

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**KENTLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA SİVAS'TA
DAVUL ZURNA PRATİKLERİ**

**Hazırlayan
Göktürk ERDOĞAN**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

Doktora Tezi

**Mart 2018
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**KENTLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA SİVAS'TA
DAVUL ZURNA PRATİKLERİ**

(Doktora Tezi)

**Hazırlayan
Göktürk ERDOĞAN**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

**Bu Çalışma Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projesi Birimi Tarafından
SDK-5969 Proje Kodu İle Desteklenmiştir.**

**Mart 2018
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

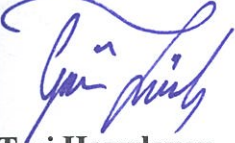
Göktürk ERDOĞAN



İmza

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas’ta Davul Zurna Pratikleri” adlı doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesine uygun olarak hazırlanmıştır.


Tezi Hazırlayan

Göktürk ERDOĞAN


Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER


Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER danışmanlığında Göktürk ERDOĞAN tarafından hazırlanan “Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas’ta Davul Zurna Pratikleri” adlı çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’nda **doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

KABUL VE ONAY

02/03/2018

JÜRİ:

İmza

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

.....*N. Oya Levendoğlu Öner*.....

Üye: Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU

.....*Songül Karahasanoğlu*.....

Üye: Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

.....*Mustafa Hilmi Bulut*.....

Üye: Doç. Dr. Mustafa ÖZTÜRK

.....*Mustafa Öztürk*.....

Üye: Doç. Dr. Ali SELÇUK

.....*Ali Selçuk*.....

ONAY:

Bu doktora tezinin kabulü, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun
22/03/2018..... tarih ve 2018/08/02..sayılı kararı ile onaylanmıştır.

27/03/2018

.....*Levent Çoruh*.....

Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Erciyes Üniversitesi Müzik Bilimleri anabilim dalında doktora eğitimime başladığım sırada, gerek derslerde gerekse kişisel okumalarda müzik etnografisi ilgimi çeken başlıca konular arasında oldu. İlk alan çalışmam, Sivas'ta bağlama yapım geleneği üzerine gerçekleşti. Alanda olmak, insanlarla birebir temas halinde olmak ve bir duyguyu tecrübelerle dayalı olarak, gerçek kişiler üzerinden yorumlayarak anlatmak, beni çok heyecanlandırmıştı. Tez dönemine geçtiğim sıralarda ise müzik etnografisi çalışmaya karar verdim ancak hangi konu üzerine çalışacağıma dair bir fikrim yoktu. Ders dönemimde başladığım ve 2015 yılında yayımladığım “Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz” adlı makale, bu anlamda bana zihin açıcı bir yol sunmuştu. Atasözleri ve deyimler arasında hatırı sayılır bir mevcudiyeti bulunan davul zurna kültürü, çalışmanın alandaki izlerini bizzat araştırmam gerektiğini de adeta zorunlu kılmıştı. Bu doğrultuda içinde yaşadığım ve yetiştiği kadim bir şehir olan Sivas'ta, davul zurna geleneğini araştırmaya karar verdim.

Anadolu kültür havzasında binlerce yıllık geçmişi olan ve bugün Sivas'ta olduğu gibi, ülkemizin pek çok bölgesinde hem folklorik hem de müzikal anlamda ortak bir hafızaya dayalı olarak paylaşılan davul zurna kültürü, ifade ettiği müzik ve etrafında bütünleşen pratiklerle birlikte düşünüldüğünde, insanımıza dair pek çok tecrübeyi anlamamıza da yardımcı olmaktadır. Anadolu insanının farklı bölgelerde veya coğrafyalarda ürettiği müzik ve inanç sistemlerinin toplumsal ve geleneksel yaşamla olan ilişkisinin anlaşılabilmesi, bugün hızla “küreselleşen ve mekanikleşen”, ayrıntıların ve ilişkilerin önemsizleştiği, müzikal beğenilerin “aynılaştığı” bir dünyada bizlere, kim olduğumuz ve nereden geldiğimize dair bir düşünce zemini kazandırmaktadır. Bu çalışmanın fikrî temellerinin de böyle bir tasavvurla filizlendiğini belirtmek isterim.

Çalışmanın temel amacı, müziği kültürel bağlamından kopararak incelemekten ziyade, bir müzik kültürünün ve pratiğinin, ait olduğu toplumun geçmişten günümüze aktardığı maddi ve manevi kültür dünyasında nasıl bir anlama, öneme ve işleve sahip olduğunu anlayabilmektir. Benim bu çalışmada davul zurna pratiklerini, temas ettiği pek çok ritüelle birlikte alanda ele alıyor olmam, konuya hem etnolojik hem de etnografik bir bakış açısı kazandırması noktasında önemli idi. Çalışmayı, Sivas'ta kırsal ve kentsel

bölgelerde davul zurnanın yer aldığı alan ve mekânlarda yapılan gözlem, görüşme ve alan notları ile kapsamlı ve anlamlı bir bütün haline getirmeye gayret ettim. Giriş bölümünde davul zurna ve mehter ile ilgili bir perspektif sunarak konunun tarihsel zeminini oluşturmaya gayret ettim. Çünkü bugün aslında davul zurna olarak anılan bu çalgı gurubunu Türk kültür tarihinden, dolayısı ile de askeri müzikten ayrı düşünmek eksik bir anlam arayışı olacaktı. Kavramsal çerçeveyi oluştururken, müziği; kültür, gelenek, modernite ve ritüel gibi farklı konularla ele almaya çalıştım. Yöntem bölümünde, gözlem, görüşme, alan notları gibi veri toplama tekniklerinden faydalandım ve bu kapsamda öncelikle geleneğin Sivas'ta yaşamasını ve aktarılmasını sağlayan müzisyen bir topluluğu (Poşalar) kültürel ve müzikal olarak ele almaya gayret ettim. Onların, gerek düğün pratiklerindeki müzikal performanslarında, gerekse gündelik yaşamları içerisinde bizzat bulunarak önemli bilgilere ulaştım. Sonrasında ise konuyu, sahadaki davul zurna pratiklerini görebildiğimiz en hacimli alan olan düğünler üzerine kurgulamayı uygun gördüm. Çünkü düğünler bölgede davul zurnanın yoğun olarak gözlemlenebildiği bir alanı teşkil ediyordu. Çalışmada verileri kıyaslarken davul zurna pratiklerinin köy ve kent yapılanmasındaki farklı uygulamalarını göz önünde tutmaya gayret ettim. Bu aynı zamanda söz konusu geleneğin dönüşümü ve bileşenleri arasındaki farklılıkları daha net görebilmek açısından da önemli idi. Çalışmanın sonuç kısmında ise konunun öne çıkan başlıklarını araştırma sorularım ekseninde açıklamaya, tartışmaya çalıştım.

Elbette pek çok bilimsel çalışmada olduğu gibi, eksikliklerim ve hatalarım olacaktır. Bu anlamda tüm eleştiri ve yorumlara açık olduğumu samimiyetle belirtmek isterim. Kültür dünyamıza, bir damla dahi olsa katkı sağlayacağını umduğum bu çalışmanın gerçek emektarları, elbetteki böylesine incelikli ve zengin bir müzik kültürünü var eden, onu yaşatmaya çalışan yöre insanları ve gerçek icracılarıdır. Bu minvalde Sivas halkına en kalbi duygularımı sunarım.

Göktürk ERDOĞAN

Mart 2018

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca üzerimde emeği olan tüm hocalarıma, başta desteğini asla esirgemeyen ve beni bu konuda motive eden tez danışmanım, Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu ÖNER'e, ders dönemim boyunca pek çok konuyu araştırmama ve öğrenmeme vesile olan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Ali ERGUR'a Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK'e, Doç. Dr. Cenk GÜRAY'a teşekkürü borç bilirim. Tez izleme dönemlerimde, çalışmama eleştirileri ile katkı veren Doç. Dr. Ali SELÇUK'a ve Doç. Dr. Mustafa ÖZTÜRK'e, şükranlarımı sunarım. Ayrıca tez savunmasına katılarak kıymetli eleştirileri ile çalışmama katkı sunan İTÜ Müzikoloji bölümünden Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU'na ve Cumhuriyet Üniversitesi Müzik Eğitimi bölümünden kıymetli hocam Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT'a da teşekkürü bir borç bilirim. Dört yıl boyunca dostluğunu ve tecrübelerini benimle paylaşan sevgili arkadaşlarım Dr. Ali ÖZDEK'e ve Öğr. Gör. Serdar ÖZDOĞAN'a ise ayrıca teşekkür ederim.

Her daim yanımda olan, beni bin bir emekle bugünlere ulaştıran sevgili anne ve babama, sevgili eşim Münüse ERDOĞAN'a, kardeşlerim Selçuk, Gökhan, Dilan ve yeğenim Cantürk ERDOĞAN'a, son olarak Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Proje Birimi'nin 5969 proje koduyla bu çalışmaya maddi destek sağlamasından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Göktürk ERDOĞAN

Mart 2018

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Arketip: Din temelli törenlerin ilk anı ilk evresinin, yeniden canlandırılması.

Etnografi: Yunanca *ethos* (*halk*) ve *graphein* (*yazmak, tasvir etmek*) kelimelerinin birleşiminden oluşan, çeşitli halkların yaşama tarzlarını, düşüncelerini, yaratmış oldukları maddi ve manevi kültür öğelerini sistemli bir şekilde tasvire dayalı bir yöntem.

Etnoloji: Halkbilimi (Budunbilim), Yunanca *etno* (*halk*) *loji* (*bilim*) kavramlarından türeyen ve maddi ve manevi çeşitli halk kültürü unsurlarını inceleyen bilim dalı.

Mehter: Davul, zurna, kös, zil, boru gibi çalgıların oluşturduğu askeri müzik topluluğunun genel adı.

Murtad: Sivas'ta zurnacılar tarafından orta boy zurnaya verilen isim.

Poşa: Sivas'ta geçimini davul zurna icracılığı ile sağlayan müzisyen bir topluluk.

Reinvention: Yeniden yaratım/yaratıcılık.

Ritüel: Dini tapınma, ayin olarak ortak bir tanıma sahip olmasının yanı sıra, tekrarlanan ve kendi içerisinde belirli kuralları olan dini içerikli tören.

Sound: (1). Ses, (2). Sesin bıraktığı etki.

KENTLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA SİVAS'TA DAVUL ZURNA PRATİKLERİ

Göktürk ERDOĞAN

**Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Doktora Tezi, Mart 2018
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER**

ÖZET

Bir toplumun müziğini, kültürünü ve geleneklerini tanımak, o toplum hakkında hem tarihsel hem de kültürel açıdan bizlere önemli ipuçları sunabilmektedir. Halkın bir arada olduğu ve ortak bir toplumsal hafızayı paylaşarak gelecek nesillere aktardığı gelenekler içerisinde davul zurna pratiklerinin başrolde kullanılıyor olması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu minvalde düşünüldüğünde müzik, sadece bir eğlenme aracı değil, aynı zamanda içinde geliştiği veya etkilendiği/etkilediği toplumun kimliğini şekillendirmekte, onun tüm hasletlerini ve dünyaya dair tasavvurlarını da yansıtmaktadır. Sivas'ta düğünlerden, halk oyunlarına, ramazan ayı sahur vakitlerinden, güreş müsabakalarına kadar geniş bir temsil ve ifade alanı olarak kendisine yer bulan davul zurna pratikleri, Sivas özelinde müzikal ve kültürel açıdan ele alınmak üzere bu çalışmaya konu olmuştur. Çalışmanın amacı, alandaki mevcut örnek ve uygulamalardan yola çıkarak, kentleşme süreci bağlamında Sivas'ta davul zurna pratiklerinin yeri, önemi ve işlevi hakkında bir fikir elde etmektir. Bu noktadan hareketle "kentleşme süreci bağlamında, Sivas'ta davul zurna pratikleri, kültürel ve toplumsal açıdan nasıl bir role ve anlam dünyasına sahiptir?" sorusu, çalışmanın temel problemini teşkil etmektedir.

Çalışmanın büyük çoğunluğu düğün pratikleri üzerinde yoğunlaşırken, halk oyunları, ramazan ayı sahur vakitleri, güreş müsabakaları ve belediye bünyesinde hizmet veren mehter takımı içerisindeki davul zurna yapılanmaları araştırmaya konu teşkil etmiştir. Çalışmaya derinlik ve perspektif kazandırmak üzere; gelenek, modernleşme, kültür ve ritüel gibi kavramsal temeller üzerinden, tanımlama ve yorumlamalara yer verilmiş, çalışmaya konu olan davul zurna çalgılarının geçmişine dair hem nazari hem de ontolojik bir çerçeve sunulmuştur.

Çalışmanın metodolojisi ise, etnografik araştırma deseni kapsamında, alan araştırmasına dayalı nitel bir çalışma olarak planlanmıştır. Bu kapsamda veri toplama araçları olarak

katılımcı gözlem ve derinlemesine görüşme ile araştırılmaya çalışılan konu, çeşitli görsel ve işitsel cihazlarla da kayıt altına alınmıştır. Mevcut dokümanlar ileriye dönük bir arşiv niteliği olmasının yanı sıra, alandaki gözlemlerin analizinde de bir başvuru kaynağı olarak kullanılmıştır. Çalışmada elde edilen veriler, kaynak kişilerle yapılan görüşme notları ve alanda tutulan günlükler, içerik analizi kapsamında tematik kodlama ve çözümlemelerle anlamlı bir bütün haline dönüştürülmüştür. Öne çıkan temalar, çalışmanın hem ana başlıklarının hem de bazı alt başlıklarının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Alan çalışması Haziran 2015 ve Kasım 2017 tarihleri arasında Sivas ve çevre köylerde gerçekleştirilmiş olup, davul zurnanın içinde yer aldığı veya ilişkili olduğu 37 ayrı müzik pratiği gözlemlenmiştir. Sivas'ta davul zurna icracılığının ve halk oyunlarının önemli temsilcileri olarak tespit edilen 19 kişi ile tarihsel mülakat, sohbet tarzı ve derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Kaynak kişilerin seçimi kartopu (zincirleme) modeline bağlı olarak belirlenmiştir. Kentleşme olgusu içerisindeki davul zurna pratiklerinin anlamlı bir değerlendirmeye tabi tutulabilmesi açısından, bu müzik kültürünün kırsal çevredeki örnekleri de araştırmaya dâhil edilmiştir.

Çalışmanın sonuçlarından bazıları ise şöyle özetlenebilir: Sivas'ta “Poşa” topluluğu olarak bilinen ve özellikle kırsal çevrede “mehter” olarak karşılık bulan müzisyen bir gurubun söz konusu davul zurna geleneğinin en önemli taşıyıcıları olduğu, bu anlamda hâkim kültüre müzik üzerinden eklemlendiği, geleneğin aktarım yollarının ve imkânlarının kent içerisinde giderek zayıflamasının yanı sıra, modern göstergeler içerisinde davul zurna pratiklerinin yeni ifade biçimleri ve repertuarla yer değiştirdiği, kent yaşamının içerisindeki müzik bileşenleri ve mekânsal dönüşümlerin, hem oyun türü hem de müzik türleri ve üslupları açısından tek tip bir müzik kültürünü doğurduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra, davul zurnacıların düğün ve diğer toplumsal etkinliklerde ritüeli yöneten ve yönlendiren bir işleve sahip olmakla birlikte, temsil alanı olarak geçmişten günümüze kadar bayrakla birlikte tarihi bir referansa işaret ediyor olması da dikkat çekicidir.

Anahtar Kelimeler: Davul, Zurna, Poşa, Sivas, Düğün.

DRUM AND ZURNA PRATICES IN SIVASIN THE CONTEXT OF URBANIZATION

Göktürk ERDOĞAN

Erciyes University, Enstitute Of Fine Arts

Doctoral Thesis, March 2018

Advisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

ABSTRACT

Recognizing the music, culture and traditions of a society can provide us with important clues about that society both historically and culturally. Among the traditions which keep people together and through which they pass down to the future generations by sharing the common social memory, the practices of drum and zurna (Turkish shawm) are the leading ones, and so this constitutes the starting point of this study. In this way, music is not only a means of entertainment but also shapes the identity of the society in which it has developed or which it affected/was affected, reflecting all traits of the society and the envisions regarding the world. The practices of drum and zurna, which finds itself as widespread representation and expression area in Sivas from weddings to folk dances, from sahur times in Ramadan month to wrestling matches, has been the subject of this study in order to be discussed in musical and cultural aspects specific to Sivas. Purpose of the study; to get an idea about the place, the importance and the function of drum zurna practices in Sivas in the context of urbanization process, starting from the examples and practices in the area. From this point of view, the question of "how does the practice of drum zurna in Sivas have a role and meaning in terms of cultural and societal context" in the context of the process of the trenching process constitutes the main problem of the study.

This study aims to get an idea about the place, the importance and the function of the practices of drum and zurna in Sivas in the context of urbanization process, starting from the present examples and practices in the field. From this point of view, the question of "Within the context of urbanization process, how does the practice of drum and zurna in Sivas have a role and meaning in terms of cultural and societal context" constitutes the main problem of the study.

While the vast majority of the study focuses on wedding practices, the other topics include the folk dances, sahur times in Ramadan month, the wrestling competitions and

the drum-and-zurna structuring in the mehter team serving within the body of the municipality. To give depth and perspective to the study, descriptions and interpretations are included through conceptual bases such as tradition, modernization, culture and ritual, and both the theoretical and the ontological framework about the past of the drum and zurna are presented.

The methodology of the study has been planned as a qualitative study based on field research in the scope of ethnographic research design. In this context, the subject that has been researched with participant observation and in-depth interviews as data collection tools has also been recorded with various audio-visual devices. The available documents have been used as a reference material in the analysis of observations in the field as well as being a forward-looking archive. The data obtained in the study have been interpreted descriptively, the interview notes made with the source persons and the diaries held in the field were transformed into a meaningful whole by means of thematic coding and analyses within content analysis. Featured themes play an important role in the formation of both the main titles and some subtitles of the study.

The field work was carried out in Sivas and surrounding villages between June 2015 and November 2017, and 37 separate music practices in which the drums and zurna were included or related were observed. Historical interviews, conversation style and in-depth interviews were held with 19 people who were identified as important representatives of drums and zurna performances and folk dances in Sivas. The selection of source contacts was conducted depending on snowball (chain) sampling. In order to make a meaningful evaluation of the drums and zurna practices in the urbanization case, examples of this musical culture in the rural environment have also been included in the research.

Some of the result of the study, it was found out that a musical group, known as “Poşa” community in Sivas and also known as a “mehter” especially in the rural surroundings, is the bearer of the drum and zurna tradition; in this sense, they have become a part of the dominant cultural by means of music; the practices of drum and zurna have found new expressions and changed their repertoires due to both with the modern indications and the ways and possibilities of transferring tradition gradually becoming weaker in

the city; and musical components and spatial transformations within the urban life gave rise to an unidentified and uniform musical culture both in terms of folk dance genre and musical genres and styles. It is also noteworthy that the drum and zurna instrumentalists have the role of managing and guiding rituals in weddings and other social events, and they also point to a historical reference along with the flag from past to present as a representation area.

Key Words: Drum, Zurna, Poşa, Sivas, Wedding.

İÇİNDEKİLER

KENTLEŞME SÜRECİ BAĞLAMINDA SİVAS'TA DAVUL ZURNA PRATİKLERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL VE ONAY	iii
ÖNSÖZ.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
TERİMLER SÖZLÜĞÜ	vii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	x
İÇİNDEKİLER	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvi
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	xvii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç ve Kapsam	8
1.2. Araştırma Sorusu ve Alt problemler	8
1.3. Yöntem.....	10
1.3.1. Araştırma Tasarımı	10
1.3.2. Veri Toplama Teknikleri.....	12
1.3.3. Verilerin Analizi ve Çözümlemesi.....	14
1.3.4. Araştırma Sahası ve Araştırmanın Yürütüldüğü Tarihler	15
1.3.5. Saha Çalışması Esnasında Karşılaşılan Bazı Güçlüklere İlişkin Notlar	15
1.4. Literatür Tartışması.....	19
1.5. Kavramsal Çerçeve	27
1.5.1. Davul Zurna Çalgıları ve Mehter	28
1.5.1.1. Orta Asya Türk Kültüründe Davul Zurna	30
1.5.1.2. İslamiyetle Birlikte Davul Zurna Teşkilatı	34
1.5.2. Modernleşme ve Geleneksellik Bağlamında Müzik-Kültür İlişkisi.....	45
1.5.3. Geleneksel Müziğimizin Anlam Dünyasına İlişkin Bir Yaklaşım.....	51

1.5.4. Müzik, Ritüel ve Kültürel Bellek İlişkisi	57
1.5.5. Geçiş Dönemleri Bağlamında Türk Kültüründe Düğünler	66

İKİNCİ BÖLÜM

2. GELENEĞİ YAŞATAN TEMSİLCİLER: POŞALAR	72
2.1. Sivas Poşalarında Kimlik ve Aidiyet	75
2.2. Bir Çift Mehter: Sivas Poşalarında Müzik Kültürü.....	79
2.3. Poşaların Müzikal İcra Alanları ve Meslek Seçimleri	87
2.4. Sivas'ta Davul Zurna Çalgılarının Yapısal Özellikleri	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİVAS'TA MEVCUT DAVUL ZURNA PRATİKLER.....	92
3.1. Sivas'ta Düğün ve Evlenme Üzerine Kullanılan Atasözü ve Deyimler	92
3.2. Davul Zurnanın Düğünlerdeki Rolü, İşlevi ve Temsili Üzerine	95
3.2.1. İlan Etme ve Gelin Alma.....	101
3.2.2. Misafir Karşılama.....	104
3.2.3. Ritüeli Yönetme	109
3.2.4. Bayrak ve Sancak.....	111
3.3. Kırsal Çevre Düğünlerinde Davul Zurna Kültürü ve Zaman-Mekân İlişkisi	120
3.3.1. Kırsal Çevrede Davul Zurna Repertuarı ve Müzikal Farklılaşmalar	122
3.4. Köy Şenlikleri	124
3.5. Güreşler	129
3.6. Ramazan Ayı Sahur Vakitlerinde Davul Zurna	137
3.7. Sivas Halayları ve Sivas'ta Halay Kültürü.....	140
3.7.1. Sivas Halaylarına Dair Müzikal Bir İnceleme	148
3.7.2. Kentte Halk Oyunlarının Öğrenim ve Aktarımında Kursların Rolü ve İşlevi	152
3.8. Töre'den Tören'e Bir Mehter	156
3.9. Kent Ölçeğinde Müzik Yapılanması.....	160
3.9.1. Bir Eğlence Malzemesi Olarak Müzik ve Kültür.....	161
3.9.2. Tarihsel Süreçte Sivas Düğünleri ve Yeni Görünümler.....	165
3.9.3. Düğünlerdeki Müzikal Eğlenceyi Şekillendiren Unsurlar	169
3.9.3.1. Mekânlar	170
3.9.3.2. Orkestra ve Repertuar	173

3.9.3.3. Oyunlar.....	177
-----------------------	-----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	182
KAYNAKÇA	190
EKLER.....	200
Ek 1. Kaynak Kişiler	200
Ek 2. Alan Fotoğrafları	202
Ek 3. Alanda derlenen notalardan kesitler	210
Ek 4. Muzaffer Sarısözen'in 1932 Yılında Yaptığı Derleme Notaları Sivas Halayı	212
Ek 5. Kişisel Görüşmeye ait Kodlama Örneği	214
Ek 6. Davul Zurna İcracılarının Bibliyografyası.....	220
Ek 7. Kartvizitler	226
Ek 8. Orijinallik Raporu.....	228
Ek 9. Türkiye Haritasında Sivas İlinin Konumu	230
ÖZ GEÇMİŞ.....	231

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.	XVIII. yüzyılda Mehteri tasvir eden Levni minyatürü.....	35
Şekil 2.	Zurnazen.	40
Şekil 3.	Sivas'ta yaşamış/yaşayan önemli zurnacılar.	90
Şekil 4.	Yiğitleme (Koroğlu) ezgisinden kesitler.	135
Şekil 5.	Köy Düz Halayı 1973 TRT arşivi	148
Şekil 6.	Köy Düz halayı güncel nota örneği	148
Şekil 7.	Abdurrahman Halayı	149
Şekil 8.	Abdurrahman Halayı güncel nota örneği.....	149
Şekil 9.	Hafik Ağırlaması TRT kaydı.....	150
Şekil 10.	Hafik Ağırlaması, Güncel nota örneği.....	150
Şekil 11.	Sivas halayı ses alanı.	150
Şekil 12.	Sivas Halayı güncel nota örneği.	151
Şekil 13.	Hey Güzeller Türküsü ezgi ve ritim kalıbı örneği.	151

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1. Mehter Takımı (TSK), Sivas Merkez.....	43
Fotoğraf 2. Meydan Çay Evi. Sivas.	78
Fotoğraf 3. Poşalardan oluşan halay ekibi. (Kaynak: Hayat Ağacı Dergisi)	80
Fotoğraf 4. Sivas'ta müzisyen Poşalar'ın kahvehaneleri.	86
Fotoğraf 5. Meydan çay evi ve Kardeşler Çay Evi.	86
Fotoğraf 6. Meydan Sohbet Çay Evi Tabelası. Sivas Dikilitaş.....	87
Fotoğraf 7. Davul ve zurna.....	91
Fotoğraf 8. Erik ağacından yapılmış orta zurna	91
Fotoğraf 9. Kamış (sipsi) ve lüle.....	91
Fotoğraf 10. Erik ağacından yapılmış zurna.	91
Fotoğraf 11. Sofular Köyü	96
Fotoğraf 12. İsmail Bey Köyü, Düğün Yemeği	99
Fotoğraf 13. Sivas İmranlı Köy Düğünü.....	102
Fotoğraf 14. Sivas İmranlı, Kuşak Bağlama	103
Fotoğraf 15. Gelin alma	103
Fotoğraf 16. Sivas/Söğütçük Köyü	105
Fotoğraf 17. İmranlı Düğün Gelen misafirleri karşılayan çocuklar.	106
Fotoğraf 18. İsmail Bey Köyü Düğün Kutlaması	109
Fotoğraf 19. Sivas İmranlı düğün evi.....	112
Fotoğraf 20. Sivas, Söğütçük Köyü Düğün	113
Fotoğraf 21. Sivas Söğütçük Köyü-Düğün,	115
Fotoğraf 22. Sivas İmranlı, Düğün alayı.....	116
Fotoğraf 23. İmranlı'da gelin almaya giden düğün alayı.....	118
Fotoğraf 24. Sofular Köyü Sunnet Düğünü	121
Fotoğraf 25. İmaret Köyü Sunnet Düğünü.....	121
Fotoğraf 26. İsmail Bey Köyü.....	122
Fotoğraf 27. Sivas İmranlı	122
Fotoğraf 28. İmranlı Çukuryurt Köy Pikniği	122
Fotoğraf 29. Çukuryurt Köyü Pikniği	125
Fotoğraf 30. Piknik Alanının girişi.	126
Fotoğraf 31. Şenlik çadırı.....	126
Fotoğraf 32. Zara Bedirören Köy Pikniği, (2016)	127

Fotoğraf 33. Piknik Alanının meydanı. Zara Bedirören Köyü.....	128
Fotoğraf 34. Eski cazgır ve halk oyuncu Osman Çekirdek.....	131
Fotoğraf 35. Güreş öncesi halaya duran köylüler	132
Fotoğraf 36. Güreş tutan gençler.....	133
Fotoğraf 37. Bir önceki yılın ağası Çetin Topuz.....	134
Fotoğraf 38. Güreş alanına gelen Alazlı Köy derneği üyeleri	134
Fotoğraf 39. Güreş tutan gençler.....	137
Fotoğraf 40. Ramazan davulcu ve zurnacıları. Sivas, İstasyon Cad.	140
Fotoğraf 41. Kaya resimleri, Servet Somuncuoğlu, Taştaki Türkler	141
Fotoğraf 42.Sivas halk oyunları ekibi, kent meydanı,	144
Fotoğraf 43. Halk oyunları çalışmaları (Cumhuriyet Üniversitesi)	152
Fotoğraf 44. Sivas Okullararası Halk Oyunları Yarışması,	153
Fotoğraf 45. Yarışmadaki davul zurnacılar.....	155
Fotoğraf 46. Özel bir firmanın açılışı.....	156
Fotoğraf 47. Sivas 4 Eylül Şenlikleri halay ekibi	156
Fotoğraf 48.Mehter Takımı(kaynak; Sivas Belediyesi)	160
Fotoğraf 49. Sivas'ta bir ilkokul bahçesinde kına gecesi.....	170
Fotoğraf 50. Sivas Şamil Mahallesinde yapılan bir kına	170
Fotoğraf 51. Cumhuriyet Üniversitesi düğün ve balo	172
Fotoğraf 52. Saklıbahçe düğün salonu	172
Fotoğraf 53. Dört İşletme Düğün Salonu	173
Fotoğraf 54.Alibaba Düğün Salonu	173
Fotoğraf 55. Hisar Düğün Salonu	175
Fotoğraf 56. Kale Düğün Salonu	175
Fotoğraf 57.Hisar Düğün Salonu..	176
Fotoğraf 58.Dört İşletme Düğün Salonu	176
Fotoğraf 59. Alibaba düğün Salonu	178
Fotoğraf 60.Halay ekibi	179
Fotoğraf 61. Açık alanda bir sünnet düğünü	179

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

İnsanlığın tarih boyunca keşfettiği en önemli değerlerden biri olan müzik, yaşama farklı bir düzlemde bakmanın ve insanın/toplumların kendisini ifade etme biçimlerinin en soyut halidir aynı zamanda. Müziğin kendi içindeki teknik imkânları, mutlak müzik formunun kendisini oluştursa da, onu var eden bilinç ve tecrübeyi müziğin kendisinden ayrı tutmak sığ ve basit bir yorumdan ibaret kalacaktır. Müziği insan üretir ancak onu üreten insan, toplumsal ve sosyal bir varlık olduğu için, müzik de üretildiği bağlamdan, düşünme sisteminden ve elbette geleneksel birikimlerden ayrı değerlendirilemez. Bu yönüyle müzik aynı zamanda sosyokültürel bir fenomendir denilebilir. İçerisindeki dizilerden, ritimlere, sözlerden, çalgılara, icra ediliş biçimine ve müziğin harekete geçirdiği ve şekillendirdiği örgütlenme biçimlerine kadar olan tüm süreçler, müziğin üretildiği coğrafyanın ve toplumun genlerini taşır.

Ulaşabildiğimiz en eski zamanlarda bile müziğin varlığı, onun kendisini çeşitli araç ve uygulama biçimleri ile her daim yeniden ürettiği fikrine yaklaştırmakta ve müziğin toplumların günlük pratiklerinden inanış biçimlerine kadar yayılan geniş bir yelpazede var olduğunu bizlere kanıtlamaktadır. Farklı kültürler farklı beğeni ve yaratılar insanlığın ortak mirası olmakla birlikte, her biri kendine özgü değerler olması açısından bir çeşitlilik ve zenginliğin de göstergeleridir. Özellikle son elli yılda ortaya çıkan teknolojik ve bilimsel gelişmeler ise, bir taraftan insanlığın maddi imkânlarını ve yaşam standartlarını belli oranda rahatlatmış ise de; dil, estetik, gelenek vb. birçok kültürel alanda ciddi bir daralmaya ve kısırlığa yol açtığı da bir gerçektir. Ticaretin, inancın, geleneklerin, estetik beğenilerin ve ilişkilerin giderek birbirine karıştığı hatta çoğunun tek tipleştiği günümüzde, nevi şahsına münhasır kültürel miraslar, doğrudan yahut dolaylı olarak giderek ötekileştirilip “ilkel ya da etnik” gibi izafi kavramlarla modern dünyadan tecrit edildiğine şahit olmaktayız. Günümüz paradigmaları ve uygulamaları

açısında değerlendirildiğinde Anadolu coğrafyamız, binlerce yıldır biriktirdiği ve kazandığı zengin kültürel varlığını, tartışılır hale getirmiştir. Önceden her bölgenin/yörenin kendine has adetleri ve görenekları ile yapılan eğlence ve ritüeller, bugünün dünyasında aynılaşarak yok olmaya yüz tutmaktadır. Elbette doğada hiçbir şey aynı kalmaz, zamanla değişir, dönüşür yahut gelişir. Bu zamanın imkânları ile doğru orantılı ve anlaşılabilir bir gerçekliktir. Ancak bizi zenginleştiren farklılıklarımız – müziğimiz, halk oyunlarımız, yemek kültürümüz, dilimiz ve düşünme biçimlerimiz- zamanın kaosuna kurban edilerek zayıfladığında, zamanla tüm birikimlerimizi de sıfırlamış olmaz mıyız? Bu sorun kadim Anadolu müzikleri ve folkloru için de geçerli değil midir? Evrenin ve toplumların durumları, ilişkileri, gidişleri tek bir süreç üzerinde sürmez ve tek düze bir çizgide kalmaz. Zamanla her şey değişebilir. Oluşan değişmeler ve durumdan duruma geçişler bütünüdür her şey. Tüm bu değişmeler “kişilerde, toplumlarda kent ve kasabalarda olduğu gibi, tüm evrende, ülkelerde, kıtalarda ve devletlerde de olur” (İbn-i Haldun, 2015: 14).

XIX. yüzyıldan başlayarak büyük bir ivme kazanan modernleşme, sosyal ve kültürel hayatın köklü bir biçimde değişmesine sebep olan karmaşık süreçleri yaratmış, toplumsal yapı ve kültürel değerler sistemini modern paradigmaya göre yapılandıran etkileriyle toplumların kendilerine dair algı ve tasavvurlarını kökten değiştiren sonuçlar üretmiştir (şahin, 2013: 143). Hiç şüphesiz geleneksel müzikler de, bu süreçlerden etkilenen, zaman içerisinde değişimler yaşayan önemli olgulardan biridir. Çünkü müzik, bir toplumun tüm kültürel ve toplumsal kodlarının günlük yaşamdaki izdüşümlerini içinde barındırır. Ünlü Alman düşünür W. Dilthey, sanatı ve müziği “bir kültürü ve tarihi dönemi kavramada önemli bir araç” (M. Cihan, 2008: 42) olarak görür. Dolayısıyla da müziğin her kültürde bir yeri, önemi ve işlevinden söz etmek mümkündür. Bu anlamda müzik, içinde yetiştiği kültürel bağlamdan ayrı değildir. Pek çok kültürde insanlar öğrendikleri ve duydukları şeyden müzik üretirler. İnsanlar tamamen yeni bir şey yarattıklarında bile, yaratılan bu olgu, önceki deneyimlerin varlığına dayanmaktadır. “Müzik kültüre katkıda bulunarak bireysel ve kolektif bilincin ifadesinde önemli bir biçim ve yoldur. O aynı zamanda içinden geldiği kültürün tarihi, ekonomik, politik ve estetik tüm süreçlerinin de bir ürünüdür” (R.Garfias, 2004: 7). Dolayısı ile çalışmanın amaçlarından biri de müzikten yola çıkarak bir toplumun

düşünme, inanma, eğlenme ve estetik biçimlerinin müzikteki izdüşümlerini anlamaya çalışmaktır.

Halkın bir arada olduğu ve ortak bir toplumsal hafızayı paylaşarak gelecek nesillere aktardığı gelenekler içerisinde davul zurna çalgılarının başrolde kullanılıyor olması, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Söz konusu çalışma, Sivas'ta kentleşmeyle beraber gelişen süreçte, kültürün taşıyıcı bir kanalı olarak düşünülen davul zurna pratikleri ve etrafında bütünleşen ritüellerin kent yaşamında yeniden nasıl ve ne yönde şekillendiğini, günümüz toplumsal ve kültürel yaşamında nasıl temsil edildiğini, müzik kültürü açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Bu minvalde söz konusu çalışma, müzikoloji ve etnoloji disiplinlerini temel alarak yapılandırılan bir yaklaşımı benimsemektedir. Dolayısıyla araştırmaya konu olan unsurlar, müziğin kültürel bağlamı ile birlikte ele alınmasını da zorunlu kılmıştır.

Toplumsal birlikteliklerin müzik yoluyla dengelenmesiyle toplumsal kimliğin somutlaştığı güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilen müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir. Ayten Kaplan'ın (2008: 14) da ifade ettiği üzere “müziğin harekete geçirdiği ilişkiler, bütün bir topluluğu kapsayabilir. Belli toplumlarda müzik ve dans, topluluğun kendisini “o” topluluk olarak görmesini sağlayan tek örnektir” denebilir. Bu durum aynı zamanda müziğin tesir gücünü bizlere sunmakta önemli bir tespittir. Bu bağlamda Alan P. Merriam (1964: 13), müziği sembolik bir ifade olarak görür ve müziğin toplumun örgütlenmesini yansıttığından, “aynı zamanda insanı ve davranışlarını anlamada ve kültür ve toplumun analizinde müziğin değerli” olduğundan bahsetmektedir. Dolayısı ile geleneksel müzikler, aslında tarihi bir tecrübenin toplumdaki izdüşümleri ve toplumsal hafızanın en belirgin görüldüğü alanların başında, “paylaşılan ve birleştiren” ortak değerler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müziğin bireylere ve toplumlara kazandırdığı kimlikler, o toplumun karakterini, hissiyatlarını ve inançlarını anlama konusunda bizlere önemli ipuçları sunmanın yanı sıra, o toplumda var olan müzikle birlikte şekillenen ya da müziğin şekillendirdiği örgütlenme biçimlerini ve toplumun tarihsel sembollerinin de tanınmasına vesile olmaktadır. Müziğin toplum ve kültür üzerinde bu denli etkili olduğu ve kültürel olarak topluluklara aidiyet hissi kazandırdığı bir gerçektir. R. Garfias (2014: 26) “Müziğin Kültürel Bağlamı” (*Music: Cultural Context*) adlı kitabında müziğin, toplumun

örgütlenme biçimlerini yansıttığından ve onun toplumsal yaşam kalıpları ile şekillendiğinden bahsederek şu ifadelerle yer verir;

birlikte yaşayan toplumlarda, topluluk üyelerinin karşılıklı bağımlılığı genellikle müziğin yapısına yansır. Birçok toplumsal kültür ortak müzikal özelliklerini paylaşır...Bazı toplumlarda bütün üyelerin birbirine bağlı bir topluluk yapısı vardır. Eşit haklara ve sorumluluklara sahip olarak eşit sayılırlar. Diğer toplumlarda yüksek ölçüde tabakalaşma, hükümdarlar arasında değişen farklı toplumsal düzeyler vardır; sanatçılar, zanaatkarlar, işçiler ve köylüler gibi...

Günümüzde kentleşme süreci içerisinde müzik kültürünün de yeni görünümeler kazandığı şüphesizdir. Tarım toplumlarında *harman sazı* (Berat Demirci, kişisel görüşme, 17.02.2016) olarak bilinen ve pek çok yaşam pratiğinde (düğün, şenlik, güreş, halk oyunları, ramazan ayı sahur vakitleri) başrolde kullanılan davul zurna çalgıları ve temas ettiği folklor, kentleşme ile birlikte modern kent insanının yeni yaşam kalıpları ve değerleri içerisinde yeniden şekillenmektedir. Dolayısı ile araştırmaya konu olan davul zurna kültürü, eşlik ettiği ritüeller ve yarattığı sosyokültürel yaşam pratikleri açısından önemli bir role sahip olduğu düşünülmektedir.

Zengin folkloru ve kadim müzik kültürü ile ülkemizin önemli kentlerinden biri olan Sivas, ülkemizin birçok bölgesinde yüzyıllardır devam eden davul zurna kültürünün de hala canlı olarak yaşatıldığı kentlerinden birisidir. İç Anadolu’da Sivas dendiğinde akla Sivas halayları ve dolayısı ile de davul zurna gelmektedir. Davul zurna çalgıları ise, Türk müzik kültürü içerisinde tarihi, kültürel ve toplumsal açıdan ayrıcalıklı bir yerde durmaktadır. Geçmiş İslamiyet öncesi Türk kültürüne dayanan ve özellikle Selçuklu ve Osmanlı devlet yapılanmaları ile birlikte zamanla mehterhane çatısı altında sistematik ve kurumsal bir hale dönüşen davul zurna çalgıları, askeri müzik formu olarak bilinen mehterin de çekirdeğini oluşturmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak değinileceği üzere, mehter müziği ve yapılanması, Sivas’ın davul zurna kültürü ile önemli bir tarihsel ilişki içinde olduğunu da göstermektedir. Daha geniş bir pencereden bakıldığında davul zurna kültürü pek çok medeniyetin (özellikle Doğu-İslam kültürü) sınırları içerisinde adeta coğrafi bir işaretleyici olarak bugün de karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca Türkiye sınırlarında değil, İran, Suriye ve Afganistan gibi Orta Doğu ülkelerinden ve özellikle de Osmanlı Devleti döneminde imparatorluk sınırları içerisinde olan Balkanlara (Makedonya, Arnavutluk, Sırbistan ve

Yunanistan'ın doğu kesimleri) kadar fetihlerle birlikte geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu geleneğin içerisinde özcü bir tartışmaya girilmeyecektir. Çünkü bu çalgı topluğunu illaki bir bölgeye ya da kültüre sabitlemek anlamlı bir çaba değildir. Ancak şu da bir gerçektir ki bu kültürü yüzyıllardır yaşatan, aktaran, benimseyerek kendi kültür potasında eriten toplumların başında Türk medeniyeti gelmektedir. Bugün Balkanlarda var olan müzik pratikleri içerisinde davul zurna kültürünün (özellikle düğünlerde) hala yaşadığını bilmekteyiz. Bununla birlikte özellikle Türkiye'nin Batı bölgelerinde (Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Çanakkale, İzmir) bu gelenek, hem güreşlerde hem de düğün eğlencelerinde icra edilmektedir. Davul zurna işlevsel olarak bu anlamda düşünöldüğünde, bizlere Türk kültür ve müzik dünyasının coğrafi sınırlarını da çizmektedir. Gerek Balkanlar, gerek Orta Doğu gerekse de Türkiye'nin Trakya, Ege Bölgesi, Doğu ve Güneydoğu, özellikle de İç Anadolu Bölgesi'nde çeşitli eğlence, kutlama ve ritüellerde karşımıza çıkan davul zurna kültürü, bir zamanlar Osmanlı'nın hakimiyet alanında mehter birlikleri ile zamanla Batıya doğru yayılmış ve tanınmıştır. Birinci dünya savaşından sonra sınırları yeniden çizilen Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte, ulusal sınırlarımızın daralmış olmasına rağmen, gönöl coğrafyamızda ve müzik kültürümüz içerisinde mevcudiyeti ulusal sınırların dışında da yaşamaya devam etmiştir. Zamanla mehter birlikleri içerisinde kurumsallaşan davul zurna çalgıları, dünyada askeri bando birliklerinin de temelini teşkil ettiği ifade edilmektedir (Kösemihal, 1939; Gazimihal, 1957). Alman müzikolog Felix Hoerburger (1954; 1966), davul-zurna'nın kuzey batı Hindistan'dan Avrupa'ya getirildiği gerçek bir topluluk teorisini savunmuştur. Nitekim, bu ikili çalgı grubunun en eski belgeleri, Doğu ve Balkanlar'da ortaya çıkıncaya kadar (Osmanlıların Avrupa'ya gelişinden önceki 14. yüzyılın ilk yarısından önceye kadar) belgelenmemektedir (Hoerburger 1954: 24). Dahası, bu çalgıların menşei ve bir dereceye kadar isimleri de Ortadoğu ve Hindistan'a kadar uzanabilir. Afganistan'da ve İran'da davul ve obua, dohol veya dhol, sorna veya surnai, Pakistan'da ve Rajasthan, holakor, holand, surnā, surnāi veya canāi denir. Bu çalgı ikilisi aynı zamanda Kuzey Afrika'da ve modifiye edilmiş biçimde - Batı Afrika ve Doğu Asya'da (Çin, Malezya) bulunabilir ve bu yayılım görünüşte İslami ölkelerde benzerlik gösterir (Hoerburger 1986b: 253).

C. F. Juhasz, (2002)'in aktardığına göre, davul zurna terimlerinin Balkan ülkelerindeki isimleri ise şöyledir; zurna terimi Makedonya ve Sırbistan'da “*zurla/zurna*”; Yunanistan'da “*zournas/karamouza*”; Arnavutluk'ta, “*surle*”; Romanya'da “*e zurla/e zurna*” olarak geçerken, davul, Macaristan'da “*tapan/tupan*”, Sırbistan'da “*goç/bubani*”; Yunanistan'da “*daouli*”; Arnavutluk'ta, “*lodre*”, Romanya'da; “*o davuli/o daüli*” olarak geçmektedir. Balkanlar'da çoğunlukla Roman müzisyenler tarafından devam ettirilen davul zurna kültürü, tıpkı Türkiye'de olduğu gibi, düğünler, seremoniler ve Hıdırellez gibi çeşitli şenlik ve eğlencelerde hala yaşatılmaktadır.

Günümüzde giderek daralan geleneksel kültürler ve etrafında bütünleşen ritüeller, kentleşme ve onun gerektirdiği bazı değişim ve yenilikleri de kaçınılmaz kılmaktadır. Bu noktada davul zurna kültürü ve pratikleri de Sivas için önemli bir simge ve sözlü hafıza ürünleri olarak yaşama tutunmaya çalışmakta ve kentin değişen yüzü ile birlikte giderek zayıflamaktadır. Bu noktada davul zurnanın kültürünün, yaşam pratiklerimizde ve düşünce dünyamızdaki yeri ve önemini anlamak için en önemli sözlü kültür ürünlerimizden biri olan atasözleri ve deyimlere de değinmekte yarar vardır. Söz konusu atasözleri ve deyimler bir toplumun, müziği kendi yaşamında nasıl içselleştirdiği, zihin dünyasına nasıl kattığı konusunda da bizlere önemli bir rehberdir. Çünkü toplumun dili bizlere aynı zamanda kültür dünyasını da tanıtır.

Dil, yaşamla, insanla ve eşya ile ilk bağı kuran, olguları ve nesneleri anlamlandırmamızı sağlayan en temel unsurdur. Bu minvalde, kültürümüzdeki davul zurna çalgılarının pratik yaşamda kullanımı, zaman içerisinde dile de yansımış ve hatırı sayılır bir deyimler ve atasözleri dağarcığı oluşmuştur. Erdoğan (2015) “Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz” adlı çalışmasında konuyla ilgili olarak etraflı bir derleme yapmış ve bazı tespitlerde bulunmuş, söz konusu derlemede atasözlerimiz içerisinde davul zurna çalgılarının önemli bir referans kaynağı oluşturduğu ve birçok deyim ve atasözünde metaforolarak vurgulandığı belirtilmiştir. Bunlardan bazıları ise şöyledir:

Davul zurnasız düğün olmaz
 Davulun sesi uzaktan hoş gelir
 Davul bile dengi dengine çalar
 Davuldan gelen zurnaya gider

Hamama gider kurna beğenmez, düğüne gider zurna beğenmez
 Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az
 Herkes davul çalar ama çomağı makama uyduramaz
 Davul tozu ile minare gölgesi
 Davul çalarak adam aramaya gider
 Davulu biz çaldık parsayı başkası topladı
 Davul birinin boynunda tokmak başkasının elinde
 Davul çalsan işitmez
 Davul düdük etmek
 Davul gibi olmak
 Davul görür oynar mihrap görür ağlar
 Zil zurna sarhoş olmak
 Zurnanın zırt dediği yere gelmek
 Davul zurna, mehterhane
 Kızı gönlüne bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya kaçır
 Sen bir garip Çingenenin telli zurna nene gerek

Sözlü kültürümüzün en rafine hali olarak düşünebileceğimiz atasözleri ve deyimlerimizin dağarcığında bunca özlü sözün düğün-dernek ve davul-zurna ile anlatılmış olması bu çalışmanın da çıkış noktalarından birini teşkil etmektedir. Bu noktada ise hermenötik (*hermenötik*; metin yorum bilgisi) bakış açısı, ele alınan konunun derinliğini çok yönlü kavramak, incelemek ve daha iyi anlayabilmek açısından önemlidir. Söz konusu deyim ve atasözleri bir metin olarak düşünüldüğünde, davul zurna çalgılarının ve etrafında gerçekleşen kültürel ve toplumsal bilincin önemi daha da artmaktadır. Cilifford Geertz (1974) yorumsamacı yaklaşımında, var olan durumu ele alıp yorumlarken eldeki veri ve gözlemleri anlamlı bir bütün olarak değerlendiren toplumsal sembolleri¹ kullanmaktadır. Dolayısı ile atasözleri ve deyimler aslında bizlere toplumu oluşturan insanların ruhunu, davranma biçimlerini, eğlence kültürünü, inanma modellerini ve yaşama pratiklerini anlama ve anlamlandırma imkânları sunabilmektedir. Sözel ve müzikal olarak aktarılan ve binlerce yıl içerisinde birikerek süzülen bu

¹ Burada sembol kavramı somut bir metafor olarak değil, dayanaklar çerçevesinde bir noktadan hareketle anlam verme, ilişkilendirme olarak kullanılmaktadır. Nitekim Geertz'in (1974) 'yorumsama' olarak kastettiği durum da budur. Bir olguyu açıklarken, çevresinde gelişen olaylarla olan bağlantısı ve topluluğun bu noktalara nasıl bir referans atfettiği ile ilgili bilgilerle birlikte değerlendirmek.

kültürün yarattığı kolektif bilinç bizlere, müziğin, eğlencenin çok ötesinde bir medeniyet tasavvurunu anlama ve yorumlama imkânı da sağlamaktadır.

1.1. Amaç ve Kapsam

Çalışmanın amacı, Sivas'ta davul zurna geleneğinin tarihsel, toplumsal ve kültürel önemi ve işlevinin neler olduğu ve bu geleneğin kentleşmeyle birlikte gelişen süreçteki müzik pratikleri açısından bugünkü durumunun nasıl ve ne yönde dönüştüğüne dair bir fikir elde etmektir. Bu bağlamda çalışmanın kapsamı, Sivas'ta davul zurna pratiklerinin yer aldığı farklı eğlence ve ritüellerden oluşmaktadır. Söz konusu çalışmada düğün pratikleri başta olmak üzere, köy şenlikleri, güreşler, ramazan ayı sahur vakitleri, halk oyunları etkinlikleri ve Sivas belediye bünyesinde hizmet veren mehter takımı içerisindeki davul zurna pratikleri ve yapılanmaları çalışma kapsamında değerlendirilmiş, düğünler ise, tekrar sayısı ve toplumdaki yaygınlığı düşünüldüğünde çalışmada geniş bir yer tutmuştur. Ayrıca düğünlerdeki farklı müzikal eğlencelerde kentin müzik ve eğlence anlayışı açısından değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Sivas davul zurna geleneğini ve bu geleneği oluşturan farklı unsurları etnolojik, etnografik ve müzik bilimsel açıdan inceleyen etraflı bir çalışmanın olmayışı ise bu çalışmayı daha anlamlı hale getirdiği düşünülmektedir.

1.2. Araştırma Sorusu ve Alt problemler

Gerek sosyal bilimler gerekse fen bilimlerinde, çalışmaya konu olan olay veya olgunun araştırılmasındaki esas amaç, bir problemi çözmek, anlamak veya anlamlandırmaktır. Bu anlam arayışında ise etnografi yöntemi, günümüz müzik bilimlerinin alan çalışmalarında önemli bir yerde konumlanmaktadır. Günay, (2011: 8) etnografyanın temelde “betimsel tasviri bir çalışma” olmakla birlikte, müzik etnografisinin ilgi alanları arasında çalgılar, türküler, halk oyunları, düğünler, yakılan türkülerin toplumsal koşulları ve öyküleri olarak düşünülmesi gerektiğinden bahseder. Dolayısı ile müzik etnografisi bizlere, araştırılacak konunun yönlerini ve alt başlıklarını belirleyebilme noktasında fikir verebilecek bazı açılımlar sunmaktadır (Merriam, 1964; Seeger, 1992). Bu sorular bir müzik etnografi çalışması için kesin sorular olmamakla birlikte, konuya yaklaşım noktasında müzik etnografisi çalışan araştırmacılara “fikir vermesi açısından” da önemlidir. Bu anlamda aşağıdaki unsurlar şöyle sıralanmaktadır (Yetkin Özer, 2002: 99; Kaplan, 2008: 125);

- İnsanlar müzik yaparken neler olup bitiyor?
- Belli bir birey ya da topluluk, neden belli bir yer, zaman ve mekanda müzik yapar ve dinler?
- Müziğin toplumlar ya da topluluklardaki başka süreçlerle ilişkisi nedir?
- Müziksel icranın, müzisyenler, dinleyici ve ilgili başka gruplar üzerindeki etkileri nelerdir?
- Müziksel yaratıcılık nereden gelir? Bireyin gelenekteki rolü, geleneğin bireyin oluşumundaki rolü nedir?
- Kullanılan çalgılar ve şarkı sözleri nelerdir?
- Yerli tipoloji ve müzik sınıflandırması nasıldır?
- Müzisyenlerin rol ve statüleri nelerdir?
- Kültürün diğer unsurları açısından müziğin işlevi nelerdir?

Dolayısı ile söz konusu çalışmanın ana problem cümlesi; “Kentleşme süreci bağlamında, Sivas’ta davul zurna pratikleri kültürel ve toplumsal açıdan nasıl bir role ve anlam dünyasına sahiptir?” sorusu üzerine kuruludur. Bu minvalde alt problemlere yönelik bazı sorular ise aşağıda sıralandığı şekilde düşünülmüştür;

1. Sivas’ta davul zurna geleneğini yaşatan temsilciler kimlerdir?
2. Sivas’ta davul zurna çalgılarının eşlik ettiği eğlence veya ritüeller nelerdir?
3. Sivas’ta geleneksel kültürün aktarım ve devamlılığında davul zurna pratiklerinin rolü, önemi ve işlevi nelerdir?
4. Davul zurna çalgılarının şehir ve köy yaşamındaki uygulamalarında ve anlamlarında ne gibi farklılıklar mevcuttur?
5. Kentleşme olgusu, şehrin eğlence anlayışını ve davul zurna kültürünü ne yönde ve nasıl dönüştürmektedir?

1.3. Yöntem

İnsanı ve onu çevreleyen tüm etkenleri sistemli bir düzlemde ve ait olduğu kültürün içerisinde araştırmayı gerektiren bir süreçte, nitel araştırma yöntemleri, sosyal araştırmacılara, belirlenen konunun arka planındaki anlam dünyalarına nasıl ulaşılacağı ve yorumlayacağı yönünde bizlere bir takım fikirler sunmaktadır. Denzin ve Lincoln (2011), bu noktada şunları söylemektedirler;

Nitel araştırma dünyayı görünür hale getiren bir dizi yorumlayıcı, materyal uygulamalarından oluşur. Bu uygulamalar dünyayı dönüştürür. Bu uygulamalar dünyayı; alan notları, mülakatlar, konuşmalar, fotoğraflar, kayıtlar ve kendinize yazdığınız notlar içeren bir temsiller serisine dönüştürür. Bu düzeyde, nitel araştırmanın dünyaya dair yorumlayıcı ve doğal bir yaklaşımı vardır. Bu nitel araştırmacıların kendi doğal ortamlarındaki şeyleri insanların olaylara verdiği anlamlar açısından anlamlandırmaya çalışması veya yorumlaması anlamına gelir (akt: Creswell, 2013: 44).

Bu çalışma, ulaşmayı hedeflediği sonuçlar bakımından nitel araştırma tekniklerinin işe koşulmasını gerektiren bir içeriğe sahip olması nedeniyle, etnografik desende nitel bir çalışma olarak yürütülmüştür. Derinlemesine görüşme, katılımcı gözlem, doküman analizi gibi veri toplama teknikleri çalışmanın başlıca veri kaynaklarıdır. Çalışma yapılacak alan ve konu bağlamında bazı kaynak kişilerle görüşülerek bilgi toplanmış ve bu doğrultuda bazı icracılarla tanışılmış olup, yöredeki davul zurna geleneği ve ritüelleri hakkında ön bilgi toplanmıştır. Çalışmanın devamlılığı ve yürütülebilirliği hakkında önemli veriler sunan bu ön çalışma, araştırmanın sürdürülebilirliğine de önemli katkılar sağlamıştır. Nitekim Goldstein (1983: 20) küçük bir topluluğun, bir ailenin yahut da bir kişinin folklorunu incelemek gibi teksif edilmiş projelerde, ilkin çevrenin keşfi yapılması gerektiğini ve bu şekilde toplanan malzemenin, asıl araştırma konusu olarak toplanan malzemenin ne dereceye kadar temsili bir karakter taşıdığını tayinde ölçü olarak kullanıldığını belirtir.

1.3.1. Araştırma Tasarımı

Yerel halkın gündelik yaşamı içerisinde oluşan davul zurna pratiklerinin sağlıklı incelenebilmesi açısından alan çalışması yapılması büyük bir önem taşımaktadır. Emerson vd., (2008: 14) alan çalışmasının başlıca özelliğinde, bir eylemin katılımcıların bakış açısından tam olarak anlaşılabilmesi ve gerçek yerinin belirlenmesi için,

araştırmacının uzunca bir zaman diliminde bu kişilerin gündelik yaşamlarına yaklaşması ve katılması olduğunun altını çizer. Karahasanoğlu ve Yavuz (2015: 59) ise alan çalışmasını “araştırmacının ‘alan’ olarak tanımladığı yerde, görerek, duyarak, gözlemleyerek, katılarak bilgi edinmesi ve böylece eylemlerin, sözel ifadelerin kısaca topluluğu saran tüm olay ve olguların anlamlarına vakıf olma çabası” olarak nitelendirmektedir.

Alan çalışması kapsamında konu, etnografik desene dayalı olarak yürütülmüştür. Ancak hususiyetle belirtmek gerekir ki, tüm nitel araştırmalarda olduğu gibi, etnografik bir araştırma yapmanın tek bir yolu yoktur” (Creswell, 2013: 92). Etnografi, Boas, Malinowski, Radcliffe-Brown, ve Mead gibi 20. yüzyıl antropologları tarafından yürütülen karşılaştırmalı kültürel antropoloji olarak ortaya çıkmış olup, aynı kültürü paylaşan ortak bir grubun dil, davranış, değer ve inanç sistemlerinin bütünü araştıran bir yöntem olarak, özellikle 1920 ve 1930’lu yıllarda ABD’deki kültürel grupları inceleme konusu yapmıştır (Creswell, 2013). Sedat Veyis Örnek (1971: 80) etnografyanın², çeşitli halkların yaşama tarzlarını, düşüncelerini, yaratmış oldukları maddi ve manevi kültür öğelerini sistemli bir şekilde tasvir ettiğinden bahseder ve etnolojinin bir dalı olan etnografya’ya “tasviri etnoloji” dendiğini belirtmektedir.

Etnografi aynı kültürü paylaşan grubun bütününe odaklanmanın yanı sıra, Creswell (2013: 90), konuyla ilgili olarak şu ifadelerin altını çizmektedir; “etnografik alan araştırması, insan topluluklarının gündelik yaşamları içerisinde ele alınarak çalışılmasını” içerdiğinden bahseder. Bu türden bir araştırmanın yürütülmesinin içerisinde başlıca iki temel faaliyet vardır. Birinci olarak, etnograf belirli bir sosyal düzen içerisine girerek bu düzende yaşayan insanları tanımaya çalışır...gündelik rutine katılarak, insanlar ile sürekli bir ilişki geliştirir”

Etnografin işi, ‘gerçeğin’ ne olduğunu kesinkes ortaya koymak değil, başkalarının yaşamları içerisinde bulunan çoklu gerçekleri açığa çıkarmaktır (akt. Emerson vd., 2008:1-2). Dolayısı ile alan çalışması sırasındaki müzik uygulamaları ve onun etrafında oluşan ve onunla ilişkili sayılabilecek ritüeller bu perspektiften bakılarak araştırılmaya

²Sedat Veyis Örnek (1971) “Etnoloji Sözlüğü” adlı eserinde, kelimenin aslının Yunanca ethos (*halk*) ve graphein (*yazmak, tasvir etmek*)’den gelmekte olduğunu yazmıştır.

ve alanın çoğunluğunu temsil edebilecek olguların ortak noktalarına yoğunlaşmaya çalışılmıştır.

1.3.2. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada, veri toplama aracı olarak katılımcı gözlem, kaynak kişilerle sohbet tarzı görüşmeler (yapılandırılmamış mülakat) ve alan notları kullanılmıştır. Bu kapsamda çalışma boyunca gerçekleşen görüşmeler ve alanda tutulan notlar, çalışmanın şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Briggs (1986) görüşmenin önemini şöyle belirtmektedir; “Sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalarda kullanılan en yaygın veri toplama yöntemi olduğunu savunmakta ve bu durumun, görüşme yönteminin; bireylerin deneyimlerine, tutumlarına, görüşlerine, şikâyetlerine, duygularına ve inançlarına ilişkin bilgi elde etmede oldukça etkili bir yöntem olmasından kaynaklandığını belirtir” (akt. Yıldırım ve Şimşek, 2013:147). Çalışma kapsamında 19 kaynak kişi ile görüşme yapılmıştır. Bu kaynak kişilerden 13’ü geleneğin önemli icracıları ve taşıyıcıları olmakla birlikte, diğer 6 kişi gelenekle ilgili hem teorik hem de pratik bilgi birikimi olan, alanı ve yöre kültürünü iyi bilen kimselerden oluşmuştur. Karahasanoğlu ve Yavuz’un (2015: 64) da belirttiği üzere kaynak kişiler; “araştırma konusuyla ilgili topluluğun diğer üyelerinden daha detaylı, daha kapsamlı ya da daha özel bilgileri araştırmacıya sunan kişiler” olarak çalışmaya katkı sunmuşlardır. Görüşmeler ses kayıt cihazı ile yapılmış ve önceden kişilerin izinleri alınarak gerçekleştirilmiştir. Ancak alanda veya etkinlik sırasında kendiliğinden oluşan sohbet tarzı görüşmeler de hesaba katıldığında, hem icracı hem de alanda ritüelin bir parçası olan 40 kişiyle görüşülmüştür. Doğaçlama ve anonimgerçekleşen görüşmelerde ise herhangi bir isim zikredilmemiştir.

Nitel araştırmalarda kullanılan ve söz konusu bu çalışmada yararlanılan yaygın veri toplama yöntemlerinden birisi de gözlemdir. Gözlem, “bir araştırmacının herhangi bir ortamda oluşan bir davranışa ilişkin ayrıntılı, kapsamlı ve zamana yayılmış bir resim elde etmek” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 199) amacıyla kullandığı bir tekniktir. Ayrıca gözlem Goldsten’in (1983: 54) de belirttiği üzere “durumun yalnız gözle görülmesiyle sınırlandırılmayıp, yerine göre, işitme, koklama ve tatma duygularını da içine alır”. Dolayısıyla, gözlem sonucu oluşan kişisel tecrübeler ve olayların derinlemesine ve ilk elden yorumlanması adına, bu yönteminin önemli olduğu düşünülmektedir.

Çalışmaözellikle katılımcı gözlem tekniği üzerinden gerçekleştirilmiştir. Katılımcı gözlem, araştırmaya konu olan kültür veya topluluğun pratiklerinin bütünü veya bir parçasına dahil olmak ve konuyu içselleştirmek tecrübe etmek adına önemlidir. Bu bağlamda, gidilen etkinlikle ilgili yapılan gözlemler sonucu alan notları tutulmuştur. Alan notları söz konusu etkinliğin önemli noktalarını yazıya dökerek sonraki süreçte “hatırlamak” (Croswell, 2013: 172) ve olayların yer, zaman, kişi ve etkinlikte olup bitenleri detaylı ya da ana hatları ile kaydetmek açısından önemlidir. Bu bağlamda alan notları, gözlenen ve müdahil olunan olayları betimlemek ve tecrübeyi metne dönüştürmek anlamına gelmektedir (Emerson vd., 2008). Alanda ayrıca video ve fotoğraf makinası ile çeşitli etkinlikler kaydedilmiş ve doküman olarak faydalanmak üzere bir arşiv oluşturulmuştur. Bu kayıtlar araştırmacı açısından iki önemli işlevi vardır; birincisi etkinliğe tekrar dönmek ve o anı görüntüleyerek yeniden okuyabilmek, ikincisi ise söz konusu ritüel ve etkinliklerle ilgili o günün/tarihin kaydını tutarak ileriye dönük yapılacak çalışmalar da bir “arşiv” oluşturmaktır.

Araştırma neticesinde elde edilen verilerin sağlıklı değerlendirilebilmesi ve somut bazı verilerle karşılaştırılabilmesi için, Sivas’ın merkezi ve çevresinde bulunan köylere gidilmiş, söz konusu etkinlikler ise kaynak kişi ve icracıların praogramları dâhilinde şekillenmiştir. Bu karşılaştırma bizlere kentin müzik ve eğlence kültürünün nasıl ve ne yönde dönüştüğüne dair fikir vermesi açısından önemlidir. Çalışma alanı geniş olduğundan dolayı, her bölgedeki kaynak kişilere, icracılara önceden ulaşmak ve belirlemek zordur. Bu sebeple çalışma için kartopu örneklem modeli seçilmiştir. Kartopu örneklem “kişiden kişiye, kişiden de olaylara ulaşarak durumların tanımlanmasıyla bilgilerin zenginleştirilmesi” (Creswell, 2013:158) olarak tanımlanmaktadır.

Bugün, Sivas’ta var olan davul zurna pratiklerini tespit ederek incelemek, güncel uygulamaların neler olduğuna bakmak kadar, şimdiki zaman vakasının dünü hakkında da bir takım bilgilere sahip olmak, çalışmanın bir süreç içerisinde incelenen olgunun haritasını çıkartmak adına önemlidir. Nitekim Erol (2009: 27), insanların bugün dinledikleri, yaptıkları veya etkinlikte bulundukları müziğin geçmişte ‘ne’ olduğu ya da neyle ilişkili olduğunu ve bunun ‘nasıl’ yapar olduklarını şimdiyi anlama bakımından önemli olabileceğini belirtmekte ve çalışmanın tarihsel perspektifine derinlik ve genişlik kazandıracağını, vurgulamaktadır. Çünkü çalışma ‘kentleşme süreci’ bağlamında ele

alınacak ise dünün bilgisi de bu sürecin bugününü anlamamız açısından çok önemlidir. Bu kapsamda geçmişe yönelik literatür taramasının yanı sıra, alanda kaynak kişilerin bazıları ile tarihsel mülakat da yapılmış, geçmişin hafızasına ve hatırasına sahip yöre insanlarının ve icracılarının görüş ve düşüncelerine başvurulmuştur. Dolayısıyla sözlü tarih yaklaşımı da araştırmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Çalışmanın arka planını güçlendirmek, elde edilen bulguları desteklemek ve var olan güncel uygulamaların neden ve nasıl'ını daha iyi kavrayabilmek adına çalışmanın başlangıç aşamasından sonuna kadar olan tüm süreçte, yazılı kaynak taramaları devam etmiş ve konuyla ilgili pek çok kitap, makale, tez ve anı gibi yazılar dikkate alınmıştır.

1.3.3. Verilerin Analizi ve Çözümlemesi

Görüşmeler, içerik analizi ile çözümlemeye ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Yapılan görüşmeler ve alan notları birbirini tamamlar şekilde ele alınarak metin haline dönüştürölüp “açık kodlama” yöntemi ile temalar oluşturulmuştur. Söz konusu temalar “çalışılan düzendeki faaliyetlere ilişkin tekrarlanan veya öne çıkan kalıpları/örüntüleri yansıtan verilerden elde edilen konu başlıklarına” öncelik verilmiştir (Emerson, 2008: 214-223). Ortaya çıkan kodların kümелendiğı ortak konular ise, araştırmanın alt problemleri göz önüne alınarak düzenlenmiş ve temalaştırılmıştır. Çalışmanın bazı alt başlıkları da, bu temalardan yararlanılarak şekillenmiş ve geliştirilmiştir. Elde edilen bulgular, alanda ki davul zurna pratikleri, bütüncül bir biçimde ele alınmış ve tüm etkinliklerin ortak noktasını teşkil eden olgu ve olaylar alan notları ve kaynak kişilerin beyanları doğrultusunda açıklanmaya, doğrudan alıntılarla desteklenmeye ve yorumlanmaya gayret edilmiştir.

Alan notları, araştırmacının yoğun bir biçimde, müdahil olarak katılması esnasında yaşadığı tecrübeler ile yaptığı gözlemlerin betimlenmesiyle oluşan anlatılardır. Geertz'in (1973: 19) vurguladığı gibi, “etnograf, sosyal söylemi kâğıda geçirir; yazıya döker”. Alan notu yazarken kâğıda geçirme, alan araştırmacısının ilk etapta neleri gözlediğini anlamasına ve böylece yeni yollar geliştirerek, olup biteni daha keskin bir şekilde duymasına ve yeni mercekler kullanarak gözlemesine yardım eder (Emerson vd., 2008: 6-21). Böylece tüm veriler ‘yoğun betimleme’ (*thick description*) (Geertz, 2010: 32) yaklaşımıyla birlikte yorumlanmaya çalışılmıştır. Yoğun betimleme, kültüre dışarıdan değil, içeriden bir bakışla yorumlamayı, o kültürün anlam ve sembol

dünyalarını keşfederek bakmayı gerektiren bir süreçtir. Bu betimlemeye kaynaklık eden etnografya süreci ise Geertz'in (2010: 35) belirttiği gibi “gözlem, kayıt ve analiz” süreçlerinden oluşmaktadır.

1.3.4. Araştırma Sahası ve Araştırmanın Yürütüldüğü Tarihler

Araştırma sahası, Sivas kent merkezi ve bazı çevre köylerle (7 köy) sınırlandırılmıştır. Köylerin seçimi, icracıların programlarına ve davetlerine göre şekillenmiştir. Kent merkezinde ise toplam 10 ayrı düğün salonunda (toplam 30 düğün) gözlem ve kayıt yapılmıştır. Bunların yanı sıra İmranlı/Çukuryurt Köy Şenliği (2015), Zara/Bedirören Köy Şenliği (2016), Doğanşar/Çatpınar Güreş Şenliği (2016), Sivas (merkez) Ramazan ayı sahur ritüeli (2015), Sivas (merkez) Türk Halk Oyunları Federasyonu (THOF) İlköğretim Okullar arası Halk Oyunları Yarışması (2015) ve Cumhuriyet Üniversitesi Halk Oyunları Öğrenci Topluluğu (2017) etkinlikleri de dâhil olmak üzere, ağırlıklı olarak düğünlerin yer aldığı toplam 37 ayrı etkinliğe katılım sağlanmış ve veriler toplanmıştır (Haziran 2015-Kasım 2017).

Çalışma, müzikal ritüellerin ve eğlencelerin yoğun olarak gerçekleştirildiği Haziran, Temmuz, Ağustos, Eylül, Ekim ayları başta olmak üzere bir yıl içerisinde gerçekleştirilmiştir. Çalışma, kent merkezi ve çevre köylerde gerçekleştirilen faaliyetler esas alınarak ortak tekrarlanan ve paylaşılan ritüeller tema olarak seçilmiş ve alan çalışması “kendini tekrarlayan” bir “doyum noktasına” ulaştığı dönemde sonlandırılmıştır.

1.3.5. Saha Çalışması Esnasında Karşılaşılan Bazı Güçlüklerle İlişkin Notlar

Bir tecrübeyi bilimsel bir çerçeve içerisinde aktarmak, onun başarılı sayılabilecek yönlerine vurgu yaparak ön plana çıkarmak ve “olmuş bitmiş” bir düzen içerisinde aktarmak belki çoğu araştırmacı için gelenek haline gelmiş bir durumdur. Ancak alan çalışmalarında çekilen sancılar, engeller, hatta yanlışları da yöntem içerisine dâhil etmek, söz konusu çalışmanın saygınlığını düşürmek olarak algılanmamalı, aksine çalışmanın gerçekliği, zenginliği ve samimiyeti olarak düşünülmelidir. Söz konusu bu zorluklar aslında, yöntemin ve veri toplama aşamalarının birer parçasıdır. “Türkiye’deki alan araştırmaları geleneğinde nitel çalışmalar kağıda dökülürken, “önemsiz detaylar”, “terslikler”, hatta “başarısızlıklar” olarak tanımlanan deneyimler, araştırma metnine

yansıtılmaz” (Harmanşah ve Nahya, 2016: 18). Dolayısı ile bu bölüm birazda çalışmanın arka planına dikkat çekmek adına kurgulanmıştır.

Etnografiyi kullanmak zor olmakla birlikte Creswell (2013), araştırmacının, kültürel antropoloji, sosyal-kültürel sistemin anlamı ve genelde kültürleri inceleyenlerce keşfedilen kavramlara dair bir anlayışa sahip olması gerektiğinin altını çizmektedir. Yani, etnografide incelenecek olan olgu, olay ve kişilere dair dil, davranış kalıbı ve geleneksel yaşantılara dair belli oranda bir bilgi sahibi olmak elzemdir. Çalışılan alandaki insan profilleri, coğrafya, kültürel çeşitlilikler, dil veya şive farklılıkları da hesaba katıldığında, alan çalışması yürütmek her zaman kolay olmayabilir. Çok farklı değişkenlerin bir arada olduğu bir kültürel grup ya da olgu, her zaman yanı başınızda ve kolay ulaşılabilir bir şekilde size sunulmayabilir. Dolayısı ile araştırma tasarımının kendisi, başlı başına zor bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra etnografi araştırmalarındaki diğer bir zorluk ise, bu tür araştırma yazılarının, klasik bilimsel yazı dilinin dışına çıkarak, hikâyeci ve edebi bir dille yazılmış olmasıdır (Creswell, 2013: 96). Bu anlamda düşünüldüğünde, hem alan çalışması esnasında hem de yazım aşamasında bazı aksilikler ve zorluklar yaşandığını söyleyebilirim.

Alana çıktığımda ilk ulaşmam gereken topluluk Sivas’ta davul zurna geleneğinin taşıyıcıları olarak bilinen Poşa topluluğu idi. Poşalar, benim Sivas’ta mevcut davul zurna kültürü hakkında önemli bilgiler edinmem ve farklı etkinliklerde bulunmam adına önemli bir adımdı. Çünkü bu müzik geleneğinin arka planında nelerin yattığını, insanların özellikle de tarım kültürünün hâkim olduğu coğrafya insanının neden bu müzik kültürünü tercih ettiğini daha iyi anlayabilmem için, yerel halkla olduğu kadar, bu gurupla (Poşalar) da temas içinde olmalı idim. Bunun yanı sıra her ne kadar köy yaşamını çocukluğumda tecrübe etsem de, köy yaşamının gündelik pratikleri, dili, düşünceleri, inançları ve müziklerinin kendine has bir kuralı ve inançla, tabiatla olan bir bağı vardı. Bu bağı anlamadan alandaki veriler üzerine yorum yapmamın doğru olmayacağını farkında idim ve bunu kavrayabilmem açıkçası biraz zaman aldı.

Öncelikle gideceğim düğün veya kutlamalara, davul zurnacılarla birlikte katılmak istedim. Onlara kendimi tanıtip ne yapmak istediğimi kısa da olsa bahsetmeme rağmen benim de onlara katılarak düğünlere gitmem önceleri çok kolay olmadı ve haliyle biraz zaman aldı. Bir zaman sonra anladım ki onlarla zaman içerisinde tanışmalı, onlara yakın

biri haline gelmeli, daha da önemlisi önce arkadaş olmalıydım. Bu, çalışmanın devamlılığı ve verilerin güvenilirliği, doğallığı açısından büyük önem arz edecekti. Kendi doğal seyrinde gelişen bu ilişki ağında bir davul zurnacı zamanla diğer çalgıcıya benden bahsedecek ve tanışacağım diğer davul zurnacılar için bir ön bilgi oluşmasını sağlayacaktı. Nitekim de öyle oldu. Zamanla farklı kişilerle tanışarak ve daha sonra da diğerleri ile tanışarak onlarla birlikte katıldım. Bu durum en çok da davul zurnacıların gittikleri eğlencelerde (düğün, sünnet, şenlik vs.) kendi içerisinde bir arkadaşlık ve akrabalık bağı olan düğün sahibi kimselerin benim kim olduğum konusunda en az merakla bana yaklaşımları açısından faydalı oldu. Özellikle kırsal alanlarda az nüfuslu ve daha kapalı toplumlar dışarıdan herhangi bir kimlikle gelen yabancılara temkinli davrandıklarını gözlemledim. Dolayısı ile de insanlar katılımcıyı merak ederler ve bunu bazen hal ve hareketleri ile de bunu belli ederler. İşte tam da bu noktada benim davul zurnacılarla tanışmam ve arkadaş olmam, onlarla birlikte düğüne gittiğimde “bu bizim arkadaşımız, kendisi öğretmen, bizim yörenin müziklerini, adetlerini derlemek ve bize eşlik etmek için burada” diye düşünmelerini sağladı. Amacım da zaten bu idi. Bu yakınlık, benim alanda edineceğim birçok veri için öncelikli bir yakınlaşma ifadesi idi. Yani ileride katılacağım tüm faaliyetlerde benim adeta kim olduğumu neden orada olduğumu açıklayan doğal bir kimlik kartı idi.

Etnografya odaklı çalışmaların temelinde bahse konu olan “katılımcı-gözlem” terimi de aslında bu noktaya işaret etmektedir. Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. Bu sayede araştırmacı halkın gündelik tekrar içeren faaliyetlerini, neleri anlamlı bulduklarını ve bu anlamı nasıl oluşturduklarını içerden görme şansı bulur. (Emerson vd., 2008: 2). Dolayısı ile halkın içine girmek hatta yeri geldiğinde onların sofralarına konuk olarak onlardan biri gibi yakınlık kurmak, etnografya çalışmalarında çok önemli bir konu teşkil etmektedir.

Alan çalışmalarında insanların dilinden konuşmak, kılık kıyafetten tutun da, selam verme biçimine kadar onlardan biri olduğunu hissettirmek önemli bir konudur. Bu açıdan gerek Sivas kırsalında gerekse kentte yürütülen araştırma sürecinde, o yöreyi tanıyan biri olarak belli kolaylıklar sağlamış olsa da mutlak bir uyum süreci zaman almıştır. Çünkü birincil ilişkilerin yoğun olduğu toplumlarda öncelikli konu akrabalık ve komşu temeline dayanır. Bunun dışında ki kişilerin o topluma doğal bir şekilde nüfuz

etmeleri ise zaman alabilmektedir. Wax (1980: 272-273), bir insan topluluğunun gündelik yaşamını paylaşıırken, alan araştırmacısının, araştırılan insanların anlam dünyalarına dahil olmakta, düzenlenmiş faaliyetlerinden oluşan sisteme katılmakta ve onların ahlak düzeninin kodlarına tabi olduğunu hissetmekte” olduğundan bahsederek bu noktaya dikkat çekmektedir (akt; Emerson vd., 2008: 3). Yukarıda da belirtildiği üzere, bu kilidi aşmanın ve onların günlük yaşamlarına dâhil olmanın birinci koşulu bütünün bir parçası olarak hareket etmekten geçmiş ve bu anlamda ilk temas müzisyenlerle ve zaman içerisinde kurulmuştur. Ayrıca yöre tavrını, dilini, üslubunu ve estetik dünyasını da az çok bilen biri olarak, bu süreç benim için sıfır noktadan başlamamıştır. Araştırma kapsamında katıldığım faaliyet ve ritüellerde bu gibi konulara (dil, söylem, kavram, kılık kıyafet vb.) dikkat ederek, insanların birliktelik içinde kutladıkları veya paylaştıkları anlara eşlik etmiş olmam, süreci zamanla daha iyi okumama ve analiz etmeme de olanak tanımıştır.

Sivas kırsalında ve kent çeperinde yapılan düğün ritüelleri, çoğunlukla haremlilik selamlık olarak gerçekleşmekte olduğunu fark ettiğimde kadınların eğlencelerine girebilmemin pek mümkün olmadığını gördüm. Düğün alanında kadın ve erkekleri ayıran bir çadır bulunur. Kadınlar bir tarafta erkekler de bir tarafta eğlenirler. Bu açıdan bakıldığında, konunun bütüncül açısının kaybolacağını düşünsem de zamanla her şeye kuralsızca dâhil olmamam gerektiği ve bu geleneğin veya teamülün sınırlarını zorlamamam gerektiği kanısına vararak yalnızca gözlemlerle yetinmek zorunda kaldım.

Ayrıca gerek etkinlik esnasında gerekse gün sonunda tutulan alan notları, o anki yaşananları unutmamak adına önemli bir veri deposu olduğunu biliyordum ancak alan notuna neler, nasıl yazılmalı noktasında uzun süre acemilik yaşadığımı belirtmeliyim. Ayrıntılar nerede başlamalı nerede bitmeli idi ve yazı dilini sonradan nasıl derlemem gerekirdi minvalinde soruları zamanla benzer çalışmaları okuyarak ve yazmaya başlayarak kısa sürede aştım. Her ne kadar etkinlikler video ve resim destekli olsa da bazı anlarda karşılaşılan yahut ‘o an’ fark edilen olayları sonradan hatırlamanın güçlüğü düşünülerek, araştırma detaylarını yazılı olarak kaydetmeye gayret ettim. Ancak pek çoğu bu hengâme içerisinde gözden kaçmış veya unutulmuş olduğunun da farkındayım. Tek başına alan çalışması yapmanın zorluğu da belki burada yatmaktadır. Çünkü alanda o an ki ritüelin tekrarı olmadığı bir gerçektir. Dolayısı ile her noktayı her detayı hem gözlemleyip, hem kaydetmek hem de bunları unutmadan yazmak ve bu esnada da

çevreye rahatsızlık vermeden o düzenin içerisinde “meraklı bir yabancı” gibi sivrilmemek gerçekten zor bir süreçti benim için. Ancak en azından alandaki bu kayıtlar ve notlar, ileride fotoğrafın büyüğünü görmek ve olan biteni doğru yorumlamak adına çok önemli olduğunun farkında idim. Nitekim Emerson (2008: 11), alanda yazılan notların sosyal hayatın ve sosyal söylemin yazıya dönüştürülmesinin, içerdiğinin hatırd tutulması açısından önemli olduğundan bahsetmektedir.

Yazma aşamasında ise en fazla sancıyı bulguları anlamlı bir dizge haline dönüştürürken yaşadığımı açıklıkla ifade etmeliyim. Pek çok veri ve kaynak kişiden oluşan bulguları yorumlamak, sınıflandırmak, sıralamak ve neyi nereye yazacağına ilişkin harcanan düşünsel mesai, en az alandaki fiziksel yorgunluğa eş değer bir durum oldu benim için. Araştırma yöntemlerindeki bilgiyi işleme, analiz, yazılanları temalar halinde ortak bir konuda birleştirme, söylemleri doğru yorumlayabilme, dokümanları okuyabilme, emik ve etik yaklaşım modellerinin tercihi gibi konular ve bu konuların doğru kavramsal çerçeve ile bütünleştirilmesi belki de çalışmanın en zor bölümü idi. Bu süreci ise, zamana yayarak ve farklı alanlarda okumalar yaparak aşmaya gayret ettim.

1.4. Literatür Tartışması

Hangi konu ve yöntem olursa olsun, literatürde araştırılacak mesele üzerine yapılmış çalışmalara ulaşmadan sağlıklı bir araştırma modeli düşünmek ve kurgulamak elbetteki olanaksızdır. Bilgi, var olan bir başka bilgi ve bulgu üzerine inşa edilen bir süreç olarak kabul edildiğinde, konu kapsamına giren literatür çalışmasının genel bir envanterini çıkartmanın faydalı olacağı düşünülerek, Sivas’ta davul zurna geleneği ve pratikleri üzerine yapılan çalışmalar ve bu çalışma modeline yakın konular bu bölümde araştırılmıştır.

Sivas müzik folkloruna ait ilk derlemeyi 1926 yılında İstanbul Darülelhan’ı yapmıştır (Yönetken, 2006: 53). Muzaffer Sarısözen’in 1931 yılında, Ahmet Kutsi Tecer tarafından kurulan ‘Halk Şairlerini Korumu Derneği’nin düzenlediği “Sivas Halk Şairleri Bayramı; Sivas Halayları” (1932) adlı derleme çalışması tarihsel olarak önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Detaylı ve kapsamlı olmayan ancak dönemi itibarı ile çok önemli bir tarihe ışık tutan bu çalışmada, Sivas Halayı (sözlü) ilk kez notaya alınmış olup, Sivas halayı çeken ekiplerin figürlerine resimlerle yer verilmiştir. Ayrıca halayın bölümlerinin ve genel yapısı hakkında görsel malzemeler derlenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde ise Sivas ve çevre illerden gelen farklı saz aşıkları (Aşık Veysel, Revani, Suzani, Aşık Süleyman, Karşlı Mehmet, Hikayeci Ağa Dayı, Aşık Müştak, Yarım Ali, Talibi, Yusuf, San'atı, Aşık Ali) konu edinmiş olup, aşıkların şiirleri derlenmiştir. Söz konusu Âşıklar Bayramı'nın aynı zamanda ünlü ozan Âşık Veysel'in yurt çapında tanınmasına da vesile olduğu bilinmektedir.

TRT Müzik Dairesi'nin Halk müziği ile ilgili resmi internet sitesinde (Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan süreçte), derlenen toplam 47 adet Sivas halayının notası bulunmaktadır. Bu derleme çalışmaları Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken gibi müzik ve folklor araştırmacılarının alan gezileri sırasında derlediği ve Türkiye'nin bir çok bölgesini dolaşarak yaptığı halay, zeybek, âşık tarzı çalıp söyleme gibi farklı müzik formlarını kapsamaktadır. Halil Bedii Yönetken'in "Derleme Notları, Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar; Sivas (1937-1952)" adlı kitabı dönemin müzik kültürüne ışık tutan çok önemli bir müzik ve halk bilimi çalışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetken'in, 1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi için Anadolu ve Trakya'da gittiği 14 farklı ildeki müzik ve halk edebiyatı ürünleri için günlük notlar tuttuğu bu çalışmada bazı halaylar, oyunlar ve halk müziğinde Sivas'ta kullanılan bazı terimler (zahme, sağma) ve türkü sözlerine yönelik derlemeler mevcut. Çeşitli dergi ve gazetelerde makale olarak da yayımlanan çalışma, günlük formatında kurgulandığı üzere alanda karşılaşılan tecrübelerin sade bir dille yazılması ile oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Eserde, Ankara'da Cümbüş ve Müzik Folkloru, Bektaşiler'de Müzik ve Oyun, Erzurum'da Müzik ve Oyun, Elazığ Müzik Folkloru ve Sivas Müzik Kültürü gibi konuları ele alınmaktadır. Yönetken, Sivas ile ilgili notlar bölümünde yörenin o dönem müzisyenleri ile ilgili bilgiler vermekte ve derleme notları kitabında, M. Sarısözen'le birlikte pek çok ezgi ve sözlerinde kayıt edildiğinden bahsetmektedir. Söz konusu kayıtlar arasında Âşık Veysel, Âşık Hasan, Hasbeyli Âşık Muhiddin, Şarkışlalı Âşık Mehmed, Âşık Hasan, İbrahim'den çeşitli ezgiler, Sümmani, Ruhsatı, Emrah, Karacaoğlu, Sıtkı'dan çeşitli deyişler Koşma, Topal koşmalar, Afşar ağzı, Alevi ezgileri yanı sıra, ekin biçerken söylenen çifte havası oyun havaları, kaval, davul zurna ve bağlama ezgileribalabala Melekleri, Kırmızı gül, Kapıyı Sinsin Havası, kadın oyun ezgileri gibi ezgiler de mevcuttur. Ayrıca Yönetken eserinde, 1937 yılında M. Sarısözen, Kemal Sarısözen ve Âşık Veysel'in bağlamalarının boylarından söz ederek perde adedi, sap ve boy gibi teknik bilgiler de vermektedir.. ilk

kez 1937 yılı Ağustos ayında Sivas Halkevi'nde Sivas halaylarını izleyen Yönetken ve ekibi Sivas halaylarının taş plağa kayıt eder (1938) zurnacılar arasında Hacı Avlar, oyuncular arasında ise Sivas'ta Zom Zom ve Kahraman olarak bilinen halk oyuncuları olduğundan bahseder. Sonrasında ise Kahraman'ı Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'ne davet ederek oradaki öğrencilere Sivas halaylarını öğrettiğinden ve bu sayede Sivas halayını etrafa yaydıklarından bahseder. Yönetken'in eserinde özellikle Sivas halayı, Abdurrahman Halayı, Köy Halayı, Kızık ve Garkın Halayı'ndan bahsettiği anlaşılmaktadır.

Özellikle son yıllarda yapılan bazı çalışmalar bu geleneğin incelenmesi, notaya aktarılması ve kayıt altına alınması bakımından çok önemlidir. Uğur Kaya tarafından çıkartılan *Sivas Halk Oyunları ve Halay Ezgileri* (Sivas Belediyesi Kültür Yayınları, 2000), adlı eserde farklı bölgelerden (ilçelerden) 72 halay tespit ettiğini (kaydettiğini) belirterek, eserinde 19 halay ezgisini notaya aktarılmış ve halaylara ait nazari bazı teknik bilgiler (eserin seyri, güçlüsü, usülü, metronomu, kararı ve dizisi) sunulmuştur. Ayrıca eserde Sivas Halayları ve genel yapısı ile ilgili kısa da olsa bazı nazari bilgiler mevcut olmakla birlikte, sivas halay ekiplerine ait görsel bazı resimler de yer almıştır. Nota kayıtları Mehmet Asanakut (zurna) ve Hüseyin Asanakut (davul) tarafından çalınan ezgiler ile derlenmiş ve sınırlandırılmıştır. TRT repertuarındaki derleme çalışmaları dışında bu çalışma da notasyon örnekleri olarak değerlendirilebilecek sınırlı bir derleme çalışması olarak değerlendirilebilir.

Muhsin Kılıç (2002) ise “Geleneksel Köy Seyirlik Oyunları ve Halk Dansları İle Sivas”, adlı eserinde, Sivas halaylarını halk oyunları bağlamında ele alarak notaya aktarılmış ve incelenmiştir. Bu çalışmada 29 farklı halay ezgisi derlenmiş olup, ritim ve makam analizleri yapılmıştır. Eserde tespit edilen halay sayısı ise toplamda 109'dur. Çalışmada geleneksel köy seyirlik oyunlarından örneklerle de yer verilmiştir. Ayrıca yöresel kıyafetler, halayların dizilimi, oyunların karakteristiği gibi folklorik ve etnografik konular halkbilimi bağlamında ele alınmış ve incelenmiştir. Yöntem ve araştırma sahasının muğlaklığı, içerisindeki bilgilerin nasıl ve nereden elde edildiği gibi sorular çalışmanın zayıf yönlerini oluştururken, alanda yapılan derleme çalışması ve kullanılan görseller, folklor açısından önemli bir kaynak olarak çalışmada yer almaktadır.

Doğan Kaya (2011) ise davul zurna geleneğinin meşhurlarını/icracılarını, “Sivas Halk Oyunları, Halk Oyuncuları, Davul ve Zurna Sanatçıları”adlı kitabında ayrı bir bibliyografya olarak derlemiştir. Bu eserde, Sivas’ın sözlü ve çalgılı halaylarının isim olarak listesini veren Kaya, halk oyuncuları ve davul zurna icracıları ile ilgili de önemli bir bibliyografya hazırlamıştır. Bunlar arasında bir zamanlar Sivas’ın halay ve davul zurna kültüründe önde gelen ve hatırı sayılan, Sarı İbrahim, Bayram Bayramlı (1906-1941), Bekir Arıs, Kamber’in Hacı (Avlar), Mehmet Akutay ve Sarı Mehmet gibi icracı ve oyuncularla ilgili bilgiler yer almaktadır. Ayrıca kitapta çalgılı ve türkülü oyunlar olarak Sivas’ta tanımlanmış iki tür halk oyunundan bahseden Kaya, çalgılı türküleri 58, türkülü (sözlü) oyunları ise 133 olarak belirlemiş ve bu oyunları sadece güfteleri yönünden derlemiştir. Kitapta ayrıca Sivas halaylarının usta oyuncuları hakkında bilgi veren Kaya 57 halk oyuncunun isimlerini ve özgeçmişlerini liste halinde yayınlamıştır kitabında (sayfa 154-181). Bu isimler arasında Erdoğan Önder, Kadir Mahiroğulları, Kâhya İbrahim, Mehmet Ayık, Karabey Arıs, Oğuz Sözübatmaz, Ziya Soybayraktar gibi isimler yer almaktadır. Eserde ayrıca Sivas halk oyunlarını kurumsal bir çatıda yaşatmaya çalışan çeşitli kuruluşların listesi de yer almaktadır.

Yine Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın 2011 yılında Sivas halayları ve folkloru üzerine “Çalsın Davullar” adlı detaylı bir belgesel çalışma yapmış, yöre oyunları ve ezgileri görsel olarak örneklenerek, konuya dair çok önemli bir envanter boşluğunu doldurmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenen bu çalışmada Sivas merkez, çevre köyler ve ilçelerden toplam 50 halay örneği cd olarak sunulmuştur. Albüm kaydındaki zurna icraları Ahmet Ayık, davul icraları ise Ahmet Turan Elçi tarafından gerçekleştirilmiştir. Çalışmada yörenin ileri gelen mahir oyuncuları ile icra edilen halayların görsel (kırsal alanda) bir zeminde kayda alınmış olması, halayların figürleri ve oynanma şeklinin de ileriye dönük kaynağını oluşturacağı için önemli bir çalışma olarak nitelendirilebilir.

Notasyonla ilgili ise en kapsamlı ve güncel çalışma ise, yine Kültür ve Turizm Bakanlığı Sivas İl Kültür Müdürlüğü tarafından başlatılan bir proje sayesinde, İhsan Öztürk, Salih Turhan, Kubilay Dökmetaş, Ahmet Turan Şan ve Uğur Kaya (2017) tarafından üç cilt olarak yayına hazırlanan ve derlenen “Sivas Türküleri ve Oyun Havaları”dır. Bu repertuarda toplam 670 Sivas türküsü tek kitapta toplanmış olup, Sivas’a ait 81 tane halay güncel olarak notaya aktarılmıştır. Eserde uzun hava ve kırık

hava örneklerinin yanı sıra deme-çevirme kadın halayları ve TRT repertuvarında önceden derlenmiş eserlere de yer verilmiştir. Kitabın yazarlarının ve derlemecilerinin Sivas folkloru ile hemhal olmuş kişiler tarafından oluşması, söz konusu nota örneklerinin gözden geçirilmesi ve revize edilmesi açısından önemli bir noktadır. Bu anlamda kitabın en büyük özelliği uzun hava, kırık hava ve oyun havalarını içeren bir dağarcığa sahip olmasıdır. Nazari açıdan kapsamlı bir bilgi bulunmamasına rağmen bu çalışma alandaki bölük pörçük bulunan nota dağarcığını birleştirmiş ve pek çok türkünün kaybolmamasını sağlayacak bir nitelikte yayıma hazırlanmıştır.

Bir diğer çalışma ise 2016 yılında Burak Çakır'ın "Sivas Yöresine Ait Ritim Kalıpları ve Bu Ritim Kalıplarının Müzik Eğitiminde Uygulanabilirliği" adlı yüksek lisans tezidir. Söz konusu çalışma, Sivas yöresine ait 319 adet sözlü türkü örnekleri üzerinden ritimsel bir tasnif yaparak, bu ezgilerin ritim kalıplarının nota üzerinde gösterimi ve müzik eğitimi lisans müfredatında uygulanabilirliği araştırılmıştır. Çalışma kapsamında Sivas türkülerinin 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 12/8, 15/4, 15/8, 18/8, 19/8, 20/8, 21/8 gibi farklı kalıplar tespit edilmiş ve 19 örnek nota üzerinden bu ritim kalıplarının vuruşları (düm-tek) yazılmıştır. Söz konusu çalışma metodoloji ve temsiliyet açısından muğlak olmakla beraber, Sivas türkülerinin ritimsel çeşitliliğini göstermesi ve bu alanda yapılan nadir çalışmalar arasında yer alması açısından önemlidir.

Sivas Folkloru Dergisi, Sultanşehir Dergisi ve Hayat Ağacı Dergilerinde zaman içerisinde çıkmış çeşitli yayınlar ve yazılar da dikkatlice taranmıştır. Bu çalışmalardan ön çıkan bazıları; İsmail Hakkı Acar'ın Sivas Folkloru Dergisi'nde "Zara'da Mahalli Kadın Oyunları"(1994/Nisan, Sayı:15), aynı derginin 31. Sayısında (Ağustos 1975) Necdet Buluz'un, "Sivas'ta Ramazan Eğlenceleri, Adetleri ve Yemekleri", 2007 yılında Ahmet Bozdoğan'ın Sultanşehir Dergisi'nde yayımlanan "Zara'nın Halayları" adlı makalesidir. Bu yazılar klasik halk bilimsel bir yöntemle kaleme alınmış olup, daha ziyade yazarların kişisel gözlem ve tecrübelerinden anekdotlar aktaran yazılardan oluşmaktadır. Sadi Yaver Ataman'ın (1977) Sivas Folklor Dergisinde (Ocak, Sayı: 48) yayımladığı "Folklorcu Gözüyle Sivas" adlı makalesinde ise Sivas'ta erkek ve kadın halaylarının genel özellikleri bölümleri anlatılarak fotoğraflarla zenginleştirilmiştir. Yine aynı derginin 1975 yılındaki sayısında (Ağustos, Sayı: 31) Necdet Buluz'un "Sivas'ta Ramazan Eğlenceleri, Adetleri ve Yemekleri" isimli bir folklor yazısında

davul zurna kültürüne dair önemli notlar mevcuttur. Bu başlıklardan bazıları; Sahur Hazırlıkları, Sahur Eğlenceleri, Kahve Toplantıları ve Ev Yemekleri olarak sıralanmıştır. Söz konusu çalışma Sivas'ın 1950'li ve 1960'lı yıllarına ait folklor yaşantısına da ışık tutmaktadır.

2002 Yılında Sivas Valiliği tarafınca hazırlanan ve şehrin hem tarihsel hem de kültürel değerlerini anlatan “Sivas” isimli çalışmada ise “Sivas'ta Musıki” başlığı altında Sivas'taki âşıklık geleneği, Sivas'ta önemli icracılar detaylara yer verilmeden yer almaktadır. Ancak çalışma Sivas müzik kültürü hakkında genel bir kanaat oluşturması bakımından da önemli bir envanterdir. Bu bölümde Sivas halayları içerisinde ön plana çıkan Abdurrahman halayı, Sivas halayı, Köy ağırlaması gibi halayların genel özellik ve yapıları hakkında bilgiler mevcuttur. Çalışma daha ziyade, dergilerde bulunan yazılardan farklı değildir.

Ayrıca Mustafa Hilmi Bulut (2004) tarafından “Keman Eğitiminde Sivas Halayları”(Top Yayıncılık, 2001) adlı, eğitim içerikli bir çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada halay ezgilerinin keman eğitimindeki çalışma pratiklerine yönelik motifler ele alınmış olduğunu görmekteyiz. Çalışmada yer alan halay ezgileri çeşitli keman metodlarında bulunan egzersizlerle kıyaslanarak keman eğitiminde kullanılması yönünde Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında çalışmalarda bulunmakla birlikte daha geniş kesimlerle buluşması düşünülerek kitap haline getirilen bir doktora tez çalışmasıdır. Kitapta sivas halaylarına ait bazı motifler keman eğitimi için etüt olabilecek bir şekilde düşünülmüş ve bu anlamda keman eğitiminde Sivas halay motiflerinden faydalanılmıştır. Çalışmanın eğitim alanında yapıldığı gerçeği düşünüldüğünde, konu gereği, etnografik bir yönü bulunmamakta daha ziyade keman eğitiminde Sivas halaylarının çalınabilmesine yönelik bir tez niteliği taşımaktadır. Yöntem olarak kaynak ve belge tarama, veri toplama tekniği bakımından ise anket tekniği kullanılan bu çalışma, alanında ilk olma özelliği bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Tüm bunların yanı sıra; geleneğin önemli icracıları olan ve Sivas'ta Poşa olarak da bilinen davul-zurna ailesi ile ilgili ise Erdoğan Önder (1992), “Sivas'ta Poşa Topluluğunun Aile Yapısı” (Yüksek Lisans Tezi), adlı tezi yer almaktadır. Sosyoloji ağırlıklı olan bu tezler mevcut literatür kapsamında yapılmış kimlik çalışmaları olarak

değerlendirilebilir. Yine E. Önder (1998)'in, “Bir Alt Kültür Grubu Olarak Sivas, Erzincan ve Artvin’de Poşalar”adlı doktora tezi, Poşa kimliği üzerine, literatüre önemli katkı sunmuştur. Bu çalışmalarda Poşa olarak tanımlanan topluluğun kim oldukları, tarihsel olarak hangi döneme ve topluluklara referans olabilecekleri, toplumsal yaşamları ve aile ilişkileri bağlamında sosyolojik temelli bir çalışma alanını oluşturmaktadır. Sivas’ta yaşayan Poşa topluluğunun mevcut kültürle olan ilişkisi üzerinde durulan söz konusu çalışmalar da müzisyenlik ile ilgili bilgilere yer verilmemiştir. Poşa topluluklarının kimlik temelinde inceleyen bu çalışmalar, onları “alt kültür” olarak nitelendirmiştir.

Erdoğan Önder’in (2001), “Folklor Sosyolojisi Açısından Sivas Halayları” adlı makalesinde, Sivas halaylarındaki figürlerin ve halay sözlerinin sosyolojik açıdan tahlilinin yapıldığını görüyoruz. Halayların toplumsal, etnik, ekonomik ve kültürel arka planlarını sosyolojik olarak ele alan Önder, bazı halayların hikâyelerine yer verirken, halayların içerisindeki çeşitli motiflere ve göstergelere de değinmiştir. Bir durum çalışması olarak planlandığı anlaşılan çalışma sivas halaylarını diğer halaylardan ayıran özellikleri ve sivas halaylarının folklorik temalarını ele alması bakımından önemlidir.

Poşalarla ilgili olarak Duygu Ulusoy Yılmaz (2012),“Sivas Poşalarında Müzik” adlı makalesinde bu topluluğun müzikal ve kültürel kodlarına ilişkin bir bildiri kaleme almıştır. Bu çalışmada Poşalarda kimlik tanımlamaları ve müzisyenlik mesleği ile alan çalışması yürütmüş olan Ulusoy, Poşa müzisyenlerinin grup kimliği ile toplumsal uyum arasındaki ilişkiler üzerine yoğunlaşmıştır. Poşalarla ilgili tarihsel bir perspektif çizdikten sonra Poşalarda müzik kimliğine yoğunlaşan Ulusoy, yöntem olarak nitel bir araştırma kapsamında, gözlem ve görüşme gibi veri toplama araçları kullanmıştır. Poşaların mevcut kültürle olan ilişkilerini düzenleyen en önemli etkenin müzik olduğunun altını çizmektedir. Ulusoy’un bu çalışması Sivas’ta müzisyen Poşalar üzerine yapılan ilk saha çalışması olarak literatürde değerlendirilmektedir.

Sivas davul zurna geleneğinin ve bu geleneğin temas ettiği alanlarla ilgili çalışmaların yanı sıra, ana kaynakların haricinde, davul zurna kültürü ile ilgili bazı tez ve makaleler de yararlı olabileceği düşünülerek incelenmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır; İbrahim Yavuz Yükselsin’in doktora tezi olan, “Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık” (2000) ve “Kültürel Aracılık,

Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi”(2014) adlı çalışmaları yer almaktadır. Yükselsin bu çalışmalarında, İzmir ve Edirne’de yaşayan ve müzisyenlik yapan Romanların etnik kimlikleri, müzisyenlik meslekleri ve yaşadıkları bölgelerdeki müziksel aracılık rollerini ele almıştır. Roman müzisyenlerin profesyonel olarak müzikle olan ilişkilerini kimlik tanımları ile birlikte ele alan Yükselsin, Romanların müziksel yaratıcılıkları ve meslekleri üzerine etnografik ve müzikolojik tahliller yapmıştır. İzmir ve Edirne’de 1997-1999 yılları arasında yaptığı alan çalışmaları ile Yükselsin, Roman müzisyenliği üzerine bu alanda ilk ve en önemli çalışmalardan birini alana kazandırmıştır.

Ayrıca kent-müzik ilişkisi içeren diğer müzikolojik ve sosyolojik çalışmalar da gözden geçirilmiştir. Bu çalışmalar arasında; Ömer Can Satır’ın “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü”(2014) başlıklı doktora tezi bulunmaktadır. Türkiye’de özellikle son 10 yıl içerisinde önemli bir ivme kazanarak hızla ulusal çapta yayılan ve tüketilen, “Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı” olarak düşünülen müzik kültürünün günümüz modern koşullara paralel olarak eğlence dünyasındaki değişim ve dönüşümleri konu edinmektedir. Ankara’da belirlenmiş mekânlarda etnografik yöntem ve alan araştırması yöntemi ile odak gurup görüşmeleri, gözlem gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı çalışmada Satır, Ankara’da faaliyet gösteren pavyon tarzı mekânlarda (Ulus, Cebeci, Maltepe) dinlenen ve icra edilen müziklerin, zamanla tarihsel bağlamından sıyrılıp ulusal çapta dinlenen ve tüketilen bir müzik olmasının temel dinamiklerini ele almış ve tartışmıştır. Satır bu çalışmasında, özellikle 1980 ve sonrası süreçte yeniden üretildiği belirtilen Ankaralı müzik anlayışının geçirdiği değişim ve dönüşümleri “habitus ve kültürel sermaye” bağlamında teorik olarak ele almış ve fenomenoloji, postmodernizm gibi kavramlarla konuyu müzikolojik ve sosyolojik bir pencereden incelemeye çalışmıştır. Satır ayrıca müzik analiz yöntemi ile değerlendirdiği çalışmasını dizgesel, Çalgısal, ritimsel, karar sesi, ses genişliği, makamsal özellikleri ve form açısından da incelemiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde Satır, geleneksel olarak icra edilen Ankara oyun havalarının, günümüzde çeşitli eğlence mekanlarında müzikal olarak değişimini gösteren bir analiz birimine de yer vermiş olduğu görülmektedir.

Bir başka çalışma da Serhat Kürklü’nün, “Kent Kimliğinin Müzikle İlişkisi: Ankara Oyun Havaları ve Ankaralılık” (2014) başlıklı Yüksek lisans tezidir. Kürklü, tezinde

yeni Ankaralılık kimliği, Ankara oyun havaları üzerinden sosyolojik bir bakışla ele almıştır. Alan çalışmasını Ankara’da (Ulus/Çankırı Cad.) farklı eğlence mekânlarında (pavyon) gerçekleştiren Kürklü müzisyenler ve dinleyicilerle odak grup görüşmesi yapmış ve çeşitli göstergelerle (afiş, duvar yazısı, klipler vb.) desteklediği çalışmasını kimlik-mekân üzerine kurgulamış, eğlence mekanlarının kimliğin üretimindeki etkisi, müzisyenlerin anlam dünyası, müzik videoları ve şarkı sözleri üzerinden tartışmıştır. Özellikle şarkılardaki “Ankaralılık” vurgusuna odaklanan Kürklü, söz konusu çalışmada, Ankara Oyun Havaalarını, geleneksel müzik, arabesk ve diğer müzik türleriyle olan mesafesi sebebi ile, özgün bir tür olarak ele almıştır. Bu türün oluşmasında Ankara’nın başkent olması sebebi ile göç almasının ve Ankara’nın çok kültürlü yapısının da etkili olduğundan bahsederek, eğlence mekânlarının aynı zamanda kimlik üreten yerler olabildiğini sosyalbilimsel bir çerçevede tartışmıştır.

Bu çalışmada ise, davul zurna geleneği müzikoloji ve etnolojidişiplinleri ile birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sivas’ta var olan davul zurna pratikleri, geleneksel temsil alanları ve modern kent yaşamı ile birlikte ele alınarak, kimi zaman karşılaştırmalı anlatım biçimlerine de başvurulmuştur. Söz konusu çalışma, Sivas’ta davul zurna pratiklerinin var olduğu pek çok alanda (düğünler, ramazan ayı sahur vakitleri, köy şenlikleri, güreşler ve halk oyunları) yürütülmüşve geleneğin icracıları ile yapılan mülakatlar, alan notları, katılımlı gözlemler ve literatür taramaları ile bir bütün olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1.5. Kavramsal Çerçeve

Çalışmanın bu bölümünde mehter topluluğunun da çekirdeğini oluşturan davul zurna çalgılarının tarihi arka planları üzerinde nazari bir takım bilgilere başvurulmuş, bununla birlikte toplumsal, kültürel ve ekonomik birçok değişim ve dönüşüme etki eden modernlik, geleneksellik, kültür ve ritüel gibi kavramlar, müzik-kültür ilişkisi açısından incelenmeye çalışılmıştır. Bu noktadan hareketle müziğin gelenek ve modernle olan ilişkisi ve onun sahip olduğu kodların müzikle nasıl bir rabıta içinde olduğu değerlendirilerek, bu süreçlerinmüzik kültürünü nasıl şekillendirdiğitartışılmaya çalışılmıştır. Konuya bütüncül bir perspektif kazandırmak, söz konusu kavram ve olguları, sonraki bölümlerde bu pencereden yorumlayabilmek adına önemlidir.

1.5. 1. Davul Zurna Çalgıları ve Mehter

Konuya tarihsel bir perspektif kazandırmak adına davul zurna çalgıları hakkında bir takım nazari bilgiler sunmak yerinde olacaktır. Davul zurna çalgıları, Türk tarihinde hem toplumsal hem askerî, hem de sembolik anlamları bakımından önemli halk çalgılarımızdan bir tanesidir. Söz konusu çalgıların tek bir kavram içerisinde (davul zurna) ifade edilmesinin sebebi ise, davul zurna çalgılarının gerek tarihi vesikalar da gerekse toplumun hafızasında ritim ve ezgi olarak birbirini bütünleyen, birbirinden ayrılmayan çalgılar olarak adeta tek bir çalgıymış gibi anılmasından kaynaklanmaktadır.

Davul zurna ve mehter faslına ve tarihi seyrine geçmeden evvel, kelimenin neden “davul zurna” olarak sıralandığı ve araya herhangi bir bağlaç konmadığı konusuna değinmekte fayda vardır. Bu konuda M. R. Gazimihal şunları dile getirmektedir; “Köylüler zurnayı kağı sesinden hoşlandığı kadar, hatıralarıyla, sever: ondan sevinci de, Köroğlu’nu da bulur. Dilde, *çatlak zurna*; *girift zurna*; *zil zurna* gibi tabirler vardır. Zurna adı katiyen davula takdim edilmez. “Zurna davul” denilmez. Bu yalnız “kara kuru”, “çoluk çocuk” birleşmesindeki gibi dil selikası (güzel ve akıcı yazma, söyleme) icabı değildir. Davul nabız ise, zurna nefestir” (Gazimihal, 1975: 59). Bu tanımlama müziğin, ritim ve ezgi olarak iki temel unsurda düşünüldüğünde, daha da anlamlı hale gelmektedir. Davulun yani ritmin önceliği tesadüf olarak dile yansımamış, tam tersine ritmin (davul) yaşamın (müziğin) temeli olarak (tıpkı nabız gibi) ezgi ile (zurna) bütünleşmesinden mürekkep bir kavram olarak zihinlere nakşolduğundan bahsedilmektedir. Aynı şekilde bu iki çalgının arada herhangi bir ek almaya gerek duymadan söylenmesi ve yazılması da işte bu bütünlükten kaynaklanmaktadır. Bu sebeple davul ve zurna denmemiş, “davul zurna” olarak tek bir çalgı gibi düşünülmüş ve yıllardan beri günümüzde de bu ifade biçimi ile kullanılagelmıştır. Bu anlamda baktığımızda davulun siyasi, askeri ve toplumsal anlamda işlevlerinden dolayı dilimizde deyimleşen ifadelerini de belirtmekte fayda vardır.

“Anadolu’da kadınlar davul zurna eşliğiyle oyuna kalkmazlar. Davul zurna takımı erkek oyununun kahramanlık timsali eşlik çalgısıdır. ‘Davul zurna’ denir, fakat zurna davul denmez. Davul, öbürüne takaddüm eder (önce gelir) ve hatta bileşik “davulzurna” yazılışı katiyen yadırganmaz. Mehterhane ocağının Selçuklular zamanında da geçen daha eski adı “Tabılhâne” idi ki davul evi demektir” (Gazimihal, 1961: 142). Sadi Yaver

Ataman (1992: 48) ise davul zurna ile ilgili olarak şöyle der; “dügünde davul zurna hamamda kurna”, lafi, davula verilen önemi anlatmaktadır. Askerlik başta olmak üzere, özellikle köylerde ve kasabalarda davul zurna başta gelen milli çalgılarımızdandır. Köylerde, hemen her evde eskiden davul bulunurdu. Hiçbir eğlence ve toplantı davulsuz zurnasız düşünülemezdi. Cirit, güreş gibi sportif oyunların da ayrılmaz çalgısı davul-zurnadır.” Laurence Picken (1975), “Folk Musical Instruments of Turkey” adlı kitabında, davul zurna çalgılarının Anadolu’da halk müziği içerisinde çeşitli düğün ve eğlencelerde sıklıkla kullanıldığından ve Osmanlı’nın mehter müziğinden izler taşıdığından bahsetmektedir. Dolayısı ile davul zurna çalgıları, Türk müzik kültürünün başlıca ve en önemli çalgıları arasında olduğu söylenebilir.

Gazimihal (1939: 13), “Davul zurnasız düğün olmaz” sözünden de anlaşılacağı üzere Türk ananeleri ile en içli dışlı olan zurna, asker müziğimizin de baş melodik çalgısı” olduğundan bahseder. Bununla birlikte Ögel (2000: 9) davul ve zurnanın, bir meydan sazi olarak, toplumun dinamizmini koruyup, toplumu geleceğe hazırladığını ve toplumu devlete ve düzene bağladığının altını çizmektedir. Davul zurna çalgıları ile ilgili olarak Kaya (2000: 8), “Türk milletinin hayatında önemli bir yeri olan davul, vurmali çalgıların sembolü olarak kabul edilir. Davul tarihimizde çok çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Daima egemenliğimizin simgesi olmuştur... davulla birlikte kullanılan ikinci çalgı zurnadır. Zurna, kaba, orta ve cura olmak üzere zurnanın üç ailesi vardır” ifadelerini kullanmaktadır. Bu anlamda pek çok kaynakta ve çalışmada söz konusu bu çalgı ikilisi ile ilgili ortak bir düşünce dünyasının olduğundan ve davul zurna çalgılarının kültür tarihimiz açısından önemi ortaya konmaktadır.

Cemil Demirsipahi’nin (1975: 188), “Türk Halk Oyunları” adlı eserinde davulun tarihsel olarak, yurdumuzun çeşitli yerlerinde birçok işlevi yerine getirebilen bir çalgı olduğundan bahsederek şu bilgileri aktarmıştır;

Davul ulusumuzda çok çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. Örneğin Bildiri, Buyruk Duyurulması , Toplantı Bildirisi, Haberleşme Aracı, Moral Çökertme, Yangın Duyurusu, belli yerlerin kapanış saatlerinin Duyurulması, Lağım yerinin bulunması gibi... Ayrıca davul adlandırılışında da çalındığı yere göre adlar da kazandığı görülür. Örneğin, bir kale elde edildiği zaman (Fetih) çalınan davul Tabl-ı Beşâret, adı ile anılır. Sevinç duyurusu olarak kalede çalınır. Savaşta gece yarısı askerin yönünü bulabilmesi için çalınan davullara da Tabl-ı Asayiş denmektedir. Savaş başlangıcını ve duyurusunu anlatmak için çalınan davullara ise Tabl-ı Cenk ya da Tabl-ı Saf adı veriliyor. Yatsıdan

sonra sur kapılarının örtüldüğünü anlatmak için çalınan davullara ise Derbent Davulu deniyor. Görüldüğü gibi bu ve buna benzer daha pek çok adlandırma var. Mehter takımında kullanılan davullar ve deyimler gibi. Bu nedenle halk arasında da hem davula hem de davulcuya mehter anlamına gelmek üzere Mehter sözcüğü kullanılmıştır. Yine Horasan yolu ile gelen bir kavim davulculuğu elinde bulundurduğundan kendilerine Abdal Davulcuları dendiğini Mahmut Ragıp Gazimihal'in B. Haydar Sanal'ın incelemelerine dayanarak, söyleyebiliyoruz.

Sivas'ta davul zurna pratiklerine geçmeden evvel davul zurna çalgılarını, tuğ takımlarından ve mehterden bağımsız ele almak doğru olmayacaktır. Çünkü söz konusu çalgılar Selçukluda özellikle de Osmanlı döneminde mehterhane takımlarının çekirdek çalgı topluluğunu oluşturmuştur ve zamanla kurumsallaşarak büyümüş, çeşitlenmiştir. Dolayısı ile çalışmanın bu bölümünde davul zurna çalgılarının tarihî arka planları, ait olduğu kültürel bağlamla birlikte ele alınarak Türk kültür dairesi içerisinde incelenmeye çalışılmıştır.

1.5.1.1. Orta Asya Türk Kültüründe Davul Zurna

Davul zurna çalgıları Türk kültür ve inanç dairesinin müzikal özelliklerinin yanı sıra sembolik unsurları olarak da müzik kültürümüzde yer almaktadır. Davul zurna çalgıları kökleri Selçuklu (*tablhane/nakkarehane*) (Gazimihal, 1957: 4) ve Osmanlı Dönemleri mehter takımlarına kadar uzanan, öncesinde ise Hunlar ve Göktürkler dönemi içerisindeki devlet yapılanmalarında tuğ takımları arasında özellikle hâkimiyet ve bağımsızlık sembolü olarak kullanılan kadim halk çalgılarımızdandır. Bugün mehterin de temelini teşkil eden tuğ takımları, Hunlarda bayrak³ (sancak) ile davul, boru ve zil gibi çalgılardan kuruluydu (Gazimihal, 1955: 1-2).

Bahaeddin Ögel, "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı dokuz ciltlik eserinde davul zurna, mehter ve tuğ takımları ile ilgili olarak önemli bilgileri aktarmaktadır; ilk izlerini Hun ve Göktürk devletlerinde gördüğümüz davul, çeşitli Çin kaynaklarında da ifade edildiği üzere, Eski Türk Devletlerinin önemli siyasal simgeleri arasında gösterilmekte ve Türk hakanlarının, Çin hükümdarları tarafından siyasi otoritenin meşruluğunu ve kabulünü ifade etmek amacıyla hediye olarak sunulmakta olduğu bilinmektedir (Ögel, 1984;

³ Reşit Rahmeti Arat'ın tercüme ettiği (1979: 465) ve Yusuf Has Hacıp'in XI. yüzyılda kaleme aldığı Kutadgu Bilig adlı sözlükte "tuğ" kelimesine karşılık olarak; *sancak* ve *bayrak* kelimeleri kullanılmıştır. Dolayısı ile burada bahsedilen tuğ kavramı, İslamiyet ile birlikte daha sonra bayrak olarak nitelendirilmiş olduğunu göreceğiz.

Tuğlacı, 1986). Hunlarda bir boyun otağına tuğ ve davul dikilmesine izin verilmesi, onların siyasi bir birlik olarak tanınması anlamına gelmekte idi (Ögel, 1984: 52). Tuğ, Türkler için yalnızca sembolik ve siyasi bir simge olmanın dışında, “birlikleri sevk ve idare etmek için bir işaret ve vasıta” olduğundan bahsedilir (Ögel, 2000: 126) ve savaşa giren diğer Türk boylarına bir yetki ve rütbe işareti olarak kullanıldığı kesin olarak ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra davul, Hunlar ve Göktürkler dönemi ile birlikte özellikle savaşlarda ordunun sinyal düzenini de oluşturmakta ve ordu içi haberleşme, orduyu sevk etme, hücumla kaldırma yahut durdurma gibi vazifeleri de üstlendiği bilinmektedir. Bu yönü ile davul, sadece bir siyasal simge değil aynı zamanda bir ilan/duyuru aracı olarak da kullanılmıştır (Erendil, 1992: 13).

İlk dönem Türk kültüründe davulun bir başka işlevi ise nevbet vurma geleneğidir. Hunlar ve Göktürkler döneminde nevbet vurma geleneği, bugün adına mehter dediğimiz askeri müzik geleneğinin de temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple mehter kavramına göçmeden evvel, konuya derinlik kazandırabilmek adına nevbet kavramına kısaca değinmekte fayda vardır. Diyanet İslam Ansiklopedisi’nden⁴ edindiğimiz bilgiler bizlere farklı kaynaklardan önemli bilgiler sunmaktadır;

Orta Çağ Türk ve İslam devletlerinde hükümdarlık âlâmetlerinden biri. Sözlükte “devir, fırsat, topluluk, felaket” gibi mânâlara gelen nevbet (nöbet) kelimesi, genellikle “askerî muzika takımının hükümdarın saray veya otağı önünde davul vurarak icra ettiği musiki” anlamında kullanılır. Muzika takımının şehirde veya şehir dışında bulunduğu yere tablhane, nakkarehane, nevbethane denilir. Askerî muzika takımının Zülkarneyn zamanından beri mevcut olduğu (Muhammed b. Ahmed en-Nesevî s.33) ve Zülkarneyn’in düşmana korku salmak için nevbet çaldığı (Kalkaşendî IV, 9) kaydedilmektedir. Kaşgarlı Mahmud da Zülkarneyn’in Semerkant’a girip Türk ülkesine yöneldiğinde, hükümdarın Balasagun’daki sarayı önünde 360 nevbet davulu çalındığından bahseder (Divan-ı Lügati’t Türk Tercümesi III, 413 vd.). Türklerde nevbet Hunlar ve Göktürkler’den beri hakimiyet alâmeti olarak benimsenmiş ve bu gelenek Osmanlılar’a kadar sürmüştür. İbn-i Haldun, Türkler’ in bu konuya aşırı derece önem verdiklerini belirtir (Mukaddime, I, 662). nevbet aleti olan davul (köprüge, köbürge) Göktürklerde bir hakimiyet sembolüydü (Kafesoğlu, s.256). Davul ve kös çalınması aynı zamanda savaşın başlamasına işaret ederdi. Bu anlamda davul bir savaş aletiydi. Türk devletlerinde tahta çıkan hakanlara kurt başlı bir sancak ve davul verilirdi (Ögel, VII, 2,7). Türklerde saldırı ve duraklamaları hakanın kösünün sesi belirlerdi (a.g.e., VII, 3). İbn-i Batuta İlhanlılar’da savaşa giderken ordunun toplandığı konak

⁴ Kaynak; <http://www.diyantislamansiklopedisi.com/nevbet/> [12.09.2017 tarihinde erişildi].

yerinde önce hakanın, ardından büyük hatunun, en sonra da vezir ve kumandanların davulunun, konak yerinden çıkışta ise bütün davulların vurulduğunu belirtir (er-Rihle, II, 74-75).

İslam Ansiklopedisi'nin“nevbet” maddesine bakıldığında ise şu yer almaktadır: “Selçuklu sultanları sefere çıktıklarında veya bir yere gittiklerinde nevbet takımlarını da beraberlerinde götürürlerdi. Nizâmülmülk, halife ve sultanların sefere çıkarken cenk davulunun vurulmasını emrettiklerini söyler.” Bununla birlikte Orhon Kitabeleri, Bilge Kağan Anıtı'nın Batı yüzünde “köb(ü)rg(e)si et(e)rc(e) (a)nç[a]/davulu gümbürder diye öylece...” ifadeleri bize davul çalgısının Türk tarihinde çok daha eskilere dayandığını göstermektedir (Tekin, 2008: 70). Dolayısı ile ilk dönem Türk müziği incelendiğinde davul ve tuğun, mehterin kökleri ve çekirdeğini oluşturduğu söylenebilir (Gazimihal, 1957; Ögel, 2000). Ayrıca, XI. yüzyılda Karahanlı bir Uygur Türkü olan Yusuf Has Hâcîp tarafından kaleme alınan ve Türk kültür dünyasının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Kutadgu Bilig adlı Türkçe yazılan ilk sözlükte, davul kelimesinin “kövrüg” (Arat, 1979: 287) olarak ifade edilmektedir.

Bugün her ne kadar çeşitli kutlamalarda birer eğlence aracı olarak karşımıza çıkan davul zurna çalgıları ve ezgileri, Ögel'in (2000: 2-3) Türk Kültür Tarihi adlı eserinin 8. Cildinde belirttiği üzere, “Türk tarihinde, ordunun devletten ayrılmamış olduğunu ve halkın ordu, ordunun ise halk olduğunu söylemekte ve mehteri bir savaş alameti hatta aleti olarak” ifade etmekte olduğu anlaşılmaktadır. Ögel, (2000: 2-3) “sancak ve mehter Türk devletlerinde birbirinden ayrılmayan bir bütündür... tuğ veya sancak mübarektir. İslamiyet'ten önce de, Osmanlı devletinde de, tuğlar için kurban verilir veya kesilirdi. Tuğların çıkışları “savaş ilanı” için bir başlangıç ve işaretti... meydan savaşında, tek bir hakanlık kösü bile kendi başına bir mehterdir” diyerek, mehterin savaşın ilan edilmesi olarak vurgulamakta olduğunu görmekteyiz. “Mehter azamettir, ihtişamdır ve görkemdir. Devletin ululuğu ve kutluluğu, davulların gümbürtüsü ile yankılanır”.

Bununla birlikte Ögel (2000: 6), tuğ ve sancağın hayati önemini tarihi vesikalardan şöyle aktarmaktadır; “Hunlar, en çetin savaşları, sancağın altı ile davulun yanında veriyorlardı. Çünkü onlar elden gittikten sonra, her şey bitmiş olurdu. Türk devletleri ile Osmanlı devletinde, barışta veya savaşta mehterin ‘nevbet’ vuruşu, bu mana ve anlayış

içinde anlaşılmıştır... Bayrak ve davul ilişkisi açısından ise Ögel şu ifadelere yer vermektedir: “Bayrağın altında mehter vurulması geleneği, büyük Türk devletlerinde yaygın olarak görülür. Hakanlık otağı kurulup, tuğ veya bayrak dikildikten sonra, mehter vuruluşu Karahanlı devletinde görülen bir gelenektir. Osmanlı devletinde mehter, seferde otağın önünde ve bayrakların altında çalınırdı (2000: 99).

İbn-i Haldun Makaddime adlı eserinin musıkî sanatı adlı bölümünde (Tıraşçı, 2014: 107) özellikle davul ile ilgili “Arap olmayan milletler harp meydanlarında davul ve trampet gibi musiki aletlerini kullanmışlardır” ifadesine yer verir ve bu çalgıcılar için “ordu içindeki sultanın etrafını kuşatırlar. Çaldıkları marşlar canlarını feda etmeleri için kahramanların gönüllerini tahrik eder” ifadelerini belirtir. Bu ifadelerin XIV. Yüzyılda yazıldığı düşünüldüğünde ise Selçuklu Devleti ile Osmanlı Devletinin ilk yüzyılı içerisindeki Türk askeri birliklerine tekabül ettiğini ve ordu içerisinde ne tür işlevler üstlendiklerini rahatlıkla anlaşılabilir. Bilindiği gibi sultanlığın, azamet ve ihtişamını gösteren bazı işaretler vardır. Bu noktaları İbn-i Haldun şöyle sıralar; “bayrak ve sancak açmak, davul çalmak, zurna ve boru öttürmek kabilinden olan çalgılar (saz, sazkar, sazkarzar, alet-i leşker). Aristo bunlardaki sırrın savaşta düşmanı korkuttuğunu Kitabû’s Siyâset (*Politics*) adlı eserinde belirtir. Çünkü korkunç seslerin insan üzerinde dehşetli tesiri vardır” (akt. Tıraşçı, 2014: 107).

Tarihi kaynaklardan aktarılan belgelere göre mehterhane Osmanlı döneminde XVI. yüzyılla birlikte tam manası ile kurumsallaşmış bir askeri birliktir. Ancak bu birliğin kökleri Osmanlıdan da evvel Selçuklu hatta Göktürkler ve Hunlar dönemine kadar intikal etmektedir (Gazimihal, 1939; Sanal, 1964; Ögel, 2000; Kafesoğlu, 2012). Bu askeri çalgı⁵ topluluğunun temeli bugün davul zurna dediğimiz çalgılar oluşturmakla birlikte, Osmanlı öncesi dönemde tuğ takımları (sancak, davul/tabl) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahramankaptan (2009: 11), mehterin kökünün Orta Asya’ya kadar uzandığından bahseder ve mehteri, “milattan önceki yüzyıllarda, önce sadece davullarla başlayıp, giderek üflemeli çalgılarla da zenginleşen, Orta Asya’daki Türk topluluklarının

⁵ Şu konuyu da önemle belirtmekte fayda var; çalışmada bu fasıla “*Türk askeri müziği*” gibi bir başlık atılmaması bilinçli bir seçimdir. Nitekim eski Türk devletlerine baktığımızda asker ve sivil ayrımının henüz belirginleşmediği bir dönemde bir müzik türünü askeri müzik olarak ele almak da tarihi perspektif açısından tartışmalıdır. Çünkü her birey töre gereği gerektiğinde birer askerdir aynı zamanda.

haberleşme, uyarma, dans etme gibi amaçlarla kullandıkları çalgılar topluluğu” olarak ifade eder ve devam eder; “Türk boylarının tamamının gözdesi hep davul olmuştur. Bir Türk beyine eş olan Çinli prensesin ailesine gönderdiği betikte yer alan gözlem, bu sevgiyi çok güzel ifade eder: “davulu her gece döverler, tâ güneşler doğana dek döverler” (Kahramankaptan, 2009: 11).

Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lûgat-it Türk adlı eserinde “Han tuğ urdı, tuğ urıldı” ifadelerine Orhun Kitabelerinde ise “Tuğum dikip urıldı” (bu ifade sancak-davul manasını belirtiyor) ve “üç tuğlıg Türk budınıg” (üç tuğlu Türk kavmi) ve “tuğ taşıkır yelme eri” (tuğ taşıyan karakol eri) bahisleri vardır (Sanal, 1964: 1). Davul zurnanın⁶ yanı sıra tuğ takımları ve mehterlerde kullanılan ve zamanla çeşitlenen temel sazları Sanal (1964: 1) şöyle anlatmaktadır;

XI. Yüzyılda kövrüğ (kös), tuğ (davul), borguy (boru), çeng (zil) sazları biliniyor. Türk borusu XII. Yüzyılda ‘Nây-ı Türkî’ adı ile meşhur olup savaşta çalınırdı. Nây-ı Türkî, Genceli Nizameddin’in şiirlerinde geçmektedir. Kaşgarlı Mahmud, Büke Budraç ile Arslan Tekin Gazi’nin savaşında davullar ve borular çalındığını anlatıyor. İslamiyet’ten önceki Türk tuğunun izleri XV. yüzyıl başında Hoca Abdülkadir-i Merâgî tarafından tespit edilmiştir.” Dolayısı ile davulları ve boruları ve bunların cenklerde kullanımını Orhun yazıtlarında, Kaşgarlı Mahmud’da ve Hoca Abdülkadir Merâgî’de bulabildiğimiz gibi Evliya Çelebi Seyahatnâme’sinde de görebilmekteyiz.

1.5.1.2. İslamiyetle Birlikte Davul Zurna Teşkilatı

İslamiyet öncesi Türklerde “tuğ takımları”, Selçuklular döneminde “tablhane/nevbethane” ve Osmanlılarda “mehter” olarak anılan bu çalgı grubu tarihsel serüvenini farklı isimlerde sürdürmüş olsa da öz itibarı ile aynı geleneğin kadim temsilcileridirler. Cumhuriyet sonrası dönemde Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla Milli Savunma Bakanlığına bağlanana mehter, 1933 yılında Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası” olurken aynı yıl bando bölümü olarak orkestradan ayrılmıştır (Kösemihal, 1939; Sanal, 1964; Yum, 2002; Kaya, 2012: 93-105).

⁶ Ayrıca bakınız; Henry George Farmer “XVII. Yüzyılda Türk Çalgıları”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. (1999). s. 19-32.



Şekil 1. XVIII. yüzyılda Mehteri tasvir eden Levni minyatürü.

Mehter farsça ‘*mihter*’ (ulu, en büyük) kelimesinin Osmanlılarda aldığı şekildir ve kelimenin ne zamandan beri yer ettiği belli değildir. Mihter veya mihtar şeklinde bazı İslam devletlerinde, Memlûklerde ve Türkistan’da, saray teşkilatında vazifeli memur veya vezir mânâsında kullanılmıştır (Sanal, 1964: 3). Çeşitli kaynaklarda mehter kavramının Farsça “mih” (ulu) ve “ter” (pek, oldukça) kelimelerinden Türkçe’ye zamanla mehter olarak geçtiğini belirtir. Ancak mehter kelimesinin birden fazla anlamı olduğu pek çok kaynakta (bkz: Cem Behar, *Musikiden Müziğe*, s. 60-66) geçmektedir. Bu anlamlardan bazılarını Sanlıkol, (2011: 21) Kieffer ve Bianchi’nin 1835-1837 yılları arasında yayınladıkları Türkçe-Fransızca sözlükten şöyle aktarmaktadır: “1. daha ulu, 2. kıdemli, hizmetli, âmir, 3. İran sarayında şâha her zaman erişebilen kâhya, 4. şehzadenin askeri bandosunda görevli müzisyen, 5. çadır kurmakla görevli hizmetçi.” Ayrıca Şemseddin Sami’nin (1850-1904) *Kamus-i Turki* adlı eserinde mehter kavramı “1. vaktiyle Bab-ı Âli çavuşu veya kavas, 2. rütbe, nişan veya memuriyet alanların evlerine müjde götüröenler, 3. vaktiyle vezir kapısında çalınan nevbet çalgı takımı” olarak karşılık bulmaktadır (Sanlıkol, 2011: 21). Bununla birlikte mehter alayı olarak adlandırılan kavram, kalabalık bir askeri birliği ifade etmektedir ki mehter en görünür hali ile, Türklerin İslamiyeti kabulü sonrasında kurduğu en büyük imparatorluk olan Osmanlı devlet teşkilatında askeri bir birlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Alay kelimesi de zaten askeri terminolojide sıkça kullanılan (sayısı 1300-3000 arasında değişen) bir terim olarak günümüzde de mevcuttur.

Osmanlılarda mehterhane teşkilatının Selçuklu Sultan'ın (Alaaddin Keykubat) Osman Gazi'ye hakimiyet alameti olarak tabıl ve alem göndermesi ile başladığı düşünülür ve Osman Gazi'nin zaferlerinin duyulması üzerine Selçuklular tarafından h. 638 (m. 1284) tarihli bir fermanla Söğüt ve civarı kendisine verilmiş ve h. 688 (m. 1289) tarihli ferman ile de bağımsızlık malzemesi gönderilmişti (Yum, 2002; Sanlıkol 2011). İlk nevbeti ise, ikinci vakti Osman Gazi çaldırıştır (Sanal, 1964: 3-5). Gönderilen bu fermanla 'Tuğ-ı Suph, tıraz-ı âfitab-âlem ve tabl-ı nakkare-i pür zemzeme-i muhteşem' yazılı idi. Fermana göre Osman Bey'e Eskişehir'de hâkimiyet alameti olarak 'tuğ, âlem, tabl ve nakkare gönderilmiştir (Şahiner, 1976: 24).

Evliya Çelebi Osman Gazi oğlu Orhan Gazi'nin ilk davulu çalan kişi olduğunu belirtir Seyahatnâme'sinde; "Osmanlılarda ilk davul çalan Orhan Gazi'dir ki hala Bursa'da kabri üzere asılı kırmızı örtülü bir büyük davul vardır. Eğri fatihi zamanında (---) tarihinde kudretten çalındığı müsbet ve zahirdir." (Çelebi: 625). Sanal (1964) tuğların dokuzdan fazla olamayacağını belirterek bu dokuzlama geleneğinin Osmanlılar çağında bile korunduğundan bahsetmektedir. "Harplerde 'serdar-ı ekrem' (baş kumandan)'ın mehterhanesi dokuz katlı idi. Padişahın mehterhanesi ise XVII. Yüzyılda 12 katlı olmuş, XVIII. yüzyılda ise 16 kat denilebilecek kadar bir tertip yapılmıştı" (Sanal, 1964: 1-2). Osmanlı ve öncesindeki Türk devlet ve askeri hayatında mehterin önemini ve işlevini daha derinden anlayabilmek adına Evliya Çelebi'nin Seyehatnâme'sinde, padişah huzurunda (IV. Sultan Murad), mimar başı ile mehter başı arasında geçen bir diyalogu nakletmek yerinde olacaktır; (Burada bahse konu olan durum, alayın önünde mimar esnafının mı yoksa mehter esnafının mı geçmesi gerekliliğidir)

Mimarbaşı; "Padişahım biz Habib Neccar köçeğiyiz. Onlar melun Cemşid sanatında bir alay deccal kavimdir. Biz padişahımıza saraylar yaparız, Selatin camileri, nurlu mezarlar ve değişik eserler yapar, kalelerin fethedilmesinde tamir edip İslam ordusunda çok gerekli olduğumuz için önce alay ederiz" deyince mehterbaşı da karşı cevap olarak; "bizim hizmetimiz padişahıma her an lazım ki bir tarafa yönelse gösteriş, şan şöhret ihtişam ve şevket için dosta düşmana karşı davul, kudüm, nefirin döğerek gideriz. Özellikle cenk mahallinde Müslüman gazileri cenge teşvik edip yüz yirmi koldan cenk davuluna ve hakani köslere tarralar urulup İslam askerini cenge kılındırmağa sebep oluruz. Özellikle padişahım bir şeye üzüldüğünde gamını gidermek için huzurunda on iki makam, yirmi ödrü şube, yirmi dört usül kırk sekiz tergiş musiki ilminden çalıp padişahım sevinir. Eski hekimler görüşünce saz, söz okuyucu ve güzel rakkas (dansöz) insanın ruhuna rahatlık

verir. Bu tür ruha gıda verici esnaflar sadece bize mensuptur. Sen ki mimarbaşısın, senin bütün esnafın ermeni ve rum kefereleri, çivici Çingeneler, löküncü ve soyguncu Arnavutlar, lağımıcı ve necisli Ermenilerdir ki bütün esnafın yerilmiş ve pis kafirlerdir. Padişahım biz bu esnafı üzerimize tasaddur (önde olmasını) ettirmeziz. Bütün mehterhane ozağı kırılmağı (yok olmayı) seçeriz. Padişah ırzı yok mudur ki bir alay haşerat (böcek) alayımızın önüne geçeler. Özellikle her yerde Resulullah sancağı olursa, o alayda Osmanlı davulu gerektir” diye mehter ve sazıcı başları bu şekilde mertlik davası edince, çalgıcı mehterlerin önce alay ile geçmesi için padişah fermanı çıktı.

Evliya Çelebi tarafından nakledilen bu hikâyede, mehterin sadece bir askeri çalgı grubundan (esnafından) ibaret değil, padişahın gücünü, ihtişamını, devletin hâkimiyetini, yüceliğini ve İslam’ın (peygamberin) sancağını taşıması açısından önemli bir manevi rol üstlendiği görülmekte ve mertliğin alameti olarak yiğitlikle sembolize edilmekte olduğunu görebilmekteyiz. Bu sebeple mehter alayının yani askeri birliğin önünde yer alarak, orduya moral olan, düşmana ise korku salan bir işlevi de görmektedir. Tarihi vesikalarda mehterin Fatih Sultan Mehmet zamanında İstanbul’un fethi ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde Macaistan’a (Estergon Kalesi) yapılan seferlerde öncü birlik olarak devletin ve padişahın tüm ihtişamını gözler önüne serecek şekilde adeta bir tören hatta şölen havasında yer tuttuğunu görmekteyiz. Yılmaz Öztuna (2011: 102-103) “Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler”adlı eserinde, Kanuni Sultan Süleyman’ın Estergon seferinde ordunun içindeki mehteri şöyle tasvir etmektedir;

200 kişilik mehter takımı, mehterbaşının başkanlığında, yeri ve göğü inleyen havalara çalarak, korkunç denecek derecede muhteşem ve muntazam adımlarla ilerliyordu. Mehterin sazları, altın zincirlerle boyunlarına asılmıştı...O zaman dünyanın en büyük şehirlerinden biri olan Edirne’nin halkı, birbirleri üzerine yığılmış azametli bir kitle halinde fakat dikkat çekici bir sessizlik içinde ordularını izliyorlardı... İşitilen tek şey mehterhâne-i Hakâni’nin cenk havaları idi

Mehterlerin orduda profesyonel olarak çalışan askerler olmasının yanı sıra düğünlerde ve çeşitli halk eğlencelerinde çalan ve dönemin teşkilat kanunları icabı bir esnaf grubuna üye olan esnaf mehterleri (çalgıcılar) olarak karşımıza çıkmaktadır ki bu grubun “düğün ve eğlence yerlerindeki faaliyetlerinden ayrı olarak barışta ve savaşta vazifeleri bulunmakta idi. İstanbul’da resmi nevbetlerin dışında kalan nevbet yerlerinde yatsıdan sonra ve sabahleyin üç fasıl nevbet çalmaları Fatih Sultan Mehmet’in koyduğu

nizamlardandır” (Sanal, 1964: 24). Anlaşılabileceği üzere sarayın kendi mehteri dışında halkın gündelik ve geleneksel eğlenceleri için de mehter adı verilen ve davul zurna gibi çeşitli sazlardan mürekkep olan ayrı bir mehter esnafı (müzisyen grubu) da mevcuttur. Sanal (1964: 24), “harpde çalıcı mehter miktarının bir anda iki misline çıkarılması, mehter esnafının iltihakı (katılımı) ile mümkün olduğunu ve mehter esnafının, resmi mehterhanenin sahip olduğu tüm repertuarı çalabildiğini, bununla beraber asıl meslekleri olan eğlence musikisini de gereği gibi yaptıklarından bahseder.

Ayrıca Evliya Çelebi eserinde, çalıcı mehterleri⁷ ile ilgili bir bölüm bulunmaktadır ve bu bölümle ilgili olarak mehterhaneyi oluşturan bazı esnaf müzisyen gruplarının terkiibinden bahsetmektedir. Bunlar; çalıcı mehter esnafı, Yedikule mehter işyeri, Köşçü mehterleri esnafı, Zurnacılar esnafı, Davulcular esnafı, Daireciler (defçiler) esnafı, Rebapçılar esnafı, Erganun sazı, Eski neyzen esnafı, Musikâr esnafı, Cengciler esnafıdır (2003: 625-627).

Evliya Çelebi (2003: 625), her bir çalgıyı bir İslam büyüğüne, peygambere veya filozofa ithaf ederek açıklamıştır (örneğin zurnayı Cemşid’e, davulu Orhan Gazi’ye, daireyi (def) Hz. Süleyman’a, kaval’ı ve neyi Hz. Musa’ya iltisap etmiştir). Evliya Çelebi’nin, ‘Daireciler (defçiler) Esnafı’ için aktardıkları ise önemli ve ilginçdir; “Dükkan 10, nefaret (kişi sayısı) elli. İlk defa def Hz. Süleyman ile Belkıs’ın zifafı gecesi çalınmıştır. Sonra hicretin (---) senesinde Fâtımatü’z Zehra on sekizine varmışken Hz. Ali nikahlısı olup zifaf gecesinde bab Hz. Ömer ve Peygamberimizin okuyucusu Yetim oğlu Hamza daire çalıp şenlik ettiler. Onun için daire çalanların piri Ayyâ oğlu Amr’dır, zira Hz. Resul buyurmuştur: “Def ile de olsa evliliği ilan ediniz”. Bununla birlikte Orhon Kitabeleri, Bilge Kağan Anıtı’nın Batı yüzünde “köb(ü)rg(e)si et(e)rc(e) (a)nç[a]/davulu gümbürder diye öylece...” ifadeleri bize davul çalgısının Türk tarihinde çok eskilere dayandığını göstermektedir (Tekin, 2008: 70).

⁷ İşyeri birdir, nefaret 300. Pirleri Cemşid’dir. Peygamberimiz zamanında zurna çalınmayıp gerçek pirleri yoktur ama Emeviler’de meşhur oldu. İşyerleri hünkar sarayının bahçe kapılarında Demirkapı yakınında bir büyük işyeridir. Ortasında yüksek dört köşe büyük bir kulesi vardır. Her gece akşamdan sonra fasıl ve bir ceng-i harbi çalıp padişaha dua ederler ve her seher vakti sabaha üç saat kalındca Divana bütün divan mensuplarını ve namaz kılanları uyarmak için üç kere tatlı fasıllar ederler ki uyananlara hayat verir. Yaz ve kışta Osmanlı kanunu budur. Gayet mültefit ve muazzez esnaftır ve ulufeleri ağırdır. Her divan ehli ve âyan yüksek bir mansıba tayin olsa bu mehteran kutlamak için mansıp sahiplerinin evlerine varıp üç nöbet fasıl ederler. Eğer hane sahibi hanesinde yoksa ev halkına bir fasıl çalıp giderler (Günümüz Türkçesi ile Evliya Çelebi Seyehatnamesi, I. Kitap II. Bölüm, 2003. ss. 624).

İbn-i Sinâ (2010:108) Musiki adlı eserinde müzik aletleri ile ilgili fasılda “sûrnay/sûrnay” ile ilgili olarak ise şu bilgileri aktarmaktadır; “...ayrıca telleri olmayan enstrümanlar da vardır. Bunlar mızmar gibi bir ucundan üfleneler; “yerâ’a” gibi delikten üflen “sûrnay” diye bilinenler gibi...” Müzik Tarihçisi Ahmet Say ise üç ciltlik Müzik Ansiklopedisi’nde (2010: 24), davul zurna çalgıları hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır;

Davul; “Tarihin tanıdığı en eski çalgılardan biri olan perdesi tanımsız, ses gücü yüksek, büyük boyutlarda olan vurmali çalgı. Halk müziğimizde zurnanın eşlikçisidir. Yurdumuzun bütün bölgelerinde zurnayla birlikte kullanılır. Geleneksel törenlerde, düğünlerde, güreş meydanlarında, şenliklerde, özel günlerde, fırsat bulunan her yerde dövülür. Mehter müziğinin de önde gelen bir çalgısı olan davul, bu yolla Balkanlardan Ortadoğu’ya, Kuzey Afrika’ya kadar yayılmıştır. Ayrıca Benzer çeşitleri bütün kıtalarda kullanılır. Davulun Avrupa’da orkestralara girmesi 18. Yüzyıla rastlar. Batı dillerinde şu sözcüklerle karşılaşılır: Fransızca *grosse caisse*, İngilizce *bass drum*, Almanca *türkische trommel*, İspanyolca *bombo*. Tarih öncesi çağlardan beri kullanılan ancak müzik yapma bilinciyle M.Ö. 3000 yılından başlayarak bir çok uygarlıkta yer alan davul, Asya kökenli bir çalgıdır” (Say, 2010, Cilt 1: 419). Zurna; Anadalo halk kültüründe yer alan, çift kamışlı ahşap üflemeli geleneksel çalgımız. (Say, 2010, Cilt.3: 682). M. R. Gazimihal (1939), zurnanın Lehistan’da “Surma”, Macaristanda “Türk sipsisi (Töröksip)” olarak ifade edildiğinden ve davulla birlikte mehter takımlarının ana çalgıları olduğundan bahseder.

Sanal (1695: 66) “zurna kelimesi Türkçedir. Farsça sûr (dügün) ile nây (düdük, boru) kelimelerinin bir araya gelmesinden (dügün neyi) yapılma bir söz olduğu da iddia edildiğinden” bahseder ve şu örnekleri sunar; “nây-i Türkî ba’zılar indine surnaydır ki Türkîdetahrifle zurna dedikleridir. Sur ile nay’dan mürekkeptir. Sur-i ferah ve dügün ve iş ü ’işret ma’nasındadır ve bir kavilde ânifen nây maddesinde zikr olunan borudur ki Hata ve Hutent Türkleri’ne mahsustur”. Bir diğer örnekte ise Sanal; “Sûrnây, Türkîde tahrifle zurna derler, tabl ile bilece çalarlar. Sûr ile nây’dan mürekkeptir” ifadelerine yer verir.



Şekil 2. Zurnazen. [Ed. K. Tuchelt Graz, 1966, lv. 57].

Mahmut Ragıp Gazimihal'in, "Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı" (1957: 5) adlı eserinde davul zurna ve mehterhane kelimelerinin ilk anlamlarına bakarak Arapça ya da Farsça bir anlamdan yola çıkılmamasını önemle belirtir ve "unsur adlarının İslamiyet'i takip eden ilk bir tercümecilik merhalesinden kalmadığına ve izafi sıfatlar olduklarına dikkat edilmesi" gerektiğinden bahseder. Aynı kelimelerin (adların) daha eski Türkçelerinin varlığından bahseder ve şahıs adlarının da aynı dönemeç çağında Türkçe 'den ayrılmaya yüz tutmuş olduğunu belirtir. Dolayısı ile kelimeler İslamiyet'le birlikte Arap ve İran kültürünün etkisi ile dönüştüğünden bahsederek Türkçe kaynaklarda ne şekilde geçtiğini şöyle aktarır;

Orhun yazıtlarında (M. VIII. Yüzyıl) Kaşgarlı Mahmut'un Arapça izahlı Türkçe lügatler divanı (M. XI. Yüzyıl) gibi en eski kaynaklara, Fârâbi ve Hârezmi gibi Türkistanlı bilginlerin musiki yazılarına, farsçanın ferhenklerine ve Çin kronikasına göre: Tabılhane'nin ve sancağın kağanlar sarayındaki müşterek en eski adı "tuğ" idi; tâbir Çin sarayına da erkânıyla birlikte erkenden geçtiği için aslını bilakis Çince sananlar evvelce yanılmışlardır. Nitekim TUĞRA kelimesini Farsça sanan eskilerinde görüş tereddütüne düşmüş oldukları Kaşgarlı Mahmut'un bir tasrihi keşfolunduktan sonra nihayet anlaşılmış oldu. Tuğ takımının kadrosuna gelince, sazlarından başlıcalarının ilk Türkçe adlarını ve sonraki sıfatlarını artık şöylece sıraya koyabiliriz: Yırağ (surnay; bizde zamanla zurna); Borguy, Bur veya Buğ (boru; Arapça nefir); Küvrük (kûs, zamanla bizde kôs); Tümrük (tabl, dühül, bizde davul) Çeng (zil, gong, çang) bunlardan has Türkçe olanların Asya ve Kıpçak diyalektiklerinde epey uzun ömürlü kalabildikleri biliniyor. Mesela Evliya Çelebi, Kırımlıların altı 'Küvrük' çalıcılarını yerinde görmüştü. Boru bizde hala var ve Balkan dillerinde kadar yaygındır. Zurnanın küçüğüne verdiğimiz 'cura' sıfatı, aslında Yurağ adından kalma olsa gerektir...

Osmanlı'da mehterhaneyi ⁸ (XVII. Yüzyıl), temelde iki ayrı grup başlığında birleştirmiştir; *padişah mehteri (tabl'ü âlem)* ve *çalgıcı (esnaf) mehteri*. Padişah mehteri, sarayda ve devlete bağlı olarak çalışan, gerek devlet protokolünde gerekse savaşlarda görev alan çalgıcı (esnaf) mehterler ise yörede düğün dernek gibi çeşitli ritüellerde parayla müzisyenlik yapan ve halkın kısaca “mehter” olarak adlandırdığı davul zurna çalgıcı guruplar (Sanal, 1964: 23-24) olarak ifade edilmektedir. Ayrıca, savaşlarda mehter sayıları esnaf mehterlerinde saray mehterine dahil olması ile birlikte iki katına çıkabiliyordu ve bu esnaf mehterleri padişah mehterlerinin repertuarına da hakim idi.

Gazimihal (1957: 6), mehterhanenin sanıldığıının aksine yalnızca Yeniçeri içerisinde değil çeşitli askeri grupların içerisinde de varlığından bahseder “her sınıf ordu teşkilatında yaya veya bindirilmiş takımlar vardı. Bütün karargah ve vezir mertebelerinin, hem de her şehir, kasaba ve köyün (haddine göre) üç kat, beş kat, yedi kat, yahut dokuz kat, bazen ikiden bile fazla takımlarının” olduğundan bahsetmektedir. Kat sayısı çalgı sayılarına göre belirlenirdi ve resmi mehterhane dışında düğün ve dernekler içinde esnaf mehterleri olduğu bilinmekle birlikte, ‘nöbet’ denilen günlük açık hava konserleri 5 vakit namaz vakitlerinde çalındığı bilinmektedir (Gazimihal, 1957: 6). Ayrıca XVII. asırda Edirne’de bulunan Avrupalı bir seyyah olan A. Galland, dinlediği mehterhane icrası üzerine günlüğüne (1672-1674 yılları) şu notları düşmüştür;

Nihayet bütün bu takımlar 5 veya 6 nefir, 3 kös, 8 davul, nakkare ve zillerden mürekkep bir konserle sona eriyordu ki, aynı zamanda cengaverane ve neşeli olan ahengi henüz bu kadar güzel tanzim edilmiş bir şey duymamış bulunduğum bu memlekette, beklemediğim bir mahiyet taşıyordu. Gürültülü ve yankılı sesiyle harbi iyice canlandırıp yaşıtan 15 davul, bir o kadar nefir ve bir o kadar kös ile bütün bu şeyler nihayet bulmaktaydı. Fakat her zerreyi titretip raşelere boğan cihet, hayatımda gördüklerimin en irileri bulunan 4 kösün gürüldeyişiydi. Bundan sadece sersemlemekle kalmayıp vücudun iç ve dışı müteessir olmayan kimse yoktur (akt. Gazimihal, 1957: 7).

⁸ Mehter konusunda güncel ve kapsayıcı bir yazı olarak Okan Murat Öztürk’ün “Mehter Musikisi” adlı yazısına başvurulabilir. Yazısında tarihi referansların ve icracılarının mehter müziği içerisindeki “müzisyenlik ve müzik bağlamında mehter” i konu alan Öztürk, aynı zamanda mehteri “bir müzik türü” olarak repertuar ve icracı (sazende) kimlikleri ile de yorumlamıştır. Bu anlamda günümüz mehter anlayışı ve tarihsel bir karakter olarak var olan mehter arasındaki bağın tezatlığına dikkat çekmektedir.

Bir başka kaynakta mehter musikisi üzerine etraflı çalışmalar yapmış olan Haydar Sanal, “Mehter Musikisi” (1964: 23) adlı eserinde, mehteri Türk tarihinin eski dönemlerine kadar götürmekte olduğunu görmekteyiz. Sanal, askeri müziğin temellerinin VIII. Yüzyıl ve öncesine kadar götürmektedir;

Türklerde askeri musikin ilk belgeleri eski Türk yazıtlarında bulunur. VIII. Yüzyılda yazılış olan Orhun yazıtları’nda ve Şine-Ussu yazıtı’nda köbürge ve tuğ çalgıları geçer. Şine-Ussu yazıtı’nda ‘üç tuğlıg Türk budunıg’ (üç tuğlu Türk kavmi) ve ‘tuğ taşıkır yelme eri’ (tuğ taşıyan karakol eri)’nden bahis vardır. Tuğ kelimesi kös ve davul, nevbet davulu, mehterhane ve sancak manalarını içine alır. ‘Tuğum tikip uruldı’ (tuğum dikip vuruldu) mısrası, tuğ’un sancak davul manasını belirtiyor. Divan-ı Lügat’it Türk’te de daha eski Türk gelenekleri de titizlikle saklanmış olarak sırası geldikçe anlatılmıştır: İskender’in Türk ülkesine yöneldiği sıralarda genç Türk hakanı Şu, Balasagun’daki sarayının önünde beyler için her gün üç yüz altmış nevbet davulu vurduruyordu. ‘Han tuğ urdı, tuğ uruldı’ ifadeleri mehterhane çalınmayı ifade etmektedir.

Mehterhane, özellikle Osmanlıda savaşlarda kullanılan askeri çalgı grubu olmasının yanı sıra gerek İslamiyet öncesi Türklerde gerekse Selçuklu ve özellikle Yeniçerilerle birlikte Osmanlı Devletinde önemli bir kurumdu. XII. yüzyılda kurumsallaştığı söylenen Mehterhaneler, II. Mahmut tarafından askeriyedeki batılılaşıma çabaları ve Yeniçeri ocaklarının işlevini ve güvenini yitirmesi sonucu 1826 yılında tamamen kapatılmış yerine “Muzikay-ı Humayun” kurulmuştur. Jones’in (2013) makalesinde konuyla ilgili olarak şu ifadeler yer almaktadır;

Mehterhane (mehter evi) terimi askeri ve törensel amaçlar için oluşturulmuş müzik topluluğuna verilen bir isimdir. Osmanlı Türkiye’sinde mehterhane bazen “davulhane” ya da “davul evi” olarak da adlandırılırdı. Batıda ise Mehter müziği ve onun benzerleri Yeniçeri müziği olarak adlandırılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu’nun elit (üst düzey) askerlerinden oluşan Yeniçeriler, 1330’lu yıllarda ilk resmi mehter takımlarını oluşturdular. Osmanlı’da pek çok mehter topluluğu vardı. Doğrudan Sultan’a hizmet eden mehterlerin yanı sıra, sadrazamın, Beylerbeyinin, Sancakbeylerinin ve yeniçeri ağasının da kendi mehter toplulukları vardı. (Bir kaynağa göre III Selim’in resmi mehter takımındaki sayıyı, 177’den 200’e çıkardığı bilinmektedir. Geleneksel mehter takımı katlar halinde düzenlenmekteydi ve topluluktaki katların sayısı bağlı bulundukları kişinin önem derecesine göre değişmekteydi. Sadrazamın mehteri 9 katlı, beylerbeyinin mehteri 7 katlı ve örneğin bir gösteri için para karşılığı tutulan resmi olmayan mehter takımları ise 3 ila 5 katlıydı (http://www.rastmd.com/FileUpload/bs473224/File/9-_burcin-yeniceri.pdf).



Fotoğraf 1. Mehter Takımı (TSK), Sivas Merkez (2015)

Mehterin Osmanlıda⁹ sadece savaşlarda kullanılmadığını da görmekteyiz. Kurt Ursula Reinhard (2002: 767) mehterin, “savaşlar dışında geçit törenleri, festival, düğünler ve devletin resmi törenlerinde de” kullanıldığını aktarmaktadır. Mehterin farklı yapılanmaları, döneme ve hiyerarşiye göre farklı sayıları olmasının yanı sıra temel çalgıları arasında davul, zurna, boru, kös ve zil olduğundan bahsetmektedir.¹⁰ Sanal (1964: 65) mehter sazlarını aşağıdaki gibi bölümlere ayırarak sınıflandırmaktadır; Nefesli sazlar: Zurnalar (kaba zurna, cura zurna), boru, kurrenay, mehter düdüğü, klarnet; vurma sazlar: Köş, davul, nakkare, tabılbağ, def; ziller-çingiraklar ise: zil, Çevgân.

Gazimihal (1939), mehter takımlarının Avrupa Türk münasebetleri dolayısı ile Avrupa’daki bugün bilinen kalabalık orkestralarının da temeline örnek teşkil ettiğinden ve özellikle davul, zil ve zurna çalgılarının Osmanlı mehter çalgılarından taklit edildiğinden bahseder. Bu anlamda ünlü besteciler Gluck ve Mozart’ın operalarında

⁹ Osmanlı müzik geleneklerine baktığımızda saray müziği ve askeri müzik tamamen ayrı müzik kültürlerini ihtiva etmekte olduğunu görmekteyiz. Ünlü tarihçi Halil İnalcık, “Hızır İlyas’ın saray musikisinde kullanılan başlıca aletleri; çeng, çegâne, nay (ney), tambur ve kemâne” olarak sıraladığını aktarmakta ve mehterhanenin, tören ve bayramlarda, askeri bando rolünde saray saz fasıllarından tamamiyle ayrı bir musiki heyeti oluşturmakta olduğunu naklatmaktadır. Ayrıca Bkz; Halil İnalcık *Has-Bağçede ‘Ays u Tarab; Nedimler, Şairler, Mutripler*. Editör: Emre Yalçın. Türkiye İş Bankası Yayınları. (2010). s. 338.

¹⁰ Detaylı bir inceleme için bkz: Eric Rice, “Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions”, 1670-1824 Journal of Musicological Research, 19 (1999). p 41-88. Pars Tuğlacı, (1986). “Mehterhane’den Bandoya”, Cem Yayınevi, İstanbul.

Türk zillerini ve davullarını kullandığı da aşıkardır (s. 24-25-26). Gazimihal Mehterhane'nin Fransa'ya 1770 ile 1772 arasında tesir ettiğini söyler (s.31). Gazimihal, zurnanın etimolojisini şöyle açıklar; “Fârîsî ferhenkler (farklı kaynaklar), zurnanın Türk çalgısı olduğunu söylüyorlar; fakat bir taraftan da adının sur+nay gibi iki kelimeden mürekkep fârîsî bir tasvir olduğu, düğün neyi manasına geldiği iddiasının ananesine yol açıyorlar. Bizce bu da bir halk etimolojisidir: *zurlamak* veya *sarnamak* gibi zurna sesini tarif edici bir ifadeye bağlı isim olmalıdır. Türkçede *zırlamak*, *cırlamak*, *curlamak* gibi taklitçi ifadeler çoktur.” Bu açıklama ile birlikte zurnanın (surnay'ın) ilk referans kaynaklarından birini de Kuran-ı Kerim'de bulmaktayız. Kuran'da (Zümer suresi, 68.ayet) “Sûr'a üfürülür; derken Allah'ın dilediği kimse müstesna, göklerde ve yerde olan herkes baygın düşer. Sonra ona bir daha üflenir; bir de bakarsın ki, onlar ayağa kalkmış, bakıyorlar”.Dolayısı ile sur, (İsrafil'in suru) bir haber niteliğinde uyandırıcı, uyarıcı bir mecaz olarak zikredilmiştir. Günlük pratiklerde de aynı işlevde kullanıldığı aşikârdır. Savaş boruları, hücum boruları vs. bu anlamda düşünülebilir.

Sonuç olarak, mehterin İslamiyet öncesi Türk Devletlerinde Göktürkler ve Hunlara kadar gittiği görülmekte ve o dönem adına tuğ takımları (bayrak, davul) denilmekte olduğunu, İslamiyet'le birlikte zamanla üflemeli çalgılarında (zurna, boru,) dahil olarak genişlediğini, Selçuklu Devletinden Osmanlıya intikal ederek askeri müzik içerisinde kurumsallaştığını ve ordunun yanı sıra padişahların hatta sadrazam ve komutanların da kendi özel mehter takımlarının mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Hunlar ve Göktürkler döneminde tuğ takımları, Selçuklularda tabılhane (davulevi) ve son olarak Osmanlıda mehterhane (mehterevi) olarak zaman içerisinde çeşitlenen ve dönüşen mehterin temel çalgı takımları, kös, davul, zurna, zil, çeng ve boru olarak büyüklüğüne ve hiyerarşisine göre katlar (5-7-9-12) halinde oluşmuş, hem savaş meydanlarında hem de toplumsal şenlik ve kutlamalarda (düğün, dernek, sünnet vb.) askeri ve esnaf mehteri olarak yaşamın birçok safhasında kullanılmıştır. Çalgıcılarını çoğunlukla Yeniçeri askerleri oluşturmuş ve mehterhane evi olarak özel bir eğitim almış oldukları bilinmektedir. Savaşlarda askere moral, düşmana korku, halk meydanlarında bir kutlama ve ilan simgesi olarak işlev geren mehter hâkimiyetin de sembolü olmuş ve bayrakla birlikte kutsallık atfedilen önemli bir değere sahip olmuştur mehter. Tarihte bilinen en eski askeri müzik takımı olarak mehterler, Osmanlı-Avrupa politik ve askeri münasebetleri dolayısı ile de sınırlarını aşarak bugün Batılı askeri müzik toplulukları ve orkestralarının

da temelini attığı bilinmektedir. 1826 yılında II. Mahmut tarafından lav edilen Yeniçerilerle birlikte kapatılan mehterhaneler 1831 yılında Mızıka-ı Hümayun adı ile modernize edilerek tekrar açılmıştır. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek zayıflaması sonucu tekrar kapatılmıştır ve bugün Türk Silahlı Kuvvetler bünyesinde nostaljik de olsa yaşatılmaya çalışılmaktadır. Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı'nın resmi internet sayfasında mehter, şöyle ifade edilmektedir; “Mehter hakimiyettir, mehter azamettir, mehter bağımsızlıktır, mehter bir and, bir dua, bir niyaz bir alkıştır, mehter, Türk ulusunun kıtalara yayılmış sesidir!”

1.5.2. Modernleşme ve Geleneksellik Bağlamında Müzik-Kültür İlişkisi

Modern kelimesi Latince *modernus* kelimesinden türemiş bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır ve ilk defa Hristiyanlık ile pagan Roma arasındaki yeniliği, değişimi ifade etmek için V. Yüzyılda kullanılmıştır. “Modern terimi her zaman kendisini eskiden yeniye geçişin bir sonucu olarak görebilmek için onu kadim geçmişine bağlayan bir dönemin bilincini ifade etmektedir” (Habermas, 2013: 395). Bu anlamda bakıldığında modern ve modernlik kavramı yeni olanla ilgili bir düşünciyi ve felsefeyi içinde barındırmakta ve bugünün gelenekselci toplumlarına ideolojik ve “çağdaş” bir yaşam modelini ifade edecek tarzda kullanılmaktadır. Özellikle 18. yy. sonrası gelişmelerle dünyanın kültürel anlamda ilkel ve gelişmiş olarak tarif edilmeye başlanması, modernlik kavramını da tüm maddi ve manevi yaratılara izafe edilecek bir biçimde dönüşüme tabi tutmuştur. Aynı şekilde internet teknolojilerinin hızla gelişmesi dünyada daha esnek ve geçişken kültür yapılarını da doğurmuştur (Yıldırım, 2013; Avar, 2013; Kurtoğlu, 2016).

Türkiye’de ise 1980 dönemi ve sonrası, yukarıdaki sürece doğrudan dâhil edilmiş ve o döneme kadar belli alanlarda sanayi atılımları yapmasına rağmen geneli itibarı ile bir tarım toplumu olarak bu süreçten doğrudan etkilenmiştir. Özellikle 1960 sonrası köyden kente göç ile yaşanan kentleşme olgusuyla beraber kırsal bölgelerdeki nüfus, şehir merkezlerine doğru yeniden yapılanmış ve karmaşık bir sosyokültürel yapı meydana gelmiştir. Kimi kentler giderek büyümüş kimi yerler ise yeni kent alanları haline gelmiştir. Geleneksel ve modern tüm kültürel olgular yeni oluşan bölgelerde bir arada yaşamaya çalışırken, geleneksel kültürün örf, adet, ritüel ve inançları zamanla değişmiş, dönüşmüş yahut da yok olmuştur. Üretim, tüketim ve ticaret ilişkileri ile birlikte değişen

sosyokültürel ve ekonomik yapı, tarım toplumlarının tüm kültürel desenlerini yeni ticaret ilişkileri ile birlikte baştan uca şekillendirmiştir. Müzik ise bu anlamda bu değişim ve dönüşümlerin günümüz dünyasında en görülebilir halini oluşturan temel unsurlardan biri olarak karşımızda durmaktadır. Çünkü müzikler, özellikle de geleneksel müzikler, bir toplumun sahip olduğu yaşam ve inanç pratiklerinin tüm göstergelerini içerisinde barındırmaktadır. Bu bağlamda Ridley (2007: 12-15) “müzik olgusunun yalnızca notalar ve eserlerle sınırlı olamayacağından” ve onun “diğer sosyal fenomenlerle ilişkili” olarak ele alınması gerektiğinin altını çizer.

Merriam (1964: 13), müziği kültürel bağlamda tanımlarken şu ifadelerle yer verir; “kullanılan çalgılardan, danslara, icra biçiminden sözel ifadelere ve etrafında oluşan örgütlü yapılara kadar birçok dizge, müziğin toplumsal boyutunu göstermektedir. Geleneksel toplumların sahip olduğu müzik biçimleri o topluma özgü gündelik birçok pratiği barındırır içinde. Müzik aynı zamanda sembolik bir ifadedir. Toplumun örgütlemesini yansıtır. Bu anlamda müzik, insanı ve davranışlarını anlamada ve kültür ve toplumun analizinde değerlidir”.Bütün toplumların bir diyalektiği vardır. Bu diyalektikleri göz önüne almadan yapılan araştırmaların doğru olmayacağı da aşikârdır. Bu noktada karşımıza çıkan kültür kavramı, insanın doğa ile etkileşiminin onu dönüştürme çabasının bir toplamıdır. Bu etkinlikler de esasen ekonomi denilen üretim ilişkileridir. Dolayısı ile bunlardan ayrı bir analiz, muhtemelen eksik kalmış bir analiz olacaktır.

Kültür kelimesinin Latince kökü, tarımsal gelişimden ikamet etmeye, tapmaktan korunmaya kadar birçok anlama gelen *colere*’dir. “İkâmet etme” anlamı Latince *colonus*’tan gelir ve günümüze “kolonyalizm” biçiminde ulaşmıştır. Bu nedenle “kültür ve kolonyalizm” gibi başlıklar da kısmen bir tekrarlama içerir. Bunun yanında modern çağdaki kültür düşüncesinin, solan aşkınlık ve tanrısallığın yerini tutmaya başlamasına koşut olarak *colere* de, önce Latince *coltus* olmuş, daha sonra da dini bir terim olan “kült” haline gelmiştir (Eagleton, 2011: 10; Williams, 2012: 105).Taylor’a göre kültür: bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür (akt: Kızılçelik ve Erjem, 1992). Bu tanım aynı zamanda kültürün bugünkü genel kullanım amacına ilişkin olarak, kısmen de olsa açıklayıcı bir tanımdır. Ancak

etimolojik olarak biraz daha incelendiğinde karşımıza farklı anlamsal yapılar çıkmaktadır.

Kültür ilk kullanım alanlarına bakıldığında özellikle İngiltere’de bir sürecin adı olarak karşımıza çıkmaktadır; bilhassa ekinlerin ve hayvanların bakımı manasında kullanılan kültür (*culture*), 18. yüzyılın sonlarına kadar bu anlamını korumuş ve 19. Yüzyıla birlikte *civilization*(*medeniyet/uygarlık*) olarak daha soyut ve geniş bir anlam kazanmıştır (Williams, 2012: 104). Almanya’da 18. yüzyılın sonlarına kadar ‘*cultur*’, 19. yüzyıldan itibaren ‘*kultur*’ diye yazılacaktır ve birinci anlamda; *civilized* (*uygarlaşmış*) ya da *cultivated* (*kültürlü*) yani soyut bir çerçevede, ikinci anlamda ise; insanın seküler gelişme sürecinin tanımı olarak, 18. yüzyılın popüler evrensel tarihlerinde, Aydınlanma tarihçileri tarafından *civilization*’u anlatmak için kurulmuş olan anlam dâhilinde kavramlaşmaya başlamıştır (Williams, 2012: 108). Anlaşılacağı üzere tek ve kesin bir kültür tanımı yapmak zor olsa da Williams (2012: 108-109). Ttoplumlara göre kültür tanımının bazı farklılıklar içermesinin muhtemel olduğunu belirtmekte ve 18. Yüzyıldan itibaren bu kavramın daha ziyade; zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin alanlarda (müzik, edebiyat, resim, heykel, tiyatro ve sinema) kullanıldığı ve yaygınlaştırıldığını belirtmektedir. Dolayısı ile kültürü, kavram olarak çıkış noktasını tarımsal bir üretim olarak yetiştirme anlamından, zamanla eğitilmiş insana, sonrasında ise sadece insana değil aynı zamanda toplumları da kapsayacak ve anlamını zaman içerisinde genişletecek olan bir kavram olarak görebilmekteyiz.

Bu anlamda edebiyat, sanat, ekonomi, felsefe gibi unsurların toplumdan topluma değişen ve biricikleşen anlamları düşünüldüğünde evrensel ve tekil bir kültür kavramından ziyade, toplumlara/topluluğa özgü bir kültür kavramı sosyal bilimler açısından daha anlamlı hale gelmektedir. Bu minvalde söz konusu çalışmada müzik kültürü olarak referans edilen nokta bir toplumun “kendine has” oluşturduğu sosyal ağlar bütünü olarak kullanılmaktadır. Ünlü sosyolog Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları” yapıtında kültürü, bir topluma özgü sanat, din, gelenekler ve adetler (2014: 116)olarak tanımlayarak; kültürün aslında milli bir kavram olduğunu belirtmektedir.Oğuzhan (2013: 73) kültürü,“sosyal bilimlerin her alanında sıklıkla başvurulmuş, oldukça merkezi; ancak bir o kadar da müphem bir kavram” olarak ifade eder ve devam eder;

kültürün merkezi ama aynı zamanda müphem olma niteliği küreselleşmiş dünya düzeninin yayıldığı ve yoğunlaştığı günümüz yaşamında farklı bağlamların etkisiyle daha da beslenmiş, bu iki zıt nitelik giderek örtüşmüştür... bu önemli etkinin sonuçlarından belki de en dikkat çekicisi, geleneklerin ve farklı kültürel yapıların küresel sisteme uyum sağlayamamaları nedeniyle işlevlerini yitirmeleri dolayısıyla yok olmaları ya da yok olmaya yüz tutmalarıdır.

Clifford Geertz, kültürü insanlığın takılıp kaldığı anlamlandırma ağları olarak görür. Raymond Williams ise kültürden “toplumsal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği, deneyimlendiği ve keşfedildiği anlamlandırıcı bir sistem” olarak bahseder (akt. Eagleton, 2011: 45). Kültür, üstünkörü bir ifadeyle, özgül bir grubun yaşam tarzını oluşturan değerler, âdetler, inançlar ve pratikler bileşiği olarak özetlenebilir. Antropolog E. B. Tylor’ın *Primitive Culture*’deki ünlü ifadesine göre kültür, “bilgiyi, inancı, sanatı, ahlakı, hukuku, adetleri ve bireyi toplumun bir üyesi olarak kazandığı diğer tüm yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütündür”der (Eagleton, 2011: 46). J. Frow (1995: 3) kültürü açıklarken; bir toplumsal grubun gerçekliklerinin kurulduğu ve korunduğu tüm pratikler ve temsiller olarak ifade etmektedir. Modern çalışmalar “Evrensel İnsan Hakları, Evrensel Kültür Mirası, vb.” gibi kavramlarla kültürü her ne kadar genel geçer bir zemine taşımak istese de kültürün *özgül* bir fenomen olduğu bir gerçektir. Yukarıda ki tanımlamalarla birlikte düşünüldüğünde, kültür insan odaklı ise ve insan da tarihsel ve felsefi olarak her toplumda ve inançta farklılık gösteriyorsa, kültür de “o” topluma aittir denilebilir.

Bununla birlikte kültürün mutlak bir mefhum olmadığı tam aksine, “yetiştirmek, yeniden üretmek”, hatta kişi veya toplumlara açık veya örtülü bir şekilde “davranış ve düşünce değişikliği” kazandırmak olduğunu söylememiz mümkündür. Bu doğrultuda müzik, 19 ve 20. yüzyıllardaki ulus-devlet¹¹ yapılanmalarında olduğu gibi, küçük büyük bir çok insan topluluklarını, küresel etkileşim ve iletişim yolları ile doğrudan değiştirmekte ve dönüştürebilmektedir. Müzik kültürü açısından bakıldığında kültür kavramı dönemin düşünme biçimine göre farklı anlamlar kazanabilmektedir. Kültür değişken ve çağa göre şekillenebilen bir olgu olduğu gerçeğinden hareketle geleneksel zamanların müzik kültürü ile modern zamanların müzik kültürleri de elbette farklı olacaktır. Türk müzik kültürü genel hatları itibarı ile içinde doğduğu tüm toplumsal,

¹¹ Bahse konu olan süreç, Osmanlı-Türkiye geçiş sürecinde, son Osmanlı dönemi ve erken Cumhuriyet yıllarında izlenen “müzik politikaları” üzerinden rahatlıkla okunabilmektedir.

siyasal ve ekonomik ilişkilerden hem icra hem de anlam noktasında değişimler yaşamıştır. Günay (2011: 99)'ın E. B. Tylor'ın kültür tanımından yola çıkarak müzik kültürünü “toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün” olarak tanımlamaktadır. Kültürün en önemli bileşenleri arasında ise gelenek kavramı yatmaktadır.

Üzerinde çokça yazılıp çizilen ve tartışılan bir kavram olarak gelenek (*tradition*) sözcüğü, etimolojik olarak Latince “tradere” kökünden türemiş olan ve bir öğretinin başkalarına iletilmesi ya da bilginin kuşaklar arası aktarımını ifade eden bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Özlem (2008), gelenek kavramının Latince “transdare” fiilinden türetilmiş bir akraba fiil olduğunu söyleyerek, “emanet, devir” gibi kavramları karşıladığını belirtmektedir ve (eskiden) özellikle günlük yaşam ve hukuk alanında kullanıldığını belirtir. Özlem (2008: 59) “emanet olarak bırakılan mal veya eşya tabii ki kendisine emanet edilen kişi için bir özel mülk değildir. Kendisine emanet bırakılan kişi, o emaneti kendi malı veya eşyası gibi kullanamaz” der. Zamanla soyut bir anlam kazanan ve dönüşen gelenek kavramını Özlem (2008: 60) günümüz perspektifinde ise şöyle ifade eder; “gelenek kavramı, özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından bu yana, hermenötik içinde, felsefede ve tin bilimlerinde bir probleme dönüşmüş olup, o zamandan beri değişik bakış açılarından incelenip değerlendirilen ve bu nedenle hep güncel kalan bir kavramdır”.

Türk Dil Kurumunun tanımına göre gelenek; “Bir toplumda eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” olarak tanımlanmaktadır. Gelenek, söz ve yazı ile aktarıla gelmiş, yaşama deneyimi içinde ve alışkanlıkla töre, teamül, örf, adet ve ritüel halinde kalıp biçim kazanmış, günlük yaşamın en basit davranışlarından en yüksek kültürel etkinliklere kadar hep belirleyici olan ve tüm bu nitelikleriyle temel bir kültür öğretisi olarak kendisini gösteren bir fenomendir (Özlem, 2008; 60). İslam Ansiklopedisi, gelenek kelimesini “örf” kavramı ile birlikte ele alıyor ve şöyle açıklıyor;

Toplumda genel kabul gören, sürekli veya baskın tatbikatı bulunan sosyal davranış biçimleri ve dildeki yerleşik kullanımlar anlamında bir terim. Türkçe’de örf ve âdeti

ifade etmek üzere "an'ane, gelenek, görenek, teâmül" ve -ahlâkî değerlendirme anlamı baskın olan- "töre" kelimeleri de kullanılır. Örfün Sosyal Düzen Kuralları Arasındaki Yeri. Bireylerin hayatında alışkanlıklar önemli bir role sahiptir. İnsan aynı durumlarda aynı biçimde davranmakla bu davranışlar tipik reaksiyonlar olarak zaman içinde alışkanlık karakterini kazanır. Böylece kişi bu alışkanlıklarla hayatını büyük ölçüde kolaylaştırır, her durumda davranışını belirlemek üzere seçim yapmak ve karar vermek külfetinden kurtulur. Toplu alışkanlıklardan meydana gelen, kişi, zaman ve yer bakımından değişiklikler gösteren örfler de sosyal hayatın kolaylaştırılmasını ve inceltmesini sağlama yönüyle alışkanlıklarla benzeşmekle birlikte bireyin toplum içindeki davranışlarını düzenleyen zorlayıcı normlar olma özelliğiyle onlardan ayrılır. Zira örf bir norm karakteri taşır, bugüne kadar olagelenlerin bugün de olmasını, gerçekleşmesini emreder.

Artun, (2013: 148) “Gelenekler tarihi süreçte kimlikleri şekillendiren kurumlardır. Bu süreçte kültür de gelenek ve kimlikle birlikte oluşur. Sosyal norm olan gelenek, insanlar arası ilişkileri düzenleyen, büyük kültür kalıbını işaret etmekte” olduğunu ifade etmektedir. Sedat Veyis Örnek, gelenekleri geniş anlamıyla bir kuşaktan ötekine geçirilebilen bilgi, tasarım, boş inanç, yaşantı biçimi; daha geniş anlamıyla maddi olmayan kültür olarak, dar anlamda ise, kuşaklar boyunca bir toplumun örneğin kutsal ya da politik işler gibi önemli konulardaki görüşleri olarak tanımlamaktadır (akt. Artun, 2000; 126). Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere geleneğin geçmişle olan bağlantısı vardır ve toplumun, bireylerinin yaşam ve düşünce kalıplarını etkileyen tüm düsturları içinde barındırdığını söyleyebiliriz. Kısaca bir toplumun “ortak hafızasının” yer aldığı kültür dünyası olarak tanımlayabiliriz. Kılıç, (2010; 117-126) bu anlamda şu ifadelere yer vermektedir;

Bilgi kültür ve medeniyetin esaslı taşıyıcı vasıtası olarak gelenek, tüm tezahür biçimleri ve alanlarıyla toplumsallıkları istikrarlı biçimde zamanlar üstü bir evrene intikal ettirir... toplumsallıkların tezahür ettiği din, ahlak, hukuk ve estetik gibi ontik alanları inşâ eden öğreti ve değerleri otantik bir biçimde aktarmanın yanı sıra gelenek, söz konusu alanlarda yaratıcı bir kaynak olarak ortaya çıkmıştır. Tarihi medeniyetlerin ruhunu ve metafiziğini çağlar üstüne aktaran yine söz konusu kurumsal formlardır.

Genelde halk müziği özelde ise halay müziği, hem oyun türü olarak hem de içerisindeki ses yapılanmaları ve müzikal motif ve cümleleri ile birlikte düşünüldüğünde aslında bir tekrar müziğidir ve bu tekrarlar zaman içerisinde bir kültür sistemi içerisinde kemikleşerek bir geleneğin oluşmasını ve aktarılmasını da mümkün kılmaktadır.

Dolayısı ile davul zurna algıları etrafında bütünleşen müzikal ve folklorik pek çok unsur, geleneğin o toplum içerisinde aktarılması ve paylaşılan bir olgu haline dönüşmesinde de önemli araçlar olarak düşünülmektedir.

Toplumların geçirdiği değişimler öncelikli olarak sanat ve düşünce dünyalarında değişimlere neden olmaktadır. Müzik güzel sanatların bir dalı olarak kültür kavramı içinde, diğer kültürel değişkenlerle birlikte incelenebilir (Günay, 2011: 98). Müziğin geçirdiği evrimi, yüzeysel ve müzik dışı kullanımlara açılan yaklaşımlarla çözümlemenin olanağı kalmamaktadır. Türk müziği başka kültür bağlamlarında da gözlemlenen benzerlikle, modernleşme sürecinin en belirgin özelliklerinden birini standartlaşmayı sağlama yönünde bir evrim geçirmektedir. Max Weber'in son derece incelikli ve yetkin araştırmasında ortaya koyduğu gibi, modernleşmenin sonucunda müzik rasyonelleşmektedir. Kapitalizmin örgütlü ve kurumsal hale gelmesiyle birlikte sadeleşen standart üretim koşulları ve algı kalıpları tarafından biçimlenen, bu anlamda rasyonelleşen bir müzik gerçekliği söz konusudur (Ergur, 2009:170).

Bu noktadan hareketle halk müziğine bakıldığında gerek ses sistemleri, gerek çalgılama biçimleri gerekse de tavır (slup) açısından, Türk kültürünün tüm özelliklerini, hissiyatını ve duyuşlarını bulabilmekteyiz. Dolayısı ile “evrensel bir müzik” kavramından ziyade bize has bir müzik kültüründen bahsetmek yerinde ve doğru bir tespit olmaktadır. Ancak yukarıda da değinildiği üzere modernleşmenin getirdiği geçişken, kaotik ve standartlaşmaya yakın bir müzik kültürü, giderek zaman içinde üretilen müzikal kodları da değiştirmeye müsait yapıdadır. Geleneksel bir yaşam biçiminin tüm göstergelerini bulabildiğimiz davul zurna kültürü içerisinde kendilik bilinci ile geleneği yeniden inşa etmek, bunu yaparken de meselenin özünü kaybetmemek, yani geleneğe bir nevi sahip çıkmak elzemdir. Çünkü günümüz kitle müzikleri, bizlere gerçek hayatın içinden değil üretim ve tüketime dayalı bir piyasanın tahakkümü sonucu yapay bir üretimle şekillenmektedir. Dolayısı ile bu kimliği korumak, birazda kendi terim ve kavramlarımızla müzik kültürümüzü anlamayı zorunlu kılmaktadır.

1.5.3. Geleneksel Müziğimizin Anlam Dünyasına İlişkin Bir Yaklaşım

Müzik olgusu, içinde yetiştiği toplumun kültürü ile birlikte şekillenir ve o toplumun estetik zevki, alışkanlıkları, tarihi birikimi ve yaşamışlıkları ile yoğurularak kendisini

zamanla var eder. Bu anlamda bakıldığında halk müzikleri (*folk musics*)ve kendi içindeki türleri de toplumun bir anlamda aynası olduğu söylenebilir. Geçmişten bugüne Türk Müzik kültürünü ele aldığımızda genel olarak halkın irticalen kendi ürettiği ve yaşamındaki tüm inanç ve değerler sistemi ile şekillendirdiği bir tür olması ve temelde yerel unsurlar ve dönemin imkan ve düşünme biçimleri ile doğrudan alakalı olduğu, bugünün müzikleri ve yaşamları ile kıyaslandığında daha kapalı ancak nevi şahsına münhasır bir estetiğin ürünü olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısı ile halk müziğini, bugünün dünyası, yaşam ve inanç pratikleri ile düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Öte yandan bakıldığında müziği standart kavramlara sıkıştırmak ve tek bir pencereden tanımlamaya çalışmak da doğru olmayacaktır. Müzik batılı kent toplumları için organize sesler bütünü olarak tanımlanırken, bir başka kültürde (Orta Doğu, Afrika, Müslüman toplumlar vs.) daha farklı ve karmaşık anlamlara gelebilmektedir ve çok az toplumda müzik kavramı ve tanımı Avrupa'ya paralel biçimi ile kullanılmakta olduğunu görmekteyiz (Nettl, 2005: 16-17). Dolayısı ile müziği anlamak ve anlamlandırmak için o toplumun tarihi ve kültürel arka planına bakmak gerekmektedir. Kimi toplumlarda müzik dans etmek, kimi toplumlarda dua ve ibadet, kimi toplumlarda ise eğlenmenin veya tanrıya ulaşmanın bir aracı olarak karşılık bulmaktadır. Bu sebeple müziği 'o kültüre has' bir fenomen olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Nettl (2005: 21), dünyanın bir çok dilinde total bir fenomen olarak kapsayıcı genel geçer bir müzik tanımı olmadığından bahseder. Aynı şekilde Marriam (1973), müziğin rasyonel bir kavram olmaktan öte toplumsal değerler açısından anlamlı dizgeler olduğunun altını çizer. Müziğin genel geçer bir tanımı yoksa ve her yönü ile tek bir müzik faaliyetinden (tüm bileşenleri ile) bahsedilemiyorsa, her kültürü kendi içerisinde müziğe yükledikleri anlam açısından değerlendirmek gerekmektedir. Dolayısı ile aslında müziği epistemolojik bir kavram olmaktan öte ontolojik bir zeminde tartışmak daha anlamlı olacaktır.

Günümüzde -20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren- kitle iletişim araçları ile daha ulaşılabilir ve geçişken olan günümüz müzik formları, bu anlamda eskiye nazaran daha iç içe girmiş olduğu görülebilir. Sanayi toplumlarının, insan ilişkilerinin ürettiği müzikler ile tarım toplumlarının ürettiği müzik formları da belli oranda inanç, kültür ve toplum temelli bir olgunun tezahürlerini barındırmaktadır. Kentleşme, sanayileşme gibi

olgularla birlikte değişen insan yaşamları da sanat ve müzik anlamında bir farklılık, değişim ve dönüşüm yaşadığı/yaşayacağı da olasıdır. Bu anlamda baktığımızda Türk halk müziği bizlere “modern” öncesi dönemlerde üretilen ve kendisini irticalen var eden bir üretim sürecinin izlerini ve yaşantılarını sunmaktadır. Modernlik genel anlamda büyük lde kapitalist üretim ilişkilerinin kültür dünyasının adıdır(Ergur, 2009).Tamamen kapitalist üretim biçimi ile ilişkili olmasa da öz olarak, bu üretim biçimine dayalıdır. Daha yenilikçi, daha nesnel, daha rasyonel ve standart bir üretim biçimidir. Fakat geleneksel üretim biçimleri daha ziyade toprağa bağımlıdır ve her zaman belli bir üretim merkezi dâhilinde standart olarak gerçekleşmez. Doğaya, havaya, toprak yapısına ve yeryüzüne bağlıdır. Tüm kuralları önceden standart olarak hesaplanamaz ve öngörülemez. Üretim tüketime göre şekillenir ve bölgesel yerel üretim metotları vardır. Modern retim biçimleri ise daha hesaplanabilir ve öngörülebilir bir mantıkla işler. Seri retim söz konusudur ve doğa, iklim ile sınırlı bir etkileşimi vardır. Bu retim biçimleri etrafında gelişen toplumsal ve kültürel değişimleri ele alırken de, tüm bu üretim ilişkilerini düşünerek değerlendirmek önemlidir. Söz konusu bu yapı, sosyoekonomik olguları, aynı zamanda insanların örgütlenme şekillerini de belirler. Etrafında gelişen yaşam standartları değiştikçe toplum da bu değişimden hem kültürel hem ekonomik hem de düşünce olarak değişebilir ve etkilenebilir. Bu rgtlenme etrafında dünyayı algılama yorumlama şekilleri de değişir. Tarım toplumların da yağmurun yağması ekili alanlar ve hayvancılığı dayalı faaliyetler açısından önemli olabilir fakat bir fabrikada üretilen bir nesnenin, ürünün üretim şekli büyük oranda iklim değişikliklerinden etkilenmeyecek bir şekilde organize edilmiş, düzenlenmiştir. Konuya bu pencereden baktığımızda halk müziği tarımsal üretim bir çeşit belleğidir denilebilir. Halk müziği, tarım toplumunda toprağı işlemenin toprak etrafında örgütlenmenin, o örgütlenmenin gerektirdiği ahlak çerçevesinin anılarını, zorunluluklarını, normlarını, çatışmalarını anlatır. Dolayısıyla kırsal bir yaşamın tüm unsurları vardır içerisinde. Buradan hareketle halk müziğinin en temel özelliklerinden biri “döngüsel” olmasıdır (Ergur, 2009). İlerlemecilik değil döngüsellik gösterir bize. Bir nakaratı vardır bir de öykü (kahramanlık, destan, savaş, aşk hikayesi vb.) anlatan bir kısmı vardır. O dünyanın unsurlarından bahseder kısaca. Hayvanlar, dağlar, denizler bitkiler, vb. birçok unsuru tasvir eder ve konu edinir.

İbn-i Haldun (ö.1406), ünlü eseri Mukaddime'sinde(2015) toplumların kültürel farklılıklarını, bölgesel iklim koşullarına, doğal etkenlere, politik etkenlere ve toplumsal üretim ya da geçim tarzlarının farklı olmasına bağlamaktadır. Yani toplumsal değişmelerin temel dinamiğini aslında birçok farklı nedenle birlikte başta ekonomik olduğunun altını çizmektedir. Şüphesiz müzik olgusu da bu paralelden ayrı düşünülemez. Yaşanılan coğrafya, yaşam koşulları ve üretim biçimleri bir bütün dâhilinde halk müziğine konu teşkil etmektedir. Çünkü insanlar bu unsurlarla bir bütün olmuştur. Ancak burada altının çizilmesi gereken en önemli şey, yukarıda da vurgulandığı üzere halk müziğinin döngüsel olmasıdır. Oysa üretim biçimi ağırlıklı olarak sanayi ticareti olmaya başladığı zaman toplumun da yaşam algısı ve şekli artık değişmiştir. Döngüsel olarak devir eden zamanın ruhu, artık çizgisel (ilerlemeci) olarak tasavvur edilmeye başlamıştır. Bu değişimle beraber toplumların artık yaşam şeklinin yansımaları da etik ve estetik olarak değişmiş olacaktır. Bu süreç sanayi toplumuna¹² doğru giden bir süreçtir. Bu noktada ise artık, ticaretin egemen olduğu dünyanın bir anlamda sesi, estetik dışı vurumu ve ifadesi olarak dünya karşısında bir duruş ve düşünüş biçimi olarak modern kavramını görmekteyiz. Tarım dünyasında etik ve estetik olarak makbul olan döngüsellik geleneğe uygunluk, atalar kültürüne sadakat, töreye uymak ise yapılan bu üretimin yani halk müziğinin doğası ile son derece uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Çünkü üretim aracı yani toprak, doğası gereği sabittir ve temel üretim aracı onun etrafında örgütlenen insan ilişkilerine kendi mantığını yansıtabilecektir. İnsan ilişkileri de toplumsal örgütlenme de toprağın sabitliğini temel alan bir mantıkla oluşacaktır. Dolayısı ile sabitlik, hareketsizlik, döngüsellik, tekrar etmek, geleneği yaşatmak, hem etik açıdan doğrudur hem de estetik olarak da o sanat ya da müzik eseri üzerinde izdüşümünü kurmaktadır.

Dünyanın birçok bölgesindeki halk müziği (*folk music*) bu anlamda benzer bir özellik göstermektedir. Ama toplumu yöneten temel mantık ticaret ağır olmaya başladığı zaman, burada üretimin doğasına dair temel bir değişiklik olacaktır. Çünkü toprak sabittir ve döngüsel bir hareketi gerektirir oysa ticaret söz konusu olduğunda yenilik yapmak gerekmektedir. Tüm bunlar tarım toplumlarının gelenekle yönetilen dünyasında bazı zamanlar çatışma hali yaratan unsurlar olmuşlardır. Çünkü belli oranda kurulu

¹² Sanayi toplumu: iş bölümünün, uzmanlaşmanın geliştiği, nüfusun arttığı, birincil ilişkilerin azaldığı, buna karşın ikincil ilişkilerin ön planda olduğu kent toplumlarına denir. [Bkz; Kızılay ve Erjem.. Açıklamalı Sosyoloji Terimleri Sözlüğü". (1992). s. 353. Konya.]

düzeni tehdit eder bir yapı oluşabilmektedir. Bir toplumun örgütlenmesine ticaret daha çok yön vermeye başladığı zaman, yenilik farklılık bireyselleşme gibi sosyal durumlar artacaktır. Çünkü bu üretim biçiminin temelde bir tabanı olduğu gerçeği bilinmektedir. Avrupa'nın özellikle de Batı Avrupa'nın ticaret daha sonrasında da sanayi toplumuna giden sürecinde de durum böyledir. Daha sonra aynı tecrübelerden geçmeseler de başka birçok toplumda da gözlemlenebilen bir olgudur bu. Ticaret egemen olmaya başladığı zamanda hareketlilik, çeşitlilik, farklılaşma elbetteki temel değerler haline gelecektir. Dolayısıyla da bir zamanlar tarım toplumunda üretmek için "birlikte olmak, benzeşmek, farklılık olmaması" önemli iken, ticaretin egemen olduğu (yazının icadıyla birlikte ağırlık ölçüleri, ilkel tabletlerde ki para hesaplamaları, borç senetleri vs.) bir toplumda farklı fikirler özgün fikirler yenilikler ilerleme fikirleri de gelişecektir. O yüzden de eski çağlarda da ticaretin biraz kımıldandığı, ağırlık basmaya başladığı her yerde bu refleksin doğal bir sonucu olarak hareketli bir toplumsal yaşam var olmaktadır.¹³ Bu süreç bize ticaretle birlikte birçok yeni kavramın dolayısıyla da yeni yaşam pratiklerinin oluştuğunu göstermektedir. Öncelikle ticaret yapılabilmesi için bireyselleşmek, birey olmak gerekmektedir. Çünkü tarlayı onlarca insan birlikte sürmeye gidebilir ve birinin işini bir başkası rahatlıkla yapabilir. Fakat ticarete başarılı olabilmek için bireysel girişimlerde bulunulması ve ayrıca her defasında ticaretin doğası gereği yeni fikirler ortaya atılması gerekmektedir. Dolayısı ile yenilik ticaretin doğasında var olan bir durumdur. Bireysel hareket edilebilmesi için en temel ayrım, tarım toplumlarında siyasi olan, ideolojik olan, dinsel olan, ekonomik olan ve toplumsal olan yapılar üst üste ve iç içedir. Yani siyasi irade kimin elinde ise bu aynı zamanda yoğun bir dini iradeyi ve liderliği de beraberinde getirir (Örneğin; Roma ve Osmanlı imparatorluğu). Üstelik bir tek inanç vardır ve bu inanca göre hayat düzenlenmektedir. Söz konusu durum, tarım dünyasında işlerliği ve işlevselliği olan bir ideolojidir aynı zamanda (Bkz; Eski Mısır, Hititler, Bizans, Selçuklu, Osmanlı devletleri).

Nitekim tarihsel süreçte toplumlar söz konusu süreçleri bir şekilde tecrübe etmişlerdir. Ticaretin insan ilişkilerine yön vermeye başladığı dönemlerde yenilik fikri beraberinde din olgusunu dünyalık olmaktan çıkartarak dini, bir inanç meselesi haline getirmekte olduğu görülmektedir. Bu ayrım kurulduğunda gerçek anlamda ticaret başlamaktadır ve

¹³ Bkz. Bugünün dünyasında modern kent yaşamları; metropoller, kentler, eski dönemler için ise Kaniş/Kultepe'deki Asur'lular ve Sümerliler).

bu duruma sekülerlik¹⁴ denmektedir. İşte modern denilen kavram tam da bu noktada doğmakta, yani seküler olan ile başlamaktadır. Sekülerlik ise modernliğin başlama noktası olarak kabul edilebilir. İkincisi ise modernlik ile birlikte standartlar gelmektedir. Yani rasyonellik denilen ve doğayı hesaplanabilir birimlere bölmek, orantısal düşünmek anlamına gelen standartlar bütünü...(paranın kullanılması, ölçü ve ağırlık birimlerinin hesaplanması, ısıнын ölçülmesi vb.). Kısaca temel olarak düşünüldüğünde sekülerleşme, rasyonelleşme ve standartlaşma modernleşmenin en temel konuları arasındadır(Giddens ve Pierson, 2005).

Bir diğer önemli konu ise modernleşme olgusunun, kurumlar dünyası ve ilişkiler dünyasının birbirinden ayrılmasıdır. Modernleşme diğer bir yönü ile de, bu kurumsal ilişkileri ve kurumların işlerliğini resmi, bürokratik bir çerçeveye içine almak olarak da tanımlanabilir. Modernizm kavramı ise, yukarıda genel hatları ile değinilmeye çalışılan sürecin ideolojik bağlamıdır. Yani ideolojik olan ile olgusal olan birbirinden bu anlamda ayrılabilir. (Müzikte ise modern kavramı daha farklı ve daha karmaşık bağlamlarda ele alındığını görmekteyiz. Avrupa'daki 12 tonlu burjuva rasyonelliği ve estetiğinin reddi anlamına gelen 20. Yüzyıldaki izdüşümüne (sürrealizm, minimalizm vs.) karşın bir tepki olarak bir sanat akımı olarak modernizm kavramı kullanılmıştır).

Kısaca söylenecek olursa, modernleşmenin tüm yaşam biçimleri ile olan ilişkisi ve bu ilişkileri dönüştürme imkânları, halk müziği açısından kaçınılmaz bir olguyu da beraberinde getirerek değiştirip dönüştürmektedir. Bu minvalde düşünüldüğünde, Sivas'ta harman sazı olarak da bilinen ve kırsal yaşam pratiklerinin her anına eşlik eden davul zurna çalgıları, yalnızca bir eğlenme aracı olmanın ötesinde, ait olduğu toplumun yaşam ve inanç dinamiklerine de bağlı olarak bir birlikteliği, ortak kültürü ve dayanışmayı ifade etmektedir. Davul zurna etrafında bütünleşen ritüeller de simgesel olarak bu örgütlenme biçiminin en somut örneklerini bizlere sunmaktadır. Çalgıların ve beraberindeki müzikal ifadenin anlattıkları, bir toplumun kolektif hafızasını da yeniden uyatarak, topluma tarih ve inanç ortaklığı noktasında bir hareket alanı sunmaktadır. Bu anlamda halk müziğinin dolayısı ile de davul zurna kültürünün gelenekle olan anlamlı bağı, değişen yaşam pratikleri ile birlikte “modern” olan müzik kültürleri ile de hem bir

¹⁴ Seküler: Laik yaşama ait, dinden bağımsız olan. [Türk Dil Kurumu, Online sözlük, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57173b6f9d9a68.59576224Erişim Tarihi: 20.04.2016] Ayrıca Bakınız; Kızılay ve Erjem. (1992). “*Açıklamalı Sosyoloji Terimleri Sözlüğü*”. Konya.

etkileşim hem de bir yaşam mücadelesi içerisinde toplumun bir aynası olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Çünkü gelenekler geçmişin izlerini taşıdığı ölçüde geleceğe de yönelik bir fikrin zeminini oluşturmaktadırlar. Çalgıların ve müzik formlarının modernleşerek değişmesinin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkan yeni ses dizileri, aralıklar ve ses tınları, o topluma zamanla yeni bir kültürdünyasının da kapılarını aralamaktadır.

Sonuç olarak halk müzikleri ve çalgıları toplumun geleneksel dediği şeyi (örfler, âdetler, davranışlar, ritüeller) bazen bir halayda, bazen bir köy karşılaşmasında, bazen de sadece kendi kılık kıyafetleri ve göstergeleri ile geleceğe taşıyan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5.4. Müzik, Ritüel ve Kültürel Bellek İlişkisi

Dönün dalga dalga yol dönünüz,
Dönün takım takım kol dönünüz
Geniş geniş dönün bol bol dönünüz,
Dönün bağışlasın sizi yaradan¹⁵

Müzik toplumlarda çoğu zaman dini yaşamın vazgeçilmez bir motivasyon (isteklendirme) aracı olarak işlev görmüştür. Dinin pratik alanlarını teşkil eden ritüeller¹⁶ ise, inancı toplumsal bir konu olarak sosyal yaşama dâhil etmek için vazgeçilmez sosyal uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal birlikteliklerin müzik yoluyla dengelenmesiyle toplumsal kimliğin somutlaştığı güçlü bir duygusal deneyim sağlayabilen müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada etkili bir araçtır. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler, bütün bir topluluğu kapsayabilir. Belli toplumlarda müzik ve dans, topluluğun kendisini “o” topluluk olarak görmesini sağlayan tek örnektir (Kaplan, 2008: 14) diyebiliriz.

Müzik, insanlığın ilk zamanlarından beri inanç sistemleri ile devamlı etkileşim içerisinde biçimlenmiştir (Güray, 2011: 45). İnsanın kutsalla olan ilişkisinde, soyuttan somuta doğru bir oluşum ancak ritüel sayesinde yani gerçek pratikler sayesinde meydana gelebilmektedir. Kurumsal dinlerde inanç ve ibadet, kurumsal olmayan

¹⁵ Ahmet Kutsi Tecer.

¹⁶ “Dini tapınma, ayin” (TDK) olarak ortak bir tanıma sahip olmasının yanı sıra, “tekrarlanan ve kendi içerisinde belirli kuralları olan, dini içerikli tören” gibi geniş bir kavram olarak ritüel, çalışma kapsamında buradaki anlamı ile kullanılmıştır.

dinlerde ise mit ve ritüel olarak değerlendirilen (Şahin, 2008: 269-270) bu olgular, dini hayatın sosyokültürel boyutunu teşkil etmektedirler. Dolayısı ile ritüeller “dinin sosyal yönü” olarak tanımlanabilirler (Eriksen, 2009: 337).

Sosyokültürel hayatın meydana gelmesi ve sürdürülebilirliği için müzik, inanç dünyalarının (din, ritüel, ibadet vb.) vazgeçilmezi olarak işlev görmek ve topluluğun birlikteliğini inşa eden bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Gerek İslamiyet, gerekse Hristiyanlık gibi kurumsallaşmış dinlerde müzikler ibadet ve ayinlerde önemli bir rol oynamaktadır (Clark, 2006). Kuran tilavetleri¹⁷, ezan icraları yahut da kilise ayinlerinde okunan gospeller¹⁸ bu anlamda örnek olarak gösterilebilir. Daha küçük çapta bakıldığında ise İslami tarikatlardaki zikirlerin müzik ekseninde gerçekleşmesi, müziğin iletişim, ifade ve motivasyon gücünü de bizlere kanıtlamaktadır. Alevi-Bektaşî kültüründeki cem törenlerinin de bu minvalde değerlendirmek mümkündür. Başka bir açıdan daha mikro düzeyde kalan çeşitli kabilelerdeki ritüellerde de müziğin etkin bir rol oynadığı bir gerçektir. Şaman inanışlarında kamların kutsalla olan bağına davul (ritim) üzerinden kurduğu ve adeta bir trans (kendinden geçme) hali ile ritüeli¹⁹ yönettiği bilinmektedir (Adorno, 2002). Tüm bu kısa örneklerde olduğu gibi gerek geniş inanç kitlelerinde gerekse daha küçük çaplı bölgesel inanç pratiklerinde müzik, topluluğu bir araya getiren, kişisel tecrübeyi toplumsallaştıran, topluluğu motive eden önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile bugün gerek düğünler, gerek halk oyunları ve şenlikler gerekse diğer tören ve kutlamalarda müziğin inanç boyutunda temsil edilmesi, aslında müziğin salt bir kendilik ile değil de kutsal bir zeminde inşa edilip icra edildiğini de bizlere sunmaktadır. Nitekim (müzik ve ritüel ile ilişkili) yapılan çeşitli çalışmalarda konuyla ilgili önemli noktaları görebilmekteyiz.

Clark Lynn (2006) müziğin dini referanslarla birlikte topluluk için milli bir kimlik inşa edebildiğini söyler. Bununla birlikte müzik ve ritüel yalnızca kutsalın kendisini işaret etmekle yetinmeyip kendisine kutsal bir alan da yaratmaktadır (Alcorta ve Sosis, 2005). Ayrıca, müzik sosyal gerçeklik ile toplumda var olan değer ve inanç sisteminin de çatışmalarını azaltan bir etkiye sahiptir. Şahin (2005)’in V. Turner (1974)’dan aktardığı bilgiler ışığında, ritüellerin dramatizasyon (sahnelemek) vasıtasıyla sosyal çatışmaları

¹⁷ Kuran’ı güzel, yükse sesle ve usulünce okumak.

¹⁸ Kilise ayinlerinde org ya da piyano eşliğinde okunan doğaçlama bir şarkı formu.

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz: M. Elveda, Şamanizm. İmge Yay. (1999).

meşrulaştırarak toplumsal bütünleşmenin devamlılığını sağlayan bir gücü olduğuna işaret eder ve bu duruma ‘*sosyal drama*’ adını verir. Zira dramatizasyon sosyal çatışma ya da kırılmaların müzik gibi ritüel bir ortam içinde tiyatro sahnesini andıran bir temsille sunulmasını, böylece yıkıcı etkileri dondurulmak suretiyle kabullenilmesi ve meşruiyet kazanmasını sağlamaktadır. Dolayısı ile sanatsal bir temsil (gösteri) olarak müzik, yarattığı dramatik ritüel ortam ile inanç ve sosyal gerçeklik arasında meydana gelen kırılma ve krizi sanatsal bir sunum üzerinden meşrulaştırmakta ve toplumsal bir kabulle karşılanmasını sağlamaktadır (Şahin, 2005: 269-285).

Turner’ın diğer bir kavramı ise ‘liminalite’dir. Limilanite rutin gündelik pratiklerin, sosyal statülerden ve hiyerarşilerden arındırıldığı bir geçiş dönemi olarak kullanılmaktadır. Örneğin Ramazan ayındaki oruç tutma, inanç sahiplerinin saatlerde aç kalması, bir şey yiyip içmemesi liminal bir geçiş dönemi olarak düşünülebilir. Söz konusu kavram Türk kültüründe “eşik atlamak” olarak kavramsallaşmış ve kalıplaşmıştır. “Eşit” metaforu, mevcut durumdan bir başka duruma (bir üst kademeye) geçişi temsil eden bir geçiş süreci ifade etmektedir. Bu geçiş dönemi tekrar bir statü ve hiyerarşinin yani seküler bir yaşam pratiği, tekrar rutine dönerek devam eder. Şahin (2005: 269-285) bu noktada şunları ifade etmektedir:

Kutsal bir niteliğe sahip olan ya da kolaylıkla kutsallık kazanabilen bu liminal aşamada farklılaşmamış ve eşitlikçi toplum ve sosyal ilişki biçimlerini ifade eden ‘komunitas’ meydana gelmektedir...Gündelik yaşamın ötesine taşımak suretiyle kutsallığı ve bu kutsallık bağlamında yaratılan toplum ve toplumsal davranış biçimleri ile ritüel ve müzik sosyokültürel yaşamın devamlılığını sağlayacak inanç ve ideolojileri üretmektedir...Dinlerin kendilerini ifade etmek ve bireysel bağlamlarının ötesinde toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmek, toplumsal bir boyut kazanmak üzere başvurdukları bir diğer önemli kanal ise sanattır

Müzik, yaygın ve kolay etkileme gücü sayesinde dinlerin kendilerini ifade etmek ve toplumsal bir karakter kazanmak üzere başvurdukları sanat türlerinin başında gelir (Stokes, 1992). Müzik olgusu ile ritüel arasında uygulama bakımından önemli benzerlikler kuran Supicic (1982) ‘Müzik ve Seramoni’ (Music and Ceremony) adlı makalesinde; ritüellerin tekrarlanabilir (yeniden üretilebilen), yararcılığı hedefleyen (hazcı olan) ve peş peşe’lik (süreklilik) içeren karakterinin sosyal bir zeminde gerçekleştiğini ve müzik ve ritüelin sonuca yönelik cisimleşen bir olgu olduğunu belirtir. Supicic, müzik ve ritüelin bu yönleri ile birbiri ile doğrudan ilişkili olarak

düşünülebileceğini belirtir. Bununla birlikte müzik içinde barındırdığı sembol ve pratiklerle de toplumsal bir hafızayı meydana getirebilir.

Davul zurna etrafında gerçekleşen düğünler, şenlikler, kına geceleri, sünnet vb ritüellerin de temeline bakıldığında pek çoğu dini referans olarak değerlendirilebilir. Nitekim And (1964) “Diyonisos ve Anadolu Köylüsü” adlı eserinde düğün ve kutlamaların eski inançların günümüzde şekil ve boyut değiştiren “kutsal bolluk törenleri’ olarak ifade etmektedir. Ataman (1992) “birtakım adetler, törenler ve kaynaşmalar, gerçekte evlenme düğünlerinin yapısına hâkim olan inançların özünü teşkil ettiğinden” bahseder. Dolayısı ile düğünleri, şenlikleri ve bunlara eşlik eden bir takım gelenek ve görenekleri, dinin dışında salt bir eğlence aracı olmanın ötesinde anlamaya çalışmak, müziğin bu ritüellerdeki işlevini ve önemini daha yakından kavrayabilmek ve insanların geçmişle ve kutsalla olan ilişkilerini–günümüzde her ne kadar anlam ve pratik boyutu büyük oranda dönüşmüş olsa da- anlamak adına önemlidir.

Roller (1999) ise konuya ilişkin şu ifadelere yer vermektedir; “zikir ismi verilen bu ayinlerde, ritmik, ezgisel ve sözlü kalıpların tekrarlanması ile zihinsel bir yoğunlaşma ortaya çıkması hedeflenmektedir. Frig dönemindeki Ana Tanrıça Kibele ve Antik Yunan dönemindeki Dionysos tapınım törenleri böylesine ayinlerin en eski örnekleri arasındadır. Anadolu’nun en eski ve yaygın tanrılarında biri olan “Ana Tanrıça Kibele”, doğanın yaratıcı gücünü temsil etmekte ve bu gücü müzik aracılığıyla yansıtmaktadır” (akt. Güray, 2011: 45-46). Bununla birlikte bir başka örnek olarak yine Anadolu kökenli bir mitoloji daha çıkmaktadır; “Antik Yunan döneminin Anadolu kökenli bereket, şarap ve bağbozumu tanrısı Dionysos törenlerinin müzik ve dans ağırlıklı yapısı ise, doğanın bu tanrının kişiliğinde ölüp sonra yeniden doğması olgusunu temel alarak kurgulanmaktadır. Bu ayinler esnasında davul, zil ve nefesli çalgılar insan ses ve hareketlerine eşlik etmekte, müzik ve dansın şiddetini arttırmasıyla birlikte “vecd” haline ulaşılması hedeflenmektedir.” Söz konusu örnekler, “doğanın uyanışı ve yeniden dirilişi” (yani “hayatın doğal döngüsü)arketipi, İslam dönemi zikir yapılarının da temelini oluşturmaktadır (Güray, 2011: 46). Nitekim İslamiyet’in sonrasında ortaya çıkan tasavvuf inanç geleneğinde de müzik önemli bir zikir aracı olarak çeşitli tarikatlerde kullanılmış olduğunu bilinmektedir. Önemli din felsefecilerinden olan M. Eliade (1999) müzik ve ritüel ilişkisini kutsal bir arketip üzerinden açıklar ve din temelli

törenlerin, arketipin ilk evresi olan mitsel ânın tekrar canlandırılması, yaşanması olduğunu ifade eder. Dolayısı ile kutsal bir arketip²⁰, dünyanın başlangıç noktasını, ritüelin kendisi ise bu gerçekliğin bir tür tekrarı ve taklidi olarak yeniden döngüsel olarak canlandırılması olduğunu ifade eder.

Ritüellerle bağlantılı olarak kültürel bellek kavramı ise, “19. Yüzyılda modern ulus devletlerin ortaya çıkışına ilişkin teoriler kuran yeniçağ tarihçileri Benedict Anderson (*Hayali Cemaatler*) ve Eric Hobsbawm’ın (*Hayali Gelenekler*) yaptığı gibi, bellek ve kimlik, mit ve politik imgelem arasındaki ilişkiyi eski gelişmiş kültürler temelinde, çok daha ilkesel biçimde, Türkiye için de anlamlı olabilecek bir ilkesellikte ortaya koyma girişimidir” (Assmann, 2015: 14-15). Kültürel bellek olarak belirtilmek istenen şey belleğin fizyolojik olarak beyin içerisinde gerçekleşen hatırlama eylemi yani içsel bir olgu değil tam tersine belleğin sosyal ortam ve gruplarla birlikte oluşturulmuş dış yapısıdır. Dolayısı ile kültürel bellek kavramı mecazi olmanın ötesinde, kavramın bizzat kendisini ifade etmektedir.

Jan Assman kültürel bellek kavramını, Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs’ın²¹ 1920’li yıllarda “toplumsal bellek” olarak kavramlaştırdığı ifadesinden yola çıkarak genişletmiş ve açıklamaya çalışmıştır. Bergson ve Durkheim ile çalışmış olan Halbwachs, Bergson’un subjektivizmini aşmasına yardımcı olarak, belleği sosyal bir olgu olarak yorumlamaya dayanan çalışmalarının temellerini atmıştır. Burada önemli olan tema ise kısaca şöyle açıklanabilir: Halbwachs’ın tüm çalışmalarındaki iskeleti, kültürel belleği sosyal şartlara bağlamasıdır. Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almaz, bunun yerine bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çevreyi koyar (Assmann, 2015: 43-44). Assmann bellek tiplerini dört genel kategoriye ayırır. Bunlar; mimetik bellek, nesneler belleği, iletişimsel bellek ve *kültürel bellektir*. Bu sınıflandırmada “kültürel bellek” diğer üç alanda içine alacak şekilde ifade edilerek kullanılmıştır.

²⁰ Tıpkı tasavvuf inancında metafor olarak ifade bulan, kamışlıktan koparılan neyin tekrar ana yurduna dönme isteği veya Alevi-Bektaşî veya Mevlevî inancında olan ritüellerdeki dönüş ve bu dönüşte mistik bir tecrübe olarak yaşanan/hissedilen vecd haligibi... Davul zurna çalgıları ve etrafında bütünleşen halk oyunları da temel de buradaki kutsallığın ilanını insanlara duyurmak ve insanları birleştiren ve faaliyetlerine anlam katan bir dil olarak okumak daha doğru olacaktır.

²¹ Orijinal Kaynak; Halbwachs, M. “Les Cadres Sociaux De La Memoire”, (1925) Paris.

Bellek kişinin sosyalleşme sürecinde oluşur ve bir kişiye ait olan yani kişisel olan bellek toplum tarafından belirlenir. Tek tek bireylerin belleği yoktur ancak topluluk olarak bir etkileşim sonucu oluşan kültürel bir birliktelik mevcuttur. Çünkü bireysel bellekler dışarıdan bağımsız oluşurken (hatıralar) topluluğun belleği birliktelik esasında ve dâhilinde gerçekleşmektedir. Bu belirlenme yani belleğin inşa sürecinde gelenekler, ritüeller ve bayramlar bu anlamda hayati önem taşıyan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Assman'ın ve dolayısı ile Halbwachs'ın bahsettiği kültürel bellek dış etkenlere yani sosyalleşme, toplumsal düşünme ve eylem olarak düşünüldüğünde psikanalitik kuramcılarının Carl Gustav Jung'un bahsettiği “kolektif bilinç”den (rüyalarla devredilen zoraki bilinç) -yani bireyin belleğinin içsel olarak beynin fizyolojik gen aktarımı sonucu oluşmasından- farklı olarak ele alınır ve belleğin nörolojik bir yapı olmaktan ziyade dış etkenlerle zamanla şekillenen sosyokültürel bir alan olmasından bahsedilir.

Halbwachs kültürel belleği grup ve bireyin belleği olarak değerlendirerek, birey açısından belleği, kişinin çeşitli grup belleklerine katılımı sonucu oluşan çok katmanlı bir yığılma olarak tanımlar. Ancak grup açısından ise bu bir dağılım sorunudur, içinde (yani üyeleri arasında) dağıttığı bir bilgi” olarak tanımlar Assmann “toplumsal hatırlama biçimleri”ni (2015: 45-60) yani belleği temelde “iletişimsel ve kültürel”²² olarak ikiye ayırır ve toplumsal belleğin iki tarzda işlediğinden bahseder; 1) kökeni göz önünde tutan, kökensel hatırlama tarzı, (*kökensel hatırlama*) 2) kişinin özel deneyimleri yani “yakın geçmişi”ni göz önünde tutan biyografik hatırlama (*biyografik hatırlama*) tarzıdır. Kökensel hatırlama ile, dil ya da dil dışı araçlarda nesneleştirme olarak düşünülen soyut bir alana denk düşün uzak geçmiş ve onu temsil eden hatırlama teknikleri kastedilir. Törenler, müzikler, danslar, giysiler, dövmeler ve mekânlar bunlara örnekler. *Biyografik hatırlama* tarzı ise daha ziyade sosyal alışverişi ve temasa dayanır.

Bu noktada kültürel bellek, bir *hatırlama modeli* olarak düşünülebilir ve müzik de bu hatırlama biçimlerinden sadece biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Assmann'ın

²² “İletişimsel ve Kültürel bellek, dünyevî ve kutsal, geçici ve kalıcı, kısmî ve genel olarak açıklanmaktadır. Kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır. İletişimsel bellekten ayrıldığı en önemli nokta ise biçimselleştirilmiş olması ve törenselliğidir” (s.67). Bu konudaki ayrıntılı ve karşılaştırmalı bir bilgi için Jan Assmann (2015),s.64'deki tabloya bakınız.

“Afrika’da pratikte yazının olmadığı zamanda geçmişi hatırlama ve aktarma işlevinin topluluk içinde özel bir gruba²³ verildiğinden bahseder ve bu anlamda geçmişi hatırlamak için müziğin etkili bir araç olduğundan söz eder. Ritüel ve bayramların kültürel belleğin inşa edilmesindeki işlevinden bahseden Assmann’ın söyleyişleri şöyledir; “...ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretilmesini üstlenirler. Ritüeller tekrar, grubun zaman ve mekânsal birlikteliğini garanti eder”(2015: 62-65).

Assmann’ın bir diğer kavramı ise “ritüel bağdaşıklık ve metinsel bağdaşıklık”tır. Kültürel belleğin ilk örgütlenme biçimi olarak bahsi geçen ritüel ve metin bağdaşıklık burada kadim medeniyetlerin dünyayı tasavvur etme biçimindeki değişime vurgu yapmaktadır. Dinler öncesi kadim kültürlerde insan ve Tanrı arasındaki bağı ritüeller sağlamaktadır ve semavi dinlerle birlikte bu tasavvur metinsel bir yorumlamaya dönüşmüştür. Dolayısı ile “bilginin mekânı artık, ona hizmet eden ve onu kutsal söyleyişler ile bir anlamda dile getiren ritüel değil, kutsal metinlerin yorumudur” (Assman, 2015: 97). Ritüel kültürel aktarımı ve belleği oluştursa da anlamı yani yorumlama metinsel bir perspektiften algılanmaktadır. Assmann şu ifadeleri aktarır;

Kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir. Bu anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi, yani kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamlılığın sağlanmasıdır. Kimlik, kolayca anlaşılabileceği üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir. Onun yerine mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler... gibi kimliği garanti edici bilgilerin bütünü olan kültür geçer... ritüelin yapısı, belli bir düzenin mümkün olduğu kadar değişmeden yeniden üretimini gerektirir. Bu nedenle her ritüel uygulaması, bir önceki uygulamaya benzer ve yazısız kültürler için tipik olan “zamanın döngüselligi” olgusu ortaya çıkar. Bu yüzden kültürel anlamın ritüele dayanan döngüselligi bağlamında bir “tekrarlama zorunluluğundan” söz edilebilir. İşte bu zorunluluk, *ritüel bağdaşıklık*ı garanti eder ve *metinsel bağdaşıklık*a geçen toplumlar bu zorunluluktan kurtulurlar (2015: 98).

Burada söz konusu ifadeler, toplumların zamanı ve dünyayı anlama modellerinin ritüellerine nasıl yansıdığı ve bu ritüellerin hangi düşünce ekseninde neşet ettiğidir.

²³ Biz de ise kopuzla hikaye anlatma geleneği olarak ozanlık-âşıklık geleneği bağlamında düşünülebilir.

Ritüellerin tekrarlanması, zamanın döngüsellığı ile içerisindeki eylemlerin ve sembollerin ise toplumun kültürel belleğini yeniden kuran ve inşa eden yönleri (müzik, dans, kıyafet vs.) ile yani hatırlama aracı olarak iş görmesi ile ilgilidir. Dolayısı ile bir toplumdaki yapıp etmeler, ritüel tekrarlama ve mitsel canlandırma temeline dayanmaktadırlar. Toplumlar hem birey hem de kolektif (grup) olarak ortak bir zaman ve mekânda geçmişle şimdiki zaman arasındaki bağı zamanın döngüsellığı üzerinden yeniden üretir. Bu eylemler aynı zamanda onların bir kimlik ve kişilik kazanmalarında da önemlidir.

Müzik ve etrafında gelişen farklı ritüeller bu olgunun en belirgin örneklerinden sadece bir tanesidir. Tüm kültürlerde, ritüellerde ve hatırlama biçimlerinde kullanılan müzikler özellikle yazı öncesi kültürlerde önemli bir tarihsel bilgi aracı olmakla birlikte var olan kültürün yahut inancın da “kutlanma ve kutsanma” eylemine de eşlik eder. Müziklerin gerek tını (çalgıların kendilerine has ses renkleri) gerekse görsel (halk oyunları ve danslar) olarak insanların duygu dünyasında yarattıkları etki topluluğun hem iletişimsel hem de kültürel belleklerine yönelik bir anlama, anlamlandırma çabasını da oluşturmaktadır. Eğer kimlik Assmann’ın değimi ile bir “bellek ve hatırlama sorunu” ise, ritüeller ve ritüellerin içeriğini oluşturan müzik ve danslar da söz konusu belleğin en önemli kurucu unsurlarından bir tanesidir diyebiliriz. Çünkü müzik, repertuarı açısından “tekrara dayalılığı”, ortam içerisinde zihinsel bir sahne yaratma adına “canlandırmayı” yeniden üretilen ve toplulukla birlikte paylaşılması (alımlanması) adına ise *kültürel belleği* inşa etme adına başlı başına bir hatırlama biçiminin bizatihi kendisidir.

Toplumsal ritüellerin arkasında muhakkak bir işlevsellik söz konusudur. Ritüellerin zaman içerisinde işlevsellikten ve soyutlamadan ayrılmasıyla bir sembol dili oluşturabilir. Bu sembol dili zamanla bir anlam diline dönüşebilir ve toplumsal hafızada bir kavramı veya olguyu temsil eder hale gelebilir. İşte bu noktadan itibaren temsiliyet kavramı ortaya çıkar ki, temsil eden bir de temsil edilen mevcuttur artık. Bu kurama genel anlamda 20. Yüzyılın başlarından itibaren göstergebilim²⁴ adı verilmektedir. Örneğin bugün mehter dendiğinde zihinde Osmanlı imparatorluğu canlanıyorsa, mehter, başlı başına bir temsiliyet ve sembol dili kazanmış demektir. Dolayısı ile temsiliyet, temsil ettiği şeyin tam olarak kendisi olmasa da, aslın sembolik ifadesidir. Milli ve dinî

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz; Mehmet Rıfat.Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü. Türkiye İş Bankası Yayınları. 2013.

bayramlar bu duruma en güzel örnek teşkil eden unsurlardır. Toplumun genelini kapsayan, birlikte paylaşılan ve zamanla bir değer yargısı ve derinlik kazanan bu tür kutlamalar, toplumun da manevi his dünyasına hem anlam hem de derinlik katarlar. Tıpkı mehter takımları ve gösterileri gibi, “şeb-i aruz” törenleri de bir başka örnektir. Üzerinden yaklaşık yedi asır geçmiş bir inanç sistemi zamanla sistematize edilerek bir ‘değer’ haline getirilmiş bir olgu halini alabilmektedir. Kendi bağlamından ve referanslarından her ne kadar uzaklaşmış olsa da, yıllar içerisinde kutlama ve törenlerle benimsenen ve gelenekleşen bir durum halini alabilmektedir. Geçmişte günlük hayatın bir gerçeği ve yaşama biçimi olarak var olan bu inanç (Mevlevilik), günümüze sistemli ve daha dar bir çerçevede ele alınarak, birçok insanın yaşamın gerçekliği ve standartları ile uyuşmamaktadır. Ancak bu olgu, paylaşılan ve resmi bir kimlik ile sistemleştirilen ortak bir manevi tasavvura dönüştürülebilmektedir. Bir başka deyişle Eric Hobsbawn’ın *Geleneğin İcadı* (2006) adlı eserinde bahsettiği nokta, aslında kendi çağı ve şartlarında gelenek olmayan ve yaşamın kendi iç dinamikleri ile doğrudan ilintili olan bir olgu, özellikle ulus-devlet yapılanmalarının politikalarının bir gerekliliği olarak gelenekmiş gibi farklı bağlamlarda gelenekselleştirilebilmektedir.

Kültürü her yönü ile bir bütün halinde düşündüğümüzde zaman içerisinde tören/merasim geleneklerinin oluşturulması, toplum tarafından o konunun kabulüne ve içselleştirilmesine de yardımcı olabilmektedir. Çünkü tören ve semboller sayesinde ancak toplum/topluluklar zihninde “değer” üretilebilirler. Dolayısı ile zaman içerisinde törenleşen ve kemikleşen olgular, maddi kültürün bir parçası halini almadıkça toplum tarafından kolay kolay benimsenemez. Bu anlamda “geleneğin gelenekselleşmesi” her zaman menfi bir durum olarak karşımıza çıkmaz. Söz konusu olgu bir yönü ile geleneği dönüştüren, kimi zaman içini boşaltan, kimi zaman ise tarihsel bağlamından uzaklaştıran bir görünüm kazanmış olsa da kutlamalar ve şenlikler yani törenlerle belli bir kültürü (duygu dünyasını) inşa etmek adına önemlidir. Bu noktada müziğin temsil ve ifade gücü, söz konusu ritüel ve eğlencelere eşlik eden hatta eşlik etmenin de ötesinde çoğu zaman o ritüelin ‘*ta kendisi olan*’ önemli bir sosyal alanı kapsamaktadır.

Söz konusu çalışmada araştırmaya konu olan davul zurna pratikleri ve etrafında bütünleşen ritüeller ise, topluluğun geçmişle ilişkisini hatırlama, kimlik kazanma, geleneği yeniden üretme, birlikte olma ve inanç temelli bir dünyayı tasavvur etme adına geleneğin ve tarihî döngüseliğin temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Bu temel dinamiklerin en belirgin olarak gözlemlenebildiği alanların başında ise düğün ritüelleri gelmektedir.

1.5.5. Geçiş Dönemleri Bağlamında Türk Kültüründe Düğünler

Sivas'ta davul zurna etrafında bütünleşen düğün pratiklerine geçmeden evvel genel olarak evlenme ile ilgili bazı konulara da değinmekte fayda vardır. Eski Türkçe'de "toy" olarak karşımıza çıkan düğün²⁵ kelimesini, Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe sözlüğünde toy kelimesi düğünün yanı sıra; "ziyafet, şölen, davul, et", gibi kelimelerle birlikte verilmektedir. Dolayısı ile toy'u yani düğünleri, farklı merhaleleri olan ve iç içe geçmiş ritüellerin toplamı olarak görmek daha doğru olacaktır. Bu sebeple düğünler Türk kültüründe, bir geçiş dönemi olarak, içerisinde inancın, kültürün, müziğin ve pek çok pratiğin dâhil olduğu toplumsal bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Düğün deyince, elbette ilk akla gelen evlenme düğünleridir. Evlenme düğünleri; yuva kurmak, ocağın tütmesi, soyun sopun üremesi ve neslin devamı gibi toplumsal ve kutsal düzene bağlı bir temele dayandığı için, hemenher çağda mümkün olduğu kadar parlak ve şatafatlı olmasına büyük önem verilmiştir (Ataman, 1992: 1) ve düğünler evlenme denilen geçiş döneminin en belirgin özelliğidir (Artun, 2013: 204).

Metin And (1964: 320), "Dionisos ve Anadolu Köylüsü" adlı eserinde; Türk köylüsünün dramatik oyunlarını daha çok Anadolu kültürünün etkisi ve bunların eski Anadolu uygarlıklarının bolluk törenlerinin kalıntısı olduğunu belirtir ve bunun kanıtı olarak da ölüp-dirilme, kız kaçırma, tarımla ve çobanlıkla ilgili çeşitli öğelerin yanı sıra, ak-kara çatışması, yiyecek devşirme ve toplu yemek, hayvan postu giymek, cinsel eylem, ateş ve külle arınma vb. öğeleri açılar. Dolayısı ile düğünleri tarihsel bağlamından ve mitolojiden bağımsız ele almak doğru görünmemektedir.

Türk kültür tarihine baktığımızda düğünler, bir aile olmanın ötesinde adeta yeni kurulan bir devlet gibi düşünülmüş ve töre kavramının bir gerekliliği olarak günlük hayata

²⁵ Kutadgu Bilig adlı eserde, kelimenin bir diğer anlamı ise; halk, topluluk [Çeviren: Reşit Rahmedî Arat, 1979: 460] olarak verilmiştir.

sirayet etmiştir. Tarihsel olarak Türk kültüründeki aile yapılarına bakıldığında ise, tıpkı devlet yönetiminde var olan ve küçük yapılardan büyük yapılara doğru genişleyen bir teşkilatlanmayı görebilmekteyiz. Orhun Kitabelerinde Türk Bozkır cemiyetinin yapısını Kafesoğlu (2012, 219), “Oguş-aile, Urug- aileler birliği, Bod-boy/kabile, Bodun-boylar birliği, İl (el)-müstakil topluluk, devlet, imparatorluk” olarak ifade etmektedir. Dolayısı ile Eski Türk cemiyetinde ilk sosyal birlik olan aile (*oguş*), bütün içtimaî bünyenin de çekirdeğini teşkil etmektedir.

Bu konuda Saadettin Yağmur Gömeç (2014: 46-47), “Türk Kültürünün Ana Hatları” adlı eserinde şunları ifade etmektedir; “Türkçede izdivaç manasında kullanılan “evlenme” veya “evlendirme” terimleri, evlenen erkek veya kızın baba ocağını terk ederek, ayrı bir ev meydana getirmesi demektir...hem erkek hem de kız evlat ancak evlenme çağına geldiklerinde veya evlendiklerinde olgunlaşmış görünürlerdi. Çünkü evlenecek durumdaki bir çocuk aile yönetebileceği gibi, toplum ve devlet hayatında da artık söz sahibi olabilirdi.” Dolayısı ile evlenme sadece cinsel bir birliktelik veya üremek için bir sosyal yapı değil aynı zamanda kişilerin rüştünü ispatladıkları ve devlete karşı da gerektiğinde görev ve sorumluluk alabilecekleri bir toplumsal yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Düğünler Türk kültür ve inanç dairesinin belki de en eski ritüellerinden biridir ve özellikle tarım toplumlarında davul zurna eşliğinde yüzyıllardan bu yana halaylar ve türküler ile yaşaya gelmiş geleneklerdir. Önemli halk bilimcilerimizden Sadi Yaver Ataman(1992),“Eski Türk Düğünleri”adlı çalışmasında düğünlerle ilgili olarak şöyle söylemektedir;

İster ilkel topluluklarda olsun, ister gelişmiş topluluklarda olsun, evlenmenin toplumsal ve genel amacı, birleşmeyi açık surette ilan etmek ve aile yuvasının kurulduğunu etrafa duyurmaktır. Bu yüzdendir ki evlenme düğünlerinin her çağda alabildiğine yaygın ve duyurucu olması için parlak törenlerle kutlanmasına önem verilmiştir. Çalgı çalıp türküler çağırmak, özellikle davul zurna gibi sesini köyden köye duyuracak bir düğün musikisi ile renklendirmek, daha önce de belirttiğimiz gibi görünüşte bütün bunlar bir eğlentiye canlandırmak ise de, aslında kutsal sayılan bir takım adet ve geleneklerle ilgisi olan kaynaşmalardır.

Düğünlerin geleneksel anlamda toplumsal bir birleşmenin kutsal anı olarak kabul edilmektedir. Toplumun en küçük yapı taşı olan aile, bu ritüel ile kurumsallaşmaya ilk

adımı atar ve toplumun en küçük yapısı olarak aslında toplumla bütünleşir. Bu anlamda Artun (2013: 189), bireyin yaşamındaki geçiş dönemlerinden biri olan evlenmenin kız ve erkek olarak sosyal yaşama katılma sürecinin de başlangıcı olduğunu ifade eder. Düğünler (evlenme düğünleri) temelde, kadın ve erkeğin birleşmesinden oluşur. Ancak her kültürün kendi içerisinde bir evlenme kültürü ve geleneğinden söz etmek mümkündür ve Türk kültüründe evlilik, töreyi²⁶ devam ettirmek, toplumsal hayatı sürekli kılmak ve siyasi egemenlik anlamında güçlü olmak üzerine kurulu bir felsefenin yanı sıra, pratikte bir nevi diğer toplumlara karşı var olma mücadelesi olarak da değerlendirilebilir. “Türklerde düğün, yeni bir ev açma, aynı zamanda soyun devamı anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla aile önemli bir görevi de yerine getirmiş olur. Ailenin oluşumundaki ilk adım olarak görülen düğün olgusu ise, eğlence kültürünün bir ögesi olmasının yanı sıra, aileye giden bir yolun başlangıcı olduğu için önemli görülmüş, bu yüzden bazı düğünlerde dini uygulamalar da görülmüştür” (Berber, 20009: 1-11).Düğünler yalnızca bir eğlence ve kutlama aracı olarak düşünülemez. Düğünlerin içerisinde müziklerden, oyunlara, dualardan, davranışlara, düşünceden görgü kurallarına ve eğlence anlayışına kadar pek çok yaşam ve inanç pratiği yer almaktadır. Bu pratikler düğünler içerisindeki ritüeller sayesinde bir diğer kuşağa aktarılır ve toplumsal olarak kolektif bir bilinci de geleceğe taşır. Tarihi ve kültürel devamlılık adına, bir milleti diri tutan, besleyen bu pratikler beraberinde paylaşılan bir kültür alanı yaratarak zamanla meşrulaşır ve hem bireylerde hem de toplumlarda aidiyet hissi yaratarak, o kültürü paylaşan bireylerde birer kimlik ve kişilik oluşmasına önemli katkılar sağlar.

Türk siyasi ve kültür yaşamı düşünüldüğünde, hem kutsal bir çalgı hem de siyasi bir sembol olarak karşımıza çıkan davul zurna kültürü ise bu anların hem müzikal hem de tarihsel bağlarını inşa eden, insanların ortak bir kültürü paylaşmasının yollarını açan, tarihsel derinliği, içerisindeki oyunları ve rolleri ile müzikal bir hafıza yaratan en önemli unsurların başında gelmektedir. Çünkü düğünler içerisindeki neredeyse tüm ritüeller (kına, halk oyunları, davetler, karşılamalar vs.) davul zurna eşliğinde gerçekleşmektedir. Bu ritüeller zaman içerisinde yaygınlaşıp paylaşılarak bir geleneği, gelenekler, kültürü, kültür ise ortak bir bilinci inşa ederek toplumların değerler sistemini oluştururlar. Bir önceki bölümde üzerinde durulan deyim ve atasözleri, yüzyıllar içerisinde toplumun bu

²⁶ Eski Türklerde Tanrı tarafından konduğuna inanılan idarî ve hukukî nizam. Bkz: Yusuf Has Hacıp (M. XI. yy). Kutat’gu Bilig.

kültüre dair en rafine düşüncelerini ve ona yüklediği anlamları idrak edebilmemiz açısından önemlidir. Bununla birlikte mehter ve davul zurna ile ilgili bölümde bu çekirdek çalgı gurubunun Türk kültür dünyası için ne gibi anlamlar zincirini oluşturduğunu da bilmekteyiz. Gerek savaşlarda gerekse toplumsal yaşamda hâkimiyetin ve birlikteliğin sembolü olarak işlev ve anlam bulan bu çalgılar, geleneksel Türk toplum yapısı ile uyumlu bir birlikteliğe ve inanma biçimine denk düşmektedir. Genelde müzik özelde ise davul zurna kültürü bu anlamda kendinde önemli roller barındıran bir kültür aktarım aracı olarak toplumsallığın ve birlikteliğin ilanında kritik bir noktada konumlanmaktadır.

Pek çok insan, yaşamı boyunca aynı kişi olduğunu düşünür. Bu haliyle kimlik, değişmez bir şey olarak görülür; yani değişen bir dünyada değişmez bir öz olarak (Eriksen, 2009: 108). Hâlbuki insanların doğduğu andan öldüğü âna kadar sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde. Sosyal ve kültürel varlık olarak insanın hayatında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç önemli geçiş dönemi vardır. Söz konusu geçiş dönemlerinin amacı; kişinin var olan yeni durumunu belirlemek, kutsamak ve aynı zamanda da kişiyi yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden korumaktır (Örnek, 1995: 130-131). Artun'un (2013: 151) Marshall (1999: 257) ve Jeay'den (2000: 832) aktardığı üzere, geçiş dönemleri; "statüdeki bir değişimin beraberinde getirdiği ritüeller", "bireyin yaşamında önemli geçişlerde düzenlenen törenler" şeklinde tanımlanır.

Geçiş ritüeli (*rite of passage*) terimi, 1909 yılında 'Les Rites de Passage'yi yayımlayan Arnold van Gennep (1909-1960)'in ortaya attığı bir kavramdır. Van Gennep, çeşitli ritüellerle toplumun kendisini ürettiğini yazmaktadır. Sonrasında ise Victor Turner²⁷ Zambiya'da bu ritüellerin sağladığı anlam düzeylerine ve aşamalarına yakından bakarak van Gennep'in bakış açısını daha ileri taşımış ve ritüelleri üç aşamaya (ayrılma, liminalite[eşikte olma] ve yeniden bütünleşme) bölmüştür (Eriksen, 2009: 221; Turner, 2013: 175). Ayrılma, bilinmeyen bir şeye doğru sosyal yapıdaki belirli bir noktadan uzaktaki bir birey veya gurubun hareketi ile karakterize edilmektedir. Bu safha geçildiğinde ise kendisini bir derece toplumun dışında 'arada' kalma halidir. Bu liminal eşik atlatılarak yeniden bütünleşme olur ve geçiş tamamlanarak kişi yeni bir sürece

²⁷ Victor Turner (1920-1983). Klasik anlamda yapısal işlevcilikten gelmektedir fakat ileri giderek sembolik analiz ve psikolojik antropoloji doğrultusunda gelişme göstermiştir. Ritüellerle ilgili çalışmaları söz konusu olduğunda Turner, özellikle geçiş ritüeli konusundaki yaklaşımıyla tanınmaktadır (Eriksen, 2009: 223).

geçmiş olur. Nitekim V. Turner için ritüeller, sosyal formun kapsül ifadeleridir: Ritüelleri geniş detayda çalışarak genel anlamda toplum ve birey hakkında hükümler vermek de mümkündür (Eriksen, 2009: 223).

Geçiş ritüellerinde evlilik ve ölüm ritleri de önemli bir yer tutmaktadır. Bu ritüellerde insan bir statüden ötekine geçmekte ve böylelikle toplumun kaynaşması, ahlaki değerlerin diri tutulması ve otoritenin meşruluğu adına kolektif bir hatırlatıcı işlevi görmektedir (Eriksen, 2009: 224). Ancak burada önemli bir ayrıma değinmekte fayda vardır. Geçiş dönemleri ve bu dönemler için üretilen ritüeller neredeyse her toplumda var olmasına karşın, bu geçiş dönemlerini ve ritüellerini her toplum için uygulanabilir, tek tip bir teori olarak görmek büyük bir hata olacaktır. Nitekim her toplumun tarihi ve dini tecrübeleri birbirinden farklıdır. Dolayısı ile doğaya, insana ve eşyaya bakış da o oranda farklılık arz edebilir. Bu bağlamda Örnek, (2000: 131) geçiş dönemlerinde kümelenen adetler, gelenekler, töreler ve törenlerle bunların içerisinde yer alan işlemler ve uygulamalar, bir ülkenin ya da belirli bir yörenin geleneksel kültürünün ana bölümlerinden birini oluşturduğundan söz eder (akt: Artun, 2013: 151).

Turner antropoloji çalışmalarını yürüttüğü Zambiya'da (Afrika) kabile toplumlarını, sınıflı toplumları inceleyerek teorisini bu yönde kurgulamıştır. Dolayısı ile aile, akraba ilişkileri, evlilik anlayışları ve tapınma ritüelleri çok farklıdır. Türk toplumunda ise sınıflı bir yapının olmaması, atlı göçebe olmaları ve İslamiyet öncesinde tek Tanrılı bir dine inanmalarından dolayı durum çok daha farklıdır. Bizim toplumumuzda geçiş dönemleri doğum, sünnet, askerlik, evlilik ve ölüm olarak kurguladığımızda, temelde yaşamın, inancın ve doğanın bir gerekliliği olarak bağımsızlıktan yana, asker-toplum olma anlayışının ve öteki dünya inancının hâkim olduğunu görebilmekteyiz. Çünkü töre, bu anlamda hem hukuki hem de ilahi bir gereklilik sunmuştur Türk toplumuna. Sünnet erkekliğe (gücü ve savaşçılığı temsilen) ilk adım, askerlik (mücadeleyi ve hayatta kalmayı) evlilik türemeyi (üremeyi/çoğalmayı), ölüm ise Tanrı'ya kavuşmayı gerektiren bir temel yaşama ve inanma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile söz konusu geçiş dönemleri Türk kültürüne has bir düşünme biçimi ile ilişkilendirerek bir değerlendirme yapmak daha yerinde olacaktır. Öncelikle Türk kültüründe ve tarihinde yakın döneme kadar asker-sivil ayrımının olmadığını rahatlıkla görebilmekteyiz. Halk ve ordu tek bir kavram dâhilinde düşünülmüş ve günlük yaşamda yerini almıştır. Ordu halk, halk da ordudur (Ögel, 2000; Kafesoğlu, 2012; Başer,

2011:10). Bununla birlikte çoğalmak (türemek) yaşamda kalmak ve devlet kurmak adına önemli bir olgu olarak düşünülmektedir. Çünkü sayıca üstün olmak demek güçlü olmanın, savaşmanın ve diğer toplumlarla mücadele etmenin ön koşuludur (Kafesoğlu, 2012; Başer, 2011).

İKİNCİ BÖLÜM

2. GELENEĞİ YAŞATAN TEMSİLCİLER: POŞALAR

Sivas'ta mevcut davul zurna pratiklerine geçmeden önce, bu geleneği yaşatan, taşıyan ve aktaran ve Sivas'ta Poşa olarak bilinen müzisyen bir topluluk hakkında bir takım bilgiler üzerinde durulacaktır. Wolcott'ın da belirttiği üzere, “bir etnografi yazmak için iyi bir başlangıç noktasının ortak kültüre sahip grubu ve ortamı tanımlamaktır”(akt. Creswell, 2013: 196).

Poşalar günümüzde Sivas'ta müzisyen olarak bilinen ve anılan bir sülaleyi niteleyen topluluğa verilen isimdir. Çeşitli kaynaklarda farklı tarihi açıklamalar olmakla birlikte, geçmişte Mısır, Hindistan üzerinden gelmiş, elekcilik, kalaycılık, müzisyenlik gibi mesleklerle uğraşmış, Türkiye'de yoğunlukla, Sivas, Tokat, Çorum, Erzincan, Bayburt ve Artvin'de ikamet eden, geçmişte gezgin bir halk topluluğu olarak gösterilmekle birlikte, günümüz Türkiye'sinde kendi kimlikleri ile ilgili olarak farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Poşalarla ilgili olarak yapılan çalışmaların birçoğu kimlik ve etnisite üzerine olduğu görülmüştür²⁸. Bu çalışmalarda genellikle ortak vurgu ise (tartışmalı bir konu olan) “çingenelik” üzerinde yürütülmektedir. Söz konusu bu çalışmada ise daha ziyade, Poşalar'ın, Sivas'ta davul zurna kültürü üzerine üstlendikleri müzikal rolleri ve müzik kimlikleri konu edinmiştir. Müzikal kimliğin ve aracılığın dışında kalan tartışmalar ise yalnızca konu bağlamının gerekli olduğu bölümlerde, meseleye bakış açısı kazandırmak üzere, kaynak kişilerin kendi ifadeleri üzerinden aktarılarak değerlendirilmiştir. Konuya dair genel bir fikir edinmek adına, Poşalarla ilgili çalışmaları ve tartışmalara kısaca değinmek, Poşalar'ın müzikal arka planlarına ve kültürel aracılıklarına zemin oluşturmak adına önemli bir husus olarak düşünülmüştür.

²⁸ Detaylı bir kaynak olarak; Tülin Bozkurt'un “Anadolu'dan Etnik Manzaralar; Artakalanlar” adlı kitabın “*Poşalar Örneğinde Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi*” (2006) başlıklı yazısına bakılabilir.

Hüseyin Yıldız (2007) “Türkçede Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri” adlı makalesinde Poşalar’ın romanların bir kolu olarak ifade edildiğinden bahsederek, Ağrı, Van, Erzurum, Sivas bölgelerinde yaşayanlara çingene kökenli olduklarını ifade etmiş ve Müslüman olanların yanı sıra Artvin bölgesinde Gürcistan’dan göçenlerin Hristiyan olduklarını belirtmiştir. Poşa kelimesinin Gürcü dilinde ve Çerkez halk gruplarında “boşa/poşa” olarak geçtiğini ve çingene manasına geldiğini belirtmiştir (Yıldız, 2007: 61-82). Ancak Yıldız çalışmasını saha üzerinden yürütmediği için pek çok bilgi muğlak ve tartışmaya açık bırakılmıştır. Seropyan (2000: 22) ise Ermenicedeki boş sıfatının, boş gezen anlamında kullanıldığını belirtmektedir.

Tarihsel ve etimolojik olarak yapılan farklı çalışmalarda Poşalarla ilgili olarak, “poşular, poşulular” gibi kavramlar her ne kadar çingenelerle ilişkilendirilmiş olsa da tam anlamı ile bir fikir birliği bulunamamakla birlikte, Hristiyan olan Ermeni kökenlilerine özellikle Artvin bölgesinde “Lom”, zamanla Müslümanlığı seçen ve Türkiye de İç Anadolu’da yaşayanların bir kısmına da “Poşa” denmektedir. Poşalar, gittikleri bölgeye göre zamanla değişik kimliklerle anılmış olmakla birlikte, toplumda “çingene” olarak anılmış ve çalışmalarda da bu üst başlık altında incelenmiştir. Artvin’de yaşayan Poşalarla ilgili, Varduhi Balyan, 27.06.2017 tarihli Agos Dergisi’ndeki “Lomlar ve Poşalar” başlıklı yazısında şu bilgileri vermektedir;

Zamanında Ermeni Apostolik Kilisesi mensubu olan Romanlara Erzurum lehçesiyle ‘Poşa’ derlermiş. Zanaatları olan elekçilikten dolayı onlara bazen elekçiler veya elekçi Ermeniler de deniyormuş. Fakat Lomların kökleri Ermeniliğe dayanmıyor; Hint-Avrupa ırkından geliyorlar. Bazı araştırmacılara göre, Romanlar Hindistan’dan geliyor. Bahsettiğimiz Romanlar, yaklaşık 10-11. yüzyılda Hindistan’dan ayrılıp Asya’ya yerleşmişler ve belli bir süre İran’da kalmışlar. Poşaların gizli dilinde, Poşaca veya Lomcada çok sayıda Ermenice kelimenin yanı sıra Farsça kelimelere de rastlamak mümkün. Bu da Lomların bir kısmının Fars İmparatorluğu’ndan, bir kısmının da Mezopotamya’dan Ermenistan’a geldiğinin göstergesi. 19. yüzyılın sonlarında Poşalar Batı Ermenistan eyaletlerinde, özellikle Sivas’ta yaşıyorlardı. Poşaların bir başka kısmı ise çoğunlukla Mezopotamya’daydı. Muhtemelen Timur istilalarından sonra Fırat nehrinden Erzurum’a, oradan Oltu, Kars ve Trabzon’a gelmişler; 1828’de ise Aleksandropol (Gümrü) ve Cavahkh’a yerleşmişler. Lomlar, tarihi Ermenistan sınırlarında yaşadıkları için Ermeni Apostolik Kilisesi’ne katılmışlar. Günümüzdeyse Türkiye’de yaşayan bütün Lomlar Müslümanlaşmışlar (<http://www.agos.com.tr/tr/yazar/169/varduhi-balyan>).

Poşalarla ilgili bilinen en eski ve ilk çalışma ise, Esat Uras (1947)'ın Çığır Dergisi'ndeki; "Poşalar: Elekçi Çingeneler Hakkında Etnografik ve Sosyolojik Bir Etüd" adlı yazısıdır. Ancak söz konusu yazıda çalışmanın etraflı bir tahlili yapılmamakla birlikte, yöntem ve alan ile ilgili herhangi bir bilgi de mevcut değildir. Poşalarla ilgili diğer bir çalışmada Abdullah Korkmaz (1985)'ın "Poşaların Sosyal ve Kültürel Yapısı"dır. Alan olarak Bayburt ve Sivas'ta yürütülmüş olan çalışma da Korkmaz, Poşalar'ın Ermeni kökenli değil, Orta Asya kökenli olduklarını ileri sürer ve alanda yaptığı tarihsel mülakatları da bu duruma kanıt olarak sunar. Diğer bir çalışma ise yine Sivas'ta Ali Erkut tarafından yürütülen "Bir Alt Kültür Olarak Poşalar"(2004) ve Erdoğan Önder tarafından yürütülen "Sivas'ta Poşa Topluluğunun Aile Yapısı" (1992) adlı çalışmalardır. Önder, Poşalarla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır;

Poşalar yaklaşık 100 hane ve 525-700 nüfusa sahip marjinal bir topluluktur. Sivas'ta "Poşa" kavramı, sele-sepet yapan ve çalgıcılıkla uğraşan kişiler için kullanılmaktadır. Bunlara neden Poşa adının verildiği konusunda çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Bu rivayetlerden biri topluluğun giyim- kuşamıyla ilgilidir. "Puşi" denen giysinin bu toplulukta çok kullanıldığı, yöre halkı tarafından "poşulular" dendiği, zamanla bu kavramın "Poşalar" haline dönüştüğü söylenmektedir. Bu topluluk genel olarak şu özelliklere sahiptir, birincisi, bu topluluk kapalı toplum yapısına sahiptir. Topluluk içerisindeki ilişkiler, kent sosyal yapısından farklı kendine has bir takım özellikler göstermektedir. Topluluğun devamını sağlayan sosyal çatışmalardır. Aileler arasında kavgaanın yoğun olarak devam ettiği gözlenmiştir. Bu çatışmaların temel nedenlerinden birisi bütün topluluk üyelerinin aynı meslek grubuna (çalgıcılık) mensup olmasından kaynaklanmaktadır. Topluluğun en yaygın gelir kaynağı çalgıcılıktır. Bu durum yoğun bir rekabet ortamı oluşturmaktadır. Ayrıca topluluk geleneksel ilişkileri hala yoğun olarak devam ettirmektedir²⁹

Ulusoy (2012) ise, "Sivas Poşalarında Müzik"³⁰ adlı çalışmasında Poşalarla ilgili olarak;

Sivas'ta yaşayan Poşalar'ın kendilerini 'Sivas'ın yerlisi' olarak görmeleri, Sivas halkından görüşülen kişilerce de bu durumun tasdik edilmesi, topluluğun Sivas'ta hala yerleşik hayatını sürdüren ilk topluluklardan biri olduklarına işaret eder. Poşalar tarafından eskiden nüfus kağıtlarında Kıpti ibaresinin olduğuna ilişkin verilen ifadeler (Önder 1998: 98) konunun yönünü farklı bir boyuta taşır. Çünkü Yurt Ansiklopedisi (IX, 1982-83: 6859)'nde, 1881-1882 ve 1883 Osmanlı nüfus sayımlarında yer alan

²⁹ Erdoğan Önder, "Sivas'ta Poşa Topluluğunun Aile Yapısı",Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 1992.

³⁰ Duygu Ulusoy Yılmaz, "Sivas Poşa'larında Müzik", KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik Ve Kültürel Doku" Ekim 2012, Trabzon – Türkiye

bilgilere göre 200'ü kadın ve 235'i erkek olmak üzere toplam 435 kişiden oluşan bir grubun Sivas kayıtlarında yer aldığı görülür. Ancak burada belirtilen Kıptilerin, konumuz olan Poşalar 'la bir ilgisinin olup olmadığına ilişkin bilimsel bir veriye rastlanmamıştır.

Sivas 'ta Poşalar'ın tarihi kökenlerinin Arabistan'a dayandıran çalışmalar (Korkmaz, 1985: 32; Erkut, 2004: 1-3) da mevcuttur. Ancak bu çalışmada (Sivas özelinde) temelde baskın olan görüş ve kimlik referansları tamamen Türk kültürü ve Müslümanlık üzerinden oluşturulduğu ve ifade edildiği gözlemlenmiştir.

2.1. Sivas Poşalarında Kimlik ve Aidiyet

Çoğunlukla “çingene” üst başlığında incelenen Poşalar'la ilgili en etraflı çalışma İbrahim Yavuz Yükselsin'in doktora tez çalışmasıdır. “Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık” (2000) adlı doktora tezinin birinci bölümünde “çingeneler” ile ilgili tarihsel bir perspektif sunan Yükselsin, dil bilimci Alexander Paspatis tarafından Fransızca yazılan “Çingeneler ya da Osmanlı Bohemyalıları Üzerine İncelemeler” (1870) adlı eserinden alıntılar yaparak, Çingenelerin Batı Anadolu kolunu, Osmanlı'nın iskân politikaları sonucu Rumeli'den göçen Çingene gruplar (Romanlar) oluştururken, Küçük Asya (Anadolu) kolunu, Hindistan'dan göç dalgasıyla gelen diğer Çingenelerin (Poşalar'ın) oluşturduğunu aktarır. Paspatis, dilbilimsel olarak (Çingenece sözlük, erkek ve kadın isimleri ve hikâyelerden oluşan derleme eser) karşılaştırdığı çalışmada, Türkiye'nin farklı bölgelerine (Maraş, Tokat) dağılmış olan Poşalarla ilgili olarak elekçilik ve sepetçilikle uğraştıklarını, gezgin olduklarını ve halk tarafından (Tokat) kendilerine Poşa dendiğini, kendilerini ise “Lom” olarak ifade ettiklerini belirtmektedir. Paspatis, Tokat ve Maraş'ta yaşayan Poşalar ile ilgili bilgiler aktarmasına rağmen, Sivas'ta yaşayan Poşa nüfusu ile ilgili bir bilgi vermemiştir ancak coğrafi olarak çok yakın olması sebebi ile Sivas için de aynı tanımlamayı yapmak mümkündür. Sivas'ta alanda görüştüğümüz Poşalar da, Paspatis'nin 1870 yılında verdiği bilgilerle paraleldir. Sivas Poşaları, kendilerinin (dedelerinin) Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Hindistan ve Mısır üzerinden Anadolu'ya geldiklerini, geçmişte elekçilik, sepetçilik ve kalaycılık gibi mesleklerle uğraştıklarını zamanla da Osmanlı mehter takımlarına girerek müzisyenlikle ilgilendiklerini belirtmektedirler. Aidiyet üzerinden Türk kimliğinin referanslarını kullanarak geçmişe yönelik bir tarihsellik kurmaya çalışan Poşa müzisyenlerin ifadeleri

dikkate değer. Bu bağlamda alanda görüşme yaptığımız Ahmet Ayık (06.02.2016, kişisel görüşme) bizlere şu bilgileri aktarmaktadır;

Bizim mesela büyük dedelerimiz, babadan gelen bir kültürümüz var. Aslımız Selçuklulardan gelme. Nerden baksanız 700-800 yıllık yerlisiyiz Sivas'ın yani. Sivas'ın ilk mahallelerinden biri olan “Demircilerardı” mahallesinde oturuyoruz. Ustalarımız dedelerimiz mehterandan dolayı öncü birlik olarak gelip yerleşmişler Sivas'a. Bunlara Poşalar diyorlarmış. Şimdi yanlış farklı anlatıyorlar o başka tabi. Yani gerçek bizim dedelerimizden duyduğumuz böyle. Poşulular derlermiş bize. Eskiden altın yaldızlı poşalar vardı. Sarı. Onları takarlarmış başlarına. İsim sanırım oradan geliyor.

Yine benzer ifadeleri Pala Bayram olarak bilinen İbrahim Tahir Bayramlı (14.17.2016, kişisel görüşme) şöyle aktarmaktadır;

Biz Orta Asya'dan gelmeyiz. Yörük Türkleriyiz. Aslımız odur. Melikşah döneminde gelmeye başlamışız. Elekçiymişiz. Şimdi bu elekçi takımını Mısır'dan, Arabistan'dan gelen Araplar karıştırdı. Yılan oynatan Poşalar gelmişler biz poşa değiliz elekçiyiz. Poşa kelimesi oradan geliyor. Bu Poşa kelimesine biz karışmıyoruz. Neden; poşa kelimesi ağır, ikincisi insanın namusu daha ağır. Adam burada sanatçı olarak müzisyen olarak geliyor düğün için anlaşıyor sözleşiyor. Sen müzisyen olarak adamı güvendirip gitmezsen ayıp olmaz mı? Adam 20 yılda bir düğün ediyor evladı için. Nesil geliyor o evlilikten o bir tarladır. O bir sevinçli gündür. Adamın dostu var düşmanı var. Sana güvenmiş er kişi sanatçı olarak ama adam 3 kuruş fazla verdiler diye başka düğüne gidiyor. Bu sefer düğün sahibi son gün mehter bulacağı zaman 200-300 fazla para istiyor kimileri. Bu ayıptır. Ahlaka sığmaz. Hem bize küfrediyorlar topluca. Hepimizi bir kabul edip sövüyor. Bunu önleyemedik maalesef. Para için ayağa düşürdüler bizi.

Görüldüğü üzere Poşalar'ın kendilerini Türk kimliği üzerinden (Selçuklu ve Osmanlı'ya atıfta bulunarak) ifade etmeleri onların hâkim kültürle anılmak istediklerini ve bu kültürün dışında olmadıklarını anlamamız açısından önemlidir. Poşalar'a yakıştırılmaya çalışılan “Çingene” ifadesini ise asla kabul etmemektedirler. Poşalar'ı Sivas özelinde düşündüğümüzde örf, adet, gelenek ve inanç olarak söz konusu kültürün unsurları ile bütünleştikleri görülebilmektedir. Bununla birlikte, geçimlerini çoğunlukla müzisyenlikle sağlayan Poşalar'ın, “Poşa” ifadesini (Çingeneliği çağrıştırdığı için) bile kabul etmedikleri görülmektedir.

Sivas toplumunda müzisyen olarak işaretlenen bu insanların, Poşa kelimesinin zaman içerisinde olumsuz anlamlara geldiğini belirtmektedirler. Alandaki kaynak kişilerin

hemen hepsinde “Biz Poşa değiliz, Poşa diye iftira atıyorlar bize” minvalinde bir yaklaşımla, Poşalık kavramı ile aralarına mesafe koymaktadırlar. Birbirlerine kızıdıklarında ise “Poşa mısın?” gibi kavramlar kullanırlar (İbrahim Tahir Bayramlı, görüşme kişisi, 14.17.2016). Hatta Sivas’ta zaman içerisinde bu anlamda kullanılan bazı deyim ve atasözlerinin de halkın hafızasına yerleştiğini belirtmekte fayda var. Bunlardan birisi; “Poşalamak/Poçalamak” deyimi, diğeri ise, “Poşayı yağ külâhına salmak” deyimidir. *Poşalamak* ifadesi; yalan söylemek, hile yapmak, kavgacı olmak, gibi olumsuz anlamda ifade edilirken, “Poşayı yağ külâhına salmak” ifadesi ise, “aç gözlü birini zenginlik bekçisi yapmak, bir şey emanet etmek” gibi anlamlara gelmektedir. Bu anlamda İbrahim Tahir Bayramlı (14.07.2016, kişisel görüşme) şunları ifade ediyor;

Poşa kelimesi iyi değildir anlamı iyi değildir. Kötü bir şey. Ben kabul etmiyorum. Neden dersen. Şimdi iki arkadaş konuşuyoruz ya misal, ben bir şey yapıyorum arkadaşım diyor ki “poçalama yahu” yalan konuşma ya da iki yüzlülük manasında söylüyor onu. Bu ifade çoğalabilir böyle. Bu “poçalamak” kelimesini poşalamak kelimesine dönderdiler. Ben kabul etmiyorum... Biz mehteriz, sanatçıyız, namus sahibiyiz, Müslümanız. Laik Türkiye Cumhuriyeti demokrasiyi seven bir insanız. Yurtta sulh cihanda sulh diyen insanlarız. Yanlış işler yaparak para için davulcuların hepsini kötöletmek yakışık almaz. Ben bunu yüzlerine de söyledim ama nafile.

Alanda görüşme yaptığımız ve Sivas halk kültürünü yakından tanıyan Berat Demirci (17. 02. 2016, kişisel görüşme) Poşalar ile ilgili bize şu bilgileri aktarmaktadır; “Poşa eski dilde demirci demek, farsça aslında. *Poşu*’dan gelir. Poşalar bu geleneği sürdürüyorlar. Daha evvelde de vardı bunlar elbette ama daha ziyade müzik kültürü açısından ince sazlar daha yaygındı. Zamanla göçle birlikte bu harman sazlarına da talep arttı haliyle.” Be noktada “poşa” kavramı ile ilgili geleneğin icracılarından Tekin Asanakut (27.11.2017, kişisel görüşme) da benzer ifadelerle yer vermektedir; “Poşa lafı ise şuradan geliyor; o dönemin büyükleri başlarına poşu takanlarmış. O laf oradan alınma yani.”

Çalışmanın başında da belirtildiği üzere bu çalışmada tarihsel olarak Poşalar’ın nereden geldiğini tam olarak tespit etmek yerine, onların bugün kendilerini bir kimlik üzerinden nasıl tanımladıkları, nasıl hissettikleri ve nasıl yaşadıkları üzerinde durulmuştur. Poşalar’ın kimlikleri üzerinden yapılan çalışmaları, tartışmalar, ifadeleri hatta önyargıları bir kenara koyduğumuzda alanda geçirdiğimiz iki sene boyunca onların

bugün hem inanç hem de kültür açısından, çingenelik ile hiçbir bağlantıları olmadığını rahatlıkla söylenebilir. Aile ilişkileri, toplumsal yapıları, inanç ve geçim kaynakları düşünüldüğünde, davul zurnacılık yapımları dışında hâkim kültürle aralarında büyük farklılıklar olmadığı ve toplumla kaynaşmış bir yaşam biçimi içerisinde oldukları rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Yerleşik bir yaşam içerisinde, Türklük ve Müslümanlıkla kendilerini ifade ederek ve günlük yaşamda da sürekli bu kavramlara referansta bulunarak ilişkilerini sürdüren, kendilerini “Sivas’ın yerlisi” olarak tanımlayan, gerek giyim kuşam, gerekse de Sivas ağzı ile ortak bir birliktelik yakalamış olan Poşalar’ın, Sivas’ın düğün ve eğlence yaşamında önemli bir kültürel aracılık rolü üstlendiği ise bir gerçektir.



Fotoğraf 2. Meydan Çay Evi. Sivas 2017.

Literatürde Poşalar’ı Çingenelerin bir alt grubu olarak tanımlayan çalışmaların Romanlardan farklı olarak ele alındığı da görülmektedir. Genel olarak baktığımızda müzisyenlikle uğraşan “Çingeneler”in üst başlığı; Batı Trakya’da yaşayanlara “Roman”, Karadeniz’in Kuzey’inde “Lom”, İç Anadolu bölgesinde yaşam sürenler ise “Poşa” olarak alt başlıklarda ele alındığını görmekteyiz (Korkmaz, 1985; Önder, 1992; Yükselsin, 2000; Balyan, 2017).

Romanlar, genellikle Türkiye’nin batısında yaşayan ve büyük bölümü Rumeli ve Balkanlardan göçen gruplar olarak incelenmektedir. Bu özellikleri ile Romanlar, Çingene ya da benzeri terimlerle anılan (*Kıptî*, *Poşa*) olarak adlandırılan diğer gruplardan ayrı görülür (Yükselsin, 2000). Ancak her iki sınıflandırma da ortak bir

özellik olarak hakim meslek olan, müzisyenlik mesleği ile uğraşmalarından dolayı bir benzerlik kurulmaya çalışılmış olsa da, yaşam şekli, dil özellikleri ve kimlik referansları noktasında çok ciddi farklılıklar olduğu görülmektedir. Yükselsin (2000)'in yaptığı, “Batı Türkiye Romanlarında Kültürel Kimlik, Profesyonel Müzisyenlik ve Müziksel Yaratıcılık” adlı çalışmada da değinildiği üzere, İzmir ve Trakya bölgesinde yaşayan Roman müzisyenlerin müzik meslekleri içerisinde kendilerine has bir terminoloji bulunmalarına rağmen (*sipali*; bahşiş, *baro*; büyük, *gacı*; kadın/kız) Sivas'ta müzisyenlik yapan Poşalar da böyle bir dilin kullanılmadığı, aksine Sivas'ın yerel dili ile konuştukları bilinmektedir. Bununla birlikte İzmir ve Trakya Romanlarında davul zurnanın dışında, çoğunlukla ince saz olarak bilinen sanat müziği çalgılarının da kullanıldığı görülmektedir. Ancak Sivas Poşalarında davul zurna çok daha baskındır.

Bu bilgiler ışığında Sivas'ta davul zurna geleneği üzerine önemli bir toplumsal hafızayı taşıyan ve Sivas'ta “yerleşik düzende” yaşayan Poşalar, kentin ve kırsalın halaylarını ve ezgilerini taşıyarak geleneğin bir şekilde devamlılığına önemli katkıları olmuş, egemen meslekleri müzisyenlik olan ve Sivas kültürünü içselleştirmiş bir topluluk olarak kendine has bir topluluk olarak nitelendirmek daha doğru olacaktır. Bunun yanı sıra Poşalar, müzik kimlikleri üzerinden hâkim kültüre rahatlıkla eklenilebilmiş müzikal bir topluluk olarak, kimliklerini ve tarihsel köklerini İslam dini ve Türklük kavramı üzerine inşa etmiş oldukları da görülmektedir. Bu anlamda Poşalar'ın müzisyen kimliği üzerine yoğunlaşmak ve bu geleneğin nasıl yaşandığı ve yaşatıldığını anlamak adına önemlidir.

2.2. Bir Çift Mehter: Sivas Poşalarında Müzik Kültürü

Sivas'ta davul zurna kültürünün yaşatılması açısından³¹ Poşalar'ın çok önemli bir yeri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Eskiden kalaycılık, elekçilik ve sepetçilik gibi bugün yaşamayan mesleklerle uğraştığı bilinen Poşalar, yaşamlarını genellikle davul zurna icracılığı üzerine sürdürmektedirler. Kendi müzik geçmişlerini ve mesleklerini Osmanlı hatta Selçuklu dönemi mehter takımları ile ilişkilendiren Poşalar, yöre halkı tarafından

³¹ Sivas'ta davul zurna icracılarının hatırı sayılır bir bölümünü oluşturan Poşalar'ın yanı sıra yöre halkını oluşturan hakim kültür üyeleri arasından da davul zurna icracılığı yapan müzisyenler mevcuttur. Ancak söz konusu çalışmada, bu kültürü babadan oğula geçecek türde örgütlü bir şekilde devam ettiren, öğrenen ve öğreten Poşalar'ın esas geçim kaynaklarının davul zurna çalgıcılığı olması ve yöre halaylarının ve ezgilerinin tarihsel süreç içerisinde aktarılmasında mesleki anlamda devamlılık arz etmeleri, Poşalar'ı bu çalışmada birincil faktör olarak ele almayı zorunlu kılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde mehter başlığında incelenen konuda Evliya Çelebi'nin aktardığı bilgiler ışığında Osmanlı'da çalıcı (esnaf) mehterleri arasında Ermeni ve Çingenelerin olduğunu biliyoruz (bkz: sy. 38-42). Bunun yanı sıra M. R. Gazimihal (1955: 12) "Türk Askeri Muzikalar Tarihi" adlı eserinde, Erzincan'dan Bursa'ya kadar olan (İç Anadolu'yu kapsar) değişik bölgelerde davul zurna çalan müzisyenlere "mehter" denildiğini bizlere aktarmaktadır.

Bu anlamda Poşalar'ın dedelerinin Osmanlı Mehter takımlarında görev yapan müzisyenler olduğunu söylemeleri ve zamanla Poşalar'ın Anadolu'ya yayılmaları, bugün de hala bu geleneği sürdürerek Sivas toplumunda "mehter" olarak anılmaları da bu tezi güçlendirmektedir. Geleneğin icracıları da bu yönde ortak fikir beyan etmektedirler (Sarı Mehmet, Ahmet Ayık, Pala Bayram, Erol Akutay). Ancak eldeki veriler henüz, böyle bir konunun sağlam zeminler üzerine oturmasına yetmemektedir. Konuyla ilgili görüşlerine başvurulanan bir diğer isim Berat Demirci (17.02.2016, kişisel görüşme) ise şunları ifade etmektedir;

Tereddüt yok ki Sivas, Germiyoğulları, Todurga, Danişmentler... Bu üçünün arasında kalan bir bölgeydi sonuçta. Bugün Zara'daki Tödürge gölü Tödürge Türklerinden gelir zaten, Danişment Gazi'nin yaşadığı mıntıka Sivas merkez ve Divriği tamamen Germiyoğulları'nın. Bu sebeple şehirlerinde tarihlerinden kopuk olduğu da düşünülemez elbette. Türk kimliğinin bir parçasıdır davul zurna. Hem tarihsel anlamda hem de bugün için. Mehtere gelince... Beylikler olduğu zaman hediye olarak bayrak ve tuğ gönderiliyor. Davul yani. Devlet geleneğidir çünkü. Mehterde zaten ana sazdır davul zurna hatta kös. Bu anlamda tarihi olarak bir nevi Türklerin yürüyüşüne de dem katıyor. Böylesine önemli bir sazdır nihayetinde.

Sivas Belediyesi'nin mehteran takımından mehterbaşı Sadık Polat (kişisel görüşme, 07.07.2015) Sivas'taki mehter olarak çağırılan çalgı ekibinin (davul zurnacılar) Timur zamanında Sivas'a geldiğinin rivayet edildiğini söylemektedir; "Valla Poşalar bu Asanakut ailesi genelde, Timurlenk döneminde gelmiş yerleşmiş". Yine benzer bilgileri Erol Akutay (kişisel görüşme, 05.06.2017) bizlere aynı minvalde aktarmaktadır;

Biz 650 yıllık buranın yerlisiyiz. Tee Moğol savaşında 1400 Ankara Savaşı Sivas'ı istila ettiler ya Timur'la.. Orda kalanların torunlarıyız biz, savaşta.. 3 kişi 3 kardeş kalmış burada Dikilitaşta. Bizim mevkiimiz Dikilitaştır. Dedelerimiz, atalarımız... İşte o savaşta Timur'un ordusundan kalan askerlerinden üreme. Artık biz Moğol değiliz de Moğol'un içinde bir sürü asker var ama Arabı var Kürt var yani Moğol da Türk asıllı

aslına bakarsan Timur Türk. İşte o Timur'un askerleri içinde kalan burada kalan gitmeyenlerden. Üç kişi artık kalmış nasıl kalmışsa. Onlar da üç kardeşmiş Dikilitaş mevkii gölmüş, Celal Bayar Caddesi, orda üç kişi kalmış. Bir rivayete göre kökeni Arap deniyor, Arap kökenli o kalan kişilerin. Onlardan üremiş yani. O zaman Ermeniler varmış bizim burada.

Bu tarihi seyir içerisinde mehter takımının ve dolayısı ile davul zurna geleneğinin canlı olarak yaşadığı Sivas'ta davul zurna çalgılarına *mehter* olarak adlandırılması, yüzlerce yıllık askeri bir gelenek olan mehter takımının, eski düzeni içerisinde kalan, bugün çekirdek bir yapı olarak hala toplumun hafızasında duruyor olduğunun en temel göstergesidir.

Davul zurna geleneğinin önemli icracılarından olarak kabul edilen Mehmet Asanakut, Ahmet Ayık, İbrahim Tahir Bayramlı, gibi isimler de bu geleneğin Selçuklu ve Danişment zamanında Orta Asya'dan gelen öncü savaş birlikleri olduklarını, soylarının buraya dayandığını ve bizi bu yüzden hala Sivas'ta "mehter" olarak adlandırdıklarını belirtmektedirler. Yine aynı şekilde Sivas'taki halk -özellikle köylerde- "mehter geldi", "mehter olmadan düğün olmaz", "mehter tuttuk" gibi kalıp ifadeleri kullanmaktadır. Yapılan görüşmelerde ve gözlemlerde de bu ifade rahatlıkla görülebilmekte olup, toplumsal bir hafızanın da yansımaları bize sunuyor. Buna karşılık Sivas'a komşu olan Kayseri, Tokat gibi civar illerde davul zurnacılarla yapılan sohbetlerde böyle bir ifadenin (mehter) kullanılmadığı, davul zurna olarak anıldığını görüyoruz. Ayrıca Sivas Poşaları veya müzik kültürü açısından Sivas Poşaları ile ilgili yapılan çalışmalarda bu ifadelerin yer almadığı görülmektedir. Alan çalışması ve gözlemler boyunca, Sivas Poşalarının kendi içlerinde davul zurna icracılarına "müzisyen" veya "sanatçı" gibi isimler kullanılmadığı daha ziyade "davulcu" "zurnacı" gibi doğrudan icraya yönelik ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Buna karşın yukarıda da zikredildiği üzere kırsal bölgelerde veya Sivas'ın merkezine bağlı bazı bölgelerde kendilerine "mehter" dendiği görülmektedir. Kendileri ile görüşüldüğünde ise Poşalar kendilerini "müzisyen" veya "sanatçı" olarak ifade ettikleri dikkat çekmektedir. Bu tanımlama biçimi Poşalar için çevreye karşı bir imaj oluşturma ve meslekleri ile ilgili olumlu bir etki yaratma çabası içinde olduklarını da göstermektedir. Toplum tarafından ise, özellikle Sivas merkez bölgelerinde (düğün salonları) diğer çalgı icracılarını tanımlayan bir ifade olarak karşılaşılan "müzisyen" ifadesi Poşalar söz konusu olduğunda daha ziyade "davul zurnacı" olarak ifade edilmekte olduğu

görülmektedir. Buna karşın kırsalda Poşaların hala “mehter” olarak anılıyor olması da dikkat çekicidir.

Mehter kavramına daha yakından bakılacak olursa; özellikle mehter takımının oluşum amacına ve işlevine baktığımızda asker-toplum bir milletin tarihi ve siyasi izdüşümlerini görebilmekteyiz. Özellikle Sivas’ta bu yapılanma (her ne kadar tarihi metinlerde böyle bir bilgiye rastlanılmamış olsa da) Danişmentliler ve Selçuklular zamanında Sivas’a öncü birlikler olarak gelen mehter takımlarının olduğunu, yörede yaygın bir kanaat. Bu anlamda Sivas’ta Poşa olarak bilinen davul zurna sülalesinin önde gelen icracılarından Pala Bayram olarak tanınan İbrahim Tahir Bayraklı (14.07.2016, kişisel görüşme) Poşalar’ın müzisyenliği ve mehterle ilgili olarak şöyle söylemektedir;

Biz Orta Asya’dan gelmeyiz. Yörük Türkleriyiz. Aslımız odur. Melikşah döneminde gelmeye başlamışız. Elekçiymişiz. Türkü mesela, Türkü temsil eder. Türklüğü temsil eder. İslami temsil eder. Kılıç değse Allah birdir. Resul Hak. Benim dedem Bayraktardır. Soyadımız oradan gelir. Yani Mehterden. Sancaktar yani. Birinci cihan harbinden daha evvel, Osmanlı imparatorluğu dönemindeki harplerde dedemin dedesi yaralanmış sancaktar olarak ancak bayrağı yere düşürmemiş. Soyadımız oradan geliyor. Sonradan da Bayramlı olmuş soyadımız. İbrahim Tahir Bayramlı adım yani.

Yine aynı şekilde eski zurnacılarından ve Sivas Fasıl Heyeti ve Âşıklar Derneği başkanı ve yörede usta bir zurnacı olarak referans gösterilen Ahmet Ayık (02.06.2016, kişisel görüşme), Sivas’taki Poşalar’ın ve davul zurna yapılanmasının temellerini, Osmanlı ve Selçuklu dönemindeki mehter birliklerine atıfta bulunarak şunları dile getirmekte;

Bizim mesela büyük dedelerimiz, babadan gelen bir kültürümüz var. Aslımız Selçuklulardan gelme. Nerden baksanız 700-800 yıllık yerlisiniz Sivas’ın. Sivas’ın ilk mahallelerinden biri olan Demircilerardı mahallesinde oturuyoruz. Ustalarımız dedelerimiz mehterandan dolayı öncü birlik olarak gelip yerleşmişler Sivas’a. Bunlara Poşalar diyorlarmış. Şimdi yanlış farklı anlatıyorlar o başka tabi. Yani gerçek bizim dedelerimizden duyduğumuz böyle. Poşulular derlermiş bize. Eskiden altın yaldızlı poşular vardı. Sarı. Onları takarlarmış başlarına. İsim sanırım oradan geliyor.

Demirci’nin 2006 yılında *Hayat Ağacı* dergisinde³³ Poşalarla ilgili yazdığı kısa ancak tarihe not düşen cinsten aşağıdaki makalesini, Poşalar’ın müzikal becerileri ve

³³ Ayrıca bkz: Berat Demirci, Hayat Ağacı Dergisi, “Halayları Onlar Yaşatmışlardır”. Yıl: 2006, Sayı: 5

geleneğin temsilcileri canlı şahidi olarak bütünüyle buraya koymak gerektiği düşünülmüştür.

Daima yazdığımızdan fazlayız. Bu yüzden de medeniyet horasanı birçok ayrıntı, artarda yaşanan kuşaklararası kültür kopması sonrasında kayıplara karışmıştır. Bu badireden usta-çırak usulüyle sağ ve sağlam çıkanlar arasında, Sivas halayları hem müzik, hem oyun olarak başlara yazılacak evsiftadır. Böylesine güzel bir geleneğin canlı ve olabildiğince aslına sadık yaşamasını büyük oranda Poşalar'a borçluyuz. Öyle ki, taş çatlasın şehir nüfusunun yüzde birini oluşturmalarına rağmen, bugünün rakamıyla iki yüz çift davul-zurna işini yürütebilecek vasıfta insan vardır. Kendileri hakkın rahmetine kavuştuğu halde Kamberin oğlu Hacı, Hocalıkta da zurna çalmakta da mahir Derviş usta, Kahraman usta, Çöp bacak Duran usta namları hâlâ yaşayan zurnacılarımızdandır. Derviş ustanın bir işittiğini hemen icra edecek kulak hafızasına sahip biri olduğu söylenmedir. Kahraman ustanın ise beş metreden hedefin tam orta noktasına nişan alırcasına fanusundan nefesini geçirerek yanan lambayı söndürebildiği ihtiyarlar tarafından hâlâ anlatılmaktadır, merhumun soluğu sade havalı tabanca değil, güdümlü mermi zahir. Bu namlı ustaların çocukları ve torunları da bu işi hâlâ sürdürmektedirler.

Poşalar'ın Sivas toplumunun genel karakteri içerisinde kendilerini müzikle var ettikleri bir gerçektir. Müzikal yetenekleri ve eğilimleri açısından yöre halaylarının ve ezgilerinin devamlılığını sağlayan Poşalar, bu anlamda mevcut hakim kültürle ilişkilerini müzisyenlik mesleği üzerinden sürdürmektedirler. Poşalar'ın müzikal geçmişlerine ve kendi içlerindeki müziğin aktarım sürecine daha yakından bakmak, bu geleneğin Sivas'ta nasıl, kimler tarafından sürdürüldüğüne dair de önemli bilgiler sunacağı düşünülmektedir.

Sivas'ta yaşayan Poşa grubunu, Türkiye'de yaşayan diğer Poşa gruplarından ve Sivas'taki hâkim toplum üyelerinden ayıran en önemli faktör egemen meslek seçimidir. Diğer bir deyişle, müzisyenlik Sivas Poşalarında grup kimliğinin oluşmasında belirleyici bir faktördür (Ulusoy, 2012: 169). Poşalar, Sivas'ta davul zurna geleneğini yaşatan temsilciler olarak bu mesleği “*ata mesleği*” olarak ifade etmektedirler. Alanda görüştüğümüz davul zurnacıların neredeyse hepsi davul zurnaya aile içerisinde başladıklarını ve egemen meslek olarak babadan oğula geçen bir öğrenme sistemi ile bu sanatı öğrendiklerini belirtmektedirler. Poşalar'ın egemen meslek olarak müzisyenlikle uğraşmalarında yatan temel sebeplerden birisi ise aile içerisinde müzikal bir ortamda doğup büyümeleridir. Bu sebeple Poşa müzisyenler “çekirdekten” yetişmektedirler.

Mehmet Asanakut (Sarı Mehmet) [17.02.2016, kişisel görüşme] bu konuda şunları söylemektedir;

Biz atadan dededen Sivaslıyız. Benim ustam vardı Sarı İbrahim. Benim ustam oydu. Ondan belledik bu işi. 1967'den bu yana da çalışıyorum. Askerden geldim geleli. Biz küçükken başladık. Bekir Arıs vardı bir de. O da iyi çalardı. Oğlum (Tekin Asanakut) 4 yaşından beri çalar. Davulla başladı. Şimdi iyi zurnacı.

Aslında Poşalar'ın müzikal yeteneklerinin zaman içerisinde nasıl oluştukları sadece tek bir gerekçeye bağlamak yanlış olur. Bu anlamda tarihi veriler ve kayıtlar olmadığı için eldeki bilgiler alandaki kaynak kişiler ile sınırlı kalıyor. Söylemlere baktığımızda ise iki farklı hikayeye ulaşmaktayız. Birincisi, yukarıda bahsedilen, Poşaların Selçuklu ve Osmanlı zamanında mehter birliklerinde görev yapman öncü birlik olarak Anadolu'ya gelmiş ve müzisyenliği bu silsile içerisinde devam ettirmiş olmaları, ikincisi ise Ermeniler'den bu sanatı öğrenmiş olmaları. Erol Akutay (05.06.2017, kişisel görüşme) bu anlamda şu ifadeleri dile getirmektedirler;

Ermenilerden öğrenilmedi deniliyor bu davul zurna halbur elek sanatı. Başka bir iş sanat belleyemeyiz ne belleyelim adam cazip gelmiş Ermeni sanatı. Ermeniler çok sanatkardır biliyor musun? Her işi iyi yaparlar yani. Bizim onlardan öğrenilme. Ermenilerden öğrenmişler davul zurnayı , elek halbur o zaman ki sanat şeylerini. Osmanlının son döneminde de Ermeniler bu ülkede kalmayınca bu sanat bize kalmış. Poşalar'ın sanatı diyorlar aslında Poşalar'ın sanatı değil ya.

Ramazan ayında zurna çalarken karşılaştığımız (Haziran 2016) ve sohbet ettiğimiz Sadi Ölçer de, bu mesleğin aslında Ermeni mesleği olduğunu ve dedelerinin davul zurnayı onlardan öğrendiklerini belirtmektedir. Geleneğin önemli icracılarından olan ve günümüzde de çeşitli etkinliklerde zurna çalan Tekin Asanakut (28. 11. 2017, kişisel görüşme) da bu mesleğin bir zamanlar birlikte yaşadıkları Ermeni komşularından öğrendiklerini günümüze kadar bu ilişki içerisinde kendileri tarafından öğrenildiğini belirterek şu ifadelere yer vermektedir; “Aslında bu bizim mesleğimiz de değil büyüklerimiz burada Ermeni mahallesinden Ermeniler. Onlardan almışlar bu mesleği onlardan bellemişler onlardan bu yana geliyor böyle.”

Poşalarda, roman guruplarında olduğu gibi aileden gelen bir eğitim süreci söz konusudur. Müzikle çocuk yaşta tanışan Poşalar, ilk olarak ritim saz ile (davul) başlarlar müziğe. Nota eğitimleri ya da formel bir müzik eğitimleri yoktur. Hafıza üzerine kurulu

bir dağarcığa sahiptirler ve genelde yaşayarak, görerek öğrenirler davul zurnayı. İnce saz (keman, ut, kanun) olarak sadece küçük bir kısmı klarnet çalmaktadır. Ancak genel çalgıları davul ve zurna üzerine kuruludur. Uzun süre bir ustanın (baba, aile büyüğü veya yörenin usta zurna icracısı olabilir) yanında davul çalan ve ezgilerde çalınan ritimleri öğrenmeye çalışan müzisyen aday, belli bir süre davul çalmadan zurna çalmaya terfi edemez. Çünkü Sivas'taki Poşalarda davul ve zurna icracılığı arasında gizli bir hiyerarşi mevcuttur. Görüşme yaptığımız pek çok icracının da (Ahmet Ayık, Mehmet Asanakut, Erol Akutay, Şadi Ölçar) vurguladığı bu süreç, alan çalışması sırasında pek çok pratikte de gözlemlenmiştir. Davul zurna her ne kadar ayrılmaz ve önceliksiz bir çalgı ikilisi gibi dursa da, zurna çalmanın yolu iyi bir davulcu olmaktan geçer ve davulcu rüştünü ispat ettikten sonra eğer isterse zurna icrasına geçebilir. Bunun yanı sıra davul ve zurnacıların geniş bir halay repertuarı olmak zorunda ve hatta belli oranda da çaldığı ezgileri oynayabilmek zorundadır. Bu anlamda Pala Bayram, Ahmet Ayık hem usta icracı hem de zamanında iyi halay çeken isimler olarak nitelendirilmektedir. Halk oyuncu davul zurna çalmak zorunda değil ancak davul zurnacı halk oyunlarını bilmek zorundadır.



Fotoğraf 4. Sivas'ta müzisyen Poşalar'ın kahvehaneleri.



Fotoğraf 5. Meydan çay evi ve Kardeşler Çay Evi.

Poşalar'ın ortak buluşma alanları, Dikilitaş mevkiinde bulunan kahvelerdir. Bu kahveler adeta müzisyenlerin ve müzik talep edenlerin ortak mekânı olarak işlev görmektedir. Düğün, kına, nişan vs. gibi çeşitli etkinliklere davul zurna, halk oyuncularını ekibi temin eden bu mekanlar çoğunlukla davul zurnacıların ortak uğrak mekânıdır. Günümüzde iletişim ağları ve internet gibi unsurlar düşünüldüğünde bu türden bir müzik piyasasının varlığı belki işlevsiz gibi görünebilir ancak, bu mekânlar sadece müşteri ve çalgıcıyı buluşturma yeri değil, daha ziyade müzisyenlerin ve çoğunlukla komşu, akraba ve esnaf

olarak birbiri ile ilişkili olan o mıntıkanın ortak sohbet alanları olarak da karşımıza çıkmaktadır. Günlük sohbetlerin ve diyalogların yaşandığı mekânda sadece müzisyenler değil bölgede ki Poşalar da gelip gitmektedir.



Fotoğraf 6. Meydan Sohbet Çay Evi Tabelası. Sivas Dikilitaş

2.3. Poşaların Müzikal İcra Alanları ve Meslek Seçimleri

Poşalar'ın Sivas'ta müzik pratikleri açısından icra alanları davul zurna ekseninde gerçekleşen neredeyse tüm etkinlikleri kapsamaktadır. Bu etkinlikler arasında, düğünler, kına geceleri, karakucak güreş müsabakaları ve halk oyun gösterileri başta olmak üzere, çeşitli ilçe ve köylerin yıllık şenlikleri ve kutlamaları kapsamaktadır. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de değinileceği üzere, kentleşme ile birlikte modern yaşam kalıpları, eğlence dünyasında ve kutlamalarda profesyonel müzik organizasyonlarının ve elektronik çalgı ve sistemlerin kullanımı, onların müzik alanlarını git gide daraltmaktadır. Hal böyle olunca da Poşalar zamanla kendilerine alternatif meslekler ve iş alanları üretmişlerdir. Bunlardan birisi belediyenin mehter takımında çalışmaktadırlar. Mehter takımında görev yapan Poşalar'ın asli görev tanımları belediye bünyesinde kamyon şoförlüğü, bahçıvanlık veya temizlik işçiliği olmasına rağmen, ihtiyaç anında mehterde istihdam edilmek üzere kullanılmakta ve o süre boyunca (resmi tören, karşılama, devlet protokolü açılış törenleri, vb. günlerde) mehter takımında (bu konuya çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıca değinilecektir) görevlendirilmektedirler. Bu konu üzerine görüştüğümüz ve belediye bünyesi içerisinde kurulmuş olan mehter takımının mehterbaşı (07.07.2015, kişisel görüşme), poşa müzisyenlerin mevcut meslekleri ve müzik ile ilişkisini bizlere şu bilgileri aktarmaktadır; “çoğu gönüllü

alışıyor, ama normalde tamamı personel belediyede, kimi kamyon şoförü kimi bahçıvan, kimi fen işlerinde vs. görevli hizmetliler. Müzik görevi çıktığı vakit bunları çekip alıyoruz yalnız bu içinde şimdi belirli bir şeyi olması gerekiyor”

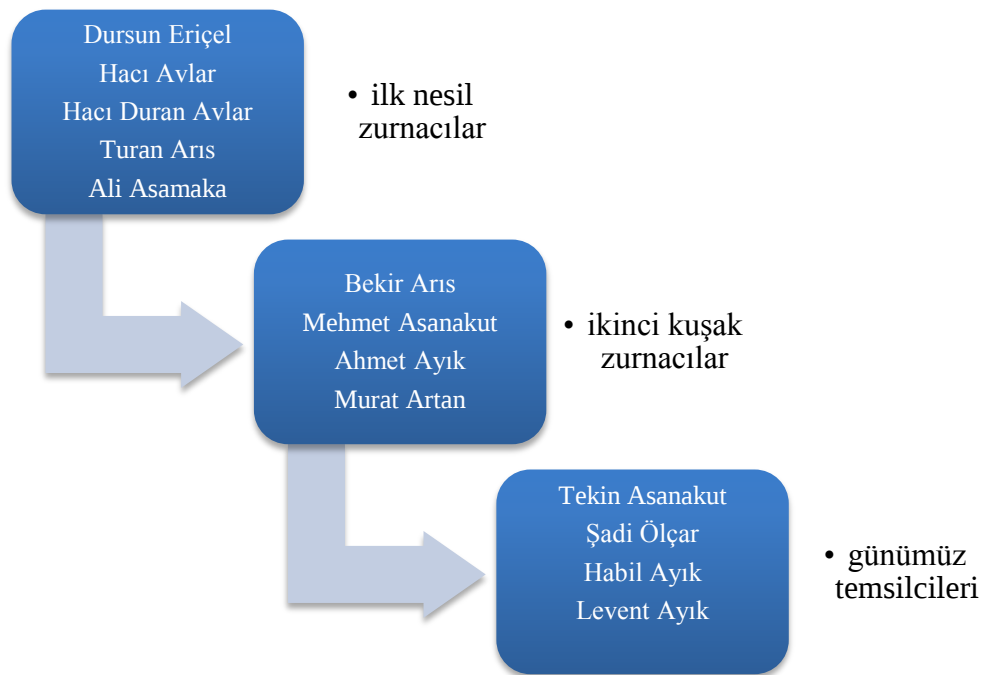
Bunun dışında esnaflık (kuru gıda toptancılığı), şoförlük, hamallık gibi farklı iş kollarında da çalışarak müzisyenliği de devam ettirmeye çalışmaktadırlar. Düğünlerin dışında özellikle yaz aylarında köy şenliklerinde yer alan Poşalar, bu mesleğın giderek daraldığı ve azaldığını, bunun yanı sıra “hazır ve kolay iş” olarak davul zurna algıcılığı yapmaya çalışan yeni neslin ustalaşmadan ve zaman harcamadan müzisyenlikle geçimlerini sağlamaya çalışmalarından yakınmaktadırlar.

Diğerk önemli bir konu ise Poşalarda müzisyen kimliklerini aktarmaları ile ilgilidir. Geleneğın önemli ve usta icracılarından pek çoğu ya hayatta değil, günümüzde yaşayanların ise bir kısmı alamayacak kadar yaşlı ya da çeşitli sebeplerden dolayı mesleği bırakmış durumda oldukları anlaşmaktadır. Örneğın Sivas davul zurna geleneğının bugün yaşayan ancak yaşı ileri olmasından dolayı zurnacılığa devam edemeyen en önemli ismi Bekir Arıs’dır. Bekir Arıs, Sivas’ta zurna icrası denildiğinde akla gelen en önemli isimlerin başında gelmekte ve diğerk davul zurnacılar tarafından da ortak bir referans olarak kullanılmaktadır. Bekir Arıs’ın yetiştirdiği en önemli zurnacılarından bir olan Murat Artan (60) da çeşitli sebeplerden dolayı mesleği bırakmış. Bir diğerk önemli isim olarak karşımıza çıkan ve eski zurna ustası Sarı İbrahim’in ğrencisi olan Ahmet Ayık ise kendi ifadesi ile “hacca gidip geldikten sonra” mesleği bıraktığını ifade etmektedir. Günümüzde yaşayan ve şu an ilerlemiş yaşına rağmen hala zurnacılık yapan Mehmet Asanakut (Sarı Mehmet) ise bu alanda geçmişten günümüze kadar bu mesleği hala icra eden, pek çok çırak yetiştirmiş bir zurnacı olarak alanda karşımıza çıkmaktadır. Ancak kendisi ile yapılan görüşmede “ok fazla devam edemem artık daha” diyerek, bu geleneğın son temsilcilerinden biri olarak tespit edilmiştir. Bir diğerk önemli isim ise uzun yıllar davul zurna çalmış, sonraları ise halaylara ağırlık vererek Sivas halaylarını uzun yıllar oynamış ve eğitmenlik yapmış isim olarak İbrahim Tahir Bayramlı Sarı İbrahim’in öğrencisidir ve ilerlemiş yaşına rağmen bu geleneğın önemli icracı ve oyuncularını arasında durmaktadır. Çeşitli sağlık sebeplerinden dolayı zurnacılığa ve halk oyunlarına devam edememektedir.

Bu isimler, Sivas'ta bugün davul zurna icracılığı denildiğinde akla gelen ve yaşayan usta isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Ayık ve Mehmet Asanakut, kendi çocuklarını ve öğrencilerini de bu alanda yetiştirmiş ve geleneğin devam etmesi açısından önemli icracılar yetiştirmiştir. Bunlar arasında Habil Ayık, Levent Ayık ve Tekin Asanakut gelmekte ve günümüzde pek çok düğün, şenlik ve kutlamada zurna çalmaktadır. Fakat yüzlerce yıllık bir gelenek ve onlarca usta isimden sonra bu kültürün giderek zayıflaması, gençlerin farklı meslek kollarına yönelmeleri ve diğer sebeplerden dolayı, bu otantik kültürün taşıyıcıları ve icracıları giderek azalmış olduğu da bir gerçektir. Bu anlamda aktarım her an kesintiye uğrayabileceği ya da daha özensiz ve çıraklık eğitimi almadan ve mesleğin inceliklerini sindirmeden zurnacılık yapan bir kitlenin söz konusu geleneği deforme edeceği yönünde yaygın bir endişe görülmektedir. Bu anlamda görüşme yaptığımız Tekin Asanakut (kişisel görüşme, 27.11.2017) şu ifadelerin altını çizmektedirler;

...şimdi Bekir Arız ve İbrahim Ayık (rahmetli) onlar aynı dönemin zurnacıları. Onların döneminde bile babam yetişmiş çalmış zaten. İbrahim usta'nın çırağı babam. Murat Artan da Bekir Arız'ın çırağı. Ahmet Ayık'da babamın çırağı. Zaten çalanlar da bunlar. Son gençlerde de ben varım. Yani yenilerin sanat olarak kültür olarak ahlak olarak hiç alakası yok bunlarla aslında.

Bu ifadeler, hem geçmişe dönük davul zurna icracılarının hem de günümüz icracılarının temsil niteliği yönünden bir anlamı olmakla birlikte, ahlaki olarak öne çıkan vurgu da dikkat çekicidir. Çünkü icracılık müzikal yeterlilikten ziyade bir ahlaki duruşa ve ilişkili olduğu kültürün temsiline dönük bilgiler de sunmaktadır. Bu anlamda paralel ifadeler Ahmet Ayık (kişisel görüşme, 06.02.2016) tarafından da dile getirilmekte olduğunu görmekteyiz: “Şimdi yeni yetmeler sadece kopyacı. Kendinden bir şeyler katar gerçek icracılar. Kafasına göre çalışıyor şimdikiler. Rastgele... Ben onlara davulcu ya da zurnacı diyorum, sanatkâr demiyorum.”



Şekil 3. Sivas'ta yaşamış/yaşayan önemli zurnacılar.

2.4. Sivas'ta Davul Zurna Çalgılarının Yapısal Özellikleri

R. Garfias (2004: 21) “müzik, insan ilişkilerinin şekillendirilmesi ve ortamda bir kültürün düzenleniş biçimini, müziğin, o kültürde yapılandırılma biçimini etkilemekte” olduğundan bahseder ve “bölgenin fiziksel yapısı da, çalgıların üretilmesi için hangi malzemelerin doğal olarak bulunabileceğinin belirlendiğinin” altını çizer. Dolayısıyla Sivas'ta kullanılan çalgıların genel özelliklerine değinmekte fayda vardır. Sivas'ta davul Anadolu'daki klasik davullardan farklı değildir. Daire şeklinde bir ağaçtan yapılan bir kasnağa deri gerilerek yapılır ve pest ve tiz sesleri elde etmek için de tokmak ve çubuk (yöresel ifade ile *çubuk*) kullanılır. Davul bir ip ile boyuna asılarak çalındığı gibi oturarak da kucakta da icra edilebilir. Sivas'ta davulun derisinde koyun ve keçi derileri tercih edilir ve plastik, sentetik deriler pek kullanılmaz. Sivas'ta davul tokmakları genellikle ardıçtan, çubuk ise kızılca ağacından yapılır. Davulun çapı yaklaşık 60-70 cm'dir. Orta boy davul olarak geçer. Zurna ise Erik veya kayısı ağacından yapılır ve bu ağaç türü tercih edilir³⁴. Zurnanın uç kısmına (sesin oluştuğu bölüm) kamış, lüle ve kargacık denen özel bir malzeme takılır. Zurna da alt bölümde 1 üst bölümde ise 7 olmak üzere

³⁴ Uğur Kaya, Sivas Halay Ezgileri (2000: 8) adlı kitabında, davul ve zurna yapımında kullanılan malzemeleri farklı saymaktadır. Ancak alandaki yapılan görüşme ve mülakatlardan alınan bilgilerle eserde zikredilen bilgiler ile uyuşmamaktadır.

toplamda 8ses deliği bulunmaktadır. Zurnanın uç kısmında ise küçük hava kanalları mevcuttur. Bu küçük deliklere davul zurnacılar “cin veya şeytan delikleri”adını verirler. Bu deliklerin zurnanın sesine herhangi bir etkisi ise yoktur. Genel olarak zurna beş bölümden oluşur: a) kamış, b) ethem, c) nezik (nazik) ç) avurtluk, d) gövde. Davulun aksamaları ise şunlardır: a) kasnak, b) deri, c) deri kayışı (ipi), ç) tokmak, e) çıbık.



Fotoğraf 7. Davul ve zurna



Fotoğraf 8. Erik ağacından yapılmış orta zurna

Sivas'ta kullanılan orta boy zurnaya “murtad/mırtad” denir. Bilindiği üzere zurna; kaba, orta ve zil (cura) zurna olmak üzere büyüklüklerine göre üç gruba ayrılır ancak Sivas'ta orta zurna çok yaygın olarak kullanılır. Karar perdesi ise fa#'dir. Sivas'ta davul zurna herhangi bir elektronik veya sentetik oluşuma girmemiş ve gelenekte kullanıldığı haliyle kullanılmakta olduğu görülmektedir. İcracılar davul ve zurnayı babadan dededen devraldığı gibi muhafaza etmişlerdir. Üzerinde herhangi bir işleme, aksesuar vb. görseller mevcut değildir. Ülkemizin çeşitli yerlerinde özellikle de kentlerde ve modern orkestralarda giderek yaygınlık kazanan plastik germe davullar kullanılsa da, Sivas'ta hala davullarda deri tercih edilmektedir. Bu deriler ise koyun ve keçi derilerinden yapılmaktadır. Davul ve zurnayı Tokat'ta yaptırdığını belirten icracılar, kendilerinin davul zurna yapımı ile ilgili bir uğraşları olmadığını belirtmişlerdir. Davul için ise ayrıca Amasya'da yapılan davulları tercih ettiklerini söyleyebiliriz.



Fotoğraf 9. Kamış (sipsi) ve lüle



Fotoğraf 10. Erik ağacından yapılmış zurna.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİVAS'TA MEVCUT DAVUL ZURNA PRATİKLER

Davul zurna, Türkiye'nin hemen hemen tüm bölgelerinde kullanılan halk çalgılarıdır. Ancak bu çalışmanın Sivas'ta yürütülüyor olmasının temel sebebi, Sivas'ın davul zurna pratiklerini hala canlı olarak yaşadığı ve gözlemlenebildiği bir il olmasıdır. Bu anlamda baktığımızda yaklaşık iki yıldır devam eden alan çalışması kapsamında gerek şehir merkezinde gerekse köylerdeki davul zurna uygulamaları temelde aşağıda sıralandığı şekilde olduğu gözlemlenmiştir; “Düğünler Köy Şenlikleri, Halk oyunları, Güreş müsabakaları, Ramazan ayı sahur vakitleri, mehter takımları”.

Bu ritüellerin hepsinde davul ve zurna aktif olarak kullanılmakla birlikte yukarıda kısaca değinmeye çalıştığımız üzere davul ve zurnanın birer halk çalgısı olmalarının yanı sıra toplumsal anlamda simgesel bazı göstergeler de taşıdığı bilinmektedir. Sivas'ta davul zurna uygulamalarının en görünür canlı ritüeli olarak düğünler ve halk oyunları gelmektedir. Düğünler dinamik yapıları, toplumda kuşatıcı olarak karşılık bulduğu ve tekrarlanma sayılarının çokluğu düşünüldüğünde çalışmanın da önemli bir ayağını teşkil etmektedir. Bu doğrultuda, düğün ve evlenme geleneklerini daha derinden anlamak amacıyla, atasözleri ve deyimlere başvurmak yerinde olacaktır.

3.1. Sivas'ta Düğün ve Evlenme Üzerine Kullanılan Atasözü ve Deyimler

Sivas'ta evlenme ve düğünler üzerine söylenmiş atasözü ve deyimlerden bahsetmek, bu kültürün önemi ve söz konusu olgunun toplumun zihin haritasında ki izdüşümlerini anlayabilmek açısından önemlidir. Çünkü düğünlerin toplum tarafından geçmişe dönük ne gibi anlamlar ifade ettiği ve geleneksel kültürün aktarımında nasıl bir yer tuttuğunu anlayabilmek adına atasözü ve deyimler bizlere yol göstermektedirler. Bu aynı zamanda bizlere, günümüzde değişen ve dönüşen düğün ve eğlence uygulamalarını yorumlanabilmesi açısından da önemlidir. “Deyimler, bir dili konuşan toplumun dünya

görüşünü, yaşam biçimini, gelenek, görenek ve inançlarını, önem verdiği varlık ve kavramları, o toplumun düşünce biçimini, hatta nükte ve buluşlarını ortaya koyan, dil bilim açısından olduğu kadar yazın ve halk bilimi açısından da önemli sözlerdir” (Aksan, 1987: 89). Sivas’ta düğün ve evlenmeyle ilgili sahada derlenen atasözleri ve deyimler aşağıda yer almaktadır;

- Davul görür oynar mihrap görür ağlar.
- Davulsuz zurnasız düğün olmaz.
- Düğün elilen, harman yelilen.
- Düğünde bereket vardır.
- Düğün girmedik ev olur da ölüm girmedik ev olmaz.
- Düğün iki kişiye, husası (telaşı) düşer komşuya.
- Düğün kapısı bereket kapısıdır.
- Düğüne giden övünür, evde kalan dövünür.
- Düğünsüz köy şakırdaksız değirmene benzer.
- Düğünün borcu ile Ramazan’ın harcını Allah kayırır.
- Erken kalkan yol alır, erken evlenen döl alır.
- Ev yapanla düğün kurana Allah yardım eder.
- Hamama gider kurna beğenmez, düğüne gider zurna beğenmez.
- Kadın kısmına gökte düğün var deseler, “kız merdiven nerde ki” diye sorar.
- Kız evi naz evi.
- Köçeğin sonu davulcudur.

Bu ifadelerden Türk kültür dünyasında ve dolayısı ile Sivas’ta, düğün ve evlenmenin ne derece önemli bir toplumsal hafıza oluşturduğunu görebilmemiz mümkündür. Öncelikle düğünlerin Sivas toplumu açısından inanç bağlamında önemli bir yeri olduğu yukarıda verilen atasözü ve deyimlerden de anlaşılmaktadır. Evlenen, düğün yapan kimselere Allah’ın yardım edeceği, bununla birlikte düğünde bereket olduğu inancı göze çarpmaktadır;

Düğünün borcu ile Ramazanın harcını Allah kayırır,

Ev yapanla düğün kurana Allah yardım eder.

Düğün kapısı bereket kapısıdır.

Düğünde bereket vardır.

İkinci bir tema yardımlaşma üzerinedir;

Düğün iki kişiye, husası (yardımlaşma) düşer komşuya.

Düğün elilen, harman yelilen.

Üçüncü tema ise düğündeki eğlencenin müzikal bağlamına ilişkindir ki bu da davul zurna çalgıları ile bütünleşmektedir;

Davulzurnasız düğün olmaz.

Hamama gider kurna beğenmez, düğüne gider zurna beğenmez.

Davul görür oynar mihrap görür ağlar.

Dördüncü ve son tema olarak ise toplumsal yaşamda düğünün gerekliliği ve geleneğin bir parçası olduğu üzerinedir;

Erken kalkan yol alır, erken evlenen döl alır.

Düğüne giden övünür, evde kalan dövünür.

Düğünsüz köy şakırdaksız değirmene benzer.

Kadın kısmına gökte düğün var deseler, “kız merdiven nerde ki” diye sorar.

Yukarıda derlenen atasözü ve deyimler, tarihsel birer metin olarak düşünüldüğünde söz konusu anlam dünyasını yorumlamak adına hermenötik bakış önemli bir noktada durmaktadır. Ontolojik bir zemini olan ve sözlü kültürün en güçlü ve etkili metinleri olarak düşünülen atasözleri ve deyimler, araştırma konusuna ilişkin pek çok ip ucunu da sunmaktadır.

Hermenötik (Faucault, 2016) yaklaşım öncelikle kutsal kitapların “ne demek” istediği ya da “ne anlatmak” istediği ile ilgili olarak ortaya çıkmış bir anlam-bilim çalışma sahası olmakla birlikte, bir metnin ya da fenomenin ortaya çıktığı dönemin koşullarını ve kendi bağlamını da düşünmeyi gerektirmektedir. Çünkü bir metni anlamak için yalnızca metnin içyapısını anlamak doğru değildir. Söz konusu metnin ortaya çıktığı,

tarihsel bağlam, metnin kendi iç örgüsü, metinde geçen kavramlar, şekiller ve motifler, o metni daha yakından anlaşılabilmesi için önemlidir (W. Dilthey, 2011). Üstelik metni sadece içeriğindeki konu bazında değil, o konuya konu olan tüm olgular ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bu noktada hermenötik, tek başına sığ bir yorumlama anlamlandırma sürecinin çok ötesinde, kavramsal olgulardan somut gerçekliğe ve tarihsel derinliğe kadar birçok epistemolojik ve ontolojik gerçekliği kapsayan bir süreçtir. Söz konusu atasözleri ve deyimler de bu bağlamda değerlendirildiğinde toplumsal dayanışmayı, birarada olmayı, yardımlaşmayı ve tüm bunların ötesinde müzik ve kutlamalarda güçlü bir inanç sistemi olduğunun en çarpıcı örneklerini teşkil etmektedir.

Günümüzde hala toplum zihninde yaşayan düğün ve evlenme ile ilgili atasözlerinde inanç, toplumsal yardımlaşma ve kültürel yaşamın bir gerekliliği olarak gelenekle birlikte, bir nevi var olma mücadelesinin hem zihinsel hem de pratik izlerini rahatlıkla görebilmekteyiz. Düğünlerpek çok kültürde olduğu gibi, Sivas müzik kültürü açısından da çok önemli bir yere sahiptir. Halk oyunlarının ve ezgilerinin zenginliği, yöresel olarak değişen icra ve repertuarın çeşitliliği ve kadim inançlar ve geleneklerin bu pratikler içerisinde hala yaşıyor olması yönünden Sivas, halk kültürü açısından da Anadolu'da önemli bir merkezdir.

3.2. Davul Zurnanın Düğünlerdeki Rolü, İşlevi ve Temsili Üzerine

Davranın halaya durun koçaklar,
İşte baş işte davul işte meydan
Güzel halay çeken güzel koçaklar,
Güzeli sevmeyen çıksın aradan
A. Kutsi TECER

Tarım toplumlarının ailelerin, toprağa ve hayvancılığa dayalı yaşamlarında, geçmişten gelen alışkanlıkları ve yaşayışlarına paralel olarak müzikli eğlencelerinde davul zurnanın kullanılması yaygındır. Davul zurna çalgıları, genel anlamda düğün ritüelini yöneten en temel unsurdur. Tüm müzikal unsurlar davul zurna ezgileri ve dolayısı ile halayları etrafında gerçekleşmektedir.



Fotoğraf 11. Sofular Köyü (2016)

Türkçede tören veya gösteri gayesiyle bir araya gelen topluluğa; başında bir albayın bulunduğu tabur ile tugay arasındaki askeri birliğe; Osmanlılarda askeri ve mülki merasimin tertip ve düzenine verilen ad. Her alayın bir sancağı vardır (Uslubaş, 2016: 50). Bu terim zamanla “düğün alayı” olarak da halk literatürüne girmiştir. Çünkü Türk kültüründe ve de Sivas’ta düğünler de tıpkı askeri törenler gibi kalabalık ve gösterişli yapılarak, davul zurna (mehter), silahlar ve bayraklarla (sancak) temsil edilmektedir.

Bir düğün etkinliğinde düğünün başladığı andan bittiği ana kadar davul zurnacılar hem müzikal içeriği belirler ve yönetir, hem de düğünle ilgili tüm adetlerde adeta ortamın seremonisini ve protokolünü de düzene sokmaktadır. Yani düğünle ilgili yapılacak edilecek tüm işler, (gelenek, görenek, müzik, dans, ilan [duyuru], karşılama vb.) davul zurna ezgileri ile başlatılır, düzenlenir ve noktalanır. Sivas’ta kırsalda ve özellikle şehrin kenarında kalan mahallelerinde gerçekleşen düğünlerde davul zurna kültürü müzik gelenekleri içerisinde baskın olduğu gerçeği düşünüldüğünde, özellikle de kırsalda davul ve zurna müzikal faaliyetlilerinin tek unsuru olmasa da, bu ritüellerinden *önemli parçası* olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sivas’ta yapılan çalışmada davul zurna pratiklerinin işlevsel olarak; ritüeli ilan etmeve gelin alma, misafir karşılama ve ritüeli yönetme, olarak üç ayrı görevi yerine getirdiği gözlemlenmiş olup, bununla beraberbayrak ile birlikte bir toplumsal bir temsiliyet alanı

oluşturduğu da görülmektedir. Bu anlamda alanda gerçekleşen ve gözlemlenen düğün ve davul zurna pratiklerinin folklorik ve müzikal oluşumlarına daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

Kırsalda genellikle Perşembe (bazen Cuma) günü erkek evine bayrak asma ile başlayan düğünler Pazar günü öğleden sonra sona ermektedir. Sırası ile kız ve erkek kınası yapılarak (bazen birlikte) son gün düğünle birlikte takı merasimi yapılarak son bulur. Kınanın olacağı gün gelin çeyizi erkek evine (çiftlerin oturacağı yere) getirilir. Düğünün yapıldığı yerde ayrıca bir salon varsa düğünün son faslı orada gerçekleşir ve insanlar takılarını takarak gelin ve damadı konvoylar, halaylar eşliğinde evlerine uğurlarlar. Bugün gördüğümüz bayrak dikme³⁵ ve düğünlerin Perşembe gününden başlaması eskiden beri var olan bir adet olarak karşımıza çıkmaktadır; bu anlamda Ahmet Ayık (kişisel görüşme, 06.02.2016) şunları belirtmektedir;

Otuz sene önceden mesela Cuma günleri veya Perşembe günü akşamı bayrak dikerlerdi burada da vardı. Dua ederler leblebi dağıtırlar davul zurna çalarlardı ertesi günü akşam yani Cuma günü de düğün başlardı. Cuma bir cumartesi iki Pazar günü de gelin alınana kadar üç gün sürerdi toplam. (Ahmet Ayık).

Düğünlerin Perşembe veya Cuma günü başlaması aslında tesadüfi bir gün olmadığı da açıktır. Malum olduğu üzere İslamiyet'te perşembeyi Cumaya bağlayan gece kutsal sayılır. Düğünlerin de bu anlamda kutsal sayıldığı düşünüldüğünde, inancı yaşamın merkezine alan tarım toplumlarında düğünlerin perşembeden başlaması tesadüf olmasa gerek. Nitekim görüşme yaptığımız bir başka kaynak kişi olan Mehmet Asanakut, (Sarı Memmed), (17.02.2016, kişisel görüşme) konuyla ilgili olarak şu ifadeleri belirtmektedir;

Eskiden 4-5 gün sürerdi. Perşembe akşamı başlardık pazara kadar devam ederdik. Malum Cuma mübarek gün...Yarışlar oluyordu, güreşler oluyordu, ciritler oluyordu, orta oyun çıkartıyorlardı geleneksel. Biz köye de gidiyorduk şehirde de çalışıyorduk. Köyde nerdeyse bir hafta sürerdi düğünler. Şehirde genelde hafta sonları 2 gün olurdu sadece. Sonra zamanla köylerde de cumartesi pazara kadar düştü. 4-5 gün süren düğünler azaldı giderek.

³⁵ B. Ögel'in (C-VI: 2000, 160) Pelliot'tan ve çeşitli Çin kaynaklarından ulaştığı bilgilere göre, İslamiyet öncesi eski Türklerde tuğ dikmek/tuğ açmak aynı zamanda, savaş ilanı için *başlangıç ve işaret* sayılıyordu.

Bazen kız ve erkek kınası bir arada hep birlikte gerçekleşebilir. Düğün günü kız almak için erkek tarafı alay (topluca) halinde önde bayrak, arkasında davul zurna ve en arkada erkek tarafı yakınları ile birlikte (yakınsa yürüyerek, uzak ise arabalarla) kız evine gidilir, kız evinin önünde, davul zurna ile Sivas halayları, (Sivas halayı, köy ağırlaması, Abdurrahman halayı, Bico, vb.) eşliğinde halaya durulur. Gelin baba evinden dualarla çıkartılır ve düğünün yapılacağı yere, alay ile birlikte götürülür. Gelin çıkarken bereket ve uğur getireceğine inanılan, aynı zamanda eski bir Türk âdeti olan darı³⁶ (günümüzde bazı yerlerde ise şeker) atılır gelin ve damadın başına. Bu gelenek aynı zamanda pek çok Anadolu düğününde yaygın ve kadim bir Türk geleneği olarak bilinmektedir. Davul ve zurna düğünün her safhasında aktif olarak görev alarak topluluğun düğün ilanını çevreye duyurur.

Düğünler yardımlaşma içerisinde hep birlikte yapılır ve mekânsal anlamda serbest bir seçeneğe sahiptir. Saat ve süre sınırlaması yoktur. Bayrak, mehter ve dualar eşliğinde evlilik ritüeli üç gün (kına-çeyiz alma-düğün) sürer. Davul zurnacı, köy uzaksa iki gece orada konaklar ve gelen misafirlere yemek çay ve sigara ikram edilir.

Kadınlar ve erkekler ekseriyetle ayrı ayrı bölümlerde eğlenirler. Yemekler ise düğünlerin olmazsa olmazıdır. Buna “düğün yemeği” de denir. Çoğunlukla kadınların imece usulü yaptıkları yemekler büyük kazanlarda ve herkese yetecek şekilde yapılır. Sivas köftesi, bulgur veya pirinç pilavı yanında et sote veya yoğurtlu çorba, düğün yemeklerinden başlıca ve sadece bazılarıdır. Bazı köylerde ise ayrı bir alan içerisinde ızgara köfte ikramı edilir ve bu iş için özel bir usta ile hazır Sivas köftesi servisi yapılır (bakınız; ekler/fotoğraf 49). Yemek işinin dağıtımını tamamen köyün gençleri ve düğün sahiplerinin yakın çevresi üstlenir. Sürekli çay servisi vardır ve kadınlar mutfakta sürekli bir telaş halinde çalışırlar. Davul zurna gelen misafirleri karşılar ve misafire karnı aç olup olmadığı sorulmadan doğrudan sofraya/yemeğe davet edilir.

³⁶ Halk arasında evlenen kimselerin bekarlar için söylediği “darısı başına” deyimini de aslında buradan gelmektedir.



Fotoğraf 12. İsmail Bey Köyü, Düğün Yemeği (2015)

Oyun türü olarak tamamen halay içerikli bir eğlence kültürü mevcuttur Sivas köy düğünlerinde. Ancak alandaki bazı düğünlerde klavye ve elektro bağlama gibi çalgıların da eğlence kültürüne giderek dâhil olduğu saptanmıştır. Sivas Halayı, Abdurrahman halayı, Eski Köy Ağırması, Ellik, Kabak, Hoş Bilezik ve Kara hisar halayları repertuarın tercih edilen halaylarını oluşturur. Bunun yanı sıra halayda davul zurna ezgileri yöre halkı tarafından dikkatlice dinlenir. Davul zurnacılar yöre halkının repertuarına mutlaka sahip olmalılar ve onların ayak hareketlerine ritimlerine ayak uydurmak durumundalar. Repertuarda bir parçanın eksik olması yahut yanlış çalınması topluluk tarafından ayıplanır. Bu anlamda davul zurnacı her an bir sınama halinde icrasını gerçekleştirmek durumunda kalır. Sivas hem coğrafya hem de repertuar olarak geniş olduğundan dolayı halk oyunları ve ezgilerinde de farklılıklar olmaktadır. Bu sebeple genellikle insanlar kendi ezgilerine ve figürlerine daha hakim olmaları açısından yöre oyunlarını bilen ve çalan davul zurnacıları tercih ederler. Bu anlamda davul zurnacı seçimleri (özellikle şehirde) genellikle tavsiye üzerine olur. İnsanlar düğün için seçilecek davul zurnacıyı eğer tanımıyorsa ya daha önce düğün yapmış akrabalarına ya da çevrelerine sorarlar.

Düğün başladığı anda davul zurna köy meydanında ya da düğünün yapılacağı alanda (mahalle düğünü ise erkek evinin önünde) çalmaya başlar. Bu düğünün başladığı ve orada bir etkinlik olduğunun herkese ilanı niteliğindedir. İnsanlar peyder pey düğün alanına doğru farklı zamanlarda gün içerisinde gelirler. Davul ve zurnacılar sabah

kahvaltısından sonra erkek evinde halay ezgileri çalmaya başlar ve aile efradı halaya dururlar. Köyde düğünün olacağı çok öncesinden biliniyor olmasına rağmen insanların davul zurnanın sesini duyarak düğün evine doğru gelmeleri için davul zurna çalmaya başlar. Sabah saat 10 sularında başlayan bu etkinlik bir ilan olmanın da ötesinde aileler için mutlaka yapılması gereken önemli bir gelenek olarak düşünülür. Düğünün akşam başlıyor olmasına karşın sabah erken saatlerde davul zurnacıların neden şimdi çalmaya başladıkları sorulduğunda ise alanda konuştuğumuz davul zurnacı ve düğün evi sahipleri bu konuyla ilgili olarak, “insanlar sesi duysun ve gelsinler diye çalarız, bu işarettir aynı zamanda” diye çalındığını belirtmektedirler. Düğünün akşam başlayacak olmasına rağmen sabah erken saatlerde davul zurna ile insanları düğün evine davet eden bu geleneğin, düğün evinde, düğün öncesi sosyal bir alan oluşturarak insanların kaynaşması ve yapılacak işlerle ilgili iş bölümünün irticalen gelişmesi noktasında da önemlidir. Çünkü köylerde daha ziyade imece usulü gerçekleşen düğünlerde tüm süreç, aile efradı ve köydeki komşularla birlikte yapılmaktadır. “Düğün iki kişiye, husası (telaşı) düşer komşuya. Düğün elilen, harman yelilen...” atasözleri, bu minvalde söylenmektedir. Yemekler hazırlanır, kılık kıyafetler ütülenir, akşam için gerekli tüm ayrıntılar hep birlikte düşünülerek birliktelik içerisinde gerçekleştirilir. Erkekler açık alanda davul zurna ezgileri eşliğinde oturur sohbet ederler. Her zaman halay çekilmez fakat belli aralıklarla çalan halaylara kalkılır ve düğün öncesi misafirler gelmeye başlarken halay çekilir. Bu faaliyetin temelde üç amacı vardır; birincisi akşam gerçekleşecek düğün için bir prova yapmak, ikincisi düğünün olduğu evde, düğün sahiplerinin değerli anlarına ortaklık ederek paylaşmak ve orada (yanlarında) olduklarını hissettirmek, üçüncüsü ise davul zurna eşliğinde gerçekleşen halaylarda sosyal bir ortamın tadını çıkarmak. Köylerde rutin işler ve gündelik ilişkilerin dışında pek bir hareketliliğin yaşanmadığı gerçeği düşünüldüğünde, özellikle düğün gibi müzikli eğlenceler tüm topluluğun ortak paylaştığı ve mutlu olduğu anlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Davul zurnalı düğünlerde, insanlar bu rutinin dışına çıkarak kendileri için sosyal bir alan yaratmak ve yörede yaşayan yahut da uzak memleketlerden (il, ilçe, ülke) gelen eş, dost ve akrabalarla iletişim kurma fırsatı da bulmaktadırlar.

Köy düğünlerinde davul zurna çalgıları geleneksel bir yaşam biçiminin en temel ve somut müzikal göstergesi olarak okuyabilmek mümkündür. Duygusal ilişkilerin yoğun olduğu, insanların birbirini tanıdığı, geçimin çoğunlukla toprağa bağımlı olduğu ve dini

hassasiyetlerin toplumsal yaşam ve bireysel ilişkilerde büyük önem taşıdığı gerçeği düşünüldüğünde, davul zurna çalgıları, insanların ortak bir anı kutlama ve birleşme anlarında onlar için hem tarihsel bir temsil hem de eğlenme geleneklerinin içyapısı bakımından uyumlu bir zemini oluşturmaktadır. İnsanlar davul zurna ile halay çekerler, halay da bireysel oyun yoktur. Dayanışma ve birliktelik, bir arada olma temsili vardır. Bu noktada kırsal bölgede ve kent çeperinde davul zurna pratiklerinin işlevlerine bakmak faydalı olacaktır. Bu işlevler sırası ile ilan etme/duyurma ve gelin alma, misafir karşılama, ritüeli yönetme ve içeriği (repertuarı) belirleme olarak kurgulanmıştır.

3.2.1. İlan Etme ve Gelin Alma

Tarihsel olarak bakıldığında davul zurna çalgıları, her ne kadar müzikal bir birlikteliğin iç dinamiklerini oluştursa da, öncelikle bir haberleşme aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceki bölümlerde, (bk. s.35) mehter başlığı altında incelenen davul zurnanın savaşlarda da bir işaret dili olarak kullanıldığı belirtilmişti. Yüksek frekanslarda, gür sesi olan bu çalgıların savaşlarda askerleri yönlendiren, harekete geçiren veya duraksatan bir “işaret dili” olarak kullanılıyor olması dönemin imkanları düşünüldüğünde akla yatkın ve makul bir işleve dönük olarak düşünülebilir. Bu duyuru savaşların dışında padişah otağının önünde nevbet çalma geleneği olarak da uzun yıllar devam ettiği bilinmektedir (bk. s.35-37). Bu doğrultuda davul zurnanın tarım toplumlarında benzer bir iletişim aracı olarak işlevsel anlamda kültürel bir müzikal hafıza olarak kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir. Günümüz dünyasında her ne kadar teknoloji ile davetiye, telefon, mesaj vb. ilan etme araçları kullanılıyor olsa da, geleneksel toplumlar için davul ve zurnanın temsili, dönüşen maddi kültüre oranla, hala etkisini devam ettirmektedir. Bu anlamda yöre insanların düğün evi önünde sabah erken saatlerden itibaren davul zurna çalmasındaki esas amacın, topluluk açısından bir duyuru ilanı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Nitekim düğün sahiplerinin bu konuda verdiği cevaplar ortak bir temada birleşmektedir; “bu düğüne davettir, insanlar duysun ve düğünün başladığını işitsin düğün evine gelsinler. Burada düğün olduğu belli olsun.”

Maddi kültür hızla değişse de manevi kültür ve gelenekler aynı hızda değişmediği bir gerçektir. Dolayısı ile insanların düğünden haberleri olmasına rağmen hala bu geleneği sürdürmeleri, bu olgunun toplumun belleğinde hala önemli bir yer teşkil ettiğini ve

geleneksel kültürün devam ettirildiğini de bizlere göstermektedir. Bu noktada Sivas'ta yerleşik bir görgüden bahsetmek yerinde olacaktır. Düğünden önce resmi nikâhı kıyılan çiftler, aslında aile ve toplum nazarında *hala evlenmemiş* olarak algılanırlar. Çiftlerin aileleri “kapıda davul zurna çaldırmadan kız gelin etmem” derler. Bu anlamda davul zurna düğünün toplum nazarında “meşruluğunu” ilan eden önemli bir gösterge olarak düşünmek gerekir. Bu noktada görüştüğümüz ve geleneğin önemli icracılarından olan Ahmet Ayık (06.02.2016, kişisel görüşme) şu ifadelerle yer veriyor;

Hiç olmasa mesela gelin çıkarken, kına yakarken mutlaka oluyor davul zurna. Mesela vatandaşlarda şu var. “benim kızım dul kadın mı?” diyor. Neden davul zurna yok gibi bir sitem ediliyor hatta. Davul zurnasız düğün mü olur diyorlar.

Geleneksel toplumlarda bu adet, konu komşuya karşı meşru bir düğün ilanı olarak karşılık bulmaktadır. Hatta modern bazı düğünlerde davul zurna olmamasına, tercih edilmemesine rağmen gelin almalarda davul zurnanın kullanılıyor olması da bu noktada önemlidir. Davul zurna çalgıları ve ezgilerinin eşlik ettiği gelin alma faslı, bu anlamda yerleşmiş bir adet olarak devam etmektedir. Artık adet yerine gelmiş, insanlar bu anı görmüş, kutlamış ve topluma ilan edilmiştir.



Fotoğraf 13. Sivas İmranlı Köy Düğünü.

Türkiye'nin birçok yerinde olduğu gibi Sivas'ta da davul zurna eşliğinde gelin almaya gitmek yerleşik bir adettir. Düğünün olacağı sabah hazırlıklarını tamamlayan kız evine gelen erkek tarafı içeri girer. Gelinin erkek kardeşi tarafından gelinin beline “besmele ile” üç defa kırmızı kuşak bağlanır. Gelin anne ve babasından helallik ve hayır dualarını

alır. Gelinin kuşağı bağlandıktan sonra evden çıkarken kırmızı eşarp³⁷ (tül) başına örtülür ve salâvat eşliğinde damatla birlikte evden dualarla dışarı çıkarılır.



Fotoğraf 14. Sivas İmranlı, Kuşak Bağlama (2015)

Davul ve zurna çalgıcıları ise hem giderken hem de gelinin evden çıkışı esnasında halay ezgileri çalarak bu anı tüm topluluğa ilan ederek kutlar. Bu ezgiler davul zurnacıların repertuarına göre değişkenlik göstermekle birlikte Sivas'ta çoğunlukla “Gelin İndirme Havası (Cezayir karşılaması, bkz: TRT repertuarı) ezgisi çalınır. Gelin alırken Salavat esnasında davul ve zurna susar. İnsanlar toplu olarak İtrî'nin segah tekbirini (salavat-ı şerifi) okurlar. Gelin arabaya bindirilip düğün alanına gidene kadar ise davul ve zurna tekrar çalmaya başlar.



Fotoğraf 15.Gelin alma

³⁷ Kırmızı kuşak çeşitli kaynaklarda farklı anlamları olsa da bu kaynakların birleştiği ortak tema Türk kültüründe bekâretin ve bereketin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Düğünlerde gelin alma belki de ritüelin en önemli kısımlarından birini oluşturur. Dini pratiklerinin yoğun olduğu, geçimin toprağa ve hayvana bağlı olarak sağlandığı ve birincil ilişkilerin ön plana çıktığı toplumlarda her ritüelin aslında dini bir referansı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Gelin almak (evlenmek) Anadolu’da erkek egemen bir topluluk olarak kırsal bölgelerde sadece evlenip mutlu olmak, yuva kurmak için yapılmaz. Esas amaç neslin (soyun) devam etmesidir. Kadın doğurgan ve ocağına (evine) bağlı biri olarak asli vazifesi de doğurganlıktır. Gerektiğinde kadın (gelin) evine, ocağına ve eşine kendini feda etmekten çekinmeyecek bir yapıyı temsil etmektedir. Düğünden önce kız alırken kızı (gelini) salavatlar eşliğinde uğurlamak ve evden çıkarken başına kırmızı duvak örtmek, kurban ritüellerinde karşılaşılan dini pratikler ile önemli bir benzerlik göstermektedir. Salavat-ı şerif kurban kesmeden önce üç defa topluca tekrarlanan bir gelenektir ve çoğunlukla kurban edilecek koyun ya da koçun başına kırmızı boya sürüldüğü bilinmektedir. Buradaki analojinin temel sebebi, kadın rolünün tartışılmasından ziyade, söz konusu olgunun, toplumsal bir gösterge olarak okunması gereken bir ritüel olduğu olduğudur. Eskiden askere giden gençlerin başına kına yakmak âdetinin temelinde de bu unsur yani devlet için feda olma, canını verme kavramı yatmaktadır (Günümüzde hala askere giden gençlere özellikle kırsalda ellerine kına yakıldığı da bilinmektedir). Daha eskilere gidecek olursak Türklerde devlet demek aynı zamanda Tanrısal bir varlığın yeryüzündeki cisimleşmiş hali demektir (Kafesoğlu, 2012; Başer, 2011). Bu anlamda evlilikler de, bir anlamda devletin kurulması, çoğalması hatta güçlenmesi demektir. Çünkü tarım toplumlarında birliğin devamı, bireysel bir ilişkiden değil toplumsal bir ilişkiden geçer ve hayatta kalmak yani güçlü olmak içinde çoğalmak (türemek) gerekmektedir. Dolayısı ile evlilikler aslında bir nevi yeni bir toplumsal alanın inşâsı olarak milli birlikteliklerin ve bütünleşmelerin prototip yapılanmadır.

3.2.2. Misafir Karşılama

Sivas köy düğünlerinde, düğüne köyden değil de özellikle dışarıdan gelen kimseler alana geldiklerinde düğün sahipleri alanda onları karşılarlar. Davul ve zurnacılar ise misafir araçlarının görüldüğü andan itibaren çalmaya başlar ve misafirler alana girene kadar çalmaya devam ederler. Bu temelde bir karşılama merasimidir. Misafirler davul zurna eşliğinde karşılanırlar. Gelen misafirler eğer uygun görürlerse davul ve zurnacıya da bu nezaketlerinden dolayı adet olduğu üzere ceplerine bahşiş niteliğinde bir para

koyarlar ve bu para koyma işlemi avuç içinde miktarı gizlenecek biçimde takdim edilir. Gelen misafir oturma alanında yerini aldığı anda ise davul zurnacı da ezgiyi bitirir. Bu karşılama merasimi her gelen misafir için ayrı ayrı yapılır.



Fotoğraf 16.Sivas/Söğütçük Köyü (Temmuz 2016)

Köylerde bu tür uygulamalara çok önem verilir. Çünkü onlar için misafir sadece bir misafir olmanın ötesinde düğünün de aktif bir parçasıdır. Sadece kenardan etkinliği izleyen takısını takan ya da orada bulunmak için düğünde bulunan bir kimse olmanın ötesinde, oyunları, düğün konvoyunun bir parçası, sohbetlerin ise önemli bir anlatıcısı olarak işlev gören bir karakterdir. Hele ki uzak memleketten geldiği düşünüldüğünde bu ilgi ve alaka daha da artmaktadır. Köylüler, düğün sahipleri ve çalgıcılar bu anlamı “misafir baş tacıdır” diyerek anlatırlar.

Davul ve zurna tüm gün aralıklarla da olsa düğün evinin önünde çalar. Bunun temel de iki sebebi vardır. Birincisi düğünün olduğu yeri işaretlemek ve orada bir toplumsal bütünleşme olduğunu etrafa ilan etmek, ikincisi ise gelen misafirleri karşılamaktır. Misafirler gelirken düğün sahipleri tarafından silah atılır. Gelen konuğunda silahı varsa cevaben o da bu silah atma eylemine yine silah atarak karşılık verir. Davul zurna ile karşılanan misafirler yerlerini alırlar. İnsanlar yan yana oturur ve onları birbirinden ayıran geniş bölmeler yoktur. Hatta çoğunlukla masa da yoktur. Düğün sahipleri gelen misafirlere, çay, sigara ve kolonya ikramında bulunur. Bu neredeyse tüm kına ve düğünlerde olan önemli bir ayrıntıdır. Kadınlar evin içinde, (balkonda/bahçede) oturur erkekler ise dışarı alanda toplanır ve oynarlar. Genellikle kadınlar ve erkekler birlikte oynamazlar. Kına boyunca sâdiç ve damat kırmızı kolluk takarak sürekli yan yana dururlar. Gelen misafirlere selam verir onlara hoş geldiniz derler. Sâdiçin görevi

damadın tüm ihtiyaçlarına yardımcı olmak ve bir an bile yanından ayrılmamaktır. Bu geleneksel toplumlarda dayanışma ve sadakati, duygusal yakınlığı gösteren önemli bir unsurdur.

Davul zurna ile karşılanan misafirler yerlerini alırlar. Komşu ve akrabalar düğüne özel bir kıyafetle gelmese de genellikle günlük kıyafetlere yakın ancak daha derli toplu bir kıyafet seçerek katılırlar. İnsanlar çok gösterişli ve dikkat çeken kıyafetler giymezler. Özellikle orta yaş ve üstü erkekler çoğunlukla traşlı ve gömleklidir. İnsanlar yan yana oturur ve onları birbirinden ayıran geniş bölmeler yoktur. Hatta çoğunlukla masa da yoktur. Sandalye düzeni ile otururlar. Düğün sahipleri gelen misafirlere, çay, sigara ve kolonya ikramında bulunur. Bu neredeyse tüm kına ve düğünlerde olan önemli bir ayrıntıdır. Anadolu kır düğünlerinin de hemen hemen hepsinde mevcuttur.



Fotoğraf 17. İmranlı Düğün (2015). Gelen misafirleri karşılayan çocuklar.

Davul zurna eşliğinde düğün sahiplerince karşılanan misafire doğrudan karnının aç olup olmadığı sorulmadan, yemek için ayrı bir alanı tahsis edilmiş biçimde ve çoğunlukla da özel bir aşçı tarafından hazırlanan ve gün boyu sürekli yenilenen yemek ikramları yapılır. Yemekler genellikle Sivas köftesi salata, ayran ve tatlı olarak çoğu düğünde ikram edilir. Bununla birlikte misafirlere gün boyu çay ve sigara ikram edilir. Yemekler için ayrı bir bölme oluşturularak gelen misafirler karnını duyurur ve alana giderler. Yemek ikramı için eğer özel bir aşçı tutulmamış ise büyük kazanlarla ev yemekleri yapılarak düğün evinde gelen misafirlere ikram edilir. Düğünlerin genellikle yaz aylarında yapıldığı düşünüldüğünde soğuk çorba, et yemeği, bulgur ya da pirinç pilavı ve ayran olarak ikram edilir. Davul zurnacılar da dahil olmak üzere tüm yemekler ve içecekler düğün sahiplerince karşılanır.

Düğünlerin konuğu olarak düğün yerine gelen misafirler davul zurna ezgileri ile karşılanıp yiyecek ve içecek ikramlarından sonra düğün alanındaki yerlerini alırlar. Bir diğer önemli karşılama şekli olarak karşımıza çıkan silah atmadır ve kır düğünlerinde sıkça tekrarlanmaktadır. Gelen konuklar arabadan indiklerinde eğer silahı var ise silah atarak alana gelirler ve buna cevaben de düğün sahipleri de silah atarak misafiri karşılarlar. Alan çalışmasında ki bir her köyde silah atma geleneği ile karşılaşmıştır. Silah topluluk için hem düğün kutlamasının bir parçası hem de mücadelecı ve savaşçı bir kültürün kültürel hafızası olarak yaşamaktadır. Pek çok köyde silahlar peş peşe ateşlenerek adeta yarış yapılır ve dakikalarca süren bir silah merasimi gerçekleşir. Bu noktada alanda bu eylemin yapılmasına dair ifadelerde “silah atmadan olmaz, bu adettir” cevabı verilmiştir. Büyükler gerçek silah küçükler ise kuru sıkı kullanırlar. Küçük çocukların silah atmaları yadırganması bir kenara babaları ve akrabaları tarafından da teşvik edildiği gözlenmektedir. Buradaki güç ve hâkimiyet vurgusu davul zurna ile bütünleştğinde bizlere tarihsel olarak savaşçı atlı göçebe bir toplumun güncel izdüşümlerini görmemiz adına önemli ipuçları sunmaktadır. Nitekim Ataman (1992: 47-48), düğünler içerisinde ki bir takım uygulamaları anlatırken, “silah atmak, davul dövmek, kötü ruhların gümbürtülü seslerden ürkerak kaçtıkları inancına bağlı olduğu için, düğüne renk ve canlılık veren bu çalgıya ritüel bir mahiyet ve ayrıcalık kazandırmakta” olduğunu belirtmektedir. Ataman (1992) ayrıca, konuyla ilgili olarak silah atmak, gelini almaya gelen oğlan evi tarafından sevinç ve gururlanma işaretidir. Rastgele silah atmak yoktur. Düğün seymenlerinin silah atmaları da bir usule bağlıdır. Silah oğlan evine yakışırken bir haber ve müjde işareti olarak üç el atılır, oğlan tarafı da aynı şekilde karşılık verirdi” diye belirtmektedir. Bu ifadelerle birlikte silah atmak, neredeyse bütün Türk düğünlerinde ortak bir ifade aracıdır ve davullu zurnalı köy düğünlerinde silah atmak ve davul dövmek (çalmak) birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sadi Yaver Ataman (1992: 48)düğünlerde davul zurna ile ilgili olarak; “düğünde davul zurna, hamamda kurna lafı, davula verilen önemi anlatmaktadır. Askerlik başta olmak üzere, özellikle köylerde ve kasabalarda davul zurna başta gelen milli çalgılarımızdır. Köylerde, hemen her evde eskiden davul bulunurdu. Hiçbir eğlence ve toplantı davul zurnasız düşünülemezdi. Cirit, güreş gibi sportif oyunların da ayrılmaz çalgısı davul

zurnadır” diyerek bu çalgıların kutlama ile ilgili tüm geleneklerimizde nasıl bir yer teşkil ettiğini dile getirmektedir.

Tarihsel olarak ne olduğundan ziyade alanda ve güncel olarak ne anlama geldiğine bakıldığında, insanların gururlu ve sevinçli bir ifade ile düğün alanını şenlendirdiğini ve bunun bir gereklilik gibi anlaşılacak gücü temsil eder nitelikte bir sembol olduğunu söylemek mümkündür. İnsanlar davul ve zurna ile birlikte silah atmayı o anın bir rutini ve doğası gibi telakki ederek sevinçlerini kutlamaktadırlar. Davul zurnanın olmazsa olmaz bir eşlikçi olarak kır düğünlerindeki varlığı ve insanların ortak bir davranış olarak ona yükledikleri anlamın bir benzeri de silah atma geleneğinde mevcuttur. Her ikisi de düğünlerin hem ilanına hem misafir karşılama işlevine hem de bağımsızlık ve güç kavramları olarak topluluk tarafından paylaşılan simgeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Köyde silah atma zenginlik göstergesi olarak karşılanıyor. Fotoğrafta da görüldüğü üzere silah ve davul zurna tıpkı bayrak gibi birlikte temsil ediliyor. Atlı göçebe bir kültürün izlerini görebildiğimiz bu geleneğe küçükten büyüye kadar birçok kişi gelen misafirleri silahlarla karşılıyorlar ve adeta yarışırcasına dakikalarca süren bir silah sıkma merasimi yaşanıyor. Çocukların silah atmaları (erkek çocuklar) adeta yiğitlik gibi algılanıyor ve babaları tarafından da teşvik ediliyor. Atlı göçebe yaşam kültüründen geldiğini bildiğimiz Türklerin savaşçı özellikleri de dünya literatürüne geçmiş bir bilgidir. Gömeç (2014: 147) “Türk Kültürünün Ana Hatları” adlı eserinde şu ifadelerle yer vermektedir “ordu millet olan Türklerin en büyük hususiyetlerinden birisi de savaşçılıktır. Barış zamanında günlük işleriyle meşgul olan bu halk, savaş döneminde çoluğundan-çocuğuna top-yekûn seferberlik halinde bulunuyordu.”

Keza Türklerin çok iyi ata bindiği, ok attığı ve kılıç kullandığı da malumdur. Arkeolojik kazılarda olduğu gibi, Divan-ı Lûgat-it Türk ve devamında gelen birçok tarihi kaynakta Türklerin savaş aletlerine (ok, yay, kılıç, kın, vb.) rastlamak mümkündür (Kafesoğlu; 2013, Gömeç; 2014). Bu sebepten dolayı olsa gerektir ki “silah atmak” ifadesi eskiden beri gelen ve bir milletin zihnine adeta nakşolan “ok atmak” ifadesinin günümüze kadar intikal etmiş ve dönüşmüş halidir. Çünkü silah atılan bir şey değil “sıkılan”, “ateşlenen” bir savaş gerecidir. Bu ifade tıpkı “ata binmek” ifadesinin günümüzde atın yerini alan “arabaya binmek” ifadesi ile devam ettirildiği gibi düşünülebilir.

Düğünlerde silah atılması her ne kadar “hoş geldin” anlamında bir gösterge olarak ifade bulsa da, düğün efradındazenginliği ve gösterişi de temsil etmekte olduğunu anlaşılmaktadır.Konu ile ilgili olarak görüşülen zurnacı Erol Akutay, (görüşme kişisi, 05.05.2017) şu bilgileri aktarmaktadır;

“Bu güç gösterisidir. Köylünün birbirine güç gösterisidir aslında. Evinde yemeye yağı yok ama mermi almış 300-500 milyonluk mermi sıkıyor. Yani birilerine afra tafra yapma... gösteriş yani tabancasını gösteriyor. Birbirine güç gösteriyor.”



Fotoğraf 18. İsmail Bey Köyü Düğün Kutlaması. (2015)

3.2.3. Ritüeli Yönetme

Davul zurna çalgıları kırsal bölgedeki en temel ve kapsayıcı işlevlerinden birisi mevcut düğün ritüelini ve diğer pratikleri, (sünnet, ramazan ayı sahur, güreş vs.) eğer programda başka bir çalgı grubu yoksa baştan sona kadar yönetmesidir. Davul zurna çalgılarının ritüeli ilan etmesi, bu ilanla birlikte ritüelin başlaması, başladıktan sonra müzikal repertuarı halay dağarcığı ile yönetmesi, gelin alma, çeyiz götürme, misafir karşılama gibi olguların merkezinde olması, davul zurnacıları da ritüelin merkezine konumlandırmaktadır³⁸. Bu sebeple düğün sahipleri davul zurnacıları özenle seçmeye gayret etmektedirler.

³⁸ Günümüzde adından hala söz ettiren ancak ilerlemiş yaşı dolayısı ile icracılığı bırakmak zorunda kalan zurnacı Bekir Arıs, Sivas'ta en önemli icracılar arasında gösterilmektedir. Yörede insanlar düğünlerini bir dönem ona çaldırmak için adeta yarıştığı, önceden gün aldığı hala söylenmektedir. Şüphesiz ki bu tercihin altında, Bekir Arıs'ın usta icracılığı ve geniş bir halay dağarcığına sahip olması çok önemlidir. Sahada konuştuğumuz davul zurna icracılarının hepsi, bu anlamda Bekir Arıs

Davul zurna ezgileri ile ön plana çıkan kırsal düğün repertuarı ve müzik yapılanmasında tüm organizasyon, gelenek ve göreneklere göre yapıldığı için yazılı olmayan uygulamalara göre düzenlenmektedir. Örneğin gelin almaya giderken çalınacak ezgiler, kız evinin önünde çalınacak ezgiler, düğün veya kına sırasında çalınacak ezgiler ve bunların ritmik açıdan birbiri ile olan ilişkilerini tamamen davul zurnacılar belirlemektedir. Düğün sahiplerinin büyükleri ve yaşlıları düğün öncesinde veya sırasında yapılan çeşitli hazırlıkları komşularla birlikte organize ederken, düğün veya kınanın çeşitli safhalarını ve müzikal repertuarını davul zurnacılar yönetmektedirler. Bazı durumlarda düğün sahiplerin ve konukların müdahaleleri ile çeşitli istek parçalarını da seslendirmek zorunda olan davul zurnacılar, bu anlamda geniş bir dağara da sahip olmak zorundalar. Halay esnasında ezginin farklı bir biçimde seslendirilişi veya ritimsel hataları hemen fark edebilen düğün alayı, davul zurnacıları denetleyebilecek bir müzikaliteye de sahiptirler. Yıllardır hafızalarında olan ve çocukluktan beri oynanan oyunların ezgileri rast gele ve o anda çalınabilecek ezgiler değildir. Sivas davul zurna ezgilerinde her zaman kemik bir iskelet yapı mevcuttur. İcracılar bu kemik ezgisel yapıya kendilerince farklı süslemeler katsa da ortak bir tema etrafında bütünleşir. Ancak ezginin temel müzikal, ritmik yapısı ve bölümleri asla değişmez. Bu anlamda hem dinleyiciler hem de oyuncuların kulakları her zaman davul zurnacılarıdır. Hatta düğün veya kına bittikten sonra insanların çoğunlukla hatırladıkları iki şey alanda dikkat çekicidir. Bunlardan birisi düğünde misafirlerin yeme içme olarak ağırlanması ve karşılanması ikincisi ise davul zurnacı ve oyuncuların (oyuncular düğün sahipleri veya misafirleri) performansıdır. Düğün bittikten sonra “davul zurnacılar çok güzel/çok kötü çaldılar” minvalinde yorumlar düğünün bitiminden sonra da günlerce sohbetlere konu olarak dahil olmaktadır. Yani gelen misafirler ve düğün sahipleri aslında ritüeli yöneten davul zurnacıları her an bir sınamaya da tabi tutmaktadırlar.

Anadolu’da yüzyıllar içerisinde devam eden gelenek ve görenekler, farklı etnik ve kültürel toplulukların varlığı düşünüldüğünde, Türkiye’de pek çok bölgede birbirinin aynısı olması elbette imkânsızdır. Fakat davul zurnanın kullanıldığı ve günümüzde daha ziyade kırsal bölgelerde tercih edilen davul zurna kültürü içerisindeki temel işlev aslında aynıdır. Özellikle Trakya bölgesi, İzmir, Ankara, Çorum, Gaziantep, Adana,

ismini işaret etmektedirler. Günümüzde ise yaşanan icracılardan Mehmet Asanakut (Sarı Memmed) ve Murat Artan tercih edilen zurnacıları arasındadır. Ahmet Ayık ise icracılığı bırakmadan öncesine kadar en çok tercih edilen zurnacıları biri olarak alanda karşımıza çıkmaktadır.

Tokat gibi pek çok bölgede davul zurna kültürü hala yaygın olarak kullanılmaktadır. Ritüellerde davul zurnacılar bu anlamda ritüelin sadece müzikal ayağını değil, bu ritüel etrafında bütünleşen diğer uygulamalara da yön veren ve içeriğini belirleyen önemli bir unsurdur. Bu uygulamalar ileride değinileceği üzere Güreşler, Şenlikler ve Ramazan ayı sahur vakitlerinde de önemli bir yönetici olma rolü üstlenmektedir.

Davul zurnacılar oyunlarda ve diğer ritüellerde yöre insanı ile birlikte yan yana oldukları için istek parçalarını doğrudan onlara iletebilirler. Bu anlamda herhangi bir aracı olması gerekmez. Ritüeli yönetmek demek, davul zurnacıların düğünlerde hangi parçaları hangi sıra ile çalacağından, bunların sırasının ne olacağına, misafir geldiğinde yahut düğün evlerinin önünde çalacağı parçaların zamanlaması ve içeriğine kadar, gelin alınması sırasında gelin evine giderken ve çıkarken çalınacak parçaların zamanlamasına kadar pek çok unsuru içinde barındıran bir süreçtir. Bu anlamda davul zurnacının tecrübeli olması ve insanların ihtiyaçlarına cevap verebilmesi önemlidir. Bu noktada herhangi bir aksama olur ise (eseri bilmeme, parça aralarında bekleme, düşünme vb.) düzen bozulmakta ve insanların tepkisi ile karşılaşmaları kaçınılmaz olmaktadır. Bunun yanı sıra halayda davul zurna ezgileri yöre halkı tarafından dikkatlice dinlenir. Davul zurnacılar yöre halkının repertuarına mutlaka sahip olmalılar ve onların ayak hareketlerine ritimlerine ayak uydurmak durumundalar. Repertuarda bir parçanın eksik olması yahut yanlış çalınması topluluk tarafından ayıplanır. Bu anlamda davul zurnacı her an bir sınama halinde icrasını gerçekleştirmek durumunda kalır. Örnek Olay (31.07.2015 İmranlı Kına) “Erkek kınası yapılırken halaya duran insanlar davul zurnanın işaretini beklemektedir. Karahisar adlı halay için düzülen halay ekibi hep bir ağızdan “heeeey” nidaları ile halaya hazır olduklarını belirtir. Zurnacı esere girdikten 4 ölçü sonra tonda olmadığını ve yanlış çaldığını anlar. Halay düzeni bozulmuştur. Zurnacı topluluğa dönerek eliyle “bir dakika” der ve kınada bulunan eski zurnacı Sebahattin Tosun’a zurnayı vererek çalmasını ister. Alanda bulunanlar (gülüşmelerle) “çalamadı” der. Esere tekrar başlanır halaycılar tekrar saf tutar ve eğlence devam eder.”

3.2.4. Bayrak ve Sancak

Çalışmada elde edilen bulgulardan bir diğeri ise davul zurna çalgılarının bayrak ile yan yana temsil ediliyor oluşudur. Bayrak gerek eski Türk devletlerinde gerekse İslamiyet’le birlikte gelişen, şekillenen Türk kültür ve siyasetinde tarihin her döneminde bağımsızlık

ve kutsallık olarak simgeleşmiştir. Savaş meydanlarından, düğün törenlerine kadar yaşamın maddi ve manevi her alanında bayrak, bir çok toplumda olduğu gibi Türk toplumunda da önemli bir yere ve öneme sahiptir. Önceki bölümlerde askeri ve siyasi açıdan Göktürkler, Hunlar (tuğ takımları/sancak) ve Osmanlı (mehterhane) bölüklerinde bayrakla ilgili konuya temas edilerek, bayrağın devletin bağımsızlık sembolü olduğundan bahsedilmişti. Bayrak, bu anlamda düğünler içerisinde davul zurna ile birlikte kullanılan bir ritüelin yahut törenin ayrılmaz ve önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.



Fotoğraf 19. Sivas İmranlı düğün evi(2015)

Türkyılmaz (2010: 18), Sivas'ta köy düğünlerinde düğün başlamadan erkek evine bayrak çekildiğini belirtir ve bayrağın çekilmesi düğünün başladığı anlamına geldiğini ifade etmektedir. Bu anlamda düşünüldüğünde bayrak,ritüeli başlatan temel göstergedir diyebiliriz. Bayrak asma adeti elbette yalnızca Sivas bölgesinde değil, ülkemizin pek çok bölgemizde de mevcut ve yaygın bir gelenektir. Bu noktada Artun (2013: 205) “Bayrak asma âdeti, derlenilen birçok yörede benzerlik göstermektedir. Bayrak asma, düğünün başladığına işaret” ettiğinin altını çizer. Ayrıca, Bahaeddin Ögel (2000) bayrağın Türk tarihinde daima bir egemenlik ve devlet sembolü olarak kullanıldığını belirtir. Bu tema neredeyse her devlet yapılanmasında mevcuttur. Ancak bayrağın düğün evine asılması, sadece bir simge değil aynı zamanda küçük bir topluluk olarak ailenin de tıpkı devlet

gibi kutsal sayılması olarak değerlendirilebilir³⁹. Bu durum aynı zamanda söz konusu evlilik kurumunun, dolayısı ile de evlenip yeni bir yuva kuran iradenin de toplum tarafından onaylandığı anlamına geldiği yönünde bir yorumlama yapılabilir.



Fotoğraf 20. Sivas, Söğütçük Köyü Düğün(2016)

Alan çalışması sırasında Sivas ve dolaylarında gidilen tüm düğünlerde, düğün evine bayrak asılması eskiden beri var olan bir gelenektir. Türkiye'nin hemen her bölgesinde yapılan düğünlerde ortak olarak karşımıza çıkan bayrak sembolü, bu açıdan yaygın bir ifade biçimi olarak düşünülmektedir. 23 numaralı görsel, Temmuz 2016 tarihinde Sivas'ın İlbeyi/Elbeyi⁴⁰ kazasına bağlı Söğütçük⁴¹ köyünde gerçekleşen bir kır düğününe aittir. Bu görselde bayrağın, tuğ⁴² şeklinde sembolize edildiği görülmektedir. Tuğ üzerinde ise kuş tüyü dikilmiş, top şeklinde ve güneşe benzer sarı bir figür mevcut olup, Türk bayrağı ile beraber kırmızı, yeşil ve beyaz bayraklarla yan yana asılıdır. Bu sembol aslında kadim zamanlardan beri Türk kültüründe var olan tuğ sembolüdür. Kahramankaptan (2009: 12) bu noktada “tuğların, eski Türklerde kağan, hakan, hanlık simgesi olarak kullanılan bir çeşit kargı olduğundan ve bu kargıların ucuna at kuyruğubağlanmış ve tepesine altın yıldızlı top geçirilmiş” olduğundan bahsetmektedir.

³⁹ “Türklerde İlk Çağlarda Davul Zurna” (s. 49-50) başlığı altında incelendiği ve bahsedildiği üzere, davul ve tuğun dikilmesi, devletin sisyasi ve meşru bir birlik olarak tanınması anlamına gelmekte idi.

⁴⁰ İlbeyli'ler, Oğuzların Bayat veya Alkeveli Boyu'na bağlı olması muhtemel olan bir Türkmen topluluğudur. Günümüzde Sivas, Gaziantep ve Suriye'de yaşarlar. İlbeyliler 1174 yılında Horasan'dan çıkan büyük Türkmen kütleleriyle birlikte Anadolu'ya gelmişlerdir; yarı göçebe ve yerleşik hayatı kademeli olarak yaşamış, koyun-kuzu, deve, at, silah ve gösterişe düşkündür. Bkz: Kadir Pürlü, “Sivas'ta İlbeyli Türkmenleri” 1. Cilt, Sivas Belediyesi Kültür Yayınları. 2002.

⁴¹ Söğütçük, Sivas'ın güneybatısında, merkeze 50 km mesafede olan bir yerleşim birimi.

⁴² Eski Türklerde bayrağın adı.

Söz konusu renk sembolizmine ⁴³ baktığımızda, beyaz renk devleti, kırmızı, bağımsızlığı, yeşil ise İslamiyet’i sembolize etmekte olduğu söylene de, bunların ayrıntılarını Fuat Köprülü, İslam Ansiklopedisi’nin V. cildindeki “bayrak” maddesinde (s. 253) konuyu ayrıntılandırmak adına önemlidir:

Osmanlılar devrinde padişaha mahsus bayrağın II. Mehmed döneminde ak olup II. Bayezid, I. Selim ve Kanûnî devirlerinde de aynı kaldığını çeşitli kaynaklar nakletmektedir. İlhanlılar devrinden beri Anadolu’da imparatorluk rengi olarak kullanılan ak sancağın en azından Yıldırım Bayezid’den beri kullanıldığı tahmin edilebilir. Daha sonraki yüzyıllarda, Hz. Peygamber’e ait olan, sonraları Osmanlılar’a geçtiği iddia edilen sancak-ı şerif de büyük önem kazanmıştı. Yeniçerilerin ak bayrağı ile süvari ocaklarının alaca, kızıl ve sarı bayraklarının sayısı, Selânikî Mustafa Efendi’nin ifadesinden anlaşıldığına göre, Kanûnî’nin ilk zamanlarında imparatorluğun gelişmesi neticesinde yeşil ve siyah renklerin de ilâvesiyle yediye çıkarılmıştı...XVI. yüzyıl şairlerinden Hayâlî, Sûzî, Çamçak Mehmed Çelebi’nin şiirlerinden beylerbeyilerin ve sancak beylerinin kırmızı sancak taşıdıkları anlaşılmaktadır. Osmanlı hükümdarlarının ak sancak yanında kızıl sancak da kullandıklarını, I. Selim’in Mısır’ı fethettiği zaman otağının önüne ak ve kızıl iki sancak diktirdiğini İbn İyâs belirtmektedir. Çaldıran Muharebesi’nde de I. Selim’in kızıl ve beyaz olmak üzere iki saltanat sancağı bulunduğu bilinmektedir. Kırmızı saltanat sancağının belki I. Selim’den önce de kullanıldığı tahmin edilebilir. Osmanlılar’da yeşil renkli sancağın Aydınoğlu Umur Bey’in gemisinde dinî mahiyette kullanılmış olmasından başlayarak cihad ve gazâ mefhumunu ifade etmek için Fâtih’in gemisinde, Çaldıran Muharebesi’nde ve Kanûnî devrinde kapıkulu ocaklarında kullanılması, bu sancakların gazilere mahsus olduğunu ve daha çok denizciler tarafından kullanıldığını gösterir. Nitekim Barbaros’un bayrağının yeşil kumaştan yapılmış olması, İnebahtı Muharebesi’nde Cezayir Beylerbeyi Uluç Ali Paşa’nın gemisinde yeşil sancak bulunması, Piyale Paşa’nın bir Frenk seyyahının ifadesine göre kumandan bayrağının yeşil olması ve nihayet Evliya Çelebi’nin de belirttiği gibi Cezayir gemilerinin XVII. yüzyılda da yeşil sancak taşımaları yukarıda ileri sürülen fikirleri doğrular.

Türk tarihinin çeşitli safhalarında çeşitli renklerdeki bayrakların kullanıldığı tarihi vesikalarda mevcut olmakla birlikte, Genç (1996: 40-48) bayrakların milli semboller olarak farklı renklerde farklı anlamlarda kullanıldığını belirterek; sarı rengin dünyanın merkezini, beyaz rengin Batı yönünü, kızıl/kırmızı/al rengin güney yönünü, gök

⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz; Mahmut Enes Soysal, “*Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız*” A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı:42/2010. s.209-239.
http://www.turkiyatjournal.com/Makaleler/1691995739_Mahmut%20Enes%20SOYSAL.pdf [Erişim tarihi: 15.07.2017]

mavisinin doğuyu (yeşillenmek/göğermek) ve siyahın (kara) kuzey yönünü sembolize ettiğini belirtmektedir. Dolayısı ile tarihsel derinliğini yetirmemiş bir sembol olan bayrak, davul zurnalı düğünler ve şenliklerde ritüeli ilan etme ve topluluğun ortak paylaşılan bir değeri olmanın ötesinde, kültürel bellek açısından kadim zamanlardan günümüze kadar geldiği düşünülebilir.



Fotoğraf 21. Sivas Söğütçük Köyü-Düğün, (Temmuz 2016)

Köylerde gözlem ve sohbet tarzı yapılan görüşmelerde bayrakla ilgili iki farklı tema ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi bayrağın, düğünün ilanına yönelik bir iletişim aracı olduğu, diğeri ise düğün evinin nerede olduğunu “işaretleyen” bir gösterge olduğudur.

Bu gelenek çalışmanın girişinde kısaca bahsedilen ve eski Türk gelenekleri ve Osmanlı mehter yapılanmalarından günümüze yansıyan sembolleri olarak göze çarpmaktadır. Bayrak bağımsızlık sembolüdür. Ancak Türklerde (Göktürkler, Selçuklular, Osmanlılar) özellikle davulda bu bağımsızlığın bir diğer önemli sembolüdür. Bahaeddin Ögel’in (2000: 1) Türk Kültür Tarihine Giriş adlı eserinin VI. cildinde bayrakla ilgili olarak şöyle der;

Türklerde bayrak anlayışının kökleri, çok eski din ve devlet inanışlarının temellerinde yatar. Göktürklerde il, yani devlet ile kağan, Türkleri dünyaya bağlayan iki büyük semboldü...bayrak ve davul yan yana verilir ve birbirinden ayrılmazdı... Yabgu Kağan Göktürk tahtına çıktığı zaman, Çin imparatoruna bir elçi gönderdi ve Göktürk kağanı

olduğunu bildirdi, Çin imparatoru ona, bir davul, bir boru ve bir de bayrak verdi ve böylece onun kağanlığını tanıdığını bildirdi...Tuğ ve davul daha çok bir savaş aletidir.



Fotoğraf 22. Sivas İmranlı, Düğün alayı. (Temmuz 2015)

Sivas İmranlı’da gelin almaya giden bir düğün alayının bayrak, davul-zurna ve erkek tarafı ile birlikte fotoğrafı görülmektedir. Bayrak en önde davul zurna arkada ve alay en sonda sıralanmış olduğunu ve bunun tıpkı mehter takımlarında olduğu gibi hiyerarşik bir düzende sıralandığı görülmektedir. Bayrak kutsaldır ve tıpkı savaşlarda olduğu gibi en önde temsil edilir. Davul ve zurna tıpkı çekirdek bir mehter grubu olarak (sancak, bayrak, davul) topluluğu motive ederek çevreye düğünün ilanını haber verir.

Sivas ve çevresinde yapılan alan çalışmalarında ortak bir tema olarak karşılaşılan“düğün evinin olduğu alana Türk bayrağı asılması”, hemen hemen her düğünde yerleşmiş kadim bir gelenektir. Bayrak bir yer işaretleyicisi olmanın yanı sıra tarihsel ve sembolik göstergelerle okuduğunda farklı bir takım kültürel kodları da içinde barındırmaktadır. Öncelikle alanda görüşülen yöre halkı, halk oyuncusu ve zurnacıların bu konuyla ilgili görüşlerine yer vermek yerinde olacaktır. Ahmet Ayık (kişisel görüşme, 06.02.2016) şunları belirtmektedir;

Bayrak ülkemizi, hakimiyeti temsil ediyor bir. İkincisi de eskiden köyde düğün evine dışarıdan gelenler oluyor. Adam düğüne geliyor ama hangi ev onu bilmiyor misafir. O bayrak düğün evini gösteriyor. İşaret gibi düşün. Artı, eskiden Ermenilerin yaşadığı yerler de vardı Türklerle iç içe. Bu düğün sahibi Ermeni mi Türk mü onu gösteriyor

bayrak. Onunda ağırlığı var. Biz Türk'üz, Türk geleneklerimiz göreneklerimiz açısından asılıyor bayrak.

Bununla birlikte düğün evlerine neden bayrak asıldığına yönelik sorulan soruyu Erol Akutay (kişisel görüşme, 05.06.2017) şöyle cevaplıyor; “İlanat (ilan etme) ya hu. Şimdi bayrak nerelere asılır? Zaferin simgesidir, hâkimiyetin simgesidir. Düğünün başlangıcıdır burada bir şey var yani demek. Düğün bitti mi iner mesela bayrak.”

Konuya daha geniş bir pencereden bakıldığında, yukarıda değinildiği üzere, bayrak, tüm devlet yapılanmalarında hakimiyet sembolü olarak ifade bulmaktadır. Hem ulusal hem de uluslararası alanda, bir ülke bayrağı bir kara parçasına dikildiğinde, o bölgenin kime ait olduğunu simgeleyen bir işaret olarak okunur. Bu, hem kadim Türk devletlerinde hem de İslamiyet sonrası Türk Devlet teşkilatlarında çeşitli kaynaklarda ifade edilmektedir (Ögel 2000; Kafesoğlu 2013). Bayrağın dikilmesi yeni bir bölgeyi fethetmekle birlikte, Türk devletlerinde (diğer uluslarda da olduğu gibi) o bölgenin hâkimiyet altına alındığını gösterir ve orada yeni bir devlet yapılanmasının ortaya çıkacağını ilan niteliğindedir. Düğün, şenlik gibi ritüellerde de bayrak teması bir nevi gösterge olarak bu anlamda kullanılmaktadır. Evlilikler de, tıpkı yeni bir hâkimiyet alanı ve devlet yapılanması gibi, mikro düzeyde yeni bir birliktelik ve yeni bir oluşumu göstermekte, toplum tarafından kabul görmekte ve hep birlikte bu beraberliği oyun ve dualarla kutlanmakta ve kutsanmaktadır. Düğün, şenlik gibi ritüellerin başlangıcında alana veya evlere bayrak dikilmesi toplumsal hafızanın günümüz ritüellerine yansımış hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Davul zurna ve etrafında çeşitlenen tüm ritüeller ve dualar bu noktaya atıfta bulunarak okunabilecek birer gösterge olarak tarım toplumlarında mevcuttur. Kente doğru gittikçe bu figürün temsiliyet alanının daraldığı gözlemlense de özellikle kırsalda Sivas düğünlerinin “davul zurna ve bayrak” etrafında şekillendiği görülmektedir.



Fotoğraf 23. İmranlı’da gelin almaya giden düğün alayı (2015)

Konuya bütüncül bir pencereden bakıldığında, kırsal bölgelerde düğünler çerçevesinde gerçekleşen tüm pratikler aslında, birlikteliğe vurgu yapan ve bireyselliğin ötesinde dayanışma duygusunun ön planda olduğu bir anlayışla gerçekleştiği görülmektedir. Söz konusu durumun temel gerekçeleri arasında ortak kültürü paylaşma duygusu yer almaktadır. Bu durumun toplumun üretim ve yaşam biçimleri ile paralellik gösterdiği ise bir gerçektir. Çünkü toplum bir arada iken anlamlıdır. Komşuluk ilişkilerinden, dini hayatın sürdürülebilirliğine kadar tüm unsurlar bu ortak çatı etrafında anlam kazanmaktadır. Tarım toplumlarında geleneksel yaşam kalıpları ve inanç sistemi, toplumun pek çok pratiğinde kendini gösteren bir olgudur. Dolayısı ile evlilik gibi toplumun neredeyse bütününe kapsayan ve ilgilendiren ritüeller, toplumdaki insani ilişkilerin ve topluluğun birbirleri ile olan ortak duygularının ne düzeyde olduğunu görebilmenin de en somut hali olarak okunabilmektedir. Davul zurna çalgılarının ifade ettiği müzik ve oyun karakteri ise, söz konusu birlikteliğin pekişmesi, paylaşılması adına önemlidir. Toplumsal ilişki kuralları geleneksel olarak belirlenmiş topluluklarda ritüeller, ortak bir kültürü paylaşan adına, kültürel etkileşimi de meşru ve etkili bir yaşam dinamiğine dönüştürebilmektedir. Hafızaya dayalı olarak aktarılan bilgi ve edimler, gerek mekân, gerek zaman, gerekse müzikal olarak, geleneksel yaşamın ritmine yön veren, kültürü adeta yeniden inşa eden olgulardır. Önemli olan ise,soyun (neslin), ve ilişkilerin devamlılığıdır. Yaşam, bu anlamda döngüsel bir tasavvurla sürmektedir. Söz konusu döngüsellik (tekrar) halayların oynanış biçimine, ezgisel ve ritimsel yapısına, uygun olarak sürekli ve kalıplaşmış olarak devam ettirilmesine ilişkin

unsurları içermektedir. Çünkü “halay müziği aslında bir nevi tekrar müziğidir” (Karahasanoğlu, 2018). Bu anlamda müzik –dalayışı ile geleneksel ezgi ve oyunlar- topluluk için geçmişle bağ kurmanın ve geleneği yaşatmanın da en etkili aracı olarak işlev görmektedir.

Bunun yanı sıra düğünler özellikle Turner’ın (2013) ifade ettiği geçiş dönemlerindeki eşikte olma hali, geleneksel toplumlarda işlevsel bir niteliğe de sahiptir. Evlilik dönemlerinin sonunda, düğünün son bulması ile birlikte, artık başka bir statüye (aile) geçen çiftler, bireysellikten toplumsallığa ilk adımı atmış sayılırlar. Aile kurumu bu anlamda hem kutsal hem de toplum tarafından meşru bir yapıya kavuşmuştur ve ilişkiler artık bu düzlemde gelişmektedir. Davul zurna çalgılarının ilan ettiği bu birliktelik, toplum tarafından mevcut statünün değiştiği ve bu değişimin hep birlikte kutlandığının da göstergelerini oluşturmaktadır. Davul zurna eşliğinde çekilen halaylar ve ezgiler bu anlamda toplumun kültürel belleğinin oluşmasını sağlayan, topluluğun geçiş dönemlerinde kültürel ortamı ve ilişkileri şekillendiren, geleneksel yaşamın anılarını oluşturabilmektedir. Topluluğun aidiyet vurgusu ise bayrakla birlikte sembolize edilerek aynı çatı altında birleşmesine ve kültürel kimliklerini bu çerçevede yeniden inşa etmeleri ile ilişkili sayılabilir. Bayrak ise, topluluğun kurumsallığını ve yaşam alanı içerisindeki varlığını anlamlı kılacak ontolojik bir gösterge olarak, düğünlerin başından sonuna kadar alanda bulunmaktadır. Bu anlamda davul zurna ile birlikte temsil edilen bayrak topluluğun kabul ettiği ve üzerinde anlaştığı ortak bir sembol olarak da ritüele anlam ve kimlik kattığı söylenebilir. Ritüelin içerisindeki tüm pratiklerin, zamana yayılmış ve toplumsal etkileşime dayalı olarak aktarılan bir süreç olarak değerlendirildiğinde, kültürel aktarımın en etkili aracı olarak müzik başat rol oynamaktadır. Dolayısı ile davul zurna çalgılarının ifade ettiği müzik formu ve oyun biçimleri de, geleneğin topluluk adına yeniden inşa edilmesinde en etkili araçtır. Bu noktada Artun, (2013: 148) şu ifadelere yer vermektedir: “Gelenekler tarihi süreçte kimlikleri şekillendiren kurumlardır. Bu süreçte kültür de gelenek ve kimlikle birlikte oluşur. Sosyal norm olan gelenek, insanlar arası ilişkileri düzenleyen, büyük kültür kalıbını işaret etmektedir.”

3.3. Kırsal Çevre Düğünlerinde Davul Zurna Kültürü ve Zaman-Mekân İlişkisi

Yaşanılan çevre ve çevrenin getirdiği yapılanma müziğin icra ediliş biçiminden, o müzik etrafında oluşan örgütlenme tipine kadar pek çok unsuru etkilemektedir. Davul ve zurnanın birer *harman sazi* olarak adlandırılması da, tarım toplumu niteliğine vurgu yapan bir özelliktir. Tarım toplumunun yaşam alanı içerisindeki fiziki yapılanma kapalı ve sınırlı bir örgütlenme değil, tam tersine geniş ve serbest zaman dilimine yönelik bir yapılanmayı doğurmaktadır. Bu anlamda mekânlar da bu doğrultuda işlev görmektedir. Davul ve zurna çalgılarının ses seviyelerinin yüksek olması bu anlamda açık ve geniş alanlarda düğün, şenlik, piknik, kutlama gibi çeşitli ritüellerde rahatlıkla kullanılabilmesine de olanak sağlamaktadır.

Sivas'ta özellikle kırsalda yapılan düğünlerde kına, düğün veya şenlik gibi etkinlikler için özellikle ayrılmış veya tasarlanmış mekânlar yoktur. Bu Anadolu'nun pek çok kırsal bölgesinde de böyledir. İnsanlar kendi yaşam alanlarını kendi ihtiyaç ve estetik zevklerine göre zaman içerisinde oluşturmuşlardır. Bu durumda müzikli kutlamalar veya eğlenceler için ayrılmış bir mekânın olmayışı hem üretim, hem geleneksel yaşam biçimi hem de yaşanılan çevrenin doğal şartları ile doğrudan ilişkilidir. Bu anlamda Sivas'ta harman sazi olarak da nitelendirilen davul zurnanın, eskiden hasat sonrası ekinler toplandıktan sonra çalındığı, insanların da halay çekerek bu hasatı kutladıkları yahut kutsadıklarını söylemek mümkündür. Dolayısı ile müzik için özellikli veya ayrıcalıklı bir yapılanmaya da ihtiyaç duyulmamaktadır. Düğün, şenlik ve piknik gibi ritüellerin de yaz aylarında yapıldığı düşünüldüğünde, insanların bu tür ritüelleri hasat sonrasına bıraktıkları gözlemlenmektedir. Bunun sebebi, insanların düğün gibi masraflı ve geniş bir zaman dilimi isteyen etkinliklerinin maddi karşılığı, ancak ekinlerin toplanıp hasat edildikten sonra paraya çevrilmeleri ile doğrudan alakalıdır.

Sivas'ta kır düğünleri veya kınalar çoğunlukla erkek evi müsait ise erkek evinin önü ya da yakınlarda bulunan boş ve uygun bir arazide gerçekleştirilir. Kız ve erkek kınaları birbirini takip eden günlerde yapılabilir ve çoğunlukla kız ve erkek kınaları bir arada yapılır. Düğünler ise bugün nüfusun büyük bölümünün kentlerde yaşadığı gerçeği düşünüldüğünde çoğunlukla ya resmi nikâh olarak belediye de yapılır ya da kına sonrası şehirde ayrıca düğün salonu tutuldu ise orada düğün gerçekleştirilir.

Düğünlerde veya kınada erkek ve kadınlar bir arada oturmazlar. Düğün sahipleri tarafından erkekler ve kadınları ayıran bir çadır/branda/örtü çekilir çoğunlukla düğün alanının olduğu yere. Bu anlamda kadınlar ve erkekler ayrı eğlenirler. Düğün haremlik selamlık şeklinde yapılandırılır. Kadın ve erkekleri ayıran ayrı bir çadır bölme mevcuttur.aşağıdaki fotoğrafta kadın ve erkekleri ayıran çadırlar görülmektedir.



Fotoğraf 24.Sofular Köyü Sünnet Düğünü (2016)



Fotoğraf 25. İmaret Köyü Sünnet Düğünü.

Davul ve zurna da daha ziyade erkekler için çalarlar. Kadınlar erkeklerle aynı bölümde oturmazlar. Davul zurna erkeklere çalınır ancak isterse kadınlardada davul zurnayı talep ederek halay çekebilirler.

Bunun yanı sıra davul ve zurna Sivas'ta pek çok bölgede sadece düğünün olduğu akşam çalmaz. Davul ve zurna düğünün olacağı günün sabahından başlamak kaydı ile aralıklarla da olsa hem gelen konukları ezgilerle karşılan hem de düğün için köye önceden gelmiş ve gün boyu orada vakit geçiren insanlara da çalınır. Gelen misafirler zaman zaman halaya dururlar. Düğünün yapılacağı zaman açısından herhangi bir sınırlama ya da kısıtlama yoktur. Serbest bir zaman dilimi içerisinde gün boyu kutlamalar davul zurna eşliğinde devam edebilir. Çoğunlukla 2-3 gün arasında sürebilen düğünler, bölgenin birbirini tanıyor olması, çoğunun akrabalık ve komşuluk ilişkisi içerisinde olmasından dolayı da her hangi bir rahatsızlık duyma gibi bir durum söz konusu değildir. Bu anlamda düğünün yapılacağı gün içerisindeki sohbet ve oturumlar geniş ve açık alanlarda gerçekleştirilir.



Fotoğraf 26.İsmail Bey Köyü (2015)



Fotoğraf 27. Sivas İmranlı (2015).

3.3.1. Kırsal Çevrede Davul Zurna Repertuarı ve Müzikal Farklılaşmalar

Kırsalda her ne kadar yöre insanları özellikle de yaşlılar bu çalgı gurubunu tercih ediyor olsa da, klavye ve elektronik bağlama gibi daha işlevsel çalgıların öne çıktığı görülmektedir. Bunun belli başlı sebepleri arasında insanların nispeten daha kolay çalabileceğini düşündüğü çalgılar olması ve modern teknoloji ve görsel müzik dünyasının insanların kulaklarındaki tınıyı (sound) giderek dönüştürmeye başladığı söylenebilir⁴⁴.



Fotoğraf 28. İmranlı Çukuryurt Köy Pikniği (2015)

Repertuar bileşenleri olarak kır düğünlerinde çoğunlukla geleneksel ezgi ve havalar çalınmaktadır. Geleneksel yaşam tarzının ve ekonomik koşulların tarım ve hayvancılık üzerine inşa edildiği gerçeği düşünüldüğünde, tarım dünyasının ilişkilerini, inançlarını

⁴⁴ Söz konusu bu durum kent yapılanmalarında ayrıca işlenecek ve daha görünür halde tartışılacaktır.

ve çevresel şartları düşündüğümüzde, repertuar bileşenlerinin de bu yönde devam ettiğini görebiliyoruz. Bununla birlikte birincil ilişkilerin hala yoğun olarak yaşandığı kırsal çevrede seküler müzik dağarcığı ve popüler oyun havaları, çevre ve insan tipolojisi düşünüldüğünde çalınmamaktadır. Bunun yanı sıra icracıların da (davul zurnacı) müzik dağarcığı geleneksel repertuarla devam ettiğini görmekteyiz. Fakat özellikle gelin kınalarında Sivas'ın kendine ezgisi olan “Çaktılar çakmak taşını” (bkz: TRT repertuarı) adlı eser zaman içerisinde unutulmuş olduğu gözlemlenmektedir. Günümüz pek çok kına eğlencelerinde popülerlik kazanmış olan “Kınayı getir aney” adlı türkünün modern kayıt örnekleri Sivas'ta olduğu gibi hemen hemen Türkiye'nin pek çok bölgesinde de canlı ya da kayıttan seslendirilmektedir.

Nitekim Nitekim müzik de bir noktada arz-talep doğrultusunda şekillenmektedir. Poşalar genellikle kendi içlerinde kısmen de olsa kapalı bir coğrafyayı ve benzer müzik ortamlarını paylaştıkları için, repertuar anlamında gelenekselci bir çizgide müzik yaşamlarını devam ettirmektedirler. Fakat günümüzde düğünlerin süreleri kısalmasına paralel olarak halay dağarcığının küçüldüğü ve değiştiği rahatlıkla söylenebilir.

Şehir yaşamından kısmen de olsa izole bir yaşam süren köy halkı geleneksel kalıplara bağlı yaşamakta ve geçmişten beri hafızasında taşıdığı biriktirdiği halay ve türkü dağarcığı ile düğünlerde eğlenmektedir. Bu anlamda köylerde ve özellikle kentin çeperinde yapılan düğünlerde repertuarın şöyle şekillendiğini görmekteyiz;

Sözlü halaylar: Kaymakamın Kızları, Kavurma Koydum Tasa, İki Kız Gider Düğüne, Su Gelir Millendirir, Çayırı Çimlendirir, Pınar Başından Bulanır Canım Oy, Tello Gider Yan Gider Tello, Mardin Kapı Şen Olur, Kaynana, Aras'a Vurdum Testi, Lo lo Gız Bari. Çalgısal Halaylar: Hoş bilezik, Sivas Halayı, Abdurrahman Halayı, Sivas Ağırması, Karahisar Halayı, Özenteki Halayı, Ahçık, Sarı Kız, Ondörtlü, Ellik, Sallan Gel, Kabak Halayı, Madımak, İmranlı Düz Halayı, Bico. Bu repertuar Sivas'ta yörelere ve bölgelere değişmekle birlikte pek çok yerde ortak olarak oynanan ve çalınan halaylar arasında Sivas Halayı, Sivas Ağırması, Abdurrahman Halayı bulunmaktadır. Söz konusu halayların değişen ritim kalıpları ve makamları, oyunun içerisindeki bölümleri (Ağırlama, yanlama, hoplatma, yeldirme) de oluşturmaktadır aynı zamanda. Bu anlamda bu halayları bilmek ve ustalıkla çekmek de maharet isteyen bir iştir. Ayrıca bu halayları oynayan kişileri toplumda “usta halaycı” olarak ön plana çıkmaktadır.

3.4. Köy Şenlikleri

Şenlikler ve eğlenceler bir çok toplumda olduğu gibi Türk toplumlarında da toplumu bir arada tutan ortak değerlerin paylaşılması ve sonraki kuşaklara aktarılması bakımından önemli sosyokültürel faaliyetler olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelde *toplanma*, *bir arada olma* ilkesine dayanan şenlik ve kutlamaların odak noktası ise müzikli eğlence olarak görülmektedir. Artun (2013: 295), eski Türk boylarının eğlence anlayışlarına ilişkin olarak, Türklerde eğlencenin sosyal yaşamda önemli bir yer tutmakta olduğunu, Türklerin hayata bağlı, hayatı seven, dinamik, hareketli ve neşeli karakterlerinin bayram ve kutlamalarda belirgin olarak görülmekte olduğunu belirtmektedir. Kafesoğlu (2012: 249) *Türk Milli Kültürü* adlı eserinde, eski Türk adetlerinde devlet meclisinin (toy), nasıl, neden ve ne zaman toplanacağına ilişkin bilgiler sunar;

Asya Hun imparatorluğunda Mo-tun devrinden (M.Ö. 209-174) beri, devlet işleri ve dini törenlerle ilgili olarak üç ayrı toplantıdan bahsedilmiştir. Bu toplantılardan biri, daha çok dini nitelikte görünmekte olup, senenin ilk ayında *tanhunun* sarayında yapılmıyordu. Diğer toplantı, ilkbaharda, 5. Ayda (bizim takvime göre Haziranda) olurdu. Biri de atların semirdiği mevsim olan, sonbaharda, hayvan mevcudunu, devletin insan ve askeri gücünü tespit etmek üzere, Ma-i (Şan-si'de) bölgesindeki Tailin'de yapılmakta idi. Bunlar arasında büyük ve en mühimi ikincisi, yani ilkbahar toplantısı idi. “Gök”e, “Yer”e, atalara ve diğer tabiat güçlerine kurbanların sunulduğu, at yarışları ve deve güreşleri vb'nin tertiplendiği bu toplantıda hükümdarlıklar tasdik edilir veya yeni tanhu seçimi yapılır, gerektiğinde idareye geniş icrâî yetkiler verilir (yani töreye yeni hükümler getirilir) ve bütün ülke meseleleri üzerinde umumî müzakereler açılarak, görüşülüp kararlara bağlanırdı.

Köy şenliklerinin baharın geliş dönemine denk getirilmesi, tüm köy ahalisinin (boyun) toplanması, bir sonraki döneme kadar içlerinden birinin lider (köy ağası) seçilmesi ve tüm bu ritüeller olurken çeşitli oyunların sergilenmesi ve kurban kesilmesi gibi farklı ritlerin bu şenliklerde de dönüşmüş de olsa var olduğu, bizlere bu geleneğin aslında çok eski bir Türk töresi yahut yansıması olduğu ve pratiklerin köklerinin çok eski zamanlara kadar gidebildiği yönünde ipuçları sunmaktadır. Kafesoğlu (2012) toy kelimesinin bütün Türk lehçelerinde “meclis, toplantı” manasına geldiğini belirtmektedir. Bu yapılanmaların hepsi davul zurnanın gür sesi ve heybetli ezgileri ile özünde kahramanlık, mertlik, bağımsızlık ve egemenlik gibi unsurların ilanı olarak toplumsal hafızamızda ve kültürel kodlarımızda yerini almaktadır. Bunun yanı sıra köy

şenliklerinde de davul zurna Sivas'ta tercih edilir ve hala kullanılır. Şenlik alanı girişlerine tıpkı düğünlerde olduğu gibi, Türk Bayrakları asılır. Bayrak ve davul zurna birlikte temsil edilir.

Şenlikler yılda bir kere düzenlenir ve köy halkının zamanla şehirlere taşınmasından dolayı tanışma, kaynaşma ve dayanışma amacı ile yapılır. Özellikle şenliklerde tıpkı düğünlerde olduğu gibi “Sivas Halayı, Abdurrahman halayı ve Eski Köy Ağırması” en çok çalınan repertuarlar arasındadır. Şenliğe gelen kişiler davul zurna ile karşılanır ve uğurlanır.

Alanda gözlemlenen İmranlı Çukuryurt (18.07.2015) ve Zara Bedirören (06.07.2016) piknik şenliklerinden bazı anekdotları betimlemek yerinde olacaktır.



Fotoğraf 29. Çukuryurt Köyü Pikniği (2015)

Şenliklerde insanların katılımı genellikle yaz aylarında gerçekleşmektedir. Köy derneklerinin organize ettiği etkinlik, önceden yer, zaman ve içerik açısından üyelere (kısa mesaj-sms) ile duyurulur. Şenlikler sabahın erken saatlerinde başlar ve insanlar kahvaltılarını şenlik alanında yaparlar. Alanda gözlem yapma fırsatı olan İmranlı Çukuryurt ve Zara Bedirören köy şenliklerinin en önemli özelliği müzikli ve yemekli olmasıdır. Dolayısı ile davul ve zurna bu tür şenliklerde özellikle istenen bir çalgı topluluğudur. Bununla birlikte yöresel sanatçıların katılımı ile bağlama ve klavye eşliğinde çekirdek bir orkestra da şenlikte yer almaktadır. Şenlikte insanların ortak paylaştıkları şeyler çoğunlukla eş dost ve akrabaların ne yaptıkları nerede yaşadıkları gibi konular olmaktadır. Dolayısı ile şenliklerde sohbetler, uzun süre birbirini görmeyen

köylülerin günlük konuşmaları üzerine gelişmektedir. Şenliklerde köylülerin “davul ve zurna ne zaman gelecek” diye sormaları onların bu çalgılara ve ezgilere hasretlerini de belli eden türden bir cümle olarak yorumlanabilir. Davul zurna gelene kadar bilgisayardan çeşitli halay ezgileri çalınsa da, davul zurna ekibinin alana gelmesi bir anda insanların ilgisini arttırdığı gözlemlenmiştir. Şenlikte bulunan insanların pek çoğu gelenekselci bir kültürden geldiği de hem konuşmalardan hem de kılık kıyafetlerden rahatlıkla gözlenebilmektedir. Davul zurna eşliğinde çalınan halaylarda kadın ve erkekler bir arada halay çekmezler. Çoğunlukla erkek ve kadın grupları farklı yerlerde veya farklı ezgilerde halaya dururlar. Birinci dereceden akrabalarda ise ortak halay çekilebilmektedir. Ancak kadın ve erkeğin ayrı halaya durması daha ziyade figürlerdeki farklılıkla ilgilidir.

Şenliklerde karşılaşılan diğer bir gösterge ise bayraktır. Tüm şenliklerde şenlik alanının girişi ve şenlikte kurulan aile çadırlarında veya alan içerisinde Türk bayrakları önemli bir temsiliyet oluşturmaktadır. Davul zurna çalgıları ile birlikte alanın en önemli göstergeleri arasında olan Türk bayrağı, topluluk tarafından ortak paylaşılan bir duygunun ifadesi olarak alanda yer aldığı görülmektedir.



Fotoğraf 30. Piknik Alanının girişi.



Fotoğraf 31. Şenlik çadırı

Şenliklerde halaylar, yemekler ve sohbetlerin dışında bir diğer önemli etkinlik ise “ağa seçimi”dir. Ağa seçimi açık arttırma usulü ile yapılarak köy derneğine en yüksek maddi bağış yapan kimsenin seçilmesi demektir. Köy ağası seçilen kişi sembolik olarak bir sonraki şenliğe kadar köyün ağası seçilir⁴⁵. Bu seçim işlemi tamamlandıktan sonra ağa seçilen kişi davul zurna ile ilan edilir ve şenlikte ki tüm insanlara/ailelere tanıtımı davul

⁴⁵ Söz konusu ağa seçimi çalışmanın bir sonraki bölümünde güreşler başlığı altında değinileceği üzere, aynı şekilde gerçekleşmekte ve davul zurna ezgileri ile ilan ve temsil edilmektedir.

zurna eşliğinde halaylarla yapılır. Ağa, insanların çadırlarını davul zurna eşliğinde gezer ve tokalaşır. Davul zurna çalgıları ezgileri ile burada, eşlik çalgısı olarak görev yapmaktadır.

Alanda görüşme yaptığımız kişiler piknik şenliklerinin yaklaşık 20-30 yıldır yapıldığını belirtmektedirler. Bunun sebebinin ise insanların şehre göç etmelerine bağlı olarak zamanla dernekleştiğini belirtmektedirler. Ancak kırsal yaşamın rutininde şehir yaşamı öncesi insanların daha önceden de yaz aylarında toplu olarak piknik yaptıkları sadece adının bir organizasyon ile tanımlanmadığı belirtilmektedir. Dolayısı ile bu geleneğin köklerini çok daha eski tarihlere götürmek elbette ki mümkündür. Kentleşme olgusunun, bu tür gelenekleri daha rasyonel ve standart bir şekilde devam etmesini zorunlu kılmış bir süreç olarak düşünmek yerinde olacaktır. Öyle ki şenliklerde ki müzikal yapılanma (davul zurna veya diğer müzik bileşenleri) köyün içerisinden veya ilçeden değil şehir merkezinden hatta başka bir ilden gelen müzisyenlerle yapılmak zorundadır. Bu durum kırsal bölgede davul zurna kültürünün ve icracılığının neredeyse sıfırlandığı anlamına da gelebilir. Köylerde yaşayan kalmadığı gibi köy veya ilçelerde de davul zurna kültürü adına müzikal bir aktarım da söz konusu değildir. Şenliklerde de tıpkı düğünlerde olduğu gibi davul zurna ritüeli yönetme, misafir karşılama ve repertuarı belirleme gibi temel işlevlerinin yanı sıra, bayrakla birlikte temsil edilmekte olduğunu görmekteyiz. Zara'da ki şenlikte de topluluk tanışıp, görüşüp sohbet ederek halaylar çeker ve şenliğin sonlarına doğru köy ağası seçimi yapılarak köye ağa seçilir.



Fotoğraf 32. Zara Bedirören Köy Pikniği, (2016)

Tarihsel olarak bakıldığında şenliklerde ağa seçimi günümüzde temsili olarak uygulansa da eski Türklerde topluluğun (boyların) her yıl kendi içlerinden seçtikleri ve topluluğun genel güvenini kazanmış tecrübeli ve güçlü kişilikler, o boya kağan (hakan) olarak seçildiklerini bugün tarihi metinlerden bilmekteyiz. Gömeç (2014: 95) Çin kaynaklarında, Hun, Köktürk ve Uygurların yılın muayyen zamanlarında bir araya geldikleri bahar, yaz ve sonbahar dönemlerinde gerçekleşen meclislere büyük katılım söz konusu olduğundan bahseder. Bu anlamda söz konusu şenliklerin/pikniklerin geçmişin mirası üzerine kurulmuş olabileceği fikri de güçlendirmektedir.



Fotoğraf 33. Piknik Alanının meydanı. Zara Bedirören Köyü (2016)

Gerek İmranlı-Çukuryurt, gerekse Zara/Bedirören piknik/şenlik etkinliklerinin temeli aslında zamanında kente göç etmiş ancak geldiği toprakları, akrabalarını ve kültürlerini de unutmak istemeyen pek çok ailenin kendi içerisinde organize olarak bir dernek çatısı altında birleşmelerinden kaynaklıdır. Piknik yapmak sadece insanların kaynaşması, tanışması ve görüşmesi için vesiledir. Şenliklerin ana teması da bu minval üzerine kurulmuştur. İnsanlar bu tür etkinliklerde geçmişe ait pek maddi manevi kültür unsurlarını canlı tutmak, aktarmak için önemli bir zemin ve ortam hazırlamaktadır. Müzik ise bu ortamlarda anlamı ve içeriği belirleyen en temel göstergelerden bir tanesidir.

İster dini, ister takvime bağlı yıllık şenlikler olsun her birinde temel amaç, bir arada olmak ortak bir tecrübeyi paylaşmak, geçmişin birikimini yaşatmak ve biz duygusu altında toplumsal bir hafızayı yeniden inşa etmek üzerine kurulu olduğunu görmekteyiz.

Anadolu’da pek çok bölgede devam eden ve farklı adlarla (bal festivali, kavun festivali, güreş şenliği, yaz şenliği vs.) anılan şenlik etkinliklerinde kırsal uygulamalar davul zurna çalgıları her zaman tek müzik bileşeni olarak karşımıza çıkmamaktadır. Müziğin imkanları değişip dönüştükçe, popüler ve pratik çalgılar da bu tür etkinliklere fazlasıyla dahil olduğunu görmekteyiz. Nitekim davul zurna çalgıları günümüzde bir müzik ritüelinin yegane çalgı gurubu olmanın dışında kalmış ve kırsal da bile modern ses sistemleri ve klavye gibi kompakt çalgılar karşısında sadece geçmişe dönük bir hafızanın ve izleyici dinleyici kitlesinin tercihin ve estetik beğenisine muhtaç durumda yaşadığını bu anlamda da işlevselliğinin giderek zayıfladığını sadece temsili göstergelerle adeta bir devrin insanların hatta “eski dünyanın çalgıları” olarak kaldığı söylenebilir.

Özetlenecek olursa, şenlikteki temel amaç köylüleri bir araya getirmek, bu sayede yeni ve eski nesil arasındaki bağları yeniden kurmaktır. Şenliğin köyde ya da köye yakın uygun bir yeşillik alanda yapılıyor olması insanların geçmişle ve geleneksel kültürle olan bağlarını, belirli bir mekân üzerinden kurma çabaları olarak okunabilir. Söz konusu mekan seçimi bu anlamda hem hatırlatıcı hem de köklere ilişkin bir aidiyetin pekiştirilmesi açısından çok önemlidir. Kültürel belleğin inşasında mekanın ve mekanı bütünleyen geleneksel göstergelerin (halk oyunları, davul zurna havaları, yemekler vb.) ortak paylaşılan bir alanda yapılması aynı zamanda müzik sayesinde geleneğe tutunmanın da önemli bir unsurudur. Ayrıca şenlik alanlarında bulunan bayrak da tıpkı düğünlerde olduğu gibi bütünleyici ve birleştirici bir gösterge olarak şenliklerde temsil edilmektedir. Bu tür organizasyonlara her ne kadar modern bir takım araçlar (klavye, ses sistemleri, cd’den çalınan parçalar vb.) dahil olsa da temelde insanların özellikle de orta yaş ve üstünün ilgi alanı ve tercihleri davul zurna kültürü etrafında bütünleşmekte olduğu gözlemlenmiştir. Davul zurna pratikleri söz konusu şenliklerde ritüeli yöneten ve repertuarı ile etkinliğe yön veren önemli bir unsur olarak değerlendirilebilir.

3.5. Güreşler

Bilindiği üzere güreş, tarihi sporlarımızdan birisidir. Eski Türk kültürünün savaşçı (alp) yapısı, bozkır kültürünün getirdiği zor tabiat şartları ve sürekli konar göçer bir toplum olarak Türkler, yaşamsal bir zaruret olarak güçlü, diri ve çevik kalmak zorunda olan atlı bir toplumdur. Bu durumun bir gerekliliği olarak karşımıza çıkan güreşler, tarihi

Kırkpınar efsanesi ile birlikte anılmakta ve özellikle de Osmanlılar döneminde askeri bir idman olarak karşımıza çıkmaktadır. “Evliya Çelebi Seyahatnamesine Göre Osmanlı’da Spor” adlı makalesinde Zorba (2014: 722), derlediği şu bilgiler ile bu konu hakkında şunları ifade etmektedir;

Osmanlı İmparatorluğu, sporu bir savaş eğitimi olarak kabul edip, onu bilimle geliştirmiştir. Her spor türünün kendine özel tekniğini ve yardımcı bilgileri öğretmek için açılmış olan okullarda(tekke) yetenekli ve bilgili öğretmenler (şeyh ve ihtiyarlar) gençleri eğitmişlerdir...Osmanlı Beyliği bağımsızlığını ilan ettiği zaman aşiret halkı, sporu iyi bir savaşçı olmak için yapmıştır. Her çocuk, dört-beş yaşından itibaren, ata binmesini ve güreş yapmasını öğrenerek spora başlamakta, yedi yaşından sonra da ok atmayı, biraz daha büyüünce ava gitmesini ve delikanlı olunca da kılıç kullanmayı ve gürz sallamayı öğrenip savaşa gidebilecek eğitimi tamamlamaktaydı. Her yiğidin en büyük amacı da sporcu ve savaşçı olan alp unvanını almaktır. Osmanlı sarayında ise şehzadelere verilen eğitimde, şehzadenin isteğine ve yeteneğine göre ok atmak, avlanmak, cirit oynamak, güreş yapmak, at binmek, gürz kaldırmak gibi sporlar da öğretilmiş ve ciddi bir spor eğitimi verilmiştir. Tahtta çıktıktan sonrada spora devam eden padişahların bazıları güreş, avcılık, ok atıcılığı, cirit, tüfekle atıcılık, gürz kaldırma, lobut ve hışt atma, mızrak atma ve tomak oyunu gibi sporlar yapmışlardır.

Nitekim güreşlerin temel amacının yiğitlik ve güç gösterisi olduğunu düşündüğümüzde, davul ve zurna ezgileri ile bütünleşen toplumsal bir birlikteliğe ve ortak bir tarihi duyguya hitap ettiği de bir gerçektir. Sivas Doğanşar’daki güreş müsabakalarındaki gözlem ve görüşmeler bu yönde önemli ip uçları sunmakta ve Sivas’ta hala yaşatılan bu geleneğin tam bir birliktelik, güç ve bağımsızlık gibi temalar etrafında birleştiğini göstermektedir. Nitekim güreşler öncesinde çekilen halayların yanı sıra güreş boyunca Köroğlu türküsünün güreşçilere eşlik etmesi önemli bir göstergedir. Halk Oyuncu, eski güreşçi ve zurnacı Osman Çekirdek (kişisel görüşme, 10.07.2016) bu konuda şunları dile getirmektedir;

1960 yılında cazgırlığa başladım. Davul zurna bu güreşlerin baş pehlivanlarıdır. Güreşte mehter olmazsa kavga çıkar. Onlar olmazsa olmaz. Güreşten önce Sivas’ın yöre halayları çalınır. Sivas ağırlaması, Horhon, Ahçık vs. güreşlerde de Köroğlu çalınır. Ben de 30 yaşına kadar güreştim. Güreş esnasında hiç duyamazsın kendini tamamen güreşe verirsin. Ama seyirciler onu dikkatle dinler.



Fotoğraf 34. Eski cazgır ve halk oyuncu Osman Çekirdek.

Alan çalışması kapsamında Sivas Doğanşar Çatpınar karakucak güreş turnuvasında, davul zurnanın işlevi ve rolü üzerine yapılan çalışmada davul ve zurnanın (tıpkı yukarıda bahsedilen) ilan etme, misafir karşılama, ritüel yönetme, güreşçilerin oyuna hazırlanması ve güreş esnasındaki müzikal eşliğin yanı sıra, bayraklarla birlikte önemli bir temsiliyet alanı oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu anlamda tıpkı düğünler, şenlikler de olduğu gibi davul zurna hem ritüelin yöneticisi hem de ritüelin tarihsel temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada söz konusu saha çalışmasının gerçekleştiği güreşlerden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Çatpınar Köyü Doğanşar ilçesine bağlı küçük bir yerleşim yeri. Doğanşar'da yapılan güreşlerden 1 hafta önce her yıl burada da düzenli olarak güreş tutuluyor. Buradaki güreşler eski dünya ve Avrupa şampiyonu olan Ahmet Ayık ile özdeşleşmiş olduğundan yaklaşık 25 yıldır Doğanşar'da düzenli olarak Türkiye'nin farklı bölgelerinden gelen güreşçilerle, karakucak güreşleri yapılmakta olduğunu öğrendik. Çatpınar Köyü'nde ise 18 yıldır düzenli olarak karakucak güreşleri yapılmakta. Bu güreş müsabakası Doğanşar'da yapılan müsabakadan, çeşitli yönlerden farklılık gösteriyor. Doğanşar'da yapılan güreş festivali (51. Ahmet Ayık Güreş şenlikleri) daha geniş kapsamlı ve katılımlı bir içeriğe sahip olmakla birlikte, içeriğindeki müzikal çeşitlilik de farklıdır. Burada davul zurnanın dışında konser vermek üzere yörece tanınmış ses sanatçıları gelmektedir. Ayrıca bakan, milletvekili ve belediye başkanı düzeyinde kimselerde alanda bulunmaktadırlar. Sivas'ın yerel kanallarının da ilgi gösterdiği şenlikler aynı gün olup bitmekle birlikte 2 davul ve 2 zurna ile alanda davul zurnacılar bulunmaktadırlar.

Köyün aşağı bölgesinde düzlük bir alana kurulan güreş alanı, dört tarafı çevrili yeşillik bir meydana izleyicilerin ve protokolün yer aldığı seyirci bölmeleri ile çevrilerek, izleyicilerin bulunduğu alan kapalı, güreşlerin yapıldığı orta meydan ise açık olacak şekilde düzenlenmiştir. Alanın her yeri Türk bayrakları ile donatılmış olduğu görülmektedir. Alanın girişinde yiyecek ve içecek satan köylüler tezgahları ile satış yapmakta, alanın arka tarafında ise biraz sonra tartıya çıkacak güreşçiler sıra ile kilolarına göre tartılma telaşı içinde olduğu görülür.

Alana yöre halkının ilgisi yoğun görünmektedir. İzleyicilerin hepsi erkek olmakla birlikte küçükten büyüğe çok farklı yaş guruplarından insan bulunmaktadır. Sabah erken saatlerde başlayan etkinlik yöre insanların halayları ile güreş öncesinde seyirlik bir şölene dönüşür. Çeşitli halay ezgileri ile oynayan insanlar güreşi adeta bir düğün havasında karşılarlar. Dolayısı ile güreşler sadece bir spor etkinliği olmanın dışında bir eğlence mekanı, bir izlence alanı ve uzak şehirlerden gelen yöre insanları için de hasret giderildiği, görüşüldüğü bir sosyal mekan vazifesi de görmektedir.



Fotoğraf 35. Güreş öncesi halaya duran köylüler

Öğlen namazının ardından küçük yaş gurubunda olan ve ilkokul çağındaki güreşçiler alanda sırası ile güreşmeye başlarlar. Aynı anda eşleşerek güreş tutan güreşçiler yendikleri rakibi diskalifiye ederek bir üst tura çıkar ve sonraki rakibini bekler. İki kişi kalana kadar devam eden bu etkinlikte yenişene kadar güreş tutan güreşçilerden bir tanesi kendi kategorisinde şampiyon olur. Bu eşleşmeler, orta ve ağır sıklet profesyonel güreşçilere kadar aynı düzende ve kurallar dâhilinde devam eder. Güreşlerin davetini Cazgır yapar. Cazgır güreşçileri davet ederken şu duayı okur:

Allah Allah illallah,
 Muhammeden Resulallah,
 Yiğit Türk Aslanlarına
 Alkışlarla diyelim maaşallah.



Fotoğraf 36. Güreş tutan gençler

Güreş boyunca Köroğlu çalınır ve güreşler sonuçlanana kadar davul zurna çalmaya devam eder. Bu aynı zamanda güreş esnasında onları motive eden önemli bir unsurdur. Dinleyicilerin de dikkatle kulak verdiği bu Köroğlu (Yiğitler silinip ata binende) ezgisi 5/8 ritminde yürür. Bu aynı zamanda Türk usulü (Türk ritmi) olarak da bilinir. Güreşlerde Köroğlu ezgisini çalınması ise tesadüfi ya da sıradan bir olgu değildir. Bilindiği üzere kültür tarihimizde farklı Köroğlu karakterleri mevcuttur. Bunlardan en bilineni Bolu Beyi ile mücadele içine giren Köroğlu, diğeri ise Sivas dolaylarında yaşadığı rivayet edilen Köroğlu'dur. Tarihte karşımıza çıkan bu iki karakter aynı karakter midir bilinmez ancak her iki Köroğlu tipi de kahraman, mert olan ve haksızlığın karşısında mücadele etmiş bir yiğit olarak yöre insanının hafızasında ve belleğinde yaşamaktadır.

Tıpkı köy şenliklerinde olduğu gibi güreşlerde de ağalık seçimi yapılarak bir sonraki yıla kadar temsili olarak güreş ağası seçimi yapılmaktadır. 2016 yılı ağası olan Çetin Emre Topuz, bu yıl yerini Tayyar Göremez'e bırakmıştır. Bu seçimler para karşılığı açık arttırma ile yapılır ve kim daha yüksek fiyatı verirse o ağa seçilir. Alınan para köyün yardımlaşma derneğine aktarılır. Seçilen kişiye yöre kıyafeti (cepken, şalvar,

poşu) giydirilir ve ağanın başına renkli bir poşu bağlanır ve davul zurna eşliğinde gezerek misafirleri selamlar, halkla tanışır.



Fotoğraf 37. Bir önceki yılın (2015) ağası Çetin Topuz.

Tıpkı düğün ve şenliklerde olduğu gibi bayrak davul zurna ve alay (halk) güreş alanına ezgilerle giriş yapar. Bu temsil, mehter takımlarında olduğu gibi şu an günümüzde çekirdek bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bayrakla birlikte temsil edilen davul zurna güreş alanına köy halkı ile birlikte adeta bir askeri düzen ve sıra tertibi ile girer. Davul zurna bu anlamda hem temsili bir askeri bandoyu simgelerken, bayrak da bağımsızlık, hakimiyet ve güç işareti olarak alana getirilir. Bu ritüel güreş etkinliklerinin de artık başlayacağı anlamını taşımaktadır.



Fotoğraf 38. Güreş alanına gelen Alazlı Köy derneği üyeleri

Er meydanı kelimesi mertlikten gelir ve güçlü olan haklı olan kazanır. Cazgır güreşçileri meydana davet eder. Güreş esnasında kör oğlu ezgileri çalınır. Davul zurnacılar gelen misafirleri karşılar. Dernekten gelen misafirler önde davul zurna arkada bayraklar, ellerinde köyün adının yazılı olduğu bir pankart ve arkada da kalabalık bir insan gurubu ile alana giriş yaparlar. Bu tıpkı düğün alayında olduğu gibidir.

Köroğlu tarihi bir kişilik olmasının yanı sıra müzikal olarak güreşlerde kullanılıyor olması da tesadüfî değildir. “Yiğitler silkinip ata binende” adlı Muzaffer Sarısözen’in Aşık Veysel’den derlediği eser tam bir kahramanlık destanıdır. Eserler davul zurna ile çalgısal olarak çalındığı için güftesi okunmaz ancak repertuarda bağlama ve koro eşliğinde uzun yıllardır sözlü olarak icra edilmektedir. Bu anlamda ilk olarak eserin literatürde Türk aksağı olarak geçmesi, bu parçanın makamsal ve ritmik özellikleri bakımından Türk coğrafyasında özgü işaretlenmiş olduğunu göstermektedir. Bilindiği üzere Türk aksağı 5 zamanlı bir usuldür. Bir nim sofyan ve bir semai usulünün bir araya gelmesi ile oluşur. Farklı düzum şekilleri ve vuruşları mevcuttur. Aşağıda eserin alandan derlenmiş güncel hali görülmektedir.

Notaya Alan: Göktürk ERDOĞAN

Giriş

Zurna

Ana Tema

Söz Giriş

Yi ğit ler sil ki ni p a ta bi nen de

Şekil 4. Yiğitleme (Köroğlu) ezgisinden kesitler.

Parçanın sözlerine baktığımızda ise neden bu eserin Güreş müsabakalarında çalındığı daha iyi anlaşılabilir;

Yiğitler silkinip ata binende
 Dereler bozkurlara ün olur
 Yiğit olan döne döne döğüşür
 Kötüler kavgadan kaçır hun olur

Bir yiğit cidasın⁴⁶ almış eline
 Serini koymuştur yiğit yoluna
 Kalkan paralana zırhlar deline
 Kanlı gömlek koç yiğide don olur

Bir yiğit cidasın almış atıyor
 Ağ elleri kızıl kana batıyor
 Bir kötü kavgadan dönmüş kaçıyor
 Kaçma kötü kaçma şimdi dön olur

Köroğlu çağırır fidan ağıtlar
 İman ehli birbirini öğütler
 Boydan boya demir donlu yiğitler
 Çalar cidasını kahraman olur

Parçayı bir destan niteliğinde okuduğumuzda yiğidin güçlü kuvvetli olduğu, mertçe dövüştüğü ve asla kavgadan kaçmadığını bize anlatmaktadır. Köroğlu da bu şahsiyetlerin cisimleşmiş hali olarak toplumun hafızasına yerleşmiştir. Güftede geçen “kalkan paralana zırhlar deline” ifadesi bize bu hikâyenin adeta bir savaş alanını tasvir ettiğini gösteriyor. Nitekim güftede kahramanlaşan ana karakter Köroğlu’nun elinde de mızrak (cida) vardır. Ayrıca yiğitlerin ata binmesi savaşçı olduğunu da açıkça ifade etmektedir ki tarihi şahsiyet olarak bilinen Köroğlu’nun atı da kendi gibi efsanelere konu olmuştur. “Boydan boya demir donlu yiğitler” olarak tasvir edilen grup ise askeri kıyafetler içinde ki Türk askerlerini ifade etmektedir. Dolayısı ile güftede, bir savaş meydanında göğüs göğüse çarpışan askerlerin durumları apaçık resmedilmiştir. Buradan varmaya çalıştığımız nokta ise şudur; güreşlerde güreşçiler teker teker meydana çıkmazlar her biri kendi kategorisinde yarışan güreşçiler topluca er meydanına çıkar ve güreşmeye başlarlar. Elenenler kenara çekilir ve sonraki karşılaşacağı rakibini bekler. Dolayısı ile gruplar halinde topluca dövüşen güreşçilerden en son ikili grup kalana kadar dövüşülür. Bu ritüel tüm güreş türlerinde (yağlı, karakucak vs.) böyledir. Burada tasvir edilmeye çalışılan da aslında tıpkı savaş meydanlarında göğüs göğüse

⁴⁶ Eski dilde “mızrak”

çarpişan askerlerin tek kişi kalana kadar dövüşmesi olarak okumak yanlış olmayacaktır. Nitekim parçanın güftesi bize bu tarihi sahneyi açıkça ifade etmektedir. Güreşlerin de çıkış noktası bu noktadan başlatıldığına göre, günümüzde yapılan güreşlerin tarihi birer kaynağa referans ettikleri de gerçektir. Tarihte atlı göçebe ve savaşçı bir millet olarak bilinen Türkler bu anlamda spora (güreş, cirit, ok atma, at binme) büyük önem vermişlerdir.



Fotoğraf 39. Güreş tutan gençler.

3.6. Ramazan Ayı Sahur Vakitlerinde Davul Zurna

Sivas'ta Ramazan ayı sahur vakitlerinde davul ve zurna genellikle birlikte kullanılır. Bu gelenek bilindiği üzere bazı yerlerde yalnızca davul olarak yaşamaktadır. Bu yüzden de “Ramazan zurnacısı” diye bir tabir yoktur. “Ramazan davulcusu” tabiri vardır. Ancak Sivas'ta köklü bir davul zurna geleneği olduğu için bu saz gurubu Ramazan ayında da ayrılmamış olduğunu rahatlıkla görmekteyiz.

Necdet Buluz'un (1975: 7) Sivas Folkloru Dergisi'nde kaleme aldığı Ramazan ayı sahur vakitlerinde davul zurna ile ilgili şu bilgilere ulaşmaktayız;

Sahura hemen her ilimizde olduğu gibi ve bugün unutulmak üzere olan davul zurna ile kalkılırdı. Semt semt dağılan Poşalar, Sivas mahallelerinde sahur vaktini davul zurna ile haber verirlerdi. Daha çok davul zurna ile ışıklar yanmaya, etraf aydınlanmaya başlardı. O zamanlar davul zurna çalan Poşalar o kadar çoktu ki hemen hemen iki üç semtte Poşalar davul zurna çalardı. Bu yüzden de davul zurna ile sokağa fırlayan, halay tutan oyun oynayan Sivaslılar çoğunlukta olurdu.

Teknolojinin olmadığı dönemlerde insanları sahura kaldırmak için çalınan davul artık günümüzde haberleşme ve uyarı anlamını yitirmişse de geçmişin bir uzantısı ve geleneğin devamı olarak tüm Türkiye’de yaşamaya devam etmektedir. Ancak günümüzde şehir yaşamının giderek daha standart ve teknolojik koşullarının doğal bir sonucu olarak insanların davul zurnaya ihtiyaç duymadığı da bir gerçektir.

Sivas’ta her mahallenin bir davul zurnacısı vardır ve bu davul zurnacılar geçmişten beri aynı mıntıkada Ramazan ayı boyunca sahur saatlerinde sokak sokak gezerler. Davul zurnacılar⁴⁷ çaldıkları bölgede kim neye göre çalışır bunu kim belirler minvalinde bir soru yönelttiğimde ise; “Sivas’ta yıllardan beri kimin nerede çalacağı bellidir. Herkes bölgesini mahallesini bilir. Biz sadece muhtardan bir belge alırsınız dedi. Evvelden polisten alırdık. Artık karakollar ilgilenmiyor” (kişisel görüşme, 07.06.2015) şeklinde bir bilgi aldık. Ramazan ayı boyunca çalan Davul zurnacılar, Ramazan ayının sonundan önceki günü çaldıkları mıntıkada ki evleri sokak sokak, kapı kapı gezerek bahşiş toplarlar.

Sivas’ta Ramazan’da mani okuma geleneği yoktur. Davula zurna da eşlik ettiği için çalgısal olarak icra edilir. Davul zurnacılar yürüyerek belli güzergahı dolaşırlar ve kendi belirledikleri bir repertuarı her gece rast gele icra ederler. Bu süre yaklaşık olarak bir saat sürer. Bir saatin sonunda ertesi gün tekrar buluşmak üzere ayrılırlar. Alan çalışması sırasında Sivas’ın en kalabalık mahallelerinden biri olan ve genellikle toplu konut olarak yapılanan Yenişehir ve İstasyon Caddesi’nde birkaç gün boyunca davul zurnacılarla birlikte vakit geçirdim. Bazı davul zurnacıların Toros/kartal marka araçların arkasında arabayla birlikte gezerek davul çaldıklarını gördüm. Bu durumun giderek yaygınlaştığını söyleyen davul zurnacılar, artık insanların çabucak gezip kendi mıntıklarında davul zurna çalarak işlerinin bitirmek istediklerini söylese de kendileri böyle bir uygulamayı doğru bulmadıklarını belirttiler. Hatta önceki yıllarda kendileri de denemek istemişler bu yöntemi fakat mahalle sakinlerinin tepkileri sonucu vazgeçmişler.

Yenişehir mahallesinde 02.00 sularında sahurda bulduğumuz davul zurnacılarla gezmeye başladığımızda onlarla hem sohbet etme imkânı da bulduk hem de birlikte gezdik. Sivas’ta düğünlerin dışında davul zurnaya olan ilginin en çarpıcı ve cisimleşmiş

⁴⁷Kaynak kişiler; zurna: Ferhat Asanakut;, davul: Birol Alkan.

hali ramazan ayın sahur vaktinde görülebilir. İnsanlar camdan bahşiş atarak davul zurnacılara istek parça gönderebilirler. Hatta gecenin bir yarısı dışarıda sohbet ederek vakit geçiren orta yaşlı bir gurupla karşılaştığımızda insanların davul zurnayı görür görmez bir istek yaparak oynamaları da doğal bir hal almış gibi görünüyor. Davul zurnacılarla (Birol ve Ferhat) konuştuğumuzda bizlere şu bilgileri aktarıyorlar (kişisel görüşme, 07.06.2015); “Sivaslılar davul zurnayı sever, millet zaten yazın sahurda uyumuyor genelde ama yine de bir gün o muntıkadan geçmesen ertesi gün ya da bahşiş için kapılarına gittiğimizde ‘hiç duymadık niye çalmadınız’ gibi tepkiler verirler. Bazen de istek ister, para verirler. Yolda bir anda halaya durabilirler.”Sivas’ın otantik kültüründe Sivas halayları halkın gündelik yaşamından ayrı olmadığını görmekteyiz. Özellikle kırsal bölgelerde ve kentin daha gelenekselci yapısı içinde kalan kesimlerinde Sivas halayları, insanlara bir tavır ve davranış da kazandırmış görünüyor. Eski zurnacı ve halk oyuncu İbrahim Tahir Bayramlı[kişisel görüşme, 14.07.2016] konuyla ilgili olarak şunları dile getirmektedir; “Sivas merkezde sahur vakitlerinde davul zurna çaldığında mahalleden iyi halay çekenler varsa iner eşlik ederlerdi, halay çekerlerdi. Bu bizim çocukluğumuzda yaygındı”.

Bunun yanı sıra yöre kültürünü ve davul zurna geleneğini iyi bilen araştırmacı yazar Berat Demirci (kişisel görüşme, 17.02.2016)şu ifadelere yer vermektedir:

Sivas’ta Ramazan davulu yok, davul zurna çifti vardır. Şimdi sadece davula imkan vermeye ve denetim altına almaya başladılar. Ramazan mehterleri, yaptıkları işi meccanen yaparlardı ve keyif alırlardı. Biz de arada bir mevsim imkan verirse sokağa çıkıp halay çekerdik. Davulcu zurnacı bayram gezmesinde bahşiş almak için gezerdi ve çok bir yekun tuttuğunu da zannetmem.

Bu ifadelere paralel olarak, alanda yapılan çalışmalarda sahur vakitlerinde bu geleneğin hala mevcut olduğunu söylemek mümkündür.

Davul zurnacıların repertuarı Sivas halayları dışında Ceddin Deden, Türkiye’ m, Çırpınırdı Karadeniz, Kara Toprak (ritmik), Köroğlu (yiğitler silkinip ata binende) Konyalım (istek parça) olarak belirlenmiştir. Ramazan’da davul zurnanın sesine âşına olan ve duymak isteyen Sivas halkının bu çalgılara gösterdiği ilgiyi anlatmak adına alanda karşılaşılan bazı olaylara yer vermek yerinde olacaktır. Sahurda Sivas’ta birlikte müzik yapan davul zurnacılar gezdikleri sokak aralarında insanların parça istemelerine

veya bir halay eşliğinde oynamalarına alışkındırlar. Sivas'ın halay kültürü ve davul zurna ile olan ilişkisinin en güzel örneklerini alanda bizzat katılarak tecrübe etmek heyecan verici bir durum olarak nitelendirilebilir. Davul zurnacılarla sohbet ettiğimizde bu kültürün “az da olsa günümüzde Sivas'ta olduğunun ve insanların bazen istek parça (çoğunlukla halay veya Çırpınırdı Karadeniz, mehter marşları, Sivas'ın yollarına vb.) istediklerini belirtmeleri” ve bunun alanda izlerinin görülüyor olması önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Özellikle Yenişehir mahallesinde sahurda davul zurna kültürü oturmuş bir gelenek olarak kabul görmektedir. Hatta bazı apartmanların önünde özel olarak belirli parçalar çalınarak şarkılı türkölü göndermelerde bulunabilmektedir davul zurnacılar.

İstasyon Caddesi ise Yenişehir mahallesine nazaran daha hareketli ve kalabalık bir muhit Sivas'ta. Dükkânların geç saate kadar açık olduğu insanların sahur için vakit geçirip dolaştığı bir yer olarak istasyon caddesinde neredeyse her gece davul zurnacıların önünü keserek Sivas halayı çeken bir ekibe rastlamak sıradan bir olay. İnsanların bir anda halaya durmaları sahur etkinliği için dolaşan davul zurnacıların bu insanların isteklerini kırmamaları da dikkat çekici bir olay olarak görünmektedir.

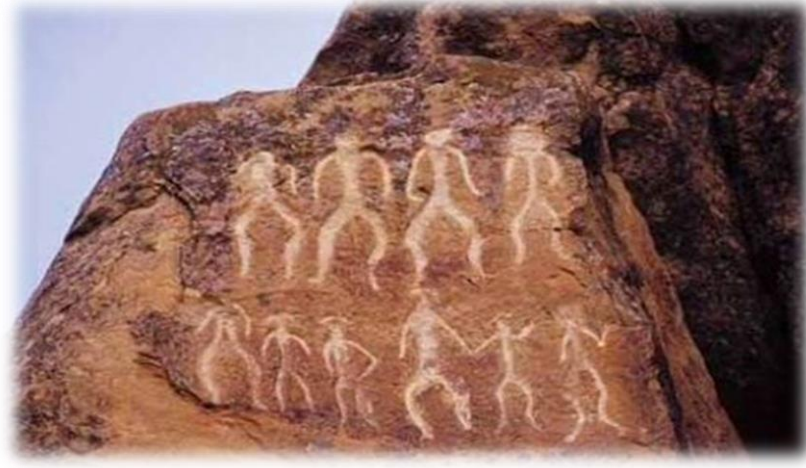


Fotoğraf 40. Ramazan davulcu ve zurnacıları. Sivas, İstasyon Cad. (2015)

3.7.Sivas Halayları ve Sivas'ta Halay Kültürü

Müzik ve dans evrenin var olduğundan beri insan yaşamıyla iç içe geçmiş iki önemli fenomendir ve her toplumsal inançta önemli bir dini pratik ve sembolik alana karşılık gelmektedir. Garfias (2004: 21) “toplumun ekonomik sistemi, din ve mitoloji fikirleri

herhangi bir kültürde müziğin tanımlanma biçimine katkıda bulunacaktır. Bu unsurların müziğin gelişebileceği parametreleri oluşturan bileşen” olduğunu belirtir.



Fotoğraf 41. Kaya resimleri, Servet Somuncuoğlu, Taştaki Türkler (2011).

Kadim bilgide ses ve titreşimin önemi, en eski çağlardan beri anlaşılmıştır. Yeryüzündeki müzik aynı zamanda evrensel armoninin yeryüzüne inmiş hali olarak da görülebilir. Müziğin evrensel titreşimi yansıttmasının yanı sıra dans da bu evrensel uyumdan kaynaklanan hareketlerin yeryüzünde yeniden canlandırılması (arketip); başka bir ifade ile kutsal mekânın yaratılması olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda en eski toplumların “müzik ve dans gelenekleri de bu ilk ritüellerden türemiş olup, modern pagan ritüellerine kadar gelmiştir ve eğer ki müzik evrensel titreşimleri sembolize ediyorsa bununla uyumlanmanın en güzel ifadesi de dandır” (Altunay, 2014: 110-111). Eliade (1999), söz konusu müzik ve inanç ilişkisini kutsal bir arketip üzerinden yorumlamakta ve tarım toplumlarındaki tören ve dansların tanrısal âlemde olan unsurların dünyevi alem içerisinde insanlar tarafından tekrarlanması olarak ele almaktadır. Nitekim And (1964) ve Ataman (1992) düğün ve düğün pratikleri içerisindeki oyunların inanç sistemlerinin özünü teşkil ettiğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra halaylardaki döngüsel ritim ve oyun karakteri, yapısal olarak bir bütünselliği anımsatmakla beraber, içerisindeki bazı açık figürlerin de inanç temelli yorumlanmasına neden olmaktadır⁴⁸.

⁴⁸ Ayrıca bkz. Cenk Güray, Sema’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir”. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Dergisi, (2010) 56, s. 119-152.

Tarım toplumlarında halay olarak karşımıza çıkan müzikli eğlencelerin kökeni, kadim zamanlarda kutsal bir döngünün yaşatıldığı, canlandırıldığı anlar olarak düşünülmektedir. Yazılı tarih öncesi dönemlerde insanın Tanrıyı tasavvur edebilmesi için elbetteki doğa ile bir irtibat kurması gerektiği fikri yaygındır. Hatta insan, modern zamanların mottosu olan “doğaya hükmeden” değil, bizatihi doğanın evrenin bir parçası olarak yaşamını sürdürür. Geçimini toprağa ve hayvana bağlı olarak yaşayan toplumların toprağı ve canlıları kutsal saymaları dabu ilişkiye bağlanabilir.

Nitekim Eliade (2009: 324) “ilkel” insan için temel her faaliyet gibi tarımın da basit bir toprağı sürme tekniğı olmadığından bahseder; yaşamla doğrudan ilgisi olan, toprak, tohum ve yağmurla yaşamın çoğalmasını sağlayan tarım, başlı başına ve her şeyden önce bir ritüeldir. Tarım toplumlarında ki dinsel deneyimlerde zamanın ve mevsimlerin altına çizen Eliade şu ifadeleri belirtir;

Çiftçi, yalnızca saygı duyduğu mekan olarak kutsal bir varlıkla- bereketli toprakla, tohumda faaliyet gösteren güçlerle, tomurcuklar ve çiçeklerle- ilgili değildir, aynı zamanda yaptığı iş belli zaman döngüsüyle mevsimlerle yönlendirilir. Kapalı zaman döngüleriyle tarım toplumlarının birbirleriyle bağlantısı olması yüzünden “eski yılın” kovulması ve “yeni yılın” gelişi, hastalıkların kovulması ve “güçlerin” yenilenmesiyle ilgili pek çok büyük tören her zaman tarım ayinleriyle belli bir uyum içindedir. Kozmik ritimler bu törenlerin tutarlı ve etkili olmasını sağlar. Toprakla mevsimler arasında süregiden bu uzun süreli alışverişin sonucunda oldukça iyimser bir varlık kavrmı oluşmuştur; ölüm, varlık kipi içinde geçici bir değişimden başka bir şey değildir; kış nihai değildir. Çünkü onun ardından doğa tamamen kendini yeniler ve yeni ve sınırsız yaşam biçimleri ortaya çıkar, aslında hiçbir şey ölmez; her şey ilksel maddeyle yeniden bütünleşir ve yeni bir baharın bekleyişiyle dinlenmeye çekilir... Belli bir ritim ve sonsuz döngü üzerine kurulu hiçbir dünya görüşü dramatik anlardan kaçamaz; kozmik ritimlerle belli bir düzende yaşamak, çelişkilerle ve gerilimle birlikte yaşamak demektir. Tarım faaliyeti bir ayindir. Çünkü yeryüzü ana’nın bedeni üzerinde icra edilir ve bitkilerin gücünü serbest bırakır.

Gazimihal “Türk Halk Oyunları Kataloğı” adlı eserinin girişinde, halaylarımız hakkında çok dikkat çekici bir anısını paylaşmaktadır (1991:7): “1954’te milli oyunlar bayramı ilk yapıldığı zaman hazır bulunan 110 sanat eleştiricisinden biri; Sorbon Üniversitesi hocalarından M. Pierre Francaste hayranlığını şöyle anlatmıştır: “Bu oyunların her millette olduğundan daha faydalı bir tarafı varki, ona hayran oldum. Başka milletlerin halk oyunlarını seyretseniz nispeten birbirine yakın olduklarını

görürsünüz. Hâlbuki sizin oyunlarınızda, bütün müşterek çizgilere rağmen, bilhassa bölgeler, hatta şehirlerarasında bile bâriz farklar var. İşte bu çeşitlilik, zenginlik son derece mühim. Sonra, bu oyunlar sadece dans da değil; onlarda ayrıca resim var. Hatta halkın yaşayışına ait çeşitli hususiyetler bile var.”

Bu pencereden baktığımızda Sivas halaylarının döngüsel yapısı, tarım sonrası hasatla birlikte halayların çekilmesi, düğün ve eğlencelerin hasat sonrasına denk getirilmesi ve halayın kendi içerisindeki figürlerin doğrudan toprak ve ürünle alakalı simgelerle birlikte sunulması, halayları kadim toplulukların salt eğlence biçimi değil bir nevi tanrıya şükür ve dua ritüeli olarak değerlendirmek de doğru olacaktır. Bu ritüeller zamanla daha farklı bağlamlarda ve mekânlarda gelişerek günümüze kadar ulaşmış en önemli halk kültürü ürünlerinin başında gelmektedir. “Sivas Halayı, Kabak halayı, Madımak halayı, Köy İş halayı” semiyotik olarak incelendiğinde, bu göstergelerin yoğun olarak görüldüğü ve canlandırıldığı halaylardan sadece bir kaçıdır.

Halk oyunları dendiğinde akla Türkiye’de, “halaylar bölgesi” olarak bilinen Sivas gelmektedir. Halayların çağımız için merkez bölgesi Sivas sayılabilmek üzere Malatya, Çorum, havalisinde güneyden Gaziantep’e kadar hep çeşitleri ve adı yaygındır (Gazimihal, 1991: 237). Gazimihal halayı şöyle izah eder; “düşünülmüş bir iki etimolojik izahına rağmen halay tabiri, oyunun belirli anlarında bir ağızdan oyuncularca yükseltile ve çeşitlenmeyen “yalah hey!” ünleminden bozulmadır” (1997: 193).

Doğan Kaya (2011: 23) “Sivas Halk Oyunları, Halk Oyuncuları, Davul Zurna Sanatçıları” adlı kitabında, Emin Eminoğlu tarafından “Halk Oyunları Hakkında Genel Kanaatler⁴⁹” adıyla bir bölüm yazılmıştır ve konu ile ilgili şunlar vurgulanmaktadır; “Halk oyunları bir göstergeler sistemidir. Oyunlarda hareket (beden dili), söz ve ses göstergelerinden yararlanılır. Bu göstergeler, birbirinden habersiz insanlar tarafından kullanılmıştır ve onlarla ortak ve gizli bir anlatım yaratılmıştır... Halk oyunları bilinmeyen zamanlarda, insanın duygusal ve kültürel dünyasından yararlanarak var ettiği bir aktarım ve iletişim aracıdır.”

⁴⁹ Bakınız: Doğan Kaya, “Sivas Halk Oyunları, Halk Oyuncuları, Davul Zurna Sanatçıları”Sivas: Sifâhod Yayınları, 2011. s. 23



Fotoğraf 42.Sivas halk oyunları ekibi, kent meydanı, (2015)

Sivas'ta uzun yıllar halk oyunları eğitmenliği yapmış ve yöre kültürünü yakından tanıyan Ziya Soybayraktar [kişisel görüşme, 02.09.2016] katıldığı uluslar arası bir dans yarışmasında (Mudanya Uluslararası Dans Yarışması, 2005-2006) Sivas halayları ile ilgili yaşadığı bir hatıratı şöyle aktarmaktadır;

Biz uluslar arası bir dans yarışmasına gitmiştik, farklı ülkeler kendi oyunlarını sergiliyor, biz Sivas “köy ağırlaması” oynadık Ukrayna asıllı bir bayan hoca bir tercümanla yanımıza geldi ve bizim oyunumuza hayran kaldığını söyleyerek; Bu koreografiyi kim yaptı ezgiyi kim bestelediği lütfen söyler misiniz harika bir şey bu çok etkilendik” dedi. Ben de bu koreografi değil halkın zaman içinde kendi ürettiği bir oyundur ayrıca ezgi de anonimdir bestecisi bilinmez” dediğimde hayranlığı ve şaşkınlığı iki kat artmıştı. Bu bizim halaylarımızın oyunlarımızın dışarıdan nasıl görüldüğüne dair benim için önemli bir anekdottur mesela.

Konu ile ilgili görüşülen bir başka isim, alanı, yöre halkını ve halay kültürünü çok iyi bilen Berat Demirci'dir [kişisel görüşme, 17.02.2016] ve bu konuda önemli tespitlerde bulunmuştur.

Halayı bizim düşünlerimizde biz kendimiz çekiyorduk. Şimdi düşünlerde halay çeken adam yok. Profesyonel folklor ekipleri geliyor. Ezbere ve standartta bir halay oyunu çıkıyor ortaya. Doğaçlama yok. Kendilerinden bir figür katamıyorlar. Oysaki halay biraz da serbesttir kendi içinde. Maharet de ister yani. Bir kişilik bir ruh ister. Şimdi ise jimnastiğe kaçıyor yani iki zıpla bir dur vs. O yüzden yani Hafik'in karakteri ayrıdır, Zara'nın karakteri ayrıdır, İmranlı'nın ayrıdır... Köylerde bile horhun diye bir köy var oranın “Bico” diye bir halayı var mesela. Köyler arasında bile karakter farklılığı oluyor.

Şimdi şuraya geleceğim, kültür dediğimiz şey böyle bir şey. Bu merasime dönüşüyor törene dönüşüyor, gösteriye şova dönüşüyor. Biz öğrencilerin mezuniyetinde halay çekiyoruz bizi ilgiyle dikkatle izliyorlar ama itiraf da ediyorlar. Bizim için çok ağır oyunlar bunlar diyorlar.

Demirci'nin ifadelerini modern göstergelerle düşündüğümüzde, kent yaşamı ile bürokrasiye karışan kültürel öğelerin giderek standart ve rasyonel bir işe dönüşerek, bir meslek dalı haline geldiğini söyleyebiliriz. Kültürün kendi bağlamını ve doğallığını giderek kaybettiği ve dönüştüğü alanların en somut göstergeleri olarak karşımıza çıkan halay ekipleri ve profesyonel halaycı tipolojisi tıpkı Hobsbavm'ın ileri sürerek “geleneğin icadı” dediği kavramın bizlereip uçlarını sunmaktadır. Gerçek yaşamın dışına çıkarak, yaşanan değil öğretilen ve gelenek olarak sunulan kültür, zamanla bir törene, merasime dönüşmektedir. Bu resmiyet, zamanla halayların adımlarından, kıyafetlerine, nerede oynanacağından kaç dakika oynanacağına kadar tam bir standart şölene dönüşerek, sanki “hep böyleymiş” gibi bir gelenek icadı söz konusu olmaktadır⁵⁰. Halbuki Sivas halayları her ne kadar belli bir düzene, oyun yapısına ve ritimlere bağlı ise de aslında temelde kişilerin doğaçlamalarına dayalı olarak şöhret bulan ve kendini bu anlamda sürekli güncelleyen bir karaktere sahiptir. Halaylar ve halay ezgileri bu özellikleri ile bir bale gösterisi veya bir senfoni orkestrasından farklı olarak, zamana mekana ve kişilere göre farklı pratiklerle uygulanabilen halk ürünleridir.

Bu anlamda kırsal çevrede karşılaştığımız halaylarda öğrenme süreci de ayrı bir kurs veya meslek alanı olarak değil, halkın kendi kendisine sürdürdüğü ve aktardığı bir eğitim modeli olarak okunabilir. Sivas düğünlerinde halaylarda en mahir kişi halay başı olurken, halayın sonu olan *pöççük* kısmında, kısmen daha az usta kişiler yahut da hiç bilmeyenler de (çoğunlukla çocuklar) halaya katılır. Bu aynı zamanda halay içerisindeki önemli bir hiyerarşik göstergedir. Halayın sonundaki kişiler bu sayede halay başını takip ve taklit ederek doğal bir öğrenim sürecine dahil olurlar⁵¹.

⁵⁰ Cumhuriyetin ilk yıllarında ulus-devlet inşası sürecinde karşımıza çıkan devrimler ve sosyal yaşamdaki pratikleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Özel günlerin ve milli bayramların kutlanış şekli, içeriği ve bunun törenleşerek toplumsal ve siyasal hayata karışması bu anlamda modern bir gösterge olarak geleneğin yeniden inşa edilmesi veya yaratılması olarak pek çok çalışmaya da konu olmuştur.

⁵¹ Bu durum kent yaşamında halk oyunları kursları ile yarı formel bir şekilde uygulanır. (halk eğitim merkezleri, belediye bünyesinde açılan kurslar ve ilköğretimde açılan kurs etkinlikleri ile halk oyunları dersleri öğretilir).

Özellikle halaylarda günümüzdeki eğlence ve ritüellerde elektronik çalgılarla çalınan halay ve oyun ezgileri ağırlıkta olsa da davul zurna kültürüne sahip kimselerin halayları davul zurnasız çekmediği, dinleyici ve katılımcı olanların ise davul zurnasız halaylara ve oyunlara pek kulak asmadığı çeşitli ritüellerde ve eğlencelerde rahatlıkla gözlenebilmektedir. Bu doğrultuda davul zurna çalgılarının ortama otantik bir değer kattığı ve halkın müzikal hafızasında hala yaşadığını söylemek yanlış olmasa gerek. Gazimihal (1996: 27), Şerif Baykurt'un hazırladığı “Türkiye’de İlk Halk Oyunları Semineri” adlı eserindeki makalesinde konuyla paralel olarak şu tespiti yapmaktadır:

Orijinale bağlılık durumuyla oyunlar folkloru, tahrif ve istismar edilemez. Gelişigüzel değişikliğe uğratılacak çeşitler derhal bozulur. Mesela bir oyunun musikisinde zurna yerin klarnet yahut davul yerine tef değişikliği yapsanız renk derhal söner. Hele ki havası yerine başka bir andırılışı çalınsa ritim büsbütün sarsılır. Erkek oyununa kadın çıkarılsa karakter yumuşar. Halk oyunları topraklık gösterileridir.

Davul zurnalı halay kültürünün ve halay ezgilerinin, o kültürle hemhal olmuş neslin tüm duygu ve davranış dünyasına yansıdığı görülmektedir. Sivas halaylarının kendi içinde olan ağır ve vakur duruşu göze çarpmaktadır. Davul zurna çalgıları Sivas halayları için ikamesi olmayan çalgılar olarak görülür. Ezgilere ve oyunlara otantik bir hava katarak aslına en uygun biçimde icra edilebilmesi için şarttır. Yöre insanının müzik ve halk oyunları ile olan ilişkisi bir “eğlenceden” daha fazlasına denk gelmektedir. Berat Demirci [kişisel görüşme, 17.02.2016], şunları ifade etmektedir:

Galiba biz Türkler davulu seviyoruz. Sivas belki biraz daha muhafaza etmiş olabilir bu özelliğimizi. Ben kendi adıma düşünüyorum. Halay çekmeyi bilen insanların yürüyüşünün bile farklı olduğunu hep fark etmişimdir. Halk oyunları, yörenin rengini, ahengini, ritim duygusunu taşır. Temürağa halayı bence canlı bir örnektir, içinde mizah duygusu bile vardır.

Sivas halaylarının genel özelliğine baktığımızda pek çok yarışmada hakemlik de yapmakta olan usta oyuncu Ziya Soybayraktar [kişisel görüşme, 06.09.2016] bizlere şu ifadeleri aktarmaktadır:

Sivas Halay Bölgesi içince ayrı bir yerdir. Sivas halayları gösteriye dönük değildir. Bir hikayesi ve karakteri vardır. En büyük özelliklerinden bazıları şunlardır: figür ve ezgilerde tekrara düşmez, kızlı erkekli oynanmaz çünkü kız ve erkek figürleri estetik ve anatomik olarak farklılıklara sahiptir. Şehir merkezinden ilçelere doğru açıldıkça farklılıklar gösterebilir. Bunun sebebi kültürel olarak etkileşime girmiş olmasıdır. Ekip

başı önemlidir. Ekip başındaki mendil önemli bir unsurdur. Komutlar bu mendil ile verilir. Ayrıca mendilin Anadolu kültüründe hem iletişim hem de kültürel bir işlevi ve anlama da sahiptir. Halaylar genelde sözlü ve çalgılı halaylar olarak ikiye ayrılır. En çok oynanan ve adeta bir marka haline gelmiş halayların başında; Sivas Halayı, Abdurrahman Halayı ve Köy Ağırması gelir. Bu üç halay kendine münhasır halaylardır. Örneğin Köy ağırmasında (ya da Abdurrahman halayı) yıkılma bölümü dayanışmayı temsil eder. En öndeki bayrağı yere düşürmez arkasındakilerden güç alır. Bu önemli bir ayrıntıdır. Sivas halayları eze eze ve sindire sindire oynanır. Giriş gelişme ve sonuç vardır. Harman halayı denir Sivas Halaylarına. Çünkü harmandan sonra ya da harmandan önce oynanır. Adeta hasatı kutlar insanlar. Zara'da ve merkezde daha ziyade ince sazlarla oynanır. 3 tür Sivas halayı vardır: davul zurna ile oynana, ince sazlarla oynanan ve hem davul zurna hem ince sazlarla icra edilen.

Sivas halayları gösteriye dönük değildir. Bir hikâyesi ve karakteri vardır. En büyük özelliklerinden bazıları şunlardır: Figür ve ezgilerde tekrara düşmez, kızlı erkekli oynanmaz çünkü kız ve erkek figürleri estetik ve anatomik olarak farklılıklara sahiptir. Şehir merkezinden ilçelere doğru açıldıkça farklılıklar gösterebilir (Kaya, 2017). Bunun sebebi kültürel olarak etkileşime girmiş olmasıdır. Ekip başı önemlidir. Ekip başındaki mendil önemli bir unsurdur. Komutlar bu mendil ile verilir. Ayrıca mendilin Anadolu kültüründe hem iletişim hem de kültürel bir işlevi ve anlama da sahiptir. Sivas halaylarının bilinen ve oynanan halayları 30-35 tanedir. Ancak ilçeler de dahil edildiğinde aslında oynanan 100'ün üzerinde örneği mevcuttur. Halaylar genelde sözlü ve çalgılı halaylar olarak ikiye ayrılır. En çok oynanan ve adeta bir marka haline gelmiş halayların başında; Sivas Halayı, Abdurrahman Halayı ve Köy Ağırması gelir. Bu üç halay kendine münhasır halaylardır. Örneğin Köy ağırmasında (ya da Abdurrahman halayı) yıkılma bölümü dayanışmayı temsil eder. En öndeki bayrağı yere düşürmez arkasındakilerden güç alır. Bu önemli bir ayrıntıdır. Sivas halayları eze eze ve sindire sindire oynanır. Giriş gelişme ve sonuç vardır. Harman halayı da denir Sivas Halaylarına. Çünkü harmandan sonra ya da harmandan önce oynanır. Adeta hasatı kutlar insanlar. Zara'da ve merkezde daha ziyade ince sazlarla oynanır. Üç tür Sivas halayı vardır: davul zurna ile oynana, ince sazlarla oynanan ve hem davul zurna hem ince sazlarla icra edilen. Abdurrahman halayı sadece erkeklerin oynadığı bir halaydır. Halayların bir dizilimi vardır: düz sıra halinde başlar, gelişmede hilal olur ve sonuçta çember olarak bütünleşir. Bu dizge diğer bölgelerin halaylarında yoktur. Sivas halay ezgilerinin en otantik ve doğru icra eden Sarı Mehmet'tir (Mehmet Asanakut).

3.7.1. Sivas Halaylarına Dair Müzikal Bir İnceleme

Sivas'ta sözlü gelenekle ve meşk usulü aktarılan davul zurna icraları günümüze kadar olan süreçte melodik özellikler açısından kimi zaman korunduğu, bazılarında değişiklikler olduğu, bazı halayların ise artık icra edilmediği görülmüştür. Daha önce yapılan derleme çalışmalarına bakıldığında özellikle notasyonlar, kimi zaman farklılaşmakta kimi zaman ise TRT'de kaydedilen notasyon örneklerinin bugün alanda icra edilmediği görülmektedir. Bu anlamda çalışmanın bu bölümünde belli başlı halaylar incelenerek alandaki güncel kayıtlar ve eski örneklerinotaya aktarılarak fragmanlar halinde bir arada sunulmaya çalışılmıştır. Ayrıca halayların genel özelliklerine dair müzikal bir değerlendirme yapılmaya çalışılmıştır.



Şekil 5. Köy Düz Halayı 1973 TRT arşivi. (Kaynak kişi: Kahraman Esenaka)



Şekil 6. Köy Düz halayı güncel nota örneği

Yukarıda örnekleri fragmanlar halinde gösterilen halayların eski ve güncel hali mevcuttur. Söz konusu eserlerin günümüze gelen icralarında zaman içerisinde değişiklik olduğu görülmektedir. Özellikle eserin birinci ve üçüncü vuruşlarındaki kuvvetli zamanlarda tartım farklılıkları mevcuttur. Ancak her iki örnekte de eser neva perdesinde kalış yaparak hüseyini makamı ses dizisinin karakteristik yapısında gelişmiştir. Bu değişikliğin temel nedenleri arasında hafızaya dayalı bir icra geleneğinin varlığının

olması etkili olduğu düşünölmekle birlikte, eserler, icracıların kulak zevklerine göre gerek tartım gerekse süslemeler bakımından farklılıklar bulunabilmektedir.



Şekil 7. Abdurrahman Halayı (1973 TRT Arşiv kaydı. Kaynak kişi: Yöre Ekibi)



Şekil 8. Abdurrahman Halayı güncel nota örneği. (Kaynak kişi: Mehmet Asanakut)

Yukarıdaki örnekte 1973 Muzaffer Sarısözen'in notaya aldığı Abdurrahman halayı ve altında ise güncel nota örneklerinden kesitler görünmektedir. İlk örnekte fragman olarak gösterilen Abdurrahman halayı hicaz makam dizilerine sahiptir. Güncel örnekte ise uşşak makam dizisi sesleri mevcuttur. Çeşitli araştırmalarda (Kılıç, 2002) bu eserlerin zaman içerisinde değişime uğradığı yönünde fikirler olsa da, icra açısından bu kadar radikal bir değişimin olacağı şüphelidir. Eserler hem tartım hem de makamsal özellikleri bakımından farklılıklar göstermektedir. Burada akla gelen durum ise, eserlerin farklı halaylar olabileceği yahut da söz konusu halayın iki farklı versiyonu olabileceği fikridir. Abdurrahman halayının TRT repertuarında olan melodik haline, Sivas'ta rastlanmamıştır. Yanı sıra Sivas'ta çeşitli zurna icracılarının albümlerin de "Abdurrahman halayı" olarak kaydettiği eserlere bakıldığında ikinci örnekteki temanın sesleri duyulmakta olduğu anlaşılacaktır. Dolayısı ile bu durumda Muzaffer Sarısözen'in notaya aldığı örnekteki halayın zaman içerisinde artık icra edilmediği ve unutulduğu sonucuna varılabilir. Bunun yanı sıra bugün Sivas'ta çeşitli eğlence ve kutlamalarda çalınan halayların 30 civarında olduğu ancak görüşme kişilerinin ve icracılarının ifadelerine göre, Sivas'ta (köylerle birlikte) eskiden 100'e yakın halay

olduğu ve oynandığı bilgisine ulaşılmıştır. Dolayısıyla halayların giderek unutulduğu, toplumun ve icracıların zihninden silinmeye başladığı sonucuna varmak mümkündür. Bunun yanı sıra ana motif özelliklerini koruyan halaylar da mevcuttur. Aşağıda yer alan örnekte Sivas Ağır lama halayı bu duruma örnek olarak sunulmuştur.



Şekil 9. Hafik Ağır lama TRT kaydı (Derleyen: Muzaffer Sarısözen, Kaynak kişi: Bekir Arıs)



Şekil 10. Hafik Ağır lama, Güncel nota örneği

Yukarıda görülen halayın ezgisel yapısı büyük oranda korunduğu görünmekle birlikte süsleme seslerin olduğu görülmektedir. İrcacıların müzikal hafızası ve kulak dolgunluğu açısından değişen bu ezgisel yapı günümüzde de ilk örnekteki yapıya benzer bir biçimde icra edilmektedir.



Şekil 11. Sivas halayı ses alanı.

Sivas halaylarının içerisinde en karakteristik ve en müzikal olanı olarak gösterilebilecek halay örneği Sivas halayıdır. Ezgi, içerisindeki makamsal geçkiler (modülasyonlarla), ses aralığı ve tartım değişimleri ile birlikte düşünüldüğünde çeşitlilik gösteren bir yapıya sahiptir. Çalan kişinin müzikal kabiliyeti ve kulağına göre farklılık gösterse de genel olarak kuvvetli ve hafif vuruşlar sürekli yer değiştirebilmektedir. Ezgi yapısı yavaştan hareketliye doğru oluşturulmuş olan halay ağır lama, yanlama, yeldirme ve hoplatma kısımlarından oluşmaktadır. Makamsal yapı olarak ise toplam dört bölüm

olarak düşünüldüğünde sırasıyla uşşak, nikriz, çargah ve hüseyini olarak değişiklik göstermektedir. Aşağıdaki örnekte Sivas halayının genel karakterini yansıtacak müzikal cümleler ve ritmik değişiklikler bir arada verilmiştir.



Şekil 12. Sivas Halayı güncel nota örneği.

Yukarıda kesitler halinde verilen eserin karar sesi la (dügah) perdesidir. Sivas halaylarında genellikle uşşak ve hüseyini makam yapıları göze çarpmaktadır ve değişen usül kalıpları ile eser hareketli bir melodi yapısına sahiptir. Eser basit yapıda düşünüldüğünde ikinci dizeğin birinci ölçüsü eserin ana motifini ikinci dizekteki iki ölçü ile birlikte seslendirildiğinde ise eserin cümle yapısı daha belirgin hale gelmektedir. Sivas'ta özellikle kına eğlencelerinde sıklıkla söylenen ve çoğunlukla da herhangi bir çalgı olmadan sözel olarak icra edilen halaylardan biri de "Hey Güzeller" adlı halaydır. TRT repertuarında da yer alan bu eser aşağı da ezgi ve usül vuruşları gösterilmiş ve alanda hala geleneksel olarak aşağıda yer aldığı güncel hali ile icra edilmektedir. Ayrıca, 6/8'lik usüler Sivas halaylarının farklı bölümlerinde sıkça karşılaşılan bir kalıptır. Yukarıda bahsedildiği üzere, çalgısal halaylarda olduğu gibi, sözlü halaylarda da uşşak ve hüseyini ezgiler çoğunluktadır. Aşağıdaki eser, uşşak makam dizisinin karakteristik yapısını taşımakta olduğu görülmektedir.



Şekil 13. Hey Güzeller Türküsü ezgi ve ritim kalıbı örneği.

3.7.2. Kentte Halk Oyunlarının Öğrenim ve Aktarımında Kursların Rolü ve İşlevi

Kırsal çevrede geleneksel olarak aktarılan ve insanların gündelik yaşamları ve eğlence dünyalarının merkezinde yer alan halk oyunları, kent yaşamında, kurumsal ve formel eğitim kurumları olarak nitelendirilebilecek halk eğitim merkezleri, ilköğretim okulları ve üniversite içerisindeki özel kulüpler bünyesinde açılan kurslarla uzman kişilerce öğretilmektedir. Dolayısı ile şehir yaşamında karşımıza kurumsallaşmış ve uzmanlaşmış bir yapı olarak halk oyunları kursları çıkmaktadır. Geleneksel aktarım modeli kırsal çevrede, tamamen yaşam içerisinde görerek ve doğal ortamı içerisinde bireysel olarak tecrübe edilerek çevre ile birlikte öğrenilirken, modern aktarım ve öğretim modeli kentlerde, kurslar aracılığı ile örgütlenmekte ve öğretilmektedir. uzmanlaşmanın ve iş bölümünün bir sonucu olarak Kent yaşamının pratikleri ve sınırlılıkları düşünüldüğünde modern bir gösterge olarak okunabilecek olan halk oyunları, yaşamın diğer pek çok alanında olduğu gibi belli bir konuyu belli bir yöntem ve zaman dilimi içerisinde standart bir müfredatla aktarmak üzerine kurulu yapılardır.

Sivas'ta kentleşmenin getirdiği koşullar ve buna bağlı olarak değişen müzik beğenisi, teknolojisi ve çoklu müzik türleri, davul zurna etrafında anlam kazanan ve bütünleşen halayları da öğrenilen değil, öğretilen bir kültür nesnesine dönüştürmüştür. Özellikle kırsal bölgenin zevk ve estetiğini yansıtan halaylar, günümüzde farklı müzik türleri ve çalgılarının ifade biçimleri, mekânsal değişimler ve müziğin içerisindeki farklı bileşenlerin değişime uğraması ile birlikte yeni görünümler kazanmaktadır.



Fotoğraf 43. Halk oyunları çalışmaları (Cumhuriyet Üniversitesi-2017)

Kurs etkinliği çerçevesinde çalışmalara katılarak gözlem yapma olanağı da el edilmiştir. Bu gözlemlere ve ifadelere göre ekip yarışmalara 4 parça üzerinden (Ağırlama-Karahisar-Koç Hisar-Horhun Bico) hazırlanmaktalar (bu repertuar halk eğitim bünyesinde gerçekleşen oyunlar için geçerlidir. Örneğin üniversite bünyesinde açılan halk oyunları kursunda repertuar açısından farklılık göstermekle birlikte genellikle Sivas halayı, ağırlama, Hoş Bilezik, madımak, iş halayı, karahisar vb. olarak kız ve erkek repertuarında farklılık arz etmektedir). Söz konusu dört parça ritimsel çeşitliliğine göre (2/4-9/8) farklılık arz edecek şekilde genellikle yavaştan hızlıya doğru seçilerek oyuna hareket katmaktadır. Bu parçaların seçimleri yarışma sürelerine uygun olduklarından dolayı seçilmiş oldukları görölmektedir. “Her parça birbirine bağlanayarak peş peşe icra edilmekte ve bu düzen içerisinde yarışmaya çıkılmaktadır” (Muhammet Civelek,kişisel görüşme, 19.12.2017). Benzer gözlemler üniversitedeki halk oyunları yarışmasında da mevcuttur. Usta öğretici (halk oyunları eğitmeni) Halk oyunları eğitmeni Naci şahin (sohbet tarzı görüşme, 27.11.2017) önce temel figürleri ritmik sayılarla öğrencilere göstermekte, ardından ağız (ezgiyi seslendirerek) ve el koordinasyonu ile birlikte figürlerin tekrarını sağlamaktadır. Öğrenciler parça parça öğrendikleri figürleri birleştirdikten sonra davul zurna ile birlikte kurguladıkları şekilde son halini çalışmaktadırlar. Halay ekibinin başında diğerlerine göre daha tecrübeli kimseler bulunarak guruba yön vermekte oldukları gözlemlenmektedir. Bununla birlikte bir ekip yaklaşık olarak 4 ile 6 ay arasında bir çalışma sonucu yarışmalara ve özel gösterilere katılmaktadırlar. Bu doğrultuda söz konusu çalışmaların belirli bir metodolojiye veya notasyona göre değil hafızaya ve bireysel yeterliliğe dayalı olarak aktarıldığı söylenebilir.



Fotoğraf 44. Sivas Okullararası Halk Oyunları Yarışması, (2016)

Halk oyunlarının kent yaşamındaki yapılanması bütüncül olarak değerlendirildiğinde, gelenekle bağı yitiren insanlar veya gelenekle bir şekilde bağ kurmak isteyen insanlar, kent yaşamında halay öğrenebilmek adına resmi kurumların açtığı kurslara dâhil olarak, bu kültürü uzman bir eğitici gözetiminde tecrübe edebilmektedir. Kursların işlevi ve bu kurslardaki davul zurna pratiklerinin yapılanması ile ilgili görüştüğümüz Halk oyunları eğitmeni Mehmet Cücen (kişisel görüşme, 27.11.2017) şu bilgileri aktarmaktadır;

Biz halk eğitimden sertifikalı eğitmeniz, benim uzun yıllar çalıştığım bir ilkokul var, orada ağırlıklı olarak Sivas halayları ve diğer oyun türlerini öğretiyoruz. Birinciliklerimiz de var Sivas'ta. Kız ve erkek gurupları ayrı çalıştırıyorum. Oyunları farklıdır çünkü. Normalde rot balans işi yapıyorum sanayide ama çocukluğumdan beri halaylarla iç içeyim.

Geleneğin önemli temsilcilerinden olan ve pek çok yarışmada halk oyunları ekibine çalan zurnacı Tekin Asanakut (kişisel görüşme, 27.11.2017) ise şehirdeki halk oyunları öğrenimi ile ilgili şu ifadelerle yer vermektedir;

Okullar halk eğitime yazı yazıyor. Usta öğretici talep ediyor yazıyla. Halk eğitim merkezi de atıyor onu o okula. Çalıştırıcı zaten maaşını alıyor. Bu usta öğretici de bizi buluyor. Biz kendi fiyatımızı müdürle konuşuyoruz. Çalışmalar yaklaşık 5-6 ay sürüyor. Çoğu halk oyunları yarışmasında ben çalışıyorum. Genellikle Sivas'ın bilinen halaylarını icra ediyoruz. Parçaları birbirine bağlayarak çalışıyoruz. Canlı çalışıyoruz yani.

Halk oyunları yarışmalarında ise halay ekipleri sırası ile alandaki yerlerini alırlar. Yarışmanın başlangıcında bir seramoni gerçekleştirilir. Halk oyunları ekipleri sırası ile yarışmanın yapıldığı salonda yerlerini alarak alana izleyicilerin karşısına çıkarlar. En önde eğitmenleri arkada ise halay ekibi vardır. Elllerinde bağlı oldukları okulun adının yazılı olduğu pankartlar la alana gelen ekip izleyiciler tarafından alkışlanır. Tek tip ve yöresel kıyafetlerle oyunlarını sergileyen ekipler belli bir düzen ve koordinasyon içerisinde olmaya ve davul zurna ezgi ve ritimlerine uyum sağlamaya gayret ederler. Ekipler sırası ile oyunlarını sergilerler ve sırası gelen halay ekibi, alanda hazır bulunan davul zurnacı tarafından yiğitleme (köroğlu) ezgileri ile sırası ile (halay başından başlamak üzere) alana gelerek saf tutarlar. Ekiplerin davul zurna icracıları farklı olabildiği gibi, repertuarları da farklılık gösterebilmektedir. Ancak ekiplere eşit süreler tanınmaktadır (yaklaşık 10 dk). Yarışmalarda, kurs çalışmalarında olduğu gibi canlı davul zurna ekibi eşlik eder ve federasyon tarafından görevlendirilen hakemler

tarafından verilen puanlara göre yarışma sonunda sıralamaya dahil olurlar. İzleyicilerin çoğu ise, halay ekibindeki öğrencilerin aileleridir.



Fotoğraf 45. Yarışmadaki davul zurnacılar

Şehir yaşamında kültürel aktarımın resmi kurumlar tarafından finanse edilmesi önemli bir noktadır. Bu hem davul zurnacılar için bir gelir kaynağı hem de halk oyunları ve Sivas halaylarının aktarımı açısından kritik bir konudur. Bir kültür eğer gündelik yaşamda yoksa elbetteki bir şekilde ikame edilmeye çalışılmasında normaldir. Şehrin çoklu ve karmaşık yapısı, düğün pratiklerinin ve müzik türlerinin yapısal ve içeriksel dönüşümü, davul zurna ile bütünleşen halay kültürünü de zayıflattığı bir gerçektir. Bu olgunun temelde iki farklı yönü ön plana çıkmaktadır. Birincisi yaşamın içerisinde “bir kurs etkinliği ve yarışma” olarak yaşamaya çalışan halk oyunları, hem ruhunu hem de içeriğindeki doğaçlama unsurlarını kaybetmekle karşı karşıyadır. Neticede ise bir gösteri malzemesi olarak sportif bir faaliyetten öteye geçmemektedir. Halk oyunları yarışmalarının düzenlenmesi, kültürün sportif bir faaliyet, boş zaman etkinliği olarak telakki edilmesine de zemin hazırlamaktadır. İkinci yönü ise, bir şekilde hayatta kalmaya çalışan halk oyunlarının, kent kimliği içinde temsili ve izler kitle tarafından bir gösteri malzemesi olarak algılanmasına doğru bir anlam kayması yaşamasıdır. Törenleşen ve kurumlaşan her kültür unsuru aslında, bir nevi gerçek hayatın içinden çoktan tecrit edilmiş gibi görünmektedir. Sivas’ta pek çok törenin, açılışın ve resmi kutlamanın bir malzemesi olarak karşımıza çıkan ve alanda her an rahatlıkla gözlemleyebildiğimiz halk oyunları ekipleri, bir dönemin müzik biçimi olarak yaşamın her alanına sinen karakterini ve kimliğini de kaybetmek üzere olduğu da bir gerçektir. Ancak unutmamak gerekir ki toplumda tören olmadan anlam üretmek de neredeyse

imkânsızdır. Dolayısı ile halk oyunları hem bağlam hem de icra ve amaç açısından dönüşse de, toplum tarafından geleneğin bir parçası olarak devamlılık sağlayabilmesi adına önemlidir.

Halayların şehirde profesyonel ekipler tarafından düğünlerde oynanıyor olması ve bir ek iş olarak düğünlere giden ekiplerin varlığı da yitip gitmekte olan bir geleneğin kendini yeniden başka biçimlerde üretmesi ve geleneğin modern unsurlar içerisine bir şekilde eklenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki örnekte özel bir şirketin açılışı için kiralanan halk oyunları ekibinin gösterisi yer almaktadır.



Fotoğraf 46. Özel bir firmanın açılışı



Fotoğraf 47. Sivas 4 Eylül Şenlikleri halay ekibi (2015)

3.8. Töre'den Tören'e Bir Mehter

Çalışmanın ilk bölümünde mehter kavramı ve bu kavramın Türk devletleri ve sonrası Osmanlı siyasi ve toplumsal yaşamındaki pratiklerinin tarihi çerçevesi üzerinde etraflıca durulmuştu. Tarihi kaynaklar ve referans noktaları açısından mehter; ontolojik olarak Türk töresinin müzikal bir çerçevede sistemleşmiş ve cisimleşmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. (bkz; sy. 51-56). Ancak bugünün değişen şartları içerisinde tekrar canlandırılmaya çalışılan mehter takımlarının gerek repertuar gerekse işlev bakımından pek çok eleştiriye de açık olduğu aşıkardır. Sanlıkol (2011: 14) Türkiye'de bugün var olan mehterin, 1826'da kapıkulu ocaklarının kapatılmasından bu yana bir dizi milliyetçi, dini ve askeri ideolojinin etkisi altında kalmış olan mehter toplulukları olduğunu ve günümüzde turistik temsil olarak tasarlanmış etkinliklerde icra

yaptıklarından ve bu haliyle mehterin Osmanlı imajının nostaljik ve etkisiz bir tanıtımının yapıldığından bahseder⁵².

Bu doğrultuda, mehter olgusunun günümüzde askeri anlamda tam bir karşılığı olmamasına rağmen, bugün TSK Bando Takımı içerisinde (1953'ten beri) tekrar yaşatılmaya çalışılmasının dışında, ülkemizde çeşitli il/ilçe belediyelerinde mehter adı altında kurulan bir müzik gurubunun varlığı bilinmekle beraber, Sivas'ta 1994 yılında kurulmuş ve günümüze kadar belediye içerisinde faaliyet gösteren ve kendi personelinden oluşan bir mehter takımı bulunmaktadır.

Öncelikli olarak günümüzde ki mevcut mehter uygulamalarının, mehter takımlarının tarihin arşiv belgelerinde kalmış ve günümüzde değişen askeri ve siyasi değişim dönüşümler içerisinde bugün varlık alanının adeta bir nostalji malzemesi hatta *kültür malzemesi* olarak yaşa(tıl)dığı bilinmektedir. Bürokratik karşılamalar ve standardize edilmiş törensel faaliyetler olarak örneklerini günlük hayatın içinde ve medyada rahatlıkla görebileceğimiz mehter takımlarının, günümüz “modern” müzikleri ve uygulamaları içerisinde nasıl konumlandığı ise hem gelenek kavramını hem de kültür kavramını nasıl algıladığımız ile ilgili de bir problem oluşturmaktadır.

Sivas özelinde de bu türden bir mehter takımının varlığı, bugün kentin giderek zayıflayan ve mevcut müzikler içerisinde tecrit edilen davul zurna kültürü ile doğrudan ilişkili bir geleneği yaşatmak korumak gibi görünebilir ancak mehter kavramının gerçek tarihi kaynaklarda ve rivayetlerdeki işlevi, tesir gücü, ordu-devlet için önem ve sembolik yönü düşünüldüğünde bugün bu kavrama çok daha farklı anlam kalıpları ve düşünce dünyası ile baktığımız ve modern bir zihniyetle tasavvur ettiğimiz de aşıkardır. Bu durum tarihi bir gerçekliği bugünün dünyasına taşıyarak yaşatmaya çalışmak, geçmişe yönelik bir hafızayı canlı tutmak, korumaya çalışmak adına anlamlı olabilir ancak, alandaki mevcut pratikler ve müzikal temsili düşünüldüğünde, söz konusu uygulamaların ne yazık ki tarihin basit bir kopyası veya kötü bir örneği olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Sivas'ta yapılan alan çalışmasında karşımıza çıkan davul zurna pratiklerinden biri de bugün belediye bünyesinde kurulmuş mehter takımıdır. Söz konusu kurum belediye

⁵² Ayrıca bkz: Okan Murat Öztürk (2014) “Mehter Musikisi”. Erişim adresi: Academia.com

içerisinde çalışan ve çoğunluğunu Poşa müzisyenlerin oluşturduğu, asıl mesleklerinin kamyon şoförlüğü, temizlikçi, park bahçe işlerinde çalışan görevlilerin oluşturduğu ve yalnızca gerektiğinde izin alarak bürokrat karşılamak ya da farklı dini ve milli günlerde törenlere fon oluşturmak için görev yapan kimselerden teşekküldür. Bu anlamda alanda sohbet ettiğimiz Sadık Polat (kişisel görüşme, 07.07.2015) belediye bünyesinde kurulan mehter takımı ile ilgili bizlere şu bilgileri aktarmaktadır;

...görev yazısı çıkartıyoruz. Sonra gidiyoruz orda çalışıyoruz oynuyoruz geliyoruz. Çalışma zamanlarımız vardı mesela bizim daha önceden ama şuan ki belediye onu durdurdu. “Zaten siz biliyorsunuz çalışmaya gerek yok, zaman kaybı olmasın” dediler. Oysaki bu işlerde sen de müzisyen adamsın çok iyi bilirsin ki çalışma olmadan bu iş olmaz. Prova olmadan olmaz. Ben bu konuda mücadele veriyorum. Bunu söyleyen adam müzisyen olacak ki senin dilinden anlasın. Adam anlamıyor bilmiyor ama çıkmış bana diyor ki, “cumhurbaşkanı gelecek, ‘dik dur eğilme’ parçasını çalın hemen diyor. Çalışma olmadan hazırlanma olmadan bu iş nasıl olacak? Ben 30 kişilik ekibimle, ziliyle, trompeti ile, nakkaresi ile davulu zurnası ile çalışmalıyım. Doğru mu hocam?

Yukarıdaki ifadelerden, belediye bünyesinde kurulan mehter takımının yapılanmasına ilişkin önemli noktaları görebilmekteyiz. Birincisi mehter takımının müzik için müstakil bir yapılanma olmadığı ve kendilerine ait müzikal çalışma zamanlarının (prova) olmadığı bir gerçektir. İkincisi ise müzisyenlerin iş bölümü tanımlamaları mevcut değildir. Uzmanlaşma ve standartlaşma olmadığı sürece bu gibi müzikal toplulukların gerçek anlamda müzikal temsili olması da zorlaşmaktadır. Bu anlamda mehter takımı, baktığımızda kurumsallaşmış bir yapı olmaktan uzak bir görünüm sergilemektedir. Müzik pratikleri ise mevcut tören veya resmi gün kapsamında o ana dayalı bir müzik oluşumu söz konusudur.

Repertuar olarak Sadık Polat (kişisel görüşme, 07.07.2015) şu bilgileri veriyor; “mehter’de bugün icra edilenlerin zaten var. Bende şu an da 50-60 tane marş var. Onun dışında; kahramanlık türküleri var, Mert Dayanır Namert Kaçar, Bolu Beyi, Yine de Şahlanıyor, Çırpınırdı Karadeniz, Genç Osman, Türkiye’ım...” repertuarın yanı sıra 30 kişilik bir mehter ekibi ile çalıştıklarını belirten Sadık Polat, sazları şöyle sıralıyor; ziller, trompet, nakkare, kös, davul, zurna... Mehter bünyesinde görev yapanların müzikal yeterlilik ve yetenekleri ile ilgili olarak ise Sadık Polat. şuifadelere yer verilmektedir;

Poşalar bu işin ustaları. Anneden doğma herhangi bir nota eğitimleri yok. Sivas'ı da bilir, Türkiye'nin tamamının yöresel halk oyunlarını oyunlarını da bilir. Ama yeter ki bir kere duysunlar.

Bir dönem belediye konservatuarının da müdürlüğünü yapmış ve davul zurna kültürü ile iç içe olan Ayrıca Berat Demirci (Kişisel görüşme, 17.02.2016) ise, şehirdeki mehter yapılanması ile ilgili şunları dile getirmektedir;

Karikatür bence. Mehter ağır iştir Sivas'ın işi değil bence. Bir tane olmalı, ki askeriye bu işi en iyi ve otantik haliyle yapıyor zaten. Bir tane olması lazım zaten. Bu basit bir şey değil. 2 tane davul 4 tane zurna koyup adına da mehter diyemezsin. Ha illa yaşatmak istiyorsan bunun konservatuarlarda askeri müziğin eğitimi ver. İlla da mehter kurmak gerekmiyor. Ama son derece önemli aslında vazgeçilebilecek bir şey değil. Önemli bir unsur mehter.

Mehter takımının belediye görevleri (tören, karşılama, vb.) dışındaki özellikle düğün etkinlikleri için çok yoğun talep geldiğini belirten ve bu anlamda özellikle son yıllarda önemli bir sektör oluştuğunu ifade eden Sadık Polat şu ifadelere yer vermektedir;

bize o kadar yoğun talep var ki. Düğünler bilhassa. Yalnız belediye olarak bir engel teşkil ediyor bize. Bizi bırakmıyorlar. Diyorlar ki siz bu işi ticarete dökeceksiniz. Tamam da paramızı verin mesaimizi verin hiç bu işlere girmeyelim. Büyük organizasyon işi yapanlar var mesela. Adam diyor ki şurada bizim programımız var. Şirkete bağlı çalışacaksınız bizim emrimizde olacaksınız diyor. Benden sonra para iste ne istiyorsan.

Mehterin günümüz siyaseti ve politik duruşu ile de alakalı olarak halkın ilgisini bu yönde çektiği de bir gerçek. Alandaki mevcut tören pratiklerinde halkın mehter takımına yönelik ilgisi rahatlıkla gözlemlenebiliyor. düğün gibi toplum tarafından önemli bir toplumsal olayın içerisinde mehter takımlarının çağırılması ise söz konusu güncel siyaset ve on dönem popüler olan dizi, sinema vb. görsel etkinliklerin yoğunluğu ve bu tür tarihi karakter taşıyan yapılanmaların son yıllarda devletin resmi törenlerinde doğrudan yer alması ve medyatik olması ile de çok yakından ilgili bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mehter kent ve ilçelerinde Nevruz kutlamaları, 4 Eylül kutlamaları, 15 Temmuz etkinlikleri ve Sivasspor'un önemli karşılaşmaları olarak karşımıza çıkan özel ve milli

günlerde aktif olarak görev yapmakta olduğunu görebilmekteyiz. Aşağıdaki görsel, bu türden bir etkinliğe örnek olarak değerlendirilebilir.



Fotoğraf 48.Mehter Takımı(kaynak; Sivas Belediyesi)

Bu doğrultuda düşünüldüğünde mehter takımları belediyenin bir nevi halkla ilişkiler aracı olarak da kullanıldığı, müzik çalışmaları ve icra bakımından öneminin ise ikinci planda tutulduğu ve mevcut siyaset penceresinin “yeni Osmanlılık” ifadeleri ile paralel bir şekilde konumlandığı görülebilmektedir. Söz konusu durum “yeniden yaratım” (*reinvention*) olarak da okunabilecek bir süreci beraberinde getirmektedir. Bugün, davul zurna çalgıları etrafında oluşan mehter takımları Sivas’ta olduğu gibi, pek çok belediye bünyesinde yeniden yaşatılmaya çalışılmakta ve toplum tarafından da bu paralelde karşılık bulmaktadır. Müzik, toplumların motivasyon ve hatırlama aracı olarak düşünüldüğünde mehter takımları, geçmişe dair sembollerin kullanıldığı somut birer gösterge olarak zaman zaman ana akım medya ve politik söylem içerisine de dahil olabilmektedir. E. Hobsbawm’ın (2006) “Kısa Yirminci Yüzyıl (Aşırılık Çağı)” adlı eserinde de belirttiği üzere, “her şeyin hızlıca içinin boşaldığı, yitip gittiği, araçsallaştırıldığı” bir dönemde bu tür olgulara daha ihtiyatlı yaklaşmaya ve daha fazla önem ve özen göstermeye ihtiyaç vardır.

3.9. Kent Ölçeğinde Müzik Yapılanması

Bu bölümde davul zurnanın kent yapılanması içerisindeki düğünlerde kullanım alanları, işlevi ve rolü üzerinde durularak kent içerisinde mevcut müzik kültürleri ve türleri ile ilişkisi konu edilecektir. Bu konuya geçmeden evvel, günümüz müzik kültürü ve

eğlence anlayışı üzerine kısaca durulacaktır. Sonrasında ise Sivas kent yaşamı içerisinde davul zurna pratikleri, kentte gerçekleşen düğün pratikleri ve mevcut müzik kültürü açısından incelenecektir.

3.9.1. Bir Eğlence Malzemesi Olarak Müzik ve Kültür

Sanatın içinde müziğin, kitlelere ulaşma ve etkileme gücü düşünüldüğünde önemli bir yeri vardır. Yirminci yüzyıl ile birlikte -özellikle de birinci dünya savaşı sonrası- müziğin geniş bir kitleye hitap etmesi ve bunun sonucunda oluşan kültür alanları, ekonomi ve siyasette olduğu kadar müzikte de giderek önem kazanmıştır. Bu anlamda Avrupa'da ve İngiltere'de genel anlamda iki önemli düşünce geleneği meydana gelmiştir. Bunlardan biri Adorno ve Horkheimer'in oluşturduğu ve adına Frankfurt Okulu denilen yaklaşım diğeri ise Stuart Hall ile özdeşleşen ve İngiliz Kültürel Çalışmaları olarak adlandırılan yaklaşımdır. İngiliz Kültürel Çalışmalarını, Marksist teori üzerinden toplum ve kültür arasında yapısal bir ilişki kurmuş, Frankfurt Okulu ise daha ziyade Marksizmin söylemlerine ve Aydınlanma fikrinin ortaya çıkardığı oluşumlara eleştirel bir yaklaşım sergilemiş olduğu görülmektedir.

Adorno kültür endüstrisi kuramının temel ilkelerini *Müziğin Fetiş Niteliği ve Dinlemenin Geriliği* (1938) adlı makalesinde formüle etmiştir. Bu metin en iyi, Benjamin'in *Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat Eseri* adlı makalesine karşı yürütülmüş bir polemik olarak düşünülebilir. Ancak Adorno'nun, kültür kuramını ilk kez açık bir biçimde felsefi ve tarihsel bir bağlama yerleştirdiği metin, M. Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*'dir. Bu eser, Aydınlanma'nın kendi kendini yok edişini ana hatlarıyla anlatır. Kitabın ana tezi insanlığı mitsel güçlerin esaretinden kurtaran ve doğa üzerinde ilerlemeci bir tahakküm kurmasını sağlayan akılsallığın içsel doğası aracılığıyla, mite yeniden dönülmesine ve yeni, daha da mutlak tahakküm biçimlerine yol açtığıdır (Bernstein, 2014: 13-14). Kapitalleşen müzik bu anlamda Adorno'ya göre, mevcut kapitalizmin *meşrulaştırıcı bir aracı* olarak okunmaktadır. Müzikler ve sanat ürünleri de bu noktada önemli bir araç olarak değerlendirilir.

Diğer taraftan kültürel çalışmalar konusunda S. Hall popüler kültürü sınıf mücadelesi olarak değerlendirir ve insanların yarattığı kültürü de bunun birbiri üzerine uygulandığı bir tahakküm sahası olarak niteler. Şüphesiz S. Hall'ın söylemlerinde Gramsci'nin hegemonya kuramı ile özdeşleşen fikirleri önem arz etmekte ve insanların dayatılan

kültüre razılık çerçevesinde tabi olduklarından bahsetmektedir. “İngiliz kültürel Çalışmalarının önemli bir temsilcisi olan Stuart Hall da, ideolojiyi anlamlar çerçevesinde geçen bir mücadele alanı olarak görür. Bu bağlamda Gramsci’nin bireylerin kendi konumlarının bilincine vardıkları, mücadele ettikleri bir alan olarak gördüğün ideoloji nosyonuna dayanır” (Dağtaş, 1999: 338).

Adorno’nun ise kültürü, yani insanın salt akılcılığı sayesinde oluşturduğu fizik dünyayı, hakikatin yerini alan ve sürekli toplumu, var olan sermaye düzeni ile uyumlu ve meşru hale getiren, yeni bir kutsallık alanı olarak inşa edilmeye çalışıldığını söylemekte ve bu düzenin içerisinde yerini alan müzikler, sinema ve televizyon sayesinde reklamların kendisine yeni bir metafizik tasavvur yarattığını vurgulamaya çalışmıştır. Bir nevî, ürün ambalajları, içeriğin yerini alarak asıl olanla yer değiştirmektedir. Popüler müzikler onun için “kitle müziği”dir (Adorno, 2014).

Adorno ve Horkheimer, araçsal akıl ve pozitivistliği, Aydınlanmanın bir ön kabulü olarak sanat ve kültür üzerinden inceler. Eğlencenin ve eğlencenin tek ve nihai maksadı olarak sunulan sanat ve müziğin, makineleşmiş bir kapitalist üretim dünyasında, insanların emek sürecindeki zorluklardan kaçış olarak yaratılan bir başka kapital alan olarak değerlendirmekte ve makineleşmenin, insan üzerindeki gücünün çok daha etkili olduğundan bahsetmektedir. Dolayısı ile modernliğin vaat ettiği özgürlük fikri, ona göre, artık anlamını çoktan yitirmiş demektir.

“Faşizmin siyasi yoldan gerçekleştirdiği baskıcı birleştirmenin liberal demokratik devletlerdeki muadili, kültür endüstrisinin toplumu etkili biçimde bütünleştirmesidir. Kültür endüstrisine yönelik bu analogik yorum, tam özgürlük fikrinin sağladığı referans çerçevesine dayanır” (Adorno, 2014: 13). Dolayısı ile Adorno, kültür endüstrisinin toplumların adeta susturucusu olarak işlev gördüğünden bahseder. Bu anlamda Türkiye ölçeğinde bakıldığında 1980-90’lı yıllara damgasını vuran Arabesk müziğin ve 2000’li yıllardan itibaren yeni “Ankaralı” oyun havalarının tüm toplumun adeta “ortak” beğenisi haline geldiği görülmektedir. Bu tür bir eğlence anlayışının tüm düşün ve eğlencelerin ortak repertuarı olarak tercih edilmesi, müzikal bir demokratikleşmeden mi yoksa popüler kültürün tahakkümünden mi kaynaklandığı ise soru işaretidir.

Bu olguların en somut örnekleri kent yaşamında görülebilmektedir. Kentler, pek çok sosyolojik oluşumu anlayabilmek adına örgütlü yapılardır. Kent ve kentleşme olguları,

yapıları gereği kırsal alanlara nazaran daha rasyonel, standart ve seküler oluşumlardır. Kent (*city*); tarımsal olmayan üretimin yapıldığı, daha önemlisi hem tarımsal hem de tarım dışı üretimin dağıtım ve denetim fonksiyonlarının toplandığı, teknolojik gelişme derecelerine göre belirli bir büyüklük, heterojenlik ve bütünleşme düzeyine varmış yerleşme biçimlerine denir (Kızılçelik ve Erjem, 1992: 248). Williams (2012: 68-69) kent kavramının özellikle İngiltere'deki Sanayi Devrimi sonrası önem kazandığını belirterek, Rönesans hatta Klasik düşünceden bu yana var olmakla beraber, kent kavramının 19. Yüzyıl başlarına kadar tam olarak yerleşmediğini söyler. Kentler birçok insan için hem işlevsel hem de anlamsal yönden önem arz etmektedir. Kırsaldan gelen insanların kalabalıklaştırdığı, orada kendilerine yeni yaşam alanları kurdukları ve tüm tecrübelerini ve kültürlerini oraya taşıdıkları da bir gerçektir. Bu olguya genel anlamda göç denilmekte ve insanların farklı gerekçelerle kırsaldan kente doğru ilerleyen bir göç eğilimi ülkemizde yaşanmaktadır. Çünkü kentler özellikle ekonomik sebeplerden dolayı içerisindeki varlık çeşitliliğinin yanı sıra teknolojik ve modern anlamdaki yapıları ile insan yaşamına yeni alternatifler sunar. Coşkun (2008: 57), kent olgusuna ilişkin şu tespitlerde bulunmaktadır;

Kentler aslında yeni olgular değil. Sadece yüklendikleri işlevler ve buna bağlı olarak insanlar açısından taşıdıkları anlamda değişiklikler görülüyor. Eskinin kale kentleri bir güvenlik ihtiyacının tezahürüydü. Daha sonraları kıyı-kentler gözde olmaya başladı. Kıyı demek ticaret demekti. Bereket demekti, gelişmek demekti. Sonraki süreç, tarihi bir kırılma anlamına gelecek olan sanayi devrimi durağıydı. Kentler, sanayi devriminden en derinden etkilenen kurumların başında yer aldılar. Fabrikalar kuruldu. Kırsal yığınlar halinde kentlere aktı. İnsanlar bin yıllık kırsal-köylü kimliklerinden koptular. Köksüz bir şekilde ve büyük beklentilerle kentlerin kenarlarına yığıldılar. Sonrasında kentlerin kenarları kentlerin merkezi haline geldiler.

S. Frith (1991) müzikte genel anlamda üç türlü baskın söylem olduğundan bahseder ve bu söylemleri sanat söylemi (*an art discourse*), halk söylemi (*a folk discourse*) ve pop söylemi (*a pop discourse*) olarak sıralar. Sanat söyleminde ideal kültürel deneyim aşkındır (*transcendence*) ve insanların günlük rutinin dışına çıkartır, insanlar bu sayede somut bedeni terk eder, tarihsel zamanın ve coğrafi mekanın önemini reddeder. Halk söylemi ideal kültür deneyiminin birleştiricisidir. Bir zaman, mekana ve topluluğa yerleşmeyi sağlar. Pop söyleminde ise ideal kültürel deneyim eğlencedir. Gündelik yaşamdan daha fazla haz almayı sağlamakla birlikte arzu ve ritimleri ile haz ve meşru

duygusal doyum arasında bir oyun sağlar. Frith ‘in halk söylemi olarak işaret ettiği geleneksel müzikler, bireysel bir hazzı değil kolektif bir duyguyu imlemektedir. Fakat bu söylemlerin bugünün dünyasında birbiri ile karışmış ve iç içe bir görünüm sergilemekte olduğu da aşıkardır. İnsanların geleneksel müzikleri hem pop, hem sanat hem de halk söylemleri içerisinde postmodern bir tarzda alımladıkları söylenebilir. Eskiye nazaran müziğin sınırları ve imkanları farklı bileşenlerle birlikte daha kaotik görünebilmektedir. Geleneksel toplumların müzik algıları, kent mekanlarında onların yeni mekanlarda ve görece daha modern yaşamlarda, kendilerini “bir arada” olma ve aynı kültürü paylaşmanın bir ifade aracı olabilir. Bu konuda Güven ve Ergur, (2014: 17) şunları belirtmektedir:

Türkiye’de müzik dünyası, özellikle 2000’li yıllardan itibaren küreselleşme sürecinin birbirine zıt hareketlerinin etkisi altına girmiştir. Küreselleşme, bir yanıyla standartlaştırıcı kültür ürünleri oluşturan ve dünya çapında yayan bir kapitalist sistem, diğer yanıyla enformasyon ağları üzerinden kültür karşılaşmalarını mümkün kılan, böylece demokratikleştirici hareketleri tetikleyen bir etkileşim alanıdır. Bu nedenle, küreselleşmeye bu iki zıt hareketin birbirinden ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş bütünlüğü olarak bakmak daha doğru olur.

İç içe geçen müzik tarzları ve küreselleşmenin geniş çapta bir standartlaşmayı zorunlu kılması, ancak bölgesel anlamda yerel motiflerle üretilmiş müziklerden de vazgeçilmemesinin en somut örneklerini, Ankara oyun havalarının (ankarabesk) ve arabesk müziklerinin oluşturduğu söylenebilir (bkz. Satır, 2014; Kürklü, 2014). Günümüz dünyasında iletişimin küreselleşmesinin neticesinde birbirine yaklaşan hatta benzeyen kültürler ve bu doğrultuda karşımıza çıkan müzik oluşumları, bir mücadele alanı olarak yeni söylemler, soundlar, ritmik ve ezgisel içerikler ve sahnelenme biçimleri olarak düşünüldüğünde geleneksel bir yaşamın izlerini tüm yıkıcılığı ile günden güne hissettirmektedir. Yerel ve küresel anlamda melez bir biçimde yeniden üretilen ritmik ve (çoğunlukla) 2/4’lük yüksek metronomlu müzikler, hazzı bir kültürün ifade araçları olarak karşımıza çıkmakta olduğunu görmekteyiz. Modern göstergelerin yerel ifade biçimleri ile yeni bir modernliğin ve müzik üzerindeki standartlaşmanın örnekleri olarak karşımıza çıkan müzik bileşenleri, kentin sınırlayıcı ve dönüştürücü standartlarında kendi müzikal üslup ve yapılanmalarını da oluşturduğunu görülmektedir. Bu anlamda müziğin yapıldığı mekanlarından, eğlence sürelerine, kullanılan çalgılardan, üsluba, çalgıların işlevlerinin ne yönde değiştiğine kadar pek çok olgu,

karmaşık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Çoğunlukla davul zurna ve kimi zaman da ince sazlar etrafında gerçekleşen geleneksel eğlence anlayışında, sözlü ve çalgısal halaylar eşliğinde oynanan halaylar, bugünün yeni modern müzik anlayışları içerisinde eritilerek farklı bağlamlar içerisinde yeni bir eğlence anlayışı ve talebini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla da davul zurnanın kent yaşamı ve düğün kültürü içerisinde ki konumu, işlevselliği ve önemi, biraz da günümüz küresel ve modern yaşam kalıplarında gizlidir. Bu anlamda Güven ve Ergur şu ifadelerin altını çizmektedir;

Türkiye’de müzik alanındaki dönüşümlerin ve bunlar üzerine bir düşün geleneğinin oluşması, önemli ölçüde kentleşme olgusuna bağlıdır. Modernleşme, genel anlamıyla kültürel bir olguysa, kentleşme onun sonucu veya ona bağlı bir süreç olarak daha sosyo-ekonomik bir çerçevede ortaya çıkmıştır... özellikle 1950’lerden beri hızla artan köyden kente göç olgusu, kaçınılmaz olarak müziğin ekonomi-politiği, kent hayatındaki işlevi ve farklı müzik alt kültürleri aracılığıyla tezahürünü başlıca araştırma konuları arasına yerleştirmiştir. (Güven ve Ergur, 2014: 13).

Tüm bu olgular dikkate alındığında, geleneksel kültürünü nispeten koruyan Sivas, aynı zamanda kadim müzik kültürü ile ülkemizde önemli bir yere sahiptir. Ülkemizde kent yaşamının küresel anlamda geliştiği, genişlediği illerden biri olmasının yanı sıra Sivas, hala sahip olduğu bir takım sosyokültürel kodları muhafaza etmektedir. Ancak dünyada gelişen teknoloji, internet ağları, kent yapılanmasının gerektirdiği yaşam biçimleri ve çok kültürlü yapısı ile de, pek çok bölgede olduğu gibi, Sivas’ta müzik çeşitliliği, çalgılama biçimleri ve estetiğinde de önemli kırılmalar yaşayan bir kent niteliğindedir.

3.9.2. Tarihsel Süreçte Sivas Düğünleri ve Yeni Görünümler

Sivas kent merkezindeki düğünlerinde ki davul zurnanın işlevi ve rolüne geçmeden evvel bu geleneğin kent yapılanması içerisindeki geçmişine kısaca değinmek gerekmektedir. Bu anlamda alanda yapılan mülakatlarda Sivas merkezde düğünlerin çoğunlukla ince sazlarla yapıldığını öğrenmekteyiz. Dolayısı ile davul ve zurna çalgıları daha ziyade kırsalda icra alanı bulan çalgılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Köyden kente göç süreci ile birlikte zamanla şehirde de kendine yeni yaşam alanı bulmuş olduğunu görmekteyiz. Geleneğin önemli taşıyıcıların bu anlamda şu ifadelerin altını çizmektedirler;

“Şimdi şöyle davul zurna çoğunlukla köylerde çalınırdı. Aklım yettiği kadar söylüyorum ben mesela, 50 sene evveli mesela. Çok köy ağırlıklıydı bu sazlar. Ama tabi köydeki insanlar zamanla şehre dolunca göç edince oradaki (yani köydeki) insanlar bu geleneği devam ettirdiler şehirde. Yine davul zurna vardı şehirde belki ama ağırlıklı olarak ince sazlar vardı eğlencelerde düğünlerde.” (Ahmet Ayık)

“Eskiden köylerde 5 günü bulurdu düğünler. En az 4 gün sürerdi. Ama şehirde 2 bilemedin 3 gün. Sivas’ta daha ziyade ince sazlarla yapılırdı düğün. Kırsal kesim yeni göç edenler davul zurnayı tercih ederdi. Şimdiyi sorarsan “dana buzağı yarışına karıştı.” (İbrahim Tahir Bayramlı).

Bu durumdan hareketle kent içerisinde ki davul ve zurna kültürünün daha ziyade kırsal çevrenin düğünlerinde tercih ettiği sazlar olarak değerlendirmek mümkündür. Dolayısı ile Sivas kent çevresinde düğünlerin ince saz toplulukları ve davul zurna eşliğinde iki farklı müzik kültürü dahilinde gerçekleştiğini görmekteyiz. Ancak günümüzde ince sazlarla yapılan düğünler gelenekleri kaybolmuş gibi görünmektedir. Zamanla kent yaşamı içerisinde davul zurna çalgıları ve diğer müzik eğlence anlayışı farklı boyutlarda ve temsil alanları içerisinde kendisini konumlandırmaya çalışmakta olduğunu görebiliyoruz. Elbetteki bu konumlandırma belli başlı dönüşüm ve kayıpları da beraberinde getirmiş gibi duruyor. Kırsal çevrede gelenek aktarımı nüfusa ve geçime bağlı olarak önemli ölçüde zayıfladığından dolayı davul zurna kimi zaman mahalle düğünlerine zamanla ve çoğunlukla da salon düğünlerine doğru evrilmiş görünmektedir. Bu anlamda geleneğin geçmişine dair bir bakış açısı kazanmak adına görüşlerine başvurduğumuz Mehmet Asanakut [kişisel görüşme, 17.02.2016] ve Ahmet Ayık [kişisel görüşme, 02.06.2016] şu bilgiler derlenmiştir;

Eskiden 4-5 gün sürerdi. Çarşamba günü başladık pazara kadar devam ederdik. Yarışlar oluyordu, güreşler oluyordu, ciritler oluyordu, orta oyun çıkartıyorlardı geleneksel. Biz köye de gidiyorduk şehirde de çalışırdık. Köyde nerdeyse bir hafta sürerdi düğünler. Şehirde genelde hafta sonları 2 gün olurdu sadece. Sonra zamanla köylerde de cumartesi pazara kadar düştü. 4-5 gün süren düğünler azaldı giderek (Mehmet Asanakut).

30 sene önceden mesela Cuma günleri veya Perşembe günü akşamı bayrak dikerlerdi burada da vardı. Dua ederler leblebi dağıtırlar davul zurna çalarlardı ertesi günü akşam yani Cuma günü de düğün başlardı. Cuma bir cumartesi iki Pazar günü de gelin alına kadar üç gün sürerdi toplam. Son 10 yıla kadar da cumartesi öğleden sonra 2-3 gibi başlayıp pazara kadar sürerdi. Son zamanlarda ise cumartesi akşam 6-7 gibi başlıyor Pazar akşamı bitiyor. Toplasan 4-5 saat anca çalınıyor ama ve zamanla belki de bitecek.

Bu anlamda özellikle aleviler kendi kültürüne sahip çıkıyorlar. Ben davul zurna çaldıracağım sadece diyor mesela. Ama bizimkiler belki de Avrupa'ya özeniyor. Sanatçı getiriyorlar, farklı çalgılar vs. bunu yine yap ayrı ama asıl kültürüne sahip çık. (Ahmet Ayık).

Müziğin geçirdiği dönüşümler aynı zamanda toplumun yaşam kültüründe ve yaşadığı coğrafi alanın teknik imkanları ve gereklilikleri ile doğrudan alakalı olarak değerlendirilmelidir. Davul zurna müzikal içeriği ve kültürel bağlamı doğrudan halk kültürü ve onun etrafında oluşan insan tipleri ve örgütlenme biçimlerini yansıtırken, şehirdeki modern ve standart yapılanma ile birlikte farklı müzik tarzları ve çeşitliliği, “*piyasa*” olarak tabir edilen müzik endüstrisinin de tam merkezinde ve dönüştürücü bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sivas'ta kent düğünlerinin modern anlamda değişiminin ise 1980'li yılların başına denk geldiğini öğreniyoruz. Bu tarih aynı zamanda Türkiye'de pek çok sosyoekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümlerin de yaşandığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Liberal ekonomi ve köyden kente göçün en hızlı yaşandığı yıllar olarak 1980 ve sonrası dönem hem müzik teknolojileri hem Türkiye'de ki hakim müzik kültürü (arabesk ve pop müzik) önemli ölçüde dönüşmüştür. Klavyenin ve tampera düzenli Batı müziği çalgılarının modern orkestralar içinde pop ve arabesk parçalarda giderek yaygın kullanımı bir anlamda geleneksel müziklerin giderek daha izole bir yaşam alanına doğru itmiştir. Bu konuda Uğur Kaya [kişisel görüşme, 02.11.2016] yapılan görüşmede şu ifadeleri belirtmektedir:

Eskiden esnaflar odasının bulunduğu Eski Belediye Sokağı'nın orada “esnaflar düğün salonu” vardı. orada sahneye bir perde çekilirdi. Erkek müzisyenler kadınları görmesinler diye perde çekilmişti. Müzisyenler de o perdeleri sigaralarla delip içeriye gözlüyorlardı. Ama ne oldu biliyor musunuz? O perde aslında birazda önemli imiş şimdi düşününce. Daha sonra perdeler daha uzağa piste doğru çekildi ve son olarak tamamen ortadan kalktı. Şimdi belediye Konservatuarının üst katı düğün salonu idi. İşte orada tüm perdeler açıldı. Perdeler açılınca, bir bas gitar, bir gitar, bir tane bateri ile modern orkestralar kurulmaya başladı. Sene 1970'lerin ilk yarısı. Perde açılınca işin şekli değişti. Kadın ve erkek buluştu. Kadınlarımız önce utandı oynamadılar sonra zamanla uyum sağlandı bir şekilde. Şunu söylemek istiyorum; toplumsal çöküntü o zamanlar başladı işte bence. Bir kültür düşünün ki ayaklara kıymet veren birazda kapalı bir yapısı olan aile dostluk bağları kuvvetli olan şehre birileri Batı kültürünü dayatarak sen bundan sonra böyle düğün yapacaksın dedi. Ve oradaki insanların bazıları,

sahnedekiler düğün ahalisinin karşısına içki ve sigara ile çıktı düğün çaldılar maalesef. Sonra bunun adına da modern düğün dediler. çok kavga gürültü de çıktığını hatırlıyorum ben bizzat. Sonra ne oldu biliyor musunuz? Küçük Casio marka klavyeler çıktı 1977 yılları idi sanırım. Ve orkestra üyeleri birbirlerine ihanet ettiler. Beş kişilik orkestradan birisi o klavye ile tek başına düğünlere gitmeye başladı. Yani ekip işi olan müzik bireysele döndü zamanla. Davul zurna bizim artık bence müzelik çalgılarımız ve bu alanın müzisyenlerine çok kıymet vermemiz lazım. Baş tacı yapmamız lazım. Yani artık çalgıcı türkücü gözü ile bakmamamız baş tacı etmemiz lazım. Ama şunu da söyleyeyim maalesef bir çıkmaza girdik ve global kültürü bu anlamda sevmiyorum açıkçası. Evrenselleşmeyi sevmiyorum. Kültürün evrenselleşmesi o ülke için büyük bir facia olur kanaatindeyim. yani Amerika'dan Rusya'ya kadar herkes aynı şeyi yapıyor aynı şeyi söylüyor. Aklımızda ne var hiçbir şey.

Bir taraftan da bu çalgıların tercih edilmesi de hem fiziksel yapısına hem de icra türüne göre de anlam kazanmaktadır. Uğur Kaya [kişisel görüşme, 02.11.2016] bu anlamda şu ifadelerle yer veriyor;

Günümüzde teknolojisi 200-300 watt gücünde hoparlörler ile istediğin kadar ses verebiliyor. Yani çok zayıf bir sazı bile kuvvetli hale getirebiliyor. Ama şimdi teknolojinin olmadığı elektriğin dahi olmadığı mum ışığında oturduğumuz zamanları düşünürsek davulun niye bu kadar kuvvetli vurulduğu ya da zurnanın niye bu kadar tiz ses çıkardığı üzerine bir fikrimiz olabilir. Çünkü bu iki çalgı yüksek frekanslı çalgılar ve ezgi ritim olarak birbirini tamamlıyor. Bu yönü ile tüm halk tarafından tercih edilen ve sevilen bir şey (Uğur Kaya).

Keza bu çalgılar daha önceki bölümlerde değinildiği üzere tarım toplumlarının dünyasındaki müzik kültürüne ait bir kültür olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye toplum yapısının 1960'lı yıllara kadar büyük çoğunluğunun köylerde yaşadığı gerçeği düşünüldüğünde toplumun “eğlence ve düğün” anlayışı da bu anlamda halk müziği ve fasıl müziği olarak köy ve kent yapılanmalarında iki ana çizgide geliştiğini söylemek mümkündür. Ancak günümüz toplumlarının iç içe geçmiş kültürel çeşitliliği ve nüfus yapıları bu türden müzik yapılarını buluşturmuş ve gelişen-değişen teknolojilerle birlikte modern müzikleri ve çalgı biçimlerini de müzik kültürü içerisine dahil etmiştir. Düğünler de bu anlamda pek çok kentte olduğu gibi Sivas'ta da işleyiş, uygulanış ve zaman mekan açısından bir taraftan tek tipleşmiş diğer taraftan da içerisindeki müzik kültürü yerel ve modern soundlarla ve çalgılarla melez bir yapıya bürünmüştür. Tüm bu süreç içerisinde tarım dünyasının sesleri ve ritimleri olan davul zurna çalgıları bazen

yalnızca, (yapay) sesleri, bazen de halayları ile kent yapısı içerisindeki müziklere farklı şekillerde dahil olmuştur.

Bunun yanı sıra ülkemizde yaklaşık son 15 yıldır önemli bir repertuar olarak Ankara oyun havalarının da pek çok bölgede düğünlerde fazlasıyla yer bulduğunu görmekteyiz. Ancak burada söz konusu olan müzik türü Ankara'nın geleneksel oyun havaları olarak Fidayda ve misket adı verilen oyun geleneklerinden ziyade, arabesk motif ezgileri ile modifiye edilmiş, elektro bağlama ve klavye gibi çalgılarla ile düzenlenmiş ve bateri çalgısının bass'ları (kick) ile ritimsel olarak desteklenmiş bir müzik biçimi söz konusudur. Kısacası düğün geleneği günümüzde hem kırsalda hem de kent merkezlerinde, mekânsal ve müzikal anlamda önemli kırılmalar, farklılaşmalar yaşamaktadır. Ancak müzikal içerik, oyun tarzı, ritimler, müzik türleri ve soundlar ne yazık ki birbirinin aynısı, kopyası olarak farklı görünümeler altında standart bir yapıda gerçekleşmektedir.

3.9.3. Düğünlerdeki Müzikal Eğlenceyi Şekillendiren Unsurlar

Kent merkezinde modern düğün salonlarında yapılan düğünlerde hem zaman hem de mekan olanakları sabit olduğu için, bir davul zurna ekibi ortalama 20 ila 30 dakika arasında çalışıyorlar. Bu süre bazen çok daha da kısalabiliyor. Özellikle davul zurna olması orta ve üstü yaş gurubu için tercih edilen, izlenen ve beğenilen bir etkinlik olurken, gençlerin daha sıkılgan ve konuya uzak durmaları rahatlıkla gözlemlenebiliyor. düğün salonunun önünde sırasını bekleyen bir davul zurna ekibi ile [Sohbet tarzı görüşme, 05.08.2016. Ayhan Ateş(39) ve Bayram Ateş; (51)] yapılan sohbette;

bizi giderek daha az tercih ediyorlar. Artık köydeki ya da mahalledeki gibi saatlerce süren davullu zurnalı düğünler yok, kız almaya gidiyoruz, tamam işte bitti. Çalarsak da düğünde 20 dakika anca. Zaten artık klavyeciler bu işi bitirdiler. Her şey var ellerinin altında... eski tadı da kalmadı bu işin.

Alanda görüştüğümüz Tekin Asanakut [kişisel görüşme, 27.11.2017] da konuyla ilgili olarak benzer ifadelerle yer vermektedir;

mesela işte teknolojiler sizler daha iyi biliyorsunuz insanlar hızlı değişiyor büyükler kalmadı kültür kültürü yaşatacak insanlar Şimdi ben mesela zurnayla fasıl ediyorum gençler diyor ki ne yapıyor ki diyor seni o türkülerini dinleyecek büyüklerde kalmadı sabır da kalmadı insanların adam Batılılaşmış.

Sivas kent yaşamı içerisindeki düğün pratiklerinde davul zurna kültürünün temsil alanı ve işlevi, belli başlı unsurlar dahilinde kırsal çevredeki işlevleri ve önemi bakımından farklılık arz etmektedir. Bu unsurlar arasında kent yaşamının ekonomik ve sosyal şartlarının yanı sıra, müzik mekanları, farklı müzik türleri ve müziğin bileşenlerini oluşturan çeşitli öğeler ön plana çıkmaktadır. Öncelikli olarak kent düğünlerindeki müzik pratiklerine yön veren ve birbiri ile yakından ilişkili hatta iç içe geçen 2 önemli unsurdan bahsetmek yerinde olacaktır. Bunlardan biri mekanlar (düğün salonları), diğeri ise mekanın müzikal içeriğini, tarzını ve eğlence pratiğini belirleyen orkestra ve repertuar'dır.

3.9.3.1. Mekânlar

Sivas'ta mekânsal anlamda düğünler üç ayrı görünüm arz etmektedir. Bunlardan en yoğun ve belirgin alanları modern salon düğünleridir. Bir diğeri okul salonlarının yaz tatillerinde kına, düğün için tahsis ettiği salonlar, diğeri ise ailelerin kendi imkanları doğrultusunda (eğer alan müsait ise) sokak aralarında gerçekleştirilen kına eğlenceleridir. Modern salonlar düğünün yapılacağı gün için tutulur ancak kına için çoğunlukla okul salonları ya da sokak eğlenceleri tercih edilir. Bu mekanlar çoğunlukla ilkokulların (makul fiyatlar dahilinde) salonları ya da bahçelerinde yahut sokak aralarında yapılmaktadır. Burada davul ve zurna çalgıları olmazsa olmaz bir gelenek olarak görülmektedir. Ancak yanı sıra beraberinde klavye çalgıcısı da ses sistemleri ile kendi repertuarını sunmaktadır.



Fotoğraf 49. Sivas'ta bir ilkokul bahçesinde kına gecesi



Fotoğraf 50. Sivas Şamil Mahallesinde yapılan bir kına

Düğün salonlarının kendi hizmet anlayışı ve yapılanması bu durumu da zorunlu kılmaktadır. Düğün salonlarında insanlar “her şey dahil” bir fiyata anlaşılarak düğün yaptıkları için, bu paketin dışında kalan kalemler düğün sahipleri için fazladan kalem olarak çıkmaktadır. Bu noktadan bakıldığında karşımıza Sivas kent düğünlerinde müzikal yapılanmayı ve bu yapılanmanın içeriğini belirleyen iki önemli olgu çıkmaktadır; birincisini *müzik mekanları* (düğün salonları⁵³) başlığında, ikincisini ise *müzik bileşenleri* olarak (solist, çalgılar, sound ve repertuar) olarak bütün halinde ele alabiliriz. Bu iki ana faktör (düğün salonları ve müzik bileşenleri) aslında düğünlerdeki eğlence anlayışı ve içeriği belirleme anlamında doğrudan etkili ve dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Çalışmanın “Sivas Köy Düğünlerinde Davul Zurna Pratikleri” başlığı altında incelenmeye çalışılan davul zurnanın kullanım alanları ve bu anlamda ki, temsili, işlevselliği ve önemini hatırla tutarak, kent yaşamındaki müzik pratikleri ve bu pratiklerde davul zurnanın nerede durduğu sorusu ise hem karşılaştırma hem de anlamaya çalışma açısından oldukça önemlidir. Çünkü mekânlar (düğün salonları), sahip oldukları fiziksel ve görsel yapılanmaları ile (sahne, oturma düzeni, servis hizmeti, yeme içme, ışıklandırma vb.) ortama yeni bir düzen verirken, *müzik elemanları* olarak; solist, çalgı/çalgılama, sound ve repertuar da o mekandaki eğlencenin içeriğini belirleyebilmektedir.

Düğün pratikleri açısından düğün salonları, tüm ritüel ve gelenek görenekleri, önceden belirlenmiş, standartlaştırılmış ve içeriği belli bir düzende kurgulanmış yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile herhangi bir yardımlaşma ya da dayanışmayı gerektirecek ya da bu türden hazırlıklara ihtiyaç duymayacak şekilde tasarlanmış ticari işletmeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Düğün süreci ve içerisinde barındırdığı pek çok unsur düşünüldüğünde bu yapılar kent insanının yaşam standartlarına uygun olarak tasarlanmış yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. bu aynı zamanda düğün gibi toplumda önem verilen ve hazırlıkları aylarca öncesinden başlayan ritüellerde belirli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmesi gereken bir eğlence pratiğine dönüşmekte olduğunu görebilmekteyiz. Düğün salonları gündüz ya da akşam hangi gün ya da vakitte yapılırsa yapılsın belli bir zaman dilimini kapsayan, içerisindeki uygulamaları tek tipleştirerek belli bir düzene ve standart kurala göre işleyen mekanlardır. Bu standartlar içerisinde

⁵³ Söz konusu düğün salonu kavramı, çalışmada kimi zaman bir okulun bahçesi veya konferans salonu kimi zaman ise 5 yıldızlı bir düğün salonu olarak ihtiyaca ve talebe göre farklı konumlanmaktadır. Ancak genel anlamda kavram, birincil olarak düğünler için organize edilmiş bir müzikli mekânı ifade etmektedir.

müzik pratikleri de belli bir standart dâhilinde gerçekleşmesi gerektiğini zorunlu kılmaktadır.

Düğünler ise kent merkezinde modern salonlarda gerçekleşir. Salonlar 300 ile 1000 kişi kapasiteli, çoğunlukla kapalıdır (Sivas'ın iklim koşullarından dolayı). Konuklar, restoran tarzı bir yapılanma içerisinde ağırlanır ve sahne her açıdan rahat görülebilecek tarzda ve yüksek bir şekilde konumlanmıştır. Yüksek desibel verebilen ses sistemleri içerideki sesleri mekanın her noktasına ulaştırabilecek durumda ayarlanmıştır. Sahnenin önü dans ve oyun için pist olarak ayrılmış olmakla birlikte, ışıklandırmalar düğünün farklı safhalarında farklı seviyelerde ortamı aydınlatabilecek yahut karartabilecek şekilde dizayn edilmiştir.



Fotoğraf 51. Cumhuriyet Üniversitesi düğün ve balo salonu (2015)



Fotoğraf 52. Saklıbahçe düğün salonu (2016)

Salon düğünleri (pek çok şehirde de olduğu gibi) Sivas'ta da 3 ila 4 saat arasında belirlenmiş bir süre dâhilinde kiralanmak sureti ile gerçekleşmektedir. Anlaşmaya bağlı olarak yemekli ya da yemeksiz olarak tutulan düğünlerde düğün salonları, yiyecek içecek hizmetinden, müzik hizmetine, gelin damadın karşılanmasından, fotoğraf ve video çekimine kadar pek çok unsuru kendisi gerçekleştirmektedir. Müzik ise aynı şekilde salon ile birlikte bazen sadece bir klavye, bazen klavye ve bağlama, bazen de klavyenin de mutlaka içinde olduğu bir orkestra olarak tüm düğünlerde karşımıza çıkan standart bir uygulama olarak mevcuttur. İşte tam da bu noktada salon düğünlerindeki müzik pratiklerini geleneksel düğünlerdeki müzik pratiklerinden ayıran unsurlar belirginleşmektedir. Bu anlamda salon düğünlerinde istisnasız olarak karşımıza klavye çalgısı gelmektedir.

3.9.3.2.Orkestra ve Repertuar

Davul zurna çalgıları ve temsil ettiği müzik kültürü, tarım toplumunun sosyoekonomik yaşamı ile doğrudan alakalı bir durumdur. Harman sazı olarak nitelendirilen bu sazların günümüzde değişen müzik kültürü içerisinde yaşam alanı bulması mevcut pratikler ve müziğin günümüzdeki estetik algısı ile şekil değiştirmektedir. Bu anlamda en önemli gösterge olarak klavye çalgısının davul zurnanın işlevselliğini tek başına karşılayabiliyor olması önemli bir unsurdur. Klavye çalgısı ile davul zurna arasındaki ilişkiye göz attığımızda bu olguyu daha iyi anlayabiliriz.



Fotoğraf 53. Dört İşletme Düğün Salonu (2015)



Fotoğraf 54. Alibaba Düğün Salonu

Klavye, yapısı gereği içerisinde mevcut müzik dağarcığını ses bankalarına hapsedmeleri açısından müzik icrası bağlamında, çok işlevsel bir zemin sunmakta olduğunu görmekteyiz. İçerisine yüklenen hazır sesler, parçalar ve müzikal çalgı çeşitliliği ve tonları açısından komple bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. bu aynı zamanda müzikal bir çeşitlilik ve farklı ses (ton) imkanları sunmakla birlikte, gerektiğinde farklı türden parçaların da soundları bu elektronik çalgılardan elde edilebilmektedir. Bunun yanı sıra düğünlerde repertuarın önemli bir bölümünü oluşturan sözlü müziğin icrasında da hem çalgıcı hem solist vazifesi görerek, makul bir tercih olarak hem düğün sahipleri hem de işletmeciler açısından oldukça işlevsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra sahip olduğu ritim, solo, alt yapı imkanları ve yüksek desibel ses seviyeleri ile de düğünlerde ve hatta açık hava kına gecelerinde tercih edilir bir eleman olarak yerini almaktadır. Davul zurna ezgilerinin hazır sesler olarak içerisine yüklenmesi ile gerektiğinde (istek parça) bir başka çalgıya (davul zurnaya) dönüşebilmektedir. Bunun yanı sıra farklı türde ki (Ankara oyun havaları, arabesk, pop, sanat müziği, tekno vs.)

müzikleri düğün boyunca icra edebilmekte ve farklı isteklere cevap verebilmektedir. Klavyeciler aynı zamanda solist olarak da görev yapabildikleri için düğün ya da kına sırasında ki tüm ritüeli baştan sona yöneten bir icracı olarak da karşımıza çıkmaktadır (gelen istek parçalara cevap vermek, şarkıların sırasını türünü ve ritmini ayarlamak, gelin damadı sahneye davet etmek vs.). Alanda görüştüğümüz Mehmet Asanakut (görüşme kişisi, 17.02.2016) şunları ifade ediyor: “Bilgisayardan istediklerini açıp çalıyorlar. Şimdi öyle çok iyi bir düğün olacak da davul zurna ekibi gelecek 3 gün çalacak da... Çok zor. Pek rağbet kalmadı davul zurnaya.”

Kısacası klavye çalgısı, kentin ritmine, dokusuna, çoklu yapısına, ticari işletme mantığına uygun olmasının yanı sıra, farklı müzik tarzlarına cevap verebilecek nitelikte olması, solist (şarkı), ritim ve solo gibi farklı müzikal bileşenleri *tek elde* toplaması açısından da düğünlerde doğrudan tercih sebebi oluşturmaktadır. Çünkü solist demek sözlü bir ifade (repertuar) biçiminin yanı sıra bir sahne düzeni dolayısı ile de müziğin dinlenen bir olgu değil izlenen bir olguya dönüşmesi demektir. Alandaki çalışmalarda kına ya da düğünlerin gerçekleştiği tüm etkinliklerde klavyeciler (klavyeci solistler), davul zurnanın hem seslerini hem de yukarda belirtildiği üzere orijinal icrasını (cd’den yüklenen stüdyo kayıtları) yapabilmekte, düğün pratiklerinin çoğunluğunda ise sözlü bir repertuarla sahneye çıkmaktadırlar.

Bu anlamda düşünüldüğünde davul zurna hem repertuar hem de oyun türü olarak işlevselliğini yitirmektedir. Davul zurnanın özellikle kırsal çevrede üstlendiği ve daha önce değinildiği “misafir karşılama” faslı da bu anlamda işlevselliğini yitirmektedir. Düğünlerde misafir karşılamaları için ayrıca bir ekip bulunmaz. Gelin ve damadın ailesi kapıda misafirleri karşılar. İçeride ise klavyeci karşılama müziği olarak slow pop parçaları eşliğinde misafirlere düğün başlangıcında repertuardan çeşitli parçalar sunar. Bu durum misafir karşılamanın kent yapısı içerisindeki modern görünümü olarak karşımıza çıkmaktadır. bununla birlikte düğün pratikleri içerisindeki tüm ritüeli klavyeciler yönetmektedir.

Salon düğünlerinin dışında kına için çevredeki okulların konferans yada bahçelerinde ki alanlar da düğün salonu vazifesi görmektedir. Bu kutlamalarda da davul zurna ekiplerinin yanı sıra klavye veya elektro bağlama yer almaktadır.

Bu anlamda alanda gördüğümüz pek çok düğün sahibi “salona zaten para veriyoruz, onların müzisyenleri de var. Davul zurnacıya ayrıca para veremiyoruz” minvalinde söylemlerde bulunmuşlardır.



Fotoğraf 55. Hisar Düğün Salonu (2016)



Fotoğraf 56. Kale Düğün Salonu (2016)

Şehirdeki davul zurna yapılanması düğün salonlarının organize ettiği bir yapıda gerçekleştiğinden dolayı, saati, günü, katılım sayısı ve düğünün içeriğindeki müzisyen veya müzisyenler belli ve sabittir. Dolayısı ile şehir yaşamının, kentleşmenin ve standartlaşmanın hâkim olduğu öngörülebilir unsurlar ağırlıktadır. Bu organizasyon şeması içerisinde düğün sahipleri mekanlara standart ve hepsi dahil bir fiyat ödedikleri için, eğer davul zurna da getirmek isterlerse ayrıca para ödemek durumundadırlar. Bu sebeple davul zurnacıların kent yaşamı içerisinde kendi ifadelerine göre giderek icra sahalarının daraldığı ve tercih edilme oranlarının yıldan yıla düştüğü söylenmektedir. Şehir yaşamının izne ve belli bir saate bağlı olan eğlence kültüründe yaklaşık 3-4 saat süren düğün ritüeli, modern yaşamın standartlarının doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra davul zurna, kırsal yaşamı ve kültürü tecrübe etmiş belli bir grubun estetik zevkini ve yaşantısını da temsil ettiği bir gerçektir. Günümüz dünyasında giderek silikleşen ve zayıflayan geleneksel zevkler, kentleşme ve modernleşme süreçlerinin gereklilikleri doğrultusunda giderek zayıflamaktadır. Özellikle klavyeci müzisyenlerin tek başlarına kent yaşamındaki düğün ritüellerini üstlendiği düşünüldüğünde, davul zurnaya olan ilgi de aynı oranda azalmaktadır. Geleneğin yaşayan temsilcilerinden Şadi Ölçar [kişisel görüşme, 12.06.2016] ise şu ifadelerle yer vermektedir;

Şimdi Sivas'ta şöyle bir sıkıntı var. Şimdi biz Sivas'a düğünlere halk oyunlarına davulcu zurnacı olarak gidiyoruz ama adımız yok klavyeci geliyor, davulcusu geliyor önde kadınları görmesinler diye çadır çekiliyor ama orgcunun önünde yılan dansı yapılıyor. Yahu orgcu iyi de biz kötü müyüz? Niye ikinci sınıf insan vazifesi görüyoruz? Şu memleketin öp öz yerlisiyiz.

Davul zurna kent yaşamı içerisinde “köylü”, tipolojisi ile ilişkilendirildiğinden dolayı klavyeci müzisyenlerin yanında daha farklı bir konumda duruyor. Klavyeci müzisyen çoğu zaman düğünün içerisinde doğrudan yer alırken davul zurna icracıları daha arka planda olabiliyor. Çünkü şehirlerde ki düğün pratiklerinin yöneticisi konumda olan klavyeciler, aynı zamanda çalgının kendi imkânları ve ses çeşitliliği bakımından da farklı türlerle kendisini var edebilmektedir.

Davul zurna maliyetinin azaltmak adına klavyecilerin zaman zaman tercih edildiği ve giderek yaygınlaştığı da alandaki davul zurna pratikleri açısından önemli bir zorluktur. Klavye eşliğinde çalınan repertuar neredeyse tamamen popüler Ankara oyun havaları ekseninde tek tipleşmektedir. Özellikle 2000 sonrası süreçte “Ankaralı” müzikleri, geleneksel Ankara oyun havalarına baskın gelmiş ve içerisindeki modifiye ezgi ve sözlerle birlikte hem gelenekten hem de popüler ifade biçimlerinden (söz, kıyafet, çalgı) de beslenerek kendisine periferiden merkeze doğru genişleyen yeni bir kentli müzik kimliği inşa etmiştir. Adına “Ankarabesk” de denilen bu kimliğin, iletişim teknolojilerinin ve kanallarının yaygınlaşması ile birlikte Ankara dışındaki müzik türlerine de sirayet etmesi sonucunda, yerel bir müzik formunun geleneksel yapısı değiştirilerek ulusal anlamda tüketilen bir müzik kültürü inşa etme gayretleri yaygınlaşmıştır (Kürklü, 2014; Satır 2014).



Fotoğraf 57.Hisar Düğün Salonu.



Fotoğraf 58.Dört İşletme Düğün Salonu.

Şehirdeki düğün salonları içerisinde kendilerine yer bulmaya çalışan davul zurna ise, en fazla 30 dakika çalmaktadır. Dolayısı ile hem fiyat düşmekte hem de çalınan ezgiler giderek kendi otantik ve müzikal yapılarını kaybetmektedirler. Bu doğal olarak halay figürlerine de yansımaktadır. Klavye çalgılarının içerisinde barındırdığı sesler davul zurna seslerini taklit eden sample'lerle çalınan halaylar, davul zurna ezgilerinin ve ritimlerini modifiye etmekle kalmayıp, sadece birkaç halayla değiştirilen ve Sivas yöresine ait olmayan popüler sözlü halaylarla değiştirilmektedir. Klavyeden çalınan halay ezgileri ise, ses bankalarındaki davul zurna tonları ile ikame edilmektedir. Modernleşme açısından düşünüldüğünde bu durumun elbette rasyonel bir anlamı ve gerekçesi de vardır. Bu konuda görüşme yaptığım İstanbul Halk müziği devlet korosu şefi ve Sivas halaylarının derlemecisi Uğur Kaya (kişisel görüşme, 11.02.2016) şunları dile getirmektedir;

Bence hiç gerek yok. Salon düğününe hiç gerek yok. 3 saat bile çok. Kesinlikle hiç yapmasınlar. Yani kapının birinden girip diğerinden çıkıyorsun. Gelin damat millete hoş geldin demekten bitap oluyorlar. Tam bu noktada, bazı klavyecilerin ellerinde müzik bankaları vs. her şey var. Kimseye de gerek kalmıyor. Yapıyorlar bir şekilde ayrı mesele ama düğün bu şekilde olmaması gerekir bence.

Repertuar (oyun havaları); Hayatı tespih yaptım, Erik dalı gevrektir, Ankara'nın bağları, Bize Her yer Ankara, Benim adım Elvan Dalton, Dilara, Aman döne döne yar geliyor, Fidayda, Oy Farfara farfara, Haydi çiftetelliye, (sözlü halaylar) ; Delilo, Toycular yar yar, Arazdan vurdum testi, Bitlis'in önünde bağlar, Malatya iki yoldur, Hop bico hopla bico, Ağrı dağından aştım, Caney Caney. (Çalgısal halaylar) ; Sivas Halayı, Sivas Ağırlaması, Abdurrahman halayı. Dans parçaları olarak ise; pop müziğinin güncel ve klasik farklı besteleri ve aranjeleri çalınmaktadır. Bu eserler gelin damat dansı sırasında slow parçalar olmakla birlikte genellikle pasta kesimlerinde hareketli pop parçalar tercih edilmektedir. Yukarıda tespit edilen repertuarlar Sivas içerisinde düğün salonlarında ortak eserler olarak tespit edilmiştir.

3.9.3.3. Oyunlar

Sivas kent yaşamında ki düğün salonlarında oyun repertuarının büyük bir kısmı Ankara oyun havaları üzerine oturmakta olduğunu görmekteyiz. Bunun yanı sıra “slov parça” olarak isimlendirilen popüler parçaları ise dans parçalarında tercih edilmektedir. Yani

bir nevi oyun ve eğlence türü olarak ritmik Ankara oyun havaları ve sözlü ritmik halaylar çalınırken dans etmek için popüler ve batı soundlu “slov” parçalar çalınmaktadır. Kent düğünlerinde “*dans parçası*” kavramı, modern bir gösterge olarak eğlence ve kültür dünyamıza girmesi son 50-60 yıllık bir kültür hareketi sonucu olduğu düşünülürse kentleşme ve modernleşmenin sonucu oluşan yeni mekan ve müzik türleri liberalleşme ve demokratikleşme sonucu ortak bir çizgide ve daha seküler bir anlayışla kadın ve erkeği buluşturarak Batılı anlamda dans etme kavramını ortaya çıkarmış ve insanlar “dans parçaları” olarak adlandırdıkları bu süreçte düğün eğlencelerinde kadınların ve erkeklerin birbirini dansa davet ederek “dans etmelerini” sağlamıştır. Modern dünyanın dans kültürü *slow* parçalar eşlinde insanları daha liberal ve seküler bir zeminde buluşturarak hem eğlence hem de kültür alanlarını doğrudan etkilemiştir. Bu anlamda baktığımızda Sivas’ta geleneksel kır düğünleri içerisinde “dans parçası” kavramına zaten rastlanılmamaktadır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak düğün salonlarında icra edilen müzik türlerinin ve çalgılarının da bu yönde bir değişim göstermesi kaçınılmazdır.



Fotoğraf 59. Alibaba düğün Salonu (2015)

Düğün salonlarındaki repertuarın ikincisi olarak Ankara oyun havalarının çalınması ise daha ziyade, yukarıda kısaca değinildiği üzere yerel müzik ve küresel müzik unsurlarının melez bir bileşeni olarak, kent insanının gündelik yaşamına uygun, hızlı, ritmik ve mümkün olduğunca hazzı bir tutumla tüketilebilmektedir. İnsanların kent merkezlerindeki müzikal oluşum ve eğlenceye dair tercihleri ise sadece isteğe ve tercihe bağlı olarak eğer talep edilirse davul ve zurna çalgılarını hatta mümkünse onlarla birlikte halk oyunları ekibini de tutmaları ile sınırlı kalmaktadır.

Salon düğünlerine davul zurna geldiğinde ise genellikle profesyonel bir halay ekibi ile birlikte geliyor. Bu kişiler düğün sahipleri ile önceden tercih ediliyor. Bu bağlantıyı yine davul zurnacılar sağlıyor ve halay ekibini onlar ayarlıyorlar. Düğünlerde Sivas halaylarını iyi bilen ve genellikle kırsal çevrede büyümüş yahut da kentin kenar bölgelerinde bu kültürle yetişmiş gençler yazın bir ek gelir olarak yaptıklarını belirtiyorlar bu işi. Bu kişilerin düğün ile olan tüm bağlantıları aslında bu kadar. Bazen günde iki yahut da üç düğüne gittiklerini de söylüyorlar. Kırsal alanda halkın yaşamının bir parçası olarak işlev gören bir ritüel modern ortamlarda bir ihtiyacı gidermeye yönelik işlevselleştirilerek o ortama eklemlenebiliyor. Bu aslında gelenekte ki boşluğu dolduran ve maddi bir karşılıkla yapılan bir tür sektör olarak karşımıza çıkmakta olduğunu görmekteyiz. Geleneksel olanı kendi bağlamı ve ortamının dışında, aslında o ortam ve ritüelle hiçbir bağı olmamasına rağmen, izleyici kitle tarafından geleneksel bir motif olarak yorumlanabiliyor. Aşağıda bu duruma ilişkin görseller yer almaktadır.



Fotoğraf 60.Halay ekibi (2015)



Fotoğraf 61. Açık alanda bir sünnet düğünü (2016)

Bu kişilerin düğün ile olan tüm bağlantıları aslında bu kadar. Bazen günde iki yahut da üç düğüne gittiklerini de söylüyorlar. Kırsal alanda halkın yaşamının bir parçası olarak işlev gören bir ritüel modern ortamlarda bir ihtiyacı gidermeye yönelik işlevselleştirilerek o ortama eklemlenebiliyor. Bu aslında geleneğin kendisi olmaktan ziyade geleneğin bir tür simülasyonu olarak anlam kazanıyor. Geleneksel olanı kendi bağlamı ve ortamının dışında, aslında o ortam ve ritüelle hiçbir bağı olmamasına rağmen izleyici ve alımlayan kitle tarafından geleneksel bir motif olarak yorumlanabiliyor. Bu konu üzerinde görüştüğümüz Tekin Asanakut [kişisel görüşme, 27.11.2017] şu bilgileri aktarmaktadır;

Düğün arasında 15-20 dakika boşluk oluyor 4-5 oyun oynuyorlar işte bu. Ekibi onlar temin ederse onlara çalışıyoruz bizden isterlerse biz buluyoruz oyun ekibini. Aslında oynamayacaklarından da değil düğün sahipleri de oynarlar da düğün salonunda ekip gelsin kıyafetleri ile oynasın kamerada güzel çıksın düğünümüz diyorlar aslında.

Bu noktada karşımıza şöyle bir durum çıktığını görmekteyiz. Gelenek ve kültür denilen kavramlar elbetteki zamanın ruhuna göre şekil alarak değişip dönüşebiliyorlar ancak bu dönüşüm esnasında Anadolu'nun kendi müzikal mirasına dair pek çok ezgi, ritim, oyun ve bu unsurların temsil ettiği geleneksel kültür, kendisinden olanı dahi muhafaza edememekte ve yeni nesiller için adeta “hep böyleymiş” gibi bir fikri zeminde karşılanmaktadır. Geleneğin, sürekli başka kültürel olgularla karşılaşması sonucu uğradığı erozyonun sonuçları, beraberinde dilden, giyim kuşama, müzikal tavırdan, hayata bakış ve düşünce dünyasına kadar kökten uca pek çok düsturu da yenilemekte hatta formatlamakta olduğu da bir gerçektir. Tüm bu göstergelerin ötesinde kent düğünlerinde ve müziklerinde, hem yaşam tarzı hem de müzik içerik ve biçimleri olarak *seküler* bir yaşamın tüm kodlarını görebilmekteyiz bu tür karma bileşenli müzik kültürlerinde. İnsanların birbiri ile olan iletişimi, oyun ve dans biçimleri, müziğin içerisindeki hazcı söylem ve ifadeler, sahnedeki görsel şölenler ve kutlamalar ve ayrıca sınırlı bir zaman ve başkasına ait bir biçimde tasarlanmış bir mekan düzleminde gerçekleşen müzik pratiklerinde, müzik ve inanç ilişkisi yeni boyutlar kazanmıştır. Dolayısı ile modern unsurların çalgılar üzerindeki standart yapılanması, düğün ve eğlencenin rasyonel bir zeminde ve seküler bir tarzda alımlanması neticesinde gelenek kendisini yeniden dönüştürerek bugünün formatı ile üretmekte ve müziği ve etrafında gerçekleşen pratikleri de bu bağlamda inşa etmektedir. Dolayısı ile davul zurna, halk oyunları ve işlevselliği kendine alan bulmakta zorlanmaktadır. Bu bağlamda Uğur Kaya (kişisel görüşme, 11.02.2016) şu ifadelere yer vermektedir;

Günümüzde yaşı yeten insanlar davul zurnayı bir nostalji malzemesi olarak görüyor. Hadi bir çalsalar da dinlesek deniliyor. Ama gençlerin içini açmıyor. Yani genç bir kitle ile davul zurna çalan geleneksel eski icracılar pek uyuşmuyor belki de. Bu duruma yani gençlere hitap etmeye çalışan ve popüler eserleri de zurna ile seslendirmeye çalışan müzisyenler de yöresel ezgilerin genleri ile oynuyorlar bence. Tavır bozuluyor. Çünkü yörelerin karakterleri vardır. Bu sebeple bu Sivas ezgisidir bu falan yörenindir diyoruz. Ama bu da yok oluyor gibi

Bu anlamda görüştüğümüz Tekin Asanakut (kişisel görüşme, 27.11.2017) benzer ifadelere yer vermektedir;

Adam 3-4 halay 3-4 türkü bellemiş ben diyor güzel çalışıyorum. Ama tabanında hiçbir şey yok. Sesi çıksın yeter diyor. Zaten halk da artık onu istiyor. 50 lira noksan olsun diyor. İyi kötüyü aramıyor. Eskiden insanlar babam çalsın ya da ustalar çalsın diye aylarca bekletiyorlardı düğünleri.

Geleneğin giderek zayıfladığı ve kent yapılanması içerisinde “piyasa” olarak karşılık bulan, özensiz ve alelade bir icra ve temsil ile karşılaşmakta, bununla birlikte Sivas’ta mevcut geleneğin giderek zayıfladığı ve usta çırak ilişkisinin kesintiye uğradığı gerçeği, pek çok görüşme kişisinde de benzer doğrultuda ifade bulmaktadır. Kent yaşamının karmaşık yapısı, mekan, zaman ve müzik ilişkisi bakımından “bir geleneğin son demleri” olarak okunabilecek bir gerçeklikle alanda gözlemlenebilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Müziğe dair her unsur, ait olduğu tüm kültürel ve felsefi süreçlerle birlikte düşünüldüğünde bir eğlenme aracı olmanın ötesinde, toplumun inanma ve anlama modelleri, yaşama dair tasavvurları ve yaşadığı çevrenin üretim-tüketim biçimleri ile organik bir ilişki içerisinde. Müziği kültürel bir bağlama taşıyan unsurların büyük bir kısmını da, söz konusu süreçler oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzik, bir taraftantoplumun eğlence veya ritüellerinin bir parçasını oluştururken, bir taraftan da arka planda, onun ait olduğu düşünce dünyasının sınırlarını çizebilmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Anadolu'nun binlerce yıl içerisinde şekillenerek günümüze aktardığı geleneksel müzik formu arasında yer alan ve kökleri İslamiyet öncesi Türk toplumlarına kadar uzanandavul zurna kültürünün, Sivas'ta ki mevcut uygulamalarının 37 farklı etkinlik üzerindenyürütüldüğü bu çalışmada, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Sivas'ta davul zurna kültürünü geçmişten günümüze gelmesinde aracı rol üstlenen Poşa topluluğu, bugün Sivas'ta davul zurna geleneğinin en önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Poşalar, Sivas'ta Osmanlı'nın son dönemlerine kadar varlığını sürdüren Ermeni azınlık guruplarından devraldığı davul zurna geleneğinin günümüzdeki temsilcileri olarak imgelenmiş müzisyen bir topluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu topluluk Sivas'ta davul zurna geleneğinin Sivas'ta geçmişten günümüze kadar aktarılmasında önemli bir rol oynamakla birlikte, gurubun Sivas'ta "tanımlayıcı" bir isimle (Poşa) anılıyor olması, onların kültürel aidiyetlerine yönelik bir kimlik tanımlamasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla PoşalarınSivas kültürü ile olan bağlarını, müzikal kimleri (davulcu-zurnacı) sayesinde pekiştirmekte olduğu düşünülmektedir. Zaman içerisinde Sivas'ta hakim toplum arasında Sivas halaylarının yaşatılması ve devamlılığının sağlanması açısından önemli bir rol üstlenen Poşalar, söz konusu müzisyen kimlikleri sayesinde hakim toplumla olan ilişkilerini düzenlemekte ve

bu şekilde topluma rahatlıkla entegre olabilmektedirler. Gerek kültürel gerekse inanca yönelik tutum ve davranışlarında kendilerini mevcut kültürün dışında görmeyen Poşalar, Sivas toplumsal ve kültürel yaşamında önemli bir kültürel aracı olarak da rol oynamaktadır. Sivas halaylarını geçmişten bugüne taşıyan, nesiller boyu aktaran bir grup olarak Poşalar, kentin halay kültürü açısından temsil edilmesini de mümkün kılmıştır. Poşalar, düğünlerden şenliklere, geleneksel güreş müsabakalarından, ramazan ayı sahur vakitlerine ve çeşitli kutlama ve ritüellere kadar pek çok toplumsal ve kültürel yaşamda davul zurna geleneğinin baskın taşıyıcıları ve icracıları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bununla birlikte Poşaların babadan oğula geçen meslek icralarında meşek sistemi önemli bir yer tutmuş ve bu doğrultuda hafızaya dayalı aile içi eğitimin, önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Ancak bununla beraber, özellikle son dönemlerde kentleşme ile beraber, mevcut müzik piyasasının dinamikleri davul zurna icrasındaki usta-çırak ilişkisini olumsuz yönde etkilemiştir. Müziğe başlama dönemleri açısından değerlendirildiğinde müziğe davul eğitimi ile başlayan Poşalar, belli bir ritim kulağı oluştuktan sonra kademeli olarak zurna icrasına geçmiş olduklarından dolayı, davul zurna icrasında hiyerarşik bir düzende eğitim aldıkları ve yetiştikleri görülmüş ancak bu eğitim modelinin giderek zayıfladığından dolayı geleneğin ve icracılığın olumsuz yönde etkilendiği bir gerçektir. Yanı sıra Poşa müzisyenlerinin, davul zurna çalgılarının temini ve üretimi noktasında ise kendi kendini üreten bir sistemin olmaması, bu çalgıların Tokat'tan temin edilmesini ise zorunlu kılmaktadır.

Poşaların kendi içlerinde usta icracılar olarak nitelendirdikleri ortak birkaç isme vurgu yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu anlamda bazı isimlerin, yeni yetişen zurnacılar için icra anlamında rol model olarak yön verdiği de çalışmanın bulguları arasındadır. Bugün geleneğin yaşan en önemli ismi olarak Bekir Arıs, neredeyse tüm poşa müzisyenleri tarafından zikredilmektedir. Yanı sıra Ahmet Ayık, Murat Artan ve Mehmet Asanakut gibi isimler de bu geleneğin günümüzde ki en önemli temsilcileri olarak öne çıkmaktadır. Geçmişte ise İbrahim Ayık (Sarı İbrahim), Kangallı Derviş Usta ve Ahmet Turan As(Zomzom) bu kültürün usta ve öncü isimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin devamlılığı noktasında ise kent yaşamında ki modern süreçler ve değişen müzik ve müzisyen profili, mevcut davul zurna icralarının ve alanlarının giderek daralması ile bağlantılı olarak azalmakta yahut da “çekirdekten yetişme” olarak ifade edilen müzikal eğitim sürecini, giderek yok olmanın eşiğine getirmektedir. Dolayısı ile

Poşaların davul zurnacı olarak yaşamlarını sürdürebilmeleri de pek mümkün görülmemektedir. Günümüzde çeşitli mesleklerde para kazanan icracıların, davul zurna kültürünü neredeyse ek iş olarak sürdürmek zorunda kaldıkları da bir gerçektir.

Çalışmanın araştırma soruları arasında anlaşılmaya muhtaç bir diğer yönü, mevcut davul zurna pratiklerinin Sivas'ta hangi ritüel veya kutlamalarda yer aldığı sorusu oluşturmuş ve düğünler başta olmak üzere, halk oyunları, şenlikler, ramazan ayı sahur vakitleri, güreşler ve belediye bünyesinde bulunan mehter takımları içerisinde davul zurnacıların aktif olarak yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu pratiklerde davul zurna çalgılarının temsil noktasında, geçmişteki mehter takımlarının içerisindeki göstergelerle birlikte benzerlik taşıması önemli bir veridir. Alanda (özellikle kırsalda) davul zurna takımlarına “mehter” deniyor olması da bu açıdan önemli bir yol haritası çizmiştir. Mehteri, geçmişte askeri bir müzik topluluğu olmasının yanı sıra, gösteri ve temsil alanı içerisinde bütüncül olarak değerlendirildiğinde, tarihi sembolleri ve anlamları açısından, bağımsızlık, hâkimiyet ve devlet olma kavramlarına yönelik ifade biçimleri de söz konusudur. Bu bağlamda davul zurna mehterin en temel ve en küçük birimini oluşturmakla birlikte, beraberinde temsil edilen bayrak, söz konusu bu yapının temsil ettiği alanları da ontolojik olarak genişletmekte olduğunu görmekteyiz. Davul zurna kültürünün Sivas'ta neredeyse tüm müzik pratiklerinde bayrakla birlikte temsil edilmesi, geçmişe yönelik tarihsel ve kültürel bir hafızanın da günümüzde yaşayan göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın tarihsel derinliği ve ontolojik zemini açısından “bir ayrıntıdan” daha fazlasını içeren bu oluşum, Osmanlı'da kurumsallaşan mehterin, bir askeri müzik olma vasfının ötesinde, farklı bir dünyanın da kapılarını aralamış ve Sivas'ta mevcut müzik pratiklerinde karşımıza çıkmıştır. Türk toplumsal ve siyasal yaşamında bağımsızlığın, birlikte olmanın, yaşadığı bölgede hâkimiyet kurmanın ve tüm bunları ilanı niteliğindeki davul zurna kültürü, müziğin modern süreçlerin gerisinde bir dönemin ve topluluğun da, müzikle olan ilişkisinin yansıması olarak düşünülebilir. Bu anlamda Mehter takımları, günümüzdeki modern dönüşümlerle birlikte yerini farklı görünümlemlerle daha küçük birimlere bırakmış ve düğün, şenlik, güreş gibi ritüellerde gerek kırsal da gerekse kentte “eski dünyanın müziği” olarak yaşamaya çalışmaktadır. Özellikle kırsal alanda “misafir karşılama, ritüeli yönetme, ilan etme ve gelin alma” gibi önemli alanlarda işlevselliğini koruyan bu kültür, Sivas'ta hala kırsal dünyanın yaşam ve üretim biçimleri ile organik bir ilişki

içerisindedir. Kültürün taşıyıcı bir kanalı olarak pek çok eğlence ve ritüelde yer alan davul zurna  algıları, ezgileri ve ifade ettiği oyun formu ile birlikte, aslında toplumda kültürel bir belleğin yeniden inşâ edilmesi ve mevcut geleneklerin yaşıatılması adına da kritik bir rol üstlendiği görülmektedir. Toplumun bir arada tutan ve kültürün toplum tarafından paylaşılan ortak alanlarını pekiştiren düğün, şenlik gibi ritüellere eşlik eden davul zurna  algıları, toplumun hem tarihi hem de kültürel referanslarını da güçlendirmektedir.

Davul zurna  algılarının tarihi referans noktaları düşünüldüğünde, adeta bir devlet yapılanmasının müzikle ifade bulması ve müzik sayesinde hem askeri hem de siyasi açıdan zaman içerisinde çeşitlenerek ve kurumsallaşarak organize olması, bizlere bu bütünlüğün düğünlerden, şenlik ve g reşlere kadar pek çok alanda aynı felsefi temelden beslendiğinin bir işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda evlilikler (düğünler), bu türden bir ilanın ve meşruiyet alanının günümüzde de en görünür müzikal ifade biçimleri arasında sayılabilir. Geçiş dönemleri olarak da düşünülen evliliklerin, geleneksel toplumlardaki meşruluğu ve yeni bir oluşumu hatırlatan il n , Sivas özelinde, davul zurna etrafında bütünleşen bir dünyanın da nasıl tahayyül edildiğinin ip uçlarını verebilmektedir. Çünkü evlenme ve yuva kurma Türk toplumunda her zaman kutsal bir an olarak düşünülmüş ve bu kutsal anı temsil noktasında bayrak ve davul zurna her zaman ön plana çıkmıştır. Buna paralel olarak davul zurna ve halay kültürü içerisinde örgütlenen müzik, toplumda bir arada olma, bağımsız olma ve dayanışma gibi yaşam kalıplarının da birer ifadesi olarak anlam bulmuştur. Neticede ise davul zurna ezgileri ve etrafında bütünleşen ritüellerin oluşturduğu müzikal ortam, bir eğlence aracı olmanın da ötesinde bir toplumun düşünce, inanç ve insani ilişkilerinin de birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın dikkat çeken yönlerinden biri de ramazan ayında *ramazan davulcusu* olarak pek çok bölgede karşılık bulan kavramın Sivas'ta davul zurna ikilisi olarak ayrılmamış olmasıdır. Bu anlamda sahur vakitlerinde davul zurna  algıları kent yaşamında ilan etme özelliğinin çok ötesinde kullanıldığı bilinen bir gerçek olmakla beraber, Sivas için kentte hala eski geleneklerle i  içe yaşayan ve halay kültürünü canlı tutan pek çok kişinin ramazan ayında davul zurnacıardan istek istemesi hatta halay çekmesi, bu geleneğin Sivas'taki köklü geçmişine dair önemli fikirler vermektedir.

Kentleşme ile birlikte yeni görünümler kazanan müzik anlayışı ve yaşam biçimlerinde, yerini giderek klavye veya orkestra çalgılarınınabırakan davul zurna kültürünün, hem anlam hem de işlev kaybına uğradığı da bir gerçektir. Bu anlamda kentleşmenin getirdiği farklı dinamikler müziğin içeriğinden, icra alanlarına, ifade biçiminden, oyun türlerine kadar pek çok unsuru neredeyse kökten uca bir değişime tabi tuttuğu anlaşılmaktadır. Düğün solanı olarak mekânlar ve solistlik kavramı (sahne), orkestrasyon ve repertuar, düğün içerisindeki mevcut müziklerin de dönüşmesine sebep olmuştur. Müziğin kent ve mekânla olan ilişkisi modernleşmenin getirdiği standart, rasyonel ve seküler anlamda pek çok bileşeni de barındırmasıdır. Zaman ve mekân olarak kentleşmenin sınırlayıcı ve standardize edici faktörleri de, yeni müzik biçimlerine ve farklı çalgı topluluklarının bir arada olması gibi durumlarasebep olabilmektedir. Kırsal yaşamda daha serbest bir zaman ve mekân içerisinde ifade bulabilen davul zurna kültürü bu anlamda, coğrafi ve sosyal yapı ile de doğrudan bağlantılı olarak düğün ritüellerinin hâlâ vazgeçilmez elemanları olarak Sivas'ta karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle davul zurnanın yerini alan klavyenin kullanım kolaylığı ve farklı müzik biçimlerini icra etmeye olanak tanıyan yapısı, kent yaşamındaki davul zurna geleneğini pek çok bölgede olduğu gibi Sivas'ta da köklü bir değişim ve dönüşüme tabi tutmuştur. Bu dönüşüm repertuardan, oyun biçimine, müziğin ritmindeki hızlıpasajlara kadar kent içerisindeki düğünlerin müzikal anlamda değişmesine sebep olmuştur. Düğünlerdeki müzik ve oyun türleri, bugün popüler Ankara havaları olarak nitelendirilen eserlerin repertuar ve seslendirme üslubu ile kentte ve kırsalda yeni müzik biçimlerini doğurmuştur. Müzikteki bu dönüşüm, yöresel farklılık ve kimliklerin kaybolması, neredeyse her düğünde ya da kutlama da çalınması bir zorunlulukmuş gibi düşünülen ve yaygınlaşan “tek tip bir müzik ve eğlence anlayışını” da beraberinde getirmektedir. Yüksek desibelli ve ritmik eserler, kentin bir zamanlar sahip olduğu geleneksel müzik formunu ve oyun türlerini de radikal bir biçimde etkilemiştir. Kırsal bölgede iki-üç gün sürebilen düğünlerde çoğunluğu Sivas halayları etrafında gelişen müzik anlayışı, kent yapılanması içerisinde, belli bir zaman ve mekânla sınırlandırılması açısından düğün konseptini baştan uca değiştirmiştir. Söz konusu dönüşümde kendine yer bulmaya çalışan davul zurna ezgileri ve halaylar, kent yaşamındaki düğün salonlarında sadece tadımlık birer gösteri malzemesi olarak tercih edilerek sadece *gelin alma*’da kullanılmış

olduğu da görülmektedir. Bu durum, kentin müzik kimliğini de kendi içinde standartlaştırıcı bir noktaya gelmesine sebep olmuştur. Tercihen orta yaş üstüne hitap eden ve daha ziyade geleneksel kalıplarla yaşayan insanların tercih ettiği sınırlı bir temsil ve ifade alanı olan davul zurna kültürü, onu üreten toplumun da yaşamından zamanla uzaklaştığı ise alanda rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Dolayısı ile bir medeniyetin kültürü bittiğinde, onunla birlikte, onun yarattığı, ürettiği insan tipi de ölmektedir. Sivas'ın halaylar bölgesi olarak imlenmesinin arkasında yatan en önemli sebebin yakın döneme kadar güçlü bir repertuar ve halay dağarcığı olduğu gerçeği düşünüldüğünde, modern unsurlardan beslenen teknolojik ve ekonomik süreçlerin, bu kültürü ve icracılarını da yok olmakla karşı karşıya bıraktığı da bir gerçektir. Kentin kalabalık yapısı ve standart bir yaşam biçiminin hâkim olması davul zurna pratikleri içerisinde karşımıza hem halk oyunlarının hem de ezgi çeşitliliğinin giderek daralmaya başladığı da bir gerçektir. Kentin eğlence anlayışındaki dönüşüm doğrudan repertuara yansımış, bununla birlikte, zaman-mekân ve üretim biçimlerine bağlı olarak eğlenceler ve düğünlerdeki kültürel çeşitlilik giderek zayıflamıştır.

Yanı sıra, beledie bünyesinde hizmet veren mehter takımı oldukça amatör bir görünüm çizerken, söz konusu müzikal yapının, bürokrat karşılama törenlerinde görev yapan bir topluluk olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bir geleneği canlı tutmak veya yeniden inşa etmek adına, gerçek yaşamda bir karşılığı olmamasına rağmen mehter takımı ve bünyesindeki çalgılar dini ve milli bayramlarda insanların sadece seyirlik olarak izlediği bir müzik şenliğinden öteye geçmemektedir. Benzer durum halk oyunları yarışmaları içinde geçerli olmasına rağmen, halk oyunlarında davul zurna icralarının hem çalışma esnasında hem de yarışmalarda canlı icra ediliyor olması, bir nebze de olsa davul zurna kültürünün kent yaşamındaki temsili ve devamlılığı açısından önemlidir. Fakat halk oyunlarının *yarışma* formatında olmasından dolayı icralar kısa tutulmakta ve süre sınırlamasından dolayı pek çok halay birbirine eklemlenerek potpori olarak standart bir düzlemde ifade bulmaktadır. Benzer bir özellik kent yaşamı içerisinde ki düğünlerde halay çekmek için kiralanan halay ekipleri için de geçerlidir. Gelenekle olan ilişki yitirildiğinde ve her şey törene, merasime hatta gösteriye dönüştüğünde, kültür, kendisine yeni ve modern alanlar icad edebilmektedir. Kendi düğününde kendi yöresinin hiçbir halayını bilmeyen ancak, düğüne görsellik katsın diye tutulan ekiplerin halayları, ezber ve gelişigüzel çekmesi, söz konusu geleneğin kent içerisinde yaşayan

insanların da bu kültürle olan bağının ne düzeyde olduğunun da önemli bir göstergesidir.

Adorno kültür endüstrisi kavramını açıklarken şu ifadelere yer vermektedir; “günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır; filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler” (2014: 19). Dolayısı ile müzikler, tınılar, soundlar, oyunlar ve ritimler birbirine benzedikçe gelenekle olan felsefi ve sosyokültürel tüm bağlar kopmaktadır. Bu aynı zamanda bir düşüncenin de köklü bir biçimde *kopuşu* anlamına gelebilmektedir. Modern yaşam kalıplarının ve uygulamalarının günümüzde iç içe geçen oyun ve müzik türleri arasındaki etkileşimi aynılaştıran, farklılıkları yok eden ve çoğulcu bir müzik repertuarı gibi görünse de aslında tek düze bir hal alan müzik uygulamaları, düğün, eğlence ve ritüel odaklı halk kültürü yaratılarını içten içe sıfırladığı düşünülmektedir. Bu anlamda modernleşmeyle birlikte gelişen ve dönüşen olgular, (mekânlar, çalgılar, icracılar, hatta ilişkiler) zaman-mekân açısından sınırlı ve standart bir zeminde gerçekleşen müzik yapılanmaları, davul zurna kültürünü ve etrafında gelişen kültürel pratikleri baştan uca dönüştürdüğü bir gerçektir.

Günümüzde giderek değişen yaşam anlayışı, beraberinde pek çok olguyu da hızlı bir değişim ve dönüşüme tabi tutmaktadır. Anadolu halk kültürü ve müzikleri içerisinde önemli bir yeri olan davul zurna kültürü ise, günümüzde, söz konusu yaşam biçimleri içerisinde pek çok kişi tarafından -özellikle de modern göstergelerle yaşayan kent insanı için- *köylü* sazi olarak kabul görmekte ve “miyadı dolmuş” (!) bir kültürün nostaljik malzemeleri ve nâraları olarak tasavvur edilmektedir. Bireyselliğin ve tüketme kültürünün ön planda olduğu günümüzde, mevcut değerlerden köklü bir biçimde uzaklaşmış olmak, bugün gelenek dediğimiz kavramı romantik bir bakışla yâd etmekten başka bir şey olmayacaktır. Sivas gibi geleneksel yaşamın görece hakim olduğu toplumlarda, binlerce yıldır süre gelen davul zurna kültürü, günümüz müzik pratikleri ve kentleşme süreci içerisinde giderek *önemsizleşmekte* olduğu ve yerini daha popüler bir repertuar ve eğlence anlayışına bıraktığı ise bir gerçektir.

Son söz olarak, yöreye ve konuya dair bulgular zamanla çeşitlenip genişledikçe, bazı noktaların ayrıca çalışılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda alana ilgi duyan araştırmacılar için bir takım önerilerde bulunmakta fayda vardır. İlk olarak, Sivas halaylarının usul açısından müstakil bir konu olarak ele alınarak çalışılması gerektiğidir.

Repertuarda Sivas yöresine ait halayların, usûl açısından tasnif edilerek incelenmesi, Türk müzik kültürümüzün ritmik hafızasının kayıt altına alınması bakımından önemli olduğu kadar, halk müziği ile ilgilenen ve müzikoloji çalışmak isteyen araştırmacılar için de dikkate alınması gereken bir konudur. Bir diğer konu ise, Sivas'ın Zara ilçesinde bulunan ve tıpkı Sivas merkezde yaşayan davul zurna icracıları gibi hâkim toplum tarafından Poşa olarak adlandırılan müzisyen bir topluluğun varlığıdır. Söz konusu topluluğa dair yapılacak etnografi temelli müzikoloji çalışmaları, Zara'nın müzik kültürü ve davul zurna geleneği hakkında araştırmacı ve okuyuculara önemli konu başlıkları sunacağı gibi, bu çalışmayı da farklı açılardan tamamlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, İsmail Hakkı (1974). *Zara’da Mahalli Kadın Oyunları*, *Sivas Folkloru Dergisi*, (Nisan), Sayı: 15.
- Acar, İsmail Hakkı (2007). *Zara’nın Halayları*. *Sultanşehir Dergisi*, (Haziran-Temmuz-Ağustos) Yıl:1 Sayı:3.
- Adorno, W. Theodor (2002). *Essays On Music*. London: University Of California Press.
- Aksan, Doğan (1987). *Türkçe’nin Gücü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Altunay, Erhan (2014). *Paganizm*, (5. Baskı). İstanbul: Hermes Yayıncılık.
- And, Metin (1962). *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*. Ankara: Elif Yayınları.
- Artun, Erman (2000). *Türk Halk Bilimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin, (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ataman, Sadi Yaver (1992). *Eski Türk Düğünleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ataman, Sadi Yaver (1977). *Folklorcu Gözüyle Sivas*. *Sivas Folkloru Dergisi*, (Ocak) Sayı: 48, s.3-5.
- Avar, Banu (2011). *Kaçın Demokrasi Geliyor*. (11. Basım) İstanbul: Remzi Kitabevi
- Bardakçı, Murat (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Başer, Sait (2013). *Kutadgu Bilig’de Kut ve Töre*. İstanbul: İrfan Yayıncılık.
- Başer, Fatma Adile (2011). *Türk Kültür Sistemindeki Paradigma Bağlamında “Kök” Ün “Makam” A Evrilme Süreci*. *Ulusal Türk Müziği Kurultayı*, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü, 6-8 Nisan 2011, İstanbul.
- Baykurt, Şerif (1961). *Türkiye’de İlk Halk Oyunları Semineri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Behar , Cem, (2005). *Musikîden Müziğe*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Berber, Oktay (2009). *Türk Kültüründe Eğlence ve Birlik Unsuru Olarak Düğünler*. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl:2, Sayı:10.
- Berger, Artur Asa,. (2014). *Kültür Eleştirisi: Kültürel Kavramlara Giriş*. (çev. Özgür Emir). İstanbul: Pinhan Yay.

- Best, S., Kellner D., (1998). *Post-Modern Teori Eleştirel Soruşturmalar*. (Çeviren: M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bilgin, M. Lütfullah (2002). *Sivas*. Yayınlayan: Sivas Valiliği İl Özel İdaresi Yayınları.
- Bozkurt, Tülin vd. (2006). *Anadolu'dan Etnik Manzaralar; Artakalanlar*. İstanbul: E Yayınları.
- Bulut, Mustafa Hilmi (2004). *Keman Eğitiminde Sivas Halayları*, Top Yayıncılık.
- Buluz, Necdet, (1975). Sivas'ta Ramazan Eğlenceleri, Adetleri ve Yemekleri. *Sivas Fokloru Dergisi*, (Ağustos) Sayı: 31 s. 7.
- Can, M. Cihat., (2002). Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt:22, Sayı:2 s.133-143.
- Candace, Alcorta ve Richard Sosis (2005). Ritual, Emotion End Sacred Symbols; The Evolution Of Religion As An Adaptive Complex. University Of Connecticut. *Human Nature*. (Winter), Vol:16 No:4, pp.323-359.
- Catherine Schmidt Jones, (2013). Yeniçeri Müziği. (Çeviren: Burçin Uçaner). *Rast Müzikoloji Dergisi*, C:1, S:1, s. 196-222.
- Cihan, Mustafa, (2008). Dilthey'da İnsani Ve Tarihsel Olanı Anlamanın Aracı Olarak Sanat. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (Mart) sayı: 11, s. 41-53.
- Coşkun, Recai (2008). *Kente ve Yerele Dair*. İstanbul: Okutan Yayıncılık.
- Çakır, Burak (2016). *Sivas Yöresine Ait Ritim Kalıpları ve Bu Ritim Kalıplarının Müzik Eğitiminde Uygulanabilirliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi (Erzurum), Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Dağtaş, Banu., İngiliz Kültürel Çalışmaları'nda İdeoloji. *Kurgu Dergisi*. (1999)-16, s. 335-357.
- Demirsipahi, Cemil (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Demirci, Berat., (2006), "Halayları Onlar Yaşatmışlardır". *Hayat Ağacı Dergisi*. Sayı: 5.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedî Dönüş Mitosu*, (Çev. Ümit Altuğ). Ankara: İmge Kitabevi.
- Elideda, Mircea (1999). *Şamanizm*. İmge Yayıncılık.

- Eliade Mircea (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Erdoğan, Göktürk., (2015). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. (Haziran) Cilt: 8 Sayı:38. s.174-182.
- Erendil Muzaffar (1992). *Dünden Bugüne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Basım Evi.
- Ergur, Ali (2009). *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eriksen, Thomas Hylland (2009). *Küçük Yerler Büyük Meseleler; Sosyal ve Kültürel Antropoloji*” (Çeviren: Erkan Koca). Ankara: Birleşik Kitabevi.
- Erol, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Farmer, Henry George (1999). *XVII. Yüzyılda Türk Çalgıları*, (çev. M. İlhami Gökçen)Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. S.
- Faucault Michael (2016),*Bilginin Arkeolojisi*. (3. Baskı). (Çeviren: Veli Urhan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frow, John (1995),*Cultural Studies and Cultural Value*. Oxford Press.
- Gadamer, Hans-George, (1993). *Truth and Method*, (trans.by, Joel W.; Donald G.M.), New York.
- Garfias, Robert (2004), *Music: Cultural Context*. Senri Ethnological Reports 47. Press: National Museum of Ethnology, Osaka.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1955). *Türk Askeri Muzikaları*, İstanbul: Maarif Basım Evi.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1957). *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1975). *Türk Nefesli Çalgıları*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1991). *Türk Halk OyunlarıKatalogu*, Cilt: I. (Hazırlayan: Nail Tan), Kültür Bakanlığı: Ankara.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1997). *Türk Halk Oyunları Katalogu*, Cilt: II. (Hazırlayan: Nail Tan), Kültür Bakanlığı: Ankara.

- Genç, Reşat (1996). *Türk Düşüncesi, Davranışı Ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil; Nevruz ve Renkler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. (Yay. Hazırlayanlar: Sadık Tural, Elmas Kılıç).
- Geertz, Clifford (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi.
- Giddens, Anthony ve Pierson Christopher. (1998). *Modernliği Anlamlandırmak*. İstanbul: Alfa Yay.
- Giddens, Anthony ve Pierson, Christopher (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. (Çev. Serhat Uyrkulak ve Murat Sağlam). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Goldstein, S. Kennet (1983). *Sahada Folklor Derleme Metodları*. (Çeviren: Ahmet E. Uysal) Ankara: Başbakanlık Basım Evi.
- Gökalp, Ziya (2014). *Türkçülüğün Esasları*. (4.Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Gömeç, Saadettin (2014). *Türk Kültürünün Ana Hatları*. (3. Baskı). Ankara; Berikan Yay.
- Günay, Edip (2011). *Müzik Sosyolojisi*. (2. Baskı) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güray, Cenk., (2010) Sema'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırmaları Dergisi*, sayı: 56, s. 119-152.
- Güray, Cenk (2011). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Habermas, Jürgen., (2013). *Kültür ve Toplum: Modernlik Postmodernliğe Karşı*. Hazırlayan: Jeffrey C. Alexander and Steven Seidman, (Çev. Nuran Yavuz). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Hacip, Yusuf Has., (1979). Kutadgu bilig III, (Çeviren: Reşit Rahmeti Arat). İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları 47, Seri IV, Sayı: A12.
- Harmanşah, Rabia ve Nahya, Nilüfer Z., (2016). *Etnografik Hikayeler*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Hobsbown, Eric and Ranger, Terence.,(2006). *Geleneğin İcadı*. (Çeviren: Mehmet Murat Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Hobsbown, Eric (2006). *Kısa 20. Yüzyıl*(Çeviren: Yavuz Aloğan). İstanbul: Everest Yayınları.
- Hoerburger, Felix (1986) *Beobachtungen Zur Improvisationspraxis Der Zurna-Spieler*. in: Eichiner, Hans / Emmerig, Thomas (eds.) *Volksmusikforschung, Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*. Laaber, pp. 239-249.
- İ.,Göktürk ve M.,Günalan. (2006) Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan. *Selçuk Üniversitesi Karaman İ.İ.B.F. Dergisi. Aralık. Sayı. 9. Sy. 127-143*
- İbn-i Haldun (2015). *Mukaddime*, (Çeviren; Turan Dursun), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- İbn-i Sînâ. (2013). *Mûsikî*. (Çeviren: Ahmet Hakkı Turabi). İkinci baskı. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İnalcık, Halil (2010). *Has-Bağçede 'Ays U Tarab; Nedimler, Şairler, Mutripler*. Editör: Emre Yalçın. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İnan, Abdulkadir (2015). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İvo, Supicic (1982). *Music and Ceremony. Another Aspect*. Zagreb University Academy of Music Institute of Musicology Zagreb, Yugoslavia. T, Irasm (13)p. 1,-2.
- John,. W. Creswell, (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (3.baskı),(Çeviri editörleri; Mesut Bütün, Selçuk Demir), Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Jones, Catherine Schmidt (2013). Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri. *Rast Müzikoloji Dergisi. Cilt:1 Sayı:1 s.196-222*.
- Kafesoğlu, İbrahim (2012). *Türk Milli Kültürü*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kahraman, Seyit Ali ve Dağlı, Yücel (2003) *Günümüz Türkçesi İle Evliya Çelebi Seyehatnamesi* (1. Cilt 2. Kitap). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, Atıf (1999). *Osmanlı Devleti'nde Spor*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kahramankaptan, Şefik (2009). *Türk Tarihi Müziği Mehterden Alaturka'ya*. Ankara: Ark Yayınları.
- Karahasanoğlu, Songül ve Yavuz, Elif Damla (2015). *Müzikte Nitel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.

- Kaplan, Ayten (2008). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaya, Emin Erdem.,(2012). Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu. *İdil Dergisi*, Cilt:1, Sayı:3, s. 93-105.
- Kaya, Doğan (2009). *Sivas Halk Şairleri I-V*. Sivas Valiliği Yayınları.
- Kaya, Doğan (2011). *Sivas Halk Oyunları, Halk Oyuncuları, Davul Zurna Sanatçıları*. Sivas: Sifahod Yayınları, No: 3.
- Kaya, Rifat,. (2013) Sivas'ta Yüz Yıllık Musıkî Geleneği. Hayat Ağacı dergisi. sayı:21, s.44-48.
- Kaya, Uğur (2000). Sivas Halay Ezgileri. Sivas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kılıç, Muharrem (2010). “Anlamanın İnşası Ve Anlama Etkinliği Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(Aralık), Sayı.22. s.117-126.
- Kızılcı, Seçkin ve Erjem Yaşar (1992). *Açıklamalı Sosyoloji Terimleri Sözlüğü*. Konya.
- Konukçu, Enver (2009).*Değişik Yönleri İle Sivas'ın Tarihteki Yeri*. Cumhuriyet Döneminde Sivas Sempozyumu Bildirileri Kitabı, 27-30 Ekim 2008. Sivas Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü.
- Kösemihal, Mahmut Ragıp (1939).*Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Kurtoğlu, Ramazan Kağan (2016). *Evanjelizm*. İstanbul: Asi Kitap.
- Kürklü, Serhat (2014). Kent Kimliğinin Müzikle İlişkisi: Ankara Oyun Havaları Ve Ankaralılık. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lynn, E. Roller (1999). *In Search Of God Mother: The Cult Of Anatolia Cybele*. University Of California Press./ABD.
- Lynn, S. Clark. (2006). İntroduction To A From On Religion, Popular Music And Globalization.” *Journal for Scientific Study of Religion*. 45(4):475–479.
- M. Emerson v.d., (2008).*Bütün Yönleriyle Alan Çalışması* (Writing Ethnographic Field Notes). Ankara: Birleşik Yay. s.1-2.
- Mahiroğulları, Adnan (2001). *Seyyahların Gözüyle Sivas*, İstanbul: Kişisel Yayın.

- Mete, Filiz vd. (2017). Somut Olmayan Kültürel Miras: Ferfene (Ankara Örneği).*Milli Folklor Dergisi* Sayı: 29, s.100-111.
- Merriam,. P. Allan, (1964).*The Antropoloji Of Music*, Northwestern Univercity Press.
- Nettl, Bruno, (2005). *The Study Of Ethnomusicology*. Chicago: University Of Illinois Press.
- Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Tuğ ve Bayrak*(Cilt: 6). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türklerde Devlet ve Ordu*. (Cilt: 8). Ankara: KültürBakanlığı Yayınları.
- Önder, Erdoğan (1992). “Sivas’ta Poşa Topluluğunun Aile Yapısı” Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas.
- Önder, Erdoğan (1998).Bir Alt Kültür Grubu Olarak Sivas, Erzincan Ve Artvin’de Poşalar. Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Önder, Erdoğan (2001). Folklor Sosyolojisi Açısından Sivas Halayları, *TÜBİAR-X* 2001
- Örnek, Sedat Veyis (1966). “*Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Batıl İnançların Ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*” Ankara Üniversitesi Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları. sayı: 174.
- Örnek, Sedat Veyis (1971). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Yayınları: 200.
- Örnek, Sedat Veyis (1995). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnoğrafisi; Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Özlem, Doğan (2008). Gelenek. Kopuş Ve Felsefe.*Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi*, İstanbul: Alef Yayınevi. (Ocak), sayı:1 s.60
- Oğuzhan,Özlem., (2013). Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması Ve Geliştirilmesi Sözleşmesi’nin Çelişkileri Ve Eleştirisi. *Milli Folklor Dergisi* Yıl 25, Sayı:100, s.72-86.

- Öztuna, Yılmaz (2011). Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler (6. Baskı). İstanbul: Babıali Kültür Yay.
- Picken Laurence, (1975). *Folk Musical Instruments Of Turkey*. Oxford University Press.
- Rıfat, Mehmet (2013). Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rice, Eric “Representations of Janissary Music (Mehter) As Musical Exoticism in Western Compositions”, 1670-1824 *Journal of Musicological Research*, 19 (1999). p 41-88.
- Ridley A., (2007). *Müzik Felsefesi*, (çev. Bilge Aydınsoy). Ankara: Dost Kitabevi.
- Said, W. Edvard (2016). *Şarkiyatçılık*. (Çeviren: Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sanal, Haydar (1964). *Mehter Musikisi: Bestekar Mehterler-Mehter Musikisi*. İstanbul: M.E.B.
- Sanlıkol, Mehmet Ali (2011). *Çalıcı Mehterler*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Satır, Ömer Can (2014). Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE.
- Say, Ahmet (2010). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt: I-II-III).Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Seeger, Anthony (1992), *Ethnomusicology, “Ethnograph Of Music”*. (Ed. Helen Myers), New York: W. W. Northon Company.
- Seropyan. Sarkis (2000). Hay-poşalar. *Tarih ve Toplum Dergisi*, Sayı: 203, Cilt: 33-34. Kasım,
- Soysal, Mahmut Enes (2010). Tarihsel Süreçte Bayrak Ve Sancaklarımız. *A. Ü. TürkiyatAraştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı:42/ s.209-239.
- Sinanoğlu, Oktay (2013). *Göçmen Hamamı*. İstanbul: Bilim+Gönül Yayınları.
- Somuncuoğlu, Servet (2011). *Taşdaki Türkler*. İstanbul: İlke Basım Yayın.
- Şahin, İlkay (2013). *Online Alevi Topluluklar*, Konya: Çizgi Yayınevi.

- Şahin, İlkay (2008). Dinî Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik. *AÜİFD XLIX*, Sayı II, s. 269-285
- Şahiner Necmettin (1976). *Mehter ve Marşları*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.
- Tekin Talât (2008). *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuğlacı Pars (1986). *Mehterhaneden Bandoya*. İstanbul: Cem Yayınevi,
- Turner Victor (2013). *Eşikte Olma Hali ve Cemaat*. (Hazırlayanlar: Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Turner, Victor (1974). *Dramas, Fields and the Methapors Symbolic Action In Human Society*. New York: Cornell University Press.
- Uras Esat,(1947). Poşalar; Elekçi Çingeneler Hakkında Sosyolojik Bir Etüt. *Çığır Milli Dergisi*, Yıl: 15. Sayı:8 Sy.177-180.
- Ursula, KurtReinhard (2002), Turkey: An Overview. *Garland Encyclopedia of World Music and Dance*, Volume 6: The Middle East. Routledge. New York, p. 767.
- Uslubaş, Tolga (2016). *Osmanlı Tarihi*. Ankara: Venedik Yayınevi.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı ve Nafiz. Rıdvan (1998). *Sivas Şehri*. Yayına hazırlayan Recep Toparlı). Sivas Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.
- Tıraşçı, Mehmet.,(2014). İbn-i Haldun'un Mukaddimesi'nde Musıkî. *Cumhuriyet niversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. XVIII. Say:1, s. 99-115.
- Turan, Osman (1993). *Selçuklular ve İslamiyet*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Williams, Raymond (2012). *Anahtar Sözcükler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım Mustafa (2011). *Project Democracy; Sivil Örümceğin Ağında*. (23. Basım) İstanbul: Ulusdağı Yayınları.
- Yıldırım, Ahmet ve Şimşek, Hasan (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri* (9.baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, Hüseyin., (2007). Türkçede Çingeneler İçin Kullanılan Kelimeler ve Bunların Etimolojileri. *Dil Araştırmaları Dergisi*, C:1 S:1 s. 61-82.

Yılmaz Duygu Ulusoy, Sivas Poşa'larında Müzik, KTÜ I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu “Müzik Ve Kültürel Doku” Ekim 2012, Trabzon – Türkiye

Yönetken Halil Bedii (2006). *Derleme Notları I. Kitap; Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar (1937-1952)*. Ankara: Sun Yayınevi.

Yükselsin, İbrahim Yavuz (2014).Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) Ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:7 Sayı: 34. S. 713-730.

Zorba Hatice Akın, (2014). Evliya Çelebi Seyehatnamesine Göre Osmanlı'da Spor. *International Journal of Science Culture and Spor*. (July), Issue:1. p.721-732.

İnternet Kaynakları

<http://www.kuranikerim.com/mdiyanet/zumer.htm> [Erişim Tarihi: 10.04.2017]

<http://www.sivas.bel.tr/icerik/38/12/sivasimiz.aspx> [Erişim Tarihi: 09.06.2016].

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/nevbet/> [12.09.2017 tarihinde erişildi].

http://www.askerimuze.tsk.tr/mehter_genelbilgi.html [Erişim Tarihi: 06.07.2017]

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5659a17d559cd3.22788909 [Erişim Tarihi:28.11.2015]

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.591eb1b30fc999.24893397 [Erişim Tarihi:19.05.2017]

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59deae6a310415.09444413 [Erişim tarihi: 10.10.2017]

<http://www.diyantislamansiklopedisi.com/orf/> [Erişim Tarihi: 27.11.2015]

<http://www.islamansiklopedisi.info/index.php?klme=sivas> [Erişim Tarihi: 08.06.2016].

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=330040> [12.09.2017 tarihinde erişildi].

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/17555/001583669010.pdf?sequence=1> [Erişim tarihi: 11.06.2016]

<http://www.agos.com.tr/tr/yazar/169/varduhi-balyan> [Erişim Tarihi: 17.08.2017].

EKLER

Ek 1. Kaynak Kişiler

1. **Ahmet AYIK**, 1956 Sivas doğumlu, Sifahod Derneği Başkanı, eski zurnacı. [06.02.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
2. **Ayhan ATEŞ**, 1978 Sivas Doğumlu, davulcu. [05.08.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
3. **Bayram ATEŞ**, 1966 Sivas doğumlu, zurnacı. [05.08.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
4. **Mehmet ASANAKUT**, 1945 Sivas doğumlu, davul zurna icracısı. [17. 02. 2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
5. **İbrahim Tahir BAYRAMLI**, 1940 Sivas doğumlu, eski zurnacı ve halk oyuncu. [14.07.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
6. **Erol AKUTAY**, 1969 Sivas doğumlu, zurnacı. [05.06.2017 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
7. **Osman ÇEKİRDEK**, 1939 Sivas doğumlu. Zurnacı, Cazgır ve Halk Oyuncu.[10.07.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
8. **Ziya SOYBAYRAKTAR**, 1968 Sivas doğumlu. Halk Oyunları Eğitmeni ve oyuncusu. Sosyoloji Bölüm mezunu. [02.09.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
9. **Uğur KAYA**, 1962 Sivas doğumlu, İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu Koro Şefi.Derlemeci ve icracı. [11.02.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
10. **Murat ARTAN**,1958 Sivas doğumlu,Davul zurna icracısı ve halk oyuncu. [28. 11.2017 tarihinde yapılan telefon görüşmesi ile bağlantı kurulmuştur].
11. **Mehmet Fatih ARPA**, 1975 Sivas doğumlu, davul zurna icracısı.[2015 ve 2016 yılları içerisinde farklı tarihlerde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
12. **Muhammet CİVELEK**, 1990 Sivas doğumlu,zurna icracısı ve halk oyunları eğitmeni.[2016 ve 2017 yılları arasındaki farklı zamanlarda yüz yüze görüşme ve telefonla görüşme şeklinde gerçekleştirilen sohbet kişisi].
13. **Naci ŞAHİN**, 1980 Sivas doğumlu. Halk oyunları eğitmeni. [27.11.2017 ve 19.12.2017 tarihlerinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].

14. **Tekin ASANAKUT**, 1971 Sivas doğumlu, zurnacı. Lise Mezunu. [27.11.2017 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
15. **Ferhat Asanakut**, 1979 Sivas doğumlu,zurnacı. Lise Mezunu. [06.07.2015 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
16. **Şadi ÖLÇAR**, 1970 Sivas doğumlu, zurnacı. [12.06.2016 tarihinde sohbet tarzı yapılan görüşme kişisi]
17. **Sadık POLAT**, Sivas doğumlu, mehterbaşı. [07.07.2015 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
18. **Doğan KAYA**, 1952 Sivas doğumlu, Cumhuriyet Üniversitesi Halk Bilimi Bölümü Öğretim Üyesi. [05.04.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].
19. **Berat DEMİRCİ**, 1958 Sivas doğumlu, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü Öğretim üyesi. Akademisyen ve yazar. [17.02.2016 tarihinde yapılan sohbet tarzı görüşme kişisi].

Ek 2. Alan Fotoğrafları



Doğuşar Çatpınar Köyü Güreş Şenlikleri, Halk oyuncu Osman Çekirdek (2016).



Sivas Doğuşar Çatpınar Köyü Güreş Şenlikleri, Halk oyuncu Osman Çekirdek (2016).



Sivas Çukuryurt Köyü Şenliği, (2015).



Sivas Söğütçük Köyü Düğün, (2016).



Sivas Sofular KöyüSünnet Düğünü, (2016).



Sivas Söğütçük Köyü Düğün, (2016).



Zurnacı Ahmet Ayık, Sivas (2016).



Zurnacı Mehmet Asanakut (2016).



Zurnacı İbrahim Tahir Bayırlı (2016).



Zurnacı Tekin Asanakut (2017).



Zurnacı Fatih Arpa, Sivas İmaret Köyü Düğün, (2015).



Sivas Doğanşar Çatpınar Köyü Güreş Festivali, (2016).



Sivas Şehir merkezi, zurnacı Şadi Ölçar. Sahur gecesi (2016).



Sivas Doğanşar Çatpınar Köyü Güreş Festivali, (2016).



Fotoğraf 49. Düğün yemeği için ayrılmış bölme. İsmailbey Köyü (2016).



Sivas merkezi Hisar Düğün Salonu. 2016



Zurnacı Habil Ayık ve Davulcu K r  at (2017)



Meydan   ay Evi. Sivas Dikilita  Mah.(2016)





Doğan Kaya (2016).



Uğur Kaya (2016).



Berat Demirci (2015).

Ek 3. Alanda derlenen notalardan kesitler

SİVAS HALAYI

Kaynak Kişi : Ahmet AYIK

Notaya Alan: Göktürk ERDOĞAN

♩ = 125

Ağırlama

Zurna

3

5

♩ = 135 Yanlama

8

♩ = 125 Hoplatma

AĞIRLAMA HALAYI

Kaynak Kişi: Ahmet AYIK

Notaya Alan: Göktürk ERDOĞAN

♩ = 66

Zurna

Yeldirme

3

♩ = 108

Hoplatma

5

♩ = 126

ABDURRAHMAN HALAYI

Kaynak Kişi: Ahmet AYIK
Notaya Alan: Göktürk ERDOĞAN

Zurna

♩=65

Ağırlama

♩=125

Hoplatma

YİĞİTLEME (Köroğlu)

Kaynak Kişi: Ahmet AYIK
Notaya Alan: Göktürk ERDOĞAN

Zurna

Giriş

Ana Tema

Söz Giriş

Yi ğit ler sil ki ni p a ta bi nen de

Ek 4. Muzaffer Sarısözen'in 1932 Yılında Yaptığı Derleme Notaları Sivas Halayı

Düz halay yohut Ağirlama

Ağırca [1] Çe kin ha la Y dü zül sün (1)

Çe kin ha la Y dü zül sün

a la göz le r sū (II) zül sū n

a la göz ler r sū zül sün

Saz (III)

[2] Yanlama Sa bah tan bi zim pu na ra i ki ge lin

uş kız gel miş ci vil ci vil soy le şır ler

Ku ğul ku ğul ö lü şır ler bi ri si nin

a di Fat ma Kız sağ la rın çat ma çat ma

a man şafak er ken at ma a man ho roz

er ken öt me [3] Rakı Tekayak
Sığır *

Son

[4] *Süratlı

Son

"Uç ayak yahut Dudum Sığırca Ru nar dan Du du geg

Du du m Du du m du ş yar

Süratlı

22. 7. 32
Rafet

Ek 5. Kişisel Görüşmeye ait Kodlama Örneği

Tekin ASANAKUT, 1972 Sivas doğumlu (Kişisel görüşme).

Tarih: 27.11.2017
Yer: Sivas Dikilitaş
Süre: 23 dk.



Araştırmacı: “Sivas’ta davul zurna işini en iyi Poşalar yapar” dedikleri Poşalar kimdir abi?

Tekin Asanakut: Gardaş geldiğimiz yer zaten Asana Türkleri. Soy ismimiz de öyle Asanakut. Asanakut, Asana Türklerinden gelme. Aslında bu bizim mesleğimiz de değil büyüklerimiz burada Ermeni mahallesinden Ermeniler Onlardan almışlar bu mesleği onlardan bellemişler onlardan bu yana geliyor böyle.

Açıklama [Office1]: Kökene dair bilgi

Açıklama [Office2]: Ermenilerden Poşalara meslek aktarımı

Araştırmacı: Yani bu işin erbabı Ermeniler biz de bu işi onlardan öğrendik diyorsunuz öyle mi?

Tekin Asanakut: Evet mahallemizde burası zaten bak Kaleardı mahallesi demirciler arda mahallesi o dönemde Bu da aslında onların mesleğiymiş bizimkilere belletmişler. 100 yıldır yaklaşık o ona o ona derken böyle gelmiş bu meslek bize kadar.

Açıklama [Office3]: Yerleşim yeri

Araştırmacı: Peki Poşa lafı nereden geliyor abi?

Tekin Asanakut: Poşa lafı ise şuradan geliyor, o dönemi büyükleri başlarına poşu takanlarmış. O laf oradan alınma yani. Başka bir şey de yok.

Açıklama [Office4]: Poşa kelimesi

Araştırmacı: Peki kaç yıldır çalışırsun aşağı karı? Nereden öğrendin?

Tekin Asanakut: 30 yıldır çalışıyorum işte babam usta ben de ondan belledim babadan geliyor yani.

Açıklama [Office5]: Öğrenim yöntemi ve aktarım

Araştırmacı: Peki önceden bu düğünlerde derneklerde davul zurna mı vardı ince saz mı vardı neler vardı nasıl yapıyordu bu eğlenceler düğünler?

Tekin Asanakut: Şimdi bizim Sivas'ın köyleri merkezi de dahil davul zurnasız düğün olmuyor bu çok oturmuş bir kültür hem de davul zurna. Sivas'ta mal olmuş yani halka bizim burada çalışmışız mahallemiz var orası da yerlidir yani Demircilerardı ve Çavuşbaşı bunlar yerli mahalleler o dönemlerde ince Sazlar alkollü düğünlerde çok kullanılmış, ama davulcunun yine vardı yani o zaman düğün yapan halktan kesim ince çalgı da getirtiriyordu davul zurna da getiriyordu.

Açıklama [Office6]: Davul zurnanın yaygınlığı.

Açıklama [Office7]: Düğünlerin geçmişe dönük bilgi referansı

Araştırmacı: Peki sadece davul zurna ile yapılan düğünler var mıydı?

Tekin Asanakut: Zaten aslı davul zurnayla yapıyor ama ince çalgı nadir olarak kullanılıyordu genelde içen kesim ince sazı da ayrıyeten tercih ediyordu genelde o zaman külhanbeyi takımı ince sazlar getiriyordu alkol oluyordu yani düğün Ama davul zurna da oluyordu ağırlıkta. tabi 100 tane düğün oluyorsa iki tanesi üç tanesi ince sazı çalışıyorlardı.

Açıklama [Office8]: Düğünlerin geçmişine dönük bilgi referansı

Araştırmacı: Peki size mehter de diyorlar bu nereden geliyor?

Tekin Asanakut: Zaten benim kardeşim şuan mehterin baş zurnacısı. Bekir emmi var eskilerden usta, o eskiden askerdeyken bandodaymış. Oradan mehter demişler eskiden mehter diyorlardı şimdi müzisyen diyorlar değişti tabi onlar kimi davulcu zurnacı diyor hala halkın tercihin kalmış bir şey.

Açıklama [Office9]: Mehter kavramına ilişkin

Araştırmacı: Bu işin çoğunluğunu poşalar yapıyor. bunun dışında yapanlar da yok değil. bu işi sırf poşaları yapmıyor davul zurna kabiliyet işi, bunu sen de yaparsın öbürü de yapar. ve de var yapan biz de usta çırak ilişkisi var köylerde mesela çalışıyor onlarda da var azda olsa köylerde hepsini toplasan yüze yakın vardır ama bizim mahallede sırf bizim mahallede o kadar var

Açıklama [Office10]: Mesleğin taşıyıcı gurubu olarak Poşalar

Araştırmacı: Peki daha zurnaya daha ziyade köylü sazı diyebilir miyiz?

Tekin Asanakut: Zaten bu çalgı köyden gelme bugün Sivas'ı düşün düne kadar üç ya da dört mahalle vardı köyler çok kalabalıktı şimdi köylerde kimse kalmadı tabi o zaman köylerde dört gün beş gün bir hafta düğünler oluyormuş ki ben de gittim bu düğünleri hatırlıyorum. O zamanlar davulculukdan başladım bu işe. gördük bu dört gün beş gün bir haftalık düğünler.

Açıklama [Office11]: Düğünlerde geçmişe dair referans bilgi

Araştırmacı: Hep davul zurna değil mi?

Tekin Asanakut: Hem davul zurna oluyordu hem de güreşler oluyordu orta oyunları oluyordu çok zevkli düğünler oluyordu.

Araştırmacı: Niye harman sazı diyorlar abi hasattan sonrada çalışıyorlar mıydı?

Tekin Asanakut: Köy düğünlerinde şu oluyordu adam ekini otunu malı davarını satıp parasını cebine koyuyordu gidip düğün yapıyordu. rençberin işi bitmiş oluyor işte o zaman hasat yani harman vakti dedikleri bu.

Açıklama [Office12]: Harman sazı kavramı

Araştırmacı: Peki düğünlerde en çok çaldınız halaylar hangileri?

Tekin Asanakut: İlk olayını Sivas halayı bunu isterler. Abdurahman halayı, Ahçık, Maro, Kabak, Karahisar... Bunlar ilk sıralarda getir halaylarda.

Açıklama [Office13]: repertuar

Araştırmacı: Aşağı yukarı hafızanda kaç kalay vardır tahminen ?

Tekin Asanakut: 80 100 tane çalarım aşağı yukarı mesela ağlamanın bayılma kısmı savaşlardan alıntıdır

Araştırmacı: Peki gelin almaya giderken özellikle çaldığınız bir şey var mı?

Tekin Asanakut: Gelin çıkarım tabi müziği var onu çalmasan olmaz adı gelin çıkarma bizi

Açıklama [Office14]: Repertuar

Araştırmacı: Peki düğün salonlarının da içinde orkestralar klavyeler var bu sizi çok etkiliyor mu çok?

Tekin Asanakut: Etkiledi tabi.

Araştırmacı: Nasıl etkiledi?

Tekin Asanakut: Şundan bizi etkiledi mesela işte teknolojiler sizler daha iyi biliyorsunuz insanlar hızlı değişiyor büyükler kalmadı kültür kültürü yaşatacak insanlar Şimdi ben mesela zurnayla fasıl ediyorum gençler diyor ki ne çalıyor ki diyor seni o türkülerini dinleyecek büyüklerde kalmadı sabır da kalmadı insanların adam batılılaşmış salon diyor daha iyi en

Açıklama [Office15]: teknoloji ve modern pratikler

azından evimiz pis olmuyor diyor her pisliğim orada kalıyor diyor 4 saatte işi bitirip ediyoruz diyor ama bu iş düğünlükten çıkıyor. Düğün anlamında bir şey yok zaten. Bir bar gibi diskotek gibi kültürlü bir alakası yok bunun bizim kültürümüz değil o. Dinimizde de caiz değil salon. Ha bazıları da diyor ki helal haram diye konuşuyorlar da zurna için söyleniyor halk arasında ama biz bunları en derin hocalara da sorduk alakası yok niyetin önemli diyor çünkü biz davul zurna olarak bir kadının içine girmiyoruz kapıda erkekler, kadınlar içerde oynar.

Açıklama [Office16]: modern pratikler ve gelenek yitimi

Açıklama [Office17]: müzik haram helal konusu

Açıklama [Office18]: erkek çalgısı davul zurna, zurna haram helal konusu

Araştırmacı: Ahmet abi de hacca gittim geldim bıraktım dedi böyle bir inançta var yani hacca gidip gelince niye çalmıyorlar?

Tekin Asanakut: ya o günah falan olduğundan dolayı değil adamın ihtiyacı yok Ahmet ayık benim eniştem babanın yanında yıllarca davul çaldı maddi anlamda durumu iyi adamın yoruldu 50 sene çalışmış adam bu işin üstünde çoluğun çocuğun da yetiştirdi iş gücü sahibi etti olması gereken de oydu zaten araştırmacı yani ihtiyacı olmayan adamı zorla çalmasına da gerek yok bence. Baban mesela 60 yıldır bu işi yapar Sivas'a halk oyunlarına getiren de babamdır. Derleyen babamdır. Hiç değilse kesintisiz 60 sene halkoyunlarında çaldı düğün dışında. 30 senedir de ben devraldım çok birinciliklerimiz var halk oyunlarını çok temsil ettik Sivas'ta.

Açıklama [Office19]: Gelenegün taşıyıcısı

Araştırmacı: Peki çok böyle ilginç komik üzülmüyor da ilginç bir anı hikayen var mı?

Tekin Asanakut: Çok oldu. Mesela yarışmaya çıktık yıllarca çalıştığımız ekibimiz vardı dört dörtlük. Müzikler yine öyle çok güzeldi. Sahneye çıktık davulunuz yırtıldı. Mecbur o şekil çaldık çıktık aksilikler olabiliyor tabi o kadar emek boşa gidiyor veya çomağımız kırıldı veya ekiple biz mesela yarışmaya gittik Çorum'da çalışıyorum. Ahmet vardı ekip başı. Kendisi de mühendis belediyede. Çalıştık çalıştık ağırlamanın bayılma kısmına geçerken ekip olarak o kadar bütün olmuşuz ki bir figürü yiyerek (unutarak) geçtik. Ekip de geçti biz de geçtik ve ona rağmen o şekilde de birinci olduk unuttuk yani normal yapmanız gereken bir figürü unuttuk kimsede bilmedi ama birinci olduk böyle bir anımız var.

Açıklama [Office20]: hatıra

Araştırmacı: Sizin davullarınız deri değil mi genellikle?

Tekin Asanakut: Genellikle deridir plastik de var ama önceden hep deriydi yapan da kalmadı Sivas'ta bunu yapacak adam yok. Ama önceden hep deriydi.

Açıklama [Office21]: davulun yapısı

Araştırmacı: Nereden alıyorsunuz peki?

Tekin Asanakut: Tokattan Amasya'dan alıyoruz. Zurnayı da Tokat'ta yaptırıyoruz.

Araştırmacı: Ağacı nedir onun? Erik mi?

Tekin Asanakut: Erikten olur kayısıdan olur.

Açıklama [Office22]: zurnanın ağacı

Araştırmacı: Sivas'taki zurna tipi nedir?

Tekin Asanakut: Şimdi cüla (cura) zurnamız var, murtat var, kaba zurnalar vardı eskiden. Eskiden eyle ufak zurnalarla gitme şansımız yoktu. Büyük kaba zurnalarla çalınıyordu. Şu anda orta zurna, kabanın bir küçüğü. Yani yine orta zurna yani kabanın bir küçüğü.

Açıklama [Office23]: zurnanın türü

Araştırmacı: Şu an aşağı yukarı kaç davul zurnacı vardır tahmini?

Tekin Asanakut: 100'den fazladır 150 kişi vardır belki ama işe yarayan 6-7 kişidir. Yani oturayım güzel bir müzik dinleyeyim dersin o kadar.

Açıklama [Office24]: usta icracılar

Araştırmacı: Peki siz bu okulların halk oyunları ekiplerine de çalışıyorsunuz. Bunlar nasıl oluyor anlatır mısınız? Kim çalıştırıyor sizi kim buluyor?

Tekin Asanakut: bu maddi imkana dayanıyor. Bazı okulların gücü yok ekip çıkartamıyor. Okullar halk eğitime yazı yazıyor. Usta öğretici talep ediyor yazıyla. Halk eğitim merkezi de atıyor onu o okula. Çalıştırıcı zaten maaşını alıyor. Bu usta öğretici de bizi buluyor. Biz kendi fiyatımızı müdürle konuşuyoruz. Çalışmalar yaklaşık 5-6 ay sürüyor. Sonra yarışmalara katılıyoruz bu şekilde. Genel olarak böyle.

Açıklama [Office25]: halk oyunlarının aktarımı

Araştırmacı: Bir de düğün salonlarına gittiğinizde benim gözlemlediğim kadarıyla böyle bir tadımlık girip çıkıyorsunuz sanki. Şu an ki durum nedir?

Tekin Asanakut: o da işte halk oyunları gösterisi oluyor. Düğün arasında 15-20 dakika boşluk oluyor 4-5 oyun oynuyorlar işte bu. Ekibi onlar temin ederse onlara çalışıyoruz bizden isterlerse biz buluyoruz oyun ekibini. Aslında oynamayacaklarından da değil düğün sahipleri de oynarlar da düğün salonunda ekip gelsin kıyafetleri ile oynasın kamerada güzel çıksın düğünümüz diyorlar aslında. Yoksa şimdi çalsak mesela Sivas halayını bayanlar çok güzel oynuyor aslında. Bizim halk da bilmiyorum diye bir şey yok. Oynarlar hepsi de. Mesela Alibaba mahallesi var İnönü mahallesi var. Yediden yetmişe kadar hepsi halaycı.

Açıklama [Office26]: şehir düğünlerinde süre ve mekanın etkisi ile davul zurna pratiğinin dönüşümü

Araştırmacı: Bayanların oyunu da farklı değil mi bu arada?

Tekin Asanakut: Tabi farklıdır. Daha incedir figürleri.

Araştırmacı: Peki zurnacı olmak için davulcu olmak gerekiyor mu?

Tekin Asanakut: Tabi. Ben yedi yaşında başladım. İlkokul ikiye gidiyordum. Rauf Orbay'da okuyordum. Beni dersten babam çıkarttırıp davul çaldırıyordu ekibe. Lisede yine öyle. Öyle al sana zurna diye bir şey yok. Ben 7 yaşında başladım 14-15 yaşına kadar davul çaldım. Ondan sonra zurnaya geçtim.

Açıklama [Office27]: zurnaya giden yol; davul

Araştırmacı: Peki nasıl öğrendin bir tekniği var mıydı?

Tekin Asanakut: Babam ustaydı zaten babamın yanında öğrendim. Evde mesela babam karni akordu yaparken hevesliydim. Zurnanın karnisini bağlarken ki o akordu yapmadan çalamazsın, o ara zaten o iki üç saat sürüyor karnisi ayarlamak. Hemen davul alırdım zurnayı alırdım elime babama bakardım babam gösterirdi. Öyle öyle belledim.

Açıklama [Office28]: öğrenim şekli ve aktarım

Araştırmacı: Peki halaycı olmak gerekiyor mu?

Tekin Asanakut: Şimdi oynamasan da içindesin az çok ayakları figürleri biliyorsun. Ama babam gilin sarı İbrahim lerin döneminde davulcu zurnacı olup çok güzel halay çekenler de vardı. Şimdi onların çektiği halayı hiçbiri çekemiyor. Kahraman Emmi vardı. İlk birincilikleri onlar getirdi Sivas'a zaten.

Açıklama [Office29]: icra ve oyun ilişkisi

Araştırmacı: Bu işin piri olarak Bekir Arız ve Sarı İbrahim'i (İbrahim Ayık) söylüyor herkes. Siz ne düşünüyorsunuz?

Tekin Asanakut: Şimdi Bekir Arız ve İbrahim Ayık (rahmetli) onlar aynı dönemin zurnacıları. Onların döneminde bile babam yetişmiş çalmış zaten. İbrahim usta'nın çırağı babam. Murat Artan da Bekir Arız'ın çırağı. Ahmet Ayık'da babamın çırağı. Zaten çalanlar da bunlar. Son gençlerde de ben varım. Yani yenilerin sanat olarak kültür olarak ahlak olarak hiç alakası yok bunlarla aslında.

Açıklama [Office30]: yeniyeneler, kültürün dönüşümü

Araştırmacı: Yani bu gelenekte kısa vadede (10 yılda) bir sıkıntı yaşanacak diyebilir misin bu anlamda peki?

Tekin Asanakut: Sıkıntı olmaz yürür, yürür ama bizim istediğimiz gibi olmaz. Adam 3-4 halay 3-4 türkü bellemiş ben diyor güzel çalıyorum. Ama tabanında hiçbir şey yok. Sesi çıksın yeter diyor. Zaten halk da artık onu istiyor. 50 lira noksan olsun diyor. İyi kötü aramıyor. Eskiden insanlar babam çalsın ya da ustalar çalsın diye aylarca bekletiyorlardı düğünleri.

Açıklama [Office31]: eskiye ve yeni icra karşılaştırması, mevcut icraya yönelik eleştiriler

Ek 6. Davul Zurna İcracılarının Bibliyografyası⁵⁴

İbrahim AYIK (Sarı İbrahim)



1933'te Sivas'ta doğmuş ve 2003'te vefat etmiştir. Abdullah ve Hazal'ın oğludur. Nefesli çalgıları çalmaya 7 yaşında iken kavaktan kesip yaptığı sipsi ile başlamıştır. İlkokul mezunu olup 1952'de Ayşe Hanım ile evlenmiş ve 6 çocuğu olmuştur. Sarı İbrahim, Pala Bayram, Mehmet Asanakut ve Ahmet Ayık'ın ustasıdır. 1955 yılında Sivas'ın ilk halk oyunları ekibi olan Kahraman'ın Ekibi'nde yer almış ve Türkiye'de ilk altın madalyayı kazanmıştır. Düğün ve şenliklerin dışında halkevleri ve radyolarda sanatını icra etmiştir. Muzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman ve Şerif Baykurt'un yaptıkları musiki programlarında ondan istifade etmişlerdir. Yurt dışında da Sivas halay ezgilerini çalma fırsatı bulmuş ödülleri madalyalar kazanmış ve ülkemizi temsil etmiştir.

Bekir ARIS

Sivas'ın önde gelen zurnacılarından. 1933'te Sivas'ta doğmuştur. Babasının adı Hacı Mehmet'tir. Sülalesine Dedegil denir. Ustası; Çöp Bacak Turan (Arıs)'dır. Askerliğini 1954-1956 yıllarında Kars Sarıkamış'ta bando takımında yapmıştır. Zurna, davul ve klarnet ustasıdır. Zurna çalmaya 12-13 yaşlarında başlamıştır. Sivas yöresinin bütün havalarını çalabilmekte ve oynayabilmektedir. İlk plağını 1962'de doldurmuştur. 1965, 1969, 1980,, 1986, 1989, 1992 ve 1993'te Sivas halaylarını ihtiva eden kasetler çıkarmıştır. Çıkarılan kasetler bu alanda ilk olup yurt içinde ve yurt dışında

⁵⁴ Sivas'ta geçmişten günümüze davul zurna icracılığına hizmet etmiş pek çok kişi bulunmakla birlikte bu bölümde derlenen ve Sivas'ta bu kültüre *iz bırakmış* ve hala *adından söz ettiren* 14 icracıya yer verilmiştir. Aşağıda yer alan bilgilerin bazıları Doğan Kaya'nın (2011) "*Sivas Halk Oyunları, Halk Oyuncuları, Davul Zurna Sanatçıları*" adlı kitabından faydalanılarak derlenmiş ve geliştirilmiştir. Ayrıntılı bir bilgi için bu esere başvurunuz.

çoksatılmıştır. Çocukları da davul zurna çalabilmektedir ve çok sayıda ödül ve madalyası mevcuttur.

İbrahim Tahir BAYRAMLI (Pala Bayram)



1940'ta Sivas'ta doğmuştur. Babası Bayram, annesi Nazife'dir. Sülalesi Sivas'ta Cödeğil olarak bilinir. Soyadlarını önceleri Bayram iken Bayramlı'ya çevirmişlerdir. Üç aylıkken babası vurularak öldürülmüş ve 8 yaşına kadar Şarkışla'nın Adıyaman köyünde kalmıştır. Askerlik vazifesini Isparta ve İstanbul Harbiye Askerî Müzesi Mehter takımında yapmıştır. Bu sayede mehter ezgilerinin tamamını çalmayı öğrenmiştir. 1958'de Fatma Hanım ile evlenmiştir. Bu evlilikten 12 çocuğu olmuş ancak ikisi vefat etmiştir. Çocuklarından üçü davul zurna çalmayı öğrenmiştir. Davul zurna çalmaya 7 yaşında başlamış ve klarnet, mey, kaval gibi nefesli sazları da çalabilmektedir. Ustası Sarı İbrahim'dir.

Hatıra: Türkiye'de halk oyunları elemeleri sırasında Elazığ'a gider. Gurpta Diyarbakır ekibi de vardır. Bu ekibin başında 60 yaşlarındaki Keko lakaplı biri vardır. Keko oynarken davulun üzerine çıkıp gösteriler yapar. Bu Sivas ekibindeki Pala Bayram'a dokunur. Diyarbakır ekibinden sonra Sivas ekibi oyuna başlar biraz önce gördüklerini unutmayan Pala Bayram, horoz oyununu oynarken oyun sırasında aşka gelip kafasını gidip gelip davulun kasnağına vurur. Halbuki oyunda böyle bir figür yoktur. Başından kanlar akmaya başlar. jüri Bayram'ın bu samimi halini görüp taktir ederek “ oyun işte böyle oynanır, oyuncu tamamen kendisini oyuna vermesi gerekir, aklı dışarıda olmamalıdır” der. jüri ayağa kalkıp ekibimizi alkışlar.

Mehmet ASANAKUT (Sarı Mehmet)



1944'te Sivas'ta doğmuştur. Camuzlar sülalesindendir. Hacıbey ve Fadik'in oğludur. 13 çocuklu ailenin ikinci çocuğudur. Zurna çalmaya 7 yaşında başlamıştır. İlkokul mezunudur. Sivas'ın yaşayan en önemli zurna icracıları arasında gösterilmektedir. 1967 yılından itibaren Halkevleri ve Halk Eğitim merkezlerinde zurna çalmış, 1983'ten itibaren Sivas Belediyesi Konservatuarında sanatını icraya devam etmiştir. 1999'da Sivas Belediyesi'nden emekli olmuştur. İki evlilik yapmış olan Mehmet Asanakut'un 10 çocuğu bulunmaktadır ve çocuklarından üçünü (Ali, Tekin, Aydın) zurna icracısı olarak yetiştirmiştir. Sivas'ın yaşayan en iyi zurnacıları arasında gösterilir.

Ahmet AYIK



1957 günü Sivas'ta Demircilerardı mahallesinde doğmuştur. Ahmet ve Hatice'nin oğludur. 7 kardeşin üçüncüsüdür. İlk ve ortaokul tahsilini Sivas'ta yapmıştır. İlkokul Başöğretmen Orta Okulu (1969), Ortaokul tahsilini de Atatürk Ortaokulunda (1972)

yapmıştır. Askerlik hizmetinden sonra 1980 yılında Atatürk Lisesi'nden mezun olmuştur. askerliğini İzmir Narlıdere ve Edirne Sarayı'nda yapmıştır. Askerden terhis olduğu yıl Sivas Emniyet Müdürlüğü'nde işe başlamış ve buradan emekli olmuştur. 1975 yılında Kezban Hanım ile evleniş ve 7 çocuğu olmuştur. Halen Sivas Fasıl Heyeti Aşıklar ve Halk Oyunları Derneği'nin başkanıdır. 1965 yılında ustası Sarı İbrahim'in yanında davul zurna çalmaya başlamıştır. Bir dönem Halk Eğitim Müdürlüğü bünyesinde halk oyunları ekibini çalıştırmıştır. Çalıştırdığı ekiplerle birlikte pek çok ödül ve madalya kazanmıştır. Çaldığı 17 Sivas halayı TRT arşivinde kayıtlıdır.

Hatıra: yıl 1967. Bursa Uluslar arası Kültür ve Sanat Festivali'ne biz de Sivas Halkevi Halay Ekibi ile katıldık. O zaman benim çocukluk dönemimdi, davul çalıyordum. Ekipte oynayanların bir kısmı rahmetli oldu. Fahri Karaoğlu Yusuf Güler, Cihan Karabulut, Hikmet Demirhan...ekip sonunda da Kör Necolaplı TCDD'de çalışan bir ağabeyimiz vardı. Bursa şehir stadyumunda akşam gösteriye çıkacağız. Tabi sıramızı bekliyoruz. Stadyumda yabancı devletlerin ekipleri de olduğu için yoğun bir kalabalık var. Sıra bize geldi. Anons edildiğinde sahneye çıktık. Sahne stadın tam ortasında, tahtalarla kurulmuştu. Ekibimiz halaya başladı. Ağır bölümlerini aynadı "hoplatma" kısmında ekip sonu olan Kör Neco, bir baktım ki mendilini sallarken sahneden aşağı düştü. Sahne bayağı yüksekti. U arada ekipteki oyuncular, bilhassa ekip başı bir de ne görsün... okus-pokus bizim Neco Abi koşarak merdivenden çıkıp ekibe tekrar dahil oldu. Seyirciler hala gülüyor. Ben de gülmek için kendimi zor tuttum (Kaya, 2011: 198- 199).

Murat ARTAN

1958'de Sivas'ta doğmuştur. Sülalesine Dedegiller denir. İsmail ve Fadık'ın oğludur. Ustası annesinin amcası olan Bekir Arıs'dır. Sivas'ın yaşayan en önemli zurna icracıları arasında gösterilmektedir. Zurna çalmaya 7-8 yaşlarında başlamıştır. Askere gidinceye kadar düğünlerde zurna çalmıştır. Lise mezunudur. 1980'de Cumhuriyet Üniversitesi'nin Halk Oyunları Biriminde müzisyen olarak işe başlamış ve 27 yıl sonra emekli olmuştur. Doğan Fırat ile birlikte defalarca üniversiteyi yarışmalarda temsil etmiş ve birincilikler kazandırmıştır. Üniversite ekibiyle birlikte Bulgaristan, Romanya, Yugoslavya, Avusturya gibi ülkelere gitmiştir.

Tekin ASANAKUT

Mehmet Asanakut'un oğludur. 1971 Sivas doğumlu. İlköğretim ve liseyi Sivas'ta okumuş. Mesleğe babasının yanında öğrenmiştir. Mesleğe 7 yaşlarında davul çalarak

başlamış, 14 yaşında ise zurna ile devam etmiştir. Sivas'ta çeşitli halk oyunları yarışmalarında ekiplere zurna çalmıştır ve halen icracılığa devam etmiştir.

Dursun ERİÇEL

1947 yılında doğmuştur. Hüseyin ve Fadime'nin oğludur. İlkokul ezunudur. Solmaz hanımla evlenmiş ve 6 çocuğu olmuştur. davul zurna çalmayı çocukken dayısı Çöp Bacak Duran'ın yanında başlamış sonra ise Bekir Arıs ve Sarı İbrahim'den faydalanmıştır. Sivas Belediyesin'de temizlik işçiliği yapmış ve 1998'de emekli olmuştur ayrıca belediyenin mehter takımında da görev yapmıştır. Usta bir halk oyuncudur aynı zamanda.

Ahmet Turan ERİÇEL

1975 yılında Sivas'ta doğmuştur. Dursun ve Solmaz'ın oğludur. Ticaret Lisesi mezunudur. Davul çalmaya babası Sarı Dursun'un yanında başlamıştır. Daha sonra dayısı Ahmet Ayık'tan mesleğin inceliklerini öğrenmiştir. Askerlik hizmetini Bingöl'de yapmıştır. Evli ve 3 çocuk babasıdır. Ahmet Ayıkla birlikte pek çok yarışma ve şenliğe katılmıştır.

Ahmet Turan AS (Zomzom)

1886 yılında Sivas'ta doğmuştur. Klarnet çalmış ve Sivas'ta pek çok düğün ve şenliğin aranan tek ismi olduğu ifade edilmektedir. Klarnet (gırnata) çalmayı askerlik vazifesi sırasında öğrenmiştir. Sivaslılar onu Dayı veya Zomzon adıyla bilir idi. Kadir Üredi'nin (Bir Şehrin Beş Hali) adlı kitabındaki bilgilere göre:

Zomzom'suz düğünler, düğünden sayılmazdı. Eğlencenin, latifenin, hoşgörünün, yiğitliğin, mertliğin ve sarhoşluğun Dayı'sı Zomzom'uydu...Birinci Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşında askerlik yaparken bizzat Atatürk'ün verdiği kuryelik görevi dönüşünde ayaklarından düşman kurşunu ile yaralanan Dayı, Cumhuriyet sevdalısı Atatürk hayranıydı. Yine oğlundan dinlediğime göre; 1936 yılında İngiltere Kralı'nın Türkiye'yi ziyaretinde Atatürk ve İngiltere Kralı'nın huzurlarında Sivas Halayı çekmek için, Sivas'tan özel olarak bir heyet davet edilmiş; heyette tabii ki Gırnatacı Zomzom'da bulunuyormuş. Halay esnasında Zomzom aşka gelip klarnetini omzuna dayayıp atış yapar gibi nişan aldığını gören İngiltere Kralı'nın üç defa, "bravo, bravo, bravo" diyerek alkış tuttuğunun gururla anlatır.

Levent AYIK

Ahmet AYIK'ın oğludur. 1979 Sivas doğumludur. Mesleğe küçük yaşlarda babasının sayesinde küçük yaşlarda davul çalarak usta çırak ilişkisi ile başlamıştır. Sarı İbrahim'in yanında bir süre davul çalmıştır. Halen Sivas'ta çeşitli düğün ve şenliklerde zurna icracısı olarak mesleğe devam etmektedir.

Kahraman ASAMAKA

Sivas'ın en tanınmış zurnacılarından biridir. Sülalesi Köroğulları yahut Dişlekler olarak bilinir. 1904'te Sivs'ta doğmuştuş, 1961'de yine Sivas'ta vefat etmiştir. Meşhur Derviş ustanın çırağıdır. Eşinin adı Fadime çocuklarının adı Küpeli, Osman, Kahraman ve Kadir'dir. Çocuklarına da davul zurna çalmayı öğretmiştir. Muzaffer Sarısözen ile çeşitli festivallere iştirak etmiştir.

Hatıra: İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı sırasında SSCB Devlet Başkanı Türkiye'ye resmi bir ziyaret için gelmiştir ve onun şerefine bir eğlence programı düzenlenmiştir. Sivas'ın yetiştirdiği değerli sanatçı Kahraman Asamaka ve Sivas Halk Oyunları ekibi de gösteri için Ankara'ya davet edilir. Ekibi beğenen Devlet Başkanı Kahraman Asamaka'ya para vermek ister. Kahraman; “ben ülkemin kültürünü sergiledim, bunu para için yapmadım” diyerek hediye kabul etmez. Onun bu jesti, İsmet İnönü'nün çok hoşuna gider ve Kahraman'ı bilahare yanına çağırır, bir zarf içinde külliyetli miktarda para verir.

AdıgüzelÖLÇAR

1949 YILINDA Şarkışla'da doğmuştur. Hacı (Ali) ve Fatma'nın oğludur. Çocukluğu, aklı ermeye başladığı zamandan itibaren babasının yanında düğünlere gidip zurna çalmakla geçer. Ustası babasıdır. Kendisi de çocuklarını yetiştirmiştir. Askerliğini 1969 yılında Sarıkamış'ta bandocu olarak yapmıştır. Davul zurna çalmayı 8-9 yaşında öğrenmiştir. Babası ve ağabeyinin yanında davul zurna çalmıştır.

Mahir ARUK

1972 Sivas doğumlu. Davul icracısıdır. Tekin Asanakut ile birlikte çeşitli halk oyunları ve düğün şenliklerinde bulunmuş ve hala mesleğe devam etmektedir.

Ek 7. Kartvizitler




SİVAS FASIL HEYETİ
AŞIKLAR VE HALK OYUNLARI
DERNEĞİ

Ahmet AYIK
Dernek Başkanı

Atatürk Cd. Meydan Camii Karşısı Akyol Ap. Kat.1 No.1 SİVAS
Tel : 0.346 225 10 25 - Gsm : 0.532 441 55 13
sifahod@hotmail.com

Ünlü Bekir Arıs' ın
Oğlu ve Torunları



Düğün - Nişan Törenlerinizde Davul ve
Zurna Ekibimizle Hizmetinizdeyiz.

Fikret ARIS: 0536 724 58 98
Ömer ARIS: 0546 822 64 58
Faruk ARIS: 0541 866 16 17 SİVAS




Şadi ÖLÇER ve Kardeşleri

Düğünlere Davul - Zurna - Saz - Org
ve Halk Oyunları Ekibi
Temin Edilir.




0 532 788 06 30 Şadi
0 539 202 14 74 Ali
0 532 665 13 57 Emir
0 537 391 38 51 Turan



Baba & Oğul

Her türlü Düğün - Nişan - Sünnet
Kına Gecesi v.b.
Günler için Davul - Zurna Ekibi



Ahmet - Atakan PAMUK
Cep: 0533 230 15 35 - 0542 514 87 03
Yıldızeli Kaman Köylü



**DÜĞÜN
EĞLENCE
Piknik Gezilerine
Halk Oyunları
DAVUL ZURNA
TEMİN Edilir.**

Tekin ASANAKUT
0532 428 14 62

Mahir ARUK
0544 323 09 38

Ek 8. Orijinallik Raporu

Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri
Doktora Tezi

ORJİNALLİK RAPORU

% 11	% 10	% 2	% 3
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	issuu.com İnternet Kaynağı	% 1
2	pt.scribd.com İnternet Kaynağı	% 1
3	www.scribd.com İnternet Kaynağı	% 1
4	www.kirmizilar.com İnternet Kaynağı	<% 1
5	www.turkishmusicportal.org İnternet Kaynağı	<% 1
6	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	<% 1
7	fr.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
8	acikarsiv.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih 17/01/2018

Tez başlığı/Konusu: **Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri**

Yukarıda tez başlığı/konusu gösterilen tez çalışmasının a)Giriş b)Ana Bölümler c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 206 sayfalık kısmına ilişkin, 17/01/2018 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre tezin benzerlik oranı %11'dir.

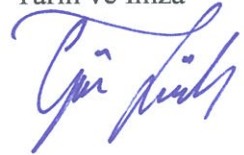
Uygulanan filtreler:

- 1- Kabul/onay ve bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça Hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Gereğini saygılarımla arz ederim.

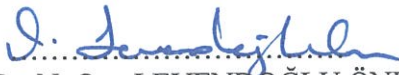
Adı Soyadı : Göktürk ERDOĞAN
Öğrenci Numarası: 4040340023
Anabilim Dalı : Müzik Bilimleri
Statüsü : Doktora

Tarih ve İmza



DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR


Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Ek 9. Türkiye Haritasında Sivas İlinin Konumu



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Göktürk ERDOĞAN
Doğum Tarihi ve Yeri	1982-İSTANBUL
Memleketi	SİVAS
Medeni Durumu	Evli
E-mail	erdogangokturk77@gmail.com

İş Tecrübesi

2012-2013	Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği Korosu-Sivas (Gitar sanatçısı)
2013-2014	Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Teknolojisi. Arş. Gör.
2014-2018	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü Araş. Gör.

Eğitim Bilgileri

2004	Trakya Üniversitesi, Edirne Halkla İlişkiler (Ön Lisans)
2009	Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sivas Müzik Bilimleri (Lisan)
2013	Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Sivas). Müzik Eğitimi (Yüksek Lisans)
2014	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, (Kayseri). Müzik Bilimleri (Doktora)

Çalışma Alanları

Kültürel Müzikoloji, Halk Kültürü, Perdesiz Gitar.

Yayınlar ve Sempozyumlar

- Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, *Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Müzik Kültürümüz*. C. 8, Sayı:38, Yıl: 2015.

- Journal of Research in Education and Teaching, *Barış Manço Örneğinden Hareketle Müziğin Ahlak Eğitimindeki Önemi ve İşlevi*. Cilt:4, Sayı:1, Yıl: 2015.
- II. GUSBAG, *Ağaca Can Veren Eller: Sivas'ta Bağlama Yapım Ustaları*. 08-10 Nisan 2015, Cumhuriyet Üniversitesi. Sivas.
- III. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu, *Türkülerde Seher Yeli Motifi*. 08-10 Ekim 2015 Ankara Üniversitesi.
- IV. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu, *Bir Geleneğin Son Demleri: Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri*. 28 Eylül-01 Ekim 2016. Hacettepe Üniversitesi. Ankara.
- Halk Kültüründe Eğlence Sempozyumu, *Sivas Düğünlerinde Otantik Bir Sedâ: Davul Zurna*. 08-09 Nisan 2017. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

Projeler

- Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. *Bireysel Çalgısıyla Canlı Müzik Yapan ve Yapmayan Müzik Bölümü Öğrencilerinin çalgı başarı Durumları*, Proje Kodu: EĞT-028(Araştırmacı).
- Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. *Kentleşme Süreci Bağlamında Sivas'ta Davul Zurna Pratikleri*, Proje Kodu: SDK-5969 (Araştırmacı).

Dil Puanları (İngilizce)

YÖKDİL: 70,00 (Mart 2017)

YDS : 67,50 (Şubat 2017)

Konserler

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu bünyesinde 2012-2013 yılları arasında Türkiye’de çeşitli il ve ilçelerde 40’a yakın konser etkinliğinde eşlik gitar sanatçısı olarak yer aldı.