



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Visually Impaired Cümbüş Performers in Besni: Disability, Musicianship, and Social Acceptance*

Besni’de Görme Engelli Cümbüş İcracıları: Engellilik, Müzisyenlik ve Toplumsal Kabul

Sultan Bilget Güçlüer**

Abstract: This study examines the practices of visually impaired musicianship shaped around cümbüş performance in Besni and its surrounding region within their social, moral, and cultural contexts. The study focuses on narratives transmitted in local memory around the names of Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş, and examines how the positions of these performers as musicians were established, legitimized, and transformed over time. In this study, which was structured within a qualitative research approach, the data were obtained through semi-structured interviews conducted with eight source persons, including Ahmet Kasap, the only surviving performer, and through field observations.

The interviews indicate that these musicians lost their sight as a result of smallpox, mostly at an early age. This experience of disability constituted not merely an individual health problem, but also a common ground of life that directed them toward similar social orientations. In this context, musicianship can be evaluated not only as an economic activity for visually impaired individuals, but also as a strategy of livelihood and prestige developed in order to avoid exclusion, avoid being identified with begging, and acquire a respected position.

The findings reveal that these performers were accepted particularly at weddings and in entertainment spaces reserved for women. Their ability to take part in spaces where the presence of men was considered inappropriate was associated not only with their musical competence, but also with their moral stance, measured behavior, and reliability. The cümbüş, with its strong sound, portability, and suitability for learning by ear, became a functional instrument for these performance settings. The fact that rhythmic accompaniment in women’s entertainments was often provided by women or children shows that the performance order was shaped together with principles of privacy. This practice, which remained vibrant from the 1960s to the late 1980s, weakened in the 1990s with the spread of wedding halls, electronic music technologies, migration, and changes in local entertainment forms. In conclusion, the study evaluates visually impaired cümbüş performance in Besni within the relationships among disability, social acceptance, moral trust, and local music culture. Thus,

* This study received ethical approval from the Social and Human Sciences Ethics Committee of Adıyaman University (Decision No. 276, December 23, 2025).

Bu çalışma, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu’nun 23.12.2025 tarih ve 276 sayılı kararı ile etik açıdan uygun bulunmuştur.

** Asst. Prof. Dr., Adıyaman University, Department of Musicology, State Conservatory

Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5070-9355>

sbilgetgucluer@adiyaman.edu.tr

Cite as/ Atıf: Bilget Güçlüer, S. (2026). Visually impaired cümbüş performers in Besni: Disability, musicianship, and social acceptance / Besni’de görme engelli cümbüş icracıları: Engellilik, müzisyenlik ve toplumsal kabul. *Turkish Studies*, 21(Ö1), 753-804. [Special Issue Dedicated to Prof. Dr. Mahmut Özer]. Ankara Bilim University Publications. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.94501>

Received/Geliş: 21 May/Mayıs 2026

Accepted/Kabul: 20 September/Eylül 2026

Published/Yayın: 25 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software



music is discussed as an important field that makes visible the local social meaning of the experience of disability.

Keywords: Musicology, Besni, Cümbüş, Disability, Local Music, Social Acceptance.

Öz: Bu araştırma, Besni ve çevresinde cümbüş icrası etrafında şekillenen görme engelli müzisyenlik pratiklerini toplumsal, ahlaki ve kültürel bağlamlarıyla ele almaktadır. Çalışma, yerel hafızada Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş isimleri etrafında aktarılan anlatılara odaklanmakta; bu icracıların müzisyenlik konumlarının nasıl kurulduğunu, meşrulaştırıldığını ve zaman içinde nasıl değiştiğini incelemektedir. Nitel araştırma yaklaşımıyla yapılandırılan çalışmada, veriler hayatta olan tek icracı Ahmet Kasap'ın da yer aldığı sekiz kaynak kişiyle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler ve saha gözlemleri aracılığıyla elde edilmiştir.

Görüşmeler, söz konusu müzisyenlerin çiçek hastalığı sonucunda, çoğunlukla erken yaşlarda görme yetilerini kaybettiklerini göstermektedir. Bu engellilik deneyimi, yalnızca bireysel bir sağlık sorunu değil, onları benzer toplumsal yönelimlere sevk eden ortak bir yaşam zemini oluşturmıştır. Bu bağlamda müzisyenlik, görme engelli bireyler için sadece ekonomik bir faaliyet değil; dışlanmamak, dilencilikle özdeşleştirilmemek ve saygın bir konum edinmek amacıyla geliştirilen bir geçim ve itibar stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Bulgular, bu icracıların özellikle düğünlerde ve kadınlara ayrılmış eğlence alanlarında kabul gördüğünü ortaya koymaktadır. Erkeklerin girmesinin uygun görülmediği bu alanlarda yer alabilmeleri, onların müzikal yeterliliklerinin yanında ahlaki duruşları, ölçülü davranışları ve güvenilirlikleriyle ilişkilidir. Cümbüş ise güçlü sesi, taşınabilirliği ve kulaktan öğrenmeye elverişli yapısıyla bu icra ortamları için işlevsel bir çalgı olmuştur. Kadın eğlencelerinde ritmik eşliğin çoğu zaman kadınlar ya da çocuklar tarafından sağlanması, icra düzeninin mahremiyet ilkeleriyle birlikte şekillendiğini göstermektedir. 1960'lardan 1980'lerin sonlarına kadar canlılığını koruyan bu pratik, 1990'larla birlikte düğün salonları, elektronik müzik araçları, göç ve yerel eğlence biçimlerindeki değişimlerle zayıflamıştır. Sonuç olarak çalışma, Besni'de görme engelli cümbüş icracılığını engellilik, toplumsal kabul, ahlaki güven ve yerel müzik kültürü arasındaki ilişkiler içinde değerlendirmektedir. Böylece müzik, engellilik deneyiminin yerel toplumsal anlamını görünür kılan önemli bir alan olarak tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Besni, Cümbüş, Engellilik, Yerel Müzik, Toplumsal Kabul

Structured Abstract:

This study examines the musical practices of visually impaired cümbüş players in Besni and its surrounding area within their social, moral, and cultural contexts. The research focuses on four musicians remembered in local memory: Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş. These figures are not considered merely as individual performers but as representatives of a specific local experience in which disability, musicianship, livelihood, moral trust, and social acceptance intersect. The main purpose of the study is to understand how the position of visually impaired cümbüş players was established, legitimated, and transformed over time in Besni's local musical culture. The study seeks answers to the following questions: How did visual impairment shape the life trajectories of these musicians? In what ways did musicianship function as a strategy of livelihood, dignity, and social participation? Why were these musicians accepted in entertainment spaces, especially in women's gatherings where the presence of men was normally restricted? What role did the cümbüş play in the formation of this musical practice? Finally, how did social change, migration, wedding halls, and electronic sound technologies affect the decline of this tradition after the 1990s?

The study is positioned at the intersection of ethnomusicology, disability studies, local cultural history, and the sociology of music. Rather than approaching disability only as a biological or medical condition, the article treats it as a socially experienced and culturally interpreted phenomenon. In this respect, visual impairment is discussed in relation to social roles, local moral codes, economic survival, and symbolic recognition.

The research also draws attention to the cultural meaning of musicianship in rural and semi-rural contexts. In the case of Besni, musicianship appears not only as an artistic activity but also as a socially meaningful occupation that enables visually impaired individuals to avoid marginalisation, distance themselves from begging, and construct a respectable public identity. The cümbüş, as a loud, portable, and aurally learnable instrument, became central to this process. Its sonic capacity made it suitable for weddings and open or semi-open performance spaces, while its practical structure allowed musicians without formal notation-based training to develop performance competence through listening, repetition, and oral transmission. The article contributes to the literature by addressing a subject that has not been directly examined before: the relationship between visual impairment, cümbüş performance, women's entertainment spaces, and moral trust in Besni's local musical memory. In this regard, the study offers an original contribution to discussions on music, disability, local identity, and cultural memory.

This research is based on a qualitative and ethnographic approach. The data were obtained through semi-structured interviews with eight source persons, including Ahmet Kasap, the only surviving performer, and through field observations conducted in Besni and its surrounding area. The study relies on oral narratives, local memories, and testimonies concerning the lives and performance practices of Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş. The semi-structured interview technique was preferred because it allows participants to narrate their memories, observations, and interpretations in detail while also enabling the researcher to focus on specific themes such as disability, musical learning, performance spaces, gendered entertainment practices, social acceptance, livelihood, and cultural change. Field observations supported the interview data by helping to contextualise local wedding practices, spatial arrangements, and the social meanings attached to music-making. The data were analysed thematically. The main themes identified in the study include childhood illness and visual impairment, music as livelihood, moral trust and social legitimacy, women's entertainment spaces, the functional qualities of the cümbüş, oral learning processes, rhythmic accompaniment, and the decline of the practice after the 1990s.

The findings show that the musicians discussed in the study lost their sight as a result of smallpox, mostly at an early age. This early experience of disability shaped their later life paths and directed them toward similar forms of social and economic orientation. However, the study does not interpret this condition only as a personal health problem. Rather, it argues that visual impairment created a shared life ground that influenced their social positioning, occupational choices, and relationships with the local community. In this context, musicianship functioned as more than an economic activity. It became a strategy of survival, dignity, and social recognition. For visually impaired individuals, playing the cümbüş offered a way to participate in community life, earn income, and avoid being associated with begging or dependency. Through music, these individuals were able to transform a potentially marginal position into a respected social role. Another important finding concerns their acceptance in women's entertainment spaces. In Besni's local cultural context, men's participation in women's gatherings was generally restricted by norms of privacy and propriety. However,

visually impaired cümbüş players were able to perform in these spaces. This acceptance was not based solely on their disability or musical ability. It was also closely related to their moral reputation, restrained behaviour, reliability, and the trust they established within the community. Therefore, the study argues that the social legitimacy of these musicians was constructed through the combination of musical competence and moral credibility. The cümbüş played a central role in this practice. Its strong sound, portability, and suitability for learning by ear made it a functional instrument for wedding and entertainment contexts. In women's entertainment settings, rhythmic accompaniment was often provided by women or children, which shows that the performance order was shaped in accordance with principles of privacy and gendered participation. Thus, the musical event was not only an artistic performance but also a socially regulated practice. The study also shows that this tradition remained active from the 1960s to the late 1980s. However, it began to weaken in the 1990s due to the spread of wedding halls, electronic musical instruments, migration, changing entertainment habits, and transformations in local cultural life. These changes gradually reduced the performance spaces and social necessity of visually impaired cümbüş players.

This study concludes that visually impaired cümbüş performance in Besni should be understood through the interrelated dynamics of disability, social acceptance, moral trust, livelihood, and local musical culture. The musicians examined in the study were not passive subjects of disability; rather, they actively constructed a respected place for themselves through music. Their performances reveal how music can become a medium through which disability is socially reinterpreted and transformed into cultural participation. The article also demonstrates that local musical practices cannot be understood only through repertoire or instruments. They must also be examined through social relations, gendered spaces, moral codes, and historical change. Future studies may compare similar practices in other regions, examine disability and musicianship in different local traditions, or focus more closely on gendered performance spaces in rural musical cultures.

Keywords: musicology, Besni, cümbüş, disability, local music, social acceptance

ملخص منظم:

تتناول هذه الدراسة الممارسات الموسيقية لعازفي الجومبوش المكفوفين في بيسني والمناطق المحيطة بها في سياقاتها الاجتماعية والأخلاقية والثقافية. تركز الدراسة على أربعة موسيقيين خالدة ذكراهم في الذاكرة المحلية: شريف كوتوكجوغلو ومصطفى ياساف، وأحمد كاساب، ومحمد كاراتاش. ولا يُنظر إلى هذه الشخصيات كمجرد فنانين أفراد، بل كممثلين لتجربة محلية محددة تقاطع فيها الإعاقة والموهبة الموسيقية وكسب الرزق والثقة الأخلاقية والقبول الاجتماعي. الغرض الرئيسي من الدراسة هو فهم كيفية ترسخ مكانة عازفي «الجومبوش» المكفوفين، وإضفاء الشرعية عليها، وتطورها بمرور الوقت في الثقافة الموسيقية المحلية لبيسني. وتسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف أثرت الإعاقة البصرية على مسارات حياة هؤلاء الموسيقيين؟ وبأي طرق كانت الموهبة الموسيقية بمثابة استراتيجية لكسب الرزق، والحفاظ على الكرامة، والمشاركة الاجتماعية؟ لماذا تم قبول هؤلاء الموسيقيين في أماكن الترفيه، لا سيما في التجمعات النسائية التي كان حضور الرجال فيها محظوراً عادة؟ ما الدور الذي لعبه «الجومبوش» في تشكيل هذه الممارسة الموسيقية؟ وأخيراً، كيف أثرت التغيرات الاجتماعية والهجرة وقاعات الزفاف وتقنيات الصوت الإلكترونية على تراجع هذه التقاليد بعد التسعينيات؟

تقع هذه الدراسة في نقطة التقاء بين علم الموسيقى الإثنوغرافي، ودراسات الإعاقة، والتاريخ الثقافي المحلي، وعلم اجتماع الموسيقى. وبدلاً من التعامل مع الإعاقة باعتبارها مجرد حالة بيولوجية أو طبية، تتناول هذه الدراسة الإعاقة كظاهرة تُعاش اجتماعياً وتُفسَّر ثقافياً. وفي هذا الصدد، تُناقش الإعاقة البصرية في سياق الأدوار الاجتماعية، والقيم الأخلاقية المحلية، والبقاء الاقتصادي، والاعتراف الرمزي.

كما تلفت الدراسة الانتباه إلى المعنى الثقافي للموهبة الموسيقية في السياقات الريفية وشبه الريفية. وفي حالة بيسني، لا تظهر الموهبة الموسيقية كنشاط فني فحسب، بل أيضاً كمهنة ذات مغزى اجتماعي تمكن الأشخاص ذوي الإعاقة البصرية من تجنب التهميش، والابتعاد عن التسول، وبناء هوية عامة محترمة. أصبح «الجومبوش»، باعتباره آلة موسيقية عالية الصوت وقابلة للحمل ويمكن تعلمها عن طريق السمع، عنصراً محورياً في هذه العملية. فقد جعلته قدراته الصوتية مناسباً لحفلات الزفاف وأماكن الأداء المفتوحة أو شبه المفتوحة، في حين سمح هيكله العملي للموسيقيين الذين لم يتلقوا تدريباً رسمياً قائماً على النوتة الموسيقية بتطوير كفاءتهم في الأداء من خلال الاستماع والتكرار والنقل الشفهي. تسهم هذه المقالة في الأدبيات من خلال تناول موضوع لم يتم بحثه بشكل مباشر من قبل: العلاقة بين الإعاقة البصرية، وعزف «الجومبوش»، وأماكن الترفيه النسائية، والنقطة الأخلاقية في الذاكرة الموسيقية المحلية لبلدة بيسني. وفي هذا الصدد، تقدم الدراسة مساهمة أصلية في النقاشات الدائرة حول الموسيقى، والإعاقة، والهوية المحلية، والذاكرة الثقافية.

ويستند هذا البحث إلى نهج نوعي وإثنوغرافي. وقد تم الحصول على البيانات من خلال مقابلات شبه منظمة وملاحظات ميدانية أجريت في بيسني والمناطق المحيطة بها. وتعتمد الدراسة على الروايات الشفوية والذكرات المحلية والشهادات المتعلقة بحياة وممارسات الأداء لكل من شريف كوتوكجوغو، ومصطفى ياساف، وأحمد كاساب، ومحمد كاراتاش. وقد تم تفصيل تقنية المقابلات شبه المنظمة لأنها تتيح للمشاركين سرد ذكرياتهم وملاحظاتهم وتفسيراتهم بالتفصيل، بينما تمكن الباحث في الوقت نفسه من التركيز على مواضيع محددة مثل الإعاقة، وتعلم الموسيقى، وأماكن الأداء، وممارسات الترفيه المرتبطة بنوع الجنس، والقبول الاجتماعي، وسبل العيش، والتغيير الثقافي. وقد دعمت الملاحظات الميدانية بيانات المقابلات من خلال المساعدة في وضع ممارسات حفلات الزفاف المحلية والترتيبات المكانية والمعاني الاجتماعية المرتبطة بعزف الموسيقى في سياقها الصحيح. تم تحليل البيانات حسب الموضوعات. وتشمل الموضوعات الرئيسية التي تم تحديدها في الدراسة: مرض الطفولة وضعف البصر، والموسيقى، «كوسيلة لكسب الرزق، والثقة الأخلاقية والشرعية الاجتماعية، وأماكن الترفيه النسائية، والخصائص الوظيفية لآلة «جومبوش» وعمليات التعلم الشفوي، والمرافقة الإيقاعية، وتراجع هذه الممارسة بعد التسعينيات.

تُظهر النتائج أن الموسيقيين الذين تناولتهم الدراسة فقدوا بصرهم نتيجة الإصابة بالجذري خلال طفولتهم. وقد شكّلت هذه التجربة المبكرة للإعاقة مسارات حياتهم اللاحقة ووجهتهم نحو أشكال متشابهة من التوجه الاجتماعي والاقتصادي. ومع ذلك، لا تقصر الدراسة هذه الحالة على أنها مجرد مشكلة صحية شخصية. بل ترى أن الإعاقة البصرية خلقت أرضية حياة مشتركة أثرت على مكانتهم الاجتماعية، وخياراتهم المهنية، وعلاقاتهم بالمجتمع المحلي. وفي هذا السياق، لم تكن الموسيقى مجرد نشاط اقتصادي بل أصبحت استراتيجية للبقاء والكرامة والاعتراف الاجتماعي. بالنسبة للأشخاص ذوي الإعاقة البصرية، وفر العزف على آلة «جومبوش» وسيلة للمشاركة في الحياة المجتمعية، وكسب الدخل، وتجنب الارتباط بالتسول أو التبعية. من خلال الموسيقى، تمكن هؤلاء الأفراد من تحويل وضع كان من المحتمل أن يكون هامشياً إلى دور اجتماعي يحظى بالاحترام. وهناك استنتاج مهم آخر يتعلق بقبولهم في أماكن الترفيه النسائية. ففي السياق الثقافي المحلي لمدينة بيسني، كانت مشاركة الرجال في التجمعات النسائية مقيدة عموماً بقواعد الخصوصية واللياقة. ومع ذلك، تمكن عازفو «الجمبوش» المكفوفون من الأداء في هذه الأماكن. ولم يكن هذا القبول قائماً على إعاقته أو قدراتهم الموسيقية فحسب، بل كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بسمعتهم الأخلاقية، وسلوكهم المعتدل وموثوقيتهم، والثقة التي بنوها داخل المجتمع. ولذلك، ترى الدراسة أن الشرعية الاجتماعية لهؤلاء الموسيقيين تشكلت من خلال الجمع بين الكفاءة الموسيقية والمصادقية الأخلاقية. وقد لعب «الجمبوش» دوراً محورياً في هذه الممارسة. فقد جعله صوته القوي وسهولة حملته وملاءمته للتعلم عن طريق السمع آلة عملية في سياقات حفلات الزفاف والترفيه. وفي أماكن الترفيه النسائية، غالباً ما كانت النساء أو الأطفال يقدّمون المرافقة الإيقاعية، مما يدل على أن ترتيب العروض كان يتشكل وفقاً لمبادئ الخصوصية والمشاركة الجنسية. وبالتالي، لم يكن الحدث الموسيقي مجرد أداء فني فحسب، بل كان أيضاً ممارسة خاضعة لضوابط اجتماعية. تُظهر الدراسة أيضاً أن هذه التقاليد ظلت نشطة من ستينيات القرن العشرين حتى أواخر ثمانينياته. ومع ذلك، بدأت تتضاءل في التسعينيات بسبب انتشار قاعات الزفاف، والآلات الموسيقية الإلكترونية، والهجرة، وتغير عادات الترفيه، والتحويلات في الحياة الثقافية المحلية. أدت هذه التغييرات تدريجياً إلى تقلص مساحات الأداء والضرورة الاجتماعية لعازفي «الجمبوش» المكفوفين.

وتخلص هذه الدراسة إلى أن أداء «الجمبوش» من قبل المكفوفين في بيسني يجب فهمه من خلال الديناميات المترابطة للإعاقة، والقبول الاجتماعي، والثقة الأخلاقية، وسبل العيش، والثقافة الموسيقية المحلية. لم يكن الموسيقيون الذين شملتهم الدراسة مجرد أفراد سلبين يعانون من الإعاقة؛ بل قاموا بنشاط ببناء مكانة محترمة لأنفسهم من خلال الموسيقى. وتكشف عروضهم كيف يمكن للموسيقى أن تصبح وسيلة يتم من خلالها إعادة تفسير الإعاقة اجتماعياً وتحويلها إلى مشاركة ثقافية. كما توضح المقالة أن الممارسات الموسيقية المحلية لا يمكن فهمها من خلال المرجع الموسيقي أو الآلات وحدها. بل يجب دراستها أيضاً من خلال العلاقات الاجتماعية، والمساحات المرتبطة بنوع الجنس، والقواعد الأخلاقية، والتغير التاريخي. وقد تقارن الدراسات المستقبلية ممارسات مماثلة في مناطق أخرى، أو تدرس الإعاقة والمهارة الموسيقية في تقاليد محلية مختلفة، أو تركز بشكل أوثق على مساحات الأداء المرتبطة بنوع الجنس في الثقافات الموسيقية الريفية.

الكلمات المفتاحية: علم الموسيقى، بيسني، الجومبوش، الإعاقة، الموسيقى المحلية، القبول الاجتماعي

Résumé Structuré:

Cette étude examine les pratiques musicales des joueurs de cümbüş malvoyants de Besni et de ses environs dans leurs contextes sociaux, moraux et culturels. La recherche se concentre sur quatre musiciens restés dans la mémoire collective locale : Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap et Mehmet Karataş. Ces personnalités ne sont pas considérées simplement comme des interprètes individuels, mais comme les représentants d'une expérience locale spécifique où se croisent handicap, talent musical, moyens de subsistance, confiance morale et acceptation sociale. L'objectif principal de cette étude est de comprendre comment la place des joueurs de cümbüş malvoyants s'est établie, légitimée et transformée au fil du temps au sein de la culture musicale locale de Besni. L'étude cherche à répondre aux questions suivantes : comment la déficience visuelle a-t-elle façonné les parcours de vie de ces musiciens ? De quelles manières le talent musical

a-t-il servi de stratégie pour assurer leur subsistance, leur dignité et leur participation sociale ? Pourquoi ces musiciens ont-ils été acceptés dans les lieux de divertissement, en particulier lors des rassemblements de femmes où la présence des hommes était habituellement restreinte ? Quel rôle le cümbüş a-t-il joué dans la formation de cette pratique musicale ? Enfin, comment les changements sociaux, les migrations, les salles de mariage et les technologies sonores électroniques ont-ils contribué au déclin de cette tradition après les années 1990 ?

Cette étude se situe à la croisée de l'ethnomusicologie, des études sur le handicap, de l'histoire culturelle locale et de la sociologie de la musique. Plutôt que d'aborder le handicap uniquement comme une condition biologique ou médicale, cet article le traite comme un phénomène vécu socialement et interprété culturellement. À cet égard, la déficience visuelle est examinée en relation avec les rôles sociaux, les codes moraux locaux, la survie économique et la reconnaissance symbolique.

La recherche attire également l'attention sur la signification culturelle du métier de musicien dans les contextes ruraux et semi-ruraux. Dans le cas de Besni, le métier de musicien apparaît non seulement comme une activité artistique, mais aussi comme un métier socialement significatif qui permet aux personnes malvoyantes d'éviter la marginalisation, de se distancier de la mendicité et de se forger une identité publique respectable. Le cümbüş, en tant qu'instrument puissant, portable et pouvant s'apprendre à l'oreille, est devenu central dans ce processus. Ses capacités sonores le rendaient adapté aux mariages et aux espaces de représentation ouverts ou semi-ouverts, tandis que sa structure pratique permettait aux musiciens n'ayant pas suivi de formation formelle basée sur la notation musicale de développer leurs compétences d'interprétation par l'écoute, la répétition et la transmission orale. Cet article apporte une contribution à la littérature en abordant un sujet qui n'avait pas encore été directement étudié : la relation entre le handicap visuel, la pratique du cümbüş, les espaces de divertissement féminins et la confiance morale dans la mémoire musicale locale de Besni. À cet égard, cette étude apporte une contribution originale aux débats sur la musique, le handicap, l'identité locale et la mémoire culturelle.

Cette recherche repose sur une approche qualitative et ethnographique. Les données ont été recueillies au moyen d'entretiens semi-structurés et d'observations de terrain menés à Besni et dans ses environs. L'étude s'appuie sur des récits oraux, des souvenirs locaux et des témoignages concernant la vie et les pratiques d'interprétation de Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap et Mehmet Karataş. La technique de l'entretien semi-structuré a été privilégiée car elle permet aux participants de raconter en détail leurs souvenirs, leurs observations et leurs interprétations, tout en permettant au chercheur de se concentrer sur des thèmes spécifiques tels que le handicap, l'apprentissage musical, les espaces de représentation, les pratiques de divertissement genrées, l'acceptation sociale, les moyens de subsistance et le changement culturel. Les observations sur le terrain ont étayé les données issues des entretiens en aidant à contextualiser les pratiques locales liées aux mariages, les agencements spatiaux et les significations sociales attachées à la pratique musicale. Les données ont fait l'objet d'une analyse thématique. Les principaux thèmes identifiés dans l'étude comprennent la maladie infantile et la déficience visuelle, la musique comme moyen de subsistance, la confiance morale et la légitimité sociale, les espaces de divertissement réservés aux femmes, les qualités fonctionnelles du cümbüş, les processus d'apprentissage oral, l'accompagnement rythmique et le déclin de cette pratique après les années 1990.

Les résultats montrent que les musiciens étudiés ont perdu la vue à la suite d'une varicelle contractée pendant leur enfance. Cette expérience précoce du handicap a façonné le cours de leur vie et les a orientés vers des parcours sociaux et économiques similaires. Cependant, l'étude n'interprète pas cette condition uniquement comme un problème de santé personnel. Elle soutient plutôt que la déficience visuelle a créé un terrain d'entente commun qui a influencé leur positionnement social, leurs choix professionnels et leurs relations avec la communauté locale. Dans ce contexte, la pratique musicale a joué un rôle qui allait au-delà d'une simple activité économique. Elle est devenue une stratégie de survie, de dignité et de reconnaissance sociale. Pour les personnes malvoyantes, jouer du cümbüş offrait un moyen de participer à la vie communautaire, de gagner sa vie et d'éviter d'être associées à la mendicité ou à la dépendance. Grâce à la musique, ces personnes ont pu transformer une position potentiellement marginale en un rôle social respecté. Une autre conclusion importante concerne leur acceptation dans les lieux de divertissement réservés aux femmes. Dans le contexte culturel local de Besni, la participation des hommes aux rassemblements de femmes était généralement restreinte par des normes de vie privée et de bienséance. Cependant, les joueurs de cümbüş malvoyants pouvaient se produire dans ces espaces. Cette acceptation ne reposait pas uniquement sur leur handicap ou leurs compétences

musicales. Elle était également étroitement liée à leur réputation morale, à leur comportement sobre, à leur fiabilité et à la confiance qu'ils avaient su instaurer au sein de la communauté. Par conséquent, l'étude soutient que la légitimité sociale de ces musiciens s'est construite grâce à la combinaison de leurs compétences musicales et de leur crédibilité morale. Le cümbüş jouait un rôle central dans cette pratique. Sa sonorité puissante, sa portabilité et le fait qu'il se prêtait à l'apprentissage à l'oreille en faisaient un instrument fonctionnel pour les mariages et les occasions de divertissement. Dans les contextes de divertissement réservés aux femmes, l'accompagnement rythmique était souvent assuré par des femmes ou des enfants, ce qui montre que l'ordre des prestations était défini conformément aux principes de pudeur et de participation genrée. Ainsi, l'événement musical n'était pas seulement une prestation artistique, mais aussi une pratique socialement réglementée. L'étude montre également que cette tradition est restée vivante des années 1960 à la fin des années 1980. Elle a toutefois commencé à s'affaiblir dans les années 1990 en raison de la généralisation des salles de mariage, des instruments de musique électroniques, des migrations, de l'évolution des habitudes de divertissement et des transformations de la vie culturelle locale. Ces changements ont progressivement réduit les espaces de représentation et la nécessité sociale des joueurs de cümbüş malvoyants.

Cette étude conclut que la pratique du cümbüş par des personnes malvoyantes à Besni doit être appréhendée à travers les dynamiques interdépendantes du handicap, de l'acceptation sociale, de la confiance morale, des moyens de subsistance et de la culture musicale locale. Les musiciens étudiés n'étaient pas des sujets passifs du handicap ; au contraire, ils se sont activement forgé une place respectée grâce à la musique. Leurs prestations révèlent comment la musique peut devenir un vecteur par lequel le handicap est réinterprété socialement et transformé en participation culturelle. L'article démontre également que les pratiques musicales locales ne peuvent être comprises uniquement à travers le répertoire ou les instruments. Elles doivent également être examinées à la lumière des relations sociales, des espaces genrés, des codes moraux et des évolutions historiques. De futures études pourraient comparer des pratiques similaires dans d'autres régions, examiner le handicap et la pratique musicale dans différentes traditions locales, ou se concentrer plus particulièrement sur les espaces de représentation genrés dans les cultures musicales rurales.

Mots-clés : musicologie, Besni, cümbüş, handicap, musique locale, acceptation sociale

Resumen Estructurado:

Este estudio analiza las prácticas musicales de los intérpretes de cümbüş con discapacidad visual de Besni y sus alrededores, enmarcadas en sus contextos sociales, morales y culturales. La investigación se centra en cuatro músicos que forman parte de la memoria local: Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap y Mehmet Karataş. Estas figuras no se consideran meramente intérpretes individuales, sino representantes de una experiencia local específica en la que se entrecruzan la discapacidad, la maestría musical, los medios de subsistencia, la confianza moral y la aceptación social. El objetivo principal del estudio es comprender cómo se estableció, legitimó y transformó a lo largo del tiempo la posición de los intérpretes de cümbüş con discapacidad visual en la cultura musical local de Besni. El estudio busca respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cómo influyó la discapacidad visual en las trayectorias vitales de estos músicos? ¿De qué manera funcionó el talento musical como estrategia de sustento, dignidad y participación social? ¿Por qué se aceptaba a estos músicos en los espacios de entretenimiento, especialmente en las reuniones de mujeres, donde la presencia de hombres solía estar restringida? ¿Qué papel desempeñó el cümbüş en la formación de esta práctica musical? Por último, ¿cómo influyeron el cambio social, la migración, los salones de bodas y las tecnologías de sonido electrónico en el declive de esta tradición a partir de la década de 1990?

El estudio se sitúa en la intersección entre la etnomusicología, los estudios sobre discapacidad, la historia cultural local y la sociología de la música. En lugar de abordar la discapacidad únicamente como una condición biológica o médica, el artículo la trata como un fenómeno experimentado socialmente e interpretado culturalmente. En este sentido, la discapacidad visual se analiza en relación con los roles sociales, los códigos morales locales, la supervivencia económica y el reconocimiento simbólico.

La investigación también llama la atención sobre el significado cultural de la actividad musical en contextos rurales y semirurales. En el caso de Besni, la actividad musical se presenta no solo como una actividad artística, sino también como una ocupación socialmente significativa que permite a las personas con discapacidad visual evitar la marginación, distanciarse de la mendicidad y construirse una identidad pública respetable. El cümbüş, como instrumento sonoro, portátil y que se puede aprender de oído, pasó a ser

fundamental en este proceso. Su capacidad sonora lo hacía idóneo para bodas y espacios de actuación al aire libre o semiabiertos, mientras que su estructura práctica permitía a los músicos sin formación formal basada en la notación musical desarrollar su competencia interpretativa a través de la escucha, la repetición y la transmisión oral. El artículo contribuye a la literatura al abordar un tema que no se había examinado directamente hasta ahora: la relación entre la discapacidad visual, la interpretación del cümbüş, los espacios de entretenimiento para mujeres y la confianza moral en la memoria musical local de Besni. En este sentido, el estudio ofrece una contribución original a los debates sobre la música, la discapacidad, la identidad local y la memoria cultural.

Esta investigación se basa en un enfoque cualitativo y etnográfico. Los datos se obtuvieron mediante entrevistas semiestructuradas y observaciones de campo realizadas en Besni y sus alrededores. El estudio se apoya en narraciones orales, recuerdos locales y testimonios relativos a las vidas y las prácticas interpretativas de Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap y Mehmet Karataş. Se optó por la técnica de la entrevista semiestructurada porque permite a los participantes narrar sus recuerdos, observaciones e interpretaciones con detalle, al tiempo que permite al investigador centrarse en temas específicos como la discapacidad, el aprendizaje musical, los espacios de actuación, las prácticas de entretenimiento diferenciadas por género, la aceptación social, los medios de subsistencia y el cambio cultural. Las observaciones de campo respaldaron los datos de las entrevistas al ayudar a contextualizar las prácticas nupciales locales, la disposición espacial y los significados sociales asociados a la creación musical. Los datos se analizaron temáticamente. Los principales temas identificados en el estudio incluyen la enfermedad infantil y la discapacidad visual, la música como medio de subsistencia, la confianza moral y la legitimidad social, los espacios de entretenimiento de las mujeres, las cualidades funcionales del cümbüş, los procesos de aprendizaje oral, el acompañamiento rítmico y el declive de la práctica a partir de la década de 1990.

Los resultados muestran que los músicos analizados en el estudio perdieron la vista como consecuencia de la viruela durante la infancia. Esta experiencia temprana de discapacidad marcó el rumbo de sus vidas posteriores y los orientó hacia formas similares de orientación social y económica. Sin embargo, el estudio no interpreta esta condición únicamente como un problema de salud personal. Más bien, sostiene que la discapacidad visual creó un terreno de vida compartido que influyó en su posicionamiento social, sus elecciones profesionales y sus relaciones con la comunidad local. En este contexto, la práctica musical fue más allá de una mera actividad económica. Se convirtió en una estrategia de supervivencia, dignidad y reconocimiento social. Para las personas con discapacidad visual, tocar el cümbüş ofrecía una forma de participar en la vida comunitaria, obtener ingresos y evitar que se les asociara con la mendicidad o la dependencia. A través de la música, estas personas pudieron transformar una posición potencialmente marginal en un papel social respetado. Otro hallazgo importante se refiere a su aceptación en los espacios de entretenimiento femeninos. En el contexto cultural local de Besni, la participación de los hombres en las reuniones de mujeres solía estar restringida por normas de privacidad y decoro. Sin embargo, los intérpretes de cümbüş con discapacidad visual podían actuar en estos espacios. Esta aceptación no se basaba únicamente en su discapacidad o en su habilidad musical, sino que también estaba estrechamente relacionada con su reputación moral, su comportamiento comedido, su fiabilidad y la confianza que se habían ganado dentro de la comunidad. Por lo tanto, el estudio sostiene que la legitimidad social de estos músicos se construyó a través de la combinación de la competencia musical y la credibilidad moral. El cümbüş desempeñó un papel central en esta práctica. Su sonido potente, su portabilidad y su idoneidad para aprender de oído lo convirtieron en un instrumento funcional para contextos de bodas y entretenimiento. En los entornos de entretenimiento femeninos, el acompañamiento rítmico solía correr a cargo de mujeres o niños, lo que demuestra que el orden de las actuaciones se configuraba de acuerdo con principios de privacidad y participación diferenciada por género. Así pues, el evento musical no era solo una actuación artística, sino también una práctica regulada socialmente. El estudio también muestra que esta tradición se mantuvo viva desde la década de 1960 hasta finales de la de 1980. Sin embargo, comenzó a debilitarse en la década de 1990 debido a la proliferación de salones de bodas, los instrumentos musicales electrónicos, la migración, los cambios en los hábitos de entretenimiento y las transformaciones en la vida cultural local. Estos cambios redujeron gradualmente los espacios de actuación y la necesidad social de los intérpretes de cümbüş con discapacidad visual.

Este estudio concluye que la interpretación del cümbüş por parte de personas con discapacidad visual en Besni debe entenderse a través de las dinámicas interrelacionadas de la discapacidad, la aceptación social, la confianza moral, los medios de subsistencia y la cultura musical local. Los músicos analizados en el estudio no eran sujetos pasivos de la discapacidad; más bien, se forjaron activamente un lugar respetado para sí mismos

a través de la música. Sus actuaciones revelan cómo la música puede convertirse en un medio a través del cual la discapacidad se reinterpreta socialmente y se transforma en participación cultural. El artículo también demuestra que las prácticas musicales locales no pueden entenderse únicamente a través del repertorio o los instrumentos. También deben examinarse a través de las relaciones sociales, los espacios de género, los códigos morales y el cambio histórico. Estudios futuros podrían comparar prácticas similares en otras regiones, examinar la discapacidad y la maestría musical en diferentes tradiciones locales, o centrarse más detenidamente en los espacios de actuación marcados por el género en las culturas musicales rurales.

Palabras clave: musicología, Besni, cümbüş, discapacidad, música local, aceptación social.

结构化摘要:

本研究旨在探讨贝斯尼及其周边地区视障丘姆布什演奏者的音乐实践，并将其置于社会、道德和文化语境中进行考察。研究聚焦于当地记忆中被铭记的四位音乐家：谢里夫·库图克丘奥卢、穆斯塔法·亚萨夫、阿赫梅特·卡萨普和梅赫梅特·卡拉塔什。这些人物不仅被视为个体表演者，更是当地特定社会经验的代表——这种经验中，残疾、音乐造诣、生计、道德信任和社会接纳相互交织。本研究的主要目的是理解在贝斯尼的当地音乐文化中，视障丘姆布什演奏者的地位是如何确立、获得认可并随着时间推移而转变的。本研究试图回答以下问题：视力障碍如何塑造了这些音乐家的生命轨迹？音乐才能在谋生、维护尊严和社会参与方面发挥了怎样的作用？为何这些音乐家能在娱乐场所——尤其是通常限制男性进入的女性聚会中——获得接纳？丘姆布什乐器在形成这种音乐实践过程中发挥了什么作用？最后，社会变迁、人口迁移、婚宴场所以及电子音响技术如何导致了1990年代后这一传统的衰落？

本研究立足于民族音乐学、残障研究、地方文化史及音乐社会学的交叉领域。本文并非仅将残障视为一种生物学或医学状况，而是将其视为一种社会体验和文化诠释的现象。就此而言，视力障碍的讨论将与社会角色、地方道德规范、经济生存及象征性认可相结合。

该研究还关注了在农村和半农村背景下音乐才能所承载的文化意义。以贝斯尼为例，音乐才能不仅体现为一种艺术活动，更是一种具有社会意义的职业——它使视障人士能够避免被边缘化，远离乞讨，并构建起受人尊重的公共身份。作为一种音量洪大、便于携带且可通过听觉学习的乐器，丘姆布什（cümbüş）在此过程中发挥了核心作用。其音响特性使其适合在婚礼以及开放或半开放的性能空间中表演，而其实用的结构则使未接受过正规乐谱训练的音乐家能够通过聆听、重复和口头传承来发展表演能力。本文通过探讨此前尚未被直接研究的课题——贝斯尼当地音乐记忆中视力障碍、丘姆布什演奏、女性娱乐空间以及道德信任之间的关系——为相关文献做出了贡献。就此而言，本研究为关于音乐、残障、地方认同及文化记忆的讨论提供了独到见解。

本研究采用定性与民族志研究方法。数据通过在贝斯尼及其周边地区进行的半结构化访谈和实地观察获得。研究依据的是关于谢里夫·库图克丘奥卢、穆斯塔法·亚萨夫、阿赫梅特·卡萨普和梅赫梅特·卡拉塔什的生活及表演实践的口述叙事、地方记忆和证言。之所以选择半结构化访谈技术，是因为它既能让参与者详细叙述其记忆、观察和解读，又能使研究者聚焦于残疾、音乐学习、表演空间、基于性别的娱乐实践、社会接纳、生计及文化变迁等具体主题。田野观察通过帮助将当地婚礼习俗、空间布局以及音乐创作所承载的社会意义置于具体语境中，从而对访谈数据起到了补充作用。数据采用主题分析法进行分析。本研究确定的主要主题包括：童年疾病与视力障碍、音乐作为谋生手段、道德信任与社会合法性、女性的娱乐空间、丘姆布什（cümbüş）的功能特性、口头学习过程、节奏伴奏，以及1990年代后该实践的衰落。

研究结果表明，本研究中涉及的音乐家们是在童年时期因患天花而失明的。这一早期的残障经历塑造了他们后来的生活轨迹，并引导他们走向了相似的社会与经济取向。然而，本研究并未将这种状况单纯视为个人健康问题。相反，研究认为视力障碍创造了一个共同的生活基础，影响了他们的社会定位、职业选择以及与当地社区的关系。在此背景下，演奏“丘姆布什”不仅是一种经济活动，更成为一种谋生、维护尊严并获得社会认可的策略。对于视障人士而言，演奏“朱姆布什”为他们提供了一种参与社区生活、赚取收入并避免与乞讨或依赖相联系的方式。通过音乐，这些人得以将原

本可能处于边缘的地位转变为受人尊重的社会角色。另一项重要发现涉及他们在女性娱乐场所中的被接纳情况。在贝斯尼的当地文化语境中，男性参与女性聚会通常受到隐私和礼仪规范的限制。然而，视障“丘姆布什”演奏者却能在这类场合进行表演。这种接纳不仅基于他们的残障状况或音乐才能，还与其道德声誉、克制的行为、可靠性以及他们在社区内建立的信任密切相关。因此，本研究认为，这些音乐家的社会合法性是通过音乐造诣与道德公信力的结合而构建的。在这一实践中，丘姆布什 (cümbüş) 发挥了核心作用。其浑厚的音色、便携性以及适合凭耳学习的特点，使其成为婚礼和娱乐场合中极具实用性的乐器。在女性娱乐场合中，节奏伴奏通常由女性或儿童提供，这表明表演顺序是根据隐私原则和性别参与原则来确定的。因此，音乐活动不仅是一场艺术表演，更是一种受社会规范约束的实践。研究还表明，这一传统从20世纪60年代延续至80年代末仍保持活跃。然而，由于婚宴厅的普及、电子乐器的兴起、人口迁移、娱乐习惯的改变以及当地文化生活的转型，该传统在90年代开始式微。这些变化逐渐压缩了视障丘姆布什演奏者的表演空间，并削弱了其社会必要性。

本研究得出结论：贝斯尼地区的视障丘姆布什演奏，应通过残疾、社会接纳、道德信任、生计及当地音乐文化之间的相互关联动态来加以理解。研究中考察的音乐家并非残疾的被动承受者；相反，他们通过音乐积极地为自己构建了一个受人尊重的地位。他们的表演揭示了音乐如何成为一种媒介，借此使残疾在社会层面得到重新诠释，并转化为文化参与。本文还表明，地方音乐实践不能仅通过曲目或乐器来理解，还必须通过社会关系、性别化空间、道德规范和历史变迁来考察。未来的研究可比较其他地区的类似实践，考察不同地方传统中的残疾与音乐才能，或更深入地关注农村音乐文化中的性别化表演空间。

关键词：音乐学、贝斯尼、丘姆布什、残疾、地方音乐、社会接纳。

Структурированное резюме:

В данном исследовании рассматриваются музыкальные практики исполнителей на джумбуше с нарушениями зрения в Бесни и его окрестностях в их социальном, моральном и культурном контекстах. Исследование сосредоточено на четырех музыкантах, сохранившихся в местной памяти: Шериф Кютюкчёоглу, Мустафа Ясав, Ахмет Касап и Мехмет Караташ. Эти личности рассматриваются не просто как отдельные исполнители, а как представители специфического местного опыта, в котором пересекаются такие аспекты, как инвалидность, музыкальное мастерство, средства к существованию, моральное доверие и социальная приемлемость. Основная цель исследования — понять, как с течением времени в местной музыкальной культуре Бесни формировалось, узаконивалось и трансформировалось положение слепых исполнителей на джумбуше. В исследовании ищутся ответы на следующие вопросы: как инвалидность по зрению повлияла на жизненные траектории этих музыкантов? Каким образом музыкальное мастерство выступало в качестве стратегии обеспечения средств к существованию, сохранения достоинства и участия в общественной жизни? Почему этих музыкантов принимали в развлекательных заведениях, особенно на женских собраниях, где присутствие мужчин обычно было ограничено? Какую роль сыграл джумбуш в формировании этой музыкальной практики? И, наконец, как социальные изменения, миграция, свадебные залы и электронные звуковые технологии повлияли на упадок этой традиции после 1990-х годов?

Исследование находится на стыке этномузыкологии, исследований по проблемам инвалидности, местной культурной истории и социологии музыки. Вместо того чтобы рассматривать инвалидность исключительно как биологическое или медицинское состояние, в статье она трактуется как явление, переживаемое в социальном контексте и интерпретируемое с культурной точки зрения. В этом отношении проблема нарушения зрения обсуждается в связи с социальными ролями, местными моральными нормами, экономическим выживанием и символическим признанием.

Исследование также обращает внимание на культурное значение музыкального мастерства в сельских и полусельских условиях. В случае с Бесни музыкальное мастерство предстает не только как художественная деятельность, но и как социально значимое занятие, позволяющее людям с нарушениями зрения избежать маргинализации, дистанцироваться от попрошайничества и

сформировать уважаемую общественную идентичность. Джумбуш, как громкий, портативный и доступный для освоения на слух инструмент, стал центральным элементом этого процесса. Его звуковые возможности делали его подходящим для свадеб и открытых или полуоткрытых концертных площадок, а его практичная конструкция позволяла музыкантам, не имеющим формального обучения нотной грамоте, развивать исполнительские навыки посредством прослушивания, повторения и устной передачи. Данная статья вносит вклад в научную литературу, затрагивая тему, которая ранее не была непосредственно исследована: взаимосвязь между нарушением зрения, исполнением на джумбуше, женскими развлекательными пространствами и моральным доверием в местной музыкальной памяти Бесни. В этом отношении исследование представляет собой оригинальный вклад в дискуссии о музыке, инвалидности, местной идентичности и культурной памяти.

Данное исследование основано на качественном и этнографическом подходе. Данные были получены посредством полуструктурированных интервью и полевых наблюдений, проведенных в Бесни и его окрестностях. Исследование опирается на устные рассказы, местные воспоминания и свидетельства, касающиеся жизни и исполнительской практики Шерифа Кютюкчөёглу, Мустафы Ясава, Ахмета Касапа и Мехмета Караташа. Был выбран метод полуструктурированных интервью, поскольку он позволяет участникам подробно излагать свои воспоминания, наблюдения и интерпретации, а также дает исследователю возможность сосредоточиться на конкретных темах, таких как инвалидность, обучение музыке, пространства исполнения, гендерные практики развлечений, социальная приемлемость, средства к существованию и культурные изменения. Полевые наблюдения подкрепили данные интервью, помогая контекстуализировать местные свадебные традиции, пространственную организацию и социальные значения, придаваемые музицированию. Анализ данных проводился по тематическим направлениям. Основные темы, выявленные в ходе исследования, включают детскую болезнь и нарушение зрения, музыку как средство к существованию, моральное доверие и социальную легитимность, пространства развлечений для женщин, функциональные качества джумбуша, процессы устного обучения, ритмическое сопровождение, а также упадок этой практики после 1990-х годов.

Результаты показывают, что музыканты, о которых идет речь в исследовании, лишились зрения в результате перенесенной в детстве оспы. Этот ранний опыт инвалидности определил их дальнейшие жизненные пути и направил их к схожим формам социальной и экономической ориентации. Однако в исследовании это состояние не интерпретируется исключительно как личная проблема со здоровьем. Напротив, в нем утверждается, что нарушение зрения создало общую жизненную основу, повлиявшую на их социальное положение, выбор профессии и отношения с местным сообществом. В этом контексте музыкальное мастерство выступало не просто как экономическая деятельность. Оно стало стратегией выживания, сохранения достоинства и социального признания. Для людей с нарушением зрения игра на джумбуше давала возможность участвовать в общественной жизни, зарабатывать на жизнь и избегать ассоциаций с попрошайничеством или зависимостью. Благодаря музыке эти люди смогли превратить потенциально маргинальное положение в уважаемую социальную роль. Еще один важный вывод касается их принятия в женских развлекательных заведениях. В местном культурном контексте Бесни участие мужчин в женских собраниях, как правило, ограничивалось нормами приличия и неприкосновенности частной жизни. Однако слепые исполнители на джумбуше могли выступать в этих пространствах. Такое принятие основывалось не только на их инвалидности или музыкальных способностях. Оно также было тесно связано с их моральной репутацией, сдержанным поведением, надёжностью и доверием, которое они завоевали в сообществе. Таким образом, в исследовании утверждается, что социальная легитимность этих музыкантов формировалась благодаря сочетанию музыкальной компетентности и моральной надёжности. Цюмбюш играл центральную роль в этой практике. Его мощный звук, портативность и пригодность для обучения на слух делали его функциональным инструментом для свадебных и развлекательных мероприятий. В женских развлекательных мероприятиях ритмическое сопровождение часто обеспечивали женщины или дети, что свидетельствует о том, что порядок выступлений формировался в соответствии с принципами неприкосновенности частной жизни и гендерного участия. Таким образом, музыкальное мероприятие было не только художественным представлением, но и социально регулируемой практикой. Исследование также показывает, что эта традиция оставалась активной с 1960-х по конец 1980-х годов. Однако в 1990-е годы она начала ослабевать из-за распространения свадебных залов, электронных музыкальных инструментов,

मिग्रेशन, परिवर्तन आदिकों के क्षेत्र में दृष्टिहीन जम्बूश वादकों के संगीत संबंधी व्यवहारों की उनके सामाजिक, नैतिक और सांस्कृतिक संदर्भों में जांच करता है। यह शोध स्थानीय स्मृति में जीवित चार संगीतकारों पर केंद्रित है: शेरिफ कुतुकचुओग्लू, मुस्तफा यासाव, अहमेट कासाप और मेहमेट कराताश। इन व्यक्तियों को केवल व्यक्तिगत कलाकारों के रूप में नहीं बल्कि एक विशिष्ट स्थानीय अनुभव के प्रतिनिधियों के रूप में देखा जाता है, जिसमें विकलांगता, संगीतकोशल, आजीविका, नैतिक विश्वास और सामाजिक स्वीकृति आपस में जुड़ी हुई हैं। इस अध्ययन का मुख्य उद्देश्य यह समझना है कि बेस्त्री की स्थानीय संगीत संस्कृति में समय के साथ दृष्टिहीन जम्बूश वादकों की स्थिति कैसे स्थापित, वैध और रूपांतरित हुई। यह अध्ययन निम्नलिखित प्रश्नों के उत्तर खोजता है: दृष्टिहीनता ने इन संगीतकारों के जीवन की दिशा कैसे निर्धारित की? संगीतकारिता ने आजीविका, गरिमा और सामाजिक भागीदारी की रणनीति के रूप में किस प्रकार कार्य किया? इन संगीतकारों को मनोरंजन के स्थानों में, विशेष रूप से महिलाओं के जमघड़ों में, जहाँ आम तौर पर पुरुषों की उपस्थिति प्रतिबंधित होती थी, क्यों स्वीकार किया गया? इस संगीत अभ्यास के निर्माण में जम्बूश ने क्या भूमिका निभाई? अंत में, 1990 के बाद इस परंपरा के पतन को सामाजिक परिवर्तन, प्रवासन, विवाह हॉल और इलेक्ट्रॉनिक ध्वनि प्रौद्योगिकियों ने कैसे प्रभावित किया?

यह अध्ययन लोकसंगीतशास्त्र, विकलांगता अध्ययन, स्थानीय सांस्कृतिक इतिहास और संगीत के समाजशास्त्र के संगम पर स्थित है। विकलांगता को केवल एक जैविक या चिकित्सा स्थिति के रूप में देखने के बजाय, यह लेख इसे एक सामाजिक रूप से अनुभूत और सांस्कृतिक रूप से व्याख्यायित घटना के रूप में प्रस्तुत करता है। इस संबंध में, दृष्टिबाधित होने को सामाजिक भूमिकाओं, स्थानीय नैतिक संहिताओं, आर्थिक अस्तित्व और प्रतीकात्मक मान्यता के संदर्भ में चर्चा की गई है। यह शोध ग्रामीण और अर्ध-ग्रामीण संदर्भों में संगीतकार होने के सांस्कृतिक अर्थ पर भी ध्यान आकर्षित करता है। बेस्त्री के मामले में, संगीतकार होना न केवल एक कलात्मक गतिविधि के रूप में बल्कि एक सामाजिक रूप से सार्थक पेशे के रूप में भी सामने आता है, जो दृष्टिहीन व्यक्तियों को हाशिए पर जाने से बचने, भीख मांगने से खुद को दूर करने और एक सम्मानजनक सार्वजनिक पहचान बनाने में सक्षम बनाता है। जम्बूश, एक तेज़ आवाज़ वाला, पोर्टेबल और श्रवण द्वारा सीखा जा सकने वाला वाद्य यंत्र होने के नाते, इस प्रक्रिया का केंद्र बन गया। इसकी ध्वनिक क्षमता इसे शादियों और खुले या अर्ध-खुले प्रदर्शन स्थलों के लिए उपयुक्त बनाती थी, जबकि इसकी व्यावहारिक संरचना औपचारिक नोटेशन-आधारित प्रशिक्षण के बिना संगीतकारों को सुनने, दोहराने और मौखिक संचरण के माध्यम से प्रदर्शन क्षमता विकसित करने की अनुमति देती थी। यह लेख एक ऐसे विषय को संबोधित करके साहित्य में योगदान देता है जिसकी पहले सीधे तौर पर जांच नहीं की गई है: बेस्त्री की स्थानीय संगीत स्मृति में दृष्टि बाधितता, जुम्बुश प्रदर्शन, महिलाओं के मनोरंजन स्थानों और नैतिक विश्वास के बीच का संबंध। इस संबंध में, यह अध्ययन संगीत, विकलांगता, स्थानीय पहचान और सांस्कृतिक स्मृति पर होने वाली चर्चाओं में एक मौलिक योगदान देता है।

Ключевые слова: музыковедение, Бесни, джумбуш, инвалидность, местная музыка, социальная приемлемость.

संरचित सारांश:

यह अध्ययन बेस्त्री और उसके आसपास के क्षेत्र में दृष्टिहीन जम्बूश वादकों के संगीत संबंधी व्यवहारों की उनके सामाजिक, नैतिक और सांस्कृतिक संदर्भों में जांच करता है। यह शोध स्थानीय स्मृति में जीवित चार संगीतकारों पर केंद्रित है: शेरिफ कुतुकचुओग्लू, मुस्तफा यासाव, अहमेट कासाप और मेहमेट कराताश। इन व्यक्तियों को केवल व्यक्तिगत कलाकारों के रूप में नहीं बल्कि एक विशिष्ट स्थानीय अनुभव के प्रतिनिधियों के रूप में देखा जाता है, जिसमें विकलांगता, संगीतकोशल, आजीविका, नैतिक विश्वास और सामाजिक स्वीकृति आपस में जुड़ी हुई हैं। इस अध्ययन का मुख्य उद्देश्य यह समझना है कि बेस्त्री की स्थानीय संगीत संस्कृति में समय के साथ दृष्टिहीन जम्बूश वादकों की स्थिति कैसे स्थापित, वैध और रूपांतरित हुई। यह अध्ययन निम्नलिखित प्रश्नों के उत्तर खोजता है: दृष्टिहीनता ने इन संगीतकारों के जीवन की दिशा कैसे निर्धारित की? संगीतकारिता ने आजीविका, गरिमा और सामाजिक भागीदारी की रणनीति के रूप में किस प्रकार कार्य किया? इन संगीतकारों को मनोरंजन के स्थानों में, विशेष रूप से महिलाओं के जमघड़ों में, जहाँ आम तौर पर पुरुषों की उपस्थिति प्रतिबंधित होती थी, क्यों स्वीकार किया गया? इस संगीत अभ्यास के निर्माण में जम्बूश ने क्या भूमिका निभाई? अंत में, 1990 के बाद इस परंपरा के पतन को सामाजिक परिवर्तन, प्रवासन, विवाह हॉल और इलेक्ट्रॉनिक ध्वनि प्रौद्योगिकियों ने कैसे प्रभावित किया?

यह अध्ययन लोकसंगीतशास्त्र, विकलांगता अध्ययन, स्थानीय सांस्कृतिक इतिहास और संगीत के समाजशास्त्र के संगम पर स्थित है। विकलांगता को केवल एक जैविक या चिकित्सा स्थिति के रूप में देखने के बजाय, यह लेख इसे एक सामाजिक रूप से अनुभूत और सांस्कृतिक रूप से व्याख्यायित घटना के रूप में प्रस्तुत करता है। इस संबंध में, दृष्टिबाधित होने को सामाजिक भूमिकाओं, स्थानीय नैतिक संहिताओं, आर्थिक अस्तित्व और प्रतीकात्मक मान्यता के संदर्भ में चर्चा की गई है।

यह शोध ग्रामीण और अर्ध-ग्रामीण संदर्भों में संगीतकार होने के सांस्कृतिक अर्थ पर भी ध्यान आकर्षित करता है। बेस्त्री के मामले में, संगीतकार होना न केवल एक कलात्मक गतिविधि के रूप में बल्कि एक सामाजिक रूप से सार्थक पेशे के रूप में भी सामने आता है, जो दृष्टिहीन व्यक्तियों को हाशिए पर जाने से बचने, भीख मांगने से खुद को दूर करने और एक सम्मानजनक सार्वजनिक पहचान बनाने में सक्षम बनाता है। जम्बूश, एक तेज़ आवाज़ वाला, पोर्टेबल और श्रवण द्वारा सीखा जा सकने वाला वाद्य यंत्र होने के नाते, इस प्रक्रिया का केंद्र बन गया। इसकी ध्वनिक क्षमता इसे शादियों और खुले या अर्ध-खुले प्रदर्शन स्थलों के लिए उपयुक्त बनाती थी, जबकि इसकी व्यावहारिक संरचना औपचारिक नोटेशन-आधारित प्रशिक्षण के बिना संगीतकारों को सुनने, दोहराने और मौखिक संचरण के माध्यम से प्रदर्शन क्षमता विकसित करने की अनुमति देती थी। यह लेख एक ऐसे विषय को संबोधित करके साहित्य में योगदान देता है जिसकी पहले सीधे तौर पर जांच नहीं की गई है: बेस्त्री की स्थानीय संगीत स्मृति में दृष्टि बाधितता, जुम्बुश प्रदर्शन, महिलाओं के मनोरंजन स्थानों और नैतिक विश्वास के बीच का संबंध। इस संबंध में, यह अध्ययन संगीत, विकलांगता, स्थानीय पहचान और सांस्कृतिक स्मृति पर होने वाली चर्चाओं में एक मौलिक योगदान देता है।

यह शोध एक गुणात्मक और नृजातीय दृष्टिकोण पर आधारित है। डेटा बेस्सी और उसके आसपास के क्षेत्र में आयोजित अर्ध-संरचित साक्षात्कारों और क्षेत्रीय अवलोकनों के माध्यम से प्राप्त किया गया था। यह अध्ययन शेरिफ कुतुक्चुओग्लू, मुस्तफा यासाव, अहमेट कसाप, और मेहमेट कराताश के जीवन और प्रदर्शन प्रथाओं से संबंधित मौखिक वृत्तांतों, स्थानीय यादों और गवाहियों पर निर्भर करता है। अर्ध-संरचित साक्षात्कार तकनीक को इसलिए प्राथमिकता दी गई क्योंकि यह प्रतिभागियों को अपनी यादों, अवलोकनों और व्याख्याओं को विस्तार से बताने की अनुमति देती है, साथ ही शोधकर्ता को विकलांगता, संगीत सीखने, प्रदर्शन स्थानों, लिंग-आधारित मनोरंजन प्रथाओं, सामाजिक स्वीकृति, आजीविका और सांस्कृतिक परिवर्तन जैसे विशिष्ट विषयों पर ध्यान केंद्रित करने में भी सक्षम बनाती है। क्षेत्रीय अवलोकनों ने स्थानीय विवाह प्रथाओं, स्थानिक व्यवस्थाओं और संगीत-निर्माण से जुड़े सामाजिक अर्थों को संदर्भित करने में मदद करके साक्षात्कार डेटा का समर्थन किया।

डेटा का विषयगत रूप से विश्लेषण किया गया। अध्ययन में पहचाने गए मुख्य विषयों में बचपन की बीमारी और दृष्टि बाधा, संगीत को जीविका के रूप में, नैतिक विश्वास और सामाजिक वैधता, महिलाओं के मनोरंजन के स्थान, जम्बूश की कार्यात्मक विशेषताएं, मौखिक सीखने की प्रक्रियाएं, लयबद्ध साथ, और 1990 के दशक के बाद इस प्रथा का क्षय शामिल हैं।

निष्कर्ष बताते हैं कि अध्ययन में चर्चा किए गए संगीतकारों ने बचपन में चेचक के कारण अपनी दृष्टि खो दी थी।

अक्षमता के इस शुरुआती अनुभव ने उनके बाद के जीवन के रास्तों को आकार दिया और उन्हें समान सामाजिक और आर्थिक अभिविन्यास की ओर निर्देशित किया। हालांकि, अध्ययन इस स्थिति की व्याख्या केवल एक व्यक्तिगत स्वास्थ्य समस्या के रूप में नहीं करता है। बल्कि, यह तर्क देता है कि दृष्टि बाधा ने एक साझा जीवन आधार बनाया जिसने उनकी सामाजिक स्थिति, व्यावसायिक विकल्पों और स्थानीय समुदाय के साथ उनके संबंधों को प्रभावित किया। इस संदर्भ में, संगीतकारिता एक आर्थिक गतिविधि से कहीं बढ़कर काम करती थी। यह जीवित रहने, गरिमा और सामाजिक मान्यता की एक रणनीति बन गई। दृष्टिहीन व्यक्तियों के लिए, जम्बूश बजाना सामुदायिक जीवन में भाग लेने, आय अर्जित करने, और भीख मांगने या आश्रित होने से बचने का एक तरीका प्रदान करता था। संगीत के माध्यम से, ये व्यक्ति एक संभावित रूप से हाशिए पर रहने की स्थिति को एक सम्मानित सामाजिक भूमिका में बदलने में सक्षम थे। एक और महत्वपूर्ण निष्कर्ष महिलाओं के मनोरंजन स्थानों में उनकी स्वीकृति से संबंधित है। बेस्सी के स्थानीय सांस्कृतिक संदर्भ में, महिलाओं की सभाओं में पुरुषों की भागीदारी आम तौर पर गोपनीयता और मर्यादा के मानदंडों द्वारा प्रतिबंधित थी। हालांकि, दृष्टिहीन जम्बूश वादक इन स्थानों में प्रदर्शन करने में सक्षम थे। यह स्वीकृति केवल उनकी विकलांगता या संगीत क्षमता पर आधारित नहीं थी। यह उनकी नैतिक प्रतिष्ठा, संयमित व्यवहार, विश्वसनीयता और समुदाय के भीतर स्थापित विश्वास से भी घनिष्ठ रूप से संबंधित थी। इसलिए, अध्ययन यह तर्क देता है कि इन संगीतकारों की सामाजिक वैधता संगीत क्षमता और नैतिक विश्वसनीयता के संयोजन के माध्यम से निर्मित हुई थी। इस प्रथा में जम्बूश ने एक केंद्रीय भूमिका निभाई। इसकी तेज़ आवाज़, कहीं भी ले जाने की सुविधा, और कान से सुनकर सीखने के अनुकूल होने ने इसे शादी और मनोरंजन के संदर्भों के लिए एक व्यावहारिक वाद्ययंत्र बना दिया। महिलाओं के मनोरंजन के अवसरों पर, लयबद्ध साथ अक्सर महिलाओं या बच्चों द्वारा दिया जाता था, जो यह दर्शाता है कि प्रदर्शन की व्यवस्था गोपनीयता और लिंग-आधारित भागीदारी के सिद्धांतों के अनुसार आकार दी गई थी। इस प्रकार, संगीत कार्यक्रम केवल एक कलात्मक प्रदर्शन ही नहीं बल्कि एक सामाजिक रूप से विनियमित प्रथा भी थी। यह अध्ययन यह भी दर्शाता है कि यह परंपरा 1960 के दशक से 1980 के दशक के अंत तक सक्रिय रही। हालांकि, 1990 के दशक में शादी हॉल के प्रसार, इलेक्ट्रॉनिक संगीत वाद्ययंत्रों, प्रवासन, बदलती मनोरंजन की आदतों और स्थानीय सांस्कृतिक जीवन में परिवर्तनों के कारण यह कमजोर होने लगी। इन परिवर्तनों ने धीरे-धीरे दृष्टिहीन जम्बूश वादकों के प्रदर्शन के स्थानों और सामाजिक आवश्यकता को कम कर दिया।

यह अध्ययन निष्कर्ष निकालता है कि बेस्सी में दृष्टिहीन जम्बूश प्रदर्शन को विकलांगता, सामाजिक स्वीकृति, नैतिक विश्वास, आजीविका और स्थानीय संगीत संस्कृति की आपसी संबंधित गतिशीलता के माध्यम से समझा जाना चाहिए। अध्ययन में जांचे गए संगीतकार विकलांगता के निष्क्रिय विषय नहीं थे; बल्कि, उन्होंने संगीत के माध्यम से सक्रिय रूप से अपने लिए एक सम्मानित स्थान बनाया। उनके प्रदर्शन से पता चलता है कि संगीत कैसे एक ऐसा माध्यम बन सकता है जिसके माध्यम से विकलांगता की सामाजिक रूप से पुनर्व्याख्या की जाती है और उसे सांस्कृतिक भागीदारी में बदल दिया जाता है। यह लेख यह भी दर्शाता है कि स्थानीय संगीत प्रथाओं को केवल गीत-संग्रह या वाद्ययंत्रों के माध्यम से नहीं समझा जा सकता है। उनका परीक्षण सामाजिक संबंधों, लिंग-आधारित स्थानों, नैतिक संहिताओं और ऐतिहासिक परिवर्तन के माध्यम से भी किया जाना चाहिए। भविष्य के अध्ययन अन्य क्षेत्रों में समान प्रथाओं की तुलना कर सकते हैं, विभिन्न स्थानीय परंपराओं में विकलांगता और संगीतकारिता की जांच कर सकते हैं, या ग्रामीण संगीत संस्कृतियों में लिंग-आधारित प्रदर्शन स्थानों पर अधिक बारीकी से ध्यान केंद्रित कर सकते हैं।

कीवर्ड: संगीतशास्त्र, बेस्नी, जम्बुश, विकलांगता, स्थानीय संगीत, सामाजिक स्वीकृति।

Yapılandırılmış Özet:

Bu çalışma, Besni ve çevresinde görme engelli cümbüş icracılarının müzikal pratiklerini toplumsal, ahlaki ve kültürel bağlamları içinde incelemektedir. Araştırma, yerel hafızada Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş isimleriyle hatırlanan dört müzisyene odaklanmaktadır. Bu kişiler yalnızca bireysel icracılar olarak değil; engellilik, müzisyenlik, geçim, ahlaki güven ve toplumsal kabulün kesiştiği özgül bir yerel deneyimin temsilcileri olarak ele alınmaktadır. Çalışmanın temel amacı, Besni'nin yerel müzik kültürü içinde görme engelli cümbüş icracılarının konumlarının nasıl kurulduğunu, meşrulaştırıldığını ve zaman içinde nasıl dönüştüğünü anlamaktır. Çalışma şu sorulara cevap aramaktadır: Görme engellilik bu müzisyenlerin yaşam güzergâhlarını nasıl şekillendirmiştir? Müzisyenlik hangi yönleriyle geçim, saygınlık ve toplumsal katılım stratejisi olarak işlev görmüştür? Erkeklerin varlığının genellikle sınırlandırıldığı kadın eğlencelerinde bu müzisyenler nasıl kabul görmüştür? Cümbüş bu müzikal pratiğin oluşumunda nasıl bir rol üstlenmiştir? Son olarak, toplumsal değişim, göç, düğün salonları ve elektronik müzik araçları bu geleneğin 1990'lardan sonra zayıflamasını nasıl etkilemiştir?

Çalışma, etnomüzikoloji, engellilik çalışmaları, yerel kültür tarihi ve müzik sosyolojisinin kesişiminde konumlanmaktadır. Engellilik yalnızca biyolojik ya da tıbbi bir durum olarak değil, toplumsal olarak deneyimlenen ve kültürel olarak anlamlandırılan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda görme engellilik; toplumsal roller, yerel ahlaki kodlar, ekonomik hayatta kalma ve sembolik tanınma ile ilişkili olarak tartışılmaktadır.

Araştırma, kırsal ve yarı-kırsal bağlamlarda müzisyenliğin kültürel anlamına da dikkat çekmektedir. Besni örneğinde müzisyenlik yalnızca sanatsal bir faaliyet değil; görme engelli bireylerin dışlanmadan uzaklaşmalarını, dilencilikle özdeşleştirilmemelerini ve saygın bir kamusal kimlik kurmalarını sağlayan toplumsal açıdan anlamlı bir meslek olarak görünmektedir. Güçlü sesi, taşınabilirliği ve kulaktan öğrenmeye elverişli yapısıyla cümbüş bu sürecin merkezinde yer almıştır. Ses kapasitesi onu düğünler ile açık ya da yarı açık icra mekânları için uygun hâle getirirken, pratik yapısı nota temelli resmî eğitim almamış müzisyenlerin dinleme, tekrar ve sözlü aktarım yoluyla icra yeterliliği geliştirmesine imkân tanımıştır. Makale, Besni'nin yerel müzik hafızasında görme engellilik, cümbüş icrası, kadın eğlence alanları ve ahlaki güven arasındaki ilişkiyi doğrudan ele alan bir çalışmanın bulunmaması nedeniyle literatüre katkı sunmaktadır. Bu yönüyle çalışma; müzik, engellilik, yerel kimlik ve kültürel hafıza tartışmalarına özgün bir katkı sağlamaktadır.

Bu araştırma nitel ve etnografik bir yaklaşıma dayanmaktadır. Veriler, hayatta olan tek icracı Ahmet Kasap'ın da yer aldığı sekiz kaynak kişiyle gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler ve Besni ile çevresinde yürütülen saha gözlemleri yoluyla elde edilmiştir. Çalışma; Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş'ın yaşamları ve icra pratiklerine ilişkin sözlü anlatılara, yerel hafızaya ve tanıklıklara dayanmaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, katılımcıların anılarını, gözlemlerini ve yorumlarını ayrıntılı biçimde aktarmalarına olanak tanıdığı için tercih edilmiştir. Aynı zamanda araştırmacının engellilik, müzikal öğrenme, icra mekânları, toplumsal cinsiyetle ilişkili eğlence pratikleri, toplumsal kabul, geçim ve kültürel değişim gibi belirli temalara odaklanmasını mümkün kılmıştır. Saha gözlemleri ise görüşme verilerini desteklemiş; yerel düğün pratiklerinin, mekânsal düzenlemelerin ve müzik yapmaya yüklenen toplumsal anlamların bağlamsallaştırılmasına katkı sağlamıştır. Veriler tematik olarak analiz edilmiştir. Çalışmada belirlenen başlıca temalar; çocukluk hastalığı ve görme kaybı, geçim aracı olarak müzik, ahlaki güven ve toplumsal meşruiyet, kadın eğlence alanları, cümbüşün işlevsel özellikleri, kulaktan öğrenme süreçleri, ritmik eşlik ve 1990'lardan sonra pratiğin zayıflaması biçimindedir.

Bulgular, çalışmada ele alınan müzisyenlerin çiçek hastalığı sonucunda, çoğunlukla erken yaşlarda görme yetilerini kaybettiklerini göstermektedir. Bu engellilik deneyimi, onların sonraki yaşam güzergâhlarını şekillendirmiş ve benzer toplumsal-ekonomik yönelimlere sevk etmiştir. Bununla birlikte çalışma, bu durumu yalnızca kişisel bir sağlık sorunu olarak yorumlamamaktadır. Aksine görme engelliliğin, bu kişilerin toplumsal konumlanmalarını, mesleki yönelimlerini ve yerel toplumla kurdukları ilişkileri etkileyen ortak bir yaşam zemini oluşturduğunu ileri sürmektedir. Bu bağlamda müzisyenlik ekonomik bir faaliyetin ötesinde anlam kazanmıştır. Görme engelli bireyler için cümbüş çalmak; toplumsal yaşama katılmanın, gelir elde etmenin ve

dilencilik ya da bağımlılıkla ilişkilendirilmekten uzak durmanın bir yolu olmuştur. Bu kişiler müzik aracılığıyla potansiyel olarak marjinal görülebilecek bir konumu saygın bir toplumsal role dönüştürebilmiştir.

Bir diğer önemli bulgu, bu müzisyenlerin kadınlara ayrılmış eğlence alanlarında kabul görmeleridir. Besni'nin yerel kültürel bağlamında erkeklerin kadın toplantılarına katılımı genellikle mahremiyet ve uygunluk normlarıyla sınırlandırılmıştır. Buna karşın görme engelli cümbüş icracıları bu alanlarda icra yapabilmıştır. Bu kabul yalnızca engelliliklerine ya da müzikal becerilerine dayanmamaktadır. Aynı zamanda ahlaki itibarları, ölçülü davranışları, güvenilirlikleri ve topluluk içinde kurdukları güven ilişkisiyle yakından bağlantılıdır. Bu nedenle çalışma, söz konusu müzisyenlerin toplumsal meşruiyetinin müzikal yeterlilik ile ahlaki güvenilirliğin birleşimiyle kurulduğunu ileri sürmektedir. Cümbüş, bu pratiğin merkezinde yer alan bir çalgıdır. Güçlü sesi, taşınabilirliği ve kulaktan öğrenmeye uygunluğu, onu düğün ve eğlence bağlamları için işlevsel hâle getirmiştir. Kadın eğlencelerinde ritmik eşlik çoğu zaman kadınlar ya da çocuklar tarafından sağlanmıştır. Bu durum, icra düzeninin mahremiyet ve toplumsal cinsiyete dayalı katılım ilkeleri doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. Böylece müzikal etkinlik yalnızca sanatsal bir icra değil, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenen bir pratik olarak ortaya çıkmaktadır.

Çalışma ayrıca bu geleneğin 1960'lardan 1980'lerin sonlarına kadar canlılığını koruduğunu; ancak 1990'lardan itibaren düğün salonlarının yaygınlaşması, elektronik müzik araçları, göç, değişen eğlence alışkanlıkları ve yerel kültürel yaşamda meydana gelen dönüşümler nedeniyle zayıfladığını göstermektedir. Bu değişimler, görme engelli cümbüş icracılarının icra alanlarını ve toplumsal gerekliliğini kademeli olarak azaltmıştır.

Sonuç olarak bu çalışma, Besni'de görme engelli cümbüş icracılığının engellilik, toplumsal kabul, ahlaki güven, geçim ve yerel müzik kültürü arasındaki ilişkiler içinde anlaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Çalışmada ele alınan müzisyenler engelliliğin pasif öznelere değildir; aksine müzik aracılığıyla kendileri için saygın bir toplumsal yer kurmuşlardır. Onların icraları, müziğin engellilik deneyimini toplumsal olarak yeniden anlamlandıran ve kültürel katılıma dönüştüren bir araç olabileceğini göstermektedir. Makale ayrıca yerel müzik pratiklerinin yalnızca repertuar ya da çalgılar üzerinden anlaşılamayacağını; toplumsal ilişkiler, cinsiyetlendirilmiş mekânlar, ahlaki kodlar ve tarihsel değişim bağlamında da incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Gelecek çalışmalar benzer pratikleri farklı bölgelerde karşılaştırabilir, farklı yerel geleneklerde engellilik ve müzisyenlik ilişkisini inceleyebilir ya da kırsal müzik kültürlerinde cinsiyetlendirilmiş icra mekânlarına daha yakından odaklanabilir.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Besni, Cümbüş, Engellilik, Yerel Müzik, Toplumsal Kabul.



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Visually Impaired Cümbüş Performers in Besni: Disability, Musicianship, and Social Acceptance

Introduction

Music can be considered a social practice intertwined with place, identity, and belonging. Local musical performances are not limited merely to the continuation of particular melodies, instruments, or performance styles; they also mediate the construction of collective memory, everyday relationships, and local identity. According to Cohen, local musical practices play an important role in producing a “sense of place” and in culturally giving meaning to space (Cohen, 1994, pp. 117-129). From this perspective, cümbüş performance in Besni can be considered not merely as a form of entertainment, but as a social musical experience that acquires meaning within weddings, entertainment spaces reserved for women, the marketplace, and local memory.

Local musical practices also appear to be effective in establishing relationships of intimacy, trust, and belonging within the community. As Stokes states, music produces cultural intimacy through shared emotions and implicit meanings (Stokes, 2010, pp. 8-15). In the case of Besni, this relationship of intimacy becomes particularly evident in the context of wedding entertainments reserved for women. The invitation of visually impaired male cümbüş performers into these spaces, where the presence of men was considered inappropriate, points to a multilayered social situation that cannot be explained solely by musical competence. This situation makes it necessary to discuss how the relationship among disability, moral trust, privacy, and gender boundaries was constructed within the local context.

Hall’s approach, which treats identity not as a fixed essence but as a formation constructed within social relations and processes of representation (1996, pp. 1-7), provides a theoretical basis for discussing the relational nature of musical identity in this study. Within this framework, musicianship can be evaluated not merely as a status that can be explained through individual talent or technical performance skill, but together with the performer’s relationships with the local community, repertoire, performance spaces, and forms of acceptance within the community. The positions of visually impaired cümbüş performers as musicians in Besni may likewise be interpreted as a practice that acquires meaning within this relational structure.

Turino’s concept of “participatory performance” demonstrates that music at weddings and local entertainments is not merely a spectacle to be observed, but an interactive field jointly produced by the community (Turino, 2008, pp. 25-30). In this respect, the cümbüş music performed at weddings and women’s entertainments in Besni can be considered not simply as an aesthetic presentation, but as a participatory musical experience in which the community moves together, dances, makes requests, and reinforces its social ties.

It should also be taken into consideration that music is a resource that organizes the body, emotions, and social interaction in everyday life (DeNora, 2000, pp. 17-53). In Besni, the cümbüş is

not merely an auditory instrument; it is a performance instrument that sets the body in motion, organizes the dance, and directs interaction within the community. When musical instruments are regarded as social signs that acquire meaning through their relationship with the body and cultural context (Cottrell, 2024, p. 1), it becomes clear that the cümbüş was not merely a technical preference for visually impaired musicians. Through its powerful sound, portability, and suitability for learning by ear, the cümbüş became a social instrument that enabled these performers to gain visibility and function within the local community.

Nevertheless, although musicianship is associated with aesthetic production, its social status often points to a fragile occupational position. Recognition and appreciation play an important role in legitimizing professional identity (Kowalczyk, 2022, pp. 294-310). According to Heinrich, artistic recognition is connected with actors' subjective interpretations and processes of social evaluation (Heinrich, 2022, p. 31). Picaud emphasizes that the specific rules, spaces, and intermediaries of the cultural field determine forms of musical recognition (Picaud, 2022, pp. 254-265). Accordingly, the musicianship of visually impaired cümbüş performers in Besni was shaped not only through economic earnings, but also through the forms of recognition they gained at weddings, women's entertainments, in the marketplace, and within local memory.

However, this recognition was not entirely unproblematic, egalitarian, or unconditional. The field data indicate that visually impaired musicians gained visibility, livelihood, and respect through weddings and women's entertainments, while at the same time they occasionally encountered suspicion, surveillance, and restriction. Curtains being drawn in women's entertainment spaces, suspicions such as "Can he actually see?", and the fact that some performers did not recommend musicianship to their children reveal the fragile and conditional nature of this acceptance. Disability, therefore, should not be treated here as a fixed category that directly produces either acceptance or exclusion; rather, it should be considered a relational position that acquires meaning together with musical practice, moral trust, economic necessity, boundaries of privacy, and mechanisms of local control.

This research focuses on visually impaired cümbüş performance in and around Besni as shaped around Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş. The primary aim of the study is to reveal how the musical positions of these performers were constructed within local memory, under what social conditions they were legitimized, and how they transformed over time. Accordingly, the research analyzes visually impaired cümbüş performance through the relationships among disability, livelihood, moral trust, women's entertainments, privacy, repertoire, performance space, and social acceptance.

Method

This research is based on a qualitative research design aimed at understanding the musical practices of visually impaired cümbüş performers in Besni and their positions within local musical culture. Qualitative research makes it possible to analyze social phenomena within their natural contexts through participants' experiences and meaning-making processes (Yıldırım & Şimşek, 2011, pp. 39-69). Accordingly, the study aims to evaluate visually impaired cümbüş performance not merely through individual biographies, but also within performance environments, local memory, social acceptance, relationships of privacy, and cultural context.

The sample of the research was formed around four musicians who had participated in different performance environments in Besni for many years and were remembered in local memory as representatives of visually impaired cümbüş performance. These musicians were Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş. In determining the sample, not only their musical performance experiences, but also their visibility at weddings, women's entertainments, in the marketplace, and within local memory were taken into account. Ahmet Kasap,

the only surviving performer, was interviewed directly; for the deceased performers, interviews were conducted with family members, people who had known them, and source persons who had witnessed local musical memory. Thus, the data were based both on direct personal testimonies and on narratives transmitted through local memory.

The data were obtained through semi-structured interviews with eight source persons and field observations. While the semi-structured interview technique allows the researcher to proceed around predetermined questions, it also enables the pursuit of new themes that emerge during the fieldwork process (Gürsakar, 2001, p. 165). Most of the source persons were born in Besni and continued their lives in relation to this local environment. Only SP1 was included in the research as a source person who, despite having experienced migration, maintained ties with the musical culture of Besni.

The interviews were conducted face to face and online; the participants were coded as SP1-SP8 in order to ensure traceability within the text. Written consent was obtained from the participants, and the research process was conducted in accordance with ethical principles. This study was prepared in accordance with the principles of research and publication ethics. Compliance with ethical standards was documented by the decision of the Adıyaman University Social Sciences and Humanities Ethics Committee dated December 23, 2025, with protocol/decision number 276.

The data obtained were analyzed through descriptive and thematic analysis techniques. Descriptive analysis enabled the organization of interview data in accordance with the research questions, while thematic analysis allowed the identification of recurring clusters of meaning in the data (Kümbetoğlu, 2012). Within this scope, the interviews were transcribed, fundamental themes were generated through open coding, and participant statements were interpreted within the framework of these themes. During the analysis process, the themes of disability experience, musicianship, livelihood, social acceptance, women's entertainments, privacy, performance spaces, the function of the cümbüş, and local memory became particularly prominent.

Since the data of the study were largely based on oral narratives and local memory, the findings were evaluated through the testimonies and forms of remembering of the source persons rather than presenting historical events as certain and singular truths. Therefore, the similarities, differences, and tensions emerging among the narratives were interpreted within the analytical framework of the study in order to reveal how visually impaired cümbüş performance was remembered and given meaning in Besni.

Musical Culture in Besni and the Social Ground of the Cümbüş

In Adıyaman and its surroundings, music is regarded not merely as an element accompanying entertainment, but as one of the principal carriers of collective gatherings, everyday encounters, and local belonging. It is stated that musical practices in the region were shaped through historical interaction with strong cultural centers such as Harput, Gaziantep, and Şanlıurfa, and that this interaction can be clearly observed in instrument choices, repertoire, and performance arrangements (Eroğlu, 2017, pp. 522-523). Besni, meanwhile, is a district located in a transition zone among the Southeastern Anatolia, Eastern Anatolia, and Mediterranean regions; it was known by different names throughout history and was relocated between 1950 and 1960 from the settlement area known as "Old Besni" to its present location (Korkmaz, 2005, p. 4). This geographical and historical position enabled wedding, entertainment, and musical practices in Besni to develop within a multilayered cultural ground open to regional interaction.

The interview data indicate that first encounters with music mostly occurred through weddings and that melodies heard in these environments during childhood created auditory familiarity and made music a natural part of everyday life. The fact that weddings were generally held in open spaces, around houses, or at neighborhood level made the sound power and portability

of the instruments decisive. Therefore, instruments such as the cümbüş and darbuka, which have powerful sound volume, are portable, and are suitable for communal performance, became prominent in wedding environments. Within this framework, the cümbüş gained a special position in Besni musical culture not merely as an accompanying instrument, but as an important performance instrument that sustained open-air weddings, women's entertainments, and local entertainment practices.

SP2 emphasizes the prominence of the cümbüş at weddings in terms of sound and impact as follows: "Its sound was powerful, like a clarinet, like a clarinet. They would bring one or two others with them as well. But the main emphasis was on the cümbüş. Weddings with the cümbüş were more effective."

SP4 describes the socially intimate structure of old Besni weddings in the following words: "Well, they carried very great importance for our culture. People were close, close together. For example, before a wedding, Friday night would be the mock night. Saturday would be the proper wedding. On Sunday, they would go to bring the bride."

The cümbüş was developed by Zeynel Abidin in 1930 and is regarded as one of the symbolic musical instruments of the early Republican processes of modernization and nationalization because of its aluminum body and wooden neck. It is reported that the instrument was introduced to Mustafa Kemal Atatürk and was named accordingly (Tunç, 2024). The cümbüş, which has been widely used in Turkish folk music performances, especially in Southeastern Anatolia, became one of the principal instruments of musical gatherings such as *sıra geceleri* in Şanlıurfa, Gaziantep, and Elâzığ (Han, 2023, p. 92). Its portability and powerful sound volume also made it preferable at open-air weddings and in non-stage performances; these characteristics created an important advantage for musicians under mobile performance conditions (Özdemir, n.d.).

When considered together with the interviews, the functional position of the cümbüş in local musical practices becomes clearer. Owing to its powerful sound, portability, and suitability for performance based on learning by ear, the cümbüş may be considered a practical instrument, especially for visually impaired musicians. A performance style that did not require knowledge of musical notation and could be learned through auditory memory facilitated the relationship of visually impaired performers with this instrument. At the same time, the strong timbre of the cümbüş contributed to performers gaining a more visible and noticeable position in open spaces and crowded wedding environments.

SP6's account demonstrates that in Besni the cümbüş acquired meaning for visually impaired people not only as a musical instrument but also as a means of livelihood: "There used to be many people in Besni whose eyes did not see, blind people, because of this smallpox disease. What could they do? They taught them to play an instrument. Benefactors would put an instrument into their hands, so that they could earn their living in this way."

In this respect, the cümbüş may be evaluated not merely as an instrument preferred for its technical characteristics, but also as a social instrument that enabled visually impaired musicians to participate in weddings, women's entertainments, and the local community. The field data show that in Besni the cümbüş was interpreted within a field of meaning connected not only to its musical function, but also to social acceptance, trust, livelihood, and local memory. Therefore, it becomes clear that the position of the cümbüş in Besni was not limited to the sound characteristics of the instrument; this instrument also held central importance for understanding the place of visually impaired musicians within the community, their performance spaces, and forms of acceptance.

Four Lives: Local Memory and Lives

This section examines the experience of musicianship shaped around cümbüş performance in Besni through the life narratives of four visually impaired cümbüş performers. In accordance with

the lineage of mastery conveyed by Ahmet Kasap, the only surviving performer, the narratives concerning Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap, and Mehmet Karataş were evaluated through direct interviews, accounts of family members, and testimonies of source persons who knew these individuals closely. The aim of this section is not so much to present individual biographies in detail as to make visible the local practice of musicianship formed around the cümbüş, relationships of mastery, and intergenerational memory. Therefore, the narratives are considered both as life stories and in terms of how local memory constructs musical identity.

At the same time, these life narratives were not evaluated merely as stories of personal success or hardship. The story of each performer was examined in terms of the experience of visual loss, the search for livelihood, forms of musical learning, relationships of trust established with the local community, and the conditions of inclusion in entertainment spaces reserved for women. Thus, the biographies of the four performers open to discussion the fact that visually impaired cümbüş performance in Besni was shaped not so much by individual talent as by a collective practice formed through the relationships among illness, disability, moral trust, social acceptance, and local memory.

Şerif Kütükçüoğlu

Şerif Kütükçüoğlu (see Appendix 1), remembered in local memory by the nickname “Kör Terzi” [Blind Tailor], in the words of Ahmet Kasap, the surviving visually impaired cümbüş performer, is recalled as the oldest link in this line of performers and therefore as a figure to whom pioneering status is attributed. SP1 states that he knew Kütükçüoğlu from childhood and that his facial expressions changed noticeably while speaking, making him a striking personality: “Şerif Kütükçüoğlu was older. His facial expressions would become very unusual when he spoke like that.”

One of the common elements that emerges in the narratives of SP1 and SP3 is the memory of Kütükçüoğlu’s cognitive and sensory competence. Accounts concerning domino games in particular indicate that he demonstrated a strong mental performance based on touch and memory. SP3 states that this ability aroused admiration among the tradesmen in the marketplace and that no one dared to play dominoes against Kütükçüoğlu. These narratives show that he was remembered in local memory not only through his disability, but also through sensory attentiveness, memory, and skills in everyday relationships.

Information about Kütükçüoğlu’s family and living conditions is based primarily on the accounts of SP1 and SP2. SP1 states that he formed friendships with Kütükçüoğlu’s sons, that the family’s life became increasingly difficult over time, and that after Kütükçüoğlu’s death the family’s public visibility gradually declined. SP2 notes that he did not have direct contact with him; rather, his narrative was shaped mostly through Kütükçüoğlu’s sons, and he states that family life followed an increasingly fragmented course.

Based on information learned from İsmet Nergis, who occupies an important place in the historical memory of Besni, SP2 reports that Kütükçüoğlu had previously lived with sight; that his family had once worked in leatherwork and shoemaking, locally referred to as *köşkerlik*; and that he himself had worked as a tailor. The common element in the narratives is that Kütükçüoğlu lost his sight later in life due to smallpox. For this reason, it is also stated that people around him did not believe for a long time that he truly could not see. The nickname “Kör Terzi” may therefore be interpreted as a local naming practice that simultaneously encoded both his occupational past and his acquired disability.

The narratives concerning his musical practice converge on the fact that Kütükçüoğlu had received no formal musical education and had no knowledge of musical notation (SP1, SP2, SP3). Nevertheless, it is stated that he could perform the popular melodies and dance tunes of the period without interruption and that he developed his repertoire through learning by ear. In SP3’s account, it is understood that Kütükçüoğlu performed especially at women’s weddings, while he remained part of public daily life through his regular presence around the marketplace and coffeehouses.

In terms of social relations, the accounts of SP1 and SP3 largely overlap. Kütükçüoğlu is described as a figure who was liked, respected, and trusted by the marketplace tradesmen and who created a sense of a “family atmosphere” in everyday relations. SP3 emphasizes that these musicians left their mark on local life not only through the music they performed, but also through the social relationships they established. By contrast, SP1 and SP2 state that Kütükçüoğlu gradually began to disappear from local memory and that today very few people remember him in detail.

The example of Kütükçüoğlu demonstrates that acceptance of visually impaired cümbüş performers in Besni did not always operate spontaneously and without difficulty. His acquired visual impairment and the fact that he had previously been known as a sighted person caused suspicions toward him to persist, especially in the context of women’s entertainments. This indicates that for disability to acquire meaning as an element producing trust in private spaces, not only bodily condition but also the moral reputation recognized by the local community, everyday relationships, and social surveillance were decisive. Therefore, Kütükçüoğlu’s narrative reveals that visually impaired musicians were positioned within local life through both acceptance and suspicion.

Mustafa Yasav

Mustafa Yasav (see Appendix 2), remembered in local memory as “Kör Mıstafa” (Blind Mustafa), was born and raised in Besni in 1938 and was an important cümbüş performer whose life was shaped by visual impairment acquired at an early age. According to information provided by his son SP4, Yasav was one of nine siblings and lost his sight at the age of two as a result of smallpox. Due to the inadequate healthcare conditions of the period, limited treatment opportunities, and high treatment costs, this loss could not be prevented; the illness became one of the principal turning points that determined Yasav’s life course.

Yasav’s childhood appears to have unfolded within a family structure marked by poverty and loss. It is reported that he lost his mother at the age of four and grew up in a large and crowded family. Because the family’s livelihood conditions were limited, a significant number of family members migrated from Besni. It is stated that very few members of the Yasav family now live in Besni. Yasav had a total of five children from different marriages and was unable to maintain a stable economic and social life. His son SP4 describes his father’s life as “full of suffering” and emphasizes that this was further intensified by visual impairment acquired at an early age.

According to SP4’s narrative, Yasav’s orientation toward music developed within a life context in which visual impairment acquired at an early age was decisive. SP4 states that during childhood Yasav pulled the heavy iron bellows used in a blacksmith’s forge; this work was physically extremely demanding and unsustainable for a visually impaired child. His maternal uncle, who recognized this situation, assumed a guiding role in Yasav’s life and directed him away from work based on physical labor and toward music. This narrative indicates that turning to music was not merely a matter of aesthetic interest or personal talent, but also emerged as a field of choice related to livelihood, the body, and sustainable working conditions.

SP4 directly describes his father’s childhood experience of illness and poverty as follows: “He grew up in a poor family. My father, for example, became blind at the age of two; there was smallpox at that time. His mother died when he was four.”

SP4 states that Yasav’s maternal uncle initially obtained a *tambur* for him and that his relationship with music began through this instrument. According to the narrative, Yasav’s orientation toward music did not develop only as a result of external guidance, but also through his own determination and desire. The process that began with the *tambur* provided by his uncle gradually became the central occupation that shaped Yasav’s life. His beginning to play the cümbüş coincided with his youth. Yasav began playing the cümbüş at approximately sixteen or seventeen years of age and acquired musical knowledge through learning by ear and practical experience. It is

stated that he first learned the instrument from Mehmet Havutlu and later improved his performance by working with Kör Abzer/Abuzer from Adıyaman.

SP2's account reflects not only Yasav's identity as a performer, but also his view of repertoire and musical production. SP2 states that during his childhood and youth he heard the folk song "Mektebin Bacaları" from Yasav and that he spoke with him directly about this piece while Yasav was still alive. When he asked whether the folk song belonged to Yasav, the response he received—"What is really mine! We did not put our signatures on these. Most of our pieces went away under the name anonymous."—shows that Yasav positioned musical production not through individual ownership, but within the shared circulation of oral culture. This statement also suggests that the relationship among work, performer, and ownership in local musical memory was constructed differently from the concept of copyright in written culture.

In SP4's narrative, Yasav did not regard musicianship as a desirable path for his children. Yasav defined music in his own life not as a preference, but as a necessity: "Absolutely, my son, do not do this. I do this profession out of necessity. It is not easy to endure drunk people, my son..." SP4 states that his father even opposed his children learning music and deliberately kept them away from this profession by saying, "My son, if you learn it, you will do it." This statement indicates that Yasav viewed musicianship not as an identity to be transmitted or as a family tradition, but as a compulsory form of livelihood adopted under the conditions of disability. At the same time, the narrative reveals that although musicianship could provide respect in the local context, it was also perceived as an exhausting, fragile profession involving social risks.

In terms of social relations, Yasav was seen in Besni as "one of us," a figure who was not separated from everyday life. According to the narratives of SP1 and SP2, Yasav was perceived as an ordinary resident of Besni who could be encountered in the market, coffeehouse, or marketplace, who left home in the morning and returned in the evening, and who had a family. His demeanor, calmness, and measured lifestyle were influential in his gaining respect and acceptance within the local community. Nevertheless, this acceptance did not eliminate the economic difficulties and occupational fragility in his life. The fact that Yasav is remembered in local narratives as part of everyday life indicates that visually impaired musicians in Besni were positioned not only as "people in need of help," but also as actors participating in the community through music.

The example of Yasav demonstrates that visually impaired cümbüş performance was a tense occupational position established between economic necessity and social respect. Music offered him a livelihood that could replace work based on physical labor and also provided a basis for recognition and acceptance within the local community. However, the fact that Yasav did not recommend this profession to his children demonstrates that musicianship was experienced not only as a positive field of recognition, but also as a way of life involving difficult working conditions, night entertainments, encounters with intoxicated people, and social vulnerability. Although Yasav died in 2000, the fact that he continues to be remembered in local memory as "Kör Mıstafa" demonstrates his lasting place in Besni's musical culture.

SP1's recollection concretizes Yasav's musical intuition and ability to establish a relationship with listeners: "Mustafa Yasav was a very different person. It was enough for him to sense the name of the person who was going to dance. Latife Woman is dancing, Gülser Woman is dancing. As soon as he sensed the name of the person dancing, he would know which piece she wanted."

Ahmet Kasap

Ahmet Kasap (see Appendix 3) (SP8), known by the nicknames "Bıyığın Oğlu" (Son of Bıyık) or "Hafız Ahmet," was born in 1941 and is one of the living representatives of the lineage of visually impaired cümbüş performers in Besni. Kasap's life story contains a significant turning point

marked by his childhood religious education and the illness he subsequently experienced. Kasap states that when he was seven or eight years old, his mother took him to the house of a religious teacher; during this period, he intended to engage in Qur'an memorization and religious learning, but this education did not continue for long.

Kasap reports that he contracted smallpox during an epidemic that affected Türkiye and that this process was extremely difficult both physically and emotionally. He emphasizes that his older sister also died at a young age due to the same illness and that this loss left a deep mark on the family memory. According to Kasap's account, his family continued to seek a remedy during the illness, but no treatment produced a result despite all their efforts. In this respect, smallpox may be regarded as one of the principal turning points that interrupted his childhood and determined the course of his life.

His statements concerning his family background indicate that Kasap had to assume responsibility at an early age. Kasap states that he came from a family engaged in butchery for generations and that his father died in 1957; after his father's death, he became the person responsible for supporting the family of nine siblings. These accounts reveal that Kasap's childhood and youth were shaped around illness, family loss, early responsibility, labor, and the struggle for livelihood.

Kasap's orientation toward musicianship was shaped through the guidance of his family and close circle and is narrated as an experience intertwined with the struggle for livelihood. Kasap states that during his youth, his father's friends and older people around him encouraged him to pursue music. During this process, Mustafa Yasav was presented to him as an example of someone who had previously opened this path in Besni. Thus, musicianship emerged for Kasap not merely as a personal interest, but as a sustainable livelihood opportunity and a basis for social acceptance after the loss of his sight. According to Kasap's account, this guidance continued through a concrete encounter. When he told a friend named Hacı Bekir, whom he referred to as his *kirve* and whom he met in a barber shop, that he had begun making music, he was first asked to bring his instrument. Hacı Bekir's initial evaluation-"Is your mouth suited to it, are your hands suited to it, is your voice beautiful?"-became a decisive threshold for Kasap. After playing his instrument, he was told, "You have done justice to the cümbüş." Following this approval, his *kirve* obtained a cümbüş from Antep and gave it to him as a gift. This account demonstrates that the local community played not only a supportive but also a selective and approving role in the process of becoming a musician.

Kasap states that at the beginning of his musical journey he first played the *saz* and only later turned to the cümbüş. He obtained the cümbüş in 1960 and until that date continued both working and engaging with music. During this period, because of the intensity of daily labor, he had difficulty finding the strength to pick up the instrument; nevertheless, he did not abandon music despite exhaustion and economic pressure. His statement, "Even though I did not want to, I had to take it up..." indicates that the process involved compulsion as well as willingness.

In Kasap's narrative, the masters who influenced his musical development occupy an important place. One of them was his neighbor Nuri Dayıoğlu, who was a soldier. Kasap describes Nuri Dayıoğlu as a master capable of playing many instruments and states that he provided individual support concerning tuning, musical order, and performance. It is understood that this relationship progressed through daily lessons and practical learning and that musical knowledge was transmitted through a master-apprentice relationship.

Kasap describes the process of moving to and learning the cümbüş in the following words: "That master comes every day, gives me lessons in the evening, and has me correct the tunings. Then one day he said, 'Two ambitious hearts cannot be kept in one house.'" This statement demonstrates that the master-apprentice relationship was decisive in Kasap's orientation toward cümbüş performance. His decision to leave his other work and concentrate on music under his master's

guidance suggests that musicianship gradually became an important means of livelihood and an element of identity in his life.

Kasap states that he continued his musical activities for approximately thirty years and ended the journey that began in 1960 in 1991. As the father of seven children, Kasap explains that he decided to withdraw from musicianship under the guidance of his family. According to his account, his children told him, “Father, that is enough now; this work is finished,” and Kasap did not reject their request. He states that while making this decision he considered family responsibility and concerns regarding social propriety and expresses the situation with the words, “It must have been seen as shameful...” This process demonstrates that although musicianship provided livelihood and respect within the local context, it could be reassessed in relation to age, family position, and social expectations.

The example of Kasap demonstrates that visually impaired cümbüş performance was an occupational position containing both opportunities and limitations. Musicianship provided Kasap with a sustainable means of livelihood following the loss of his sight and the assumption of family responsibilities; it also enabled him to gain visibility and acceptance within the local community. However, the emphasis on “necessity” in his orientation toward the profession and the influence of his family on his decision to withdraw from musicianship demonstrate that this acceptance did not represent an entirely free and unproblematic occupational choice. Therefore, Kasap’s account is important because it demonstrates that the social position of visually impaired musicians in Besni was shaped together with economic necessity, local approval, family expectations, and criteria of moral propriety.

Mehmet Karataş

Mehmet Karataş (see Appendix 4), known among visually impaired cümbüş performers in local musical memory by the nickname “Şambayatlı Kör Mamet” (Blind Mehmet from Şambayat), was born in 1945. According to the account of his wife SP7, Karataş lost the sight of both eyes due to smallpox when he was one year old; he could not be treated because of the poverty of the period and inadequate healthcare facilities. Karataş also lost his father at the age of five, and his childhood was shaped by visual impairment acquired at an early age, family loss, and economic hardship.

SP7 describes Karataş’s loss of sight in early childhood and the impossibility of treatment in the following words: “He became blind in both eyes at the age of one. A sore appeared in his eye and blinded both of them. There were no doctors or anything. Well, there were no doctors then, there were no cars. There was complete poverty-”

In SP7’s narrative, Karataş’s orientation toward music becomes visible together with the responsibility for livelihood that he assumed in childhood and the support of people around him. It is understood that Karataş attracted attention while selling water by the roadside because of his visual impairment and was supported by people around him. SP7 describes this process in the following words: “After that he always sold water. Buses used to pass behind there. The buses would stop. They said, ‘Let us buy you a small frame drum so that you can play.’ They bought the frame drum and he learned it. The bus driver said, ‘My Mehmet, let us buy you a cümbüş.’” Thus, it may be stated that Karataş’s orientation toward music was shaped through environmental support, the search for livelihood, and local encounters as much as through individual talent.

Karataş initially attempted to learn the cümbüş on his own and later improved his performance with the assistance of a coffeehouse worker named Hüseyin, who played the *tambur*. This relationship had the character of a master-apprentice relationship progressing through oral and practical transmission and is considered a decisive stage in Karataş’s musical journey. After mastering cümbüş performance, Karataş also learned to play the violin and became a musician capable of performing both instruments at a high level. This command of multiple instruments

demonstrates that he was remembered not merely as a local entertainment performer, but as a musician possessing a strong auditory memory and practical learning ability.

Karataş learned pieces not from written or visual sources, but entirely through auditory memory and repetition. SP7 states that at home he usually practised alone, particularly during the day, by playing and singing to himself, and that this process constituted his primary method of learning. She also emphasizes that he continuously listened to music through the radio, records, and later cassette players and memorized these recordings by listening to them repeatedly. These accounts demonstrate that for visually impaired performers, auditory memory was not merely a method of learning, but one of the fundamental elements of repertoire acquisition and the construction of musical identity.

SP7's statements indicate that Karataş had original musical attempts and compositions. The piece referred to as "Eşarını Yan Bağlama" is particularly stated to have belonged to Karataş. According to the narrative, however, this and many similar pieces were taken from Karataş and circulated. SP7 states that because her husband was visually impaired, he could not follow this process and did not have the means to trace his works or claim ownership. This situation demonstrates that although the musical productions of visually impaired performers could provide recognition in local musical environments, they could remain unprotected in terms of copyright, documentation, and representation. The example of Karataş reveals the tension between anonymization in oral culture and the invisibility of individual musical labor.

According to SP2's account, Şambayat was administratively and socially connected to Besni during that period. Therefore, although Karataş was originally from Şambayat, he was regarded by the people of Besni as "one of us" and became a figure identified with Besni. SP2 particularly states that despite his young age, Karataş was remembered in Besni as a well-liked, respected, responsible, and honorable person who would come to perform even late at night when called. This account demonstrates that Karataş's acceptance within the local community was based not only on musical competence, but also on working discipline, responsibility to attend performances when called, and the relationship of trust he established with the community.

According to his wife SP7, Karataş's reputation was not limited to Besni; people from surrounding settlements also came to listen to him. This widespread recognition demonstrates that his musical competence and performance impact exceeded local boundaries. Statements that his way of playing and singing was unique and that no performer of his level ever appeared again reveal his strong place in local memory. Following his premature death from a heart attack in 2001, his family experienced a difficult period, and it is reported that these difficulties have continued. Nevertheless, Karataş's name is still remembered in Besni with affection and respect, and his musical legacy and personality remain alive in local memory.

The example of Karataş demonstrates that visually impaired cümbüş performance produced both strong local recognition and a fragile field of representation. On the one hand, Karataş gained a special place in Besni's musical memory through his voice, repertoire, versatile performance, and working discipline. On the other hand, narratives concerning the failure to document works said to belong to him and their appropriation by others demonstrate that the labor of visually impaired performers could easily become invisible within local musical production. Therefore, Karataş's life story provides an important example not only in terms of musical ability and local respect, but also in relation to authorship, representation, and the protection of musical labor within oral culture.

It is understood that the life stories of visually impaired cümbüş performers in Besni intersect around certain common experiences. The interviews point to the existence of other visually impaired performers who practised music in similar ways in Adıyaman and its surroundings, in addition to the figures examined in this study. This demonstrates that these cases were not isolated, but formed part

of a broader practice shared at the local level. Therefore, the emergence of visually impaired cümbüş performers in the case of Besni reflects a collective process shaped within a network of relationships among illness, disability, moral trust, the search for livelihood, and social acceptance rather than merely individual talents.

Disability, Livelihood, and Musicianship: Between Necessity and Respectability

The interviews demonstrate that visually impaired cümbüş performance in Besni cannot be explained solely through narratives of musical talent, personal interest, or individual achievement. Smallpox contracted during childhood, visual impairment acquired at an early age, limited livelihood opportunities, and the search for social acceptance emerge as common fundamental elements in the life stories of these musicians. Musicianship therefore appeared, on the one hand, as an economic necessity and strategy of livelihood and, on the other hand, as a social opportunity through which they could avoid being identified with begging, acquire a respected position within the community, and become visible.

Approaches developed in disability studies against the medical model make it possible to treat disability not merely as an individual incapacity or a deficiency to be overcome, but as a position that acquires meaning within social and cultural relationships. Straus argues that the productions of disabled musicians should not be evaluated solely within narratives of “overcoming disability” and that disability may be regarded as one of the constitutive elements of musical expression and experience (Straus, 2011, pp. 5-16, 44-106). From this perspective, the musicianship of visually impaired cümbüş performers in Besni may be evaluated not as a practice that rendered disability invisible or compensated for it, but as a local musical practice shaped within bodily experience, auditory memory, economic necessity, and the search for social acceptance.

The social model addresses disability not only through the individual’s bodily condition, but together with the limitations produced by the social and cultural environment (Goodley, 2011, pp. 11-28). In the case of Besni, the fact that visually impaired performers turned toward music does not mean that they were entirely removed from social exclusion. Based on the interviews, it may be stated that factors such as limited livelihood opportunities, the unsustainability of work based on physical labor, family responsibilities, and the expectations of the local community prepared the ground for understanding musicianship both as an opportunity and, to a certain extent, as a necessity. Yasav’s refusal to recommend musicianship to his children, Kasap’s statement that he turned to the profession “out of necessity,” and Karataş’s search for livelihood by selling water at a young age make this dimension of necessity visible.

Nevertheless, this form of musicianship cannot be explained only through economic necessity. Cümbüş performance also enabled visually impaired individuals to become recognized within the local community, assume active roles at weddings and entertainment events, and gain respect. Ethnomusicological approaches treat music not merely as an aesthetic object, but as a social practice that strengthens community ties, organizes collective emotions, and produces belonging (Cornelius & Natvig, 2012, p. 21). From this perspective, cümbüş performance in Besni appears to have been a practice that enabled visually impaired musicians to participate in the community, gain visibility, and secure a place in local memory.

This dimension of recognition and respect is directly expressed in SP1’s account: “Yes. I mean, they were never excluded among us. They remained at the level of respected artists.”

However, this acceptance was not entirely unproblematic or unconditional. The interviews demonstrate that the social acceptance of visually impaired cümbüş performers operated together with moral trust, measured behavior, observance of privacy boundaries, and mechanisms of local surveillance. Curtains being drawn at women’s entertainments, suspicions regarding whether some performers could actually see, and the fact that the musical profession was not always regarded by

families as a desirable path reveal the fragile nature of this acceptance. Therefore, visual impairment in Besni cannot be treated as a fixed category that produced either exclusion alone or direct prestige; musicianship was a relational position that acquired meaning together with economic necessity, moral trust, and local social surveillance.

Cümbüş Performance: Repertoire, Space, and Performance Hierarchy

According to SP1's account, cümbüş performers in Besni were invited to weddings and entertainment events according to a particular order of preference and mastery. When more than one wedding took place on the same day, Mustafa Yasav's name was considered first; if he was unavailable, Mehmet Karataş was approached, followed by Şerif Kütükçüoğlu; when none of these performers was able to attend, Ahmet Kasap was invited.

SP1 explains this order of invitation directly in the following words: "If there was a wedding, Mustafa Yasav was the first choice. His engagement would be arranged first. The work he could not take would go to Blind Muhammed from Şambayat. The work he could not take would go to Uncle Şerif if he was alive. If they could not find anyone, then they would go to Ahmet Kasap."

This account demonstrates that cümbüş performance in Besni was not a random practice, but operated within a hierarchical order shaped on the basis of mastery, repertoire diversity, recognition, and local acceptance.

According to the interviews, Yasav was a performer with an extensive vocal repertoire. This repertoire included folk songs, *uzun hava*, *gazel*, and Turkish art music pieces (SP1, SP2, SP6). SP1 and SP6 emphasize that Yasav possessed a powerful depth of expression that became particularly apparent in *uzun hava* and slow-tempo pieces and that he performed works containing themes of sorrow, separation, and longing with intense emotional expression. SP6 distinguishes the difference in repertoire between Yasav and Ahmet Kasap as follows: "Ahmet Kasap. Dance tunes, only dance pieces. He does not know *uzun hava* or anything. He plays only straightforward dance tunes. That is Kasap's style. But Mustafa Yasav would also sing pieces by Zeki Müren and Sami Kasap. He would sing Uluç's *uzun hava* pieces. The late man also performed Turkish art music."

According to SP1, Yasav also participated in *gazel* and Sufi performances and played the cümbüş at dhikr gatherings organized by the Qadiriyya order. This demonstrates that Yasav's repertoire was not limited to weddings and entertainment spaces, but also acquired a function within religious and Sufi practices.

According to SP4's narrative, Yasav developed his repertoire not only through weddings and collective performances, but also by playing and singing alone at home. In terms of performance style, Yasav created a distinctive sound world by interpreting his folk-song repertoire with cümbüş accompaniment. According to SP2, the powerful and resonant timbre of the cümbüş enabled a strong balance to be established between voice and instrument, and Yasav's performances made folk songs effective without resorting to multi-instrumental arrangements. In this respect, Yasav's performance demonstrates that the cümbüş could be used independently as both an accompanying and expressive instrument.

The interview data describe Karataş as a performer who became prominent in Besni's musical life through his powerful voice, lively cümbüş style, and extensive repertoire. According to SP2, Karataş created intense excitement among listeners with a repertoire extending from "Yeşil Ördek" to "Yan Bağlama," and he is remembered as possessing a "deeper and more powerful" voice. This characteristic of his voice is conveyed as one of the principal elements distinguishing him from Yasav's more natural style of singing. His ability to perform forms resembling *uzun hava* and *hoyrat* on the cümbüş in the style of folk songs demonstrates his musical versatility.

SP3's account demonstrates that Karataş was preferred not only at weddings, but also in different entertainment settings because of his command of contemporary folk songs and popular songs. SP7's statement that "He would play and sing everything" points to Karataş's powerful musical memory based on learning by ear. When considered together, these narratives position Karataş as one of the important carriers of local musical memory in Besni, with a performance language capable of adapting to listener requests and a wide repertoire. Whereas Yasav was remembered particularly for his depth of expression and interpretation of slow pieces, Karataş was remembered for his powerful voice, lively style, and repertoire diversity. This demonstrates that different musical identities were distinguished among performers in Besni.

According to information that SP2 heard from older people, Kütükçüoğlu's musical practice developed not through a planned or professional orientation, but within conversational gatherings and everyday entertainment environments common in Besni. This practice, which was not based on notation but relied directly on performance and auditory memory, found a place within the entertainment culture of the period; however, it was not carried equally into every space. According to SP3's account, Kütükçüoğlu primarily performed dance tunes and played especially at women's wedding entertainments, while he participated only to a limited extent in entertainment environments attended by men.

According to SP2, the fact that Kütükçüoğlu lost his sight at an advanced age and had previously worked as a tailor was treated with suspicion in local memory for a long time. It is understood that women in particular did not believe for many years that he was genuinely visually impaired. It is also emphasized that this perception caused controlling practices such as drawing a curtain at women's entertainments to continue. This situation demonstrates that disability could be viewed as an element facilitating social acceptance, but did not in every circumstance produce an absolute and unconditional relationship of trust.

When the narratives of SP6 and SP3 are considered together with Kasap's own accounts, Kasap's musicianship appears to have been shaped around a narrow but functional repertoire based distinctly on dance tunes. His style focused on straightforward, rhythmic, and lively dance tunes rather than forms such as *uzun hava* or *hojrak*. Nevertheless, Kasap states that in some environments his musical knowledge was tested and that he was asked about dance tunes such as "üç ayak"; he surprised listeners by successfully performing this repertoire. This demonstrates that in local musicianship, the performer's ability to respond to the expectations of the setting was as decisive as the breadth of repertoire.

Kasap's performance spaces at weddings were largely located in sections reserved for women. According to SP6, despite his visual impairment, Kasap's directions to women in these settings, such as "Dance well..." and his laughter while accompanying the dancers were sometimes interpreted by certain women with the suspicion, "Can he actually see?" According to SP5, when such suspicions arose, a curtain was placed in front of Kasap, and he continued performing in this manner. Kasap also states that his musical practice was not limited to weddings; he travelled outside Besni to nearby cities and performed the *cümbüş* in entertainment spaces such as summer gardens and restaurants.

The interviews demonstrate that the musical practices of visually impaired *cümbüş* performers in Besni were concentrated in entertainment spaces, *oturak* gatherings, restaurants, summer gardens, and various public or semi-public spaces, particularly sections reserved for women at weddings. Yasav and Karataş became prominent at weddings and in different entertainment environments through their extensive repertoires, while Kasap performed more often at entertainments reserved for women. Kütükçüoğlu appears to have been visible around the marketplace and coffeehouses, as well as at a limited number of weddings. This differentiation demonstrates that visually impaired *cümbüş* performance in Besni was not a uniform form of

musicianship, but varied according to repertoire, performance space, social acceptance, and individual style.

The narratives in this section demonstrate that cümbüş performance was evaluated not only through musical competence, but also through the performer's repertoire, order of invitation, the spaces in which the performer was accepted, and the relationship of trust established with the community. Therefore, cümbüş performance in Besni may be considered a multidimensional musical practice that operated through local reputation, conformity to the boundaries of privacy, and recognition within the community, as well as competence in sound and repertoire.

Women's Entertainments, Privacy, and Conditional Acceptance

The concept of "women's entertainments" used in this study was preferred by the researcher to describe entertainment spaces reserved for women at weddings in Besni. Local narratives indicate that these spaces were not referred to by a particular fixed name, but were remembered more generally as sections of weddings reserved for women. These spaces should be considered not merely as places of entertainment, but as social environments in which women constructed their own field of expression through speech, the body, dance, humor, and performance.

According to SP5, weddings in Besni were conducted simultaneously but in spatially separate arrangements for women and men. Entertainments reserved for women generally lasted three days; during the period when wedding halls did not exist, this separation was maintained through houses, courtyards, and areas around the house. Kasap states that wedding entertainments generally continued until midnight, that on some occasions he remained until morning, and that at other times he returned home when the entertainment ended. Kasap also states that he was often personally escorted out of wedding spaces reserved for women by women themselves.

SP5 states that separate musicians were present for the entertainments of men and women and that both groups conducted the wedding process in parallel but independently of one another. Kasap, who states that he performed mainly in spaces reserved for women, emphasizes that he was usually accompanied by a darbuka player and played the folk songs requested by women. According to SP2, these percussion instruments were generally played by two or three children; when children were unavailable, women themselves played the frame drum or darbuka. This demonstrates that performance arrangements at women's entertainments were determined not only by musical preferences, but also by boundaries of privacy and principles of social propriety.

According to SP5, women in these environments did not merely dance; they gathered around henna-night rituals, sang folk songs, performed imitations and theatrical enactments, and sometimes diversified the entertainment by dressing as men: "They would dance. Yes, they would sing folk songs. Well, they would dress like men and perform on their own at that time. They would also perform theatre. They would hold the henna ceremony."

These narratives demonstrate that women's entertainments were not merely spaces in which dancing took place to musical accompaniment; women constructed a limited but meaningful field of bodily, verbal, and performative freedom outside the controlled structure of everyday life. Therefore, women's entertainments may be considered special social spaces in which privacy was protected and forms of expression among women gained visibility. Nevertheless, the source persons state that these rituals have largely disappeared today.

The acceptance of visually impaired male cümbüş performers into these spaces does not mean that gender boundaries disappeared entirely. On the contrary, this acceptance took place within a conditional relationship of trust in which the gaze, body, and behavior were subject to control. The admission of visually impaired performers to women's entertainments, where the presence of men was regarded as inappropriate, was related not only to their musical ability, but also to their lack of

sight, measured behavior, and moral reliability within the local community. In this context, visual impairment acquired meaning as a condition believed not to violate women's privacy.

However, this acceptance was not always absolute or unproblematic. Kasap's statements directing women during dancing, such as "Dance well...", and his occasional laughter while accompanying them were met by some women with curiosity and suspicion concerning his visual condition. Similarly, the fact that Kütükçüoğlu lost his sight later in life caused suspicions among women as to whether he was genuinely visually impaired. The drawing of a curtain in such cases demonstrates that the presence of visually impaired musicians at women's entertainments represented not unconditional freedom, but limited acceptance maintained under the supervision of the community.

At this point, privacy is related not only to the spatial separation of women and men, but also to the possibility or impossibility of the "gaze." The admission of a visually impaired male musician to women's entertainment did not entirely eliminate his position as a man; however, the absence of sight made this masculine position less threatening and more controllable from the perspective of the local community. Therefore, the inclusion of visually impaired cümbüş performers in women's entertainments in Besni may be considered a local example of the complex relationship among disability, masculinity, privacy, and moral trust.

The statements of SP1 and SP2 indicate that from the mid-1980s onward, the traditional wedding order began to dissolve with the spread of wedding halls. SP2 describes the transformation of traditional wedding practices through wedding halls and electronic music in the following words: "We shut ourselves inside a wedding hall and go there. I cannot feel any of that former atmosphere. In fact, I cannot see any of those rituals in today's wedding halls. We forgot those weddings; they disappeared here, that culture ended. They imprisoned everything inside the halls. Someone comes with a ready-made electronic keyboard, plays, and leaves."

During this process, music increasingly ceased to be a participatory practice and became a standardized form of service. Wedding halls, electronic musical instruments, and changing entertainment habits caused the local wedding culture in which visually impaired cümbüş performers had been active to weaken gradually. Thus, the private, participatory, and local performance arrangement associated with women's entertainments gave way to more public, technical, and standardized forms of entertainment.

The presence of visually impaired cümbüş performers in wedding spaces reserved for women in Besni should therefore be evaluated not merely as a musical preference, but as a social arrangement operating together with privacy, gender boundaries, moral trust, and mechanisms of local control. This situation demonstrates that disability acquired meaning in the local context not merely as a bodily deficiency, but as a relational position that produced trust under particular conditions while also being monitored and restricted.

Conclusion

This study evaluated the musical practices of visually impaired performers shaped around cümbüş performance in and around Besni beyond individual biographies and together with their social, moral, and cultural contexts. When the biographies and oral narratives are considered together, it becomes evident that the life stories of these musicians intersected around certain common experiences. The loss of sight caused by smallpox did not remain merely an individual health problem; it created a shared ground of life that directed these individuals toward the search for livelihood, recognition, and social acceptance through music.

The findings demonstrate that cümbüş performance was not merely a source of livelihood for visually impaired individuals, but also functioned as a means of preserving social dignity, prestige, and visibility. However, this visibility and acceptance were not entirely unproblematic or

unconditional. Visually impaired cümbüş performers gained recognition within the local community through weddings and entertainment spaces reserved for women; nevertheless, this recognition often operated together with moral trust, measured behavior, conformity to boundaries of privacy, and community surveillance.

One of the most striking findings of the study is that visually impaired male musicians could participate in wedding spaces reserved for women. Although this situation may initially suggest that disability directly produced acceptance, the field data present a more complex picture. Curtains being drawn at women's entertainments, suspicions regarding whether some performers could actually see, and the continuous monitoring of musicians' behavior demonstrate the fragile and conditional nature of this acceptance. Therefore, in the case of Besni, visual impairment acquired meaning as a position not associated with violating privacy and capable of producing trust, while simultaneously remaining a social position restricted within mechanisms of local control.

According to Kasap, the statement of a tradesman who worked as a barber—"We spent our lives in barber shops, but we never received such appreciation"—demonstrates that musicianship in the context of Besni was not regarded merely as an economic activity, but also acquired meaning as a field producing social value, recognition, and respect. In this respect, cümbüş performance enabled visually impaired individuals to be positioned in everyday life not merely as "people in need of help," but as appreciated actors who contributed to the community. Nevertheless, Yasav's refusal to recommend musicianship to his children and the influence of family expectations in Kasap's withdrawal from the profession reveal that this occupational position also involved exhaustion, fragility, and social risks.

Another important dimension of this process concerns the fact that works produced or circulated through the performances of visually impaired musicians were often disseminated without documentation, attribution, or permission. The interviews indicate that the repertoires of these performers became increasingly anonymous within local musical memory; although musical production provided recognition and prestige, it became invisible in terms of copyright, ownership, and representation. This situation makes visible the tension between the collective transmission of musical memory in oral culture and the failure to document individual musical labor.

In conclusion, the emergence of visually impaired cümbüş performers in the case of Besni points to a collective process shaped within a network of relationships among illness, disability, moral trust, the search for livelihood, social acceptance, and mechanisms of local control rather than merely individual talent. This research demonstrates that disability within local musical culture cannot be explained solely through concepts of exclusion or acceptance. Visually impaired cümbüş performers gained social visibility and respect through music; however, this visibility was often conditioned by boundaries of privacy, family expectations, economic necessities, and the moral surveillance of the local community. Music therefore provides an important analytical field for understanding the social meaning of disability experience, its place within local memory, and the relationships it establishes with cultural life.



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140



Besni’de Görme Engelli Cümbüş İcracıları: Engellilik, Müzisyenlik ve Toplumsal Kabul

Giriş

Müzik, mekân, kimlik ve aidiyetle iç içe geçen toplumsal bir pratik olarak ele alınabilir. Yerel müzik icraları, yalnızca belirli ezgilerin, çalgıların ya da icra biçimlerinin sürdürülmesiyle sınırlı değildir; aynı zamanda kolektif hafızanın, gündelik ilişkilerin ve yerel kimliğin kurulmasına da aracılık etmektedir. Cohen’e göre yerel müzik pratikleri, “yer duygusu”nun üretilmesinde ve mekânın kültürel olarak anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Cohen, 1994, s. 117-129). Bu açıdan Besni’de cümbüş icrası, yalnızca bir eğlence pratiği değil; düğünler, kadınlara ayrılmış eğlence alanları, çarşı çevresi ve yerel hafıza içinde anlam kazanan toplumsal bir müzik deneyimi olarak değerlendirilebilir.

Yerel müzik pratiklerinin, topluluk içi yakınlık, güven ve aidiyet ilişkilerinin kurulmasında da etkili olduğu anlaşılmaktadır. Stokes’un belirttiği gibi müzik, paylaşılan duygular ve örtük anlamlar aracılığıyla kültürel mahremiyeti üretmektedir (Stokes, 2010, s. 8-15). Besni örneğinde bu mahremiyet ilişkisi özellikle kadınlara ayrılmış düğün eğlenceleri bağlamında belirginleşmektedir. Erkeklerin girmesinin uygun görülmediği bu alanlara görme engelli erkek cümbüş icracılarının davet edilmesi, yalnızca müzikal yeterlilikle açıklanamayacak kadar çok katmanlı bir toplumsal duruma işaret etmektedir. Bu durum, engellilik, ahlaki güven, mahremiyet ve toplumsal cinsiyet sınırları arasındaki ilişkinin yerel bağlamda nasıl kurulduğunu tartışmayı gerekli kılmaktadır.

Hall’un kimliği sabit bir özden ziyade toplumsal ilişkiler ve temsil süreçleri içinde kurulan bir oluşum olarak ele alan yaklaşımı (1996, s. 1-7), bu araştırmada müzisyenlik kimliğinin ilişkisel niteliğini tartışmak için kuramsal bir zemin sunmaktadır. Bu çerçevede müzisyenlik, yalnızca bireysel yetenek ya da teknik icra becerisiyle açıklanabilecek bir statü olarak değil; icracının yerel toplulukla kurduğu ilişkiler, repertuarı, icra mekânları ve topluluk içindeki kabul biçimleriyle birlikte değerlendirilebilir. Besni’de görme engelli cümbüş icracılarının müzisyenlik konumları da bu ilişkisel yapı içinde anlam kazanan bir pratik olarak yorumlanabilir.

Turino’nun “katılımcı performans” kavramı, düğünler ve yerel eğlencelerde müziğin yalnızca izlenen bir gösteri değil, topluluğun birlikte ürettiği bir etkileşim alanı olduğunu ortaya koymaktadır (Turino, 2008, s. 25-30). Besni’de düğünler ve kadın eğlencelerinde icra edilen cümbüş müziği de bu yönüyle salt estetik bir sunumdan çok, topluluğun birlikte hareket ettiği, oyun oynadığı, talepte bulunduğu ve sosyal bağlarını pekiştirdiği katılımcı bir müzik deneyimi olarak değerlendirilebilir.

Müziğin gündelik yaşamda bedeni, duyguları ve toplumsal etkileşimi düzenleyen bir kaynak olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır (DeNora, 2000, s. 17-53). Besni’de cümbüş, yalnızca işitsel bir araç değil; bedeni harekete geçiren, oyun düzenini kuran ve topluluk içi etkileşimi yönlendiren bir icra aracıdır. Çalgıların, bedenle kurulan ilişki ve kültürel bağlam içinde anlam kazanan toplumsal göstergeler olduğu düşünüldüğünde (Cottrell, 2024, s. 1), cümbüşün görme engelli müzisyenler açısından yalnızca teknik bir tercih olmadığı anlaşılır. Cümbüş, güçlü ses hacmi, taşınabilirliği ve

kulaktan öğrenmeye elverişli yapısıyla bu icracıların yerel topluluk içinde görünürlük ve işlev kazanmalarına aracılık eden toplumsal bir araç hâline gelmiştir.

Bununla birlikte, müzisyenlik, estetik üretimle ilişkilendirilse de toplumsal statüsü çoğu zaman kırılğan bir mesleki konuma işaret etmektedir. Tanınma ve takdir, mesleki kimliğin meşrulaşmasında önemli bir işleve sahiptir (Kowalczyk, 2022, s. 294-310). Heinrich'e göre sanatsal tanınma, aktörlerin öznel anlamlandırmaları ve toplumsal değerlendirme süreçleriyle bağlantılıdır (Heinrich, 2022, s. 31). Picaud ise kültürel alanın özgül kuralları, mekânları ve araçlarının müzikal tanınma biçimlerini belirlediğini vurgulamaktadır (Picaud, 2022, s. 254-265). Bu doğrultuda Besni'de görme engelli cümbüşçülerin müzisyenliği, yalnızca ekonomik kazançla değil; düğünlerde, kadın eğlencelerinde, çarşı çevresinde ve yerel hafızada kazanılan tanınma biçimleriyle de şekillenmektedir.

Ancak bu tanınma bütünüyle sorunsuz, eşitlikçi ya da koşulsuz değildir. Saha verileri, görme engelli müzisyenlerin bir yandan düğünler ve kadın eğlenceleri aracılığıyla görünürlük, geçim ve saygınlık kazandıklarını; diğer yandan zaman zaman kuşku, denetim ve sınırlandırma ile karşılaştıklarını göstermektedir. Kadın eğlencelerinde perde çekilmesi, "Acaba görüyor mu?" şeklindeki şüpheler ve bazı icracıların müzisyenliği çocuklarına önermemesi, bu kabulün kırılğan ve koşullu niteliğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla engellilik, burada doğrudan kabul ya da yalnızca dışlanma üreten sabit bir kategori olarak değil; müzisyenlik pratiği, ahlaki güven, geçim zorunluluğu, mahremiyet sınırları ve yerel denetim mekanizmalarıyla birlikte anlam kazanan ilişkisel bir konum olarak ele alınmalıdır.

Bu araştırma, Besni ve çevresinde Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş etrafında şekillenen görme engelli cümbüş icracılığına odaklanmaktadır. Çalışmanın temel amacı, bu icracıların müzisyenlik konumlarının yerel hafıza içinde nasıl kurulduğunu, hangi toplumsal koşullarda meşrulaştırıldığını ve zaman içinde nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda araştırma, görme engelli cümbüş icracılığını engellilik, geçim, ahlaki güven, kadın eğlenceleri, mahremiyet, repertuvar, icra mekânı ve toplumsal kabul ilişkileri üzerinden analiz etmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, Besni'de görme engelli cümbüş icracılarının müzisyenlik pratiklerini ve yerel müzik kültürü içindeki konumlarını anlamaya yönelik nitel araştırma desenine dayanmaktadır. Nitel araştırma, toplumsal olguların kendi doğal bağlamları içinde, katılımcıların deneyim ve anlamlandırmaları üzerinden çözümlenmesine imkân tanımaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 39-69). Bu doğrultuda çalışma, görme engelli cümbüş icracılığını yalnızca bireysel biyografiler üzerinden değil; icra ortamları, yerel hafıza, toplumsal kabul, mahremiyet ilişkileri ve kültürel bağlam içinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın örnekleme, Besni'de farklı icra ortamlarında uzun yıllar yer almış ve yerel hafızada görme engelli cümbüş icracılığının temsilcileri olarak hatırlanan dört müzisyen üzerinden oluşturulmuştur. Bu isimler Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş'tır. Örneklemin belirlenmesinde, söz konusu kişilerin yalnızca müzikal icra deneyimleri değil; düğünler, kadın eğlenceleri, çarşı çevresi ve yerel hafıza içindeki görünürlükleri de dikkate alınmıştır. Araştırmada hayatta olan tek icracı Ahmet Kasap ile görüşülmüş; vefat etmiş icracılar için ise aile üyeleri, onları tanıyan kişiler ve yerel müzik hafızasına tanıklık eden kaynak kişilerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Böylece veriler hem doğrudan kişisel tanıklıklara hem de yerel bellekte aktarılan anlatılara dayandırılmıştır.

Veriler, sekiz kaynak kişiyle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler ve saha gözlemleri yoluyla elde edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, araştırmacıya önceden belirlenen sorular etrafında ilerleme imkânı sunarken, saha sürecinde ortaya çıkan yeni izleklerin takip

edilmesine de olanak tanımaktadır (Gürsakar, 2001, s. 165). Kaynak kişilerin büyük bölümü Besni doğumlu olup yaşamlarını bu yerel çevreyle ilişkili biçimde sürdürmektedir. Yalnızca KK1, göç deneyimine rağmen Besni müzik kültürüyle bağını koruyan bir kaynak kişi olarak araştırmaya dâhil edilmiştir.

Görüşmeler yüz yüze ve çevrim içi olarak gerçekleştirilmiş; katılımcılar, metin içinde izlenebilirliği sağlamak amacıyla KK1-KK8 biçiminde kodlanmıştır. Araştırma sürecinde katılımcılardan yazılı onam alınmış ve etik ilkelere uygun hareket edilmiştir. Bu çalışma, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlanmıştır. Araştırmanın etik kurallara uygunluğu, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'nun 23/12/2025 tarihli ve 276 protokol/karar numaralı kararı ile belgelenmiştir.

Elde edilen veriler betimsel ve tematik analiz teknikleriyle çözümlenmiştir. Betimsel analiz, görüşme verilerinin araştırma soruları doğrultusunda düzenlenmesini; tematik analiz ise verilerde tekrar eden anlam kümelerinin belirlenmesini sağlamıştır (Kümbetoğlu, 2012). Bu kapsamda görüşmeler çözümlenmiş, açık kodlama yoluyla temel temalar oluşturulmuş ve katılımcı ifadeleri bu temalar çerçevesinde yorumlanmıştır. Analiz sürecinde özellikle engellilik deneyimi, müzisyenlik, geçim, toplumsal kabul, kadın eğlenceleri, mahremiyet, icra mekânları, cümbüşün işlevi ve yerel hafıza temaları öne çıkmıştır.

Çalışmanın verileri, büyük ölçüde sözlü anlatılara ve yerel hafızaya dayandığı için bulgular, tarihsel olayları kesin ve tekil doğrular olarak sunmak yerine, kaynak kişilerin tanıklıkları ve hatırlama biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bu nedenle anlatılar arasında ortaya çıkan benzerlikler, farklılıklar ve gerilimler; araştırmanın analitik çerçevesi içinde, görme engelli cümbüş icracılığının Besni'de nasıl hatırlandığını ve anlamlandırıldığını ortaya koymak amacıyla yorumlanmıştır.

Besni'de Müzik Kültürü ve Cümbüşün Toplumsal Zemini

Adıyaman ve çevresinde müzik, yalnızca eğlenceye eşlik eden bir unsur değil; kolektif buluşmaların, gündelik karşılaşmaların ve yerel aidiyetin temel taşıyıcılarından biri olarak görülmektedir. Bölgedeki müzik pratiklerinin Harput, Gaziantep ve Şanlıurfa gibi güçlü kültür merkezleriyle tarihsel etkileşim içinde şekillendiği; bu etkileşimin çalgı seçimi, repertuar ve icra düzenlerinde belirgin biçimde izlenebildiği ifade edilmektedir (Eroğlu, 2017, s. 522-523). Besni ise Güneydoğu Anadolu, Doğu Anadolu ve Akdeniz bölgeleri arasında bir geçiş kuşağında yer alan; tarihsel süreçte farklı adlarla anılmış ve 1950-1960 yılları arasında "Eski Besni" olarak bilinen yerleşim alanından bugünkü konumuna taşınmış bir ilçedir (Korkmaz, 2005, s. 4). Bu coğrafi ve tarihsel konum, Besni'de düğün, eğlence ve müzik pratiklerinin bölgesel etkileşimlere açık, çok katmanlı bir kültürel zemin içinde şekillenmesine imkân sağlamıştır.

Görüşme verileri, müzikle ilk karşılaşmanın çoğunlukla düğünler aracılığıyla gerçekleştiğini; çocuklukta bu ortamlarda duyulan ezgilerin kulak aşinalığı kazandırarak müziği gündelik yaşamın doğal bir parçası hâline getirdiğini göstermektedir. Düğünlerin genellikle açık alanlarda, ev çevresinde ya da mahalle ölçeğinde yapılması, kullanılan çalgıların ses gücü ve taşınabilirliğini belirleyici kılmıştır. Bu nedenle cümbüş ve darbuka gibi güçlü ses hacmine sahip, taşınabilir ve topluluk icrasına elverişli çalgılar düğün ortamlarında öne çıkmıştır. Bu çerçevede cümbüş, Besni müzik kültüründe yalnızca bir eşlik çalgısı değil; açık alan düğünlerinin, kadın eğlencelerinin ve yerel eğlence pratiklerinin sürekliliğini sağlayan önemli bir icra aracı olarak özel bir konum kazanmıştır.

KK2, düğünlerde cümbüşün ses ve etki bakımından öne çıktığını şu ifadelerle belirtmektedir: *"Klarnet gibi, klarnet gibi güçlüydü sesi. Bir iki tane de onlar da yanında getirirlerdi. Ama genel ağırlık cümbüş üzerine giderdi. Cümbüş düğünleri daha etkili olurdu."*

KK4, eski Besni düğünlerinin toplumsal yakınlık üreten yapısını şu sözlerle anlatmaktadır: *“E şimdi önemi çok büyük önemler taşıyordu kültürümüzün. İnsanlar bir, biraraya yakındı. Mesela bir düğünde öncesi Cuma günü yalancı gece olurdu. Cumartesi düğün olurdu adam akıllı. Pazar günü de gelin almaya gidilirdi.”*

Cümbüş, 1930 yılında Zeynel Abidin tarafından geliştirilen; alüminyum gövdeli ve ahşap saplı yapısıyla Cumhuriyet’in erken dönem modernleşme ve millileşme sürecinin müzik alanındaki simgesel çalgılarından biri olarak kabul edilmektedir. Çalgının Mustafa Kemal Atatürk’e tanıtıldığı ve adını bu doğrultuda aldığı aktarılmaktadır (Tunç, 2024). Özellikle Güneydoğu Anadolu bölgesinde Türk halk müziği icralarında yaygın biçimde kullanılan cümbüş, Şanlıurfa, Gaziantep ve Elâzığ çevrelerinde sıra geceleri gibi müzikli toplantıların temel çalgılarından biri hâline gelmiştir (Han, 2023, s. 92). Kolay taşınabilirliği ve güçlü ses hacmi ise çalgının özellikle açık alan düğünleri ve sahne dışı icralarda tercih edilmesini sağlamış; bu özellikler, hareketli icra koşullarında müzisyenler için önemli bir avantaj oluşturmuştur (Özdemir, t.y.).

Görüşmelerle birlikte değerlendirildiğinde, cümbüşün yerel müzik pratiklerindeki işlevsel konumu daha açık biçimde görülmektedir. Cümbüş, güçlü sesi, taşınabilirliği ve kulaktan öğrenmeye dayalı icraya uygun yapısı sayesinde özellikle görme engelli müzisyenler için pratik bir çalgı olarak değerlendirilebilir. Nota bilgisi gerektirmeyen ve işitsel hafıza yoluyla öğrenilebilen icra biçimi, görme engelli icracıların bu çalgıyla ilişki kurmasını kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte cümbüşün güçlü tınısı, icracının açık alanlarda ve kalabalık düğün ortamlarında daha görünür ve fark edilir bir konum kazanmasına katkı sağlamıştır.

KK6’nın anlatımı, cümbüşün Besni’de görme engelli bireyler için yalnızca müzikal değil, aynı zamanda geçimle ilişkili bir araç olarak anlam kazandığını göstermektedir: *“Bizim gözleri görmeyen, ağma insanlar çokmuş Besni’de bu çiçek hastalığından. Bunlar ne yapabilecek? Bir enstrüman çalmayı öğretiyorlar. İşte ellere bir enstrüman alıp veriyorlar hayır sahipleri. Geçimini bu şekilde kazansın diye.”*

Bu yönüyle cümbüş, yalnızca teknik özellikleriyle tercih edilen bir enstrüman değil; görme engelli müzisyenlerin düğünlerde, kadın eğlencelerinde ve yerel topluluk içinde varlık göstermelerine aracılık eden toplumsal bir araç olarak değerlendirilebilir. Saha verileri, Besni’de cümbüşün müzikal işlevinin yanı sıra toplumsal kabul, güven, geçim ve yerel hafıza ile ilişkili bir anlam alanı içinde değerlendirildiğini göstermektedir. Dolayısıyla cümbüşün Besni’deki konumu, çalgının ses özellikleriyle sınırlı olmadığı; bu çalgı, görme engelli müzisyenlerin topluluk içindeki yerini, icra alanlarını ve kabul biçimlerini anlamak açısından da merkezi bir öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Dört Hayat: Yerel Hafıza ve Yaşamlar

Bu bölümde, Besni’de cümbüş icrası etrafında şekillenen müzisyenlik deneyimi, görme engelli dört cümbüş icracısının yaşam anlatıları üzerinden ele alınmaktadır. Hayatta olan tek icracı Ahmet Kasap’ın aktardığı ustalık silsilesi doğrultusunda Şerif Kütükçüoğlu, Mustafa Yasav, Ahmet Kasap ve Mehmet Karataş’a ilişkin anlatılar; doğrudan görüşmeler, aile üyelerinin aktarımları ve bu kişileri yakından tanıyan kaynak kişilerin tanıklıkları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu bölümde amaçlanan, bireysel biyografileri ayrıntılı biçimde aktarmaktan çok, cümbüş etrafında kurulan yerel müzisyenlik pratiğini, ustalık ilişkilerini ve kuşaklar arası hafızayı görünür kılmaktır. Bu nedenle anlatılar hem yaşam öyküleri hem de yerel hafızanın müzisyenlik kimliğini nasıl kurduğu açısından ele alınmıştır.

Bununla birlikte bu yaşam anlatıları, yalnızca kişisel başarı ya da zorluk anlatıları olarak değerlendirilmemiştir. Her bir icracının öyküsü; görme kaybı deneyimi, geçim arayışı, müzikal öğrenme biçimleri, yerel toplulukla kurulan güven ilişkileri ve kadınlara ayrılmış eğlence alanlarına dâhil olma koşulları bakımından ele alınmıştır. Böylece dört icracının biyografileri, Besni’de görme

engelli cümbüş icracılığının bireysel yetenekten çok; hastalık, engellilik, ahlaki güven, toplumsal kabul ve yerel hafıza arasındaki ilişkiler içinde şekillenen kolektif bir pratik olduğunu tartışmaya açmaktadır.

Şerif Kütükçüoğlu

Hayatta olan görme engelli cümbüş icracısı Ahmet Kasap'ın ifadeleriyle yerel hafızada "*Kör Terzi*" lakabıyla anılan Şerif Kütükçüoğlu (bkz. Ek 1), yaş bakımından bu silsilenin en eski halkasında yer alan ve bu nedenle öncülük atfedilen bir figür olarak hatırlanmaktadır. KK1, Kütükçüoğlu'nu çocukluk döneminden tanıdığını; özellikle konuşurken yüz mimiklerinin belirgin biçimde değiştiğini ve bu yönüyle dikkat çekici bir kişiliğe sahip olduğunu ifade etmektedir: "*Şerif Kütükçüoğlu daha yaşlı. Şeyini böyle yüz ifadelerini böyle söylerken yüz mimikleri çok değişik olurdu.*"

KK1 ve KK3 anlatılarında öne çıkan ortak unsurlardan biri, Kütükçüoğlu'nun bilişsel ve duyuşsal yetkinliğine ilişkin hatıralardır. Özellikle domino oyununa dair aktarımlar, onun dokunma duyusu ve hafızaya dayalı güçlü bir zihinsel performans sergilediğini göstermektedir. KK3, bu becerinin çarşı esnafı arasında hayranlık uyandırdığını ve Kütükçüoğlu'na karşı domino oynamaya kimsenin cesaret edemediğini belirtmektedir. Bu anlatılar, onun yerel hafızada yalnızca engelliliğiyle değil, duyuşsal dikkat, hafıza ve gündelik ilişki becerileriyle de hatırlandığını göstermektedir.

Kütükçüoğlu'nun ailesine ve yaşam koşullarına ilişkin bilgiler ağırlıklı olarak KK1 ve KK2 anlatılarına dayanmaktadır. KK1, Kütükçüoğlu'nun oğullarıyla arkadaşlık ilişkisi kurduğunu; aile yaşamının zamanla zorlaştığını ve ölümünün ardından ailenin kamusal görünürlüğünün giderek azaldığını belirtmektedir. KK2 ise kendisiyle doğrudan temas kurmadığını; anlatısının daha çok oğulları üzerinden şekillendiğini ve aile yaşamının zamanla dağınık bir seyir izlediğini paylaşmaktadır.

KK2, Besni'nin tarihsel hafızasında önemli bir yere sahip olan İsmet Nergis'ten öğrendiği bilgiler doğrultusunda, Kütükçüoğlu'nun daha önce görerek yaşadığını; ailesinin geçmişte deri işi ve ayakkabıcılıkla, yerel ifadeyle köşkerlikle uğraştığını ve kendisinin de terzilik yaptığını aktarmaktadır. Anlatılarda ortaklaşan temel unsur, Kütükçüoğlu'nun çiçek hastalığına bağlı olarak sonradan görme yetisini kaybetmiş olmasıdır. Bu nedenle çevresi tarafından uzun süre gerçekten görmediğine inanılmadığı da belirtilmektedir. "*Kör Terzi*" lakabı, bu doğrultuda hem meslek geçmişini hem de sonradan edinilmiş engelliliğini birlikte kodlayan yerel bir adlandırma pratiği olarak değerlendirilebilir.

Müziyenlik pratiğine ilişkin anlatılar, Kütükçüoğlu'nun müzik eğitimi almadığı ve nota bilgisine sahip olmadığı konusunda örtüşmektedir (KK1, KK2, KK3). Buna karşın dönemin popüler ezgilerini ve oyun havalarını aksatmadan icra edebildiği; repertuarını kulaktan öğrenmeye dayalı olarak geliştirdiği ifade edilmektedir. KK3'ün anlatısında, Kütükçüoğlu'nun özellikle kadın düğünlerinde yer aldığı; çarşı ve kahvehane çevresinde ise gündelik olarak bulunarak müziyenliğini kamusal yaşamla iç içe sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Toplumsal ilişkiler bakımından KK1 ve KK3 anlatıları büyük ölçüde örtüşmektedir. Kütükçüoğlu'nun çarşı esnafı tarafından sevilen, saygı gören ve güven duyulan bir figür olduğu; gündelik ilişkilerinde "*aile ortamı*" hissi yarattığı ifade edilmektedir. KK3, bu müziyenlerin yalnızca icra ettikleri müzikle değil, kurdukları sosyal bağlarla da yerel yaşamda iz bıraktıklarını vurgulamaktadır. Buna karşılık KK1 ve KK2, Kütükçüoğlu'nun zamanla yerel hafızadan silinmeye yüz tuttuğunu; günümüzde onu ayrıntılı biçimde hatırlayan kişi sayısının oldukça azaldığını belirtmektedir.

Kütükçüoğlu örneği, Besni'de görme engelli cümbüş icracılığına ilişkin kabulün her zaman kendiliğinden ve sorunsuz biçimde işlemediğini göstermektedir. Sonradan edinilmiş görme

engelliliği ve daha önce gören biri olarak bilinmesi, özellikle kadın eğlenceleri bağlamında ona yönelik kuşku ve şüphelerin sürmesine neden olmuştur. Bu durum, engelliliğin mahremiyet alanlarında güven üreten bir unsur olarak anlam kazanabilmesi için yalnızca bedensel durumun değil, yerel topluluk tarafından tanınan ahlaki sicilin, gündelik ilişkilerin ve toplumsal denetimin de belirleyici olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Kütükçüoğlu'nun anlatısı, görme engelli müzisyenlerin yerel yaşamda hem kabul hem de kuşku üzerinden konumlandırıldığını ortaya koymaktadır.

Mustafa Yasav

Yerel hafızada “*Kör Mustafa*” adıyla anılan Mustafa Yasav (bkz. Ek 2), 1938 yılında Besni’de doğup büyümüş; yaşamı erken yaşta edinilmiş görme engellilikle şekillenen önemli bir cümbüş icracısıdır. Oğlu KK4’ün aktardığı bilgilere göre Yasav, dokuz kardeşli bir ailenin çocuğudur ve iki yaşında geçirdiği çiçek hastalığı sonucunda görme yetisini kaybetmiştir. Dönemin sağlık koşullarının yetersizliği, tedavi imkânlarının sınırlılığı ve tedavi ücretlerinin yüksekliği nedeniyle bu kaybın önüne geçilememiş; söz konusu hastalık, Yasav’ın yaşam çizgisini belirleyen temel kırılma noktalarından biri hâline gelmiştir.

Yasav’ın çocukluğunun yoksulluk ve kayıplarla örülü bir aile yapısı içinde geçtiği anlaşılmaktadır. Dört yaşında annesini kaybettiği; geniş ve kalabalık bir aile ortamında büyüdüğü aktarılmaktadır. Ailenin geçim koşullarının sınırlı olması nedeniyle aile bireylerinin önemli bir bölümünün Besni’den göç ettiği belirtilmektedir. Günümüzde Yasav ailesinden Besni’de yaşayanların oldukça az olduğu ifade edilmektedir. Yasav’ın farklı evliliklerinden toplam beş çocuğu olduğu; yaşamı boyunca ekonomik ve toplumsal açıdan istikrarlı bir hayat süremediği aktarılmaktadır. Oğlu KK4, babasının yaşamını “*çileli*” olarak tanımlamakta; bu durumun erken yaşta edinilmiş görme engellilikle birlikte daha da ağırlaştığını vurgulamaktadır.

KK4’ün anlatısına göre Yasav’ın müziğe yönelmesi, erken yaşta edinilmiş görme engelliliğin belirleyici olduğu bir yaşam bağlamı içinde şekillenmiştir. KK4, Yasav’ın çocukluk döneminde demircilik ocağında kullanılan ağır demir körüğünü çektiğini; bu işin fiziksel açıdan son derece zorlayıcı olduğunu ve görme engelli bir çocuk için sürdürülebilir olmadığını aktarmaktadır. Bu durumu fark eden dayısı, Yasav’ın yaşamında yönlendirici bir rol üstlenmiş; onu bedensel emeğe dayalı işlerden uzaklaştırarak müziğe yönlendirmiştir. Bu anlatı, müziğe yönelmenin yalnızca estetik bir ilgi ya da kişisel yetenek meselesi olmadığını; aynı zamanda geçim, beden ve sürdürülebilir emek koşullarıyla ilişkili bir tercih alanı olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

KK4, babasının çocukluk dönemindeki hastalık ve yoksulluk deneyimini doğrudan şöyle anlatmaktadır: “Yani yoksul bir ailede büyüdü. Babamın mesela iki yaşında gözleri kör olmuş, çiçek hastalığı varmış o zaman. Dört yaşında annesi vefat ediyor.”

KK4, Yasav’a dayısının ilk olarak tambur temin ettiğini; müzikle kurulan ilişkinin bu çalgı üzerinden başladığını belirtmektedir. Anlatıya göre Yasav’ın müziğe yönelmesi yalnızca dışsal bir yönlendirme sonucu değil, aynı zamanda kendi azmi ve isteğiyle gelişen bir süreçtir. Dayısının temin ettiği tambur ile başlayan bu süreç, zamanla Yasav’ın yaşamını belirleyen temel uğraşa dönüşmüştür. Cümbüş çalmaya başlaması ise gençlik dönemine denk gelmektedir. Yaklaşık on altı-on yedi yaşlarında cümbüş çalmaya başlayan Yasav, müzik bilgisini kulaktan öğrenme ve pratik deneyim yoluyla edinmiştir. Yasav’ın bu çalgıyı ilk olarak Mehmet Havutlu’dan öğrendiği; daha sonra Adıyamanlı Kör Abzer/Abuzer ile çalışarak icrasını geliştirdiği ifade edilmektedir.

KK2’nin aktardıkları, Yasav’ın yalnızca icracı kimliğini değil, repertuvara ve müzikal üretime bakışını da yansıtmaktadır. KK2, çocukluk ve gençlik döneminde “*Mektebin Bacaları*” adlı türküyü Yasav’dan dinlediğini ve bu eser üzerine kendisiyle sağlığında doğrudan konuştuğunu ifade etmektedir. Türkünün Yasav’a ait olup olmadığını sorduğunda aldığı “*Yahu ney benim değil ki! Biz bunlara imza atmadık. Parçalarımızın çoğu anonim deyip gitti.*” yanıtı, Yasav’ın müzikal üretimi bireysel sahiplik üzerinden değil, sözlü kültürün ortak dolaşımı içinde konumlandığını

göstermektedir. Bu ifade, yerel müzik belleğinde eser, icracı ve sahiplik arasındaki ilişkinin yazılı kültürdeki telif anlayışından farklı biçimde kurulduğunu da düşündürmektedir.

KK4'ün anlatısında Yasav, müzisyenliği çocukları için arzu edilen bir yol olarak görmemektedir. Yasav, müziği kendi yaşamında bir tercih olmaktan çok zorunluluk olarak tanımlamıştır: “*Kesinlikle oğlum, bunu yapmayın. Ben bu mesleği mecburiyetten yapıyorum. Sarhoş kahır çekmek kolay değil oğlum...*” KK4, babasının çocuklarının müzik öğrenmesine dahi karşı çıktığını; “*Oğlum bellerseniz yaparsınız.*” diyerek bu meslektan onları bilinçli biçimde uzak tuttuğunu belirtmektedir. Bu ifade, Yasav'ın müzisyenliği bir kimlik aktarımı ya da aile geleneği olarak değil, engellilik koşulları içinde başvurulmuş zorunlu bir geçim biçimi olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda bu anlatı, yerel bağlamda müzisyenliğin saygınlık sağlayabilmesine rağmen yorucu, kırılğan ve toplumsal riskler barındıran bir meslek olarak da algılandığını ortaya koymaktadır.

Toplumsal ilişkiler bakımından Yasav, Besni'de “*bizden biri*” olarak görülen, gündelik yaşamdan ayrıtırılmayan bir figürdür. KK1 ve KK2'nin anlatılarına göre Yasav, pazarda, kahvede ve çarşı içinde karşılaşılan; sabah evinden çıkıp akşam evine dönen, ailesi olan sıradan bir Besnili olarak algılanmıştır. Duruşu, sakinliği ve ölçülü yaşam tarzı, onun yerel topluluk içinde saygı ve kabul görmesinde etkili olmuştur. Bununla birlikte bu kabul, onun yaşamındaki ekonomik güçlükleri ve mesleki kırılğanlığı ortadan kaldırmamıştır. Yerel anlatılarda Yasav'ın gündelik yaşamın parçası olarak hatırlanması, görme engelli müzisyenlerin Besni'de yalnızca “*yardıma muhtaç*” kişiler olarak değil, topluluğa müzik yoluyla katılan aktörler olarak da konumlandırıldığını göstermektedir.

Yasav örneği, görme engelli cümbüş icracılığının geçim zorunluluğu ile toplumsal saygınlık arasında kurulan gerilimli bir mesleki konum olduğunu göstermektedir. Müzik, onun için bedensel emeğe dayalı işlerin yerine geçebilecek bir geçim imkânı sunmuş; aynı zamanda yerel topluluk içinde tanınma ve kabul görme zemini oluşturmuştur. Ancak Yasav'ın bu mesleği çocuklarına önermemesi, müzisyenliğin yalnızca olumlu bir tanınma alanı değil, aynı zamanda zorlu çalışma koşulları, gece eğlenceleri, sarhoşlarla karşılaşma ve toplumsal kırılğanlıklar içeren bir yaşam biçimi olarak deneyimlendiğini ortaya koymaktadır. Yasav'ın 2000 yılında yaşamını yitirmesine rağmen, yerel hafızada “*Kör Mustafa*” adıyla anılmaya devam etmesi, onun Besni müzik kültüründeki kalıcı yerini göstermektedir. KK1'in hatırlama biçimi, Yasav'ın müzikal sezgi ve dinleyiciyle ilişki kurma gücünü somutlaştırmaktadır: “Mustafa Yasav çok farklı birisiydi. Yeter ki oynayan kişinin oyuna kalkacak kişinin ismini hissetsin. Latife Kadın oynuyor, Gülser Kadın oynuyor. Oynayan kişinin ismini hissettiği anda onun hangi parçayı istediğini bilirdi.” Ahmet Kasap “*Bıyığın Oğlu*” ya da “*Hafız Ahmet*” lakaplarıyla anılan Ahmet Kasap (bkz. Ek 3) (KK8), 1941 doğumlu olup Besni'de görme engelli cümbüş icracılığı silsilesinin yaşayan temsilcilerinden biridir. Kasap'ın yaşam öyküsü, çocukluk dönemindeki dinî eğitim deneyimi ve ardından geçirdiği hastalıkla belirgin bir kırılma noktası taşımaktadır. Kasap, yedi-sekiz yaşlarında iken annesi tarafından bir hocanın evine götürüldüğünü; bu süreçte hafızlık ve dinî ilimlerle meşgul olmayı hedeflediğini, ancak bu eğitimin uzun soluklu olmadığını belirtmektedir. Kasap, Türkiye genelinde etkili olan salgın sırasında çiçek hastalığına yakalandığını; bu sürecin hem fiziksel hem de ruhsal açıdan son derece ağır geçtiğini aktarmaktadır. Aynı hastalık nedeniyle ablasının da genç yaşta yaşamını yitirdiğini; bu kaybın aile hafızasında derin bir iz bıraktığını vurgulamaktadır. Kasap'ın anlatısına göre ailesi, hastalık sürecinde çare arayışını sürdürmüş; ancak tüm girişimlere rağmen tedaviden sonuç alınamamıştır. Çiçek hastalığı, bu yönüyle onun çocukluk dönemini kesintiye uğratan ve yaşam yönelimini belirleyen temel kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Aile geçmişine ilişkin ifadeler, Kasap'ın erken yaşta sorumluluk üstlenmek zorunda kaldığını göstermektedir. Dededen beri kasaplıkla uğraşan bir aileden geldiğini belirten Kasap, babasının 1957 yılında vefat ettiğini; sonrasında dokuz kardeşli aile yapısı içinde geçimi sağlama sorumluluğunu üstlenen kişi olduğunu ifade etmektedir. Bu anlatılar, Kasap'ın çocukluk ve gençlik

yıllarının hastalık, aile kaybı, erken sorumluluk, emek ve geçim mücadelesi ekseninde şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Kasap'ın müzisyenliğe yönelme süreci, ailesi ve yakın çevresinin yönlendirmesiyle şekillenmiş; geçim mücadelesiyle iç içe ilerleyen bir deneyim olarak anlatılmıştır. Kasap, gençlik yıllarında babasının dostları ve çevresindeki büyüklerin kendisini müziğe yönlendirdiklerini ifade etmektedir. Bu süreçte ona, Besni'de daha önce bu yolu açmış bir örnek olarak Mustafa Yasav gösterilmiştir. Böylece müzisyenlik, Kasap için yalnızca bireysel bir ilgi alanı değil; görme kaybı sonrasında sürdürülebilir bir geçim imkânı ve toplumsal kabul zemini olarak belirmiştir. Kasap'ın aktarımına göre bu yönlendirme, somut bir temasla devam etmiştir. Berber dükkânında karşılaştığı ve "kirve" olarak andığı Hacı Bekir isimli bir dostuna müziğe başladığını söylediğinde, ondan önce çalgısını getirmesi istenmiştir. Hacı Bekir'in "Ağzın yattıyor mu, elin yattıyor mu, sesin güzel mi?" sözleriyle yaptığı ilk değerlendirme, Kasap için belirleyici bir eşik olmuştur. Çalgısını çaldıktan sonra kendisine "Cümbüşü akladın." denildiğini; bu beğeni üzerine kirvesinin Antep'ten bir cümbüş temin ederek kendisine hediye ettiğini aktarmaktadır. Bu anlatı, yerel çevrenin müzisyenliğe yönelmede yalnızca destekleyici değil, aynı zamanda seçici ve onaylayıcı bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Kasap, müzikal yolculuğunun başlangıcında önce saz çaldığını; cümbüşe ise daha sonra geçtiğini belirtmektedir. 1960 yılında cümbüşü edindiğini; bu tarihe kadar hem çalışıp hem de müzikle meşgul olduğunu aktarmaktadır. Bu dönemde gündelik emeğin yoğunluğu nedeniyle çalgıyı eline almakta zorlandığını; yorgunluk ve geçim baskısına rağmen müziği bırakmadığını ifade etmektedir. Kendi ifadesiyle "İstemesem de mecbur aldım..." sözleri, bu sürecin gönüllü olduğu kadar zorunlu bir yön de taşıdığını göstermektedir.

Kasap'ın anlatısında, müzikal gelişiminde etkili olan ustalar önemli bir yer tutmaktadır. Bunlardan biri, asker olan komşusu Nuri Dayıoğlu'dur. Kasap, Nuri Dayıoğlu'nu pek çok çalgıya hâkim bir usta olarak tanımlamakta; bu ustanın kendisine düzen, akort ve icra konusunda birebir destek verdiğini aktarmaktadır. Bu ilişkinin gündelik dersler ve uygulamalı öğrenme üzerinden ilerlediği; müzikal bilginin usta-çırak ilişkisi içinde aktarıldığı anlaşılmaktadır.

Kasap, cümbüşe geçiş ve öğrenme sürecini şu ifadelerle anlatmaktadır: "O usta her gün geliyor, bana akşam akşam ders veriyor, akortları düzelttiriyor. Ondan sonra bir gün "Bir evde iki kalp hırslı tutulmaz." dedi." Bu ifade, Kasap'ın cümbüş icrasına yönelmesinde usta-çırak ilişkisinin belirleyici olduğunu göstermektedir. Ustasının yönlendirmesiyle işini bırakarak müziğe ağırlık vermesi, müzisyenliğin zamanla onun yaşamında önemli bir geçim alanına ve kimlik unsuruna dönüştüğünü düşündürmektedir.

Kasap, müzikal faaliyetlerini yaklaşık otuz yıl boyunca sürdürdüğünü; 1960'ta başladığı bu yolculuğu 1991 yılında sonlandırdığını ifade etmektedir. Yedi çocuk babası olan Kasap, müzisyenlikten çekilme kararını ailesinin yönlendirmesiyle aldığını belirtmektedir. Anlatısına göre çocukları kendisine "Baba, artık yeter; bu iş bitti." demiş; Kasap da bu talebi geri çevirmemiştir. Bu kararı alırken aile sorumluluğunu ve toplumsal uygunluk kaygısını gözettiğini belirtmekte; durumu "Ayıp olarak görülüyor demek ki..." sözleriyle ifade etmektedir. Bu süreç, müzisyenliğin yerel bağlamda geçim ve saygınlık sağlayan bir alan olmasına rağmen, yaş, aile konumu ve toplumsal beklentilerle birlikte yeniden değerlendirilebildiğini göstermektedir.

Kasap örneği, görme engelli cümbüş icracılığının hem imkân hem de sınır içeren bir mesleki konum olduğunu ortaya koymaktadır. Müzisyenlik, Kasap için görme kaybı ve aile sorumluluğu sonrasında sürdürülebilir bir geçim yolu sağlamış; aynı zamanda yerel topluluk içinde görünürlük ve kabul kazanmasına aracılık etmiştir. Ancak mesleğe yönelme sürecindeki "mecburiyet" vurgusu ve müzisyenlikten çekilme kararında ailesinin etkili olması, bu kabulün bütünüyle özgür ve sorunsuz bir mesleki tercih olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla Kasap'ın anlatısı, Besni'de görme engelli

müzisyenlerin toplumsal konumunun geçim zorunluluğu, yerel onay, aile beklentisi ve ahlaki uygunluk ölçütleriyle birlikte şekillendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Mehmet Karataş

Yerel Yerel müzik hafızasında görme engelli cümbüş icracıları arasında “*Şambayatlı Kör Mamet*” lakabıyla anılan Mehmet Karataş (bkz. Ek 4), 1945 yılında dünyaya gelmiştir. Eşi KK7’nin anlatısına göre Karataş, bir yaşındayken çiçek hastalığına bağlı olarak her iki gözünü de kaybetmiş; dönemin yoksulluk koşulları ve sağlık imkânlarının yetersizliği nedeniyle tedavi edilememiştir. Beş yaşındayken babasını da kaybeden Karataş’ın çocukluğu, erken yaşta edinilmiş görme engellilik, aile kaybı ve geçim zorluklarıyla şekillenmiştir.

KK7, Karataş’ın erken çocukluk dönemindeki görme kaybını ve tedavi imkânsızlığını şu sözlerle anlatmaktadır: “Bir yaşında iki gözü kör olmuş. Gözünde yara çıkmış, ikisini de kör etmiş. Doktor felan yokmuş. E o zaman doktorlar yokmuş, arabalar yokmuş. Fakirlik full-”

KK7’nin anlatımında Karataş’ın müziğe yönelme süreci, çocuk yaşta üstlendiği geçim sorumluluğu ve çevresel destekle birlikte görünür hâle gelmektedir. Karataş’ın görme engeli nedeniyle yol kenarında su satarken dikkat çektiği ve çevresindeki kişiler tarafından desteklendiği anlaşılmaktadır. KK7 bu süreci şu sözlerle aktarmaktadır: “*Ondan sonra su satmış hep. Geri de otobüsler geçiyormuş. Otobüsler durdurulmuş. Demiş “Sana bir defneke alak da çal.” defnekeyi almış, bellemiş. Otobüsün şoförü demiş, “Mehmet’im sana bir cümbüş alalım.” demiş.*” Böylece Karataş’ın müziğe yönelimi, bireysel yetenek kadar çevresel destek, geçim arayışı ve yerel temaslar üzerinden şekillendiği ifade edilebilir.

Karataş, cümbüşü başlangıçta kendi kendine öğrenmeye çalışmış; daha sonra bir kahvede çalışan ve tambur çalan Hüseyin adlı kahvecinin yardımıyla icrasını geliştirmiştir. Bu ilişki, sözlü ve pratik aktarım üzerinden ilerleyen bir usta-çırak ilişkisi niteliği taşımakta; Karataş’ın müzisyenlik yolculuğunda belirleyici bir aşama olarak değerlendirilmektedir. Karataş, cümbüş icrasında ustalaştıktan sonra keman çalmayı da öğrenmiş; her iki çalgıyı da iyi düzeyde icra edebilen bir müzisyen hâline gelmiştir. Bu çok yönlü çalgı hâkimiyeti, onun yalnızca yerel bir eğlence icracısı değil, güçlü işitsel hafızaya ve pratik öğrenme becerisine sahip bir müzisyen olarak hatırlandığını göstermektedir.

Karataş, eserleri yazılı ya da görsel bir kaynaktan değil, tamamen işitsel hafıza ve tekrar yoluyla öğrenmiştir. KK7, onun evde çoğunlukla yalnızken, özellikle gündüz saatlerinde kendi kendine çalıp söyleyerek çalıştığını; bu sürecin onun temel öğrenme yöntemi olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca radyo, plak ve daha sonraki dönemde teyp aracılığıyla sürekli müzik dinlediğini; bu kayıtları defalarca dinleyerek ezberlediğini vurgulamaktadır. Bu anlatılar, görme engelli icracılar açısından işitsel hafızanın yalnızca bir öğrenme yolu değil, repertuvar edinme ve müzikal kimlik kurma sürecinin temel unsurlarından biri olduğunu göstermektedir.

KK7’nin ifadelerinden, Karataş’ın özgün denemeleri ve besteleri olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle “*Eşarbını Yan Bağlama*” olarak anılan eserin Karataş’a ait olduğu belirtilmektedir. Bununla birlikte anlatıya göre bu eser ve benzeri pek çok eser Karataş’tan alınmış ve dolaşıma girmiştir. KK7, eşinin görme engelli olması nedeniyle süreci takip edemediğini; eserlerinin izini sürece ya da sahiplik iddiasında bulunacak imkâna sahip olmadığını ifade etmektedir. Bu durum, yerel müzik ortamlarında görme engelli icracıların müzikal üretimlerinin tanınma sağlasa bile, telif, kayıt ve temsil bakımından korunmasız kalabildiğini göstermektedir. Karataş örneği, sözlü kültürde anonimleşme ile bireysel müzikal emeğin görünmezleşmesi arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır.

KK2’nin anlatımına göre o dönemde Şambayat, idari ve toplumsal olarak Besni’ye bağlı bir yerleşimdir. Bu nedenle Karataş, aslen Şambayatlı olmasına rağmen Besni halkı tarafından “*bizden biri*” olarak görülmüş ve Besni’yle özdeşleşmiş bir isim hâline gelmiştir. KK2, Karataş’ın genç

yaşına rağmen Besni’de sevilen, sayılan ve çağrıldığında gece geç saatlerde dahi icraya gelen sorumluluk sahibi ve onurlu bir kişi olarak hatırlandığını özellikle belirtmektedir. Bu anlatı, Karataş’ın yerel topluluk içindeki kabulünün yalnızca müzikal yetkinliğe değil, çalışma disiplini, çağrıldığında icraya katılma sorumluluğu ve toplulukla kurduğu güven ilişkisine de dayandığını göstermektedir.

Eşi KK7’nin aktardığına göre Karataş’ın ünü yalnızca Besni ile sınırlı kalmamış; çevre yerleşimlerden insanlar da onu dinlemek için gelmiştir. Bu yaygın tanınırlık, onun müzikal yetkinliğinin ve sahne etkisinin yerel sınırları aştığını göstermektedir. Karataş’ın çalma ve söyleme biçiminin eşsiz olduğu; bu düzeyde bir icracının bir daha gelmediği yönündeki ifadeler, yerel hafızadaki güçlü yerini ortaya koymaktadır. 2001 yılında kalp krizi nedeniyle erken yaşta vefat etmesinin ardından ailesinin zor bir süreç yaşadığı ve bu zorluğun hâlâ sürdüğü aktarılmaktadır. Buna karşın Karataş’ın adı bugün dahi Besni’de sevgi ve saygıyla anılmakta; onun müzikal mirası ve kişiliği yerel bellekte canlılığını korumaktadır.

Karataş örneği, görme engelli cümbüş icracılığının hem güçlü bir yerel tanınma hem de kırılğan bir temsil alanı ürettiğini göstermektedir. Bir yandan Karataş, sesi, repertuarı, çok yönlü icrası ve çalışma disipliniyle Besni müzik hafızasında özel bir yere sahip olmuştur. Diğer yandan, ona ait olduğu belirtilen eserlerin kayıt altına alınmaması ve başkaları tarafından sahiplenildiğine dair anlatılar, yerel müzik üretiminde görme engelli icracıların emeğinin kolaylıkla görünmezleşebildiğini göstermektedir. Bu nedenle Karataş’ın yaşam öyküsü, yalnızca müzikal yetenek ve yerel saygınlık açısından değil; aynı zamanda sözlü kültürde eser sahipliği, temsil ve müzikal emeğin korunması bakımından da önemli bir örnek sunmaktadır.

Besni’de görme engelli cümbüş icracılarının yaşam öykülerinin belirli ortak deneyimler etrafında kesiştiği anlaşılmaktadır. Görüşmeler, bu çalışmada ele alınan isimlerin yanı sıra Adıyaman ve çevresinde benzer biçimde müzisyenlik yapan başka görme engelli icracıların da varlığına işaret etmektedir. Bu durum, örneklerin tekil değil, yerel ölçekte paylaşılan daha geniş bir pratiğin parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Besni örneğinde görme engelli cümbüş icracılarının ortaya çıkışı, bireysel yeteneklerden çok hastalık, engellilik, ahlaki güven, geçim arayışı ve toplumsal kabul arasındaki ilişkiler ağı içinde şekillenen kolektif bir süreci yansıtmaktadır.

Engellilik, Geçim ve Müzisyenlik: Zorunluluk ile Saygınlık Arasında

Görüşmeler, Besni’de görme engelli cümbüş icracılığının yalnızca müzikal yetenek, kişisel ilgi ya da bireysel başarı anlatılarıyla açıklanamayacağını göstermektedir. Bu müzisyenlerin yaşam öykülerinde çocukluk döneminde geçirilen çiçek hastalığı, erken yaşta edinilen görme kaybı, sınırlı geçim imkânları ve toplumsal kabul arayışı ortaklaşan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle müzisyenlik, bir yandan ekonomik bir zorunluluk ve geçim stratejisi olarak belirirken, diğer yandan dilencilikle özdeşleştirilmemek, topluluk içinde saygın bir konum edinmek ve görünür olmak için başvurulmuş toplumsal bir imkân hâline gelmiştir.

Engellilik çalışmalarında tıbbi modele karşı geliştirilen yaklaşımlar, engelliliği yalnızca bireysel bir yetersizlik ya da aşılması gereken bir eksiklik olarak değil, toplumsal ve kültürel ilişkiler içinde anlam kazanan bir konum olarak ele almayı mümkün kılar. Straus, engelli müzisyenlerin üretimlerinin yalnızca “*engelini aşma*” anlatısı içinde değerlendirilmemesi gerektiğini; engelliliğin müzikal ifade ve deneyimin kurucu unsurlarından biri olarak düşünülebileceğini belirtmektedir (Straus, 2011, s. 5-16, 44-106). Bu açıdan Besni’de görme engelli cümbüşçülerin müzisyenliği, engelliliği görünmez kılan ya da telafi eden bir pratik olmaktan çok, bedensel deneyim, işitsel hafıza, geçim zorunluluğu ve toplumsal kabul arayışı içinde şekillenen yerel bir müzik pratiği olarak değerlendirilebilir.

Sosyal model, engelliliği yalnızca bireyin bedensel durumuyla değil, toplumsal ve kültürel çevrenin ürettiği sınırlamalarla birlikte ele almaktadır (Goodley, 2011, s. 11-28). Besni örneğinde

görme engelli icracıların müziğe yönelmesi, bu kişilerin toplumsal dışlanmadan bütünüyle uzak oldukları anlamına gelmemektedir. Görüşmelerden hareketle, sınırlı geçim imkânları, bedensel emeğe dayalı işlerin sürdürülebilir olmaması, aile sorumlulukları ve yerel topluluğun beklentileri gibi etkenlerin müzisyenliği hem bir imkân hem de belirli ölçüde bir zorunluluk olarak anlamlandırılmalarına zemin hazırladığı söylenebilir. Yasav'ın müzisyenliği çocuklarına önermemesi, Kasap'ın mesleğe “*mecburen*” yöneldiğini belirtmesi ve Karataş'ın küçük yaşta su satarak geçim arayışına girmesi, bu zorunluluk boyutunu görünür kılmaktadır.

Bununla birlikte, bu müzisyenlik biçimi yalnızca ekonomik zorunlulukla açıklanamamaktadır. Cümbüş icrası, görme engelli bireylerin yerel topluluk içinde tanınmalarına, düğün ve eğlence ortamlarında aktif rol almalarına ve saygınlık kazanmalarına da aracılık etmiştir. Etnomüzikolojik yaklaşımlar, müziği yalnızca estetik bir nesne değil; topluluk bağlarını güçlendiren, kolektif duygulanımı düzenleyen ve aidiyet üreten bir toplumsal pratik olarak değerlendirir (Cornelius & Natvig, 2012, s. 21). Besni'de cümbüş icrası da bu yönüyle görme engelli müzisyenlerin topluluğa katılmalarını, görünürlik kazanmalarını ve yerel hafızada yer edinmelerini mümkün kılan bir pratik olduğu anlaşılmaktadır.

Bu tanınma ve saygınlık boyutu KK1'in anlatımında açık biçimde dile getirilmektedir: *“Evet. Yani bizde hiç dışlanmadılar. Tam sanatçı saygınlığında kaldı bunlar.”*

Ancak bu kabul bütünüyle sorunsuz ve koşulsuz değildir. Görüşmeler, görme engelli cümbüş icracılarının toplumsal kabulünün ahlaki güven, ölçülü davranış, mahremiyet sınırlarına riayet ve yerel denetim mekanizmalarıyla birlikte işlediğini göstermektedir. Kadın eğlencelerinde perde çekilmesi, bazı icracıların gerçekten görüp görmediğine dair kuşku ve müzisyenlik mesleğinin aileler tarafından her zaman arzu edilen bir yol olarak görülmemesi, bu kabulün kırılgan niteliğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Besni'de görme engellilik ne yalnızca dışlanma ne de doğrudan itibar üreten sabit bir kategori olarak ele alınabilir; müzisyenlik, geçim zorunluluğu, ahlaki güven ve yerel toplumsal denetimle birlikte anlam kazanan ilişkisel bir konumdur.

Cümbüş İcrası: Repertuar, Mekân ve İcra Hiyerarşisi

KK1'in anlatısına göre Besni'de düğün ve eğlence ortamlarında cümbüş icracıları belirli bir tercih ve ustalık sırasına göre çağrılmaktadır. Aynı gün birden fazla düğünün gerçekleştiği durumlarda ilk olarak Mustafa Yasav'ın ismi gündeme gelmekte; onun müsait olmaması hâlinde Mehmet Karataş'a, ardından Şerif Kütükcüoğlu'na yönelinmekte; bu isimlerin icraya katılamadığı durumlarda ise Ahmet Kasap'a başvurulduğu ifade edilmektedir.

KK1, bu çağırılma sırasını doğrudan şu sözlerle açıklamaktadır: *“Düğün varsa birinci sırada Mustafa Yasav'dı. İlk onun işi bağlanır, o eline geçmeyen işte Şambayatlı Kör Muhammed'e gider. O da eline geçmeyen Şerif Amca hayattaysa ona gider. Hiç kimseyi bulamazlarsa da Ahmet Kasap.”*

Bu anlatı, Besni'de cümbüş icrasının rastlantısal bir pratik olmadığını; ustalık, repertuar çeşitliliği, tanınırlık ve yerel kabul temelinde şekillenen hiyerarşik bir düzen içinde işlediğini göstermektedir.

Görüşmelere göre Yasav, geniş bir sözlü müzik dağarcığına sahip bir icracıdır. Bu repertuar; türkü, uzun hava, gazel ve sanat müziği eserlerini kapsamaktadır (KK1, KK2, KK6). KK1 ve KK6, Yasav'ın özellikle uzun hava ve ağır tempolu eserlerde belirginleşen güçlü bir ifade derinliğine sahip olduğunu; hüznün, gurbet ve hasret temalarını içeren eserleri yoğun bir duygusal anlatımla seslendirdiğini vurgulamaktadır. KK6, Yasav ile Ahmet Kasap arasındaki repertuar farkını şu şekilde ayırmaktadır: *“Ahmet Kasap. Oyun havası, sadece oyun üzerine. Uzun havası falan bilmez. Sadece düz oyun havası çalar. Kasap havası budur. Ama Mustafa Yasav, Zeki Müren'den de okurdu, Sami Kasap'tan da okurdu. Uluç'un uzun havalardan okurdu. Sanat müziği de okurdu rahmetli.”*

KK1'in aktardığına göre Yasav, gazel ve tasavvufi icralarda da yer almış; Kadiri Tarikatı tarafından gerçekleştirilen zikir toplantılarında cümbüşüyle icra gerçekleştirmiştir. Bu durum, Yasav'ın repertuarının yalnızca düğün ve eğlence ortamlarıyla sınırlı kalmadığını; dinî-tasavvufi pratikler içinde de işlev kazandığını göstermektedir.

KK4'ün anlatısına göre Yasav, repertuarını yalnızca düğün ve toplu icralar yoluyla değil, ev içinde tek başına çalıp söyleyerek geliştirmiştir. İcra üslubu bakımından Yasav, türkü repertuarını cümbüş eşliğinde yorumlayarak kendine özgü bir ses alanı oluşturmuştur. KK2'ye göre cümbüşün gür ve yaygın tınısı, söz ile çalgı arasında güçlü bir denge kurulmasını sağlamış; Yasav'ın icrası, türkülerini çok sazlı düzenlemelere başvurmadan etkileyici hâle getirmiştir. Bu yönüyle Yasav'ın icrası, cümbüşün tek başına hem eşlik hem de ifade aracı olarak kullanılabilmesini göstermektedir.

Görüşme verileri, Karataş'ı Besni müzik yaşamında güçlü sesi, hareketli cümbüş üslubu ve geniş repertuvarıyla öne çıkan bir icracı olarak tanımlamaktadır. KK2'ye göre Karataş, "Yeşil Ördek"ten "Yan Bağlama"ya uzanan dağarcığıyla dinleyicide yoğun bir coşku yaratan; sesi "*daha tok ve gür*" olarak hatırlanan bir müzisyendir. Sesinin bu özelliği, onu Yasav'ın daha doğal söyleyişinden ayıran temel unsurlardan biri olarak aktarılmaktadır. Uzun hava ve hoyrat benzeri formları da cümbüşle, türkü tadında icra edebilmesi, onun müzikal çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır.

KK3'ün anlatısı, Karataş'ın yalnızca düğünlerde değil; güncel türkü ve şarkılara hâkimiyeti sayesinde farklı eğlence ortamlarında da tercih edildiğini göstermektedir. KK7'nin "*Her şeyi çalar söylerdi.*" ifadesi ise Karataş'ın kulaktan öğrenmeye dayalı güçlü müzikal belleğine işaret etmektedir. Bu anlatılar birlikte değerlendirildiğinde Karataş, repertuar genişliği ve dinleyici talebine uyum sağlayan icra diliyle Besni'de yerel müzik belleğinin önemli taşıyıcılarından biri olarak konumlanmaktadır. Yasav'ın daha çok ifade derinliği ve ağır eserlerdeki yorumu öne çıkarken, Karataş'ın güçlü sesi, hareketli üslubu ve repertuar çeşitliliğiyle hatırlanması, Besni'de icracılar arasında farklı müzikal kimliklerin ayırt edildiğini göstermektedir.

KK2'nin büyüklerinden duyduğu bilgilere göre Kütükçüoğlu'nun müzisyenlik pratiği, planlı ya da profesyonel bir yönelimden ziyade, Besni'de yaygın olan sohbet ve gündelik eğlence ortamları içinde şekillenmiştir. Nota bilgisine dayanmayan, doğrudan icraya ve işitsel belleğe yaslanan bu pratik, dönemin eğlence kültürü içinde yer bulmuş; ancak her mekâna aynı ölçüde taşınmamıştır. KK3'ün anlatısına göre Kütükçüoğlu daha çok oyun havaları icra etmiş, özellikle düğünlerde kadın eğlencelerinde çalmış; erkeklerin bulunduğu eğlence ortamlarında ise sınırlı biçimde yer almıştır.

KK2'nin aktarımına göre Kütükçüoğlu'nun ileri yaşlarda görme yetisini kaybetmiş olması ve daha önce terzilik yapması, yerel hafızada uzun süre kuşkuyla karşılanmıştır. Özellikle kadınlar arasında onun gerçekten görme engelli olduğuna yıllarca inanılmadığı anlaşılmaktadır. Bu algının, kadın eğlencelerinde perde çekilmesi gibi denetleyici uygulamaların devam etmesine neden olduğu da vurgulanmaktadır. Bu durum, engelliliğin toplumsal kabulü kolaylaştıran bir unsur olarak görülebildiğini; ancak her durumda mutlak ve koşulsuz bir güven ilişkisi üretmediğini göstermektedir.

KK6 ve KK3 anlatıları ile Kasap'ın kendi aktarımları birlikte değerlendirildiğinde, Kasap'ın müzisyenliği belirgin biçimde oyun havalarına dayalı, dar fakat işlevsel bir repertuar etrafında şekillenmiştir. Tanımlanan üslubu, uzun hava ya da hoyrat gibi formlardan ziyade düz, ritmik ve hareketli oyun havalarına odaklanmaktadır. Bununla birlikte Kasap, bazı ortamlarda müzik bilgisinin sınırlı olduğunu; "*üç ayak*" gibi oyun havalarına dair sorularla karşılaştığını, ancak bu repertuvarı başarıyla icra ederek dinleyicileri şaşırttığını anlatmaktadır. Bu durum, repertuarın genişliğinden çok, icracının içinde bulunduğu ortamın beklentilerine cevap verebilme becerisinin de yerel müzisyenlikte belirleyici olduğunu göstermektedir.

Kasap'ın düğünlerdeki icra alanları büyük ölçüde kadınlara ayrılmış bölümlerde gerçekleşmiştir. KK6'nın anlatısına göre, görme engelli olmasına rağmen Kasap'ın bu ortamlarda kadınları “*İyi oynayın...*” gibi sözlerle yönlendirmesi, oynayan kadınlara eşlik ederek gülmesi, zaman zaman bazı kadınlar tarafından “*Acaba görüyor mu?*” şeklinde yorumlanmıştır. KK5'in aktardıklarından, bu tür kuşkuların ortaya çıktığı durumlarda Kasap'ın önüne perde çekildiği ve icrasını bu biçimde sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca Kasap, müzisyenlik pratiğinin yalnızca düğünlerle sınırlı olmadığını; Besni dışına çıkarak yakın şehirlere gittiğini ve buralarda yazlık bahçeler ile lokantalar gibi eğlence mekânlarında da cümbüş icra ettiğini belirtmektedir.

Görüşmeler, Besni'de görme engelli cümbüş icracılarının müzisyenlik pratiklerinin düğünlerde kadınlara ayrılmış alanlar başta olmak üzere eğlence mekânları, oturak âlemleri, lokantalar, yazlık bahçeler ve çeşitli kamusal ya da yarı kamusal mekânlarda yoğunlaştığını göstermektedir. Yasav ve Karataş, düğünler ve farklı eğlence ortamlarında geniş repertuvarlarıyla öne çıkarken; Kasap daha çok kadınlara özgü eğlencelerde icra etmiştir. Kütükçüoğlu'nun ise sınırlı sayıda düğünle birlikte çarşı ve kahvehane çevresinde görünür olduğu anlaşılmaktadır. Bu farklılaşma, Besni'de görme engelli cümbüş icracılığının tek tip bir müzisyenlik biçimi olmadığını; repertuar, icra mekânı, toplumsal kabul ve kişisel üslup ekseninde çeşitlendiğini ortaya koymaktadır.

Bu bölümdeki anlatılar, cümbüş icrasının yalnızca müzikal yeterlilik üzerinden değil; icracının repertuarı, çağırılma sırası, hangi mekânlarda kabul gördüğü ve toplulukla kurduğu güven ilişkisi üzerinden değerlendirildiğini göstermektedir. Dolayısıyla Besni'de cümbüş icracılığı, ses ve repertuar becerisinin yanında yerel itibar, mahremiyet sınırlarına uyum ve topluluk içindeki tanınırlıkla birlikte işleyen çok boyutlu bir müzisyenlik pratiği olarak değerlendirilebilir.

Kadın Eğlenceleri, Mahremiyet ve Koşullu Kabul

Bu çalışmada kullanılan “kadın eğlenceleri” kavramı, Besni'de düğünlerde kadınlara ayrılmış eğlence alanlarını tanımlamak amacıyla araştırmacı tarafından tercih edilmiştir. Yerel anlatılarda bu alanların özel ve sabit bir adla anılmadığı; daha çok düğün içindeki kadınlara özgü eğlence bölümleri olarak hatırlandığı görülmektedir. Bu alanlar, yalnızca eğlence mekânı değil; kadınların söz, beden, oyun, mizah ve performans yoluyla kendilerine özgü bir ifade alanı kurdukları toplumsal ortamlar olarak değerlendirilmelidir.

KK5'in anlatısına göre Besni'de düğünler, kadınlar ve erkekler için eşzamanlı ancak mekânsal olarak ayrılmış biçimde yürütülmektedir. Kadınlara ayrılmış eğlenceler genellikle üç gün sürmekte; düğün salonlarının olmadığı dönemde bu ayırım evler, avlular ve ev çevreleri üzerinden sağlanmaktadır. Kasap, düğün eğlencelerinin genellikle gece yarısına kadar sürdüğünü; kimi zaman sabaha kadar kaldığını, kimi zaman ise eğlencenin dağılmasıyla evine döndüğünü ifade etmektedir. Kasap ayrıca kadınlara ayrılmış düğün alanlarından çoğu zaman kadınlar tarafından bizzat alınarak ayrıldığını belirtmektedir.

KK5, erkek ve kadın eğlenceleri için ayrı müzisyenlerin bulunduğunu; her iki grubun düğün sürecini paralel ancak birbirinden bağımsız biçimde gerçekleştirdiğini aktarmaktadır. Ağırlıklı olarak kadınlara ayrılmış alanlarda icra yaptığını ifade eden Kasap, yanında çoğu zaman darbuka çalan bir eşlikçinin bulunduğunu ve kadınların talep ettiği türkülerini çaldığını vurgulamaktadır. KK2'nin aktarımına göre bu vurmalı çalgılar genellikle iki-üç çocuk tarafından icra edilmekte; çocukların bulunmadığı durumlarda ise def ya da darbuka kadınlar tarafından çalınmaktadır. Bu durum, kadın eğlencelerinde icra düzeninin yalnızca müzikal tercihlerle değil, mahremiyet sınırları ve toplumsal uygunluk ilkeleriyle de belirlendiğini göstermektedir.

KK5'in ifadesine göre kadınlar bu ortamlarda yalnızca oyun oynamamakta; kına geceleri etrafında toplanarak türkü söylemekte, taklit ve tiyatral canlandırmalar yapmakta, kimi zaman erkek kılığına girerek eğlenceyi çeşitlendirmektedir: “*Oynuyorlar. Evet, türkü söylerlerdi. İşte adam kılığına girip kendi başına şey yaparlardı işte o zaman. Tiyatro da yaparlardı. Kına yaparlardı.*”

Bu anlatılar, kadın eğlencelerinin yalnızca müzik eşliğinde oyun oynanan alanlar olmadığını; kadınların gündelik hayatın denetimli yapısı dışında, sınırlı da olsa bedensel, sözlü ve performatif bir serbestlik alanı kurduklarını göstermektedir. Dolayısıyla kadın eğlenceleri hem mahremiyetin korunduğu hem de kadınlar arası ifade biçimlerinin görünürlük kazandığı özel bir toplumsal alan olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte kaynak kişiler, günümüzde bu ritüellerin büyük ölçüde ortadan kalktığını belirtmektedir.

Görme engelli erkek cümbüş icracılarının bu alanlara kabul edilmesi, toplumsal cinsiyet sınırlarının bütünüyle ortadan kalktığı anlamına gelmemektedir. Aksine, bu kabul; bakışın, beden ve davranışın denetlendiği koşullu bir güven ilişkisi içinde gerçekleşmiştir. Erkeklerin girmesinin uygun görülmediği kadın eğlencelerinde görme engelli icracılara yer verilmesi, onların yalnızca müzikal becerileriyle değil; görme yetisinden yoksun olmaları, ölçülü davranışları ve yerel topluluk içindeki ahlaki güvenilirlikleriyle ilişkilidir. Bu bağlamda görme engellilik, kadın mahremiyetini ihlal etmeyeceği düşünülen bir durum olarak anlam kazanmıştır.

Ancak bu kabul her zaman mutlak ve sorunsuz değildir. Kasap'ın oyun sırasında kadınlara "İyi oynayın..." gibi sözlerle yön vermesi ve zaman zaman onlara gülerек eşlik etmesi, bazı kadınlar tarafından onun görme durumuna ilişkin merak ve kuşkuyla karşılanmıştır. Benzer biçimde Kütükçüoğlu'nun sonradan görme yetisini kaybetmiş olması, kadınlar arasında onun gerçekten görme engelli olup olmadığına ilişkin kuşkuların sürmesine yol açmıştır. Bu tür durumlarda perde çekilmesi, görme engelli müzisyenin kadın eğlencelerindeki varlığının koşulsuz bir serbestlik değil, topluluğun denetimi altında sürdürülen sınırlı bir kabul olduğunu göstermektedir.

Bu noktada mahremiyet, yalnızca kadın ve erkeklerin ayrı mekânlarda bulunmasıyla değil, "bakış"ın imkânı ya da imkânsızlığıyla da ilişkilidir. Görme engelli erkek müzisyenin kadın eğlencesine kabul edilmesi, onun erkeklik konumunu tamamen ortadan kaldırmamakta; ancak görme yetisinin bulunmaması, bu erkeklik konumunu yerel topluluk açısından daha az tehditkâr ve daha denetlenebilir hâle getirmektedir. Dolayısıyla Besni'de kadın eğlencelerine görme engelli cümbüş icracılarının dâhil edilmesi, engellilik, erkeklik, mahremiyet ve ahlaki güven arasındaki karmaşık ilişkinin yerel bir örneği olarak değerlendirilebilir.

KK1 ve KK2'nin ifadelerinden, 1980'lerin ortalarından itibaren düğün salonlarının yaygınlaşmasıyla birlikte yerel düğün düzeninin çözülmeye başladığı anlaşılmaktadır. KK2, geleneksel düğün pratiklerinin salon ve elektronik müzikle değişimini şu sözlerle anlatmaktadır: "*Bir düğün salonunda kapıyoruz, gidiyoruz. Hiç o tadı ben göremiyorum. Ve hatta o ritüellerin hiçbirini göremiyorum şimdiki düğün salonlarında. Biz unuttuk o düğünler şimdi burada yok oldu, bitti o kültür. Hepsini salonların içine hapsettiler. Geliyor hazır orglu, çalıp gidiyorlar.*"

Bu süreçte müzik, katılımcı bir pratik olmaktan çıkarak giderek standartlaştırılmış bir hizmet biçimine dönüşmüştür. Düğün salonları, elektronik müzik araçları ve değişen eğlence alışkanlıkları, görme engelli cümbüş icracılarının etkin olduğu yerel düğün kültürünün giderek zayıflamasına yol açmıştır. Böylece kadın eğlenceleriyle ilişkili mahrem, katılımcı ve yerel icra düzeni yerini daha kamusal, teknik ve standartlaşmış eğlence biçimlerine bırakmıştır.

Besni'de görme engelli cümbüş icracılarının kadınlara ayrılmış düğün alanlarında yer alması, yalnızca müzikal bir tercih değil; mahremiyet, toplumsal cinsiyet sınırları, ahlaki güven ve yerel denetim mekanizmalarıyla birlikte işleyen toplumsal bir düzenleme olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, engelliliğin yerel bağlamda yalnızca bedensel bir eksiklik olarak değil; belirli koşullarda güven üreten, ancak aynı zamanda denetlenen ve sınırlandırılan ilişkisel bir konum olarak anlam kazandığını göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Besni ve çevresinde cümbüş icrası etrafında şekillenen görme engelli müzisyenlik pratiklerini bireysel biyografilerin ötesinde; toplumsal, ahlaki ve kültürel bağamlarıyla

birlikte değerlendirmiştir. Biyografiler ve sözlü anlatılar birlikte ele alındığında, söz konusu müzisyenlerin yaşam öykülerinin belirli ortak deneyimler etrafında kesiştiği görülmektedir. Çiçek hastalığı sonucunda yaşanan görme kaybı, yalnızca bireysel bir sağlık sorunu olarak kalmamış; bu kişileri müzik aracılığıyla geçim, tanınma ve toplumsal kabul arayışına yönelten ortak bir yaşam zemini oluşturmuştur.

Elde edilen bulgular, cümbüş icracılığının görme engelli bireyler için yalnızca bir geçim kaynağı olmadığını; aynı zamanda toplumsal onuru, itibarı ve görünürlüğü korumanın bir yolu olarak işlediğini göstermektedir. Ancak bu görünürlük ve kabul, bütünüyle sorunsuz ya da koşulsuz değildir. Görme engelli cümbüş icracıları, düğünler ve kadınlara ayrılmış eğlence alanları aracılığıyla yerel topluluk içinde tanınma kazanmış; fakat bu tanınma çoğu zaman ahlaki güven, ölçülü davranış, mahremiyet sınırlarına uyum ve topluluğun denetimiyle birlikte işlemiştir.

Çalışmanın en dikkat çekici bulgularından biri, görme engelli erkek müzisyenlerin kadınlara ayrılmış düğün alanlarında yer alabilmesidir. Bu durum, ilk bakışta engelliliğin doğrudan kabul üreten bir unsur olduğu izlenimi verse de saha verileri daha karmaşık bir tablo sunmaktadır. Kadın eğlencelerinde zaman zaman perde çekilmesi, bazı icracıların gerçekten görüp görmediğine ilişkin kuşku ve müzisyenlerin davranışlarının sürekli ölçülmesi, bu kabulün kırılgan ve koşullu niteliğini göstermektedir. Dolayısıyla Besni örneğinde görme engellilik, mahremiyetle ilişkilendirilmeyen ve güven üreten bir konum olarak anlam kazanmakla birlikte, aynı zamanda yerel denetim mekanizmaları içinde sınırlandırılan bir toplumsal konumdur.

Kasap'ın aktardığına göre, berberlik yapan bir esnafın "*Ömrümüz berberde geçti, böyle bir kıymet görmedik.*" ifadesi, müzisyenliğin Besni bağlamında yalnızca ekonomik bir faaliyet olarak görülmediğini; aynı zamanda toplumsal değer, tanınma ve saygınlık üreten bir alan olarak anlam kazandığını göstermektedir. Bu yönüyle cümbüş icracılığı, görme engelli bireylerin gündelik yaşam içinde yalnızca "*yardıma muhtaç*" kişiler olarak değil, topluluğa katkı sunan ve takdir edilen aktörler olarak konumlanmalarına aracılık etmiştir. Bununla birlikte Yasav'ın müzisyenliği çocuklarına önermemesi ve Kasap'ın mesleği bırakma sürecinde aile beklentilerinin etkili olması, bu mesleki konumun aynı zamanda yorucu, kırılgan ve toplumsal riskler içeren bir yön taşıdığını ortaya koymaktadır.

Bu sürecin bir diğer önemli boyutu, görme engelli müzisyenlerin ürettikleri ya da icra yoluyla dolaşıma soktukları eserlerin çoğu zaman kayıt altına alınmadan, isimleri anılmadan ve izinsiz biçimde yayılmasıdır. Görüşmeler, bu icracıların repertuvarlarının yerel müzik hafızasında zamanla anonimleştiğini; eser üretiminin tanınma ve itibar sağlarken telif, mülkiyet ve temsil bakımından görünmezleştiğini göstermektedir. Bu durum, sözlü kültür ortamlarında müzikal belleğin kolektif biçimde aktarılması ile bireysel müzikal emeğin kayda geçirilmemesi arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak Besni örneğinde görme engelli cümbüş icracılarının ortaya çıkışı, bireysel yeteneklerden ziyade hastalık, engellilik, ahlaki güven, geçim arayışı, toplumsal kabul ve yerel denetim mekanizmaları arasındaki ilişkiler ağı içinde şekillenen kolektif bir sürece işaret etmektedir. Bu araştırma, engelliliğin yerel müzik kültürü içinde yalnızca dışlanma ya da yalnızca kabul kavramlarıyla açıklanamayacağını göstermektedir. Görme engelli cümbüş icracıları, müzik aracılığıyla toplumsal görünürlük ve saygınlık kazanmış; ancak bu görünürlük çoğu zaman mahremiyet sınırları, aile beklentileri, ekonomik zorunluluklar ve yerel topluluğun ahlaki denetimiyle koşullanmıştır. Böylece müzik, engellilik deneyiminin toplumsal anlamını, yerel hafıza içindeki yerini ve kültürel ilişkilerle kurduğu bağı çözümlemek için önemli bir analitik alan sunmaktadır.

Source Persons

SP1: Hasan Emre, 65 years old, high school graduate, retired. Date and place of interview: December 24, 2025, İstanbul.

SP2: Mikail Akbaba, 61 years old, high school graduate, retired. Date and place of interview: December 28, 2025, Adıyaman/Besni.

SP3: Mustafa Kasap, 62 years old, middle school graduate, butcher. Date and place of interview: December 28, 2025, Adıyaman/Besni.

SP4: Aydın Yasav, 50 years old, middle school graduate, janitor. Date and place of interview: December 28, 2025, Adıyaman/Besni.

SP5: Ayşe Karadayı, 77 years old, no formal education, retired. Date and place of interview: December 27, 2025, Adıyaman/Besni.

SP6: Cengiz Karadayı, 55 years old, primary school graduate, butcher. Date and place of interview: December 27, 2025, Adıyaman/Besni.

SP7: Perihan Karataş, 74 years old, primary school graduate, homemaker. Date and place of interview: January 2, 2026, Adıyaman/Şambayat.

SP8: Ahmet Kasap, 85 years old, no formal education, musician. Date and place of interview: January 3, 2026, Adıyaman/Besni.

Kaynak Kişiler

KK1: Hasan Emre, 65 yaşında, lise mezunu, emekli. Görüşme tarihi ve yeri: 24 Aralık 2025, İstanbul.

KK2: Mikail Akbaba, 61 yaşında, lise mezunu, emekli. Görüşme tarihi ve yeri: 28 Aralık 2025, Adıyaman/ Besni.

KK3: Mustafa Kasap, 62 yaşında, ortaokul mezunu, kasap. Görüşme tarihi ve yeri: 28 Aralık 2025, Adıyaman/ Besni.

KK4: Aydın Yasav, 50 yaşında, ortaokul mezunu, hademe. Görüşme tarihi ve yeri: 28 Aralık 2025, Adıyaman/ Besni.

KK5: Ayşe Karadayı, 77 yaşında, örgün eğitim almamış, emekli. Görüşme tarihi ve yeri: 27 Aralık 2025, Adıyaman/ Besni.

KK6: Cengiz Karadayı, 55 yaşında, ilkokul mezunu, kasap. Görüşme tarihi ve yeri: 27 Aralık 2025, Adıyaman/ Besni.

KK7: Perihan Karataş, 74 yaşında, ilkokul mezunu, ev hanımı. Görüşme tarihi ve yeri: 2 Ocak 2026, Adıyaman/ Şambayat.

KK8: Ahmet Kasap, 85 yaşında, örgün eğitim almamış, müzisyen. Görüşme tarihi ve yeri: 3 Ocak 2026, Adıyaman/ Besni.

References

- Cohen, S. (1994). Identity, place and the “Liverpool Sound”. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place* (pp. 117-134). Berg.
- Cornelius, S., & Natvig, M. (2012). *Music: A social experience*. Routledge.
- Cottrell, S. (2024). Introduction: The cultural study of musical instruments-An overview. In S. Cottrell (Ed.), *Shaping sound and society: The cultural study of musical instruments* (pp. 1-28). Routledge.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.
- Eroğlu, T. (2017). Türk halk müziğinin Türkiye’deki coğrafi bölgelere göre temel özellikleri bakımından incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), 513-527.
- Goodley, D. (2011). *Disability studies: An interdisciplinary introduction*. SAGE Publications.
- Gürsakaç, N. (2001). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Hall, S. (1996). Who needs “identity”? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1-17). SAGE Publications.
- Han, Y. (2023). Farklı müzik türlerinde cümbüş çalgısı ve icracıları. *Online Journal of Music Sciences*, 8(1), 85-102.
- Heinich, N. (2022). The three generations of the French sociology of art. In L. McCormick (Ed.), *The cultural sociology of art and music: New directions and new discoveries* (pp. 19-42). Palgrave Macmillan.
- Korkmaz, Y. (2005). *Besni masalları’nın sözlü kompozisyon teorisine göre incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Gaziantep Üniversitesi].
- Kowalczyk, B. M. (2022). Saron consā to, artistic identity, and European classical music in Japan. In L. McCormick (Ed.), *The cultural sociology of art and music: New directions and new discoveries* (pp. 289-316). Palgrave Macmillan.
- Kümbetoğlu, B. (2012). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. Bağlam Yayıncılık.
- Özdemir, S. (t.y.). Kimliğine ulaşamamış bir çalgı: Cümbüş. *Musiki Dergisi*. <http://www.musikidergisi.net/?p=814>
- Picaud, M. (2022). Framing performance and fusion: How music venues’ materiality and intermediaries shape music scenes. In L. McCormick (Ed.), *The cultural sociology of art and music: New directions and new discoveries* (pp. 251-288). Palgrave Macmillan.
- Stokes, M. (2010). *The republic of love: Cultural intimacy in Turkish popular music*. University of Chicago Press.
- Straus, J. N. (2011). *Extraordinary measures: Disability in music*. Oxford University Press.
- Tunç, S. (2024, Mart 30). Bir Türk sanatkarın icad ettiği saz: Cümbüş. *İttifak Gazetesi*. <https://ittifakgazetesi.com/bir-turk-sanatkarin-icad-ettigi-saz-cumbus/>
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

The author declares that this manuscript is an original work prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The manuscript has not been previously published and is not currently under consideration for publication elsewhere.

All sources used in the preparation of this study have been properly cited and referenced. The author confirms that the work contains no plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data. The research findings are presented honestly and transparently in accordance with the principles of academic integrity.

Ethics Committee Approval

This study received ethical approval from the Social and Human Sciences Ethics Committee of Adıyaman University with decision no. 276 dated December 23, 2025.

Author Contribution

The author solely contributed to the conception, design, data collection, analysis, interpretation, and preparation of the manuscript. The author has read and approved the final version of the manuscript and consents to its submission and publication.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

The author confirms that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

The author confirms that she has read and approved the final version of the manuscript and consents to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR**Araştırma ve Yayın Etiği**

Yazar, bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan eder. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıflanmıştır. Yazar, çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan eder.

Etik Kurul Onayı

Bu çalışma, Adıyaman Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu'nun 23.12.2025 tarihli ve 276 sayılı kararı ile etik açıdan uygun bulunmuştur.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, veri toplama süreci, analizi, yorumlanması ve makalenin hazırlanması yazar tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazar makalenin son hâlini okuyup onaylamış ve yayımlanmasını kabul etmiştir.

Çıkar Çatışması

Yazar, bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan eder.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmış olabilir. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri yazar tarafından dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk yazara aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Yazar, telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan eder.

Yazar Onayı

Yazar, makalenin son hâlini okuduğunu, onayladığını ve yayımlanmasını kabul ettiğini beyan eder.

Appendices: The photographs used in this study are presented in the appendices as visual materials supporting local memory. The photographs were obtained from the archive of Celal Kalaagası and used with permission.

Ekler: Bu çalışmada kullanılan fotoğraflar, yerel hafızayı destekleyici görsel malzeme olarak ekler bölümünde sunulmuştur. Fotoğraflar Celal Kalaagası arşivinden temin edilmiş olup izin alınarak kullanılmıştır.



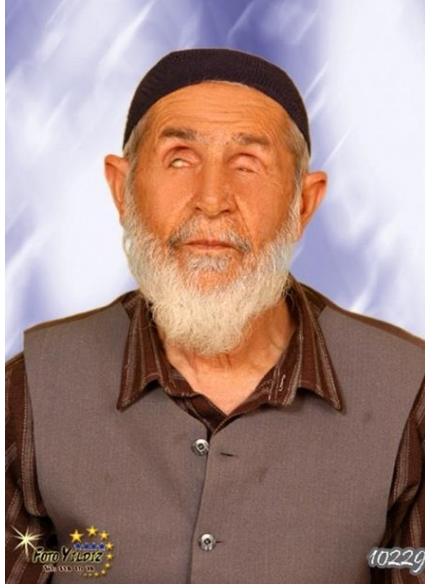
Ek 1. Şerif Kütükçüoğlu, Kaynak: Celal Kalaagası arşivi.

Appendix 1. Şerif Kütükçüoğlu. Source: Celal Kalaagası Archive.



Ek 2. Mustafa Yasav, Kaynak: Celal Kalaagası arşivi.

Appendix 2. Mustafa Yasav. Source: Celal Kalaagası Archive.



Ek 3. Ahmet Kasap, Kaynak: Celal Kalaagası arşivi.

Appendix 3. Ahmet Kasap. Source: Celal Kalaagası Archive.



Ek 4 Mehmet Karataş, Kaynak: Celal Kalaagası arşivi.

Appendix 4. Mehmet Karataş. Source: Celal Kalaagası Archive.