

# SÖZSEL VE MÜZİKAL VARYANTLAŞMA: MANİLERİN TÜRKÜ İÇİNDEKİ DÖNÜŞÜMLERİ

Oral and Musical Variation: The Transformations of Mani in Türkü

Yrd. Doç. Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ\*

## ÖZ

Sözlü kültür, tek ve sabit bir metin arayışının anlamsız olacağı düşüncesinden hareket eden performans ve sözlü formül kuramcıları tarafından ileri sürülmüş ve bu görüş çeşitli çalışmalarla desteklenmiştir. Von Sydow ekotip kavramıyla anlatıların bölgesel özelliklere göre yerelleşeceğini vurgulamıştır. Böylelikle anlatıların bir coğrafyaya yerleşirken o coğrafyanın özelliklerine göre bir bakıma yeniden şekillendiğini ileri sürmüştür. Sözlü kültür içerisinde daha çok metne dayalı yapılan çalışmalar anlatılardaki değişimleri sözlü düzeyde ortaya koymaktadır. Ancak anlatılara eşlik eden müzikal yapılarıdaki çeşitlenmelere yönelik çalışmalar, sözler üzerine yapılan çalışmalar kadar zengin değildir. Bu makalede, öncelikle sözlü gelenek içerisinde genellikle enstrümentsiz söylenen manilerdeki sözlü değişimlere değinilmiş, daha sonra bu manilerin türküler içerisinde yer aldıklarında müzikal olarak nasıl farklılaştıkları konusu tartışılmıştır.

## Anahtar Kelimeler

Mani, türkü, sözlü gelenek, varyant.

## ABSTRACT

Performance and oral formulaic theorists put forward the concept of searching for the “unique” and “fixed” texts in oral culture and they support it through different works. With ecotype concept, Von Sydow highlights the localization of narrations according to regional features. In this way, he brings forward that every narration reshape when they settle into a place. Text-based studies reveal the word changes in the narrations; however studies about differences and changes in music accompanying narrations are not sufficient. In this article, firstly word changes in mani which generally told without instrument in oral tradition will be evaluated. Then musical changes and differences in türküs which contain mani will be discussed.

## Key Words

Mani, türkü, oral tradition, variant.

Halkbiliminin tanımlanması istendiğinde ilk akla gelecek ayrıca özelliklerden biri “sözlü aktarım” esasına dayanması olarak karşımıza çıkar. Alan Dundes, “Doku, Metin ve Konteks” başlıklı makalesinde “halk bilgisinin pek çok formu sözlü olarak nakledilmez” biçimindeki düşüncesini, “bir erkek çocuk, bilye oynamasını veya su üstünde taş kaydırmasını, başka erkek çocukların oynayışına bakarak öğrenebilir. Mimikler, oyunlar ve halk oyunları gibi sözlü olmayan halk bilgisi ürünlerinin sözlü gelenekte yer aldıklarını söylemek doğrusu uygun değildir” örnekleriyle desteklese de halkbilimi içerisinde yer alan pek çok ürünün sözlü gelenek yoluyla yaşadığı ve yaşatıldığı halkbilimcilerin

pek çoğu tarafından kabul edilmektedir. (Dundes 2006: 58). Sözlü kültür, sözlü gelenek ya da sözlü aktarımdan bahsedildiğinde standart bir biçimden söz edilemeyeceği ve her bir icranın/performansın tek ve eşsiz olarak kabul edilmesi gerektiği görüşü belirginleşmektedir. Bu görüş, 20. yüzyıl halkbilimcileri arasında yer alan bağlamsal kuramcılar tarafından ortaya atılmış ve düşünceleri alandaki pek çok kişi tarafından da kabul görmüştür. Dorson, bağlamsal kuramcıları eski halkbilimcilerden ayıran yönün “folklor kavramının metne değil, geleneğin icra edildiği ya da nakledildiği zamanın etkinliğine uygulanması konusundaki ısrarları olduğuna” vurgu yapmaktadır (Dorson 2006: 78). Bu, aynı

\* Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Üyesi, aelci@gazi.edu.tr

zamanda metinden/anlatıdan hareketle çözümlenmeler yapan ve metinleri/anlatıları bağlamından ve aktarıcılarında sotyutlayarak “süperorganik” yaklaşımlar içerisinde değerlendirmelerde bulunan halkbilimcilere bir eşleştirmedir.

Sadece aynı metni ya da aynı anlatıyı nakleden değişik kişilerin değil, aynı kişinin bile farklı zaman dilimlerinde farklı bağlamlarda aynı anlatıyı farklı sözcüklerle ve farklı biçimlerle anlattıkları yerli ve yabancı pek çok halkbilimci tarafından yapılan araştırmalarla ortaya konulmuştur. İlhan Başgöz, bir köy kahvehanesinde ve Öğretmenler Birliği salonunda anlatılan “Öksüz Vezir” adlı halk hikâyesinin Âşık Sabit Müdami tarafından memurlara ve kahvehanedeki köylülere anlatılış biçiminde ve hikâyenin uzunluğunda değişimler olduğunu belirtir (Başgöz 1986: 49-65). Başgöz, sözlü edebiyatın bir çeşitlenmeler edebiyatı olduğunu ifade eder ve bu edebiyatın her sunuşta anlatışa irili ufaklı değişimler soktuğuna dikkat çeker (Başgöz 1986: 49). Başgöz, hikâye sırasında Âşık Müdami'nin hikâyenin türkülerinde de değişiklikler yaptığını dair bir örnek de verir. Bu değişimin önemine de dikkat çeken Başgöz, “âşıklara sorulsa bir hikâyenin türkülerinde değişme yapılamayacağı, türkülerin ezberlendiğini ve ustanın ağzından nasıl çıkmışsa öyle söylenmesi gerektiğini” bildirdiklerini belirtir ki bu icra sırasında icracının anlatıyı biçimlendirmedeki rolünü vurgular (Başgöz 1986: 59). Başgöz, daha sonra sözlerdeki bu değişimlerin farklı türkülerin hikâyeye eklenmesinin müzik için de düşünülmüş düşünülemediğine şu sözlerle dikkat çeker:

“İki anlatımda, Müdami, türkülerin müziğinde bir değişme yaptı mı, yapmadı mı? Bu değişmeyi nasıl açıklayacağız?

Bu konuda çalışma yapabilmek için müzik eğitimi almış olmak gerekiyor. Ama şu kadarı açık ki, halk müziği de tıpkı sözlü edebiyat gibi değişmelere açık ve değişmelerle yaşayan bir müzik. Aynı havanın, iki kez hiçbir müzik değişmesine uğramadan söylenebileceğini sanmıyoruz. Müdami kahvede hikâye anlatırken, kasabanın doktoru, Müdami'den bir Azeri havası istedi. Müdami de, hikâyenin iki türküsünü Azeri havaları seçerek söyledi. Öğretmenler Birliği'nde böyle bir istek gelmediği için türkülerini asıl havaları ne ise onlarla çalıp çağırdı, yahut kendi istediği havaları koştur türkülerine (Başgöz 1986: 59). “

Albert Lord'un Yugoslavya'ya Milman Parry'nin 1933-35 yılları arasında derlediği epik masallar anlatan şairlerden aynı masalları derlemek için 1950 yılında bölgeye bir ziyaret gerçekleştirmesi benzer bir arayışın sonucudur. Albert Lord, aradan geçen yıllardan sonra hem müzikal hem de metinsel düzeyde meydana gelen değişimleri bu yolla belirleyebileceğini düşünmektedir. Lord, Novi Pazarlı Sulejman Fortić'ten 1934 yılında Parry'nin ve 1950 yılında kendisinin derlediği iki metin arasında öykünün ana hatlarının aynı kalmakla birlikte ufak değişikliklerin olduğunu, öykünün finalinin ise tamamen değiştiğini ifade eder. İlk derlenen metinde kadın kahraman evlenmeyi reddederken ikinci derleme metninde kadın ve erkek kahraman evlenirler ve mutlu bir yaşam sürerler.

Milman Parry, Albert Lord ve İlhan Başgöz'ün deneyimlerinden yola çıkacak olursak metinlerin tekbiçimliliğinden söz edilemeyeceği daha net anlaşılacaktır. Bu durumda da sözlü gelenek içerisinde yer alan ve aktarımı söz yoluyla sağlanan halkbilimi ürünlerinin hemen hemen hepsinde varyantlardan bahset-

menin mümkün olduğu sonucuna ulaşabilecektir. Farklı coğrafyalarda Köroğlu ya da Dede Korkut Kitabı'ndaki anlatılarla ilişkisi olan pek çok metin ve anlatı bulmak olasıdır. Bir metnin aynı anlatıcı tarafından farklı zaman dilimlerinde farklı biçimlerde anlatılmasıyla bir metnin farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde yer alması arasında elbette büyük bir fark vardır. Ancak her iki durumdaki farklılıkların da sözlü gelenekle aktarım sonucu oluştuğunu söylemek pek de yersiz olmayacaktır. Aynı durum sözün yanında ezgi ile de aktarımı sağlanan ancak sözlü kültürle ilişkisini bir biçimde devam ettiren türküler için de geçerlidir. Türkülerin de farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde (tavır, üslup ve ses organizasyonlarında) söylenenlerine rastlanmasının yanı sıra farklı sözlerle de karşımıza çıkan türküler bulunmaktadır. Bu durumun sebeplerinin ortaya konması için de hafıza ile müzik kültürü ilişkisinin irdelenmesi gerekmektedir.

Geleneksel müziğin aktarımı da aynı bağlamda hafıza ile yapılmaktadır. Müzik hafızasının aktarımı bir toplumun kendi müzik geleneğinin oluşumundaki temel etmendir. Hafıza aktarımı aracılığıyla hem aynı dönemin insanları arasında hem de farklı kuşaklar arasında müzik geleneğinin iletilmesi ve bu yolla ortak bir müzik kültürünün oluşması sağlanmaktadır. Bu şekilde, hem yatay de hem dikey anlamda bir aktarımı yansıtan bu süreç, durağan olmayan ve değişimi içinde taşıyan bir yapıdır (Güray, 2011). Zamana ve mekâna dayalı kültürel tercihler müzik kültüründeki değişimi de şekillendirmektedir, ancak bu değişim sınırsız bir değişim değildir. Her müzik kültürü dayandığı kökler ile bağlarını kuran ve kendi gibi olma özelliğini korumasını sağlayan kalıplar ile aktarılmaktadır. Bu kalıplar belli

bir kültürdeki müzikal ortaklıkları ya da daha genel anlamıyla bir geleneksel müziği hatırlayabilmek ve aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tüm müzikal yapı, işaret, formül ve şifreleri içermektedir. Jeffrey'in (1992) aşağıdaki tanımında değindiği gibi bu yapıların algılama, icra etme ve yaratabilme gibi üç ana işlevi vardır:

“Bir müzik kültürü esas olarak kavrama yetisine sahip bir yapıdır, yani bir müzik kültürü ancak insanların kendi kültürleri için kabul edilebilir müzik ürünlerini algılamak, icra etmek ve yaratabilmek için bilmeleri gereken şeyleri ifade ederek tanımlanabilir.” (Jeffrey 1992)

Bu anlamıyla geleneksel müzik kalıpları algılama ve icra etme işlevleri ile bir müzik geleneğinin istikrarını ve yaratma işlevi ile de değişimini teşvik ederler. Bu kalıplar doğal değişebilme özellikleri ile yeni üretimlerin önünü açarken aynı zamanda bu yeni üretimlerin kabul edilebilirlik sınırlarını da belirlemektedir. Bir değişiklik müzik kültürünün sosyal ve estetik yöndeki kabul edilebilirlik sınırlarının dışına çıktığında hafıza ile aktarılamayacaktır. Kısacası böyle bir değişim müzik kültürünün kendini koruma refleksi sayesinde unutulacaktır. Bazı değerler bu çerçevede birikip, gelenekle bütünleşip “stil” haline gelirken, kimisi girdiği kadar hızla gelenekten uzaklaşır. Müzik kalıpları geniş bir coğrafyaya has bazı temel özellikleri içinde barındırırken, o coğrafya içindeki daha küçük bölgelerin kültürel tercihlerine bağlı olarak “yöreye has” farklılıklar gösterebilir. Müzikal varyantın oluşumu hem bu yöresel farklılıklara hem de aynı yöredeki müzik kalıplarının farklı şekillerde kullanılmasıyla bağlantılı olarak algılanabilir. Bu farklılıklar müzikteki

ezgisel ve ritmik değişimleri ortaya çıkarır.

Makbule Oral, "Türk Müziğinde Çatal (Varyant) Türküler" başlıklı çalışmasında varyant türkülerini şöyle tanımlar: "Sözleri daha önce bilinen bir türkünün değişik bir ezgi ile yine bilinen farklı bir ezginin farklı bir "söz kalıbı, ritim, usul yapısı" ile ya da aynı türkünün farklı bir "ritim ve usul" ile ortaya çıkmasına varyasyonlu türküler denir(Oral 2000: 22)".

Varyant türkülere Anadolu'da verilen isimleri Nejat Birdoğan *Notalarıyla Türkülerimiz* başlıklı kitabında şöyle sıralar: çatal, solak, solaklama, başkanti, varyant ve çeşitleme(Birdoğan 1988).

Oral, türkülerdeki varyasyonların söz varyasyonu, ezgi varyasyonu ve ritmik varyasyon biçiminde gerçekleştiğini ifade eder(Oral 2000). Bütün bu görüşler ışığında Halk müziği söz konusu olduğunda yalnızca sözlerin merkeze alınmayacağı müziğin de varyant yaratabileceği belirtilebilir.

Sözlü ürünlerin yazıya geçirilmesi ve yine aynı şekilde Türkiye sahasındaki pek çok türkünün derlenmesi, söz ve müziklerinin kayıt altına alınmasıyla birlikte artık bu ürünlerin sabit bir biçim alacağı görülebilir. Nitekim Seyfi Karabaş, *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru* adlı çalışmasında Parry ve Lord'un takipçisi Magoun'un bu konudaki görüşlerini şöyle aktarır:

"...belirli bir sayıda kalıpların ya da kalıpsal terimlerin bir yılda bulunması o yırı bir sözlü yır olarak damgalar; aynı biçimde, bir yılda böyle yinelemelerin olmaması onun bir yazılı yazın geleneği içinde doğmuş olduğunu gösterir. Sözlü yırların büyüklü küçüklü kalıplardan oluştuğu kuşkusuzca söylenebilir. Yazılı yırlar ise hiçbir zaman kalıpsal değildir(Karabaş 1999: 97)."

Yazıyı bilen ozanların/şairlerin

sözlü aktarım bilgilerinin yanına yazılı aktarım bilgilerini ekledikleri ve artık hafızanın yerini kalemin alacağı da rahatlıkla vurgulanabilir. Karabaş, yine aynı kitabında Claes Schaar'ın "On a New Theory of English Poetic Diction" adlı makalesinden hareketle yazının ortaya çıkışıyla birlikte sözlü aktarımın birdenbire biçim değiştireceğine olan inancı şöyle sorgular:

"...sözlü yazın ortamından yazılı yazın aşamasına erişildiğinde bu anlatımın kullanılmaz olduğunu mu düşüneceğiz? Yazı bilen ozanların, yaygın olarak kullanılan ve birçok düşünceyi dile getirmeye elverişli karmaşık anlatım biçimlerini bırakıp, biçimsel sorunlarını çözmek için yeni yöntemler yaratmış olduklarını varsaymak olurdu bu." (Karabaş 1999: 98)

Geleneksel ortamdaki irticali icraların varlıklarını günümüzde sürdürdükleri düşünülürse yazılı kültürle sabitlenen metinlerin de icralarda değişebilecekleri ve anlatan/aktaran/icra eden kişinin yaratıcılığını gösterebilecekleri ortamlar bulacakları söylenebilir.

Türkülerin varyasyon söz, ezgi ve ritmik varyasyon göstermelerinin yanı sıra türkü içerisinde yer alan türlerden kaynaklanan varyasyonlar/versiyonlar da gösterdikleri görülebilmektedir. Bazı türküler diğer bir anonim tür olan manileri içlerinde barındırırlar. Maniler bilindiği gibi anonim ve ezgili olarak aktarılan bir halk şiiri türüdür. Mehmet Aça, manilerin "düğünlerde, bayramlarda, hıdrellez gibi şenliklerde, ramazan gecelerinde, semai kahvelerinde, genç kızlarla genç erkekler arasındaki söyleşmelerde vs. genellikle ezgili olarak aktarılan bir tür olduğunu ancak günümüzde manilerin yazılı bir biçimde ezgisiz de aktarılacaklarına dikkat çeker(Aça 2007:

190). Gündelik hayatta ezgili ancak bir enstrüman olmaksızın söylenen maniler türkülerin içinde yer alarak enstrüman eşliğinde söylenirler. TRT repertuarına kayıtlı ayrı yörelerden derlenmiş olan manilerin sözlerinde birtakım değişiklikler olduğu görülmektedir. Bu türkülerin farklı yörelerden derlenmesinden kaynaklı olarak o yörelerin usul ve tavırlarına ve ritmik yapılarına uydukları görülmektedir.

Manilerin yapısal ve içeriksel çözümlenmeleri sözlü formül kuramı ışığında Seyfi Karabaş tarafından yapılmıştır. Karabaş sözlü formül kuramı ifadesi yerine kalıpsal yazın kuramını adlandırmasını benimser ve kuramın manilere iki biçimde uygulanabileceğini ileri sürer. Bunlar ilkel “dilsel kuruluşları” ve “içerikleri” bakımından benzeşen manilerdir. Karabaş,

Ayna attım çayıra  
Şavkı vurdu bayıra  
Duyun baylar duyun  
İşim çıktı hayıra  
(Yurter 1958: 163)

Ayna attım duvara  
Şavkı vurmuş sulara  
Yaraların pek derin  
Nazlı yarım onara  
(Yağmurdereli 1963: 467)

manilerinden yola çıkarak “çayır” ile “duvar”ın ve “bayır” ile “sular”ın birbirlerinin yerini aldıklarını, bunu ise “manilerin yırsal evreninde bu sözcüklerin eş anlamlı ya da en azından çok yakın anlamlı sözcükler” olduklarının düşünülmesi gerektiğini vurgular(Karabaş 1999: 105)

Karabaş’a göre sözlü formül kuramını manilere uygulamanın ikinci yolu manilerin ilk yarılarındaki dizelerin birbirine çok az benzemelerine rağmen ikinci yarıları benzer dizelerden oluşuyorsa ilk yarıdaki dizelerin de aynı anlama gelen kalıplar olduğunu varsaymak-

tır. Karabaş bu inceleme yöntemini şu örneklerden hareketle gerçekleştirmektedir:

Dere boyu giderim  
Bir çıkı buldum çözerim  
Vallah billâh enişte  
Ben ablamdan güzelim  
(Burdurlu 1941: 190)

Bahçelerde gezerim  
Mavi boncuk dizerim  
Vallah, billâh enişte  
Ben ablamdan güzelim  
(Nazif 1933b: 101)

Karabaş, bu manilerin ikinci yarılarının aynı olmasından yola çıkarak “dere boyu gitmek” ile “bahçelerde gezmek;” “bir çıkı bulup çözmek” ile “mavi boncuk dizmek” sözlerinin benzer anlamlı sözler olarak düşünülmesi gerektiği sonucuna varmaktadır.(Karabaş 1999: 106)

Manilerin anonim bir tür olarak sözlü formül kuramı temel alınarak incelenmesi ile belli bir yöreye atfedilen belli bir metnin parçası olarak incelenmesi gereken türküler arasında elbetteki farklılıklar olacaktır. Bunun yanında manilerin enstrümansız ezgi ile söylenmesi ile türküler içerisindeki manilerin enstrümanlı bir biçimde belli bir tavır ve ritim içerisinde söylenmesinin de bu çözümlenmeyi etkileyeceği düşünülebilir.

TRT repertuarına “Akşam Arada Kaldı” türküsü olarak kayıtlı olan türkülerin ilk dörtlükleri dışında hiçbir ortak dörtlükleri yoktur.

Akşam arada kaldı  
Fital yarada kaldı  
Ellerin yarı geldi  
Serhoş nerede kaldı  
(Kayseri)

Akşam arada kaldı (Da)  
Fital yarede kaldı  
Ellerin yâri geldi (De)  
Sevdiğim nerde kaldı  
(Yozgat)

İki mani arasında tek farklı sözcük vardır. Kayseri türküsünde “serhoş” kullanılırken Yozgat türküsünde “sevdiğim” kelimesi kullanılmıştır. Bu manileri tek başlarına incelerken ozanın/söyleyenin kalıptaki boşluğu farklı kelimelerle doldurduğu ve “serhoş” ile “sevdiğim” sözcükleri arasında yakın anlamlılık olduğunu söylemek gerekir. Ancak iki türkünün bütününe bakıldığında kalıptaki bu boşluğun farklı kelimelerle doldurulmasının rastgele bir tercih olmadığı görülür. Çünkü türkünün geri kalan dörtlüklerinde bu kelime tercihleri ile uyumlu bir biçim izlendiği görülür.

Yine TRT repertuarında “Altını Bozdurayım” türküsü içerisinde yer alan ve ilk dörtlüğü oluşturan manide, yörelere göre hem söyleyiş bakımından hem de kalıplar içerisinde özellikle sevgiliyi tanımlamak için kullanılan sözcük öbeğinin türkülerde değiştiği görülmektedir.

Altını bozdurayım  
Gerdana dizdireyim  
Cep aynası deylisin  
Cebimde gezdireyim  
(Bursa)

Altunu bozdurayım  
Gerdana dizdireyim  
İpek mendil değilsin  
Cebimde gezdireyim  
(Kayseri)

Altını bozdurayım  
Gerdana dizdireyim  
İpek mendil değilsin  
Cebimde gezdireyim  
(Giresun)

Altını bozdurayım (Aman)  
Gerdana dizdireyim  
Elma armut değilsin (Aman)  
Cebimde gezdireyim  
(Orta Anadolu)









Türkünün Bursa’da derlenen biçiminde “cep aynası,” Kayseri ve Giresun’da derlenenlerinde “ipek men-










dil” ve Orta Anadolu’da derlenenlerin de “elma armut” sözcüklerinin kullanıldığı görülür. Aslında farklı yörelere ait türkülerin anonim türden hareketle bir yerin türküsü söyleme geleneğine bağlanması da oldukça dikkat çekicidir.

Carl Wilhelm von Sydow’un anlatının bir coğrafyaya yerleşmesini tanımlamak amacıyla kullanmış olduğu “ekotip” kavramını, belki de sözlerde çok az farklılaşma ile ancak ezgilerin ait olunan bölgenin türküsü söyleme geleneğine uyum göstermesi olarak algılamak yerinde olacaktır. Sydow, bu terimi aslında halk masalları için kullanmıştır. Botanik biliminden aldığı bu terimle “nasıl bir bitki farklı bölgelerde farklı iklim koşullarına uyum sağlıyorsa, halk masallarının (ve dolayısıyla diğer halkbilimi türlerinin) da aynı şekilde bir bölgeden, ülkeden diğerine hareket ettikçe yerel özelliklerini alacağını” belirtir (Sydow 2005: 109). Anlatıların coğrafyalar arasında gezerken yer adlarını ve kişi adlarını o coğrafyadan almış olmaları ne kadar doğalsa türküler içerisinde yer alan mani örneklerindeki ezgilerde de birtakım farklılıkların görülmesi o kadar doğaldır.

Yöresel müzikal kalıplara bağlı doğal farklılıkların dışında, mani tipi türkülerin oldukça istikrarlı ezgi üretim kalıpları ortaya koyduğu görülmektedir.

Bu durumu daha açıkça ortaya koyabilmek için mani formunda sözlerle sahip türkülerde söz dizelerine karşılık gelen müzik cümlelerinin form analizi ile ilgili yapılan çalışmada Türk Halk Müziği repertuarından değişik yörelere ait 17 adet türküsü seçilmiş ve aşağıdaki tabloda görülen sonuçlar ortaya çıkmıştır. Buna göre, bir dörtlük için yapılan incelemelerin sonucunda, türkülerde mani dizelerinin oldukça karakteristik bir müzikal yapılanma ya da form içerisinde organize edildiği söylenebilir. Bu bilgiler bize mani formundaki türkülerin biçimsel özellikleri ile ilgili de önemli bilgiler vermektedir.

ESER ADI	YÖRE	ÖLÇÜ	SES GENİŞLİĞİ	ALDIĞI DEĞİŞTİRİCİLER	MÜZİKAL FORM
Dere Boyu Düz Gider	Balıkesir Gönen	9/8		Si b2	$\underline{A A_1 B C}$ + Bağlantı (D E D <sub>1</sub> E <sub>1</sub> )
Dam Üstünde Çul Serer	Divrik	2/4		Si b2	$\underline{A B A B}$ (Dizelerin arasında ek sözler)
Havada Kar Sesi Var	Maraş Elbistan	11/8 5/8		Si b2	$\underline{A A A B}$ + Uzatma
Kalenin Ardı Biber	Ege	9/8		Si b3	$\underline{A B A B}$ (Dizelerin arasında ek sözler)
Entarisi Pembeden	Çivril	9/8		Si b2	A B C D + Bağlantı (E E <sub>1</sub> C D <sub>1</sub> )
Pazardan Aldım Halı	Bozdoğan Dereköy	9/8		Si b2 Fa # Mi b	$\underline{A B A_1 B_1}$ + Bağlantı (A <sub>1</sub> B <sub>1</sub> )
Giderem Bu Düzenen (Yoncalar)	Doğu Anadolu	20/8 10/8		Si b2	$\underline{A A A A}$ (Dizelerin arasında ek sözler)
Gedikde Duvak Allanır	Aşkale	20/8		-	$\underline{A A A_1 A_1}$

Al Almayı Daldan Al	Elazığ	10/8		Si b2 Fa #	<u>A B A B</u> + Bağlantı (A B)
Beyaz Giyme Toz Olur	Bolu	9/8		Fa #	<u>A B A B<sub>1</sub></u> + Bağlantı (C C <sub>1</sub> )
Ayvanda Yatan Oğlan	Diyarbakır	4/4		-	<u>A A A A</u> (Dizelerin arasında ek sözler)
Bitliste Beş Minare	Bitlis	6/4		Si b Do #	<u>A A<sub>1</sub> A A<sub>1</sub></u> (Dizelerin arasında ek sözler)
Devesi Gater Gater Çilbiri Suya Batar	Dirmil	9/16		-	<u>A B A B</u>
Ayağundaki Mesler	Doğu Karadeniz	9/16		Si b2	<u>A B C D</u>
Kızılıklar Oldumu	Keşan	9/8		Si b2	<u>A A<sub>1</sub> A A<sub>1</sub></u> + Bağlantı (B B <sub>1</sub> B <sub>1</sub> C)
Küp İçinde Nişasta	Edirne	9/8		-	<u>A B A B<sub>1</sub></u> + Bağlantı (C D)
Çayda Yeşil Bir Kuş Var (Hele Yârim Oğlan)	Çankırı	4/4		-	<u>A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub></u> + Bağlantı (B <sub>2</sub> )

Tablo 1: Mani formunda sözlere sahip türküleri dair analiz çalışması



Analizi yapılan türkülerdeki dörtlülere ait form kalıpları sadeleştirilip sınıflandırıldığı zaman Tablo 2'deki bulgulara ulaşılmaktadır.

FORM KALIBI	ESER SAYISI	YÜZDE (%)
A A B C	1	6
A B A B	8	47
A A A B	1	6
A B C D	2	12
A A A A	5	29
<b>TOPLAM</b>	<b>17</b>	<b>100</b>

Tablo 2: Mani formunda sözlere sahip türkülerin form kalıplarının sınıflandırılması

Tablo 2'den yola çıkarak, mani formunun sadeliğinin ezgisel yapıya da yansıdığı söylenebilir. Bu sadeliğin, en çok kullanılan birinci form kalıbının "A B A B", ikinci form kalıbının "A A A A" olmasından hareketle, bir ya da iki müzik cümlesinin ardarda kullanılmasıyla oluştuğu ileri sürülebilir. Mani dörtlüğü içerisinde üçüncü veya dördüncü müzik cümlesinin kullanıldığı örneklerin azlığı dikkat çekicidir. Söz ve müzikteki bu sadeliğin ortaya çıkaracağı yalınlığın, mani dörtlüğünün her dizesinin ardından tekrarlanan -ek sözler veya her dörtlüğün ardından tekrarlanan ve çoğunlukla yeni müzik cümlelerini barındıran bir bağlantıyla kırılmaya çalıştığı dile getirilebilir.

Türk Halk Müziği'nin sözleri mani formunda olan diğer örnekleri de incelenecek olursa, burada bahsi geçen yapılardan farklı formlar da ortaya çıkacaktır. Ancak bu makalede analiz için kullanılan eserler bir yöre ayrımı gözetilmeden, genel repertuardan seçil-

diğinden ve seçkide yöresel bir baskınlık olmadığından dolayı, araştırmacıların değişik repertuar seçkilerinde de aynı formdaki oluşumlarla karşılaşmaları beklenecektir. Dolayısıyla bu analizin bulguları mani formunun türkülerdeki müzikal yapılanması için genel geçer bulgular olarak kabul edilebilir.

Bu analizlerde, manilerde hedeflenen mesajın doğrudan iletildiği 3. ve 4. dizilerin müzikal yapı olarak 1. ve 2. dizelerden farklı olmadığı da görülebilmektedir. Bu durum, manilerde söz unsurunun müziğe nazaran daha betimleyici bir kullanımı olduğunu gösterebilir. Müzik bu tür eserlerde sadece destekleyici bir işlev ile kullanılmaktadır, dolayısıyla değişik anlamdaki pek çok mani benzer ezgilerle söylenebilmektedir. Bu ezgilerin yöresel müziğin temel kalıpları ile şekilleniyor olması, manilerin akılda kalmasını ve aktarılmasını da kolaylaştırmaktadır.

Sonuç olarak manilerin değişik yörelerdeki varyantları yöresel müzik kültürünün etkisiyle değişik müzikal karakterler gösterebilse de türkülerin müzikal yapısı adına mani formu olarak adlandırılacak bir yapının da tespit edilebilmesi mümkün gözükmemektedir.

Sözlü kültür ortamında aktarılan ürünlerin her birinin icra sırasında yeniden yaratıldıkları ve özgün/otantik bir metin bulmanın ya da aramanın anlamsızlığı özellikle performans kuramcılar ve sözlü formül teorisyenleri tarafından sıklıkla ifade edilmiştir. Farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerde benzer anlatı motiflerine ya da temalarına rastlanması da von Sydow'un "ekotip" görüşüyle bir bakıma anlam kazanmıştır. Her çoğ-

rafya ve kültür, yani her anlatıcı; anlatısını o coğrafyanın o kültürün özelliklerine göre yerleştirir, bir bakıma onu o topraklardan çıkmış bir anlatı biçimine getirir. Anlatılarda görülen bu yerleşme, varyantlaşma ya da versiyonlaşmanın izleri ezgilerde ve müzikal yapılarda da sürülebilir. Benzer sözlere sahip türküler farklı yörelerde farklı müzikal yapılar içerisinde karşımıza çıkabilir. Bu da bizi anlatıların/sözlü icra biçimlerinin yanı sıra müzikal icraların da sözler gibi bölgesel ve yöresel farklılıkları yansıtacağı sonucuna götürür. Farklı yörelerde farklı ezgilerle icra edilen türkülerin içerisinde yer alan benzer söz dizelerine sahip maniler de bunu kanıtlar niteliktedir. Aralarında çok az söz farkı bulunan manilerin yer aldığı türküler, yörenin türkü söyleme geleneği doğrultusunda biçimlenerek bambaşka müzikal yapılar içerisinde karşımıza çıkar. Bu çalışmada ele alınan türkülerin ezgilerindeki ya da müzikal yapılarındaki farklılaşmanın, TRT repertuarına kayıtlı ve nota altına alınmış türküler üzerinde gerçekleştirildiği göz ardı edilmemelidir. Ezgilerde meydana gelen varyasyonların/versiyonların izi, âşıklara verilen bir ayak ya da verilen bir tema doğrultusunda irticali olarak yarattıkları/kullandıkları ezgileri ve müzikal yapıları incelemekle daha iyi bir biçimde takip edilebilir. Âşıkların bu müzikal yapı ve ezgileri ayak ya da tema farklı da olsa yarattıkları başka ürünler için de kullanıp kullanmadıkları ya da aynı ayak ve temayı başka bir icra sırasında aynı ezgi ve müzikal yapıyla mı yoksa başka bir ezgi eşliğinde mi söyledikleri de oldukça önemli ve dikkate değerdir. Bu ezgilerin seyircilere/dinle-

ycilere ya da âşğın ruhsal durumuna bağlı olarak değişip değişmediği konusu da önemlidir.

Sonuç olarak bu makalede anonim bir tür olan manilerden hareket edilmiş ve aynı manileri barındıran türkülerin farklı yörelerin türkü söyleme geleneği içerisinde yer almalarından dolayı sözsel ve ezgisel olarak nasıl farklılaştıkları ortaya konulmuştur.

#### KAYNAKÇA

- Aça, M. "Manî." *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Yay. Haz. M. Öcal Oğuz-Metin Ekici. Ankara: Grafiker Yayınları, 2007: 189.
- Başgöz, İ. "Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi Değişik Dinleyici Kitlelerinin Hikâye Anlatımına Etkisini İnceleyen Bir Deneme," *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1986: 49-65.
- Birdoğan, Nejat. *Notalarıyla Türkülerimiz*, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1988.
- Dundes, A. "Doku, Metin, Konteks," Çev. Metin Ekici, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Metin Ekici vd.), Ankara: Geleneksel Yay. 2006: 58-78.
- Güray C., "Tarihsel Süreç İçinde Makam Kavramı", Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Jeffrey P., "Re-envisioning Past Musical Cultures-Ethnomusicology in the Study of Georgian Chant", *Chicago Studies in Ethnomusicology*, Chicago, 1992.
- Karabaş, Seyfi. *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1999.
- Lord, A. B. "Yugoslav Epik Halk Şiiri," Çev. Figen Karaboğa, *Millî Folklor Dergisi*, S. 67: 169-171.
- Oral, M. "Türk Müziğinde Çatal (Varyant) Türküler" Basılmamış Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2000.
- TRT Türk Halk Müziği Repertuarı