



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

GAZİANTEP İLİ HALK ÇALGILARINDAN ZAMBIR
ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Harun GENÇ

Danışman
Doç. Dr. Gökhan EKİM

Temel Bilimler Ana Bilim Dalı
Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

İzmir – 2019

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

GAZİANTEP İLİ HALK ÇALGILARINDAN ZAMBIR
ÜZERİNE BİR İNCELEME

Yüksek Lisans Tezi

Harun GENÇ

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Gökhan EKİM (Danışman)

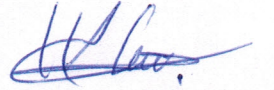
Doç Dr. Esin KALELİ DE THORPE MİLLARD

Doç. Dr. Serkan ÇELİK

Temel Bilimler Ana Bilim Dalı
Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum "Gaziantep İli Halk Çalgılarından Zambır Üzerine Bir İnceleme" adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları metin içinde ve kaynakçada gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Harun GENÇ



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Harun GENÇ
Numarası : 92160001530
Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anabilim Dalı
Tez Başlığı (Türkçe) : Gaziantep İli Halk Çalgılarından Zambır üzerine Bir İnceleme
Tez Başlığı (İngilizce) : A Research on Folk Instrument from Gaziantep: Zambır
Tez Savunma Tarihi : 28.08.2019
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Gökhan EKİM
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Esin de T. MILLARD
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Serkan ÇELİK
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.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Tez konumuzu belirleme aşamasında nefesli algılar icracısı ve eğitmeni olmamızdan ötürü, kendi alanımıza katkı sağlayacak bir çalışma yapmaya karar verdik. Yaptığımız incelemelerde kaval, zurna, mey, sipsi, vb. nefesli Türk halk algıları ile ilgili olarak çeşitli akademik çalışmaların bulunduğunu tespit ettik. Bu durum bizi hakkında çok az sayıda çalışma yapılmış olan zambır çalgısı üzerine bir tez çalışması yapmaya yönlendirdi.

Zambır, Gaziantep'te Barak aşireti içerisindeki, tek geçim kaynakları müzisyenlik olan mahallî müzisyenler tarafından usta-çırak ilişkisi çerçevesinde icra edilen çift kamışlı, nefesli bir çalgıdır. Bu tez çalışmasının amacı; sahip olduğu tınıyla yörenin halk müziğinde özel bir yeri olan zambır algısının yok olmaması, ülke çapında daha tanınır olması ve gelecek kuşaklara doğru şekilde aktarılabilmesi açısından faydalı bir çalışma sunabilmek ve nefesli algılar alanına bir nebze de olsa bu çalgıyı tanıtarak katkı sunmaktır.

İzmir

Harun GENÇ

26.07.2019

ÖZET

Zambır, Gaziantep’te Barak aşiretinin yaşadığı yörelerde icra edilen nefesli bir çalgıdır. Yörede “çatal kamış” ve “kartal kanadı” olarak da adlandırılan çalgı, “abdal” ya da “aşiret” olarak tanınan ve tek geçim kaynakları müzisyenlik olan mahalli müzisyenler tarafından usta-çırak ilişkisi çerçevesinde icra edilmektedir.

Birbirine yan yana birleştirilen iki adet borudan oluşan zambırın bir borusunda perdeler bulunmakta, diğer borusu ise sadece dem sesi vermektedir. Türk halk müziğinde değişik tınlar elde etmek açısından, zambır polifonik bir çalgı olarak değerlendirilebilir.

Zambıra benzer çift borulu üflemeli çalgılar birçok uygarlıkta bulunmaktadır. Çok eski çağlara dayanan bu çalgılar, Antik Yunan’da “Aulos”; Türkiye’de “Çifte Kaval”; “Çifte” veya “Zambır”; İtalya’da “Launeddas”; Orta Asya Türklerinde “Koş–ney”; İran’da “Duzare”; Arap Dünyasında “Zummara” ve “Argul”; Rusya’da “Double Pishik” vb. isimlerle anılmaktadır. Formlarında, icra biçimlerinde ve repertuvarlarında farklılıklar olabilen bu çalgıların ortak noktaları çift borulu olmalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Zambır, Gaziantep, Barak, Çift Borulu.

ABSTRACT

Zambır is a wind instrument which is performed in Barak regions in Gaziantep. It is also called “çatal karnı” and “kartal kanadı” in the region and performed within master-apprentice relationship by the musicians who are called “abdal” or “aşiret” and whose only means of existence is musicianship.

Zambır is comprised of two pipes that are tied or stuck to each other. There are pitches on one of the pipes. The other pipe plays only “dem” sound. Zambır can be evaluated as as a polyphonic instrument in terms of gaining different resonances in Turkish folk music.

There are many “two pipe” instruments in different civilizations and countries. It is called “Aulos” in Ancient Greece; “Çifte Kaval”; “Çifte” and “Zambır” in Turkey; Launeddas” in Italy; “Koş-ney” in Central Asian Turks; “Duzare” in Iran; “Zummara” and “Argul” in Arab World and “Double Pishik” in Russia. Although they vary in terms of their form, performing styles and repertoires, they all have two pipes.

Key Words: Zambır, Gaziantep, Barak, Two Pipes.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
NOTALAR LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: GAZİANTEP İLİ.....	2
1.1. Gaziantep'in Tarihçesi.....	2
1.2. Gaziantep'in Coğrafi Yapısı ve İklimi.....	6
1.3. Gaziantep'in Nüfusu ve Sosyo-ekonomik Yapısı.....	7
2. BÖLÜM: BARAKLAR.....	11
2.1. Barak Kelimesinin Anlamı.....	11
2.2. Baraklar Kimdir.....	12
2.3. Türkiye'de Barak Adını Taşıyan Yerleşim Birimleri.....	13
2.4. Barakların Tarihçesi.....	14
2.5. Barak Obaları.....	21
2.6. Baraklarda İnanç Yapısı.....	22
3. BÖLÜM: GAZİANTEP İLİ MÜZİK KÜLTÜRÜ.....	24
3.1. Gaziantep Şehir Merkezi Müzik Kültürü.....	24
3.2. Gaziantep'te Yapılan Halk Müziği Derleme Çalışmaları.....	28
3.3. Barak Müzik Kültürü	30
3.4. Barak Geleneklerinde Müziğin Yeri.....	41
3.4.1. Barak Düğünlerinde Müzik İcrası.....	42
3.4.2. Barak Odalarında Müzik İcrası.....	46
3.4.3. Baraklarda Müzisyen Yetiştirme Süreci.....	48
4. BÖLÜM: ZAMBİR.....	51
4.1. Zambır Kelimesinin Etimolojik Olarak İncelenmesi.....	58
4.2. Zambırın Yapısı.....	58

4.3. Zambır Benzeri Çalgılar.....	60
4.4. Zambırın Yapılışı.....	77
4.5. Zambırın Ses Genişliği.....	83
4.6. Zambır İcrasında Kullanılan Parmak Pozisyonları.....	84
4.7. Zambır Perdelerinin Porte Üzerinde Gösterilmesi.....	84
4.8. Zambır ile İcra edilen Ezgilerin Notaları.....	92
SONUÇ.....	102
EKLER.....	105
EK 1: KAYNAK KİŞİ BİLGİLERİ.....	105
EK 2: KAYNAK KİŞİLERLE YAPILAN KİŞİSEL GÖRÜŞMELER.....	109
KAYNAKÇA.....	127
TEŞEKKÜR.....	131
ÖZGEÇMİŞ.....	132

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Gaziantep'in Türkiye haritasındaki yeri.....	8
Resim 2: Gaziantep haritası.....	9
Resim 3: İlkel Kemik Düdükler.....	52
Resim 4: Zambırın ön yüzü.....	55
Resim 5: Zambırın arka yüzü.....	56
Resim 6: Çeşitli ebatlarda zambırlar.....	57
Resim 7: Zambır kamışı.....	59
Resim 8: Zambırın nezik ve klavye bölümleri.....	60
Resim 9: Antik Yunan'da Aulos çalan müzisyen.....	61
Resim 10: Günümüze ait bir Aulos örneği.....	62
Resim 11: Çifte.....	63
Resim 12: Avar Mezarından Çıkan Çifte Örneği.....	66
Resim 13: Türkmen Çifte Kavalı (Koş -Ney).....	67
Resim 14: Argun (1).....	68
Resim 15: Argun (2).....	69
Resim 16: Argun (3).....	69
Resim 17: Zummare.....	71
Resim 18: Sipsi.....	72
Resim 19: Tulumun kamışları.....	74
Resim 20: Tulumun nav denilen bölümü üzerindeki çift klavye boruları.....	74
Resim 21: Uyguncaklı düdük.....	75
Resim 22: Toplu halde Launeddas çalan müzisyenler.....	76
Resim 23: Launeddas.....	76
Resim 24: Double Pishik.....	77
Resim 25: Zambırın yapım aşamaları.....	78
Resim 26: Zambırın yapım aşamaları.....	78
Resim 27: Zambırın yapım aşamaları.....	79
Resim 28: Zambırın yapım aşamaları.....	79
Resim 29: Zambırın yapım aşamaları.....	79
Resim 30: Zambırın yapım aşamaları.....	80

Resim 31: Zambırın yapım aşamaları.....	80
Resim 32: Zambırın yapım aşamaları.....	81
Resim 33: Zambırın yapım aşamaları.....	81
Resim 34: Zambırın yapım aşamaları.....	82
Resim 35: Zambırın yapım aşamaları.....	82
Resim 36: Zambırın yapım aşamaları.....	83



NOTALAR LİSTESİ

1) Arab-i Velde.....	92
2) Delal.....	94
3) Galata.....	95
4) Koseyri.....	96
5) Maney.....	97
6) Musabeyli Şirvani.....	99
7) Şeftaliyi Şitil Ettim.....	100



KISALTMALAR

A.Ş. : Anonim Şirketi

Ltd. : Limitet

s. : sayfa

Şti. : Şirket, Şirketi

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

yy. : yüzyıl

GİRİŞ

Çalışmamıza ilk olarak Gaziantep ili, Barak kültürü, zambır ve zambır benzeri çalgılar ile ilgili olarak literatür taraması yaparak başladık. Tezimizde atıfta bulunarak yararlanmayı düşündüğümüz kitap, makale, tez vb. kaynakları edindik. Ardından Gaziantep'e giderek Abdo BULUT, Memik AVCI ve Tefik KARALAR gibi zambır icracısı olan kaynak kişilerimizle derlemelerimizi gerçekleştirdik. A. Serdar KASTELLİ ve Ramazan KARALAR ile alan çalışmalarımızı ise İzmir'de gerçekleştirdik. Alan çalışmalarımızda katılımcı gözlem ve görüşme tekniklerini kullandık.

Tez çalışmamız dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Gaziantep ilini tarihçesi, coğrafyası, iklimi, sosyo-ekonomik durumu açısından tanıttık. İkinci bölümde Barak kelimesini etimolojik olarak inceledik. Ardından Barak toplumunu kökeni, tarihçesi, inanç yapısı vb. açılardan değerlendirdik. Ayrıca Barak obalarını tanıttık ve Türkiye'de Barak ismini taşıyan yerleşim birimlerini de belirttik. Üçüncü bölümde Gaziantep ve Barak müzik kültürünü ele aldık. İlk olarak Gaziantep şehir merkezindeki müzik kültürünü ve halk müziğinin durumunu değerlendirdik ve Gaziantep halk müziği ile ilgili yapılan derleme çalışmalarından bahsettik. Ardından Barakların müzik kültürünü inceledik. Müziğin Barak geleneklerindeki özellikle Barak düğünleri ve Barak odalarındaki yeri ve işlevine değindik. Bu bölümü Baraklarda müzisyen yetiştirme sürecini de aktararak noktaladık. Tezimizin asıl konusunu oluşturan dördüncü bölümde ise zambır çalgısını etimolojisi, tarihçesi, yapılışı, icrası, ses genişliği, değişik formları, repertuarı, vb. açılardan değerlendirdik. Bu bölümde gerek tarihteki gerek günümüzdeki zambır benzeri çalgılara da yer verdik. Derlediğimiz zambırla icra edilen ezgilerin notasını ve kaynak kişilerle yaptığımız kişisel görüşmeleri de çalışmamıza ekledik ve sonuç bölümünde zambır çalgısı ile ilgili edindiğimiz izlenimleri, değerlendirmelerimizi ve temennilerimizi aktararak çalışmamıza son verdik.

1. BÖLÜM

GAZİANTEP İLİ

1.1. Gaziantep'in Tarihçesi

Türkiye'nin altıncı, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin ise en büyük şehri olan Gaziantep; nüfusu, ekonomik potansiyeli, kültürel zenginlikleri, tarihî dokusu ile önemli bir kenttir. Anadolu'nun ilk yerleşim merkezlerinden biri olan Mezopotamya ile Akdeniz Bölgesi'nin kesişme noktasında yer alan kent, birçok medeniyete ev sahipliği yaparak her dönemde önemini korumuştur. Tarihî İpek Yolu'nun buradan geçmiş olmasından dolayı da uygarlıkların uğrak yeri olmuş, tarihin her döneminde kültür ve ticaret merkezi olma özelliğini korumuştur. Gaziantep'te bulunan tarihî eserlerin çeşitliliği de kentin kültürel zenginliğinin göstergesi olarak kabul edilebilir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>)

Tarih boyunca Anadolu'da kurulan ve Anadolu'ya egemen olan tüm devletler için önemli bir merkez olan Gaziantep'in tarihi milattan önceki çağlara kadar gitmekte olup şehrin en eski yerleşim yeri ise Dülük Köyü'nde bulunan Dolikhe'dir. Şehirde yerleşimin Paleolitik dönemde başlamış olduğu varsayılmaktadır. Tarihsel dönemlerde yörede birçok yerel krallığın egemen olduğu bilinmektedir. Bölgede Kalkolitik, Tunç Çağları, Hitit, Mitanni, Asur, Roma, Bizans ve Türk dönemlerinden kalıntılara rastlanmaktadır. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3458)

Büyük Hitit kralı Şuppiluliuma (M.Ö. 1380-1345) bölgede egemen olan Tilmen, Kargamış Sam'al, Gedikli (Kara) Höyük, Sakçegözü gibi kent devletlerini Hitit İmparatorluğu'nun sınırları içine katmıştır. M.Ö. 1200'lerde Hitit İmparatorluğu'nun Deniz Kavimleri'nce yıkılmasından sonra Anadolu'da süren dört yüzyıllık Karanlık Çağ'ın ardından yörede Kargamış ve Sam'al gibi Geç Hitit kent devletleri ortaya çıkmıştır. M.Ö. 858'de bu iki krallık Asur Kralı III. Salmanassar tarafından vergiye bağlanmıştır. Kargamış M.Ö. 717'de Asur egemenliğine girmiştir. Daha sonra ise Yeni Babil ve Med devletlerinin eline geçmiştir. M.Ö. 548'de tüm Anadolu, dolayısıyla

Gaziantep de Pers İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir. M.Ö. 333'te Büyük İskender'in Pers İmparatorluğu'nu yıkmasıyla birlikte İskender İmparatorluğu'na, daha sonra Hellenistik dönemde Seleukoslara, M.Ö. 1. yüzyılın ikinci yarısında Roma İmparatorluğu'na bağlanmıştır. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3458)

Roma İmparatorluğu zamanında bir sınır şehri olan Gaziantep, M.S. 395 yılında Roma İmparatorluğu ikiye ayrılınca Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) sınırları içerisinde kalmıştır ve bir uç şehri haline gelerek stratejik bir konuma girmiştir. İslamiyet'in yayılmasından itibaren bölge, İslam ordularının akınına uğramış ve zaman zaman Araplarla Bizanslılar arasında el değiştirmiştir. Hazreti Ömer zamanında Ganemoğlu İlyas komutasındaki İslam orduları, 638 yılında Gaziantep ve Hatay'ı Bizanslılardan almıştır. Anadolu'da Antep ve Hatay Müslümanlar tarafından fethedilen ve İslam halklarının yerleştirildiği ilk bölgelerdir. Abbasi halifelerinin güçlü oldukları 750 – 868 yılları arasında Abbasiler, Anadolu'da Bizans sınırı boyunca uzanan Avasım adında bir eyalet kurmuşlardır. O zamanlar “Ayıntap” olarak bilinen Gaziantep de bu eyaletin bir parçası olmuştur. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>)

Orta Asya'dan yeni bir Türk yurdu edinmek amacıyla ayrılan Oğuz (Türkmen) boyları, batıya doğru göç etmeye başlayarak Avasım Eyaletinin bir parçası olan Ayıntap yöresine de gelmişlerdir. 1071 Malazgirt Meydan Savaşı'nın öncesinde Gaziantep yöresinde küçük Türkmen beylikleri kurulmuştur. Abbasi halifelerinin gücü azalınca, Gaziantep yöresinde yaşayan Türk, Arap ve Hristiyan halk toplulukları iç işlerinde bağımsız, dış işlerinde ise Mısır Tolunoğlu Devleti (868-905), Mısır Fatımileri (968-1022), Halep ve Musul Atabeyleri ve Türk Beylerinin yönetiminde kalmıştır. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>)

Bölge 1067 yılında Türklerin egemenliğine girmiştir. Bu tarihten sonra Gaziantep ve çevresi Anadolu Selçuklu Devleti ile Suriye Selçukluları egemenliği altında yer almıştır. Haçlı Orduları 1098 yılında bölgeyi işgal etmiştir. Gaziantep, önce Edessa (Urfa) Kontluğuna, daha sonra ise Maraş Senyörlüğüne bağlanmıştır. Bölge 1150 yılında Haçlılardan kurtarılıp tekrar Anadolu Selçuklu Devleti'ne bağlanmış, ancak Anadolu Selçuklu Sultanı I. Mesud'un ölümü üzerine bölgede istikrar sağlanamayıp Anadolu Selçukluları ile Suriye'de kurulan Atabeyliklerin çatışma alanı

hâline gelmiştir. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>) Selçuklu tahtına geçen II. Kılıçarslan 1157’de Antep’i almıştır. Daha sonra ise Eyyubilerin eline geçen bölge bu dönemde yoğun bir biçimde bayındırlaşmıştır. Birçok köşk, cami ve bahçeler yapılmıştır. 1270’teki Moğol istilasıyla bunların hepsi yağma edilmiş, yakılıp yıkılmıştır. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3458) Memlûk Devleti, 1273 yılında Gaziantep’i Moğol istilasından kurtararak sınırları içine almıştır. Memlûkların sınır şehri olan Gaziantep, bu defa da Maraş’ta kurulan Dulkadir Beyliği’nin almak için mücadele ettiği bir şehir haline gelmiştir. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>) 1390 yılında Dulkadiroğulları ordusu Antep’e girip şehri yağmalamış fakat kuşatamamıştır. Antep 1400 yılında Besni ile beraber Timur tarafından alınmış ve şehir büyük yıkıma uğramıştır. Daha sonra ise 1420’de Karakoyunlu sülalesinden Kara Yusuf’un egemenliği altına girmiştir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>) Karakoyunluların 1468’de yıkılmasıyla birlikte şehir Dulkadiroğullarının etkinliği altına girmiştir. 1514’te bir ara Memlûk etkinliğini yaşadıysa da 1516’da kesin olarak Osmanlı topraklarına katılmıştır. Osmanlı yönetiminden sonra şehir hızla yeniden imar edilmeye başlanmıştır. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3458)

1516 yılında Gaziantep’e gelen Yavuz Sultan Selim, bölgeyi Arap Eyaletine bağlı bir sancak merkezi yapmıştır. Gaziantep 1531 yılında Dulkadir Beylerbeyliği’ne (Maraş Eyaleti) bağlanmış ve bu durum 1830’a kadar devam etmiştir. Ancak 1818-1830 yılları arasında Antep Sancağının vergi gelirleri Halep Eyaletine tahsis edilmiştir. 1830 yılında Antep kaza merkezi yapılarak Halep Eyaletine bağlanmıştır. Kısa bir dönem Mısır Hidivliği tarafından işgal edildiyse de tekrar Osmanlı yönetiminde Halep Eyaletine bağlanmıştır. 1908 yılında yapılan idari düzenlemede Antep sancak merkezi olmuştur. 1913 yılında Kilis ve Halfeti Antep Sancağına bağlanmıştır. 1918 tarihinde Halep’in İngilizler tarafından işgal edilmesi üzerine ise bağımsız sancak olmuştur. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>)

Osmanlı Devleti’nin çöküşüyle diğer Osmanlı şehirleri gibi Antep için de zor günler başlamıştır. 15 Ocak 1919 tarihinde İngilizler tarafından, Mondros Mütarekesinin 7. maddesi gerekçe gösterilerek işgal edilmiştir. İngilizler, daha sonra

Musul bölgesindeki petrol yataklarına hâkim olmak için Eylül 1919'da Fransızlar ile yaptıkları bir antlaşmayla Antep'i Fransızlara bırakmıştır. Bu antlaşma, İngiltere ve Fransa arasında imzalanan "Suriye İtilafnamesi"dir. Antlaşmanın ardından önce Suriye sonra da Ekim 1919 sonunda Antep, Urfa ve Maraş boşaltılmıştır. 21 Ekim 1919'da Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuku Milliye Cemiyeti Gaziantep şubesi açılmıştır. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>)

29 Ekim 1919'da Fransız işgal kuvvetleri Antep'e girmiştir. Büyük bir tepkiyle karşılanan işgal, 13. Kolordu Kumandanı Ahmet Cevdet Bey tarafından işgal kuvvetleri kumandanına bir telgraf yazılarak protesto edilmiştir. 23 Kasım'da Antep'te büyük bir miting yapılmış, Gaziantep halkı bu haksız işgali hem şehirde hem de sulh konferansı ve İstanbul nezdinde protesto etmiştir. Bir taraftan da vatanlarını müdafaa için hazırlık yapmışlardır. Halep'e hususi adamlar göndererek silah ve cephane temin etmişlerdir. Ocak 1920'de şehir dışında ilk savaşlar başlamış, Fransızlar'ın Kilis ve Maraş'a giden kuvvetleri yollarda durdurularak imha edilmiştir. Şahin Bey, Antep-Kilis yolunu kapatmış, Fransız garnizonunun Katma'daki tümeniyle irtibatını kesmiştir. Şahin Bey'in 28 Mart 1920'de Kilis yolunda Fransızlarla Milis güçleri arasında Elmalı Köprüsü üzerinde çıkan çatışmada şehit düşmesinin ardından, 1 Nisan 1920'de şehirde şiddetli bir savaş başlamıştır. Şehir, 27 semte ayrılarak her semte bir semt reisi tayin edilmiştir. Antep halkı, 1 Nisan 1920'den 7 Şubat 1921'e kadar kadını, erkeği, büyüğü, küçüğü ile Fransızlar'a karşı büyük bir mücadele vermiştir. Açlık, mühimmat-cephane kıtlığı ve Fransızlar'ın şehrin dört tarafını kuşatması karşısında, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından Antep'e 8 Şubat 1921 tarihinde "Gazi" unvanı verilmiştir. Bundan sonra şehir "Gaziantep" adıyla anılmıştır. Fransızlar Ankara Antlaşması'nın ardından 25 Aralık 1921'de şehri boşaltmaya başlamış ve şehir iki yıl süren işgalden sonra inancın zaferini yaşamıştır. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>)

Düşman işgalinden kurtulan Gaziantep, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte hızla gelişmeye devam etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra 1924 yılında tüm sancaklar kaldırılarak il statüsüne dönüştürülmüştür. 1926 yılında Halfeti ilçesi bucak merkezine dönüştürülerek Şanlıurfa iline, buna karşılık Nizip bucağı ilçe yapılarak Gaziantep'e bağlanmıştır. 1933 yılında Kahramanmaraş ilinden Pazarcık ile Osmaniye

ilinin kaldırılması sonucu buraya bağı İslahiye ilçesi Gaziantep'e bağlanmıştır. Bir müddet sonra Pazarcık ilçesi tekrar Kahramanmaraş iline bağlanmıştır. 1946 yılında Oğuzeli ilçesi, 1957 yılında ise Araban ve Yavuzeli ilçeleri kurularak Gaziantep'e bağlanmıştır. 1989 yılında Büyükşehir Belediyesi kurularak, merkezde Şahinbey ve Şehitkamil ilçeleri oluşturulmuştur. 1991 yılında Nizip İlçesi'nden Karkamış, İslahiye İlçesi'nden Nurdağı ayrılarak ilçe olmuştur. 1995 yılında Oğuzeli ilçesine bağı Elbeyli Bucağı ve köyleri Kilis iline bağlanmıştır. (<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>) Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından mücadeleden 87 yıl sonra, 7 Şubat 2008 tarihinde çıkarılan 5734 sayılı kanunla Gaziantep'e “*İstiklal Madalyası*” verilmiştir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>)

1.2. Gaziantep'in Coğrafi Yapısı ve İklimi

Gaziantep, büyük bölümü Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Orta Fırat bölümünde, küçük bir bölümü ise Akdeniz Bölgesi'nde kalan bir ilimizdir. Kuzeyinde Kahramanmaraş ve Adıyaman, doğusunda Şanlıurfa, batısında Osmaniye ve Antakya, güneybatısında Kilis ve güneyinde ise Suriye yer almaktadır. İlin doğal sınırlarını ise doğuda Fırat Irmağı, batıda da Amanos Dağları oluşturur. Gaziantep'in deniz seviyesinden yüksekliği 855 metredir. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3456) 36° 28' ve 38° 01' doğu boylamları ile 36° 38' ve 37° 32' kuzey enlemleri arasında bulunan Gaziantep, 6222 km²' lik alanıyla Türkiye topraklarının yaklaşık olarak %1'lik bölümünü kapsamaktadır. (<http://www.gaziantep.gov.tr/ilimiz-gaziantep>)

Gaziantep'in doğusunun büyük kısmı yüksek düzlüklerle kaplıdır, batısı ise dağlıktır. Amanos Dağları'nın doğuya bakan yamaçlarında yükselti 1400 metreyi bulur. Batıda kuzeydoğu-güneybatı doğrultulu sıradağlarla Kahramanmaraş-Antakya arasında uzanan oluk biçimindeki çukur alan yer alır. Doğuya doğru gidildikçe azalan yükseltiler yerlerini düzlüklere (500-700 m) bırakır. Bu düzlükler kuzeydoğuda Gaziantep Yaylası adını alır. Gaziantep il merkezinin batı ve kuzeybatısında uzanan Kartal Dağları üzerindeki en yüksek nokta kuzeydeki Karakaş (Sof) Dağı'dır (1496 m). Gaziantep Yaylası üzerindeki önemli yükseltiler ise Top Dağı (1021 m) ve kuzeydoğuda

Adıyaman sınırına yakın olan Karadağ'dır (1245 m). (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3456)

İlin en önemli ırmağı Urfa ve Gaziantep sınırını çizen Fırat Nehridir. Kuzeyde Adıyaman ve Urfa sınırını çizerek akan Fırat, Araban ilçesinin doğusunda önce batıya sonra güneye yönelir. Nizip'in güneyinden Suriye'ye giren Fırat'a Gaziantep topraklarını yaran irili ufaklı ırmaklar karışır. (Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1984: 3456) Gaziantep'in diğer önemli akarsuları Nizip Çayı, Afrin Çayı, Merziman Çayı ve Alleben Deresidir. İslahiye, Barak, Araban, Yavuzeli ve Oğuzeli de ilin önemli ovalarıdır. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-cografyasi-20>) Yeraltı kaynakları açısından fazla zengin olmayan Gaziantep topraklarında fosfat, manganez ve boksit yatakları bulunmaktadır. (Temel Britannica, 1993: 96)

Ziraate elverişli olan Gaziantep toprakları zeytin, fıstık, meyve ve sebze bahçeleri, üzüm bağları, karpuz, kavun, kırmızı mercimek, pamuk, arpa ve buğday tarlaları ile kaplıdır. Dağlık kesimlerde kısmen kızılçam, kayın, köknar, meşe ve sedir ormanlarına rastlanırken, güney ve doğu kesimlerde step ve yarı step bitki örtüsü görülmektedir. Ormanlarında bol miktarda keklik, turaç, yaban ördeği, yaban kazı, çil, kınalı baykuş, güvercin, serçe, an kuşu, yaban domuzu, tavşan, su kuşları, kirpi ve bıldırcın görülmektedir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-cografyasi-20>)

Akdeniz ve kara ikliminin geçiş noktasında bulunan Gaziantep'in güney kesimleri Akdeniz ikliminin etkisinde olmakla beraber, genel olarak yazlar sıcak ve kurak, kışlar ise soğuk ve yağışlıdır. Yağışlar en fazla kış ve ilkbahar aylarında görülmektedir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-cografyasi-20>)

1.3. Gaziantep'in Nüfusu ve Sosyo-ekonomik Yapısı

Gaziantep, bulunduğu konum itibarıyla eski çağlardan beri yoğun nüfus hareketi yaşayan ve göç alan bir şehirdir. Şehrin nüfusu 1305 Salnâmesi'nde (Miladi 1887/1888) 26.000'den fazlası Müslüman olmak üzere 42.000 olarak gösterilmiştir. 1927'de 40.000, 1935'te 51.000, 1940'ta ise 57.000 kişi olarak kaydedilmiştir. (Duygulu, 1995: 8) Günümüzde de Türkiye'nin ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin en kalabalık

şehirlerinden birisi olan Gaziantep'in 2018 yılının sonundaki nüfusu resmî verilere göre yaklaşık olarak 2.028.563 olarak açıklanmıştır. (<https://www.nufusu.com/il/gaziantep-nufusu>)

Gaziantep'in ilçeleri ve bu ilçelerde bulunan mahalle sayıları şöyledir:

- 1) Araban ilçesinde 48 mahalle
- 2) İslahiye ilçesinde 70 mahalle
- 3) Karkamış ilçesinde 39 mahalle
- 4) Nizip ilçesinde 110 mahalle
- 5) Nurdağı ilçesinde 47 mahalle
- 6) Oğuzeli ilçesinde 91 mahalle
- 7) Şahinbey ilçesinde 187 mahalle
- 8) Şehitkamil ilçesinde 143 mahalle
- 9) Yavuzeli ilçesinde 44 mahalle

Gaziantep'te 9'u ilçe, 1'i büyükşehir olmak üzere, toplam 10 belediye bulunmaktadır. (<http://www.gaziantep.gov.tr/ilimiz-gaziantep>)



Resim 1: Gaziantep'in Türkiye haritasındaki yeri

(<https://www.lafsozluk.com/2012/01/gaziantep-ilinin-turkiye-haritasindaki.html>)



Resim 2: Gaziantep Haritası (<http://www.gaziantepozel.com/gaziantep-ilimizin-cografi-yapisi/gaziantep-haritasi/>)

Gaziantep, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin sosyal hareketliliği en yoğun yaşayan şehirlerindendir. Tarihsel nedenler, ticaret, doğal afetler sebebiyle pek çok kez el ve şekil değiştiren Gaziantep'te yaşanan en büyük sosyal hareketlenme 1950 ve sonrasındaki yıllara rastlar. Eski dönemlerde daha çok küçük esnaf ve zanaatkarların bulunduğu bir şehirken 1950'lerden itibaren giderek bir sanayi ve ticaret merkezi hâline gelmiştir. Sanayi ve endüstrinin ihtiyacı olan insan gücü için köyde kente göç zorunlu hâle gelmiştir. İlk başlarda çevre ilçelere bağlı köy ve kasabalardan şehre yapılan göç hareketi, daha sonra il sınırlarını aşarak başka illerden de gerçekleşmeye başlamıştır. Gaziantep'in en çok göç aldığı iller, Şanlıurfa, Malatya, Kahramanmaraş, Adıyaman, Van, Muş, Bitlis, Mardin, Elazığ, vb. illerdir. Eskiden Gaziantep'in sembolü olan, el tezgâhlarıyla yapılan dokumacılık, kilimcilik, kuyumculuk, nacarlık (marangozluk), bakırcılık, dericilik, semercilik, yemenicilik gibi zanaatların birçoğu gün geçtikçe yok olmaktadır. Bunların yerine tekstil sanayi, gıda sanayi, otomotiv montaj ve yan sanayi gibi alanlar kentin önemli ekonomik iş kolları hâline gelmiştir. Bu gelişmeler sağlık,

eğitim ve çeşitli hizmet sektörlerini de etkilemiş ve Gaziantep'i bu alanlarda da kalkındırmıştır. (Duygulu, 1995: 9)

Ülke sanayisinde önemli bir rol oynayan Gaziantep'te başta Türkiye'nin en büyük sanayi sitesi olmak üzere beş organize sanayi bölgesi bulunur. Antepfıstığı, kuruyemiş, makarna, pamuk ipliği gibi ürünlerin üretim ve ihracatının çoğunluğu buradan yapılır. (<https://www.gaziantep.com/gaziantep-haritasi-25160.html>)

Bugün tarihî, kültürel değerleri, birbirinden lezzetli yemekler ve tatlılar barındıran mutfağı, şehirlerarası ve uluslararası bağlantı yolları ile bölgenin en önemli kentlerinden biri olan Gaziantep, her yıl binlerce turist ağırlamaktadır. Kentte bulunan Zeugma Mozaik Müzesi, Bayazhan Gaziantep Kent Müzesi, Yesemek Açık Hava Müzesi, Gaziantep Savaş Müzesi, Hasan Süzer Etnoğrafya Müzesi, Emine Göğüş Gaziantep Mutfak Müzesi, Medusa Cam Müzesi, Aziz Bedros Kilisesi, Gaziantep Kalesi ve Tarihî Bakırcılar Çarşısı kentin gezilmesi gereken önemli ve yerleri ve müzeleridir. (<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>)

2. BÖLÜM

BARAKLAR

2.1. Barak Kelimesinin Anlamı

Türk Dil Kurumu sözlüklerinde “Barak” kelimesinin anlamı şöyle geçmektedir:

- 1) Bir cins tüylü av köpeği
- 2) Tüylü, kıllı çuha (<http://sozluk.gov.tr/>)

Kaşgarlı Mahmut, efsanevi bir kuşun ihtiyarladıktan sonra iki yumurta yumurtladığını, bunlardan birisinden kendisinin son nesli olan yavrusunun, diğerinden ise “Barak” denilen, sahibine sadık bir köpeğin çıktığını belirtmiştir. (Ekici, 2013: 33) *Son Göçebe Baraklar* isimli kitapta ise bu hikâyeye benzer şekilde, çok eskiden akbabaya benzer bir kuşun yaşadığı, bu kuşun yaşlanınca son olarak iki yumurta yumurtladığı, kuluçka döneminden sonra bu yumurtaların birinden “Barak” adlı çevik ve güçlü bir kuşun çıktığı, bu kuşun özelliklerinin Baraklar gibi olduğu ve bu yüzden isimlerini bu kuştan aldıkları belirtilmiştir. Yine aynı kitapta bu hikâyeye ilave olarak “Barak” kelimesinin “ağaçlara sarılan büyük asma” anlamı taşıdığı da ifade edilmiştir. (Karataş, 1998: 10)

Gaziantep Valiliği’nin hazırlamış olduğu *Orta Asya’dan Anadolu’ya Bir Göçün Türküsü: Barak Türkmenleri* isimli kitapta ise Barakların iskân bayraktarları oldukları için “bayraktar” kelimesinin zamanla değişikliğe uğrayarak “Barak” kelimesine dönüştüğünden bahsedilmektedir. Yine aynı kitaba göre, Anadolu’ya göçüp Yozgat civarına yerleşen bir topluluk hakkında halk tarafından yapılan şikâyetler üzerine Padişah IV. Murat, Kadioğlu Yusuf Paşa’yı bu topluluğu araştırması için görevlendirmiştir. Paşa, yaptığı araştırmaların sonucunu padişaha aktarırken; şikâyet edilen topluluğun Horasan’dan göçüp Yozgat’a yerleşen Türkmenler olduğunu, konuştukları dilin tam bir bey dili olduğunu ve aynı soy ve akrabalardan türeyerek gelmiş “berrak” insanlar olduğunu belirtmiştir. Berrak kelimesinin zamanla değişikliğe uğrayarak “Barak” adına dönüştüğü düşünülmektedir. (Gaziantep Valiliği, 2002: 11)

Günümüzde daha çok topluluk ve yer adı olarak bilinen “Barak” kelimesinin tarihte devlet, siyaset ve sanat alanında bilinen birçok kişiye isim olduğu da görülmektedir. 1266 yılında Çağatay İmparatorluğu tahtına oturan Barak Han, Kirman’da yeni bir hanedanlık kuran Barak Hacı, Timur’un torunu Uluğ Beg’e başkaldıran Türk Beyi Barak Han ve Özbek Hanlarından Barak Han bu tanınmış kişilerdendir. Ayrıca Oğuz Kağan Destanı’nda da “Kıl Barak”, “Kara Barak” gibi isimler geçmektedir. Ebul Gazi Bahadır Han’ın Şecere-i Terakime’sinde Barak Han, XIII. Yüzyılda Battal Gazi Destanı’nda da yine Kıl Barak ismi geçmektedir. (Barak Türkmenleri, 2002: 10) Anadolu’da Barak sözcüğü ilk olarak Sarı SALTUK’un halifelerinden birisinin ismi olarak görülmektedir. Bu halife, Türkmenler arasında itibarlı, efsanevî bir kimlik kazanan Barak Baba’dır. Bir derviş olan Barak Baba’nın XII. veya XIII. yüzyılda yaşadığı ve bu ismi ona Sarı SALTUK’un vermiş olduğu sanılmaktadır. Ölümünden sonra ise yandaşlarına “Barak” ismi verilmiştir. (Karataş, 1998: 11)

Barak adı Orta Asya, İran ve Anadolu’dan başka, Doğu ve Orta Avrupa’ya yerleşen Türk boyları arasında da yaygın olarak kullanılmıştır. Arap tarihçi Dımışki, Kıpçak oymakları arasında Barak adlı bir topluluktan söz etmektedir. Laszlo RAYSONİ, *Tarihte Türklük* isimli eserinde “Barak” kelimesinin Macaristan’dan Romanya’ya kadar uzanan coğrafyada bilinen bir Türk ismi olduğunu ifade etmiştir. (Gaziantep Valiliği, 2002: 10)

2.2. Baraklar Kimdir

Günümüzde Barak ismi; Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde Gaziantep’in Karkamış, Nizip ve Oğuzeli ilçelerinde, ayrıca Kilis sınırları içinde ve Suriye’nin bu yerlere komşu olan sınır bölgelerinde yaşayan bir Türkmen aşiretinin adıdır. Nizip’te Barakların yaşadığı bölge “Barak Ovası” olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca Hatay’ın Reyhanlı ve Amik Ovalarında da az sayıda Barak Türkmenleri yaşamaktadır. (Gaziantep Valiliği, 2002: 11)

Suriye sınırlarında yaşayan Baraklar, konargöçer yaşam biçiminden yerleşik yaşama geçilmesinden sonra Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde bu

bölgelere yerleştirilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti kurulunca Barakların yaşadığı bazı köyler sınırın diğer tarafında, Suriye’de kalmıştır. (Karataş, 1998: 8) Ferruh ARSUNAR, bir bütünlük teşkil eden bu boyların yarısının Suriye’de, yarısının ise Türkiye sınırları içinde kalmalarına rağmen, gelenekleri ve terennüm tarzları bakımından bir bütünlük arz ettiklerini ifade etmiştir. (Arsunar, 1962: 1)

Anadolu’da adı “Barak” olan başka yerleşim birimleri de bulunmaktadır. Nizip ve Oğuzeli dışındaki bölgelerde kurulan Barak adlı köy ve kasabalar genellikle yüksek kesimlere kurulmuştur. Sakinleri ise hayvancılıkla uğraşan Yörük veya Türkmenlerdir. (Karataş, 1998: 7)

2.3. Türkiye’de Barak Adını Taşıyan Yerleşim Birimleri

<u>Adı</u>	<u>Vasfı</u>	<u>İlçesi</u>	<u>İli</u>
Barakdağı	Köy	Karaisalı	Adana
Baraklı	Köy	Dinar	Afyon
Barakbil	Köy	Yusufeli	Artvin
Baraklar	Köy	Gerede	Bolu
Barakfakı	Köy	Merkez	Bursa
Baraklı	Köy	Merkez	Bursa
Barak	Köy	İskilip	Çorum
Barağı	Köy	Keşan	Edirne
Barak	Belde	Nizip	Gaziantep
Barak	Dağ	Nizip	Gaziantep
Barak	Ova	Nizip	Gaziantep
Barak	Köy	Keskin	Kırıkkale
Barakobası	Köy	Keskin	Kırıkkale

Baraklı	Köy	Çiçekdağı	Kırşehir
Barakmuslu	Köy	İlgın	Konya
Berağı	Köy	Emet	Kütahya
Aşağı Barak	Köy	Avanos	Nevşehir
Belbarak	Köy	Avanos	Nevşehir
Aşağı Barak	Köy	Erbaa	Tokat
Yukarı Baraklı	Köy	Erbaa	Tokat
Baraklı	Köy	Boğazlıyan	Yozgat

(Gaziantep Valiliği, 2002: 12)

2.4. Barakların Tarihçesi

Oğuz Türklerinin Kınık boyundan gelen Selçuk Bey'in kurduğu Selçuklu Devleti'nin Büyük Hanı Alparslan, 1071'de Malazgirt'te Bizans'ı yenilgiye uğratar ve bu tarihten itibaren Anadolu kapıları Oğuzlara ve diğer Türk kavimlerine açılır. Aslında Türkler bu tarihten çok daha önce, 900 ve 1000 yıllarında Anadolu içlerine girip çıkmaya, köy ve kasabalar kurmaya başlamışlardır. Bitmek bilmeyen Moğol saldırıları ve istilaları nedeniyle de Türkmenlerin Anadolu'ya göçleri yüzyıllarca devam etmiştir. (Gaziantep Valiliği, 2002: 8)

Barakların Anadolu'ya, genel bir fikir olarak, Anadolu'nun Türkleşmesinden sonra geldikleri varsayılmaktadır. Horasan'dan ayrılan Barakların, bir süre İran topraklarında yaşadktan sonra Anadolu'ya gelmiş oldukları düşünülmektedir. Hatta bazı Barak Türkmenleri kökenlerinin İran'da hüküm sürmüş olan Akkoyunlulara dayandığını ifade etmektedirler. (Karataş, 1998: 13)

Ferruh ARSUNAR da Barakların Horasan'dan gelen Türkmen aşiretlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Türk – Suriye sınırına düşen topraklar Türkmen aşiretlerinin yerleştirildiği bölgelerdir. Bu aşiretlerin Orta Asya'dan Horasan'a, oradan da İran yoluyla bu bölgeye göçmüş büyük Türkmen kollarından biri oldukları bilinmektedir.

Barakların Dede Korkut hikâyesinde adı geçen Oğuz Han beylerinden Dersi Han Bey'in sülalesinden geldikleri de iddia edilmektedir. (Arsunar, 1962: 1)

Oğuz Boylarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Boz-Oklar

Kayı

Bayat

Alkaravarlı

Karaevli

Yazır

Döğer

Dodurga

Avşar

Kızık

Beğdilli

Kargın

Üç-Oklar

Bayındır

Peçenek

Çavuldur

Çepni

Salur

Eymir

Alayuntlu

Yüreğir

İğdir

Bügdüz

Kınık (Sümer, 1992: 211)

Yukarıda görüldüğü gibi, Baraklar bu Oğuz boyları içerisinde yer almamaktadır. Ancak Barakların bu boyların içindeki küçük obalar oldukları düşünülmektedir. Bazı tarihçiler Barakların Oğuz Boylarından Bozoklara bağlı Bayat boyunun bir obası olduğunu öne sürmektedirler. (Karataş, 1998: 16) Yine bazı 15. yy. kaynaklarında da Bayat boyuna bağlı olan Dulkadirli Cerit oymağı içerisinde Barakların bir oba olarak yer aldığı belirtilir. (Ana Britannica, 1993: 279) Faruk SÜMER de, aynı şekilde, Barakların 16. yüzyılda Yeni İl'in Dulkadirli koluna mensup Barak adlı bir Cerit obası olduklarını belirtmiştir. Bu saptamaları destekler şekilde, Barakların türkülerinde Cerit kelimesi ve Cerit obasının kahramanlarının ismi sıkça geçmektedir:

Rakka ölllerinden gelen gaziler

Öldü derler Cerit Bekir öldü mü

Yenile bir haber duydum aradan

Rakka'nın da gonca gülü soldu mu

Nizip'in Bayındır köyünde oturan Hüseyin BAYINDIRLI; Barakların kökenlerini Kafkasya'dan ele alarak anlatır. Turan adlı bir Bey'in Bayındır devletinin temellerini attığını belirterek bu oluşumu Akkoyunlu devletine bağlar. Şah İsmail tahta geçince Bayındırlıların büyük bir bölümünün 1550-1560'lı yıllarda Emir Bey yönetiminde İran'dan ayrılıp Anadolu'ya gelerek Osmanlı'ya katıldığını belirtir. Anadolu'da Karacadağ yöresine yerleşen Bayındırlıların başına önce Hüseyin Bey, sonra Balı Bey geçer. Hüseyin BAYINDIRLI, Bayındırlıların uzun süre Karacadağ yöresinde kaldıklarını söyler. (Karataş, 1998: 17)

Orta Asya'dan Anadolu'ya Bir Göçün Türküsü: Barak Türkmenleri isimli kitapta Otlukbeli Savaşı'nda (1473) Akkoyunlu Devleti'nin Osmanlı Devleti'ne yenilmesi üzerine, Hazar Denizi'nin güneydoğusunda Horasan bölgesinde yaşayan Barak Türkmenlerinin İran ve Anadolu içlerine göç ettikleri belirtilmiştir. Anadolu'ya giren oymaklar Erzurum üzerinden gruplar hâlinde Erzincan yolu ile Sivas'a gelerek bu yörede bir süre kalırlar. Bazı oymaklar konaklanan bu yerlerden tekrar göç etmek istemezler. Barak Türkmenleri için Yozgat'ta ve Sivas'ın güneyinde Yeni-İl denilen bir iskân bölgesi kurulur. Buraya yerleşmekle beraber hayatlarını yine göçebe olarak sürdürürler ve geçimlerini hayvancılıkla sağlarlar. (Gaziantep Valiliği, 2002: 15-19)

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun isyan ve ayaklanmalarla mücadele ettiği bir dönemdir. Ardından göçebelerin iskân edilmesi süreci başlar. Zaten konargöçer Türkmen halkının bir kısmı daha önceden yerleşik hayata geçmiştir ve ziraatle uğraşmaktadır. Yine de azımsanamayacak oranda göçebe olarak yaşayan Türkmen toplulukları vardır. Anadolu'nun Türk egemenliği altına girmesinde öncü olan göçebelik, artık yerleşik yaşamı tehdit eder duruma gelmiştir. Bu nedenle göçebeliliğin denetim altına alınması gerekmektedir. Bunun birçok nedeni vardır: Anadolu'da kullanılmayan,

imara açılması gereken birçok alan vardır. Göçebe topluluklar yerleştirilerek bu alanlar imara açılıp ekonomiye yararlı duruma getirilebilecektir. Yaşam biçimlerinden kaynaklı olarak göçebe topluluklardan vergi alınamamaktadır. Ayrıca göçebe topluluklar, göç sırasında göç yolları üzerindeki ekili alanlara zarar verebilmektedir. (Karataş, 1998: 17)

Tüm bu nedenlerden dolayı büyük miktarlarda Türkmen boyları zorla iskân edilerek yerleşik hayata geçirilir. Osmanlı'nın göçebe hayatını denetim altına alma ve iskân çalışmalarından rahatsız olan bazı Türkmen toplulukları ise geldikleri bölgelere, İran'a doğru geriye göç ederler. Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle 16. yy.dan itibaren idarî tarihinin önemli bir bölümünü göçebe hayatlarını devam ettirmekte ısrar eden Türkmen boylarını zorunlu iskâna tabi tutma siyaseti oluşturmuştur. (Gaziantep Valiliği, 2002: 9)

16. yüzyıldaki iskân çalışmalarından Barak Türkmenleri de nasibini alır. Sivas, Yozgat, Kayseri gibi Yeni-İl yaylalarında göçebe hâlinde yaşayan Türkmen oymaklarının bazıları çeşitli olaylara karışır ve bu da Osmanlı yönetimiyle aralarının açılmasına sebep olur. Aynı dönemlerde bugünkü Suriye'nin Rakka taraflarında da devlet otoritesi tamamen sarsılmıştır. Buradaki yerli Arap aşiretleri Osmanlı yönetimini bir hayli uğraştırmaktadır. (Barak Türkmenleri, 2002: 24) Tay ve Muvali gibi güçlü Arap aşiretleri Anadolu içlerine kadar gelerek çevreye zarar vermekte ve devlet için sorun teşkil etmektedir. Hem Suriye'deki bu güçlü aşiretleri denetim altında tutmak açısından hem de Rakka ve Culap'ın imara kazandırılması açısından iskân politikasının uygulanması Osmanlı İmparatorluğu için bir zorunluluk olarak görünmekteydi. (Karataş, 1998: 19)

Osmanlı yönetimi tarafından başta Baraklar olmak üzere diğer bazı göçebe Türkmen oymaklarının Urfa-Rakka arasına kaydırılması için ferman verilir. Hemen ardından Barak Türkmenlerinin Feriz Bey önderliğinde uzun ve meşakkatli göçleri başlar. Göç edenlerin arasında halk arasında Abdal olarak bilinen, yaklaşık dört bin müzisyenin olduğu da söylenmektedir. (Gaziantep Valiliği, 2002: 24)

Barak ozanı Dedemoğlu, Türkmen aşiretlerinin zorunlu göç ve iskânlarını Horasan'dan başlayarak şöyle anlatmıştır:

Çıktık Horasan'dan s    n eyledik

D    rd  ler bizi tozlu yollara

Omuzlarda parlıyor uzun   elfeler

A  ırdılar bizi karlı dağlara

B  l  k b  l  k oldu y  klendi g   ler

Atlaydı ya  lılar yayaydı gen  ler

Ba  ımıza geldi olmadık i  ler

D    rd  ler bizi g  r  lmedik ellere

Gehi konduk gehi g   t  k yollardan

Bilip bilmediğim yaban ellerden

Kerbela    l  nden ıssız dağlardan

Bizden sonra bir ad kalsın bizlere

Oradan ge  irdi s  rd   Colab'a

Seksen d  rt bin hane gelmez hesaba

Deve koyun insan   oktur kalaba

Susuz hayvan inile  ir    llerde

Dedemoğlu der ki a  kın bağından

A  ırdılar bizi Yozgat dağında

Anadolu Sivas   ehri sağından

G   t  ğ  m  z destan olsun dillere

(Gaziantep Valiliği, 2002: 25)

Tarihçi Cengiz ORHONLU'nun aktardığına göre, 1692 yılında göçebe olarak yaşayan birçok topluluk Rakka bölgesinde iskâna tabi tutulur. Bu toplulukların içinde Baraklar da vardır ve Urfa-Rakka arasındaki Culap denilen yere yerleştirilirler. (Orhonlu,1987: 90-91) Türkmenler bu bölgeye yerleştirilerek Arap aşiretleri ile karşı karşıya getirilir. Bu mücadelede Türkmenler üstün gelir ve Tay ile Muvali'nin aşiretleri güçlerini yitirir. Böylece Osmanlı Devleti, Rakka bölgesi ile ilgili amacına erişerek bir yandan da denetim altına aldığı Türkmen aşiretlerden vergi alma ve asker toplama olanaklarına kavuşur. (Karataş, 1998: 19)

Baraklar, yaz sıcaklarında yaylalara, serin alanlara göçtükleri için iklimi sıcak ve toprakları çorak olan Rakka bölgesinde yerleşik yaşama alışamazlar. Zaman zaman yerleşik yaşama isyan ederek Anadolu içlerine göçerler. Osmanlı İmparatorluğu, aşiretleri iskân etmedeki kararlı tutumundan ödün vermez ve gidenleri güç kullanarak tekrar yerlerine yerleştirmeye çalışır. Asi göçebe topluluklarını iskân yerlerinde tutmak için de farklı yöntemlere başvurur. Söz gelimi aşiretlerin önde gelenlerini kalelerde rehin tutarak aşiretlerin yerlerinden ayrılmasını önlemeye çalışır. (Orhonlu,1987: 90-91)

Bir süre sonra Türkmen aşiretlerinin büyük bir bölümü iskân yerlerinden tekrar Anadolu içlerine göçer. Barak, Beğdilli ve diğer Türkmen topluluklarından bir kısmı ise 19. yüzyıla kadar Rakka ve Culap'ta kalır ve sonra onlar da ayrılarak bugün oturdukları alanlara yerleşirler. Barakların Rakka ve Culap'tan ayrılmaları ile ilgili olarak çok çeşitli söylenceler vardır. (Karataş, 1998: 20)

Bir söylenceye göre, Culap'ta yoldan geçen kervanlar soyulmaya başlar. Bunun üzerine devlet bu bölgeyi takibe alır. Halep Valisi Abbas Paşa kuvvetleriyle birlikte karargâhını Culap'ın karşısına, Fırat Nehri'nin batı kenarına kurar ve Feriz Bey'den bazı beyleri kendisine teslim etmesini ve devlete vermesi gereken vergileri de ödemesini ister. Feriz Bey, Abbas Paşa'dan süre ister ve en kısa sürede bütün oymak beylerini toplayarak durumu izah eder. Oymak beyleri teslim olmayı kabul etmeyince, Feriz Bey İran'a dönmeye karar verir. Rivayete göre seksen dört bin haneden otuz yedi

bini bu geri göçe katılır. Kalanlar ise Abbas Paşa ile mücadeleye başlar. Ancak lidersiz kaldıkları için düzenli bir mücadele yapamazlar. Bunun üzerine Feriz Bey'in Reyhanlı oymağında sürgünde bulunan oğlu Muhammed Bey Culap'a döner. Muhammed Bey genç ve tecrübesiz olduğu için başarılı olamayınca, Kılıçoğlu aracı olarak Abbas Paşa'nın huzuruna çıkar. Abbas Paşa önceki isteklerini tekrarlar. Ancak istekleri yerine getirilmeyince, Culap'ı dağıtmak üzere harekete geçer. Böylece Barak ve Beğdilliler Culap'tan ayrılarak Fırat'ın batısına geçerler. (Gaziantep Valiliği, 2002: 37-50)

Bir diğer söylenceye göre de göçebe Türkmenler Rakka ve Culap'ta tarımla uğraşmaktadır. Görevi tarım işlerini kontrol etmek olan ve “şahna” adı verilen memurlardan biri denetlemeler sırasında bir Türkmen kızını beğenir ve bunu Urfa Valisi Abbas Paşa'ya anlatır. Abbas Paşa da kızın babasını yanına çağırır ve kızın kendisi için eş olmasını ister. Kızın babası aşiretine danışmadan karar veremeyeceğini söyler ve süre ister. Aşiretin ileri gelenleri ile konuştuktan sonra ise kızını Abbas Paşa'ya veremeyeceği kanısına varır ancak bunu Paşa'dan gizli tutar. Harman zamanı ürünleri samandan ayıkladıktan sonra tüm Türkmenler kendi aralarında anlaşır, denetlemeye gelen seksen şahmayı birden harmanların içine atıp yakarlar. Ardından Culap'tan kaçarlar. Fırat'ı geçip bugünkü yaşadıkları alana yerleşirler. (Karataş, 1998: 21)

Zorunlu iskânda ve sonrasında yaşanan olayların hikâyeleri nesilden nesile anlatılmış, şiirleştirilmiş, ozanlar tarafından sazlarla türkü olarak çalınıp söylenmiş, halkın hafızasına yerleşmiş ve bu olaylar âdeta destanlaşmıştır. Diğer Türkmenlerle birlikte Horasan'dan Anadolu'ya göç eden Barak Türkmenlerinin iskânları sırasında ve sonrasında yaşadıkları olaylardan derinden etkilenen halk ozanları, bu olayları saz ve sözleri ile nesilden nesile aktararak günümüze kadar gelmesini sağlamışlardır. (Gaziantep Valiliği, 2002: 9) Bu nedenle Baraklar çok güçlü bir sözlü tarihe sahip olup Barakların tarihini türkülerinden öğrenmek mümkündür.

2.5. Barak Obaları

Ali Rıza YALMAN, *Cenup'ta Türkmen Oymakları* adlı kitabında Barak Türkmenlerinin 12 obadan meydana geldiğini ifade etmiştir:

- 1) Torunlu
- 2) Kürdülü
- 3) Eseli
- 4) Tiryakili
- 5) Göğebakan
- 6) Ali İdrisli
- 7) Hacıkasımlı
- 8) Mercanlı
- 9) Çokşuruklu
- 10) Marzıbalı
- 11) Çayrazlı
- 12) Karakozaklı (Yalman, 1977: 6)

Araştırmacı Ömer ÖZBAŞ, Barak Türkmenlerinin esas olarak yedi obaya bölündüğünü ve bu obaların birçok kollara ayrıldığını belirtmiştir:

- 1) Eseli
- 2) Karakozaklı
- 3) Adıklı
- 4) Kürdülü
- 5) Abdürrezzaklı
- 6) Torun
- 7) Bayındır

Bu yedi obadan en büyükleri Torun, Abdürrezzaklı ve Kürdülü olup;

Torun obasının kolları: Rumlu Uşağı, İnal Uşağı, Halit Uşağı, Hacı Behzatlı, Osman Uşağı, Muharremli ve Haditli'dir.

Abdürrezzaklı obasının kolları: Teryakili ve Çayrazlı'dır.

Kürdülü obasının kolları: Danaoğlu, Sürkızılı, Bozmurat, Geçiciler ve Sultanuşağı'dır. (Gaziantep Valiliği, 2002: 14)

Gaziantep Valiliği tarafından Barak yöresinde gerçekleştirilen çalışmalar esnasında, Karkamış'tan Tahsin ÇAKIR'ın araştırmalarının ve Halk Ozanı Mehmet KILIÇOĞLU'nun anlattığı hikâyeler ve söylediği türkülerin incelenmesi sonucunda Barak Türkmenlerinin dört obaya ve bu obaların da kollara ayrıldığı tespit edilmiştir:

- 1) Abdurrezzaklı
- 2) Torun
- 3) Kürdülü
- 4) Adıklı (Kılıçlı)

Abdurrezzaklı obasının kolları: Tiryakili, Çayrazlı, Gögebakanlı, Çokşuruklu, Batmanlı, Mercanlı, Ali İdrisli, Kızılcaşarlı, Karahabalı, Mahmutlu, Asımlı ve Ceritli'dir.

Torun obasının kolları: Rumlu Uşağı, İnal Uşağı, Halit Uşağı, Hacı Behzatlı, Osman Uşağı, Muharremli ve Haditli'dir.

Kürdülü obasının kolları: Danaoğlu, Sürkızılı, Bozmuratlı, Sultan Uşağı, Davut Uşağı, Çapaoğulları, Marziyalı ve Seyf Uşağı'dır.

Adıklı (Kılıçlı) obasının kolları: Karakozaklı, Birelli, Ceceli, Emirli, Arap Kıranlı, Karamanlı ve Çayırganlı'dır. (Gaziantep Valiliği, 2002: 14)

2.6. Baraklarda İnanç Yapısı

Bazı tarihçiler; Türklerin büyük bir bölümünün İslâmiyeti İran aracılığı ile tanıdığını, Aleviliğin Anadolu'daki yaygınlığında bunun da etkisinin olduğunu söylerler. Türkmenler, İran üzerinden Anadolu'ya geldikleri için Şii inancından

etkilenmiş olmaları olasıdır. Ancak, Şii inancından izler taşısa da Anadolu Aleviliği Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan eski Türk inançlarının İslâmla kaynaşmasıdır denilebilir. Barakların da İran üzerinden Anadolu'ya göç eden topluluklar içinde yer almasından dolayı Alevi inancına mensup olma olasılıkları düşünülmektedir. Gerek Anadolu'da göçebe olarak dolaştıkları alanlarda, gerekse geleneklerinde bunu doğrular izler görülmektedir. Bunun en büyük göstergelerinden birisi “Dede”lere duyulan sonsuz saygı ve hürmettir. Alevilikte dedeler adeta bir lider konumundadır ve görevleri şöyle açıklanabilir: Sosyal ve dinsel bakımdan topluma önderlik etmek ve davranışlarıyla, yaşantısıyla örnek olmak; toplumsal ve dinsel törenleri (cem, cenaze, evlenme törenleri vb.) yönetmek; adaleti sağlamak; inancı ve gelenekleri yaşatmak ve aktarmak; kutsal güçleri nedeniyle maddi-manevi sorunu olanlara ve hastalara yardım etmek.

Eskiden Baraklarda manevi nüfuz sahibi olan dedelerin olduğu bilinmektedir. Barak Dede ve Bozgeyikli Dede bunlardan ikisidir. Rivayete göre IV. Murat, Bağdat seferine giderken refakatine Barak Dede ile Bozgeyikli'den birer dede alarak onların kerametlerinden faydalanmak istemiştir. Barak Dede'nin Bağdat seferinde faydası görülmüş ve padişah tarafından ona ve dervişlerine Barakların işgal ettikleri mıntika verilmiştir. (Zeyrek, 2009: 82)

Barak toplumunda Dedeler, yılda bir kere gelip her evden “huva” (haraç) alır giderlermiş. Önceleri her ev bir koyun veya keçi verirken, daha sonraları buğday, arpa gibi mahsullerden verilmiştir. Her ev gelir durumuna göre yardımda bulunurmuş. Ayrıca dedeler kimden ne aldıklarını da kendi defterlerine kaydederlermiş. Baraklarda dedeler her zaman hoş karşılanıp hiçbir oymak ahalisi dedelerin isteğini geri çevirmezmiş. Ancak zamanla bu gelenek değişmeye başlamış ve dedelerin ziyaretleri azalma göstermiştir. Günümüzde ise böyle bir gelenek uygulanmamaktadır. (Zeyrek, 2009: 82-83) Yüzlerce yıl boyunca “Barak Dede” ve “Bozgeyikli” soyundan gelen dedelerin yılda bir kez uğrayıp kurban ve başka armağanlar toplamaları, Barakların Alevi olduğu izlenimi verse de, kendileri bunu kabul etmez ve Sünni olduklarını belirtirler. (Ana Britannica, 1993: 279) Naci KUM, Barak Türkmenleri arasında yaptığı tetkiklerden onların Alevi olduklarını fakat bir kısmının eski törelerini kaybetmiş olduklarını belirtmektedir. (Zeyrek, 2009: 82)

3. BÖLÜM

GAZİANTEP İLİ MÜZİK KÜLTÜRÜ

3.1. Gaziantep Şehir Merkezi Müzik Kültürü

Gaziantep, konumu itibariyle tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış bir yerleşim bölgesidir. Günümüzde ise önemli bir kültür, sanayi ve ticaret merkezi olması nedeniyle büyük bir ekonomik potansiyele sahiptir. Bu da gerek köylerden gerekse başka illerden sürekli olarak göç alarak büyük bir nüfus yoğunluğu ve hızlı bir şehirleşmenin yaşanması gibi sonuçları doğurmaktadır. Bu nedenlerle Gaziantep ilinde çokkültürlü bir yapının sergilendiğini söylemek mümkündür.

Ferruh ARSUNAR, Gaziantep yöresini kültür ve bünye hususiyetleri bakımından üç bölümde incelemenin uygun olduğunu belirtmiştir:

- 1) İl merkezi
- 2) İskân bölgesi
- 3) Yayla ve dağ bölgeleri (Arsunar, 1962: sf 1)

Savaş EKİCİ de ARSUNAR'a benzer şekilde, Gaziantep müzik kültürünü şehir merkezi, barak aşireti yerleşim bölgesi ve yayla ve dağ bölgeleri olmak üzere üçe ayırmıştır. Şehir merkezinde şehir kültürünün ve yaşama biçiminin ürünü olan Türk sanat müziği icrasını ve bu müziğin çalgılarını görmek mümkündür. İslahiye ve Nurdağı bölgelerinde ise barak müziğinin etkileri yoğun olarak görülmekte ve kültürel yapı şehir merkezinden farklılık arz etmektedir. (Ekici, 2013: 17)

Gaziantep'te şehir kültürünün oluşmasında çeşitli toplulukların etkili olduğunu belirten Melih DUYGULU, öncelerden beri şehirde var oldukları bilinen Ermeni, Yahudi, Kürt ve Arap kültürlerinin bunların bir bölümü olduğunu; bununla beraber, Osmanlı-Türk döneminde şehir merkezinde taraftar bulan Mevlevi, Rufai, Kadiri ve Bektaşî tekkelerinin de şehrin kültürel yapısını etkilediğini ifade etmiştir. Bu tekkelerde yapılan müzikler, halkın dinsel duygularıyla birlikte müzik zevkinin de gelişmesine

yardımcı olmuştur. Eski zamanlarda mehterhânesiyle, kilise korolarıyla, fasıl heyetleriyle yüksek bir müzik kültürünün yaşandığı şehirlerden biri olan Gaziantep, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren bu sayılan özelliklerden bir bölümünü yitirmiştir ve şehirdeki bu müzik kültürü zaman içerisinde şekil değiştirmiştir. Değişen sosyo-ekonomik şartlar yerleşik köklü kültürlerin yerine popüler kültürün yapılanmasına neden olmuştur. Popüler kültür akımlarının kitle iletişim araçlarıyla cazip hâle getirilmesiyle ve 1950'den sonraki sosyal gelişmelerle Gaziantep'in âdeta bir eğlence şehri durumuna geldiği söylenebilir. Tüm bunların uzantısı olarak ortaya çıkan, Arap radyolarının ve gramofon plaklarının etkisi, Gaziantep müziğinde yoğun olarak hissedilmiştir. Ancak bu canlı ve hareketli şehir yaşantısı içerisinde halkın geleneksel kültürüne sıkı sıkıya bağlı kalmış olduğu gerçeği de araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir. (Duygulu, 1995: 11-12)

Gaziantep müzik kültürü içerisinde barak havalarının özel bir üslup oluşturmuş olmasına rağmen, şehir merkezinde icra edilen halk müziğinin belirgin bir yöresel üslubu veya tavrı olduğu söylenemez. Bunun sebebi olarak Gaziantep şehir merkezinde şehir kültürünün hâkim olmasından ötürü halk müziğinin fazla ön plana çıkamaması ve dolayısıyla yöreye özgü karakteristik bir yapı veya üslubun da oluşmaması gösterilebilir. Fakat kırsal kesimden şehir merkezine göç edenlerin geleneksel kültür ve müziklerini hayatlarının bir bölümüne yerleştirerek ve anonimlik sürecini tamamlamamış beste türü eserler vererek sentez bir şehir halk müziği oluşturdukları söylenebilir. (Ekici, 2013: 17)

Gaziantep şehir merkezindeki halk müziğinin konumu şöyle açıklanabilir: Şehirde yaşamını sürdüren ve büyük çoğunluğu Türkmen olan halk, çevre ilçe ve köylerin etkisi altında kalmış bir kültür yapısı ortaya koymaktadır. Gaziantep'in şehir müziği ile kırsal kesim müziğini kesin hatlarıyla birbirinden ayırmak mümkün değildir. Türkülerde yer alan temalar, melodik seyir ve ritim özellikleri şehirdeki müziği köy müziğinin bir başka yorumu gibi göstermektedir. Edebî yapısı ve konusu itibarıyla köy kökenli olmasına rağmen, melodi karakteri ile şehir kültürü ürünü olan bir kısım türküler Gaziantep halk müziği repertuarı içerisinde yer almaktadır. Bunlar şehir ve köy kültürlerinin Gaziantep'teki sentezi gibidir. Gaziantep şehir halk müziğinin kırsal

kesim müziği ile entegre olmuş bir müzik olduğu anlaşılmaktadır. Şehirde görülen bu tür müzikler ile köy müzikleri arasındaki farkın tavır farkından başka bir şey olmadığı söylenebilir. Ancak bunun yanında, şehirlerin farklı kültürden insanların bir araya gelmesinden kaynaklanan özelliklerinin halk müziklerine yansıdığı da unutulmamalıdır. (Duygulu, 1995: 11-13)

Anadolu'nun birçok yöresinde olduğu gibi, Gaziantep'te de şehrin kenar mahallelerine yerleşmiş olan Abdallar köy-kent sentezini gerçekleştiren başkahramanlardır. Davul-zurna gibi kırsal alan sazları Abdallar tarafından şehir merkezinde de çalınmaktadır. Gaziantep merkezde halk müziğine en çok eşlik eden enstrüman - çeşitli ebatlarıyla - bağlamadır. Gaziantep'te bağlama icrası çoğunlukla âşık müziğinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık müziği ise hem Gaziantep şehir merkezinde hem de kırsal kesimde icra edilmektedir. Alevi-Bektaşî müziği de hem kırsal kesimde hem de şehir merkezinde yaşıatılmaktadır. Alevi ve Bektaşîler "Dede Sazı" denilen bir bağlama çalmaktadırlar. Kadınların kendi aralarındaki eğlencelerinde ise genellikle darbuka, zil gibi vurmali çalgılar ve leğen, tas gibi mutfak eşyaları kullanılmaktadır. (Duygulu, 1995: 12-18)

Günümüzde oldukça azalmış olsa da, eskiden Gaziantep'te toplu icranın çok yaygın olduğu bilinmektedir. Özellikle bağ evlerinde, sahra (piknik) muhabbetlerinde ve düğünlerde erkekler tarafından toplu çalıp söyleme geleneği uygulanmaktaydı. Bu toplantılarda bazen ince saz takımları, bazen de bağlama, keman, darbuka, davul ve zurna gibi sazlar bulunmaktaydı. Yine Mevlevî, Halvetî ve Bektaşî tekkelerindeki dinî müzikler de toplu halde icra edilirdi. (Duygulu, 1995: 19-20)

Ekonomik gelişmelerin kültürel değişmeyi de beraberinde getirmesinin sonucunda Gaziantep halkının da zamanla gelişmelere ve değişmelere maruz kaldığı bilinmektedir. Gaziantep'te eskiden düğünler davul zurna eşliğinde yapılırken, günümüzde yerini genellikle org, gitar ve bateri gibi Batı çalgılarının bulunduğu orkestralara bırakmaya başlamıştır. Gaziantep müziğinde, yaygın olmamakla birlikte, kemanın da kullanıldığı görülmektedir. Bu çalgının Gaziantep'e eskiden Ermeniler ya da bando yoluyla geldiği tahmin edilmektedir. (Ekici, 2013: 86)

Gaziantep çevresinde geçmişten günümüze üç tür âşık göze çarpmaktadır. Bunlardan en popüler olanları iskân âşıklarıdır ki çevrede en çok hürmet ve itibarı onlar görürler. İskân âşıklarının ilham kaynakları eski göçebe hayatı, mertlik, aşiret kavgaları, günlük hayata ait olaylar, vb.dir. İkinci olarak, Anadolu'nun hemen her bölgesinde rastlanılan gezginci halk şairleri vardır. Gelip konakladıkları yerlerde hayli ilgi görseler de çok kalmayıp giderler. Üçüncü olarak, Gaziantep'in kuzey bölgelerinde rastlanılan, daha çok Kahramanmaraş, Adıyaman illerinin hudutlarında rastlanılan tarikat şairleri de vardır ki ara sıra aşağı bölgelere indikleri de görülür. İlham kaynakları tasavvuftur. Gaziantep'te 20. yüzyılın başına kadar olan dönemde yaşayan âşıklar: Keleş Hasan, Kul Hasan, Mecigin Mehmet, Şık Veli, Hafız Hapba, Kul Rıza, Âşık Hacı, Ali Paşa, Hacı Baba, Alu Beşe, İspiroğlu, Elbeyoğlu, Hasan Paşa, Tahir Efendi, Mamo Mehmet, Kul Mustafa, Kılıçoğlu, Beyoğlu, Deliboran, Sefil Ali, Âşık Cuma, Derviş Ali, Gündeşoğlu, Öksüzöğlan, Hacınaloğlu, Üçgözoğlu, Miskin Ali, Deviş Hacı, Mail Bey, Sefil Molla, Kul Habeş, Kul Hüseyin, Deli Şerif, Fatma Hanım, Ulaşlıoğlu, Miskin Ali, Menşuri, Nalçioğlu, Şih Efendi, Bayram Ali, Hasan Ali, vb. isimlerdir. Günümüzdeki âşıklar ise Âşık Mehmet Ekrem ÇEKEN (Sahî), Ökkeş DEHMENOĞLU, Mehmet YILMAZ (Mızarlı Mehmet), Âşık Yusuf KARATAŞ, Ahmet YİĞİT (Gül Ahmet), Ali NURŞANİ, Âşık Hüseyin ve Âşık Hasan Hüseyin vb.dir. Bu âşıkların birçoğu kendi yaşadıkları dönemde toplumun gören gözü, dinleyen kulağı ve söyleyen dili olmuştur. (Ekici, 2013: 141) Ayrıca âşıklar yakın zamana kadar halk arasında dolaşıp türküler söylemiş, her uğradıkları köyde saygı ile karşılanıp ilgi görmüş ve halk tarafından kendilerine çeşitli hediyeler sunulmuştur. (Karataş, 1998: 154)

Gaziantep'te Klasik Türk Müziği alanında da çok değerli bestekâr ve musikişinaslar yetişmiştir. Ayıntabî Mehmet Bey, Nuri Mehmet Paşa, Dr. Emin Kılıç Kale, Dr. Cemil Özbal, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Necdet Yaşar ve Halil Karaduman bu isimlerin en tanınmışlarıdır. (Duygulu, 1995: 11)

Gaziantep türkülerini konuları açısından incelediğimizde en çok göç ve iskân konusunun yaygın olduğu görülecektir. Bunun dışında aşk, seveda, özlem, gurbet, ayrılık, iş, askerlik, kahramanlık, ölüm vb. konular işlenmiştir. (Duygulu, 1995: 18) Kahramanlık konulu türkülerin çoğunluğu Gaziantep'in kurtuluşunda büyük yararı olan

kişiler üzerinedir (Şahin Bey, Ali Paşa, vb.). Sevgi üzerine yakılan türkülerde ise kavuşamayan sevgililer veya evlendiği kişiye layık görülmemek gibi konular işlenmiştir (Ezo Gelin, Haco Gelin, vb.). (Ekici, 2013: 20)

Gaziantep yöresi halk müziğinin sözel unsurları edebî açıdan incelendiğinde en çok mani, koşma ve türkü vb. türlere rastlanmaktadır. Türkülerdeki hece sayıları genellikle 7, 8 ve 11'dir. Bazen bu kalıpların dışına çıkıldığı da görülmektedir. Bunun sebebi kaynak kişinin hafızasında türkü sözlerinin yeterince biçimlenmemiş olmasıdır. Ayrıca icra sırasında şaşırma ya da unutma gibi etkenler de diğer sebepleridir. Türkülerde “ah”, “aman”, “yar”, “yar yar”, ”oy”, “sevdiğim” gibi katma sözler sıkça kullanılmaktadır. (Duygulu, 1995: 17-18)

3.2. Gaziantep’de Yapılan Halk Müziği Derleme Çalışmaları

Gaziantep, halk kültürü alanında çalışan birçok derlemeci ve araştırmacıya geniş bir çalışma alanı olmuştur. Halk kültürü alanındaki bu çalışmaların büyük bir çoğunluğu Gaziantep’in merkezinde, ayrıca Nizip, Oğuzeli ve Kilis’te yapılmıştır. Gaziantep’in batısında bulunan İslahiye, Nurdağı gibi ilçelerden oluşan bölge ise yapılan bu çalışmalardan yeterince nasibini alamamıştır. Günümüzde TRT Repertuvarında yaklaşık olarak 164 adet Gaziantep türküsü bulunmaktadır. (Ekici, 2013: 22)

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde Anadolu’da yoğunlaştığı gözlenen halk müziği derleme çalışmaları, daha çok yabancı bilim adamları tarafından gerçekleştirilmiştir. Enno Littmann, W. F. Minorski, R. P. Vardapet Komitas ve Felix Von Luschan bu araştırmacıların en bilinenleridir. Gaziantep’te yapıldığı bilinen ilk derleme, Alman bir arkeolog olan Felix Von Luschan ve eşi tarafından 1901 yılında İslahiye ilçesinin Sencirli (Zencirli) Köyünde gerçekleştirilmiş ve bu derlemeler fonograf vasıtasıyla kaydedilmiştir. Ayıntablı Avedis ismi ile bilinen Ermeni gencinden derlenen türkülerin metinleri 1976’da *Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı*’nda yayınlanmıştır. (Duygulu, 1995: 13)

Eski adı Dârü-l Elhan olan İstanbul Belediye Konservatuarı, 1926 yılında başlattığı halk müziği derlemelerini, farklı zamanlarda yaptığı dört derleme gezisi ile

devam ettirmiştir. Birincisi Yusuf Ziya DEMİRCİ, Rauf YEKTA, Dürri TURAN ve Ekrem Besim TEKTAŞ tarafından, Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Sivas ve Kayseri illerinde gerçekleştirilmiştir. Altı gün Antep'te kalan heyetin 15 civarında türkü derlediği bilinmektedir. (Duygulu, 1995: 14)

İkinci resmî derleme, 1930 yılında Halk Bilgisi Derneği tarafından Gaziantep, Kilis, Nizip ve çevrelerinde yapılmış ve bu derleme gezisine dernek bünyesindeki heyetten Abdülkadir İNAN, Hurşit ALPARSLAN, Ali Rıza YALGIN ve Şakir Sabri YENER katılmış olup bu derleme gezisinde de; şehir ve kırsal bölgelerde yaşayan Türkmenlerin folkloru üzerine incelemeler yapılmıştır. Derlenen türkü sayısı ile ilgili net bir bilgi bulunmamakla birlikte, sadece türkü metinleri kayda geçirildiği bilinmektedir. (Duygulu, 1995: 14)

Bununla birlikte Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından da 1938 yılında Gaziantep'te bir derleme çalışması gerçekleştirilmiş, yapılan bu derleme çalışmasına Ulvi Cemal ERKİN, Nurullah TAŞKIRAN, Muzaffer SARISÖZEN ve Arif ETİKAN katılmıştır. Bu ekip tarafından seksen kadar türkü derlenmiştir ve tümü mum plaklara kaydedilmiştir. (Duygulu, 1995: 14)

1967 yılının Eylül ayında ise, Gültekin ORANSAY ve Melahat ORANSAY TRT kurumu tarafından görevlendirilmiş ve 133 adet Gaziantep türküsü derlemişlerdir. Bu türkülerin ses kayıtları TRT arşivlerinde yer almaktadır. Gaziantep'te kurulan bölgesel radyonun halk müziği yayınlarını üstlenen Güneyn Sesi ekibinin mahallî sanatçılardan derlediği halk ezgileri de o yıllarda makara bantlara alınmıştır. Ancak bu bantların nerede ve ne durumda olduğu bilinmemektedir. (Duygulu, 1995: 14)

Kültür Bakanlığı'na bağlı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Ekim-Kasım 1989'da Gaziantep ve çevresinde bir derleme çalışması yapmıştır. Halk kültürünün çeşitli örneklerinin derlendiği bu çalışmada az sayıda halk müziği ezgisinin de derlendiği bilinmektedir. (Duygulu, 1995: 14)

Bunların yanı sıra, kurumsal derlemelerin dışında kişisel çabalarla gerçekleştirilmiş alan araştırmaları da vardır. Ferruh ARSUNAR, 1936-1946 yılları arasında kendi çabaları ile derlediği müzik ve edebiyat ağırlıklı malzemeyi *Gaziantep*

Folkloru adlı eserinde yayınlamıştır. Ayrıca Nida TÜFEKÇİ, Ahmet YAMACI, Sadi Yaver ATAMAN, Mehmet ÖZBEK, Talip ÖZKAN ve Savaş EKİCİ'nin Gaziantep türküleri üzerine derleme çalışmaları olup bu türkülerin çoğunun notası TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'nda bulunmaktadır. (Duygulu, 1995: 15)

3.3. Barak Müzik Kültürü

Barak havaları veya türküleri çalınışları ve söyleyişleri bakımından gerek Gaziantep müzik kültürü içerisinde gerekse Türk halk müziği repertuarı içerisinde oldukça önemli ve etkin bir yere sahiptir. Barak aşiretinin yerleşim yeri olan Nizip, Oğuzeli, Karkamış, Kilis gibi bölgelerden başlayarak Çukurova'ya kadar uzanan yörenin müzik kültürünü de etkilemiştir. Ayrıca Suriye'deki Türkmen yerleşim bölgelerinde de Barak ağzı türkülerin söylendiği bilinmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Gaziantep'in Oğuzeli ilçesinde "Türkü Düden'den (Suriye'de Türkmenlerin yaşadığı bir köy) çıkar, Amik'te makam bulur, Barak'ta ağız olur söylenir" diye bir söz de vardır. Barak ağzı uzun havalardan başka, yörede "Düden Ağzı" ile söylenen uzun havaların da olduğu bilinmektedir. (Ekici, 2013: 34)

Barak havaları çoğunlukla uzun hava şeklinde söylenmektedir. Barak ağzı uzun havalar ile ilgili bilgi vermeden önce "uzun hava" teriminin tanımını yapmak gereklidir. Türkiye'de uzun hava tanımını ilk olarak yapan Seyfettin ve Sezai ASAF kardeşler, "uzun havaların Avrupa musikisinde mevcut olan resitatifin mukabili olduğunu ve usul ile çalınmadıklarını" belirtmişlerdir. Mahmut Ragıp GAZİMİHAL, "Anadolu'da usulsüz musikilere uzun hava denildiğini" belirtmiştir. Ahmet Adnan SAYGUN, "konuşmayı yakından izleyen serbest tartılı türküler" ifadesiyle uzun havaları tanımlamıştır. Sadi Yaver ATAMAN, uzun havalar için "serbest ölçülü, yurdun her bölgesinde yakılmalarına amil olan hadise ve konulara göre isimler alan çeşitli ağızlar" ifadelerini kullanmıştır. Günümüze değin en çok kullanılan uzun hava tanımı ise Muzaffer SARISÖZEN'e aittir. SARISÖZEN, "ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu hâlde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgiler" tanımını yapmıştır. Anadolu'nun çeşitli yörelerinde uzun hava terimi yerine "düz hava", "hava yakmak", "yakım yakmak", ozannama okumak", "hava ekmek", "hava asılmak",

“yüksek hava”, “koşma koşmak”, “uzun kayda”, “kayabaşı”, “ova havası”, “engin hava” gibi tabirler kullanıldığı görülmektedir. (Dökmetaş vd., 1996: 15-17)

Yörede “yüksek hava” olarak da adlandırılan barak ağzı uzun havalar konuları itibariyle birkaç başlık altında toplanırlar. Savaş EKİCİ, barak havalarını iskân türküleri, kahramanlık türküleri ve sevda türküleri olmak üzere üç ana başlık altında toplamıştır. İskân türkülerinde çoğunlukla Barakların Orta Asya’dan Anadolu’ya gelişleri ve sonrasında yerleşik hayata geçmeleri için yapılan baskılar, baskılara karşı çıkan isyanlar, kendilerinden önce Anadolu’da yaşayan diğer aşiretler ile aralarında çıkan sürtüşmeler ve kavgalar anlatılmaktadır. (Ekici, 2013: 18)

Cuma KARATAŞ ise Barak havalarını üretildikleri döneme göre iki kümede incelemiştir:

- 1) Göçebe Dönem Türküleri
- 2) Yerleşik Dönem Türküleri

Göçebe dönem türküleri üç grupta incelenmektedir:

- a) İskân türküleri
- b) Turna ve göç ile ilgili türküler
- c) Halk hikâyelerinden alınan türküler

İskân türküleri, iskânla ilgili sorunları, zorlukları, kavgaları ve savaşları anlatır. Bu türkülerde tarihsel izler bulunmakta ve sanki bir destanın manzum parçalarıymış izlenimi vermektedirler. (Karataş, 1998: 135) Aşağıdaki türküde Colap ve Rakka’da iskân edilen Barakların o yörede yaşayan Tay ve Muvali gibi Arap aşiretleri ile yaptıkları savaş anlatılmaktadır:

*Toplanıp aşiret geldik Colap’a
Baş bend Feriz Bey’in değil mi
Beyler buyurdu konu yan yana
Hacı Ali’nin yurdu Seylan değil mi*

*Ondan aşığıya Budak düzüldü
Bend sahibi isim isim yazıldı
Burda Berk Ağa'nın keyfi bozuldu
Torunların yurdu Şirvan değil mi*

*Yurt verildi Ulaşlı'nın Bey'ine
O da konu Berk Ağa'nın yanına
Firkat geldi Akçakale Dağı'na
Bayındırın yurdu Goncan değil mi*

*Dedemoğlu haymaların kurulsun
Dikilsin bayraklar davul vurulsun
Çekilsin kahveler harbi çalınsın
Abdalların yurdu Öden değil mi*

Göçebe döneme ait türkülerde özellikle turna motifi çokça kullanılmıştır. Göçebelikle özdeşleştirilen turna kuşu, göçebe topluluklar ile ortak göç yollarını paylaşan, aynı zamanlarda aynı yönlerde göç eden bir kuştur ve göçebe Türkmen topluluklarının yol arkadaşıdır. Turna kuşu genellikle yalnızlığın, gurbetin ve yolculuğun simgesi olarak kullanılmıştır. (Karataş, 1998: 140)

*Rakka çöllerinden çığlanıp gelir
Uğramış aşkına yolu turnanın
Katarlanmış günaltına gidiyor
Gördüm ışılar teli turnanın*

*Üçü dördü bir araya derilmiş
Bu güzellik sana Hak'tan verilmiş
Aynaroz Gölü'nde yunmuş arınmış
Murat'a gark olmuş teli turnanın*

*Murat'tan uçup Barak'a geçin
Cağıt pınarında bir su için
Antep şendiği Sof'a geçin
Orda rahat olur hâlı turnanın*

*Sof Dağı'ndan görünür Maraş ili
Dervent Boğazı'dır turnanın yolu
Maraş beyleri zalim yoldurman teli
Ahır Dağı'nda yeri rahat turnanın*

*Mukim der Ahır Dağı'ndan uçun
Yüceli alçaklı dağlardan geçin
İnin Yıldız pınarından bir su için
Ordan öyte Çiçek Dağı yolu turnanın*

Baraklar arasında halk hikâyelerinden alınan manzum bölümler de türkü olarak söylenmektedir. Günümüzde halk hikâyesi geleneği unutulmuş olsa da manzum bölümlerin çoğu hâlâ türkü olarak dillerde dolaşmaktadır. Bu manzum bölümler daha çok Âşık Garip, Hurşit ve Mahmeri'nin hikâyelerinden ve az da olsa Köroğlu hikâyelerinden alınmaktadır. Halk hikâyelerinden alınan türküler uzun hava olarak okunmaktadır ve bu türkülerdeki genel tema sevgi, gurbet ve ayrılıktır. (Karataş, 1998: 142) Aşağıdaki örnek Âşık Garip'ten alınmıştır:

*Gitme Garip gitme yollar harami
Arap vurur Türkmen alır paranı
Gurbet elde kimler sarar yaranı
Git Garip'im sağlık ilen gelesin*

*Gitme Garip gitme yollar derd olur
Her sinek bir alıcı kurt kurt olur
Seni eller alır o da bana dert olur*

Git Garip'im sağlık ilen gelesin

Gitme Garip gitme yollar çamurdur

Garip'in yüreği taştır demirdir

Yedi yıl dediğin hayli ömürdür

Git Garip'im sağlık ilen gelesin

Göçebe dönem türküleri daha çok iskân, kahramanlık, vb. konular üzerineyken, yerleşik dönem türkülerinde ise konular çok daha farklıdır. Bu dönem türkülerinde sevgi, ayrılık, ağıt, yoksulluk, geçim sıkıntısı, yaşamdan şikâyet, kan davası, sınıfsal çelişkiler, vb. gibi konular ön plana çıkmaktadır. (Karataş, 1998: 133)

Cuma KARATAŞ, yerleşik dönem türküleri temalarına göre üç grupta incelenmiştir:

- a) Sevgi türküleri
- b) Ağıtlar
- c) Mayın ve kaçakçı türküleri (Karataş, 1998: 155)

Sevgi üzerine olan türkülerde genellikle Karacaoğlan'ın etkisi görölmektedir. Çoğu türküler Karacaoğlan'ın “Ala Gözlerini Sevdiğim Dilber” ya da “Ala Gözlerine Kurban Olduğum” dizeleri ile başlar. Sevgi türküleri genellikle kavuşamayan âşıkları, sevenlerin birbirine nazını, sevenlere engel olanlara yapılan sitemleri, sevgilinin güzelliğini, vb. anlatır. Bazı türküler ise toplumun geneli tarafından bilinen sevda öyküleri üzerinedir. Sevgi türküleri hem uzun hava hem de kırık hava olarak söylenmektedir. (Karataş, 1998: 156)

Ala gözlerini sevdiğim dilber

Söyleyip de âleme bildirme beni

Açıp ak gerdanı durma karşımda

Ecelimden evvel öldürme beni

*Dilber at kollarını boynuma dola
Ölüm endişesi gelmez aklıma
Bir gece misafir eyle koynuna
Sabah olur deyi kaldırma beni*

*Karac' oğlan tutma beni el gibi
Akıttım gözümden yaşı sel gibi
Bahçede açılan gonca gül gibi
Dizip al yanağa soldurma beni*

Ağıtlar, Barak türküleri arasında en yaygın olanlardır. Baraklar toplumun önemli kişilerine, bunun yanında genç ölümlere, doğal yolla olmayan ölümlere, vb. ağıtlar yakarlar. Ağıtlar ölen kişi için toplumda etki uyandırmaya yöneliktir ve bazen ölen kişinin, bazen de o kişinin çocuğunun, eşinin ya da annesinin, vb. ağzından söylenir. Eskiden ölen bir kişinin ardından manzum olarak söylenen ve halk tarafından destan olarak adlandırılan dörtlükler de aslında bir çeşit ağıttır. Baraklar arasında kaçakçı/mayın türküleri de yaygındır. Bu türküler de bir nevi ağıttır. (Karataş, 1998: 166)

*Çarparım çarparım tabancam almaz
Beni vuranın hiç yüzü gülmez
Kavumdan aşiretten gelenim olmaz
Zalim düşman neden kıydın canıma*

*Uruş'un odası aynalı camlı
Cemaat oturmuş köşeli yanlı
Küskün koca gelin girmez içeri
Zalim düşman niye kıydın canıma*

*Şahra'dan geldim su içmeye
Mecalim kalmadı dönüp kaçmaya*

Hocalar birikmiş kefen biçmeye
Zalim düşman neden kıydın canıma

Barak türküleri edebî yönden incelendiğinde, çoğunun “koşma” nazım biçiminin özelliklerini taşıdığı görülür. Türk halk şiirinin en çok kullanılan nazım biçimi olan koşma, âşık şiiri başlığı altında yer alan bir türdür. Genellikle dörtlüklerden oluşmakta olup 8’li hece ölçüsüne (4+4 duraklı) ya da 11’li hece ölçüsüne (6+5 ve 4+4+3 duraklı) sahiptir. (Oğuz vd., 2008: 205)

Genellikle dörtlük şeklinde söylenen Barak türkülerinde de hece ölçüsünün 8’li ve 11’li kalıpları kullanılmıştır. Dörtlük sayıları üç ile yedi arasında değişmekte olup her dörtlüğün son dizesi diğer dörtlüklerin son dizesi ile uyaklıdır. Barak türkülerinin koşma haricinde yedekli türkü biçiminde söylenenleri de vardır. Yedek bölümler ikilik ya da dörtlük biçiminde olabilmektedir. Barak türkülerini “göçebe dönem türküleri” ve “yerleşik dönem türküleri” olarak ayıran Cuma KARATAŞ, türkülerin şekil özelliklerini de bu iki başlık altında değerlendirmiştir. Göçebe dönem türkülerinde görülen başlıca nazım birimi koşmadır. Genellikle 11’li hece ölçüsü kullanılmış olup uyak örgüsü aaab cccb dddb... şeklindedir. Dörtlük sayıları dört ile on arasında değişmektedir. Bu dönem türkülerinde yedekli biçimlere pek rastlanmaz. Göçebe dönem türküleri dilden dile söylenerek yayıldığı için bazı türkülerde biçim özelliklerinin aktarılırken bozulmuş olduğu görülmektedir. Bazı türkülerde sözler değiştirilmiş veya ünlemler eklenmiştir. Bu da hece sayısının değişmesine ve ölçünün bozulmasına sebep olmuştur. Yerleşik dönem türkülerinde ise koşma nazım biçiminin yanı sıra yedekli türkü nazım biçiminin de çok kullanıldığı görülmektedir. (Karataş, 1998: 153-156) Yedekli Barak türkülerine bir örnek verecek olursak:

Kaçmayın arkadaşlar beni vurdular
Askerler dört yanımı sardılar
Kara haberimi köye verdiler

Vurma zalım vurma bu yaradan ölmem
Yemin ederim hududa bir daha gelmem

Bodo'nun yağlığı saman sarısı

Bodo'yu vurdular gece yarısı

Arkada yetim kaldı altı yavrusu

Vurma zalım vurma bu yaradan ölmem

Yemin ederim hududa bir daha gelmem

Anadolu'da pek çok yörede ve toplulukta olduğu gibi Baraklarda da usta-çırak yöntemi ile icra biçimi yaygındır. Barak havaları genellikle bu yöntem ile günümüze kadar ulaşmıştır. Bu havalar oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte, kelimeler peş peşe süratli okunarak ağlamaklı, isyankâr ve sitem dolu bir tavırla söylenmektedir. (Ekici, 2013: 18)

Ferruh ARSUNAR, barakların icrasıyla ilgili olarak şu ifadelerde bulunmuştur:

“Bilhassa iskân ağzı tarzının terennüm özelliği konumuz bakımından pek tatmin edicidir... Ses vüsatı bakımından çokluk iki oktav içinde rahatça okurlar; bunun müstesna bazı imkânları da görülebilir. Halk arasındaki umumi kanaate göre, makbul sayılan ses, sert ifadeli (yani haykırış gibi gümrak sesli) terennümdür. Uzun havalarda ekseriyetle ezginin karar perdesi olan birinci perdeden doğrudan doğruya onuncu perdeye sıçranır ve karakterci duraklar göstererek perde perde birinciye inilir. Bundan başka bir de karara nispetle doğrudan doğruya yedinciden alarak yine karakterci ara asma duraklarıyla perde perde karara inmek tarzı vardır. Daha çok rastlanan bu ikinci terennüm tarzı kahramanlık, isyan, ızdırıp, hasret, neşe ve başka duyguları kuvvetle çizgilendirebilmiştir. Bölge erkekleri arasında görülen ses genişliği çoğunlukla tenordur; seyrek olarak da baritona rastlanır.” (Arsunar, 1962: 2-4)

Cuma KARATAŞ, barak havalarının genellikle uzun hava formunda olmasını şu sözlerle açıklamıştır:

“Gırtlak özellikleri ile öne çıkan yüksek perdeli barak havaları Baraklar arasında zaman zaman “isken” sözü ile de ifade edilmektedir.

Göçebe yaşamın kısa tarihçesi diyebileceğimiz “isken”ler tarihin izdüşümüdür türkülere. Uzun kervanlarda önde gidenin arkadakine sözünü iletmesi zordur. Aynı şekilde arkadakinin de öne... Seslerin duyulması için yüksek perdeden seslenmek gerekir. Barak türkülerinin uzun hava olmalarının temeli buna dayanabilir. Göç edenler birbirinden kopmasın, ortak duygular paylaşılsın diye aşiretlerin âşıkları türkü söyler. Bu türküler topluluktakilerin ortak düşüncülerinin müzikle ifadesidir.” (Karataş, 1998: 132-133)

Bölgede en fazla söylenen uzun havalar şunlardır:

Beyvelet (Karcıgar veya Hüseyini makamında)

Feriz Bey (Kürdi – Ferahnak makamında)

Şahin Bey (Uşşak makamında)

Karacaoğlu (Hüseyini makamında)

Beymayıl (Zavil makamında)

Kılınçoğlu (Buselik veya Gerdaniye makamında)

Urum Garibi (Muhayyer makamında)

Şavo Garibi (Hicaz makamında)

Garip (Gerdaniye makamında)

Topal Abdo (Hicaz – Muhayyer makamında)

İşkân (Zavil, bitişe doğru Nihavent makamında)

İsebalı veya Ceren Havası (Mahur makamında)

Eserler belirtilen makamlarda veya bu makamlara benzer yapıdadır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, bazen çok detay özellikler makamı belirlediğinden, değişik icracıların değişik zamanlardaki icra özelliklerine göre makam veya makam yorumu da değişebilmektedir. Bunlardan başka, “Hurşut”, “Ali Paşa”, “Köroğlu”, “Hacogelin”,

“Döne Gelin” (Barak Döne’si), “Dertli Kerem”, “Barak Dertlisi” ve “Ezogelin” yörede icra edilen diğer uzun havalarlardır. (Ekici, 2013: 20)

Her ne kadar barak havaları geniş bir bölge içerisinde söyleniyor olsa da özellikle uzun havalarında Nizip-Oğuzeli bölgesinden Adana ve Çukurova’ya doğru olan çizgide önemli tavır farklılıkları görülmektedir. Aslında Çukurova’yı barak tavrı ile bozlak tavrının çakıştığı bir bölge olarak düşünmek gereklidir. (Ersoy, 2003: 93)

Barak ağız uzun havalar ile bozlaklar arasında söyleyiş yakınlığının yanında, üretildikleri topluluklarla ilgili olarak da köken yakınlığından söz edilebilir. Bozlaklar da aynı baraklar gibi genellikle göçebe Türkmen toplulukların bulunduğu alanlarda söylenmektedir. (Karataş, 1998: 132) Barak icrasında görülen feryat eder gibi tiz seslerden başlayarak koma denilen küçük seslerle pes seslere doğru kayarak söyleme biçimi, Orta Anadolu’daki bozlakların icrasında da görülmektedir. Gerek Barak aşiretlerinin tarihi gerekse Orta Anadolu’daki Türkmenlerin tarihi ve Anadolu’ya gelişleri incelendiğinde bu benzerliklerin tesadüf olmadığı görülmektedir. (Ekici, 2013: 18) Bu konu ile ilgili olarak *Güney Anadolu’da Beydilli Türkmenleri ve Baraklar* isimli kitapta “Nüfus itibarıyla büyük bir yekûn teşkil eden Barak ve Türkmenlerin bir kısmının hâlen Kırşehir’de oturdukları, Kırşehir-Çiçekdağı civarında yaşayan Tabur Oğulları’nın XVII. yüzyılda Urfa ve Culpap civarlarına iskân edilen ve oradan da Gaziantep’in Nizip Barak Ovası ve Oğuzeli Yazı Köylerine yerleşen Barak Tiryakili Oymağı’nın bir kolu olan Tabur Oğulları ile akraba oldukları ve bu iki ailenin aynı soydan oldukları” belirtilerek Barak aşiretleri ile Orta Anadolu’daki Türkmenlerin aralarındaki bağ vurgulanmaktadır. (Şahin, 1962: 14) Her iki topluluk da yoğun göç hareketleri yaşamış, aynı sıkıntılara maruz kalmış ve bu ortak yaşam biçimlerinin sonucu olarak benzer bir kültür mirasına sahip olmuşlardır. Bu benzerlik müzik kültürlerine de yansımıştır. Bu açıdan bakıldığında, Şerif AKBAĞ’ın söylemiş olduğu iskân havaları ile Muharrem ERTAŞ’ın “Avşar Bozlağı” adı ile bilinen ve yine iskânın anlatıldığı Dadaloğlu yiğitlemelerindeki konu, icra ve müzikal ifade benzerliği şaşırtıcı değildir. (Ekici, 2013: 35)

Barak yöresinde uzun havalara zurna ile eşlik etme geleneğinin çok eskilerden beri yaygın bir şekilde görüldüğü söylenebilir. Bu gelenek günümüzde özellikle abdallar

tarafından sürdürölmektedir. Gaziantep ve Barak bölgesindeki aşiret ya da abdal adı ile bilinen müzisyenler çalgı çalmayı babalarından ya da akrabalarında öğrenmektedir. Ailelerinde birçok kişi müzikle uğraşmaktadır. Bu müzisyenlerin büyük çoğunluğu çocuklarına da çalgı çalmayı öğretmektedir. Hem Gaziantep'te hem Orta Anadolu'da "abdall" adı ile bilinen müzisyenler müzikle uğraşma geleneğini yüzyıllardır babadan oğula aktararak günümüze kadar gelmişlerdir. Bu müzisyenlerin Feriz Bey ile birlikte Anadolu'ya gelen ve sayıları yaklaşık olarak dört bini bulan abdal müzisyenlerin torunları olmaları muhtemeldir. (Ekici, 2013: 40)

Tarihsel gelenekleri doğrultusunda sanatı meslek haline getirmiş abdallar, zurna başta olmak üzere bağlama ve keman icralarındaki ustalık derecesi ile yöre kültürünün en önemli yapı taşlarından birini oluşturmaktadırlar. Bu sanatçı topluluk müziğı bir geçim aracı olarak görmekten öte, müziğı kutsal bir bütöünün çok önemli bir tamamlayıcısı olarak bakmaktadırlar. Günümüzün getirmiş olduğı tüm ekonomik çıkmazlara rağmen, sanatlarına sıkı sıkıya sarılmış ve ondan hiçbir şekilde taviz vermeyerek yörede bu geleneğın etkin bir şekilde devam etmesinin en önemli unsuru olmuşlardır. (Hacıoğlu, 2009: 30)

İskân türkülerinin en önemli ozanları Dedemoğlu, Taşdemir, Kul Hüseyin, Mehmet Bey, Taşbaşoğlu, Kul Haydar, Kul Sadin, Mükim Bey, vb.dir. Dedemoğlu'nun iskân sırasında, Feriz Bey ile aynı dönemde yaşamış ve onunla birlikte İran'a gitmiş olan bir ozan olduğı bilinmektedir. Diğer ozanlar hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Yerleşik yaşama geçildikten sonra ise Barak ozanları arasında İzanlı Hatice, Beyoğlu, Kılıçoğlu gibi isimler geçer. (Karataş, 1998: 184)

Karacaoğlu da Baraklar arasında özel bir yeri olan bir ozandır. Karacaoğlu türkülerinin büyük bir bölümü Baraklar arasında bilinir, söylenir. Karacaoğlu Baraklar arasında usta sayılır ve birçok Barak aşık ona öykünür. Baraklar, Karacaoğlu'ı kendi aşiretlerinden sayarlar. Karacaoğlu'nın Baraklar arasında yaşayıp yaşamadığı bilinmese de 16. yüzyılda yaşamış olan bir Türkmen ozan olduğı bilinmektedir. Bu yüzyılda Orta ve Güney Anadolu'da çeşitli boylardan ve obalardan oluşan göçebe topluluklar etkin bir şekilde birbirleri ile bağlarını sürdürmüşlerdir. Böylece aralarında ortak bir kültür ve tarih mirası bulunduğunu söylemek mümkündür. Daha sonra bu topluluklar farklı

yerlere iskân edilmiş olsalar da bu kültürel devamlılık süregelmiştir. Bu toplulukların arasındaki ilişkilerin kurulmasında âşıklar büyük rol oynamıştır. Özellikle âşıklar obadan obaya, yöreden yöreye giderek bu toplulukları birbirinden haberdar etmişlerdir. Karacaoğlan da göçebe Türkmenler arasında yaşamış ve çeşitli yerleri dolaşmıştır. Karacaoğlan türkülerinde Barakların yaşadıkları köylerin, yörelerin isimlerinin geçmesi ve yer yer Baraklar arasında kullanılan yöresel sözcüklerin kullanılması, Baraklarla arasında bir yakınlığın söz konusu olduğunu göstermektedir. Baraklarda uzun havalar dışında okunan türkülerin sözlerinin çoğu Karacaoğlan’a aittir. Bu türküler sevgi, ayrılık, vb. konular üzerinedir. (Karataş, 1998: 145-147)

Barak kültürüne ve müziğine emek vermiş olan önemli ses ve saz sanatçılarının isimlerini şöyle sıralayabiliriz: Şerif AKBAĞ, Hacı ÇİÇEK (Gâvur Hacı), Halit ARAPOĞLU, Aslan SAZCI, Aziz TOK, Hasan BEYDİLLİ, Mehmet ŞENSES, Cevdet GÜNEBAKAN, Ahmet ATEŞ, Ahmet ÖDÜK, Ahmet ÖZOĞLU, Ökkaş DEHMANOĞLU, Mustafa ÇİNKILIÇ, Hanifi AÇIKGÖZ (Şido Hanifi), Asım KUZULUK, Mehmet DEMİR, Fayat ALAGÖZ, Kadir ASLAN, vb.

3.4. Barak Geleneklerinde Müziğin Yeri

İnsan yaşamında üç önemli “geçiş dönemi” vardır: doğum, evlenme ve ölüm. Fransız halkbilimci Arnold van Gennep’in “rites de Passage” olarak adlandırdığı bu dönemlerle ilgili her toplumda çeşitli inanç, gelenek, görenek, dinsel tören ve uygulamalar bulunmaktadır. Sedat Veyis Örnek “*Geçiş dönemlerinde kümelenen âdetler, gelenekler ve törenler ile bunların içerisinde yer alan işlemlerin ve uygulamaların, bir ülkenin ya da belirli bir yörenin geleneksel kültürünün ana bölümlerinden birini oluşturduğunu; bunların hepsinin amacının kişinin bu geçiş dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumak olduğunu; çünkü yaygın olan inanca göre, insanın bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açık olduğunu*” ifade etmiştir. (Örnek, 2000: 131)

Diğer toplumlarda olduğu gibi Baraklarda da geçiş dönemlerine ait törenlerde ve geleneklerde müziğin çok önemli bir fonksiyona sahip olduğu aşikârdır. Bu bölümde müziğin özellikle ön plana çıktığı Barak düğünlerine ve yine Barak geleneklerinde önemli bir yeri olan Barak odalarına değinilecektir. Ayrıca Baraklarda müzisyen yetiştirme süreci de kısaca aktarılacaktır.

3.4.1. Barak Düğünlerinde Müzik İcrası

Evlilikle ilgili törenler Baraklar arasında önemli bir yer tutar. Baraklarda evlenmek isteyen bir gence ailenin yakın akrabaları uygun bir eş adayı bakar. Eğer kızın evlenme çağında olan yakın akrabası varsa önce ondan izin almak gereklidir. Çünkü Baraklar arasında, kızın bekâr yakınlarının evliliği engelleme hakkı vardır. Buna “önüne durmak” denir. Bu tür sorunlar aşıldıktan sonra, sıra kız istemeye gelir. Kız istemeye aşiretin önde gelenleri gider. İsteme olumlu sonuçlanırsa “pazarlık” günü kararlaştırılır. Pazarlıkta kız tarafı oğlan tarafından çeşitli isteklerde bulunur. Oğlan tarafı isteklerin bir bölümünü kabul ederken, bir bölümüne itiraz edebilir. Kısacası pazarlık ederler. Daha sonra ise kente gidip alışveriş yapılarak kız tarafının istekleri alınır. Bu arada oğlanın babası, kızın amcasına, dayısına, büyük erkek kardeşine, vb. yol sağlamaya gider. “Yol sağlamak” kızın büyüklerinden izin almak demektir. Yol sağlamaya gidildiğinde önce oturulup konuşulur. Kalkarken de minder altına bir miktar para konulur. Yol sağlamanın ardından sıra nişan törenine gelir. Eğer oğlan evinin maddi durumu iyi değilse, sade bir tören yapılır. Oğlanın ailesi kızın evine gider ve yüzükleri takarlar. Eğer oğlanın maddi durumu iyiyse nişan davul ve zurnalı bir törenle yapılır. Tören Cumartesi günü başlar ve Pazar öğlene kadar devam eder. Nişan boyunca çalgılar çalınır, halaylar çekilir ve türküler söylenir. Söylenen türküler daha çok iskân uzun havalarıdır. Pazar günü öğlen “Şabaş” denilen takı töreni yapılır. Tüm takı takacak köylüler sofraya oturur gibi karşılıklı otururlar. Müzisyenlerden biri “cazgırlık” diye tabir edilen görevi yerine getirir. Sözelimi takı takacak kişinin adı Karaca Ali ise, müzisyen “*Şabaş, Karaca Ali'den şabaş*” diye bağırır. Takı töreninin bitmesiyle nişan da sona ermiş olur. (Karataş, 1998: 40-42)

Düğünden bir hafta önce oğlan evinin damına oğlanın arkadaşları tarafından bayrak dikilir. Önce bayrak uzun bir sıraya asılır. Sırayın ucuna süs olarak meyve ve çiçek asılır. Sonra hep birlikte dama çıkılarak naralarla bayrak asılır ve düğün bitene kadar da bayrak yerinde kalır. Aynı gün gelin evindeki eşyalar çalgılı bir törenle oğlan evine getirilir. Genç kızlar düğünlere geleneksel kıyafetleri ile gelirler. Düğünler Cuma günü ikinci vakti başlar ve Pazar günü sona erer. Düğüne gelen kişiler düğün sahibi tarafından davul zurna eşliğinde karşılanır. Barak düğünlerinde çoğunlukla halay çekilir, “Meryem”, “uçayak”, “maney”, “kartal kanadı” gibi oyunlar oynanır. Barak düğünlerinde görülen bir başka özellik de halaylarda söylenen uzun havalardır. Genellikle “Haco Gelin”, “Ezo Gelin” vb. iskân türküleri söylenir. Cumartesi akşamı davullu zurnalı bir şekilde geline kına yakmaya gidilir. Gelin evindeki kınaya sadece kadınlar katılır. Kına töreninde çeşitli oyunlar oynanır, maniler ve gelini ağlatmak için söylenen türküler eşliğinde kına yakılır. Pazar sabahı erkenden kalkılır. Kız evinde müzisyenler tarafından “gelin ağlatma havası” çalınır ve gelin baba evinden çıkarılır. Oğlan evinde ise arabalara binilerek kız tarafını karşılamak üzere yola çıkılır. İki grup karşılaşınca birleşir ve yola birlikte devam ederler. Gelin evin kapısına gelince damat tarafından gelinin başına şekerler saçılır. Yemeklerin yenmesinin ardından düğün tamamlanmış olur. (Karataş, 1998: 43-50)

Barak yöresinde yapılan araştırmalarda yaklaşık 50 yıl öncesine kadar bölgede “abdal” tabiriyle adlandırılan müzisyenlerin bir çadırdaki oturdukları, geçimlerini düğünlerden aldıkları “Şabaş” denilen ücretle sağladıkları, diğer bütün ihtiyaçlarının ise köylüler tarafından karşılandığı tespit edilmiştir. Ayrıca eskiden her aşiretin kendi müzisyen grubunu bulundurduğu ve bu müzisyenlerin diğer aşiretlerin düğünlerine gitmedikleri de bilinmektedir. Günümüzde ise Gaziantep’teki yerli ailelerin düğünlerine giden veya gidecek abdallar bellidir. Abdallar bu aileleri bilir ve ailenin düğünü olacağı zaman bunların düğünlerine giderler. İcrasından memnun kalan abdalın zurnası gümüşletilir. Abdal için zurnasının gümüşletilmesi ve gümüşlü zurna sayısının çok olması önemli bir mertebedir. Bu yüzden gittiği her ortamda zurnasını gümüşleten kişinin reklamını yapar. (Ekici, 2013: 103)

Anadolu'nun hemen her yerinde yapılan düğünlerde çalgı sayısının fazla olması düğün sahibinin ekonomik ve sosyal göstergesi açısından oldukça önemlidir. Gaziantep düğünlerinde de düğün sahibinin ekonomik gücüne göre müzisyenlerin sayısı değişebilmektedir. Bu sayı bazen on davul, on zurnaya kadar çıkabilmektedir. Özellikle birden fazla çalgıcının olduğu düğünlerde zurnalardan birisi melodi çalarken, diğer zurnalara dem tutma görevi verilir. Bu tür icra geleneği bilindiği gibi sadece Gaziantep'te değil, Türkiye'nin diğer yörelerinde de mevcuttur. (Ekici, 2013: 17)

Her ne kadar düğün sevinçli bir ritüel olsa da ve buna paralel olarak düğünlerde neşeyi ve sevinci yansıtan ezgilerin seslendirilmesi yaygın bir uygulama olsa da, Barak düğünlerinde geçmişten günümüze değin uzun havaların da söylene geldiği görülmektedir. Gaziantep'te gerçekleştirdiğimiz alan araştırmalarımızda görüştüğümüz zambır icracıları aynı zamanda zurna icracısı da oldukları için Barak düğünlerinde zurna da icra etmektedirler. Abdo BULUT, Memik AVCI, Ramazan KARALAR, Tevfik KARALAR gibi kaynak kişilerimiz düğünlerde zurna ile uzun havaları icra ettiklerini belirtmişlerdir. Zurna çalmayı aile büyüklerinden (dede, baba, dayı, amca, vb.) öğrendiklerini belirten kaynak kişilerimiz, müzisyenliğe önce dilli düdük çalarak başlamış, daha sonra ise düğünlerde aile büyüklerinin ya da usta zurnacıların yanında dem tutarak zurna çalmaya başlamışlardır.

Barak düğünlerinde günümüzde söylenmeyen, fakat bundan yaklaşık 70-80 yıl öncesine kadar yörede meşhur olan "Leylim Havası", "Leylim Türküleri" veya "Leylim Oyunları" denilen kırık havaların icra edildiği bilinmektedir. Arapçada "Leyl" veya "Leyli" gece anlamına gelmekte olup "Gece Havası", "Gece Türküleri", "Gece Oyunları" anlamına gelmektedir. Daha çok aşk ve sevdâ konularının anlatıldığı Leylim Türküleri, oyun sırasında solo ve grup olarak karşılıklı söylenen türkülerdir. Bu havaların, düğünden bir hafta önce damadın evine bayrak dikilip düğün hazırlıkları başladıktan sonra, akşamları damadın evinde toplanılıp türküler eşliğinde oyun oynayıp halay çekilirken söylendiği bilinmektedir. Halay grubunun başında bulunan kişinin söylediği türkü, halayda bulunan diğer kişiler tarafından deme-çevirme denilen tarzda tekrarlanarak söylenir. Bazen sözlerin aynısı tekrarlanır. Bazense türkünün sadece nakarat kısmına katılırlar ya da "na nay", "şi na nay", "ya lel li" vb terennüm

sözcüklerini tekrarlarlar. Bu tarz icra biçimine Van-Erciş civarında “Deme Çevirme” veya “Demeli Çevirmeli”, Urfa-Kıyas bölgesinde “Hoylama Havası”, Kars-Çıldır civarında “Nanay Havası” veya “Yallı Havası”, Rize, Artvin ve özellikle Hemşin civarında “Fora” gibi adlar verilmektedir. Azerbaycan’ın Masallı şehrinde ise bu icra biçimine “Değişme” denilmektedir. Leylim havalarının ses aralıkları uzun havalara göre daha dar olup yaklaşık 4-6 ses civarındadır. Bunun sebebi, halay çekilirken söylendiği için fazla tiz ve pes seslere rahat inilip çıkılamaması olarak görülebilir. Sade bir melodiden oluşan bu türkü ve dans icrası, onlarca dörtlüğün eklenmesi ile saatlerce süren eğlencelere dönüşebilmektedir. Bu oyunlar oynanırken zaman zaman ayaklar yere sertçe vurularak ritm de tutulmaktadır ki buna “Depçe Vurmak” veya “Depçe Sekmek” denilmektedir. Bazı kaynak kişiler bu eğlencelere katılanların genellikle bekâr gençler olduğunu, bazıları ise hem evli hem bekâr kişilerin katılabildiğini belirtmişlerdir. Buna göre, eğlence anlayışının köyden köye değiştiğini söylemek mümkündür. (Ekici, 2013: 109-110)

Ferruh ARSUNAR da yörede kadın oyunlarına “Leylim Oyunu” denildiğini, bu oyunların içerisinde halaya benzeyenler olsa da daha ziyade bir ya da iki kişi tarafından karşılıklı olarak oynandığını ifade etmiştir. (Arsunar, 1962: 50)

Leylim havalarının notalarına ulaşamasak da Ferruh ARSUNAR’ın *Gaziantep Folkloru* kitabında yer verdiği bir Leylim havasının sözleri şöyledir:

*Başındaki puşular
El değmeden hışılar
Sevdi isem ben sevdim
Size nedir komşular*

*Başındaki puşudur
Puşu acem işidir
Yüzündeki yaralar
Vallah serhoş işidir*

(Burada toplu olarak hep bir ağızdan “Ala hey” dedikten sonra oyuncuların bazıları “kutlu olsun”, bazıları “sonu hayırlı olsun” temennilerinde bulunarak bağırırlar.)

*Başında puşu kara
Etrafı şekerpare
Yeniden bir yar sevdim
Gözü göv kaşı kara*

*Kalanın altı biçme
Gel oğlan benden geçme
Beni sana vermezler
Elin diline düşme
(Arsunar, 1962: 54)*

3.4.2. Barak Odalarında Müzik İcrası

Anadolu’da “Sohbet” başlığı altında toplanan, özellikle kış geceleri haftanın belli günlerinde periyodik olarak sürdürülen toplantılar vardır. Bu toplantılar, yörelere göre, Çankırı, Isparta, Akşehir ve Simav’da “Yaren”, “Yâran”; Balıkesir Dursunbey’de “Barana”; Şanlıurfa’da “Sıra Gecesi”; Elazığ’da “Kürsübaşı”; Van’da “Oturmah”; Antalya’da “Kef”, “Keyif”; Adıyaman, Mardin ve Artvin’de “Harefene”, “Arfana”, “Harfana”; Diyarbakır’da “Velime Geceleri” vb. şeklinde adlandırılmaktadır. Geçmişteki toy ve şölen gibi isimlerle anılan toplantıların devamı olarak nitelendirebileceğimiz “Sohbet Toplantıları”, aynı kökten beslenen bir ağacın dalları gibi hem Anadolu’da hem de farklı Türk boylarında canlı olarak sürdürülmektedirler. Bu toplantılarda yapısal, işlevsel ve içerik itibarıyla bazı benzerlikler görülebileceği gibi; yöreye, topluluk üyelerinin siyasî görüş, geleneği algılayış ve yorumlayış tarzına göre uygulama farklılıkları da görülebilmektedir. (Ekim, 2012: 98)

Kültür aktarımında bu sohbet toplantılarının oldukça önemli olduğu görülmektedir. Yeni yetişen kuşaklara gelenek, görenek, oturup kalkma, toplum içerisinde konuşma, çeşitli olaylar karşısında takınılacak tavırlar gibi sosyal ve toplumsal değerler bu toplantılar sırasında aktarılmaktadır. Bu nedenlerle aynı zamanda önemli bir icra ortamı da olan bu toplantılar çok önemlidir. Bu toplantıların Barak Türkmenlerindeki ismi ise “Barak Odası”dır. (Ekici, 2013: 131)

Barak odaları, Anadolu’nun hemen her yerinde gördüğümüz köy ihtiyar heyetinin de toplandığı, yarıresmi statüsü olan köy odalarından değildir. Tipik köy odaları köyün ortak malı olup dışardan gelen misafirlerin ağırlandığı yerlerdir. Barak odalarının yapısı ve işlevi ise bu köy odalarından çok farklıdır. Barak odaları köyün ortak malı olmayıp bir sahibi bulunmaktadır ve sahibi olan kişinin evinin bitişiğinde fakat kesinlikle evden ayrı olarak inşa edilmiş mekânlardır. Barak odasının yemek vb. ihtiyaçları oda sahibinin evinden karşılandığı için odanın eve yakın olması önemlidir. Ancak odalar evi görmeyecek konumda inşa edilmektedir. (Ersoy, 2003: 73-75)

Aynı diğer yörelerdeki sohbet toplantılarında olduğu gibi, sosyal ve toplumsal değerler Barak odalarındaki toplantılar sayesinde genç kuşaklara öğretilmektedir. Toplumda ortak ruh ve duygu birliğinin oluşmasında bu toplantılar büyük önem taşımaktadır. (Ekici, 2013: 131) Barak odalarındaki görenek ve terbiye eğitimi tıpkı bir okul disiplini gibi icra edilmektedir. Odanın giriş kapısına göre solda ocağa en yakın yere odanın sahibi oturur. Tam karşısına ocağın sağına ise en hatırlı konuk oturtulur. Barak odalarında misafirin çok büyük önemi ve değeri vardır. Kalan yerlere ise diğer konuklar ve ailenin kalan üyeleri önem derecelerine göre sıralanırlar. Bu odalarda halıyla kaplanmış olan yastıklara yaslanılarak ve yere bağdaş kurularak oturulur. Genellikle kadınlar ve çocuklar odaya girmezler. Gençler ise odaya yapılan servis ve hizmetlere yardımcı olurlar. Uzun bir süre toplantılarda hizmet eden gençler daha sonra odaya dahil olma imkanına erişirler. Barak odalarındaki bazı sohbetlerin iki gün iki gece aralıksız sürdüğü bilinmektedir. (Ersoy, 2003: 76-80)

Barak odalarındaki toplantılarda türküler de söylenmektedir. Bu türkülerin konusu ağırlıklı olarak iskândır. Davul ve zurna icrası da toplantıların vazgeçilmezlerindendir. Bu icra Barakların tüm törenlerinde olduğu gibi yine abdal

müzişyenler tarafından gerçekleştirilmektedir. Eskiden Barak odalarında yapılan toplantılarda halk hikâyesi anlatma geleneğinin de yaygın olduğu bilinmektedir. Özellikle Dede Korkut hikâyelerinin değişik varyantlarının ve Köroğlu kollarından Hurşit ve Emrah gibi halk hikâyelerinin anlatıldığı toplantıların en meşhur hikâye anlatıcıları olarak Cerrah Halil ve Tembel Ali'nin isimleri geçmektedir. Toplantılarda ayrıca iskânla ilgili konular anlatılıp şiirler okunarak Barakların büyük göçleri ile ilgili bilgiler ve anekdotlar, diğer bir ifadeyle Barakların tarihçesi nesilden nesile aktarılmaktadır. (Ersoy, 2003: 80-81)

3.4.3. Baraklarda Müzişyen Yetiştirme Süreci

Gaziantep'te yaşayan Barak Aşiretine mensup insanlar arasında, müzişyenliğin önemli bir geçim kaynağı olduğu bilinmektedir. Yöredeki bu geçim kaynağının en önemli enstrümanları, açık havada ve geniş alanlarda yüksek sesi ile herhangi bir ses sistemine bağlı kalmadan icra edilebilen davul ve zurnadır.

Yörede yaptığımız kişisel görüşmelerde, davul ve zurnacılık mesleğinin usta -- çırak ilişkisi çerçevesinde, babadan oğula veya yakın akrabalara, bir döngü şeklinde geçtiği söylenebilir. Usta olan baba, amca veya dayı, müzişyen adayı olarak gördüğü çıraklarının ağırlıklı olarak zurnacı olmasını hedefler. Çıraklığa kabul edilen çocukların yakın akrabalarından seçilmesinin sebebi ise; müzişyenlik sayesinde elde edilen gelirlerin aile dışındaki bireylerle paylaşılmaması ve en iyi bildikleri mesleğin zorluk çekilmeden yakınlarına aktarılması şeklinde açıklanabilir.

Müzişyen adayları, çocuk sayılabilecek yaşlardaki dönemlerinde, yörede dilli düdük denilen ve klavyesi zurna ile hemen hemen aynı olan bir çeşit dilli kaval ile müziğe ilk adımlarını atarlar. Dilli kavalın ses çıkartmak son derece basit olup, gerek diatonik ses yapısı, gerekse de parmak tutuş pozisyonu bakımından zurna ile benzerlikler göstermektedir. Bu sayede son derece güçlü bir nefes tekniği ile icra edilmesi gereken zurna icracılığına bir çeşit hazırlık yapılır. Dilli kaval sayesinde öncelikli olarak zurnacı olması istenen müzişyen adayı, bir nebze de olsa nefes

kontrolünü sağlamaya ve parmak pozisyonlarını kavramaya başlar. Yine zurnada çok önemli olan nefes çevirme kavramına, dilli kaval sayesinde yatkınlık gösterebilir. Nefes çevirme, icrada ağızdan nefes verirken, avurtlarda biriken havanın desteği ile aynı anda burundan nefes almak şeklinde açıklanabilir. Zurnada çok önemli bir kavram olup zurna icrasının olmazsa olmazı denebilir ki bu, uzun soluklu eserleri icra etmeye yarar.

Müziyen aday, dilsiz kaval basamağından sonra yine ustasının onayı ile ustasına zurna ile dem tutma şeklinde bir sorumluluk üstlenir. Dem tutma deyimini Yılmaz Öztuna *Türk Mûsikisî Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*'nde şu şekilde açıklamaktadır: *“Herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden sesler. Buna armonide “pedal” denir. En çok makamın durak veya güçlüsü, ekseriya ikisi birden kullanılır. Türk Mûsikisi’nde dem, ekseriya oyun havaları ile yürük coşkun şarkılarda kullanılır ve mızraplı sazlarca icrâ edilir”* diyerek açıklamıştır. (Öztuna, 2000: 85) Birçok yörenin davul – zurna icrasında önemli olduğu gibi, Gaziantep yöresinde de dem tutmanın müzikal performanslarda önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Dem tutma, Türk Mûsikisinde her ne kadar sürekli ses üretebilmeleri bakımından mızraplı sazlarla gerçekleştirilse de, üflemeli sazlarda var olan nefes çevirme tekniği yardımı ile zurnada da sürekli dem tutma şeklinde gerçekleştirebilmektedir. Bunlara ek olarak, Gaziantep müzik kültürü çerçevesinde, zurna ustası olma yolundaki adayın, zurna icracılığına devam edebilmesi için dem tutma görevini tam anlamıyla yapması gerekmektedir. Dem tutma sorumluluğunu yerine getiren zurnacı, yavaş yavaş ustalarından duyduğu ezgileri seslendirmeye çalışır ve bu sayede bir üst basamak olan usta zurnacı olma yolunda kademeli olarak ağır ağır ilerler. Bu şekilde, zurna icracılığına elverişli olduğu düşünülen adaylar bu enstrümana devam ettirilirken, zurnaya yeteneği olmadığı öngörülen adayların ise davula yönlendirildiği söylenebilir.

Her ne kadar zurnanın Gaziantep yöresinde özel bir yeri olsa da davulun da önemli bir yeri vardır. Yörede iyi yetişmiş, usta davulcu olarak kabul edilen müzisyenlere ayrı bir kıymet verilmektedir. Bazen günler süren düğünlere, usta davulcular özel olarak davet edilmekte ve düğünün başından sonuna kadar değil de, sadece istisnai durumlarda zurnaya eşlik etmeleri istenmektedir. Bu istisnai durumlar; iyi bir oyuncunun halay başına geçmesi veya yörede ağa olarak adlandırılan nüfuzlu

kişileri karşılama müziğine eşlik olarak gerçekleşir. Bu bilgiler doğrultusunda Gaziantep müzik kültüründe sadece usta zurnacılaraya değil, usta davul icracılarına da önem verildiği söylenebilir.

Bunlara ek olarak, Gaziantep yöresinde halk ve müzisyenler tarafından usta olarak kabul edilen zurna icracılarının zurnaları gümüşle kaplatılır. Zurnası gümüşle kaplatılan zurnacılar artık ustalık mertebesine erişmiş olurlar. Yörede bu gelenek, müzisyenlere genellikle nüfuslu kişiler tarafından bir hediye olarak sunulur ve zurnanın gümüşle kaplanan kalak kısmına, gümüşle kaplama işleminin maddi yükümlülüğünü üstlenenin ismi yazılır. Aynı zamanda usta olarak görülen davulculara da yine davul yaptırılarak hediye edilir ve hediye sahibinin ismi davula yazılır.

4. BÖLÜM

ZAMBIR

Geniş coğrafyası ile birçok uygarlığa ev sahipliği yaptığı bilinen Anadolu'nun günümüze değin uzanan bir kültürel mirasın kaynağı ve aynı zamanda çok kültürlülüğün beşiği olduğu söylenebilir. Bu çok kültürlülüğün içerisinde müzik hatırı sayılır bir yer tutmaktadır. Farklı medeniyetlerin köprülüğü vasıtası ile oluştuğu bilinen bu müzik kültürünün şüphesiz önemli bir konusu da Türk halk çalgılarıdır.

Türk halk çalgılarının nefesli sazlar ya da bir başka deyişle üfleme sazlar grubu alt başlığı altında, “çift borulu hava deposuz” tanımıyla sınıflandırabileceğimiz zambırın, polifonik bir çalgı olması nedeni ile özel ve ayrıcalıklı bir yerinin olduğu söylenebilir. Her ne kadar zambır; kaval, mey ve zurna gibi Türkiye'nin birçok bölgesinde kullanılan ve bilinen bir çalgı olmasa da; mistik sesi ve özel icra biçimi ile özellikle Gaziantep müzik kültürünün önemli bir parçası olduğundan bahsedilebilir.

Bilindiği gibi, nefesli çalgıların geçmişinin çok eski zamanlara dayandığı, arkeolojik kazıların ve diğer tarihi kaynakların vasıtasıyla tespit edilmiştir. İlk olarak, insanoğlunun doğadaki sesleri taklit etmesi merakı ile başladığı varsayılan bu döngünün; haberleşmede, büyücülükte, avlarda, savaşlarda ve kutlamalarda kullanıldığı düşünülmektedir. İnsanların öncelikle; kabuklar, kamışlar, ağaç kabukları, kemikler ve deriler gibi doğada var olan maddeler ile vurmali ve nefesli çalgılarını yaptıkları söylenebilir.

Fedai TEKŞAHİN 'in *Dilsiz Kaval Metodu* adlı eserinde, eski çağlarda yapıldığı düşünülen nefesli sazlardan “önceleri kamış veya klavye üzerinde ses perdeleri bulunmazken, zamanla kamış üzerinde perdeler açılmaya başlanmış ve bu sayı artarak günümüzde dokuz perdeye kadar yükselmiştir” şeklinde bahsedilmiştir. (Tekşahin, 2011: 3) Bu bilgiler doğrultusunda insanların farklı amaçlar için icat ettikleri enstrümanlarını, zamanla estetik kaygılar eşliğinde geliştirdiklerini öngörebilir ve bugünkü modern enstrümanların atalarının, bahsedilen bu kısıtlı müzik aletleri olduklarını söyleyebiliriz.



Resim 3: İlkel Kemik Düdükler

(*Anadolu Halk  algıları*, 2001: 13)

Bununla birlikte, estetik kaygıların artması ile birden fazla kişinin aynı veya farklı enstrümanı toplu halde  alması veya birlikte birbirine yakın sesleri vokal olarak aynı anda çıkarma merakının gelişmiş olduğu da söylenebilir. Bazı Orta Asya müziği vokal icralarında tek kişinin de vokal ile çift ses çıkardığı gözlemlenmiştir. Konumuz olan zambırın, insanoğlunun aynı anda birden fazla ses çıkarma kabiliyetinin tek bir enstrümandaki yansıması olduğu söylenebilir.

Zambır, yurdumuzun farklı bölgeleri ile Orta Doğu’da çeşitli isimlerle adlandırılan, farklı form ve biçimlerde olabilen, Türkiye’de özellikle Gaziantep yöresinde kendilerine “Barak Aşireti” veya “Aşiret” denilen Türkmen topluluğun geçimini müzikten sağlayan  yeleri tarafından başarı ile icra edilen çift borulu, kamışlı, polifonik ve nefesli bir enstrümandır. Ülkemizde  ift borulu kamışlı ve hava deposuz olarak karşımıza çıkan nefesli sazlar; “kartal kanadı”, “zambır”, “argul”, “argun”, “kargın”, “ ifte”, “ ifte kaval” gibi isimlerle bilinmekte olup, tezimiz için yaptığımız alan araştırmasında Gaziantep’li önemli zambır ve zurna icracılarından Abdo BULUT ve Tevfik KARALAR’ın belirttiği üzere “ atal kamış” olarak da adlandırıldığı tespit edilmiştir.

Savaş Ekici, zambırdan “birbirine yan yana eklenmiş veya yapıştırılmış iki adet sipsiden oluşmuştur” şeklinde bahsetmiş ve zambır gerek icra biçimi gerekse şekil itibarı ile ikiye ayırarak incelemiştir:

1. Her iki boruda ses perdeleri olan zambır

2. Dem sesli zambır

Birinci tür zambırda boruların her ikisinde de birbirine paralel altı çift perde yer almaktadır. Ancak boruların birinin alt bölümüne doğru yan tarafında bu ses perdelerine ilave olarak iki adet cin deliği bulunmaktadır. (Ekici, 2013: 93) Kaynak kişilerimiz bu türün Gaziantep’te kullanılmakla birlikte, daha çok Arap müziğinde kullanıldığını belirtmiştir. Her iki borusunda 6 çift ses perdesi bulunan bu zambır türü, Arap Müziğinde “zummar” veya “zummar” olarak adlandırılan çalgı ile benzerlik göstermektedir.

İkinci tür çalgıda ise; klavyelerden birinde ses perdeleri bulunurken, diğeri boru biçiminde ve perdesizdir. Ses perdeleri olan klavyenin üstünde altı perde varken; arkasında ise birçok nefesli çalgının aksine ses perdesi yoktur. Ancak dem sesi veren boru biçimindeki klavyenin alt bölümüne doğru yan tarafında iki adet cin deliği veya cin perdesi bulunmaktadır. Gaziantep’te dem sesli bu ikinci tür zambır daha çok kullanılmaktadır. Her iki türdeki zambırda bulunan cin deliği veya perdesi icra esnasında çok fazla işlevsel olmamakla birlikte, bu perdelerin olmadığı zambır yöresel icracılar “tat vermiyor, sesi bozuk, ötekiler gibi sesi çıkmıyor veya sesi ayarsız” diyerek yorumlamışlardır. (Ekici, 2013: 93)

Yukarıda tarif edilen iki tür zambırda da var olan ve icra esnasında kullanılmadığı düşünülen “cin deliği” perdelerinin aslında işlevleri büyüktür. Zurna ve kaval gibi Türk halk müziği nefesli sazlarımızda da olan bu delikler eğer ihtiyaç duyulursa, bütün parmakların kapalı olduğu pozisyonundaki sesin frekansını tizleştirmek veya pestleştirmek için deliklerin küçültülüp büyütülmesi yolu ile kullanılabilir. Ancak zambırdaki kullanım amacı biraz daha farklıdır. Yukarıda anlatılan zambırın dem sesi borusuna açılan cin deliklerinin kapatılması veya açılması sayesinde zambırın üç ayrı

ton veya pozisyondan çalınabileceğinin belirtilmesinde fayda vardır. Ayrıca zurna ve kavaldaki gibi enstrümanların klavyelerinin bittiği yere açılan cin deliklerinin aksine, zambırdaki bu cin delikleri sadece dem sesi borusuna, ezgilerin çalındığı borunun beşinci ve altıncı delik hizasında açılır. Bu deliklerin bantla ya da balmumu ile kapatılması sonucunda zambırın dem sesi borusundan çıkan ses frekansı, ezgilerin çalındığı borudaki parmak pozisyonuna göre oluşan karar sesinin frekansına eşitlenir. Kısacası kullanılmadığı düşünülen bu deliklerin zambırdaki dem sesi borusunun tizleştirilmesine veya pestleştirilmesine fayda sağladığı söylenebilir.

Gaziantep’li önemli zurna ve zambır icracılarından Memik Avcı da zambırın dem borusundaki cin deliklerinin fonksiyonlarını, kendisi ile yaptığımız alan araştırması esnasındaki röportajda benzer bir şekilde özetlemiştir. Günümüzde sadece belirli tonlarda imal edilen zambırların var olduğu düşünülürse, çeşitli transpoze imkânları bakımından cin deliklerinin; orkestrasyon sırasında akortları eşitleme ve solo icralardaki hareket kabiliyetini genişletme bakımından son derece önemli oldukları söylenebilir.

2018 yılında Gaziantep’te yaptığımız alan araştırması sırasında karşılaştığımız, kartal kanadından yapılmış olan zambırın klavyesinde altı adet ses perdesi ve dem borusunda da iki adet cin deliği bulunduğu aşağıdaki resimlerde görülecektir:



Resim 4: Zambırın ön yüzü (*Kartal kanadından yapılmış olan, Gaziantep'li müzisyen Abdo BULUT'a ait olan, kendisinin 50 – 60 yıllık olduğunu belirttiği zambırın ön yüzü*)



Resim 5: Zambırın arka yüzü (*Abdo BULUT'un zambırının arka yüzü ve dem borusunda açılmış olan iki adet cin deliği*)



Resim 6: Çeşitli ebatlarda zambırlar

4.1. Zambır Kelimesinin Etimolojik Olarak İncelenmesi

- 1- Gaziantep dilinde zambır; “öfkelenmek”, “sinirlenmek”, “böbürlenmek” anlamlarında kullanılmaktadır. (Aksoy, 1946: 780)
- 2- Mehmet ÖZBEK, zembûr olarak adlandırdığı çalgının Arapçada “arı”, “eşek arısı” anlamına geldiğini belirtmiştir. (Özbek, 1998: 209)
- 3- Ortaçağ Türk musikisinde “zamr” bir nefesli sazın olduğu ve Safiyyüddîn’in ünlü talebesi Hasan Zamrî’nin bu aleti çaldığı belirtilmektedir. (Ekici, 2013: 94)
- 4- Gaziantep ilinde Zambır adında bir köy bulunmaktadır:

Bir durna kaldırdım Uruş gölünden

Tisavet suyuna battı mı dersin

*Bir gümanım kaldı **Zambur** köyünde*

Telinde Şibibe seni attı mı dersin

Zambır icracısı kaynak kişilerimizin de aktardığı üzere, zambır kelimesinin; bu enstrümanın sesinin büyükçe bir arının veya bir arı topluluğunun uçuşu esnasında çıkardıkları kanat seslerinin oluşturduğu uğultunun bütününden geldiği tahmin edilmektedir. Ayrıca arının uçtuğu esnada çıkardığı kanat seslerinin insanlar üzerinde oluşturduğu negatif havanın, Gaziantep dilinde “öfkelenmek” anlamına da gelen zambır kelimesine kaynaklık ettiği söylenebilir.

4.2. Zambırın Yapısı

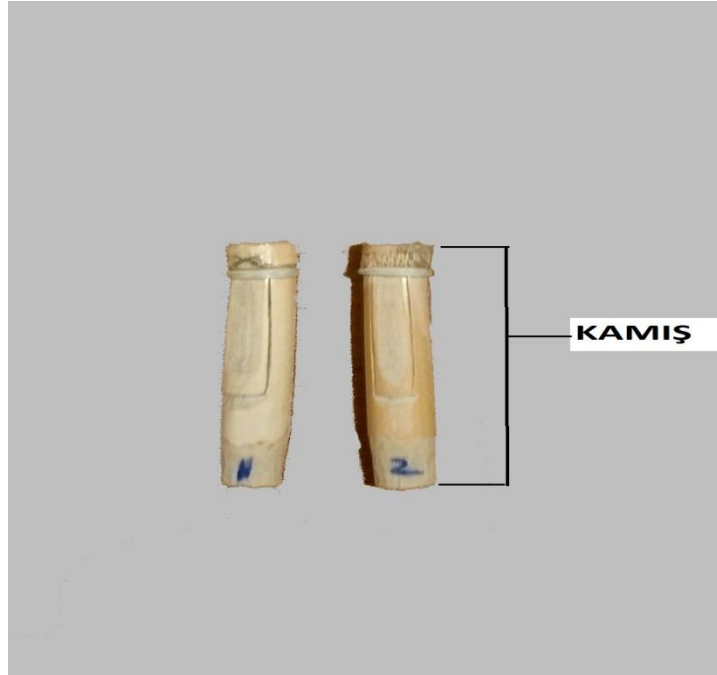
Zambır üç bölümde incelemek mümkündür:

- 1) Kamış
- 2) Nezik
- 3) Klavye

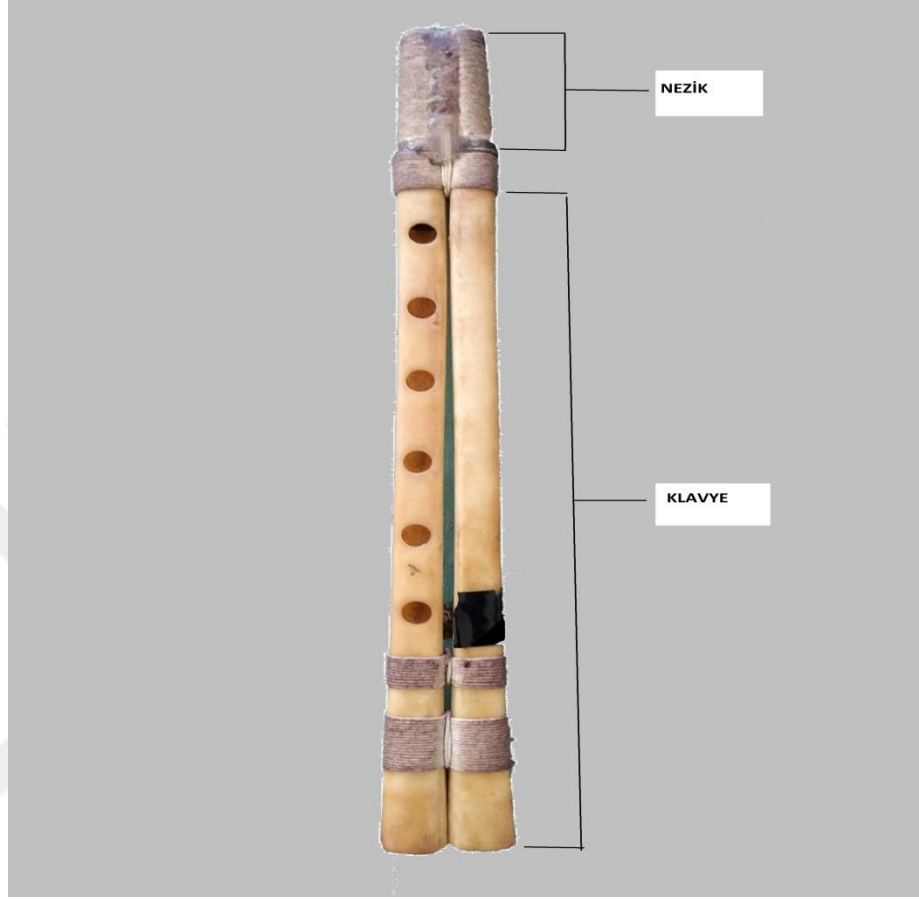
Kamış, zambırın ilk bölümüdür. Uzunluğu 5 cm. civarındadır. Zambırda kamış bir çift olarak bulunur ve her ikisinde de sesin titreşim vasıtası ile oluşmasını sağlayan, ters olarak açılmış birer tane dil bulunur, ancak bu kısım aşağıda açıklayacağımız bir alt bölüme girer. Kamış bölümü portatif olup zambıra yapıştırılmaz. Ayrıca kamışların arasına icra esnasında bu bölümün kapanıp tıkanmaması için saç kılı takılmaktadır. Alan araştırmalarımızda görüştüğümüz kaynak kişilerimiz zambır icraları sırasında kamışa saç kılı dışında bir maddenin takılmasının iyi bir sonuç vermediğini aktarmıştır.

Nezik, üstüne zambırın kamışlarının, altına ise zambır klavyelerinin takıldığı 4 cm. civarında olan bölümdür. Bir çift olmak üzere kamıştan boru şeklinde yapılır. Her ne kadar kamış kısmı, nezik bölümüne yapıştırılarak monte edilmese de, nezik bölümü zambırın klavye bölümlerine, balmumu veya başka yapışkan maddelerle sıkıca, hava kaçırmayacak şekilde monte edilir.

Klavye bölümü 22 cm. civarında olup; kartal kanadından, kamıştan veya günümüzde metalden de yapılabilir. Zambırın diğer bölümlerinde olduğu gibi yine bir çift olarak bulunur.



Resim 7: Zambır kamışı



Resim 8: Zambırın nezik ve klavye bölümleri

4.3. Zambır Benzeri Çalgılar

Zambırın kökeni hakkında kesin bir kanıya varılamamış olsa da, bu konuda zambırın geçmişte ve günümüzde Anadolu'daki ve başka coğrafyalardaki gerek icra biçimi olarak gerekse fiziksel olarak benzerlerinden bahsetmenin faydalı olabileceği söylenebilir. Her ne kadar başlık olarak “zambır benzeri çalgılar” demiş olsak da, bu çalgıların tezimizin konusu olan Gaziantep'te çalınan zambır ile bire bir aynı olmadıklarını belirtmek gereklidir.

Aulos

Zambırın tarihi hakkında kesin bilgiler bulunmasa da Antik Yunan uygarlıklarından günümüze kadar geldiği varsayılan, çift borulu olup günümüzde kamıştan yapılan ve sesi zambıra benzeyen bir enstrüman olan “Aulos”tan bahsetmek gereklidir.

Aulos, Antik Çağ’da kullanılan nefesli bir çalgının ismidir. Obuaya benzemektedir ve bu bakımdan obuanın atası olarak da kabul edilmektedir. İki açık borudan meydana gelmiştir ve borular tepeden çift dıcikli bir ağızlıkla bitleştirilmiştir. (Say, 1992: 120)

Serkan ÇELİK’in “Apollon ve Müzik” adlı doktora tezinde ise aulostan şu şekilde bahsedilmiştir: “Kökeninin Yakın Doğu, Mezopotamya olduğu ileri sürülür. Mezopotamya metinlerinde geçen “sassannu”, “embubu”, “malilu”, “sulpu” sözcüklerinin bu çalgının adı olabileceği ileri sürülmüştür. Bu nefesli çalgının Ege dünyasındaki en erken örneği, Kyklad’larda Keros’ta bir mezarda ele geçmiş olan M.Ö. 2880-2300 arasına tarihlenen bir heykelcikte görülür. Buradaki aulos, “diaulos”çiftli flüttür. Ayrıca M.Ö. 14. yüzyıla tarihlenen Hagia Triada (Girit) lahdinin uzun yüzlerinden birinde Aulet, Phryg aulos’u çalmaktadır.” (Çelik, 2008: 20)



Resim 9: Antik Yunan'da Aulos çalan müzisyen (url – 1)



Resim 10: Günümüze ait bir Aulos örneği (url – 2)

Çifte (Çifte Kaval)

Geçmişten beri çalgıbilim dünyasının çok ilgisini çeken çiftenin Türklere has çok eski bir çalgı olduğu, en eski Anadolu medeniyetlerinde (Karkamış tabletlerinde) açıkça göze çarpmaktadır. Geçmiş Orta Asya Türk kavimlerine kadar uzanan, en eski nefesli çalgılardan olan çifte, kartal ve turna gibi kuşların içleri temizlenmiş kemiğinden ve aynı sipsinin üretildiği gibi su kamışlarından da yapılabilir. (Tarlabası, 1984: 23)

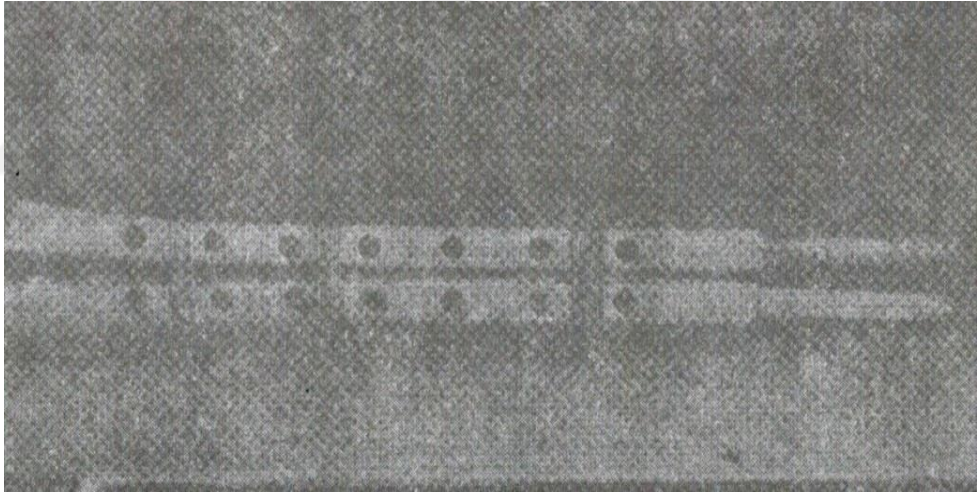
Türk Mûsikî Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi’nde çifteden şu şekilde bahsedilmiştir: “Anadolu’da kullanılan nefesli, ilkel bir enstrümandır. Ağızlık kısmında iki dil olduğu için çifte denilmiştir ve davul eşliğinde çalınmaz, zurnanın güzelliğini taşımaz.” (Öztuna, 2000: 69)

Mahmut Ragıp GAZİMİHAL, *Türk Ötkü Çalgıları* adlı kitabında “Anadolu’nun birçok yerinde çifte kavalıdan kalıntılarla karşılaşılıyor. Sadi Yaver, Safranbolu’ndan bir iki örnek gösterdi.” şeklinde bahsetmiştir. (Gazimihal, 2001: 28)

Yine GAZİMİHAL çifte kavalıdan bahsederken;

“Şehir çalgısı olmamakla beraber, çocuk oyuncağı da değildir; köylü ve çoban çalgısıdır. Nitekim çift kavalcı Mehmet de Ürgüp’ün Şahin köyünden

olup bir rençberin oğlu ve on dört yaşındayken dayısının çifte çaldığını görerek kendi kendine öğrenmişti. Ankara’da odacıydı, 1938 de tanışıp dinledim. Elindeki çifte, kartal kanadı kemiklerinden yapılmıştır. İki kavalı yan yana bağlıdır. Her birinin üstünde yedişer delik vardır. Üç yerden birbirine telle sarılarak bağlıdırlar, tellerin uçları arkadan lehimle tutturulmuştur. Tel bağlantılarının birincisi, 1. ve 2. delikler arasındadır. İkincisi 4. ile 5. arasındadır. Sonuncusu ise 5. ile 7. arasında sarılıdır. Bazı deliklerin küçük farklarla bir hiza olmadıkları görülmüştür. Sesi zurultulu, hazin ve yumuşaktır. Çiftenin iki borucuğu tepelerinde kamış düdükler bulunduğu için borularına kaval denilmesi yersiz düşünülmüştür.” (Gazimihal, 2001: 29)



Resim 11: Çifte (Gazimihal, 2001: 29)

Resimde görüldüğü üzere, GAZİMİHAL’in sesini zurultulu olarak tarif ettiği “çifte kaval” adı verilen enstrüman, zambır ile gerek ses olarak gerekse fiziksel olarak benzerlikler göstermektedir. Tıpkı zambır gibi kartal kanadından yapılmış olup, bir çift klavyeden ve klavyelerin ucuna takılan kamıştan oluşmaktadır. Zambırdan en önemli farkı ise, 6 delikli olan zambırın aksine 7 delikli oluşudur. Ayrıca her iki klavyesinde de ses delikleri birbirlerine paralel olarak açılmıştır. Dolayısı ile zambırdaki gibi dem ses

veren bir ses borusu bulunmamaktadır. Bir başka fark ise, zambırda olan nezik bölümünün bu sazda olmamasıdır. Ayrıca yapım esnasında borular birleştirilirken balmumu kullanılmamış, borular teller yardımı ile birbirine sabitlenmiştir.

Muzaffer SARISÖZEN ise “Kaval, Tulum, Çifte” adlı makalesinde çifte ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunmuştur:

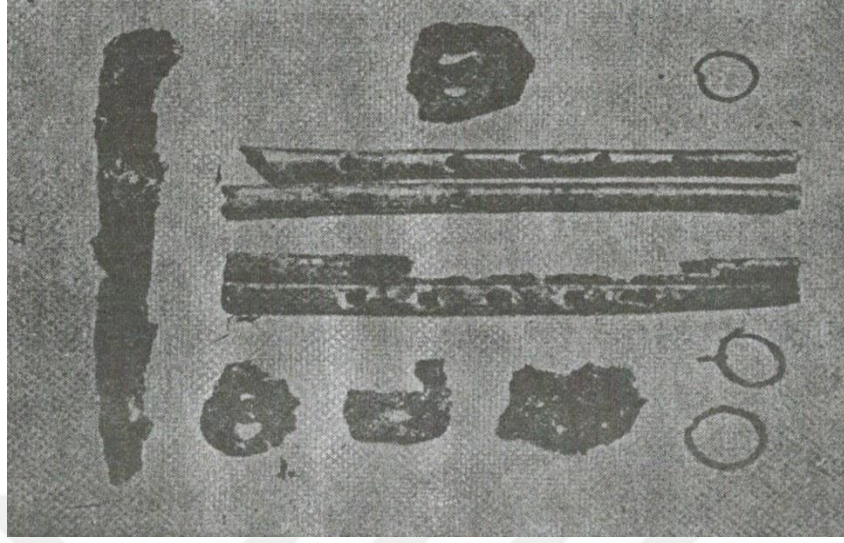
“Zonguldak ve civarında özellikle Ereğli’de çok kullanılan çifte, yan yana iki ince boru şeklinde yassı bir tahtanın içi oyularak yapılmış nefesli bir müzik aletidir. Boylan yirmi ile otuz santim arasında değişiklik gösteren çifteler, baş tarafa takılan ve kamış veya cücük denilen iki dil vasıtası ile çalınır. Araştırma yaptığım yerlerde çiftecilerden aldığım izahat ve yazdığım çifte havaları notalarının tahlilinden çıkan netice ile daima iki sesli bir müzik aleti olarak kullanıldığı sabit olan çiftelerdeki çift seslilik karakteri şöyle özetlenebilir: Çiftelerin sağ klavyesi esas melodiyi icra eder ve bu klavyenin bir oktav ses genişliği vardır. Arada yalnız iki perdesi olan sol göz, çalınan parçanın tonik notunu daima faal bulundurmak suretiyle sağ klavyeye refakat eder. Çifte çalan müzisyenler buna “zil tutma” derler. Çiftelerin çift çalınışı da enteresandır. İki çiftecinin yan yana gelerek beraberce çaldıkları eserlerde, çiftenin birisi esas melodiyi çalar ve diğeri ona refakat eder. Fakat bu defa refakat eden taraf yine esas melodinin icra edildiği sağ klavyedir. Bu şekilde çalınan parçalarda zil tutan sanatkarın yalnız toniği faal bulundurmakla yetinmediği ve çalınan havaya göre başka sesler de ilâve ettiği görülür. Çiftelerin çift çalınışında akompanye tarzının değişiklik göstermesi ve nispeten zenginleşmesi halkın bu sahada daha ileri gitmek arzusuna bir delil teşkil etmektedir.”
(<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52295/001527468006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

Muzaffer Sarısözen’in yazdığı makale, günümüzde Gaziantep ve Hatay ‘da yaygın olduğunu bildiğimiz zambırın, geçmişte Zonguldak ve çevresinde de icra edildiğini kanıtlaması bakımından önemlidir. Bununla birlikte bu makalede kartal kanadı, kamış veya metal gibi materyallerden yapılan zambırın bir benzerinin

Zonguldak ve çevresinde ağaçtan da yapıldığı belirtilmiştir. Bunlara ek olarak, alan araştırmamız esnasındaki görüşmelerimizde, Gaziantep’li zambır icracıları Abdo BULUT, Memik AVCI, Ramazan KARALAR ve Tefik KARALAR’a sorduğumuz “Zambır çalarken size ikinci bir zambır çalan müzisyen eşlik eder mi?” sorusuna bütün kaynak kişilerimiz; “Zambır çalarken ikinci bir zambırın eşlik etmesine gerek yoktur, zaten zambırın demi kendisindedir” cevabını vermişlerdir. Ancak SARISÖZEN’in makalesinde geçmişte Zonguldak civarındaki icrada müzisyenlerin çaldıkları zambır tarifine uyan çalgının yanında, aynı çalgıyı çalan bir başka müzisyenin de eşlik edebildiği ifade edilmektedir. Ayrıca eşlikçi müzisyen, sadece tonik sese dem tutmakla kalmayıp, farklı sesleri de uzun üfleme şeklinde seslendirebilmektedir.

GAZİMİHAL, çiftinin kökeni hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “*Borucukları bitişik ve nispeten küçük olan bir nefesli sazın, Asya’daki tarihi ilk çağlara kadar dayanmaktadır ve Macaristan’da Avarlara ait olan bir mezarda bulunan Avar çobanının iskeletinin elinde, kartal kanadından yapılmış olan bir çiftli düdük bulunarak bir benzeri bu örneğe uygun olarak yapılmış ve Dolmabahçe Sarayı’nın o yıllardaki müzesine Macar bilginler tarafından gönderilmiştir.*” (Gazimihal, 2001: 30)

Bu çalgının benzerlerini Türkistan ve özellikle İtil (Volga) bölgesinde bugün de görmek mümkündür. Bu çalgı Kavimler Göçü çağından kalmıştır ve 1933 yılında Macaristan’ın Zsolnok ili Janoshid civarında açılan bir mezardan çıkmıştır. Sazın bir borusunda 5, diğer borusunda ise 2 delik mevcut olmakla birlikte kartal kanadı veya turna kemiğinden yapılmış olması da ihtimal dâhilindedir. (Gazimihal, 2001: 30)



Resim 12: Avar Mezarından Çıkan Çifte Örneği (Gazimihal, 2001:)

Eski bir Avar mezarının içindeki iskeletin elinde var olduğu söylenen bu çift borulu ve nefesli sazın, zambır ile benzerlikler taşıdığı öngörülebilir. Araştırmacılar tarafından muhtemelen kartal kanadı veya leylek türü bir kuşun kemiklerinden yapıldığı belirtilen bu çift borulu çalgının; bir borusunda 5 delik, diğesinde ise 2 delik mevcuttur. Bir borusunda yalnızca iki delik olmasından dolayı, zambırdaki dem mantığına dair izler taşıdığı söylenebilir. Buna ek olarak, bu çift borulu çalgının kemik olan klavyelerine takılmak üzere tasarlanmış herhangi bir ağızlık bulunamamıştır. Bunun sebebi, toprak altında kalan kemiğin uzunca bir süre bozulmamış olabileceği; ancak ses çıkarmaya yarayan ve kamıştan yapıldığını varsaydığımız ağızlıkların ise kemik kadar dayanıklı bir madde olmadığından dolayı toprakta erimiş olabileceği şeklinde açıklanabilir.

GAZİMİHAL'in aynı kitabında “*milattan iki asır önceye kadar Çinlilerin savaşlarda çeşitli müzik aletleri kullandıkları, fakat Türkistanlıların savaş çalgılarının daha çeşitli olduğu, İ.Ö. 138 – 115 yılları arasında Fergana’ya belki de Baktarinya’ya kadar gelen Çin generali ve siyaset adamı Şan-kiyen’in Çin’ e dönerken Türkistan ordu çalgılarından bir bölümünü de yanında götürdüğü ve bunların içinde Türkistan’da “koş-ney” adı ile bilinen çiftli düdüğün de olduğu*” aktarılmıştır. (Gazimihal, 2001: 32)

Koş-neyler hakkında Bahaeddin ÖGEL birbirine bağlı olan ve Türkmenlerin “goşo dilli – tüydük” dedikleri bu çalgıların ayrı bir repertuarı olduğunu, Özbeklerin “koş-düdük” olarak adlandırdıklarını, Azerbaycan’da ise aynı çalgıya “koş-balaban” denildiğini belirtmiştir. (Ögel, 1991: 455)



Resim 13: Türkmen Çifte Kavalı (Koş -Ney) (*Anadolu Halk Çalgıları*, 2001: 32)

Argun

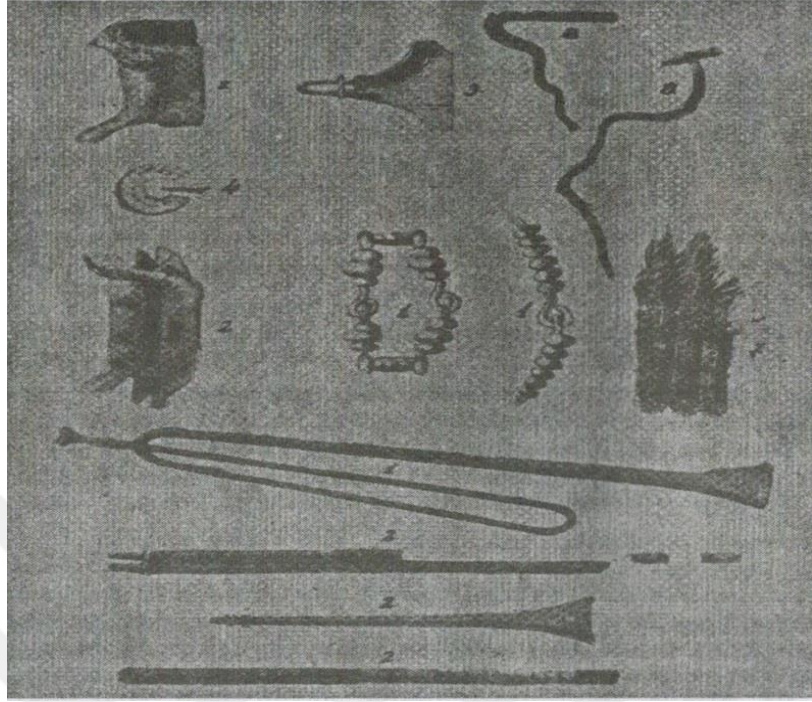
Türk Ötkü Çalgıları adlı eserde zambıra benzerlik gösteren kamış, nefesli ve çift borulu bir çalgı olan argun ile ilgili olarak şu bilgiler mevcuttur:

Argun, Hatay’da kullanılan özel bir ötkü çalgısıdır. Adını “argın” veya “gargın” şeklinde söyleyenleri çoktur. Yan yana ekli iki kamış düdükten yapılmış bir çift kavalıdır. Kargı, bilindiği gibi Türkçede “kamış” anlamına gelir. Anadolu’nun birçok yerlerinde Kargı, Kargın veya Kargılı adı altında epey köyler vardır. Azeri Türkçesinde de “Karku düdüğü”, kamış düdüğü anlamındadır. Argun adlı kamış çiftinin bir tanesinin üzeri delikli olup, öbürü deliksizdir. Dem tutmaya yarar. Argun’un dem düdüğüne bazen uzun bir kısım eklenir ki bu tipteki çalgıya Arapça “Argun Ebubekere” denir. Argunların özel ağızlıkları vardır. Bu çalgı Anadolu’daki başka çift kavallar gibi, organografya bakımından incelemeye değer bir

konudur. Argun algısına Yayladağı’nda “argul” denilir. Suriye Arapçasında büyüğünün adı “Argul- l Kebir”, küçüğü “Argul- l Sağır” ise de, bütün Arap  lkelerinde ne bu sıfatlı adların ne de Suriye ötesinde bu tip çalgının kullanılmışlığına dair tarihte ve folklorda tek iz yoktur. Argun adının Yunanca organondan kısaltıldığını Batı’da düşünen bulunmuştur; şark  sl m metinlerinde “ergenon” un gerçekten kısaca “ergun” diye yazıldığı da olmuştur ama eski Helen dünyasında ve Bizans  mparatorluğunda argun tipli çalgı yoktu. Yakın Doğu medeniyetlerinde ifte  tk  algıları genellikle aı biçiminde olarak çok eskiydi. Bizans’ta da böyleydi. Hiçbir Bizans algısı gibi böylesi de Türklere geçmedi. Güney Anadolu’da vakitle kullanılmış bir çeşit gaydanın adının “arkın” olduğu bilindiği için konunun bu açıdan incelenmesi de mümkündür.” (Gazimihal, 2001: 23-24)



Resim 14: Argun (1) (*Anadolu Halk algıları*, 2001: 80)



Resim 15: Argun (2) (Gazimihal, 2001: 24)



Resim 16: Argun (3) (Gazimihal, 2001: 25)

Argunun zambıra yapı olarak çok benzediğini belirtmekte fayda vardır. Ancak argundaki dem vermek amacı ile yapılmış olan borunun, ezgilerin çalındığı boruya göre bir hayli uzun olduğu göze çarpmaktadır. Bir maddenin uzadıkça titreşim sayısının da

azaldığı ve ses frekansının kalınlaştığı bilinmektedir. Dolayısıyla argundaki bu dem borusunun, zambırdaki dem borusuna nazaran daha uzun olması sebebi ile bir oktav veya iki oktav pest ses verebileceği söylenebilir.

Duzare

Ayako Tatsamura isimli Japon araştırmacının *Kürt Müziği* adlı kitapta yazdığı makalede, İran'ın Azerbaycan bölgesinde yaşayan Kürtler' in zambır benzeri bir enstrüman olan “duzare” isimli çalgıyı kullandığını aktarmaktadır. Kitapta trio halinde çalan bir müzik grubunun içinde yer alan nefesli çalgıyı şu şekilde tarif etmiştir: Nefesli çalan müzisyen, iki borulu, kamıştan ya da kartalın kanat kemiğinden yapılmış bir enstrüman çalar. Bu iki borunun ucunda kamıştan yapılmış ağızlık vardır. Günümüzde bu türden iki borulu nefesli enstrümanlara, İran'da, Karadeniz'e kıyısı olan birçok ülkede ve Yunanistan'da rastlamak mümkündür. (Nezan vd., 1996: 43)

Bilindiği gibi Farsçada “dü” iki anlamına, “zâr” ise ağlamak - sızlamak manasına gelmektedir. İsmi “duzare” olan bu çalgıya, sesinden dolayı İran'da bu adın verildiği ve zambır benzeri çalgıların İran'da da kullanıldığı kanısına varılabilir.

Zummarah (Zummara)

Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* adlı eserinde 1867'de Paris'te düzenlenen bir sanat sergisinde Türk Müziği sazlarının da sergilendiğini ve sergiden iki yıl sonra bu çalgılar ile ilgili bir katalog hazırlandığını belirterek bu sazlardan bir tanbur harici tümünün 19. yüzyılda yapıldığını aktarmıştır. Bununla birlikte sergide ve katalogda yer alan zummarah için “*adına bakılırsa Arapça kökenlidir. Tanımlanan çalgı “arghool” olmalıdır. İki borunun yan yana getirildiği nefesli çalgılar Arapçada “zummarah” ismi ile anılırlar*” demiştir. Ayrıca zummarah isimli çalgının borularının her birinde 6 delik olduğunu ve boruların uzunluğunun birbirine eşit olarak dizayn edildiğini aktarmıştır. (Aksoy, 2003: 86)

Zambıra yapı olarak benzeyen bu sazın “zummarah”, “zummarah”, “bedevi zummaresi” isimleri ile anıldığını; ancak Arap Dünyası’nda bu enstrüman için “mijwiz” isminin de kullanıldığını söyleyebiliriz. Yine zambırdan farkını, ana ezgiye eşlik eden dem borusunun mevcut olmaması ve ezgilerin iki boru tarafından unison olarak seslendirilmesi olarak belirtebiliriz.



Resim 17: Zummare (Görsel Kitaplar – Müzik, 1996: 4)

Sıbızgı

Bahaeddin ÖGEL bu çalgı ile ilgili olarak, Kazak kavallarına “sıbızgı” adının verildiğini ve bu çalgının Anadolu’daki sipsi kelimesinin karşılığı olduğunu belirtmiştir. (Ögel, 1991: 447) Güner ÖZKAN ise “Tarihî Türk Musikisi Enstrümanları” adlı makalesinde “*içi boşaltılmış ve temizlenmiş kaval kemiği, içi boşaltılmış boynuz veya bir kamış parçası belirli bir açıdan üflendiği zaman ses vermektedir. Sıbızgı adıyla*

bilinen eski Türk algısı, günümüzde sipsi adı ile Anadolu’da kullanılmaktadır” ifadelerini kullanmıştır. (Der. Turhan, 1992: 375)

Sipsi

Burhan TARLABAŞI sipsiden şu şekilde bahsetmiştir: “*Geçmişî Hazar Denizi Türkmenlerine dayanan, genellikle kamışlardan yapılıp çalınan dilli kavalın en eski türüdür. Eski Türkler bu çalgıyı “Sipuzğa, Sıvızga, Sepezğe” gibi isimlerle adlandırıp almışlardır. Sipsi tüm üflemeli çalgıların atası sayılabilir. Doğada rahatlıkla bulunan bu çalgı genellikle Ege Bölgesi’nde yaygındır.*” (Tarlabaşı, 1984: 23)

Sipsi, dilli ve doğrudan üflemeli bir müzik aletidir. Orta Toroslar’dan başlayarak Ege Bölgesi’ni de kapsayan geniş bir alanda çalınır ve bu çalgı ile boğaz, gurbet, Teke ve zeybek havaları icra edilebilir. Genellikle kamıştan yapılır, ancak klavyesinin kemik veya boynuzdan yapıldığı da bilinmektedir. Arkada 1, önde 5, 6 veya yedi delik olanları da mevcut olmakla birlikte, kuvvetli nefesle çalınır ve gür bir sese sahiptir. Sipsi ile icra esnasında kamışın tikanıp kapanmaması içinse dil kısmına saç kılı konulur. (Kastelli, 2004: 11)



Resim 18: Sipsi (*Anadolu Halk algıları*, 2001: 72)

Zambırda gerek ses gerekse görünüş olarak benzeşen sipsinin zambırdan en önemli farkı, tek borulu olması yani dem sesi olmadan çalınmasıdır. Bir diğer fark ise zambırda kamışın alt bölümüne açılan dilin, sipside üst kısma doğru açılmasıdır. Bununla birlikte icra sırasında kamışın kapanmaması için arasına saç kılı konulması yöntemi zambırdaki saç kılı örneği ile benzeşmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda Orta Asya’ daki Türkmenler arasında yaygın olan “sıbzı” ile Teke Yöresi’nde Türkmen olarak bilinen Yörükler arasında yaygın olan “sipsi” ve yine Orta Asya’dan Anadolu’ya göç ettikleri bilinen Gaziantep’teki Türkmen topluluklar tarafından kullanılan “zambır” arasında bir bağlantı kurmak yanlış olmayacaktır. Nitekim bu sazlar zaman içerisinde tekâmül ederek kullanıldıkları bölgenin müzik kültürüne adapte olmuşlardır denilebilir.

Tulum

Onyedinci Yüzyılda Türk Halk Çalgıları adlı kitapta Evliya Çelebi tarafından aktarılan tulum başlığında; Rusya’da icat edildiği ve çobanlar tarafından çalındığı aktarılmıştır. (Farmer, 1999: 35) Yılmaz ÖZTUNA ise tulumu “XVII. yüzyılda Türk Musikisinde kullanılmış bir çeşit gayda” olarak açıklamıştır. (Öztuna, 2000: 489)

Tulum, zambıra fiziksel olarak benzemese de ses olarak benzeyen nefesli bir enstrümandır. Tuluma çoğunlukla Doğu Karadeniz Bölgesi’nde Rize, Artvin, Çayeli, Pazar, Ardeşen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Giresun’un Şebinkarahisar ilçesinde rastlanmaktadır. Bu yörelerin yanı sıra Ağrı, Kars illerinde de bazı köylerde zurna yerine kullanılmaktadır. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları arasında polifonik icra şekline sahip olan önemli bir çalgıdır. Genellikle halk oyunları eşlik müziklerinde, düğünlerde ve şenliklerde açık alanda icra edilmektedir. (Kastelli, 2014: 46)

Tulumun navında kamış denilen ve klavye bölümünde her iki borusunda da olmak üzere açılmış, beşer tane paralel delik ile yine bu klavye borularına giren zambırdaki ağızlık kısmına benzetebileceğimiz bir çift kamış oturtulmaktadır. Tüm bu

bilgilerin ışığında, polifonik icra biçimi ile kullanılan tulumun, zambır benzeri bir çalgıya hava deposu takılması vasıtası ile türetildiği söylenebilir.



Resim 19: Tulumun Kamışları (*Anadolu Halk Çalgıları*, 2001: 185)



Resim 20: Tulumun nav denilen bölümü üzerindeki çift klavye boruları
(*Anadolu Halk Çalgıları*, 2001: 185)

Uyguncaklı Düdük

Ülkemizde Muğla ilimizde icra edildiği bilinen bu enstrüman da tıpkı zambırda olduğu gibi çift borulu olarak icra edilir. Uyguncaklı ismi, çift kamışların birbirine uyumundan gelmektedir. Borucukların bir tanesinde altı delik vardır. Diğer borusu ise perdesiz olup dem borusudur. (Anadolu Halk algıları, 2001: 116)



Resim 21: Uyguncaklı düdük (url – 3)

Launeddas

Launeddas, üç adet ses borusuna sahip bir enstrümandır. *A History of European Folk Music* adlı kitapta Launeddas’tan şu şekilde bahsedilmektedir: “Görünüşe göre basit olarak değerlendirilen birçok enstrüman, aslında olağanıst olarak özeldir. Bunun bir rneği de l Sardunya klarneti olan Launeddas’tır. Bu enstrüman kamışlı sazların atalarından biridir ve Antik Mısır’da ve Akdeniz bölgesinde gözlenebilir.

Farklı boylarda ve tonlarda bulunabilir. Ayrıca Sardunya’da danslarda da kullanılmaktadır.” (Ling, 1997: 129)



Resim 22 : Toplu halde Launeddas çalan müzisyenler (url – 4)



Resim 23: Launeddas (url – 5)

Double Pishik

Adı Double Pishik olan bu enstrüman Aulos' a benzemektedir ve iki bağımsız kamış borunun birbirine bağlanmasıyla oluşmuştur. Bu geleneksel enstrüman Rusya'da yaşayan yapımcı Anton Platonov tarafından yeniden tasarlanıp üretilmiştir. (<http://www.corvus.org.uk/index.php?page=6>)



Resim 24: Double Pishik (url – 6)

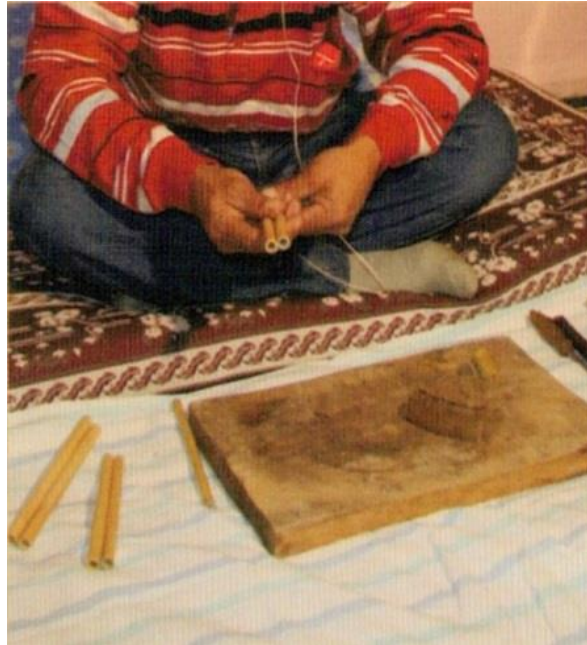
4.4. Zambırın Yapılışı

Alan araştırmalarımız sırasında edindiğimiz bilgiler doğrultusunda günümüzde Gaziantep'te zambır yapımcısının bulunmaması nedeniyle, bu bölümde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nün hazırlamış olduğu *Anadolu Halk Çalgıları 2 - Nefesli Sazlar* kitabı kaynak olarak kullanılmıştır.

1. İlk olarak kesilerek eşit uzunluğa getirilen iki kamış boru, birbirlerine ip ile sıkıca bağlanır.



Resim 25: Zambırın yapım aşamaları



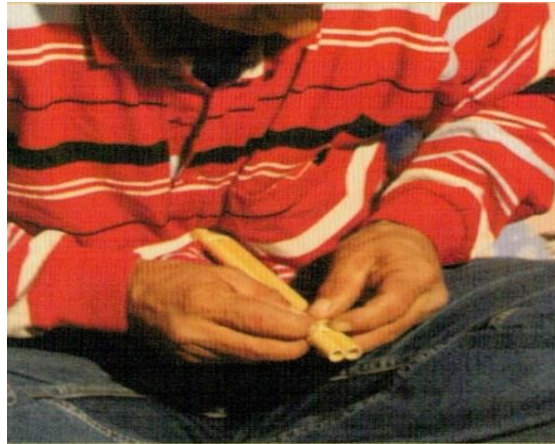
Resim 26: Zambırın yapım aşamaları



Resim 27: Zambırın yapım aşamaları



Resim 28: Zambırın yapım aşamaları



Resim 29: Zambırın yapım aşamaları

2. Klavyedeki perdelerin öncelikle ucu sivri bir aletle işaretlenir, ardından da ısıtılmış bir şiş yardımı ile delinir.

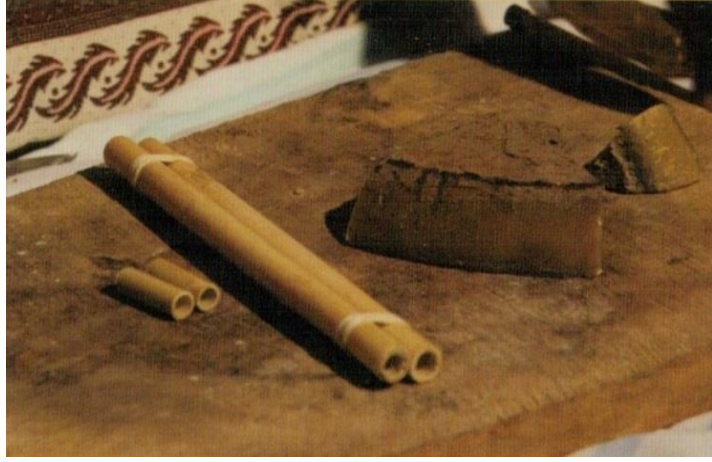


Resim 30: Zambırın yapım aşamaları (Perdelerin İşaretlenmesi)



Resim 31: Zambırın yapım aşamaları (işaretli yerlere kızgın demirle perde açma işlemi)

3. Nezik Bölümünün Hazırlanması: Nezik bölümü için iki eşit parçadan oluşan küçük kamış borular kesilir.



Resim 32: Zambırın yapım aşamaları

(klavyenin sol tarafında görülen nezik yapımı için kesilmiş küçük borular)

4. Nezik Bölümüne Balmumu İşlemi: Aslında klavye, nezik ve kamış olmak üzere üç bölümden oluşan zambır, neziğin klavyeye balmumu sürülerek sabitlenmesi ile iki parça olarak algılanabilir.



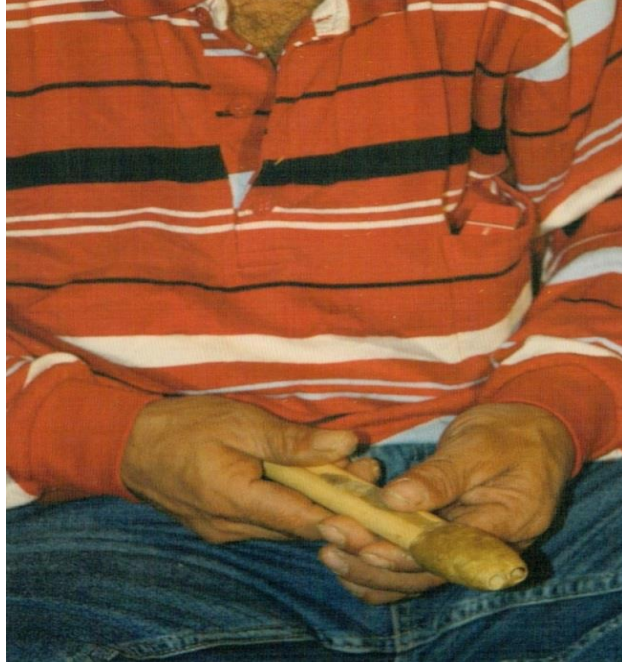
Resim 33: Zambırın yapım aşamaları

(Klavye borularına neziğin sabitlenmesi için yapılan balmumu işlemi)

5. Kamışların Arasına Balmumu Dökülmesi ve Neziğin Klavyeye Takılması: Daha önceden iple sabitlenen iki klavye borusu sıcak balmumu dökülerek iyice sabitlenir. Klavyelere aynı boylarda kesilen nezikler oturtulur.

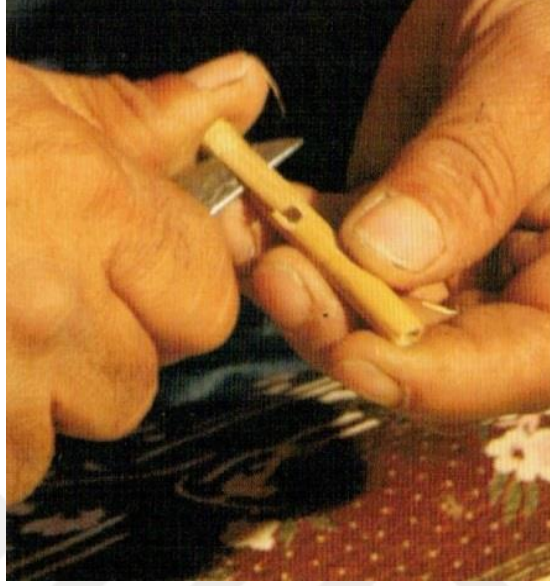


Resim 34: Zambırın yapım aşamaları
(Kamışların arasına balmumu kökülmesi işlemi)



Resim 35: Zambırın yapım aşamaları (Neziğin sabitlenmesi)

6. Kamışın Kesilmesi: Ağızlık denen, sesin oluştuğu bölümdür. Kamıştan yapılır ve bir bıçak yardımı ile açılır. Bu kamışların üst tarafı kapalı, neziğe giren alt tarafı ise açıktır.



Resim 36: Zambırın yapım aşamaları (Ağızlık denilen kamışın yapılması)

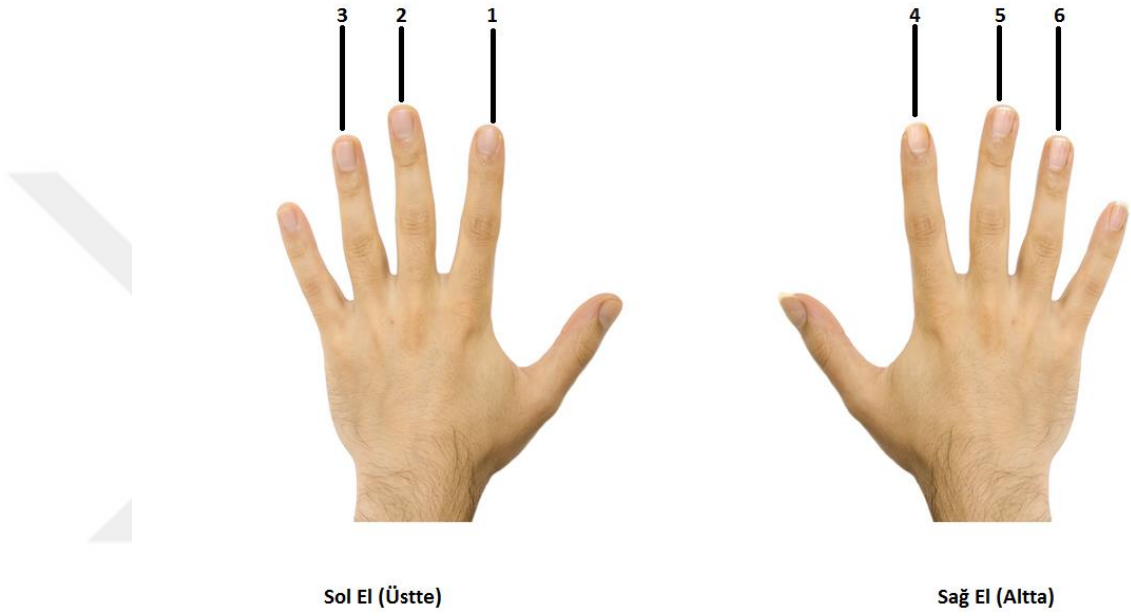
4.5. Zambırın Ses Genişliği

Her ne kadar bazı kaynaklarda zambırın ses genişliğinin 6 ses olduğu belirtilse de, yaptığımız alan araştırmasındaki bir icrada, zambırda 7 adet ses bulunduğu tespit edilmiştir. Zambırda bulunan 7 ses aşağıda dizi olarak portede gösterilmiş ve karar sesi Türk müziğindeki notalama yöntemine uygun olması açısından la olarak kabul edilmiştir. 5 parmak kapalı pozisyonda karar sesi genellikle zambırın boyuna ve çapına göre piyano 3. oktav mi, fa ve fa diyez seslerine karşılık gelmektedir.



4.6. Zambır İcrasında Kullanılan Parmak Pozisyonları

Yöresel zambır icracılarının tutuş pozisyonuna göre, zambır icrası esnasında parmakların klavye üzerinde şu şekilde konumlandırıldığını söyleyebiliriz:



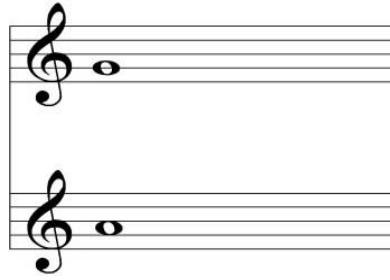
Zambırdaki tutuş pozisyonu 3 + 3 parmak pozisyonu şeklindedir. Numaralandırılmayan parmakların işlevi zambırı tutarken dengeyi sağlamaktır.

4.7. Zambır Perdelerinin Porte Üzerinde Gösterilmesi

Bu bölümde zambırda parmak pozisyonlarına göre oluşan sesler, fotoğraflar ve porte üzerinde gösterim şeklinde açıklanmaktadır. Üst portede parmak pozisyonuna göre oluşan sesler, alt portede ise dem sesi gösterilmiştir.

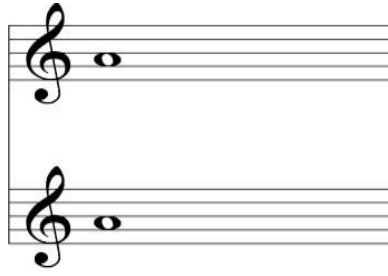


6 parmak kapalı pozisyon: Sol



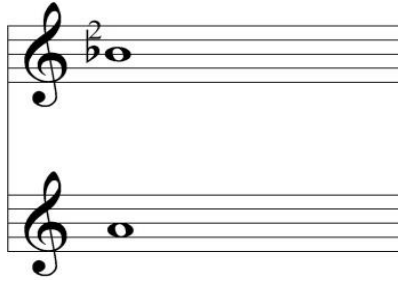


5 parmak kapalı pozisyon: La



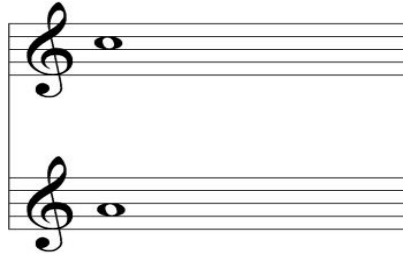


4 parmak kapalı pozisyon: Si bemol 2



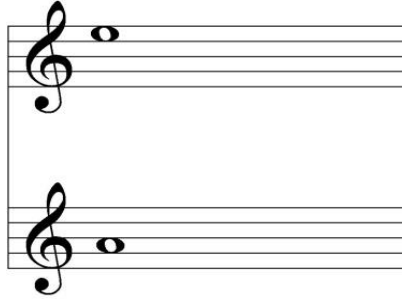


3 parmak kapalı pozisyon: Do (6. parmak icra içerisinde denge sağlamak için basılmıştır)



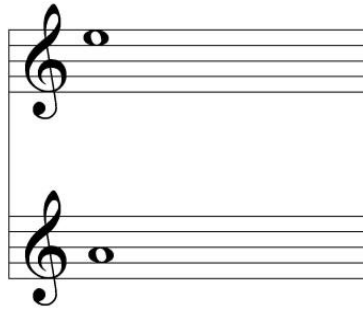


2 parmak kapalı pozisyon: Re (6. parmak icra içerisinde denge sağlamak için basılmıştır)



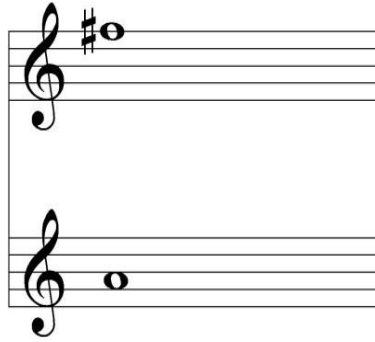


1 parmak kapalı pozisyon: Mi (6. parmak icra içerisinde denge sağlamak için basılmıştır)





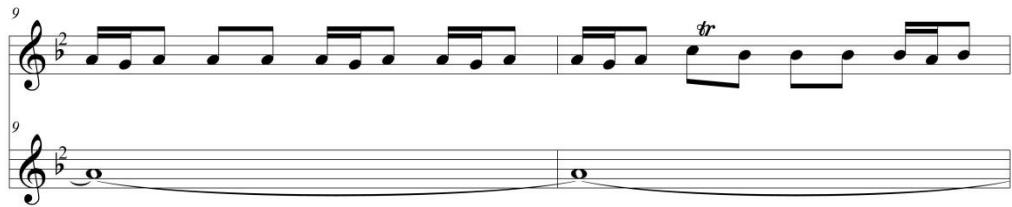
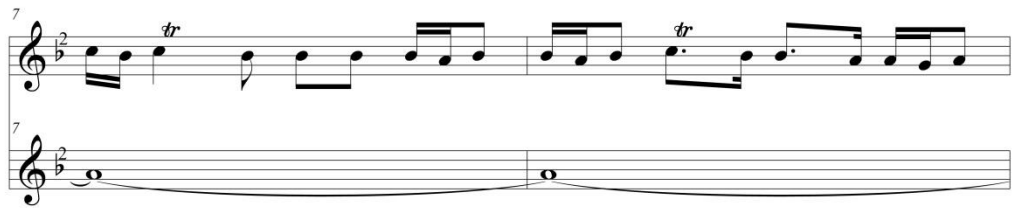
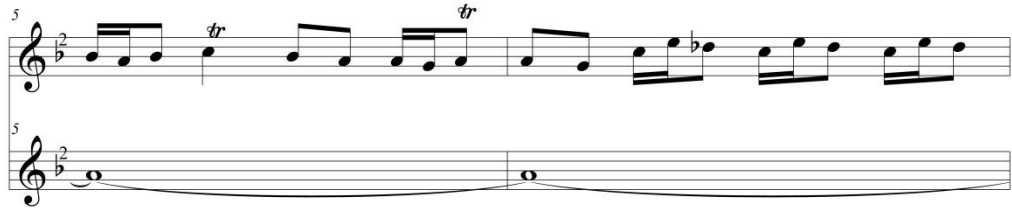
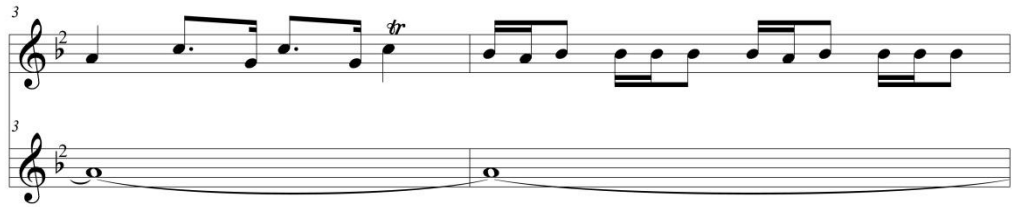
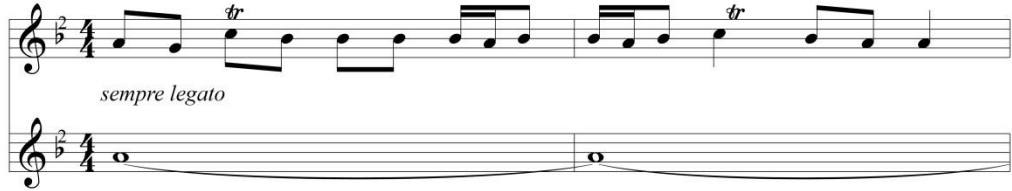
Bütün parmaklar açık: Fa diyez (3. ve 6. parmak dengeyi sağlamak için basılmıştır)

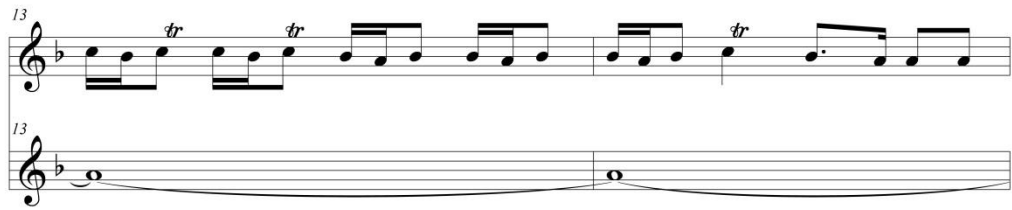
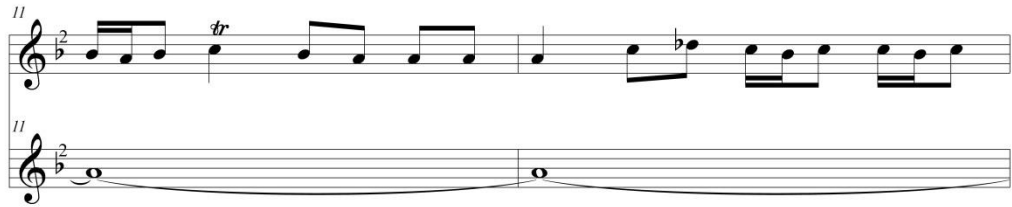


4.8. Zambırlla İcra Edilen Ezgilerin Notaları

ARAB-İ VELDE

Kaynak: Tervik KARALAR
Notaya Alan: Harun GENÇ





DELAL

Kaynak: Ramazan KARALAR
Notaya Alan: Harun GENÇ

The musical score for 'DELAL' is written in 2/4 time and consists of four systems. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, trills, and slurs. The first system is marked 'sempre legato'. The second system has a '2' above the first measure. The third system has a '3' above the first measure. The fourth system has a '4' above the first measure. The bass line is mostly composed of whole notes and half notes, with some triplets and trills. The melody is more complex, featuring many eighth and sixteenth notes, as well as triplets and trills. The piece ends with a double bar line.

sempre legato

2

3

3

3

3

4

GALATA

Kaynak: Abdo BULUT
Notaya Alan: Harun GENÇ

The musical score for 'GALATA' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is written on a bass clef staff. The score is divided into four systems, each with a measure number (2, 4, 7, 10) at the beginning of the melody staff. The first system includes the instruction 'sempre legato' under the melody. The second system includes a trill (tr) above the melody. The third system includes a trill (tr) above the melody. The fourth system ends with a double bar line. The bass line consists of long, sustained notes, often with a slur or a fermata, indicating a slow, steady accompaniment.

2 *sempre legato*

4 *tr*

7 *tr*

10

KOSEYRİ

Kaynak: Memik AVCI
Notaya Alan: Harun GENÇ

The musical score for "KOSEYRİ" is presented in two systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both in 2/4 time and B-flat major. The first system begins with the instruction "sempre legato". The treble staff contains a melody with eighth notes and trills (tr) on the final note of each measure. The bass staff provides a simple accompaniment of half notes. The second system continues the melody in the treble staff with trills and the accompaniment in the bass staff. The score concludes with a double bar line.

MANEY

Kaynak: Memik AVCI
Notaya Alan: Harun GENÇ

The musical score for 'MANEY' is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of a melody and a bass line. The melody is marked 'sempre legato' and includes trills. The bass line is a simple accompaniment. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 4, 7, 10, 13) at the beginning of the first staff.

System 1 (Measures 1-3): The melody starts with a trill on G4, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single half note G3.

System 2 (Measures 4-6): The melody continues with eighth notes and a trill on A4. The bass line consists of a single half note G3.

System 3 (Measures 7-9): The melody starts with a trill on A4, followed by eighth notes. The bass line consists of a single half note G3.

System 4 (Measures 10-12): The melody continues with eighth notes and a trill on B4. The bass line consists of a single half note G3.

System 5 (Measures 13-15): The melody ends with a trill on B4. The bass line consists of a single half note G3.

16

16

19

19

The musical score for 'MANEY' is presented in two systems. The first system contains measures 16 and 17, and the second system contains measures 18 and 19. The music is written for two staves, each in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff in each system features a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes. The second staff in each system provides a harmonic accompaniment, primarily consisting of sustained notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and grace notes, all rendered in a standard musical notation style.

MUSABEYLİ ŞİRVANİ

Kaynak: Memik AVCI
Notaya Alan: Harun GENÇ

The musical score is written for two staves, Treble and Bass, in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, and 21 indicated at the start of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and trills (marked with 'tr'). The first system includes the instruction 'sempre legato' under the first staff. The score concludes with a double bar line at measure 21.

sempre legato

ŞEFTALİYİ ŞİTİL ETTİM

Kaynak: Memik AVCI
Notaya Alan: Harun GENÇ

sempre legato

2

2

3

3

4

4

5

5

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a bass clef staff below it. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of five systems, each with a measure number (6, 7, 8, 9, 10) at the beginning of the first staff. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and whole notes. Trills are indicated by 'tr' above the notes. Triplets are marked with a '3' below the notes. The score ends with a double bar line at the end of the fifth system.

6

7

8

9

10

SONUÇ

Zambır çalgısı üzerine yaptığımız tez çalışmamızın sonucunda edindiğimiz izlenimler ve değerlendirmelerimizi şu şekilde sıralayabiliriz:

Zambıra benzer çalgılar olarak adlandırılabilen çift borulu, üfleme çalgılar birçok toplumda ve farklı coğrafyalarda görülebilmektedir. Tarihi çok eskilere dayanan bu sazlar, Antik Yunan uygarlıklarında “Aulos”; İtalya’da “Launeddas”; Orta Asya Türklerinde “Koş-ney”; İran’da “Duzare”; Arap Dünyasında “Zummara” ve “Argul”; Rusya’da “Double Pishik”; Türkiye’de “Çifte Kaval”, “Çifte” veya “Zambır” isimleriyle anılmaktadır. Şüphesiz ki çalındıkları coğrafyaların estetik müzik çerçevelerine göre şekillenen icra biçimlerine sahip olan ve farklı formlarda olabilen bu sazların ortak noktaları çift borulu olmalarıdır.

Bu çalışmada, Türk Halk Müziği açısından önemli bir yöre olarak değerlendirilebilecek olan Gaziantep’e 16. yüzyılda Orta Asya’dan göç etmiş ve çeşitli tarihlerde, farklı bölgelerde iskân edilmeye mecbur bırakılmış ama en nihayetinde şu anda Gaziantep’te yaşayan “Barak” aşireti mensubu olan müzisyenlerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yörenin önde gelen müzisyenleri olmaları dolayısıyla zurnaları gümüş ile kaplatılan bu kaynak kişi müzisyenler, Abdo BULUT, Memik AVCI, Ramazan KARALAR ve Tefik KARALAR ile görüşmeler yapıp Gaziantep müziği, zambır çalgısı ve kendilerinin müzik yaşantıları hakkında bilgiler alınmıştır. Bu kaynak kişilerimizin tümünün hayatları boyunca müzikten başka bir uğraş edinmedikleri, yine Türk Halk Müziği bakımından son derece önemli bir konu olan usta-çırak ilişkisi ile müziğe başladıkları ve ustalarının yakın çevrelerindeki müzisyenler (aile büyükleri, vb.) olduğu belirlenmiştir. Ayrıca müziğe, yörede düdüğü denilen, ses çıkarması çok kolay olan bir tür dilsiz kaval ile başladıkları, daha sonra düğünlerde zurna ile dem tutma sorumluluğu aldıkları, ardından ustalarının onayı ile düğünlerde solo zurna olarak görev yaptıkları ve nihayetinde zambıra da yine usta-çırak ilişkisi kapsamında başladıkları belirtilmiştir.

Kaynak kişilerimiz, zambırın Gaziantep’te en çok odalardaki kapalı alan toplantılarında, tokmak kullanılmadan, el ile vurulan bir davul eşliğinde çalındığını, ancak artık düğünlerde mikrofon kullanılmasıyla, günümüzde düğünlerde de zambırın

kullanıldığını belirtmişlerdir. Bununla birlikte geçmişte yöredeki müzisyenler ve dinleyiciler arasında zambırın çok yaygın olmadığını; ancak son yıllarda TRT kurumunun bazı Türk Halk Müziği programlarında, “Kurtlar Vadisi” dizisinin jenerik müziğinde, sonrasında çekilen “Kurtlar Vadisi Irak” adlı sinema filminin düğün sahnesi müziklerinde ve yine bazı Türk Halk Müziği albümlerinde Gaziantep’li müzisyenlerin zambır icralarına yer verilmesi sonucunda bu enstrümana olan ilginin müzisyenler ve halk nezdinde arttığını aktarabiliriz.

Hem yöredeki müzisyenler hem de İzmir’de görüştüğümüz Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Dr. A. Serdar KASTELLİ, zambırın Gaziantep halk oyunları müziklerinde özel bir yerinin olduğunu ve yöre oyunlarından “Maney”, “Koseyri”, “Arab-i Valde” ve “Galata” gibi oyunlarda zurna yerine zambırın kullanıldığını aktarmışlardır. Ayrıca Serdar KASTELLİ ve kaynak kişi Memik AVCI’nın aktardığı ve örneklediği üzere zambırda bilinenin aksine altı adet değil yedi adet ses bulunduğu tespit edilmiştir.

Tüm bu değerlendirmelerin yanında, tez çalışmamızda zambırın bölümleri, yapıldığı materyaller, parmak pozisyonlarına göre oluşan sesler fotoğraflar ve portede gösterme yöntemi ile anlatılmış; kaynak kişilerimizden derlenen zambır ile çalınan eserler notaya alınarak çalışmamıza eklenmiştir.

Mistik tınısı ve polifonik icra biçimi ile Türk halk çalgıları içerisinde özel bir yeri olan zambır ile ilgili yaptığımız tez çalışmasıyla, nefesli Türk halk çalgıları alanına katkı sağlayabilmiş olmayı ve zambır ile ilgili olarak daha fazla akademik çalışmanın yapılması açısından çalışmamızın bir referans olabilmesini umut ediyor ve zambır çalgısına olan ilginin giderek artarak gelecek kuşaklar tarafından da icra edilmesini temenni ediyoruz. Günümüzde kısıtlı imkânlarla ulaşılabilen zambırın varlığını sürdürebilmesi için; çalgı yapım ustaları ve konservatuarların çalgı yapım bölümlerinde eğitim gören öğrenciler teşvik edilmeli ve bu sazın sistematik bir şekilde imal edilmesi hedeflenmelidir. Orkestralara uygun olabilecek tonlarda zambırlar imal edilmesiyle birlikte, TRT ve T.C. Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği korolarında zambıra renk saz olarak yer vermek, bu sazın profesyonel platformlara taşınması bakımından da önemli bir adım olabilecektir. Bununla birlikte resmî müzik eğitimi veren kurumlardaki

öğrencilerin bu saza yönelebilmeleri için, yöresel zambır icracılarını dinletiler sunmaları ve atölye çalışmaları yapmaları için kurumlara davet etmek gerekmektedir. Sonuç olarak, değişik ses rengi ile dikkat çeken ancak günümüzde Anadolu’da unutulmaya yüz tutmuş olan zambırın gelecek kuşaklara aktarılması, gerek Gaziantep ve Barak müzik kültürü gerekse Türk Halk Müziği açısından son derece önemlidir.



EKLER

EK 1: KAYNAK KİŞİ BİLGİLERİ

Adı ve Soyadı	Abdo BULUT
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep – 01.01.1956
Eğitim Durumu	İlkokul Mezunu
Mesleği	Müzişyen
Yaşadığı İl	Gaziantep
Görüşme Tarihi	12.07.2018

Adı ve Soyadı	Memik AVCI
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep – 01.01.1973
Eğitim Durumu	İlkokul Mezunu

Mesleği	Müzisyen
Yaşadığı İl	Gaziantep
Görüşme Tarihi	12.07.2018

Adı ve Soyadı	Tevfik KARALAR
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep – 01.08.1974
Eğitim Durumu	Ortaokul Mezunu
Mesleği	Müzisyen
Yaşadığı İl	Gaziantep
Görüşme Tarihi	13.07.2018

Adı ve Soyadı	Serdar KASTELLİ
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep – 22.06.1974
Tahsili	Doktora Mezunu (Sanatta Yeterlilik)
Mesleği	Akademisyen
Yaşadığı İl	İzmir
Görüşme Tarihi	15.06.2019

Adı ve Soyadı	Ramazan KARALAR
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep – 01.04.1976
Eğitim Durumu	Ortaokul Mezunu
Mesleği	Müzisyen

Yaşadığı İl	İzmir
Görüşme Tarihi	01.07.2019



EK 2: KAYNAK KİŞİLERLE YAPILAN KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

1) A. Serdar KASTELLİ İle Kişisel Görüşme

Harun GENÇ: Merhaba. Bize kendinizi tanıtabilir misiniz?

Serdar KASTELLİ: Ben Serdar KASTELLİ. 1974 Gaziantep doğumluyum. 1999 yılında, Ege Üniversitesi D.T.M.K'dan mezun oldum. 2004 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları bölümünde yüksek lisans eğitimimi tamamladım. 2014 yılında ise Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda, sanatta yeterlilik doktora programını tamamladım.

Harun GENÇ: Zambır çalmaya ne zaman başladınız?

Serdar KASTELLİ: Doktora tezimi yazmaya başladığım tarihlerde zambır araştırmaya başladım. Tezimin başlığı “*Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*”dı. Aynı zamanda Gaziantep’li olduğum için, zambıra çocukluğumdan beri bir aşinalığım vardı, oradaki ustaları hep dinlemişimdir.

Harun GENÇ: Gaziantep yöresindeki zambır icrası hakkında biraz bilgi verebilir misiniz?

Serdar KASTELLİ: Gaziantep müziğinde zambırın özel bir yeri vardır ve Gaziantep yöresi halk danslarının bazı oyunlarında da figürlere zambır ile eşlik edilmektedir. Bunlara örnek vermek gerekirse “Koseyri”, “Şirvani”, “Arab – i Valde”, “Maney” oyunlarında ezgiler zambır ile çalınır. Ayrıca Gaziantep yöresi düğünlerinde de zambır konukları karşılama esnasında kullanılmaktadır. Zambır icrası esnasında, zambıra eşlik sazı olarak asma davul kullanılır. Fakat kullanılan bu asma davul tokmakla değil de el ve çırpı ile çalınır. Zambırda çalınan ezgiler genellikle Hüseyini ve Saba dizilerindedir. Zambır, nefes devir daimi ile icra edilir. Parmak ile vibrasyonlar yapılır.

Harun GENÇ: Size göre en makul zambır hangisidir?

Serdar KASTELLİ: Kartal kanadından yapılan zambırları üflemeği tercih ediyorum.

Harun GENÇ: Son yıllarda zambır fiziksel olarak geliştirmek adına birtakım çalışmalar yaptığınızı biliyoruz. Bunu ne amaçla yaptığınızı bize açıklar mısınız?

Serdar KASTELLİ: Zambırdaki nefes çevirme tekniği epey zordur. Tabi bu zorluk yıllardır zurna icracılığı yapan insanlar için geçerli olmasa da bizler gibi birçok enstrüman ile ilgilenen kişiler için geçerlidir. Bunlardan yola çıkarak, enstrüman yapımcısı Faik ÖZPEHLİVAN ile, mevcut olan su kamışından yapılmış olan zambırının ağızlık kısmını, bir su kabağının içine oturttuk ve bu su kabağına bir ağızlık tasarladık. Bildiğimiz gibi zambırda çift kamış vardır ve bu kamışlar ağız içinde geniş bir alan kapladığı için icrayı son derece zorlaştırabilir. Zambırın ağızlık kısmına monte edilen bu su kabağı sayesinde, icracıyı zorlaştıran kamışlar su kabağının içinde kalmakta, su kabağının tepesine ise bir tane olmak üzere üfleme borusu monte edilmektedir. Dolayısıyla çift kamıştan üfleme yerine, tek bir üfleme borusundan üflendiği için zambır icrasının biraz daha kolaylaştığı söylenebilir. Ayrıca tasarladığımız zambırın üst bölümünde 7 delik, arkasında ise bir tane delik bulunmaktadır. Bu sayede ses sahasının da genişlediğini söyleyebilirim.



2) Abdo BULUT İle Kişisel Görüşme

Harun GENÇ: Gaziantep Yukarıbayır Hoşgör Mahallesindeyiz. Bize kendinizi tanıtır mısınız?

Abdo BULUT: İsmim Abdo Bulut. 01.01.1956 Gaziantep doğumluyum.

Harun GENÇ: Büyükleriniz Gaziantep'e nereden gelmişler?

Abdo BULUT: Büyüklerimiz Gaziantep'e Halep'ten gelmişler, onun öncesinde de Orta Asya'dan geldiğimizi biliyorum.

Harun GENÇ: Çaldığınız müzik aletleri nelerdir? İlk olarak hangisi ile başladınız?

Abdo BULUT: İlk olarak kamış düdük ile başladım, sonra zurnaya dem tutma ile başladım. Ondan sonra da zambıra başladım. Elli yıldır da zambır çalıyorum. Reşit DAVULCU adlı dayımdan öğrenerek zambıra başladım. Dayım da büyüklerinden öğrenmiş. Zambıra “çatal kamış” da deriz.

Harun GENÇ: Zambır Gaziantep'te hangi meclislerde çalınır?

Abdo BULUT: Yöremizde zambır genellikle odalarda çalınır, düğünlerde çalınır, bir de halk oyunları gösterilerinde çalınır.

Harun GENÇ: Zambır hangi maddelerden imal edilir? Sizce hangisinden yapılanı en makbülü?

Abdo BULUT: Zambır, kartal kanadı, leylek bacağı veya kamıştan yapılır. Elimdeki kartal kanadından yapılan zambır aşağı yukarı elli yıl önce yapılmış. Bence en makbulü kartal kanadından yapılanıdır.

Harun GENÇ: Zambır çalarken dil vurgusu yapılır mı ya da zurnada dille yapılan vibrasyon gibi bir çalış tekniği var mıdır?

Abdo BULUT: Zambırda önemli olan parmaklar ve nefestir. Uzun nefesle çalınır ve parmaklar yardımı ile vibrasyon yapılır.

Harun GENÇ: Daha önceden zambır stüdyo kayıtlarında bulundunuz mu?

Abdo BULUT: Evet, halk oyunları müzikleri için çaldım.

Harun GENÇ: Bildiğiniz önemli zambır icracıları kimlerdir?

Abdo BULUT: Dayım güzel çalardı.

Harun GENÇ: Zambırda daha çok hangi havalar çalınır?

Abdo BULUT: Şirvani, Galata, Halebi, Berde.

Harun GENÇ: Sizin zambırda ilgili söylemek istediğiniz bir şey var mı?

Abdo BULUT: Biz yaşlandık artık, zambır çalma geleneğinin devam etmesini istiyorum. Biz nasıl ki büyüklerimizden öğrendiysek, şimdiki gençler de büyüklerinden öğrensinler...



3) Memik AVCI İle Kişisel Görüşme

Harun GENÇ: Merhabalar, bize kendinizi tanıtabilir misiniz?

Memik AVCI: İsmim Memik AVCI. 1973 Gaziantep doğumluyum. İlköğretim mezunuyum. Geçimimi müzisyenlik ile sağlıyorum.

Harun GENÇ: Gaziantep'e nereden geldiğiniz hakkında bir bilginiz var mı?

Memik AVCI: Orta Asya'dan göç ettiğimizi biliyorum.

Harun GENÇ: Müziğe nasıl başladınız?

Memik AVCI: Benim babam ve dedem de zurna çalarlardı, ikisi de çok iyi sanatkârlardı. Ancak ikisi de zambır çalmıyordu.

Harun GENÇ: Zambıra nasıl başladınız?

Memik AVCI: Büyüklerimiz; Abdo BULUT ve Reşit YILMAZ'dan zambırı görüp başladım. Bir de Kırıkhan'dan mevsimlik olarak Antep'e gelip düğün çalan Mustafa adında bir zurnacı vardı. Ben o sıralar düğünlerde zurna ile dem tutuyordum. Ama en başta hemen hemen herkesin dilli düdükle başladığı gibi ben de dilli düdükle başladım, sonra beni zurnaya geçirdiler.

Harun GENÇ: Zambır kelimesi sizde neyi çağırıştırıyor?

Memik AVCI: Bizim yöremizde birisi sinirlendiği zaman “Zambırlanma!” sakın ol derler. Yani zambır Antep'te “sinirlenmek” anlamında kullanılır. Bir de Gaziantep'te Zambır Köyü vardır.

Harun GENÇ: Size göre zambır Gaziantep müziğine nasıl girdi?

Memik AVCI: Yine Orta Asya'dan gelen ve Suriye tarafına yerleşen Türkmenler var. Zambırın bize de oradaki Türkmenler vasıtası ile ulaştığını düşünüyorum. Bir de bize anlatılana göre Türkmen beylerine özel olarak çalınan bir enstrümanmış zambır. Ayrıca duyduğum bir hikâyeye göre Türkmenler göç esnasında ölmüş bir kartal bulurlar, kartalın kanadına kamış takarak zambırı keşfederler.

Harun GENÇ: Gaziantep’te zambır hangi ortamlarda çalınmakta?

Memik AVCI: Şu anda odalarda çokça çalınıyor. Zaten zambır oda çalgısıdır, meydan çalgısı değildir. Ancak bazen düğünlerde istenmekte ve mikrofon olduğu durumlarda zambırda da oyunlar oynanmakta.

Harun GENÇ: Barak odası hakkında bilginiz var mı?

Memik AVCI: Bizim yöremizde hikâyeye yöresel tabirle “hakiye” denilir.. Bu tür hikâyelerin anlatıldığı ve “meşk gecesi” denilen müzikli sohbetlerin de yapıldığı odaya “barak odası” deriz.

Harun GENÇ: Elinizdeki zambır kaç yıllık ve hangi materyallerden yapılmış?

Memik AVCI: Ana gövdesi kartalın kanat kemiklerinden yapılmış ama ana gövdeye giren nezik bölümü ve neziğe monte edilen ağızlık kamıştan elde edilmiş. Ben bunu yaklaşık otuz yıl önce aldım, benim aldığım usta Kırıkhan’dan gelmişti, bana “bu zambır ben gençliğimden beri çalıyorum” dedi. Yirmi otuz yıl da o çalmış olsa yaklaşık elli veya altmış yıllık bir zambır olduğunu düşünüyorum. Tabi bu bizim bildiğimiz geçmiş. Kimin yaptığını bilmiyorum. Bana göre en makbulü kartal kanadından yapılanı. Ancak şu anda kartal kanadından yeniden yapmak zor görülüyor. Sadece eskiden kalmış kartal kanadı zambırlara ulaşılabiliriz. Günümüzde tamamıyla kamıştan yapılıyor.

Harun GENÇ: Başka hangi bölgelerde zambır çalınıyor?

Memik AVCI: Hatay. Kilis ve Islahiye.

Harun GENÇ: Zambırlar genelde hangi tondan yapılıyor?

Memik AVCI: Beş parmak pozisyonuna göre karar sesi fa, fa diyez, mi tonlarından yapılıyor. Büyüklerimiz genelde dört parmak çalarlardı, ben ses sahası genişlediği için beş parmak çalmayı tercih ediyorum.

Harun GENÇ: Zambırın akordu için kullandığınız özel bir yöntem var mı?

Memik AVCI: Ben biraz nota bildiğim için zambırın yanındaki deliklere bant yapıştırarak karar sesini bir ses aşağıya taşıdım. Böylece bir ses daha kazanmış oldum ve bu şekilde orkestraya uyumlu olarak sesi tutturuyorum. Ayrıca zambırın dillerine icra esnasında tıkanıklık olmaması için saç kılı koyarız ve bunun dışarı taşan kısımlarını çakmakla yakarız. Böylece çalanı rahatsız etmez. Geçmişten günümüze akordu böyle yapılır. Önemli olan iki kamışın karar seslerinin tutmasıdır.

Harun GENÇ: Zambır stüdyoda bir icrada bulundunuz mu?

Memik AVCI: Halk oyunları müzikleri kayıtları, belgesel ve albümlerde de çaldım.

Harun GENÇ: Yörenizde zambır ile oynanan oyunlar var mı?

Memik AVCI: Var. Maney, Arab-i Velde, Koseyri.

Harun GENÇ: Zambırda hangi makam dizileri çalınır?

Memik AVCI: En çok uşşak ve saba makamları çalınıyor.

Harun GENÇ: Hiç zambır çalan birisini yetiştirdiniz mi?

Memik AVCI: Evet. Antep'te yaşayan Mehmet AVCI ve İzmir'de yaşayan Memik ÖZBİLEK'i yetiştirdim. Onlar da zurnayla başlayıp zambır da çaldılar.

Harun GENÇ: Size göre iyi zambır çalan kimler var?

Memik AVCI: İslahiye'de rahmetli Kürt Reşit vardı, Kırıkhan'da Mustafa var, Gaziantep Hoşgör mahallesinde Abdo BULUT, Reşit YILMAZ, Ali GEZER ve Tefvik KARALAR güzel çalar.

Harun GENÇ: Gaziantep'te bildiğiniz kaç zambır sanatçısı var?

Memik AVCI: Antep'te 500 tane zurnacı varsa, 10 – 15 tane zambır çalan var. On yıl öncesine kadar bu kadar zambırcı da yoktu. Tabi bunda bizleri zambır ile TRT'ye çıkarmaları ve zambırın Kurtlar Vadisi dizisi müziklerinde kullanılması etkili oldu.

4) Ramazan KARALAR İle Kişisel Görüşme

Harun GENÇ: Merhaba sizi tanıyabilir miyiz?

Ramazan KARALAR: Ben Ramazan KARALAR. Gaziantep doğumluyum. Geçimimi müzisyenlik ile sağlıyorum.

Harun GENÇ: Gaziantep'e nereden geldiğiniz hakkında bir bilginiz var mı?

Ramazan KARALAR: Büyüklerimiz Horasan'dan geldiğimizi söylerler.

Harun GENÇ: Gaziantep'te yaşayan bir aşirete mensup musunuz?

Ramazan KARALAR: Barak aşireti derler bize...

Harun GENÇ: Çaldığınız müzik aletleri hakkında bize biraz bilgi verebilir misiniz? İlk olarak müziğe hangi enstrüman ile başladınız?

Ramazan KARALAR: Dilli kaval derler bizde. Sonra zurnaya başladık, zurnayı öğrendik.

Harun GENÇ: Peki ne şekilde başladınız, birinden mi öğrendiniz, biri mi teşvik etti sizi?

Ramazan KARALAR: Büyüklerimizden... Babam da zurnacıydı, babamın babası da, dedesi de... Yani hepsi.

Harun GENÇ: Peki zambıra nasıl başladınız Ramazan Bey?

Ramazan KARALAR: Abimden öğrendim. Tevfik Karalar. Kendisi iyi zambır çalar.

Harun GENÇ: Antep'te zambıra özel bir isim veriliyor mu, zambır kelimesi sizde ne çağrıştırıyor?

Ramazan KARALAR: Zambır kelimesi arı vızıltısından esinlenip yapılan bir şeydir.

Harun GENÇ: Zambır Gaziantep'te hangi ortamlarda çalınıyor?

Ramazan KARALAR: Genelde oturak âlemlerinde zurnadan sonra zambır faslı isterler... Zambır dinleyelim... Genelde öyle ortamlarda... Düğün ortamlarında da çat pat istenir.

Harun GENÇ: Peki zambır çalarken size başka enstrümanlar eşlik ediyor mu?

Ramazan KARALAR: Genelde davul eşlik eder.

Harun GENÇ: İkinci bir demci eşlik eder mi? Mesela zurnada bu yaygındır...

Ramazan KARALAR: Yok... Zambırın demi kendi yayında olduğu için ihtiyaç duymuyoruz...

Harun GENÇ: Komşu bölgelerde bildiğiniz zambır çalınan yerler var mı?

Ramazan KARALAR: Komşu bölgeler...

Harun GENÇ: Suriye?

Ramazan KARALAR: Kilis tarafında var. Zaten Arap enstrümanı olduğu için Araplardan geldiği için, Kilis de yakın. Kilis'te çok çalınmış. Ondan sonra Antep'te...

Harun GENÇ: Başka?

Ramazan KARALAR: Başka bir yerde duymadım. Yani yabancı ülke olur mu?

Harun GENÇ: Olur.

Ramazan KARALAR: Suriye'de var. Halep'ten gelme zaten. İran'da var.

Harun GENÇ: Elinizdeki zambır kamıştan yapılma. Zambır başka nelerden yapılıyor?

Ramazan KARALAR: Kartal kanadından. Orjinali kartal kanadıdır.

Harun GENÇ: Size göre bu mu makbul olanı, yoksa kartal kanadından yapılmış olan mı?

Ramazan KARALAR: Kartal kanadı.

Harun GENÇ: Neden?

Ramazan KARALAR: Kartal kanadı daha tatlı ses veriyor...

Harun GENÇ: Kartal kanadına da yine bu kamış takılıyor değil mi? Yani ağızlık olarak...

Ramazan KARALAR: Evet. Yine ucuna kamıştan ağızlık takılıyor.

Harun GENÇ: Zambırın ağızlığının dili ters tarafa doğru açılmış. Bunun özel bir nedeni var mı sizce? Ege bölgesinde çalınan sipside dil ağızlığın üst tarafına doğru açılır. Zambırda tam tersi bu durum... Hiç sipsi gördünüz mü?

Ramazan KARALAR: Evet gördüm.

Harun GENÇ: Sipsiye çok yakın bir saz bu...

Ramazan KARALAR: Kamışın alt tarafı çalarken dilin üzerine geldiği için ters tarafa yapılmış olabilir. Yukarı tarafa yapılmış olsaydı kapanır çalınamazdı. Kapanmaması için böyle yapıyoruz...

Harun GENÇ: Peki kaç tane tonda zambır var? Mesela zurnada; la zurna, si zurna, do zurna sayılabilir. Değişik tonlarda zambır var mı?

Ramazan KARALAR: Ebatına göre ses değişiyor.

Harun GENÇ: Bildiğiniz belli bir ölçüsü var mı?

Ramazan KARALAR: Yok. Ne kadar büyük veya küçük olursa ses incelir veya kalınlaşır.

Harun GENÇ: Anladığım kadarıyla tesadüfi olarak yapılıyor. Ben Si zambır yapayım, La zambır yapayım diye bir çaba yok...

Ramazan KARALAR: Evet...

Harun GENÇ: Zambırın akordunu nasıl yapıyorsunuz?

Ramazan KARALAR: Akordu şu kamışlardan. Kamışın iki sesi birbiri ile aynı olduğu zaman aynı karar sesi çıkartıyor.

Harun GENÇ: Akort için başka yaptığınız başka işlemler var mı?

Ramazan KARALAR: Bu kapanmaması için bazen... Oluyor yani başımıza geliyor çaldığımız yerde. Saç kılı var... Saç ağızlığın dillerinin arasına yerleştiriyoruz kısa bir şekilde... O, onu kapatmıyor.

Harun GENÇ: Şu anda var mı saç kılı?

Ramazan KARALAR: Yok, şu anda yok... Şu anda iyi. Yani düzenli...

Harun GENÇ: Daha önceden studyoda zambır çaldınız mı hiç?

Ramazan KARALAR: Yok Çalmadım...

Harun GENÇ: Peki halk oyunları gösterilerinde çalınıyor mu?

Ramazan KARALAR: Çaldım. Hemen hemen her gösteri ve yarışmada çaldım.

Harun GENÇ: Şu anda zambır çalan birilerini yetiştiriyor musunuz? Bir çırağınız var mı?

Ramazan KARALAR: Evet şu anda var...

Harun GENÇ: O da zurna çalıyor mu?

Ramazan KARALAR: Evet yeni yeni öğrenmeye başlıyor...

Harun GENÇ: Geçmişte veya günümüzde bildiğiniz önemli zambır icracıları var mı?

Ramazan KARALAR: Vardır. Ben bunu abimden öğrendim. Tevfik KARALAR... Abim de dedemden öğrenmiş...

Harun GENÇ: Dedenizin ismi nedir?

Ramazan KARALAR: Süleyman KARALAR... Bir de dedemin yanında Reşit dayı vardı... Soyadı aklımda değil. Yani büyüklerimiz çalıyorlardı.

Harun GENÇ: Suriye’de zambır çalınıyor dediniz. Oradaki zambır ile Gaziantep’te çalınan zambırın bir farkı var mı?

Ramazan KARALAR: Fark yok fakat sadece yapımı orda olduğu için onların çaldıklarının tonları daha düzgün gibi... Daha değişik oluyor yani.

Harun GENÇ: Zambırla daha çok hangi makamlarda ezgiler çalınabiliyor?

Ramazan KARALAR: Genelde uşşak makamında gezinti yapılıyor. Saba makamı... Uşşak ve saba makamında gezintiler yapılıyor.

Harun GENÇ: Biraz bize Gaziantep müziği ile ilgili bilgiler verebilir misiniz?

Ramazan KARALAR: Genelde göç üzerine yapılmış. Bizim türkümüzde de söylüyor... İskân türküleri...

Harun GENÇ: Gaziantep düğün geleneklerinden bize biraz bahsedebilir misiniz?

Ramazan KARALAR: Düğünlerde bizim eski adet, usullere göre büyükler kız istemeye giderler, eğer gençler anlaşmışsa kızı verirler, söz keserler, tarih belirlerler nişan için. Nişan yaparlar. Nişandan sonra düğün için hazırlıklar olur, sonra çeyiz gelir. Çeyiz geldikten sonra bir veya iki hafta içerisinde düğün yapılır.

Harun GENÇ: Düğünler ne kadar sürüyor?

Ramazan KARALAR: Eski zamanlarda on gün süren düğünler bile vardı.

Harun GENÇ: Düğünlerde kaç müzisyen görev alıyor?

Ramazan KARALAR: Misal olarak düğün sahibinin ilk oğlu. Oğlanın babası ahdeder. Eğer oğlum büyürse, o zamanı ölmeden görürsem on davul getiririm diyor...

Harun GENÇ: On davul, on zurna mı?

Ramazan KARALAR: On tane zurna olmasa bile, on davulun yanında en az beş zurnacı bulunur.

Harun GENÇ: Antep'te de Şanlıurfa'da yapılan sıra gecelerine benzer müzikli toplantılar yapılıyor mu?

Ramazan KARALAR: Yapılıyor.

Harun GENÇ: İsmi yine sıra gecesi mi?

Ramazan KARALAR: Hayır Antep'te biz buna meşk gecesi deriz.

Harun GENÇ: Zambır sizce bir enstrüman olarak yeterli mi? İstedığınız ezgileri çalabiliyor musunuz?

Ramazan KARALAR: Bence kısıtlı bir saz... Zurna gibi olmuş olsa her şeyi çalabiliriz. Ama zambır zurnaya göre çok kısır bir saz. Kendine has belirli havaları çalabiliyoruz.

Harun GENÇ: Zambır geliştirmeye yönelik bir çabanız oldu mu veya geliştirmeye yönelik çalışmaları olan tanıdıklarınız var mı?

Ramazan KARALAR: Serdar Kastelli hocamız var, biraz çalışmaları olmuş bu konuda...

Harun GENÇ: Peki Serdar Kastelli gibi örnekler yörenizde var mı?

Ramazan KARALAR: Fahri hoca var Antep konservatuvarında. Onlar çaba harcıyorlar... Bizim sadece çalmaya yönelik hevesimiz olduğu için sadece çalma ile uğraşıyoruz.

Harun GENÇ: Bize zambırda çaldığınız bir kaç havayı, öncesinde ismini söyleyerek örnekleyebilir misiniz?

Ramazan KARALAR: Genelde memlekette zambır çalarken "Kürtçe “ dolaşıyoruz derler. Ondan sonra sabah makamı var.

Harun GENÇ: Ona da Kürtçe mi diyorsunuz?

Ramazan KARALAR: Yok onun ismi Şeftali.

Harun GENÇ: Şeftali Barağı olarak bilinen uzun havadan mı geliyor ismi?

Ramazan KARALAR: Evet. Türküde de diyor ya “aman şeftaliyi şıtıl ettim”

Harun GENÇ: Şimdiye kadar bahsettiğimiz ezgilerin hepsi uzun havaydı. Kırık hava çalınır mı, yani belirli bir ritmi olan havalar çalınır mı?

Ramazan KARALAR: Evet çalınır... “Galata”, “Valde”, “Maney” gibi oyunlar çalınır.

5) Tefik KARALAR İle Kişisel Görüşme

Harun GENÇ: Merhaba. Bize kendinizi tanıtır mısınız?

Tefik KARALAR: Merhabalar. İsmim Tefik Karalar. 1974 Gaziantep doğumluyum. İlkokul mezunuyum. İlkokul üçüncü sınıfta müziğe başladım.

Harun GENÇ: Müzik dışında herhangi bir işte çalıştınız mı ya da şu an başka bir mesleğiniz var mı?

Tefik KARALAR: Hayır, müzik dışında başka bir iş yapmadım.

Harun GENÇ: Gaziantep'e nereden geldiğiniz hakkında bir bilginiz var mı?

Tefik KARALAR: Bizler çok eskiden Orta Asya'dan Antep'e 124 bin çadır olarak göç etmişiz. Türkmen aşireti olarak bu 124 bin çadırın 4 bin tanesini bizim oluşturduğumuz söylenmektedir. Yörede bize şu an sadece Aşiret denmektedir.

Harun GENÇ: Çaldığınız müzik aletleri nelerdir? İlk olarak hangi müzik aleti ile başladınız?

Tefik KARALAR: İlk olarak dilli kaval veya dilli kamış dediğimiz enstrüman ile başladım. Ardından beni zurnaya başlattılar. Dem tutma ile zurnaya başlamış oldum. Daha sonra dilsiz kaval ve zambır ile devam ettim.

Harun GENÇ: Zambır çalmayı kimden öğrendiniz?

Tefik KARALAR: Süleyman Karalar ismindeki dedemden öğrendim. Dedem de babasından öğrenmiş. Dedemin babasının ismi de Naif Karalar. Bu saydığım isimler de büyük ihtimalle babalarından veya dedelerinden öğrendiler.

Harun GENÇ: Gaziantep'te düğün ve eğlencelerinizde hangi enstrümanlar kullanılıyor?

Tefik KARALAR: Genellikle davul ve zurna çalarız.

Harun GENÇ: Düğünlerde zambır kullanılır mı?

Tefik KARALAR: Zambır, oda çalgısı olduğu için düğünlerde pek kullanılmazdı. Ancak son zamanlarda teknolojinin gelişmesi ile düğünlerde mikrofon kullanılmaya

başlandı ve şu anda zambır da Gaziantep'te düğünlerde çalınıyor. Özellikle İslahiye Kürt Dağı civarında yoğun olarak çalınıyor.

Harun GENÇ: Barak müziği daha çok Gaziantep'in hangi bölgelerinde yaygındır?

Tevfik KARALAR: Barak müziği yani bizim aşiretimizin müziği Antep'te çok yaygındır. Musabeyli, Elbeyli ve Gaziantep merkezde çok yaygındır.

Harun GENÇ: Gaziantep müziği uzun havalarından birkaç örnek verebilir misiniz?

Tevfik KARALAR: İskân havaları, Elbeyli, Kılıçoğlu, Feriz Bey uzun havaları vardır. Bizim uzun havalarımız genellikle göçü anlatır. Bunun yanında savaş konulu olanları vardır, bir de ağıtlarımız vardır. Nasıl ki Kırşehir'de bozlaklar varsa bizim için de barak uzun havaları aynı konumdadır.

Harun GENÇ: Barak Odası nedir?

Tevfik KARALAR: Köy odalarına “Barak Odası” denilmektedir. Genellikle köyde düğün olduğu zaman misafirler bu odalarda ağırlanır. Ayrıca düğün olmadan bir hafta önce de danışık yemeği yapılır ve bu yemekte de düğüne köyde yaşamayan misafirlerin ağırlanması için kararlar alınır. Düğün sahibine destek olmak isteyenler, alabileceği misafir sayısını maddi güçleri ve evlerinin büyüklüğünü de düşünerek düğün sahibine iletir. Gelen misafirlerin ağırlanması danışık yemeğinde kararlaştırılır.

Harun GENÇ: Gaziantep düğün geleneği hakkında bilginiz var mı?

Tevfik KARALAR: Düğünlerimiz genellikle Cuma günü düğün evine bayrak asılması ile başlar. Cumartesi eğlence başlar. İyi oyuncular, davulcular ve zurnacılar seçilir. Pazar günü ise gelin gelir. Şabaş dediğimiz takı töreni başlar ve Pazar akşamı düğün biter.

Harun GENÇ: Gaziantep'te Şanlıurfa Sıra Gecesi benzeri bir gelenek var mı?

Tevfik KARALAR: Evet, Gaziantep'te de “Meşk Gecesi” denilen müzikli toplantılar vardır.

Harun GENÇ: Zambırın kökeni ile ilgili bilginiz var mı?

Tevfik KARALAR: Ben zambır Suriye’de yaşayanlar vasıtası ile öğrendiğimizi bilmekteyim. Antep’in Suriye sınırında Zambır köyü vardır, hatta zambır Arapça “arı sesi” demektir.

Harun GENÇ: Bildiğiniz zambır çalınan başka yerler var mı, onlar da zambır ismini mi kullanırlar?

Tevfik KARALAR: Hatay, Kilis ve Mardin’de de çalındığını biliyorum. Kürt kökenli müzisyenler zambıra genellikle “Çatal Kamış” derler. Bir de ben Lübnan’a, Suriye’ye ve Suudi Arabistan’a da gittim, oralarda da zambır çalındığını gördüm.

Harun GENÇ: Suriye’de çalınan zambır ile Gaziantep’te çaldığınız zambır birbiri ile aynı mı?

Tevfik KARALAR: Evet, hemen hemen aynı. Fakat Suriye’de çalınan zambırın her iki borusunda da delikler var yani dem sesli boru yok. Gaziantep’te çalınan zambırın bir borusu ezgileri çalmak için, bir boruda dem için yapılmıştır.

Harun GENÇ: Gaziantep’te zambır çalarken, zambıra başka enstrümanlar eşlik eder mi?

Tevfik KARALAR: Evet. Bazen zambıra kaval da eşlik eder.

Harun GENÇ: Sizce hangi materyalden yapılmış zambırlar daha makbûldür?

Tevfik KARALAR: Bence en makbulü kartal kanadından yapılandır. Ayrıca kamıştan yapılır, Araplar metal zambırlar da yapmaktadır.

Harun GENÇ: Daha önce ses kayıt stüdyosunda zambır ile bir kayıt yaptınız mı? Yaptıysanız bu kayıt ne için yapıldı?

Tevfik KARALAR: Evet çaldım. İlk olarak Kültür Bakanlığı için hazırlanan bir halk oyunları müziğine çaldım. Bunun dışında bir de çeşitli ülkelerdeki festivallerde zambır tanıttım. “Kurtlar Vadisi Irak” film müziğinde çaldım.

Harun GENÇ: Şu anda Gaziantep’te kaç tane zambır icracısı tanıyorsunuz?

Tevfik KARALAR: 10 yıl öncesine kadar ancak üç kişi çalışıyordu. Şu anda zurna çalanlar kadar çok olmasa da 10 – 15 kişi çalmaktadır. Kurtlar Vadisi’nde çaldıktan

sonra zambır çalmak iyice popüler olmuştur. Ayrıca Gaziantep yöresi Türk Halk Oyunları müziklerinin hemen hemen hepsinde de zambır kullanılmaya başlanmıştır.

Harun GENÇ: Stüdyoda zambır icra ederken akort problemi yaşadınız mı?

Tevfik KARALAR: Zambırın seçeneği fazla olmadığı için diğer sazların akortlarını bana uydurdular.

Harun GENÇ: Farklı akortlarda zambırlar var mı veya siz buna ihtiyaç duyuyor musunuz?

Tevfik KARALAR: Aslında farklı tonlarda zambır olsa iyi olur ama aynı tınının çıkacağını düşünmüyorum. Ama yine de denemek lazım.

Harun GENÇ: Gaziantep'te zambır yapımcısı tanıdığınız var mı?

Tevfik KARALAR: Hatay'da zambır yapan birisi vardı. Ancak şu anda yapıyor mu bilmiyorum. Gaziantep'te de genç bir arkadaşımız zambır yapmaya başladı. Artık kartal kanadı bulunmadığı için kamıştan yapıyor. Ancak bu genç arkadaşımız bu işe yeni başladığı için henüz tam anlamıyla zambır yapamıyor.

Harun GENÇ: Kullandığınız zambırda kaç tane delik var? Bölümleri ile anlatır mısınız?

Tevfik KARALAR: 6 adet ses perdesi var, iki tane de akort deliği var. Üç parçaya ayrılır, klavyesi, nezik kısmı ve kamış kısmı. Klavyenin üst tarafında bulunan neziğe zambırın kamışları oturtulur. Ayrıca kamışların dillerine kapanmaması için saç kılı konulur. Kamış kapanırsa ses çıkmaz.

Harun GENÇ: Bize zambırın yapılışını anlatabilir misiniz?

Tevfik KARALAR: Üç bölüm olarak hazırlanan zambır karasakız veya balmumu ile birbirine yapıştırılır. Ama benim dedemlerden gördüğüm zambırlarda karasakız kullanılıyordu.

Harun GENÇ: Geçmişte veya günümüzdeki bildiğiniz iyi zambır icracılarının isimleri nelerdir?

Tevfik KARALAR: Dedem Süleyman Karalar çok güzel çalardı. Dedem Arap köylerine düğünlere giderdi. Orada da zambır çok kullanırdı. Ben dedemin yanında çok kaldım. Onun bana çok faydası oldu.

Harun GENÇ: Zambır icracıları genellikle zurna çalanların içinden mi çıkar, yoksa sadece zambır çalan birileri var mıdır?

Tevfik KARALAR: Sadece zambır çalan yoktur. Hepsi zurnacılar arasından yetişir.

Harun GENÇ: Zambır ile hangi makam dizilerini seslendirmektesiniz?

Tevfik KARALAR: Saba makamı çok çalınır. Bunun yanında Hüseyini makamı da çalınır.

Harun GENÇ: Zambır fiziksel olarak geliştirmek için herhangi bir çabanız oldu mu?

Tevfik KARALAR: Orijinalliğinin bozulmaması için bence bir ekleme yapılmamalı. Bu haliyle bana yeterli geliyor.

Harun GENÇ: Son olarak söylemek istediğiniz bir şey var mı?

Tevfik KARALAR: Bu araştırmayı yaptığınız için çok teşekkür ederim. Bu çalgılar unutulmaya başlandı. Mesela Elazığ'da yine kartal kanadından yapılan çığırtma vardı ama artık unutulmuş sadece klarnet çalınıyor, o da bizim sazımız değil. Zambırın da unutulmaması adına güzel bir çalışma...

KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, Ö. A. (1946). *Gaziantep Ağzı*. Cilt 3. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* (1993). Cilt 4. İstanbul: Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş.
- Anadolu Halk Çalgıları*. (2001). Cilt 2. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arsunar, F. (1962). *Gaziantep Folkloru*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Çelik, S. (2008). *Apollon ve Müzik*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Dökmetaş, K., Özgül, M., Turhan, S. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Duygulu, M. (1995). *Gaziantep Türküleri*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Ekici, S. (2013). *Gaziantep&Barak Müzik Kültürü*. Gaziantep: Logos Matbaacılık.
- Ekim, G. (2012). “Sohbet Toplantılarında Topluluğun Kuruluşuna Yönelik Gerçekleştirilen İlk Toplantı ve Önemi”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 3(1): 97-110.
- Ersoy, R. (2003). *Baraklı Âşık Mahgûl ve Repertuarı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Farmer, H.G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Halk Çalgıları*. (Çev. İlhami GÖKÇEN). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Türk Ötkü Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi*. (1984). İstanbul: Görsel Yayınları.
- Hacioğlu, M. E. (2009). *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Karataş, C. (1998). *Son Göçebe Baraklar*. İstanbul: Bumerang Kitapları.

Kastelli, A. S. (2004). *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgılar ve Orkestrasyon İçinde İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Kastelli, A. S. (2014). *Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Ling, J. (1997). *A History of European Folk Music*. Rochester: University Rochester Press.

Nezan, K., Izady, M., Tatsumara, A., Mutlu, E., Poche, C., Christensen, D., Komitas, A. (1996). *Kürt Müziği*. İstanbul: Avesta Yayınları.

Oğuz, Ö., Ekici, M., Aça, M., Düzgün, D., Akarpınar, R. B., Arslan, M., Sever, M., Yılmaz, M., Öğüt Eker, G., Özkan, T. (2008). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Orhonlu, C. (1987). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Aşiretlerin İskânı*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık.

Orta Asya'dan Anadolu'ya Bir Göçün Türküsü Barak Türkmenleri. (2002). Gaziantep: T.C. Gaziantep Valiliği Kültür Yayını.

Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Cilt 8. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Örnek, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I – Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Özkan, G. (1992). “Tarihî Türk Musikisi Enstrümanları”. *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Göüşler*. (Derleyen Salih TURHAN). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikî Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Can Reklamevi Basın Yayın Ofset Matbaacılık.

Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt1. Ankara: Odak Ofset.

Sümer, F. (1992). *Oğuzlar (Türkmenler)*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Şahin, A. (1962). *Güney Anadolu'da Beydilli Türkmenleri ve Baraklar*. Ankara: Doğuş Ltd. Şti. Matbaası.

Tarlabaşı, B. (1984). *Öz Çalgımız Kaval – Metod 1*. İstanbul: Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri.

Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. İzmir: Nilmer Ofset & Matbaacılık.

Temel Britannica Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi. (1993). Cilt 7. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.

Yalman, A.R. (1977). *Cenup'ta Türkmen Oymakları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Zeyrek, G. (2009). *Barak Türkmenleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.

İNTERNET KAYNAKÇASI

<http://www.corvus.org.uk/index.php?page=6>

Erişim Tarihi: 10.07.2019

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52295/001527468006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Erişim Tarihi: 07.03.2019

<https://gaziantep.bel.tr/sayfa/gaziantep-tarihi-21>

Erişim Tarihi: 20.03.2019

<https://www.gaziantep.com/gaziantep-haritasi-25160.html>

Erişim Tarihi: 12.05.2019

<http://www.gaziantep.gov.tr/gaziantep-tarihi>

Erişim Tarihi: 17.03.2019

<http://www.gaziantepozel.com/gaziantep-ilimizin-cografi-yapisi/gaziantep-haritasi/>

Erişim Tarihi: 10.05.2019

<https://www.lafsozluk.com/2012/01/gaziantep-ilinin-turkiye-haritasindaki.html>

Erişim Tarihi: 07.05.2019

<https://www.nufusu.com/il/gaziantep-nufusu>

Erişim Tarihi: 20.04.2019

<http://sozluk.gov.tr/>

Erişim Tarihi: 18.04.2019

RESİMLERİN İNTERNET KAYNAKÇASI

Url 1: <https://www.britannica.com/art/aulos/media/1/43200/4346>

Url 2: <https://www.ancient.eu/Aulos/>

Url 3: <http://muzmer.sdu.edu.tr/tr/calgi-belgeligi/uyguncakli-duduk-7136s.html>

Url 4: <https://www.santeodoro.com/en/news-blog/art-and-traditions/70-musical-journey-in-sardinia-launeddas>

Url 5: <http://worldhitz4u.blogspot.com/2014/02/launeddas-italian-musical-instrument.html>

Url 6: <http://www.corvus.org.uk/index.php?page=6>

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca hep desteklerini gördüğüm ve kendisinden çok şey öğrendiğim danışmanım Doç. Dr. Gökhan EKİM hocama, tez yazım sürecinde kaynakları ve bilgisinden yararlandığım Dr. A. Serdar KASTELLİ'ye, her ne kadar kendisi ile tanışmasak da zambır üzerine olan çalışmalarından tez çalışmamızda faydalandığımız Savaş EKİCİ'ye, Gaziantep'teki alan araştırmalarım sırasında bana değerli vakitlerini ayıran Abdo BULUT, Memik AVCI, Ramazan KARALAR ve Tefik KARALAR'a ve sonsuz desteği için eşim Senem ERSİN GENÇ'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

HARUN GENÇ

1983 yılında Şanlıurfa’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Aydın’da tamamladı. Ardından Şanlıurfa Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik bölümünü kazandı ve buradaki eğitimini tamamladıktan sonra 2003 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümünde okumaya hak kazandı ve 2008 yılında mezun oldu. 2011 yılından itibaren aynı kurumun bünyesinde ders saat ücretli öğretim elemanı olarak kaval dersleri vermektedir. Aynı zamanda birçok müzik albümünde kaval icracılığı, aranjörlük, tonmaysterlik ve mix konularında görev almaktadır.

