

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BULGARİSTAN'DA KOMÜNİZM DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ
ORTAMLARI: ULUSAL KİMLİK İNŞASI VE İDEOLOJİK
YÖNELİMLİ KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA KAVAL
ÇALGISININ İKİLİ ROLÜ

BATUHAN AYDIN
23740002

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

2025

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA BİLİM DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BULGARİSTAN'DA KOMÜNİZM DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ
ORTAMLARI: ULUSAL KİMLİK İNŞASI VE İDEOLOJİK
YÖNELİMLİ KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA KAVAL
ÇALGISININ İKİLİ ROLÜ

BATUHAN AYDIN
23740002
ORCID NO: 0009-0000-1250-3332

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. BEKİR ŞAHİN BALOĞLU

TEMMUZ 2025

Batuhan AYDIN tarafından hazırlanan “Bulgaristan’da Komünizm Dönemi Halk Müziği Ortamları: Ulusal Kimlik İnşası ve İdeolojik Yönelimli Kültür Politikaları Bağlamında Kaval Çalgısının İkili Rolü” başlıklı çalışma, **08/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Doç. Dr. Bekir Şahin BALOĞLU

.....

Jüri Üyeleri

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Emrah UÇAR

.....

Prof. Mustafa ŞAHİN

.....

ÖZET

BULGARİSTAN’DA KOMÜNİZM DÖNEMİ HALK MÜZİĞİ ORTAMLARI: ULUSAL KİMLİK İNŞASI VE İDEOLOJİK YÖNELİMLİ KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA KAVAL ÇALGISININ İKİLİ ROLÜ

Bu çalışma, Bulgaristan’da 1944 – 1989 yılları arasındaki komünizm döneminde halk müziği ortamlarını, devletin ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikaları bağlamında kaval çalgısının üstlendiği ikili rol üzerinden eleştirel bir perspektifle incelemektedir. Bulgaristan’da sosyalist modernleşme süreçlerinde kavalın, hem devletin “milli kültür” idealinin temsili hem de azınlık toplulukları açısından kültürel direniş alanı olarak üstlendiği ikili rol, çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Araştırmanın temel problemi; Bulgaristan’da komünizm döneminde kaval çalgısının halk müziği ortamlarında nasıl temsiller kazandığı ve bu temsillerin hangi sosyo-kültürel ve sosyo-politik dinamiklerle biçimlendiğidir.

Araştırma kapsamında hem tarihsel ve kuramsal kaynaklar hem de Bulgaristan’da farklı dönemlerde etkin müzisyenlerle gerçekleştirilen yorumsamacı nitel görüşmeler, çalışmanın gövdesini oluşturmaktadır. Filip Kutev öncülüğünde kurulan devlet destekli folklor toplulukları ve bu toplulukların bünyesindeki halk müziği orkestraları, “biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist” ilkesiyle halk müziğini anti-sosyalist öğelerden arındırarak, devletin “milli kültür” ideali doğrultusunda sahneye taşımıştır. Aynı dönemde Bulgaristan’da uygulanan ulus inşası politikaları ve kültürel asimilasyon stratejileri, etnik ve kültürel öz-tanımı devletin Bulgar tanımıyla örtüşmeyen bireyleri ve toplulukları sistematik biçimde yasaklara ve sansüre maruz bırakmıştır. Bu baskı ortamında, devletin kültür politikalarına karşıt ve alternatif bir ifade alanı olarak düğün müziği ortamı ortaya çıkmıştır.

Kaval; sahip olduğu organolojik yapısı, çokkimlikli ve çokkültürlü niteliği, tarihsel arka planı ve tınsal esnekliği sayesinde, hem devlet destekli halk müziği orkestralarında “has Bulgar” kimliğinin temsili bir çalgı olarak kurumsallaşmış, hem de azınlık müzisyenleri için devletin yasak ve sansür politikalarını, gündelik direniş ve örtülü siyaset kavramları bağlamında aşabilecekleri bir *safe zone* işlevi görmüştür. Kavalın Bulgaristan’daki halk müziği ortamlarının iki karşıt alanında da önemli bir temsil kazanması, yeni müzikal evrenlerin, gelişmiş icra pratiklerinin, farklı bir virtüözite anlayışının ve ulusal-etnik kimliklerle ilişkilenen çok katmanlı bir müzikal söylemin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Anahtar Kelimeler: kaval, Bulgaristan, halk müziği orkestraları, düğün müziği orkestraları, komünizm

ABSTRACT

FOLK MUSIC SPHERES IN COMMUNIST BULGARIA: THE DOUBLE ROLE OF THE KAVAL WITHIN THE FRAMEWORK OF NATIONAL IDENTITY CONSTRUCTION AND IDEOLOGY DRIVEN CULTURAL POLITICS

The present thesis critically examines folk music spheres in communist Bulgaria (1944–1989) through the lens of the double role of the kaval within the framework of national identity construction and ideology-driven cultural politics. Central to the research is the dual role of the kaval in Bulgaria’s socialist modernization process: On the one hand, the kaval has been a symbolic tool aligned with the state’s “national culture” project; on the other hand, it has been a medium of cultural resistance for minority communities. The study investigates the representational role the kaval has played in various domains of Bulgarian folk music during the communist era, and how these representations were shaped by the era’s broader socio-cultural and socio-political dynamics.

The thesis draws on both historical-theoretical sources and interpretive qualitative interviews conducted with musicians active across different periods in Bulgaria. Under the leadership of Filip Kutev, state-supported folklore ensembles and their affiliated folk orchestras produced a “purified” version of traditional music, applying the principle of “national in form, socialist in content” in pursuit of a homogenous national identity. At the same time, nation-building policies and cultural assimilation strategies systematically censored and marginalized individuals and communities whose ethnic or cultural self-identification diverged from the state-defined Bulgarian identity. In response to this climate of repression, wedding music settings emerged as oppositional expressive spaces and alternative musical spheres.

Due to its organological characteristics and its polyethnic and multicultural character, historical background, and timbral flexibility, the kaval became institutionalized as a representative instrument of the “authentic Bulgarian” identity within state-supported orchestras, while also functioning as a *safe zone* for minority musicians to circumvent state-imposed bans through everyday resistance and infrapolitics. Its embeddedness within both hegemonic and counter-hegemonic musical realms enabled the emergence of new sonic imaginary spaces, innovative performance techniques, and a reconfigured notion of virtuosity. By situating the kaval at the intersection of identity, ideology, and musical expression, this study offers a multilayered analysis of its cultural, political, and artistic transformation.

Keywords: kaval, Bulgaria, folk music orchestras, wedding music orchestras, communism

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Bilim Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı kapsamında, Yüksek Lisans tez çalışması olarak hazırlanmıştır. Çalışmanın hazırlık süreci boyunca bilgi, deneyim ve desteğini esirgemeyen; her aşamada rehberliğini hissettiren değerli danışmanım Doç. Dr. Bekir Şahin BALOĞLU'na en içten teşekkürlerimi sunarım. Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki öğrenim sürecim boyunca üzerimde emeği bulunan tüm hocalarıma da ayrıca teşekkür ederim.

Akademik donanımımın temellerini attığım İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü'ndeki lisans eğitimim sırasında emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Plovdiv Müzik, Dans ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde [АМТИИ (Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство) “Проф. Асен Диамандиев” - Пловдив] geçirdiğim öğrenim sürecinde, birlikte Bulgar halk müziği ve kaval çalıştığım; sonraki yıllarda ise bir akıl hocası olarak her zaman desteğini hissettiren değerli hocam Prof. Dr. Lyuben DOSSEV'e teşekkür ederim.

Bu çalışmanın ortaya çıkışında, uzun yıllardır kaval icracısı olarak yer aldığım alanda edindiğim birikim ile, kaval çalgısının Bulgaristan'da komünizm döneminde geçirdiği dönüşümü merkezine alan bütünlüklü ve eleştirel bir incelemenin literatürde eksik olduğuna dair gözlemim belirleyici olmuştur. Her ne kadar Donna A. BUCHANAN, Timothy RICE ve Carol SILVERMAN gibi bu alanın öncü araştırmacılarının son derece değerli çalışmaları, konunun bilimsel temellerini atarak literatüre önemli katkılar sunmuş olsa da; kaval çalgısı perspektifinden kimlik, ideoloji ve müzik ilişkisini tartışan kapsamlı bir çalışmanın gerekliliği, bu çalışmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Alan araştırmalarım sürecinde nitel veri toplamak amacıyla görüşme gerçekleştirdiğim Theodosii SPASSOV YORDANOV, Nenko TSVETANOV TSACHEV, Angel ZHEKOV-FRANGATA ve katkılarını anonim olarak sunan tüm katılımcılara teşekkür ederim.

Son olarak, artık beni sonsuzluklar arasından izlediğine inandığım sevgili anneciğim başta olmak üzere, her koşulda yanımda olan tüm aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Batuhan AYDIN

Temmuz, 2025; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TRANSLİTERASYON BİLGİLERİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Biçim Olarak Milli, İçerik Olarak Sosyalist: Komünist Bulgaristan'da Kültür Politikaları ve Halk Müziği	3
1.2. Amaç ve Önem	9
1.3. Evren	10
1.4. Örneklem	11
1.5. Yöntem	11
1.6. Sınırlılıklar	13
1.7. Literatür Özeti	13
1.7.1. Ulusal Kimlik, İdeoloji ve Folklor	14
1.7.2. Azınlık Müzikleri, Direniş Biçimleri ve Kimlik Politikaları	15
1.7.3. Kaval Çalgısı ve Kültürel Temsili	16
1.7.4. Modernizm, Postmodernizm ve Müzikteki Dönüşümler	18
1.7.5. Literatürdeki Boşluk ve Bu Çalışmanın Katkısı	19
2. BULGARİSTAN HALK MÜZİĞİ ORKESTRALARI: İKİ KARŞIT TEMSİL ALANI	20
2.1. Devlet Destekli Halk Müziği Orkestraları	20
2.1.1. Filip Kutev Ekolü ve Obrabotki	21
2.1.2. Orkestrasyon	22
2.1.3. Devlet Estetiğinin Kurumsallaşması	23
2.1.4. Modernleşen Halk Müziği: Sosyalist Gerçekçilik	24
2.1.5. Kurumsal Tektipleşme	25
2.1.6. Geleneksel İcrada Hakikat Arayışı: Notno mu? Ot Sartseto mu?	26
2.1.7. Bulgar Besteciler Birliği ve Müzik Üretiminin İdeolojik Denetimi	28
2.1.8. Sosyalist Modernleşmenin Sahne Temsili: Müzikte Beden, Kimlik ve Performans	31
2.2. Resmi Estetiğe Karşıt Bir Alan: Düğün Müziği Orkestraları	32
2.2.1. Düğün Müziği Orkestralarında Çeşitlilik: Repertuvar ve Üslup	33
2.2.2. Kültürel Tehlike Olarak Düğün Müziği	34
2.2.3. Azınlık Müzik Kültürleri: Direniş Estetiği	37
2.2.4. Düğün Müziğinden Chalga'ya: Post-Sosyalizm Döneminde Dönüşümün İlk İşaretleri	39

2.3. Ekonomik Zorunluluklar Karşısında İdeolojik Uyumun Sınırları.....	41
2.4. Kavalın Çifte Rolü: Milli Sembol ve Direniş Aracı	41
3. KAVAL: ULUSAL KİMLİK, İDEOLOJİK DÖNÜŞÜM VE MÜZİKAL MİRASIN SEMBOLÜ.....	43
3.1. Kaval Çalgısının Organolojik Özellikleri ve Kültürel Temsiliyeti.....	44
3.1.1. Kaval ve Diğer Nefesliler: Bulgar Halk Müziğinde Tını ve İşlev	45
3.2. Sözlü Kültürde Bir İfade Aracı: Kaval	47
3.2.1. Kavalın Pastoral Kimliği ve Mitolojik Bağlamı	49
3.3. Ulusal Kimlik İnşa Sürecinde Kavalın Kurumsallaşması	51
3.3.1. Kavalın Akademik Kurumsallaşması	52
3.4. Kaval ve Gayda Arasında: Ulusal Sembolün Organolojik ve İdeolojik Sınırları	53
3.5. Safe Zone Olarak Kaval: Gündelik Direniş.....	54
3.5.1. Safe Zone'dan Virtüöziteye: Kaval Çalgısında Yeni İcra Pratiklerinin Ortaya Çıkışı.....	58
3.5.2. Yeni Bir Müzikal Evren: Safe Zone'un Ötesinde Kaval.....	59
3.6. Düğün Müziği Orkestralarında Kavalın Tınısal Meşruiyeti ve Yükselişi ..61	
3.7. Müzikal Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Kaval	62
3.8. Post-Komünist Kültürel Çoraklıkta Kaval: Theodosii Spassov	63
4. SONUÇ.....	67
4.1. Çalışmanın Ana Bulguları	70
4.2. Araştırma Sorularına Verilen Yanıtlar.....	73
4.3. Çalışmanın Literatüre Katkıları	75
4.4. Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler: Outlook	76
KAYNAKÇA	78

TRANSLİTERASYON BİLGİLERİ

Bu çalışmada, Bulgarca özel adların ve bazı kelimelerin Latin harflerine aktarımında, Bulgar Bilimler Akademisi'ne bağlı Matematik ve Enformatik Enstitüsü'nden Dr. Lyubomir Ivanov tarafından geliştirilen transliterasyon sistemi esas alınmıştır. İlk kez 1995 yılında Antarctic Place-Names Commission tarafından yayımlanan bu sistem, 1999, 2000 ve 2006 tarihli hükümet kararlarıyla desteklenmiş; 2009 yılında Bulgaristan Parlamentosu tarafından kabul edilen Transliterasyon Yasası ile resmi ve ülke çapında geçerli bir standart haline gelmiştir.

Latin alfabesindeki karşılıklar, Kiril harflerinin ses değerlerine doğrudan dayanan graphemik eşleşmelere göre belirlenmiştir. Bu sistem, yalnızca yer adlarının uluslararası kullanımını kolaylaştırmakla kalmayıp, aynı zamanda akademik yayınlarda ve haritalarda terminolojik tutarlılığı sağlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, çalışmada geçen tüm Bulgarca özel adlar ve bazı terimler, söz konusu transliterasyon kurallarına uygun biçimde yazılmıştır.

Yalnızca Теодосий Спасов Йорданов; bu sisteme göre “Teodosiy Spasov Yordanov” biçiminde yazılması gerekirken, uluslararası müzik literatüründe, alanda ve basında yaygın olarak tanınan şekliyle; “Theodosii Spassov” olarak kullanılmıştır.

Kullanılan bazı Rusça kelimeler ise, yine bu sisteme göre translitere edilmiştir. Bulgar alfabesinde yer almayan ъ harfi, y olarak kullanılmıştır.

a → a, б → b, в → v, г → g, д → d, е → e, ж → zh, з → z, и → i, й → y, к → k,
л → l, м → m, н → n, о → o, п → p, р → r, с → s, т → t, у → u, ф → f, х → h,
ц → ts, ч → ch, ш → sh, щ → sht, ъ → a, ь → y, ю → yu, я → ya

1. GİRİŞ

Bulgaristan’da 1944 – 1989 yılları arasındaki komünizm döneminde halk müziği¹, ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikaları açısından oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bu çalışmanın temel araştırma problemi; bir halk çalgısı olan kavalın, Bulgaristan’da komünizm dönemi ve sonrasında, ulusal kimlik inşası ile ideolojik yönelimli kültür politikaları eksenindeki rolünü ve bu süreçlerdeki dönüşümünü ortaya koymaktır. Bulgaristan’da komünizm döneminde devlet, ulusal kimlik inşası sürecinde halk müziğini ideolojik yönelimli kültür politikalarının önemli bir aracı haline getirmeye çabalarken, bu süreçle birlikte kaval çalgısının orkestralar içindeki rolü de yeniden tanımlanmıştır.

Orkestra kelimesi bu çalışmada; modern Bulgarca’da taşıdığı anlam ile kullanılmaktadır. Bulgar Dili Sözlüğü’ne [Речник на Българския Език/Rechnik na Balgarskiya Ezik] göre (t.y.) orkestra; “[...] birlikte çeşitli çalgılarla bir müzik eseri icra eden bir grup müzisyen [...]”dir. Bu bağlamda orkestra kavramı, yalnızca klasik Avrupa müziği topluluklarını değil, çok çalgılı diğer tüm müzik toplulukları da kapsayan daha geniş bir anlamda kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, Bulgaristan’da halk müziğinin iki temel temsil alanı olarak öne çıkan devlet destekli halk müziği orkestralarının [оркестри за народна музика/Orkestri za narodna muzika] resmi estetik anlayışına karşı, düğün müziği orkestralarının [сватбарски оркестри/svatbarski orkestri] nasıl karşıt bir alan olarak konumlandığı; kaval çalgısının bu iki karşıt müzik ortamındaki temsili ve bu ortamlar arasındaki ideolojik, kültürel ve müzikal ikilikler ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

Bu çalışma, temelini şu ana araştırma sorusu etrafında şekillendirmektedir; Bulgaristan’da komünizm döneminde kaval çalgısı nasıl bir dönüşüm süreci

¹ Bu cümlede geçen “halk müziği” ifadesi, alandaki müzikal pratiklerin temelini oluşturan geleneksel müzikal altyapıyı (*musical substrate*) ifade etmektedir.

geçirmiştir; bu dönüşüm süreciyle birlikte kaval çalgısı, devlet destekli halk müziği orkestraları ile karşıt bir müzik ortamı olan düğün müziği orkestraları içerisinde nasıl konumlanmış ve nasıl bir temsil kazanmıştır? Bu soruya bağlı alt sorular ise şunlardır; devletin bu inşa ve kültür politikaları, kavalın kimliğini, temsillerini ve bir çalgı olarak geleneksel icra pratiklerini, organolojik yapısını ve repertuarını nasıl ve hangi yönde etkilemiştir? Devletin ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda şekillendirdiği “has Bulgar”² idealiyle Bulgaristan’daki azınlıkların kültürel gelenekleri arasındaki gerilim, kaval çalgısının karşıt orkestralar içindeki konumlanma sürecini nasıl etkilemiştir? Bahsi geçen dönemlerde kaval sanatçısı olmanın avantajları ve dezavantajları nelerdir?

Bu soruların yanıtlanması, Bulgaristan’da folklor ile devlet politikaları arasındaki çok katmanlı ilişkiyi önemli ölçüde aydınlatacak; disiplinlerarası bir yaklaşımla hazırlanan bu çalışma, ileride yapılacak benzer nitelikteki araştırmalar için de kuramsal bir zemin hazırlayacaktır.

Bu araştırma soruları, çalışmanın bütününe yayılacak olan argümanları şekillendirerek; kavalın yalnızca bir çalgı olmanın ötesinde, dönemin ideolojik ve pratik müzik ortamları arasındaki ikilikte ortak bir sembol olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Özellikle kavalın çokkültürlü ve çokkimlikli yapısının, onu hem resmi ideolojinin temsil alanlarında hem de azınlık topluluklarının kültürel geleneklerini sürdürme çabaları içinde işlevsel kılması, çalışmanın temel argümanlarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, kavalın bazı topluluklar için bir *safe zone* — bu terim yazar tarafından kavramsallaştırılmıştır, anlamı ve içeriği üçüncü bölümde ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır — olarak konumlanması, çalışmanın ana argümanlarından birini oluşturmaktadır.

² Bu çalışmada kullanılan “has Bulgar” terimi, yazar tarafından özgün biçimde kavramsallaştırılmıştır. Bu terim, Bulgaristan’da komünizm dönemindeki ulusal kimlik inşası süreçlerinde, Bulgar Komünist Partisi’nin ideolojik yaklaşımları doğrultusunda şekillenen; “sakıncalı” veya “zararlı” kimlik özelliklerinden arındırılmış, kültürel olarak anti-sosyalist unsurlar taşımayan ve sosyalist Bulgaristan’ın ideal, “yararlı” yurttaş olarak görülen bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu bağlamda “has Bulgar” terimi, etnik ve kültürel olarak öz-tanımı, Bulgar milliyetçiliğinin Bulgar tanımıyla örtüşen bireyleri ifade etmektedir. Aynı zamanda bu terim, daha geniş bir kavramsal çerçevede yalnızca bireyleri değil, tarihsel, toplumsal ve kültürel unsurları da kapsayan bir ideali ifade etmektedir.

1.1. Biçim Olarak Milli, İçerik Olarak Sosyalist: Komünist Bulgaristan’da Kültür Politikaları ve Halk Müziği

Bulgaristan, 3 Mart 1878 tarihli Ayastefanos Antlaşması ile Osmanlı İmparatorluğu’ndan ayrılarak bağımsızlık yolunda ilk adımı atmış; aynı yıl, 13 Temmuz tarihinde imzalanan Berlin Antlaşması’yla ise özerk bir prenslik olarak tanınmasının ardından, milli kültürün inşasına oldukça önem vermiştir (Todorov, 1979). XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında Bulgar aydınları, geleneksel halk ezgilerini derleyerek ulusal kültürel belleği yeniden canlandırmaya çalışmış; bu süreçte öne çıkan figürlerden biri olan besteci ve müzikolog Dobri Hristov (1875–1941), Bulgar Ortodoks Kilisesi için dini müzikler bestelemesinin yanı sıra, halk ezgilerini dört sesli koral düzenlemelere uyarlayan ilk besteciler arasında yer almıştır (Buchanan, 2006).

1944 yılına gelindiğinde, 9 Eylül’de gerçekleşen askeri darbe — ya da daha sonra komünist Bulgaristan’da anıldığı şekliyle “9 Eylül Halk Ayaklanması” — sonrasında komünist eksenli bir koalisyon olan Vatan Cephesi [Отечествен фронт/Otechestven front] iktidara gelmiştir. Başbakan Kimon Georgiev ile başlayan bu geçiş süreci, 1946 yılında yapılan referandumla birlikte Bulgar Komünist Partisi’nin [Българска Комунистическа Партия/Balgarska Komunisticheska Partiya] Georgi Dimitrov liderliğinde monarşiyi kaldırarak resmi olarak Bulgaristan Halk Cumhuriyeti’ni ilan etmesiyle sonuçlanmıştır (Todorov, 1979). Böylece ülkede tek partili sosyalist yönetim resmen başlamış, halk müziği de bu yeni dönemde ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda tamamen farklı bir bağlamda ele alınmaya başlanmıştır.

Komünist yönetimlerde devlet ideolojisi, folkloru genellikle “halkın mülkiyeti” olarak tanımlamış; onu hem sosyalist içerikle uyumlu hem de milli bir biçim içinde yeniden şekillendirmeyi hedeflemiştir. Bulgaristan’da da halk müziği, milli birlik ve sosyalist bilinç inşasında ideolojik bir araç olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, Georgi Dimitrov’un (1972), henüz iktidara gelmeden yıllar önce, 2 Ağustos 1935 tarihinde Komünist Enternasyonal’in Yedinci Dünya Kongresi’nde gerçekleştirdiği konuşmasında kendisi tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir:

Devrimci proleterya, halkın kültürünü kurtarmak için mücadele ediyor. [...] Yalnızca proleter devrim, kültürün yok edilmesini engelleyebilir ve onun gerçek bir milli kültür olarak çiçeklenmesine neden olabilir — biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist — şu an tam da gözümüzün önünde, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde gerçekleştiği gibi (s. 76, yazar tarafından çevrilmiştir).

Bu ideolojik çerçeve, Bulgaristan'daki folklor pratiklerinin geleceğini derinden etkilemiştir. Bu bağlamda, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde incelendiği üzere, Filip Kutev öncülüğünde kurulan devlet destekli folklor topluluklarının yapısı, “biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist” ilkesinin sahne üzerindeki en belirgin yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemin tarihsel ve toplumsal bağlamı incelendiğinde, Bulgaristan'ın çok etnili bir demografik yapıya sahip olduğu görülmektedir; Osmanlı İmparatorluğu döneminde Türk, Vlah³, Makedon, Ermeni, Yahudi, Rum ve Roman topluluklarının varlığı, Bulgar müzik kültürünü zenginleştiren çokkültürlü bir ortam yaratmıştır. Örneğin; *tapan*⁴, zurna, *tambura*⁵ ve kaval gibi çalgıların birçoğunun aslen Orta Doğu ve Anadolu kökenli olduğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlar'daki varlığıyla Bulgar folkloruna girdiği belinmektedir (Rice, 1994). Bu çokkültürlü toplumsal yapıya rağmen komünizm döneminde devlet, ulusal kimlik inşasını yalnızca “has Bulgar” kimliği etrafında tanımlamayı tercih etmiştir. Ancak tüm bu politikalara rağmen kaval çalgısı, zaman içerisinde söz konusu çokkültürlü ve çokkimlikli toplum yapısı içinde oldukça önemli bir konum edinmiştir. Kaval, bir yandan devletin ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda milli bir çalgı olarak yeniden tanımlanırken; öte yandan azınlık topluluklarının kendi kültürel kimliklerini koruma çabalarında bir direniş aracı olarak işlev görmüştür.

1950'li yılların başından itibaren Bulgaristan'da özellikle Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin etkisiyle kültür politikalarında önemli düzenlemeler yapılmıştır. Halk müziğinin açılımı, “sakıncalı” yönlerinden arındırılarak, biçim

³ Vlahlar, günümüzde Arnavutluk, Yunanistan, Kuzey Makedonya ve Bulgaristan'da yaşayan; Aroman ve Megleno-Romen gibi Doğu Latin (Roman) dillerini konuşan etnik bir topluluktur (Encyclopaedia Britannica, 1998).

⁴ *Tapan*, — Türkiye'deki asma davul gibi — her iki yüzüne deri gerilmiş büyük silindirik gövdesiyle ritim çalgısı olarak kullanılan bir tür vurmalı çalgıdır. İcracı bir elindeki tokmakla ana vuruşları belirlerken, diğer elindeki ince çubukla ritmik süslemeler yapar (Moreau, 1975).

⁵ *Tambura*, armut biçimli küçük gövdesi ve uzun sapıyla, mızrapla çalınan dört telli bir halk çalgısıdır. Halk müziği topluluklarında çoğunlukla ritim ve akor çalgısı olarak işlev görür (Moreau, 1975).

olarak milli, içerik olarak ise sosyalist bir yapı inşasına hizmet edecek şekilde yeniden tanımlanmıştır.

İlk olarak, Bulgaristan'ın altı temel folklorik bölgesi olan *Shopska* (Batı Bulgaristan), *Pirinska* (Güneybatı Bulgaristan), *Rodopska* (Güney Bulgaristan), *Trakiyska* (Güneydoğu Bulgaristan), *Severnyashka* (Kuzey Bulgaristan) ve *Dobrudzhanska* (Kuzeydoğu Bulgaristan) bölgelerinden derlenen halk dansları ezgileri ile sözlü halk edebiyatı eserleri sistematik biçimde sınıflandırılarak, ulusal bir repertuvar oluşturmaya yönelik çalışmalar başlatılmıştır. Pastoral yaşamda kuşaklar boyu süregelen, tek sesli ya da dem sesi (*drone*) eşlikli halk şarkılarına; modern ideolojik milli anlatıya uygun şekilde ve yüksek nitelikli sanatsal bir forma kavuşturma ideali doğrultusunda, çok sesli düzenlemelerle yeni bir biçim kazandırılmaya çalışılmıştır (Silverman, 2004). Dolayısıyla, Bulgaristan'da komünizm döneminin ilk yıllarından itibaren, önce Georgi Dimitrov'un, ardından Todor Zhivkov'un liderliğinde halk müziğinin rolü yeniden tanımlanmış; halk müziği, hem milli kültürün bir temsili hem de ideolojik yönelimli kültür politikalarının aracı haline getirilmiştir. Bu doğrultuda, halk müziğinin bir sanat formuna dönüştürülme süreci hız kazanmış ve müzik, devletin kültürel propagandasında merkezi bir işlev üstlenmiştir. Bu dönüşümle birlikte, çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı biçimde ele alındığı üzere, devlet destekli geleneksel halk müziği orkestralarının sahne pratikleri, kostümleri ve koreografileri de “modern ulusun ideal bedeni ve kolektif kimliği”nin görsel ve işitsel temsiline dönüşmüştür.

Bulgar Komünist Partisi yönetiminde devlet; folkloru, toplumun kültür portresini “tektipleştirecek” bir araç olarak kullanmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, temelinde sürekli “otantiklik” (*authenticity*) kavramına özel bir vurgu yapmaktadır. Burada kullanılan otantiklik kavramı elbette ideolojiktir. Bu dönemde devletin nezdinde otantik halk müziği denince akla gelen; Bulgaristan'da yaşayan etnik azınlıkların “sakıncalı” etkilerinden arındırılmış ve yaratılmak istenen ulusal kimliğe uygun biçimde tasarlanmış bir repertuarı ifade etmektedir. Dolayısıyla devletin nezdinde otantik sayılmayan unsurlar — örneğin; Türk, Vlah, Makedon, Ermeni, Yahudi, Rum ve Roman gibi etnik azınlıkların müzikleri, komşu ülkelerin ezgileri ya da klasik Avrupa müziği ve popüler Amerikan müziğinin etkileri — resmi ideolojide

folklorun dışında konumlandırılmış, hatta “zararlı” olarak değerlendirilmiştir (Rice, 1994). Bu yaklaşımla dönemin bestecileri, etnomüzikologları ve Bulgar Komünist Partisi’nin ideologları, halk müziğini Avrupa’nın “nitelikli yüksek müziği” düzeyine taşıdıklarını öne sürerek; folkloru ideolojik temelde “arındırıp” millileştirmeyi ve köylü kültürünü modernleştirmeyi hedefleyen devlet destekli bir dönüşüm projesine hizmet etmişlerdir (Silverman, 2004). Bu doğrultuda, halk şarkıları ve dansları içerik bakımından sosyalist temalarla yeniden düzenlenmiş; biçim açısından ise ideolojik milli anlatıya uygun bir modern sahne estetiğine uyarlanmıştır.

1950’li yıllardan itibaren Bulgar Komünist Partisi, ülke genelinde uygulamaya başladığı ideolojik yönelimli kültür politikaları ile amatör ve profesyonel folklor topluluklarının kurulmasını teşvik etmiştir. İvedilikle hemen her köy ve kasabada, Türkiye’deki Halkevleri’ne benzer bir pratiğe sahip *chitalishte* [читалище] adlı yerel kültür evleri kurulmuş; buralarda, “amatör sanat faaliyetleri” [художествена самодейност/hudodzestvena samodeinost] çerçevesinde devlet destekli halk dansları toplulukları ve halk müziği orkestraları kurulmuştur. Böylelikle, yerel kültürel pratiklerin aynı zamanda merkezi otorite tarafından denetlenebilir ve hatta yönlendirilebilir bir yapıya kavuşturulması amaçlanmıştır. Bu *chitalishte*’ler, yalnızca kültürel etkinliklerin yürütüldüğü alanlar değil; aynı zamanda halkın kültürel yaşamını sosyalist ideoloji doğrultusunda biçimlendiren ve kontrol eden yapılar olarak işlev görmüştür.

Devlet destekli halk müziği orkestraları; Bulgar halk müziğinin çok sesli hale getirilmiş, modern ve kurumsal formunu temsil etmekle ve yaygınlaşmasını sağlamakla görevliydi. Bu orkestraların repertuarı, derlenen halk ezgilerinin çok sesli düzenlemelerinden ve bu ezgilerin, motiflerin yer aldığı sosyalist içerikli yeni bestelerden oluşmaktaydı. Bu müzik, artık “milli müzik” olarak tanımlanıyor ve devletin resmi ideolojisini yansıtan bir vitrin işlevi görüyordu. Bu süreçte, Bulgaristan’da varlığını sürdüren farklı etnik toplulukların öz-kültürleri, ulusal kimliğin tektipleştirilmiş bir formda yeniden inşası doğrultusunda dönüştürülmeye ve merkezi bir kültürel temsil sistemi içinde eritmeye çalışılıyordu.

Sovyetler Birliği Komünist Partisi Genel Sekreteri Leonid I. Brezhnev (1973), dönemin Bulgar Komünist Partisi Merkez Komitesi Birinci Sekreteri ve

Devlet Başkanı Todor Zhivkov ile 20 Eylül 1973 tarihinde Bulgaristan’da yaptığı bir görüşme esnasında şu ifadeleri kullanır:

İnsanlar genelde milliyetçilikten tehlikeli bir hastalık olarak bahseder. Ancak milliyetçiliğin de farklı çeşitleri olduğunu unutmamak gerekir. Milliyetçilik; Parti’nin, halkın, komünizmin çıkarlarına hizmet ettiği ve enternasyonalizmle çelişmediği sürece bir tehdit olarak algılanmamalıdır (s. 35, yazar tarafından çevrilmiştir).

Brezhnev’in bu ifadeleri, komünist blok içinde “milliyetçilik” anlayışının, Parti’nin çıkarları ve enternasyonalizmle uyumlu olduğu sürece kabul edilebilir olduğunu oldukça net bir şekilde göstermektedir. Bu “kontrollü milliyetçilik”, Bulgaristan’da uygulanan kültürel asimilasyon politikalarının ve arı saf Bulgar kimliği arayışının ideolojik zeminini oluşturmuştur.

Özellikle 1970’li ve 1980’li yıllara gelindiğinde Bulgaristan’da ideolojik yönelimli kültür politikaları daha agresifleşmiş, Todor Zhivkov’un liderliğindeki bu dönemde devlet, milli kültürü “has Bulgar” kimliği üzerine kurma idealini radikal önlemlerle desteklemiştir. Örneğin; Pomak olarak bilinen Müslüman Bulgarların ve Romanların adları bu yıllarda zorla Bulgar adlarıyla değiştirilmiş; 1985 yılına gelindiğinde ise aynı uygulama Bulgaristan Türklerine de uygulanmıştır (Silverman, 1989). Çünkü; öz-tanımı Bulgar milliyetçiliğinin Bulgar tanımıyla örtüşmeyen toplumlar, artık halka dahil değildir (Silverman, 1989).

Bu dönemde Türkçe halk türkülerinin söylenmesi, zurna gibi Türk ve Makedon kültürü ile özdeşleşmiş çalgıların kamusal alanda çalınması yasaklanmıştır (Silverman, 2012). Benzer şekilde, ülkenin kuzeyindeki Vlah azınlığın müzikleri ve aynı bölgede yerel Rumence diyalektlerde söylenen şarkılar da yasaklanmıştır. Azınlık dillerinin, ezgilerinin ve kültürlerinin kamusal alandan silinmesi, komünist yönetimin tektip milli bir ulus devlet yaratma stratejisinin önemli bir parçası olarak görülüyordu. Komünizm döneminde Bulgaristan’da uygulanan kültür politikaları, folkloru devlet ideolojisine uygun biçimde dönüştürmüş; halk müziğini hem modernleştirilmiş bir sanat formuna hem de milliyetçi söylemin işlevsel bir aracına haline getirmiştir. Bu bağlamda, kaval çalgısının karşıt müzik ortamlarında kazandığı temsiller de, devlet ideolojisi ile toplumsal pratikler arasındaki gerilimi açığa çıkaran özgün bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Bulgaristan'da kaval çalgısı, bir yandan devlet ideolojisinin inŒa etmeye alıŒtıđı tektip ulusal kimliğin bir yansıması olarak konumlanırken; öte yandan, bu ideolojik yönelimli kültür politikalarına karşıt, paralel bir alt-kültürün oluşturulmasına da katkı sağlamıŒtır. Devletin ideolojik yönelimli kültür politikalarıyla Œekillendirmeye alıŒtıđı bu ulusal kimlik, köylü sınıfını yücelten; ancak ülkenin çokkültürlü ve çokkimlikli toplumsal yapısını bu inŒa sürecinin dıŒında bırakan biçimde kurgulanmıŒtı. Öte yandan, kavalın resmi olmayan müzik ortamlarında da, bu çalgıyı kendi öz-kültürünün mirası olarak sahiplenilen topluluklar tarafından icra edilmeye devam etmesi; etnik ve dini kimliklerin müzik aracılığıyla korunmasına ve yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıŒtır.

Bu alıŒma, kimlik kuramları çerçevesinde bu çok katmanlı ortamı analiz etmeyi ve konuyla ilgili ileride yapılacak benzer araŒtırmalar için kuramsal bir zemin oluşturmayı amaçlamaktadır. Kaval algısının bu süreçte geçirdiği dönüşüm, müzikal modernizm dönemine özgü kimlik anlatısıyla, postmodern dönemde öne çıkan kimlik çoğulluğu arasındaki farkları okumak açısından oldukça anlamlı bir zemin sunmaktadır. Elde edilen bulgular, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda alıŒmanın üçüncü bölümünde detaylı olarak tartıŒılmıŒtır.

Özetle, kaval algısının Bulgaristan'da komünizm dönemindeki serüveni, yalnızca bir çalgının dönüşüm hikayesi değil; aynı zamanda modernite ile postmodernite arasındaki geçiŒ sürecinde, ulusal kimlik ile azınlık topluluklarının bu çalgı aracılığıyla geliŒtirdiđi söylemin de bir anlatısıdır. Bu alıŒma, kavalın söz konusu süreçteki rolünü incelerken, onu hem tarihsel bir özne hem de kuramsal bir araç olarak ele almaktadır. Müzikoloji literatüründe folklorun ulusallaŒması, müziğin siyasal ideolojilerle iliŒkisi ve postmodern kimlik yapıları üzerine kapsamlı tartıŒmalar yer almaktadır. Bu alıŒma, söz konusu kuramsal tartıŒmaları kaval çalgısı üzerinden ele alarak, alana özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Bu alıŒmanın ana argümantasyonu, ikinci bölümde detaylıca ele alınan devlet destekli halk müziği orkestraları ile düğün müziği orkestraları arasındaki ideolojik ve kültürel karşıtlık; üçüncü bölümde ise kaval çalgısının bu iki müzik ortamındaki dönüşüm süreçleri, temsilleri ve kimlik arayıŒları bağlamında üstlendiği iŒlev üzerinden Œekillenmektedir.

1.2. Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Bulgaristan’da komünizm döneminde kaval çalgısının, devlet destekli halk müziği orkestraları ile bu ortama karşıt bir müzik ortamı olan düğün müziği orkestraları içindeki dönüşümünü çok yönlü olarak incelemek ve bu dönüşümün, ulusal kimlik inşası ile ideolojik kültür politikaları bağlamındaki anlamını tartışmaktır. Çalışma, kaval çalgısını merkeze alarak müzik ortamları ile dönemin siyasal ideolojisi ve kültür politikaları arasındaki ilişkileri analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda, devletin ideolojik yönelimli kültür politikalarının müziğe yansımaları; bu politikaların çalgının kendisi ve icra pratikleri üzerindeki biçimsel ve teknik etkileri; devlet destekli halk müziği orkestraları ile karşıt düğün müziği orkestralarının temsil stratejileri ve repertuvar politikaları; ayrıca azınlık kültürlerinin bu hegemonik yapı karşısındaki varoluşsal direnç biçimleri bir bütün olarak ele alınmakta; tüm bu unsurlar, müzik aracılığıyla kimlik inşası ve temsil süreçleri bağlamında tartışılmaktadır.

Kaval çalgısı, Bulgaristan’da komünizm döneminde hem devletin “has Bulgar” kimlik inşasında milli bir sembol olarak konumlandırılmış, hem de azınlık toplulukları için kültürel ifadelerini ve icracılar özelinde meslek hayatlarını sürdürebilecekleri bir *safe zone* işlevi görmüştür. Çalışma, bu ikili temsiliyeti detaylı biçimde inceleyerek, müzik aracılığıyla kimliğin hem yukarıdan aşağıya — devlet destekli ideolojik yapıların müdahalesiyle — hem de aşağıdan yukarıya — azınlıkların gündelik pratikleri ve direniş stratejileriyle — inşa edildiğini göstermektedir.

Bu çalışmanın literatüre katkısı, kaval çalgısı perspektifinden ele alınan bu süreçlerin; Eric Hobsbawm’ın (1983) “geleneğin icadı” (*invented tradition*), Stuart Hall’un (1990) “kültürel kimlik” (*cultural identity*), Benedict Anderson’un (1983) “hayali cemaatler” (*imagined communities*) ve James C. Scott’ın (1985) “gündelik direniş, örtülü siyaset” (*everyday resistance, infrapolitics*) kuramları çerçevesinde somut bir örnek üzerinden tartışılması ve bu kuramsal yaklaşımlara özgün bir vaka yoluyla katkı sunmasıdır.

Özellikle ikinci bölümde ele alınan Filip Kutev ekolüne bağlı devlet destekli halk müziği orkestraları ile düğün müziği orkestraları arasındaki karşıtlık, bu çalışmanın temel tartışma zeminini oluşturmaktadır. Kavalın her iki müzik ortamında da farklı roller üstlenebilmesi, bu karşıtlık üzerinden şekillenen kimlik arayışlarına ışık tutmaktadır. Ayrıca ikinci bölümde detaylıca değinilen *notno* [НОТНО] ve *ot sartseto* [от сърцето] ikiliği, Besteciler Birliği gibi kurumların denetim mekanizması ve müzisyenlerin ekonomik zorunluluklar karşısındaki konumlanmaları, bu çalışmanın kuramsal ve tarihsel analizinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

1.3. Evren

Bu araştırmanın evrenini, özellikle 1944 – 1989 yılları arasında ve sonrasında Bulgaristan’da devletin ideolojik yönelimli kültür politikalarının etkisiyle biçimlenen çalgı icra ortamları oluşturmaktadır. Bu bağlamda, özellikle devlet destekli halk müziği orkestraları ile bu çalışmada karşıt müzik ortamı olarak tanımlanan düğün müziği orkestraları, araştırmanın temel inceleme alanlarını teşkil etmektedir. Her iki müzik ortamı da, hem kurumsal yapı hem repertuvar tercihleri hem de icra pratikleri bakımından değerlendirilerek, kaval çalgısının bu farklı müzik ortamlarındaki konumlanışı çok yönlü biçimde analiz edilmiştir.

Bu evren, Bulgaristan’ın komünizm dönemindeki kültürel çeşitliliğinin geniş bir kesitini sunarak, devletin sanatsal üretimi nasıl kontrol etmeye çalıştığını ve halkın bu kontrollere ve denetim mekanizmasına nasıl yanıt verdiğini anlamak için temel bir zemin oluşturmaktadır. Bu dönem, kültürel alanda hem kapsamlı bir kurumsallaşma sürecini hem de yerel düzeyde gelişen direnç pratiklerinin şekillendirdiği karşıt yönelimleri içermektedir. Bu bağlamda kaval çalgısı, söz konusu evren içerisinde kimlik temsiline dair çözümlerinin merkezine yerleştirilmekte; bu çalgı aracılığıyla kültürel yönelimler ile kimliğin müzikal temsil biçimleri arasındaki etkileşim analiz edilmektedir.

1.4. Örneklem

Çalışmanın örneklemini, Bulgaristan'da uzun yıllardır etkin olan ve kaval çalgısının farklı dönemlerdeki dönüşümüne tanıklık etmiş müzisyenlerle gerçekleştirilen derinlemesine bireysel görüşmeler oluşturmaktadır. Bu görüşmeler, hem devlet destekli halk müziği orkestralarında hem de karşıt müzik ortamı olarak değerlendirilen düğün müziği orkestralarında aktif olarak yer almış kaval sanatçılarıyla yürütülmüştür. Katılımcıların kişisel deneyimlerine dayalı anlatıları, çalışmanın temel nitel verisini oluşturmaktadır. Bu anlatılar, komünist dönemin kültürel politikalarının müzisyenlerin mesleki yönelimleri, estetik tercihleri ve gündelik yaşam pratikleri üzerindeki etkilerini analiz etmek açısından birincil kaynak işlevi görmektedir.

1.5. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri doğrultusunda yapılandırılmıştır. Araştırmanın temelini, bir yandan alan araştırmasında gerçekleştirilen bireysel görüşmelerden elde edilen özgün anlatılar; diğer yandan ise dönemin kültürel ve politik ortamını kavramaya yönelik tarihsel ve kuramsal okumalar oluşturmaktadır.

Alan araştırması kapsamında gerçekleştirilen görüşmeler, kavalın devlet destekli halk müziği orkestraları ile düğün müziği orkestralarındaki konumunu, kimliğini ve temsilini bireysel tanıklıklar aracılığıyla ortaya koymaktadır. Bu görüşmeler yalnızca çalgı icra pratiklerine ilişkin teknik detaylarla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kavalın ideolojik, toplumsal ve sembolik boyutlarına dair anlatılar da sunmaktadır. Bu nedenle çözümleme süreci, bireysel tanıklıklara dayanan bir yorumsamacı (*interpretivist*) paradigma doğrultusunda yürütülmüştür. Bu yaklaşımın temelini, müziğin aynı zamanda toplumsal ve politik bir temsil alanı olduğu varsayımı oluşturmaktadır. Yorumsamacı paradigma, müzik ve kültürel pratiklerin öznel anlamlarını, bu pratikleri gerçekleştiren aktörlerin bakış açılarıyla kavramaya odaklanır. Bu yönüyle, çalışmanın çok katmanlı kimlik ve direniş argümantasyonu açısından belirleyici bir çerçeve sunar.

İkinci yöntimsel bileşen olarak, dönemin kültür politikalarını anlamaya yönelik sosyo-politik ve tarihsel okumalar gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda, ulusal kimlik, sosyalist ideoloji, milliyetçilik, ve milli kültür gibi başlıklarda şekillenen politik söylemlerin müzik alanına nasıl yansıdığı incelenmiştir. Özellikle Todor Zhivkov dönemindeki asimilasyon politikaları ve etnik temizlik girişimleri, müzikal pratikler üzerindeki baskıyı ve kavalın bu bağlamda üstlendiği ikili rolünü anlayabilmek açısından kritik bir arka plan sunmaktadır. Bu dönem, ikinci bölümde detaylıca ele alınan devlet orkestralarının “temizlenmiş” repertuarını ve azınlık çalgılarına yönelik yasakları anlamlandırmak için önemli bir bağlamsal çerçeve sağlamaktadır.

Kuramsal çerçevede ise Eric Hobsbawm’ın (1983) “geleneğin icadı” (*invented tradition*), Stuart Hall’un (1990) “kültürel kimlik” (*cultural identity*), Benedict Anderson’un (1983) “hayali cemaatler” (*imagined communities*) ve James C. Scott’ın (1985) “gündelik direniş, örtülü siyaset” (*everyday resistance, infrapolitics*) yaklaşımları temel alınmıştır. Bu teorik çerçeveler, Bu yaklaşımlar, Bulgaristan’daki ulusal kimlik inşasının doğallık iddiasını, kültürel kimliğin toplumsal süreçler içerisindeki dönüşümünü ve ulusun bir “hayali cemaat” olarak inşa edilmesini analiz edebilmek için sağlam bir kuramsal zemin sunmaktadır. Söz konusu kuramlar, kavalın bir yandan “has Bulgar” bir çalgı olarak kurumsallaşması, diğer yandan ise azınlık topluluklar tarafından bir direniş aracı olarak benimsenmesi arasındaki ikiliği kavrayabilmek açısından yol gösterici olmuştur.

Çalışmanın gövdesini oluşturan ikinci ve üçüncü bölümlerde, kuramsal çerçeveler; devlet destekli halk müziği orkestralarına özgü *obrabotki* [обработка] estetiği ile *notno* [нотно] ve *ot sartseto* [от сърцето] metaforları — bu terimlerin anlamı ve içeriği ikinci bölümde ayrıntılı biçimde açıklanmaktadır — ayrıca düğün müziği ortamında gelişen virtüözite, azınlıkların müzikal direniş pratikleri ve post-komünist dönemde Theodosii Spassov örneği gibi somut analizler aracılığıyla zenginleştirilmiştir.

Elde edilen veriler, Bulgaristan üzerine etnomüzikoloji, tarih, sosyoloji ve antropoloji disiplinleri alanında önemli çalışmalar yapmış olan Donna A. Buchanan, Timothy Rice, Carol Silverman ve diğer araştırmacıların kuramsal yaklaşımlarıyla

ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Nitel veri analizine dayanan bu veriler, tematik başlıklar altında sınıflandırılmış; analizler ise ilgili kuramsal tartışmalarla bağlantılı biçimde, metinsel bütünlük gözetilerek sunulmuştur.

1.6. Sınırlılıklar

Kapsam bakımından bu çalışma, hem coğrafi hem dönemsel olarak belirli sınırlamalar çizmektedir. Coğrafi olarak Bulgaristan merkez alınmakta, ancak kaçınılmaz biçimde bölgesel (Anadolu ve Balkanlar) ve kültürel etkileşimlere de değinilmektedir. Dönemsel olarak ise esas odak 1944 – 1989 arası olmakla birlikte, konunun tarihsel arka planını ve sonrasını bağlamlandırmak amacıyla XX. yüzyılın başlarından 1990’lı yıllara uzanan atıflar da yapılmaktadır. Çalışma, müzikoloji ve etnomüzikoloji perspektiflerinden yürütülmekte; bu doğrultuda tarihsel veriler müzik olgusuyla ilişkilendirilerek değerlendirilmektedir. Bulgaristan’daki devlet destekli folklor toplulukları ile düğün orkestraları gibi karşıt müzik ortamları, çalışmada karşılaştırmalı olarak ele alınmış; kaval çalgısının bu iki alanda üstlendiği roller, temsiller ve konumu detaylıca analiz edilmiştir.

1.7. Literatür Özeti

Bu çalışma, Bulgaristan’da komünizm döneminde kaval çalgısının geçirdiği dönüşümü, ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikaları bağlamında ele almaktadır. Çalışmanın kuramsal temelleri, “kültürel kimlik (bkz. Hall, 1990)” (*cultural identity*), “geleneğin icadı (bkz. Hobsbawm & Ranger, 1983)” (*invented tradition*), “gündelik direniş, örtülü siyaset (bkz. Scott, 1985)” (*everyday resistance, infrapolitics*) ve “hayali cemaatler (bkz. Anderson, 1983)” (*imagined communities*) gibi kavramlar etrafında şekillenmekte; etnomüzikoloji, kültürel antropoloji, tarih ve siyaset bilimi literatüründen beslenmektedir. Bu bölümde, konuyla ilişkili literatür ana başlıklar altında değerlendirilmekte; böylece çalışmanın kuramsal dayanakları ve özgün katkı sunduğu yönler ortaya konmaktadır. Burada yer verilen kaynaklar, araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesine doğrudan katkı sunan öne çıkan çalışmalardır; bununla birlikte, çalışma kapsamında faydalanılan literatür bu

bölümdekilerle sınırlı değildir. Çalışmada referans verilen tüm kaynaklara ayrıntılı biçimde kaynakça bölümünde yer verilmiştir.

1.7.1. Ulusal Kimlik, İdeoloji ve Folklor

Hobsbawm'ın (1983) ortaya koyduğu “geleneğin icadı” (*invented tradition*) kavramı, ulus-devletlerin bazı kültürel pratikleri, ulusal kimliğin tarihsel ve doğal bir unsuruymuş gibi ifade ederek nasıl yeniden kurguladıklarını açıklar. Bu çalışma, Bulgaristan'da komünizm döneminde folklorun bu türden bir kurgu süreci içinde nasıl işlevselleştirildiğini ve kaval çalgısının bu ideolojik bağlamda nasıl konumlandığını incelemek açısından bu kuramsal çerçeveyi temel almaktadır.

Benedict Anderson (1983), ulusları “hayali cemaatler” (*imagined communities*) olarak tanımlar; yani bireylerin hiç tanımadıkları insanlarla ortak bir aidiyet duygusu geliştirmesini mümkün kılan kültürel temsil biçimlerine dikkat çeker. Bu çalışma, Bulgaristan'da komünizm döneminde halk müziğinin ve özellikle kaval çalgısının, ulusal bir topluluk duygusunu inşa eden kültürel bir temsil biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü Anderson'un yaklaşımıyla birlikte okumaktadır.

Stuart Hall (1990), “kültürel kimlik” (*cultural identity*) kavramını, doğuştan gelen sabit bir yapı olarak değil; tarihsel süreçte, söylemler ve ortamlar aracılığıyla şekillenen çok katmanlı ve değişken bir oluşum olarak tanımlar. Bu çalışma, kaval çalgısının komünizm döneminde hem devletin inşa ettiği “has Bulgar” kimliğinin bir temsili, hem de azınlık toplulukları için ifade alanı sunan bir araç olarak nasıl konumlandığını Hall'un yaklaşımıyla birlikte okumaktadır.

Carol Silverman, yayımlarında Bulgaristan'da folklorun komünizm dönemi boyunca devlet eliyle yeniden biçimlendirildiğini ve bu sürecin Bulgaristan'daki etnik çeşitliliği ötekileştiren ve görmezden gelen milliyetçi bir çerçeveye dayandığını ortaya koyar. Devlet destekli folklor topluluklarının, halk müziğini “temizleyip” Batılı armonik yapılarla yeniden düzenleyerek sahneye taşıdığını; böylece temsil edilebilir ve kontrol edilebilir bir ulusal müzik kimliği oluşturduğunu vurgular. Bu çalışma, kaval çalgısının bu sahneleştirilmiş folklor içinde nasıl konumlandırıldığını ve hangi ideolojik işlevleri yüklendiğini Silverman'ın bulgularıyla birlikte değerlendirmektedir.

Donna A. Buchanan, yayımlarında komünist dönemdeki folklor politikalarının yalnızca müzikal biçimlere değil, aynı zamanda müzisyenlerin toplumsal konumlanışlarına ve etik söylemlerine de yön verdiğini vurgular. Çalışmanın ikinci bölümünde detaylıca açıklanan *notno* [нотно] ve *ot sartseto* [от сърцето] gibi kavramlar üzerinden, bireysel müzikal ifade ile devlet ideolojisi arasında yaşanan gerilimleri çözümleyen Buchanan, bu metaforların müzikal teknik tercihlerle politik sadakat arasında nasıl bir ara yüz işlevi gördüğünü ortaya koyar. Kirilov ise çalışmalarında, Filip Kutev topluluğunun Bulgar halk müziğini yeniden yapılandırma sürecinde hem müzikal tektipleştirme hem de ideolojik temsil açısından merkezi bir rol oynadığını belirtir. Bu çalışmada, kaval çalgısının söz konusu dönüşüm sürecindeki konumunu değerlendirmek için Buchanan ve Kirilov'un tespitlerinden önemli ölçüde yararlanılmıştır.

1.7.2. Azınlık Müzikleri, Direniş Biçimleri ve Kimlik Politikaları

James C. Scott (1985), “gündelik direniş, örtülü siyaset” (*everyday resistance, infrapolitics*) kavramlarıyla, baskı altındaki grupların, toplulukların doğrudan çatışmaya girmeksizin, gündelik pratikler aracılığıyla geliştirdikleri dolaylı ve örtülü direniş biçimlerine dikkat çeker. Bu kuramsal çerçeve, Bulgaristan'da komünizm döneminde azınlık topluluklarının müziği, resmi kültürel normların dışında kimliklerini muhafaza etmenin ve ifade etmenin bir yolu olarak nasıl kullandıklarını anlamak açısından bu çalışmada merkezi bir referans noktasıdır.

Carol Silverman (2012), Roman müziği örneği üzerinden, kültürel üretimin bir yandan asimilasyon politikalarına karşı bir direniş alanı; diğer yandan kimliğin kamusal alanda ifade edilmesi için bir araç işlevi gördüğünü ortaya koyar. Silverman'ın düğün müziği üzerine önceki çalışmaları, bu ortamların estetik açıdan daha serbest, toplumsal olarak ise alternatif bir ifade alanı sunduğunu göstermektedir. Bu bağlamda düğün müziği, hem ideolojik kontrol dışındaki müzikal yaratımın hem de kimliğin kolektif ifadesinin ortamı haline gelmiştir. Benzer biçimde Drevits (2012), post-komünizm döneminde öne çıkan *chalga* [чалга] türünün, önceki dönemde bastırılan müzik pratiklerinin kamusal alana dönüşünü simgelediğini ifade eder. Drevits, *chalga*'yı yalnızca popüler bir müzik türü olarak değil; aynı zamanda

devletin tektipleştirici kültür politikalarına karşı halkın gayriresmi estetik tercihlerini ve melez kimlik yapılarını yansıtan bir fenomen olarak değerlendirir. Bu çalışma, kaval çalgısının bu tür alternatif müzikal alanlarda nasıl konumlandığını ve azınlık müzisyenleri tarafından hangi direniş stratejileriyle kullanıldığını analiz ederken Silverman ve Drevits'in çözümlemelerinden oldukça yararlanmaktadır.

Ghodsee (2009), Bulgaristan'daki Müslüman toplulukların — özellikle Pomak ve Türk kökenli bireylerin — dini ve kültürel kimliklerini, komünist dönemin sekülerleşme ve tektipleştirme politikalarına rağmen nasıl koruduklarını kapsamlı etnografik verilerle ortaya koyar. Daha çok gündelik yaşam pratiklerine odaklanan bu çalışma, kimliğin yalnızca tarihsel olarak inşa edilen değil, aynı zamanda müzik gibi kültürel araçlar yoluyla sürdürülen, yeniden üretilen ve yeniden tanımlanan bir yapı olduğunu göstermektedir. Ghodsee'nin sunduğu bu çerçeve, kaval çalgısının komünizm döneminde azınlık toplulukları için bir kültürel ifade alanı olarak nasıl işlev gördüğünü değerlendirmek açısından bu çalışmada önemli bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır.

1.7.3. Kaval Çalgısı ve Kültürel Temsili

Timothy Rice, yayımlarında kaval çalgısını Bulgaristan'daki çobanlık pratiği ve kırsal yaşamla kurduğu tarihsel bağ üzerinden değerlendirir. Ona göre kaval, yalnızca bir çalgı değil; aynı zamanda çobanlık kültürünün, doğayla kurulan ilişkinin ve bireysel içsel dünyaların müzikal ifadesidir. Rice, kavalın tonal yapısı ve melodi üretme biçimi aracılığıyla, icracının kişisel anlatısını duygusal derinlikle iletebildiğinin altını çizer. Bu yönüyle kaval, yalnızca geleneksel bir çalgı değil; kimlik, hafıza ve bireysel deneyimlerin taşıyıcısı olarak da işlev görmektedir. Rice'ın alan çalışmasına dayalı çözümlemeleri, kaval icrasının yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlatımsal ve kimliksel boyutlarına da ışık tutar. Bu çalışma, kaval çalgısının komünizm döneminde geçirdiği dönüşümleri incelerken, Rice'ın Bulgaristan müzik ortamı, halk müziği ve kavalın anlam katmanlarına ilişkin kuramsal yaklaşımlarını önemli bir referans noktası olarak benimsemektedir.

Kremenliev (1952), *gadulka*⁶, *gayda*⁷, *tambura* ve kaval gibi temel Bulgar çalgılarını karşılaştırmalı bir organolojik perspektiften ele alır. Kavalın mikrotonal potansiyeli, modüler yapısı ve melodik hareket kabiliyeti üzerine yaptığı değerlendirmeler, bu çalgının bölgesel varyasyonlar içindeki temsilini ve ifade olanaklarını açığa çıkarır. Kremenliev'in bu yapısal çözümlenmeleri, kavalın yalnızca teknik değil, aynı zamanda kültürel farklılıkları taşıyabilen bir çalgı olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Bu çalışma, kavalın komünist dönemde farklı müzikal bağlamlara uyarlanabilirliğini anlamlandırmada Kremenliev'in sunduğu organolojik çerçeveden faydalanmıştır.

Kirilov, çalışmalarında kavalın Bulgaristan'da halk müziği topluluklarındaki kullanımını incelerken, çalgının hem geleneksel repertuvarındaki yerini hem de profesyonel sahne düzenlemelerine uyum sağlayabilen yapısını değerlendirir. Özellikle komünizm döneminde, *gayda* gibi daha yerleşik ve milliyetçi söylemlerle özdeşleştirilen çalgıların aksine, kavalın hem devlet destekli folklor topluluklarında hem de azınlık müziği ortamlarında yer bulabilmesi, onun kültürel ve ideolojik temsiller açısından daha esnek bir çalgı olarak konumlanmasına imkan vermiştir. Kirilov'un bu değerlendirmeleri, bu çalışma kapsamında kavalın çok katmanlı işlevlerini analiz etmek için önemli bir tarihsel zemin sunmaktadır.

Todor Prashanov'un *Nachalna shkola za kaval* [Начална школа за кавал] (2005) başlıklı yöntemsel çalışması, Bulgaristan'da kaval çalgısını öğrenmeye başlayan icracılar için hazırlanmış temel bir kaynak niteliğindedir. Prashanov, kitabında kavalın tarihçesinden başlayarak çalgının yapısal özelliklerini, akort sistemlerini, tınlama bölgelerindeki (*register*) karakterlerini ve teknik-artistik olanaklarını detaylı biçimde ele alır. Ayrıca notasyonla ilişkili sorunlara, pozisyon alma tekniklerine, parmak ve dudak yerleşimlerine, nefes kontrolü ve vibrato üretimine dair ayrıntılı açıklamalara yer verir. Çalışmada kavalın halk müziği orkestralarındaki rolü de tanımlanmakta; metodik egzersizler, halk melodileri ve

⁶ *Gadulka*, Anadolu ve Balkanlar'da yaygın olan armudi kemençeler ailesine ait yaylı bir çalgıdır. Modern *gadulka* üç çalım teline ek olarak, ses seviyesini artırmak amacıyla kullanılan rezonans tellerine sahiptir (Çolakoğlu, 2008).

⁷ *Gayda*, genellikle keçi derisinden yapılan bir hava torbası, melodi icrası için kullanılan *gaidunitsa* [гайдунница] ve çalgının sabit bir eşlik sesi (dem sesi) üretmesini sağlayan *ruchilo* [пучило] adlı parçalardan oluşan geleneksel bir nefesli çalgıdır (Rice, 1994).

*horo*⁸ [хоро], *rachenitsa*⁹ [ръченица] gibi danslara ait örnekler aracılığıyla hem nota okuma hem de kulaktan öğrenme yöntemleri desteklenmektedir. Prashanov'un yaklaşımı, yalnızca teknik öğretime değil, aynı zamanda çalgının ses estetiğine ve orkestral bağlamda işlevselliğine dair kapsamlı bir organolojik bakış sunar. Bu çalışmada, kavalın icra pratiğine ilişkin dönüşümleri değerlendirirken, Prashanov'un teknik ve pedagojik analizleri önemli bir başvuru zemini olarak kullanılmaktadır.

1.7.4. Modernizm, Postmodernizm ve Müzikteki Dönüşümler

Carol Silverman (2004), komünist dönemde halk müziğinin “modernleştirilmesi” idealinin, geleneksel müzik pratiklerinin hem estetik hem de ideolojik düzeyde yeniden biçimlendirilmesi sürecine işaret ettiğini belirtir. Bu dönüşüm, kavalın geleneksel olarak bağlı olduğu pastoral ve anonim bağlamdan koparılarak, ideolojik temsile uygun bir biçimde sahneye taşınmasıyla somutlaşır. Böylece kaval, sosyalist modernleşme söyleminin kültürel düzlemdeki taşıyıcı araçlarından biri haline gelmiş; hem temsili hem de işlevi yeniden tanımlanmıştır. Bu çalışma, kavalın çobanlık bağlamından sahneye taşınma sürecini yalnızca biçimsel bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda çalgının ideolojik olarak yeniden tanımlandığı bir modernleşme hamlesi olarak ele almakta ve Silverman'ın bu çözümlemesini kuramsal bir dayanak olarak değerlendirmektedir.

Drevits (2012), *chalga* [чалга] gibi melez müzik türlerinin komünizm sonrası Bulgaristan'daki yükselişini, postmodern kültürel üretim biçimlerinin bir göstergesi olarak değerlendirir. Ona göre bu dönem, devletin ideolojik olarak inşa ettiği tekil ve tektip ulusal kimlik anlatılarının parçalandığı; bunun yerine çoğulcu, yerel ve melez kimliklerin kamusal alanda görünürlük kazandığı bir geçiş sürecidir. *Chalga* gibi türler, yalnızca müzikal bir estetik değil, aynı zamanda postmodern kimlik kurgularının ve piyasa yönelimli kültürel ifadelerin taşıyıcısıdır. Bu çalışma, kaval çalgısının da bu yeni müzikal ve toplumsal bağlamlarda nasıl dönüştüğünü ve

⁸ *Horo* [Хоро], Bulgaristan'da bir hat şeklinde icra edilen türm danslara verilen genel addır (Rice, 1994).

⁹ *Rachenitsa* [Ръченица], genellikle 2 + 2 + 3 biçiminde bölümlenen 7 zamanlı ölçü yapısına sahip, Bulgaristan'da özellikle düğünlerde ve eğlencelerde icra edilen karakteristik bir dans ve melodi türüdür (Rice, 1994).

yeniden konumlandığını analiz ederken, Drevits'in sunduğu post-komünist kültürel çözümlerden yararlanmaktadır.

1.7.5. Literatürdeki Boşluk ve Bu Çalışmanın Katkısı

Mevcut literatür, Bulgaristan'daki komünizm dönemine ait müzik politikaları, ulusal kimlik inşası ve azınlık müzikleri ve ortamlarının dönüşümü üzerine kapsamlı bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Ancak bu literatürde kaval çalgısının özgün ve çok katmanlı konumu büyük ölçüde göz ardı edilmiş; çalgının hem ideolojik temsil aracı hem de kültürel direniş pratiği olarak üstlendiği çift yönlü işlev ayrıntılı biçimde ele alınmamıştır.

Bu çalışma, kavalı bir yandan devlet destekli folklor üretiminin sahneye taşınmış bir ögesi, diğer yandan ise azınlık topluluklarının kimliksel süreklilik stratejileri içinde konumlanan bir ifade alanı olarak inceleyerek, çalgının bu ikili temsillerine odaklanmaktadır. Kavalın hem organolojik özellikleri hem de Bulgaristan'da yaşayan birçok azınlık topluluğunun öz-kültürel hafızasında yer alan bir çalgı oluşu, bu ikili temsiliyete olanak tanıyan temel etkenlerdendir. Aynı çalgının, bir yandan resmi ideolojik bağlamda ulusal temsilin aracı olarak, diğer yandan resmi olmayan müzik ortamlarında kültürel süreklilik ve direnişin aracı olarak farklı işlevlerle yeniden tanımlanması, bu araştırmanın merkezi eksenini oluşturmaktadır.

Bu yönüyle tez, yalnızca bir çalgının dönüşümünü belgelemekle kalmaz; aynı zamanda kültürel iktidar mekanizmalarının, kimlik inşa süreçlerinin ve müzikal ifadenin birbiriyle nasıl kesiştiğini, yerel ve tarihsel bir örnek üzerinden çözümlmeye açar.

2. BULGARİSTAN HALK MÜZİĞİ ORKESTRALARI: İKİ KARŞIT TEMSİL ALANI

Bulgaristan'da komünizm döneminde halk müziği, yalnızca kültürel bir ifade biçimi olarak değil; aynı zamanda, devlet tarafından ulusal kimlik inşası sürecinde ideolojik bir alan olarak yeniden tanımlanmıştır. 1950'li yıllardan itibaren uygulamaya konan ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda, müziğin içeriği, biçimi ve icra ortamları yeniden düzenlenmiş; halk müziği, sosyalist gerçekçiliğin ve merkezîyetçi ulus idealinin bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu bağlamda, devlet destekli halk müziği orkestraları resmi ideolojinin söylemi doğrultusunda yapılandırılırken; düğün müziği orkestraları ise çoğulcu ve çokkültürlü yapılarıyla devletin resmi müzik estetiğine karşıt bir ifade alanı oluşturmuştur. Bu bölüm, Bulgaristan'da halk müziği alanındaki iki temel ve karşıt orkestra yapısını ideolojik, müzikal ve kültürel bağlamlarıyla derinlemesine inceleyerek, müziğin bir kimlik ve mücadele alanı olarak nasıl temsil kazandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2.1. Devlet Destekli Halk Müziği Orkestraları

Bulgaristan'da komünizm döneminde yürütülen folklor politikalarının en somut karşılığı, Filip Kutev (1903–1982) gibi isimlerin öncülüğünde kurulan devlet destekli halk müziği topluluklarında görülmektedir. Klasik Avrupa müziği eğitimi almış bir besteci ve orkestra şefi olan Kutev, 1949 yılında bir turne kapsamında Sofya'yı ziyaret eden Pyatnitskiy Rus Halk Korosu'nun [Хор Пятницкого - Государственный Академический Русский Народный Хор им. М. Е. Пятницкого/Хор Pyatnitskogo - Gosudarstvennyy Akademicheskiy Russkiy Narodnyy Hor im. M. E. Pyatnitskogo] gösterisinden oldukça etkilenmiştir (Buchanan, 1995). Bu deneyimin ardından 1 Mayıs 1951 tarihinde, devletin

desteğiyle bu koroya büyük ölçüde benzeyen Devlet Halk Şarkıları ve Dansları Topluluğu'nu [Държавния Ансамбъл за Народни Песни и Танци – ДАНПТ/ Darzhavniya Ansambal za Narodni Pesni i Tantsi – DANPT] kurar (Kirilov, 2010). Bu topluluk başlangıçta Devlet Halk Şarkıları ve Dansları Topluluğu adıyla kurulmuş olsa da, daha sonra kurucusuna ithafen Filip Kutev Topluluğu olarak ün kazanmıştır.

2.1.1. Filip Kutev Ekolü ve *Obrabotki*

Filip Kutev'in ideali, sahnelenebilir modern ve yüksek nitelikli bir halk müziği estetiği yaratmaktı. Bu doğrultuda, köylerde genellikle tek sesli ya da dem sesi eşlikli icra edilen halk ezgilerini derleyerek, dört ya da beş sesli klasik Avrupa müziği armonileriyle yeniden düzenleme fikrini ortaya koydu (Silverman, 2004). Nitekim Kutev, Türkiye'de Halil Bedi Yönetken ve Muzaffer Sarısözen örneğinde olduğu gibi, 1950'lerin başında Bulgaristan'ı köy köy dolaşarak en yetkin kadın halk şarkıcıları ile çalgılarında usta icracıları seçmiş ve onları yeni kurulan devlet topluluklarının bünyesine dahil etmiştir (Silverman, 2004).

Onun bu vizyonu doğrultusunda, halk ezgileri klasik Avrupa müziği eğitimi almış akademik besteciler tarafından yeniden düzenlenmiş; böylece modern sahne müziğine uyarlanmış, çok sesli ve yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Bu tür, Bulgaristan'da *obrabotki*¹⁰ [обработки] olarak adlandırılmaktadır. Buchanan (1991), “düzenleme” *obrabotvane* [обработване] ve “düzenlenmiş versiyon” *obrabotka* [обработка] terimlerinin, “işlemek, biçimlendirmek, cilalamak, müdahale etmek, ele almak ya da eğitmek” gibi anlamlara gelen bir fiilden türediğine dikkat çekmekte ve görüştüğü Bulgar bir etnomüzikoloğun kendisine *obrabotvane* [обработване] kavramını “bir şeyin daha iyi hale getirilmesi amacıyla dönüştürülmesi” şeklinde açıkladığını aktarmaktadır (Rice, 1994). Filip Kutev Topluluğu, *obrabotki* türündeki eserleri uluslararası platformlarda sergileyerek, Bulgar halk müziğinin yeni ve modern yüzünü dünyaya tanıtan bir vitrin işlevi görmeye başlamıştır (Rice, 1994).

¹⁰ *Obrabotki* [Обработки] ya da aynı terimin Bulgarcadaki tekil hali olan *obrabotka* [обработка], Bulgar müzik literatüründe halk ezgilerinin, devletin ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda yeniden biçimlendirilmesini ifade eden bir terim olup, Türkçeye “müzikal düzenleme” veya “uyarlama” olarak çevrilebilir (Kirilov, 2016).

Kutev'in bu tür modern bir orkestra yaratma düşüncesi yalnızca repertuvar ya da orkestrasyon temelli bir çalışma değil, aynı zamanda müzik gibi bu orkestrada yer alacak çalgıların da modernize edilmesini hedefliyordu. Tutarlı ve modern bir sahne tınısı oluşturmak için halk çalgılarının teknik ve tonal kapasitesinin de geliştirilmesi ya da genişletilmesi gerektiğini düşünüyordu. Bu bağlamda Kutev, usta çalgı yapımcıları Ivan Katsarov ve Boris Drakev gibi isimlerle çalışarak geleneksel Bulgar halk çalgılarının orkestra içinde kullanılmak üzere geliştirilmiş versiyonları üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bu orkestralarda kullanılan başlıca çalgılar — kaval, *gadulka*, *tambura*, *cura gayda*¹¹ ve *tapan* — orkestra tınısına uyum sağlayacak biçimde farklı boyutlara ve çalgı ailelerine genişletilmiştir (Buchanan, 2006). Nihayetinde, bazı çalgıların form ve boyutları yeniden şekillendirilmiş ve tektipleştirilmiş; akort sistemleri de bu doğrultuda değiştirilmiş ve düzenlenmiştir. Bu çalışmalar, dört sesli armonilerde ezgileri icra edebilecek orkestral yapılar oluşturmayı mümkün kılmış; böylece bu topluluklar, 12 ile 25 müzisyenden oluşan ve klasik Avrupa müziği orkestraları mantığıyla yapılandırılmış profesyonel ekipler haline gelmiştir (Buchanan, 1995).

2.1.2. Orkestrasyon

Devlet destekli bu halk müziği orkestraları yapısı; yaygın olarak 3 kaval, 6 *gadulka* (3 birinci, 3 ikinci), 2 *tambura*, 1 veya 2 *gayda*, 1 viyolonsel, 1 kontrbas ve 1 *tapandan* oluşmaktadır (Buchanan, 2006). Orkestralarda Avrupa müziğine ait çalgıların kullanılmasından özellikle kaçınılmış; bu yaklaşım doğrultusunda ortaya çıkan müzikal ve teorik gereksinimleri karşılamak amacıyla *bas tambura* ve *bas gadulka* gibi yerel çalgılar geliştirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu çalgıların orkestranın genel tını beklentilerini karşılamada yetersiz kalması üzerine, söz konusu gereksinimlerin karşılanmasında kontrbas ve viyolonsel gibi çalgıların kullanımına yönelinmiştir. Günümüzde bu orkestralara, orkestranın gövde tınısını desteklemesi amacıyla ek olarak 1 akustik gitar ve 1 viyola dahil edilmiş ve orkestrasyon olarak bu orkestralar nihai şeklini almıştır.

¹¹ *Cura gayda*, standart *gaydanın* sabit bir eşlik sesi (dem sesi) üretmesini sağlayan *ruchilo* [пучило] adlı parçasının çıkarılmasıyla oluşturulan ve daha ince tınıya sahip bir türdür (Dzhudzhev, 1975).

Bu orkestraların icra ettiği eserlerin düzenlemelerinde genellikle kaval ve *gadulka* gruplarının arasında oluşan kontrpantal yapı, klasik Avrupa müziğine benzeyen bir orkestra tınısı oluşturur. Orkestranın en geniş kullanım alanına sahip çalgısı olan kaval, daima üçlü veya nadiren dördü bir grup olarak kullanılır. Vurmalı çalgı olarak kullanılan tek çalgı olan *tapan*, Bulgaristan'da yalnızca azınlıklar tarafından zurna eşliğinde icra edilen bir meydan çalgısı iken (Rice, 2004), böyle bir orkestra yapısına dahil edilerek zaman içinde “Bulgarlaşır”, orkestranın ve orkestranın genel tınısının değişmez bir parçası haline gelmiştir. Bunun dışında *tambura*; Rusya'da karşımıza çıkan *dombra* gibi sabit perdeli ve Yunan *buzukisi* gibi gitarın dört üst teline akortlanan bir çalgıya dönüşmüş ve melodik görevinin yanı sıra armonik eşlik görevini de üstlenmiştir. Klasik Avrupa müziği orkestralarında yer alan çift kamışlı çalgıların rolünü tek kamışlı bir diğer halk çalgısı olan *cura gayda* üstlenirken, bu orkestralarda tını olarak tek kamışlı çalgılara veya flütlere eşit bir rol oynayabilecek tek çalgı ise kavaldır. Süreç içinde kavalın geleneksel icra pratikleri de kısmen değişime uğramış; artık çoğunlukla doğaçlama temelli icraların yerini, önceden notaya alınmış solo partiyonlar almaya başlamıştır. Ayrıca bu orkestraların gövdesi, yaylılardan (*gadulkalardan*) çok mızraplı çalgılardan oluştuğu için (*tambura*, akustik gitar) üç kavallı çok sesli bir rahle, orkestranın gövde tınısını desteklemektedir.

Bu topluluklarda tüm eserler nota ile çalınmakta, provalar düzenli bir şekilde gerçekleştirilmekte ve bununla birlikte dans koreografileriyle desteklenen sahne gösterileri sunulmaktadır. Bu yönüyle devlet destekli bu topluluklar, aynı zamanda folkloru modern sahne sanatları performansı haline getiren bir yapıya da sahiptir.

2.1.3. Devlet Estetiğinin Kurumsallaşması

Filip Kutev ve onu takip eden bestecilerin öncülüğünde inşa edilen bu milli müzik anlayışı, Bulgaristan'da halk müziğinin itibarını ve görünürliğini büyük ölçüde arttırmıştır. Toplulukların performansları, kısa sürede Bulgar halk sanatının “resmi biçimi” haline gelmiş ve uluslararası alanda tanıtılan tek temsil biçimine dönüştürülmüştür (Kirilov, 2010).

1950’li yılların sonlarından itibaren Filip Kutev Topluluğu’nun başarısı, ülkenin diğer bölgelerinde de benzer devlet destekli folklor topluluklarının kurulmasını teşvik etmiş; 1980’li yıllara gelindiğinde ise, artık farklı şehirlerde onlarca profesyonel halk müziği topluluğu faaliyet göstermekteydi. Bulgar halk müziği, pastoral yaşam bağlamından çıkarılarak yeni ve modern bir biçimde büyük sahnelere taşınmış; bu dönüşüm, köylü kültürünün ulusallık mertebesine yükseltildiğine dair ideolojik bir anlatı üretmiştir (Silverman, 2004).

Filip Kutev’in 1951 tarihli görevlendirme kararnamesinde, halk kültüründe zararlı görülen “anti-sosyalist” etkileri ortadan kaldırması ve Bulgar folklorunu ilerici bir güce dönüştürmesi yönünde kendisine açık bir misyon yüklendiği ifade edilmiştir (May, 2017). Komünist Parti’nin ideologları ile partiye bağlı sanatçılar ve müzikologlar ise halk müziğinin seviyesini yükselterek onu Avrupa müziğiyle aynı düzeye taşıdıklarından övgüyle söz etmekte; folklorun modernize edilmesini sosyalizmin önemli başarılarından biri olarak değerlendirmekteydiler (Silverman, 2004).

Tüm bu uygulamalar, halk müziğini yalnızca estetik bir form olarak yeniden üretmekle kalmamış; aynı zamanda onu sosyalist modernleşme ideolojisinin bir taşıyıcısına ve ulusal kimlik inşasının temel araçlarından birine dönüştürmüştür.

2.1.4. Modernleşen Halk Müziği: Sosyalist Gerçekçilik

Filip Kutev’in halk müziğini modernleştirme ideali, aynı zamanda dönemin sosyalist gerçekçilik anlayışının folklor alanındaki somut bir yansımasıdır. Sosyalist gerçekçilik, sanatın toplumun ilerlemesine hizmet etmesi gerektiğini ifade eden ve sanatsal üretimi ideolojik doğrultuda yönlendiren bir estetik-politik yaklaşımdır. Bu bağlamda *obrabotki* [обработки], halk ezgilerinin “ilkel” ya da “ham” formlarının işlenerek, ulusal kimliği temsil edecek biçimde yapılandırıldığı yeni bir halk müziği estetiği anlayışını ortaya koymuştur.

Bu yaklaşım, halk müziğini jakoben bir tutumla yeniden biçimlendirme yöntemiyle, halk kültürüne merkezi bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Kutev’in vizyonu, halkı temsil eden fakat aynı zamanda sosyalist devletin ideolojik politikalarına hizmet eden, “sakıncalı” öğelerin yer almadığı bir kültürel üretim

modeline dayanmaktaydı. Bu süreç, halk müziğine uluslararası düzeyde görünürlük kazandırırken, bir yandan da onun özgün ve çokkültürlü yapısının zamanla yok olma riskini beraberinde getirmekteydi.

Bu türden bir “yeniden biçimlendirme”, Buchanan’ın (1995) aynı adlı yayımında gücün metaforları ile hakikatin metaforları arasında bir süreç olarak ifade edilmektedir. Devletin ideolojik yönelimli kültür politikaları; kültürel miras, estetik anlayış, politik ideoloji, milliyetçilik, milli kültür, ulus inşası ve sosyo-ekonomik dönüşümün iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapıyı kapsamaktadır. Amaç, Bulgaristan’ın kültürel formlarını hem estetik hem de ideolojik açıdan yeniden tanımlayarak, onları modern, simgesel ve “yeni-geleneksel” yapılar haline getirmektir.

Bu bağlamda halk müziği, yalnızca köylü müziği olmaktan çıkarılmış; Avrupa müziği normlarına ve sahne sanatlarına uygun, çok sesli biçimde düzenlenmiş bir konser müziğine dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm, ulusal kimliğin estetik ve ideolojik düzlemde yeniden inşasını ifade ederken; aynı zamanda sosyalist devletin ilerlemeci kültür politikalarının sahne üzerindeki temsilini ifade etmektedir.

2.1.5. Kurumsal Tektipleşme

Bulgaristan’da komünizm döneminde halk müziği eğitimi, konservatuvarlar ve müzik okulları aracılığıyla, Filip Kutev ekolüne dayalı bir müfredat doğrultusunda yapılandırılmıştır. Bu okullarda yetişen müzisyenler, Kutev’in orkestrasyon prensipleri ve *obrabotki* [обработки] estetiği doğrultusunda eğitim almışlardır. Böylece, geleneksel icra pratiklerinde görülen bölgesel farklılıklar ve doğaçlama temelli yaklaşımlar, resmi eğitim sisteminin tektipleştirilme ideali doğrultusunda sistematik biçimde sınırlandırılmıştır. Müzisyenler; duyarak, nota okuyarak ve taklit yoluyla öğrenmeye dayalı yöntem anlamına gelen “işitsel-notasal-taklitçi yöntem” [слухово-нотно-подражательен метод/sluhovo-notno-podrazhatelen metod] adı verilen bir yaklaşımla eğitilerek, hem dinleme ve taklit etme becerilerini hem de nota okuma yeteneklerini geliştirmişlerdir (Buchanan, 1995). Nota okuma yeteneği, bir müzisyenin profesyonel kimliğinin en önemli özelliklerinden biri haline gelmiş, ve onları çalgıcı anlamına gelen *svirach* [свирач] tanımından ayırarak müzisyen

anlamına gelen *muzikant* [музикант] veya orkestra müzisyeni anlamına gelen *orkestrant* [оркестрант] statüsüne taşımıştır (Buchanan, 1995).

Devlet tarafından kontrol edilen radyo ve televizyon gibi kitle iletişim organları da, bu tektipleşme idealinin yaygınlaştırılmasında önemli bir işlev üstlenmiştir. Bulgaristan Ulusal Radyosu (BNR), Filip Kutev Topluluğu ve diğer devlet destekli topluluklara ait kayıtları düzenli olarak yayınlayarak, modernleştirilmiş halk müziği formunun geniş kitlelere ulaşması noktasında önemli bir rol oynamıştır. Bu yayınlar, zamanla halkın müzik estetiği algısını şekillendirmeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla, devlet destekli halk müziği orkestraları ve repertuvarları, yalnızca sanatsal performanslar değil; aynı zamanda kültürel tektipleşme ve ideolojik ikna süreçlerinde kullanılan etkili araçlar haline gelmiştir. Bu durum, öte yandan, geleneksel müzik pratiklerinin çokkültürlü yapısının ve çeşitliliğinin zamanla kaybolmasına ya da marjinalleşmesine neden olmuştur.

Müzik yazma süreçlerinde de devletin denetimi oldukça etkindir. Devlet destekli halk müziği orkestraları için eser üretme görevi, sıradan müzisyenlerden ziyade, büyük ölçüde Bulgar Besteciler Birliği üyelerine, konservatuvar eğitimi almış bestecilere, müzikologlara ve klasik Avrupa müziği teorisi eğitimi almış idarecilere verilmiştir. Bestecilik yeteneği bulunsa dahi, bu çevrelerin dışında kalan müzisyenlerin kendi *obrabotka*'larını yayınlamaları ya da kaydetmeleri ise neredeyse imkansız hale gelmiştir (Buchanan, 1995).

2.1.6. Geleneksel İcrada Hakikat Arayışı: *Notno* mu? *Ot Sartseto* mu?

Bulgaristan'da müzisyenler arasında, yalnızca yazılı olan notaya bağlı kalarak çalma anlamına gelen *notno* [нотно] ve yürekten çalma, hissettiğini çalma veya duygulu çalma anlamlarına gelen *ot sartseto* [от сърцето] ifadeleri, komünist dönemin müzik profesyonelliğinin siyasetini, hegemonik ilişkilerini ve bireysel müzikal deneyimlerini anlamak için anahtar kavramlar olarak ortaya çıkmıştır.

Ot sartseto müzisyenin kendi müzik evreni ve icra pratiğine, yani köklere, halkın ruhuna, geçmişe ve özgünlüğe dayanan sembolik bir yaratım noktası anlamına gelen *izvor*'a [извор] dayalı, kişiselleştirilmiş bir ifade biçimini temsil eder. *İzvor*, müzisyenler tarafından tüm kültürel hakikatin ve geleneksel yaratıcılığın kaynağı

olarak görülür. Bu, eski ustaların müziğini dinleyerek öğrenilen, özgün doğaçlama ve ornamentlerle¹² zenginleştirilen ve yöresel stilistik özelliklerin de öne çıktığı bireysel bir pratiktir (Buchanan, 1995).

Öte yandan *notno* ise, Bulgar halk müziği söyleminde, müziğin yalnızca yazılı nota sistemine dayalı ve belirli kurallara bağlı olarak icra edildiği, daha akademik ve standartlaşmış bir biçimini ifade eder. Bu yaklaşım, halk müziğinin temelinde yer alan doğaçlamaya açık yapı, bireysel ifade biçimi ve yöresel üslupların önüne geçerek müziği daha kurumsal ve resmi bir çerçeveye oturtur. Dolayısıyla *notno*, çoğunlukla halk kültürüne özgü ya da halktan gelen anlamlarına gelen *narodno* [народно] olgusuyla zıtlık içinde değerlendirilir ve halk müziğinin canlı, yerel ve kişisel niteliğini sınırlayan bir metafor olarak algılanır (Buchanan, 1995).

Bir gün, Filip Kutev Topluluğu halk müziği orkestrasında gerçekleşen bir provada, *notno* icra anlayışının Bulgar halk müziğinde nasıl bir gerilim yarattığını gösteren dikkate değer bir hadise yaşanır. Dönemin orkestra şefinin, orkestra üyeleri arasından rastgele seçtiği bir icracının kendi yöresine ait, doğaçlama olarak çaldığı geleneksel bir *bavna melodiya*'nın¹³ [бавна мелодия] ritim, ornament ve karakter açısından orkestradaki diğer icracılar tarafından birebir taklit edilmesini talep etmesi, icracılar arasında ciddi bir tepkiyle karşılanmıştır. Bu istek yalnızca teknik olarak uygulanamaz bulunmamış, aynı zamanda icracılar tarafından müziğin bireyselliğine, yöresel yoruma ve içsel duyguya dayanan geleneksel performans anlayışına doğrudan bir tehdit olarak algılanmıştır. Sonuç olarak iki müzisyen provayı terk etmiş; olay, yalnızca anlık bir prova gerginliği değil, orkestra içerisinde günlerce süren bir çatışmanın fitilini ateşlemiştir (Buchanan, 1995).

Bu deneyim, *notno* yaklaşımının orkestra şefleri tarafından çoğunlukla klasik Avrupa müziği orkestralarındaki homojen ses idealiyle ilişkilendirildiğini; oysa halk müziği icrasında esas olanın, her icracının ezgiyi kendi çalgısal özellikleri, yöresel üslubu ve ornament anlayışı doğrultusunda kişiselleştirmesi olduğunu ortaya

¹² Ornament, melodik bir yapıyı süslemek ve ifade gücünü artırmak amacıyla kullanılan kısa ve yardımcı notalardır. Geleneksel müziklerde çoğunlukla doğaçlama olarak uygulanır; klasik Avrupa müziğinde ise yazılı olarak belirlenmiş biçimlerde de yer alabilir.

¹³ *Bavna melodiya* [Бавна мелодия], genellikle serbest ritimli, ağır melodi. Doğaçlama (Buchanan, 1995).

koymaktadır. Nitekim orkestradaki müzisyenlerden biri bu durumu şöyle dile getirir: “Müzik akademikleşiyor — *notno* oluyor — ve artık *narodno* değil” (Buchanan, 1995). Dolayısıyla bu ifade, *notno* kavramının yalnızca teknik bir terim olmadığını, aynı zamanda *narodno*’nun doğrudan karşıtı olarak konumlanan ideolojik bir ifade haline geldiğini göstermektedir.

Buna karşılık, Kosta Kolev gibi bazı bestecilerin düzenlemeleri ise orkestra müzisyenleri tarafından oldukça takdir edilmektedir. Çünkü Kolev, halk müziğine yalnızca dışarıdan yaklaşan klasik Avrupa müziği eğitimi almış bir besteci değil; aynı zamanda bu müziği çocukluğundan itibaren duymuş, yaşamış ve öğrenmiş bir müzisyen olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, Kolev’in *Lyavata* [Лявата] adlı eserinde görüldüğü üzere, Stoyan Velichkov’un icra ettiği geleneksel bir kaval ezgisini olduğu gibi koruması ve orkestra eşliğini yalın, işlevsel ve ritmik açıdan destekleyici bir yapıda tutması, onun geleneksel yapıya duyduğu saygıyı ve estetik yaklaşımını yansıtmaktadır. Müzisyenlerin ifadesiyle, bu tür bir besteci “hakikati yazar”; çünkü müziğini yalnızca notadan değil, aynı zamanda *izvor*’dan — yani halkın içinden ve kalbinden gelen, mitik ve içselleştirilmiş o kaynaktan — besler (Buchanan, 1995).

2.1.7. Bulgar Besteciler Birliği ve Müzik Üretiminin İdeolojik Denetimi

Komünist dönemde Bulgaristan’daki kültürel üretim, merkezi bürokratik kurumlar aracılığıyla sıkı bir denetim altında yürütülmüştür. Devlet Konservatuarı, Bulgar Bilimler Akademisi ve özellikle Bulgar Besteciler Birliği’ne bağlı Folklor ile Müzikoloji Enstitüleri gibi yapılar, yalnızca sanatsal üretimin değil, aynı zamanda kültürel temsillerin ideolojik çerçevesini de belirleyen kurumsal otoriteler haline gelmiştir. Bu kurumlar, dönemin hakikat, iktidar ve otorite merkezleri olarak kimlik kazanmış; Bulgaristan’da müzik ortamlarının sınırlarını belirleyen yapılar olarak öne çıkmıştır.

Devlet destekli halk müziği orkestraları için yazılan müzikler, büyük ölçüde klasik Avrupa müziği eğitimi almış besteciler tarafından bestelenmiştir. Bu besteciler, geleneksel müziğin icra ve doğaçlama pratiklerini ve makam-modal yapısını büyük ölçüde göz ardı ederek; orkestranın genel tınısı, çok sesli yapı ve ortak pratik armoni ilkeleri doğrultusunda modernleştirilmiş düzenlemeler üretmişlerdir. Bu yaklaşım,

yöresel müzik ve icra pratiklerindeki farklılıkları göz ardı eden bir tektipleştirme sürecini beraberinde getirmiştir. İcracılar, kendi yörelerine ait müzikleri düzenlemek ya da kayıt altına almak konusunda ciddi kurumsal engellerle karşılaşmış; eserlerini yayımlatmak veya devlet kurumlarında çaldırmak ise neredeyse imkânsız hale gelmiştir (Buchanan, 1995).

Sosyalist Bulgaristan’da halk müziğinin orkestra icrasına yönelik estetik değerlendirmeler, yalnızca teknik ya da sanatsal tercihlerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda müziğin ideolojik işleviyle de doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu çerçevede, halk müziği icracıları arasında sıkça başvurulan iki metafor; *notno* [нотно] ve *ot sartseto*’dur [от сърцето]. Bu iki ifade biçimi, müzikal değer yargılarının sadece estetik tercihler değil, aynı zamanda müzik üzerindeki kurumsal tahakkümün ve ideolojik yönlendirmenin bir yansıması olduğunu gösterir. Dolayısıyla, bu metaforlar aracılığıyla ifade edilen ayırım, halk müziğinin profesyonelleşme süreciyle birlikte geçirdiği dönüşümün ve bu dönüşümün iktidar-hakikat ekseninde nasıl şekillendiğinin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bulgaristan’da komünizm döneminde müzik üretimini yönlendiren kurumsal yapılardan biri olan Bulgar Besteciler Birliği, yalnızca estetik ve ideolojik normları değil, aynı zamanda bu alandaki ekonomik kaynakların dağılımını da belirleyici biçimde kontrol etmiştir. Devletin bu kuruma tanıdığı geniş yetkiler doğrultusunda, folklor düzenlemelerinin üretimi büyük ölçüde Birlik üyelerinin tekelinde kalmış; sıradan icracıların kendi repertuvarlarını *obrabotka* [обработка] formuna dönüştürerek yayımlamaları ya da kaydetmeleri ise sistemli biçimde engellenmiştir (Buchanan, 1995).

Özellikle 1988 – 1989 yıllarında, üç dakikalık bir *obrabotka* düzenlemesi için resmi olarak tanınan besteciye — yani düzenlemeyi yapan Birlik üyesine — 200 ile 400 leva¹⁴ arasında değişen bir ücret ödenmiştir. Bu ücretin miktarı ise çoğunlukla bestecinin sahip olduğu sosyal çevre ve politik bağlantılarla orantılı olarak belirlenmiştir. Aynı eserde solo partiyonu seslendiren ve melodiyi sağlayan icracı ise yalnızca 18 leva ile yetinmek zorunda kalmış; esere eşlik eden diğer orkestra

¹⁴ Leva, Bulgaristan’ın resmi para birimidir. 1 leva, 100 stotinka’ya bölünür.

üyelerinin kazancı ise kimi durumlarda 6 leva gibi son derece düşük bir meblağa kadar gerilemiştir (Buchanan, 1995). Bu eşitsiz gelir dağılımı, yalnızca maddi bir adaletsizlik değil; aynı zamanda yaratıcı katkının tanınmasında yaşanan derin hiyerarşik yapının bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Nitekim bu uygulamalar, klasik Avrupa müziği eğitimi almamış ve büyük ölçüde gelenekten beslenen müzisyenleri sistemin dışına itmiş; müzikal üretim süreçlerinde ise yalnızca resmi ideolojiyle uyumlu, klasik eğitilmiş bestecilerin söz sahibi olduğu bir yapı oluşturulmuştur. 1988 yılı itibarıyla telif gelirlerinin neredeyse yok denecek düzeye gerilemesi üzerine, birçok müzisyen durumu protesto etmek amacıyla kendilerine ödenen ücretleri almayı reddetmiştir (Buchanan, 1995). Bu durum, yalnızca ekonomik memnuniyetsizliği değil; aynı zamanda müzikal emeğin sistemli biçimde görmezden gelinmesine yönelik tepkiyi de yansıtmaktadır.

Dolayısıyla, Bulgaristan'daki *obrabotka* üretim süreçleri yalnızca estetik tercihlerle değil; aynı zamanda sosyal, ekonomik ve ideolojik dengelerle şekillenmiş; halk müziği üretiminde kimlerin “yaratıcı” kabul edileceği ise devlet tarafından kurumsal düzeyde belirlenmiştir. Bu durum, müzisyenler açısından yalnızca estetik bir sorun değil; aynı zamanda müzik dünyasındaki hiyerarşik yapı içerisinde maruz kaldıkları politik ve ekonomik eşitsizliklerin somut bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Halk arasında yaygın olan kanaate göre, söz konusu düzenlemeleri kaleme alan besteciler, bu eserleri geleneksel müziğe duydukları sanatsal bir aidiyetten ziyade, çoğunlukla kısa sürede tamamlayarak maddi kazanç sağlamak amacıyla üretmekteydi. Bu nedenle, halk müziği repertuarına yönelik bazı düzenlemeler, müzisyenler nezdinde gelenekten beslenen içten bir üretimden ziyade, “yalnızca para için” [само за пари/samo za pari] yazılmış yapay formlar olarak değerlendirilmiş; buna karşılık, gerçek bir müzikal bağlılığın ifadesi olarak görülen *ot sartseto* ideali, bu tür düzenlemelere yönelik eleştirilerin temel dayanak noktası haline gelmiştir (Buchanan, 1995).

2.1.8. Sosyalist Modernleşmenin Sahne Temsili: Müzikte Beden, Kimlik ve Performans

Filip Kutev Topluluğu ve diğer benzeri devlet destekli topluluklar, bünyesinde yalnızca bir halk müziği orkestrasını değil; aynı zamanda yaygın olarak bir kadın korusu ve bir halk dansları topluluğunu da barındıran çok bileşenli yapılar olarak kurulmuştur. Bu nedenle bu oluşumlar, yalnızca “halk müziği orkestraları” olarak değil, alanda daha kapsayıcı bir terim olarak kullanılan “folklor toplulukları” ifadesiyle de tanımlanmaktadır. Bu çalışmada da yer yer kullanılan “folklor toplulukları” ifadesi, Filip Kutev Topluluğu ve benzeri örneklerde olduğu gibi, bünyesinde hem bir halk müziği orkestrası hem bir kadın korusu hem de bir halk dansları topluluğu barındıran yapıları ifade etmek amacıyla tercih edilmiştir. Devlet destekli halk müziği orkestralarının yalnızca işitsel değil, aynı zamanda görsel ve bedensel temsilleri de sosyalist estetik anlayışın birer ifade alanı haline gelmiş; sahne düzenlemeleri ve halk dansları, modern ulusun ideal bedenini ve kolektif kimliğini yeniden üretmenin araçları olarak işlev görmüştür.

Bulgaristan’da komünizm döneminde halk müziği orkestralarının sahne performansları, yalnızca estetik bir gösteri olmanın ötesinde, sosyalist devletin modernleşme ve ulus-inşa stratejilerinin sahnedeki temsili olarak değerlendirilmelidir. Bu performanslar, ulusal kimliğin yalnızca müzikal formlarla değil; sahnedeki beden dili, kostümler, koreografi ve düzenlemeler aracılığıyla da yeniden inşa edildiği ideolojik bir sahneleme pratiğine dönüşmüştür.

Devlet destekli bu folklor topluluklarının gösterileri; geleneksel halk kıyafetlerinin sterilize edilmiş, temsili versiyonlarının kullanıldığı, koreografisi önceden belirlenmiş ve sıkı disipline dayalı senkronize hareketlerle icra edilen performanslardan oluşmaktadır. Bu yapı, pastoral yaşama ait organik hareketlerin yerini, kolektif uyumu ve modern düzeni temsil eden bir beden performansına bırakmıştır. Dansların ritmik yapısı, müzikal formu ve sahnedeki hareket düzeni, bireysel doğaçlamaya yer bırakmayacak biçimde organize edilmiş ve tektipleştirilmiştir. Bu bağlamda bedenler, hem estetik bir disiplinin hem de ideolojik bir biçimlendirmenin aracı haline getirilmiş; böylece sahnede “biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist” ilkesini yansıtan bir temsil düzeni oluşturulmuştur.

Devlet eliyle oluşturulan bu sahne estetiği, halkın kendi doğaçlama pratiklerine ve yerel dans üsluplarına yabancılaşmış; yerini, teknik olarak mükemmel fakat kültürel olarak oldukça sterilize edilmiş bir performans biçimine bırakmıştır. Dolayısıyla performans, sadece geleneksel kültürün sunumu değil, aynı zamanda sosyalist düzenin kolektif disiplinini ve modern ulusun “has Bulgar” görsel temsillerini sahneye taşıyan bir araç haline gelmiştir. Bu anlayış doğrultusunda sahnelenen gösteriler, özellikle yabancı izleyicilere sunulmak üzere hazırlandığında, Bulgaristan’ın modern ve Avrupa normlarına uygun bir kültürel kimliğe sahip olduğu yönündeki temsili güçlendirmeyi amaçlamıştır.

Bununla birlikte, sahnede sergilenen bu temsiller, Bulgaristan’daki farklı toplulukların beden hafızalarını ve müzikal miraslarını da tektipleştirmeyi hedeflemiştir. Türk, Roman, Pomak gibi azınlık gruplarına ait beden dili, dans biçimleri ve müzikal jestler bu resmi sahne estetiğinde yer bulamamış; sadece “has Bulgar” çerçevesine uyan semboller sergilenmiştir. Bu durum, kültürel bedenin kontrol edilmesi ve dönüşüm sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Bulgaristan’da folklor performansları, sadece işitsel değil, aynı zamanda görsel ve bedensel bir ideolojik düzlemde inşa edilmiş; bu performanslar aracılığıyla sosyalist düzenin değerleri bedenler aracılığıyla yeniden tanımlanmıştır. Bu estetik, halk müziğinin yalnızca bir kültürel ifade biçimi olmasının ötesinde, devletin modernleşme ve kimlik politikalarının sahnede vücut bulduğu bir alan haline gelmiştir.

2.2. Resmi Estetiğe Karşıt Bir Alan: Düğün Müziği Orkestraları

Komünizm döneminde Bulgaristan’da halk müziği iki ana alan üzerinden ön plana çıkar; bir yanda Filip Kutev öncülüğünde kurumsallaşan devlet destekli profesyonel halk müziği orkestraları, diğer yanda ise “düğün müziği orkestraları” [сватбарски оркестри/svatbarski orkestri] adı verilen özel topluluklar. Bu iki müzik ortamı; tarz, icra pratikleri ve gelenekleri, çalgı kullanımı, orkestrasyon ve daha da önemlisi ideolojik kimlik açısından oldukça belirgin farklılıklar gösterir.

Devlet destekli halk müziği orkestraları, Kültür Bakanlığı gibi resmi kurumlar bünyesinde maaşlı müzisyenlerden oluşan, “anti-sosyalist” öğelerden arındırılmış belirli bir repertuarı icra eden topluluklardır. Müziğin şekli, yani ezgi yapısı ve icra edilmek üzere seçilen eserler, halk danslarından veya halk ezgilerinden oluşurken, orkestranın yapısı ise, modern organizasyon ve iş bölümü bağlamında sosyalizmin modernist görüşlerine uygun bir biçim ortaya koyar. Bu, tam da arzulandığı gibi; biçim olarak milli ve içerik olarak sosyalist bir yapıdır.

Buna karşılık, düğün müziği orkestraları genellikle resmi olmayan ortamlarda, özellikle düğün, nişan, sünnet, bayram, şenlik gibi özel kutlamalarda çalan yerel gruplardan oluşmaktadır. Bu grupların yapısı daha küçük (genellikle 4–6 kişilik) ve esnektir. Düğün müziği orkestralarının en belirgin özelliği; Batı çalgılarıyla birlikte, Bulgaristan’da yaşayan azınlık kültürlerine ve Bulgaristan’a komşu ülkelerin kültürlerine ait çalgıların da yer aldığı bir orkestra yapısına sahip olmasıdır. Örneğin; tipik bir düğün orkestrasında klarnet, saksafon, akordeon, klavye (*synthesizer*), elektrik gitar, bas gitar ve davul (bateri) gibi çalgılar bulunur. Bu orkestraların genel tınısı, devlet destekli resmi orkestraların akustik sesinden farklı olarak, elektronik amplifikasyonun da kullanıldığı daha gürültülü, yüksek sesli ve modern bir karakterdedir. Bu durum, düğünlerin yüzlerce kişilik kalabalık açık hava etkinlikleri olmasından kaynaklanır; 1970’li yıllarda Bulgar köy düğünlerinin, üç güne kadar süren ve binlerce davetlinin katıldığı büyük şöenler şeklinde gerçekleştirildiği bilinmektedir (Kirilov, 2010). Bu ortamlarda müzisyenler, geniş alanları sesle doldurmak ve kalabalığı hareketlendirmek için genellikle güçlü ve hızlı tempolu müzikler icra etmektedir.

2.2.1. Düğün Müziği Orkestralarında Çeşitlilik: Repertuar ve Üslup

İki orkestra tipi arasında repertuar ve üslup bakımından belirgin farklar bulunmaktadır. Devlet destekli resmi orkestralar, yalnızca önceden belirlenmiş ve onaylanmış eserlerden oluşan ulusal repertuarı icra etmektedir. Her ne kadar bu repertuar bölgesel çeşitlilikler barındırsa da, Filip Kutev ekolü aracılığıyla eserler arasında stilistik bir bütünlük sağlanmış; böylece “Bulgar ulusal müziği” kimliğinin sahne üzerindeki temsili güçlendirilmiştir.

Buna karşılık düğün müziği orkestraları, halkın talepleri doğrultusunda şekillenen son derece eklektik bir repertuvara sahiptir. Bu orkestralar, yalnızca geleneksel halk müziği eserlerini değil; Türkiye, Yunanistan, Kuzey Makedonya, Sırbistan ve Romanya gibi komşu ülkelerin popüler eserlerini, oyun havalarını ve Avrupa müziğinden etkilenmiş popüler şarkıları da icra etmekteydi (Rice, 1994). Müzikal üslup olarak da düğün grupları, doğaçlama ve özellikle virtüöziteye dayalı performanslarıyla dikkat çekmektedir. Hızlı tempolar, karmaşık ve aksak ritimler, ardışık potpuriler ve sololar düğün müziğinin karakteristik unsurlarıdır. 1980’li yıllardan itibaren Bulgaristan’daki düğün müziği, geleneksel öğeleri modern caz ve rock unsurlarıyla bir araya getirerek yalnızca yerel değil, uluslararası ölçekte de dikkat çeken bir popüler müzik fenomenine dönüşmüştür.

Özellikle, Ivo Papazov adıyla tanınan Türk-Roman/Müslüman fenomen klarnet sanatçısı İbrahim Abbasoğlu¹⁵ ve onun 1978 yılında kurduğu Trakya Orkestrası, düğün müziği alanında öncü olmuş; Papazov’un virtüözitesi sayesinde düğün müziği eserleri karmaşık usuller, süslemeler ve modern doğaçlamalar noktasında yeni bir ustalık düzeyine ulaşmıştır (Kirilov 2010). Aktif olarak müzik yaşantısını sürdüren Papazov ile günümüzde Trakya Orkestrası’nda onunla birlikte çalışan kaval sanatçısı Tsachev, düğün müzisyenliğini; müzisyeni her defasında daha ileri düzeyde bir virtüözlüğe yönelten; yüksek hızda çalma ve solo üretimi açısından hem teknik açıdan zorlu hem de gelişim sağlayan bir pratik alanı olarak tanımlar. Ona göre bu alan, neredeyse bağımlılık yaratan bir etkiyle icracıyı sürekli daha iyisini yapmaya teşvik eder (N. T. Tsachev, kişisel görüşme, 05.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

2.2.2. Kültürel Tehlike Olarak Düğün Müziği

Devlet orkestraları ve düğün müziği orkestraları arasındaki bu uçurum farklar, aynı zamanda resmi olarak tanımlanan ve resmi olmayan kültürün birbirine ne kadar karşıt olduğunu da ortaya koymaktadır. Devletin resmi orkestraları, yönetimin onayladığı ve desteklediği bir “has Bulgar” kültür formu olarak

¹⁵ Carol Silverman’ın Ivo Papazov’s Balcanology (2021) adlı yayımında, Ivo Papazov’un doğum adının İbryam Hapazov olduğu bilgisi yer almaktadır. Ancak Kırcalı Haber (2010) adlı internet kaynağında ise Ivo Papazov kendisiyle yapılan bir söyleşide, doğum adının İbrahim Abbasoğlu olduğunu ifade eder. Dolayısıyla bu bilgi tartışmalıdır.

yüceltilirken, düğün müziği grupları uzun süre kültürel hiyerarşide oldukça alt düzeyde konumlanmış ve zararlı olarak görülmüştür (Silverman, 2007).

Düğün müziği orkestraları, devletin birincil hedefi haline gelmiş; özellikle Türk ve Roman unsurlar içeren repertuarı, *kyuchek* [кючек] formları tamamen yasaklanmış; caz, rock ve “anti-sosyalist” öğeler olarak değerlendirilen içerikler ise sistematik biçimde sansürlenmiştir. Düğün müzisyenleri, yasaklamalar, taciz, para cezaları ve hapis cezalarını içeren eşgüdümlü bir baskı programıyla karşı karşıya bırakılmıştır. En tanınmış düğün müzisyenleri olan Ivo Papazov ve Trakya Orkestrası’nın üyeleri, devlet tarafından özellikle hedef alınmış ve “örnek teşkil etmeleri” amacıyla bu kişilere karşı yürütülen tüm agresif politikalar kamuoyunun gözü önünde gerçekleştirilmiştir. Verilmek istenen mesaj açıktır; daha az bilinen müzisyenler çok daha ağır sonuçlarla karşılaşacaktır. Trakya Orkestrası’nın üyelerinin araç plakalarına el konulmuş; kendileri para cezasına çarptırılmış, dövülmüş ve hapse atılmıştır. Hapishanede saçları kazıtılmış ve taş kırmak, lağım kazmak gibi aşağılayıcı işlerde çalıştırılmışlardır (Silverman, 2007).

1980’li yıllara gelindiğinde, düğün müziğinin halk arasındaki popüleritesi artmaya başlayınca, komünizm yönetimi bu alana müdahale etmenin yollarını aramıştır. 1985 yılında Stambolovo’da devlet ilk kez *Vtora sreshta na instrumentalnite grupi za Balgarska narodna muzika* [Втора среща на инструменталните групи за българска народна музика] adı altında bir “Düğün Müziği Festivali” düzenlemeye karar verir ve en iyi orkestraya ödül verileceğini duyurur. Festivale oldukça ciddi bir katılım olmuş olsa da, birincilik ödülü kimseye verilmez. Bu karar; hiçbir grubun “geleneksel” Bulgar halk müziği icra etmediği gerekçesiyle açıklanır. Festivalin ardından tüm müzisyenlerin katılmak zorunda olduğu bir seminer düzenlenmiş; bu oturumda, Komünist Partisi’ne bağlı Bulgar bir etnomüzikolog, müziklerine yabancı unsurların ne ölçüde nüfuz ettiğini eleştiren ve müzisyenlere, müziklerini sakıncalı etkilerden arındırarak “otantik” haline döndürmeleri gerektiğini hatırlatan uzun bir konuşma yapmıştır (Silverman, 1989).

Elbette bütün bu festival organizasyonlarının amacı, düğün müziğinin düzen karşıtı (*anti-establishment*) potansiyelini törpülemektir (Rice, 1994). Ancak festival öylesine başarılı olmuştu ki, yalnızca üç yıl içinde 1988 yılına gelindiğinde bu

festival “milli” bir kimliğe büründürülmüş, Sofya’daki Merkezi Konser Yönetimi’nin denetimine alınmış ve ülke genelinde düzenlenen bölgesel ön elemelerle desteklenmiştir. Devlet, bu festivali ve festivalde icra edilen müziğin estetik çerçevesini kontrol altına alarak düğün müziğinin mevcut düzene karşı taşıdığı potansiyel meydan okumayı sistematik bir şekilde etkisizleştirmeye ve sınırlandırmaya çalışmıştır (Rice, 1994).

Bununla birlikte, devlet düğün müzisyenlerine karşı oldukça baskıcı tedbirler de uygulamıştır. 1980’li yıllarda konservatuvarlarda okuyan öğrencilere düğünlerde çalmamaları için taahhütnameler ile; bir öğrenci düğünde müzik yaparken yakalanırsa, okuldan atılmayı kabul ettiğine dair belgeler imzalatılmıştır. Örneğin; Kalin Kirilov, düğün müziğine karşı uygulanan ideolojik denetimin boyutunu aktarırken, Pleven kentindeki Panayor Pipkov Müzik Okulu’na kaydolduğunda, bir düğünde çalarken yakalanması halinde okuldan atılmayı kabul ettiğine dair bir dilekçeyi imzalamak zorunda bırakıldığını ifade etmiştir (Kirilov, 2010). Fenomen kaval sanatçısı Theodosii Spassov ise o döneme ait anılarını şu sözleriyle aktarmaktadır:

Kotel’de, okulun orkestrasında çalmaya başlamıştım. Bunun yanı sıra, tanınmış bazı müzisyenler bizleri düğünlerde çalmaya davet ediyorlardı. Ancak o dönemlerde düğünlerde müzik yapmak öğrenciler için kesinlikle hoş karşılanmazdı hatta daha doğrusu yasaktı. Bunun yüksek müzik kültürümüzü zedeleyeceği düşünülürdü. Hatta sırf düğünlerde sahne aldığı için okuldan atılan arkadaşlarımız bile olmuştu (T. Spassov, kişisel görüşme, 06.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Bu tür uygulamalar, komünizm yönetiminin resmi kabul edilmeyen müzik pratiğini ne ölçüde tehdit olarak gördüğünü açıkça göstermektedir.

Son tahlilde, devlet destekli orkestralar ile düğün orkestraları arasındaki fark, halk müziğinin iki farklı ifade alanını temsil eder; biri, siyasi iktidarın ve devlet ideolojisinin çerçevesini çizdiği resmi milli kültür; diğeri ise Bulgaristan’da yaşayan farklı halkların gündelik yaşam pratikleri içinde sürdürdüğü çokkimlikli toplumsal kültürdür.

2.2.3. Azınlık Müzik Kültürleri: Direniş Estetiği

Komünizm döneminde Bulgaristan'ın etnik yapısı oldukça çeşitlilik göstermekteydi; ülke nüfusunun önemli bir bölümünü Türkler, Pomaklar, Romanlar, Ermeniler, Yahudiler, Gagavuzlar (Türk kökenli Hıristiyanlar) ve diğer azınlık toplulukları oluşturmaktaydı. Her ne kadar devlet yönetimi, bu grupları ortak bir “has Bulgar” kimliği altında birleştirmeyi hedefleyen kültürel bütünleşme politikaları izlese de, müzik gelenekleri bakımından azınlık toplulukları kendi öz-kültürlerini tümüyle terk etmemiştir. Tam tersine, pek çok azınlık topluluğu müziği bir direniş alanı olarak kullanmış veya en azından bunu kültürel kimliğini korumanın önemli bir yolu olarak görmüştür.

Bulgaristan'da komünizm yönetimi tarafından, 1950'li yıllardan itibaren şiddetini her geçen gün arttıran uygulamalar ile çoğunlukla Türk ve Roman müzikleri geleneğinde yer alan mikrotonal konseptli melodiler, makamlar “yabancı etkiler” olarak ifade edilerek “otantik” halk müziği tanımının dışında bırakılmış, bu tür eserlerin radyolarda çalınması yasaklanmıştır (Rice, 1994).

Bu baskı ve sansür politikalarının ardındaki asıl amaç, elbette “ulusal kimliğin” etnik unsurlardan arındırılmasıydı. Örneğin, 1960'lı yıllarda Kuzey Bulgaristan'da Vidin bölgesinde yoğun olarak yaşıyan Vlahların kendi anadillerinde şarkı söylemesi ve eğlencelerinde kendi müziklerini çalmaları yasaklanmıştır. Yine şehirden uzak yerleşim bölgelerinde Türk halk danslarını ve şarkılarını icra edenlere kısıtlamalar getirilmiş, komünizm yönetiminin milli olarak değerdendirmediği çalgıların icra edilmesi yasaklanmıştır.

1970'li ve 1980'li yıllara gelindiğinde ise bu ideolojik yönelimli kültür politikaları zirveye ulaşarak, isim değişiklikleri ve dil yasaklarına varan oldukça agresif asimilasyon politikalarına dönüşmüştür. Fenomen klarinet sanatçısı Ivo Papazov, 2010 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide, söz konusu yıllarda yaşadıklarını şu ifadelerle aktarmaktadır (Kırcaali Haber, 2010):

Müziğe ilk başladığım yıllarda Türk düğünlerinde Türkçe ve Romanca oyun havaları çalıyordum. Bizi “neden böyle oyun havaları çalıyorsunuz?” diye kelepçeleyip hapse attılar. Aylarca hapiste kaldım. Türk dilini konuşamazdım.

Düğünlerimizi yapamazdık. Hatta saçımın uzun olmasından rahatsız olup zorla saçımı kestiler.

Ancak tüm bu baskı ve yasaklamalara rağmen, müzik pratiği resmi olmayan ortamlarda varlığını sürdürmüştür. Özellikle düğün, nişan, sünnet ve bayram gibi özel kutlamalar, azınlıkların görece daha özgürce müzik icra edebildiği alanlar olarak öne çıkmaktadır. Devletin denetlemekte zorlandığı, şehir merkezinden uzak ve daha mahrem kabul edilen pastoral ortamlarda, insanlar atalarından öğrendikleri şarkıları kendi anadillerinde söyleyerek ve kendi çalgılarıyla müzik yaparak bu gelenekleri sürdürmüştür. Rice (1994), o dönemki durumu şu sözlerle aktarmaktadır:

[...] Pazar günü öğleden sonra, Plovdiv'in dışındaki bir köyde düzenlenen bir Roman düğününe katılarak, devletin müzikal ifade biçimlerine yönelik kısıtlamaları bağlamında Roman müzik üslubunun nasıl şekillendiğini gözlemleme fırsatı buldum. [...] Her ne kadar bu bir Roman düğünü olsa da, başlarda dönemin yürürlükteki müzik yasaklarına uyum gösteriliyordu. Oryantal dans estetiği taşıyan ve doğaçlamaya dayalı solo bir form olan Roman *kyuchek* [кючек] havaları yerine, düğün müzisyenleri yedi zamanlı icra edilen, geleneksel Bulgar halk dansları repertuarından en bilindik bireysel dans türü olan *rachenitsa* [ръченица] havaları çaldı; konuklar da bu havalarla dans etti. Günün ilerleyen saatlerinde, özellikle polis denetiminin azaldığı akşam saatlerinde ise *kyuchek* havalarına geçildi (s. 246–247, yazar tarafından çevrilmiştir).

Bu durum, kültürel direnişin başlıca göstergelerinden biridir. Varoluşunu resmi ideoloji çemberinin dışında sürdüren bu müzikal pratikler, açık bir politik protesto niteliğinde olmayabilir, fakat “gündelik direniş, örtülü siyaset (bkz. Scott, 1985)” (*everyday resistance, infrapolitics*) olarak adlandırılabilir kültürel bir inatçılığı temsil eder. Resmi olmayan toplumsal alanlar ve kültürel pratikler, ideolojik baskının etkilerini sınırlayan bir direnç alanı işlevi görmüştür.

Bu bağlamda, Roman müzisyenlerin rolü özellikle dikkat çekicidir. Tüm dünyada olduğu gibi Bulgaristan'da da Roman toplumu, müzisyenlik mesleğini kuşaklar boyunca icra eden bir topluluk olarak dikkat çekmektedir. Roman müzisyenler, şehirlerde ve köylerde hem Bulgar hem de Türk ailelerin düğünlerinde çalarak kültürel pratiklerin önemli bir taşıyıcısı konumundadır. Roman müzisyenlerin repertuarı ve üslubu son derece çeşitlidir. Kaval, zurna, klarnet, keman, akordeon, *tapan* gibi farklı coğrafi ve kültürel kökenlerden gelen çalgılarda gösterdikleri

ustalık, onları çok katmanlı ve esnek bir müzikal ifade biçiminin taşıyıcısı haline getirmiştir.

Direnış estetiği kavramı, tam da bu noktada anlam kazanmaktadır. Direniş estetiği, etkin ideolojiye karşı alternatif bir estetik ve ifade biçimi geliştirmeyi ifade eder. Bulgaristan örneğinde, azınlık müzik kültürleri ve düğün müziği pratiği, devletin tektipleştirici folklor anlayışına karşı alternatif bir özgürlük olarak yükselmiştir. Bu müziklerdeki estetik tercihler — örneğin mikrotonal konseptlerin ve makamların kullanımı, doğaçlama dili, aksak ritimler, çokkültürlü repertuvar — resmi ideolojinin estetik kalıplarına meydan okuyan karşıt bir söylem ortaya koymuş, devletin müzik üzerindeki baskı ve kontrolünden bir kaçış alanı yaratmıştır. Bu tür bir meydan okuma her zaman bilinçli bir politik eylem biçiminde ortaya çıkmasa da, müzisyenlerin yalnızca mesleki faaliyetlerini sürdürdükleri anlar dahi, çoğulcu ve kapsayıcı bir kültürel alanın korunmasına katkı sunan bir etki üretmiştir.

2.2.4. Düğün Müziğinden *Chalga*'ya: Post-Sosyalizm Döneminde Dönüşümün İlk İşaretleri

Bulgaristan'da komünizm döneminde devletin resmi ideolojik çizgisine aykırı olduğu gerekçesiyle marjinalize edilen düğün müziği, bu dışlanmış konumuna rağmen halk arasında canlılığını sürdürmüş ve geniş bir müzikal repertuvarın taşıyıcısı olmuştur. 1980'li yılların sonlarına gelindiğinde, hem siyasi atmosferdeki yumuşama hem de kültürel üretim alanındaki denetimlerin gevşemesiyle birlikte, düğün müziği bir dönüşüm daha geçirmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca müzikal bir yönelim değil, aynı zamanda komünist dönemden post-sosyalist kültürel yapıya geçişin müzikal bir habercisi niteliğindedir.

Bu süreçte, resmi ideolojinin dışında gelişen düğün müziği, halkın değişen zevkleri, piyasa koşulları ve küreselleşmenin etkisiyle yeni bir biçim almış ve 1990'lı yılların başında *chalga*¹⁶ [чалга] olarak adlandırılan yeni bir türün doğmasına zemin

¹⁶ *Chalga* [Чалга], 1990'lı yılların başında Bulgaristan'da ortaya çıkan, Balkan halk müziği, Orta Doğu popu, Roman müziği ve Batı popüler müziğinden öğeleri bir araya getiren popüler bir müzik türüdür. Basit yapılı armoniler, akılda kalıcı nakaratlar, cinsiyetçi sözler ve görselliğe dayalı sahne performanslarıyla öne çıkar. Komünizm döneminde yasaklanmış müzikal unsurların — *kyuchek* [кючек] havaları, mikrotonal konseptler, makamsal ezgiler ve oryantal tınlar gibi — yeniden dolaşıma girmesiyle şekillenmiş ve kısa sürede kitlesel bir müzik endüstrisine dönüşmüştür (Kirilov, 2010).

hazırlamıştır. Bu evrim, yalnızca bir tarz değişikliği değil, aynı zamanda ülkenin sosyo-ekonomik ve ideolojik dönüşümünün de müzikal bir yansımasıdır.

1980’li yılların sonlarına doğru, Stambolovo Festivali gibi girişimlerle düğün müziği üzerindeki denetimi artırma çabaları ironik biçimde bu müziğin popülaritesini daha da artırmıştır. Ekonomik darboğaz, sanatsal özerklik arayışları ve artan Batı etkisi, müzisyenlerin icra tarzlarını yeniden biçimlendirmelerine neden olmuştur.

Komünizm döneminde devlet tarafından istihdam edilen müzisyenler, bu sistemin çökmesiyle birlikte özel sektöre yönelmek ve kendi ekonomik varlıklarını sağlamak adına düğün, eğlence ve kayıt sektörüne entegre olmak zorunda kalmışlardır. Bu bağlamda *chalga*, yalnızca bir müzik türü değil, aynı zamanda yeni toplumsal ve ekonomik gerçekliklere verilen kültürel bir yanıt olarak ortaya çıkar.

Popüler kültür içerisinde “folk” ve “pop” arasındaki sınırları bulanıklaştıran *chalga*, genç kuşaklar arasında resmi folklor kurumlarının steril ve geleneksel anlatısından farklı olarak daha enerjik, erotik ve gündelik yaşama yakın bir müzikal anlatı sunmuştur. Bu yönüyle *chalga*, komünist dönemin tektipleştirici kültürel politikalarına karşı halkın resmi olmayan tepkisini ve çok katmanlı kimlik arayışını temsil eden bir fenomen haline gelmiştir. İronik biçimde, sosyalist ideolojinin kültürel taşıyıcısı olarak inşa edilen ve Bulgar komünizminin adeta bir ustalık eseri olarak sunulan çok sesli halk müziği orkestraları ile koro müziği, artık Bulgaristan’daki yerel dinleyici tarafından büyük ölçüde reddedilirken, buna karşın Batı’da bu müzik; “gizemli”, “kadim” ve “baştan çıkarıcı” şeklinde ifade edilerek oryantal bir estetik çerçevesinde egzotik ve büyüleyici bir ilgi nesnesine dönüşmüştür (Silverman, 2004).

Chalga’nın ortaya çıkışı, düğün müziğinin komünizm döneminde taşıdığı “direniş estetiği”nin post-sosyalist dönemde ticari ve popüler bir güce dönüşümünü simgelemektedir. Bu dönüşüm, sadece müzik alanında değil, Bulgaristan’ın kültürel belleğinde ve kimlik inşasında da belirleyici bir kırılma noktasını işaret eder.

2.3. Ekonomik Zorunluluklar Karşısında İdeolojik Uyumun Sınırları

Bulgaristan’da komünizm döneminde devlet destekli halk müziği orkestralarında görev yapan pek çok *orkestrant* [оркестрант], bazı *obrabotka*’lardaki [обработка] karşılaşılan en ufak “oryantal” etkilere dahi eleştirel yaklaşıp da, bu tavır çoğu zaman kendi müzikal pratikleriyle çelişmekteydi. Çünkü bu müzisyenlerin önemli bir bölümü, bütün hafta boyunca devlet destekli bu orkestralarda görev alırken, hafta sonlarında ise geçimlerini sürdürebilmek amacıyla düğün müziği orkestralarıyla birlikte sahne alıyordu (Buchanan, 1995). Ekonomik gerçekler, bu müzisyenleri resmi ideolojinin dışladığı bir müzikal alanda var olmaya ve üretmeye zorlamaktaydı.

Birçok *orkestrant*, bir yandan bu düğün müziği ortamını halk müziği orkestralarının istihdam alanına tehdit olarak görürken, diğer yandan bizzat o alanda aktif müzikal üretimde bulunuyordu (Buchanan, 1995). Bu çelişkili durum, düğün müziği ve devlet orkestraları arasında sosyo-ekonomik bir gerilimi de açığa çıkarmaktaydı. Dolayısıyla düğün müziği ortamları, hem ekonomik geçim arayışına hem de müzikal ifade özgürlüğüne alan açarken, aynı zamanda devletin kültürel kontrol mekanizmalarını doğrudan tehdit eden bir alan olarak değerlendiriliyordu.

2.4. Kavalın Çifte Rolü: Milli Sembol ve Direniş Aracı

Kaval çalgısının bu bağlamdaki yeri de oldukça önemlidir. Kaval, hem Bulgar hem de Türk ve Roman müzik gelenekleri başta olmak üzere Bulgaristan’da yaşayan diğer azınlıkların da müzik kültürlerinde yer alan bir çalgı olduğundan, kültürel bir köprü görevi görmüş, diğer çalgılara kıyasla zaman içerisinde daha farklı bir temsil kazanmıştır.

Devletin resmi orkestralarında kaval, “milli” bir sembol olarak öne çıkarılırken; resmi olmayan müzik ortamlarında ise, tarihsel olarak hem Bulgar halk müziği ve danslarında hem de azınlık topluluklarının müzikal pratiklerinde derin köklere sahip bir çalgı olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle kavalın organolojik

yapısı, geniş perde aralığı, zengin artikülasyon¹⁷ olanakları ve mikrotonal konseptli icraya elverişli teknik kapasitesi, onu farklı müzik kültürlerine özgü ezgisel ve ritmik yapıları icra etmeye son derece uygun bir çalgı haline getirmektedir. Bununla birlikte doğal armoniklere dayalı zengin bir tını spektrumu ve belirgin bir ses projeksiyonu sağlamaktadır. Bu nitelikler, çalgının melodik hatları taşıyabilecek berraklık ve ifade gücüne sahip olmasını mümkün kılar. Bu çok yönlü yapısı, onu hem solo performanslarda hem de topluluk içi icralarda merkezi bir konuma yerleştirmiştir.

Tarihsel olarak da özellikle Bulgaristan ve Türkiye başta olmak üzere tüm Balkan coğrafyasında ve Anadolu'da sözlü kültürün taşıyıcısı olan bu çalgı, bölgedeki farklı etnik ve kültürel toplulukların müziksel ifade biçimlerinde ortak bir yer edinmiştir. Bu pastoral köken, kavala yalnızca etnomüzikolojik değil, aynı zamanda kültürel antropolojik bir derinlik kazandırmakta; onu birden çok halkın kolektif hafızasında yerli ve milli addedilebilecek bir çalgı konumuna taşımaktadır. Bu yönleriyle kaval, Bulgaristan'daki azınlık topluluklara mensup müzisyenler için, maruz kaldıkları kültürel baskılara rağmen ait oldukları geleneğin müzikal anlatımını sürdürebilmenin önemli araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Komünizm yönetimi kaval çalgısını kendi ideolojik kültür politikaları repertuarına dahil edip “millileştirirken”, diğer tarafta halk kavalı öz-kültürünü yaşatmak için kullanmıştır. Bu ikili durum, kavalın ideolojik ve kültürel bir sembole dönüşme sürecini anlamak için oldukça önemli bir zemin hazırlamaktadır.

¹⁷ Artikülasyon, müzik icrasında bir sesin başlangıcı, süresi ve bitişiyle ilgili icra edilmiş biçimini ifade eder. Bu kavram, notaların birbirine bağlı (*legato*), ayırık (*staccato*) ya da vurgulu (*accent*) çalınması vb. gibi detayları kapsar ve müzikal anlatımın önemli bir bileşeni olarak değerlendirilir.

3. KAVAL: ULUSAL KİMLİK, İDEOLOJİK DÖNÜŞÜM VE MÜZİKAL MİRASIN SEMBOLÜ

Bulgaristan’da komünizm dönemi boyunca, halk müziği orkestralarının kültürel ve ideolojik dönüşüm süreçlerinde kaval çalgısı, hem organolojik özellikleriyle hem de üstlendiği kültürel temsiliyetle merkezi bir rol oynamıştır. Kaval, sadece bir çalgı olmanın ötesinde, bu dönemin karmaşık kültürel ve siyasi dinamiklerinin ortasında ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür politikalarının yanı sıra, azınlık topluluklarının kültürel direnişini de ifade eden çok yönlü bir kimlik kazanmıştır. Bu bölüm, kavalın organolojik yapısından başlayarak, kültürel kökenlerini, komünist ideolojinin bu çalgıyı nasıl kurumsallaştırdığını ve son olarak müzikal modernizm ile postmodernizm tartışmaları bağlamında nasıl dönüştüğünü detaylı bir şekilde inceleyecektir.

Alana katkılarıyla disiplinin önde gelen araştırmacılarından ve yazarlarından biri olan Timothy Rice, *May it Fill Your Soul* (bkz. Rice, 1994) adlı kitabında aktardığı bir anekdotta, alan araştırmaları sırasında sıkça görüştüğü dönemin tanınmış şarkıcılarından Todora Varimezova ile bir gün radyoda büyük kaval ustası Nikola Ganchev’in bir kaval icrasına denk geldiklerini belirtir. Bu icrayı dinlerken Todora’nın, hissettiği duyguyu ifade etmek üzere Rice’a dönerek Bulgarcada *da ti napalni dusha* [да ти напълни душа] ifadesini kullandığını aktarır (Rice, 1994). Bu ifade, Türkçeye “ruhuma işledi” ya da “içimi huzurla doldurdu” şeklinde çevrilebilir. Nitekim Rice, alanın temel kaynaklarından biri sayılan bu kitabının adını da bu etkileyici ifadenin ilhamıyla *May it Fill Your Soul* – yani Ruhunuzu Beslesin – olarak belirlemiştir.

3.1. Kaval Çalgısının Organolojik Özellikleri ve Kültürel Temsiliyeti

Kaval, Bulgaristan ve genel olarak Anadolu ve Balkan coğrafyasının en eski ve kadim nefesli çalgılarından biridir (Prashanov, 2005). Biçim olarak Anadolu ve Balkanlar'ın genelinde tek parça — yekpare — olarak görülürken, Bulgaristan'da yaygın olarak üç parçalı yapıya sahip bir biçimde görülür. Ön tarafında yedi, arka tarafında bir olmak üzere toplam sekiz delikten oluşan, dilsiz (*embouchure/non-fipple*) bir çalgıdır. Akortlarına göre farklı boyutlarda olan kavallar, geleneksel ve yaygın olarak şimşir (*Buxus sempervirens*), kızılıçık (*Cornus mas*) ve erik (*Prunus domestica*) gibi sert ağaç türlerinden yapılır (Prashanov, 2005). Ancak günümüzde bu ağaçların yanı sıra, farklı coğrafi bölgelerden temin edilen yoğun ve dayanıklı türlere de yönelim artmaktadır. Bu bağlamda, rio palisander (*Dalbergia nigra*), santos palisander (*Machaerium scleroxylon*), rosewood (*Dalbergia spp.*), abanoz (*Diospyros spp.*), grenadil (*Dalbergia melanoxylon*), akasya (*Robinia pseudoacacia*), badem (*Prunus dulcis*), dişbudak (*Fraxinus excelsior*), ceviz (*Juglans regia*), kiraz (*Prunus avium*), zeytin (*Olea europaea*) ve kayısı (*Prunus armeniaca*) gibi sert ağaç türlerinden de kaval yapılmaktadır. Bu türler, yüksek yoğunlukları, düşük gözeneklilikleri ve güçlü akustik özellikleri sayesinde hem ses kalitesini artırmakta hem de çalgının dayanıklılığını önemli ölçüde yükseltmektedir. Bu durum, kaval yapımında materyal çeşitliliğinin arttığı ve uluslararası çalgı yapımcılığı pratiklerinin etkisinin gözlemlenebildiği bir modernleşme sürecine işaret etmektedir. Ağacın yaşı ve kuruma süreci de tını kalitesi açısından oldukça önemlidir; iyi kurumuş ve yaşlı ağaçlar, daha stabil ve rezonant seslerin üretilmesinde etkili rol oynar. Hornbostel–Sachs sistemine göre organolojik sınıflandırmada, 421.111.1 altında; alt ucu açık, uçtan üflenen, dilsiz ve tek parçalı bir flüt türü olarak yer alır (Hornbostel & Sachs, 1961).

Kavalın organolojik yapısı, çok katmanlı müzikal kimliğini ve farklı kültürel ortamlardaki temsillerini anlamak için temel bir başlangıç noktasıdır. Geniş bir ses aralığı ve oldukça güçlü bir tınıya sahip olan kavalın; üç ayrı tınlama bölgesi (*register*) vardır. Birincisi, pest bölge [нисък регистър/nisak registrar] olarak adlandırılan tınlama bölgesidir ve tını olarak yan flütün en pest ses bölgesine benzer.

Aynı zamanda bu tınlama bölgesinde farkı bir dudak pozisyonu ve *con forza*¹⁸ üfleme tekniğiyle *kaba* — Bulgar tarzı horlatma — olarak adlandırılan, çalgının karakterinin en çok öne çıktığı başka bir ton elde edilir. Dolayısıyla doğuşkan spektrumu geniş, hışırtılı ve orkestra içinde çok kolay duyulan bir tını oluşturur. İkinci tınlama bölgesi ise orta bölge [среден регистър/sreden registar] olarak bilinen kavalın ana tınlama bölgesidir. Üçüncü veya tiz bölge [висок регистър/visok registar] olarak adlandırılan son tınlama bölgesi ise, çalgının en ince perdelerini kapsar ve genellikle orkestradaki armoniyi desteklemek ve orkestranın genel tınısına bir üst oktav eklemek için kullanılır (Prashanov, 2005).

Kavalın açık uçlu — dilsiz (*embouchure*) — yapısı, icracıya ses üretiminde önemli düzeyde bir esneklik sunar. Bu esneklik, mikrotonal seslerin yanı sıra ağız ve dudak pozisyonu ile nefes ve üfleme tekniği aracılığıyla elde edilebilen çeşitli ornamentlerin ve artikülasyonların kullanımına olanak tanır. Bu durum, kavalın Balkanlar ve Anadolu'daki mikrotonal müzik pratikleri başta olmak üzere pek çok müzik geleneğine ait ezgisel yapıları icra edebilmesinin başlıca nedenlerinden biridir. Bu organolojik adaptasyon olanağı, kaval çalgısının farklı etnik ve kültürel gruplar arasında bir “köprü” görevi görmesinin zeminini oluşturur.

Modern çalım teknikleri arasında, kavalda klarnet tekniği olarak adlandırılan bir teknik de bulunur. Bu teknikte kaval, perdeli trompet gibi kullanılır. Bu teknikle kavaldan çıkarılan ses, klarnet sesine benzetildiği için bu ismi alır. Bu tür ilerici, genişletilmiş icra teknikleri (*extended techniques*), kavalın geleneksel icra pratiklerinin ötesine geçerek birbirinden farklı, çağdaş müzik ortamlarına da adapte olmasını sağlamış ve kaval icracılarına daha geniş bir ifade alanı yaratmıştır.

3.1.1. Kaval ve Diğer Nefesliler: Bulgar Halk Müziğinde Tını ve İşlev

Kaval, Anadolu ve Balkanlar'daki nefesli çalgılar içinde pek çok açıdan oldukça özgün bir konuma sahiptir. Özellikle Bulgaristan geleneksel müzik

¹⁸ Con forza; “Güçlü bir şekilde” anlamına gelen İtalyanca bir müzik terimi (Merriam-Webster, t.y.).

ortamlarında sıkça kullanılan *kavalche*¹⁹, *tsafara*²⁰, *dvoyanka*²¹, *duduk*²², *gayda* ve zurna gibi diğer nefesli çalgılarla karşılaştırıldığında, kavalın açık uçlu — dilsiz (*embouchure*) — yapısı, geniş ses aralığı ve farklı tınlama bölgelerindeki (*register*) karakteristik tonları (*kaba* vb.), onu hem solo hem de genel orkestra tınısı içinde ayrıcalıklı kılar.

Açık uçlu — dilsiz (*embouchure*) — bir çalgı olarak kavalda ses, icracının dudak pozisyonu, üfleme açısı ve nefes şiddeti gibi parametrelerle doğrudan şekillendirilir. Bu durum, dilli (*fipple*) çalgılara kıyasla mikrotonların daha esnek biçimde icrasına olanak tanır.

Kavalın ses aralığı, genel olarak iki buçuk oktav olmakla birlikte, icracının teknik yeterliliğine bağlı olarak üç oktava kadar genişleyebilir. Bu geniş ses sahası, çalgıya aynı anda hem melodik hem de armonik işlevler üstlenebilme yetisi kazandırır. Özellikle geleneksel Bulgar halk müziği orkestrasyonunda, üç kavallı bir rahlede çalgıların çoğu zaman partiyonlarına göre farklı tınlama bölgelerinde (*register*) çalması, orkestranın genel tınısını zenginleştirirken aynı zamanda çok katmanlı bir armonik yapı oluşturmasını sağlar. Bu durum, kavalın diğer nefesli çalgıların aksine lineer olmayan, çok boyutlu bir tını çeşitliliğine sahip olduğunu göstermektedir.

Öte yandan, *dvoyanka* ve *kaba gayda*²³ gibi çalgılar, organolojik yapıları gereği sabit bir eşlik sesi (dem sesi) ile duyulur ve bu nedenle sınırlı bir armonik ve

¹⁹ *Kavalche*, organolojik yapısı gereği normal kavalın bir oktav tizinden tınlayacak şekilde tasarlanmış, daha küçük boyutlu bir diğer kaval türüdür. Tınısal özellikleri ve orkestradaki işlevi bakımından klasik Avrupa müziğindeki *piccolo flüte* benzerlik gösterir. Filip Kutev döneminde, kendisinin talebi doğrultusunda genel orkestra tınısını ve armonik yapıyı desteklemek amacıyla geliştirilmiştir (Buchanan, 2006).

²⁰ *Tsafara*, tek parça ağaç, kamış ya da metalden yapılan, yedi delikli, silindirik gövdeli ve aynı kaval gibi yaklaşık 45 derece açıyla çapraz üflenerek çalınan bir çoban çalgısıdır. Kavalın daha küçük bir versiyonu olan *kavalche*'ye benzer ve onun gibi *piccolo* aralığında, tiz seslere sahip bir çalgıdır. Bulgar halk müziğinde ayrıca *ovcharska svirka* [овчарска свирка], yani “çoban düdüğü” adıyla da bilinir (Buchanan, 2006).

²¹ *Dvoyanka*, çift gövdeli, ağaç ve dilli (*fipple*) bir diğer nefesli çoban çalgısıdır. Gövdelerden biri melodiyi çalmak için altı delikli bir klavyeden oluşurken, diğeri ise yalnızca sabit eşlik sesi (dem sesi) üretmek amacıyla deliksiz bir şekilde tasarlanmıştır. Diyafonik (iki sesli) yapısıyla özellikle geleneksel Bulgar çoban müziğinde kullanılmıştır (Buchanan, 2006).

²² *Duduk* (ya da *dudutsi*), pastoral yaşamda oldukça yaygın kullanılan, tek parça ağaçtan farklı boyutlarda yapılan, altı delikli, silindirik gövdeli ve dilli (*fipple*) bir nefesli çalgıdır. Dikey pozisyonda tutularak icra edilir. Bulgar halk müziğinde zaman zaman *svirka* [свирка] adıyla da anılmaktadır (Buchanan, 2006).

²³ *Kaba gayda*, Bulgaristan'ın *Rodopska* bölgesine özgü kalın sesli bir *gayda* türüdür ve daima çalgının sabit bir eşlik sesi (dem sesi) üretmesini sağlayan *ruchilo* [ручило] adlı parçasıyla birlikte icra edilir (Rice, 1994).

melodik esneklik sunar. Örneğin, geleneksel olarak *Rodopska* (Güney Bulgaristan) folklorik bölgesiyle özdeşleşen *kaba gayda* çalgısı, genellikle yalnızca bu yöreye ait eserlerin icrasında tercih edilmektedir. *Rodopska* repertuarı dışındaki kullanımlarda ise, orkestralarda genellikle daha tiz bir tını karakterine sahip olan *Trakiyska* (Güneydoğu Bulgaristan) bölgesi *gaydalarının* tercih edilmesi uygun görülmüştür. Bulgaristan'daki tüm *gaydalarda*, biri melodi icrası için kullanılan *gaidunitsa* [гайдунница], diğeri sabit bir eşlik sesi (dem sesi) üreten *ruchilo* [ручило] olmak üzere iki temel parça yer alır. Ancak Filip Kutev, *ruchilo* [ручило] parçasının sürekli çıkardığı sabit bir sesin orkestradaki daha yumuşak tınlı çalgıları bastıracağı ve rahle düzenlemelerinde kullanılacak fonksiyonel armonik ilerlemeyi teknik ve teorik olarak kötü etkileyeceği gerekçesiyle, *gayda* icracılarından *ruchilo* parçalarını çıkarmalarını ve kullanmamalarını istemiştir. Aynı nedenle *dvoyanka* gibi çalgılar da bu devlet destekli resmi halk müziği orkestrasyonuna dahil edilmemiştir. Bunun yerine *dvoyanka*, genellikle belirli bir bölgesel atmosferi çağrıştırmak amacıyla özel ses efekti aracı olarak nadiren kullanılmıştır; bu yönüyle duduk, zurna ve *okarina*²⁴ gibi çalgılarla benzer şekilde değerlendirilmiştir (Buchanan, 2006).

Dolayısıyla, tüm bu özellikleriyle kaval, Bulgaristan'daki nefesli çalgılar arasında çok yönlü icra olanakları, geniş ses sahası ve tını çeşitliliğiyle öne çıkan istisnai bir çalgı konumundadır.

3.2. Sözlü Kültürde Bir İfade Aracı: Kaval

Bir çoban çalgısı olarak kaval, Bulgaristan'da yıllar içinde hem milli hem de milli olmayan kimliğiyle, hem azınlıkların hem de Bulgar milliyetçilerinin ve resmi ideolojinin sahiplendiği ve benimsediği bir çalgıya dönüşmüştür. Kavalın yüzyıllar boyunca özellikle köylerde çobanlar tarafından icra edilmesi, bu çalgıyı pastoral yaşamın ve öz-kültürün simgesel bir parçası haline getirmiştir. Bu bağ, kavalın Anadolu ve Balkanlar'daki toplumların kültürel hafızasında ve kimliğinde derin bir yer edinmesini sağlamıştır. Kaval, doğa ile insan arasındaki ilişkinin, çobanın yalnızlığının ve pastoral yaşamın müzikal bir ifade aracına dönüşmüştür.

²⁴ *Okarina*, sekiz parmak deliği ve iki başparmak deliği bulunan, topraktan yapılmış düdük tipi nefesli çalgıdır (Rice, 1994).

Kavalın kültürel bellekteki yeri, yalnızca gündelik yaşamla sınırlı kalmamış; sözlü kültürde yer alan efsaneler, hikayeler ve şarkılar aracılığıyla halkın kolektif hafızasında simgesel bir anlam kazanmıştır. Öyle ki Bulgaristan’da “çifte kaval” [чифте кавал] gibi sözlü kültürde kulaktan kulağa aktarılan anlatılara dahi konu olmuştur. Bu anlatıya göre; İki Bulgar çoban ömür boyu sürececek bir dostluk kurduklarına inandıkları zaman, birbirine tam uyumlu, aynı ağacın gövdesinden aynı boyutlarda ve aynı tonda, aynı işlemlere sahip birebir iki kaval yaparlar. Yaz geldiğinde, her biri kendi kavalını alıp Bulgar dağlarının uçsuz bucaksız yaylalarına koyunlarını otlatmaya gider. Bu iki çobandan biri ne zaman hüznülense veya yalnız hissetse, kavalını alır ve bir ezgi çalar. Bu ezgi, engin vadiler ve dağlar boyunca yankılanarak ötekinin kulağına ulaşır ve o da kavalını alıp dostuna kendi melodisini çalarak yanıt verir. Yaz sona erip çobanlar köylerine döndüğünde, “çifte kaval” yeniden bir araya gelir ve tüm köye neşe saçar; havaya, yaşamın ötesinde bir dostluğun sesi yayılır. Bu destan, kavalın sadece bir çalgıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda dostluk, sadakat, aidiyet ve doğayla kurulan derin bağların bir sembolü olduğunu anlatır. Bu tür anlatılar, kavalın folklorik önemini ifade etmiş ve onu nesiller boyu aktarılan kültürel bir mirasın parçası haline getirmiştir.

Bulgar folklorunda kavalın sesi sıkça; baldan yapılmış, tatlı, güzel, yumuşak, hoş anlamlarına gelen *meden* [меден] ifadesiyle tasvir edilir; halk şarkılarında kavalın dokunaklı ezgileri, insan sesini anımsatan bal tadında bir saflıkla anılır (Buchanan, 2006). Bu metaforik kullanım, kavalın Bulgaristan’da yalnızca bir çalgı değil; bireysel duyguların müzik aracılığıyla ifade edildiği bir anlatım aracı olarak algılandığını gösterir.

Kaval çalgısının geleneksel icra pratiklerinde doğaçlama, en dikkat çekici unsurlardan biridir. Halk müziğinde kaval sanatçıları, eserlerden önce sıkça *bavna melodiya* [бавна мелодия] çalarlar.

Bununla birlikte kaval ve vokal ikilisi icra geleneği de Bulgaristan’da oldukça yaygındır. Tarihsel olarak kaval, genellikle tek başına ya da *tambura* ve *darbuka* gibi çalgılarla birlikte küçük topluluklar eşliğinde köy düğünlerinde, bayram eğlencelerinde ve yayla şenliklerinde çalınmaktaydı. Ancak Bulgaristan’da komünizm döneminde kurumsallaşan devlet destekli folklor topluluklarıyla birlikte,

bu çalgı artık büyük ölçekli halk müziği orkestralarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Bu süreçte kaval icracıları, konservatuvarlarda akademik müzik eğitimi almaya başlamış; böylece kaval çalgısı, pastoral bağlamlardan çıkarılarak kurumsal müzik alanına taşınmış ve ulusal müzik ideolojisinin temsil araçlarından biri konumuna gelmiştir.

3.2.1. Kavalın Pastoral Kimliği ve Mitolojik Bağlamı

Kavalın “çoban çalgısı” kimliği, yalnızca icra edildiği pastoral bağlamla sınırlı kalmamış; aynı zamanda Bulgar halk anlatılarında, mitolojik temsillerde ve sembolik imgelerde derin bir yer edinmiştir.

Pastoral yaşamın ve doğanın bir parçası olan kaval, bereketin, yalnızlığın, aşkın ve bazen de hüznün sembolü olarak işlenir (Prashanov, 2005).

Kavalın sesi, dağların yankısı, rüzgarın fısıltısı veya suyun akışı gibi doğal öğelerle birleşerek, dinleyicide derin bir duygusal rezonans yaratır. Bu mitolojik bağlam, kavalın sadece bir çalgı olmaktan öte, halkın iç dünyası ve evrenle kurduğu ilişki için bir ifade aracı haline gelmesini sağlar.

Bu bağlamda Bulgaristan’ın milli kahramanlarından, şair Hristo Botev’in bazı dizelerinde kaval çalgısına yer vermesi tesadüf değildir (Prashanov, 2005):

Üfle dede kavalımı,
Ardından ben de haykırıp söyleyeyim;
Kahramanlık şarkıları, yiğitlik şarkıları,
Efsane voyvodalar²⁵ için şarkılar,
Korkusuz eşkıya Chavdar için ...

Kaval çalıyor çayırda,
Çayırda, ormanın kıyısında.
Genç, güzel Stoyana,
Bakraçlarla koşuyor suya ... (s. 5, yazar tarafından çevrilmiştir)

²⁵ Voyvoda [войвода] terimi, tarihsel olarak Balkanlar’da, özellikle Osmanlı egemenliği döneminde, yerel askeri önderleri veya silahlı çete liderlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bulgaristan’da bu kavram, çoğunlukla Osmanlı karşıtı mücadelede yer alan, eşkıyalık ile direniş arasındaki sınırdaki konumlanan silahlı halk figürlerini veya belirli bir bölgenin gayriresmi askeri liderlerini ifade eder. XIX. yüzyıldan itibaren, bu figürler ulusal direnişin sembolik aktörlerine dönüşmüş; halk edebiyatı ve tarihsel anlatılarda kahramanlık, liderlik ve özgürlük mücadelesiyle özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda voyvoda figürü, modern Bulgar ulusal kimliğinin inşasında hem mitolojik hem de ideolojik çerçevede işlev gören önemli bir sembol olarak değerlendirilir.

Aynı şekilde, kavalı “Bulgar dağlarının ve ovalarının arpi” anlamına gelen *arfa na bulgarskite planini i poleta* [арфа на българските планини и полета] ifadesiyle tanımlayan Bulgar halk şairi Ivan Vazov da, bazı dizelerinde kaval çalgısına yer vermiştir (Prashanov, 2005):

Meden [меден] kavalını çıkardı,
Hüzünlü bir ezgi çaldı bana ...

İstemem hiç alaca koçlar,
Ben sadece iki yiğit isterim,
İki kavalcı yiğit

Ve iki şarkıcı genç kız ... (s. 5, yazar tarafından çevrilmiştir)

Kaval, halkın kolektif bilincinde, “medeniyetin” (şehir yaşamı, sanayileşme vb.) getirdiği karmaşadan uzak, saf ve pastoral bir yaşam biçiminin temsilcisi olarak algılanır. Komünist yönetimin “modernleşme” söylemlerine rağmen, kavalın pastoral kimliği halk arasında güçlü bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Hatta devletin kendisi de kavalın bu pastoral ve “otantik” kimliğini, “has Bulgar” ulusal kimliğinin bir parçası olarak kullanmıştır (Kremenliev, 1952).

Kavalın destan, şarkı ve şiirlere konu olması, onun mitolojik ve simgesel bağlamını daha da derinleştirir. Örneğin; “kaval çalıyor” anlamına gelen *Kaval Sviri* [Кавал Свири] adlı halk şarkısında, kaval sesi yalnızca bir çalgının tınısı değil, aynı zamanda anlatının taşıyıcısı bir özne konumundadır. Şarkının sözlerinde genç bir köylü kız, annesine seslenerek köyün aşağısından gelen bir kaval sesi duyduğunu, bu sesi dinlemek için aşağı ineceğini ve kimin çaldığını bilmeden, yüzünü dahi görmeden onu ömrünün sonuna kadar seveceğini söyler. Bu anlatıda, kavalın tınısının güçlü bir duygusal etki yarattığı görülür; bu durum, çalgının neden Bulgar folkloründe *meden* ifadesiyle anıldığını da açıklamaktadır. *Kaval Sviri*, bu yönüyle ulusal repertuarın klasik eserlerinden biri haline gelmiştir. Ya da “çifte kaval” [чифте кавал] destanında olduğu gibi, kaval yalnızca bireysel bir ifade aracı değil; sosyal bağların ve topluluk ruhunun da bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Bu tür anlatılar, kavalın bir çalgı olmanın ötesine geçerek ulusal ruhun melankolisini ve pastoral saflığı temsil eder.

3.3. Ulusal Kimlik İnşa Sürecinde Kavalın Kurumsallaşması

Komünizm döneminde Bulgaristan’da kaval, yalnızca bir halk çalgısı olmanın ötesine geçerek aynı zamanda ideolojik bir simgeye dönüşmüştür. Devletin folkloru ulusal kimliğin inşası doğrultusunda yeniden kurguladığı bu süreçte, özellikle kaval çalgısı ön plana çıkarılmış; ancak bazı organolojik avantajları sayesinde diğer çalgılardan ayrılmıştır. Her ne kadar *gayda* çalgısı da tarihsel olarak bu ideolojik temsilin bir parçası haline getirilmiş olsa da, farklı kültürlerde *gaydanın* halihazırda çok benzer formlarının bulunması ve organolojik olarak sınırlı icra olanakları nedeniyle, kaval kadar merkezi bir rol üstlenememiştir. Bu bağlamda kaval, hem Bulgar folklorunun hem de sosyalist ulus inşasının en özgün ve belirgin sembollerinden biri haline gelmiştir (Kremenliev, 1952).

Devlet destekli halk müziği orkestralarının yurt içi ve yurt dışı performanslarında genellikle bir kaval sanatçısı solist olarak önemli bir parçayı icra eder, arka planda ise milli folklor motifleri ile süslü bir sahne dekoru bulunurdu. Bulgaristan’da komünizm döneminde bu çalgısal sembolizm, yönetimin ulus inşası projesine hizmet edecek şekilde kullanılmış; kaval çalgısı, bu sahnelemelerde “has Bulgar” kimliğinin ve milli Bulgar folklorunun bir temsilcisi olarak sunulmuş, Batı dünyasına yönelik bir “vitrin” işlevi görmüştür.

İdeolojik düzlemde ise kaval, sosyalist değerlerin folklor içerisindeki yansıması olarak konumlandırılmıştır. Bulgaristan’da yaşayan farklı halkların geleneksel kültürlerinde yer alan bu çalgının devlet eliyle yüceltilmesi, sosyalist ideolojinin “halk için, halkla birlikte sanat” söylemiyle örtüşmektedir. Kavalın köylülük, pastoral yaşam ve çobanlık temalarıyla kurduğu organik bağ ise, komünist retoriğin emekçi halkı “has Bulgar” kimliğiyle sahne ışıkları altında yeniden tanımlama çabasıyla anlam kazanmıştır.

Bir çoban çalgısı olan kavalın artık konser salonlarında icra edilebilmesi, sosyalist dönemde kültürel bir kazanım olarak sunulmuştur. Parti yöneticileri ve ideologlar, devletin ideolojik yönelimli kültür politikalarını ve folklor topluluklarının elde ettiği başarıları överken, bu başarıyı; “köylü müziğimizi alıp sanatsal bir forma kavuşturduk, onu modernleştirdik ve uluslararası saygınlık kazandırdık” şeklinde

ifade ediyorlardı (Silverman, 2004). Bu çerçevede, kavalın “ilkel” bir halk çalgısından çok sesli orkestralarda yer bulan kompleks bir çalgıya dönüşümü, sosyalist modernleşmenin simgesel bir metaforu olarak değerlendirilmiştir.

Nasıl ki köyden kente göç eden bir genç, sosyalizm sayesinde burjuva bir ailenin çocuğuyla eşit koşullarda eğitim alarak mühendis olabiliyorsa; benzer biçimde, köyde ya da dağda yalnız başına icra edilen kaval da, sosyalist sistemin olanaklarıyla yüksek sanatsal nitelikli çok sesli orkestralarda solist bir çalgı konumuna yükselbilmiştir.

3.3.1. Kavalın Akademik Kurumsallaşması

Bulgaristan’da komünizm döneminde folklorun kurumsallaştırılması süreci kapsamında, 1960’lı yıllardan itibaren konservatuvar düzeyinde eğitim veren halk müziği okulları kurulmuştur. Bu kurumlar arasında, günümüzde de faaliyetlerini sürdüren iki okul özellikle öne çıkmaktadır; 1967 yılında Kotel’de kurulan Ulusal Halk Sanatları Okulu “Filip Kutev” [Национално училище за фолклорни изкуства “Филип Кутев”/Natsionalno uchilishte za folklorni izkustva “Filip Kutev”] ile, 1971 yılında Şiroka Laka’da kurulan Ulusal Halk Sanatları Okulu “Şiroka Laka” [Национално училище за фолклорни изкуства “Широка лъка”/Natsionalno uchilishte za folklorni izkustva “Shiroka Laka”].

Bu okullarda kaval bölümleri kurulmuş, genç yetenekler küçük yaşta seçilip kaval virtüözü olarak yetiştirilmiştir. Statü bakımından kaval artık yalnızca bir çobanın değil, akademik eğitim almış konservatuvar mezunu bir sanatçının elinde yükselen bir çalgıdır. Kaval hocaları, çoğunlukla devlet destekli halk müziği orkestralarının sanatçıları arasından seçilmiş; böylece usta-çırak geleneği ile akademik disiplin birlikte ilerlemiştir. Kaval eğitimine dair önemli metot kitapları yazılmış, müfredatlar geliştirilmiştir. Bu okullardan mezun olan kaval sanatçıları, ulusal radyo-televizyon orkestraları ile devlet destekli folklor topluluklarında görev almış; 1980’li yıllara gelindiğinde ise artık kurumsal biçimde yetişmiş bir “kavalcı kuşağı” ortaya çıkmıştır (T. Spassov, kişisel görüşme, 06.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Bir çalgının kurumsallaştırılması da kuşkusuz ideolojik bir politikadır; zira bu yolla hangi repertuarın öğretileceği, hangi tekniğin “doğru” kabul edileceği, hangi geleneğin izleneceği ve hangi ekolün sürdürüleceği gibi konular merkezi bir otorite tarafından denetim altına alınabilir. Bu yaklaşım, kavalın geleneksel icra pratiklerini tektipleştirmeyi, bölgesel farklılıkların etkisini azaltmayı ve icranın klasik Avrupa müziği notasyonuna uygun biçimde yazılabilir hale gelmesini hedeflemiştir.

3.4. Kaval ve *Gayda* Arasında: Ulusal Sembolün Organolojik ve İdeolojik Sınırları

Komünist yönetimin folklor politikalarında kavalın özel bir konuma sahip olmasında, çalgının özgün yapısı belirleyici bir rol oynamıştır. *Gayda* da, tıpkı kaval gibi ulusal bir sembol olarak ön plana çıkarılmış olsa da; kavalın organolojik özellikleri ve kültürel açıdan çok yönlü temsiliyeti, onu *gaydadan* ayıran temel unsurlar arasında yer almıştır. *Gayda*, genellikle sabit ve lineer bir tınıya sahiptir ve icra olanakları, kaval çalgısı kadar geniş değildir. Kaval, *gaydaya* kıyasla çok daha geniş bir ses sahasına sahiptir. Ayrıca, *gaydanın* Anadolu ve Balkanlar’ın ötesinde, farklı ülkelerde de biçim ve tını olarak oldukça benzer formlarının bulunması, — rneğin; İskoçya’da *Great Highland Bagpipe*, İrlanda’da *Uilleann Pipes*, Fransa’da *Biniou* ve İtalya’da *Zampogna* vb. — Bulgaristan’ın bu çalgıyı mutlak bir ulusal sembol olarak tekelleştirmesini zorlaştırmıştır.

Oysa kaval, *gaydaya* kıyasla daha geniş bir ses sahasına sahip oluşu, lineer olmayan tını karakteri sayesinde yalnızca solist olarak değil, orkestranın genel tınısına da daha iyi uyum sağlaması ve organolojik yapısı itibarıyla daha esnek icra olanakları sunmasıyla, komünist yönetimin ulusal müzik ideallerine daha uygun bir vitrin çalgısı olarak öne çıkmıştır.

Nitekim kavalın da Anadolu ve Balkanlar’ın ötesindeki ülkelerde, flüt ailesine mensup benzerleri bulunsa da; *gayda* formu ve tınısı, bu ülkelerdeki varyantlarla çok daha belirgin bir benzerlik göstermektedir. Kavalın biçimsel ve tınısal özellikleri, *gayda* rneklerinde olduğu kadar gcl paralellikler göstermediği

için, kaval çalgısı Bulgaristan'a özgü bir kültürel sembol olarak daha özgün bir konum edinmiştir.

Kaval çalgısı, komünizm döneminde ideolojik yönelimli kültür politikaları ve ulus inşası stratejileri doğrultusunda, pastoral yaşamın ve geleneğin simgesel temsili olarak konumlandırılmış; bu temsiliyet, akademik kurumsallaşma yoluyla modern sahnelere taşınarak, modernleşme söyleminin meşruiyetini milli gelenek üzerinden inşa etmeye yönelik ideolojik bir araca dönüştürülmüştür.

3.5. Safe Zone Olarak Kaval: Gündelik Direniş

Komünizm döneminde Bulgaristan'daki azınlık topluluklar, — özellikle Türkler ve Romanlar — kendi dillerinde şarkı söyleme, kendi danslarını icra etme ve düğün, nişan, sünnet, bayram, şenlik gibi özel kutlamalarda belirli çalgıları kullanma konusunda ciddi kısıtlamalar ve yasaklamalarla karşı karşıya kalmışlardır.

Bu bağlamda kaval çalgısı, tıpkı *gadulka*, *tambura*, *gayda* ve *tapan* gibi, devletin ideolojik yönelimli kültür politikaları ve “has Bulgar” kimliğiyle özdeşleştirilen çalgılar arasında yer aldığından, azınlık müzisyenleri için beklenmedik bir *safe zone*²⁶ işlevi görmüştür. Ulusal olarak tanımlanan bu çalgıları icra eden müzisyenler, etnik kökenlerinden bağımsız olarak devlet tarafından “yararlı Bulgar” olarak değerlendirilmiştir. Buna karşılık, azınlık topluluklarının müzikli ortamlarında yaygın biçimde tercih edilen klarnet, akordeon, saksafon, elektrik gitar, bas gitar ve davul (bateri) gibi çalgılar ise çoğunlukla “sakıncalı” ve “zararlı” olarak etiketlenmiş ve dolayısıyla sistematik sansürün hedefi haline gelmiştir.

Bu koşullarda, devletin onay vermediği ya da “ulusal çalgı” tanımı dışında kalan klarnet, akordeon, saksafon, elektrik gitar, bas gitar ve davul (bateri) gibi çalgılarda uzmanlaşmış çok sayıda azınlık müzisyeni, ani biçimde mesleki belirsizlikle karşı karşıya kalmıştır. Yaşamlarını büyük ölçüde düğün, nişan, sünnet,

²⁶ *Safe zone* (güvenli alan) terimi, genel olarak baskı, sansür ya da hegemonik müdahale riski altındaki birey ya da toplulukların, görece daha özgür, korunmuş ya da müdahalesiz hissettikleri sosyal, kültürel ya da fiziksel ortamları tanımlamak için kullanılır. Bu çalışmada ise terim, yalnızca bir mekan ya da fiziksel alanı değil; çalgı seçimi, icra üslubu ve repertuvar tercihi gibi yaratıcı kararları da içeren, müzikal ifade içinde şekillenen çok katmanlı bir güvenlik düzlemini tarif etmek üzere kullanılmıştır. Bu bağlamda *safe zone*, özneye kurulan ilişki üzerinden korunaklılık sağlayan araçları da kapsayacak şekilde, yazar tarafından özgün biçimde kavramsallaştırılmıştır.

bayram ve şenlik gibi özel kutlamalarda bu çalgıları icra ederek sürdüren müzisyenler için, çalgılarının devlet tarafından yasaklanması yalnızca kültürel bir sansür değil, aynı zamanda ekonomik düzlemde doğrudan bir hayatta kalma krizine dönüşmüştür (Silverman, 2007). Alternatif bir geçim kaynağı bulunmayan bu icracıların önemli bir bölümü, yaşamlarını sürdürebilmek için müzisyenliğe devam etmek zorunda kalmış; ancak bunu yaparken, çalgılarını devletin ideolojik yönelimli kültür politikalarıyla uyumlu çalgılarla değiştirmeye mecbur kalmışlardır. Bu dönüşüm sürecinde, devletin ulusal çalgılar arasında konumlandığı *gayda*, *gadulka*, *tambura* ve *tapan* gibi çalgılar teknik olarak erişilebilir olsa da, düğün müziği orkestralarında geçmişte solist konumunda bulunan pek çok icracı, benzer konumlarını koruyabilmek amacıyla özellikle kaval çalgısını tercih etmiştir.

Devletin sansürüne takılan çalgılar arasında yer alan klarnet, saksafon, akordeon, elektrik gitar, bas gitar ve davul (bateri), özellikle Türk ve Roman topluluklarının düğün, bayram, sünnet gibi törenlerde müzik yapan düğün müziği orkestralarının vazgeçilmez parçalarıydı. Bu orkestralarda klarnet genellikle solist, yani ana melodiyi üstlenen çalgı olarak işlev görürken; akordeon hem melodik hem de armonik bir rol üstlenerek, *rhythm section*²⁷ ile birlikte işlevsel bir çok katmanlılık taşımaktaydı. Ancak bu çalgıların “sakıncalı” ve “zararlı” olarak etiketlenip yasaklanması, özellikle klarnet ve saksafon gibi çalgılarda uzmanlaşmış çok sayıda müzisyeni, hem mesleki hem de ekonomik düzlemde doğrudan bir hayatta kalma kriziyle karşı karşıya bırakmıştır. Bu müzisyenler, geçimlerini sürdürebilmek ve müzikal pratiklerine devam edebilmek için, devletin ideolojik olarak “ulusal” kategorisine dahil ettiği çalgılar arasında işlevsel bakımdan en yakın alternatifi aramak durumunda kalmışlardır.

Her ne kadar *gayda*, *gadulka*, *tambura* ve *tapan* gibi çalgılar da bu kategoride yer alsın da, bu çalgılar sınırlı ses sahaları, tınısal karakterleri ve orkestral işlevleri bakımından, solist ya da melodik liderlik pozisyonunu üstlenebilecek potansiyele sahip çalgılar olarak görülmemiştir. Örneğin; *gayda*, kısıtlı ses sahası ve lineer tınısı

²⁷ *Rhythm section*, caz, pop, rock vb. türlerde bir topluluğun ritmik ve armonik temelini sağlayan çalgı grubunu ifade eder. Bu grup genellikle klavye, akordeon, gitar, bas vb. gibi armonik çalgılar ile davul (bateri) vb. gibi vürmalı çalgılardan oluşur. Bu grubun temel işlevi; eserin temposunu ve armonik yapısını oluşturarak melodi çalan çalgılara eşlik etmek ve alan yaratmaktır.

nedeniyle ifade esnekliği açısından sınırlı kalmakta; *gadulka* ise, her ne kadar perdesiz oluşuyla mikrotonal sesler bağlamında bir esneklik sunsa da, yaylı çalgı karakteri ve tınısı nedeniyle, dđđn müziği ortamlarında klarnet ve saksafon gibi nefesli çalgıların yıllar içinde şekillendirdiği *social ear*²⁸ açısından tanıdağ olmayan bir tınıya sahiptir. Dolayısıyla bu algılar alışıldık tını karakterini karşılamada yetersiz kalmış ve dđđn müziği dinleyicisinin aşına olduğu ifade dilini sürdürebilme açısından sınırlı bir seçenek olarak değerlendirilmiştir. *Tambura* ise, perdeli yapısı nedeniyle mikrotonaliteye uygun olmamakla birlikte daha çok bir gitar gibi armoni eşlik çalgısı olarak öne çıkmaktadır.

Bu algıların aksine, kaval, nefesli bir çalgı olarak klarnet ve saksafona biçimsel bir yakınlık sunmakta; açık uçlu — dilsiz (*embouchure*) — yapısı sayesinde ise, icracının dudak pozisyonu, nefes şiddeti ve üfleme açısıyla şekillenen esnek bir ses üretimine olanak tanımaktadır. Bu zellik, iki buçuk ile icracının teknik yetkinliğine bağlı olarak üç oktava kadar ulaşabilen geniş ses sahası, her tınlama bölgesinde farklı tını karakterleri ve mikrotonal seslerin hassasiyetle icra edilebilmesi gibi niteliklerle birleştiğinde, kavala diğer çalgılara kıyasla hem ifade zenginliği hem de teknik esneklik açısından belirgin bir üstünlük kazandırmıştır.

Dolayısıyla, özellikle solist olarak ana melodiyi icra etmeye alışkın müzisyenler açısından, kaval yalnızca bir alternatif değil, mesleki ve işlevsel sürekliliği sağlayabilmenin en uygun aracı haline gelmiştir. Bu bağlamda kaval, azınlık müzisyenleri için bir *safe zone* işlevi görmüş; devletin sansür ve denetim mekanizmalarına takılmaksızın, resmi ideolojinin onayladığı algılar arasında yer alırken, aynı zamanda bu müzisyenlerin kendi kültürel kimliklerine ait makam, usul ve ornament anlayışlarını dolaylı biçimde sürdürebilmelerine olanak tanımıştır. Nitekim, Türk ve Roman müzik geleneğine özgü kompleks melodik yapıların, kavalın tınısal ve teknik esnekliği sayesinde aktarılabılır oluşu, müzikal sürekliliğin ideolojik sansüre rağmen korunabilmesini mümkün kılmıştır.

²⁸ Bu çalışmada kullanılan *social ear* terimiyle, belirli bir topluluğun tarihsel, kültürel ve duysal deneyimleri doğrultusunda biçimlenen tınısal algı pratikleri ve estetik beklentileri ifade edilmektedir. Kavram, belirli çalgıların ses karakterlerine yönelik kolektif düzeyde gelişen aşinalıkların, bu çalgılara dair işlevsel ve sembolik tercihleri nasıl şekillendirdiğini açıklamak amacıyla kullanılmaktadır. Terim, kısa süreli işitsel izlenimlerin bellekte tutulmasını ifade eden *echoic memory* gibi bilişsel kavramlarla ilişkilendirilerek, bu çalışma kapsamında yazar tarafından özgün biçimde kavramsallaştırılmıştır.

Bu müzisyenlerin kaval çalgısını tercih etmelerinin bir diğer belirleyici nedeni ise; bu çalgının, yalnızca devletin sansür politikalarıyla uyumlu olması değil, aynı zamanda, Bulgaristan’da yaşayan Türk, Roman ve diğer azınlık toplulukların öz-kültür hafızasında tarihsel olarak köklü bir yer edinmiş olmasıdır. Bir çoban çalgısı olarak kaval, yalnızca “milli” Bulgar folklorunun değil, aynı zamanda çokkültürlü Anadolu ve Balkan coğrafyasındaki pek çok etnik grubun pastoral yaşamında ve geçiş törenlerinde²⁹ ortak biçimde yer bulmuştur. Bu yönüyle kaval, Bulgaristan’daki azınlık topluluklar için hem son derece tanıdık hem de aidiyet kurulabilen bir çalgı olarak öne çıkmıştır.

Zaten var olan bu kültürel yakınlık, müzisyenlerin yeni bir çalgıya geçiş sürecinde karşılaşılabilecekleri sembolik direnç eşiklerini düşürmüştür. Kavalın, devletin gözünde “ulusal” çalgılar arasında yer alması ise, bu çalgının icrasını risksiz ve kabul edilebilir bir seçenek haline getirmiştir. Ayrıca, düşün gibi kamusal ancak devletin doğrudan denetiminin zorlaştığı resmi olmayan müzik ortamlarında, kaval çalgısı bir yandan resmi Bulgar repertuvarının doğal bir unsuru olarak işlev görmeye devam etmiş; diğer yandan ise, denetimin gevşediği anlarda — özellikle gecenin ilerleyen saatlerinde — azınlık müzisyenlerinin *kyuchek* [кючек] gibi kendi geleneksel müziklerini ve repertuvarlarını icra edebilmelerine olanak sağlamıştır (Rice, 1994). Bu ikili işlev, kavalın çokkültürlü kimliğini ve yalnızca bireysel değil, topluluklar arası bir ifade aracı olarak taşıdığı stratejik önemi açıkça ortaya koymaktadır.

Böylece kaval, yalnızca bir çalgı değil; aynı zamanda, azınlık müzisyenlerinin kültürel kimliklerini koruma amacıyla başvurdukları bir “gündelik direniş, örtülü siyaset (bkz. Scott, 1985)” (*everyday resistance, infrapolitics*) aracına dönüşmüştür. Bu durum, Bulgaristan’da komünizm döneminde uygulanan tektipleştirici kültür politikalarının toplumsal düzeyde tam bir karşılık bulamadığını;

²⁹ Bu çalışmada kullanılan “geçiş törenleri” ifadesi, Fransız etnolog Arnold van Gennep tarafından 1909 yılında geliştirilen *Les rites de passage* kavramını ifade etmektedir. Kavram, bireyin bir toplumsal statüden diğerine geçişini düzenleyen törensel süreçleri tanımlar ve genellikle üç aşamada incelenir; ayrılma (*séparation*), geçiş (*marge*) ve yeniden katılma (*agrégation*). Arnold van Gennep’in yapısal çerçevesi, doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi eşik anlarında gerçekleştirilen törenlerin kültürel analizinde temel bir kuramsal dayanak olarak kabul edilmektedir (van Gennep, 1909).

yerel toplulukların, kimliklerini korumaya yönelik geliştirdikleri ifade biçimlerinin taşıdığı direnci ve sürekliliği gözler önüne sermektedir.

3.5.1. Safe Zone'dan Virtüöziteye: Kaval Çalgısında Yeni İcra Pratiklerinin Ortaya Çıkışı

Komünizm döneminde Bulgaristan'da yürütülen ideolojik yönelimli kültür politikaları çerçevesinde, kaval çalgısı; *gadulka*, *tambura*, *gayda* ve *tapan* ile birlikte “ulusal” olarak kabul edilen çalgılar arasında yer almıştır. Bu çalgıların her birine ait, folklorik bölgelere göre değişkenlik gösteren geleneksel repertuvar ve icra pratikleri, devlet destekli folklor alan çalışmaları yoluyla belgelenmiş; halk müziği orkestralarının kuruluşunda bu çalgıların belirli icra pratikleri çerçevesinde kullanılması gözetilmiştir. Her ne kadar bu politikaların temel hedeflerinden biri, çokkültürlü yapıyı ve folklorik çeşitliliği asgari düzeye indirerek tektipleştirilmiş bir “milli müzik” inşa etmek olsa da, ulusal çalgılarla hangi tür ezgilerin icra edilebileceği konusunda belirlenen sınırlar, çalgıların yerleşik icra pratiklerine uygun biçimde tanımlanmıştır. Özellikle halk müziği orkestraları için yazılan *obrabotki* ve düzenlemelerde, bu çalgılardan beklenen icra biçimleri oldukça standart bir çerçevede sınırlandırılmıştır.

Ancak, yıllarca düğün müziği orkestralarında klarnet icracısı olarak yer alan azınlık topluluklarına mensup müzisyenlerin, mesleki varlıklarını sürdürebilmek adına kaval çalgısına yönelmeleri, icracılar açısından yalnızca bir çalgı değişimi olarak görülebilir. Fakat bu durum, kaval çalgısı açısından, klarnet üzerinde yıllar boyunca şekillenen icra pratikleri ve müzikal eğilimlerin bu çalgıya aktarılmasıyla, onu düğün müziği ortamında köklü biçimde dönüştüren yeni bir sürecin başlangıcına işaret etmektedir. Bu gelişme, kavalın daha önce karşılaşmadığı bir icra anlayışıyla temas etmesine neden olmuş; böylece çalgının teknik sınırlarını zorlayan, yeni bir müzik evreni ve müzikal pratik alanı ortaya çıkmıştır.

Klarnet çalgısı, düğün müziği orkestralarında yalnızca ana melodiyi icra eden bir solist çalgı değil; aynı zamanda bu ortamdaki tüm müzik evrenini şekillendiren lider bir çalgı kimliğine sahiptir. Klarnetin karakteristik ornamentleri, melismatik

geçişleri, geniş ses sahasına yayılan ve *ajilite*³⁰ gerektiren pasajları ile doğaçlama temelli melodik yapıları, düğün müziğinin çok katmanlı ve dinamik yapısıyla bütünleşerek özgün bir ifade dili oluşturmuştur. Bu ifade dili, kaval çalgısına doğrudan aktarıldığında, yalnızca yeni teknik becerilerin değil, aynı zamanda yepyeni bir müzikal kimliğin de oluşmasına zemin hazırlamış; kavalın geleneksel repertuar ve icra pratiklerinin ötesine taşınmasına neden olmuştur.

Düğün müziği repertuarındaki tonal merkezler, çoğunlukla solist çalgı olan Bb klarnete göre şekillenmekte; buna karşılık, Bulgaristan'da en yaygın olarak kullanılan D kaval ile Bb klarnet için görece daha kolay ve tercih edilen tonlar olan Bb, C ve Eb gibi tonlardan icra yapmak, oldukça ileri düzeyde teknik yeterlilik gerektirmektedir. Bu bağlamda, klarnetle şekillenmiş melodik pasajların ve icra edilen eserlerin aynı tonlardan kaval çalgısına aktarımı yalnızca teknik değil, estetik ifade bakımından da oldukça yüksek bir donanım ve hakimiyet gerektirmektedir. Bu dönüşüm, kaval çalgısını halk müziği sınırlarının ötesine taşıyarak yeni bir repertuar ve ifade alanına konumlanmasını, üst düzey virtüözite gerektiren yeni bir müzik evrenine dahil olmasını sağlamıştır.

3.5.2. Yeni Bir Müzikal Evren: *Safe Zone*'un Ötesinde Kaval

1980'li yıllara gelindiğinde, Bulgaristan'daki müzik ortamında halk müziği orkestralarıyla düğün müziği orkestraları arasında açık bir hiyerarşi oluşmaya başlamıştır. Kaval çalgısını düğün müziği ortamlarında etkin biçimde icra edebilen müzisyenler, bu çalgının en ileri düzey temsilcileri olarak görülmüş; devlet destekli halk müziği orkestralarında çalışan kaval icracıları ise teknik yeterlilik açısından daha yetersiz olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Dönemin etkin ve tanınmış kaval sanatçılarından Angel Zhekov-Frangata o yıllardaki ortamı şu sözleriyle ifade ediyor:

1980'li yıllarda devlet destekli halk müziği orkestralarında yer almak, genç müzisyenler arasında çok da prestijli bir şey olarak görülmüyordu. Hatta çoğu zaman kendini kanıtlayamamış icracıların yöneldiği bir alan olarak değerlendirilirdi. Gerçekten yetenekli olanlar ise düğün müziği gibi daha zorlu ve

³⁰ *Ajilite* (*Agilité*), müzik terminolojisinde bir icracının veya vokalistin hızlı, temiz ve kontrollü biçimde pasajlar icra edebilme yetisini ifade eder.

canlı ortamlarda kendilerine yer buluyordu (A. Zhekov-Frangata, çevrimiçi görüşme, 07.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Düğün müziği ortamlarında kaval icracısı olmak, yalnızca teknik hakimiyet değil; aynı zamanda geniş repertuar bilgisi, anlık transpozisyon yeteneği ve yüksek tempolu, sürekli değişen aksak ritim yapılarına uzun süre eşlik edebilecek fiziksel ve zihinsel dayanıklılık gerektirir. Nitekim devlet destekli halk müziği orkestralarının konser süresi genellikle altmış-doksan dakika civarındayken, Bulgaristan’da bazı düğünlerin üç güne kadar uzayabildiği bilinmektedir (Kirilov 2010). Bu bağlamda, daha önce klarnet gibi çalgılarla edinilmiş müzikal becerilerin ve icra pratiklerinin kavala aktarılması, hem bireysel bir adaptasyon pratiği hem de çalgının teknik sınırlarının yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir. Ivo Papazov’un Trakya Orkestrası’nda uzun yıllardır kaval icracısı olarak yer alan ve günümüzde de düğün müziği sahnesinde aktif olarak faaliyet gösteren Tsachev, bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

Düğün orkestralarında çalmak, bir kaval icracısı için gerçekten öğretici bir deneyim ama aynı zamanda çok zorlayıcıdır. Her yörenin müziğine kulağımız alışık olmalı ve sahnede her an başka bir tona geçebilmeniz beklenir (N. T. Tsachev, kişisel görüşme, 05.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Neticede, yıllar boyunca klarnet gibi çalgılarda ustalaşmış müzisyenlerin, devletin yasakları ve ideolojik baskılarından kaçınmak amacıyla yöneldiği kaval çalgısı; süreç içinde bu icracılar için yalnızca bir *safe zone* işlevi görmeye kalmamış, aynı zamanda yepyeni bir müzikal evrenin inşasına da zemin hazırlamıştır. Bu yeni evren, geleneksel icra pratikleriyle sınırlı olmayan, aksine düğün müziği gibi plansız, çok katmanlı ve teknik olarak oldukça zorlu ortamlara cevap verebilen virtüöz bir icra anlayışını ifade etmektedir. Bu yönüyle kaval, yalnızca devletin kullandığı ideolojik bir araç değil; aynı zamanda kültürel direnişin de merkezinde yer alan dinamik bir çalgı kimliği kazanmıştır. Fenomen kaval sanatçısı Theodosii Spassov, dönemin müzik ortamını şu sözleriyle ifade etmektedir:

Komünizm döneminde Devlet Radyosu’na (BNR) bağlı halk müziği orkestraları halka belli bir müzik anlayışını zorla dayattığı için artık kimsenin pek ilgisini çekmiyordu. Bu yüzden özellikle 1980’lerde düğün orkestraları çok daha fazla ilgi görmeye başladı. [...] Kim olursa olsun — Bulgar, Türk, Roman — eğer çalgısını iyi çalıyorsa bizimle birlikte sahneye çıkardı. Böylece bambaşka bir müzik tarzı

ortaya çıktı. Tek kelimeyle söylecek olursak; Balkan Müziği (T. Spassov, kişisel görüşme, 06.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Bu yeni icra anlayışı, zamanla düğün müziği ortamlarında belirginleşen bir ekolün temelini oluşturmuş; kaval, bu dönemde yalnızca alışılmış icra pratikleriyle değil, farklı müzikal yönelimlerle de icra edilmeye başlanarak ifade alanını genişletmiştir. Bu bağlamda, Ivo Papazov'un Trakya Orkestrası'nda yer alan ilk kaval icracısı Matyo Dobrev, söz konusu ekolün en erken temsilcilerinden biri olarak kabul edilirken; ardından gelen Theodosii Spassov ise, bu anlayışı teknik ve estetik açıdan daha ileriye taşıyarak kavala transnasyonel bir kimlik ve görünürlük kazandırmıştır.

3.6. Düğün Müziği Orkestralarında Kavalın Tınısal Meşruiyeti ve Yükselişi

Kaval çalgısının düğün müziği orkestralarında yer almaya başlamasıyla birlikte, bu müzik ortamlarının genel tını yapısı zaman içinde dikkate değer bir dönüşüm geçirmiştir. Başlangıçta kavalın tınısı, *social ear* açısından alışıldık olmayan bir unsur olarak algılanmış ve orkestra bütününde yabancı bir bileşen olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu yeni sesin orkestral yapı içinde kısa sürede daha fazla yer edinmesiyle birlikte, dinleyici belleğinde yeni bir genel tını algısı oluşmuş; kaval, bu kolektif işitsel belleğin önemli bir parçası haline gelmiştir. Böylece, ilk etapta yabancı görülen kaval, kısa süre içinde düğün müziği sahnesinin meşru ve kalıcı unsurlarından biri olarak yerleşmiştir.

1980'li yılların sonlarına gelindiğinde, Bulgaristan'daki komünizm yönetiminin etkisini yitirmeye başlaması ve bazı yasakların pratikte uygulanamaz hale gelmesiyle birlikte, daha önce bu ortamlarda sistematik bir sansüre maruz kalan ve yasaklanan çalgılar düğün müziği sahnesine yeniden dahil olmaya başlamıştır. Ancak bu geri dönüş sürecinde müzisyenlerin fark ettiği en önemli değişimlerden biri, orkestranın genel tınısının artık dönüşmüş olduğudur. Kaval çalgısı, yalnızca yerini korumakla kalmamış; orkestral tını anlayışının belirleyici unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu noktada kavalın eksikliği, duyuşal düzeyde hissedilen bir boşluk yaratmakta; bu da çalgının düğün müziği ortamlarında ne denli güçlü bir temsiliyet kazandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu dönüşümün en somut örneklerinden biri, Ivo Papazov'un 1978 yılında kurduğu Trakya Orkestrası'dır. Orkestra ilk kurulduğunda; klarnet, saksafon, akordeon, elektrik gitar, klavye (*synthesizer*), bas gitar ve davul (bateri) gibi çalgılardan oluşan standart bir düğün müziği orkestrasyonuna sahipti. Ancak ilerleyen yıllarda kaval çalgısının da bu yapıya dahil edilmesine yönelik bir ihtiyaç hissedilmiş ve bu doğrultuda, söz konusu ekolün öncülerinden Matyo Dobrev orkestraya katılmıştır (Silverman, 2021). Dobrev'in katılımı, yalnızca bireysel bir müzikal tercih değil; aynı zamanda kaval çalgısının zaman içinde düğün müziği sahnesinde kazandığı temsiliyetin açık bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. 2019 yılında Dobrev'in ölümünün ardından ise, Papazov'un orkestrasında kaval icracısı olarak görev yapmaya başlayan Nenko Tsvetanov Tsachev, bu geleneği günümüzde de sürdürmektedir.

Bu süreç, yalnızca bireysel müzisyen tercihlerinin değil; aynı zamanda düğün müziği ortamındaki genel tını anlayışının nasıl evrildiğinin, kaval çalgısının bu dönüşümde ne denli belirleyici bir rol üstlendiğinin ve *social ear* kavramı çerçevesinde hangi orkestral tını bileşenlerinin toplumsal düzeyde norm haline geldiğinin anlaşılması bakımından son derece dikkat çekicidir.

3.7. Müzikal Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Kaval

Kavalın Bulgaristan'da komünizm dönemindeki serüveni, daha geniş müzikolojik kavramlar çerçevesinde incelendiğinde, müzikal modernizm ve postmodernizm tartışmalarıyla kesişen bir bağlam ortaya çıkarmaktadır.

Müzikal modernizm kavramı folklor bağlamında ele alındığında, Bulgaristan'da komünizm döneminde yürütülen ideolojik kültür politikalarının belirgin biçimde modernist bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Modernizm, genel hatlarıyla, geleneksel olana bilinçli müdahalelerle yön verilmesi, bunun tektipleştirilerek ilerlemeci bir anlayışla "geliştirilmesi" anlamına gelir. Bulgaristan'da halk müziğinin devlet kontrolünde yeniden düzenlenip sahneye taşınması, bu yaklaşımın somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Kavalın geleneksel icra pratiğinden çıkarılarak çok sesli bir orkestra yapısı içerisinde konumlandırılması, onu devletin gözünde daha “sanatsal” bir düzleme taşıyan modernist bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Bu müdahale, halkın kendi iç dinamikleriyle ürettiği “ham” kültürel unsurları dönüştürerek, rasyonel ve ilerlemeci normlara göre yeniden biçimlendirme çabası taşıyan pozitivist bir kültürel mühendislik pratiğini yansıtır. Nitekim dönemin literatüründe folkloru “işlemek”, “arındırmak” ve “yüceltmek” gibi kavramlara sıklıkla rastlanmaktadır (Silverman, 2004). Kaval çalgısının modernizasyonu da bu ideolojik çerçevenin bir parçası olarak öne çıkmaktadır.

Kavalın “ilkel” bir çalgıdan “modern” bir sahne çalgısına dönüştürülme süreci, Bulgaristan’daki sosyalist modernleşme ideolojisinin ve inşa edilmek istenen yeni ulusal kimliğin görsel-işitsel temsili olarak değerlendirilebilir. Bu dönüşüm, kavalın halk ve sanat arasındaki hiyerarşik düzlemde yukarı taşınmasına olanak sağlamış; çalgı, “köylü”den “şehirli”ye, “geleneksel”den “modern”e uzanan ideolojik bir temsil nesnesine dönüştürülmüştür.

3.8. Post-Komünist Kültürel Çoraklıkta Kaval: Theodosii Spassov

Öte yandan, postmodernizm kavramı, özellikle 1980’li yılların sonundan itibaren Bulgaristan müzik ortamında ortaya çıkan yeni eğilimleri anlamak için oldukça yararlıdır. Postmodernizm, Bulgaristan müzik ortamı bağlamında modernist tekillik ve evrensellik iddialarına karşılık çoğulculuğu, parçalı kimlikleri ve melez formları ön plana çıkarır. Bulgaristan’da komünizm döneminin sonuna yakın yıllarda ve sonrasında müzik ortamında tam da böyle bir çiçeklenme gözlenir. Tek kanallı devlet yayın organlarının yerini alan serbest ve özgün medya, yıllar süren tektipleştirilmiş milli müzik yerine farklı tarzların ortaya çıkmasına ve kendini göstermesine alan açmıştır. 1990’lı yıllarda ortaya çıkan ve günümüzde hala oldukça yaygın olarak varlığını sürdüren *chalga* [чалга] müzik, tam da postmodern bir melez olarak örneklendirilebilir. *Chalga*, modernist folklor anlayışı ve söylemiyle kökten bir karşıtlık içindedir.

Bu çalışma her ne kadar ağırlıklı olarak Bulgaristan’da komünizm dönemini ele alsada, elbette kavalın hikayesi 1989 sonrasında da devam etmektedir. Örneğin; henüz 1980’li yıllarda Theodosii Spassov gibi bir fenomen, kavalı yeni yaklaşımlarla icra etmeye başlamış, kaval ile rock, caz ve füzyon tarzlarını bir araya getirdiği müzik evreniyle uluslararası çapta yenilikçi bir üslup geliştirmiştir. Spassov’un 1986 yılında Stefan Mutafchiev ve diğer dört arkadaşıyla birlikte yayımlanmış olduğu *Uzun Yol* [Дълъг Път/Dalag Pat] adlı ilk solo kaval albümü, yalnızca kaval icrasının etkileyici bir örneği olmakla kalmamış, aynı zamanda çalgıya hem Bulgaristan’da hem de uluslararası düzeyde daha fazla ilgi uyandırmıştır. 1995 yılına gelindiğinde, dünyaca ünlü Amerikan *Newsweek* dergisinin “Doğu’un En İyileri” başlıklı makalesinde Theodosii Spassov’u “Spassov... sadece post-komünist kültürel çoraklıkta hayatta kalmıyor, aslında yeni bir müzik türü icat ediyor” ifadeleriyle Doğu Avrupa’nın en yetenekli sanatçılarından biri olarak tanımlaması, onu yalnızca Bulgaristan’da değil, uluslararası alanda da dikkat çeken ve kaval çalgısını küresel düzeyde yeniden konumlandıran öncü bir sanatçı olarak kabul ettirmiştir. Spassov, kavalı halk müziği dışındaki türlerle ilişkilendirme yönündeki ilk arayışlarını şu ifadelerle dile getirir:

Daha Kotel’de öğrenciyken, bu müzikle [rock, caz ve füzyon ile halk müziğini birleştirme fikriyle] ilgili içimde bir şeyler kıpırdamaya başlamıştı. Okuldan birkaç arkadaşım, *tambura* bölümündeydi ama asıl çalgıları gitardı. Deep Purple, Led Zeppelin gibi hard rock gruplarının parçalarını çalmışlıkları vardı; hatta daha önce diskoteklerde sahne bile almışlardı. Bizim zamanımızda diskoteklerde bolca hard rock çalınırdı. Biz de o ortamda, bir yandan kompozisyon dersi görüyor bir yandan da rock ile halk müziğini birleştirme denemeleri yapıyorduk. Yurt odasında teybe kayıt alırdık; Deep Purple, kaval, *tambura* ve bir de mazotlu soba! (T. Spassov, kişisel görüşme, 06.06.2025, yazar tarafından çevrilmiştir).

Spassov’un kaval ile yarattığı bu müzikal evren, çalgının postmodern dönemdeki rolüne oldukça dikkat çekici bir örnektir. Bununla birlikte kaval, artık yalnızca Bulgar halk kültürünü temsil eden bir çalgı olmaktan çıkmış; farklı müzik türleriyle ilişki kuran, daha geniş bir ifade alanına kavuşmuştur. Rock, caz, füzyon, klasik müzik ve folklor unsurlarının bir arada kullanılması, kavalı tek bir ulusal kimliğin taşıyıcısı olmaktan çıkararak; farklı kültürel etkilerin bulunduğu çoğulcu bir müzik anlayışının aracı haline getirmiştir.

Theodosii Spassov, Bulgaristan'da kavalın post-komünist dönemdeki ve küresel müzik sahnesindeki konumlandırılmasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Onun icra ve kompozisyon yaklaşımları, kavalın alışılmış sınırlarını aşarak onu caz, rock, füzyon ve dünya müziği gibi farklı türlerle başarıyla bir araya getirmiştir. Spassov'un müziği, yalnızca yüksek düzeyde bir teknik virtüözite örneği sunmakla kalmamış; aynı zamanda bu çalgının tınısal olanaklarını, ifade gücünü ve çok katmanlı müzikal anlatım potansiyelini dönüştüren öncü bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Rock, caz, füzyon ve geleneksel Bulgar melodileriyle kurduğu çok katmanlı müzikal yapı, kavalın yalnızca “yerel” ve “ulusal” temsilinin ötesine geçerek çalgıya transnasyonel bir kimlik kazandırmıştır.

Spassov'un kaval çalgısı bağlamında ortaya koyduğu yenilikçi üslup, icra pratiğinde zaman zaman geleneksel doğaçlama ruhuna atıfta bulunurken, aynı zamanda modern müzik teorisi ve kompozisyon tekniklerini ustaca kullanarak Bulgaristan müzik ortamında sıkça tartışılan *notno* [нотно] ve *ot sartseto* [от сърцето] ikiliğini aşan özgün bir müzikal evren yaratmıştır. Bu müzikal ifade biçimi, post-komünist dönemde çağdaş ve alışılmadık tınılara “hasret” dinleyiciler tarafından ilgiyle karşılanmış; yeni estetik arayışlara hitap eden özgün bir alan olarak değerlendirilmiştir.

Spassov'un uluslararası alanda kazandığı ün, bireysel bir başarıdan öte; aynı zamanda kavalın bir çalgı olarak dünya müzik sahnesinde artan temsil gücünün ve itibarının da bir göstergesidir. Spassov, sayısız ülkede gerçekleştirdiği konserler, uluslararası alanda tanınan müzisyenlerle yürüttüğü işbirlikleri ve yayımladığı çok sayıda albüm ile kavalın dünya çapında tanınan bir çalgıya dönüşmesinde öncü bir rol oynamıştır. Onun müziği, komünist dönemin kültürel tektipleştirme politikalarına bir tepki olarak doğmuş; postmodern dönemin kültürel çoğulculuğunu ve çokkültürlü yapısını yansıtan bir ifade biçimi haline gelmiştir. Spassov ile birlikte kaval, ülke sınırlarını aşarak farklı kültürel ve müzikal kimlikler arasında etkileşim alanı oluşturan bir çalgı haline gelmiştir. Bu bağlamda kaval, yalnızca Bulgaristan'da komünizm döneminde azınlık topluluklarına mensup icracılar için bir *safe zone* işlevi görmekle kalmamış; aynı zamanda küresel müzik sahnesinde yeni ifade biçimlerine

yönelen sanatçılar için de benzer bir işlev üstlenmiş, yaratıcı ve alternatif bir müzikal dilin kapısını aralamıştır.

Theodosii Spassov'un öncülüğünde kaval, post-sosyalist dönemde özellikle *world music* fenomeni içerisinde öne çıkan bir çalgı haline gelmiştir. Bu süreçte, Batı dışı müzik evrenlerinin oryantalist bir eğilimle Batılı dinleyiciler arasında ilgi görmeye başlaması, kavalın Doğulu kökeni, Anadolu ve Balkanlar'daki kimlik mücadeleleriyle kurduğu ilişki, tınısal özgünlüğü ve anlatı gücü, çalgının uluslararası düzeyde daha fazla görünürlük kazanmasına zemin hazırlamıştır.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Bulgaristan’da 1944 – 1989 yılları arasındaki komünizm döneminde halk müziği ve kaval çalgısının, ulusal kimlik inşası ile ideolojik yönelimli kültür politikaları bağlamında geçirdiği dönüşümleri çok katmanlı bir yaklaşımla ele almıştır. Dönemin karmaşık sosyo-politik ve kültürel dinamiklerinin müzikal pratiklere yansımalarını incelerken, kavalın hem resmi ideolojinin bir aracı hem de azınlık topluluklarının kültürel direnişinin bir sembolü olarak üstlendiği ikili rolü, çalışmanın merkezinde konumlandırılmıştır. Çalışmanın temel araştırma problemi olan “Bulgaristan’da komünizm dönemi ve sonrasında kaval çalgısı nasıl bir dönüşüm geçirmiş ve bu dönüşüm, ulusal kimlik inşası ile devletin ideolojik kültür politikaları ekseninde nasıl bir temsil kazanmıştır?” sorusu ise, ikinci ve üçüncü bölümlerde geliştirilen argümantasyonlar ve sunulan bulgular doğrultusunda kapsamlı biçimde yanıtlanmıştır.

Çalışmanın giriş bölümünde, Bulgaristan’da halk müziğinin ulusal kimlik inşasındaki rolü komünizm öncesi dönemden itibaren ele alınmış; 1944 sonrası siyasi dönüşümle birlikte müziğin nasıl ideolojik bir çerçeveye yerleştirildiği ayrıntılı biçimde açıklanmıştır. Georgi Dimitrov’un “biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist” kültür ilkesi, bu dönemin folklor politikalarının temelini oluşturmuştur (Dimitrov, 1972). Bu doğrultuda, Bulgaristan’ın çokkültürlü yapısı sistematik bir şekilde görmezden gelinerek ulusal kimlik, yalnızca “has Bulgar” kimliği üzerinden tanımlanmış; Türk, Roman ve Vlah gibi azınlık topluluklarının müzikleri ve kültürleri “yabancı etkiler” ve “sakıncalı öğeler” olarak değerlendirilmiştir. Bu ideolojik yaklaşımın en belirgin uygulayıcıları ise, Filip Kutev gibi bestecilerin öncülüğünde kurulan devlet destekli folklor toplulukları ile bu topluluklara bağlı halk müziği orkestraları olmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Bulgaristan'daki halk müziği alanının iki ana modeli olan devlet destekli halk müziği orkestraları ile bu çalışmada karşıtı konumunda ele alınan düğün müziği orkestraları ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Filip Kutev ekolünün, halk müziğini *obrabotki* [обработки] adı verilen çok sesli düzenleme formlarıyla modernize ederek klasik Avrupa müziği normlarına yaklaştırması ve bu sayede uluslararası sahnelere taşınması detaylı olarak incelenmiştir. Bu orkestralar, Bulgaristan'ın “modern ulus” imajını temsil etmek ve kurumsallaştırmak amacıyla sahne tasarımı, kostüm ve koreografileriyle birer vitrin işlevi üstlenmiş; aynı zamanda kolektif kimliğin temsiline yön vermiştir. Besteciler Birliği gibi bürokratik kurumlar, müzik üretimini sıkı biçimde denetleyerek geleneksel icra pratiklerini (*ot sartseto*) notaya bağlı (*notno*) standartlara tabi kılmış; bu durum müzisyenler arasında dikkate değer bir gerilim yaratmıştır (Buchanan, 1995).

Buna karşılık, düğün müziği orkestraları, resmi ideolojinin dışında konumlanan ve halkın talepleri doğrultusunda şekillenen eklektik, çokkültürlü bir müzik alanı olarak dikkat çekmektedir. Klarnet, saksafon ve akordeon gibi çalgıların kullanıldığı bu orkestralarda, doğaçlamaya ve virtüöziteye dayalı, yüksek tempolu icralar ön plana çıkmıştır. 1970'li yıllarda Ivo Papazov gibi müzisyenlerin öncülüğünde gelişen bu müzik türü, komünist rejim tarafından “kültürel tehlike” olarak tanımlanmış; festivallerin denetimi ve çeşitli baskı mekanizmalarıyla kontrol altına alınmaya çalışılmıştır (Silverman, 1989). Ancak ekonomik koşullar, birçok devlet orkestrası üyesinin hafta sonları düğünlerde müzik icra etmesine yol açmıştır (Buchanan, 1995). Bu durum, ideolojik normlarla pratik yaşam arasındaki çelişkileri göz önüne sermektedir. Komünizmin sona ermesiyle birlikte bu düğün müziği ortamı, *chalga* [чалга] adı verilen yeni bir popüler müzik biçimine evrilmiş ve bu dönüşüm, kültürel serbestleşmenin ve piyasa odaklı müzik üretiminin ilk göstergelerinden biri olmuştur.

Üçüncü bölüm, kaval çalgısının organolojik özelliklerinden başlayarak, kültürel temsiliyetini, Bulgaristan'da komünizm dönemindeki kurumsallaşma sürecini, bazı topluluklar ve bireyler için bir *safe zone* olarak işlevini ve çalgının müzikal modernizm ile postmodernizm bağlamındaki dönüşümünü kapsamlı biçimde

ele almıştır. Üç tınlama bölgesi (*register*), açık uçlu — dilsiz (*embouchure*) — yapısı ve mikrotonal esnekliği gibi organolojik özellikleri, kavalı hem Bulgar halk müziğinde hem de azınlık müzik geleneklerinde yer alan değişken ezgilerin icrasına uygun kılmıştır. Çalgının “çoban çalgısı” kimliği, pastoral yaşamla ve mitolojik anlatılarla kurduğu derin kültürel ilişkiler aracılığıyla, devletin onu “has Bulgar” kimliğinin sembolü olarak kurumsallaştırma çabalarının zeminini oluşturmuştur.

Kavalın akademik düzeyde kurumsallaşması, Kotel ve Şiroka Laka gibi müzik okullarında kaval virtüözlerinin yetiştirilmesiyle somutluk kazanmıştır (Buchanan, 1995). Bu süreç, kavalın repertuarını ve icra pratiklerini tektipleştirerek onu sosyalist modernleşme ve ulusal kimlik inşasının bir aracı haline getirmiştir. Kaval, *gayda* gibi diğer çalgılarla karşılaştırıldığında sahip olduğu yüksek adaptasyon yeteneği sayesinde hem devlet destekli orkestralarda yer bulabilmiş hem de azınlık toplulukları için bir ifade alanı sunmuştur. Üçüncü bölümde detaylı biçimde ele alındığı üzere, yasaklı çalgıların icracıları mesleklerini sürdürebilmek adına kavala yönelmiş; bu yönelim, çalgının icra pratiğini virtüöz düzeyde yeni tekniklerle zenginleştirmiştir. Böylece kaval, yalnızca ideolojik bir çalgı değil, aynı zamanda kültürel direnişin merkezinde yer alan dinamik bir çalgı olarak konumlanmıştır.

Kavalın müzikal modernizm ve postmodernizm bağlamındaki dönüşümü, Theodosii Spassov fenomeniyle zirveye ulaşmıştır. Spassov, 1980’li yıllardan itibaren kavalı caz, rock ve füzyon gibi Batılı müzik türleriyle ilişkilendirerek, çalgının geleneksel icra sınırlarını aşan yenilikçi bir üslup geliştirmiştir. Bu transnasyonel kimlik, kavalın yalnızca ulusal kimliğin taşıyıcısı olmaktan çıkarak, farklı kültürel etkilerin bir araya geldiği çoğulcu bir müzikal anlayışın aracı haline gelmesine olanak tanımıştır. Spassov’un icrası, *notno* [нотно] ve *ot sartseto* [от сърцето] ikilemini aşan bir ifade alanı sunarak, postmodern dönemin kültürel çoğulculuğunu yansıtmıştır. Onunla birlikte, kavalın *world music* içindeki konumu belirginleşmiş; bu durum çalgının küresel düzeyde görünürlüğünü artırarak, yeni kuşak müzisyenlerin de dikkatini çekmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak, Bulgaristan’da komünizm dönemi halk müziği orkestralarında kaval çalgısı, hem devletin ulusal kimlik inşası ve ideolojik yönelimli kültür

politikaları doğrultusunda “modernleştirilmiş” ve “millileştirilmiş” bir sembol olarak konumlandırılmış, hem de azınlık topluluklarının kültürel varlıklarını sürdürebilmeleri için bir *safe zone* işlevi görmüştür. Bu ikili rol, kavalın organolojik yapısının sağladığı esnekliğin yanı sıra, çok katmanlı kültürel köklerinden gelen tarihsel ve simgesel anlam evreniyle mümkün hale gelmiştir. Bu çalışma, müzikolojideki “geleneğin icadı” (bkz. Hobsbawm & Ranger, 1983), “kültürel kimlik” (bkz. Hall, 1990), “hayali cemaatler” (bkz. Anderson, 1983) ve “gündelik direniş, örtülü siyaset” (bkz. Scott, 1985) gibi kuramsal yaklaşımları kaval örneği üzerinden yeniden okuyarak, müziğin toplumsal ve politik bir mücadele alanı olarak üstlendiği temsiliyet gücünü ortaya koymaktadır.

Bulgaristan örneği, kültürel üretimin iktidar ilişkileri içinde nasıl biçimlendirildiğini, ancak aynı zamanda halkın ve azınlık topluluklarının yaratıcı müdahaleleriyle nasıl yeniden anlamlandırılabilirdiğini açıkça göstermektedir. Kavalın bu çok katmanlı dönüşüm süreci, yalnızca Bulgaristan tarihine değil, aynı zamanda ulus inşası, ideoloji ve kültürel kimlik tartışmalarına da dikkate değer bir katkı sunmaktadır.

4.1. Çalışmanın Ana Bulguları

Bu çalışmada elde edilen bulgular, Bulgaristan’da komünizm döneminde müziğin — özellikle de kaval çalgısının — siyasi ideoloji ve toplumsal dinamiklerin kesişiminde konumlandığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bulgulardan ilki, halk müziğinin “biçim olarak milli, içerik olarak sosyalist” ilkesi doğrultusunda devlet tarafından nasıl yeniden yapılandırıldığıdır. Filip Kutev öncülüğündeki devlet destekli halk müziği orkestraları, geleneksel melodileri klasik Avrupa müziği armonileriyle düzenleyerek (*obrabotki*), ulusal bir estetik oluşturma ve bu estetiği uluslararası sahnelerde temsil etme misyonunu üstlenmiştir (Buchanan, 1995; Silverman, 2004). Bu orkestralar, yalnızca işitsel değil, aynı zamanda koreografi ve sahne kostümleriyle “ideal Bulgar bedeni”ni ve kolektif kimliği görsel olarak da yeniden inşa etmiştir. Bu süreç, Besteciler Birliği gibi merkezi kurumlar tarafından sıkı biçimde denetlenmiş; müzisyenler *notno* [нотно] icra anlayışına

yönlendirilirken, geleneksel ve bireysel *ot sartseto* [от сърцето] icra tarzı sistematik biçimde marjinalleştirilmiştir (Buchanan, 1995).

İkincil olarak, bu çalışmanın bulguları, devletin resmi ideolojisine karşı 1970’li yıllarda şekillenen düğün müziği orkestralarının işlevine dikkat çekmektedir. Bu orkestralar, özellikle Türk ve Roman topluluklara ait kültürel pratikleri içeren eklektik repertuvarları ve doğaçlamaya dayalı virtüöz icralarıyla, resmi estetiğe doğrudan bir alternatif oluşturmuştur. Ivo Papazov gibi figürlerin öncülüğünde gelişen bu müzik tarzı, devlet tarafından “zararlı” olarak etiketlenmesine karşın, halk arasında büyük bir popülerliğe ulaşmıştır. Resmi orkestralarda çalışan birçok müzisyenin, ekonomik gerekçelerle hafta sonlarında düğünlerde sahne alması, komünist yönetimin kültürel kontrol politikalarının içsel çelişkilerini ortaya sermiştir. Düğün müziğinin post-sosyalist dönemde *chalga*’ya [чалга] evrilmesi ise piyasa ekonomisinin ve kültürel serbestleşmenin müzikal üretim üzerindeki etkilerini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Üçüncü ana bulgu ise, kaval çalgısının bu karmaşık bağlamdaki benzersiz ve çok katmanlı konumudur. Kaval, organolojik yapısının sunduğu esneklik sayesinde, bir yandan devletin “has Bulgar” müziği inşa etme projesine entegre edilmiş; diğer yandan azınlık topluluklarının kültürel “görünmezlik pelerini” olarak bir *safe zone* işlevi görmüştür. Düğün orkestralarında diğer çalgılarla birlikte ana melodiyi üstlenen ve lider pozisyonda bulunan klarnet çalgısının da yasaklanması üzerine, birçok azınlık müzisyeni mesleklerini sürdürebilmek adına kavala yönelmiştir. Klarnete özgü süslemeler, artikülasyon teknikleri ve melodik yapı anlayışı kaval icrasına doğrudan aktarılmış; bu sayede çalgının ifade olanakları belirgin biçimde genişlemiştir. Söz konusu süreç, hem yeni bir virtüözite düzeyinin ortaya çıkmasına hem de geleneksel sınırların ötesinde icra biçimlerinin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu durum, kavalın yalnızca ulusal bir sembol değil, aynı zamanda kültürel direnişin ve müzikal dönüşümün merkezi bir figürü haline geldiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Son olarak, Theodosii Spassov örneği üzerinden, kaval çalgısının müzikal modernizmden postmodernizme geçişte üstlendiği rol incelenmiştir. Spassov’un kavali caz, rock ve füzyon gibi türlerle birlikte icra etmesi, çalgının geleneksel

sınırlarını aşarak küresel *world music* sahnesinde görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu postmodern yaklaşım, kavalın tekil bir ulusal kimliğin ötesine geçerek çoğulcu ve çokkültürlü bir müzikal kimlik edinmesine imkan tanımış; *notno* ve *ot sartseto* ikilemini aşan yeni bir ifade alanı ortaya koymuştur.

Sonuç olarak, bu çalışmada ortaya konan ana bulgular doğrultusunda, kaval çalgısı Bulgaristan'da komünizm döneminde kültürel, ideolojik ve toplumsal gerilimlerin tam merkezinde konumlanmaktadır. Kaval, bir yandan “has Bulgar” kimliğini hem işitsel hem de görsel düzlemde temsil etme amacıyla devlet destekli halk müziği orkestralarında önemli bir rol üstlenmiş; diğer yandan özellikle azınlık müzisyenleri için, resmi ideolojinin sistematik biçimde uyguladığı yasak ve sansürlerden kaçışın, kültürel kimliği koruma çabasının ve örtülü direniş biçimlerinin bir aracı; aynı zamanda da mesleki varoluşu sürdürebilmenin bir yolu olmuştur.

Bu ikili rolün temelinde, kavalın hem yapısal hem de kültürel düzeyde taşıdığı çokkültürlülük ve çokkimliklilik yatmaktadır. Organolojik olarak kaval; geniş ses sahası, lineer olmayan tını karakteri ve özellikle mikrotonal konseptler ile farklı müzikal üslupları ifade etmeye olanak tanıyan teknik esnekliği sayesinde, hem çeşitli müzik pratikleriyle uyum sağlayabilmiş hem de bu pratikler arasında bir aktarım aracı işlevi görebilmiştir. Bu özellikleri, kavalı bir yandan klasik Avrupa müziği orkestraları mantığıyla şekillenen, çok sesli devlet destekli halk müziği orkestralarında orkestral tınıyı tamamlayan önemli bir görev çalgısı haline getirirken; diğer yandan bu resmi müzik ideolojisine karşı gelişen doğaçlamaya, anlık ifadeye ve virtüöziteye dayalı düğün müziği pratikleriyle de doğal bir uyum içinde konumlandırmıştır.

Öte yandan, kavalın çobanlıkla, köylülükle ve pastoral yaşamla özdeşleşen tarihsel ve kültürel arka planı; etnik köken, dil ya da din farkı gözetmeksizin Bulgar, Türk, Roman ya da Pomak topluluklarının öz-kültürlerinde hem sembolik hem de işlevsel bir yere sahip olması, çalgıya güçlü bir kolektif aidiyet duygusu kazandırmıştır. Dolayısıyla kaval, hem devletin tektipleştirici ve ideolojik yönelimli kültür politikaları doğrultusunda önemli bir araç olarak değerlendirilmiş, hem de Bulgaristan'daki çokkültürlü ve çokkimlikli toplumsal yapı içinde azınlık grupların

kimliklerini ve kültürel pratiklerini ifade edebildikleri, sürdürdükleri meşru ve kapsayıcı bir çalgı olarak temsil kazanmıştır.

Düğün müziği ortamında yaygın olarak kullanılan çalgıların yasaklanmasının ardından, bu orkestralarda ana melodiyi üstlenen solist müzisyenlerin çoğunlukla kavalaya yönelmesi, çalgının ifade olanaklarını genişletmiş; kaval özelinde yeni bir müzik evreni ve virtüözite anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Böylece kaval, yalnızca bir alternatif çalgı değil, aynı zamanda sosyo-politik bir strateji aracı haline gelmiştir. Bu yönüyle kaval, kamusal ile özel, resmi ile gayriresmi, merkez ile çevre arasında bir geçiş alanı, bir köprü — bir *safe zone* — işlevi kazanmıştır.

Bu ikili işlev, çalgının yalnızca icra pratikleri bağlamındaki dönüşümünü değil, aynı zamanda anlam evrenini de yeniden tanımlamıştır. Kavalın hem devletin ulusal kimlik kurgusuna hizmet eden bir simgeye dönüşmesi, hem de bu kimlik kurgusuna “içeriden” direnme imkanı sunması, çalgıyı dönemin çelişkili ve ikili politikalarının müzikal düzlemde somutlaştığı önemli bir kesişim noktasına yerleştirmiştir. Bu bağlamda kaval, yalnızca bir çalgı değil; ideolojik temsil ile kültürel direniş arasında kurulan çok katmanlı bir köprüdür. Bu çalışmanın temel argümanını oluşturan bu özgün işlev, kavalı ulusal müzik politikaları ile azınlık müzikal pratiklerinin kesişiminde eşsiz bir vaka haline getirmektedir.

4.2. Araştırma Sorularına Verilen Yanıtlar

Bulgaristan’da komünizm döneminde kaval çalgısı, hem devletin ulusal kimlik inşası politikalarının bir aracı hem de azınlık topluluklarının kültürel direniş pratiklerinde kullanılan stratejik bir çalgı olarak ikili bir temsil kazanmıştır. Devlet destekli resmi halk müziği orkestralarında modernize edilip tektipleştirilerek, “has Bulgar” folklorun görsel ve işitsel bir simgesi haline getirilen kaval, aynı zamanda azınlık müzisyenlerinin düğün müziği orkestralarında sürdürdüğü müzikal pratiklerde bir tür *safe zone* işlevi üstlenmiştir. Bu ikili temsiliyet, özellikle kavalın organolojik düzeyde sunduğu esnek yapı ile birlikte, çalgının öz-kültürel bağlamda sahip olduğu tarihsel köken sayesinde mümkün hale gelmiştir.

Devletin ideolojik yönelimli kültür politikaları, kaval çalgısının repertuarını “otantik” Bulgar ezgileriyle sınırlandırmış; Bulgaristan’ın çokkültürlü demografik yapısında var olan mikrotonal ve makamsal öğeleri sistematik biçimde sansüre maruz bırakmıştır. Bu süreçte, geleneksel *ot sartseto* [от сърцето] icra anlayışı marjinalleştirilmiş ve çalgı, *notno* [нотно] icraya dayalı rasyonel ve tektipleştirilmiş bir modele sıkıştırılmıştır. Virtüözite, yöresel icra tavırları, doğaçlama ve bireysel yorum gibi unsurlar orkestranın genel tını ve estetik anlayışa aykırı görülerek kısıtlanmıştır. Ancak bu sınırlayıcı müdahaleler, düğün müziği ortamında beklenmedik bir biçimde yaratıcı bir karşılık bulmuştur. Klarnet gibi yasaklı çalgıların süsleme teknikleri, artikülasyon biçimleri ve melodik yapı anlayışı, birçok azınlık müzisyeni tarafından geçiş törenleri içinde kavala aktarılmış; bu aktarım yalnızca çalgının ifade kapasitesini artırmakla kalmamış, aynı zamanda yeni bir virtüözite düzeyinin ve çağdaş icra ekollerinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Böylece kaval, geleneksel ve pastoral bağlamının ötesinde, konser salonlarında icra edilen profesyonel bir çalgı kimliği kazanmıştır.

“Has Bulgar” kimliği ile azınlık topluluklarının kültürel gelenekleri arasındaki ideolojik gerilim, kaval çalgısının karşıt orkestral yapılardaki stratejik konumunu belirginleştirmiştir. Devlet destekli resmi halk müziği orkestralarında “millileştirilmiş” ulusal kimliğin görsel ve işitsel bir temsili olarak sunulan kaval, düğün orkestralarında ise azınlık müzisyenlerine kendi kültürel miraslarını sürdürme olanağı tanıyan “yararlı” bir çalgı olarak işlev görmüştür. Bu çift yönlü temsil, kavala yalnızca bir müzikal ifade aracı olmaktan çıkararak, aynı zamanda ideolojik sınırlar arasında kültürel bir arabulucu niteliği taşıyan sembolik bir unsur haline getirmiştir.

Bu dönemde kaval sanatçısı olmanın sunduğu avantajlar arasında, devlet destekli orkestralarda istihdam edilme, uluslararası turnelere katılma, akademik eğitim alma ve profesyonel, sosyal statü kazanma gibi imkanlar yer almaktadır. Kavalın bu dönemde artan kurumsal prestiji, yeni bir “kavalcı kuşağı”nın yetişmesini de beraberinde getirmiştir. Öte yandan, repertuar ve icra pratikleri üzerindeki ideolojik denetim, sanatsal özerkliğin kaybı, besteciler ve icracılar arasındaki ekonomik eşitsizlikler ile özellikle azınlık müzisyenleri açısından kültürel kimliğin ifade alanlarının daralması gibi dezavantajlar da söz konusudur. Bununla birlikte,

ekonomik zorunlulukların etkisiyle birçok müzisyen, resmi yasaklara rağmen düğünlerde icra faaliyetlerine devam etmiş; bu yarı-yasal alan, kaval icrasında yeni tekniklerin geliştiği üretken bir zemin haline gelmiştir.

4.3. Çalışmanın Literatüre Katkıları

Bu çalışma, Bulgaristan’da komünizm dönemi halk müziği ortamında kaval çalgısının rolünü merkeze alarak; etnomüzikoloji, kültürel antropoloji, sosyoloji, tarih, folklor ve siyaset bilimi gibi disiplinler arası alanlara anlamlı katkılar sunmaktadır.

Çalgı-Kimlik İlişkisine Katmanlı Bakış: Kavalın, aynı anda hem ulus-devletin inşa ettiği “resmi” milli kimliğin bir sembolü, hem de azınlık topluluklarının “gündelik direniş, örtülü siyaset” (bkz. Scott, 1985) pratiklerinde kullandığı bir araç olarak işlev görmesi detaylı biçimde analiz edilmiştir. Bu bağlamda çalışma, çalgıların kimlik inşasında yalnızca pasif bir “yansıtıcı” değil; aynı zamanda “yaratıcı” ve aktif bir rol üstlenebileceğini ortaya koymuştur. Bu tespit, müziğin çelişkili ve çok katmanlı toplumsal süreçleri nasıl hem yansıttığını hem de dönüştürebildiğini göstererek, mevcut literatüre anlamlı bir katkı sunmaktadır.

Safe Zone Kavramının Müzikal Bağlamda Somutlaştırılması: Bu çalışmanın temel argümanlarından biri olan kavalın *safe zone* işlevi, azınlık topluluklarının kültürel baskı altında kimliklerini nasıl koruduklarına dair somut bir örnek sunmaktadır. Bu bağlamda James C. Scott’ın (1985) “gündelik direniş, örtülü siyaset” (*everyday resistance, infrapolitics*) kavramları, müzikal bir pratik üzerinden ele alınmış; böylece toplumsal direnişin görünür olmayan, mikro düzeydeki biçimleri aydınlatılmıştır. Kavalın hem organolojik özellikleri hem de öz-kültürel bağlamdaki kökeni, bu işlevin nasıl mümkün hale geldiğini ortaya koymakta; bu sayede çalgıların politik ve kültürel işlevlerine dair organolojik bir zemin sunulmaktadır.

Modernizm, Postmodernizm ve Kaval Arasındaki İlişki: Bu çalışma, kavalın komünizm dönemindeki modernist tektipleştirme çabaları (*obrabotki, notno* icra) ile post-sosyalist dönemin postmodern çoğulculuğu (*chalga*, Theodosii Spassov’un müzik evreni) arasındaki dönüşümünü inceleyerek, müziğin bu iki büyük kuramsal

akım içindeki konumunu açığa çıkarmıştır. Theodosii Spassov örneği, kavalın hem “geleneğin icadı” (bkz. Hobsbawm & Ranger, 1983) hem de “hayali cemaatler” (bkz. Anderson, 1983) gibi ulusal kimlik inşası kuramlarıyla nasıl ilişkilendirilebileceğini; aynı zamanda kültürel melezleşme ve küreselleşme süreçlerinin dinamiklerini nasıl yansıtabileceğini göstermektedir.

İktidar–Müzik İlişkilerinde Müzisyenin Konumu: Besteciler Birliği’nin kültürel üretim üzerindeki denetim mekanizmaları, müzisyenlerin ekonomik zorluklar karşısında geliştirdiği ikili tutumlar ve *notno* [нотно] ile *ot sartseto* [от сърцето] metaforları üzerinden, iktidar–müzik ilişkilerinde müzisyenin özerklik arayışını ve örtülü direniş biçimlerini analiz etmiştir. Bu yaklaşım, sanatçının toplumsal ve politik baskı ortamındaki konumuna dair katmanlı bir bakış açısı sunmaktadır.

4.4. Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler: Outlook

Bu çalışma, Bulgaristan’da kaval çalgısının komünizm dönemi ve sonrasındaki dönüşümünü derinlemesine incelemiş olsa da, gelecek araştırmalar için çeşitli alanlar yaratmaktadır.

Post-komünist Dönemde Kaval: Kaval çalgısının, özellikle *chalga* [чалга] müziği içindeki konumu çerçevesinde; bu müzik türünün günümüz Bulgar toplumundaki sosyal etkileşim biçimleri, kültürel tüketim pratikleri ve kimlik oluşumu üzerindeki etkileri daha ayrıntılı biçimde ele alınabilir. Kavalın “folk” ve “pop” arasında konumlandığı bu yeni bağlamda hangi sembolik anlamları üstlendiği, incelenmeye açık bir alan olarak değerlendirilebilir.

Diaspora ve Kaval: Bulgaristan’dan göç eden (özellikle Türk ve Roman) toplulukların, diasporada kaval çalgısını ve ona bağlı müzik geleneklerini nasıl sürdürdükleri; bu pratiklerin kimlik koruma süreçlerindeki işlevi ve transmilli müzik akımlarıyla ilişkisi, incelenmeye açık bir alan olarak değerlendirilebilir.

Bireysel Kavalcılarının Monografik Çalışmaları: Theodosii Spassov gibi önde gelen figürlerin yanı sıra, farklı icra ekollerinden gelen diğer kaval sanatçılarının yaşam öyküleri, icra pratikleri ve kültürel katkıları üzerine monografik çalışmalar

gerçekleştirilebilir. Bu tür çalışmalar, *ot sartseto* [от сърцето] geleneğinin günümüzdeki yansımalarını daha somut biçimde görünür kılabilir.

Kaval Yapımcılığı ve Modernleşme: Kaval yapımının tarihsel süreci, kullanılan malzemelerdeki değişim ve modern yapım tekniklerinin çalgının tınısal özellikleri ile icra olanakları üzerindeki etkileri, daha fazla organolojik ve akustik odaklı araştırmalarla ele alınabilir. Bu tür çalışmalar, çalgının teknik gelişiminin kültürel ve ideolojik dönüşümlerle nasıl iç içe geçtiğini daha derinlikli biçimde kavramaya katkı sunabilir.

Politikacıların Gözünden Folklor: Komünizm döneminde Kültür Bakanlığı yetkilileri ve parti ideologları gibi siyasal aktörlerin folklor ve kaval gibi çalgılara dair yaklaşımları, arşiv belgeleri ve alan araştırmaları yoluyla daha ayrıntılı biçimde incelenebilir. Bu tür bir inceleme, devletin kültürel mühendislik süreçlerini “yukarıdan” nasıl tasarlayıp uyguladığını daha açık biçimde ortaya koyabilir.

Sonuç olarak, bu çalışma; kaval çalgısının Bulgaristan’ın yakın tarihinde bir kültürel ayna olarak nasıl işlev gördüğünü; ideolojik çatışmaları, kimlik mücadelelerini ve sanatsal direniş biçimlerini nasıl yansıttığını ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, müzik olgusunun sosyo-politik çözümlenmelerdeki merkezi rolünü bir kez daha teyit ederken; etnomüzikoloji alanına, çok katmanlı ve özgün bir vaka çalışması kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- BMA (Bulgarian Music Association). (2024). *Profesiyata "folkloren muzikant" v Balgariya – Sastoyanie i problemi na obrazovaniето i realizatsiyata*. <https://bgma.bg/wp-content/uploads/2024/11/folklore-musician-profession.pdf>
- Buchanan, D. A. (1995). Metaphors of power, metaphors of truth: The politics of music professionalism in Bulgarian folk orchestras. *Ethnomusicology*, 39(3), 381-416.
- Buchanan, D. A. (2006). *Performing democracy: Bulgarian music and musicians in transition*. University of Chicago Press.
- Buchanan, D. A. (Ed.) (2007). *Balkan popular culture and the Ottoman Ecumene: Music, image, and regional political discourse*. Scarecrow Press.
- Buchanan, D. A. (Ed.) (2014). *Soundscapes from the Americas: Ethnomusicological essays on the power poetics, and ontology of performance*. Ashgate Publishing.
- Dayıoğlu, K. (2005). *Toplama kampından meclise: Bulgaristan'da Türk ve Müslüman azınlığı*. İletişim Yayınları.
- Dimitrov, G. (1972). *Selected works volume II*. Sofia Press.
- Drevits, M. (2012). *Bulgarian chalga: Forming a post-communist identity through music* [Yüksek lisans tezi]. Jordan College of Fine Arts of Butler University.
- Elchinova, M. (2001). Modern Bulgaristan toplumunda etnik söylem ve grupların temsili. *Kalkınma ve Toplum*, 30(1), 51-78.
- Ghodsee, K. (2009). *Muslim lives in Eastern Europe: Gender, ethnicity, and the transformation of Islam in postsocialist Bulgaria*. Princeton University Press.
- Hornbostel, E. M. von, & Sachs, C. (1961). Classification of musical instruments: Translated from the original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *The Galpin Society Journal*, 14, 3-29.
- Kaneff, D. (2004). *Who owns the past? The politics of time in a "model" Bulgarian village*. Berghahn Books.
- Kırcaali Haber. (2010, 11 Aralık). *Klarnet ustası Ivo Papazov, Türkçe müzik çaldığı için Bulgaristan'da uğradığı zulmü anlattı*. <https://kircaalihaber.com/kircaali/klarnet-ustasi-ivo-papazov-turkce-muzik-caldigi-icin-bulgaristanda-ugradigi-zulmu-anlatti>
- Kirilov, K. S. (2010). Revival of Bulgarian folk music during socialism and the post-socialist transition: Music and cultural identity. *MUSICultures*, 37, 109-124.
- Kirilov, K. (2016). *Bulgarian harmony* (1st ed.). Taylor and Francis.

- Kremenliev, B. (1952). *Bulgarian-Macedonian folk music*. University of California Press.
- Moreau, R. (1975). *Bulgarian folk instruments*. Bulgarian Academy of Sciences.
- Petrov, B. (2009). *Bulgarian rhythms: Past, present and future* [Yüksek lisans tezi]. Conservatory of Amsterdam.
- Rice, T. (1980). Aspects of Bulgarian musical thought. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 12, 43-66.
- Rice, T. (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian music*. University of Chicago Press.
- Rice, T. (Ed.) (2011). *Ethnomusicological encounters with music and musicians*. Ashgate Publishing.
- Rice, T. (2013). *Ethnomusicology: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Rice, T. (2017). *Modeling ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Savova-Mayhon Borden, M. (2001). *The politics of nationalism under communism in Bulgaria*. [doktora tezi]. University of London.
- Silverman, C. (1983). The politics of folklore in Bulgaria. *Anthropological Quarterly*, 56(2), 55-61.
- Silverman, C. (1989). Reconstructing folklore: Media and cultural policy in Eastern Europe. *Communication*, 11(2), 141-160.
- Silverman, C. (1996). Music and power: Roma (Gypsy) performance in Skopje, Macedonia. *Ethnomusicology*, 40(3), 441-462.
- Silverman, C. (2004). "Move over Madonna": Gender, representation, and the "mystery" of Bulgarian voices. *Over the wall/After the fall: Post-Communist cultures through an east-west gaze* (ss. 212-237). Indiana University Press.
- Silverman, C. (2007). Bulgarian wedding music between folk and chalga: Politics, markets, and current directions. *Musicology*, 7, 69-97.
- Silverman, C. (2012). *Romani routes: Cultural politics and Balkan music in transition*. Oxford University Press.
- Silverman, C. (2021). *Ivo Papazov's Balkanology*. Bloomsbury Publishing.
- Şimşir, B. N. (1986). *Bulgaristan Türkleri (1878-1985)*. Bilgi Yayınevi.
- Todorov, N. (1979). *Bulgaristan tarihi*. Öncü Kitapevi Yayınları.
- Valtchinova, G. (2004). Folkloristic, ethnography, or anthropology: Bulgarian ethnology at the crossroads. *The Journal of the Society for the Anthropology of Europe*, 4(2), 1-13.
- Zhivkov, T., Brezhnev, L. (1973). Minutes of Conversation between Todor Zhivkov – Leonid I. Brezhnev, Voden Residence [Bulgaria] September 20, 1973. Wilson Center Digital Archive. <https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/minutes-conversation-between-todor-zhivkov-leonid-i-brezhnev-voden-residence-bulgaria?>

__cf_chl_tk=8FdgqlK8kCXv7vT6Hndr6u6WNk6whQxIRt2DXN7TA1c-1748
264059-1.0.1.1-MP1WeQhr7JnwlLx0STARiIo5.sjv3VTywDXg0wGy_Lc