozan Sinemî, Hüsnü İyidoğan, Ümit Özdilekli ve Hüseyin Karakuş gibi isimlerin sanatsal yönlerinin gelişimine Ozan Rehberî, önemli katkılar sağlamıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Ankara’da Coşkun Güla ve Recai Özdil gibi önemli sanatçılardan usûl ve nota dersleri alan Ozan Rehberî, bu sayede müzikal bilgisini geliştirmiştir (C. Metin, Kişisel Görüşme, 28.04.2020). Âşıklar, eserlerini genellikle sözlü biçimde icra etmektedir. Hatta Cumhuriyet sonrasında bile birçok âşığın okur-yazarlığının olmadığı bilinmektedir. Ozan Rehberî’nin bu usta isimlerden usûl ve nota öğrenmesi, asırlardır sözlü biçimde sürdürülen âşıklık geleneğinin yazılı kültüre geçişine anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

Sanatçıların telif haklarını korumak amacıyla 1986’da kurulan Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği’nin (MESAM) aktif bir üyesi olan Ozan Rehberî’nin

birçok eseri, kendi adına burada kayıtlı bulunmaktadır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020). Âşıkların günümüzde bile telif konusunda yaşadığı sıkıntılar düşünüldüğünde Ozan Rehberî'nin, bu konuda bilinçli bir yaklaşım sergilediği söylenebilir.

1978'de Ankara Halk Ozanları Kültür Derneği sekreterliğini üstlenen Ozan Rehberî, 1980-1985 yılları arasında da başkanlık yapmıştır (Kaya, 2002, s. 221).

Celâl Metin, kardeşi Ozan Rehberî ile ilgili bu süreç hakkındaki izlenimlerini şöyle aktarmaktadır;

Kardeşim 12 Eylül Dönemi'nde Halk Ozanları Kültür Derneği başkanlığı yaptı. Bu dönemde bütün dernekler kapatılıyordu. Fakat halk ozanı olduklarına dokunmadılar. Bu derneğin kurulması halk ozanlarına kurumsal bir kimlik kazandırdı (C. Metin, Kişisel Görüşme, 28.04.2020).

Ozan Rehberî'nin başkanlık yaptığı derneğin, 12 Eylül döneminde âşıkların kurumsal bir çatı altında toplanarak örgütlü bir biçimde dönemin koşullarına göre nispeten daha rahat hareket edebilmelerine olanak sağladığı anlaşılmaktadır.

Halk Ozanları Kültür Derneği sayesinde bir araya gelen sanatçı ve âşıkların önemli çalışmalara imza attıklarını vurgulayan Kubilay Metin, babası Ozan Rehberî'nin o dönemlerdeki dernek çalışmalarıyla Feyzullah Çınar, Âşık Gülâbi, Ozan Hâşimi, Ali Baştuğ, Musa Eroğlu, Mustafa Sayılır, İsmail İpek, Mehmet İpek, İsmail Nar, Kamber Nar gibi önemli sanatçı ve âşıkları şehirli dinleyicilerle buluşturduğunu belirtmektedir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Dernek çalışmaları, şehirdeki insanlara âşıklık geleneğini orijinal kaynaklarından canlı olarak izleme ve dinleme imkânı sağlamıştır. Bu etkinliklerin düzenlenmesini sağlayan Ozan Rehberî'nin, âşıklık geleneğinin kent ortamında sürdürülmesi ve yaygınlaşmasına önemli hizmetler sağladığı söylenebilir.

Geleneğin mihenk taşı dernekler o dönem oldukça gündemdeydi ve popülerdi. Babamın o dönem Halk Ozanları Kültür Derneği'nin kuruculuğunu ve başkanlığını yapması, dernek aracılığıyla insanlarla sosyal bir ilişki kurulması aslında âşıklık geleneğinin şehirdeki insanlara doğru bir biçimde aktarılmasını da sağladı. O zamanlar gündemde olan muhabbet gecelerinde bir araya gelen sanatçı ve âşıklar âşıklık geleneğini insanlara sahne sistemi üzerinden olabildiğince doğru bir biçimde anlatmaya çalıştılar (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Duayen halk müziği sanatçısı Musa Eroğlu, yakın arkadaşı Ozan Rehberî'nin sanatsal yönü hakkındaki duygu ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir;

Birçok kişi şiir yazıyor fakat önemli olan algılayabilmek. Ozan Rehberî, âşıklık geleneğini düşünebilen, iyi algılayabilen bir âşıktı. Bizler maalesef

Ozan Rehberî'yi bize ürün vereceği bir zamanda kaybettik. İyi ki de bir eserini seslendirmişiz. Erken yaşta aramızdan ayrılmayıdı bizlere daha birçok güzel eser sunabileceğine yürekten inanıyordum. Kendisiyle çok zaman geçirmişliğimiz vardır. Rehberî'nin Ozanlar Derneği'nde âşıklık geleneği adına son derece faydalı çalışmaları vardı. Onun bu tutumunu, yaklaşımını çok beğeniyordum (M. Eroğlu, Kişisel Görüşme, 30.12.2021).

1973-1976 yılları arasında kendi eserlerinden oluşan 5 plâk yayınlayan Ozan Rehberî, 1980'de "Kul Ettin Beni" ve 1989'da "El Aman-Medet" adıyla 2 de kaset yayınlamıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Bu bağlamda; kent yaşantısı içerisinde yeni bir şehirli âşık kimliği inşa edilmesine önemli katkılar sağlayan Ozan Rehberî ve çağdaşı âşıkların, gerçekleştirmiş oldukları plâk ve kaset çalışmaları sayesinde asırlardır sözlü biçimde aktarılan âşıklık geleneği ürünlerinin elektronik ortama aktarılarak geniş kitlelere ulaştırılması hususunda da oldukça önemli bir adım attıkları söylenebilir.

Günümüzde âşıklık geleneği ürünleri görsel, işitsel ve elektronik mecralarda sunulmaktadır. Kendini yetiştirmek için bir ustaya çıraklık etmenin yerini kentlerdeki müzik kursları almıştır. Bu olanağı bulamayan kişilerse ses kayıtlarını dinleyerek, âşıklara ve onların usta malı eserlerine öykünerek örtülü bir çıraklık dönemi yaşamaktadırlar. Ancak bu durumun olumlu yönleri de vardır. Âşıklar, kasetler aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulabiliyorlar, gençler çıraklık döneminde tek bir kaynaktan beslenmek yerine pek çok kaynağa ulaşabiliyorlar ve âşıklığa geçişte geleneksel evre yerine kaset yapmayı başaran kişiler âşık konumuna yükselebiliyor (Çobanoğlu, 1999, s. 251).



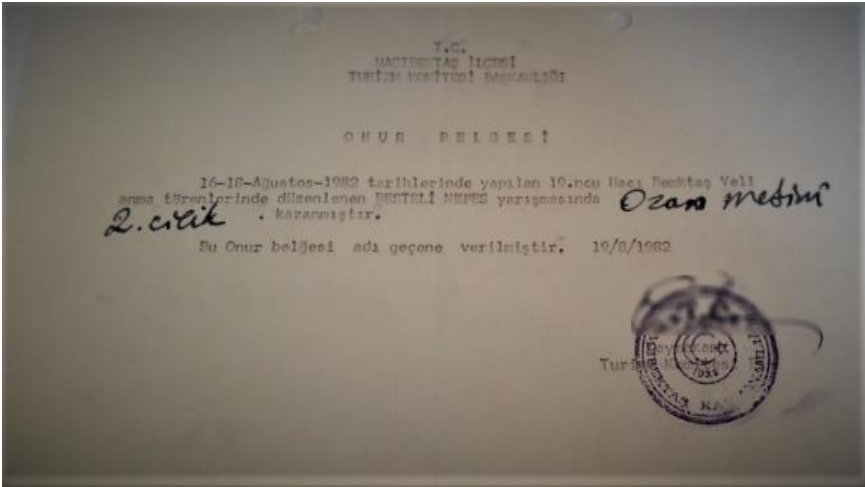
Fotoğraf 2. 1980 "Kul Ettin Beni" ve 1989 "El Aman-Medet" Adlı Kaset Fotoğrafları (Kubilay Metin arşivinden temin edilmiştir, 01.05.2020).

Kaset çalışmaları ve Halk Ozanları Derneği'ndeki çalışmalar dışında Ozan Rehberî'nin, çeşitli kurumların düzenlediği konser, yarışma, festival vb. etkinliklere katılması da âşıklık geleneğinin daha geniş kitlelere ulaştırılabilmesinde önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda; âşıkların, eski zamanlardaki gibi köşe-bucak gezerek kısıtlı bir çevreye hitap etmek yerine çeşitli kuruluşların düzenlediği büyük organizasyonlarda yer alarak daha geniş kitlelere ulaşabilme olanağı buldukları söylenebilir. Âşıkların kısıtlı bir yerel çevre yerine ulusal hatta uluslararası ölçekte tanınmalarını sağlayan bu husus, gelenekte önemli bir yer tutan köşe-bucak gezerek kendini tanıtmaya pratiğinin yerini almıştır.

Ozan Rehberî'nin, TRT vb. resmi kuruluşların şiir yarışmalarına katılarak hem eserlerinin hem de âşıklık geleneğinin kurumsal boyutta önemli bir konuma ulaşması için adımlar atığı söylenebilir.

Ozan Rehberî, Atatürk'ün 100. doğum günü için 1980'de TRT'nin düzenlediği şiir yarışmasında destan dalında birincilik mansiyon ödülünü kazanmıştır. Ozan Rehberî'ye bu ödülü kazandıran eser, her 19 Mayıs günü devlet radyo ve televizyonlarında bizzat Ozan Rehberî'nin sesiyle uzun bir müddet yayımlanmıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Ozan Rehberî, 1982'deki 19. Hacı Bektaş-ı Veli anma törenlerinde düzenlenen âşıklar arası besteli nefes yarışmasında ikinci olarak onur belgesi almıştır. Fotoğraf 3'te Ozan Rehberî'nin o tarihlerde henüz "Metin" mahlasını kullandığı görülmektedir.



Fotoğraf 3. 1982'deki 19. Hacı Bektaş-ı Veli Anma Törenlerinde Ozan Rehberî'ye Verilen Onur Belgesi (Kubilya Metin arşivinden temin edilmiştir, 01.05.2020).

Ozan Rehberî, Cumhuriyet'in 60. yılı dolayısıyla 1983'te TRT'nin düzenlediği Türkiye geneli şiir yarışmasında da "güzelleme-destan" dalında birincilik ödülünü kazanmıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

Birçok yarışmada kayda değer başarılar sağladığı tespit edilen Ozan Rehberî'nin güçlü bir anlatım üslubuna sahip olduğu görülmektedir. Öte yandan Ozan Rehberî özelindeki bu durum, şehir yaşamıyla değişen gelenek pratikleri hakkında çeşitli ip uçları vermektedir. Âşıkların, eski zamanlardaki gibi âşık kahvehaneleri, köy odaları vb. ortamlarda irticalen çalıp-söyleyerek meziyetlerini yarıştırmak yerine çeşitli kuruluşlarca düzenlenen organizasyonlarda sanatsal meziyetlerini ortaya koyma yoluna gittikleri söylenebilir. İrticalen çalıp-söyleme ve âşık karşılaşmalarının eski canlılığını yitirmesinde ve geleneğin icra ortamlarının değişmesinde âşıkların ve organizatörlerin bu yaklaşımının büyük rol oynadığı öne sürülebilir.

Ozan Rehberî, 1986'da Halk Ozanları Kültür Derneği'nin "Sevgi ve Barış" konulu şiir yarışmasında ve 23. Hacı Bektaş-ı Veli Anma Törenlerindeki şiir yarışmasında üçüncülük kazanmıştır. Ayrıca Ozan Rehberî, 1987'de TBMM'nin düzenlemiş olduğu Türkiye geneli şiir yarışmasında "Egemenlik Kurdular" isimli şiiri ile başarı sağlamış ve bu şiiri, o dönem belirli aralıklarla yayınlanan meclis dergisinde de yayımlanmıştır. 1987 yılında 24. Hacı Bektaş-ı Veli Anma Törenlerindeki şiir yarışmasında birincilik kazanan Ozan Rehberî'ye fotoğraf 4'teki başarı belgesi verilmiştir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).



Fotoğraf 4. 1987'deki 24. Hacı Bektaş-ı Veli'yi Anma Törenlerinde Verilen Başarı Belgesi (Nimet Metin arşivinden temin edilmiştir, 12.05.2020).

Ozan Rehberî, 1988’de 4. Abdal Musa Şenliklerindeki şiir yarışmasında “Övgü” dalında ikincilik kazanmıştır (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020). Başarı belgesi Fotoğraf 5’te görülmektedir.



Fotoğraf 5. 1988’deki 4. Abdal Musa Şenlikleri’nde Verilen Başarı Belgesi (Kubilay Metin arşivinden temin edilmiştir, 01.05.2020).

Ozan Rehberî, 1989’daki 5. Abdal Musa Şenlikleri’nde bir başarı belgesi ile ödüllendirilmiştir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020). Dernek tarafından kendisine verilen belge, Fotoğraf 6’da görülmektedir.



Fotoğraf 6. 1989’daki 5. Abdal Musa Şenlikleri’nde Verilen Başarı Belgesi (Nimet Metin arşivinden temin edilmiştir, 12.05.2020).

1989'da TBMM Sanat ve Yayın Kurulu Başkanlığı'nın yurt çapında düzenlediği "Milli Egemenlik ve Barış" konulu şiir yarışmasında ikinci olan Ozan Rehberî, aynı yıl 16. Mut Karacaoğlan Kültür ve Sanat Festivali'ne sağladığı katkılardan dolayı Mut Belediye Başkanlığı tarafından bir plâket ile ödüllendirilmiş ve 1990'da âşıklık-ozanlık geleneğinin sürdürülmesine sağladığı katkılardan dolayı Halk Ozanları Kültür Derneği (Ozan-Der) tarafından bir plâket ile ödüllendirilmiştir (K. Metin, Kişisel Görüşme, 29.04.2020).

1992'deki bir protokolle dönemin âşıkları, devlet tarafından düzenlenen bir protokolle Türk kültürüne sağlamış oldukları katkılardan dolayı plâketle ödüllendirilmişlerdir. Dönemin başbakanı merhum Süleyman Demirel tarafından sunulan plâketi, 2 Aralık 1991'de Bolu'da geçirdiği trafik kazası sonucu 38 yaşında yaşamını yitiren Ozan Rehberî adına kızı Nimet Metin almıştır (N. Metin, Kişisel Görüşme, 15.05.2020).

Tören anına ilişkin görsel Fotoğraf 7'de görülmektedir.



Fotoğraf 7. Nimet Metin, Süleyman Demirel'den Plâket Alırken (Nimet Metin arşivinden temin edilmiştir, 12.05.2020).

Ozan Rehberî'nin, yaşamı boyunca gerçekleştirdiği çalışmalarla resmi ve özel kuruluşlar nezdinde tanınan ve çalışmaları takdir edilen başarılı bir âşıklık geleneği temsilcisi olduğu tespit edilmiştir.

Ozan Rehberî'nin Eserleri

Ozan Rehberî'nin 1980 "Kul Ettin Beni" ve 1989 "El Aman Medet" isimli kasetlerindeki 17 eseri geleneksel Türk halk müziği kuramına göre notaya

alınmıştır. Biçim ve tür, konu, hece ölçüsü, ritmik yapı, form, seyir özelliği ve makam bakımından incelenen eserler hakkında çeşitli değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Tanzimat sonrası halk bilimi araştırmaları Örtülü Dönem (1839-1908), Türkçü Dönem (1908-1920), Sentezci Dönem (1920-1938), Dergici Dönem (1939-1966) ve Bilimci Dönem (1966'dan günümüze) şeklinde incelenmektedir (Yıldırım, 1998, s. 65).

Bu açıdan Ozan Rehberi'nin eserleri, Bilimci Dönem içerisinde değerlendirilebilir.

Gönül Senin Elinden İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi:
21.04.2020

Gönül Senin Elinden

(Saz...)

5

9

13

18

22

25

§

*Bir arı misali uçar gezersin,
Çiçeklerden bal şerbeti süzersin,
Reva mıdır beni böyle üzersin,
Şaştım nere gidem gönül senin elinden.*

*Kendi bildiğine çalıp söyledin,
Sanki aşkın deryasını boyladın,
Ozan Rehberi'yi düşün eyledin,
Şaştım nere gidem gönül senin elinden.*

MESAM'da 2139394.69 Eser No. ile Ozan Rehberi adına kayıtlı bulunan "Gönül Senin Elinden" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından aşk-sitem temalarını işleyen eserin edebi türünün güzelleme olduğu ifade edilebilir. Eserin kafiye şeması ise a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklindedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde ise Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 7/8'lik, (3+2+2) düzum kalıbında ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici bir karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Delî Gönül Sana Bir Çift Sözüm Var İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 19.04.2020

Delî Gönül Sana Bir Çift Sözüm Var

(Saz.....)

De li gö nül sa na bir çift sö züm var (saz)

Ken di ni bil me ze saz et me ye sin (saz.....)

.....) A rif ler ce min de soh bet e der ken (saz..

.....) Bo yu nu a şa cak

söz et me ye sin (saz.....) A rif mec li

sin de soh bet e der ken (saz) Bo yu nu a şa cak

söz et me ye sin (saz) Bo yu nu a şa cak

söz et me ye sin (saz.....)

Boğ az kırık boğ un dur boğ a rak konuş, Tereddüt ün varsa bile ne danış,
Hak lı dav a dan da olur mu dönüş?
Yakıp yü reğ ini kö z et me ye sin.

Konuş a nı can ev in den piş in ri p,
Ha ta et me ye sin bir den şaş ırıp,
Beni el i çin de kü çük düşürüp,
Ba har ay lar ı mı şüz et me ye sin.

Ozan Reh ber i' yi arı yor is en,
Bu tele f hal ı mı soru yor is en,
Ver diğ in i ka ra ra da du ru yor is en,
Beni Hak k yol u na da vız et me ye sin

MESAM'da 2140305.32 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı bulunan "Deli Gönül Sana Bir Çift Sözüm Var" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından erdemli davranışlar temasını işleyen eserin deyiş-nasihat türü altında incelenebilir. Eserin kafiye şeması ise a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b, f+f+f+b şeklindedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde ise; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 7/8'lik, (3+2+2) düzum kalıbında ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Sevdiğim İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur DOĞAN
Notaya Alınma Tarihi: 19.12.2022

Sevdiğim (U.H.)

Sen siz bu dün ya da ya şam o lur mu a man a man o lur mu
(Saz.....) Sev da çek me yen ler hal dan bi lir mi a man a man
ö lü rüm (Saz.....) Sev da çek me yen ler hal dan
bi lir mi a man a man ö lü rüm (Saz.....)
..... Se ni sa ran yi ğit a cep ö lür mü a man
a man a man ö lür mü (Saz.....) Çok is te dim a la ma dım
sev di ğim ben bu dert ten ö lü rüm (Saz.....)

Senin için feda ettim serimi,
Divriği'yi, Darende'yi, Gürün'ü,
Bu dünyada senin gibi birini,
Çok aradım bulamadım nazlı yâr.

Rehberî der damarımda kanımsın,
Canevimde mihmanımsın canımsın,
Evelimsinâhırımsın, sonumsun,
Bir yastıkta kocamadık nazlı yâr.

MESAM'da 2140658.00 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı olan "Sevdiğim" isimli eser edebi açıdan değerlendirildiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 11'li hece ölçüsünün (4+4+3) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından aşk-sevda temasını işleyen bu eserin güzelleme türü altında incelenebileceği söylenebilir. Eserin kafiye şeması ise a+a+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b şeklindedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde ise Geleneksel Türk Halk Müziğinin uzun hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla serbest ritimde ve hüseyni makamında bestelendiği görülmektedir. Söyleyiş özellikleri bakımından Malatya/Arguvan yöresi uzun havaları ile benzerlik gösteren bu eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Gören Değilim İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi

Notasyon: Uğur Doğan

Notaya Alınma Tarihi: 20.04.2020

Gören Değilim

(Saz.....)

Ben in-sa-nı in-san in-sa-n
Çı-kar i- çin se-lam se-la-m
di-ye se-ve-rim (saz.....) Se-vip se-vil-mek-tir hey dost gö-nül-den ar-zum (Saz...)
ve-ren de-ği-lim Ka-fa-mı boş ye-re can can yo-ran de-ği-lim (Saz.....) E-fen-dim e- fen-di-m
yo-ran-de-ği-lim (Saz...) E- fen-dim ta-bi-bi-m yo-ran-de-ği-lim (Saz.....)

İnsanlık bağımız gülümdür insan,
Hakk'a giden gerçek yolumdur insan,
Hemi önderimdir ulumdur insan,
Canı tenden ayrı gören değilim.

Ozan Rehberî'yim budur görüşüm,
Mazlumı savunmak oluyor işim,
Kimisi gardaşım benim kimi sırdaşım,
Seni benden ayrı gören değilim.

MESAM'da 2031270.33 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı olan “Gören Değilim” isimli eser edebi açıdan değerlendirildiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11’li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından insani değerler ve insan sevgisi temalarını işleyen bu eser güzelleme türü altında değerlendirilebilir. Eserin kafiye şeması a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b şeklindedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 4/4’lük ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. İcra tavrı olarak âşıklama tavrı ile icra edilen eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Yolculuk Mu Var İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur DOĞAN
Notaya Alınma Tarihi: 17.12.2022

Yolculuk Mu Var (U.H.)

Ba vu lun e lin de yol cu luk mu var Git me
gü lüm git me ba ra bar gi dek (Saz.....) Sen siz bu yay la lar
gö zü me di ken Kur ban o lam git me ba ra bar
gi dek Eğ len yol cum eğ len Eğ len
gür cüm eğ len Eğ len
gur bet çim eğ len ba ra bar gi dek

*Su gurbetin yolları da dumandır,
Yâr gidiyim geleceğim gümandır,
Sensiz bu ellerde halim yamandır,
Gitme gülüm gitme barabar gidek.*

*Ne mektup var ne haber var silâda,
Genç yaşımda eremedim murada,
Rehberî der koymam seni burada,
Kurban olam gel ki gidek barabar.*

MESAM'da 2140659.98 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Yolculuk Mu Var” isimli eseri edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 11’li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Eser, konu içeriği bakımından gurbet ve hasret temalarını işlemektedir. Konu içeriği bakımından güzelleme, ağıt, destan, koçaklama, deyiş-nasihat ya da taşlama gibi türlere uymayan bu eserin, göç olgusuyla yaşamları değişen aşıkıkların eserlerinin yapısında meydana gelen değişime bir örnek teşkil etmektedir. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin uzun hava formunda olduğu ritmik yapı itibarıyla serbest ritimde ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Ben Bilirim İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 23.04.2020

Ben Bilirim

4 (Saz.....)

7

10

13 Za-lım gur-be-tin e- lin-den (Saz.....) çek-ti- gi-mi ben bi- li- rim

16 (Saz.....) Has-ret ka-lıp göz ya- şı-mı vuh vuh (Saz.....)

19 dö-k tü-ğü-mü ben bi- li- rim (Saz.....) An-man a- man ben bi- li- rim

21 (Saz.....) Ol- maz o- lan ben bi- li- rim

(Saz.....)

Çoban oldum yaydım koyun,
Kimseye etmedim oyun,
Kötünün zulmüne boyun,
Büktüğümü ben bilirim.

Rehberi der bak çalınma,
Şaşıyorum bu halıma,
Gelir diye dost yoluna,
Baktığımı ben bilirm.

MESAM'da 2144439.92 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı bulunan "Ben Bilirim" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 8'li hece ölçüsünün (4+4) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Bu eser, konu içeriği bakımından gurbet ve hasret temalarını işlemektedir. Bu eser de tıpkı bir önceki eser gibi konu içeriği bakımından aşıklık geleneği edebi türlerine uymamaktadır. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 9/8'lik, (2+2+2+3) düzüm kalıbında ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Âşıklama tavrı ile icra edilen eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Kul Ettin Beni İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi

Notasyon: Uğur Doğan

Notaya Alınma Tarihi: 18.04.2020

Kul Ettin Beni

5 (Saz.....)

10

14

19

24

29

33

Ve-fa sız yar sa-na
Al-tın i-ke-n pu-la
gö-nül ve-re-li
be-ni(Saz.....)
Giz-li e-me-li-ne
dö-n der-din
u-laş-mak i-çin (saz) ka-pun-da ki ku-la dö-n der-din
be-ni (Saz) Be-ni be-ni be-ni (Saz...) za-lum yar
be-ni (Saz...) ö-l-dür-dün be-ni (Saz.....)

*Dünya benim olsa başta sen varsın,
Yediğim her lokma aştı sen varsın,
Saz çalıp söylesem çeşti sen varsın,
Coşkun akan sele dönderdin beni.*

*Rehberi'yi çok beklettin yollarda,
Düşünüyorum destan oldum dillerde,
Umut bekliyorum açan güllerden,
Gariban bülbüle dönderdin beni.*

MESAM’da 2137245.96 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Kul Ettin Beni” isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 11’li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından aşk-sitem temalarını işleyen eser güzelleme türü altında incelenebileceği söylenebilir. Eserin kafiyeye şemasının a+a+b+a, c+c+c+b, d+d+d+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, bu eserin ritmik yapı itibarıyla 7/8’lik, (3+2+2) düzum kalıbında ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Er Olmayınca İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 01.05.2020

Er Olmayınca

Bo-şu-na uğ-raş-ma (Saz) dü-zel-te-mez-sin (Saz..) Ki-şi-de ka-rak-ter (Saz)
ar-ol-ma-yın-ca (Saz) Var-lık-kıy-me-tin-den an-la-ya-maz ki (Saz..
Aç-ka-lıp dün-ya-sı dar-ol-ma-yın-ca dar-ol-ma-yın-ca (Saz...)

*Olgun adam olmak kolay değildir,
Lafazanlık büyük olay değildir,
Doğruyu söylemek alay değildir,
Gerçek görülmez mi kör olmayınca?*

*Birlik olmayınca ekin derilmez,
Hakk yotunda ter dökenter yorulmaz,
Amaçlanan hedeflere varılmaz,
Saygı ile sevgi var olmayınca.*

*Her fidana türlü aşı vurulmaz,
Gonca güller açılmadan derilmez,
Her güzel de yaz diyerek sarılmaz,
Candan seven sadık yar olmayınca.*

*Ozan Rehberî der yüksekte uçma,
Terzi değil isen kesip de biçme,
Her olur olmazı sırını açma,
Derdinden bilecek er olmayınca.*

MESAM'da 2144437.96 Eser No. ile Ozan Rehberi adına kayıtlı bu eser 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından insani değerler temasını işleyen eser deyiş-nasihat türü altında değerlendirilebilir. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b, f+f+f+b, g+g+g+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde, Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 4/4'lük ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. İcra tavrı ve sözlerdeki anlam içeriği bakımından Alevi müzik kültüründeki din dışı deyiş türünü tam anlamıyla karşılayan bu eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Çekmeyen Ne Bilir İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 20.04.2020

Çekmeyen Ne Bilir

♩

Saz.....

6
.....) Şu gur-be-tin

11
çi-le-si-ni der-di-ni Çe-ken bi-lir çek-me-yen-ler ne bi-lir

16
(Saz.....) Za-li-min zul-mü-ne e-ğip boy-nu-nu

21
Bü-ken bi-lir bük-me-yen-ler ne bi-lir

24
hey dost ne bi-lir (Saz.....)

Murat alamamış eller misalı,
Açmadan yolunmuş güller misalı,
Alının terini seller misalı,
Döken bilir, dökmeyenler ne bilir?

Rehberi'yim viran ettim bağları,
Gönül arz ediyor eski çağları,
Ferhat gibi koca koca dağları,
Yakan bilir, yıkamayanlar ne bilir?

MESAM’da 2005885.95 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Çekmeyen Ne Bilir” isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Fakat eserin kimi mısralarının (4+4+3), kimi mısralarının ise (6+5) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Eser, konu içeriği bakımından gurbet ve geçim sıkıntısı temalarını işlemektedir. Bu eser de halk edebiyatındaki aşıklık geleneği koşma türlerinden herhangi birine uymamaktadır. Eserin kafiye şemasının a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde, Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 5/8’lik aksak, (3+2) düzum kalıbında ve hüseyni makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Ömrüm Ömrüm İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 24.04.2020

Ömrüm Ömrüm

(Saz.....)

7

12

Der-ma-nı bul-mak i-çin der-di-min Do-la-na do-la-na can-dan u-san-dım

18

(Saz.....) Sü-rü-ne- rek geç-ti gen-ce- cik öm-rüm İ-ki yüz-lü

24

dün-ya sen-den u-san- dım öm-rüm öm-rüm u-san-dım öm-rüm öm-rüm u-san-dım

30

öm-rüm öm-rüm u-san- dım ey- vah ey- vah (Saz.....)

Ekmeğ parasına gelmiyor çözümler,
Alev alev olmuş yanıyor özüm,
Vitaminsiz kaldım görmüyor gözüm,
Eyüp Nebi gibi tenden usandım.

Dostum kaçırırm hep kötü sözden,
Korkarım garazdan sahtekar yüzden,
İnsanlık yolundan ötmeyen sazdan,
Alem bugün ben de diünden usandım.

Dünyada fikirle yarış var iken,
Haksızlığa karşı duruş var iken,
Ozan Rehberî der barış var ike,
Yok yere dökülen kandan usandım.

MESAM’da 2140236.25 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Ömrüm Ömrüm” isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Eserin kimi mısralarının (4+4+3), kimi mısralarının ise (6+5) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından geçim sıkıntısı temasını işleyen bu eser de halk edebiyatındaki âşıklık geleneği koşma türlerinden herhangi birine uymamaktadır. Eserin kafiye şemasının a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 2/4’lük ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Hacı Bektaş Veli Çağırır İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 26.04.2020

Hacı Bektaş Veli Çağırır

Mazunların ahı yerde kalırsa, Acılar kederler serde kalırsa, Umutsuz çaresiz darda kalırsa, Eller Hacı Bektaş Veli Çağırır

Emeksiz lokmalar yutulur ise, Barış, dostluk, sevgi yitirilirse, Bülbüller kafeste tutulur ise, Güller Hacı Bektaş Veli çağırır.

Düşündükçe tuzelenir anılar, Anlatmakla tükenmiyor konular, Dokundukça inim inim iniler, Teller hacı Bektaş Veli çağırır.

Ozan Rehberî'yi yakan bitiren, Aşıkları maşukuna yetiren, Bizî Pirin dergahına götüren, Yollar Hacı Bektaş Veli çağırır.

MESAM'da 2137305.03 Eser No. ile Ozan Rehberi adına kayıtlı "Hacı Bektaş Veli Çağırır" isimli eser edebi açıdan değerlendirildiğinde; koşma biçimindeki bu eserin 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı kullanılarak meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından Alevi-Bektaşî inancında son derece önemli bir yere sahip olan Hacı Bektaş-ı Veli'yi işleyen eserin Alevi-Bektaşî edebiyatındaki deyiş türü altında incelenebilir. Eserin kafîye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b, f+f+f+b, g+g+g+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 7/8'lik, (3+2+2) düzum kalıbında ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Tarafli Aracı Olma İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi

Notasyon: Uğur Doğan

Notaya Alınma Tarihi: 17.04.2020

Tarafli Aracı Olma

8 (Saz.....)

15

23 İn-san müş-kü-lü-nü-çöz-mek-is-ter-se-n (Saz) Taraflı-ara-

30 ra-cı-ol-ma-e-fe-n-dim (Saz.....)

37 U-za-yı yıl-dı-zı gör-mek is-ter-sen (Saz) E-mek-ler kı-rı-cı-ol-ma-e-fe-n-

44 dim (Saz.....) be-nim e-fen-dim (Saz.....) Her-kes bir-nok-

50 3ta-yı ay-nı gö-re-mez (Saz.....) Ma-rî-fe-tin sır-la-rı-na e-re-

57 mez (Saz.....) Ger-çek er-ol-ma-yan ya-ra-sa-ra-maz (Saz.....) E-zi-yet ve-ri-ci-ol-ma-

e-fen-dim (Saz.....) be-nim e-fen-dim (Saz.....)

Mazlumaya yardım et onu üzmeden,
Omurluca yaşa ayrı gezmeden,
İnsanlığın huzurunu bozmadan,
Gönül yap karcı olma efendim

Tarafsız hizmetler vermek gerekir,
Kanayan çabını sarmak gerekir,
Yükü taşıyana vermek gerek gerekir,
Mazlumaya vurucu olma efendim.

Ozan Rehberi'den güven alasın,
Sevgiye dostluğa bağlı kalasın,
İnsan emeğini kutsal bilesin,
Boş yere yorucu olma efendim.

MESAM'da 2138049.91 Eser No. ile Ozan Rehberi adına kayıtlı "Tarafli Aracı Olma" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı kullanılarak meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından erdemli davranışlar temasını işleyen eserin edebi tür olarak deyiş-nasihat türü altında incelenebileceği düşünülmektedir. Ozan Eserin kafiye şemasının a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 2/4'lük ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Anlamaz İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 25.04.2020

Anlamaz

The musical score for 'Anlamaz' is written in 2/4 time, key of B-flat major (two flats), and consists of 27 measures. It features a saz (stringed instrument) and a vocal line. The lyrics are in Turkish and are written below the vocal line. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 16, 22, and 27 marked at the beginning of each system. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

(Saz.....)

.....) Mu-hab- bet eh-

liy-le o-tur sev-di-ğim Eh-lol- ma-yan ger-çek dil- den an- la- ma- z (saz..

.....) Ley-la gi-bi bir dil- be-rin aş-ki-y- la

mec-nun ol- ma- yan- lar çöl- den an- la- maz (Saz) An- la- maz sev- gi- siz- di- An- la- maz duy- gu- suz- du-

r an- la- maz (Saz) An- la- maz kör- ca- hil- di r an- la- maz (Saz)
r an- la- maz

Nefsinin mahkumu olmuş kişiler,
İnsanlığa kötü şeyler aşilar,
Gerçeği görmeyen körler şaşilar,
Dostluğa uzanan elden anlamaz.

Sevgisiz insanın gitme yanına,
Kırar, üzer, acı verir canına,
Cahili yar diye sarma sinene,
Sevgiden, duygudan, haldan anlamaz.

Ozan Rehberi'yim gönlümü kirma,
Sevgiyle doluyum beni hor görme,
Düzen bilmezlere bağlama verme,
Parça parça kırar telden anlamaz.

MESAM'da 2017794.82 Eser No. ile Ozan Rehberi adına kayıtlı "Anlamaz" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11'li hece ölçüsünün (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından nasihat temasını işleyen eserin edebi açıdan taşlama türü altında ele alınabileceği söylenebilir. Eserin kafiye şemasının a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 2/4'lük ve karcığar makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Gümanlı İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik:Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 25.04.2020

Gümanlı

(Saz.....)

3

5

8

10

13

15

gü- man- lı dost (Saz.....)

Zayolur emekler hep gider boşa,
Daha neler gelir bu garip başa,
Bir lokma ekmele bir tabak aş
Geldim amma döneceğim gümanlı.

Ozan Rehberi'yim yine dardayım,
Garip bilbul gibi al-u zardayım,
Yerde miyim gökte miyim nerdeyim,
Geldim amma döneceğim gümanlı.

MESAM'da 2140234.29 Eser No. ile Ozan Rehberî adına ki "Gümanlı" isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11'li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Fakat eserin kimi mısraları (4+4+3) kalıbı ile kimi mısraları ise (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından gurbet ve geçim sıkıntısı temalarını işleyen bu eser de âşıklık geleneğindeki koşma türlerine uymamaktadır. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 4/4'lük ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

El Aman Medet İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur DOĞAN
Notaya Alınma Tarihi: 22.12.2022

El Aman Medet (U.H.)

Her ba kı şın bin bir der de ça rey miş (Saz.....)

Her ba kı şın bin bir der de ça rey miş Eh li be yit nes li A li den mi sin

A li den mi sin A li den mi sin A li den mi sin me det me det (Saz.....)

.....) Göz le rin de on se kız bin a lem var Göz le rin de

on se kız bin a lem var Pl rim Hün kâr Ha cı Bek taş Ve li den

mi sin Ve li den mi sin Ve li den mi sin Ve li den mi sin me det

me det (Saz.....) me det me det me det me det

det me det me det me det me det me det me det

e la man me det

Koca dünya şu başıma dar oldu,
Özüm alev alev yandı kül oldu,
Adın yüreğimde gizli sır oldu,
Balım Sultan Kızıl Dell'den misin?

Ozan Rehberî'yi yaktın özünden,
Bin bir türlü anlamlar var sözünden,
Hakk, Muhammed, Ali işli yüzünden,
Abdal Musa Şah-ı kuludan misin?

MESAM'da 2144438.94 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı "El Aman Medet" adlı eseri edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11'li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Eserin kimi mısralarında durak kalıpları (4+4+3) kimi mısralarında ise (6+5) şeklinde oluşturulmuştur. Konu içeriği bakımından aşk-sevda temasını işleyen eser, güzelleme türü altında değerlendirilebilir. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin uzun hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla serbest ritimde ve hicaz makamında bestelendiği görülmektedir. Ezgisel açıdan Gaziantep yöresi Barak havalarıyla benzerlik gösteren bu eserin, seyir yapısı bakımından inici-çıkıcı karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Ömrüm Olur Mu İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz-Müzik: Ozan Rehberi
Notasyon: Uğur Doğan
Notaya Alınma Tarihi: 23.04.2020

Ömrüm Olur Mu

3 (Saz.....)

5

8

11) Oy-le bir gü- ze-le sev-da- lan-dım ki (Saz.....)

14 A-cep ka-vuş- ma-mız za- man a- lır mu (Saz.....) U-mut do-lu

17 sev-gi do- lu bir dün- ya A-cep ka-vuş- ma-mız za- man a- lır mu Sev-da-mı gör-

19 me- ye öm- rüm o- lur mu o- lur mu o- lur mu

o- lur mu o- lur mu dost dost (Saz.....)

Herkes hayal etmiş ezel ezeli,
Kimler sevmez bu dünyada güzeli?
Sevdiğimden okuyam yazamı,
Acep kavuşmamız zaman alır mı?
Sevdamı görmeye ömrüm olur mu?

Sevdiğimin adı demokrasi,
Barışın dostluğun insanın sesi,
Rehberî'nin aşkı keser nefesi,
Acep kavuşmamız zaman alır mı?
Barışı görmeye ömrüm olur mu?

MESAM'da 2140640.18 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Ömrüm Olur Mu” adlı eser edebi açıdan değerlendirildiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Fakat eserin kimi mısralarının (6+5) kalıbı ile kimi mısralarının ise (4+4+3) kalıbı ile meydana getirildiği görülmektedir. Konu içeriği bakımından demokrasi, adalet ve dünya barışı gibi temaları işleyen eserin dörtlük sonlarındaki kavuştak bölümleri ve bir ezgi eşliğinde seslendiriliyor oluşu da göz önünde bulundurulduğunda edebi türünün türkü olduğu söylenebilir. Eserin kafiye şemasının a+b+c+b, d+d+d+b, e+e+e+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin kırık hava formunda olduğu, ritmik yapı itibarıyla 4/4’lük ve hicaz makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inici karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

Yürü Koca Dünya İsimli Eserin Çözümlemesi

Söz Müzik: Ozan Rehberî
Notasyon: Uğur DOĞAN
Notaya Alınma Tarihi: 28.12.2022

Yürü Koca Dünya (U.H.)

Yü rü ko ca dün ya gü ven mem sa na Maz lu mu
za li ma ez di ren sin sen (Saz.....)
Sa na e mek ver mem çün kü
bo şu na Bi zi ka pi ka pi gez di ren sin
sen (Saz.....) Sa na e mek ver mem çün kü
bo şu na Bi zi ka pi ka pi gez di ren sin sen
Al cak dün ya sen sin sen
Çı kar cı dün ya sen sin sen

Dünya hiç arın yok utanmaz yüzün,
Sana güvenemem çürümüş özün,
Gerçeği görmemiş kör müydü gözün,
Koca Nesim'i yüzdürensiz sen.

Ozan Rehberî'yi deli eyledin,
Kendini bilmezsin kulu eyledin,
Yaz baharın coşkun seli eyledin,
Beni yaşamaktan bezdireniz sen.

MESAM'da 2140661.10 Eser No. ile Ozan Rehberî adına kayıtlı “Yürü Koca Dünya” isimli eser edebi açıdan incelendiğinde; koşma biçimindeki bu eser 11’li hece ölçüsü ile meydana getirilmiştir. Fakat eserin kimi mısraları (4+4+3) kalıbı ile kimi mısraları ise (6+5) kalıbı ile meydana getirilmiştir. Konu içeriği bakımından adalet temasını işleyen bu eser de âşıklık geleneği edebi türlerine uymamaktadır. Eserin kafiye şemasının a+b+a+b, c+c+c+b, d+d+d+b şeklinde olduğu görülmektedir.

Eser müzikal açıdan incelendiğinde; Geleneksel Türk Halk Müziğinin uzun hava formunda olduğu, bu eserin ritmik yapı itibarıyla serbest ritimde ve hüseyini makamında bestelendiği görülmektedir. Eserin, seyir yapısı bakımından inicilik karaktere sahip olduğu ifade edilebilir.

SONUÇ

Büyüdüğü yöre olan Sivas/Divriği Karakuzulu köyünde, sosyokültürel yapının etkisiyle küçük yaşta usta-çırak ilişkisiyle bağlama çalmayı öğrenen ve eski âşıkların usta malı eserlerini çalıp-söyleyen Ozan Rehberî (1953-1991), zamanla sanatını geliştirmiş ve kendi eserlerini üretmeye başlamıştır. Ülke geneli göç nedeniyle 60’larda köyünden ayrılarak büyük şehre yerleşen Ozan Rehberî, bir yandan işçilik yaparak geçimini sürdürürken bir yandan da plâk-kaset çalışmaları, resmi-özel kuruluşlarca düzenlenen şiir yarışmaları, dernek çalışmaları ve konser, şenlik, festival gibi kültürel etkinliklerle âşıklık geleneğinin şehir ortamında geniş kitleler arasında yaygınlaşmasına ve şehirli âşık kimliğinin inşasına katkı sağlamıştır.

Göç ile yaşamı değişen Ozan Rehberî, konu içeriği bakımından güzelleme, ağıt, destan, koçaklama, deyiş-nasihât ya da taşlama gibi âşıklık geleneği edebi türlerine uymayan hasret, gurbet, geçim sıkıntısı, sosyal adaletsizlik temalı eserler üretmiştir. Kendisi gibi gelenek temsilcilerini ve sanatçıları dernek çatısı altında toplayan Ozan Rehberî, kurumsal bir kimlik kazandırdığı âşıkların şehir ortamında örgütlü biçimde hareket edebilmelerine ve şehirli dinleyicilere geleneği aktarabilmelerine önemli katkılar sağlamıştır. Öte yandan eserlerini yazıya döken, hatta nota metinlerine aktaran ve plâk-kaset çalışmaları yayımlayan Ozan Rehberî, yüzyıllardır sözlü biçimde aktarılan âşıklık geleneğinin yazılı ve elektronik ortama geçişinde rol oynamıştır.

Ozan Rehberî’nin yaşamı örneğinde olduğu gibi, şehirli âşık kimliğinin inşasında âşıklar, köşe-bucak gezerek kendilerini tanıtmak yerine ses kayıt teknolojilerini kullanmaya başlamışlardır. Âşıklık geleneği ürünlerinin yazıya hatta nota metinlerine aktarımı sonucu, giderek geleneğin önemli icra pratiklerinden âşık atışmalarının eski canlılığını yitirmeye başlamasıyla âşıklar, köy odaları veya âşık kahvehaneleri gibi geleneksel icra ortamları yerine, resmi-

özel kuruluşların şenlik ve festivallerindeki şiir yarışmalarıyla, geniş kitleler önünde sanatlarını yarıştırmışlardır. Geleneğin şehir ortamında yaygınlaşması ve geniş kitlelere aktarılmasında fayda sağlayan tüm bu hususlar neticesinde irticalen şiir söyleme, atışma, köşe-bucak gezerek kendini tanıtmaya gibi asırlar boyunca sürdürülen âşıklık geleneği pratikleri ile âşık kahvehaneleri ve köy odaları gibi geleneksel icra ortamları eski önemini yitirmiştir.

Ozan Rehberi'nin çalışma kapsamında derlenerek çeşitli yönlerden incelenen 17 eserinin tamamı edebi açıdan koşma türündedir. Eserlerden 16 tanesi 11'li hece ölçüsü ile 1 tanesi ise 8'li hece ölçüsüyle meydana getirilmiştir. Eserlerden 5 tanesi güzelleme, 3 tanesi deyiş-nasihât, 1 tanesi taşlama türünde olup geriye kalan 8 tanesi ise âşıklık geleneği edebi türleri arasında kategorize edilememektedir. Bu 8 eserde konu içeriği itibarıyla gurbet, hasret, geçim sıkıntısı, sosyal adaletsizlik, dünya barışı gibi temalar işlenmiştir. Ozan Rehberi'nin eserlerindeki bu husus, göçle birlikte sosyoekonomik ve sosyokültürel çevreleri değişen gelenek temsilcilerinin geleneğe mal olan ürünlerindeki değişimi göstermektedir.

17 adet eserden 4 tanesi serbest ritimli uzun hava formunda, 13 tanesi ise kırık hava formundadır. Kırık hava formundaki 13 eserden 4 tanesi 7/8'lik, 4 tanesi 4/4'lük, 3 tanesi 2/4'lük, 1'er tanesi de 9/8'lik ve 5/8'lik ritmik yapıdadır. 17 eserden 1 tanesi karcıgar, 2 tanesi hicaz makamında, geriye kalan 14 tanesi ise hüseyini makamında bestelenmiştir. Eserlerden 9 tanesi inici, 8 tanesi ise inici-çıkıcı seyir yapısındadır.

KAYNAKÇA

- Akın, B. (2019), Kültürel Belleğin Kutsal Taşıyıcıları: Alevi Cem Zakirleri, Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 2 (3), 93-109.
- Artun, E. (1996), “Adanalı Âşıkların Şiirlerinde Kıbrıs Barış Harekâtı”, Kıbrıs Araştırmaları Dergisi, 2 (4), ss. 295-320.
- Artun, E. (2012), “Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler”, Prof. Dr. Mine Mengi adına Türkoloji Sempozyumu, Çukurova Üniversitesi, Adana, 20-22 Ekim 2011.
- Bowen, G., A. (2009), “Document Analysis As A Qualitative Research Method”, Qualitative Research Journal, 9 (2), 27-40.
- Culha, C., Erol, T. (2023), “Divriğili Ozanların Göç Olgusu”, Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi (ANKAD), 7 (1), ss. 27-48.
- Çobanoğlu, Ö. (1999), “Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurova Âşıkları Üzerine Tespitler”, III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Çukurova Üniversitesi Yayınları, Adana, ss. 246-253.
- Eroğlu, M. (2021), Musa Eroğlu ile Kişisel Görüşme, 30.12.2021.
- Gölpınarlı, A., Boratav, P., N. (2010), Pir Sultan Abdal, Derin Yayınları, İstanbul.
- Guibernau, M. (1997), 20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler, (1. Baskı), (çev. Neşe Nur Domaniç), Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Hall, S. (1998), Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, (der. Anthony Douglas King), (çev. Gülcan Seçkin ve Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Işık, C. (2020), Cemal Işık ile Kişisel Görüşme, 28.04.2020.
- Kaya, D. (2002), Çamşık Ozanları, Çamşık Hüseyin Abdal Derneği Yayınları, Ankara.
- Metin, C. (2020), Celâl Metin ile Kişisel Görüşme, 28.04.2020.
- Metin, K. (2020), Kubilay Metin ile Kişisel Görüşme, 29.04.2020.
- Metin, M. (2020), Meliha Metin ile Kişisel Görüşme, 15.05.2020.
- Metin, N. (2020), Nimet Metin ile Kişisel Görüşme, 15.05.2020.
- Şavran, T., G. (2018), “Nicel ve Nitel Araştırmalarda Kullanılan Araştırma Teknikleri”, Sosyolojide Araştırma Yöntem ve Teknikleri, ed. Temmuz Gönc Şavran, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, ss. 64-104.
- Toffler, A. (1997), Dünyayı Nasıl Bir Gelecek Bekliyor?, çev. Murat Çiftkaya, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldırım, D. (1998), Türk Bitiği-Araştırma İnceleme Yazıları, (1. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- “Ölümünün 28. Yılı Anısına Ozan Rehberi”, Türkü Life, 2019, 3 (34), ss. 8-20.
- Yıldız, A. (2003), Sivaslı Şairler Antolojisi, (1. Baskı), Sivaslılar Vakfı Yayınları, İstanbul.



3. Bölüm

KÜLTÜREL KİMLİĞİN İNŞA SÜRECİNDE İNANÇ VE MÜZİK PRATİKLERİ: GİRİT BEKTÂŞİLİĞİ ÖRNEĞİ*

Özcan ABAYLI**

* Bu çalışma, Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda hazırlanan “İslâm Tarihi ve Sanatları Alanında Müzik Ritüelleri: Girit Bektaşılığı Örneği” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Anasanat Dalı, ORCID ID: 0000-0002-5028-7594, oabayli@adu.edu.tr

GİRİŞ

İnsanoğlu, varoluşundan günümüze, yaşama tutunma iç güdüsüyle hareket eden bir tür olmanın ötesinde, zihinsel gelişim sürecinde varlığını ölümsüz kılma arayışıyla, çevresini anlamlandırma ve deneyimlerini paylaşma vetiresinin en rafine ürünü sanat denilen olguyu inşa etmiştir. Henüz yazılı bir kültür geleneğine geçişin olmadığı tarih öncesi dönemlerden günümüze ulaşan veriler ise sanat olgusunun, salt resimlemenin dışında müzik, ritüel ve inanç sistemlerinden oluşan karmaşık bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu yapının sistemli bir uygarlığın inşasına nasıl evrildiği ve dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında sunduğu ip uçları ise insanlığın doğayı tecrübe etmenin dışında sanatı kurgulayarak medeniyet yolunda ilerleyişine katkı sağlamıştır. Tarih boyunca çalışmalar sanatın tesadüf olmadığını ve insanın sesle olan ilişkisinin ne kadar eskiye dayandığını kanıtlar niteliktedir. Farklı coğrafyalarda yapılan kazılardan elde edilen çalgıların keşfi aynı zamanda dinsel törenlerin ve toplumsal iletişimin merkezi bir bileşeni olduğunu ortaya koymaktadır. Ardından Mezzine yerleşkesinde yapılan arkeolojik araştırmalar ise üst yontma taş çağına ait üfleme, vurma ve yaylı müzik aletlerine ait kalıntılarda dönemin sanatsal çeşitliliği konusunda şaşırtıcı verilere ulaşılmıştır (Özbek, 2010, s. 164). Bu bağlamda otuz bin yıl öncesinde mağara duvarlarına çizdikleri resim ve gravürlerin dışında duygularını ifade etmede müziği simgesel bir anlatım biçimine dönüştüren Kromanyon insanıyla sanatın, erken dönem Neandertal insanıyla da dinin temelleri atılmıştır (Özbek, 2010, s. 155-163). Sanat ürünlerinin ortaya çıkışıyla sembolik düşünme yetisinin doruğa ulaştığı bu zihinsel evrim sürecinde, dini inançlarla sanatlar birleştirilerek kültürel mirasın görünürlüğü ve taşınabilir sanat ürünlerinin varlığı güvence altına alınmıştır. Dolayısıyla bütün bu uygarlıkların köklerinin Neolitik çağda hayat bulması ise neolitiği kültür tarihimizin ilk kültür devrimi olarak kabul edilmesine neden olmuş, toplumsal yapıların sosyo-kültürel bağlamda kökten değişimiyle yerleşik hayata geçişin zemini hazırlanmıştır (Özbek, 2010, s. 199). L. Luca ve Sforza tarafından elde edilen genetik bulgular ise bu kültürel hareketliliğin Anadolu üzerinden gerçekleştiğini ispatlamaktadır (Özbek, 2010, s. 201). Kültür tarihi açısından bakıldığında, Türklerin farklı kültürlerle gerçekleşen karşılaşma ve etkileşimlerinden dolayı homojen topluluklardan olmadıkları, şaman inancının bakiyelerini Anadolu'nun katmanlaşan zengin kültürel dokusuyla sentezleyerek canlılığını nasıl koruduğu ortadadır. Sosyoloji bilimini temellendiren İbn Haldûn, toplulukların bir arada yaşama tecrübesine dair teolojik bir yorum getirmenin yanı sıra, kültürel çöküşün müzikteki yansımalarını sosyolojik açıdan değerlendirmiştir (Uludağ, 2007, s. 761). And (2012, s. 112) kitabında belirttiği üzere "İbn Haldun' nun tersine dinlerin sanata etkilerinin tamamen olumsuz olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüş,

İslâm'ın mûsikîye ve diğer sanat dallarına yaklaşımındaki teolojik nüansları tam olarak yansıtmayabilir. Mesele teolojik açıdan incelendiğinde, İslâm'ın mûsikîyi mutlak bir yasak alanına itmediği, aksine belirli bir disiplin ve estetik anlayış içerisinde teşvik ettiği görülmektedir. Hatta El-Eş'arî ve Ebû Huzeyfe gibi Kur'ân-ı Kerim-i davudi ve etkili bir tavırla okuyan “Teganni” eden sahabeleri de Hz. Peygamberin (s.a.v.) takdir ettiği bilinmektedir. Dolayısıyla Müslüman coğrafyalarda mûsikînin dinî mahiyette kabul görmesi, farklı kökenlere mensup toplulukların kültürel miraslarının Heteredoks yapılar aracılığıyla, İslâm düşünce çerçevesinde şekillenmesinin de önünü açmış, Anadolu'nun kaotik dönemlerinde dahi toplumsal bütünlüğün korunmasında pek çok mutasavvıfın yanı sıra gönüllü dervişler de “Tevhîd” ve “Vahdet” ilkeleri ile dinî hayatın geniş bir coğrafyada şekillenmesine ve kök salmasına katkı sağlamışlardır. Bu zengin kültürel miras, toplumların birbirine üstünlük sağlama aracı olarak değil aksine toplumsal barışın ve medeniyetin şekillenmesi sürecinde insanlığın ortak hafızasının en değerli hazinesine dönüşmüştür.

YÖNTEM

Nitel araştırma çerçevesinde yürütülen çalışmada, öncelikle mevcut durumun tespiti yapılmıştır. Nitel araştırmalar, bireylerin yaşantılarını, deneyimlerini ve anlam dünyalarını derinlemesine incelemeyi amaçlayan esnek araştırma süreçlerini içerir. Araştırmada “kültürel kimliklerin inşa sürecinde İnanç ve müzik pratikleri” örnek olay araştırma modeli tercih edilmiş, araştırmanın çeşitli aşamalarında yarı yapılandırılmış görüşme teknikleriyle kayıt altına alınmış veri ve bulgular bütüncül bir bakış açısıyla çözümlenmiştir.

Kültür

Kültür, bir davranış biçimi olarak insanlığın gelişim sürecine büyük katkılar sağlamıştır. Latince toprağı işleme anlamına gelen kültür, ilk olarak mitoloji ve din olgusu üzerinden sosyal bir mirasın bütünü olarak tanımlanmaya çalışılmış ancak bu süreçte kültürel kodları oluşturan tarihsel ve toplumsal değerlerin sürekli değişimiyle tüm bu tanımlamalar yetersiz kalmıştır. Genel bir ifadeyle bireysel ve toplumsal değerlerin bir bütünü olarak da tanımlayabileceğimiz kültür, önceleri hayvan, ekin yetiştirme “cultivation” ve dinsel tapınma ile ilişkilendirilmiş ve buradan da “kült” sözcüğü türetilmiştir (Smith, 2014, s. 19). Batı’da kültürel antropoloji’ nin çalışılma alanlarından biri olan kültür, çevreyle uyum içerisinde ve özgür düşünceyle şekillenen, nesiller aracılığıyla aktarılan maddi ve manevi değerlerin bir bütünü olarak toplumun hafızasında ve fikirlerinde olgunlaşan bir yaşam tarzıdır (Özakpınar, 1999, s. 116). Örneğin kültür kavramının yaşadığımız toplumda kabul görmüş eş anlamlısı Hars’tır.

Aydınlanma çağıyla birlikte Batıda kimlik kavramı, Hümanizmin katkılarıyla kamusal alanlarda dogmatik inançları kabullenmek yerine eleştirel bir yaklaşımla insanın kendisini felsefi ve etik çerçevede bir birey olarak tanımlanmasının ardından şekillenmeye başlamıştır. Bu bağlamda kültür tarihsel bir kavram olmanın ötesinde, sözlü ve yazılı geleneğin nesilden nesle aktarımın geliştirilmiş biçimi olarak, farklı coğrafya ve alanlarda varlığını sürdürmüştür. Bu alanlar ise toplumların sosyo-kültürel kodlarını oluşturan kavram ve değerlere ait değişimlerin süreç içerisinde saptanmasıyla ortaya çıkar.

Kültürel Kimliğin İnşa Sürecinde Ritüel ve Müzik

Latince aynıyet “idem”, değişmezlik ve süreklilik olarak ifade edilen kimlik, literatürde “self” ve “İdentity” eski Türkçede ise “hüviyet”, olarak tanımlanır. Kimliğe ilk kez John Lock tarafından bir tanım getirilmiş bir idrak ve hatırlama hali olarak tanımlanmıştır. Assmann, kimliğin, algının bilince çıkmasıyla kolektif amaçlar için kullanıma açık olduğunu belirterek kişinin daha dikkatli olması gerektiğine vurgu yaparak, kimliği belirli kodlar üzerinden sınırlı bir çerçevede tanımlamanın konuyu doğal akışının dışında daraltmak olacağını, bunun yerine tecrübeyle elde edilen bilgi birikiminin evrenin daha iyi algılamasına zemin oluşturduğunu hatırlatır (Assmann, 2018, s. 139). Kimlik sanat ve kültür olmak üzere her türlü var oluşun ana temasını teşkil eder. Bir milletin veya kültürün kimliği ancak söz konusu tarihsel sürecin akışında gözlemlenebilir ve anlamlandırılabilir (Şentürk, 2022, s. 13). Batı’da ise kimlik, aynılığın sürekliliği olarak anlamlandırılırken, kültür dünyamızda maddî tanımlamaların ötesinde tasavvufî manada tevhit inancıyla maneviyatımızda şekillenmiştir. Kimlik inşasında kullanılan Revival kavramı ise göç dahil farklı birçok etken unsuru içine almak suretiyle herhangi bir şeyin popüleritesinin artması olarak da tanımlanır. Kültürel kimlik inşasındaki temel yaklaşımlar genellikle modernizm kavramı üzerinden tartışılmakla birlikte, modernitenin toplumsal kurumları derinden etkileyerek üst kimliğin inşasında bireylerin, grupların ve zümrelerinin birbirinden farklı kimlik seçimlerine sahip olabileceği vurgulanır. Bilgin ise kimlik inşasında ortak kimliklerin, ortak özelliklere sahip bireylerin ilişkileri ve zıtlıkları bağlamında kurulabileceğini savunur. Yirminci yüzyılın başından itibaren toplumsal kimliklerinin inşasında müzik, ritüeller aracılığıyla didaktik ve etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla hiçbir ritüel müzik olmadan amacına ulaşamaz.

Kültürün önemli öğelerinden biri olan müzik, sadece belli ritimlerin ve seslerin bütünlüğü değil aynı zamanda sosyo-kültürel kimliğin dışı vurum biçimidir. Sanayi devrimi sonrasında gelişen ulus devlet kuramının inşa sürecinde kültürel kimliğin korunması ve aktarımında müziğin etki alanlarından istifade

edilerek önemli paradigmlar oluşturulmuştur. Kuşkusuz tarihsel kimlik inşasında müzik, toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinin öncelikli ve önemli göstergelerinden biridir. Dolayısıyla bu tarihsel süreçler muhakeme edilmeksizin karşılıklı müzik etkileşimlerinden, doğan birlikteliklerden ve ayrışmalardan bahsedilemez (Şentürk, 2022, s. 63). Bu bağlamda Altay dağlarının güneyinden başlayarak Anadolu coğrafyasına kadar uzanan binlerce yıllık Türklerin müzik tarihinde yaşanan bu değişim ve dönüşümleri göz ardı etmek imkansızdır. Sonuç itibariyle, müziğin toplumsal entegrasyon ve kimlik inşasındaki güçlü etkisi kültürel gruplar arasında kurulan ilişkilerin somutlaştırılmasında ve kültürel kimliğin oluşumunda merkezi bir rol oynamanın yanı sıra bireylere kültürel kimliklerini müzikle nasıl ifade etmeleri gerektiğine dair içsel bir bakış açısı sağlayarak, kültürlerini daha iyi tanıma fırsatı sunar. Merriam, “The Anthropology of Music” adlı eserinde müziğin kültürlerle herhangi bir şekilde ilişkilendirilmesinin söz konusu olmadığını ancak kültürün bir parçası olarak algılanmasının toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağladığını ve bu yönüyle de müziğin, ortaya çıktığı kültürel bağlamda doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder (Merriam, 1964, s. 107-114). Kadim kültürlerin tarihlerine zaman-mekân paradoksunda bakıldığında belli bir dünya görüşünü etnisiteden kurtararak bunları tarihsel süreçte ahenkli bir uyum içerisinde gerçekleştirdikleri görülür. Ritüellerin en temel birleşenlerinden biri olan müzik, duygusal yoğunlaşma ve dramatisasyon bağlamında dini hayatın önemli bir parametresi ve vazgeçilmezidir. Bu bağlamda ritüel ile müzik toplumsal sınırlılıklar ve farklılıklara rağmen öylesine iç-içe geçmişlerdir ki kimin kimi etkilediği kesin bir biçimde belirlenememesine rağmen birbirlerinin etki alanlarını kullanmışlardır. Ritüeller içlerinde barındırdıkları farklılıklara rağmen kültürel aktarımı garanti ettikleri sürece kültürel aktarımın devamı olarak hem dinî hem de ritüelistik performanslar olarak değerlendirilir.

Bektâşî Erkânlarında Kültürel Kimlik ve Müzik Unsurları

Tarih boyunca süre gelen doğa olaylarına, savaşlara ve göçlere rağmen yerleşik bir düzen oluşturmak ve toplumsal bir varoluşu sürdürebilmek adına insanlar yeni yaşam alanlarına yönelmişler, ihtiyaçları doğrultusunda bir çekim alanı oluşturmak suretiyle Horasan örneğinde olduğu gibi bu yerleşim alanlarını birer kültür merkezine dönüştürmüşlerdir. Türklerin kültürel çeşitliliğin zenginleşme sürecindeki ilk tecrübeleri Hoca Ahmet Yesevi hazretleriyle başlamıştır. İslâm inanç ve ibadet ritüelleri çerçevesinde yürütülen irşad faaliyetlerinde mûsikîye mûsamaha edilmesi onu tassavvûfî aşkın birer aracı haline getirmek suretiyle elde ettikleri kazanım ve tecrübelerini, sosyal hayatlarının bir yansıması olan mûsikîlerinde şekillendirmişlerdir. Bektâşî

şâirleri tarafından yazılan, farklı makam ve usûllerde bestelenmiş nefeslerde halk mûsikîsinin etkileri görülmekle birlikte kırık hava, uzun hava ve karma olmak üzere üç grupta toplanır. Ezgiler sade, fakat coşkuludur, eşliksiz ya da bağlama eşliğinde icra edilebilir (Yaltırık, 2003, s. 721-722). Özellikle şehir merkezlerinde yapılan icralarda Türk mûsikîsinin etkilerini görmekle birlikte başta Tanbur, Ney, Kemeçe ve Kudüm çalgılarına yer verilmiştir. Kurban Âyini de olarak tanımlanan törenlerdeki nefeslerin icrası saz eşliğinde belirli bir makamla icra edilir. Kâfiye düzeni 7-8-11' li hece ölçüsüyle lirik bir üslupta sade ve yalın bir dil kullanılarak söylenir. Aruz ölçüsüyle yazılan nefeslerin dışında, hece ölçüsüyle yazılmış yedi kıtadan daha uzun nefeslerde bulunur ki bunlar devriye özelliği taşır (Şener, 2003, s. 256-257). Nefesler insan-ı kâmil veya 12 imam gibi konularına atıf yapmakla birlikte didaktik mahiyette methiye, mersiye ve hicviye tarzında olabilir (Kaplan, 1991, s. 106). Bunlar;

Düvazlar Farsçada on iki anlamındadır. Övgü içeren imamların isimlerinin sırasıyla zikredildiği ve halk arasında Düvaz ya da Düvazdeh olarak adlandırılan nefesler için kullanılır.

Methiyeler: Başta Hünkâr Hacı Bektâşî Velî ve yol büyüklerini öven nefeslerdir.

Nevruzîyeler: Farsça ilkbaharın gelişini anlatan sözlerin ezgilendirilmiş halidir ve yeni gün anlamındadır. Nevruz' da erkân gereği 21 çerağ uyandırılarak gece boyunca semahlar dönülür ve Hz. Ali'nin doğduğu gün olarak kabul edilir.

Tabiat Konulu Nefesler: Tabiat olaylarının yanı sıra sembolik anlamlarla yüklü motifleri, işleyen tasavvufî şiirlerdir.

Matem Nefesleri: Mersiyeler ve Ağlaş (yas) nefesleri olmak üzere ikiye ayrılır. Hz. Hüseyin'in şahadetini manzum bir biçimde anlatan nefeslerdir. Hakk'a yürüyen bir canın Lokma erkânında veya sene-i devriyesinde ise ağlaş ya da yas nefesleri söylenir.

Şathiye: Halkın anlayamayacağı sözlerin sırlı bir biçimde dile getirilip şerh edilmesine denir. Şathiyât-ı Sofiyâne aşk halinin sarhoşluğunu ifade eder.

Devriyeler: İstilah anlamı dönüp dolaşmak olan Arapça sözlere dir. İyi bir insan olma safhasındaki yolculuğun belli safhalarını anlatan nefeslere denir (Yaltırık, 2003, s. 57-58).

Bektâşî nefeslerinde icra edilen makamlar bölgelere göre farklılık göstermiş, yapılan araştırmalarda daha çok kırsalda icra edilen Uşşak ve Hüseyini makamları şehirlerde veya daha gelişmiş bölgelerde yerini Hicaz, Sabâ ve Segâh makamlarına bırakmıştır.

Tablo 1. Bektâşî Nefeslerinin Makamlara Göre Tasnifi (Şen, 2018, s. 220)

MAKAM	ADET	MAKAM	ADET	MAKAM	ADET
Hüseyni	15	Gerdâniye	3	Eviç	1
Uşşak	12	Karcıgâr	2	Hicazî Uşşak	1
Hicaz	6	Tâhir	2	Hicazkâr	1
Sabâ	6	Muhayyer	2	Mâhur	1
Segâh	6	Arabân	1	Neveser	1
Eviç Hûzî	6	Acem	1	Nihâvend	1
Hüzzam	5	Acemkürdî	1	Râst Mâyeye	1
Pençgâh	5	Bayâti Arabân	1	Reâvî	1
Râst	3	Bûselik	1	Uzzâl	1

Rauf Yektâ Bey, Bektâşî nefeslerinin Türk mûsikîsi bestekârlarınca benimsenerek Bektâşî Raksı, Bektâşî Raksanı ve Bektâşî Devri Revânı gb usullerle bestelendiğini ifade etmektedir. Bektaşî Nefesleri iki cilt halinde 1993 senesinde 87 adet olmak üzere İstanbul belediye konservatuarı tarafından yayınlanmış ve ikisinin güfte ve bestesi konservatuar tasnif heyetinden Rıfat beyin kardeşi Sami Rıfat beye aittir (Yekta, 1933, s. 151). Ayrıca Nuri Halil tarafından bestelenen ve güftesi Günci Babaya ait bir nefeste mevcuttur. Konservatuar tasnif heyetinin yaptığı başka bir çalışmada ise Bektâşî nefeslerinde kullanılan usullerin dağılımı şu şekildedir;

Tablo 2. Bektâşî nefeslerinde kullanılan usullerin dağılımı (Yekta, 1933, s. 150-244).

Düyek	20
Yürük Semai	15
Sofyan	12
Aksak	10
Raks	9
Devri Hindi	8
Curcuna	6
Ağır Düyek	3
Katakofî	2
Devri Revan	1
Bektâşî Raksı	1
Raksan	1
Toplam	88

Yaltırık (2003), Trakya bölgesine ait yapılan derleme çalışmalarında Hüseyni ve Uşşak makamlarında 133 ezginin benzerlik gösterdiği tespit etmiştir. Bu dizilerin dağılımı aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 3. Derlenen Ezgilerdeki Dizilerin Dağılımı (Yaltrık, 2003, s. 78).

1	Uşşak	56
2	Hüseyni / Hüseyni Beşlisi	38
3	Çargâh / Rast' ta Çargâh	12
4	Segâh	5
5	Hicaz	4
6	Kalenderî (Saba)	3
7	Rast / Neva'da Rast	3
8	Eviç	3
9	Hüzzam	1
10	Acem Kürdi	1
11	Hicazkâr	1
12	Nikriz	1
13	Birden fazla diziye uyanlar	3
14	Birden fazla diziye uyanlar	2
	Toplam	133

Yaltrık (2003)'ın, Trakya Bölgesi tasavvufi halk müziğinde yer alan usulleri aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 4. Trakya Bölgesi Tasavvufi Halk Müziğinde Yer Alan Usuller (Yaltrık, 2003, s. 79).

4/4	38
7/8 (3-2-2)	24
Birden fazla tartımı içerenler	16
5/8	11
Serbest	9
12/8 (3-3-3-3)	6
3/4	2
6/8 (3-3)	2
9/8 (2-3-2-2)	8
9/8 (2-3-2-2)	6
9/4 (2-2-2-3)	1
10/8 (2-3-2-3)	2
15/8 (3-2-3-3-2-2) / (2-3-3-2-2-3)	2
8/8 (3-2-3)	5
13/8 (3-3-2-2-3)	1
Toplam	133

GÜNCEL BULGULAR

Osmanlı münevver tabakasının yitirilmesiyle sonuçlanan İmparatorluğun bu hazin dönemlerinde siyaset ve ekonominin dışında kültürel bağlamda yaşanan olumsuzlukları da içine alan bir değerlendirme yapmak daha doğru olacaktır. Bu dönemde eğitim seviyesi yüksek nüfusun kaybı ile nitelikli müzik eğitimi sekteye uğramış ancak halkın ritüellerin tekrarında geleneksel mûsikîyi duyuşal melodik yapılar çerçevesinde şekillenmiştir. İstanbul gibi muhtelif şehirlerdeki Bektâşî dergâhlarında icra edilen nefeslerde, klasik Türk mûsikîsinin etkileri görülmekle birlikte, yerleşim merkezlerinden uzak bölgelerde ise daha yerel ezgilere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Altınay (2005, s. 324)'ın, Vranofçalı kadınların seslendirme pratikleri adlı eserinde ilahiler üzerine yapılan çalışmasında 5/8, 7/8, 8/8, 9/8 gibi aksak tartımlarla birlikte, Segâh, Sabâ, Çargâh, Rast, Hüseyini ve Uşşak makamlarda kalıp ezgilere rastlanmıştır. Dolayısıyla Tasavvufî halk müziği törenlerindeki Âyin-î Cemlerde icra edilen semah bölümlerinin gerçekleştirilmesinde işlevsel rolleri olduğu için bu ezgisel bölümleri ritüel anlamlarıyla da değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda geleneksel halk oyunlarının icrasında görülen ezgi tiplerinde olduğu gibi semahların icrasında da ağırdan hızlıya doğru giden bir tempoyla ritüelin dinamizmi karakterize edilebilir. Bununla birlikte semahların ezgisel bölümlerine bakıldığında diğer bölgelere nazaran birden fazla bölüm içeren semahlara rastlanabilmektedir. Anadolu' da derlenen semah örneklerinde "Ağır semah, Kıvrak semah, karşılama, şahlama, yeldirme, yürütme" gibi ezgisel bölümlere rastlamak mümkündür. Halk şiirinin Koşma biçiminde olan âşık tarzı bu dizelerde, "Muhammed Ali, Dost, Erenler, Hacı Bektaşım, Hünkârım, Şah Hatayi" gibi inanç önderlerinin adlarının geçtiği ezgisel bölüm başlıkları yer alır ve inanç önderlerinin adlarının zikredildiği yerlerde Uşşak ya da Hüseyini makamına vurgu yapıldıktan sonra çargâh makamındaki yapılan geçkide ise söz ve müzik ilişkisi dikkat çekicidir. Abdal Musa Bektâşîlerinin Ayin-i Cemlerinde, kaynak kişilerin nefes defterlerinde dua bölümü nün bir benzeri olarak ağır semah, kıvrak semah gibi yerel ezgisel bölümler ile bölüm sonlarında gurbet ya da uzun hava tipindeki ezgi karakteristiği görülür (Altınay, 2005, s. 31-46).

Girit'in Demografik Yapısı ve Tarihsel Süreçte Bektâşîlerin Konumu

Antik dönemlerden günümüze Minos olarak bilinen ve ana karanın dışında uygarlığın olduğu tek ada olan Girit, yüz ölçümü itibariyle yaklaşık 260km uzunluğa ve 60km genişliğe varan konumuyla deniz ticaret yollarının önemli bir kesişme noktasıdır. M.Ö. 66-67 Romalıların ve M.S. 395 Bizanslıların hâkimiyetine geçen Girit 826 yılında Abbasi Halifesi Me' Mun idaresindeki Ebu Hafs Ömer b. İsa el-Endülüsî tarafından ele geçirilmiş ve 961 yılına kadar İslâm

ordularının hâkimiyetinde kalmıştır. Türklerin adıyla olan bağlarının Menteşe ve Aydın oğulları beylikleriyle Venedik'in Girit Dukalığı arasında yapılan ticaret anlaşmalarıyla başladığı söylenebilir. Daha sonra Aydınoğlu beylerinden Umur Bey'in 1342'de Girit sahillerine başlattığı akınların ardından, Barbaros Hayrettin Paşa ile 1538'de Girit sahilleri kontrol altına alınmıştır. Kızlar ağası Sümbül Ağanın Mısır yolculuğunda ada yakınlarında uğradığı ve tarihte 1664 Kalyon Vakası olarak bilinen saldırı, bardağı taşıran son damla olmuş ve Fazıl Ahmet Paşa tarafından 5 Eylül 1669 yapılan antlaşma sonrası ada Türklerin egemenliğine girmiştir. III. Ahmed döneminde (1703-1730) 1715 yılında imtiyazlı bir eyalet olarak Osmanlı devletine bağlanmış ve reâyâ her türlü haklarının kullanımında serbestlik tanınmıştır (Aydın, 2008, s. 115).

Osmanlı ordusu ile Pîr-evi arasındaki manevi himayeden dolayı Girit adasının fetih sürecinde Bektâşîler her daim Devlet-i Âliyye'nin yanında yer almışlar, kabile-i fukara-yı Bektaşîye olarak bilinen gönüllüler vasıtasıyla İslâm'ın yayılmasında öncülük ederek orduya destek olmuşlardır. Geleneğin devamında Pîr-Evi Postnişin Vahdetî Dede, Derviş Ali Baba'yı Girit seferi için hazırlanan kabileye Bektâşîliğin tesisi için halife olarak tayin etmiştir. Bektâşîliğin adaya gelmesinde Horasânî-zâde Derviş Ali Baba'nın önemli katkıları bulunmuş, Pedyâ Kasteli'nin batısında bulunan Dedeler köyündeki dergâhta post serilerek, kurbanlar tıglanıp çerağlar uyarılarak ilk âyin (27 safer1057/ 3 Nisan 1647 Çarşamba) gerçekleştirilmiştir (Köprülü, 1976, s. 43). Pir-Evi'nden icâzetnâmesini alarak İmaret faaliyetlerine devam eden Derviş Ali Baba bir çeşme ve cami inşa ettirmiştir. Cami kapısı üzerindeki sülüs hattıyla yazılmış olan “(وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ)” “Va'büd Rabbeke hattâ ye'tiyeke'l-yakîn” levhasını kendisi yazmış ve irşat faaliyetleri içinde bin dört yüz on yedi cana nasip vermiştir. Vefatlarının ardından musikişinas Manastırlı Hacı İslâm Baba (1283-1292) ardından yine Manastırlı İbrahim Baba ve son olarak da Saffet İlhâmî Baba sırasıyla Post'a geçmiştir. Horasanlı Dergâhı'nın yanı sıra, Mağaralı-Köy, Hanya, Resmo ve İbrahim Baba dergâhlarındaki faaliyetler ise yaklaşık iki yüz sene kadar devam etmiştir.

Fetih sonrasındaki sosyo-politik çalkantılara rağmen Bektâşî dergâhlarının faaliyetleri neticesinde Hıristiyan nüfusun hem bireysel hem de topluca İslâm'a geçişleriyle demografik yapı giderek değişmiş, halkın topluca Bektâşîliğe intisap etmeleriyle Giritli cenin konuşulduğu ve ortak gelenekleri olan Ortodoks Müslüman bir halk yaratılmıştır (Pavlopoulou, 2011, s. 25). İslâm tarihçileri Bektâşîliğin Girit adasındaki irşad faaliyetlerinde hoşgörü kavramının önemine vurgu yaparken, batılı entelektüeller ise Ortodoks Hıristiyanlar arasında elde edilen bu başarının kaynağını ilahi sevginin oluşturduğu tezini öne sürmüşlerdir. Büyük çoğunluğu Müslüman olan bir imparatorlukta yer alan azınlıkların hayatta

kalabilme mücadelesinin gereği olarak Bektâşîliğe intisaplarını kimliksel bir varoluş olarak da tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda Osmanlı'nın fethettiği topraklarda reâyâ tanınan yönetsel serbestliklere rağmen din değiştirmelerin gerçek sebeplerinin inanç temelli olmaktan çok devletin yönetim kademelerinde yer alabilmenin veya vergi muafiyetinden istifade etme çabalarının bir yolu olarak tanımlamak daha gerçekçidir. Bektâşîliğin Girit adasındaki irşad faaliyetleri sonuçta yeni bir demografik yapının oluşumuna, ticari ve ekonomik alanlarda zenginleşmeye, toplumsal ve kültürel alanlarda ise yoğun bir değişime neden olmuş ancak tüm bu güzel gelişmeler büyük devletlerin de ortak olduğu siyasi çıkarlar neticesinde mübadele ile sonuçlanmıştır.

Girit Bektâşî Erkânlarında Mûsikî

Bektâşî mûsikîsi, kadim Anadolu kültür dairesi ve bölgesel müzik unsurlarının katkılarıyla varlığını devam ettirmiştir. Bu bağlamda Girit' in müzik tarihi bizim için ayrı bir öneme sahiptir. Girit müziği uzun süren tarihsel savaşların ve değişen demografik yapının gölgesinde özellikle Venedik işgalinin son yirmi yılında başta repertuar ve dans müziği olmak üzere çok gelişmiş, temel solo çalgıları keman ve Laouto yerleşim bölgelerinde tanınır hale gelmiş ve yirminci yüzyılın son yarısına kadar icra edilmiştir (Sykari, 2016, s. 90). Kornaros' un kaleme aldığı destansı şiir Erotokritos ise ritim ve melodiler eşliğinde zengin bir müzik kültürüne dönüşerek ulusal bir karakter haline gelmiş ve adadaki müzik kültürüne önemli katkılar sağlamıştır. Fetih sonrasında Müslüman ve Hıristiyan topluluklar arasında müziğin ortak paylaşımı, adada sosyo-kültürel bir sentezin oluşumuna zemin hazırlamış, Girit'in geleneksel müzik icrasında lyra, lute ve boulgari gibi enstrümanların kullanımı popüler hale gelmiş aynı melodileri söylemiş ve aynı dansları yapmışlardır. Yerel halktan Hasan Ağa, Mustafa Karagül, Mehmet Bey ve Stafidakis gibi ünlü müzisyenlerin şöhretli artmıştır (Kouvaraki, 2014, s. 82). Bulgari eşliğinde söylenen makamsal yapı ve ritmik müziğin özelliklerini taşıyan Tabahaniotika şarkılarının icra edildiğine dair bulgulara rastlanılmış, ancak adadaki siyasi yapının bozularak mübadele koşullarının oluşmasıyla gerçekleşen zorunlu göç nedeniyle bu repertuar zaman içerisinde kaybolmuştur (Turgay, 2019, s. 145). Alan araştırmalarında on altıncı yüzyıldan itibaren Girit'te Müslüman-Türk kimliğiyle var olmuş, Bektâşî topluluklarının kültürel kimlik ve inanç unsurlarının canlılığını korumakta olduğu ve erkânlarda nefeslerin Giritlice okunup icra edildiği tespit edilmiştir. Taçlı Dervişe Bacı olarak bilinen Nazikter "Müyesser" Tekir (1921-2022) ile gerçekleştirilen alan araştırmasında nefeslerin Giritlice ve isteğe bağlı olarak serbestçe bestelenip okundukları kayıt altına alınmıştır. Ergun (2017, s. 39-634), ayinlerde okunan nefeslerin tarikata mensup âşıkların yanında

Bektâşîlikle ilgisi bulunmayan zatlar tarafından bestelenen bu manzumelerde dinî bir vecd aramanın beyhude olacağını belirtmiştir. Ancak Bektâşî müziğinin genelinde bütün ezgiler, Allah, Muhammed ve Ehl-i Beyt muhabbetiyle hem gönülleri fetheder hem de İnsanı Tanrı'dan, evrenden ve insandan uzaklaştırmadan hayata bağlar (Koca ve Onaran, 1987, s. 3-4). Yatırlı Bektâşî dergâhlarındaki nefesler ise çalgı eşliğinde söylenmez ve semâ edilmez. Şehir dergâhlarında yapılan icralarda Tanbur, Ney ve Kudüm gibi çalgılara rastlanırken kırsal kesimdeki icralarda ise hâkim olan çalgı bağlamadır ve nefesler hece vezniyle yazılmıştır. Ayrıca Girit Bektâşî erkânlarında Giritlice icra edilen nefeslerde Hristiyan ve Musevi toplulukların mûsikilerine dair ritim ve makam unsurlarının etkilerini görmek mümkündür. Dergâhlarda icra edilen müziklerde Türkçenin dışında Giritlice' nin anadil olarak kullanımı, başka hiçbir bölgede böyle bir kültürel değişimin yaşanmadığına örnek teşkil etmesi bakımından da meseleyi oldukça dikkat çekici bir boyuta taşımaktadır.

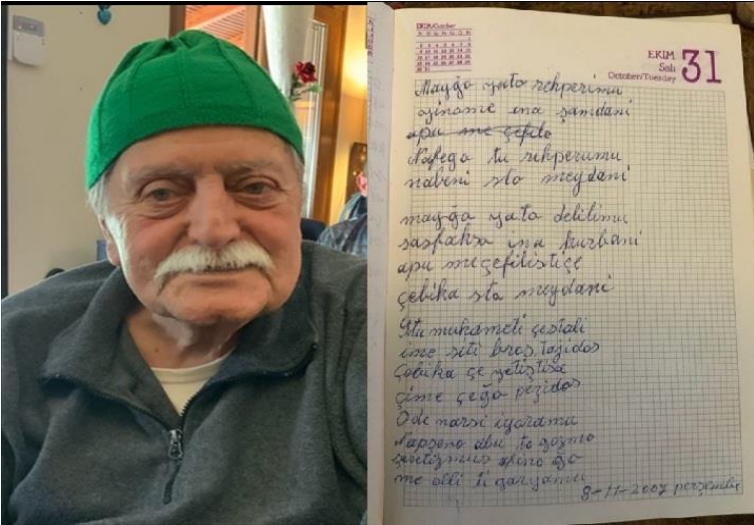
Girit Bektâşîliği Örneğinde Müzik Ritüelleri

Giritli Bektâşîler göç sonrası inanç önderleriyle gönül bağı kurmuşlar, nefes defterlerindeki gülbank ve duaları topluca büyük bir aşkla seslendirmişler, şathiye ve devriye gibi halk müziği biçimlerinin icrasında mutlaka Türk dilini kullanmışlardır. İbadet amaçlı topluca seslendirdikleri nefeslerde uşşak ve hüseyini makamları ile Bektâşî Raksanı ve Bektâşî Devr-i Revânî” vb. gibi usullerin karakteristik özelliklerini taşımakta olduğu tespit edilmiştir. Giritli Bektâşîlerden hayatta olan kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde; kırk bir Sultan mevlitleri, vefat ve düğün törenleri gibi inanç unsurlarına ait ritüelleri müzikli manilerle dile getirdikleri tespit edilmiş. Mübadele sonrası toplantılarda kadınların sosyalleşme alanları olarak özel bir öneme sahip Kırklar bezmi ve Miraç ritüellerinin sürdürüldüğü görülmektedir. Tasavvufi bir çekim merkezi olan Antalya'nın Elmalı Kazası Tekke Köyündeki Abdal Mûsâ dergâhından nasibli Giritli Bektâşîlerle yapılan alan kayıtlarında; Erkân içinde dönülen semahlarda bu yöreye özgü gurbet havalarında serbest bir söyleyiş üslubunun karakteristik etkilerine rastlanılmıştır. Ayrıca göç nedeniyle Akdeniz bölgesi Tekke Köyüne yerleşen Bektâşî ailelerine mensup kadınların Giritlice manileri dillendirdiklerine de tanık olunmuştur. Kanaat önderi olarak Cafer Sadık Baba'nın mübadele sonrası Ali Baba'nın cenazesini yanında getirerek Tarsus'un Reşadiye mahallesinde “Sultan” veya “Tekke” adı verilen mekâna defnetmesinin ardından bu bölge mübadil Bektâşîler için manevi bir çekim alanına dönüşerek Giritli Bektâşîler için bir inanç merkezi konumuna gelmiştir. Bu bağlamda kültürel kimliğin inşa sürecinde müzik pratikleri: Girit Bektâşîliği örneğinde, Ege

ve Akdeniz Havzası'ndaki Giritli Bektâşîlerin insanlık kültürüne önemli bilgi birikimi sağlayacağı düşünülmektedir.



Fotoğraf 1. Ankara Ümit Köy Dergâhı Taçlı Dervîşe Bacı (1921-2022)




**Fotoğraf 2. Selçuk-Çamlık köyü Mustafa Eke Dede Baba (1926-2019)
Rumca Nefes defteri**

ONAFİTİMA SECHOMASİ

Derlendiği Yer: ANKARA - Ümitköy
Kaynak Kişi: Nazikter TEKİR (Taçlı Dervişe Bacı)

Derleyen: Özcan ABAYLI
Derleme Tarihi: 04-01-2020
Notalayan: Özcan ABAYLI



O NAF Tİ MA----- SEC HO MA Şİ
MA NA RE NE Şİ NE TOK LE
MU TAR DER Fİ MU TAR DER FO



SO KA RA VİYU SİM LO Rİ MA NA RE NE ŞE NA TOKLE *Ö. ABAYLI*
Çİ Rİ NÂ TO Lİ PA TE MU TA DER Fİ UV TA DERFO
NA TOP Sİ HO PO NA Tİ ÇO KA PE TA NES TOK LE YE

1-
ONAFİTİMA SECHOMASİ SOKARA VİYİTMLORİ
MANARENE NEŞENÂ TOKLE

2-
MANARENE ŞİNATOKLE ÇİRİNÂTOLİPATE
MUTADER FEUV TADERFO

3-
MUTARDER FEE MUTARDERFO
NATOPSİ HOPONATİ ÇOKAPE TANESTOKLEYE


4-
ÇOKAPETA NESTOKLEYE METOĞRAMATİPO
VASTAVAANAFTİ MASKALİ VASTANRAĞNAFİ MASKALİ...

NOT: Şiir yapısı "Zincirbent" özelliğindedir. Sözler "Giritlice" ağızdan çıktığı şekliyle Latin Alfabesiyle ve "Fonetik" tarzda yazılmıştır.

STU MUHAMMETİ ÇESTALİ

Derlendiği Yer: ANKARA - Ümitköy
Kaynak Kişi: Nazikter TEKİR (Taçlı Dervişe Bacı)

Derleyen: Özcan ABAYLI
Derleme Tarihi: 04-01-2020
Notalayan: Özcan ABAYLI



STU MU HAM ME Tİ ÇES TA Lİ OP ŞOS SA YE TİŞ Tİ
" " " " " " " " İ KA MA GO İ MA



Sİ----- PRE Pİ NAT LE Nİ Tİ GARD YA-----
Mİ----- ÇAS PA NE NA ME SAK SU NE---



KA SA NA Mİ ZA Fİ Sİ Ö. ABAYLI
STO GER BE LÂ KUR BA Nİ

1-
STU MUHAMMETİ ÇESTALİ
OBŞOS SAYETİŞTİSİ PREPİ
NAILEMİ Tİ GARYA
KASA NAMİ ZA FİSİ

2-
STU MUHAMMETİ ÇESTALİ
İKAMA EGO İMANİ
ÇASPANE NAMESAKSUNE
STO GERBELÂ KURBANİ

3-
STU MUHAMMETİ ÇESTALİ
İME STİ BROSTAJİDOS
ÇEBİKA ÇE YETİŞTİSA
ÇİME ÇEĞO PEZİDOS

4-
MAYGO YATO MURŞİTİMÜ
YİNOME ENA POSTİ
NAKATİ O MURŞİTİZMU
PU MEMASE SEOTİ

Not: Sözler "Giritlice" ağızdan çıktığı
şekliyle latin alfabesiyle ve "Fonetik"
tarzda yazılmıştır.
GERBELÂ: Kerbelâ

Erkân Ritüellerine İlişkin Bulgular

Ritüeller, alışkanlık haline gelen davranış biçimlerinin tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla inanç bağlamında kutsallaştırılan dini davranış biçimleridir. Ritüeller, kültürel mutasyonun etkileriyle nitelik ve nicelik bakımından

farklılaşan toplumlar arasında bilginin korunması ve aktarımında önemli görevler üstlenmişlerdir. Kültürel bağlayıcılığın en temel unsuru olan ritüellerin, tarihsel tekrarlama süreçleri, sadece bilgi ve inanç perspektifinde bir yorumlama biçimi oluşturmakla kalmaz aynı zamanda geleneğin devamına katkı sağlayarak varlığını sürdürür. Ancak ritüeller de değişime maruz kalırlar. Girit Bektâşî toplumunun göç sonrası erkân ritüellerinde de bu değişimleri görmek mümkündür. Bektâşî toplumları, Altay dağlarının güneyine kadar uzanan inanç bakiyelerine dair tema ve motifleri de beraberlerinde Giritte götürerek ritüellerin devamına büyük katkılar sağlamıştır. Bu düşüncenin temel kaynağında ise, kutsal olarak kabul edilen İslâmî değerlerin Bezm-î Elest anlatılarıyla ilişkili kutsal zaman ve mekân anlayışı vardır.

Kaynak kişi Taçlı Dervişe Bacı, erkânlarda az sayıda kişinin bir araya gelip nefes defterlerini okuduklarını ancak bestelerini hatırlayamadıkları için şiirlerin okunmasıyla ritüellerin gerçekleştiğini bildirmiştir. Giritli Bektâşîler ile yapılan saha çalışmalarından elde edilen bulgularda Ritüelin başlangıcından sonuna kadar olan genel görünümü aşağıda verilmiştir.

1. Meydan'ın açılması
 2. Lokmaların “kurbanlık ve yemeklerin” görevlilerce kazanlarda hazırlanması
 3. Meydan temizliği
 4. Mürşit olarak Dedebaba yoksa Halifebaba, o da yoksa oranın İcazetnameli Babasına niyaz edip yerini alması
 5. Mürşid' in ardından önce erkeklerin, sonra bacıların meydana usulünce girişleri
 6. Çerağların uyandırılması
 7. Bektaşî Tôresince namazların kılınması
 8. Halka Namazı' nın kılınması
 9. Sofraya icabet edilmesi
 10. Güvendeler' in nefesler söylemeye başlamaları
 11. Sofra hizmetlerinin yürütülmesi
 12. Düvaz ve Nefeslerin icrası
 13. Kırklar Semahı dönülmesi
 14. Duaların okunmasıyla Musafha ile Cem'in tamamlanması.
 15. Halka Namazı, dualar, Ali Sofrası ve lokmalar ile ritüelin bitişi
- Yukarıda belirtilen ritüeller, farklılıklara rağmen Bektâşîlere özgü yerel karakteristik “meydan ve dedebaba” terimleriyle ifadesini bulmaktadır.

SONUÇ

Kültürel kimliğin inşa sürecinde yer alan inanç ve müzik pratikleri, akademik disiplinler bağlamında dikkate değer nitelikte günümüz araştırmalarının odağında yer almaktadır. Başta ülkemiz olmak üzere, sair coğrafyalarda Bektâşîlik inanç ve müzik pratiklerinin geleneksel erkânlarında yaşatılan temel karakteristiklerinin gözlemlenebilir konuma gelmesiyle, bu alanlarındaki araştırmaların da önü açılmıştır. İslâmiyetin Balkanlardaki etki alanlarının genişlemesi, Ege ve Akdeniz havzasındaki adalarda farklı inanç gruplarıyla Bektâşîlik yolu arasında yeni bir demografik yapının oluşumu, tarihsel bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Bektâşîlerin Horasânîzâde Ali Baba' nın kafilenin başına getirilip halife tayin etmesiyle başlayan adadaki serüvenleri, sosyo-kültürel alanlardaki köklü değişimlerin hayata geçmesiyle devam etmiştir. Bektâşî topluluklarının adadaki varlık ve etkilerinin azalmasıyla devam eden bu süreç nihayetinde mübadele ile sonuçlanmıştır. Bektâşîliğe mensup kaynak kişilerle yapılan alan araştırmalarında, Giritli Bektâşîler, mübadele sonrası geldikleri bölgelerde kurdukları tekkelerde inanç unsurlarının yanı sıra ritüeller eşliğinde müziklerini kültürel bellek aracılığıyla kesintiye uğratmaksızın iç âlemlerinde büyük bir aidiyet hissiyatıyla yaşatmaya devam etmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Altınay, F. R. (2004). Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği. İzmir: Balçova Kaymakamlığı Yayınları.
- And, M. (2012). Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı. İstanbul: YKY Yayınları.
- Assmann, J. (2018). Kültürel Bellek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, M. (2018). Girit: Sarı Kitap. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ergun, S. N. (2017). Türk Musikisi Antolojisi. İstanbul: Vadi Yayınları.
- Kaplan, Z. (1991). Dini Mûsikî Dersleri. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Koca, T., Onaran, Z. (1987). Güldeste, Nefesler-Ezgiler Notalar. Ankara:
- Kouvaraki, A. (2014). Historical And Cultural Dimensions Of The Muslim Cretans in Turkey. İstanbul: İ. B. Üniversitesi Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1976). Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Merriam, A. P. (1964). The Anthropology of Music. USA: Northwestern University Press.
- Özakupınar, Y. (1999). İslâm Medeniyeti ve Türk Kültürü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özbek, M. (2010). 50 Soruda İnsanın Tarih Öncesi Evrimi. İstanbul: Bilim ve Gerçek Yayınları.
- Pavlopoulou, A. (2011). Musical Tradition And Change On The Island Of Crete. London: Goldsmiths University Press.
- Smith, A. (1994). Milli Kimlik, Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sykari, V. (2016). Cretan Mandinâdes İn Performance and Composition. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Şen, Y. (2018). Bektaşî Nefesleri Üzerine Bir İnceleme. Bilig.
- Şener, H. İ., Yıldız, A. (2003). Türk İslâm Edebiyatı. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Şenışık, P. (2016). Girit' te Yetim Olmak: Muhtariyet İdaresi ve Akraba Meclisleri (1898-1913). İstanbul: Türkiyat Mecmuası.
- Şentürk, R. (2022). Müzik ve Kimlik. Ankara: Pruva Yayınları.
- Turgay, N. Ö. (2019). Tabahaniotika Şarkılar Hakkında Bir Alan Araştırması, Ege Araştırmaları I Batı Anadolu' da Giritliler. İzmir: E.Ü. Basımevi.
- Uludağ, S. (2007). Mukaddime İbn Haldun I-II. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yaltırık, H. (2003). Tasavvufi Halk Müziği. Ankara: TRT Yayınları.
- Yekta, R. (1993). İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, Türk Musikisi Klasiklerinden, Bektâşî Nefesleri I-II Cilt IV-V. İstanbul: Feniks Matbaası.

Kaynak Kişiler

KK-1: Nazikter “Müyesser” Tekir, Kadın, (1921-2022),

KK-2: Mustafa Eke Dede Baba, Erkek, (1926 – 2019).



4. Bölüm

YENİ NESİL MEYHANELERDE MÜZİK VE EĞLENCE KÜLTÜRÜ*

Murat KÜÇÜKBİLTEKİN**
Alev TÜRKAN***

* Bu çalışma öğretim görevlisi Alev Türkan danışmanlığında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzikte İnceleme Yaklaşımları dersi kapsamında hazırlanan “Antalya’daki Yeni Nesil Meyhanelerde Müzikal Pratikler” başlıklı lisans bitirme tezinden türetilmiştir.

** Lisans Mezunu, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID ID: 0009-0006-0790-7504, albatrospena@gmail.com.

*** Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7595-2450, alevturkan@akdeniz.edu.tr.

GİRİŞ

Farsça mey (şarap) ve khaneh (ev) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiş olan meyhane, geçmişten günümüze değin içki içilen bir mekânı tanımlamanın ötesinde, toplumun sahip olduğu kültürel belleğin eğlence anlayışı ve mirasını temsil etmektedir. Anadolu topraklarındaki kökleri gayrimüslim tebaaya dayanan bu mekanlar, zaman içerisinde Türk eğlence kültüründe yer alan Türk toplumunun eğlence anlayışını yansıtan bir yaşam tarzı haline gelmiştir. İstanbul'un fethinden (1453) sonra kentin çokkültürlü yapısını yansıtan mekânlardan biri olan meyhaneler; üretim, tüketim ve ticaret bağlamında devletin azınlıklara tanıdığı hukuki ayrıcalıklar çerçevesinde kurumsallaşmış alanlar haline gelmiştir (Erdoğanlı, 2022).

Meyhaneler sundukları hizmetin niteliği ve hedef kitlenin statüsüne göre çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Bu anlamda üç ayrı meyhane türü bulunmaktadır. En bilinen ve Osmanlı devleti döneminde verilen imtiyazlarla faaliyet gösteren Gedikli meyhaneler adı altındaki işletmelerdir. Kenar mahallelerde hizmet gösteren Koltuk meyhaneleri ise alt sosyo-ekonomik duruma sahip gruplara hitap eden kayıt dışı meyhanelerdir. Son olarak da seyyar olarak hizmet veren ayaklı meyhaneler gelmektedir. Ayaklı meyhaneler, satıcının içkiyi kıyafetleri altına gizleyerek özel tulumlarda taşıdığı ve gizlice servis yaptığı bir meyhane türü olarak geçmektedir (Sönmez, 2022, s. 81-82).

Küreselleşmenin yerel kültürler üzerindeki dönüştürücü etkisinin eğlence kültürü anlayışına da yansıdığı söylenebilir. Bu anlamda değişimin bir sonucu olarak Türk eğlence geleneğinin köklü mekanlarından olan meyhane, taverna, kahvehanelerin; yeme-içme pratiklerinden müzik tercihlerine kadar dönüşüm geçirdiği düşünülmektedir. Bu dönüşümün en belirgin özelliklerinden biri ise geleneksel meyhane biçiminin modern beklentilerle yeniden harmanlanarak *yeni nesil meyhane* anlayışının ortaya çıkması, literatüre ve kent yaşamına dahil olması gösterilebilmektedir.

Bu araştırmada, yeni nesil meyhane olarak tanımlanan ve bu anlamda hizmet veren mekanların müzikle olan ilişkisi, geleneksel meyhane kültüründen müzikal manada ne gibi farklılıklara sahip olduğu üzerinde durulmaktadır. Yeni nesil meyhane konseptindeki müzikal pratikler, bunların geleneksel eğlence anlayışı bağlamında hangi yönlerden ayrıştığı, bu mekanların küreselleşme ve müzikal etkileşimin hangi yönlerini taşıdığına dair literatürde bir boşluk olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi; “Yeni nesil meyhanelerde müzik ve eğlence kültürünün Begonvil Meyhanesi örneği üzerinden betimlemesi nedir?” şeklinde oluşturulmuştur. Araştırmanın amacını müzik ile ilişkili pratiklerin sahada gerçekleştirilen çalışma ile elde edilmiş olan veriler üzerinden incelenerek betimlenmesi ve meyhane kültürüne dair eğlence

anlayışının geçirdiği dönüşümü ortaya koyması oluşturmaktadır. Bu anlamda Antalya ili Muratpaşa ilçesinde yer alan Begonvil Meyhanesi özelinde, bu yeni nesil meyhane anlayışına dair müzikal yapı, kaynak kişi görüşmeleri ve işitsel-görsel kayıtlarla beraber ortaya koyulmuştur. Araştırmada durum çalışması (case study) deseni kullanılmış, yeni nesil meyhane kültürüne ilişkin güncel müzikal pratikler analiz edilerek bulgular kısmında yer verilmiştir.

ALANYAZIN

Meyhane Kültürünün Tarihsel Süreci

Meyhane; şarap ve diğer içkilerin servis edildiği sohbet, müzik ve eğlencenin ilgi merkezi olduğu mekanlardır. Tarihsel olarak birçok gelişim ve dönüşüm içerisinde bulunmuş olan meyhaneler, sadece içki tüketmek için değil, insanların sosyalleşmek amacıyla bir buluşma noktası olarak seçtiği mekanlardan biridir.

Erdinçli'ye göre; 14. yüzyılın ortalarında kentleşmenin hızla artması beraberinde işgücü ve nüfus artışına da neden olmuştur. Buna bağlı olarak ev dışında yiyecek, içecek ve barınma gibi ihtiyaçlar meyhaneleri içki içilen mekanlar arasında daha önemli bir noktaya taşımıştır. 15. ve 16. yüzyıllar Avrupa'da, özellikle Fransa'da mutfağın bir gastronomi alanı haline geldiği dönemdir. Bu değişimden içkili mekanlar da (tavern) payını almıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde insanlar, küçük ve konfordan yoksun evlerine alternatif olarak çoğu zaman sıcak ve daha rahat bir ortam sunan meyhaneleri tercih etmişlerdir. Üstelik toplumun her kesimine açık olan bu tür mekanlar, içkinin yanı sıra yiyecek de sunmakta, insanları iş, bilgi alışverişi, kutlama, siyasî toplantılar vb. gerekçelerle bir araya getirebilmektedir (Erdinçli, 2023, s. 153).

Osmanlı topraklarında ise yeme ve içmenin yer aldığı eğlence mekanlarının varlığına ilişkin Evliya Çelebi 17. yüzyıl İstanbul'undaki meyhanelerle ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedir. Yenici, İstanbul'un birçok yerinde meyhanelerin bulunduğunu ifade ederken, özellikle Galata ve civarında yoğunluklu olarak kurulmuş olan meyhanelerin varlığına dikkat çekmektedir (Yenici, 2020, s. 567).

Meyhane Türleri

Tarih boyunca zamanın koşulları, insan ihtiyaçları ve beklentileri doğrultusunda farklı meyhane türleri ortaya çıkmıştır. İstanbul'da *taverneia*, *pouskareia* ve *kapeleia* gibi çeşitli meyhane türlerinin varlığı bilinmektedir. Kapeleia, günümüz meyhanelerine en çok benzeyen türlerden biri olup, şarap satma iznine sahiptir ve yanında çeşitli yemekler servis edilmektedir (Yenici, 2020).

Gedikli Meyhaneler;

Akbulut'a göre; *gedik* sözcüğü, bir işletmenin ticari faaliyetlerini yürütebilmesi, mal alım satımı ve üretim yapabilmesi için gerekli olan devletin verdiği ruhsatları ifade etmektedir (Akbulut, 2019). Bu meyhanelerin başında devlet tarafından denetlenmesi için gayrimüslim tebaadan seçilmiş *Hamr Emaneti* denilen biri vardır (Sönmez, 2022, s. 81-82).

İslam dini alkollü içecekleri bütünüyle yasakladığı için Osmanlı devrinde Müslümanların içki içmesi, üretmesi ve bunun ticaretini yapması yasaktı. Buna karşılık gayrimüslimler için böyle bir yasak söz konusu değildi. İçki, gayrimüslimler için rızık olarak kabul edilmiş olduğundan bunlara belirli şartlar dâhilinde üretim, tüketim ve ticaret izni verildi (Türkiye Turizm Ansiklopedisi, Gedikli Meyhane, URL-1).

Koltuk Meyhaneleri;

Koltuk Meyhaneleri, ruhsatı olmayan kaçak meyhanelerdir. Bu meyhaneler, şehrin yoksul kesimlerinde izinsiz hizmet veren mekanlar olup ucuz içki satılan yerlerdir (Çokuğraş, 2013, s. 149).



Resim 1. Ara Güler, Tophane’de Koltuk Meyhanesinde iki adam, İstanbul, 1959

(<http://ww25.toptwitter.com/tr/istanbul-hash?subid1=20241216-0844-1930-96b0-6abcbacb5f13>)

Ruhsatsız çalışan meyhanelerde koltuk meyhaneler olarak adlandırılırdı. Evliya Çelebi’ye göre 17. yüzyılda Galata’nın ara sokakları pıtrak halinde kaçak olarak işletilen koltuk meyhaneleriyle doluydu. Buraları genellikle mavnacı, kayıkçı, hamal, araba sürücüsü, tellak, beygir sürücüsü gibi ayak takımının uğrak yerleriydi. Evliya Çelebi, İstanbul’ da 800 kişinin çalıştığı 300 koltuk meyhanesi olduğunu nakleder. (Türkiye Turizm Ansiklopedisi, Koltuk Meyhaneleri, URL-2)

Ayaklı Meyhaneler;

Bu meyhaneler, ayak üstü gizlice içki satan seyyar meyhaneler olarak bilinmektedir. Daha çok Galata, Bahçekapı, Yemiş İskelesi civarında gezinen meyhane türleridir (Çokuğraş, 2013). Bağırsağa koyulmuş içkiyi kadehle sunan seyyar meyhanelerdir (Sönmez, 2022).

Bellerine koyun bağırsağından yapılmış ucu musluklu, rakı ya da şarapla doldurulmuş oldukça uzun bir tulum asarlardı. Tulumun dışarıdan görünmemesi için uzun cübbe giyerlerdi. Cübbenin iç cebine de *tas-ı arak* adı verilen bir kadeh koyarlardı. Omuzlarına da tanınmak için birer peşkir veya peştamal atarlardı. Müşterileri kayıkçı, hamal, tellak gibi fakir emekçiler ile büyük şehrin baldırı çıplak pırpırı külhanileriydi (Türkiye Turizm Ansiklopedisi, Ayaklı Meyhane, URL-3).

Ayaklı meyhaneler, müşterilerini gördükleri zaman önce birbirleri ile işaretlerirler ve etrafı kollayarak تنها bir yere (ya da bir bakkal ya da manav dükkânına) girer, kuşağının arasından kadehi doldurur, müşterisine vücudunun ısıyla ısınmış içkiyi sunarlardı (Akdeniz, 2020).



Resim 2. Seyyar (Ayaklı) Meyhane

(<https://www.iwsa.com.tr/fermente-distile/meyhane-nedir.html>)

Meyhane Geleneğinde Müzik ve Dans

Dans ve müzik, sosyal yaşamın içerisinde birbirini tamamlayan iki unsurdur. Çağlar boyu süre gelen yakın ilişki içerisinde. Naskali (2019, s. 550)'ye göre, meyhanelerde dans ve müziğin oluşturduğu eğlence yapısı ön plana çıkmaktadır. Ek olarak müzik ve dans icrası, yeme içme ve sohbet gibi etkinlikler boyunca sürdürüldüğü, müzik türleri arasında Türk sanat ve halk müziğinin öne çıktığı ve dans olarak genellikle oryantalın tercih edildiği ifade edilmektedir. Ayrıca 17.

yüzyılın çalgılı meyhanelerinde çoğunlukla fasıl müziği icra edilmekteydi. Özellikle Osmanlı meyhanelerinde 17. ve 18. yüzyıllarda fasıl geleneği, icrada ud, kanun, ney ve keman gibi çalgıların eşlik ettiği topluluklarla beraber, meyhane eğlencesinde müzik ve dans performansının şekillenmesinde etken oluşturmuştur. Bunun yanı sıra bu mekanlarda köçekler oynatılmış, mâni ve destan gibi türler söylenmiştir. 19. yüzyıldan itibaren bu meyhanelerde gramofondan müzik de çalınmaya başlanmıştır. Yöre (2012, s. 892)'nin aktarımına göre; Ahmed Rasim Bey de (1864-1932) kendi dönemindeki meyhanelerde, aynı zamanda müşterisi olduğu mekanlarda saz şairlerinin iki ve dört telli bağlama, cura, rebap, kabak kemane, ney, girift (neye benzeyen üflemlili bir çalgı), kaval, davul, zurna, darbuka, zil, maşa eşliğinde destan ve semai gibi halk müziği formlarını seslendirdiklerini ve köçek oynattıklarını söylemiştir. Ek olarak Yöre; araştırmasında 1766-1837 yıllarında yaşamış olan Şair Avni'nin kaleme aldığı bir şiirinde, bir dansçının elinde çalpara, zil ile dans ettiğini belirterek kendi zamanındaki meyhane eğlence kültürünü betimlemiş olduğunu, o dönemde kadınların meyhaneye girmesinin yasak olması nedeniyle dansçıların, gayrimüslim olan genç oğlanlardan seçildiğini dile getirmiştir.



Resim 3. Beyoğlu'ndaki Sazlı Meyhanelerden Birinde Oynayan Bir Müşteri, Ara Güler 1969.

(<http://ww25.toptwitter.com/tr/istanbul-hash?subid1=20241216-0844-1930-96b0-6abcbacb5f13>)

Yenici'ye (2020) göre meyhanelere ilişkin fotoğraflar incelendiğinde, koltuk meyhanelerindeki kıyafetleri yıpranmış ve kederli insanlar ile sazlı meyhanelerdeki takım elbiseli, düzgün tıraşlı ve neşeli insanlar sosyal yaşamı, farklı statülerdeki insanları ve kültürel yapıyı gösteren sembolik figürler olarak ifade edilebilmektedir. Geçmişten bugüne müziğin icra edildiği, çalgıların olduğu meyhanelerde meze türleri gibi topluma dair çok kültürlü kulak zevkinin de yansımaları mevcuttur. Özellikle İstanbul özelinde çok kültürlü yapının bir

tamamlanabilmesi için, sorulara ek sorular getirilebilmesine imkân tanınmasından kaynaklanmaktadır (akt. Dömbekçi ve Erişen, 2022, s. 146).

Bu araştırmada verilerin çözümlenmesi, literatürde konuya ilişkin tespit edilen çalışmalardan elde edilen veriler ve Antalya'daki yeni nesil meyhanelerdeki müzikal pratiklerin Begonvil meyhanesi üzerinden incelenmesiyle belirlenip, betimsel analizi gerçekleştirilerek yapılmıştır. Araştırmaya ilişkin ulaşılan verilere bulgular kısmında yer verilmiştir.

Yıldırım ve Şimşek (2008)'e göre betimsel analiz ile araştırmacı, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşabilmektedir (akt. Cin Şeker, 2020, s. 132).

BULGULAR

Antalya Begonvil Meyhanesinde Yeni Nesil Müzikal Pratikler

Folklorun temel işlevleri arasında hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme önemli bir yer tutmaktadır (Özdemir, 2005, s. 16). Ek olarak Özdemir, eğlence ortamlarının bireyin kültürel kimliğini fark etmesini ve geliştirmesini sağladığını, geleneksel ya da dini topluluklara kıyasla daha esnek bir yapıda kendini ifade etme fırsatı sunduğunu ve böylece kimlik gelişimini desteklediğini ifade etmektedir. Yeni nesil meyhaneler, eğlence anlayışı ve içerik bakımından geleneksel meyhane anlayışından farklı bir doğrultuda evrilerek günümüzde ortaya çıkmış bir meyhane türüdür.

Meyhane kültürünün tarihsel süreçteki eril yapısı, günümüzde yeni nesil meyhane anlayışı ile yerini cinsiyet bağlamında daha kapsayıcı interaktif müzik ve dans pratiklerinin olduğu bir yapıya bırakmıştır. KK-1 (2025), yeni nesil meyhane kavramını tanımlarken geçmişte meyhanelerin erkek ağırlıklı olarak tercih edildiğini ve Türk sanat müziği ile fasıl dinlenen yerler olduğunu belirtmektedir. Katılımcının aktardığı ifadelerden; hedef kitle ve içerik anlamında değişiklikler olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle bu mekanların eğlence odaklı bir yapıya evirildiğini ifade ederken, Begonvil Meyhanesinde geniş bir müzik yelpazesinin sunulduğunu, 1980'ler ve 1990'lar pop müziğinden güncel parçalara kadar çeşitli türlerde müziklerin icra edildiğini, yabancı şarkılara da mekânda yer verildiğini dile getirmektedir. Ayrıca dansöz ve oryantal şovlar gibi unsurlarla, misafirlere benzersiz bir eğlence deneyimi sunmayı hedeflediklerine de yer verilmektedir (KK-1, 2025). Katılımcı mekânın sahip olduğu atmosfer ve konsepte ilişkin olarak, Begonvil Meyhanesinin bahçeli ve huzurlu bir atmosfer sunduğunu ve dekorasyonda Alaçatı esintilerinin yer aldığını ifade etmektedir. Söz konusu bu zengin içerikle birlikte mekânın atmosferi ve kurgulanmış misyonu ile tamamlayıcı olduğu görülmektedir. Bu konseptin denizcilik geçmişinden ilham alındığını vurgulayan katılımcı, mekanlarının Antalya'da

kadınların rahatça ve özgürce eğlenebileceği bir ortam sağlama misyonuna sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca kadınların misafirlikteki rahatlığının mekânın marka değerini güçlendirdiğine de yer vermektedir. Bu noktada görüşmeler neticesinde bu mekânın yalnızca erkekler açısından değil, kadınlar açısından da özgürleştirici bir ortak eğlence alanı olarak tasarlandığı ifade edilebilmektedir.

İşletme vizyonuyla birlikte şekillenmiş olan yeni nesil meyhane kültürüne ilişkin, özellikle müzik ve dans ekseninde icracıların deneyimli profesyonel geçmiş ve birikimleri önemli bir rol oynamaktadır. Müzisyen olan KK-2 (2025), müzik kariyerini ve geçmişini detaylı bir şekilde paylaşmış, müzik ile ilk tanışmasını ise şu şekilde ifade etmiştir; “Yaklaşık 1997-1998 yıllarında gitarla tanıştım ve o gün bugündür müziğin hayatımdaki yerini koruyorum. Bugüne kadar profesyonel olarak 23-24 yıldır müzikle uğraşıyorum”. Çeşitli mekanlarda, otellerde ve barlarda müzik yaptığını ifade eden KK-2 (2025), son 4-5 yıldır Antalya’daki çeşitli meyhanelerde performans sergilediğini ve Begonvil Meyhanesinde 3 yıldır pazartesi, salı ve cumartesi günleri müzik icrasında yer aldığını belirtmektedir. Müzisyenlerin çeşitli mekanlarda (bar, otel vd.) edindiği geniş repertuar tecrübesi, meyhanenin yeni nesil olarak tanımlanan hibrit anlayışında müziğin uyarlanmasını kolaylaştırdığı anlaşılmaktadır. Böylelikle müzikal bağlamda esnek bir yapı meydana geldiği, deneyimli icracıların eliyle şekillenmiş olduğu ifade edilebilmektedir.



Resim 5. Begonvil Meyhanesinde Müzisyenler.

Murat Küçükbiltekin’in Arşivi, 2025.

Mekân ve müzik üzerine ilişki zaman içerisinde hedef kitlenin beklenti ve değişen kültürel dinamikleri ekseninde yeniden şekillenmektedir. Bu anlamda Begonvil Meyhanesinin dönüşümün bir örneği niteliğinde olmasında, geleneksel ile modern çizgi arasında bir denge kurmaya çalışması, bunu mekâna gelen misafirlerin (kadın-erkek fark etmeksizin) talepleriyle sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Begonvil Meyhanesinin müzikal pratikleri ve atmosferine ilişkin KK-2 (2025), mekânın yeni nesil meyhane olarak tanındığını vurgularken son

yıllarda mekânın müzikal tarzının değiştiğini ifade etmektedir. Başlangıçta sanat müziği ağırlıklı bir repertuar icra ettiklerini, ancak gençlerin popüler müziklere olan ilgisi arttıkça Begonvil’de güncel müziklere daha fazla yer verildiğini belirtmektedir. Programın akışını detaylandırarak şöyle açıklamaktadır; “İlk bir saat, misafirlerimizin yemek yiyip sohbet etmeleri ve birbirleriyle hasret gidermeleri için dinleti tarzında geçiyor. Saat 21:30’dan sonra eğlence odaklı müziklere geçiyoruz ve geceyi genellikle dinlendirici müziklerle 23:30’da kapatıyoruz” (KK-2, 2025). Mekânın müzikal çeşitliliğinin altını çizen katılımcı, Begonvil Meyhanesinde Türk sanat müziğinden pop parçalarına, özgün ve arabesk müzikten oyun havalarına kadar geniş bir yelpazede müzik icra edildiğini vurgulamaktadır. Bu geniş repertuar, yapısal olarak meyhane kültürü içerisinde müzik tercihinin başkalaşmasını da beraberinde getirmektedir. Özellikle genç neslin popüler müziğe olan ilgisi, mekânın güncel olana yer vermesine sebep olmaktadır. Program akışının ise misafirlerin sosyalleşme evrelerine göre detaylandırılmış olduğu görülmektedir. Bu anlamda müzikte ilk saatin yemeğe eşlik etmesi, sonrasında eğlence odaklı bir süreci başlatması ve en sonunda katılımcının *dinlendirici* olarak nitelediği performans evresi olarak detaylandırıldığı görülmektedir.

Müzik programı dışında mekânda gerçekleştirilen dans ve gösteriler hakkında KK-2 (2025), sahne saatlerinde zenne ve oryantal gösterilerine yaklaşık 15-20 dakika yer verildiğini belirtmektedir; “Saat 22:30-23:00 arasında zenne ve oryantal dansçılarımız sahneye çıkarak program yapıyorlar. Ardından normal müzik programımıza kaldığımız yerden devam ediyoruz” (KK-2, 2025).



Resim 6. Begonvil Meyhanesi.

Murat Küçükbiltekin’in Arşivi, 2025.

Solo performansları hakkında konuşan KK-2 (2025), sahnede gitar çalmanın yanı sıra vokal olarak da görev aldığını ifade etmektedir. Performansa ilişkin detayları paylaşan katılımcının vokal görevini de üstlenmesi sahneye olan hakimiyetini göstermektedir. Aynı zamanda bu durum mekânın sahip olduğu butik yapısına da uygun düşmektedir. KK-2 (2025) grubunda klarnet ve davul gibi çalgıların yer aldığını ve toplamda üç kişilik bir butik grup olduklarını vurgulamaktadır. Hem enstrümanist hem de vokalist olarak görev yapan icracıları bünyesinde barındırması, büyük fasıl gruplarından ziyade işlevsel ve kompakt bir grup yapısına işaret etmektedir. Begonvil’de icra edilen müzik türlerini detaylandırırken, Türk halk müziği, pop müzik, özgün müzik, arabesk ve popüler yabancı şarkılar gibi farklı tarzlara yer verildiğini, 22:00-23:30 arasında eğlence odaklı parçaların yoğunluk kazandığını dile getirmektedir. Ayrıca, programın misafirlerin yaş ortalamasına ve taleplerine göre şekillendiğini belirtmektedir. “20 yaşındaki bir misafirimiz geldiğinde sanat müziği ağırlıklı bir program yaparsak bir süre sonra sıkılacaklarını biliyoruz. Bu nedenle repertuvarımızı güncel taleplere uygun olarak oluşturuyoruz ve çeşitli müzik türlerini harmanlıyoruz” (KK-2, 2025). Bu durum repertuvarın belirlenme sürecine dair bilgiler vermektedir. Repertuvar önceden belirlenmiş statik bir listeden ziyade, misafirlerin profilleri ve isteklerine göre şekillenen interaktif bir icra yönetim biçimini yansıtmaktadır. Ayrıca repertuvar ile misafirler arasında bir kuşaklar arası köprü kurma çabası olduğu görülmektedir. Özellikle gelen misafirlerin yaş skalalarına göre, kitleyi sıkmadan müzik icrasının gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yeni nesil meyhane anlayışında repertuvar, müzikal bir tercihten ziyade farklı yaş gruplarına hitap eden ve eğlence atmosferi sağlayan bir araç olarak değerlendirilmelidir.



Resim 7. Begonvil Meyhanesi, Bateri Çalgısı.

Murat Küçükbiltekin’in Arşivi, 2025.

Geleneksel meyhanelerde ince sazlar ön plandaydı. Kanun, keman ve darbuka gibi çalgılarla sanat müziği ve arabesk eserler yoğunlukla icra edilirdi. Bugün Begonvil Meyhanesinde gitar, klarnet ve davul gibi daha çeşitli çalgılarla çok daha geniş bir müzikal yelpaze sunuyoruz. Önceleri Zeki Müren, Müslüm Gürses ve Hüner Coşkuner gibi sanatçıların şarkılarına yoğun bir şekilde yer verirdik. Şimdi ise bu eserleri haftada bir kez çalıyoruz. Yeni nesil meyhane formatı, güncel müziklerle dinleyicilere daha eğlenceli bir atmosfer sunuyor (KK-2, 2025).



Resim 8. Begonvil Meyhanesi, Klarnet Çalgısı.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

Antalya Kaleiçi'nin turistik bir bölge olmasından dolayı mekânda yerli misafirlerin yanı sıra yabancı dinleyiciler de bulunmaktadır. Bu sebeple müzik repertuvarlarında Türkçe eserlerin yanı sıra farklı müzik türleri ve düzenlemelere de yer verilmektedir.

Yabancı dinleyicilere hitap edebilmek için Türkçe şarkıları farklı tarzlarda düzenliyoruz. Örneğin, 'Neden Saçların Beyazlamış Arkadaş' şarkısını reggae tarzında çalarak ardından 'No Woman No Cry' ile bağlayıp bir armoni yaratıyoruz. Bu şekilde sahnede küçük bir illüzyon yapıyor ve hem Türk hem de yabancı misafirlerimize unutulmaz bir deneyim yaşıyoruz (KK-2, 2025).

KK-3 (2025), neredeyse 25-30 yıldır profesyonel müzisyenlik yaptığını ifade etmektedir. Şarkı söylemeyi çocukluk hayali olarak tanımlayan KK-3 bu hayalin peşinden giderek 19 yaşında sahne almaya başladığını belirtmektedir. O zamandan bu yana müzik kariyerine kesintisiz devam ettiğini dile getiren KK-3'e göre, Begonvil Meyhanesinde gerçekleştirilen müzikal pratiklerde eğlenceye yönelik müzikler tercih edilmekte, 1980 ve 1990'lar Türkçe pop repertuvarına yer verilmektedir. Müzik icrası canlı orkestra ile gerçekleştirilmektedir. Begonvil'de icra edilen müzik tarzını tanımlarken, geniş bir yelpazeye sahip

olduklarını vurgulayan KK-3 (2025), mekânda farklı birçok türün bir arada yer bulduğunu dile getirmektedir. Yeni nesil meyhane anlayışında icra edilen müzikte tercihlerin yanı sıra, müzisyenlerin mesleki geçmişi ve sahne tecrübeleri de önemli bir yer tutmaktadır. Uzun yıllara yayılan sahne birikimine sahip icracıların aktarımları, eğlence anlayışına dair müzikteki değişimi anlamada belirleyici bir veri niteliğindedir. Katılımcıların sahip olduğu bu kariyer çizgisi, yeni nesil meyhane anlayışında müzikal pratiklerin bu deneyime dayalı repertuvar ile şekillendiğini göstermektedir. İcra pratiklerine bakıldığında, geleneksel dinleti anlayışından sıyrıldığı, ritmik ve kolektif bir eğlence anlayışına odaklanıldığı görülmektedir.



Resim 9. Begonvil Meyhanesi.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

Mekânda canlı performans gerçekleştiren orkestrada genel olarak kullanılan çalgılar arasında klarnet, davul ve gitar bulunmaktadır. Begonvil meyhanesindeki orkestrayı oluşturan bu ana unsurlar popüler müzik türlerinin de enerjisine uyum sağlanmasına imkân vermektedir. Orkestranın canlı müzik performansı yaklaşık olarak üç saat sürmektedir. Yalnız bu süre, misafirlerin de müzikal akış içerisinde yönlendirilmesini sağlayan zamansal bir süreç olarak değerlendirilmelidir. Repertuvarını belirleyen temel etkenin dinleyici talepleri olduğunu ifade eden KK-3 (2025), programın başlangıcında düşük tempolu (yaygın tabiri ile slow) parçalar icra edildiğini ve bu manada gecenin ilerleyen saatlerine hazırlık yaptıklarını belirtmektedir. Sonrasında oyun havaları ve dinleyici taleplerine göre şekillenen bir program sunduklarını dile getirmektedir. Genel olarak dinleyicilerin düşük tempolu-lirik müzikle beraber, fantezi ve arabesk türlerinde isteklerde bulunduğunu da eklemektedir. Yeni nesil meyhane türünde eğlenceye yönelik müziğin ön planda olduğunu ifade eden KK-3, geleneksel meyhane algısından bu anlamda farklı olduğunu vurgulamaktadır. “Yeni nesil

meyhanelerde müzik insanları eğlendirmeye yönelikken, geleneksel meyhaneler daha çok dinleti odaklıdır. İnsanlar bu mekanlarda sohbet eder, müzik arka planda eşlik eder” (KK-3, 2025). Dolayısıyla yeni nesil meyhanelerde müzik arka plan unsuru olmaktan çıkıp, kolektif bir eğlencenin ve sürecin merkezinde yer alan, katılımı destekleyen bir merkez role bürünmektedir.



Resim 10. Begonvil Meyhanesinde Eğlence.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

Yeni nesil meyhane kültüründe müzik repertuarı ve müzikal tercihlerin, katılımcı görüşleriyle toplumsal hafızada yer etmiş nostaljik parçalar ve güncel popüler parçaların bir sentezi olarak karışımına çıktığı görülmektedir. KK-3 (2025) yeni nesil meyhane denilince özellikle eğlence ve müzik kültürü ekseninde bu tanımlamanın 1980 ve 1990'lar pop müziğinin bir temsili olduğunu, ek olarak dinleyicilerin müzik taleplerine göre de şekillendiğini ifade etmektedir. “Yeni nesil meyhane deyince aklıma 1980'ler ve 1990'ların hareketli pop parçaları geliyor. Ancak dinleyicilerin oyun havası istekleri doğrultusunda bu anlayış genişliyor ve biz hep misafirlerimize göre hareket etmek durumunda kalıyoruz” (KK-3, 2025). Misafirlerin oyun havası gibi geleneksele kaçan talepleri, modern pop ve icra anlayışını çeşitlendirmekte ve de performansı sürekli olarak şekillendirme sürecine itmektedir. Repertuarını oluştururken ağırlıklı olarak Türkçe pop müziklerine yer verdiğini ve bunların çok sevildiğini ifade etmektedir. Türk pop şarkıcısı Simge'nin *Aşkın Olayım* şarkısını örnek vererek, bu dönemin müziklerinin duygu yoğunluğu bakımından farklı bir yerde olduğunu dile getirmektedir. KK-3 (2025) Türkçe parçaları yeniden düzenlediklerini ve farklı tarzlarla harmanladıklarını dile getirmektedir. Örneğin, *Neden Saçların Beyazlamış Arkadaş* şarkısını reggae tarzında çalarak yabancı müziklerle birleştirdiklerini ve böylece her kesimden dinleyiciyi memnun etmeye çalıştıklarını ifade etmektedir. Bu hibrit düzenlemeler, mekanın kadın-erkek fark

etmeksizin bütüncül algısının yanında, turistik yapısına da uygun olarak müzikal deneyimde yerli ve yabancı beğenileri bir araya getirmeyi sağlamaktadır.

Begonvil Meyhanesinde Dans ve Müzik

Mekânda müziğin bir zamanlama aracı, dinamik bir eğlence unsuru olarak kullanılmasının yanında, dans performanslarının kullanıldığı, sahnenin bu anlamda desteklendiği görülmektedir. Bu bağlamda müzik ve dansın birlikteliği bütünsel bir eğlence deneyimine imkân tanımaktadır. Sahne alan dansçıların performans kimlikleri müzikte olduğu gibi mekânın sunduğu eğlence anlayışının sınırlarını belirlemektedir. Dans kariyerine halk oyunları ile başlamış olan KK-4 (2025) hiphop dans türünün yanı sıra, Antalya'ya taşındıktan sonra profesyonel zenne dansçısı olarak çalışmaya başladığını belirtmiştir. Dansın, farklı kültürler arasında bir köprü kurarak estetik bir ifade biçimi sunduğunu vurgulayan KK-4, Antalya'daki dans süreci boyunca Kaleiçi'nde sahne aldığını ve Begonvil Meyhanesinin de kariyerinde önemli bir nokta oluşturduğunu paylaşmıştır. Ayrıca meyhane kültürüne ilişkin olarak gözlemlerinde geleneksel ve yeni nesil meyhaneler arasındaki farklara odaklanmaktadır. Ona göre geleneksel meyhanelerde zenne dansçıları her zaman kabul görmemektedir. Yeni nesil meyhanelerin daha modern bir yapıya sahip olduğunu ve bireylerin burada daha açık fikirli davrandıklarını ifade etmektedir. Yeni nesil meyhanelerin ortak değerler ve fikirler etrafında şekillenen bir ortam sunduğunu ve bu durumun çalışma ortamlarını daha sıcak hale getirdiğini aktarmıştır. Bu mekanlar, özellikle açık fikirli olmak ve kabul görmek hususlarına ilişkin olarak sadece müzik ve dans eksenli değil, yeni nesil meyhanelerin meyhane kültürüne dayalı yapısal dönüşümünün toplumsal yansımalarına da sahiptir. En temel farkın müzik tercihleri ve dans bağlamındaki dönüşümle birlikte, açık fikirliliğe dair eril yapıdan sıyrılan bir dönüşüm evresinin temsili olduğu söylenebilmektedir. Katılımcıların görüşleri doğrultusunda yeni nesil meyhanelerin ortak değerler etrafında şekillenen, toplumsal önyargıların esnediği, farklı estetik biçimlerin yer aldığı, modern ve kolektif bir çalışma ortamı sunan mekanlar olduğu ifadesine yer vermek mümkündür.



Resim 11. Begonvil Meyhanesinde Dans.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

İcra edilen dans performansları arasında oryantal dansı, mekânın eğlence anlayışını temsil eden faktörler arasındadır. Zenne kültürüne dair düşüncelerini paylaşan KK-4 (2025), bu dans türüne bir arkadaşının yönlendirmesiyle merak saldığını ve kısa sürede büyük bir ilgi duyduğunu dile getirmiştir. Zenne dansının hem estetik hem de etkileyici bir ifade biçimi olduğunu belirtirken, aynı zamanda görüldüğü kadar kolay bir dans olmadığını altını çizmiştir. Oryantal dansın inceliklerini öğrenmenin ve profesyonel şekilde sergilemenin ciddi bir emek gerektirdiğini vurgulamıştır. Bu da dansın profesyonel düzlemdeki zorluklarının, sahne performansı esnasında icracının motivasyon kaynaklarına dair fikir vermektedir. Katılımcı Begonvil'de sahne alma deneyimini aktarırken, buradaki ortamın oldukça sıcak ve eğlenceli olduğunu ifade etmiştir. Müşterilerin enerjisi ve samimiyetinin sahne motivasyonu için büyük bir kaynak olduğunu belirtmiştir. Begonvil'in Türkçe oryantal ve mezdeke müzikleri eşliğinde dans edilen bir mekan olarak farklı bir tat sunduğunu ve diğer meyhanelerde genellikle Arapça müziklerle dans ettiklerini vurgulamıştır. Bu çeşitlilik ve farklı müzik konseptlerinin dans deneyimini zenginleştiren bir unsur olduğunu eklemiştir (KK-4, 2025). Aynı zamanda mekânda tercih edilen Türkçe oryantal ve mezdekenin dansçılar açısından performansta daha yerel hissetme olanağı sunduğu ifade edilebilmektedir.

KK-5 (2025), kendisini halk oyunları öğretmeni olarak tanımlamaktadır. Kariyerinde uzun yıllar boyunca okullarda, özellikle liselerde öğrencilere dersler verdiğini belirtmiştir. Halk oyunları grubuyla çalışmaya başladığını ve 12 kişilik ekibiyle otellerde gösteriler yaptığını paylaşmıştır. Zamanla eğlence anlayışında yaşanan değişimi gözlemlediğini ve yeni nesil meyhanelerin ortaya çıkmasıyla birlikte halk oyunlarının yerini oryantal dansların almaya başladığını dile getirmiştir. KK-5 (2025), yeni nesil meyhane geleneği içerisinde çiftetelli gibi

geleneksel danslarla sahne aldıklarını, fakat dansların yenilenip oryantal dans yapısına dönüşerek devam ettiğini ifade etmiştir. KK-5 (2025), Begonvil’de yaklaşık 4-5 yıldır düzenli olarak sahne aldığını paylaşmıştır. Mekanların konseptlerine göre müzik seçimlerinin şekillendiğini ifade ederek, oryantal dans müzikleriyle performans sergiledikleri Begonvil’i işletme sahibinin tercihleri doğrultusunda farklı bir noktada konumlandığını aktarmıştır. Bunun yanı sıra, diğer meyhanelerde Arapça, Hintçe ya da Türkçe müzikler eşliğinde dans ettiklerini ve konseptte göre değişiklik gösteren bir tarz benimsediklerini belirtmiştir. KK-5 (2025), dansların modernleşmesiyle birlikte eğlence anlayışının da evrim geçirdiğini dile getirmiş ve bu değişimi doğal bir süreç olarak gördüğünü ifade etmiştir. Katılımcının ifade ettikleri üzerinden geleneksel dans biçimlerinin modern eğlence anlayışına entegre olduğunu söylemek mümkündür. Bu entegrasyon, yeni nesil meyhane anlayışı içerisinde küresel eğlence trendleri yerel pratikleri buluşturan bir sahne modeli dönüşümüne imkân vermektedir.



Resim 12. Begonvil Meyhanesinde Dans.

Murat Küçükbiltekin’in Arşivi, 2025.

Geleneksel meyhaneden yeni nesil meyhane anlayışına evrilen bu süreç, müzik ve performans odaklı bir dönüşümle birlikte hedef kitlenin beklentileri ve eğlenceye katılım aşamalarında da kendini gösteren esnek bir biçime sahiptir. Bu noktada görüşmelerden anlaşılan en belirgin farkın talepler üzerinden geliştiği; yaş, cinsiyet gibi olguların önemli olduğu söylenebilmektedir. Geleneksel meyhanede de çalışma deneyimi bulunan KK-5 (2025), yeni nesil meyhanelerdeki eğlence anlayışına dair bu mekanların yoğun bir ilgi gördüğünü belirtmiştir. Geleneksel meyhanelere genellikle daha yaşlı bireylerin talep gösterdiğini, yeni nesil meyhanelerde ise gençlerin daha fazla yer aldığını dile

getirmiştir. Her iki tür meyhanede de güzel bir ortam bulunduğunu ifade etmiş, eğlence anlayışının şekillenmesinde müziklerin ve konseptlerin önemli bir rol oynadığını vurgulamıştır. KK-5 (2025), geleneksel mekanlarda cümbüş, darbuka ve keman gibi çalgılar eşliğinde fasıl gruplarıyla eğlence sağlandığını, yanına bir oryantal dansçı eklenerek geçmişten gelen bir atmosfer yaratıldığını belirtmiştir. Yeni nesil meyhanelerde ise canlı müzik performansının yanı sıra, kayıtlı müzik altyapısı ile çalınan modern müzik eşliğinde de dans edildiğini ve bu değişimin mekanların çağdaş eğlence anlayışını yansıttığını ifade etmiştir. Bu anlamda yeni nesil meyhanelerin yeme-içme alanı olmaktan ziyade, dijital imkanlarla modernize edilmiş bir performans alanı olarak kurgulanmış olduğu görülmektedir.

Yeni nesil meyhane anlayışında müzisyen, dansçı ve misafirler arasında kurulan organik ve dinamik bağ başarıya dair önemli bir göstergedir. Mesafenin minimize olması, eğlence anlayışındaki enerji alışverişini mümkün kılmaktadır. KK-6 (2025), yeni nesil meyhanelerdeki eğlence anlayışını kendi tecrübeleriyle detaylı bir şekilde ifade etmektedir. Meyhanelerin modern ve enerjik bir yapıya sahip olduğunu, bu özelliklerin sahne performansı üzerinde doğrudan etkili olduğunu belirtmiştir. Ona göre izleyicilerin ruh hali ve enerjisi eğlence anlayışının merkezinde yer almakta, dansçıların bu anlamda aldıkları enerjinin performanslarına ve sahne atmosferine yansıdığı görülmektedir. Yeni nesil meyhaneler, bireysel ve toplu katılımı teşvik eden bir yapıya sahiptir. KK-6 (2025) bu mekanlarda izleyicilerin eğlenceli, neşeli ve dinamik bir atmosfer oluşturmalarının sahneye pozitif bir dinamizm kattığını ve performans etkileyici hale getirdiğini ifade etmiştir. Dansçı perspektifinden bu minimize edilmiş mesafe ile birlikte performansın niteliği teknik beceri olmaktan çıkarak, misafirlerin ruh hali ve enerjisine bağlı olarak şekillenmektedir. Böylelikle misafirler de pasif gözlemci olmaktan çıkıp eğlencenin aktif bir paydaşı haline gelmektedir. Bu anlamda mekânın toplu katılımı teşvik eden bir yapısı olduğu ifade edilebilmektedir. Bu yapı, geleneksel kalıplardan ayrışarak, modern bağlamda aktif katılım ve etkileşim ihtiyacının yol açtığı bir performans ve eğlence modelini temsil etmektedir.



Resim 13. Begonvil Meyhanesinde Dans.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

Yeni nesil meyhanelere genç bireylerin ilgi göstermesi, geleneksel meyhanenin durağan yapısından dinamik, hibrit ve teknolojik bir eğlence modeline geçişin bir göstergesidir. KK-6 (2025) yeni nesil meyhanelere özellikle genç bireylerin yoğun ilgi gösterdiğini ifade etmektedir. Geleneksel eğlence anlayışından farklı olarak yeni nesil meyhaneler; modern müzikler, ışık gösterileri ve interaktif sahne performanslarıyla şekillenen bir ortam sunmaktadır. Ona göre bu tür mekanlar izleyicilere sadece bir sahne gösterisi değil, aktif bir eğlence deneyimi yaşatmaktadır. Ayrıca, bu meyhanelerde oluşturulan enerjik atmosferin kendisi için eşsiz bir motivasyon kaynağı olduğunu dile getirmiştir. Bu anlamda, izleyicilerin mutsuz ya da kederli ruh hallerinin de sahne performansı üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu ve motivasyon kaybına yol açtığını belirtmiştir. Ek olarak, yeni nesil meyhanelerin bu tür enerji alışverişine dayalı bir eğlence anlayışını benimsediğini ve bunun dansçılar için sahnede daha anlamlı bir deneyim sunduğunu ifade etmiştir. Bu mekanların eğlence ve dans performansı üzerine, modern eğlence anlayışını yansıttığını ve geleneksel meyhanelerden bu yönleriyle ayrıldığını dile getirmiştir (KK-6, 2025). Enerji alışverişini vurgulayan katılımcılar, ruh hallerinin performansta ne derece önemli olduğunu tespit ederek mekânın duygu yönetimine dayalı bir performans alanı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu özellikler neticesinde yeni nesil meyhaneler; aktif katılıma imkân veren, geleneksel çizgiden ayrılan, karşılıklı alışverişe dayalı bir performans döngüsünün yer aldığı mekânlar olarak tanımlanabilmektedir.



Resim 14. Begonvil Meyhanesinde Dans.

Murat Küçükbiltekin'in Arşivi, 2025.

SONUÇ

Begonvil meyhanesinin, geleneksel meyhane kültüründen uzaklaşarak modern ve eğlence odaklı bir yapıya evrilmiş bir mekân olarak dikkat çektiği görülmektedir. Önceleri fasıl ve sanat müziği ağırlıklı olan meyhaneler, günümüzde daha geniş bir müzik yelpazesine sahiptir. Türk sanat müziği, Türk halk müziğinin yanı sıra, Türkçe pop, arabesk ve yabancı müziklerin de mekânda önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Repertuvarın, misafirlerin yaş gruplarına ve taleplerine göre şekillendirilmesi, mekânın dinamik yapısının korunmasını sağlarken, genç dinleyicilerin ilgisini kaybetmemek adına güncel hit parçalar ve farklı müzik türlerinin düzenli olarak repertuvara eklenmiş olduğu görülmektedir.

Begonvil Meyhanesinde sahne alan müzisyenler, üç kişilik butik bir grup olarak gitar, klarnet ve davul eşliğinde performanslarını gerçekleştirmektedir. Türk halk müziği, pop, arabesk ve özgün müzik gibi farklı tarzlar repertuvarında yer bulurken, dinleyicilere hitap etmek için müziklerde yaratıcı, hibrit düzenlemeler yapıldığı tespit edilmiştir. Özellikle Türkçe eserleri farklı müzik türleriyle harmanlayıp sunmanın, mekânın özgünlüğünü artırdığı anlaşılmıştır. Bu manada mekânın turistik bir konumda yer alması dolayısıyla, yerli ve yabancı müşteri portföyüne sahip olması önemli bir etkidir. Örneğin, Neşe Karaböcek'in (1975) seslendirdiği *Neden Saçların Beyazlamış Arkadaş* şarkısını reggae stiline yakın ve düzenleme yaparak icra etmenin hemen ardından, Bob Marley'nin (1974) seslendirmiş olduğu *No Woman No Cry* şarkısına geçiş yapılması gibi özgün dokunuşların hem yerli hem de yabancı misafirlere farklı bir müzikal deneyim sunduğu anlaşılmaktadır.

Meyhanede eğlence anlayışının yalnızca canlı müzikle sınırlı kalmadığı saptanmıştır. 22:30 ile 23:00 saatleri arasında sahneye çıkan dansçılar, müzik eşliğindeki performanslarıyla geceyi görsel bir şölene dönüştürmektedir. Geleneksel meyhanelerde dans gösterilerine daha az yer verilirken, yeni nesil

meyhanelerin bu tür performansları eğlencenin ayrılmaz bir parçası haline getirdiği anlaşılmaktadır. Dansın bir ifade biçimi olduğu vurgulanarak, estetik ve kültürel çeşitlilik içeren sahne performanslarıyla misafirlerin eğlence anlayışının genişletildiği saptanmıştır. Dansçıların, geleneksel halk oyunlarından modern oryantal danslara kadar geniş bir yelpazede performans sergilediği anlaşılmıştır. Begonvil’de özellikle Türkçe oryantal ve mezdeke müzikleri eşliğinde yapılan dans gösterileri, mekâna farklı bir hava katarken, diğer meyhanelerde Arapça veya Hintçe müziklerle yapılan dans performanslarına kıyasla özgün bir kimlik oluşturduğu tespit edilmiştir. Dansın modernleşmesiyle birlikte eğlence anlayışının da dönüşmesi, geleneksel ile çağdaş unsurların uyum içinde bir araya gelmesini sağlamıştır. Yeni nesil meyhanelerin sunduğu bu özgün eğlence formatının, geleneksel meyhanelere kıyasla daha interaktif bir deneyim sunduğu anlaşılmıştır. Misafirlerin de katılımı teşvik edilerek enerjik bir atmosfer yaratılırken, sahneye çıkan müzisyen ve dansçılar için onların enerjisinin büyük bir önem taşıdığı görülmüştür. Eğlenceli ve dinamik bir kitleyle etkileşimde olmak performans üzerinde bir etken iken, müziğin yalnızca bir fon değil, aktif bir eğlence unsuru olarak kullanıldığı, konuya ilişkin müzikal pratikleri güçlendiren başlıca unsurlar arasında yer aldığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, U. (2019). Gedikli Meyhane, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/gedikli-meyhane>, Erişim Tarihi: 24.03.2025
- Akdeniz, D. (2020). Ayaklı Meyhane, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/ayakli-meyhane>, Erişim Tarihi: 24.03.2025
- Akman Dömbekci, H., & Erişen, M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22, Özel Sayı: 2, s. 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>.
- Cansu, E. (2020). Çalgılı Meyhaneler. *Online Türkiye Turizm Ansiklopedisi*, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/calgili-meyhaneler> (Erişim tarihi: 10.04.2025).
- Cin Şeker, Z. (2020). Dinleme ve Konuşma Becerilerine Yönelik Lisansüstü Tezlerin Anahtar Kelimeleri Üzerine Bir İnceleme: Betimsel Analiz. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 19, s. 128-140. <https://doi.org/10.29000/rumelide.752206>.
- Çokuğraş, I. (2013) İstanbul'da marjinalite ve mekan (1789-1839): Bekâr odaları ve meyhaneler. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Erdoğanlı, İ. (2023). 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla İstanbul Meyhane Âlemlerine Eşlik Eden Mezeler ve Yiyecekler. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 42 (73), s. 151-180. <https://doi.org/10.35239/tariharastirmalari.1052174>
- Gürsoy-Naskali, E. (Editör). (2019). *Meyhane Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları. ISBN: 9786057819208.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Öney, H. (2020). Koltuk Meyhaneleri, <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/koltuk-meyhaneleri>, Erişim Tarihi: 24.03.2025
- Özdemir, N. (2005). *Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sönmez Sevinç K. (2022). Türk Romanında Hatırlama ve Unutma Mekânı Olarak Kahvehaneler, Meyhaneler, Barlar ve Kafeler. Doktora Tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. *Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı*. Denizli.
- Yeni, M. (2020) Toplumsal Bellek Kaydı Burunlu Ara Güler'in Meyhane'de Fotoğrafları". Sayı: 14, s. 557-77. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.14.0021>.

Yöre, S. (2012). Mekân ve Müzik: Osmanlı Döneminde İstanbul'un Çokkültürlü Müzikli Eğlence Mekanları. s. 879-904. <https://doi.org/10.37879/belleten.2012.879>.

Görsel Kaynak

Ayaklı meyhane, <https://www.iwsa.com.tr/fermente-distile/meyhane-nedir.html>. E. T. 21.12.2024.

Beyoğlu'nda Sazcılar, Ara Güler 1962, (<https://www.magnumphotos.com>), E. T. 17.12.2024.

Koltuk Meyhanesi, Ara Güler, 1959. <http://ww25.toptwitter.com/tr/istanbul-hash?subid1=20241216-0844-1930-96b0-6abcbacb5f13> E. T. 19.12.2024.

Meyhane, Müzik Ara Güler 1969. <https://www.retouchmag.com/ara-gulerin-arsivinden-istanbul-sergisi-sofyada/> E. T. 21.12.2024.

Sözlü Kaynak

KK-1, Erkek, İşletme Sahibi, Antalya, 23.04.2025.

KK-2, Kadın, Müzisyen, Antalya, 23.04.2025.

KK-3, Erkek, Müzisyen, Antalya, 23.04.2025.

KK-4, Erkek, Dansçı, Antalya, 25.04.2025.

KK-5, Kadın, Dansçı, Antalya, 25.04.2025.

KK-6, Kadın, Dansçı, Antalya, 25.04.2025.



5. Bölüm

İŞİTME DEN NOTA EVRİMİNE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE MÜZİKSEL OKUR-YAZARLIK

Ezgi ODABAŞ*

* Öğr. Gör. Dr., Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü,
ezgiodabas@bayburt.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0576-4977

GİRİŞ

Müzik, insanlık tarihinin evrensel ve en eski ifade biçimlerinden biri olarak, kültürel aktarım süreçleri içerisinde sürekli dönüşüm geçiren dinamik bir olgudur. İlk dönem müzik pratikleri büyük ölçüde işitsel algıya, taklit yoluyla öğrenmeye ve sözlü geleneğe dayanırken, zaman içerisinde müziğin yazılı semboller aracılığıyla temsil edilmesi, müzik kültüründe önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. İşitsel temelli müzik deneyiminden nota merkezli sistematik yapıya geçiş, yalnızca teknik bir gelişim değil; aynı zamanda müziksel bilginin korunması, aktarılması ve kurumsallaşması açısından kültürel bir evrim süreci olarak değerlendirilmektedir (Nettl, 2005, s. 11–13). Bu çerçevede müziksel okuryazarlık, bireyin yalnızca işitsel ayırt etme ve tanıma becerilerini değil; aynı zamanda ritim, melodi, armoni ve form gibi temel müziksel bileşenleri sembolik sistemler aracılığıyla analiz edebilme, yorumlayabilme ve yeniden üretebilme yeterliğini kapsamaktadır. İşitsel deneyimden notasyon sistemlerine uzanan bu tarihsel ve kuramsal süreç, müziğin hem kültürel bir pratik hem de bilişsel bir yapı olarak örgütlenişini ortaya koymakta; aynı zamanda müzik eğitiminin kuramsal dayanaklarını ve pedagojik yönelimlerini belirleyen temel dinamikleri şekillendirmektedir. Bu bağlamda çalışmada, müzik kültürünün oluşumunda işitsel deneyimin işlevi ile nota sistemlerinin gelişimi arasındaki etkileşim, müziksel okuryazarlık perspektifi doğrultusunda ele alınacaktır.

Müzik kültürü, bir topluluğun müziksel pratiklerini, değerlerini ve anlam üretim süreçlerini kapsayan dinamik bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Yalnızca belirli müzik repertuarlarıyla sınırlı olmayıp, aynı zamanda bireylerin sesleri algılama, anlamlandırma ve icra etme biçimlerini şekillendiren sosyal bir etkileşim alanı olarak işlev görmektedir. Müzikal algı ve işitme süreçleri, kültürel pratikler bağlamında biçimlenir; farklı toplumsal bağlamlarda “işitme” eylemi farklı değerler ve normlarla kodlanmakta ve bu durum, müzik eğitimi uygulamalarına doğrudan yansımaktadır.

Müzikal algı, yalnızca fizyolojik işitme süreçleriyle açıklanamayacak bir olgu olup, kültürel normlar, değerler ve toplumsal pratikler tarafından şekillendirilen çok katmanlı ve dinamik bir süreç olarak ele alınmalıdır. Sesin anlamlandırılması ve işitme deneyiminin kültürel bağlama göre kodlanması farklılık göstermekte; bu durum hem bireysel müziksel deneyimlerin oluşumunu hem de müzik pedagojisi bağlamındaki uygulamaları doğrudan etkilemektedir. Dolayısıyla, müzik eğitimi ve performans uygulamaları, yalnızca teknik yeterlilikleri geliştirmeye odaklanmak yerine, katılımcıların kültürel algı sistemlerini dikkate alan bütüncül ve bağlamsal bir yaklaşımı gerektirmektedir.

Müziksel ifade biçimlerinin tarihsel gelişimi, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş süreciyle paralel bir evrim sergilemiş; bu dönüşüm özellikle nota yazısının

ortaya çıkışıyla kurumsal ve pedagojik bir nitelik kazanmıştır. Antik çağlarda müzik, büyük ölçüde hafızaya ve usta-çırak ilişkisine dayalı sözlü aktarım yoluyla varlığını sürdürürken, Orta Çağ'da özellikle Papa I. Gregorius döneminde sistemleştirilen erken notasyon denemeleri, müziğin standartlaştırılmasına yönelik önemli adımlar atılmasını sağlamıştır. 11. yüzyılda Guido d'Arezzo tarafından geliştirilen dizek sistemi ve solmizasyon yöntemi, müzik yazısının pedagojik işlevini güçlendirerek müziksel bilginin kuşaklar arası daha tutarlı aktarımına olanak tanımıştır. Böylece nota yazısı, yalnızca seslerin görsel temsili olmaktan çıkmış; kültürel belleğin korunması, repertuarın genişlemesi ve çok sesli müziğin gelişimi açısından belirleyici bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda nota ve yazı arasındaki ilişki, müziğin toplumsal kurumsallaşma sürecinin ve estetik düşüncenin tarihsel dönüşümünün temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Treitler (1982), müzik yazısının gelişimini insan zihninin müziği organize etme ve kontrol altına alma çabasının bir sonucu olarak açıklamakta ve nota sisteminin müziksel düşüncenin somutlaştırılmış bir formu olduğunu vurgulamaktadır.

Günümüze ulaşan eski yazılı kaynaklara göre tarihte müzik yazısını kullanan ilk Türk devleti; Uygurlardır (Göher Vural, 2011, s. 218). İslam inancına geçişle birlikte yaşanan kültürel etkileşim sonucunda ise ebced notasyon sistemi kullanılmaya başlanmıştır (Öztuna, 2006a, s. 134). Seslerin, Arap alfabesindeki harflerin sayısal değerleri üzerinden sembolize edildiği bir sistem olan ebced, 9. Yy. da ünlü İslam bilgini Yakup b. İshak el-Kindî tarafından geliştirilmiştir (Agayeva, 2007, s. 208). El Kindî'den sonra farklı birçok nota yazım yöntemi geliştirilmesine karşın ebced sistemi yaklaşık 700 yıl boyunca farklı biçimlerde de olsa varlığını sürdürmeyi başarmıştır (Feyzi, 2018, s. 1892).

Makamların terkibi, notasyon, şûbe, avâze vb. birçok yönden Türk müziğinin sistematize edilmesinde Farabî (10. Yy), Safiyüddin Urmevî (13. Yy), Abdulkadir Meragî (15. Yy), Ali Ufki (17. Yy), Kantemiroğlu (18. Yy), Nâyî Osman Dede (18. Yy), Abdalbâkî Nasır Dede (19. Yy) gibi önde gelen müzik kuramcıları oldukça önemli katkılar sağlamışlardır (Yılmaz, 2020, s. 2348).

Türk müziğinde nota kullanımının yaygınlaşması ise Batılılaşma süreciyle birlikte hız kazanmıştır. Özellikle 19. yüzyılda Hamparsum notası ve daha sonra Batı notasyon sisteminin benimsenmesi, müziksel bilginin yazılı hale getirilmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur (Say, 2005, s. 248–252). Bununla birlikte, nota kullanımının yaygınlaşmasına rağmen meşk geleneğinin uzun süre etkisini sürdürdüğü ve işitsel öğrenmenin önemini koruduğu bilinmektedir (Öztuna, 2006b, s. 45–48).

Bu tarihsel süreç, Türk müzik kültürü açısından değerlendirildiğinde; nota kullanımının yanı sıra sözlü aktarım geleneğinin de oldukça belirgin bir rol

oynadığını söylemek mümkündür. Türk müziğinde özellikle Osmanlı dönemine kadar müzik eğitimi büyük ölçüde meşk sistemi aracılığıyla yürütülmüş, öğrenme süreci usta-çırak ilişkisi içinde işitsel ve uygulamalı olarak gerçekleşmiştir. Meşk sistemi, yalnızca repertuvar aktarımının değil; aynı zamanda üslup, tavır ve estetik anlayışının da kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan önemli bir kültürel mekanizma olarak kabul edilmektedir (Behar, 2014, s. 23–27). Bu durum, Türk müzik kültüründe işitsel öğrenmenin tarihsel olarak merkezi bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.

Türkiye’de müzik eğitimi alanındaki gelişmeler incelendiğinde de işitsel temelden nota temelli öğrenmeye doğru ilerleyen bir yapı görülmektedir. Cumhuriyet döneminde kurumsal müzik eğitiminin yaygınlaşmasıyla birlikte nota öğretimi sistematik hale gelmiş, ancak müziksel algı ve işitme eğitiminin temel rolü devam etmiştir (Uçan, 2005, s. 112–115). Uçan’a göre müzik eğitimi, bireyin müziksel davranışlarında istedik değişiklikler oluşturmayı amaçlayan planlı bir süreç olup, bu süreçte işitme, algılama ve sembolik ifade becerileri birbirini tamamlayan unsurlar olarak ele alınmalıdır (Uçan, 2005, s. 30–32).

Bu bağlamda müzik kültürünün işitsel temelli yapıdan nota merkezli sisteme doğru evrimi hem evrensel müzik tarihi hem de Türk müzik kültürü açısından ortak dinamikler taşımaktadır. İşitsel deneyim ile yazılı müzik sistemi arasındaki ilişkinin incelenmesi, müziksel okuryazarlığın doğasını anlamak açısından kritik öneme sahiptir. Bu çalışma, müzik kültürünün işitsel kökenlerinden nota temelli yapıya uzanan dönüşümünü ele alarak, müziksel okuryazarlık kavramını tarihsel, kültürel ve bilişsel boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır.

KURAMSAL ÇERÇEVE

İşitsel Öğrenme ve Bilişsel Temeller

Müziksel öğrenme süreçleri incelendiğinde, işitsel algının müzik eğitiminin temel bileşenlerinden biri olduğu görülmektedir. İnsan beyninin sesleri algılama, örüntüleri tanıma ve müziksel yapıları organize etme kapasitesi, müziksel becerilerin gelişiminde belirleyici rol oynamaktadır. Bu bağlamda müzik öğrenme süreçleri yalnızca sembolik sistemlerin edinilmesiyle açıklanamaz; aksine işitsel deneyim, bilişsel işleme ve motor becerilerin bütünleşik etkileşimiyle gerçekleşmektedir.

Türk müzik kültürü bağlamında işitsel öğrenme süreçleri değerlendirildiğinde, meşk sisteminin bilişsel öğrenme kuramlarıyla önemli paralellikler taşıdığı görülmektedir. Meşk yönteminde öğrenci, hocasını dinleyerek, tekrar ederek ve birlikte icra ederek öğrenmektedir. Bu süreçte işitsel hafıza, motor beceri ve estetik algı birlikte gelişmektedir. Behar (2014), meşk

sisteminin yalnızca repertuvar aktarımı değil, müziksel düşünme biçiminin aktarımı olduğunu belirtmektedir.

Bu bağlamda işitsel öğrenme, müziksel okuryazarlığın ön koşulu olarak değerlendirilebilir. Nota sistemleri müziksel bilgiyi temsil eden araçlar olmakla birlikte, müziksel anlamın oluşumu işitsel deneyimle başlamaktadır. Bu nedenle müzik eğitiminde işitme temelli yaklaşımların güçlendirilmesi, müziksel okuryazarlığın gelişimi açısından kritik öneme sahiptir.

Batı ve Türk Müziğinde Notasyonun Gelişimi

Nota yazısının gelişimi yalnızca teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda müziksel düşüncenin soyutlaşma süreci olarak da değerlendirilmektedir. Treitler (1982), müzik notasyonunun ortaya çıkışını müziksel belleğin dışsallaştırılması olarak tanımlamakta ve yazının müziksel organizasyonu kolaylaştırdığını belirtmektedir. Bu durum, müziksel bilginin bireysel hafızadan bağımsız hale gelmesini sağlayarak müziğin coğrafi ve zamansal sınırları aşmasına olanak tanımıştır.

Türk müzik kültürü açısından müzik yazısının gelişimi farklı bir tarihsel süreç izlemiştir. Osmanlı döneminde müzik eğitimi büyük ölçüde meşk sistemi ile yürütüldüğünden, yazılı notasyonun kullanımı Batı müziğine kıyasla daha sınırlı kalmıştır. Bununla birlikte Osmanlı müzik tarihinde farklı nota sistemlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bunlar arasında en yaygın olanlardan biri Hamparsum notasıdır. Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen bu sistem, özellikle 19. yüzyılda Osmanlı saray çevresinde yaygınlık kazanmış ve repertuvarın kayıt altına alınmasında önemli rol oynamıştır (Say, 2005, s. 248–252).

Hamparsum notasının ardından Batı notasyon sisteminin Osmanlı müzik çevrelerinde kabul görmeye başlaması, müzik eğitimi açısından yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Bu süreçte Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle müzik kurumlarının yapısı değişmiş ve yazılı müzik materyallerinin kullanımı artmıştır. Ancak işitsel aktarım geleneği tamamen ortadan kalkmamış, meşk sistemi uzun süre etkisini sürdürmüştür (Öztuna, 2006, s. 45–48). Bu durum Türk müzik kültüründe işitsel ve yazılı öğrenme yöntemlerinin birlikte var olduğu hibrit bir yapı ortaya çıkarmıştır.

Cumhuriyet döneminde Türkiye’de müzik eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte Batı notasyon sistemi eğitim kurumlarında standart hale gelmiştir. Konservatuvarların kurulması, müzik öğretmeni yetiştirme programlarının geliştirilmesi ve okul müzik eğitiminin yaygınlaşması, nota öğretiminin sistematik bir eğitim süreci içinde yer almasını sağlamıştır (Uçan, 2005, s. 112–115). Bununla birlikte Türk müziği eğitiminde işitsel öğrenme geleneğinin devam

etmesi, müzik yazısının kültürel bağlamdan bağımsız düşünülmemeyeceğini göstermektedir.

Müzik kültürünün tarihsel gelişimi incelendiğinde, sözlü gelenek temelli müzik üretimlerinin zamanla daha sistematik ve kurumsal yapılara dönüşerek yazılı müzik sistemlerinin oluşumuna zemin hazırladığı görülmektedir. Özellikle halk müziği ile sanat müziği arasındaki etkileşim süreçleri, müziksel yapıların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Halk müziğine özgü mikrotonal ve modal özelliklerin eşit düzenli (tampere) sistem içerisinde soyutlanarak sanat müziği repertuvarına aktarılması, işitsel temelli müziksel yapıların sembolik sistemler aracılığıyla yeniden yapılandırılmasının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Nitekim klasik müzik içerisinde halk müziği unsurlarının kullanımı tarihsel süreç boyunca farklı kültürlerde görülmüş ve bu etkileşim müziksel dilin gelişimine katkı sağlamıştır. Bu durum, müzik kültürünün işitsel deneyimden nota temelli sistemlere doğru evriminde kültürel aktarım mekanizmalarının belirleyici rolünü ortaya koymaktadır (Kıraç Sabzehzar, 2020, s. 2-3).

Türk müziğinde notasyon ve ses sistemi tartışmaları bağlamında, 20. yüzyıl boyunca geliştirilen kuramsal yaklaşımlar arasında Arel–Ezgi–Uzdilek sistemi belirleyici bir konuma sahiptir. Bu kuramsal çerçeve, geleneksel makam yapılarında yer alan mikrotonal ses ilişkilerini belirli aralıklara dayalı olarak tanımlamayı ve söz konusu yapıları Batı müziği notasyon sistemi ile uyumlu hale getirmeyi amaçlamaktadır. Böylece, sözlü aktarım geleneğine dayanan müziksel bilginin daha standart ve aktarılabilir bir forma dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Bununla birlikte, söz konusu sistemin kuramsal kurgusu ile icra pratiği arasında zaman zaman farklılıklar bulunduğu ve bu durumun Türk müziği ses sistemi üzerine süregelen tartışmaları beslediği de literatürde vurgulanmaktadır (Yarman, 2007; Ayangil, 2011).

Sonuç olarak müzik yazısının tarihsel gelişimi incelendiğinde hem Batı hem Türk müzik kültürlerinde işitsel temelden yazılı sisteme doğru bir dönüşüm olduğu görülmektedir. Ancak bu dönüşümün her kültürde farklı dinamikler içerdiği anlaşılmaktadır. Batı müziğinde notasyon erken dönemlerde merkezi bir rol kazanırken, Türk müzik kültüründe işitsel aktarım uzun süre temel öğrenme yöntemi olarak varlığını sürdürmüştür. Bu farklılık, müziksel okuryazarlığın kültürel bağlam içinde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Türk Müzik Kültüründe İşitsel Aktarım Geleneği (Meşk) ve Eğitsel Boyutları

Türk müzik kültürünün tarihsel gelişimi incelendiğinde, müzik eğitiminin başlangıçta işlevsel ve uygulamaya dayalı alanlarda geliştiği, zamanla ise kurumsal eğitim yapıları içerisinde sistematik hale geldiği görülmektedir. Özellikle askeri müzik geleneği, müziksel bilginin sözlü ve uygulamalı aktarımından yazılı ve programlı öğretim süreçlerine geçişin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte askeri müzik kurumlarında solfej, ritim tekrarı, işitsel sınavlar ve kuramsal derslerin birlikte yürütülmesi, müziksel becerilerin hem işitsel hem sembolik boyutlarda geliştirilmesini sağlamıştır. Bu durum, müziksel öğrenmenin işitsel temelden başlayarak nota merkezli okuryazarlık becerilerine doğru ilerleyen aşamalı bir yapı gösterdiğini ortaya koymaktadır (Kont Fahlıoğulları, 2022).

Türk müzik kültüründe müziksel bilginin aktarımı tarihsel olarak büyük ölçüde işitsel temelli öğrenme süreçlerine dayanmıştır. Osmanlı döneminde müzik eğitiminin temel yöntemi olarak kabul edilen meşk sistemi, usta-çırak ilişkisine dayalı, dinleme, tekrar etme ve birlikte icra etme süreçlerini içeren bütüncül bir öğretim yaklaşımıdır. Bu sistemde öğrencinin müziksel gelişimi yalnızca teknik becerilerin kazanılmasıyla sınırlı kalmayıp, üslup, tavır, yorum anlayışı ve estetik algının da aktarılmasını kapsamaktadır (Behar, 2014, s. 23–27).

Meşk sistemi, çağdaş bilişsel öğrenme kuramlarıyla karşılaştırıldığında oldukça gelişmiş pedagojik özellikler taşımaktadır. Öğrencinin aktif katılımı, tekrar yoluyla pekiştirme, model alma ve geri bildirim mekanizmaları bu yöntemin temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Behar (2014), meşk sürecinde öğrenmenin yalnızca repertuar aktarımı olmadığını, aynı zamanda müziksel düşünme biçiminin aktarımı olduğunu vurgulamaktadır (s. 35–38). Bu durum, meşk yönteminin kültürel aktarım açısından taşıdığı önemi ortaya koymaktadır.

Türk müziğinde meşk geleneğinin güçlü olmasının temel nedenlerinden biri, müziksel yapının mikrotonal özellikler içermesi ve icra sırasında yorum unsurlarının büyük önem taşımasıdır. Yazılı notasyon sistemleri bu inceliklerin tamamını aktarmakta yetersiz kalabildiğinden, işitsel öğrenme süreçleri eğitimde merkezi rolünü korumuştur (Öztuna, 2006, s. 45–48). Bu bağlamda Türk müzik kültüründe nota, çoğu zaman öğrenmenin başlangıç noktası değil; öğrenilmiş müziksel bilginin destekleyici bir aracı olarak kullanılmaktadır.

19. yüzyılda Hamparsum notası ve daha sonra Batı notasyon sisteminin yaygınlaşmasıyla birlikte yazılı müzik materyallerinin kullanımı artmış olsa da meşk geleneği tamamen ortadan kalkmamıştır. Aksine birçok müzik ustası, nota

öğretimi ile işitsel aktarımı birlikte kullanarak hibrit bir eğitim yaklaşımı geliştirmiştir (Say, 2005, s. 248–252). Bu durum Türk müzik eğitiminde işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin birlikte var olduğu özgün bir model ortaya çıkarmaktadır.

Cumhuriyet döneminde müzik eğitiminin kurumsallaşmasıyla birlikte nota öğretimi eğitim programlarının merkezine yerleşmiş, ancak Türk müziği eğitimi alanında işitsel öğrenme geleneği önemini korumaya devam etmiştir. Konservatuvarlarda ve geleneksel müzik eğitim ortamlarında meşk yöntemi hâlen kullanılmakta ve müziksel becerilerin gelişiminde etkili bir yöntem olarak kabul edilmektedir (Uçan, 2005, s. 112–115).

Eğitim bilimleri açısından değerlendirildiğinde meşk yöntemi, deneyimsel öğrenme, modelleme ve sosyal öğrenme kuramlarıyla önemli paralellikler taşımaktadır. Öğrencinin ustayı gözlemleyerek öğrenmesi Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı ile, tekrar ve uygulama süreçleri ise davranışçı öğrenme yaklaşımları ile ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte meşk yönteminin en önemli özelliği, müziksel öğrenmenin duyuşsal ve estetik boyutlarını da kapsayan bütüncül bir yapı sunmasıdır.

Sonuç olarak Türk müzik kültüründe işitsel öğrenme geleneği, müziksel okuryazarlığın gelişiminde temel bir rol oynamaktadır. Nota öğretimi önemli bir araç olmakla birlikte, müziksel anlamın oluşumu büyük ölçüde işitsel deneyimlere dayanmaktadır. Bu nedenle Türk müzik eğitimi bağlamında müziksel okuryazarlık, işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin bütünleşmesi olarak değerlendirilmelidir.

Müziksel Okuryazarlık Kavramı ve Eğitim Boyutu

Türkiye’de müzik eğitimi alanında müziksel okuryazarlık kavramı genellikle işitme, okuma, yazma ve ifade becerilerinin bütünlüğü içerisinde ele alınmaktadır. Uçan (2005), müzik eğitiminin bireyin müziksel davranışlarında istedik değişiklikler oluşturmayı amaçlayan planlı bir süreç olduğunu ve bu süreçte bilişsel, duyuşsal ve devinişsel boyutların birlikte geliştirilmesi gerektiğini belirtmektedir (s. 30–32). Bu yaklaşım, müziksel okuryazarlığın çok boyutlu yapısını açık biçimde ortaya koymaktadır.

Türk müzik eğitimi bağlamında müziksel okuryazarlığın gelişimi incelendiğinde, işitsel öğrenme geleneği ile nota öğretiminin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Türk müziği eğitiminde öğrencilerin eserleri önce işitsel olarak öğrenmeleri, ardından notayla ilişkilendirmeleri yaygın bir pedagojik yaklaşımdır. Bu durum, müziksel okuryazarlığın kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemeyeceğini göstermektedir.

Müziksel okuryazarlık becerilerinin gelişimi açısından değerlendirildiğinde, askeri müzik eğitiminde uygulanan yöntemlerin işitsel algı ile sembolik temsil arasındaki ilişkiyi güçlendirdiği görülmektedir. Özellikle duyulan seslerin tekrar edilmesi, ritmik yapıların taklit edilmesi ve notaya aktarılması gibi uygulamalar, müziksel öğrenmenin bilişsel ve devinişsel boyutlarını birlikte geliştiren bütüncül bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Bu pedagojik yapı, müziksel öğrenmenin işitsel deneyimden başlayarak analitik ve sembolik becerilere doğru ilerlediğini ortaya koyan önemli bir örnek niteliğindedir (Kont Fahlıoğulları, 2022, s. 9)

Müziksel okuryazarlık yalnızca bireysel müzik becerileri açısından değil, aynı zamanda kültürel katılım açısından da önem taşımaktadır. Müziksel sembolleri anlayabilen bireyler, müzik üretim süreçlerine daha aktif katılabilmekte ve müziksel iletişim kurabilmektedir. Bu bağlamda müziksel okuryazarlık, bireyin kültürel yaşama katılımını destekleyen önemli bir beceri alanı olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak müziksel okuryazarlık, işitsel algı, bilişsel işleme ve sembolik temsil becerilerinin bütünleşmesiyle gelişen çok boyutlu bir yeterlik alanıdır. Eğitim süreçlerinde işitme becerilerinin geliştirilmesi ile nota öğretiminin dengeli biçimde yürütülmesi, müziksel okuryazarlığın etkili biçimde kazanılmasını sağlayacaktır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, nitel araştırma modeli çerçevesinde tasarlanmıştır. Çalışmada tarihsel araştırma ve betimsel tarama modeli esas alınmış; müzik kültürünün işitsel temelli sözlü aktarım sürecinden yazılı nota sistemine evrimi kuramsal ve tarihsel bir perspektifle incelenmiştir.

Araştırma, deneysel ya da nicel bir desen içermemekte; mevcut literatürün sistematik biçimde incelenmesine dayanmaktadır. Bu bağlamda çalışma, doküman incelemesine dayalı kuramsal bir çözümleme niteliği taşımaktadır. Tarihsel süreç içinde müzik yazısının ortaya çıkışı, gelişimi ve müziksel okuryazarlıkla ilişkisi kronolojik ve kavramsal bütünlük içerisinde değerlendirilmiştir.

Bu model doğrultusunda amaç, işitsel müzik kültürü ile nota temelli müziksel okuryazarlık arasındaki dönüşümü açıklamak ve ilgili kavramları tarihsel bağlam içinde betimleyerek yorumlamaktır.

Örneklem

Bu çalışma, kuramsal ve tarihsel incelemeye dayalı nitel bir araştırma niteliği taşıdığından klasik anlamda bir örneklem grubuna yer verilmemiştir.

Araştırmanın çalışma evrenini, müzik kültürü, müzik tarihi, müzik teorisi ve müziksel okuryazarlık alanlarında yayımlanmış akademik kaynaklar oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmanın “örnekleme”, amaçlı örnekleme yöntemi çerçevesinde seçilen yazılı ve basılı bilimsel dokümanlardan meydana gelmektedir. Örnekleme dahil edilen kaynaklar; konu ile doğrudan ilişkili, alan yazında referans gösterilen ve bilimsel geçerliliğe sahip kitaplar, hakemli dergi makaleleri, lisansüstü tezler ve tarihsel notasyon örneklerini içeren temel metinlerden oluşmaktadır.

Kaynak seçiminde müzik yazısının tarihsel gelişimi, erken dönem notasyon sistemleri, işitsel müzik geleneği ve müziksel okuryazarlık kavramını ele alan çalışmalar ölçüt olarak alınmıştır. Böylece araştırmanın kuramsal çerçevesini destekleyen ve tarihsel süreci açıklamaya katkı sağlayan nitelikli literatür örneklem kapsamına dahil edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Bu bölüm kapsamında veriler, nitel araştırma yaklaşımı doğrultusunda doküman incelemesi yöntemiyle toplanmıştır. Araştırma sürecinde müzik tarihi, müzik teorisi, müzik eğitimi ve müziksel okuryazarlık alanlarında yayımlanmış yerli ve yabancı akademik kaynaklara ulaşılmıştır. Bu doğrultuda kitaplar, hakemli dergi makaleleri, lisansüstü tezler, bilimsel bildiriler ve tarihsel notasyon örneklerini içeren temel kaynaklar sistematik biçimde taranmıştır.

Doküman incelemesi, araştırma konusu ile ilgili yazılı ve görsel materyallerin sistematik bir biçimde incelenmesi ve anlamlandırılmasına dayanan nitel bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yöntem kapsamında, araştırmanın amacına uygun olarak seçilen literatür, akademik çalışmalar ve ilgili dokümanlar belirli ölçütler doğrultusunda değerlendirilmiş; elde edilen veriler içerik analizi çerçevesinde tematik olarak çözümlenmiştir. Doküman incelemesi süreci, verilerin toplanması, sınıflandırılması ve yorumlanmasını içeren aşamalı bir yapı sunarak araştırmacıya derinlemesine analiz imkânı sağlamaktadır (Sak vd., 2021).

Literatür taraması sürecinde özellikle müzik yazısının tarihsel gelişimi, erken dönem notasyon sistemleri, Orta Çağ müzik kuramı, işitsel öğrenme geleneği ve müziksel okuryazarlık kavramına ilişkin çalışmalar seçilmiştir. Kaynakların belirlenmesinde bilimsel geçerlilik, alan yazındaki atıf durumu ve konuyla doğrudan ilişkililik ölçüt olarak alınmıştır.

Elde edilen veriler konu bütünlüğü dikkate alınarak sınıflandırılmış; tarihsel süreç, kavramsal çerçeve ve pedagojik boyut başlıkları altında düzenlenmiştir. Bu süreçte herhangi bir saha çalışması ya da deneysel veri toplama yöntemine

başvurulmamış, çalışma yalnızca yazılı ve basılı akademik dokümanlar üzerinden yürütülmüştür.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Doküman incelemesi yoluyla toplanan yazılı kaynaklar öncelikle içerik açısından incelenmiş, ardından araştırmanın amacı doğrultusunda kavramsal ve tarihsel temalar çerçevesinde sınıflandırılmıştır.

Analiz sürecinde müzik kültürünün sözlü aktarım boyutu, nota yazısının ortaya çıkışı, notasyon sistemlerinin gelişimi ve müziksel okuryazarlık kavramı ayrı temalar altında ele alınmıştır. Elde edilen bulgular kronolojik bir yaklaşımla düzenlenmiş; tarihsel gelişim süreci içerisinde kavramlar arasındaki ilişkiler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Verilerin yorumlanmasında kuramsal tutarlılık gözetilmiş, farklı araştırmacıların görüşleri karşılaştırılarak ortak ve ayrışan noktalar belirlenmiştir. Böylece işitsel temelli müzik kültürü ile yazılı nota sistemine dayalı müziksel okuryazarlık arasındaki dönüşüm süreci bütüncül bir perspektifle analiz edilmiştir.

BULGULAR

Araştırma bulguları, müzik kültürünün tarihsel gelişiminde işitsel temelli deneyim ile yazılı notasyon sistemleri arasındaki ilişkinin doğrusal değil, çok katmanlı ve etkileşimsel bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır. İncelenen literatür doğrultusunda müziğin ilk dönemlerde büyük ölçüde sözlü kültür içinde, hafızaya dayalı aktarım ve usta-çırak ilişkisi aracılığıyla sürdürüldüğü; bu durumun müziksel bilginin bağlamsal, esnek ve yoruma açık bir nitelik taşımasına olanak sağladığı belirlenmiştir.

Müziksel algının yalnızca fizyolojik işitme süreçleriyle sınırlı olmadığı; kültürel normlar, değerler ve toplumsal pratikler tarafından yapılandırıldığı görülmüştür. Bu bağlamda “işitme” eyleminin farklı kültürel çevrelerde farklı anlamlandırma biçimleri kazandığı ve bunun müzik eğitimi uygulamalarını doğrudan etkilediği saptanmıştır. Bulgular, müziksel okuryazarlığın yalnızca nota okuma becerisiyle sınırlı bir yeterlik olmayıp; ritim, melodi, armoni ve form gibi temel müziksel bileşenleri sembolik sistemler aracılığıyla çözümlenme, yorumlama ve yeniden üretme kapasitesini kapsayan çok boyutlu bir bilişsel süreç olduğunu göstermektedir.

Tarihsel inceleme sonuçları, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin müzik alanında epistemolojik bir dönüşüm yarattığını ortaya koymaktadır. Özellikle Orta Çağ Avrupası’nda litürjik düzenlemeler çerçevesinde geliştirilen erken

notasyon uygulamalarının, Papa I. Gregorius ile ilişkilendirilen düzenleme süreciyle birlikte müziksel materyalin belirli ölçütler doğrultusunda standartlaştırılmasına katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Bu sürecin devamında, 11. yüzyılda Guido d'Arezzo tarafından geliştirilen dizek sistemi ve solmizasyon yaklaşımının, müzik yazısını pedagojik açıdan işlevsel hâle getirerek öğretim süreçlerinde önemli bir kolaylık sağladığı tespit edilmiştir.

Araştırma bulguları, Türk müzik kültüründe nota kullanımının yaygınlaşmasının büyük ölçüde Batılılaşma süreciyle hız kazandığını göstermektedir. Hamparsum notası ve daha sonra Batı notasyon sisteminin benimsenmesi, müziksel bilginin yazılı hale getirilmesinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş; buna rağmen işitsel öğrenme geleneğinin uzun süre varlığını sürdürdüğü belirlenmiştir (Say, 2005; Öztuna, 2006). Bu durum, Türk müzik kültüründe işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin birlikte var olduğu hibrit bir eğitim modelinin ortaya çıktığını göstermektedir.

Bulgular ayrıca nota yazısının yalnızca seslerin görsel temsili olarak değil; kültürel belleğin korunması, repertuarın genişletilmesi ve çok sesli müzik anlayışının gelişmesi açısından belirleyici bir araç olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Yazılı notasyonun ortaya çıkışıyla birlikte müziksel bilginin bireysel hafızaya bağımlılığının azaldığı, buna karşılık kurumsal müzik eğitimi yapılarının güçlendiği ve müziksel üretimin daha sistematik bir nitelik kazandığı belirlenmiştir.

Elde edilen bulgular, müziksel öğrenmenin doğasının işitsel deneyim ile sembolik temsil arasındaki dinamik etkileşim üzerinden şekillendiğini ortaya koymaktadır. İşitsel algının müziksel anlamın oluşumunda temel bir rol üstlendiği; nota sistemlerinin ise bu anlamın analiz edilmesini, yapılandırılmasını ve kuşaklar arası aktarımını sağlayan araçlar olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Bu bağlamda müziksel okuryazarlığın gelişimi, işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin bütünleşmesiyle mümkün olmakta ve bu iki alan arasındaki ilişkinin karşılıklı temelinde değil, tamamlayıcılık perspektifiyle değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Nitekim müziksel okuryazarlık, işitsel deneyim ile nota temelli sistemlerin kesişim noktasında yer almakta hem kültürel aktarımın sürekliliğini sağlayan hem de müzik eğitiminin kuramsal ve pedagojik temellerini şekillendiren temel bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

TARTIŞMA

Türk müzik kültürü bağlamında meşk geleneği ile nota öğretiminin birlikte kullanılması, işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin bütüncül bir yapı içerisinde ele alınmasına imkân tanımaktadır. Müzik eğitimi alanında öne çıkan yaklaşımların bir kısmı, öğrenmenin işitsel deneyimle başlaması gerektiğini ve

bireyin müziksel yapıları önce duyarak içselleştirmesinin kalıcı öğrenme açısından belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Bu görüşe göre, işitsel temelli öğrenme süreçleri müziksel anlamın oluşumunda temel bir işlev üstlenmektedir.

Buna karşılık, bazı yaklaşımlar müzik eğitiminin erken aşamalarında nota öğretiminin yapılandırılmış bir biçimde verilmesini savunmakta ve sembolik okuryazarlığın erken kazanılmasının teknik gelişimi desteklediğini ileri sürmektedir. Ancak bu durumun, işitsel farkındalık yeterince gelişmeden gerçekleşmesi halinde, öğrenmenin daha yüzeysel kalabileceği ve müziksel anlamlandırma sürecinin sınırlanabileceği yönünde değerlendirmeler de bulunmaktadır.

Bu farklı yaklaşımlar dikkate alındığında, işitsel deneyim ile sembolik öğrenme arasında dengeli bir ilişkinin kurulmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda “işitmeden notaya evrim modeli”, işitsel deneyimi merkeze alarak sembolik öğrenmeyi bu deneyim üzerine inşa etmeyi önermesi bakımından, söz konusu yaklaşımlar arasında bütünleştirici bir çerçeve sunmaktadır. Modelin öngördüğü işitsel maruz kalma, taklit, içselleştirme ve sembolik ilişkilendirme aşamaları, müziksel okuryazarlığın bilişsel, duyuşsal ve devinişsel boyutlarını birlikte ele alan bir öğrenme sürecine işaret etmektedir.

Eğitim uygulamaları açısından değerlendirildiğinde, nota öğretiminin işitsel deneyimlerden bağımsız olarak yürütülmesinin öğrencilerin müziksel anlam oluşturma süreçlerini zorlaştırabildiği; buna karşılık işitsel temelli öğretim yaklaşımlarının öğrenmenin kalıcılığını ve derinliğini artırdığı görülmektedir. Bu doğrultuda, Türk müziği eğitimi bağlamında meşk geleneğinin pedagojik olanaklarından yararlanılması, hem geleneksel aktarım biçimlerinin sürdürülmesine hem de çağdaş müzik eğitimi anlayışlarının zenginleşmesine katkı sağlayabilecek bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada müzik kültürünün işitsel temelli yapıdan nota merkezli sistemlere doğru evrimi tarihsel, kültürel ve pedagojik boyutlarıyla ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, müziksel öğrenmenin temelinde işitsel deneyimin yer aldığını ve nota sistemlerinin bu deneyimin sembolik temsili olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. İlk dönem müzik pratiklerinin sözlü aktarım, taklit ve işitsel hafızaya dayalı olduğu; müziksel bilginin kurumsallaşmasıyla birlikte yazılı nota sistemlerinin geliştiği anlaşılmaktadır. Bu durum, müzik yazısının yalnızca teknik bir araç değil, kültürel belleğin korunmasını sağlayan önemli bir mekanizma olduğunu göstermektedir.

Batı ve Türk müzik kültürleri karşılaştırıldığında, her iki gelenekte de işitsel temelden yazılı sisteme doğru bir dönüşüm yaşandığı, ancak bu dönüşümün farklı

dinamikler içerdği sonucuna ulaşılmıştır. Batı müziğinde notasyon sistemleri erken dönemlerden itibaren merkezi bir rol üstlenirken, Türk müzik kültüründe işitsel aktarım geleneği daha uzun süre belirleyici olmuştur. Özellikle meşk sistemi, müziksel bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasında işitsel öğrenmenin önemini ortaya koyan güçlü bir pedagojik model olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte Batılılaşma süreciyle birlikte nota kullanımının yaygınlaşması, Türk müzik kültüründe işitsel ve sembolik öğrenme süreçlerinin birlikte var olduğu hibrit bir eğitim yapısının oluşmasına yol açmıştır.

Araştırma kapsamında askeri müzik kurumlarının müzik eğitiminin sistematikleşmesinde önemli bir rol oynadığı belirlenmiştir. Bu kurumlarda uygulanan solfej çalışmaları, ritim tekrarları ve işitsel değerlendirme süreçlerinin müziksel becerilerin işitsel temelden sembolik temsil düzeyine doğru gelişimini desteklediği anlaşılmıştır. Bu bulgu, müziksel okuryazarlığın gelişiminde işitsel algı ile nota becerilerinin birbirini tamamlayan süreçler olduğunu göstermektedir. Ayrıca halk müziği ile sanat müziği arasındaki etkileşim süreçlerinin müziksel yapıların dönüşümünde önemli rol oynadığı ve kültürel aktarım mekanizmalarının müziksel evrimde belirleyici olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde müziksel okuryazarlık, işitsel algı, bilişsel işleme ve sembolik temsil becerilerinin bütünleşmesiyle gelişen çok boyutlu bir yeterlik alanıdır. Bu nedenle müzik eğitiminde yalnızca nota öğretimine odaklanan yaklaşımlar yerine işitsel algı becerilerini merkeze alan bütüncül eğitim modellerinin benimsenmesi gerekmektedir. İşitmeden notaya uzanan öğrenme sürecinin pedagojik açıdan sistemli biçimde yapılandırılması, müziksel öğrenmenin kalıcılığını ve derinliğini artıracaktır.

Bu sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilebilir:

1. Müzik eğitim programlarında işitsel beceri gelişimine daha fazla yer verilmelidir. Özellikle erken yaş müzik eğitiminde işitme, ritim algısı ve müziksel hafıza çalışmalarının temel öğrenme basamağı olarak yapılandırılması önerilmektedir.
2. Nota öğretimi işitsel deneyimlerle ilişkilendirilerek yürütülmelidir. Öğrencilerin müziksel yapıları önce işitsel olarak deneyimlemeleri, ardından sembolik sistemlerle ilişkilendirmeleri öğrenmenin kalıcılığını artıracaktır.
3. Türk müzik eğitiminde meşk geleneğinden pedagojik model olarak yararlanılabilir. Usta-çırak etkileşimi, model alma ve tekrar süreçleri çağdaş müzik eğitimine uyarlanarak kullanılabilir.
4. Müzik öğretmeni yetiştirme programlarında işitsel öğrenme temelli pedagojik yaklaşımlar güçlendirilmelidir. Öğretmen adaylarının işitme

eğitimi yöntemleri konusunda donanımlı olmaları, müziksel okuryazarlık gelişimini destekleyecektir.

5. Gelecek araştırmalarda müziksel öğrenmenin bilişsel ve nörolojik temelleri daha kapsamlı incelenmelidir. Özellikle işitsel algı ile sembolik öğrenme arasındaki ilişkileri ortaya koyan disiplinlerarası çalışmaların artırılması önerilmektedir.
6. Türk müzik kültürüne özgü öğrenme modelleri üzerine uygulamalı araştırmalar yapılmalıdır. Meşk geleneği ile çağdaş müzik eğitimi yaklaşımlarının entegrasyonunu inceleyen çalışmalar, alan yazına önemli katkılar sağlayacaktır.

Sonuç olarak müzik kültürünün işitsel temellerden nota merkezli sistemlere doğru evrimi, yalnızca tarihsel bir süreç değil; aynı zamanda müzik eğitimi açısından önemli pedagojik çıkarımlar sunan çok boyutlu bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir. İşitsel deneyim ile sembolik temsil arasındaki etkileşimin anlaşılması, müziksel okuryazarlığın geliştirilmesine yönelik eğitim yaklaşımlarının yeniden yapılandırılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Agayeva, S. (2007). Nota. TDV İslam Ansiklopedisi C. 33, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ayangil, R. (2011). Türk müziği ses sistemi ve notasyonuna ilişkin yaklaşımlar üzerine değerlendirme. *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Dergisi*, 1(1), 1–15.
- Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi Yayınları.
- Feyzi, A. (2018). Türk müziğinde notasyon ve mifâh-ı nota, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 6(2). s.1890- 1913. Doi:<https://doi.org/10.12975/pp1890-1913>
- Kıraç Sabzehzar, D. (2020). *Klasik müzikte halk müziği unsurları ışığında Sulkhan Tsintsadze'nin "viyolonsel ve piyano için halk temaları üzerine beş parça" eserinin incelenmesi* (Sanatta yeterlik tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kont Fahlıoğulları, L. (2022). *Tarihsel süreçte Türk müzik kültürünün en önemli temsilcilerinden askeri müzik geleneği: Besteci flütçü İsmail Ayvazoğlu'nun hayatı ve eserleri* (Yüksek lisans uygulama raporu). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Nettl, B. (2005). *The study of ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Öztuna, Y. (2006a). Nota Yazısı, Türk Mûsikisi Ansiklopedik Sözlüğü C. II., İstanbul: Orient, 2006.
- Öztuna, Y. (2006b). *Türk musikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Öneren-Şendil, Ç., & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227–250.
- Say, A. (2005). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Treitler, L. (1982). The early history of music writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 237–279.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*. Evrensel Müzikevi.
- Vural Göher, F. (2011). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yarman, O. (2007). *79-tone tuning & theory for Turkish maqam music as a solution to the non-conformity between current model and practice*. Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yılmaz, K. (2020). Arel-Ezgî-Uzdilek Sistemi Üzerine. *Râst Müzikoloji Dergisi*, 8(1), 2348-2365. DOI 10.12975/pp2348-2365



6. Bölüm

PANOPTİK GÖZETİMDEN SİNOPTİK GÖRÜNÜRLÜĞE TÜRK HALK MÜZİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Volkan KAPTAN*

*Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü,
vkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 000-0003-0135-4348,

GİRİŞ

Müzik, bireylerin kendilerini ifade edebilmek adına başvurdukları kültürel bir ifade biçimidir. Bireylerin kültürel aidiyetlerinde etkin rol oynayan bir fenomen olarak müzik, kimi topluluklarda sanatsal üretimin dışındadır ve halkın yaşadığı coğrafyada geçirdiği sosyopolitik değişimlerin/dönüşümlerin, gündelik yaşam pratiklerinin, inançlarının ve öteki olarak konumlanmalarının bir yansımasıdır. Fakat kültürel ifade biçimi olarak müzik, kimi zaman toplumsal yapının dışında, iktidar ilişkileriyle de şekillenen bir fenomendir. Bu manada erki elinde bulunduranlar açısından müzik, kendi ideolojilerini yayma adına kontrol edilebilir, yönlendirilebilir ve gözetlenebilir bir araçtır. Türk müzik kültürü içinde bilhassa erken Cumhuriyet döneminden itibaren halk müziği hem kültürel üretim hem de ideolojik müdahale alanı konumunda bir müzik türü olarak dikkat çekmektedir.

Türk halk müziğinin devletin ideolojik bir müdahale sahası olma durumu dönemin sosyopolitik olaylar ile yakından ilintilidir. Erken Cumhuriyet döneminde teknolojik ilerlemelerin hat safhaya ulaşması sosyopolitik olgularının temel unsurları arasında yer almaktadır. Bahsi geçen dönemde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler kültürel alanda birçok yeniliğin de önünü açar. Türkiye’de halk müziği derlemelerinde fonografin ilk kez kullanımı 20. yüzyılın halk müziği adına teknolojik gelişmeleri arasında yer alır. 20. yüzyılda bilhassa modernleşme paradigması ekseninde ilerleyen teknolojiyle beraber kaçınılmaz hale gelen unsurdan biri de “gözetim”dir (Refika, 2025, s. 155). Modern devletin vücut bulmasıyla beraber gözetim sosyokültürel yaşamın temel dinamiklerinden biri halini alır ve failerin edimleri kadar düşünce, ifade ve sanatsal üretim biçimleri de gözetim ilişkileri içinde yeniden şekillendirilir. Dolayısıyla Michel Foucault’nun da ifade ettiği gibi gözetim erki elinde bulunduran resmî ideolojinin en temel araçlarından biri haline gelir. Foucault, bu durumu panoptikon metaforu ile açıklar. Foucault’ya göre panoptikon “bütünlüğü temsil eder” (2012, s. 87). Panoptikon her ne kadar okul, hapisane gibi yerlerle sınırlı gibi görünse de kültürel alanlara da nüfuz eden bir kontrol rejimini tarif eder. Dolayısıyla panoptikon bireylerin “belli mekânlarda denetim, disiplin ve gözetim altında tutulmasını sağlayan bir iktidar sistemi olarak işlev” görür (Ağın, 2022, s. 70).

Foucault’nun kuramı daha sonra Thomas Mathiesen tarafından eleştirel bir biçimde ele alınır ve panoptikona karşı sinoptikon kavramı geliştirilir. Sinoptikonda panoptikonun tersine çokluğun azınlığı gözetlediği, başka bir ifadeyle izleyici kitlesinin medya kanalıyla kamuoyunu, sanatçıyı ve siyasetçiyi izlediği bir düzene işaret edilir. Yeni dünya düzeninde medya ekseninde görünürlük önemli bir hal alır ve bir güç ilişkisi haline gelir. Görünür olma ise medyada takip edilme ekseninde değerlendirilirken takip edilen sanatçılar diğer yandan da toplumun normatif beklentilerine tabi hale gelir. Bu görünürlüğün bedeli ise çoğu zaman özgünlükten ve

eleştirel ifade biçimlerinden feragat etme yönünde sonuçlanır. Teknolojik gelişmeler panoptikon kavramının salt hapisanelerden ibaret olmaktan çıkarır ve iktidar öznesini kapalı mekanların dışına taşır. Sinoptikonun başat argümanları ise radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarıdır.

Bu çalışmada, panoptikon, sinoptikon kavram setleri üzerinden gerek resmî ideoloji gerekse modernitenin temel bakıyelerinden biri olan kültür endüstrisi ve teknolojik gelişmeler ekseninde Türk halk müziğinin tarihsel, kültürel ve politik dönüşümünün incelenmesi amaçlanmaktadır.

Türk halk müziği, özellikle Cumhuriyet döneminden itibaren devletin resmî ideolojisi doğrultusunda milli musiki yaratma ütopyası ekseninde teşvik edilen bir müzik türü olarak dikkat çekerken aynı zamanda devlet eliyle kontrol altında tutulmaya da çalışılmış bir özne konumundadır. İktidarın Türk halk müziği özelindeki kontrol altına alma çabası ise devletin ideolojik aygıtlarından olan Darülelhan, TRT vb. kurumlar üzerinden gerçekleşir. TRT gibi kurumsal yapılar aracılığıyla oluşturulan repertuar politikaları, hangi türkünün kabul göreceğini belirleme noktasında panoptik bir baskı unsuru oluşturur. Panoptik baskı unsuru olarak Türk halk müziği özelinde ortaya çıkan bu durum Foucault tarafından Biyo-İktidar olarak tanımlanır. Biyo-İktidar, disiplinci bir iktidar anlayışı ortaya koyarken aynı zamanda “nüfusun biyo-politiği” olarak adlandırılan, bedene bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfusu düzenleyici bir denetim getirir” (Canalp, 2018, s. 7). Bilhassa 21. yüzyıldan sonra Türk halk müziği sanatçılarının medya görünürlüğü üzerinden şekillenmesi ise sinoptik baskı biçimlerine örnek teşkil eder. Öte yandan Kürtçe, Zazaca, Ermenice ya da Alevi-Bektaşî geleneklerine ait bazı halk müziği geleneklerinin kolektif belleğin dışına itilme girişimleri ve marjinalleştirilmesinin sağlanması kültürel bir yok sayma stratejisi olarak dikkat çeker.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk halk müziği üzerinden gözetim toplumunun kültürel üretim süreçlerinde nasıl vücut bulduğunu serimlemektir. Devletin resmi müzik politikaları, medyanın halk müziğini biçimlendirme gücü ve dijital çağın unutmama mekanizmaları birlikte değerlendirildiğinde, halk müziği alanının yalnızca folklorik bir araştırma nesnesi değil, aynı zamanda gözetim mekanizmalarının işlediği bir politik bir mecra olduğu da müşahade edilmektedir.

Panoptikon

Michel Foucault'nun ortaya koyduğu panoptikon, 18. yüzyılda Samuel Bentham tarafından tasarlanan ve hapisane mimarisi üzerinden geliştirilmiş bir gözetim ve disiplin modelidir; fakat “Samuel Bentham'ın tasarladığı hapisane modelini geliştiren İngiliz filozof Jeremy Bentham'dır” (Eşitti, 2013: 43). Etimolojik olarak değerlendirildiğinde panoptikon “Yunanca pan bütün-hep ile opticon yani görsel-

görmeyle ilgili olan kelimelerinin birleşmesiyle” meydana gelmiş bir terimdir (Demir, 2017, s. 59).

Jeremy Bentham, 1791 yılında panoptikon planını ortaya koyan kişidir ve Bentham panoptikonun çok sayıda kitleyi kontrol altında tutacak otorite odaklı bir yapı olarak tasarlar ve bilhassa “hapishaneler için, görünmeden gözetleme ilkesiyle; gözetleyici orda olmasa da özneye sürekli gözetlendiği hissini vererek yönetici gücün istediği otoriteyi sürekli kılma” durumunu sağlar (Bentham, 2008, s. 12-13). Panoptikon temelde “bir hapishane dizaynıdır” (Öztürk, 2013, s. 134). Bentham, panoptikonu “ahlak ıslah edildi, sağlık korundu, sanayi canlandırıldı, emir yayıldı, kamu sorumlulukları hafifletildi, ekonomi sağlam bir temele oturtuldu, yoksulluk yasaları kördüğümü çözüldü” şeklinde her şeyi çözüme kavuşturan ve birçok işlevi yerine getiren bir model olarak telakki eder (Canpolat, 2005, s. 132). Bentham, ‘Panopticon’u aynı zamanda kutsal metinlerde ‘Tanrının her şeyi biliyor oluşu’ düşüncesini insani mekanizmada bedenleştirir. Gözetleyenler tıpkı Tanrı gibi görürler ama görül(e)mezler (Canpolat, 2003, s. 135).

Sabahçı’ya göre “Panoptikon, modernitenin de bir uygulamasıdır” (Sabahçı, 2023, s. 119). Modernitenin kendi varlığını mekânın kontrol edilmesi üzerine kurguladığı düşünüldüğünde panoptikon da bireyi kontrol altında tutmayı hedeflemektedir. Tahakküm altına alınan birey herhangi bir yanlış davranışın cezai yaptırımını olduğunu bilir; fakat kendi davranışlarının ne zaman gözlemlendiğini bilmezler (Eşitti, 2013, s. 45). Dolayısıyla bireyler merkezi yönetimler tarafından tahakküm altında tutulmaktadır. Merkezi otorite tarafından ortaya konan panoptik gözetim bir iktidar kaynağı olur ve bu yolla bireyler, toplumlar tıpkı Tanrının her yerde oluşu gibi her şeyi denetim altında tutan “iktidarın pençesine yerleştirilir (Pease-Watkin, 2008, s. 77-78). Kapitalizmin dünya genelinde yaygınlık kazanmasıyla birlikte başlangıçta sadece işçiler için tasarlanan panoptik gözetimin tüm toplumsal yapıya uygulanmaya başlandığı görülmektedir.

Bentham ile Foucault ortaya koyduğu panoptik model arasındaki temel bir ayrım söz konusudur. Bentham panoptikon ile “kişinin kendi üzerinde baskı uygulama iktidarını” ön plana çıkarır (Aşkın, 2022, s. 266). Foucault ise panoptikonu iktidarın modern toplumda bireyler üzerinde en etkili biçimlerinden biri olarak yorumlar. Foucault’ya göre iktidar “geliştirdiği söylemlerle bedene ve nüfusa yayılmakta ve neyin normal neyin anormal, neyin aynı neyin başka” olduğuna karar veren mercidir (Burç, 2021, s. 1287). Panoptikon, özünde, gözetlenenlerin gözetlendiklerini sürekli bilerek kendilerini denetlemeleri, böylece iktidarın görünmez fakat her an var olan gücünün içselleştirilmesi esasına dayanır. Dolayısıyla bireyler her an gözetlendiklerini düşünür ve ona göre hareket ederler. Bu durum bireyler özelinde hür özgür iradenin ortadan kalkması ve iktidar ekseninde bir yapılanmasının meydana gelmesine yol açar. Bentham’ın ortaya koyduğu “Panoptikon Mektupları”

isimli eser, modern toplumlarda iktidarın hegemonik yaptırımları anlamlandırabilmek açısından önem arz eder. Bentham'ın panoptikon kavramı ile birlikte Tanrının toplum üzerindeki denetleyici gözünün seküler manada yeryüzüne inmiş biçimi olarak dikkat çekmektedir. Bireyler özelinde iktidarın ortaya koyduğu bu gözetim, kültürün birçok unsuru özelinde de ortaya çıkar. Kültür özelinde panoptikonun meydana geldiği sahalardan biri de müziktir. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında halk müziğine yönelik bir panoptik uygulamanın olduğu müşahede edilmektedir. Bu doğrultuda Türk halk müziği bir yönetim arası halini alır.

Panoptikon Gözetim Modeli Ekseninde Türk Halk Müziği

Türk Halk Müziği özelinde panoptik gözetim, bilhassa Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren resmî ideolojinin kültürel politikalarıyla kendini gösterir. Erki elinde bulunduranların Türk halk müziğini millî musiki yaratma ekseninde hammadde olarak görmesi ve Türk halk müziğinin Türklüğün özü olduğunun ortaya çıkarıp yaygınlaştırmaya çalışılması panoptik gözetim modelinin temelini oluşturur. Millî musiki yaratma politikası ekseninde yurt dışından Paul Hindemith, Bela Bartok, Joseph Marx gibi müzikologların ülkeye davet edilmesi panoptik gözetim uygulamalarının parçası olarak dikkat çekmektedir. Bu müzikologlar devletin ideolojik fikirlerini destekleyici açıklamalarla topluma yön vermişlerdir. Örneğin Bela Bartok'un Türkiye'de verdiği konferanslardan sonra hazırladığı "Bir Halk Musikisi Arşivi Tesisi Hakkında Teklifler adlı raporuyla, müzisyenlere halk müziği kökenlerine ulaşabilmek adına pentatonizm özelliğinde olan halk müziğinden örnekleri incelemeleri konusunda tavsiyeler" vermesi de toplum mühendisliği ekseninde Türk araştırmacıların yönlendirilmesinin göstergesi konumundadır (Yüksel, 2020, s. 10).

Bu uygulamanın temel ayağını ise, TRT'nin yürüttüğü derleme, kayıt ve yayım çalışmaları oluşturur. Tekelioğlu'na göre; TRT gibi kurumların yayınlarda "hangi tür Türk müziğinin yayınlanabileceğine ilişkin çok daha kapsamlı bir denetim sistemi, sistematik sansür uygulaması" gerçekleştirmesi kurumsallaşma yolunda atılan adımlardır ve bu durum devletin ideolojik aygıtları üzerinden bir panoptik gözetimine işaret etmektedir (Tekelioğlu, 2006, s. 109). Darülelhan'ın müdürü Yusuf Ziya Bey tarafından "saz, tanbur ve saire"nin millî musiki aletleri olarak tanımlanması bu doğrultuda Türk oluşturulacak yeni musikide bu çalgıların dışında bir çalgının kullanılmasının uygun olmayacağını belirtmesi devletin çalgılar üzerinden panoptik bir baskı unsuru oluşturduğunu göstermektedir (Turan ve Işıktaş, 2022, s. 130).

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte kültürel modernleşme hedefi doğrultusunda halk müziği, millî musiki yaratma adına erki elinde bulunduranlar tarafından stratejik bir araç konumunda yer alır ve bu durumun temel dinamiğini milliyetçilik

ideolojisine oluşturur. Bu dönemdeki başat konumda yer alan TRT, ülkenin farklı bölgelerinden derlenen türkülerini kayıt altına alırken, seçilmiş olanları radyo ve televizyon aracılığıyla kitlelere ulaştırmayı hedefler. Radyoda başlayan ilk program Sadi Yaver Ataman'ın İzahlı Halk Müziği olur ve daha sonra radyodaki Türk halk müziği programları “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” ile devam eder (Fidan, 2017, s. 65-66). Aksoy'un, Türkiye’de radyoların faaliyete başlamasıyla alakalı Yeni devletin kimliği Türk radyosunun da kimliğini belirlerdi” (2015, s. 182) düşüncesi, Türk halk müziği özelinde panoptik gözlemin bir aracı olduğunu göstermektedir. Bu durum TRT'nin Althusser’ci bir ifadeyle devletin ideolojik aygıtı konumunda olmasını gözler önüne serer. Dolayısıyla TRT, “topluma egemen sınıfın ideolojilerini ileten bir kurum” hüviyetinde faaliyetlerini sürdürür (Kaptan, 2024, s. 509).

Devletin toplumu idealize etmek, gözetim altına almak adına kullandığı TRT tarafından 1960'larda derlenen türküler yayımlanırken millî kimlik ve ulusal bütünlük kriterlerine uygun olmayanlar ya da bölgesel farklılıklar gösteren varyantlar dışlanır. Örneğin Diyarbakır ve çevresinden derlenen Kürtçe türküler TRT arşivine alınmaz. Bu durum TRT'nin bireyler ve toplum özelindeki gözetimini gözler önüne serer ve Foucault'nun tabiriyle iktidarın modern toplumda bireyler üzerindeki panoptik algısının izdüşümüdür. Tekelioğlu'na göre; TRT döneminde yöresel ağızlar küçümsenirken Osmanlı kelimelere karşılık olarak “Anadolu’dan birçok sözcük” bulunur ve Osmanlıca kelimeler İstanbul Türkçesine uygun bir hale getirilir (Tekelioğlu, 2006, s. 193). Devlet tarafından ortaya koyan panoptikon sadece repertuar özelinde de sınırlı değildir. Örneğin yine milliyetçilik ideolojisi ekseninde Türkçe dışındaki dillerde söylenen türkülerin kayda alınmadığı görülür. Bu durum, müziğin çok dilliliği ve çok kültürlü doğasının bastırılmasına yol açarken, dil özelinde de bir homojenlik algısı yaratır. Balkılıç, Cumhuriyet Dönemi’nde devletin standart bir dil yaratmadaki temel argümanlarından birinin halk şarkıları olduğunu belirtir ve bu minvalde erken cumhuriyet döneminde “farklı lehçeler veya dillerle yazılmış türkülerin görmezden gelindiğini” ifade eder (Balkılıç, 2015, s. 124).

Bu durum türkülerle de sınırlı kalmaz sanatçılar da bir denetim sürecinden geçer ve repertuarlar TRT'nin izni olmadan yayımlanmaz. Bu da sanatçıların üretim sürecini kendi iç disiplinleriyle düzenlemelerine sebebiyet verir. Bu duruma örnek teşkil eden sanatçılardan biri Aşık Veysel'dir. Aşık Veysel'in türkülerinin radyo yayını için bazı sözlerinin değiştirilmesi başka bir ifadeyle Aşık Veysel'in türkülerinde bazı sadeleştirilmelere gidilmesi, bu panoptik gözetimin göstergesi mahiyetindedir. Bu durumun sanatçılar özelindeki yansıması devlet tarafından gözetlendikleri bilmesi ve o çerçevede eserlerini vücuda getirmeleri yönünde gerçekleşir. Devletin panoptik bir gözetim modeli uygulamanın altında yatan temel unsurlardan biri batılılaşmadır. Halk müziğinde çeyrek seslerin Batılı on iki nota sistemine uymadığı için atılması, “bu sisteme uymayan sözlerin” de değiştirilmesini

beraberinde getirir (Balkılıç, 2015, s. 155). Bu durum da “yerel özelliklerin ve doğaçlamanın” ortadan kalması manasına gelir (Hasgöl, 1996, s. 43). Halk müziği özelindeki panoptik gözetim uygulaması türkülerin dinamik yapısının önüne çekilmiş bir set örneği teşkil etmektedir. Çünkü panoptik gözetimin türkü özelindeki temel bakiyesi bir standartlaşma olacaktır. Balkılıç’a göre bu durumun en büyük saiklerinden biri “türküyü yakan veya okuyan ile dinleyici arasındaki yüz yüze ilişkinin ortadan” kalkmasıdır (Balkılıç, 2015, s. 168).

Cumhuriyet döneminde Türk halk müziğinin çalınıp söylenmesine belli kalıplara sokulup standardize edilmesi, derlenen ezgilerin gelişigüzel okunmasına müsaade edilmemesi, türkülerle “konservatif bir okuyuş ve çalış zorunluluğu” getirilmesi, bilhassa sözlü icrada dil, konson ve fonetik özelliklerde aşırılığa kaçılmasına” izin verilmemesi (Ökten, 1996, s. 179) yerel çeşitliliğin bastırılması manasına gelir. Örneğin Muzaffer Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelere göre tasnif edip notaya alırken “kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki yöreye göre sınıflandırır” (Balkılıç, 2015, s. 153). Buradaki temel kriterde yedi coğrafi bölge olur ve uymayan türküler saf dışı bırakılır. Akkaş da uygulanan politikalarla birlikte icradaki doğaçlama yapısının ve yerelliğin ortadan kalktığını vurgular (Akkaş, 2015, s. 133). Dolayısıyla TRT’nin standartlaştırma politikası, Anadolu’nun zengin müziksel çeşitliliğini de ters yüz eder. Örneğin Karadeniz müziğinde kullanılan kemençe ve tulum gibi yöresel çalgılar uzun süre TRT repertuarında ikinci planda kalır, ekseriyetle bağlama ve klasik türkü yorumları ön plana çıkar. Dolayısıyla Türk halk müziği özelinde televizyon programlarında bağlama çalgısı üzerinden bir homojenleştirme politikası uygulanır. Başka bir örnekte zeybekler üzerinden gerçekleşir ve farklı zeybeklerden alınan birçok zeybek figürü Selim Sırrı Tarcan tarafından” bir araya toplanır, Tarcan Zeybeği yaratılarak bir standartlaşma gerçekleşirken bu durum devletin bireyler üzerindeki panoptik gözleminin bir ürünüdür (Tekelioğlu, 2006, s. 24-25).

Benzer durum radyoda da ortaya çıkmaktadır. Mak’a göre bu durum “Yöresel çalgıların yerine türküyü farklı çalgılarla icra etme geleneği, milli müzik kültürü yaratma politikalarının bir sonucudur” (Mak, 2010, s. 13). Örneğin o dönem bilhassa “45’lik plak üretiminde, denetim süreçlerinden geçen ezgiler önce radyoda daha sonra da plak olarak” çıkartılmaktadır (Kara ve Çakır, 2024, s. 27). Dönemin Elâzığ türkülerini seslendiren Enver Demirbağ’ın 45’lik plakların bir kısmında yerel sazlar yerine sadece bağlamaya yer vermesi panoptik bir yaptırımın sonucudur. Çünkü resmî ideolojinin bir aygıtı olarak TRT, Türk halk müziği özelinde panoptik bir gözetim uygulamaktadır. Bunu da sadece çalgı üzerinden gerçekleştirilmemektedir.

Panoptik gözetiminin kültürel manadaki temel etkisi halk müziğinin otantikliğini ve çok sesliliğini azaltması ulusal kimlik inşasında işlevsel, kontrollü bir müzik yaratılması şeklinde meydana gelmesi yönündedir. 1970’lerde TRT’nin düzenlediği

türkü yarışmalarında, yarışmacılardan standart olarak kabul edilen türküleri yorumlamalarını istemesi, özgün yorum ve bölgesel farklılıklardan kaçınılmasını talep etmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Aynı zamanda resmî ideolojinin 1970’li yıllarda TRT özelinde “Müzik Denetleme Kurulu’nu” hayata geçirmesi” panoptik gözetim yoluyla halk müziğini disipline etme çabasına girişimidir (Karşıcı, 2010, s. 172).

Devletin halk müziğini disipline etme çabası sonucu halk müziği sanatçıları da içselleştirilmiş bir gözetim duygusu içerisine girmişlerdir. Bilhassa 1980’li yıllardan sonra, halk müziği sanatçıları kendilerini sürekli gözetleniyormuş gibi hissederek, türkülerini resmî ideolojinin düşüncesine uygun olmayan biçimde söylemekten kaçınmışlardır. Bu durum da yaratıcı özgürlüğün azalmasına sebebiyet vermiştir.

Cumhuriyet ideolojisi derlemeler, repertuar seçimleri, sanatçı denetimleri ve dil politikaları ekseninde halk müziğinin hem üretim hem de temsil biçimlerini panoptik gözlem sonucu kontrol altına almıştır. Dolayısıyla kültürel çeşitlilik azalırken yerel kimlikler örselenmektedir. Örneğin TRT 2001 yayın planında “Radyo ve televizyon yayınlarında dinleyici ve seyircilerin ahlak ölçüleri ve değer yargıları bakımından yadırgayacağı, bayağı bulacağı, yeni kuşakları Türk dili bakımından yanlış yönlendireceği sözlerle oluşturulmuş müzik parçalarına yer verilmeyecektir” ifadesi resmî ideolojinin dil politikalarının devlet kurumundaki yansımaları oluşturur (Karşıcı, 2010, s. 175).

Derlenen türkülerde uygun, millî ve ideolojiye uygun eserlerin yayımına izin verilmesi bu durumun somut örnekleri arasında yer alır. Türkçe dışındaki farklı etnik gruplara ait dillerindeki türkülerin kayıt altına alınıp yayımlanmaması devlet nezdinde panoptik bir gözetimin açık göstergesi konumundadır. Benzer şekilde derlemelerin bazen yerel ezgisel varyantlardan arındırılması da çeşitliliğin devlet tarafından kontrol edilmesi sonucu bastırılmıştır.

Günümüzde ise panoptik gözetim modeli teknolojik gelişmeler sonucu dijital medya ve internet teknolojileriyle evrilmiştir. Sonuç olarak panoptikon kavramı Türk Halk Müziği’nde, devlet eliyle yürütülen merkezî kültür politikaları ve denetim araçları aracılığıyla müziğin nasıl biçimlendirildiğini ortaya koyarken, halk müziğinin hem üretim sürecini hem de edimini disiplin altına almış ve müziksel çeşitliliğin azalmasına ve kültürel ifade biçimlerinin sınırlandırılmasına sebebiyet vermiştir. Uzak’a göre teknolojik “değişmeler nedeniyle panoptikon kavramı şu anki toplumlarda gözetim ve denetimi anlamaya ve açıklamaya çalışma noktasında yetersiz kalmaktadır” (Uzak, 2022, s. 109). Panoptikon kavramı teknoloji ile paralel olarak yerini sinoptikon gibi kavramlara bırakır.

Sinoptikon

İktidarların topluluklar özelindeki gözetim olgusu aydınlanma, rönesans, sanayi devrimi, modernleşme gibi paradigmlar ekseninde birtakım değişikliklere uğraşmaya başlar. Bu doğrultuda Foucault'nun panoptik gözetim modeli Batılı araştırmacılar tarafından yeniden değerlendirilir ve bu doğrultuda ortaya sinoptikon şeklinde yeni bir gözetim modeli konur. Sinoptikon Thomas Mathiesen'in Michel Foucault'nun *Panoptikon* modeline alternatif olarak geliştirilmiş olduğu bir gözetim biçimidir. Mathiesen'e göre hem panoptikon hem de sinoptikon "modern toplumu karakterize etmektedir" (Aşkın, 2022, s. 269).

Etimolojik olarak synopticon; "Yunanca syn birliktelik-aynı zamanda ile yine opticon görsel-görmeyle" ilgili olan kelimelerinin birleşmesiyle" meydana gelen bir terimdir (Mathiesen, 1997, s. 6). Sinoptikon'daki temel algı panoptikonun tam tersi yönündedir. Bu bağlamda Panoptikon'da azınlık çoğunluğu izler iken, Sinoptikon'da çoğunluğun azınlığı izlemesi ve kontrol altına alması başka bir deyişle tersi yönde bir gözetim mekanizması söz konusudur (Doyle, 2011, s. 283).

Günümüzde kitle iletişim araçları ve sosyal medyada izleyicilerin aktif şekilde başkalarını gözetlediği toplum modeli sinoptikon olarak tanımlanır. Panoptikondan sinoptikona geçişin temel dinamiği "teknolojik gelişimler olarak gösterilir" (Candan, 2022, s. 69). Öztürk'e göre de "sinoptikonun temel medyası radyo ve özellikle televizyon gibi araçlardır" (Öztürk, 2013, s. 140). Bu çerçevede bireyler, salt izlenen pasif bir nesne olmaktan çıkar; bunun yanı sıra gösteriyi izleyen ve yorumlayan aktif bir izleyici halini alır. Yine bireyler, özellikle medya ve dijital platformlar aracılığıyla sürekli olarak izlenmekte ve kendilerini bir performans alanında sunmaktadır. İletişim araçları ile azınlıkların kendilerini sunması ise yine bir merkez tarafından gerçekleşmektedir. Seçilmiş azınlık grubunu izleyen çoğunluk tıpkı azınlık gibi hareket etmekte; dolayısıyla da sistemin bir parçası halini almaktadır (Mathiesen, 2004, s. 98).

Panoptikondan Sinoptikon'a Geçiş Ekseninde Türk Halk Müziği

Türk halk müziğinin Cumhuriyet dönemine kadar olan sürecine bakıldığında kulaktan kulağa, nesilden nesle aktarılan bir gelenek olduğu görülür. Cumhuriyet döneminde bilhassa radyonun ve televizyonun Türk halk müziği aktarım süreçlerinde yaygınlık kazanmasıyla birlikte Türk halk müziğinin, salt kulaktan kulağa aktarılan bir kültürel fenomen olmaktan çıktığı kitle iletişim araçlarının merkezi bir parçası haline geldiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyılın Türk halk müziği özelinde gerçekleştirilen "Televizyon programları çoğunluğun azınlığı izlediği yapımlar olmaları, haz ve eğlence odaklı yapıları, kişilerin rızası ile gerçekleşmesi özellikleriyle sinoptikon" örneği arasında yer alır (Kavut, 2023, s. 25).

Bilhassa 21. yüzyılda gerek TRT gerekse özel kanallarda yayımlanan “Türkü Geceleri” gibi programlar halk müziğini farklı kesimlere ulaştırırken aynı zamanda halk müziği ürünlerinin de kültür endüstrisi ekseninde popüleriteye sahip olma yönünde seçilmesine katalizör görevi üstlenmektedir. Televizyon programlarında Türk halk müziği eserlerinin icrası bir bakıma çoğulun tekili aktif gözetimi manasına gelir ve bu durum sonucu ortaya çıkan popülerlik olgusu bir baskı unsuru haline gelirken Türk halk müziği de biçim ve içerik olarak dönüşür. Bahsi geçen bu durum da geleneğin zedelenmesine yol açar. Örneğin Tekelioğlu’na göre “geleneksel aşık tarzının yok olması” TRT’nin vasıtasıyla gerçekleşir (Tekelioğlu, 2006, s. 108). Dolayısıyla sinoptik gözetim modeli ekseninde kitle iletişim araçları ile geleneksel unsurlar ortadan kalkmaktadır.

Türk halk müziği televizyon kanallarında yer almaya başlamasıyla ticari bir meta haline dönüşür ve halk müziği ürünleri piyasanın beklentileri doğrultusunda oluşturulmaya başlanır. Karahisar’a göre de “televizyon ve radyo kanallarıyla birlikte kültürü korumacı bir anlayışın yerini kâr ve çok izlenme oranlarının” hâkim olduğu bir yapılanma ortaya çıkmaktadır (Karahisar, 2010, s. 5). Bu durum da sinoptik gözetim modelinin bir sonucu olarak dikkat çekmektedir. Çünkü kitle iletişim araçlarıyla çoğunluğun azınlığı izlemesi sonucu izlenme oranları bir Pazar yaratmakta ve bireyler bu duruma göre kültürel unsurları şekillendirmektedir. Geleneksel olandan ziyade daha çok izlenen eserler tercih edilmektedir.

Türk halk müziği geleneği içinde geleneğin aktarımında kitle iletişim araçlarının oynadığı rol sinoptik gözetim modelinin kimlik eksenli bir değişimle de vücut bulmaktadır. Bu durumun en önemli örneklerinden birini Cumhuriyet döneminde radyonun yayın hayatına başlamasıyla Yurttan Sesler’in “Bir Türkü Öğreniyoruz” programı teşkil eder (Dağdeviren ve Çakır, 2019, s. 443). Radyolardaki bu yayınlarla birlikte artık Türk halk müziği sanatçıları devlet kurumlarındaki konumlarından sıyrılıp, halk kitlelerinin yakından takip ettiği yayınlarda performans sergilemekte; repertuarlarını, sahne tarzlarını ve hatta kimliklerini bu geniş kitlelerin beğenisine sunarken aynı zamanda kendi kimliklerini de ona göre şekillendirmektedir. Örneğin Yurttan Sesler programında “yerel aşıkların kendi kişilikleriyle geliştirdikleri tarzlarını yok sayması” bu durumun açık bir örneğini teşkil eder (Tekelioğlu, 2006, s. 108).

Panoptikondan sinoptikona doğru bu geçiş, müziğin metalaşmasını hızlandırırken, sanatçı ile dinleyici arasındaki mesafeyi de yakınlaştırır. Bu bağlamda Türk halk müziği sanatçıları da radyo ve televizyon vesilesiyle popülerlik kazanırlar ve teknolojik unsurlar vasıtasıyla toplumun birçok kesiminin kendilerini tanımalarına olanak bulmuş olurlar. Geleneksel yapıdaki eserlerin yerini daha popüler eserlerin almasıyla, televizyon programlarında popüler ürünlerin tercih edilmesiyle, kısa

soluklu eserlerin kendine televizyonlarda daha çok yer bulması halk müziği adına sadeleşmenin yaşanmasına da olanak sağlar.

Tekin de 20. yüzyıldan itibaren teknolojik gelişmesi ile iletişim araçlarının yaşantımıza hızla girmesinin “insanların yaşama biçimini ve dolayısı ile yaşama biçiminin sonucu oluşan halk müziğini de önemli ölçüde” etkilediğini vurgular (Tekin, 2012, s. 171).

Ekici’ye göre;

“İnsanlar eskiden, yaşadıkları bir olay sonucu duygularını şiirlere döküp ezgileştirerek duygularını ifade ederken; daha sonraları her an ulaşabildikleri radyo, televizyon veya teyp gibi iletişim araçlarından dinledikleri müzikler aracılığı ile duygularını ifade yolunu seçmeye başlamışlardır. Bu durum halkın üretkenliğini menfi yönde etkilerken “kaynaktan çıkan bir türkü şehre gitmekte, şehirde ayrı bir yorum veya yapı kazanmakta ve iletişim araçları yolu ile geri dönerek kaynağı etkileyebilmektedir” (Ekici, 2004, s. 184).

Türk halk müziği sanatçılarının popülarite kazanması birtakım zorunlulukları da beraberinde getirir. Örneğin gerek TRT gerekse özel kanallarda düzenlenen yarışma programlarında sanatçılar, izleyici beğenisine uygun performanslar yapma yönünde bir eğilim içerisine girmişlerdir. İzleyici beklentisi sanatçıların müziksel uygulamalarına yön verirken aynı zamanda, kıyafet, postür vb. birçok açıdan da sanatçıdan yeni beklentiler oluşmasına olanak sağlamıştır. İzleyici üzerinden oluşan bu beklenti gelenek ile bağları zayıflatırken sanatçıları geleneksel anlatım biçimlerinden sapmaya yöneltir. Yeni kuşak sanatçılar arasında, halk müziğinin otantik anlatım biçimleri ile popüler kültür unsurları arasında karma bir stil gelişir. Bu durum teknolojinin gelişmesi ve popülarite ile yakından ilişkilidir. Çünkü teknolojik gelişmeler ile birlikte bir rekabet ortamı meydana gelir ve daha popüler, daha tüketilebilir türkü ve yorumlar ön plana çıkar. Dolayısıyla özgün ve yerel eserler geri planda kalırken, geleneksel yapıdan uzak popüler eserler ön plana çıkar.

1990’lı yıllardan sonra devletin müzik üzerindeki hakimiyeti çok kanallı yayın hayatına geçiş ile gerçekleşir ve bu manada, “farklı din ve etnik topluluklara” müziksel açıdan kendileri ifade edebilecekleri bir alan açılır (Mak, 2020, s. 23). 1990’lı yıllarda Türkiye’de özel televizyon kanallarının çoğalması sonucu halk müziği yarışmaları da artar, bu durum da sinoptikon örneği olarak dikkat çeker. Çünkü bilhassa TRT ve özel kanallardaki yarışmalar, halk müziği sanatçılarının eserlerini izleyicinin taleplerine göre biçimlendirmelerine sebebiyet verir. Türk halk müziğinin televizyon ve radyodaki icraları gerek devlet gerekse dinleyici kitlesi özelinde bir gözetim mekanizması içinde olduğunu göstermektedir.

Türkiye Radyoları 2001 Yılı Söz ve Müzik Programları Yapım ve Uygulama Talimatı'nda yer alan "Dinleyicinin sıkça istediği, günün sevilen ve beğenilen parçalarına da canlı yayın ve postaların özellikleri çerçevesinde yer verilecektir" ifadesi de o dönemde halk beğenisinin ne derece önemli olduğunu göstermesi açısından manidardır (Karşıcı, 2010, s. 272).

SONUÇ

Bu çalışma, Michel Foucault'nun Panoptikon gözetim modeli ile Thomas Mathiesen'in Sinoptikon kavramları ekseninde Türk halk müziğinin tarihsel süreç içinde devlet gözetiminden kitle iletişim araçlara geçişle gerçekleşen dönüşüm sürecini ele alır. Türk halk müziği, kendi iç dinamikleri ekseninde kültürel ifade biçimi olmanın ötesinde devlet politikaları ve kitle iletişim araçlarının gözetim ve denetim mekanizmaları aracılığıyla şekillenen bir tür olarak dikkat çekmektedir.

Panoptikon çerçevesinde, özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devletin halk müziği üzerindeki kontrolü belirleyici olur. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu gibi devlet kurumları aracılığıyla uygulanan derleme faaliyetleri ve bu doğrultuda seçilen halk müziği ezgileri, halk müziğinin çeşitliliğini sınırlarken; tek tip, millî ve kabul edilebilir repertuarın oluşturulmasına hizmet eder. Bu merkezi gözetim hem müzik içeriklerini hem de sanatçıların performanslarını standartlaştırır, yaratıcı çeşitliliğin ve yerel kimliklerin törpülenmesine sebebiyet verir. Bu manada halk müziği, millî kimlik inşasında araçsallaştırılmış bir disiplin alanı haline gelmiştir.

Her iki modelin ortak etkisi, Türk halk müziğinde özgünlük ve çeşitlilik kaybı olarak ortaya çıkmaktadır. Panoptikon'un merkezi denetimi, yerel varyantları ve azınlık dillerindeki türküleri görünmez kılarken, Sinoptikon'un popülerlik ve gösteri baskısı, müziğin ticarileşmesine ve kültürel ifadelerin yüzeyselleşmesine yol açmıştır. Bu durum, halk müziğinin kültürel hafıza ve kimlik inşasındaki işlevini karmaşıklaştırırken, müziğin gerçekliği ve otantikliği tartışmalarına da sebebiyet verir.

Sonuç olarak, Panoptikon ve Sinoptikon kavramları Türk halk müziğinin dönüşüm süreçlerini incelemek adına önemli kavram setleri olarak veri sunmaktadır. Bu kavramlar, müziğin salt tınsal bir fenomen değil, aynı zamanda iktidar, gözetim ve toplumsal dinamiklerin girift bir hal aldığı sosyokültürel bir pratik olduğunu göstermektedir. Panoptik gözetim modelinden sinoptik gözetim modeline doğru geçişle birlikte Türk halk müziğinin denetiminin kitle iletişim araçları üzerinden şekillendirildiği görülür. Bilhassa 20. Yüzyılın sonlarına doğru Türkiye'de çok kanallı hayata geçiş ve bu minvalde halk müziği yarışmaları sayısındaki niceliksel artış halk müziği sanatçılarının eserlerini izleyicinin

taleplerine göre biçimlendirmelerine sebebiyet verir. Bu durum da sinoptikon özelinde bir bakıma çoğunluğun azınlığın üzerindeki etkisini göstermesi açısından manidardır. Çoğunluğun azınlık üzerindeki etkisi sonucu halk müziği sanatçılarının kendi kimliklerini de bu doğrultuda şekillendirdikleri, yok saydıkları da görülmektedir. Panoptik gözetim modelinden sinoptik gözetim modeline geçiş gelenek ile köprülerin ortadan kalkmasına da sebebiyet verir ve popüler olan halk müziği sanatçıları çoğunluğun isteklerini karşılayabilmek adına bir çaba içerisine girerler.

KAYNAKÇA

- Ağın, E. (2022). Michel Foucault'nun Çalışmalarında Panoptikon, Kapatılma ve Okul Kurumu. *Eğitim Bilim Toplum*, 20(79), 64-82.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları*. İstanbul: Sonçağ Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2015). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aşkın, A. C. (2022). Dijital Gözetim Toplumu Bağlamında Sosyal Ağlara Eleştirel Bir Yaklaşım. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 10(22), 261-281.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Cumhuriyet Halk ve Müzik, Türkiye'de Müzik Reformu*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Bentham, J. (2008). *Panoptikon Gözün İktidarı*. İstanbul: Su Yayınları.
- Burç, S. A. (2021). Michel Foucault'da İktidar Analizi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23(3), 1287-1309. <https://doi.org/10.16953/deusosbil.859370>
- Canalp, A. (2018). Michel Foucault'nun Panoptikon Kuramı Bağlamında Sanat ve İktidar. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Candan, D. K. (2022). Panoptikon Bağlamında Gözetim Aracı Olarak Fotoğraf, Fotoğraf Kongresi içinde, 64-73. İstanbul.çöpl
- Canpolat, N. (2003). "Michel Foucault" "Kadife Karanlık" içerisinde, İstanbul: Su yay.
- Dağdeviren, M., Çakır, M. S. (2019). Cumhuriyetten Günümüze Halk Müziğinin Derlenmesi, İcrası ve Eğitimi Konusunda Yer Alan Kurum ve Kuruluşlar. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 441-455.
- Demir, A. (2017). Panopticon ve Synopticon Geriliminde Özgürlük Paradoksu. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (28), 55-65. <https://doi.org/10.20981/kaygi.307940>.
- Doyle, A. (2011). "Revisiting the synopticon: Reconsidering Mathiesen's 'The Viewer Society' in the age of Web 2.0", *Theoretical Criminology*, Sage Publications, London, pp.283-299, (DOI: 10.1177/1362480610396645 tcr.sagepub.com).
- Ekici, S. (2004). Popüler Kültürün İcra Ortamı Bağlamında Medya- Türk Halk Müziği İlişisine Dair Bazı Tespit ve Öneriler, *TÜBAR*, 16, 181-189.
- Eşitti, Ş. (2013). Gözetim Toplumunda Sinoptikon ve Medya. Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Fidan, S. (2017). *Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın Gözü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Hasgöl, N. (1996). Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları, *Folklor Doğru: Dans Müzik Kültür*, 62, 21-49.
- Kaptan, M. N. (2024). Louis Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları Bağlamında Trt'nin Müzik Politikaları. *Sanat Yazıları*, (51), 505-516. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1532225>.
- Kara, H., & Çakır, M. S. (2024). Türkiye'de Müzik Endüstrisi Bağlamında Türk Halk Müziğinin Kitle İletişim Araçları ile Serüveni: Radyo ve Plak Dönemi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(16), 16-37. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1375339>
- Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor/Edebiyat*, 16(61), 169-178.
- Kavut, S. (2023). Dijital Dönüşüm Çağında Gözetimin Elektronikleşmesi: Panoptikon'dan Süpersinoptikon'a Gözetim Toplumu. *Communicata*, 25, 22-27.
- Mak, M. (2020). Bir Kültürün Dönüşümü: Posttürkü. *Ejmd*, 16, 1-33.
- Mathiesen, T. (1997). "The Viewer Society, M. Foucault's Panopticon Revisited", *Theoretical Criminology*, Sage Publications, London, pp. 215-233, (DOI: 10.1177/1362480610396645 tcr.sagepub.com).
- Mathiesen, T. (2004). *Silently Silenced Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*. Winchester: Waterside Press.
- Ökten, C. E. (1996). Cumhuriyet Döneminde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu ve Türk Halk Müziği İlişkileri. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle Görünürlüğün Dönüşümü: Panoptikon, Süperpanoptikon, Sinoptikon, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36, 133-151.
- Pease-Watkin, C. (2008). Bentham'ın Panoptikon'u ve Dumont'un Panoptique'i. (B. Çoban, Z. Özarslan Haz.). Panoptikon Gözün İktidarı. İçinde. İstanbul: Su Yayınları.
- Refika, A. (2025). Dijital Panoptikon'un Etkisinde Bir Bağımlılık Olarak Kendini Sergileme Kültürü. *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 7(1), 152-181. <https://doi.org/10.53281/kritik.1485771>.
- Sabahçı, B. (2023). Sanal Ortamlarda Panoptikon Kavramı ve Gözetim Toplumu, *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*. 13, 111 134.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazıları Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Tekin, H. S. (2012). Popüler Kültür ve Türkülerimiz. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5(9), 300-325.

- Turan, N. S., Işıktaş, B. (2022). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ulusal Kimlik ve Kültür Kurgusunda Müziğin Yeri. İçinde S. Y. Yavuz Ü. Yavuz. (Editör), *Yüzüncü Yılında Türkiye Tarih Toplum Siyaset* (s. 113-163). Çanakkale: Paradigma Akademi Basın Yayın Dağıtım.
- Uzak, E. (2022). Panoptikondan Omniptikona: Yeni Medya ile Dönüşen Panoptikonun Filmlerdeki Yansıması. *Universal Journal of History and Culture*, 4(2), 104-129.
- Yüksel, R. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Halkevleri'nde Halk Müziği ve Batı Müziği Beraberliği. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 6, 1-20.

Editörlerden...

Değerli okurlar,

MÜZİK VE KÜLTÜR başlığı altında tasarlanan üçleme kitap serisinin ikincisi olan MÜZİK VE KÜLTÜR 2 adlı kitap yayınlanmıştır.

Kültür, bir yaşam biçimidir ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bir bütünüdür. Bu sistemler bütününe kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir. Müzik ise, bir kültürün en derin duygularını, tarihini ve değerlerini yansıtan, insanlar arasında güçlü bir bağ ve iletişim kurmayı sağlayan insanlık tarihindeki en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu noktadan hareketle bir toplumun müziği, o toplumun kimliğini oluşturan bir unsurdur ve farklı kültürlerde; toplumsal, dini, duygusal ve tarihsel açılardan derin bir öneme sahiptir.

MÜZİK -KÜLTÜR-KİMLİK bağlamında hazırlanan bu kitapta, Güzel Sanatlar temel alanları içinde yer alan Müzik ve Müzik Bilimleri kapsamında 6 (altı) adet araştırma metni yer almaktadır. Kitabımızın bölümleri içerisinde; “Çocukluktan Gelinliğe: Anadolu’da Küççe Düğünü ve Müzik”, “Şehirli Âşık Kimliğinin İnşası Bağlamında Ozan Rehberi”, “Kültürel Kimliğin İnşa Sürecinde İnanç ve Müzik Pratikleri: Girit Bektâşîliği Örneği”, “Yeni Nesil Meyhanelerde Müzik ve Eğlence Kültürü”, “İşitmeden Nota Evrimine Müzik Kültürü ve Müziksel Okuryazarlık”, “Panoptik Gözetimden Sinoptik Görünürlüğe Türk Halk Müziğinin Dönüşümü” adlı konu başlıklarıyla, değerli akademisyenlerimizin müziğin kültürel ve tarihsel tespitlerinden oluşan nitelikli araştırma metinleri yer almaktadır.

Ulusal ve uluslararası alan yazın içinde başvurulacak kaynaklar arasında yer alarak alana ilgi duyan araştırmacılara ışık tutacağına inandığımız MÜZİK VE KÜLTÜR 2 başlıklı ikinci kitabımızın oluşumuna katkı sağlayan kıymetli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN

Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Mart / 2026

