

KAHRAMANMARAŞ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

KÜLTÜR
YAYINLARI

İNCE
LEME

**İmtiyaz Sahibi**

Büyükşehir Belediyesi Adına
Hayrettin Güngör

Genel Yayın Yönetmeni

Duran Doğan

Genel Yayın Koordinatörü

Mesut Serdar

Kahramanmaraş
Büyükşehir Belediyesi
Kültür Yayınları Serisi: 135

Baskı Tarihi

Eylül 2022

ISBN 978-605-71898-4-4

Editör

Ahmed Tohumcu
Ömer Yalçınova

Teknik Hazırlık

Şeyda Nur Uğur

Son Okuma

Samed Karataş

Mizanpaj

Ali Şenocak

Kapak Tasarım

Ali Şenocak

Kapak Görseli

Sertaç Akkuş

Baskı

Semih Ofset Matbaacılık
Sek Yayıncılık Sağ. İnş. San. Tic.
Ltd. Şti. Büyük San. 1. Cadde
No:74/1-2-3-4
İskitler/Ankara
Sertifika No: 40581

İletişim Adresi

Kültür Spor ve Turizm
Daire Başkanlığı
Kayabaşı Mah. Vakıf Tarla Cad.
Köker Konağı No: 6
Dulkadiroğlu/Kahramanmaraş
Telefon: 0 (344) 225 24 15-16

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ

Müzik ve Toplumsal Kimlik

Mehmet Ali Zarifoğlu

KAHRAMANMARAŞ'IN KÜLTÜR ZENGİNLİĞİ

Kahramanmaraş kültür noktasında Türkiye'nin örnek şehirlerinden biridir. Eğer Kahramanmaraş yalnızca edebiyatçılarıyla önemlidir diye düşünülürse, bu eksik bir tespit olacaktır. Çünkü kültür bütüncüdür. Bir şehrin kültürünü oluşturan unsurlar, bir araya geldiğinde, gerçek önem ve işlevine kavuşur. Bu yüzden her zaman belirttiğimiz gibi; bir şehrin mutfak kültürü, onun düğün geleneklerini de etkiler. Bir şehirde ne kadar çeşitli el sanatları varsa, bunlar o şehrin mimarisinde de farklılığa yol açar. Bir şehrin edebiyatçıları ne kadar güçlüyse, o şehirde sazı eline alan ozanlar da o kadar marifetlidir. Kahramanmaraş'ımızın sim sırmısından Hartlap bıçağına, ceviz oymasından tarihi konaklarına, Ulu Camii'nden altun işlemeciliğine kadar bir bütünlükten, etkiden, birbirini var etmekten söz edebiliriz.

Büyük ozanımız Âşık Mahzuni Şerif'imizi düşünelim. Eğer onda kökleri Karacaoğlan'a kadar uzanan, Âşık Yener'de yeni bir şeklini bulan kültürel bütünlük olmasaydı, bu kadar etkili, kalıcı ve uluslararası düzeye çıkan sanata ulaşabilir miydi? Öyleyse Kahramanmaraş'ımızın her biri birbirinden mümtaz edebiyatçılarıyla, her biri kendi alanında ustalaşmış, kültürümüzün ayrılmaz bir parçası olmuş müzisyenlerimize birlikte bakmalıyız. Sizin de kulağımıza çalınmıyor mu, Âşık Mahzuni Şerif'i dinlerken, Abdurrahim Karakoç şiiirlerinden bir tını? Ya da Kahramanmaraş'ta katıldığımız bir düğünde çalınan davulun ritmini, Kapalı Çarşı'da duyacağımız demir veya bakır ustalarının çekiçlerinden çıkan seslere siz de benzetmiyor musunuz? İşte bu ayrılmaz, dağılmaz, birbirini çağırıştıran kültürel bütünlükte Abdal Halil Ağa'nın Maraş Kurtuluş Savaşı'nda sergilediği sağlam duruşu da anlamak mümkündür.

Kahramanmaraş'ta düğün veya asker uğurlamasında duyacağınız davul ve zurnalarla, her yıl büyük bir coşkuyla kutladığımız 12 Şubat Kurtuluş Bayramı'nda dinleyeceğimiz davul ve zurnalar size aynı anlamları taşır. Kahramanmaraş'ta "Abdallık" geleneği, bu şekilde şehrin diğer yönleriyle birlikte bütünlük oluşturur. Onlarsız bir düğün, asker uğurlaması, gelin karşılaması veya 12 Şubat Bayramı düşünülemez. Bu yüzden diyoruz ki Kahramanmaraşlı bir gelin göz nuru dökerek oluşturduğu çeyizini, gün gelip, baba evinin önünde çalınacak davul ve zurnanın hayaliyle şekillendirir. Davulla zurnayla uğurlanan askerin annesi, aynı sesleri, oğlunun teskeresini alıp döndüğünde yapacağı düğününde de duymak ister. Kahramanmaraş'ta ne zaman çeteler bir araya gelip halay çekmeye başlasa, her Kahramanmaraşlının yüreğinde, 12 Şubat 1920 tarihinin acılarıyla birlikte neşeleri de canlanır.

Kahramanmaraş'ta "Abdallık" geleneği bir başkadır. Kahramanmaraş'a özgü davul çalma yöntemleri vardır. Yine bu yöreye özgü davul ve zurnaların olduğu da bilinmektedir. Elinizdeki çalışma, bu benzerlik ve farklılıkları ortaya koyması açısından çok önemli. Eserden bütün okuyanların istifade etmesini umuyorum. Kahramanmaraş'ımızın diğer yönleri gibi müzik kültürü de daha nice araştırmacılarını bekliyor. Mehmet Ali Zarifoğlu'nun bu çalışmasının Kahramanmaraş'ımızın diğer kültürel zenginliklerini de ortaya çıkarmak, tanıtmak ve değerlendirmek noktasında katkı sunacağını, yeni çalışmalara vesile olacağını ümit ediyorum.

HAYRETTİN GÜNGÖR
Kahramanmaraş Büyükşehir Belediye Başkanı

MEHMET ALİ ZARİFOĞLU:

1994 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamladıktan sonra 2014 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı mülakatlarını kazanarak lisans eğitimine temel bilimler bölümü Türk Halk Müziği ana sanat dalında başladı. Lisans dönemi boyunca ulusal ve uluslararası konserlerde bağlama icracısı olarak görev aldı. 18 Haziran 2018 yılında bölümünü tamamladı. 2018 yılında Gaziantep Üniversitesi çatısında "Anadolu'dan Renkler" adıyla bir koro oluşturup bu projede aynı zamanda şeflik görevini üstlendi. 2018 yılında Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Bölümü yüksek lisans sınavını kazanarak burada öğrenim görmeye hak kazandı. Yüksek lisans eğitimini "Kahramanmaraş Abdallık Geleneğinde Müziğin Toplumsal Kimlik Bağlamında İşlevi" başlıklı tez çalışması ile 2021 yılında tamamladı. Yurt içinde gerçekleşen uluslararası sempozyum, kongre ve konferanslarda çeşitli bildiriler sundu ve yayımladı. 2020 yılında Kahramanmaraş'ta halen aktif olan "Kahramanmaraş Kent Orkestrası"nı kurdu. Zarifoğlu bağlama icracısı olarak Kahramanmaraş'ta yaşamını sürdürmektedir ve ayrıca Kahramanmaraş müzik kültürü araştırmaları devam etmektedir.

ÖNSÖZ

Bir toplumun varlığını belirleyen en önemli unsurlardan biri olan ritüeller, aynı zamanda o toplumun kültürel kimlik inşasında belirleyici rol oynarlar. Toplumların tarihsel süreci içerisinde kimi zaman değişerek, kimi zaman da aslını koruyarak kuşaktan kuşağa iletilen kültürel göstergeler olan ritüellerin içeriğini oluşturan en önemli bileşenlerden biri ise hiç kuşkusuz müziktir. İnsanlık tarihi kadar eski bir sanat dalı olan Müzik, toplumların birçok alanda kendisini ifade etmekte kullandığı geleneksel bir temsil aracı olarak her zaman önemli bir role sahip olmuştur. Hemen hemen her toplumun, varoluş mücadelesini ya da hikâyesini anlatan savaş veya göç gibi olayları temsil eden ritüelleri vardır ve bu ritüeller içerisinde yer alan müzikler kimi zaman sadece melodik gücü ile; kimi zaman da bağımsızlık, kahramanlık, yas gibi duygu ve düşünceleri ifade eden sözlerle birleşerek birer ifade aracı olmuşlardır. Türk toplumunun Anadolu topraklarında varoluş mücadelesi sürecinde dile getirdiği kahramanlık türküleri ya da üzücü olayların ardından yakılan ağıtlar buna en güzel örneklerdir. Anadolu coğrafyasında bunun örneklerini görebileceğimiz birçok topluluk içerisinde ilk akla gelenlerden biri de Abdallardır. Günümüzde başta Orta Anadolu olmak üzere Anadolu'nun birçok bölgesinde yaşayan Abdallar, yüzyıllar boyunca kendilerine özgü zengin müzik geleneklerini kuşaktan kuşağa aktararak sürdürmüşlerdir. Günümüzde Abdallık geleneği dendiği zaman akla gelen şehirlerden biri de bu çalışmanın alanını oluşturan Kahramanmaraş'tır. Geçmişten günümüze Kahramanmaraş davul-zurna icracılığının adeta bir simgesi olan Abdallar, bu bağlamda özellikle müzisyen kimlikleri ile öne çıkmışlardır. Millî mücadele sırasında Maraş halkının göstermiş olduğu kahramanlık destanının en önemli figürü olan davulcu Abdal Halil Ağa, bu yönüyle Kahramanmaraş'ın adeta bağımsızlık sembolü olmuştur ve müzisyen kimliği ile dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, müziğin sosyo-kültürel kimlik inşasındaki işlevi ve rolüne verilebilecek en güzel örneklerden biri olan Abdal Halil Ağa, Kahramanmaraş tarihine damgasını vurmuş bir lider olarak şehrin kurtuluş mücadelesini temsil eden “Çete Bayramı” ritüelinin de adeta bir simgesi haline gelmiştir.

Müzik ve kimlik bağlamında Kahramanmaraş Abdallık geleneği konusunda yazılmış bu kitap, Kahramanmaraş'ın yetiştirdiği ve bu yönüyle alanın içerisinden bir araştırmacı olan Mehmet Ali Zarifoğlu'nun yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış olduğu akademik bir çalışmadır. Etnomüzikoloji disiplininin araştırma yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı çalışmada, müzik ve sosyo-kültürel kimlik ilişkisi üzerine inşa edilmiş bir bakış açısıyla Kahramanmaraş Abdallık geleneği üzerine yapılmış alan araştırmaları ve kişisel görüşmeler sonucunda elde edilen veriler, yazar tarafından analiz edilerek Kahramanmaraş'ın müzikal kimliğini inşa eden unsurlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu unsurlardan özellikle Kahramanmaraş Abdallık geleneğinde kullanılan çalgılardan davulun çalım teknikleri üzerinde durularak, davul vuruşları yöresel farklılıkları ortaya çıkarmak için yazar tarafından notaya alınmıştır. Bunun yanında, yörede icra edilen ezgiler de derlenerek notaya alınmış ve bu ezgilerde kullanılan davul vuruşları da detaylı bir biçimde yazılarak analiz edilmiştir. Ritüel ve müzik ilişkisi ekseninde davulcu Abdal Halil Ağa'nın ve "Çete Bayramı" ritüelinin Kahramanmaraş sosyo-kültürel kimlik inşasındaki rolü üzerine bir bölümle sona eren çalışmanın, Kahramanmaraş müzik kültürü üzerine yapılmış yeterince çalışmanın olmaması nedeniyle literatüre önemli bir katkı sağlayacağı inancındayım. Her çalışmada olabileceği gibi bu çalışmada da eksik ya da gözden kaçmış hususlar olabilir. Temennim, bu eksiklerin sonradan gelen araştırmacılar tarafından tamamlanması ve bunun gibi çalışmaların artarak devam etmesidir. Bu vesileyle, başta araştırmacı kimliği ile gayretli bir şekilde bu çalışmayı hazırlayan Mehmet Ali Zarifoğlu ve çalışmanın kitap haline gelmesini sağlayan Kahramanmaraş Büyükşehir Belediye Başkanlığı olmak üzere çalışma sürecinde ve sonrasında katkısı olan herkese teşekkür eder, kitabın Kahramanmaraş'a ve literatüre hayırlı olmasını dilerim.

Doç. Dr. Ahmed TOHUMCU
Temmuz 2022 BURSA

TEŞEKKÜR

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji programında Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmanın bir kitap haline gelmesini sağlayan başta değerli Büyükşehir Belediye Başkanımız Sayın Hayrettin Güngör ve Kültür, Spor ve Turizm Daire Başkanımız Sayın Duran Doğan'a teşekkürlerimi borç bilirim.

Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca beni her zaman destekleyen ve fikirlerimi geliştirmemi sağlayan değerli hocalarım Doç. Dr. Mehmet Söylemez, Doç. Dr. Süleyman Fidan, Dr. Haluk Bükülmez ve Ali Gündeşli'ye Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgilerinden her zaman faydalandığım ve öğrencileri olmaktan her zaman gurur duyduğum kıymetli hocalarım Prof. Dr. Özlem Doğuş Varlı, Prof. Gülay Göğüş, Prof. Ersen Varlı, tez danışmanım Doç. Dr. Ahmed Tohumcu, Doç. Dr. Erdem Özdemir ve Doç. Güniz Alkaç'a bana kattıkları değerler için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak beni koşulsuz şekilde destekleyen kıymetli annem Hamiyet Zarifoğlu ve değerli babam Ramazan Zarifoğlu'na; çalışmalarım sırasında bana desteklerini sunan merhum Yusuf Gündoğdu hocama, müzikal hayatım boyunca desteğini her zaman üzerimde hissettiğim değerli hocam Mehmet Bağlar'a; dostlukları ile bana çalışmalarım da azim veren değerli dostlarım Ahmet Arıkcan, Şaziye Yurdalan'a ve Kahramanmaraş'ın engin gönüllü Abdallarına bir ömür boyu minnet duygusu ile teşekkür etmek isterim.

Mehmet Ali ZARİFOĞLU
Kahramanmaraş 2022

İçindekiler

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK

Kimlik Kavramı.....	21
Toplumsal Kimlik.....	24
Müziğin Toplumsal Kimlik İnşasındaki Rolü.....	26

SOSYO-KÜLTÜREL AÇIDAN KAHRAMANMARAŞ VE MÜZİK

Kahramanmaraş Müzikal Kimliği.....	34
Kahramanmaraş Abdallık Geleneği Ve Müzik.....	40
Abdal Terimi Ve Kullanımı.....	40
Kahramanmaraş Abdallık Geleneği.....	45
Kahramanmaraş Abdallarında Müzik.....	49
Kahramanmaraş Abdallarının Kullandığı Çalgılar.....	51
Davul.....	52
Kahramanmaraş Abdallarında Davul Çalım Teknikleri.....	55
Zurna.....	58

DERLENEN EZGİLER VE DAVUL VURUŞLARI

Ağırlama.....	64
Çiftetelli.....	66
Demirci	68
Dokuzlu.....	70
Hoş Bilezik.....	71
Jandarma.....	72
Düz.....	73
Koyser.....	76
Sallama.....	77
Maraş Halayı.....	79
Sinsin.....	80

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ

Toplumsal Kimlik Oluşumunda Davul Çalgısının Önemi Ve Abdal Halil Ağa.....	90
Kahramanmaraş'ta Toplumsal Kimliğin Simgesi: Davulcu Abdal Halil Ağa.....	92
Çete Bayramı Ritüeli.....	94
Kahramanmaraş Müzikal Özelliklerinin Toplumsal Kimlik Olumuşundaki Rolü.....	99
Sonuç.....	103
Ekler.....	105
Albüm.....	119
Kaynakça.....	125
İnternet Kaynakları.....	130

KAHRAMANMARAS ABDALLIK GELENEĞİ

Mehmet Ali Zarifoğlu

GİRİŞ

Toplumsal davranışlar ya da ifade biçimleri müzikal unsurlarla yansıtılabildiğinde, müzik olduğu toplum bağlamında şekillenerek bir toplumsal ifadeyi simgeler. Toplumların kendi imkânları ile imal ettikleri halk çalgıları toplumu simgeleyerek kültürel yaşam içinde şeklini bulur ve açığa çıkar. Bu ifadenin ortaya çıkış serüveni bireyin ortak kodlar paylaştığı toplumla bir araya gelerek toplumsal kimliği oluşturması ile başlar. Bireyleri aynı amaç doğrultusunda bir araya getirebilen her bir öge toplumsal kimliğe ait unsurdur. Müzik sanatı tarihten bu yana ortak düşünce eksenindeki bireyleri bir arada tutmuş ve ortak bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu birlikteliklerin sağlanmasında elbette gelenekler ve buna bağlı olarak ritüeller önem arz etmektedir. Toplu yapılan gösteriler ve kutlamalar; bireyleri bir araya getirerek bireyi bulunduğu sosyal çevreyle buluşturmakla birlikte, toplum şuurunun güçlenmesine, bununla birlikte gelenekselleşerek kültürel belleğin tazelenip devamlılığının sağlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, yapılan bu çalışmanın çıktuları müziğin toplumsal kimlik üzerindeki işlevini oluştururken, bu işlev “Kahramanmaraş Abdallık geleneği” üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Dünya’da ve Türkiye coğrafyası içerisinde sıkça rastlanan Abdal terimi; bir zümrenin ya da yerleşim yerinin adı olarak karşımıza çıkabilir. Tarihte birçok dervişin de bir mahlas olarak kullandığı terim, tarihi seyre bağlı olarak anlam açısından değişim ve dönüşüme uğramıştır. Farklı bölgelerde farklı isimlerle de anılabilen Abdal zümreleri günümüzde yaşadıkları bölgelerin müzikal esnaflığı görevini sürdürerek toplum kültürünün bir parçası haline gelmiş, sürdürdükleri müzik geleneği ile kültürel aktarım görevini üstlenmişlerdir. Araştırma alanı olan Kahramanmaraş ilinde yaşayan Abdal toplulukları; özellikle milli

mücadele döneminden günümüze kadar kültürel aktarım açısından önem arz etmişlerdir. Sözlü aktarım geleneğine benzer bir şekilde müzikal bir anlatım yoluyla aktarımı sağlanan ve geçmişte tekrarlayarak hatırlatıp kuşaklar arasında kültürel yolculuğu sağlayan gelenekler içerisinde Abdal müzik pratikleri de gelenekselleşerek toplum kültürünün bir parçasını oluşturmuştur. Kahramanmaraş Abdallık geleneği içerisinde şekil bulan müzik geleneğinin Türkiye’de yaşayan diğer Abdal topluluklarının müzikal gelenekleri ile farklı ve benzer özellikleri bulunmaktadır.

Anadolu coğrafyasının hemen hemen her yerinde buldukları yörenin müzikal kimliğinin oluşmasında büyük rol oynayan Abdallar, geçmişte konar-göçer bir yaşam şekline sahip iken günümüzde neredeyse tamamen yerleşik hayatı benimsemişlerdir. Çalışmanın yürütüldüğü alan olan Kahramanmaraş ilinde yerleşik olarak yaşayan ve genel olarak Abdallar mahallesi olarak bilinen Sakarya, Duraklı ve Yahya Kemal Mahallelerinde ikamet eden topluluk, farklı repertuarları ve çalım-icra teknikleri ile oldukça zengin bir müzik birikimine sahiptir. Bu bakımdan Kahramanmaraş ilinde gerçekleştirilen ritüellerde toplumsal açıdan önemli roller üstlenen ve farklı yorum, üslup, icra özellikleri ile yer alan Abdallar; farklı davul vuruş teknikleri ve zurna icraları ile icra ettikleri müziğe bir kimlik kazandırarak Abdal müziğini meydana getirmişlerdir. İcra farklılıklarının yanı sıra, Türkiye’nin farklı bölgelerinde icra edilen davul-zurna ile Kahramanmaraş Abdallarının kullandığı çalgılar yapısal açıdan da farklılıklar göstermektedir. Örneğin; “Maraş davulu, asma davul olarak bilinen türdendir. Çevre illere nazaran kasnağı daha küçük çaplıdır”¹. Çalgılardaki yapısal farklılıklar, yörenin müzik kültürü ve oynanan oyun adımlarına göre farklı çalım tekniklerini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Abdallar, Kahramanmaraş toplumunda icracı kimlikleri ile ön plana çıkmakta; bölgede yaşayan diğer topluluklardan, sahip oldukları bu kimlik ile ayırt edilebilmektedirler. Yanı sıra Abdallar, Kahramanmaraş’ın kurtuluşu sırasında çaldıkları davulun milli bir sembol olmasını sağlamışlardır. Kahramanmaraş’ta Abdal aşiretinin başı olarak bilinen ve Millî Mücadele Dönemi’nin önemli bir ismi olan Abdal Halil Ağa, Kahramanmaraş’ta gerçekleşen ritüeller içerisinde davul çalgısını farklı bir kimliğe kavuşturmuştur. “Maraş’ın Fransızlar tarafından işgali sırasında, Ermeni eşrafından Hırlakyan’ın Fransız askerininin davul-zurna ile karşılanması isteğini, Maraş’ta Abdal diye anılan davulcuların

¹ Gökhan Gökşen, *Beyaz Sessizlik: Kızımın Dilinden Abdal Halil Ağa*, Ankara: Saray Yayınları, 2008, s.89.

² İsmail Göktürk, Mehmet Yılmaz, “Kahramanmaraş Şehir Kimliği Üzerine Toplumsal Yapı Çözümlemesi” *Kahramanmaraş Şehir Kimliği Çalıştayı*, 2015, s.26.

reisi Abdal Halil Ağa geri çevirmiş”² böylelikle Kahramanmaraş’ta milli mücadelenin kültürel bir sembolü haline gelerek toplumsal kimliğin şekillenmesinde rol oynamıştır. Günümüzde her yıl “Çete Bayramı” olarak kutlanan ritüelde de Kahramanmaraş Abdallarının müzikal açıdan üstlendiği roller, toplumsal kimlik aracılığıyla yaşam pratiklerine katılmaları açısından da önemli bir örnektir.

Yapılan bu çalışmanın amacı, Kahramanmaraş ilinde yaşayan Abdal topluluğunun müzik pratiklerinin incelenerek elde edilen veriler doğrultusunda il özelinde müziğin toplumsal işlevini ortaya koymaktır. Ayrıca il içerisinde görülen davul-zurna çalım teknikleri incelenerek farklılıklar ve benzerlikler ortaya konulmuş; davul çalgısının Kahramanmaraş ilindeki özel yeri ve icra-yorum şekli ele alınarak müziğin toplumsal kimlik inşasındaki rolü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

MÜZİK ve TOPLUMSAL KİMLİK

Toplum kültürünün bir ögesi olan müzik sanatı, toplumsal kimliğin şekillenmesinde de etken olan bir dışı vurum simgesidir. Toplamların yaşayış biçimleri ile şekillenen toplumsal kimlikleri sürekli hareketli ve dinamik bir yapıya sahiptir. Bireysel ya da toplumsal kimlikler daha çok karşılıklı iletişimlerle şekillenen “...özdeşleşme noktaları tarih ve kültür söylemleri içinde oluşan, değişken özdeşleşme ya da birleşme noktalarıdır”.³ Bu yönüyle kimlik kavramı tarihi bir sürecin sonucunda meydana gelen doğal bir edinim olarak karşımıza çıkmaktadır ve farklı disiplinler tarafından kullanılacağı kuramlar bağlamında yorumlanmış ve tanımlanmıştır. Aydoğdu’ya göre “kimlik olgusunun insan kadar uzun bir tarihi olmasına rağmen ancak 20. yüzyılla birlikte, özellikle aydınlanma felsefesinin bir ürünü olan modernitenin bir sonucu olarak gündeme gelmeye, çokça tartışılmaya başlanmıştır.”⁴

Erol, kimlik kavramının 1940’lardan önce kullanılmadığını, bu tarihlerden sonra, yani 1940’lardan günümüze kadar kavramın göz ardı edilemeyecek bir terim olduğundan bahseder. Kavramın bu tarihsel süreci içerisinde kullanıldığı başlıca alanlar ise psikoloji ve sosyal psikolojidir.⁵

KİMLİK KAVRAMI

Kimlik kavramı, psikolojide çeşitli yaklaşımlarla ele alınmıştır. Bireyin kişisel özelliklerine ağırlık veren yaklaşım öz kimlik ya da kişisel kimlik, bireyin sosyal özelliklerine gönderme yapan yaklaşım ise sosyal kimlik olarak kullanılmaktadır.⁶

³ Stuart Hall, *İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanların Geri Dönüşü, Medya İktidar ve İdeoloji*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınları, 1994, s.178.

⁴ Hüseyin Aydoğdu, “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü” *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 10, 2004, s.118.

⁵ Ayhan Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, 4.b., İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2017, s.212.

⁶ Murat Küçükkebe, “Etnomüzikoloji Alanında Bir Analiz Aracı: Kimlik Kavramı”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, 2018 (13), s.120.

TDK Türkçe sözlüğüne göre kimlik; “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” olarak açıklanır. Kişisel kimlik bireyin cinsiyet, ırk, din vb. kişisel özelliklerine gönderme yaparken, sosyal kimlik bireyin ait olduğu toplumsal sınıfa bir gönderme yaparak bireyi niteler. “Kimlik (identity) terimi, aynılığı ve sürekliliği içeren Latince “idem” kökünden türetilmiştir. Türkçe’de ise kimlik, “kim” soru kökeninden türetilmiş olup aynı şekilde zorunlu bir mensubiyeti (aidiyet), aynı olmayı, tek olmayı, hangi kişi olmayı ifade eder.”⁷ Buna göre kişisel kimliğin oluşumunu bireyin kendine ait özellikleri belirlerken, sosyal kimliğin oluşumu da bireyin bulunduğu toplum ekseninde şekillenir. Daha farklı bir deyişle kimlik, “(...) kişiyi başkalarından ayıran duygu, düşünce ve davranışların bütünlüğünü ifade etmektedir.”⁸ Bu bağlamda kişi ya da toplumların kimlik tanımlamasında “öteki”nin de etkin rol oynadığını söylemek mümkün olacaktır. Bozkurt Güvenç, kimlik kavramını bireysel, kişisel ve ulusal-kültürel kimlikler olarak üç madde üzerinden şu şekilde açıklar:

Bireysel Kimlikler: Kişiyi ötekilerden ayırmak için, kurumlarca verilmiş bireysel kimlikler; herkesin cebinde, iş yerinden aldığı çalışma, trafik polisinden aldığı sürücü kimliği bankadan aldığı para-kredi kimlikleri (kartları) var. Bunlara, kısaca «bireysel kimlik» diyebiliriz.

Kişisel Kimlikler: Kişilerin üyesi bulunduğu kurum ve kuruluşlar, dernekler, kulüpler ve okullarla gönüllü, duygusal veya mesleki ilişkilerini gösteren psikososyal veya kişisel kimlikleri de vardır. Bu tür kimlikleri bireysel kimliklerden ayırmak için, «kişisel kimlik» diyebiliriz. Bunların resmi bir belgesi (kartı/kanıtı) olabilir, olmayabilir de.

Ulusal-Kültürel Kimlikler: Nüfus kütüğündeki soy sop ilişkileriyle, kişiye özgü ad, cins, evlilik, askerlik, sabıka bilgilerini bir araya getiren kimliklerimiz de vardır. Yurt dışına çıkarken almak ve kullanmak zorunda olduğumuz pasaport, resmi ve ulusal bir kimliktir. Ahmet Demir veya Hatice Bakır olduğumuz için değil de Ay-Yıldız simgeli Türk pasaportu taşıdığımız için, yabancı ülkelerin çoğuna giderken vize alırız. Bu kimliğe, ötekilerden ayırmak için «ulusal kimlik» denir.⁹

“Gleason’a göre ise, kimlik kavramı sosyal bilimlerde temel olarak birey ve toplum arasındaki ilişkiden bahsetmek için 1950’li yıllarda

⁷ Aydoğdu, a.g.e. s.117.

⁸ Ayten Kaplan, *Kültürel Müzikoloji*, 3.b., Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2013, s. 34.

⁹ Bozkurt Güvenç, *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*, 3.b., Ankara: Remzi Kitapevi, 1979, s. 4.

yoğun olarak kullanılmaya başlanmış, ‘ben kimim?’ ve ‘ben nereye aidim?’ sorularıyla bağlantılı bir kavramdır.”¹⁰ Kimlik, kişinin kendini tanımlaması ya da ait olduğu toplumun niteliklerini taşıması bakımından kişiye ya da topluma özgü doğal bir edimdir. “Kimlik daha çok ruha, düşünceye, zihniyete, sanata ve kültüre ait olan ve her türlü varlık ve oluş biçimine damgasını vuran karakteristiğe işaret eder.”¹¹ Bu bağlamda kültüre bağlı gelişen kimliklerin toplumun ortak geçmişine bir gönderme yaptığı ve bu şekilde bireylerin toplumsal boyuta ulaştığını söylemek mümkündür. “Toplumsallaşma, genel olarak, bireyin içinde yer aldığı grubunun normlarını, değerlerini, tutumlarını ve karakteristik dilini edinmesi yönündeki etkileşim sürecine gönderme yapar.”¹² Bireylerin ortaklık atfettiği ve sosyal bir anlam taşıdığı kültürel öğeler toplum kimliğini oluşturan değerlerin birer parçası halindedir. Bireyleri toplumsallaştıran, içine doğduğu kültürel değerlerin onu biçimlendirmesidir yani kimlik, bireyin içerisinde bulunduğu kültürel ortamın doğal olarak getirdiği davranış biçimleriyle şekillenir. Kimliğin sosyal tutuma sahip olan değerleri kolektif kimlik, kültürel kimlik ya da etnik kimlik gibi kavramlarla adlandırılmaktadır.¹³ Ayhan Erol “kolektif yani toplumsal kimlik ve kültürel kimlik terimlerinin birbirleri yerine ikame edilebilir kavramlar olarak kullanıldığı”¹⁴ görüşündedir. Yapılan çalışma içerisinde de kolektif yani toplumsal kimlik terimi kültürel kimlik ve sosyal kimlik terimlerini içe alan çatı bir terim olarak kullanılmıştır.

Nazlı Yetkin’in de belirttiği üzere “kimlikler farklılıklar üzerinden inşa edilebileceği gibi aynı zamanda kolektif kimlik paydası altında toplanarak da inşa edilebilir.”¹⁵ Sosyal bir varlık olan insanın bir toplum içerisinde aidiyet hissetmesi ortak bir geçmişe ya da ortak değerler sürecine dayanmaktadır. Sürekli değişmekte olan yaşam koşulları ya da toplum değerleri göz önüne alındığında toplumu ifade eden ve diğer toplumlardan ayıran kimliklerin de değişimi tarih içerisinde söz konusudur. Erol’un da belirttiği üzere “kolektif kimlik, eş deyişle kültürel kimlik süreklilik gösteren, durmadan değişen, birbiri içine giren ya da birbirini dışlayan ve her zaman hareket halinde olan dinamik süreçtir.”¹⁶

¹⁰ Ramazan Saim Dalbay, “Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 31, 2018/2, s. 162.

¹¹ Rıdvan Şentürk, *Müzik ve Kimlik*, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s. 9.

¹² Yakup Coştu, “Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme” *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.9, Sayı: 2, 2009, s. 119.

¹³ A. Metin Karkın, Derya Karaburun, “Malatya Yöresi Müziklerinin Kültürel Kimliği”, *Etnomüzikoloji Alan Çalışmaları-1*, ed. Derya KARABURUN DOĞAN, Bursa: Ekin Yayınevi, 2019, s. 3.

¹⁴ Erol, a.g.e. s. 224.

¹⁵ Nazlı Yetkin, *Abdal Alevilerinde Toplumsal Kimlik ve Kadın*, (Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 31.

¹⁶ Erol, a.g.e. s. 225

TOPLUMSAL KİMLİK

Erol, kimliğin ucu açık bir süreç olduğundan bahsederken farklılık ve aynılık süreci içerisinde yeniden inşa edildiğini söyler.¹⁷ Buna ek olarak Bilgin de toplumsal ya da kolektif kimliği “bir durumun değil bir sürecin ifadesi”¹⁸ olarak niteler. Amin Maalouf “kimlik öyle bir çırpıda verilmez, yaşam boyunca oluşur ve değişir”¹⁹ diyerek kimliğin dinamik bir yapıda olduğundan bahseder. “Toplumsal kimlik olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılma dayanır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, işlemler, giysiler ve dövmeler, yeme ve içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden her şey göstergesi olabilir”²⁰ (Assmann, 2015: 148-149). Mustan Dönmez kimliğin sosyal ve toplumsal boyutundan şu şekilde bahsetmektedir:

“Kimlik, bireyin sosyalleşme gereksiniminden doğan ve bu gereksinim sürecinde kendisi ve kendisini çevreleyen cemaat arasında köprü görevi gören bir aidiyet duygusudur. Toplumsal ve kültürel bir varlık olan insanın, kendini belirli topluluklardan yalıtılarak yaşaması olanaksızdır. Toplumdan yalıtılmış birey için dünya çok ‘büyük’ ve ‘kaotik’ bir yerdir. Oysa birey, belirli bir topluluğa dâhil olduğu zaman büyük ve kaotik olarak algıladığı dünyayı ‘küçültür’ ve kurduğu ‘küçük’ dünyada ‘büyür’; böylelikle ‘değersiz’ iken ‘değerli’ konuma gelir; bireyin değeri, dâhil olduğu topluluğa verdiği değerle artar. Bu nedenle birey bir yere, bir topluluğa ait olma gereksinimi duyar. Bu gereksinimdir ki, bireyin belirli bir kimlik içerisinde kendini tanımlamasına ve ifade etmesine neden olur.”²¹

Nuri Bilgin, “her kimlik, geçmişin izlerini taşımakta, kişisel ve kolektif bellek tesis edilmekte”²² diyerek kişisel ya da kolektif kimliğin tarihi seyir içerisinde bir serüvenden meydana geldiğini söyler. Cevdet Özdemir’e göre toplumsal kimlik; “bireyin ait olduğu toplumsal çevrenin değerlerine, normlarına, akıl yürütmesine, sanatına, diline, dinine, gelenek

¹⁷ Erol, a.g.e., s. 217.

¹⁸ Nuri Bilgin, *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar, 2007, s. 59.

¹⁹ Amin Maalouf, *Ölümcül Kimlikler*, 47.b., çev. Aysel Bora, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 25.

²⁰ Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2.b., çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 148-149.

²¹ Banu Mustan Dönmez, *Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limonetepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri*” Dokuz Eylül Üniversitesi: Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008, s. 48.

²² Bilgin, a.g.e, s. 89.

ve göreneklerine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği bir aidiyet bilincini ifade eder.”²³ Ali Kuşat ise yaptığı çalışmada bu görüşleri destekler nitelikte “Toplumsal ve bireysel kimliği oluşturan ve besleyen değerlerin başında, tarihi bir geçmiş, sosyo-kültürel ve manevi değerler gelmektedir”²⁴ diyerek kimliklerin geçmişe atıfta bulunduğundan bahseder.

Bireyler, ortak bir tarihi geçmişe sahip ya da ortak kültürel kodlarını paylaşabildiği toplumda sosyal birlikteliği sağlayarak toplumsal kimliğini şekillendirir. Ayten Kaplan’a göre “bunlar kimler?” ya da “bunlar kimlerden?” soruları ile herhangi bir grubun kolektif kimliğine gönderme yapılmaktadır.²⁵ Bu bağlamda, kolektif kimliğin temsil ettiği bir topluluğu diğer topluluktan ayırt ettiğinden bahsedilebilir. “Kimlik kavramı gerçekte kişinin bütünlüklü aidiyet dairesine gönderme yapmaktadır. Bireyin kişisel olduğu kadar grupsal ve kolektif nereli olduğunu da açıklamakta, bir başka deyişle, kendiliğimizi ve ötekini tanıma ve bunları sürdürme bilinçliliğine göndermede bulunmaktadır.”²⁶ Kolektif kimlik bir toplumun bilinci ve duygusu ile ilişkilidir. Ortak paydaların (dil, din, ırk gibi) yanı sıra toplumsal hafıza da toplumsal kimliğin oluşmasında önemli bir faktördür.²⁷ “Kolektif kimlik, sosyal kimliğin topluluklar düzeyindeki ifadesi olarak nitelendirilebilir. Bu kimlik sınırları belli bir alanda belli bir kültürel topluluk tarafından taşınan kimlik olarak sınırlandırılabilir (veya genişletilebilir).”²⁸ Ramazan Saim Dalbay toplumsal kimlik ya da kolektif kimliği “daha dar kapsamda ifadesini bulan mikro ve alt kimliklerden öte bütün ulusu, toplumu/daha geniş bir alanı kapsadığı varsayılan ya da bu bağlamda atıfta bulunulan kolektif/kültürel kimlik”²⁹ olarak açıklar.

Toplumu oluşturan bireyleri ortak bir paydada buluşturabilen her kültürel öge, toplumsal kimliğin şekillenmesinde etkili olabilir. “Kültür, doğuştan başlayarak bilinçli ya da bilinçsiz edindiğimiz, içimize sindirdiğimiz, özümlediğimiz bilgilerin tümüdür.”³⁰ Bu bağlamda kültürü topluma ait olan değerlerin bütünü olarak ele almak mümkün olacaktır. Farklı değerlerin bir bütünü olan kültür içerisinde müzik sanatı sadece bir ögedir ve diğer kültürel değerlerle iş birliği içindedir.

²³ Cevdet Özdemir, “Kimlik ve Söylem”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2, 2001 s. 108.

²⁴ Ali Kuşat, “Bir Değerler Sistemi Olarak Kimlik Duygusu ve Atatürk”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.15, 2003, s. 53.

²⁵ Kaplan, a.g.e., s. 35.

²⁶ Ömer Aytaç, “Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.17, Sayı: 2, 2007, s. 218.

²⁷ Erol, a.g.e., s. 221.

²⁸ Bilgin, a.g.e., s.13.

²⁹ Dalbay, a.g.e., s.169.

³⁰ Kaplan, a.g.e., s. 22.

Kültürel öğelerden herhangi birinde yaşanacak olan değişim dolaylı olarak müziği de etkileyecektir.³¹ “Kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır; çünkü kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir.”³² Bülent Akın’a göre, “kültürel bellek, genel anlamıyla toplumların geçmişlerine dair birikimleriyle olan bağlantılarını tekrarlamak suretiyle canlı tuttuğu ve bu birikimin kuşaklar arası aktarımını sağlayarak sürekli hale getirdiği kolektif kimliği oluşturan bellek”³³ türüdür. “Bellek inşası, kimliğin vazgeçilmez bir ayağıdır. Herkes, geçmişini tanıma ihtiyacındadır. Zira kimlikleri, tümüyle olmasa da buna bağlıdır.”³⁴

“Kolektif kimliğin inşası bir ‘ortak bilinç’ yaratılması ile ilgilidir ve bu tıpkı bireysel kimliklerde olduğu gibi belirli bir insan grubunun kendine özgü ortak bazı niteliklere sahip olduğu ve bir ‘tekillik’ yaşadığı inancından beslenmektedir.”³⁵ Kültürel belleğin oluşmasında önemli bir rol oynayan müzik sanatı, toplumun ortak geçmişine gönderme yaparak kültürel aktarım rolü üstlenir.

MÜZİĞİN TOPLUMSAL KİMLİK İNŞASINDAKİ ROLÜ

Müzik, bir sanat dalı olmasının yanı sıra toplumların değer yargıları bağlamında şekillenen, etkilenen ya da etkileyen kültürel bir analiz aracı görevi de üstlenir. “Kültürün en önemli bileşenlerinden biri olarak müzik, özellikle kültürel kimlik analizinde, araştırmacılar için önemli ipuçları bulundurmaktadır.”³⁶ Bu bağlamda toplumların kendi kültürel değerleri bağlamında kimlik kazanabilen müzik sanatı, “kimliğimizi oluşturan kültürün, semboller ve davranış biçimleriyle dışavurumudur.”³⁷ Bireyleri aynı düşünsel yolda birleştirebilen müzik, “bireyin duygu ve düşüncelerini geniş kitlelere ulaştırabilen ve kendisiyle aynı ruh halinde olan bireyler arasında bir sosyal ağ oluşturabilen bir araçtır.”³⁸

³¹ Güvenç, a.g.e., s. 109.

³² Bilgin, a.g.e., s. 219.

³³ Bülent Akın, “Kültürel Bellek ve Müzik”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı: 13, 2018, s. 104.

³⁴ Bilgin, a.g.e., 219.

³⁵ Küçükkebe, a.g.e., s. 123.

³⁶ Karkın ve Karaburun, a.g.e., s. 3.

³⁷ Kaplan, a.g.e., s. 42.

³⁸ Adem Sağır, Barış Öztürk, “Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.8, Sayı: 2, 2015, s. 123.

İlkay Şahin'e göre, "kimi zaman sadece sözlerin melodik ve ritmik bir biçimde sıralandığı kimi zaman da sözlere çeşitli aletlerin eşlik ettiği müzik, toplumların sosyokültürel miraslarının sembolik göstergesi, ifade etmenin özel ve güçlü bir kanalı olan bir sanat türüdür."³⁹ Bu bağlamda denilebilir ki; müzik, toplumun tarihsel süreç içerisinde yaşamış olduğu deneyimlerin sosyal bir ürünüdür. "Bir toplumun geçmişe dair oluşturduğu ve ortak imgeler yoluyla paylaştığı ortaklıklar aslında geçmişi birlikte yaşamaktan ziyade birlikte hatırlamayı içerir. Birlikte hatırlama pratikleri küçük ya da büyük ölçekte bir sosyal grubu birleştiren ortak bir kimliğin keşfidir."⁴⁰ Kültürel bellek yoluyla toplumsal kimlik oluşumunda müzik, toplumu bir arada tutarak toplumsal kimliğin devamlılığını sağladığı gibi kuşaklar arası kültürel aktarımda da hayati önem taşır. "Tarihsel süreç içinde yaşanan her olay, savaşlar, yasaklar, kurallar, refah, bolluk, toplumun her alanını ve müziği derinden etkilemiştir. Süregelen değişim, kültür sisteminin birbirine bağlı tüm organlarında etkisini göstermektedir."⁴¹ Bu bağlamda toplum kültürü içerisinde önemli bir öge olan müzik sanatı, toplumun ortak düşüncelerini yansıtmaya bağlamında birleştirici özelliğe sahip olabilen bir sanat dalıdır. Kaplan, müziğin toplumsal etkisi üzerine şu tespitlerde bulunur:

"Müzik, insanları müzisyen, dansçı ya da dinleyici olarak özel biçimlerde bir araya getiren toplumsal bir faaliyettir. Bu toplumsal birlikteliklerin müzik yoluyla dengelenmesiyle toplumsal kimliğin "somutlaştığı" güçlü bir duygusal deneyim sağlanabilir. Müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir. "Belli toplumlarda" müzik ve dans, topluluğun kendisini "o" topluluk olarak görmesini sağlayan tek araçtır."⁴²

"Müzik, toplumların değer hedeflerinin kaynağına hitap eden en önemli sanat tarzlarından biridir. Toplum içindeki âdet ve göreneklerden, yasalara kadar toplumdaki değer ve hedefleri kuşatan bir sanat dalı olması itibarıyla de normatif bir sanat tarzıdır."⁴³ Toplum değerleri bağlamında gelişimini sürdüren müzik sanatı bireyleri ortaklık ekseninde bir araya getirerek toplumun bir araya gelmesini ve fikir ortaklığının sağlanmasını etkiler.

³⁹ İlkay Şahin, "Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 49, 2008, s. 273.

⁴⁰ Serpil Murtezaoğlu, "Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu" *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, Balkan Özel Sayısı-II, 2012, s. 345.

⁴¹ Feyzan Göher, "Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi", *Müzik Kültürü ve Eğitimi*, Sayı: 2, 2007, s. 303.

⁴² Kaplan, a.g.e., s.42.

⁴³ Sağır ve Öztürk, a.g.e., s. 126.

Bu çalışmanın konusu olan Kahramanmaraş müzikal kimliğinde ise davul ve zurnanın merkezde olduğu ve Kahramanmaraş halkının toplumsal ve kültürel hafızasını canlı tuttuğu Çete Bayramı ritüeline çalışma içerisinde yer verilmiştir. Bu bağlamda ritüel kavramı ve ritüellerin toplumsal işlevlerinden bahsetmek gerekmektedir.

Bireylerin bir araya gelerek ortak davranış ve tutum sergiledikleri sosyal ortamlar genel olarak ritüellerdir. “Toplumun bir arada tutan değerler, inanışlar, ortak tutum ve davranışlar bellek yoluyla sürekliliği ve kimliğin devamlılığını sağlar.”⁴⁴ Ritüeller gerçekleştikleri toplum içerisinde bireylere sosyal bir ortam oluşturarak bireylerin toplumsal kimlik kazanımında rol üstlenmektedir.

Ritüel sözcük anlamı olarak TDK’ya göre “din, tapınma, büyü vb. ile ilgili geleneksel tören” olarak geçer. Ritüeller gerçekleştikleri toplumlarda duygusal ve toplumsal bütünlüğü sağladığı gibi önemli bir aktarım gücüne de sahiptir. Bireylerin bir gruba ya da topluma aidiyet hissi duyabilmesi, toplumun kültürel bağlamında meydana gelen ritüeller aracılığı ile gerçekleşebilir. Umay Günay’a göre ritüeller toplu yapılan törenlerdir; “nitelikleri, amaçları ne olursa olsun hepsinde fertleri bir araya getirmek, aralarındaki bağları yoğunlaştırmak, yakınlaştırmak, daha samimi olmalarını sağlayarak toplum şuuruna ulaştırmak gibi”⁴⁵ görevleri üstlenirler. Metin And, ritüellerin işlevlerini Durkheim’in saptadığı biçimiyle dört maddede sıralar:

1. Ritüel, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.

2. Ritüel bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplum bağlarını güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.

3. Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardırır; geleneklerin sürmesi, inançların tazelenmesi, değer yargılarının, törelerinin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.

4. Toplumun bir üyesi olmanın getirdiği mutluluk duygusunu verir. Özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde kişilerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyarak bozulan dengeyi düzeltir.⁴⁶

⁴⁴ Murtezaoğlu, a.g.e., s. 345.

⁴⁵ Umay Günay, “Ritüeller ve Hidrellez”, *Millî Folklor Dergisi*, C.26, 1990, s. 10.

⁴⁶ Metin And, *Oyun ve Bügü*, 5.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 307.

Kasım Karaman ritüel ve işlevlerini şu şekilde ele alır: “Ortak özellik ve işlevlere göre ele alındığında ritüel, birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin, uygun zamanlarda, sembolik ve aşağı yukarı değişmeyen ardışık davranış biçimleri ile tekrarlanmasıdır. Standartlaşmış ve tekrarlanan sembolik davranış biçimi olan ritüel, bireysellikten öte grup bilincini ve birlikteliğini ortaya koyan duygusal bir kanal, yeni bilgi ve tecrübeler için bir rehber olarak geçmiş günümüze, günümüzü de geleceğe bağlayan bir bağ olması nedeniyle sosyal bilimlerin temel konularından birisi olagelmıştır.”⁴⁷

Şiirsel biçimlendirme yoluyla kültürel bellekte muhafaza edilen bilginin aktarımı sırasında kullanılan en yaygın ve etkili yöntemler şüphesiz “ritüel” ve “müzik”tir. Bu iki sanatsal iletişim aracının aslında birbiriyle uyumlu ve birbirinin tamamlayıcısı olarak kültürel belleğin korunması ve aktarılmasında aktif olarak rol oynadıkları görülür. Ritüeller, geçmişteki bilginin sürekli tekrarlandığı, toplumsal belleğin canlı tutulduğu ve gerektiğinde güncellendiği ortamlardır. Toplumsal belleğin tekrarlanan her ritüel icrasında güncellenmesi (yeniden kurulması), topluma ait ortak bilginin kuşaklar arası aktarımını sağlar. Bu sayede ritüeller ve ritüellerin sürdürülebilirliğinde en etkin rolü üstlenen müzik aracılığıyla birliktelik bilincini ve duygusunu oluşturup pekiştiren toplum, sürekli olarak varlığını ayakta tutmayı başarır.⁴⁸

Toplum kültürünün önemli bir ögesi olan müzik, olduğu toplumun sosyal yapısı bağlamında toplumu nitelendirerek toplumsal kimliğin oluşmasını sağlar. “Müzik, toplum için, kültürel öğeler ile birbirini tamamlayarak anlamlı hale gelir.”⁴⁹ Gerçekleşen ritüellerde toplumu ifade edebilen müzik, toplumsal kimliğin oluşumuna etki ettiği gibi, bireylerin de bir araya gelmesini sağlayarak toplum şuurunu pekiştirir. Mora’nın da belirttiği üzere “bir kuşaktan diğerine düzenli bilgi akışı olmazsa, insanların bireysel ve toplumsal yaşamı tam anlamı ile olumsuz etkilenebilir. Toplumu birleştiren, bütünleştiren kültürel değerler ve karşılıklı bağlardır.”⁵⁰ Bu bağlamda kültürel aktarım rolü üstlenen ritüeller toplumsal kimliğin oluşumunda ve devamlılığında önem arz etmektedir. Ritüeller içerisinde yer alan müzikal pratikler ortak bir tarihi geçmişe gönderme yaparak bireyin ya da toplumun müzikal kimliğinin oluşumuna etki edebilir.

⁴⁷ Kasım Karaman, “Ritüellerin Toplumsal Etkileri”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:21, 2010, s.229.

⁴⁸ Akın, a.g.e., 104.

⁴⁹ Akın, a.g.e., 106.

⁵⁰ Necla Mora, “Medya ve Kültürel Kimlik”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 2008, s. 5.

Müzik yalnızca bir ses yapıtı değil insan davranış biçiminin de bir göstergesidir. Bu bağlamda kimlik kazanabilen müzik sanatı ortaya çıktığı toplumun ya da coğrafyanın kültürü ekseninde gelişerek o toplumun bir simgesi haline gelir. Merriam “müzikle ilgili kavramlar olmadan davranış gerçekteşemez ve davranış olmadan müzik sesi üretilemez”⁵¹ tespitinde bulunur.

Merriam, “müzik sesi, belli bir kültürü kapsayan insanların değerleri, tutumları ve inançları ile şekillenen insanın davranışsal süreçlerinin sonucudur”⁵² diyerek müziğin içindeki bulunduğu toplumun tarihi boyunca değişebilen kimlikleri ile paralel bir şekilde gelişim gösterdiğinin tespitini yapmaktadır. Ali Cenk Gedik, yapmış olduğu çalışmasında Frith’den müzik ve kimlik hakkında şu çıkarımlarda bulunur:

“Birinci olarak kimlik olmuş bitmiş bir şey değil bir oluş süreci, sabit değil hareketlidir; ikincisi müzik deneyimimiz, müzik yapma ve dinlemenin bu kendi içinde sürecin deneyimi olarak anlaşılabilir. Müzik, kimlik gibi toplumsal olanı bireysel olan içinde ve bireysel olanı toplumsal olan içinde tanımlayan hem bir icra hem de bir öyküdür.”⁵³

Bu bağlamda müzik, toplumun yaşayış biçimine ya da tarihi sürecine göre kimlik kazanabilen dinamik bir yapıya sahiptir.

Toplum kültürünü oluşturan yaşayış biçimleri (coğrafya, dil, vb.), dolaylı olarak toplumun müzikal kimliğinin oluşumunda da etkili olmuştur. “Çeşitli öğelerden oluşan kültür sistemi içinde müzik, sadece bir öğedir ve diğer kültür kurumları ile sıkı bir iş birliği içindedir. Herhangi birinde olan bir değişiklik, sistemi oluşturan tüm öğeleri ve müziği etkiler.”⁵⁴ Bu bağlamda kültürü etkileyen coğrafi, dini, demografik vb. gibi durumların müzikal kimliğin oluşumuna da etkili olduğu söylenebilir. Kahramanmaraş müzikal kimliğinin oluşumunda coğrafi yapı, demografik yapı ve kentin köklü bir geçmişe sahip olması etkili olmuştur.

⁵¹ Alan Merriam, *The Anthropology Of Music*, Northwestern University Press, 1964, s. 33.

⁵² Merriam, a.g.e., s. 6.

⁵³ Ali Cenk Gedik, *Popüler Müzikte Beğeni Farklılıklar: Bir Fmri Çalışması*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi: Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007, s. 9.

⁵⁴ Kaplan, a.g.e., s. 24.

SOSYO-KÜLTÜREL AÇIDAN KAHRAMANMARAŞ ve MÜZİK

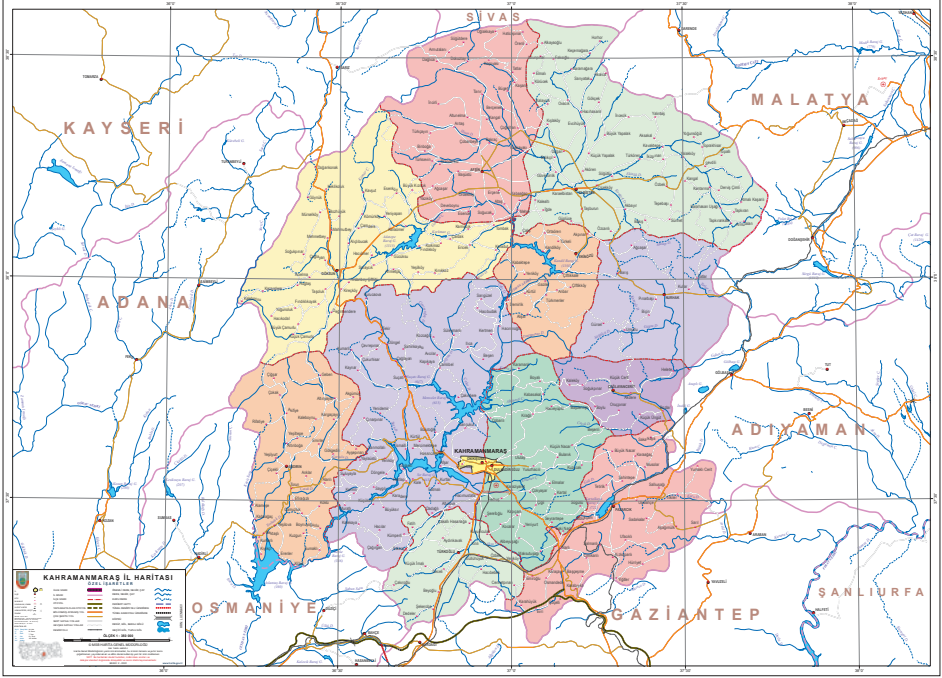
İlyas Gökhan'a göre, "Anadolu'nun en eski yerleşim yerlerinden biri olan Maraş ve çevresinin bilinen tarihi bundan 7000-7500 yıl öncesine kadar gitmektedir. Bölgede ilk insan yerleşimlerinin izleri ise söz konusu tarihten daha eski olup on binlerce yıl öncesine gitmektedir."⁵⁵ Kentin ismi ile ortaya atılan görüşler de kentin çok eski bir yerleşim yeri olduğunu göstermektedir. "Maraş'ın adı hakkında en eski yazılı kaynaklar MÖ 9. yüzyıldan başlayıp, 8. yüzyılın sonuna kadar takip edebildiğimiz Asur metinleridir. Bunlar, MÖ 9. yüzyıl ortalarından, Asur krallarından Tiglatplazer zamanından itibaren başlayan ve II. Sargon zamanına, yani MÖ 8. yüzyıl sonlarına kadar süren ve bu kralların her yıl Anadolu'ya yaptığı askeri seferlerden söz eden yıllıklardır."⁵⁶

Kahramanmaraş Akdeniz Bölgesi'nin en doğusunda yer alır. İç Anadolu'da Kayseri ve Sivas, Akdeniz'de Adana ve Osmaniye, Güneydoğu Anadolu'da Gaziantep ve Adıyaman, Doğu Anadolu bölgesinde ise Malatya illerine sınır komşusudur (Şekil 1). Kahramanmaraş'ın coğrafi konumuna birçok gezgin hatıratında yer vermiştir. Kâmil Elbâli Elhalebi'nin aktardığına göre "Maraş, Âhûr (Ahır) Dağı'nın eteklerinde kurulmuştur. Kuruluşu ise çok eskidir. Eski tarihi kayıtlarda Maraş adı, Cermenisyâ, Merâcî ve Merkâsî şeklinde geçmektedir."⁵⁷ Fransız arkeolog Charles Texiser, 1833-1843 yılları arasında Anadolu'ya gelmiş ve Maraş ile ilgili bilgiler vermiştir: "Coğrafyacılara kararına göre, Maraş şehri eski Antiochia ad Taurum şehrinin bulunduğu yerdedir. Bu şehir, Bizanslı Etienne'nin aynı adla söz

⁵⁵ İlyas Gökhan, *Kahramanmaraş Tarihi*, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019, s. 20.

⁵⁶ Kamil Levent Zoroğlu, "Kahramanmaraş'ın İlk Çağdaki Yeri ve Önemi" *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.1., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür yayınları, 2004, s. 303.

⁵⁷ Kâmil Elbâli Elhalebi, "Kitâbü Nehrizeheb Fi Târih-i Haleb'de Maraş" *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, çev. Mehmet Akif Özdoğan, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, s. 130.



Şekil 1. Kahramanmaraş ili sınırları.

ettiği altı şehirden, Ceyhan üzerinde Kilikya Antiochesi unvanıyla kaydettiği yerdirdir.”⁵⁸ Araştırmacılara göre kuruluşu “Milattan önce dokuz binli yıllara, hatta daha eskilere kadar uzanabilen Maraş’a Hititler, Asurlular, Medler, Persler, Makedonlar, Kapadokyalılar, Romalılar, Bizanslılar, Araplar ve Türkler çeşitli aralıklarla hâkim olmuşlardır.”⁵⁹ Kahramanmaraş 16. yy. başlarında Osmanlı Devleti’nin hakimiyeti altına girmiştir.

Şemseddin Sâmî Cumhuriyet öncesi dönemde Maraş’ı ziyaret etmiş ve kentin nüfusu ile ilgili şu bilgiyi vermiştir: “Ehâlisi 179.853 kişiden ibâret olup bunların 134. 408’i Müslim, 368’i İsrâîli ve azı eksîği Hristiyan’dır. Müslüman ehâlisinden 78.334’ü Kürd, 48,412’si Türk, 5.431’i Arap ve 2.661’i Çerkes vesairedir.”⁶⁰ 19. yüzyıl sonlarında Anadolu’ya gelen Fransız yazar Vital Cuinet, Asya coğrafyasındaki Osmanlı sancaklarını tanıttığı kitabında Maraş sancağının nüfus dağılımına ilişkin bilgileri bir tablo halinde (Tablo 1) vermiştir.⁶¹

⁵⁸ Charles Texiser, “Küçük Asya’da Maraş”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, s.109.

⁵⁹ Ejder Okumuş, “Evliya Çelebi’nin Gözüyle Kahramanmaraş”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, s. 15.

⁶⁰ Şemseddin Sâmî, “Kâmü’sülâ’lâm”da Maraş Sancağı”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, s. 183.

⁶¹ Vital Cuinet, *La Turou D’Asie*, Paris: Tome, 1891, s. 227.

İNANÇLAR	HALKLAR	ERKEKLER	KADINLAR	TOPLAM		
				Topluluklara Göre	İnaçlara Göre	
MÜSLÜMANLAR	Suriyeli Araplar	2,916	2,515	5,431	134,438	
	Osmanlı Türkleri	39,847	38,487	78,334		
	Kürtler	24,609	24,203	48,412		
	Diğer	1,330	931,000	2,261		
HRİSTİYANLAR	Katolikler	Birleşik Rumlar	4,905	4,260	9,165	45,047
		Katolik Ermeniler	1,563	900	2,463	
		Suriyeliler	3,056	2,857	5,913	
		Keldaniler	1,713	1,314	3,027	
		Latinler	300	100	400	
	Diğer	Rum Ortodokslar	3,099	2,406	5,505	
		Gregoryen Ermeniler	1,025	825	1,850	
		Yakubi Suriyeliler	3,946	2,538	6,484	
		Birleşik Olmayan Keldaniler	1,120	720	2,434	
		Protestanlar	5,400	3,000	7,806	
YAHUDİLER	-	190	178	-	368	
SANCAĞIN TOPLAM NÜFUSU				179,853		

Tablo 1. 19.yüzyıl sonunda Maraş nüfusunun dağılımı

Kahramanmaraş coğrafi açıdan Akdeniz bölgesine bağlı bir il olsa da gelenek, görenek, örf ve adetleri daha çok Güneydoğu Anadolu bölgesi ile benzerlik göstermektedir. Şehrin özellikle Gaziantep sınırına yakın ilçelerinde ve kırsal kesimlerinde gerçekleşen eğlencelerdeki müzikal pratikler incelendiğinde bu kültürel benzerlik daha da artmaktadır. Evliya Çelebi "... Maraş halkının ekseriya Türkmân olduğunu ve Türkçe konuştuğunu söyler."⁶² Günümüzde Gaziantep sınırları içerisinde yaşayan ve önemli bir kültür taşıyıcısı olan Barakların da Türkmen oldukları bilinmektedir. Dolayısıyla bu kültürel ve demografik benzerlik ortak bir tarihi geçmişin varlığını da ortaya koyabilir.

⁶² Okumuş, 2009, s. 27.

Kahramanmaraş ili günümüzde Roman, Yörük, Alevi, Abdal olarak anılan farklı kültürel birikime sahip birçok topluluğa ev sahipliği yapmaktadır. Bu bağlamda kentteki müzikal faaliyetler de çeşitlilik göstermiş ve gerçekleşen ritüellerdeki müzikal pratikler toplumun sosyokültürel bağlamında şekillenmiş, farklılıklar göstermiştir. Müzik sanatı tarihi seyir içerisinde toplumun sosyokültürel yaşantısına bağlı olarak değişmiş ve kendini yenilemiştir.⁶³ Tarihte gerçekleştirilen göçler, savaşlar ya da toplumsal olaylar toplumun müzikal kimliğine etki etmiş, az ya da çok değişikliğe uğrayarak ve tarih-mekân seyrine bağlı olarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ve sonrasında sanayi gelişiminin baş gösterdiği merkez illere kırsallardan göçler yapılmış, toplumlar farklı kültürlerle karşılaşmış, etkilemiş ve etkilenmiştir. Sanayi bölgelerinin hızlı bir gelişim gösterdiği Gaziantep, Adana ve Kayseri illerine komşu olan Kahramanmaraş ili doğu, batı ve kuzey noktalarında bu illere kesişim noktasındadır. Dolayısıyla bu illere yapılan göçler sırasında Kahramanmaraş transit geçiş bölgesi niteliği kazanmıştır ve bu bağlamda küçük çaplı da olsa yapılan göçlerden kültürel anlamda etkilenmiştir. Sanayileşmenin ve büyük kentlere yapılan göçlerin yanı sıra, tarihte gerçekleşen iskân hareketlerinin de bir kesişim noktası olan Kahramanmaraş farklı kültürel özelliklere ait gruplara ev sahipliği yapmış, bu kültürel çeşitlilik de Kahramanmaraş ilinin müzikal kimliğinin oluşumuna etki etmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde de Maraş ilinde farklı kültürlerin ve farklı dini inanışlarda insanların yaşamış olması kentin kültürel zenginliğini arttırmış, çeşitliliğe yol açmıştır.

Cumhuriyet sonrası yapılan çeşitli göçlerle Kahramanmaraş'a farklı siyasi ve idari sebeplerden dolayı "Aydınlı Yörükleri", "Aleviler" ve "Romanlar" gibi farklı isimlerle adlandırılan topluluklar göç ederek yaşamlarını burada idame ettirmişlerdir. Bu çok kültürlülük Kahramanmaraş müzikal kimliğinin oluşuma büyük bir etki sağladığı gibi müzik kültürünün çeşitlenmesine de yol açmıştır.

KAHRAMANMARAŞ MÜZİKAL KİMLİĞİ

Anadolu Aşıklık geleneğinin önemli bir merkezi olan Kahramanmaraş ili geçmişten günümüze kadar bünyesinde birçok halk ozanı yetiştirmiştir. Kahramanmaraş Aşıklık geleneği ile ilgili çalışmaların ne yazık ki yetersiz olması nedeni ile Kahramanmaraş müzikal kimliği hakkında bilgi sahibi

⁶³ Sağır ve Öztürk, a.g.e., s. 127.

olmak zorlaşmıştır. 19. yüzyılda yaşadığı bilinen Hezârî, Şâzî ve Şîrâzî Kahramanmaraşlıdır. Bunların dışında Aşık Derdiçok ve Aşık Mahzuni gibi isimler de Cumhuriyet Dönemi'nin önemli Halk Ozanlarıdır. Bir iddiaya göre ise ünlü halk şairi Karacaoğlan Maraşlıdır.⁶⁴ TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında yer alan “Güzel Ne Güzel Olmuşsun” türküsünde Karacaoğlan mahlası geçmektedir:

*Çağır Karacaoğlan çağır
Taş düştüğü yerde ağır
Yiğit sevdiğinden sorulur
Sarılmayı sarılmayı (TRT Rep. No: 802)*

Kentin müzikal geçmişi hakkında net bilgi sahibi olabilmek adına tarihte yapılmış derleme çalışmalarını referans almak yerinde olacaktır. Zira Kahramanmaraş müzik tarihi, literatürde pek fazla araştırılmamış bir konu olarak dikkat çekmektedir.

Tarihte yapılan derleme çalışmaları kapsamında Kahramanmaraş iline Ankara Devlet Konservatuvarı derleme çalışmaları adı altında iki derleme gezisi gerçekleştirilmiştir. Birincisi 1938 yılında Hasan Ferit Alnar, Rıza Yetişen, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Taşkıran ve Muzaffer Sarısözen'in katıldığı ikinci derleme gezisi; diğeri 1941 yılında Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen'in katıldığı beşinci derleme gezisidir. Bu derleme çalışmalarının dışında farklı tarihlerde bireysel çalışmalar yapılmıştır. TRT repertuvarına kayıtlı otuz dokuz adet kırık hava, altı adet oyun havası, dokuz adet uzun hava tespit edilmiştir. Tespit edilen eserlerin derleme yapıldığı sahalar şehir merkezinin yanı sıra Elbistan, Andırın, Öreli gibi il merkezinin dışında, kent merkezinden uzak ilçeler ya da köylerdir (bkz. Ek 3). Kırık havalar içerisinde farklı usul yapılarına ve Türk halk müziği dağarından farklı türlere rastlanır. Buna örnek olarak Şekil 2'de notası verilen, yöreye ait bir semah gösterilebilir. Derleme çalışmaları sırasında kayda geçen oyun havalarında Abdallık geleneği içerisinde şekillendiği düşünülen eserlere de rastlanır. Örneğin Şekil 3'te dönemin Abdallarından derlendiği sanılan bir oyun havası görülmektedir.

⁶⁴ Hamdi Güleç, “Kahramanmaraşlı Halk Şairlerinden Bir Demet” *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.1., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2004, s. 175.

Bis mi sah AL lah AL Lah Hü AL — Lah hü ey val lah
Sec de — hak tir a de me say ran — gâ hi zâ le me
EL- e le el hakka de dik gel dik bu de me
4 kur ban lar tig la rap gâl benk ce kil di gaf let oy ku sur dan u ya
na gel dim dert ka pisan ca gi arada di kil di — 2
ür yan büryan o kep mey da na gal dim — 2
Ev vel e si gi ne koy dum be si mi — koy dum be si mi
i se ri al di lar dö — k tım ya si mi
E ren ler yo lım da gö — r sa va si mi
can bas fe da e-dip kur ba na gel dim
ol dem de u yan di ba tın se ra gi ba tın ce ra ğe
uç a dim i le ri at tım a ya gi
koy kur bande di ler na na gel dim
dert ka pi se ka min ve ripal di rar ve ripal di lar

Şekil 2. Kahramanmaraş Yöresine Ait “Nurhak Semahı”⁶⁵

Eserin usulü 5/4+6/4+4/4+7/8 olarak kurgulanmıştır. Bazı kaynaklarda Nurhak ya da Nurhal Semahı olarak da isimlendirilmektedir. Örnek teşkil etmesi amacı ile notanın sadece birinci sayfası verilmiştir. Eserin notaya alınışında Muzaffer Sarısözen’in kullandığı numaralandırılmış sistem kullanılmıştır.

⁶⁵(repertukul.com, 2021)

OYUN HAVASI

Thm Rep. No: 609
Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi

Derleyen:
Ankara Devlet Konservatuarı
Derleme Tarihi: 28.07.1938
Güncel Notalama: Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 3. Kahramanmaraş Yöresine Ait “Oyun Havası”.

1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından düzenlenen oyun havası. Kaynak kişinin yöre ekibinden olması nedeni ile eserin dönemin Abdallarından derlendiği düşünülmektedir. Eserin notaya alınışında günümüz temel müzik notası kullanılmıştır yani Avrupa porteli yazım tekniği ile aktarımı sağlanmıştır.

Yörede derlenen serbest zamanlı ezgiler genel olarak Kahramanmaraş/Andırın yöresi olarak kaydedilmiştir. TRT repertuarında dokuz adet ağıt tespit edilirken bunların sadece iki tanesinin notasına ulaşılmıştır.

Serbest zamanlı ezgilerde “turna” motifine sıkça rastlanmıştır. “Turna göçebelik ile özdeşleştirilmiştir. Göçebe topluluklar ile ortak göç yollarını paylaşan, aynı zamanlarda aynı yönlere göç eden bir kuştur. Göçebe Türkmen toplulukların yol arkadaşıdır.”⁶⁶ Barak yöresi uzun havalarında ya da ağıtlarında da sıkça karşılaşılan “turna” motifi, Türkmen geleneği ile ilişkilendirilebilir. Örnek olarak Kahramanmaraş yöresine ait 412 repertuvar numaralı “Bir Çiçek Açılmış” eseri verilebilir. Eserin notası kayıtlı değildir ve ses kaydı bulunmamaktadır. Sadece sözleri TRT repertuvar arşivinde yer almaktadır:

*Bir çiçek açılmış da yavrum bilal elinden aman
Lale midir sümbül müdür gül müdür
Efil efil eder yazın yüzünden
Zülüf müdür perçem midir tel midir*

*Aman turnam söyle şahsenemden bir haber
Söyle turnam gelin midir aman kız midir*

*Güneş değmiş kemerinin kaşına
Yeni girmiş on dört on beş yaşına
Uzak değil akpınarın başında
Turna yarın selam saldı gel diye⁶⁷*

Geçmişten günümüze kadar farklı kültürel grupların bir arada yaşadığı Kahramanmaraş'ta müzikal kimliğin gelişimi de bu kültürlerin etkisi ile meydana gelmiştir. İç Anadolu'dan Bozlak, Güneydoğu Anadolu'dan Barak müziğinin tesirinde kalan ilde her iki yapıya benzer türde eserlere rastlamak mümkündür. Abdallar, Aleviler, Tahtacılar, Yörükler gibi farklı toplulukları bünyesinde barındıran Kahramanmaraş'ta isimlendirilemeyecek müzik formlarına da rastlanabilir. Barak ve Bozlak türlerine benzeyen eserler yoğunlukta olmuş, belli bir forma kavuşmamıştır. Buna bir örnek olarak Şekil 4'te görülen yöreye ait 4060 repertuvar numaralı “Meyrik” adlı eser gösterilebilir. Yusuf Gündoğdu, kendisiyle yapılan görüşmede bu müzikal formu barağa benzeyen anlamında “Kırık Barak” olarak nitelendirmiştir. Kahramanmaraş'ta rastlanılan bu gibi birçok farklı formun icracıları yörede yaşayan Abdallar olmuştur.

⁶⁶ Gülden Zeyrek, *Barak Türkmenleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü: 2009, s. 104-105.

⁶⁷ (*repertukul.com*, 2021)

MARAŞ'TAN BİR HABER GELDİ

Trt Rep. No: 4060

Yöre: Kahramanmaraş

Kaynak Kişi: Kadir KURTYOL

Derleyen: Dilber AY

Güncel Notalama:

Mehmet Ali ZARİFOĞLU

The musical score is written in 12/8 time and consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'SERBEST' and features a more complex, rhythmic melody with triplets. The lyrics are written below the notes. The fourth staff continues the melody with lyrics. The fifth staff continues the melody with lyrics. The sixth staff continues the melody with lyrics. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign.

SERBEST

MA RAŞ TAN BİR HA BER 3 GEL Dİ MARAŞ TAN BİR HA BER 3 GEL Dİ DE Dİ 3

LER Kİ ME RİK 3 ÖL DÜ OY OY KEŞ KE ME RİK

ÖL ME 3 SEY Dİ KEŞ KE ME RİK 3 ÖL ME 3 SEY Dİ 3 KE Sİ LEY Dİ E LİM

KOLUM OY OY OY OY MERİK ME RİK ME RİK

BEN KUR BANAM SA NA ME RİK BEN HAY RA NAM SA NA ME RİK VAY SAZ.....

Şekil 4. Kahramanmaraş Yöresine Ait “Maraş’tan Bir Haber Geldi”.

Kaynak kişisi Kadir Kurtyol olan bu eserde serbest usul ve 12/8 zamanlı usul bir arada kullanılmıştır. Serbest kısımda icranın gösterdiği ses yüksekliği Orta Anadolu’da sıkça icra edilen “Bozlak” tavrını andırmaktadır.

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ VE MÜZİK

Günümüz Anadolu coğrafyasında müzik sanatının önemli icracıları olan Abdallar, icra ettikleri müzikal pratiklerle buldukları bölgelerdeki müzikal karakterlerin oluşmasında etkili bir unsur olmuştur. İcra sırasındaki tavır ve üslupları, buldukları bölgelerin müzikal kimliğinin şekillenmesinde rol oynayarak toplum kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Abdal terimi günümüzde bir zümreye verilen ad olarak karşımıza çıksa da tarihte kullanım alanlarının farklı olduğu ve tarihi seyir içerisinde terimin anlam olarak değişime uğradığı araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Bu nedenle, öncelikle Abdal teriminin hangi anlamlarda kullanıldığından bahsetmemiz gerekir.

ABDAL TERİMİ VE KULLANIMI

TDK güncel sözlüğünde Abdal terimi anlam olarak; “gezgin derviş, Safeviler devrinde İran’da yaşayan Türk oymaklarından biri, Anadolu’da yaşayan oymaklardan bazıları (Geygel Abdalları), tasavvufta manevî üst bir rütbe” gibi farklı tanımlarla açıklanır. Ejder Okumuş’a göre, “Abdal sözcüğü, değişmek, değiştirmek, bir şeyi bir şeyin karşılığında o şeyin yerine koymak anlamına gelen Arapça “b-d-l” fiil kökünden bir şeyin yerini tutan, karşılık, vekil, tanık, temsilci gibi anlamlara gelen “bedel” sözcüğünün çoğuludur.”⁶⁸

Abdal terimi ile ilgili önemli çalışmaları bulunan M. Fuad Köprülü terimin kullanımını şu şekilde açıklamaktadır:

“Abdal sözü, Türkler arasında ve en ziyade Oğuz Türkleri’nin Şark ve Garp şubeleri arasında çok yayılmış bir sözdür. Umumî kullanılıştta “şaşkın, serser, ahmak, budala” manalarına gelen bu söz, bir kısım serseri, dilenci dervişlere verilen hususî bir isimdir; Anadolu ve Rumeli’de Rûm Abdalları ismi altında bu serseri derviş zümresinin asırlarca büyük bir ehemmiyet kazandığını görüyoruz. İran dahilinde de bu zümrelere tesadüf edilmekte ve bunlara deviş veya Abdal ismi verilmektedir. (...) Anadolu’da bilhassa XIV. asırda birçok Türk dervişlerinin bu abdal lakabını taşıdıklarını görüyoruz. Abdal Musa, Abdal Murad, Abdal Kumral gibi. Bu sıfat bazen de sona gelmektedir: Burdah Abdal, Kazak Abdal, Pir Sultan Abdal gibi. Bu abdal tabirinin, her halde, eski bir tasavvuf istilahlı olan Abdal kelimesinden alınmış olduğu muhakkaktır denilebilir.”⁶⁹

⁶⁸ Ejder Okumuş, “Türkiye’de Marjinal Bir Grup Olarak Abdallar”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, C.3, S.6, 2005, s. 599.

⁶⁹ M. Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları* 2, 2.b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 333.

Yazılı kaynaklar, Abdal teriminin tarihte ilk defa MÖ 5.-6. yüzyıllarda görüldüğünü ancak Anadolu'da tasavvufun kurumsallaşmaya başlaması ile yani MS 9. yüzyıllardan başlayarak bir kavramı ifade ettiğini, bazı tarihi devirlerde değişikliğe uğrayarak günümüze kadar geldiğini ortaya koymaktadır. Abdal kavramının kullanımında yaşanan değişim, iki farklı anlam bütünlüğünde toplanan farklı isimlendirmelere dayanır. Bu isimlendirmelerden birisi tasavvufi çerçevede kullanılan veli, derviş, sofi vb. isimlendirmelerdir. Diğeri ise günlük dile dayalı serseri, avare, budala, tembel, itibarsız gibi isimlendirmelerdir.⁷⁰

Köprülü, Abdal terimini tasavvuf çerçevesi içerisinde ele alarak Ricalü'l Gayb nazariyesi ile ilişkilendirir. Bu ilişkiyi şu şekilde anlatır:

“Allah, dünyanın manevi nizamının muhafazasına halkın bilmediği birtakım sevgili kullarını memur etmiştir. Herkesçe meçhul oldukları için kendilerine Ricâl-i Gayb denilen bu adamlar arasında muntazam bir mertebeler silsileleri vardır. Mertebelerin en yüksek derecesinde Kutbu'l-Aktâb bulunur, ondan sırasıyla iki imam, evtâd, efrâd, abdâl gelir, onun altında da muhtelif silsileleri vardır. Mertebeler aşağıya doğru indikçe, ona mensup olanların sayıları çoğalır. Yukarı mertebedekiler kendilerinin aşağısındaki mertebelere mensup olanları bilirler. Fakat aşağıdakiler yukarıdakileri bilmezler. Herhangi bir silsilede bir yer boş kalsa, onu takip eden mertebeye kadar gider. Bunların hepsi muayyen sahalara memurdurlar.”⁷¹

Köprülü, Abdal teriminin XII. ve XIV. yüzyıllar arasında İran'da yazılmış metinlerde “derviş” anlamında kullanıldığını ifade eder. XV. yüzyıl kaynaklarında ise terim anlam değişikliğine uğrayarak “mecsup, “divane” anlamında kullanılmıştır. XVII. yüzyıldan sonra ise terim “Kalender”, “Bektaşî” terimlerinin yerine de kullanılmıştır.⁷² Cemal Şener Abdalları Orta Anadolu'da yaşayan Türkmenler olarak açıklar. Geçimlerini müzisyenlik yaparak sürdüren Abdalların isimlendirilmesini mesleki olarak tanımlarken Abdalların birçoğunun Alevi inancında olduğunu söyler.⁷³ Türkmen kelimesi, Asya ve Anadolu'da birden fazla devlet kurup yöneten Oğuzlar'a ait bir adlandırmadır. Oğuzların içerisinde yer alan Türkmenlerin ise genel adıdır.⁷⁴

⁷⁰ Erol Parlak, *Gariş Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, C.I, İstanbul: Demos Yayınları, 2013, s. 40.

⁷¹ Köprülü, a.g.e., s. 334.

⁷² Köprülü, a.g.e., s. 339.

⁷³ Cemal Şener, *Türkiye'de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*, 5.b. İstanbul: Etik Yayınları, 2006 s. 75.

⁷⁴ Parlak, a.g.e., s. 56.

Abdallar hakkında bilinmesi gereken temel konulardan biri de Abdalların coğrafi dağılışı ve soy yapılanmalarıdır. Yapılan çalışmalarda Abdal gruplarının Orta Asya'dan Avrupa'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyaya dağıldıkları bilgisi yer almaktadır. “Köprülü’ye göre Abdallar; tarihe Eftalitler olarak da geçen Akhunlar’dandır. Konukçu, Akhunların adının Hint kaynaklarında Akhun, Huna, Eftalit, Abdal; Bizans kaynaklarında Ephtalit, Abdal, Neftalit; Ermeni kaynaklarında Hept’al; Süryani kaynaklarında Eftalit ve Abdal olarak geçtiği saptamasını yapmaktadır.”⁷⁵ Parlak, Abdal teriminin diğer sahalardan daha çok Anadolu’da yaygın olarak kullanıldığını belirterek kullanım alanını şu şekilde özetler:

“Anadolu’da; *velî, derviş, divâne, meczup, ahmak, şaşkın, serseri, dilenci* vb. birbirinden farklı çok çeşitli anlamlar içeren Abdal sözcüğü; *Kalenderî, Haydarî, Işık, Torlak, Bektaşî* gibi dinî-tasavvufî zümrelerin genel adlandırılışında; *Kaygusuz Abdal, Teslim Abdal* gibi tasavvuf ehli dervişler ve yol ulularının mahlâslarında; *Tahtacı, Kiptî, Geygel, Deveci, Güyende, Davulcu, Kazancı, Teberci* gibi aşiret ve meslekî adlandırmalar ile *Aptaldam, Şeditabdah, Abdalbodu* gibi mahal adlarında karşımıza çıkmaktadır. Bu terimin birçok ozan tarafından mahlâs olarak kullanılmasının nedeni; deyimden engin gönüllülük, dünya malına değer vermeme, dervişlik vb. anlamları da içermesindedir.”⁷⁶

Eldeki veriler Abdal teriminin tarihte daha çok derviş manasında kullanıldığını fakat günümüze anlam değişikliği yaşayarak ulaştığını ortaya koymaktadır. Abdal teriminin derviş anlamı dışında, tarihte bazı oymaklara ve yaşam alanlarına verildiğini de görüyoruz. Köprülü, terimin bazı kavmi zümreleri ve bazı mevkileri nitelendirmesi açısından Etnoloji ve Taponomi disiplinlerinde önem arz ettiğini belirtir. Buna ek olarak İran’da Safeviler zamanında yaşayan Türk kabileleri arasında Abdallu ismini taşıyan küçük bir kabilenin varlığından ve Hazar ötesi Türkmenler arasında da Abdal isminde bir oymaktan bahsederken; bunların Türklerden ayrı sayılmadığı ve çingenelik ile anılmadıkları tespitini yapmaktadır. Yine terimle alakalı olarak, Afganistan’daki Dürrani kabilesine de tarihte Abdalı ya da Avdalî isminin verildiğini, bu ismin Ak-Hun veya Eftalitlerin etnik adı olan “Aptal” ismiyle ilişkisinin olduğu iddiasını da ekler.⁷⁷

⁷⁵ Parlak, a.g.e., s. 52.

⁷⁶ Parlak, a.g.e., s. 39.

⁷⁷ Köprülü, a.g.e., s. 354-355.

Abdal kelimesi tarihi değişim ve dönüşüme uğrayana kadar dervişlik, gezginlik, bilgelik anlamlarında kullanılması ve “Abdala malum olur” atasözünün bu kullanım çerçevesi içerisinde söylendiği görüşü yaygındır. Daha sonraları Abdal terimi anlam ve söyleyiş bakımından değişime uğrayarak “aptal” şeklinde günlük terminolojide kullanılmaya başlanmış, kullanılan atasözü zamanla “aptala malum olur” şeklinde değişiklik göstermiştir. Abdallar neredeyse her gün günlük kullanım dilinde Abdallık kelimesine yüklenen olumsuz nitelermelerle karşı karşıya kalmaktadırlar.⁷⁸

Abdallık hakkındaki düşüncelerden biri de çingenelerle aynı soydan gelmiş olmalarıdır. Şener, çingeneler hakkında ana vatanlarının Hindistan olduğunu ve tarihleri konusunda pek bilgi olmadığını söyler. Hindistan’dan 800 yıllarında göçe başlayan çingenelerin 1300’lerde Anadolu’ya geldikleri çeşitli tarihi kayıtlarda bulunur.⁷⁹ Eldeki kaynakların ışığında Abdalların ise soy itibarı ile Türkmen olduğunu söylemek mümkündür. Abdallara, günümüz Anadolu coğrafyasının hemen hemen her yerinde büyük ya da küçük gruplar halinde rastlanabilir.

Anadolu coğrafyasının hemen hemen her bölümünde küçük ya da büyük gruplar halinde yaşayan ve yaşadıkları bölgenin müzik esnaflığını üstlenen Abdal gruplarına rastlanır. Buldukları bölgelere göre icra ve tavır özellikleri, çalgıların yapı ve çeşitleri değişiklik göstermekle birlikte repertuar ve çalım teknikleri de farklılık gösterebilir. Tarihte konar-göçer bir yaşam süren Abdalların, günümüzde buldukları bölgelerde yerleşik hayata geçtikleri söylenebilir.

Türklüğün ve İslamiyet’in yayıldığı dönemde Abdallar da Türkmenler ile birlikte Anadolu coğrafyasının farklı yerlerinde bulunmuşlardır. Türkmenlik geleneği içerisinde önemli bir ozan olan Dedemoğlu’nun göçü anlatan şiirinde, Abdalların Türkmenler ile birlikte Horasan’dan göçe başladıkları görülebilir:

*Dedemoğlu, haymanaların kurulsun,
Açılsın bayraklar, mehter vurulsun,
Dövülsün cengi harbiler çalınsın,
Abdalların yurdu Ören değil mi?*⁸⁰

⁷⁸ Parlak, a.g.e., s. 46.

⁷⁹ Şener, a.g.e., s. 230.

⁸⁰ Parlak, a.g.e., s. 60.

Saim Ayata, Abdalların Anadolu'ya gelmesini şu şekilde özetler:

“Doğudan gelen şeyh, derviş, nakip, mürşit, şair, âşık, abdal ve seyyahlar hep Türk dilinde söyleyip, şehir ve kasabalardan uzaklarda sürekli İslam’a davette bulunmuşlardır. Bununla beraber, Anadolu’ya Mısır ve Bizans’tan gelen, kendilerine hoca, hacı, sofi, şeyh ve derviş süsü veren gayrimüslim propagandacılar Türklerin inanç birliğini parçalayıp, manevi huzurlarını sarsmaya çalışmışlardır. Hacı Bektaşî Veli bu dönemde ortaya çıkarak, insanların birlik ve beraberlik içinde olmaları için manevi destek vererek bu olumsuzlukları bertaraf etmiştir.”⁸¹

“XII/XIII. yüzyılda Selçuklular döneminde Horasan’dan Anadolu’ya gelen, Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda önemli rolleri olan Horasan erenleri de “Abdalan-ı Rum” adını almışlardır.”⁸² (Okumuş, 2004: 1023). Köprülü, Anadolu coğrafyasının çeşitli yerlerinde Abdal mahlasını kullanan tanınmış Türk dervişleri ile birlikte XV. yüzyılda Rum Abdalları olarak anılan bir dervişler zümresinin varlığından da bahseder. Vâhidî’nin 1522’de Hâce-i Cihân ve Netice-i Cân eserinde Rum Abdallarından bahsettiğini açıklayarak onun verdiği tarifi şu şekilde aktarır (2004: 343):

“Onun verdiği malûmata göre, bunlar, sırtlarında yalnız bir tennure, âdetâ çıplak denecek bir şekilde, daima yalın ayak ve başları açık gezerlerdi. Bellerinde yün örgü bir kuşak, omuzlarında Ebû Müslim sancağı, ellerinde Baba Şücâ çomağı, kuşaklarında asılı -kav, çakmak ve esrar taşımaya mahsus-iki Cür’adân, tahtadan gayet büyük ve saplarına aşık kemiği asılı bir sarı kaşık ve bir keşkül vardı. Vücutlarında yanık yerleri, dövme Zülfikar resimleri veya Ali’nin ismi, bazılarında yılan şekilleri bulunurdu. Elllerinde def, kudüm, boynuz gibi musiki aletleri bulunurdu ve zikir esnasında yahut yürürken bunları çalarlardı. Bunların başlıca merkezlerinin *Seyyid Gâzi* olduğu, *Osman Baba*’yı ve *Baba Şücâ*’ı tarikatın büyükleri olarak tanıdıkları *Vahidî*’nin izahatından anlaşılıyor.”⁸³

Özdemir’in tespit ettiği ve listelediği Türkiye coğrafyası içerisinde Abdalların bulunduğu bazı yerler arasında Kahramanmaraş iline rastlanmamıştır.⁸⁴ Yapılan bu çalışma bağlamında Kahramanmaraş ili Duraklı, Sakarya ve Yahya Kemal mahalleleri tespit edilerek bahsedilen listeye tarafımızdan eklenmiştir (bkz. Ek 1).

⁸¹ Saim Ayata, “Anadolu Abdalları”, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.1, S.14, 2012, s. 52.

⁸² Ejder Okumuş, “Kahramanmaraş’ta Abdallar”, *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.2., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2004, s. 1023.

⁸³ Köprülü, a.g.e., s. 343.

⁸⁴ Erdem Özdemir, *Emirdağ Musiki Geleneğinde Abdallar ve Yeni Onaltı Türkü*, (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 16-24.

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ

Kahramanmaraş ilinde Abdallar geçmiş tarihlerde çoğunlukla Sakarya ve Duraklı olarak adlandırılan yan yana iki mahallede toplu bir şekilde yaşamışlardır. Nüfus çoğalmasının doğal bir sonucu olarak çevre mahallelerde de ikamet eden Abdallar günümüzde Duraklı, Sakarya ve Yahya Kemal mahallerinde yoğun olarak yaşamaktadırlar. Şehir genelinde bu bölgeler “Abdallar Mahallesi” olarak adlandırılır. Abdalların Kahramanmaraş’a hangi tarihlerde geldiği ya da ne zaman yerleşik hayata geçtiği tam olarak bilinmemektedir. Gökhan Gökşen konuyla ilgili yaptığı çalışmada, Kahramanmaraş Abdallarının dedesi olarak tanımladığı Abdal Halil Ağa’nın kızı 1930 doğumlu Yeter Davulcubaşı’na babasının Kahramanmaraş’a nereden geldiğini sorduğunda “nereden gelecek, biz Maraş’lıyık. Maraş’ın him taşını dikenler bizik”⁸⁵ cevabını almıştır. Tablo 1’de görüldüğü gibi Maraş’ın nüfusu ile ilgili bilgiler içerisinde Abdallar ayrıca belirtilmemiştir. Bu durum Kahramanmaraş’ta yaşayan Abdal gruplarının yerleşik hayata çok eski tarihlerde geçtiğinin bir göstergesi olabilir.

Daha önce alanda çalışmalar yapan Gökhan Gökşen kişisel görüşme sırasında Kahramanmaraş Abdallık geleneğini şu şekilde anlatmıştır:

Maraş Abdalları şehrin farklı bölgelerinde yaşıyorlar. Bu insanların şehrin genelde kenar bölgelerinde kendilerine ait bir yaşam alanları ve bir yaşam tarzları var. Bu yaşam tarzı insanların genelde mutlu olduğu yerlerde düğünler, asker uğurlamaları, kına geceleri gibi toplumun sosyal olarak bir araya geldikleri yerlerde görülür. Maraş Abdalları da toplumun tüm bu mutluluğunu birlikte yaşarlar. 12 Şubat Bayramı’nda kurtuluşu kutlarlar ki bu Türkiye’de tektir. Maraş’taki Abdallar sosyal bir organizasyon ya da toplumsal bir olay olduğunda orada muhakkak davul ve zurnaları ile bulunurlar.

Abdallar bir kültürün bugüne kadar taşınmasına vesile olan önemli bir kaynaktır. Bugün davul ve zurna olmadan halk oyunu olmaz, düğün olmaz, askeri uğurlamanın coşkusu olmaz. Davulu duyduğumuz anda o davulun coşkusuyla bu milletin yüreği o davulla birlikte atmaya başlar. O sırada o alanda bulunan her kimse tokmak davula vurduğunda kalbi aynı anda atmaya başlar ve bizi millet yapar. Bu bizim kültürümüz ve özümüzdür. Abdal davulu ile hissettiklerimiz çok farklıdır. O hissettiğimiz her neyse işte o bizi millet yapan, bizi birleştiren ve bütünleştiren şeydir.

⁸⁵ Gökşen, a.g.e, s. 74.



Yahya Kemal Mahallesi'nin Kuş Bakışı Görüntüsü

Görüşmeler sırasında Türkmen olduklarını belirten Abdallar, Horasan'dan geldiklerini ifade etmişlerdir. Mahmut Davulcu kendisiyle yapılan görüşmede Kahramanmaraş Abdalları ile ilgili şunları söylemiştir:

Bizim neslimiz Horasan'dan gelme. Yörüklerle biz kıl çadırda gelmişiz. Zamanla bölgelere yerleşim gerçekleşmiş evler yapılmış, hu (ottan ev) yapmışlar, çamurdan ev yapmışlar. Ben çamurdan evlerde kaldım önceden böyle evler yoktu. Soyumuz Pir Sultan Abdal, Baba Abdal, Kaygusuz Abdallara dayanıyor. Bunlar ermiş adamlar. Biz Türkmen'iz. Mesela biz Yörüklerle (Aydınlı Yörüklerini kastediyor) emmi oğluymuşuz.⁸⁶ Bizdeki müzisyenlik mesleği de Peygamber Efendimiz'e dayanır. Eskiden def varmış. Yine düğünler def ve uzun kavallarla gerçekleşmiş. Hacı Bektaş-ı Veli'nin türbesini fırsat buldukça ziyarete giderim. Bize bu mesleği öğretmişler yani bize böyle tarif olundu. Abdallık kötü bir anlam değil.

Abdallar, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde önem arz eden Hacı Bektaş-ı Veli'ye derin bir saygı duyar ve geçmişte Abdal lakabını kullanan dervişleri ataları olarak görürler. Ejder Okumuş, Abdallığın tarihsel süreci incelendiğinde dini inanış yapıları içerisinde Alevi-Bektaşîliğin görüleceğini belirtir.⁸⁷ Kahramanmaraş'ta yaşayan Abdalların geçmiş tarihten bu yana kent dinî inanış yapısı ile uyum içerisinde oldukları söylenebilir. Kahramanmaraş ilinde genel bir mezhep olan Hanefilik mezhebini benimsedikleri yapılan görüşmeler sırasında kaydedilmiştir. Abdal kelimesi Kahramanmaraş'ta genel bir ifadeyi oluştururken, davul-zurna çalan Abdallara çoğu zaman "Kirve" denildiği tespit edilmiştir.

⁸⁶ Emmi: Türkçe halk ağzında babamın erkek kardeşine verilen ad (Wikipedia.org, 2021).

⁸⁷ Okumuş, 2005, s. 594.

Kahramanmaraş Abdalları müzik esnafıklarının dışında el işçiliği ve sünnetçilik yaparak da geçimlerini sağlamaktadır. Görüşme yapılan davulcu Bektaş Tüz babasının müzik işi ile uğraşmadığını, sünnetçilik yaparak geçimini sağladığını belirtmiştir. Yapılan alan araştırması sırasında müzik esnafığının gün geçerek azaldığı, yeni neslin müzikle pek fazla ilgilenmediği gözlemlenmiştir. Bunun temel sebebi ise müzik esnafığı ile geçimlerini pek fazla sağlayamamış olmaları olabilir.

Araştırma sırasında gözlemlenen önemli bir husus ise Abdalların çingene (yörede cingan/cingen) olarak tabir edilmesidir. Çingene toplumu ile benzer işler ya da meslekler yürüten Abdalların birçoğu bu neden ve başka sebeplerden dolayı soyadı değişikliğine gitmişlerdir. Soyadı kanunu ile Kahramanmaraş Abdallarının soy isimleri mesleki uğraşlarına göre verilmiştir. Buna örnek olarak, Kahramanmaraş Milli Mücadele Dönemi'nde önemli bir isim olan ve kentin simgelerinden biri haline gelen Abdal Halil Ağa'ya Cumhuriyet Dönemi ve soyadı kanunu ile "Davulcubaşı" soyadı verilmesi gösterilebilir. Sosyal yaşamın getirdiği değişikliklerin yanında nüfus çoğalmasının doğal bir nedeni olarak soy isimleri farklılık göstermiştir. Çalışma neticesinde ulaşılan mesleki soy isimleri "Davulcu" ve "Davulcubaşı"dır. Görüşme yapılan kişilerden Derviş Can (1966), "Davulcubaşı" olan soyadını "Can" olarak değiştirmiş, bunun nedeni olarak kamu sektöründe iş bulamamaları sebebinin göstermiştir. Ayrıca Abdallığın hor görülmesi sebebiyle de bu kararı aldığını belirtmiştir.

Yine görüşme yapılan kişilerden ve çalışmada derleme yapılan eserlerde kaynak kişi olarak yer alan Halil Deniz'in babası, Davulcubaşı olan soy ismini mahkeme kararıyla değiştirmiştir. Halil Deniz bu değişikliği şu şekilde anlatıyor:

İnsanlar Abdal kelimesinin anlamını bilmiyorlar. İlkokul yıllarımda arkadaşlarım soyadıyla dalga geçerdi. Çingene yakıştırmaları yapıldı. O yüzden bir gün eve geldim ve babama durumu anlattım. Bunun üzerine babam soyadımızı değiştirdi. Soyadımız Deniz oldu. Abdal Halil Ağa'nın ismini taşıyan tek torunu benim. Ben soyadımı yeniden değiştirmeyi düşünüyorum.

Abdalların hor görülmesi durumu, konuyla ilgili yapılan çeşitli çalışmalarda da yer almaktadır. Okumuş, "Kahramanmaraş'ta Abdallar" başlığı ile yayınlanan sempozyum bildirisinde hor görülme ya da dışlanmışlık durumunu ele almaktadır. Bu bildiride Abdalları mesleki ve kültürel açıdan değerlendirip marjinal bir grup olarak tanımlamaktadır. Okumuş,

Kahramanmaraş Abdalları hakkında “Türkiye’de bir alt kültür grubu olarak sosyal statüleri itibariyle düşük düzeyde, belki de en düşük düzeylerden birinde bulunmaktadırlar. Kendileri bunun farkındadırlar.”⁸⁸ tespitinde bulunur. Çalışma bağlamında yapılan görüşmelerin referansında bu durumun farklı olduğu ya da kişiden kişiye değişebilir nitelikte olduğu anlaşılabilir. Örneğin “Abdal Halil Ağa Ruhunu Yaşatma ve Davulcular Derneği” başkanı Tekin Göçgünler, yapılan görüşmelerde toplumla bir arada olduklarını ve Abdalların Maraş’ta çok sevildiğini aktarmıştır. Yapılan görüşmede ayrıca şu bilgiler elde edilmiştir:

Birisi dolmuşa biniyor ve bu mahalleye gelmek istiyorsa nereye gideceksin dediler mi ben Abdallar Mahallesi (Sakarya Mahallesi) gideceğim der. İşte burada herkes Abdal kelimesi ile buluşuyor. Ben birçok vilayete gittim fakat Abdal kelimesinin bu kadar fazla kullanıldığını görmedim. Bizim Maraş’ta bu çok kullanılır ama asla kötü amaçla değil. Kendime Abdal denilmesinden çok gurur duyuyorum. Şimdi bir “Aptal” var bir de “Abdal” var; işini bilmeyen, kötü işlerle uğraşan adama aptal denir. Bir de “Abdal” diyoruz, biz Pir Sultan Abdal’ın soyundan geliyoruz. Bizim caddemizin ismi bile Abdal Halil Ağa. Abdal Halil Ağa Camii’nin temellerini attık. Önce Allah sonra onun sayesinde bizleri çok severler sayarlar. Maraş’ın yerlileri hep bu mahallede.



Abdal Halil Ağa Ruhunu Yaşatma ve Davulcular Derneği.

⁸⁸ Okumuş, 2004, s.1025.

Kahramanmaraş Abdalları geçimlerini hem ticaret hem de davul-zurna çalarak sağlarlar. İl içerisinde gerçekleşen düğün, nişan, asker uğurlaması gibi eğlencelerde; bunun dışında da çete bayramlarında günlerce davul-zurna çalarak kentin müzik esnaflığını üstlenirler. Şehir merkezinde ve kırsal kesimde gerçekleşen eğlencelerde çoğu zaman yer alan, davul-zurna pratikleri ile toplum kültürünün önemli bir parçasını oluşturan Abdallar; farklı çalım teknikleri ile diğer bölgelerde yaşayan Abdal grupları ile ayırt edilebilir özellikler sergilemektedir.

Kahramanmaraş'ta rastlanan bütün kültürel grupların en büyük paydası; başta düğünler olmak üzere gerçekleştirdikleri eğlencelerde davul-zurna ikilisinin aynı pratiklerde değişmeden görülmesidir. Davul-zurna çalım tekniğinin ve bunlara oynanan oyun adımlarının il merkezi ve ilçelerde bariz bir değişiklik göstermediği yapılan alan araştırmasında gözlemlenmiştir. Kahramanmaraş ilinde davul çalgısının manevi bir anlamı da vardır. Bu anlam kentteki toplumsal kimlik oluşumunu büyük oranda etkilemiş ve gerçekleşen ritüeller aracılığı ile geçmişten günümüze kadar gelmiştir.

KAHRAMANMARAŞ ABDALLARINDA MÜZİK

Daha önce de bahsedildiği gibi, Kahramanmaraş Abdalları tarihten bu yana kentin müzik esnaflığını üstlenmektedirler. Farklı icra ortamlarında farklı repertuvar ve farklı çalım teknikleri ile toplumun müzikal ihtiyacını karşılayan Abdallar, Kahramanmaraş müzik kültürünün önemli bir parçasını oluşturur. İl merkezinde ya da kırsal kesimlerde gerçekleşen düğünlerde farklı görevler üstlenirler. Ritüel içerisinde yapılan görevlere örnek olarak “çaba” adı verilen misafir karşılama gösterilebilir. Yapılan eğlencenin türü ne olursa olsun, Abdallar eğlencenin tertip edildiği mekânın ya da ortamın girişinde davul-zurna çalarak ve gelen misafirleri selamlayarak karşılarlar. Buna “çaba” denir ve davulcu bir çaba harcayarak gelen misafirden bahşış almaya çalışır. Burada zurna ikinci planda yer alır.

Geçmişten günümüze kadar Kahramanmaraş'ta davul-zurna geleneği düğünlerin vazgeçilmezidir. Geçmiş tarihli Kahramanmaraş düğünlerinde kadınların kendi aralarında çalıp söyleyerek eğlendikleri, erkeklerin ise davul-zurna eşliğinde oyunlar oynadıkları yapılan görüşmelerle sabittir. Düğünlerde kadınlar ve erkekler arasına bir perde çekilerek davul-zurnanın erkekler tarafında çalındığı fakat davul-zurna oyunlarını kadınların da oynadığı Aslı Tüz ile yapılan görüşmede kaydedilmiştir. Davul vuruşlarının oyuncunun adımına göre şekillendiği yörede, asıl olan ritmik unsurlardır. Genellikle bir

oktav içerisinde seyreden zurna icrası bazen belli bir melodiyi çalabiliyorken bazen de davul ritmi üzerine serbest bir icra sergiler. Davul icracısı oyuncunun adımlarına göre seri vuruşlar yapar. Oyuncunun omuz, ayak, topuk ya da düz seyretmesi davul vuruşlarını yönlendirir. Bu hususla ilgili 1967 Maraş Yıllığı'nda şu bilgiler yer almaktadır:

İlimizin milli oyunlarında ilk göze çarpan husus figür ve melodi zenginliği ile bunların yer yer mahalli özellikler taşımasıdır. Oyunlarda tam bir ritm beraberliği, hareket canlılığı ve figürlerin gayet uygun bir şekilde kompoze edilmiş olduğu ilk bakışta göze çarpar.

Enstrüman olarak davul zurna ilin her tarafında ortaktır. Oyunlarda tempoları tayin eden davulla, ritm nüanslarını belirten zurna arasında aynı ahenk görünür. Bilhassa davulcunun melodiye uygun jestleri halk oyunumuzun dikkati çeken özelliklerinden biridir.

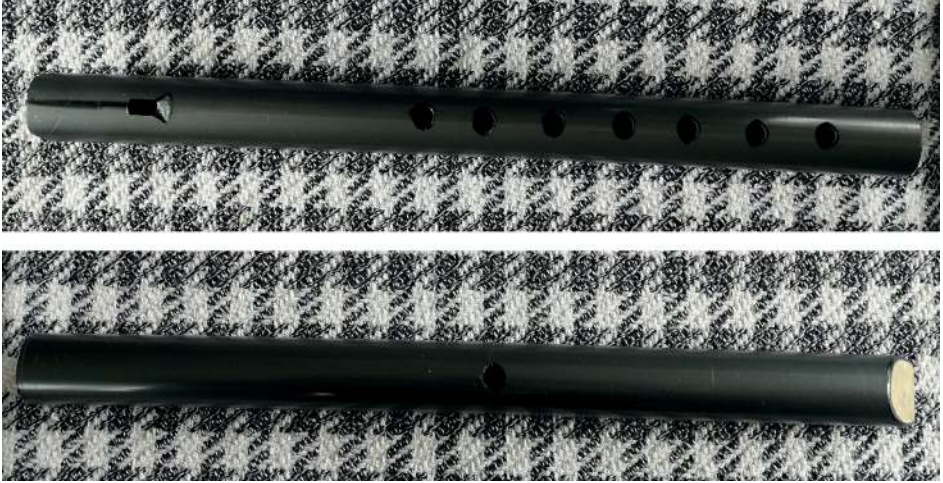
Abdallarda çalgı öğrenim süreci yüzyıllardır Türk müziğinde kullanılan meşk yöntemi ile gerçekleştirilir. “Meşk, bütünüyle taklit ve tekrar üzerine kurulu, usta-çırak ilişkili yürüyen, notanın kullanılmadığı bir yöntem”⁸⁹ olarak açıklanır. Aile içerisinde müzikal aktarımın usta-çırak ilişkisiyle gerçekleştiği Abdallarda davul öğrenme sürecini, 1961 doğumlu Bektaş Tüz kendisiyle yapılan kişisel görüşmede şu şekilde anlatmıştır:

İlk olarak davula ilkokul 3. sınıfta başladım. Bir bacanağım var, halen sağ. O bana davul çalmasını öğretti. Ufak bir pekmez küreğine ipele bir deri çektiler. O zamanlar plastik değil tabii, orijinal hayvan derisi kullanılırdı. Elime de iki tane çöp verdiler. Okuldan geldiğim zaman onunla uğraşırdım. Ustamdan gördüklerimi taklit ederdim. O süreç içerisinde davul çalmayı öğrendim. Daha sonra düğülerde davul çalmaya başladım.

Kahramanmaraş ilinde gerçekleşen ritüellerde davul sayısı genel olarak birden fazla olur. Bunlardan birkaçı usta davulcular, birkaçı ise çıraklardır. Öğrenim aşamasının bir kısmı da bunun gibi icra ortamlarında gerçekleşir. Davul sayısının birden fazla olması eğlenceyi tertip eden kişinin büyüklüğünün, toplum içerisindeki statüsünün bir göstergesidir. Davul sayısı ne kadar fazla olursa olsun zurna sayısının çoğu kez ikiyi geçmediği görülür. İki zurna icrasında ise zurnanın birisi sürekli olarak dem halinde kalır yani ana sesi vermekle görevlidir.

⁸⁹ Fatih Coşkun, “Meşk Geleneğinin Günümüzde Konumlanması”, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 2011, s. 83.

Yörede kullanılan zurna çeşitlerindeki ses sahalarının sözsüz müzik unsurunun etkisi ile geliştiği söylenebilir. Okuyucuya eşlik söz konusu olmadığı için karar sesler la, si ya da do olarak icra edilir. Araştırma bağlamında yapılan derleme çalışmalarında bu sesler ile karara bağlanması sonucunda bu tespite ulaşılmıştır. Kullanılan zurnaların Gaziantep ilinde yaptırıldığı görüşmelerde tespit edilmiştir. İl içerisinde zurna çalgısını imal eden kişiler bulunmamaktadır. Öğrenimi ise yine meşk denilen yöntem ile gerçekleşir fakat zurnaya geçmeden önce kişi dilli kavalda eğitim alır. Bu eğitimi tamamladıktan sonra zurna çalmaya zurna çalmaya geçerek icracılık hayatına başlamış olur. Dilli kaval çalgısını Abdallar kendi aralarında imal edebilmektedirler. Plastik bir borudan basit bir şekilde imal edilip gençler ve çocuklar arasında adeta bir oyuncak misali kullanılır.



Dilli Kaval Ön ve Arka Yüzü

Kahramanmaraş Abdallarının Kullandığı Çalgılar

Anadolu coğrafyasının birçok yerinde rastlanılabilen Abdal grupları buldukları yörelerde müzik icracılıkları ile bilinmektedirler. Farklı yörelerde farklı çalgılarla ve icra üslupları ile dikkat çeken Abdallar, buldukları yörelerde müzik aracılığı ile kültürel aktarım rolü de üstlenirler. “Yurdumuzda, yakın geçmişte ve bugün de popüler olan birçok Abdal icracı vardır. Bunlar genelde yörelerine has müzik ürünlerini icra etmektedirler.”⁹⁰ Bunların başında “bozlak” olarak isimlendirilen türle bilinen Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş gibi isimler gelmektedir. Bu isimler İç Anadolu bozlak kültürünün önemli icracıları arasındadırlar. Bozlak, yapısı itibarıyla sözlü Türk Halk Müziği ürünleri arasında yer alır ve genel olarak eşlik çalgısı

⁹⁰ Erdem Özdemir, a.g.e., s. 16.

bağlamadır. Kahramanmaraş Abdallarını burada ayıran nokta, müzikal icrada söz unsurunun bulunmayışıdır. Gerçekleşen ritüellerde farklı repertuvar içerikleri ile bulunan Abdallar, ifadelerini söz unsuru ile değil tamamen müzikal icraları ile yansıtmaktadırlar. Kahramanmaraş Abdallarının kullandıkları çalgılar “davul” ve “zurna” olarak tespit edilmiştir.

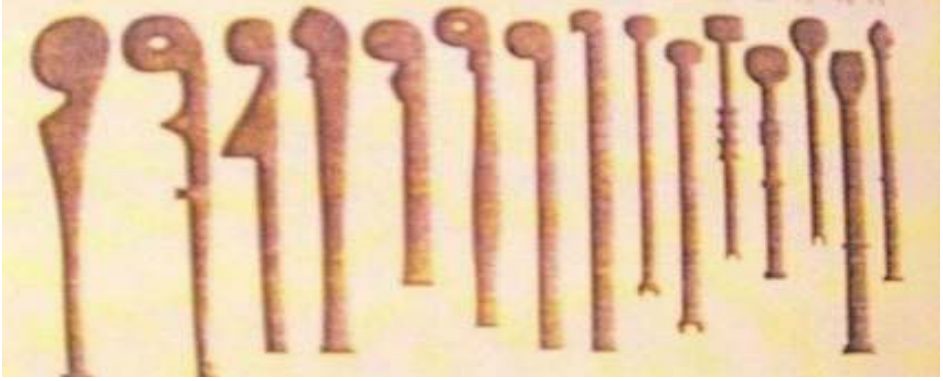


Kahramanmaraş'ta Kullanılan Davul ve Zurna

Davul

Tarihi bilinen en eski zamanlara kadar dayanabilen vurmali çalgıların çeşitli varyasyonlarını dünyanın farklı yerlerinde görmek mümkündür. Orta Asya Türk topluluklarının inanç sistemi içerisinde de yer edinen davul “Hunların resmi devlet teşkilatını kurmasından sonra ise askerlik alanında yerini almıştır.” Türk geleneği içerisinde de önemli bir yer edinen davulun günümüz Anadolu sınırları içerisinde çeşitli varyasyonları bulunmaktadır. Bu duruma örnek olarak Ege yöresi zeybek icralarında kullanılan davulların ebat olarak daha büyük ve tok bir sese sahip olması gösterilebilir. Kullanılan malzemeler ve ölçüleri yapısal farklılıklar göstererek icra biçimini de etkilemektedir. Ayrıca aşağıda yer alan görselde görüldüğü gibi davulun önemli bir parçası olan tokmağın şekilleri de Anadolu’da farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar ile birlikte vuruş tekniklerinin de şekillendiği düşünülebilir.

⁹¹ Ahmet Dalkıran, “Türk Kültüründe Davul ve Resim Sanatına Yansımaları”, *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.21, 2019, s. 4.



Anadolu'da Kullanılan Bazı Tokmak Çeşitleri.⁹²

Davul çalgısı günümüz Anadolu coğrafyası sınırları içerisinde kültürel geçmişine bağlı olarak farklı şekillerde görülebilir. Askeri müzik içerisinde, toplumsal olarak organize edilen eğlencelerde, ramazan aylarında ya da yörelere ait folklorik dansların icrasında birbirinden farklı amaçlar çerçevesinde kullanılmaktadır.⁹³

Kahramanmaraş Abdallık geleneği içerisinde önemli bir müzik aleti olan davul çalgısının birçok yöreye göre benzer ve farklı yönleri bulunur. Bu farklılıklar davul çalgısının yapısı ve diğer parçalarını kapsar. Kahramanmaraş davulunun iki yüzü deri ile kaplıdır. Fakat günümüzde gerçek deri yerine daha az maliyeti olan plastik kaplamalar kullanılmaktadır. Davulun geri kalan kısımları kasnak, çember, ip, deri kayış ve toka bölümüdür.

Yörede “çüven” olarak da adlandırılan tokmak, davulda güm ve kasnak seslerinin elde edilmesi amacı ile kullanılır. Farklı yörelerde farklı şekillerde görülebilen tokmak, yörelerdeki müzik icrasının özelliğine ya da tavrına göre şekillenebilir. Kahramanmaraş'ta kullanılan tokmağın yapısı “J” harfinin şeklini andırır biçimdedir. Bu durum, davulun boyutu ve davuldaki seri vuruşlarla ilişkili olarak gelişmiş bir yapım şekli olabilir.



Yörede Kullanılan Tokmak.

⁹² Mustafa Şahin, *Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulunun İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 25.

⁹³ Dalkıran, a.g.e., s. 4.

Davulda tek seslerinin elde edilmesi amacıyla kullanılan bir diğer alet “çubuk” tur. Kullanılan çubuğa yörede “zırzırı” ya da “zambır” da denilir. Bu isimlendirmelerin ise yörede sık kullanılan çalım tekniklerinden türediği yani duyusal olarak isimlendirildiği düşünölmektedir.



Yörede Kullanılan Çubuk.

Davulun akort edilmesini sağlayan ipler farklı yörelerde çeşitli şekillerde görölebilir. Kahramanmaraş'ta “V” şeklinde bağlanan ipler arasında dört parmak boşluk bırakılarak akort işlemleri tamamlanmış olur. İpler çember bölümünün üst ve alt kısımlarından çekilerek deri kısmının gerilmesini sağlar.



Yörede Kullanılan İpler ve Toka.

Davulun deri kısmını kasnağa bağlayan kısmı çemberdir. Toka denilen bir araçla çember ve davula sabitlenir. Yöredeki çalım tekniklerinde çembere vuruş tekniği çok nadir kullanılır. Bu durumun sebebi eski davulların yapımında çember kullanılmaması olarak düşünülebilir.

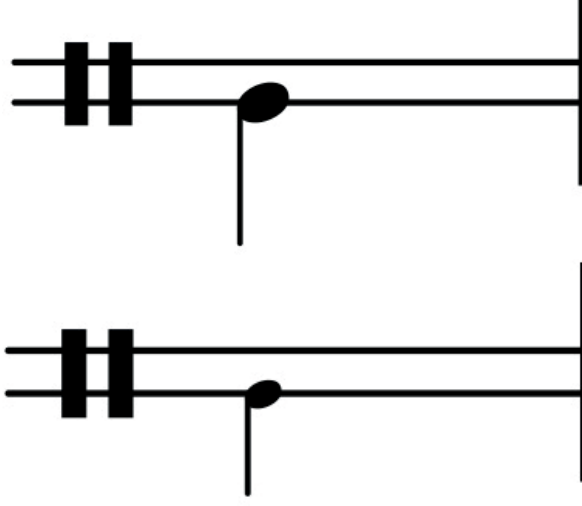


Yörede Kullanılan Davulun Deri Kısmı ve Çember.

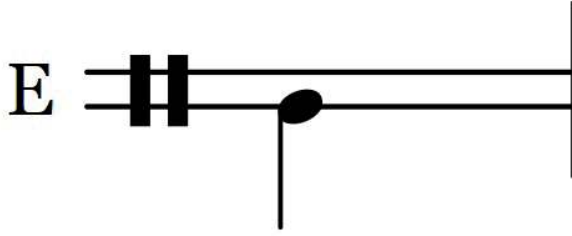
Kahramanmaraş Abdallarında Davul Çalım Teknikleri

Davul icrasında kullanılan teknikleri sağ ve sol el ekseninde göstermek mümkündür. Kullanılan aletler ve vuruş teknikleriyle elde edilen ritim cümleleri, yöredeki kullanım şekli ile Anadolu'da yaşayan diğer Abdal zümrelerinden farklılık gösterir. Bu farklılığı ortaya koymak açısından vuruş teknikleri ve notasyon kısmında nasıl gösterildikleri aşağıda yer alan şekillerin altına açıklamaları ile birlikte verilmiştir.

Güm sesi, icracının davulun sadece tek yüzüne tokmakla ya da el ile vurarak çıkarttığı sestir (Şekil 5). Güm sesi zayıf ve güçlü vuruş olarak ikiye ayrılmıştır. Bu vuruşlar oyuncunun adımlarına ve hareketlerine göre şekillenmektedir. El ile güm sesinin çıkartılması “Kahramanmaraş Çiftetellisi” olarak bilinen solo oyunda görülür. Davulcu ya da davulcular oyuncunun etrafında diz çökerek davulu koltuk altlarına alırlar güm ve tek aynı yöne vurulur. Gümler el ile, tekler çubuk ile davul yüzeyinin daha üst köşesine vurulur. Güm sesinin el ile icra edilişi ilgili portenin başına “E” olarak işlenmiştir (Şekil 6).



Şekil 5. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Güm Sesinin Gösterilişİ.

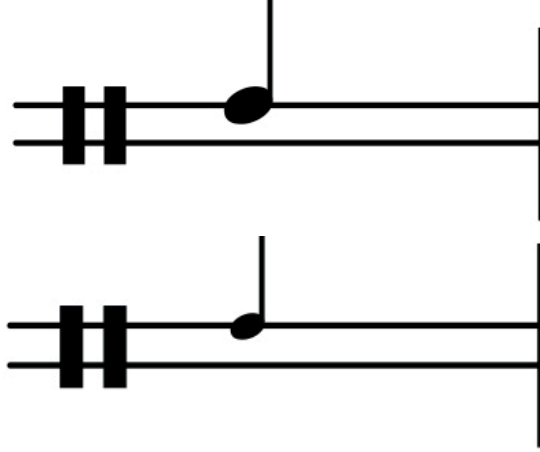


Şekil 6. El ile Vurulan Güm Sesinin Gösterilişİ.



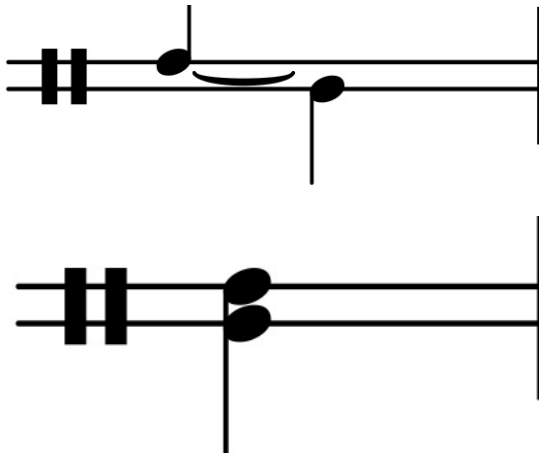
El ile Çalım Tekniği (İcracı: Bulut Davulcubaşİ).

Tek sesi, icracının davulun tek bir yüzeyine çubuk vasıtası ile vurmasıyla elde edilir. Yörede tek sesi zayıf ve kuvvetli olarak kullanılır. Bu oyuncunun adımlarına göre şekillendiği gibi icracının yorumunu da ekler. Notada gösterimleri Şekil 7’ de belirtildiği gibidir.



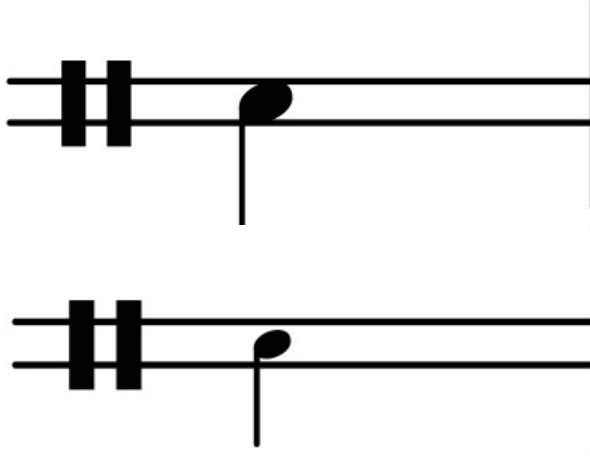
Şekil 7. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Tek Sesinin Gösterilişi.

Yek sesi, literatürde genel olarak icracının güm ve tek seslerini aynı anda vurması olarak geçmektedir. Yapılan derleme ve alan araştırmaları doğrultusunda tek sesinin güm’den hemen önce geldiği, fakat bir birliktelik sağladığı görülmüştür. Bazı durumlarda ise güm ve tek aynı anda vurulur. Nota yazımı sırasında daha anlaşılabilir olabilmesi için tek sesi güm sesinin hemen bir adım öncesinde güme bağlı olarak yazılmıştır (Şekil 8). Aynı anda vuruşların yapıldığı yer ise ayrıca gösterilmiştir.



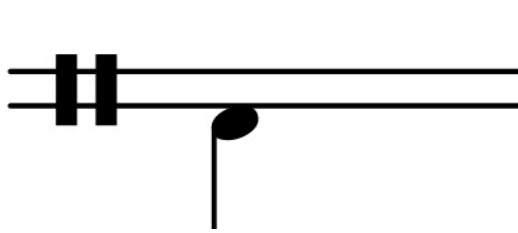
Şekil 8. Yek Sesleri'nin Gösterilişi.

Cız sesi, icracının çubuğu bir tarafa sabitleyerek güm sesini vurmasıyla elde edilir. Bu durumda çubuk tek sesinde yaslı kalır ve güm vurulur. Notada ifadesi Şekil 9'da gösterildiği gibidir.



Şekil 9. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Cız Sesinin Gösterilişi.

Kasnak vuruşunda ise icracı tokmağın ters ya da düz tarafı ile davulun kasnak kısmına vurarak bu sesi elde eder. Nota üzerinde Şekil 10'da gösterildiği gibi işaretlenmiştir.



Şekil 10. Kasnak Vuruşunun Gösterilişi.

Zurna

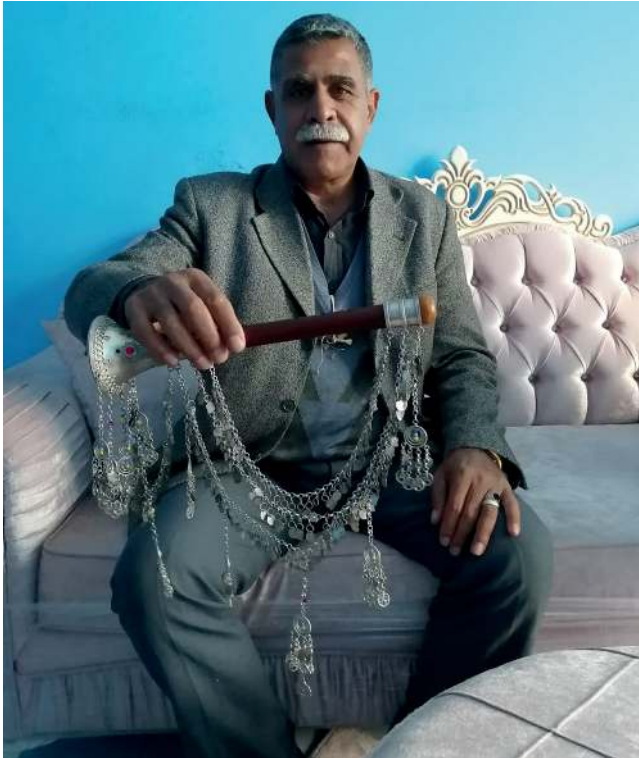
Yüksek bir ses hacmine sahip olan zurna genel olarak açık ortamlarda icra edilmektedir. “Dünya’nın pek çok ülkesinde zurnaya benzeyen çalgılara rastlanır. Bunların bazılarının kökenleri aynı adlar taşır.”⁹⁴ Örneğin, “Çin’de *Sona*; Hindistan’da *Surnay*; Uygurlar’da *Sunay*”⁹⁵ şeklinde isimlendirilir. Çalım teknikleri bulunduğu bölgenin müzikal karakterini yani tavrını yansıtır ve buna göre şekillenir.

⁹⁴ Yunus Emre, *Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavrsal Özelliklerinin Otantite Bağlamında Tespiti ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 8.

⁹⁵ Şebnem Sençerman, *Zurna Pratikleri ve Kültürel Kimlik: Turgutlu Abdal Zurnacılar Örneği*, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s. 243.

Türkiye'nin farklı bölgelerinde, coğrafi koşullar ya da kullanılan bölgenin ses genişliğine göre değişebilen zurna çeşitleri yapısal farklılıklar göstererek farklı isimlerle anılır. Zurnalar kullanıldıkları bölgelerde Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna, İnce Zurna, Cüra Zurna gibi isimler alırlar. Farklı bölgelerde farklı boyutlarda görülen zurna, bulunduğu yörenin müzikal karakterine göre de icra anlamında farklı tavır karakteri gösterir. Bir boru şeklini andıran zurna, birbirine geçen gövdesi ve nezik kısmı ile iki bölümden oluşan kamışlı üflemeli bir çalgıdır.

Kahramanmaraş ilinde kullanılan zurnalar do, si ya da la akortlu orta zurnalardır. Zurna çalgısı bağlamında yörede ayırt edilebilecek bir özellik ise gümüşlü zurna icrasıdır. Abbas Davulcu ve Malil Göçer ile yapılan görüşmelerde zurnaya gümüş takılmasının bir ustalık göstergesi olduğu anlaşılmıştır. Gümüşlü zurna çalan kişiye “ker sahibi” denir ve icracının ustalık seviyesi zurnadaki gümüşlerinden anlaşılmaktadır. Bu gümüşler yörede yaşayan insanlar tarafından icracıya hediye edilebilmektedir. Kahramanmaraş'ta kullanılan zurnaların da nezik ve gövde olmak üzere iki ana bölümden oluştuğu görülmektedir.



Kahramanmaraş Gümüşlü Zurnası (İcracı: Malil Göçer)



Gümüşlü Zurna

Zurnanın gövdesi, önünde yedi arkasında ise bir delik olmak üzere toplam sekiz delikten oluşur. Ön tarafta bulunan yedi deliğe perde adı verilir. Zurnanın gövde boyutuna göre deliklerin çapı da değişkenlik göstermektedir. Gövdenin alt kısmında kalak adı verilen ve zurnanın sesinin gürlüğünü etkileyen bölüm bulunmaktadır. “Kalak kısmında yer alan küçük delikler bazı yörelerde “cin deliği” bazı yörelerde ise “şeytan deliği” olarak adlandırılır.”⁹⁶ Gövdesinin yapımında genel olarak kullanılan ağaç kayısı ve erik ağacıdır, nezik kısmı ise şimşirden yapılmaktadır.



Yörede Kullanılan Do Akortlu Zurnanın Gövdesi

Nezik kısmının genel ifadesi ise literatürde “dil kısmı” olarak geçmektedir. Yörede bu kısma “nezik” ya da “nazik” adı verilir. Nezik kısmı zurnanın üst kısmına takılır ve zurnanın ikinci ya da üçüncü deliğine kadar uzanır. Nezik kısmının üzerine adına “metem” denen ve ucuna kamış bağlanan metal bölüm takılır. Dışarıya hava basıncının kaçmasını engellemek için metem kısmı bir iple sarılır. Bu kısma literatürde “kanel kısmı” olarak da rastlamak mümkündür. Metemin ucuna takılan kamışlar zurnada sesin çıkmasını sağlayan önemli

⁹⁶ Emre, a.g.e., s. 11.

bir bölümdür. Bütün bu araçlara en son avurtlak denen yuvarlak bir şekilde deriden imal edilmiş, bir düğmeyi andıran kısım takılır. Avurtlak, icracının ağız çevresini kaplar ve ağızdan gelen havanın dışarıya kaçmasını önler.



Nezik



Avurtlak, Metem ve Kamışlar

DERLENEN EZGİLER ve DAVUL VURUŞLARI

Kahramanmaraş ilinde Abdallar tarafından gerçekleştirilen davul-zurna pratikleri içerisinde diğer yörelerden fark edilebilecek tekniklere rastlanır. Bu teknikler oynanan oyun adımları bağlamında gerçekleştiğinde çeşitlilik artar. Ayağa çalma metodunun kullanıldığı oyunlarda icraları belirli bir usul kalıbı içerisinde değerlendirmek çoğu zaman zor bir durum olabilir. Ritmik oyunlarda pek fark edilmese dahi yörede oynanan ağır oyunlarda ritmik unsur oyuncuya göre şekillenerek belirli bir kalıp içerisine girmeyebilir ve her icrada farklılık gösterebilir. Ayağa çalma metodu olarak bilinen teknik Ege yöresi ağır zeybeklerde sıkça uygulanmaktadır. Ege zeybeklerinde görülen bu çalım metodu araştırma alanımız olan Kahramanmaraş ilindeki halaylarda görülür. Ayağa çalma metodu temelinde dans için müzik anlayışı barındıran bir metottur. “Dans için müzik icra ediliyor ve danslar da yavaş icra ediliyor ise ilk akla gelecek olan, müziklerin de yavaş olacağıdır. Kusursuz bir uyum yaratmayı hedefleyen “Ayağa Çalma Metodu”, tempoyu bazen o kadar düşürür ki, icra edilen müzikler “serbest ritimli” müziklerden ayırt edilemez hâle gelebilirler.”⁹⁷

Usta-çırak ilişkisi içerisinde aktarımı sağlanan ve notanın kullanılmadığı yöresel ezgilerde yeniden üretimin de dışında çalım tekniklerine bağlı olarak tınısal değişimler yaşanabilir. Zurna çalgısı tavırsal özelliği ile ustadan çırağa nakledilebilen fakat çalım teknikleri

⁹⁷ Sonay Ödemiş, “Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi: Dansa Eşlikte Ayağa Çalma” *II. Uluslararası Müzikte Temsil Müziksel Temsil Sempozyumu*, S.2, İstanbul: Porte Akademik Dergisi, 2011, s.393.

açısından tınısal farklılık göstermeye müsait bir çalgıdır. İcracının nefes çevirme tekniği, nefes basıncı ve çalgının yapısal özellikleri icracıların icra sırasındaki tınlarında farklılık gösterebilir. Bu durum davul çalgısı için de geçerli olacaktır fakat vuruş tekniklerinin oyun adımlarına göre şekillenmesi sebebi ile icracının ve oyuncunun yorumu ile tekniklerin şekillendiğini belirtmek doğru olacaktır. Davul çalgısının vuruş tekniklerini ortaya koymak için çalışma bağlamında özgün bir metot kullanılmıştır. Kayıt altına alınan eserlerin ses aralıkları ezgiler ile birlikte ayrıca belirtilerek yazılmış karar sesleri ve ezgi sırasında kullanılan ses aralığı belirlenmiştir.

Yapılan çalışma bağlamında derlenen eserler referans alınarak yörede kullanılan zurna çalgısının ses aralığı eserler üzerinden değerlendirilmiştir. Derlenen eserlerin nota alım notaya aktarım işlemleri MUS2 nota yazım programı aracılığı ile gerçekleşmiştir. Zurna icrasındaki karar sesleri Transcribe programı aracılığı ile elde edilmiştir. Yapılan derleme çalışmaları sırasında zurna icrasını dört; davul çalgısını beş farklı kişi icra etmiştir. Yapılan alan çalışması sonucunda toplamda on sekiz eser derlenmiş, örnek teşkil etmesi amacıyla on bir tanesinin icra sırasındaki davul vuruşları nota altına alınmıştır. Yapılan notalama işleminde zurna çalgısının icra edilen eserlere göre ses aralıkları ve davul vuruş teknikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda karşılaşılan tınısal farklılıklar belirlenmiştir. Alandan derlenen notalar referans olarak “La” (440 Hz) sesi esas alınarak ve Sarısözen’in derleme çalışmalarında kullandığı numaralandırılmış değiştirici işaretler kullanılarak notaya alınmıştır.

AĞIRLAMA

Kahramanmaraş yöresinde icra edilen ezgiler içerisinde ilk olarak iki farklı icracı grubundan “Ağırlama” isimli ezgi derlenmiştir. Davul vuruşlarının açık şekilde farklılık gösterdiği icralarda zurna çalgısı da tavrısal özellikleri ile ayırt edilebilmektedir. Bu eser yörede “Dallı Basma” olarak da bilinir. Bunun sebebi anonim olan bu ezgi üzerine daha sonradan dallı basma ile başlayan sözler yazılmasıdır. Derlemesi yapılan diğer ağırlama ezgisine Ekler kısmında yer verilmiştir.



Şekil 14. Ağrlama'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 14'te verilen notanın ilk darbında icracının kasnak ve tek vuruşlarını aynı anda kullandığı anlaşılmaktadır.



Şekil 15. Ağrlama'da Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 15'te görülen davul notasında icracının güm seslerini zayıf vuruş olarak kullandığı dikkat çekmektedir.



Şekil 16. Ağrlama'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 16'daki dördüncü ritim cümlesinde icracının 1/4 lük zaman dilimi içerisinde seri vuruşlar yaptığı tespit edilmiştir. Üçüncü dörtlük zaman dilimi içerisinde icracının üst üste cız sesini kullandığı görülmüştür.

ÇİFTTELLİ

Yörede icra edilen Çiftetelli isimli oyun havası genel olarak düzenli bir ritim üzerine serbest icra ile gerçekleşse de icracıların ana kalıp olarak Şekil 17'de gösterilen melodiyi kullandıkları görülmektedir.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mecnun GÖÇGÜNLER
Mahsun GÖÇGÜNLER

Derleme Tarihi: 01.08.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU





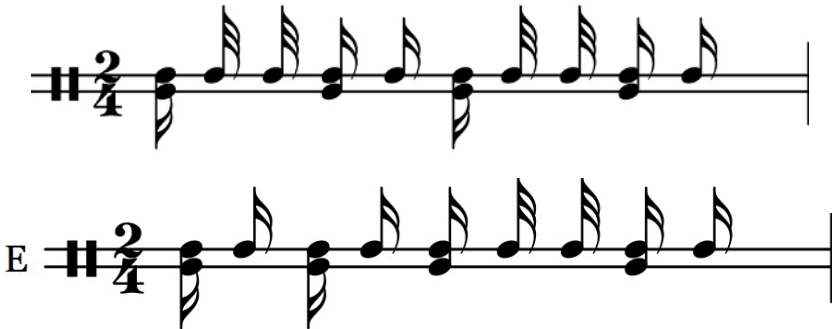
Şekil 17. Çiftetelli Adlı Ezginin Notası.

Aynı makamda icra edilen ya da icracının ustalığına göre makamsal geçkilerin de yapılabildiği oyun havasında kullanılan ses dizisi Şekil 18’de verilmiştir:



Şekil 18. Çiftetelli Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin icrası sırasında takip eden ritim cümlelerini iki ana eksende toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi davul icracısının diz çökerek tokmak yerine el vuruşları yaparak ortaya çıkarttığı ritimlerdir; diğeri ise tokmak ve çubuğun olağan olarak kullanıldığı düzenli ritim yapılarıdır. Araştırma bağlamında yapılan alan çalışması sırasında el ile icra dinlenmiş ve kayıt altına alınmıştır. Vuruş cümleleri şu şekilde tespit edilmiştir:





Şekil 19. Çiftetelli'de Kullanılan Dört Ritim Cümlesi

Şekil 19'da görülen notasyonların ilk darbında icracının el ile güm vuruşu sırasında çubuk ile tek vuruşunu aynı anda gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. 1/4 lük zaman dilimleri içerisinde el ile tek ve çubuk ile tek vuruşunun da aynı anda yapıldığı görülür.

DEMİRCİ

Eserin güçlü sesi Re (Neva) perdesidir. Uşşak makamı içerisinde seyreden bir diziye sahiptir ve tekrarlı melodilerden oluşmaktadır.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 20. Demirci Adlı Ezginin Notası.

Şekil 20’de görülen Demirci ezgisinde kullanılan ses dizisi Şekil 21’de verilmiştir:



Şekil 21. Demirci Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 22. Demirci’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 22’de verilen ikinci ritim cümlesinde güçlü tek vuruşun zayıf zamana bağlandığı görülmektedir. Üçüncü dörtlük zamanda ilk yapılan güm vuruşunun hemen öncesinde tek vuruşu kullanılmış aynı zaman içerisinde bağ ile birlikte yazılmıştır. Hemen sonrasında tek darbının zayıf vurulduğu görülmektedir.



Şekil 23. Demirci’de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 23’te görülen davul notasında güm ve tek darbalarının sade bir şekilde kullanıldığı, 1/4 lük zaman içerisinde cız sesinin kullanıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 24. Demirci’de kullanılan üçüncü ritim cümlesi.

Şekil 24’te verilen davul notasında uzun zamanlı tek vuruşlarının yapıldığı görülmektedir. Üçüncü dörtlük zamanda yörede sıkça kullanılan güm vuruşu ve hemen arkasından zayıf tek vuruşunun yapıldığı görülür.



Şekil 25. Demirci’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 25’te 1/4 lük tek vuruşları, tek hecesine bağlı güm vuruşu ve zayıf tek vuruşu tespit edilmiştir.

DOKUZLU

Dokuzlu adlı eserin sürekli olarak aynı melodik kalıp üzerinde seyrettiği ve tekrarlanan melodilerden oluştuğu görülmektedir.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 26. Dokuzlu Adlı Ezginin Notası.

Şekil 26'da görülen Dokuzlu ezgininde kullanılan ses dizisi Şekil 27'de verilmiştir:



Şekil 27. Dokuzlu Adlı Ezginin Dizisi.

Şekil 28, 29 30 ve 31'de ezginin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri görülmektedir:



Şekil 28. Dokuzlu'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 28'deki davul notasının ilk darbında güm hecesi tek ile birlikte kullanıldığı fakat güm darbinın zayıf vurulduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 29. Dokuzlu'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 28'de güçlü zamanın zayıf zamana bağlandığı görülmektedir.



Şekil 30. Dokuzlu'da Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 30'da ilk darp hecesinde güm hecesi tek ile birlikte kullanılmıştır.



Şekil 31. Dokuzlu'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 31'de ksnak ve tek vuruşlarının yapıldığı görülmektedir. İkinci dördlük zamanda tek darbının zayıf kullanıldığı anlaşılmaktadır.

HOŞ BİLEZİK

Hoş Bilezik ezgisinde icracının karar sesi ve güçlü sesi Do (Çargâh) perdesidir. Yapılan derleme sonucunda eserde üç farklı ritim cümlesi kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

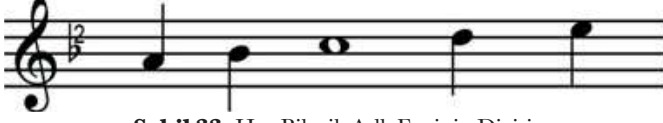
Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

♩ = 120



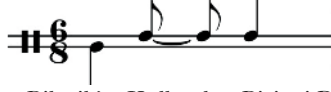
Şekil 32. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Notası

Şekil 32'de görülen Hoş Bilezik ezgisinde icranın karar sesi "do" olarak kurgulanmıştır. Karar sesi ve icrada kullanılan güçlü ses aynıdır. İcra sırasında kullanılan ses aralığı Şekil 33'te verilmiştir:



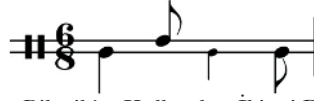
Şekil 33. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



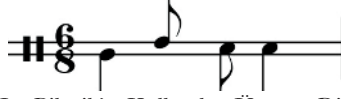
Şekil 34. Hoş Bilezik'te Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 34'te verilen birinci ritim cümlesinde güm darbindan sonra gelen tek darbının birbirine bağlandığı; güçlü zamanın zayıf zaman içerisinde icra edildiği görülmektedir.



Şekil 35. Hoş Bilezik'te Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 35'te verilen davul notasının güm vuruşlarının zaman dilimi olarak tek darbindan daha uzun süreli ve yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 36. Hoş Bilezik'te Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 36'daki üçüncü ritim cümlesinde güm ve tek darblarından sonra icracının oyun adımlarına göre cız darbını üst üste kullandığı görülmektedir.

JANDARMA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 37. Jandarma Adlı Ezginin Notası.

Jandarma ezgisinin karar sesi ve güçlü sesi La (Düğah) perdesidir. Uşşak makamında olan ezgi kendi içerisinde tekrarlıdır ve derleme sırasında davul vuruşlarının tek bir kalıp üzerinde ilerlediği görülmüştür.

Şekil 37’de görülen Jandarma ezgisinde kullanılan ses dizisi Şekil 38’de verilmiştir:



Şekil 38. Jandarma Adlı Ezginin Dizisi.

Jandarma ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen davul vuruşları şu şekildedir:



Şekil 39. Jandarma’da Kullanılan Ritim Cümlesi.

Şekil 39’daki ritim cümlesinin ilk hecesinde güm darbının tek ile bir bütün halinde kullanıldığı görülmektedir. İkinci dörtlük zamanda ise yek (çırpı) sesi icra edilmiştir.

DÜZ

Ezginin güçlü sesi Do# (Nim Hicaz) perdesidir. Eser içerisinde genel olarak 7/8’lik ritim kalıpları hâkim olsa da eserde düzenli seyreden ritim üzerinde bir serbest icraya rastlanır.

1

Yöre: Kahramanmaraş

Kaynak Kişiler:

Mahmut DAVULCU

Mustafa DAVULCU

♩ = 120

Derleme Tarihi: 18.06.2020

Derleyen/Notaya Alan:

Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Kahramanmaraş Abdallık Geleneği

The image displays a musical score for a piece titled 'Düz Adlı Ezginin Notası'. The score is written on ten staves of music, all in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with long horizontal lines above them, indicating sustained notes or specific melodic ornaments. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

2

Şekil 40. Düz Adlı Ezginin Notası.

Şekil 40'ta görülen Düz adlı ezgide kullanılan ses dizisi Şekil 41'de verilmiştir:



Şekil 41. Düz Adlı Ezginin Dizisi.

Düz ezgisinin zurna icrası sırasında beş ritim cümlesi kaydedilmiştir:



Şekil 42. Düz'de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 42'de verilen ilk ritim cümlesinin ilk darbında tek ve güm vuruşunun aynı hece içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Dördüncü ve beşinci sekizlik zaman diliminde tek kasnak vuruşu yapıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 43. Düz'de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 43'te görülen ikinci ritim cümlesinde görülen cız sesi oyun adımlarına göre şekillenmiştir.



Şekil 44. Düz'de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 44'te üçüncü ritim cümlesi olarak verilen notasyonda üçüncü sekizlik zamanda ve son dördlükte tek ve güm darbalarının aynı anda kullanıldığı ve bu şekilde yek sesi elde edildiği anlaşılmaktadır.



Şekil 45. Düz'de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 45'te görülen dördüncü ritim cümlesinde düz ve sade bir çalım tekniği ile bir ritim cümlesi oluşturulmuştur.



Şekil 46. Düz'de Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi.

Şekil 46'da verilen beşinci ritim cümlesinin ilk darbında icracının aynı anda güm ve tek vuruşunu yaparak yek (çırpı) sesini elde ettiği görülür. Oynanan oyun adımlarında oyuncunun hareketlerine bağlı olarak davul sus vermiştir.

KOYSER

Eser içerisinde farklı zamanlara rastlanılmıştır. Yapılan derleme çalışmasında ezginin ilk olarak 6/8'lik zaman içerisinde seyrettiği daha sonra oyuncunun adımlarına göre 2/4'lük zamana geçtiği görülmüştür.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

♩ = 130

♩ = 130

Şekil 47. Koyser Adlı Ezginin Notası.

Şekil 47'de görülen Koyser adlı ezginin ses dizisi Şekil 48'de verilmiştir:

Şekil 48. Koyser Adlı Ezginin Dizisi.

Koyser ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 49. Koyser’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 49’da verilen davul notasının ilk darbında icracının güm ve tek seslerinin aynı hece içerisinde kullandığı görülür.



Şekil 50. Koyser’de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 50’de verilen ikinci ritim cümlesinin ilk darbında zayıf güm vuruşu, sonraki hecelerde güçlü tek vuruşları görülür.



Şekil 51. Koyser’de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 51’de verilen notasyonda davul vuruşlarının güçlü ve sade kullanıldığı anlaşılıyor.



Şekil 52. Koyser’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 52’deki dördüncü ritim cümlesinin ilk üç darbında (4/8’lik zaman içerisinde) icracının cız sesi kullandığı devamında tek hece ile ritim cümlesini sonlandırdığı görülmektedir.

SALLAMA

Ezginin güçlü sesi Re (Neva) perdesi olup Uşşak makamı dizisi içerisinde seyretmektedir. Ezginin zurna icrası sırasında iki farklı ritim cümlesi kaydedilmiştir.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan
Mehmet Ali ZARİFOĞLU





Şekil 53. Sallama Adlı Ezginin Notası.

Şekil 53'te görülen Sallama ezgisinin icrası sırasında kullanılan ses dizisi Şekil 54'te verilmiştir:



Şekil 54. Sallama Adlı Ezginin Dizisi.

Sallama ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 55. Sallama'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 55'te görülen davul notasının iki dörtlük zamanında güm cız ve tek darbları görülür. Üçüncü dörtlük zamanda ise icracının zayıf tek vuruşu yaptığı tespit edilmiştir.



Şekil 56. Sallama'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 56'da gösterilen ikinci ritim cümlesinin güm ve tek darblarının aynı hece içerisinde kullanıldığı görülür.

MARAŞ HALAYI

Ezginin güçlü sesi Do (Çargâh) perdesidir. Derleme çalışması sırasında sürekli tekrarlanan melodi üzerinde farklı ritim yapılarının kurgulandığı görülmüştür.

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 57. Maraş Halayı Adlı Ezginin Notası.

Şekil 57'da görülen Maraş Halayı adlı ezginin icrası sırasında kullanılan ses dizisi Şekil 58'de verilmiştir:



Şekil 58. Maraş Halayı Adlı Ezginin Dizisi.

Maraş Halayı ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 59. Maraş Halayı'nda Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 59'da görülen davul notasının ilk darbında icracının güm ve tek darbalarını aynı hece içerisinde kullandığı görülmektedir. Devamında ise güçlü zaman ile zayıf zamanın birbirine bağlandığı anlaşılmaktadır.



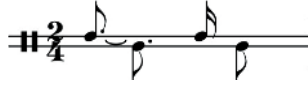
Şekil 60. Maraş Halayı'nda Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 60'ta verilen ikinci ritim cümlesinin ilk darbalarında zayıf güm sesinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 61. Maraş Halayı'nda Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 61'de yer alan ritim cümlesi içerisinde güçlü zaman ile zayıf zamanın birbirine bağlanarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 62. Maraş Halayı'nda Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 62'de görülen dördüncü ritim cümlesinin ilk hecesinde güm ve tek aynı hece içerisinde kullanılmıştır.



Şekil 63. Maraş Halayında Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi.

Şekil 63'te görülen beşinci ritim cümlesinde kasnak ve tek vuruşlarının seri bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

SİNSİN

Anadolu'nun farklı yörelerinde ezgisel ve usul farklılıkları ile varyantları bulunan "Sinsin" halayı ezgisi Kahramanmaraş Abdallık geleneği içerisinde de kendi şeklini bulmuştur. Ezgi içerisinde usul geçkileri sıklıkla gerçekleştirilirken derleme sırasında iki icracının bu geçkileri kolaylıkla yapabildiği ve çok iyi bir şekilde senkronizasyon sağladıkları görülmüştür. Bununla birlikte ezgi içerisinde zurnanın serbest bir icra gerçekleştirdiği fakat davul icrasının kesilmeden devam ettiği görülür. Bu çalım tekniği Kahramanmaraş ilinde çok fazla rastlanan bir tekniktir. Ezginin icrası sırasında on beş farklı ritim cümlesi kaydedilmiştir. Ritim cümlelerinin anlaşılması açısından bazılarının altına açıklamaları verilmiştir.

1

Yöre: Kahramanmaraş

Kaynak Kişiler:

Mustafa DAVULCU

Abbas DAVULCU

♩. = 120

Derleme Tarihi: 14.01.2021

Derleyen/Notaya Alan:

Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Kahramanmaraş Abdallık Geleneği



2



$\text{♩} = 120$



Kahramanmaraş Abdallık Geleneği



3

$\text{♩} = 80$





4

Şekil 64. Sinsin Adlı Ezginin Notası.

Şekil 64'te görülen Sinsin adlı ezginin icrası sırasında kullanılan ses dizisi Şekil 65'te verilmiştir:



Şekil 65. Sinsin Adlı Ezginin Dizisi.



Şekil 66. Sinsin'de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 66'da verilen ritim cümlesinin ilk 3'lük zamanında kullanılan güm sesinin ardından cız sesinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 67. Sinsin'de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 67'de yer alan ritim cümlesindeki ilk darbın yörede sıkça kullanılan tek ile bağılı güm darbu olduğu görülmektedir.



Şekil 68. Sinsin'de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 68'de yer alan üçüncü ritim cümlesinin ilk 3 zamanındaki darbında icracının sade güm ve cız devamında ise yek ve cız seslerini kullandığı görülür.



Şekil 69. Sinsin'de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.



Şekil 70. Sinsin'de Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi.

Şekil 70'de görülen ritim cümlesinde icranın zayıf güm vuruşları ve yek sesleri ile devam ettiği görülür.



Şekil 71. Sinsin'de Kullanılan Altıncı Ritim Cümlesi.



Şekil 72. Sinsin'de Kullanılan Yedinci Ritim Cümlesi.

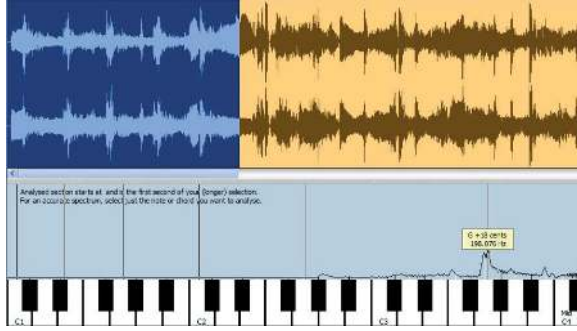


Şekil 73. Sinsin'de Kullanılan Sekizinci Ritim Cümlesi.



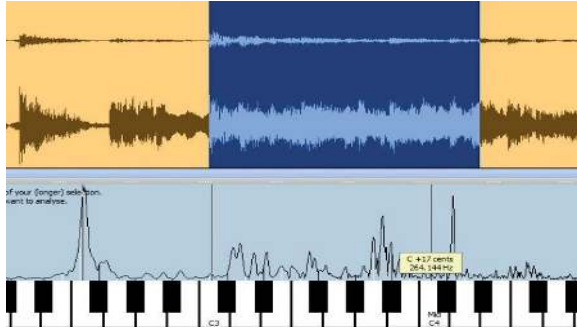
Şekil 74. Sinsin'de Kullanılan Dokuzuncu Ritim Cümlesi.

Şekil 74'te yer alan dokuzuncu ritim cümlesi zurnanın serbest icrası sırasında kaydedilmiştir. Burada zurna icracısı belirli bir makam üzerinde serbest bir icra gerçekleştirirken davul icracısı güçlü ve zayıf cız sesleri kullanmıştır.



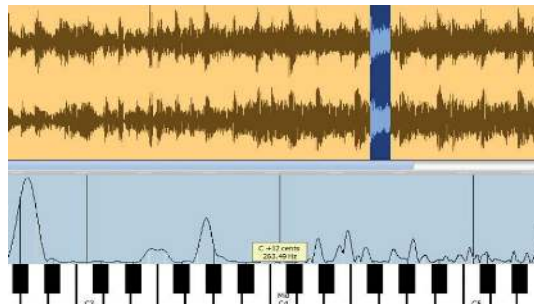
Şekil 81. Ağırлама ve Çiftetelli Ezgilerinin Karar Sesi.

Şekil 81’de görülen analize göre Ağırлама ve Çiftetelli ezgilerinin icrası sırasında zurnanın karar sesi G +18 cents (198.076 Hz) olarak ölçülmüştür.



Şekil 82. Demirci, Dokuzlu, Hoş Bilezik, Jandarma, Düz, Koyser, Sallama ve Maraş Halayı Ezgilerinin Karar Sesi.

Şekil 82’de yer alan ölçümde Demirci, Dokuzlu, Hoş Bilezik, Jandarma, Düz, Koyser, Sallama ve Maraş Halayı ezgilerinin karar sesleri C +17 cents (264.144 Hz) olarak görülür. Bu ezgilerin tamamı aynı gün içerisinde aynı derleme grubu icracılarından derlenmiştir.



Şekil 83. Sinsin Ezgisinin Karar Sesi

Şekil 83’te gösterilen Sinsin ezgisinin icra sırasındaki karar sesi C +12 cents (263.49 Hz) olarak ölçülmüştür.

Derlenen ezgilerin ritmik ve makamsal yapıları Tablo 2’de gösterilmiştir.

ESERİN ADI	RİTMİK YAPISI	MAKAMI
Ağırlama	4/4	Hicaz
Çiftetelli	2/4	Hicaz
Demirci	4/4	Uşşak
Dokuzlu	2/4	Uşşak
Hoş Bilezik	6/8	Çargâh
Jandarma	2/4	Uşşak
Düz	7/8 + Serbest	Hicaz / Hümâyûn
Koyser	6/8 + 2/4	Hicaz
Sallama	4+4	Uşşak
Maraş Halayı	2/4	Uşşak
Sinsin	6/8 + 2/4 + 4/4	Hicaz
Ha Dedi	4/4	Hicaz
Fatmalı	4/4	Uşşak
Topal Kız	6/8	Uşşak
Veled	4/4	Uşşak
Üç Ayak	4/4	Uşşak
Kaba	4/4	Uşşak
Koroğlu	5/8	Hüseyni

Tablo 2. Derlenen Eserler

Yapılan derlemelerin notaları karşılaştırıldığında icracının yorumu ve çalım tekniğinin farklı tavrısal değerleri de beraberinde getirdiği söylenebilir. Çalgının yapısal özelliğinin yanında icracının yanında yetiştiği ustasından aldığı tavrısal özellikler de bu değerlerin etkilenme sebebidir. Yukarıda bahsedildiği gibi yörede çift zurna kullanımı yoğun bir şekilde gerçekleşmektedir. Usta zurnacı icrayı gerçekleştirirken, diğer zurnacı sadece karar sesi vererek “dem tutma” denilen olayı gerçekleştirir. Yani bu tavrısal değerlerinin ustadan nakil yolu ile geçtiği söylenebilir.

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ

Kahramanmaraş Abdalları, kentte gerçekleşen eğlence törenlerinin vazgeçilmez birer parçası olmanın yanında gerçekleşen ritüellerde de çoğu zaman bir yönetici konumundadırlar. İl içerisinde davul-zurna ikilisinin en fazla görüldüğü ortamlar ise düğünler ve Çete Bayramı'dır. Bunların dışında Abdallar; asker uğurlamaları, kına geceleri, sünnet düğünleri ve özel eğlenceler gibi organizasyonlarda bulunarak müzikal ihtiyacı karşılarlar.

Kent içerisinde müzik esnaflığı ile bilinen Abdallar aynı zamanda sürdürdükleri gelenek ile toplum kültürünün önemli bir parçasını oluşturur. Müzikal geleneğin içinde bir anlatı oluşturarak toplumun ortak geçmişine gönderme yapar ve kültürel belleğin oluşmasına katkı sağlarlar. İl içerisinde gerçekleşen ritüellerin hemen hepsinde değişmeyen davul-zurna birlikteliği görülür. Assmann'ın belirttiği üzere “ritüeller aynı zamanda bir anlamı canlandırır.”⁹⁸ Ritüel içerisinde yer alan davul çalgısı müzik vasıtası ile insanları bir araya getirirken geçmişi hatırlama gibi bir görevi de üstlenir. Orta Asya'dan Anadolu'ya çeşitli değişimlerle gelen ve ayrıca Türk kültüründe önemli bir yeri bulunan davulun il içerisindeki farklı kullanım alanları ve anlamı, burada yaşayan Abdalları Anadolu'daki diğer Abdallardan ayırarak müzikal pratiğin dışında bir seyir izlemektedir. Bu nedenle, Kahramanmaraş Abdallarının toplumsal kimlik oluşumunda önemli rol oynayan davul çalgısının öneminden ve bu çalgıyı temsil eden Abdal Halil Ağa'dan bahsetmemiz gerekir.

⁹⁸ Assmann, a.g.e., s. 99.

TOPLUMSAL KİMLİK OLUŞUMUNDA DAVUL ÇALGISININ ÖNEMİ VE ABDAL HALİL AĞA

Müzik, bir sanat dalı olmakla birlikte içerisinde şekillendiği toplumun ortak dışı vurumunun bir simgesidir. Tarih boyunca çeşitli görevler atfedilen müzik sanatı toplumun yapısına göre şekillenerek sosyal ve duygusal ihtiyaca karşılık vermiştir. Geleneksel müzik pratikleri toplumsallaştığında bir kimliğin ifadesi olarak kültürel kodlar içermektedir. Bu bağlamda müzikal pratikler görünenin dışında sosyal bir durumu simgeleyerek toplumun ortak paydası haline alır ve toplumsal kimliğin bir ögesi olarak karşımıza çıkar.

Davul çalgısının, insanlık tarihinden bu yana çeşitli amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Haberleşme, dinsel törenler, düğünler, savaşlar gibi çeşitli alanlarda kullanılan davul; toplumun ya da bireyin duygu ve düşüncelerinin bir ifade aracı olarak da kullanılmıştır.⁹⁹ Tarihi, bilinen en eski zamanlara kadar dayanan davul çalgısı, yer aldığı toplumun kültürel bağlamında anlam kazanmış ve yorumlanmıştır. Davulun, Asya'dan Avrupa'ya kadar uzanan çeşitli varyasyonlarını görmek mümkündür. “Türklerde davul, Hun döneminden günümüze kadar ulaşmış törensel bir çalgıdır.”¹⁰⁰ Davul çalgısının tarihi geçmişini bakımından arkeolojik kazılarla yapılan tespitler önem arz eder. “Davul'a ait elimizdeki en eski çalgı resimleri Sümer ve Hitit rölyeflerinde görülmektedir. MÖ 1900 – 1200 yıllarında Anadolu'da yaşamış olan Hititlilere ait rölyef Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunmaktadır.”¹⁰¹



Maraş Aslanı, Geç Hitit Dönemi (İÖ 810-783), Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi.

⁹⁹ Mustafa Şahin, a.g.e., s. 11.

¹⁰⁰ Fahri Dağ, “Türkistan Kan/Şamanlarından Anadolu Halay Başlarına”, *Journal of Humanities and Tourism Research*, C.10, S.4, 2020, s. 1029.

¹⁰¹ Mustafa Şahin, a.g.e., s. 12.

Türk tarihinde davul çalgısı anlam bakımından önem arz etmiştir. Üngör, Davul çalgısını anlam ve mana açısından ele alarak Rıza Nur'un "Türk Tarihi" (1972) eserindeki bölümlerinden örnekler vermektedir:

"Güney Hiyong-Nu devletini anlatırken: "Çin imparatorlarından Tanju'luk kaftanı, yarluğ, mühür, davul, bayrak almışlardır ki, bunlar Tanjuluğa delildi", diyor. Doğu Tukyü devletini anlatırken Moho Kağan'dan şöyle bahsediyor: "Çin imparatoruna elçi gönderip ubudiyetini bildirdi. İmparator kendisine davul, mühür ve mızıkaya göndererek kağanlığını tasdik etti ve davul, sancak, mızıkaya takımı istiklâl alâmeti idi", diyor. Altın Ordu Devleti'ni anlatırken de: "Her tümen beğinin kendine mahsus davulları vardı, diyor."

Anadolu Selçukluları hükümdarlarından II. Gıyasettin Mesut, Ertuğrul Gazi'nin oğlu Osman Bey (1258-1324)'e 1289 yılında istiklâl fermanı ile beraber tuğ, bayrak, zil, boru, davul ve nakkare göndermişti. Bunları Osman Bey törenle karşıladı ve hürmet ifadesi olarak ayakta kabul etti.

Polonyalı Simeon'un Seyahatnamesi'nin 17. sayfasında, ilk Osmanlı hükümdarlarının türbelerinden sitayişle bahseden müellif; eskiden bir Grek kilisesi olan cami kapısının üzerinde asılı olan ve Sultan Orhan'ın bizzat çaldığı muazzam bir davul bulunduğunu kaydetmektedir ki bunu, Evliya Çelebi'de de şöyle görmekteyiz: "Sultan Orhan Camii iç kalededir. Uzunluğuna ve enliliğine yüz on ayaktır. Bir şerefeli bir minaresi vardır."¹⁰²

Bu bağlamda, tarihi bilinen en eski zamanlara kadar ulaşabilen vurmali çalgıların çeşitli varyasyonlarının tarihin farklı dönemlerinde bir ifade aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. 1289 yılında Osman Bey'e istiklal fermanı olarak gönderilen davul, devletin bağımsızlığını simgelemiştir. Türk toplumunda tarih boyunca çeşitli ritüellerin bir aracı olarak kullanılan vurmali çalgılar günümüze asma davul olarak gelmiştir. Asma davul yapısı itibarı ile gür bir sese sahiptir. Genel olarak açık havada gerçekleşen eğlencelerde kullanılır. Sesinin gürlüğü ve tokluğu nedeni ile insanları coşturur ve ritüellerin eğlence kısmında sıkça kullanılır.

Asma davulun halay gibi sıra oyununda coşturuculuğuna dair tarihten en eski yazı Hunlarda görülmüştür. Hun beyine gelin gelmiş Çinli bir kadın, şair olduğundan memleketine gönderdiği manzum yazıda, Hunların bazı hallerini sayarak dertleşiyor ve davulu her gece durmaz döverler, ta güneşler doğana dek dönerler" gibi de bir kayıt da düşüyor.¹⁰³

¹⁰² Ethem Ruhi Üngör, "Türklerde Çalgılar", *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Yayın No: 3003, 2004, s. 34-35.

¹⁰³ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Türk Vurmali Çalgıları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1975, s. 10.

KAHRAMANMARAŞ'TA TOPLUMSAL KİMLİĞİN SİMGESİ: DAVULCU ABDAL HALİL AĞA

Davul çalgısının bağımsızlığı simgeleme durumu Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanmış, Kahramanmaraş kurtuluş mücadelesinde de bu ifade yinelenerek kullanılmıştır. Kurtuluş mücadelesi sırasında işgal kuvvetlerini davul çalarak karşılamayı reddeden Abdal Halil Ağa ve Maraş Abdalları, kent işgal altındayken davulları çalmamış, istiklal gününü beklemiştir. Kentin bağımsızlığına kavuştuğu 12 Şubat 1920 sabahında Abdal Halil Ağa önderliğinde Maraş Abdalları kentin dört bir yanında davullar çalarak bağımsızlığı ilan etmişlerdir. Tarihten bu yana gelen davul çalgısının sosyal ifadesi 1920'de Maraş Abdalları tarafından yinelenmiştir. Abdal Halil Ağa ve Maraş Abdalları'nın 12 Şubat sabahı çaldığı davullar kentte bir gelenek haline getirilerek günümüze "Çete Bayramı" olarak ulaşmıştır. Her yıl ardışık olarak düzenlenen bu ritüellerde Abdallar kentin her köşesinde davullar çalar. Halkın katılımıyla birlikte davullar eşliğinde oyunlar oynanır. Bireyler ait oldukları toplum içerisindeki sosyal statüsünü yeniden görerek bağlılık sağlar.

Nüfus kayıtlarında 1872 doğumlu olan Abdal Halil Ağa Kahramanmaraş Duraklı Mahallesi nüfusuna kayıtlıdır. Kahramanmaraş milli mücadele döneminde önemli bir isim olan ve bugün Maraş Abdalları'nın bir övünç kaynağı olan Abdal Halil Ağa, Kurtuluş Savaşı sırasında işgalci kuvvetlere karşı gösterdiği tutum ve tavır ile günümüzde milli bir sembol olmuştur. Gökhan Gökşen'in (2008) yayınladığı Abdal Halil Ağa'nın hayatı ile ilgili yapılmış çalışmada, Halil Ağa'nın kızı Yeter Davulcubaşı ile yapılan görüşmeler kayıt altına alınmış, biyografi çerçevesinde Abdal Halil Ağa incelenmiştir. Yapılan görüşmeler ve yazılı kaynaklar doğrultusunda Abdal Halil Ağa'nın o dönem Kahramanmaraş Abdal aşiretinin ağası olduğu anlaşılmaktadır. Halil Ağa'ya cumhuriyetin ilan edilmesi ve soyadı kanunu ile birlikte "Davulcubaşı" soyadı verilmiştir. Bu soyadın verilme sebebi ise Milli Mücadele Dönemi'nde davulu bir simge haline getirmesi ile ilişkilidir.

İngiliz işgali altındayken kentin Fransızlara devredilmesiyle birlikte kentte bulunan Ermeni halk, kendilerine vaat edilen krallığın kurulabileceği sevinci ile Fransız ordusunu karşılamak için hazırlıklara başlarlar. 28 Ekim 1919 günü Abdallar Mahallesi'ne gelen ve Maraş Mebusluğu da yapmış olan Agop Hırlakyan (bazı kaynaklarda Hırlakyan'ın oğlu Setrek'in geldiği söylenir), Halil Ağa'ya Fransızları davullar ile karşılamasını söyler ve bunun karşılığında da bir kese altın teklif eder. Halil Ağa'nın bu teklif karşısında gösterdiği tutum günümüze kadar ulaşmış toplumun kültürel belleğinde yer etmiştir. "Bir kese altın değil, davulumun kasnağını altınla doldursanız, ben din gardaşlarımın bağına

çomağımı vurmam” diyerek yapılan teklifi reddeden Halil Ağa, bu sözü ile çalgısını toplum ile bütünleştirmiş yani toplumsal bir ifadeye büründürmüştür. Seksen altı gün süren işgal sırasında Abdallar davullarını çalmamışlardır. Abdal Halil Ağa ve Maraş Abdalları toplumun bir ifade aracı olarak kullanılan davul çalgısını ancak 12 Şubat 1920 tarihinde çalmaya başlamışlardır.

Kentte çıkan büyük çatışmalar sonucunda 11 Şubat 1920 tarihinde işgalci kuvvetler şehri gece yarısı terk etmiş, Maraş halkı o gün Abdal Halil Ağa'nın davul sesleriyle bağımsız, özgür bir sabaha uyanmışlardır. “Şişmanzadeler’in damına çıkan Abdal Halil Ağa başta olmak üzere, Maraşlı Abdallar şehrin dört bir yanında davul çalmaya başladılar.”¹⁰⁴ İşgal sırasında çalınmayarak toplumsal bir ifadeyi simgeleyen davul, bu defa bağımsızlığın bir sembolü haline gelmiştir. Tarihte de bağımsızlığın ve saltanatın bir simgesi olan davul çalgısı yinelenerek bu anlamsal ifadesini tekrarlamıştır. Davulların sesini duyan halk bir araya gelerek oyunlar oynamış, özgürlüğünü kutlamış; böylelikle Halil Ağa ve Maraş Abdalları'nın kurtuluş sabahında çaldıkları davul bir gelenek haline gelerek her yıl tekrarlanmaya başlamıştır.

Bağımsızlığın kazanıldığı yılın ardından her 12 Şubat haftası Halil Ağa davullar çalarak ve Maraş Abdalları'na çaldırarak bu ritüeli bir Kurtuluş Bayramı olarak kent kültürüne kazandırmıştır. Abdal Halil Ağa 28 Ağustos 1946 tarihinde vefat etmiştir ve ölümünden sonra da çocukları ve torunlarının ondan miras aldıkları bu geleneği sürdürerek davullarını her Çete Bayramı'nda çalmaya devam ettikleri görülmektedir. Bu olayın etkisiyle, Abdal Halil Ağa'nın bir sembol haline geldiği ve temsili bir kabartmasının kentin girişindeki bayrak tutan madalya anıtına işlendiği görülmektedir.



Abdal Halil Ağa ve Maraş Halkı

¹⁰⁴ Gökşen, a.g.e., s. 61.



Madalya Anıtı (Önde Abdal Halil Ağa, Solunda Sütçü İmam)

ÇETE BAYRAMI RİTÜELİ

Kurtuluş Savaşı mücadelesinde işgalci kuvvetlerin halkın gücü sayesinde püskürtülmesi, kurtuluş bayramının “Çete Bayramı” olarak anılmasına vesile olmuştur. Çete Bayramı ritüelinin Maraş kurtuluş mücadelesinin ana hatları ekseninde şekillendiği görülmektedir.

Maraş'ta hali hazırda bulunan İngiliz işgal kuvvetleri yapılan bazı anlaşmalar neticesinde Maraş'ı Fransız birliklerine teslim ettiler. 29 Ekim 1919 günü Fransızlar şehre giriş yaptılar. Fransız kuvvetlerinin yüzde 25'lik kısmı Fransız olup geri kalanlar Cezayirli ve Ermenilerden ibaretti. 31 Ekim 1919 Cuma günü kentte taşkınlık yapan ve hamamdan çıkan kadınların peçelerini açmaya çalışan Fransız üniforması giymiş Ermenilere civarda bulunan esnaf tepki gösterdi. O sırada orada bulunan ve “Sütçü İmam” lakabıyla bilinen kişi silahına sarılarak ateş açtı.¹⁰⁵ Bu olay literatürde “Sütçü İmam” hadisesi olarak geçer ve Kurtuluş Savaşı'nın ilk kurşununun atıldığı gün olarak gösterilir.

Maraş'ın kurtuluşu için en önemli günlerden biri de “Bayrak Olayı” denilen gün ve o gün yaşanan hadiselerdir. Maraş Kalesi'nden Türk bayrağının indirilip yerine Fransız bayrağı asıldığını gören Mehmet Ali Bey, “Alem-i İslam'a Hitap” başlığı ile 28 Kasım 1919'da bir bildiri hazırlayarak kentin farklı noktalarına astırır. Bildiri şu şekildedir:

“Ey millet-i necibe-i Osmaniye, vaktine hazır ol. 1300 küsur seneden beri Hz. Allah'ı ve Peygamber-i Zîşan'ının hizmetinle razı ettiğin bir din ölüyor. Yani ecdadının kanı pahasına fethettiği bir kalenin burcu borusundaki Al Sancağın bugün Fransızlar tarafından indirilip, yerine

¹⁰⁵ Yalçın Özalp, *Mustafa Kemal ve Milli Mücadelenin İlk Zafere*, Kahramanmaraş Belediyesi Kültür Yayınları, 1984, s. 40-43.

kendi bandıraları konuldu. Şimdi acaba bunu yerine koyacak sende birkaç yüz İslâm gayreti hiç mi yok! İğtişaş arzu etmeyin. Yalnız pür vakar ve azamet olarak ol Al Sancağımızı geri yerine koyalım. Tekrar kemal-i mehabetle yerlerimize avdet edelim. Korkma, korkma seni buradaki birkaç Fransız kuvveti kıramaz. Sen mütevekkilen Alellah kendi mevcudiyetini gösterecek olursan, değil birkaç Fransız kuvveti, hatta bütün Fransız milleti kıramaz. Buna emin ol.”¹⁰⁶

Bu bildiri üzerine halk Cuma namazı vaktinde kalenin hemen altında bulunan Ulu Camii’nde toplandı. Ulu Camii imamı “Rıdvan Hoca”, “hürriyeti olmayan bir milletin cuma namazı kılması caiz değildir” şeklinde bir fetva verdi. Bütün bir cemaat hep birlikte kaleye akın etti. Türk bayrağı yeniden kalede göndere çekildi ve o cuma namazı kalede bayrağın gölgesinde eda edildi.¹⁰⁷

“Bayrak olayından iki gün sonra Veziroğlu Mehmet’in evinde toplananlar, aralarında sekiz kişilik bir heyet seçerek”¹⁰⁸ bağımsızlık için yemin ettiler. Daha sonra bu teşkilatlanma merkezi bir sistem halini aldı ve “Kuvayı Milliye” hareketi başlamış oldu. Her mahalleden bir çete grubu toplaması için kişiler görevlendirildi. Grupların düzensiz bir şekilde olmasından dolayı her bir gruba çete dendi. Bu olaylar bağlamında, Çete Bayramı ritüelinin neden bu isimle anıldığı anlaşılmaktadır.

Maraş’ın Kurtuluş Savaşı Arslan Bey idaresinde 22 gün sürmüş ve Maraş halkı mücadelesini zaferle taçlandırmıştır. Maraş bu sembol kahramanlığına binaen meclis tarafından 5 Nisan 1925 tarihinde İstiklal Madalyası’yla ödüllendirilmiş ve 7 Şubat 1973 tarihinde ise şehre “Kahraman” unvanı verilmiştir.¹⁰⁹

Her 12 Şubat haftası yoğun bir katılım ve coşkuyla kutlanılan çete bayramları, tarihin yeniden canlandırılması ve bireylerin toplumsal aidiyete ulaşması bakımından önemli bir sosyal ortam oluşturmaktadır. Kahramanmaraş Çete Bayramı kutlamaları ile ilgili bazı hatıratlar da mevcuttur. Ahmet Hamdi Tanpınar 1943 senesinde bayram kutlamalarına şahit olmuş ve bayram hakkındaki gözlem ve görüşlerini yazmıştır:

¹⁰⁶ Gökhan, a.g.e., s. 703.

¹⁰⁷ Gökhan, a.g.e., s. 703.

¹⁰⁸ Gökhan, a.g.e., s. 706.

¹⁰⁹ Cengiz Şavkılı, “Maraş’ın Kurtuluş Bayramı Kutlamaları ve Basına Yansımaları (1920-1950)” *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S.61, 2017, s. 312.

“Ben 1943 şubatında ilk defa bu bayrama şahit olduğum zaman şaşırmışım. Bütün şehir altüsttü. Takvimi dışında bir zamanı yaşıyordu. Daha bayramdan üç gün evvel bütün şehir ayakta idi. Herkes eski zaman modası elbiseler giymişti. Davullar çalınıyor oyunlar oynanıyordu. (...) Çoğu 1920 senesinin gençleri, bir kısmı da o senelerde ölenlerin torun ve çocukları olan bu kalabalık, takım takım olmuşlar, şehrin meydanlarında eski oyunları oynuyorlardı. İlk silahı patlatanlardan 70 yaşındaki bir ihtiyar, bu kafilelerin birinde elindeki davulla imkânsız görülecek bir çeviklikle oynuyor, onun kocaman davuluyla yaptığı parendeleri, aynı kafilende on bir, on iki yaşında iki çocuk bıçak oyunuyla tamamlıyordu. (...) Sonra ferdi hünerler bitince halka kuruluyor, vücut figürlerinin yanında mimige de aynı derecede yer veren çok ritmik ve garip surette ağır başlı horonlar, barlar oynanıyordu. Davulcu bu oyunların canlandırıcısı idi. (...) Maraş Kurtuluş Bayramı, bana topluluğun kudretini bir daha öğretti. Hiçbir tiyatro bu kadar muntazam ve güzel hazırlanamazdı. Zaten bu, tiyatrodan çok üstün bir şeydi.”¹¹⁰

1946 yılında kutlamalarda bulunan Halide Nusret Zorlutuna'da bayram hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatır:

“Her yıl dönümünde Maraş, bir hafta, hatta bir ay önceden gizli gizli bayrama hazırlanır ve 9 Şubat' tan itibaren şenlikler başlar. O ne şenliktir Allah'ım, o ne coşkunluktur. Civar köylerden insanlar da bayramı kutlamak için Maraş'a akın etmişlerdir. Sabahın erken saatlerinden gece yarısına kadar, sokaklardan bir renk, ses ve parıltı seli akar. Anneler gelinlik elbiselerini kızlarına giydirirler, ninelerinden kalma altınları, incileri küçük kızların başlarına, boyunlarına takarlar; delikanlılar dedelerinin sırmalı cepkenlerini giyerler. Davul zurnalar durmadan çalınır.”

Merasim devam ediyordu. Evvela vali ve general dolaştı. Halkı ve askeri kutladılar. Nutuklar şiirler söylendi. Sonra meydanı pek güzel pek zengin milli kıyafetler giyinmiş gençler ve çocuklar doldurdu. Milli oyunlar oynanıyordu. Sinema alıcı makineleri bir taraftan işliyordu. Bundan sonra asker, görenleri hayran bırakan bir intizamla resmi geçit yaptı. Nihayet türlü türlü sürprizlerle süslenmiş okullar ve en sonunda esnaf cemiyetleri. Böylesini hiç görmemişim. Her esnaf, kendi metanı etrafa cömertçe saçıyor., savuruyordu ve havadan yağın bu nimetleri halk, çoluk çocuk sevinç çığlıkları ile kapışıyorlardı. Baklavadan tutun da terliğe, çoraba kadar, aklınıza ne gelebilirse... Renkli külahlar içinde şekerleri avuç avuç, fıstıklar mı, allı morlu krepler, eşarplar mı

¹¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Maraşlıların Bayramı”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, s. 239-240.

istersiniz, hepsi, buzlu ve aydınlık havanın içine savrulurak, onları kapmak için açılan ellere düşüyordu. Hatta bazen açılmayanlarda, nitekim benim elime de-kıymetli bir hatıra olarak muhafaza ettiğim- mini mini bir terlik düşmüş, göğsüme iri bir mandalina çarpmıştı...”¹¹¹

Bu bağlamda, Çete Bayramı'nın Kahramanmaraş'ta gerçekleştirilen en önemli toplumsal organizasyonlardan biri olduğu söylenebilir. Çete Bayramı'nın başlangıç tarihi tam olarak net değildir. Şubat ayının birinci haftasından itibaren her mahalleden ve sivil toplum gruplarından çıkartılan çeteler en önde bir bayrak, onun arkasında mahalleyi ya da topluluğu ifade eden bir flama ya da yazı, onun arkasında da davul zurna bulundurarak şehrin dört bir yanında tur atarlar. Kent meydanında ya da mahalle aralarında durak vererek oyunlar oynanır. Oynanan oyunlara herhangi bir gruba dahil olmayan siviller de katılır. Bayramın en kalabalık olduğu gün 11 Şubat akşamıdır. O akşam neredeyse bütün Maraşlılar kent meydanına dökülür. Çetelerin oyunlarını izleyenler ve onlara katılanlar ile birlikte büyük bir coşku havası doğar. Çete olan kişiler yöresel kıyafetler giyerler. Erkeklerin kostümüne çete elbisesi, kızların kostümüne ise köylü kızı elbisesi denir. Küçük yaş grubu bireyler de bu elbiseleri giyip bir gruba katılırlar. 12 Şubat sabahı öğle namazının ardından bayrak olayının canlandırılması ile etkinlikler son bulur. Tarihi tekrar canlandırarak geçmiş hatırlatan bu ritüelin sonunda Ulu Camii'nden kaleye ilk varıp bayrak asan kişiye ödül verilir.

Çete Bayramı sırasında çalınan davulların sadece bir eğlence aracı olmadığı, toplumsal bir ifadeyi de simgelediği görülmektedir. 12 Şubat 1920 sabahı davullar çalan ve Abdalları davul çalmaları için kentin dört bir yanına gönderen Milli Mücadele kahramanı Abdal Halil Ağa, kentteki bu bayramın bu denli coşkulu kutlanmasındaki en önemli mimarlardan biridir.



Çete Bayramı'ndan Görüntü¹¹²

¹¹¹ Murat Küçükuşurlu, “Cumhuriyet Döneminde Yapılan Maraş Kurtuluş Şenlikleri”, *Uluslararası Milli Mücadele Döneminde Maraş Sempozyumu*, C.3., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, s.

¹¹² 182. kmaras.meb.gov.tr



Çete Bayramı'na Halkın Katılımı.¹¹³



Ulus Gazetesi (13 Şubat 1937)¹¹⁴

¹¹³ kahramanmaras.gov.tr

¹¹⁴ dspace.ankara.edu.tr



Kahramanmaraş Çete Kostümü

KAHRAMANMARAŞ MÜZİKAL ÖZELLİKLERİNİN TOPLUMSAL KİMLİK OLUMUŞUNDAKİ ROLÜ

Müziğin bir sanat dalı olmasının yanı sıra oluştuğu ortam bağlamında kültürel bir değeri vardır. Bu kültürel değer kültür dairesini oluşturan diğer etkenlerle birleştiğinde toplumun ortak geçmişine gönderme yaparak bireyleri bir ortaklık ekseninde buluşturur. Bu bağlamda denilebilir ki; müzik sanatı bireyin çeşitli melodik ve ritmik sesler aracılığı ile kişisel ifadelerini yansıtabildiği, toplumsallaştığında bir sosyal kimlik kazanarak bireyin aidiyet duygusunu pekiştirebildiği kültürel bir olgudur. Kaplan'ın belirttiği üzere, “Ses, müzik ve konuşma, ortaya bir davranış koyar. Davranış ve konuşma, iletişimi güçlendirerek, ayrılmaz bir bütün olarak insanları bir duygu ve düşünce etrafında toplayabilir ya da ayırabilir.”¹¹⁵ Bu duruma örnek olarak Abdal Halil Ağa'nın işgal sırasında ve sonrasında ortaya koyduğu davranışlar verilebilir. Müzikal bir kaygı olmadan kurtuluş sabahı çalınan davullar daha sonraları bir gelenek haline gelerek Çete Bayramı ritüellerinde özgürlüğü simgelemiştir ve bu bağlamda toplumsal bir ifadenin şeklini aldığı düşünülebilir. Ritüel içerisinde kullanılan davulların bir eğlence aracı ya da

müzikal bir çalgıdan çok sosyal bir anlam taşıdığı görülmektedir. Turner yaptığı araştırmada Ndembu ritüellerinden bahsederken buna benzer olarak şu tespiti yapar; “Ndembu ritüelleri çerçevesinde kullanılan hemen hemen her nesne, jest, şarkı ya da dua, her mekân ve zaman birimi, genel kabule uygun olarak, kendisinden başka bir şeyi temsil eder.”¹¹⁶ Buna göre denilebilir ki; toplumun kültürel belleğinde özgürlük ifadesi olarak yer edinen davul çalgısı da toplumu ortak bir paydada buluşturarak ritüeller içerisinde görünenin dışında bir anlama sahiptir.

Assmann’ın da belirttiği üzere toplumsal aidiyet bilinci ve kimlik oluşumu ortak bir dilin konuşulmasına dayalıdır.¹¹⁷ 1919 yılında Abdal Halil Ağa’nın susan davulu toplumun ortak bir dili olup halkın o anki tepkisinin bir göstergesi olmuştur. Geçmiş tarihte yaşanan bu durumun günümüzde Kahramanmaraş Abdalları’na karşı bakış açılarına etki ettiği de düşünülebilir. Yapılan görüşmelerde Abdallar kendi içlerinde bu olaydan övünçle bahsedip Abdallığı bir rütbe olarak saymışlardır. Örneğin Tekin Göçgünler, kendisiyle yapılan görüşmede “önce Allah sonra Abdal Halil Ağa’nın sayesinde bizleri sever sayarlar” diyerek toplumla olan birlikteliklerinin yanı sıra Abdal Halil Ağa’nın toplum üzerindeki birleştirici özelliğini vurgulamıştır. Bu bağlamda Abdal Halil Ağa günümüzde toplumsal kimlik ve aidiyet rolü üstlenen bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahramanmaraş Abdalları, icracısı oldukları müziklerle toplumdaki her kesime hitap edebilmekte ve toplumsal kimliğin önemli bir parçasını oluşturmaktadırlar. Toplumsal organizasyonların hemen hepsinde yer alan Abdallar, genellikle kendilerinin yoğun oldukları bölgelerde yaşasalar da toplumla bağlarını koparmayıp her anı birlikte yaşamaktadırlar. Daha önce alanda araştırma yapmış olan Gökhan Gökşen görüşmeler sırasında bu durumu toplumla bütünleşik bir hayatı farklı bakış açısıyla yaşayan bir kesim şeklinde değerlendirmiştir. Abdallar müzikal pratiklerini düğün vb. törenlerde bir eğlence aracı, Çete Bayramı ritüelinde özgürlüğün simgesi ya da ramazan aylarında bir haberleşme aracı olarak gerçekleştirmektedirler. Bu bağlamda denilebilir ki; Abdallar icra ettikleri müzikal pratiklerle bireyleri ortak bir paydada buluşturup toplumsal kimliğin şekillenmesinde rol

¹¹⁵ Kaplan, a.g.e., s. 18.

¹¹⁶ Victor Turner, *Ritüeller: Yapı ve Antiyapı*, çev. Nur Küçük, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018, s. 26.

¹¹⁷ Assmann, a.g.e., s. 148-149.

oynar. Kahramanmaraş müzikal kimliğinin de ötesinde toplumsal kimliğin şekillenmesinde rol oynayan Abdallar, tarihten bu yana sürdürdükleri gelenekler ile toplum dinamiklerinin ayakta kalmasında önem arz etmektedirler. İl genelinde gerçekleşen ritüellerde her zaman bir yer edinin geçmişten günümüze kadar toplumun müzikal ihtiyacını karşılamışlardır.

Gerçekleşen törenler içerisinde müzikal geleneğin önemli bir parçası olan Abdallar, müzikal pratiklerin dışında gerçekleştirdikleri jest ve mimikler ile yine görünenin dışında bir sosyal anlam taşımaktadırlar. Örneğin, çoklu oynanan halay oyunlarında davul ve zurnacılar halay başının kollarının altından geçerek oradaki cemaate olan saygılarını gösterirler. Kahramanmaraş ili içerisinde yaşamakta olan farklı kültürel toplulukların ortak paydası haline gelerek farklı kültürlerin bir arada bulunmasında etki eden davul-zurna pratikleri icra teknikleri bakımından bir müzikal üslup oluşturup bütün kültürel gruplar içerisinde geleneksel bir hale bürünmüştür. Geleneksel hale gelen Abdal müziği ritüeller aracılığı ile az çok değişikliğe uğratarak kültürel bir aktarım gerçekleştirmekte ve toplumsal kimliğin devamlılığını sağlamaktadır.

İcra teknikleri bakımından ele alındığında Anadolu'da bulunan diğer Abdal gruplarından farklı tekniklerin kullanılması yöreye ait bir icra üslubu oluşturmuş ve yörenin müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Abdallık geleneği içerisinde şekil bulan müzikal kimliğin yörede bulunan her kültürel topluluk tarafından ortak bir payda halinde olması Abdallık geleneğinin birleştirici özelliğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı kültürel grupların bir arada görülebileceği Kahramanmaraş ilinde çok kültürlü bir doku oluşmuş ve bu çok kültürlü sosyal yaşam içerisinde davul zurna pratikleri farklı kültürlerin ortak paydasını oluşturmuştur.

SONUÇ

Kimlikler, kültür ile doğru orantılı bir şekilde dinamik bir yapıya sahiptir. Toplum kültürünü etkileyen göç ve mücadele gibi olaylar, kimliğin şekillenmesine doğrudan etki eder. Bu çalışmanın araştırma alanı olan Kahramanmaraş ili de tarih boyunca çeşitli göçler almış, bu bağlamda şehrin kültürel yapısı çeşitlilik göstermiştir. Bu kültürel çeşitlilik içerisindeki ortak payda; kentte gerçekleşen ritüeller arasında yer alan davul-zurna pratikleri olup toplumsal kimliğin şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda yapılan araştırma sonunda kentin davul-zurna icracısı olan Abdalların gerçekleştirdikleri müzikal pratiklerin toplumsal kimlik oluşumundaki işlevleri şu şekilde belirlenmiştir:

İl içerisinde gerçekleşen toplumsal organizasyonlarda Abdallar ve icracısı oldukları müzikal pratikler farklı görevler üstlenmektedir. Düğünlere gelen misafirlerin Abdallar tarafından karşılanması, Çete Bayramı ritüelinde bir özgürlük sembolü olması ya da oynanan oyun adımlarına göre çalım tekniklerinin gelişmesi Kahramanmaraş ili içerisinde gerçekleşen ritüellerde Abdalların çoğu zaman ritüellerin bir yöneticisi konumunda yer aldığı göstergesidir. Tertip edilen organizasyonlara göre repertuvarları şekillenen müzikal pratiklerde Abdallar, kültürel aktarım rolünü de üstlenmektedir. İl içerisinde gerçekleştirilen organizasyonlarda farklı görevleri yerine getiren Abdallar, kentte yaşayan toplumun müzikal ihtiyacını karşılamada önemli bir konuma sahiptir. Her yıl düzenlenen ve halk arasında Çete Bayramı olarak bilinen kurtuluş etkinliğinde de Kahramanmaraş Abdalları, bireyleri bir araya getirerek toplum şuurunun oluşmasına katkı sağlamaktadırlar.

Çete Bayramı ritüeli tarihinde önemli bir isim olan Abdal Halil Ağa, kentte yaşayan Abdalların da kendi içerisinde bir sembol olarak günümüzde toplumsal kimlik öğelerinin birini oluşturmuştur. Abdal Halil Ağa'nın bir kurtuluş mücadelesi kahramanı olmasıyla günümüzde davul çalgısına bir anlam atfedilmiş ve görünenin dışında toplumsal kimliği şekillendiren bir unsur olmuştur. Günümüz Kahramanmaraş Abdalları'nda Abdal olmanın

yanı sıra Abdal Halil Ağa'nın torunu olmak da bir rütbe sayılmış, övünç kaynağı olmuştur.

Kahramanmaraş Abdal müziği pratikleri içerisinde davul ve zurna dışında bir çalgıya rastlanılmamıştır. Bununla birlikte yapılan alan çalışmasında Abdalların sözlü müzik icrasına da rastlanılmamıştır. Kahramanmaraş Abdallarını Anadolu'da bulunan diğer Abdal gruplarından ayıran bir fark da burada belirmektedir. Örnek olarak İç Anadolu'da yaşayan Abdalların müzikal pratikleri içerisinde bağlama, keman, darbuka gibi çeşitli çalgıları görmek mümkündür. Yine aynı şekilde sosyo-kültürel benzerliği ile dikkat çeken Gaziantep ilinde yaşayan Abdallar da aynı şekilde davul-zurnanın dışında bağlama icrası görmek mümkündür. Bu farklılığın bir nedeni olarak dini unsur göze çarpabilir. Kahramanmaraş'ta yaşayan Abdalların Hanefilik inancında olmaları, Alevi inancı içerisindeki bağlama çalgısından ve icra pratiklerinden uzak kalmış olmaları, aynı zamanda buna bağlı olarak sözlü müziğin gelişmediği düşünülebilir. Fakat bu durumun sebebi sadece dini unsurlar değildir. Bu açıdan bakıldığında, Kahramanmaraş Abdalları ve dini yaşantılarının ayrıca araştırılabilecek önemli bir konu olduğu düşünülmektedir.

Gerçekleştirdikleri müzikal pratiklerin amacı ile ayırt edici bir özellik sergileyen Abdalların bu müzikal pratikler içerisindeki çalım teknikleri de ayırt edici niteliktedir. Buna örnek olarak da bazı yöresel oyunlarda icracının, oyuncunun önüne diz çökerek asma davulu elleriyle çalması verilebilir. Davulun yapısının da diğer çevre illere nazaran daha küçük boyutta olması bu çalım tekniğini kolaylaştırmış, yapısal özelliğe göre çalım teknikleri gelişmiştir. Bu çalım tekniği Azerbaycan koltuk davulu çalma tekniğini andırır fakat aradaki fark çubuk kullanımındadır. Yine aynı şekilde kullanılan davulun yapısı gereği çember vuruşu da kullanılmamaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi bunun nedeni olarak geçmişte imal edilen davulların kasnak kısmının olmaması gösterilebilir. Yine burada çalım tekniklerinin şekillenmesi bakımından usta faktöründen de bahsedilebilir. Ayrıca yukarıda söz edildiği gibi, Abdallık geleneğinin usta-çırak ilişkisi içerisinde müzikal aktarımı gerçekleştirdiği göz önüne alındığında çalım tekniklerinin şekillenmesi bakımından da usta faktörünün etkili olduğu anlaşılmaktadır. Yine bu faktörün, Abdallık geleneğinin müzikal pratiklerinde davul-zurna dışında bir çalgıya ve sözlü müzik geleneğine rastlanmaması konusunda da etkili olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak, kentin müzikal kimliğine ve folkloruna tarih boyunca emeği geçen Abdallar, gerçekleşen ritüeller aracılığı ile toplumsal kimliğin ve kültürel belleğin kuşaklar arasındaki yolculuğuna müzik pratikleri ile etki etmiş ve etmeye devam etmektedirler.

EKLER

Anadolu'da Abdal Topluluklarının Tespit Edildiği Yerler

- Adana Merkez Dumlupınar Mah.
Adana Merkez İller Bankası arkası
Adana Merkez Ondokuzmayıs Mah.
Adana Ceyhan Caynak Mah.
Adana Ceyhan Durhasandede köyü (birkaç ev)
Adana Ceyhan Fatih Sultan Mehmet Mah.
Adana Ceyhan Şahin Özbilen Mah.
Adıyaman Gölbaşı Maltepe köyü
Afyon Çay Yeşilyurt-Uyanık köyü
Afyon Dinar Tekke Mah.
Afyon Emirdağ Cumhuriyet Mah.
Afyon Emirdağ İnkılap Mah.
Afyon Emirdağ Kurtuluş Mah.
Afyon Emirdağ Yeni Mah.
Afyon Sultandağı Yeni Mah.
Afyon Şuhut Ağın köyü
Afyon Şuhut Bedeş kasabası
Amasya Merkez Küçükkızılca köyü (Geygel)
Ankara Merkez Çiğın Yenidoğan Mah.
Ankara Merkez Dikmen İlker Mah.
Ankara Merkez Feridun Çelik Mah.
Ankara Merkez Hüseyin Gazi Mah.
Ankara Merkez Nato Yolu çevresi
Ankara Merkez Siteler Önder Mah.
Ankara Bala Abilas köyü
Ankara Bala Yeniköy

Ankara Çubuk Demirci köyü
Ankara Gölbaşı Bahçe köyü
Ankara Gölbaşı Soğulcak köyü
Ankara Haymana Çekirge köyü
Ankara Koçhisar Mah.
Ankara Polatlı Ali Kolan köyü (boşalmış)
Ankara Polatlı Cumhuriyet Mah.
Antalya Merkez Varlık Mah.
Antalya Merkez Zeytinköy
Antalya Finike Yuvalı köyü
Antalya Manavgat Bereketli köyü
Antalya Manavgat Cezaevi yanı
Antalya Manavgat Şelale altı
Antalya Manavgat Yemişli köyü
Antalya Alanya Çayağzı
Antalya Alanya Kargıçay (Araplar)
Antalya Alanya Kundu
Antalya Gazipaşa Abdal Mah.
Antalya Serik Kürüş Mah.
Antalya Serik Kökez Mah.
Aydın Kuyucak Yamalak kasabası
Bolu Düzce Kırkpınar köyü
Burdur Merkez Gölbaşı köyü
Çorum Merkez Gököy
Çorum Alaca Büyükcamili
Çorum Alaca Dereyazıcı
Çorum Alaca Nesimi Keşlik
Çorum Sungurlu Başpınar Mah.
Çorum Sungurlu Gölpınar Köyü
Denizli Merkez Cabar köyü
Denizli Merkez Kocabaş köyü
Denizli Honaz Kingen köyü
Denizli Honaz Dereçiftlik köyü
Denizli Sarayköy Uyanık köyü
Denizli Serinhisar Yatağan kasabası
Erzurum Merkez Mahallebaşı Mah.
Erzurum Merkez Sütevlere

- Eskişehir Merkez Kurtuluş Mah.
Eskişehir Merkez Emek Mah.
Gaziantep Merkez Karşıyaka Mah.
Gaziantep Merkez Hoşgör Mah.
Gaziantep Merkez Ünalı Mah.
Isparta Merkez Bağlar Mah.
Isparta Merkez Karakavak Mah.
Isparta Merkez Yedişehirler Mah.
Isparta Eğirdir Göktaş köyü
Isparta Yalvaç Kaş-Hacıbey Mah.
İçel Merkez Gündoğdu Mah.
İçel Anamur Mah.
İçel Mut Askerlik Şubesi yanı
İçel Mut Ortaköy(Kıprılı)
İçel Mut Sarıbucak köyü (boşalmış)
İçel Silifke Say Mah. (Kıptiye)
İçel Tarsus Akgedik köyü
İçel Tarsus Demirkapı Mah.
İçel Tarsus Mithatpaşa Mah.(Halepten gelmeyiz diyorlar)
İçel Tarsus Polatlı köyü
İçel Tarsus Cetvel Mah.
Kahramanmaraş Duraklı, Sakarya, Yahya Kemal mahalleri
Karaman Merkez Eskiye Mah.
Karaman Merkez Fatih Mah.
Karaman Merkez Dışteke
Kayseri Merkez Battalaltı Mah.
Kayseri Sarız Tavla Köyü
Kayseri Sarız Kurdini köyü
Kırıkkale Merkez Pınarbaşı Mah.
Kırıkkale Merkez Karşıyaka Mah.
Kırıkkale Merkez
Kırıkkale giriş Kırıkkale Merkez Uzunlar köyü (Denekdağı)
Kırıkkale Merkez Elmalı köyü (Dedeköyü)
Kırıkkale Keskin Yeni Mah.
Kırıkkale Keskin Köprü köyü (Kafalar Mezrası)
Kırşehir Merkez Bağbaşı Mah.
Kırşehir Merkez Aşıkpaşa Mah.

- Kırşehir Akpınar Gırtullar köyü
Kırşehir Kaman Sarıuşağı Mah.
Konya Merkez Yeni Mah.
Konya Merkez Doğanlar Mah. (Carcar-Geygel)
Konya Merkez Eskiçimenlik(Doğuş Mah.)
Konya Akşehir Beşkavaklar Mah.
Konya Akşehir Muhacir Mah.
Konya Akşehir Yarenler Mah.
Konya Akşehir Ortaköy
Konya Beyşehir Hüyük Mah.
Konya Beyşehir Çamlar köyü
Konya Çumra Hayvanpazarı yanı
Konya Çumra Ortaköy
Konya Ilgın Abdallar Mah.
Konya Kulu Mah.
Konya Seydişehir Değirmenci Mah.
Konya Sultandağı Yeni Mah.
Konya Yunak Sülüklü köyü
Konya Yunak Çekirge köyü
Malatya Merkez Çavuşoğlu Mah.
Malatya Doğanşehir Yuvalı köyü
Malatya Yazıhan Tencili köyü
Manisa Kula Abdal Mah.
Muş Varto Hasan köyü (Avdelij)
Nevşehir Hacıbekaş Geygel köyü
Sivas Gemerek Akkilise köyü
Sivas İmranlı Arık köyü
Tokat Merkez Çerdigin köyü
Tokat Merkez Sarıtarla köyü
Tokat Merkez Hasanbaba köyü
Tokat Niksar Dönekse köyü
Tokat Niksar İleyis köyü
Tokat Niksar Sadoğlu köyü
Uşak Merkez Elmalidere Mah.
Yozgat Merkez Kırıksoku köyü
Yozgat Yerköy Almahacılı köyü
Kıbrıs Lefkoşa Sultandağı (Konya'dan göçenler)
Kıbrıs Magosa Tuzcular (Özdemir, 2008: 16-24)

DERLENEN DİĞER NOTALAR

AĞIRLAMA-2

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18. 06. 2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

♩ = 55

Şekil 1. Ağırlama-2 Adlı Ezginin Notası.

HA DEDİ

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 16.08.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

♩ = 140

Şekil 3. Ha Dedi Adlı Ezginin Notası.

FATMALI

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 110$



Şekil 4. Fatmalı Adlı Ezginin Notası.

TOPAL KIZ

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 120$



Şekil 5. Topal Kız Adlı Ezginin Notası.

VELED

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 130$

Şekil 6. Veled Adlı Ezginin Notası.

ÜÇ AYAK

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Malil GÖÇER
Bulut DAVULCUBAŞI

Derleme Tarihi: 19.01.2021
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 70$

Şekil 7. Üç Ayak Adlı Ezginin Notası.

KABA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Malil GÖÇER
Bulut DAVULCUBAŞI

Derleme Tarihi: 19.01.2021
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 50$

♩ = 50

Şekil 8. Kaba Adlı Ezginin Notası.

KÖROĞLU

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Halil DENİZ
Tekin GÖÇGÜNLER

Derleme Tarihi: 18.01.2021
Derleyen/Notaya Alan:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

$\text{♩} = 120$

♩ = 120

Şekil 9. Köroğlu Adlı Ezginin Notası.

Kahramanmaraş Türküleri

Kahramanmaraş yöresine kayıtlı türküler aşağıda üç gruba ayrılarak listelenmiştir:

ESER ADI	YÖRE	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN DERLEME TARİHİ	TRT Rep. No.
Ak Koyun Kara Koyun	Kahramanmaraş Elbistan	İbrahim CAN	İrfan SÖYSÜREN	5253
Anam Beni Haslanın Hasladı	Elbistan/Elmalı Köyü	Muzaffer SARISÖZEN	Ali Rıza YÜKSEL	356
Ben Atımı Nallatırım	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Ökkeş EŞKİN	212
Ben Bir Gazoğluyum Kendi Elimde	Kahramanmaraş	Altan DEMİREL 1938	Mehmet TEMİZ	4545
Bilalimsin Bilalim	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN 1952	Azmi IŞIKLI	417
Bin Derdim Var İdi	Maraş Öreli köyü	Nazmiye COŞKUN 1964	Müslim AYDOĞDU	710
Biner Atın İyisine	Kahramanmaraş Elbistan	Mesut YİNANÇ	Mesut YİNANÇ	4059
Bir Durna Uçurdum Huplar Gölünden	Kahramanmaraş	Nazmiye COŞKUN	Güzel KÖSE	2795
Bir Sen Kaldım Felek	Kahramanmaraş	Kemal KARASÜLEY- MANOĞLU	Vahap KOÇ	3654
Bismi Şah Allah Allah	Kahramanmaraş Sarız	Banttın Yazıldı/2012 Notaya Alan: Süleyman YILDIZ	Dertli Divani	4907
Bugün Ben Şahımı Gördüm	Kahramanmaraş	Banttın Yazıldı/2012 Notaya Alan: Süleyman YILDIZ	Aşık Mahzuni Şerif	4198
Çamdan Sakız Akıyor	Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Özer DOĞUÇ	321
Çayıra Serdim Postu	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuarı 1938	Ökkeş EŞKİN	4539
Çiy Köfteler	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN 1941	Mehmet TEMİZ	469
Çıksam Baksam Görünür mü	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN 1945	Aşık HAZERİ	525
Evleri Fadimeli	Maraş Elbistan	Mehmet ÖZBEK/1969	Ali AKBAŞ	2282

Kahramanmaraş Abdallık Geleneği

Gaya Başı Dirgenlik	Maraş/Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Mehmet ÇITAK	325
Gine Geldi Yaz Baharın Ayları	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Aşık Mehmet YANIK	345
Gökte Uçan Huma Kuşu	Avşar/Binboğa	Muzaffer SARISÖZEN	Mehmet KARA	542
Güzel Ne Güzel Olmuşsun	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Aşık Mehmet YANIK	802
Havada Kar Sesi Var	Maraş/Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Bekir BÜKE	653
İşte Gidiyorum Çeşmi Siyahım	Kahramanmaraş	Plaktan Notaya Alan: Ahmet GÜNDAY	Aşık Mahzuni Şerif	3999
Kale Benim Kar Benim	Kahramanmaraş Afşin	Durmuş YAZICIOGLU	İzzettin ERTEKİN	4950
Kaleden İniyordum	Maraş	D. Konservatuvarı 1938	Hüseyin ERDEN	2011
Kanadım Deydi Sevdaya	Kahramanmaraş	Nazmiye ÖZGÜL	-	2855
Kara Çadır Düzdendir	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Ökkeş EŞKİN	767
Kara Tavuk Cücüğü	Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Nazım TAMAOĞLU	1949
Körpe İken Kırdın Felek Dalmı	Kahramanmaraş	Yıldray ÇINAR	-	3665
Maraş'tan Bir Haber Geldi	Kahramanmaraş	Dilber AY	Kadir KURTYOL	4060
Oniki Şubatır Kurtuluş Günü	Kahramanmaraş	Muzaffer SARISÖZEN	Aşık Mehmet TEMİZ	340
Paytonumun Tekerı	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvarı 1938	Mehmet TEMİZ	4540
Sarı Kaya Sarı Kaya	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvarı 1938	Mehmet TEMİZ	4538
Seher Yeli Nazlı Yare	Kahramanmaraş	Arif SAĞ	Aşık Kul Ahmet	808
Sürmelimin Gözlerine Mailem	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvarı 1938	Mehmet TEMİZ	4541
Tükenmek Bilmiyor Kara Günlerim	Kahramanmaraş	Yıldray ÇINAR/1997	Mahsuni Şerif	4161

Yamacımdan Gelen Küçüçük Gelin	Kahramanmaraş Pazarcık	Ankara Radyosu THM Müdürlüğü	Mahmut KARAKAYA	3599
Yine Göynüm Havalandı	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuarı 1938	Döne ÖZCAN	4544
Yüce Dağdan İndirdiler	Kahramanmaraş	Yücel PAŞMAKÇI/1986	Leyla ESEN	3956
Zeyno Bana Kar Getir	Kahramanmaraş	Mustafa GECEYATMAZ	Müslüm ÖRENEL	3462

Tablo 1. Kahramanmaraş Yöresine Ait Kıvrık Havalar

Antep'in Etrafı Alı Karalı	Kahramanmaraş	Rıfat KAYA	Mehmet Ali ERDEM Selahattin ERORHAN	909
Bilmem Şu Feğin Bende Nesi Var	Kahramanmaraş Andırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	439
Bir Çiçek Açılmış	Kahramanmaraş	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	412
Bir Yiğit de Anasından Doğuşun	Kahramanmaraş Andırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	438
Deli Gönül Bizim Ele Gidersen	Kahramanmaraş Elbistan	Turan ENGİN	Aşık Şahturna	893
Gine Efkar Bastı Garip Gönülümü	Kahramanmaraş Afşin	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM MD.	Aşık İsmail İPEK	207
Her Sabah Her Sabah Çıkm Göklere	Kahramanmaraş	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM MD.	Hasan ÖZTÜRK	242
Lokman Hekim Senden Destur Alırdı	Kahramanmaraş	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM MD.	Hilmi ŞAHBALLI	298
Yosun Tutmuş Pınarları Akmıyor	Kahramanmaraş Andırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	437

Tablo 2. Kahramanmaraş Yöresine Ait Uzun Havalar

Dokuzlu	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	-	118
Maraş Oyun Havası	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Yaşar KÜLEKÇİ	116
Oyun Havası	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvanı	Yöre Ekibi	607
Oyun Havası	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvanı 1938	Yöre Ekibi	609
Üç Ayak	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Mehmet ZURNACI	131
Sıçratma Oyun Havası	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvanı 1938	Mehmet TEMİZ	608

Tablo 3. Kahramanmaraş Yöresine Ait Oyun Havaları

Maraş'ın Kurtuluşunda Çekilen Telgraflar

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Telgrafı

“Düşmanın taarruzuna karşı kahramanca silaha sarılan Maraşlı kardeşlerimiz yirmi güne yaklaşan bir zamandan beri kan ve ateşler içerisinde istilacı Fransızlara ve onların silahlandığı hunhar Ermenilere karşı savaşmakta idiler. 10-11 Şubat 1920 gecesi düşmanı İslâhiye istikametinde firara mecbur ederek, mevcudiyet-i millilerini kazanmaya muvaffak olmuşlardır.”¹¹⁸

Heyeti Temsiliye Adına / Mustafa Kemal

Kazım Karabekir'in Telgrafı

“Maraş kahramanlarının Türklüğe has olan celadet ve fedakârlıkları neticesinde sevgili bayrağımızın yine Maraş üzerinde dalgalandığını haber almaktan bütün Kolordum büyük sevinç duymaktadır. Öldünüz fakat Türklüğü öldürmediniz. Tarih-i Millimize kanınızla ve hayatınızla emsalsiz bir menkıbe-i celadet yazdınız. Maraşlıların ve sizlerin alınından öper, Kolordumun hissiyat-ı samimiyetini arz ederim.”¹¹⁹

15. Kolordu Komutanı / Kazım Karabekir

¹¹⁸ Kahramanmaraş.bel.tr

¹¹⁹ Gökşen, a.g.e., s. 63.

ALBÜM



Gökhan Gökşen (Solda).



Derviş Can (Solda).



Mahmut Davulcu (Sağda), Abbas Davulcu (Solda).



Halk Oyunları Eğitmeni Yusuf Gündoğdu (Arka Sağda), ve Halk Oyunları M¼zik Emektarları Kahramanmaraş Abdalları.



Bektaş T¼z (Ortada), Aşlı T¼z (Sağda).



Kahramanmaraş Abdalları Bulut Davulcubaşı (Ortada), Bektaş Tüz (Sağda)



Halil Deniz (Solda), Tekin Göçgünler (Sağda).

KAYNAKÇA

AKIN Bülent, “Kültürel Bellek ve Müzik”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı: AKIN Bülent, “Kültürel Bellek ve Müzik”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı: 13, 2018, ss. 101-117.

AND Metin, *Oyun ve Bügü*, 5.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

ASSMANN Jan, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2.b., çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

AYATA Saim, “Anadolu Abdalları”, *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.1, S.14, 2012, ss.51-62.

AYDOĞDU Hüseyin, “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü” *Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 10, 2004, ss. 115- 147.

AYTAÇ Ömer, “Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.17, Sayı: 2, 2007, ss. 199-226.

BİLGİN Nuri, *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar, 2007.

COŞKUN Fatih, “Meşk Geleneğinin Günümüzde Konumlanması”, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2011, ss.83-85.

COŞTU Yakup, “Toplumsallaşma Kavramı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme” *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.9, Sayı: 2, 2009, ss.117-140.

CUÏNET Vital, *La Turou D’Asie*, Paris: Tome, 1891.

DAĞ Fahri, “Türkistan Kan/Şamanlarından Anadolu Halay Başlarına”, *Journal of Humanities and Tourism Research*, C.10, S.4, 2020, ss. 1027-1045.

DALBAY Ramazan Saim, “Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 31, 2018/2, ss. 161-176.

DALKIRAN Ahmet, “Türk Kültüründe Davul ve Resim Sanatına Yansımaları”, *Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.21, 2019, ss.1- 24.

ELHALEBİ Kâmil Elbâlî, “Kitâbü Nehrizzeheb Fî Târîh-i Haleb’de

Maraş” *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, çev. Mehmet Akif Özdoğan, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss.128-147.

EMRE Yunus, *Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespiti ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

EROL Ayhan, *Popüler Müziği Anlamak*, 4.b., İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2017.

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Türk Vurmahı Çalgıları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1975.

GEDİK Ali Cenk, *Popüler Müzikte Beğeni Farklılıkları: Bir Fmrı Çalışması*, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi: Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2007.

GÖHER Feyzan, “Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi”, *Müzik Kültürü ve Eğitimi*, Sayı: 2, 2007, ss. 301-314.

GÖKHAN İlyas, *Kahramanmaraş Tarihi*, Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2019.

GÖKŞEN Gökhan, *Beyaz Sessizlik: Kızının Dilinden Abdal Halil Ağa*, Ankara: Saray Yayınları, 2008.

GÖKTÜRK İsmail, YILMAZ Mehmet, “Kahramanmaraş Şehir Kimliği Üzerine Toplumsal Yapı Çözümlemesi” *Kahramanmaraş Şehir Kimliği Çalıştay*, 2015, ss. 19-34

GÜLEÇ Hamdi, “Kahramanmaraşlı Halk Şairlerinden Bir Demet” *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.1., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2004, ss. 175-180.

GÜNAY Umay, “Ritüeller ve Hıdırellez”, *Milli Folklor Dergisi*, C.26, 1990, ss. 10-12.

GÜVENÇ Bozkurt, *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*, 3.b., Ankara: Remzi Kitapevi, 1979

HALL Stuart, *İdeolojinin Yeniden Keşfi:Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanların Geri Dönüşü, Medya İktidar ve İdeoloji*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Ark Yayınları, 1994.

KAPLAN Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, 3.b., Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2013.

KARAMAN Kasım, “Ritüellerin Toplumsal Etkileri”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:21, 2010, ss. 227-236.

KARKIN A. Metin, Derya KARABURUN, “Malatya Yöresi Müziklerinin Kültürel Kimliği”, *Etnomüzikoloji Alan Çalışmaları-1*, ed. Derya KARABURUN DOĞAN, Bursa: Ekin Yayınevi, ss. 1-15.

KÖPRÜLÜ M. Fuad, *Edebiyat Araştırmaları 2*, 2.b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

KUŞAT Ali, “Bir Değerler Sistemi Olarak Kimlik Duygusu ve Atatürk”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.15, 2003, ss. 45-61.

KÜÇÜKEBE Murat, “Etnomüzikoloji Alanında Bir Analiz Aracı: Kimlik Kavramı”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, 2018 (13), ss. 118-132.

KÜÇÜKÜĞURLU Murat, “Cumhuriyet Döneminde Yapılan Maraş Kurtuluş Şenlikleri”, *Uluslararası Milli Mücadele Döneminde Maraş Sempozyumu*, C.3., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, ss.179- 197.

MAALOUF Amin, *Ölümçül Kimlikler*, 47.b., çev. Aysel Bora, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

MERRIAM Alan, *The Anthropology Of Music*, Northwestern University Press, 1964.

MORA Necla, “Medya ve Kültürel Kimlik”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 2008, ss. 1-14.

MURTEZAOĞLU Serpil, “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu” *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, Balkan Özel Sayısı-II, 2012, ss. 344-350.

MUSTAN DÖNMEZ Banu, *Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri*” Dokuz Eylül Üniversitesi: Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

OKUMUŞ Ejder, “Evliya Çelebi’nin Gözüyle Kahramanmaraş”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss. 9-53.

OKUMUŞ Ejder, “Kahramanmaraş’ta Abdallar”, *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.2., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2004, ss. 1019-1032.

OKUMUŞ Ejder, “Türkiye’de Marjinal Bir Grup Olarak Abdallar”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, C.3, S.6, 2005, ss.593-626.

ÖDEMİŞ Sonay, “Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi: Dansa Eşlikte Ayağa Çalma” *II. Uluslararası Müzikte Temsil Müziksel Temsil Sempozyumu*, S.2, İstanbul: Porte Akademik Dergisi, 2011, ss. 391-396.

ÖZALP Yalçın, *Mustafa Kemâl ve Milli Mücadelenin İlk Zaferi*, Kahramanmaraş Belediyesi Kültür Yayınları, 1984.

ÖZDEMİR Cevdet, “Kimlik ve Söylem”, *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 2, 2001, ss. 107-122.

ÖZDEMİR Erdem, *Emirdağ Musiki Geleneğinde Abdallar ve Yeni Onaltı Türkü*, (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

PARLAK Erol, *Garip Bülbül Neşet Ertay*: Hayatı, Sanatı, Eserleri, C.I, İstanbul: Demos Yayınları, 2013.

SAĞIR Adem, Barış ÖZTÜRK, “Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.8, Sayı: 2, 2015, ss. 121-154.

SÂMÎ Şemseddin, “Kâmûsüla’lâm”da Meraş Sancağı”, *Seyahatname*,

Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss. 181-183.

SENÇERMAN Şebnem, *Żurna Pratikleri ve Kùltürel Kùmlük: Turgutlu Abdal Żurnacılar Örneđi*, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

ŞAHİN İlkey, “Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi Dergisi*, Sayı: 49, 2008, ss. 269-285.

ŞAHİN Mustafa, *Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

ŞAVKILI Cengiz, “Maraş’ın Kurtuluş Bayramı Kutlamaları ve Basına Yansımaları (1920-1950)” *Ankara Üniversitesi Türk İnkâlâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S.61, 2017, ss. 309-340.

ŞENER Cemal, *Türkiye’de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*, 5.b. İstanbul: Etik Yayınları, 2006.

ŞENTÜRK Rıdvan, *Müzik ve Kùmlük*, İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

TANPINAR Ahmet Hamdi, “Maraşlıların Bayramı”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss.237-245.

TEXISER Charles, “Kùçük Asya’da Maraş”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparslan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss.109-115.

TURNER Victor, *Ritiüeller: Yapı ve Antiyapı*, çev. Nur Kùçük, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.

ÜNGÖR Ethem Ruhi, “Türklerde Çalgılar”, *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı, Yayın No: 3003, 2004, ss. 33-57.

YETKİN Nazlı, *Abdal Alevilerinde Toplumsal Kùmlük ve Kadın*, (Yüksek Lisans

Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

ZEYREK Gülden, *Barak Türkmenleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü: 2009.

ZOROĞLU Kamil Levent, “Kahramanmaraş’ın İlk Çağdaki Yeri ve Önemi” *I. Kahramanmaraş Sempozyumu*, C.1., Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2004, ss. 303-307.

İNTERNET KAYNAKLARI

Repertuvar Türküleri Külliyyatı

<https://www.repertukul.com/BISMI-SAH-ALLAH-ALLAH-4907>

(Erişim Tarihi: 08.02.2021)

<https://www.repertukul.com/BIR-CICEK-ACILMIS-412> (Erişim Tarihi:

08.02.2021)

dspace.ankara.edu.tr (Erişim Tarihi: 15.03.2022)

kmaras.meb.gov.tr (Erişim Tarihi: 14.03.2022)

kahramanmaras.bel.tr (Erişim Tarihi: 13.03.2022)

kahramanmaras.gov.tr (Erişim Tarihi: 13.03.2022)

