
HALK MÜZİĞİNİN AKTARIMINDA KAYNAK KİŞİLERDEN FAYDALANMA: MUSA EROĞLU ve KAYNAKLIK ETTİĞİ TÜRKÜLER ÜZERİNE BİR ANLATI ARAŞTIRMASI

Benefiting from the Informants in Transmission of Folk Music: A Narrative Research on Musa Eroğlu and his Folk Songs in the Repertoire

Sami Emrah GEREKTEN*

ÖZ

Halk müziği geleneğinin aktarımı, üstatlık kültürü çerçevesinde bu kültürün taşıyıcılığını üstlenen ve icracılık, bestecilik ve söz yazarlığı gibi yetkinlik alanlarını kendi edebi-müzikal kimliklerinde birleştiren ustalar ile onların çıraklarının arasında şekillenen öğretim süreçleri ile sağlanmıştır. Bu bağlamda, gelişen teknolojik imkanları ve iletişim olanaklarını kullanarak yaşayan üstatlardan onlar yaşamakta iken, bahsi geçen öğretim süreçlerinde işe koşulabilecek kişisel tanıklıklarına dayanan tarihsel anekdotları, verileri ve görüşleri elde etme düşüncesi değer kazanmaktadır. Bu bağlamda, bu araştırma, çoğu zaman kaynak kişi olarak eserlerin doğrudan üreticisi konumunda olan üstatlardan birincil veri kaynağı olarak istifade edebilmeyi örneklemeyi amaçlamaktadır. Türk Halk Müziğinde üstatlık mertebesine ulaşmış olan Musa Eroğlu'nun, bestecilik, icracılık ve öğreticilik gibi çok yönlü müzikal kimliği ekseninde geleneğin aktarımına sunduğu katkılar onu çalışmanın konusu haline getirmiştir. Musa Eroğlu ile onun repertuvarında kaynaklık ettiği türküler odak noktasına alan araştırma, nitel bir çalışmadır ve bir anlatı araştırması denemesidir. Yarı yapılandırılmış sorulara dayanan görüşmeler yoluyla elde edilen verilerin içerik analizine tabi tutulmasının ardından her bir türkü özelinde oluşturulan temalar okuyucuya sunulmuştur. Araştırma sonucunda, örneklem türküler çerçevesinde; Eroğlu'nun kaynak kişilik tecrübelerine, tamamlayıcı derleme bilgilerine, günümüz öğretim süreçlerinde dolaylı ya da doğrudan işe koşulabileceği düşünülen ayrıntılara ve halk müziğinde üretim döngüsü bağlamında yeni eserlerin ortaya konma şekline dair ipuçlarına erişilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Derleme, Kaynak kişi, Musa Eroğlu, Anlatı araştırması.

ABSTRACT

The transmission of folk music tradition has been ensured by the teaching processes shaped between the masters and their apprentices, who undertake the carrier of this culture within the framework of the mastery culture and combine their competence areas such as performing, composition and songwriting in their own literary-musical identities. In this context, the idea of obtaining historical anecdotes, data and opinions based on personal testimonies that can be used in the aforementioned teaching processes while they are still alive by using the developing technological opportunities and communication opportunities gain value. In this context, this research aims to exemplify being able to benefit from the masters, who are often the direct producers of the works as an informant, as a primary data source. The contributions of Musa Eroğlu, who has reached the level of mastery in Turkish Folk Music, to the transmission of the tradition in the axis of his versatile musical identity such as composition, performance and teaching have made him the subject of the study. The research focusing on Musa Eroğlu and the folk songs that he sourced in the repertoire is a qualitative study and a narrative research experiment. After the content analysis of the data obtained through interviews based on semi-structured questions, the themes created for each song were presented to the reader. As a result of the research, within the framework of sample folk songs; Eroğlu's informant experiences, complementary compilation information, details that can be used indirectly or directly in today's teaching processes, and clues about the way new works are presented in the context of the production cycle in folk music have been reached.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 18.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 03.06.2021

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, İskenderun Teknik Üniversitesi Mustafa Yazıcı Devlet Konservatuarı, genc.sami.07@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6362-0704.

****Yazar, çalışma için sunduğu kıymetli fikirlerinden dolayı Musa Eroğlu'na ve üstâtlâ iletişim kurulmasındaki destekleri için müzik öğretmeni Haydar Düzgören'e teşekkürlerini sunar.**

Keywords: Turkish Folk Music, Folk songs compilation, Informant, Musa Eroglu, Narrative study,

Extended Abstract

Musa Eroğlu is one of the most important sources for teaching folk music due to his being one of the most important representatives of our traditional folk music culture in this century, his versatile musical identity such as composing, performing, compiling, teaching and his contributions to tradition. For this reason, studies that can be done on Musa Eroğlu's performances and editions used in the teaching of folk music and folk instruments, and the folk songs that he sources in the repertoire, can exemplify the use of the informants, who are the direct producers of the works, as primary data sources. It can make it possible to eliminate the signs of the intervention and censorship that took place in the past in the dimension of word and melody in the notes, and in this way, it can provide positive effects in terms of quality in the materials that can be used in the teaching of folk instruments. This qualitative study is an essay on narrative research.

Eroglu is a bağlama tutor, based on the presence of many students who have developed their baglama playing skills by adopting the way of watching and listening and imitating the instrument lessons he gives through direct practice, master-apprentice relationship. He is a bağlama instructor with his unique baglama playing style he developed and the original baglama sound he created. He is also an important baglama performer and artist because he can exhibit specific performance examples that preserve the traditional style but can also force the potential possibilities of the instrument in his performance in the context of non-verbal melodies.

At the same time, it is an important example of the dynamic change, development and transformation processes of the folk music tradition, as he can skillfully use his competence in songwriting in new folk songs he has produced and compose folk poems by employing his musical creativity. Eroglu, who is also in the folklore ensemble of his region, on the other hand, is a good compiler, notary and an informant due to the folk songs recorded as an informant among the folk songs recorded in the TRT THM (Turkish Folk Music) repertoire. Considering all the mentioned features together; the evaluation that Musa Eroglu is a versatile and distinguished master of the tradition of folk music, bridging the past from the past to the future, stands before us with an undoubted reality.

This research focuses on five randomly selected folk songs of which Musa Eroğlu is an informant in the TRT Turkish folk music repertoire, and aims to get in-depth data on each of the folk songs from the living informant of the folk songs. In this context, it is thought that this information obtained from the primary data source will provide clues that can be used in various topics in the teaching process of folk music and instruments with the correct transfer of folk music culture.

Data collection was carried out using document analysis and interview techniques. The meeting with Musa Eroğlu, which took place on 21 June 2019 in the sound recording studio in Ankara, was recorded aural and visual within the knowledge of Eroğlu. During the interview, the document was given to Eroğlu consisting of five folk songs randomly selected amongst the folk songs in the TRT repertoire and semi-structured and unstructured questions were directed to him.

After the recordings were dictated, the text obtained was subjected to content analysis, and after the data outside the scope of the study were eliminated, other data were coded and themed for each song in the sample.

With this study, it was seen that benefiting from the living informants of folk music culture, especially in the teaching of folk music and the dominant instrument, the baglama, based on traditional performances, can provide important gains, especially in order to increase the quality of the mentioned processes. In this context, it is thought that the results obtained in the study can be examined under the following three prominent headings: the correct transmission of the folk music tradition, the use of the master producers in the teaching processes of the baglama instrument, and the incorporation of the data obtained on the 'traditional' performance into the teaching processes, to reveal some dimensions of his "superiority in folk music culture" within the limits of the folk songs he is a source of and within the framework of his multifaceted musical identity.

The first of the results that can be evaluated under the heading of the transmission of folk music tradition is the fact that social memory directs and shapes folk music practices. Based on the effects of folk music practices on this memory, it is seen that it can constantly renew itself with a two-way interaction and a chronical structure. The Master's often used melodies whose source they could not know or remember; either as it is or by forcing their artistic creativity, sometimes they reproduce them by reshaping them within the limits of their artistic abilities. In addition, they are able to combine the words they have produced or inherited from the social memory with their melodies. Thanks to this multi-influential, multi-unknown and multi-layered structure, the transmission of folk music from generation to generation is ensured in a continuous 'self-breeding' structure.

However, it is easily seen that this reality is in contradiction with compulsions and interventions, as in some examples where it is expected that each of the saz and lyrics parts of the folk songs have an anonymity competence (!). It is seen that Eroğlu, whose melodies and lyrics were often intervened in the transfer of folk music, which was affected by these political-ideological initiatives and sanctions from time to time, was also affected by this situation.

Halk müziği ürünleri, halkı oluşturan tabakaların bunların üretimlerinde aktif olarak yer aldığı bir süreç sonunda oluşur. Halk müziği kavramına ilişkin pek çok tanımın da genelde bu süreci, ilk hareket noktası olarak ele aldıkları görülür. Fakat bu tanımların doğrudan ya da dolaylı olarak odaklandığı bu *süreç* mefhumu ile birlikte halk müziğinin bazı oluşumsal, etkileşimsel ve beğeniye ilişkin dinamiklerini bir arada düşünebilmenin ve bunları birbirine eklemleyebilmenin kapsamlı bir tanıma erişmek adına katkıları olabilir.

Halk müziği sözlü aktarım sürecine sunulan müziktir. Evrimin ürünüdür ve süreklilik, çeşitlilik ve seçim koşullarına bağlıdır. Bu tanım, halk müziğinin yazılı olmayan bir *geleneğin* ürünü olduğunu ve geleneği şekillendiren veya şekillendiren unsurların: bugünü geçmişle bağlayan *süreklilik*; bireyin ya da grubun yaratıcı dürtüsünden kaynaklanan *çeşitlilik* ve halk müziğinin yaşama biçimini belirleyen topluluk tarafından yapılan *seçim* olduğunu ima eder (Karpeles, 1955, s. 6).

Geleneğin, “aktarılmaya, düşünülme, korunmaya ve kaybolmamaya devam edecek değişimler gibi kültürel özelliklere verilen bir ad” (Graburn, 2001, s. 6) olduğunu burada hatırlamak gerekirse bu sürekli-çeşitli ve seçilimli sürecin, Karpeles tarafından gelenek kapsamında değerlendirmesinin nedeni anlaşılabilir. Bir *aktarımın* ve başka bir deyişle aktarıma zorunlu bir bağımlılığın söz konusu olduğu bilinen bu geleneğin içinde Türk halk müziği kültürü de belli mekanizma ve dinamikleri kullanarak aktarılmaktadır.

Müzik geleneğinin aktarımının ve öğretiminin meşk ve usta-çırak ilişkisi gibi pedagojik ilişki ağlarının üzerinde şekillenerek günümüze ulaştığı (Behar, 2008) hatta usta çırak ilişkisinin neredeyse kesintisiz bir şekilde bu sürece yön verdiği bilinmektedir. Öyle ki bu ustalık-çıraklık ilişkisine dayanan gelenek içinde ustalık/üstatlık mertebesi olarak nitelendirilen bir kurum vardır ki, halk müziği geleneğinin aktarımında oldukça ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Geleneksel müzik kültüründe geleneğin temsilini, devamlılığını, gelişmesini ve değişimini belirleyen başlıca aktörler, üstatlardır. Ancak üstatların eğilimlerini belirleyen de kuşkusuz yaşam koşulları ve içinde yaşanılan ‘zamanın ruhu’dur. Gelenek bir süreç olarak işlediğinden, doğasında hem tekrarı hem de değişimi barındırmaktadır. (...) Oysa temsilcileri aracılığıyla zamanın ruhunu özümseyen gelenek, dönüşerek var olmayı sürdürür. Böylece *süreklilik* ile *kesintililik*, *değişme* ve *dönüşme* adeta bir sarmal halinde iç içe geçer (Öztürk, 2012, s. 3).

Aktarıma Notanın Eklenmesi, Derlemeler, Repertuarın Oluşumu ve Nitelik

Üstatların izinde, meşk ya da usta çırak ilişkisi çerçevesinde aktarımın yüzyıllar öncesinden bugüne sürdürüldüğü bu müzik geleneğinde, notanın girişi -belli dönemlerde kullanımının dışlanmasına rağmen zaman içerisinde kabulü- ile aktarımın ve öğretim süreçlerinin karakteristiğinde bazı değişimler yaşanmıştır. Günümüzde artık *notanın* da bir *öğretme aracı* olarak usta-çırak ilişkisine ve dolayısıyla *üstatlaşma sürecine* eklendiği, böylelikle yeni(!) bir öğretim tarzı ile geleneksel müziğin intikalinin ve halk çalgılarının öğretimi devam etmektedir

Notalama anlayışının getirileri arasında yer alan halk ezgilerinin kayıt edilebilmesi, nispeten kaybolmalarının önüne geçilmesi ve ilgili araştırma alanlarına ham veriler sunabilmesini sağlamasının önemi, öncelikle bireysel inisiyatifle ve öngörü ile hareket eden musikişinasların dikkatini çekmiş ve cumhuriyet öncesi dönemde başlangıçta Kunos, Vartabet, Sipos gibi isimlerle özdeşleşen süreç, sonrasında, Cumhuriyet dönemi ile birlikte devlet destekli ve kurumsal mahiyetteki alan araştırmalarına¹ doğru evrilmiştir.

Mektup yoluyla öğretmenlerden ezgilerin toplanması (Kolukırık, 2016, s. 487), Eski Osmanlı coğrafyası²'nin farklı bölgelerinde farklı zamanlarda gerçekleştirilen fonografsız (Emnalar, 1998, s. 40, Bulgan, 2010, s. 18) ve fonografli derleme gezileri (Çığ, 2007; Bulgan, 2010: 10; Yavuz, Tahtaişleyen ve Önder, 2020), Radyo'nun merkezileştiği süreçte köyden şehire gelen musikişinasların şehirle buluşturduğu türküler, Türkiye Radyo ve Televizyon kurumunun ilgili komisyonlarına gönderilen bireysel katkılar gibi çok sayıda çalışma sayesinde günümüzde sayısı binlerle ifade edilebilen nota dokümanına sahip bir repertuvar oluşmuştur.

Fakat bu noktada daha önce bahsi geçen nota kullanımının sağladığı avantaj durumlarına karşın; halk müziğine yön vermeye çalışan ideolojik müdahalelerin (Öztürk, 2016; Güray, 2018) yarattığı bazı dezavantajların varlığına dikkat çekmek gerekmektedir. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını şekillendiren ideolojinin doğrudan ya da dolaylı olarak bahsi geçen derleme/notalama süreçlerine olan etkisi nedeniyle cumhuriyet dönemi sonrasındaki derleme süreçleri ve ürünlerinin belli biçimlendirmelere maruz kaldığı bilinmektedir (Balkılıç, 2009).³

Türkiye'de resmî halk müziği derlemelerinde nota yazımı, başlangıçta eserlerin korunması ve bir araya getirilmesi amacıyla, daha sonra ise icraya yönelik kullanmıştır. Hemen hemen hiçbir kurumsal derlemede etnografik çalışmanın gerekleri yerine getirilmemiş, çoğunlukla derleme yapılan yerdeki resmî kurumlara - zaman zaman zorla- getirilen kaynak kişilerden eserler kaydedilip bunların notaya alınması temelli bir yaklaşım sergilenmiştir. Dolayısıyla müziğin kaynak kişiler için *ne* anlama geldiğini öğrenmek için herhangi bir çabaya girilmemiş, derlenen türküler notaya alınarak halk müziğine dair her türlü erk ve otorite derleyicilerin eline geçmiştir. Bu derlemelerden ortaya çıkan notalar aracılığıyla günümüze kadar halk müziği icrası ve eğitimi resmî olarak sürdürülmüştür (Özdemir, 2019, s. 2137).

Üstatlardan İstifade

Günümüze değin, ekseriyetle Özdemir'in bahsettiği şekilde gerçekleşmeye devam eden halk müziği icrasının ve eğitiminin niteliğini arttırmak adına, tüm bu bahsi geçen tarihsel arka plan, kronoloji ve müziğe yön veren ideolojik kurumların etki gücü çerçevesinde şekillenerek günümüze gelen halk müziğinin repertuarının aktarımında yaygın kullanılan notaların ve öğretiminde kullanılan materyallerinin bir çeşit *yeniden sorgulanmaya* tabi tutulması gerekliliği doğmaktadır. Bu manada, derlenen türkülerin yaşayan kaynak kişisi

¹Bunlar arasında,1937-1952 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi için Milli Eğitim Bakanlığı'nca yaptırılan resmi derlemeler ve TRT kurumunun derleme çalışmaları yer almaktadır.

² Günümüzde Suriye topraklarında kalan yörelerde gerçekleştirilen çalışmalara atfen bu ibare kullanılmıştır.

³ İdeolojik müdahalelere ek olarak, geleneksel müzik kültürünün doğal olmayan yollarla dönüşümüne ilişkin diğer örnekler için bkz.: Mak, 2020.

pozisyonundaki üstatlarına ulaşarak kimi yeni bilgilere erişmenin, eğitim-öğretim süreçleri başta olmak üzere birçok boyuta katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

Bu bağlamda, üstatlarla iletişim kurularak TRT⁴ repertuarında yer alan türkülerine ilişkin veriler elde edilebilir, bu durum öncelikle türkülerin repertuarda yer alan notalarında bulunan maddi hatalara ilişkin fikir verebilir. Türkülerin derleme süreçlerine ilişkin üstatlardan elde edilebilecek kısa tarihsel anekdotların içerdiği ipuçları, mevcut halk müziği ürünlerinin çok boyutlu ve derinlemesine değerlendirilmesine katkı sunabilir. Notalarda, derleme sürecinde notalamanın hangi çalgıdan, çalgı grubundan ya da vokalden yapıldığına ilişkin bilgilerin bulunmamasının yarattığı eksiklik durumu (Özdek, 2014; Gerekten ve Özdek, 2017, s. 255) üstadın tarihsel tanıklığından istifade edilerek giderilebilir. Ayrıca, repertuvara girişi sürecinde türkünün geçirdiği yapısal dinamikleri üzerindeki dönüşümler bazı yönleriyle tespit edilebilir. Türkülerin yöresinin müzik karakterini gerçek manada yansıtabilmesi için lüzum bulunan fakat repertuarda yer alan notanın sunmadığı diğer tarihsel ve pratik bilgiler kaynak kişiden alınabilir. Bunlar arasında türkülerin yöredeki icrasında o dönemin baskın kullanılan çalgılarının, türkülerin yöresel repertuardaki inanç bağlamı ya da inanç dışı ritüellerdeki işlevlerinin belirlenmesi yer alabilir. Ayrıca, türkünün özdeşleştiği ya da derlendiği yörenin müzik kültürünün paydaşları ile buradaki etnik çeşitliliğin yörenin müzikal karakteristiğine olan yansımalarına ilişkin ilginç veriler elde edilebilir ve halk müziğinin aktarımında kullanılabilir. Son olarak, diğer halk çalgıları için de genellenebileceği gibi özellikle bağlama icrasından notaya alınan türkülere ilişkin, repertuar notalarında yer almayan, icracının tel düzeni tercihi, çalım stili, tercih ettiği çalım teknikleri ve spesifik icra pratikleri gibi hususların da bağlama öğretim süreçlerine kazandırılması mümkün olabilir.

Bir Üstat ve Kaynak Kişi Olarak Musa Eroğlu

“Devlet sanatçısı ünvanı almış, TRT bünyesinde de uzun süre programlar yapmış, geleneği bilen ve gelenek diye atfettiğimiz müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan, aynı zamanda geleneğin temsilcileri ile derin ilişkiler kurmuş” (Mak, 2020, s. 15) Musa Eroğlu, “geleneksel bir sözlü kültür ve müzik ortamında yetişen, bu yetişme sürecinde edindiği otantik değerlerini koruyarak günümüz şartlarına göre de geliştirerek geleneğin günümüze kadar taşınmasında” (Çevik, 2012, s. 6) ortaya önemli üretimler koyabilen sayılı ismin arasına girmiş, geleneksel halk müziğinin icrası, aktarımı ve öğretiminde oldukça önemli bir yerin sahibi olmuştur.

Eroğlu, doğrudan meşk, usta çırak ilişkisi vesilesi ile verdiği çalgı dersleri ya da onu izleyip dinlemek ve taklit etmek yolunu benimseyerek bağlama çalım becerilerini geliştiren çok sayıdaki sanal/uzaktan talebesinin varlığından hareketle bir *bağlama öğreticisi*, geliştirdiği kendine has bağlama çalım stili, yarattığı özgün bağlama müziği tınıları, sözlü ve sözsüz ezgilerin bağlamasındaki icrasında geleneksel üslubu koruyan aynı zamanda çalgının potansiyel imkanlarını da zorlayabilen üst düzey ve seçkin icra örnekleri sergileyebilmesi nedeniyle önemli bir *bağlama icracısıdır*. Söz yazarlığı hususundaki yetkinliğini ürettiği yeni türkülerde ustalıklarla kullanabilmesi ve halk şüirlerini müzikal yaratıcılığını işe koşarak bestelemesi nedeniyle halk müziği geleneğinin dinamik değişim gelişim ve dönüşüm süreçleri için önemli bir örneği teşkil etmektedir. Yöresinin halk oyunları ekibinde de yer alan Eroğlu, öte yandan iyi bir *notist* ve TRT Türk Halk Müziği repertuarında kayıtlı türküler arasında adı kaynak kişi olarak aktarılan türküler nedeniyle de *kaynak kişi* olma vasfını taşımaktadır. Tüm bahsi geçen özellikleri birlikte düşünüldüğünde; Musa Eroğlu'nun halk müziği geleneğinin

⁴ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

üstatlık kültürü içinde geçmişten geleceğe köprü vasfını taşıyan, çok yönlü ve seçkin bir *üstat* olduğu değerlendirilmesi kuşku götürmez bir gerçeklikle karşımızda durmaktadır.

Öztürk'ün halk müziğinde üstatlık kültürünü irdelediği çalışması (Öztürk, 2012) ve Karabulut'un kaynak kişilerin icrası ile derleme ve nota alım süreçlerindeki farklılıkları kıyasladığı araştırması (Karabulut, 2019) bu araştırmanın oluşum süreçleri ve eriştiği veriler açısından oldukça ilintilidir. Literatürde Musa Eroğlu üzerinde yapılan az sayıdaki lisansüstü çalışma arasında Çevik'in (2012) doktora tezi zengin veriler sunmaktadır. Ayrıca, halk müziği literatüründe üstatlık kültürünün taşıyıcıları olan âşık ve ozanların müzik kimlikleri üzerine yoğunlaşan çok sayıda güncel lisansüstü araştırma da bulunmaktadır (Yağcı, 2020; Büyükarlan, 2019; Erdem, 2019; Yılmaz, 2019; Bektaş, 2016; Coşkun, 2012; Kaymakçioğlu, 2010).

Bu araştırma ise, Musa Eroğlu'nun TRT THM repertuarında yer alan kaynak kişisi olduğu türkülerden rastlantısal olarak seçilen beş adet türküyü odaklanır ve türkülerin her birine ilişkin derinlemesine verileri, türkülerin yaşayan kaynak kişisinden almayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, birincil veri kaynağından elde edilen bu bilgilerin halk müziği kültürünün doğru aktarımı ile halk müziğinin ve çalgılarının öğretimi süreçlerinde çeşitli başlıklarda kullanılabilecek ipuçları sunacağı düşünülmektedir.

Metodoloji

Araştırma, Musa Eroğlu'nun kaynaklık ettiği türküler örneklemeden, halk müziği geleneğinin üstatlık kurumunun birincil erişim kaynağı olması nedeniyle halk müziğinin ve halk çalgılarının öğretimine ilişkin veriler elde etmeyi hedefler, nitel bir çalışmadır ve anlatı araştırması desenindedir.


Anlatı araştırması “insan deneyimlerine ve hikayelerine odaklanır” (Casey, 1995, s. 211) ve “insan deneyimlerinin amaçlı ve sistematik bir biçimde incelenerek anlamlı ve kronolojik bir biçimde sunulması olarak açıklanabilir” (Ersoy ve Bozkurt, 2016, s. 216), “temelinde yaşam deneyimlerine dayalı hikayeler ve bu hikayelere yüklenen anlamlar vardır” (Bell, 2002'den akt. Ersoy ve Bozkurt, 2016, s. 219).

Verilerin toplanması doküman analizi ve görüşme teknikleri ile gerçekleştirilmiştir. Musa Eroğlu ile 21 Haziran 2019 tarihinde Ankara'daki ses kayıt stüdyosunda gerçekleşen görüşme, Eroğlu'nun bilgisi dahilinde işitsel ve görsel kayda alınmıştır. Görüşme esnasında, Eroğlu'na kaynaklık ettiği türküler arasından seçilen 5 (beş) türkünün TRT repertuarındaki nota dokümanının birebir aynısı aktarılmış, her bir türkünün ilgili notasının ve bir bağlamanın hazır olduğu ortamda, görüşme esnasında Eroğlu'na geçerlik ve güvenilirliği alanda 2 (iki) doçent tarafından denetlenmiş yarı yapılandırılmış sorular yönlendirilmiştir. Kayıtlar dikte edildikten sonra elde edilen metin içerik analizine tabi tutulmuş ve araştırmanın kapsamı dışındaki veriler elimine edildikten sonra diğer veriler örnekleme yer alan her bir türkü özelinde okuyucuya sunulmuştur.

Bulgular

Kaynaklık Ettiği 'Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine' İsimli Türkü Üzerine

TRT THM repertuarında 3827 numara ile sözlü türküler kısmında kayıtlı olan Yücel Paşmakçı tarafından *banttın* ifadesi kullanılarak Musa Eroğlu'ndan notalandığı bilgisi verilen esere ilişkin (bkz. Şekil 1) üstat türkünün kendi bestesi olduğunu aktararak söze başlıyor ve toplumsal bellek, estetik beğeni ve halk müziğinde bestecilik bağlamında önemli ipuçları veriyor:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI T H M REPERTUAR SIRA No: 3827 İNCELEME TARİHİ : 11.2.1993	DERLEYEN BANITAN
YÖRESİ	DERLEME TARİHİ
KİMDEN ALINDIĞI MUSA EROĞLU	NOTALAYAN YÜCEL PAŞMAKÇI
BİR KERE UĞRADIM HAKKIN CEMİNE	
	

Şekil 1. Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

M.E.: “Mutta, memlekette kendim yazdım, 70’li yıllar diyebilirim. Çünkü çocukluğumdaki şeyler (bu eserler)⁵. Çocukluğumda öyle (...) beste çalışması (gibi şeyler yoktu). Dedim hep bunlardan çoğu da (bahsettiğim gibi) oradan alıp birikmedir zaten, gerçekçi olmak lazım.”

Halk müziğinde anonim olma konusuna ilişkin, yaratıcısının, üreticisinin zamanla kaybolması ya da unutulması bağlamında, toplumsal hafıza olgusuna işaret eden Eroğlu, eserin kolektif yönüne değiniyor:

M.E.: “Benim doğup büyüdüğüm köyde sözler birinci planda (idi) melodi (de) önemli ama sözleri(n) çok kaliteli olması lazım. Seçiyorlar işte âşık, ozanlardan birilerinin aklında kalanlardan. Toplum belleği bu. Altını çize çize söylüyorum toplum hafızası. (...) toplum beyiti de diyoruz. Toplumun bir belleği var. (...) bunu söyleyebildiği bunu icra ettiği yerde bir kültür var, orada pişiyor bu (eser de) onlardan biri. (...) Türkülerin hepsi beste(dir), zaten ancak zaman içerisinde yaygınlaşıyor (ve sonradan) anonim bir şekil alıyor (...). Çünkü her çalan üzerine bir ilave yapıyor.”

Dönemin erk sahibi çevrelerinin halk müziğinde beste kavramına yaklaşımı ile bazı sansür ve baskı mekanizmaları çerçevesinde Eroğlu, belli bir dönemde, halk müziği üretimlerinin eğer yaratıcıları biliniyorsa anonim olma niteliklerini kaybetmiş sayıldığını, bu türdeki eserlerin halk müziği formu olamayacağı ya da türkü kavramı içerisinde değerlendirilemeyeceği yönündeki hâkim düşünceye işaret ederek durumu şu cümlelerle özetliyor:

M.E.: “Bunun bestecisi benim (aslında). Şimdi şöyleydi o zaman, meseleyi anlatayım. Şimdi bizim dönemimizde beste yasak olduğu için bizi yalan söylemeye zorluyorlardı. Neden? Ebemden aldım (bu türküyü) teyzemden aldım (demek zorunda kalıyorduk). Kimlik kazandırmak için. Türkü kimliği kazandırabilmek için. Bu (eser de) onlardan birisi.”

Eroğlu, ardından, bu tip anonimlik tartışmaları bağlamında eserin söz kısmına ilişkin bazı detayların da şekillenebildiğini ekliyor:

M.E.: “Daha uzun olması lazım bunun (sözlerinin). Buraya kadar doğru (bu eserin sözleri). Önemli bir şey daha söyleyeyim, son mahlası söylediğimiz zaman radyoda kabul etmiyorlardı (aynı zamanda). Pir Sultan Abdal’ım diyemiyordunuz (bazı eserlerde örneğin) ‘Âşık der ki’ (demeniz gerekiyordu). Öyle (de) bir sıkıntı vardı, (bazılarının) sonları (son kıtaları) hiç yoktur mesela.”

⁵ Parantez içinde yer alan ifadeler yazara aittir.

Eroğlu'nun aktardığı üzere, eser melodi yönüyle kendisinin yaratımıdır. Bilinen ve cem toplantılarında geçmişten beri kullanılan sözlere yeni bir melodi giydirmeyi başaran Eroğlu, halk müziği örneklerinin bahsi geçen çerçevede cemlerde icra ettiğini belirtmiştir:

M.E.: “(...) bir toplantı oluyor (mesela), cem toplantı demek zaten. Geliyor bir şey söylüyorsun (eseri okuyorsun orada). Zaten orijinal bir şey çalılıyorsun öyle bir sofrada çalınmış bir (eser bu). Muhabbet toplantısında cemlerde söylenen bir (eser bu) (yani bilinen sözlere farklı) yeni bir melodiyle söylenmiş bir şey (söz konusu burada)’ (...) ve “bağlama düzeni ile (icra ediliyor).”

Eroğlu'na, türkünün repertuvarında yer alan notanın künyesinin derleyen kısmında yazan *banttan* ibaresi hatırlatıldığında, notalama, derleme ve banttan notaya alma gibi kavramların çoğu zaman karıştırılmasından ve çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmasından hareketle bazı derleme problemlerine işaret ediyor:

M.E.: “(...) derlemenin (bizdeki) sisteminin yanlış olduğunu gördüm. (Ben kaynak kişiyim örneğin) teybi(mi) açıyorum, şöyle dört dörtlük çalıyorum (ve) söylüyorum (eseri, ardından) sana geliyor (bu kayıt). (Sonra sen) notasını yazıyorsun (banttan). Derleme bir dağınk bir şeyi toplayıp tespit etmedir (esasında). Zaten tespit olarak ben bunu sana çalıyorum müzikal olarak. Buna itiraz edilebilecek bir şey yok. Sözlerde itiraz edebilirsin bana çünkü bir eksikliği varsa. Bir etimolog (da) bakması lazım. Onun için dedim ki ben hem tarihinin hem edebiyatının hem etimologun hem sosyologun işini üstlenmemeliyim.”

Kaynaklık Ettiği 'Yatamadım Gasavetten' İsimli Türkü Üzerine

TRT THM repertuarında 3781 numara ile sözlü türküler kısmında kayıtlı olan türkünün künyesine yöresi Mut, derleyeni ise Musa Eroğlu olarak geçirilmiştir ve notalaması Adnan Ataman'a aittir (bkz. Şekil 2). Künye verilerinden hareketle Eroğlu kendisine yönlendirilen yöre temelli soruya türkünün yöredeki müzikal pratiklerdeki kullanıma ilişkin bilgiler veriyor:

M.E.: “Bunların coğrafyasını da söyleyeyim. Bu (eser gibi eserler) yerelde Taşeli türküleri (olarak geçiyor). Bunlar tan havalarıdır). Şafakta, -tan, şafak demek işte- 'Tan yeli ağardı şafak söktü/ Düşman üstüne hörelenmeli' diyoruz ya (hani). Tan yeli sabahın ucu (demektir). Tan Türkçe bir sözcüktür. Gasavet; gam, gasavet, keder (demek), Türkçe'si (ise) gam. Yatamadım gasavetten (yani) sıkıntı yani uykusu gelmemiş uyku tutmamış. Bu (eser) tam otantik bir türkü(dür), şafakta çalınıyordu (bu eser yörede).”

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA NO: 3781 İNCELEME TARİHİ: 2.7.1992	DERLEYEN MUSA EROĞLU DERLEME TARİHİ
YÖRESİ MUT KİMDEN ALINDIĞI	NOTAYA ALAN ADNAN ATAMAN
YATAMADIM GASAVETTE (N)	
	
(SAZ)	

Şekil 2. Yatamadım Gasavetten Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

M.E.: “Düğünlerde çalınırdı tan havası. Türklere böyle detay (var) olmalı. Şimdi neden? Gasavetten yatamıyorsun sabaha karşı. Akşamlar(da) da düğüne gidiyorsun gasavet değil mi o? (...) bir gelenek vardı.

Şafakta tan davulu diye bir şey var(dır). Bir ritüel var. Davulla şafakta düğüncüleri uyandırıyor, düğüncüler geliyor ya. Sağdan soldan kalkan (geliyor) işte. 'Sabah oldu eğlenceye devam edelim'. Düğünlük yerlerinde. Onun için tan havasıdır bu (eserin) adı ve şafakta çalınır."

Eroğlu derleyicisi olarak künyede bilgisinin kendisine hatırlatılması üzerine, eserin derlenme sürecine ilişkin şu bilgileri ekliyor:

M.E.: *"Bu (türküyü) folklor ekibi⁶nden derledim ben. Folklor ekibinde kendim (de) oynuyordum (ayrıca) zaten Taşeli yöresi. Şimdi onlar şehir adını aldı: Mut, Silifke, Anamur gibi isimler aldı. Eskiden Taşeli'den bir türkü diyorduk. (...) aynı türküler oldukları için, bunlardan çok örnekler var, aynı bölgede olduğu için Anamur, Mut, Silifke hiç fark etmiyor."*

Eroğlu'nun folklor ekibi olarak değindiği halk oyunları ekibinde kullanılan çalgılardan hareketle kendisine yönlendirilen sorudan sonra sözlerine devam eden üstat, bugün bilinenin aksi yönde olarak, yörede klarnetin kullanımına ilişkin ilginç detaylar sunmaya başlıyor:

M.E.: *"(Bir klarnet havası mıdır?) Yok (hayır). Onu anlatayım. Bölgede geçmişte davul var, kırtıl davulu, dört köşe keman var, bağlama var. Klarnetin oraya girmesi çok (sonra). 50'lerde 55'lerde falan, daha önceleri yok. Bağlama var neden, Yürükler var bizim Türkmenler var orada, o yüzden bağlama var orada, cura var."*

Eserin TRT repertuvarındaki notasının Adnan Ataman'a ait olduğu hatırlatılan Eroğlu, kaynaklık ettiği türkülerin notalama süreçlerine müdahil olduğunu ve eserin derlenme sürecinde ise Ataman'ın, o zamanın şartlarına göre bağlamada çalınmasının oldukça zor olduğunun düşünüldüğü bu tip türküleri yoğun bir ilgiyle karşıladığını belirtiyor:

M.E.: *"Ben baktım (bu eserin TRT'deki notalarına). Adnan Hoca iyi bir notistti. Adnan Ataman, çok iyi bir notistti. (...) (Ben de) nota biliyorum. Radyodan sonra kendim (de) yazıp veriyordum (genellikle türkülerin notalarını). (...) "Radyoda çalıp söylenen şeyler değildi bağlama ile çalınacak şeyler değildi bunlar (o zamanlar için) 'Urfaniye' (türküsü) gibi şeyler. Dikkatini çektiği için (Adnan) hoca bunları ben yazayım (dedi) (...) Ben çaldım söyledim, benim çaldığımdan (da) derlendi (...)."*

Eserin bağlamadaki icrasına ilişkin Eroğlu, önceden belirttiği üzere bir *tan havası* olan türkünün ağır bir hızda icra edilmesi gerektiğini, eserin yörede daha çok mızraplı çalım tekniği kullanılarak icra edildiğini belirtiyor:

M.E.: *"Bu tür folklorik şeyler, piyasa tarzı dediğimiz şeylerin eline geçince ritim olarak orijinali gidiyor (ve) hızlı çalınıyor (böylelikle) kendi içerisindeki estetiği yok oluyor. Radyodan bu gasavet (türküsünü) bakarsanız kayıtlara benim çok yavaş (icra ettiğimi görürsünüz). Tan havasıdır çünkü bu (...)."*

M.E.: *"Bağlama düzeni (ile icra edilirdi) başka bağlamıyor çünkü. Türkünün olduğu yerde ben varım, bizim köyümüz var. Mut'ta (ilçe genelinde ekseriyetle) bağlama da yok(tu bile), biz(im köyümüz)de çalınan neyse o (kadar çalgı var idi), (...) Daha sonra çalamadıkları için melodileri gırnata (ortaya çıktı) kolay kolay çalıyor (gırnatada) zaten bunu. (19)55'ten sonra bunlar gündeme gelmiştir. Taşeli türküleri (arasında), bu da onlardan birisi."*

⁶ Eroğlu, burada halk oyunları ekibini kastetmektedir.

Kaynaklık Ettiği 'Bulut Bulut Üstüne' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun kaynak kişisi olduğu türkülerden bir diğeri olan Bulut bulut üstüne türküsünün künyesindeki bilgilerden hareketle, repertuvarında Mut yöresine 3735 numara ile kayıtlanmış olduğu ve Melih Duygulu'nun eseri derlediği ve repertuvarındaki notasını Adnan Ataman ile birlikte yazdığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 3).

<p>T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI T H M REPERTUAR SIRA NO:3735 İNCELEME TARİHİ: 12.3.1992</p> <p>YÖRESİ İÇEL/Mut</p> <p>KİMDEN ALINDIĞI MUSA EROĞLU</p> <p>SÜRESİ:</p>	<p>BULUT BULUT ÜSTÜNE</p>	<p>DERLEVEN Melih Duygulu DERLEME TARİHİ</p> <p>NOTAYA ALAN MELİH DUYGULU ADNAN ATAMAN</p>
---	----------------------------------	--

Şekil 3. Bulut Bulut Üstüne Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Esere ilişkin yönlendirilen sorulara diğer türkülerle nazaran daha motive cevaplar vermesi dikkat çeken Eroğlu'nun sanatsal yaşamında bu türkünün oldukça önemli bir yeri olduğu ilk cümlesinden itibaren göze çarpıyor ve türkünün oluşum sürecini anlatmaya yöredeki müzik kültüründen detayları ve bu müzik kültürünün paydaşları hakkında bilgileri sunarak başlıyor:

M.E.: “Hemen hemen şimdi şöyle bölgede -bunu mutlaka anlatalım bu türkü çok önemli- bölgedeki müzik icracıları (hususunda) (...) Yeterli çalgıcı yok(tu), kimler var(dı), Ruslar var(dı), bizde Ermeniler var(dı), İngilizler var(dı). Bunlar var(dı) bizim Mut'ta. (...) mesele (şu idi) o gavurlarda çalgı var(dı), bizim köy(de de) Alevi köyü olduğu için çalgı var(dı). (...) Çalgı kimde var(dı bu saydıklarım da) Rumlarda var(dı); fakat bizim köye amcam ud sazını almış(tı). Dedem (de) keman çalıyor(du). (...) Daha sonra (ayrıca) böyle bir, çalgı günah (şeklinde) yani böyle bir yasağın olduğu yerde çalgıyı kim çalabilir(di ki)? (Tabii ki) yabancılar. Biz de o sınıftan olduğumuz için bizde melodi var(dı), saz var(dı).”

Kaynak kişinin beste üzerine, özgür özgün sanatsal ifadesini yaratırken yöresinin karakteristik müzik ifadelerinden faydalandığını belirten Eroğlu, bu eserin de toplumsal belleğin aktarımı kapsamında oldukça uzun bir geçmişe sahip olduğunu ve bağlamada icra edilmesinde rolünün bulunduğunu ifade ediyor:

M.E.: “(yabancılardan duyduğumuz bir melodi mi idi dersiniz?) böyle bölgelerin kendi estetiği var(dır). Kimde var ama? bizde var. Bunu çalgının içerisine koymuşum, beste olması ondan(dır). Değilse baştan sona bestelenmiş dizayn edilmiş bir şey değil (tabii ki).”

Eroğlu, yöresinin müziğine ve müzik insanlarına ilişkin detayları aktararak devam ediyor ve ardından birçok yöre türküsünün derleme hikayesine ilişkin bir iddiada bulunuyor:

M.E.: “İngiliz Kemal vardı Mesela ud çalıyordu. Adı İngiliz kemal yani asimile olmuş orda. Onlar müzik yapıyorlardı orda, bir de müzik (...) bizim köy(de vardı). (...) bizim (bu zengin müzikal) ortaklığımız (da) daha sonra dışarıya taşıyor(du). Şehirde (ise) ud var(dı) çalgı var(dı) başka şey çalıyor(du) onlar. Bu (türküleri) sonra(dan) öğrendiler. (Ayrıca) 60 sene evvel bir köy vardı (mesela) Abdal köyü, teber köyü. Onlar çalgı çalardı ama onlar bu (türküyü/türküleri) hiç çalmazlardı bilmezlerdi (çünkü) bunları. Ama köylüler zorla öğretiyorlardı bunları (şu şekilde) mesela tan havası çal diyor(lar köylüler örneğin), ne bilsin (ki bu) adam gelmiş (ta)

Nevşehir'den (mesela) kış için gelmiş. Orda kışını geçirecek gidecek geriye. (Fakat burada) beyler var beylerin (de tabii) eğlence ihtiyacı var onları çağırıp 'size ev de veriyorum, tarla da veriyorum' (deyince de) yerleşiyor (du bazıları buraya) (...)"

"Saribucak diye bir yer vardı Mut'un köyü orda birleşmişti bunlar, mih falan yaparlardı hepsi çalgıcı (da) değildi. Bu çalgı takımı (demiştin ya hani) Nevşehir'den falan gelmişler(di). Kışın darbuka çalan keman çalan (bu insanlar) daha sonra gırnata (da) çalmaya başladılar. (...)"

Eserin TRT repertuarına girişine ilişkin hikayesini aktaran Eroğlu bazı türkülerin sözlerinin bu süreçte nasıl temin edildiğine ilişkin bir çarpıcı örnek sunarak sözlerine başlıyor ve bu eserin sözlerinin oluşumuna ilişkin oldukça ilginç bir noktaya değiniyor:

M.E.: "Kaynak gösteriyorsun ya, otantik olsun diye besteden kaçınıldığı için... şimdi bunları TRT'ye notalarını yazıp verdiğim zaman şöyle yapıyorlardı; çünkü bir prosedür var(dı). (Bu prosedüre göre onlar şöyle diyordu:) 'TRT'de âşık nota yazamaz) âşık âşıklama çalar (ve) biz (de) düzeltiriz'. Ben Urfaniye (türküsünü) tak diye tahtaya yazıp çalıyordum (ve onlar) olmaz diyorlardı, emirleri yapacaklardı (ve de) yaptılar yani ne kadar(ını) yaptılarsa. (...) Adnan Ataman çalıştırdığı bir koro vardı İstanbul'da orada oluşuyordu bunlar Gasavet (türküsü), Poyraz kesti yolumu (türküsü) falan (hep bunların) sözlerini de antolojiden falan buluyorlardı, (...) bunun sözleri(ni) de onlar (oradan) seçti mesela."

Kaynaklık Ettiği 'Şu Dağların Yüksekine Erseler' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun repertuvarında kaynak kişisi olduğu 'Şu dağların yüksekine erseler' türküsünün künye bilgilerinden hareketle, 2127 repertuar numarası ile Mut yöresine kayıt edildiği ve Yücel Paşmakçının türkünün notalarını banttan yazdığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 4).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	DERLEYEN: PLAKTAN YAZILDI
THM REPERTUAR SIRA No: 2127	DERLEME TARİHİ: —
İNCELEME TARİHİ: 27.10.1982	NOTAYA ALAN: YÜCEL PAŞMAKÇI
YÖRESİ: MUT - İÇEL	
KİMDEN ALINDIĞI: MUSA EROĞLU	
SÜRESİ: $\text{♩} = 168$	

**SU DAĞLARIN YÜKSEĞİNE
ERSELER**

Şekil 4. Şu Dağların Yüksekine Erseler Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Eroğlu ilk olarak türkünün yörede ritüel içi icralar ve semah pratikleri için bir öğretici materyal olarak kullanıldığını ifade ediyor:

M.E.: "Türkmenlerde çocukları semaha alıştırmaya havasıdır bu melodi. Bunu yavaş yaptınız (mı) hemen çıkar (ortaya). Semahlar ağır şeyler, sözleri daha ağır. Sözler (de) (...) sofistike felsefi şeyler girer, (...) o açıdan müzik de yavaşlar. Semah, daha ciddi bir şekil alır. (...) Çocuklar, Türkçe öğrenmeçlik diyorlar küçük çocuklar var bunu çaldım (mı) hemen başlarlar oynamaya semahı (yörede). Başlangıç aynıdır, hareket yavaşlayınca (ise) başka bir ahenk alır."

Kaynaklık Ettiği 'Ceviz Arasında' İsimli Türkü Üzerine

Eroğlu'nun kaynak kişisi olduğu, *Ceviz arasında vardır evimiz* türküsünün repertuvarda yer alan notasının künyesinden 1566 numara ile Silifke-Mut yöresine kaydedilmiş olduğu ve notalama işleminin Nida Tüfekçi tarafından yapıldığı anlaşılıyor (bkz. Şekil 5).

M.E.: “Bu (nota) birebir benim yazdıklarım(dandır (...)).”

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	DERLEYEN
T H M REPERTUAR SIRA No : 1566	TRT
İNCELEME TARİHİ : 26_9_1977	
YÖRESİ	DERLEME TARİHİ
SİLİFKE_Mut	6_8_1977
KİMDEN ALINDIĞI	
MUSA EROĞLU	NOTAYA ALAN
SÜRESİ :	NIDA TÜFEKÇİ

CEVİZ ARASINDA VARDIR EVİMİZ

Şekil 5. *Ceviz Arasında Vardır Evimiz* Türküsünün Künyesinden Bir Kesit

Repertuvarda yer alan nispeten az sayıdaki fa# perdesi kararlı türkü notalarına işaret ederek ve bahsi geçen türkünün söz konusu karardaki notaya alınışına dikkat çekilen sorulara Eroğlu şu şekilde cevap veriyor:

M.E.: “(...) *Hacı Taşan* si karar 'mezar arasında' (türküsünü) çalıyor, aynısı bunun (bazı yönlerden). Ama *Hacı Taşan* gelip sana misket düzeni(nde) mi çalacak(tı?). *Muharrem Ertaş*, *Neşet Ertaş* ve *de Ekrem Aydoslu*. Bunlar (...) si karar çalıp gidiyorlardı. Çünkü radyoda (öyleydi zaten). Radyoda da öyle yazıyorlardı, sonra bir baktılar ki rezonans diye bir olay var. Şimdi ben mahalli sanatçı olarak girdim radyoya (..) orada tartışıyoruz, diyor(d)um ki, bakın müzikte pedal sesler bir de armoni (diye bir şey var) misket düzeni(nin ve) bağlama düzeninin özelliği içinde ufak ufak armoniler, dar tonikler var; onun için lezzetli geliyor değilse tek telden çal(sın) herkes. (Ki) çaldı(lar zaten) elli sene kimse dinlemiyordu (ki).”

Eroğlu, bireysel sanatsal üretimine ilişkin önemli bir detayı, 'Ceviz arası' türküsünde çatallama becerisi ile açıklıyor ve bu eser örneği ile sözsüz bir halk ezgisine sözler giydirek yeni bir türkü ürettiğini ifade ediyor:

M.E.: “Bu *Elmas zeybeği* (aşlında) (..) onun aynısimi yazdım. Bu (türkü) onun varyantı(dır). Ama bu beste(dir), nereye göre beste(dir)?, *Elmas zeybeğine* göre bu beste. Peki bunun kaynağı neresi, İç Anadolu Ankara Bölgesi. (...) Düzenleme bu (türkü çünkü) sözlerini ben yazdım. Bir şeyler buluyorsun (...) zamanında yazılmış on binlerce ezgi var, mani var, halk arasından duyduk (biz de) tabii (ardından) getirip üstüne monte ediyorsun, kendin de yazıyorsun (yazabiliyorsun) bir mani” (...) “Türkünün sözlerini mani olarak okuyorlar *Mut'ta*, *elmas zeybeğin* den biraz melodik yapısından, teknik olarak oradan alındığı zaten belli.”

Genel olarak bağlama icrasında bağlama düzeni tercihi ile ön plan çıkan hatta bu düzen özelinde özgün bir stil oluşturan Eroğlu'na, kaynaklık ettiği 'Ceviz arası' türküsünün notasının fa# perdesi kararlı yazılması hakkında düşünceleri sorulduğunda, halk müziğinin makamsal karakteristiğine ilişkin bazı görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

M.E.: “Çünkü rezonansı tutmaz. Albümlerde benim icra etmem önemli değil ki önemli olan, önemli olan rezonansın tutması. (...) Her türkü kendi makamından çalınmalı kendi akordunda olmalı. Lezzeti oradan geliyor.”

Sonuç

Bu çalışma ile halk müziğinin aktarımında ve başat çalgısı olan bağlamanın özellikle geleneksel icralara dayalı öğretiminde, halk müziği kültürünün yaşayan *üstat*larından faydalanmanın, özellikle bahsi geçen süreçlerdeki niteliğin artırılması adına önemli kazanımlar sağlayabileceği öngörülerek hazırlanmıştır. Bağlama çalgısının öğretim süreçlerinde işe koşulabilecek bilgileri, birincil 'üretici'-'icracı' konumundaki üstatlardan faydalanarak elde etmek hususu, geleneksel müziklerin aktarımında yadsınamaz bir gerçeklik taşımaktadır. Eroğlu'ndan alınan veriler, bu olgunun işlendiği alanyazından bazı örneklerle (İmik ve Haşhaş, 2015, s. 36, Keleş, 2017, s. 1662; Haşhaş, 2017, s. 91) paraleldedir ve ilgili alanda kullanılacak çeşitli ipuçları barındırmaktadır.

Her şeyden önce, Musa Eroğlu'nun repertuvarda yer alan kaynaklık ettiği türküler arasında rastlantısal olarak seçilen bir örneklem sınırlığında gerçekleşen araştırmanın elde ettiği verileri ışığında Eroğlu'nun sahip olduğu özgün ve çok yönlü müzikal kimliği, onu halk müziği kültüründeki üstatlığı bakımından diğerlerinden oldukça farklılaştırmaktadır.

Bu farklılaşma Eroğlu'nda kendini daha çok söz yazarlığı ve bestecilik alanında göstermektedir. Eroğlu gibi üstatlar, melodileri, çalgı pratikleri düzleminde, sanatsal yaratıcılıklarını zorlayarak ya da sanatsal kabiliyetlerinin sınırlığında onları biçimlendirerek adeta yeniden üretmektedirler. Örneğin, Eroğlu'nun, Ersoy'un çalışmasında yer alan sözlerinden hareketle ve Ersoy'un ifadesiyle; "kendi yöresinin oturtumunu bağlamaya adapte etmesi ve bu edimi öğrencileri yoluyla bir sonraki kuşağa aktarması" (Ersoy, 2014, s. 942) tespiti ile bu çalışmada yer alan, Eroğlu'nun toplumsal hafızadan miras aldığı ezgileri bağlama çalgısı düzleminde yeniden üretime tabi tutmasına örnek teşkil eden türkülerin varlığı, birbirini destekler niteliktedir.

Ayrıca, türkülerin, göç, sözlerin ya da melodinin unutulması, memuriyet vb. sebeplerle yöreden yöreye gezerken melodi ve söz noktasında değişikliğe uğradığı (Elçi, 2011) artık yaygın olarak bilinmektedir. En az bu durum kadar halk müziğinin aktarımında etkili olarak bir diğer gerçeklik ise kolektif bilinçle türkülerin yeniden üretilmesidir, toplumsal belleğin halk müziği pratiklerine yön verdiği ve onu şekillendirdiği gerçeğidir. Halk müziği pratiklerinin de bu belleğin üzerindeki etkileri düşünüldüğünde bu iki yönlü etkileşime sahip süregelen yapı sayesinde kendini yenileyebildiği düşünülmektedir. Dolayısıyla öğrencilerin öğrencileri bu yönde, halk müziği ürünlerinin korunması gereken bir müze malzemesinden ziyade kendini üretmekle yenileyebilen bir dinamik yapı çerçevesinde değerlendirilmesi hususundan haberdar edilmesi gerekir.

Bestecilik hususundaki başka bir yansıması, çatallama⁷ becerisidir. Eroğlu'nun Elmas Zeybeği'nden yaptığı varyasyon örneği, üstatların yeni türküler üretmede çatallama becerilerine başvurmasının tipik bir örneğidir. Halk türkülerinin çalgılardaki pratiklerinin çeşitlenmesi ve sürekli 'kendini doğuran' bir surette kuşaktan kuşağa aktarımı Eroğlu örneğinde kendini sürdürmektedir.

Türk halk müziğinin aktarımında, geçmişte oldukça zor şartlar altında ve döneminin mevcut teknolojik ekipmanları ile gerçekleşen kıymetli derleme süreçlerinin ürünlerinin kullanılmaya devam edildiği bu ürünlerin ise niteliğinin aktarım, icra ve eğitim boyutlarında önemli yansımalara sahip olduğu bilinmektedir. Bu derleme faaliyetlerinin sonucunda ortaya çıkan ürünlerin bazılarının özellikle hazırlanan notalarında ve söz kısımlarında

⁷ Varyant, çeşitlenme, çeşitleme.

bulunan yanlışlıklara ilişkin öğrencilerde farkındalığın oluşturulması gerekmekte, özel amaçlar için hazırlanmış çok sayıda edisyon hazırlanması zorunluluğu bu noktada kendini tekrar göstermektedir.

Öte yandan, zamanın şartları doğrultusunda türkülerin saz ve söz kısımlarının her biri için bir anonimlik yetkinliği(!) taşınmasının beklenmesi örneğinde olduğu gibi pek çok politik-ideolojik müdahalelere ve yaptırımlara uğrayan halk müziği eseri arasında Eroğlu türküleri de yer almaktadır.

Eroğlu'nun örneklem türkülerinin geneline ilişkin yaptığı 'Taşeli türküleri' isimlendirmesi, halk müziğinin mekan-müzik ilişkisi içinde sınıflandırılması hususunda Ersoy'un çalışmasında (2021:326) belirttiği yöresel örneklerin bir benzeri niteliğindedir. Fakat, örneklemeden elde edilen verilerden hareketle, Eroğlu, bir çeşit kolektif bir yaratımın ve devamlılığın ürünü olan halk arasındaki bu melodilerin arasından yaratıcılık kriterlerine ve estetik beğenisine göre seçtiği bir melodiyi, yeni bir sözle de buluşturabilmektedir. Fakat, O, buna rağmen eserleri Taşeli türküleri olarak nitelermeyi benimsemektedir. Bu nokta, halk müziğinin anonimliği ve aktarımı tartışmaları için önemli ipuçları sağlamaktadır.

Halk müziğinin beste/yaratım mekanizmaları ile sürdürdüğü yaratım döngüsünün devamlılığı noktasında; gerçekleştirilen performanslara sahne olan inanç bağlamı ya da inanç dışı müzikal sohbet toplantılarındaki etkileşimin de önemli olduğu görülmektedir. Bu toplantılar yeni ezgilerin üretilebildiği, üretilenlerin değişikliğe uğratılabildiği mekanlar olabilmektedir. Örneğin, dinleyici kitlenin yeni sözler/nağmeler duyma isteği/gereksinimi karşısında çalıcı, repertuvarını, icrasını yenilemek ve çeşitlemek zorunda hissedebilmekte (Gerekten ve Özdek, 2020), zakir belleği içerisinde her ayinde birçok semah ve düvaz gibi repertuar elemanlarını yeniden inşa edilebilmektedir (Satır, 2016, s. 1348, Özdemir, 2016). Çalışmamız örnekleminde yer alan *Bir Kere Uğradım Hakk'ın Cemine* isimli inanç bağlamı türküsünün de Eroğlu'nun ifadeleriyle bu bağlamda değerlendirilebileceği görülmüştür.

Alevi-Bektaşlı topluluklarının ayin-i cemlerinde başat çalgı olarak kullanılan bağlamanın ritüel dışı kullanımlarda olduğu kadar ritüel içi pratiklerde de önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Zakir denilen cem içi müzik icracılarının çoğu zaman rutin aralıklarla ve belli repertuvarla gerçekleşen bu toplantılarda katılımcıların motivasyonunu diri tutmak ya da arttırmak için repertuvarlarına bilinen sevilen ve yaygın hale gelen deyişleri ekleyebildikleri ya da kendilerinin sözlerini ya da ezgisini yarattıkları yeni ürünlerini bu bağlamda sundukları görülür (Özdemir, 2016; Gerekten ve Özdek, 2020). Bu bağlamda, Eroğlu da örnekleminde yer alan bazı eserlerin ezgilerine sahip olduğundan farklı ve yeni sözler üreterek giydirmeyi başarmıştır.

Ölüm törenlerinde icra edilen mersiyeler, belli inanç günleri ve törenleri ile özdeşleşen ve sadece o gün icra edilmesine özen gösterilen türkülerin örneğinde olduğu gibi birçok türküsünün yöresel pratiklerde spesifik işlevleri bulunabilmektedir. Bu bağlamda, mevcut notalarında bu tip bilgilere erişmemizin mümkün olmadığı eserler için, üstatlardan alınan bilgiler, eserlerin dokusuna uygun bir icra ile sergilenmesine yardımcı olabilir. Nüans ve hız gibi dinamiklerin doğrudan ilintili olduğu bu durum, tamamlayıcı derleme çalışmalarının sağladığı önemli bir katkı olabilir. Bu çalışmada erişilen, *tan havalarının* pratikteki işlevine dair bilgiler bu doğrultuda değerlendirilebilir.

Kaynakça/References

Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

- Bektaş, E. (2016). *Kars Âşıklık geleneği: Âşık Bilal Ersarı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe-Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulgan, M. (2010). Berlin Fonograf Arşivinde Türkiye Araştırmaları ve Alman Milli Kütüphanesinde Türk Beşlileri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (4), 8-20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/adyusbd/issue/1399/16537>.
- Büyükarıslan, K. (2019). *Âşık Ruhani'ye Ait Kırık Havaları Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Casey, K. (1995). The New Narrative Research in Education. *Review of Research in Education*, 21, 211-253.
- Coşkun, T. (2012). *Âşık Davut Sulari'nin Âşıklık Geleneğindeki Önemi ve TRT Repertuarı Dışındaki 11 Eserinin Müzikali Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Çevik, M. (2012). *Türkü Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çığ, M. İ. (2007). *Uygarlığın Kökeni Sümerliler-1*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Erdem, O. (2019). *Âşık Kutubi'nin Hayatı, Sanatı ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947. doi: 10.14687/ijhs.v11i2.3057.
- Ersoy, İ. (2021). Simbiyotik Bir İlişki: Kültürel Bir Alan Olarak Mekan ve Müzik, *Alternatif Politika Dergisi*, 13(1), 318-350.
- Ersoy, A. ve Bozkurt, M. (2016). *Anlatı Araştırması*. Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri (Edt. Ahmet Saban, Ali Ersoy), Ankara: Anı Yay.
- Elçi, A. C. (2011). Sözel ve Müzikal Varyantlaşma: Manilerin Türkü İçindeki Dönüşümleri. *Milli Folklor*, 91, 130-139.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Yy.
- Gerekten, S. E. ve Özdek, A. (2020). Antalya Elmalı Tekke Köyü Bektaşilerinin Müzik Pratikleri ve İnanç Bağlımlı Sözlü Ezgileri, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 96 (163-184).
- Gerekten, S. E., & Özdek, A. (2017). *TRT THM Sözlü Repertuarında Yer Alan Dinar Türkülerinin Notasyon Problemleri*, 8. Uluslararası Marsyas Kültür, Sanat ve Müzik Sempozyumu, 19-21 Mayıs, Dinar-Afyonkarahisar.
- Graburn, N. H. H. (2001). What Is Tradition?. *Museum Anthropology*, 24(2-3), 6-11.
- Güray, C. (2018). *Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Değişim Modeli*, Cumhuriyetin Müzik Politikaları (Ed. Fırat Kutluk). İstanbul, H2O Kitap Yay.

- Haşhaş, S. (2017). Bağlama İcrasında Geleneksellik ve Yenilikçilik Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 3, 87-96.
- İmik, Ü., Haşhaş, S. (2015). Görsel ve İşitsel Medya Araçlarının Bağlama Sazının Öğreniminde Kullanımı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (1), 31-40 doi: 10.22252/ijca.105020
- Karabulut, E. (2019). *Kaynak Kişilerin İcrası ile Derleme / Notaya Alım Sürecinde Ortaya Çıkan Farklılıklar-Âşık Veysel Şatıroğlu Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karpeles, M. (1955). Definition of Folk Music. *Journal of The International Folk Music Council*, 7, 6-7. Doi:10.2307/834518.
- Kaymakçioğlu, N. B. (2010). *Ahmet Gazi Ayhan'ın Hayatı ve Sanat Hayatı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kolukıncık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhan'da Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (35), 479-798. DOI: 10.21563/sutad.187106.
- Keleş, A. (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 1655-1667.
- Mak, M. (2020). Bir Kültürün Dönüşümü: Posttürkü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 1-33. Doi: 10.31722/ejmd.757289.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası*. İstanbul: Kolektif Kitap Yay.
- Özdemir, U. (2019). Notanın Otoritesi, Otoritenin Notası: Türkiye'de Nota-Merkezli Resmî Halk Müziğinin Yapısökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi* 7(2), 2122-2148. DOI: 10.12975/pp2122-2148.
- Özdek, A. (2014). *TRT Türk Halk Müziği Notaları ve Bağlama Eğitimi*, Bülent Ecevit Ün. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu, Zonguldak.
- Öztürk, O. M. (2012). *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstathk Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği*. Nida Tüfekçi Uluslararası Bağlama Sempozyumu. İstanbul: İTÜ TDMK.
- (2016). *Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garb Fenniyle Terkib Etmek*, İllüzyon- Cumhuriyetin Klasik Müzik Serüveni (Ed. Fırat Kutluk). İstanbul, H2O Kitap Yay.
- Satır, Ö . (2016). Çorum ve Çevresinde Yaşatılan Zâkirlik Geleneği. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3) , 1338-1356. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/rastmd/issue/36961/466557>.
- Yağcı, F. (2020). *Dertli Divani'nin Hayatı, Sanatı ve Eserlerinin Müzikal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Yavuz, E. D., Tahtaişleyen, N., Önder, E. (2020). *Fonograf Alanda-Erken Dönem Karşılaştırmalı Müzikoloji Çalışmaları ve Türkiye*, İstanbul: Berceste Yay.
- Yılmaz, K. (2019). *Mahalli Sanatçı Çekiç Ali Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.