Geleneksel Çalgı Orkestralarında Modernleşmenin İzleri: 'Balalayka Topluluğu'ndan 'Kemençe Beşlemesi' ve 'Gadulka Ailesine'

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5586-3426>

İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü,
İstanbul – TÜRKİYE

Makale Geçmişi

Geliş: 08.01.2020

Kabul: 23.03.2020

On-line Yayın: 25.03.2020

Anahtar Kelimeler

Geleneksel Çalgılar Orkestrası

Kemençe Beşlemesi

Gadulka Ailesi

Modernizm

Batılılaşma

Araştırma Makalesi

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.40462>

Öz

Modernleşme çabasındaki bir ülkenin modernleşmenin merkezinden ne kadar uzaktaysa, ulus ve gelenek kavramına o kadar bağlandığı görülür. Türkiye’de modern hareket Osmanlı’da gelişen ve cumhuriyet ile biçimlenen bir süreçtir. Osmanlı’nın son döneminden itibaren pek çok olay, kişi ve akım modernizm ile birlikte okunabilmektedir. Benzer olarak Bulgaristan’da; halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmuş, özellikle sosyalist dönem boyunca folklor, tarih ve çalgılar milli kimliği temsil etme işlevini üstlenmiştir.

İşte birbirine yakın sayılabilecek on yıllar arasında benzer bir modernleşme geçmişine sahip olan ülkelerde geleneksel çalgılar ile batılı arayışlara gidilmiş ve modernleşmenin izlerinin çok rahat tesbit edilebileceği yeni orkestral yapılar teşkil edilmiştir. Arel’in (1880-1955) ‘Kemençe Beşlemesi’, Vasily Andreyev’in (1861-1918) ‘Balalayka Ailesi’, Koutev’in (1903-1982) ‘Gadulka Ailesi’ aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm içinde kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışan modernist akımın parçaları olmuşlardır.

Bu makalede ‘modern hareket’in geleneksel çalgılar üzerinden geçişi ele alınacak, ‘batılılaşma’ ve ‘modernleşme’ fikrinin geleneksel çalgılardaki algısı ve izleri balalayka, kemençe ve gadulka çalgı aileleri üzerinden değerlendirilecektir. Bu doğrultuda özellikle tarih bilimine has yöntemler olan kaynak tarama, sınıflandırma, analiz ve sentez yöntemleri kullanılacak, kişisel arşivlere ait kaynaklara yer verilecek, röportajlar özellikle değerlendirilecektir. Modernizm ve batılılaşmaya ilişkin söylemler çalgı aileleri doğrultusunda okunacak, demografik, tarihi - coğrafi özellikler ve sosyal yapı gibi çeşitlendirebileceğimiz pek çok açıdan ‘ortak paydada’ buluşabilen toplumlara dair batılılaşma olgusu, batı orkestrasına alternatif olarak kurulan çalgı aileleri üzerinden incelenecektir.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Çolakoğlu Sarı, G. (2020). Geleneksel Çalgı Orkestralarında Modernleşmenin İzleri: ‘Balalayka Topluluğu’ndan ‘Kemençe Beşlemesi’ ve ‘Gadulka Ailesine’. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, Year: 13, Number: 79, Spring, p. 231-246.

Traces of Modernization in Traditional Instrument Orchestras From 'Balalaika Ensemble' to 'Kemenche Quintet' and 'Gadulka Family'

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı

Istanbul Technical University, Istanbul Turkish Music State Conservatory, Department of Musicology,
Istanbul – TURKEY

Article History

Submitted: 08.01.2020

Accepted: 23.03.2020

Published Online: 25.03.2020

Key Words

Orchestra of Traditional Instruments

Kemençe Quintet

Gadulka Family

Modernism

Westernization

Research Article

DOI:

<http://dx.doi.org/10.29228/JASSS.40462>

Abstract

The farther away a country from the center of modernization, the more it is observed to be committed to the concept of tradition and nation. In Turkey, the modern movement is a process which was developed in the Ottoman period and shaped with the republic. The last period of the Ottoman Empire, a lot of events, people and movements can be read together with modernism. Similarly Bulgaria, performances existed in a more special way together with history, folklore and socialist ideology, which are people's own image; folklore, history and musical instruments assumed the role of representing the national identity during the socialist period.

In the countries with a similar modernization history within the decades, which can be considered close to each other, western searches were performed with traditional musical instruments, and new orchestral structures, where the traces of modernization can easily be identified, were established. 'Kemenche Quintet' of Arel (1880-1955), 'Balalaika Family' of Vasilievich Andreyev (1861-1918) and 'Gadulka Family' of Koutev (1903-1982) became the parts of the modernist movement which tried to materialize its own intellectuality within the enlightenment, rationalism and positivism. In this article, the past of the 'modern movement' will be discussed over traditional instruments, the mediator points between traditional and modern will be sought, the perception and traces of the 'westernization' and 'modernization' idea on traditional instruments will be evaluated over balalaika, kemenche and gadulka instrument families. Thus, the methods of literature review, classification, analysis and synthesis, which are specifically unique to history, will be used, sources of personal archives will be stated, and interviews will especially be evaluated. The discourses related to modernism and westernization will be read in line with the instrument families, and the phenomenon of westernization of societies, which can come 'together' in many aspects such as demographic, historical - geographical characteristics and social structure, will be investigated over the instrument families established as an alternative to the western orchestra.

1. Giriş

Ulus kavramı ‘dil, toprak, ekonomik yaşam ve ortak kültür olarak beliren ruhsal biçimlenme birliğiyle tarihsel süreçte oluşan insan topluluğu’nu ifade eder ve özellikle 19. yüzyıl milliyetçilik akımıyla farklı toplumlarda kendisine yer bulur (Hançerlioğlu, 1986: 95). Millet ise ‘tarihsel olarak evrilmiş istikrarlı bir dil, toprak, ekonomik yaşam ile kendini kültür ortaklığıyla dışa vuran psikolojik yapıdan oluşan bir topluluktur’ (Hobsbawm E. J., 2014: 19). Fransız İhtilalinin tüm dünya ülkelerine getirisi olan ulus ve millet kavramları aslında ‘modernliğin’ bir çeşit siyasal biçimidir (Touraine, 2014: 175).

Ulusun varlığının kanıtları ise dil, edebiyat, sanat, müzik, gelenek ve görenekler gibi tüm değerleri içinde barındırabilir. Tuourine’nin söylemine göre modernleşme çabasındaki bir ülkenin modernleşmenin merkezinden (Avrupa’dan) ne kadar uzaktaysa ve bir emperyalist gücün tehdidi altındaysa, gelenek kavramına o kadar bağlandığı görülür (Touraine, 2014: 177). Çünkü modernleşme sürecinde gelenek bir araç olarak sürekli vurgulanır.

Türkiye’de modern hareket Osmanlı’da gelişen ve cumhuriyet ile biçimlenen bir süreçtir. Bu doğrultuda müziğin değişim süreci incelendiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun 18. yüzyılda kurumsal olarak düşündüğü batılılaşmanın, sosyal ve kültürel olarak Osmanlı’yı ve daha sonraları Türkiye Cumhuriyeti’ni etkilediği tesbit edilebilir. Örneğin 1826’ da Mehterhane kapatılıp yerine Muzika-yı Humayûn’un kurulmasıyla batı çalgı ve formları belirgin bir biçimde Türk Müziği’ne girmeye başlamış, Sultan Abdülmecid döneminde batılı tarzda eğlence müzikleri ve benzeri birçok form ve tür icra edilmiştir.

Osmanlı’nın tarih sahnesinde var olduğu son yüzyıldan itibaren Türk Müziği ile iç içe büyüme kavramı gitgide azalmış, Cumhuriyet ile birlikte ülke yeni arayışlar içine girmiştir. Resmi politika olarak ‘Osmanlı Saray Müziği’ reddedilmiş, ‘yeni Türk Müziği’nin, klasik batı müziği temeline dayanan ve halk müziği öğeleri kullanılarak oluşturulan ulusal müzik olduğu düşüncesiyle hareket edilmiştir. Bu yıllarda sentez fikri hep öne çıkarılmıştır. “Bu zorunlu doğu-batı sentezi Türkiye Cumhuriyeti’nin ilerleyen yıllardaki bütün kültür ve sanat politikalarına damgasını vurmuştur” (Tekelioğlu, 1996: 191-200). Ziya Gökalp ulusallıkla biçimlenmiş moderniteyi teorize ederken müzik de kendi içinde dönüşüme girmiştir. Bu doğrultuda Osmanlı’nın son döneminden itibaren pek çok olay, kişi ve akım modernizm ile birlikte okunabilmektedir.

Benzer bir örnek olarak Bulgaristan; Polonya, Romanya, Macaristan gibi ülkelerle birlikte 1955’te Varşova Paktı’nı imzalamış doğu bloğu ülkeleri (demir perde ülkeleri) gösterilebilir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin önderliğini yaptığı sosyalist-komünist rejim ile yönetilen bu ülkeler ittifakı, Sovyet rejiminin Doğu Avrupa’da 1989 yılında çökmesiyle sona ermiş ve 1991’de Rusya Sovyet Federatif Cumhuriyeti de dağılarak, Rusya Federasyonu kurulmuştur.

Pek çok kaynak ve belgede, dünyadaki batılılaşma olgusunun ilk örneklerinin Osmanlı ve Rus İmparatorluklarında gerçekleştiği bildirilmiş ve batılılaşma Türkiye ve Rusya’nın ortak özelliği haline gelmiştir (Belge, 2002: 43). Rusya’da 17. yüzyıl sonralarında Büyük Petro ve Osmanlı’da 18. yüzyılın ilk yarısında III. Ahmed ile başlayan batılılaşma süreçleri, pek çok mücadelenin ardından 20. yüzyılın ilk çeyreğinde hanedanların yıkılmasıyla devam etmiştir. Murat Belge iki ülkenin kurdukları rejimlerin farklılıklarına rağmen, tarihten gelen benzerliklerine ışık tutmuş, Rusya’nın sosyalizm ve Türkiye’nin kapitalizm üzerinden devletçilik yaptığını bildirmiştir (Belge, 2002: 52). Rus asıllı Fransız tarihçi ve filozof Koyre (1892-1964) ise batılılaşma anlamında Rusya’da iki ayrı gruptan bahsetmiştir: Birincisi batıya karşı çıkmak isteyen, ulus yaşantısının iç zenginliğini, kendi varlığını ve ayrıci özelliklerini korumak amacını taşıyan ‘Slavcılar’, ikincisi ise dışlanmış hissettikleri batı uygarlığını benimsemek ve öykünmek isteyen ‘batıcılar’dır. Koyre aslında bu iki grubun da aynı amaç için çalıştığını, tek hedeflerinin ülkenin dirliği ve halkın refahını sağlamak olduğunu belirtmektedir (Koyre, 1994: 11). Bu

doğrultuda, gerek Çarlık Rusyası, gerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, gerekse Rusya Federasyonu açısından batılılaşma fikrinin daima gündemde olduğu düşünülebilir.

Konumuza dahil olan bir demir perde ülkesi Bulgaristan'da ise halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmuş, özellikle sosyalist döneme geçiş süresinde ve bu dönem boyunca folklor ve tarih, milli kimliği temsil etme işlevini üstlenmiştir (Buchanan, 1991: 36-37). Bu temsili öğeler arasında yer alan geleneksel çalgılar da Stokes'un müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet söyleminde olduğu gibi, sosyalist dönemle birlikte ulusal propaganda araçlarından biri haline gelmiştir (Stokes, 1994: 11). Bu açıdan 1944-1989 yılları arasında yaşanan sosyalist dönemin Bulgar performans geleneği üzerindeki etkisi ayrıca önem taşımaktadır.

İşte yukarıda bahsi geçen ve birbirine yakın sayılabilecek on yıllar arasında benzer bir modernleşme geçmişine sahip olan ülkelerde geleneksel çalgılar ile batılı arayışlara gidilmiş ve modernleşmenin izlerinin çok rahat tesbit edilebileceği yeni orkestral yapılar teşkil edilmiştir. Hüseyin Saadettin Arel'in (1880-1955) 'Kemençe Beşlemesi', Vasily Vasilievich Andreyev'in (1861-1918) 'Balalayka Ailesi', Phillip Koutev'in (1903-1982) 'Gadulka Ailesi' aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm içinde kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışan modernist akımın parçaları olmuşlardır. Aynı orkestra düşüncesinin zamanında Sovyetler egemenliği altında olan Kazakistan, Kırgızistan ve Moğolistan gibi ülkelerde de örneği görülmektedir. Uzun yıllar hakimiyet altında kalan toplumlar bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte kendi 'geleneksel' öğeleri üzerinden birlik ve beraberlik duygularını güçlendirecek, ulus-devlet bilincini sürdürecektir geleneksel çalgı orkestraları kurma yoluna gitmişlerdir.

Makalemizde 'modern hareket'in geleneksel çalgılar üzerinden geçişi ele alınacak, 'batılılaşma' ve 'modernleşme' fikrinin geleneksel çalgılardaki algısı ve izleri değerlendirilecektir.

2. Vasily Vasilievich Andreyev ve Balalayka Orkestrası

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılması ve 1991'de Rusya Federasyonu'nun kurulmasından yukarıda bahsedilmişti. Murat Belge Rusya'nın sosyalizm ve Türkiye'nin kapitalizm üzerinden devletçilik yaptığını bildirirken (Belge, 2002: 52), Koyre batılılaşma anlamında Rusya'da iki ayrı gruptan bahsetmiştir: Birincisi batıya karşı çıkmak isteyen, ulus yaşantısının iç zenginliğini, kendi varlığını ve ayrırcı özelliklerini korumak amacını taşıyan 'Slavcılar', ikincisi ise batı uygarlığını benimsemek ve öykünmek isteyen 'batıcılar'dır. Koyre aslında bu iki grubun da aynı amaç için çalıştığını, tek hedeflerinin ülkenin dirliği ve halkın refahını sağlamak olduğunu belirtmektedir (Koyre 1994: 11).

Bu doğrultuda gerek Çarlık Rusyası, gerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, gerekse Rusya Federasyonu açısından batılılaşma fikrinin daima gündemde olduğu düşünülebilir. Söz konusu batılılaşma hareketleri içerisinde, Koutev'den yaklaşık 60, Arel'den ise 40 yıl önce benzer çalışmalarda bulunan Rus keman icracısı Vasily Vasilievich Andreyev'den (1861-1918) mutlaka söz edilmesi gerekmektedir. Andreyev bir köy gezisi sırasında mızrap ile çalınan 'balalayka' çalgısıyla tanışmış ve bu tanışmadan sonra çalgıya olan ilgisi giderek artmıştır. Andreyev önce balalayka çalmayı öğrenmiş, çalgıyı değişik boylarda geliştirmiş ve 'balalayka topluluğunu' kurmuştur. Topluluğu sopranodan basa kadar beş ayrı balalayka şeklinde düzenleyen Andreyev'in bu çabası bir konser kemancısı olarak batı orkestrasından etkilenmesine, orkestral yapıyı iyi bilmesine ve çarlık rejiminin sonuna yaklaşırken dönemsel batılılaşma hareketlerine bağlanabilir (Şekil 1 ve 2).

Andreyev döneminin müzik bilimcileri, icracıları ve bestecilerinin balalaykanın ancak halk

¹ Rusya İmparatorluğu'nun 1917'deki Büyük Ekim Devrimiyle birlikte yıkılmasının ardından bu topraklar üzerinde kurulan ve 1991'e kadar varlığını koruyan devlet (SSCB).

çalgısı olabileceği, konser salonlarında boy göstermek için çok kolay ve basit bir yapısı olduğu eleştirilerine karşı, çalgı ailesini ulusal ve uluslararası platformda izlenir bir hale getirmeyi bilmiştir. Topluluk sonraki dönemlerde Sovyetler Birliği'nin kurucusu Vladimir Lenin (1870-1924) ve selefi Josef Stalin (1873-1953) tarafından da desteklenmiş, hatta dönemin 'Kızıl Ordu Korosu'nda dahi birlik ve beraberlik sembolü olarak kullanılmıştır.

İşte 'balalayka orkestrası', 'kemençe beşlemesi' ve 'Koutev orkestrası' birbirine benzer batılılaşma ve modernleşme ilkesine dayansalar bile, 'balalayka orkestrası'nın hem döneminde, hem de günümüzde elde ettiği başarının bir sebebi, projenin ilk önce halkın ilgisini ve sonraları elit kesim ve devlet desteğini kazanması olarak düşünülebilir.

Vasily Vasilievich Andreyev ve Arel'in bir ortak noktası ise Andreyev'in I. Dünya Savaşı, Arel'in ise II. Dünya Savaşı öncesindeki batılılaşma arayışlarıdır ki; ikisinin de geleneksel bir çalgıyı batıdaki dörtlü çalgı örneğine karşın, beş çalgı halinde oluşturma araştırılma açık bir konudur.

Şekil 1. 1894 yılından balalayka orkestrasına ait bir resim (Ortada Vasily Andreyev)

Şekil 2. 1889 yılına ait Flli Carhini'den balalayka orkestrasına ait bir resim (Sarı, Kişisel Arşiv)

3. Hüseyin Saadettin Arel ve Kemençe Beşlemesi

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan 'modernizm-modernleşme' ve 'batıcılık-batılılaşma' kavramları, en geniş tarifiyle Avrupa'nın toplumsal ve fikrî birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir (Mardin 2002: 9). Osmanlı'da III. Ahmed dönemi (1703-1730) itibarıyla çeşitli yönleriyle ele alınan ve desteklenen bu olgu, özellikle cumhuriyet dönemiyle birlikte farklı siyasi yaklaşımlara konu olmuştur.

Cumhuriyet dönemi batılılaşma politikaları içerisinde Türk Müziği'nin Acem- Bizans ve Arap Müziği

karışımı olduğu fikri özellikle yer bulmuş, batı armonisiyle işlenmiş halk müziği temeliyle milli bir müziğin geliştirilmesi gündeme gelmiştir. İşte aynı dönemin batı müziğine vakıf müzikolog ve bestecisi Hüseyin Saadettin Arel, bir ses sistemi içerisine yerleştirilememesi, keder vermesi, armoni ve batının yüksek seviyesinden yoksunluğu gibi sebeplerle eleştirilen Türk müziğinin, aslen yaşanan coğrafyaya ait olduğunu ve batı sistemi altında ele alınabileceğini kanıtlamak için pek çok yol denemektedir. Bir yandan Türk müziğinin Arap-Acem-Bizans işi olmadığını kanıtlamak için kitaplar yazarken, diğer bir yandan da batının tampere sistem modeline, Türk müziği ses sistemini yerleştirmeye kadar pek çok yol...

Arel bu misyonuyla, yaşadığı dönemde Geleneksel Türk müziği ile ilgili verilen kararlar ve çok sesli müziğe dair devlet uygulamaları karşısında, modernist bir bilim adamı olarak batıya öylesine öykünmüştür ki, Türk Makam Müziği bünyesinde var olmayan bir makamı bile sadece batının temel dizisi olması ve arızasız yazılması sebebiyle, bu müziğin temeline oturtmuş, üstelik bu olmayan makama iki de şed makam atayıvermiştir: Acem Aşiran ve Mahur.

Tüm bu özellikleriyle birlikte dönemin ona sunabildiği imkânları en iyi şekilde değerlendirmeye çalışan müzikolog; "Türk Musikisinin bugünkü tecelliyatına değil, istikbaldeki hayaline meftunum" derken, elindeki imkânların neye elverdiğini de ifade etmek ister gibidir (Arel, 1948: 3).

Hüseyin Saadettin Arel'in batıya öykünmesi ve modernist tutumu, sadece ses sistemi ve nazariyat çalışmalarında değil, 20. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken, batı yaylı çalgı ailesine alternatif bir 'Geleneksel Türk müziği yaylı çalgı ailesi' imal etme projesiyle de hayat bulur. 'Kemençe Beşlemesi' olarak nitelendirilen bu çalgı ailesi, Hüseyin Saadettin Arel ve öğrencisi Zühtü Rıza Tinel'in çalışma ve çabalarıyla ortaya çıkmış, bir çeşit oda müziği yaylı çalgılar topluluğudur.

Kemençe aslen 19. yüzyılın sonlarına kadar 'ince saz' heyeti içerisinde yer almayan, özellikle lavta ile birlikte köçek ve tavşanların danslarına eşlik etmek amacıyla dönemin İstanbul'unda icra edilen bir çalgıdır. Vasilaki (1845-1907) ve Tanburi Cemil Bey (1871-1916) bu küçük ve naif çalgıyı dans eşlikçisi konumundan sıyrarak ve fasıl heyeti içerisinde icra edilmesini sağlayan virtüöz icracılar olmuşlardır.

Vasilaki ve Cemil Bey eldeki belgelere göre kemençeye 4. teli ekleme çalışmalarına da girişmişler ve pest tarafa Türk müziği ses sistemine ve kemençe akorduna göre kaba rast telini eklemişlerdir. Üstelik Cemil Bey ünlü Pesendide taksimini plağa bu kaba kemençe ile yapmıştır.

Kemençe Beşlemesinin Oluşumu

Birbirinden farklı olan tel boylarında herhangi bir değişiklik yapmayan Vasilâki ve Cemil Bey'den sonra, kemençeye eklenen dördüncü tel çalgının yapısında önemli değişikliklere sebep olmuştur. Hüseyin Saadettin Arel ve öğrencisi Dr. Rıza Zühtü Tinel (Asrî Kemençe isimli eserin yazarı) 1922 yılında kemençeye dördüncü tel ile birlikte üst eşik ekleyerek tel boylarını eşitlemiş, kemençenin yeni versiyonunu oluşturma çalışmalarına başlamıştır. Üç telli kemençeye dördüncü teli eklerken yapılan ilk çizimler Asrî Kemençe'nin orijinal metinden alıntılanmış ve şekil 3'te sunulmuştur (Sarı, 2010: 40-41, orijinal metin 48a, 48b, 50a).

Şekil 3. Asrî Kemençe yazmasından üç ve dört telli kemençe çizimleri

Arel ve Tinel'in çalışmaları çalgıya dördüncü teli eklemek suretiyle tel boylarını eşitlemiş ve bir oktavlık ses sahasını aynı bir telde pozisyona ihtiyaç duymadan kullanabilir hale getirmiştir. En pest tel Yegâh yerine (piyano la) Kaba Çargâha (piyanoda sol) akort edilmiş, kemençenin Yegâh (la)- Rast (re) ve Neva (la) akordu Kaba Çargâh (sol)- Rast (re) - Neva (la)- Muhayyer (mi) olarak düzenlenmiştir .

Zühtü Tinel'in kemençeye önerdiği teknik geliştirici öğeler içerisinde çalgıyı göğse dayarken uygulanabilecek vida ve diz üzerine dayarken uygulanabilecek bir aparat da mevcuttur. Tinel çalgıyı dize ya da iki bacak arasına yerleştirirken çevirme imkanı olmadığını, ancak bu aparat ile rahat çevirme hareketinin sağlanabileceğini bildirmiştir (Şekil 4) (Sarı, 2010: 45, 48, orijinal metin 52b, 54a).

Asrî Kemençe adlı yazma eserde Tinel, kemençenin yeni formuna ilişkin teknik bilgi ve çizimlerden sonra kemençe ailesinin anlatımına geçmiştir. 1922 yılında başlayan ve 1933'te çalgıların yapımına kadar devam eden süreçte 'yeni formdaki kemençe' keman ailesi örnek alınarak düzenlenmiş ve oluşan çalgı ailesine 'kemençe beşlemesi' adı verilmiştir. Soprano, alto ve tenor kemençeler tırnakla, viyolonsel ve kontrbas kemençeler ise parmak uçlarıyla tellere baskı/temas suretiyle çalınmaktadır.

Şekil 4. Asrî Kemençe yazmasından kemençeye uygulanabilecek aparat örnekleri

Öğrencisi Tinel ise kemençe ailesi ve Arel'in bu konudaki tutumunu şu sözlerle ifade etmektedir: "İşte Avrupa mûsıkisinde kullanılan sazları şu tekâmül tarzını takib ederek Türk'ün ruhuna, duygusuna, esas boyut ve makamlarını, usullerini bozmamak şartıyla ve Avrupa mûsıkisine daha zengin esaslarla süslü olarak teşkil olunacak orkestrada keman ailesi gibi bir de 'kemençe ailesi' yapmayı tasavvur ettim. Keman ve kemençenin tını farkları bahsinde işâret ettiğim gibi bu fikri bana telkin eden hocamdır (Hüseyin Saadettin Arel). Ancak bu hususta düzelttiğimiz kemençe yaygınlaşmaya başladığı zaman kemençenin altosunu, viyolonselini yaptırmayı düşünceğim. Resimlerini, perdelerini de hazırladım. İnşallah memleketimizde mûsıkî mesâîsi, uygulamalı ve nazârî olarak esaslı surette gelişince tabiatıyla 'yaylı dörtleme' meydana getirilir" (Sarı, 2010:21, Orijinal Metin 24)...."Muhterem hocam Hüseyin Sa'deddin Beğ kemençe kuatuorunu (yaylı dördül) yapımına karar verdiğini ve yapımcı aramaklığımızı emretmişti. Sanatkâr Mesud Cemil Beğefendi Radyodaki Üdî Cevdet Beğ'in mükemmel bir yapımcı olduğunu ve kemençeci Rûşen Beğ'e yaptığı kemençenin çok güzel ve sesli olduğunu medhetmesi üzerine Cevdet Beğ'e mürâcaata karar verdik. Cevdet Beğ dispansere (Tinel'in Edirnekapı'da başhekimliğini yaptığı Devlet Sağlık Dispanseri) geldi. Meseleyi açıkladım, evime geldi. Kemençe hakkındaki bu eseri kendisine verdim. Düzeltmelerimi okumasını ve kendisinin ayrıca bir îtirazı ve görüşü olup olmadığını daha sonra kendisinden sordum. Tamamıyla benim görüşlerimle aynı fikirde olduğunu söylemesi üzerine Hüseyin Sa'deddin Beğefendi'nin nezdine götürdüm. Pazarlık yapıldı. Şimdilik bu sınıfın yalnız beşincisi olan bas kemençeyi yaptırmaya lüzum hâsıl olmadı ve sesli olmak şartı ile dört cins kemençenin 150 liraya yapımına karar verildi (Sarı, 2010: 73, Orijinal Metin 78-79). "Ancak bu ilk yapımcının sürekli ertelemeleri sebebiyle Şubat 1933'e kadar geçen zaman yapımcının 'yapmayacağım' demesiyle boşa gitmiş oldu. Bu olayın akabinde, Arel'in deyimiyle 'mahir usta ve değerli sanatkar olan Ali Rıza Usta kemençe beşlemesinin yapımını üzerine aldı. Kontrbas kemençe dışında diğer dört kemençe Mart 1933 sonlarında hazır duruma gelmişti. Hemen ardından kontrbas kemençe ısmarlandı ve kısa sürede onun da yapımı bitmişti" (Sarı, 2010: xx).

Hüseyin Saadettin Arel yapımı tamamlanmış kemençe ailesinin icra edilmesi aşamasını şöyle anlatmaktadır: "Âdî kemençe, keman veya viyolonsel ile ülfet etmiş bazı iyi niyetli dostlar kemençeleri paylaştılar, her biri bir tanesini aldı. Soprano kemençeyi Hadiye Ötügen (?-1963), tenoru Ruşen Kam (1902-1981), viyolonseli rahmetli Mesud Cemil (1902-63), kontrbası ise o zamanlar İstanbul Belediye Konservatuar Orkestrasında olduğunu zannettiğim Kazım Bey (Tav, Beylerbeyli, Sakallı Kazım) çalmış, alto kemençe için Kemal Niyazi Bey'e rica edilmişse de, o pek iltifat göstermemişti. Alto kemençeyi Dr.

Rıza Zühtü Tinel, bas kemençeyi ise Dr. Ziya Hüznî Bey çalmıştı.

Az bir müddet içinde hepsi sazlarını dinletebilecek hale geldiler. İyi niyetli bazı bestekârlar da sırf kemençe beşlemesi için birer eser yazdılar. Beş çeşit kemençenin bir araya gelip, polifonik – çoksesli Türk Musikisi parçalarını çalmaları başlı başına bahtiyarlık kaynağı olmuştur. Zevkle ve hatta nadiren vecdle (coşkuyla) dinledik. Bu bahtiyarlığı artıran başka bir amil daha vardı ki, o da kemençe topluluğunun keman topluluğundan büsbütün ayrı, büsbütün farklı bir güzellik yaratmasıydı” (Sarı, 2010: xxi). Bu çalışmalara Mesut Cemil ve Ruşen Ferit Kam da katılmışlar, Tarık Kıp (1927–) ve Fırat Kızıltuğ (1935–) viyolonsel çalmaya bas kemençe ile başlamışlardır (Sarı, 2010: xxi).

Şekil 5. *Kemençe Beşlemesinin akort sistemi ve ses aralığı*²

² Türk Müziği'nde piyanonun beşinci la sesi (diyapazon sesi) re (neva) olarak kabul edildiği için; soprano kemençe (dört telli kemençe) bugün batıdaki sol – re – la – mi akort sisteminin karşılığı olan do – sol – re – la şeklinde akort edilmektedir.

Şekil 6. Alto, Tenor, Bas, Kontrbas Kemençeler

"Kemençe beşlemesi kaba kaba aşırın ile tiz muhayyer arasında 5,5 sekizliden fazla bir ses sahasını içine almaktadır... Görüldüğü gibi tenor kemençe sopranodan, bas kemençe de altodan bir sekizli pesttir. Her sazın 4 teli arasında daima beşli aralığı bulunur. Kontrbas kemençe ise keman ailesindeki adaşı gibi tersine beşli aralıklarla düzenlenir. Tenor kemençe dışındaki çalgılar keman ailesindeki eşlerine tıpatıp uygundurlar" (Arel, 1948, 6: 5). Ayrıca soprano ve alto kemençede kemanda olduğu gibi gövdenin yarısına kadar uzanan siyah tahta destek yoktur. Yalnız tenor, bas ve kontrbas kemençelerde mevcuttur. Yine yalnız soprano ve alto kemençe dizde çalınabilmekte, diğerleri ise viyolonsel gibi madeni ve ince bir çubuk ile zemine dayanarak icra edilmektedir (Öztuna, 1990, 1: 443-444). Şekil 5'te Hüseyin Saadettin Arel'in verdiği kemençe beşlemesi akort sistemi, şekil 6'da kemençe beşlemesi resimleri görülmektedir (Arel, 1948, 6: 5).

Arel kemençe ailesinin Türk Müziği'nde icra edebileceği eserler bestelemişse de (Şekil 7), bu aile en parlak dönemini mucidi hayattayken yaşamış, ölümünden sonra çalgılara rağbet kalmamıştır.

Şekil 7. Arel'in Beşleme adlı eserinin kendi el yazısı notasından bir pasaj

Kemençe Beşlemesi Üzerine Düşünceler

Kemençe beşlemesi ve dört telli soprano kemençe hakkında olumlu ve olumsuz pek çok fikir ileri sürülmüş, bunlardan birkaçına aşağıda yer verilmiştir: Müzikolog ve İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi merhum Haydar Sanal'ın verdiği bilgilere göre kemençe beşlemesi Arel'in eski öğrencilerine İleri Türk Müziği Konservatuvarı İcra heyetinde tevdi edilmişti. Burada bas ve soprano kemençe dersleri veren Sanal, bir takım yetersizlikler ve teknik zorluklar nedeniyle öğrencilerinin dersleri bıraktığını bildirmiştir (Sanal, 1994).

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri Bölümü Öğretim Görevlisi ve çalgı yapımcısı Dr. Mustafa Aydın Öksüz'ün konuyla ilgili söylemi aşağıda verilmiştir: "Geleneksel çalgıların geliştirilmesine ve yeni tasarımların gerçekleştirilmesine yönelik çalışmaların çok önemli olduğu düşünüyorum. Ancak bu projeler var olana zarar vermeden çok dikkatli üretilmeli, çalgının yapımında kullanılacak malzemelerden tellerine ve icra edilecek eserlere kadar gerekli alt yapı sağlanmalıdır. Aksi takdirde çalışmalardan istenilen verim alınamayacaktır" (Öksüz, 2016).

Ünlü tanbur sanatçısı, müzik yazarı ve tarihçisi Laika Karabey (1909–1989) kemençe beşlemesi hakkında şunları bildirmiştir: "Kemençenin birbirinden kaba beş saz olarak çoğaltılması bir ilerilik adımı olmakla beraber, geriliğe bağlı kalanlar için dahi bir ihtiyaca tekabül eder" (Karabey, 1960, 74: 56).

Dört telli soprano kemençeyi Arel'den sonra tekrar canlandıran Cüneyd Orhon ise konuyla ilgili şu bilgileri vermiştir: "Kemençe beşlemesi, Dr. Zühtü Tinel ve Hüseyin Sadettin Arel tarafından yapılmıştı. Maksudı ise Batı'daki keman ailesinin karşısı olan Türk yaylı çalgılarını yani kemençe ailesini meydana getirmektir. Batıda soprano keman ile alto keman arasında bir beşli ve alto keman ile viyolonsel arasında bir sekizli bulunmaktadır. Bir sekizli aralığının büyüklüğü nedeniyle, bu aralıkta bulunan ikinci bir çalgının görevini ikinci keman üstlenmektedir (keman – viyola – viyolonsel – kontrbas). Arel ise soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas kemençeyi düzenleyerek, bu eksikliği gidermeye çalışmıştır..... 1922 yılında Arel'den armoni dersi alan Dr. Zühtü Tinel armoninin Türk Müziği'ne tatbiki için kemençe beşlemesinde hocasına yardım etmek istemiş, kemençe ailesi ikisinin çalışmalarıyla oluşmuştur" (Orhon, 1999). Cüneyd Orhon'un bu konuda verdiği bilgileri öğrencisi İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Nermin Kaygusuz şöyle tamamlamaktadır: "1974 tarihinde o zaman Ankara Devlet Konservatuvarı'nda 'luthier' olarak çok değerli hizmetler vermekte olan Cafer Açın, Cüneyd Orhon'la ilk tanışma ve görüşmesinde kemençenin tellerinin eşit boyda olmasının gerekliliğini ısrarla telkin etti. 1975 yılında İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Cüneyd Orhon konservatuvarın kurucu üyesi ve üç telli kemençe hocaları, Cafer Açın da bu konservatuvarın Çalgı Yapım Bölümü'nün kurucusu ve başkanı olarak bir araya geldiler. Kemençe üzerindeki çalışmalar sadece üç telin boylarının eşitlenmesi değil, Arel'in kemençe beşlemesinin ele alınması olarak gündeme geldi. 1976 yılında dört telli kemençe Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı yönetim kurulu kararı ile eğitim programına alındı. Hem icrası, hem de yapımı hazırlıklarına hızla geçildi. Aynı yılın sonlarına doğru Cafer Açın'ın bilgi ve hüneri ile 10 tane soprano, 2 tane alto kemençe hazırlandı ve her iki kemençenin de eğitimi Cüneyd Orhon tarafından başlatıldı. Daha sonra Çalgı Yapım Bölümü müfredat programına tenor ve bas kemençeler de alındı.... Soprano kemençe halen İstanbul Devlet Türk Müziği Klasik Korosu başta olmak üzere çeşitli koro, orkestra ve müzik etkinliklerinde çalınmakta, bas kemençe ise genellikle tasavvufi etkinliklerde kullanılmaktadır" (Kaygusuz, 2001: 179–180).

Cüneyd Orhon ve Cafer Açın'ın söz konusu çalışmalarından sonra, kemençe beşlemesinin tekrar gündeme gelmesi İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Uluslararası Cüneyd Orhon Kemençe

Sempozyumu (1–3 Aralık 2010) ile gerçekleşmiştir (Şekil 8). Günümüzde bu çalgıların oda müziği grubu olarak kullanım alanı kazanabilmeleri için kemençe ailesine ait yeni çalgıların imal edilmesi ve yeni eserlerin bestelenmesinin gerektiği düşünülmektedir.

Şekil 8. Kemençe beşlemesi provasından bir görüntü (30 Kasım 2010)³

4. Sosyalist Dönem- Batılılaşma ve Gadulka Ailesi

Türkiye’de ‘batı modelli bir batılılaşma’ ilkesiyle tasarlanan kemençe ailesinin bir benzeri ‘doğu bloğu modelli bir batılılaşma’ süreci ile 19 yıl sonra Bulgaristan’da imal edilmiş, ancak iki çalgı ailesini karşılaştırarak değerlendiren herhangi bir çalışma⁴ tarafımızdan sunulan bildiri ve yayınlanan kitaba kadar gündeme gelmemiştir. Bulgaristan’da söz konusu çalgı ailelerinin oluşumunda siyasi ve kültürel politikanın rolü farklı olsa da, varılan sonucun yönü değişmemiştir.

7. yüzyılda Bulgarlara ait boyların bölgeye yerleşmesinden sonra, 1818-1185 Bizans Hâkimiyeti, 1185-1389 Bulgar İmparatorluğu, 1389-1826 Osmanlı Hâkimiyeti, 1877-1878 Ayastefanos Antlaşması ile Bulgar Krallığı dönemleri yaşanmış, II. Dünya Savaşı’nın ardından Sovyet Sosyalistlerin de yardımıyla Sosyalist-Komünist ‘Bulgaristan Halk Cumhuriyeti’ (1944-1989) kurulmuş, 1989’da sosyalizm yerini parlamenter demokrasiye bırakmıştır. (Torodov, 1979: 80-82; Ivanov, 2007: 9).

Ülkenin çeşitli rejimleri yaşaması müzikal zenginliğe ulaşmasını da sağlamıştır. Çünkü Bulgaristan’da halkın kendi imajı olan tarih, folklor ve sosyalist ideolojiyle birlikte performanslar daha özel bir biçimde var olmuş, özellikle sosyalist döneme geçiş süresinde ve bu dönem boyunca folklor ve tarih, milli kimliği temsil etme işlevini üstlenmiştir (Buchanan, 1991: 36–37).

Bu temsili öğeler arasında yer alan geleneksel çalgılar, Stokes’un müziğin devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtan önemli bir araç olmasını temel alan kimlik ve ulus devlet söyleminde olduğu gibi, sosyalist dönemle birlikte ulusal propaganda araçlarından biri haline gelmiştir

³ 1–3 Aralık 2010 tarihlerinde düzenlenen İTÜ TMDK Uluslararası Cüneyd Orhon Kemençe Sempozyumu Kemençe Beşlemesi Provası (İTÜ TMDK BİSED Salonu–Maçka) (Kontrbas Kemençe: Günay Uysal, Bas Kemençe: Serdar Açın, Tenor Kemençe: Sercan Halili, Alto Kemençe: Gözde Çolakoğlu Sarı, Soprano Kemençe: Nermin Kaygusuz) Fotoğraf: Dr. Ayhan Sarı.

⁴ Gözde Çolakoğlu Sarı, 2016. “Anadolu’dan Balkanlara Kemençe”, Almanya: Alim Yayınları ve Geleneksel Çalgılardan Orkestral Tınıya Doğru: Kemençe Beşlemesi ve Gadulka Ailesi Örneklemleri I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu Müzik ve Kültürel Doku. Kongresi.

⁴ “Bestecilik eğitimini Dobri Khristov ve keman eğitimini Hans Koch ile 1929’da tamamlayan Phillip Koutev’in (1903-1982) kurduğu senfonik Bulgar halk orkestrası dünya çapında ün yapmış, Bulgar müzik kültürünün sembolü olmuştur. İlk profesyonel Bulgar halk müziği orkestrasının kurucusu olması onu dünya çapında en temel ve etkileyici Bulgar müzisyen olarak üne kavuşturmuştur.” Bu bilgiler *Bulgarian National School of Folk Arts*’ın web sitesinin ana sayfasında bulunan ve patron başlığı altında yazan bölümden alınmıştır (<http://www.nufi-kotel.com/bul/index.html>) 04.11.2007

(Stokes, 1994: 11). Bu açıdan 1944–1989 yılları arasında yaşanan sosyalist dönemin Bulgar performans geleneği üzerindeki etkisi ayrıca önem taşımakta ve bu etki çalgılar üzerinde de görülmektedir. Komünist Partisi amaçları doğrultusunda köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kabul etmiş, profesyonel toplulukları halk müziği sunumu için görevlendirmiştir. Köy geleneğini canlı tutmak amacıyla bu müziğin performansı için yeni kuruluşlar yaratmış, konser, festival ve milli tatiller organize ederek, ödüller sunmuştur (Rice, 2004: 26, 55). Bunlar arasında işlevsel açıdan önemli olan ve devlet düzeni içerisinde Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar devlet destekli halk orkestraları olmuştur (Buchanan, 1991: 66). İlk orkestra (*Bulgarian National Folk Ensemble*) 1951’de Philip Koutev⁵ tarafından kurulmuş, halk melodilerini temelini koruyarak armonize eden bu orkestrayı *Bulgarian State Television Female Vocal Choir*, *Tedora* ve *Trio Bulgarka* gibi gruplar takip etmiştir. İşte bu gruplarda gadulka, kaval, gayda, tanbura ve tapan çalgılarının çeşitleri ile çok sesli eserler icra edilmiştir (Buchanan, 1991: 195; Buchanan, 2006: 150-151), (Bkz. Şekil 9).

Şekil 9. Koutev Halk Orkestrası 1952 (Buchanan, 2006: Plate 4.3)

Bulgaristan’da geleneksel çalgıların çeşitlerini oluşturan ve icra eden ilk orkestra Phillip Koutev’in orkestrasıdır. Koutev ‘devlet desteğiyle’ halk melodilerini armonize ederken, halk çalgılarının da batı modeliyle çeşitlerinin yapılmasını tasarlamış, çalgı bilimci ve yapımcısı olan Ivan Katsarov ve Boris Drakev’e verdiği çalgı siparişleriyle yeni çalgı toplulukları oluşturmuştur (Buchanan, 2006: 154), (Şekil 10). Sosyalist rejimle yönetilen bir ülkede geleneksel bir çalgıyı batı örneğiyle tasarlayarak milli bilinci kuvvetlendirmeye çalışan Koutev’in devlet desteğini alması ise rejim yönetiminin de ‘batılılaşarak birleştirmek’ amacını güttüğünü göstermektedir.

Şekil 10. Koutev Orkestrası Çalgı Akortları (Buchanan, 2006: Figure 4.4.)

Gadulka Ailesinin Yapısı

Koutev’in isteği üzerine icracı ve çalgı yapımcısı Katsarov keman klavyesi, köprüsü, burguları

ve başını gadulkaya eklemiş, dördüncü telin ilavesiyle birlikte keman akort sistemine geçilmiştir. Ayrıca çalgıya barsak teller yerine metal teller takılmış, soprano çalgının imalinden sonra aynı prensiplere göre viyola, viyolonsel ve kontrbas gadulkalar sipariş edilmiştir. Bu değişiklikler ile entonasyon ve icra tekniklerinin geliştirileceği ve batı tınısının yaratılabileceği fikri yaygınlaşmış ve ilk konser 1951'de verilmiştir.

Koutev keman ailesine göre modeli verilen gadulka ailesinin sadece bir 'halk çalgıları topluluğu' değil, bir senfoni orkestrası çalgı ailesi olduğunu bildirmiştir (Stoyanov 1974).

Orkestrada iki gadulka aynı sesi çalarken, viyola, viyolonsel ve kontrbas gadulkalar melodiyi bir oktav pestten çalarak bas çizgisindeki zenginliği sağlamış, gadulka ailesi çok sesli eserlerde de icra edilmiştir (Buchanan, 1991: 218) (Bkz. Şekil 11).

Şekil 11. Gadulka Ailesi (Buchanan 2006; Figure 4.1'den alınmıştır)

Gadulka Ailesi Üzerine Düşünceler

Koutev Orkestrası çalışmalarıyla oluşturulan yeni tınıya tıpkı kemençe beşlemesine olduğu gibi eleştiriler yöneltilmiş, icracı ve çalgı bilimci Vergili Atasanov; "Çalgıların yumuşak orijinal sesi yeni orkestralar için yetersiz kaldı" eleştirisinde bulunmuştur. Hakikaten yazılan eserler için teknikler henüz gelişmediği ve keman ailesindeki standardizasyona gidilemeden eser yazma ve sunma durumuna geçildiği için, icracılar çalgılardan çabuk soğumuşlar, dördüncü tele, keman akort ve klavyesine alışma güçlüğü çekerek, çalgıların seslerinden tatmin olamamışlardır.

Koutev gadulka çalgısında olduğu gibi kaval, gayda ve tanbura çalgılarının da çeşitlerini imal ettirmiş ve orkestral tınıya katkıda bulunmuştur. Ancak ideolojik olarak rejimden beslenen 'halk orkestraları'ndaki devlet desteğinin rejimin bitişiyle doğru orantılı olarak sona ermesi, bu orkestraların konum ve işlevini değiştirmiştir. Bu durum çalgıların raflarla kaldırılmasına, sanattaki devlet desteğinin ideolojik anlamının kaybolmasına ve halk orkestralarının politik özelliğini yitirmesine sebep olmuştur. (Stoyanov, 1974: 73; Bunchanan, 1991: 201) Orkestralar için tasarlanan çalgılar ise tekil olarak varlığını sürdürmüştür (Buchanan, 1991: 636) (Bkz. Şekil 12).

Şekil 12. Koutev Orkestrası (1970'lerin sonları) (Buchanan, 2006: Plate 4.4)

5. Sonuç

Bu makalede, demografik, tarihi ve coğrafi özellikler ve sosyal yapı gibi çeşitlendirebileceğimiz pek çok açıdan 'ortak paydada' buluşabilen toplumlara dair batılılaşma olgusu, batı orkestrasına alternatif olarak kurulan çalgı aileleri üzerinden incelenmiştir.

• 20. yüzyılın ilk çeyreğinin henüz bittiği bir dönemde, Hüseyin Saadettin Arel'in gerek batı tampere sistemi üzerine kurduğu ses sistemi, gerekse batı yaylı çalgı ailesine alternatif bir 'Türk müziği yaylı çalgı ailesi' önerisi; batıya öykünüşü ve modernist tutumunun göstergesidir. Yasaklanan, aşağılanan, başka ülkelere ait olduğu ileri sürülen ve alternatifleri yaratılan bir müziğin, aslen nasıl sistematize olup, batılılaşabileceğini kanıtlamak istercesine çalışan Arel'in 'kemençe beşlemesi', dönem dönem canlandırılmaya çalışılmışsa da, batıya alternatif bir yaylı çalgı ailesi olarak henüz varlık gösterememiştir. Kemençe ailesinin ilgilileri ve ilgilenenleri hali hazırda mevcut olsa dahi, bu çalışmalar uzun uğraşlara muhtaçtır.

• Arel'in çalışmasından 19 yıl sonra, Koutev öncülüğünde, Bulgaristan'da devletin kültürel politikalarını ve ulusal kimliğini yansıtmak, köy müziğini Bulgar milli kimliğinin bir sembolü olarak kullanmak, Bulgar kültürel performansını en iyi şekilde temsil eden kuruluşlar yaratmak amacıyla halk orkestraları kurulmuştur. Ancak bu orkestraların alt yapısında bulunan sosyalist rejimin batı modeli ile desteklenme hedefi göz ardı edilmemelidir.

• Yukarıda bahsi geçen iki yaylı çalgı ailesinden önce, 1880'li yıllarda dönemin batılılaşma olgusu içinde, Rusya'da Vasily Vasilievich Andreyev tarafından gerçekleştirilen, 'balalayka topluluğu'nun, hitap ettiği kitleler ve popülerliği ile Arel ve Koutev'in çalışmalarının günümüzde arşiv belgeleri ve müzeler sayesinde ulaşılabilir oluşunun, batılılaşırken halkın temayülüne de yakın durmakla alakalı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü 'balalayka orkestrası', 'kemençe beşlemesi' ve 'Koutev orkestrası' birbirine benzer batılılaşma ve modernleşme ilkesine dayansa bile, 'balalayka orkestrası'nın hem döneminde, hem de günümüzde elde ettiği başarının sebebi, projenin ilk önce halkın ilgisini ve sonraları elit kesim ve devlet desteğini kazanması olarak düşünülebilir. Ancak Andreyev ve Arel'in bir ortak noktası, Andreyev'in I. Dünya Savaşı, Arel'in ise II. Dünya Savaşı öncesindeki batılılaşma arayışlarıdır ki, ikisinin de geleneksel bir çalgıyı batıdaki dört çalgı örneğine karşın, beş çalgı üzerinden çok seslendirmesi araştırılması gereken bir konudur.

Tüm bu veriler rejim, siyasi dönem, sosyal ve siyasi yapı ne olursa olsun, 'batılılaşma' ve 'modernleşme' fikrinin temel özellikleriyle çok da farklı algılanmadığının kanıtıdır. Çünkü yukarıdaki devlet yönetimlerinin her birinde ortak dil, kültür ve değerler birleştirilerek ve milli duygular güçlendirilerek 'ulus devlet kurma' ideolojisi hâkimdir ki; gerek kemençe, gerek gadulka, gerekse balalayka örneğinde

batılılaşarak, modernleşen ve bunu yaparken de ulus bilincini kuvvetlendirmek için ulusa has ortak değerlerler arasından geleneksel çalgıları kullanan bir alt yapı mevcuttur.

Bu doğrultuda, Türkiye'de 'batı modeli' ve Bulgaristan'da 'doğu bloğu modeli'yle, aynı aileye mensup, armudî biçimli iki çalgı ailesinin (kemençe-gadulka), tamamen aynı temeller üzerine inşa edilerek, orkestral tınının yaratılmaya çalışıldığı tesbit edilmiştir.

Her iki projede de, çalgıya önce dördüncü tel ilave edilmiş, ardından keman akort sistemi ve metal teller benzer prensiplerle çalgılara uygulanmıştır. Soprano çalgının bu şekilde imalinden sonra, çalgılarının çok seslendirilmesi ve çeşitlerinin yapılması aşamasına geçilmiştir. Koutev'in Arel'in çalışmalarından haberdar olup, olmadığı halen tesbit edilememiştir. Bu açıdan batı yaylı çalgılar ailesinin ve keman modelinin köklü geleneğinden iki mucidin aynı prensiple ve aynı şekilde etkilenmesinin bir tesadüf eserine mi, yoksa bilinçli çalışmaların ürününe mi mal edilmesi gerektiği en azından şu an için ilgililerin hayal güçlerine bağlıdır.

KAYNAKÇA

- Arel, H. S. (1948). "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşüneler", *Musiki Mecmuası*, 6, 3-8.
- Belge, M. (2002). "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", *Modernleşme ve Batıcılık*, Tanıl Bora-Murat Gültekinil: İstanbul: İletişim Yayınları, 43-55.
- Buchanan, D. (1991). *The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and The Construction of National Identity in Socialist Bulgaria*, Texas: Ann Arbor : U-M-I.
- Buchanan, D. (2006). *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago: University of Chicago Press.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2016). *Anadolu'dan Balkanlara Kemençe*, Almanya-Saarbrücken: Türkiye Alim Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1986). *Toplumbilim Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hobsbawm, E. (2014). *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ivanov, L. (2007). *Essential History of Bulgaria in Seven Pages*, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, Yayınlanmamış Ders Notu.
- Karabey, L. (1960). "Dört Telli Kemençe Hakkında", *Musiki Mecmuası*, 74, 56.
- Kaygusuz, N. (2001). "Gelişen Sazlarımız İçinde Kemençe", *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Ankara: Neyir Matbaacılık, 175-191.
- Koyre, A. (1994). "19. Yüzyıl Başlarında Rusya'da Batıcılık", *Ulusçuluk ve Felsefe*, çev. İzzet Tanju, İstanbul: Belge Yayınları.
- Mardin, Ş. (2004). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Orhon, C. (1985). "Tel Boyları Eşitlenmiş 4 Telli Klasik Kemençe", İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı II. Türk Musikisi Sempozyumu, 16 Nisan, 3.
- Orhon, C. (1999.). *Kişisel Görüşme*, İstanbul: Maçka.
- Öksüz, M. (2016). *Kişisel Görüşme*, İstanbul: Maçka.
- Öztuna, Y. (1990). "Kemençe Beşlemesi", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 1: 443-444.
- Rice, T. (2004). *Music in Bulgaria*, New York: Oxford University Press.
- Sanal, H. (1994). *Kişisel Görüşme*, İstanbul: Maçka.
- Sarı, A. (2010). *Asri Kemençe ve Kemençe Beşlemesi*: Rıza Zühtü Tinel. İstanbul: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, Identity and Music*, in *Ethnicity, Identity and Music*, ed Martin Stokes, 1-28. New York: Berg Publishers.
- Stoyanov, S. (1974). *Filip Koutev*. Sofia: Nauka i Izkustvo.
- Tekelioğlu, O. (1996). "The Rise of Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music", *Middle Eastern Studies*, 32/2, 191-200.
- Todorov, N. (1977). *A Short History of Bulgaria*, çev. L. Dimitrova, Sofia : Sofia Press.
- Touraine, A. (2014). *Modernliğin Eleştirisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- <http://www.nufi-kotel.com/bul/index.html/> 04.11.2007.