



T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİNDE MÜZİĞİN
TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA İŞLEVİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET ALİ ZARİFOĞLU

BURSA - 2021



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI

**KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİNDE MÜZİĞİN
TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA İŞLEVİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mehmet Ali ZARİFOĞLU

Danışman:

Doç. Dr. Ahmed TOHUMCU

BURSA - 2021

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Mehmet Ali ZARİFOĞLU
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Müzik
Bilim/Sanat Dalı : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : x+103
Mezuniyet Tarihi : 19 / 11/ 2021
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ahmed TOHUMCU

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİNDE MÜZİĞİN TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA İŞLEVİ

Günümüz Anadolu coğrafyası içerisinde müzisyen kimlikleri ile bilinen Abdal toplulukları bulundukları bölgenin müzikal kimliğinin ve kültüre ait bir öge olan müzik pratiklerinin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadırlar. Akdeniz bölgesinin en doğusunda yer alan Kahramanmaraş ilinde gerçekleşen ritüeller içerisinde de Abdal müzik icracıları yörenin egemen müzisyenleri olarak toplumsal kimlik oluşumuna önemli ölçüde etki etmektedir. Tarihte yaşanan olaylar günümüz Abdal müziğinin şekillenmesinde ve ritüel içi kullanımında bir aidiyet sembolü oluşturmuştur. Bu bağlamda, çalışmada Kahramanmaraş Abdallarının müzik pratikleri toplumsal kimlik kavramıyla ele alınarak müziğin toplumsal kimlik oluşumundaki işlevi tespit edilmeye çalışılmıştır. Alan araştırması yöntemi kullanılan çalışmada on iki kaynak kişi ile görüşme yapılmış ve yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin ışığında Kahramanmaraş Abdal topluluğunun müzikal pratiklerinin toplumsal kimlik oluşumundaki rolü irdelenmiştir. Ayrıca alandan daha önce kayıtlara geçmemiş olan toplam on sekiz eser derlenmiş ve bunlardan on tanesi asma davul vuruşları ile birlikte nota altına alınmıştır. Toplumsal kimliğin oluşumunda etkili olan müzikal pratikler içerisinde Kahramanmaraş Abdallarının sembolü olan Abdal Halil Ağa'nın tarihte gösterdiği davranış ve tutumların özellikle davul çalgısına bir anlam attettiği ve toplumsal kimlik oluşumunda önemli rol oynadığı ulaşılan başlıca sonuçlardan biri olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kahramanmaraş, Abdal, Müzik, Toplum, Kimlik.

ABSTRACT

Name and Surname : Mehmet Ali ZARİFOĞLU
University : Bursa Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Music
Branch : Turkish Music Theory and Ethnomusicology
Degree Awarded : Master
Page Number : x+103
Degree Date : 19 / 11/ 2021
Supervisor/s : Assoc. Prof. Dr. Ahmed TOHUMCU

THE FUNCTION OF MUSIC IN THE CONTEXT OF SOCIAL IDENTITY IN KAHRAMANMARAŞ ABDAL TRADITION

Abdal ensembles, known for their musician identities in today's Anatolian geography, play an important role in shaping the musical identity of their region and musical practices, which are a cultural element. Abdal music performers, as the dominant musicians of the region, have a significant impact on the formation of social identity in the rituals that take place in the province of Kahramanmaraş, which is located in the easternmost part of the Mediterranean region. Events in history have created a symbol of belonging in the shaping and ritual use of today's Abdal music. In this context, in this study, the musical practices of the Kahramanmaraş Abdals were handled with the concept of social identity and the function of music in the formation of social identity was tried to be determined. In the study, in which field research method was used, twelve resource people were interviewed and in the light of the data obtained from the interviews, the role of the musical practices of the Kahramanmaraş Abdal ensemble in the formation of social identity was examined. In addition, a total of eighteen works that have not been recorded in the field before were compiled, and ten of them were notated with hanging drum beats. It has been one of the main results that Abdal Halil Ağa, who is the symbol of Kahramanmaraş Abdals among the musical practices that are effective in the formation of social identity, attributed a meaning to the drum instrument in history and played an important role in the formation of social identity.

Key Words: Kahramanmaraş, Abdal, Music, Society, Identity

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK

1. Kimlik Kavramı	4
2. Toplumsal Kimlik	6
3. Müziğin Toplumsal Kimlik Oluşumundaki Rolü	8

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANMARAŞ MÜZİKAL KİMLİĞİ VE ABDALLAR

1. Sosyo-Kültürel Açıdan Kahramanmaraş ve Müzik	12
1.1.Kahramanmaraş'ın Sosyo-Kültürel Yapısı.....	13
1.2. Kahramanmaraş Müzikal Kimliği	16
2. Kahramanmaraş Müzikal Kimliğinin Oluşumunda Abdallık Geleneğinin Önemi.....	21
2.1. Abdal Terimi	21
2.2. Anadolu'da Abdallık.....	24
2.3 Kahramanmaraş ve Abdallık Geleneği	25

3. Kahramanmaraş Abdallarında Müzik	28
3.1. Kahramanmaraş Abdallarının Kullandığı Çalgılar	30
3.1.1. Davul.....	30
3.1.1.1. Kahramanmaraş Abdallarında Davul Çalım Teknikleri.....	33
3.1.2. Zurna.....	36
3.2. Kahramanmaraş Abdallarında Davul Zurna İcrası ve Ezgi Örnekleri	39
3.2.1. Ağırılama Ezgisi	40
3.2.2. Çiftetelli Ezgisi	42
3.2.3. Demirci Ezgisi	44
3.2.4. Dokuzlu Ezgisi.....	46
3.2.5. Hoşbilezik Ezgisi	48
3.2.6. Jandarma Ezgisi	50
3.2.7. Düz Ezgisi.....	52
3.2.8. Koyser Ezgisi.....	55
3.2.9. Sallama Ezgisi.....	57
3.2.10. Maraş Halayı Ezgisi.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK BAĞLAMINDA

KAHRAMANMARAŞ ABDALLIK GELENEĞİ

1. Toplumsal Kimlik Oluşumunda Davul Çalgısının Önemi ve Abdal Halil Ağa	61
1.1. Tarihte Davul ve Toplumsal Kimlik.....	62
1.2. Kahramanmaraş'ta Toplumsal Kimliğin Simgesi: Davulcu Abdal Halil Ağa.....	63
2. Çete Bayramı Ritüeli	66

3. Kahramanmaraş Müzikal Özelliklerinin Toplumsal Kimlik	
Olumuşundaki Rolü.....	69
SONUÇ.....	72
KAYNAKÇA.....	74
EKLER.....	78

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Kahramanmaraş ili sınırları	13
Şekil 2. Kahramanmaraş Yöresine Ait Nurhak Semahı	17
Şekil 3. Kahramanmaraş Yöresine Ait Oyun Havası	18
Şekil 4. Kahramanmaraş Yöresine Ait Maraş'tan Bir Haber Geldi	20
Şekil 5. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Güm Sesinin Gösterilişi	34
Şekil 6. El ile Vurulan Güm Sesinin Gösterilişi	34
Şekil 7. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Tek Sesinin Gösterilişi	35
Şekil 8. Yek Sesleri'nin Gösterilişi	35
Şekil 9. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Cız Sesinin Gösterilişi	36
Şekil 10. Kasnak Vuruşunun Gösterilişi	36
Şekil 11. Ağır lama-1 Adlı Ezginin Notası	41
Şekil 12. Ağır lama Adlı Ezginin Dizisi	41
Şekil 13. Ağır lama'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	42
Şekil 14. Ağır lama'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	42
Şekil 15. Ağır lama'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	42
Şekil 16. Çiftetelli Adlı Ezginin Notası	43
Şekil 17. Çiftetelli Adlı Ezginin Dizisi	44
Şekil 18. Çiftetelli'de Kullanılan Dört Ritim Cümlesi	44
Şekil 19. Demirci Adlı Ezginin Notası	45
Şekil 20. Demirci Adlı Ezginin Dizisi	45
Şekil 21. Demirci'de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	45
Şekil 22. Demirci'de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	46
Şekil 23. Demirci'de kullanılan üçüncü ritim cümlesi	46
Şekil 24. Demirci'de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	46
Şekil 25. Dokuzlu Adlı Ezginin Notası	47
Şekil 26. Dokuzlu Adlı Ezginin Dizisi	47
Şekil 27. Dokuzlu'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	47
Şekil 28. Dokuzlu'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	48
Şekil 29. Dokuzlu'da Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi	48
Şekil 30. Dokuzlu'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	48
Şekil 31. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Notası	49
Şekil 32. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Dizisi	49
Şekil 33. Hoş Bilezik'te Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	49
Şekil 34. Hoş Bilezik'te Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	50
Şekil 35. Hoş Bilezik'te Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi	50
Şekil 36. Jandarma Adlı Ezginin Notası	51
Şekil 37. Jandarma Adlı Ezginin Dizisi	51
Şekil 38. Jandarma'da Kullanılan Ritim Cümlesi	51
Şekil 39. Düz Adlı Ezginin Notası	53
Şekil 40. Düz Adlı Ezginin Dizisi	53
Şekil 41. Düz'de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	53
Şekil 42. Düz'de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	54
Şekil 43. Düz'de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi	54
Şekil 44. Düz'de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	54

Şekil 45. Düz’de Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi	54
Şekil 46. Koyser Adlı Ezginin Notası	55
Şekil 47. Koyser Adlı Ezginin Dizisi	56
Şekil 48. Koyser’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	56
Şekil 49. Koyser’de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	56
Şekil 50. Koyser’de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi	56
Şekil 51. Koyser’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	56
Şekil 52. Sallama Adlı Ezginin Notası	57
Şekil 53. Sallama Adlı Ezginin Dizisi	57
Şekil 54. Sallama’da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	58
Şekil 55. Sallama’da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	58
Şekil 56. Maraş Halayı Adlı Ezginin Notası	58
Şekil 57. Maraş Halayı Adlı Ezginin Dizisi	58
Şekil 58. Maraş Halayı’nda Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi	59
Şekil 59. Maraş Halayı’nda Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi	59
Şekil 60. Maraş Halayı’nda Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi	59
Şekil 61. Maraş Halayı’nda Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi	59
Şekil 62. Maraş Halayında Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi	60

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Sakarya Mahallesi’nde Bulunan “Abdal Halil Ağa Ruhunu Yaşatma ve Davulcular Derneği” Başkanı Tekin Göçkünler	27
Resim 2. Dilli Kavalın Ön ve Arka Yüzü	30
Resim 3. Anadolu’da Kullanılan Bazı Tokmak Çeşitleri	31
Resim 4. Yörede Kullanılan Tokmak	32
Resim 5. Yörede Kullanılan Çubuk	32
Resim 6. Yörede Kullanılan İpler	33
Resim 7. Yörede Kullanılan Davulun Deri Kısım ve Çember	33
Resim 8. El ile Çalım Tekniği	34
Resim 9. Kahramanmaraş Gümüşlü Zurnası	37
Resim 10. Yörede Kullanılan Do Akortlu Zurnanın Gövdesi	38
Resim 11. Nezik	38
Resim 12. Avurtlak, Metem ve Kamışlar	38
Resim 13. Hititlere ait rölyef/kabartma	62
Resim 14. Abdal Halil Ağa ve Maraş Halkı	65
Resim 15. Madalya anıtı	65
Resim 16. Kahramanmaraş Çete kostümü	68

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 insanları bir arada tutmuş ortak bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu birlikteliklerin sağlanması açısından elbette ritüeller önem arz etmektedir. Toplu yapılan gösteriler ve kutlamalar; bireyleri bir araya getirerek bireyi bulunduğu sosyal çevreyle buluşturmakla birlikte, toplum şuurunun güçlenmesine, kültürel belleğin tazelenerek devamlılığının sağlanmasına katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda, yapılan bu çalışmanın çıktıları müziğin toplumsal kimlik üzerindeki işlevini oluştururken, bu işlev “Abdallık” geleneği üzerinden açıklanmaya çalışılmış, etnomüzikoloji disiplini bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Dünya’da ve Türkiye coğrafyasında 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 esnafılığı görevini sürdürerek toplum kültürünün bir parçası haline gelmiş sürdürdükleri müzik geleneği ile kültürel aktarım görevini üstlenmişlerdir. Paşaoğlu müzik kültürü kavramını “bir toplumun müzik alanında ortaya koyduğu, ürettiği, tükettiği, nesilden nesile sözlü ya da yazılı aktarımlar yoluyla ilettiği manevi ve maddi müzikal-kültürel birikimlerin tümü olarak” (2009: 146) özetler.

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 geçmişi tekrarlayarak hatırlatıp kuşaklar arasında kültürel yolculuğu sağlayan gelenekler içerisinde Abdal müzik geleneği önem arz etmiştir. Kahramanmaraş Abdallık geleneği içerisinde şekil bulan müzik geleneğinin Türkiye’de yaşayan diğer Abdal topluluklarının müzikal gelenekleri ile farklı ve benzer özellikleri bulunmaktadır.

Yapılan bu tez çalışmasının amacı, Kahramanmaraş ilinde yaşayan Abdal topluluğunun müzik pratiklerinin incelenerek elde edilen veriler doğrultusunda müzik ve toplumsal kimlik arasında nasıl bir ilişki olduğunu ortaya koymaktır. Ayrıca bölgede görülen davul-zurna çalım teknikleri incelenerek farklılıklar ve benzerlikler ortaya konulacak; davul çalgısının Kahramanmaraş ilindeki özel yeri ve icra-yorum şekli incelenerek müzik ve toplumsal kimlik ilişkisi anlaşılmaya çalışılmıştır.

Yapılan araştırma şu sorular üzerine şekillenmiştir:

- 1- Kahramanmaraş Abdallarının müzik icrasında kullandıkları çalgılar nelerdir?
- 2- Kahramanmaraş Abdallarının düzenlenen ritüellerdeki toplumsal rolü nedir?
- 3- Kahramanmaraş Abdallarının dini inanışları müzik kimliklerini etkilemiş midir?
- 4- Kahramanmaraş Abdallarının belirledikleri repertuvar ve enstrüman çalım tekniklerindeki ayırt edici nitelikler nelerdir?
- 5- Kahramanmaraş Abdallarının kimlik oluşumu sürecinde müziğin etkisi nedir?

Araştırmanın temelindeki hipotezler şu şekildedir:

- 1- Kahramanmaraş'ta Abdallar genel olarak davul ve zurna çalgılarını kullanırlar.
- 2- Kahramanmaraş'ta Abdallar düğün, asker uğurlama vb. birçok ritüelde yer alarak toplumda önemli bir konuma sahip olur.
- 3- Kahramanmaraş Abdallarının dini inanışları müzikal kimliklerine yansımamıştır.
- 4- Kahramanmaraş Abdalları, katıldıkları ritüellerin niteliklerine göre repertuvarlarını belirleyerek toplumun müzikal ve duygusal ihtiyaçlarını karşılarlar.
- 5- Kahramanmaraş Abdalları, Anadolu'daki diğer Abdal gruplarından göre farklı özellikleriyle yer aldıkları toplumun müzikal kimliğini belirlemede etkilidirler.

“Kahramanmaraş Abdallık Geleneğinde Müziğin Toplumsal Kimlik Bağlamında İşlevi” başlıklı bu tez, alan araştırmasına dayalı nitel bir çalışmadır. “Alan araştırmaları ve kültürel analiz çalışmaları farklı kültürlerin, farklı ve benzer olan özelliklerini ortaya çıkarmayı ve betimlemeyi hedeflemektedir (Karkin ve Karaburun, 2016: 86). Bu bağlamda yapılan çalışma içerisinde kültürel benzerlik ve farklılıklar alan verileri üzerinden tartışılmıştır.

Karahasanoğlu ve Yavuz'un da belirttiği üzere alan araştırması tek başına bir veri toplama aracı değildir (2016:59). Bu durum göz önünde bulundurularak alan araştırması

öncesinde gerekli literatür taraması yapılmış daha sonra kaynak kişilere ulaşıp istekli olanlarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Alanda yapılan kişisel görüşmeler akıllı telefon vasıtası ile etik kurallar çerçevesinde ses kaydına alınmış ve gerekli görseller kaydedilmiştir.

Yapılan alan araştırmasında farklı yaş ve cinsiyetten istekli olan 12 kaynak kişi ile görüşme yapılarak veri toplanmıştır. Görüşmelerin akabinde yapılan derleme çalışmaları ayrıca video kaydına alınmıştır. Araştırma kapsamında toplam on sekiz eser derlenmiştir.

Üç bölümden oluşan bu araştırmanın evreni Kahramanmaraş Abdalları, örneklemini ise görüşme yapılan kaynak kişilerdir.

Tezin birinci bölümünde çalışmanın teorik altyapısını oluşturan kavramlar açıklanmıştır. “Kimlik” ve “Toplumsal Kimlik” kavramlarının gerekli açıklamaları üzerinde durulduktan sonra müziğin daha çok toplumun kültürü bağlamında şekillendiği ve toplum kimliği üzerindeki işlevini ne şekilde gerçekleştirdiği üzerinde durulmuştur.

Tezin ikinci bölümünde araştırma alanı olan Kahramanmaraş ve müzik konusu işlenmiştir. Kentin tarihi, demografik durumu ve müzikal geçmişine çalışmaya katkı sağlaması amacıyla değinilmiştir. Kahramanmaraş’ta müzik esnaflığı görevini ifa eden Abdallar konusundan önce Abdal terimi ve tarihteki kullanım alanı açıklanarak genelden özele doğru bir kurgu gerçekleştirilmiştir. “Kahramanmaraş ve Abdallık Geleneği” başlığı altında daha çok alanda gözlemlenen durumlar ve bazı kişisel görüşmelere yer verilmiştir. İkinci bölümün devamında Kahramanmaraş Abdallarındaki müzikal pratikleri anlatılmış, kullandıkları çalgılar ve çalım teknikleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca bölüm sonunda alandan derlenmiş olan eserlerin notaları davul vuruşları ile birlikte verilmiştir.

Tezin üçüncü ve son bölümünde Kahramanmaraş Abdallık geleneğinin toplumsal kimlik oluşuma ne şekilde etki ettiği açıklanmaya çalışılmıştır. İl içerisinde gerçekleşen ritüeller içerisinde yer alan Abdalların müzikal pratikleri ile toplumsal kimliğin ve toplumdaki aidiyet duygusunun oluşumu ele alınmış ayrıca davul çalgısının müzikal bir ifadeden öte toplumsal birlikteliği sağladığı sosyal durumu irdelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK VE TOPLUMSAL KİMLİK

Toplum kültürünün bir ögesi olan müzik sanatı, toplumsal kimliğin şekillenmesinde de etken olan bir dışavurum 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” (Hall, 1994: 178). Bireysel ya da toplumsal kimlikler tarihi bir sürecin sonucunda meydana gelen doğal bir edinim olarak karşımıza çıkmaktadır.

1. Kimlik Kavramı

Kimlik kavramı, 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” (2004:118). 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 (2017:212).

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 (Küçükebe, 2018:120). 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. Aydoğdu’ya göre “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” (2004: 117). 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” (Kaplan, 2013: 34). Bu bağlamda kişi ya da toplumların kimlik tanımlamasında “öteki”nin de etkin rol oynadığını söylemek mümkün olacaktır. 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, 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 ilişkilerim 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. Yurtdışına 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 (1979: 4).

“Gleason’a göre ise, kimlik kavramı sosyal bilimlerde temel olarak birey ve toplum arasındaki ilişkiden bahsetmek için 1950’li yıllarda yoğun olarak kullanılmaya başlanmış, ‘ben kimim?’ ve ‘ben nereye aidim?’ sorularıyla bağlantılı bir kavramdır” (Dalbay, 2018: 162). 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” (Şentürk, 2016: 9). 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” (Coştu, 2009: 119). 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 (Karkın ve Karaburun, 2016: 3). Erol “kolektif

yani toplumsal kimlik ve kültürel kimlik terimlerinin birbirleri yerine ikame edilebilir kavramlar olarak kullanıldığı” (2017, 224) görüşündedir. Yapılan çalışma içerisinde de kolektif yani toplumsal kimlik terimi kültürel kimlik ve sosyal kimlik terimlerini içe alan çatı bir terim olarak kullanılmıştır.

2. Toplumsal Kimlik

Yetkin’in de belirttiği üzere “Kimlikler farklılıklar üzerinden inşa edilebileceği gibi aynı zamanda kolektif kimlik paydası altında toplanarak da inşa edilebilir” (2012: 31). 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 kimliklerinde 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” (2017: 225).

Erol, kimliğin ucu açık bir süreç olduğundan bahsederken farklılık ve aynılık süreci içerisinde yeniden inşa edildiğini söyler (2017: 217). Buna ek olarak Bilgin de toplumsal ya da kolektif kimliği “bir durumun değil bir sürecin ifadesi” olarak niteler (2007: 59). Amin Maalouf “kimlik öyle bir çırpıda verilmez, yaşam boyunca oluşur ve değişir” (2018: 25) 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 siteminin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır” (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” (2008: 48).

Bilgin, “her kimlik, geçmişin izlerini taşımakta, kişisel ve kolektif bellek tesis edilmekte” diyerek kişisel ya da kolektif kimliğin tarihi seyir içerisinde bir serüvenden meydana geldiğini söyler (2007: 89). Özdemir’e göre toplumsal kimlik; “bireyin ait olduğu toplumsal çevrenin değerlerine, normlarına, akıl yürütmesine, sanatına, diline, dinine, gelenek ve göreneklerine ve diğer kurumlarına karşı geliştirdiği bir aidiyet bilincini ifade eder” (2001:108). 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” (2003: 53) 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. Kaplan’a göre “bunlar kimler?” ya da “bunlar kimlerden?” soruları ile herhangi bir grubun kolektif kimliğine gönderme yapılmaktadır (2013:35). 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” (Aytaç, 2007:218). 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 (Erol, 2017: 221). “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)” (Bilgin, 2007:13). 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” olarak açıklar (2018: 169).

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” (Kaplan, 2013: 22). 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. Kültürel öğelerden

herhangi birinde yaşanacak olan değişim dolaylı olarak müziği de etkileyecektir. (Güvenç, 1979: 109). “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” (Bilgin, 2007: 219). 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” (2018: 104) türüdür. “Bellek inşası, kimliğin vazgeçilmez bir ayağıdır. Herkes, geçmişini tanıma ihtiyacındadır. Zira kimlikleri, tümüyle olmasa da buna bağlıdır” (Bilgin, 2007: 219).

“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” (Küçükebe, 2018:123). Kültürel belleğin oluşmasında önemli bir rol oynayan müzik sanatı, toplumun ortak geçmişine gönderme yaparak kültürel aktarım rolü üstlenir.

3. Müziğin Toplumsal Kimlik Oluşumundaki 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” (Karkın ve Karaburun, 2016: 3). Bu bağlamda toplumların kendi kültürel değerleri bağlamında kimlik kazanabilen müzik sanatı, “kimliğimizi oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumudur” (Kaplan, 2013: 42). 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” (Sağır ve Öztürk, 2015: 123).

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” (2008: 273). Bu bağlamda denilebilir ki; müzik, toplumun tarihsel

süreç içerisinde yaşamış olduğu deneyimlerin sosyal bir üründür. “Bir toplumun geçmişe dair oluşturduğu ve ortak imgeler yoluyla paylaştığı ortaklıklar aslında geçmişte birlikte yaşamaktan ziyade birlikte hatırlamayı içerir. Birlikte hatırlama pratikleri küçük ya da büyük ölçekte bir sosyal grubu birleştiren ortak bir kimliğin keşfidir” (Murtezaoğlu, 2012: 345). 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 (Göher, 2007: 303). 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” (2013: 42).

“Müzik, toplumların değer hedeflerinin kaynağına hitap eden en önemli sanat tarzlarından biridir. Toplum içindeki adet göreneklerden, yasalara kadar toplumdaki değer ve hedefleri kuşatan bir sanat dalı olması itibariyle de normatif bir sanat tarzıdır” (Sağır ve Öztürk, 2015: 126). Toplum değerleri bağlamında gelişimini sürdüren müzik sanatı bireyleri ortaklık ekseninde bir araya getirerek toplumun bir araya gelmesini ve fikir ortaklığının sağlanmasını etkiler.

Bu tez çalışmasının konusu olan Kahramanmaraş müzikal kimliğinde ise davul ve zurnanın merkezde olduğu ve Kahramanmaraş halkının toplumsal ve kültürel hafızasını canlı tuttuğu Çete Bayramı ritüeline çalışmanın üçüncü bölümünde 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. “Toplumu bir arada tutan değerler, inanışlar, ortak tutum ve davranışlar bellek yoluyla sürekliliği ve kimliğin devamlılığını sağlar” (Murtezaoğlu,

2012: 345). 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 gerçekleşen ritüeller aracılığı ile gerçekleşebilir. 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” (1990: 10) görevleri üstlenirler. And, ritüellerin işlevlerini Durkheim'in saptadığı biçimiyle dört maddede sıralar:

1. Ritüel, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıkılığına, 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 (2016:307).

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 geçmişini günümüze, günümüzü de geleceğe bağlayan bir bağ olması nedeniyle sosyal bilimlerin temel konularından birisi olagelmıştır”. (2010: 229).

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 (Akın, 2018: 104).

Toplum kültürünün önemli bir ögesi olan müzik, olduğu toplumun sosyal yapısı bağlamında toplumu nitelendirerek toplumsal kimliğin oluşmasını sağlar. “Müzik, toplum için, kültürel ögeler ile birbirini tamamlayarak anlamlı hale gelir” (Akın, 2018: 106). 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” (2008: 5). 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.

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANMARAŞ MÜZİKAL KİMLİĞİ VE ABDALLAR

Müzik yalnızca bir ses yapısı 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 gerçekleşemez ve davranış olmadan müzik sesi üretilemez” (1964: 33) tespitinde bulunur.

Merriam, “müzik sesi, belli bir kültürü kapsayan insanların değerleri, tutumları ve inançları ile şekillenen insanın davranışsal süreçlerinin sonucudur” (1964: 6) diyerek müziğin içinde bulunduğu toplumun tarihi boyunca değişebilen kimlikleri ile paralel bir şekilde gelişim gösterdiğinin tespitini yapmaktadır. Gedik (2007: 9) yapmış olduğu çalışmada 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.”

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” (Kaplan, 2013: 24). Bu bağlamda kültürü etkileyen coğrafi, dini, demografik vb. gibi durumların müzikal kimliğin oluşumuna da etkili olduğu söylenebilir. Kahramanmaraş müzikal kimliğinin oluşumunda da coğrafi yapı, demografik yapı ve kentin köklü bir geçmişe sahip olması etkili olmuştur.

1. Sosyo-Kültürel Açından Kahramanmaraş ve Müzik

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 Elbâlî Elhalebî'nin aktardığına göre “Maraş, Âhûr (Ahır) dağının eteklerinde kurulmuştur. Kuruluşu ise çok eskidir. Eski tarihi kayıtlarda Maraş adı, Cermenisyâ, Merâcî ve Merkâsî şeklinde geçmektedir” (Elhalebi, 2009:130). 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 ettiği altı şehirden, Ceyhan üzerinde Kilikya Antiochesi unvanıyla kaydettiği yerdir” (2009: 109). Tarihi çok eskilere dayanan Maraş ili birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır.



Şekil 1. Kahramanmaraş ili sınırları.

1.1.Kahramanmaraş'ın Sosyo-Kültürel Yapısı

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 (Sağır ve Öztürk, 2015: 127). 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.

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” (Okumuş, 2009: 27). 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. Araştırmacılara göre kuruluşu “Milattan önce dokuz binli yıllara, hatta daha eskilere kadar gerilere uzanabilen Maraş’a Hititler, Asurlular, Medler, Persler, Makedonlar, Kapadokyalılar, Romalılar, Bizanslılar, Araplar ve Türkler çeşitli aralıklarla hâkim olmuşlardır” (Okumuş, 2009: 15). Kahramanmaraş 16. yy. başlarında Osmanlı devletinin 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 İsrâîlî 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” (Sâmî, 2009:183). 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 (1891: 227).

Tablo 1. 19.yüzyıl sonunda Maraş nüfusunun dağılımı

İNANÇLAR	HALKLAR	ERKEKLER	KADINLAR	TOPLAM	
				Topluluklara Göre	İnançlara 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	

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 sağlamıştır.

1.2. Kahramanmaraş Müzikal Kimliği

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 Taşkiran 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 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 6). Kırık havalar içerisinde farklı usül 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.

Rep. No : 4907

KAHRAMAN MARAŞ / Sarız

Kaynak : Dertli Divanı

BİSMİ ŞAH ALLAH ALLAH

(Nurhak Semahı)

Derleyen : Banitan Yazıldı

İnceleme Tarihi : 19.12.2012

Derleme Tarihi : 12.05.2012

Notaya Alan : Süleyman Yıldız

- 1 -

Bis mi — sah AL lah AL lah HÜ AL — lah hü ey val lah
şah hak tır a de me sey ran — gâ hi za le me
EL — e le el hakka de di ka ge t di ka bu de me
4 kur ban lar tig la nup gûl benk ce kil di gaf let oy ku sur dan u ya
na gel dim Dert ka pı san ca gi an da da kil di — 2
ır yan bür yan o luy mey da na gal dim — 2
Ev val e si gi re koy dum be si mi — koy dum be si mi
i çe ri al dı lar dö — k tım ya si mi
E ren ler yo lum da gö — r sa va si mi
can baş fe da e - dip kur ba na gel dim
ol dem de u yan dı ba tın ce ra gi ba tın ce ra ge
uç a dım i le ri at tım a ya gi
koş kur bande di ler na na gel dim
dert ka pi se la min ve ri pal di ra ve ri pal di lar

Şekil 2. Kahramanmaraş Yöresine Ait Nurhak Semahı.¹ (repertukul.com, 2021)

¹ 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.

OYUN HAVASI

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

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



Şekil 3. Kahramanmaraş Yöresine Ait Oyun Havası.²

Yörede derlenen serbest zamanlı ezgiler genel olarak Kahramanmaraş/Andırın yöresi olarak kaydedilmiştir. TRT repertuvarında 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

² 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvan tarafından düzenlenen oyun havası. Kaynak Kişisinin Yöre ekibi olması nedeni ile dönemin Abdallarından derlendiği düşünülmektedir. Eserin notaya alınışında günümüz temel müzik notası yazım sisteminin kullanıldığı düşünülebilir.

göç yollarını paylaşan, aynı zamanlarda aynı yönlere göç eden bir kuştur. Göçebe Türkmen toplulukların yol arkadaşıdır” (Zeyrek, 2009: 104-105). 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
Zülûf müdür perçem midir tel midir

Aman turnam söyle şahsenem'den bir haber
Söyle turnam gelin midir aman kız mıdır

Güneş değmiş kemerinin kaşına
Yeni girmiş on dört on beş yaşına
Uzak değil akpınar'ın başında
Turna yarın selam saldı gel diye (repertukul.com, 2021)

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.

MARAŞ'TAN BİR HABER GELDİ

Trt Rep. No: 4060
Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişi: Kadir KURTYOL

Derleyen: Dilber AY
Güncel Notalama:
Mehmet Ali ZARİFOĞLU

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

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

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

KO LUM OY OY OY OY ME RİK ME RİK ME RİK

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

Şekil 4. Kahramanmaraş Yöresine Ait Maraş'tan Bir Haber Geldi³

³ Kaynak Kişisi Kadir Kurtyol olan bu eserde serbest üslû ve 12/8 zamanlı üslû bir arada kullanılmıştır. Serbest kısımda icranın gösterdiği ses yüksekliği Orta Anadolu'da sıkça icra edilen Bozlak tavrını andırmaktadır.

2. Kahramanmaraş Müzikal Kimliğinin Oluşumunda Abdallık Geleneğinin Önemi

Günümüz Anadolu coğrafyasında müzik sanatının önemli icracıları olan Abdallar, icra ettikleri müzikal pratiklerle bulundukları bölgelerdeki müzikal karakterlerin oluşmasında etkili bir unsur olmuştur. İcra sırasındaki tavır ve üslupları, bulundukları 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.

2.1. *Abdal Terimi*

TDK güncel sözlüğünde Abdal terimi anlam olarak; “gezgin derviş, Safeviler devrinde İran’da yaşayan Türk oymaklarından biri, Anadolu’da yaşayan oymaklardan bazısı (Geygel Abdalları), tasavvufta manevi üst bir rütbe” gibi farklı tanımlarla açıklanır. 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” (2005: 599).

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 kullanışta “şaşkın, sersem, 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 bazende sona gelmektedir: Burdah Abdal, Kazak Abdal, Pir Sultan Abdal gibi. Bu abdal tabirinin, her halde, eski bir tasavvuf ıstılahı olan Abdal kelimesinden alınmış olduğu muhakkaktır denilebilir” (2004: 333).

Yazılı kaynaklar, Abdal teriminin tarihte ilk defa M.Ö. 5.-6. yüzyıllarda görüldüğünü ancak Anadolu’da tasavvufun kurumsallaşmaya başlaması ile yani M.S. 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, sofî vb. isimlendirmelerdir. Diğerisi ise günlük dile dayalı serseri, avare, budala, tembel, itibarsız gibi isimlendirmelerdir (Parlak, 2013: 40).

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 bir takım sevgili kullarını memur etmiştir. Herkesçe meçhul oldukları için kendilerine Ricâl-i Gayb denilen bu adamlar arasında muntazam bir mertebeler silsilesi vardır. Mertebelerin en yüksek derecesinde Kutbu'l-Aktâb bulunur, ondan sırasıyla iki imam, evtâd, efrâd, abdâl gelir, onun altında da muhtelif sinsileler vardır. Mertebeler aşağıya doğru indikçe, ona mensup olanların sayıları çoğalır. Yukarı mertebedekiler kendilerinin aşağısındaki mertebeler 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” (2004: 334).

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 “meczip, “divane” anlamında kullanılmıştır. XVII. yüzyıldan sonra ise terim “Kalender”, “Bektaşî” terimlerinin yerine de kullanılmıştır (2004: 339). Şener, Abdalları Orta Anadolu'da yaşayan Türkmenler olarak açıklar. Geçimlerini müzisyenlik yaparak sürdüren Abdalların isimlendirilmesini mesleki olarak tanımlarken Abdalların birçoğunun Alevi inancında olduğunu söyler (2006: 75). Türkmen kelimesi, Asya ve Anadolu'da birden fazla devlet kurup yöneten Oğuzlar'a ait bir adlandırmadır. Oğuzların içerisinde yer alan Türkmenlerin ise genel adıdır (Parlak, 2013: 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” (Parlak, 2013: 52). 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, Kıptî, Geygel, Deveci, Güyende, Davulcu, Kazancı, Teberci* gibi aşiret ve meslekî adlandırmalar ile *Aptaldamı, Şeditabdalı, Abdalbody* 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 içermesindendir” (2013: 39).

Eldeki veriler Abdal teriminin tarihte daha çok derviş manasında kullanıldığını fakat günümüze kadar 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 Abdalî ya da Avdalî isminin verildiğini, bu ismin Ak-Hun veya Eftalitlerin etnik adı olan “Aptal” ismiyle ilişkisinin olduğu iddiasını da ekler (2004: 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 nitelemelerle karşı karşıya kalmaktadırlar (Parlak, 2013: 46).

Abdallık hakkındaki düşüncelerden biri de çingenelerle aynı soydan gelmiş olmalarıdır. Şener, çingeneler hakkında anavatanlarının Hindistan olduğu ve tarihleri konusunda pek bilgi olmadığını söyler. Hindistan’dan 800 yıllarında göçe başlayan çingenelerin 1300’lerde Anadolu’ya geldikleri çeşitli tarihi kayıtlarda bulunur (2006:

230). 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.

2.2. Anadolu’da Abdallık

Anadolu coğrafyasının hemen hemen her bölümünde küçük ya da büyük gruplar halinde yaşayan ve yaşadıkları bölgenin müzik esnaflığını üstlenen Abdal gruplarına rastlanır. Bulundukları bölgelere göre icra ve tavır özellikleri, çalgıların yapı ve çeşitleri değişiklik göstermekle birlikte repertuvar ve çalım teknikleri de farklılık gösterebilir. Tarihte konar-göçer bir yaşam süren Abdalların, günümüzde bulundukları 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? (Parlak, 2013: 60)

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, sofî, şeyh ve derviş süsü veren gayrı müslim propagandacılar Türklerin inanç birliğini parçalayıp, manevî huzurlarını sarsmaya çalışmışlardır. Hacı Bektaşî Veli bu dönemde ortaya çıkarak, insanların birlik ve beraberlik içinde olmaları için manevî destek vererek bu olumsuzlukları bertaraf etmiştir” (2012: 52).

“XII/XIII. yüzyılda Selçuklular döneminde Horasan’dan Anadolu’ya gelen, Osmanlı devletinin kuruluşunda önemli rolleri olan Horasan erenleri de “Abdalan-ı Rum” adını almışlardır” (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 *Vahidi*’nin izahatından anlaşılıyor” (Köprülü, 2004: 343).

Özdemir’in tespit ettiği ve listelediği Türkiye coğrafyası içerisinde Abdalların bulunduğu bazı yerler arasında Kahramanmaraş iline rastlanmamıştır (2008: 16-24). Yapılan bu çalışma bağlamında Kahramanmaraş ili Duraklı, Sakarya ve Yahya Kemal mahalleleri tespit edilerek bahsedilen listeye tarafımızdan eklenmiştir (bkz. Ek 1).

2.3 Kahramanmaraş ve Abdallık Geleneği

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. 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” cevabını almıştır (2008: 74). 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.

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

Bizim neslimiz Horasan’dan gelme. Bizdeki müzisyenlik mesleği de peygamber efendimize dayanır. Eskiden def varmış. Yine düğünler def ve uzun kavallarla gerçekleşmiş. Hacı Bektaş-ı Veli’nin türbesini fırsat buldukça ziyarete giderim. Soyumuz Pir Sultan Abdal gibi ermiş kişilere dayanıyor. Bize bu mesleği öğretmişler yani bize böyle tarif olundu. Abdallık kötü bir anlam değil. Biz Türkmen’iz. Mesela biz

Yörüklerle (Aydınlı Yörüklerini kastediyor) emmioğluymuşuz⁴. Yörüklerle biz kıl çadırda gelmişiz. Zamanla bölgelere yerleşim gerçekleşmiş evler yapılmış, hu (ottan ev) yapmışlar, çamurdan ev yapmışlar.

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. Okumuş, Abdallığın tarihsel süreci incelendiğinde dini inanış yapıları içerisinde Alevi-Bektaşîliğin görüleceğini belirtir (2005: 594). Kahramanmaraş'ta yaşayan Abdalların geçmiş tarihten bu yana kentin dini 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 “Kirve” denildiği tespit edilmiştir.

Kahramanmaraş Abdalları müzik esnafıların 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 esnafının gün geçerek azaldığı, yeni neslin müzikle pek fazla ilgilenmediği gözlemlenmiştir. Bunun temel sebebi ise müzik esnafılığı 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 döneminde 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 sebebi olarak kamuda iş bulamamaları sebebini göstermiştir. Ayrıca Abdallığın hor görülmesi sebebiyle de bu kararı aldığını belirtmiştir. Yine görüşme yapılan kişilerden ve çalışmada

⁴ Emmi: Türkçe halk ağzında babanın erkek kardeşine verilen ad (Wikipedia.org, 2021).

derleme yapılan eserlerde kaynak kişi olarak yer alan Halil Deniz'in babası, Davulcubaşı olan soy ismini mahkeme kararıyla değiştirmiştir. Halil Deniz bu değişikliği "ilkokul yıllarımda arkadaşlarım soyadıyla dalga geçerdi. Çingene yakıştırması yapılırdı. O yüzden bir gün eve geldim ve babama durumu anlattım. Bunun üzerine babam soyadımızı değiştirdi" şeklinde açıklamaktadır.

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 bulunmaktadır. Kendileri bunun farkındadırlar" (2004: 1025) tespitinde bulunur. Çalışma bağlamında yapılan görüşmelerin referansında bu durumun farklı olduğu ya da kişiden kişiye değişebilir nitelikte olduğu anlaşılabılır. Örneğin "Abdal Halil Ağa Ruhunu Yaşatma ve Davulcular Derneği" başkanı Tekin Göçgünler (Resim 1), yapılan görüşmelerde toplumla bir arada olduklarını ve Abdalların Maraş'ta çok sevildiğini aktarmıştır.



Resim 1. Sakarya Mahallesi'nde Bulunan "Abdal Halil Ağa Ruhunu Yaşatma ve Davulcular Derneği" Başkanı Tekin Göçgünler.

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.

3. Kahramanmaraş Abdallarında Müzik

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 bahşiş almaya çalışır. Burada zurna ikinci planda yer alır. Önemli olan davulun vuruşları ve yaptığı gösteridir.

Geçmişten günümüze kadar Kahramanmaraş'ta davul-zurna geleneği düğünlerin vazgeçilmezi halindedir. 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. Yörede kullanılan davulun boyut ve envanterlerinin Anadolu'daki bazı yörelere göre farklılık gösterdiği tespit edilmiştir.

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” (Coşkun, 2011: 83) 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 ipe bir deri çektiler. O zamanlar plastik değil tabi, 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.

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 tespiti 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 başlayarak icracılık hayatı 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.



Resim 2. Dilli Kavalın Ön ve Arka Yüzü.

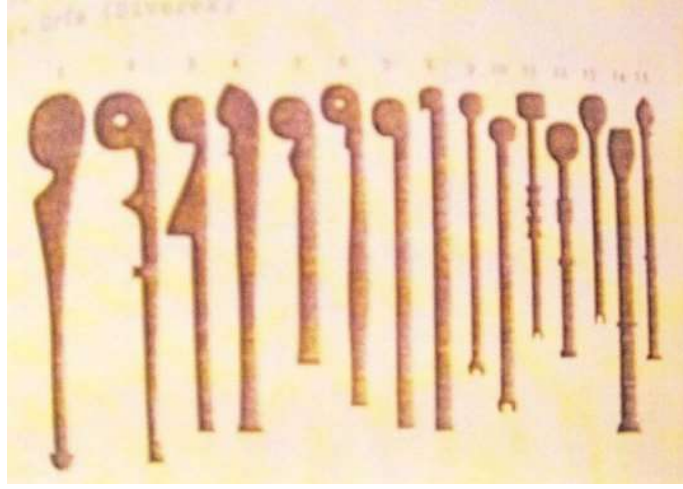
3.1. Kahramanmaraş Abdallarının Kullandığı Çalgılar

Anadolu coğrafyasının birçok yerinde rastlanılabilen Abdal grupları bulundukları yörelerde müzik icracılıkları ile bilinmektedirler. Farklı yörelerde farklı çalgılarla ve icra üslupları ile dikkat çeken Abdallar, bulundukları 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” (Özdemir, 2008: 16). Bunların başında “bozlak” olarak isimlendirilen türle bilinen Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş gibi isimler gelmektedir. Bu isimler İç Anadolu bozlak kültürünün önemli icracıları arasındadır. Bozlak, yapısı itibarıyla sözlü Türk Halk Müziği ürünleri arasında yer alır ve genel olarak eşlik çalgısı 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.

3.1.1. Davul

Tarihi bilinen en eski zamanlara kadar dayanabilen vurmali çalgıların çeşitli varyasyonlarını Dünya’nın 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” (Dalkıran, 2019: 4).

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 Resim 3’te görüldüğü gibi davulun önemli bir parçası olan tokmağın şekilleri de Anadolu’da farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıklar ile birlikte vuruş tekniklerinin de şekillendiği düşünülebilir.



Resim 3. Anadolu’da Kullanılan Bazı Tokmak Çeşitleri (Şahin, 2009: 25).

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 (Dalkıran, 2019: 4).

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.

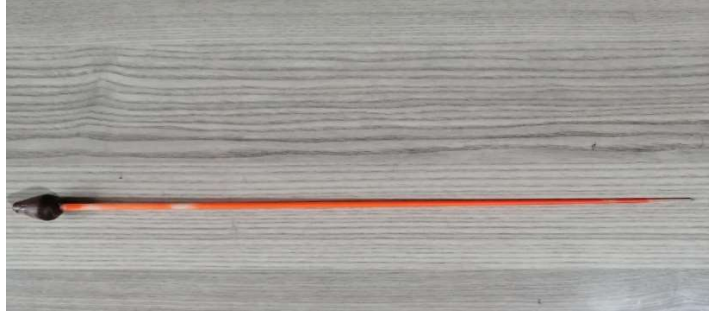
Yörede “çüven” olarak da adlandırılan tokmak, davulda güm ve kasnak seslerinin elde edilmesi amacı ile kullanılır. Farklı yörelerde farklı şekillerde görülebilen tokmak, yörelerdeki müzik icrasının özelliğine ya da tavrına göre şekillenebilir.

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.



Resim 4. Yörede Kullanılan Tokmak.

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 düşünülmektedir.



Resim 5. Yörede Kullanılan Çubuk.

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



Resim 6. Yörede Kullanılan İpler.

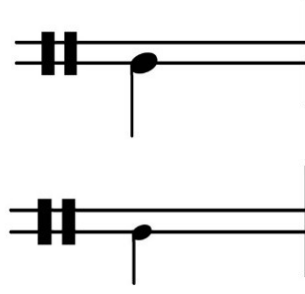
Davulun deri kısmını kasnağa bağlayan kısmı çemberdir. Toka denilen bir araçla çember ve davula sabitlenir. Yöredeki çalım tekniklerinde çembere vuruş tekniği çok nadir kullanılır. Bu durumun sebebi eski davulların yapımında çember kullanılmaması olarak düşünülebilir.



Resim 7. Yörede Kullanılan Davulun Deri Kısım ve Çember.

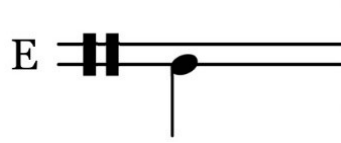
3.1.1.1. Kahramanmaraş Abdallarında Davul Çalım Teknikleri

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.



Şekil 5. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Güm Sesinin Gösterilişi.

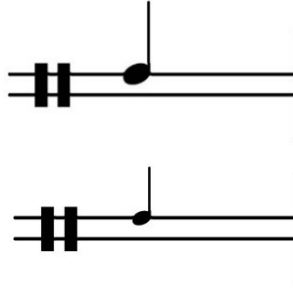
Güm sesi, icracının davulun sadece tek yüzüne tokmakla ya da el ile vurarak çıkarttığı sestir (Şekil 5). Güm sesi zayıf ve güçlü vuruş olarak ikiye ayrılmıştır. Bu vuruşlar oyuncunun adımlarına ve hareketlerine göre şekillenmektedir. El ile güm sesinin çıkartılması “Kahramanmaraş Çiftetellisi” olarak bilinen solo oyunda görülür. Davulcu ya da davulcular oyuncunun etrafında diz çökerek davulu koltuk altlarına alırlar (Resim 8), güm ve tek aynı yöne vurulur. Güm 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 6. El ile Vurulan Güm Sesinin Gösterilişi.

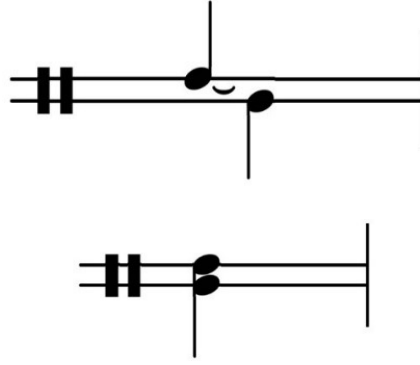


Resim 8. El ile Çalım Tekniği (İcracı: Bulut Davulcubaşı).



Şekil 7. Kuvvetli ve Zayıf Vurulan Tek Sesinin Gösterilişi.

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 gösterildiği gibidir.



Şekil 8. Yek Sesleri’nin 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 gümeye bağlı olarak yazılmıştır (Şekil 8). Aynı anda vuruşların yapıldığı yer ise ayrıca gösterilmiştir.

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 (Resim 9).



Resim 9. Kahramanmaraş Gümüşlü Zurnası (İcracı: Malil Göçer)

Zurnanın gövdesi, önünde yedi arkasında ise bir delik olmak üzere toplam sekiz delikten oluşur. Ön tarafta bulunan yedi deliğe perde adı verilir (Resim 10). Zurnanın gövde boyutuna göre deliklerin çapı da değişkenlik göstermektedir. Gövdenin alt kısmında kalak adı verilen ve zurnanın sesinin gürlüğüne etkileyen bölüm bulunmaktadır. “Kalak kısmında yer alan küçük delikler bazı yörelerde “cin deliği” bazı yörelerde ise “şeytan deliği” olarak adlandırılır” (Emre, 2015: 11). Gövdesinin yapımında genel olarak kullanılan ağaç kayısı ve erik ağacıdır, nezik kısmı ise şimşirden yapılmaktadır.



Resim 10. 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 (Resim 11). 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 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 (Resim 12).



Resim 11. Nezik.



Resim 12. Avurtlak, Metem ve Kamışlar.

3.2. Kahramanmaraş Abdallarında Davul Zurna İcrası ve Ezgi Örnekleri

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” (Ödemiş, 2011:393).

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 açısından tınısal farklılık göstermeye müsait bir çalgıdır. İcracının nefes çevirme tekniği, nefes basıncı ve çalgının yapısal özellikleri icracıların icra sırasındaki tınılarında 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 ezgilerin notaları kısmında 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 işlemleri MUS2 nota yazım programı aracılığı ile gerçekleştirilmiştir. Yapılan derleme

alışmaları 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 tanesinin icra sırasındaki davul vuruşları nota altına alınmıştır. Derlenen eserler arasında ezgiye bağlı olarak oynanan oyunların ulaşılabilen anlamları dipnot şeklinde verilmiştir. Davul vuruşları ile birlikte notaya alınmayan diğer ezgiler Ek 2’de ayrıca verilmiştir. 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.

3.2.1. Ağırlama Ezgisi

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 tavırsal 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 ezgisi Ek 2’de derlenen diğer ezgiler kısmında verilmiştir.

AĞIRLAMA- 1

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mecnun GÖÇGÜNLER
Mahsun GÖÇGÜNLER

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



Şekil 11. Ağırlama-1 Adlı Ezginin Notası.

Şekil 11’de görülen Ağırlama ezgisinin birinci derlemesinde kaydedilen ezginin dizisi Şekil 12’de gösterilmiştir:



Şekil 12. Ağırlama Adlı Ezginin Dizisi.

Ağırlama ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 13. Ağır lama'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 13'te verilen davul notasına göre, icracının zayıf vuruş ile başladığı ve $\frac{1}{4}$ lük zaman dilimi içerisinde tek vuruşlarını seri bir şekilde yaptığı görülmektedir. Güm darbalarının zayıf kullanıldığı, tek darplarının ise seri vuruşlar yaptığı tespit edilmiştir.



Şekil 14. Ağır lama'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

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



Şekil 15. Ağır lama'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 15'teki dördüncü ritim cümlesinde icracının $\frac{1}{4}$ lük zaman dilimi içerisinde seri vuruşlar yaptığı tespit edilmiştir. Üçüncü dörtlük zaman dilimi içerisinde icracının üst üste cız sesini kullandığı görülür.

3.2.2. Çiftetelli Ezgisi

Yörede icra edilen Çiftetelli isimli oyun havası genel olarak düzenli bir ritim üzerine serbest icra ile gerçekleşse de icracıların ana kalıp olarak Şekil 16'da gösterilen melodiyi kullandıkları görülmektedir.

ÇİFTETELLİ

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mecnun GÖÇGÜNLER
Mahsun GÖÇGÜNLER

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



Şekil 16. Çiftetelli Adli Ezginin Notası.

Aynı makamda icra edilen ya da icracının ustalığına göre makamsal geçkilerin de yapılabildiği oyun havasında kullanılan ses dizisi Şekil 17’de verilmiştir:



Şekil 17. Çiftetelli Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin icrası sırasında takip eden ritim cümlelerini iki ana ekseninde 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 18. Çiftetelli’de Kullanılan Dört Ritim Cümlesi.

Şekil 18’de görülen notasyonların ilk darbında icracının el ile güm vuruşu sırasında çubuk ile tek vuruşunu aynı anda gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. ¼ lük zaman dilimleri içerisinde el ile tek ve çubuk ile tek vuruşunun da aynı anda yapıldığı görülür.

3.2.3. Demirci Ezgisi

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

DEMİRCİ

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



Şekil 19. Demirci Adlı Ezginin Notası.

Şekil 19’da görülen Demirci ezgisinde kullanılan ses dizisi Şekil 20’de verilmiştir:



Şekil 20. Demirci Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 21. Demirci’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 21’de görülen davul notasında güm ve tek darblarının sade bir şekilde kullanıldığı, ¼ lük zaman içerisinde cız sesinin kullanıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 22. Demirci’de Kullanılan İkinci 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 üçüncü ritim cümlesi.

Şekil 23’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 24. Demirci’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 24’te ¼ lük tek vuruşları, tek hecesine bağlı güm vuruşu ve zayıf tek vuruşu tespit edilmiştir.

3.2.4. Dokuzlu Ezgisi

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

DOKUZLU

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



Şekil 25. Dokuzlu Adlı Ezginin Notası.

Şekil 25'te görülen Dokuzlu ezgininde kullanılan ses dizisi Şekil 26'da verilmiştir:



Şekil 26. Dokuzlu Adlı Ezginin Dizisi.

Şekil 27, 28, 29 ve 30'da ezginin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri görülmektedir:



Şekil 27. Dokuzlu'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 27'deki davul notasının ilk darbında güm hecesi tek ile birlikte kullanıldığı fakat güm darbının zayıf vurulduğu anlaşılmaktadır. Şekil 28'de güçlü zamanın zayıf zamana bağlandığı görülmektedir:



Şekil 28. Dokuzlu'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.



Şekil 29. Dokuzlu'da Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 29'da ilk darp hecesinde güm hecesi tek ile birlikte kullanılmıştır



Şekil 30. Dokuzlu'da Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 30'da kasnak ve tek vuruşlarının yapıldığı görülmektedir. İkinci dörtlük zamanda tek darbının zayıf kullanıldığı anlaşılmaktadır.

3.2.5. Hoşbilezik Ezgisi

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

HOŞ BİLEZİK

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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

♩. = 120



Şekil 31. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Notası

Şekil 31’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 32’de verilmiştir:



Şekil 32. Hoş Bilezik Adlı Ezginin Dizisi.

Ezginin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 33. Hoş Bilezik’te Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 33’te verilen davul notasının güm vuruşlarının zaman dilimi olarak tek darbından daha uzun süreli ve yoğun olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.



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

Şekil 34'teki ikinci ritim cümlesinde güm ve tek darbelerinden sonra icracının oyun adımlarına göre cız darbını üst üste kullandığı görülmektedir.



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

Şekil 35'te verilen üçüncü ritim cümlesinde güm darbından sonra gelen tek darbının birbirine bağlandığı; güçlü zamanın zayıf zaman içerisinde icra edildiği görülmektedir.

3.2.6. Jandarma Ezgisi

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

JANDARMA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



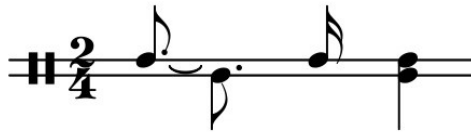
Şekil 36. Jandarma Adlı Ezginin Notası.

Şekil 36’da görülen Jandarma ezgisinde kullanılan ses dizisi Şekil 37’de verilmiştir:



Şekil 37. Jandarma Adlı Ezginin Dizisi.

Jandarma ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen davul vuruşları şu şekildedir:



Şekil 38. Jandarma’da Kullanılan Ritim Cümlesi.

Şekil 38’deki ritim cümlesinin ilk hecesinde güm darbının tek ile bir bütün halinde kullanıldığı görülmektedir. İkinci dörtlük zamanda ise yek (çırpı) sesi icra edilmiştir.

3.2.7. Düz Ezgisi

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

DÜZ

1

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU
♩ = 120

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





Şekil 39. Düz Adlı Ezginin Notası.

Şekil 39’da görülen Düz adlı ezgide kullanılan ses dizisi Şekil 40’ta verilmiştir:



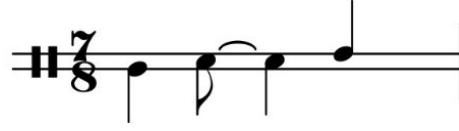
Şekil 40. Düz Adlı Ezginin Dizisi.

Düz ezgisinin zurna icrası sırasında beş ritim cümlesi kaydedilmiştir:



Şekil 41. Düz’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 41’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 42. Düz’de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 42’de görülen ikinci ritim cümlesinde görülen cız sesi oyun adımlarına göre şekillenmiştir.



Şekil 43. Düz’de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 43’te üçüncü ritim cümlesi olarak verilen notasyonda üçüncü sekizlik zamanda ve son dörtlükte tek ve güm darbelerinin aynı anda kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 44. Düz’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 44’te görülen dördüncü ritim cümlesinde düz ve sade bir çalım tekniği ile bir ritim cümlesi oluşturulmuştur.



Şekil 45. Düz’de Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi.

Şekil 45’te 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.

3.2.8. Koyser Ezgisi

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 geçki yaptığı görülmüştür.

KOYSER

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



Şekil 46. Koyser Adlı Ezginin Notası.

Şekil 46'da görülen Koyser adlı ezginin ses dizisi Şekil 47'de verilmiştir:



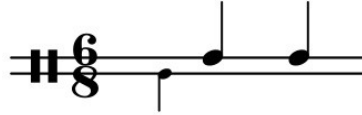
Şekil 47. Koyser Adlı Ezginin Dizisi.

Koyser ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



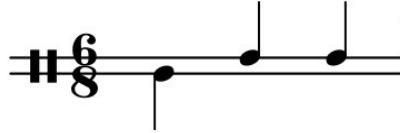
Şekil 48. Koyser’de Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 48’de verilen davul notasının ilk darbında icracının güm ve tek seslerinin aynı hece içerisinde kullandığı görülür.



Şekil 49. Koyser’de Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 49’da verilen ikinci ritim cümlesinin ilk darbında zayıf güm vuruşu, sonraki hecelerde güçlü tek vuruşları görülür.



Şekil 50. Koyser’de Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 50’de verilen notasyonda davul vuruşlarının güçlü ve sade kullanıldığı anlaşılıyor.



Şekil 51. Koyser’de Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 51’deki dördüncü ritim cümlesinin ilk üç darbında (4/8’lik zaman içerisinde) icracının cız sesi kullandığı devamında tek hece ile ritim cümlesini sonlandırdığı görülmektedir.

3.2.9. Sallama Ezgisi

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

SALLAMA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

Derleme Tarihi: 18.06.2020
Derleyen/Notaya Alan
Mehmet Ali ZARİFOĞLU



Şekil 52. Sallama Adlı Ezginin Notası.

Şekil 52’de görülen Sallama ezgisinin icrası sırasında kullanılan ses dizisi Şekil 53’te verilmiştir:



Şekil 53. Sallama Adlı Ezginin Dizisi.

Sallama ezgisinin zurna icrası sırasında kaydedilen ritim cümleleri şu şekildedir:



Şekil 54. Sallama'da Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 54'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 55. Sallama'da Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 55'te gösterilen ikinci ritim cümlesinin güm ve tek darblarının aynı hece içerisinde kullanıldığı görülür.

3.2.10. Maraş Halayı Ezgisi

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

MARAŞ HALAYI

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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

♩ = 125



Şekil 56. Maraş Halayı Adlı Ezginin Notası.

Şekil 56'da görülen Maraş Halayı adlı ezginin icrası sırasında kullanılan ses dizisi Şekil 57'de verilmiştir:



Şekil 57. Maraş Halayı Adlı Ezginin Dizisi.

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



Şekil 58. Maraş Halayı’nda Kullanılan Birinci Ritim Cümlesi.

Şekil 58’de görülen davul notasının ilk darbında icracının güm ve tek darblarını aynı hece içerisinde kullandığı görülmektedir. Devamında ise güçlü zaman ile zayıf zamanın birbirine bağlandığı anlaşılmaktadır.



Şekil 59. Maraş Halayı’nda Kullanılan İkinci Ritim Cümlesi.

Şekil 59’te verilen ikinci ritim cümlesinin ilk darblarında zayıf güm sesinin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 60. Maraş Halayı’nda Kullanılan Üçüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 60’ta yer alan ritim cümlesi içerisinde güçlü zaman ile zayıf zamanın birbirine bağlanarak kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 61. Maraş Halayı’nda Kullanılan Dördüncü Ritim Cümlesi.

Şekil 61’de görülen dördüncü ritim cümlesinin ilk hecesinde güm ve tek aynı hece içerisinde kullanılmıştır.



Şekil 62. Maraş Halayında Kullanılan Beşinci Ritim Cümlesi.

Şekil 62’da görölen beşinci ritim cümlesinde kasnak ve tek vuruşlarının seri bir şekilde kullanıldığđ görölmektedir.

Yapılan derlemelerin notaları karşılaştırıldığında icracının yorumu ve çalım tekniğinin farklı tavırsal değeri de beraberinde getirdiğđ söylenebilir. Çalgının yapısal özelliğinin yanında icracının yanında yetiřtiğđ ustasından aldığđ tavırsal özellikler de bu değeri etkilenme sebebidir. Yukarıda bahsedildiğđ gibi yörede çift zurna kullanımı yoğun bir şekilde gerçekeşmektedir. Usta zurnacı icrayı gerçekeştirirken, diğeri zurnacı sadece karar sesi vererek “dem tutma” denilen olayı gerçekeştirir. Yani bu tavırsal değeri ustadan nakil yolu ile geçtiğđ söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

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 bayramıdır. 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” (2015, 99). 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.

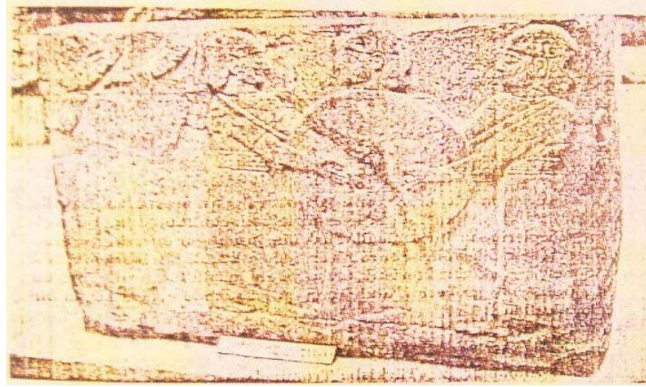
1. Toplumsal Kimlik Oluşumunda Davul Çalgısının Önemi ve Abdal Halil Ağa

Müzik, bir sanat dalı olmakla birlikte içerisinde şekillendiği toplumun ortak dışavurumunun 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 halini alır ve toplumsal kimliğin bir ögesi olarak karşımıza çıkar.

1.1. Tarihte Davul ve Toplumsal Kimlik

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 (Şahin, 2009: 11). 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" (Dağ, 2020, 1029). Davul çalgısının tarihi geçmişi bakımından arkeolojik kazılarla yapılan tespitler önem arz eder. "Davul'a ait elimizdeki en eski çalgı resimleri Sümer ve Hitit rölyeflerinde görülmektedir. M.Ö. 1900 – 1200 yıllarında Anadolu'da yaşamış olan Hititlilere ait rölyef Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde bulunmaktadır" (Şahin, 2009: 12).



Resim 13. Hititlere ait rölyef/kabartma (Şahin, 2009: 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 mızıka göndererek kağanlığını tasdik etti ve davul, sancak, mızıka takımı istiklâl alâmeti idi", diyor. Altınordu devletini 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" (Üngör, 2004: 34-35.)

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" (Gazimihal, 1975: 10).

1.2. Kahramanmaraş'ta Toplumsal Kimliğin Simgesi: Davulcu Abdal Halil 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 davulla0rı 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 getirerek 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 ele alınmıştır. 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 verilmesi sebebi ise milli mücadele döneminde 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, Halil Ağa’ya Fransızları davullar ile karşılamasını ve bunun karşılığında da bir kese altın teklif eder. Halil Ağa’nın bu teklif karşısında gösterdiği tutum günümüze kadar ulaşp toplumun kültürel belleğinde yer etmiştir. “Bir kese altın değil, davulumun kasnağını altınla doldursanız, ben din gardaşlarımın bağrına çomağımı vurmam” (Gökşen, 2008: 23) 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” (Gökşen, 2008: 61). İşgal sırasında çalmayarak 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 (Resim 14). 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 bayramında 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 (Resim 15).



Resim 14. Abdal Halil Ağa ve Maraş Halkı.



Resim 15. Madalya anıtı (Önde Abdal Halil Ağa, solunda Sütçü İmam).

2. Çete Bayramı Ritüeli

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 ederler. 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 (Özalp, 1984: 40-43). Bu olay literatürde “Sütçü İmam” hadisesi olarak geçer ve kurtuluş savaşında 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 kalesinden 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 senden beri Hz. Allah'ı ve Peygamber-i Zîşan'ın hizmetinle razı ettiğin bir din ölüyor. Yani ecdadının kanı pahasına fethettiği bir kalenin burcu borusundaki Al Sancağın bugün Fransızlar tarafından indirilip, yerine kendi bandıraları konuldu. Şimdi acaba bunu yerine koyacak sende birkaç yüz İslâm gayreti hiç mi yok! İğtişâş 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” (Gökhan, 2019: 703).

Bu bildiri üzerine halk Cuma namazı vaktinde kalenin hemen altında bulunan Ulu camiinde 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 (Gökhan, 2019: 703).

“Bayrak olayından iki gün sonra Veziroğlu Mehmet’in evinde toplananlar, aralarında sekiz kişilik bir heyet seçerek” (Gökhan, 2019: 706) 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.

Her 12 Şubat haftası yoğun bir katılım ve coşkuyla kutlanan 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:

“Ben 1943 şubatında ilk defa bu bayrama şahit olduğum zaman şaşırıyordum. 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 kabilelerin birinde elindeki davulla imkânsız görülecek bir çeviklikle oynuyor, onun kocaman davuluyla yaptığı parendeleri, aynı kabilede onbir, oniki yaşında iki çocuk bıçak oyunuyla tamamlıyordu. (...) Sonra ferdî hünerler bitince halka kuruluyor, vücut figürlerinin yanında mimiğe 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” (Tanpınar, 2009: 238-242)

1946 yılında kutlamalarda bulunan Hali Nusret Zorlutuna’da bayram hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatır:

“(...) O ne şenliktir Allah’ım, o ne coşkunluktur. Maraş kurtuluşunda, her birinin ayrı ayrı hassas olan civar köyler halkı 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” (Küçüküğürlü, 2017:182).

Bu bağlamda, çete bayramının Kahramanmaraş’ta gerçekleştirilen en önemli toplumsal organizasyonlardan biri olduğu söylenebilir. Çete bayramının 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 (Resim 16). 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 geçmişî hatırlatan bu ritüelin sonunda Ulu Camii'nden kaleye ilk varıp bayrak asan kişiye ödül verilir.



Resim 16. Kahramanmaraş Çete kostümü.

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.

3. Kahramanmaraş Müzikal Özelliklerinin Toplumsal Kimlik Olumuşundaki 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” (2013:18). 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” (2018: 26). Buna göre denilebilir ki; toplumun kültürel belleğinde özgürlük ifadesi olarak yer edinen davul çalgısı da toplumu ortak bir payda da buluşturarak ritüeller içerisinde görünenin dışında bir anlama sahiptir.

Assmann'ın da belirttiği üzere toplumsal aidiyet bilinci ve kimlik oluşumu ortak bir dilin konuşulmasına dayalıdır (2018, 148-149). 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 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 edinip 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 uğrayarak 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 aldığının 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 belirlemektedir. 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 kullanımıdır. 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.

KAYNAKÇA

- AKIN Bülent, “Kültürel Bellek ve Müzik”, *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı: 13, 2018, ss. 101-117.
- AND Metin, *Oyun ve Büğü*, 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: Aşina 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.
- CUINET 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.
- ELHALEBÎ 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 Vurmalı 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.
- 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.
- KARAHASANOĞLU Songül, Elif Damla YAVUZ, *Müzikte Nitel Araştırma Yöntemleri*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları, 2015.
- KARAMAN Kasım, “Ritüellerin Toplumsal Etkileri”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:21, 2012, 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.
- KÜÇÜKUĞURLU 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, *Ölümcül 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.
- 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.
- PAŞAOĞLU Sibel, “Müzik Kültüründe Sözlü ve Yazılı Aktarım”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.11, Sayı: 2, 2009, ss. 143-159.
- 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, *Zurna Pratikleri ve Kültürel Kimlik: Turgutlu Abdal Zurnacılar Örneği*, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- ŞAHİN İlkay, “Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi 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.
- ŞENER Cemal, *Türkiye’de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*, 5.b. İstanbul: Etik Yayınları, 2006.
- ŞENTÜRK Rıdvan, *Müzik ve Kimlik*, 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, “Küçük Asya’da Maraş”, *Seyahatname, Şehir Tarihi ve Coğrafya Kitaplarına Göre Maraş*, ed. Yaşar Alparlan, Serdar Yakar, Kahramanmaraş: Ukde Yayınevi, 2009, ss.109-115.

TURNER Victor, *Ritüeller: Yapı ve Antiyapı*, çev. Nur Küçük, İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.

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

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

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

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)

EKLER

Ek 1. Anadolu’da Abdal Topluluklarının Tespit Edildiği Yerler

Ek 2. Alandan Derlenen Diğer Ezgiler

Ek 3. Görüşme Soruları ve Görüşme Yapılan Kaynak Kişiler

Ek 4. Alandan Fotoğraflar

Ek 5. Etik Kurul Raporu

Ek 6. Kahramanmaraş Yöresine Kayıtlı Türküler

Ek 1. 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 Aksaray Merkez ?
Amasya Merkez Küçükkızılca Köyü (Geygel)
Ankara Merkez Çiçin 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 AbdalMah.
Antalya Serik Kürüş Mah.
Antalya Serik Kökez Mah.
Aydın Kuyucak Yamalak Kasabası
Bolu Düzce Kırkpınar Köyü
Burdur Merkez Gölbaşı Köyü
Çorum Merkez Gölköy
Çorum Alaca Büyükcamlı
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 Yedişehitler 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(Kiprili)
İçel Mut Sarıbucak Köyü (boşalmış)
İçel Silifke Say Mah. (Kıptiye)
İçel Tarsus AkgedikKöyü
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 Ank.asfaltından
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 Gırtıllar 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 İlgin 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 Hacıbektaş 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 göçmeler)
Kıbrıs Magosa Tuzcular (Özdemir, 2008: 16-24)

Ek 2. Alandan Derlenen Diğer Ezgiler

AĞIRLAMA- 2

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



Şekil 1. Ağırılama-2 Adlı Ezginin Notası.

SİN SİN

1

Yöre: Kahramanmaraş

Kaynak Kişiler:

Mustafa DAVULCU

Abbas DAVULCU

♩. = 120

Derleme Tarihi: 14.01.2021

Derleyen/Notaya Alan:

Mehmet Ali ZARİFOĞLU



A musical score for a single melodic line in 2/4 time. The score consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as 120 beats per minute. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. The first four staves are in 2/4 time. The fifth staff has a tempo marking of 120 and a time signature change to 3/4. The sixth staff is in 3/4 time. The seventh and eighth staves return to 2/4 time.

♩ = 120

$\text{♩} = 80$

♩ = 80

4/4 2/4



Şekil 2. Sin Sin Adlı Ezginin Notası.

HA DEDİ

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Mahmut DAVULCU
Mustafa DAVULCU

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



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



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

♩. = 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



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



KABA

Yöre: Kahramanmaraş
Kaynak Kişiler:
Malil GÖÇER
Bulut DAVULCUBAŞI

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

A musical score for a single melodic line in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to natural (B-natural) in the eighth measure. The score consists of eight measures of music, primarily using eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes). The piece concludes with a repeat sign.

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

♩ = 120

♩

♩

Şekil 9. Köroğlu Adlı Ezginin Notası.

Ek 3. Görüşme Soruları ve Görüşme Yapılan Kaynak Kişiler

3.1. Görüşme Soruları

- 1- Abdallık nedir?
- 2- Kahramanmaraş'ta Abdallar hangi zaman aralığında yerleşik hayata geçmiştir?
- 3- Kahramanmaraş Abdal müziği içerisinde kullanılan çalgılar nelerdir?
- 4- Çalgı öğrenim süreci ne şekilde gerçekleşmektedir?
- 5- Kahramanmaraş Abdallarının ritüel içerisindeki konumları nelerdir?
- 6- Kahramanmaraş'ta kullanılan gümüşlü zurnanın özellikleri nelerdir?
- 7- Kahramanmaraş Abdal müziği içerisinde kadın icracı var mıdır?

3.2. Görüşme Yapılan Kaynak Kişiler

1. **Derviş Can**, d. 1966, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 11.01.2021
2. **Bulut Davulcubaşı**, d. 1991, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 11.01.2021-19.01.2021
3. **Mahmut Davulcu**, d. 1963, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 18.06.2020- 14.01.2021
4. **Abbas Davulcu**, d. 1977, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 14.01.2021
5. **Mustafa Davulcu**, d. 1986, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 18.06.2020
6. **Tekin Göçgünler**, d. 1966, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 18.01.2021
7. **Halil Deniz**, d. 1963, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 18.01.2021
8. **Malil Göçer**, d. 1961, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 19.01.2021
9. **Bektaş Tüz**, d. 1961, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 01.02.2021
10. **Aslı Tüz**, d. 1959, Kahramanmaraş (Duraklı mah.), 01.02.2021
11. **Yusuf Gündoğdu**, d. 1957, ö. 12.12. 2020 (İsa Divanlı Mah.), 18.06.2020
12. **Gökhan Gökşen**, d. 1975, Kahramanmaraş (Hayrullah Mah.), 17.02.2021

Ek 4. Alandan Fotoğraflar



Resim 1. Bektaş Tüz (Ortada), Aslı Tüz (Sağda)



Resim 2. Bulut Davulcubaşı (Ortada), Malil Göçer (Sağda)



Resim 3. Halil Deniz (Solda), Tekin Göçgünler (Sağda)



Resim 4. Abbas Davulcu (Solda), Mahmut Davulcu (Sağda)



Resim 5. Derviş Can



Resim 6. Gökhan Gökşen



Resim 7. Soldan Sağa: Mustafa Davulcu, Mahmut Davulcu, Yusuf Gündoğdu.

Ek 5. Etik Kurul Raporu



BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİK KURULLARI
(Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma ve Yayın Etik Kurulu)
TOPLANTI KARARI

OTURUM TARİHİ
22 Ekim 2021

OTURUM SAYISI
2021-09

KARAR NO 17: Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'nden alınan Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji tezli yüksek lisans öğrencisi Mehmet Ali ZARİFOĞLU'nun "Kahramanmaraş Abdallık Geleneğinde Müziğin Toplumsal Kimlik Bağlamında İşlevi" adlı tez çalışması kapsamında uygulanacak görüşme sorularının değerlendirilmesine geçildi.

Yapılan görüşmeler sonunda; Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji tezli yüksek lisans öğrencisi Mehmet Ali ZARİFOĞLU'nun "Kahramanmaraş Abdallık Geleneğinde Müziğin Toplumsal Kimlik Bağlamında İşlevi" adlı tez çalışması kapsamında uygulanacak görüşmesorularının fikri, hukuki ve telif hakları bakımından metot ve ölçeğine ilişkin sorumluluğu başvurucuya ait olmak üzere uygun olduğuna oybirliği ile karar verildi.

Prof. Dr. Feriðan YILMAZ
Kurul Başkanı

Prof. Dr. Abamüslim AKDEMİR
Üye

Prof. Dr. Doğan ŞENYÜZ
Üye

Prof. Dr. Ayşe OĞUZLAR
Üye

Prof. Dr. Vejdi BİLGİN
Üye

Prof. Dr. Gülay GOGUŞ
Üye

Prof. Dr. Alev SİNAR UĞURLU
Üye

Ek 6. Kahramanmaraş Yöresine Kayıtlı Türküler

Kahramanmaraş yöresine kayıtlı türküler aşağıda üç gruba ayrılarak listelenmiştir:

Tablo 1. Kahramanmaraş Yöresine Ait Kırık Havalar

ESER ADI	YÖRE	DERLEYEN/ DERLEME TARİHİ	KAYNAK KİŞİ	TRT Rep. No.
Ak Koyun Kara Koyun	Kahramanmaraş/E lbistan	İbrahim CAN	İrfan SÖYSÜREN	5253
Anam Beni Haslarınan 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/E lbistan	Mesut YİNANÇ	Mesut YİNANÇ	4059
Bir Durna Uçurdum Huplar Gölünden	Kahramanmaraş	Nazmiye COŞKUN	Güzel KÖSE	2795
Bir Sen Kaldın Felek	Kahramanmaraş	Kemal KARASÜLEYMANOĞ LU	Vahap KOÇ	3654
Bismi Şah Allah Allah	Kahramanmaraş/S arız	Banttın Yazıldı/2012 Notaya Alan: Süleyman YILDIZ	Dertli Divani	4907
Bugün Ben Şahımı Gördüm	Kahramanmaraş	Banttın Yazıldı Notaya Alan: Süleyman YILDIZ	Aşık Mahzuni Şerif	4198
Çamdan Sakız Akıyor	Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Özer DOĞUÇ	321
Çayıra Serdim Postu	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvarı/ 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
Gaya Baş 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/A fşin	Durmuş YAZICIOĞLU	İzzettin ERTEKİN	4950
Kaleden İniyordum	Maraş	D. Konservatuvârı/1938	Hüseyin ERDEN	2011
Kanadım Deydi Sevdaya	Kahramanmaraş	Nazmiye ÖZGÜL	-	2855
Kara Çadır Düzdedir	Maraş	Muzaffer SARISÖZEN	Ökkeş EŞKİN	767
Kara Tavuk Cücüğü	Elbistan	Muzaffer SARISÖZEN	Nazım TAMAOĞLU	1949
Körpe İken Kırdın Felek Dalımı	Kahramanmaraş	Yıldıray ÇINAR		3665
Maraş'tan Bir Haber Geldi	Kahramanmaraş	Dilber AY	Kadir KURTYOL	4060
Oniki Şubattır Kurtuluş Günü	Kahramanmaraş	Muzaffer SARISÖZEN	Aşık Mehmet TEMİZ	340
Paytonumun Tekeri	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvârı/1938	Mehmet TEMİZ	4540
Sarı Kaya Sarı Kaya	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuvârı/1938	Mehmet TEMİZ	4538

Seher Yeli Nazlı Yare	Kahramanmaraş	Arif SAĞ	Aşık Kul Ahmet	808
Sürmelimin Gözlerine Mailem	Kahramanmaraş	Ankara Devlet Konservatuarı/1938	Mehmet TEMİZ	4541
Tükenmek Bilmiyor Kara Günlerim	Kahramanmaraş	Yıldıray ÇINAR/1997	Mahsuni Şerif	4161
Yamacımdan Gelen Küçücük Gelin	Kahramanmaraş/P azarcık	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 2. Kahramanmaraş Yöresine Ait Uzun Havalılar

Antep'in Etrafı Allı Karalı	Kahramanmaraş	Rıfat KAYA	Mehmet Ali ERDEM Selahattin ERORHAN	909
Bilmem Şu Feleğin Bende Nesi Var	Kahramanmaraş/A ndırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	439
Bir Çiçek Açılmış	Kahramanmaraş	NAZMİ GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	412
Bir Yiğit de Anasından Doğuşun	Kahramanmaraş/A ndırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	438
Deli Gönül Bizim Ele Gidersen	Kahramanmaraş/El bistan	Turan ENGİN	Aşık Şahturna	893
Gine Efkar Bastı Garip Gönlümü	Kahramanmaraş/Af şin	TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM MD.	Aşık İsmail İPEK	207
Her Sabah Her Sabah Çıkın 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/A ndırın	Nazmi GÜLTEKİN	İbrahim ÜNSALAN	437

Tablo 3. Kahramanmaraş Yöresine Ait Oyun Havaları

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