

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI
Duysal Tasarım Doktora Programı**

**KASTAMONU YÖRESİ
GELENEKSEL MÜZİK PRATİKLERİNDE KEMÂNE**

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan

Beril ÇAKMAKOĞLU

Danışman

Doç. Dr. S. Bahadır TUTU

İzmir-2017

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL BİLİMLER ANABİLİM DALI
Duysal Tasarım Doktora Programı**

**KASTAMONU YÖRESİ
GELENEKSEL MÜZİK PRATİKLERİNDE KEMÂNE**

DOKTORA TEZİ

Beril ÇAKMAKOĞLU

JÜRİ ÜYELERİ

Doç. Dr. S. Bahadır TUTU (Danışman)

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Prof. Dr. Metin EKİCİ

Doç. Dr. Özge Gülbey USTA

Yrd. Doç. Dr. Murat KÜÇÜKEBE

İzmir-2017

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum "Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne adlı doktora tezinin, tarafımdan bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Beril ÇAKMAKOĞLU





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : BERİL ÇAKMAKOĞLU
Numarası : 92070003333
Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anabilim Dalı
Tez Başlığı (Türkçe) : Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemane
(Klasik Kemençe)
Tez Başlığı (İngilizce) : Kemane (Classical Kemençe) in Kastamonu Region's Traditional Music Practices
Tez Savunma Tarihi : 29.06.2017
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:
(Türkçe): Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemane
(İngilizce): Kemane in Kastamonu Region's Traditional Music Practices

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Üyesi (Danışman)

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. M. Hakan CEVHER
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Özge Gülbey USTA
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Metin EKİCİ
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd. Doç. Dr. Murat KÜÇÜKEBE
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒
Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

KISALTMALAR

İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
TDK	: Türk Dil Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSM	: Türk Sanat Müziği
TÜİK	: Türkiye İstatistik Kurumu
KAS-DER	: Kastamonulular Dayanışma Derneği
Kas-Der-Fed	: Kastamonu Dernekler Federasyonu
CD	: Compact Disk
C.	: Cilt
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya
age.	: Adı geçen eser
agm.	: Adı geçen makale
Bkz.	: Bakınız
gebib.	: Geniş bilgi için bakınız
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan
yy.	: Yüzyıl

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Yapısal Karşılaştırma Tablosu	35
Tablo 2: Kemânecilerin Adları ve Yöreleri.....	59
Tablo 3: Kemânecilerin Çalgıyı Kimlerden Öğrendikleri ve Aile Yönlendirmesi ...	60
Tablo 4: Kemâne İcrâcılarının Diğer Çalgılar ve Köçeklik ile İlgili Verileri.....	61
Tablo 5: Kemânecilerin Çalgı Öğrenimine Başlama Yaşları.....	62
Tablo 6: Kemânecilerin Doğdukları, İcraya Başladıkları ve Sürdürdükleri Yerler.....	63
Tablo 7: 17'li Dizge Tablosu	97
Tablo 8: Açışların Dizileri.....	113
Tablo 9: Açış 1	114
Tablo 10: Açış 2	114
Tablo 11: Açış 3	114
Tablo 12: Açış 4	115
Tablo 13: Açış 5	115
Tablo 14: Açış 6	115
Tablo 15: Açış 7	115
Tablo 16: Açış 8	116
Tablo 17: Açış 9	116
Tablo 18: Açış 10	116
Tablo 19: Yöre Ezgilerinin Usûl, Tempo, Tartım ve Makam Açısından İncelenmesi	149

FOTOĞRAF DİZİNİ

Fotoğraf 1: Kıl Kopuz.....	14
Fotoğraf 2: İgil	15
Fotoğraf 3: Bızaançı.....	16
Fotoğraf 4: Kauş	17
Fotoğraf 5: İkili	17
Fotoğraf 6: İlh	18
Fotoğraf 7: Yörük Kemânesi	19
Fotoğraf 8: Hegit.....	19
Fotoğraf 9: Tırnak Kemeçe Yayı.....	21
Fotoğraf 10: Tırnak Kemeçe.....	22
Fotoğraf 11: Ali Akdaş Yapımı Kemâne (İnebolu-2011).....	30
Fotoğraf 12: Güngören Manoğlu ve Kemânesi (İnebolu-2011)	31
Fotoğraf 13: Murat Tun ve Kemânesi (İnebolu-2011)	31
Fotoğraf 14: İnebolulu Kemâneci Cemal Özdemir'in Kemâneleri (İstanbul-2011) .	31
Fotoğraf 15: Mustafa Özkan Yapımı Kemâne (Şenpazar-2012)	32
Fotoğraf 16: Mustafa Özkan'ın Yaptığı Diğer Çalgılar (Şenpazar-2012).....	32
Fotoğraf 17: Bir Tuhafiyecide Görüntülenen Kemâneler (Cide-2012)	32
Fotoğraf 18: İsmail Özkan ve Kemânesi (Cide-2012).....	33
Fotoğraf 19: Kemal Kesmen ve Kemâneleri (Şenpazar-2012).....	33
Fotoğraf 20: Yaklaşık 130 Yaşında Bir Kemâne (Küre-2012).....	34
Fotoğraf 21: Morin Khuur	42
Fotoğraf 22: Sarangi	42
Fotoğraf 23: Sarinda	43
Fotoğraf 24: Gusle	44
Fotoğraf 25: Lahuta	44
Fotoğraf 26: Gadulka	45
Fotoğraf 27: Lyra	46
Fotoğraf 28: Lira Calibresa.....	46
Fotoğraf 29: Lijerica	47
Fotoğraf 30: Lindo'ya Eşlik Eden Lijerica İcracısı.....	47

Fotoğraf 31: Meytar (İnebolu Yıldızları, İnebolu-2011)	71
Fotoğraf 32: Para Toplayan Köçek	75
Fotoğraf 33: Sözel Seslendirmede Bulunan Köçekler	76
Fotoğraf 34: İnebolu Köçek Kostümü	77
Fotoğraf 35: Cide Köçek Kostümü	77
Fotoğraf 36: Köçeklerle Beraber Dans Eden Davulcu (İnebolu-2011)	80
Fotoğraf 37: Sarı Yazma Halk Oyunu	92
Fotoğraf 38: Birahânede Oturak Âlemi (Küre-2012)	93
Fotoğraf 39: Mavi Karadeniz TV Yayınından Bir Kesit	93
Fotoğraf 40: Satışa Sunulan Kasetler (İnebolu-2011)	94

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Tırnak Temâsı ile İcra Edilen Yaylı Çalgılar ve Görüldüğü Bölgeler	48
Şekil 2: Tırnak Temâsı İle İcra Edilen Yaylı Çalgıların Muhtemel Yayılma Rotaları.....	49
Şekil 3: Kemânenin Görüldüğü Bölgeler	50
Şekil 4: Açış 1 (Nota).....	97
Şekil 5: Açış 2 (Nota).....	99
Şekil 6: Açış 3 (Nota).....	102
Şekil 7: Açış 4 (Nota).....	103
Şekil 8: Açış 5 (Nota).....	105
Şekil 9: Açış 6 (Nota).....	106
Şekil 10: Açış 7 (Nota)	108
Şekil 11: Açış 8 (Nota)	110
Şekil 12: Açış 9 (Nota).....	111
Şekil 13: Açış 10 (Nota).....	112
Şekil 14: Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı/Tasa Koydum Kaymağınan Yoğurdu (Ek 1).....	119
Şekil 15: Derede Gürgen Dalı/Azdavay Bayır Bayır (Ek 2).....	122
Şekil 16: Gıydıvanın Kızları/Huriyem (Ek 3).....	124
Şekil 17: Kocakarı Türküsü (Ek 4).....	126
Şekil 18: İnebolu'dan Kum Gelir (Ek 5).....	128
Şekil 19: İnebolu Çeşmesi/Şu Cide'nin Çeşmesi (Ek 6)	130
Şekil 20: Tiridine Bandım (Ek 7).....	133
Şekil 21: Sepetçioğlu (Ek 8)	136
Şekil 22: Sarı Yazma (Ek 9).....	139
Şekil 23: Çiftetelli (Ek 10).....	141
Şekil 24: Yolcu Havası (Ek 11)	144
Şekil 25: Cezayir (Ek 12)	146

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
TABLolar DİZİNİ	iv
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	v
ŞEKİLLER DİZİNİ	vii
ÖNSÖZ.....	xi
GİRİŞ	1
G.1. Kemânenin Organolojik Sınıflandırılması	1
G.2. Kemâne (Kastamonu) Hakkındaki Yayınlar	3
G.2.1. Kitaplar.....	3
G.2.2. Tezler	6
G.2.3. Makale ve Bildiriler	8
G.3. Kapsam ve Yöntem	10
I. BÖLÜM	
TIRNAK TEMÂSİ İLE İCRA EDİLEN YAYLI ÇALGILAR VE KEMÂNE .13	
I.1. Türk Boylarında İcra Edilenler	13
I.1.1. Asya'da İcra Edilenler.....	13
I.1.1.1. Kopuz (Kıl Kopuz).....	13
I.1.1.2. İgil (Egil).....	14
I.1.1.3. Bızaanç (Pızaanç)	15
I.1.1.4. Kauş (Kavuş).....	16
I.1.1.5. İkili	17
I.1.1.6. Iıh (Iıx)	18
I.1.2. Anadolu'da İcra Edilenler	18
I.1.2.1. Yörük Kemânesi.....	18
I.1.2.2. Hegit (Eğit).....	19
I.1.2.3. Tırnak Kemençe	20
I.1.2.3.1 Tırnak Kemençenin Yapısal Özellikleri.....	20
I.1.2.3.2. Tırnak Kemençenin İcra Biçimi	22
I.1.2.4. Kemâne	25
I.2.1. Kemâne Terimi	26
I.2.2. Kemâne'nin Ortaya Çıkışı.....	26
I.2.3. Kemânenin Yapısal Özellikleri.....	28
I.2.4. Kemânenin Akort Biçimi	36
I.2.5. Kemânenin İcra Biçimi.....	36
I.2. Türk Boylarının Asyalı Komşularında İcra Edilenler.....	41
I.2.1. Morin Khuur	41
I.2.2. Sarangi	42
I.2.3. Sarinda	43
I.3. Avrupa'da İcra Edilenler	43
I.3.1. Gusle (Gusla).....	43
I.3.2. Gadulka (Gıdulka)	44
I.3.3. Lyra.....	45
I.3.4. Lira Calibresa (Calabrese)	46
I.3.5. Lijerica.....	47

II. BÖLÜM	
KEMÂNENİN KULLANILDIĞI ÇEVRE VE KEMÂNE İCRACILIĞI.....	50
II.1. Kemânenin Yaygın Olduğu Bölge	50
II.2. Kastamonu Tarihi	51
II.3. Sosyal Çevre.....	58
II.3.1. Kemâne İcracıları ve Yetiştirmeleri.....	59
II.3.2. Kemâne İcracılarının Yapımcılık Yönü	63
II.3.3. Kemâne İcracılığı ve Göç.....	64
II.3.4. Dinleyici	66
III. BÖLÜM	
KEMÂNENİN YER ALDIĞI İCRA ORTAMLARI.....	68
III.1. Meytar	68
III.1.1 Köçeklik Geleneği ve Meytarda Köçekler.....	71
III.1.2. Kemânenin Meytardaki Konumu.....	78
III.1.3. Davul ve Zurnanın Meytardaki Konumu	79
III. 2. Kına	80
III. 3. Sünnet.....	81
III. 4. Düğünler.....	81
III.4.1. Köy Düğünü.....	81
III.4.1.1 Damat Çıkarma	85
III.4.1.2. Gelin Çıkarma	86
III.4.2. Salon Düğünü.....	86
III.4.2.1. Damat Çıkarma	87
III.4.2.2. Gelin Çıkarma	87
III.4.3. Büyükşehirlerde Kastamonu Düğünleri.....	89
III. 5. Çeşitli Organizasyonlar.....	89
III.5.1. Festival	90
III.5.2. Dernek Etkinlikleri.....	90
III.5.3. Piknik-Kır Eğlencesi	91
III.5.4. Asker Eğlencesi.....	91
III.5.5. Halk Oyunları Gösterileri.....	91
III.5.6. Oturak Alemleri	92
III.6. İkincil Sözlü Kültür Ortamları	92
III.6.1. Televizyon Programları.....	93
III.6.2. CD-Kaset Kayıtları	94
IV. BÖLÜM	
ÖRNEK İCRALAR VE ANALİZLERİ	96
IV.1. Açışlar ve Analizleri	96
IV.2. Açışlar Hakkında Genel Değerlendirme.....	113
IV. 3. Düzenli Usûllere Bağlı İcra Notaları ve Analizleri.....	116
IV.3.1. BACACILAR YÜKSEK YAPAR BACAYI/TASA KOYDUM KAYMAĞINAN YOĞURDU	118
IV.3.2. DEREDE GÜRGEN DALI/AZDAVAY BAYIR BAYIR	122
IV.3.3. GIYDIVANIN KIZLARI (HURİYEM).....	124
IV.3.4. KOCAKARI TÜRKÜSÜ	126
IV. 3.5. İNEBOLU'DAN KUM GELİR	128

IV. 3.6. İNEBOLU ÇEŞMESİ/ŞU CİDE'NİN ÇEŞMESİ	130
IV. 3.7. TİRİDİNE BANDIM.....	133
IV. 3.8. SEPETÇİOĞLU	136
IV.3.9. SARI YAZMA	139
IV.3.10. ÇİFTETELLİ.....	141
IV.3.11. YOLCU HAVASI	144
IV.3.12. CEZAYİR.....	146
IV. 4. Düzenli Usûllere Bağlı İcralar Hakkında Genel Değerlendirme	148
SONUÇ.....	151
KAYNAKÇA	161
EKLER.....	166
E.I. KAYNAK KİŞİLER	166
E.II. GÖRÜŞME METİNLERİ	169

ÖNSÖZ

Türk sanat müziği ve Türk halk müziği geleneklerinde; türe özgü çalgıların yanında, her iki türde hatta farklı ulusal müzik geleneklerinde dahi kullanılan çalgılarla karşılaşılabilir. Bunlardan ilgi çekici bir örnek, ülkemizde Türk sanat müziği geleneğine özgü bir çalgı olduğu kanısı yerleşen ve yaygın adlandırma nedeniyle *klâsik kemençe* olarak bilinen ancak *tırnak kemençe* olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını düşündüğümüz çalgı, başta Yunanistan olmak üzere Güney/Doğu Avrupa'nın çeşitli kesimlerinde geleneksel müziklerde icra edildiği gibi, Kastamonu yöresinin bazı kesimlerinde geleneksel Türk halk müziği başlığı altında değerlendirilebilecek müzik icra ortamlarında kemâne adıyla karşımıza çıkmakta ve bu ortamlardaki rolünü günümüzde sürdürmektedir.

2011 ve 2012 yıllarında yaptığımız alan araştırmaları, kemânenin yörede yaygın biçimde icra edildiğini göstermiştir. Yörenin çeşitli müzik pratiklerinde işlevleri olan kemâne, tırnak kemençeden farklı yapı ve icra özelliklerine sahiptir. Bu farklılıkların sunulduğu çalışmada ayrıca, kemânenin Kastamonu yöresi folklorundaki yeri, işlevi ve önemi araştırılmıştır.

Çalışmanın giriş kısmında; kemâne çalgısının organolojik açıdan sınıflandırılması, literatür taraması sırasında ulaşılan kemâne ile ilgili yayımların kronolojik sırada değerlendirilmesi ve çalışmanın kapsamı ile yöntemi yer almaktadır.

Dört bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde, Asya ve Avrupa'da tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgılar sınıflandırılarak, yapısal ve işlevsel özellikleri incelenmiştir. Bölümün kemâne alt başlığında ise; çalgının adlandırılması, ortaya çıkışı, yapısal özellikleri, akort ve icra biçimleri ayrıntılı olarak yer almıştır.

İkinci bölümde; kemânenin yaygın olduğu bölgelerin tarihi, kültürel ve coğrafi özellikleri incelenmiş, göç hareketleri ve nüfus yapılanması yorumlanmıştır. Alan çalışması sırasında iki farklı alt yöre tespit edildiğinden araştırma bulguları alt yöre farklılıkları bağlamında değerlendirilmiştir. Bu bölümde, çalışma alanında görüşülen kemâne icracıları; yetişmeleri ve yapımcılık yönleri ile değerlendirildiği gibi, yörede ve göç sonucunda büyükşehirlerde varlığını sürdüren kemânecilerin geleneği yaratma ve aktarma süreçleri otantiklik ve kültürel kimlik bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Kastamonu yöresinde tespit edilen geleneksel müzik icra ortamları incelenmiş ve kemânenin bu ortamlardaki işlevi açığa çıkarılmıştır. Kemâne çalgısının içinde yer aldığı *meytar* adı verilen topluluk, kemâne dışındaki unsurlarının da incelenmesiyle ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünü örnek icraların incelenmesi oluşturmuştur. Alan araştırması sırasında tespit edilen icralar, *açış* ve *düzenli usûllere bağlı icra örnekleri* olarak sınıflandırılmıştır. Doğaçlama yaratılan ezgiler olan açışlar, çalışmada farklı bir notalama yöntemiyle görsel hale getirilerek ve formüllere çevrilerek sunulmuştur.

Çalışmada ulaşılan veriler ışığında, kemânenin Kastamonu yöresi müzik pratikleri içerisindeki yeri, yapısal ve işlevsel özellikleri, icra biçimi, kemâne icracılığının kültürel kimlik açısından önemi, yöre ezgilerinin özellikleri ve yörenin müziksel üslûbu hakkındaki değerlendirmelerimiz sonuç bölümünü oluşturmuştur. Çalışmanın sonunda kaynakça kısmı yer almaktadır.

Çalışma sürecinde, daima yol gösterici olan ve büyük desteğini gördüğüm danışmanım, değerli hocam Sayın Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU'ya çok teşekkür ederim. Ayrıca tez danışmanı değişikliğinden önce danışman olarak katkı sağlayan Sayın Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY'a, Sayın Cemal ÖZDEMİR'e, Sayın Murat TUN'a, Sayın Ali ELLİ'ye, Sayın İsmail ÖZAN'a, Sayın Kemal KESMEN'e, Sayın Mustafa ÖZKAN'a, Sayın Şahin AYEN'e, yöre ezgilerinin nota yazımında destek veren Sayın Alper DEMİR, Sayın Atabey AYDIN, Sayın Betül KÜÇÜKSÜSLÜ ve Sayın Güvenç BİRER'e, alan araştırmaları sırasında yanımda olan babam Sayın Ali ÇAKMAKOĞLU'na, Sayın Habibe-İzzet ÖZLER'e, dizgiyi gerçekleştiren Sayın Ali Şükrü YAZICI'ya, ayrıca can dostum Sayın Yrd. Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE'ye teşekkür ederim.

Beril ÇAKMAKOĞLU

İzmir 2017

GİRİŞ

Yapıları birbirine benzerlik gösteren ve ortak noktaları sesin yay ile üretilmesi olan çalgıların önemli bir kısmı ülkemizde "kemâne", "kemançe", "kemençe" gibi aynı kelime kökünden türeyen adlarla anılırlar. Beklenebileceğinin aksine her terim tek bir çalgıyı karşılamamaktadır. Örneğin çalışma alanımızda kemâne olarak adlandırılan çalgı, yapısal ve icrasal özellikleri ile Türk sanat müziği geleneğinde tırnak kemençe olarak adlandırılan çalgıya benzemesine rağmen farklı bir adla, "kemâne" olarak anılır. Benzer yapı ve icra özelliği gösteren diğer bir çalgı ise Teke Yöresi'nde "yörük kemânesi" olarak bilinmektedir. Burdur ve civarında kemâne (kabak kemâne) olarak adlandırılan diğer bir çalgı ise yukarıda tanımlanan çalgılardan yapı ve icra biçimi olarak farklılık gösterir. Özellikle Orta ve Doğu Karadeniz'de farklı bir yapı ve icra biçimi ile şekillenmiş başka bir çalgı da yine kemençe adıyla bilinmektedir.

Odağımızda yer alan çalgı; çalışmamızda, onu sahiplenen, işlevsel olarak kullanan ve onun etrafında kimlik inşa eden gelenek mensuplarının verdiği ismiyle "kemâne" olarak anılmaktadır.

2011 ve 2012 yıllarında İnebolu, Cide, Şenpazar, Azdavay, Küre, Bozkurt ilçeleri ve bazı köylerinde yapılan alan araştırmalarında, kemânenin yöredeki müzik icra ortamlarında yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Alanda tespit edilen temel verilerden biri, kemânelerin icra edildiği alt yörelere göre yapısal ve müzikli icra ortamlarında işlevsel olarak birbirlerinden ayrıldığıdır. *İnebolu-Küre-Bozkurt-Abana-Doğançay* kemâneleri ve çalgının müzik uygulamalarındaki yeri ile *Cide-Şenpazar-Azdavay* ilçelerindeki kemâneler ve bunların üstlendiği rol farklılık göstermektedir. İki alt yöre olarak ayırdığımız alanlardaki kemânelerin yapısal farklılıkları, akort özellikleri, müzik icrasındaki işlev farklılıkları, repertuar özellikleri gibi unsurlar çalışmamız içerisinde önemle durduğumuz konuların başında gelmektedir.

G.1. Kemânenin Organolojik Sınıflandırılması

Çalgılar genel olarak yaylı, mızraplı, nefesli, tuşlu, vurmali gibi öncelikle icra edilme biçimlerine göre sınıflandırılmaktadır. Yaylı bir çalgı olan kemâneyi yalnızca bu yönüyle sınıflandırmak eksik olacaktır. Örneğin Anadolu sahasında görülen geleneksel

yaylı çalgılarda ses iki ayrı şekilde üretilmektedir. Bu farklılığa sınıflandırma kriterleri arasında yer verilmesi, daha belirleyici sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

Kabak kemâne, Karadeniz kemençesi, kemançe gibi algılardaki ses üretimi, parmakların tellerin üzerine basılması sonucu oluşmaktadır. Kemânede ise sesler, tırnakların tellere yandan temâs etmesiyle oluştuğundan, çalışma sınırı çalgının bu yönünü vurgulayan bir sınıflandırmayı zorunlu kılmıştır. Bu noktadan hareketle Anadolu sahasındaki yaylı algıları "*parmak basılarak*" ve "*tırnak temâsı*" ile icra edilenler olarak sınıflandırmak mümkündür ve çalışma odağındaki kemâne, tırnak temâsı ile icra edilen algılar sınıflandırmasında yerini almıştır.

Bazı çalışmalarda kemâne, çalgının fiziksel görünümü nedeniyle armûdi biçimli yaylı çalgı olarak da sınıflandırılmıştır. Ancak armûdi şekil çalgının icra biçimini etkileyen bir unsur değildir. Örneğın rebec çalgısı armudi biçimli olmasına karşın parmağın tellerin üzerine basılması ile icra edilir. Kemâne algısının sınıflandırılmasındaki en belirleyici faktörün çalgının şeklinden çok icra biçimi olduğı görölmektedir. Bu çalışmadaki organolojik sınıflandırma, kemânenin tırnak temâsı ile çalınan yaylı algılar bağlamında icra merkezli yapısal analizlere dayanmaktadır ve çalgının fiziksel görünümü açısından ayrı bir sınıflandırma gerekli görölmemiştir.

Tırnak temâsının bir icra tekniğı olarak kullanıldığı yaylı algılar, dünya üzerinde birçok yerde görölmektedir. Asya, Yunanistan, Hindistan, Güney ve Doğı Avrupa'nın çeşitli kesimlerinde farklı adlarla, ülkemiz sınırları içerisinde Kastamonu Yöresi ve Teke Yöresinde kemâne olarak tanımlanan bu tip çalgıların en temel özelliğı, ses yüksekliğinin tırnakların tellere temâsı sonucunda üretilmesidir. Bu tekniğın uygulanabilmesi için temel koşul, tellerin tuşeden yüksek olmasıdır. Telin yüksek olması, telin itilebilmesi suretiyle icracıya etki yaratmak için tele basılan çalgılardan daha geniş bir hareket alanı sağlar. Bu sebeple tırnak temâsının tınıda yarattığı etki, müzikle doğa seslerinin taklit edilmesi ya da simgelenmesinde farklı imkanlar sunmaktadır. Tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgıların bu işlevinin, erken dönemde ön plana çıktığı düşünölebilir. Diğer taraftan tırnak temâsı ile icra edilen çalgıların birçok farklı müzik ifadesinin ortaya çıkarılmasında kullanılması, doğa seslerini taklit işlevinin belli költür çevrelerinde ilerleyen zamanda tını beklentileri oluşturmasına bağlanabilir.

Bu tür teknikle icra edilen çalgılarda parmağın uç kısmıyla ya da parmak boğumlarının iç tarafının baskısı ile ses elde edildiğı de görölmektedir. Örneğın kemânenin orta telinden elde edilen ses, tırnak baskısından daha çok parmak boğumlarının iç tarafının tele temâsı ile açığa çıkmaktadır.

Asya'dan başlamak üzere, Anadolu ve Avrupa'ya kadar tırnak tekniğı ile çalınan algıları yapısal, tarihsel ve icrasal yönleriyle incelemek, kemâne çalgısının benzer özellikteki diğerk çalgılarla ilgisinin ortaya çıkması bakımından yararlı olacaktır. Asya, Anadolu ve Avrupa'da tırnak temâsı ile icra edilen yaylı algılar, çalışmamızın birinci bölümünde yer almaktadır.

G.2. Kemâne (Kastamonu) Hakkındaki Yayınlar

Çalışmanın Kastamonu yöresindeki kemâne çalgısına odaklanmasının nedenlerinden biri, bugüne kadar kemâne ile ilgili araştırma ve yayınların sayısının az oluşudur. Aynı durum, Anadolu'nun tırnak temâsı ile icra edilen diğerk algıları *yörük kemânesi* ve *hegit* için de geçerlidir. Geleneksel Türk sanat müziğı çalgılarından olan ve yine tırnak temâs tekniğı ile icra edilen tırnak kemençe çalgısı ile ilgili yayınların oran ve içerik açısından daha fazla olduğu düşünöldüğünde, bu çalışmanın kemâne adına önemli bir boşluğu dolduracağı söylenebilir.

Literatür taraması sırasında ulaşılan kemâne (Kastamonu) ile ilgili yayınlar aşağıda kronolojik sırayla değerkendirilmiştir.

G.2.1. Kitaplar

Kemânenin müzik pratikleri içerisindeki işlevlerini anlatan ilk yazılı kaynaklar olması açısından dikkat çeken yayınlar Sadi Yaver Ataman'a aittir. "*Safranbolu Düğünleri Oyunlar-Türküler*" ve "*Eski Safranbolu Hayatı*" adlı kitaplarda; kemânenin yapısal özellikleri, icra biçimi ve Bostanbükölü Kemâneci Ahmet ve Eğriboyun Ali Usta adlı iki kemâne icracısından söz edilmiştir. Ataman, Eski Safranbolu Hayatı adlı eserinde adı geçen iki kemâne icracısının algılarını kendilerinin ürettiğini belirtmekte olup kemânenin yapısal özelliklerini de betimlemektedir¹. Ayrıca kemânenin karakteristik icra biçimi olan *yayın çalgının gövdesine vurularak ritim eşliğı sağlanması* özelliğı de Ataman tarafından vurgulanmıştır.

¹ Gebib, Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Yay. Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994, s.227.

Ataman'ın, kemâneci Eğriboyun Ali Usta ile ilgili aktardığı bilgiler içerisinde dikkat çekici bir nokta, genel olarak çalgıcıların Çingene ya da Rum gezginlerden oluştuğu ancak Eğriboyun Ali Usta ve Bostanbükülü Ahmet adlı kemâne icracılarının bu kategori dışında kaldıklarını belirtmesidir.

“Cumhuriyet öncesi taassup çağlarında, özellikle para ile çalgı çalmak ayıp, hatta günah sayılır, kınanırdı. Eski deyimle âlet-i leviv yani kişileri baştan çıkaran anlamına gelen çalgıcılıkta, âşık sazı olduğu için bağlama ve düğün dernek çalgıları olan davul-zurna dışındaki çalgılar bu tip çalgılardı. Parayla çalgı çalanlar, genellikle ya Çingene ya da gezici Rum çalgıcıları idi. Eğriboyun Ahmet, çingene değildi ama düğünlerde kemâne çalıyordu. Kasaba ve köy düğünlerinin daima aranılan ve hiç eksik olmayan baş çalgıcılarındandı. Safranbolu dışında da adı bilinen bir sanatkârdı. Boyun tutukluğu hastalığından dolayı boynu daima eğik duran, hoş sohbet, tuhaf sözlü, nükteli bir adam olan Eğriboyun Ahmet aynı zamanda bir hafız idi. Çalgısı bildiğimiz kemandan biraz daha büyüktü. O da Bostanbüküklü gibi kemânesini dizlerine oturtarak, kucagında çalardı. Yayı bildiğimiz keman yayı idi. Memleket havalarını da kendine has üslubu ve boğuk sesine çok yakışan bir eda ile okurdu. Ahmet Ağa son derece mutaassıp bir aile ve çevrede yetişmişti. Çalgı giren yere melaike girmez, çalgıcıya kız vermek caiz değildir, çalgıyı çingeneler, elekçiler çalar gibi inanç ve telakkilerin kuvvetle yaşatıldığı bir ailenin çocuğu olmasına karşın, içinde yanan ateşi, istirahatı, kabiliyeti ve çocuk yaşında gelişen çalgı çalıp, türkü çıkırmak hevesi, onu düğün çalgıcılığına kadar götürmüştü. Kaldı ki o devirlerde düğün çalgıcılarına iyi gözle bakılmazdı².

² Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Yay. Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994, s.37-38.

Mahmut Ragıp Gâzimihiâl'in "*Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*" ve "*Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*" adlı kitaplarında, özellikle yaylı çalgıların doğuşu ve gelişimi ile ilgili veriler değerlendirilmiştir. Gâzimihiâl, *ıklığ* adının Türk dillerine özgü olduğunu, yaylı çalgıların ilk örneklerinden ıklığın Karadeniz'in kuzeyinden Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan da Anadolu'ya geçtiğini söylemektedir. Gâzimihiâl, tırnak kemençeyi ise *fasıl kemençesi* olarak tanımlar ve çalgının, önceleri *lavta* ile beraber *kabasaz* denilen *oyun koldaşı* takımında yer aldığını, *incesaz* takımına Rumeli tarafından gelerek İstanbul'da katıldığını belirtmektedir. Gâzimihiâl'in görüşlerinde dikkati çeken nokta; *armudi kemençe* olarak da tanımlanan bu çalgının, Ege adalarında ve Balkan Slavlarınca köy oyun çalgısı olarak 17. yüzyıldan beri köylü yapısı halleriyle kullanıldığı, buna karşılık armudi kemençenin Anadolu köylüsü tarafından hiçbir asırda ele alınmadığını vurgulamasıdır. Kastamonu yöresinde çalınan kemâne ile ilgili herhangi bir veri sunmayan Gâzimihiâl; armûdi kemençenin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya'dan indiğini düşünmekte ve çalgının kökenini şu şekilde açıklamaktadır:

"XVI. yüzyıl Macar kaynaklarının *magyar hegedü (macar vielli)* ve *lengyel hegedü (leh rebeki)* diye iki kemençeden söz açtıklarına işaret ediliyor: Birincisi dar uzun kemençe olduğu halde, öbürü armudi biçimdeydi. Martin Agricola kendi *Musica Instrumentalis* kitabında *Polische Geige'nin Batı Avrupa rebekine benzediğini* yazarak açıklamada bulunur: Bu leh kemençesinde, sanatçı, tırnak yüzlerini tellere dayata dayata çalar.(1528) Armudi kemençemizin menşei işte bu Leh hegedüsü olduğu anlaşıyor"³.

Ata Erdoğan, "*Kastamonu Folkloru 1*" adlı eserinde Kastamonu'nun tarihinden, coğrafi özelliklerinden, nüfusu ve ekonomik yapısından söz etmektedir. Erdoğan'nun geleneksel müzik olgusuyla ilgili çalışması ise halk türkülerini; TRT arşivinde yer alan halk türkeleri, TRT arşivinde yer alan Kastamonu yöresi

³ Mahmut Ragıp Gâzimihiâl, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları, 1958, s.52.

⁴ Gebib, Ata Erdoğan, *Kastamonu Folkloru 1*, Kastamonu: Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, 1992.

türkülerinden hikayesi olanlar, 1928 incelemesinde⁵ tespit edilen Kastamonu yöresi türkülerini, Kastamonu yöresi türkülerinden hikayesi olanlar, ezgileri ile söylenen Kastamonu yöresi türkülerini, kaynaklardan alınan diğer Kastamonu yöresi türkülerini, Kastamonu yöresine ait diğer örnekler (ağıt, ninni, şarkı) olarak sınıflandırmasıdır. Yazarın çalışmasının bu bölümü, yöre ezgilerinin hikayelerini, notalarını ve sözlerini aktarması bakımından, çalışmamızın yöre ezgilerini incelediğimiz kısmı için önemli bir kaynak olmuştur.

Ata Erdoğan, "*Kastamonu Folkloru 2*" adlı eserinin *evlenme adetleri* bölümünde, düğün ritüelinin tamamını ayrıntılı bir biçimde tarif etmiştir⁶. "Evlilik adetleri ile ilgili kelimeler" başlığı altında bir sözlük olarak hazırlanmış çalışmada, ritüelin önemli unsurlarından hak⁷, hakçı⁸, hak çıkarma⁹, köçek¹⁰, meytar¹¹, semet¹², kılvan¹³ gibi yerel sözcükler tanımlanmıştır. Geleneksel bir köy düğününün unsurları olan bu olgular, çalışmamızın ilgili bölümünde ayrıntılı olarak yer almaktadır.

G.2.2. Tezler

• Gözde Çolakoğlu'nun "*Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz*" adlı doktora çalışmasında, kemânenin yapısal özellikleri, icra biçimi, akort özellikleri ve icracılarından söz edilmiştir. Çolakoğlu, çalışmasında armudi biçime sahip ve tellere tırnak temâsı suretiyle çalınan yaylı çalgıların tarihsel gelişimlerini, icra edildikleri müzik türlerini ve icra tekniklerini, karşılıklı etkileşimleri ve sosyal kimlikler bağlamında analiz etmiştir. Çolakoğlu, çalışmasında Yunanistan ve çevresinde tırnağın tellere temâsı suretiyle çalınan lyra çalgısı üzerine bir kaynak taraması gerçekleştirmiş, bu tarama sonucunda ise armudî biçimdeki çalgıların kökenini orta çağ Avrupası ve Bizans'ı temsil eden rebec çalgısına bağlamıştır. Çolakoğlu'na göre; 16. yüzyıldan

⁵ 1928 yılında Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhittin Sadık ve Ferruh Arsunar tarafından, İnebolu'da başlayıp Kastamonu çevresinde devam eden inceleme çalışmasıdır. Bu gezide tespit edilen türküler Halk Türküleri isimli kitapta yer almaktadır.

⁶ Gebib, Ata Erdoğan, *Kastamonu Folkloru 2*, Ankara: Yıldız Matbaacılık, 1993.

⁷ Perşembe günü gelin almaya gitme.

⁸ Gelin almaya katılan ahali.

⁹ Gelinin evden çıkarılarak taşıta bindirilmesi.

¹⁰ Davul zurnaya eşlik eden oyuncu Taşköprü, Devrekani, İnebolu çevresinde daha çok görülür.

¹¹ Düğüne iştirak eden davul-zurna, köçek ve çalgıcı takımı.

¹² Düğünün ertesi günü kız tarafının damat evine, kızlarını görmeye geldiği tören.

¹³ Düğüne gelen gruplara kılvan denilir.

itibaren kemanın yaygınlaşmasıyla rağbetten düşen ve 18. yüzyılda tamamen ortadan kaybolan rebec varyasyonları, Balkan, Osmanlı ve daha sonra da Türkiye topraklarında lyra, gadulka, kemençe, tırnak kemâne isimleriyle varlığını sürdürmüştür. Çolakoğlu, kemânenin Kastamonu yöresindeki varlığını ise şu şekilde açıklamaktadır:

Kastamonu'nun demografik yapısı hakkında elde edilen bilgiler, çeşitli resmî belgeler ve bölge nüfusuna ait mimari yapıların görsel kayıtları buradaki Rum azınlığın varlığını kesinleştirmiş, Yunanistan'dan ve adalardan göçen Rum ve Türk halkın İstanbul ve İzmir'den sonra özellikle Kastamonu'ya sığındığı belgeler ışığında ortaya çıkarılmıştır. Kastamonu'daki Rum nüfusunun varlığının kesinleşmesi, İstanbul'daki kaba saz takımlarında Kastamonu köçeklerinin bulunması, adalardaki ve kaba sazdaki icra tarzının Kastamonu'daki tırnak kemâne icrasıyla benzerliği ve fiziksel yönden çalgının lyra ile benzerliği bölgeye Rum nüfusuyla geldiğinin tespit edilmesini sağlamıştır¹⁴.

Kemânenin yapısal özelliği nedeniyle bizim çalışmamızda araştırma sınırı, tellerin tırnaklara temâsı ile çalınan yaylı çalgılar genelinde çizilmiştir.

• Atakan Deligöz'ün "*Türk Dünyasında Tırnakla Çalınan Yaylı Çalgılar*" başlığı altında hazırladığı basılmamış doktora tezi, Deligöz'ün Kazakistan, Kırgızistan, Hakasya, Tuva, Altay, Gagavuz Özerk Bölgeleri, Bulgaristan ve Kastamonu'da gerçekleştirdiği alan çalışmalarından elde edilen verilerin değerlendirildiği bir çalışmadır. Bu çalışmadan elde edilen özellikle görsel veriler ve araştırma bulguları da, tırnak tekniği ile çalınan çalgıların yapısal ve işlevsel özelliklerini anlayabilmemiz açısından önemli bir kaynak olmuştur. Türk dünyasının tırnak temâs tekniği ile çalınan yaylı çalgıları hakkındaki bulgulara, tezin birinci bölümünde yer verilmiştir.

¹⁴ Gözde Çolakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 215.

G.2.3. Makale ve Bildiriler

- Ufuk Nasman, 2000 yılında düzenlenen Birinci Kastamonu Sempozyumu'nda sunduğu "Köçekler" adlı bildirisinde¹⁵, kemâne ve köçek ilişkisinden şu şekilde söz etmektedir:

*"Köçeklerin bağlı bulundukları Takım ya da Ekip denilen, toplulukları vardır. Bu topluluklar sadece köçekleri değil, tüm müzisyenleri kapsar. Bir takım genellikle beş ya da altı kişiden kurulu olup, iki davul, bir zurna, bir kemâne, bir ya da iki köçek bu takımın mevcudunu oluşturmaktadır. İçki ile demlenen köçeklerin, oyunlarının ilk bölümüne, davul ve zurna eşlik etmektedir. Bir süre davul ve zurna ile oyunlarını sergileyen köçekler, ikinci bölümde oyunlarına **kemâne** ve yan çalınan davul ile devam etmektedirler. Her iki enstrüman grubunda da oyunları benzer bir tavır ve eda içinde görünse bile davul ve zurna ile davranış, tavır ve oyun özellikleri daha coşkulu ve lirikken; kemâne ve yan çalınan davul ile davranış, tavır ve oyun özellikleri; daha yumuşak, kıvrak ve edalıdır."*

- Eray Cömert, 2007 yılında Kocaeli'de gerçekleştirilen "Halk Müziğinde Çalgılar" adlı sempozyumda sunduğu "Anadolu Müzik Geleneğinde Meytar Adının Kullanımı" adlı bildirisinde¹⁶, kemânenin yöre müzik pratikleri içerisindeki rolünden, kemânenin üyesi olduğu meytar topluluğundan ve kılıvan ögesinden bahsetmektedir. Meytarı yöredeki eğlencelerin kemâne, davul ve köçeklerinden oluşan çalgı topluluğu olarak tanımlamaktadır.

- Kadir Verim, "Porte Akademik Müzik ve Araştırmaları Dergisi Kemançe Özel Sayısı"nda yayımlanan "Teke Bölgesinde Kabak Kemâne ve Yörük Kemenesi" adlı bildirisinde¹⁷, Anadolu'daki tırnak temâsı ile icra edilen çalgılardan söz etmekte ve kemâne, tırnak kemançe, yörük kemânesi, hegit gibi çalgılar hakkında bilgiler vererek,

¹⁵ Ufuk Nasman, Köçekler, *1. Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri*, 21-23 Mayıs 2000, Kastamonu: ss.369-377.

¹⁶ Eray Cömert, Anadolu Müzik Geleneğinde Meytar Adının Kullanımı, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu*, 14-16 Aralık 2007, Kocaeli:ss.157-165.

¹⁷ Kadir Verim, Teke Bölgesinde Kabak Kemane ve Yörük Kemenesi, *Porte Akademik Müzik ve Araştırmaları Dergisi Kemançe Özel Sayısı*, Ağustos 2013, ss.84-88.

Kastamonu kemânesi ile diğerlerinin benzer özelliklerine vurgu yapmaktadır. Verim, Teke yöresindeki Yörük kemânesinin bölgeye Yörük Türkmenleri tarafından getirildiğine işaret etmektedir. Bu bulgu da, Kastamonu kemânesi ve Yörük kemânesi çalgılarının "Türkmen" kökenine dayandığını düşündürülebilir.

• Veyis Yeğin, "*Klasik Kemençe/Tırnak Kemâne'nin Öyküsü*" adlı araştırma yazısında¹⁸ yaylı çalgıların doğuşu ve gelişimi perspektifinde, tırnak tekniği ile icra edilen çalgılar içerisinde kemânenin yerini ortaya koymakta ve kemâne ile tırnak kemençe arasındaki kopukluk ve ayrım noktalarına değinmektedir. Yeğin, tırnak temâsı tekniği ile çalınan yaylı çalgıların yayıldıkları coğrafya kuşağına ve bu coğrafyada yaşayan etnik topluluklara bakıldığında, kemençenin gerçek sahiplerinin Türkler ve Slav kökenli topluluklar olduğunu belirtmekte ve çalgının Yunanlılara geçişinin, bir çeşit salon kültürü etkisiyle oluştuğunu vurgulamaktadır.

• Gözde Çolakoğlu, The Journal of Academic Social Science Studies dergisindeki "*Asya'dan Avrupa'ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma*" adlı makalesinde¹⁹ çalgıları, yapıları, icra özellikleri ve icra edildiği bölgelere göre sınıflandırırken, yaylı çalgıların doğuşu ve gelişimi perspektifinde kemâne çalgısına da vurgu yapmaktadır. Çolakoğlu'nun tellere tırnak temâsı ile çalınan armudi biçimli çalgılar ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

"Kısaca çalgı; 10. yüzyılda Bizans'ta lyra dicta adıyla çalınmış, 13. yüzyılda rebec adıyla Avrupa'ya taşınmış, 15. yüzyılda lyra olarak Girit'e ve civar adalara gelmiş, 18. yüzyılda Osmanlı İstanbul'unda önce lyra, sonra kemençe olarak var olmuş, 19. yüzyılda gadulka olarak Bulgaristan'a ulaşmıştır. Anadolu'da ise Teke yöresinde çalınan yörük kemânesi göçebe kültürünün yerini yerleşik hayata bırakmasıyla kullanımdan kalksa da, Batı Karadeniz'de tırnak kemâne adıyla varlığını sürdürmektedir. Rebec orta çağın sanat müziği çalgısı iken, dansa eşlik amacıyla çalınan lyra, gadulka, kemâne ve kemençe çalgıları ilk olarak halk icrasında kendine yer edinmiştir. Kemençe 19. yüzyılın

¹⁸ Veyis Yeğin, *Klasik Kemençe/Tırnak Kemanenin Öyküsü*, *Musiki Dergisi*.

¹⁹ Gözde Çolakoğlu, *Asya'dan Avrupa'ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma*, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 25, 2014, ss-35-50.

sonlarında İstanbul kaba saz takımlarından ince saza geçiş yapmış, gadulka ise halk müziği icrasıyla birlikte Bulgar senfonik halk müziği orkestralarında, dünya müziği gruplarında ve sokak çalgıcıları arasında çalınmaya başlanmıştır."

• Gözde Çolakoğlu ve Songül Karahasanoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi'nde yayımlanan "*Armudi Kemençe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler ve Sosyal Kimlikler*" adlı makalelerinde²⁰, kemânenin işlevini meytar topluluklarından söz ederek ortaya koymaktadırlar. Kemâne, bölgede davul, zurna ve köçeklerden oluşan grupların düğünler, dernekler, efe toplantıları ve seymen alaylarında yaptıkları icraların vazgeçilmez bir çalgısı olarak ifade edilmiştir. Yazarlar ayrıca Ataman'ın Safranbolu hayatını anlatırken meyter-meytar olarak adlandırdığı davul ve zurnadan oluşan grupları tanımlayarak, İnebolu ve Küre'deki kemâne ve köçeklerin varlığından söz etmektedirler.

G.3. Kapsam ve Yöntem

Tezde odaklanılacak hususların seçilmesinde, kemâne hakkında yapılan çalışmalarda yer alan tartışmalar ve henüz üzerinde durulmayan konular belirleyici olmuştur. Literatür taraması sırasında özellikle kemânenin kökeni hakkındaki görüşlerin çeşitlendiği tespit edilmiştir.

Çolakoğlu'nun benimsediği görüş, kemânenin Kastamonu'daki varlığını Rumlara dayandırmaktadır. Kemâne, bu bakış açısıyla *rebec* çalgısının varyasyonlarından birisi olarak kabul edilmiş, rebec ile *lyra* çalgılarının akrabalığı savından hareketle, Ege adalarında icra edilen lyra ile Kastamonu kemânesinin benzerliklerine dayanarak, kemânenin Kastamonu'ya Rum nüfus tarafından getirildiği sonucuna varılmıştır.

Gâzimihiâl'in görüşü, yaylı çalgıların ilk örneklerinden ıklığın, Karadeniz'in kuzeyinden Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan Anadolu'ya geçtiği yönündedir. Ancak Gazimihiâl tırnak temâs tekniği ile çalınan armudi biçimli yaylı çalgının kökenini Lehlere bağlamakta ve çalgının Polonya'dan yayıldığını savunmaktadır. Gazimihiâl, kemânenin Kastamonu'daki varlığı ile ilgili herhangi bir görüş belirtmemektedir.

²⁰ Gözde Çolakoğlu, Songül Karahasanoğlu, *Armudi Kemençe: Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler ve Farklı Sosyal Kimlikler*, *İtüdergisi/b*, Aralık 2008, C.5, S.2, ss. 57-68.

Veyis Yeğın ise farklı bir perspektifle, çalgının gerçek sahiplerinin Türkler ve Slav toplulukları olduğunu iddia etmektedir.

Köken tartışmalarının ötesinde, kemâne icra geleneği üzerinde günümüze kadar yapılan çalışmalarda kapsamlı bir şekilde durulmadığı ve bu konunun alan araştırmasına dayanan bir inceleme ile detaylandırılabilenėi görülmüştür.

Kemâne icra geleneğinin yaşadığı Kastamonu ilinin İnebolu, Cide, şenpazar, Azdavay, Bozkurt ve Küre ilçeleri ve bu ilçelere bağlı bazı köyleri çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Belirlenen alandaki geleneksel müzik pratikleri ve kemânenin bu pratikler içerisindeki yeri çalışmanın kapsamı içerisindedir. Çalışma ayrıca kemânenin kökenini, yapısal özelliklerini, icracılarını, icra özelliklerini ve icraların yapısal analizlerini de kapsamaktadır.

Alan alışması sırasında tespit edilen bulgular doğrultusunda, bölgenin iki farklı başlık altında değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. İnebolu-Küre ilçe ve köyleri, çalışmamızın ilerideki bölümünde ayrıntılı olarak ele aldığımız üzere, Cide-şenpazar-Azdavay ilçe ve köylerinde, kemânenin yapısı, akort özellikleri, çalgının müzikli icra ortamlarındaki işlevi gibi hususlar bakımından farklılık göstermektedir. Daha nceki çalışmalarda söz konusu ayırım yapılmamış, kemânenin yöredeki varlığı, işlevi, fiziki yapısı ve akort özellikleri gibi konular yöre farklılıkları gözetmeksizin genel olarak değerlendirilmiştir.

Katılarak gözlem ve görüşme yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, alanda elde edilen verilerin yanı sıra çeşitli medya ortamlarından toplanan görsel-işitsel materyaller de değerlendirilmiştir.

Kemânenin yaygın olduğu yerlerin tarihi, kültürel ve coğrafi özelliklerinin incelenmesi, g hareketlerinin ve nüfus yapılanmasının yorumlanması, çalgının yöredeki konumunu anlamlandırmak açısından gerekli görülmüştür. Bu nedenle öncelikle Kastamonu yöresi tarihsel açıdan ele alınmış ve kemânenin yaygın olduğu yörelerdeki tarihsel veriler, odağımızdaki çalgı ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.

Tarihsel yöntemin yanında, sözlü kültür ürünü olan müzikli yaratmaların icralarının notaya alınmasıyla, icra merkezli yapısal analizler görselleştirilerek yazılı olarak sunulmuştur. Kemânenin; *açış* olarak adlandırılan doğaçlama icraları, geleneksel

doğaçlama tekniğinin sabitlerinden hareketle geliştirilen bir notalama yöntemiyle formüllere çevrilerek görselleştirilmiştir.

Geleneksel uygulamalarda otantiklik şartı olarak öne sürülen ve gelenek mensupları tarafından kültürel kimlik ifadesi haline gelmiş, düzenli usûllere bağlı yöre ezgileri de analiz edilerek yörenin icra/ezgi üslûbu hakkında değerlendirmeler yapılmıştır.



I. BÖLÜM

TIRNAK TEMÂSİ İLE İCRA EDİLEN YAYLI ÇALGILAR VE KEMÂNE

Asya ve Avrupa'da tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgılar; Kıl Kopuz, İgil, Bızaancı, Morin Khor, Kauş, İkili, Sarangi, Sarinda, Gusle, Lahuta, Gadulka, Lyra, Lyra Calibresa, Lijerika, Yörük Kemânesi, Hegit ve Tırnak Kemençe çalgıları olarak tespit edilmiştir. Bu çalgıların, sayıca Türk boylarındaki yaygınlığı dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra, Türk boylarının Asya'da komşu olduğu toplumlarda da tırnak temâsı ile ses üretilen çalgılara rastlanmaktadır. Dolayısıyla "Türk Boylarında İcra Edilenler" ve "Türk Boylarının Asyalı Komşularında İcra Edilenler" iki başlık olarak belirlenmiştir.

Diğer taraftan, tezin giriş kısmında ele aldığımız yayımlarda bir çok araştırmacı tarafından, söz konusu çalgıların Avrupa ve Asya arasındaki yayılma yolları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tartışmalar hakkında yaptığım değerlendirmeler ve sunduğum fikirler ise "Avrupada İcra Edilenler" başlığı altında yer almıştır.

I.1. Türk Boylarında İcra Edilenler

Türklerin Orta Asya'dan beri anılan topluluklarının ismi genel olarak Türk boyları olarak ifade edilmektedir. Reşideddin tarafından Oğuz Han'ın altı oğlundan türediği belirtilen 24 Oğuz boyu, göçler aracılığı ile geniş bir coğrafyaya yayılmıştır²¹. Orta Asya kaynaklı boyların yayılma sürecinde doğal olarak müzik pratikleri, icra geleneği, çalgılar, gelenek ve görenek gibi folklor unsurları da yayılmıştır. Türk boylarının Anadolu'ya gerçekleştirdiği göçler değerlendirildiğinde, Türk boylarında tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgıları Asya ve Anadolu'da icra edilenler olarak sınıflandırmak mümkündür. Çalışmamızın konusunu oluşturan kemâne çalgısı Anadolu'da icra edildiğinden, sınıflandırma da bu şekilde değerlendirilmiştir. Çalışmamızda öncelikle Asya'da icra edilen çalgılar incelenecektir.

I.1.1. Asya'da İcra Edilenler

I.1.1.1. Kopuz (Kıl Kopuz)

Orta Asya'da özellikle Kırgızlarda ve Kazaklarda görülen iki telli bir çalgıdır. Telleri at kılından yapılan bu çalgı yaygın olarak Kazakistan'da icra edilse de Kazaklara

²¹ Faruk Sümer, *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri -Boy Teşkilatı-Destanları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1992. ss.163-169.

etnik köken ve kültür olarak çok yakın olan Karakalpaklar tarafından da kullanılmaktadır.

Atakan Deligöz'ün belirttiğine göre geçmiş dönemlerde şamanların çalgısı olan ve ayin ve törenlerine eşlik eden kıl kopuz, 20. yüzyılda geçirdiği değişimler sonucunda orkestra içerisinde kullanılan bir çalgı haline gelmiştir. 60 ile 76 cm arasında bir uzunluğa ve 13 ile 21 cm arasında bir genişliğe sahip çalgı, şekil olarak önden büyük bir kepçeye, yandan kavisli bir yaya benzer. Ebatları, yapan ustaya veya mevcut malzemeye göre değişebildiğinden, her kıl kopuzun tel boyu da farklı olabilmektedir²².



Fotoğraf 1: Kıl Kopuz²³

I.1.1.2. İgil (Egil)

Tuva Türkleri'ne ait bir çalgıdır. "Egil" ya da "Khil Komus" olarak da bilinen iki telli çalgı, tırnak tekniği ile çalındığı gibi parmağın et kısmının tele temâsıyla da çalınabilmektedir. Erman Özdemir, Tuva müziğinde şarkı söyleme tekniklerini araştırdığı çalışmasında İgil'in, Tuva müziğinde boğaz havaları olarak adlandırılan bir türün eşlik çalgısı olduğunu belirtmektedir.

Bu türde, bir kişi aynı anda dörde kadar varabilen ses çıkarabilmektedir. Söyleyen kişi, istenilen sesi elde etmek için, boğazını ustalıkla idare eder, ustaca

²² Atakan Deligöz, Türk Dünyasında Tırnakla İcra Edilen Yaylı Bir Çalgı: Kılkopuz, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XIV/1 (Yaz 2014), s. 147.

²³ [http://aragec.com/k%C4%B1lkopuz.html#prettyPhoto\[galeri\]/2/](http://aragec.com/k%C4%B1lkopuz.html#prettyPhoto[galeri]/2/) Erişim Tarihi: 21.08.2015.

manevralarla, ağız ve sinüs boşluklarını kullanarak temel sesin üst ve alt doğuşkanlarını elde eder; hatta bu doğuşkanlardan melodiler bile oluşturabilir. Batılılar bu tarz ses çıkararak şarkı söylemeye, *armonik şarkı söyleme*, *overtone singing*, *throath singing*, *diafonik*, *bifonik* gibi isimler vermektedirler²⁴.



Fotoğraf 2: İgil²⁵

I.1.1.3. Bızaançı (Pızaançı)

Tuva halkı tarafından yaygın olarak icra edilen, dört telli, perdesiz ve yaylı bir çalgıdır. Vertkov, "Atlas"ında bu çalgının genellikle silindirik veya sekizgen formulu bir

²⁴ Erman Özdemir, Tuva Müziğinde Şarkı Söyleme Teknikleri, *Türk Bilim Dergisi*, Mart, 2011, s. 44.

²⁵ <http://www.en.touva-go.ru/product/item/4> Erişim Tarihi: 21.08.2015.

ses kutusu, bunun üzerinde ince ve yuvarlak bir sapı, en üstte ise burguluğu ve dört burgusu olduğunu belirtmektedir²⁶.

Yay ikinci ve üçüncü telin arasından geçer ve çalgıdan ayrılamaz. Adını çalınırken çıkan "bızzaa" sesinin oluşmasından aldığı düşünülmektedir. 65 ile 100 cm. boylarında olur. Silindir biçimindeki gövdenin bir tarafına yılan derisi geçirilir. Telleri at kılındandır ve saptan 2-3 cm yukarıdadır²⁷.

Rus ve Çin kaynaklarında bızaançının başka bir eşine rastlanılmamaktadır. Rus yazar Vertkov, "Atlas"ında böyle bir çalgının başka hiçbir yerde görülmediğinden söz etmektedir²⁸.



Fotoğraf 3: Bızaançı²⁹

I.1.1.4. Kauş (Kavuş)

Gagavuzlara ait üç telli bir çalgıdır. Armûdi ve kısa boylu biçiminin yanı sıra icra tekniği ile de Anadolu'nun yörük kemâneleri ile benzer özellikler taşımaktadır.

²⁶ V. Vertkov, *Atlas Musikalnih Instrumentov Narodov SSR*, Moskova: 1963, s. 140.

²⁷ www.muammerketencoğlu.com/Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları, Erişim Tarihi: 21.08.2015.

²⁸ Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 292.

²⁹ <https://en.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.



Fotoğraf 4: Kaus³⁰

I.1.1.5. İkili

Güney Sibiry'a'da yaşayan Altay Türkleri'ne ait perdesiz bir çalgıdır. İki telli olup çam ve sedir ağacından yapılır. Telleri at kılındandır ve 60 cm boyundadır. Yapısal olarak Tuva'ların İgil'ine benzemektedir³¹.



Fotoğraf 5: İkili³²

³⁰ Atakan Deligöz Kişisel Arşivi (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkîsi Konservatuvarı Öğr. Gör)

³¹ Bahaddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 297.

³² Atakan Deligöz Kişisel Arşivi (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkîsi Konservatuvarı Öğr. Gör)

I.1.1.6. İlh (İlx)

"İkh" ve "ıyık" olarak da adlandırılmaktadır. Hakasya Türkleri'ne ait olan bu çalgı iki telli ve perdesizdir. İcrası çoğunlukla tırnak tekniği ile gerçekleştirilen çalgının şekli bir kepçeye benzemektedir³³.



Fotoğraf 6: İlh³⁴

1.1.2. Anadolu'da İcra Edilenler

1.1.2.1. Yörük Kemânesi

Teke yöresi olarak adlandırılan bölgenin yörükler tarafından icra edilen çalgısıdır. Yaklaşık 11 cm genişliğinde 45 cm uzunluğunda olup üç tellidir³⁵. Önceleri Burdur yaylaları, Antalya, Fethiye ve Muğla'da daha sık görülmesine karşın, günümüzde icracı sayısı birkaç kişiye kadar inmiştir.

³³ V. Vertkov, *Atlas Musikalnih Instrumentov Narodov SSR*, Moskova: 1963, s. 139.

³⁴ Atakan Deligöz Kişisel Arşivi (Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkîsi Konservatuarı Öğr. Gör)

³⁵ Abdurrahman Ekinci, *Tekeli'nin Dilinden Telinden 1*, Ankara: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 6, 2010, s. 131.



Fotoğraf 7: Yörük Kemâne³⁶

I.1.2.2 Hegit (Eğit)

Teke yöresinde icra edilen, üç telli ve gövdesi kabaktan oluşan bir çalgıdır. M. Ragıp Gazimihâl, çalgının Adana'nın bazı güney Türkmen obalarında görüldüğüne işaret etmektedir. Gazimihâl bu çalgının Bela Bartok tarafından bölgede görülmesinin Bartok üzerinde yarattığı şaşkınlığı belirtmekle beraber çalgının Macar Hegedü'süyle olan benzerliğini vurgulamaktadır³⁷.



Fotoğraf 8: Hegit³⁸

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=i3cb+N29mtU> Erişim Tarihi: 21.08.2015.

³⁷ Mahmut Ragıp Gâzimihiâl, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları, 1958, s.54.

³⁸ <http://karamanli.biz/hegit-nedir/> Erişim Tarihi: 21.08.2015.

I.1.2.3. Tırnak Kemençe

Geleneksel Türk sanat müziği yaylı çalgılarından tırnak kemençe bu bölümde yapısal ve icrasal özellikleri ile değerlendirilmiştir. Üç ve dört telli olabilen çalgının üç telli türünün yapısal özellikleri aşağıda belirtilmektedir:

I.1.2.3.1 Tırnak Kemençenin Yapısal Özellikleri

Tırnak kemençe, ses kutusu, sap, burguluk, burgu, ses tablası, ses delikleri, flato, klavye, eşik, can direği, teller, kuyruk ve fiks adı verilen bölümlerden oluşan bir çalgıdır. Bu bölümler özellikleri ile aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır³⁹.

- **Ses Kutusu:** Kemençede ses kutusu, sap ve burguluk ile birlikte tek parça ağaçtan şekillendirilmektedir. İlk olarak arka formu oluşturulan kemençede, ses kutusu bu forma göre oyma yöntemi ile elde edilir. Orta sert ve sert ağaçların kullanıldığı ses kutusunda, çoğunlukla Du, Karaağaç, Ardiç, Gül, Paduk, Pelesenk, Vengi gibi ağaçlar tercih edilmektedir.
- **Sap:** Ses kutusunun bittiği noktadan, burguluğun başladığı noktaya kadar olan kemençenin tutulduğu kısımdır.
- **Burguluk:** Sap bitim noktasından, kemençedeki en üst noktaya kadar olan ve burguların bulunduğu kısımdır.
- **Burgu:** Üç adettir. Tellerin bağlanıp akort edilmesini sağlarlar. Abanoz, Pelesenk, Gül, Şimşir gibi sert ağaçlar kullanılır. Eski kemençelerde fildişi burgulara da rastlanmaktadır. Kemençe burguları, diğer çalgıların burgularına göre daha uzun olarak yapılır. Bunun amacı kısa ve kalın tellerin daha rahat akortlanması ve çalgının rahat çalınabilmesi için göğüze belirli bir mesafede durmasını sağlamaktır.
- **Ses Tablası:** Ses tablasında genellikle servi ağacı kullanılır.
- **Ses Delikleri:** Kemençe ses tablası üzerinde iki adet "D" formunda ses delikleri bulunur. Sesin ses kutusundan dışarıya çıkmasını sağlar.
- **Flato:** Ses tablasının kenarlarına yapılan, kaplama ve masif ağaçlardan oluşan süsleme malzemesidir.
- **Klavye:** Ses tablasından başlayıp, sap ve burguluğun üzerine yapıştırılan

³⁹ Beril Çakmakoglu, Mehmet Yalgın, *Kemençe Metodu 1*, İzmir: Sade Matbaacılık, 2006, s. 5.

kısımdır. Kemençe icrası klavye üzerinde yapıldığı için aşınmaya dayanıklı Abanoz, Pelesenk, Fildişi, Boynuz gibi malzemeler tercih edilir.

- **Eşik:** Ses tablası üzerinde yer alan eşik, üzerine yerleştirilen teller ile kemençe arasında bir köprü pozisyonundadır. Eşiğin bir ucu ses tablasına, diğer ucu can direği aracılığı ile ses kutusuna değer. Bu özellik kemençe sesinin gür ve güzel tınılı çıkmasını sağlar.
- **Can Direği:** Eşik ile ses kutusu arasında iletişimi sağlayan ve Ladin ağacından yapılan hareketli bir parçadır. Eşik hareketi ile can direği de sık sık yerinden oynar ve ses tablasına temâs edebilir. Eşik düzeltilirken can direğinin de yerine getirilmesi gereklidir.
- **Teller:** Kemençede Rast ve Nevâ teli için bağırsak, tenis raketi teli, içi bağırsak üstü gümüş sargı ya da ipek üzeri alüminyum sargı viyolonsel telleri kullanılır. Yegâh teli için kemanın en kalın teli "G/Sol" kullanılmaktadır.
- **Kuyruk:** Tellerin bağlandığı alt kısımdır. Metal ya da ağaçtan yapılır.
- **Fiks:** Tel üzerine takılarak hassas akort yapmaya yarayan metal parçadır. Viyolonsel teli tercih edilen kemençelerde bulunmakla beraber mecburi bir parça değildir.
- **Tırnak Kemençe Yayı:** 58-62 cm uzunluğundadır. Yayın yapımında Pernambuk, Abanoz, Pelesenk, Gül gibi ağır ve esnekliği olan ağaçlar kullanılır. Yayın kılları at kuyruğu kılından yapılır. Bir yaya yaklaşık 8-10 gr ağırlığında kıl takılır. Kılların bir ucu yay ağacının baş kısmına, diğer ucu taranarak misina ile yay ağacının uç kısmına bağlanır. Tellerden ses elde edilebilmesi için yaya reçine sürülmesi gerekmektedir.



Fotoğraf 9: Tırnak Kemençe Yayı



Fotoğraf 10: Tırnak Kemençe

I.1.2.3.2. Tırnak Kemençenin İcra Biçimi

Tırnak kemençenin icra biçimini çalgının *kaba saz* ve *ince saz* topluluklarındaki işlevi belirlemektedir. Kaba saz, meyhane ve kahvehane kültürleriyle var olmuş ve tırnak kemençe, lavta, zurna, klarnet, zilli maşa ve def gibi çalgıların kullanıldığı bir icra topluluğu olarak ifade edilmektedir⁴⁰. Eğlence müziğinin icra mekânları olan meyhane ve kahvehanelerde, kaba saza eşlik eden *köçek*, *tavşan* ve *çengi* olarak anılan dansçıların varlığı bilinmektedir. Özellikle dansa eşlik olarak icra edilen bu eğlence müziği türünde, tırnak kemençe icrası yayın kesik kullanımının (detache) da etkisiyle kıvrak ve ritmik bir tavır göstermektedir. Bu üslup, Kastamonu kemânesinin yöredeki işlevi ile benzerlik göstermektedir. Kastamonu yöresi müzik pratiklerinde köçeklerin dansına eşlik olarak icra edilen kemâne, bu özelliği ile tırnak kemençenin kaba sazdaki icra biçimi ile benzerlik taşımaktadır.

Tırnak kemençenin kaba sazdan ince saza geçişinin ise 19. yüzyılın sonlarında Rum asıllı kemençeci Vasilaki (1845-1907) ile gerçekleştiği kabul edilmektedir⁴¹. Vasil ile beraber Tanburi Cemil Bey (1871-1916) de kemençenin kaba sazdan ince saza geçiş

⁴⁰ Gözde Çolakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırılmalı Bir Analiz, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 97.

⁴¹ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki*, İstanbul: Pan Yayınları, 2003, s. 110.

sürecinde rol oynamıştır.

20. yüzyıl tırnak kemençe icracılarından Cüneyd Orhon'un, kaba sazdan ince saza geçiş yapan çalgı ile ilgili olarak hocası Kemal Niyazi Seyhun'dan aldığı bilgileri değerlendirdiğimizde, çalgının ince saz kimliğindeki icrası ile ilgili veriler elde etmekteyiz. Kemal Niyazi Seyhun'a göre, eski devirlerde kemençenin yalnız iki teli icrada kullanılır, pest taraftaki üçüncü kaba tel bir tür âhenk teli görevi yapar, bu haliyle tırnak kemençe sadece köçekçe, tavşanca, semâî, destan gibi halk tarzı oyunlu musikide yer almış. Üçüncü tel yegâh sesine akortlanıp, o telde de parmaklarla perdeler kullanılmaya başlandıktan sonradır ki; kemençe sınırlı icradan çıkıp, klasik musikimizde yerini almış, itibar gören, sevilen bir saz hüviyetine kavuşmuştur⁴².

Vasilaki ve Cemil Bey'e kadar meyhane ve kahvehanelerde kaba saz kimliği içerisinde köçek ve tavşanların dansına eşlik amacıyla kullanılan tırnak kemençe, ince saz kimliği altında sarayda icra edilen bir çalgı konuma gelmiştir. Kaba saz icrasında sadece eşlik sesi ya da dem ses olarak kullanılan üçüncü tel, ince saz kimliğindeki tırnak kemençede ezgi üretmek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.

Daha sonraki dönemlerde. Hüseyin Sadettin Arel tarafından kemençeye dördüncü telin ilavesi ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır. Organolog Cafer Açın, dördüncü telin ilavesi ile ilgili değerlendirmesini Organoloji adlı kitabında şu şekilde belirtmektedir:

"Merhum Hüseyin Saadeddin Arel musikimizin gelişmesi için göstermiş olduğu büyük çaba yanında klasik kemençemizin de yetersizliği gözünden kaçmamış, geliştirilmesini tasarlayarak, kemençe beşlemesi yaptırmış, pek çok emek verilerek iyi niyetle yapılan o güzel sazlar icracıları tarafından rağbet görmediği için fazla kullanılmadan yapıldığı gibi kalmış, eski şekline alışkanlıkları nedeniyle icracıları yapılan yeni kemençelere ilgi duymamışlar. Ben de Merhum Arel'in harcamış olduğu çabalardan habersiz, kemençenin bu durumunu gördükçe, neden bu kadar güzel sesli bu saz, şimdiye kadar geliştirilmemiş diye

⁴² Gözde Çolakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 111.

üzülürdüm. Her vesile ile müzisyen arkadaşlarıma, bu sazın geliştirilmesi gerektiğini belirtir, icra zorluğuna ve yetersizliğine dikkatlerini çekmeye çalışırdım. Bu konuyu, bir gün, Sayın Tarık Kip'e açtım. Bana aynen şu cevabı verdi: "Yap kardeşim Cafer yap, mademki geliştirilmesi gerekir diyorsun, bunu yapmak da sana düşer" dedi. Tasarladığım şeklini anlattım sevindi, çok güzel hemen başla diye teşvikte bulundu. Fakat onu düşündüren, çok önemli bir konu daha vardı. O da kemençenin güçlü bir icracısı tarafından geliştirilmiş şeklinin benimsemesi idi." Çünkü yapılacak şeklini icrasını benimsemezse, harcanan emekler boşa giderdi. Ankara Devlet Konservatuarındaki bölümüme, 1974 yılının Ocak ayında Sayın Cüneyd Orhon gelerek şeref vermişlerdi. Gelişlerine hem kendilerini gördüğüm için, hem de kemençenin geliştirme konusunu açabileceğim için, son derece sevinmiştim. Zamanı gelince konuyu açtım. Tel boylarını eşitleyerek, ajilitenin arttırılabileceğini, dördüncü tel ilavesi ile ses kapasitesinin iki oktavdan üç buçuk oktavın üzerine çıkacağını, klavye takılarak net ses alma ve icra kolaylığı sağlayacağını alt kısma ay şeklinde pik takılarak, dizde daha rahat tutulabileceğini; Akordunun keman akordu gibi Mİ, LA, RE, SOL olabileceğini ve armoniklerinin arttırılacağını, viyola altosunun tenor ve bas'ının da yapılabilceğini söyledim, çok sevindi ve söylediklerin gerçekleşirse, kemençe çok şey kazanır dedi. Yalnız bir endişesi vardı; acaba tel boyları eşitlenir de, akordu da keman akordu gibi yapılırsa, bazı önemli sesler kaybolur mu? diyordu. Endişesini giderebilmek için, elindeki 3 telli klasik kemençenin orta telinin altına fildişinden müteharrik bir eşik yaptım ve 3 telin uzunluğunu da aynı hizaya getirdim ve buyurun deneyin dedim. Çaldı, kontrol etti, hiçbir ses kaybı olmadığı gibi, pek çok yeni ses de kazanılmıştı. Bu sevindirici olaydan dolayı her ikimiz de muthuyduk. 1976 yılının

Nisan ayında, Sayın Cüneyd Orhon, benden düşündüğümüz gibi tel boyları eşit, dört telli, klavyeli ve pikli bir kemençe yapmamı rica etti. Ben de acele yaparak kendilerine takdim ettim. Günlerce çalışarak, elini, yeni geliştirilmiş şekline alıştırdı. Çalarak, dinleterek diğer arkadaşlarına sevdirep, benimsetti. Kemençenin geliştirilmiş dört telli şekli İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı tarafından da çok beğenilerek ders aleti olması istendi. Bütün üyelerin olumlu karşılaması sonucunda, ders aleti olarak kabul edildi. Konservatuvarın isteği üzerine yapılmış olan, dört telli Soprano ve Alto Kemençelerinin öğretime devam edilmektedir. Diğer icracılar da yüksek ajilitesi, net ses ve icra kolaylıklarını görerek, onlar da kendilerine temin etme yarışına giriştiler. Daha evvel kemençe çalmak isteyip de icrasının zorluğu nedeniyle çalamayıp bırakanlar da tekrar kemençe çalmaya yönelmişler ve kısa zamanda bir şeyler çalabilir hale gelmişlerdir. Kemençenin geliştirilmiş yeni şeklinin benimsenmesinde, çok büyük rolü olan büyük kemençe ustası Sayın Cüneyd Orhon'a kemençe ve musikimiz adına ne kadar teşekkür etsek azdır⁴³. ”

Dört telli kemençe günümüzde İTÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda eğitimi verilen bir çalgı olmasına karşı, tını beklentisi yaygın olarak üç telli kemençeye yönelik olduğundan dört telli kemençe yaygınlık kazanamamıştır.

I.1.2.4. Kemâne

Tırnak tekniği ile çalınan çalgıların Kastamonu yöresindeki versiyonu olarak adlandırılabilir kemâne, bu bölümde; çalgı adlandırması, çalgının ortaya çıkışı, yapısal özellikleri, akort ve icra biçimi açısından incelenecektir.

⁴³ Cafer Açın, *Organoloji*, İstanbul: 1994, s. 190-191.

I.2.1. Kemâne Terimi

Söz konusu yaylı çalgı adlarının ortak özelliği, sözcüğün "keman" sözcüğünden türemeleridir. Keman sözcüğü, Farsça kökenli olup yay anlamındadır. Kemanın sonuna gelen "çe" küçültme eki ile kemañçe sözcüğü küçük keman olarak tanımlanmaktadır⁴⁴.

Macar Türk bilimcisi Dr. L. Raşonyi ise kemañçe sözünü Divan'da sivrisinek anlamına gelen *kimünçe*, *kümiçe* sözleriyle birleştirerek Türkçe olduğunu ileri sürmüş, bu görüş Mahmut Ragıp Gazimihâl tarafından da benimsenmiştir⁴⁵. Gazimihâl; Raşonyi'nin görüşünü benimsemeden önce yazdığı sözlükte, kemañçe sözünün Orta Asya'da kullanılmadığını, Anadolu'da 15. yy sonlarında kullanılmaya başlandığını, buna karşılık kemañcenin en eski Fars kaynaklarında dahî kullanıldığını belirtmiştir⁴⁶.

Keman sözcüğünden türemeyip, çalgının çıkardığı sesi betimlediği düşünülen "gıygı", "dızdır", "gıvgıv", "gıygırak", "gıygıy", "kıykı" gibi adlar da halk dilimizde çeşitli yaylı çalgıların adları olarak kullanılmaktadır⁴⁷.

Odağımızda yer alan çalgı; çalışmamızda, onu sahiplenilen, işlevsel olarak kullanan ve onun etrafında kimlik inşa eden gelenek mensuplarının verdiği isimle "kemâne" olarak adlandırılmaktadır.

Kemânenin tarihsel gelişiminin yaylı çalgılar kapsamında incelenmesi, çalgının belli kültür merkezi ya da merkezlerine bağlı olarak konumlandırılabilmesi anlamında faydalı olacaktır. Nitekim, diğer kültür olguları gibi çalgılar da yayılma sonucunda çeşitlenmekte, yeni özellikler kazanmakta ve çalgıdaki radikal değişimler ise yeni yayılma merkezleri belirlememize fırsat vermektedir.

I.2.2. Kemâne'nin Ortaya Çıkışı

Yaylı çalgıların anavatanı; birçok çevre tarafından Orta Asya, Hindistan ve Çin'e kadar uzanan Doğu Asya olarak kabul edilir. At kılını kullanarak müzik yapma fikrinin, at kültürüne sahip topluluklara ve dolayısıyla atı ilk defa ehlileştirdiği düşünülen Orta ve Doğu Asya'ya ait olabileceği düşüncesi, bu savı destekleyici bir unsur olarak belirtilmektedir. Gazimihâl yaylı çalgıların en eskilerinden biri olan İkliğ ile atlı-göçebe

⁴⁴ *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1977, s. 219.

⁴⁵ Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975, s. 128.

⁴⁶ Süreyya Ülker, Kemandan Viyola Gıygı, *Musiki Dergisi*.

⁴⁷ *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1993, S. 211/8, C. VIII, s. 2799.

kültür arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: *"İkliğ'in üzerindeki zar Asya'da at derisinden yapılırdı. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardı. Tibet ikliminin boyun kısmı tepesinde daima oyulmuş bir at başı bulunurdu. Bütün bunlar at kültürü çağından ongun hatıraları sayılabilir"*⁴⁸.

Çalgıların ilk çıkış dönemlerinde yay ile çalınıp çalınmadığı konusu Henry George Farmer tarafından sorgulanmıştır. Farmer, çalgıların yay kullanmadan da çalınabileceğini öne sürmüş, bu konuda özellikle Ortadoğu coğrafyasından Kuzey Afrika yoluyla Avrupa istikametinde gerçekleşen yayılma rotasında karşılaşılan örnekleri sunmuş ve kaynaklarda geçen çalgılardan yaylı olduğu düşünülenler hakkında kanıt eksikliği sebebiyle ciddi şüpheler bulunduğunu belirtmiştir⁴⁹.

Ses üretim aracı olarak yayın ne zaman devreye girdiği sorusu, kemâne çalgısının doğuşu ile yakından ilgilidir. Kemânede sesin, parmakla telin titreştirilmesi suretiyle üretilmesi mümkün olmadığından, tırnakların tele temâsı ile ses yüksekliğinin belirlendiği çalgıda, yay kullanımı doğal bir zorunluluktur. Dolayısıyla, bu çalışmada kemânenin tarihsel gelişiminin araştırılma sınırı, tellerin tırnaklara temâsı ile çalınan yaylı çalgılar genelinde çizilmiştir.

Çalgıların yapısal, işlevsel ve icrasal benzerlik ve farklılıkları, antropologların evrimciler ya da yayılımcılar olarak ayrıldıkları görüşlerin paralelinde incelenebilir.

*"Evrinciler insanlar arasındaki farkları sosyal/kültürel farklarla açıklarlar ve kültürel farkların nedeni sorulduğunda evrimci açıklamalara başvururlar. Evrimcilerde egemen olan ana fikir sosyal gelişme paralelinde ilkelikten uygarlığa doğru bir dönüşümdür. Evrimcilere göre toplumlar ve insanlar, ulaşmış bulundukları evrim aşamaları değişik olduğu için birbirinden farklı idiler"*⁵⁰.

⁴⁸ Mahmut Ragıp Gazimihâl, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları, 1958, s. 6-7.

⁴⁹ Henry George Farmer, The Origin of The Arabian Lute and Rebec, *Journal of the Royal Asiatic Society*, ss, 775-783.

⁵⁰ Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2011, s. 99-100.

Bu bakış açısıyla, benzer çalgıların birbirinden bağımsız yerlerde benzer ihtiyaç ve işlev gözeterek şekillendiği ve tıpkı insanlar gibi evrimsel yönden farklılaştığı düşünülebilir.

*Yayılımcılara göre ise keşifler, icatlar ve kültürel gelişmeler, belli bir yörede, tarihin belli bir döneminde ve belli bir toplumda bir kez yer almakta, oradan komşu toplumlara ve dünyaya yayılmaktadır. Kültürel yayılmada bir odak, yayılma alanı ve yönleri bulunmaktadır*⁵¹. Yaylı çalgıların çıkışı ve gelişiminin, yayılımcı bakış açısıyla değerlendirildiğinde at kılı-yay ilişkisi nedeniyle Asya kaynaklı olduğu düşünülebilir. Yay unsuru, kemâne çalgısının ilk odağını bu coğrafyaya bağlamaktadır. Diğer taraftan; çalgının tırnağın tele temâsı ile icra edilişi ses üretiminde yayı zorunlu kıldığı için, ses yüksekliğinin tırnak tekniği ile belirlendiği yaylı çalgılar ikincil yayılma merkezi/merkezleri uzantısında incelenmelidir.

1.2.3. Kemânenin Yapısal Özellikleri

2011 yılında İnebolu'da ve 2012 yılında Cide, Şenpazar, Azdavay ve Küre ilçelerindeki alan araştırmaları sonucunda tespit edilen temel verilerden biri, kemânelerin yapısal açıdan birbirlerinden ayrıldığıdır. İnebolu ve Küre kemâneleri birbirlerine yapısal olarak benzemekle beraber, Cide-Azdavay-Şenpazar kemânelerinden ayrılırlar. Bu farkları belirtmeden önce genel olarak yöredeki kemâne yapısı ile ilgili verileri sunmak yararlı olacaktır.

Kemânenin yapısal özellikleri ile ilgili ilk yazılı bilgilere Sadi Yaver Ataman'ın *Eski Safranbolu Hayatı* adlı kitabında rastlamaktayız. Ataman, Safranbolu'daki eski çalgıcıların bu işe küçük yaşta özendiğinden söz etmekte ve bazılarının eldeki sınırlı olanaklarla çalgı ürettiklerini şu şekilde belirtmektedir:

"Bostanbükülü Kemâneci Ahmet ve Kasabalı Eğriboyun Ali Ustaların bana anlattıklarına göre, kendileri kemâne çalmaya, evvela mısır sapından yapmış oldukları kemâne taklidi sazla ve su kabağından yapılan basit aletle alışmışlardır. Mısır sapı, kabuğu soyulduktan sonra, iki boğum noktasından kesilir. Oluk gibi olan tarafın üst kısmı çakı ile tel şeklinde, boğumlara kadar yarılr. İki ucuna tahtadan bir eşik konularak teller yukarıya

⁵¹ Bozkurt Güvenç, *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2011, s.102.

kaldırılır. Bu şekilde bir de yay yapılarak ve tükürükle ıslatılarak birbirine sürtmek suretiyle ses çıkarılır. Su kabağını da kurutup ortasından kesmek ve bedavra denilen tahta ile üstünü örtüp, bir de sap takmak suretiyle saz haline getirmek kabildir"⁵².

2011 yılında İnebolu'da gerçekleştirilen alan araştırmaları sırasında İnebolulu kemâne yapımcısı ve icracısı Ali Akdaş ile görüşme olanağı elde edilmiştir. Ali Akdaş, kemânesinin yapısal özellikleri ile ilgili şu bilgileri sunmaktadır: *"Burada şu anda kemâne yapan tek ben varım. Ben Sadettin Bey'in kemânesinin yapısını da değiştirdim"⁵³. O'nun kemânelerinden daha uzun ve daha geniş yapıyorum. Cide'deki kemâneler daha ufaktır. Gövdeleri dar, boyları da kısadır. Benim kemânelerimin boyu 49 cm, eni de 19-20 cm'dir. Gövdeyi kestane, armut ve duttan, kapağı da köknar ağacından yapıyorum. Sürgüyü ve telleri de kendim yapıyorum. Telleri koyun bağırsağından yapıyorum"⁵⁴.*

⁵² Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Yay. Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994, s. 227.

⁵³ Alan araştırması sırasında, bölgede bilinen en eski yapımcı olduğu belirlenen Sadettin Ünal, 1924 yılında İnebolu-Durupınar köyünde doğmuştur. Sadettin Ünal aynı zamanda kemâne icracısı olarak da bilinmektedir. Ali Akdaş, Sadettin Bey'in kemânesinin yapısını değiştirme nedenini, uyguladığı yeni tınıyı daha da güzelleştirmesiyle açıklamaktadır. "tırnak alma" olarak adlandırdığı icranın, uyguladığı bu yeni biçimle daha rahat gerçekleştirilmesi Akdaş'ı bu tipte kemâneler yapmaya yöneltmektedir. Akdaş, kemânenin derinliğini de iki santimden üç santime çıkardığını belirtmekte ve bu tipteki kemânenin yöre havalarını seslendirmeye daha uygun olduğunu vurgulamaktadır.

⁵⁴ Ali Akdaş ile görüşme, İnebolu, 2011.



Fotoğraf 11: Ali Akdaş yapımı kemâne (İnebolu-2011)

İnebolulu kemâne yapımcıları ile ilgili bir başka bilgi de İnebolu Kızılay Şube Başkanlığı yapan Hüseyin Çınar tarafından aktarılmıştır⁵⁵. Hüseyin Çınar ağabeyi Hasan Çınar'ın hem yapımcı hem de icracı olduğundan söz etmekle beraber, ağabeyinin kemâne yapımını Sadettin Ünal'dan öğrendiğini vurgulamaktadır. Hasan Çınar'ın kemâne ses tablası için ceviz veya dut ağacını, kapak içinse köknar ağacını tercih ettiği belirtilmektedir.

İnebolulu kemânegiler Güngören Manoğlu ve Murat Tun'un kemâneleri de benzer yapısal özellikler göstermektedirler. İstanbul'da yaşayan İnebolulu kemânegi Cemal Özdemir de aynı yapısal özellikleri taşıyan kemâneleri icra etmektedir.

⁵⁵ Hüseyin Çınar ile görüşme, İnebolu, 2011.



Fotoğraf 12: Güngören Manoğlu ve kemânesi (İnebolu-2011)



Fotoğraf 13: Murat Tun ve kemânesi (İnebolu-2011)



Fotoğraf 14: İnebolulu kemâneci Cemal Özdemir'in kemâneleri (İstanbul-2011)

Cide, Şenpazar, Azdavay ilçelerinde 2012 yılında gerçekleştirilen alan araştırmalarında, kemânenin, yapısal olarak İnebolu-Küre kemânelerinden farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

Şenpazar ilçesi Güllüce köyünde yaşayan kemâne yapımcısı ve icracısı Mustafa Özkan ile gerçekleştirilen görüşme sonucunda Mustafa Özkan'ın, bulunduğu bölge itibari ile ağırlıklı olarak İnebolu kemânelerinden en ve boy olarak daha küçük formda kemâneler ürettiği belirlenmiştir. Özkan'ın kullandığı ağaçlar, dut, erik, ardıç ağaçları olup telleri de koyun bağırsağından kendisi yapmaktadır.



Fotoğraf 15: Mustafa Özkan yapımı kemâne (Şenpazar-2012)



Fotoğraf16: Mustafa Özkan'ın yaptığı diğer çalgılar (Şenpazar-2012)

Cide ilçesindeki alan araştırmalarında bir tuhafiyecide görüntülenen kemânelerin, yapısal olarak İnebolu kemânelerinden daha küçük olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 17: Bir tuhafiyecide görüntülenen kemâneler (Cide-2012)

Cideli kemâneci İsmail Özan ve Şenpazarlı kemâneci Kemal Kesmen'in

kemâneleri de benzer yapısal özellikler göstermektedir.



Fotoğraf 18: İsmail Özcan ve kemânesi (Cide-2012)



Fotoğraf 19: Kemal Kesmen ve kemâneleri (Şenpazar-2012)

Küre ilçesinde 2012 yılında gerçekleştirilen alan araştırması sırasında, kemânenin yapısal, işlevsel ve ritüel içerisindeki konumu açısından İnebolu kemâneleri ile benzer özellikler taşıdığı belirlenmiştir. Küre ilçesindeki ritüellere

İnebolulu kemânegilerin katıldığı ve repertuvardan, kemânenin içinde bulunduğu meytar adı verilen toplulukların icra alışkanlıklarına kadar bir çok olgunun ortak olduğu gözlenmiştir.

Fotoğraf 20'de görülen ve kaynak kişilerden edinilen bilgiye göre yaklaşık 130 yaşındaki kemâne, yapı itibari ile İnebolu kemânesine benzemektedir.

Küre'de postahane görevlisi olarak çalışan Fikri Çelik, damadı Erdal Bideci'de aileden kalma bir kemâne olduğunu belirtmiştir. Kemânenin Erdal Bey'in dedesine ait olduğu ve tarihsel hesaplamalar ile yaklaşık yüz otuz yaşında olabileceği bilgisine ulaşılmıştır. Telleri ve burguları işlevsel olan ancak can direği ve eşiği olmayan kemâne, eksik bölümleri tarafımdan tamamlanmak suretiyle çalınır hale getirilmiştir.



Fotoğraf 20: Yaklaşık 130 yaşında bir kemâne (Küre-2012)

Geleneksel sanat müziği sazlarından tırnak kemençe için geçerli olan çalgı bölümleri, ufak adlandırma farklılıkları dışında kemâne için de geçerli olmaktadır. Örneğin tırnak kemençede burgu olarak adlandırılan kısım *burgaca*, eşik bölümü *ayak*, can direği bölümü *direcen*, yay ise *sürgü* olarak ifade edilirken tellere *kiriş* adı verilmektedir. Tırnak kemençenin süsleme unsurlarından olan flato, Kastamonu kemânelerinde çoğunlukla görülmez. Tırnak kemençede, bağırsak, tenis raketi, içi

bağırsak üstü gümüş sargı ya da ipek üzeri alüminyum sargı viyolonsel telleri gibi tel seçenekleri bulunurken, kemânede sadece hayvan bağırsağından yapılmış teller kullanılır. Tırnak kemençede, gümüş ya da alüminyum sargılı tellerde kullanılmak üzere, tel üzerine takılan ve akort etmeye yarayan metal parçalar yer alır. Fiks adı verilen bu parçalar Kastamonu kemânelerinde bulunmaz.

Alanda görüşülen yapımcı ve icracılardan edinilen bilgilere ve gözlemlere göre, tırnak kemençe çalgısını İnebolu ve Cide ilçeleri özeline indirgeyebileceğimiz kemâneler ile karşılaştırdığımızda Tablo 1'deki verileri elde etmekteyiz:

Tablo 1: Yapısal Karşılaştırma Tablosu

Özellik	<i>İnebolu</i> -Küre-Bozkurt- Abana Kemâneleri	<i>Cide</i> -Şenpazar-Azdavay Kemâneleri	Tırnak Kemençe
Çalgı boyu	49 cm	42 cm	42 cm
Çalgı eni	19-21 cm	15-17 cm	14 cm
Çalgı derinliği	2,5-3 cm	2,5-3 cm	2-2,5 cm
Ses kutusunda kullanılan ağaçlar	Ceviz, dut,kestane, armut, kavak, kiraz	Ceviz, dut,kestane, armut	Karaağaç, abanoz, vengi,dut,ardıç, gül, paduk, pelesenk
Burgular	Burgu, burgaca olarak adlandırılır. Kayın, erik, dut ve kiraz ağaçlarından oluşur.	Burgu, burgaca olarak adlandırılır.Kayın, erik, dut ve kiraz ağaçlarından oluşur.	Pelesenk, gül, şımşır gibi ağaçların yanı sıra ağırlıklı olarak abanoz ağacı tercih edilir.
Ses tablası / kapakta kullanılan ağaçlar	Ağırlıklı olarak köknar, erik, ladin	Ağırlıklı olarak köknar, erik, ladin	Servi
Flato	Çoğunlukla bulunmaz	Çoğunlukla bulunmaz	Bulunur
Klavye	Genellikle ses kutusundaki ağaçlar ile aynıdır.	Genellikle ses kutusundaki ağaçlar ile aynıdır.	Abanoz gibi dayanıklı ağaçlar ve fildişi, bağa gibi malzemeler gövdenin üzerine kaplanır.
Eşik	Ayak veya köprü olarak adlandırılır. Erik ağacı kullanılır.	Ayak veya köprü olarak adlandırılır. Erik ağacı kullanılır.	Akca ağaç tercih edilir.
Can direği	Direcen veya direk olarak adlandırılır. Dut ağacından yapılır.	Direcen veya direk olarak adlandırılır. Dut ağacından yapılır.	Ladin ağacı tercih edilir.
Teller	Kiriş olarak adlandırılır. Hayvan bağırsağından elde edilir.	Kiriş olarak adlandırılır. Hayvan bağırsağından elde edilir.	Bağırsak, tenis raketi teli, içi bağırsak üstü gümüş sargı ya da ipek üzeri alüminyum sargı viyolonsel teli, keman teli
Fiks	Yok	Yok	Var
Yay	Sürgü ya da sürgecen olarak bilinir. At kılından yapılır.Ağaç kısmı herhangi bir ağaçtan olabilir.	Sürgü ya da sürgecen olarak bilinir. At kılından yapılır.Ağaç kısmı herhangi bir ağaçtan olabilir.	At kılından yapılır. Ağaç kısmı abanoz, vengi gibi ağır ağaçlardan oluşturulur.

I.2.4. Kemânenin Akort Biçimi

İnebolu ve Cide yöresi kemânelerini birbirleriyle ve aynı zamanda tırnak kemençe ile akort özellikleri açısından karşılaştırdığımızda, ortak olan ve olmayan bazı unsurlar görülmektedir. Tırnak kemençede teller, Türk müziği ses sistemine göre, kalından inceye doğru Yegâh (Re), Rast (Sol) ve Nevâ (Re), Uluslararası ses sistemine göre La, Re, La olarak adlandırılır. Kastamonu kemânelerinde de, ezgi icrasında kullanılan en ince tel ile orta tel tam beşli aralıkta akortlanır. Tırnak kemençe ile Kastamonu kemâneleri arasındaki akort farklılığını ise üçüncü tel yaratır. Tırnak kemençede en ince telin "bir oktav pesti" olarak akortlanan tel, kemânede en ince telin "bir ses pesti" olarak ayarlanır. Bu akort biçimi bağlamada kara (bozuk) düzen olarak adlandırılmaktadır.

İnebolu ve yöresi müzik pratiklerinde, kemâne ve zurnanın aynı anda çaldığı gözlenmiştir. Yapısal olarak da farklılık gösteren Cide ve yöresi kemâneleri ise, bölgede zurnadan bağımsız olarak icra edilmektedir. Kemânenin zurna ile beraber çalındığı İnebolu ve yöresindeki gözlemler, görsel ve işitsel veriler bize göstermiştir ki İnebolu kemânesinin akort biçimi, en ince tel olan ezgi telinin tırnak kemençede olduğu gibi La 440 Hz (uluslararası ses sistemine göre) sesine akortlanması ile oluşur. Kemâneci zurnadan ses alarak önce ezgi telini akortlar. Orta tel bir beşli pes olarak Re sesine, diğer tel de tırnak kemençeden farklı olarak Sol sesine akortlanır.

Cide ve yöresindeki ideal kemâne tınısı, İnebolu'ya nazaran daha pestir. Zurna ile beraber çalma alışkanlığının bulunmaması, çalgının yapısal özelliğinin İnebolu'dan farklı olması, Cide ve yöresine ait kemâne tellerinin İnebolu'dakinden daha kalın olması gibi farklar Cide kemânelerini akort açısından da İnebolu'dan farklı kılmaktadır. Cide ve yöresi kemâneleri de akortlanırken orta tel ezgi telinden beş ses pes, diğer tel yine ezgi telinden bir ses pes olarak akortlanır ancak burada ezgi telinin tırnak kemençede ya da İnebolu kemânesinde olduğu gibi La sesi olma zorunluluğu bulunmamaktadır.

I.2.5. Kemânenin İcra Biçimi

Kemâne çalgısının icra biçimi ile ilgili ilk yazılı bilgilere yine Sadi Yaver Ataman'ın eserinde rastlıyoruz. Ataman, Bostanbükü Kemâneci Ahmet adlı bir icracıdan söz etmekte ve icra özellikleri hakkında şu bilgileri sunmaktadır:

"Bildiğimiz kemandan daha büyük ve sapı daha kalın bir çalgı çalardı. Bağdaş kurup çalgıyı kucağına dikine oturtur, yarım ay biçimi ile son derece kıvrak ve güzel çaldığı kemâneyi adeta konuştururdu. Kemâneci Ahmet'in düğünlerde ve kız oynatmalarda başköşede yeri vardı. Arada bir yayı kemânenin göğsüne vurup tempolu ve ayrıca çalgısına akrobatik hareketler yaptırarak oynak çalışı, ustalığını, ruh zenginliğini ve sanatındaki dinamizmi göstermesi bakımından hayli ilgi çekiciydi. Bir Gelin Havası çalışı vardı ki, bir gelin alayının bütün hareketlerini, tüfek sesinden at kişnemelerine, gelinin yas etmesinden davul-zurna gümbürtülerine kadar bütün efektleriyle dile getirirdi"⁵⁶.

Sadi Yaver Ataman, düğünlerde ritmik açıdan hızlı tempoda eserler çalınırken, zaman zaman yayın kemâneye vurulmasıyla ritim sağlandığını belirtmiştir. Bu icra tavrına günümüzde halen devam edilmektedir. Oldukça zor olan ve ustalık isteyen bu durum, kemâne icrasının karakteristik özelliklerinden biri durumundadır.

Alan çalışması sırasında sıklıkla karşılaştığımız bu tavır özelliği, kemâne icra biçiminin en belirgin karakteristiklerindendir. Özellikle kemânenin zurnadan bağımsız biçimdeki icrasında gerçekleştirilen figür, dinleyenler açısından da beğeni toplamakta ve eylem gerçekleştirildiğinde topluluk tarafından coşku ile karşılanmaktadır. Alan çalışmasında gözlediğimiz icraların hepsinde rastladığımız bu özellik, kemâne icrasının karakteristik özelliği olarak belirlenmiştir.

Kastamonu ve yöresinde icra edilen kemânenin kendine özgü bir icra biçimi bulunmaktadır. Kemâne her ne kadar yapısal olarak tırnak kemençe ile benzerlik gösterse de icra biçimi açısından farklılaşır. Kemâne icrasında en dikkat çekici nokta, icra sırasında sol el bileğinin sürekli sağa ve sola hareket ettirilmesi sonucu, kemânenin de sürekli hareket halinde olmasıdır. Bu hareketi yaratan unsur, yukarıda tarif edilen ve en ince telin bir ses altına akortlanan teldir (Sol teli). Kemânede ezgiler çoğunlukla en

⁵⁶ Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Yay. Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994. s.37.

ince tel olan ve ezgi teli olarak adlandırılabilir telden elde edilirler. Orta telin öncelikli işlevi ise, ezginin oluşturulduğu tel ile beraber çekilerek dem ses vermektir. Orta telin az da olsa ezgi oluşturmak için de kullanıldığı görülmektedir. İşlevi kemânenin hareketi sonucu açığa çıkan üçüncü tel ise makamsal dizide yeden olarak adlandırılan perdeyi oluşturmaya yöneliktir. Yörede ağırlıklı olarak seslendirilen Uşşak, Hüseyinî gibi makamlar geleneksel Türk müziğinde Dügâh perdesinde karar veren makamlardır. Bu makamların karar seslerinin bir tam ses altında ise "yeden" adı verilen perde yer alır. Kemânenin bilek hareketi ile döndürülmesi sonucunda da, üçüncü telden yeden sesi elde edilmiş olur. Tırnak kemençenin günümüz icrasında ise ezgi, genel olarak üç tele de yayılmıştır.

Alan çalışmasında dikkatimizi çeken diğer bir nokta; Cide-Şenpazar ve Azdavay ilçelerindeki kemâne icrasında dem ses kullanımının, İnebolu-Küre ilçelerine göre daha sıklıkla gerçekleştirilmesidir. İnebolu-Küre ilçelerinde kemâne ile zurnanın aynı anda icra edilebildiği, alan çalışmasında tespit edilen unsurlardan biridir. Zurna, ses şiddeti yüksek bir çalgı olduğundan dem ses ihtiyacının bulunmadığı, seslendirmede duyulmayacağı, buna karşılık Cide-Şenpazar-Azdavay ilçelerinde kemânenin solo icra edilmesi nedeniyle bir eşlik sesi ile tının zenginleştirilmesi ihtiyacından ötürü dem ses kullanımının yaygınlaştığı düşünülebilir.

Kemâne icrasında önem kazanan başka bir nokta ise yayın kullanımı ile ilgilidir. Yörede kesik yay olarak ifade edilebilecek bir yay çekme biçimi gözlenmektedir. Her nota için bir yay hareketi (çekme ve itme) olarak adlandırılabilir bu biçim, kemâne icrasını tırnak kemençeninkinden bu anlamda da farklı kılmaktadır. Tırnak kemençede daha çok tercih edilen, bir yay hareketinde mümkün olduğunca çok nota ve ezgi üretilmesidir.

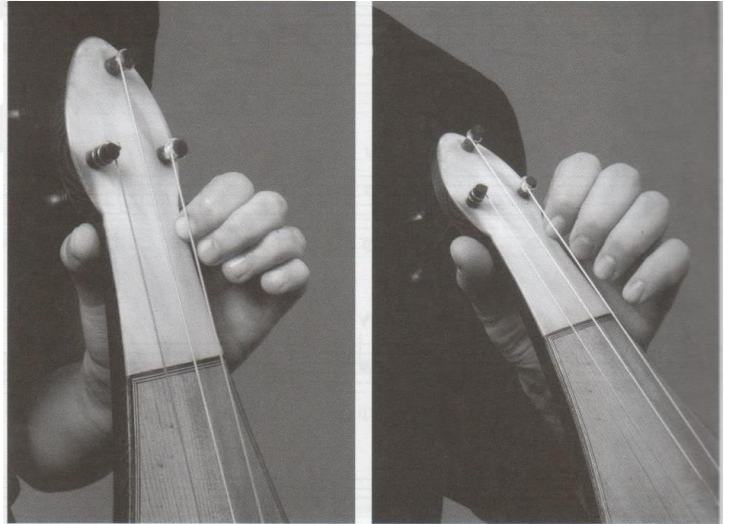
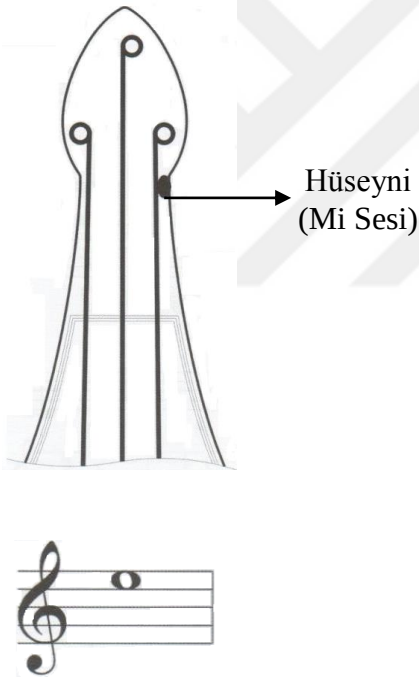
İcranın karakteristik özelliklerinden bir diğeri ise kemâne yayının ahşap kısmının çalgının gövdesine vurulması ve sonucunda elde edilen sesin ritimsel destek sağlamasıdır. Ustalık isteyen bu teknik, yöredeki kemâneciler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.

Bir başka icra biçimi özelliği ise pozisyon ile ilgilidir. Parmakların klavye üzerindeki yerleşimi olarak ifade edilen pozisyon, çalgı icrasında önemli bir teknik

özelliktir. Tırnak kemençe icrasında dört pozisyon biçiminden söz edilebilir⁵⁷. Ancak kemâne icrasında pozisyon uygulamaları görülmez.

Aşağıda tırnak kemençede kullanılan pozisyonların şekil üzerinde gösterimi yer almaktadır. Şekillerden de anlaşılacağı üzere tırnak kemençe icrasında pozisyon uygulamaları ile parmakların klavye üzerindeki dizilimlerinde değişiklikler gerçekleştirilmektedir. Bu durum da özellikle tiz seslerin kazanımında kolaylık sağlayan bir unsurdur.

Nevâ Telinde 1. Pozisyonda 1. Parmak Kullanımı

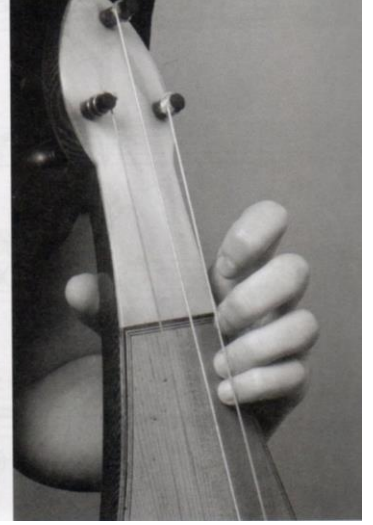
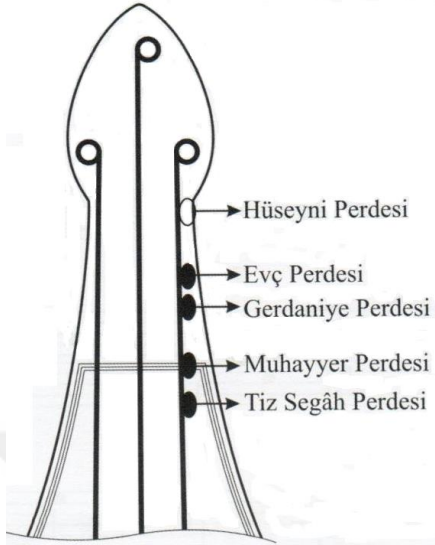


Hüseyni Perdesi (Mi Sesi)

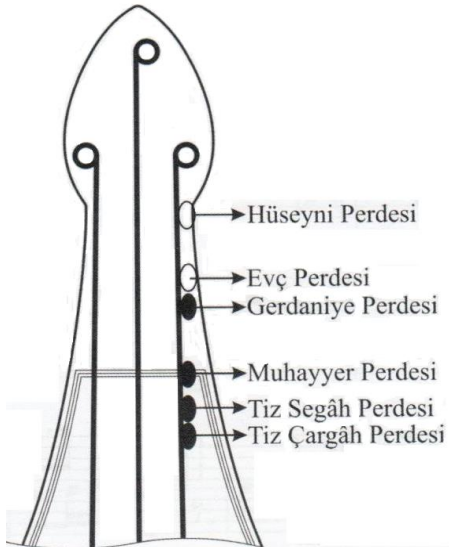
Hüseyni perdesi Nevâ telinde 1. Pozisyonda 1. Parmağın basılmasıyla elde edilir. Yegâh ve Nevâ telleri aynı uzunlukta ve birbirinin oktavı olduğu için pozisyonlar ve baskılar her iki telde de aynı yerdedir.

⁵⁷ Gebib, Beril Çakmakoglu, Mehmet Yalgin, *Kemençe Metodu 1*, İzmir: Sade Matbaacılık, 2006.

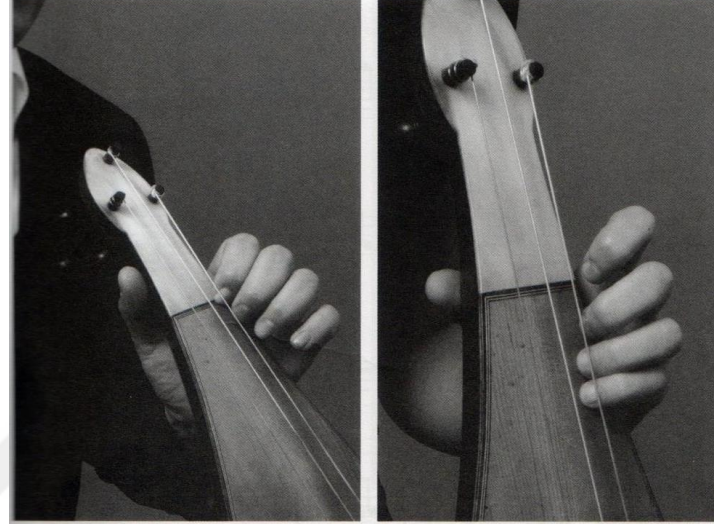
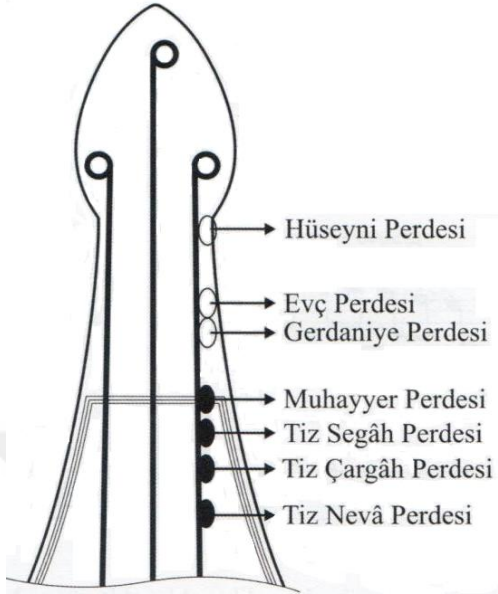
Nevâ Telinde 2. Pozisyonda 1. Parmak Kullanımı



Nevâ Telinde 3. Pozisyonda 1. Parmak Kullanımı



Nevâ Telinde 4. Pozisyonda 1. Parmak Kullanımı



Yukarıda yer alan pozisyon şekilleri, tırnak kemençe çalgısında dört pozisyon için *birinci* parmağın kullanımını ifade etmektedir. Kemâne icrasında ise bütün sesler tırnak kemençede birinci pozisyon olarak adlandırılan pozisyon biçimi ile elde edilir. Bu nedenle kemâne icrasında tiz seslerin kazanımı pozisyon tekniği ile değil, sadece *dördüncü* parmağın tiz bölgelere ileri geri yaptığı hareket ile gerçekleştirilmiş olur.

Bunların yanısıra, icrada tırnak kemençede olduğu gibi çarpma ve glissando gibi uygulamalar da görülmektedir. Özellikle glissando icrada önemli bir ifade biçimi olup, sıklıkla uygulanmaktadır.

I.2. Türk Boylarının Asyalı Komşularında İcra Edilenler

I.2.1. Morin Khuur

Moğolların geleneksel çalgısı olan Morin Khuur, UNESCO tarafından "The Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity", "İnsanlığın Sözlü ve Manevi Mirasını Taşıyan Eserlerden Biri" olarak kabul edilmiştir⁵⁸.

Telleri at kılından yapılan ve burguluk kısmında da at başı figürü bulunan çalgı, tellerine tırnağın veya parmağın etli kısmının dokunmasıyla çalınmaktadır.

⁵⁸ https://en.wikipedia.org/Morin_Khuur. Erişim Tarihi: 21.08.2015



Fotoğraf 21: Morin Khuur⁵⁹

I.2.2. Sarangi

Hindistan'ın kuzeyinde görülen, genellikle 66-69 cm uzunluğunda ve tek parça ahşaptan oluşan bir çalgıdır. Çok sayıda ahenk teli bulunur. Teller çalınacak "Raga"lara göre akortlanır⁶⁰.



Fotoğraf 22: Sarangi⁶¹

⁵⁹ <http://www.iconarchive.com/show/mongol-icons-by-r0ssman/Morin-khuur-icon.html>. Erişim Tarihi:21.08.2015.

⁶⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sarangi Maddesi.

I.2.3. Sarinda

Afganistan'ın güneyinde Peştü ve Baluşi halkları tarafından icra edilen, gövdesi kalp şeklinde ve ses tablasının alt bölümü deri ile kaplanmış bir çalgıdır. Sarinda, İran'ın doğusundan Kuzeydoğu Hindistan'a kadar olan bölgede görülür. Yayı ağır ve kavislidir⁶².



Fotoğraf 23: Sarinda⁶³

I.3. Avrupa'da İcra Edilenler

I.3.1. Gusle (Gusla)

Balkanlarda Slav ve Arnavutların kullandığı tek telli çalgıdır. Hırvatlar, Karadağlılar ve Sırlar çalgıyı gusle veya gusla olarak adlandırırken, aynı çalgı Arnavutluk'ta "Lahuta" olarak bilinir.

"Gusle, Boşnak kültürel kimlik öğelerinden epik eserlerin, destanların eşlik çalgısıdır. Tek bir parça ağaçtan oyularak yapılmakta, ses kutusunun üzerine mıhlarla tutturulmuş deri gerilmekte ve üzerine delikler açılmaktadır. Bu çalgının simgesel olarak en önemli özelliği burguluğunda bulunan süslemelerdir⁶⁴."

⁶¹ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1982.143.2> Erişim Tarihi: 21.08.2015

⁶² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sarinda Maddesi.

⁶³ <https://saxonianfolkways.wordpress.com/2013/02/27/masters-of-the-sarinda> erişim tarihi: 21.08.2015.

⁶⁴ F. Belma Kurtişoğlu, Ş. Şehvar Beşiroğlu, Çağlayan Kovanlıkaya, Boşnak Kültürel Kimliğinin Simgeleri: Akerdeon ve Gusla, *İtûdergisi/b*, Sosyal Bilimler, C. 5, S. 2, Aralık, 2008, ss. 35-44.



Fotoğraf 24: Gusle⁶⁵



Fotoğraf 25: Lahuta⁶⁶

I.3.2. Gadulka (Gıdulka)

Bulgaristan'da icra edilen ve boyu 50–65 cm arasında değişen bir çalgıdır. Diz üzerinde çalınabildiği gibi boyuna takılan bir askı üzerinde de çalınabilir. İcracılar, en ince telden tırnak temâsı ile ses elde ederken diğer iki tele parmağın uç kısmı ile basarlar. Gözde Çolakoğlu'nun yaptığı incelemeler, gadulkanın birden fazla icra türünde, birden fazla işlevi olduğunu göstermektedir. Köy ve kasabalarda halk müziği icrasında görülen çalgı, orkestralarda da yer almaktadır. Sokak müziği çalgısı olarak da kullanılmakta olan gadulkanın dünya müziği gruplarındaki varlığı da bilinmektedir⁶⁷.

⁶⁵ <http://inserbia.info/today/2014/01/gusle-players-to-perform-at-wwi-centenary-celebrations-in-belgrade> Erişim Tarihi: 21.08.2015.

⁶⁶ <https://sq.wikipedia.org/wiki/Lahuta> Erişim Tarihi: 21.08.2015.

⁶⁷ Gözde Çolakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırılmalı Bir Analiz, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 88-89.



Fotoğraf 26: Gadulka⁶⁸

I.3.3. Lyra

Yunanistan'da icra edilen çalgı, çalındığı bölgenin ismi ile anılmaktadır. Gözde olakoğlu'nun Yunanistan'da yaptığı alan çalışmasında çalgının; Trakya'da Thracian Lyra ya da Lyra Trakytiki, Drama'da Lyra of Drama, Girit'te Cretan Lyra- Lyra Kritiki, Kaşot (Kasos) Adası'nda Lyra of Kasos, Kerpe (Karpathos) Adası'nda Lyra of Carpatos adlarını aldığı tespit edilmiştir.⁶⁹

Boyu 40–60 cm arasındadır. Boyutları yapıldığı ağaca, icracının fiziksel özelliklerine ve çalgıdan istediği sese göre farklılıklar gösterebilir. st ve alt tel 22 ile 33 cm arasında değişirken, orta telin uzunluğu 35-40 cm'dir.⁷⁰

⁶⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Gadulka> Erişim Tarihi:21.08.2015.

⁶⁹ Gözde olakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırılmalı Bir Analiz, İT Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 51.

⁷⁰ Gözde olakoğlu, Anadolu'dan Balkanlara Armudi Biçimindeki Kemençeler: Tarih, Teknik ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırılmalı Bir Analiz, İT Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: 2008, s. 73.



Fotoğraf 27: Lira⁷¹

I.3.4. Lira Calibresa (Calabrese)

İtalya'nın güneyinde Calabria bölgesinde görülür. Seranatların ve tarentella dansının eşlik çalgısıdır.



Fotoğraf 28: Lira Calibresa⁷²

⁷¹ http://digitalstamp.suppa.jp/musical_instruments_c/cretan-lyra.html erişim tarihi: 21.08.2015.

⁷² https://ca.wikipedia.org/wiki/Lira_calabresa erişim tarihi: 21.08.2015

I.3.5. Lijerica

Hırvatistan'ın Dalmaçya bölgesinde icra edilen ve bölgede Lindo olarak bilinen halk dansının eşlik çalgısıdır.



Fotoğraf 29: Lijerica⁷³

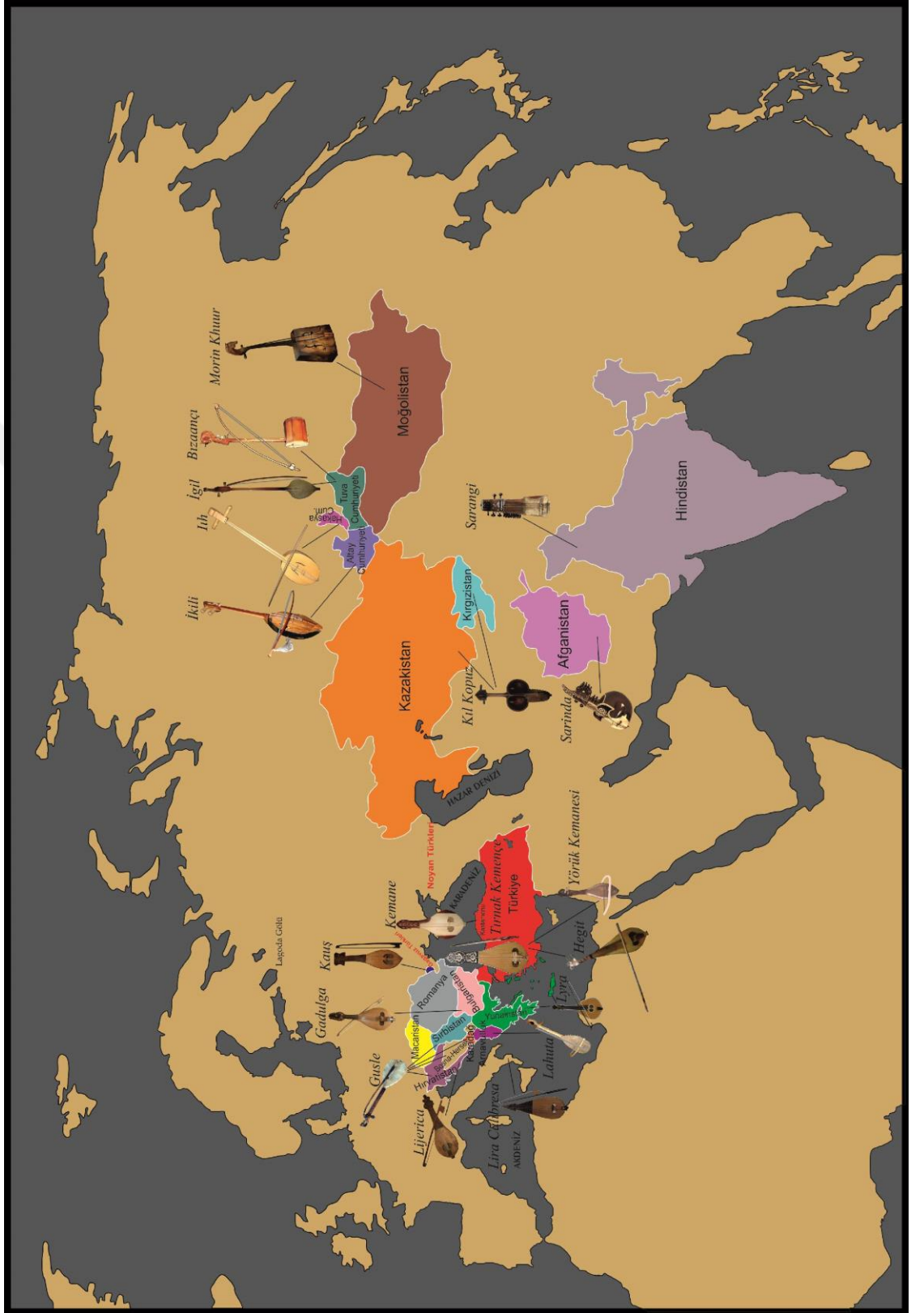


Fotoğraf 30: Lindo'ya eşlik eden Lijerica icracısı⁷⁴

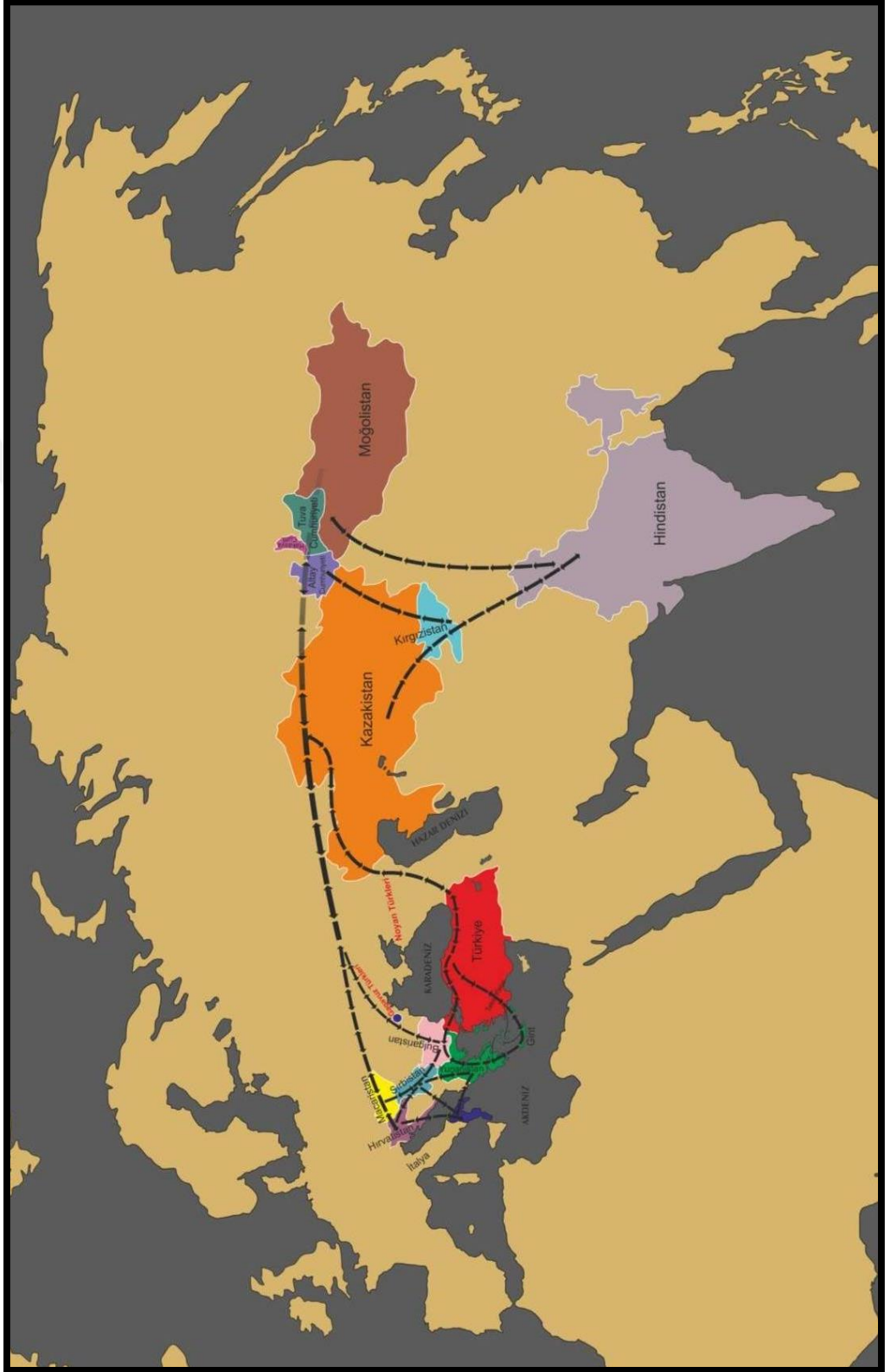
Asya ve Avrupa'da tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgıların görüldüğü bölgeler ile çalgıların muhtemel yayılma rotalarına ilişkin olarak hazırlanan haritalar aşağıda sunulmaktadır:

⁷³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Lijerica> Erişim tarihi: 21.08.2015.

⁷⁴ <http://febo-therealone.deviantart.com/art/Lijerica-player-186793855> Erişim Tarihi: 21.08.2015.



Şekil 1: Tırnak Temâsı ile İcra Edilen Yaylı Çalgılar ve Görüldüğü Bölgeler

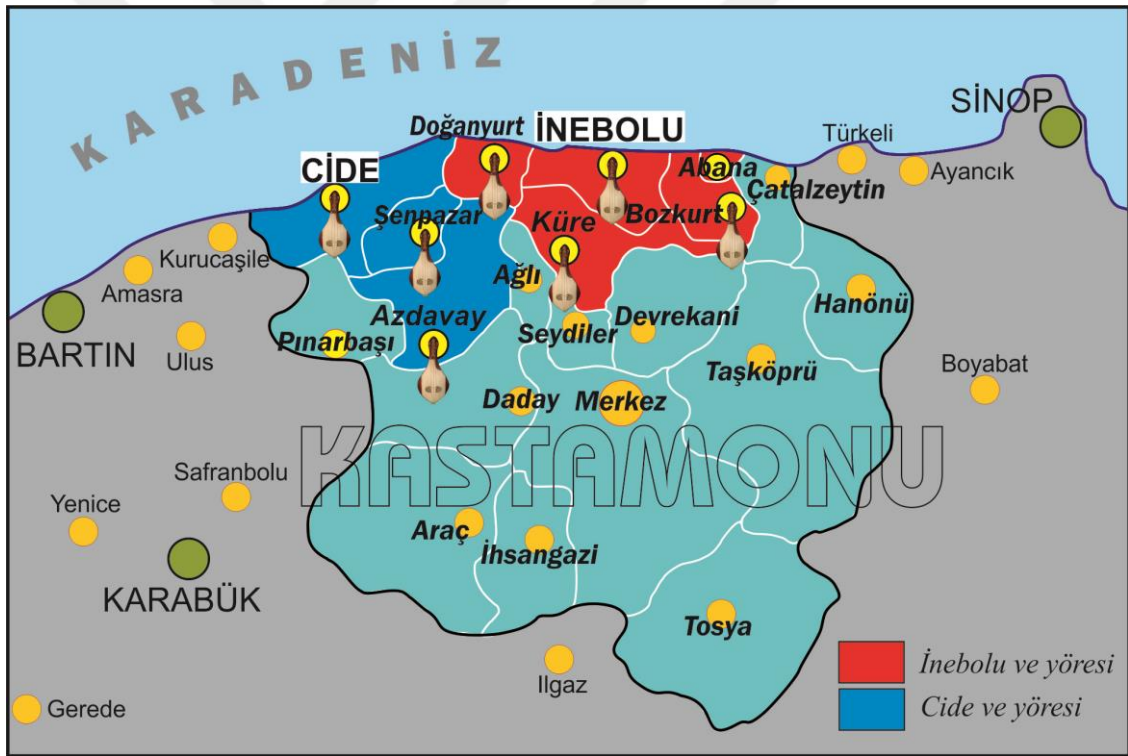


Şekil 2: Tırnak Temâsı İle Çalınan Yaylı Çalgıların Muhtemel Yayılma Rotaları

II. BÖLÜM KEMÂNENİN KULLANILDIĞI ÇEVRE VE KEMÂNE İCRÂCILILIĞI

II.1. Kemânenin Yaygın Olduğu Bölge

2011 ve 2012 yıllarında Kastamonu yöresinde gerçekleştirilen alan araştırmaları, kemânenin Kastamonu'nun belirli bir bölgesinde icra edildiğini göstermektedir. Kastamonu kent merkezinin kuzeyinde yer alan İnebolu, Cide, Şenpazar, Azdavay, Küre, Doğanyurt, Bozkurt, Abana ilçeleri ve köylerinde işlevsel olan kemâne, Kastamonu merkezdeki müzik pratiklerinde görülmez. Yöredeki alan araştırmaları doğrultusunda kemânenin ağırlıklı olarak görüldüğü bölgeler aşağıdaki haritada gösterilmektedir:



Şekil 3: Kemânenin Görüldüğü Bölgeler

Haritadan da anlaşılacağı gibi kemâne sahil kesiminde yaygındır. Kemânenin yaygın olduğu yerlerin tarihi, kültürel ve coğrafi özelliklerinin incelenmesi, göç hareketlerinin ve nüfus yapılanmasının da araştırma içerisine katılarak yorumlanması, çalgının yöredeki konumunu anlamlandırmak açısından gerekli görülmektedir. Bu noktadan hareketle Kastamonu yöresi öncelikle tarihsel çerçevede incelenecektir.

II.2. Kastamonu Tarihi

Karadeniz'in batısında yer alan ve Sinop, Çorum, Çankırı ve Bartın illeri ile sınırı olan Kastamonu, tarih öncesi çağlardan günümüze kadar bir çok kavim ve devlete beşiklik etmiştir. Kastamonu'ya hakim olan devletler sırasıyla şu şekildedir⁷⁵:

1. Gaslar (Gasgaslar) (MÖ 2000-3000)
2. Hitit Hakimiyeti (MÖ 1300)
3. Frig Hakimiyeti (MÖ 1200)
4. Kimmer İstilasası (MÖ 650)
5. Lidya İstilasası (MÖ 564)
6. İran Hakimiyeti (MÖ 546)
7. Yunan Hakimiyeti (MÖ 330)
8. Pontus Hakimiyeti (MÖ 120)
9. Bithinyalıları Hakimiyeti (MÖ 104)
10. Roma Hakimiyeti (MÖ 64)
11. Bizans Devri (MS 395)
12. Danişmentliler Devri (MS 1071)
13. Çobanoğulları Devri (MS 1227)
14. Candaroğulları Devri (MS 1392)
15. Osmanlılar Devri (MS 1460)
16. Türkiye Cumhuriyeti (MS 1923)

Kastamonu'nun bilinen ilk yerleşenleri Gaska ya da Gasgas olarak adlandırılan kavimlerdir. Milattan önce 2000 ile 3000 arasında hüküm sürdükleri bilinen Gasgaslar, Sümerlerin bir kolu olup, Suriyelilerle, Kalderilerle ve Hititlerle siyasi, ticari ve kültürel ilişkiler içerisinde bulunan topluluklardır⁷⁶.

Gasgaslar Kastamonu yöresinde Duddusgas, Halilas, Durmitte, Ussuhppita, Tibija, İstihara ve Tumanna şehirlerini kurmuşlardır. Eugene Cavainac 1932 yılında yazdığı “*Carte Du Monde Hitite*” (*Hitit Dünyasının Haritası*) adlı eserinde Tumanna'yı

⁷⁵ Hüsnü Acar, *Tarihte Kastamonu*, Ankara: Mavi Ofset&Tipo Matbaacılık, 1995, s. 9.

⁷⁶ Talat Mümtaz Yaman, *XV. Asrın Sonlarına Kadar Kastamonu Tarihi*, Kastamonu: Ahmet İhsan Matbaası Limited Şirketi, 1935, s. 11.

Kastamonu olarak göstermiştir⁷⁷.

Gasgaslar'ın egemenliğine M.Ö. 1300 yılında son veren Hititler, bölgenin yeni hakimi olurlarken, Hititlerin egemenliğine ise Frigler son vermiştir⁷⁸.

Frigler bölgesel ad olarak Paflagonyalılar olarak bilinirler. Paflagonya bölgesi doğudan Kızılırmak, batıdan Sakarya nehirleri, kuzeyden Karadeniz ile çevrili bölgenin adıdır. *Şimdiki Kastamonu, Sinop, Çankırı illerinin tamamı ile Samsun, Bolu ve Zonguldak illerinin de bir kısmını içine alan Paflagonya bölgesine yerleşen Friglerin, M.Ö. 1200 yıllarında Trakya'dan Anadolu'ya gelen deniz kavimlerinin bir kolu oldukları düşünülmektedir*⁷⁹.

Friglerin bölgedeki 650 yıllık hakimiyetine önce Kimmerler son vermiş ve Lidyalılar, Kimmerleri bölgeden uzaklaştırarak Paflagonya'nın yeni hakimi olmuşlardır.

İran hükümdarı Keyhüsrev, Lidya topraklarının yeni sahibi olmuş ve bölge M.Ö. 546 yılında Persler tarafından idare edilmeye başlanmıştır. Persleri ise Makedonyalı İskender M.Ö. 330 yılında Anadolu'dan çıkarmıştır. İskender ise Paflagonya'nın idaresini Frigya Satrapı Kolos'a vermiştir⁸⁰.

Pontus Kralı Ariobarzanes'in M.Ö. 279 yılında Paflagonya'yı işgal etmesinin ardından Paflagonya, Galatyalılar, Bithinyalılar ve Pontuslar arasında geçen mücadelelere sahne olmuştur. Galatya kumandanı Marsias'ın M.Ö. 183 yılında Kastamonu çevresini işgal etmesinden sonra, hakimiyet M.Ö. 120'de Pontusların eline geçer. M.Ö. 104 yılında ise bölgenin yeni hakimi Bithinyalılardır. M.Ö. 64 yılında ise hakimiyetin Romalıların eline geçtiği görülür⁸¹.

Paflagonya uzun süre Roma idaresinde kalır. M.S. 395 yılında Roma İmparatoru Teodos, Roma'yı doğu ve batı olarak ikiye ayırır ve doğu, yani Bizans İmparatorluğu'na büyük oğlu Arkedyus'u batı, yani Latin İmparatorluğu'na küçük oğlu Honaryus'u tayin

⁷⁷ Faruk Çoban, H. 1288 (M. 1871) Ve H. 1317 (M. 1899) Tarihli Kastamonu Vilayeti Sâlnâmeleri'nin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2006. s. 402.

⁷⁸ *Kastamonu İl Yıllığı*, Ankara: Ulusal Basımevi, 1968, s. 2.

⁷⁹ Uğur İnan, H.1311 (M. 1893) Tarihli Kastamonu Vilâyeti Sâlnâmesi'nin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2005, s. 323.

⁸⁰ Faruk Çoban, H.1288 (M. 1871) Ve H. 1317 (M. 1899) Tarihli Kastamonu Vilayeti Sâlnâmeleri'nin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2006. s. 404.

⁸¹ İhsan Ozanoğlu; *Turistik Kastamonu*, Kastamonu: Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü Yay, 1958, s. 7.

eder⁸².

Bölge Roma devrinden sonra Bizanslıların hakimiyetine geçerken kısa sürelerle Türk, İran ve Arapların istilasına da uğrar ve 922 yılından itibaren Bizans eyaleti olarak varlığını devam ettirir⁸³.

Paflagonya uzun süre Bizans idaresinde Pont Eyaleti'ne bağlı bir sancak olarak idare edilir. İstanbul'un Latin imparatorlarının eline geçmesiyle Bizans İmparatorlarından Andronik Komnenüs'ün torunu Aleksi Komnen bir ordu kurarak Paflagonya'yı ele geçirir ve bölgede Trabzon İmparatorluğu'nu kurar. Kastamonu ve çevresi Türkler tarafından ele geçirilinceye kadar Komnen ailesi tarafından idare edilir⁸⁴.

Kastamonu, Trabzon İmparatorluğu'na bağlı bir eyalet olarak hüküm sürerken, Selçuklu Türklerinin Doğudan Batıya doğru ilerlemelerinden rahatsız olan Bizans İmparatoru Diogenes, barış teklifinde bulunan Selçuklu Hükümdarı Alparslan'ın teklifini geri çevirir. Bunun üzerine meydana gelen savaşta Alparslan Bizans ordusunu mağlup ederek Anadolu'yu fetheder⁸⁵.

Malazgirt Savaşı'ndan sonra Maverâünnehir, Horasan ve İran'daki Türkmenler Anadolu'ya gelirler. Bu Türk göçlerinin ardından Orta ve Batı Anadolu'da Türkiye Selçuklu Devleti kurulur. Alparslan, Kastamonu'nun içinde bulunduğu bölgeyi Danişment Ahmet Gazi'ye vererek bölgede Danişmentliler dönemini başlatır⁸⁶.

Danişmentlilerden sonra Çobanoğulları dönemi başlar. *"12. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Moğol baskısından kaçan Türkmenler nedeniyle Kastamonu hızlı bir Türkmen göçüne maruz kalır ve Moğollardan kaçan Türkmen boylarının önemli bir*

⁸² Faruk Çoban, H. 1288 (M. 1871) Ve H. 1317 (M. 1899) Tarihli Kastamonu Vilayeti Sâlnâmeleri'nin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2006. s. 405.

⁸³ *Kastamonu İl Yıllığı*, Ankara: Yarı Açık Cezaevi Matbaası, 1973, s.4.

⁸⁴ Uğur İnan, H.1311 (M. 1893) Tarihli Kastamonu Vilâyeti Sâlnâmesi'nin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2005, s. 326.

⁸⁵ Hüsnü Acar, *Tarihte Kastamonu*, Ankara: Mavi Ofset&Tipi Matbaacılık, 1995, s. 36.

⁸⁶ Hüsnü Acar, *a.g.e.*, s.38.

sığınağı haline gelir. Bölgedeki Türkmen yoğunluğu Arap Coğrafyacısı İbn-i Said'e göre yüz bin çadırı bulmuştur⁸⁷."

Kastamonu XIV. yy'ın ilk çeyreğinde Şemsettin Yaman Candar'ın oğlu 1. Süleyman Paşa tarafından alınır ve Candaroğlu dönemi başlar⁸⁸.

Candaroğulları dönemini 1460 yılında Fatih Sultan Mehmet sonlandırır ve Kastamonu, Kurtuluş Savaşı'na kadar 460 yıl Osmanlı idaresinde kalır⁸⁹.

Kastamonu'nun tarihsel açıdan geçirdiği dönemlerin yanı sıra, bölgedeki göç hareketlerinin ve demografik yapının incelenmesi çalışmanın odağında yer alan kemâne çalgısının tarihsel kökenini anlayabilmek açısından önemli görülmektedir. Bu noktadan hareketle, öncelikle bölgedeki önemli göç hareketleri incelenecektir.

Önemli görülen göç hareketlerinden bir tanesi 12. yy'da Moğol istilâsından kaçan Türkmenlerin Kastamonu'ya yerleşmesidir. Yukarıda açıklandığı gibi 100.000 çadırı bulan Türkmen göçü, bölgedeki Türk nüfusunun artmasına neden olmakla beraber bölgedeki önemli göç hareketlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

"Moğollardan kaçan Türk boyları Türk iskân siyasetinin de etkisiyle batıya, Bizans sınırına yönelmişlerdir. Batıya yönelen bazı Oğuz boylarının Kastamonu hattını kullandıkları muhtemeldir. Bu geçiş hareketleri ve Kastamonu bölgesine yerleşmeler sonucunda 24 Oğuz boyu, bu bölgeyi şekillendirmişler ve Türkleşmesine katkı sağlamışlardır. Kastamonu bölgesine Oğuz boylarının yerleştiği Osmanlı kayıtlarından, hatta günümüz iskân yerlerinin adlarından da açıkça anlaşılmaktadır. Faruk Sümer Oğuzlar-Türkmenler adlı çalışmasında XVI. yüzyılda Kastamonu Sancağı'nda 6 Kayı, 2 Bayad (Bayat), 2 Kara-Evli, 5 Dodurga, 9 Avşar (Afşar), 1 Beğdili, 3 Bayındır, 4 Çavuldur (Çavundur), 6 Çepni, 2 Salur, 8

⁸⁷ Uğur İnan, H.1311 (M. 1893) Tarihli Kastamonu Vilâyeti Sâlnâmesi'nin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2005, s. 329.

⁸⁸ Faruk Çoban, H. 1288 (M. 1871) Ve H. 1317 (M. 1899) Tarihli Kastamonu Vilayeti Sâlnâmeleri'nin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: 2006. s. 410.

⁸⁹ *Kastamonu İl Yıllığı*, Ankara: Ulusal Basımevi, 1968, s. 137.

*Eymür (Eymir), 6 Yüreğir, 8 İğdir, 3 Büğdüz, 1 Yıva ve 4 Kınık
adında yerleşim alanı olduğunu tespit etmiştir⁹⁰."*

Yöredeki demografik yapı incelendiğinde, bölgedeki Rum varlığına ilişkin bazı veriler elde edilmiştir. Özellikle İnebolu, Cide ve Azdavay'da Rum köylerinin, okullarının ve kiliselerinin bulunması, bölgedeki Rum popülasyonunu da araştırma konusu içerisine almamıza neden olmuştur. Geleneksel Türk sanat müziğine katkıları bilinen Rum kökenli müzisyenler ve tırnak kemençe çalgısı özelinde Aleko Bacanos, Nikolaki, Usta Yanni, Vasilaki, Anastas, Paraşko Leondarides, Lambros Leondarides gibi Rum kemençeciler, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere Rum kökenli olmayan icracılara önemli katkılar sağlamışlardır. Tırnak kemençenin önemli icracılarının Rum olmasından hareketle, çalışmanın odağında yer alan kemâne çalgısının, Kastamonu yöresindeki Rum varlığı ile olası bir bağlantısını incelemek amacıyla bölgedeki Rum varlığına yönelik bazı araştırmalar gerçekleştirilmiştir:

Herkül Millas "*Geçmişten Bugüne Yunanlılar*" adlı eserinde Rum, Romalı, Helen, Bizanslı terimlerini tanımlayarak olası kavram karışıklarını gidermeyi amaçlamaktadır. Türkçede Rum sözcüğü, genel olarak Hristiyan Ortodoks mezhebine bağlı ve çağdaş Yunanca konuşan kimse anlamındadır. Romalı (Romeos) sözcüğünden türemiş olup tarih içinde kültürel, toplumsal, politik ve ideolojik gelişmelere paralel olarak farklı anlamlar edinmiştir. Türkçede Rum denildiğinde, Yunan uyruklu olmayan ve Rumca konuşan Ortodoks anlaşılırken, Yunancada Yunan (ya da Yunanlıların kendilerini adlandırdıkları gibi söylendiğinde Helen) anlamına gelmektedir⁹¹.

Dr. Georgios Nakracas'ın "*Anadolu ve Rum Göçmenlerin Kökeni*" adlı çalışması ise bölgedeki Rum varlığını tanımlamak açısından önemli bir kaynaktır⁹². Yazar tarihsel süreci erken antik çağdan itibaren ele alıp, ileriki dönemlerde Rumların yaşadıkları bölgelerdeki nüfus yapısını, en küçük köylere varıncaya dek ayrıntılı olarak anlatmıştır. Vardığı sonuçlardan bir tanesi Rumların Ege kıyılarındaki birkaç yerde çoğunluğu oluşturdukları, tüm öbür bölgelerde ise azınlıktan ibaret oldukları, Anadolu'nun iç

⁹⁰ Elvan Yalçinkaya, Avşar Türkmenlerinin Kastamonu Çevresindeki İzleri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2011/S. 9, s. 93.

⁹¹ Herkül Millas, *Geçmişten Bugüne Yunanlılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 195.

⁹² Dr. Georgios Nakracas, *Anadolu ve Rum Göçmenlerin Kökeni*, İstanbul: Belge Yayınları, 2003, ss.71-74.

bölgelerinde ise yok denecek ölçüde az olduklarıdır. Buna karşın, Yunan milliyetçiliğinde ise Anadolu'nun Ege ve Marmara bölgeleri ile Kapadokya'da, Pontus'ta, İstanbul'da, Trakya'da ve daha başka bölgelerde Rum-Hellen ögesinin çoğunlukta, Türk ögesinin ise azınlıkta olduğu düşüncesi benimsenmiştir. Nakracas, bu düşüncüyü Yunan resmi kaynaklarına dayalı belgelerle çürütmektedir.

Kastamonu'nun yer aldığı, batıda Bithinya ile doğuda Pontus arasındaki Paflagonya bölgesinin, ne Makedon egemenliği ne de Yunan kolonileri ile tanışmadığı vurgulanmaktadır. Asya kökenli Paflagonların, Helenistik döneme dek ulusal kimliklerini koruduğu belirtilmektedir. Paflagonlar'ın Helenleşmesinin, Hristiyanlığın yayılması ile gerçekleştiği ve bu yayılmada Yunan dilinde yazılmış İncillerin kullanıldığı anlatılmaktadır.

Yazar, komşu Pontus nüfusunun da Asya kökenli olduğunu, Yunanlı kolonistlerin yalnızca kıyı kentleri olan Sinop, Amasra, Samsun ve Trabzon'a yerleşmiş olduklarını belirtmektedir.

Bugünkü Bursa, İzmit, İzmit bölgesine denk gelen ve Bithinya olarak adlandırılan bölgede önemsiz sayıda Yunan kökenli sakinin yer aldığı, onların da Gemlik, İzmit ve Heraklia (Ereğli) kentinde yaşadığı belirtiliyor. O dönemin en önemli nüfus hareketi olarak, Bizans imparatorlarının Bithinya'ya zorla göç ettirdikleri Slavlar vurgulanmaktadır. Çok sayıda Slav ve Bulgar tutsağın bölgeye yerleştirildiği belirtilmektedir.

Yazar bu çalışmasında Anadolu Rum topluluklarının demografik yapısını tanımlarken, Atina Üniversitesi profesörlerinden Sotiriadis'in istatistiğini benimsemiştir. Bu istatistik Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Yunanistan'ın ulusal toprak taleplerinde, Venizelos hükümeti tarafından resmi belge olarak kullanılmıştır. Kitapta Sotiriadis'e göre 1912'de Anadolu Rumlarının vilayetlerdeki nüfus oranları verilmektedir. Buna göre Kastamonu vilayetinde Helenler 24.919 kişiydiler ve toplam nüfusun %2.5'ini oluşturuyorlardı. Bölgedeki en az Rum nüfusun Kastamonu vilayetine ait olduğu belirtilmektedir. Trabzon vilayetindeki Rumların sayısı 353.533 kişi ile toplam nüfusun %25.9'unu oluşturmaktadır⁹³.

⁹³ Dr. Georgios Nakracas, *Anadolu ve Rum Göçmenlerin Kökeni*, İstanbul: Belge Yayınları, 2003, s. 188.

Yukarıdaki bilgilerin ışığında; çalışma alanının tarihsel süreç içerisinde birçok kavim ve devlet tarafından yönetildiği ve Anadolu'nun coğrafi konumu nedeniyle adeta bir geçiş merkezi olmasından hareketle, Kastamonu ve yöresinin de söz konusu geçişlerden etkilenecek kültürel çeşitlilik yaşadığı söylenebilir. Alan çalışmasında bölgedeki Rum varlığına ilişkin veriler saptansa da kemâne çalgısının bölgeye Rumlar tarafından getirildiğine ilişkin net bir veri elde edilememiştir. Karadeniz Bölgesi'nde en az Rum nüfusun Kastamonu'ya ait olduğu düşünüldüğünde, komşu merkezlerdeki Rum nüfusun çok daha fazla olmasına rağmen, çalgının Kastamonu dışında hiçbir yerde görülmemesi düşündürücüdür. Yaylı çalgıların çıkış noktasının Asya olduğu varsayıldığında ve Asya'dan başlamak üzere tırnak tekniği ile çalınan çalgıların dünya coğrafyası üzerindeki konumları incelendiğinde, kemânenin bölgeye gelişi ile ilgili olasılıklar çeşitlenmektedir.

Çalışmamızın sonraki bölümlerinde ayrıntılı olarak değerlendirilen örnek icralar ve analizleri, yöre ezgilerinin özellikle icra özellikleri bakımından Türkmen ezgileri ile benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Sıtkı Bahadır Tutu tarafından yayımlanan *Köroğlu Müzik Katmanları Üzerine Bir Değerlendirme (Türkmenistan ve Anadolu Sahaları)* adlı bildiri; Türkmenistan ve Anadolu sahası Köroğlu anlatmalarının müzik katmanlarından örnekler, bu örneklerin müzik dokuları ve icra özellikleri hakkında değerlendirmeler sunulmuştur. Ele alınan iki gelenekteki müzikli icra örneklerindeki görünür ortaklıklar, her iki geleneğin de özgün bir kaynağa dayandığını göstermektedir. Örneğin; Anadolu sahası aşıklarından Ali Rıza Ezgi'nin ve Türkmenistan bahşılarının eldeki icralarında kullanılan ses dizgesinin örtüştüğü görülmektedir. Aynı durum, Türkiye sahası halk müziğinin tüm alt türleri için de geçerlidir. Bir diğer benzerlik ise çalgısal eşlik tekniği ve tavır özellikleridir. Türkmenistan eşlik çalgısı Gıcağ'ın çoğunlukla dörtlü ya da beşli aralıklarla gerçekleştirdiği ve icra boyunca süren pedal ses eşliği, Karadeniz kemençesi, Teke yöresindeki yörük kemânesi ve Kastamonu yöresindeki kemâne icrasının karakteristik özelliğidir. Gerek Teke yöresine, gerekse Kastamonu'ya göçen Türkmenlerin varlığının tarihi belgelerle kanıtlanmış olması ve her iki bölgede de benzer yapı, işlev ve icra özellikleri gösteren kemâne çalgılarının varlığı,

ancak bir köken ortaklığının sonucuna işaret etmektedir⁹⁴. Anadolu sahasının Kastamonu dışındaki bölgesi olan Teke Yöresi'nde, göçebe yörük olarak tanımlanan Türkmenlere ait *Hegit* ve *Yörük Kemânesi* çalgıları ve bu çalgıların kemâne ile şekil, icra biçimi, ezgisel üslûp ve tavır özellikleri bakımından benzerlik göstermesi, kemânenin Kastamonu'daki varlığının Asyalı göçebe yörükler olan Türkmenlere dayanabileceği varsayımını kuvvetlendirmektedir.

II.3. Sosyal Çevre

Kastamonu, *Abana*, *Ağlı*, *Araç*, *Azdavay*, *Bozkurt*, *Cide*, *Çatalzeytin*, *Daday*, *Devrekani*, *Doğanyurt*, *Hanönü*, *İhsangazi*, *İnebolu*, *Küre*, *Pınarbaşı*, *Seydiler*, *Şenpazar*, *Taşköprü* ve *Tosya* olmak üzere on dokuz ilçeden oluşan bir ildir. Bu çalışmada şimdiye kadar araştırılmış olan Azdavay, Bozkurt, Cide, İnebolu, Küre ve Şenpazar ilçelerini, ilçe olmaları ötesinde kasaba, köy, kent ya da taşra tanımlarından hangileri ile örtüştüğünü ortaya koyarak incelemek, bölgedeki sosyokültürel durumu anlamak açısından yararlı olacaktır.

Köy, birbirleriyle akraba olan ya da olmayan birden çok ailenin bir araya gelerek tarım yapmaya ya da hayvan yetiştirmeye elverişli yerey parçasının bir köşesinde kurdukları, alan ve sokaklar çevresinde toplanan küçük ya da büyük, dağınık ya da toplu yapılarla, bunların eklentilerinden oluşan evrensel ve geleneksel yerleşme yeri olarak tanımlanmaktadır⁹⁵. Başka bir tanımla köy, yönetim durumu, toplumsal ve ekonomik özellikleri ya da nüfus yoğunluğu yönünden kentten ayırt edilen, genellikle tarımsal uğraşıda bulunmak gibi işlevlerle ayrımlaşan ve belirlenen, konutları ve öteki yapıları bu yaşamı yansıtan yerleşme birimi olarak ifade edilir⁹⁶.

Kastamonu ilinde toplam 1087 adet köy bulunmaktadır. Tarım ve hayvancılığın oldukça azalması, kentlerdeki yeni iş alanları, sosyal fırsatlar, eğitim olanakları ve ekonomik nedenlerden ötürü köylerden kentlere, özellikle de büyükşehirlere yaşanan göçler neticesinde köy nüfusunda azalmalar görülmektedir. Alan çalışmasında gözlemlenen olgu, köylerdeki az sayıdaki kişinin yaş ortalamasının yüksek olması ve genç nüfusun köy yaşamından kopup ilçe merkezlerine ya da büyükşehirlere göç etmiş

⁹⁴ S. Bahadır Tutu, *Köroğlu Müzik Katmanları Üzerine Bir Değerlendirme (Türkmenistan ve Anadolu Sahaları)* VI. Uluslararası Köroğlu Sempozyumu, 10-12 Ekim 2016, Bolu, ss.721-735.

⁹⁵ *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*, www.tdk.gov.tr

⁹⁶ *Kentbilim Terimleri Sözlüğü*, www.tdk.gov.tr

olması durumudur. Köyler, yaşlı ve emeklilerin ufak çaplı bahçe tarımı ile yaşamlarını sürdürdükleri yerler konumundadırlar.

Kasaba ise şehirden küçük, köyden büyük, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim merkezi, belde olarak tanımlanmaktadır⁹⁷ ve alan araştırmasında bulunan Cide, Şenpazar, Azdavay, Küre, Bozkurt ve İnebolu ilçelerini bu açıdan kasaba olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Kırsal özelliklerin henüz yitirilmediği ancak modern dünyanın yaşam biçiminin de benimsendiği sosyal bir çevrede yetişen kemâne icracıları, içinde bulundukları ortamın, çevrenin ve dinleyicilerin etkisi ile şekillenmektedir. İrcacıları, gelenek mensupları, dinleyicileri ise gelenek çevresi olarak tanımlamak mümkündür. Göç olgusu ise sosyal çevre içerisinde mekan, zaman ve repertuar bakımından değiştirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeplere bağlı olarak, sosyal çevre başlığı, icracı ve dinleyici alt başlıklarına ayrılarak incelenmiş ve göç ile beraber şekillenen ve farklılaşan unsurlar ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

II.3.1. Kemâne İrcacıları ve Yetiştirmeleri

2011 ve 2012 yıllarında İstanbul'da ve Kastamonu ili; İnebolu, Cide, Şenpazar ve Azdavay ilçelerinde, kemâne icrası konusunda yetkin sekiz kemâneci ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşülen kemânegilerden dördü İnebolulu, biri Cideli, ikisi Şenpazarlı ve diğeri de Azdavaylıdır. Kemânegilerin mensup oldukları yöreler, kemânenin günümüzde halen yaygın bir şekilde kullanıldığı yerler olup, kemânegiler de geleneği temsil etmede önemli görülen bireylerdir. Kemânegilerin adları ve yöreleri Tablo 2'de görüldüğü gibidir:

Tablo 2: Kemânegilerin Adları ve Yöreleri

<i>Kemâneci</i>	Cemal Özdemir	Murat Tun	Güngören Manoğlu	Ali Akdaş	İsmail Özcan	Mustafa Özkan	Kemal Kesmen	Şahin Ayen
<i>Yöresi</i>	İnebolu	İnebolu	İnebolu	İnebolu	Cide	Şenpazar	Şenpazar	Azdavay

⁹⁷ Güncel Türkçe Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

Çalışmanın odağında yer alan kemânegilerin, çalgıyı öğrenme süreçleri ile ilgili verileri yorumlamak, somut olmayan kültürel mirasın aktarımı konusundaki durumu ortaya çıkarabilmek açısından da yararlı olacaktır.

Geleneksel Türk müziğinde çalgı öğrenme sürecinin 19. yüzyılın sonlarına kadar neredeyse tamamıyla sözlü kültür ortamı şartlarında gerçekleştiği söylenebilir. Meşk adı verilen ve ustadan çırağa aktarım olarak tanımlanabilecek bu öğretme biçiminde bir öğretici/usta, bir ya da birden fazla öğrenen/çırak bulunur.

Araştırmada elde edilen verilere göre, kemâne öğrenme sürecinde yüz yüze gerçekleşen bir *usta-çırak* ilişkisi belirginlik kazanmamaktadır. Kemânegiler; çalgıyı ağırlıklı olarak birinci/ikinci derece akrabalarından veya tanıdıklarından, *görerek öğrenme* olarak adlandırılabilir bir yöntem sonucunda öğrenmektedirler. Dolayısıyla geleneği aktarma konusundaki yol, ustanın çırağa bilinçli aktarımı ile değil, çırağın/öğrencinin ustayı görüp taklit etmesi sonucunda kat edilmektedir.

Kemâne öğrenme sürecinde, aile yönlendirmesinin de ön plana çıkmadığı görülmektedir. Sekiz icracıdan sadece ikisi ailelerin yönlendirmesi ile kemâne öğrenmeye başlamıştır. Tablo 3’de yer alan veriler, kemânegilerin çalgıyı kimlerden öğrendikleri ve aile yönlendirmesi hakkındadır.

Tablo 3: Kemânegilerin Çalgıyı Kimlerden Öğrendikleri ve Aile Yönlendirmesi

<i>Kemânegi</i>	Cemal Özdemir	Murat Tun	Güngören Manoğlu	Ali Akdaş	İsmail Özan	Mustafa Özkan	Kemal Kesmen	Şahin Ayen
<i>Aile Yönlendirmesi</i>	Yok	Yok	Var	Var	Yok	Yok	Yok	Yok
<i>Kimden Öğrendiği</i>	Kendi Kendine	Tanıdık	1.Derece Akraba "Baba"	1.Derece Akraba "Baba"	Trt Sanatçısı/ Tanıdık	Tanıdık	1.Derece Akraba "Baba"	2.Derece Akraba "Dayı"

Öğrenme biçimi olarak ağırlık kazanan *görerek öğrenme*nin en önemli nedenlerinden biri icra geleneğinde profesyonellik anlayışının geçim sağlanacak bir

meslek algısına dayanmaması ve sadece ustalık ölçütüne işaret etmesidir. Kemâ necilerin tamamı başka mesleklere sahiptir. Kemâne icracılığı ayrı bir meslek olarak gelişmediğinden ve icracı olma durumu hayatın doğal bir parçası gibi görüldüğünden, usta-çırak ilişkisinin gevşek bir dokuda tezahür ettiği söylenebilir.

Repertuvarın kısıtlı olması, zengin bir irticâlen yaratma uygulamasının görülmemesi, irticâlen yaratma çerçevesindeki açışların ise basit yapıda olmaları gibi etkenler de öğretme-öğrenme sürecindeki sistematik ve bilinçli yaklaşımların oluşmasını gerekli kılmamıştır. Dolayısıyla kemâne öğrenme süreci; doğal bir akış içerisinde, görerek taklit etme sonucunda repertuvarın ezberlenmesi suretiyle gerçekleşir ve birey, kemâne icracısı olma durumunu meslek algısından çok, bir kimlik ifade aracı olarak kullanır.

Araştırmada, kendileri ile görüşme gerçekleştirilen sekiz kemâne icracısından ikisi, kemâne icracılığından önce köçeklik yapmış ve icracılığın başlaması ile köçekliği tamamen sonlandırmıştır. İrcacılardan beşi, kemâne dışında bir çalgı çalmazken, ikisi davul, biri de sipsi ve zurna çalmaktadır. Kemâne dışındaki çalgıları çalan icracılar, seslendirmede bulundukları ortamın gereği doğrultusunda çalgılarını dönüşümlü olarak icra etmektedirler. Bu duruma örnek olarak, Cideli kemâ neci İsmail Özan'ın gelin alma ritüeli içerisinde davul, salon düğünü olarak adlandırılan biçim sırasında da kemâne çalması olarak gösterilebilir.

Tablo 4, kemâ necilerin icra ettiği diğer çalgılar ve köçeklik ile ilgili verilerini göstermektedir:

Tablo 4: Kemâne İrcacılarının Diğer Çalgılar ve Köçeklik ile İlgili Verileri

<i>Kemâ neci</i>	Cemal Özdemir	Murat Tun	Güngören Manoğlu	Ali Akdaş	İsmail Özan	Mustafa Özkan	Kemal Kesmen	Şahin Ayen
<i>Diğer Çalgı</i>	Davul	Yok	Yok	Yok	Davul / Darbuka	Yok	Sipsi / Zurna	Yok
<i>Köçeklik</i>	Yok	Yok	Yok	Yok	Var	Var	Yok	Yok

Çalgı öğrenimine küçük yaşlarda başlamanın, icra becerisine olan olumlu katkısı bilinmektedir. Yaygın kanı, çalgıya başlama yaşı ne kadar küçükse, icra becerisinin de bir o kadar yüksek nitelikte olduğu yönündedir. Görüşme yapılan kişilerin 2017 yılı itibari ile yaşları ve çalgıya başlama yaşlarının gösterildiği Tablo 5'i incelediğimizde; başlama yaşının, Şenpazarlı kemâneci Mustafa Özkan hariç, 8-15 yaş aralığında olduğu görülmektedir.

Tablo 5: Kemânecilerin Çalgı Öğrenimine Başlama Yaşları

<i>Kemâneci</i>	Cemal Özdemir	Murat Tun	Güngören Manolu	Ali Akdaş	İsmail Özcan	Mustafa Özkan	Kemal Kesmen	Şahin Ayen
<i>2017 yılı itibarıyla yaşı</i>	43	69	41	56	56	74	71	38
<i>Kemâne başlama yaşı</i>	8-9	15	9-10	10-12	15	33	10-12	10

Kemânecilerin, çalgıyı ergenlik çağı olarak değerlendirilen yaş aralığında öğrenmeye yönelmeleri, var olan yeteneklerini toplumda yer edinme amacıyla kullanmış olmalarıyla ilişkilendirilebilir. Birey bu yolla toplumda "kemâneci" sıfatıyla bilinir ve yeteneğini toplumsal bir kimlik kazanabilmek için sergiler. Öyle ki aile bireylerinin şiddetle karşı çıkmasına rağmen bazı kemânecilerin çalgıyı gizlice öğrenmeye çalıştıkları bilinmektedir. Örneğin; Cideli kemâneci İsmail Özcan ve Şenpazarlı kemâneci Kemal Kesmen'in babaları, oğullarının kemâne çalmalarına karşı ciddi tepkiler vermiş, benzer bir tutum da Azdavay'lı kemâneci Şahin Ayen'in dayısı tarafından sergilenmiştir.

Geleneğin son kırk-elli yıllık dilimini temsil eden kemânecilerin, icraya nerede başladıkları, günümüzde yaşadıkları ve icrayı sürdürdükleri yerleri gösteren Tablo 6 aşağıda sunulmaktadır:

Tablo 6: Kemânecilerin Doğdukları, İcraya Başladıkları ve Sürdördükleri Yerler

Kemânci	Cemal Özdemir	Murat Tun	Güngören Manoğlu	Ali Akdaş	İsmail Özkan	Mustafa Özkan	Kemal Kesmen	Şahin Ayen
Doğduğu Yer	İnebolu / Deliktaş Köyü	İstanbul	İnebolu	İnebolu / Karşıyaka Köyü	Şenpazar / Seferköy	Şenpazar / Güllüce Köyü	Şenpazar / Alancık Köyü	Azdavay / Evlek Köyü
İcraya Başladığı Yer	İnebolu / Deliktaş Köyü	İnebolu/ Beyler Köyü	İnebolu	İnebolu / Karşıyaka Köyü	Şenpazar / Seferköy	Şenpazar / Güllüce Köyü	Şenpazar / Alancık Köyü	Azdavay / Evlek Köyü
Günümüzde Yaşadığı Yer	İstanbul / Sultanbeyli	İnebolu / Merkez	İstanbul/ Bağcılar	İnebolu Merkez	Cide Merkez	Şenpazar / Güllüce Köyü	Şenpazar / Alancık Köyü	Azdavay Merkez

II.3.2. Kemâne İcracılarının Yapımcılık Yönü

Sekiz kemâne icracısından, İnebolulu Ali Akdaş ve Şenpazarlı Mustafa Özkan aynı zamanda kemâne yapımcılığıyla da uğraşmaktadır. Yapımcılık, yine icracılıkta olduğu gibi ancak yan bir meslek olarak gelişmiştir. Yapımcılık boyutu "*kendi kemânesini kendi yapıp çalan kişi*" olmaktan öteye gitmez ve aynı icracılıkta olduğu gibi muhtemelen sadece sosyal statü kazanmak için kullanılabilir. Yapımcı/icracı olma durumu, sosyal statüyü belirleme aracıdır ve geleneğin sürdürülmesi açısından önem arz etmektedir.

İnebolulu kemâne yapımcısı Ali Akdaş, kemânesinin yapısal özellikleri ile ilgili şu bilgileri sunmaktadır: "*Burada şu anda kemâne yapan tek ben varım. Ben, Sadettin Bey'in kemânesinin yapısını da değiştirdim. O'nun kemânelerinden daha uzun ve daha geniş yapıyorum*"

Alan araştırması sırasında, bölgede bilinen en eski yapımcı olduğu belirlenen Sadettin Ünal, 1924 yılında İnebolu-Durupınar köyünde doğmuştur. Sadettin Ünal aynı zamanda kemâne icracısı olarak da bilinmektedir. Ali Akdaş, Sadettin Bey'in kemânesinin yapısını değiştirme nedenini, uyguladığı biçimin tınıyı daha da güzelleştirmesiyle açıklamaktadır. "Tırnak Alma" olarak adlandırdığı icra şeklinin, uyguladığı yeni biçimle daha rahat gerçekleştirilmesi, Akdaş'ı bu tipte kemâneler yapmaya yöneltmektedir. Akdaş, kemânenin derinliğini de iki santimetreden üç santimetreye çıkardığını belirtmekte ve bu tipteki kemânenin yöre havalarını seslendirmeye daha uygun olduğunu vurgulamaktadır.

İcraya destek olabilecek yenilikler de yapımcılar tarafından değerlendirilip, çalgı üzerinde yapısal değişiklikler gerçekleştirilebilmektedir.

Şenpazar ilçesi Güllüce köyünde yaşayan diğer kemâne yapımcısı ve icracısı Mustafa Özkan ile gerçekleştirilen görüşme sonucunda Mustafa Özkan'ın, bulunduğu bölge itibari ile ağırlıklı olarak İnebolu kemânelerinden en ve boy olarak daha küçük formda kemâneler ürettiği belirlenmiştir. Özkan'ın kullandığı ağaçlar, dut, erik, ardıc ağaçları olup telleri de koyun bağırsağından kendisi yapmaktadır. Mustafa Özkan ayrıca kabak kemâne, karadeniz kemençesi gibi çalgıları da üretmektedir.

II.3.3. Kemâne İcracılığı ve Göç

Alan çalışması sırasında görüşülen kemânecilerden ikisi yaşamlarını İstanbul'da sürdürmektedirler. Söz konusu iki kemânecinin haricinde, "göç" sonucunda İstanbul ili sınırları içerisinde yaşayan bir çok Kastamonulu kemânecinin varlığı tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak, icra geleneği ve göç ilişkisi, üzerinde durulması gereken bir konu haline gelmektedir.

Göç; insanların bulundukları yerden ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel nedenlerden dolayı başka bir yere hareket etmelerine verilen genel addır. B. Ünal İbret, *Kastamonu'nun Göç Olgusu* adlı makalesinde; ülkemizin 1950'lerden itibaren kalkınma dönemine girdiğini, sanayileşmenin hızlandığını ve buna paralel olarak tarımda makine kullanımının başlaması ile kırsal kesimde kol gücüne duyulan ihtiyacın azaldığını, beraberinde artan nüfusu besleyemeyen topraklardan iş gücü ihtiyacı duyulan şehirlere doğru göç hareketlerinin başladığını vurgulamaktadır. Çalışmada ayrıca Kastamonu'nun en fazla göç veren iller arasında ilk sıralarda yer aldığı belirtilmektedir ⁹⁸.

⁹⁸ B. Ünal İbret, *Kastamonu'nun Göç Olgusu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü Coğrafya Dergisi, İstanbul, 2010, S .20, ss.34-47.

TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu), Kastamonu'nun göç istatistikleri ile ilgili en yeni bilgileri 2009 yılında yayınlamıştır. Kastamonu'nun iç göç hızıyla ilgili detaylı istatistiklere 1975 yılı sayımından itibaren ulaşmak mümkündür. 1975 yılından itibaren Kastamonu'daki iç göçler incelenirse, iç göç hızının 1975-1980 yılları arasında % -26.5 olduğu, 1980-1985 yılları arasında göç hızının pek fazla değişmediği, 1985-1990 döneminde % -66.1 ile en yüksek değerine ulaştığı, 1995-2000 döneminde net göç hızının bir önceki döneme oranla yarıya indiği ve son olarak da 2008-2009 yılları arasında iç göç hızının % -4.2 olduğu görülmektedir. Bu durumdan da anlaşıldığı gibi Kastamonu ili 1985-1990 döneminde çok hızlı bir şekilde göç vermiştir⁹⁹.

Göç sonucunda İstanbul başta olmak üzere büyükşehirlere yerleşen icracılar, göçün orada oluşturduğu pazarda geleneksel mesleklerini sürdürmektedirler. Kültürel kimliğin ifade araçlarından biri olarak sürdürülen gelenekte; kemâne ve icracı geleneksel öğeler olarak halk mensuplarının ayırt edici kültürünün simgesi durumundadır. Kültürel mirasın taşıyıcı unsurlarından olan ve geleneği sürdüren icracıların, kültürel kimliklerini otantiklik temelinde devam ettirdikleri söylenebilir. Geleneğin yaratma, icra ve aktarma süreçlerinde rol oynayan mensuplarının, kültürel kimliklerini simgeleştirmeleri belli bir otantiklik algısı tarafından çevrelenmiştir.

Otantiklik şartının en temel ölçütü, kemâneci, davulcu, zurnacı ve köçekten oluşan, meytar adı verilen topluluğun kültürel kimliğin ayırt edici unsuru olan müzik geleneğindeki ve ritüellerdeki varlığıdır. Bir Kastamonu düğününün meytarsız olamayacağı algısı, kimlik farkını ortaya koyma isteğidir ve meytar, aidiyet duygusunun bir sembolü olarak kültürel devamlılığı sağlamaktadır. Otantik olma iddiasını taşıyan meytar topluluğu, toplumsal kimliğin inşa edilmesindeki önemli bir unsurdur.

Bir başka otantiklik ölçütü ise repertuvarıdır. Alan çalışmaları sırasında tespit edilen ve çalışmanın örnek icralar bölümünde sunulan vazgeçilmez eserlerin varlığı, otantikliğin bir diğer şartıdır. Otantiklik şartı haline gelen yaratmaların kalıcılık kazanması, anlaşıldığı üzere onların ritüellerdeki vazgeçilemeyecek uygulamaların işlevlerinin yerine gelmesini desteklemeleridir. İracılar, gelenek mensubu olmalarının yanı sıra günümüz repertuvarlarını şekillendirirken yine yaygın-güncel müziksel beğeni algısından da vazgeçmemektedir.

⁹⁹ B. Ünal İbret, Kastamonu'nun Göç Olgusu, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 2010, S .20, ss.34-47.

Diğer bir otantiklik ölçütü köçeklerin etek giymesi durumudur. Ancak bazı belediye başkanlarının zaman içerisinde eteği yasaklaması, bir erkeğin etek giymemesi gerektiğini şiddetle savunan hemşehrilerin varlığı gibi nedenler, köçeklerin bazı durumlarda etek yerine şalvar giymesine neden olmaktadır. Bu durum da otantiklik olgusunu köçeklik bazında etkilemekte ve özellikle meytar üyeleri tarafından geleneğin bozulması olarak ifade edilerek, endişe yaratmaktadır.

Göçün sonuçlarından bir diğeri ise; göç edilen büyükşehirlerde, göç kaynağı çevrede önemini yitirmeye başlayan geleneksel uygulamaların yeniden gündeme taşınmasıdır. Kültürel kimliğin bir ifade aracı olarak yerelin tekrar canlandırıldığı söylenebilir. Canlandırılan ortak unsur etrafında toplanmış olan halk, yerel kimliğini muhafaza etme bakımından yine geleneklerden faydalanmaktadır.

Birbiriyle sıkı sıkıya bağlı olan yerel kabul ve yerellik kavramları aslında anlamları bakımından bazı detaylarla birbirinden ayrılır. Yerel kabul, yerelde yaşayan grup tarafından benimsenmekle doğrudan ilgilidir. Benimsenen unsur toplum ya da grup tarafından kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımlanır. Yerellik ise yerel kabulün sınırlarını belirleyen bir kavramdır. Dahası bu sınırların kapsamında, ilgili halk grubunun beğenisine hitap etme, icra ortamında işlevleriyle ya da en azından işlevlerinin simgeleriyle birlikte var olma ve bilinme özellikleri de yer almaktadır. Kısacası, somut olan ya da olmayan yerel unsurun taşıdığı kültürel kodlar, kendini belli bir yere bağlı ve ait hissedenden halk tarafından anlamlandırılarak çözülebilmektedir¹⁰⁰.

Bu açıdan değerlendirdiğimizde büyükşehirlerdeki Kastamonuluların kültürel kimliklerini ifade aracı olarak öne çıkardıkları geleneklerin, yerellik kavramı içerisinde anlam kazandığı görülmektedir.

II.3.4. Dinleyici

Müzik, bestecinin yaratma ve icracıların yeniden yaratıp taşımasının, dinleyicilerin ve pazarın yönlendirici etkisi süreçlerinde şekillenir. Dinleyicilerin Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratikleri içerisinde, cinsiyet bağlamında ayrılık ve beraberliğin güncel sosyokültürel duruma göre farklılaşması, müzik icra geleneğinin diğer unsurlarının değişiminde rol oynamıştır. Örneğin geleneksel bir köy düğününde kadın ve erkeklerin pratiğe ayrı ayrı katıldıkları bilinmektedir. *Kılvan* olarak adlandırılan ve sadece erkek katılımcılardan oluşan topluluklar geleneksel pratiğin

¹⁰⁰ Bahadır Tutu, Yerel, Ulusal ve Uluslararası Boyutlar Çerçevesinde Üç Sanatçı: Hayri Dev, Özay Gönülüm ve Talip Özkan, *E.Ü. Devlet Türk Müsiki Konservatuvarı Dergisi*, 2006, S. 9, ss. 41-49.

ortadan kalkmasıyla son bulmuştur. Değişen toplumsal yapı sonucunda biçim değiştiren düğün pratiği, *salon düğünü* olarak adlandırılan bir yapıya büründüğü bu yapı çerçevesinde kadın ve erkeklerin beraber yer aldıkları görülmektedir. Tek cinsiyetin katılımı ile iki cinsiyetin katılımı arasında repertuvar veya sözel eserlerin metinleri açısından bir farklılık görülmemektedir. Seslendirilen eserler, her iki katılım biçiminde de otantiklik şartı taşıyan ve kültürel kimliğin sembolleşmiş yöre ezgileridir. Bu durum cinsiyet farklılığının yörede icra örneklerini günümüzde etkilemediğini göstermektedir.

Kadın ve erkeklerin beraber katıldıkları pratikler sadece salon düğünleri ile sınırlı kalmayıp sünnet törenleri, asker eğlenceleri, piknik-kır etkinlikleri, kına geceleri ve festivallerde de birliktelik görülmektedir. Çocuklar da ebeveynlerinin yanında ritüellere katılmaktadır. Köçeklerle beraber oynayan çocukların, köçeklerin dans figürlerini taklit ettikleri belirlenmiştir. Sadece erkeklerin katılımcı olarak yer aldığı pratikler ise hâlen birahanelerde ve özel ev toplantılarında gerçekleşen ve de alkollü içeceklerin tüketildiği eğlence türleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada üzerinde durulması gereken nokta seslendirme ortamının icraya etkisidir. Örneğin özel ev toplantılarında ya da alan açısından geniş olmayan birahane/restoran gibi mekanlardaki dar alan yapısı, dans olgusunu ikinci plana atmaktadır. Fiziki koşulların daha uygun olduğu mekanlarda köçeklerin ve katılımcıların dansı, daha etkin bir konumda gözlenmektedir.

Dinleyicilerin icraya katılımı ise yöre ezgilerini seslendirmek ve köçekler ile beraber dans etmek suretiyle gerçekleşmektedir. Köçeklerle dans etme eyleminde dikkati çeken nokta, katılımcıların köçek dansı figürlerini taklit etmesidir. Kadınlar da köçeklerle beraber dans etmektedirler. Günümüz pratiklerinde ortamda kadınların da dans edebilmesine rağmen, kadın ortamda profesyonel dansçı olarak yer almaz.

Dinleyicilerin repertuvara müdahalesi, çalışmamızın dördüncü bölümünde yer alan ve gelenek mensupları tarafından sahiplenilerek icrasının sıklıkla gerçekleştirildiği yöre ezgilerinin istenmesi, hatta istenilen ezginin meytar tarafından çalınmasını teşvik etme amacıyla meytara para verilmesiyle şekillenmektedir. Bu durum da otantiklik şartı olan yöre ezgilerinin devamlılığını sağlayan bir unsur olarak kültürel aktarımın sürdürülmesi açısından önem taşımaktadır.

III. BÖLÜM

KEMÂNENİN YER ALDIĞI İCRA ORTAMLARI

Alan araştırmaları sırasında çeşitli müzik pratiklerinde önemli işlevleri olduğu gözlenen kemâne, bu pratiklerdeki tek ifade aracı değildir. Yöredeki araştırmalarımız sırasında İnebolu ve Küre ilçelerinde, genellikle iki davul, iki köçek, bir zurna ve bir kemâneneden oluşan topluluğa "meytar" adı verildiği tespit edilmiştir. Cide, Şenpazar, Azdavay ilçelerinde ise müzik topluluğu meytar olarak adlandırılmazken, "davul-zurnacılar" olarak tanımlanırlar. Kemâneği içinde yer aldığı ritüellerde değerlendirirken, kemâneye eşlik eden diğer unsurları da işlevsel olarak incelemek yerinde olacaktır.

III.1. Meytar

Meytar olgusunun tam anlaşılabilmesi için öncelikle kelimenin etimolojik açıdan incelenmesi gereklidir.

Kaşgarlı Mahmud'un "Divanü Lugat-it-Türk" adlı eserinde, "Türk Dil Kurumu Sözlükleri"nde, "Farsça-Türkçe Sözlükler'de", "Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü'nde" meytar kelimesine ilişkin veri bulunmamaktadır.

Sadi Yaver Ataman "Eski Safranbolu Hayatı" adlı eserinde meytarı davul, zurna, kemâne ve köçeklerden oluşan topluluk olarak adlandırmaktadır¹⁰¹.

Ata Erdoğan'ın "Kastamonu Folkloru 1" adlı kitabında meytar, İnebolu, Bozkurt ve Abana çevresinde düğüne çalgıcı olarak gelen ekip olarak tanımlanır¹⁰².

Meytar ise Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü'ne göre hizmetkâr, seyis, çoban ve sığırtaç olarak geçmektedir. Sözlük, bu tanımın Kars'ın Arpaçay ilçesine özgü olduğunu vurgulamaktadır.

"Meytar, meyter, maytar" kelimeleri, köklerine ayrılıp incelendiğinde de sonuç alınabilecek verilere ulaşılammıştır. Mey Farsçada şarap anlamına gelmektedir ve aynı zamanda nefesli bir çalgının adıdır. "Tar" ise mızraplı bir çalgının adıdır.

Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü'nde "mey" kelimesine rastlanmamaktadır¹⁰³. Tar kelimesinin birçok anlamı olsa da Kastamonu'daki meytar olgusu ile ilişkili bir anlama ulaşılammıştır. Bu sözlükte tar; raf, sergen, ağzı geniş toprak küp, oturak,

¹⁰¹ Sadi Yaver Ataman, *Eski Safranbolu Hayatı*, Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994, s.227.

¹⁰² Ata Erdoğan, *Kastamonu Folkloru 1*, Kastamonu: 1992, s. 163.

¹⁰³ *Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*, <http://tdk.gov.tr>.

tavukların kümeslerde tünedikleri ağaç, kırılmayacak denli çok buz tutmuş yol, fidan, genç hayvan, peşkir asılan yer, sal, başörtüsü, karanlık, eğri bir çeşit bıçak ve gübre çuvalı gibi ifadelerle açıklanmaktadır. Aynı sözlükte "may" kelimesi yağ, tereyağı, yoğurt, askerlikte hedef ve inek kovalama ünlemi olarak geçerken ter kelimesi tifo, çok ince, yün ve kıl ipliklerden dokumuş geniş gözenekli çuval, iri ve eğreti dikiş ve heybe anlamlarında yer almaktadır.

Meytarın, *mehter* kelimesi ile olan ses benzerliği ve mehterin çalgı takımı olarak bilinirliği araştırmalarımızı mehter sözcüğü üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlüğüne göre mehter;

1. Yüksek rütbeli hizmetkâr
2. Çadırlara bakan uşak
3. At uşağı
4. Kavas, Babıali çavuşu
5. Rütbe, nişan müjdecisi, çaylak olarak tanımlanmaktadır¹⁰⁴.

Mustafa Nihat Özön'ün hazırladığı Osmanlıca-Türkçe sözlükte ise mehter, yukarıdaki maddelere ek olarak mızıkacı takımından olan kimse olarak da tanımlanmıştır¹⁰⁵.

İbrahim Olgun ve Cemşit Orahşan'ın hazırladıkları Farsça sözlükte mehter; daha büyük, baş, ileri gelen, seyis ve tavla eri olarak açıklanmaktadır¹⁰⁶.

Haydar Sanal'a göre ise Mehter, Farsça "mihter" kelimesinin Osmanlılarda aldığı isimdir. "Mih" büyük "ter" ise çok yüksek anlamlarını taşır. Bazı kaynaklarda "mihter" veya "mihtar" olarak geçen kelime, bazı İslam Devletlerinde, Memluklarda ve Türkistan'da, saray teşkilatında vazifeli memur, vezir, perdedar anlamlarında da kullanılmıştır.

Sanal, eserinde mehterhanenin kaldırılmasından sonra yetişen sözlük yazarlarından Ahmed Vefik Paşa, Şemseddin Sami Bey ve Hüseyin Kazım Bey'in mehter tanımlarına da yer vermektedir. Onlara göre mehter sözcüğü;

1. Ulu, pek büyük, daha büyük, âzam, ekber
2. Afganistan ve Türkistan'da vezir, bazı kademe büyüğü, perdedar, odacı

¹⁰⁴ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 1984, s. 720.

¹⁰⁵ Mustafa Nihat Özön, *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1979, s. 503.

¹⁰⁶ İbrahim Olgun- Cemşit Orahşan, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Ankara: Elhan Kitabevi, 1984, s. 353.

mehteri, vaktiyle Bab-ı Ali çavuş ve kavas, kavas

3. Rütbe ve nişan ya da memuriyet alanların evlerine müjde götürenler, vaktiyle vezir kapısında çalınan nevbet çalgısı takımı, yeniçeri zamanında mızıka neferi, eskiden Hicâz'a sürre çıkarıldığı vakit mahallelerde dolaşıp kapıların önünde darbuka çalan ve halktan para toplayan kişiler olarak tanımlanmıştır¹⁰⁷.

Sanal, eserinde Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinden mehter ile ilgili bölümlere de yer vermektedir. Çelebi seyahatnamesinde, mehter teriminin asker olmayan bir kısım musiki mensubuna da geçtiğini belirtmektedir.

“Bunlar düğünlere, eğlence yerlerine, davul, zurna nakkare, daire gibi musiki aletleri ile giderek halkı eğlendiren musiki esnafıdır. Harb zamanı orduya iltihak ederler, ordu alaylarında bulunurlar, savaşta harbi peşrevler, ceng-i harbiler ve başka askeri havalar vururlardı. Teşkilat olarak mehterbaşına tabi idiler.

İşte Osmanlı seferlerinde resmi mehter takımları ile sık sık buluşan ve onlara ait harp havalarını çalan bu musiki esnafına da mehter denilirdi. Anadolu'da bu manaya düğünlerde çalan davul zurna takımına mehter denmesi hala unutulmadı. Rumeli halkı da davul zurna takımına mehter demektedir. Oralarda mehter takımı iki zurna bir davuldan teşekkül etmektedir. Düğün sahiplerinin hal ve vakitlerine göre bu takımdan bir veya iki takım bulundurulur buna bir kat veya iki kat denilir.¹⁰⁸

Yukarıdaki bilgilerin ışığında meytarın, mehter kelimesinin değişimiyle oluştuğu düşünülebilir. Mehterin "halkı eğlendiren müzik takımı" tanımlaması, alandaki meytar tanımı ve işleviyle örtüşmektedir. Halk, meytarı eğlenme amaçlı çalgıcı ve köçek topluluğu olarak tanımlamaktadır. Meytar, kına gecesi, düğün, oturak alemi, dernek etkinlikleri, piknik-kır eğlenceleri ve festival gibi ritüellerin, dinleyenleri toplayıcı,

¹⁰⁷ Haydar Sanal, *Mehter Mûsikîsi Bestekar Mehterler- Mehter Havaları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964, ss 3-4.

¹⁰⁸ Haydar Sanal, *a.g.e.* s.5.

birleştirici ve eğlendirici unsuru olarak ifade edilir. Meytar grup olarak eğlendirici rolde iken meytar üyelerinin kendi içerisinde de farklı roller üstlendiği görölmektedir.



Fotoğraf 31: Meytar (İnebolu Yıldızları, İnebolu-2011)

III.1.1 Köçeklik Geleneği ve Meytarda Köçekler

Dansın insan yaşamında bir ifade kültürü olması nedeniyle yerel müzik pratiklerinde de işlevsel olduğu görölmekte olup köçeklik geleneğinin ele alınması, konunun daha detaylı olarak anlaşılması ve anlamlandırılması bakımından önemli görölmektedir.

Köçeklik geleneğinin çıkış nedenlerinden birisi, kadının oynamasının gerek dini gerekse toplumsal değerler açısından hoş karşılanmaması olarak ifade edilmektedir. Bu durum da erkeğin bu rolü üstlenmesine neden olmaktadır. Toplum bu olguyu yaratır ve ihtiyaç durumu erkeğin bu rolü üstlenmesine etkendir.

Köçekliğin tarihsel süreci içerisindeki biçimsel ve algısal değişiklikler, köçeklik geleneğinin toplumsal cinsiyet bağlamındaki anlamlarını da etkilemektedir. Osmanlı dönemi eğlence hayatı içerisindeki köçekler ile günümüz Kastamonu köçekleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar hem toplumsal cinsiyet hem de işlevsellik açısından incelenmelidir.

Köçeklik, bir erkeğin kadın kılığına girerek dans ettiği bir konumdur ve bu durum da erkek figürünün bilinen anlamından çıkıp başkalaşmasıdır. Köçekler toplumsal cinsiyet kuramı bağlamında değerlendirildiği gibi danslarının işlevselliği anlamında da sorgulanmalıdır. Dansın işlevselliğinden başlayarak köçeklik geleneğinin tarihsel serüvenini ortaya koymak, geleneği anlamak bakımından yararlı olacaktır.

İçgüdüsel bir davranış olarak karşımıza çıkan dans kültürleşme sürecinde çeşitli boyutlar kazanmıştır. “Kültür içinde dans, bir taraftan geleneksel, sosyal ve sportif boyutlar kazanırken, diğer taraftan amatör ve profesyonel uğraşı alanları haline gelerek, mesleki boyutlar da kazanmıştır. Böylece, başlangıcından günümüze, kültürel değişim ve gelişmeye paralel olarak, dansın kültürler içindeki felsefi işlevi daha fazla ağırlık kazanarak, hem ilkel toplumlarda, hem de teknolojik toplumlarda önemini korumuştur. Ne var ki, zaman içinde dansın toplumların kültürel yapısına bağımlı olarak; doğum, ölüm, evlenme, savaş, barış, avlanma, mahsul kaldırma, dini törenler gibi birçok işlevi asıl önemini yitirmiş, eğlenceye ve toplumdaki yaşantıya uygun, çeşitli işlevlere dönüşmüştür”¹⁰⁹.

Enderunlu Fazıl Hüseyin, Osmanlı toplumu eğlence hayatında önemli bir yere sahip olan köçekler ile ilgili Çenginame ve Defter-i Aşk adlı iki şiir kitabı yazmıştır. İngiliz gezgin Dr. Covel 1675 yılında Edirne'de 4. Mehmet'in oğullarının sünnet şenliğine katılmış ve gözlemlerini şu şekilde aktarmıştır:

"Bunların iyicesi çok gösterişli, ya altın ya gümüş sırmalı, ipekliden giyinirlerdi. Giyimleri bedenlerine tıpatıp uyar, bu dizlerine kadar gelir, kolları kapalı ve bellerinde keselerine ve zevklerine göre zengin bir kuşak bulunurdu, bunun altında da çok geniş, bol ve topuklarına kadar uzanan bir etek giyerlerdi; bu eteklerde açık renkte ve çok gösterişli olurdu. Saçlarını kesmezler, yanlarında çepeçevre güzel güzel saç

¹⁰⁹ Gürbüz Aktaş, *Dans'a İlk Adım*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2006, s.25.

lüleleri bırakırlardı, kimi saçlarını örterler, kimi de a a ı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerlerdi. Genel olarak ba larına ipek bir başlık (küçük ve tas biçiminde) veya kalpak denilen k rkl  başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 ya larında bir güzel o lan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadının ki kadar uzundu. Onunla birlikte din , yakışıklı 25 ya larında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz, tuhaf bir baya ılıkta akla gelebilecek her türlü çapkınca, k sn k duru lara ba vurdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve kimi kez 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedeninin kırılması (utandırıcı bir duruş) adımları yavaşça, yuvarlakça kaldırmaya, durmaya, dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiyi, bir g ld r den öteki g ld r ye geçerler, en sonunda canlı bir m zi e ayak uydurarak uzun uzun dönerler (dervişler gibi) durunca e ilip selam verirler ve hep yanlarında olan çalgıcıların yanına ko arlar."¹¹⁰

Sadi Yaver Ataman 1936 yılında yazdığı eserinde, o dönemin k  eklerinden Şu Şekilde bahsetmektedir:

"Davul zurnanın oyuncusuna köçek denilir. Köçekler al basmadan ya da keten bezinden yapılmış kısa ve kırmalı bir entari giyerek g   s n  ve g be ini parça ve kırpıntılarla iyice Ő  irir; kırmızı entarisinin üstüne sırmalı veya sırmasız cepken ve yelek giyerler. Köçekler herkesçe bilinen adamlardır. İ e istidatlı olanlar ehli tarafından yetiştirilir ve bittabi köçeklere lazım olan bütün meziyetler de onlara a ılanır. Köçek mutlaka tüysüz ve yakışıklı olanlardan seçilir. Saçları uzatılır ve enseye ustura vurularak onların tabiri ile ense kaymak gibi çıkarılır.

¹¹⁰ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu "Kukla Karagöz Ortaoyunu"*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969, s.61.

Kaşlara ustura ve ibrişim ile çeki düzen verilir. Yüzdeki ayva tüyleri de ibrişim tire ile yolunarak aklık ve allık sürülür. Suratin bembeyaz ve pürüzsüz olması şarttır".¹¹¹

Günümüz Kastamonu köçeklerinin fiziksel görünüşleri, kostüm özellikleri, yetiştirilme biçimleri Osmanlı dönemindeki köçek profilinden oldukça uzak görülmektedir.

Kastamonu'daki alan araştırmaları sırasında gözlemlenen, çoğunlukla kadın giyimine ait bir unsur olan eteğin bir erkek tarafından giyilmesinin bazı kişilerde yarattığı rahatsızlıktır. Biyolojik olarak erkeğin eğlence ritüeli içerisinde de erkek olarak yer almasının düşünülmesi, kostümlerde bazı değişiklikleri getirmekte, eteğin yerini şalvar almaktadır. Toplumun bazı kesimleri eteğin kadına özgü bir simge olduğunu belirtmekte hatta köçeklerden rahatsız olduklarını vurgulamaktadır. Köçekler etek giymenin geleneksel bir olgu olduğunu ve yaşatılması gerektiğini savunurken, bu durumun toplumun bazı kesimleri tarafından benimsenmediğinin de farkındadırlar. Örneğin bazı belediye başkanlarının eteği yasaklamaları, televizyon programlarında yaşanan tartışmalar, Kastamonulu olmasına rağmen etekten rahatsızlık duyan hemşerilerin varlığı köçekleri rahatsız etmektedir. Köçekler, resmi sayılabilecek müzik pratiklerinde yer almadan önce ilgili kişilerden onay aldıktan sonra etek giymektedirler.

Kadınlara yakıştırılan aksesuarlarından bir diğeri de zil olarak değerlendirilebilir. Zil takıp oynayan erkeğin, kadın dansöze öykündüğü düşüncesi yaygın bir düşüncedir. Ziller ve etek, erkeği kadın kimliğine büründüren kostüm unsurlarıdır. Ziller, kostümün önemli bir parçası olmak dışında çalgı olarak işlevseldir. Düzenli usûllere eşlik eden davulun, ritim anlamında tamamlayıcısı konumundadır.

Dans figürleri kadınsı değildir. Bele bağlanan ipli saçak ya da mendili zıplatmaya yönelik hareketler standartlaşmış konumdadır. Dansın temel amacı beldeki aksesuarları mümkün olduğunca çok hareket ettirmektir.

Köçekler müzik pratiklerinin başında, kemâne ya da zurnanın açış yaptığı bölümde kendi etraflarında dönerek dairesel bir hareket gerçekleştirirler. Bu figür kalıplaşmıştır. Bu sırada zilleri serbest bir biçimde çalarlar. Figürler, açışın

¹¹¹ Sadi Yaver Ataman, *Safranbolu Düğünleri, Oyunlar-Türküler*, Bartın: Memleket Basımevi, 1936, s. 55.

tamamlanmasından sonra ezgilerin usûllü hale gelmesi ile hareketlenmeye başlar. Hareketler ya da konuşma biçimi kadınsı değildir. Dans figürleri de kadınsı değildir ancak yöreye özgü ve karakteristiktir. Dinleyiciler de oyuna kalktığında köçeklerle aynı hareketleri yapmaya çalışmaktadır. Köçeklerin ters bir köprü kurarak arkaya doğru eğilmeleri ve ağızları ile para toplamaları da kalıplaşmış figürlerdendir. Hareket, bu açıdan köçeklik becerisi olarak değerlendirildiği gibi para toplayan unsur olması açısından işlevseldir. Dinleyici-para ilişkisindeki köprü, köçektir. Dinleyiciler parayı yere atar ve köçeğin mutlaka eğilerek, ters dönerek ve ağzı ile toplamasını ister. Bazen de yerdeki paranın üzerine içki kadehi konulur. O parayı almanın tek koşulu köçeğin ters dönüp ağızıyla bardağı kavraması ve içindeki içkiyi tüketmesinden geçer. Köçeklerin içkiye dayanıklı olması beklenmektedir.



Fotoğraf 32: Para Toplayan Köçek

Köçekler ezgilere sözlü olarak da eşlik ederler. Dans bazen kesilir, ziller durur. Bu sırada köçekler sadece sözel eşlikte bulunurlar.



Fotoğraf 33: Sözel Seslendirmede Bulunan Köçekler

Ardından zillerle beraber ritmik figürlere geri dönüş yapılır. Günümüzde dinleyiciler arasındaki kadınlardan da köçeklere eşlik edenler görülmektedir. Kadınların köçeklerin figürlerini tekrar ettikleri, köçekler gibi oynamaya çalıştıkları görülmekle beraber köçek kostümü giyip oynayan kadınlar da bulunmaktadır.

Köçekler kısmen kadın gibi giyinen ama kadın gibi oynamayıp, kadınsı davranışlarda bulunmayan dansçılardır.

Köçek kostümlerinde de İnebolu-Küre ilçeleri ile Cide, Şenpazar Azdavay ilçeleri arasında farklılıklar bulunmaktadır. İnebolulu köçeklerinin etekleri düz kırmızı üzerine renkli şeritlerden oluşurken, Cide Şenpazar Azdavay köçeklerinin etekleri renkli

çiçekli basmadan meydana gelir. Diğer bir fark ise bele bağlanan aksesuarda görülmektedir. İnebolu-Küre'de bel aksesuarı mendil olurken diğer ilçelerde ipli saçak veya ponpon tercih edilmektedir.



Fotoğraf 34: İnebolu Köçek Kostümü



Fotoğraf 35: Cide Köçek Kostümü

Dinleyiciler ile en yakın ilişkide bulunanlar, köçeklerdir. Para toplama sürecinin baş aktörü konumundaki köçekler, dansları, zil unsuru nedeniyle ritimsel destekleri ve sözel ezgilerdeki seslendirici konumları nedeniyle, meytar içerisinde diğer üyelere göre daha işlevsel gözükmektedirler. Dinleyenlerin ritüele katılımını büyük ölçüde köçekler sağlamaktadır. Bu süreç, oturan kişilerin yanında oynayarak, onları ellerinden tutup dansa kaldırmak, ya da sözel ezgilere eşlik etmelerini isteyerek gerçekleşmektedir. Köçekler ritüelin başında zilleri çalarak ve salınarak ortada dolaşırlar ve bu süreçte dinleyicilerin dikkatini çekmeye başlarlar. Burada odak noktası köçeklerdir. Kemâne ya da zurna çalıcısı bu süreçte açış yapmaktadır. Köçeklerin serbest hareketlerini sonlandırması ile düzenli usûllere bağlı ezgiler başlar ve karakteristik köçek dansı figürleri sunulmaya başlanır. Bu ezgilerle hareketlenmeye başlayan dinleyiciler, köçeklerin yanlarına gelip oynaması ile beraber kendilerini ritüelin içerisine dansçı olarak dâhil eder. Başlangıçta dinleyici/izleyici durumundaki misafirler dansçı konumuna geçerler. Köçekler bazı bölümlerde dansı sonlandırırlar. Ezgiler, meytarın diğer üyeleri tarafından çalınırken köçekler bu bölümde sadece sözel seslendirmede bulunurlar. Dinleyiciler de köçeklerin yönlendirmesi ile ritüelin içerisine seslendirici unsur olarak girerler.

III.1.2. Kemânenin Meytardaki Konumu

Kemâneci, çalgının çalma tekniğinin gereği nedeniyle meytarın en hareketsiz unsurudur. Davul ve zurnanın ayakta çalınmaya uygun sazlar olması, çalıcılarına hareket etme özgürlüğü getirmektedir. "Kız almaya gitme" gibi ritüellerde davul ve zurna başrolde iken kemâne bu süreçte yer alamaz. Bu ritüel dışındaki tüm ritüellerde kemânenin işlevsel olduğu görülmektedir. Kemâneci başlangıçta mutlaka bir açış yapar. Açış Kastamonu yöresi müzik pratiklerinin temel başlangıç olgusudur ve kemânenin önemli işlevlerinden bir tanesidir. Açış, köçekleri oyuna hazırladığı gibi izleyicilere de ritüelin başladığını ilân eder.

Kemânenin diğer bir işlevi ise sözlü seslendirmenin eşlik çalgısı olmasıdır. Köçekler ya da davulcular ezgiyi seslendirdiği sırada zurna çalıcısı susar ve seslendirme sadece kemânenin eşliğinde gerçekleştirilir.

Kemâne oturak alemlerinde, özellikle başlangıç zaman dilimi içerisinde lider çalgı konumundadır. Ağır tempolu ezgilerin hatta Arabesk ve Geleneksel Türk Sanat

Müziği eserlerinin de seslendirildiği bu bölümde kemâne, dinleyicilerin sözel seslendirmede bulunduğu bölümün eşlik çalgısıdır. Kemâne, açış olgusunun diğer ritüellere göre daha ön planda olduğu oturak âlemlerinde, davul ve zurnaya karşın daha fazla işlev üstlenir. Zurna başlangıç aşamasında yer almazken temponun arttığı ve köçeklerin dansa başladığı bölümde görülür.

Kemâne festivalin halka duyurulmasını amaçlayan ve esnaf dükkanlarının önünde gerçekleştirilen ritüelde de yer almaz. Bu süreçte davulcu ve zurnacı köçeklerin eşliğinde esnafı dolaşır ve para toplanır.

III.1.3. Davul ve Zurnanın Meytardaki Konumu

Davul ve zurna öncelikle "Hak Alma" ya da "Hak'ka Gitme" olarak tanımlanan ve gelin alma eylemi olarak ifade edilebilecek ritüelin temel çalgılarıdır. Söz konusu çalgı ikilisi, gelinin evden çıkarılması sırasında temposu yüksek ezgilerin, oyun havalarının, çiftetellilerin eşlik unsurlarıdır. Eşlik, damadın evden çıkarılması sırasında da benzer özellikler göstermektedir.

Davulcu bu bölümde tokmak kullanarak ve çalgıyı ayakta icra ederek çalgının kaba saz özelliğini kullanır. Ancak ritüelin daha sonraki aşamalarında, kemânenin devreye girdiği bölümlerde tokmak bırakılır ve ellerin deriye vurulmasıyla çalgı, kaba saz özelliğinden çıkıp ince saz kimliğine bürünür.

Davulcular, ayakta icra sırasında köçeklerle beraber dans ederler ve davulları ile akrobatik hareketlerde bulunurlar. Örneğin davulları başlarının üzerinde çalarak, tokmağı bacaklarının arasından geçirip kullanarak ya da davullarıyla beraber kendi etraflarında dönerek estetik figürler sunarlar. Bu hareketler dinleyicilerin ilgisini canlı tuttuğu gibi para alma eyleminin de tetikleyicisi olmaktadır.



Fotoğraf 36: Köçeklerle beraber dans eden davulcu (İnebolu-2011)

III.2. Kına

Gelenekte ağırlıklı olarak Çarşamba günü gerçekleşen kına ritüeli de bazı ilçelerde kız kınası ve damat kınası olarak ayrılır. Kız kınasının olduğu gün damat evine gelen misafirler, düğün gününde de olduğu gibi meytar tarafından karşılanmayı beklerler. Geldiklerini silah atarak duyuran ve yukarıda kılıvan olarak tanımlanan misafirler, yiyecek ve içeceklerle karşılanırlar. Meytarın bu süreçte de işlevi, kılıvan masalarında onlara özel eğlence gerçekleştirmek ve süresi dolan kılıvanları düğün alanından müzik eşliğinde uğurlamaktır. Kız kınası için kız evinde toplanan kadınlar kendi aralarında eğlence düzenlerler ve ritüel içerisine erkekleri almazlar. Kadınların içerisinden sesi güzel olanı bendir eşliğinde çalıp söyleyerek eğlenceye katkı sağlar. İnebolu ilçesi köylerinde erkeğe kına yakılmadığı belirlenmiştir.

Ata Erdoğan, damat kınasının Çarşamba günü öğleden sonra ya da Perşembe

sabahı yakıldığını ve bu durumun yerleşim yerlerine göre farklılık gösterdiğini belirtmektedir¹¹².

III.3. Sünnet

Sünnet çocuğunun evinin önünde düzenlenen eğlencede kemâne ve köçek eşliği görülmektedir. Repertuvar, yörenin en çok bilinen ezgilerinin yanı sıra günümüz popüler müzik türlerinden de oluşabilmektedir. Sünnet çocuğunun köçeklerle beraber dans ettirilmesi uygulaması yaygınlaşarak benimsenmiştir.

III.4. Düğünler

Alan araştırmasındaki veriler iki farklı düğün biçimine işaret etmektedir. Yöre halkı ve meytar topluluğu, geleneksel düğün pratiğini "köy düğünü" olarak ifade ederken, değişen ve günümüz düğünü olarak adlandırılan diğer biçimi de "salon düğünü" olarak tanımlamaktadır. Yöre halkı bu durumun en önemli nedenini ekonomik koşullara bağlamaktadırlar ve geleneksel düğün pratiğinin üç ya da dört gün sürmesi düğün sahibine ekonomik anlamda ağır yükler bindirdiğinden, salon düğünlerinin bu yükü azaltmada etken olduğu görüşündedirler. Salon düğünü kent yaşamına özgü bir uygulamadır ve köyden kente göç, kentleşme ve modernleşme gibi toplumsal değişim olguları salon düğününü oluşturan nedenler arasında yer alırlar.

III.4.1. Köy Düğünü

Geleneksel düğün biçimi olarak kabul edilen köy düğünleri, en az üç, en çok yedi gün süren bir zaman dilimini kapsamaktadır. Görüşmede bulunan kişiler geleneksel köy düğünlerinin genellikle Pazartesi günü başlayıp Cuma günü sona erdiğini belirtmektedirler. Yerleşim yerlerine göre ve düğün sahibinin maddi olanakları doğrultusunda değişebilen düğün sürecinde, ağırlıklı olarak Çarşamba günü kına gecesi yapılmaktadır. Perşembe günü, gelin almaya gitme olarak tanımlanabilecek ve yörede "Hak alma" ya da Hak'ka gitme" olarak ifade edilen düğün günüdür. Cuma günü ise "Semet" günüdür. Semet, düğünden sonra kız tarafının kızlarını görmeye gitmesi olarak ifade edilir.

Düğün ritüelinin müzik unsuru olan meytar, köy düğünü sürecinin içerisinde önemli bir rol oynamaktadır. Günlerce süren köy düğünlerinde sürenin uzun olmasından dolayı birden fazla meytarın yer alabildiği ve düğüne dönüşümlü olarak katıldıkları

¹¹² Ata Erdoğan, *Kastamonu Folkloru 2*, Ankara: Yıldız Matbaacılık, 1993, s. 133.

belirtilmektedir. Meytarın geleneksel bir köy düğünündeki işlevi, İnebolu alan araştırması sırasında görüşülen bir meytar üyesi tarafından şu şekilde aktarılmıştır:¹¹³

"Köyde bir düğünde, masada dört beş kişi oturur. Meytar olarak o masaya gider ve bir buçuk iki saat kadar sadece o masaya çalarız. Eğlence onlara özeldir. Diğer masalar senin çaldığına, sana karışamaz. Süre dolduğu zaman o masadan kalkar diğer masaya çalmaya gideriz. Bu gruplara Kılıvan adı verilir. Kılıvanları kâhya denilen kişi ayarlar. Kâhya sözü geçen, organizeyi yapabilecek kişilerden oluşur ve düğünde önde giden kişidir. Kâhyanın bize demesiyle masaları sıra sıra dolaşır çalarız. Kâhya sıralamayı yapar. O hangi masadan başla derse oradan başlarız. Mesela bir grup düğün sahibine hangi saatte geleceğini söyler. Onlar o saatte gelirler ve onların masalarında çalmaya başlarız. Bir anlamda rezervasyon yaptırırlar. Makam, mevki sahipleri öncelikli olabilir. İstanbul'dan misafir gelmişse köy halkı geri plana çekilebilir. Eskiden düğün evine yakın bir yere kadar gidilir oraya oturulurdu. Oraya gelen misafir kişi silah atardı. Bu "Beni buradan meytar ile beraber alacaksın. Ben eve gelmiyorum" demektir. Bunun üzerine de düğün sahibi içkisiyle, mezesiyle o ekibi alır, kılıvana giderdi. Bu, misafire özel ağırlamadır".

Köy düğünü gelenekleri ve meytarın bu süreçteki rolü ile ilgili bir diğer bilgi ise Şenpazar ilçesi alan araştırmasında görüşülen bir meytar üyesi tarafından şöyle aktarılmıştır:¹¹⁴

"Eskiden Cuma günleri namazdan sonra çıkardık. Damadın kapısının önüne gidilirdi. İçkili muhabbet olurdu. O gece köylü gecesidir. Köylü komşularını toplardı. Sabaha kadar çalınırdı. Ertesi gün gelin köyüne gidilirdi. Helva bırakma denilir. Gelin köyüne tepsiyle helva götürülürdü. Bir paket

¹¹³ Güngören Manoğlu ile görüşme, İnebolu, 2011.

¹¹⁴ Erol Çevik ile görüşme, Şenpazar, 2012.

hazırlanırdı. Yolda davul zurna çalarak gelin köyüne paket götürülürdü. Sonra kız evinden o köyün insanları davul zurnayla alınır, oğlan köyüne gidilirdi. Kız tarafına sandak denilir. O akşam oğlan köyü içemezdi. İkinci akşam kız tarafına aittir. İçmesi için kız tarafından izin alması gerekir. Gelin çıkarken kapının önünde davul zurna çalınırdı. Eskiden gelinler evden hemen çıkmazdı. Bazen bir buçuk saat kapının önünde gelini çıkarmak için çalardık. O sırada kemâne olmaz sadece davul zurna olur. Kemâne oturak aleminde oturduğun zaman çalınır. Önce bir yerde oturup orda çalarız. Millet kafayı bulana kadar sabit bir yerde oluruz. Sonra masalara gitmeye başlarsın. O masadakilere konakçı denilir. Düğüncübaşı diye bir kişi şu masaya 10 dakika çal. Bu masaya 20 dakika çal der. Davul zurna misafirleri bir yerden alıp meydana ya da ortama götürürdü. Misafirleri götürürken davul-zurna olur. O sırada kemâne olmaz. Kemâne oturulan yerdedir. Davul zurna ile de masa masa kaldırırsın konakçıları. Ona da kaldırma, kalk git havası denilir. Oyun havasıdır o. Uğurlama yaparsın. Oynaya oynaya giderler. Bahşiş de verirler. Döner gelirsın öbür masayı kaldırırsın. Kemâneci diğer davulla beraber masada çalmaya devam eder. İki davul, bir zurna, bir kemâne ve iki köçek olurdu. Bir köçek düğün yerinde oynamaya devam ederken diğer köçek oynaya oynaya uğurlamaya giderdi".

Alan araştırmaları sırasında belirlenen, geleneksel bir köy düğününün önemli unsurlarından birisi olan ve İnebolu-Küre ilçelerinde "Kılıvan", Şenpazar ilçesinde "Konakçı" olarak adlandırılan olgu, Ata Erdoğan tarafından ise şu şekilde tanımlanmaktadır:¹¹⁵

"Çarşamba günü öğleye doğru damat evine gerek köyden, gerek çevre köylerden gelenlerle, gelin köyünden gelecek misafirler gelmeye başlarlar. Misafirler köye yaklaşınca

¹¹⁵ Ata Erdoğan, *Kastamonu Folkloru 2*, Ankara: Yıldız Matbaacılık, 1993, s. 133

gruplar halinde oturup karşılanmalarını beklerler. Geldiklerini tabanca, tüfekler duyururlar. Damat evi, sini, üstüne içki, börek, baklava, tavuk, salata vb. yiyecekleri dizer. Davul-zurnayı da (meytar) önüne alarak kılıvanları karşılar"¹¹⁶.

Yukarıdaki bilgilerin doğrultusunda Kılıvan'ın, geleneksel bir köy düğününün önemli bir ritüeli olduğu söylenebilir. Birbirleri ile iyi anlaşılan ve dört beş kişiden oluşan bu grupların yapılanması dikkat çekicidir. Her Kılıvan'ın bir lideri bulunur ve Kılıvan o kişinin adı ile anılır. Kılıvan lideri, eğlenmeğe gideceği saati kâhyaya bildirerek rezervasyon yaptırır. Kâhya, meytarın hangi masada ne kadar zaman çalacağını ayarlayan kişidir. Kılıvan'lar arasında hiyerarşik bir yapılanma görülebilmektedir. Kâhya, Kılıvan'lar içerisindeki kişilerin toplumdaki konumlarına göre düzenleme yapabilir. İstanbul'dan gelen Kılıvan'lara ayrıcalık tanıyabilir. Toplum içerisinde söz sahibi, saygın bir kişinin Kılıvan'ı, kâhya tarafından gözetilebilir. Meytar burada kâhyaya bağımlıdır. Özgür iradesi ile hareket edemez. Meytarın menajeri konumundaki kâhya, köy düğünü sürecinin dinleyici-meytar arasındaki köprüsüdür.

Kılıvan, üç ya da dört gün süren eski köy düğünlerinin en önemli olgusu iken, biçim değiştiren günümüz düğünlerinde artık görülmemektedir. Nitekim 2011 yılında İnebolu'ya bağlı bir köyde gerçekleşen düğünün içerisinde de yer almamıştır. Günümüz köy düğünü olarak adlandırabileceğimiz ve gözleme şansımız olan bir düğünün betimlemesi şu şekildedir:¹¹⁷

Düğün süreci öncelikle meytar üyelerinin damat tarafının gönderdiği yiyecek ve alkollü içecekleri tüketmesiyle başlar. Yemeğin tamamlanmasından sonra düğün sahibinin ayarladığı minibüs ile damat tarafının köyü olan Karabey'e doğru yola çıkılır. Minibüs içerisinde davul-zurna çalınır ve damat evine yaklaşıldığında minibüsün kapıları açılarak, özellikle davul ve zurna sesinin düğün yerine ulaşması sağlanır. Araç yolculuğunun tamamlanmasından sonra, damat evinin önüne kadar gerçekleştirilen kısa bir yürüyüş sırasında davul ve zurnanın eşliği sürerken, köçekler de zilleriyle icraya katılırlar.

Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratiklerinden birisi olan köy düğünlerinde,

¹¹⁶ Ata Erdoğan, *a.g.e.* s. 132.

¹¹⁷ İnebolu-Karabey Köyü, Damat Tarafı, 24.07.2011.

gelin ve damat çıkarma ritüeli, düğün kutlamasının önemli bir olgusu olarak tespit edilmiştir. Meytar üyeleri gelin ve damat çıkarma sırasında çalgısal, sözel ve dansa yönelik icraları ile yer alırlar.

III.4.1.1 Damat Çıkarma

Düğün yerine ulaşıldığında sadece erkeklerden oluşan bir topluluk bulunmaktadır. Yol boyunca çalınan davullar ve zurna, meydana ulaştığında çalınmaya devam ederken köçekler, zurnanın yaptığı bir açışa serbest bel kıvrıma hareketleri ile eşlik ederler. Zurnanın açışı süresince bu figür gerçekleştirilirken, köçekler ellerini havaya kaldırarak zillerini çalarlar ve zillerin aritmik icrası ile serbest beden hareketlerini bir arada sunarak ritüelin giriş kısmını tamamlarlar. Bu bölümdeki en önemli figürün, köçeklerin kendi etraflarında dönerek eteklerinin açılmasını sağlamak olduğu görülmüştür.

Uşşak makamındaki açışın ardından çiftetelli seslendirilir. (Bkz. Ek 10)

Kemâne, ritüelin bu sürecinde yer almamakla beraber dinleyicilerin de dansa katılmadığı görülmüştür. Davulcuların dans etmeden sadece çalgısal olarak yer aldığı bu bölümde, köçekler kendileri ve birbirleri etrafında dönerler.

İzleyicilerin yere para atmasıyla beraber davulcular da dans etmeye başlarlar ve dans, iki davulcu ve iki köçeğin senkronize hareketleri ile devam eder.

Kemânenin sürece dahil olduğu bu bölümdeki diğer bir önemli değişiklik ise, daha önce ayakta ve tokmak kullanılarak çalınan davulun, kaba saz özelliğinden sıyrılıp incesaza geçmesi ve tokmak yerine ellerin kullanılmasıyla oturarak ve iki diz arasında çalınan bir çalgı özelliğine bürünmesidir.

Kemâneci zurnadan aldığı ses ile akordunu tamamladıktan sonra açış yapmaya başlar. Makam dizisi seslerinde bir süre gezindikten sonra açışı zurnaya devreder. (Bkz. Açış 4)

Karşılıklı yapılan bu açışlardan sonra, uygulamaların hemen hepsinde gözlemlenen, açış ile başlangıç ezgisi olan Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı (Tasa Koydum Kaymağınan Yoğurdu) (Bkz. Ek 1) arasında yer alan bir bağlantı ezgisinin varlığıdır. Söz konusu bağlantı ezgisinde davullar ve ziller bir sonraki ezginin ritmik altyapısını oluştururken, kemâne ve zurna kalıp bir ezgi motifi ile sürece dahil olmuştur.

Davulculardan biri kaşık çalarak, köçeklerle dans edip şarkılar söyleyerek eşlikte

bulunur. Köçekler hem dans edip hem de şarkı söyledikleri gibi, zaman zaman da sadece söylemeyi tercih etmişlerdir.

Damadın babasının bir yıl önce vefat etmesi ve gelinin babasının da imam olması nedeniyle, bu düğünde alkol olmadığı belirtilmiştir. Meytar üyeleri bu nedenle söz konusu eğlencenin sönük geçtiğini ifade etmişlerdir.

Damat tarafına ait araçlar ve meytarın olduğu minibüsle, konvoy şeklinde, kız tarafının köyü olan Yukarıçaylı köyüne doğru yola çıkılırken, yol boyunca davul-zurna eşliğinde ezgiler seslendirilir.¹¹⁸

III.4.1.2. Gelin Çıkarma

Kız evine gelindiğinde meytar, erkek tarafındaki seslendirme örneklerini tekrarlar. Davul zurnalı girişin ardından, kemânenin yer aldığı bölümde açıştan sonraki giriş ezgisinin aynı olduğu gözlemlenmiştir. Köçeklerin dans ederek atılan paraları topladığı bu bölümden sonra, davullar ve zurna gelin çıkarma amacıyla ev önündeki icrayı sürdürmüşlerdir. Dinleyiciler, damat evinde olduğu gibi sadece erkeklerden oluşmaktadır. Gelinin evden çıkarılıp çabuk bir şekilde arabaya bindirilmesi ile düğün süreci tamamlanır.

III.4.2. Salon Düğünü

Salon düğünü yöre halkı ve meytar tarafından modern dünyanın (şimdiki zamanın) düğün biçimi olarak tanımlanır ve karşıtı olan köy düğünü ile kıyaslandığında beğeni açısından olumsuzdur. Topluluk, salon düğününün modern yaşamın doğal bir sonucu olduğunun farkındadır ve özellikle ekonomik koşulların bu durumu yarattığını ifade etmektedir. Salon düğünü, köy düğünüyle kıyaslandığında kısa süreli bir biçimdir. Gelenekte çoğunlukla üç ya da dört gün süren köy düğünü, günümüzde bir gecede gerçekleşen salon düğününe dönüşmüş ve bu durum da farklı bir düğün biçimi algısı yaratmıştır.

Meytar, bir salon düğününün belli bir zaman dilimi içerisinde yer alır.¹¹⁹ Meytar gelin çıkarma sırasında, gelin evinin önünde ve araç konvoyu ile düğün salonuna kadar olan yolculukta etkin konumdadır. Meytarın eşliği gelin ve damadın düğün salonuna girişinde de devam etmektedir. Düğün sürecinin bundan sonraki bölümünde klavyeden

¹¹⁸ İnebolu-Yukarıçaylı Köyü, Gelin Tarafı, 24.07.2011.

¹¹⁹ Söz konusu durum düğün sahibinin isteğine göre değişkenlik göstermektedir. Meytarın salon düğünlerindeki etkinlik süresi çoğunlukla yarım saat ile bir buçuk saat arasındadır.

veya cd çalar, md gibi aletlerden, popüler müzik türlerine ait örnekler seslendirilir. Meytar, düğün salonundaki profesyonel klavye çalıcısının performansı arasında sahne alır ve kendine ayrılan süre dahilinde repertuvarını sunar.

2011 yılında İnebolu Düğün Salonunda gerçekleşen bir salon düğünü betimlemesi şu şekildedir:¹²⁰

III.4.2.1. Damat Çıkarma

Damadın İnebolu merkez, gelinin Bozkurt merkezden olduğu bu düğün sürecinde de damat evine giderken, minibüsün içerisinde çalma ve söyleme süreci tekrarlanır. Aracın ön tarafında oturan kemâneci, yol boyunca davulcu ile beraber çalar. Damat evine yaklaşıldığında arabanın kapıları açılarak, davul ve zurna sesinin duyurulmasına çalışılır.

Ritüelin başlangıcında icra, damat ve gelinin merkezde ikâmet etmeleri sebebiyle apartmanın önündeki caddede gerçekleştirilir. Meytar öncelikle damat evinin altında bulunan bir bakkalın önünde yerini alır.

Kemâneci ve zurnacı açış yaparlar. (Bkz. Açış 2)

Açışın ardından çalınan ezginin, önceki süreçlerde yer alan ezgiyle aynı olduğu gözlemlenmiştir. (Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı).

Köçekler bu süreçte oynamaya başlarlar. Bacacılar ezgisi çalgısal olarak seslendirilir. Damadın ve arkadaşlarının köçeklerle beraber oyuna katıldığı süreçte "Gıydivanın Kızları" seslendirilir. (Bkz. Ek 3) Damat köçeklere para atarak oynar.

Süreç tamamlandığında konvoy şeklinde gelin almaya gidilir.

III.4.2.2. Gelin Çıkarma

Gelinin bulunduğu yer olan Bozkurt ilçesine ulaşıldığında, davullar ve zurna artık giriş ezgisi olarak tanımlanabilecek ezgiyi çalmaya başlarlar. (Bkz Ek 10)

Zurna ayakta çalınırken, davulcular da köçeklerle beraber dans ederek çalarlar. İki davulcu ve iki köçeğin kendileri ve birbirleri etrafında dönerek oluşturduğu dans figürleri görülür.

Davul-zurnanın ardından, kemâne açış yapmak suretiyle çalma sürecine katılır. (Bkz. Açış 3)

Kemânenin açışından sonra Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı ezgisi çalgısal

¹²⁰ İnebolu Düğün Salonu, 24.07.2011

olarak seslendirilir. Zurna bu süreçte eşlik etmez.

Gelinin evinden çıkıp gelin arabasına binmesinden sonra köçekler arabanın üzerine yatarak bahşiş alırlar. Gelin ve damadın arabası, yakınları ve meytarın olduğu minibüs ile İnebolu düğün salonuna doğru yola çıkılır.

Davullar ve zurna düğün salonuna girerken çalmaya devam ederler. Salonda kadın ve erkek karışık yer almaktadır. Davullar ve köçekler ilk olarak pistte yer alırlar.

Zurnanın yaptığı açış sırasında köçekler zillerini ve eteklerini sallayarak serbest hareketler ile dans figürleri sunarlar. Kemânececinin açışından sonra çiftetelli seslendirilir.

Meytar düğüne ara verildiği sırada piste uzak bir yerde çalmaya devam eder.

İzler kitle bu alanda oynayarak eşlikte bulunur. Köçekler yere oturup eteklerini açarlar ve para toplarlar. Düğün salonunda bulunan kadınlardan hiçbiri oyuna eşlik etmezler. Damat birkaç kez oyuna katılırken gelinin bu süreçte yer almadığı gözlemlenmiştir.

Salonda klavye olmasına karşın kullanılmayarak, eğlence sadece meytarın eşliğinde gerçekleştirilmiştir.¹²¹

2012 yılında Cide'de gerçekleştirilen bir salon düğünü betimlemesi ise şu şekildedir.¹²²

Gelini almak üzere ekiple beraber yola çıkılır. Gelin evine yaklaşıldığında davul zurna icrası, köçeğin dansıyla birlikte başlar. Kadınlar yere para atarlar ve köçeğin ters dönerek ağzı ile toplamasını beklerler. Kemâne bu süreçte yer almaz.

Gelin evden çıkar ve kapı önünde dua okunur. Davul ve zurna icrası gelin ve damadın arabalarına binmesi sırasında da devam eder. Köçek ve davulcular arabanın önünü kesip para isterler. Gelin evi önünden düğün salonuna kadar süren yol boyunca, davul ve zurnanın icrası devam eder.

Çift, düğünün gerçekleşeceği otele girerken kapı önünde davul ve zurna çalınır. Köçek de zilleriyle eşlik eder.

Yemekli gerçekleşen düğünde önce klavye çalınır. Davul zurna oyun havaları

¹²¹ Bu salon düğününde meytar etkinliğin başından sonuna kadar yer almıştır. Meytar üyeleri bu durumun düğün sahibinin isteği doğrultusunda oluştuğunu ve nadiren görüldüğünü, günümüz salon düğünlerinde meytarın etkinlik süresinin en fazla bir buçuk saat olduğunu ve diğer zamanlardaki icranın klavye tarafından gerçekleştirildiğini belirtmişlerdir.

¹²² Turizm Meslek Lisesi Uygulama Otel, Cide, 02.07.2012.

çalarken köçek de dansı ile eşlik eder. Kemâneci bu sürece kaşık çalarak katkıda bulunur. Köçek, kadın ve erkeklerin karışık olarak oturdukları masalara giderek para ister. Konuklardan bazıları paraları yere atarak köçeğin ağzıyla toplamasını beklerler.

Kemâneci, çalgıya mikrofon takıp ses düzenini ayarladıktan sonra küçük bir açış yapar. (Bkz. Açış 8)

Kemâne, klavyeden icra edilen düzenli bir usûl eşliğinde çiftetelliği seslendirir. Çiftetellinin ardından köçeklerin ve izler kitlenin dansı eşliğinde, Cide yöresinin sembol ezgisi olan "Sarı Yazma" sunulur. (Bkz. Ek 9)

Düğün, klavyeden çalınan popüler eğlence müziği türündeki örneklerle devam eder. Kemâne, köçek, davul ve zurna bu süreçte yer almaz.

III.4.3. Büyükşehirlerde Kastamonu Düğünleri

Çeşitli nedenlerle göç eden topluluklar gittikleri yerlere kültürel kimliklerini de taşırlar. Göç nedeniyle yaşam biçimlerinde değişiklikler olsa da, insanları topluluk olarak birbirine bağlayan değerler önemini yitirmezler. Dolayısıyla her göç eden topluluğun gittiği yerde kolektif kimliğini yaşatması gibi, Kastamonulular da büyükşehirlerde kültürel alışkanlıklarını sürdürmek istemektedirler. Bu nedenle büyükşehirlerdeki Kastamonu düğününün meytarsız olamayacağı algısı görülmekle beraber meytar, aidiyet bilincinin bir sembolü konumundadır. Kastamonu'da salon düğünlerinde gözlenen yapının benzeri, büyükşehirlerdeki düğünlerde de görülmektedir. Bu şehirlerdeki "Kastamonu Düğünü"nin en önemli olgusu meytardır. Meytar, bu süreçte düğünün bir bölümünde yer alır ve Kastamonu'daki ritüelin benzerini gerçekleştirir. Moda olan müziksel biçimlerin sunulmasının yanı sıra geleneksel yapının da devam ettiği gözlenmektedir.

Buradaki en dikkat çekici nokta; daha önce iki farklı bölge olarak tespit edilen yöre ritüel alışkanlıklarının büyükşehirlerdeki salon düğünlerinde de gözetilmesidir. Düğünlerin Cide Düğünü, İnebolu Düğünü, Azdavay Düğünü gibi isimlerle anıldığı ve pratiğin tıpkı Kastamonu yöresindeki salon düğünlerine benzetildiği görülmektedir. Örneğin İstanbul'da yaşayan bir Cideli, düğün pratiğine Cideli kemâneci ve köçekleri davet etmekte ve içinde bulunduğu Cideli kimliğinin diğerlerinden (İnebolu, Azdavay, Küre vb.) farklı olduğunu bu açıdan vurgulamaktadır.

III.5. Çeşitli Organizasyonlar

III.5.1. Festival

Festival; dönemi, yapıldığı çevre, katılanların sayısı ya da niteliği programla belirtilen ve özel önemi olan sanat gösterisi olarak tanımlandığı gibi, bir bölgenin en ünlü ürünü için yapılan gösteri olarak da bilinir.¹²³ Alan çalışmalarında, meytarın Kastamonu yöresinde ya da büyük şehirlerdeki festival programları içerisinde yer aldığı belirlenmiştir. Meytar, festivalin halka duyurulması sırasında yer aldığı gibi festival programı içerisinde sahne performansı da sunabilmektedir.

06. 07. 2012 tarihinde Küre ilçesinde gerçekleşen "3. Kilim Festivali" içerisinde yer alan İnebolu Yıldızları adlı meytar, ilçedeki dükkanları dolaşarak hem para kazanmış hem de festivalin halka duyurulmasını sağlamıştır. Festival günlerinde esnafı dolaşarak maddi gelir etmenin geleneksel bir davranış olduğu tespit edilmiştir. Kemâne bu süreçte yer almazken, köçeklere davul ve zurna eşlik eder.

Bu süreçte dikkat çeken nokta düğünlerde etek giyen köçeklerin, festival programında siyah pantolon, bel kısmında ipli saçaktan oluşan kuşak, beyaz gömlek ve yelekten oluşan "folklor kıyafeti" olarak adlandırdıkları kostümle yer almasıdır. Köçekler, festivallerin düğünlere göre daha ciddi ortamlar olduğunu belirterek, özellikle belediye başkanlarının istekleri doğrultusunda etek giymekten kaçındıklarını belirtmişlerdir.

Festivalin konser etkinliği bölümü ise zurna icracısının yaptığı bir açış ile başlamıştır. Konser, kemâne icracısının da kısa bir açışının ardından düzenli usûllere bağlı yöre ezgilerinin seslendirilmesiyle tamamlanmıştır. Ezgilerin sözel bölümlerinde zurna yer almazken bu bölümlerin eşlik sazı kemânedir. Zurna, çalgısal bölümlerde kemâneye katılarak seslendirmede bulunur.

III.5.2. Dernek Etkinlikleri

Kastamonu derneklerinin en büyüğü olan Kastamonulular Dayanışma Derneği (KAS-DER), 1985 yılında Kastamonu'dan İstanbul'a göç edenler tarafından kurulmuştur. İstanbul'da yirmi yedi ilçede şubesi bulunan derneğin diğer illerde de şubeleri bulunmaktadır. Üyelerinin birbiriyle kaynaşması, ilişkilerin geliştirilmesi ve devam ettirilmesi için yemekli toplantılar, konser, balo, tiyatro, sergi, spor, gezi ve

¹²³ TDK Türkçe Sözlük, Ankara: Bilgi Basımevi, 1974, s. 293.

eğlenceli etkinlikler düzenleyen dernekler, meytarı, müzik unsuru taşıyan etkinliklerde program içerisine dahil ederler. Ayrıca tüm yurttaki Kastamonu dernekleri arasında dayanışma oluşturmak amacıyla kurulmuş, kısa adı "Kas-Der-Fed" olan Kastamonu Dernekler Federasyonu da yöre kültürünün tanıtılması, benimsenmesi ve yaşatılması amacıyla çeşitli etkinlikler düzenlemektedir.

Ayrıca İzmir, Ankara, Bursa gibi büyük illerde "Kastamonu Günleri" adı altında düzenlenen faaliyetler içerisinde yöre icracılarının performans sunmaları da bir alışkanlık haline gelmiştir.

III.5.3. Piknik-Kır Eğlencesi

Meytarın bahar aylarının gelmesi ile kır alanlarında düzenlenen pikniklerde de yer aldığı tespit edilmiştir. Meytar, oturak alemi olarak da nitelendirilebilecek ve sadece erkeklere özgü olan kır eğlencesi ya da pikniklerde yer alabileceği gibi, günümüzde daha sık görülen ve kadın ve erkeğin beraber katılabildiği açık hava etkinliklerinde de yöre ezgilerini sunmakta ve eğlencenin müzik unsuru olarak işlevini sürdürmektedir.

III.5.4. Asker Eğlencesi

Meytar, askerlik çağına gelmiş gençlerin askere gitmeden önceki uğurlanma töreni olarak nitelendirilebilecek asker eğlencesinde yöre türkülerini seslendirirken, aynı zamanda vatan sevgisi içerikli yöre dışı türkülerini de icra etmektedir.

III.5.5. Halk Oyunları Gösterileri

Alan çalışma sınırları içerisinde tespit edilen halk oyunlarından bir tanesi Cide yöresine ait "Sarı Yazma"dır. Sarı Yazma, kadınların başörtüsü olarak kullandıkları bir yazma türüdür ve Cide ilçesinin önemli simgelerinden bir tanesidir. Aynı adı taşıyan ezgi de, yörenin en bilinen ve gözde ezgisi olmasının yanı sıra Sarı Yazma adlı halk oyununun da eşlik parçasıdır. (Bkz. Ek 9). Sözü geçen halk oyununun birincil eşlik çalgısı kemânedir. Ezgiye ritimsel desteği ise çoğunlukla klavye sağlamaktadır.



Fotoğraf 37: Sarı Yazma Halk Oyunu

Yörede bilinen diğer bir oyun ise "Sepetçioğlu"dur. Bir zeybek oyunu olan Sepetçioğlu'nun eşlik çalgıları ağırlıklı olarak davul-zurna iken kemânenin de seslendirmede bulunduğu görülmektedir. (Bkz Ek 8)

III.5.6. Oturak Âlemleri

Oturak âlemleri gerek Kastamonu yöresinde gerekse Kastamonuluların göç ettikleri büyükşehirlerde, ev ortamında ya da birahâne, restoran gibi mekânlarda gerçekleştirilen bir eğlence biçimidir. Sadece erkeklerin yer aldığı bu türde eşlik çalgısı ağırlıklı olarak kemânedir.

2012 yılında Küre ilçesinde bir birahane de gerçekleşen oturak âleminde dikkat çeken nokta; repertuvarın ağırlıklı olarak temposu yavaş parçalardan oluştuğudur. Kemâne, başlangıç zaman diliminde yine diğer ritüellerde olduğu gibi açış yaparak süreci başlatır. (Bkz. Açış 6). Ağır tempolu yöre ezgilerinin yanı sıra Türk sanat müziği ve Arabesk türünden örneklerin de icra edildiği belirlenmiştir.



Fotoğraf 38: Birahânedede oturak âlemi (Küre-2012)

III.6. İkincil Sözlü Kültür Ortamları

III.6.1. Televizyon Programları

Kastamonu yöresi müzik pratikleri, çeşitli televizyon programlarında da yer almaktadır. Özellikle Kaçkar TV, Mavi Karadeniz TV, Tempo TV ve Kastamonu TV gibi kanallar, kemâneci ve köçekleri yayınlarına davet ederek yöre müzik pratiklerini medya aracılığı ile halka ulaştırmaktadırlar.



Fotoğraf 39: Mavi Karadeniz TV yayınından bir kesit

III.6.2. CD-Kaset Kayıtları

Alanda yapılan araştırmalarda, yöre ezgilerinin stüdyo ortamında CD ve kaset gibi materyaller aracılığı ile kayıt altına alındığı ve bu ürünlerin satışının yapıldığı belirlenmiştir. Albüm kayıtları, gelenek mensuplarına ulaşmasının yanı sıra, satışa sunulan kemâneler ya da Cide bölgesine özgü *Sarı Yazma* gibi kültürel kimlik sembolü olarak görülen materyaller olarak , turistik bir değer ifade etmektedir. Aşağıda kaset ve CD satışı yapan bir dükkanda satışa sunulan ve yöresel icracıların (kemâne, davul, zurna, klavye, solist) seslendirmesiyle ortaya çıkmış bazı kayıt çalışmalarından örnekler yer almaktadır.



Fotoğraf 40: Satışa sunulan kasetler (İnebolu-2011)

Kaset Listesi:

- Kemâneci Kemal ve Güldane 2 (Çakır Prodüksiyon Plak ve Kasetçilik)
- Köçek Sabri ve Arkadaşları (Alişan Müzik Ltd. Şirketi)
- Kastamonu Doğanyurt Ekibi/Aman Ormancı (Alişan Müzik Ltd. Şirketi)

- K   ek Sabri ve Arkadaşları 99/Sarılsam İnce Beline (Alişan M  zik Ltd. şirketi)
- İnebolu   zkardeşler Kem  neci Rıfat ve Arkadaşları/ (Alişan M  zik Ltd. şirketi)

CD Listesi:

- Kastamonu Kır Eğlencesi (Alişan M  zik Ltd. şirketi)
- Yusuf Aktaş/  zel Kastamonu Oyun Havaları (Bey Plak ve Kaset  ilik)
- Azdavaylı G  ldane Kem  neci Kemal/ S  rmeli Meleğim (Bey Plak ve Kaset  ilik)
- Grup Aslar /Kastamonu K   ek Oyun Havaları (Bey Plak ve Kaset  ilik)



IV. BÖLÜM

ÖRNEK İCRALAR VE ANALİZLERİ

Alan araştırmasında tespit edilen icraları, "açış" olarak tanımlanan doğaçlama ezgiler ve "düzenli usûllere bağlı icra örnekleri" olarak sınıflandırmak mümkündür. Çalışmamızın odağındaki kemânenin, tüm yöre müzik pratiklerinin başlangıç aşamasında mutlaka açış yaptığı ve kemâne ile zurnanın beraber icrada bulunduğu İnebolu ve yöresi müzik pratiklerinde, zurnanın da açış yapmak suretiyle sürece dâhil olduğu gözlenmiştir.

Doğaçlama ezgiler bu çalışmada geleneksel doğaçlama tekniğinin sabit unsurlarından hareketle oluşturulan bir notalama yöntemiyle görsel hale getirilmiş ve formüllere çevrilerek sunulmuştur.

IV.1. Açışlar ve Analizleri

Anadolu sahası geleneksel Türk halk müziği terminolojisinde *açış*; seslendirilecek müzikli yaratmadan önce, bu yaratmanın içerdiği ezgilerin başlangıç, kalış ve bitiş perdelerini önemlendiren, ezgisel yapının bir haritasını sunan, kısacası aynı ezgi malzemesi ile inşa edilen ve ağırlıklı olarak düzenli bir usûle bağlı olmayan irticâlî bir icra uygulamasıdır. Burada verilen açış incelemeleri, "seyir" ve "malzeme" olarak iki başlık altında formüle edilmiştir.

Seyir'de; başlangıç ve kısa süreli kalışlar iki dörtlük notlarla ifade edilirken daha uzun süreli kalışlar birlik notlarla ifade edilmiştir. Seyir'de belirtilen sekizlik notlar ise malzemenin asıl elemanlarına yönlendirme işlevini taşıyan notlar olup, eğer asıl notaya ikiliden daha büyük bir aralıkla gidiyorlarsa çıkıcılık ya da iniciliği gösteren çizgiler tarafından takip edilmiştir. Malzemenin asıl elemanları ise dörtlük notlarla sunulmuştur.

İcraların ağırlıklı olarak La sesinde karar vermesi nedeniyle, günümüzün yaygın Türk halk müziği eğitim anlayışı ile paralellik gösterebilmek açısından tüm icralar La sesine aktararak notaya alınmıştır.

Ayrıca bu çalışmada notalarda günümüzde eğitim kurumlarında kabul gören 17'li perde dizgesi esas alınmıştır. Fakat halen yaygın bir şekilde sürdürülen perdelerin yanlış adlandırılması konusunda, Onur Akdoğu'nun da "Türk Müziğinde Perdeler" adlı eserinde ortaya koyduğu görüşüne katılarak, perdelerin natürel perdelere göre tizlik ya

da peslik özelliklerine göre numaralandırılması tercih edilmiştir.¹²⁴

Tablo 7: 17'li Dizge Tablosu

LA	La#1	La#2	si	DO	Do#1	Do#2	RE	Re# 1	Re#2	Mi	FA	Fa#1	Fa#2	SOL	Sol#1	Sol#2	LA
	Sib2	Sib1			Reb2	Reb1		Mib 2	Mib1			Solb2	Solb1		Lab2	Lab1	

ŞEKİL 4 AÇIŞ 1

The musical score for ŞEKİL 4 AÇIŞ 1 consists of three staves: Kemâne, Zurna, and Malzeme. The score is divided into three systems. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system shows a continuation of the melody with a triplet in the Malzeme part. The third system shows the final part of the melody, ending with a double bar line and a repeat sign in the Malzeme part.

¹²⁴ S. Bahadır Tutu, Aşık Veysel Şatıroğlu, (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği), Yayımlanmamış Doktora Tezi, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2008. s. 244.



Dizi: Motifler, Lâ'da Uşşak dörtlüsüne Re'de Hicâz dörtlüsü eklenerek üretilmiştir.

Seyir: Kemâne, başlangıç perdesi olan Re'den seyre başlar. Mi sesinden Sol sesine doğru inici bir ezgi oluşturulduktan sonra, Lâ sesinde bir kalış yapılır. Sol sesinden Re'ye doğru iştirilen bir Hicâz dörtlüsünün ardından, kemâne açışı Re ve Lâ seslerinin güçlendirildiği motiflerle karar perdesinde sonlanır. Kemânenin dem ses verdiği bundan sonraki bölümde zurna, Re ve Lâ perdeleri arasındaki Uşşak dörtlüsü içerisinde ezgiler oluşturur. Açışın son bölümü, kemânenin Uşşak dörtlüsü içerisinde oluşturduğu motiflerle oluşturulur.

İcra Sebebi: Görüşme için sunum.

İcra Mekânı: Turizm Okulu Bahçesi, İnebolu, 2011. Seslendirenler: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli.

ŞEKİL 5 AÇIŞ 2

Score for ŞEKİL 5 AÇIŞ 2, featuring three staves: Kemâne, Zurna, and Malzeme.

Staff 1: Kemâne

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (half).

Staff 2: Zurna

Notes: Rest (quarter), Rest (quarter).

Staff 3: Malzeme

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (quarter), C¹ (quarter), D¹ (quarter), E¹ (quarter), F¹ (quarter), G¹ (quarter).

Staff 4: K.

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (quarter), C¹ (quarter), D¹ (quarter), E¹ (quarter), F¹ (quarter), G¹ (quarter).

Staff 5: Z.

Notes: Rest (quarter), Rest (quarter).

Staff 6: M.

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (quarter), C¹ (quarter), D¹ (quarter), E¹ (quarter), F¹ (quarter), G¹ (quarter).

Staff 7: K.

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (quarter), C¹ (quarter), D¹ (quarter), E¹ (quarter), F¹ (quarter), G¹ (quarter).

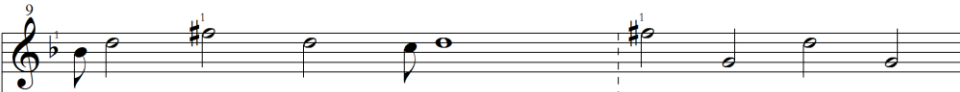
Staff 8: Z.

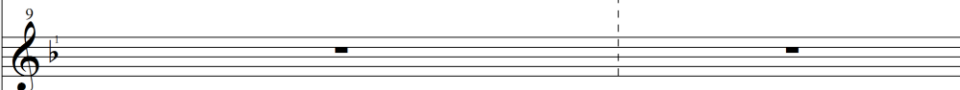
Notes: Rest (quarter), Rest (quarter).

Staff 9: M.

Notes: G¹ (quarter), A¹ (quarter), B¹ (quarter), C¹ (quarter), D¹ (quarter), E¹ (quarter), F¹ (quarter), G¹ (quarter).

9

K. 

Z. 

M. 

11

K. 

Z. 

M. 

14

K. 

Z. 

M. 

17

K.

Z.

M.

21

K.

Z.

M.

Dizi: Re sesinde Rast dörtlüsü, Sol sesinde Rast beşlisi, Re sesinde Hicâz dörtlüsü, Lâ sesinde Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Kemâne, Sol perdesinden seyre başlar. Re'de Rast dörtlüsü ve Sol'de Rast beşlisinin gösterilmesinden sonra Lâ sesinde kalış yapılır. Re'de Hicâz dörtlüsünün Re sesinde sonlanmasının ardından Lâ sesinde kalış yapılarak zurnanın açış yapması için dem ses verilir. Zurnanın Lâ sesi üzerindeki Uşşak dörtlüsü içeren motifleriyle açış sonlandırılır.

İcra Sebebi: Damat çıkarma sırasında ritüelin başlangıç bölümündeki açış.

İcra Mekânı: Damat Evi Önü, İnebolu Merkez, 2011.

Seslendirenler: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli.

ŞEKİL 6 AÇIŞ 3

The musical score is written for two parts: Kemâne and Malzeme. The Kemâne part is in the upper staff, and the Malzeme part is in the lower staff. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Kemâne part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The Malzeme part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Kemâne part is in the upper staff, and the Malzeme part is in the lower staff. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Kemâne part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The Malzeme part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, a quarter note on G4, and a quarter note on F4.

Dizi: Lâ sesinde Uşşak dörtlüsü, Re'de Bûselik beşlisi, Re'de Hicâz dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Kemâne Lâ sesinden seyre başlar. İnce Lâ sesinden karara doğru oluşturulan motifi, Re perdesinin güçlendirilmesi ve Re'de Hicâz dörtlüsünün Lâ'da Uşşak dörtlüsüne bağlanması izler.

İcra Sebebi: Gelin çıkarma ritüelinin başlangıç aşamasındaki açış.

İcra Mekânı: Gelin Evi Önü, Bozkurt Merkez, İnebolu, 2011.

Seslendiren: Kemâneci Murat Tun.

ŞEKİL 7 AÇIŞ 4

Kemâne

Zurna

Malzeme



K.

Z.

M.



K.

Z.

M.



5

K.

Z.

M.

8

K.

Z.

M.

11

K.

Z.

M.

Dizi: Lâ sesinde Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlileri ile Mi sesindeki Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği bulunmaktadır.

Seyir: Re sesinden seyre başlayan kemâne, Re ve Lâ sesleri arasındaki Uşşak dörtlüsü ile oluşturulan motifleri Lâ sesinde sonlandırır ve zurnanın açışı için dem ses verir. Zurnanın ağırlıklı olarak Re perdesini güçlendirerek oluşturduğu açış, kemânenin Re ve Mi seslerini güçlendirdiği ezgilerle sonlanır.

İcra Sebebi: Damat evinde köy düğününün başlangıç aşamasındaki açış.

İcra Mekânı: Damat evi önü, Karabey köyü, İnebolu, 2011.

Seslendirenler: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli.

ŞEKİL 8 AÇIŞ 5

The musical score is written for two parts: Kemâne and Malzeme. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with two staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a triplet of eighth notes in the Malzeme part. The third system includes a triplet of eighth notes in the Kemâne part. The fourth system includes a triplet of eighth notes in the Malzeme part. The fifth system includes a triplet of eighth notes in the Kemâne part. The score ends with a double bar line.

Dizi: Re'de Rast dörtlüsü, Sol'de Rast beşlisi, Lâ'da Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisinin kullanıldığı bir dizi özelliği göstermektedir.

Seyir: Kemâne, Sol perdesinden seyre başlar. Re'de Rast dörtlüsü ve Sol'de Rast beşlisinin kullanımıyla oluşturulan motiflerin ardından, Lâ perdesinde Uşşak dörtlüsünün sıklıkla kullanıldığı ezgiler üretilmiştir.

İcra Sebebi: Görüşme için sunum.

İcra Mekânı: Çay bahçesi, İnebolu, 2011.

Seslendiren: Kemâneci Güngören Manoğlu.

ŞEKİL 9 AÇIŞ 6

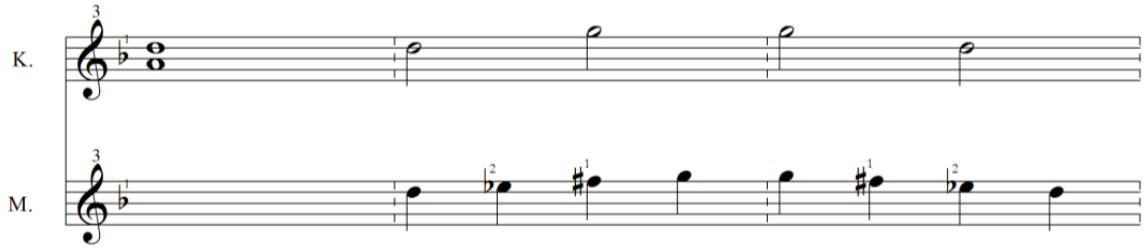
Kemâne

Malzeme



K.

M.



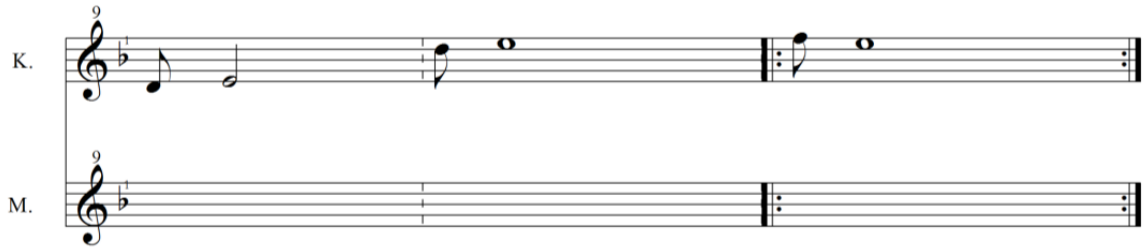
K.

M.



K.

M.



K.

M.



Dizi: Lâ'da Uşşak dörtlüsü, La'da Hüseyinî beşlisi ve Re'de Hicâz dörtlüsü ve Mi seslerindeki Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Kemâne, Lâ'da Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı kısa bir giriş ezgisinin ardından Re sesinde Hicâz dörtlüsünü kullanarak motifler üretir. Açış, Mi sesinde Uşşak dörtlüsünün simetrik olarak oktavı üzerinde yinelenmesinin ardından Sol sesinden karara doğru inici bir motif ile sonlanır.

İcra Sebebi: Oturak âleminde başlangıç açışı.

İcra Mekânı: Birahane, Küre, 2012.

Seslendiren: Kemâneci Murat Tun.



ŞEKİL 10 AÇIŞ 7

Kemâne

Malzeme

K.

M.

K.

M.

K.

M.

K.

M.

The musical score is written for two instruments, Kemâne and Malzeme, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a Kemâne part (K.) and a Malzeme part (M.).

- System 1:** Kemâne starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Malzeme starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.
- System 2:** Kemâne starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Malzeme starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.
- System 3:** Kemâne starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Malzeme starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.
- System 4:** Kemâne starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Malzeme starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.
- System 5:** Kemâne starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. Malzeme starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4.

Dizi: Lâ sesinde Uşşak dörtlüsü ve Hüseyinî beşlisi, Mi sesi üzerinde Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Kemâne, Re sesinden seyre başlar ve Lâ'da Uşşak dörtlüsünün ardından güçlü sesini Mi'ye taşıyarak Mi üzerinde Uşşak dörtlüsünü seslendirir. Açış, güçlünün Re sesi olarak değişmesiyle sonlanır.

İcra Sebebi: Salon düğününün başlangıç aşamasındaki açış.

İcra Mekanı: Düğün salonu, Cide, 2012.

Seslendiren: Kemâneci İsmail Özan.



ŞEKİL 11 AÇIŞ 8

The image displays musical notation for a piece titled 'ŞEKİL 11 AÇIŞ 8'. It consists of three systems of staves. The first system has two staves: 'Kemâne' (top) and 'Malzeme' (bottom). The second system has two staves: 'K.' (top) and 'M.' (bottom). The third system also has two staves: 'K.' (top) and 'M.' (bottom). The notation is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The 'Kemâne' staff in the first system shows a melody starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The 'Malzeme' staff shows a melody starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The 'K.' and 'M.' staves in the second and third systems show more complex melodic lines with triplets and various note values.

Dizi: Lâ ve Mi seslerinde Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Lâ'da Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı motifin ardından güçlünün Mi sesine taşınması ile Mi sesi üzerinde Uşşak dörtlüsü seslendirilmiştir. Açış, güçlünün tekrar Re sesi olarak değiştirilmesiyle sonlandırılmıştır.

İcra Sebebi: Salon düğününde başlangıç aşamasındaki açış.

İcra Mekanı: Düğün Salonu, Cide, 2012.

Seslendiren: Kemâneci İsmail Özan.

ŞEKİL 12 AÇIŞ 9

Kemâne

Malzeme

K.

M.

Dizi: Re sesinde Hicâz dörtlüsü, Lâ sesinde Uşşak dörtlüsü ve Sol sesinde Rast beşlisinin kullanıldığı bir dizi özelliği görülmektedir.

Seyir: Re sesinde Hicâz dörtlüsünün kullanımı ile başlayan açış, Lâ sesinde Uşşak dörtlüsü ve Sol sesinde Rast beşlisinin seslendirilmesi ile Lâ'da sonlanır.

İcra Sebebi: Görüşme için sunum.

İcra Mekanı: Güllüce Köyü, Şenpazar, 2012

Seslendiren: Kemâneci ve kemâne yapımcısı Mustafa Özkan.

ŞEKİL 13 AÇIŞ 10

The musical score is written for two parts: Kemâne and Malzeme. The Kemâne part is in the upper staff, and the Malzeme part is in the lower staff. Both parts are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The Kemâne part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note Bb4, and a quarter note A4. The Malzeme part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a half note Bb4, and a quarter note A4. The score is divided into three systems. The first system shows the initial notes. The second system shows a triplet of eighth notes in the Kemâne part and a triplet of eighth notes in the Malzeme part. The third system shows a triplet of eighth notes in the Kemâne part and a triplet of eighth notes in the Malzeme part.

Dizi: Lâ sesinde Uşşak dörtlüsünün kullanıldığı bir yapı görülmektedir.

Seyir: Lâ sesinde Uşşak dörtlüsüne ait perdelerle oluşturulan ve güçlü perdesinin Re olarak vurgulandığı kısa bir seyir sunulmuştur.

İcra Sebebi: Görüşme için sunum.

İcra Mekanı: Otel Bahçesi, Azdavay, 2012.

Seslendiren: Kemâneci Şahin Ayen.

IV. 2. Açışlar Hakkında Genel Değerlendirme

Yöre müzik pratiklerinin tümünde dikkati çeken ortak özellik; düzenli usûllere bağlı ezgi icrasından önce, kemâne ve zurna icracılarının "açış" olarak tanımlanan usûlsüz ve doğaçlama ezgiler seslendirmeleridir. Tüm pratiklerin başında istisnasız olarak yer alan açışlar, izleyenlere ritüelin başladığını vurgular. Açışların diğer bir işlevi ise; köçeklerin zillerini usûl gözetmeksizin icra ettiği ve serbest dans figürleri oluşturduğu bölüme eşlik etmektir. Açış ve serbest köçek dansı figürleri pratiklerin başlangıcında karakteristik bir unsur olarak tespit edilmiştir.

Kemâne ve zurnanın aynı anda icra edilebildiği İnebolu yöresi müzik pratiklerinde çalgılar ardarda açış yaparlar. Açış aynı zamanda akort kontrolünün de yapıldığı bir süreçtir.

Düzenli usûllere bağlı yöre ezgilerinin analizinde de belirtildiği gibi ağırlıklı olarak Hüseyini, Uşşak ve Rast makamlarındaki yöre ezgilerinin varlığı tespit edilmiştir. Doğal olarak açışlar da söz konusu makamların ezgisel yapılarını içeren özellikler taşımaktadır. Ancak açışlar; ilgili makamın dizisini tam olarak göstermeyip, genellikle makamları oluşturan dörtlü ya da beşli içerisinde oluşturulmuş motiflerden meydana gelir.

Alan çalışması sırasında tespit edilen açışların dizilerine ilişkin hazırlanan Tablo 8 aşağıda sunulmaktadır:

Tablo 8: Açışların dizileri

Açış No	Makamsal Dizi Elemanları
1	La'da Uşşak Dörtlüsü+Re'de Hicaz Dörtlüsü
2	Re'de Rast Dörtlüsü+Sol'de Rast Beşlisi+Re'de Hicaz Dörtlüsü+La'da Uşşak Dörtlüsü
3	La'da Uşşak Dörtlüsü+Re'de Buselik Beşlisi+Re'de Hicaz Dörtlüsü
4	La'da Uşşak Dörtlüsü+La'da Hüseyini Beşlisi+ Mi'de Uşşak Dörtlüsü
5	Re'de Rast Dörtlüsü+Sol'de Rast Beşlisi+La'da Uşşak Dörtlüsü+La'da Hüseyini Beşlisi
6	Lâ'da Uşşak Dörtlüsü+ La'da Hüseyinî Beşlisi+Re'de Hicâz Dörtlüsü+Mi'de Uşşak Dörtlüsü
7	La'da Uşşak Dörtlüsü+La'da Hüseyini Beşlisi+Mi'de Uşşak Dörtlüsü
8	La'da Uşşak Dörtlüsü+Mi'de Uşşak Dörtlüsü
9	Re'de Hicaz Dörtlüsü+La'da Uşşak Dörtlüsü+Sol'de Rast Beşlisi
10	La'da Uşşak Dörtlüsü

Seyir, dörtlü ya da beşli içerisinde yer alan perdelerde bezekli motiflerin kullanımının yanısıra güçlü ve karar perdelerinin sıklıkla tekrarlanmasıyla gerçekleştirilir. İnici, ıkıcı ve inici-çıkıcı ezgi yapılarının güçlü ve karar perdelerine bağlandığı kesitler, bu yönüyle Anadolu sahası geleneksel Türk halk müziğinde irticâlen gerçekleştirilen açış uygulamasının yaygın ezgisel özelliğini yansıtmaktadır.

Aşağıdaki tablolarda alan çalışması sırasında tespit edilen ve analizi yapılan aış ezgilerinin, ıkıcılık ve inicilik zelliklerini içeren kesitler yer almaktadır.

Tablo 9: Aış 1

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici mi-sol
2	İnici sol-sol
3	İnici re-la
4	Çıkıcı sol-re
5	Çıkıcı sol-do
6	İnici re-la
7	İnici re-la
8	Çıkıcı-inici fa-mi-la
9	Çıkıcı-inici la-mi-la

Tablo 10: Aış 2

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici sol-re
2	Çıkıcı-inici sol-re-la
3	Çıkıcı-inici sol-re-sol
4	Çıkıcı-inici la-sol-re
5	Çıkıcı-inici re-sol
6	Çıkıcı-inici re-fa-re
7	İnici fa-sol
8	Çıkıcı re-la
9	İnici mi-sol-re
10	İnici la-la
11	İnici re-la
12	Çıkıcı-inici fa-mi-re
13	İnici sol-la

Tablo 11: Aış 3

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici-ıkıcı-inici la-la-re-la
2	Çıkıcı-inici la-re-la
3	Çıkıcı mi-sol
4	Çıkıcı-inici la-re-la

Tablo 12: Aış 4

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici-ıkıcı-inici mi-sol-do-la
2	Çıkıcı-inici la-re-la
3	Çıkıcı-inici fa-re-la
4	İnici mi-la
5	İnici sol-la
6	Çıkıcı-inici la-re-la
7	Çıkıcı-inici mi-sol-mi
8	İnici re-la
9	Çıkıcı-inici fa-sol-la

Tablo 13: Aış 5

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	ıkıcı-inici sol-do-re
2	Çıkıcı sol-re
3	Çıkıcı la-re
4	İnici mi-la
5	Çıkıcı-inici si-re-la
6	İnici re-la
7	İnici mi-la
8	İnici re-la
9	Çıkıcı la-re
10	İnici re-la
11	İnici re-la

Tablo 14: Aış 6

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	ıkıcı-inici si-mi-la
2	Çıkıcı-inici re-sol-re
3	İnici mi-la
4	Çıkıcı-inici mi-sol-mi
5	Çıkıcı mi-mi
6	İnici sol-la

Tablo 15: Aış 7

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici re-la
2	Çıkıcı la-re
3	Çıkıcı-inici la-re-la
4	Çıkıcı-inici re-sol-mi
5	Çıkıcı-inici la-sol-mi
6	İnici re-la
7	İnici-ıkıcı re-la-re
8	İnici re-la

Tablo 16: Aış 8

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici re-la
2	Çıkıcı-inici do-sol-mi
3	İnici sol-re
4	İnici re-la

Tablo 17: Aış 9

Ezgi malzemesi	Kesit
1	Çıkıcı re-sol
2	İnici re-la
3	Çıkıcı-inici sol-re-la
4	Çıkıcı inici sol-re-la

Tablo 18: Aış 10

Ezgi Malzemesi	Kesit
1	İnici re-la
2	Çıkıcı-inici do-re-la
3	Çıkıcı-inici la-re-la

Analiz edilen aış icralarındaki ezgisel kesitler, ağırlıklı olarak inici motiflerle başlayan, icranın orta bölümlerinde çıkıcı inici motiflerin kullanımının ardından, inici ezgisel yapılanmayla son bulan bir özellik taşımaktadır.

IV.3. Düzenli Usûllere Bağlı İcra Notaları ve Analizleri

Alan araştırması sırasında yörede tespit edilen ezgiler incelendiğinde, bazı ezgilerin gelenek mensupları tarafından daha çok sahiplenildiği ve bu ezgilerin ritüellerde öncelikli olarak ve daha sık seslendirildiği belirlenmiştir. İcra ve dinleyici açısından otantiklik şartı taşıyan ve kültürel kimliğin bir ifade aracı olarak değerlendirilen; *Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı (Tasa Koydum Kaymağınan Yoğurdu)*, *Derede Gürgen Dalı (Azdavay Bayır Bayır)*, *Gıydivanın Kızları (Huriyem)*, *Kocakarı Türküsü, İnebolu'dan Kum Gelir, İnebolu Çeşmesi (Cide Çeşmesi)*, *Tiridine Bandım, Sepetçioğlu, Sarı Yazma, Çiftetelli, Yolcu Havası ve Cezayir* adlı ezgiler, ritim ve ezgisel unsurlar açısından sınıflandırılıp analiz edilerek yörenin ezgi/icra üslubu belirlenmeye çalışılmıştır.

Ritim unsurları; usûl, tempo ve tartım açısından değerlendirilirken ezgisel unsurlar; makam, ses genişliği ve seyir özellikleriyle incelenmiştir.

Malzeme usûl açısından değerlendirildiğinde, 2/4'lük usûldeki yoğunlaşma fark edilmiştir. Usûllerin belirlenmesinde icrada işitilen kuvvetli zaman ve vuruşlar dikkate alınmıştır. Yöre müzik pratiklerinde sıklıkla seslendirilen ve bu bölümde analiz edilen ezgilerden üçü TRT repertuarına kayıtlıdır ve usûlleri bizim belirlediğimizden farklı olarak sunulmaktadır. (Tiridine Bandım 4/4, Gıydivanın Kızları 6/4, Cidenin Çeşmesi 4/4). Bu durumun TRT notalarının sözel katmandaki dizeleri bir ölçüde toplamak kaygısıyla hazırlanmasından kaynaklandığı düşünülebilir. İcrada işitilen kuvvetli zaman ve vurgu göz önüne alındığında yukarıda adı geçen ezgiler tarafımızdan 2/4'lük usûlde notalanmıştır.

Tempo, icranın dansa eşlik işlevi içermesiyle doğrudan ilgilidir ve bu açıdan önem taşımaktadır. Bu sebeple dakika başına düşen birim zaman miktarı belirlenerek tempo ile icra tekniği arasında ilişki değerlendirilmiştir. Temponun yüksek olması ve yöre ezgilerinin karakteristik ezgi ve tartım oluşumları, kesik yay kullanımı olarak ifade edilebilecek bir yay kullanımını zorunlu kılmaktadır. Kesik yay, dinamizm katan bir unsurdur ve bir üslup özelliğidir. Dolayısıyla bu özellik aynı zamanda kemâne ile icra tekniğini şekillendiren bir unsur olarak belirlenmiştir.

Tartımların analizinde usûl birimlerinin ne şekilde bulunduğu yöre müzik geleneğinin önemli bir belirleyicisi olarak karşımıza çıkmıştır. Bazı tartımların yoğun kullanımı dikkati çekmiştir. Bu sebeple tartımların toplam birim sayısı içindeki oranı tespit edilmiş ve incelemede değerlendirilmiştir.

Ezgisel unsurlardan makam ögesi değerlendirildiğinde, yöre ezgilerinin Türk sanat müziğinde her anlamda makam tariflerini karşılamasa da makamsal yapı taşlarını kullandığı anlaşılmıştır. Gelenek mensupları tarafından bazı makamların daha çok benimsendiği fark edilmiş ve bu durum sonuç bölümünde değerlendirilmiştir. Makamların tespitinde katı bir tutum sergilenmemiş, güçlendirilen perdelerin icra edilen her eser içinde çeşitlendiği görülerek bu durum incelemede belirtilmiştir.

Makamsal yapı taşlarının hangi kesitte kullanıldığı yine ezgi karakterini belirleyen önemli bir unsur olarak görülmüştür. Ses genişlikleri gösterilirken icrada önem kazanan perdeler ikilik, güçlendirilmediği halde kullanılan diğer perdeler ise dörtlük olarak notalanmıştır. Makamsal kesiti pest ve tiz tarafta sınırlayan notalar güçlendirilmese de, ikilik olarak gösterilmiştir.

Makamsal yapı taşlarının belli kesitlerinin kullanım hiyerarşisi ise, seyir başlığı altında ele alınmıştır. Buna ilişkin dizelerde güçlendirilen sesler ayrı ölçülerde birlik notalar olarak yazılmıştır. Bu şekilde ezgi kısımlarının adım adım yöneldiği hedefler sırasıyla yazılarak icranın izlediği rota tespit edilmiştir. İcraların rotasına ilişkin notalarda, bu rotanın rahatlıkla izlenebilmesi için her ölçünün altında ölçü numaraları yer almaktadır.

Yörenin müzik geleneğinin olmazsa olmazı olarak nitelendirilebilecek düzenli usûllere bağlı ezgilerin derlediğimiz icralarına ilişkin notalar ve analizleri aşağıda sunulmaktadır:

IV.3.1. Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı/Tasa Koydum Kaymağınan Yoğurdu

İnebolu yöresinin en çok bilinen ve yöre müzik pratiklerinde kemâne ve zurnanın açışından sonra başlangıç ezgisi olarak benimsenmiş ezgi, yörenin düzenli usûllere bağlı icraları arasında en popüler olanıdır. İnebolu yöresi ritüellerinde çok sık seslendirilmesi ile bir kültürel kimlik sembolü konumundadır.

Şekil 14 Ek 1- Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı/Tasa Koydum Kaymağınan Yoğurdu

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 12 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The lyrics are written below the staves. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are in Turkish and describe the process of making yogurt. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Of Of

Ta sa koy dum kay ma ğı nan yo ğur du

yo ğur du kız se ni an nen be nim i çi n do ğur du

vay vay

se ni an nen be nim i çin

do ğu r du am ma n am ma n

am ma n oy na ya v rum o y na

ci ğe ri mi o y ma oy na maz san al tın ya rim

genç li ği ne do y ma

İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar Yalçın, Köçek Hamdi Sözen, Köçek Bilal.

İcra Zamanı ve Mekanı: 14.00-15.30/Karabey Köyü, Damat Evi Önü, İnebolu, 2011.

İcra İşlevi: Damat çıkarma ritüelinde giriş ezgisi.

Tempo: 86

Usûl: 2/4

Tartımlar:



26/110



4/110



21/110



3/110



20/110



2/110



11/110



2/110



11/110



2/110



6/110



2/110

Makam: (La) Hicaz

Ses Genişliği:



Gizli Dörtlü

Seyir:



IV.3.2. Derede Gürgen Dalı/Azdavay Bayır Bayır

Yöredeki çalışma sınırları içerisinde sıklıkla icra edildiği tespit edilen ve otantiklik şartı taşıyan ezgi, Azdavay ilçesinde Azdavay Bayır Bayır adıyla seslendirilmektedir.

Şekil 15 Ek 2-Derede Gürgen Dalı/Azdavay Bayır Bayır

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

De re de giür ge da lı ah de re de gi
Se nin gi bi kö tü ye se nin gi

giür gen da lı yük len de gel yu ka rı
bi kö tü ye kim ver mez i ki ka rı

İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar Yalçın, Köçek Hamdi Sözen, Köçek Bilal.

İcra Zamanı ve Mekanı: 14.00-15.30/Karabey Köyü, Damat Evi Önü, İnebolu, 2011.

İcra İşlevi: Düğün ritüeli içerisinde köçek dansına eşlik.

Tempo: 88

Usûl: 2/4

Tartımlar:



14/32



8/32



6/32



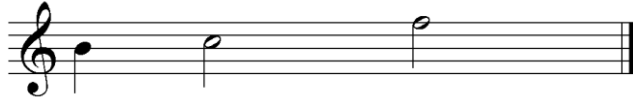
2/32



2/32

Makam: (Do) Çargah

Ses Genişliği:



Seyir:



Ezgi eşliğinde seslendirilen diğer sözler:

Azdavay Bayır Bayır

Yanıyom Cayır Cayır

Baba Beni Evlendir

Anne Beni Evlendir

Hem Sevaptır Hem Hayır

Altınım Var Altınım

Ben Onu Takınırım

Senin Gibi Güzeli

Senin Gibi Çapkını

Alemden Sakınırım

IV.3.3. GIYDIVANIN KIZLARI (HÛRİYEM)

Yörenin diğer popüler ezgisi olan "Gıydıvanın Kızları" yöre halkı tarafından "Hûriyem" olarak da bilinmektedir.

Şekil 16 Ek 3- Gıydıvan'ın Kızları (Hûriyem)

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

Gıy dı va nın gı z la rı Hu ri ye'm

Her gün gi der ha ma ma Hu ri ye'm

De li kan lı du ru r ken Hu ri ye'm

Ni ye var dın i ma ma Hu ri ye'm

İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar Yalçın, Köçek Hamdi Sözen, Köçek Bilal.

İcra Zamanı ve Mekanı: 14.00-15.00, İnebolu Merkez, Damat Evi Önü, 2011.

İcra İşlevi: Damat çıkarma ritüeli sırasında damadın oyununa eşlik.

Tempo: 98

Usûl: 2/4

Tartımlar:



34/96



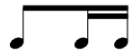
6/96



18/96



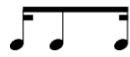
6/96



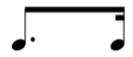
12/96



2/96



8/96



2/96



8/16

Makam: (Sol) Rast

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.3.4. KOCAKARI TÜRKÜSÜ

Kemânenin akordunun değiştirilmesi ile icra edilen bu ezgi (orta tel bir tam ses pesleştirilerek do notasına akortlanır) yöre ritüellerinde mutlaka seslendirilmesi sebebiyle diğer bir önemli ezgidir.

Şekil 17 Ek 4-Kocakarı Türküsü

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu



İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar Yalçın,

İcra Zamanı ve Mekanı: 17.00-18.30, Turizm Okulu Bahçesi, İnebolu, 2011.

İcra İşlevi: Görüşme için sunum

Tempo: 88

Usûl: 2/4

Tartımlar:



18/56



14/56



7/56



7/56



6/56



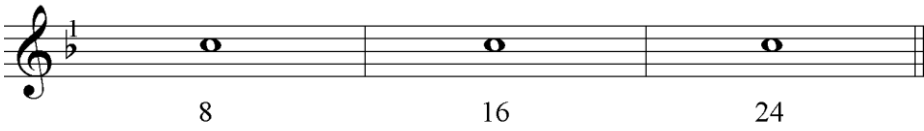
4/56

Makam: (La) Uşşak

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.3.5. İNEBOLU'DAN KUM GELİR

Yöre halkı tarafından benimsenmiş ve sıklıkla icra edilen bir ezgidir.

Şekil 18 Ek-5-İnebolu'dan Kum Gelir

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

İ ne bo lu dan kum ge lir

mer mer taş tan su ge lir Sen o ra da ben bur da

e li miz den ne ge lir e li miz den ne ge lir

ah e li miz den ne ge lir

Ezgi eşliğinde seslendirilen diğer sözler:

Bahar Geldi Hurmaya

Tüfeğim Yok Vurmaya

Şu Zalımın Kızıyla

Ümidim Yok Durmaya

İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar, Davulcu Mustafa (Vokal).

İcra Zamanı ve Mekanı: 20.00-23.30, İnebolu Düğün Salonu, 2011.

İcra İşlevi: Salon düğününde eşlik ezgisi.

Tempo: 100

Usûl: 2/4

Tartımlar:

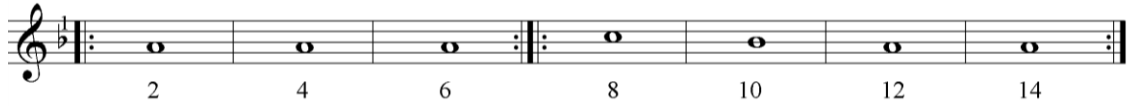


Makam: La Uşşak

Ses Genişliği:



Seyir:



IV. 3.6. İNEBOLU ÇEŞMESİ/ŞU CİDE'NİN ÇEŞMESİ

Yörenin temel ezgilerinden bir diğeri olan bu ezgi, İnebolu'da "İnebolu Çeşmesi" olarak bilinirken, Cide'de "Şu Cide'nin Çeşmesi" olarak benimsenmiştir.

Şekil 19 Ek 6- İnebolu Çeşmesi/Şu Cide'nin Çeşmesi

Notaya Alan
Beril Çakmakçoğlu

İ ne bo lu çeş me si
şıl dır şıl dır a kı yor O yar çık mış pen ce re ye
yol la rı ma ba kı yor yol la rı ma ba kı yor
Hay di de yav rın gel ba na sa rı la yım ben sa na

Ezgi eşliğinde seslendirilen diğer sözler:

İnebolu Dağları

Kıpır Kıpır Akıyor

İçindeki Kuşları da

Cıvı Cıvı Ötüyor

Haydi de Yarım Gel Bana

Sarılayım Ben Sana

Cide'de ezgi eşliğinde seslendirilen diğer sözler:

Şu Cide'nin Çeşmesi

Şıldır Şıldır Akıyor

Koyver Beni Beyamca da

Kızlar Yoluma Bakıyor

Haydide Yavrum Evde misin?

Pencerelerde Perde misin?

Haydi de Yavrum Meşelikte

Yaktın Beni Gençlikte

İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar, Davulcu Mustafa (Vokal).

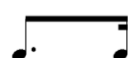
İcra Zamanı ve Mekanı: 20.00-23.30, İnebolu Düğün Salonu, 2011.

İcra İşlevi: Salon düğününde köçek dansına eşlik.

Tempo: 94

Usûl: 2/4

Tartımlar:

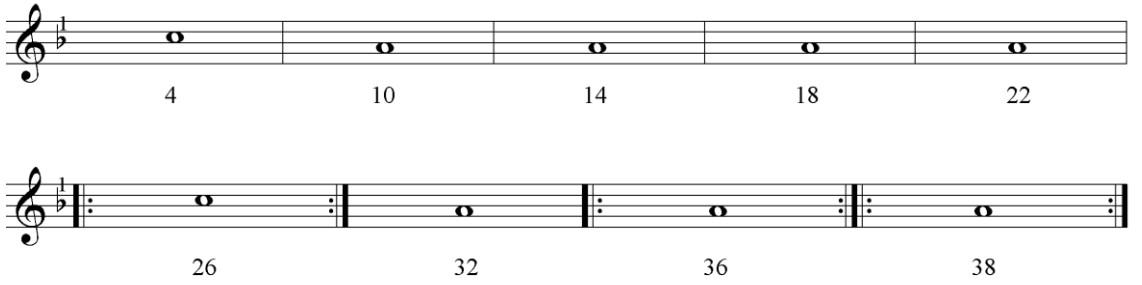
	25/104		5/104
	19/104		4/104
	18/104		3/104
	17/104		1/104
	11/104		1/104

Makam: (La) Uşşak

Ses Genişliği:



Seyir:



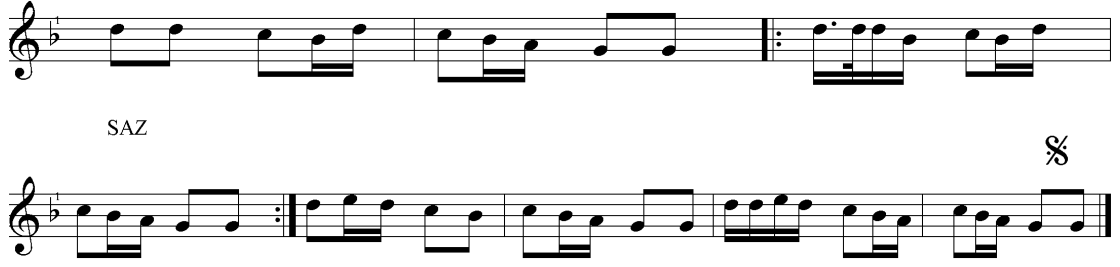
IV. 3.7. TİRİDİNE BANDIM

Kastamonu yöresinin sembol ezgilerinden birisi olan ve yöre müzik pratiklerinde de sıklıkla seslendirildiği görülen Tiridine Bandım, yöre dışında da tanınan ve benimsenen bir türküdür.

Şekil 20 Ek 7-Tiridine Bandım

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

Ay A şa ğı dan ge lir Türk men
ko yu nu Am ma na man
Sel vi ye ben zet tim ya rin bo yu nu a ma nı nı yan dım
a ma nı nı a ma nı nı a ma nı nı yan dım ti ri di ne ti ri di ne ti ri di ne ban dım
be da va mı san dım pa ra ve dim al dım yan dım yan dım gör me den al dım



Manda yuva yapmış söğüt dalına (amman aman)
Yavrusunu sinek kapmış gördün mü (amanını yandım)
Amanını amanını amanını yandım
Tiridine tiridine tiridine bandım
Bedava mı sandım para vedim aldım

İcracılar: Kemâneci Murat Tun ve Ekibi

İcra Zamanı ve Mekânı: Stüdyo Kaydı, 2008.

İcra İşlevi: Kaset-Cd amaçlı icra.

Tempo: 96

Usûl: 2/4

Tartımlar:



27/96



5/96



23/96



4/96



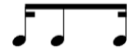
21/96



3/96



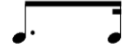
5/96



2/96



5/96



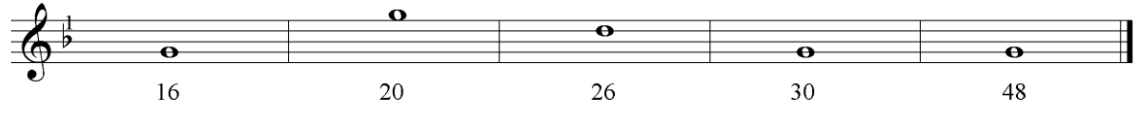
1/96

Makam: (Sol) Rast

Ses Genişliği:



Seyir:



IV. 3.8. SEPETÇİOĞLU

Yöre halkının öz *hava* olarak nitelendirdiği bu ezgi aynı zamanda bir halk oyunu türüdür.

Şekil 21 Ek 8-Sepetçioğlu

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

Ne ya man o lur şu Kas ta mo nu u şa ğı hey

Sa lı ver miş e fem in ce bel den de ku şa ğı vay vay



İcracılar: Kemâneci Rıfat ve Ekibi

İcra Zamanı ve Mekânı: Stüdyo kaydı.

İcra İşlevi: "Muhabbet Olsun" adlı işitsel kayıt için gerçekleştirilen icra.

Tempo: 75 (sekizliğe)

Usûl: 9/8

Tartımlar:

	37/92		5/92
	35/92		4/92
	30/92		2/92
	25/92		1/92
	22/92		1/92
	8/92		

Makam: (La) Hüseynî.

Ses Genişliği:



Seyir:

	2	4	6	8	10	
	11	13	17	18	19	
	22	23	25	27	28	29

IV.3.9. SARI YAZMA

Sarı Yazma ezgisi Cide yöresinin kültürel kimlik sembolüdür. Cide müzik pratiklerinin en temel ve simgeleşmiş bu ezgisi aynı zamanda aynı adlı halk oyununun eşlik parçasıdır.

Şekil 22 Ek 9- Sarı Yazma

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu

Ş

Sa rı yaz ma

al tın da saç la rın yu mak yu mak

Gü zel ya rın koy nun da pek hoş o lur

u yu mak a man a man da yav rum

kur ca şı le ye be gi di yo rum

İ z mi r'e do laş ci de ye

Ş

İcracılar: Kemâneci İsmail Özan

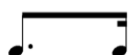
İcra Zamanı ve Mekanı: 20.00-21.30, Cide Uygulama Oteli Düğün Salonu, Cide, 2012.

İcra İşlevi: Salon düğününde eşlik ezgisi.

Tempo: 88

Usûl: 2/4

Tartımlar:

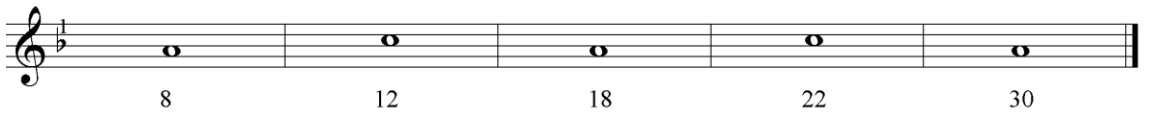
	20/74		4/74
	18/74		3/74
	13/74		2/74
	8/74		1/74
	4/74		1/74

Makam: (La) Hüseyinî

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.3.10. ÇİFTETELLİ

Yöredeki müzik pratiklerinde köçek dansına eşlik eden çalgısal bir eser olup, pratiklerin genelinde sıklıkla seslendirildiği belirlenmiştir.

Şekil 23 Ek 10-Çiftetelli

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu





İcracılar: Kemâneci Murat Tun, Zurnacı Ali Elli, Davulcu Yaşar, Davulcu Mustafa.

İcra Zamanı ve Mekanı:14.00-15.00, Gelin Evi Önü, Bozkurt İlçesi,İnebolu, 2011.

İcra İşlevi: Gelin çıkarma ritüelindeki eşlik ezgisi.

Tempo: 94

Usûl: 2/4

Tartımlar:



38/126



4/126



22/126



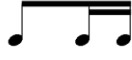
4/126



16/126



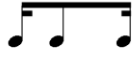
4/126



12/126



1/126



12/126



1/126



5/126



1/126



5/126



1/126

Makam: (La) Uşşak

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.3.11. YOLCU HAVASI

Geleneksel düğün pratiğinin içerisinde yer alan ve düğüne belli saatte gelip ayrılan gruplar olarak tanımlanan kılıvanların uğurlanması sırasında icra edilen çalgısal bir ezgidir.

Şekil 24 Ek 11-Yolcu Havası

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu



İcracılar: Kemâneci Murat Tun ve Ekibi

İcra Zamanı ve Mekanı: Stüdyo

İcra İşlevi: Cd kaydı

Tempo: 96

Usûl: 2/4

Tartımlar:



25/102



24/102



7/102



18/102



2/102



8/102



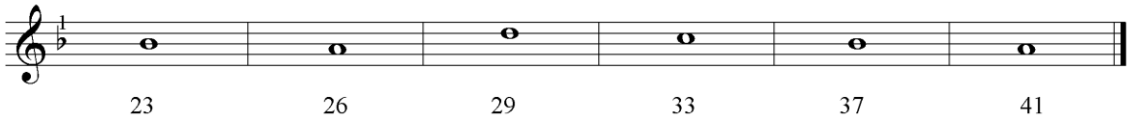
1/102

Makam: (La) Uşşak

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.3.12. CEZAYİR

Yöre müzik pratikleri içerisinde sıklıkla seslendirilen bu ezginin diğer adı *Kalk Gît Havası*'dır. Ritüelin artık sonlandığını bildiren ezgi seslendirilirken köçekler yere oturur ve eteklerini açarak, dinleyicilerin eteklerinin üzerine para atmalarını beklerler.

Şekil 25 Ek 12- Cezayir

Notaya Alan
Beril Çakmakoglu



İcracılar: Kemâneci Murat Tun ve Ekibi

İcra Zamanı ve Mekanı: Stüdyo

İcra İşlevi: Cd kaydı

Tempo: 94

Usûl: 2/4

Tartımlar:

	22/80		4/80
	16/80		4/80
	11/80		3/80
	10/80		1/80
	8/80		

Makam: (La) Hüseyinî

Ses Genişliği:



Seyir:



IV.4. Düzenli Usûllere Bağlı İcralar Hakkında Genel Değerlendirme

Açıştan sonra seslendirilen, düzenli usûllere bağlı ve birer kültürel kimlik göstergesi hatta otantiklik şartı olarak benimsenmiş ezgilerin ortak noktası, ağırlıklı olarak 2/4'lük usûlde icra edilmeleridir. Usûl sınıflandırılması, icrada işitilen kuvvetli zaman ve vuruşlar dikkate alınarak oluşturulmuştur.

Dansa eşlik eden icralarda; tempo, dansın hareket ivme ve frekansına göre şekillenmektedir. Köçek dansına eşlik amacıyla seslendirilen ezgilerin tempoları, dörtlük not biriminde 86 ile 100 vuruş arasında yer almaktadır. İcranın dansa eşlik özelliği içermesi, yörenin hareketli dansları doğrultusunda icranın temposunu yükselten bir unsurdur.

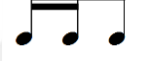
Ezgi yapılanmasında dikkati çeken bir başka nokta,  nota kümesinin en sık kullanılan tartım olmasıdır. Adı geçen usûl birimlerinin kullanımı yöre müzik geleneğinin önemli bir belirleyicisidir. Söz konusu kalıpların kemâne icrasında kullanımı, her bir not birimini bir yay hareketi ile (çekme veya itme) seslendirerek gerçekleştirilir. Kemâne icrasında her nota bir yay hareketinin kullanılması kesik yay özelliğini beraberinde getirerek icraya dinamizm katmaktadır.

Ezgiler makamsal olarak değerlendirildiğinde; güçlü perdesinin değişkenliği ile farklı tanımlanan Uşşak ve Hüseyini makamlarının ağırlıklı olduğu tespit edilmiştir. Rast makamı da yöre ezgilerinde sıklıkla icra edilen diğer bir makam olarak karşımıza çıkmaktadır. Ses genişlikleri makam dizisi içerisinde sınırlı kalmakla beraber pes ya da tiz tarafta genişleme göstermemektedir.

Gelenek mensupları tarafından daha çok benimsendiği tespit edilen makamlar, yöresel üslûbun önemli bir unsurudur. Kullanılan makamlardaki ezgi yapısı, makam dizisinin tamamından çok, dörtlü ya da beşli içerisinde seyir eden bir ezgi özelliğini taşımaktadır. Bu özelliği gösteren ezgi rotası, makamsal malzeme kesitleri içerir ve bu kesitlerin sıralanışı gelenek kuralları tarafından sıkı sıkıya belirlenerek yörenin icra üslûbunu ortaya çıkarmaktadır. Seyir, makam dizisi ile ilgili dörtlü ya da beşlilerin çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı malzeme kesitleriyle durak ve güçlü perdelerine yönelimiyle oluşturulur.

Aşağıda yer alan Tablo 19'da; düzenli usûllere bağlı yöre ezgilerinin usûl, tempo, tartım ve makam açısından değerlendirildiği veriler bulunmaktadır.

Tablo 19: Yöre ezgilerinin usûl, tempo, tartım ve makam açısından incelenmesi

<i>Türkü</i>	<i>Usûl</i>	<i>Tempo</i>	<i>En Sık Karşılaşılan Tartım</i>	<i>Makamsal Dizi</i>
Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı	2/4	86		(La) Hicaz
Derede/Azdavay	2/4	88		(Do) Çargah
Gıydıvanın Kızları/Huriyem	2/4	98		(Sol) Rast
Kocakarı Türküsü	2/4	88		(La) Uşşak
İnebolu'dan Kum Gelir	2/4	100		(La) Uşşak
İnebolu Çeşmesi/Cide Çeşmesi	2/4	94		(La) Uşşak
Tiridine Bandım	2/4	96		(Sol) Rast
Sepetçioğlu	9/8	75 (sekizliğe)		(La) Hüseyini
Sarı Yazma	2/4	88		(La) Hüseyini
Çiftetelli	2/4	94		(La) Uşşak
Yolcu Havası	2/4	96		(La) Uşşak
Cezayir	2/4	94		(La) Hüseyini

Düzenli usûllere bağlı sözlü/müzikli yaratmaların ortak özelliği çalgısal giriş içermeleridir. Çalgısal giriş genellikle sözlü kısımdan üretilmiştir ve hacim bakımından geniş olmayıp sözlerden farklı bir ezgi anlayışı içermezler. Dolayısıyla sık tekrarlanan bu durum yöresel niteliğin önemli bir göstergesidir.

Tespit edilen diğ er bir nokta, yöre adlarının sözlü eserler içerisinde yer almasıdır.  rneğ n  nebolu yöresinde  nebolu  e mesi olarak seslendirilen ezgi, Cide'de Cide  e mesi adıyla bilinir. Yine  nebolu müzik pratiklerinde "Derede G r en Dalı" adıyla seslendirilen ezgi, Azdavay'da "Azdavay Bayır Bayır" adıyla benimsenmiştir.

Alan çalışmalarında tespit edilen diğ er bir nokta, yöre dışı ezgileri yöredeki icra özelliklerine büründürerek seslendirme durumudur. Yöre ezgilerinin icrasında benimsenen üslûp ve tavır özellikleri, yöre dışındaki ezgilerin icrasında da hissedilmektedir ve ezgiler bu yönüyle gelenek mensupları tarafından beğeniyle karşılanarak benimsenmektedir.

SONUÇ

Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne (Klasik Kemençe) adlı doktora çalışması kapsamında kemâne çalgısı; adlandırma, köken, çalgı sınıflandırması, yörenin farklı kesimleri içerisindeki akort, yapı ve icra karşılaştırılması, çalgının icra tekniği ve tavır özellikleri, kemâne icracıları, yerellik, otantiklik ve göç bağlamlarında kemânenin işlevleri, dinleyici, kemâne icracılarının yanı sıra ritüellerde yer alan diğer icracılar, kemânenin yer aldığı ritüeller, müziksel yapı özellikleri perspektifinde değerlendirilmiş ve bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Çalışma alanı olarak belirlenen Kastamonu ili, İnebolu, Cide, Şenpazar, Bozkurt, Azdavay, Küre, Abana ilçeleri ve bazı köylerinde gerçekleştirilen alan araştırmalarında, geleneksel Türk sanat müziğinde yaygın bir şekilde klasik kemençe olarak adlandırılan tırnak kemençenin, yapı ve icra özellikleriyle benzerlik gösterdiği çalgının, yöredeki gelenek mensupları tarafından *kemâne* olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir.

Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratikleri içerisinde, yöre halkı tarafından kullanılan bazı yerel sözcükler tespit edilmiş ve çalışmanın ilgili bölümlerinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Örneğin; yörenin geleneksel müzik pratiklerinde davul, zurna, kemâne ve köçeklerden oluşan müzik topluluğuna *meytar* adı verilmektedir. *Kılıvan* ise geleneksel bir köy düğününde, düğün alanına önceden belirlenen saatlerde misafir olarak gelen ve erkeklerden oluşan topluluk olarak tanımlanmaktadır. Aynı sözcük Şenpazar ve Azdavay ilçelerinde *konakçı* olarak da bilinmektedir. Düğün pratiği içerisinde gelin almaya gitme eylemi *hak*, bu eyleme katılan topluluk *hakçı* ve gelinin evden çıkarılarak taşıta bindirilmesi ise *hak çıkarma/hak alma* olarak ifade edilmektedir. Yöre müzik pratiklerinde, geleneksel düğün pratiği içerisinde karşılaşılan *semet* sözcüğü ise; düğünün ertesi günü kız tarafının damat evine, kızlarını görmek amacıyla geldiği tören olarak açıklanmaktadır. Kız tarafı *sandak* veya *danacı* olarak adlandırılır. Davul, zurna ve kemâneye, zil çalarak ve dans ederek eşlik eden, etek giymiş erkek dansçı ise *köçek* olarak tanımlanmaktadır.

Çalışma alanı tarihsel açıdan incelendiğinde, bölgenin bir çok kavim ve devlet tarafından yönetilmesi ve Anadolu'nun coğrafi özellikleri göz önüne alındığında bir geçiş konumunda olmasından etkilenen yörede kültürel çeşitlilik yaşanmaktadır. Dolayısıyla kemâne çalgısının kökeni ve bölgeye gelişi ile ilgili veriler, yörenin coğrafi

konumu, göç hareketleri, nüfus yapılanmaları gibi bulgularla ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Tırnak kemençe ya da kemânenin köken tartışmalarının odağında, çalgının Rum nüfus tarafından Anadolu'ya yayıldığı düşüncesi yer almaktadır. Alan çalışmasında, bölgedeki Rum varlığına ilişkin veriler saptansa da kemâne çalgısının bölgeye Rumlar tarafından getirildiğine ilişkin net bir veri elde edilememiştir. Karadeniz Bölgesi'nde en az Rum nüfusun Kastamonu'ya ait olduğu düşünüldüğünde, komşu merkezlerdeki Rum nüfusun çok daha fazla olmasına rağmen, çalgının Kastamonu dışında hiçbir yerde görülmemesi düşündürücüdür. Bu durum da çalgının bölgeye Rum nüfus tarafından getirildiği önermesini zayıflatmaktadır. Ayrıca yaylı çalgıların çıkış noktasının Asya olduğu varsayıldığında ve Asya'dan başlamak üzere tırnak tekniği ile çalınan çalgıların dünya coğrafyası üzerindeki konumları incelendiğinde, kemânenin bölgeye gelişi ile ilgili olasılıklar çeşitlenmektedir. Olasılıklardan en dikkat çekici olanı Kastamonu yöresindeki Türkmen varlığı ile ilgilidir. Asya kökenli Türkmenlerin yöredeki varlığı, çalgının yöreye Türkmenler tarafından da getirilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu olasılığı kuvvetlendiren unsurlardan birisi, yöre ezgilerinin özellikle icra özellikleri bakımından Türkmen ezgileri ile benzerlik göstermeleridir. Bu sonucu destekleyebilecek diğer bir nokta ise Anadolu sahasının Kastamonu dışındaki bölgesi olan Teke Yöresi'nde, göçebe yörük olarak tanımlanan Türkmenlere ait *Hegit* ve *Yörük Kemânesi* çalgılarının varlığıdır. Kemâne ile şekil, icra biçimi, ezgisel üslûp ve tavır özellikleri bakımından benzerlik gösteren bu çalgılar, kemânenin kökeninin Kastamonu'daki varlığının Asyalı göçebe yörükler olan Türkmenlere dayanabileceği sonucunu kuvvetlendirmektedir.

Kemâne, bu çalışmada organolojik açıdan bir sınıflandırmaya tâbi tutulmuştur. Sınıflandırmada belirleyici unsur çalgının icra tekniği ve yer aldığı coğrafyanın birleşimiyle oluşturulmuştur. İcra tekniği açısından yaylı çalgıları *parmak basılarak* ve *tırnak temâsı* ile icra edilenler olarak sınıflandırmak mümkündür ve çalışma odağındaki kemâne, tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgılar sınıflandırmasında yerini almıştır. Sınıflandırmada belirleyici diğer özellik tırnak temâsı ile çalınan yaylı çalgıların dünya coğrafyası üzerinde görüldüğü yerler ile ilişkilendirilmiştir. Asya ve Avrupa'da tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgılar; Kıl Kopuz, İgil, Bızaancı, Morin Khuur, Kauş, İkili, Sarangi, Sarinda, Gusle, Lahuta, Gadulka, Lyra, Lyra Calibresa, Lijerika, Yörük

Kemânesi, Hegit ve Tırnak Kemençe çalgıları olarak tespit edilmiştir. Bu çalgıların, sayıca Türk boylarındaki yaygınlığı dikkati çektiğinden, sınıflandırma Türk boylarının Asya'da komşu olduğu toplumları da göz önünde bulundurmaya zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla "Türk Boylarında İcra Edilenler" ve "Türk Boylarının Asyalı Komşularında İcra Edilenler" iki alt başlık olarak belirlenmiştir. Türk boylarında tırnak temâsı ile icra edilen yaylı çalgılar ise Asya ve Anadolu'da icra edilenler olarak iki alt başlığa ayrılmıştır ve çalışma odağında yer alan kemâne Anadolu'da icra edildiğinden çalgı, *Anadolu'da tırnak temâsı ile çalınan yaylı çalgı* olarak sınıflandırılmıştır.

Kemâne, Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratiklerinin odağında yer alan ve yörenin kültürel kimlik sembolü haline gelmiş bir eşlik çalgısıdır. Kemâne; yöre müzik pratiklerinden düğünlerin, kına gecelerinin, sünnet törenlerinin, festivallerin, dernek etkinliklerinin, piknik-kır eğlencelerinin, asker eğlencelerinin, yöre ezgilerinin sunulduğu televizyon programlarının ve oturak alemlerinin merkezinde kültürel kimliğin bir ifade aracı olarak yer alır. Alan araştırmaları sırasında çeşitli müzik pratiklerinde önemli işlevleri olduğu gözlenen kemâne, bu pratiklerdeki tek ifade aracı değildir. Yöredeki araştırmalarımız sırasında İnebolu ve Küre ilçelerinde, genellikle iki davul, iki köçek, bir zurna ve bir kemâneneden oluşan topluluğa *meytar* adı verildiği tespit edilmiştir. Cide, Şenpazar, Azdavay ilçelerinde ise benzer müzik toplulukları meytar olarak adlandırılmazken, "davul- zurnacılar" olarak tanımlanırlar.

Çalışmamız sırasında ulaşılan sonuçlardan bir diğeri; kemânenin, Kastamonu kent merkezindeki geleneksel müzik pratiklerinde görülmediği, buna karşın merkezin kuzeyinde yer alan İnebolu, Küre, Bozkurt, Abana, Doğanyurt, Cide, Şenpazar, Azdavay ilçe ve köylerindeki müzik pratiklerde yer aldığıdır. Adı geçen ilçelerdeki alan araştırmaları sırasında tespit edilen çeşitli veriler, bölgenin iki farklı başlık altında değerlendirilmesi gerektiği sonucunu doğurmuştur. *İnebolu-Küre-Bozkurt-Abana-Doğanyurt* ilçeleri ile *Cide-Şenpazar-Azdavay* ilçeleri, yörenin iki farklı kesimi olarak belirlenmiş ve bulgular İnebolu yöresi ve Cide yöresi olmak üzere ikiye ayrılarak değerlendirilmiştir.

Bu açıdan bakıldığında elde edilen sonuçlardan biri, kemânelerin icra edildiği yörelere göre yapı, akort özelliği, icra biçimi ve müzik pratikleri çerçevesinde işlevsel olarak birbirlerinden ayrıldığıdır. İnebolu yöresi kemâneleri ve çalgının müzik

pratiklerindeki yeri ile Cide yöresi kemâneleri ve pratiklerdeki rolleri farklılık göstermektedir. İnebolu ve yöresi kemâneleri yapısal olarak Cide ve yöresi kemânelerinden daha uzun ve daha geniş bir formdadır. İnebolu yöresi kemânelerini, Cide yöresi kemâneleri ve aynı zamanda tırnak kemençe ile akort özellikleri açısından karşılaştırdığımızda ise ortak olan ve olmayan bazı unsurlar görülmektedir. Tırnak kemençede teller, Türk müziği perde adlandırma sistemine göre; kalından inceye doğru Yegâh (Re), Rast (Sol) ve Nevâ (Re), uluslararası adlandırmaya göre La, Re, La olarak adlandırılır. Kastamonu kemânelerinde de, ezgi icrasında kullanılan en ince tel ile orta tel, tam beşli aralıkta akortlanır. Tırnak kemençe ile kemâneler arasındaki akort farklılığını ise üçüncü tel yaratır. Tırnak kemençede en ince telin "bir oktav pesti" olarak akortlanan tel, kemânede en ince telin "bir ses pesti" olarak ayarlanır. Ulaşılan bir başka sonuç; Cide yöresi kemâne akordunun ve dolayısıyla ideal kemâne tınısının İnebolu'ya nazaran daha pest olmasıdır. Bu sonucu doğuran neden ise Cide yöresi müzik pratiklerinde çalgı topluluğunun diğer üyesi olan zurna ile beraber çalma alışkanlığının bulunmaması doğrultusunda nispeten yüksek sese ihtiyaç duyulmaması, çalgının hacminin İnebolu kemânesinden farklı olması, Cide ve civarı kemâne tellerinin İnebolu civarındakilere göre daha kalın olması faktörleridir. Cide kemâneleri de akortlanırken orta tel ezgi telinden beş ses pest, diğer tel yine ezgi telinden bir ses pest olarak akortlanır ancak burada ezgi telinin tırnak kemençede ya da İnebolu kemânelerinde olduğu gibi La sesi olma zorunluluğu bulunmamaktadır.

Kemâne icra tekniği ve tavrının bazı karakteristik özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Örneğin ritmik açıdan hızlı tempoda eserler çalınırken zaman zaman yayın, kemânenin gövdesine çarptırılması ile ritim eşliği elde edildiği ve zor olmakla beraber ustalık isteyen bu tavrın, kemâne icra geleneğinin önemli bir unsuru olduğu belirlenmiştir. Diğer bir icra özelliği, icra sırasında sol el bileğinin sürekli sağa ve sola hareket ettirilmesiyle birlikte kemânenin de sürekli hareket halinde olmasıdır. Bu hareketi yaratan unsur, ezgi üretimini sağlayan en ince telin bir ses altına akortlanan üçüncü teldir. İşlevi, kemânenin hareketi sonucu açığa çıkan üçüncü tel, makamsal ezgi yapısında yeden sesi olarak adlandırılan sesi oluşturmaya yöneliktir. Yörede ağırlıklı olarak seslendirilen Uşşak, Hüseyinî gibi makamlar Dügâh perdesinde (geleneksel Türk sanat müziğinde) karar veren makamlardır. Bu makamların karar perdelerinin bir tam

ses altında ise "yeden" adı verilen perde yer alır. Kemânenin bilek hareketi ile döndürülmesi sonucunda da, üçüncü telden yeden sesi elde edilmiş olur. Ortada yer alan ve ezgi telinin beş ses altına akortlanan telin işlevi ise ezginin oluşturulduğu tel ile beraber çekilerek dem ses vermektir. Orta telin az da olsa ezgi üretmek için kullanıldığı görülmektedir. Alan çalışmaları sırasında ulaşılan diğer bir sonuç ise; Cide ve yöresi kemâne icrasında dem ses kullanımının İnebolu ve yöresine göre daha sıklıkla gerçekleştirilmesidir.

İnebolu ve yöresinde kemâne ile zurnanın aynı anda icra edilebildiği, alan çalışmasında tespit edilen unsurlardan biridir. Zurna, ses şiddeti yüksek bir çalgı olduğundan kemâne icrasında dem ses ihtiyacının bulunmadığı, zaten seslendirmede duyulmayacağı, buna karşılık Cide yöresinde kemânenin solo icra edilmesi nedeniyle bir eşlik sesi ile tının zenginleştirilmesi ihtiyacından ötürü dem ses kullanımının yaygınlaştığı sonucuna varılmıştır.

Kemâne icrasında yay kullanımı da tavrı özelliklerini oluşturan unsurlardandır. Kesik yay olarak ifade edilebilecek ve her nota için ayrı bir yay hareketinin (çekme ve itme) kullanımı, kemâne tavrını ortaya çıkaran önemli bir unsur olarak tespit edilmiştir. Kemâne icrasında sol el parmaklarının klavye üzerindeki dizilimi, çalışmada birinci pozisyon olarak adlandırılan bir biçim ile ifade edilmiştir. Yöre ezgilerinin ses genliğinin dar olması, farklı pozisyonların kullanımı ihtiyacını gerektirmemiş ve az da olsa tiz seslerin kazanımının pozisyon uygulamaları ile değil, sadece dördüncü parmağın tiz bölgelere ileri geri yaptığı hareket ile gerçekleştirildiği sonucuna varılmıştır. İcra tavrını oluşturan diğer bir unsur, *glissando* uygulamasının bir ifade biçimi olarak sıklıkla kullanılması ve bu özelliğin kemâne icra geleneğinin önemli bir belirleyicisi haline gelmesidir.

Çalışmamızda, kemâne icracıları da incelenmiş ve bazı sonuçlar elde edilmiştir. Bir kemânecinin çalgıyı öğrenme sürecinde yüz yüze gerçekleşen bir *usta-çırak* ilişkisi görülmemekle beraber, icracılar çalgıyı ağırlıklı olarak birinci/ikinci derece akrabalarından veya tanıdıklarından, *görerek öğrenme* olarak adlandırılabilir bir yöntem sonucunda öğrenmektedirler. Kemâne öğrenme sürecinde aile yönlendirmesi ön planda değildir. Repertuvarın kısıtlı olması, zengin bir irticâlen yaratma uygulamasının görülmemesi, irticâlen yaratma çerçevesindeki açışların ise basit yapıda olmaları gibi

etkenler de öğretme-öğrenme sürecindeki sistematik ve bilinçli yaklaşımların oluşmasını gerekli kılmamıştır. Dolayısıyla kemâne öğrenme süreci; doğal bir akış içerisinde, repertuvarın tekrarlanarak ezberlenmesi suretiyle gerçekleşir. Kemâne icra geleneğinin devamlılığı, ustanın çırağa bilinçli bir aktarım sunması ile değil, çırağın ustayı görüp taklit etmesi yoluyla gerçekleştirilmektedir. İcracıların tamamı başka mesleklere sahiptir ve icra geleneğinde profesyonellik anlayışı kemâne icracılığını geçim sağlayacak bir meslek olmaktan uzaklaştırmaktadır. İcracı olmak ayrı bir meslek olarak görülmez ve icracılar bu durumu meslek algısından çok, kültürel kimliğin bir ifade aracı olarak kullanırlar. İrcacılar içerisinde kemâne yapımcılığı ile uğraşanlar da aynı icracılıkta olduğu gibi, yapımcılığı yan meslek olarak sürdürmektedir. Yapımcı/icracı olma durumu sosyal statü göstergesi olup geleneğin devamlılığı açısından önem taşımaktadır. Gelenek, kültürel kimliğin bir ifade aracı olarak sürdürülmektedir ve icracı ile kemânisi, geleneksel öge olarak yöre halk kültürünün ayırt edici simgesi durumundadır. Kültürel mirasın taşıyıcısı olan ve geleneği sürdüren icracıların, kültürel kimliklerini otantiklik temelinde devam ettirdikleri söylenebilir.

Geleneğin devamlılığı, sadece araştırma alanı olarak belirlenen Kastamonu yöresi geleneksel müzik pratikleri sınırları içerisinde kalmamıştır. Göç sonucu büyükşehirlere yerleşen gelenek mensupları, yeni çevrelerinde de geleneksel uygulamaları sürdürmekte ve kültürel kimliğin bir ifade aracı olan yerel özellikleri yeniden canlandırmaktadır. Canlandırılan ortak unsur etrafında toplanan bireyler, gelenek vasıtasıyla Kastamonulu kimliğini sürdürmek istemektedirler. Meytar olarak adlandırılan ve Kastamonu yöresi müzik pratiklerinin kemâne, köçek, davul ve zurnadan oluşan topluluğu, büyükşehirlerdeki ritüellerde de yer alarak topluluğun kültürel kimliğinin ayırt edici unsuru haline gelmiştir. Meytarsız bir Kastamonu düğününün olamayacağı fikri, kimlik farkını ortaya koyma isteğidir ve meytar, aidiyet duygusunun sembolü olarak kültürel devamlılığı sağlamaktadır. Otantiklik iddiasını taşıyan meytar topluluğu, toplumsal kimliğin inşa edilmesinde en önemli unsurdur. Gerek Kastamonu yöresinde gerekse göç edilen büyükşehirlerde otantiklik olgusunun diğer bir ölçütü, alan çalışmaları sırasında tespit edilen ve yörenin sıklıkla icra edilen, beğenilen ve simgeleşmiş repertuvarıdır. Otantiklik şartı haline gelen yaratmaların kalıcılık kazanması, anlaşıldığı üzere onların ritüellerdeki temel uygulamaların

işlevlerinin yerine gelmesini desteklemeleridir. İcracılar gelenek mensubu olmalarının yanı sıra, güncel icra repertuvarlarını şekillendirirken yine yaygın-güncel müziksel beğeni algısından da vazgeçmemektedir. Repertuvar, yöre dışı türkülerin yanı sıra, arabesk, Türk pop müziği gibi türlerin yaygın örneklerini de içermektedir.

Geleneksel müzik pratiklerinin icracılar dışındaki kesimi olan dinleyiciler, müzik icra geleneğinin bazı unsurlarının şekillenmesinde belirleyici olmaktadır. Örneğin geleneksel bir köy düğününde kadın ve erkek pratiğe ayrı ayrı katılmaktadır. Değişen toplumsal yapı sonucunda biçim değiştiren geleneksel düğün pratiği, *salon düğünü* olarak adlandırılan bir yapıya bürünmüş ve bu yapı, kadın ve erkeklerin beraber yer aldıkları bir dinleyici topluluğunu meydana getirmiştir. Günümüz toplum yapısı içerisinde, müzik pratiklerinin oturak alemleri dışında kalan tüm etkinliklerinde, kadın ve erkek dinleyicilerin beraber yer aldığı tespit edilmiştir. Sadece erkeklerin katılımcı olarak yer aldığı pratikler ise hâlen birahanelerde ve özel ev toplantılarında gerçekleşen, alkollü içeceklerin tüketildiği oturak alemleri olarak varlığını sürdürmektedir. Dinleyicinin icraya katılımı, yöre ezgilerini seslendirmek ve köçekler ile beraber dans etmek suretiyle gerçekleşmektedir. Dinleyicilerin geleneksel müzik pratikleri içerisindeki bir başka etkisi, gelenek mensupları tarafından sıkı sıkıya sahiplenilmiş ve otantiklik şartı olarak benimsenmiş yöre ezgilerinin, icracılar tarafından çalınmasını isteyerek yöre ezgilerinin otantiklik şartı suretinde kültürel aktarımın devamlılığını sağlamaktır.

Kemâne, çeşitli müzik pratiklerinin tek unsuru olmamakla beraber, kemâneye eşlik eden diğer icracılar ve işlevleri de çalışmamızda ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Çalgı ve köçeklerden oluşan müzik topluluğu üyelerinin, pratikler içerisinde farklı roller üstlendiği görülmektedir. Topluluğun görsel olarak da en renkli ve hareketli üyeleri olan köçeklerin; karakteristik dansları, sözlü eserleri seslendirmeleri, zil çalarak davul ile beraber ritim çalgı eşliğini oluşturmaları ve dinleyicilerin dansa katılımını sağlamak suretiyle pratikler içerisinde önemli bir rol üstlendiği sonucuna varılmıştır.

Elde edilen sonuçlardan bir diğeri, İnebolu ve yöresi köçek kostümü ile Cide ve yöresi köçek kostümlerindeki farklılıklardır. İnebolu ve yöresine ait köçeklerin etekleri düz kırmızı üzerine renkli şeritlerden oluşurken, diğer yörenin etekleri renkli çiçekli

basmadan meydana gelir. Diğer bir fark ise bele bağlanan aksesuarda görülmektedir. İnebolu'da bu aksesuar mendil olurken, Cide ve yöresinde ipli saçak veya ponpondur. Her iki yörede de esas olan, beldeki aksesuarların dans sırasında oynatılmalarını sağlamaktır. Köçekler ritüelin başında zilleri çalarak ve salınarak ortada dolaşırlar. Kemâne ya da zurna çalıcısı bu süreçte açış yapmaktadır. Köçeklerin serbest hareketlerini sonlandırması ile düzenli usûllere bağlı ezgiler başlar ve karakteristik köçek dansı figürleri sunulmaya başlanır. Davulcular, ayakta icra sırasında köçeklerle beraber dans ederler ve davulları ile akrobatik hareketlerde bulunurlar. Örneğin davulları başlarının üzerinde çalarak, tokmağı bacaklarının arasından geçirip kullanarak ya da davullarıyla beraber kendi etraflarında dönerek dinleyicilerin ilgisini canlı tutmaktadırlar.

Davul ve zurna; gelin ve damadın evden çıkarılması sırasında temposu yüksek ezgilerin, oyun havalarının, çiftetellilerin eşlik unsurlarıdır. Davulcu bu bölümde tokmak kullanarak ve çalgıyı ayakta icra ederek çalgının kaba saz özelliğini kullanır. Ancak ritüelin kemânenin devreye girdiği daha sonraki aşamalarında, tokmak bırakılır ve ellerin deriye vurulmasıyla çalgı, kaba saz özelliğinden çıkıp ince saz kimliğine bürünür.

Kemâne çalgısının gelin almaya gitmek ve festivallerin halka duyurulmasını amacıyla esnaf dükkanlarının dolaşılması ve dükkan önlerinde icrada bulunmak dışında tüm müzik pratiklerinde işlevsel olduğu sonucuna varılmıştır. Davulcu ve zurnacı, gelini evinden almaya gitme sürecinde yol boyunca icrada bulunurlar. Kız evinin önünde de icrayı ayakta ve coşkulu bir biçimde sürdürürler. Kemâneci, çalgının oturarak çalınabilmesi özelliği nedeniyle meytarın en hareketsiz unsurudur. Dolayısıyla bu eylemde yer almamaktadır. Yine benzer biçimde dükkanların dolaşarak kapı önünde icrada bulunulması eyleminde de kemânenin görülmediği tespit edilmiştir.

Kemânenin diğer bir işlevi, Kastamonu geleneksel müzik pratiklerinin tümünün başlangıcında mutlaka açış yapmasıdır. Açış, Kastamonu yöresi müzik pratiklerinin temel başlangıç olgusudur. Açış, köçekleri oyuna hazırladığı gibi dinleyiciye ritüelin başladığını vurgular. Kemâne ve zurnanın aynı anda icra edilebildiği İnebolu yöresi müzik pratiklerinde çalgılar ardarda açış yaparlar. Açış aynı zamanda akort kontrolünün de yapıldığı bir süreçtir. Kemâne, açış olgusunun diğer ritüellere göre daha fazla

görüldüğü oturak âlemlerinde, davul ve zurnaya karşın daha fazla işlev üstlenir. Kemâne aynı zamanda sözlü seslendirmenin eşlik çalgısıdır. Köçekler ya da davulcular ezgiyi sözel olarak seslendirdiği sırada zurna çalıcısı susar ve seslendirme sadece kemânenin eşliğinde gerçekleştirilir.

Çalışmamızda tespit edilen icralar, açış ve düzenli usûllere bağlı yöre ezgileri olarak sınıflandırılmış ve müziksel yapı özellikleri belirlenerek analizler gerçekleştirilmiştir. Açış incelemeleri seyir ve malzeme olarak iki başlık altında geleneksel doğaçlama tekniğinin sabit unsurlarından hareketle oluşturulan bir notalama yöntemiyle görsel hale getirilmiş ve formüle edilmiştir. Açışlar analiz edildiğinde ağırlıklı olarak, Hüseyini, Uşşak ve Rast makamlarının kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Ancak açışların ilgili makamın dizisinin tamamını göstermeyip, genellikle makamları oluşturan dörtlü ya da beşli içerisinde oluşturulmuş motiflerden meydana geldiği görülmektedir. Seyir, dörtlü ya da beşli içerisinde yer alan perdelerde bezekli motiflerin kullanımının yanı sıra, güçlü ve karar perdelerinin sıklıkla tekrarlanmasıyla gerçekleştirilir. İnici, çıkıcı ve incici-çıkıcı ezgi yapılarının güçlü ve karar perdelerine bağlandığı kesitler, bu yönüyle Anadolu sahası geleneksel Türk halk müziğinde irticâlen gerçekleştirilen *açış* uygulamasının yaygın ezgisel özelliğini yansıtmaktadır.

Çalışmada incelenen diğer bir unsur da düzenli usûllere bağlı icra örnekleridir. Alan araştırması sırasında bazı ezgilerin gelenek mensupları tarafından daha çok sahiplenildiği ve bu ezgilerin ritüellerde öncelikli olarak ve daha sık seslendirildiği belirlenmiştir. Kültürel kimliğin bir ifade aracı olan bu ezgiler, ritim ve ezgisel unsurlar açısından sınıflandırılıp analiz edilerek yörenin ezgi/icra üslûbu ortaya çıkarılmıştır. Ezgiler incelendiğinde, 2/4'lük usûldeki yoğunlaşma tespit edilmiştir. Tempo, icranın dansa eşlik işlevi içermesiyle doğrudan ilgilidir ve temponun yüksek olması yöre icra geleneğinin önemli bir unsuru olduğu kadar, kemâne icrasında kesik yay kullanımını zorunlu kılarak icraya dinamizm katar ve yörenin üslûp özelliğini oluşturur. Yöre ezgileri Türk sanat müziği terminolojisinde ifade bulan makamsal yapı taşlarını kullanmaktadır. Açışlarda olduğu gibi Hüseyini, Uşşak ve Rast makamlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Ezgiler tartım açısından incelendiğinde  tartımının yoğun kullanımı görülmüştür.

Düzenli usûllere bağlı olan yaratmalarda kullanılan makamlardaki ezgi yapısı,

makam dizisinin tamamından çok, dörtlü ya da beşli içerisinde seyir eden bir ezgi özelliğini taşıtmaktadır. Bu özelliği gösteren ezgi rotası, makamsal malzeme kesitleri içerir ve bu kesitlerin gelenek kuralları tarafından sıkı sıkıya belirlenen sıralanışı yörenin icra üslûbunu oluşturmaktadır. Ezgilerdeki seyir özelliği, makam dizisi ile ilgili dörtlü ya da beşlilerin çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı malzeme kesitleriyle durak ve güçlü perdelerine yönelimiyle oluşmaktadır.

Ezgilerin ortak özelliği çalgısal bir giriş içermeleri ve bu kısmın genellikle sözlü kısımdan üretilmesidir. algısal giriş, hacim bakımından geniş olmayıp sözlerden farklı bir ezgi anlayışı içermemekle beraber, sıklıkla tekrarlanan bu durum yöresel niteliğin önemli bir göstergesidir.

Sonuç olarak; Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne adlı çalışmada, Kastamonu yöresinde kemânenin halk tarafından yerel kültürü simgeleyen bir otantiklik şartı olarak görüldüğü, ayrıca geleneksel müzik dokusu özellikleri ile icra tekniğinin eşzamanlı olarak şekillendiği ortaya çıkmıştır. İcracılığın, profesyonelliğin ötesinde işlevsel ihtiyaçlarla sürdürülen bir sosyal statü göstergesi niteliği taşıdığının sonuç başlığı altında altı tekrar çizilmiştir. Serbest usll icraların görselleştirilmesi hususunda S. Bahadır Tutu tarafından geliştirilen bir yöntem denenmiştir. Tezde kullanılan icra merkezli yapısal inceleme yönteminin alana katkı sunması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

A. Kitaplar, Makaleler ve Bildiriler

ACAR, Hüsnü; *Tarihte Kastamonu*, Ankara: Mavi Ofset&Tipo Matbaacılık, 1995.

AÇIN, Cafer; *Organoloji*, İstanbul, 1994.

AKSOY, Bülent; *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*, İstanbul: Pan Yayınları, 2003.

AKTAŞ, Gürbüz; *Dans'a İlk Adım*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2006.

AND, Metin; *Geleneksel Türk Tiyatrosu Kukla Karagöz Ortaoyunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

ATAMAN, Sadi Yaver; *Eski Safranbolu Hayatı*, Yay. Haz. Süleyman Şenel, İstanbul: Gürmen Group Yayınları, 1994.

ATAMAN, Sadi Yaver; *Safranbolu Düğünleri, Oyunlar-Türküler*, Bartın: Memleket Basımevi, 1936.

CÖMERT, Eray; Anadolu Müzik Geleneğinde Meytar Adının Kullanımı, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu*, 14-16 Aralık 2007, Kocaeli, ss. 157-165.

ÇAKMAKOĞLU Beril, YALGIN Mehmet; *Kemençe Metodu I*, İzmir: Sade Matbaacılık, 2006.

ÇOBAN, Faruk H; 1288 (M. 1871) Ve H. 1317 (M. 1899) Tarihli Kastamonu Vilayeti Sâlnâmeleri'nin Transkripsiyon ve Değerlendirmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2006.

ÇOLAKOĞLU, Gözde; Anadolu'dan Balkanlara Armudî Biçimdeki Kemençeler: Tarih, Teknik Ve Geleneksel İcrasına İlişkin Karşılaştırmalı Bir Analiz, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2008.

ÇOLAKOĞLU, Gözde; Asya'dan Avrupa'ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 25, 2014, ss. 35-50.

- ÇOLAKOĞLU, Gözde, KARAHASANOĞLU, Songül; Armudi Kemençe; Farklı Toplumlar, Farklı İşlevler ve Farklı Sosyal Kimlikler, *İtüdergisi/b*, Aralık 2008, C. 5, S. 2, ss. 57-68.
- DELİGÖZ, Atakan; Türk Dünyasında Tırnakla Çalınan Yaylı Çalgılar, Basılmamış Doktora Tezi.
- DELİGÖZ, Atakan; Türk Dünyasında Tırnakla İcra Edilen Yaylı Bir Çalgı: Kılkopuz, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, XIV/1, 2014, ss. 141-154.
- EKİNCİ, Abdurrahman; *Tekeli'nin Dilinden Telinden 1*, Ankara: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 6, 2010.
- ERDOĞDU, Ata; *Kastamonu Folkloru 1*, Kastamonu: Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü, 1992.
- ERDOĞDU, Ata; *Kastamonu Folkloru 2*, Ankara: Yıldız Matbaacılık, 1993.
- FARMER, Henry George; The Origin of The Arabian Lute and Rebec, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Volume 62, October 1930, ss. 767-783.
- GAZİMİHÂL, Mahmut Ragıp; *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ankara: Ses ve Tel Yayınları, 1958.
- GAZİMİHÂL, Mahmut Ragıp; *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1975.
- GÜVENÇ, Bozkurt; *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 2011.
- İBRET, B. Ünal; Kastamonu'nun Göç Olgusu, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü Coğrafya Dergisi*, İstanbul, 2010, S. 20, ss. 34-47.
- İNAN, Uğur; H.1311 (M. 1893) Tarihli Kastamonu Vilâyeti Sâlnâmesi'nin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 2005.
- KASTAMONU İL YILLIĞI, Ankara: Ulusal Basımevi, 1968.
- KASTAMONU İL YILLIĞI, Ankara: Yarı açık Cezaevi Matbaası, 1973.
- KURTIŞOĞLU F. Belma, BEŞİROĞLU Şehvar Ş., KOVANLIKAYA Çağlayan; Boşnak Kültürel Kimliğinin Simgeleri: Akerdeon ve Gusla, *İtüdergisi/b*, Sosyal Bilimler, Aralık 2008, C.5, S. 2, ss.35-44.
- MİLLAS, Herkül; *Geçmişten Bugüne Yunanlılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

- NAKRACAS, Georgios; *Anadolu ve Rum Göçmenlerin Kökeni*, İstanbul: Belge Yayınları, 2003.
- NASMAN Ufuk; Köçekler, *1. Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri*, 21-23 Mayıs 2000, Kastamonu, ss. 369-377.
- OZANOĞLU, İhsan; *Turistik Kastamonu*, Kastamonu: Halk Eğitim Merkezi Müdürlüğü Yayınları, 1958.
- ÖGEL, Bahaddin; *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Basımevi, 1987.
- ÖZDEMİR, Erman; Tuva Müziğinde Şarkı Söyleme Teknikleri, *Türk Bilim Dergisi*, Mart, 2011, s. 44.
- SANAL, Haydar; *Mehter Mûsikîsi Bestekar Mehterler- Mehter Havaları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964.
- SÜMER, Faruk; *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1992.
- TUTU, S. Bahadır; Aşık Veysel Şatıroğlu, (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği), E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Anabilim Dalları, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2008.
- TUTU, S. Bahadır; Köroğlu Anlatılarının Müzik Katmanları Üzerine Bir Değerlendirme (Türkmenistan ve Anadolu Sahaları), *VI. Uluslararası Köroğlu Sempozyumu*, 10-12 Ekim 2016, Bolu, ss. 721-735.
- TUTU, S. Bahadır; Yerel, Ulusal ve Uluslararası Boyutlar Çerçevesinde Üç Sanatçı: Hayri Dev, Özay Gönüm ve Talip Özkan, *E.Ü. Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Dergisi*, 2006, S. 9, ss. 41-49.
- ÜLKER, Süreyya; Kemandan Viyola Gıyığı, *Musiki Dergisi*.
- VERİM, Kadir; Teke Bölgesinde Kabak Kemâne ve Yörük Kemenesi, *Porte Akademik Müzik ve Araştırmaları Dergisi Kemançe Özel Sayısı*, Ağustos 2013, ss. 84-88.
- VERTKOV, V; *Atlas Musıkalnih Instrumentov Naradov SSR*, Moskova: 1963.
- YALÇINKAYA, Elvan; Avşar Türkmenlerinin Kastamonu Çevresindeki İzleri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 2011/S. 59, ss. 91-100.
- YAMAN, Talat Mümtaz; *XV. Asrın Sonlarına Kadar Kastamonu Tarihi*, Kastamonu: Ahmet İhsan Matbaası Limited Şirketi, 1935.

YEĞİN Veyis, Klasik Kemençe/Tırnak Kemâne'nin Öyküsü, *Musiki Dergisi*.

B. Sözlükler

DEVELLIOĞLU, Ferit; *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 1984.

GÜNCEL TÜRKÇE SÖZLÜĞÜ, www.tdk.gov.tr

HALKBİLİM TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ, www.tdk.gov.tr

KENTBİLİM TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ, www.tdk.gov.tr

OLGUN İbrahim, ORANŞAH Cemşit ; *Farsça-Türkçe Sözlük*, Ankara: Elhan Kitabevi, 1984.

OSMANLICA TÜRKÇE SÖZLÜK; İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1977.

ÖZÖN, Mustafa Nihat; *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1979.

TDK TÜRKÇE SÖZLÜK, Ankara: Bilgi Basımevi, 1974.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, Sarangi ve Sarında maddeleri.

TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARI SÖZLÜĞÜ, <http://tdk.gov.tr>.

TÜRKİYE'DE HALK AĞZINDAN DERLEME SÖZLÜĞÜ, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1993, S. 211/8, C. VIII.

C. İnternet Kaynakları

- [http://aragec.com/k%C4%B1lkopuz.html#prettyPhoto\[galeri\]/2/](http://aragec.com/k%C4%B1lkopuz.html#prettyPhoto[galeri]/2/) Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- http://digitalstamp.suppa.jp/musical_instruments_c/cretan-lyra.html, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <http://inserbia.info/today/2014/01/gusle-players-to-perform-at-wwi-centenary-celebrations-in-belgrade>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <http://www.iconarchive.com/show/mongol-icons-by-r0ssman/Morin-khuur-icon.html>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1982.143.2> Erişim Tarihi: 21.08.2015

- https://ca.wikipedia.org/wiki/Lira_calabresa, Erişim Tarihi: 21.08.2015
- <https://en.wikipedia.org>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- [https://en.wikipedia.org/Morin Khuur](https://en.wikipedia.org/Morin_Khuur). Erişim Tarihi: 21.08.2015
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Gadulka>, Erişim Tarihi:21.08.2015.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Lijerica>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <https://karamanli.biz/hegit-nedir/>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <https://saxonianfolkways.wordpress.com/2013/02/27/masters-of-the-sarinda>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <https://sq.wikipedia.org/wiki/Lahuta>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- <https://www.youtube.com/watch?v=i3cb+N29mtU>, Erişim Tarihi: 21.08.2015.
- [www.muammerketencoğlu.com/Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları](http://www.muammerketencoğlu.com/Kopuz_ve_Türk_Dünyası_Halk_Çalgıları), Erişim Tarihi: 21.08.2015.

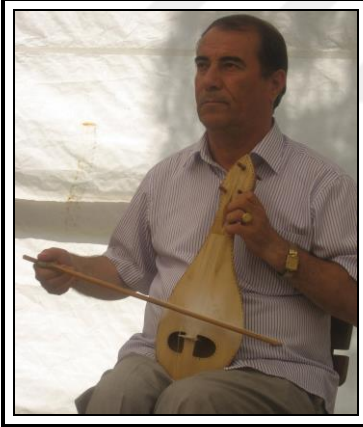
EKLER

E.1. KAYNAK KİŞİLER

2011 ve 2012 yıllarında İstanbul'da ve Kastamonu ili İnebolu, Cide, Şenpazar ve Azdavay ilçelerinde gerçekleştirilen alan çalışmalarında görüşülen kemâ necilerin, çalgı icra geleneğinin temsilinde yetkin kişiler olduğu kabul görmektedir.



Cemal Özdemir
Doğum Tarihi: 1974
Doğum Yeri: İnebolu/Deliktaş Köyü
Yaşadığı Yer: İstanbul/Sultanbeyli



Murat Tun
Doğum Tarihi: 1948
Doğum Yeri: İstanbul
Yaşadığı Yer: İnebolu (2 yaşından beri)



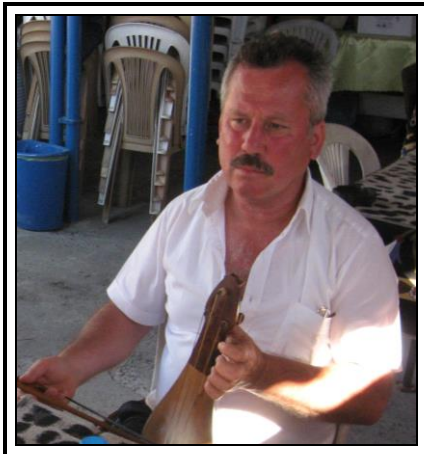
Güngören Manoğlu
Doğum Tarihi: 1976
Doğum Yeri: İnebolu
Yaşadığı Yer: İstanbul/Bağcılar



Ali Akdaş
Doğum Tarihi: 1961
Doğum Yeri: İnebolu/Karşıyaka Köyü
Yaşadığı Yer: İnebolu Merkez



Erdoğan Kayran (Cide)



İsmail Özkan
Doğum Tarihi: 1961
Doğum Yeri: Şenpazar/Seferköy
Yaşadığı Yer: Cide



Kemal Kesmen
Doğum Tarihi: 1946
Doğum Yeri: Şenpazar/Alancık Köyü
Yaşadığı Yer: Şenpazar/Alancık Köyü



Mustafa Özkan
Doğum Tarihi: 1943
Doğum Yeri: Şenpazar/Güllüce Köyü
Yaşadığı Yer: Şenpazar/Güllüce Köyü



Şahin Ayen
Doğum Tarihi: 1979
Doğum Yeri: Azdavay/Evlek Köyü
Yaşadığı Yer: Azdavay Merkez

E. II. GÖRÜŞME METİNLERİ

CEMAL ÖZDEMİR GÖRÜŞME METNİ

11.04.2011/Kastamonulular Derneği Sultanbeyli Şubesi /Sultanbeyli-İstanbul

B: Müziğe nasıl başladınız?

C: Sekiz dokuz yaşlarındaydım. Köyde doğup büyüdüm. Amcamın oğlu bir ağacı oymuş ona misina takmış, atkuyruğundan kıl yapmış ve yay bağlamıştı. O zamanın parası 50 liraya anneme onu aldirttim. Akort falan bilmiyorum o zaman tabi. İlk başlarda hiçbir şey çalamadım. Ablam evde şarkı türkü söylüyordu. O türkü söylerken sürgüyü onun ritmine göre çekmeye başladım. Sonra onun çıkardığı seslere göre parmaklarımı hareket ettirmeye başladım. Ablam da bana bak oldu dedi. Akşam da eve gidince elimize bir tepsi aldık onunla beraber çalıp söylemeye başladık. Aslında kemâne ritimle güzel olur. Benim ailemde kardeşlerimde de müzik kulağı var. Kız kardeşimin sesi çok güzeldir ama bayan olduğu için atalarımızın bakış açısından dolayı müziğe yönelemedi. Geleneklerimize ters olduğu için müzisyen olamadı. Aslında bende de bu bakış açısı vardı ama ben topluma girip çıkarak, ortamlarda bulunarak bir bayanın bir yerlerde çalıp söylemesinin ayıp olmadığını anladım. Günümüzde hala örümcek kafalı insanlar olabiliyor. Konumuza dönersek ablam tepsiyle ritim verdiğinde baktım ki bir şeyler çalabiliyorum. Çarşıya indim. Bir amca vardı ve albenisi olan bir kemâne getirmişti. Bir evin bir oğlu olduğum için onu da anneme nazlanarak 200 liraya aldirttim. Ondan sonra 12 yaşına kadar kendi kendime çalmaya başladım. 12 yaşındayken İstanbul'a geldik. Cahillik ve maddi anlamda güçsüzlük var tabi. O zaman İstanbul'da davulcu Mahir vardı. Mahir amca bana düğünlere gelir misin dedi. Ben de kabul ettim. Tabi o zaman bana para veren, pay veren yok. Bu şekilde İstanbul'da çalmaya başladım. O dönemde İstanbul'daki Kastamonu düğünlerinde kemânenin geçerliliği yoktu. Kemâne olsa da olur olmasa da olurdu. Önemli olan davul, zurna ve köçektir. 1985 yılından bahsediyorum. Kemâneye pek talep olmadığı için ben davula yöneldim. Askere gidene kadar hep davul çaldım. Ukalalık etmiş olmayım ama güzel davul çaldığımı söylerler. Kastamonu'ya ait oyunların figürlerine, davulla tam yerinde eşlik ettiğim söylenir. Askerden döndüğümde insanlar hep davul çalmamı istediler. Ben de yanıma kemâneci aldım. Hem davul hem kemâne çalmak olmuyor. Davulla

terliyorsun dinlenmeden eline kemâneyi alıyorsun istediklerini yapamıyorsun. Daha sonra grupta ayrılmalar oldu. Ben de dedim ki ben zaten kemâne çalışıyorum. Artık kemâneyle devam edeyim. Arz talep nedeniyle bir ara davula yönelsem de biz kemâneyi İstanbul'da insanlara alıştırdık. Son 10 senedir davul-zurna geriye düştü kemâne öne çıktı. Kemâne kulağı yormayan bir sestir. Davul zurna gibi gürültülü değildir. Adam mesela kemâneyi evde, odada, salonda çaldirabilir. Ayrıca oyuna eşlik ederken daha figürlüdür, daha kıvraktır. Davul zurna kafa şişirir.

B: Kemâneyi kimden ve nasıl öğrendiniz?

C: Ben ders, kurs falan almadım. Kendi kendime öğrendim. Ben hep değişik zurnacılarla çalıştım. Değişik davulcu ve köçeklerle çalıştım. Herkesin farklı bir stili var. Çalıştığım arkadaşların çalma stilleri kafamdadır. Kim nasıl taksim geçiyor, nerede ne yapıyor biliyorum. Çalarken kafamdaki bu birikimleri parmaklarıma dökmeye çalışıyorum. Kalıplaşmış bir öğretanimiz, kurs almışlığımız yok. Zaten öğretmezler. Öğretince benim işime engel olur, rakibim olur diye düşünürler. Aslında o ustaların da haklı tarafları var.

B: Tanıdığınız diğer kemânegilerin çalgıyı nereden öğrendiklerini biliyor musunuz?

C: Diğerleri de benim gibi kendi kendine ve dinleyerek öğreniyorlar. Dinledikleri parçaları kafalarında biriktirerek çalıyorlar. Mesela şehirde çocuklarda merak var. Öğrenmek isteyenler var ama bizde öğretmek yok. Doğruyu söylemek lazım. Bana bir çırak gelse bana bunu öğret dese ne kadar öğretebilirim. Belki de öğretmeyiz. Özeleştiriy yapayım. Zaten nasıl öğretebilirim onu da bilmiyorum. İnsanın hoca olması için devletten yardım alması gerekir. Teşvik edilmesi gerekir. Bizde öğretmek pek olmaz yani. Ancak şu şekilde olur. Çırağı yanımıza alırsak. O kendini yetiştirirken biz ona eksikliğini söyleriz.

B: Çalgının adı konusundaki düşünceleriniz nelerdir? Tırnak kemâne, kemeñçe, tırnak kemeñçe, akdeniz kemeñçesi, armudi kemeñçe adlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

C: Köydeki adı sadece kemânedir. Bizdeki adı budur. Tırnak kemâne ya da başka bir şey denmez.

B: Kastamonu'daki başlıca halk müziği ve sanat müziği etkinlikleri nelerdir? (Festivaller, konserler, yarışmalar vb.)

C: Şu anda her yerde katılır kemâne. Grup olarak davul zurnanın yanında olur. Tek başına olur. Festivallerde, konserlerde, düğünlerde hep vardır.

B: Kastamonu'da bildiğiniz musiki dernekleri var mıdır?

C: Halkevi var orada ama bağlantım yok. Orada davul zurna var bir de Kastamonu türkülerini oyunla birleştiren genç gruplar var. Aslında halk oynarken içinden geldiği gibi oynar. Halkevinde ise bunu kalıplaştırmaya çalışıyorlar. Halkın düğünlerde oynadığı ile ne kadar özdeşleşiyor bilemiyorum. Ben yöremizdeki oyunları hep doğaçlama olarak gördüm. Bizim kalıplaşmış bir oyunumuz yoktur. Ama halkevinde kalıplaştırıyorlar. Ben sadece Sepetçioğlu oyununu gördüm başka da görmedim.

B: Yöredeki başlıca müzik pratikleri nelerdir?

C: Her eğlencede olur kemâne. Lider bir sazdır. Düğünlerde, ev eğlencelerinde, oturak alemlerinde bulunur. Oturak alemlerinde davul, zurna, kemâne, köçek olur. Bazen sadece davul kemâne isterler. Evde erkek eğlencelerinde çalınır. Kadınlar kendi eğlencelerinde teyp çalarlar. Biz erkek grubunda çalarız ama bazen kadınlar biz de istiyoruz derlerse onlara da yarım saat çalıp ayrılırız. Kadınlar genellikle bu çalgıyı ve eğlenceyi uzaktan seyrederler.

B: Köçeklik geleneği ve tırnak kemânenin eşliği konusunda neler söyleyebilirsiniz?

C: Eskiden düğünlerde köçek yokmuş. Bayanları incitmek istemem ama bayan oynatılmış eğlencelerde. Nasıl oldu bilmiyorum ama bence bayan oynatıldığında, alkollü ortam olduğundan farklı şeyler olmuş olabilir. Bu yüzden erkeklerden kim oynuyor diye bakılmıştır kadınların yerine. Bu köçeklik Osmanlıda da varmış zaten. İnebolu köçekleri bayrak kırmızı renkli etek, üstüne yelek, ellerinde zil, ayakkabıları düzgün, üzerinde aksesuarı olmayan, tülü olmayan (zennelerde tül olur), kadınsı çağrışım yapmayan kıyafet giyerler. Köçekler zenneye karıştırılıyor. Bazılarında giydiği kıyafetlerden, vücut dilini kullanamamasından dolayı eşcinsel damgası yiyenler oluyor. Ama benim tanıdığım köçekler gayet normal, evli barklı, çoluklu çocuklu insanlardır.

B: Kastamonu aşık fasıllarında kemânenin yeri var mıdır?

C: Yoktur. Bağlamayla atışma falan yapılmaz kemâneyle.

B: Tırnak kemâne repertuarı hakkında bilgi verebilir misiniz?

C: Tamamen ortamdaki insanların isteğine bağlı şeyler çalarız. Önce akort yaparız. Sonra taksim geçeriz. İlle Kastamonu'ya ait şeyleri çalacağımız diye bir şey yoktur. Yurtdışına gittiğimizde Kastamonu türküleri çalarız ama. Türkiye'de ise ortama göre çalarız. Sanat müziği parçaları pek çalmıyoruz. Onun için sağlam okuyucu gerekir. Yeri geldiğinde arabesk de çalabiliyoruz. Genellikle halk müziği ağırlıklı parçalar çalınır. Olmazsa olmaz olan parçalarımız, her yerde mutlaka çaldığımız parçalarımız vardır. "Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı", "Çiftetelli", "Ankara Misket", "Hüdayda", "Kıydımının Kızları", "Tiridine Bandım" banko çalınan şeylerdir. Azdavay'a ait "Azdavay Bayır Bayır Yanıyorum Cayır Cayır", Cide'ye ait "Cidenin Çeşmesi"ni de çalıyoruz genelde.

Kemâneyi akort ettikten sonra orta telden zurnaya ses verilir. Zurna ya da kemâne girer taksime fark etmez. Zurna başlamışsa sen ona yol verirsin. O bitirince sen taksim yaparsın, oyun havasına girersin. Ritimci çok iyi olmalı. Kemânenin yarısı ritimdir. Davulu yerde, bacak arasında elle çalarız. Zili de mutlaka köçekler çalar. Bu şekilde parçaları sıralamaya başlarız.

B: Meytar ya da maytar olarak adlandırılan müzik toplulukları hakkında bildikleriniz nelerdir?

C: Mehtar ya da meytar olarak geçer. Genelde meytar denilir. Belki de mehterden geliyordur bilemiyorum. Meytar davul, zurna, kemâne ve köçekten oluşan grubun adıdır. Bizlere meytar geldi, hadi bakalım meytar çıksın artık diye seslenirler. Benim de grubum var. Kastamonu İnebolu Kemâne Davul Zurna Ekibi diye geçer.

B: Grubun diğer elemanları ile nasıl bir araya geldiniz?

C: Herkesin gönlündeki insana göre, anlaşılabileceği insana göre buluşuldu. Zurna çalan Ali Osman amca çok yanık zurna çalar mesela. Birbirimizi tanıyoruz artık. Anlaşılabildiğim insanlarla çalışıyorum. Grubun lideri benim zaten. Yıllardır bu gruplayım.

B: Kemâneniz kimin yapımıdır?

C: İstanbul'dan Mustafa Aydemir yapımıdır. Asıl mesleği kalıpcılıktır. Ağaçtan her şeyin kalıbını çıkarabilir. Aynı zamanda saz çalar. Elimdeki kemânenin modeli İnebolu'ya aittir. Azdavay'ın ya da Cide'nin kemânesi form olarak farklıdır.

B: Kastamonu'daki kemâne yapımcıları hakkında bildikleriniz nelerdir?

C: Eskiden Sadettin diye bir adam vardı. Sanırım şu anda İnebolu'da yapımcı kalmadı.

B: Kemânenin akort sistemi nasıldır?

C: Yanımızda zurna varsa zurnanın verdiği sese göre tırnak telini akort ederiz. Diğerlerini daha sonra ayarlarız. En kalın teli sürgü için kullanırız sadece. Ben o teli de kullanmak isterim aslında tırnakla ama alt yapı lazım, nota bilmek lazım.

B: Mesleki herhangi bir örgütlenme durumunuz bulunuyor mu?

C: Öyle bir durum yok ama paslaşma olabiliyor. Aynı akşama iki iş gelmişse ben diğer kemânecileri arıyorum ve onlar diğer işe gidiyor. Dernek durumumuz yok. Bizim mesleğimizde insanlar çekişme içindedir. Bencillik vardır ama en büyük kararı halk verir. Bu işte çalmak kadar efendilik de önemlidir. Hâl ve hareketlere dikkat etmek lazım.

B: Kastamonu'da kadın kemâne çalıcısı bulunuyor mu?

C: Yok bulunmaz. Olsa kınanır zaten. Ortam içkilidir. Çok zor bence. Olur ama yüz yıl geçmesi lazım.

B: İstanbul'da, Kastamonu'ya özgü müzik pratikleri gerçekleştiriliyor mu?

C: Burada dernek geceleri olur. Kas-Der geceleri. Davullu zurnalı eğlence yapılır. Konuşmalar olur, ihtiyaçlar anlatılır. Önden bir solist çıkar sonra da biz meytar olarak yarım saat çıkar, çalar oynarız. Bunun dışında düğünlerde çalarız.

B: Kastamonu'ya müziksel etkinliğe katılma amaçlı olarak gidiyor musunuz?

C: Evet. Düğünlere, eğlencelere çağırıldığım zaman gidiyorum. Orayla bağım hiç kopmaz. Yazın özellikle düğünlerde çalarım. Aslında silahla vurulduktan sonra düğünlerde çalmayı pek istemiyorum ama yine de gidiyorum.

MURAT TUN ve EKİBİ GÖRÜŞME METNİ

20.07.2011/ Turizm Okulu Bahçesi/İnebolu

Murat Tun: Kemâne

Ali Elli: Zurna

Yaşar Yalçın: Davul

Hamdi Sözen: Köçek

B: Müziğe başlayışınız nasıl oldu?

M: Ben küçükken bu çalgıları çalan değerli ustalarımız vardı. Ben 15 yaşındayken onları görerek denemeye başladım. Mehmet Amca diye yaşlı bir adam vardı. Ben ondan görüp çalmaya başladım. O da başkasından görmüştü. Uğraştım ve daha hoş sesler çıkarmaya başlayınca devam ettim. Böyle derken aradan kırk sene geçti. Onlar başka çalıyorlardı. Şimdi teknoloji ilerledi ve yeni yeni parçalar da çıkıyor. O zaman devamlı yöresel parçalar çalınıyordu. O zaman televizyon da yoktu. Yöreden, eskilerden ne duyuyorlarsa onları çalıp söylüyorlardı. Köy düğünlerinde, kına gecelerinde köy köy, yer yer değişiyordu. O zamanın türkülerini çalmışlar. İnsanlar kafalarına göre uydurmuşlar. Beyit gibi bir şeyler var ve onu çalgıya dökmüşler. Yöresel olarak onları çalmışlar. Biz de bugüne kadar duyduklarımızı aldık. Ben Mehmet Amca'dan gördüm. Ayrıca eskilerden Topuz Amca ve Mahir Amca da çalarlardı. Bunlar Şahmar köyündendiler.

Y: Ben de babamdan görerek başladım. Bu işi severek yapıyorum. Her isteyen de yapamıyor.

A: Üstatlarımızı dinleye dinleye içimize müziği almış olduk. İçimizden gelerek başladık. İlk başta, daha düğünlere gitmeye başlamadan önce kendi kendimizi eğitmeye başladık. Eğitebildiğimiz kadar eğittik ve ekip arkadaşlarımızla birleştik. Ekiple çalışmaya devam ederken işi bu seviyeye getirmiş olduk. Tabi üstatlarımızdan en çok öğrendiğimiz noktalar bizim yöreye ait Sepetçioğlu, Mevlana, Harmandalı, Tiridine Bandım gibi parçalardır. Özellikle Sepetçioğlu tarihidir. Bizim de duymadığımız buranın yöresel değişik havaları da varmış. Duymadığımız, bilemediklerimiz de var. Bu bizim kendi içimizden gelen bir şey. Müziği çok seviyoruz ve kendi kendimize mücadele verdik.

H: Ben ilkokulda başladım. Bir müzik öğretmenimiz vardı. O bizi oynatırdı. Ondandır okulu bitirdik. Bir iki düğüne gittim. Sonra da devam ettim. Özel bir ders almadım. İçten gelen bir şeydir. Görüp oynadık.

B: Çalgı yöresel olarak nasıl adlandırılmaktadır?

M: Burada kemâne olarak bilinir.

B: Kemânenin sonraki kuşaklara aktarımı nasıl gerçekleşmektedir?

M: Ben ders vermiyorum ama benden duyarlılara öğrenip çalabilirler. Genç arkadaşlarımız var. İstanbul'da kalıyorlar. Gençlerden çalanlar var.

A: Onlar da üstatlarından görüyorlar. İçlerinde merak var. Sonuçta bizim gibi beyinden çalışıyorlar.

B: Gençler ya da öğrenciler düzenli aralıklarla mı gelerek öğreniyorlar?

M: Akıllarına geldikçe gelip bakıyorlar. Benim sekiz on tane kasetim var. Kasetlerden çaldığımız parçaları dinliyorlar. Onu çalışıyorlar. Düğünlerde bize bakıp evde deneyerek öğreniyorlar. Sürgüye ya da parmaklara bakarak, dinleyerek öğreniyorlar. Öğrenciler için yay çekmek çok önemlidir. Yay ve esler zordur. Her parçanın başka yay tarzı vardır. Biz hareketli parçalar çalarız. Hızlı yay, kırık yay çekeriz.

A: Bizim kasetlerde hangi parçalar daha güzelse onunla uğraşıyorlar. Aynısını yapmak için mücadele ediyorlar.

H: Ben de öğrenci yetiştirmiyorum ama onlar görerek öğrenmeye çalışıyorlar.

B: İnebolu'da bildiğiniz müzik dernekleri, Tsm-Thm grupları bulunuyor mu?

M: Çok önceden saz grupları vardı burada. Kemâne ile beraber çalarlardı. Ekiptekiler rahmetli olunca bitti.

B: Buradaki halkevinde kemâne ile ilgili bir durum bulunuyor mu?

M: Onlardan bana teklif geldi ama benim zamanım olmadığı için gitmedim.

B: Buradaki düğün geleneklerinde kemânenin yeri nasıldır?

M: Kemâne olmazsa olmaz. Ekipten bir kişi eksik olursa da müzik zayıf olur. Bu eskiden de böyleydi.

B: Geleneksel oturak alemlerinde kemânenin yeri nedir?

M: Meytar olarak oturak alemlerine gider çalarız. Bazen de sadece kadınlar eğlenmek ister. Onlara da meytar olarak gidip çalabiliriz. Şimdi salon düğünlerinde kadın erkek karışık oluyor. Özellikle eski köy düğünlerinde kadınlar ayrı erkekler ayrı eğlenirdi. Biz de erkek eğlencelerinde çalardık. İçkili ortam olduğu için kadınlar ayrı yerde dururlar, uzaktan dinlerlerdi. Şimdi de köy düğününde böyle oluyor ama daha sonra salona gidilecekse orda kadın erkek karışık eğlenirler. Salon düğünlerinde kadınlar oynamaya kalkmışsa köçekler onlar rahat oynasın diye çekilirler. Köydeyken evlerdeyken yani, ayrı ayrı eğlenilir.

B: Sizleri nasıl adlandırıyorlar?

M: Bizlere meytar derler.

B: Grup elemanları olarak nasıl bir araya geldiniz? Kaç yıldır berabersiniz?

A: Bu grup on yıldır beraber. Murat ağabey “Ali benim kafama yatar. Onun çalgısı müziğime uygun” der. Ben de onun için böyle derim. Bu yüzden beraber oluruz biz.

M: İyi çalanlar birbirini arar.

A: Mesela bizim birimizin canı daraldığı zaman hep diğerleri alttan alır. İki dakika sonra her şey düzelir.

M: Biz geçen akşam hiç durmadan sekiz saat çaldık. Uyumluyduk. Benim aklıma gelmeyen parçaya Ali girer. Onun aklına gelmeyene ben girerim.

A: Alkollü ortamda çaldığımız için bizim de alkol almamız iyi olur. Kafayı çekmezsen sarhoşla bağdaşamazsın. Çalmak zor olur. Biraz içmek lazımdır.

M: Bu işlerde kendini kontrollü tutmak lazım. Toplumun gözü bizde olur. Bizi oraya adam ücretli olarak tutar. Biz orada herhangi bir kusur işlersek kötü olur. Bizi dışarıdan izleyenler var. Bir daha çağırmazlar. Eskisi gibi değil. Herkeste cep telefonu var. Bütün hareketimizi çekiyorlar.

Y: Gece bilgisayara bir bakıyoruz. Bütün hareketlerimiz bilgisayarda çıkıyor.

A: Bize çoğunlukla aynı güne iki düğün geliyor. Çünkü biz kendi otoritemizi çok güzel takip ederiz. Yanlışımız olmaz. Elimizden geldiği kadar karşı tarafı karşılamaya çalışırız. Sonuna kadar iyi bir şekilde bitiririz. Herkes memnun kalır.

B: Bir düğünde baştan sona kadar meytar mı olur?

M: Anlaşmaya bağlıdır. Bazı salon düğünlerinde on beş dakika çalarız. Bazen de baştan sona biz çalarız. Ama eski zamanda göç olmadan önce köy düğünleri iki üç gün sürerdi. Gece gündüz çok yorulurduk. Çok uykusuz kalırdık. Mesela köy yerlerinde kılıvan usûlü olurdu. Üç beş kişi masada otururdu. Biz onların yanına gider bir saat iki saat onlara özel çalardık. O gider başkası gelirdi. Dört beş kişiye özel çalardık. O bizim için maddi olarak çok iyi olurdu. Ona kılıvan denilirdi. Ama artık bu olay kalktı. Kılıvanda herkes seni izleyebilirdi ama eğlence senin gittiğin masadaki kişilere ait olurdu. Onlara özel çalınırdı. Örneğin masaya gidiyorsun. Saate göre çalarsın. Saat dolduğunda bir öncü gelir bizden müsaade alırdı. Biz de oradan kalkıp diğer masaya gider orda çalmaya başlardık. Bu kılıvana bazı yerlerde konakçı da denilir.

B: Çalmaya başlama sürecinizi anlatır mısınız?

M: Kılıvan dediğimiz grup otururken biz davul zurna ile onların yanına gideriz. O bittikten sonra zurna, kemâne devam eder. Biraz da oturanın isteğine bağlıdır.

A: Mesela kemâneci usta ise akordu ayarladıktan sonra taksime girer. Onun peşinden zurna taksime girer. Kemâneci zayıfsa zurnacı taksime girer. Meslektaşların çalma durumuna göre değişir. Başladığımız zaman birbirimize yol veririz. Diyelim türküye önce kemâne başladı. Zurna bu sırada girme noktasını bekler. Ya da zurna başladıysa kemâne girme noktasını bekler ve es yerlerinden girilir.

B: Davul icrası ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Y: Otururken bacak arasında çalınır. Ama ayakta çaldığımda tokmakları kullanırım. Kemâne girdiği zaman davulu elle çalarım. Davul-zurna ikisi çalıyorsa sadece o zaman tokmakları alırım.

B: Kastamonu’da eskiden Rumların yaşadığı biliniyor. Tarihsel olarak incelediğimizde Rum kemençecilerin fazla olması ve bu çalgının Yunanistan ve adalarda yaygın bir çalgı olması noktasından hareketle, Rum kimliği-kemâne ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

M: Eğer yaşasaydı benim daha önceden öğrendiğim Mehmet Amca, kemâneci Topuz şu anda yüz yirmi yaşlarında olacaktı. Ben onlardan öyle bir şey duymadım. Rumların çalıp çalmadığını bilmiyorum. Benim öğrendiğim Mehmet Türk’tü. Onun babası da Türk’tü. Yani yüz elli sene öncesine kadar Türkler çalmış. Daha öncesi hakkında Rumlarla ilgili bir şey duymadım.

B: İstanbul’da Kastamonu’ya ait müzik pratikleri gerçekleştiriliyor mu?

M: İstanbul’daki düğünlerde mutlaka bize özgü davul-zurna-kemâne olur. Mekanın da kendine ait müzisyenleri olur. Sırayla çalarız. Org çalar sonra biz çalarız. Orkestra zaten her salonda var. Kastamonu’da göç çok vardır. Mesela İstanbul’a gidenlerin çocukları yani gençler, babalarının memleketine geldiklerinde, düğünlerde bize gelip halay çalar mısın diyorlar. Bizde halay yoktur bilinmez. Gençler bizim yöremizin havalarını unutmuşlar, bilmiyorlar.

B: Köçeklerde görülen yere eğilip ağız ile para almak geleneğinden söz eder misiniz?

H: Parayı yere atarlar. Yere eğilerek para almazsan olmaz. Hatta paranın üzerine rakı koyarlar. Sen ters dönüp ağzınla bardağı tutup içersin. Sonra da altındaki parayı yine ağzınla alırsın. O paraya bahşiş denilir. Oynarken yerdeki parayı görmemişsek kemâne ya da zurna değişik bir ses çıkararak bizi uyarır. Yerde para var onu da al demek için.

B: İnebolu ile diğer ilçeler arasında meytar bakımından ne gibi farklılıklar bulunmaktadır?

M: Cide ve Azdavay İnebolu’dan farklıdır. Onların akortları başkadır.

A: Onlar kemâne ile zurnayı bizim gibi tatlı çalamazlar. Kemâne daha kaba olduğu için, orada zurna uyum sağlayamaz. Kemânenin akordu düşüktür. Onların kemâneleri de farklıdır. Daha küçüktür. Zurnalar aynıdır. Sinop tarafında iki tane zurna olur ama orda kemâne bulunmaz. Repertuarlarımız da başkadır. Cide’de olmazsa olmaz “Sarı Yazmalar” vardır. İnebolu’da da “Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı”, “Gıydımının Kızları” mutlaka çalınır. Tiridine bandım her yere aittir. Koca karı türküsü vardır ama onun oyunu da başkadır akordu da değişiktir.

H: Cide, Pınarbaşı, Şenpazar ve Azdavay köçeklerinin kostümü başka İnebolu’nun başkadır. Oranın köçeklerinin etekleri desenlidir ve basmadır. Bizimki kırmızıdır. Bizim köçeklerde göbekte mendil olur. Onların ipli saçak olur.

B: Çalgı seçiminizi neye göre yapıyorsunuz?

M: Bende birkaç tane var ama bu elimdeki yerini tutmaz. Kiraz ağacındandır bu. Üç beş sene önce İstanbul’dan aldım. Sesi çok güzeldir. Sürgüyü de kendimiz yaparız.

GÜNGÖREN MANOĞLU GÖRÜŞME METNİ

21 Temmuz 2011/İnebolu Çay Bahçesi/İnebolu

B: Kemâneye başlayışınız nasıl oldu?

G: Ben babamdan görerek başladım. Babam Mustafa Manoğlu kemâne çalardı ama düğünlere gitmezdi. Babam da babasından öğrenmiş. Benim dedem, Yunus Manoğlu, namlı bir kemâneciydi. Ben dokuz on yaşlarında iken başladım çalmaya. Çok hevesliydim. Kemâneyle yatar kemâneyle kalkardım. O gün bugündür kemâneyi severek çalışıyorum.

B: Geçiminizi sadece kemâne çalarak mı sürdürüyorsunuz?

G: İstanbul Bağcılar'da yaşıyorum. Hafta içi konfeksiyon işinde çalışıyorum. Kemâneyi daha çok hafta sonlarında çalışıyorum.

B: Yetiştirdiğiniz öğrenciler var mı?

G: İstanbul'da iki öğrencim var. Onlar da Bozkurtlular.

B: Öğretme süreci nasıl işliyor?

G: Öğrencilerin içinde heves olması lazım. Yeteneklilerse, parmakları yatkınsa ve gençlerse öğrenirler. Bana geldikleri zaman parmaklarıma, yaya bakarlar. Ben onlara çalarım onlar da aynısını yapmaya çalışırlar.

B: Repertuar hakkında bilgi verebilir misiniz?

G: Kemâneyi ilk elimize aldığımızda İnebolu öz havamızı çalarız. “Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı” ile başlarız. “İnebolu'dan Kum Gelir”, “Kıydımının Kızları” parçalarını mutlaka çalarız. Cezayir diye bir parça var. Onun diğer ismi de kalk git havasıdır. Biz Cezayir'i çalarken köçekler yere oturur. Eteklerini açarlar ve insanlar eteklerin üstünü para ile doldururlar.

B: Meytar içerisinde kemânenin çalma süreci nasıl işlemektedir?

G: Öncelikle zurnadan ses alırız. Akordumuzu ona göre yaparız. Zurna benim sağımda oturur her zaman yoksa sesler uyum sağlayamaz. Zurna taksim yapar sonra bana yol verir. Beraber ufak taksim yaptıktan sonra Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı ile başlarız. Başta mutlaka taksim yapmak gerekir. Bazen taksime önce ben başlarım sonra zurnaya yol veririm. Ortama göre parçalar çalarız. Tsm-Thm parçaları da çalarız bazen.

B: Meytar olarak düğünler dışında nerelerde çalışıyorsunuz?

G: Burada oturak alemlerinde, ev eğlencelerinde çalarız. İstanbul’da düğün salonlarında, ev eğlencelerinde, kına gecelerinde çalıyoruz. Burada birahanelerdeki oturak alemlerinde de çalıyoruz.

B: Kadınların olduğu eğlencelerde de çalıyor musunuz?

G: Buralarda pek olmaz ama İstanbul’da az da olsa oluyor. İstanbul’da düğün salonlarında, ya da buradaki düğün salonlarında kadın erkek karışık eğlence olduğu için o zaman onlara da çalmış oluyoruz. Ama özellikle burada köy düğünlerinde erkeklere çalıyoruz. Ortam içkili oluyor. Kadınlar köylerde uzaktan izliyorlar.

B: Kılıvan nedir?

G: Köyde bir düğünde, masada dört beş kişi oturur. Meytar olarak o masaya gider ve bir buçuk iki saat kadar sadece o masaya çalarız. Eğlence onlara özeldir. Diğer masalar senin çaldığına, sana karışamaz. Süre dolduğu zaman o masadan kalkar diğer masaya çalmaya gideriz. Kılıvanları kahya denilen kişi ayarlar. Kahya sözü geçen, organizeyi yapabilecek kişilerden oluşur ve düğünde önde giden kişidir. Kahyanın bize demesiyle masaları sıra sıra dolaşır çalarız. Kahya sıralamayı yapar. O hangi masadan başla derse oradan başlarız. Mesela bir grup düğün sahibine hangi saatte geleceğini söyler. Onlar o saatte gelirler ve onların masalarında çalmaya başlarız. Bir anlamda rezervasyon yaptırırlar. Makam, mevki sahipleri öncelikli olabilir. İstanbul’dan misafir gelmişse köy halkı geri plana çekilebilir.

Eskiden düğün evine yakın bir yere kadar gidilir oraya oturulurdu. Oraya gelen misafir kişi silah atardı. Bu beni buradan meytar ile beraber alacaksın. Ben eve gelmiyorum demektir. Bunun üzerine de düğün sahibi içkisiyle, mezesiyle o ekibi alır, kılıvana giderdi. Bu sırada yol havası çalınırdı. Bu misafire özel ağırlamadır. Eskiden düğünler üç gün sürerdi. Şimdi iki gün sürüyor.

B: Meytar kelimesinin kökeni ile ilgili bir bilginiz var mı?

G: Onu bilmiyorum ama kemâne, davul, köçek ve zurnaya burada meytar deniliyor.

B: Ait olduğunuz meytar grubunu tanıtır mısınız?

G: Bizim ekibin adı “İnebolu Güleryüz Ekibi”dir. Ben ekip başıyım. Ekip başı ya kemâneci ya da zurnacı olur. Ekipteki arkadaşlarım;

Mustafa Çolak: Zurna

Tevfik Menteş: Davul

Ahmet Çolak: Davul

İki Ali: Köçekler

B: Kastamonu dışındaki düğünler ile buradakiler arasında belirgin bir fark bulunuyor mu?

G: Hemen hemen aynı olur. Eskiden düğünler üç gün oluyordu. Şimdi iki gün ya da bir gün oluyor. Düğün sahibinin bütçesine bağlı. Ama Kastamonu dışında genelde bir gün oluyor. Dışarıdaki düğünlerde salonda başka müzisyenler de olur. Org çalınır sonra da meytar çıkar. Baştan sona meytar olmaz. Buradaki köy düğünlerinde sadece meytar olur. Ama burada akşam salonda çalınacaksa org da olur meytar da olur. Düğün sahibinin isteğine bağlıdır.

B: Kemâneniz kimin yapı mıdır? İnebolu'da bildiğiniz yapımcı var mı?

G: İstanbul'da Mehmet diye birisi yaptı. Tellerim koyun bağırsağındandır. Kendisi Kastamonu Küre'lidir. Hem çalar hem yapar. Burada bildiğim kadarıyla kemâne yapan bulunmuyor.

B: Eski kemânecilerden bildikleriniz kimlerdir?

G: Büyük Topuz, Küçük Topuz, Veli Bey. Bunlar Şahmar köyündenmiş. Hepsisi rahmetli oldu.

B: Rum kimliği-kemâne ilişkisi hakkında duyduklarınız var mı?

G: Ben babamdan da dedemden de öyle bir şey duymadım.

B: Düğün geleneklerinden söz edebilir misiniz?

G: Düğünler Cuma günü başlar genelde. Hak alma diye bir şey vardır mesela. Hak alma, gelin alma demektir. Hak almaya gidiyoruz deriz. Düğün üç gün sürecekse ilk geceki eğlence köye aittir. O gün sadece köylü eğlenir. Dışarıdan misafir gelmez. İkinci gece kına sinisi olur. Cumartesi akşamı kız tarafı kına sinisi getirir. Dışarıdan misafirler ikinci günü gelirler. Pazar günü de hak alma olur.

B: İnebolu ile diğer ilçeler arasında meytar, ya da düğün gelenekleri açısından ne gibi farklar bulunmaktadır?

G: Cide, Azdavay ve Şenpazar bizden farklıdır. Bu yerlerde kemâne ile zurna beraber çalmazlar. Onların kemânesi kabadır ve daha küçüktür. Kemâne kalın sesli olduğu için zurna ile beraber çalamaz. Kemâne ayrı çalar. Zurna ayrı çalar. Sadece

İnebolu’da zurna ve kemâne beraber çalarlar. Mesela Türkeli, Çatalzeytin, Sinop, Sakarbeyli kemâneği hiç bilmez. Buralarda çift zurna, davul olur. Bazen de dört zurna çalarlar. Biz onlara uyarız ama onlar bize uyamazlar. Onların kemânesinin kirişleri de daha kalındır. Kemânenin sesi bu yüzden kalın çıkar.



ALİ AKDAŞ GÖRÜŞME METNİ

23.07.2011/Meydan Kahvesi/İnebolu

B: Müziğe nasıl başladınız?

A: Ben babamdan gördüm. Babam Niyazi Akdaş çalardı. Babam hayvan otlatırdı. Yanına kemânesini alır öyle giderdi. Düğünlerde çalmazdı ama arkadaş arasında eğlencelerde çalardı. Annem kıskandığı için babamın kemâne çalmasını istemezdi. Bu sebepten bir gün babam kemâneyi annemin kafasına vurdu ama kemâne kırılmadı. Sonra da direğe vurdu orda kırıldı Ben de kırılan parçaları topladım ve yapıştırdım. Meraklı olduğum için uğraştım ve kendi kendime çalmaya başladım. On, on iki yaşlarında başladım çalmaya. Önce ben başladım. Benden sonra da ağabeyim İlyas Akdaş çalmaya başladı. Yapımcı Sadettin benim babamın arkadaşıydı. 1975 yılında o zamanın parasıyla 10 liraya bir kemâne aldım. O kemâne hala İstanbul'da ağabeyimin yanındadır.

B: Kemâneyi öğrenme süreciniz nasıl oldu?

A: Kendi kendime öğrendim. Duyduğum şeyleri çıkarıyorum. Bizde nota yok. Ne duyarsam onu çalmaya çalışırım.

B: Kemâne öğrettiğiniz birileri var mı?

A: Dört yıl önce buradaki halk eğitim merkezinde ders vermeye başlamıştım. Dört beş öğrencim vardı. Hatta bir tanesi kadındı ama bir ay sonra bırakmak zorunda kaldım. Müdürler değişti ve bana artık ücret veremeyiz dediler. Benim de düğün işlerimle çakıştığı için orayı bıraktım. Koro kurmuştuk. Sazlarla beraber çalışıyordum.

Benim oğlum var. Ben ona öğren ama benim gibi olma diyorum. Ben kemâneye sardım işimden oldum. İstanbul'daki ağabeyim çok kişiye öğretmiştir. Şu anda burada Güngören'den daha genç kemâneci yok. Cideli 15-16 yaşlarında bir oğlan var. En genç onu biliyorum.

B: Kemâne çalan kadın bulunuyor mu?

A: Bulunmaz. Halk eğitim merkezinde ders verirken bir kadın öğrencim vardı ama ben orayı bırakınca o da gitti.

B: Kemânecilik asıl mesleğiniz midir?

A: Ben eskiden inşaat işinde çalışırdım. İnşaatın elektrik işleri, doğrama, döşeme işlerini bilirim. Düğünlerde kemânedan çok para kazanıldığı için inşaat işini

bıraktım. Düğünlerde çalarak geçimimi sağlıyordum. Hala da çalışıyorum. Şimdi düğünler azaldı. O zaman bu işte çok para vardı. Şimdi sadece bu işten para kazanıyorum ama işler eskisi kadar çok değil.

B: Eski kemânecilerden bildikleriniz kimlerdir?

A: En eski Mahir amcayı bilirim. Küçük Topuz, Büyük Topuz, Kemâneci Veli. Onlardan sonra da Murat Tun gelir. Şu anda benim bildiğim en genç kemâneci Güngören'dir. Bu sazın geleceği pek yok aslında. Buradaki gençler pek meraklı değiller. Köçekler de azaldı. Zurna çalan da pek bulunmuyor. Ben de bırakırım belli bir yaştan sonra.

B: Kemânenin düğün geleneklerindeki yerinden bahsedebilir misiniz?

A: Gelin alamaya gidilirken yolda davul zurna çalınır. Yolda kemâne çalınmaz. Köye vardığımızda, kemâne davul zurna ile beraber muhabbet başlar. İçkiler içilir. Başlarken kemâne ya da zurna önce serbest çalar. Zurna başlamışsa kemâne devam eder. Sonra ritim ile beraber hepimiz aynı anda çalarız.

B: İnebolu'daki kemâne ve icra geleneği ile Cide, Şenpazar, Azdavay ilçelerindeki icra arasında ne gibi farklar bulunuyor?

A: Burada kemâne ve zurna beraber çalarlar. Orada çalınmaz çünkü akort tutmaz. Biz bir zurnayla beraber çalabiliriz. Orada kemâne ayrı, zurna ayrı çalar. Onların zurnacıları dik çalamadığı için buradaki kemâneciyle anlaşılamazlar. Oradaki kemâneler kalın tellidir ve boyu ve eni daha küçüktür.

B: Köçeklik geleneği ile kemâne arasındaki ilişki nasıldır?

A: Köçek olmadan olmaz. Meytar denilen grupta köçek, davul, zurna ve kemâne olur. Erkek etek giymez diye bazı yerlerde yasaklandı köçeklik. Ama bizim geleneğimiz olduğu için olması lazım. Çankırı'da, Ankara'da da köçek vardır. Burada Bozkurt ilçesinin belediye başkanı etek giydirmez. Folklor kıyafeti giydirir. Bence etek giyen köçek olmadan olmaz.

B: Kemânenin düğünler dışında icra edildiği yerler nerelerdir?

A: Kına geceleri, oturak alemleri, dost arkadaş eğlenceleri, birahânelerde ve meyhânelerde çalınır.

B: Grubunuzun adı ve üyelerin adları nelerdir?

A: Grubumuzun adı İnebolu'nun Yıldızları

Sadık Uzun: Davul

Necdet: Köçek

Mustafa: Davul

Ramazan: Zurna

Artık zurna çalan bulmakta zorlanıyoruz. Aynı şekilde gençlerden köçekliğe ilgi duyan da kalmadı. Kemâne çalan da azalıyor. Yavaş yavaş bitiyor bence bu gelenek.

B: Meytar'da çalgıların özel bir oturma biçimi var mı?

A: Zurna kemânenin sağında oturur. Nedenini ben de bilmiyorum. Ben çalarken darbukaya çok bakarım. Zurnaya pek bakmam. Soldan bakmak daha rahatıma geliyor.

B: Kastamonu dışında kemânenin çalındığı yerler nerelerdir ve buradaki yapı ile aralarında ne gibi farklar bulunur?

A: Biz meytar olarak Kastamonuluların olduğu her yere gider çalarız. Daha doğrusu onlar düğün yapacakları zaman bizi bulurlar. Başka ilde de olsa meytar istenir. Burada Devrekani kemâneyi bilmez. Çatalzeytin, Bozkurtta da yoktur.

B: Cide, Şenpazar ilçelerindeki kemâne icrası ile İnebolu arasındaki farklar nelerdir?

A: Onlar hem tek başına çalarlar hem de daha çok çift tel çekerler. Biz de zaman zaman çift tel çekeriz ama onlarınki çok daha fazladır.

B: Rum kimliği-kemâne ilişkisi hakkındaki fikirleriniz nelerdir?

A: Bu çalgının özü Rumlardandır. Türklerden olduğuna inanmıyorum. Ben büyüklerimden Rumlar çalardı diye duymuştum. Bizim atalarımız da onlardan gördü herhalde.

B: Yapımcılık yönünüzden bahseder misiniz?

A: Burada şu anda kemâne yapan tek ben varım. Ben Sadettin Bey'in kemânesinin yapısını da değiştirdim. Onun kemânelerinden daha uzun ve daha geniş yapıyorum. Cide'deki kemâneler daha ufaktır. Gövdeleri dar boyları da kısadır. Benim kemânelerimin boyu 49 cm, eni de 19-20 cm'dir. Gövdeyi kestane, armut ve duttan, kapağı da köknar ağacından yapıyorum. Sürgüyü ve telleri de kendim yapıyorum. Telleri koyun bağırsağından yapıyorum.

KEMÂNECİ İSMAİL ÖZAN VE EKİBİ GÖRÜŞME METNİ

01.07.2012/Cide-Merkez

Kastamonu Taşköprü ve Cide Davul-Zurna Ekibi

İsmail Özan: Kemâne (1961 Şenpazar ilçesi Seferköy doğumlu)

Mümtaz Yalçın: Davul (1975 doğumlu)

Muharrem Özdemir: Zurna (1969 Sinop'un Gebze ilçesi Sarnıç Köyü doğumlu)

İsmail Ersoy: Köçek (1982 Taşköprü doğumlu)

İsmail Özan'ın babası Dursun Özan: Davul

B: Müziğe başlayışınız nasıl oldu?

İsmail Özan: Benim babam davulcuymdu. İlkokulda on yaşında köçek olarak başladım. Köçekliği isteyerek yapmıyordum aslında. Babamın zorlamasıyla başladım. Büyüklerimizden korkumuz olduğu için karşı gelemiyordum. Beraber düğünlere gitmeye başladık. Düğünlere gittiğimizde ben davul zurnanın yanında durmaz dışarıda oynardım. Oradan beni kapıp gelirler oynatırlardı. Babamın arkadaşları senin oğlan çok güzel oynuyor onu köçek olarak getirelim düğünlere derlerdi. Ben okumayı istemiştım ama yoksulluktan dolayı babam okutamadı. Babam okuyup da ne olacak belki kazanamayacaksın. Biz bir düğüne gidiyoruz bir aylık kumanya paramızı kazanabiliyoruz derdi. Bir süre köçeklik yaptım ama sonra kemâneye yöneldim.

B: Kemâneyi nasıl öğrendiniz?

İsmail Özan: Babam kemâne de çalardı biraz ama ondan öğrenmedim. Benim ustam İzmir Radyosunda da çalışmış kemâneci Yusuf Aktaş'tır. Rahmetli çok meşhur bir kemâneciydi. Beraber düğünlere giderdik. Ben onun yanında darbuka çalıyordum. Çok merak ettim. O kemâneyi masanın üzerine koyardı. Hemen elime alırdım. Bana aman uşağım elleme akordunu bozarsın derdi. Kızardım. Akordu bozulsa ne olacak. Heves edip birisi eline alsa benim kemânemi ben ona kemânemi veririm. Keşke öğrenseler. Yusuf Aktaş'ta kıskançlık vardı. Birisi alır öğrenir diye kıskanırdı. Ben onun böyle yapmasına kafayı taktım. Çok istiyordum çalmayı. Çok seviyordum. O bana elleme dedikçe ben bu kemâne nerede yapılyorsa alıp çalacağım dedim. Babam bir yerden kemâne bulmuş ama nedense benim kemâne çalmamı istemiyordu. Hatta bir gün elimden aldı vurdu ve kırdı. Bahçede iş varken kemâne mi çalınır dedi ve kafamda kırdı kemâneyi. Babam kemâneyi saklardı ben bulur yine çalardım. Gizli gizli kimsenin

duymayacağı yerlerde dağlarda çalışırdım. Bir gün babam İstanbul'a gitti. Giderken sürgeçi saklamış. Aradım ama bir türlü bulamadım. Ben de sürgecin atın kılından olduğunu biliyorum. Ahırda katırın kuyruğundan tek tek kılları çekmeye başladım. Ben kılları çektikçe hayvan tepiyor. Bıçağı aldım tuttum kökünden kestim kuyruğunu. Babam bir ay kaldı İstanbul'da. Ben de o kopardığım kılları bir tahtaya bağladım ama ses çıkmıyor. Kemâneciler buna çam kokulu bir şey sürüyorlardı dedim. Ne olduğunu da bilmiyorum. Sadece çam koktuğunu biliyorum. Ben de evin yanındaki çam ağaçlarında olan kurumuş çam sakızına kılları sürdüm ve başladım çalmaya. O zaman akort falan da bilmiyorum. Bir ay zarfında bir şeyler çıkartmaya başladım. Aradan bir hayli zaman geçti. Babam bir yerden düğün almış ama kemâneci bulamamış. Benim de çaldığımı bilmiyor hala. Bir hafta kemâneci aradı. Bir gün yine bir yere gittiğinde elime aldım kemâne. Evde başladım çalmaya. Babam bir şey unuttuğu için eve geri dönmüş bakmış bizim evden kemâne sesi geliyor. Ben bir haftadır kemâneci arıyorum meğer bizim evde kemâneci varmış dedi. Kapıyı açtığında ben elimde kemâneyle yakalandım. Çok şaşırdı. Ne zaman öğrendin oğlum dedi. 15 yaşında bu şekilde başladım kemâne çalmaya.

B: Babanız kimden ve nasıl öğrendi?

İsmail Özan: Babam da babasından öğrendi. Dedem aynı zamanda köçekti. Dedemin de babası zurnacıymış. Bizde babadan oğula geçmiş. Benim de bir oğlum ve bir kızım var ama merak edip ellerine bile almadılar. Ben, okumanıza engel değil müzik güzel bir şey öğrenin dedim ama merakları yok.

B: Kemâne çalma dışında başka bir işle uğraşıyor musunuz?

İsmail Özan: Sarı Yazma Halk Oyunları ekibinde çalışıyorum. Gençlik ve Spor İl Müdürlüğünde sigortalı olarak çalışıyorum.

B: Köçekliğe nasıl başladınız?

İsmail Ersoy: Çocukken nerde davul zurna varsa gider oynardım. Düğünlerde köçekleri görürdüm. Ben de gider oynardım onlarla. 11 yaşlarında başladım oynamaya. Arkadaşlarım sen güzel oynuyorsun sana etek alalım bu işe başla dediler. İlk başta biraz utandım ama sonra alıştım.

B: Ailede var mıydı?

İsmail Ersoy: Ailemde köçek de yok müzisyen de yok. Ben heves edip başladım. Kastamonu Taşköprü’de benden başka köçek de yok. İstanbul’da var ama. Ben bu işi severek yapıyorum. Hem geziyorum hem eğleniyorum hem de para kazanıyorum. Yorulmadan sürekli oynayabilirim. Kendin eğlenirsen sağındaki solundakini de eğlendirirsin. Karşı çıkan da var. Bayan eteği giyip de oynanır mı? diyen de var. Ama bu bizim kültürümüzde var. Bazı yerlerde etek giydirmiyorlar. Bir ara Azdavay’da salonda etek giydirmiyorlardı. Eski belediye başkanı yasaklamıştı ama şimdi serbest. Bir ara kamyonda çalışıyordum ama bıraktım. Sadece köçeklik yaparak para kazanıyorum. İstanbul’da yaşıyorum. Yazları buralardayım.

B: Köçek kostümlerindeki farklılıklar hakkında bilgi verebilir misiniz?

İsmail Ersoy: Her bölgenin farklıdır. Ankara köçeklerinin kostümü siyahtır. Azdavay, Cide, Şenpazar ve Pınarbaşı’da sarı kırmızılı basma şeklinde olur. Bartın’ın eteği düz renklidir.

B: Bartın’da kemâne olur mu?

İsmail Özan: Orada klarnet ve keman olur.

B: Siz zurna çalmaya nasıl başladınız? Ailede müzisyen var mı?

Muharrem Özdemir: Ailemde yok. Kendi kendime başladım çalmaya. Üç ay çalıştım sonra düğün hayatına atıldım. Arkadaşlarla bir düğüne gittik. Sinop’ta çift zurna olur. Diğer zurnacı gelmemiş. Bana sen çal dediler. Davulla beraber çalmak çok hoşuma gitti. Ritmi takip ettim. 26 yıldır geçimimi bu şekilde sağlıyorum. Başka da bir işim yok. Yedi nüfusa bakıyorum. Zurnayı da kendim yaparım. Taşköprü’de yaşıyorum.

B: Sinop’ta kemâne ve köçek olur mu?

Muharrem Özdemir: Kemâne olmaz. Çift davul, çift zurna, çift köçek olur.

B: Siz davul çalmaya nasıl başladınız?

Mümtaz Yalçın: Dedemin yanında 11 yaşında çalmaya başladım. Dedem İdris Yalçın çok meşhur davulcudur. Onunla 20 sene çalıştım. Dedem 2004 yılında vefat etti. Şimdi arkadaşlarla çalışıyorum. Dedemin kardeşi Osman Yalçın da davulcudur. Amcamın oğlu davulcu, kardeşim davulcu, babam zurnacıdır. Ailemizde yedi tane davulcu var. Benim oğlum var ama o çalmıyor. Merak etmedi. Düğüne yanımda götürdüm alışsın diye ama baktım top oynuyor. Baba bu iş bana göre değil dedi.

Berberlik yapıyor. Aslında bizim arazilerimiz var. Taşköprü’de sarımsak işi yapıyoruz ama başka işe gerek yok. İstanbul’da yaşıyorum. Davulculukla para kazanıyorum ben.

B: Düğünler dışında nerelerde çalınıyor? Farklı ortamlarda icra açısından ne gibi benzerlik ve farklılıklar bulunuyor? Kadınların katılımını nasıl değerlendiriyorsunuz?

İsmail Özan: Festivaller, oturak alemleri, kına geceleri, sünnet, asker eğlenceleri, kır eğlencelerinde çalıyoruz. Kır eğlencelerine ailece gidilir. İçkili eğlencelere kadınlar pek katılmaz. Sadece erkeklerin katıldığı eğlencelerde ortam da içkili olduğu için biraz ağır şeyler çalarız. Sanat müziği de çalınır yeri geldiğinde. Vakit biraz geçince hızlı parçalara geçeriz.

B: İnebolu’da kemâne ve zurna aynı anda çalırken burada böyle bir uygulama söz konusu değil. Nedenini açıklayabilir misiniz?

İsmail Özan: Zurna ile beraber çalabilmem için teli inceltmem gerekir. O zaman da tel kopar.

B: Zurna değişirse beraber çalınır mı?

Muharrem Özdemir: Zurnanın kamışını değiştirirsem o zaman kemâneye uyarım. Kemâneci tellerini değiştirirse O da bana uyar. Biz böyle alıştık.

Beril: Kılıvan nedir?

İsmail Özan: Paranın, takının, hediyein adıdır. Eskiden kumaş ya da koyun olurdu. Artık bu gelenek kalmadı. Düğüne götürülen bahşişe denilir. Düğünlerde konvoyun önünde giden kişi vardır. O’na dayakçı denir. Düğünden sorumlu kişidir.

ŞENKARDEŞLER DAVUL ZURNA EKİBİ İLE GÖRÜŞME METNİ

03.07.2012 Şenpazar Merkez

Şenkardeşler Davul-Zurna Ekibi

Dursun Tulun: Zurna

Erol Çevik: Davul (1978)

Mustafa Erdem: Köçek (1967)

B: Davul-zurna ekibi olarak adlandırılıyorsunuz. İnebolu’da davul-zurna-köçek-kemâneden oluşan ekibe meytar deniliyor. Siz böyle bir şey duydunuz mu?

Mustafa Erdem: Önceden bize miyter derlerdi. Şimdi davul-zurna diyorlar. Aslı mehterdir. Şive değişikliği olunca miyter denilmiş. Bu ekipte önceden İsmail Özan da vardı ama biz onunla ayrıldık. Şimdi kemâneci Mustafa Özkan ile çalışıyoruz.

B: Müziğe başlayışınız nasıl oldu? Zurnayı kimden ve nasıl öğrendiniz?

Dursun Tulun: 10 sene önce başladım. Kendi kendime öğrendim. Ailemde çalan yok ama büyük dedem köçekmiş. Oradan bir çalgı merakım oldu. Bağlama öğrenmek istedim. Bulamadık. Bir tane kaval aldım. Biraz çaldım. İstanbul’dan bir zurna alınca onu çalmaya başladım.

B: Siz davul çalmaya nasıl başladınız?

Erol Çevik: Önce köçek olarak başladım.1999 yılında askerden dönünce davulla devam ettim. 23 senedir bu işi yapıyorum.

B: Köçekliğe nasıl başladınız?

Mustafa Erdem: 2002’den beri aynı ekiple çalışıyorum. 12 sene önce başladım. Yöremizin oyunlarını yapıyorum.

B: Bu bölgede kemâne ile zurnanın aynı anda çalınmayışı ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Erol Çevik: Kemâne ile zurnanın beraber çalmasına, onlarınkine cümbüş deriz biz. Kemâne cümbüşü deriz. Kemâneyi ince ayarlayacaksın. Zurnayı kalın ayarlayacaksın. O zaman olur. Ama aynı anda çalsak zurna ayrı gider kemâne ayrı gider. Olmaz.

B: Farklı bir zurna kullanılsa olmaz mı?

Erol Çevik: O zaman olur. Onların kemânesi bizimkinden farklıdır.

B: Buradaki kemânenin akordu inceltirilse olmaz mı? Tel mi kopar?

Erol Çevik: Kopmaz ama burada adet başkadır. Ayrı ayrı çalınır. Biz şimdi bir kemâneyle İnebolu'ya gitsek bu zurnaya uymaz. Kalın çıkar. Onlar kiriş (bağırsak tel) kullanmazlar. Bam teli dediğimiz ince tel kullanırlar. (Metal tel demek istiyor ama o bölgede de bağırsak tel kullanılıyor). Kemânenin tadına varmak için kiriş kullanmak gerekir. Bizde her şey yöreseldir. Oranın köçekleri de daha değişik olur. Onlar mendil kullanır. Biz püskül kullanırız. Parayı yerden eğilip alma geleneği burada da var.

B: Ezgiyi Kim Seslendirir?

Erol Çevik: Esas köçek söyler ama davulcu olarak ben de söylerim.

B: Çalma süreci nasıl gerçekleşir?

Erol Çevik: Önce davul zurna başlar. Büyük hava deriz biz ona. Sonra oturursun. O zaman kemâne çalmaya başlar. Sonra yine davul zurna devam eder.

B: Kılıvan nedir?

Alan çalışmasında İnebolu yöresinde duyduğumuz kılıvan sözcüğü, Şenpazar ilçesinde bu ad ile bilinmemektedir. Daha önceki bilgilerimizle tanımladığımız sözcüğün, Şenpazar'da konakçı olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir.

B: Konakçıyı anlatır mısınız?

Erol Çevik: Eskiden Cuma günleri namazdan sonra çıkardık. Damadın kapısının önüne gidilirdi. İçkili muhabbet olurdu. O gece köylü gecesidir. Köylü komşularını toplardı. Sabaha kadar çalınırdı. Ertesi gün gelin köyüne gidilirdi. Helva bırakma denilir. Gelin köyüne tepsile helva götürülürdü. Bir paket hazırlanırdı. Yolda davul zurna çalarak gelin köyüne paket götürülürdü. Sonra kız evinden o köyün insanları davul zurnayla alınır, oğlan köyüne gidilirdi. Kız tarafına sandak denilir. O akşam oğlan köyü içemezdi. İkinci akşam kız tarafına aittir. İçmesi için kız tarafından izin alması gerekir. Gelin çıkarken kapının önünde davul zurna çalınırdı. Eskiden gelinler evden hemen çıkmazdı. Bazen bir buçuk saat kapının önünde gelini çıkarmak için çalardık. O sırada kemâne olmaz sadece davul zurna olur. Kemâne oturak aleminde oturduğun zaman çalınır. Önce bir yerde oturup orda çalarız. Millet kafayı bulana kadar sabit bir yerde oluruz. Sonra masalara gitmeye başlarsın. O masadakilere *konakçı* denilir. *Düğüncübaşı* diye bir kişi şu masaya 10 dakika çal. Bu masaya 20 dakika çal der. Davul zurna misafirleri bir yerden alıp meydana ya da ortama götürürdü. Misafirleri götürürken davul-zurna olur. O sırada kemâne olmaz. Kemâne oturulan yerdedir. Davul zurna ile de masa masa kaldırırın konakçıları. Ona da *kaldırma*, *kalk*

git havası denilir. Oyun havasıdır o. Uğurlama yaparsın. Oynaya oynaya giderler. Bahşiş de verirler. Döner gelirsın öbür masayı kaldırırsın. Kemâneci diğer davulla beraber masada çalmaya devam eder. İki davul, bir zurna, bir kemâne ve iki köçek olurdu. Bir köçek düğün yerinde oynamaya devam ederken diğer köçek oynaya oynaya uğurlamaya giderdi.

B: Kadınların da olduğu eğlenceleri anlatır mısınız?

Erol Çevik: Kadınların olduğu yerlere de gidiyoruz. Evin içinde değil de bahçede evin arka tarafında oynamak isterlerse çalışıyoruz. Kadınlar evin içinde düğün hazırlıkları yaptıkları için evin içinde rahat olmuyor.

B: Siz de onlarla beraber oynuyor musunuz?

Mustafa Erdem: İsterlerse oynarız. Tanıdıklarsa sen de oyna diyebiliyorlar. Kıramadıklarımızla oynarız. Bazen kadınlar istemeyebiliyorlar. Azdavay’da bir köçek sarhoşmuş. Kadınlarla oynamaya kalkmış. Para almak için eğilmiş kadının üstüne. Bu yanlış bir harekettir. Kadın para vermek isterse zaten yere atar, verir. Eğilip para istemesi yanlıştır.

B: Etek giyme konusu ile ilgili düşünceleriniz nelerdir? Olumsuz tepkilerle karşılaşılıyor musunuz?

Mustafa Erdem: Bazı valiler istemiyorlardı. Bir vali köçek kara lastik ayakkabı ile oynuyormuş ve de etek giyiyormuş diye yasaklamıştı. Bütün köçekleri ve müzisyenleri topladı. Bundan sonra köçeklik yapmayacaksınız dedi. Ben de sen de valilik yapma o zaman dedim. Neden yasakladın dedim? Yasaklıyorum işte dedi. Bir sene kadar oynanmadı. Oynayanlara ceza kesildi. Sonra başka vali geldi. Bu bizim kültürümüz dedi ve yasak kalktı. Ekibin esas anlamı köçektir. Kadınlar da meraklıdır köçeğe. Balkonlardan bakarlar. Güzel oynayan köçekleri kıskanırlar. Bazen de kınayan olur. Erkek nasıl etek giyer diye. Bu etek değildir ki. Hakiki kıyafetimizdir, kostümdür. Dükkânda satılan basma kadın eteği giyilmiyor ki.

B: Hiç burada kemâne ile zurnanın aynı anda çaldığı bir eğlence oldu mu?

Erol Çevik: Aslında çalışmıyor ama buradaki arkadaşlarımız yetenekli değil. Kemâneci benim babam yaşında. Aynı anda uyduramazlar. Biri önden gider öbürü arkadan gider. Ritim uymaz. Akort da aynı değil zaten. Zurna kemâne bastırır. Yetenekli olmadıkları için uyduramazlar. Onun için ayrı çalışıyorlar. İstersen uydurulur aslında ama öyle bir şey görmemişler.

MUSTAFA ÖZKAN GÖRÜŞME METNİ

03.07.2012/Güllüce Köyü/Şenpazar

B: Müziğe nasıl başladınız?

M: Kırk senedir çalıyorum. Yetmiş üç yaşındayım. Benim kemâneci arkadaşım vardı Kara Ali diye. Onunla düğüne giderdim. Ben eskiden köçektim. Lakabım Köçek Mustafa'dır. Sonra davula oradan da kemâneye geçtim. Kemâneyi Kara Ali'de gördüm. Ondan öğrendim. Otuz senedir de kemâne yapıyorum. Ailede başka müzikle uğraşan yok.

B: Başka buralarda bildiğiniz kemânegiler var mı?

M: Alancık köyünde Halil Kesmen ve Kemal Kesmen var. Onlar da babaları Çakır Bilal'den öğrendiler.

B: Kemâne çalmayı ya da yapmayı öğrettiğiniz birileri var mı?

M: Benden öğrenenler var. Merak edenler gelip satın alıyorlar. Düğünlerde bana bakıyorlar. Evde öğreniyorlar.

B: Kemâne ile zurnanın aynı anda çalmayı ile ilgili düşünceleriniz nedir?

M: Aynı anda da çalınır ama uymaz. Bu tellerle olmaz. Çok çekersen kopar. İnce tel olsa zurnanın kamasına uyar aynı çalınır. Burada önce davul zurna çalınır. Sonra oturak denilir orada kemâne çalınır. Ona cümbüş denilir. Senin dediğin tel olursa beraber çalınız aslında. Gelin çıkarırken, yolda giderken davul zurna olur. Oturakta zurna da kemâne de ayrı çalar. Davul zurna kemâne masa masa dolaşır. Köy düğünlerinde mezeler, rakı ikram edilir. Kalkacakları zaman hatta davulla zurnayla uğurlama yapılır. Gelirken düğün yerine yirmi metre mesafede diyelim dururlar. Davul zurna oraya gider onları alır alana getirir. Oturtur. Ondan sonra kemâneci oturur. Davul elle çalmaya başlar.

B: Kılıvan nedir?

Şoför*: Sen düğüncübaşısın mesela. Sen çaldırırsın istediğin masaya sen bitirtirsin. Kılıvan odur. Kılıvan, kılavuz, düğüncübaşı aynıdır. Düğüncübaşı otoriteyi sağlar, kavgayı önler. Düğüncübaşı her şeyi ayarlar. Ona kılavuz denilir. Kılavuz ile kılıvan aynıdır.

B: Eğlencelerde kadınlara da çalınıyor mu?

* Mustafa Özkan'ın yaşadığı köye ulaşımımızı sağlayan taksi şoförü de bilgi aktarımında bulunmuştur.

M: İsterlerse çalarız. Düğün yerine gelirler orda oynarlar. İsterlerse evde de çalarız. Karışık olur. Çekinmek olmaz. Bir yanda kadınlar oynar. Bir yerde erkekler oynar. Eskiden kadınlar oynamazdı. Şimdi hepsi oynuyorlar.

B: Meytar nedir?

M: Mihtar davulculara denir.

Şoför: Çocukluğumuzda mehtar takımını al da gel derlerdi. Eskiden davetiye yoktu. Onun yerine bisküvi verilirdi. Ona okunuk derlerdi. Gelin arabası yokken gelin ata binerdi. Düğünden bir iki gün önce pekmezden, undan, cevizden helva yaparlardı. Atın önünü keserlerdi. Para istemezler top helva isterlerdi.

KEMAL KESMEN GÖRÜŞME METNİ

03.07.2012/Alancık Köyü/Şenpazar

B: Müziğe nasıl başladınız? Kemâne ve zurna çalmayı nasıl öğrendiniz?

K: On on iki yaşlarındaydım. Önce kemâneyle başladım. Sonra sipsi çaldım. Sonra da zurnaya geçtim. Babam hem kemâne hem de zurna çalardı. Kendim öğrendim. Ormana kaçır gizli gizli çalışırdım. Büyükler döverlerdi. Babam çok kızardı. Babamın zurnasını elime alamazdım. Burada bir çocuk evlenecekti. Zurnacı bulamadılar. Babamı dinlerdim. O ne çalarsa çalmaya çalışırdım. Ankara Havası, Misket, Harmandalı çalardı. Buna İzmir’de zeybek derler. Eskiden çok düğün olurdu. Herkes marifetini gösterirdi. Kardeşim saz çalardı. Kemâne de çalardı ama zurna çalamazdı rahmetli. Benim çocuklardan çalan yok ama ölen kardeşimin çocuğunu alıştırmıştım çalması için. O da babası ölünce bıraktı. Üzüldü çocuk yaktı kemâneyi.

B: Burada zurna ve kemâneyi aynı anda çalmıyorlar. Nedeni nedir?

K: Bizim burada onu sevmiyorlar. Bizim uşağımız onunla oynamıyor. Ben İnebolu’dan geldim dün akşam. Adam sürekli zeybek çalıyor. Akşam bir kemâneci getirmişler. Çalamadı. Onlar acayip çalıyorlar. Buranın göbek havasını çalamıyorlar. Mesela orda kadınlar erkeklerden çok düğün yaparlar, oynarlar. Şimdi biz burada önce zurnayla bir hava yapıyoruz. Büyük hava. Sonra kemâneyle ne kadar çalarsan çal kafan şişmez. Sürekli davul zurna olsa kafan şişer. Aslında istesek aynı anda da çalarız ama kemânenin tellerini sıkmamız lazım. Buraya İnebolu’dan gelirler mesela. Geldikleri gibi giderler.

B: Orada çalınan parçalar ile buradakiler farklı mı oluyor?

K: İnebolu’nun bildiğini ben toplayamam. Benim bildiğimi de o yapamaz. Kelimeler değişiktir. Mesela “İnebolu’dan kum gelir”i onlar gelü diye söylerler. Onlar kaba söylüyor. Kesip atıyorlar. Bizim şarkımız mesela başladığın zaman sesin iyi değilse takılırsın.

B: Meytar nedir?

K: Duymadım. Burada davulcular ya da köçekler denilir. Konya’da abdal derlermiş davulculara. Babam askerliğini orada yapmış O söyledi bana.

B: Sizin grubunuz var mı?

K: Bizim grup İstanbul'a gitti. Burada bir bu davulcu arkadaş kaldı. (Erol Çevik) Ben de iki sene önce ameliyat oldum artık pek üzerine gitmiyorum. Bazen gidiyorum çalmaya.

B: Daha çok kemâne mi çalılıyorsunuz? Zurna mı?

K: İkisini de çalılıyorum. Kemâneci yoksa kemâne, zurnacı yoksa zurna çalılıyorum. Önce zurna çalılıyorum. Sonra biraz mola veriliyorum. Sonra da kemâne çalılıyorum.

B: Kılvan nedir?

K: Duymadım.

Burada kız tarafına Sandak derler. Burada düğün yerine köyün ismi söylenir. Şu köylüler gelmiş bu köylüler gelmiş diye. Silah atılır. Sen burada kemâne çalırken kemâneyi, muhabbeti kesmezsin. Davul-zurna-köçek silah atılan yere gider. Misafirleri alır düğün yerine getirir. Mesela on tane masa olur. Sırayla kalkarlar. Ekip ortaya oynamaz. Düğüne farklı saatte gelirler. Kalkarken de sırayla kalkarlar. Her masaya ayrı ayrı çalınır. Her masadan ayrı bahşış alınır. Altı kişiysek mesela bir davul bir köçek kemâne bir masada çalar. Diğer ekip icap ederse uğurlar. Şimdi çalınan masa havası uğurlama havası değildir. Masa havasını kemâne ile davul yapar. Uğurlarken davul zurna başka hava yapar. Ona kalkma havası denilir. Kemâne ile masada yapılan da cümbüş denilir.

B: Eski kemânecilerden kimler var?

K: Kemâneci Yusuf Aktaş var. Ondan önce Sadık Kılıç var. Davulculardan da Dabaz Hüseyin Eraslan var. Bu köyden çok çalan vardı. Mesela yukarı mahallede yoktur bu. Düğünlere gitmeseler bile çoğu evde vardır bu. Şu anda burada düğünlere giden tek ben varım. Amcamın çocuğu Halil Kesmen var o da çalardı. Dedem Mustafa Kesmen kaval çalardı.

B: Gençlerden bu köyde çalan var mı?

K: Kimse kalmadı. Bunu herkes yapamaz. Gece düğünleri ağır olur. Sabırlı olmak lazımdır. Fazla içersen de yapamazsın.

ŞAHİN AYEN GÖRÜŞME METNİ

04.07.2012/ Azdavay

B: Müziğe başlayışınız nasıl oldu?

Ş: Dayım Salim Durdabak hem çalar hem yapardı. O kemânesini bana vermedi. Ben gizli gizli alıp kaçardım. Peşimden koşardı. Koyunları güderken kemâne çalardım. Diğer işim parkecilik. İlkokula giderken 10 yaşında başladım. Köçeklik de denedim ama yapamadım.

B: Düğün sürecini anlatır mısınız?

Ş: Şimdi köy düğünleri kalmadı. Düğünler artık salonda oluyor. Davul zurna ile kızı evden alıyoruz. Salonda orgla beraber kemâne çalıyorum. Şu anda bir ekibe bağlı değilim. Dört sene öncesine kadar Zurnacı Hayri ve Köçek Metin ile çalışıyordum.

B: Kemâne ile zurna neden aynı anda çalınmıyor?

Ş: Bu kemâneler zurnaya uymaz. İnebolu kemâneleri var onlar büyük. Onun tellerini ince ayar yaparsan zurnaya uyar. Bunlar uymaz. Buradakileri ince ayar yaptığın zaman cırlı cırlı eder. Bu teli inceltirsen parmak sesi şaşar. Biz kaba ayar yapıyoruz. İnebolu kemânesi olsa zurnayla çalarım ben. Bakma sen biz öyle çalıyoruz.

B: Buradaki kişiler zurna ile kemâne aynı anda çalınsa dinlerler mi?

Ş: Dinler.

B: Meytar nedir?

Ş: O burada akla gelmez. Bize davulcular denir. İnebolu'da meytar derler. Orada alışkanlık öyledir.

B: Kılıvan, düğüncübaşı kelimelerini duydunuz mu?

Ş: Duymadım.

B: Çaldığınız parçalar nelerdir?

Ş: Cide'nin Çeşmesi, Azdavay Bayır Bayır, Kiremitte Buz Musun Naciyem, Sarı Yazma.

B: Kadınlar oynar mı?

Ş: Köy elbiselerinde oynarlar. Kadın eğlencelerinde de çalarız. Bizde yanlış olmaz.

B: Kim söyler?

Ş: Sesi kim güzelse o söyler. Bazen ben de söylerim.

B: Sandak nedir?

Ş: Kız tarafına oğlan babası sandak verir. Ya kuzu verir ya da parasını verir. Bazen tavuk verir. Armağanın ismi sandaktır. Eskiden köy düğünlerinde sandak olurdu.

B: Eski düğünleri anlatır mısınız?

Ş: Eski düğünler üç gün sürerdi. Birinci gece önce davul zurna çalarlar, kına yakarlardı. Davul zurna önce çalardı sonra kemâne çalardı. İkinci ve üçüncü günü de aynı olurdu.

B: Hak alma nedir?

Ş: Hakka gitme demektir o. Konvoy oluşturulur. Ona hakka gitmek denilir. Oğlan tarafından kız tarafına gitmek demektir.

B: Semet nedir?

Ş: Kız tarafında olur. Biz çalarız. Kadınlar kendi aralarında oynarlar.

B: Birahanelerde çalıyor musunuz?

Ş: Burada iki tane var. Bir tanesi çaldırmaz. Diğerinde çalarız. Davul, zurna, kemâne çalarız.

CİDE GÜREN EKİBİ GÖRÜŞME METNİ*

01.07.2012/Cide

Güren Ekibi

Veysel Kayran: Zurna

Erdoğan Kayran: Kemâne ve Köçek

Bayram Kayran: Davul

Hikmet Akyol: Köçek

Yüksel Kayran: Davul ve Köçek

Veysel Kayran, zurna sipsisinin sabit olduğunu ve kemâneci usta olursa beraber çalınabileceğini belirtmiştir. Düğünde yer alan misafirler düğüncü, kız tarafı sandak olarak tanımlanmıştır. Ayrıca Azdavay ilçesinde sandak yerine danacı sözcüğünün kullanıldığı aktarılmıştır. Son on beş yıldır düğün sürelerinin azaldığı ve uzun süren köy düğünlerinin yerine, gelinin davul ve zurna ile evinden alınmasının ardından gerçekleştirilen salon düğünlerinin yaygınlık kazandığı vurgulanmıştır.

* Görüşme, düğün sırasında klavye çalınırken kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle görüşme metni soru-cevap şeklinde değil, bilgilerin paragraf haline dönüştürülmesi ile oluşturulmuştur.

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında İzmir'de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra 1994 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'ne girdi. Meslek çalgısı olarak seçtiği tırnak kemençeyi TRT İzmir Radyosu kemençe sanatçısı Gülten Yeğin'den öğrendi. 1997 yılında TRT İzmir Radyosu sınavını kazanarak bir yıl bu kurumda akitli saz sanatçısı olarak görev aldı. Ortaokul yıllarında aldığı piyano eğitimini konservatuvarda da sürdürdü. 1999 yılında lisans eğitimini, 2003 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalında "Kemençe Eğitimi" konulu tezi ile yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2006 yılında Öğr. Gör. Mehmet Yalgın ile beraber hazırladığı *Kemençe Metodu 1* adlı kitabı yayımlandı. 2007 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Duysal Tasarım Programı'nda doktora öğrenimine başladı.

Halen Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda Tırnak Kemençe ve Batı Müziği Solfej ve Kuramı derslerini vermektedir.

ÖZET

"Kastamonu Yöresi Geleneksel Müzik Pratiklerinde Kemâne" adlı çalışma; "Giriş", "Dört Bölüm" ve "Sonuç" kısımlarından oluşmaktadır. Giriş kısmında öncelikle kemâne çalgısı ve içerisinde yer aldığı müzik pratikleri hakkında yapılan çalışmalar değerlendirilmiş, ardından araştırmada sergilenen yaklaşım hakkında bilgiler verilmiştir.

Birinci bölümde; Asya ve Avrupa'da tırnak teması ile icra edilen yaylı çalgılar ve kemâne çalgısı sınıflandırılarak, oluşturulan başlıklar altında yapısal ve işlevsel özellikleri ile sunulmuştur. Bölümde ayrıca, kemâne çalgısının yapısal özellikleri, ortaya çıkışı, akort ve icra biçimleri ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümü; kemâne çalgısının yaygın olduğu bölgelerin tarihi ve kültürel özelliklerinin incelenmesinin yanı sıra, sosyal çevre bağlamında kemâne icracılarının yetiştirmeleri ve yapımcılık yönlerinin değerlendirildiği bilgileri içermektedir. Bölümde ayrıca, göç sonucunda büyükşehirlerde varlığını sürdüren kemâne icracılarının; geleneği yaratma ve aktarma süreçleri, kültürel kimlik ve otantiklik bağlamlarında değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölüm; Kastamonu yöresinde tespit edilen müzik pratiklerinin incelenmesi ve kemânenin meytar olarak adlandırılan topluluk içerisindeki işlevinin ayrıntılı anlatımının dışında, meytar içerisinde yer alan diğer unsurların da açıklanmasıyla oluşturulmuştur.

Çalışmamızın son bölümü; yörede tarafımızca tespit edilen icraların, açış ve düzenli usullere bağlı icra örnekleri olarak sınıflandırılması ve icra merkezli yapısal analizlerin bu çalışmada farklı bir notalama yöntemi ile görsel hale getirilerek formüle edilmesiyle ortaya konmuştur.

Sonuç kısmında; kemâne çalgısı, adlandırma, köken, çalgı sınıflandırması, yapısal özellikler, icra ve akort biçimi, çalgının icra tekniği, icracılar, kemânenin yerellik, otantiklik ve göç bağlamlarında işlevleri, dinleyiciler, kemâne icracıları dışında geleneksel müzik pratiklerinde yer alan diğer icracılar, kemânenin yer aldığı ortamlar, icra merkezli yapısal analizler konularında, çalışmamızın diğer bölümlerinde yapılan değerlendirmeler bir araya getirilerek sunulmuştur.

ABSTRACT

The study entitled "*Kemane* in Traditional Music Practices in the Vicinity of Kastamonu" consists of "Introduction", "Four Parts", and "Conclusion." In the introduction, we have primarily examined the instrument and the studies carried out on the music practices involving the *kemane*; following that, we have given information on the approach we have adopted in this study.

In the first part, we have classified the *kemane* and other stringed instruments played with nail touch in Asia and Europe, and presented their structural and functional characteristics under relevant titles. In addition, the constructional features of the instrument, its origins and how it is tuned and performed are minutely detailed.

The second part of our study covers the historical and cultural characteristics of the regions where the instrument is in wide use as well as the performers' training process within their social milieu and their instrument making skills. Besides, the processes whereby the tradition is created and passed on by the *kemane* players who migrated to big cities are examined in the context of cultural identity and authenticity.

The third part consists of a detailed statement of the music practices in Kastamonu, the function of the *kemane* within the group called '*meytar*' and the explanations of other elements belonging to *meytar*.

The last part of our study classifies the performances collected within the fieldwork as samples of non-metrical (*açış*) and metrical, and presents the performance-oriented structural analyses formulated and visualized through an unconventional method of transcription used in this study.

In the conclusion, the evaluations made in the previous parts -regarding the *kemane*, its naming, its origin, its instrumental classification, its constructional features, performing and tuning, performance techniques, its function regarding locality, authenticity and migration, the listeners, the other performers involved in the traditional music alongside the *kemane* performers, occasions where *kemane* is played, performance centred structural analyses are presented collectively.