

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Türkiye'de Çingene Müziği

Batı Grubu
Romanlarında
Müzik Kültürü

Melih Duygulu

TÜRKİYE'DE ÇİNGENE MÜZİĞİ

Batı Grubu Romanlarında
Müzik Kültürü

Melih Duygulu

Pan Yayıncılık: 118

ISBN 975-8434-89-6

- Birinci Baskı: Mayıs 2006
 - Kitap ve Kapak Tasarımı: Ali Akdamar
 - Grafik Uygulama: Sevil Arslan
 - Fotoğraflar: Melih Duygulu
 - Dizgi: Emine Çiğdem Göç
 - Nota Dizgisi: Hüseyin Tuncel-Didem Dermen
 - Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 629 01 65
- 100 Yıl Mas-Sit. 5.Cad. No.47
Bağcılar/İstanbul



Pan Yayıncılık

Barbaros Bulvarı 74/4 Beşiktaş 34353 İstanbul

• Tel.: (0212) 261 80 72 - 227 56 75

• Faks: (0212) 227 56 74

www.pankitap.com

Edirneli klarnetçi Deli Selim'in
azîz hatırasına....

Melih Duygulu 1967 yılında İstanbul'da doğdu. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın Temel Bilimler Bölümü'nden 1989 yılında mezun oldu. Lisans üstü eğitimini de aynı üniversitede tamamladı. Anadolu ve Trakya'da yaptığı alan araştırmalarında 1400 civarında halk ezgisi derledi. Çeşitli ansiklopedi, yıllık ve dergilerde makaleleri yayımlandı. Yurt içinde ve yurt dışında etnomüzikoloji ile ilgili toplantılarda bildiriler sundu. Hollanda, Almanya, Belçika ve Fransa'da Türk müziği ve Ortadoğu müziğine ilişkin konferanslar verdi.

1989-1991 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Halk Müziği Topluluğu'nda bağlama sanatçısı olarak görev yaptı. 1990-1996 yılları arasında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda ve İzmit Belediye Konservatuarı'nda halk müziği ile ilgili dersler verdi. 1994 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı. Halen aynı bölümde Türk ve dünya müzikleri hakkında kuramsal dersler vermektedir.

Gaziantep Türküleri (1995) ve *Alevi Bektaşî Müziğinde Değişler* (1997) adlı yayımlanmış iki kitabı vardır. Ayrıca "Arşiv Serisi" adı altında topladığı çeşitli müzik türlerini içeren yirmiden fazla yayımlanmış CD/Kitap çalışması bulunmaktadır.

İçindekiler

Kısaltmalar	6
Önsöz	7
BİRİNCİ BÖLÜM	
Türkiye'de Çingeneler ve Çingene Kültürü	
İsim, Tarihsel Arka Plan ve Köken	12
Sosyal Yapı	21
Türkiye'de Çingene Kültürü	
Dil, Din, Evlilik, Düğün, Eğlence	27
İKİNCİ BÖLÜM	
Teknik Özellikler Çingenelerde Müzik Repertuarı	36
Çingene Şarkıları	
Çingene Şarkılarında Dil, Köken ve Kurgu	43
Çingene Şarkılarında Biçim, Anlam ve Tema	50
Çingeneler ve Kanto	72
Çingeneler ve Arabesk Müzik	86
Müzikal Yapı: Ezgi Tipleri, Ses Örgüsü, Usûl (Ritim)	
Ezgi Tipleri ve Ses Örgüsü	95
Usûl ve Ritim Özellikleri	108
Çingene Müzisyenlerin Kullandığı Çalgılar	120
Ses ve Çalgı İcrasında Teknik, Tavrı ve Boyut	129
Doğaçlama İcra ve Gerçeklikten Gerçeküstüne Geçiş	133
Çingeneler Arasında Kullanılan Bazı Müzik Terimleri	138
Sosyo-kültürel Özellikler	
Müzikte Çingene Ruhu ve Kimlik	141
Batı Roman Kolunda Müzisyenlik Mesleği ve Çingene Müzisyenler	157
Batı Grubu Çingenelerinde Yöresel/Bölgesel	
Müzik Etkinlikleri ve Müzikte Gruplar Arası İletişim	171
Türkiye'nin Müzik Sektöründe Çingeneler	181
Geleneksel Gösteri Sanatlarında Çingene Motifi	193
Kukla-Karagöz-Orta Oyunu	194
Ayıcılar	197
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
Ezgi Örnekleri (Notalar)	208
Ezgilere İlişkin Notlar	
Sözsüz Oyun Havaları	271
Sözlü Ezgiler ve Oyun Havaları	
- Çingenece Şarkılar	275
- Türkçe Şarkılar	277
- Yerel Ezgiler	284
- Kantolar ve Diğer Şarkılar	286
Kaynakça	289
Dizin	297

Kısaltmalar

A.g.e. Adı geçen eser

A.g.m. Adı geçen makale

Bkz. Bakınız

b.y.y basım yeri yok

C. cilt

Çev. Çeviren

Haz. Hazırlayan

İ.A. İslam Ansiklopedisi

JGLS Journal of the Gypsy Lore Society

S. Sayı

s.Sayfa

TFA Türk Folklor Araştırmaları

t.y. tarih yok

Önsöz

Türkiye, topraklarının hemen her bölgesinde Çingenelerin farklı adlarla yaşadığı ve onların kendilerine özgü kültürlerini rahatça yaşayabildikleri bir ülkedir. Çingenelerin kültürel çeşitliliğinin en karakteristik örneklerine burada rastlamak mümkündür. Hâl böyle olmakla birlikte, Türkiye’de yaşayan Çingenelerle ilgili çalışmalar son derece kısıtlıdır. Bu da onların kapalı bir sosyal hayat yapısına sahip olmalarıyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla Çingenelerin kültürleri hakkında yapılacak çalışmaların başından itibaren birtakım zorlukları içerdiğini söylemek yanlış olmaz.

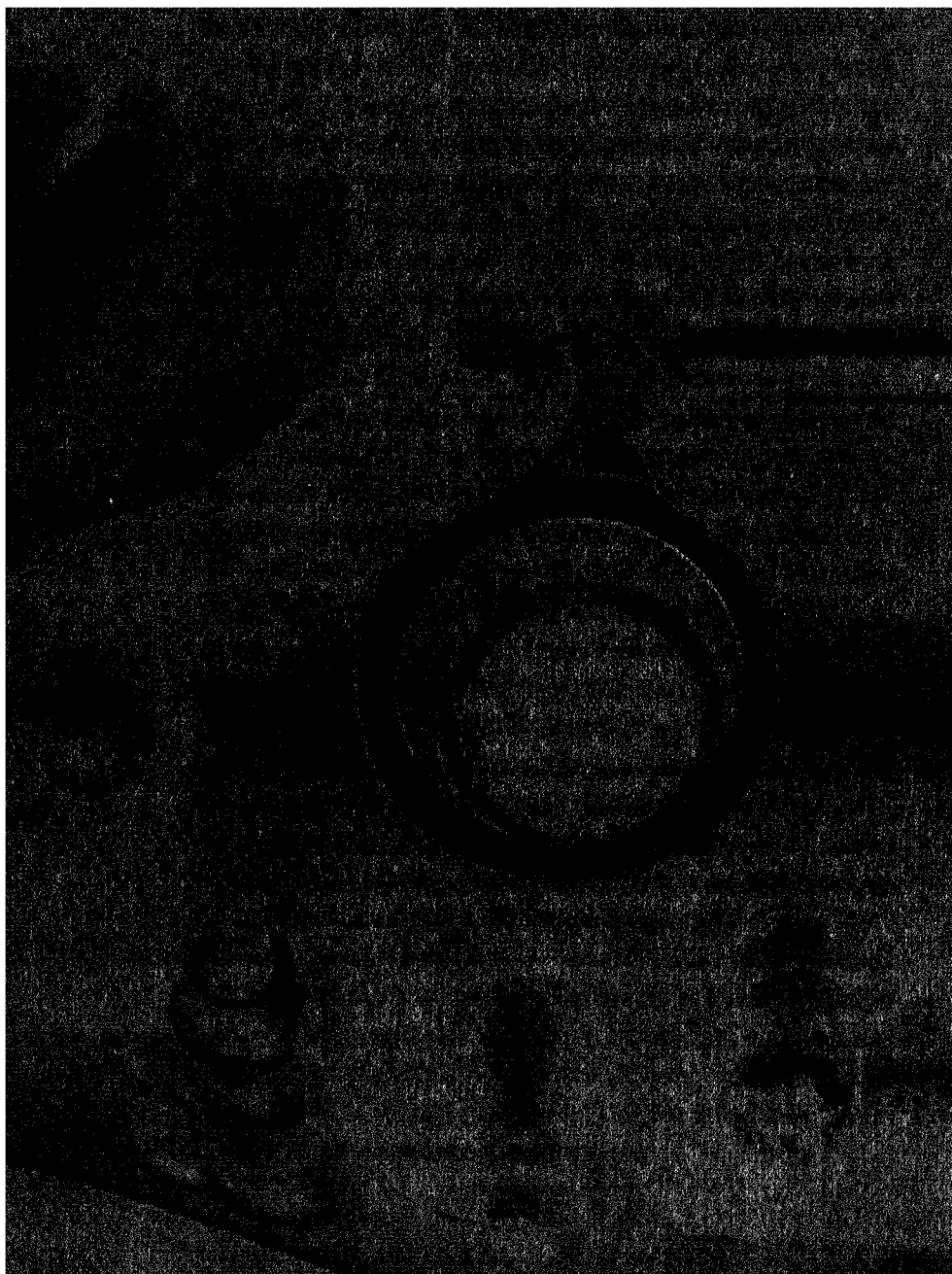
Her ne kadar Çingene adı ülke genelinde "olumsuz" bir anlam taşıyor gibi gözükse de bu onların zengin ve çeşitlilik gösteren kültürlerinin yaşanması için bir engel oluşturmamıştır. Biz bu çalışmamızda daha genel ve kapsayıcı bir ifade ve bir üst kimlik belirteci olarak "Çingene" adını kullandık. Bununla birlikte Türkiye’nin Batısında yaşayan Çingenelerin kendilerini "Roman" olarak tanımlama isteğinden ötürü, yalnızca bu grubu ele alırken "Roman" adını kullanmayı uygun bulduk. Çalışmanın başlığında yer alan "Batı Grubu Romanları" ibaresi ise, Anadolu’nun batısında ve Marmara Bölgesi ile Trakya yarımadasında yaşayan ve birbirleriyle pek çok bakımdan benzer özellikleri olan Çingene topluluklarını ifade etmektedir.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki Çingene müziği olgusuna ana hatlarıyla bakmak, bunun yanı sıra bir model denemesi olarak, ülkenin batısında yaşayan Romanların müzik kültürlerini ayrıntılarıyla ele almaktır. Biz bu çalışmada "Türkiye'de Çingene Müziği" üst başlığının kapsamını sınırlayarak yalnızca Batıda yaşayan Romanların müzik kültürlerini ele almakla yetindik. Konunun kapsamı ve Çingenelerin yaşadığı coğrafi alanın genişliği dikkate alınacak olursa, bu çalışmanın Türkiye'deki Çingene Müziği konusuna ancak bir giriş niteliği taşıyacağı ortadadır. Türkiye'de yayımlanan ilk Çingene müziği monografisi olma özelliği de taşıyan bu çalışmanın içeriğinde ağırlıklı olarak müzik kültürünün konuları yer almaktadır. Müzik kültürünün daha iyi anlaşılmasını sağlayacak dil, din, sosyal hayat, ekonomi gibi bazı temel konulara ise kısaca değinilmiştir. Bu konuların ayrıntılarına, hazırlamakta olduğumuz "Türkiye'de Çingene Kültürü" adlı çalışmada yer verilecektir.

Kısıtlı sayıdaki yazılı kaynaklarla Çingeneleri anlamak ve onların kültür öğelerini irdeleyebilmek neredeyse mümkün değildir. Bu çalışmada literatür taramasının yanı sıra, alan araştırmalarıyla da çalışmanın veri tabanının desteklenmesine gayret edilmiştir. Yaklaşık yirmi yıldan bu yana Türkiye'nin yerel müzik kültürü üzerine yaptığımız alan araştırmaları sırasında, Çingene müziğine ilişkin malzemelerin de derlemesine azamî çaba gösterilmiştir. Bazen de yalnızca bu topluluğu araştırmak için özel derleme gezileri düzenlenmiştir. Derlemeler sırasında Çingenelerin ve akraba toplulukların yaşadığı mahallelere, açık alanlardaki Çingene obalarına ve çadırlara gidilmiş, çok sayıda ezgi derlenmiş; bu araştırma gezilerinde, Çingene kültürünün diğer konuları üzerine de çalışmalar yapılmıştır.

İşte tüm bu araştırmalarımız sırasında, çalışmayı gönülleriyle destekleyen çok sayıda dostun katkısını burada belirtmeyi vicdânî bir görev sayıyorum. Özellikle alan araştırmaları sırasında yerel kaynaklara ulaşmamda gösterdikleri yakın ilgiden ötürü Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü'ye, Çeribaşı Hamdi Kopça'ya, Çeribaşı Yaşar Kahraman'a, Çeribaşı Hasan Kahraman'a, Selâmi Karaali'ye, Cevat Özcan'a, Cüneyt Özcan'a, Coşkun Savaş'a, Tuncay Gülsever'e, Makbule Danabaş'a, Gülümser Danabaş'a, Selim Sesler'e ve Fırat Koç'a; bazı yazılı kaynakları temin etmemdeki yardımlarından ötürü Hasan Saltık'a, Cemal Ünlü'ye, Gökçe Kurt'a, Adnan Mamati'ye ve Altan Demirel'e; Fransızca ve Almanca kaynakların çevrilmesi sırasındaki yardımlarından ötürü Ekrem Gencer'e, Şerife Alkaya'ya ve Dr. Ali Rıza Sığırcı'ya, Çingenece şarkı çevirilerindeki katkılarından ötürü Mehmet Ali Körüklü'ye, Türkan Yılmaz'a ve Remzi Üründülcü'ye; bazı derlemelere benimle birlikte katılan Dr. Necati Özdemir'e, Serpil Kılıç'a ve Aydoğan Yüksel'e; bu projenin ilk aşamalarından itibaren beni yürekten destekleyen ve katkılarını esirgemeyen Işık Genç'er'e, Ferruh Genç'er'e ve Pan Yayıncılık çalışanlarına, kitap metnini titizlikle ve sabırla inceleyip görüşlerini belirten ve başından beri bu çalışmaya destek veren hocam M. Sabri Koz'a ve tasarımıyla çalışmanın özel bir ürün olmasını sağlayan Ali Akdamar'a teşekkürü borç biliyorum.

Melih Duygulu
İstanbul/2006



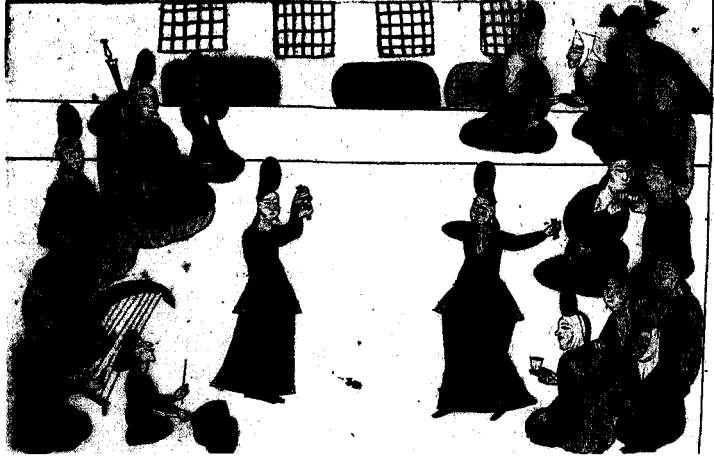
Birinci Bölüm

Türkiye’de Çingeneler ve Çingene Kültürü

İsim, Tarihsel Arka
Plan ve Köken

Çingene, Asya içlerinden başlayarak, Kafkaslarda, Ortadoğu’da, Avrupa’da, Kuzey Afrika ve Amerika’da yaşayan bir topluluğun Türkiye’deki genel adıdır. Bu geniş coğrafyada yüzyıllardır dağınık olarak yaşayan, buraların dışında kalan yerlerde de son yüz yıldan bu yana görülmeye başlayan Çingeneler, yaşadıkları ülkelerin dil yapılarına ve yerel özelliklerine göre değişen isimlerle anılırlar. Bu topluluğa verilen isimlerin en çok bilinenleri: *Gypsy*, *Kıptî*, *Sinti*, *Zigeuner*, *Zingari*, *Tsigane*, *Tigani*, *Gitane*¹ ve diğerleridir. Osmanlı kaynaklarında Kıptî diye anılmaları, Mısır’da yaşayan bir kavim olan Kopt’larla Çingeneleri ilişkilendirme eğiliminden kaynaklanır. Yine aynı görüşten hareketle ve *Egyptus* (Mısır)’dan geldikleri kanaati ile Anglo-Saksonlar bunlara “*Gypsy*” adını vermişlerdir. Fransızların Çingenelere ilk defa Bohemya’dan geldikleri ve Çek krallarından aldıkları belgeleri gösterdikleri için *Bohemien*, Hollandalıların ise, Macaristan’dan geldikleri için *Ungern* dedikleri bilinmektedir. Bu topluluğa bir süre Türk “ajanı” oldukları kanaati ile *Tatar* (Tatern) adı verilmiş, ancak bu görüşten bir süre sonra vazgeçilmiştir. Çingenelere bu denli farklı isimler verilmesi, bu kavmin kökeni hakkında çelişkili görüşler olduğunu göstermektedir. İlk başlarda hâkim olan Mısır ve Avrupa’nın doğusundan geldikleri fikri kısa sürede değişmiştir.

¹Çingeneler için en fazla ve yaygın olarak kullanılan isimler bunlardır. Bunların dışında yine bu adların etki alanında kalarak türetilen daha pek çok isim bulunmaktadır. *Egyptus*, *Toyeng*, *Athinganus*, *Çangar*, *Ciganu*, *Cinkan*, *Bohémien*, *Zapari* vd. Daha çok Avrupa’da kullanılan bu isimlerin dışında doğu dünyasında da bazı özel isimler bulunmaktadır. Örneğin Bizans’ta *Antingonai*, *Atsingani*, İran’da *Luri*, *Luli*, *Lor*, Araplar arasında *Dom*, *Domari*, *Nuri*, *Nawar*, *Nawara*, *Zott*, *Gurbati*, Halebi Ermeniler arasında ise *Poşa*, *Kinçu* gibi..



Valide Sultan huzurunda müzikli meclis. Venedik Correr Müzesi arşivi..

Çingenelere yakıştırılan bu isimlerin tümü aslında Çingene olmayanlar tarafından onlara verilen isimlerdir. Çingeneler Türkiye'nin batı kesimlerinden başlayarak Avrupa'nın hemen her yerinde kendilerine ortak bir isim olarak, *Rom*, *Roma*, *Roman* veya *Romni* demeyi tercih ederler. Türkiye'de yaşayan Çingenelerin de bulundukları yörelere göre değişen isimleri vardır. Anadolu'da ve Ege sahillerinde yaşayanların: *Cingân*, *Çingâne*, *Manuş*, *Mıtrıp*, *Poşa*, *Karaçi*, *Beyzade*, *Elekçi*, *Geygel*, *Cono*, *Gurbet*, *Abdal*; İstanbul ve çevresindekilerin ise: *Kiptî*, *Roman*, *Pırpırı*, *Karaoğlan*, *Todi*, *Mango* gibi isimler aldıkları görülür. Anadolu'nun hemen her yerinde Çingene olmayanların bunları anarken en çok kullandıkları isimler, "Çingeni" (=Cingân, Cüngân, Çingen, Çingân) ve "Esmer Vatandaş"tır. Güney Anadolu'da yaşayanlar kendilerine *Mıtrıp* dedikleri halde yerli halk bunlara *Karaçi* veya *Cingân* demeyi tercih eder. Yine Doğu ve Kuzey Anadolu'da da benzer bir durum vardır: Yerli halkın "Çingen" dediği topluluk üyeleri kendilerini "Poşa" olarak adlandırırlar. Orta Anadolu'daki *Abdallar* ve *Teberler* için de durum bundan farklı değildir.² Türkiye'nin batısında yaşam süren en kalabalık Çingene topluluğu ise yakla-

²Elbette Abdalların Çingenelerle olan akrabalıkları hâlâ üzerinde tartışılan bir konudur. Ancak halk arasında bunların Çingenelerle özdeş bir topluluk oldukları kanaati hakimdir.

şık son elli yıldan bu yana "Roman" adını tercih etmektedir. Batı Roman koluna mensup grupların, tarihî kaynaklarda ve halk arasında "Kıptî" veya "Çingene" adlarıyla anılmalarına rağmen, yaklaşık 50-60 yıldan bu yana –giderek artan bir yoğunlukla– kendilerini "Roman" adıyla ifade ediyor olmaları, topluluğun kimlik belirteci olarak yeni bir söyleme ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Gerçi Çingeneler kendi aralarında konuşurken ve kendi dillerinde kendilerini tanımlarlarken daima "Rom" sözcüğünü kullanmışlardır. Ancak son dönemlerde rastladığımız "Roman" adını benimsemiş Çingenelerin, kendilerini pek çok bakımdan diğer Çingene gruplarından ayrı tutmaları da son derece önemlidir. Müzisyen Çingenelerin bu adı diğer Çingenelerin kullanmalarına karşı pek duyarlı davrandıklarını burada belirtelim. Örneğin müzisyen olanlar diğerleri için bir tanımlamaya ihtiyaç duyarlarsa, diğerlerine: "Esnaf Romanı", "Kemikçi Romanı", "Çadircı Romanı" gibi isimler kullanmayı uygun bulmaktadırlar.

Çingenelerin kökenleri hakkında çok çeşitli görüşler ileri sürülmekte ise de bunlar arasında en fazla benimseneni, Çingenelerin Hindistan kökenli bir topluluk olduklarını öngören tezdir. Bu görüşü destekleyen tezlerin çoğunluğu, tarihsel belgelerden çok dilbilimin ortaya koymaya çalıştığı verilerden hareketle ortaya konulmuşlardır. Zira ne Çingenelerin 9. yüzyıl olarak tahmin edilen büyük göçleriyle ilgili ne de onların sosyal, kültürel, siyasal vd. özellikleriyle ilgili –o dönemlere ait– hiçbir kesin belge yoktur. Dolayısıyla Çingenelerin tarihinden söz etmek de bu anlamda mümkün olamamaktadır. Bu durumun sebeplerini asıl itibarıyla Çingenelerin kavmi özelliklerinde aramak gerekir. Konunun ipuçlarını ise Çingenelerin yaşam biçimleri ve hayata bakışları ortaya koymaktadır.³

³Çingeneler arasında yaptığımız araştırmalar sırasında bu türden isimlendirmeleri rahatlıkla kullandıklarını tespit ettik. Marmara Bölgesi Çingeneleri başta olmak üzere bu isimlerle anılan Çingeneleri, batı Anadolu'nun tüm yörelerinde bulmak mümkündür.



Bir Çingene ne geçmişe göndermeler yaparak kendisini anlamaya ne de geçmişi bilerek geleceğe ışık tutmaya ihtiyaç duyar. Onun yaşamında dün ve yarın somut bakımdan olduğu gibi soyut bakımdan da hiçbir manâ ifade etmez; yalnızca bugün vardır. Bugünün bütünüyle yoğun yaşanması gerekir. Tarihin ne kendisi ne de ortaya koyacağı veriler, ne yaşamı kolaylaştıracak ne de anlamlandıracak veriler değildir. Önceden yaşanmış sıkıntıları dert edininp bugünü daha da sıkıntılı ve çekilmez hâle getirmek, geleceğe yatırım yapıp günlük zevklerden mahrum kalmak gereksiz ve anlamsızdır.

İşte Çingenelerin aynı zamanda hayata bakışlarının da kısa özetini diyebileceğimiz bu tarihsizlik anlayışının temelinde onların hayat felsefeleri yer alır. Çingenelerde kültürün yazıyla değil söz ile kuşaktan kuşağa aktarılması, topluluğun tarihiyle olan ilişkisinde de belirleyici rol oynamaktadır. Yazılı olamayan kültür aktarımına sahip bir topluluğun tarih aracılığı ile düşünmesi olası değildir. Ayrıca bu topluluk Çingeneler gibi yaşam felsefeleri itibarıyla günübirlik hayatı sürdüren bir topluluk ise "tarihsizlik" kaçınılmaz bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tabloya bakarak Çingenelerin geçmişi ile ilgili bilgilerimizin karanlıklar içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ancak tüm bu olumsuz koşullara rağmen, Çingenelerle ilişkide bulunmuş toplulukların, Çingenelerin bazı özelliklerini ortaya koyacak nitelikteki verileri, onların tarih içindeki konumlarını sis perdesi içinde de olsa gözler önüne sermektedir. İran, Bizans, Arap, Osmanlı kaynakları ilk ve orta dönemi (9-15 yüzyıllar), Avrupa kaynakları da daha sonraki dönemde karşımıza çıkan Çingenelerin yaşamını -çok kaba hatlarıyla da olsa- ortaya koyabilecek, en azından fikir verecek niteliktedir. Önceleri Çingene gerçeği ile yüzleşme ihtiyacı hissetmeyen Avrupalılar, Çingenelerin farklı özelliklerini keşfettikçe, onları bildikleri tanıdıkları toplumlarla ilişkilendirmeye çalışmışlardır. Daha çok marjinal ha-

reketleriyle tanınan bu topluluk hakkında ilk dönemdeki müspet tutumlarını değiştirmişler, daha sonra da bunlar hakkında birbirinden farklı yeni fikirler ileri sürmüşlerdir. Bu fikir yumağının en fazla rağbet göreni, Çingenelerin Bohemyalı veya Mısırlı olabilecekleri görüşüdür. Özellikle Mısır'dan geldiklerini ve oranın büyücülük, falcılık gibi mesleklerini Avrupa'da icra ettiklerini, dönemin Avrupa kaynaklarında bulmak mümkündür.⁴ 18. yüzyılın aydınlanma anlayışının doğurduğu yeni fikir hareketleri, bu kanaatten vazgeçilmesine ve gözlerin kısa zamanda egzotizmin vatani Hindistan'a çevrilmesine neden olmuştur.

Ancak bu verilerin içeriklerinde görülen yetersizlik, Çingenelerin geçmişiyle ilgili bilgi edinme sürecimizde tarih disiplininin uzaklaşarak, sosyal bilimlerin diğer disiplinleriyle konuyu aydınlatma çabasını zorunlu bir yol olarak belirlemiştir. Bu da daha önce belirttiğimiz gibi ağırlıklı olarak dilbilimin üstlendiği bir çalışma alanı haline gelmiştir.

Etnik kökenin belirlenmesi ve bunun bir toplulukla ilişkilendirilmesi esasına dayanan dilbilim çalışmalarının başladığı 18. yüzyıl, Çingene diline ilişkin eserlerin de yavaş yavaş ortaya çıktığı bir dönemdir. Ancak Çingene dilinin özelliklerini ortaya koymaya yönelik bilimsel nitelikli çalışmaların 19. yüzyılın ikinci yarısında başladığını söyleyebiliriz. Bunların en önemlilerinden biri, Alexandre G. Paspati'nin, *Études sur les Tsinghianés ou Bohémmiens de L'empire Ottoman*⁵ adlı baş yapıtıdır. Bu monog-

⁴Ayrıntılı bilgi için bkz. Henriette Asséo, *Çingeneler Bir Avrupa Yazgısı*, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Orçun Türkay, İstanbul, 2004, s. 13-39. Çingenelerin Mısır'la olan ilişkisi hemen her kaynakta yer almasına rağmen, Çingenelerin Firavun'la olan ilişkisi hakkında pek fazla bilgimiz yoktur. Halbuki Türkiye Çingeneleri -bilhassa Batı Roman kolu- arasında çok yaygın bir kanaat olarak Çingenelerin Firavun'la bir biçimde ilişkilendirilmeleri söz konusudur. Tamamıyla esâtirî nitelikte olan bu anlatıların yanında Evliya Çelebi de Çingenelerin Firavun kavminden olduğunu belirtiyor. Bu tespit için bkz., Tayyib Gökbilgin, "Çingeneler", *İA.*, C.3, s.421. Batı Grubu Çingeneleri arasında anlatılan efsaneye göre: 'Baba Fingo' adlı bir kral Mısır'da Çingenelerin başı olarak hüküm sürerken, başına gelen bazı olaylardan ötürü denizin yedi kat dibine eli zincirlerle bağlı olarak atılmış. Bir rivayete göre Firavun'a karşı geldiği için başına bu olaylar gelmiş; diğer bir rivayete göre de, Firavun soyundan olduğu için düşmanları ona bu eziyeti uygun görmüşler. Bizim bilhassa Batı Romanları arasında pek çok yerde duyduğumuz bu mit üzerine daha sonraki çalışmalarımızda etraflıca değinilecektir.

⁵Constantinople, 1870

rafi/sözlük, Çingenerin batı Rom/Roman kolu hakkında yapılmış en kapsamlı dilbilgisi araştırmalarından biridir. Çingenerin dil yapılarında var olduğu anlaşılan farklı karakterlerin bilimsel temelleri böylelikle atılmış ve daha sonraki araştırmalara ışık tutulmuştur. Bunu izleyen çalışmalarda konunun daha da detaylı ele alındığını söylemek mümkündür.⁶ Dilbilimciler tarafından Çingene dilinin üç ana lehçeye ayrıldığı kabul edilir: Avrupa, Ermeni ve Asya (Ermenicenin dışında kalan) lehçeleri. Bunlar, *Rom*, *Lom* ve *Dom* şeklinde isimlendirilmiştir. Romani, Lomavren ve Domari adlarıyla da bilinen bu lehçeler iki temel farklılıkla kendini gösterir ki bunlar da, *Ben* (Romani ile Lomavren) ve *Phen* (Domari) Grubu olarak tanımlanmaktadır.⁷ Böylelikle, Çingenerin göçleri sırasında üzerinde yaşadıkları coğrafyada bulunan halklarla temasları sonucunda dil yapılarının değiştiği, ancak her ne olursa olsun bazı temel dilsel kalıntıların tüm lehçelerde yer aldığı genel kabul gören bir tezdır. Buradan hareket edilerek Sanskrit kalıntılarına kadar ulaşılmış ve nihayet Çingenerin kökeninin Hindistan olduğu kanaati/fikri oluşmuştur. Bugün Çingenerle ilgili tüm araştırmalar bu temel üzerinde kurgulanmaktadır. Bu türden dilbilim yöntemleri kullanılarak yapılan köken arama faaliyetlerinin yanında, Çingene olmayan toplumların Çingener hakkında oluşturdukları bazı köken önermelerine de sık sık rastlanmaktadır. Daha çok küçültücü nitelikteki bazı söylemlerle donanmış bu mitler, tüm Ortadoğu ve Anadolu sahasındaki halklar arasında anlatılmaktadır.⁸

⁶John Sampson'un, *The Dialect of the Gypsies of Wales* (1926) ve O. Gjerdmann ve E. Ljunberg'in, *The Language of the Swedish Coppersmith Gipsy Johann Dimitri Taikon* (1963) adlı eserleri konu hakkındaki diğer önemli kaynaklardır. Son elli yıldan bu yana Çingenerin dilleri ve köken bağları üzerine çok sayıda araştırma yapılmıştır.

⁷Bu konu hakkında yayımlanmış çok sayıda kaynak eser bulunmakta ise de, düzenli bilgi veren ve yukarıda izah edilen teorinin ayrıntılarının yer aldığı birkaç kaynağı şu şekilde sıralayabiliriz: J. Sampson, *The Dialect of the Gypsies of Wales*, Oxford, 1926; R.L. Turner, "The Position of Romani in Indo-Aryan", *JGLS*, Seri 3, C.6, 1927, s. 129-138.; I. Hancock, "The Development of Romani Linguistics", *Languages and Cultures: Studies in Honor of Edgar C. Polomé*, Berlin, 1988, s. 183-223.

⁸"Çin" ve "Gen" adlı iki kardeşin hikâyesi biçiminde karşımıza çıkan Türkiye varyantı ile ilgili olarak bkz. Mehmet Halit Bayrı, "Çengiler", *Halk Adet ve İnanmaları*, İstanbul, 1939, s. 163-164

Çingenelerin 10. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıla kadar İran taraflarından ve Kafkasya'dan gelerek, Anadolu içlerine yerleştikleri, daha sonra da Mısır ve Kuzey Afrika'ya geçtikleri, buradan da İspanya'ya ve Avrupa içlerine dağıldıkları; Anadolu'da kalan grupların bir kısmının Marmara ve Trakya'yı geçerek Balkanlara yerleştikleri bugün konu ile ilgilenen tüm araştırmacıların paylaştıkları bir görüştür.

Çingeneler hakkında ileri sürülen ve çeşitli disiplinlerin katkısıyla doğrulanmaya çalışılan bu görüşe rağmen, Türkiye'de yaşayan Çingenelerin kökeni/kökenleri hakkında elimizdeki bilgiler bir hayli eksiktir. Buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız bilgiler doğrultusunda görülecektir ki Türkiye Çingeneleri, farklı dil gruplarından olan ve farklı sosyal fonksiyonlar üstlenmiş çeşitli toplulukların oluşturduğu heterojen bir yapı sergilemektedirler. Türkiye Çingenelerinin kökenlerini ve geldikleri yerleri burada ele almadan önce onlar hakkındaki bazı bilgileri içeren tarihi verilere kısaca göz atmakta yarar görüyoruz.

Anadolu toprakları üzerindeki ilk Çingene topluluğuna Bizans kaynaklarında rastlıyoruz. Bizans kronikleri, 835'te Kilikya'da bulunan Anazarbas (=Lustinianpolis ya da Anavarza) şehrinde bir Çingene grubunun varlığını tespit etmişlerdir.⁹ Yine 9. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nun sınırları içinde yaşayan Çingene topluluklarının konar-göçer bir hayat tarzı sürdürdüklerini ve bazılarının bu topraklara uzun süreli yerleşmek istediğini biliyoruz.¹⁰ 11 ve 12. yüzyıl Bizans belgelerinde "Athinganoi" ya da "Atsingani" adlarıyla karşımıza çıkan Çingeneler, Konstantinopolis'e, İmparator IX. Konstantinos Monomahos tarafından

⁹Tayyib Gökbilgin, "Çingeneler", *İ.A. C. 3*, s. 421

¹⁰George C. Soulis, "The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages", *Dumbarton Oaks Papers*, S. 15, Washington, 1961, s. 144-145

getirilmişlerdi. Görevleri soyluların katıldığı av partilerinde yalanan vahşi hayvanları öldürmekti. Bizans kaynaklarında bu türden bilgiler olmakla beraber, daha sonraki dönemlerde aynı coğrafyaya egemen olan Osmanlı kaynaklarında da Çingenelerle ilgili çok sayıda belge bulunmaktadır. Çingenelerin imparatorluk içindeki sosyal statülerini, nüfus dağılımlarını, meslekî ilişkilerini, iktisadî faaliyetlerini, iskân şekillerini anlatan bu belgelerin çoğu bugün Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde bulunmaktadır.¹¹ Bu türden resmî nitelikli arşiv belgelerinin yanı sıra, imparatorluğun tarihini başka açılardan ortaya koyan tarih kitapları, yerli ve yabancı seyyahların seyahatnâmeleri vb. kaynaklarda da, Çingenelerin kültürleri ve imparatorluk içindeki konumlarını anlamamıza yardımcı olan belgeler yer almaktadır.

Osmanlı kaynaklarında Çingenelere çoğunlukla "Kıptiyân" adı verilirdi. Çingenelerin hükümetle olan ilişkilerini sağlayan kişilere de "Mir-i Kıptiyân" veya "Çingene Beyi" denirdi.¹² Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşayan Çingeneler, vergiden muaf tutulan ancak askerlik hizmetlerini yürüten müsellemler grubunda yer alıyordu. Özellikle Rumeli'deki Müsellemler Teşkilatı'nın içerisinde Çingene Müsellemleri geniş bir yer tutardı. Osmanlı İmparatorluğu'nda göçebe topluluklar içerisinde görülen Çingeneler, daima devletle olan ilişkilerinde uyumlu ve ılımlı olmuşlardır. Bu sebeple Anadolu ve Trakya'daki göçebe Çingene gruplarının iskân işlemleri sırasında hemen hemen hiçbir sıkıntı yaşanmamıştır.

¹¹ Osmanlı kaynakları arasında Çingenelerle dolaylı bilgi veren çok sayıda belge olmasına rağmen, konuyla direkt ilgili belgeler pek azdır. Çingenelerin iskânı ve sosyal durumlarıyla ilgili en önemli belgelerden biri "Çingâne Kanunnamesi"dir. Fatih devrinde yapılan hukukî düzenlemeleri içeren bu kanunnamenin dışında, çeşitli dönemlere ait nizamnâmelerde, şer'î mahkeme sicillerinde, tapu tahrir defterlerinde ve diğer evrakların arasında Çingenelerle ilgili pek çok bilgi vardır. Çingene Kanunnamesi'yle ilgili olarak bkz. Ahmet Akgündüz, *Osmanlı Kanunnameleri ve Hukukî Tahlilleri*, C. 2, FEY Vakfı Yayınları, İst. 1990, s. 383-385; C. 5, İstanbul, 1992, s. 46-52

¹² Ayrıntılı bilgi için, M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 1, s. 374

Konumuzla yakından ilgili olması bakımından Batı Roman kolunun kökeni meselesine burada kısaca değinmekte yarar görüyoruz. Bugün başta İstanbul ve Trakya Çingeneleri olmak kaydıyla Marmara ve Ege'nin pek çok yerindeki Çingeneler kendilerinin Selanik'ten ve Batı Trakya'dan (Bugünkü Kuzey Yunanistan) gelerek buralara yerleştiklerini söylerler. Daha çok 1923-33 yılları arasında yapılan bu göç hareketini (Mübadele) daha eskilere hiç kimse götürememektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi daha çok sözlü kültür üzerinden hareketle oluşturulan bu söylem kısmen doğru ise de tamamıyla gerçek olduğu söylenemez. Özellikle müzisyen Çingeneler arasında yaygın olan bu göç hikâyesi, kanaatimizce müzisyenlerin kendilerini diğer Çingene topluluklarından ayrı tutmak için ortaya attıkları bir söylemdir. Hattâ Bulgaristan'dan geldikleri, ayrıca, 1924 mübadelesinden (Özellikle Trakya Çingeneleri bu tarihi çok telaffuz etmektedirler) çok önce buralarda iskân edildikleri bilindiği halde (Örneğin Sulukule Çingeneleri) bu toplulukların ısrarla "Selanik Muhaciri" olarak anılmak istemeleri son derece önemlidir. Bu bölge Çingeneleri arasında "Selanik Muhaciri" olmak kadar "Patriyot Romalı" olmak da son derece önemlidir.

Batı Roman kolunda hal böyle iken Anadolu'da göçebe ve yarı göçebe halde bulunanların, kökenlerini Orta Asya, Arabistan, Horasan olarak gösterdikleri bilinmektedir. Bazı topluluklar da bu türlü soruları cevapsız bırakmaktadırlar.

Sosyal Yapı

Türkiye Çingenelerinin sosyal konumları ve yaşam tarzları son derece karmaşık bir yapıya sahiptir. Ülkenin doğusu, batısı, kuzey ve güneyinde yaşayan Çingenelerde farklı yaşam biçimleri bulunmaktadır. Çingeneler her bölgenin geleneksel kültür yapısı içerisinde erimiş veya uyum sağlamış gibi görünseler de ken-

dilerine özgü olanı daima korumayı bilmişlerdir. Bu özgün yapı pek çok kültürel öğede ortaya çıksa da, daha çok Çingene yaşamının en belirgin biçimlerinden biri olan mekânsal karakterde kendini gösterir. Yaşamın mekânsal biçimlenmesinde yerleşim düzenindeki çeşitlenme önemli bir yer tutar ki, bu, kültürün ve soya bağlı hayat tarzının şekillenmesinde etkin rol oynayan bir unsurdur. Yerleşim düzenleri göz önüne alındığında Türkiye'deki Çingeneleri üç ana bölümde incelemek yerinde olur:

1. Göçebeler
2. Yarı göçebeler
3. Yerleşik hayat sürenler

Birinci grupta yer alan Çingenelerin belirli bir yerleşim yerleri yoktur. Türkiye içerisinde "elekçi", "kalburcu", "oba Çingenesi", "harmanlık Çingenesi", "çerge Çingenesi" olarak anılan göçer gruplar bunlardır. Mevsime bağlı olarak ilden ile, köyden köye yapılan göçler bitmek bilmeyen kısır döngü içerisinde seyreder. Göçebelerin hareket alanı çok geniş değildir. Örneğin Orta Anadolu Çingeneleri, Ankara'ya, Kırşehir'e, Niğde'ye mevsimlik bazı işleri yapmak üzere göç ederek yaşamlarını sürdürürler. Bunun ötesinde bölgeler arasında meydana gelen uzak mesafeli göçlere bu grubun üyeleri pek rağbet etmezler. Zira hiç bilinmeyen ve daha önceden yakın ilişki kurulmamış bölgelere gitme riski kolaylıkla göze alınmaz. Buna rağmen tamamen göçer olan grupların, çoğunlukla sosyal sebeplerden ötürü daha uzak mesafelere göç etmeleri/ettirilmeleri daha yakın zamana kadar görülen bir durumdur.

Eskiden at arabalarıyla yapılan göçerlik, şimdilerde kamyonet, minibüs veya binek otomobiller aracılığı ile yapılmaktadır. Çingeneler, Osmanlı İmparatorluğu'nun tebaası iken, bir yerden

başka bir yere gidebilmeleri devletin ilgili birimlerinin gözetiminde yapılırdı. Cumhuriyet'le birlikte bu hareket serbest bir yapıya dönuştüyse de, Çingeneler gittikleri yerlerdeki mülki görevlilerden izin almak zorundadırlar. Birçoğunun, bu kurallara uymada özensiz davrandıkları için, kolluk kuvvetleriyle sıkıntı yaşadıkları bilinmektedir. Son zamanlarda Çingeneler arasında göçerliğin giderek azalması ve bunların yarı yerleşik veya tamamen yerleşik düzene geçmeleri, yüzyıllar boyunca oluşturdukları göçer kültür alışkanlıklarını ortadan kaldırmalarına yetmemektedir. Göçerlik veya onun getirdiği göçer kültür alışkanlıkları, göçebe Çingeneler arasında belirgin bir biçimde yaşatılmakla beraber, yerleşikler arasında da hâlâ izlerine rastlanan bir özelliktir.

Yarı göçebeler ise, Anadolu'nun bir köy veya kasabasında, bazen de kentlerin kenar mahallelerinde yerleşmiş oldukları halde, mevsimlere göre değişen işleri yerine getirmek için belli zamanlarda yerleşik oldukları yerden başka bir yere göçmeleriyle (taşınma) tanınan bir gruptur. Hem yerleşik düzen kültürünü, hem de göçer kültürünü birlikte yaşamanın zorluklarını ve çelişkilerini bu toplulukta açıkça görmek mümkündür. Bu grubun yaptığı göçler yılın belli aylarında, özellikle bahar ve yaz aylarında gerçekleşir. Yarı göçebelerin meslek dağılımları tarım işçiliği, el sanatları (*kalaycılık, sepetçilik, demircilik, elekçilik* vd.) ve müzisyenlikte yoğunlaşır. Göçebelerde görülen dar alan hareketi yarı göçebelerde yerini geniş bir coğrafi alana bırakmıştır. Adıyaman'dan, Erzurum'dan, Çankırı'dan Çukurova'ya pamuk toplamaya giden gruplar vardır. Daha dar alanda örneğin Sivas'tan, Kayseri'ye, Konya'ya elekçilik, kalaycılık vb. işler için gelen pek çok Çingene topluluğuna rastlamak mümkündür. Aynı şekilde Adana'dan, Gaziantep'ten daha çok Ramazan ayında davul çalmak için İstanbul'a, İzmir'e giden Çingeneler de vardır.

Yerleşik hayata geçenler ise büyük kentlerde veya nüfus yoğunluğu fazla olan ilçelerde yaşarlar. Yerleşik Çingenelerin sosyal yaşamı mahalle düzeyindeki örgütlenmeyle şekillenir. Birinci ve ikinci grupta yer alanlar, yerleşik düzene geçmiş olanlar tarafından horlanır. Yerleşiklerin diğerlerini küçük görmesi veya horlaması, kendilerinin daha "asil kandan" geldikleri iddiası ile ortaya çıkar. Göçebeler ve yarı göçebeler "Çingene" denilerek küçük görülür. Kendilerini "Roman", "Poşa", "Mıtrıp" olarak adlandıran kasabalı/şehirli yerleşik Çingeneler, diğerlerini basit yaşantılarından ve yaptıkları işlerden dolayı benimsemezler. İşte bu sebeptendir ki yerleşik hayat sürdürenlerle göçebeler bugüne kadar sağlıklı birliktelikler yaşayamamışlardır. Buradaki ayrımın iki temel nedeni vardır: Birincisi soy bakımından ortaklıktır ki, Çingeneler arasında son derece önemli bir bağdır. Çingeneler için önem arz eden aile kavramı ve bunun getirdiği soya bağlılık bu güne kadar çeşitli biçimlerde yorumlanmış önemli bir sosyal gerçekliktir. İçten evlenmeyi bir kimlik belirtici olarak görme eğilimi ve bunun yüzyıllardır –kesin bir kural olarak değilse de– aksamadan sürdürülmesi, "Kapalılığın kimliği"¹³ diyebileceğimiz bir durumun göstergesidir. Özellikle Anadolu sahasında yaşayan ve "Aşiret" adı verilen Çingenelerin, kendilerini Türkçe'de soyca birbirine bağlı bir topluluğu tanımlayan böyle bir terimle adlandırılmaları da son derece önemlidir. Türkiye Çingenelerinin hemen tüm gruplarında benzer biçimlerde karşımıza çıkan bir atasözü vardır, ki bu, soyun önemini vurgulaması bakımından durumu daha da net ortaya koyar: "*Lom lomuşuyla, gacı gacısıyla*". Yani Çingene Çingeneyle evlenmeli diğerleri kendi aralarında evlenmelidir... Kadın ve çocuğun soyun devamı için gerekli kişiler olması bu elemanların sosyal hayat-taki önemini daha da arttırmaktadır.

¹³Nicole Martinez, *Çingeneler*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 84

İkincisi ise meslekî yakınlaşmadır. Meslekî statü, soy kadar önemli olmasa da ekonomik alt yapının belirlediği şartların ve diğerleri ile farklılığın açıkça ortaya çıkartılması için önemli bir göstergedir. Aslında meslekî uygulamalar ile soy arasındaki yakın ilişkinin, Çingenelerin sosyal hayatları ile ilgili sorgulama sırasında asla göz ardı edilmemesi gerekir. "Meslekî soyculluk" veya "zanaatkâr kastları" diyebileceğimiz bu yapının, sosyal, ekonomik ve psikolojik pek çok vechesi vardır. Batı Roman kolunda yoğunlaşan meslekî birlik fikri, "Esnaflık" olarak tanımladıkları bir kavramla kendisini göstermektedir. "Esnaf Romanı" adıyla bilinen bu topluluklar, zaman zaman yarı göçebeliliğin daha çok da yerleşik düzenin koşullarında ekonomik birikimleriyle hareket eden topluluklardır. Çoğu kez bir metayı alıp satarak yürüttükleri bu faaliyetlerini, bazen hizmet sektöründe de yürütebilirler. Dolayısıyla "esnaflık" hem bohçacı Çingeneleri gibi ticaretle uğraşanlar için, hem de müzisyenler için kullanılabilir. Bu yapılanma her ne biçimde cereyan ederse etsin, toplum içinde marjinal kimlikleriyle tanınan Çingenelerin, seçtikleri mesleklerin ve yaptıkları işlerin yerli halkın yapmaktan kaçındığı ikinci sınıf işler olduğu açıkça ortadadır.

Yukarıdan beri ifade etmeye çalıştığımız bu karmaşık sosyal tabakalaşmanın mekânsal boyutunda, bazen aynı soydan olmalarının birlikte yaşadıklarına şahit olmak da mümkündür. Örneğin son yıllarda bazı Abdal topluluklarının büyük kentlerin kenar mahallelerine göç ettikleri ve yerleşik düzene geçtikleri bilinmekle birlikte, Anadolu içlerinden gelerek büyük kentlere yerleşen ve Çingenelerle akrabalıkları henüz tam olarak ortaya konulamamış Abdalların, yerleşik Çingene gruplar tarafından dışlandıkları da bir vak'adır. Bu gruplar arasında yalnızca müzikle uğraşanların birbirlerini benimsedikleri bilinmektedir.

Türkiye Çingeneleri, "Çeribaşı" adını verdikleri ve kendi iradele-riyle seçtikleri başkanlarının idaresinde yaşarlar. Topluluğun mutlak hakimiyeti de bu şahısların elindedir. Her Çingene grubunun ayrı bir çeribaşı, her çeribaşının da hüküm sürdüğü ayrı bir bölgesi vardır. Daha yakın geçmişe kadar bu şekilde yaşa-nan/yaşatılan bir kurum olan çeribaşılık günümüzde yavaş ya-vaş önemini kaybetmekte, bunun yerini "Aşiret Reisi", "Muhtar" gibi geleneksel bağlara daha az vurgu yapan sosyal statüler al-maktadır.

Çingenelerin sosyal yapısını tanıyabilmek için, onların yaşam felsefeleri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Dünyanın birçok yerinde yaşayan akrabalarında olduğu gibi, özgür ve bağımsız olmak, geleceğe yönelik kaygılardan uzak durmak, gününü gün etmek Türkiye Çingenelerinin de en belirgin özellikleri arasında yer alır. Bu yaşam felsefesi sosyal yapı içerisinde önemli bir ye-ri olan kültürün de belirleyicisidir.

Çingene kültürünün Türkiye'deki konumu hakkında yapılan araştırmalar ne yazık ki hem nitelik hem de nicelik bakımından yetersizdir. Eldeki kısıtlı literatür, alan araştırmalarıyla destek-lenememektedir. Bu sebeple bütüncül ve detaylı verilere ulaş-mak mümkün olamamaktadır. Bugüne kadar yapılan popüler nitelikli bazı çalışmalar yalnız popüler nitelikli yayınlarda yer aldığı gibi, bazı akademik araştırmalar da geniş kitlelere ulaş-a-mamaktadır.¹⁴

¹⁴Her iki türdeki yayınların da listesini burada vermek neredeyse imkansızdır. Özellikle gazetelerde yayımlanan seri yazılar, bazı haberler ile köşe yazarlarının konuya ilişkin düşüncelerini ele alan yazılar pek çoktur. Bununla birlikte popüler nitelikli bazı kitaplarla, yayımlanmış akademik çalışmalardan bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Tan Matbaası, İstanbul 1947; Nazım Alpman, *Başka Dünyanın İnsanları Çingeneler*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 1993; Mustafa Aksu, *Türkiye'de Çingene Olmak*, Ozan Yayıncılık, İstanbul 2003.; Ali Arayıcı, *Ülkesiz Bir Halk: Çingeneler*, Ceylan Yayınları, İstanbul 1999; Ali Rafet Özkan, *Türkiye Çingeneleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.

Örneğin, tüm bu çalışmalarda Türkiye Çingenerinin demografik dağılımları hakkında doyurucu bilgiler bulunmamaktadır. Avrupa'da yapılan araştırmalarda, Türkiye'de 500.000 civarında Çingenenin yaşadığı saptandıysa da bu rakamın doğruluğu da tartışma götürür.¹⁵ Çingelere sorulduğunda ise Türkiye'deki toplam sayılarının 2,5 milyonun üzerinde olduğunu söylerler.

Türkiye'de Çingene Kültürü

Dil

Çingenerin bulundukları ülkenin ve birlikte yaşadıkları toplumun dil, din ve geleneklerine kolaylıkla uyum sağladıkları bilinmektedir. Bununla birlikte kendi yaşam felsefelerinin uzantısı olan kültürlerini yaşamaktan da uzak kalmazlar. Çingenerin kendi aralarında konuştukları "Romani", "Romanca", "Romnice" veya "Mangosar" adı verilen bir dilleri vardır. Yalnız bu dil tüm Türkiye Çingeneri tarafından bilinen ortak bir dil olmaktan çok, Batı Roman kolu tarafından konuşulan ve daha çok yerel dillerle bütünleşmiş bir dildir. İstanbul merkez olmak üzere, Trakya'da ve Marmara bölgesinin çeşitli yerlerinde konuşulan bu dil, aşiretler arasında farklılıklar gösteren bir yapıya sahiptir. İzmir ve çevresinde konuşulan lehçe de Trakya'daki lehçeleri andırmaktadır. Çingenece de denilen bu özel dili bilen Çingene topluluklar daha çok göçerlerdir. Şehirlerin kenar mahallelerinde oturan yerleşik gruplar ve özellikle müzisyen Çingener, Çingeneceyi andıran özel bir argo geliştirmişlerdir. Bazılarının "müzisyen argosu" olarak nitelendirdiği bu dil hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Bununla birlikte Çingener, Tür-

¹⁵Bu konu en fazla spekülasyon yapılan konulardan biridir. Çeşitli çalışmalarda kullanılan veriler hiçbir bilimsel kıstasa bağlı olarak verilmemektedir. Çoğunluğu tahmini rakamlardır. Bunlardan bazıları için Bkz. Rüdiger Vossen, *Zigeuner* (Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies, Zwischen Verfolgung und Romanisierung), Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1983, s. 85-86.; Nicole Martinez. *A.g.e.*, s. 65

kiye'nin ister doğusunda, ister batısında olsun, günlük yaşantıda bol miktarda argo sözcük kullanırlar. Türk argosuna Çingenecedan geçen sözcük sayısı azımsanamayacak ölçüdedir.

Anadolu Çingeneleleri arasında konuşulan özel diller ise Romanca ile kısmen benzerlik gösterse de ayrı bir karakter taşır. Yerli halk arasında, *Karaçi ağzı*, *Poşa ağzı*, *Abdal ağzı*, *Teber ağzı* gibi isimler alan Anadolu Çingenecesi, son derece karmaşık bir dil özelliğine sahiptir. Daha önce kısaca ele aldığımız Çingene lehçelerinin, bu grupların dilleri ile arasındaki bağlantının incelenmesi, yapılması gereken işler arasındadır.

Din

Çingenelelerin dini hakkında bilgi edinmek, sosyal yaşantının araştırılması kadar kolay değildir. Genel olarak bulundukları ülkede yer alan toplulukların dinlerini ve mezheplerini benimsedikleri bilinmektedir. Yani ülke genelinde yaygın olan bir dine mensubiyetleri söz konusu olduğu gibi, çeşitli toplulukların benimsedikleri mezhep, hattâ tarikatlara dahi bağlanmaları mümkündür. Bu durumun en tipik örneklerini Türkiye'de görebiliriz. Türkiye Çingenelelerinin büyük çoğunluğu Müslümandır. İslamiyeti seçmiş Çingenelelerin bu dinin Ortodoks akidelerine ne kadar uyum sağladıkları, üzerinde araştırma yapılmaya muhtaç konular arasında yer almaktadır. Ayrıca Çingenelelerin ne zaman İslam dinini benimsedikleri veya bu dine girdikleri de meçhuldür. Buna karşın Çingenelelere Osmanlı kaynaklarında, "Kıpti-i Müslim" denilmesine bakılacak olursa, birçoğunun eskiden beri Müslümanlığı kabul etmiş olduğu söylenebilir. Çingenelelerin Osmanlı İmparatorluğunun öncesinde Bizans ve Selçuklu hâkimiyetinde yaşarken hangi dine/dinlere mensup oldukları kesin

olarak bilinmemektedir. Ancak dönemin dinsel eğilimlerini göz önünde bulunduracak olursak, Çingenelerin büyük bir kısmının Hristiyan olması ihtimali yüksek görülmektedir¹⁶. Elbette, Çingeneler gibi sosyal ve kültürel yapıları son derece karmaşık bir topluluğun topyekün tek bir dine katılması söz konusu edilemez. Bu bakımdan burada çoklu bir yapıdan söz etmek doğru olacaktır. Özellikle Çingeneler söz konusu olduğunda bu türden bir çoklu dinsel yapılanma kendiliğinden ön plana çıkar. Bu çoklu yapılanma iki büyük dinin etrafında şekillenir ve Müslümanlık ve Hristiyanlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha yakın zamana kadar Doğu Anadolu'nun bazı bölgeleri ile İstanbul'da yaşayan Çingeneler arasında Hristiyan olanların varlığını çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz.¹⁷ Hristiyan Çingeneleri daha çok "Poşa" adıyla (bazen Paşo, Poşe) bilinmektedirler. Poşaların XVII. yüzyılın ortalarında İstanbul'un Kumkapı ve Topkapı semtlerinde oturduğunu ve bunların erkeklerinin sonradan Müslüman olduğunu Eremya Çelebi'den öğreniyoruz¹⁸. Bugün Poşaların neredeyse tamamı Müslüman olmuştur.

Çingenelerin çok kültürlü bir sosyal yapıya rahatça ayak uydurabildiklerini söylemek yanlış olmaz. Bunun dinsel yansımasının da son derece kolay bir biçimde oluştuğunu söylemek mümkündür.¹⁹ Bugün Türkiye Çingenelerinin hemen tamamı Müslü-

¹⁶George C. Soulis, *A.g.m.*, s. 147-148.

¹⁷A. G. Paspatis, *A.g.e.*, s. 13-17, 22-33.; W. R. Halliday, "Same Notes Upon the Gypsies of Turkey", *JGLS*, 1922, 3. Seri, C. 1, s.165-168.

¹⁸Eremya Çelebi Kömürçüyan, *İstanbul Tarihi-XVII. Asırda İstanbul*, (Tercüme ve tahşîye eden: Hrand D. Andreasyan), İstanbul 1952, Kutulmuş Basımevi, s. 23

¹⁹Bu türden bir dinsel yapılanmanın detaylarına dair, Tayyib Gökbilgin'in şu açıklamaları ilginçtir: "Çingeneler bulundukları memleketin dinini kolaylıkla fakat zahiren kabul ederler. (...) Müslüman olanlar câmiye gittikleri ve hattâ bazen imam oldukları halde, Evliya Çelebi'ye göre: 'kafirler ile kızıl yumurta, Müslümanlar ile kurban bayramı, Yahudiler ile karnîş bayramları yapmışlardır.'" *A.g.m.*, s. 422

man olduklarını ve bunun Çingene kimliğinin bir parçası olduğunu vurgularlar. Ayrıca Trakya ve Anadolu sahasında Alevî ve Sünnî inanışa sahip Çingeneler de vardır. Bunun yanı sıra Çingenelerin son zamanlarda bazı İslam tarikatlarına bağlandığını da burada belirtelim.

Çingenelerin Osmanlı İmparatorluğunda ya da Türkiye'de böylesi bir inanç sistemine dahil olmalarının yanında kendilerine özgü olan bazı itikatlarının varlığına da işaret etmek gerekir. Bunların çoğunluğu panteist nitelikli inançlardır. Doğayla iç içe bir yaşamın yüzyıllar içinde biriktirdiği kısmen de mitolojik çehreler gösteren bu inançlar hakkında Türkiye'de kapsamlı bir alan araştırması yapılmamıştır²⁰. Konuyla ilgilenecek araştırmacıların zengin bir malzeme yükü ile karşılaşacaklarına şüphe yoktur. Bunlar arasında bazı özel günlerde yapılan törenler ve ziyaret yerleri ayrıca önem taşır. Türkiye Çingeneleri için iki önemli kutsal gün vardır: *Hidrellez* ve *Nevruz*. Özellikle Trakya Çingeneleri Hidrellezle (Hızır ve İlyas peygamberlerin buluşması anısına kutlanan gün) *Kakava*'yı (Bahar Ayini)²¹ aynı gün içerisinde kutlarlar. Her yıl 5-6 Mayıs günlerinde kutlanan Kakava ve Hidrellez, Mısır ve Ön Asya inançlarıyla, Türk-İslam geleneklerinin bir sentezi gibidir. Trakyalı Çingeneler 6 Mayıs günü akarsu boylarına inerler. Mucizevî kurtarıcının gelip kendilerini kurtaracağına inanırlar. Sudan geleceğine inanılan bu kurtarıcı için, çeşitli biçimlerde tahtadan ve çamurdan heykeller yapılır, ateşler yakılır ve suya girilir. Diğer bölgelerde de kadın, erkek ve çocuklar, ya dereye ya da denize girerler. Deniz kenarına ya-

²⁰Daha önce verdiğimiz kral "Baba fingo" efsanesi bizim yaptığımız araştırmalarda derlediğimiz örneklerden yalnızca birisidir

²¹Bu gün, "Tencere Bayramı" adıyla da bilinir

kın bölgelerde yaşayanlar kumsala, istedikleri şeyin resmini çizerler. Bazıları araba, bazıları ev, gençler ise sevdiklerinin resmini çizerek isteklerinin gerçekleşmesi için dua ederler.

Çingene gelenekleri arasında türbe ve adak yerlerinin ziyaret edilmesi de önemli bir yer tutar. Bunların içinde *Hacı Bektâş-ı Veli Türbesi*, *Abdal Musa Türbesi*, *Ethem Baba Türbesi* ziyaretçisi en fazla olan türbelerdir. Örneğin, İstanbul'un Edirnekapı semtinde bulunan Ethem Baba Türbesi'ne sıkça giden Çingeneler, dilekleri yerine gelirse türbenin önünde göbek atarak oynarlar. Bu işlem yalnız kadınlar tarafından yapılır.

Evlilik, Düğün, Eğlence

Çingeneler, içinde bulundukları toplumun çeşitli katmanları ile iç içe yaşamalarına rağmen, evlilik ilişkilerinde dıştan evlenme (exogami) hemen hiç görülmez. Türkiye Çingenelerinde evlenme gelenekleri yerli halktan pek farklı değildir. Bölgelere göre değişen karakterler gösteren yerli halkın evlenme âdetleri, Çingeneler tarafından da benimsenmiştir. Çeyiz dizme (çeyiz sergileme), hamama gitme, düğün ve gerdek törenleri yerli halkla çoğu kez aynıdır. Gerdek gecesinin sabahı gelinle damadın yatak çarşafı bir tepsinin içinde veya bir sopaya asılı vaziyette sokakta dolaştırılır. Yapılan bu faaliyete "Paça" adı verilir. Bu sırada çalgılar çalınır, dans edilir, çocuklara harçlık verilir; bir tür bayram havasında yapılan bu eğlence düğün evinin (erkek tarafının) gurur vesilesidir.

Çingene düğünündeki eğlence ve neşe ise başka düğünlerde rastlanamayacak kadar fazladır. Çingeneler düğünlerinde ellerindeki tüm parayı gösteriş için harcamaktan çekinmezler.

Çingene yaşamının en tipik göstergelerinden birisi olan abartı, burada da devreye girer. En fakir Çingenenin bile düğünü gösterişli takılar takılarak yapılır ve mutlaka yemekli ve içkili olur. Gündüzleri meydanlarda, sokaklarda yapılan eğlenceler, akşam olunca kapalı mekânlara taşınır.

Çingenelerin sünnet düğünleri de evlilik düğünleri kadar hareketli ve neşelidir. Eskiden düğünler Anadolu'da üç gün (Cuma, Cumartesi, Pazar), Marmara ve Ege çevresinde ise bir hafta sürerdi. Son dönemlerde ise hemen her yerde düğün günlerinde belirgin azalmanın yaşandığı gözlenmektedir.

Çingenelerin geleneksel eğlenceleri arasında en ilgi çekici olanlardan birisi de kadınların kavgalarıdır. Bu gelenek özellikle İstanbul ve çevresinde yaygındır. Çeşitli nedenlere bağlı olarak çıkan bu kavgalar çoğu kez gösteriş ve böbürlenme havasına dönüşür. Yerli halkın Çingene kadınlarna kavga çıkartmaları için para verdikleri, hattâ kavgaları alevlendirmek için bahşış attıkları çok olmuştur. Bu kavgaların sonunda yapılan sazlı sözlü eğlenceler Çingene kültürünün en tipik örnekleri arasında yer almaktadır. Çingene eğlencelerinin bu türden bazı ayrıntılarına, çalışmanın konuyla ilgili olan kısımlarında yer verilmiştir.





İkinci Bölüm

Teknik Özellikler

Çingenelerde Müzik Repertuarı

Çingenelerin müzik kültürleri ile yaşamlarını sürdürdükleri bölgelerdeki mevcut müzik kültürleri arasında yakın bir ilişki olduğu bilinmektedir. Bu anlamda onların en önemli özelliği yaşadıkları bölgelerin müzik karakterine hemen uyum sağlayabilmeleri

ve bu müzik geleneği ile kendi müzik anlayışlarını kaynaştırebilmeleridir. Bu tanımlama, Çingenelerin yöresel müzik uygulamaları kadar, yöresel olmayan diğer müzikleri de kapsamaktadır. Örneğin kendileri dışındaki grupların kültür katmanlarıyla daima iç içe olan Çingeneler bu grupların oluşturduğu müziklerin de icracısı konumdadırlar. Dolayısıyla Çingenelerin müzik uygulamalarında repertuar çok geniş bir türsel alanı içermektedir. Türkiye'nin batısındaki Çingene topluluklarının müzik icralarında yer alan repertuar yerel ve şehirli müzikler olarak iki mekânsal boyutta karşımıza çıkar. Yerel/yöresel müzikler kırsal kesimin kültür dairesi içinde var olan müziklerdir ve Çingeneler bu müziklerin -profesyonel anlamda- doğal icracılarıdır. Şehirli müziklerde ise durum bundan farklıdır. Buradaki repertuar özellikle İstanbul, Bursa, İzmir gibi büyük şehirlerde imparatorluk kültürünün oluşturduğu değişik karakterli müziklerden, günümüzün şehirli müziklerine kadar geniş bir yelpazeyi içerir.

Çingeneler daima sektörel olan ve eğlence hayatında var olabilen müzikleri icra ettiklerinden biz de burada bu türden müzikleri ele alacağız ve Çingenelerin müzik repertuarlarında bunların ne biçimlerde yer aldıklarını inceleyeceğiz.



Çingenelerin icra ettikleri müzikler en genel hatlarıyla iki ana türde karşımıza çıkar:

1) Türk Müziği Repertuarı

- a) Türk halk müziği ve yerel müzikler
- b) Türk sanat müziği ve fasıl
- c) Arabesk
- d) Diğer popüler müzikler

2) Çingenelerin Özel Repertuarı

1) Türk Müziği Repertuarı

Çingenelerin bulundukları ülkelerde yaşayan halkların kültürleriyle ve müzikleriyle bütünleştikleri en azından o müzik kültürünün içinde yer aldıkları genel olarak benimsenmiş bir görüştür. Türkiye’de yaşayan Çingenelerin de -en azından bu önermenin sınırları içinde bakıldığında- Türk müziği kültürü içinde yer aldıklarını söylemek yanlış olmaz. Burada vurgulamamız gereken önemli bir husus da şudur: Türkiye Çingeneleri kendilerini en genel tanımlamayla ve öncelik sırasına göre Türk, Müslüman ve Çingene olarak ifade ederler. Türk kültür dairesi içinde yaşam süren Çingenelerin (Burada özellikle Batı grubu Çingenelerini kast ediyoruz), kendilerini öncelikle Türk kimliği ile özdeş görmeleri en azından bu kültür içinde varoldıklarını hissetmeleri aslında doğal bir sonuçtur. Bu husus özellikle müzikte daha belirgin olarak ortaya çıkar ve Çingeneler Türk müziğini yalnız icra etmekle kalmayıp bu müzikle özdeşleştiklerini

bilhassa belirterek kendilerini tanımlamaktan çekinmezler. Türk müziği kültürünün hangi boyutunu nasıl bir üslup algılamasıyla içselleştirdikleri ve kendilerini buradan hareketle tanımladıkları ise ayrı bir tartışma konusudur.¹

Ama bilinen odur ki, yerel müzik gelenekleriyle tam bir uyum içinde olan Çingeneler, Türk müziğinin "sanat müziği" adı verilen bölümünde yer alan, basit ve hafif şarkıları benimsemektedirler. Bu da elbette Çingenelerin kendilerini Türk müziği geleneğinin hangi katmanına yakın hissettikleri ile ilgilidir. Kırsal kesimde yöresel müziklerle büyük şehirlerde de eğlence müziğinin içinde yer alan Çingenelerin Türk müziği repertuarı, bu doğrultuda oluşmaktadır. Basit şarkılar, küçük usüller (daha çok 4, 5, 8, 9 süreli), basit formları içeren müzik beğenisi ile bunun getirdiği bir repertuarı icra ederler. Çingenelerin repertuarında yer alan yöresel müzikler ile şehirli şarkılar sürekli para merkezli bir müzik uygulaması olduğundan, bunun sektörel bir yanı vardır ve çabuk tüketilebilecek niteliktedir. Para, içki, müzik üçlünün Türk müziği kültüründeki baş aktörleri Çingenelerdir. Bu yüzden Çingenelerin Türk müziği icrasını sektörel nitelikleri göz ardı ederek incelemek mümkün değildir.

Türk müziği genel başlığı altında yer alan diğer türler göz önünde bulundurulduğunda bu durum daha net ortaya çıkmış olacaktır. Örneğin Türk sanat müziğinin bünyesinden ayrı düşünülemeyecek olan Fasil müziğinin, son dönemlerde yozlaş-

¹Türkiye'nin batı kesimlerinde yaşayan Çingenelerin Türk müziğine olan yakınlıkları ve yatkınlıkları açıkça ortadadır. Bu görüşe yabancı müzikologlar da katılmaktadırlar. Lavignac'ın *Musiki Ansiklopedisine* "Çingene Müziği" maddesini yazan G. Knosp konuyla ilgili şu görüşleri ileri sürmektedir: "... Çingeneler Türkiye'de Türk musikisi, şark musikisi dinlemekte iseler de, her şeyi kendi edalarına yakıştırarak icra ederler, yani bir yığın nâgmeler ve aygın baygın vezinler katarak süslemeler yaparlar. Repertuarları azim ekseriyetle Türk musikisinden alınmadır, fakat bazen alafranga da çalarlar; doğuda â la franque denilince Avrupa'dan alınma herhangi bir musiki anlaşılır. Bu takdirde, çingeneler bilhassa yakın ülke olan İtalya'nın musikisini tervic ederler. Türkiye'de son olarak zurna, keman, klârinet, nâdiren lavta, bazen kanun -ki Macar çimbalo'sunu andırır- ve ud, yani Türklerin kullandığı aletleri çalarlar...". M. Ragıp Gazimihâl'in "Çingene Çalgıcılar" (Millî Mecmua, C. 13, S. 140, 1953, s. 7-9) adlı makalesinden naklen, G. Knosp, "Çingene Musikisi", *Encyclopédie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922, s. 2446-2655)

masının sebepleri arasında, fasıl âdâbını bilmeyen icracıların ve dinleyicilerin yer aldığı kanaati yaygın bir görüştür. Meyhane, saz (müzik icra edilen mekân olarak), müzikhol, gazino vs. içki-li mekânlarda para karşılığı yapılan her tür müziğin piyasa müziği olarak değerlendirilmesi ve seviye bakımından düşük görülmesi buralarda müzik yapan Çingeneleri de -bu değerlendirmelerin ışığında- özel bir konuma getirmektedir. Bilhassa son dönemlerde sanat müziği ve fasıl müziğinin yanında arabesk müzik, pop müziği ve diğer müzik türlerine de geçiş yapan Çingenelerde üslûp kırılması yaşanması kaçınılmaz bir durumdur. Kendisini sanat müziğini ve fasıl müziğini icra etmenin, müzik seviyesi bakımından özel bir konuma getirdiği kanaatini taşıyan Çingene müzisyenin, bu müzik türlerinde üslûp kırılmasına neden olduğunu düşünmesi zaten mümkün değildir.

Çingeneler kendilerini kültürel olarak yakın hissettikleri Rume-li türkülerinden, fasıl şarkılarına, kantodan arabeske, hattâ güncel pop müzik şarkılarına kadar geniş bir repertuarı -ayrım yapmaksızın- icra etmektedirler. Batı Romanları arasında -az da olsa- bilinen ve icra edilen bir başka tür daha vardır. Batıdaki Çingenelerin âşına oldukları zeybek, karşılama, hora vs. gibi kendi yaşadıkları yörelerin halk müziği türlerinin dışında yer alan bu tür, Anadolu'nun kıvrak oyun havalarıdır. Anadolu'nun -özellikle de orta kesiminin- 2/4'lük ritim kalıbıyla örülü oyun havası repertuarının Çingenelere özgü icrası biçiminde karşımıza çıkan bu repertuar sekiz-on parçayı geçmez. "*Fidayda*", "*Şekeröğlan*", "*Tiridine Bandım*", "*Adana'nın Yolları Taştan*" gibi düzenli ritmik yürüyüşe sahip bu eserler çoğunlukla birbirine bağlanarak ve her eser üzerinde olağanüstü oynamalar yapılarak icra edilir. Batıdaki Çingene müzisyenlerin hepsinin bildiği ve her düğünde çalınan "*Anadol*" adı verilen² oyun havası bunun en tipik örneklerinden birisidir.

²Bu havaya panayır havası da denilir.

2) Çingenelerin Özel Repertuarı

Çingene topluluklarının daha çok Marmara ve Ege bölgelerinde yaşayan grupları arasında yaygın olan bir müzik türleri vardır. Bu tür çerçevesinde Çingenece ve Türkçe söylenen şarkılar, Çingene yaşamının tüm kesitlerini ele alır ve tasvir eder. Sadece şarkı sözleriyle değil müzikte de Çingene üslûbunun tüm özelliklerini göstermesi, bu müziğin "Çingene müziği" ya da "Roman müziği" adıyla anılmasına sebep olmuştur. Marmara ve Ege Romanları'nın kendilerine özgü bir müzik kültürleri ve bu kültürün belirleyici özelliklerinin bilinmesine karşın "Çingene müziği" tabiri Türkiye'de pek tasvip edilmeyen bir tabirdir. Özellikle bu bölgelerin Çingeneleri arasında icra edilen müziklerin ağırlıklı olarak yerel müzikler, sanat müziği, fasıl müziği, Rumeli türkûleri olması bu kanaati doğrular niteliktedir. Daha ileride de ayrıntılarıyla açıklanacağı gibi gözden kaçırılmaması gereken bir başka husus daha vardır. Bu bölgelerin Çingeneleri Türk müziği ile iç içedirler, ancak öncelikle bu müziği kendi kimlikleri doğrultusunda ve piyasanın koşullarında yorumlarlar. Ayrıca Türk müziğinin makamsal yapısına ve metrik düzenine uygun olmakla birlikte yalnızca kendilerine özgü bir başka müziği daha icra ederler. İşte bu müzik tamamıyla Çingene ruhunun müzikal yansımasıyla oluşturulmuş ve tavır olarak tamamıyla Çingenelerle özdeşleşmiş bir müziktir. Bizim "Çingene müziği" olarak adlandırdığımız bu müzik yalnızca Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelere özgüdür. Son zamanlarda bu terim halk arasında yaygın olarak kullanılmakta ise de müzik literatürümüzde çok kullanılmamaktadır.³

³Bunun istisnalarından birisi olarak Onur Akdoğu'yu gösterebiliriz. *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler* adlı kitabının bir kısmına "Çingene Müziği" başlığı ile bir bölüm eklemiştir (İzmir 2003 s. 340-341). Burada verilen bilgilerin içeriğine ilişkin tüm değerlendirmeler kitabımızın içinde ayrıntılarıyla yer aldığından biz bilgilere değil, bölümün başlığına dikkat çekmek istiyoruz. Türk müziği ile ilgili kitabının içinde bir kısma "Çingene Müziği" başlığını vermesi bakımından Akdoğu'nun bu yaklaşımını önemli buluyoruz.

Çingene Müziği ifadesinin Türkiye'nin batısında yaşayan Çingene gruplarıyla özdeş olarak anılmasının bazı haklı gerekçeleri bulunmaktadır. Örneğin Türkiye'nin diğer bölgelerinde yaşayan Çingenelerin, yöresel müzik kültürleriyle tam bir özdeşlikleri vardır. Yine batı bölgeleri dışında kalan Çingene icracılar yöresel repertuarla beraber yöresel üslûpla da tam bir uyum sağlamışlar ve profesyonel yerel müzisyenler hâlini almışlardır. Türkiye'nin orta kesimlerinden başlayıp diğer kesimlerin tümünde karşımıza çıkan bu yapıya bir de bu bölgelerdeki Çingenelerin genel nüfusa oranla az sayıda olmaları da eklenince, kendilerini yöre/bölge halkının müzik kültürüyle ifade etmek zarureti doğmaktadır.

Halbuki batıda yaşayan Romanlar yine yerel kültürlerin onlara verdikleri veya onların isteyerek aldıkları müzisyenlik mesleğini rahatlıkla üstlenmekte ve yöresel müzikleri icra etmekle birlikte, kendilerine özgü olanı mevcut üst kültürün parametreleri içinde de olsa yaratabilmektedirler. Anadolu'da yaşayan Çingenelere göre bulundukları yörelerde sayıca fazla olmaları, çevre kültürlerle rahatlıkla ilişkiye geçebilmeleri, imparatorluğun merkezine yakın olduklarından gelişen tüm sosyal hareketleri yaşayabilmelerinin Batı Romanlarında grup bilincinin rahatlıkla oluşmasına katkı sağladığı söylenebilir. Grubun bilince çıkması ile kendine özgü değerler yaratması, paralellik gösteren süreçlerdir. Bilhassa müzikte öne çıkan bu kendine özgülük batıda yaşayan Roman topluluklarının bir çoğu için en anlamlı değerlerden birisidir. Yaratılan ve çoğu yerde yaşatılan bu değerlerin Çingeneler için oluşturduğu anlam, diğer bölümlerde sıklıkla ele alındığından burada daha fazla ayrıntıya girmiyorum. Ancak bir kez daha belirtmeden geçilmemesi gereken husus şudur ki, Türkiye'nin batısındaki Çingenelere özgü bu repertuar ve tarzın müzikal malzemesini Türk müziğinin makam, usûl ve

hattâ üslûp gibi teknik özelliklerinden ayrı düşünmek mümkün değildir.

Türkiye'nin diğer bölgelerinde yaşayan Çingenelerde ise yöresel müzik kültürleri ile sağlanan kaynaşma batıdaki akrabalarına göre daha fazladır. Bu yörelerde yaşayanlar Marmara ve Ege bölgelerindeki akrabaları gibi böyle ayrı bir repertuar ve yöresel müziklerden ayrı düşünölebilecek farklı bir tür geliştirememişlerdir. Çingene ruhunun müzikle olan bağlantısından kaynaklanan kendine benzetme marifeti her yerde olduğu gibi burada da hemen devreye girer ve o müziğı Çingene tavrının kalıpları içinde icra edilmeye zorlar. Aslında Anadolu'da da durum bundan farklı değildir. Bir yerli zurnacının icrasıyla bir Çingene zurnacının icrası arasındaki üslûp farkını en sıradan kulak bile hemen fark edebilir. Demek oluyor ki bu yörelerdeki yerel müziklerin Çingeneler tarafından icra edilen örneklerinde de Çingene üslûbu ayrıca aranmalıdır.

Batıda yaşayan toplulukların yerel müziklerle olan bağlantıları daha sonra ele alınacağından ve notalar bölümünde örnekleri verileceğinden burada daha fazla detaya girmiyoruz. Tüm bunların dışında Çingenelerin icra etmelerinden çok Çingeneleri anlatan özel bir repertuarı da burada ifade etmek yerinde olur. Çingene olmayan besteciler tarafından değişik müzik karakterleri kullanılarak ancak Çingene müziğinin hatırlatacak ritim ve usûl özelliğı taşıyan bu repertuar geniş kitlelerce daima ilgiyle karşılanmıştır. Bizim, kitabın notalar bölümünde verdiğimiz örnekler daha çok Çingenelerin kimlikleriyle özdeşleşmiş ezgileri içermektedir. Bununla birlikte zeybek, bengi, karşılama gibi yöresel ezgileri Çingenelerin nasıl icra ettiklerini göstermek amacıyla bunlardan da birer örnek verilmiştir. Tüm bunların dışında Çingene yaşamını tasvir eden bazı bestecilerin ürettikleri şarkılardan da birkaç örnek bu bölümde yer alacaktır.

Çingene Şarkıları

Çingene Şarkılarında Dil, Köken ve Kurgu

Türkiye'nin batı kesimlerinde yaşayan Çingenelerin kendilerine özgü bir müzik repertuarına sahip olduklarını daha önce belirtmiştik. Daha çok diğerlerinin müziğini icra etmek keyfiyetiyle karşı karşıya kalan Çingenelerin müzik kültürleri içinde, "Roman havası" adı verilen tarz önemli bir yer tutar. "Roman havası" çoğunlukla 9 süreli ritim yapısına sahip olan ve çalgısal ezgi repertuarının tanımlanmasında kullanılan bir tabirdir. Halbuki Çingenelerin, Çingenece veya Türkçe sözlerle icra ettikleri, sözel ve müziksel kurgusu kendilerine ait ayrı bir repertuarları daha vardır.

Çingenelerin yazılı bir kültür geliştiremedikleri gerçeği göz önüne alındığında söylenen bu şarkıların sözlü edebiyat ürünü oldukları kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Çingene kültürünün sözlü ifadesi biçiminde de düşünülebilecek olan bu şarkılar bir zümre edebiyatı niteliği taşımazlar. Bunların ancak "Roman üslûbu" ile icra edilmesi halinde ve müzik eşliği ile birlikte söylendiğinde Çingene kültürünün ürünü oldukları anlaşılabilir. Çingenelerin yaşamlarını yazıyla anlatmadıkları gibi sözlü bir edebiyat oluşturarak gelecek nesillere edebiyatla ulaşmak gibi bir kaygıları da hiçbir zaman olmamıştır. Bunu en azından Türkiye Çingeneleri için rahatlıkla söyleyebiliriz. Her ne kadar Türkiye'nin batı Roman kolunda adeta kırıntıları kalmış bir Çingene dili varsa da, bu tüm Çingene gruplarının kullandığı bir dil değildir. Çeşitli meslek gruplarının ancak kendi aralarında özel kodlar ve şifrelerle anlaşma sağladığı meslekî bir dil olarak kullanılmaktadır.

Kökleri en az bin yıllık bir geçmişe dayanan Çingenelerin niçin lisana ve edebiyata böylesine kayıtsız kaldıkları sorusuna, ko-



nuya iki açıdan bakıp bu doğrultularda cevap vermek uygun olacaktır. Bunlardan birincisi göçebeliktir. Ancak bu yeterli ve doyurucu bir açılım getir(e)mez. Zira göçebe toplulukların bir çoğunda yazılı edebiyat geleneği olmasa da sözlü edebiyatın varlığı bilinmektedir. Çingenelerin hayata ilişkin duruşlarını belirleyen özelliklerden birisi de, geçmişle ilgili tüm bağlarını koparmış olmaları, geleceğe ilişkin ise hiçbir beklentilerinin olmamasıdır. Kısaca "zamansızlık" olarak tanımladığımız bu duruşun bir tek tutanağı vardır, o da, bu günü yaşamaktır. Yani bu durumun kısaca onların yaşam felsefelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Topluluğun geçmişle bağ kurmadan ve geleceğe yönelik beklentileri olmadan süregelen yaşamına bakıp, dünyayla ilişkilerini kestiklerini söylemek de doğru olmaz. Onlar âdetâ bir tarıkata girmiş dervişler gibi sürekli çile çekerler. Ama bu çile onların dünyadan ve/veya dünya nimetlerinden uzaklaşarak çektikleri bir çile değildir. Tam tersine hayatla bağlarını kuvvetlendirip doğanın ve beraber yaşadıkları halkların onlara yaşattıkları tüm zorluklara rağmen gündelik umutlarını korurlar.

Çingenelerin felsefesini diğer topluluklardan, inanç sistemlerinden, ideolojilerden ayıran temel farklılık da budur. Zamanla bağlarını koparmış ve sürekli göç etmek suretiyle mekânsal bağlarını da en aza indirmiş bir topluluğun iletişim kurmak ihtiyacını gidermek için birlikte yaşadığı toplumun diline sığınması en akılcı yoldur. Çingeneler de bu yolu kullanmışlar, kendi dillerinin yok olmasına yine kendileri sebep olmuşlardır. Tabii ki Çingenelerin iç dünyasını ifade edecek bir dile ihtiyaçları olduğu muhakkaktır. İşte bu dil müziğin dilinden başkası değildir. Müzisyen olanların icra ederek oluşturdukları, müzisyen olmayanların ise dinleyerek yaşadıkları bu ses evreninde, kendi benliklerini ifade etmek isteyen bir tavır sergilerler. Yaptığımız alan araştırmalarının sonucunda gördüklerimiz ve tespit ettikle-

rimiz yukarıda belirttiğimiz hususların istisnaları da olduğunu bize göstermiştir. Her ne kadar tespit ettiğimiz ürünlerin tarihi kökenleri -en iyi tahminle- ancak yüzyıllık bir süreci kapsıyorsa da Çingenelerin müziğin/sesin ifade sınırlarının dışında başka bir dile ihtiyaç gösterdiklerini de ortaya koymaktadır. Çingenelerin, bilmece, tekerleme, masal, hikaye vs. (sözlü edebiyat içerisinde ele alınabilecek) türlerde ürün vermemelerine karşın, sözlü geleneklerinde çok sayıda mitin yer aldığını, onların arasında on beş yıldan fazla bir süredir sürdürdüğümüz alan araştırmalarında tespit etmiş bulunuyoruz. Bununla birlikte konuyla direkt ilgili olduğu için son dönemde ortaya çıkan Türkçe şarkı sözlerini de burada belirtmekte yarar vardır. Bu şarkıların çoğu Türkçe, bir kısmı da Çingenecedir. Çingenece şarkıların ne zamandan beri bilindiğini tespit etmek neredeyse imkânsızdır. Topluluğun yaşlı üyelerine sorulduğunda bunların bir kısmının kendileri tarafından yapıldığını (bestelendiğini), bir kısmının ise atalarından kaldığını belirtirler. Her ne biçimde ve hangi süreçte üretilmiş olursa olsunlar, bu repertuarın, Çingene şarkıları repertuarının çok küçük bir kısmını kapsadıkları bilinmektedir. Geriye kalan şarkıların tamamı Türkçedir.

Kaldı ki Çingenece şarkı söyleme geleneği daha ziyade Trakya ve Marmara Çingenelerinde karşımıza çıkar. Türkiye'nin diğer bölgelerinde yaşayan Çingenelerde bu ölçüde bile özgün bir repertuar bulmak imkansızdır. Ege kıyılarında, bilhassa İzmir ve çevresindeki Çingenelerde de az sayıda Çingenece şarkıya rastlanmıştır. Buralarda yaşayanların bu şarkıları Trakya'daki akrabalarından öğrendikleri veya bunların yoğun etkileşimle buralara geldiği söylenebilir. Trakya ve Marmara Çingeneleri soy olarak imparatorluğun yakın bir merkezinden Selanik'ten geldikleri için Çingenece repertuarı korumuş oldukları düşünülebilir. Ayrıca bu yöre Çingenelerinin yerel toplulukların türküleri-

ne, İç ve Kıyı Ege'de yaşayanlar kadar nüfuz etmedikleri söylenebilir. Bunların dışında yer alan Anadolu Çingeneleleri arasında örneğin Poşalarda ve Karaçilerde birkaç tane Çingeneceyi andıran şarkı bulunabilmektedir. Tüm bu gruplar birlikte yaşadıklarını toplulukların dillerine entegre olmuşlar, kendi dillerini dolaşısıyla -varsa- şarkılarını da unutup gitmişlerdir.

Çingenelelerin kendi kimlikleriyle özdeşleşmiş Türkçe şarkılar, tamamıyla Çingene kültürünün içinde var olabilen bir repertuarıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi Çingenelelerin kendilerine özgü bir anlayışla ortaya koydukları bu repertuarın geleneksel Türk müziği unsurlarını taşımakla birlikte üslup bakımından Türk müziği ile karıştırılmaması gerekir.

"Roman havası" adıyla anılan repertuarın ezgisel bir katman oluşturduğunu daha önce de söylemiştik. Ezginin batı grubu Çingeneleleriyle özdeş hâle gelen 9 süreli ritimle kurgulanması ve Çingene tavrının buna eklenmesi bu ezgilerin "Roman havası" adıyla tanınmasına sebep olmuştur. Roman havası tabiri bugün yaygın olarak kullanılıyorsa da 1950'li yıllara kadar bilinmemekteydi. 1900'lerin başlarında Sulukuleli Arap Mehmet, Selâmsızlı Zurnacı Emin, Edirneli Kara Ahmet gibi o dönemin meşhur sazandeleri, zurnalarıyla daima sözsüz ezgiler seslendirmişlerdir. Bunların repertuarında daha çok Pehlivan havaları, Ceng-i Harbiler, Karşılamlar, hattâ kantolar vardı. Sözlü Çingene havalarının o dönemdeki birkaç örneğini taş plak kayıtlarından öğreniyoruz.⁴ Çingenelelerin popüler kültüre olan yatkınlıklarının da etkisiyle, önceki dönemlerde bugüne oranla daha fazla olan Çingene şarkılarının, sonraki kuşaklara aktarılmadan yok olup gittiği düşünülebilir.

⁴Bu konuyla ilgili geniş bir listeyi Cemal Ünlü'nün *Git Zaman Gel Zaman*, (Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.) adlı çalışmasının ekinde bulunan CD içindeki plak listesinde bulmak mümkündür.

Bu dönemin hemen ardından gelen kuşakta da oyun havalarının repertuar içindeki hakimiyetini görüyoruz. Bu dönemde Muhacir İbrahim'le başladığı söylenen bir uygulama vardır; o da yalnızca Çingeneler arasında bilinen oyun havalarını, bir grubun veya mesleğin adıyla anmaktadır. Her ne kadar bu durumun -sektörel anlamda- Muhacir İbrahim'le başladığı söylenilebilir de, bu türden ezgi adlandırmaları batı Romanlarında hep varolagelmıştır. *Kalaycı Romanı*, *Çerge Romanı*, *Sepetçi Romanı* gibi aslında birbirine çok benzeyen ezgileri farklı adlarla sektöre sunmuşlardır. Çingeneler arasında mesleğin belirleyici olduğu, yaşamın sürdürüldüğü mekânın da ne denli önemli olduğu burada açıkça gösterilmektedir.

Muhacir İbrahim, Deli Selim, Kadir Üründülcü, Kemani Cemal gibi bazı müzisyenlerin yukarıda adı geçen Roman havalarına Türkçe ve Çingenece sözler döşeyerek müzik piyasasına sürmelerinin yaklaşık 40-50 yıllık bir geçmişi vardır. Temaları birbirinden kopuk, vezin bakımından bozuk, şiirsellik bakımından basit bazı söz veya söz kalıplarının yanyana getirilmesiyle oluşturulan bu şarkılar, 1960'lı ve 70'li yıllarda piyasaya girdiğinde büyük ilgi topladılar. Bu dönem şarkılarının neredeyse tamamı kahvede otururken, stüdyoda kayıt yapılması sırasında veya yapımcının istekleri doğrultusunda anlık uydurmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Deli Selim'in meşhur şarkısı Mastika'nın doğuş serüveni bunun en tipik örneklerindendir. Deli Selim'in bize anlattığı şekliyle buraya alıyoruz: "*Bizim arkadaşlardan birisi Bulgaristan'a folklor grubuyla gitmişti. Sağolsun bana bir şişe mastika getirmiş, birkaç paket de Malbora sigarası... Kaaveden geldim eve, koydum sigaralarla şişeyi masaya. Oturduk kız, kızan beraber, aldım elime kıraneti, başladık hep birlikte söylemeye, çalmaya. Yaptık parçayı. Ooo mastika mastika, ooo sigarası malbora...*"¹⁶

¹⁶Deli Selim'le Edirne'de yapılan söyleşi, Eylül, 1994.)

Biz burada şarkının ortaya çıkış sürecinden çok şarkı metninin içeriği üzerinde durmak istiyoruz. Gerçi şarkının ortaya çıktığı mekân ve ortam, şarkı metninin de bir noktada belirleyicisi olan etmenlerden birisidir.

*Alayım kızıma bir kutu boya
Boyasın kendini boydan boya
Alayım kızıma bir kangal sucuk
Doğursun bana boy boy çocuk*

Çingene şarkılarında anlatılmak istenen -belki daha doğru bir ifadeyle söylenmek istenen- o kadar direkt söylenir ki dolaylı anlatıma, edebî sanatlara gereksinim duyulmaz. Bunlarda ne şiirsellik kaygısı ne de herhangi bir şiir ekolüne bağlılık vardır. Müziğe uyduğu oranda her türlü söz, şarkı halini alabilir. Çünkü Çingene düşündüğü gibi yaşar, konuştuğu gibi söyler. Hiçbir edebî kaygı güdülmeksizin bu denli akıcı şarkı sözü üretebilmek ancak Çingeneler tarafından başarılabilir. Aslında onlar şarkı sözü üretmek yerine anında akıllarına gelen sözleri müziklendirme işlemini üstlenmektedirler. Ezgideki ve ritimdeki akıcılık, şarkının sözlerini zaten ikinci plana attığından bu şarkılarda bir derinlik, manâ zenginliği, ifade gücü aramak yanlış olur.

Şarkı sözlerinde, birkaç kuşak önceki atalarının veya Hindistan'dan yapılan büyük göçte yaşananların en ufak bir izine dahi rastlamak mümkün değildir. Göçebelik, geçen yüzyılın başlarına kadar Türkiye'nin batısındaki Çingenelerin neredeyse tümünün hayat tarzı olmasına karşın, başlıbaşına göçebelikle ilgili bir şarkıya rastlanmaz. Şarkı metinlerinin kodlarında yer alan yerleşiklik fikri öylesine doğal bir biçimde işlenmiştir ki, konuyu tüm detaylarıyla bilmeyen bir kişi bu topluluğun yüz yıllardır o anda bulunduğu topraklarda yerleşik olarak yaşadığı

ğını düşünebilir. Kısaca belirtmek gerekir ki Çingenelerin şarkı repertuarından yola çıkarak onların tarihlerine veya ortak hafızalarına ilişkin veriler bulmak mümkün gözükmemektedir.

Bu bölümün girişinde yer verdiğimiz müzik kurgusu ile burada ele alacağımız şarkıların kurgusu arasında sıkı bir bağlantı bulunur. Şarkılar ister Türkçe ister Çingenece olsun kurulan bu ilişki müzik üzerinden oluşturulur. Kısa müzik cümleleri ve bunların sınırsız tekrarları Çingene şarkılarında sözlerin sürekli devinen bir yapı sergilemesine neden olur. Sözcüklerin hece sayıları, şarkıların sözlerinin vezin yapıları Türk Halk müziğinin bazı türleri ile benzerlik gösterir. Ancak burada görülen kafiye, hece sayısı, biçim gibi unsurlar Çingene şarkılarında özenle ele alınmadığından, özellikle Türkçe sözlü Çingene şarkılarında bozukluklar meydana gelir. Bununla birlikte her defasında mevcut ezgide ve sözlerde yeni düzenlemelere giden icracılar, çoğu kez eseri yeniden inşâ ederler. Böylelikle belirli bir eser üzerinde bile kurgusal kalıplardan ve dolayısıyla bunların standartlarından söz edebilmek mümkün değildir. Şarkılardaki bu yapısal ve kurgusal aksaklık, anlam ve biçimi de yakından ilgilendirmektedir. Çingene şarkılarında görülen bu aksaklık, süregelebilecek bir şarkı geleneğini de olumsuz biçimde etkilemektedir. Bir sonraki kısımda ele alacağımız Çingene şarkılarındaki biçim, böylelikle sürekli bozulmakta, şarkılara yüklenen anlam da değişime uğramaktadır.

Çingene Şarkılarında Biçim, Anlam ve Tema

Çingenelerin sözlü eserlerinin dili ve kurgusunu ele alınırken, şarkıların biçimleri ile yerel türkü metinlerinin biçim özellikleri arasında büyük yakınlıklar bulunduğu gözlenmiştir. Bu yakınlık hem Türkçe hem de Çingenece şarkılarda ortaya çıkmaktadır. Bizim baştan beri Çingene şarkısı olarak andığımız türün

"şarkı" adıyla anılmasının sebebi ise, bunların, tür, form, içerik ve diğer özellikler bakımından Türk halk türkülerinden çok farklı yapısal ve fonksiyonel özellikler barındırmasından ötürüdür. Burada şarkı teriminin kullanılması, şehirli sanat müziğinin bir formu olan şarkılar ile bunların yakınlık göstermesinden ötürür de değildir. Kendi sözsüz müziklerine "Roman havası", "Çingene havası", "Kerizci havası" adını veren Çingenelerin, sözlü ezgiler için -özellikle son yıllarda-"şarkı" terimini sıklıkla kullanmalarından ötürü biz de bu terimi kullanmayı uygun bulduk.

Çingene şarkılarının metinlerine göz attığımızda karşımıza bent ve bağlantı bölümlerinin yer aldığı temel biçimsel yapı çıkar. Çingeneler söyledikleri şarkının diline bakmaksızın bentlere "kıta", bağlantılara "nakarat" adını vermektedirler. Şarkıların bentleri en az iki olmak kaydıyla, çoğunlukla 3, 4 ve bazen de 5 mısralı olabilir. Bizim alan araştırmalarımız sırasında derlediğimiz iki yüz civarındaki Çingene şarkısının büyük bir kısmı bent sayısı 2 ve 4 mısralı örneklerden oluşmaktadır. Bu durum Türk halk şiirindeki bent karakteri ile de benzerlik gösterir. Bazen aynı şarkının içinde bent sayılarının değişmesi de mümkündür. Bir şarkının ilk benti 4 mısralı iken, ikinci benti 3, ikinci benti 2 mısralı olabilir. Çingeneler arasında şarkıların ezgisel yapısına olduğu gibi söz ve biçimine de müdahale etmek sık rastlanan bir durumdur. Buna, Çingene müzisyenin yorum anlayışı demek yerinde olacaktır. Bu yüzden gerek kıtalarda, gerekse nakaratlarda hece sayısı sürekli değişir. Şarkılarda rastlanan en istikrarsız unsurlardan birisi de kıtaların ve nakaratların hece sayılarıdır. Bunun pek çok sebebi varsa da öncelikle şunlardır: Kıta ve nakaratlardaki sözcüklerin sıklıkla değişmesi, özel isimlerin sürekli farklı kullanımı, küfürlü veya müstehcen sözcüklere denk gelen yerlerin bazen melodi olarak çalınması vs. Çingene şarkılarının biçimleri yönünden ele aldığımız bu bölümde kıtaların

mısra ve hece sayısının açıkça görülebileceği birkaç örneği buraya aktarmak istiyoruz. 2 mısralı 10 heceli bir örnek:

*Arabası var plakası yok
(Arabası var lastiği yok)
Kardeşleri var faydaları yok*

Bu örnekte açıkça görüldüğü gibi "lastiği" sözcüğü başka bir müzisyenin icrasında "plakası" sözcüğünün yerine geçiyor ve hece sayısı 10 iken 9'a iniyor.

Çingene müziği repertuarda yer alan şarkıların neredeyse tamamının bir bağlantı (nakarat) kısmı vardır. Bu ele alınan temanın asıl işlendiği kısımdır. Çoğunlukla 2 ve 4 mısralıdır. Az da olsa 1, 3 ve 5 mısralı nakaratlara rastlanmıştır. Bir mısralık nakaratı olan şarkıların ise sayısı ancak birkaç tanedir. Çingene şarkılarında karşımıza çıkan bu nakarat kullanımının bir başka biçimi de "çift nakarat" diyebileceğimiz biçimdir. Burada şarkının önce ilk kıtası söylenir, ardından bir nakarat bölümü seslendirilir. Buna ek olarak mânâyı güçlendirmek için çoğunlukla bir kelimenin ısrarlı vurgulanması biçiminde oluşturulan ikinci nakarat seslendirilir. Şarkı icrası sırasında genellikle iki nakarat da peş peşe okunur. Bazı icracılar nakaratlardan birini okumadan da şarkıyı icra etmektedirler. Kıta ve nakarat yapılarına göre bazı Çingene şarkılarından örnekleri aşağıda veriyoruz.

Kıtaları 3 mısralı 8 heceli şarkılardan bir örnek:

*Penceresi yola karşı
Gelen geçen atar taşı
Benim yârim çeribaşı*

Kıtaları 4 mısralı hece sayısı düzensiz giden bir örnek:

*Yaylı yaylı içinde
Yaylı da tokmak içinde*

*Ankara postası geliyor
Benim yarım yok içinde*

Türk halk edebiyatının mani türüne benzeyen ve hece sayısı daha istikrarlı olan bir başka dört mısralı örnek:

*Mısır içinde kabak
Yuvarlaktır yuvarlak
Bu Malkara kızları
Avanaktır avanak*

Kıtaları 4 mısralı ve Çifte nakaratlı bir Çingene şarkısı:

*Tepeye bak tepeye
Yârim gider ebeye
Ebe ilaç yazacak
Hasta olan bebeye*

1. Nakarat *Aman aman amana geldik
Sarılacak zamana geldik*
2. Nakarat *Rinna rinna rinna rinna rinna da
Bataklık maallesi (=Mahallesi)
Yârimin dudakları belediye kaavesi (=Kahvehanesi)*

Kıtaları 5 mısralı hece sayısı düzensiz bir örnek:

*Çeketçiler bir yana bir yana
Bayrakçılar bir yana bir yana
Aman anam Kapıkule şanına
Askerler geliyor tabancayla
Memurlar geliyor yanıma*

Kıtaları 6 mısralı hece sayıları düzensiz bir örnek:

*Hamamcı teyze hamamcı teyze
Altınlarım kayboldu bul bul teyze
Çantaya baktım, taşılığı aradım
Aradım aradım bulamadım
Vallahi aradım billahi aradım
Aradım aradım bulamadım.*

Kıtalaradaki hece sayıları 5 ve 6 mısralı olan örnekler diğerlerine göre daha serbest yapıdadırlar. Bunlarda mısralar arasındaki hece sayısı birbirine uymadığı gibi mısra içindeki hece kurgusunda da uyumsuzluk vardır. Elbette Çingenelerin Türkçe söyledikleri şarkılarda, Türk şiirindeki uyum anlayışını aynen bulmak mümkün değildir.

Buraya kadar verdiğimiz Türkçe örneklerin kıta yapılarına baktığımızda zaman zaman Türk halk şiirinin karakter özelliklerini gösteren, kimi zaman da tamamıyla serbest bir karakterin ortaya çıktığını görüyoruz. Birlikte yaşadıkları toplumun şiir geleneğiyle ancak bu kadar uyum sağlayabilen Çingenelerin Türkçe şarkılarının kıta yapılarını böylelikle ele aldıktan sonra, şimdi de Çingenece şarkıların kıta yapılarına bir göz atalım.

Çingenece şarkılar daha önce de belirttiğimiz gibi Batı Roman toplulukları arasında Türkçe şarkılar kadar yaygın değildir. Araştırmalarımız sırasında kıyıda köşede kalmış, unutulmaya yüz tutmuş bazı şarkıları yaşı 60'ın üzerindeki Çingenelerden derlemiştik. Derlediğimiz 30 civarındaki Çingenece şarkının biçimsel yapısına baktığımızda, kıtaları (bentleri) iki mısralı şarkıların çoğunlukta olduğu ortaya çıkmaktadır, ki Türkçe şarkılarda bu biçim karakterine sıklıkla rastlanır. Ağırlıklı olarak iki ve

Üç mısradan oluşan Çingenece şarkıların bazı eklemelerle ve **tekrarlarla** dört mısraya kadar çıktığı görülür. Bizim burada **mısra** sayısını belirlerken göz önünde bulundurduğumuz ölçüt, **sözlerle** bütünlük arz eden farklı müzik cümlelerinin yanı sıra, **şırsel** bakımdan anlamlı bir söz kalıbının oluşturduğu bütün olmaktadır. Kanaatimize göre iki mısralı yapının dört mısraya çıkartılması ile hece ve kafiye örgüsünün bu doğrultuda oluşturulması, Türkçe şarkılardaki güfte yapısına öykünülmesi sonucunda meydana gelmiş bir durumdur. Günlük yaşamının hemen her kesitinde Türkçe konuşan Çingenelerin bu dilin ritim, vurgu, tonlama gibi özelliklerini içselleştirmeleri doğaldır. Şarkının dili kendisine ait olduğu halde, müzikal yapının kendine ait olmaması, yeni yaratılan üründe kültürel etkileşimin özgün sonuçları ile karşı karşıya gelmemizi zorunlu kılmaktadır. Şimdi de bu biçimde kurgulanmış birkaç Çingenece örneği aşağıda veriyoruz.

Kıtaları (bentleri) ve nakaratı iki mısradan oluşan bir Çingene ninnisi:

Miçay kika purol
Romes telal horol

Paşlo miçay nenni
Abe miçay nenni

Kıtaları ve nakaratı iki mısralı başka bir şarkı örneği:

Sote keraz devlam devla devlam
Buti nanay devlam devla devlam

Dey devlam dey devlam
Buti nanay devlam devlam

Bir de iki mısralı nakaratsız örnek:

Uşti miçayoni şilav o gübürü
Yavine kaven tuke bahtalı dünürü

Bu örnekler daha da artırılabilir. 4 mısralı Çingenece örnek ise yok denecek kadar azdır. Bunlardan birisini buraya alıyoruz:

Beşa kana dey
Cahil ise dey
Gurdi ise dey
Kari kacav dey

Benzer bir örnek de iki nakaratlı ve nakaratının biri Çingenece olan "Çeribaşı Havası"dır:

Ölü tavuk pişirdiler
Soframıza getirdiler
Çeribaşı kızları
Rakı şarap içirdiler
Ah Naciye Naciye
Cilveli Naciye

Abe dale dale dale
Gel bana dale dale
Abe dale dale dale
Gel bana ah dale

Nakarat kısımları melodiyle değil de ritmik ünlemlerle söylenen farklı karakterde Çingene şarkıları da vardır. Bu şarkıların nakarat kısımları genellikle kadınların oluşturduğu iki grup tarafından karşılıklı söylenir. Bu şarkılar daha çok İstanbul'un Sulukule semtindeki "Devriye" adı verilen eğlence evlerinde eski-

den söylenirdi. Diğer yörelerdeki Çingeneler arasında bu türe hiç rastlamadık. Ayrıca bu şarkı Türk halk türkülerinden bir manî ile de benzerlik göstermektedir:

Ben bir konsol yaptırđım
Konya ustalarına
Doktor ilaç vermiyor
Sevda hastalarına

Şarkının devamındaki söyleşme kısmı ise şöyledir:

Birinci Grup	İkinci Grup
Arabaya bin	Tokmakla
Arabadan in	Tokmakla
Masaya otur	Tokmakla
Kafayı bul	Tokmakla
Banyoya gir	Tokmakla
Yatağı aç	Tokmakla
Çocukları yatır	Tokmakla
Lambaya püf	Tokmakla

Burada sıralanan eylemler daha da uzatılabilir ve her zaman aynı sözlerle söylenmeyebilir. Bu konu Çingene müziğinde yer alan icra biçimlerinden söz ettiğimiz bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Ayrıca 2, 3, 4, 5 ve 6 mısralı, düzenli ve düzensiz heceli değişik örnekler notalar kısmında bulunabilir.

Şarkıların biçimlerinin sürekli değişim göstermesi, icra sırasında sıklıkla karşımıza çıkan bir durumdur. Bunda şarkıların icra koşullarının büyük payı vardır. İcra sırasında şarkıların müzikal yapısında olduğu gibi sözlerinde de sayısız değişimlere rastlamak mümkündür. Müzisyenin icrası sırasında pek çok etmene

bağlı olarak değişen şarkı sözleri, bazen tüm kimliğini kaybederek bambaşka bir şarkı olarak karşımıza çıkabilir. Ezginin ve güftenin kendi aralarında gösterdiği değişimi ilgili bölüme bırakarak (Bkz. Müzikal Ses Örgüsü ve Melodi Tipleri) burada şarkı sözlerindeki çeşitlemeleri ele almak istiyoruz. Genel olarak Çingene müziğinde iki tür güfte çeşitlenmesi ile karşılaşmaktayız.

- 1) Çingenece şarkıların kendi aralarında
- 2) Türkçe şarkıların kendi aralarında

Çingenece söylenen sınırlı sayıdaki şarkının her icra edilğinde, icracının güfteler üzerinde değişiklik yapma inisiyatifini kullandığı görülmektedir. Gelenek buna sınırsız imkân sağlar. Şarkı aynı bir kimliğe bürünse de Çingenelerin yeniden inşânın özgürce yapılabilmesine olanak tanıyan tutumları vardır. Bu uygulamaya yadırganmaz, eleştirilmez; tam aksine makbul bir tavırla karşılanır.

Güftelerdeki bazı sözlerin anlam değiştirecek biçimde dahi olsa farklılaştığı olur.

Farklı şehirlerde (Edirne-İstanbul) yaşayan iki Çingene topluluğundan ayrı zamanlarda derlenen bu örnekte hem bazı sözler değişiyor hem de güftede anlam kayması oluyor.

Edirne'den derlenen örnek:

Mopral avela yok bokatar merala
Miy Ayşecik rovola yavina koro malolo

(Kardeşim geliyor açlıktan ölüyor
Ayşeçik ağlıyor yanına ekmek istiyor)

İstanbul'dan derlenen bir örnek:

**Opral miyavni var no dudumola
Miyaşçecik nakolas yavina kor malolo**

**(Arkadaşlar kabak yemeyi yapmış
Ayşecik yemedi yanına ekmek istiyor)**

**Bu türden çeşitlemelerin Türkçe şarkılarda daha fazla olduğu
görülür.**

**Lambada gaz kalmadı
Fitilini yaksana
Sen dalgana baksana**

İdareyle Kamile'cim

Diğer çeşitlenmede ise:

**Lambada gaz kalmadı
Gaz yağını koysana
Bulamazsan gaz yağını
Fitilini yaksana**

*İdareyle (=İdâre eyle/et) Kamile'cim
İdareyle karıcım*

Bir başka örnek de şöyle:

**Geze geze yorulдум
Bir taş bulдум oturдум
Şarapçının kızına**

Bir bakışta vuruldum
Laçosta bey laçosta bey
Yanlarım ağrıyor laçosta bey
A bu maalle(=Mahalle) şarapçı maalle

Bizim maalle çalgıcı maalle
Aşâ maalle çadircı maalle
A bu maalle boçacı maalle

Aynı güftenin bir başka icrada aldığı hâl:

Geze geze yoruldum
 Sipali buldum oturdum
 Şarapçının oğluna
 Bir bakışta vuruldum

Bizim maalle şarapçı maalle
Sizin maalle gogocu maalle

Çingene şarkılarında bu türden çeşitlemeler o kadar çoktur ki, şarkı güfteleri her defasında başka başka söylenebilir. Bazen de kıtalar ve nakarat arasında lisan farkı ortaya çıkar. Türkçe başlayan bir şarkının nakaratı Çingenece olabileceği gibi, Türkçe şarkının arasına Çingenece bazı sözcükler de eklenebilir. Bunun tam tersi yani Çingenece bir şarkının arasına Türkçe sözcükler de serpiştirilebilir. Bunlara bir kaç örnek vermek gerekirse en çok bilinenleri şunlardır:

Sulu dermeni (=değirmeni) bastırdılar
 Sevdigimi astırdılar
Yetiş diko dikaykana ay gaco
Ay gaco amoğlu ay gaco

Bir başka örnekte ise:

Bu kimin donu
Kaynanının donu
Ben yıkaman onu
Leş kokar donu

Aman ey Kako Sali
Şukar ey Kako sali

Bu örnekte ise Türkçe şarkının arasında yalnızca bir iki Çingene argosundan kelimeler serpiştirilmiş:

Kalksana Mari dudu kalksana
Sipahiye çoran edip naşlaşana

Güm güm teke
Gelsene bize
Bizim ev akıyor
Naşalım size

Çingene müziğinin sözlü örneklerinin biçimi üzerine verdiğimiz bu açıklamadan sonra şimdi de bunların anlamları üzerinde duralım. Çingene şarkılarına onlarla birlikte yaşayan halklar pek iltifat etmezler. Hattâ çoğu kez beğenmez ve anlamsız bulurlar. Bu bakımdan Çingene şarkılarındaki anlam değerlendirmesini Çingene kültürünün değerler sistemi içinden bakarak yapmak gerekir. Özellikle Türkçe şarkılardaki dil kullanımı ve sözcüklerdeki anlam kaymaları, konuya yabancı olan kişiler için son derece anlamsız gelebilir. Şarkılardaki argo ifadeler, bol küfürlü anlatım biçimi gibi ayrıntıları da göz önünde bulunduracak olursak bu şarkıların yalnızca Çingenelerin anlam dünyasında var olabileceği açıkça ortaya çıkmış olur.

Çingene kültürünün oluşturduğu yaşam biçiminin sözel yansıması diyebileceğimiz bu şarkılarda anlatılan konular, başlı başına bütünlük arz eden bir kompozisyonu içermez. Seçilen temalar daha çok yaşamın bir kesitinin kısa pasajlarla anlatımı biçiminde karşımıza çıkar. Türk halk türkülerinin genellikle mani türünde sıkça görülen, söylenmek istenen sözün anlamının dışında yer alan destekleyici şiirsel (uyak ve hece bakımından) öğeler ve doldurma mısralar Çingene şarkılarında da sıkça kullanılır. Bu türden şarkılarda aynen türkülerde olduğu gibi kafiye önem verilir. Ancak kafiye bir düzene bağlı olarak kullanılmaz. Mısranın sonunda yer alan sözcükteki bir veya birkaç harf benzeşmesi kafiye'nin oluşması için yeterlidir. Hattâ kafiyesiz bazı Çingene şarkıları da vardır. Kafiye uydurma çabası ile şarkılarda anlatılmak istenen temanın bütünlüğünün çoğu kez bozulduğu da olur. Düşünülen fikri dolaysız, direkt anlatma özelliği ile şarkıyı meydana getiren kişinin sözcük seçimi hemen ortak bir paydada buluşurlar. Ortaya çıkan söz o andaki ezgisel uyumla bir anlam içeriyor gibi görünse de, daha sonra dinleyenlere sorulduğunda çoğunlukla şarkıların içindeki "anlamsızlığı" kabul eden ifadeler kullanırlar.

Çingene şarkılarında anlamı belirleyen, şarkının neşeli ezgisi ve ritmik karakteridir. Sözel anlam daima müziksel anlamdan sonra gelir ve şarkı sözlerinin anlamı buradan hareketle irdelenir. Çingeneler arasında Çingenece veya Türkçe söylenen birçok şarkının müziğindeki neşeli ve dinamik yapıya bakılarak bunların özgün anlamları bulunduğunu düşünmek mümkünse de, şarkılar üzerinde ayrıntılı inceleme yapıldığında -aslında sözdizimi bakımından bir mantık silsilesi içinde oluşturulmuş olsa bile- pek çok şarkının sözel bakımdan anlam yayıflığı hemen anlaşılır. Çingenelerin arasında Çingene şarkılarına karşı duyulan ortak bir beğenin var olduğu söylenemez. Kırsal bölgelerde ya-

şayanlar ile, şehirde yaşadığı halde kırsalla bağları güçlü olan Çingeneler için bu şarkılar önemli birer kültür ürünüdür. Şehirlerde yaşayan ve yerelle bağlarını eni konu koparmış Çingeneler için ise bu şarkıların hiçbir önemi ve anlamı yoktur. Kırsal kesimde yaşayanlar, bilhassa İstanbul'da yerleşik düzene geçen, ilişkilerini ve ekonomik faaliyetlerini üst düzeyde yaşayan Çingenelere "Sosyetik Çingene" adını verirler. Kırsal kesimdekiler bunlara özlerini yitirdikleri için ve "Gacolar/Barolar" gibi davrandıkları için iyi gözle bakmazlar. Şehirdeki "Sosyetik Çingeneler" ise diğerlerini gerek yaşam biçimlerinden ve mesleklerinden, gerekse "mânâsız sözlerle söyledikleri" şarkılardan ötürü hor görürler. Dolayısıyla müzik beğenisinde değilse bile şarkı sözlerindeki anlam algılaması bağlamında Çingeneler arasında farklar oluşmuştur.

Çingenelerin kendi şarkılarına olan duyarlılıklarını ve bunların anlam algılaması üzerine düşündüklerimizi kısaca ifade ettikten sonra, bu şarkılardaki anlamı belirleyen tema ve içeriğe de kısaca bir göz atalım: Şarkıların sözlerine genel olarak bakıldığında bunlarda daha çok âşk, sevgi, para, geçim sıkıntısı, ayrılık gibi temaların işlendiği söylenebilir. Son dönemde "Roman" kimliğini ve bunun hayata bakışını ele alan şarkıların da üretildiğini biliyoruz. Tüm şarkılarda sade, canlı, dinamik ve mizahî bir anlatım tarzı bulunur. Bu şarkıları doğum, ölüm, düğün vs. gibi hayatın içinde yaşanan çeşitli olaylara bakarak kategorize etmek veya temalarına göre tasnif etmek bizi doğru bir sonuca götürmeyebilir. Zira her şarkının içinde âşk, sevgi, sefalet, ayrılık, içki gibi temalar bulunabildiği gibi bu temaları işleyen şarkıların çoğu zaten düğün şarkısı olarak icra edilir. Bu bakımdan biz çalışmamızda böylesi bir ayrıştırma yolunu seçmedik. Her şarkı zaten Çingene yaşamının bir kesitini ve Çingenelerin hayata bakışını açıkça yansıttığından, bunlara yüklenen anlamın

şarkının içeriğinde bulunması da doğaldır.

Son yirmi yıllık süreç içinde üretilen Çingene şarkılarından birinde Çingene yaşamı anlamlı bir biçimde betimleniyor:

Maşa satarım sipsi satarım
Zilleri takar göbek atarım
Gacıma da sarılıp yatınca
Mahalleye çalım satarım

Üfleye üfleye mum söndü
Aman başım vay başım
Aman başım bi döndü

Gece çalışır gündüz yatarım
Yatak içinde keyif çatarım
Kuruyu da fırına verince
Neşelenip göbek atarım

Nakarat...

Yukarıda verdiğimiz bu şarkıda Çingene hayatı bir kişi üzerinden betimlendiği halde, aşağıdaki örnekte bunun aksine Çingene topluluklarının yaşama bakışları, Çingenelerin genel karakterleri irdelenerek ele alınıyor:

Kırmızıyı severler
Birbirini överler
Romanlar böyledirler
Çalgısız yaşayamaz ölürler

İlle de Roman olsun
İster çamurdan olsun
O da Allah kuludur
Her kim olursa olsun



Düğün dernek ederler
Etsiz yemek yemezler
Romanlar böyledirler
Çalgısız yaşayamaz ölürler

Son yüzyıllık süreçte oluşturulan Çingene müziği repertuarı içinde -bazı kantolar hariç tutulacak olursa- Çingenelerin böylesi bir kimlik betimlemesi ve "Roman" tanımlamasına çok az sayıda şarkıda rastlanabilir. Bu şarkılardan da anlaşılacağı gibi Çingenelerin kendilerini -en azından şarkılar üzerinden- daha rahat ifade edebildikleri ortadadır. Tüm bunların yanında Roman kimliğini yansıtan şeyin içki, eğlence, dans gibi unsurlar olduğunu belirleyen ve yine kendine "Romansın" diyerek içinde bulunduğu durumu değerlendiren (!) şarkılar da vardır:

Getirin şu biraları
Çekelim de kafaları
Kuralım da masaları

Romansın, Romansın

Bir Çingene'nin kederlendiği, çaresiz kaldığını ifade eden çok az sayıda şarkı bulunur. Çingene için umut, geleceğe yönelik yatırımlar anlamına gelmez. O yaptığı işten doyurucu kazanç elde

etmek ister. Ve her zamanki gibi, tüm çabasına rağmen yeterli kazanç elde edememekten sıkılır ve şu şarkıyı söyler:

Çalış çabala çalış çabala
Bir dilim ekmek iki köfte
Almanya demedim
Fransa demedim
Bir dilim ekmek yiyemedim

Bir takım iş kolları, meslekler, uğraş alanları şarkılara yansımıştır. Çingene yaşamındaki meslekî konumlanma ve esnafılık olgusu gruplara ithaf edilen özgün şarkılarla dile getirilir. Ancak bunları meslek şarkıları olarak değerlendirmek mümkün değildir. Bu şarkılarda asıl anlatılmak istenen konu çok başkadır; ne var ki sözler ilgili mesleğe mensup olanlar üzerinden kurgulanmıştır. Simitçilik, boyacılık, kalaycılık, bohçacılık gibi işlerle uğraşanlar üzerine söylenen bu şarkılar yine yaşamın içindeki zorlukları anlatmayı esas alan şarkılardır. Bunlardan birkaçı:

Boyacının halları
Kırdı geçti camları

*Aman boyacı boyacı
Fırçana vurulayım boyacı
Cilana burulayım boyacı*

Yağmur yağar havadan
Simitçi kaçır saçaktan

*On simit satamadım
Yolunu da bulamadım*

Çıtır çıtır gevrekler

Bohçamı aldım sırtıma
Çıktım Adana yoluna
Yaz demedim kış demedim
Çalıştım çocuklarıma

*Aman da anam bohçacı
Yaktın beni bohçacı*

Çingene şarkılarının neredeyse tümünde aşk, sevgi, ayrılık yer alır. Şarkılarda sevgilinin niteliklerini anlatmak, sevginin, tutkunun şiddetini tanımlamaktan çok, bir türlü kavuşamayan çiftlerin onulmaz aşkları konu edilir. Romantik üslup neredeyse her şarkıda vardır. Ancak Çingenelerin romantizm anlayışı da kendilerine özgüdür. Bu bakımdan genelleme yapmak ve Çingene romantizmini tanımlamak güçlükleri içerir.

Biber ekim tarlaya
Ne zaman yeşerecek vay
Benim yârimi eller almış
Ne zaman gelecek

*Ayşe kız ne güzelsin
Buz gibi sular içersin*

Dama almış oynamaya
Yine bizim çukulata (=çikolata)
Hem güzelsin hem de şukar
İlle de kara çukulata

*Çat çat çukulata yanıma
Kanım kaydadı sana*

Çat çat çukulata

Altın takayım gerdanına

Aşağıdaki örnekte âşık bir Çingene, kendine göre en sevimli hayvanı sevgiliyle özdeşleştiriyor ve âşık olduğu kıza "dana" diye sesleniyor.

A be dana dana

Esmer dana sarışın dana

Gel gel bana

Oyna oyna bana

Salla salla bana

İstiyorum ana

Al o kızı bana

Bu kadar doğal söylemden sonra yine doğanın içinden, ancak daha romantik bir aşk şarkısı:

Gökyüzünde bir bulutum

Ellere seni sordum

Sensin benim bütün arzum

Gel sen bana canım Dudu'm

Çingeneler arasında bir tür "Atışma" diyebileceğimiz türde, karşılıklı söylenen şarkılara az da olsa rastlamak mümkündür. Kompozisyon basit bir tema üzerine kurulur ve aynı sözlerin karı-koca veya diğer gruplar tarafından tekrarı esasına dayanır. Yine aşk, sevgi, ihanet, ayrılık, yoksulluk bu tür şarkılarda sık rastlanan temalardandır. Kıtalar arasında melodik farklılıklar görülmez. Aynı melodi örgüsü her iki taraf için de kullanılır.

Kadın

Aralıktan aralıktan

Kocam gelir çalışmaktan

Kocam da kestirecek bana
Camdaki camdaki şalvarlıktan
Kocası
Aralıktan aralıktan
Geldim karıcım çalışmaktan
Karıma da kestirecem kestirecem
Kırmızı kırmızı şalvarlıktan
(Camdaki camdaki şalvarlıktan)

Çingenelerin içki alışkanlıkları onların yaşamının âdeta bir parçası haline gelmiştir. Şarkılarda bu temaya sıklıkla rastlanır. Rakı, şarap en çok kullanılan içkilerdir. Diğer uyuşturucular da en az bunlar kadar tüketilir. Çingene şarkılarına yansıyan içki temasını şu birkaç örnekle gösterebiliriz:

Gogocular gogo yapar
Aç karnına çalım satar
Çalımına kimler bakar
Akşam olur abeza yatar

Aman gogocu gogocu
Çalımına dayanayım gogocu

Başka bir şarkıda;

Yazın yer içer
Oynatır kendini
Çeker rakıları
Matiz eder kendini

Kocasının içmesine dayanamayan kadının feryâdı ise şarkıya şöyle yansır.

Her gece bir meyhane
Sormaz çocuklar nerde
Bıktım artık kocamdan
Kaçacağım anneme

*İçme dedim inadına içti
İçme deyince kendinden geçti*

Çingene şarkılarının neredeyse tamamında mizahî bir anlatım tarzı vardır. Mizahla müstehcenliğin kaynaşmasıyla bambaşka anlatım biçimleri ortaya çıkar. Çingeneler bu tarz bir şarkı yapısından çok hoşlandıkları gibi bunu bolca dile getirip seslendirmekten de çekinmezler:

Annem beni bakkala yolladı
Bakkal amca bana mendili salladı

*Haydi gidelim karakola merkeze
Canım istiyor her gece her gece*

Beyaz üzümün salkımı
Enişte aldın aklımı

*Olmadı baldız olduralım
Çukur mukur yerleri dolduralım*

Çingene şarkılarında yer verilen konulardan bazılarını bu şekilde sıraladıktan sonra, bu şarkılara renk katan, şarkı aralarında veya sonlarında söylenen bazı ünlemleri de bu kısma almak istiyoruz. Şarkıların icrası sırasında şarkıcının çeşitli ünlemler ile bazı anlamlı anlamsız sözler (terennümler) söylemesi gelenektir. Bu ünlemler çoğunlukla çalgıcılardan birini motive etmek, bir şarkıya girişi belirlemek, oynayan grubu coşturmak ve müziğin akışına göre oyuncularını yönlendirmek, bahşiş (alatura) istemek için söylenir.

Bu ünlemleri/terennümleri iki kısımda ele almak mümkündür: İlki şarkının bentlerinin yalnızca mısra başında, ortasında veya sonunda yer alacak sözcük veya sözcük grubunu söylemek biçiminde; ikincisi ise bir ritme bağlı kalarak ritmin belirli yerlerine sözle eşlik etmek biçiminde karşımıza çıkmaktadır. İkinci türdeki müzikli şekil örnekleri, kadınlar arasındaki kavgalarda veya yine kadınların bazı özel toplantılarında sık rastlanan örneklerdir. Bu örnekleri ve bunların ayrıntılarını, çalışmamızın Çingene Müziği bölümünün "Müzikal Türler" kısmında bulabilirsiniz. Biz burada yalnızca şarkıları destekleyen bazı ünlem ve terennümleri vermekle yetiniyoruz.

Mısraların çeşitli yerlerinde ezginin bir parçası haline gelmiş olan ve türkülerde de çok kullanılan "aman", "anam", "öf", "yâr", "dey dey", "ley ley", "vay" gibi sözcüklerin yanı sıra, sadece ünleme biçimindeki şu sözcükler de kullanılır. "Ooooh", "Kaynat", "Sallan", "Aylan", "Haydaa", "Yieeek", "Yapıştı", "Deeek", "Kayna", "Çek çek", "Çak çak", "Çök çök", "Yavaş çakırım", "Haydi şabalar", "Haydi kızlar", "Yandan yandan", "Göbek göbek", "Aman çakırımın başına", "Aman efendim kanuncu.....beyimin şerefine", "Hopladık hopladık/hep gülleri topladık", "..... başına çevir".

Bunların dışında anlamlı veya anlamsız sözcük gruplarından oluşan melodik ve ritmik terennümlerle de şarkılara eşlik edilir. "Çat çat çat çat", "Şıkı şıkı şıkı, şıkı da", "Mış mış mış mış", "Dari şıktak şıktak dari" bunlardan yalnızca birkaçıdır. Bunlar, çalını, oynayan ve dinleyeni öylesine motive eden ünlemelerdir ki şarkı aralarında bunları söyleyen müzisyenler pek makbul sayılır.

Burada bir kez daha belirtmemiz gerekirse Çingene yaşamının tüm renklerinin yansıdığı yegâne ürün onların ürettikleri şarkılardır. Batı grubu Romanlarında rastladığımız bu şarkı geleneğine Türkiye'nin diğer bölgelerindeki Çingenelerde rastlamak mümkün değildir. Belki de bu bakımdan bu bölgelerdeki Çingeneler diğer bölgelerde yaşayanlardan daha farklı algılanmakta, Çingene müziği denilince hemen batı grubu Çingenelelerinin (Romanların) müzik tarzları ve repertuarı akla gelmektedir.

Bu arada belirtmeden geçemeyeceğimiz bir başka husus da şudur: Bu türden bir müzik repertuarını oluşturabilen bir başka Çingene topluluğu Türkiye'de olmadığı gibi batı grubu Romanlarının akrabaları diyebileceğimiz Bulgaristan ve Yunanistan Çingeneleri arasında da yoktur. Bilhassa Bulgaristan'da yaptığımız araştırmalar bu savımızı doğrular niteliktedir. Ayrıca aynı ülke sınırları içinde diğerlerinin (diğer Çingene topluluklarının *Poşa, Karaçi, Mıtrıp* vd.) bilmediği özgün ve yüklü repertuar Türkiye'nin batısındaki Romanlarda rastlanabilen bir özelliktir ve bu yalnızca Çingenece ve Türkçe oluşturulan repertuar bağlamında ele alınmalıdır. Zira diğer ülkelerde de müzikal bakımdan özel tarzlar, özel ezgi repertuarı o ülke Çingeneleri arasında da mevcuttur.

Çingeneler ve Kanto

19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğunun sosyal ve kültürel hayatında önemli bir dönemi oluşturur. İstanbul ise, İmparatorluğun olduğu gibi bu hareketli kültürel hayatın da başkentidir. Avrupa'dan gelen ressamalar, müzisyenler, tüccarlar, kentin Batıyla kültürel bağlar kurmasında birer aracı rolü üstlenmişlerdir. Batı dünyasının İstanbul'a yaptığı bu kültür akımı, dönemin siyasal anlayışıyla da yakından ilgilidir. Zira bu türden etkinliklere sarayın ve devlet erkânının ılımlı yaklaşması, kentteki sosyal



hareketlenmeyi giderek daha da artırmıştır. İstanbul'daki kültürel hareketlenme ve çeşitlenmenin yalnız batıdan gelen ve/veya alınmak istenen kültürel öğelerle değil, İmparatorluğun bünyesinde yer alan yerli unsurlarla da meydana geldiği görülmektedir. Anadolu'nun dört bir yanından İstanbul'a gelen yerel kimlikler ve bu kimliklerin kültürlerini yansıtan tipik kişilikler kısa bir zaman sonra oluşacak olan İstanbul'un kent kültürü dokusunda vazgeçilmez unsurlar olarak karşımıza çıkacaklardır. 19. yüzyıl böylesi bir kültürel yapıyı bünyesinde barındırırken, müzik de yine bu dönemde modernleşmenin en fazla hissedildiği sanatlar arasında yerini alır. Toplumsal yapının kültürel dina-

O ÇINGENELAR

OH LES BOHÊMES



PAROLES

et

MUSIQUE

ASSO & JANA

HARMONISATION

K. DIMITROFF

(Kotze)

Enregistré en Disques



Publications J. D'ANDRIA

STAMBOUL

Kudmet Zade
MUT İSKENDİ
SEVAZİT

O, ÇINGENELAR.

Harmonisée par
K. Dimitroff (Kotze)

Paroles et Musique de
Asso & Janna

All.^{to}

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'All.^{to}'. The first system includes a vocal line and a piano introduction marked 'Introd.' with a forte 'f' dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include 'f', 'sfz', and 'mf'. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, with a 'sfz' dynamic. The third system introduces a 'p' (piano) dynamic for the vocal line. The fourth system concludes the piece with a 'sfz' dynamic. A 'ul Trio' marking appears above the final vocal phrase. The piano part maintains its rhythmic pattern throughout.

Tous droits d'exécution publique de
traduction et de reproduction et d'arrangements
réservés pour tous pays.

Copyright by J. D'ANDRIA Stanbul 1931
Propriété pour la Turquie l'Égypte et la Grèce
Pour tous les autres pays propriété de l'auteur

Canto
mf
Bis çen-ge-ne çok cumbuz - li mil - let po-cuk-lar-ın fe-na dehlidir

TRIO

mf
be-re-ket i-ki günde bir da-fa iye-ris bi-şey i-şun

Refrain
beş pa-ra ver-me is O, - - - çin-ge-ne-ler
O, - - - çin-ge-ne-ler -

bü-tün-i-en-gay-le i-ko-va-ris
pa-buk el-den say rei bu-lu-ris

al Coda
f

Gi-de-ce-is ta - lu-na-da dü-şü-ce-is baş sev - da

- da i - şü-ce-is biz ra-ki-cik vu-ru-ce-is biz day-re-cik

le-le-da-le daf sev - da - cik cik. *Coda*
D.S. al Coda

mikleri ne biçimde etkisi altına aldığına en belirgin örnekleri müzik kültüründeki anlamlı değişimde gözlenebilir. Modernleşme sürecinin bu orta devresinde İstanbul'daki ses kültürü yabancı unsurlarla tanıştırmıştır. Kentin elit kesiminin müzik zevkinde bile bu dönemde değişimler gözlenmektedir. Geleneğe bağlı müzikal uygulamalardan ödün vermeden kültürünü devam ettirmeye çalışan tarikatları bir tarafa bırakacak olursak 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları müzikte tam bir karmaşanın yaşandığı yıllardır.

İstanbul'daki bu kültürel değişim ve çeşitlenmeye, Avrupa'dan gelen tiyatro topluluklarının ve opera sanatçılarının büyük katkısı sağladığı muhakkaktır⁶ Latince "Cantus", İtalyanca "Canto" kelimelerinden gelen ve şarkı, ezgi, şarkı söyleme sanatı anlamlarını taşıyan kanto⁷, İstanbul'daki orta sınıf halkın eğlence hayatında etkili olan bir müzikal tür olarak karşımıza çıkar. 19 yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar uzanan bir dönem içinde gitgide yaygınlaşan ve popüler bir sanat halini alan kantolar, modernleşmenin, Osmanlı/Türk toplumuna getirdiği yeniliklerden birisidir⁸

Modernleşmenin müzikal yansımalarından biri diyebileceğimiz kantolar, her ne kadar keman, klarnet, bateri, trombon, trampet gibi çalgı takımları ve alafranga şarkı söyleme teknikleriyle icra edilseler de, gerek sözlerinde gerekse melodilerinde daima

⁶Refik Ahmet [Sevengil], *İstanbul Nasıl Eğleniyordu? - Fetihten Zamanımıza Kadar* -, İstanbul, 1927, Suhûlet Kitabhânesi, s. 195-199.

⁷Mahmut Râgıp Gazimihâl, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961, s. 46

⁸Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma serüveni içinde kent kültürünün -bilhassa İstanbul'un- Avrupalı değerlerle tanışması önemli bir yer tutar. Bu konunun uzantısında müzikle ve özellikle de kentli popüler müzik kültürünün yansımalarından biri olan kantolarla ilgili olarak şu kaynaklara bakılabilir: Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, s. 1223; Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul, 1983, aynı yazarın *Kantolar* (1905-1945) CD-kitap içinde yer alan "Kantolar" adlı yazısı, s. 18-24.; Ruhi Ayangil, "Kanto", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 4, s. 419-421.

yerli unsurları kullanmış bir müzik türüdür. Kantoların toplumsal hayatın içinde yer alan popüler bir ürün haline gelmesi bunların, toplumun kendi değerleriyle kaynaşması sonucunu da kendiliğinden doğurmuştur. Bir kısım meslekler ve esnaf gruplarının konu edildiği kantolarla, İmparatorluğun ve sonrasında da Cumhuriyetin sınırları içinde yer alan etnik grupların motif olarak işlendiği kantolar, İstanbul'daki orta sınıf halkın yerelle bağlarını kurmaktaki aracı rolünü üstlenmişlerdir: *Turşucu Kantosu*, *Arabacı Kantosu*, *Çoban Kantosu*, *Enfiyeci Kantosu*, *Bozacı Kantosu*, bir kısım İstanbul esnafını konu edinen kantolardan bazılarıdır. Acem Kantosu, Çingene Kantosu gibi bir etnik grubu anlatan veya Efe Kantosu gibi bir sosyal sınıf tipini anlatan kantolar da vardır. Bunların dışında kanto repertuarı arasında Laz, Arap tiplerini sıklıkla kullanılır. Bu etnik tiplerin içinde kanto repertuarına damgasını vuran tip hiç kuşkusuz Çingene tipidir. Her ne kadar kanto dünyasının icracıları (özellikle okuyucular) Ermeni, Rum, Yahudi şarkıcılardan oluşuyorsa da, bir süre sonra bu yapı yerini İstanbul'daki Çingene kökenli çalgıcılara ve hattâ zaman zaman şarkıcılara bırakacaktır. İstanbul'un sosyal hayatında olduğu gibi Sulukule geceleriyle, Kağıthane şenlikleriyle ve her türlü eğlenceye danslarıyla şarkılarıyla ve çalgılarıyla katkıda bulunan Çingenelerin İstanbul'un eğlence hayatında etkili bir rol oynadıkları muhakkaktır. 15. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar İstanbul'daki sosyal hayatın pek çok alanında kendilerini demircilik, kalaycılık, sepetçilik, falcılık gibi meslek ve uğraş alanlarıyla gösteren bu topluluğun üyeleri, gün geçtikçe eğlence dünyasının vazgeçilemez unsurları olmuşlardır. Tanzimat'tan sonra -İmparatorluğun her sahasında olduğu gibi- İstanbul'un eğlence hayatında da değişimler baş göstermiştir. Böylece kısmen daha basit zevklerin şehrin kültürel dokusuna nüfuz etmesi ortaya çıkmış, imparatorluğun dört bir yanından İstanbul'a eğlence sektöründe çalışmak için insanlar gelmeye

başlamıştır. Özellikle müzik sektörü için gereken kadro zaten bu şehirde hayat sürmektedir; öyleyse bu topluluktan hem icrada bulunacak kadronun elemanları olarak, hem de onların renkli yaşamının özelliklerinden yeni oluşan türlerin teması olarak faydalanmak mümkündür. İşte yukarıda da belirttiğimiz gibi Çingeneler, kanto repertuarı içinde, yaşam biçimleri ile, müzik ve sanata yatkınlıklarıyla, felsefeleriyle ve daha pek çok özellikleriyle ele alınmayı başarmış bir topluluktur. Kanto repertuarı içinde yer alan bu Çingene motifi, hiç kuşku yok ki kolayca kendisine yer bulmuştur. Zira kantolarda daima basit, kolay anlaşılan, sıradan temalar kullanılmıştır⁹. İşte Çingene motifinin kanto repertuarında sıklıkla kullanılmasının temel sebebi, Çingene imajının yukarıda belirtilen bu yapıya aynen uyum sağlamasındandır.

Çingene yaşamının çeşitli öğelerini konu alan kantoların, Çingeneleri yalnızca bir motif olarak kullanılmakla kalmayıp, bu topluluğun müzikal öğelerinden de etkilendiğini belirtmemiz gerekir. Gerek Çingene kantolarında gerekse diğer kantolarda Çingene müziğinin kalıp melodileri aynen kullandığı gibi, bazen yalnızca bir renk olarak kullanıldığı da olmuştur. Çingene müziğindeki, ritim, üslup, form gibi temel öğelerin kantolar içinde yer alması, bu topluluğun kanto kültürüne kazandırdıkları arasında gösterilebilir. İstanbul'daki Çingene müziğinin sıraladığı-

⁹Popüler kültür ürünlerinin pek çok ülkede olduğu gibi bizde de halk tarafından rağbet görmesine karşın elit kitle tarafından sıradan görülmesi çok sık rastlanan bir durumdur. 1900'lerin başında İstanbul'daki eğlence hayatını bir aydının gözüyle anlatan Refik Ahmet Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyor-du?* adlı kitabında tulûat tiyatrolarının bünyesinde yer alan kanto adlı müzikli oyunları şöyle tasvir ediyor: "Tulû'at tiyatrolarında piyes, piyeste mevzû' vesâire yoktur. Esas, halkın bir buçuk, iki saat meşgûl ve alâkadar edilmesidir. Bu itibarla tenevvüâyı (çeşitlilik) te'min etmek için asıl oyun haricinde kantolar söylenir. Perde a'lel-ekser bozuk düzen bir orkestranın gümbürtüleri, zırlıtları içinde açılır, sahnenin bir köşesinden kantocu kızlardan biri çıplak denilecek bir halde tül elbiseleri içinde hoplayarak, zıplayarak ortaya gelir, halkı tahrik eder, göbek kıvrır, şarkı söyler. Hiç bir bedi' kıymeti olmayan bir güfte, hiç bir bedi' kıymeti olmayan bir beste. Hiç bir bedi' kıymeti olmayan bir raks: İşte bu kantodur! Burada as'olan ne musiki, ne de rakstır, çıplak bir kadının vücut hareketleriyle halkı tahrik ve alâkadar etmesidir ve perde bozuk düzen orkestranın gümbürtüleri, zimbirtıları arasında kapanırken salonu yıkacak şekilde kopan bu alkışlardan anlaşılır ki maksad hâsıl olmuştur.", Refik Ahmet [Sevengil], a.g.e., s. 198-199.

mız bu teknik özelliklerinin -özellikle 1900'lerin başından itibaren- kanto repertuarı içinde belirgin olarak kullanıldığını söyle-
nebiliriz. Nitekim bu türden basit, coşkulu ritim ve tavır özelli-
ği gösteren hazır bir yapıyı kantolara monte etmek zor olma-
mıştır¹⁰. Bilhassa 9 sürelî usûl kalıbı (Çingene ritimleri) ile örül-
müş şarkılara zaten alışık olan İstanbul halkı, kantolar arasında
da bu ritmi duyunca yadırgamamış, hattâ bu ritmik karakter
kantoların benimsemesinde yardımcı bir unsur olarak yer almış-
tır. 9 sürelî ritmik kalıbın yalnızca Çingene temasını işleyen
kantolarda değil, diğer kantolarda da kullanıldığı biliyoruz.

Kantolarda rastladığımız bu teknik özelliklerin yanı sıra sesin
(vokal) icrasındaki söyleyiş tavrında da Çingene üslûbu etkin
olmuştur. Aslında batıdan gelen bu şarkı söyleme tekniği kan-
tolarda daha belirgin gibi gözükse de, bunlarda dikkatli bir din-
leyicinin algılayacağı yerel özellikler hemen göze çarpar. Şarkı-
cının (kantocunun) sesini kullanması sırasında ortaya çıkan bu
detaylar, Çingene şarkıcılarda görülen üslûpla benzerlik göste-
rirler. İşveli, edalı vurgularla örülü ağdalı bir okuyuş, kanto ic-
rasındaki temel özelliktir. Bol glisandolu bir söyleyiş ile mezûr
sonlarındaki hecelerde çığlık edası, neredeyse bütün kantoların
vazgeçilmez unsurları arasında yer alır.

Yukarıdan beri sıraladığımız bu icra özelliklerinin yanında,
Çingene yaşamının konu edildiği şarkılar da kanto repertuarı
içinde önemli bir bölümü oluştururlar. "Çingene kantosu" adı ile

¹⁰Bizim buraya kadar olan tespitlerimizi doğrular nitelikteki ifadeleri şarkiyatçı, W. F. Minorsky'nin 1903'te yayımlanan *İstanbul Eğlenceleri* adlı eserinde yer almaktadır. Adı geçen eserin aslını görmeye-
mekle birlikte konunun içeriğine ilişkin bilgiyi, Mahmut Râgıp Gazimihâl'in, *Anadolu Türküleri ve Mu-
siki İstikbalimiz* adlı kitabındaki "Türk Musiki Folkloru Kitabiyatı" bölümünden öğreniyoruz. Gazimihâl
çalışmayı tanıtırken şöyle diyor: "Bu eserde Osmanlı halk musikilerine ait epey mühim şeyler vardır.
Müellif, İstanbul'da basılan 'Şarkı-Kanto'lardan bahsederken, ekseriyetle Türk havaları değil, Macar,
Romen ve Çingene havaları olduklarını hatırlatmıştır". Mahmut Râgıp [Gâzîmihâl], *Anadolu Türküleri
ve Musiki İstikbalimiz*, Ma'rif Matbaası, İstanbul, 1928, s. 80

anılan bu kantolarda, topluluğun hayatının tüm kesitleri ve renkleri, kısa, basit ve bol argolu sözlerle anlatılır; hayat felsefeleri tüm açıklığı ile dile getirilir¹¹ Çingene kantolarının sözlerinde vezin, kafiye, ahenk gibi özelliklere pek dikkat edilmemiştir. Aslında diğer Çingene şarkılarından oluşan repertuara baktığımızda, bu saydığımız öğelere bu şarkılarda daha fazla özen gösterildiği görülür.

Çingene Kantosu

Çalsın zurna, darbuka, ziller, maşalar
Darbuka, def, dümbelek
Keman da hazır derler
Darbuka, maşalar, davul da zurnalar
Hele bakın çalsınlar
Çeribaşı bana der ki:
Aynalı keriz etme naz
Gerdan kırarım, gözleri süzerim
Endaz atarım
Canlar yakarım, şöyle mi böyle mi
Yoksa da böyle şöyle mi
Şöyle mi de böyle mi

Falcı Kantosu

Haydi haydi çalsınlar usta başılar
Darbuka, zurna zilli maşalar
Şöyle böyle kıvrıp keriz atalım

¹¹Kanto repertuarının taş plaklardaki örneklerinin büyük bir bölümü, Udi Şamlı İskender tarafından fasiküller halinde ve kitap bütünlüğünde yayımlanmıştır: *Kanto Mecmuası*, Kasbar Matbaası, 1323 (1905). Bu antolojide her kantonun, güfteleri ve makamı ile -varsa- bestecisi mutlaka belirtilmiştir ve bunların büyük bir kısmı Arap harfleriyle yayımlanmıştır. Yine aynı yayıncının, on üç tane defter halinde "Kanto" adıyla yayımladığı bir eseri daha vardır. Yayımlı tarihi belli olmayan bu fasiküllerde kantoların Arap harfleri ve Latin harfleriyle (ve imlasıyla) yazılan güfteleriyle birlikte notaları da bulunmaktadır. Şamlı İskender'in yayımladığı iki eserde de bol miktarda Çingene kantosuna rastlamak mümkündür. Bunların dışında kantolar hakkında yazılmış veya içinde kantoların yer aldığı şu çalışmalar da vardır: Hasan Tahsin, *Yeni Şarkı ve Kanto Mecmuası*, Şirket-i Mertebiyye Matbaası, 1318 (1900); Ergun Hiçyılmaz, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, Sabah Kitapları, İstanbul, 1999; Sadi Yaver Ataman, *Dümbül-ü İsmail Efendi*, İstanbul, t.y.)

Bakla atıp fala bakalım
Safina da pirine
Davranalım kerize
Fıkır fıkır fıkır da
Şıkır şıkır şıkır da
Safina da pirine
Davranalım kerize

Çingene Kantosu
Yeşillendi çimenler de
Çingeneler çergilerde
Davul zuma köçeklerde
Meftûn olur hep beyler de
Çingeneler ilkbaharda
Yaslanırlar çayırlara da
Bilmezler nedir aşk ve sevda
Güler oynarlar hep sahrada

Ebe Gömeci Kantosu
Sepet yaptın maşa sattın
Gız sen o herife neler yaptın
Sepetin örgüsü hindibâ türküsü
Kapandı bizlere kapının sürgüsü
Satarım labadayı da
Sevdiğim kabadayı
Topladık ebe gömeci
Satalım durun da
Keçiden kuzu güveci
Mercimek fırında
Dere gibi akalım
Papatyalar takalım
Birer kadeh atalım hey

Yağmur yağdı kaç kaç kaç
 Şemsiyeni aç aç aç
 Akıyor seller kıvranıyor beller
 Hababam de babam
 Çatlasın eller¹²

Çingene kantolarının güfte yazarı ve bestecileri çoğunlukla bilinmemektedir. Bu durum kanto yazan ve besteleyen pek çok kişinin, bu türü basit bir iş olarak görmesine, dolayısıyla ortaya çıkan ürünleri sahiplenmemelerine sebep olmuştur. Hele Çingene kantolarında bu durum daha da açık olarak görülmektedir. Birkaç Çingene kantosu hariç tutulacak olursa, bunların çoğunun eser sahibi meçhuldür. Ancak bilinen odur ki bu kantolarda kullanılan söz kurgusu Çingene şarkılarından kullanılan kurgudan farklıdır. Bu da bize Çingene kantolarının en azından güfte sahiplerinin Çingene olmadıklarını düşündürmektedir. Kanto bestecileri için de durum bundan farklı değildir.

Çingene kantosu besteleyen bestecilerin -daha önceden belirttiğimiz gibi- İstanbul Çingenelerinin müziklerinde kullanılan karakteristik öğeleri kullandıklarını bilinmektedir. Örneğin Çingene kantoları daha çok 9 süreli usûlün 2+2+2+3 kalıbıyla yazılmış müziklerdir. Ezgi yapılarında da Hicaz çeşnisi bir şekilde kullanılmıştır. İcracılar da Çingene üslûbunu taklit etmektedirler. Buna karşın Çingene kantolarının melodik ve ritmik kuruları diğer Çingene şarkılarından çok farklıdır. Buradan hareketle Çingene olmayan müzisyenlerin kantoları Çingene müziğine öykünerek ortaya koyduklarını söyleyebiliriz. Ancak hemen belirtmeliyiz ki bazı Çingene şarkılarında da kanto etkisini

¹²Yukarıda verilen kantoların ilk üçü şiir, kompozisyon ve dil bakımından bozukluklar göstermektedir. Bunların okuyucuları belli olmakla beraber güftelerin kimlere ait oldukları bilinmemektedir. "Ebe Gömecî Kantosu"nun ise sözü ve müziği Fehmi Ege'ye aittir. Bu kantonun sözleri Çingene kantolarında az rastlanır bir şekilde düzgün ifadelerle bezenmiştir. Müzik ile söz arasındaki uyum da yerindedir.

açıkça görmek mümkündür. Kantolarda bu karşılıklı etkileşimin izleri bulunursa da bunun sınırlarını ve yörüngesini tespit etmek -şimdilik veriler bu düzeydeyken- mümkün değildir.

Kanto icra eden müzik takımlarının içinde farklı milletlere mensup müzisyenler yer almışlardır. Bu müzik topluluklarının icracıları arasında Çingenelerin sayıları da azımsanmayacak düzeydedir. Buna karşın kanto okuyanlar arasında -en azından plaklarda tespit ettiğimiz kadarıyla- Çingene şarkıcılar çok azdır. Çingene kantolarının en meşhur icracıları arasında, dönemin meşhur kantocularından olan Büyük Amelya, Küçük Amelya, Virjin, Peruz, Şamran gibi isimler yer almaktadır. Bu isimlerin yanı sıra 1900'lü yılların başında, hem kumpanyaların hem de taş plak kayıtlarının önemli simalarından biri Çingene kökenli şarkıcı Gülistan'dır. Arap Mehmet'in zurnası eşliğinde söylediği kantolar müzikal bakımdan hatalarla dolu olsa da Çingene üslubunun kantolara, yine bir Çingene tarafından yansıtılmasına örnek oluşturması bakımından önemlidir.

Buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız şudur: Kanto Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde Batı kültürünün etkisi altında oluşturulmuş müzikal bir türdür. Basit, yalın, kolay, tüketime yönelik yaratılan ve uygulanan bu türün İstanbul'un şehir dokusunda izler bıraktığı muhakkaktır. Belki de kantolar için, bu şehirde üretilen ve tüketilen ilk popüler ve sektörel müzik türlerinden biri demek yanlış olmaz. Kantolarla ortaya konulan yeni şehirli müziğin günümüzde daha karmaşık bir türü arabesk adıyla varlığını sürdürmektedir. Sözlerdeki anlatımın basitliği, konuların tek düzeligi, müzikte yapılacak her şeyin mübah oluşu, dahası sektörel bir yanının olması, kantolar için "erken dönem arabesk" veya "kentli popüler müziklerin ilk dönem örnekleri"dir demek yanlış olmasa gerektir. (Bu konu için bkz. Çingeneler ve Arabesk Müzik)

Dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları içinde yaşayan Çingeneler de şehir kültürüne yabancı değillerdir. Özellikle müzisyen grupların mesleklerini icra edebilecekleri potansiyel müşteri kitlesinin en verimli toplulukları daima şehirlerdedir. Bu sebeple ister köylerde ister şehrin kenar mahallelerinde yaşasın, Çingene müzisyenler o kentin müzik kültürünün parçası olmayı bir şekilde başarırlar. Geç Osmanlı şehir kültürünün de ayrılmaz öğelerinden biri olan Çingenelerin, dönemin popüler müzik kültürüne kayıtsız kalması beklenemezdi. İşte kantolardaki Çingene motifinin bu denli yoğun yer almasının sebeplerinden biri de, Çingenelerin, dönemin popüler müzik türü olan kantolara bir biçimiyle eklenmiş olmalarındandır. Bugün kentin (İstanbul'un) kenar mahallelerinde oturan ancak akşamları piyasa yapmaya çıkan yüzlerce Çingene müzisyen bundan yaklaşık yüz yıl önce de farklı bir iş yapmıyordu. Elbette günümüzün müzik uygulamaları ile sektörün çeşitliliği ve ekonomik gücü, eskiyle kıyaslanamayacak düzeyde gelişmiştir. Ancak görünen odur ki başta İstanbul olmak üzere büyük şehirlerin müzik hayatında Çingenelerin etkili rolü eskiden de vardı bugün de devam etmektedir.

Çingeneler ve Arabesk Müzik

Türk müziğinin temel niteliklerinden biri olan "aşırı duygusallık" olgusu, bu müziğin algılanma ve anlamlandırılma sürecindeki konumları bakımından da büyük önem taşımaktadır. Türk müziğinin şehirde veya köyde yapılan uygulamalarında yer alan sözlü örneklerin büyük bir kısmı, aşk teması üzerine kuruludur. Bu da duygusallığı açığa çıkaran, ancak bu açığa çıkma sürecinde daima bazı konuların "sır" olarak bırakıldığı örneklerle var olagelmıştır. Her ne kadar Batılılar bu duyguları "dışa vurucu" olarak ifade etseler de, bu şarkılarda var olan içsel gizlilik yani gönül olgusu hemen kendisini ortaya koyar. Şarkı

sözlerinde yer alan "gönlün yüceliği, "aşkın kutsallığı", müziği de dünyevi bir olgu olmaktan çıkarıp uhrevî âlemin bir parçası haline getirir. Şarkılarda kullanılan söz kalıpları, bunların edebî fonksiyonları hattâ zaman zaman tasavvufî olan ilişkisi, aşkın ve gönlün mistik bir evrende var olabileceğini, dolayısıyla kutsallığını ifade eder. Bu tür bir edebî yapı ve onun müzikal ifadesi daha çok şehirde icra edilen ve "Sanat Müziği" adı verilen müzik türünde görülmekle birlikte Türk Halk Müziğinde de karşımıza çıkabilmektedir. Tabî bu müziğin güftelerinde yer alan daha yalın anlatım tarzı ve bazı yörelerde öne çıkan metaforik ifade biçimleri halk sanatlarının özgün yapısı içinde anlam bulmaktadır.

Müzikle dile getirilen duygusalılık -her iki tür için de- kendi estetik değerlerinin toplumsal koşulları içinde anlamlı olduğu bütünü ifade eder. Besteci, söz yazarı, icracı gibi üretim yapan sanatçılar, bu vasıfları şarkı/türkü üzerinden algılayıp, müzik hakkındaki kanaatlerini bu doğrultuda oluştururlar. Her iki türün kendi içinde yarattığı duygu evreni "asil", "soylu" bir karakter taşımakla beraber, estetik bütünlük içinde var olur; icra edilir ve algılanır. Eser üzerinden hareket eden dinleyicinin duygularındaki dışa vurum da bunlardan ayrı düşünülemez. Bu arada da eserin yarattığı anlamsal (semantik) değer, toplumun gönül anlayışının dışında oluşmadığı için, dinleyici eseri geleneksel kültürünün doğal bir parçası olarak algılar ve içselleştirir. Bu türleri yaratan, icra eden ve dinleyen kitle, eserleri kendi kimliğinin bir parçası olarak algıladığından ürüne/esere sorgulamacı bir bakışla yaklaşma ihtiyacını duymaz. Duyguların sorgulanması, gönlün ezoterik yanının anlamlandırılması, geçmişle bugün arasındaki süreçte ele alınır ve estetik ölçeklerle irdelenir. Arabesk müzik ise yukarda değinmeye çalıştığımız tüm olay ve olguların hem yakınında yer alır hem de tüm bunlardan ayrı tu-

tulmaya çalışılır. Arabesk, ülkedeki müzik gelenekleriyle sıkı bağlar kuran bir müzik türü olmasına karşın modern toplumsal koşulların yarattığı yeni bir müziktir. Arabeskin bünyesinde yer alan bu ikili doğa, toplumun katmanları arasında da bir biçimiyle var olabilmeyi başarır. Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısındaki değişim süreciyle tetiklenen yeni düzen(ler) ve bunun getirdikleri, "arabesk" adı verilen bir yeni kültür olgusuyla karşı karşıya kalmamızı zorunlu kılmıştır. Daha ziyade Türkiye'deki modernleşme hareketlerinin ve bunun sonrasında oluşan kentleşme sürecinin ürünü biçiminde ele alınan arabesk ve bunun müzikal çehresinin, şehirlerde olduğu bir vak'adır. Arabeskin 1960'lı yıllarda ortaya çıktığı söylenebilirse de, bu müzik türünün şartlarını oluşturan etmenlerin daha önceki yıllara kadar uzandığı bilinmektedir.

Çingenelerin bu müzik türüyle eklemlenmesinin ise türün ilk ortaya çıktığı yıllardan itibaren başladığı söylenebilir. Çingene müzisyenlerin daha önce ağırlıklı olarak "fantezi" müzik ya da şarkı türünü temsil eden sanat müziğini icra etmeleri, bu müziklerle yapısal benzerlikler içeren arabeske geçiş sürecini hızlandırmış ve kolaylaştırmıştır. Şehirlerin ve özellikle İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan Çingene müzisyenler, o dönemde giderek popüler olan bu müziğe öylesine yakınlaşmışlardır ki, bu yeni müzik onlar için yeni ekmek kapısı anlamına gelmiştir. Çingene çalgıcıların şehirlerde popüler müzikleri icra etmeleri daima karşılaşılan bir durumdur. Bu icra, daha çok canlı müzik icrası biçiminde olmuş ve mekânsal ayırım yapılmaksızın olmuştur. Yüzyılın başında kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle bu müzik uygulamalarının bir başka boyutuna, stüdyo ortamına taşınır. 1910'lu ve 1920'li yıllarda az sayıda Çingene müzisyenin oluşturduğu "Saz hey'etleri", her tür müziğe eşlik etmeye başlamıştı. Bu heyetlerin arasında diğer etnik kökene mensup

müzişyenler bulunsa da ağırlık Çingenelerdeydi. Her ne olursa olsun bu dönemdeki stüdyo müzişyenliğinin, müzik sektörü içindeki Çingeneler açısından önemli bir konumu bulunmamaktadır. Sektörün kendisini büyütmesi, ürünlerin geniş kitlelere ulaşması ve pazarn ticari kriterlerin içinde kendini var etmesi, ancak 1940'lı ve 1950'li yıllarda mümkün olabilmıştır.

1960'lı ve 70'li yıllarda arabeskle tanışan toplumun, bu müziğe yoğun ilgi gösterdiği bilinmektedir. Sektörel anlamda ortaya çıkışı ile şehirli olan arabesk müziğin -ilk dönemlerdeki- dinleyici kitlesi, kırsal kesimden şehre göçen topluluklardı. Arabeski toplumsal koşulların getirdiği bir ürün olarak benimseyen bu geniş kitle, arabesk müziğin icrası içinde yer almamıştır. Dinleyici olarak aktif, uygulayıcısı olarak pasif kalan geniş kitlelerin giderek artan taleplerine, müzik icracısı olarak katılacak bir kadro gerekmede idi¹³ Zira bu müzikte kullanılan çalgılar arasında her ne kadar kırsalın sesini yansıtmaları için kullanılan bağlama yer alıyorsa da, müziğin karakterini belirleyen çalgılar, keman, klarnet, kanun, bas ses ihtiyacını karşılayan çalgılar, darbuka, ud olagelmıştır. Bu çalgıların ustaları da kentin kenar mahallelerinde yaşayan Çingene müzişyenlerden başkaları değildir. Arabesk müzikte yer alan ezgisel akış, ritim, sözler arasındaki çalgısal pasajlar, Çingenelerin daha önceki müzik uygulamalarından da yabancı olmadıkları özelliklerdir. Türk halk müziğindeki yörelere göre değişen ritim, melodi seyri ve tavır özellikleri ile klasik Türk müziğindeki (sanat müziği) ağır, durağan hava Çingene ruhuyla bağdaşan nitelikte değildir. Her ne kadar onlar icra etmek durumunda kaldıkları bu müziklerde kendi özelliklerini hemen ortaya koyuyorlarsa da, diğerleri (Çingenelere göre Boralar ve Gacolar) bunların icrasını ve buradan çıkan üslubu "yoz" ve "basit" görürler. Arabesk müziğin

¹³Halbuki halk, köy yaşamında müzik dinleme faaliyetini aynı zamanda katılarak yani müziği uygulayarak da sürdürür.

yapısal karakteri bakımından her türlü yeniliğe açık olması Çingeneler açısından bir nimettir. Zira onlar geleneğin belirlendiği kalıplar içinde yer alıp diğerlerinin kurallarıyla müzik yapmak yerine, özgürlüğü seçmişlerdir. Elbette burada Çingenelerin top yekûn arabesk müzikle bütünleştiğini, Türk müziğinin diğer türlerinde yapılan müzik uygulamalarından uzaklaştıklarını söylemek istemiyoruz. Ancak görünen odur ki arabeskin serbestlik ortamında ve özgürlüğe cevap veren yapısında Çingene müzisyen diğer müzik türlerine göre çok daha rahat olabilmektedir.

Bilhassa son dönemlerde ortaya çıkan bir eğilim olarak, İstanbul, İzmir, Bursa, Edirne gibi illerde yaşayan Çingeneler çocuklarını konservatuarlara göndermek için âdeta yarışlar. Onlar için eğitimi (konservatuarda okumuş) müzisyenin özel bir önemi vardır. Bazıları da müzik derneklerine veya halk eğitim merkezlerine giderek nota, usûl vs. öğrenirler. Böylelikle diğerlerinin müziğini icra eden takımlarda/topluluklarda daha kolay yer alınacağına inanılır. Aslında bu tür bir çaba haksız da değildir; çünkü nitelikli müzisyene sektörde ihtiyaç duyulmaktadır; ama daha da önemlisi genç Çingene müzisyen ne kadar eğitimi olursa, müziği sorgulamaya başlayacaktır. Konservatuarda okuyan, konservatuarın ona kazandırdığı müzik fikriyle donanmış olan genç, yaptığı arabesk müziğin eğitimi müzisyenler arasında pek de "makbul" bir müzik türü olmadığını kısa zamanda algılar.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Türk müziğinin geleneksel kalıpları ona statik gelmektedir. Arabesk müziğin zengin çalgı pasajları onun ruhunun müzikal doyumu için önem arz etmektedir. "Özgürlük" ve "serbestlik" Çingenenin doğasında vardır. Türkiye bağlamında en geniş mânâda popüler müzik sayabile-

ceğimiz arabesk de "özgürlük" ve "serbestliği" bünyesinde barındırır¹⁴ Öyleyse piyasa kurallarının belirlediği bir popüler müzik türüne bu vasıflar da eklenince, Çingene müzisyenlerin buna iltifat etmemeleri olanaksız hale gelmektedir. Ayrıca arabesk onlar için yeni bir açılamdır da... Yaklaşık 30 yıldır konservatuarların bünyesine öğrenci olarak kabul edilen Çingeneler, eğitimli kadrolarla arabeskin karmaşık müzik icrasına da daha kolay intibak edebilmişlerdir.

Madem bu özgürlük anlayışında serbest hareket etme inisiyatifi vardır, -ayrıca bir popüler müzik türü olması sebebiyle müzikte her şey mubahtır- öyleyse Çingene için arayıp bulamadığı fırsat yakalanmıştır. Buraya kadar, koşulların belirgin halde Çingeneleri arabesk müziğin içine çektiğini, bunun da ötesinde Çingene ruhunun buna yatkın olduğunu kısaca ortaya koymaya çalıştık. Ancak burada tartışılması gereken iki husus karşımıza çıkmaktadır: Bunlardan birisi müzikal bağlamda arabeske bu denli yatkın olan Çingenelerin, arabeskin sözel manâsı ile ne denli yakınlık kurabildikleri, diğeri ise çeşitli çalgılarla arabesk müziğin icracısı konuma geçen Çingenelerin, arabesk müziği bestelemeye ne kadar etkinlik gösterebildikleridir.

Çingene şarkılarında karşımıza çıkan konuların, günlük hayatta yaşanmış pek çok olayın sonucu olduğunu daha önce söylemiştik. Sade, canlı ve dinamik bir yapı gösteren bu şarkılarda en çok işlenen konular: Aşk, sevgi, para, ayrılıktır. Buradan hareketle ilk bakışta arabesk şarkılarda yer alan temalarla Çingene şarkılarının neredeyse birebir örtüştüğü zannedilebilir. Aslında durum hiç de öyle değildir. Arabesk şarkılarda yer alan "acı", "elem", "keder", "sıkıntı", "üzüntü", "karamsarlık" gibi unsurlar Çingene yaşamının da ayrılmaz parçalarıdır; ancak Çingene

¹⁴Arabesk müziğin önde gelen isimlerinden biri olan Orhan Gencebay, ürettiği müziğe "serbest müzikal çalışmalar" adını vermektedir.)

kültürünün ve felsefesinin bu türden unsurlara şarkılarda yer vermesi söz konusu bile edilemez. Zaten yaşamın içindeki hor görülme, oradan oraya göç etme, sosyal güvencesizlik, sağlık sorunları ve benzer sorunlar Çingeneleri canından bezdirmektedir. Onlar bu sorunlarla birlikte yaşamaya, bunları kültürünün bir parçası olarak görmeye alışmıştır. Öyleyse bunlara üzülme yerine yaşamın keyfini çıkarmak gerekir!... Yaşamın gerçeklerini ironiyle ifade etmek Çingene için yaşama bağlanmanın bir yoludur. Başka türlü davranmak zaten zorluklar içindeki yaşamı çekilmez kılar.. Bu türden Çingene şarkılarından bir kaç örneği aşağıya alıyoruz:

Gogocular gogo yapar
Aç karınla sükse satar
Aman gagocular
Canım gagocula

Gece çalışır gündüz yatarım
Yatak içinde keyif çatarım
Kuruyu da fırna verince
Neşelenip göbek atarım

Hüznün yerini neşeye bıraktığı ancak bu tür mizahî anlatımlarla gerçek yaşamın, gerçeküstü bir tarz kullanarak kendini ifade etmesi, daha önce de belirttiğimiz gibi kaçınılmazdır. Bunu arabesk şarkılar için söylemek ise mümkün değildir. Arabesk şarkıların sözlerinde kullanılan tarz, gerçeğin kaçınılmazlığı karşısında hüznün, acının yardımcı elemanlar olarak yer alması ve konunun/olayın dramatize edilmesi ile ortaya çıkar. Dolayısıyla Çingene şarkılarıyla arabesk şarkıların konu benzerliklerine rağmen anlatımdaki farklılıklarından ötürü hiçbir yakınlıkları yoktur.

Buraya kadar ifade etmeye çalıştığımız, Çingeneler-arabesk müzik bütünleşmesinde, arabesk müziğin ezgisel yapısında ağırlıkla hissedilen hüznün de etkisinin olduğudur. Bunun uzantısında çalışmanın başlangıcında ortaya koyduğumuz ikinci hususun da ele alınması zorunluluğu vardır. Arabeskle böylesine iç içe geçen bir topluluğun acaba bu müziğin uygulanmasının dışında, bestelenmesindeki rolü nedir? Bu sorunun yanıtı arabesk müziğin ortaya çıkışından itibaren piyasadaki ürünlere bir göz atmakla hemen verilebilir. Çingeneler arabesk müziğin üretilmesi (bestelenmesi) sürecinde -en azından türün ortaya çıktığı ilk dönemlerde- etkin rol oynayamamışlardır. Dolayısıyla Çingene bestecilerle özdeşleşmiş bir arabesk olgusundan söz edilemez. Buna karşın, belirtmeden geçemeyeceğimiz bir husus daha vardır: Arabeskin üretim süreci sırasında onu üreten tüm besteciler müziği, bizim son haliyle duyduğumuz şekliyle ortaya koy(a)mazlar. Bestecinin sözle ezgisel akışı belirlemesinin ardından, orkestra partilerini, çalgısal eşlikleri, bazen armonileme işlemini başka müzisyenlere yaptırırlar. Kimi zaman aranjör aracılığı ile bu işlemi halletme yolunu seçen besteci, kimi zaman da orkestrasının şefi ile ortak bir çalışma yaparak sonuca varmayı yeğler. İşte Çingene müzisyenler çoğu kez burada devreye girerler. Ve ortaya çıkacak müziğin şekillenmesinde önemli katkılar sunarlar. Bu açıdan bakıldığında Çingene müzisyenlerin arabesk müziğin yeniden inşası/icrasına katkı sağladıkları söylenebilir de bu her zaman karşılaşılan bur durum değildir. Gerçi hemen belirtmek gerekir ki, bugün pek çok Çingene kökenli besteci arabesk müzik üretimleriyle de ülkedeki müzik piyasasında yerini almıştır...

1960'lı ve 1970'li yılların müzik sektöründe Çingene müzisyenlerin doldurdukları 45 devirli plakların önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Bunlar arasında Mustafa Kandıralı'nın "Beyrut

Çiçeği (Arabesk)", Arabesk Çiftetelli. Murat 2/1006), (Şenay Plak/5522); "Arabesk Saz Semaizi" (Arabul Plak/MS. 9); Çiftetelli (Mısır Gülleri) (Şenay Plak/5527); Bağdat Yolu-Oriental Çiftetelli, (Şenay Plak/5571); Kemani Cango Kadri ve Arkadaşlarının, "Hicazkâr Arabesk Oyun Havası, (Şençalar Plak/15-419); Ahmet Yatman'ın Arabes, Oyun Havası (Ekinci Plak/VE. 570), Keşanlı Yaşar Gümüş ve Arkadaşları'nın, "Arabesk Çiftetelli" (Samba Plak/288) en tanınmışlarından yalnızca bir kaçıdır.

Bu parçaların birbirine çok benzeyen çiftetellilerin çeşitlemeleri ve Arap müziği çeşnileriyle bezenmiş örneklerinden başka bir şey olmadığını hemen belirtelim. Çiftetellinin kendine özgü ritmik karakteri yerine bunu -usûl aynı kalmak koşuluyla- düyek usûlünün süslemelerle bezeli haline dönüştürerek icra eden çalgıcılar, dönemin yükselen müzik değeri olan arabeskle özdeş hâle gelmenin yolunu bu şekilde bulmuşlardır¹⁵

Çingene müziğinin temel kurgusu olan ritimli pasaj + serbest gezinti + ritimli pasaj kurgusu bu parçalarda da karşımıza çıkar. İşte böylece kendi müzik türlerine "arabesk" çeşnileri katarak ortaya koydukları eserlerle Çingenelerin arabesk müzikle tanışma ve kaynaşma dönemleri başlamış olmaktadır.

¹⁵Arabesk müzik üzerine Türkiye'de yayımlanan pek çok makale ve kitap olmasına karşın bu çalışmalarda, türün, Çingene kültürüyle ilişkisine değinilmemesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte yalnızca Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, adıyla yayımlanan kitabının "Usul ve Düzensizlik" başlıklı kısmında Çingenelerden şöyle bahseder: "Arabesk vurmali çalgıcılarının (!) bugün, Beyoğlu ve Taksim'in eski Avrupalı bölümüne yakın Tarlabası ve Kağıthane'de yaşayan ve orada ayrı bir dünya oluşturan Romanlardan çıktığı söylenir. Tanınmış birkaç darbukacının bu bölgelerden çıkmış olması şehir mitinin onlara sağladığı ustalığın, sanatkarlığın sonucu olmaktan ziyade Taksim, Beyoğlu civarındaki gazinolarla pavyonlara yakınlıklarının ve müzisyen, işkembeci, pezevenk ve fahişe olarak şehrin gece hayatının kıyısında kurdukları ekonomik alanın sonucudur". Stokes'un Çingenelerin Arabeske katkılarını yalnızca darbukacılarla sınırlandırması, Arabesk konusunu müzikal bakımdan yeterince anlayamadığının bir başka göstergesidir. Yukarıda sosyo-psikolojik yazı ile birlikte müzik uygulamalarının yapısı bakımından da ele almaya çalıştığımız bu konunun, adı geçen kitabın hiçbir yerinde en ufak bir değinme biçiminde dahi karşımıza çıkmaması ilginçtir. Ayrıca Stokes, Çingenelere karşı sarf ettiği basit ve aşağılayıcı sözleriyle konuya ne denli uzak olduğunu da ortaya koymaktadır. Bkz. Türkiye'de Arabesk Olayı, İstanbul, 1998, İletişim Yayınları. s. 265.

Müzikal Yapı: Ezgi Tipleri, Ses örgüsü, Usûl (Ritim)

Ezgi Tipleri ve Ses örgüsü

Çingene şarkıları basit müzik cümlelerinin tekrarıyla oluşan iki bölümlü bir yapı sergiler. İster sözlü ister çalgısal olsun bu türden yapı karakterinin eser boyunca (Şarkı/Oyun havası) hiç bozulmadığı görülür. Zaman zaman buna -eser bütünü tam orta kısmına yerleştirilen- bazı yan cümleciklerle destek verilir. Bazen de saz kısmına özel bir ritmik karakter taşıyan melodi kalıbı eklenir. Bu ana yapıya uyumlu ezgi tipleri birbirleriyle varyant oluşturacak şekilde kurgulanabilir. Aynı melodik yürüyüşle kurgulu değişik şarkılar -Türk Halk müziğinde olduğu gibi- burada da karşımıza çıkar. Birbirini tekrarlayan ezgi kalıplarından çok, aynı ezginin farklı ritmik kalıplarla icrası biçiminde oluşturulmuş Çingene şarkıları bu repertuarın içinde çok sayıda bulunmaktadır. "Ölü Tavuk Pişirdiler" ile "Mastika"; "Bizim Maalle" ile "Kızım Kızım"; "Oynamaya Geldik Oynamaya" ile "Yağmur Yağdı Kaç Kaç" gibi örnekler bu çeşitlemelerin en tipik olanlarıdır. Aslında bunların her biri karakteristik ezgi tipleri olarak karşımıza çıkarlar. Zira böylesi ezgi tipleri çoğunlukla kök melodi hücrelerinden oluştuğundan üzerlerine hangi sözler döşenirse döşensin yapısal dönüşüme uğramazlar. Değişen yalnızca ezginin rengi olmaktadır. Çingeneler arasında ezgisel kolaj yapmak müzikal yapıyı belirleyen temel özelliktir ve yeni eserler bu temel üzerine oluşturulur.

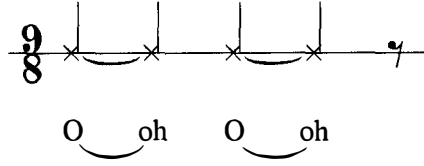
Ezgilerin kurguları, ritmin belirlediği bir eksen üzerinde ve makamın sağladığı olanaklar doğrultusunda yapılır. Ezgilerin içinde yer alan her bir ses, bizim algı alanımızın dışında var olan bir kurgu içinde uygulanır. Dolayısıyla eserin bütünündeki sesler tanıdık olmakla birlikte net sesler değildir. Yani eserlerin notalarının tümünde düz, net, diyapozon sesleri yoktur. Çok yete-

nekli icracıların çalgılarından çıkan sesler dahi bir çizgi üzerinde yürümeye çalışan sarhoşun yalpalamalarını andırır. Seslerdeki bu türden esnemeler, icracının icra sırasında ezginin temel yörüngesinden çıkacağı anlamına gelmez. Ezgilerde görülen bu esneklik onun müziğindeki esas karakteri oluşturur.

Şarkıların melodi seyirleri çoğunlukla basit bir yapı arz eder. Şarkıya çoğunlukla iki ölçüden oluşan bir müzik cümlesi ile başlanır. Bu cümle şarkı sözünün ilk mısraını kapsar ve iki kez aynen tekrarlanır. Buna koşut bir cümle ile ikinci mısra icra edilir. Küçük motif değişimleriyle tekrarlanan bu melodilere yine benzer fakat karar hissini uyandırmaya eğilimli karşıt bir melodi ile cevap verilir. 9 sürelî ölçü ile kurulu Çingene şarkılarında melodinin dört ölçüden başlayıp sekiz-on ölçüye kadar genişlemiş örneklerine rastlamak mümkündür. İki ve 4 sürelî ölçü ile kurulu Çingene şarkıları ise daha kısa melodiler ve az sayıda ölçü ile örülmüşlerdir. Bunlardaki tekrar sayısı ve birbirini andıran melodiler çok daha fazladır.

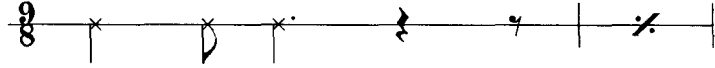
Çingene şarkılarındaki müzikal yapı, yalnızca melodilerle örülü çeşitli ezgi tipleri ve biçimlerinde değil, ritmik ünlemeler biçiminde de karşımıza çıkabilir. Bunların en yaygın olanlarından biri Çingene kadınlarının kendi aralarında oluşturdukları gruplarla yaptıkları söyleşmelerdir. Bu söyleşmeler şu şekilde yapılır: Bir kişinin söylediği sözü taraftarı olduğu grup aynen tekrarlar; böylece bir tür "antifonik" söyleşme yapılmış olur ki, bunların çeşitli biçimlerdeki uygulamaları ve farklı amaçlarla yapılanları bulunmaktadır. Burada önemli ve belirleyici olan söyleşmenin karşılıklı taraflar arasında değil aynı tarafta olanların, kendi aralarındaki söz tekrarlarını karşı tarafa yönlendirmeleridir. Sürekli tekrarlanan sözlerle hedef alınan tarafa konuşma hakkı tanınmamış olur.

Düğün, kına gibi eğlencelerin bir bölümü bu türden söyleşmelere ayrılır. Bunun yanında Çingene kadınlarının özel olarak yaptıkları kurmaca kavgalar vardır ki, bu türden söyleşmeler, yine bu kavgaların en karakteristik özellikleri içerisinde yer alırlar. Söyleşmeler iki türlü yapılabilir. Birinci tür, bir kadının devam etmekte olan 9 süreli bir ritmik ezgi üzerine



gibi ünlemleriyle başlar. Bu kadının yanında yer alan diğer kadın grubu bu ünlemi aynı vurgularla tekrarlar. Bundan sonra kadının söylediği her sözü gruptaki kadınlar aynen söylerler: "Havada ye, karada ye, geçtin mi?, Dur baarma (=bağırma), korktun mu?, İrkildi!, Mirkildi!..". Bundan sonra cinsel temasta bulunulması kastedilerek, kafiye de uyularak "...kildi" denilir. Böylece gülüşülür ve eğlenilir... Ya da düğünde kahya olan bir kadın (Devriyelerde ev sahibi olan kadınlar da aynısını yaparlar) oynanmakta olan oyunu keser ve ortaya çıkıp şöyle bağır-maya başlar: "Bir hoca alim var!"¹⁶ Karşıdan kadınlar; "Her ki-min başına!" veya "Her kime!" derler. Kadın tekrar: "Ağ yorgan-lı, telli yorganlı düğün yaptırdım gelin alayının başına" der ve ardından hep birlikte oynamaya başlarlar. Müziğe ara verildik-çe kadınlar arasındaki bu söyleşme -tekrar edilen söz kalıplarıyla- sürüp gider. Bu türden söyleşmelerden biri de şöyledir:

¹⁶Bu sözün şu şekilde söylenen şekilleri de vardır: "Bir öcalım var" veya "Bir recâlım var". Bu sözün ne anlama geldiği tam olarak bilinmiyorsa da bir istek ve temenni ifade ettiğini söylemek mümkündür.



AĞ	LI	YOR
BAĞ	RI	YOR
İS	TI	YOR
VER	Mİ	YOR

Veya:



EL	LI
ALT	MİŞ
YET	MİŞ
SEK	SEN

Nihayet yüze gelindiğinde hep birlikte "Yüz" diye bağırıp oynamaya devam ederler. Çingene kadınların kendi aralarında yaptıkları kavgalarda rastlanan ikinci tür söyleşme biçimi ise şöyledir: Çoğunlukla sipariş üzerine yapılan bu kavgalarda kadınlardan biri rakibine veya rakiplerine söz söylemek için yanına birkaç kadın alır. Böylelikle kendi sözlerinin tekrarını yapacak kadro kendiliğinde oluşmuş olur. Bu kadınlardan birkaçı darbuka, def gibi ritim sazlarıyla bu kavgaya/söyleşmeye eşlik ederler. Bazı örnekler bir kadının ilk başta kısa bir giriş ezgisi söylemesiyle başlar. Bu türden ezgiler, bir söyleşmenin başlayacağıının haberini veren şifreli mesajlar gibidir. Orada bulunanlar hemen bu mesajı algırlar ve kendilerine konum belirlerler.

SAZ



BA NA DEL LER SU LU KU LE LI. GÜ L LÜ GÜ L LÜ

Aynı kadın karşısındakini hedef alarak: "Ehe, ayol menekşe! ne istiyorsun sen benden; niye kıskanıyorsun sen beni ayol?! Ortaam (=ortağım) mısın sen benim?, Allaa, Allaa!" dedikten sonra kısa bir müzik cümlesi ile söyleşme başlar.



1.GE Lİ N KOM ŞU LAR
2.BE Nİ DİN NE YİN



3.ME NEK ŞE YE GE LE YİM

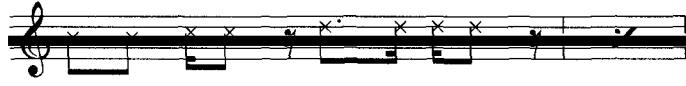


4.AT ME NEK ŞE



5.ÇIP LA K ME NEK ŞE

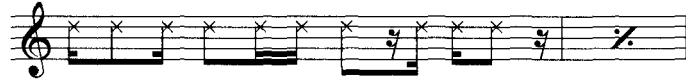
Her bir sözü önce bir kadın tekten söyler, sonra yandaşları aynı sözlerle ve ezgiyle bunu tekrarlarlar. Melodiyle devam eden bu söyleşme biçimi sözlerdeki içeriğin git gide böbürlenme ve nispet halini almasıyla sürer ve ritmik bir karaktere dönüşür.



AĞ YOR GA NIN VAR MI SE NİN



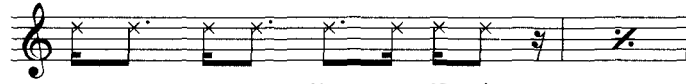
İKİ— Lİ YOR GA NIN VAR MI SE NİN



GÜ MÜŞ LÜ YOR GA NIN VAR MI SE NİN



Nİ ÇİN ÇE KE Mİ YO SUN BE Nİ A YO L



ÇA TAL LA RIN VAR MI SE NİN
KA ŞIK LA RIN VAR MI SE NİN
SA ĞAN LA RIN VAR MI SE NİN
(HAN)



TEN CE REN VAR MI SENİN—



SEN BE NİM OR TAM— MI SIN



SEN BE NİM LA Hİ— M DİL SİN
(LAYIĞIM)— (DEĞİLSİN)



Kavga tek taraflı olarak gittikçe alevlenir; artık bu aşamadan sonra melodik yapı iyice bir yana bırakılır ve söyleşme konuşma edasına dönüşür. Hattâ konuşmanın getirdiği yeknesaklıkla usûlün yapısı da değişime uğrar ve 2 süreli düz bir yapıya bürünür. Bu türden söyleşmelerin bir başka türü ise 2 süreli söyleşmelerin konuşma edasıyla ve ritim çalgılarının eşliğinde yapılanlardır. Darbuka, def veya zilin:

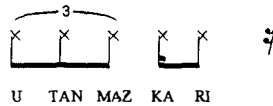
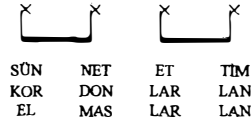
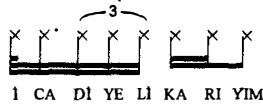
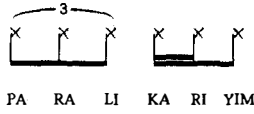
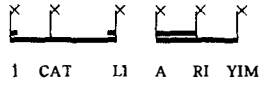
veya



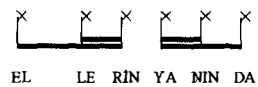
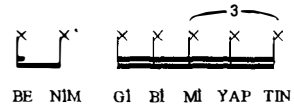
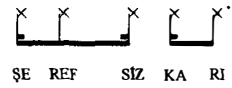
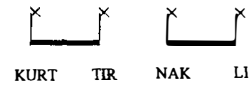
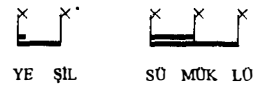
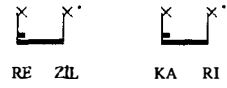
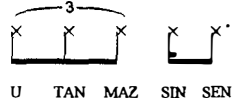
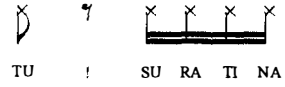
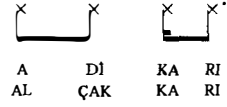
Nota kalıplarıyla, şu sözlere eşlik ettiği görülür.¹⁷

¹⁷Topluluk her sözden sonra aynı söz ve ritim kalıbıyla bu sözleri tekrarlar

-1-



-2-



GÜL LE RİN YA NİN DA

KES TİR ÇO CUK LA RI Nİ

EN NA MUS SUZ SEN SİN
EN KİY MET SİZ SEN SİN

HAS SIK TİR KAR ŞİM DAN

U TAN MAZ KA RI
ŞE REF SİZ KA RI

SEN BEN NEN BİR Mİ SİN

SEN KİM SİN A YOL

A Dİ KA RI
AL ÇAK KA RI

ŞE REF SİZ KA RI

Bu söyleşme böylece sürüp gider. Bir süre sonra sözleri bölen bir müzik başlar. Çoğunlukla 9 süreli "Tulum havası" veya 4 süreli "Çiftetelli havası" olan bir ezgiyle taraflar, karşılıklı göbek atmaya başlarlar. Bu türden ritmik karakteri ağır basan ve bir tür *recitative* biçimindeki müzik uygulamalarına daha çok İstanbul Çingene-leri arasında rastlanır. Ezgi ile söz arasındaki kaynaştırıcı unsur olan ritim Çingene müzisyeni vazgeçemeyeceği bir müzik öğesidir. Sözü daha etkili hale getirmenin bir yolu olan ezgiyle söylemek, Çingenele-ri dahi bir süre sonra vazgeçebilecekleri bir uygulama olmasına karşın ritimden vazgeçilemedikleri açıkça ortadadır. Zira ritmin şifreleri ezginin şifrelerinden daha belirleyici ve etkilidir. Yukarıda örnekleri verilen söyleşmeler daima Türkçe olarak uygulanır. Bu icra biçiminde Türkçenin hece vurgularına azami uyulduğu görülmektedir.

Çingene şarkılarını oluşturan ezgiler bir oktavı geçmeyen ses genişliğine sahiptir. Bunun yanı sıra en az bir tam beşliden oluşan Çingene ezgileri olduğu gibi, ses genişliği oktavı aşan (12-13 ses) Çingene ezgileri de vardır. Şarkıların ses örgüsü Türk makamlarının dizileri ve seyir karakteriyle hemen hemen aynı yapıdadır. Şarkılarda kullanılan makamlar geleneksel Türk makam anlayışına benzer özellikler göstermekle beraber, daha çok bu makamların genel karakterlerini hatırlatacak çeşniler biçiminde karşımıza çıkar. Fakat temel ses örgüsü sürekli aynılığını korur. Çingene şarkılarında kullanılan makamlar Hicaz, Nikriz, Uşşak, Karcığâr, Buselik, Segâh, Sabâ gibi Türk müziği eserlerinde de yaygın kullanım alanı bulmuş makamlardır.

Hicaz makamı Çingene şarkılarının temel makamıdır. Şarkıların pek çoğunda gerek makamın kendisi veya *Uzzâl*, *Hümayun* gibi yakın ilişkili makamlar, hep birlikte kullanıldığı gibi, bu makamın bir çeşni (la,si bemol, do diyez, re,[bazen ilâveten mi]) olarak diğer makamlar içinde yer almasına da olanak verilmektedir. Hicaz ögesi içeren diğer makamlar da hicaz dörtlüsü ve beşlisini sık sık duyuran bir ses örgüsüne sahiptir. *Nikriz*, *Karcığâr*, *Sabâ* bunların en sık karşımıza çıkanlarıdır.

Uşşak-Hüseynî karakterli şarkılarda dahi ezginin bütünü içinde yer almayan Hicaz çeşnisi, giriş ya da ara saz bölümlerinde ağırlıklı olarak klarnet veya kemanın serbest dolaşımı sırasında mutlaka duyurulur. Yine Uşşak-Hüseynî eksenli şarkılarda, bazen şarkıcı *Sabâ'lı* geçki yaparak melodiyi süsleme ihtiyacı hisseder. Bu türden makam geçkileri daima karşımıza Hicaz çeşnisini çıkarır ki, bu da bizde Çingenelerin bu makama karşı özel bir ilgileri, hattâ yatkınlıkları olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Hicaz makamının, ezgin, hüznünlü bir yapısı vardır. Bununla birlikte Hicaz makamı ile örülü eserler eğer uygun bir seyir

düzeninde kullanılır ve ritim eşliği sağlanırsa neşeli bir karaktere de bürünebilirler. Dolayısıyla Hicaz makamı, Çingene ruhunun tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir makamdır. Ayrıca hem mikro-tonal sistemde, hem de tampere sistemde icra edilebilmesi de makama çok yönlü bir kullanım alanı kazandırmaktadır.

Bugün Türkiye dışında, özellikle Avrupa'da yaşayan Çingenele-
rin kullandıkları ve adına "Gypsy Scale" denilen bir ses dizisi
vardır ki bu dizi "Hungarian Mode" ya da "Hungarian Scale"
adlarıyla da bilinir¹⁸

Tüm kaynakların üzerinde mutabık olduğu "Çingene Dizisi" şu-
dur:

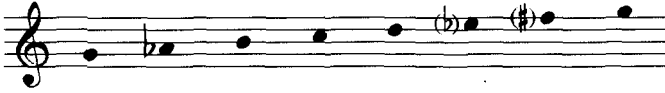


Oysa Kodály bu dizinin ara sıra kullanılabilen seslerini de gös-
tererek konuyu farklı açılardan ele almamızı sağlamaktadır¹⁹.

A



B



¹⁸Willi Apel, "Gypsy Music", *Dictionary of Music*, 1960, Harvard University Press, s. 315; Zoltan Kodály, *Folk Music of Hungary*, 1971, Praeger Publishers, s. 6; "Gypsy Scale", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition, Vol. 10, New York, 2001, s. 620).

¹⁹Kodály'ın dizileri "sol" eksenli yazmış olması son derece önemlidir. Zira bu diziler "sol" perdesi üzerinde yazıldığında Türk müziğindeki bazı makamların kullanım yerleriyle örtüşür ki, bu da çingene müziğinin Türk müziği ile ilişkilendirilmesinin gerçekçi kanıtları arasında yer alır.

A ve B dizileri dikkatle incelendiğinde bunların bazı Türk Müziği makam dizileriyle benzeştikleri görülür. Örneğin A dizisinde "mi bemol" kullanılmadığında Nikriz makamının, "mi bemol" ve "fa diyez"li haliyle de Neveser makamının dizileri ortaya çıkar. B dizisinde ise iki Hicaz çeşnisinin birbirine eklenmesiyle meydana gelen, asma karar, seyir ve diğer etmenlere göre, Zirgüleli Sûzinak, Hicazkâr gibi farklı adlarla anılan makamlar karşımıza çıkmaktadır.

Çoğunlukla Macar müziğindeki Çingene etkisi ile oluşmuş ve bu yüzden "Çingene dizisi" (Gypsy Scale) adıyla anılan bu makam dizilerinin Romen, Bulgar, Slav halklarının müziğinde yer aldığı, hattâ daha da ileri giderek 17. yüzyıldan başlayarak Avrupa müziğinde de kullanıldığı bilinmektedir²⁰

Çingenelerin Hindistan'dan başlayan büyük göçleri ile önce Ön Asya'ya, Kafkaslar ve Ortadoğu'ya, Anadolu içlerinden Trakya ve Balkanlara oradan da Avrupa'ya ulaştıkları genel kabul gören bir savdır. Bu savın müzikal kısmında ise yukarıda belirtilen yol üzerinde bulunan makam geleneklerinin Çingeneler tarafından alınarak Avrupa halklarının müziğine aktarılması yer alır. Bilhassa "artık ikili" içeren (Hicaz çeşnili) dizilerin Çingenelerin müziklerinde sıklıkla kullanıldığını gören Avrupalı müzisyenlerin, bu düşüncüyü vurgulamalarındaki haklılık payı yüksektir. Bu fikrin elbette öncelikle, bu dizilerin sıklıkla görüldüğü Macar müziğinde olmasından hareketle Macar müzikologlar tarafından dile getirilmesi de doğaldır²¹

²⁰Çingene müziğini yalnızca makamsal ezgi karakteriyle değil, diğer pek çok ögesiyle Avrupa müziğindeki konumu hakkında bkz.: Max Peter Baumann, "The Reflection of The Roma in European Art Music", *The World of Music*, (IITM), 38 (1)-1996, s. 95-138.).

²¹Kodaly a.g.e., s.6; Béla Bartok, "Gypsy Music or Hungarian Music?", *The Musical Quarterly*, April 1947. Vol. XXXIII, No. 2, s. 245-250

Gerçekten de bu fikri doğrulayan bir uygulamayı -Balkan Çingeneriyle yakın ilişkisi olan-Türkiye'nin batısında yaşayan Çingene topluluklarında buluyoruz. Batı grubu Çingenerinin müziklerinde belirleyici iki temel öge bulunur: 9 süreli usûl ve Hicaz çeşnili ezgi örgüsü... Birinci özellik, ikinci özelliğe göre daha baskındır. Bununla birlikte, Çingene şarkılarında Hicaz makamı çeşnisinin sıklıkla kullanımı böyle bir saptamayı ve genellemeyi doğrulamaktadır. Batı grubu Çingenerinin müziklerinde görülen artık ikili aralığının sık kullanımının ve Çingenerilerin bu çeşniye yönelmelerinin temel nedeni, Çingenerin öncelikle Hint, Acem ve Arap müzikleri sonrasında da, Türk Müziği ile kurdukları yakın temastır. Makamsal Türk Müziğine Çingenerin yatkınlığı ve bu müzikteki Hicaz gibi çeşnileri içeren makamların Çingenerlere hitap etmesi, bu çeşnilerin onlar tarafından benimsenmesine, özümsemişliğine sebebiyet vermiştir. Çingenerin kendi şarkılarında veya diğer müziklerin içinde kullandıkları Hicaz makamı (çeşnisi), Türk Sanat Müziği geleneğinde veya yerel halk şarkılarının ezgi örgüsünde doğal olarak yer alan biçimiyle benzerlik gösterir. Ezgi seyrinde ve üslûbunda Arap, Acem ve diğer Ortadoğu halklarının makamlarındaki Hicaz makamının karakteri görülmez. Bu da Türk müziği makamlarının dokusuna Çingenerin nüfuz etmeleriyle yakından ilgilidir. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki, yukarıda adı geçen -bilhassa Macar Çingeneri arasında kullanım alanı bulmuş- makam dizilerinin Türk Çingeneri (Batı Roman Kolu) arasında iltifat görmedikleri açıktır. Batı Roman toplulukları arasında bu dizilerden yalnızca Nikriz makamını andıran dizinin yaygın kullanımına rastlanmaktadır.

Çingenerin kendi müziklerinde Hicaz makamını ya da icra ettikleri diğer müziklerin makamları arasında da Hicaz çeşnisini kullanmaları, Çingene olmayan müzisyenler tarafından da fark



edilmiş olmalı ki, onlar da Çingene şarkılarına öykünerek yaptıkları bestelerde Hicaz çeşnisini, ezgilerin pek çok yerine serpiştirerek kullanmışlar, böylelikle Çingene müziği karakterine daha çok yaklaşabilmişlerdir. Örneğin Fehmi Ege'nin *Ebe Gümeci Kantosu*, Kemal Gürses'in *Kerizciler Şarkısı* bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Yukarıdan beri izah etmeye çalıştığımız bu durum bize, Batı Roman koluna mensup Çingenelerin müzik kültürlerine daha çok Hicaz dörtlü ve beşlisini bünyesinde barındıran makamları benimsediklerini açıkça ortaya koymaktadır. Görünen odur ki, ezgi örgülerinde yer alan Hicazlı uygulamalar Batı Roman koluna mensup Türk Çingenelerinin müzik ruhuna uygun karakterdedir.

Usûl ve Ritim Özellikleri

Çingene müziğinin temel yapı taşları melodi ve ritimdir. Müziği var eden bu yapı taşlarının Çingeneler arasında çeşitli kullanım biçimleriyle karşımıza çıktığını ve Çingenelerin melodi ve ritmi özgün biçimlerde müziklerinde kullandığını bu kitabın çeşitli yerlerinde yeri geldikçe açıklayacağız. Özellikle müzikal ritmin Çingene yaşamının temel göstergeleri arasında yer alışı biçimini ve bu durumun felsefi bağlamını, çalışmanın müzikle il-

gili pek çok yerinde ifade ettiğimizden burada yalnızca Çingeneler arasında kullanılan usûllerle, bunların ritmik vurguları ve düzum şekilleri ele alınacaktır.

Türkiye Çingenelerinin Batı Roman kolunda karşımıza çıkan ve bu grubun müzik kimliğini belirleyen müzik ögesi 9 süreli usûl ve bunun iç yapısında yer alan farklı düzum şekilleriyle ritmik vurgulardır. 9 süreli usûlün (2+2+2+3) karakteriyle Çingene müzikleri o denli özdeşleşmişlerdir ki, bu kalıp Çingene olmayanlar tarafından bile "Roman ritmi" olarak adlandırılmıştır. Müziklerini bu usûl/düzüm karakteriyle özdeşleştirmiş Çingene topluluğu yalnızca Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelerdir. Elbette çeşitli sosyal olaylar ve bilhassa göçle Kuzey ve Güney Anadolu Çingeneleri arasında da gün geçtikçe yaygınlaşan bu usûlün en gelişkin kullanım ve uygulama alanı yine de batı grubu Çingenelerinin yaşadıkları bölgelerdir.

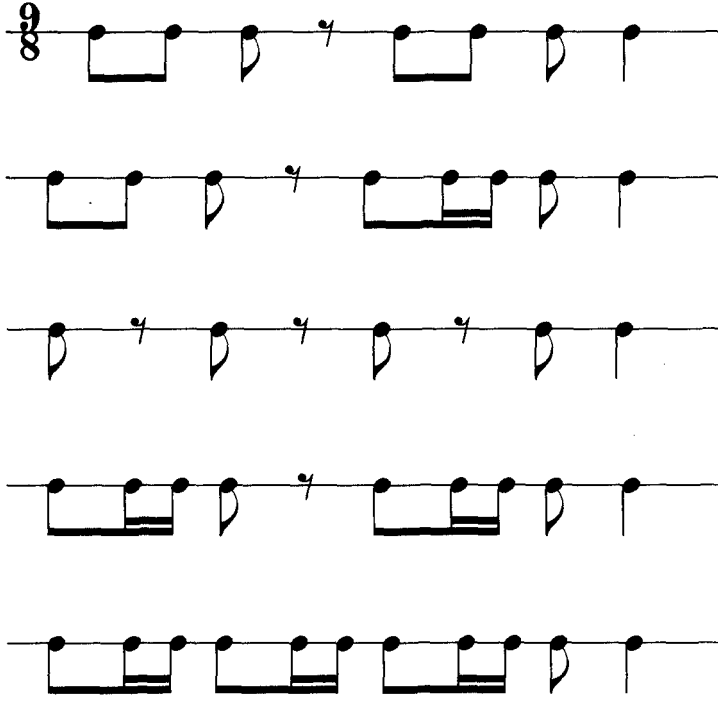
Çingenelerin 9 süreli usûlü nereden veya kimlerden aldığına dair net bir bilgi elimizde mevcut değildir. Bu usûlün Ege ve Marmara bölgesi ile Balkanlardaki hakim müzikal unsur olduğu göz önünde bulundurulacak olursa, bu usûlün Batı Çingeneleri arasındaki yaygınlığının gerekçeleri kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır. Ancak yöresel müziklerle iç içe olan Çingenelerin, bu müzikleri icra ederlerken karşı karşıya kaldıkları 9 süreli usûlün farklı düzum şekillerine rağmen (örneğin Ege bölgesindeki zeybek havalarında görülen 3+2+2+2 düzümlü 9) kendi müzik uygulamalarında daima 2+2+2+3 düzümlü usûlü kullanmaları dikkate değer ayrı bir özelliktir. Üçlüsü başta bulunan 9 süreli usûlün icrası sırasında hiçbir güçlük yaşamayan yerli Çingene müzisyenler, üçlüsü ikinci 2+3+2+2 ve üçlüsü üçüncü 2+2+3+2 kademelerde bulunan 9 süreli şarkıların icrasında çok zorlanırlar. Son bahsettiğimiz iki farklı biçimin icrasını denemek için

çeşitli zamanlarda Edirne, Tekirdağ, Çanakkale, Bursa Çingene-leriyle yaptığımız çalışmalarda, yerli Çingene müzisyenlerin, üçlüsü ikinci kademede yer alan 2+3+2+2 şeklindeki dokuzluyu çalmakta büyük güçlük çektikleri görülmüştür. İcrayı daima, söz ve müziğin ifade ettiği manânın dışına çıkarak üçlüyü sona alma eğilimi vardır. Hiç kuşkusuz bu, alışkanlıkların sonucunda ortaya çıkmış bir eğilimdir.

Biz burada Çingene arasında en fazla kullanılan 9 ve 4 (ya da 2) süreli usûllerin çeşitli düzum biçimleriyle ve bazı ritim vurgularının çalgısal uygulamalarını ele alacağız. Yörelere göre değişim gösteren usûl adları ile bunların icra biçimlerine de ayrıca değinilecektir. Burada vereceğimiz örnekler darbuka icrasında kullanılan Çingene tarzını belirlediğinden, yerel davul icraları notalar kısmında verilecektir.

Darbuka icrasının yazımı sırasında kullandığımız bazı harf ve rakamları şu şekilde ifade etmemiz mümkündür. Üst çizgide yer alan notalar "sağ" elin, alt çizgidekiler sol elin darbukanın köşesine yaptığı vuruşları gösterir. Ortadaki kısa çizginin üzerindeki notalar sağ ve sol ellerin parmaklarının grup ve tek vuruşlarını gösterir. "G" harfi ilgili elin parmaklarının tümünü kapatarak vurgu yapmayı ifade eder. Her usûlün önce bir kalıp ritmi, daha sonra da darbuka üzerindeki işlemleri verilmiştir. Notaların altında verilen rakamlar parmak numaralarını belirler: Baş parmak "5", işaret parmağı "1", orta parmak "2", yüzük parmağı "3", serçe parmağı "4" rakamıyla gösterilmiştir.

9 süreli Çingene ritimlerinin en yaygını "Tulum"dur. Adını "Tulum oyun havası"ndan alan bu usûl çeşitli ritmik kalıplarla icra edilebilmektedir. Ritmi belirleyen sondaki üçlünün sekizlik ve dörtlük olması biçiminde tarif edilmesine rağmen bunun istisnaları daima mevcuttur. Kalıp düzum biçimleri olarak şu şekillerde karşımıza çıkar:

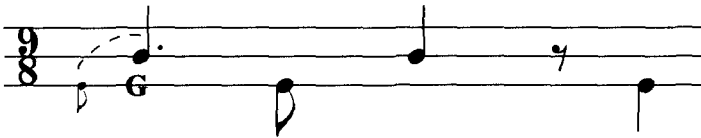


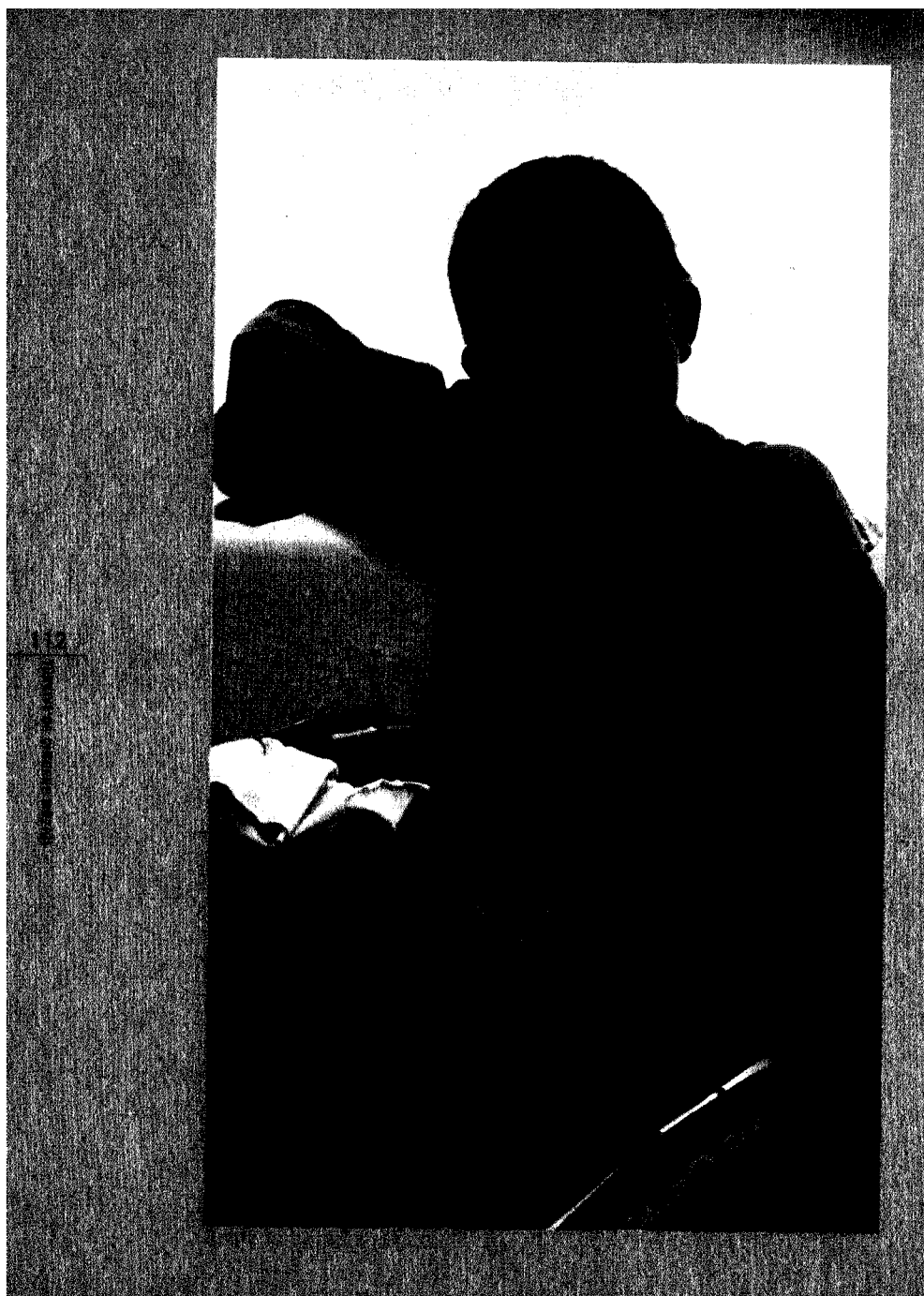
Silivri ve çevresinde ise şu şekillerde kullanılır:

Kalıp Ritim



Darbuka vuruşları





Buradaki kullanımda sondaki üçlünün vurgusu es'le yapılıyor ki, bu darbukanın sesinde daha dolgun bir doku ortaya çıkartıyor. Aşağıdaki örnekler sırayla, İzmir, Tekirdağ ve Edirne'den (Yıldırım Mahallesi) alınan örnekleri içermektedir.

Çeşitli Tulum Örnekleri

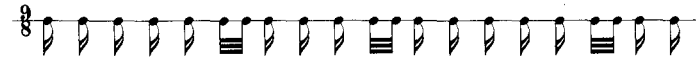
Kalıp Ritim



Darbuka vuruşları



Kalıp Ritim



Darbuka vuruşları



Yıldırım Tulumu

Kalıp Ritim



Darbuka vuruşları

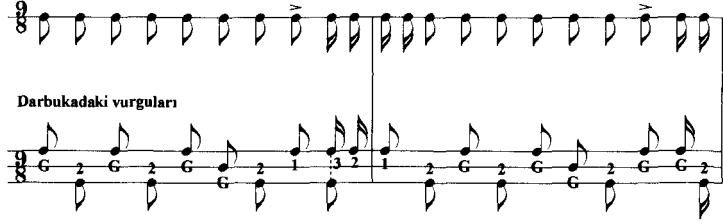


* Sağ ve sol elin 1.,2.,3. ve 4. parmaklarını birbirlerine yanaşık biçimde darbukanın ortasına vuruyorlar. Çıkan ses kapalı ve mat bir ses olmakla birlikte bazen 9 süreli vuruşun üçüncü ve dördüncü sekizlikleri 1 dörtlük değerde icra ediliyor ki bu da sesin uzamasına ve yankılı çıkmasına sebep oluyor.

Özellikle Marmara Bölgesi'nin Trakya kesiminde yaygın olan 9 süreli bir başka usûl de "Gayda"dır.²² 9 süreli Gayda'da vurgunun üçlünün ortasına gelmesi önemlidir.

Gayda

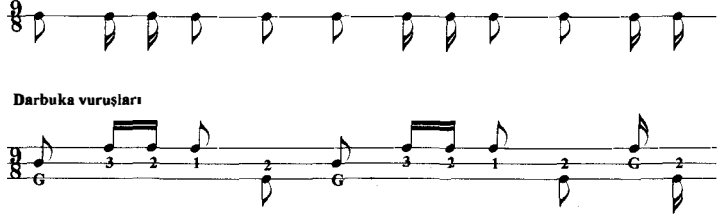
Kalıp Ritim



9 süreli Çingene usûllerinin bir başka örneği "Gordel" veya "Pancar" adıyla anılır. Adını "Pancar Havası" adlı bir ezgiden aldığı söylenmektedir. Gordel'in "Civelek Gordel" veya "Gorder" gibi söylenişleri de vardır. Aşağıya alınan iki örnek Trakya'nın çeşitli yörelerindeki kullanım şekillerini vermektedir:

Gordel / Pancar

Kalıp Ritim



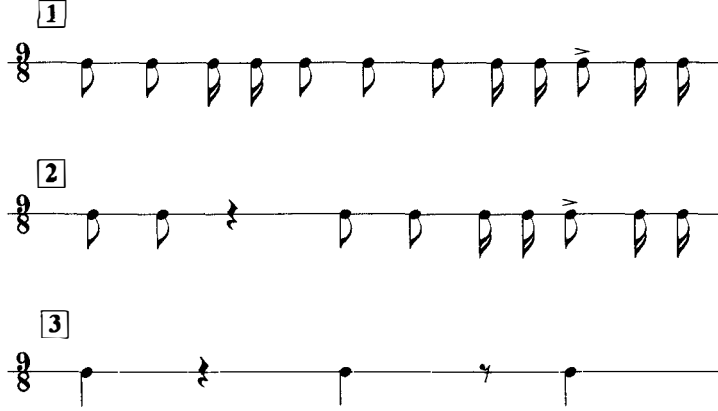
Kalıp Ritim



²²Çingeneler arasında "Gayda" adıyla bilinen bir usûl daha vardır ki bu usûl iki sürelidir. Gayda çalgısıyla çalınan iki süreli ritimlere Trakya'da bu ad verilir. Terim bu haliyle Çingeneler arasında bilinmez

Bunların dışında düzum şekilleri bakımından birbirinden farklı üç "Pancar" ritmi daha vardır. "İstanbul Pancarı" veya "İstanbul Gordeli" olarak bilinen bu ritimler, özellikle Sulukule Çingeneleri arasında kullanılmaktadır

İstanbul Pancarı / Gordel Örnekleri



Bu kalıp ritimlerin Sulukule Çingeneleri arasında onlarca farklı icra biçimi bulunmaktadır. 3. tür kalıp ezginin kullanım alanı yalnızca Çingene düğünleriyle sınırlıdır. Çünkü bu tür vurgularla Çingerie olmayanların oyun oynamaları neredeyse mümkün değildir. Tüm bunların yanında "Kazancı Pancarı" adı verilen 4 süreli ve düz ritmik karakterli bir ezgi daha varsa da Çingeneler bu Pancar havasının usûlünü ve ritmini pek kullanmazlar.

İsminin Batı Grubu Romanlarından alan ve "Roman" veya "Ağır Roman" adlarıyla anılan bir usûl daha vardır ki daha çok *Marmara Bölgesi ile Ege'nin kuzey kesimlerinde yaygın* olarak kullanılır. Aslında Roman ve Ağır Roman birbirinden ritmik karakterleri bakımından farklılık arz eden usûller olmasına rağmen, zaman zaman birbiriyle karıştırılmaktadır. Usûlün adının başın-

daki "Ağır" sıfatı onun yalnızca tempo bakımından diğerinden düşük çalınacağı anlamını taşımaz. Gerçi Roman usûlü diğerine göre daha hızlı bir tempoya sahiptir, ancak usûl iç ritim bakımından da büyük farklılıklar gösterir. Aşağıda hemen her yerde ortak olan Roman usûlünün ana kalıbını vermekle yetiniyoruz. Zira bu usûl zaman zaman, Gordel/Pancar usûlleriyle de iç içe geçerek icra edilebildiği için darbuka vuruşlarında Gordel/Pancar usûllerinin vuruşları esas alınabilir.

Roman Hızlı

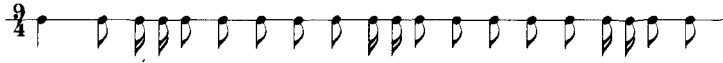


Ayrıca belirtilmeden geçemeyeceğimiz bir başka husus da şudur: Özellikle Trakya yarımadasının geleneksel oyun tarzı olan Karşılamaların usûl yapısı ile "Roman" adıyla anılan usûl aynı karakterdedir. Bu bakımdan Edirne, Kırklareli, Tekirdağ illerinde oynanan Karşılama türü oyunlarda bu ritmik karakterin kullanımından hareketle Çingeneler bu usûl kalıbına bazı yörelerde *Karşılama* veya *Oynak Karşılama* adını verirler.

Ağır Roman usûlünün ritim kalıbı ve darbukadaki vuruşları ise şöyledir:

Ağır Roman

Kalıp Ritim



Darbuka vuruşları



Düz Roman 2/4

Darbuka vuruşları

2/4

G 3 2 1 2 1 2 2

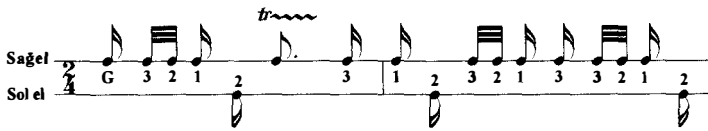
G 2 3 2 1 2 3 2 1 2

Türkiye'nin hemen her yöresinde bilinen ve rağbet gören bir ezgi olan çiftetelli, Çingeneler arasındaki özel repertuarın en önemli parçalarından biridir. Aslında bir oyun ezgisi olması bakımından zaten Çingeneler için özel bir önem taşıyan çiftetelli havaları, yalnızca Çingeneler tarafından icra edilen farklı türleriyle Çingene kültürü içindeki önemini daha da artırmaktadır.

Batı Çingeneleri arasında yaygın olan bu usûl ve ritim biçimlerinin yanında, Çingene müzisyenlerin darbuka icralarında karışımıza çıkan bir başka teknik daha vardır. Bu çalış tarzında 20-25 cm'lik bir çubuk, sol elde, darbukanın gövdesine 5-10 derecelik bir açı ile tutulur. Sol elin baş ve işaret parmağı çubuğu tutarken, orta ve yüzük parmakları süratle çubuğu hareket ettirir. Sağ el ise bazen grup, bazen de tek tek parmakları çubuk üstüne vurarak ses çıkartır. Çubukla çalış sırasında sağ el, çubuk dışında darbukanın köşesine veya ortasına bağımsız vuruşlar yapmaz. Ancak bazı usta müzisyenler hem çubuk üzerine hem de kenarlara vurmak suretiyle özel sesler elde edebilirler. Sağ ve sol elin parmakları çubuk üzerine o denli seri vuruşlar yaparlar ki usûlün ana vurguları böylesi çubuk titremeleri arasında kaybolur. Ve böylelikle bir tür ustalık gösterisi yapılmış olur. Çingene darbukacılar çubukla çalış hem bir kişisel meziyet olarak görürler, hem de Çingene olmayanların (Barolar) bu çubuklu ritim icrasıyla oynayamadıklarını, dolayısıyla bunun yalnızca Çingenelere özgü bir özellik olduğunu vurgulayarak övünürler.

Çubukla yapılan icrada darbukadan öylesine yüksek ve güçlü ses çıkar ki, tek darbuka ile geniş bir meydana yapılan eğlencenin vurmali çalgı ihtiyacı karşılanabilir. Çubukla icra bu işlevi bakımdan da son dönemlerde rağbet görmektedir. Büyük davulların "Dinleme havaları" çalınırken yaptıkları müzik icrasında da çubukla çalındığı olursa da, bu çok fazla rağbet gören bir icra tekniği değildir. Yukarıda verdiğimiz "Düz Roman" ritminin çubukla yapılan darbuka vuruşlarını aşağıya alıyoruz.

Düz Romanın çubukla çalınışı



Yukarıdan beri ele aldığımız usûl kalıpları ile bunların darbuka-daki işleniş biçimlerinin sayısız çeşitlemesine rastlamamız mümkündür. Bununla birlikte bu usûl kalıplarının darbuka dışında, bongo, davul, def (zilli veya zilsiz) ile de benzer vuruşları vardır. Burada asıl olan usûl kalıplarıdır; yani kalıp hâlinde ana vurguları sabit bırakarak, icracının ritim aletiyle sürekli süslemeler yaparak vuruşları geliştirmesidir.

Çingene Müzisyenlerin Kullandığı Çalgılar

Çingeneler genellikle "çalgıcı müzisyen"ler olarak bilinirler. Bunların kullandıkları çalgılar ise, çok çeşitlidir. Yaşadıkları ülkelerin müzik bölgelerine bağlı olarak farklı karakterler gösteren çalgı kullanımı, Türkiye Çingenelerinde de bu yapıya uygun bir biçimde karşımıza çıkar. Marmara ve Ege yörelerinde kullanılan çalgılar birbirleriyle yakınlık gösterir ve bu bölge Çingenelerinin ortak paydalarından birini oluşturur. Batı Grubu Çingenelerinin müzik uygulamalarında öne çıkan daha ziyade çalgısal müzik (oyun havası) olduğundan, çalgıların özellikleri de ayrıca önem kazanır. Bu bölge Çingeneleri arasındaki müzisyenlik mesleğinin sınıfsal farklılığı, toplulukların kullandıkları çalgılara göre belirlenir: İnce saz takımları, davul-zurna takımları vs.. Dolayısıyla grubun kimliğini oluşturan unsurlardan biri de çalgısal farklılıklar olmaktadır.

Her grup/topluluk üyesi profesyonel icrada çalgılarla beliren meslekî kulvarlar içinde kalabilse de özel yaşamında eline geçen her çalgıyı icra etmek ister ve icra eder. Çalgı kullanımındaki bu başarı Çingenenin doğasında olan yetenekten kaynaklanmaktadır. Bu sebepten, Çingenelerin birbirinden farklı karakter gösteren sazları başarı ile icra etmeleri daima gıpta edilen bir durum olagelmıştır.



Çingenelerin kullandıkları çalgılar dönemlere göre değişen farklılıklar ve değişiklikler gösterir. İçinde bulunduğu toplumun istekleri ile güncel/kitlesele müzik zevkleri doğrultusunda değişen çalgı kullanımında Çingene için sınır yoktur. Eski dönemlerde üflemeli/nefesli sazlardan zurnanın yerini 70-80 yıldan bu yana klarnetin aldığı görülür. Bugün ise klarnetin yerine saksofon, trompet gibi çalgıları kullanan Çingene müzisyenler vardır. Türkiye'deki müzik türlerinin genellikle makamsal müzikler olması profesyonel Çingene müzisyenini, bu müziğin seslerini çıkarabileceği çalgılara -doğal olarak- yönlendirmiştir. Şimdi Çingenelerin gerek kendi müziklerinde gerekse diğer toplulukların ses kültürlerine çalgıcı olarak eşlik ederken kullandıkları çalgıları ve bunların icra biçimlerini ana hatlarıyla ele almaya çalışalım.

Çingenelerin kullandıkları çalgılar hakkındaki ilk bilgileri Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden öğreniyoruz. Çelebi, 17. yüzyıl sâzendelerini anlatırken, bunların arasında "Çeşdeciler" adlı bir grubun bulunduğunu belirtiyor ve "çeşde" sazıyla ilgili şu bilgileri veriyor: "*İcat edeni Selânîk'li Benli Şah'dır. Bu da Çökür gibi kirişli bir sazdır ama, karnı küçük ve yuvarlak, kolu kısa, perdeleri çok sık- tır. Ekseriya Balat Çingeneleri kayış ile boğazlarına asıp Eyûp'de, Kağıt- hane'de ve diğer seyir yerlerinde çalarlar. Üstatları Deli Hüsam, Kemal Çingene, Zorlu Recep'dir.*"²³ İstanbul ve çevresinde çöğür benzeri bir çalgıyı çalan Çingene grubunun bugün izine dahi rastlamak mümkün değildir.

18. yüzyılın tanınmış müzisyenlerinden Kemanî/Tanbûrî Hızır Ağa "keman-ı Kıbtî" adı verilen bir çalgıdan söz eder²⁴. Tek telli ve yaylı bir çalgı olan keman-i Kıbtî'nin (yani "Çingene kemanı"nın) adına bakarak Çingeneler tarafından kullanıldığı anlaşıyor. Bugün adına "klasik kemençe", "turnak kemane", "fasıl kemençesi" gibi isimler verilen -yapısal bakımdan aynı özellikleri içermesine karşın- bu çalgının tek telli olanına Osmanlı-Türk müziğinde rastlanmaz. Ancak tek telli olan "rebab" benzeri bir çalgının "Karaçi" adıyla anılan Nusaybin yöresi Çingeneleri arasında çalındığını biliyoruz. Karaçiler bu çalgıya "kamençe" (=kemençe) veya "nahura" (=nahora) adını veriyorlar²⁵. Yine tarihî kaynaklarda santur ve çeng çalan müzisyenlere ve müzisyen topluluklarına rastlıyorsak da -bunların Çingene çalgıcılar olması ihtimali yüksek olmasına rağmen- elimizdeki kaynakların yeterli olmamasından ötürü bu konuyla ilgili detaylara girmek istemiyoruz.

²³Evliya Çelebi *Seyahatnâmesi*, C. 2, s. 309

²⁴Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 129-130

²⁵Karaçilerle ilgili olarak yaptığımız incelemeleri Anadolu Çingenelerinin kültürel özelliklerini hazırlamakta olduğumuz diğer kitabımızda ele alacağımızdan, şimdilik bu kadar değinmekle yetiniyoruz.

Çingenelerin günümüzde kullandıkları çalgılara şöyle bir bakacak olursak bunların ağırlıklı olarak vurmali çalgılar, daha sonra nefesli çalgılar ve telli çalgılar biçiminde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Vurmali çalgılardan en çok kullanılan çalgı *davuldur*. Ege ve Trakya'da zurna ile ikili oluşturarak çalınan davullar 75-80 cm çapında, eni 50-60 cm, kasnaklı bir çalgıdır. Zurna sayısına bağlı olarak, 2, 3, 4, 5 ve daha fazla sayıda davulun birlikte icra yapması mümkündür. 4 veya 5 davuldan fazlası çoğunlukla meydan güreşlerindeki müzik uygulamalarında karşımıza çıkar.

Davulun zurna ile oluşturduğu beraberliğe karşın "darbuka" veya "dümbek" daima incesaz takımlarının ritim âleti olmuştur. Yakın zamanlara kadar bakır, pirinç gibi madenlerle, üstü sırlı topraktan yapılan çömlek darbukaların yerini bugün alüminyum pik dökümden yapılan darbukalar almıştır. Darbukaya plastik film (cam deri) gerilmesi, son yıllarda sıkça karşımıza çıkan bir durumdur.

Vurmali çalgılar arasında Çingene çalgıcıların en fazla benimsedikleri çalgı *def*'dir. Boy boy ve farklı karakterde çok sayıda def Çingeneler arasında çeşitli icra biçimleriyle bulmak mümkündür. Def, 25-30 cm çapında 10-15 cm eninde kasnağın tek tarafına gerilen deriden oluşan bir çalgıdır. Zilli ve zilsiz olan iki türü vardır. Anadolu'da ve Trakya'da çeşitli amaçlarla kullanılan eleklerin yapımcıları olan Elekçi Çingenelerin kalbur kasnağından yaptıkları defler çok makbuldür. Çanakkale'den başlayıp Muğla ve Antalya'ya kadar uzanan bölgedeki Çingene kadınlar arasında zilli ve zilsiz her iki türü de çalınır. Çanakkale'de, Trakya'da "dömbek", Ege ve Batı Akdeniz'de "deblek", "delbek", "dönbek" adlarıyla bilinir. Bu boyutlarda ve işlevleri burada anlatılanlarla aynı olan bu defin Çingene olmayanlar

arasındaki adı Cingân (Çingân) defi veya Çingene defidir. Bu saza İstanbul Çingeneleri "Ayıcı defi", "Parsa defi" ya da "pandeli" adını verirler. Çingenelerin vurmali çalgılar ailesinde "çifte nağara", "çiftenâra" ya da "nakkare" adıyla bilinen çalgıyı çeşitli eğlence merkezlerinde çaldıkları, bu çalgıdaki icra başarısıyla ünlenmiş sazandeler yetiştirdiklerini biliyoruz. Bu, yere veya bir kürsünün üzerine konulan iki metal kâsenin, üzerlerine deri gerilmesi suretiyle oluşturulan bir çalgıdır. Tokmak ya da sopa adı verilen iki adet çubukla çalınır. Mehter müziğinde çalınan nakkare ile benzer özelliklere sahiptir. Çifte nağara daha çok zurna ile çalınan bir çalgı olmakla birlikte incesaz takımlarına da girmiştir. Bugün artık bu çalgıyı Çingeneler arasında çalan kalmamıştır.

Çingeneler arasında vurmali çalgıların daha başka türlerine de rastlamak mümkündür. Bunlardan zil en yaygındır. 25-30 cm çapındaki iki zili birbirine vurarak gezen "Zilci Çingeneler" yakın zamana kadar İstanbul sokaklarında görülebilirdi. Bugün artık bu zilciler yoktur. Günümüzde kullanılan ziller daha çok lastikle parmaklara geçirilerek çalınan küçük zillerdir. Dansözlerin ve köçeklerin sadece vücut hareketleriyle değil, zilleri güzel icra etmeleriyle de ünlendikleri bilinmektedir. Bu türden küçük zilleri ateş maşasının iki ucuna monte etmek suretiyle yapılan ve Çingeneler arasında yaygın olarak kullanılan bir başka çalgı daha vardır ki buna "zilli maşa" ya da "çalpara" adı verilir. Eski çengilerin kullandıkları çalparalar bugünkü zilin işlevini gören, ancak tahtadan yapılan bir çalgı idi. Bunlara "çarpare" de denilirdi.

Nefesli çalgılara gelince: Bunların içinde en yaygın olan ve Çingenelerin icrada en yüksek seviyeye çıktıkları çalgı "zurna"dır. Ege ve Trakya'da, "kaba" tabir edilen büyük boy zurna-



lar kullanılır. Kaba zurnaların la, si bemol, do tonlarında olanları tercih edilir. Zurnacı önde 7 arkada 1 adet bulunan zurnanın perde delikleri üzerinde -ustalığına bağlı olarak- transpoze yapmak imkanına sahiptir. "Aktarmak" da denilen transpoze işlemi çalınacak parçanın makamına, dahası eserin en rahat uygulanabileceği perdeye göre yapılır. Zurnacılar bir şarkıcıya eşlik etmek yerine daha çok kendi başlarına müzik icra ettiklerinden aktarım işlemlerini de en rahat ettikleri perdeye göre yaparlar. Ege ve Trakya Çingenelerinde makamsal müzik anlayışı son derece gelişkindir; bu yüzden modülasyona uygun, mikro tonları rahatlıkla icra edecek (çevirecek) büyük boy zurnalar tercih edilir. Tüm Batı Grubu Çingenelerinde zurna icrasında "dem" sesi kullanılır. En az iki zurna müzik icrası yaptığında birisi dem tutar, diğeri asıl ezgiyi çalar. Zurna sayısı arttıkça "dem" tutanlar da kendi aralarında belirledikleri bir oran ile bu sayıyı artırırlar.

Çingeneler arasında zurnadan klarnete geçiş ne zaman ve nasıl olmuştur? Bu sorunun cevabını verebilmemiz için gereken ke-

sin veriler mevcut değildir. İstanbul'un eski klarnetçileri arasında yaygın olan bir söylenceye göre İbrahim Bey adında bir Çingene sazende bu sazı ilk olarak fasıl heyetlerinde çalmıştır. Çingeneler arasında da klarnet böylelikle yayılmıştır. Klarnetin yerli müzik icrasına bandodan geçmiş olma ihtimali de yüksektir. Ancak Türkiye'nin batısındaki ülkelerde yaşayan Çingene müzisyenlerden Türkiye'deki Çingenelere aktarılmış olma ihtimali de vardır. Özellikle klarnetin geçen yüzyıldan beri yaygınlık kazanmış bir çalgı olduğu düşünülecek olduğunda ve yine geçen yüzyılın başlarında Trakya ve Ege'deki müzik icralarında zamanın hakim bir çalgı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bandonun ve 1924 mübadelesinin bu çalgının Batı Çingenelerinin arasındaki yaygınlaşmasına etken iki unsur olduğu söylenebilir. Çingeneler klarnete, "gımata", "kırmata", "gırânet", "kılânet", veya "granet" adını verirler. Trakya Çingeneleri arasında klarnete "turili" de denildiği olur. Klarnet son yüzyıl içinde büyük bir hızla yayılmış, Çingene müziğinin vazgeçilmez çalgısı haline gelmiştir.

Çingeneler çoğunlukla "sol" tonundaki klarnet türünü kullanmayı tercih ederler. Bunun başlıca sebebi mandal sisteminin, komalı sesleri çıkarınaya daha elverişli olması, dolayısıyla makkamsal müzikte kullanılan sesleri daha rahat icra edebilmesidir. Bazen si bemol klarnet de icraya katılabilir. Ancak, makam seyri sırasındaki rahat dolaşımlar sol klarnette daha rahat olduğundan bu tondaki klarnet tercih edilmektedir. Diğer tonlardaki klarnetlere göre daha uzun olan sol klarnetin gövdesinin metalden yapılı en revaçta olanıdır. Klarnette transpoze imkanı çok fazla olmakla birlikte, daha ziyade 1, 4, ve 5 derecelere yapılan yapılan transpozeler kullanılır.

Çingenelerin klarnet icralarında parmak hareketleri, baskılar, nefes şiddeti ve dudak hareketleri melodiye özgünlük katan, ez-

giye Çingene tarzını kazandıran temel etmenlerdir. Bu sayılan özellikler hangi tür müzikte olursa olsun klarnet icrasındaki belirleyici unsurlardır. Ancak Çingeneler tüm bu icra biçimlerini, en abartılı ve ağıdalı hâle sokmak için öylesine çaba sarf ederler ki müziğin -hangi türde olursa olsun- bir Çingene tarafından icra edildiği hemen anlaşılabilir. Genel olarak eski ve yıpranmış klarnetler ile müzik yapmaya çalışan bu sanatçılar klarnetin üzerindeki mandalların bozuk yay sistemini bu mandallara lastik takmak suretiyle gidermeye çalışırlar. Bu da bazı mandalların baskılarında, seslerin net (temiz) çıkmamasına yol açar... Ancak klarnetçi eğer usta bir kişi ise bu falso sesleri öylesine özel bir yöntemle telafi eder ki, bu onun sanatçılık seviyesini ortaya koymakla birlikte icra edilen müziğin dokusunda da farklılık yaratır.

Telli çalgılar da Çingeneler tarafından sıklıkla kullanılan çalgı grubunda yer almaktadır. Bunlar arasında telli mızraplı çalgılardan -yaygınlık sırasıyla- cümbüş, ud ve kanun en başta gelenlerdir. Cümbüş, gür sesi ile incesaz takımlarında iki fonksiyonu birden yerine getirir: Ezgi çalmak ve ritmik bir kalıbı mızrapla bütün tellere vurarak sürekli tekrarlamak... Parlak, açık ve gür sesiyle incesaz takımlarının arasında ud'un yerine çoktan geçmiştir. Ud ise boğuk sesi ve nispeten az olan volümüyle yavaş yavaş terk edilen çalgılardandır. Cümbüş çoğunlukla okuyucular tarafından icra edilen bir çalgıdır. Müzisyen, oyun havası çalarken veya şarkı okurken cümbüşün tellerine mızrabını sıyırarak, ritmik kalıplarla vurgular yapar. Buna "dem" tutmak denir. Bazı müzisyenler bu duruma "ritim atmak" veya "ritme dem tutmak" adını verirler. Cümbüş, Trakya'daki bazı Çingene grupları "lavuta" (=lavta) adını verirler. Bu terim daha çok "Patriyot Çingeneleri" arasında yaygındır.



Telli mızraplı çalgılardan kanunun Çingene müziğine girişi ile ince saz takımları arasındaki kullanımı çok eski değildir. Daha önceleri bu çalgının yerine santur kullanılmakta iken yaklaşık bir asır öncesinden bu yana kanuna geçilmiştir. Çingenelerin kanun icrası, ezgiye işlek bir ritmik anlayış kazandırarak yapılır. Bol süslemeli geçit notalarını zaman zaman tellerin üzerinde mızrabı gezdirerek yapmak, ancak Çingene tarzı kanun icrasında bulmak mümkündür.

Telli çalgıların yayla çalınanları arasında kemân-ı Kıptî (Çingene kemanı) adını daha önce zikretmiştik. Günümüzde ise Çingenelerin en fazla rağbet ettikleri yaylı çalgı kemandır. Batı orkestralarında çalınan tam ve yarım kemanlar ile viyola en sık rastlanılanlar arasında yer alır. Kemanla ezginin işlek pasajları rahatlıkla çalınabileceği gibi, perdesiz olması nedeniyle, bol transpoze ve mikro tonları rahat çıkarmak imkânı vardır. Şarkılardaki veya oyun havalarındaki aranağmeleri, geçiş süslemelerini kemanın olanaklarını kullanarak icra edebilen Çingene müzisyenlerin sayısı az değildir. Kemanla her tür müziğe eşlik edebilmekle birlikte, Çingene müziğinin bazı parçaları özgün bir teknik kullanılarak icra edilir. Bunlardan biri olan "Tulum havası"nın kemanın bir telinde dem tutularak çalınan varyantı, eski havalar içinde değerlendirilir ve icrası ustalık gerektirdiğinden saygı çerçevesi içinde dinlenir. Bu havaya "Gayda" da denir (Bkz. Ezgi Örnekleri arasında yer alan "Tulum Havası" adlı ezgi.).

Çingeneler hangi çalgıyı çalarlarsa çalsınlar ve o çalgıyla hangi tür müziği icra ederlerse etsinler, ortaya çıkan müzik daima Çingene üslubuyla bütünleşmiş bir hâl alır. Böylesi bir bütünleşmenin dünyanın her yerindeki Çingenelerde olduğu gibi Türk Çingeneleri arasında da yaşanması, bu topluluğun Türk Müzik kültürü ile ne kadar iç içe olduğunun bir başka kanıtıdır.

Ses ve Çalgı İcrasında Teknik, Tavır ve Boyut

Dünyanın çeşitli ülkelerinde yaşam sürdüren Çingenelerin ortak bir müzik repertuarları, tarzları, çalgıları olmadığı halde müziğe karşı duyarlılıklarıyla öne çıkan bazı benzerlikleri vardır.

Türkiye’de de bölgesel müzik karakterleri birbirinden bu kadar farklı iken, Çingenelerin müzik üzerinden yakaladıkları ortak ruh hayret edilecek düzeyde benzerlik gösterir. Tüm dünya Çingenelerinde olduğu gibi Türkiye’deki Çingenelerin de seri, bol süslemeli, içli ve duygusal icraları, bazı ritimlerde yaptıklarını esnetmeler, müzikle bütünleşircesine onu içselleştirmeleri, müzikteki ortak paydalar olarak görülür. Çoğunlukla yerel müzisyenler olarak karşımıza çıkan Çingeneler, aslında, yalnızca yaşadıkları yörenin profesyonel müzisyenleridir. Müzikteki yerellik, icraya Çingenenin katılımıyla, yerini bambaşka bir yapıya bırakır. Çingene müzisyen icraya başladığında ezgi yerel özelliklerinin tamamıyla dışına çıkıp kişilik kaybına uğrar. Buna karşın Çingenelerin kendilerine özgü repertuarları Türk müziğinin (İster köylü ister şehirli olsun) tüm teknik özelliklerini bünyesinde barındırır. Bu yönüyle bakıldığında Türkiye’nin batı kesiminde yaşayan Çingenelerin müziği denilince akla Türk müziği gelir. Ancak, makam yapısı, ezgi örgüsü, ritim özellikleri bakımından Türk müziğinin dışında tutulamayacak olan “Çingene müziği” üslûp bakımından Türk müziğinin özellikleriyle örtüşen bir müzik değildir. Burada tamamıyla Çingene kimliği ile özdeşleşmiş anlayışın müzikteki yansımaları belirir.

Çingenelerin müzik icrasından söz ederken aslında daima çalgısal icradan söz ederiz. Çingeneler arasında ses icrasında başarı gösteren müzisyen sayısı çok azdır. Dünyanın hemen her yerinde karşımıza çıkan bu durumun en belirgin sebebi dil ve onun getirdiği üslûp sorunudur. Çingene hangi dilde konuşursa konuşsun farklı bir şive karakterini hemen belli eder. Bu sorun şarkı söyleme sırasında ve bilhassa şarkı sözünün anlamını ortaya koyma sırasında bâriz bir biçimde belli olur. Bugün Türkiye’de Çingeneler arasından çıkan çok sayıda ses sanatçısı bulunmasına karşın bunlar çoğunlukla arabesk, fantezi, pop gibi kitlesel nitelikli müzikleri icra ederler. Zira bu tür şarkılarda geleneksel bir üslûp belirteci yoktur. Ses sürekli ezginin usûlünü esnetir ve ölçü taşmalarına sebep olur. Şarkının uzun seslerinde bol vibrato ve yerli yersiz glisando yapılarak şarkıya acıklı (!) bir hava verilir. Geleneksel müzik icracıları tarafından bu tarza "piyasa üslûbu" veya "ağdalı icra" denilir ve "basitlikle" itham edilir. Ses icrasında durum böyleyken, çalgı icrasında daha başka etmenler dikkati çeker. Çingenelerin çalgısal icraları da -geleneksel müzikleri çalarken- bundan farklı değildir ama çalgıda yapılanlar katlanılabilecek nitelikte olduğu zaman görmezden gelinebilir. Zira bundan elli yıl öncesine kadar Çingenelerin elinde olan bir müzik piyasası vardı. Yani en azından piyasa müziğindeki Çingene egemenliğinden ötürü yapılacak fazla bir şey yoktu. Ayrıca eski devirlerde, bazı yörelerdeki Türkler arasında çalgı çalmanın ayıp olduğu da düşünüldüğünde bunun bir zorunluluk olduğu dahi söylenebilir.

Hangi türden olursa olsun müziğin çalgı ile icrası sırasında Çingene müzisyenlere has bazı karakteristik uygulama biçimleri vardır. Bunların en sık rastlananlarını şöyle sıralayabiliriz: Çingene müzisyen, şarkının bütünü içinde sayısız süslemeli melodi peş peşe çalar; böylelikle daha dinamik bir icra karakterine

ulaşıldığı düşünülür. Bununla birlikte icradaki bu anlayış zaman zaman tempoya da yansıtılır²⁶ Çingenelerin kurduğu ince saz takımları tarafından icra edilen yerel havalar veya şehirli ezgiler, icracı tarafından, örneğin kanun üzerinde tellerin mızrapla pesten tize doğru sıra ile taranmasıyla ve eşik ile tel bağları arasındaki dar bölgede küçük atraksiyonlar yapmak suretiyle renklendirilir. Kanun sürekli tremolelerle ve şan altında kısa gruppettolarla ezgiyi süsler. Söz aralarında boşluk bırakmamak Çingenenin müzik icrasının aslını oluşturur. Ud veya cümbüş ise daima asıl melodinin ritmik kalıplarını, tüm tellere vurarak icrayı sürdürür. Söz aralarında aynen kanunun yaptığı geçişleri yaparsa da bunlar grubun tüm üyeleri tarafından yapıldığı için arada kaybolur. Bu türden ara doldurma işlemini son zamanlarda -Arap müziğinde çok kullanılan biçimde- yaylı sazlar yapmaktadır. Darbuka ise ezgi girişinde ve arada, ona bırakılan noktalarda temel ezgi akışını bozmadan bol süslemeli vurgularla eşliğini sürdürür. Bu icra tarzının iki temel çalgısı olan klarnet ve keman, ezgi akışında da belirleyici rol oynar. Eserin baş tarafında birlikte çalınan ezgi bütünü, sürekli tekrarlarla icra edildiğinde sıkıcı bir hâl alacağından, çoğunlukla klarnet (bazen de keman) arada serbest gezinti yaparak biteviyeliğe engel olur. Klarnetin süslü ezgi parçacıklarını boşluk buldukça eserin pek çok yerine serpiştirmesi adeta sesle yarışıyor kanaati uyarır. Zaman zaman bu tarzı öylesine aşırına vardırır ki eserin bütününde yalnızca klarnetin hakimiyeti hissedilir. Dügün çalgıcıları arasında diğer sazları çalanlar bu durumdan hiç rahatsız olamazlar. Klarnetin ince saz heyetindeki bu baskın icrası dinlence müziği yapan topluluklar arasında sürekli şikayet ko-

²⁶Çeşitli müzik grupları arasında yaptığımız alan araştırmaları sırasında bu türden icra anlayışının dinleyici kitlenin sosyal konumuna bağlı olarak farklı biçimlerde değerlendirildiğine tanık olduk. Örneğin, sosyal ve kültürel yaşamın daha homojen olduğu yerel toplulukların arasındaki yapılacak bu türden bir icra, o toplumun bireyleri tarafından ne kadar yadırganıyorsa, birbirinden farklı sosyal ve kültürel karaktere sahip olan şehir toplumlarında bu türden müzik icrası -diğerlerinin aksine- o kadar kabul görmektedir. Şehir yaşamının karmaşık dokusu ile, çingenelerin yapmış olduğu müziğin doku çeşitliliği bir tür uyum halinde bulunur.

nusudur. Ara saz kısmında da bu türden bir gezintiye olanak tanınır. Bu durum Çingene şarkılarının ezgi akışında da vardır²⁷ Makamın dışına çıkmadan bol geçitli ezgi kalıplarıyla kısa bir doğaçlama yapılır.

Çingeneler arasındaki müzik uygulamalarının genel olarak nasıl olduğu konusundaki bu kısa durum tespiti ardından, bu topluluğun yaşam biçiminin ve felsefesinin müzik icrasına ne biçimde yansıdığını ve bu sürecin fiilen müzik üzerinde nasıl etki bıraktığının -bir tür anlama çabası olarak- sorgulanmasını gerekli görüyoruz.

Çingenelerin geleneksel özelliklerinden olan göçerlik olgusu, onların mekânsızlaşmalarına sebep olmuştur. Mekâna bağlı yaşam biçimini benimsemeyen toplulukların geçmişle ve gelecek ile bağ kurma ihtiyacının da olmayacağı açıktır. Geçmişle bağ kuramayan bu tür topluluklarda tarih bilinci de yoktur. Böylelikle geleceğe yönelik bir anlayış da oluşturulamamıştır. Zaman ve mekân kavramları olmaksızın sürdürülen bir sosyal hayat daima belirsizliklerle doludur. Bu türden bir sosyal hayatın müzikal icraya yansması ise hiç kuşkusuz soyutluklarla dolu olacaktır. Zamansızlık ve mekânsızlık olarak tanımladığımız bu yapıyı tüm dünya Çingenelerinde görmemiz mümkündür. Sosyal hayatın içinde ne şekilde hissedildiğini anlamamanın zorluğu ile birlikte, böylesi bir yaklaşımın müzikte asla kabul edilemeyeceğini hemen belirtmemiz gerekir. Zira müzik ses sanatı olmanın yanında zaman sanatıdır da... Zaman ise gerçek bir kavram olmakla birlikte gerçeklikle somutlanamaz. Öyleyse zamanla ilişkilenecek (ilişki kurmak) gerçek olanla (somutlukla) değil, soyutlukla sağlanabilir. Ancak müzik icrasında gerçeğin dışına çıkmak, zamanın ötesine geçmekle mümkün olabilir. Çingenele-

²⁷Ayrıntılar için bkz., "Müzikal Ses Örgüsü, Melodi Tipleri ve Türler" kısmına bakılabilir.

rin müzik icrasında zaman, gerçeği simgeler. Zamandan kopmadan zamanı aşmak müzikteki başka etmenleri devreye sokarak sağlanabilir. Çingene müziğindeki zamansızlık veya zamanın dışında yer almak ancak gerç k üstü icra ile sağlanabilir ve soyutlukları içerir... Nitekim Çingenelerin müzik uygulamalarında görülen gerç kle gerç k dışı arasındaki sürekli gidiş gelişler, zamanı kavramalarındaki güçlükten veya zamansızlıktan ötürü ortaya çıkmaktadır.

Mekânsızlık da bundan farklı değildir. Çingene yaşamının en önemli göstergelerinden biri olan toprağa bağlanamama duygusu, yani vatansızlık -dolayısıyla mekânsızlık- bize müzikal icradaki yapı kavramını hatırlatmaktadır. Müzik bir zaman sanatı ise de onun yapısal karakteri de bir o kadar önemlidir. Müzikteki form/yapı unsuruna dikkat edilmeden yapılan başlıca icra şekli doğaçlama icradır. Bu da Çingene müziğinin vazgeçilmez karakterini oluşturur. Çingene müzisyen şifrelerinin ona yüklediği mekâna bağlanmama duygusunu, müziği ile ortaya koymanın bir yöntemi olarak doğaçlama icrayı kullanacaktır. Doğaçlama tarzındaki icra ile, kendisine ait olan yapı anlayışını oluşturarak yarattığı mek nda (ezgisel bütünde) mutluluğu arayacaktır. Ve böylelikle en azından kendi dünyasında kurduğu gerç kle yüz yüze gelecektir. Biz burada Çingenelerin müzik uygulamalarında öncelikle doğaçlama icra ile yaratılan yapısal bütünlüğün özelliklerini, daha sonra da icradaki "gerç k" ve "gerç k üstü" kavramlarının Çingene müziğine yansımaya kısaca değinmeğe çalışacağız.

Doğaçlama İcra ve Gerç klikten Gerç kstne Geçiş

Çingene müzisyenler arasında ezgiler üzerinde sınırsız inisiyatif kullanma ve serbest dolaşma yaygın bir uygulama biçimidir. Bu icra tarzı birkaç biçimde kendini gösterir:

1) Ritmik bir ezginin asıl teması çalındıktan sonra, icraya devam eden ritmin üzerine serbest tartımlı bir ezgi ile işlemler yapılır. Bu serbest dolaşım sırasında ortaya çıkan ezgi bütünü, asıl ezginin makamında olmakla birlikte, modülasyonlara da izin veren bir yapı arz eder. Müzisyen kendi belirleyeceği bir süre zarfında bu tür bir ezgiyi tamamıyla kendi iradesi doğrultusunda çalar ve tekrar asıl ritimli ezgiye dönerek esere son verir. Bu uygulamada müzisyen her ne kadar serbest bir icra yapıyorsa da onun makama ve ostinato çalan ritime bağlılığını gözden uzak tutmamak gerekir. Zira ezginin makamsal çatısı ve ritmin vurguları icracıya çeşitli şifreleri verir. İcra yapacak müzisyeni bir yandan yönlendirirken, diğer yandan onun sınırsız doğaçlama yapmasına olanak tanır.

2) Bir ritim eşliği ve bir ezginin ara boşluklarını doldurma zorunluluğu olmaksızın yapılan serbest gezintilerdir. Buna "taksim" de denilir. Taksim yapmak müzisyenin mutlak inisiyatif kullanabildiği ve kendine özgü ezgi inşâsında bulunabildiği yegâne müzik uygulamasıdır. Bununla birlikte müzisyenin anlık yaratısıyla biçimlenen icra, bir ölçüde geleneksel taksim anlayışının kurallarına bağlıdır. Taksimlerde makamlar arası geçiş (modülasyon) sanatçının isteği doğrultusunda oluşturulur. Asıl yörüngeden çıkınama ve çok uzak makamlara gitmeme esasları da unutulmamalıdır. Taksim yapacak kişinin orijinal ezgi yaratması kadar, sonrasında eşlik edeceği parçanın ana motiflerini kullanarak eseri hatırlatması, özgün birleştirmeler (kolaj) yapabilmesi de önemlidir. Çingene çalgıcılar arasında taksim yapabilen çok başarılı isimler vardır. Çingeneler melodi çalabilen her çalgıyla taksim yapabilirse de klarnet, keman, ud ve kanun daha çok tercih edilen çalgılardır. Bunların dışında bazı zurnacıların -yerel müzik icraları sırasında da kaba zurnalarıyla- çok başarılı taksimler yapabildiklerini burada belirtmek gerekir.

3) İlk iki icranın Çingeneler arasında pek önem verilen icralar olmadığını belirtmek gerekir. Çingenelere göre bu türden icra biçimlerini "Barolar" da yapabilmektedirler. Önemli olan bu gibi serbest dolaşımları başka bir şekilde yapabilmektir. O da şöyle olur: Belirli bir kalıp ritmi sürekli tekrar halinde çalmayı sürdürür. Onun üzerinde melodinin karar perdesini icra eden çalgılar bazen uzun seslerle bir tür dem verirler; bazen de ritmik kalıbı sazlarıyla aynen tekrar ederler. Müzisyen belirli bir makamın ekseninde ve o ritmik kalıbın çerçevesinde ritmik ezgiler üretir. Ortaya çıkan ezgiler bazen bir şarkının nağmelerini hatırlatır, bazen de özgün melodiler olarak karşımıza çıkar. Ancak bu icra öylesine anlık üretimlerdir ki, müzisyen çoğu kez ikinci dönüşlerde ilk icra ettiği ezgiyi unuttur ve bir daha aynısını yapamaz. Hemen yeni bir ezgiyi *doğduruverir* ve icraya hiç ara vermeden devam eder. Burada yer alan melodik çeşitlemeler ritmin asla dışına çıkılmaksızın yapılır. Bazen 9 süreli ritimle icra edilen eserlerde, melodi ile ritim arasında balanssızlık olduğu hissi doğarsa da Çingene müzisyen bunu yaptığı melodiyle öylesine ustalıklarla örter ki, en fazla iki ölçü sonra parça dengeye oturur. Diğer iki doğaçlama icra çeşidine karşın, ritmik melodi kalıplarıyla yapılan bu doğaçlama tarzı ezgi üretme biçimini ancak usta müzisyenler yapabilir. Daha çok klarnet ve kemanın yaptığı bu türden icraya takımda bulunan diğer çalgılar da zaman zaman bazı seslerle katılırlar. Diğer çalgı topluluklarının parçaya dolgun ve yüksek sesle eşlik ettikleri yerler, ezginin, dördüncü ve beşinci dereceleri (dominant) olabildiği gibi nadiren üçüncü derece, kararın bir oktav tizi veya karar perdesi de olabilmektedir.

Batı Roman koluna mensup Çingenelerin müziklerinde kullandıkları etkili/hakim unsurun 9 süreli ritim/usûl olduğunu daha önce ayrıntılarıyla ele almıştık. 9 süreli usûlü sürekli üçlünün

sonda vurulması ve iç ritimdeki vurguların adeta değişmezliği gerçeği, Çingene müziğindeki ısrarcı yapıya işaret etmesi bakımından son derece önemlidir. Bu durum öylesine kararlı bir tutumda ele alınır ki, icracılar zaman zaman orijinal ritmi başka olan ezgileri de 9 süreli kalıplardan birine uydurup çalarlar. Bu uygulama Çingene repertuarının içinde yapıldığı gibi, "Baro şarkıları" üzerinde de yapılmaktadır. Çingeneler arasında ritim kalıplarının 9 süre ile sınırlandırılması, belirli ölçülerde kendi yaşam alanlarının da sınırlandırılması anlamına gelir. Halbuki bir Çingene için yaşamın hiçbir kesitinde sınır olması düşünülemez; kaldı ki bir Çingene buna izin de vermez. O halde hayatın içindeki sivrilmeleri müzik icrasında da bir biçimiyle gerçekleştirmek gerekir. Çingene olmayanların icra ettikleri veya dinledikleri müziklerdeki gibi kalın ve belirgin hatlarıyla müzik yapmak Çingene için özgürlüğün kısıtlanması, doğal yapısının bozulması anlamına gelir. Ancak burada karşımıza son derece ilginç bir durum çıkar. Zira Çingene daha önce de belirttiğimiz gibi, kendi yaşamının gerçeği olan bazı kuralları yerine getirmek zorundadır. İşte hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri olan ritim (müzikteki zaman kavramı burada devreye girer) bunlardan biridir. Her ne olursa olsun, hayatın ritmini bozmak, ona baş kaldırmak, karşı gelmek bir Çingenenin asla göze alamayacağı şeylerdir. Ama Çingenenin içindeki özgürlük fikri, kabına sığmaz yaratılıştaki olması onu bu kalıplar içinde adeta bağlar. Bundan kurtulması, kısa sürelerle de olsa gerçeküstü fikrine gidiş gelişler yapması onun tabiatı gereğidir. Ancak bu müzikteki ritimler üzerinden yapılamaz. Doğanın müzikteki en temel yansıması olarak gördüğü ritim kavramı, Çingene için yaşamın gerçeğidir ve üzerinde köklü değişimler yapmak tabiatın temel prensipleri ile " oynamak " anlamına gelir. Ritmi bir kült olarak değerlendiren Çingene, yaşam felsefesi gereği gerçekle uyuşmayan gerçeküstü olgularla da daima iç içedir. Bunun müzikal

yansıması ise melodiden başka bir şey değildir. Ritim tabiatın bize bahşettiği bir unsurdur ve değişmezdir, zaman gibi durdurulamaz olandır. Özgün kurallarla belirlenmiştir. Melodi ise insan icadıdır ve sonsuz değişimleri içerir. Öyleyse Çingene müzisyen gerçeküstü olgulara duyduğu ihtiyacı melodi üzerinden hayata geçirebilir. Nitekim böyle de olur. Çingenelerin müziklerinde yer alan bu iki unsur (ritim ve melodi) sürekli uyum halindedir. Ritim kalıplarıyla melodinin anlamı arasında var olan uyum o denli ileri düzeyde kullanılır ki müzikal uyumun bu denli ileri düzeye ulaşmış olması insanda şaşkınlık yaratır. Kabına sığmayan Çingene müzisyen yine bu uyumu sekteye uğratma ihtiyacını bilinç altında hisseder.

Ondaki gerçeküstüne ulaşma duygusu müzik aracığı ile kendini gösterir ve icradaki yetkinliğini burada devreye sokarak gerekeni yapar. Bu, melodi üzerinde yapılan oynamalarla gerçekleştirilir ve Çingene müziğinin değişmez karakteri olarak karşımıza çıkar. Öyle ki bazı müzisyenler ana melodiyi neredeyse hiç çalmadan, melodi üzerindeki bu türden süslemelerle, kalabalık geçit notalarıyla, aşırıya kaçan çarpmalarla, tek kelimeyle "abar-tılı" icra tarzlarıyla ezgiyi bezerler. Zira müzisyen böyle anlar-da gerçeği ritim kalıbının ısrarlı vurgularıyla daima içinde his-seder ve bundan hiç ayrılmaz; ama kendisine verilen melodi ya-ratma yeteneğini gerçeğin dışına çıkarak aşırıya vardırıır ve böylece kendi felsefesinin müzik üzerinden gerçekleşmesini, hem de meslekî uygulamalarında ne kadar yetkin olduğunu or-taya koymuş olur. Gerçekten ayrılma ve/veya gerçeküstüne ge-çiş, müzik icrası yapan kişilerde çoğu kez alkol ve uyuşturucu alınarak sağlanır. En azından bu yöntem kullanılarak bu geçi-şin kolaylaşması imkanı yaratılır. Her ne biçimde ve yöntemle olursa olsun tüm bu uygulamalar, Çingene müzisyenin müzik icrasındaki özgürlük alanını simgeler. Özgürlüğü hayatın ger-

çeklerinde bulamayan Çingene sanatkar, bu türden müzik uygulamalarıyla özgürlüğün tadını çıkarır. Çingene müzisyeni dinlerken, seyrederken meslek icrasında bulunan bir kişiden çok, kendisi için faaliyette bulunan bir kişi görünümü hemen fark edilir.

Çingeneler Arasında Kullanılan Bazı Müzik Terimleri

Çingene müzisyenlerin kendi aralarında kullandıkları özel terimlerden oluşan bir meslekî dilleri vardır. Bu dil Çingenece ile benzer özelliklere sahip olmakla birlikte, Türkçe, Rumca, Bulgarca gibi dillerden de etkilenmiştir. Bazı şehirli Çingeneler bunu bir dil olarak kabul etmezler ve bu konuşma biçimine "Kerizci penizi" (=çalgıcı dili) adını verirler. Son zamanlarda bu dile "Kerizci argosu" ya da "Müzisyen argosu" diyenler de vardır. Kerizci dili yalnızca müzik terimlerini değil, hayatın içindeki pek çok olayı anlatabilecek kelime dağarcığına sahiptir ve yalnızca müzisyenlerin kendi aralarındaki konuşmalarda kullanılır. Bir tür "gizli dil" denilebilecek niteliğe sahiptir. Ancak bu güne kadar üzerinde yeteri kadar çalışma yapılmadığından konu hakkında yeterli malzeme birikimi bulunmamaktadır.

Biz burada Çingene müzisyenlerin piyasa icrası sırasında kullandıkları, hattâ Çingene olmayan piyasa müzisyenlerinin de benimsedikleri bu dilin içinde yer alan ve çoğunluğu Türkçe olan bazı müzik terimlerini vereceğiz. Bu terimleri Çingene çalgıcıların arasında yapmış olduğumuz araştırmalar sırasında derlediğimizi de hemen belirtelim.

alatura: Müşterinin veya seyircinin çalgıcıya verdiği para, bahşiş. "Şaba" veya "Sipali" de denilir. Ancak sipali niteliği belirtilmeksizin genel anlamda para demektir.

as (=has): Şaşkınlık, sevinç, üzüntü belirten bir ünlem. Özellikle müzik icrasında kullanılmamakla birlikte, akortsuzluk, yanlış çalma gibi durumlarda müzisyenlerin çok sık kullandıkları bir ünlemdir. Bir eserin hafif veya yavaş çalınması istenildiğinde bu ünlem kullanılır.

atma: Bazı şarkıların söz aralarında konuşma edasıyla tek taraflı olarak söylenen ritmik söz kalıplarına bu ad verilir. Bu âdet yalnız İstanbul Çingeneleri arasında yaygındır.

barolama: Bir ezgiyi aynen Çingene olmayanlar gibi, süslemeden, yalın bir halde icra etmek.

dinleme havası: Oyun ezgilerinin dışında çalınıp söylenen repertuara bu isim verilir. Kadınların söyledikleri kına havaları ve bazı türkülerle, bilhassa disko yapan müzisyenlerin çalıp söyledikleri şarkılar bu isimle anılır.

kalafat çalmak: Ezgiyi süslemeden, kaba hatlarıyla ve tatsız çalmak.

kaldırma: Bu terim iki anlamda kullanılır: a) Ezginin ortasında yer alan ve serbest icra edilen kısım, "Meyan" veya "Meyan Alma" da denilir. Bir tür taksimdir; b) Bir ezginin özellikle final kısmında bir oktav tizden çalınması ya da söylenmesi.

karşılama: Çingenelerin dışında Trakya'daki tüm toplulukların oynadıkları bir oyun adı olmakla birlikte, son zamanlarda Çingeneler arasında yaygın olan bir usûlün adı. Çingeneler bu-

na "Oynak Roman" da diyorlar. Yerli oyun havasında yer alan vurguların çok daha karmaşık halde kullanılmasıyla icra edilir.²⁸

keriz: Bu terim müzikle ilgili pek çok konuda kullanılmaktadır. Örneğin, **kerizlemek:** müzik yapmak, çalgı çalmak; **kerizci** veya **kerizandor:** müzisyen; **keriz atmak:** bir ezgiyi bol süslemeli (nağmeli) bir biçimde çalmak; **harmanlık kerizcisi:** soyca müzisyen olmadığı halde yeteneğinden ötürü müzisyenliğe meyletmış ve fiilen bu işi yapan kimse. Bunlara "**kapma**" veya "**yamanma**" da denilir.

kofti: Kötü. Bu terimden hareketle: **kofti akor:** Bozuk akort; **kofti peniz:** Kötü laf; **kofti kerizci:** Kötü müzisyen.

mâlumatlı çalgıcı/kerizci: Düğünlere giden çalgıcıların dışındaki makam ve usûl bilgisine sahip Çingene müzisyen için kullanılan bir deyim.

pancar (gordel): Bir oyun havası türü. Bu oyun havasının 9 süreli ritim kalıpları için kullanılan terim.

poşa makamı: İstanbul Çingenelerinin Karadeniz havaları için kullandıkları bir terim. Ağırıklı olarak 5 ve 7 süreli usûllerde olduğundan batı Romanlarına icrası çok ters gelir.

roman: Çoğunlukla 9 süreli bir ritmik akışı belirleyen usûlün adı. Ancak "düz roman" tabir edilen 2/4'lük usûller de vardır.

²⁸Halil Bedi Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan bir ekibin Ankara Devlet Konservatuvarı adına İstanbul'da yaptıkları (1951) bu derlemede "Karşılama" adıyla kaydedilen bir türkü bulunmaktadır. (Bant no 659). Yerden aldım keseri/Muramadım enseri sözleriyle başlayan ve günümüzde "Kürt Ali" adıyla bilinen bu türküyü İstanbul ve Edirne Çingeneleri kendilerinin olarak görürler. Şimdilerde bu türküyü kendi bestesi olarak gösteren kişiler de vardır. Bizim burada belirtmek istediğimiz İstanbul Sulukule'de havanın "karşılama" adıyla bilinmesidir ki, usûl bakımından karşılamaya uymaktadır.)

ağır roman: 9 süreli ritim kalıbının düşük tempo ile çalınan biçimi.

roman havası: Çingenelerin icra ettikleri oyun havalarının ölçüsü 9 süreli olanları için kullanılır. Bunun dışındaki türler için kullanılmamaktadır. Roman havası tabiri her ne kadar dans müziğini ifade etse de aslında bazı dinleme havalarını, ninnileri de kapsamaktadır.

serpme: Kanunun telleri üzerinde ileri geri gidip gelerek ses çıkarmak. Buna ayrıca "geyik muhabbeti" de denir.

sız(ı)latma: Keman icrasında yayın boydan boya çekilmesi sırasında, parmağın tel üzerinde yaptığı vibrato.

tulum: Çingeneler arasında yaygın bir oyun havası ve ezgi çeşidi; ayrıca bu ezginin 9 süreli ritim kalıbı için kullanılan terim. "Tulum Havası", "Tulum Gaydası", "Tulum Oyun Havası" adlarıyla da anılır. Ezgi pek çok çeşitlemeye sahiptir. Bazı yörelerde "gayda" adıyla da bilinir. Hangi yörede çalınırsa çalınsın ve ezgisel örgüsü ne olursa olsun daima uzun sesler öne çıkarılarak icra edilir. Trakya'da eskiden çok çalınan gayda adlı çalgının sesini taklit ederek ortaya çıkartılmış bir eser olma ihtimali yüksektir.

Sosyo-Kültürel Özellikler

Müzikte Çingene Ruhu ve Kimlik

Müziğin Çingene yaşamında vazgeçilmez bir unsur olduğunu daha önce söylemiştik. Çingeneleri bu ruh haline iten, onları bu denli müziğe eğilimli kılan sebep(ler) nedir? Doğayla böylesine iç içe yaşayan ve daha önce de belirttiğimiz yaşam felsefesine

sahip olan bir topluluğun somutluklarla kendisini tanımlayamayacağı muhakkaktır. Hiç kuşkusuz insanın derdini ifade edebileceği, kişisel veya toplumsal ruhunu yansıtabileceği değerler bütününe ihtiyacı vardır. Hayatın her aşamasında somutluklarla karşı karşıya gelen Çingene, iç dünyasını dökeceği sanat alanını seçerken ulaşamayacağı, dokunarak algılayamayacağı bir simgeselliği tercih etmiştir. Bunun da ses sanatından başkası olmadığı açıktır. Müzik artık Çingene için "ikonlaştırılmış" ses dizgesidir. Ancak bir müzik fikri oluşturmak, onun sosyal koşullarını belirlemek, hattâ etnik kimliğin bir göstergesi gibi algılanmasını sağlamak, yüzyıllar içinde ancak Çingenelere nasip olabilmıştır. Çingeneler kadar yetenekli, müziğe eğilimli ve duyarlı bir topluluk var mıdır diye sorulduğunda akla ilk olarak Zenciler gelir. Zenci ruhunun müzikal yansımaları ile Çingene ruhunun müzikal yansımalar birbirine benziyorsa da, her ikisinin sosyal, siyasal, ideolojik yapılanmaları farklıdır. Müziğin kimliğin belirlenmesindeki rolü de Çingenelerde farklı, Zencilerde farklı biçimlerde karşımıza çıkar.

Çingenelere doğanın bahşettiği yetenek ve bu doğrultuda oluşturdukları yaşam felsefeleri onların yaptığı müziğin dokusunda meydana gelebilecek yapaylığa hiç bir zaman izin vermez. Halbuki Çingenelerin bugün yaptıkları müziklerde org, bateri gibi yerel müziklerin dokusunu zedeleyici yabancı karakterli çalgılar sıklıkla kullanılır. Bu türden çalgıların müziğin yapı taşlarına mutlak etki göstereceği varsayımıyla yola çıkmak, eğer icrayı yapanlar Çingene ise aslında büyük bir hatadır. Zira Çingeneler "her şeyi kendilerine benzetme" üstün yetenek ve becerileriyle ses kültürlerinin bünyesinde yer alan tüm özellikleri, bizim "yabancı", "yapay" olarak nitelendirdiğimiz unsurlarla mecz etmeyi büyük bir başarı ile yapabilirler. Gerçekten de ortaya çıkacağı düşünülen -en azından çalgısal- uyumsuzluk ve/veya doku

uyuşmazlığı Çingenenin icra tekniğı sayesinde, yerini mutlak uyuma bırakır.

Çingenelerin müzikal faaliyetleri yaparken analitik bir yöntem kullanmak, eğitim almak gibi yollara başvurmadıkları açıktır. Bütün bunları yapabilmek için Çingene müzisyenin ne zamanı, ne ortamı, ne de imkânı vardır. Onun bünyesindeki müzikal öz, yeniyi (yeni olan herhangi bir müzik unsurunu) veya diğerinin kültür ürününü kendisi haline getirmek için devreye girer ve kısa bir süre sonra onunla özdeşleşir. Hangi kültüre ait olursa olsun Çingenenin elinde hayat bulan çalgıdan çıkan ses, o çalgının karakterini yansıtmaktan çok Çingene ruhunun sesini veren bir araç halini almıştır. Hangi ses kültürüne, hangi ses sistemine veya hangi topluma ait olursa olsun istisnasız her kültürün çalgısı için bunu söylemek mümkündür. Çingenelerin ilk yolculuğa çıktıkları zamanlarda, karşılaştıkları kültürlerde bulunan hiç tanışık olmadıkları çalgılar, Çingene ruhunun müzikal yansımaya aracı olabilmış; bu çalgıların en meşhur icracıları yine Çingeneler arasından çıkabilmiştir. Avrupa'nın hemen her yerinde ileri düzeyde keman icra eden Çingenelerin varlığı bilinmektedir. Yine Balkanlarda ve Trakya'nın batı kesimlerinde klarnetin tanınmış icracılar Çingeneler arasından çıkmaktadır. Balkanlarda metal üflemelilerin en tipik karakterli olanlarını Çingenelerden oluşan irili ufaklı müzik takımları çalmaktadır. Türkiye'nin batısında yer alan pek çok ilde trompet, saksofon gibi metal üflemelilerin katıldığı Çingenelerden oluşan müzik takımları varolagelmıştır. Burada adı geçen çalgıların, Avrupa müzik kültürünün orkestral bünyesinde yer alan ve bu doğrultuda kurgulanmış çalgılar olduğu bilinmektedir. Halbuki gerek Balkanlarda gerekse Türkiye'de icra edilen müzikler makamsal müziklerdir; Çingeneler de bu müzik kültürünün çekim alanında yer alırlar ve kendilerini bu şekilde ifade ederler. İster tam-

pere ister makamsal müziğin kültür alanı içinde yer alsın Çingene müzisyenin kendi doğasını ortaya koyabileceği, dolayısıyla kendini var edebileceği bir müzikal tarzı vardır. Makam müziğinin mikro tonal seslerini, tampere bir çalgının imkânsızlıkları içinde icra ederken düşündüğü, ne müzik sistemi ne de çalgının karakteridir. Asıl olan kabına sığmayan Çingene ruhudur. Çalgılar sadece bu ruhu ifade etmeye yarayan sesleri çıkarır.

Örneğin Macaristan, Polonya Çingenelerindeki keman icrası tampere sistem içinde meydana gelir. İspanyol Çingenelerinin gitar icrası da tampere sistemin sınırları içinde yer alır. Çingenelerde birlikte yaşadıkları toplumların kültürlerine intibak etmek doğal bir davranış biçimi olduğundan yaşadıkları topraklarda var olan ses kültürlerini içselleştirmeleri zor olmaz. Dolayısıyla Çingenelerin "intibak etmek" üzerine kurgulanmış yaşam felsefeleri, yaşadıkları ülkenin kültür dairesi içinde yer almalarını adeta zorunlu kılar. Ancak yukarıdan beri anlatmaya çalıştığımız konunun en hassas noktası da buradadır. Çingene müzisyen belki saydığımız ülkelerdeki müzik sistemlerinin dışına çıkmaz ama bu toplumların müziklerinin dokusunda yer almadığı halde, başka bir ruh ile müzik icrası yaptığından, ortaya çıkan müziği Çingene ruhunun müzikal yansıması olarak ele almak ve müziği, "Çingene kimliği" ile tanımlamak daha doğru olur.

Örneğin Macarların halk şarkılarını icra eden Çingene müzisyenler öylesine özgün bir icra tarzı oluşturmuşlardır ki, artık ortaya çıkan müzik Macar yöresel ezgisi olmanın dışına çıkarak Çingene kimliğiyle özdeş hale gelmiştir. Hattâ burada, yukarda belirttiğimiz tampere sistemin dışına çıkılarak, zaman zaman mikro tonlar bile kullanılır. Bolca kullanılan glisandolar müziğin tonal karakterini bozar ve âdeta Doğu kültürleriyle bir bağ

kurmaya çalışır. Acaba Çingeneler tarafından var edilen bu tarz bir müzik ne kadar Macar geleneksel müziği sayılabilir? Veya ortaya çıkan bu müziğe "Çingene müziği" denilmesi doğru mudur? Elbette bu tartışmayı gerekli kılan, müziği anlama ve anlamlandırma çabasının bir parçasıdır. Ancak bu sorunun cevabı kısa yoldan verilemeyeceği gibi, pek çok başka sorunu da bünyesinde barındırmaktadır. Bizde de bu türden tartışmalar zaman zaman -yazılı olmasa da- sözlü olarak ve hararetili biçimde yapılmaktadır.

Türkiye'de özellikle Cumhuriyet döneminde yoğunlaşan bir "millî musiki" hareketinin varlığı bilinmektedir. Bu hareketin kimlik belirteci olarak gördüğü "halk müziği"ne ve dolayısıyla onun icrasına Çingenelerin ne biçimlerde katkı sunduklarına ilişkin bir tartışma bu güne kadar yapılamamıştır. Her ne kadar bu türden konulara Türk müzikologları eğilme ihtiyacı hissetmeseler de konunun içerdiği bazı özel haller, onları bu tartışmanın içine çekmiştir. Bizde Çingenelerin müzik kültürleri, ilk dönem müzikologlarından Mahmut Râgıp Gazimihâl dışında ele alınmaya değer görülmemiş bir konudur. Sadi Yaver Ataman, Yılmaz Öztuna gibi müzik araştırmacıları ve müzikologların, bazı çalışmalarının arasında konuya kısaca değindikleri bilinmektedir. Son dönem müzikolog ve etnomüzikologların akademik faaliyetleri arasında Çingenelerin müzik kültürü üzerine ilgi varsa da bunlar henüz yayına dönüşmemiş çalışmalardır.

Konunun Türkiye'de yeteri kadar ele alınmamış olması hayli ilginçtir. Gerçi bu konuyu tartışmanın ne politik açıdan ne de kadro bakımından koşulları oluşmuştur. Bize göre temel gerekçe bunlardan hiç birisi değildir. Bu Çingenelerin müzik kültürüyle ilgili olarak yapılan tüm çalışmaların tıkandığı bir noktadır ve "soylu müzik" olgusunu savunanların tartışılmasına im-

kan vermedikleri bir konudur. Bu durumun neredeyse aynısı, pek çok bakımdan benzeştığımız Macaristan'da da karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa Macaristan'da Çingene müziği-Macar müziği ayrışması, 1900'lü yılların başlarına rastlar. Doğu Avrupa'daki aydınlanma hareketinin uzantısında karşımıza çıkan Macar Milli müziğini oluşturma çabaları, iki tanınmış kompozitör tarafından ele alınır: Béla Bartok ve Zoltan Kodály. Bu iki müzik adamı Macaristan'daki Çingenelerin müzik icrasıyla Macar yerli müziğinin farkını ortaya koyma çabalarını yaşamlarının sonuna kadar devam ettirmişlerdir. Bartok ve Kodály'e kadar Macar müziği ile Çingene kimliği öylesine özdeş görülmüştür ki ulusal müzik yaratmak üzere yola çıkan bu iki kompozitörün bunu kabullenmesi mümkün değildir. Bununla birlikte, yine bir Macar olmasına karşın, Bartok ve Kodály ile farklı düşüncelere sahip olan Franz Listz'in Macar Çingenelerinin kendilerine özgü bir müziklerinin varlığını savunması son derece önemlidir. Ancak her ne olursa olsun bu iki müzik adamı, çürütmek istedikleri fikrin karşı tezlerini üretmişler ve bunu uluslararası müzik çevrelerinde daima dile getirmişlerdir.

Béla Bartok yaratmak istediği çağdaş-modern, ulusal Macar müziği üzerine yaptığı araştırmalarda "Çingene müziği" teriminin yanlış ve yersiz kullanıldığı görüşünü pek çok kez dile getirir²⁹ Bunların dışında Bartok'un 1936 yılında Ankara Halkevi'nde verdiği üç konferansta Çingene müziğine ilişkin söyledikleri büyük önem taşır. Aslında burada belirtilen görüşler Bartok'un bilinen görüşleridir; fakat gelecekte Türk müzisyenlerinin, Çingenelerin müzikal kimliklerine bakışını etkileyecek bu görüşlerin Bartok tarafından Ankara'da söylenmiş olması son derece dikkat çekicidir: *"Liszt'in 'Macar rapsodileri', Brahms'ın 'Macar dansları', ve Sarasate'nin 'Çingene melodileri' hep 'Çingene musiki-*

²⁹Béla Bartok; *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, 1931; aynı yazar, "Gypsy music or Hungarian Music?", *The Musical Quarterly*, April 1947. Vol. XXXIII, No. 2, s. 240-257

si' denilen musiki tarzının ilham etmiş olduğu eserleridir. 'Denilen' tabirini bil'iltizam ve ısrarla kullanıyorum. Zira bu musiki yanlış olarak 'Çingene' adını almıştır. Liszt dahi Çingeneler ve musikilerine dair yazdığı eserde, bu musikinin yalnız Çingenelerin kültür mahsulü olduğunu söylemekle hatâ ediyor. Çünkü Çingene saz hey'etlerinin çaldıkları bu melodilerin ekseriyeti münevver sınıfa mensup Macar musikî severlerinin meydana getirdiği eserler olduğu bu gün gayri kabili red bir keyfiyettir. Bunlar Macar musiki heveskârları tarafından tegannî olunur; Çingene saz heyetleri ise sadece çalarlar; zira herkesçe malûm olduğu üzere Çingene şef ve onun değneği altında icrayı âhenk edenler hiç bir zaman tegannî etmezler (...) Bu musiki için 'Macar halk san'at musikisinin Çingeneler tarafından icrası', veya kısaca 'Çingene konseri' demek en doğru olur. Liszt'in "Macar rapsodileri" ve buna benzer eserlerle bu Macar halk san'at musikisi bütün dünyada tanınmış olduğu cihetle "Macar halk musikisi" denilince hemen daima, "Çingene musikisi" galat ismi verilen bu musiki anlaşılır⁸⁰

Bartok, Birinci Konferansı'nın ilerleyen bölümlerinde Macar Köylü müziği ile Çingene müziği arasındaki ilişkilere değinir: "Türkülerini Çingene dilinde söylerlerse de bunların besteleri, o köyde öteden beri söylenen bestedir. Böylece, Macar köylerindeki Çingeneler türkülerini Macar bestelerine, Romanya köylerindeki Çingeneler de Roman havalarına uydurdular. Bunların arasında istisnâ olarak, bulundukları yerlere ait olmayan melodilere de tesadüf olunursa da, bu türküler tamamıyla renksiz ve herhangi bir vasfı mümeyyizden mahrumdurlar. Bu melodilerle şehirlerdeki Çingene gruplarının çaldıkları arasında hiç bir münasebet yoktur (...) Uzak köylerdeki Çingene musikiciler, diğer köylü muzikacıların çaldıkları tarzda ve aynı şeyleri, yani köylü türkülerini çalarlar. Kültür merkezlerine yaklaşıkça Çingene tarzı da o nisbette değişik. Ve nihayet şehirlerde halk san'at türkülerinin serbest tarzlı konserlerde "Çingene musikisi" adıyla, meşhur hâkimiyetini müşahade

⁸⁰Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un Üç Konferansı, Ankara Halkevi Neşriyatı, Ar Şubesi, Receb Ulusoğlu Basımevi, 1937, s. 12,13

ederiz.(...) Macaristan'da, yabancı memleketlerde de az çok tanınmış bir gûya "Çingene musikisi" mevcuttur. Buna tamamen hatâ olarak "Çingene musikisi" denilmiştir. Zira bu bir Macar halk san'at musikisinden, tâbiri âharla, şehirlerdeki Çingene gruplarının icra ettikleri, fakat yaratmadıkları, bir hakikî Macar musikisinden başka bir şey değildir. Bizim köylerimizdeki Çingenelerin de kendilerine ait bir Çingene halk musikileri varsa da, bunların, şehirlerde çalan Çingene saz heyetlerinin repertuarları ile alâkaları yoktur."³¹

Bartok, dönemin ruh haliyle de olsa gerek, yeni yaratılmış olan ulusal Macar müziğinin, marjinal bir toplulukla özdeş görülmesini içine sindirememektedir. İlk başlarda şiddetle reddettiği "Çingene musikisi" terimini, birinci konferansın sonunda şöyle bir noktaya getirir ve yorumlar: "Bizim köylerimizdeki Çingenelerin de kendilerine ait bir Çingene halk musikileri varsa da, bunların şehirlerde çalan Çingene saz heyetlerinin repertuarları ile alâkaları yoktur." Bu yorum müzikolojik açıdan tartışmaya açık olmakla birlikte o yılların ideolojisi bakımından gayet tutarlıdır³²

Bartok'un bu konferanslarının, hem kendi ülkesindeki müzik kültürünün "marjinal" bir toplulukla özdeş görülmesine verilen tepki bakımından, hem de yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik işlerinde müzikal kimlik tanımlamalarına katkı sunması bakımından değerlendirilmesi gerekir. O sıralar Bartok'un Türkiye'ye gelişi, çeşitli zamanlarda ve pek çok bakımdan irdelenmiştir. Bununla birlikte Bartok'un Macar ve Türk müziği arasındaki yakınlıkları ele alırken, o dönemlerde yeni müzik kimliğini oluşturma çabası içindeki Türkiye'ye de Çingene müziği tanımlamaları üzerinden mesajlar verdiğini

³¹A.g.e., s.15-17

³²Bartok'un bu fikirlerini çağdaşı Zoltan Kodály ve onların ekolüne bağlı Macar müzikologlar aynen sürdürmüşlerdir. Ayrıntılı bilgi için: Zoltán Kodály, *Folk Music of Hungary*, Praeger Publishers, New York, 1971

söylemek kanaatimizce yanlış olmaz. Aslında bilinen odur ki Türkiye'nin neresinde bulunurlarsa bulunsunlar birlikte yaşadıkları toplumla entegre olan Çingenelerin doğaları icabı, müzikal bakımdan farklı olmak gibi bir düşünceleri yoktur. Bartok'un fikirlerinin Türkiye'ye bir uyarı olarak algılanması mümkünse de zaten tarihin hiçbir döneminde Türk müziğinin Çingene müziğiyle özdeş görülmesi söz konusu olmamıştır. Bunun rahatlığını taşıyan Türk müzikologları ülkelerindeki müzik hareketlerinin bir topluluk üzerinden tanımlanmasının söz konusu olmadığını bildiklerinden konuya ilgi göstermemişlerdir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi yazılı olmayan bazı tartışmalarda konu zaman zaman ele alınıyorsa da bunların hiçbirisi bilimsel bir analizin sonucunda oluşmayan fikirlerdir. Bizim Çingene ruhunun müzikal yansımaları konusunda ilk baştan beri söylediklerimiz ideolojik tartışmalar bir yere bırakılacak olursa gerçekliği tüm çevreler tarafından kabul görmüş önermelerdir. Örneğin halktan birine Çingene müziğine ilişkin soru sorduğunuzda alacağınız cevapla bir orkestra şefine sorduğunuzda alacağınız cevap arasında neredeyse hiç bir fark olmayacaktır. Bunların çoğu Çingenelerin doğuştan yetenekli bir kavim oldukları, müziğe karşı duyarlılıkları, enstrüman çalışmalarında maharetleri vs. noktasında çeşitlenen cevaplardır.

Çingenelerin müzikal ruhu ve bunun kimlikleri üzerine etkileri konusunda yaptığımız açıklamalarla bunun ideolojik yanının Macaristan'daki yansımaları, daha önce de belirttiğimiz gibi Türkiye'nin müzik çevrelerinde pek önemsenmemiştir. Bartok'un, ulusal Türk müziğinin oluşturulmasında köylü (halk müziği) müziklerinden yararlanma fikri, dönemin modasına uyularak daha fazla öne çıkmış, müzikolojik tartışmaları gerektiren söylemleri ise pek önemsenmemiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki müzikoloji çalışmalarıyla tanınan Mahmut Ragıp Ga-

zimihâl, 1928 yılında yayımlanan *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* adlı kitabında zaman zaman Çingenelerin Türk Müziği içindeki konumu belirleyen ibareler kullanmak suretiyle, konuya ilgi gösteren ilk Türk müzikoloğu olmuştur³³ Gazimihal'den bir yıl önce Dresten Operası Orkestra Şefi Kurt Striegler'in "Çingene Müziği" başlıklı bir yazısı Hayat mecmuasında yayımlanmıştır³⁴ Striegler'in yazısı daha çok, Çingenelerin müzikle olan meslekî ilişkileri ve müzikteki farklılıkları noktasında ele alınabilir. Türk müziğiyle ya da Türk Çingeneleriyle ilgili bir içeriği yoktur. Görülüyor ki Bartok öncesinde Çingenelerin müziklerine ilişkin Türkiye'de son derece az yayın yapılmıştır. Bartok'tan sonra, Sadi Yaver Ataman'ın konuyla az da olsa ilgilendiğini görüyoruz. 1938 yılında yayımlanan *Anadolu Halk Sazları, Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri* adlı kitabında Çingenelere bir kaç sayfa ayırarak onların müzik ve oyun kültürleri hakkında bilgiler vermiştir. Kanaatimiz o ki Sadi Yaver Ataman da Bartok'un etkisi altındadır. Çingenelerle ilgili genel bilgiler verirken: "Milliyet, din ve insaniyet hisleri zayıf" gibi ifadeler kullanmış; Türk Çingeneleri için ise: "Şehirlerin en güzel bağlık, bahçelik, yerlerinde ve kırlarda çadır altında yaşadıkları için kaba saba görünmelerine rağmen lirik bir ruh sahibidirler" gibi sözlerle söylemini biraz yumuşatmıştır³⁵

1950'li yıllara gelindiğinde Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve Teknisyen Rıza Yetişen'den oluşan bir ekibin Ankara Devlet Konservatuarı adına yaptıkları derlemelerden biri Çingenelerle olan ilgisi bakımından son derece önem arz eder. İstanbul'da 1951 yılında yaptıkları bu derleme çalışmasında Sulukule ve Selamsız Çingenelerinden 15 kadar ezgi derlemişler-

³³Mahmud Râgıp [Gazimihal], *Anadolu Türküleri ve Musiki istikbalimiz*, İst., 1928, s. 44, 125.

³⁴Kurt Striegler, "Çingâne Musikisi", *Hayat Mecmuası*, s. 26, C. 1, Ankara 1927, s. 513-515

³⁵Sadi Yaver Ataman, *Anadolu Halk Sazları, Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri*, İst., 1938. Burhaneddin Matbaası, s. 54-57

dir. Bu malzeme yayımlan(a)mamıştır. Ancak derlemede kaydedilen Çingene şarkıları, adı geçen mahallerde hâlâ çalınıp söylenmektedir.

Bu kısa değinmelerin ardından 1953 yılına kadar süren sessizlik dönemini, yine Mahmut Ragıp Gazimihâl'in bozduğunu görüyoruz. Bizde pek bilinmeyen ve araştırmacıların çoğu kez gözünden kaçan Gazimihâl'in "Çingene Çalgıcılar" adlı makalesi Millî Mecmua'da yayımlanır. Gazimihâl bu makalesinde Çingene müziğini ve bu müziğin icracılarını aşağılayıcı bir üslûp kullanır. Ona göre piyasaya düşmekten çekinen Türk müzisyeni, bu türden işleri Çingenelere bırakmış, böylelikle Türkler ayağa düşmemişlerdir.³⁶

Buraya kadar verdiğimiz bilgilerden de anlaşılacağı gibi Türkiye'de yaşam süren Türk Çingenelerinin müzikal kimliğine ilişkin çalışmalar son derece sınırlıdır. Çingenelerin göçerliği üzerinden hareket eden ve bu doğrultuda daha çok aşağılayarak, zaman zaman da müzikteki üstün yeteneklerine imrenerek yapılan değerlendirmelerin dışında fazla bir şeye rastlamak mümkün değildir. Görünen o ki Çingeneler, yeteneklerinin doruklarını yaşasalar da gerek Macaristan örneğinde, gerekse Türkiye'deki söylemlerde olduğu gibi bulunduğu ülkedeki hâkim kültürün dışladığı bir unsur olmaktan kurtulamamaktadırlar. Elbette buna benzer örneklemeler her ülke için yapılabilir. Komşularımızdan İran'da, Bulgaristan'da, Yunanistan'da da böylesi tutumların varlığı bilinmektedir. Hangi ülkede yaşarsa yaşasın Çingene için asıl olan, hayata bir biçimiyle devam edebilmektir. Doğaya karşı verdiği zorlu sınava birlikte yaşadığı toplumların

³⁶"Hakiki Türk musikicisi piyasaya düşmekten fazlasıyla çekinir, buna karşılık meydanı boş ve keyif erbabını müheyyâ bulan bilhassa çingene çalgıcılar kendi çiftenağralarıyla seyir yerlerine koşardı. (...) Düşük kaliteli bir piyasa musikisinin doğumuna zaman zaman sebebiyet verenlerin çingene musikiciler olduğu su götürmez bir hakikattir" Mahmut Ragıp Gazimihâl, "Çingene Çalgıcılar", *Millî Mecmua*, C.13, S. 140, 1953, s. 7-8.)

çıkardığı zorluklar da eklenince, hayat çekilmez bir hâl alır. Ancak her ne biçimde olursa olsun Çingene, yaşamaya değer gördüğü bir hayata sıkı sıkıya bağlıdır. Böylesi bir hayatta onun yaşadığı kimlik sıkıntısı, ancak diğer insanların onur kırıcı tutumları ile ortaya çıkar. Yüzyıllardır başarabildiği kendi kültürünü devam ettirebilme yeteneği zaten kimliğine sahip çıkışının da bir göstergesidir. Bununla birlikte, başkalarıyla iç içe yaşama mecburiyetleri Çingenelerin hem diğerleriyle rahatlıkla kaynaşmalarına olanak vermiştir hem de kendileri ait olanı koruma refleksini geliştirmiştir. Yaşanan bu sosyal olayların yanı sıra müzikal açıdan da durum bundan farklı değildir.

Türkiye'nin dört bir yanında yaşayan Çingenelerin, birlikte yaşadıkları toplumlarla müzikal bakımdan tam bir bütünleşme içinde oldukları ortadadır. Çingene, din dışı bir nitelik taşıyan ve eğlenceye yönelik yapılan bir müzik icrasında, ruhunu ve kimliğini bütün samimiyetiyle ortaya koyar. Marmara ve Ege bölgelerinde yaşayan halk, Çingenelerin bu tarz müzik yapmasından son derece hoşnuttur. Hattâ Çingenelerin bu denli üstün icra kabiliyeti, onlar için övünülecek bir şeydir. Çünkü bu Çingeneler, kendi kültürleriyle bütünleşmiş, duymak istedikleri sesleri ortaya koyabilen, "Onların" Çingeneleri'dir. Çingeneleri horlamalarına, sosyal hayatlarının içine mümkün olduğunca almamalarına karşın, kendi Çingenelerinin bir başka kimlikte tanımlamalarını düşünmezler bile. Türkiye'nin pek çok yerinde olduğu gibi batı kesimlerinde de görülen bu durum acaba Çingeneler için ne anlam ifade etmektedir. Belki de en ilginç durum bu sorunun altında gizlidir. Bilhassa Batı grubu Çingeneleri kendilerini öncelikle Müslüman, sonra Türk, sonra Çingene görmektedirler. Kanaatimizce Osmanlı İmparatorluğunun hüküm sürdüğü dönemlerde son derece özel bir konum elde etmiş olan Çingeneler, büyük bir imparatorluğun tebaası olmayı ken-

dileri için bir ayrıcalık olarak değerlendirmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğunun devamı biçiminde düşünölebilecek ve kendilerini "Türk Çingenesi" olarak tanımlamayı uygun gören yeni yönetimi de hemen benimseyivermişlerdir. Bugün Türkiye'nin Batı kesiminde yaşayan Çingenelerin Avrupa'dan bazı Çingene topluluklarıyla kurdukları iletişim sırasında sergiledikleri "Türk kimliği" hayret uyandıracak derece samimidir. Bu durumun müzikal bakımdan ne biçimde hissedildiğini sorduğumuzda, Batı Romanlarının net tavrı hemen beliriverir: "Biz Türk müziği çalarız!".

Gerçekten Romanlar hangi halkın müziğini çaldıklarını ve bunun ne kadar kendileriyle ilişkili olduğunu çok iyi bilirler. Çingeneler arasında daha sonra da göreceğimiz farklı müzisyen tipolojileri vardır. Düşün çalgıcılığı yapan kesim kendisini yerel kültürlerle daha kolay ilişkilendirmektedir. Örneğin Trakya'da, *Pomaklar*, *Gacallar* veya *Patriyotlar* arasında yaptıkları düşün icrasında öne çıkan müzik, bu sayılan toplulukların müzik tarzı ve repertuarıdır. Çingene müzisyen etnik ayrımın müzikal yansımasını, gelenekten aldığı veriler sayesinde bilir ve o doğrultu icrada bulunur. Birbirinden farklı müzik tarzı ve repertuarına sahip bu topluluklar arasındaki ayrımı sorgulamak, sebep sonuç ilişkisini kurgulamak onun için anlamı olmayan bir çabadır. O hangi topluluğun müziğini çalarsa çalsın daima kendi müzikal ruhunu ve kimliğini bu icraya katacaktır. Yerel kesimde durum böyle iken, şehirlerde ve buraların kenar mahallelerinde durum biraz daha farklıdır. İster kırsaldan gelsin, ister "Selanik muhaciri"³⁷ olsun, isterse doğma büyüme şehirli olsun, buralarda yaşayan Romanlar gazino, bar, müzikhol vs. eğlence yerlerinde çalışırlar ve çoğu kez adına "Sanat Müziği", "Klasik Müzik",

³⁷Batı Roman koluna mensup çingenelerin kendilerini Selanik muhaciri olarak tanımlamaları onların müzikal ruhunda özel bir kimlik belirtici olarak yaşar. Bu konuyla ilgili olarak çalışmamızın birinci bölümüne bkz

"Türk Musikisi" denilen özel bir üslûba sahip müzik türünü icra ederler. Bu kategoride yer alan müzisyen tipine sorulduğunda kendisini kesinlikle, "Türk müziği mensubu" sayar ve bununla gurur duyar.

Elbette Çingenelerin icra ettiği bu repertuarın Çingene ruhuyla ne kadar bütünleştiği veya Çingenelerin ne kadarıyla eski üslûbu (Türk müziği repertuarının) icra edebildikleri tartışılabilir. Burada da Çingene ruhunun müzikal yansıması kendini belli eder ve kuralları, üslubu son derece belirgin olan bir müzikte dahi Çingene ruhunun müzikal yansıması hemen anlaşılır. Hatta bu ruh Çingeneyle o kadar özdeş ki, konservatuarlarda eğitim almış olan, stüdyolarda kayıtlara katılan, modern orkestralarda icrada bulunan Çingene müzisyenlerde bile bunun izlerine rastlamak mümkündür. Çingene müzisyenin hangi koşullarda müzik icrasında bulunursa bulunsun kendisini Türk müziğinin bir mensubu saydığı açıkça görülmektedir. Onun için maksasal müziğin zengin evreninde seyretmek, hele bu yapıyla kendi ruhunun tamamıyla örtüştüğünü görmek adeta nimettir. Zaman zaman Türk müzisyenlerden daha tutucu bir söylem sergileyen Çingene müzisyenlerin bu müziğin icrasında kullanılan çalgılar konusunda hassasiyet gösterdiklerini söylemek ise kolay olmayacaktır.

Bu bölümün ilk başlarında belirttiğimiz gibi, icrada kullanılan çalgının türü, özellikleri, müzik sistemi vs. Çingene müzisyen için önem arz etmez. Trakya'da, Marmara bölgesinin neredeyse tamamında kaba zurnayı yavaş yavaş terk eden Çingeneler, klarnete geçmekte hiçbir sakınca görmemişlerdir. Yine aynı şekilde Ege ve dolaylarında zurnanın yerini trompetin veya bazı yerlerde saksofonun alması Çingeneler açısından bir sakınca yaratmaz. Eline geçen çalgının Çingene ruhundaki fikirleri yansı-

ması Çingene müzisyen için yeterlidir. Çingene müzisyenler bakımından böyle oluşan şartların yerel bazı kültürler için her zaman bu kadar esnek olmadığı bilinmektedir. Örneğin Mevlevî tekkelerinde kullanılan çalgılar, tarikat mensupları tarafından kullanıldığında kutsal araç gereçler olarak görülür.. Aslında bu tutumun altında yatan fikir, dinî müziği din dışı müzikten ayırma çabasının çalgılar üzerinden yapılmasından başka bir şey değildir. Başka tarikatlarda da var olmasının yanısıra Mevlevîlikte kullanılan "kudüm"e Mevleviler "kudüm-i şerif" adını verirler. Böylelikle çalgıya kutsallık atfetmiş olurlar. Aynı çalgıya "çifte nağara" veya "nakkare" de denir. Tarikat hiyerarşisinde önemli bir yere sahip olan "kudümzen başı" ile bir çalgıcı Çingene arasında geçen kudüm hakkındaki bir olay, kuşaktan kuşağa aktararak günümüze kadar ulaşmıştır ve bugün hâlâ fıkra olarak anlatılır. Bir müzik aletinin farklı amaçlar doğrultusunda kullanımının önemi ve bunun Çingene kimliği ile ilişkilendirilmesi bakımından ilginç olan bu fıkrayı buraya almayı yararlı buluyoruz:

Bir gün Mevlevîhânenin yakınındaki bir evde düğün oluyormuş. Düğünde eğlence işini halletmesi için Çingene takımını getirmişler. Çalgıcılarından birinin çifte nağarası çok hızlı vurmaktan patlamış. Düğün sahiplerinin, Mevlevihanede aynı çifte nağaranın olduğunu hatırlatmasıyla Çingene çalgıcı soluğu orada almış. Hemen kudümzen başını bulmuş; çifte nağarasını bir süre için kendisine vermesi için ricada bulunmuş. Kudümzen başı, Çingenenin kudüm-i şerife, çifte nağara dediğini duyunca sinirlenmiş, hiddetlenmiş ve Çingenenin isteğini reddetmiş. Umduğunu bulamayan Çingene, biraz da hayretle boynunu bükmüş ve tek keden ayrılmış. Kudümzen başı o öfkeyle durumu şeyhine bildirmiş. Şeyh gayet sakin bir edayla: "Düğünün neşesini kaçırmasaydın, keşke verseydin" demiş. Kudümzen başı biraz hayretle: "Ama şeyhim Çingene kudüm-i şerife çifte nağara dedi" deyince, Şeyh tüm olgunluğunu ve bilge

kişiliğini göstererek sözüne şöyle devam etmiş: "Olsun, varsın söylesin, o Çingenenin eline düşerse 'çifte nağara' senin elinde 'kudüm-i şerif' olur".

Şeyh, kudümün, Çingene müzisyenin icrasıyla onun kimliğine bürüneceğini açıkça belirtmektedir. Burada anlatılan fıkra toplumun Çingeneye bakış açısının tipik yansımalarından yalnızca birisidir. Çingene çalgıcının kudümünü ödünç istemesine ve ona çifte nağara demesine tahammül edemeyen kudümzen başı - toplumun pek çok kesiminde olduğu gibi- müzisyen Çingeneye ön yargı ile yaklaşmaktadır. Buna karşın şeyhin tutumu bu genellemeden öylesine farklıdır ki, ancak bir şeyhin gösterebileceği erdemi davranışıyla ortaya koymuştur. Bununla birlikte şeyhin "kudüm-i şerif"le bağlantılı olarak Çingenenin müzikal kimliğine de gönderme yaptığı açıktır. Çalgının mânevi değeri ile maddi değerinin birbirinden ayrılması gerektiğini vurgular. Ve aslında Çingenenin eline geçen kudümün adıyla birlikte, icra ettiği müzik türünün (ki dünyevî bir müzik olacağı gayet açıktır) dolayısıyla kimliğinde de bir değişim olacağını belirtmekten geri durmaz. Şeyhin, kudümzen başından farkı, tekkenin kapısına gelmiş, yardım isteyen bir canlının geri çevrilmemesi noktasında ortaya çıkar. Sonuçta ortaya çıkan tablo, toplumun hangi kesiminde olursa olsun, insanların, Çingenelerin toplumsal kimliği ve müzikal kimliği arasında bir özdeşliğin varlığı konusunda hemfikir olduklarıdır. Bu bir bakımdan olumsuzmuş gibi düşünülebilirse de Çingenelerin müzik ile bütünleştirilmesi, özdeşleştirilmesi bakımından da olumlu bir tutum sayılabilir.

İşte burada, ilk baştan beri ele almaya çalıştığımız konunun farklı bir toplum katmanındaki yansımaları görülmektedir. Çingenelerin diğer topluluklardan farklı bir ruhsal yönelimin içinde oldukları apaçık ortadadır. Bu, onların her ne kadar bulundukları toplumun kültürüne intibak etmiş görünseler de ken-

dilerine has bir özü yaşatma eğilimi içinde olduklarının en açık göstergesidir. Müzikal ruhu ve buradan doğan kimlik farklılaşmasını tanımlayamasalar da, Çingeneler, müzik uygulamalarında -ister doğal şartların getirdiği bir özellik, isterse marjinal kalmış olmanın tutunacak dal olarak ses sanatına sığınma biçiminde ele alınsın- diğerlerinden farklı olmayı başarabilmiş özel bir topluluktur. Çingenelerde karşımıza çıkan ve buraya kadar ele almaya çalıştığımız bu göstergelerin -Türkiye bağlamında- daima popüler kentli müziklerin icrasında ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Zaman zaman yerel müziklerde de karşılaştığımız profesyonel icracıların popüler müziklere yönelişi daha sonra da görüleceği üzere Çingenelerin doğasından kaynaklanmaktadır. (Arabesk Müzik ve Çingeneler bölümüne bkz.). Çingenelerin sosyal yaşamında köylülük olgusuna pek rastlanmadığından, oluşturulan müzik kültüründe de köylü geleneklerinin var olabilmesi düşünülemez. Son yüz senedir köylere yerleşmiş Çingenelerin müzikteki eğilimlerinin, daima şehir hayatında rastlanan popüler müziklerinden hareketle şekillendiği görülür. Bu yüzden Çingene müziğinin kimlik belirteçleriyle, taşranın geleneksel müzik kültürünün birbirine yakın durmasına rağmen bir aynılık oluşmadığı açıktır. Çalışmamızın müzik örnekleri kısmında verdiğimiz bazı zeybek, karşılama, kına havası gibi örneklerin yerli halk müziği türleri olmasına rağmen, Çingene müzisyenler tarafından kendilerine özgü bir anlayışla icra edildikleri anlaşılmaktadır. Adı geçen müzikal ruh ve bunun kimliğe yansımalarının enteresan örneklerinin "Sanat müziği" denilen türde de bulunduğu muhakkaktır.

Batı Roman Kolunda Müzisyenlik Mesleği ve Çingene Müzisyenler
Çingene kültüründe dikkat çeken en önemli unsurlardan birisi de sosyal hayatın yapılanmasında mesleklerin belirleyici rolüdür. Bu durum Çingeneler arasında yaygın olan pek çok meslek

dalında olduğu gibi müzisyenlik mesleğinde de karşımıza çıkar. Her meslek grubu kendini bir klana (soya) bağlar. Meslekle soyun özdeşleşmesi hâli diğer yörelerdeki Çingenelerde var olmakla birlikte daha çok Batı grubu Çingenelerinde görülür³⁸ Aslında böylesi bir soya bağlılığın kesin sınırları çizilmiş değildir. Klanlar arası meslekî geçiş her zaman mümkündür. Mesleklerle ilgili bölümde daha ayrıntılı ele alınan bu konunun bizim için en önemli yanı, Çingene müziğinde ya da Çingenelerin müzik uygulamalarında karşımıza çıkan, grubun kimliği üzerinde mesleğin ne tür bir etki bıraktığıdır. Bu, Çingenelerin kendi müzik alanlarını ne biçimde oluşturduklarının ve bu alanın sınırlarını nasıl çizdiklerinin belirlenmesi bakımında da önemlidir.

Her Çingene klanının bir egemenlik/hareket alanı vardır. Bu "alan" sosyal bir çevreyi vurguladığı kadar, coğrafi bir mekâna da gönderme yapar. Örneğin Batı Romanlarının hemen hepsinde görülen şu durum meslek, soy ve kimlik arasındaki ilişkiyi açıkça belirlemektedir: Aynı soydan olduklarını savunan ve "Selanik Muhaciri" veya "Sosyete Romanı" olmakla kendilerine özel bir statü belirleyen müzisyen Çingeneler ile diğer mesleklerde çalışan (bohçacı, kalaycı, çöp toplayıcısı vd.) Çingene gruplarının farklılıkları, hem mahalle konumlanmasında, hem de sosyal ilişkilerinde belirleyici rol oynamaktadır. Grupların birbirleriyle iletişim kurmaları aslında çok zor değildir. Bununla birlikte, meslekî farklılığın yarattığı ayrışmalar sosyal ilişkilerde çok daha belirgin olmaktadır. Örneğin İstanbul'da Kasımpaşa ilçesinde yer alan Dolapdere ve Tarlabaşı mahallelerinde - bazı yöresel farklılıklara rağmen- iç içe yaşayabilen müzisyen Çingeneler, çok yakınlarındaki Hacı Hüsrev Mahallesi'nde bulu-

³⁸Türkiye'nin orta ve doğu kesimlerinde yaşayan bazı Çingene toplulukları arasında özellikle de Karacı ve Mitrip topluluklarında bu durumu andıran bir yapı vardır. Bu bölge Çingenelerinin batıdaki akrabaları kadar bulundukları yerlerde meslekî etkinlikleri ve seçenekleri olmadığından gruplar arasındaki meslekî yakınlaşma daha fazla olmaktadır

nan Çingenelerle sosyal ve fikrî ayrışma halindedirler. Hacı Hüsrev'deki Çingenelerden bazılarının da aynı Tarlabası'ndakiler gibi Selanik Muhaciri olmaları hattâ bazılarının soyca aynı kökten gelmeleri, birbirleriyle sosyal uyum kurabilecekleri anlamına gelmemektedir. Buna rağmen aynı soydan olma bilinci çoğu kez kültürel bütünleşmenin aslî unsurudur. Yine kendilerini Selanik Muhaciri olarak tanımlayan Edirne, Çanakkale, İzmir, Bandırma, Bursa, İzmit ve bunların yakın çevrelerinde yaşayan Çingeneler benzer kültürel özelliklere sahiplerdir.

Çingenelerde meslekî yapılanma sosyal katmanların oluşmasında belirleyici rol oynar. Bununla birlikte, bir elekçi ile bir esnaf, bir demirci ile bir müzisyen arasında meslekî konumlanımdan ve bunun sonucunda var olan ekonomik yapılanmadan ötürü bir sosyal statü farkı oluşmuştur. Bu türden farklılaşmalar yine aynı soydan geldiklerini söyleyen ve aynı mesleğe sahip olan Kurtuluş ve Sulukule Çingeneleri arasında da vardır. Üstelik bu iki grup da müzik işleriyle uğraşırlar. Demek oluyor ki, her ne kadar soy bağlılığı ve meslekî bütünleşme olursa olsun Çingeneler arasında da ekonomik koşulların getirdiği sosyal tabakalaşma kaçınılmaz olarak yaşanmaktadır. Buna karşın kültürün ve özellikle müzik kültürünün paylaşımında tüm bu farklılıklar bir yana bırakılıp ortak paydalar belirginleştirilir.

Toplulukların ekonomik durumları ve soyları ne olursa olsun, müziğin kültürel kimliği belirleyici rolü hemen ortaya çıkar ve müzik üzerinden kurulan iletişim, grupları birbirlerine kısa süreli de olsa bağlar. Gerek bu bağı kurabilmesi gerekse özel bir yetenek gerektirmesi müzisyenliği Çingeneler arasında en yüksek konuma taşımıştır. Çingenelerin, yaşadıkları sefalet ve diğerleri tarafından maruz kaldıkları hakarete karşı ayakta kalabilmelerini sağlayan yegâne unsur müziktir. Aynı zamanda mü-

zik, Çingenelerin hem diğerlerine karşı ayakta kalmasını sağlayan bir güç, hem de ait olduğu toplumun içinde ona statü kazandıran bir unsurdur.

Aslında Çingenelerin müziğe bu denli yatkın bir topluluk olmasına bakıp müzik işleriyle uğraşanların bu topluluğun içinde büyük bir çoğunluk oluşturduğu kanısına varmak doğru olmaz. Müziğe duyarlı olmak müzisyen olabilmek için yeterli değildir. Ayrıca bunu meslek haline getirmek farklı özelliklere sahip olmayı gerekli kılar. İşte bu yüzden Çingeneler arasında dahi müzisyenlerin ayrı bir değeri ve statüsü vardır. Her ne kadar yukarıda belirtildiği gibi meslek seçiminde soya çekim belirleyici bir uygulama gibi görülse de bunların daima istisnalarına rastlanır³⁹

Müzisyenlik mesleğini ister soydan gelen, ister sonradan öğrenilen nitelikleriyle yapsınlar, karşımıza çıkan meslekî bütünlük bu topluluğun bir müzisyen "kastı" veya Osmanlı'daki söylemiyle bir "lonca" oluşturduğu açıklıkla ortadadır⁴⁰

³⁹Müzikoloji Derneği'nin düzenlediği sempozyumlardan birinde, "Bir Grup Kimliği Olarak 'Çalgıcılık': Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü" başlıklı bir bildiri sunan İbrahim Yavuz Yükselsin, konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır (*Müzikoloji Derneği Bildirileri*, [B.y.y., t.y.], s. 134-140). Yükselsin, bildirisinde bu bölgedeki müzisyenliği "esnaflık" kavramı üzerinden ele almakta ve müzisyenliğin soyca belirlendiğini vurgulamaktadır. Yükselsin, bildirisinin bir başka kısmında "Edirne'de soyunda çalgıcılık olmayan, ancak sonradan çalgıcılığı meslek olarak benimseyen Roman müzik icracıları diğer çalgıcılar tarafından Kapma olarak adlandırılıyorlar" (s.136) diyerek bir istisna biçimini belirliyorsa da, aslında bunun dışında var olan pek çok örneğe rastlamak mümkündür.

Soyun müzisyen kimliğinin oluşumundaki belirleyici rolü elbette yadsınamaz. Bizim burada ilâve etmek istediğimiz husus, bu durumun daima istisnalarının olabileceğidir ve olduğudur. "Kapma" tabirinin Tekirdağ çingeneleri arasında "Yamanma", İstanbul'daki bazı çingeneler arasında da "Harmanlık Kerizcisi" tabirleriyle anılmaş olduğunu belirtmek isteriz. Bilhassa son dönemde şehirde yaşayan Çingenelerin artık soy bağına bakmaksızın müzisyenliğe geçiş yaptıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.

⁴⁰Bu sisteme benzeyen bir başka oluşum da Anadolu Abdalları arasında bulunmaktadır. Mesleki yapılanmalarında Çingenelerle benzer özellikler bulunan bu topluluğun da bir tür müzisyen kastı oluşturduğu konusunda ayrıntılı bilgi için bkz.: Melih Duygulu, "Anadolu Abdallarında Müzik", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri*, Ankara, 1997, s. 108-121.

Kendi aralarında oluşturdıkları bir tür "lonca" sistemi var olsa da, Çingenelerin bu oluşumu resmî bir kimliğe dönüştüremediği açıktır. Osmanlı İmparatorluğunun bünyesindeki Çingenelerin neredeyse tamamının göçebe oldukları düşünülecek olursa, böylesi bir teşkilat esasının kurumsallaşamayışının sebepleri kendiliğinden ortaya çıkmış olur⁴¹.

Sosyal hayatın içindeki müzisyenliğin meslekî yapılanması her ne biçimde olursa olsun, Çingeneler arasında müzisyen olan bir kimsenin konumu çok özel nitelikler taşır. Örneğin, bir Çingene düğününe çağırılan müzisyen o düğünün en itibarlı misafiridir. Üstelik bu müzisyen bir de meşhur bir çalgıcı veya şarkıcı ise onun gördüğü izzet, ikram iyiden iyiye abartılır. Burada etkili olan Çingene müzisyenin hangi soydan olduğu değil, çalgısına ne kadar hâkim olduğudur. Müzikte icra düzeyini belirleyen kişisel müzik kapasitesi yani bir noktada yetenektir. Bununla birlikte müzisyenin çaldığı veya söylediği eserin müzik türünden çok, onu ne kadar süsleyip Çingene zevkinin ölçütlerine getirebildiği önemlidir. Batı grubu Çingeneleri arasında genç müzisyenler daha revaçtadırlar. Çünkü günlerce sürecek eğlenceye neredeyse yirmi dört saat ara vermeden eşlik edebilmek yaşlı müzisyenin kotarabileceği bir iş değildir. Ancak yaşlı müzisyenin topluluk içindeki konumu daima önemlidir. Ustaya saygı ve bağlılık, Çingeneler arasında da sıklıkla rastlanan bir gelenektir. Bazı düğünlerde eğlence mekânının dışında, yaşlıların oturduğu, sohbet ettikleri yerler bulunur. Bu mekânların çalgıcıları çoğunlukla yaşlı müzisyenlerdir. Bunlara eski havalar çaldırılır, içki içilir ve sohbet edilir.

⁴¹Osmanlı döneminde müzisyenler ve çalgıcı esnafı hakkında muazzam bir dokümanı içeren Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme'si*, pek çok çalgı esnafının takımlarından bahsetmektedir. Bu çalgıları icra eden grupların arasında Çingeneler de sayılmaktadır. Buna karşın *Seyahatnâme'de* Çingenelerden oluşan bir müzik topluluğunun varlığına dair bir bilgi yoktur. Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Kemal Özergin, "XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar", *TFA.*, C. 13, S. 262 (I) s. 5955-5959; S. 263 (II) s. 6006-6009; S. 264 (III) s. 6031-6036; S. 265 (IV) s. 6049-6055

Hangi biçimde icra yaparsa yapsın, mesleği çalgı çalmak olan her Çingene, topluluk tarafından "kerizci" adıyla anılır. Bu tabir bütün batı grubunda bilinse de, Ege'nin iç ve güney kesimlerinde, Kütahya, Afyon, Eskişehir, Muğla, Aydın ve çevrelerindeki Çingeneler tarafından kullanılmaz. Daha çok Marmara bölgesi Çingenelerinde karşımıza çıkan bu tabir, müzisyenin çaldığı çalgı ayrımı yapılmaksızın kullanılmaktadır. Her yörede bilinen ve kullanılan genel tabir "çalgıcılık"tır.

Müzisyenlik (çalgıcılık-kerizcilik) çalınan çalgıya ve bu çalgıların oluşturduğu takımlara göre değişen özellikler gösterir. İcraçıları Çingenelerden oluşan müzik topluluklarını beş ana grupta değerlendirebiliriz:

- 1) İnce saz takımları
- 2) Davul-zurna takımları
- 3) Caz takımları
- 4) Konser, stüdyo takımları
- 5) Kadın müzisyenler

Daha çok klarnet, keman, cümbüş, darbukadan kurulu olan ve adına "ince saz" denilen takımlarla yapılan müzisyenlik -iş bulma imkânlarıyla bağlantılı olarak- grup içinde önemli görülür. Davul-zurna takımlarıyla yapılan müzisyenlik ise artık yavaş yavaş müzik ortamlarından çekilmektedir. Bu yüzden de revaçta değildir. Davul-zurna toplulukları ile ince saz takımları, bu isimlerden başka, Bursa, Balıkesir, Kütahya gibi bazı yörelerde "mehter", "meyter" ya da "çalgıcı mehter" adlarıyla anılırlar. Bunların geleneksel Türk askerî müziğini yapan topluluklarla direkt ilgisi yoktur. Tarihî müzik kültürünün halk arasındaki yansımalarından biri olan bu adlandırma, geçmişte mehterhâne bünyesinde yer alan bazı Çingene müzisyenlerin varlığını bizlere hatırlatmaktadır⁴²

⁴²Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut R. Gazimi hal, *Türk Askerî Müzikleri Tarihi*, İst., 1955, Maarif Basımevi.)

Yaklaşık 15-20 yıldan beri, bateri, org (elektronik piyano), gitar, saksofon gibi enstrümanlardan oluşan ve popüler şarkıları, bazı Roman havalarını, arabesk şarkıları çalan yeni bir topluluk biçimi oluşmuştur. Gerek Çingeneler arasında, gerekse diğer topluluklarca kabul gören bu gruplar "caz takımı" adıyla anılmaktadır. Çoğunlukla düğün çalgıcılığı yapan bu tip topluluklar, düğün salonlarının yaygınlaşmasıyla daha çok bu mekânlarda müzik icrasını sürdürmektedirler. Keman, klarnet, çello, piyano (çoğunlukla elektrikli), ud ve her türlü ritim çalgısını çalabilen (son zamanlarda sıklıkla topluluklarda bağlama kullanımına da yer veren) konser, ekstra ve stüdyo müzisyenleri ise buraya kadar saydığımız toplulukların içinde büyük önem arz eder. Tüm bu çalgılardan biriyle bu türden bir müzik uygulamasına katılmak icracının meslekî yetkinliği bakımından belirleyicidir. Müzisyenler kendi sosyal alanlarında ve bunun dışında yaptıkları müzik icrasıyla farklı nitelikler ortaya koyarlar. Örneğin Edirne'nin Menzilahir Mahallesi'nde düğün çalan bir müzisyenle, Adnan Şenses'e eşlik eden müzisyen arasında önemli farklılıklar vardır. Trakya Çingeneleri, gazino-konser müzisyenliği yapan Çingenelere saygıyla ve öykünerek yaklaşırlar. Bu grubu "malumatlı" olarak nitelerler ve müzisyenliklerinden daima övgüyle söz ederler. Bu müziği yapan kişilerin bilgi düzeyi ve çalgılarındaki "bilince çıkma" biçimleri, onlara diğer müzisyenlere karşı özel bir konum kazandırmıştır. Meşhur ve popüler sanatçılara eşlik eden bu Çingene müzisyenler ise, diğer çalgı topluluklarında icra yapan meslektaşlarına karşı mesafeli durmayı tercih ederler. Yirmi yıl öncesine kadar gazino kültürünün yaşandığı büyük şehirlerde, meşhur ses sanatçılarına eşlik eden bu müzisyenler artık o mekânların yok olması ve kültürün sona ermesiyle, barlarda, içkili lokantalarda çalgıcılık yapmaktadırlar. Stüdyo müzisyenliği ise bu grubun ancak bir kesimi tarafından yapılabilmektedir. Türkiye'deki ses kayıt stüd-

yollarının faaliyet gösterdiği 20. yüzyılın başından itibaren yapılan plaklara, kasetlere eşlik işi ağırlıklı olarak bu Çingene müzisyenler tarafından yürütülmüştür. Günümüzde de bu sektörün en önemli müzisyen tipini bu grubun üyeleri oluşturmaktadır. Özellikle keman, viyola, çello gibi yaylı takımlarından meydana gelen ve müzik sektöründe "A Takımı", "B Takımı" gibi grubun kalitesinin göstergesi olan isimlerle anılan topluluklar, Türk müziğinin hemen her türüne stüdyolarda eşlik etmektedirler. Müzikal anlamda grup bilincinin en fazla gelişkin olduğu topluluk bunlardır.

Buraya kadar sıraladığımız çalgı takımlarının dışında bir müzisyen takımı türü daha vardır. Bunlar kadınlardan kurulu müzik takımlarıdır. Genel hatlarıyla iki gruba ayrılabilir. Bu müzik takımlarından biri "dömbekçiler", diğeri ise "sıracı" veya "devriyeciler"dir. Bugün artık son temsilcileriyle yaşanan dömbekçiler, düğünlerde, kına gecelerinde, hamam eğlencelerinde, daha çok kadınların katıldıkları toplantılarda "dömbek" adı verilen vurmali çalgının eşliğinde yöresel türkülerini çalıp söyleyen müzisyenlerdir. Bazı yörelerde hâlâ varlıklarını sürdürebilmelerine karşın, bazı yörelerde yok olup gitmişlerdir. Aslında eskiden Türkiye'nin pek çok yerinde müzik icrasında bulunan bu kadınlar ve kadınların çalgı çalma geleneği, günümüzde artık Türkiye'nin batısındaki Çingenelerin bazı toplulukları arasında varlığını sürdürebilmektedir. Edirne'de birkaç kişi, İstanbul Silivri'de bir kişi, Çanakkale Ezine'de beş altı kişi, Muğla Fethiye'de ise buralara göre daha kalabalık bir grup bu geleneği sürdürmektedir. Dömbekçilerin repertuarı bulundukları yörenin yerel türkeleriyle sınırlıdır. Ancak son zamanlarda bunlar arasında da arabesk ve diğer popüler şarkılar söylenmeye başlamıştır.

Kadın müzisyenlerin oluşturduğu ikinci topluluk tipi "sıracı" ya da "devriyeci" adlarıyla anılan müzisyen tipidir, ki daha çok İstanbul, Bursa, İzmit, Balıkesir ve Çanakkale'de bulunurlar. Daha yakın zamana kadar İstanbul'da Sulukule, Ayvansaray, Lonca Çingeneleri arasında sık rastlanan bu kadın müzisyenler, *Devriye* adı verilen evlerde, çalgılarıyla eğlencelere katılırlardı. Günümüzde sayıları çok azalmıştır. Bazen tek bazen de grup olarak müzik icra eden bu kadınlar, eğlence hayatının vazgeçilmez bir parçası konumunda olmuşlardır. Bunlar zaman zaman çalgılarını bırakıp oyun da oynarlar. Bu topluluk elemanları çoğunlukla orta yaşlı kadınlardır. Genellikle *keman*, *ud*, *cümbüş*, *darbuka*, *zilli def* çalarlar ve şarkı söylerler⁴³

Bugün artık yukarıda belirttiğimiz toplulukların dışında devletin resmi müzik topluluklarında istihdam edilmiş çok sayıda Çingene asıllı müzisyen bulunmaktadır. Bilhassa TRT'nin radyolarında faaliyet gösteren Türk Sanat Müziği topluluklarında ve bazı devlet kurumlarının geleneksel müzik icra eden topluluklarında Çingene kökenli pek çok saz sanatçısı çalışmaktadır. Ve yine Çingene kökenli olup batı müziği orkestralarında müzik yapan müzisyenler, aranjörler ve son zamanlarda ortaya çıkan pop müzik şarkıcıları bulunmaktadır. Bunların hemen tamamı-

⁴³Bu müzisyen tipinin ilk örneklerini Ermeni tarihçilerinden Eremya Çelebi Kömürcüyan'dan (1637-1695) öğreniyoruz. Kömürcüyan 17. yüzyılda İstanbul hayatını anlattığı eserinde Ermeni ve Rum Çingenelerini ayrı ayrı ele almakta ve onların hayatına ilişkin kısa bilgiler vermektedir: "Yirmi üçüncü kapı Topkapı'dır. Buraya alâmet olarak toplar konulmuştur. Bu kapının iç ve dış taraflarında Ermeni 'Poşalar' oturur. Erkekler elek yaparlar, kadınlar da bunları satmak için sokak sokak gezerler. (...) Rum Çingenelerle meskün Litros da buradadır. Bu Çingenelerin kadınları hanende olup, evlere girerler ve sokak ortasında şarkı söylerler. Bunlar meyhanelere giderek, başı sevdalılar için çalgı çalarlar ve raks ederler ve öğrendikleri yeni şarkılar ve masallar okurlar:

Ey derdimend gel gira
Koynuma hemen bir zaman
Buse hirid-u fûruht...

Heyecana gelen sarhoşlar, onların alınlarına para yapıştırırlar ve Çingene kadınları bu paralarla bir zaman gani gani doyarlar." Eremya Çelebi Kömürcüyan, (Tercüme ve Taḫşiye eden: Hrand D. Andreas-yan), *İstanbul Tarih-i XVII. Asırda İstanbul*, İstanbul 1952, s. 23-24

nın Batı Roman toplulukları arasından çıkmış olması, bu bölgelerde yaşayan Roman müzisyenlerin Türkiye'deki gerek resmî, gerekse kitlesel müziklerle ne kadar iç içe geçtiklerinin bir başka göstergesidir.

Yukandan beri ele almaya çalıştığımız müzisyenliğin çalgıcı müzisyenler üzerinde yoğunlaşması bir başka soruyu gündeme getirmektedir. O da "Çingeneler arasında müzisyenliğin yalnızca çalgıcılık biçiminde mi tezahür ettiği" sorusudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi başka ülkelerde olduğu gibi bizde de Çingenelerin en çok çalgılarıyla kendilerini ifade ettiklerini söylemek yanlış olmaz. Çalgı aracılığı ile müzik yapmak her şeyden önce dil sorununu ortadan kaldırdığı için Çingenenin bulunduğu toplulukta kabul görmesi nispeten daha kolay olur. Yüzyıllardır bu yönlerini geliştiren Çingeneler son zamanlara kadar hep bu yönleriyle tanınmışlardır. Türkiye bağlamında konuşacak olursak, son yüz yıl içinde birkaç istisna dışında Çingene şarkıcıya çok az rastlanmıştır⁴⁴ Geçtiğimiz 25-30 yıllık süre içerisinde bu sayının arttığı gözlenmiştir. Bunu belirleyen pek çok etmen varsa da en başta gelen piyasanın talebi olmuştur. Gazino patronlarından birinin keşfederek meşhur ettiği çok sayıda şarkıcı, 1950'lerden itibaren müzik sektöründe yerini almıştır. Bunların en tanınmışlarından birisi olan ve Çingeneler arasına "diva" olarak tanınan Kibariye'dir. Kimliğini hiçbir zaman saklamaması nedeniyle isim vermekte sakınca görmedik. Benzer özellikler gösteren şarkıcı sayısı azımsanamayacak kadardır.

Kibariye'nin "arabesk-fantezi" müzik türünde yaptığı icraya karşın yerel erkek şarkıcıların da ünü geçtiğimiz 20 yıl içinde artış göstermiştir. İsmi, Deli Selim'in kasetleriyle ünlenen erkek

⁴⁴"1900'lü yılların başında erkek ve kadın şarkıcı sayısı dördü beşi geçmezdi. Sulukuleli Çingene Kemal, Kurban İsmail Bey, Gülistan Hanım, Şevkidil Hanım bu hanendelerin en tanınmışlarıdır

şarkıcıların en tanınmışlarından bir is Kadir Üründülcü'dür. Bu örnekleri daha da artırmak mümkündür. Bu örnekleri ne kadar artırırsak artıralım, Batı grubu Romanlarında belirleyici olan müzisyenlik türünün asıl itibariyle "çalıcılık" olduğunu kabul etmemiz gerekmektedir.

Çingene müzisyenlerin topluluk içindeki konumlanmalarını belirleyen unsurlar, çaldıkları çalgı ve bu çalgıların oluşturdukları topluluklar kadar onların icrâ mekânlarıyla da alâkalıdır. Her şehrin kendi özel koşulları ve müzik sektörünün oluşturduğu mekân tanımlaması, Çingenelerin bu mekânlardaki müzik yapma eylemini belirleyen göstergelerden birisidir. Daha da önemlisi müzisyenlerin icra mekânları, yapılan müziğin içeriğini ve düzeyini belirler. Yukarıda belirttiğimiz her topluluk, müziği kendi alanlarının çok da net belli olmayan sınırları içinde yaparlar. Bu alanlar bulundukları yörenin sosyal konumuna ve ihtiyaçlara göre değişebilir. Hemen hemen Batı grubu Romanlarının tümünde karşımıza çıkan iki tür müzik uygulama alanı vardır:

- 1) Düğün çalgıcılığı
- 2) Diskoya çıkmak

Düğün, bütün Türkiye'de olduğu gibi Türkiye'nin batısında da hem bir rituelin niteliğini hem de mekânsal özellikleri ortaya koyan sosyal bir uygulamadır. Buradaki uygulamayı her ne kadar düğün olarak adlandırıyorsak da aslında kastedilen yalnızca düğün değildir. *Kına geceleri, evden gelin çıkarma, hamama damat götürme, asker uğurlama, çeyiz altı* vd. benzeri rituellerde yapılan müzik çalma işlemlerini -Çingenelerin de kendi aralarında söyledikleri gibi- "düğün çalma" biçiminde ifade etmek mümkündür. Düğünde çalgıcılık yapmak Çingene çalgıcılar arasında

en sık rastlanan meslekî uygulamadır. İster Roman düğünü olsun, ister Baro düğünü (*Türk, Pomak, Gacal, Mâcır, Patriyot* vd.) olsun, müzisyenler düğün sahiplerinin etnik kimliğine göre mevcut repertuarı bilirler ve bunları icra ederler. Düğün çalgıcılığını *ince saz, davul-zurna takımları* ve *caz takımları* olmak üzere üç tip çalgı grubuyla da yapabilirler. Bu topluluklar, düğün sahibinin isteğine göre oluşturulur. Bir düğünde birden çok tip çalgı takımı da icrada bulunabilir. En fazla rağbet gören grup *ince saz takımıdır*. Hemen her türlü müziği yerel halkın kulak zevkinin alışık olduğu biçimde icra edebilen bu takım, Roman düğünlerinin de vazgeçilmez unsurlarındandır. Düğünlere işe giden diğer grupların ince saz takımındaki müzisyenler kadar şansları yoktur. Ancak onların da farklılıklarını gösterebilecekleri ayrı müzik mekânları vardır. Caz takımları, son dönemlerde düğün mekânlarının mahalle aralarından düğün salonlarına taşınmasıyla, kendilerine özgü iş alanları yaratmışlardır. Yine davul-zurna takımlarının kendileriyle özdeşleşmiş icra mekânları bulunur. Örneğin karakucak ve yağlı güreşlerin yapıldığı meydanların vazgeçilmeyen çalgıları, davullar ve zurnalardır. Yukarıda değindiğimiz müzik takımlarının, diğer bir örneğini oluşturan, konser, stüdyo müzisyenlerinin icra mekânları zaten mâlumdur. Yaptıkları müziğin mekânları sürekli belirsizlik gösterse de (açık hava konserleri, stadyum ve spor salonları konserleri vs) mekân yadırgaması olmaksızın icra yapabilen bir topluluk örneğini oluştururlar.

Bu saydığımız müzisyen tiplerinin ilk ikisinde rastlanan başka bir icra türü daha vardır. Bu mekân sınırları ve niteliği tam belirlenemeyen, çoğunlukla açık havada, meyhanede, piknikte, çayırda, kahvehanede vb. yerlerde yapılan bir müzik icrasını ifade eder, ki Çingeneler arasında bu türden bir icraya "disco yapmak", "diskoya çıkmak", "diskolamak" veya "çarşıya çıkmak"

adı verilmektedir⁴¹. Disko yapmanın mekânsal farklılığı, yapılan işin özel bir mekânı gerektirmemesi, müşterinin ayağına gidecek müzik icra edilmesi, bu türden icra biçimini Çingenelerin en düşük müzik uygulaması olarak değerlendirmelerine neden olmaktadır. "Ayağa düşmüş kerizci" tabiri Çingeneler arasında disko yapan müzisyenler için kullanılır. Disko yapmak, Çingene müzisyenin içinde bulunduğu ve hiçbir zaman bitmeyen ekonomik zorunluluk halinden kaynaklanır. Disko dışında kalan diğer tür icraların tamamında müşterinin talebi doğrultusunda müzisyen çağrılmasına (tutulmasına) karşın, disko müzisyeni, davet edilmeden müşterinin yanına gittiğinden, bu icranın karşılığının ne olacağı da meçhuldür. Disko yapan Çingene çalgıcı, "Alatura" veya "Sipali" tabir edilen bir tür bahşişle yetinmek zorundadır. Müziğin değerini bilen/anlayan müşteri ile karşılaşmak onun şansına kalmıştır...

Disko yapmanın mekânsal sınırı yoktur. İstanbul'un meşhur eğlence mekânlarından Beyoğlu Çiçek Pasajı'nda veya Nevizâde Sokağı'ndaki meyhanelerde masa masa dolaşan ince saz takımları, bu mekânların -ve hattâ bu takımların- müdavimlerine kısaca müzik ziyafeti yaşatarak geçimlerini sağlarlar. Edirne'de Sarayıçi mevkii denilen çayırılık alanda, Ege ve Marmara denizinin kıyılarındaki sahil beldelerinde ve daha birçok piknik ve eğlence mekânlarında, Çingene müzisyenler diskoya çıkarlar. Ancak disko yapmak veya diskoya çıkmak tabirlerinin İzmir'den itibaren güneye doğru gidildiğinde kullanılmadığını görürüz.

⁴¹İbrahim Yavuz Yükselsin, yukarıda anılan bildirisinde bu türden müzik yapan toplulukların yaptıkları işi "gezgin çalgıcılık" olarak ifade etmektedir (s.137). Aslında bu toplulukların yerleşik bir sosyal yaşamları varsa da, mesleki bakımdan gezgin oldukları söylenebilir. Silivri Çingeneleri arasında disko yapan müzisyenlere "disko palaz" adı verilir.

Buraya kadar gördüğümüz müzisyen tipi ve bunların icraları hakkında yaptığımız açıklamalardan sonra şimdi de bazı eski Çingene müzisyenlere burada kısaca değinmek istiyoruz. Müzisyen Çingenelere ilişkin -kısıtlı da olsa- ilk bilgileri Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden öğreniyoruz: Evliya Çelebi, *çöğür*'e benzeyen *çeşde*'nin Balat Çingenelerince kayışla boyuna asılıp Eyüp, Kâğıthane ve başka mesirelerde çalındığını, ayrıca bu çalgının üstatlarının Deli Hüsam, Çingene Kemal ve Zorlu Recep olduğunu yazar⁴².

Geçen yüzyılın başlarında plak piyasasında adını duyuran bazı hanende ve sazandeler de şunlardır: *Zurnacı Selamsızlı Arap Mehmet*, *Kemaneci Meftun*, *Gırnatacı İbrahim*⁴³, hanendelerden Gülistan, Nasib ve Şevkidil Hanımlarla, Kurban İsmail, Mehmet Bey ve Hurşid Beyler bunlardan yalnızca birkaçıdır. Dönemin plak dünyasıyla tanışamayan, ancak bulundukları çevrede büyük ün yapan bazı Çingene müzisyenler de vardır: *Kemanî Bülbül Hasan*, *Ayvansaraylı Zurnacı Çakır Emin*, *Kemanî Memduh*, *Ahırkapılı Salih*, *Karar Ali* bu müzisyenler arasında sayılabilir.⁴⁴ Yine son dönemin tanınmış bestekâr ve icracılarından *Denizoğlu Ali Bey*, *Şükrü Tunar* ve *Haydar Tatlıyay* daha çok Türk müziği tarzında eser üretmiş Çingene kökenli müzisyenlerdir. Aslında bu isimleri daha da arttırmak mümkündür, ancak bazı müzisyenlerin kimliklerini açıkça ortaya koymaktan kaçınmaları sebebiyle, buraya tanınmış pek çok müzisyeni almadığımızı ifade edelim.

⁴²*Evliya Çelebi*, A.g.e., C. 1, s. 309)

⁴³Bu şahısın ismi, klarneti Türk müziği fasıllarında ilk çalan kişi olarak Osman Cemal Kaygılı'nın *Çingeneler* adlı romanında da geçmektedir. Ayrıca İstanbul Çingeneleri arasında da bu türden bir söylencenin var olduğunu belirtmek gerekir

⁴⁴Kudümzen Hurşid Ungay'la yapılan söyleşiden. 15 Ekim 1993/İstanbul-Beşiktaş

Batı Grubu Çingenelerinde Yöresel/Bölgesel Müzik Etkinlikleri ve Müzikte Gruplar Arası İletişim

Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelerin coğrafi dağılımları hakkında daha önce açıklamada bulunmuştuk. Bu açıklamalar sırasında "bölge" ile kastedilenin unsurun iki ana temelde karışımıza çıktığını belirtmiştik: "Coğrafi bölge" ve "kültürel bölge"... Bu kavramlar kültürlerin pek çok unsurunda önemli olduğu gibi müzikte de belirleyici özelliğe sahiptir. Türk halk müziği ve edebiyatı üzerine teorik çalışmalar yapanların bölge kavramından ziyade yöre/yöresellik kavramları üzerinde yaklaşımlar sergilemeleri, Türkiye'nin müzik araştırmacılığında yöre olgusunun daha da önemsenmesine neden olmuştur. Çingene kültürü üzerinde yapılacak araştırmalarda yöre kavramına öncelik veren anlayışın etkinliği -konunun Türkiye'deki yapısal durumundan ötürü- bir biçimde öne çıkması kaçınılmazdır. Zira Çingenelerin müzik etkinliklerini belirleyen etmenlerin içinde yörenin ne denli önem arz ettiği konu irdelendikçe ortaya çıkacaktır... Pek çok ülkenin kültürlerine eklenilerek yaşayan Çingenelerin Türkiye'deki müzikal etkinliklerini yöre kavramı bağlamında ele almak onların bu etkinliklerini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Biz burada bölge ve yöre kavramlarını zaman zaman birbirinin yerine ikame ederek kullanacağız. Ayrıca Çingenelerin kendi kültürel uygulamalarını (müzik, dans, çeşitli meslekler) tanımlarken kullandıkları yöre kavramı ile bizim yukarıda belirttiğimiz coğrafi bölge ve kültürel bölge kavramlarının aynı anlamlarda kullanılması bizim bu kavram üzerinden müzik etkinliklerini tanımlamamıza imkân vermiştir. Dolayısıyla Batı grubu Çingenelerini incelerken yöresel faktörleri ihmal etmeden bu çalışmalarını yapmak zorunluluğu vardır.

Türkiye'nin batısına yerleşmiş Çingene toplulukları gerek kendi aralarında gerekse yöre insanları tarafından tanımlanırken çoğunlukla bir il adıyla birlikte anılırlar. "İzmir Çingeneleri", "Bursa Çingeneleri", "İstanbul Çingeneleri", "Edirne Çingeneleri" gibi... Bu tanımlama içerisinde, Çingenelerin o ilin yalnızca siyasi coğrafyasıyla değil, aynı zamanda kültürel özellikleriyle de özdeşleştiği fikri saklıdır. Bazen bu tanımlama, il sınırlarını daraltarak ilçe sınırlarına kadar indirgenmek suretiyle de yapılabilir. Yöre tanımlamasını ilçe, il, hattâ birkaç ili kapsayacak biçimde genişletmek mümkündür.

Bulundukları yörelerin dil, yemek, dans kültürleriyle bütünleşen Çingenelerin, kendilerini en iyi ifade edebildikleri iş olan müzik alanında da yöresel müzik kültürünün dışında kalmaları düşünülemez. Türkiye'nin yerel müzik yapısından kaynaklanan çeşitlilik ve yöresel tavırlar Çingeneler tarafından aynen benimsenmiştir ve uygulanmaktadır. Örneğin Muğla Çingeneleri yörede benimsenen bir müzik uygulama biçimi olarak bağlama çalıp türkü söyleyebilmektedirler. Ancak onlar kendileriyle özdeşleşen davul-zurna icracılığını benimsemişlerdir ve öyle tanınırlar. Elbette davul ve zurnanın repertuarı bu yörenin müzik kültürünün dışında değildir. Her ne kadar yöre halkı ile Çingeneler arasında kültürel bir iç içelik varsa da zaman içinde kendiliğinden meslekî bir görev dağılımı ortaya çıkmıştır. Çingeneler ile yöre halkı bu meslekî alanın sınırlarını öylesine iyi tayin etmişlerdir ki yüzyıllardır süregelen bir gelenek böylelikle oluşturulmuştur: Zeybek havasını Çingeneler çalar yöre halkı oynar⁴⁵

⁴⁵Çalgıların icrasında grupların özellikle bazı çalgıları aralarında paylaştırmaları, meslekî uzmanlaşmayı da beraberinde getirmiştir. Türkiye'nin batısındaki davul-zurna takımları neredeyse tamamen Çingeneler tarafından oluşturulur. Yerli halk bu işi Çingenelere bırakmıştır. Aynı şekilde ince saz takımları da Çingenelerin elindedir. Bazı meraklı kişiler, zurna, keman, cümbüş gibi çalgıları çalsalar da, bunun profesyonel bir icraya dönüşmesi çok nadir görülür. Ancak bu durum bağlama için geçerli değildir. Ege ve Akdeniz bölgelerinde, cura, tambura, bozuk, bağlama, kabak kemane, sipsi gibi çalgılar hep yerli halk tarafından çalınır.

Türkiye'nin hemen her yerinde Çingene müzisyenleri yakından ilgilendiren kalıplaşmış bir söz vardır: "Çingene çalar Kürt oynar"... Yerli halkın Çingenelerin profesyonel müzik yapmalarını benimsemeleri ve kabul etmeleri, bu sözle açıkça ortaya konulmaktadır⁴⁶ Profesyonel müzisyenliğin Çingenelerce içselleştirilmesi, yöre insanının bu durumu kanıksaması sonucunu getirdiği gibi, yapılan icranın niteliğini de etkileyecektir. Çalgısında uzmanlaşan Çingene müzisyen, kendisine verilen görev alanında ilerleyecek, yöre halkı da bu uzmanlaşmanın sonuçlarını iyi müzik dinleyerek alacaktır. Muğla yöresi örneğinde verdiğimiz bu yapı, tüm Batı grubu Çingenelerinde görülebilir. Yöreyle eklemlenme, Türkiye'nin batısındaki tüm Çingenelerde görülmesine karşın İstanbul şehir merkezi ve yakın çevresinde yer alan mahallelerde durum biraz daha farklı özellikler sergilemektedir. İstanbul'un, tüm kültürleri kendine benzetme özelliği Çingeneler üzerinde de etkili olmuş, bir İstanbullu "Şehir Çingenesi" tipini ortaya çıkartmıştır. İstanbul'un kozmopolit yapısının bir sonucu olarak yaşanan kültürel çeşitliliği Çingeneler hemen benimsemişler ve buranın bir parçası olmuşlardır.

Burada belirlenen temel yapı diğer yörelerde de aynen karşımıza çıkmaktadır. İzmir'de, Aydın'da, Çanakkale'de, Bursa'da, Edirne'de, Kırklareli'nde durum bundan farklı değildir. Her yörenin Çingenesi o yörenin müzik geleneği doğrultusunda uygulama yapar. Bazen bu yöreler coğrafi bakımdan öylesine birbirlerine yakın olurlar ki, bu yakınlık kültürel benzeşmeyi de bera-

⁴⁶Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihâl, bir yazısında: "... 'Çingene çalar Kürt oynar' denilince adeta Anadolu'da da Türkün çenk ve çengânenen büsbütün tenzih edildiği gibi şumullü bir mânâ kastediliirdi !", diyerek bu sözü net bir biçimde eleştirmektedir. Bu görüşlerin ayrıntıları için bkz. M. Ragıp Gazimihâl, "Çingene Çalgıcılar", *Milli Mecmuâ*, C. 13, S. 140, 1953, s. 7-9. Biz bu sözle Türklerin müzisyenlikten "büsbütün ayrı tutulduğu" kanaatinde değiliz. Aslında Türklerin bazı çalgıları (davul-zurna gibi) çalma işini Çingenelere devretmeleri bir mesleki ayrışma ve uzmanlaşmadan başka bir şey değildir. Türklerin eğlenceye yönelik müzik yapmaktan tarihleri boyunca kaçınmalarının böylesine bir ayrışmayı zorunlu kıldığı kanaatindeyiz. Ayrıca bu atasözü veya deyim, bir tür karmaşayı veya her ağızdan bir ses çıkmasını ifade eden, kalıplaşmış bir söz olduğunu da belirtmekte yarar vardır.

berinde getirir. Örneğin Muğla ile Aydın illerinde aynı müzik kültürünün farklı siyasî coğrafyalardaki (il sınırı anlamında kullanılmıştır) yansımalarını görürüz. Zeybek müziğinin en tipik örneklerine rastlayabileceğimiz bu illerde, aynı ezginin iki ilde birbirinden farklı icra edilmesi şaşırtıcı olmaz. Zira yöresel tavır farklılığı biçiminde tanımlanabilecek bu durumun ortaya çıkmasında pek çok sebep vardır. Yöresel tavırları belirleyen sebeplerden birisi Çingenelerin müzik icrasıyla ortaya çıkar. Her Çingene grup aynı kültür dairesi içinde yer alsın bile -farklı müzik algılamasına sahip olduğundan- esere farklı anlamlar yükleyerek icrada bulunur. Ortaya çıkan tavır farklılaşması daha çok coğrafi bölge niteliklerinin sonucuna bağlanarak tanımlanır. Bunun tam tersi olarak Çingene bulunduğu yörenin (ilin, ilçenin) müzikal tavrını⁴⁷ aynen benimser. Kaldı ki benimsenmemesi halinde zaten yöre halkı tarafından dışlanır. Böylelikle yaşadığı yöreyle eklemlenmiş bir Çingene icrası mümkün olabilmektedir.

Buna benzer başka bir örneği Trakya yarımadasının iki ili için verebiliriz: Edirne ve Kırklareli. Bunlar birbirine yakın müzik ve oyun karakterine sahip iki komşu ildir. Çalgı takımlarında ve bunların repertuarlarında görülen benzerlik, başlangıçta bize bu iki ilin müzik kültürlerinin aynı olduğunu düşündürebilir. Ama aslında öyle değildir. Detaylarda yer alan tavır farklılığı aynı eserin birbirinden farklı icralarıyla bizi karşı karşıya bırakır. İki yörede de ortak bazı eserler üzerinde görülen tavır uygulamalarında farklılıkların ortaya çıkmasında Çingenelerin katkısını da vurgulamak gerekir. Yöre halkının birbirinden farklı zevk ve tavır biçimleri Çingeneler tarafından aynen kabul edilip uygulanmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu farklılaşmaya, yöre

⁴⁷Türk halk müziği terminolojisinde tavır, daha ziyade coğrafi bölgelerde görülen doğal ve sosyal olayların müzik üzerindeki etkinliği biçiminde algılanır. Coğrafi ekol etkisinin açıkça görüldüğü bu görüş, tavrı belirleyebilmek ve anlayabilmek için yeterli verileri bize sunmaz)

halkının zevk ve tavrından başka Çingenelerin de katkı sunduğunu burada belirtmekte yarar vardır.

Yöre öncelikli müzikal icra, Çingeneler için ne denli kaçınılmaz bir zorunluluksa, yöreyle eklemlenmiş ve ruhunu eserle bütünleştirmiş bir Çingene icrası da o denli kaçınılmazdır. Buraya kadar ortaya koymaya çalıştığımız yöresellik ve Çingene icrası olgusunun ardından şimdi de Batı grubu Romanlarının bölgesel müzik uygulama alanlarını kısaca ele alalım. Batı grubu Çingeneleri müzikal uygulama alanları olarak birbirinden farklı iki ana bölgeye ayırırlar:

- 1) Kıyı ve İç Ege
- 2) Marmara bölgesi ve Kuzey Ege

Birbirleriyle coğrafi bakımdan keskin hatlarla ayıramayan bu bölgelerin müzikal kimlikleri birbirinden hayli farklıdır. Yörelere müzik karakterlerinin belirleyici öğelerinden biri hattâ en önemlisi yöresel danslardır. Yöresel müzikleri oyunlar üzerinden belirlemek gelenek olmuştur. Oyunlara eşlik eden sözlü ve sözsüz ezgiler, o yörenin repertuarını tanımlarken esas alınan yegâne unsur gibi algılanmaktadır. Dolayısıyla profesyonel müzik icrasıyla boy gösteren Çingenelerin, yörelerin oyun müziği repertuarlarını içselleştirmek ve icrayı bu repertuar üzerinden yapmak gibi bir zorunlulukları vardır. İç ve Kıyı Ege’de repertuarın hâkim unsuru zeybeklerdir. Çoğunluğu 9 süreli, yavaş, orta ve hızlı tempolu bu oyunlara yöresel davul zurna takımları müzikleriyle eşlik ederler. Yörenin zeybek dışında yer alan müzik repertuarı varsa da bu repertuar belirleyici değildir. Yine bu yörede 2 ve 4 süreli usüllerle örülü ve zeybek tavrını andıran başka bir türkü repertuarı daha vardır. Bazı yöre sanatçıları bunlara "zeybekimsi" diyorlar. Fakat bunlarla karakteristik zey-

bek oyunları oynamadığından -tavır bakımından- zeybek kategorisinde ele olmak uygun değildir.

Çingeneler kurdukları davul-zurna takımlarıyla veya bazı yörelerde ince saz takımlarıyla zeybek havalarına eşlik ederler. Genellikle iki davul iki zurna veya daha kalabalık bir ekiple yapılan icranın özelliği şudur: Zumalardan biri "dem tutarken"⁴⁸ diğeri asıl ezgiyi çalar. Davullar ise bu ezgiye uygun ve daima birbirleriyle uyumlu ritmik vurgularla icrayı sürdürürler. İlk bakışta tamamıyla yörenin tavır karakteriyle özdeş bir icra sürerken, icranın ilerleyen aşamalarında Çingene çalgıcının kendi müzikal anlayışını yöresel ezgi üzerine yansıtmaya başladığı görülür. Yerli diğer icracılarda görülmesi mümkün olmayan bu türden müzik uygulamalarıyla Çingeneler farklılıklarını ortaya koymuş olurlar.

Batı grubu Çingenelerinin kendilerini müzikal bakımdan ağırlıkla hissettirdikleri diğer bölge ise Marmara Bölgesi ve Kuzey Ege'dir. Bu bölge müzikal bakımdan iç farklılaşmaların çok olduğu bir bölgedir. Örneğin Trakya yarımadasında yer alan çeşitli müzik bölgeleri -İstanbul'a kadar- birbiriyle benzer özellikler gösterir. Bu bölge yöresel müzik ve oyun kültürü bakımından "Karşılama ve Hora" bölgesi olarak bilinir. İstanbul'un Anadolu yakasından başlayıp, İzmit, Sakarya; aşağıya doğru Yalova, Bursa, Balıkesir ve nihayet Çanakkale birbirlerinden farklı müzik repertuarlarına sahip illerdir. Dolayısıyla repertuarla birlikte her ilin müzikal tavrı da birbirinden farklılık gösterir.

Çingenelerin nüfus bakımından en yoğun bulundukları bölge yine burasıdır. Her biri ayrı bir müzik tavrı sergileyen bu illerin hemşehrisi olan Çingeneler, her ilin karakterine bağlı olarak

⁴⁸Pedal ses vermek anlamında kullanılıyor.

müzik icralarını sürdürürler. Bu yörelerde Çingeneler yöresel müzikleri öylesine içselleştirmişlerdir ki, diğer komşu ilin yöresel müzik repertuarına yabancılaşmışlardır. Trakya'da durum biraz daha farklılık arz eder. Zira bu yörelerin (Edirne, Kırıkka-
le ve Tekirdağ) müzikleri birbirlerini pek çok bakımdan andırır. Ancak her yörenin (ilin) kendi Çingenesi o yörenin müziğini çalar ve düğün çalgıcılığında tercih edilen gruplar daima yerli Çingene gruplar olur. Yine bu yörelerde de davul-zurna takımları, aynı Ege'deki yapıya benzer bir topluluk anlayışıyla bir araya gelirler. Hattâ zurna boyları ve davul ölçüleri dahi benzerlik gösterir. Marmara bölgesinde davul-zurna takımlarında sonra en yaygın müzik takımı biçimi "ince saz"dır. Bunlar da yörelerin müziklerini durumun ve ihtiyacın belirlediği biçimde icra ederler.

Çingenelerin yöresel müziklerin icrasında böyle bir yapı sergilemelerine karşın kendilerine özgü müzik repertuarının icrasında durum bambaşka bir yapı arz eder. Bulundukları yörenin müziğini icra ederken yöresel karakterlere böylesine bağlı olup her yöreyle mutlak içiçeliği sağlamış olan Çingeneler, kendi müziklerinde yöresel farklılığı en aza indirmek suretiyle, asgarî müştereklerde buluşabilmeyi başarmışlardır. Özgün repertuarlarındaki ve icra tavırlarındaki benzerlik Roman müzisyenler arasındaki yegâne ortak payda durumundadır. Marmara bölgesinde yaşayan tüm Çingeneler birbirlerinin repertuarını bilirler. Çingeneler arasındaki bu müzikal birliğin ve ortak repertuarın merkezi Trakya olarak gösterilir. Trakya'nın bu merkezi yapısıyla bütünleşen iki bölge daha vardır; bunlar: öncelikle Selanik, ikinci olarak da Bulgaristan'dır.

Özellikle Marmara bölgesindeki müzisyen Çingenelerin soylarını Selanik'e dayandırmaları son derece önemlidir. Osmanlı

İmparatorluğu döneminde aynı devletin sınırları içinde kalan bu yörelerde yaşayan Çingeneler, yüzyılın başından itibaren sınırların değişmesiyle ayrı devletlerin vatandaşları haline geldiler. Kültürel sınırlarla siyasî sınırlar arasında var olan bu ikilem Çingene müzisyenler arasında hiç yaşanmadı... Müzisyen Çingenelerin bir asalet payesi olarak gördükleri "Selanikli" veya "Selanik muhaciri" olmak müzikal uygulamalarında da ortak zeminini oluşturmaktaydı. Bugün hâlâ varlığını sürdüren bu bilinç, Türkiye'deki (özellikle Marmara ve Ege'deki) müzisyen Çingenelere, diğer Çingene topluluklarına karşı bir statü kazandırmakla kalmamakta, aynı müzik kültürünün parçaları olmak duygusunu da yaşatmaktadır⁴⁹ Trakya'daki Çingene kültürünün bu sayılan coğrafyadaki Çingene kültürlerinin bir sentezini oluşturduğu görüşü, bütün Çingene toplulukları tarafından kabul edilir. Çingenelerin Trakya'da oluşturdukları bu sentezin müzikal ayağı o kadar güçlüdür ki, yerli halk müzikleriyle bütünleşerek icra ettikleri özel repertuarlarını, geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren kıyı ve iç Ege Çingenelerine de ulaştırdıklarını biliyoruz. Bu repertuarın icrasını bilhassa ince saz takımlarıyla yaptıklarından, Türkiye'nin batısında yaşayan ve ince saz takımlarına yabancı olmayan tüm Çingene topluluklarının bunu kolaylıkla kabul ettikleri ortadadır. Toplulukların müzik üzerinden kurdukları iletişim onların gitgide benzeşmelerine yol açmış, ortak bir müzik zevkinde buluşmalarını sağlamıştır. Yaratılan bu müzik türü ve tarzı bugün artık, sıraladığımız tüm yörelerde "Çingene müziği" adıyla varlığını sürdürmektedir. Bununla birlikte batı Çingeneleri ile akraba oldukları sanılan Anadolu'daki bazı Çingene topluluklarının müzik kültüründe de bu tarza yakın bazı örnekler bulunmak-

⁴⁹Trakya Çingeneleri, son yıllarda iletişimin kolaylaşmasıyla birlikte, Balkanlardaki akrabalarıyla bütünleşme sürecini yaşamaktadırlar. Bulgaristan'dan Ivan Papazov, Yunanistan'dan Vassilis Saleas gibi Çingene müzisyenlerin kasetleri Türkiye'de yoğun ilgiyle karşılanmaktadır. Bu isimlerin ileri düzeydeki müzik icraları Türkiye Çingeneleri arasında hem bir övünç kaynağı, hem de geleneksel icradakini değişimin simgesi olmaktadır.)

tadır. Örneğin Zonguldak, Ankara, Adana gibi illerde yaşayan Çingenelerin, yörelerindeki müziklerin dışında bu tarz müzikleri de dinledikleri hattâ uyguladıkları bilinmektedir. Burada çok ilginç bir durum cereyan etmektedir. Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelerin özgün kimlikleri çok fazla öne çıktığından veya çıkartıldığından, diğer Çingenelerin (Batı Karadeniz, Orta Anadolu, Akdeniz Çingeneleri) zaman zaman bu topluluklara öykünmesi gibi bir sonuç doğurmaktadır. Bazı meşhur Çingene müzisyenler davet edildikleri Anadolu şehirlerindeki (Samsun, Ankara, Adana, Zonguldak gibi.) diğer Çingene topluluklarının düğünlerinde -buralardaki müzik yapısının farklılığı yüzünden- müzikal uyumsuzluk yaşamaktadırlar. Örneğin bizim Adana'da yaptığımız bir derlemede ilginç bir durum yaşanmıştı. Büyük ücretler ödenerek Edirne'den getirilen bir grup yaptığı müzikle bu yöre Çingenelerini oynatamamıştı. Çünkü Adana Çingeneleri eğlence kültürlerinde 9 süreli ritimlerle kurgulanmış ezgileri tanımıyorlar dolayısıyla bunlara ayak uyduramıyorlardı. Bu yüzden Edirne Çingeneleri düğün boyunca çiftetelli çalmak zorunda kaldılar. Bir başka araştırmamızda da İstanbul'a göçen ve Sefaköy semtinde yaşayan Samsun Çingenelerinin düğününde idik. Yine Trakya'dan bir ekip gelmişti. Samsun Çingeneleri o dönemde çok meşhur olan Roman havalarına bile ayak uyduramadılar. Bu uyumsuzluğu gören müzisyenler hep "Çiftetelli", "Fidayda" veya Samsun yöresi türkülerini çalmak zorunda kaldılar.

Buna karşın kitle iletişiminin gelişmesiyle birlikte çok farklı yörelerin Çingeneleri tarafından benimsenmeye başlayan ve adına "Çingene müziği" veya "Roman havası" denilen bu müziğin, bu kadar geniş bir coğrafyaya yayılması nispeten yeni bir durumdur. Tüm bu sayılan yörelerde yaşayan Çingenelerin bu müzik üzerinden oluşturdıkları bir ortak kültür vardır. Bu

tarz müziği talep eden çeşitli yörelerdeki Çingeneler arasında, müzik organizasyonları aracılığı -dolayısıyla müzik üzerinden iletişim kurmak daha da kolaylaşmaktadır. Bu organizasyonların iletişim merkezleri ise "Kahvehaneler" (müzisyen kahvehaneleri) ve "Çalgıcı dernekleri"dir. Hemen her yörede buna benzer oluşumlara rastlanır. Kahvehanelerde konuşlanan müzisyenler onları seçecek müşteriyi (Düğün sahibi) beklerlerken, kağıt veya taş oyunları oynatırlar. Onları seçecek, düğün veya eğlenceye çağırarak kişi, müzisyenlerle direkt temasa geçebileceği gibi bir aracıya da (simsar) baş vurabilir. Genellikle yöresel düğünler için çalgıcı arama sırasında karşımıza çıkan bu uygulama, Çingene düğünlerinde çalacak çalgıcı belirleme işinde daha farklı tezahür eder. Yerli düğünlerindeki yöresel müzik tavrından kaynaklanan yörenin çalgıcısını istihdam etme zorunluluğu, Çingene düğünü söz konusu olduğunda bambaşka bir hâl alır. Yöre aşırı bir tür olan Çingene müziğini icra edecek müzisyenler, aynı kültür dairesi içinde kalmak kaydıyla her yere müzik yapmaya gidebilirler. Farklı bölgelere düğün çalmaya giden Çingene müzisyenler, aynı zamanda muazzam bir şebeke ağının parçalarından biri konumundadırlar. Kahvehanelerde ve demeklerde oluşturulan yöresel organizasyonlar yöre aşırı işlerde kendi aralarında oluşturdukları şebeke sistemiyle iletişim kurarlar. Örneğin İzmir'deki bir Roman düğününe Edirne'nin tanınmış müzisyenlerinden biri çağırılabilir. İstanbul'daki bir Roman düğününe Çanakkale'den bir topluluk katılabilir. Sınırları daha da genişletmek mümkündür. Örneğin Tekirdağlı müzisyenler Adana'ya düğün çalmaya gidebilirler. Bu müzisyen alışverişi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilir: Örneğin bir ince saz topluluğunun tamamı işe çağırılabilir gibi, düğün mevsimlerinde işlerin yoğunluğuyla oluşan bazı çalgıların eksikliğini hisseden topluluklara tek tek yapılan müzisyen katkısı biçiminde de olabilir.

Bu büyük Şebeke sistemi ancak  ingene d   nleri için geçerlidir. Yöresel müzik icraları yani yöre d   nleri söz konusu olduğunda bu yapı birdenbire değişir. Müzisyen alışverişi ancak müzik tarzları/tavırları birbirine yakın topluluklar ve yöreler arasında söz konusu olabilir. Muğla ve Aydın  ingeneleri birbirlerine ihtiyaç duyduklarında d   nlere çalgıcı olarak katılabilirler. Çünkü müzik tavırları,  algıları, repertuarları en azından benzeŐmektedir. Buna karşın Muğla'daki yöre d   n nde Kırklarelili zurnacıların müzik yapmaları söz konusu bile değildir. Zira  ingene olmaları, davul-zurna  almaları gibi ortak paydaların dışında önemli başka bir ayrıntı vardır ki, o da Muğla müziği ile Kırklareli müziğinin tavır ve repertuar bakımından farklılık içermesidir. İŞte  ingeneler tam da bu noktada yörelerinin/y reselli in içine kısılıp kalmıŐlardır.

Türkiye'nin Müzik Sektöründe  ingeneler

Çingenelerin müzik sektörüne ilk giriş tarihini belirlemek, sektör kavramının baŐlangıcını ne zamana kadar g t re e imizle ilgili olduğu gibi, sektörü hangi anlamda kullandığımızla da yakından ilgilidir. Eğer müzik sektöründen kastedilen, müziğin alınıp satıldığı bir hizmet biçimi ise, bunu elimizdeki ilk bilgiler (belgeleri) olan İran kaynaklarına kadar götürmeniz mümkündür: İran Sasan  Hükümdarı Bahram-i Gur'un (420-438. H) halkını e lendirmek üzere, kadın ve erkeklerden oluşan 12.000 kişilik Hintli müzisyeni ülkesine davet ettiğini biliyoruz. İran kaynaklarında Hindistan'dan gelen bu topluluğa, L r , L ri, L li gibi isimler verilmiŐtir⁵⁰

L r ler bugün dahi İran'da varlıklarını sürdüren  ingene topluluklarından birinin adıdır. 10. ve 11. yüzyıllarda yaşadığı s y-

⁵⁰L r ler hakkında gerek İran, gerekse batılı araştırmacıların yazdıkları pek çok kaynakta ayrıntılı bilgiler bulunabilse de Minorsky'nin *İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı "L li" maddesi (c.7; s. 71-74) ile son dönemde yayımlanan Rafael Blaga'nın, *İran Halkları El kitabı* (y.y.y., 1997) L r leri ayrıntılı olarak ele alan çalıŐmalarıdır.)

lenen bu kalabalık -ve biraz da abartılı- müzisyen göçünden anlıyoruz ki, adları Lurî olan bu topluluk bugünkü anlamıyla olmasa da müziği meslek edinmiş bir topluluktur. Bu toplulukla Anadolu Çingeneleri arasında bir akrabalık ilişkisinin var olup olmadığı konusu bugün için meçhulümüzdür. Tarihi kaynaklarda Lûrîlerin müzikle yakından ilişkilendirilmelerine karşın, Bizans kroniklerinin "Antingonai" adını verdikleri Çingenelerin meslekleri arasında müzisyenliği saymamaları hayli ilginçtir⁵¹ Osmanlı kaynakları arasında Çingenelerden çok söz edildiği halde, bunların müzikle olan bağlantıları hakkında ayrıntılı bilgi veren kaynaklar sınırlıdır. Bu konuyla ilgili olarak en ayrıntılı bilgiler Evliyâ Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nde bulunmaktadır. Konumuz bakımından son derece önemli bilgiler içeren *Seyahatname*'nin ilgili kısımlarında Çingenelerin profesyonel müzisyen olduklarından bahsedilir.

Kaynakların durumuna kısaca değindikten sonra, her dönemin kendi koşulları içinde oluşan sektör olgusuna bir göz atalım. Konu müzik sektörü olduğunda bu sektörün daima Çingenelerle birlikte anıldığını söylemek yanlış olmaz. Hindistan'dan ilk çıkışlarıyla birlikte müzikle olan bağlantıları hakkında şüphe duyamayacağımız Çingenelerin, her gittikleri bölgede mevcut kültürün müzik işleriyle ilgilendikleri anlaşılmaktadır. Bunun talebin doğurduğu bir ihtiyaçtan mı kaynaklandığı, yoksa zorunlu bir halden ötürü mü yaşandığını söylemek mümkün değildir.

Çingenelerin göç ettikleri alanlar ve bunun zamanlaması, İslamın yayılma tarihi ve alanları ile benzerlik gösterir. Batıya yapılan göçler sırasında Çingeneler kısa zamanda İslamla tanışmışlardır. İslamiyetin eğlence müziği dünyasına bakışı göz

⁵¹George C. Soulis, *A.g.m.*, s. 144,145

önünde bulundurulduğunda, din dışı müzik işlerinin bu topluluk tarafından yürütülmesi bazı Müslüman toplulukları için bulunmaz fırsat olmuştur. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde bu topluluğu, o günün müzik ve eğlence sektörü içinde değerlendirmesi, Çingenelerin, en az o dönemden beri müziği meslek haline getirmiş bir topluluk olduklarını kabul etmemizi zorunlu kılmaktadır. 1800 ve 1900'lü yıllar Osmanlı İmparatorluğunun ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin tüm müzik ve sahne sanatı işlerinde Çingenelerin varlığını yadsınamaz biçimde gözler önüne koymaktadır. Çingene kültürü kuklacılıktan cambazlığa, Türk gölge oyunundan orta oyununa kadar sahne sanatlarının pek çoğuna en azından motif olarak girebilmiştir. Bizim buraya kadar, tarihin karanlık koridorları içinde küçük parlıtlar biçiminde karşımıza çıkan bilgilerle ortaya koymaya çalıştığımız Çingenelerin müzik sektörüyle ilişkileri konusu, aslında geçen yüzyılda Çingenelerin sektör içindeki durumun öncesini belirlemek bakımından önemlidir.

1900'lü yıllara gelindiğinde bu yıllar dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de değişimin hızlı yaşandığı bir dönemdir. Eski geleneklerin üzerine yeni anlayışların, teknoloji de kullanılarak ikame edilmesi yine bu dönemin özelliklerinden biridir. Çadır tiyatrolarının, "bahçe" adıyla anılan açık hava müzikhollerinin, büyük şehirlerde ortaya çıkan "saz" adı verilen eğlence merkezlerinin, meyhanelerin ve buna benzer müzik icra edilen bütün mekânların müzisyen kadrosu arasında Çingenelere rastlamak mümkündür. Daha çok eğlence sektörü içindeki müzisyenleri kapsayan bu durum, daima böyle olagelmış ve bugün hâlâ bu şekliyle devam etmektedir. Müzik sektörüne genel olarak baktığımızda iki kesim ile karşı karşıya olduğumuz ortaya çıkar:

- 1) Müziği üretenler
- 2) Müziği dinleyenler.

Sektörel müziğin aktif uygulayıcısı olan Çingeneler hiç kuşkusuz birinci grupta yer alırlar. Müziği üreten kesimin besteciden başlayarak icracılara, hattâ müziğin maddeye (plak, kaset, CD vd.) dönüşümüyle ilişkilendirilebilecek, stüdyo, teknisyen, yapımcı ve sonunda satıcıya kadar uzanan muazzam bir yapıyı kapsadığı düşünülecek olursa, bu yapının içindeki Çingene müzisyenin konumu kendiliğinden ortaya çıkar; bu da ağırlıklı olarak icracılıktır. Çingene müzisyenin müzik icrası, çalgı kullanımıyla kendini gösterir. Meslekler kısmında ayrıntılarıyla ele alınan icracılık, müziği üreten, var eden kesim olduğu için son derece önemli ise de Çingeneler arasında övgü ile bahsedilen diğer bir alan "bestecilik"tir. Çingeneler arasında çok fazla bestekâr çıkmadığı gibi çıkanların da sözlü eserlerden çoğunlukla şarkı formunu veya kıvrak saz eserlerini bestelemeyi tercih ettikleri bilinmektedir⁵² Besteleme yeteneği olan müzisyenler Türk müziği üslubunda eser üretebildikleri gibi Çingene havalarını da üretebilmektedirler. Çingene müzisyenlerin arasında beste yapanlar büyük şehirlerde Türk müziğinin çeşitli türlerinde eserler üretirlerken, taşrada yaşayanlar Çingene müziğinin kendine özgü tavrı içerisinde kalarak daha çok oyun havaları bestelerler. Çingene havalarının bestecileri, geleneksel/anonim müzik örneklerini yeniden inşa etmek suretiyle eserlerini "üretirler" ki bu işleme "bestelemek", ortaya çıkan esere de

⁵²Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Musiki Ansiklopedisi* adlı eserinde, klarnetçi ve besteci Şükrü Tunar'ı anlatırken şu ifadelerle yer veriyor: "Klarnet virtüozu ve piyasa şarkı bestekân (...). Yıllarca gazinolarda en çok para alan sâzende olarak çalıştı. Şarkıları piyasa üslubunda ve daha sonrakilere nazaran belirli bir seviyede ise de, gerçek bir bestekârlık kabiliyetinin mahsulleri değildir" (C. II. s. 406). Öztuna'nın Çingene bestekârların tanınmış simalarından biri olan Şükrü Tunar hakkında yazdıkları, Türk Müziği mensuplarının Çingene müzisyenlerin bestecilik yönlerine yaklaşımlarının da bir göstergesi niteliğindedir. Biz burada, Çingene kimliklerini gizlemek ihtiyacı gösteren ancak çok başarılı bestelere imza attıklarını söyleyebileceğimiz bazı bestecilerin olduğunu belirtmek isteriz. Bir gün kendilerini gizleme gereğinden kurtulup açıkça ortaya çıkabilirlerse, yayınlanacak bir "Çingene Besteciler Antolojisi" ile eserlerini kendi kimlikleriyle özgün bir halde sunma şansını da yakalayacaklardır.

"beste" adını verirler. Ancak bu bestelerin çoğu birbirinin tekrarı olan oyun havası tarzındaki eserlerdir. Her besteci aynı zamanda icracı da olduğundan besteleme ve icra süreçleri birbiriyle ilişkilidir. Ve bu süreçlerin daima sektörel bir yanı vardır. Üretilen besteler müzik sektörünün içinde iki biçimde yer alma şansına sahiptir. Bunlardan birincisi canlı müzik uygulamaları ile kendini gösterir. Her türlü eğlencenin kendine özgü repertuarı içinde, Çingene müziği bir şekilde yer alır. Bunlar daha çok düğün, kına gecesi gibi rituele dayalı eğlence ortamlarında çalınmakla birlikte, bu eserlere "saz", "meyhane", "pavyon" vd. mekânlarda da zaman zaman uygulama alanı bulunabilir. Canlı müzik, diğer müzik türlerinin de uygulayıcısı olan Çingene müzisyen için en kârlı alanı oluşturur. Çünkü buradan ânında para kazanma şansı vardır. Diğer müzik türlerinin yanında kendi kimliğini yansıtan eserleri çalması, onun bu türün varlığını başkalarına tanıtmaya bakımından bir fayda sağlıyormuş gibi gözüküyorsa da aslında Çingene için bunun hiçbir önemi yoktur. Aslolan onun, kültürüne ilgi duyan "müşterinin" bu ilgisini nakde dönüştürmesidir. Eğer olay bu şekilde cereyan ediyorsa, canlı müzik icrasından beklenen kazanç elde edilmiş demektir.

Zaman ve mekân gözetmeksizin müzik uygulamasında bulunmak yâni müzikte ânı yaşamak, Çingene müzisyenin geleneksel kimlik özellikleriyle de bağdaşan bir durumdur. Kendi geleneksel kültür birikiminin ürünlerini canlı müzik icrasıyla sergileyen ve sonsuz bir müzik döngüsünün içinde rahatlıkla kendisine yer bulabilen Çingene müzisyen, asıl itibarıyla meslekî doygunluğa bu şekilde varmaktadır. "Çingene müziği" adı altında üretilen eserlerin diğer bir icra ortamı ve sunum biçimi ise, plak, kaset, CD aracılığı ile oluşmaktadır. Müzik sektörü içerisine canlı müzik icrasını dahil etmek genel bir eğilim ise de, sektörel

müzik denildiğinde akla ilk gelen, müzik eserlerinin çeşitli biçimlerde kaydedilmeleri suretiyle alınıp satılan mal haline gelmeleridir. Yaklaşık yüzyıllık bir süreden beri önce plak sonraları ise kaset ve CD biçimlerinde kaydedilmiş müziklerin oluştuğu müzik piyasasında Çingene müziğinin yeri her zaman var olagelmıştır.

78 devirli taş plak dönemi ile başlayan, Çingenelerin stüdyo ortamında kendi şarkılarını çalıp söylemeleri ve bunun sonucunda yaratılan piyasa, giderek artan bir yoğunlukla günümüze kadar gelebilmiştir. Her dönem kendine özgü koşullar içerdiğinden Çingene müziği piyasasının dönemlere göre durumu da farklılıklar arz eder. 1900'lü yılların ile çeyreğinde başlayıp 1960'lı yıllara kadar süren 78'li devirli taş plak dönemi Çingene müziğinin sektörün içindeki varlığı bakımından verimli bir dönem olarak nitelendirilemez. Zira bu yeni teknolojinin geniş kitleler tarafından kullanılması pek çok bakımdan güç olmuştur. Ayrıca bu dönemde yaşanan iki büyük savaş Türk halkını derinden etkilemiş, halkın ekonomik durumu müzik sektörünün büyük atılımlar yapmasına imkân vermemiştir. Buna rağmen Türk müziği pazarının verimini keşfeden plak firmaları yeni gelişen bu sektörü Türkiye'de tesis etmekten geri durmamışlardır. *Odeon, Columbia, Sahibinin Sesi, Orfeon* gibi plak firmalarının ürettiği binlerce plak Türk müzik sektörünün -dolayısıyla müzik endüstrisinin- ilk ürünleridir. Bu dönemde plaklara klasik şarkılar, fasıl müziğinden örnekler, *türküler, oyun havaları, kanto, tango* vd. türlerde binlerce eser kaydedilmiştir. Oluşan/oluşturulan bu sektörün duyduğu müzisyen ihtiyacının bir kısmının, yine Çingeneler tarafından karşılandığını biliyoruz. Her türlü müziğe eşlik edebilen Çingeneler müzik sektörünün bu ayağında öylesine tutulmuşlardır ki, müzik geleneklerinin ve beğenilerin değişiminde dahi etkili olabilmişlerdir. Piyasada meydana gelen

talep doğrultusunda müzik arzında bulunan Çingenelerin yaptıkları icrayla en fazla öne çıktıkları ve belirleyici oldukları türler Türk halk müziği ve Çingene müziğidir.

Türk halk müziğinin erken dönem plak piyasasındaki ses icracıları âşıklar ve yöresel sanatçılar olmuştur. Daha çok Türkiye'nin orta kısımlarından ve doğusundan İstanbul'a gelip plak dolduran bu yerel sanatçıların sektörde kolaylıkla yer edinmeleri firma yöneticilerini ve onların müzik danışmanlarını çeşitli arayışlara yöneltmiştir. Bu yöneliş ve arayışların başında yerel müziklerdeki vokal icrasının aynen korunmasına karşın, eşlik sazlarındaki çeşitlenme gelmektedir. Bu çeşitlenmeyi sağlayacak saz takımlarını oluşturmak ve pek çok ezgiyi -en azından saz partilerini- yerel özelliklerden "kurtarıp", daha geniş kitlelerin beğenisine sunma çabası görülmektedir. Buradaki amacın ticari olduğu gayet açık ortadadır. Diyarbakırlı Celal [Güzelses], Malatyalı Fahri [Kayahan], Erzincanlı Şerif [Tanındı], Zarahı Halil [Söyler], Antepli Hasan Hüseyin, Ürgüplü Refik Başaran, Urfalı Mukim Tahir ve daha pek çok yöre sanatçısı bu akımın içinde yer almıştır. Adını saydığımız bu icracıların plaklarının bir çoğunda yöresel müzik karakterinin dışındaki eşlikler hemen dikkati çeker. İstanbul'un plak piyasasında yer bulabilen bazı Çingene çalgıcılarının bu stüdyo çalışmalarına yoğun bir biçimde katıldığı bilinmektedir. Bu kayıtlar sırasında ses icrasında bulunan kişi (okuyucu) her ne kadar yerel özelliklerini sesiyle yansıtıyorsa da, yörenin müzik yapısında yer almayan eşlik çalgılarının, bu kişilerin icrâları üzerinde farklıklar yarattığı açıktır. Bu türden icraların bugüne kadar gözden kaçmış olması veya görmezden gelinmesi Türk halk müziği alanında çalışanlarca üzerinde durulması gereken bir konudur. Genellikle ince saz takımlarının fasıl çalgıcılarından oluşan bu eşlikçiler, bilhassa türkülerin ara sazlarında ezgi ve usûl deformas-

yonu yaparlar ki okuyucunun icrasında da aksamalara sebep olurlar. İstanbul ve Trakya Çingenelerinin alışıık olmadıkları ritmik karakterdeki halk türköleri, ister istemez sadeleştirilip icra edilince, yöre müzikleri bambaşka bir karakterle karşımıza çıkar. Buna müzikteki doku değışimi veya doku zedelenmesi de denilebilir.

Halk müziklerinin sektörle (plak piyasasıyla) tanıştığı bu ilk dönem uygulamaları 45'lik ve 33'lük plak döneminde de kısmen devam etmiş, 1980'li yıllardan itibaren ise bambaşka bir çehreye bürünmüştür. Çingene müzisyenlerin halk müzikleri üzerindeki belirleyici etkileri, son dönemlerde en aza inmişse de, bazı ürünlerin ses icralarındaki tavır kaymalarına bakıldığında etkinliklerinin hâlâ devam ettiğı söylenebilir. Halk müziğinin Çingene müzisyenler ve onların müzik icraları bağlamında sektördeki durumu böyle iken, sanat müziğı, fasıl müziğı gibi müziklerdeki durumun da bundan farklı olmadığını belirtmek gerekir. Ancak bizim burada asıl ele almak istediğimiz konu Çingene müziğinin konumudur.

1900'lerin başında plak kayıtlarına kanto ve fasıl icrasıyla başlayan Çingene müzisyenler gelen talep doğrultusunda Çingene havalarını da çalıp okumaya başlamışlardır. Çingene şarkılarını ses kayıt cihazıyla kaydetme işini üç ana döneme ayırmak doğru olur. "Erken dönem", "Orta dönem" ve "Yakın dönem". Erken dönemin en tanınmış simalarından Gülistan Hanım ile (ses) Arap Mehmet'in (zurna) icra ettikleri çok sayıda kantonun yanı sıra (*Değirmenci Kantosu, Leblebici Kantosu, Doni Doni, Arabadan Atladım Ben, vd.*) yine bu ikilinin bazı Çingene şarkılarını, plağı okuyup çaldıklarını biliyoruz (*Aman Aman Bas da Gel, Eştım Eştım Eşemedim, Arabadan atladım Ben vd*)⁵³ Bunların dışında Zurnacı

⁵³Cemal Ünlü, A.g.e., kitabın ekinde yer alan CD'ye bkz.

Emin'in [Tanınmış], Kemani Memduh, Kemani Aşir gibi icracaların pek çok Çingene havasını plağa kaydettikleri bilinmektedir.

Çingene müzisyenlerin plaklara Çingene şarkılarını kaydetmelerinin ikinci dönemi, 1960'lı yılların başlarına rastlar. Mustafa Kandıralı, Kemani Cemal, Arap Kemal gibi isimlerin yaptıkları plaklarla Çingene müziği yavaş yavaş sektörün içinde yerini almıştır. Erken dönemden orta döneme geçiş sürecinde Çingene oyun havalarının repertuarda çok az görülmesine karşın, "piyasayı ısındırmak" için "çiftetelli", "karşılama", "zeybek" gibi Çingene olmayanların da zevkine hitap edecek havalar çalınmıştır. "Bahriye Çiftetellisi", "Kafkas Oyun Havası", "Pehlivan Havası", "Kordon Zeybeği", "Tekirdağ Karşılması" bunlardan bazılarıdır. Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelerin 9 süreli usûl yapısına sahip kendi repertuarlarını 45'lik plakların ortaya çıktığı bu dönemin başlarında sektörel hâle getirmeleri zor olmamıştır. Neredeyse her evde bir tane bulunabilen pikaplar sayesinde farklı müzikleri dinleme şansına sahip olan halk, devlet radyolarından duyamayacağı pek çok müziği bu dönemde satın alarak dinlemeye başlamıştır. Gitgide ticarileşen müzik uygulamalarının halkın beğeni düzeyi ile de örtüşmesi sektörü daha da canlandırmıştır. Coşkulu, sıcak, samimi eğlence müziğinin en güzel örnekleri Çingenelerin müziğindedir. Bunu keşfeden firma sahipleri bu durumu fırsat olarak görmüş ve arayışlarını çok yönlü sürdürmüşlerdir. Örneğin bir taraftan yerel çalgı takımlarına yine ait oldukları yörelerinin havalarını çaldırırken, diğer taraftan Çingene kökenli müzisyenlerden oluşan topluluklara da Çingene havalarını çaldırarak bu çalışmalarını sürdürmüşlerdir. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında bu türden arayışların iyice arttığı görülür. Şençalar Plak sahiplerinin oluşturduğu *Şençalar Saz Topluluğu* "Kömürcü Romen" /

"Anadol Karşılması", Türkofon Plâğın oluşturduğu Kenan Özten, Nuri Şençal ve Arkadaşları "Bahriye Çiftetellisi" / "Türkofon Roman Havası", Diskofon Plâğın oluşturduğu *Diskofon Saz Heyeti* "Bahriye Çiftetellisi" / "Anadolu Oyun Havası" adlı plakları yaparak yeni bir akımın öncüsü olmuşlardır. Bu topluluklara öykünülerek oluşturulan yöresel bazı topluluklar da vardır: *Düzceli Kardeşler, Kerizciler, Keşanlılar* vd. gibi. Ancak müzik topluluklarının Türkiye'deki konumu ne ise Çingenelerin oluşturdukları topluluklarındaki de farklı olmamaktadır. Burada adı sayılan topluluklar gibi daha sonra oluşturulan topluluklar da sektörün içinde başarılı olamamışlardır. Bu çabaların müzik piyasasında önemli bir yer oluşturamadığı açıktır.

Bununla birlikte bu dönemde keşfedilen yeni isimler sektör içinde Çingene müziğinin en seçkin simaları arasında yerlerini alacaklardır. Burada belirtilmesi gereken iki isimden birisi Klarinetçi Muhacir İbrahim'dir. Çeşitli Çingene gruplarının aralarında yaygın olan bazı havaları yine o grubun adıyla plak yapan bu klarinetçi müzik sektörüne ilk adım atan Edirneli müzisyenlerden biridir. "Sepetçi Romanı", "Demirci Romanı", "Cambaz Romanı", "Elekçi Romanı", "Hasırcı Romanı" gibi adlarla icra ettiği oyun havalarının kısa zamanda -hem Çingeneler arasında hem de geniş kitleler tarafından- tanınması Muhacir İbrahim'i de meşhur etmiştir. Ancak Edirneli Romanların arasından çıkıp 1970'li, 80 ve 90'lı yıllara damgasını vuran isim Edirneli Deli Selim'dir (1945-1995). Deli Selim, müzik sektöründe Roman havalarının en revaçta olduğu yıllarda birbirinden özel şarkılar yaparak adeta döneme damgasını vurmuştur⁵⁴ Deli Selim'den sonra sözlü Roman havası besteleme işinde ustalaşan kişi Kadir Üründülcü'dür (veya piyasadaki soyadıyla Ürün). Deli Selim ve

⁵⁴Burada Roman havası yerine "şarkı" terimini özellikle kullandık. Zira Deli Selim bestelediği sözlü oyun havalarına "şarkı" demeyi yeğlerdi.

Kadir Üründülcü'nün 80'li yıllarda yaptığı ortak çalışmalar Çingene müziğinin pek çok bakımdan en verimli dönemi denilebilir. Bu iki sanatçıyla "orta dönem" sona ermiş, Çingene müziğinin yakın dönemi başlamıştır. Orta dönemin sonlarına doğru çıkan bazı isimler piyasada hiç tutunamamışlar, kendi yörelerindeki müzik icralarına devam etmişlerdir. 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başı aynı zamanda plak döneminin sona erdiği kaset döneminin başladığı yıllardır. Deli Selim (Klarnet) ve Kadir Üründülcü (ses-cümbüş) yıllarca hem Marmara ve Ege bölgesinde düğün çalgıcılığı yapmışlar, hem de kaset doldurarak meslek hayatlarını sürdürmüşlerdir. Deli Selim 20 kadar plak, 30 civarında kaset (bunların çoğuna Kadir Ürün ses ve cümbüş ile eşlik etmiştir.), Kadir Ürün ise 5 tane kişisel kaset yayınlamıştır. Bu iki icracı da son dönemlerde gelişen teknolojik imkânlardan olabildiğince yararlanmışlardır.

Buraya kadar ele aldığımız Çingene çalgıcıların tümü ince saz takımlarıyla icra yapan müzisyenlerdir. Ve bunlar Çingene müziği piyasasının oluşumu ve gelişiminde belirleyici olan kişilerdir. Bu bakımdan müzik sektörünün içinde Çingene müziğinin varlığı daima klarnet, cümbüş, keman, kanun, darbuka gibi sazlarla mümkün olabilmektedir. Sektörün içinde davul-zurnalarıyla yer almaya çalışan bazı yöresel müzisyenler oluyorsa da, kanaatimizce davul-zurnanın dinlence müziği için uygun çalgılar olmaması, onların bu popülerleşme çabasını engelleyen sebeplerden birisidir. Bu toplulukların arasında en tanınmışları *Kırklarelili Kara Hüseyin ve Oğulları*, *Edirneli Zurnacı Osman ve Arkadaşları* ve *Zurnacı Emin'in oğlu, Sabahattin Tanınmış'tır*.

Buraya kadar ele aldığımız sanatçılar, ilk dönemden itibaren sektörün içinde yer almayı başarmış olanlardır. Bunlar dışında yüzlerce sanatçının bu piyasanın içinde tutunamadığı ve yok olup gittiği bir vak'adır. İstanbul'un müzik sektöründe yer

alamayan pek çok Çingene kökenli müzisyenin, kaset doldurmanın teknolojik bakımdan son derece kolaylaştığı 80'li ve 90'lı yıllarda, taşradaki küçük stüdyolarda veya evlerde kendi imkanlarıyla doldurdukları kasetleri satışa sundukları da bilinmektedir. Ancak bu türden faaliyetlerin sektörün içinde cılız çabalar olduğu açıktır.

Günümüzdeki durumu kısaca ele almak gerekirse şöyle bir tespit yapmak yerinde olur: Plak ve kaset döneminin geride kaldığı günümüz müzik piyasasında teknolojinin hızla ilerlemesi sonucu, zorlukla karşı karşıya olan bir müzik sektöründen bahsedebiliriz. Böylesi bir durum teknik bakımdan üretimi kolaylaştırdığı halde, satışları azaltmıştır. Türkiye'nin müzik piyasasında günden güne düşen kaset, CD satışları, sektörün içinde zaten çok küçük bir yer oluşturan Çingene müziğini de olumsuz etkilemekte, yapılan onca albüm satılmamaktadır. Bunlara yapılan ürünlerin pek çoğunun düşük kalitede olmasını da eklersek, geline durumun sebepleri daha iyi anlaşılmış olur. Hemen eklemeyen geçemeyeceğimiz bir gelişme Çingene müziği açısından son derece önemlidir. Çok sayıda Çingenenin yaşadığı Edirne'de, Kültür Bakanlığına bağlı bir müzik ve dans topluluğu kurulmuştur. Edirne Roman Halk Müziği Topluluğu adı ile faaliyet gösteren topluluğun kurucusu ve şefi olan -eski Çeribaşı- Mehmet Ali Körüklü, "Çingene toplumunun kültürünü yaşatmak için böyle bir topluluğa ihtiyaç olduğunu söylemektedir"⁵⁵ Bununla eş zamanlı oluşturulan bir başka topluluk da yine Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde yer alan Orta Anadolu Abdal Müziği Topluluğu'dur. Devlet destekli yerel müzik ve dans topluluklarının kurulması ve faaliyet göstermesi devletin kültür politikasındaki köklü değişimin de göstergesi niteliğindedir. Zaten doğal ortamlarında müzik piyasasının içinde yer

⁵⁵Çeribaşı Mehmet Ali Körüklü ile görüşme, Edirne, Nisan 2001

alan ve sektörün bir parçası olan topluluk sanatçıları, müzik sektörüne devletin de katılımıyla kendilerine özel bir statü kazandırmışlardır. Çingenelerin müzik sektörü içindeki geniş bir yelpazeyi kapsayan konumları böylece ödenekli topluluklar sayesinde, onların hiç de alışık olmadıkları bambaşka bir hâl almıştır.

Geleneksel Gösteri Sanatlarında Çingene Motifi

Çingeneler, Türklerin günlük yaşamının hemen her kesitinde bir şekilde bulunmayı başaramış topluluklardan biridir. Gerek köyde gerek şehirde yaşanan bu beraberlik, hiç kuşkusuz ortak bir sosyal hayatı paylaşmanın yanında kültürel hayatta da paylaşımı beraberinde getirmiştir. Çalışmamızın asıl konusuyla direkt ilgili olmasa da başta İstanbul olmak üzere bazı büyük şehirlerde geçmişte ve bugün yaşanan kültürel etkinliklerin içindeki Çingene motifini ve bu motifin müzikle ilgili yanlarını bu bölüme almanın gerekli olduğunu düşündük. Aslında bu konunun başlı başına bir monografi oluşturabilecek kadar kapsamlı olduğu açıktır. Biz burada yalnızca gösteri sanatlarında yer alan Çingene motifinin müzikle ilişkilendirilebilecek üç ögesini, Kukla, Karagöz ve orta oyununu ele almakla yetineceğiz. Bunlardan başka yakın zamana kadar eğlence hayatının içinde yer alan Ayı oynatıcılarına da kısaca değinilecektir. Ayrıca geleneksel gösteri sanatlarının içinde bilhassa Batı Grubu Romanları arasında yaygın olan *çengilik*, *köçeklik*, *tavşanlık* ve *dansözlüğe* de bu bölümün sonunda yer verilecektir. Osmanlı İmparatorluğunda ve Cumhuriyet Türkiye'sinde geleneksel gösteri sanatları öylesine çeşitli biçimlerle karşımıza çıkar ki zaman zaman bu çeşitliliğin içinde yer alan gösteri sanatlarının birbirleriyle iç içe geçmesinden ötürü bunları tanımlamak da güçleşir. Kukla-Karagöz-orta oyunu bunların en tipik örnekleri arasında yer alır.



Kuklacı ve müzisyen Çingeneler. 19. yüzyıl. Historisch-geographische Reisestudien aus der Jarden 1860-1879. Leipzig, 1882, C.2, s. 69

Kukla-Karagöz-Orta Oyunu

Kuklanın Türkler arasında ne zamandan beri var olduğu ve ne biçimlerde kullanıldığı, uzun bir tartışmanın -günümüzde de devam eden- konusudur. Burada bizim üzerinde durmak istediğimiz konu "Kuklacı Çingeneler" ve bunların uyguladıkları müziklerdir. Daha 25-30 sene öncesine kadar İstanbul sokaklarında, bir sandığın ya da iskemlenin üzerinde kendi yaptıkları kuklaları oynatan Çingene kuklacılar, bugün artık bu sanatla birlikte yok olup gitmişlerdir.

Çocukluk yıllarımızda heyecanla beklediğimiz sokak sanatçıları kuklacılar ve ayıcılardı. Öğleden sonraları sokağın başında görülen bu sanatçılara bir evin kıyısında uygun ortam (sahne) hazırlar, mahallenin bütün çocuklarıyla alt alta üst üste bu eğlenceli gösteriyi büyük bir coşkuyla hep birlikte seyrederdik. Kuklacılar en az iki, bazen üç ya da dört kişi olurlardı. Zilli def, keman, cümbüş kukla oynatıcısının çalıp söylediği şarkılara eşlik ederdi. Günün sevilen şarkılarını çalarlar, şarkı sözlerini oynayan kuklaların ağzından, taklit ederek söylerlerdi. An-

nelerimiz de bu eğlenceli gösterinin müdavimi idiler. Gösteri bittiğinde pencerelerden atılan 25 veya 50 kuruşları defçi toplar, zilli defini titretip hoş bir ses çıkararak teşekkür ettiğini bu şekilde bildirirdi. Bu geleneğin daha eski dönemlerde de var olduğu bilinmektedir⁵⁶

Gösteri sanatlarının arasında en fazla bilinen ve geniş kitleler tarafından sevilerek izleneni bir gölge oyunu türü olan Karagöz'dür. Gölge oyununun en renkli siması olan Karagöz'ün menşe'i üzerine yapılan tartışmalar bugün hâlâ devam etmektedir. Adına "hayal" de denilen bu geleneksel gösteri sanatının, giderek azalsa da, günümüzde sürdürülüyor olması önemlidir. Özellikle Karagöz'ün Kıbtî (Çingene) kökenli olduğu söylemi ve Karagöz oyununda yer alan Çingene unsurları, bu oyun geleneğinin Çingene kültürüyle bağlantısı konusunu öne çıkartmaktadır. Hayal oyununda Karagöz'ün Çingeneliğine zaman zaman vurgu yapılmasına ve onun Çingeneliğine işaret eden bazı unsurların yer almasına az da olsa rastlanmaktadır. Karagöz, bazı fasıllarda Çingene olduğunu kendi ağzıyla söyler ve kendisini: "Efkâr-ı fukaradan ve gürûh-ı Kıptiyândanım" diyerek tanıtır. Karagöz'ün Çingene motifyle ilişkisini ortaya koyacak bundan başka öğeler de vardır. Bir çok oyunda işinin

⁵⁶"Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiyi Celal Esad Arseven'in Sanat Ansiklopedisi'ne yazdığı "Kukla" maddesinden öğreniyoruz. Arseven bizim gördüğümüz kukla çeşidini "İskemle kuklası" olarak anıyor ve şöyle tanımlıyor: "Vaktiyle İstanbul sokaklarında Çingeneler tarafından dört köşe bir iskemle üstüne tertip edilip alttan ipleri çekilerek zıplatmak ve döndürmek suretiyle oynatılan dört rakkaseden ibaret kuklalara denir. Bunlar bir keman veya zurna çalarak oynatılırdı". (s. 1161). Arseven ayrıca Çingene kuklacılar ve onların müzikleriyle ilgili şu ayrıntıları da veriyor: "Bunlardan başka Kağıthane ve Göksuyu gibi mesire yerlerinde de Çingenelerin oynattıkları kuklalar vardı. Bunlar dört köşe bir tahta iskemle üstüne dizilmiş iki veya dört bebeğin dönerek ve zıplayarak oynamasından ibaretti. Bu kuklaciya ekseriya bir kemancı refakat eder ve o keman çalarken kuklacı da parmaklarına taktığı ipleri çekmek suretiyle birer amud mil üstüne geçirilmiş olan bebekleri çevirerek ve şarkı söyleyerek zıplatırdı. (...) Kuklacı aynı zamanda elinde bir def çalar ve şarkıyı söylerken yanında da keman veya kemençe ile bir diğeri çalgı çalardı. Söylediği şarkılardan en meşhuru şu idi,

Sürü sürü cezveler kaynasın
Rabiyamın göbeği oynasın
Yarın da çarşıya varayım
Rabiama bir hotos alayım

Bu kuklalar yarım asırdan beri rağbet kaybederek ortadan kalkmış ve yerini sokak kuklacılarına bırakmıştır". Celal Esad Arseven, "Kukla", *Sanat Ansiklopedisi* C. III, M. Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983, (3. basım) s. 1156.

Çingeneler gibi ızgara maşa yapıp satmak olduğunu belirtir⁵⁷ Bazı oyunlarda da (Karagöz'ün Meyhaneciliği, Kanlı Kavak, Ferhad ile Şirin vd.) Çingeneler gibi davul ve zurna çalar, şarkı ve gazel okur. Ancak Karagöz fasıllarında icra edilen müzik repertuarı içinde, Çingene müziğini veya o üslûbu çağrıştıracak ezgiler birkaç tane ile sınırlıdır. Karagöz oyununda silik bir tip olan Çingenenin oyun içinde seslendirdiği Çingene müziğini andıran yeğâne şarkı "Çeribaşı Havası"dır.⁵⁸ Bu şarkı Çingene müziğinde çok az kullanılan bir makam olan Nihavend makamında bestelenmiş olmasına karşın, usûl bakımından Çingene müziğinde en fazla kullanılan 9/8'lik ölçüye sahiptir. Ayrıca bu şarkı, sözleriyle ve okunuş üslûbuyla da Çingene müziğinin özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Oyun içinde Çingene motifi nerede geçerse hemen bu şarkı çalmaya başlar. Hattâ, Karagöz'ün cambazlığı oyununun ikinci ara muhaveresinde Çingeneler Karagöz'ün ölüsünü kaldırırlarken yine bu şarkıyı söylerler.

Karagöz perdesinin hayal âleminde durum böyle iken, geleneksel Türk tiyatrosunun en önemli sanat dallarından biri olan orta oyununda da Çingene tipi ikincil tipler arasında yer alır. Oyuna neşe katmak için zaman zaman karşımıza çıkan bu tipler birlikte⁵⁹ Çingene müziğinin de bu gösteri sanatında önemli

⁵⁷Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 470

⁵⁸Karagöz müziği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Etem Ruhi Üngör, *Karagöz Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989, s. 163

⁵⁹Osmanlı İmparatorluğunun payitahtı olan İstanbul'da eğlence hayatı ve dramatik oyunlar "kol" adı verilen çeşitli gruplar tarafından icra edilmiştir. "Papur Kolu", "Ahmed Kolu", "Servi kolu" gibi adlarla anılan bu grupların içinde az da olsa Çingeneler yer almıştır. Bazen de bu kolların çıkarttıkları oyunlarda Çingeneye bir motif olarak rastlanır. Daha sonradan karşımıza çıkan orta oyununda da oyuncuların taklit ettikleri bazı özel tipler vardır. Bunlar arasında Arnavut taklidi, Gürcü taklidi, Çingene taklidi gibi bir etnik grubun üzerinden yapılan taklitler en tutulananlardır. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde oyun çıkarmada usta olan bazı toplumları sayarken "Samurkas Kolu"nun bir oyunundaki Çingene tipine değiniyor: Bu kolun bir oyununda bir Çingene kadınla bir Yahudi sevişirken yakalanıyor. Her ikisine de suçları işkenceyle söyletilip, Çingene karısına başına işkembe geçirip eşeğe ters bindirmek, suç ortağı Yahudi'yi de başka bir eşeğe bindirilerek dolaştırılmak suretiyle ceza verildiğini ve bunun pek komik bir oyun olduğunu anlatıyor. Bu türden eğlenceli oyunların içinde Çingene motifinin sıklıkla yer almasına karşın, hiçbir zaman asıl rolü üstlenen Çingene tipine rastlanmaz. Evliya Çelebi, *A.g.e.*, C. 2. s. 317, ayrıca bkz. Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul, 1959. s. 84-85.

bir rolü olmadığı açıktır. Her ne kadar oyuna müzisyen olarak iştirak eden Çingene çalgıcılar ise de bunların icra ettikleri repertuar daha çok popüler şarkılardır. Bizim bugün ortaya çıkan Çingene müziğinin bundan birkaç yüzyıl önce ne biçimde var olduğunu bilmemize imkan bulunmamaktadır. Dolayısıyla böyle bir müziğin geçen yüzyıllar içinde orta oyunu geleneği içinde kullanılıp kullanılmadığını da bilmiyoruz. Ancak geçen yüzyıl içinde bu geleneğe *tanıklık* edenlerin bugünkü Çingene müziğine benzer müziklerin orta oyununda çok az yer aldığını söylemeleri, Çingenelerin bu oyunlar içinde oyuna profesyonel anlamda eşlik eden müzisyenler olduğunu açığa çıkartmaktadır. Orta oyununa eşlik eden çalgı takımlarında, *zurna*, *def*, *nakkare*, *santur* gibi sesleri güçlü çalgılar çalınması -bu çalgıların da daha çok Çingeneler tarafından icra edilen çalgılar olması- bu takımların elemanlarının Çingene olmaları ihtimalini artırmaktadır. Elimizde bu konuyla ilgili yeterli ve doyurucu kaynaklar maalesef bulunmamaktadır.⁶⁰

Ayıcılar

İstanbul sokaklarında olduğu kadar ülkenin dört bir yanında varlığını sürdüren ayı oynatıcılarını burada anmadan geçemeyeceğiz. Ayı oynatıcılığı, Çingeneler arasında ayrı bir meslek grubunu oluşturur. Geçen birkaç yüzyıl içinde çok revaçta olan bu eğlence şekli, yasal yollarla yapılan mücadelenin de etkisiyle 1990'lı yılların başlarından itibaren yok olmaya başlamıştır.

Padişahın huzurundan geçen *esnaf alaylarının* içinde Ayıcı Esnafı'nın da yer aldığını bildiren Evliya Çelebi, Seyahat-

⁶⁰Orta oyunuyla ilgili ayrıntılı bilgi edinmek için, Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 336-420 adlı eserine bakılabilir.

nâmesi'nde bunların pirsiz Kıptiler olduklarını belirtir⁶¹ Bundan 15-20 yıl öncesine kadar ayıcılar bazen bir, bazen de iki ayının burunlarına geçirdikleri halkalarla ve ellerine aldıkları sopa ile ayıları kontrol altına alıp sokak sokak dolaşıtırlardı. Sokakta oynayan birkaç çocuk görünce ayıları iki ayak üzerine kaldırıp, bazen de yere yatırıp oynatırlar, çoğu kez de ellerindeki zilli def eşliğinde söyledikleri şarkılarla bu oyuna katılırlardı. Ayının arka ayakları üzerinde ayağa kalkıp müziğe uyumlu biçimde el çırpması, bilhassa çocukların en büyük eğlenceleri arasındaydı. Ayıcı bir yandan ayıyı kontrol ederken, diğer yandan çalgı çalıp şarkı söylemesi, ayıcının müzikal anlamda da yeteneğinin bir göstergesi sayılabilir. Ayıcılar daha çok zilli def,⁶² darbuka gibi vurmali çalgılar çalarlar, nadiren de *keman*, *cümbüş* gibi melodi veren çalgılar kullanırlardı. Yalnızca Çingenelere özgü olan ayı oynatma geleneği bugün Ortadoğu ve Kafkas ülkelerinin bazılarında hâlâ devam etmektedir.

Çengi, Köçek, Dansöz

Geleneksel gösteri sanatları, birbirleriyle yakın ilişkileri olan sanatlardır. Kukla'da, Karagöz'de ve orta oyununda, çengilerin, erkek köçeklerin bu oyunlara renk kattıkları bilinmektedir. Özellikle çengiler ve köçekler her türlü eğlenceye katılır dramatik nitelikli sahne danslarıyla topluluğu eğlendirirlerdi. Bu bakım-

⁶¹"Hepsi Sultan Balat Şah Mahallesinde otururlar. Yetmiş kadar olup, Karyagdı, Avâre Duracak, Bin-bereket, Bazoğlu, Hayvanoğlu adlı çingeneler, ayılarını çekerek ellerinde sopa ve daire ile ayılarına,

Kalk ta gidi yâ vasil
Al bahşı et fasıl

Seni dağdan tuttular
Ayı diye oynattılar

Bağçede dolap döner
Sen de dön de görsünler

gibi laflar söyleyerek Alay Köşkü dibinden geçerler.". C. 2 s. 254

⁶²Bu çalgı "Ayıcı def'i" olarak da bilinir. Fasılarda çalınan zilli deften farkı çapının daha geniş olmasıdır. Ayrıntı için "Çingenelerin Kullandıkları Çalgılar" kısmına bkz.



Ayıcılar, 20. yüzyıl başları.

dan çengilerin ve köçeklerin seyirlik oyun geleneğinin içinde aynı bir yeri ve önemi vardır. Önceleri kadın erkek ayırmaksızın dans edenlere ve taklidi oyun yapanlara "çengi" denilmesine karşın bu ad daha sonraları yalnız kadın dansçılara verilmiştir. Buna karşılık erkek oyunculara "köçek" veya "tavşan" deniliyordu.⁶⁷ Konumuzla ilgisi bakımından çengiler çok özel bir yere sahiptirler. Zira çengiler daha çok Çingeneler arasından yetişen ve ekseriyetle Çingene olan oyuncu kadınlardır. Çingenelerin yaşamında müzik ne kadar önemliyse dans (oyun) da en az o kadar önemli bir sanattır. Zamansız ve mekânsız hayatını ses evreninde müzikle somutlaştıran Çingene, özgürlüğüne düşkünlüğünü, pervasızca uygulayabildiği bedensel hareketlerle yani dansla ortaya koyar. Çingeneler arasında dans, yaş veya cinsiyet gözetmeksizin yapılır. Çingene dansları kadın ve erkek ayrımı yapılmaksızın ortak figürleri içerir.

Geçen asrın başlarına kadar profesyonel dansçıların kadın olanlarına *çengi*, erkek olanlarına *köçek* adı veriliyordu. Çengiler bugün yerlerini *dansözlere* bırakmışlardır. Köçeklik ise eskisi kadar olmasa da hâlâ sürdürülmektedir. Türkiye'nin Batısında yaşayan Çingene toplulukları arasında yaygın bir sanat dalı olan çengilik, Çingene olmayan kadınların da yaptıkları bir iş olmuştur. Çengiler, *kına gecesi*, *sünnet düğünü*, *gelin hamamı*, *yüz yazısı*, *paça günü* gibi törenlerde oynamaları için tutulur. İstanbul ve çevresindeki çengi takımlarının düğünlerdeki icralarını folklor araştırmacısı Mehmet Halit Bayrı'dan öğreniyoruz: "Oyuncular düğün evine, düğünden bir saat evvel gelirler. Çengi takımının esas çalgısı keman-ve def'ten ibaretse de bazen ud, kanun, santur ve darbuka da takıma girebilir. Mükemmel bir takımda bir kaç çengi bulunur. Bazen bir keman, bir def, bir çengi ile de bir

⁶⁷Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 205

takım yapılır. (...) Çengilere düğün evinde bir oda gösterilir. Çengiler, hanendeler (sıracı), saz çalanlar, ara sıra dinlenmek, elbise değiştirmek için bu odaya girdikleri zaman bir kaç kadeh çakıştırırlar. Sonra daha neşeli, daha çevik ortaya çıkarlar. Çengi oynaya oynaya gelini ortaya çıkarır, gelin aile halkının ellerini öperken çengi de oynamaya ve bahşiş ve parsa toplamaya devam eder. Çengilerin ilk söyledikleri şarkı geline ait olur. Sonra zamanın kantoları birer birer söylenir, bunlar arasında çok hoş gittiği anlaşılan olursa tekrar edilir. Sıracı, yani hanende ara sıra "medet!" diye bağırır, saz çalanlar aşka gelir, daha oynak çalarlar. Esas itibar ile çalgılarda tamam ile riayet edilen bir kaide yoktur. Çengi oynarken, her davetlinin önünde durur, gerdan kırar, belini içeriye doğru çeker ve arkasına doğru başını uzatıp davetlinin vereceği parayı bekler. Davetliler çengilerin alınına para yapıştırırlar. Bazen verilen para o kadar çok olur ki def dolar, o zaman def çalan eteğine de para koyar. (....) sünnet düğünlerinde eskiden kadınlar ayrı erkekler ayrı yerlerde oturdukları için çengi takımı sıra ile bir defa kadınların bulunduğu yerde, bir defa da erkeklerin oturduğu yerde oynarlar (...)"⁶⁴

Çengilerin oyun tarzı, bulundukları yörelerin geleneksel danslarıyla Çingene danslarının karışımından oluşur. Bunlar ellerinde zillerle kendilerine has bazı hareketler yaparak, edalı, işveli figürlerle seyredenleri kendilerine bağlarlar. Yakın zamana kadar İstanbul'un *Sulukule*, *Lonca*, *Ayvansaray*, *Kasımpaşa* semtlerinde çengiler vardı. Bugün yine buralarda dansöz adı verilen genç kızlar bulunmaktadır. Sulukule'nin devriyelerinde, düğünlerde, hamam sefalarında oynayan Çingene kadınlar 40-45 yaşına kadar çengilik yapabildikleri halde, günümüzde dansözlük 15 ile 30 yaşlarındaki bayanların yaptığı bir iştir. Bu Ortadoğu ülkelerinde yaygın olan göbek dansının Türkiye'deki uygulandığı biçiminden başka bir şey değildir. Çengiliğin dönüşüm

⁶⁴Mehmet Halil Bayrı, *Halk Adet ve İnanmaları*, Eminönü Halkevi Yayınları, İstanbul, 1939, s. 168-169.





süreci Cumhuriyetin ilk yıllarına rastlar. 1930'lu ve 40'lı yıllardan itibaren giderek yok olan çengilerin yerini dansözler almıştır. Daha açık saçık kıyafetlerle ve erotik figürlerle yapılan göbek dansının uygulayıcıları da çoğunlukla, dansözlerdir. Çengi-dansöz ikilisinin Çingene kültüründeki anlam değerinde hiçbir farklılık yoktur. Kadının oynamasına rıza gösteren Çingene kültürü, çengiden sonra dansözü yadırgamamıştır. Çengi kadınların/kızların Çingeneler arasındaki itibarlı konumları dansözlerde de var olmuştur. İstanbul'da dansözleriyle ünlü Sultan Mahalle (Sulukule) Çingeneleri arasında eskiden beri olan bir gelenek bu itibarın bir göstergesi niteliğindedir. Yeni doğan kız çocukların yastığının altına, kız büyüyünce dansöz olsun, evine, ailesine bol para getirsin diye zil konulur. Buna benzer bir gelenek erkek çocuklar için de vardır. Onların yastığının altına da keman yayı, kundağının içine mızrap konulur. Böylelikle büyüyünce müzisyen olması için ilk adım atılmış olur.

Aslında çengilik ve dansözlük Çingenelere özgü sanat dalı değildir. Buna karşın toplum içinde makbul sayılmayan bu mesleğin, yine toplum tarafından zevke, eğlenceye düşkün bir topluluğun üyelerine devredilmesi uygun görülmüştür. Bu durum erkek dansçılar yani köçekler için de geçerlidir. Bellerinde süslü etekleri, ellerinde zilleriyle kadınsı hareketler yaparak dans eden erkek köçekler daima beğeni toplamıştır. Kadınsı tavrılı, profesyonel genç dansçı erkeklere, bir çok İslam ülkesinde rastlamak mümkündür⁶⁵

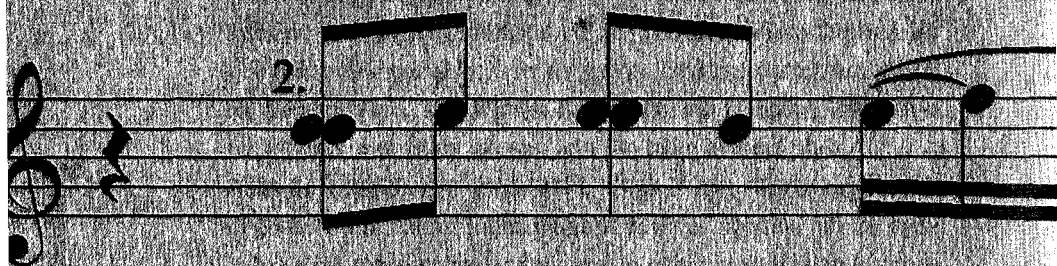
Göbek atan, topuk çarpan, gerdan kıran, omuz titreten köçek tüm bu "kadınsı" hareketlerinden ötürü erkek seyircilerin ilgi odağı olmuştur.⁶⁶ Ege ve Marmara köçeklerinin hemen tamamı

⁶⁵Metin And. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, s. 209

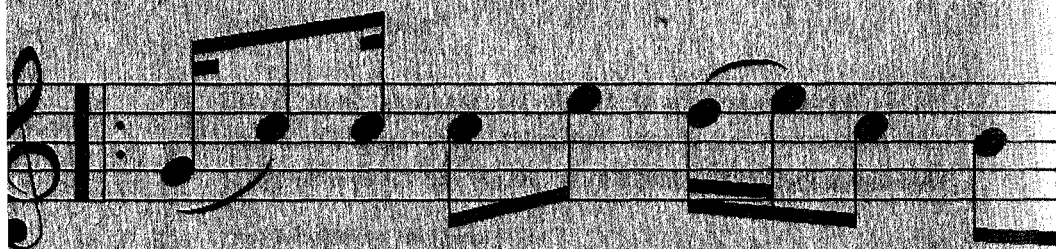
⁶⁶Bu türden oyun sergileyen bir başka erkek oyuncu tipi daha vardır ki, tavşan kıyafeti giyerek tavşan gibi sıçrayarak oynayan köçeklere "Tavşan", bu oyuna ve oyuna eşlik eden müziğe de, "Tavşanca" adı verilir. Tavşanlar genellikle çengi ve köçeklerden ayrı bir topluluk olarak ele alınırlar.

Çingene delikanlıları arasından çıkar. Eskiden bu mesleğin *Ermeni, Yahudi ve Rum* erkekleri arasında da yaygın olduğu bilinmektedir.⁶⁷ Çengi ve köçeklerin eski oyun düzenleri, repertuarları bugün tarihe karışmışsa da köçeklere bugün de profesyonel oyuncu olarak Anadolu'da rastlamak mümkündür. Orta Anadolu'da ve Güney Anadolu'da Abdallar tarafından yapılan köçeklik, orta ve batı Karadeniz'de yerli halk tarafından bugün de uygulanmaktadır.

⁶⁷ And. *Geleneksel Türk Tiyatrosu* s. 209-212



Ci van öm— rü—
İn— kar mah ke— r



A— be da le da— le da

İçineî Botım

çü ————— rü — dü çü ————— n
ki ————— li — di ki ————— l

gel ————— ba na da le da

B

u bölümde, Batı Grubu Romanlarının müzik kültürü içinde yer alan özgün ezgilerle, Romanların kendi müzikleri dışında icra ettikleri yerli halk müzikleri ve Çingene müziğine öykünülerek yapılan bazı ezgilerin notaları bulunmaktadır.

Hiç kuşkusuz bizim burada öncelikli olarak verdiğimiz Çingene müziği notaları, Batı Grubu Romanlarının müzik repertuarının çok küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Burada örneklerini sunduğumuz ezgilerin bir çoğu -bildiğimiz kadarıyla- ilk kez yayımlandığı gibi, bunların türsel ayrıştırılması işlemi de ilk kez yapılmaktadır. Sayısal bakımdan az olmakla birlikte, Batı Romanlarının müzik kültürünü ana hatlarıyla yansıtmaya bakımından yeterli sayıda ezgi verildiği kanaatindeyiz. Daha sonra yapılacak bir antoloji çalışmasının giriş kısmı olarak da düşünebileceğimiz bu bölümde, Türkiye'nin batısında yaşayan Çingenelerin müzik kültürlerine ait yeteri kadar karakteristik örnek bulunmaktadır.

Batı Romanları arasında "Roman havası" adıyla anılan bu ezgiler üç bölümde ele alınmıştır. Bunlar sözsüz "Oyun havaları", "Türkçe sözlü Roman havaları" ve "Çingenece (Romanca) şarkılar"dır. Seçilen bu örneklerin Çingeneler arasında yaygınlık kazanmış ve benimsenmiş ezgiler olmalarına dikkat edilmiştir. "Çiftetelli" ve "karşılama" gibi Çingenelerin dışındaki gruplar tarafından da benimsenmiş ezgi türlerinin bu bölümde ele alınma sebebi, buradaki özel örneklerin Çingenelerle özdeşleşmiş olmasındandır. Yerel müzik kültürleriyle Çingene kültürü arasındaki etkileşimi göstermesi açısından bu ezgilerin önemi büyüktür. Bununla birlikte, örneğin karşılama türündeki bir ezgi

örneği olan *Ferace Karşılama*, yalnızca Çingeneler arasında bilindiği için buraya alınmıştır. Bunun gibi *Mevlâna ve Anadolu Havası* da Çingene icrasıyla bütünleşmiş özgün melodilerdir.

Türkçe söylenen Roman havalarının da Çingeneler arasında yaygınlık kazanmış olanlarının verilmesine özen gösterilmiş ve kendi içinde konu bütünlüğü olan eserler seçilmiştir. Elbette Batı Roman kolu arasında yer alan toplulukların içinde Trakya yöresi Çingenelerinin müzik kültürü özel bir yer tutmaktadır. Bu sebeple seçilen şarkı ve ezgilerin büyük çoğunluğu bu yörenin Çingene havalarından oluşmaktadır. Çingenece şarkılar da yine daha çok bu yörelerin şarkıları arasından seçilmiş, derlemeler sırasında eserler mutlaka birkaç kaynak kişiye icra ettirilerek kaydedilmiştir. Ayrıca Çingenece şarkılarının Türkçe karşılıklarının da olabildiğince doğru bir şekilde verilmesine gayret edilmiş; bunlarda ise kaynak kişilerin yaptıkları çeviriler esas alınmıştır. Bu çeviriler ilgili notanın alt kısmında Çingenece ve Türkçe olarak verilmektedir.

Türkiye'nin batısındaki Romanların, yöresel müziklere ne derece vâkıf oldukları, ancak onların bu müzikleri icra etmeleriyle anlaşılabilir. Biz burada değişik türdeki (karşılama, zeybek, bengi, kına havası, pehlivan havası vd.) yerel ezgileri Çingene müzisyenlerin icrasıyla vermek suretiyle, Çingenelerin yerel müzikler üzerindeki etkilerini ortaya koymaya çalıştık. Batı Romanlarının bu havaların dışında çaldığı başka ezgi türleri varsa da burada verilenler, çalışmanın içerisinde yer alan açıklamaları örnekleme ve konu hakkında bir fikir oluşturmaya yetecek kadardır. Bunların dışında, çalışmanın içinde sık sık yer verdiğimiz Çingene kültürünün etkileşim içinde olduğu diğer müzik türlerinden olan bazı kanto örneklerini de buraya almayı uygun bulduk.

Her ezginin ayrıntılı künyesi ve ezgi ile ilgili açıklayıcı bilgiler, ezgi örneklerinin ardından sıra numarası ve ismiyle verilecektir.

Bu künyelerde icracı, icra ortamı, çalgılar, derleme/kayıt ve notalama tarihi ve ezgilere ilişkin bazı teknik notlar yer alacaktır. Eserlerin adları, derlemeler sırasında icracıların eserleri tanımlarken kullandıkları ad ile aynıdır. Bunun dışında kalan bir adlandırma olmamıştır. Bu bölümde verilecek teknik bilgileri tamamlaması bakımından, ezgilerin notaya alınma esasları hakkında bazı açıklayıcı bilgileri de burada vermek istiyoruz.

Çalışmanın pek çok yerinde de belirttiğimiz gibi Batı Grubu Romanlarının müzik kültürleri, ağırlıklı olarak Türk müziğinin sistemi ile donanmıştır. Çingene müziğinin kendine özgü bir notalama sistemi henüz oluşmamıştır. Türk müziği ses sisteminin de Batı notasıyla ifade edilme süreci yakın dönemlere rastlamaktadır. Özellikle şehirli müzikler ile yerel müziklerin yazıya geçirilmesi sırasında birbirinden farklı yazım teknikleri kullanıldığı bilinmektedir. Halk müziğinin kullandığı notalama teknikleri, yerel müzikleri yazıya geçirirken bizlere pek çok rahatlık sağlamaktadır. Bunun yanı sıra bu sistem, ezgi akışının ayrıntılarını görmemiz bakımından da önemlidir. Bu avantajları göz önünde bulundurarak halk müziği yazım tekniğini Çingene ezgilerinin notaya alınmasında da kullanmayı uygun gördük. Bu, motiflerin yazımı, değiştirme işaretleri, eksen belirleme ve söz döşemeleri için geçerli bir uygulama ile sınırlıdır. Bunların dışında kalan teknikler Batı müziği nota sistemi ile aynıdır.

Bilhassa değiştirme işaretleri ile ilgili kısa bir açıklamayı ayrıca yapmayı yararlı görüyoruz. Şöyle ki, ezgiler notaya alınırken çoğunlukla küçük ses aralıklarını belirlemeye yarayan özel bemol ve diyez işaretleri kullanılmıştır. Bunlar ses bölgeleri içinde yer alan esnek seslerdir ve işaretler itibarıdır. Çingenelerin müzik icrasında sabit ses kullanımı çok az görüldüğünden bu sesleri yaklaşık değerlerle göstermek zarûreti doğmuştur. Dolayısıyla 2. ve 6. derecelerde meydana gelen bu aşırı esnemelerin yaklaşık değerlerinin bazı işaretlerle gösterildiğini hatırlatmak isteriz.

GAYDA
(Gayda Arnavut))

310



Senyodan sonra bu arada doğaçlama var



TULUM (Kemanla)

♩: 260

2



Serbestçe



♩: 330

CANBAZ ROMAN

♩: 280

5



KARA ÇADIR OYUN HAVASI

♩: 350



ÇİFTETELLİ

♩ : 75



BAHRİYE ÇİFTETELLİSİ



MEVLÂNÂ OYUN HAVASI

♩ : 126



ANADOLU OYUN HAVASI
(Anadol)

♩ 108

10

1

2

Serbest

Taksim

YEK ÇAY DİKLÖM

♩ : 262

11

Yek çay dik lom but şu kar mi day

lâ o ça yı man ge lâ o ça yı mi da y

lâ o ça yı man ge lâ o ça yı mi da y

Yek çay diklöm but laço miday
La o çayı mange la o çayı miday
Tuke bori mangede romli miday

(Bir kız gördüm çok güzel anam
Al o kızı bana al o kızı anam
Sana gelin bana karı lazım anam
Al o kızı bana al o kızı anam)

ADIYE BORI

♩: 240

12

A di ye bo ri kas ki ye bo ri

ço lo (no ti) bo ri şu ka ri si bo ri

ço la (ni ti) bo ri şu ka ri si bo ri

- 1- Adiye bori kaskiye bori
Çolo noti (:noi) bori şukarisi bori
- 2- Adiye çay kaskiri gi çay
Kavulisi gi çay kuparisi gi çay
Kavulisi gi çay şukarisi gi çay
- 1- Bu gelin kimin gelini
Öksüz gelin güzel gelin
- 2- Bu kız kimin kızı
Hamarat kız büyük kız
Hamarat kız büyük kız

AVENA MIDAY

205



A ve na mi day a ve na



O ta yi r i di a ve na mi da
O pay do ni sar a ve na mi da



-y o ta yi r i di a ve na
-y o pay do ni sar a ve na



ve a ve na mi day a ve na a ve na a ve na mi day a ve na a ve

AVENA MIDAY

-1

Avena miday avena
O Tayir idi avena miday
Bağlantı:
Avena miday avena miday
Avena miday avena miday

-2-

Avena miday avena miday
O paydonisar avena miday
Bağlantı:

-3-

Avena miday avena miday
Ginasnisar avena miday
Bağlantı:

-1-

Geliyorlar anam geliyorlar
Tahir ile birlikte geliyorlar

-2-

Geliyorlar anam geliyorlar
Paytonla beraber geliyorlar

-3-

Geliyorlar anam geliyorlar
Beygirle beraber geliyorlar

KAKO SALİ

276

Hızlı ve Ritmik

14

Ke man ke ka ko ka ko
yan dan sal la ba na ka ko
şu gar ke man ke ka ko ka ko
şu gar ke man ke ka ko (saz)
Bu ka ko vi lo m ya ves ke
Be kur ban di do m les ke

Ke(De)man ke(ge) kako kako
Yandan salla bana koko
Şukar ke(de)man ke kako kako
Bu kako vilom ya veske
Be kurban didom leske

(Ver bana dostum ver bana
Yandan salla bana dostum
Güzel dostum ver bana
Sevgili dostum canımın içi
Ben kurban olayım sana)

OPRAL MİYAVNİV / DÖRT BEYGİR

♩: 248

15

Op ral mi yav niv

var no du du mo lo

Op ral mi yav niv

var no du du mo lo

Miy Ay şe ci k na ka la s

ya vi na ke ro ma lo lo

OPRAL MİYAVNİV

Miy Ay şe ci k na ka la s

ya vi na ko ro ma lo lo

Dört bey gi rim va r

dó r dü de ka ra

Dört bey gi rim va r

dó r dü de ka ra

Var pe za ven gi n oğ lu

den gi ni a ra

Var pe za ven gi n oğ lu

den gi ni a ra

- 1-Orpal miyavniv var no dudumolo
Miyazecik nakalas yavina koro malolo
- 1-Kardeşim geliyor bir kabağı bile yok
Aşsecik yemeğe bir parça ekmek bulamadı
- 2-Dört beygirim var dördü de kara
Var pezevengin oğlu dengini ara
- 3-Kalk kızım süpür şu pislikleri
Yarın sana kısmetli dünürler gelecek
- 3-Üşti miçayulı şulav öğübiri
Yavine de kave tuke bahtalı düniri

BEŞE KANA

♩ : 146

16

1. Be şe ka na bey!(dey) — ca (h)il i si bey —

Gur di i si bey — ka ri ka cav bey

2. Ka ri ka cal bey!(dey) — gur di i si bey —

Ko la i si bey — naş ti ca la bey

- 1 -	Beşe kana bey(dey)!	- 1 -	Otursana be!
	Cahil işi bey!		Cahildir be!
	Gurdi (hurdi) işi bey!		Küçüktür be!
	Kari kacav bey!		Nereye gidecek be!
- 2 -	Kari kacal bey!	- 2 -	Nereye gidecek be!
	Gurdi (hurdi) işi bey!		Küçüktür be !
	Kola işi bey		Kördür be!
	Naştı cala bey!		Gidemez be!

MIÇAY KİKA PUROL

♩ : 56

17

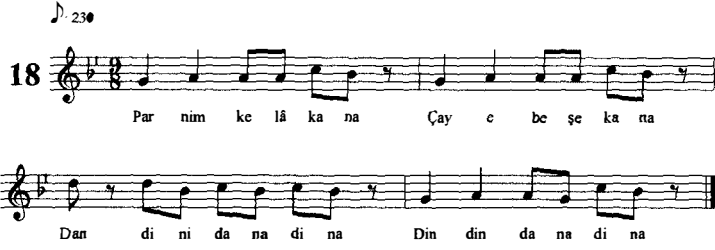
Mi ça ki ka—pu rol ro meş te lal ho rol Paş lo mi çay nen ni

a be mi çay nen ni par ni miçay— ne— n ni

par ni rom ni mi çay— nen ni bor(i) ya rom ni mi çay nen ni

- 1- Miçayki ka puro
Romes telal horol
Paşlo miçay nenni
A be miçay ninni
- 2- Parni miçay nenni
Parni romni nenni
Boriya romni miçay ninni
- 1- Kızım büyüyecek kocaman olacak
Kadın olup çocuk doğuracak
Uyu kızım nenni
Uyu be kızım ninni
- 2- Beyaz kızım ninni
Bembeeyaz kız olmuş ninni
Gelin kızım ninni

PARNİM KELA KANA

18 

Par nim ke lâ ka na Çay c be şe ka na

Dan di ni da na di na Din din da na di na

Parnim kela kana
Çaye beşe kana

Dan dini dana dina
Dan dini dana dina

(Beyazım Haydi oyna
Kızım şimdi otur yerine)

AYILANA GAZOZ

♩: 264

19

Oy na ma ya ge l di k oy na ma ya

Dü ğün de r ne k gö bek at ma ya

Li mo n cu de r le r a dı ma a dı ma

Kim se ler do ya ma z ta dı ma

A yı la na ga zo z ba yı la na li mo n

A yı la na ga zo zu da ba yı la na li mo n

* ba yı la na li mo n

-1-Oynamaya geldik oynamaya
Düğün dernek göbek atmaya
Limoncu derler adıma
Kimseler Doyamaz tadıma

-3-Başörtümü doladım da belime
Herkesi baktırdım kendime
İlvancı derler adıma
Kimse de gelemey yanıma

*Ayılana gazoz bayılana limon
Ayılana gazozu da bayılana limon*

-2-Zincirimi doladım boynuma
Altınları dizdirdim de gerdanıma
Limoncu dediler benim adıma
Kimse de gelemey yanıma

BİZİM MALE

♩ 280

20

Gi de gi de— yo rul du— m

Bir taş bul— du— m o tu— r du— m

Esneterak

Şa rap çı nı— n kı zı na—

Bir ba kış— ta— vu rul— dum

Lâ ços— ta va— y lâ ços— ta vay

Yan la nm ağ— rı— yor— lâ ços ta vay—

Bi zim mâ— l le a şâ ki mâ— l le—
Bi zim mâ— l le şa rap çı mâ— l le—

BİZİM MALE

2

Si zin mâ l le go go cu mâ l le

A_n nem be ni bak ka la yol la dı

Bak kal ba na e li ni sal la dı

Bak kal ba na e li ni sal la dı

Naş ti pi ri va (saz) naş ti pi ri va (saz)

o sar di ka la ma naş ti pi ri va

Gide gide yoruldum
Bir taş buldum oturdum
Şarapçının oğluna
Bir bakışta vuruldum

Laçosta vay laçosta vay
Yanlarım ağrıyorlaçosta vay

Bizim maalle aşağıki maalle
(Bizim maalle şarapçı maalle)
Sizin maalle gogocu maalle

Annem beni bakkala yolladı
Bakkal bana elini salladı
Naşti piriva naşti piriva
O sar dikalama naşti piriva

KIZIM KIZIM

♩: 270

21

-1-

Kızım kızım kızım
Oynar bana zıplar b
Ara sıra bazı göbek
babasına

Bağlantı:
Yandan kızım yandı
Baban sever candan
Yandan kızım yandı
Boşan gel kocondan
Oyna bana kızım
Çal bana kızım
Oyna Oyna!

-2-

Kızım kızım kızım
Ağlar bana güler bana
Ara sıra bazı
Cilve yapar babasını
Bağlantı

K₁ zım k₁ zım k₁ zım oy nar— ba— na zıp lar ba na
K₁ zım k₁ zım k₁ zım ağ lar— ba— na gü ler ba na

A	ra	sı	ra	ba	zı	gö	bek	a	tar	ba	ba	sı	na	_____
Ba	zı	ba	zı	ba	zı	cil	ve	ya	par	ba	ba	sı	na	_____

Bağ zı bağ— zı— gö bek a tar ba ba sı na—
Bağ zı bağ— zı— cil ve ya par ba ba sı na—

yan dan ki zım yan dan____ (saz____) ba ban se ver can dan (saz____)

yan dan ki zım yan dan ba ban se ver can da _____ n
bo şan gel ko can da _____ n

oy na ba na kɪ zun sal la ba na kɪ zun

oy___ na___ oy___ na___ (saz_____

BU KİMİN DÖNÜ
(KAKO SALİ)

♩: 246

22

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first five staves are vocal lines with lyrics underneath. The sixth staff is an instrumental line with a key signature change to one flat (Bb) and a repeat sign. The lyrics are: 'Bu ki min— do nu kay na na mın do nu—', 'Bu ki min— do nu kay na na mın do nu (saz—)', 'Ben yı ka mam o nu leş ko kar do nu', 'Ben yı ka mam o nu leş ko kar do nu (saz—)', 'A man de— y Ka ko— Ka ko— Ka ko— (sa fi—)', and 'Ge man de— y Ka ko— Ka ko— Ka ko—'. The instrumental line features a key signature change from one sharp to one flat and includes first and second endings marked with '1' and '2'.

Bu ki min— do nu kay na na mın do nu—

Bu ki min— do nu kay na na mın do nu (saz—)

Ben yı ka mam o nu leş ko kar do nu

Ben yı ka mam o nu leş ko kar do nu (saz—)

A man de— y Ka ko— Ka ko— Ka ko— (sa fi—)

Ge man de— y Ka ko— Ka ko— Ka ko—

Bu kimin donu
Saçaklının donu
Leş kokar donu
Ben yıkamam onu

ÇADIRIMIN ÜSTÜNE

♩: 245

24

Ça di ri min üs tü ne şıp de di dam la dt

Al lah ca ni mi al ma dı al ma dı

A h ram pi ra pi

gel di de iç mek vak ti

-2-

Domatesin çekirdeği kırmızı kırmızı
Güllü bu mahallenin yıldızı yıldızı

KELLE

♩: 90

25

A ma nı m kel le kel le gel be ni bi raz yel le

Kel le yi ver dik fi ri na piş me di kal dı ya ri na

A ma n kel le kel le a lı tı nı üs tü nü yel le

-1-

Amanın kelle kelle

Gel beni biraz yelle

-2-

Kelleyi verdik fırına

Pişmedi kaldı yarına

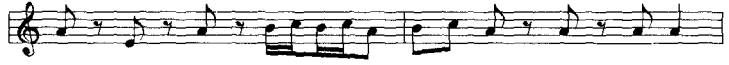
-3-

Amanın kelle kelle

Altını üstünü yelle

ROMANSIN

276



Ge ti rin şu bi ra la rı çe ke lim de ka fa la rı



ku ra lım da ma sa la rı ro man sın ro man sın



Dan dan da ri dan dan dan da ri



Dan dan da ri ro man sın ro man sın



Da kı şık tak şık tik da ri şık tak şık tak şık tak da ri



da' da' da' da ri ro man sın ro man sın



Dan dan da ri dan dan da ri



dan dan da ri ro man sın ro man sın



Da n da da da ri ra ra ra da li



şıt tak şıt tak şıt tak da ri ro man sın ro man sın

MAŞA SATARIM
1

♩: 248

28

Ma şa sa ta rı ————— m sip si sa ta rım

zıl le ri ta ka ————— r gö bek a ta rım —————

(saz)

MAŞA SATARIM

2

zıl le ri ta ka r gö bek a ta rım

Ga ci me de sa rı lı p ya tı nı ca

Tak Tak Tak Tak

ma hal le ye ça lı m sa ta rım sa ta rım

üf le ye üf le ye mum sön dü

a man ba şım (saz) vay ba şı m

vay ba şı m bir dön dü

240

TÜRKİYE'DE ÇİNGENE MÜZİĞİ

-2-

Gece çalışır gündüz yatarım
Yatak içinde keyif çatarım
Kuruyu da firma verince (Tak Tak)
Neşelenir göbek atarım

Üfleye üfleye mum söndü
Aman başım ay başım Vay başım bir
döndü

ÇERİBAŞI HAVASI

♩: 260

29

Ö lü ta vuk pi şi r di ler
sof ra mı za ge tir di ler
Çe ri ba şı kı z la nı
Ra kı şa ra p i çi r di ler
A h
Na ci ye Na ci ye cil ve li Na ci ye
A be dal e das da le gel ba na das da le
A be da le da le da le gel ba na ah da le

-2-

Çeribaşı çeribaşı
Ne güzeldir gözü kaşı
Bayramları gelince
Çevirirler kuzu başı

Ah Naciye Naciye cilveli Naciye
Abe dale das dale gel bana das dale
Abe dale dale dale gel bana ah dale

ABE DANA DANA

♩ 260

30

A be da na da na da na

es mer da na sa rı şın da na

gel gel ba na oy na oy na ba na

sal la ba na gü ze l da na

is ti yo rum a na al o kı zı ba na

A be da na da na da na

gel bos ta na kay nat ba na

gel gel ba na oy na oy na ba na

kay nat ba na gü ze l da na

is ti yo rum a na al o kı zı ba na

242

TÜRKİYE DE ÇİNGENE MÜZİĞİ

-1-

A be dana dana dana
Esmer dana sarışın dana

*Gel gel bana
Oyna oynama bana
Salla bana
Güzel dana
İstiyorum ana
Al o kızı bana*

-2-

A be dana dana dana
Gel bostana kaynat bana

ÖTE YAKANIN SÖĞÜDÜ

♩: 245

31

Ö te ya ka nın an na m sö ğü dü sö ğü dü
Kar şı ya ka nın an na m bu lu du bu lu du

Be ri be ri ya ka yı bü rü dü bü rü dü

Ci van öm rü m çü rü dü çü rü dü
İn kar mah ke me nin ki li di ki li di

A be da le da le da le gel ba na da le da le

-2-

Karşıyakanın anam buludu buludu
Beri beri yakayı bürüdü bürüdü
İnkâr mahkemenin kilidi kilidi

A be dale dale dale

Gel bana dale dale

AKSARAY'DAN ÇEVİRDİLER YOLUMU

♩: 255

32

Ak sa ray da n çe vir di ler
Ak sa ra yı pa ket pa ket
yo lu mu yo lu mu
ta ş la rı ta ş la rı
yo lu mu yo lu mu
ta ş la rı ta ş la rı
Be ş on po li s bağ la dı lar
Kc man ol mu ş o yâ ri min
ko lu mu ko lu mu
ka ş la rı ka ş la rı
ko lu mu ko lu mu
ka ş la rı ka ş la rı
Ba lat iş le mez doğ ru fe ner
on pa ra ya na ne şe ker

244

TÜRKİYE'DE ÇİNGENE MÜZİĞİ

-1-Aksaray'dan çevirdiler yolumu
Beş on polis bağladılar kolumu

-2-Aksaray'ın paket paket taşları
Keman olmuş o yarimin kaşları

Balat işlemez doğru Fener
On paraya nane şeker

Balat işlemez doğru Fener
On paraya nane şeker

TAŞLI TARLA ROMANLARI

♩ : 82

33

Darbuka vuruşları

3

tr

1. 2. 7

Taş lı tar— la ro ma— n la rı— Aç ya tı yo— r kı zan— la rı

Ak şa m o lu r se— ri— yor— lar Ya ğ lı bit— li yor— gan— la n

-1-

Taşlıtarla romanları
Aç yatıyor kızanları
Akşam olur seriyorlar
Yağlı bitli yorganları

-2-

Sulukule romanları
Saltanatlı kızanları
Akşam olur seriyorlar
Atlazdandır yorganları

-3-

Sultanmalle romanları
Kabadayı kızanları
Akşam olur kahvelerde
Başlatırırlar kumarları

-4-

Kasımpaşa romanları
Afillidir kızanları
Akşam olur seriyorlar
Kadifeli yorganları

KESTANE

1

♩: 220

34

Kes ta ne yi soy ma lı a teş te ka vur ma lı

be nim naz lı ya ri be şik te u yut ma lı

Kes ta ne ye me li kes ta ne ye me li

kes ta ne ye me li ye me li

Keman,
Kanun,
Cümbüş

Darbuka

Zil

2

Serbest gezinti (taksim-meyan)

The musical score is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The notation includes various ornaments and rhythmic patterns. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple staves of notation. The ornaments include 'vb.' (vibrato), 'ezerek' (trill), and '3' (triplets). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

-2-

Yatma yeşil çimene
Uyur uyanamazsın
Başkasına varırsan
Görür dayanamazsın

Kestane yemeli
Kestane yemeli

ANAKO

35 

Çal ba na ça kır gay da yı

gay da yı gay da yı gay da yı

Al ça kı rı m on bi ni ni

on bi ni ni Al ça kı rı m

on bi ni ni on bi ni ni

A na ko a na ko deh deh de h

ba ba ko ba ba ko deh deh deh

di le le y di ley ley di le ley di ley di le le y di ley

Çal bana çakır gaydayı
Al çakırım on binini on binini

Anako anako deh deh deh
Babako babako deh deh deh

Dile ley diley...

AYICILAR

♩: 250

36

A yı cı la r

al tın ya pa r Al tın la rı a na m gü müş ya par

hop la ma zıp la ma o tur ye ri ne

ma cır İb rām ge le ce k se nin düğ nü ne

-2-

Yorgan dikerim çarşaf dikerim
Ayıcının kızını severim

Hoplama zıplama otur yerine
Macır İbram gelecek senin düğününe

TOKMAKLA
(Ankara Postası)

♩: 98

37

Yay lı da yay lı i çin de

yay lı da pay ton i çin de

An ka ra pos ta sı ge li yo r
(kal kı yo r)

var be mi ya ya rim i çin de

Ritminde ve konuşur gibi

A ra ba ya bin tok mak la a ra ba dan in tok mak la

pay to na bin tok mak la re çe te ni ya zı yım tok mak la

A dı nı da ve re yim tok mak la a ğ zı na ve re yim tok mak la

bi si ga ra ver ba na in ce cik

250

TÜRKİYE'DE ÇİNGENE MÜZİĞİ

-2-

Bi sigara ver bana incecik
Daha da yarım gencecik

Arz'ettin bir yar sevdim
Ah saramadım gencecik

FAYTONCU
(Ankara Postası)

♩: 250

38

Yay lım yay lı m i çin de

yay lı pay to n i çi n de

An ka ra pos ta sı ge li yo r

ya rim var mı i çi n de

Konuşur gibi

A ra ba ya bin Tok mak la
A ra ba dan in Tok mak la

Yaylım yaylım içinde
Yaylı payton içinde
Ankara postası geliyor
Yarım var mı içinde

Arabaya bin tokmakla
Arabadan in tokmakla

PEHLİVAN HAVASI

1

39 $\text{♩} : 70$

Düm

Tek

$\text{♩} : 76$

$\text{♩} : 70$

$\text{♩} : 72$

$\text{♩} : 76$

PEHLIVAN HAVASI

2

♩ = 80

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 80. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are three measures with triplets in the third system.

PEHLİVAN HAVASI

3

The musical score for "PEHLİVAN HAVASI" is a 3-measure piece. It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of five systems of staves. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The fourth system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The fifth system has a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The piece ends with a double bar line.

DRAMA KARŞILAMASI

1

♩ : 200

40

Düm
Tek

The musical score is written for a melody and a rhythmic accompaniment. The melody is in 8/8 time, with a tempo of 200 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each with two staves. The first staff of each system contains the melody, and the second staff contains the rhythmic accompaniment. The first system is marked with a '40' and the words 'Düm' and 'Tek'. The second system is marked with a '40'. The third system is marked with a '40'. The fourth system is marked with a '40'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

DRAMA KARŞILAMASI

2

The musical score is written on five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment consists of eighth notes G2, A2, B2, and C3. The score continues with various melodic and rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

DRAMA KARŞILAMASI

3



PAMUKÇU BENGİSİ
1

♩ 135 *Vurgulu*

41

Düm

Tek

PAMUKÇU BENGİSİ
2



1

42

Düm

Tek

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains the lyrics 'The rose tree, the rose tree,' and the second measure contains 'The rose tree, the rose tree,'.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system contains the first line of the melody and the first two lines of the accompaniment. The second system contains the second line of the melody and the next two lines of the accompaniment. The third system contains the third line of the melody and the final two lines of the accompaniment. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The accompaniment is written in a bass clef. The melody features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex rhythmic pattern in the right hand, often featuring beamed sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a final cadence in the melody and a sustained bass note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of 12 measures. The first measure contains a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The third measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The fourth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The fifth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The sixth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The seventh measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The eighth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The ninth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The tenth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The eleventh measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The twelfth measure contains a half note chord (F4, A4, C5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The score is divided into three systems by vertical dashed lines. The first system contains the first four measures, the second system contains the next four measures, and the third system contains the last four measures.

TAVAS ZEYBEĞİ

2



KINALI KEKLİK
(Kına Havası)

43 *Sârekli esneterek*

Kı na — lı kek — li — — — — — ği — — — — — m ben

ka nâ — dı — — — — — mı — — — — — kıl — — — — — r dı lar A cı ma dı — — — — —

Esneterek

la — — — — — r ba na — — — — —

Genç ya şı — — — — — m da — — — — — vu — — — — — r du lar

a cı ma dı — — — — — la — — — — — r ba na

genç ya şı — — — — — m da — — — — — vu — — — — — r du lar

A na — — — — — m a na — — — — — m ga ri ba — — — — — na — — — — — m

söy le na sı — — — — — l da ya — — — — — na — — — — — m ben

An ne — — — — — m an ne — — — — — m ga ri ba — — — — — na — — — — — m

söy le na sı — — — — — l da — — — — — ya — — — — — nâm — — — — —

KINA AĞITI

1

♩: 96

Sağ el kenar
Sağ el orta
Sol el kenar



KINA AĞITI

2

ma na ma n di zi l

di Ağ la ya ağ la ya bağ rım

e zil l di Ağ la ya ağ la ya bağ rım

e zil di de oy a m ma na man

a nam di ye di ye ağ la r gi de ri

m a ma noy oy gi de ri m

oy gi de ri mo yo y

ÇİNGENE KANTOSU

♩: 270

45

Çin ge ne ler man gal ma şa sa tar lar sa tar lar
(ma şa ya pı)

On beş ki şi bi ra ra da ya tar lar ya tar lar

On beş ki şi bi ra ra da ya tar lar ya tar lar

A h bu çin ge ne le r

Ge ce gün düz sa bah ak şam ge zer ler ge zer ler
(ça yır lar şam da)

Gi de ce ğiz biz pı na ra

o tu ra ca ğız çi me ne

i çe ce ğiz biz ra kı cık a ta ca ğız bir gö be cik

a be da le das da le e y

-2- Çingeneler demir döver ocakta
ne hoş olur oturması kucakta

Ah bu çingeneler

Gece gündüz sabaha akşam gezerler gezerler

Gideceğiz biz pınara oturacağız cimene

İçeceğiz biz rakıcık atacağız bir göbecik

A be dale das dale ey

EBE GÜMECİ

♩: 250



EBE GÜMECİ
2

bi rer ka deh a — ta lım — hey — hey hey

yağ — mur — yağ — dı — kaç kaç kaç

şem — si — ye — ni — aç aç aç

a kı yor sel le — r kıv ra nı yor bel le — r

ha ba bın de ba ba — m çat — la sını — ler

KALAYCILAR

♩: 265

47

Ka lay cı lar ka lay ya par

Ka lay cı lar ka lay ya pa r

Gü müş ya pa r Ka lay cı la r

Gü müş ya pa r ka lay cı lar

Ah A na ni ye ver din be ni ka lay cı ya

Kap ka lay la mı yo ya ma la mı yo vay

KERİZCİLER

♩: 250

48

Ke riz ci ler ke ri za tar a ma n (saz)

Çen gi ler de gö be ka tar a ma n (saz)

Ho var da lar yan ya ta rı ya tar a ma n

a ra sı ra ma n gi z a ta r

Ho var da lar aş kı na ya hey

(Sev da lı lar aş kı na ya hey)

Gü zel le rin aş kı na ya hey

-2-

Çal kemanı raks edelim
Bütün günler zevk edelim
Çengileri oynatalım aman
Bütün günler zevk edelim

ÇERİBAŞININ GELİNİ

49

Çe ri ba şı nın ge — li — ni

Pek in — ce — sa — r mış be — li — ni

Ak şam ba na ne ler — et — ti

Boy nu — ma — a — tıp e — li — ni

Hop la yın kız lar ho — p la yın

Yel dir — me — ni — zi top — la — yın

Ey vah na — — nay man giz na — — nay

Ca nım ca nım na — na y hop — hop — şı na nay

-2-

Çeribaşının gelini

Pek ince sarmış belini

Akşam bana neler etti

Boynuma atıp elini

Hoplayın kız'lar hoplayın

Yeldirmenizi toplayın

Ezgilere İlişkin Notlar

Sözsüz Oyun Havaları

1- Gayda (Arnavut Gaydası): Gayda, Trakya ve Balkanlarda çalınan bir üflemeli çalgının adıdır. Bu çalgıya "*tulum*" adı da verilir. Kaldı ki, çalgının yapı bakımından benzeri, Karadeniz sahil şeridinde "*tulum*" adıyla bilinmektedir. Bu çalgının icracıları Çingenelerden çok yerli halk olmuştur. Buna karşın Çingene toplulukları tarafından, gaydanın sesini ya da repertuarını taklit ederek yapılan bir müzik uygulaması vardır ki, bu hem bir ezgi türüne hem de bir ritim kalıbına isim olarak verilmiştir. Aynen Tulum havalarında olduğu gibi, Gayda adıyla anılan havalarda da bu terim çoğunlukla tek başına kullanılır. Ancak bazen bunun yerine "*Yeniköy gaydası*", "*Şirince gaydası*" veya "*Macır tulumu*", "*Şarköy tulumu*" gibi tamlamalarla da anılabilirler. İşte *Arnavut gaydası* da bu türden bir oyun havasıdır. Ezgi akışı ve bazı melodi yürüyüşleri bakımından "*Kara Çadır Oyun Havası*"na benzer. Ezginin, Bursa, Adapazarı, Düzce ve dolaylarında bilinen çeşitlemesini, Mustafa Kandıralı'nın plağa kaydedilen icrasından notaya aldık. Plakta ezgi adı "*Gayda Arnavut*" tur. Mustafa Kandıralı, Egefon Plak, Ege-9513. Notalama Tarihi: 7. 11. 2002.

2- Tulum Havası (Kemanla): Tulum havalarıyla ilgili ayrıntılar *Arnavut Gaydası* adlı ezginin açıklamalarında bulunmaktadır. Batı Grubu Romanlarının müzik kültürlerinin önemli bir türü olan *Tulum havaları*, melodi bakımından yöreden yöreye farklılıklar gösterirken, ritim bakımından çoğu kez aynı karakterle karşımıza çıkar. Müzik icrası bakımından özel bir yeri olan kemanla çalınan Tulum havaları dinleme makamları arasında en fazla rağbet gören havalardandır. Kemanın yayını titretmeden iki tele aynı anda süren icracı, bir telden çıkan dem sesine, di-

ğer telde parmaklarıyla çıkardığı melodilerle eşlik eder. Böylelikle ortaya çift sesli bir müzik çıkar. Bu çalış tarzı bilhassa yaşlı icracılar tarafından uygulanır. Gençler bu tarza pek iltifat etmemektedirler. Dolayısıyla bu tavır günden güne unutulmaktadır. Edirmeli kemancı Selami Karaali'nin icrasından derledik ve notaya aldık. Derleme Tarihi: Kasım 1994, Notalama Tarihi: 21.01.2001.

3- Tulum Oyun Havası: Tulum havaları dinleme makamı olarak çalınabildiği gibi daha çok oyun havası biçiminde icra edilir. Birkaç cümlelik bir melodi çeşitli biçimlerde geliştirilerek işlenir; aralarda serbest tartımlı doğaçlama ezgilerle bezenerek icra edilir. Bu tarzın en tipik örneklerinden birini, Keşanlı Yaşar Gümüş ve Arkadaşları'nın 45 devirli plağa yaptıkları icradan notaya aldık. Keşanlı Yaşar Gümüş ve Arkadaşları, Sevilen Plak, SP-288. Notalama Tarihi: 28.11.2002.

4- Ferace Karşılama: Karşılama, hem Trakya'da hem de Marmara'nın diğer kesimlerinde, yerli topluluklar arasında olduğu gibi Çingeneler arasında da yaygın bir oyun türüdür. Çok sayıdaki karşılama ezgileri, farklı adlarla anılır. Ferace Karşılması daha çok Çingene toplulukları arasında bilinen bir karşılama türüdür. Biz bu ezgiyi, klarnet ustası Mustafa Kandıralı'nın 1960'lı yılların sonlarında 45 devirli plağa çaldığı bir örnekten notaya aldık. Ezginin çeşitlemesi tarafımızdan derlendiği halde, içerdiği kıvrak ezgi kalıpları itibarıyla bu örneği kitaba almayı uygun bulduk. Ezginin girişinde tüm çalgıların ritmik bir kalıbı tekrarlaması sırasında, klarnet kısa bir pasajla ezgiye hazırlık yapıyor. Ölçü sonlarında zaman zaman görülen dörtlük notalar sürekli esnetilerek çalınıyor, ki bu icra tarzı dans sırasındaki esnemelemlerle aynı zamanda yapılması bakımından önemlidir. Mustafa Kandıralı, Arabul Plak-MS 79. Notalama Tarihi: 7.11.2002.

5- Cambaz Romanı: Romanlar arasında at alıp satan ve yetiştiren kişilere "Cambaz" adı verilir. Bu topluluğun düğünlerinde eğlencelerinde çalınan bu hava topluluğa mal edilmektedir. Sabâ makamının genel karakterini gösteren ezginin "si" sesini, makamın genel kabul görmüş bir komalık "si" segâh perdesinden daha pes icra etme eğilimi Çingene icracılarda çok fazla görülür. Ancak bu ezgiyi icra eden Deli Selim bunu daha da abartılı olarak yapmaktadır. Edirmeli Deli Selim'in (Selim Kızılcıklılar) klarnet icrasından derleyip notaya aldık. Derleme Tarihi: Kasım 1994, Notalama Tarihi: 23.3.1999.

6- Kara Çadır Oyun Havası: Daha çok göçebe Çingenelerin eğlencelerinde rağbet ettikleri bu ezgi son derece hızlı çalınan bir oyun havasıdır. Başta çalınan birkaç ölçülük ritmik vurguları belli eden girişten sonra, beraber keman ve klarnet uzun seslerle birkaç ölçü karar perdesinde "dem" tutar. Bu sırada diğer çalgılardan biri kısa bir doğaçlama ezgi çalar. (Çingene müziğinde doğaçlama ezgi icrası için, çalışmanın "Ses ve Çalgı İcrasında Teknik...." kısmına bkz.). Daha sonra klarnet son derece hızlı bir biçimde asıl ezgiyi çalmaya başlar. Ritmik vurguları tamamlamak ve ezgideki süratli gidişi rahatlatmak için klarnetin beşli ve dörtlü aralıklarla yaptığı uygulama oyunculara daha büyük coşku verir. Adapazarı'nın merkezinde yapılan bir Çingene düğününde kaydettiğimiz bu ezgi Marmara bölgesinin pek çok yerinde bilinir. Derleme Tarihi: Temmuz 1997, Notalama Tarihi: 1.12.2001.

7- Çiftetelli: Türkiye'nin batı ve orta kesimlerinin hemen her yerinde benimsenmiş olan Çiftetelli havası Çingene düğünlerinin de vazgeçilmez ezgilerinden birisidir. Düğünün başlangıcında çalgıcılar birkaç tane birbirinden farklı çiftetelli havası çalarlar. Bu bir tür hazırlık niteliği taşır. Ezgiye ritim eşliği, çiftetelli ri-

timlerinin (Ayrıntılar için, Usûl ve Ritim Özellikleri kısmına bkz) bir kaçıyla yapılabilir. Çiftetelli havalarının en yaygın çeşitlemelerinden birisi olan bu ezgiyi Silivrilî kemancı Coşkun Savaş'ın icrasından derledik ve notaya aldık. Derleme Tarihi: 28.5.2002, Notalama Tarihi: 28.5.2002.

8- Bahriye Çiftetellisi: Bu ezgi, bilhassa İstanbul ve çevresinde çok yaygın bir oyun havasıdır. Bahriye çiftetellisinin birkaç varyantı varsa da İstanbul'un dışına çıkıldıkça, özellikle Trakya'da bu çeşitlemesinin daha fazla revaçta olduğu görülür. Biz çiftetellinin bu çeşitlemesini Edirneli klarnetçi Göksel Zurna'nın icrasından derledik ve notaya aldık. Derleme Tarihi: 3.4.2001, Notalama Tarihi: 19.8.2002.

9- Mevlânâ Oyun Havası: Yalnızca Romanların değil diğer toplumların (baroların) da düğünlerinde ve eğlencelerinde çalınan bu ezgi, Silivrilî müzisyen iki kardeşin Cüneyt Özcan ve Cevat Özcan'ın icrasından alınmıştır. Daha başka yörelerdeki müzisyenlerden de kaydettiğimiz bu ezgi, pek çok yerde –çok küçük süsleme farkları hariç tutulacak olursa– hep aynı çalınır. Bu ezginin menşe'i ile ilgili olarak Çingene müzisyenler arasında çoğu kez ihtilaf çıkmaktadır. Bazıları bunun aslında "Konya'nın Çiftetelli havası" olduğunu söylerken, diğer kesim Selanik'ten dedelerinin bu ezgiyi getirip yaygınlaştırdığını söylerler. "" iminin altındaki notalar vibratolu olarak icra edilmektedir. Derleme Tarihi: 14.6.1996, Notalama Tarihi: 24.3.1999.

10- Anadolu/Anadol Oyun Havası: Batı Grubu Çingenelerinin Orta Anadolu havalarna karşı yakınlıkları daima olagelmıştır. Çiftetelli gibi düz ritmik akışa sahip ezgi tiplerini müşterilerine icra etmeleri ve onları memnun etmeleri her zaman kolay olmuştur. Kendileri dışındaki topluluklara profesyonel müzik hizmeti

sunmanın zorlukları arasında repertuar seçimi önemlidir. Diğerlerinin repertuarını icra ederken o repertuarı kendine benzetmek, ve bu sürecin devamında o repertuarı benimseyerek kendine mal etmek. Çingeneler arasında bu türden iki yönlü ezgi alışverişi çok sık yaşanır. Ankara ve çevresinin birkaç oyun havasını kendilerine özgü bir birleştirme anlayışıyla icra eden bazı müzisyenler Anadolu Havası adını verdikleri bu ezgiyi, 1960'lı yıllarda piyasada icra ettiler ve plağa çaldılar. Biz ezgiyi 1994 Ekim'inde Deli Selim'in klarnetinden derledik. Ezginin notalama tarihi: 17.11.2002.

Sözlü Ezgiler ve Oyun Havaları

Çingenece Şarkılar

11- Yek Çay Diklom: Çingenece söylenen şarkılar ritmik ve melodik bakımdan diğerlerinden farklı değildir. Bunların çoğunun Türkçeleri de vardır. Bu ezgi, içerdiği geçkiler kadar, diğer iki şarkının çeşitlemesi olması bakımından da önemlidir. Bkz. Ayılana Gazoz ve Çalış Çabala. Şarkıyı Remzi Üründülcü'nün icrasından derledik. Derleme Tarihi: 14.5.1999. Notalama Tarihi: 5.11.2003.

12- Adiye Bori: Şarkıyı Mehmet Yerkabartan'ın icrasından derledik ve notaya aldık. Derleme Tarihi: 9.2.2001. Notalama Tarihi: 5.11.2003.

13- Avena Miday: Bu şarkı, Çingene havalarının melodi örgüsünde az rastlanır bir makam olan Segâh makamında olması ve ezginin son kısmındaki iki ölçülük alışılmışın dışındaki vurgu yapısı ile diğer Çingene şarkılarından ayrı bir karakter gösterir. Özellikle son ölçülerdeki triyoleli motifler, şarkıya çok farklı bir yapı kazandırmıştır. Son dönemde yapılmış Çingene şarkılarının

dan olan bu ezgiyi, Edirne Roman Halk Müziği Topluluğu'nun toplu icrasından notaya aldık. Derleme Tarihi: 10.11.2004. Notalama Tarihi: 14.11.2004.

14- Kako Sali: Bu şarkı, Ay Kako Sali adlı şarkının bir çeşitlemesidir. Sözlerin içeriği de farklıdır. Melodi örgüsünde benzerlik olmakla birlikte bu şarkıda daha farklı bir ezgisel akışın olduğu muhakkaktır. Aslında hicaz makamının ses örgüsüne sahip gibi görünmekle birlikte, "Do diyez" perdesi 3 komalık icra ediliyor. Hattâ bazı yerlerde bu daha da pestleşiyor. Şarkı Nuri Ercan'ın icrasından yazılmıştır. Nuri Ercan, Romanların Ası Karella, Ası Müzik, Notalama Tarihi: 5.4.2002.

15- Opral Miyavniv/Dört Beygir: Çingenelerin müzik kültürleri içinde yer alan şarkıların bir çoğunda bu şarkıda karşımıza çıkan durum yer alır. Sözleri Türkçe olan bir şarkı içinde bol miktarda Romanca veya müzisyen argosuna ait sözler bulunabilir. Bunun tam tersi de-yani Çingenece şarkının içinde Türkçe sözcükler- olabilmektedir. Burada ise daha değişik bir yapı vardır. Şarkının bir kısmı Çingenece, bir kısmı ise Türkçe okunmaktadır. Bu şarkı, Sabâ çeşnilidir ve Çingeneler arasında sık kullanılan melodilerle örülmüş bir ezgi yapısına sahiptir. Bizim pek çok yörede rastladığımız bu ezginin başarılı bir icrası, Arap Kemal ve eşi Necmiye tarafından yapılmıştır. Bu sebeple ezginin notasını onların sesinden yazmayı uygun bulduk. Arap Kemal ve eşi Necmiye, Delta Plak-25. Şarkının plaktaki adı, Yeni Terkos'tur. Notalama Tarihi: 7.4.2002.

16- Beşe Kana: Şarkıyı Mehmet Ali Körüklü'nün icrasından derledik. Derleme Tarihi: 14.11.2004. Notalama Tarihi: 10.1.2005.

17- Miçay Kika Purol: Çingene müziğinin repertuarı arasında ninni türü ezgilere pek sık rastlanmaz. Burada verdiğimiz ezgi örnekleri yıllar süren araştırmalarımız sırasında ancak bulabildiğimiz iki ninniye içeriyor. Bu ninninin ikinci kısmı aslında bir başka ninni melodisi olarak da okunuyor. Ancak çoğunlukla böyle beraber okunduğu için birleşik biçimini yayımlamayı uygun bulduk. Ninniye Silivri'den Suna Kahraman'dan derledik ve notaya aldık.

Derleme Tarihi: 2. 8.1994. Notalama Tarihi: 17.11.1995.

18- Parnim Kelâ Kana: Çingene kadını 9 süreli ritmi ninnisinde dahi kullanmayı ihmal etmiyor. Bu şarkı hem hızı bakımından hem de melodi örgüsü bakımından Çingene müziğinin önemli bir örneklerinden birisidir. Ninniye Silivrilili Türkan Yılmaz'dan derledik ve notaya aldık. Derleme Tarihi: 2. 8.1994. Notalama Tarihi: 21.11.1995.

Türkçe Şarkılar

19- Aylana Gazoz: Deli Selim'in bestelerinden olan bu Türkçe Çingene havası, 1930-1940 yıllarının kanto melodilerindendir. Ezginin çeşitlemesi Fehmi Ege'nin meşhur "Ebe Gümeçi" kantosunun da son kısmında koda olarak yer alır. Ayrıca melodilerdeki benzerlikler için Çalış Çabala ve Yek Çay Diklom adlı şarkılara bakınız. "*" iminin olduğu yerden itibaren bir ölçülük ek yapılıyor. Bu türden melodi ilaveleri ve abartılı nağme icralarına Çingene müziğinde "keriz atma" adı verilir. Şarkıyı 1994 yılının Kasım ayında Deli Selim ve Kadir Üründülcü'nün icralarından derledik. Notalama Tarihi: 20.1.1995.

20- Bizim Maalle: Çingene şarkıları arasında pek çoğu birbiriy-le benzeşmeler gösterir. Nikriz makamının genel karakterine uygun ezgi tiplerinden olan bu şarkı birbirine benzer sözlerle çe-

şitlenebilmektedir. Bunun dışında yer alan melodi çeşitlemeleri de bu tip ezgi çatılarının Çingene müziği geleneğinin temel taşlarından olduğunu bizlere göstermesi bakımından önemlidir. Çeşitlenmeler için, "Kızım Kızım" ve "Bu Kimin Donu" (Kako Sali) adlı parçalara bakınız. Şarkıyı, 1994 yılının Kasım ayında Deli Selim ve Kadir Üründülcü'nün icralarından derledik. Notalama Tarihi: 24. 10. 2002.

21- Kızım Kızım: Nikriz çatılı ezgi tiplerinden olan bu şarkı, Çingene repertuarının yeni örneklerinden birisidir. Yaklaşık on beş senelik mazisi olan bu şarkı, bugün neredeyse unutulmuştur. Şarkıyı, 1994 yılının Kasım ayında Deli Selim ve Kadir Üründülcü'nün icralarından derledik. Notalama Tarihi: 25.10.2002.

22- Bu Kimin Donu (Kako Sali): Bu şarkı Çingeneler arasında birkaç şekilde söylenebilen ve çeşitlemesi en fazla olan örneklerdendir. İşlediği tema ve içerdiği sözler bakımından aynı olan şarkının diğer çeşitlemesinde melodi akışı ve makam özellikleri farklılık göstermektedir. Bu örnekte bazı motifler Bizim Maalle ile Kızım Kızım şarkılarının melodi kalıplarıyla benzerlik göstermektedir. Şarkının ne zaman ve kim tarafından yapıldığı (bes-telendiği) hakkında pek çok görüş vardır. Özellikle bu tipin diğerine göre daha yakın bir dönemde yapıldığı söylenebilir. Şarkıyı, 11.5.2001 tarihinde Yaşar İl'den ve 18.1. 2004 tarihinde Klametçi Selim Sesler'den ayrı zaman ve mekânlarda derledik. İcralar hemen hemen birbirinin aynısıdır. Notalama Tarihi: 24.10.2002.

23- Ay Kako Sali: Şarkının bu türü daha geniş bir çevrede bilinir. Diğer çeşitlemeden en önemli farkı Hicaz makamında oluşudur. Bu şarkının ezgi akışında ara taksim –örnek oluşturmaları

bakımından- özellikle yazılmıştır. Şarkıyı, 1994 yılının Kasım ayında Deli Selim ve Kadir Üründülcü'nün icralarından derledik. Notalama Tarihi: 26.10.2002.

24- Çadırımın Üstüne: Hicaz makamının Batı Çingenelerinin müziğindeki yeri ve önemi hakkında daha önce açıklamada bulunmuştuk. Bu şarkı da Hicaz çeşnili Çingene havalarının en sevilen örneklerindendir. Bilhassa İstanbul ve çevresinde icra edilen bu şarkının eski bir kanto ezgisi olma ihtimali yüksek gibi görünüyor. Gerçi kanto ezgilerinde pek görülmeyen uzatmalı ses kullanımı bu şarkıda varsa da bunun daha sonradan eklenme ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekir. Şarkının pek çok kaydı olmasına karşın biz bu çeşitlemeyi, Sulukule devriyelerinden birinde yaptığımız bir derlemede kaydettik. Müzisyenler isim vermek istemediler... Derleme Tarihi: 12.8.1996, Notalama Tarihi: 28.8.2002.

25- Kelle: Bu şarkı, 4 sürelî Çingene şarkılarının en tipik olanlarından birisidir. Yine İstanbul ve çevresinin Çingene kültürünün ürünlerindendir. Sulukule'deki kadın okuyucular, şarkının bentlerini gruplar halinde olarak okurlar. Biz şarkıyı Sultan Mahalle Romanlarından derledik. Müzisyenler isim vermek istemediler... Derleme Tarihi: 12.8.1996, Notalama Tarihi: 11.9.2001.

26- Çalış Çabala: Birkaç Çingene şarkısının buna benzer melodi kalıplarını içerdiğini daha önce söylemiştik. Oyun havası niteliğinden çok dinleme havası özelliği taşıyan bu şarkı hakkında Çingeneler arasında ihtilaflar bulunmaktadır. Başka sözleri olduğunu söyleyenler, bu havanın baro havası olduğunu söyleyenler vs. sürekli tartışılar. Ayrıca eserin sahibi konusu da tartışmalı meselelerden birisidir. Biz ezgiyi Selami Karaali'den

derledik. Derleme Tarihi: 11.12.2002, Notalama Tarihi: 11.12.2002.

27- Romansın: Romanların yaşam biçimlerini bir kimlik göstergesi olarak ele alan bu şarkı, son dönemlerde ortaya çıkan Çingene müziği repertuarının seçkin parçalarından birisidir. Aynı zamanda bir oyun havası olan şarkının bağlantı kısımlarında ritmik terennümler ezgisel bütünü de renklendirecek nitelikte icra ediliyor. Şarkıyı Edirmeli Mehmet Yerkabartan'ın icrasından notaya aldık. Notalama Tarihi: 17.1.2002.

28- Maşa Satarım: Bu şarkı, Çingene yaşamını en iyi anlatan şarkılardan birisidir. Karcıgar makamının özelliklerini gösteren ezgi çatısına sahiptir. Şarkının icrası sırasında sesler son derece esnetilerek çalınır. Şarkı içerisinde söylenen "tak tak" gibi bazı ünlemler, hem sözün ifade etmek istediği anlamı güçlendirir, hem ezginin ritmik karakterinin ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Ezgiyi Kadir Üründülcü, Selim Kızılcıklılar, Selami Karaali, Murat Kızılcıklılar ve Naci Kokina'nın icralarından 1994 yılının Kasım ayında derledik. Notalama Tarihi: 10. 8. 1997.

29- Çeribaşı Havası: Çingene şarkılarının içinde "eski hava" olarak tabir edilen ezgilerden birisidir. Karcıgar makamının özelliklerini gösterir. Çingene havalarında sıklıkla karşımıza çıkan ezgi arasındaki ses tutmaları, bu şarkıda başka bir makama geçki yapılacağıının habercisi niteliğindedir. Makam geçkilerine ezgi akışı içinde çok sık rastlanmayan Çingene havalarında, bazen serbest dolaşmalarda bu türden geçkiler yapılabilmektedir. Bu türden ses tutmalar özellikle ezginin karar perdesi, üçüncü, dördüncü ve beşinci derecelerinde çok sık yapılır. Ezginin bu çeşitlenmesini İstanbul'un Çingene mahallelerinde çok duymamıza

karşın biz buraya Sulukule'de derlediğimiz çeşitlemesini alıyoruz. Derleme Tarihi: 11.11.1992, Notalama Tarihi: 21.1.2000.

30- A Be Dana: Trakya'nın hemen her yerinde ve Marmara bölgesinin bazı kesimlerinde son zamanlarda meşhur olan bir Çingene şarkısıdır. Şişman sevgilisini danaya benzetme cesaretini kendisinde bulan âşığın, bu duygularını son derece samimiyetle ifade ettiğini söylemek abartı olmaz. Zira Çingeneler arasında bu türden sözler hakaret değil, tam aksine bir tür övgüyü ifade etmektedir. Karcıgar çeşnili Çingene havalarından olan bu örneği son derece başarılı icrasından ötürü, Sarköylü Tevfik ve Arkadaşları'nın icrasından notaya aldık. Sarköylü Tevfik, Süper Sözlü Roman Havaları, Erdal Müzik. Notalama Tarihi: 20.1.2000.

31- Öte Yakanın Söğüdü: İzmir ve dolaylarının Çingene havalarından bir örnek. Şarkı yörenin mahallî türkülerini de hatırlatmakla birlikte, Buselik (Nihavend) makamını andıran melodik örgüsü ezgiye, şehir şarkısı karakteri veriyor. Bu türden şehir folklorunun etkisi altında kalmış Çingene şarkıları bilhassa İstanbul ve çevresinde çok vardır. Bunlar genellikle makamsal öğeler taşıyan melodik çehreleriyle kendilerini gösteren Çingene şarkılandır ve çoğunlukla 9 süreli ritim karakterine sahiptirler. Şarkı, Ege havalisinin dışındaki yörelerde bilinmez; bu havalide yapılan Çingene düğünlerinin ve eğlencelerinin ise en sevilen havalarındandır. Muazzez Tatlıses'in derlediği ezgiyi biz kendi sesinden yaptığı icradan notaya aldık. Notalama Tarihi: 3.1.1993.

32- Aksaray'dan Çevirdiler Yolumu: İstanbul'un Sulukule, Lonca, Ayvansaray, Balat Çingeneleri arasında yaygın olan bu şarkı, şehir kültürü ile entegre olmuş Çingene müziğinin tipik örnek-

lerindendir. Bu türden havalar "İstanbul türküsü" niteliği de taşırlar. Aslında İstanbul'un şehir folklorunun yaratıcıları arasında olan Çingenelerin, bu havalara ne kadar katkıda bulundukları ya da bu türden Çingene havalarına şehir kültürünün katkısının ne oranda olduğu meselesi son derece karmaşık bir konudur. Kesin kanaatler belirtmek -şimdilik- zor gözükmektedir. Şarkıyı bilhassa Sultan Mahalleliler kendi havaları olarak kabul ediyorlar. Şarkının makamsal örgüsü de Batı Roman kolunun müzik repertuarında az rastlanan bir yapıdadır. Ancak daima Hicazlı bir ögeyi bünyesinde taşıması ve 9 süreli (tulum ritmine yakın) olması bakımından, Çingene müziğinin özelliklerini içerdiği söylenebilir. Biz şarkıyı 11.11.1992 tarihinde Sulukule'de yaptığımız bir araştırmada, kadınların toplu icrasından derledik. Notalama Tarihi: 3.1.1993.

33- Taşlı Tarla Romanları: Bu şarkı, sözlü Çingene havaları içinde eşine az rastlanır bir ömektir. Çingeneler arasında övünme duygusu çok gelişmiştir; bilhassa mal ve şöhretle övünmeye bayılırlar. Zenginliğe ve zenginlikle gelen her türlü statüye öykünen Çingeneler, şarkılarında da bu umutlarını dile getirirler. Her Çingene mahallesinin kendine özgü bir sosyal konumu vardır. Mahalleler arasındaki davranışlar sosyal konuma göre belirlenir. Bu şarkı İstanbul'daki bazı Çingene mahallelerinde yaşanan sosyal olayları anlatıyor. Şarkının diğer Roman havalarından farkı, düz bir ritmik karaktere sahip olmasıdır. Bu türden 2 veya 4 süreli Çingene havalarına ancak birkaç tane örnek vardır. Şarkıyı değişik zamanlarda (1994, 1996 ve 2000 yıllarında) Selâmsız'dan, Sulukule'den, Taşlı Tarla Sarı Göl Mahallesi'nden ve Silivri çadırcı Romanlarından derledik. Burada verdiğimiz örnekte, Sulukule'deki çeşitlenmeyi esas aldık. Bazı söz ilaveleri Silivri'dendir. Notalama Tarihi: 10.12.2001.

34- Kestane: Tekirdağ, Edirne dolaylarının bir karşılama havası olan bu ezgi, bu haliyle tamamıyla Çingene müziği kimliğine bürünmüş bulunmaktadır. "" iminin altındaki notaların klarnet icrası sırasında farklı bir çalış tekniği vardır. İcracı burada klarnetin tuşlarına basarak değil, kamışa diliyle vurgu yaparak bu notaları çıkarıyor. "" iminin altındaki notalar boğumlanarak çalınıyor. Aslında burada kaba bir vibrato yapılıyor. Çingene havalarında çok sık rastladığımız bir icra biçimi olan asıl ezgi arasında yapılan serbest gezintilerin en tipik örneklerinden birini buraya alıyoruz. (Bu konunun ayrıntıları için, "Ses ve Çalgı İcrasında Teknik, Tavrı ve Boyut" adlı konu başlığına bakınız.) Bu taksim veya serbest gezinti şarkının iki kıtasının arasında çalınıyor. Taksim öncesindeki serbest kısım istenildiği kadar uzatılabilir. Şarkıyı, Çorlu ve Silivri Romanlarının icrasından derleyerek notaya aldık. Derleme Tarihi: 14.6.1996. Notalama Tarihi: 20.10.2000.

35- Anako: Batı Grubu Romanlarının son dönemde en fazla rağbet ettikleri şarkılardan birisidir. Bağlantı kısmı iki türlü olan Çingene havalarından biri olan bu şarkının ilk bağlantısı sözlü, ikinci bağlantısı ise terennümlü okunuyor. Şarkıyı 1994 yılının Kasım ayında, Kadir Üründülcü'nün sesinden, Selami Karali'nin kemanı eşliği ile derledik. Notalama Tarihi: 20.1.2001.

36- Ayıcılar: Macir İbrahim, 1960'lı yıllardan itibaren 1980'lere kadar Çingene müziğinin plak dünyası ile ilişkili yerel isimlerinden biridir. Plaklara doldurduğu havaların çoğu, Çingene gruplarının mesleklere göre dağılan repertuarı olmuştur. Bu ezgi de Ayıcı grubunun özelliklerini ele alıyor. Bu arada kendi müzik icrasını yücelten söylemlerden de uzak durmuyor. Macir İbrahim, Şenay Plak, No:5743, Notalama Tarihi:18.1.2002.

37- Tokmakla (Ankara Postası): Bu şarkı, İstanbul Çingenelerinin her türlü eğlencelerindeki repertuarın vazgeçilmez parçalarından birisi idi. Son zamanlarda revaçtan düştüğü söylenebilir. Şarkının en önemli özelliği, 2 süreli düz bir ritmik akışı olmasının yanında konuşma edasıyla söylenen bir "atışma" kısmının olmasıdır. Zaman zaman müstehcen sözleri de içeren bu söyleyişin çok eski bir geleneğin parçası olduğu muhakkaktır. Bu ezgi Sulukule ve Selamsız Çingeneleri arasında icra edildiği biçimiyle notaya alınmıştır. Notalama Tarihi: 6.5.1995.

38- Faytoncu (Ankara Postası): Aslında İstanbul Çingeneleri arasında bilinen ve 2 süreli olan bu ezgi, bu müzik kültürü içinde çok özel bir örnek teşkil etmektedir. Her müziği kendilerine benzetme yeteneğinin en üst düzeyine ulaşan Çingene müzisyenler burada devreye girerek ezginin ritmini 9 süreliye çevirmeyi başarmışlar. Edimeli müzisyen Mehmet Yerkabartan ve Selim Kızılcıklılar'dan (Deli Selim'in oğlu) farklı zamanlarda derlediğimiz bu havanın "atışma" kısmı da ezgiyi akışında olduğu gibi 9'lu söyleniyor. Derleme Tarihi: 11.6.1999. Notalama Tarihi: 3.11.2001.

Yerel Ezgiler

39- Pehlivan Havası: Edirne'nin tarihî Kırkpınar güreşlerinde çalınan bu hava, gerek ezgi yürüyüşü gerekse usûl yapısı bakımından güreş havalarının içinde çok özel bir yere sahiptir. Geniş bir repertuarın havalarından biri olan bu ezgiyi onlarca davul ve zurna birlikte icra ederler. Bazı zurnalar dem tutarken bazıları da asıl ezgiyi çalarlar. Bu icra hiç aksamadan devam eder. Ezginin akışı içerisinde bazı yerlerde temponun değişime uğradığı olur. Bu, topluluğu idare eden kişinin inisiyatifiyle olur. O da bu durumu güreşen kişilerin yaptığı oyunlara göre ayarlar. Ayrıca bu türden oyun değişimleri veya özel ataklar

sırasında, davul zurna grubunu idare eden kişi ezgiyi kesip bambaşka bir havaya da geçebilir. Davul zurna takımları Çingene müzisyenler arasında ayrı bir oluşumla karşımıza çıkmaktadırlar. Ancak bu mesleğin gitgide rağbet görmediğini de burada belirtelim. Biz ezgiyi Edimeli meşhur müzisyenler Fahri Barış, Raif Barış (zurna) ile Mustafa Körüklü, Rami Yanyacı'dan (davul) derledik ve onların icrasından notaya aldık. Derleme Tarihi: 27.6.2003. Notalama Tarihi: 3.4.2004.

40- Drama Karşılması: Trakya'daki Çingene müzisyenlerin davul ve zurna konusunda ihtisaslaşmış olanları, Kırklareli ve yakın çevresinde yaşarlar. Bu müzisyenler yerli havaları üzerinde âdeta uzmandırlar. Ancak bu havalar çoğunlukla oyun ezgileri ile sınırlıdır. Bu ezgiyi 1990 yılının Ağustos ayında, Kırklareli'nde Kadir Usul, Mehmet Dercanlı, Erdoğan Çelik ve Mehmet Çelik'in icralarından derledik. Notalama Tarihi: 18.1.2001.

41- Pamukçu Bengisi: Balıkesir'in Pamukçu yöresinde çalınan bu hava yerli halkın oynadığı bir tür zeybek niteliği taşır. Ezgiyi Gönenli Mehmet Dağ'dan derledik. Derleme Tarihi: 21.1.2002. Notalama Tarihi: 5. 4.2004. (Ezginin çeşitlemesi için bkz. TRT, Türk Halk Müziği Oyun Havaları Repertuarı, Sıra No: 94.)

42- Tavas Zeybeği: Davul-zurnayla çalınan zeybek havalarının baş icracıları Çingenelerdir. Tüm Ege ve Marmara'nın güneyindeki bu icra kadrosu birkaç istisna dışında tamamen Çingenelerden oluşur. Buradaki icra tarzı, melodiler üzerindeki esneklikle kendi kimliğini hemen ortaya koyar. Ezgiyi Saadetin Doğan ve Hasan Diner'in zurna, Hüseyin Doğan'ın davul icrasından Nida Tüfekçi derlemiştir. Ezgiyi biz notaya aldık. Notalama Tarihi: 10.12.2000.

43- Kınalı Keklik (Kına Havası): Yerel ezgileri icra eden Çingene müzisyenlerin arasında defçi/dömbekçi kadınların varlığından daha önce söz etmiştik. Bu kına havasını, Çanakkale-Ezine dolaylarının en meşhur müzisyenlerinden birisi olan Gülümser Danabaş'tan derledik ve onun sesinden notaya aldık. Sabâ çeşnili kına havaları, hem bir tür ağıt niteliği taşır, hem de dinleme havası olarak çalınır ve söylenir. İcracının ezgiyi olabildiğince esnek okuyuşu yalnız Romanlara mahsus bir tarz olarak karşımıza çıkmaktadır. Derleme Tarihi: 14.8.2001. Notalama Tarihi: 22.2.2004.

44- Kına Ağıtı: Defçi kadın müzisyenlerin yoğun yaşadığı bölgelerden biri de Fethiye ve dolaylarıdır. Biz bu ağıtı Ayşe Özcan'ın defî ve sesinden derledik ve notaya aldık. Baş kısmında verdiğimiz ritim vuruşları, melodi akışı içerisinde çeşitli yerlerde yapılan vuruşları belirtmektedir. Derleme Tarihi: 21.3.1992. Notalama Tarihi: 1.6.1992.

Kantolar ve diğer şarkılar

45- Çingene Kantosu: Çingene yaşamını, içerdiği tüm abartılarıyla konu edinen bir kanto. Kanto repertuarına Çingenelerin yapmış oldukları katkıları daha önceki bölümlerde açıklamıştık. Biz bu kısma Çingenelerin üretmedikleri ancak mümkün olduğunca Çingeneler arasında sevilen ve icra edilen kantoları almayı uygun bulduk. Aslında Çingene kantolarını içeren bir repertuar başlı başına bir çalışma oluşturacak kadar geniştir. Burada, Çingene müziği ile kantolar arasındaki ilişkiyi bir nebze olsun yansıtabilmek için ancak birkaç örnek vermekle yetiniyoruz. Fehmi Ege'nin derlediği ve Batı Grubu Çingenelerinin müzik karakterleri doğrultusunda uyarladığı bu kantoyu, kanto sanatının son temsilcilerinden Nurhan Damcıoğlu'nun icrasından notaya aldık. Nurhan Damcıoğlu, Kan-

tolar, Balet Plak-LBA 176. Notalama Tarihi: 17.3.1997. Kantunun orijinal notasında sözler farklı olduğu gibi usûlü de 2 zamanlıdır. *O Çingenelar* (Oh Les Bohèmes), Paroles et Musique Assoft Jana, Publication J. D'Andria, Stamboul, 1931.

46- Ebe Gümecî: Fehmi Ege'nin bestelediği bu kantoda Çingene yaşamının pek çok ögesi konu edildiği gibi, Çingene müziğinin de temel yapıtaşları özenle kullanılmıştır. Birkaç yerde yapılan Hicaz geçkileri, ritmik kalıpların yerli yerinde kullanımı vs. Bu kantoyu da Nurhan Damcıoğlu'nun icrasından notaya aldık. Nurhan Damcıoğlu, Kantolar, Balet Plak-LBA 176. Notalama Tarihi: 17.3.1997.

47- Kalaycılar: Son dönemlerde çekilen ve Çingenelerin yaşamını konu edinen filmlerde ve bazı plaklarda çok sık rastladığımız bu ezgi, konu bakımından Çingene motiflerini içermekle birlikte, usûl yapısı bakımından Çingene müziği ile hiçbir benzerlik göstermez. Zira bu türden 9 süreli ezgileri batı grubu Romanlarının icra etmeleri hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Buna karşın Sulukule ekibinden notaya aldığımız bu şarkıda icracılar vurguyu daima sona getirmek suretiyle parçayı kendi icra tarzlarına uyduruyorlar. Bu konu hakkındaki ayrıntılı bilgileri çalışmamızın, "Müzikal Yapı: Ezgi Tipleri, Ses Örgüsü, Usûl ve Ritim Özellikleri" adlı bölümünde bulmak mümkündür. Sulukule Ekibi, Uzelli Plak. Notalama Tarihi: 29.1.1997.

48- Kerizciler: Kanto tavrında bestelenen bu şarkı, Çingene müzisyenlerin hayatını tasvir eder niteliktedir. Kullanılan makam ve usûl karakteri her yönüyle Çingene müziğinin yapısına uygundur. Şarkının güftesi Ahmet Kaçar'a, müziği ise Kemal Gürses'e aittir. Okuyan Semra Atılay. Biz şarkının notasını, Sahibinin Sesi firmasında yayımlanmış 78 devirli

plaktan (Katalog no: AX 2691) dinleyerek yazdık. Notalama Tarihi: 23.12.2001.

49- Çeribaşının Gelini: Karagöz müziğinin en tipik örneklerinden olan bu şarkı için ayrıntılı açıklayıcı bilgi, çalışmamızın metin kısmında yer alan, "Geleneksel Gösteri Sanatlarında Çingene Motifi" başlığı altında değinilen konular arasındadır. Bu nota için kaynak eser: Etem Ruhi Üngör, Karagöz Musikisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989, s.163.

- Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 3. baskı, İstanbul, 2004.
- Akay, İsmail Hakkı, "Kıptiler", *Kaynak Dergisi*, S. 158-159, Mart-Nisan 1946.
- Akgündüz, Ahmed, *Osmanlı Kânunnameleri ve Hukukî Tahlilleri*, FEY Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, C. I/397-398; II/ 383-385 (1992), V/ 46-51
- [Altınay], Ahmed Refik, *XVI. Asırda İstanbul Hayatı*, İstanbul, 1935, s.147
- Akçura, Gökhan, "Çingeneler Bizzat Bahardır", *Euroclup*, 1986-Bahar, s. 4-8.
- Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, 2003.
- Aksu, Mustafa, *Türkiye'de Çingene Olmak*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- Aktünç, Hulki, *Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, 3. baskı.
- Aksoy, Bülent, "Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 5, s. 1223.
- _____, *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, 2. baskı, İstanbul 2003
- Alangu, Tahir, *Çalgılı Kahvelerdeki Külhanbeyi Edebiyatı ve Numûneleri*, Ahmet İhsan Matbaası, İstanbul, 1943.
- Alpman, Nazım, *Başka Dünyanın İnsanları-Çingeneler*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Alus, Sermed Muhtar, "Çingeneler", *Tarih Hazinesi*, 1951, S.11, s. 527-529.
- And, Metin, "Tuluatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar", *Devlet Tiyatrosu*, S.24, 1964, s.36-38.
- _____, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul, 1959.
- _____, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1985.

- Andrews, Alford Peter, *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*, Wiesbaden, 1989.
- Apel, Willi, "Gypsy Music", *Harvard Dictionary of Music*, 1960
Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, s.315.
- Arayıcı, Ali, *Çingeneler*, Ceylan Yayınları, İstanbul, 1999.
- Arseven, Celal Esad, "Kukla", *Sanat Ansiklopedisi* C. 3, Milli Eğitim Basımevi, (3. basım), İstanbul, 1983, s. 1156.
- Asséo, Henriette, *Çingeneler Bir Avrupa Yazgısı*, Çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ataman, Sadi Yaver, *Anadolu Halk Sazları-Yerli Musikiciler ve Halk Musiki Karakterleri*, Burhaneddin Matbaası, İstanbul, 1938, s. 54-57
- _____, *Dümbüllü İsmail Efendi*, İstanbul, (t.y).
- Ayangil, Ruhi, "Kanto", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1994, C.4, s.419-420.
- Baumann, Max Peter, "The Reflection of the Roma in European Art Music", *The World of Music*, 38(1)/1996, s.95-138.
- Bartok, Béla, *Halk Müziği Hakkında Bela Bartok'un (3) Konferansı*, Ankara Halkevi Neşriyatı-Ar Şubesi, 1937, s.12-13.
- _____, *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, 1931.
- _____, "Gypsy Music or Hungarian Music?", *The Musical Quarterly*, April 1947. Vol. XXXI-II, No. 2, s. 245-250.
- Bayrı, Mehmet Halit, *Halk Adet ve İnanmaları*, İstanbul, 1939, s.163-173.
- Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul, 1983.
- Blaga, Rafael, *İran Halkları El kitabı*, (y.y.y.), 1997
- Bloch, Jules, *Les Tsiganes*, Paris, 1960.
- Brandl, Rudolf M., "The 'Yiftoi' and the Music of Greece. Role and Function", *The World of Music*, 38(1)/1996, s.7-32.

Kaygılı, Osman Cemal, *Çingeneler* (Roman), Bilgi Yayınevi, 3. Baskı, İstanbul, 1972.

Kenrich, D., *Gypsies from India to the Mediterranean*, Toulouse, 1993.

"Kıptiler", *Meydan Larousse*, C.11, s.232-233.

Kodály, Zoltán, *Folk Music of Hungary*, Corvina, Budapest 1971.

Koçu, Reşad Ekrem, "Çingene, Çingeneler", *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1965, C. 7, s. 3986-3999.

_____, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Doğan Kitap, 2. baskı, İstanbul, 2002.

Körmürçüyan, Eremya Çelebi, *İstanbul Tarihi-XVII. Asırda İstanbul*, (Tercüme ve Tahşiye eden: Hrand D. Andreasyan), İstanbul 1952, s. 23-24.

Kramers, J. H., "Sâsân", *İ.A.*, C.10, s.244

Kúnos, İgnács, *Türk Halk Edebiyatı*, Yayına Hazırlayan: Tuncer Gülensoy, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s.52.

Marushiakova, Elena - Popov, Vesselin, *Gypsies in the Ottoman Empire*, University of Hertfordshire Press, Bristol, 2001.

Martinez, Nicole *Çingeneler*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İletişim Yayınları-Cep Üniversitesi, İstanbul, 1992,

Mimaroglu, İlhan, *Musiki Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1961.

Okely, J. M., *The Traveller-Gypsies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Özbay, E. Melih, "Karagöz Çingene miydi ?", *İnanç*, İstanbul, Mayıs 1984, s. 3.

Özergin, Kemal, "XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar", *TFA.*, C. 13, S. 262 (I) s. 5955-5959; S. 263 (II) s. 6006-6009; S. 264 (III) s. 6031-6036; S. 265 (IV) s. 6049-6055.

Özhan, Mevlüt, "Karagöz", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, C.4, s.448

Özönder, M. Cihat, "Simbiyotik Bir Cemaat: Andırın Abdalları", *Türk*

Folkloru Araştırmaları, Ankara, 1988/1, s.54

Özkan, Ali Rafet, "Çingene Hayat Tarzı ve İnancı", *Akademik Araştırmalar*, S. 4, Erzurum, 1997, s. 80-86.

_____, *Türkiye Çingeneleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.

Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi* (Tarih-Teknik), İstanbul, 1987, s.51

_____, "Şükrü Tunar", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C. 2, Kültür Bakanlığı Yay., 2. baskı, Ankara, s. 406

Pakalın, Mehmet Zeki, "Karagöz", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.II, İstanbul, 1983, Milli Eğitim Basımevi, s. 190-198.

_____, "Kağıthane Safası", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.II, İstanbul, 1983, Milli Eğitim Basımevi, s. 137-138.

_____, "Kına Geceşi", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.II, İstanbul, 1983, Milli Eğitim Basımevi, s.267-268.

Paspati, G. Alexandre, "Turkish Gypsies", *Journal of the Gypsy Lore Society*, Vol.1, S. 1, s. 3-5.

_____, *Etudes sur les Tchinghianés ou Bohémiens de l'Empire Ottoman*, Constantinople, 1870.

Picken, Lawrence, *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford University Press. London, 1975.

Ritter, Hellmut, "Karagöz", *İ.A.*, C. 6, s. 246-251.

Sampson, J. , *The Dialect of the Gypsies of Wales*, Oxford, 1926

Saygı, Osman, "Abdal Koca ve Ölümü", *TFA*, İstanbul, C. 9, S. 191, s. 3759.

Seropyan, Sarkis, "Hay-poşalar", *Tarih ve Toplum*, İstanbul, Ekim, 2002, C.34, S. 202, s. 21.

Sevengil, Refik Ahmet, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu? (Fetihten Zamanımız Kadar)*, Suhûlet Kitabhânesi, İstanbul, 1927, s. 195-199.

Cozannet, Françoise "Çingeneler", Çev. Mehmet Emin Özcan, *Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitoloji Sözlüğü*, Dost Kitabevi, Ankara 2000, s.143-146.

Çetin, Nebahat, "Üç Turunçlar", *TFA*, C.11, S.227, s.4786-89

Duru, Süheyla, "Müzik-Batı Taklitçiliğinin Bir Ürünü: Kantolar", *Sanat/Edebiyat*, 1981/4, s.32-33.

_____, "Müzik-Kanto Üzerine", *Sanat/Edebiyat*, 1981/5, s.53-54.

Duygulu, Melih, "Çingeneler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, *Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul, 1994, C.2, s.514-516.

_____, "Türkiye'de Çingene Müziği", *Birikim Dergisi* (Etnik Kimlik ve Azınlıklar Özel Sayısı), S. 71-72, Mart-Nisan 1995, s. 217-219.

_____, "Türkiye Çingenelerinde Müzik", *Tarih ve Toplum*, S. 137, Mayıs 1995, s.38-41.

_____, "Anadolu Abdallarında Müzik", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri*, C. 3, Ankara, 1997, s. 108-121.

_____, "Türkiye'de Çingeneler", *Müzikalite*, S. 6, Ankara 1998, s.34-38.

_____, *Edirne Romanları/Deli Selim-Kadir Ürün*, Kalan Müzik, İstanbul, 1998.

Ergin, Osman, "Çingene Çeyizi Gösterisi", *TFA*, C. 5, S. 118, İstanbul, Mayıs, 1959.

Eryılmaz, Bilal, *Osmanlı Devletinde Gayr-ı Müslüm Teb'anın Yönetimi*, İstanbul, 1990.

Evliyâ Çelebi, *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, Türkçeleştiren: Zuhûri Danişman, Zuhûri Danişman Yayınevi, C.1-3, İstanbul, 1969-1971.

Ferrand, Gabriel, "Zott", *İ.A.*, C. XIII/624

Fonseca, Isabel, *Beni Ayakta Gömün-Çingeneler ve Yolculukları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

[Gâzimiñâl], Mahmut Râgıp, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, Ma'rif Matbaası, İstanbul, 1928.

Gazimiñâl, Mahmut Râgıp, "Çingene Çalgıcılar", *Milli Mecmua*, C. 13, Sayı, 140, İstanbul, 1953, s.7-9.

_____, *Türk Askeri Muzıkları Tarihi*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1955.

_____, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1961.

Gökbilgin, Tayyib, "Kanuni Sultan Süleyman Devri Başlarında Rumeli Eyaleti Livaları, Şehir ve Kasabaları", *Belleten*, XX/78, Ankara 1956.

_____, "Çingeneler", *İ.A.*, C.3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1988, s.420-426.

Güntekin, Mehmet, "Karagöz Musikisi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, C.4, s.449-451.

Güzelbey, Cemil Cahit, "Abdallar", *Folklor*, S. 25, s.21.

Hacıboğlu, Dündar, "Çingeneler ve Çingenelik", *Folklor Doğru*, 1972, S.21, s.5-12

Halliday, W. R., "The Gypsies of Turkey", *Folklor Studies Ancient and Modern*, London, Methuen and Co. Ltd., (t.y.)

Hermann Berger (Çev. Musa Yaşar Sağlam), *Çingene Mitolojisi*, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2000.

Hiçyılmaz, Ergun, *İstanbul Geceleri ve Kantolar*, Sabah Kitapları, İstanbul, 1999.

Kabadayı, Müslüm, "Hatay'da Yaşayan Domlar", *Amik'ten Amanos'a Alkım*, Hatay, 2001, s.69-73.

Karabulut, Murat "Balıkesir-Pamukçu Kasabası Halk Müziği ve Oyunları", *Türk Folklorundan Derlemeler 1989*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1989, s.167-175

Karaçam, Nazif, *Efsaneden Gerçeğe Kırklareli*, Kırklareli Belediye Başkanlığı Yayınları, Kırklareli 1995.

- Silverman, Carol, "Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia", *The World of Music*, 38(1)/1996, s.60-76.
- Soulis, C. George, "The Gypsies in the Byzantine Empire and the Balkans in the Late Middle Ages", *Dumbarton Oaks Papers*, S.15, Washington, 1961, s. 143-165.
- _____, "A Note on the Taxation of the Balkan Gypsies in the Seventeenth Century", *Journal of the Gypsy Lore Society*, 3. seri, 1959, S. 38, s. 54-156.
- Stokes, Martin, *Türkiye'de Arebesk Olayı*, İstanbul, 1998, İletişim Yayınları.
- Striegler, Kurt, "Çingâne Musikisi", *Hayat Mecmuası*, S. 26, C. 1, Ankara 1927, s. 513-515.
- Şerifgil, M. Enver "XVI. Yüzyılda Rumeli Eyaletindeki Çingeneler", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 15, İstanbul, 1981, s.117-144.
- Tahsin, Hasan, *Yeni Şark ve Kanto Mecmuası*, Şirket-i Mürettebiye Matbaası, 1318 (=1900).
- Turana, Girizan, "Balat'ta Paşa Hamamında Çingene Düğünü", *TFA*, C. 6, S.144, Temmuz 1961, s. 2441.
- Turner, R.L., "The Position of Romani in Indo-Aryan", *JGLS*, Seri 3, C.6, 1927, s. 129-138.
- Üdi Şamlı Selim [Yayımlayan], *Kanto Mecmuası*, Kasbar Matbaası, [İstanbul], 1323(=1905),.
- Üdi Şamlı Selim [Yayımlayan], *Kanto*, 13 Defter [Notalı], Constantinople (t.y.).
- Ülkütaşır, Mehmet Şakir, "Abdallar", *Türk Kültürü*, S. 71, Ankara, 1968.
- Üngör, Etem Ruhi, *Karagöz Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989.
- Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Vossen, Rüdiger, *Zigeuner (Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies, Zwischen Verfolgung und Romantisierung)*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1983.

Wilkinson, Irene Kertesz "Gypsy Music", *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, C. 10, 2001 (İkinci Baskı), s. 613-620.

Yalgın, Ali Rıza, *Cenupta Türkmen Oymakları*, C.I., Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1977.

Yayan, Abdurrahman, *Orta Anadolu'da Çingenelerin Dinî ve İçtimai Hayatları*, Atatürk Ün. İlahiyat Fakültesi Lisans Tezi, Erzurum 1983.

Yükselsin, İbrahim Yavuz "Bir Grup Kimliği Olarak 'Çalgıcılık': Edirne Romanlarında Profesyonel Müzisyenliğin Grup Kimliğindeki Rolü", *Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri*, İstanbul, 2001, s.134-140.

_____, "Güreş Müziğinde İcra ve Yaratıcılık: Edirneli Roman Müzisyenlerin Kırkpınar Güreşlerindeki Rolü", *Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri*, İstanbul, 2001, s.141-147.

A

- A be Dana*, 242, 281
Abdal, 13, 25
Abdal ağızı, 28
Abdal Musa, 31
Abdallar, 13, 25, 205
Acem, 107
Acem Kantosu, 79
Adana, 23, 179
Adana'nın Yolları Taştan, 39
Adapazarı, 271, 273
Adıyaman, 23
Adıye Bori, 222, 275
Afyon, 162
Ağdalı icra, 130
Ağır, 116
Ağır Roman, 115, 141
Ağır Roman usûlü, 116
Ağır, 286
Ahenk, 82
Ahırkapılı Salih, 170
Ahmed Kolu, 196
Akdeniz, 172, 179
Akgündüz, Ahmet, 20
Aksaray'dan Çevirdiler Yolumu, 244, 281
Aksoy, Bülent, 78, 122
Aksu, Mustafa, 26
Aktarmak, 125
Alafranga, 78
Alatura, 70, 138, 169
Alay Köşk, 198
Alevî, 30
Aman Aman Bas da Gel, 188
Amerika, 12
Anadol, 39, 220
Anadol Havası, 209
Anadol Karşılması, 190
Anadol Oyun Havası, 274, 275
Anadolu, 13, 18, 19, 23, 30, 41, 42, 106, 176, 179
Anadolu Abdalları, 160
Anadolu Çingenecesi, 28
Anadolu Çingeneleri, 182
Anadolu Halk Sazları, Yerli Musikiciler ve Halk Müzik Karakterleri, 150
Anadolu Oyun Havası, 190, 220, 274
Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz, 81, 150
Anako, 248, 283
Anavarza, 19
Anazarbas, 19
And, Metin, 196, 197, 200, 204, 205
Ankara, 22, 179, 275
Ankara Devlet Konservatuarı, 150
Ankara Halkevi, 146
Ankara Postası, 250, 251, 284
Antalya, 123
Antepli Hasan Hüseyin, 187
Antifonik, 96
Antingonai, 12, 182
Apel, Willi, 105
Ara Taksim, 278
Arabacı Kantosu, 79
Arabadan Atladım Ben, 188
Arabes, *Oyun Havası*, 94
Arabesk, 37, 39, 85, 88, 130, 166
Arabesk Çiftetelli, 94
Arabesk Müzik, 86
Arabesk Saz Semaisi, 94
Arabistan, 21
Arap, 16, 79, 107
Arap Kemal, 189, 276
Arap Mehmet, 85, 188
Arap müziği, 131
Arayıcı, Ali, 26
Arnavut Gaydası, 271
Arseven, Celal Esad, 195
Artık ikili, 106, 107
Asker uğurlama, 167
Asséo, Henriette, 17
Asya, 12, 18
Aşiret, 24
Aşiret Reisi, 26
Ataman, Sadi Yaver, 82, 145, 150
Athinganoi, 19
Athinganus, 12
Atılay, Semra, 287
Atışma, 68, 284
Atma, 139
Atsingani, 12, 19
Avâre Duracak, 198
Avena Miday, 223, 224, 275
Avrupa, 12, 13, 16, 17, 19, 106
Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, 122
Ay Kako Sali, 276, 278
Ayangil, Ruhi, 78

Aydın, 162, 173, 181
 Ayı oynatıcıları, 193
 Ayıcı defî, 124
 Ayıcı Esnafı, 197
 Ayıcılar, 198
 Ayıcılar, 249, 283
 Ayılana Gazoz, 231, 275, 277
 Ayvansaray, 165, 201, 281
 Ayvansaraylı Zurnacı Çakır Emin, 170

B

Baba Fingo, 17, 30
 Bağdat Yolu-Oriental Çiftetelli, 94
 Bağlama, 172
 Bahram-i Gur, 181
 Bahriye Çiftetellisi, 189, 190, 218, 274
 Bahşiş, 201
 Balat, 821
 Balat Çingeneleri, 122, 170
 Balıkesir, 162, 165, 176, 285
 Balkan Çingeneleri, 107
 Balkanlar, 106, 109, 143, 271
 Bandırma, 159
 Bar, 153
 Barış, Fahri, 285
 Barış, Raif, 285
 Baro düğünü, 168
 Baro şarkıları, 136
 Barolama, 139
 Barolar, 63, 119, 135
 Bartok, Béla, 106, 146, 148, 150
 Basit şarkılar, 38
 Başka Dünyanın İnsanları
 Çingeneleri, 26
 Bateri, 78, 142, 163
 Batı Akdeniz, 123
 Batı Anadolu, 14
 Batı Karadeniz, 179
 Batı Trakya, 21
 Batılılaşma, 78
 Baumann, Max Peter, 106
 Bayrı, Mehmet Halit, 18, 200, 201
 Bazoğlu, 198
 Belge, Murat, 78
 Ben, 18
 Bengi, 209
 Beste, 185
 Besteci, 185

Bestecilik, 184
 Bestekâr, 184
 Besteleme, 184
 Bestelemek, 184
 Beşe Kana, 228, 276
 Beyoğlu, 169
 Beyrut Çiçeği (arabesk), 93
 Beyzade, 13
 Binbereket, 198
 Bizans, 16, 19, 28
 Bizans İmparatorluğu, 19
 Bizim Maalle, 95, 232, 233, 277
 Blaga, Rafael, 181
 Bohçacı, 158
 Bohçacı Çingeneleri, 25
 Bohçacılık, 66
 Bohemien, 12
 Bohemyalı, 17
 Bongo, 120
 Boralar, 44, 89
 Boyacılık, 66
 Bozacı Kantosu, 79
 Bu Kimin Donu, 235, 278
 Bulgar, 106
 Bulgarca, 138
 Bulgaristan, 21, 72, 151, 177, 178
 Bursa, 36, 90, 110, 159, 162, 165, 173, 176, 271
 Bursa Çingeneleri, 172
 Buselik, 104, 281
 Büyük Amelya, 85
 Büyük Türk Musiki Ansiklopedisi, 184

C

Cam deri, 123
 Cambaz, 273
 Cambaz Romanı, 190, 273
 Canbaz Romanı, 215
 Caz takımı, 163, 168
 Caz takımları, 162
 Ceng-i Harbiler, 47
 Ciganu, 12
 Cingân, 13
 Cingân (Çingân) defî, 124
 Cingen, 13
 Cinkan, 12
 Civelek Gordel, 114
 Coğrafi bölge, 171
 Columbia, 186

Cono, 13
Constantinople, 17
Cümbüş, 127, 162, 165, 172, 191,
194, 198
Cüngân, 13

Ç

Çadırcı Romalı, 14
Çadırının Üstüne, 236, 279
Çalgıcı dili, 138
Çalgıcı kahvehaneleri, 180
Çalgıcı mehter, 162
Çalgıcı müzisyen, 120
Çalgıcılık, 162, 167
Çalgısal müzik, 120
Çalış Çabala, 275, 277, 279
Çalpara, 124
Çanakkale, 110, 123, 159, 164, 165,
173, 176, 286
Çangar, 12
Çankırı, 23
Çarpâre, 124
Çarşıya çıkmak, 168
Çelik, Erdoğan, 285
Çelik, Mehmet, 285
Çello, 163, 164
Çengi, 198, 200, 201, 204, 205
Çengiler, 18
Çengiler, 198, 201
Çengilik, 193, 200, 204
Çerge Çingenesi, 22
Çerge Romalı, 48
Çeribaşı Havası, 56, 196, 241, 280
Çeribaşı, 26, 192
Çeribaşının Gelini, 270, 288
Çeşde, 122, 170
Çeşdeciler, 122
Çeşni, 104
Çeyiz altı, 167
Çeyiz dizme, 31
Çiçek Pasajı, 169
Çift nakarat, 52
Çifte nağara, 124, 155
Çiftenârâ, 124
Çiftetelli (Mısır Gülleri), 94
Çiftetelli Havaları, 117, 118, 274
Çiftetelli havası, 103, 273
Çiftetelli, 117, 179, 189, 208, 274
Çiftetelli, 217, 273

Çiftetelli Ritimleri, 118
Çingân, 13
Çingâne Kanunnamesi, 20
Çingâne, 13
Çingen, 13
Çingene Beyi, 20
Çingene Çalgıcılar, 151
Çingene defî, 124
Çingene dili, 43
Çingene dizisi, 105, 106
Çingene düşünüy, 181
Çingene havası, 51, 184
Çingene Kantosu, 79, 81, 82, 83, 266,
286
Çingene Kemal, 166, 170
Çingene kemani, 122
Çingene kimliği, 144
Çingene Müsellimleri, 20
Çingene Müziği, 40, 129
Çingene Oyunları, 117
Çingene ritimleri, 81
Çingene şarkıcılar, 81
Çingene şarkıları, 95
Çingene tarzı, 128
Çingene Üslubu, 81
Çingenece, 27, 43, 46, 47, 50, 54, 60,
62, 138
Çingenece şarkılar, 209, 275
Çingeneler Bir Avrupa Yazgısı, 17
Çingeneler, 17, 19, 24, 170
Çoban Kantosu, 79
Çorlu, 283
Çöğür, 170
Çökür, 122
Çöp toplayıcısı, 158
Çubukla çalış, 119
Çukurova, 23

D

Damcıoğlu, Nurhan, 286, 287
Danabaş, Gülümser, 286
Dansöz, 124, 198, 204
Dansözlük, 193, 204
Darbuka, 98, 101, 110, 119, 120,
123, 162, 165, 200
Davul, 123, 162, 172, 175, 284, 285
Davul-zurna takımları, 162, 168, 175,
176
Deblek, 123

Def, 98, 101, 120, 123, 195, 197, 200
 Defçi, 286
Değirmenci Kantosu, 188
 Delbek, 123
 Deli Hüsam, 122, 170
 Deli Selim, 48, 166, 190, 191, 273, 275, 277, 278, 284
 Dem, 125, 135, 176, 273
 Dem tutmak, 127
 Demirci, 159
Demirci Romanı, 190
 Demircilik, 23
 Denizoğlu Ali Bey, 170
 Dercanlı, Mehmet, 285
 Devriye, 56, 165
 Devriyeciler, 164, 165
Dictionary of Music, 105
 Diner, Hasan, 285
 Dinleme havaları, 119, 139
 Dinleme makamı, 272
 Disko müzisyeni, 169
 Disko palaz, 169
 Disko yapmak, 168, 169
 Diskofon Saz Heyeti, 190
 Diskolamak, 168
 Diskoya çıkmak, 167, 168
 Dıştan evlenme, 31
 Diva, 166
 Diyapozon, 95
 Diyarbakırlı Celal (Güzelses), 187
 Doğaçlama, 118, 132, 135
 Doğaçlama icra, 133
 Doğan, Hüseyin, 285
 Doğan, Saadettin, 285
 Doğu Anadolu, 29
 Dolapdere, 158
 Dom, 12, 18
 Domari, 12, 18
Doni Doni, 188
 Dömbek, 123, 164
 Dömbekçiler, 164
 Dönbek, 123
Dört Beygir, 226, 276
Drama Karşılığı, 255, 256, 257, 285
 Dresten Operası, 150
Dumbarton Oaks Papers, 19
 Düşün çalgıcılığı, 153, 163, 167
 Düşün Çalma, 167

Düşün salonları, 163
 Düşün ve gerdek törenleri, 31
 Dümbelek, 123
Dümbüllü İsmail Efendi, 82
Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, 78
 Düz Roman, 117, 119
 Düzce, 271
 Düzcü Kardeşler, 190
E
Ebe Gömecici Kantosu, 83, 84
Ebe Gümecici, 266, 267, 277, 287
Ebe Gümecici Kantosu, 108
 Edirne, 58, 90, 110, 113, 159, 163, 164, 169, 173, 174, 177, 179, 180, 283
 Edirne Çingeneleri, 172
 Edirne Roman Halk Müziği Topluluğu, 192, 276
 Edirnekapi, 31
 Edirneli Kara Ahmet, 47
 Edirneli Zurnacı Osman ve Arkadaşları, 191
Efe Kantosu, 79
 Ege, 21, 109, 115, 120, 123, 124, 125, 126, 285
 Ege, Fehmi, 84, 108, 169, 172, 277, 286, 287
 Egyptus, 12
 Elekçi, 13, 22, 159
 Elekçi Çingeneleri, 123
Elekçi Romanı, 190
 Elekçilik, 23
Enfiyeci Kantosu, 79
 Ercan, Nuri, 276
 Eremya Çelebi Kömürcüyan, 29, 165
 Erkek köçekler, 204
 Erken dönem arabesk, 85
 Ermeni, 18, 79, 205
 Ermeni Çingeneleri, 165
 Ermeni Poşalar, 165
 Ermeniler, 12
 Erzincanlı Şerif (Tanındı), 187
 Erzurum, 23
 Eski hava, 280
Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri, 26
 Eskişehir, 162

Esmer Vatandaş, 13
Esnaf, 159
Esnaf Romanı, 14, 25
Esnaflık, 25
Eştım Eştım Eşemedim, 188
Ethem Baba, 31
Études sur les Tsinghianés, 17
Evden gelin çıkarma, 167
Evliya Çelebi, 17, 122, 161, 170, 182,
183, 196, 197
Eyüp, 122, 170
Ezgi, 78
Ezgi Tipleri, 95, 96
Ezgisel Kolaj, 95
Ezine, 164, 286

F

Falçı Kantosu, 82
Fantezi, 88, 130, 166
Fasıl, 37, 186
Fasıl kemençesi, 122
Fasıl müziği, 38, 40, 188
Faytoncu, 251, 284
Ferace Karşılama, 209, 272
Ferace Karşılması, 214
Ferace Karşılması, 272
Ferhad ile Şirin, 196
Fethiye, 164
Fidayda, 39, 179
Firavun, 17
Folk Music of Hungary, 148
Form, 80

G

Gacal, 168
Gacallar, 153
Gacolar, 63, 89
Gayda, 114, 128, 141
Gayda Arnavut, 211, 271
Gayda, 211, 271
Gaziantep, 23
Gazimihal, Mahmut Râgıp, 78, 81,
145, 149, 151, 162
Gazino, 153
Geleneksel Türk Tiyatrosu, 196, 197,
200, 204, 205
Gelin hamamı, 200
Gerdek gecesi, 31
Geygel, 13

Gezgin çalgıcılık, 169
Gezinti, 132
Gırânet, 126
Gırnata, 126
Gırnatacı İbrahim, 170
Git Zaman Gel Zaman, 47
Gitane, 12
Gitar, 163
Glisando, 130
Gordel, 114, 116, 140
Gorder, 114
Göçebe, 23, 45
Göçebelik, 45, 49
Göçer, 22
Göçerlik, 22, 23, 132
Gökbilgin, Tayyib, 17, 19
Gönenli Mehmet Dağ, 285
Granet, 126
Gurbati, 12
Gurbet, 13
Gülstan Hanım, 166, 170, 188
Güney Anadolu, 205
Gürcü, 196
Gürses, Kemal, 108, 287
Gürûh-ı Kiptiyân, 195
Gypsy, 12
Gypsy Scale, 105, 106

H

Hacı Bektâş-ı Velî, 31
Hacı Hüsrev Mahallesi, 158, 159
Halebî, 12
Halk Adet ve İnanmaları, 18, 201
*Halk Müziği Hakkında Béla Bartok'un
Üç Konferansı*, 147
Halk müziği, 145, 149
Hamama damat götürme, 167
Hamama gitme, 31
Hancock, I., 18
Hanende, 165, 201
Harmanlık Çingenesi, 22
Harmanlık kerizcisi, 140, 160
Hasırcı Romanı, 190
Hayal, 195
Hayat Mecmuası, 150
Hicaz, 104, 106, 107, 278, 279
Hicaz çeşnisi, 104, 107, 108
Hicaz ögesi, 104

Hicazkâr, 106
 Hicazkâr Arabesk Oyun Havası, 94
 Hiçyılmaz, Ergun, 82
 Hıdırellez, 30
 Hindistan, 14, 17, 49, 106
 Hint, 107
 Hintli, 181
 Hristiyan, 29
 Hristiyanlık, 29
 Hızır, 30
 Hora, 39, 176
 Horasan, 21
Hubanname-Zenannağme, 15
Hungarian Folk Music, 146
 Hungarian Mode, 105
 Hungarian Scale, 105
 Hurşid Bey, 170
 Hümayun, 104
 Hüseyinî, 104

İ
 İbrahim Bey, 126
 İbrahim, Macir, 283
 İç Ege, 175
 İlyas, 30
 İnce saz, 162, 168, 177
 İnce saz takımları, 128, 131, 162, 169
 İran, 16, 19, 151, 181
İran Halkları El Kitabı, 181
 İslam, 28
 İslam tarikatları, 30
İslam Ansiklopedisi, 181
 İslamiyet, 28
 İspanya, 19
 İstanbul Çingeneleri, 124, 172
İstanbul Eğlenceleri, 81
İstanbul Geceleri ve Kantolar, 82
 İstanbul Gordeli, 115
İstanbul Nasıl Eğleniyordu?, 78, 80
 İstanbul Pancarı, 115
İstanbul Tarihi-XVII. Asırda İstanbul, 29, 165
 İstanbul türkü, 282
 İstanbul, 23, 29, 36, 58, 72, 78, 79, 86, 90, 158, 165, 176, 187, 188, 193, 201, 274, 280, 281, 284
 İzmir, 23, 36, 90, 113, 173, 180
 İzmir Çingeneleri, 172

İzmit, 159, 165, 176

K

Kaba, 124
 Kaba zurna, 125, 134, 154
 Kaçar, Ahmet, 287
 Kadın müzisyenler, 162
 Kafkas, 198
 Kafkas Oyun Havası, 189
 Kafkaslar, 12, 106
 Kafkasya, 19
 Kağıthane, 122, 170
 Kahraman, Suna, 277
 Kahvehaneler, 180
 Kakava, 30
Kako Sali, 225, 235, 278
 Kalafat çalmak, 139
 Kalaycı, 158
Kalaycı Romanı, 48
Kalaycılar, 268, 287
 Kalaycılık, 23, 66
 Kalburcu, 22
 Kaldırma, 139
 Kamençe, 122
 Kamış bayramı, 29
 Kandıralı, Mustafa, 93, 189, 271, 272
Kanlı Kavak, 196
 Kanto, 47, 78, 79, 80, 186, 279, 286, 287
Kanto Mecmuası, 82
 Kanto repertuarı, 81
Kantolar, 78, 287
 Kanun, 89, 128, 131, 200
 Kapma, 140, 160
 Kara Ali, 170
Kara Çadır Oyun Havası, 216, 271, 273
 Karaali, Selami, 272, 279, 280, 283
 Karaçi ağzı, 28
 Karaçi, 13, 47, 118, 122, 158
 Karaçiler, 122
 Karadeniz havaları, 140
 Karagöz, 193, 194, 195, 198, 288
 Karagöz fasılları, 196
Karagöz Musikisi, 196, 288
Karagöz'ün Meyhaneciliği, 196
 Karakucak, 168
 Karaoğlan, 13
 Karcıgar, 104, 280, 281

Karşılama, 140
Karşılama, 39, 47, 139, 176, 189,
208, 209, 272
Karyağdı, 198
Kasımpaşa, 158, 201
Kaygılı, Osman Cemal, 170
Kayseri, 23
Kazancı Pancarı, 115
Kelle, 237, 279
Kemal Çingene, 122
Keman, 38, 78, 89, 128, 131, 135,
162, 163, 164, 165, 172, 194, 198,
200, 271, 283
Kemaneci Meftun, 170
Kemani Aşir, 189
Kemanî Bülbül Hasan, 170
Kemani Cango Kadri ve Arkadaşları,
94
Kemani Cemal, 48, 189
Keman-ı Kıbtî, 122, 128
Kemanî Memduh, 170, 189
Kemanî/Tanburî Hızır Ağa, 122
Kemençe, 122
Kemikçi Romanı, 14
Keriz, 140
Keriz atma, 277
Keriz atmak, 140
Kerizandor, 140
Kerizci, 140, 162
Kerizci argosu, 138
Kerizci dili, 138
Kerizci Havası, 51
Kerizci penizi, 138
Kerizciler Şarkısı, 108
Kerizciler, 190
Kerizciler, 269, 287
Kerizcilik, 162
Kerizlemek, 140
Kestane, 246, 247, 283
Keşanlı Yaşar Gümüş, 94, 272
Keşanlılar, 190
Kibariye, 166
Kıbtî, 195
Kılânet, 126
Kına Ağıtı, 263, 264, 286
Kına geceleri, 167, 200
Kına havaları, 139, 209, 286
Kına Havası, 262
Kınalı Keklik, 262, 286
Kınçu, 12
Kıptî, 12, 13, 14
Kıptî-i Müslîm, 28
Kıptîler, 198
Kıptiyân, 20
Kırıkkale, 177
Kırk Gün Kırk Gece, 196
Kırklareli, 173, 174, 181, 285
Kırklarelili Kara Hüseyin ve Oğulları,
191
Kırkpınar güreşleri, 284
Kırnata, 126
Kırşehir, 22
Kızıl yumurta, 29
Kızılçıkılılar, Murat, 280
Kızılçıkılılar, Selim, 280, 284
Kızım kızım, 95, 234, 278
Kilikya, 19
Klan, 158
Klanlar, 158
Klârinet, 38, 78, 89
Klarnet, 125, 126, 127, 131, 135,
154, 162, 163, 191, 273
Klasik kemençe, 122
Klasik Müzik, 153
Klasik Türk müziği, 89
Koçu, Reşad Ekrem, 26
Kodaly, Zoltan, 105, 146, 148
Kofti akor, 140
Kofti kerizci, 140
Kofti peniz, 140
Kofti, 140
Kokina, Naci, 280
Konser, 162, 163, 168
Konstantinopolis, 19
Konya, 23
Kordon Zeybeği, 189
Köçek, 124, 198, 200, 204
Köçekler, 198
Köçeklik, 193, 205
Kök melodi, 95
Kömürcü Romen, 189
Körüklü, Mehmet Ali, 192, 276
Körüklü, Mustafa, 285
Kudüm, 155
Kudüm-i şerif, 155, 156
Kukla, 193, 194, 198
Kuklacı Çingeneler, 194
Kuklacılar, 194

Kumkapı, 29
 Kurban bayramı, 29
 Kurban İsmail Bey, 166, 170
 Kurtuluş, 159
 Kuzey Afrika, 12, 19
 Kuzey Ege, 175, 176
 Küçük Amelya, 85
 Küçük usûller, 38
 Kültür Bakanlığı, 192
 Kültürel bölge, 171
 Kürt Ali, 140
 Kütahya, 162

L

Languages and Cultures, 18
 Lavta, 38, 127
 lavuta, 127
 Laz, 79
Leblebici Kantosu, 188
 Listz, Franz, 146
 Litros, 165
 Lom, 18
 Lomavren, 18
 Lonca, 160, 161, 165, 201, 281
 Lor, 12
 Lörî, 181
 Lulî, 12
 Lûlî, 181
 Lurî, 12
 Lûrî, 181, 182
 Lustinianpolis, 19

M

Macar, 81, 144, 145, 147
 Macar çimbalosu, 38
 Macar Çingeneleri, 107
 Macar Köylü müziği, 147
 Macar müziği, 106, 146
 Macar rapsodileri, 147
 Macaristan, 144, 146, 148, 151
 Macarlar, 144
Macır tulumu, 271
 Mâcır, 168
 Makam, 41, 134
 Makam müziği, 144
 Makamsal çatı, 134
 Malatyalı Fahri (Kayahan), 187
 Malumatlı, 163
 Mâlumatlı çalgıcı/kerizci, 140

Mangosar, 27
 Manî, 53
 Manuş, 13
 Marmara, 19, 21, 46, 120, 154, 169, 281, 285
 Marmara Bölgesi, 14, 109, 115, 162, 175, 176
 Martinez, Nicole, 24
Mastika, 48, 95
Maşa Satarım, 239, 240, 280
 Mehmet Bey, 170
 Mehter, 162
 Mehter müziği, 124
 Mekân, 132
 Mekânsızlaşma, 132
 Mekânsızlık, 132, 133
 Melodik yürüyüş, 95
 Menzilahir Mahallesi, 163
 Meslekî soyculluk, 25
 Mevlâna, 209
 Mevlâna Oyun Havası, 219, 274
 Mevlevî tekkeleri, 155
 Mevlevîlik, 155
 Meyan, 139
 Meyan alma, 139
 Meyhane, 185
 Meyter, 162
 Mısır, 12, 17, 19, 30
 Mıtrıp, 13, 24, 158
Mıçay Kika Pural, 229
 Mikro tonal, 144
 Mikro-tonal sistem, 105
 Millî Mecmua, 151, 173
 Millî musiki, 145
 Minorsky, W. F., 81, 181
 Mir-i Kiptiyan, 20
 Modernleşme, 78
 Modülasyon, 134
 Mongo, 13
 Muğla, 123, 162, 164, 181
 Muğla Çingeneleri, 172
 Muhacir İbrahim, 48, 190
 Muhtar, 26
Musiki Sözlüğü, 78
 Mübadele, 21
 Müsellem Teşkilatı, 20
 Müslüman, 28, 29, 37, 152, 183
 Müslümanlık, 29
 Müzik sektörü, 182, 183, 193

Müzikal kimlik, 146
Müzikal ruh, 157
Müzikhöl, 153
Müzisyen argosu, 27, 138
Müzisyen kahvehaneleri, 180
Müzisyen kastı, 160

N

Nahora, 122
Nahura, 122
Nakkare, 124, 155, 197
Nasib Hanım, 170
Nawar, 12
Nawara, 12
Nefesli çalgılar, 124
Neveser, 106
Nevizade Sokağı, 169
Nevruz, 30
Niğde, 22
Nihavend makamı, 196, 281
Nikriz, 104, 106, 107, 278
Ninni, 277
Nuri Şençal ve Arkadaşları, 190
Nuri, 12
Nusaybin, 122

O

Oba Çingenesi, 22
Odeon, 186
Opral Miyavniv, 226, 227, 276
Orfeon, 186
Org, 142, 163
Orta Anadolu Abdal Müziği Topluluğu, 192
Orta Anadolu, 179, 205
Orta Anadolu Çingenesi, 22
Orta Asya, 21
Orta oyunu, 183, 193, 194
Ortadoğu, 12, 106, 107, 198
Ortodoks, 28
Osmanlı, 16
Osmanlı İmparatorluğu, 20, 22, 28, 30, 78, 85, 152, 161, 183
Osmanlı Kânunnâmeleri ve Hukukî Tahlilleri, 20
Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, 20
Oynak Roman, 140
Oynamaya Geldik Oynamaya, 95

Oyun Havası, 95, 120, 186, 208, 272, 279

Ö

Ölü Tavuk Pişirdiler, 95
Ön Asya, 30, 106
Öte Yakanın Söğüdü, 243, 281
Özcan, Ayşe, 286
Özcan, Cevat, 274
Özcan, Cüneyt, 274
Özergin, M. Kemal, 161
Özkan, Ali Rafet, 26
Özten, Kenan, 190
Öztuna, Yılmaz, 145, 184

P

Paça, 31
Paça günü, 200
Pakalın, M. Zeki, 20
Pamukçu, 285
Pamukçu Bengisi, 258, 259, 285
Panayır havası, 39
Pancar, 114, 115, 116, 140
Pancar Havası, 114, 115
Pandeli, 124
Panteist, 30
Papazov, İvan, 178
Papur Kolu, 196
Parnim Kela Kana, 230, 277
Parsa defî, 124
Parsa, 201
Paspatis, Alexandre G., 17, 29
Patriyot, 168
Patriyot Çingeneleri, 127
Patriyot Romanı, 21
Patriyotlar, 153
Pavyon, 185
Pehlivan Havaları, 47, 189, 209
Pehlivan Havası, 252, 253, 254, 284
Peruz, 85
Peygamber, 30
Phen, 18
Pırpır, 13
Piyano, 163
Piyasa üslûbu, 130
Polonya, 144
Pomak, 168
Pomaklar, 153
Popüler müzik, 37, 90

Poşa, 12, 13, 24, 28, 47
Poşa ağızı, 28
Poşa makamı, 140
Poşe, 29

R

Raks, 165
Rebab, 122
Recitatif, 103
Ritim, 80
Ritim atmak, 127
Ritme dem tutmak, 127
Ritmik ünlemeler, 96
Rom, 13, 14, 18
Roma, 13
Roman, 13, 115, 116
Roman düşünüşü, 180
Roman Havası, 43, 47, 51, 141, 179, 208
Roman müziği, 40
Roman ritmi, 109
Roman usûlü, 116
Roman üslûbu, 43
Romanca, 27, 28, 208, 276
Romani, 18, 27
Romansın, 238, 280
Romen, 81, 106
Romen havaları, 147
Romni, 13
Romnice, 27
Rum, 79, 205
Rum Çingeneleri, 165
Rumca, 138
Rumeli, 20
Rumeli Türküleri, 40

S

Sabâ, 104, 276
Sahibinin sesi, 186
Sakarya, 176
Saksofon, 121, 143, 163
Salcas, Vassilis, 178
Sampson, John, 18
Samsun, 179
Samurkaş kolu, 196
Sanat Ansiklopedisi, 195
Sanat müziği, 38, 40, 87, 89, 153, 157, 188
Sanskrit, 18

Santur, 197, 200
Sarayıçı mevkii, 169
Sarı Göl Mahallesi, 282
Sarıköylü Tevfik, 281
Sarısözen, Muzaffer, 140, 150
Savaş, Coşkun, 274
Saz, 183, 185
Saz Hey'etleri, 88
Sefaköy, 179
Segâh, 104, 275
Sektörel müzik, 185
Selamsız, 150, 282, 284
Selâmsızlı Zurnacı Emin, 47
Selanik, 21, 177, 178, 274
Selanik Muhaciri, 21, 153, 158, 159, 178
Selânik'li Benli Şah, 122
Selçuklu, 28
Sepetçi Romanı, 48, 190
Sepetçilik, 23
Serpme, 141
Servi kolu, 196
Ses örgüsü, 104
Ses sanatı, 132
Sesler, Selim, 278
Sevengil, Refik Ahmet, 78, 80
Seyahatname, 122, 161, 170, 182, 183
Sıracı, 164, 165, 201
Sız(lı)latma, 141
Silivri, 164, 277, 282, 283
Silivri Çingeneleri, 169
Simitçilik, 66
Sinti, 12
Sipali, 138, 169
Sivas, 23
Sosyete Romanı, 158
Sosyetik Çingene, 63
Soulis, George C., 19, 182
Soy, 158
Soylu müzik, 145
Stokes, Martin, 94
Striegler, Kurt, 150
Stüdyo müzisyenliği, 163, 168
Sultan Mahalle, 204, 282
Sulukule, 79, 150, 159, 165, 201, 204, 279, 281, 282, 284, 287
Sulukule Çingeneleri, 21, 115
Sulukule Ekibi, 287

Sulukuleli Arap Mehmet, 47
Sünnet düğünü, 200
Sünnî, 30

Ş

Şaba, 138
Şamran, 85
Şarkı, 51, 78, 95, 190
Şarkıcı Gülistan, 85
Şorköy tulumu, 271
Şehir Çingenesi, 173
Şehir folkloru, 281, 282
Şehirli ezgiler, 131
Şekeroğlan, 39
Şençalar Saz Topluluğu, 189
Şenses, Adnan, 163
Şevkidil Hanım, 166, 170
Şirince gaydası, 271

T

Tahsin, Hasan, 82
Taksim, 134
Taksim, 283
Tampere sistem, 105
Tango, 186
Tanınmış, Sabahattin, 191
Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye
Ansiklopedisi, 78
Tarihten Güncelliğe, 78
Tarlabaşı, 158, 159
Taş plak, 186
Taşlı Tarla Romanları, 245, 282
Taşlı Tarla, 282
Tatar, 12
Tatern, 12
Tatlıses, Muazzez, 281
Tatlıyay, Haydar, 170
Tavas Zeybeği, 260, 261, 285
Tavır, 174
Tavşan, 200
Tavşanca, 204
Tavşanlık, 193
Teber ağzı, 28
Teberler, 13
Tekirdağ, 110, 113, 160, 177, 180, 283
Tekirdağ Karşılması, 189
Telli çalgılar, 128
Tencere Bayramı, 30

The Development Of Romani Linguistics, 18
The Dialect of the Gypsies Wales, 18
The Gypsies in the Byzantine Empire, 19
The Language of the Swedish Gipsy Johan Dimitri Taikon, 18
The Musical Quarterly, 106, 146
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 105
The World of Music, 106
Tırnak kemane, 122
Tigani, 12
Tiridine Bondım, 39
Todi, 13
Tokmak, 124
Tokmaklo, 250, 284
Topkapı, 29
Toyeng, 12
Trakya, 19, 21, 30, 46, 106, 114, 123, 124, 126, 139, 153, 154, 174, 177, 178, 188, 271, 281, 285
Trakya Çingeneleri, 125
Trampet, 78
Trombon, 78
Trompet, 121, 143
Tsigane, 12
Tulum gaydası, 141
Tulum havaları, 271, 272
Tulum havası, 103, 128, 141
Tulum Havası, 271
Tulum oyun havası, 110, 141
Tulum Oyun Havası, 213, 272
Tulum, 110, 141, 271
Tulum, 212
Tunar, Şükrü, 170, 184
Turili, 126
Turşucu Kantosu, 79
Türk, 168
Türk Askerî Muzıkalar Tarihi, 162
Türk Çingeneleri, 107, 153
Türk gölge oyunu, 183
Türk halk müziği, 37, 50, 95, 174, 187
Türk halk türkülleri, 51, 57
Türk Musikisi, 154
Türk müziği, 38, 107, 129
Türk Müziği Repertuarı, 37
Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, 40

Türk müzikologları, 149
 Türk sanat müziği, 37, 107, 165
 Türkçe, 43, 50, 138
 Türkiye Cumhuriyeti, 183
Türkiye Çingeneleri, 26
Türkiye'de Arabesk Olayı, 94
Türkiye'de Çingene Olmak, 26
Türkofon Roman Havası, 190
 Türküler, 186, 187

U

Ud, 38, 127, 165, 200
 Udi Şamlı Iskender, 82
 Ungern, 12
 Urfalı Mukim Tahir, 187
 Usûl, 41
 Usul, Kadir, 285
 Uşşak, 104
 Uzzâl, 104

Ü

Üflemeli/nefesli sazlar, 121
Ülkesiz Bir Halk: Çingeneler, 26
 Üngör, Etem Ruhi, 196, 288
 Ünlü, Cemal, 47, 188
 Ürgüplü Refik Başaran, 187
 Üründülcü, Kadir, 48, 167, 190, 191,
 278, 280, 283
 Üslûp, 80, 129

V

Vibrato, 130
 Virjin, 85
 Viyola, 164
 Vossen, Rüdiger, 27
 Vurmalı çalgılar, 123, 124

Y

Yağlı güreş, 168
Yağmur Yağdı Kaç Kaç, 95
 Yahudi, 79, 196, 205
 Yalova, 176
 Yamanma, 140, 160
 Yanyanacı, Rami, 285
 Yarı göçebe, 21, 22
Yek Çay Diklom, 221, 275, 277

Yeni Şarkılar ve Kanto Mecmuası, 82
Yeniköy gaydası, 271
 Yerel çalgı takımları, 189
 Yerel havalar, 131
 Yerel müzik, 36, 37
 Yerel sanatçılar, 187
 Yerkabartan, Mehmet, 280, 284
 Yetişen, Rıza, 140, 150
 Yıldırım Mahallesi, 113
 Yıldırım Tulumu, 113
 Yönetken, Halil Bedi, 140, 150
 Yöre, 171
 Yöresel müzik, 36, 175, 187
 Yöresel tavır, 172, 174
 Yunanistan, 21, 72, 151, 178
 Yükselsin, İbrahim Yavuz, 160, 169
 Yüz yazısı, 200

Z

Zamansızlık, 45, 132
 Zanaatkâr kastları, 25
 Zaparı, 12
 Zaralı Halil (Söyler), 187
 Zenci, 142
 Zenciler, 142
 Zeybek, 39, 174, 175, 189, 209
 Zeybek havaları, 109, 172, 176, 285
 Zeybek oyunları, 175
 Zeybekimsi, 175
 Zigeuner, 12, 27
 Zil, 101, 124
 Zilci Çingeneler, 124
 Zilli def, 165, 194, 195, 198
 Zilli maşa, 124
 Zingari, 12
 Zirgüleli Sûzinak, 106
 Zonguldak, 179
 Zorlu Recep, 122, 170
 Zott, 12
 Zurna, 38, 121, 123, 124, 172, 177,
 188, 197, 284, 285
 Zurna, Göksel, 274
 Zurnacı Emin, 188, 191
 Zurnacı Selamsızlı Arap Mehmet,
 170





Çingene, Hindistan içlerinden dünyanın dört bir yanına dağılan ve farklı adlarla anılan bir topluluğun Türkiye'deki genel adıdır.

Çingenelerin bölgelere göre değişen isimleri vardır; bunların en yoğun nüfusa sahip olanı, daha çok Türkiye'nin batı kesimlerinde yaşayan ve Roman olarak bilinen gruptur. Türkiye Çingeneleri diğer ülkelerde yaşayan akrabalarına göre son derece özel bir konumdadır. Zira Çingenelerin kültürel çeşitliliğinin en karakteristik örneklerine burada rastlamak mümkündür.

Türkiye'de yayımlanan ilk Çingene müziği monografisi olma özelliği taşıyan bu çalışmada, yalnızca ülkenin batısında yaşayan Romanların müzik kültürleri ele alınmıştır. Konunun kapsamı ve Çingenelerin yaşadığı coğrafi alanın genişliği dikkate alınacak olursa, bu çalışmanın Türkiye'deki Çingene Müziği konusuna bir giriş niteliği taşıyacağı ortadadır.

ISBN 975-8434-89-6



9 789758 434893

