



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 7 Sayı: 33 Volume: 7 Issue: 33

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

## POMAKLAR VE PESNA GELENEĞİNDEKİ PENTATONİZM

### POMAKS AND PENTATONICS IN THE PESNA TRADITION

Berkant GENÇKAL\*

Ş. Şehvar BEŞİROĞLU\*\*

#### Öz

Bu makalede Balkanlarda ve Türkiye’de yaşayan Pomakların etnik kimlikleri üzerine değinilmiş, diğer yandan bu topluluğun pesna geleneği ele alınmıştır. Temel amaç, etnik kimliklerin folklor ve gelenek gibi diğer unsurlarla beraber durağan değil, akışkan olduğunu kanıtlamaktır. Bunun için sözlü bir gelenek olan pesna bu akışkanlığı doğrulayan bir örnek olarak kullanılmıştır. Neticeye ulaşmak için Kaz Dağları’ndaki Pomak köyleri ile Rodoplar’daki Pomak köyleri ziyaret edilmiş ve oradan pesna örnekleri toplanmıştır. Toplanan pesna örnekleri Kaufman ve Todorov gibi Bulgar etno-müzikologların 1962’de derledikleri bazı Pomak pesnalarla karşılaştırılmıştır. Birçok örnekte pentatonik diziyeye rastlanır. İlkel bir semptom gibi ele alınan pentatonik sistem, sadece bu örneklerle değil, Bartók’un 20. yy’ın ilk yarısında derlediği bazı Macar halk şarkılarıyla da karşılaştırılmıştır. Ulusalcı bir romantizmden uzak bir yaklaşımla bu örnekler ele alınırken şarkıların sözlerine ve melodi – prozodi uyumuna değinilmemiştir. İlerisi için bu konu araştırmacılara iyi bir araştırma konusu olabilir. Ancak bu şekilde gerek halk şarkılarının, gerekse de pesnaların kendilerine ait psiko-akustik özellikleri anlaşılmış olur.

**Anahtar Kelimeler:** Pomak, Pesna, Gelenek, Folklor, Pentatonik, Modalite.

#### Abstract

There are many debates, now and then, on the Pomak issue; the origins of their ethnic identity, whose language is Bulgarian, and whose religious practice is Islam. Today, in the European arena they are coined as Bulgaromuhammedans while many of them are disturbed being labeled as Bulgarian.

This article touches on Pomaks’ ethnic identities in Balkans (mainly in Southern Bulgaria) and Turkey (Kaz Mountains). It also deals with the pesna as a tradition, folklore product and narrative expression of this community. The main reason is to prove that ethnic identities like folklore, language and musical elements are fluid, rather than fixed. In order to demonstrate the fluidity two elements are juxtaposed within the same framework in a binary fashion. To support this notion a pesna which is an oral tradition is given as primary sample that correlates the link between the internal entities of the ethnic organism.

**Keywords:** Pomak, Pesna, Tradition, Folklore, Pentatonic, Modality.

## GİRİŞ

Pomaklar Bulgaristan’ın Güney Rodoplarının eteklerindeki Smolyan ve Madan şehirlerinin etrafındaki dağlarda, Pirin dağında, Makedonya, Arnavutluk, Yunanistan’ın Batı Trakya bölgesinde, Edirne ve Meriç düzlüklerinde, Biga Yarımadasında, Bursa, Eskişehir, Manisa ve İzmir dolaylarındaki köylerde yaşamaktadırlar.

\* Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü.

\*\* İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü.

Pomakların, XI. asırdan itibaren Pirin'e, Vardar Makedonya'sına ve Rodoplara yerleşmiş olan Kuman Türklerinin torunları olduğu bilinmektedir (Memişoğlu, 2005: 14). Diğer taraftan Pomak kelimesi etimolojik anlamda değişik anlamlar barındırdığından Pomakların kökeni hakkında değişik yaklaşımlar da mevcuttur. Pomak kelimesinin, "işkençe gören kimse" anlamına gelen Pomıçen (Помъчен) kelimesinden ortaya çıktığını varsaydığımızda Pomakların işkençeye maruz kaldığını düşünebiliriz. Sıklıkla, bu düşünce, XV. ve XVIII. yy.'lar arasında Osmanlı'nın Müslümanlaştırma politikasını güttüğü topraklarda uyguladığı baskı ve zulüm olarak açıklanmaktadır (Arnaudov, 2010: 29). Diğer bir taraftan ise, eğer özünde Pomakların Slav Bulgarlar değil de Kuman Türkleri olduğunu düşünecek olursak daha X. yy.'da bu kavimlerin Bulgarlaştırmaya yönelik baskı ve işkencelere maruz kaldıklarından bahsedilebilir (Memişoğlu, 2005: 14). Bir diğer etimolojik yaklaşım da Pomak kelimesinin Pomagaç (Помагач) kelimesinden türediğini ortaya atan savdır. Yardımcı anlamına gelen bu kelime, yine Pomakların Osmanlı askeri birliklerine yardım etmelerinden dolayı bu adı aldıklarını düşündürmektedir. Yunanistan bölgesinde ise Pomak kelimesi Pomax (çok içki içen) ile benzerlik taşımaktadır. 1945'den 1989'a kadar Bulgar Komünist Partisi'nin ideolojik yaklaşımı nedeniyle Pomaklar, en yoğun olarak yaşadıkları Bulgaristan'da, konuştukları dil Bulgarca ve uyguladıkları inanç da Müslümanlık olarak düşünüldüğünden Bulgar-Muhammedanları olarak adlandırmışlardır. Bugün uluslararası arenada halen bu konu tartışılmaktadır ve sorunludur. Birçok isim değiştirme kampanyalarına maruz kalan bu toplum ortak bir karara ulaşamamış ve Komünist dönemden kalan bu etiket halen varlığını sürdürmektedir.

Bu konuda oldukça kapsamlı bir araştırma yapan tarihçi Evgeni Radushev Pomakların İslamlaşmasında Osmanlı İmparatorluğunun güttüğü vergi politikası ve ekonomik imtiyaz sisteminin oldukça etkili olduğunu belirtmektedir. Radushev'e göre (2008: 418-9), Pomaklar ezelden beri Slav Bulgarlardı. Onlar, İslam dinini seçerek daha az vergi ile karşılaşacaklarından, onlara bunun ilave bir ekonomik getiri getirdiğini Radushev belgelerle saptamıştır. Böylece Pomak kelimesi bir diğer etimolojik açıklama üstlenerek Podmamin (Подмамин) aldatılmış kimse olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Tarih bize hangi savı ortaya atarsa atsın, Pomaklar, herhangi bir büyük ulus-devletinin içinde erimektense, oluşturdukları kültürel ve alansal mozaïği, kendi kimliklerini korumaya almak ve yaşamlarını sürdürebilmek anlamında İslam dinini seçmiş olabilirler. Özellikle belirgin bir takım Türkçe kelimeleri kendi Slav dillerinde kullanmalarını buna örnek sayabiliriz. Böylece dil farklı dillerin karışımından meydana gelmiş ve bir üçüncü dili türetmiştir. Bulgaristan'daki meşhur Ribново köyünde Pomak bayanların kıyafetlerini inceleyecek olursak, burada da bir kimlik vurgusuyla bu mozaïği değerlendirebiliriz. En belirgin etmen, bu anlamda, dindir. İslamiyet onlara genel bir görünüm kazandırmış ve bu dinin şemsiyesinin altında korunmaya alınmışlardır. Geleneğin bir nesnel durumu olan din toplu bir olağanüstülük durumudur. Bu aynı zamanda bireysel bir uygulama olmakla beraber yeni yorumlamanın, birleşmeden kaynaklanan bir ihtiyaç gibi ortaya çıkan parçalanmanın ve katmanlaşmanın düzlemlerini yaratmaktadır. Tekrar-yorumlamanın kendisini nesiller boyu aktardığını ve böylece nesil ötesi tipini yarattığını söyleyebiliriz.

Her koşulda Bulgaristan'ın tüm köylerinde bu yoğun İslam görüntüsü karşımıza çıkmayabilir. Karşı sırtlarda, Breznitsa'da meydana erkeklerin oturduğu birahane ile yeni yapılmakta olan kilise – ki oda tam Cami'nin karşısında – bize bu aidiyetin durağan değil akışkan bir unsur teşkil etmekte olduğunu gösterir. Dolayısıyla tıpkı Biga Yarımadası'ndaki köylerde olduğu gibi Bulgaristan'daki Pomak köyleri de birbirinden farklıdır. Köyün coğrafi konumunun bunda oldukça etkili olduğunu ve rakım yükseldikçe dini uygulamalarında arttığını gözlemlerim doğrultusunda söyleyebilirim.

Bir toplumun genel özelliklerini göz önünde bulunduracak olursak bu toplumun sosyo-kültürel sistemini oluşturan etmenlere değinilmesi gerekir. John E. Keammer'in (1993: 8) modeline göre, bu sosyo-kültürel sistemi meydana getiren üç alt etken bulunmaktadır. Bunlar, materyal, sosyal ve anlatımsaldır. Sosyal etmen sosyal ilişkiler ve sosyal enstitülerden meydana gelmektedir. Anlatımsal etken ise, din, sanat ve dil unsurlarından oluşmaktadır. Pomak

kimliğini açıklamak bu sosyo-kültürel öğelerin incelenmesi ve araştırılması ile mümkün olacaktır. Ne var ki, bir toplumun sanatsal üretimleri bu toplumun dini özellikleri ile bazen karşılaştırılmayabilir. Bu anlamda belirtilen genel özelliklerin insanların ihtiyacı doğrultusunda meydana geldiği, bunların beraber bir makinenin parçası gibi çalıştığı ve sonunda bahsi geçen sosyo-kültürel veya sosyo-ekonomik etnik grubu meydana getirdiği söylenebilir. Pomak toplumu, birbiriyle alakadar ortak değerlere sahip insanlardan meydana gelmektedir. Ortak paylaşım ve çıkarımlar aralarındaki iletişim ve davranış biçimi ile alakalıdır. Diğer taraftan, kültür ise, sadece bireylerin akıllarında var olan ve uygulamalarda dönüşen bir unsurdur. Bu ortak anlamlandırmalar bir nesilden diğer bir nesile aktarılmaktadır. Keammer'in (1993: 9) sözlerinde, sosyal yapı ve kültür her ikisi de araştırmacının davranışlarda gözlemlediği modellemelerdir. Bu anlamda Pomakların pesna, diğer deyişle şarkı geleneği, gerek bu toplumun genel karakteri üzerine bize ışık tutacak gerekse de nesilden nesile aktarılan bu gelenek ile onların ortak düşüncesine, bireysel yaratılarına ve bunların etrafına olan etkisine tanıklık etmiş olacağız.

Pesna geleneğinde olduğu gibi diğer tüm gelenekler yaratılmış ve özünde ilkelliği barındırır. Bu gelenekler zaman içinde sürekli bir şekillenme içindedirler. Bu şekillenme açık ve belirgin veya gizli olabilir. Tarih unsurundan başka, gelenek, isterse çok eskiden kalma olsun veya günümüze ait olsun farklı ele alınmış biçimlerinde bir önceki zamanların saflığını ya da tatminkârlığını barındırır. Bireylerin kusursuz görüntülerini anlayabilmemiz için, bizler onların bir bütünü oluşturduğuna dikkat etmeliyiz. Bu bağlamda Pomak ulusunun etrafında çevrili olan diğer kitleler ile ilişkilerini ölçütlenmemiz gerekir. Ancak bu şekilde bizler Pomakların pesna geleneğinin nasıl şekillendiğini anlayabiliriz.

David Hume (1711-1776), İskoç filozof, tarihçi ve ekonomist ile Adam Ferguson (1723-1816) İskoç filozof, tarihçi ve toplumbilimci, gelenekleri açıklarken bunların günümüzün ihtiyaçlarından doğan tekrar anlatımlar olduklarını böylece nesilden nesile aşındırılmış tarihsel olaylardan meydana geldiklerini belirtmektedirler (Noyes, 2009: 236).

Başka taraftan Johan Gottfried Herder (1744-1803) Alman filozof, din bilimci ve şair, dil ve gelenek hakkında konuşurken bu iki unsurun önde gelen din adamlarının toplumdandırılmasından değil de Volk (halk, ulus) gibi bir kavramın bütünlüğünden ortaya atıldığını belirtmektedir (Noyes, 2009: 236). Böylece sadece toplumun en alt sınıfları modern dönem için inançlarını korumuşlardır. Kast edilen Volk kelimesi de sınıf ile ulus arasında yön değiştirmiş olacaktır. Herder ve onun takipçileri geleneği ele alırken onu bozulmakta veya çürümekte olan bir unsur gibi değil de bireysel bir özümsemenin dinamik bir süreci içinde ele almışlar ve daha genel olarak ulus denilen ve yaşamsal hayat sürecindeki organizma ile "tedavi" etmişlerdir. Daha da irdeleyecek olursak, Herder'e göre sözlü gelenek, (ki pesnayı da bu gruba dahil edebiliriz) doğrudan doğruya duygulara ait algılama biçimlerini engellemez, bilakis gelenek için miras yoluyla gelen açıklayıcı bir bağlam düzleminde bahsi geçen yaşamsal dünyaya aktif olarak gelişen bir cevap olarak belirir (Noyes, 2009: 236). Bu bağlamda, gelenek sabit ve değişmez bir etkidir.

Herder'i takip eden diğer ulusalcılar gelenekleri korumak için onları kayıt altına alma yöntemine girişmişlerdir. Onların düşüncesi doğrultusunda gelenekler ölmeliydi, çünkü onlara göre, gelenekler ait oldukları yerlerdeki halkların ruhunu temsil etmekteydi.

Bir diğer yandan Noyes'e göre (2009: 240), köylü sınıfın arasındaki gelenekler, parçalar halindeki formlardan bütün bir modern forma yeniden dönüştürülmeliydi. Bu da ulus içinde dolaşacak basılmış yazım şeklinde olmalıydı. Böylece gelenekleri daha saflaştırmak ve daha rafine bir zamana uygun olabilmesi sağlanacaktı. Yığınların ideolojik kirlenmeye maruz kalmış geleneklerini temizlemek için yöneticilerin yarattıkları geleneksel modeller üzerine yeni yazımlar oluşturulmadı. Bu da yazımların popüler ve ilerleyen görünüşler olarak saptanmasına olanak sağlayacaktı. Kurulan eğitim enstitüleri ile halkın birliğini açıkça gösteren ve yeni ortaya çıkmış ideolojik ve politik bir araç olan yerelliğin, herhangi bir ideolojik veya

politik temele dayanmayan belirgin bir otantikliğin biçimleri olarak tekrar inşa edilmesi sağlanmalıydı (Noyes, 2009: 241).

Sosyalist ve popüler cephe rejimlerinde (Bulgaristan'ın 1945–1989 tarihleri arasındaki durumunda olduğu gibi), gelenek baştaki evrelerde topyekûn reddedilerek, feodal bir etmen olarak nitelendirildi. Aynı zamanda gelenek bu rejimler için, yığınların mobilize edilmesi ve onlarla iletişime geçilmesi yönünden önemli bir araç durumundaydı.

Eric Hobsbawm ise (1983: 1) oldukça eski gözükten geleneklerin aslında yeni ve bazen de icat edilmiş olabileceklerini söylemektedir. Bu “icat edilmiş gelenekler”, ritüel veya sembolik doğanın açıkça veya üstü kapalı bir biçimde idare edilen bir takım uygulamalarından meydana gelmektedir. Bu uygulamalar otomatik olarak geçmişle devamlılığını sürdüren ve davranış biçimlerinin belirgin değerlerinin ve normlarının arayışında olan telkinlerdir (Hobsbawm, 1983: 1). Ulusların yükselişlerini, ulusal hayatın ‘bir, daha birçoğu’ yaklaşımını belirten bu yazılı gelenekler aynı zamanda ulusun yapısını taklit ederken karmakarışık diller ve stillerle kesin bir sınırlama çizmektedir. Kısacası bu gelenekler eski olaylardan referansını alan bir form gibi sanki kendi özgeçmişlerinin zorunlu bir tekrarı niteliğini taşıyan cevap şeklinde ortaya çıkarlar (Hobsbawm, 1983: 2).

Geleneğe bağlı uygulamalar, kolayca tanımlanabilir pratik işlemleri kolaylaştırmak için tasarlanmışlardır. Bu uygulamalar değişen pratik ihtiyaçları kolayca düzeltebilir veya tamamen terk edebilir.

Hobsbawm'a göre (1983: 9), bu “icat edilmiş gelenekler” üç adet üst üste geçmiş ana kategorilerden meydana gelmektedir.

- a) Sosyal birliği veya grupların üyeliğini (gerçek veya yapay topluluklar) tespit eden veya sembolize eden ve bunları yasallaştıran icat edilmiş gelenekler;
- b) Otoritenin durumu veya ilişkisini, kuruluşları tespit eden icat edilmiş gelenekler;
- c) Temel amacı sosyalleşme olan, inançların telkin edilmesi, davranışların değer sistemleri ile sözleşme hükümlerini içeren icat edilmiş gelenekler.

Diğer yandan “icat edilmiş gelenekler”, günümüzün tarih olgusunun yarattığı bir yenilik olarak karşımıza çıkan ulus ve bu kavramdan ayrı tutulamayacak olan diğer kavramlarla (ulusalcılık, ulus–devlet, ulusal semboller, tarihler ve geriye kalanlar ile) çok yakından alakalıdır.

Öyleyse, gelenekler, türetilmiş ikincil ürünlerden farklı olarak bir kimliğin dışı vurum şeklidir. Bu bağlamda icat edilmiş geleneğin bir ürünü olan folklor, müzik veya günümüz dünya müziğine ait akımlarda, pesnanın konumu eklektik ve otantik müzik düzleminde karşımıza çıkmaktadır.

Pomaklara gelecek olursak, geleneksel veya geleneğe ait olarak düşünebileceğimiz şey pesnadır; yani şarkı söylemek. Pesna, ona hayat veren ve tarihi bir ayrıcalık getiren anlatımsal içerikten sıyrılan bir diğer yandan lirik ve “duygusal bir çekirdektir”. Oldukça ilginç olan, pesna icrasında her bir dinleyicinin farklı pesna söyleyenlerdeki (veya pesna anlatanlar) seçenekleri sentezleme yoluna gitmesidir. Çünkü pesna yazılı olmayan şiirlerin geleneğinden gelmektedir ve bunların en saf formda olduklarını belirlemek oldukça güç bir durumdur.

Pesna, Slav dilindeki pesen (песен), pesnya (песня)'dan gelmektedir ve şarkı anlamını taşımaktadır. Sıklıkla solo, bazen tanbura (танбура) – (üç telli, mandoline benzer bir alet) ile söylenmektedir. Epik karakterlidir. 8, 10, 12, 14 ve daha fazlasını içeren beyitten ve çeşitleme prensibine dayanarak söylenen müzikal bir eserdir. Konuları da sıklıkla aşk ve ölüm, delikanlı sevdası, kara sevda olarak geçmektedir. Günümüzde en eski pesnalar Biga Yarımadası'ndaki Pomak köylerinde korunmaktadır. 1945–1989 Bulgar Komünist Partisi döneminde Bulgaristan'daki Pomak köylerine birçok profesyonel müzik toplulukları gitmiş, Komünist

partisinin genel ideolojisi doğrultusunda yerel müzisyenleri eğitime yoluna girişmiş ve bu otantik pesnaları bugün oralarda bulmak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Bu otantik pesnalar pentatonik dizi içinde söylenmektedir. 1962'de etnomüzikolog Nikolai Kaufman ve Todor Todorov'un derlediği pentatonik Pomak pesnalara rastlamak mümkündür. Lakin genel Pomak pesna antolojisinin o dönemde oluşturulmasından kaçınılmıştır.

Ne var ki, tarihsel bir dil kullanacak olursak Pomaklar tarafından yazılmış bir Pomak tarihinden bahsedemeyiz. Pesnalardaki hikâyeler de, ne yazılmış ne de basılmıştır. Kaufman tarafından bir yazım türü olarak ele alınan pesnalar, ninniler ve masallar sözlü sanatın içinde birer unsur olarak kalmışlardır. Yazım türünün diğer düz yazı formları ki bunlar ister peri masalları olsun, ister destan isterse de kısa roman olsun kıyaslanacak olursa hiç biri sözlü gelenekten ortaya çıkmaz ve aynı şekilde hiçbiri sözlü geleneğe gitmez. Pomak pesnası ise sözlü geleneğe ait bir üründür, bu yüzden biz ona yazım türüne ait bir form gibi bakamayız.

Pesnanın yazım türü örneği olması ancak bunun kâğıda dökülmesi ile mümkün olmaktadır. Bu makalenin de bir diğer amacı bunu yaratmaktır. Bu bağlamda geçmiş ister icat edilmiş isterse de gerçek olsun, geleneklerin ait olduğu bu geçmiş olgusunun sabit (normal olarak formalize edilmiş) uygulamalar olduklarını bunların da tekrarlarından meydana geldiklerini belirtebiliriz.

Bulgaristan ve Türkiye'deki pesna gelenekleri farklı sonuçlar barındırmaktadır. Bunun sebebi, ulusal bir temele dayandırılarak kayıt altına alınmış yazımın şeffaf halk konumunu açıklamak için XX. yy'ın ortalarında yarı tutarsız uygulamalar ile Bulgar Romantik folkloristlerin görevlendirilmeleridir. Türk tarafında pesna, Pomaklar arasında göze çarpan bir uygulama olarak varlığını sürdürmektedir. Ne var ki bu üretimler Türk folkloristler tarafından pek araştırılmamış ve bu alanda fazla çalışma gerçekleştirilmemiştir. Bu saf ürünlerin basılması hususundaki yaklaşımlar için herhangi bir ideolojik kısıtlama yoktur.

Biga Yarımadası'ndaki köylerde karşımıza çıkan pesna örnekleri sadece yaşlı erkekler tarafından söylenmektedir. Özellikle ikişerli (diyafonik) pesnalar oldukça etkileyicidir. Bu ikişerli söyleme şekilleri heterofoniyi oluşturmakta ve mikrostrüktürel bakıldığında her bir icracının tavrının farklı olmasıyla beraber hoş bir ahenk oluşturmaktadır. Buralarda aynı zamanda tetrafonik pesnalar da karşımıza çıkabilir. İkişerli iki çift arasında geçen bir atışma niteliğini taşıyan pesnalar sıklıkla hasat zamanının sonunda, kahvehanelerde icra edilmektedir. Pesnaların bir diğer belirgin özelliği, ağır, nameli, sakin, yoğun işlemleri olan (melizmatik) bir yapıya sahip olmasıdır. Serbest tartım içerisinde olan bu yoğun işlemeli notaların çokluğu söyleyen kişinin ne denli usta olduğunu göstermektedir. İşlemler eğer ses dizisinin sınırını aşarsa bu yorumcunun o andaki melodik seyrini gösterir çünkü bu seyirler tamamen doğaçlama tarzındadır. Modal yapı oldukça belirgin ve sistemlidir.

Pesnalar sıklıkla dededen toruna aktarılmaktadır. Ribново'da gerçekleştirilen düğün seremonisinde ise pesna daha yaşlıca bayanlar tarafından gelin süslenirken söylenmektedir. Bu pesnalarda gelinin biraz sonra artık evli olacağı anlatılır.

Bu arada, güçlü ve karmaşık bir ritüel olan Pomak evlenme seremonisi, içinde gelinin makyajı ve süslenmesi gibi karşımıza bir çok çeşit geleneksel birleşimleri ortaya çıkarır. Pesna da bunlardan bir tanesidir. Bu müzikal uygulamanın oldukça geniş bir kullanım alanı mevcuttur.

Gelinin süslenmesi sadece Ribново köyüne ait bir durum değildir. Böyle bir geleneğe Türkiye'de Bursa ilindeki bazı Pomak köylerinde rastlamak da mümkündür. Ne var ki bu iki yerleşim arasındaki başlangıç bağlantısını açıklamak ve bu geleneğin öncelikle hangi tarafa ait olduğunu söylemek zordur. Bizler, sadece diyebiliriz ki gelenek bu her iki yerde de aynı amaç ve işlevsellik doğrultusunda şekillenmektedir. Burada gelinin süslenmesi, yeni koşullardaki eski uygulamaların ve taze filizlenmiş ihtiyaçların eski modellerinde yer bulması ile uyarılma için bir öge durumunda karşımıza çıkmaktadır.



Bulgaristan'daki Ribnovo köyündeki düğün törenleri bu bağlamda geleneğin tipik bir uygulamasıdır, bunu da örf ve adetten ayırmak gerekir. Gelinin süslenmesinin geçmişe istinaden bir biçimlendirmeyi ve ayinleştirmeyi uygulamaya alan ve sadece tekrarlamayı vurgulayan bir kavram olduğunu belirtmekte fayda vardır. Böylece bu kavramın kim ya da kimler tarafından, ne zaman ve nerede icat edildiği tarihçiler açısından cevaplanması zor olan sorulardır.

Gelenek, topluluktaki farklı cinsiyetler arasında farklı işler. Bir kez gelenekler icat edildiğinde, onlar, yeni durumlardaki eski uygulamaları ve yeni amaçlar için eski modelleri adapte yeteneğine sahip olurlar. Bunlar ister düğün, sünnet, hasat veya herhangi bir dinsel seremoni olsun; neticede hepsinin amacı aynıdır. Yenilik, grup üyeleri arasında sembolik bir uygulama ve iletişim yöntemidir. Aynı zamanda bir çeşit dildir. Bu dilde belli bir olayın temsili nesnelleşmektedir. Pesna gibi var olan alışılmış geleneksel uygulamalar, gelinin süslenmesi veya makyajı, sonu olmayan ritüeller, vs., hepsi giyimde, dilde ve sosyal uygulamalardaki teklığın bir işaretidir. Bu teklık yeniliğe açıktır.

Kültür ve alt kültürün veya Pomaklar gibi bir grubun geleneklerini tanımlarken, barındırdığı halk üretimlerini (destanlar, müzik, yaygın inanışlar, deyimler vs.) konu alan bir önemli etmen de folklordur. Folklor ürünleri eski zamana dayanan müziklerin sözlü aktarım yoluyla günümüze ulaşmış birer kültürel fonksiyonunu üstlenmiş ve içinde bazen dinsel unsurlar ve/veya gerçeküstü olayları konu alan üretimlerdir.

Gramsci'nin (1985: 141) folklor kavramsallaştırılmasında, folklor ciddi bir olgu gibi tanımlanmıştır, çünkü bunu "popüler kültürün en düşük katmanı" olarak göz önünde bulundurmıştır. Gramsci'ye göre folklor bir dünya ve yaşam görüşüdür. Bu görüşe göre, üstü kapalı bir biçimde, zaman ve mekân olarak geniş kapsamı belirlemede toplum ve karşı koyan katman için (birçoğu zaman üstü kapalı mekanik ve tarafsızlık içinde) dünyanın "resmi" gözüken görüşleri (daha genel tarihsel anlamda belirlenmiş toplumların kültürel parçalarının görüşleri) birbirini tarihsel süreç içinde başarıya ulaştırmaktadır (Gramsci, 1985: 89).

Alıntı yapılan ve Gramsci'nin ifadelerini içeren bu pasajda katmanlaştırmanın, şu anda terk edilmiş ve bir zamanlar baskın sınıfın fikirleri için zengin bir kaynak olarak elde tuttuğu bilginin belirgin bir kütle üzerine dayandığını söylemek mümkündür.

Gramsci (1985: 195), "tek alandaki folklorda farklı katmanların bulunmasından daha karışık" bir şey olmadığını ifade eder.

Bu özellikle Pomak perspektiflerinde ve Bulgaristan'daki folklor alanında tanımlama ve sınırlamanın kalıcı bir problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer bir kavram, gelenek ile aktif şekilde iç içe geçen algılamaya dayanan popülasyonun belirli bir bölümünün diğerine olan alakasını tanımlayan ve bu tanımlamayı anlamak için sosyo-evrimsel bir iskelet meydana getiren yoldur.

Özellikle arada kalan, git gide popüler kültür tarafından yerinden edildiği savunulan argümanlar, folklor ögesinin anlaşılmasında hataya neden olabilmektedir. Gencarella'ya göre (2010: 240), oluşmaya başlayan felsefeler, bilimler (medya teknolojileri dâhil) ve ideolojiler yeni folklorları kaçınılmaz bir şekilde üretecek ve popüler kültür için eğilim ve yanlış anlama giderilmiş olacaktır.

Buna benzer olarak, Gadamer direkt olarak folklor kelimesini kullanmaktansa, folklordan ayrı olarak tuttuğu felsefe ve bilimsel aktivitelere gönderme yaparken destan veya efsane kelimelerini kullanmaktadır (Gadamer, 1998: 71). Folklorun eşzamanlılığın geçici durumunu işaret etmemektedir. Folklor tamamıyla günümüze ait olmayan bir şimdilik olmaya devam etmektedir. Çünkü folklor, parçalar halinde de olsa sözlü bir gelenek olarak düşünülmektedir. Bu durum teknolojiye, ilkyazım ve basım, kaydetme ve yayınlama teknolojilerine ve sonunda dijital medyanın üzerine tanımlı olmasına gayret eder. Folklor sürmektedir ve onlar yüzünden değil, onlara nazaran yaratılmıştır. Bu arada bizlerin folkloru

tanımlarken, bunun kültürel üretimin belirgin bir biçiminin çalışması olduğunu da unutmamamız gerekir.

Gramsci'ye istinaden (1985: 123), folklorun önemli kavramlarından bir tanesi lehçeyi barındıran dil unsurudur. Dil ve sanatlar hususundaki tartışmalarda, Gramsci ifadenin alanları için birçok derecelendirmeler belirlemektedir. Bu ifadeler artan coğrafik sınırlar ve etkileşimler arasında gezerek dolaşmaktadır. Bu sınırlar ve etkileşimler şu şekilde kategorize edilebilirler:

- a) Taşra – lehçe
- b) Ulusal – popüler
- c) Dinsel – uygarlık
- d) Politik – kültürel

Folklor taşra-lehçe mertebesinde bulunmaktadır. Bulgaristan gibi eski sosyalist ülkelerde ulusal akımlar lehçeyi başka bir ulusal dil olarak yeniden tanımlamaya çalışırken, ortak inançlarının ve geleneklerinin köklerini araştırmaya giriştiklerinde folkloru halk tarihine bir adım gibi kullanmışlardır (Glazer ve Moynihan, 1975: 203).

Diğer taraftan dinsel yönergeler dünyanın geleneksel ve folklorik kavramlarını esasen yükseltmişlerdir. Rodoplar'daki Pomak Müslümanlar ve Bulgar Hristiyanlar arasındaki farklılıklar ne ırksal koşullardan, ne deri renginden, ne de sonuca varmak için birliktelikte yatar. Onların birlikteliği ve farklılığı coğrafik konumlandırılmalarından, demografik dağılımlarından ve birinin kimliğinin baştan sona beslenmesinden meydana çıkan sosyo-dinsel durumlardan ortaya çıkar. Bu yüzdendir ki insanın kişiliği folklor, dil ve özellikle onun asıl biçimlenmesinde etkin olan ortak duygu ile örülmüş vaziyettedir.

Gerek Müslümanlar gerekse de Hristiyanlar bu bölgede ortak yaşam mücadelesi verirken simbiyotik folklor üretimleri birbirini etkilemiş ve bu topluluklar eski zamanlara dayanan pagan inançlarını uyguladıkları dinlerle beraber sentezlemişlerdir. Bir folklor müzik örneği olan pesna her iki taraf için belirgin bir ifade aracı olarak karşımıza çıkarken aralarındaki fark pesnada adı geçen kahramanın bir yerde Hasan olarak diğer tarafta Asen olarak anılmasıdır. Folklor müzikte ayırıştırma çabaları sadece Pomaklar için uygulanan bir durum değildir. XX. yy'ın erken döneminde, Bartók (1931), Macar müzik stilineki esasları tanımlama çabalarına girişmiş ve dolayısıyla daha önce bir arada anılan ve aynı kefedede tutulan Macar köylü müziği ile Çingene müziğini ayırma yoluna gitmiştir. Bartók makalelerinde folklor müziğini tanımlarken şunu der: Folklor müziği, şehir kültüründen en az etkilenmiş popülasyon sınıfının müziğidir. Bu müzik aynı zamanda bir müzikal dürtünün ani ortaya çıkan manifestosu gibi canlı, az ya da çok geçici ve ortama ait alansal bir müziktir. Şehir hayatından ya da popüler sanat müziğinden etkilenmemiş saf folklor melodileri bulmak güçtür, hatta imkansızdır. Yabancı etmenler ve onların asimilasyonu tekil şahıslardan ziyade yığınların nesilden nesle aktardıkları öğelerle su yüzüne çıkar. Öğelerin gönüllü aktarımı belirgin değişikliklerden geçmektedir. Bu yüzden onlar harmanlaşmışlardır.

Bartók'a göre (1976: 317), saf folklor müziği ancak XIX. yy'ın sonları ile XX. yy'ın başlarında daha yüksek sanat müzik alanının üzerinde kendisinin karşı konulmaz etkisini kullanmaya başlamıştır (Bu zaman diliminde özellikle Chopin ve Liszt'in sanatında ve daha sonra Slav bestecilerinde folklor müzik belirgin bir etki göstermeye başlamıştır).

Bu bağlamda Debussy ve Ravel'in çalışmalarında Doğu Avrupa ve Doğu Asya'nın folklor müzikleri duyurulmuş ve bunlar da ilk örnekler olarak kayıt altına alınmışlardır. Bartók, sorusunda (1976: 318), tamamıyla tonal (bunu diatonik olarak da adlandırabiliriz) olan folklor müzik ile atonal olan (veya Stravinsky'nin dediği gibi antitonal; bunu kromatik olarak da adlandırabiliriz) bir müziğin nasıl uygun hale getirilebileceğini sormuştur.

Bestecilik alanına giren bu soru günümüz bestekârları tarafından hala işlenmekte ve bu iki unsuru aynı çatı altında birleştirme çabaları sürdürülmektedir. Ne var ki, bu melez

üretimler her iki tarafı saf olan bu dünyalarda entelektüel seçiciliğini barındırdığından folklor ezgisi gerçek kimliğini kaybetmekte ve kendisi sadece besteci için yalın bir şablon oluşturmaktadır.

1936 yılında yazılmış bir diğer makalesinde, Bartók “folklor müzik neden ve nasıl biriktirilir?” sorusuna cevap aramaktadır (Suchoff, 1992). Bu makalede Bartók, daha az bilinen en güzel melodileri, edebi yazınları ele alarak ve bu folklor materyallerini toplayarak kesin bakış açıları çizer. Neticede, folklor tınısı sürekli değişen, yaşayan bir varlık olmakta ve bunun içinde bu tınları biriktirenler bu müziğin bireysel bir sanat değil toplu bir manifesto olduğunu saptarlar.

Bir kültürel yapı olarak ele aldığımız folklor müziği (daha önce bahsi geçen), ulusalcılık, komünizm, faşizm ve sömürgecilik gibi değişik çeşitlilikte kullanılan politik ajandaların sürekli devam eden araştırma ve tartışma konusudur. XVIII. yy’ın sonlarında folklor şarkılarının tasniflemeleri çoğalıp yayılmaya başladıktan sonra bu kavram çeşitli ulusalcı akımlarla bağdaştırılmaya başlandı.

XIX. yy’dan sonra ulusalcılık tartışması önemi artan bir kavram durumuna yükseldi. Pomaklar gibi, özellikle politik yönden bastırılmış küçük uluslar bu değerlerde belirgin bir teselli buldular; onların öz bilinçleri daha da güçlendi ve pekişti (Bartók, 1976: 25). Bireysel bestecilerden koleksiyonculara ve totaliter rejimlere kadar sıralanarak kendi ulusal müziklerini yaratmak veya kimliğini saptamak arayışında olanlar kendi ihtiyaçlarına sığdırmak için kavramı yorumlayarak “folk” kelimesini “ulus” kelimesi ile eş anlamlı olarak kullandılar. Fakat çok geçmeden bu uluslar bir çeşit hayal kırıklığı ile karşı karşıya geldiler. Az da olsa, bunlar komşuluk içinde olan insanların benzer değerleri ile alakalıydı. Bu çeşit komşuluk içinde olan ulusların kültürel birikimlerinin bazı görünüşlerinin şimdi ve sonra temas içinde olması kaçınılmazdı. Bartók’un müzikal folklor hakkındaki araştırması, folklor şarkısındaki ulusal mirasın fikrini çizer. Bartók’a göre (1976), birbirini karşılıklı olarak etkileyen ve komşuluk içinde olan diller durumundaki bu unsurları doğal bir süreç gibi göz önünde bulundurmak (bu yöntem ne dilin ruhuna zarar verir ne de küçük düşürülmek için bir sebeptir.), folklor ürünlerinin karşılıklı (hatta tek yönlü) değiş tokuşu için daha da geçerlidir. İnsanlar kendi kimliklerini bölgesel olarak tanımlamak ve inşa etmek için resmi hallerdeki ilişkilerine, komşuluk içinde olan grup üyeliklerindeki ilişkilerine ve bunların arasındaki etkileşime göre kendi deneyimlerini ve algılamalarını oluştururlar (Bringa, 1995: 70).

Örneğin, diyelim ki bir Türk melodisi Bulgarlar tarafından alındı ve Bulgarlaştırıldı; bu Bulgarlaşmış form daha sonra tekrar Türkler tarafından alınarak Türkleştirildi. Ne var ki bu “tekrar-Türkleşmiş” form baştakine nazaran orijinal Türk melodisinden farklı olacaktır. 80 yaşını geçmiş ve Breznitsa’da yaşayan Arap lakaplı Ahmed Gruşar’ın söylediği ve İstanbul’dan geldiğini belirttiği pesna yukarıdaki durum hakkında güzel bir örnek teşkil etmektedir. Bu parça üç asır önce yeniçeri ocağına alınan bir Rodoplunun İstanbul’a gittiğinde söylediği bir şarkıymış. Yüzyıllar sonra İstanbul’dan Rodoplar’a giden başka bir asker yine bu şarkıyı söylerken o yerleşim yerindekiler bu melodinin çok tanıdık geldiğini ne var ki Bulgarca yerine Türkçe söylendiğini fark etmişler. İşte artık bu melodi Breznitsa’da Türkçe söylenmekte ve göç etmiş askerin anılarını taşımaktadır. Bu folklor eseri bir kez Türkleştirilmiş ve doğduğu ortama farklı bir kimlik ile dönmüştür.

Bu alanda araştırmalar yapan dilbilimciler, kelimelerin de melodilerin olduğu gibi göç halinde olduklarını belirtirler. Doğrudur; folklor müziğinin hayatı ile dilin hayatı arasında birçok ortak özellik mevcuttur. Osmanlı’nın Balkanları işgal örneğindeki fetih durumundaki ilişkide, fetheden ve fethedilen karışmış olduğundan karşılıklı etkileşim halinde olan diller ve folklor müziklerinden bahsedebiliriz. Yabancı unsurlarla etkileşime girmek sadece melodilerin alışverişinde sonuçlanmaz, aynı zamanda daha da önemlisi yeni stillerin gelişmesi için zemin hazırlar. Bu yüzden bu müziklerde ırksal saflık aramak zordur.



İnsan ırkının kendisi ya da dilin kökünün temeli, insanların ilkel müziğin kökenini araştırma problemiyle beraber çözümsüzdür. Kırsal müzik, bilginlikten yoksun bir topluluğun içgüdüsel dönüştürücü gücünden dolayı kendisini açıkça gösteren bir formdur.

Her ulus kültürün ve gelişmenin belirgin evrelerinde kişisel müzik stiline sahip olmaktadır. Pomak ulusunun durumuna değinecek olursak çeşitli nedenlerle daha üst kültür düzleminde olan Bulgar melodileri, diğer değişle ulusal kimliğin daha üst durumunda olan komşuluk içerisindeki insanların "sanat melodileri" veya folklor melodileri bu sorgu altındaki insanlar arasında yayılmaktadır. Bu yöntemde bunların yayılma durumunda yerel değişkenlikler artar. Bu artış önce küçük değişiklikler halinde, sonra orijinal formdan daha önemli bir uzaklaşmanın birikimi ve yığılından gerçekleşir. İthal edilen müzikler, köylülerin doğuştan muhafazakârlığı nedeniyle ithal edilmekte olan ülkede var olan müzikal stilin özellikleriyle ve yabancı melodilerle süslenmişlerdir; bu müzikler aynı zamanda aynı anlamları barındırarak tamamıyla değişime uğramış olabilmektedirler (Bartók, 1976: 321).

"Folk" ya da "halk'ın" müziği kimliğini saptamak eski Sovyet sisteminin altındaki ulusal kimlikler ve Sosyalist uluslararası yaratmak için önemli bir stratejydi. Eski Sovyet Orta Asya'sında, Doğu Avrupa'da olduğu gibi, yerel folklor müzik görünüşleri Rus klasik müziğinin ses idealine uygun olarak birleştirilmiştir ve bunlar okullar, tiyatrolar, konser ve salonlarında yaygınlaştırılmıştır. Evrimsel perspektiflerin kullanımını, gelenek ve folklor şarkılarının tasnifini içeren Bartók'un müzikal folklor metotları Sovyet ideolojisiyle uygunluk içerisindeydi.

Batıda ise, XIX. yy boyunca ulusal beğeniye şekillendirmek ve ulusal müziği yaratmak amacıyla folklor şarkıları sıklıkla piyano eşlikli ve "insanların ruhu'ndan" esinlenerek oluşturulmuş bir arada basılmış şarkılardan meydana gelmekteydi. Orta ve Yakın Doğu'da geleneksel müzik arşivleri, konservatuarlar, enstitüler ve uygun yayınlar tarafından desteklenen "klasik" ve "folk" değimlerinin kodlanması, ulusalcı tasarımlar tarafından dahil edildi. Yeni ulusu Osmanlı geçmişinden ayırmak için 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucuları sanat ve halk müzik ayrımını keskin ve sert bir çizgi ile belirlemişlerdir.

Diğer taraftan, sanat müziğinin, gerçek olmayan egzotik görünüşü genç kuşak Türk bestecileri arasında oldukça tercih edilmektedir. Lizst, Brahms ve Chopin'de çekiciliğe kendilerini kaptırmış ve egzotizmden yararlanmışlardır. Bartók'a göre (1976: 322)... egzotizmin ve banalliğin bir karışımından doğan, mükemmel ve artistik olmayan bu sonuç gerçek köylü müziğin yalınlığı ile kontrast olarak karşılaştırıldığında en elverişsiz durum ortaya çıkar. Bu bağlamda, diyebiliriz ki, artistik mükemmelliği başarmak şehir sakinlerinin kültüründen tamamıyla arındırılmış, şehir sakinlerinin köylü müziğini en saf form olarak görebilmekte yatmaktadır.

Burada önemli olan Pomak melodilerinin hangi çevreye ait olduklarını görebilmektir. Birisi onlar şarkı söylerken gelecekteki değişikliklere tanıklık etmiş olmalı; birisi onların dans eğlencelerine katılmış olmalı; onların düğünleri, dinsel törenleri ve köylünün cenazesine eşlik etmiş olmalıdır. İşte buralarda, sıklıkla en üst düzeydeki karakteristik özel melodilerle karşılaşabiliriz. Hakiki Pomak melodisi mükemmel sanatın müzikal örneğidir. Bu sanat kısa özlü kendi içinde tasarlanabilecek ya daha hayal edilebilecek en öz formda müzikal düşüncüyü kapsamakta ve yaşayan bir kimlik durumundadır.

### **PESNALARDAKİ PENTATONİZM**

Pentatonik dizi sadece Rodoplara ait bir genel özellik değildir. Macar, Romen, Anadolu ve Çin müziklerindeki pentatonik dizilerin evrensel konuma ulaştıklarını belirtmekte fayda vardır. Bir diğer önemli olan konu da içlerinde düzinelerce pentatonik dizinin bulunduğu Gamelan ve Japon müziğinin uygulamada ve neticede gösterdikleri farklılıklardır. Bahsi geçen tüm bu pentatonik diziler özünde Doğu'ya ait egzotizmin bulunduğu bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bunlar, doğalarında hepsi ilkelliği barındırır.

Her ne kadar Kaufman bu pentatonizmin Rodopların tipik pentatonizmi olduğunu vurgulasa da, bizler diyebiliriz ki bir grubun etnik kimliği bununla belirlenemez çünkü sözcüklerde olduğu gibi müzik dizileri de temelde sürekli bir göç halindedir.

Beş-ses sistemi farklı uygarlıklara ve medeniyetlere ayrılma aşamasındaki insanoğluna bahşedilmiş genç ve o denli taze bir mirastır. Yüzyıllar boyu sürmüş ve bugün birçok folklorist ile bu konudaki eğitimcilerin dikkatini çekmiştir. Bunlar arasında yukarıda da adı geçen Nikolai Kaufman ve Todor Todorov gibi Bulgar müzik bilimcilerinin pentatonik dizi üzerine gerçekleştirdikleri birçok araştırma vardır. Diğer yandan, Riemann, Lach, Hornbostel ve Lachman gibi Alman müzik bilim adamları bu beş-ses mekanizmasına müzikal evrimin bir genel ilkel semptomu olarak bakmışlardır. Bütün bu bilgiler ışığında, sorulması gereken sorulardan bir tanesi genel ilkel semptomun ne olduğudur. Bu, insanoğlunun asıl evrensel görüşüdür. Bence Szabolcsi (1943: 24) beş-ses sistemine ilkel ve bütünleştirici bir semptom olarak bakılabileceğini söyler. Bu semptom aynı zamanda herhangi bir bağlantı olmadan Pentium'da uzlaş, beş sesin ortaya çıkışına istinaden yayılışı ve buradaki durumu olarak açıklanabilir. Ayrıca İskoçya ve Peru aynı zamanda Çin, Kongo veya Macaristan; Rodoplar, Kaz Dağları vs. gibi yerlerde bütün müzikal evrim için bir temel olabilir.

Avrupa'nın diğer tarafında ise, Rus, Leh ve Finlandiyalı etnomüzikologlar belirli ulusal sınırlar içinde bu soruyu incelemişler ve Pentatonizmi ulusal birer ürün olarak görmüşlerdir.

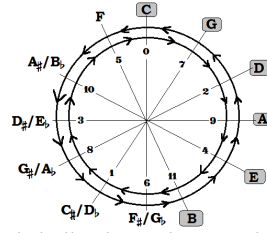
Raghib Kösemihal, Ferruh Arsunar ve Adnan Saygun gibi Türk araştırmacılar bu sistemi ele alırken bunun tipik bir Antik Orta-Asya uygarlığına ait karakteristik olduğu üzerinde durmuşlardır. Ellis (İngiliz müzikolog) ve Kunst (Hollandalı müzikolog) ise bu problemi daha çok bir beş-ses dizisi içindeki akustik bir durum olarak ele almışlardır.

Kaufman da pentatonik diziyi içeren birçok örneği incelemiştir. Kaufman, Pomak pesnasındaki bu pentatonik oluşumun aslında Rodoplar bölgesindeki yerel tını ile alakalı olan Ortaçağ Hıristiyanlığına bir örnek teşkil ettiğini söylemektedir (Kaufman, 1962). Bu durumun da, zamanında Hristiyan olan bu toplumun İslamlaşmasından sonra, söyledikleri şarkılar ve buralarda kullandıkları dilin aynı kaldığına dair bir işaret olduğunu belirtir.

Başka bir taraftan, melodik yapının (yani kendini ortaya sunduğu form) özellikleri ile pentatonik sistemi bağdaştıracak olursak, her şeyden önce bilmemiz gereken şey aslında tek bir pentatonik sistemden ziyade birçok pentatonik sistemin var olduğudur (Szabolcsi, 1943: 25).

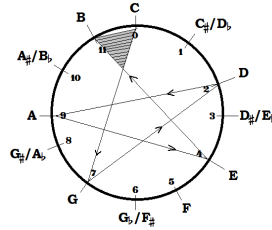
Şekil 1'deki pentatonik sistem anhemitonik (yarım aralık ihtiva etmeyen) ve sunulacak olan pesnanın oluştuğu beş-ses sistemidir. Söyleyen kişinin kullandığı koma sesler bu diziyi eklenmiştir. Parantez içindeki sesler ezgide işleme, kaçak, süsleme olarak kullanılmış ayrıca pentatonik diziyi genişletmiştir.





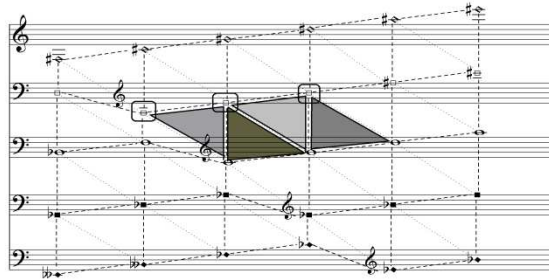
Şekil 2. Beşliler çemberi ve pesnada kullanılan seslerin çember üzerinde konumlandıkları yerler.

Şekil 3'teki diyagramda beşliler arasındaki belirgin ilişki gösterilirken pesnada melodik bir süsleme olan B – C∞ (küçük 2'li) aralığının konumlandığı alan da belirtilmektedir. D sesi çok nadiren kullanılan bir ses olsa da, melodik hareketin bir zirvesi olarak düşünülmüş ve Şekil 3'deki diyagrama eklenmiştir.



Şekil 3. Kromatik dizi çemberinde pesnanın pentatonik dizisi.

Şekil 4'te verilen diyagramda pesnanın tonal yuvarı gösterilmiş ve dört ana ton alanı saptanmıştır. Melodideki eğilim dikey–doğuşkan bağlamından ziyade karşılıklı yatay düzlemedir. Pentatonik dizide var olmayan 2. derece melodiye genel bir gizemlilik kazandırmaktadır. Çünkü melodideki 2. derece F sesi veya F# olup olmadığını bilmiyoruz. Melodik materyalin diyatonik görünüşü sadece şarkıcı şarkısını söylerken gerçekleştirdiği süslemeler kısmında aşağı–yuvar tonal alanı ile bağıntı kurma özelliğini taşımaktadır.



Şekil 4. Örnek olarak verilen pesnanın Rieamann haritası üzerinde kapsadığı tonal alanlar.

Bu süslemeler bir üst dikey–doğuşkan alana sığrama eğilimindedirler; ne var ki pesleşmiş E (EB), C sesinin altındaki A<sup>∞</sup> sesi ile alakadar olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu melodik stilin, belirli bir takım medeniyetlerin eski ve karışık evreleriyle geç Helenistik zamana tipik bir örnek oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bu çeşit Pentatonizm eski “yüksek – kültür”leri bize sunar ve en erken insan uygarlığının merkezine ait birer kanıttır. Bu bağlamda, örnek olarak verilmiş melodi özünde üç–sesli–düzeneğe (trichordus) sahiptir.

Şekil 5'e dayanarak sorulması gereken soru şudur: Tüm pentatonikler (pentatoniae) bu gibi üç–sesli–düzenekleri içermekte midir? Konumuz sadece Pomak müziği olduğundan bu soruyu cevaplamak zordur. Fakat özellikle Pomakların pesnalarına eşlik için kullandıkları belirgin bir telli alet olan tamburanın akort düzeneği bu soruyu aydınlatmakta bize yardımcı olabilir. Tamburaların üç telli (veya dört telli) alet olmalarını ve akort düzeneklerinin yukarıda belirtildiği gibi olmasını buna bir kanıt olarak sayabiliriz.



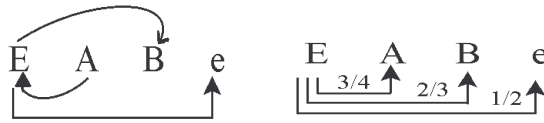
Şekil 5. Pesnayı oluşturan pentatonik dizinin trichordus'u.

Böylece bu akort düzeneğinin melodilerdeki süslemelerin durumuna bir temel oluşturduğunu ve bu trichordus'un pesnanın çatisını meydana getirdiğini söyleyebiliriz.

Erken dönem üflemeli çalgıları ile aşırı üfleme metotları üzerinde yapılan araştırmalar hayal kırıklığına sebep olmuştur. Tambura durumunda ise bu araştırmalar daha güvenli bir zemine oturmuştur. Oktav, dörtlü ve beşli gibi armonik elemanlar arasındaki titreşimleri elde edebilmemizi sağlayan şey tamburanın aynı anda iki teli seslendirmesini sağlayan mekanizmaya sahip olmasıdır. Böylece kesin bir akort düzeneğinden bahsedebiliriz; lakin kaval (svirka) gibi üflemeli bir alette bu mekanizma farklı olduğundan aşırı üfleme ile elde ettiğimiz doğuşkanların bile bu akort düzeneğine uymadığını söyleyebiliriz. Bu yüzdendir ki, pesna, en alt sesi eksen gibi işleyen üzerinde dörtlüsü ile beşlisi tınlayan, bir antik telli enstrüman tarzında söylenen sözlü müzik örneğidir. Oktavının iki ayırıcı tetrakorda bölünmesi bize ( $\uparrow$  [E, A], [B, e]) sınıfını gösterir. Burada  $\uparrow$  işareti baştaki ses sınıfından çıkıcı veya  $\downarrow$  iniçi olduğunu göstermektedir.

E, A ve B sesleri birbirini izleyen çıkıcı / iniçi beşlilerin veya dörtlülerin dizisinden çevrimsel akort düzeneğine göre türetilir. Bu sesler aynı zamanda bir telin aritmetik uzunluğa ( $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$  ve  $\frac{1}{4}$  vs.) bölünmesiyle, bölünmeli akort prensibine dayandırılabilir (Şekil 6). Bu bir matematiksel orandır ve bahsi geçen düzenlemeyi doğrulamaktadır. Armonik ve aritmetik anlamındaki oktav gibi işlevsellik üstlenmiş A ve B sınıfları sırasıyla yukarıda adı geçen matematiksel oran ile saptanmaktadır.

#### Döngüsel Akort Sistemi Bölünmeli Akort Sistemi



Şekil 6. Döngüsel ve Bölünmeli Akort Sistemleri.

Szabolcsi'ye göre Batı Asya uygarlıklarından olağanüstü bir yayılma yoluyla bu üç-ses materyali Ermeni melodilerinden Türk melodilerine, oradan Transilvanya Szekler'e, Romanya ve hatta Güney İtalya şarkılarına kadar uzanmış ve Batı Asya'nın üç-tonikli motif temelindeki karakterini belirlemiştir (Szabolcsi, 1943: 29).

Bu üç ses pesnanın genel formunu belirlemektedir. Buna istinaden, pesna oldukça işlemeli, balat stilinde söylenir ve beyit formundadır. Örnek 1'deki pesna örneği on iki adet beyitten oluşur:  $ab, a_1b_1, a_2b_2 \dots a_{12}b_{12}$ . Her beyit iki müzikal cümleden meydana gelmektedir. İlk cümle E ve B seslerinde açılır ve tonik E sesine geri döner. Buna a adı verilmiştir; ikinci cümle ise, daha kısa ve tamamlayıcı nitelikte olan, A sesini vurgularken tekrar E'de karar kılmaktadır. Bu da b olarak adlandırılmıştır. Pesna yüksek sesle, heyecanlı ve coşkulu bir biçimde, epik bir stilde ve rondo formunda dinleyiciye ithaf edilerek söylenmektedir. Orta Asya'ya özgü asimetrik çift partili beyitlerden meydana gelmiş, Batı Asya'ya ait tekrarlar ve Afrika'ya özgü varyasyon ve süslemeleri içeren bir müzik türüdür.

♩=93

1. 
  
May-ko do-voy se - - no pre kaz- vay May-ko do- vay\_ Ay - se - - no pre - kaz-vay Ye-vel-ke-no - - - se raz - ra-vyam

2. 
  
Ha-ye vel-ke-no - - - se raz-pro-ve - - taz o-ko - ve - - ne - - - jji - bu o-ne chem E kaz-vay mom - - - che pre-kaz - vay

3. 
  
Hoy-ka do-voy mom - - che pre - kaz- vay mye-vel-bey - che - - - ran- du dush - ma - ha-nin e ta ze-me mo(m) - - - che e hen-no Muhammed

4. 
  
Hoy-la\_ze-me moy - - - ye-me-no me - - - taz se me-no - - - uche me e he-no Mu-hammed F bre che go - - - raz - de-le - hemo

5. 
  
Ha bre ches-ta go - - - ra ze - le - na - - - yaz-tun-ka-re - - - kus-no de-han no - - - e go le - ma - sa-vo - - - da-ba se - - - resh-na Mu-ham-med

6. 
  
Ha ho - le-ma svoy - - dvo sresh-tah-me - - - go-le-ma sa- voy - - - da\_po- sresh-ta Mo - ham-med A vse ko - ga - - - ran do a re ha ho - i

Örnek 1. 15 Temmuz 2011 tarihinde Hasan Erten tarafından seslendirilen bir pesna.



7 He vse-ko-go do - ra-do e ha - vse-ko-ga he - do - - ra(n)do a re - ha A do-me-ne da - - - ran-ne e stig- na

8 Ay do-me-ne da - - - ra ne stig - nal - - do men(y)e da - - - ra ne e sig - nal E do sna - sa - mo - may che raz - sa e - din

9 Ay do sno sa moy - che raz - da - re - de dva de - sa - - - be - ro Ar - da Ha voy - E brez - to - me - vi - de - ble sa - - - bet - prez - pa - ka - za

10 Hev re te prez sa - - be - pre - ka - ra - may che se me fa - - - te mo may che ni - ko E mo - na - dvo - - - raz az do va - hay - ye he la

11 Hay mo no dvo - ra zda , ye - lo - yu - na - ka - na , dvo raz - - - maj - e ka E che - ste - sa - sa - mo - raz dva ra - na

12 Hay chestesa mo - che raz - vur nu - ta se - - - mo - - - May che po ha de F o - sht e do - - de - - - se de go - da de Hen - ke

Örnek 1(devam). 15 Temmuz 2011 tarihinde Hasan Erten tarafından seslendirilen bir pesna.

Pesna türünü anlayabilmemiz için modal fonksiyonların temiz algısına değinmemiz gerekir. Geçen yüzyılda modlar üzerine yapılan birçok çalışma onlara tarihsel bakış açısından yaklaşır ve bu modların binlerce yıl boyunca gelişimi ile alakalıdır. Bu modlar doğalarında inici seyre sahiptirler ve özlerinde diyatonik prensiplerini barındırmaktadırlar. Belirli bir şekilde söylenen pesnanın üçüncü derece majör veya minör ya da doğal hali ile karşımıza çıkması bu folklor şarkısının modunu belirlemede önemli bir unsurdur. Örneğin, Doryen çerçevesinde beliren ve seyir halinde olan birçok notanın Eoliyen veya Miksolidyen şemalarında tekrar belirmesi bu notaların seyir halindeki yönelişleri ile alakalıdır. Örnek 1'deki pesna ikinci dereceden yoksundur. Bu yüzden bizler bu örneğe hem Friyjen hem de Eoliyen olarak bakabiliriz. Bu bağlamda önemle vurgulanması gereken bir diğer konu da Doryen modunun eklenmesidir. Çünkü söyleyen kişi altıncı dereceyi nispi bir şekilde daha tiz söyleme eğilimindedir.

Modal sistemlerin daha iyi anlaşılabilmesi için Bertrand H. Bronson'un Folksong and the Modes başlıklı makalesinde yer alan diyagramlara değinmemiz gerekir (1946: 40-41).

Bronson'a göre Şekil 7'de sağ taraftaki yarım lar tam heptatonik (yedi notadan oluşan) dizilerdir (Bronson, 1946: 42). Her iki üçgenin iç tarafları bu modların plegal formlarını, üçüncü taraf olan şeklin sağ taraf kenarına doğru bulunan kısım ise otantik formunu göstermektedir. Şekil 7'deki diyagramların sol taraftaki yarım lar hegzatonik (altı notadan oluşan) otantik

dizilerin karşılıklarını ifade eder. I için İyonyen, M için Miksolidyen, D için Doryen, P için Friyjen, Æ için Eoliyen, L için Lökriyen kısaltılmaları kullanılmıştır.  $\pi$  işareti pentatonik için belirtilirken türleri ayırt etmek için üst indis olarak rakam eklenmiştir. Üst indis konumundaki  $x$  ve  $y$  ise  $\pi$  ile birlikte kullanıldığında hangi pentatonik türlerin tayin edildiğini teorik olarak açıklar.  $x$  ve  $y$  üst indislerinin kullanılmasının temel nedeni de tonik veya eksen sesin varlığından yoksun oluşudur. Bir örnekle açıklayacak olursak ("I - 4") İyonyen eksi dördüncü derece anlamına gelmektedir. " $D_1 \rightarrow V$ " ise Doryen modunun bir kısmının tonikten V. dereceye (dominantına) doğru genişlediğini göstermektedir. " $D_1 \rightarrow v$ " Doryen modunun bir kısmının tonikten aşağı V. dereceye (yani, sub-dominantına) doğru genişlediğini göstermektedir. Bütün bu pentatonik, hegzatonik ve heptatonik diziler birer diyattonik formasyonlardır. Oluştugu seslere dayanarak Örnek 1 olarak verilmiş pesnanın hem pentatonik hem de hegzatonik dizilere ait olabileceğini savunabiliriz.

Pesnada geçen E, A ve B sesleri birincil çekirdek durumundadır. G ve D sesleri ikinci sınıf ses kümesine ait olmakla beraber asıl üç sesi zenginleştirme prensibini gütmektedir. 2. ve 6. derecelerden yoksun olarak seslendirilen bu pesna Eoliyen pentatonik moduna aittir. C sesinin eklenmesiyle beraber hegzakordal bir şablon oluşturmakta ve burada sadece 2. derece eksik kalmaktadır. Buna istinaden diyebiliriz ki, söylenen ezgi Friyjen ve Eoliyen hegzakordal modlarındadır. Bu yüzden bu ezgi  $\pi^4$  dizinde söylenmiştir ve şu şekilde özetlenebilir:  $\pi^4 \text{ pl. } -2, 6 = P \wedge \alpha 4 - 2 = \text{Æ} / P$ .  $C \propto$  spazmodik geçit notasıdır.

Tablo 1'deki köşeli parantez içine alınmış diziler var olmayan tonik dereceler üzerine kurulmuş teorik saptamalardır. Bitişik durumunda olan pentatonik dizilerin bağlantıları dışında, her pentatonik dizinin iki hegzatonik ve üç heptatonik derleme ile alakadar olduğu gözlenmiştir. Sonuç olarak, eğer çekirdek derleme  $\pi^4$  ise bunun Doryen, Eoliyen ve Friyjen heptatonik modlarını barındırdığını söyleyebiliriz.

Kaz Dağlarından derlenen Örnek 1'deki pesna ile Rodop dağlarından derlenen Örnek 2'deki pesmayı kıyaslayacak olursak, 1962 yılında Kaufman tarafından derlenen pesna örneğine değinmemiz gerekecektir.

$\pi^5 \text{ pl. } -2,5 = [\pi^x -1,5]$   
 $P-5 = \text{Æ} -2$   
 $P-5 = L^\circ -5$

$P \text{ pl. } = L^\circ$   
 $P(I) \rightarrow (V) = \text{Æ}(I) \rightarrow (V)$

$\pi^4 \text{ pl. } -2,6 = [\pi^5 -2,5]$   
 $\text{Æ}-2 = P -2$   
 $\text{Æ} -6 = D -6$

$\text{Æ pl. } = P$   
 $\text{Æ}(I) \rightarrow (V) = D(I) \rightarrow (V)$   
 $\text{Æ}(I) \rightarrow (V) = P(I) \rightarrow (V)$

$\pi^3 \text{ pl. } -3,6 = [\pi^4 -2,6]$   
 $D-3 = M-3$   
 $D-6 = \text{Æ}-6$

$D \text{ pl. } = \text{Æ}$   
 $D(I) \rightarrow (V) = \text{Æ}(I) \rightarrow (V)$   
 $D(I) \rightarrow (V) = M(I) \rightarrow (V)$

Şekil 7. Bronson'un Modal karşılıklarının çizelgesi.

Tablo 1. Heptatonik, hegzatonik ve pentatonik modlar ile bunların kesiştikleri alanlar.

Mod (heptatonik)	Pentatonik	Eksik Dereceler	Hegzatonik	Eksik Derece	İç içe geçmiş modlar
İyoniyen	$\pi^1 \rightarrow$	-4,7	$\alpha^1 \rightarrow$	-7	I/M
Miksolidiyen	$\pi^2 \rightarrow$	-3,7	$\alpha^2 \rightarrow$	-3	M/D
Doryen	$\pi^3 \rightarrow$	-3,6	$\alpha^3 \rightarrow$	-6	D/Æ
Eoliyen	$\pi^4 \rightarrow$	-2,6	$\alpha^4 \rightarrow$	-2	Æ/P
Frijyen	$\pi^5 \rightarrow$	-2,5	$\alpha^5 \rightarrow$	-5	P/L°
Lökriyen	$\pi^x \rightarrow$	[-1,5]	$\alpha^x \rightarrow$	-1	[L°/L <sub>y</sub> ]
Lidyen	$\pi^y \rightarrow$	[-1,4]	$\alpha^y \rightarrow$	-4	L <sub>y</sub> /I

Onun sözlerinden, pesnanın melodik hattının üç ana bölüme ayrıldığını fark edebiliriz. İlk bölümde melodik zirve başta, ikinci bölümde melodik zirve ortada ve üçüncü bölümde ise melodik zirve sonda yer alır (Kaufman, 1963: 83). Örnek 2’de verilen pesnada, melodik zirve başta yer almaktadır. Çünkü en yüksek ses burada sunulmuştur. Pesna G tonik üzerinde heptatonik bir kuruluşa sahiptir. Başta D Doryen üzerinde seyir halindeyken daha sonra kısa bir süre içinde C Miksolidiyende karar kılmaktadır. Sonunda G Doryen’de seyrini tamamlar. Bu örneği pentatonik bir pesna gibi ele almak zordur çünkü içinde Doryen heptatonik derlemesinin tamamı sunulmuştur. Ne var ki, Kaz Dağlarında derlenen pesnanın ses derlemelerinin farklı değerleri ile beraber 2. derecenin kesin bir şekilde yasaklanması bizi bu iki örnek arasındaki kesin farkı belirlemiş olacaktır.

$\text{♩} = 76$

Сю- лю\_ лю, Сюл - - ма<sup>3</sup> -  
*Syu- lyu\_ lyo, Syul - - ma -*

- не<sup>3</sup> де\_ къ - де\_ тъ\_  
*- ne de ka - de ta*

бсх\_ про - - во - дил  
*beh pro - - vo - dil*

Örnek 2. Smolyan ve Madan’dan Nikolai Kaufman (1963: 83) tarafından derlenen pesna.

Bir diğer pentatonik örnek de Bela Bartók’un Kisgörgény’de derlediği şarkıdır. Örnek 3’te verilen ve Kodály’dan alıntı yapılan bu şarkı altıncı derecenin yasak olmasına rağmen melodik hat içinde nasıl karşımıza çıkacağına dair güzel bir örnektir.

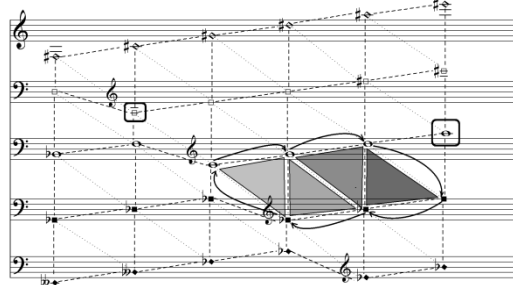
Parlando  $\text{♩}=92$

Ár - va vag yok mint gör - li - ce Mint - a - ki - nek  
nines sen - ki - je Ár - va vag yok  
én ma - gam is, — Ár - va az én ga - lam - bom is.

Örnek 3. Kodály'nin Macar Müziğinde Pentatonizm'de yer alan ve Béla Bartók tarafından derlenmiş olan Macar Halk Şarkısı (Kodály, 1970: 235).

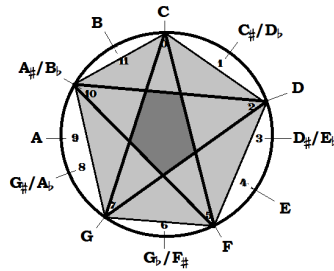
Örnek 1'de verilen pesnada olduğu gibi Örnek 3'te  $\pi^4$  içinde bestelenmiş ve aynı zamanda Doryen ve Friyjen modlarını bize sunmuştur. Bu örnekte G – B $\flat$  – C – D – F sesleri kullanılmıştır. E $\flat$  sesi işlemeli spazmodik bir nota olarak karşımıza çıkarken, A sesi olan 2. derecenin kullanımından kesinlikle kaçınılmıştır.

Şekil 8, Bartók tarafından derlenmiş olan bu Macar halk ezgisinin (g – moll / B – Dur & Es – Dur / c – moll)'den oluşan tonal alanlarını belirtmektedir. Pentatonik dizisinden çıkarılmış ikinci derece kare işareti içine alınmış ve burada melodik hattın modal balansını oluşturan C ve F sesleri birer sınır ses olarak belirtilmiştir. Bu tarz organize edilen tonal materyalin Kaz Dağlardaki Pomak pesnası ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Macar halk ezgisindeki melodik zıplamalar, Pomak pesnasındaki nazaran daha geniş olsa da benzer yapı şekline götüren melodik örneklerinde çözümlenen tonaliteye işaret etmektedir.



Şekil 8. Örnek 3'te verilmiş olan Macar Halk şarkısının içerisinde kullanılan sesler ve Riemann haritası üzerinde kapsadığı tonal alanlar.

Şekil 9'da verilen diyagramda,  $\pi$  (pentatonik) dizisini oluşturan ve belirgin olan beşlilerin arasındaki ilişki sunulmuştur. Bu aynı zamanda Kaz Dağlardan derlenen Pomak pesnasının diyagramıyla benzerlik taşımaktadır.

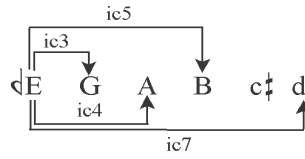


Şekil 9. Kodály'nin Macar Müziğinde Pentatonizm'de yer alan ve Béla Bartók tarafından derlenmiş olan Macar Halk Şarkısında kullanılan seslerin kromatik çember üzerinde oluşturdukları pentagram.



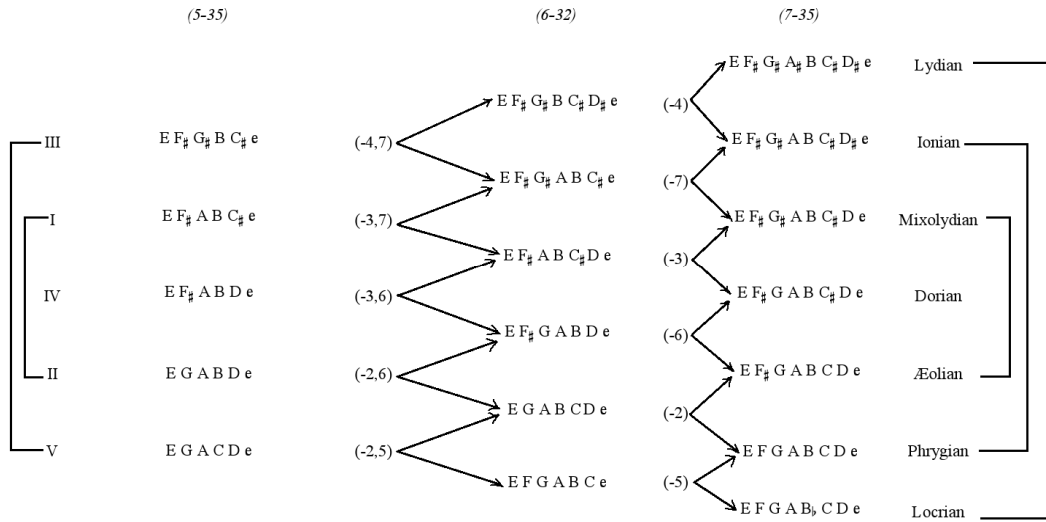


sadece bir yardımcı atlama notası olarak işlevsellik kazanır; bu da ic 6'nın oluşmasına neden olur. 2. dereceden (F/F<sup>⊙</sup>) yoksun olan bu pesna heptatonik bütünlüğe ulaşmamaktadır (Şekil 11).



Şekil 11. Örnek olarak verilmiş pesnada geçen sesler ve aralarındaki aralık sınıf ilişkisi.

Şekil 12, Örnek 1'de verilmiş olan pesnada kullanılan seslerden yola çıkarak oluşturulabilecek tüm pentatonik, hegzatonik ve heptatonik modları sunmuştur. Buna göre, Örnek 1'deki pesna II. ve V. türdeki pentatonik (5 – 35) moduna aittir. Köşeli parantezlerle birleştirilmiş III ve V; I ve II türleri çevrimsel olarak birbirleriyle alakalıdır. Hegzakordal düzeneğe göre (6 – 32), (- 2.) dereceye karşılık olarak iki adet heptatonik mod sunulmaktadır: Eoliyen ve Frijyen. Bu sistem aynı zamanda bu Pomak melodisinin ikili düzlem içerisinde incelenebileceği gösterir. Etnik kimliklerin gerek dinsel gerekse de dil konumunda karşımıza çıkan ikili durumu bu pentatonizm içerisinde de varlığını göstermekte ve ikili oluşumun en güzel örneğini oluşturmaktadır. Bu iki unsur sürekli bir etkileşim içerisinde ve durağanlıktan ziyade akışkanlığı temsil etmektedir.



Şekil 12. Örnek 1'de verilmiş olan pesnanın ses dizisinden yola çıkarak oluşturulmuş olan tüm pentatonik, hegzatonik ve heptatonik modlar.

## SONUÇLAR

Elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Örnek 1'deki pesnanın formu ve yorumlama biçimi göz önünde bulundurularak eski zamanlara dayanan müzik türlerine ve kaynaklarına bağlı olduğu söylenebilir.
- Örnek olarak sunulan pesnalar, sözlü aktarım kurallarına, tekniklerine ve dağarcıklarına dayanmaktadır.
- Genel olarak pesnalar söyleyenin duyguları ve değerleri doğrultusunda yorumlanır.
- Pesnalar çoğu zaman belirgin görevler üstlenmektedir. Bu görevler kültürel birikimin bir ürünüdür.
- Pesnalar söylenen ulusun uygulamalarına ve inançlarına bağlıdır.
- Pesnalarda geçen hikaye ve rivayetler yorumlayanın öznel belleği ile alakalıdır.

- Pesnaların tasnif edilebilmesi için yukarıda sunulmuş olan teorik analiz diğer halk şarkıları için de kullanılabilir.

Bu makalede, bütünleştirici bir kavram olarak ele alınan Pentatonizm, Macaristan'dan Rodoplara, oradan Kaz Dağlarına uzanan bir coğrafik düzlemde incelendiğinde ve bu düzlem içerisinde melodilerin kendi aralarındaki ilişkisi araştırıldığında, etnik unsurların, dil ögesinin ve müzikal ezginin sürekli bir hareket halinde oldukları gözlemlenmiştir. Bu gözlem taşra – lehçe mertebesinde oluşmaktadır. Ulus ve ulusalcılığı oluşturan romantik entelektüellik sınırları belirlese de, hareket halinde olan bu unsurlar bireylerin ortak düşüncelerine, inanışlarına ve uygulamalarda gözlemlenen karşılıklı iletişime bağlıdır. İlerleyen iletişim teknolojileri ile beraber bu alış verişler çoğalmakta ve bireylerin bu doğrultudaki seçimlerini yapabilecekleri yeni platformlar oluşmaktadır. İncelenmiş olan pesna örneklerini, bu platformda evrim sürecine sokacak olursak, hareket halindeki bu unsur zamanın ihtiyacı doğrultusunda birey tarafından tekrar şekillenecek ve yeni türlerin doğmasını sağlayacaktır.

#### KAYNAKÇA

- ARNAUDOV, Michail (2010). *Rodoplardaki Pomaklar: Halk dili yazımın tarihsel incelemesi (Родопските Помаци : Народнописно – исторически преглед)*, Sofia: İzdatelstvo “Bilgarski pisatel”.
- BARTÓK, Béla (1931). *The Influence of Peasant Music On Modern Music*, Theory IV, Trythall.
- BARTÓK, Béla (1976). “*Harvard Lectures*” in *Béla Bartók Essays*, Benjamin Suchoff(ed.), University of Nebraska Press.
- BRINGA, Tone (1995). *Being Muslim the Bosnian Way. Identity and Community in a Central Bosnian Village*, New Jersey: Princeton University Press.
- BRONSON, Bertrand H. (1946). “Folksong and the Modes”, *The Musical Quarterly*, S. 32 (1), s. 37–49.
- ERTEN, Hasan (2011). Kişisel görüşme, 15 Haziran.
- FORTE, Allen (1977). *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press.
- GADAMER, Georg (1998). *Praise of Theory: Speeches and Essays* (çeviri Chris Dawson), New Haven, Conn.: Yale University Press.
- GAULDIN, Robert (1983). “The Cycle – 7 Complex: Relations of Diatonic Set Theory to the Evolution of Ancient Tonal Systems”, *Music Theory Spectrum*, S. 5, s. 39–55. University of California Press.
- GENCARELLA, Stephen Olbrys (2010). “Gramsci, Good Sense, and Critical Folklore Studies”, *Journal of Folklore Research*, S. 47(3), s. 259(6), Indiana University Press.
- GLAZER, Nathan ve MOYNIHAN, Daniel P. (1975). *Ethnicity Theory and Experience*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GRAMSCI, Antonio (1985). *Selection from Cultural Writings* (çeviri William Boelhower), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- HOBSBAWM, Eric (1983). *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
- HORNBOSTEL Erich Moritz von, (1929). *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*.
- KAUFMAN, Nikolai Yankov (1962). *İzvestiya na Institutata za Muzika Kniga VIII (Известия на Института за Музика Книга VIII)*, İzdatelstvo na Bilgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Sofya.
- KAUFMAN, Nikolai Yankov (1963) *Narodnite pesni ot Smolyansko i Madansko (Народните песни от Смолянско и Маданско)*, İzdatelstvo na Bilgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Sofya.
- KEAMMER, John. E. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press.
- KODÁLY, Zoltán (1970). “Pentatonicism in Hungarian Folk Music” (çeviri Stephen Erdely), *Ethnomusicology*, S. 14(2), s. 228–242.
- MEMİŞOĞLU, Hüseyin (2005). *Balkanlarda Pomak Türkleri*, Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı, İstanbul.
- NOYES, Dorothy (2009). “Tradition: Three Traditions”, *Journal of Folklore Research*, S.46 (3), s. 233–268.
- RADUSHEV, Evgeni R. (2008). *Pomaklar: XV. yü'den 1730'a kadar Mesta nehrinin ovası ve Batı Rodoplarda Hıristiyanlık ve İslam (Помациите Християнство и Ислям в Западните Родопи с долината на р.Места, XV-30-те години на XVIII век)*, Sofya.
- STRAUS, Joseph (2004). *Introduction to Post-Tonal Theory*, NJ: Prentice Hall.
- SUCHOFF, Benjamin (1992). *Bela Bartok – Essays*, University of Nebraska Press.
- SZABOLCSI, Bence (1943). “Five-Tone Scales and Civilisation”, *Acta Musicologica*, S. 15(1), International Musicological Society.
- TODOROV, Todor (1962). *İzvestiya na Institutata za Muzika Kniga VIII (Известия на Института за Музика Книга VIII)*, İzdatelstvo na Bilgarskata Akademiya na Naukite (Издательство на Българската Академия на Науките), Sofya.