

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE
GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ DİZİLERİNİN
İSİMLENDİRİLMESİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Mehmet Can PELİKOĞLU

Ankara – 2007

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE
GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ DİZİLERİNİN
İSİMLENDİRİLMESİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Mehmet Can PELİKOĞLU

Danışman
Prof. Dr. Salih AKKAŞ

Ankara – 2007

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Mehmet Can PELİKOĞLU' nun MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ DİZİLERİNİN İSİMLENDİRİLMESİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ başlıklı tezi .././2007 tarihinde, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalında **DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadıİmza

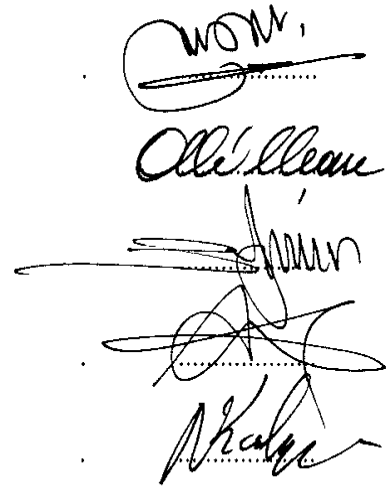
Üye (Tez Danışmanı):Prof. Dr. Salih AKKAŞ

Üye: Prof. Dr. Ali UÇAN

Üye: Prof. Sabri YENER

Üye: Doç. Dr. Aytekin ALBUZ

Üye: Yrd. Doç. Dr. Nurdan KALAYCI



The image shows five handwritten signatures, each preceded by a small dot, corresponding to the names listed on the left. The signatures are written in black ink on a white background.

ÖNSÖZ

Milletleri millet yapan en önemli unsurlardan birinin kültür olduğu ve milletlerin yaşantılarının tüm evrelerini ortaya koyması bakımından önemli olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Buradan hareketle, kültür ürünlerinin derlenip toplanması, gelecek kuşaklara sağlıklı bir şekilde ulaştırılması büyük önem taşımaktadır. Bu kültürün devamlılığını sağlamakta temelde buna bağlıdır.

Türk halk ezgilerinin, bu kültür ürünleri içerisinde yeri ve rolü oldukça büyüktür. Türkülerin derlenmesi, tasnif edilmesi ve üzerinde bilimsel araştırmaların yapılması başta akademik kurumlar olmak üzere, bu kültürle ilgilenen tüm kurum ve kuruluşların sorumluluk alanı içerisinde olmalıdır.

Konunun belirlenmesi, çalışmanın planlanması ve araştırmanın sağlıklı sürdürülmesindeki katkı ve yardımlarından dolayı öncelikle danışman hocam sayın Prof. Dr. Salih AKKAŞ'a, çalışmanın en önemli bölümlerinde desteklerini ve zamanlarını esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ali UÇAN ve Yrd. Doç. Dr. Nurdan KALAYCI' ya, fikirlerini bizlerden esirgemeyip görüşme taleplerimizi kabul eden kurum ve kuruluşlarda görevli değerli öğretim elemanı, araştırmacı, uzman ve sanatçılara, bu çalışmanın her aşamasında özverili yardımlarını esirgemeyen değerli dostlarım ve meslektaşlarım Araştırma Görevlileri Dr. Alaattin CANBAY ve Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ'ye her zaman manevi destekleriyle yanımda olan başta kıymetli aileme ve tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

**MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİNDE
GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ DİZİLERİNİN
İSİMLENDİRİLMESİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Pelikoğlu, Mehmet Can
Doktora, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Salih AKKAŞ
Haziran – 2007

Bu araştırmada, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinin değerlendirilmesi çerçevesinde karşılaşılan problemlerin ne olduğu; nasıl geliştiği; bu durumun kurum ve kuruluşlarda yapılan GTHM eğitiminin mesleki müzik eğitimine olumsuz yansımaları; neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak problemin çözümüne yönelik önerilerin neler olabileceği konusunda bir yöntem belirlenmeye çalışılmıştır.

Belgesel tarama, (yarı yapılandırılmış) sözlü görüşme (mülâkat) tekniği ve eser analizi yöntemleri ile geliştirilen araştırma konusu, GTHM kuramında dizi adlandırılmasında kullanılan “ayak” kavramı ile GTSM kuramında dizi adlandırılmasında kullanılan “makam” kavramı arasındaki ilişkinin belirlendiği genel tarama modelini ve GTHM dalında uzman kişilerin görüşlerine dayalı betimsel nitelikli verilerin toplanmasını gerektirmiştir. Araştırmanın evreni, GTHM Alanında Uzman Kişiler, Akademisyenler, TRT ve Kültür Bakanlığı THM Sanatçıları/Araştırmacıları -Pilot kentler olarak belirlenen, Ankara, İstanbul, İzmir, Samsun, Kayseri ve Erzurum illerinde konunun uzmanı 17 (on yedi) kişi ile yüz yüze görüşülmüştür- ile GTHM repertuarındaki sözlü eserlerden oluşmaktadır. Eser seçiminde, makamsal bir bakış açısıyla değerlendirilen türkülerin makamsal özelliklerin bölgeden bölgeye farklılıklar gösterip göstermediğinin tespiti adına Türkiye coğrafyasının çeşitli yörelerinden seçilmesine özen gösterilmiş, TRT repertuarında kayıtlı türküler dikkate alınmıştır.

Elde edilen bulgu ve yorumlar neticesinde, GTHM eğitimin ve öğretiminin daha sağlıklı yapılabilmesi için, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde “makam” isimlerinden faydalanılmasının doğru olacağı sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT
THE EVALUATION OF THE NAMES OF TRADITIONAL TURKISH FOLK
MUSIC SEQUENCES IN VOCATIONAL MUSIC TRAINING

Pelikoğlu, Mehmet Can
 Doctorate, Music Teaching Department
 Advisor of Thesis : Prof. Dr. Salih AKKAŞ
 June – 2007

In this study, It was aimed to determine a method relating to what the problems encountered are when the names of traditional Turkish Folk Music Sequences are evaluated, and how they developed, and negative reflections of Traditional Turkish Folk Music Training performed in some institutions and organizations on Vocational Music Training, and depending on Cause – Effect relation, what the suggestions about problem solving may be.

The study subject developed by means of documentary scanning (semistructured) oral interview technique and work analysis methods required General Scanning Model in which the relation between “makam concept” used in giving name of the sequence in the theory of Traditional Turkish Classical Music an “ ayak concept” used in giving name of te sequence in the theory of Traditional Turkish Folk Music was determined, and also required the collection of descriptively qualified data based on the ideas of experts in the field of Traditional Turkish Folk Music.. The study context consisted of expert persons in the field of Traditional Turkish Folk Music, academicians, the artists of Turkish Folk Music of TRT and Turkish Culture Ministryard researchers, and oral Works in the repertoire of Traditional Turkish Folk Music – expert 17 persons were interviewed in the cities chosen as pilot ones such as, Ankara, İstanbul, İzmir, Samsun, Kayseri and Erzurum. - In choosing work, in order to determine whether tune features of the folks showed difference from region to region when evaluated as regards tune, they were chosen various places of Turkish geography, and the ones registered in the repertoire of TRT were taken into consideration.

In the result of the findings and comments obtained, in order to give more healthly the training of Traditional Turkish Folk Music, We concluded that making use of Tune in the giving name to the sequence of Traditional Turkish Folk Music would be beter.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar	4
1.6. Kuramsal Çerçeve	5
1.6.1. Müzik Eğitimi ve Müzik Eğitimi Türlerine Genel Bir Bakış	5
1.6.1.1. Genel Müzik Eğitimi	8
1.6.1.2. Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi	8
1.6.1.3. Mesleki (Profesyonel) Müzik Eğitimi	8
1.6.1.3.1. Mesleki Müzik Eğitiminin Kısa Tarihçesi	9
1.6.1.3.2. Mesleki Müzik Eğitimi Veren ve Mesleki Olarak Geleneksel Türk Halk Müziği İcra Eden Kuruluşlar ve Müzik Toplulukları	11
1.6.1.4. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurulu'nda Geleneksel Türk Halk Müziği Programları	12
1.6.1.5. Milli Eğitim Bakanlığı'na Bağlı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Geleneksel Türk Halk Müziği Programı	17
1.6.2. Geleneksel Türk Halk Müziği Genel Bilgileri	19
1.6.2.1. Geleneksel Türk Halk Müziği Tanımı ve Genel Özellikleri	19
1.6.2.2. Geleneksel Türk Halk Müziği'nin Kısa Tarihçesi ve Oluşumu	23

1.6.2.3. Halk Müziğinde Türkü ve Geleneksel Türk Halk Müziğinde Türler	25
1.6.3. Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Terminoloji.....	27
1.6.3.1. Geleneksel Türk Halk Müziği Terminolojisi ve Kullanım Şekilleri	29
1.6.3.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisi ve Kullanım Şekilleri	32
1.6.3.3 Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Makam Tanımları, Oluşumu ve Kullanım Şekilleri	35
1.6.3.4 Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayak Tanımları, Oluşumu ve Kullanım Şekilleri	38
1.6.3.5. Terminolojik Açıdan Ayak ve Makama İlişkin Görüşler	44
1.6.4. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ezgisel Yapı	49
1.6.4.1 Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Makam Olgusu ve Bazı Yaklaşımlar	55
1.6.4.2 Makam ve Ayak Terimlerinin Ezgisel ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması	65
1.6.4.3 Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin Makamsal Bir Bakış Açısından İncelenmesi	69
1.6.4.4. Geleneksel Türk Halk Müziği Dizileri Konusunda Yapılan Bazı Çalışmalar	71
1.7. İlgili Araştırmalar.....	75
BÖLÜM 2	84
YÖNTEM.....	84
2.1. Araştırma Modeli	84
2.2. Evren ve Örneklem	86
2.3. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi	86
2.4. Verilerin Toplanması	87
2.5. Verilerin Analizi	89
2.6. Geçerlik ve Güvenirlik.....	90
2.7. Çalışma Grubu	90
BÖLÜM 3	93
BULGULAR VE YORUMLAR.....	93
3.1. Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular.....	93

3.1.1. Geleneksel Türk Müziği'nin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	93
3.1.2 GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	97
3.1.3 GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Kullanılan Ayak ve Makam Kavramlarının Kullanılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	101
3.1.4. GTHM'deki Ezgilerin Makamsal Yapıda Ezgiler Olarak Tanımlanmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	104
3.1.5. GTHM' deki Ezgilerin Makamsal Yapıda Ezgiler Olarak Tanımlanmasında Dizilerin İsimlendirilmesine İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	107
3.1.6 GTHM Dizlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	110
3.1.7. Herhangi bir Makamsal Yapıya Uymadığı Düşünülen Ezgi ya da Türkülere İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	113
3.1.8. GTHM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Ortak Bir Dil Kullanımının, Kurum ve Kuruluşlarda Yapılan GTHM Eğitimine Katkılarına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	118
3.1.9. GTHM Dizilerinin Müzik Eğitiminde Nasıl Öğretilmesi Gerektiğine İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar	123
3.2. Eserlerin Makamsal Analizlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	128
3.2.1. GTHM ve GTSM Eserlerinin Karşılaştırılması	130
3.2.1.1. GTHM 'de "Altın Tasta Gül Kuruttum" İsimli Eser ile GTSM' de "Altın Tasta Gül Kuruttum" İsimli Eserin Karşılaştırması	130
3.2.1.2. GTHM 'de "Bulut Bulut Üstüne" İsimli Eser ile GTSM' de "Gül Kuruttum" İsimli Eserin Karşılaştırması	137
3.2.1.3. GTHM 'de "Çamdan Sakız Akıyor" İsimli Eser ile GTSM ' de "Gemilerde Talim Var" İsimli Eserin Karşılaştırması	144
3.2.1.4. GTHM 'de "Çayıra Serdim Postu" İsimli Eser ile GTSM 'de "Çayıra Serdim Postu" İsimli Eserin Karşılaştırması	152

3.2.1.5. GTHM ‘de “Evlerinin Önü Mersin” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Evlerinin Önü Mersin” İsimli Eserin Karşılaştırması	160
3.2.1.6. GTHM’ de “Feracemin Ucu Sırma” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Çubuğum Yok Yol Üstüne Uzatam” İsimli Eserin Karşılaştırması	168
3.2.1.7. GTHM ‘de “Ferahi-Feraye” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Ferayidir Kızın Adı” İsimli Eserin Karşılaştırması	179
3.2.1.8. GTHM ‘de “Gine Gam Yükünün” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yine Gam Yükünün” İsimli Eserin Karşılaştırması.....	187
3.2.1.9. GTHM ‘de “Güzele Bak Güzele” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yana Yana Kül Oldum” İsimli Eserin Karşılaştırması.....	194
3.2.1.10. GTHM ‘de “Havada Bulut Yok” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Havada Bulut” Yok İsimli Eserin Karşılaştırması	201
3.2.1.11. GTHM ‘de “Havada Turna Sesi Var” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Havada Turna Sesi Var” İsimli Eserin Karşılaştırması	208
3.2.1.12. GTHM ‘de “Kadem Bastı-Sefa Geldin” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Düriyemin Güğümleri Kalaylı” İsimli Eserin Karşılaştırması	215
3.2.1.13. GTHM ‘de “Yeşil Yaprak Arasında” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yeşil Yaprak Arasında” İsimli Eserin Karşılaştırması.....	223
BÖLÜM 4	231
SONUÇ VE ÖNERİLER	231
4.1. Sonuç.....	231
4.2. Öneriler	237
KAYNAKÇA.....	239
EKLER.....	245
ÖZGEÇMİŞ	254

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1.1. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Ayak Adıyla Adlandırılan ve GTSM Makam Adlarıyla Çelişkili Olarak Kullanılan Dizilerin Karşılaştırmalı Listesi	66
Tablo 2.1. Cinsiyete Göre Dağılım	91
Tablo 2.2. Bağlı Bulunan Kurumlara Göre Dağılım	91
Tablo 2.3. Öğrenim Düzeyine Göre Dağılım	92
Tablo 3.1. Geleneksel Türk Müziğinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	93
Tablo 3.2. Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	97
Tablo 3.3. “Ayak” Kavramı İle “Makam” Kavramına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	101
Tablo 3.4. Ezgilerin Makamsal Yapısının Tanımlanmasına Yönelik Görüşlere İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	104
Tablo 3.5. Dizilerin İsimlendirilmesine Yönelik Görüşlere İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	107
Tablo 3.6. GTHM Dizilerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	110
Tablo 3.7. Makamsal Yapıya Uymadığı Düşünülen Ezgi ya da Türkülerin İsimlendirilmesine İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	113
Tablo 3.8. Ortak Bir Dil Kullanımının GTHM Eğitimine Sağlayacağı Katkılarına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	119
Tablo 3.9. GTHM Dizilerinin Müzik Eğitiminde Öğretilmesine İlişkin Görüşler ve Dağılımlar	123
Tablo 3.10. Eserlerin Makamsal Özelliklerine Göre Genel Karşılaştırmaları	129
Tablo 3.11. 1a ve 1b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması	130
Tablo 3.12. 2a ve 2b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması	137

Tablo 3.13. 3a ve 3b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	144
Tablo 3.14. 4a ve 4b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	152
Tablo 3.15. 5a ve 5b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	160
Tablo 3.16. 6a ve 6b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	168
Tablo 3.17. 7a ve 7b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	179
Tablo 3.18. 8a ve 8b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	187
Tablo 3.19. 9a ve 9b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	194
Tablo 3.20. 10a ve 10b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	201
Tablo 3.21. 11a ve 11b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	208
Tablo 3.22. 12a ve 12b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	215
Tablo 3.23. 13a ve 13b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından	
Karşılaştırılması	223

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bir kültür formu olan geleneksel Türk halk müziğinin, Türk kültürüne dair değişim ve gelişimler içeren farklı zaman ve mekân (Orta Asya, Osmanlı, Cumhuriyet Türkiye) içerisinde üretilmişliği; R.Williams'ın ayrımına göre(Williams,1993), '*artakalan*', '*egemen*', ve '*doğmakta olan*' kültür formları olduğu ve bu üç formdan artakalanın şimdiki zamanın aktif ögesi olduğu, egemen kültürle tam olarak bağdaşmadığı ve doğmakta olanın alternatif bir form olduğu ve şimdiki zamana taşınanın düne ilişkin anlamı bulanıklaştırdığı göz önünde tutulmuştur.

Bu belirleme geleneksellik ve modernlik, evrensellik ve ulusallık ikilikleri üzerine düşünmeye olanak verir (Kongar,1994); var oluşundan günümüze, tarihsel süreç içerisinde Türk kültürü, sosyal, siyasal, ekonomik değişim ve gelişimlerini neden-sonuç ilişkisi kurarak, bütüncül bir bakış açısına sahip olması gereğini ortaya koymaktadır.

Kendine özgü terminolojiyi kolaylıkla oluşturmuş olan geleneksel Türk sanat müziğinin daha doğru kaynaklardan beslendiği, hatta geleneksel Türk halk müziğinin terminolojisine kaynaklık ettiği görülmektedir. Araştırmanın kapsamında “dizi mi? ayak mı? makam mı?” tartışmalarının kökeninde yatan en büyük etmen, her iki türün kıyaslanması ve benzerliklerden yola çıkılmasıdır.

1.1. Problem Durumu

Öteden beri mesleki müzik eğitimi alanına yönelik olan eleştirel boyutlardan birisini, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinde hem ezgisel hem de teknik sorunlar oluşturmaktadır.

Konuyla ilgili olarak bugüne değin yapılmış olan çalışmalar incelendiğinde, uzman teorisyenlerin sorunu çözümlemeye yönelik sorduğu soruların pratik sorunlarla ilişkisinin kurulamaması nedeniyle çözümsüz kaldığı ve kapsamlı

çeşitlilikteki geleneksel Türk halk müziğini yeniden keşfetmek ya da diriltmek iddiasıyla iz sürüldüğü, konservatif edayla sorunun görmezden gelinip bir köşede bırakıldığında ise gelenekten kopulmayacağı öngörülerek hareket edildiği söylenebilir. Bu durum sorunun çözümünü ertelemekte, olası gelişimleri kesintiye uğratmakta olduğu biçiminde yorumlanabilir.

Bu tez çalışmasında, geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğinin geleneksel Türk müziği'nin türleri olduğundan ve her iki türün de gerek ses, gerek ezgisel ve gerekse ritimsel açıdan büyük ayrıcalıkları olmayan bütüncül bir yapı sergiliyor olmasından dolayı, sorunun pratik bir çözüm yolu olacağı varsayımından hareket edilmiştir.

Problem

Araştırmanın problem cümlesi “Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesi Nasıl Olmalıdır?” biçiminde ifade edilmiştir.

Bu temel problemin çözümü için oluşturulan alt problemler ise aşağıda sıralanmıştır.

Alt Problemler

1. Uzmanların* geleneksel Türk müziğini sınıflandırmaları arasında farklılık var mıdır?
2. Uzmanların geleneksel Türk müziğinin birer alt kolu olan, geleneksel Türk halk müziği (GTHM) ve geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) dizilerinin isimlendirilmesinde, ortak bir dilin kullanılması gerektiği konusundaki görüşleri nelerdir?

* Uzman: 1- Belli bir işte, bir konuda derinlemesine bilgisi deneyimi olan kişi. 2- Bir konuda uygulama ve deneyim yoluyla bilgi beceri kazanmış olan belli bir şeyi yapmakta uzmanlaşmış olan kişi (Larousse, 1993-94, s. 2398)

3. Uzmanların GTHM’ deki ezgilerin makamsal olarak tanımlanmasına ilişkin görüşleri nelerdir?
4. Uzmanlar GTHM dizilerinin sınıflandırmasını nasıl yapıyorlar?
5. Uzmanlar her hangi bir makamsal yapıya uymadığını düşündükleri eserlerin sınıflandırmasını nasıl tanımlıyorlar?
6. Uzmanların GTHM eğitiminin kalitesinin arttırılması için ortak dil kullanılması konusundaki görüşleri nelerdir?
7. Uzmanlar GTHM dizilerinin, müzik eğitiminde nasıl öğretilmesi gerektiğini düşünüyorlar?
8. GTHM ile GTSM eserlerinin makamsal olarak benzerlikleri var mıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesi konusu, mesleki müzik eğitiminin niteliğini olumsuz yönde etkileyen ve bir an evvel çözümlenmesi gereken ezgisel ve teknik bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu alanda faaliyet gösteren, mesleki müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlardaki uzman kişiler ile alanda faaliyet gösteren (sanatçı, icracı, yönetici vb.) profesyonel kişi ve kurumların (TRT, Kültür Bakanlığı, Üniversiteler vb.) konuyla ilgili görüş ve düşüncelerine başvurularak problemin çözümüne yönelik bir yöntem geliştirmek ve ayrıca konunun çözümüne katkı sağlayacak belirli/önemli özellikler taşıyan başat dizi örnekleri ile ezgi ve türküler incelenerek uygun terimler kullanılması yönünde olası çözüm önerileri ve yöntemleri ortaya koymak, çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, mesleki müzik eğitimi alanında, geleneksel Türk halk müziğinin gelecek nesillere doğru ve etkin biçimde aktarılmasında yaşanan en önemli sorunlarından biri olan, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesi konusuna ve geleneksel Türk halk müziğinin daha etkin ve daha verimli bir şekilde ve kullanımı ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlayacak olması bakımından, ayrıca müzik ders programlarında yer alan geleneksel Türk halk müziği ve bireysel çalgı (bağlama) ders müfredatlarının hazırlanmasında ve uygulanmasında

ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanılmasının sağlanması açısından önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmanın planlanmasında ve gerçekleştirilmesinde;

- Araştırma için bilgilerine başvurulmuş kişi, kurum ve kuruluşların verdikleri yanıtların gerçek durumu yansıttığı,
- Kullanılan veri toplama araçlarının, araştırma için geçerli, güvenilir olduğu,
- Veri toplama aracı olarak yüz yüze görüşme yapılmasının amaca uygunluk taşıdığı,
- Yazılı kaynaklardan elde edilecek bilgilerin bu araştırmanın kuramsal temelini oluşturması bakımından uygun ve gerekli bilgiler olduğu,
- Seçilen örneklerin evreni temsil ettiği,

temel varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

Mesleki müzik eğitiminde geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinin değerlendirilmesinin nasıl olması gerektiği ve bu konuda karşılaşılan zorlukların neler olduğu, konunun çözümünde izlenecek yolun ne olması gerektiği isimli çalışma;

- Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlardaki uzman kişiler ile alanda faaliyet gösteren sanatçı, icracı, yöneticiler ve akademisyen, araştırmacı yetiştiren yüksek öğretim kurumlarındaki uzmanlar ile diğer kuruluşlardaki kişilerle,
- TRT repertuarında bulunan GTHM ve GTSM kayıtlı eserlerden seçilmiş örnek ezgilerin karşılaştırılması bağlamında, makamsal bir bakış açısıyla analizlerinin yapılması,
- Konu ile ilgili kuramsal kaynaklarla sınırlıdır.

1.6. Kuramsal Çerçeve

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal çerçevesine, temel kavram ve terimlerin açıklanmasına ve ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Bu amaçla, öncelikle konuya ilişkin genel bir giriş yapılmış, ardından araştırmayla ilgili temel kavram ve terimlerin açıklaması yapılarak, alan yazı taramasına ve ilgili araştırmalara değinilmiştir.

1.6.1. Müzik Eğitimi ve Müzik Eğitimi Türlerine Genel Bir Bakış

Türkiye’de, Cumhuriyet ile birlikte pek çok alanda olduğu gibi müzik eğitimi alanında da temel bilgilerin ve bu alandaki yeni atılımların bu dönemde gerçekleştirilmeye başlandığı söylenebilir. Tarlabası, (2000, s.202) eğitim alanında yenilenme ve yapılanmanın gerekliliği ile birlikte, eğitimin temel boyutunun, onun gelişimi ve yeniden oluşum süreçlerini de yapılandırılmanın gerekli olduğunu savunmaktadır.

Kültürel birikimleri gelecek kuşaklara aktarmada önemli rol oynayan ve toplumsal bir olgu olan eğitimin, değişik kaynaklarda pek çok tanımı yapılmış olup, bu tanımlardan bazıları şöyle sıralanabilir;

“Eğitim; bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede en etkili süreçtir. Eğitimle bireylerin bedensel, devinişsel, duyuşsal, ve bilişsel yapılarıyla / yönleriyle dengeli birer bütünlük içerisinde en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmeleri amaçlanır” (Uçan, 1997, s.28).

“Eğitim, ferdin idraklerinde, kavrayışında, zihniyetinde, tutum ve değerlerinde, kabiliyet ve maharetlerinde bir gelişme ve değişme demektir” (Albuz, 2006, s.1). “Eğitim, bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerlerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır” (Albuz, 2006, s.1).

Ertürk’e (1979, s.12) göre eğitim, “bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir”.

Bu tanımlara göre eğitimin üç özelliği vardır: Birincisi, bireyin davranışlarının amaçlanan yönde değiştirilmesi gerektiği; ikincisi, bireyde davranış

değişikliğinin kendi yaşantısı yoluyla (düzenlenen bilgi ve çevre ile etkileşimi sonucu) gerçekleştiği; üçüncüsü ise, eğitimin planlı ve programlı bir süreç olduğudur (Özdemir ve diğerleri, 2004, s.3).

“İnsanın doğumundan ölümüne kadar ki tüm yaşamında var olan, neredeyse onsuz bir hayatın olamayacağı düşünülen müzik, insan yaşamında çok önemli bir yere sahip bir olgudur. “müzik, çok çeşitli, çok zengin ve o ölçüde değişik ve karmaşık çağrışımlar uyandıran / yapan bir kavramdır. “Müzik” sözcüğü günlük yaşamımızda hemen hemen her zaman her yerde sık sık duyduğumuz, karşılaştığımız ya da kullandığımız sözcüklerden biri olarak kabul edilir” (Uçan, 1996, s.11).

Tarihte birçok filozof, müziği, eğitimin önemli bir parçası olarak kabul etmiş ve müziği çeşitli şekillerde tanımlamışlardır. Bunlardan, biri olan Platon (MÖ.427–347) müziği, ritim ve armoni, insan ruhunun derinlerinde, ruh ve beden arasında duran, vücudun zarafetini ve insan zekâsını öne çıkaran, doğru yolda olunduğunun tek ve en güçlü göstergesi olarak açıklarken, diğer bir filozof olan Konfüçyüs ise (MÖ.552–479) müziğin kişisel ve toplumsal gücüne işaret ederek, “üstün insanın müziği, kültürün mükemmelleşmesi yolunda kullanan insan olduğunu vurgulamıştır”. “Müzik yaygınlaştığında, insanlar arzularına ve ideallerine ulaştığından, büyük ulusların ortaya çıktıklarını görebiliriz.” biçimindeki ifadesi müziğin insanın yaşamındaki önemini vurgulaması açısından önemlidir. Diğer taraftan Aristo (MÖ.384–322) ise, iyi bir karaktere ulaşmada erken ve yoğun bir müzik eğitiminin önemini vurgulamıştır. (Tarman, 2006, s.9)

Halk arasında yaygın olarak söylenen “müzik ruhun gıdasıdır” nitelemesi, müziği ifade etmede en özlü ve sade betimlemelerden bir tanesi olarak örneklendirilebilir.

“Müzik tanımlamalarına bakıldığında en az 3500 yıl öncesinden bazı Türk düşünür, besteci ve filozofların da müzik kavramına ilişkin birtakım tanımlamaları olduğu görülebilir. Bunlardan biri olan İsmail Dede Efendi “Müzik, insanlığın ahlakını arındıran kutsal bir ilimdir” derken, Eflatun, “ Müzik tanrının dilidir” ifadesini kullanmaktadır” (Uçan, 1996, s.13). “Bu tanımlar ortaçağ boyunca müziğin;

geometri, astronomi ve aritmetikle birlikte, eğitimin dört temel boyutundan biri sayıldığını göstermesi bakımından önemlidir” (Tarman, 2006, s.9).

Bütün bu tanımlardan ve açıklamalardan sonra müzik olgusu şu şekilde tanımlanabilir; “Yalın ve özlü anlamıyla müzik; duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, başka gereçlerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerle anlatan estetik bir bütündür” (Uçan,1997,s.29). “Müzik eğitimi ise; daha çok sessel ve işitsel nitelikli bir sanat eğitimi olarak güzel sanatlar eğitiminin en önemli dallarından birini oluşturmaktadır” (Uçan, 1997, s.14).

“Bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli bir müziksel davranışlar kazandırma” “bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma” ya da “bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme” (Bulut, 2003, s.285) süreci olarak tanımlanmakta ve “yönelik olduğu ana amaç ve kitle bakımından kendi içinde”(Tarman, 2006, s.9) genel müzik eğitimi, amatör (özengen) müzik eğitimi ve mesleki (Profesyonel) müzik eğitimi diye 3 türe ayrılmaktadır.

Aralarında belli ortak-temel noktalar bulunmakla birlikte, birbirlerinden oldukça farklı özellikler gösteren müzik türlerini bu ayrıma göre incelemek daha doğru olacaktır.

Temelde müzik eğitimi bir bütün olmakla birlikte, çeşitli alt kol ve dallara ayrılır. Albuz’a (2006, s.5) göre müzik eğitimi, içerik, yöntem, düzey ve süre olarak kendi içerisinde bir takım çeşitlilikler göstermektedir.

Araştırma konumuzla yakın ilişkili olmasından dolayı, bu üç müzik eğitimi türü içerisinde, Mesleki müzik eğitimi konusuna daha çok değinilmiştir. Diğer müzik eğitimi (genel ve amatör müzik eğitim) türleri ise kısaca tanımları verilmek suretiyle, üzerinde fazla detaya girilmemiştir. Müzik eğitiminin çok önemli bu üç kolunu kısaca şöyle tanımlayabiliriz.

1.6.1.1. Genel Müzik Eğitimi

“Sağlıklı ve dengeli bir yaşam için ayırım gözetmeksizin herkese yönelik, asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür. Genel müzik eğitimi; okul öncesi, ilk orta öğretim kurumlarında genellikle bir müzik öğretmeni aracılığıyla yürütülür” (Tarman, 2006, s.9) iken, aynı eğitim yüksek öğretimde ise müzik okutmanı veya müzik öğretim görevlisi tarafından yürütülür (Uçan, 1997, s.31).

“Genel müzik eğitimi öncelikle genel eğitim’in bir boyutudur, çok önemli bir parçası, belirleyicisi, tamamlayıcı ve bütünüleyici bir ögesidir” (Uçan1997, s.31).

1.6.1.2. Özengen (Amatör) Müzik Eğitimi

Bir başka müzik eğitimi türü olan özengen müzik eğitimi; “müziğe ya da müziğin belli bir dalında özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlamaktadır” (Uçan, 1997, s.31).

Bu müzik eğitiminde bireyin yetenekli olmasından ziyade istekli olmasının daha önemli olduğu söylenebilir. Bu eğitim genellikle müzik dershaneleri, kurslar ve özel dersler yoluyla bir müzik eğitimcisi ya da çalgı öğretmeni tarafından yürütülür. Uzman bir eğitimci bulunmaması durumunda birey; arkadaşları, anne-babası ya da çeşitli yazılı ve görsel yayınların da yardımıyla müzik eğitimine kendi kendine başlayabilir ve bunu sürdürüp geliştirebilir. Ancak bu durumda kuşkusuz daha az ve daha zor yol alınır. Tarman’a göre (2006, s.10) “Amatör (özengen) müzik eğitimi, aynı zamanda mesleki müzik eğitiminin de hazırlayıcısı ve bir alt basamağıdır.”

1.6.1.3. Mesleki (Profesyonel) Müzik Eğitimi

Müzik türleri içerisinde daha fazla işleyeceğimiz müzik türü olan mesleki müzik eğitimi, bu iş için yetiştirilmiş ve yetkili kişiler tarafından yürütülmesi gereken bir müzik eğitimi türüdür.

“Mesleki müzik eēitimi, müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalı ile ilgili bir iēi meslek olarak seēen, seēme olasılıēı bulunan ya da öyle görünen, mziēe belli düzeyde yetenekli kiēilere yönelik olup, dalın, iēin ya da mesleēin gerektirdiēi müziksel davranıēları kazandırmayı amaēlayan müzik eēitimi türüdür” (Uēan, 1997, s.15).

Yukarıda da ifade edildiēi gibi, mesleki müzik eēitimi; “en kapsamlı ve en üst düzeyde müzik eēitimi türü olup, bestecilik eēitimi, seslendiricilik / yorumculuk eēitimi, müzik bilimeilik eēitimi, müzik ēretmenliēi (eēitimciliēi) eēitimi” (Albuz, 2001, s.6) “müzik teknoloēluēu eēitimi gibi önemli alt boyutları kapsamaktadır” (Uēan, 1997, s.32)

“Mesleki müzik eēitimi görecek kiēide, öncelikle seēilen kol, dal, iē ya da mesleēin gerektirdiēi boyutlarda ve asgari yeterlikte olmak üzere, belirli bir yetenek düzeyi ve kapasitesi aranmaktadır” (Uēan, 1997, s.32).

Mesleki müzik eēitimi, genellikle örgün eēitim kurumlarında ya da bu kurumlardakine benzer ortamlarda gerēekleētirilir. Alan bilgisi, genel bilgi ve meslek bilgisini birlikte kapsayacak biēimde programlanır. Programlarda, ortaēretimden yüksek ēretime doēru gidildikēe alan ve meslek bilgisine daha ēok aēırlık verilir. Hangi düzeyde olursa olsun mesleki müzik eēitimi, bu iē iēin yetiētirilmiē yeterli ve yetkili kiēilerce yürütülür (Uēan, 1997, s.33).

1.6.1.3.1. Mesleki Müzik Eēitiminin Kısa Tarihēesi

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte baēlatılan nitelikli eēitim seferberliēi iēerisinde, Türkiye’de ki müzik eēitiminin Cumhuriyet döneminden öncede planlanıp gerēekleētirilmeye ēalıēıldıēı ve bu eēitime büyük dönem verildiēi yapılan araētırmalardan görülmektedir.

Türkiye’de modern eēitimin doēuēu ve geliēimi ēerēevesinde oluēup geliēen amaēlı ve programlı müzik eēitiminin, Osmanlı İmparatorluēu döneminde Islahat Hareketleri evresinden öncesine kadar uzanan bir geēmiēi vardır. İmparatorluk dönemi eēitim düzeninde önemli bir eēitim kurumu olan Enderun Okullarında “genel” ve “mesleki” müzik eēitimi uygulandıēı; geniē bir zaman kesiti iēinde

birbirini izleyen Tabılhane, Mehterhane ve Muzıka-i Humayun’da mesleki müzik eğitimi yapıldığı, 1869 yılında yürürlüğe giren Eğitim Genel Tüzüğü (Maarif-i Umumiye Nizamnamesi) kapsamında yapılan düzenlemelerle önce kız ortaokulu ve kız öğretmen okulu programlarında, sonra bazı ilkokulların ders dışı etkinliklerinde, 1910’lu yıllarda da erkek ortaokulu ve erkek öğretmen okulu ile ilkokul programlarında müzik dersine yer verildiği; 1917 yılında kurulan Darüelhan’da kendine özgü bir müzik eğitimi programı uygulandığı bilinmektedir (Tarman, 2006, s.10).

“Diğer taraftan İstanbul’un işgalinden sonra karşılaşılan güçlükler nedeniyle Darüelhan, eğitimi sürdüremeyip 1921’de kapanmış; 1922’de padişahlığın kaldırılması üzerine Muzıka-i Humayun’un adı “Makam-i Hilafet Mızıkası” olarak değiştirilmiştir” (Uçan, 1997, s.44).

Çeşitli eğitim sorunlarını tartışmak ve gerekli kararları almak üzere 15 Temmuz – 15 Ağustos 1923’te Ankara’da toplanan Birinci Heyet-i İlmiye (Birinci Bilim Kurulu)’nin gündeminde “milli hars (kültür)”, “milli müzik”, “ilkokul programlarında değişiklikler”, “kız ve erkek öğretmen okulları tüzük ve programları” gibi, müzik eğitimiyle doğrudan veya dolaylı ilgili konulara da yer verildiği söylenebilir. Uçan’ a göre (1997, s.44) kurul’un aldığı kararların büyük bir bölümü uygulamaya dönüştürülmüştür

“Cumhuriyetin ilanından sonra, 1 Eylül 1924’te kurulan ve 1 Kasım 1924’te eğitim öğretime başlayan Musiki Muallim Mektebi, modern Türkiye Cumhuriyeti’nin bütün mesleki müzik eğitimi kurumlarının temelini oluşturmuştur” (Tarman, 2006, s.10).

Cumhuriyet’in ilanında sonra, başta Atatürk olmak üzere, Devlet müzik eğitimine önem vermiş ve müzik eğitimiyle ilgili gerekli yasal ve programsal düzenlemeler yapılarak, bu alanda hizmet veren kurum ve kuruluşlar desteklenmeye çalışılmıştır. Bu çalışmaların ve atılımların Türk toplumu üzerinde büyük değişiklikler oluşturduğu gözlemlenmiştir.

İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş evresinin tümü ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Ulusal kurtuluş, yolunda yoğun bir savaşımın verildiği bu yıllarda

uygulanan eğitim programının temel “ülke kurtulana dek eldekini korumak” ve “yakın geleceğe dönük ilk-ön düzenlemelerin ön koşullarını hazırlamak” biçiminde özetlenebilir. Bu amaçların müzik eğitimi içinde de geçerli olduğu bilinmektedir (Uçan, 1997, s.44).

“Mesleki müzik eğitiminin, 1982–1983 yıllarında çıkarılan yasalarla, bütünüyle üniversitelerin bir nitelik kazanmasıyla, hızla geliştirilmesi yönünde yeni ve geniş olanaklar doğmuştur” (Uçan, 1997, s.55).

1983 yılından sonra, Türkiye’nin gereksinimi olan nitelikli müzik eğitmeni, müzik araştırmacısı, akademisyen, besteci, seslendirici ve müzik alanında nitelikli insan gücü yetiştirme sürecinin 1983 yılından sonra hız kazandığı söylenebilir.

“ Türkiye’nin müzik yaşamının daha gerçekçi ve çağdaş ölçüler çerçevesinde biçimlendirilip yönlendirilmesinde ve değiştirilip gelişmesinde; Türk müziğinin gelişmesinde ve evrensel müzikte yerini almasında; Milli Eğitim Bakanlığına, Kültür ve Turizm Bakanlığına, Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğüne ve Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumuna, belirli müzik kuruluşlarıyla öteki ilgili kurum, kuruluş ve kişilere uzmanlık/danışmanlık hizmetleri verilmesinde çok önemli ve kapsamlı görevler verilmiştir” (Uçan, 1997, s.55).

Böylelikle Türkiye’de ki müzik eğitiminin gelişmesine, nitelikli insan yetiştirilmesine, başta Türk müziği olmak üzere, diğer müzik türlerinin de ülkemizde yaygınlaşmasına olanak sağlanmıştır.

1.6.1.3.2. Mesleki Müzik Eğitimi Veren ve Mesleki Olarak Geleneksel Türk Halk Müziği İcra Eden Kuruluşlar ve Müzik Toplulukları

Türkiye’de geleneksel Türk halk müziği alanında, Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı (YÖK) bünyesinde bulunan üniversitelerin Eğitim Fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin müzik bilimleri bölümlerinde, Rektörlüğe ya da Fakültele bağlı olarak hizmet veren konservatuarlarda mesleki müzik eğitimi verilirken, Milli Eğitim Bakanlığı’na (MEB) bağlı olarak görev yapan Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde de mesleki müzik eğitimi verilmektedir.

Günümüzde Türkiye’de mesleki olarak GTHM icra eden kurumlarımızdan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak çalışan ve profesyonel anlamda mesleki müzik icra eden Devlet Türk halk müziği koroları mevcuttur. Bunlar sırasıyla:

Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği Koroları

- Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu
- Urfa Devlet Türk Halk Müziği Korusu
- Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu

Bunların yanı sıra, T.C. Başbakanlık bünyesinde bulunan, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak hizmet veren, devlet radyolarımız bünyesinde kurulmuş olan Türk Halk Müziği korolarımızdır ki, burada da mesleki müzik icrası yapılmakta olup bunlar;

- TRT Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Yurttan Sesler Topluluğu
- TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Yurttan Sesler Topluluğu
- TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Yurttan Sesler Topluluğu
- TRT Erzurum Radyosu Türk Halk Müziği Yurttan Sesler Topluluğu’dur.

Mesleki olarak GTHM icrası yapan kurumların bünyelerinde, geleneksel manada Türk halk müziği gençlik koroları da kurulmuş ve etkin durumda çalışmalarını sürdürmektedir.

1.6.1.4. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Yüksek Öğretim Kurulu’nda Geleneksel Türk Halk Müziği Programları

Türkiye’de müzik eğitimi veren üniversiteler, dernekler ve cemiyetler gibi çeşitli kamu kurum ve kuruluşlar mevcuttur. Son yıllara kadar Türk müziği eğitimi, dernekler ve cemiyetler tarafından verilir ve genellikle bir metoda bağlı kalınmaksızın usta-çırak ilişkisi içerisinde yürütüldüğü söylenebilir. Bu kuruluşlar, genel müzik eğitiminden ziyade, enstrüman öğretimine ağırlık verirlerdi. Ancak, son yıllarda üniversitelerimizin konservatuar ve müzik eğitimi bölümlerinde de Türk müziği eğitimi ve öğretimi yapılmaya başlanmış ve bu eğitimin mesleki müzik

eğitimi anlayışı içerisinde olmasından dolayı daha sistemli, daha metotlu, daha düzeyli ve daha detaylı yapılması zorunlu hale gelmiştir. Mesleki müzik eğitimi veren bu kurum ve kuruluşların hedef davranışı, Türkiye’de müzik eğitimi gerçekleştirilebilecek düzeyli eğitimciler yetiştirmeye yöneliktir.

Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinde kullanılan ayak ve makam terimleri hakkındaki uzman kişilerin yapmış oldukları yorumların, bu konu üzerindeki kavram kargaşasının hala sürdüğünü ve dizi adlandırmasında kullanılacak kavramın ne olması gerektiği konusundaki belirsizliğin devam ettiğini göstermektedir. Bu belirsizliğin mesleki müzik eğitimi veren kurum ve kuruluşlarda, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ilköğretim, ortaöğretim müzik dersleri ile Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü “Geleneksel ve Çağdaş Müzik Dersi” müfredatlarına yansıtılmıştır.

Yüksek Öğretim Kurulu lisans programlarında, geleneksel Türk halk müziği dersi ile bağlama (Anaçalgı ve Temel bağlama) derslerinin paralel bir şekilde yürütüldüğü, içerik olarak birbirlerini tamamladıkları ve benzer konuları kapsadıkları tespit edilmiştir. Halk çalgılarımız içerisinde, bağlamanın Türk halk müziğinin temel sazı olarak kabul edilmiş olması ve bugün için okul çalgıları gurubunda yer almış olması, gerek bağlama gerekse Türk halk müziği ders programlarındaki ders içeriklerinin birbiriyle benzerlik göstermesi, Türk halk müziği dizileri ile ilgili kavram veya konuların (ayak-makam ve dizi gibi ifadelerin) her iki derste de işlenmiş olması, Türk halk müziği ders programları yanında, bağlama ders programları da bu araştırmada ele alınmıştır. Buna göre;

1978 ile 1998 yılları arasında uygulanmakta olan lisans programında, Türk halk müziği dersi 1 dönem 2 kredi, Ana çalgı (bağlama) dersi 8 dönem 2’şer kredi olarak uygulanmıştır. Ayrıca Temel Bağlama adı altında 2. sınıfta 2 kredi olmak üzere gösterilen dersi de, Ana Çalgı (bağlama) dersini almayan öğrenciler zorunlu olarak almaktadır. 1978 lisans programına göre Gazi Üniversitesi G.E. F. Müzik Öğretmenliği lisans programında yer alan Türk Halk Müziği, Temel Bağlama ve Ana Çalgı (bağlama) ders içerikleri Yrd. Doç. Erdal Tuğcular’ın “Türkiye’de Müzik Öğretmenlerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde Aldıkları Çalgı Eğitiminin Müzik

Öğretmenlerine yansması” adlı Yüksek Lisans Tezinin ekler bölümünde şu şekilde ifade edilmektedir;

Ana Çalgı (Bağlama) Dersi İçeriğinde; La duraklı Hüseyini, Kürdi, Segâh ezgiler, Karcıgar makamı, Teke ve Zeybek tavrı, bunları hazırlayıcı alıştırmalar, Hicaz makamı ve bu makama ilişkin alıştırma ve etütler. Nihavent ve Nikriz makamları, Silifke ve Azeri tavrı bunlara hazırlayıcı alıştırma ve etütler,

Temel bağlama dersi içeriğinde; Re ve La hüseyini dizisinde özgün çalışmalar ve birlikte halk müziğinden seçilmiş örneklerin çaldırılması,

Türk halk müziği dersi içeriğinde; Türk halk müziği’nin tarihi gelişimi, halk çalgıları, halk müziğinde ayaklar (makamlar), halk müziğinde usuller, bu usul ve makamlara örnek teşkil edecek türküler (Tuğcular, 1992; EKIV-9) şeklinde ders içeriği verilmiştir.

Ana çalgı (bağlama) dersinde “makam” kavramı kullanılmış, Temel Bağlama ders içeriğinde ise, makam kavramı yerine “dizi” kavramına yer verilmiştir. Türk halk müziği dersi içeriğinde ise dizi adlandırması ayak ve makam kavramları birlikte kullanılarak belirsizlik yansıtılmıştır.

Yükseköğretim Yürütme Kurulu’nun 04.11.1997 tarih ve 97.39.2761 sayılı kararı ile üniversitelerin eğitim fakültelerinde yeniden yapılanma süreci başlatılmış ve bu çerçevede 1998–1999 eğitim öğretim yılından itibaren yeniden düzenlenen öğretmen yetiştirme programları uygulamaya konulmuştur. Yeniden yapılanma çalışmalarında, eğitim fakültelerinin ilköğretime öğretmen yetiştiren programları, 1997–1998 eğitim öğretim yılında başlanan sekiz yıllık zorunlu ilköğretime uygulamasının taleplerini karşılayacak biçimde şekillenmiştir.

Bu yeniden yapılandırma çalışmaları çerçevesinde 1998 yılında, müzik eğitimi bölümleriyle resim iş eğitimi bölümlerini eğitim fakülteleri bünyesinde birleştirerek, Güzel Sanatlar Eğitimi bölümüne dönüştürmüştür. Bu yıldan itibaren müzik eğitimi bölümleri, müzik eğitimi anabilim dalı adıyla müzik öğretmeni yetiştirmeye devam etmektedir.

Bu değişiklik çerçevesi içerisinde ders programlarında Türk halk müziği dersi, 1 yarıyıl, 2 kredi olarak belirlenmiştir. Türk halk müziğinin içeriği YÖK’ün tanımlamasında şu şekildedir;

“Bu ders, Türk Halk Müziğinin özelliği, tarihsel gelişimi, kuramsal temelleri ve çalgılarının tanıtımı ile değişik örnekleri ve okul müziğinde kullanılabilirliği konularını kapsar” (1998 YÖK ders tanımı)

Geçen sekiz yıllık süre içinde üniversiteler, Milli Eğitim Bakanlığı ve sivil toplum örgütlerince düzenlenen sempozyum, panel, çalıştay, açıkoturum, konferans gibi akademik etkinliklerde, eğitim fakültelerinde uygulanan öğretmen yetiştirme programlarının, çağımızın gerektirdiği bilgi ve becerilere sahip öğretmenler yetiştirmedeki yeterlilikler tartışılır olmuş ve programlarla ilgili sorunları çözmeye yönelik öneriler, bilimsel araştırma verilerine ve alan uzmanlarının görüşlerine dayalı olarak ortaya konmuştur.

Yukarıda yapılan açıklamalar doğrultusunda; sekiz yılı aşkın süredir uygulanmakta olan öğretmen yetiştirme lisans programlarının aksayan yönlerini gidererek, geliştirmeye yönelik bir çalışmanın gerçekleştirilmesi Yükseköğretim Kurulunca uygun bulunmuş ve bu çerçevede, Yükseköğretim Kurulu, eğitim fakülteleri yönetici ve öğretim elemanlarıyla konuyu paylaşmış, programları bütünüyle değiştirme yerine, programlarda gerekli güncellemeleri yapmak amacıyla, 5–11 Mart 2006 tarihleri arasında, eğitim fakülteleri dekanlıkları ve öğretim elemanlarının, Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanı ile İlköğretim Genel Müdürü’nün de katılımıyla 7 gün süreli öğretmen yetiştirme taslakları hazırlanmıştır. Fakültelerden görüş ve öneriler değerlendirilerek eğitim fakültelerinin ilköğretime öğretmen yetiştiren bölümlerinde yürütölen öğretmen yetiştirme programlarına son şekli verilmiş, 21 Temmuz 2006 tarihli YÖK Genel Kurulunda uygulama için olur alınmış ve 2 şubat 2007 tarihli Genel Kurul toplantısında onaylanmıştır. İlk yılı uygulamaya konulan yeni programlardan;

Bireysel Çalgı I (bağlama) Ders İçeriği; bağlama çalgısının genel olarak tanıtılması. Bağlamada basit alıştırmalarla sağ ve sol el tutuşlarının kavratılması. Kolay ve basit ezgilerin öğretilmesi. Halk müziğinde çok kullanılan hüseyini

ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili örneklerin öğretimi. Okul müziğinde kullanılan ezgilerin öğretilmesi,

Bireysel Çalgı II (bağlama) Ders İçeriği; bağlamada orta ve üst tel kullanımı, üçerli tezene vuruşları, aksak ölçülerin çalınması ve bunlara ilişkin tezene vuruşları,

Okul Çalgıları I (bağlama) Ders İçeriği; bağlama çalgısının genel olarak tanıtılması. Bağlamada basit alıştırma ile sağ ve sol el tutuşlarının kavratılması. Kolay ve basit ezgilerin öğretilmesi. Halk müziğinde çok kullanılan **HÜSEYNİ** ve **UŞŞAK** ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili örneklerin öğretimi. Okul müziğinde kullanılan ezgilerin öğretilmesi,

Okul Çalgıları II (bağlama) Ders İçeriği; bağlama çalgısının genel olarak tanıtılması. Bağlamada basit alıştırma ile sağ ve sol el tutuşlarının kavratılması, kolay ve basit ezgilerin öğretilmesidir. Halk müziğinde çok kullanılan **HÜSEYNİ** ve **UŞŞAK** ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili örneklerin öğretimi, Okul müziğinde kullanılan ezgilerin öğretilmesi şeklinde tanımlanmıştır.

İkinci, üçüncü ve dördüncü sınıflara ait ders tanım ve içerikleri Mart 2007 yılında yapılacağı açıklanmaktadır (YÖK ders Tanımları, 2006)

Araştırma kapsamında internet ortamında yaptığımız taramalarda, Gazi Üniversitesi GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümü dışında kalan diğer mesleki müzik eğitimi veren kurumlarımızın ders içeriklerinin bulunmadığı veya teferruatlı olarak ders içeriklerinin ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle, ulaşabildiğimiz GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümünün, 1998 yılı lisans programına göre, Türk halk müziği ve bireysel çalgı (bağlama) ders içerikleri şu şekilde belirtilmiştir;

Bireysel Çalgı (bağlama) Ders İçeriği; halk müziğinde çok kullanılan hüseyini ve uşşak ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili örneklerin öğretimi, kürdi, hicaz, karcıgar makamlarında alıştırma, etüt ve ezgilerin çalınması, başparmak kullanımı, Zeybek tavrı ve sol kararlı makamların kullanılması, Azeri tavrı ve Sİ kararlı makamların kullanılması” gibi ifadeler kullanılmış ve “ayak” kavramından söz edilmemiştir. “ayak” yerine “makam” kavramının kullanımına yer verilmiştir.

Türk halk müziği ders içeriğinde; THM’ nin kökleri ve tarihsel gelişimi, ses sistemi, makam-ayak ve seyir, usuller, formlar ve repertuar çalışması şeklinde ders içeriği belirlenmiştir (Gazi web; 2006).

Bireysel Çalgı (bağlama) dersinde; makam kavramına fazlaca yer verilirken, Türk halk müziği dersinde “makam” kavramı “ayak” kavramıyla paralel kullanılması öngörülmüştür. Bu da bir belirsizliğin olduğunu yansıtmaktadır. (Gazi, web; 2006)

“1978 ve 1998 yılı Lisans Programlarına ait ders içerikleri karşılaştırıldığında, Türk halk müziği ve bireysel çalgı (bağlama) derslerinde dizi kullanımlarının bir belirsizlik içerisinde olduğu, “ayak” ve “makam” kavramlarının birlikte kullanılmaya çalışıldığı görülmüş, bu kullanımlar içerisinde Türk halk müziği dizileri, “ayak” kavramından ziyade “makam” kavramı veya “makamsal ifadelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak, makamsal ifadelerin kullanımı daha çoğunlukta olduğu belirlenmiştir” (Sümbüllü, 2006, s.82).

Ancak, 2006 yılında uygulamaya konan yeni ders programlarında, makamsal ifadeler ve makam isimlerine daha çok yer verildiği, gerek çalgı eğitiminde gerek kuramsal eğitimde makamlardan yararlanılma yoluna gidildiği tespit edilmiştir.

1.6.1.5. Milli Eğitim Bakanlığı’na Bağlı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Geleneksel Türk Halk Müziği Programı

Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ilköğretim ve ortaöğretim kurumları müzik dersi müfredat programı içinde bulunan ünitelerde, dizi adlandırmasına yer verilmediği, “ayak” veya “makam” kavramları ile ilgili kavramlara rastlanılmadığı tespit edilmiştir. Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümü geleneksel ve çağdaş müzik dersi öğretim programında Türk halk müziği dersine 6. üniteye yer verilmiş ve kapsamı şöyle belirlenmiştir;

Ünitenin Amacı; Bu ünite ile öğrencilerin, Türk halk müziği’nin temel yapısını, ses dizilerini, oluşumlarını, tavırlarını tanımaları, kavramaları ve Türk halk müziği örneklerini çalgısıyla seslendirmeleri biçiminde belirlenmektedir.

Kazandırılacak yeterlikler olarak da; eğitim etkinliklerini tamamlayan her öğrenci,

1. Türk halk müziği'nin anonim yapısını açıklar ve örnekler verir.
2. Türk halk müziği'nin toplumdaki yerini ve toplumsal olayların halk müziğine yansımalarını örnekler vererek açıklar
3. Türk halk müziği'nin ses dizileri olan ayakları tanır ve çalgısıyla seslendirir.
4. Yörelere göre farklılık gösteren halk müziği tavrılarını ayırt eder.
5. Türk halk müziği örneklerini çalgısıyla seslendirir biçimindedir.

Kavramlar; Ayaklar, Anonim, Garip, Müstezat, Kerem, Bozlak, Tavır
Ünitenin Açılımı, Türk Halk Müziği

- a. Türk Halk Müziğinde Ayaklar
- b. Halk Müziği Değiştirici İşaretler
- c. Halk Müziğinde Tavrılar (MEB-AGSL, web;2006)

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü geleneksel ve çağdaş müzik dersi öğretim programı içerisinde “ayak” kavramı tespit edilmiş ve “makam” kavramı hiç kullanılmamıştır.

Milli Eğitim Bakanlığı ve YÖK'e bağlı akademik kurumlarda, “ayak ve makam” kavramlarının tartışıldığı, bu tartışmaların ve belirsizliklerin Türk eğitim sisteminde ve geleneksel müziklerimizin öğretiminde önemli problemlere yol açtığını görmekteyiz. Dizi adlandırması bakımından, kavramsal açıdan bu belirsizliğin kaldırılarak bilimsel bir terminolojiye kavuşturulması, ortak bir dilin eğitim kurumlarımızda kullanılması ve bu konuya gerekli önemin gösterilmesi kaçınılmazdır. Geleneksel Türk halk müziğini gelecek nesillere sağlıklı ve tutarlı aktarabilmek ve kendi öz müziğimizi farklı milletlerden insanlara tanıtabilmek adına teoride yaşanan kavram kargaşalarının ortadan kaldırılması için müzik araştırmacılarının konuya ciddi eğilmesi gerektiği söylenebilir.

1.6.2. Geleneksel Türk Halk Müziği Genel Bilgileri

Çalışmanın bu bölümünde, geleneksel Türk halk müziği kuramında var olan ve geleneksel Türk halk müziği'nin ne olduğunu anlamak adına genel bir bakış yapılmıştır. Bu bakış içerisinde, GTHM tanımı ve genel özelliklerinden söz edilerek GTHM içerisinde olan unsurlardan bazıları açıklanmıştır. Daha sonra, GTHM' nin tarihi sürecine değinilerek nasıl oluştuğu hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Bu bölümün son başlığında ise, Türkü formu tüm yönleriyle ve Orta Asya Türk dünyasında kullanılan isimleriyle tanıtılmış ve GTHM türleri fazla ayrıntıya girilmeden irdelenmiştir.

1.6.2.1. Geleneksel Türk Halk Müziği Tanımı ve Genel Özellikleri

Toplumlari ve topluluklari ifade etmedeki en önemli unsurlarin kültür ve müzik olduğu gerçeğinden yola çıkılırsa, milletlerin varlığını sürdürebilmeleri için en başta kültürlerine ve yerel müziklerine önem vermeleri, onları yaşatmaları ve yaygınlaştırmaları gerekmektedir.

Hoşsu'ya göre (1997, s.3) “Her ulusun kendi halkının genel folklor kurallari içinde oluşan bir sanatı vardır. Örf, adet ve gelenekler içinde doğan bu halk sanatı, ezgi ve ritimden oluşmuşsa ‘halk müziği’, söz ve şiirden oluşmuşsa ‘halk edebiyatı’, eğer bir takım ritmik hareketlerden oluşmuşsa ‘halk oyunları’ adı altında kültür varlığını gösterir”.

“Halkın tüm yaratmaları somut bir gereksinimi karşılamaya yöneliktir. Bu yaratmalarda başta sanatsal (estetik) nitelik olup olmaması önemli olmayıp ‘kullanışlılık’ yeterlidir” (Kaynar, 1996, s.24). “İki yüzyıla yakın zamandır, halk müzikleri üzerinde çeşitli yabancı ve yerli folklorcu ve etno müzikologlarca araştırmalar yapılmış, dünya halk müziklerinin tanım ve özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır” (Emnalar, 1998, s.25).

Bundan dolayıdır ki her milletin kendine has halk müzikleri vardır. ‘Popular’ kelimesinden türeyen ‘Popüler Müzik’ diye isimlendirilen halk müzikleri, derin kültür etkisi ile daha da yoğunlaşır ve zenginleşir (Sümbüllü, 2006, s.2).

Buradan hareketle genel olarak bazı yabancı ve Türk müzik bilimci, folklorcu, araştırmacı ve etno müzikologların halk müzikleri ile ilgili belirttikleri tanımlar aşağıda verilmektedir.

Alman müzik bilimci Hugo Riemann, halk müziği kapsamında;

1. Ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar, anonim bir yapıda olanlar,
2. Birçok nedenle halk tarafından benimsenmiş ve halk ezgisi ifadesine bürünmüş olanlar,
3. Halk diliyle oluşmuş, melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan, belleğe kolayca yerleşen, bu nedenle popüler (halk tarafından benimsenen ve tutulan) bir özellik taşıyan ezgiler, öğelerini almıştır:

Fransız müzik bilimci, Michell Brnet'e göre; Halk tarafından benimsenen ve sözlü gelenek biçiminde kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgilerdir. İngiliz müzik bilimci, "Prat'a göre; köylü ve halk arasından çıkıp, gelenek haline gelen ezgiler halk müziğini oluşturur. Yine İngiliz müzik bilimci, "Breniers'e göre ise; halkın müşterek malı olan, en sade, düz, samimi ve yalın ezgilerdir ki, bestecisi belli değildir ve anonimdir. Moser'e göre ise; halkın ortak malı olan şarkı ve melodiler halk türküsüdür" (Sümbüllü, 2006, s.3).

Türk folklorcu, müzikolog, derlemeci ve araştırmacı Halil Bedii Yönetken'e göre ise;

- a) Türk Halk Müziği folklorik ve anonim bir karakter taşır ve çok zengin bir müziktir.
- b) Modal metrik yönden olduğu kadar, yapı ve form bakımından da büyük özellik ve güzellik taşımaktadır.
- c) Yaratıcısı belli değildir.
- d) Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin ve Türk âşıklarının müziğidir.

Türk müzikolog, tarihçi, araştırmacı Mahmut Gazimihal ise halk müziğini şöyle tanımlamaktadır; "Halk şarkısı tabirini "chant populaire" karşılığı kullandık,

fakat Almanların kendi halk şarkılarına “lied” dedikleri gibi, bizde kendi halk şarkılarımıza genellikle “türkü” dedik (Emnalar,1998, s.26).

“Genellikle, kulaktan kulağa geçmek suretiyle halk arasında yayılan ve yaşayan türkülerimizin ne düzeni bellidir, ne yakımcısı. Türkü Türk’e ait demektir. Türkü sözcüğüne bir aidiyet eki olan (i) vokalinin eklenmesiyle oluşmuştur. Anadolu’da şarkı adı bilinmez” (Hoşsu, 1997, s.6).

Müzikolog Veysel Arseven ise halk müziğini; “her yerde, halk müzik türlerinin tümünü bir anda benimser, yakınlıkduyar, dinler, fakat yaratma yönünden bu müzik türlerinin dışında kalır. Bir başka deyimle, bazı müzik türlerinin yaratılmasında, halkın doğrudan doğruya katkısı olmaz” diyerek açıklamıştır.

Türk müzik ve oyun folklorcusu Muzaffer Sarısözen ise; Halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği, halkın ortak malı ve milli kültürü olan ezgiler halk müziğidir.

Türk Halk Müziği icracısı ve derlemecisi Nida Tüfekçi ise, halk müziğinde aranan unsurları şöyle sıralamıştır;

1. Sahibinin bilinmemesi,
2. Halk tarafından benimsenip, onun ifadesine bürünmüş olması,
3. Halkın ortak malı olması,
4. Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatıyetini sürdürmesi,
5. Gelenek haline gelmesi,
6. Zaman içinde derin bir geçmişi olması,
7. Mekân içinde yaygın olması,
8. Yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması,
9. İddiasız olması,
10. Kişisel yapım olmaması,

Bütün bu tanımlardan ve açıklamalardan hareketle, hiçbir sanat endişesi duymadan, halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve

duygulanımlarının gelenek ve görenekler içinde, ezgiyle anlatan ortak halk verilerini **“Geleneksel Türk Halk Müziği”** olarak tanımlayabiliriz..

Geleneksel Türk Halk Müziğinin genel özellikleri ise kısaca şöyle açıklanabilir;

Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bu müzik türü, sözlerinde çok değişik konuları da bulabileceğimiz pek çok örneklerle doludur. Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz ve ezgi yapılarına göre çeşitli özellikler gösteren Türk Halk Müziği, Batıdan Adriyatik kıyılarından başlayarak, bütün balkanlarda, Anadolu’da; Doğu’da Sibiry’a dan Lena ırmağına, Çin Seddi’ne kadar uzanan topraklarda, Kırım’da, Urallar’da, Kuzey İran’da, Bütün Orta Asya’da, Arap Yarımadası’nın Anadolu’ya yakın yörelerinde; bir başka deyişle Türkçenin konuşulduğu her yerde Türk Halk Müziğine ve onun çalgılarına rastlanmaktadır.

Türk halk müziğinin “âşıklar” ve “Türkü yakıcıları” olmak üzere 2 büyük kaynaktan beslendikleri görülmektedir. Bu iki grup halk sanatçıları, bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünemezler, uygulayamazlar. Zira nazari müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile bu işi yaparlar. Türk halk müziği yeryüzünde ne kadar doğal ve sosyal olay varsa, onları konusu içine almıştır. Bu konular özellikle sözlü musikide enine boyuna işlenmiştir. Estetik yönünden bir elemi, bir sevinci ifade eden ve çeşitli olayları canlandıran ezgilerin en ince örneklerini halk müziğinde bulmak mümkündür ki; dinsel ve dindışı konular, aşk, sevdâ türküleri, oyun havaları, esnaf türküleri, zanaat havaları, kahramanlık türküleri, serhat türküleri, çiftlikle ilgili ekin, harman türküleri, sohbet havaları, maniler, koşmalar, hoyratlar, düğün havaları, kına havaları, gelin-güvey gelin-kaynana türküleri, yiğitlemeler, koçaklamalar, destanlar, öğütler, ağıtlar, övgüler, taşlamalar, beddualar, ninniler, iş ve meslek türküleri, askerlik ve seferberlik türküleri, güldürücü-satirik türküler, imece türküleri vb. gibi konuların Türk Halk Müziği içinde işlendiğini görebilmekteyiz (Emnalar, 1998, s.28).

1.6.2.2. Geleneksel Türk Halk Müziği'nin Kısa Tarihçesi Ve Oluşumu

Türkler başlangıcından günümüze kadar yaşamış oldukları ve Orta Asya'dan Anadolu'ya gelene kadarki süre içerisinde her türlü eğlencelerinde, savaşlarında ve ibadetlerinde müziği kullanmış ve müzik ile iç içe yaşadıkları tarihsel olarak tespit edilmiştir.

Dünya toplumlarının farklılıklarının belirleyici özellikleri, kültür, tarih, coğrafi konum ve sosyal-ekonomik yapıdır. Sözü ve müziğiyle, Türk halkının kültürünü, tarihini, coğrafi konumunu ve sosyal-ekonomik yapısını en belirgin, en canlı biçimde yansıtan ögeler, ozanlar ve daha sonra da âşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik özelliği içinde bestelenen (yakılan) türküler, ayrıca deyiş, dil, edebiyat, giyim, el işi, inanışlar, halk hekimliği, seyirlik oyunlar, gelenekler, görenekler, köy hayatı ve köy hayatı töresinin yarattığı çeşitli halk oyunlarıdır. Bu ögeler Türk halkının değer dizgesinin bir görüntüsüdür ya da Türk halkı bu değer dizgesinin bir görüntüsüdür (Budak, 2006, s.12)

Müzik tarihi; İnsan kültüründe müziğin var oluşundan günümüze kadar geçen sürede; müziğin doğuşunu, gelişimini, kazandığı başarıları, ilişkileri ve sorunları belgelere dayalı olarak zaman ve mekan göstererek inceleyen, müzik ağırlıklı bir tarih bilimidir (Günay, 2006, s.36). “Kurdukları güçlü devletlerle dünya tarihinin şekillenmesinde her zaman önemli rol oynamış olan Türkler, tarih boyunca müzik alanında da önemli işler başarmışlardır” (Kamacıoğlu, 2005, s.454)

Tarih içinde Türklerin Orta Asya'da tarih sahnesine çıkıp etkin rol almaya başladıkları ilk dönemlerinden bu yana Asya'nın ortasından Doğu, Batı, Kuzey ve Güney'e doğru açılım, yönelim, yürüyüş ve yayılımlarıyla birlikte değişik yönlerde çeşitli kültür, sanat ve müzik eksenleri oluşmuştur (Uçan, 2000, s.67).

“Türk halk müziği tarihinin, Türklerin tarihi kadar eski olduğu ve Türk halk müziğinin esas temelini Orta Asya'daki Türk kavimlerinden oluştuğu bilinmektedir” (Emnalar, 1998, s.29). “İslamiyet'ten önce 5. yy.da Orta Asya'da Horasan'da yaşayan Türk topluluklarında, toplumun ortak duygularını dile getiren, ortak sorunlarına çözüm arayan toplumsal danışmanlar niteliğindeki halk ozanları, kopuzları eşliğinde şiir söyleyen kişilerdir” (Hoşsu, 1997,s.9). “Orta Asya göçebe

kabile toplum yaşamında önemli bir etkiye sahip olan Şamanizm’de, sihir, büyücülük, totemcilik, hekimlik, kâhinlik müzikle iç içedir (Kaygısız,2000, s.180). Şaman denilen bu din adamları, sözüne inanılan bilge kişilerdir. “Bunlara Altay Türklerinde “*kam*”, Kırgız Türklerinde “*bakşı-bahşı-baksı-bakşı*”, Yakut Türklerinde “*Şaman*”, Oğuz Türklerinde “*ozan*” denilmektedir” (Hoşsu,1997,s.9).

“Zamanla “*Kam*” lar “büyücü-çalgıcı”lık, Ozan’lar da “şair-çalgıcı”lık görevini üstlendiler. Alpler devrini terennüm eden asıl sanatkârlar işte bu ozanlardı ve ta Hunlardan beri ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu. Türklerin en eski milli sazı Kopuz’u çalarak ordunun başarı ve kahramanlıklarını öven bu sanatçılar- Fuat Köprülü’nün deyimiyle “hiç şüphesiz daha sonraki saz şairlerimizin dedeleri”dirler” (Tanrıkorur,2003 s.188).

“Çeşitli zaman ve mekânlarda bunlara verilen önem, kıyafetleri, kullandıkları müzik aletleri yaptıkları işlerin şekli değişebiliyordu. Fakat semadaki mabutlara kurban sunmak, ölümlerin ruhlarını semaya veya yerin dibine yollamak, fenalıklar, hastalıklar ve ölüm getiren kötü cinlerin yapacaklarına engel olmak, törenleri yönetmek hep bu halk sanatçılarının görevleriydi” (Emnalar,1998, s.29).

Eski Türklerde üç büyük tören vardır; Şölen (şeylan), Sığır ve Yuğ adı verilen bu törenlerden Şölen; Oğuz Türklerinin askeri-dini nitelikteki törenleriydi. Bu törenlerde, tanrıya kurban kesilir, kurbanın her parçası bir boy’a verilir. Şölenlerde, boyların oturacakları yerler, yiyecekler, et parçaları belli idi. Bu et parçalarına “söğük” denirdi. İkinci büyük tören “sığır” ise, süreklilikteki törenlerdi. Türkler avcılığı seven bir ulustur. Bu gelenekleri Orta Asya’da ve Anadolu’da halen yaşamaktadır. Eski Türklerin, dini amaçlar yaptıkları bu süreklilikteki avına “sığır” denilir. Adına ilk kez Orhun yazıtlarında rastladığımız yuğlar ise, ölümler için yapılan dini törenlerdir. Fuad Köprülü, yalnız büyük adamların ölümlerinde değil, ölen her kişi için yuğ yapıldığını belirtmektedir (Emnalar,1998,s.30). “15.yüzyılda ozanların ve ozanlık geleneğinin yerini alan “aşık”lık geleneği günümüze kadar gelmiştir” (Tanrıkorur, 2003, s.188).

Yukarıda anlatılanlar çerçevesinde, Türk Halk Müziğinin tarihçesini kısaca özetleyecek olursak; “Orta Asya’daki çeşitli Türk kavimlerinde bulunan, çeşitli

isimlerle anılan ve değişimler sonucu şair çalgıcılar olarak bilinen halk ozanları, Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri ile yerlerini aşık veya saz şairlerine bırakmışlardır. Bu kişilerin Orta Asya'dan getirdikleri müzik, Anadolu'nun binlerce yıllık kültür birikimi içindeki müzikle bir senteze uğramış ve günümüz Türk Halk Müziği oluşmuştur denebilir” (Emnalar, 1998 s.33).

1.6.2.3. Halk Müziğinde Türkü ve Geleneksel Türk Halk Müziğinde Türler

Türk Halk musikisinin en tanınmış şekli (forme musicale) olan türkü, 12.yüzyıl Farsca türki'den (“Türkçe, Türk'e ait ve mahsus) Türkçe telaffuza uydurulmuştur. Klasik musiki'deki şarkı formuna karşılıktır. Böylece, musikinin en son safhası olan form bakımından da Türk halk ve klasik musikileri arasında benzerlik (aynıyet) görülür (Öztuna, 1976, s.347).

Genel olarak türkü; “daha çok hece vezni, az da olsa aruz vezni ile yazılmış Türk Halk Edebiyatı'na ait sözlerin, genel olarak basit, kolayca anlaşılabilir ve küçük soluklu ezgilendirilmesi sonucu oluşur. Bu ezgilerin en önemli özelliği, genel olarak bezekli oluşları yanında, yoğun sekileme içermesidir. Türkü aynı zamanda Türk Halk Edebiyatı'nda bir şiir türünün adıdır” (Akdoğu,1996, s.149–150).

Türkülerde, halk şiirindeki duygu, düşünce ve olayların sözlü olarak aktarımı paralelinde halkın ezgileri ile şiir ve ezgi arasında özlü bir bağlantı kurulmuştur. “Türküler beste yapısı yönünden teorik bağımlı değildir. Teknik yapıları birbirinden farklıdır. Şiir ve beste şekli çok değişkendir. Türkülerde kıta önemlidir. Türkülerin asıl sözleri bölümüdür. Kıta sonlarında nakarat vardır ve duyguların aktarımı için bazen birden fazla mısra nakarat olarak eklenir” (Çakar,2004, s.41).

“Meyan kısmı mevcut ve geçkiye mahsustur. Şarkıda mısra, türkü'de kıta önemlidir. Anadolu'nun pek çok bölgesinde klasik musikide var olan makamlarla yapılmış türküler mevcuttur. Ekseri türküler parlak ve güzeldir. Klasik müziği tekniği ile aynıdır. Üslup farklılığı vardır. Türküler daha işlenmemiş ve saf musiki eserleridir. Türkü umumiyetle şarkıdan daha serbest bir şekildedir” (Öztuna,1976, s.347–348).

Dilimizin şivesinden doğan, Türk ezgisinin en yaygın ve diri parçası olan türkü, 15. yüzyıl başlarında, Anadolu’da yalnız ismi bakımından değil, ezgi özü bakımından da derin bir etki bırakmıştır.

“14. yüzyıl Anadolu Türkçesi ile yazılı “*Kabusname*” tercümesinde “*türkü*” ve “*ezgi*” kelimeleri Farsça’daki muadil sözlere tercihle kullanılmışlardır. Belki Farsçasında da aynı Türkçeler vardı. Bu durumda Selçuklu’lar çağında da yaygın olduğu söylenebilir” (Gazimihal,1961, s.258).

Türkü sözüne, bazı Türk boylarında, bugün, aşağıda sayılan kelime/kavramlar karşılık olarak kullanılmaktadır;

Türküye; “**Azerbaycan Türkleri;** *mahnı*, **Başkurt Türkleri;** *halk yırı*, **Kazak Türkleri;** *Türki, türük, halık eni*, **Kırgız Türkleri;** *eldik ır, türkü*, **Özbek Türkleri;** *Türki, halk koşığı*, **Tatar Türkleri;** *halık cırı*, **Türkmen Türkleri;** *halk aydımı*, **Uygur Türkleri;** *nahşa, koça nahşisi*, **Kumuk Türkleri;** *yır*, **Nogay Türkleri;** *yır*, **Karaçay – Malkar Türkleri;** *cır*, **Irak Türkleri;** *beste, mahnı, halk türküsü*, **Gagauz Türkleri;** *türkü*, **Tuva Türkleri;** *kojamık, kojan*, **Saha (Yakut) Türkleri;** *ırıa*, **Kosova Türkleri;** *türkü*, **Bulgaristan Türkleri;** *türkü*, **Altay Türkleri;** *kojon*, **Kırım Tatar Türkleri;** *cır*, **Çavuş Türkleri;** *yuri*” (Yıldızkaya,2006, s.8–9) adını vermişlerdir.

Halk müziğinde türkü formunu genel olarak anlattıktan sonra, GTHM de türler konusunu da, Genel olarak serbest ritimli (usulsüz) olan, ***uzun havalar*** ve genel olarak ritimli (usullü) olan, ***kırık havalar*** olarak 2 bölümde incelemek mümkündür.

Uzun havalar (serbest ritimli ezgiler);

“Uzun hava ya da düz hava, hava yakmak, yakım yakmak, ozannama okumak, hava ekmek, hava asılmak, yüksek hava, avaz, çıkışmak, kazındırmak, koşma koşmak (okumak), mani okumak, uzun kayda, engin hava gibi terim ve tabirler, yurdumuzda halk musikisi çalışmalarının başladığı ilk yıllardan itibaren kullanılmış ve çeşitli bilim adamlarınca çok kereler tanımlanmaya çalışılmıştır” (Küçükçelebi,2002, s.5).

Uzun hava; “Ölçü ve düzum bakımından serbest olduğu halde, belli bir dizisi ve bu dizi içinde belli bir seyri bulunan serbest ağızla söylenen halk ezgisi” (Özbek,1998,s.194) olarak tanımlanabilir.

Genel olarak serbest ritimli (usulsüz), diğeri bir deyişle uzun havalarımız, yöresel özelliklerine ve söyleniş biçimlerine göre; “**Arguvan havaları, Barak havaları, Bozlaklar, Divanlar, Gurbet havaları, Hoyratlar, Mayalar, Müstezatlar ve Yol (yayla) havaları**” (Emnalar,1998, s.240) olmak üzere 9 madde de toplamak mümkündür.

Kırık havalar (ritimli ezgiler);

“Hemen hemen yurdun her bölgesinde görülen kırık havalar, konuları, ezgisel yapıları çalgıları ve oynandığı oyuna vb. göre çeşitli tür ve tiplerde karşımıza çıkarlar. “GTHM’ de bazı ezgiler “belirli bir dizi ve seyir gösterdikleri gibi, ritim ve usul bakımından da koşulludurlar. Belirli bir usul içindedirler” (Hoşsu, 1997, s.12).

Şu halde **kırık havaları;** “*belirli bir ölçüsü ve ritmi olan, belirli ezgi kalıpları içerisinde, belirli kurallara göre seyreden, düzenli bir ritim özelliği gösteren ezgilerdir*” (Tatyüz,2001, s.4) diye tanımlanabilir. Kırık havalar kendi içerisinde; oyunlu ve oyunsuz türler olmak üzere 2 bölüme ayrılırlar.

Oyunlu türler;

“halay, bar, zeybek, semah (samah), hora, karşılama, mengi, bengi, kasap havaları, güvende, kaşık havaları, horon, teke havaları”

Oyunsuz türler;

ağıt, divan, tatyay, nefes, ilahi, güzelleme, yiğitleme, karşılıklı türküler, destan, kına türküler, iş (meslek) türküler, sohbet türküler, kahramanlık (serhat) türküler, ninni, varsağı’dır.

1.6.3. Geleneksel Türk Halk Müziği Ve Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Terminoloji

Geleneksel müziklerimizin en önemli sorunlarından bir tanesi de, müziklerimiz üzerinde gerekli terminolojinin oluşmamış olmasıdır. Bu belirsizlik ve

eksiklik, müziğimizin daha sistemli ve planlı olarak eğitim ve öğretimde kullanılmasına engel olduğu düşünülmektedir.

Türkiye’de müzik terminoloji sorunu, iki kaynaktan doğmaktadır; Birincisi, Cumhuriyetle birlikte çoksesli müzik teknolojisine yönelme ve bunun doğal sonucu olarak 1930’lardan başlayarak Batı dillerinden Türkçeye çevrilen veya aktarılan ders ve teori kitapları ile gelen yeni kavram ve terimlerin karşılıklarının bulunması, ikincisi ise, dil devriminin etkili olması ile daha önceki çevirilerde bulunmuş karşılıkların eskimesi, yenilenme ve bilinçli olarak Türkçe kökenli olmasının istenmesi olarak tanımlanabilir (Yüregir 1988, s.70).

Geleneksel Türk halk müziği (GTHM) nin ve Geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) nin kuşkusuz çok çeşitli sorunları olduğu bir gerçektir. Kavramsal temeller ve kuramsal modeller bakımından bu iki tür müzik yeterince sağlam ve tutarlı bir çerçeveye oturmadığını düşünmekteyiz. Gelişmekte olan Türkiye’ de gitgide daha fazla göze batmaya başlayan husus, müziğimizin çeşitli alanlarında görülen düzensizlikler ve belirsizliklerdir. Bu yüzden müziğimizin belli sahalarında görülen düzensizlik ve belirsizlikleri ortadan kaldırmak için, bilimsel temellere dayandırarak belli ölçülerde standartlaştırmak gerektiğini düşünmekteyiz (Munzur,1997 s,44).

“Söz konusu bu düzensizlikler ve belirsizlikler genel olarak ifade etmek gerekirse, Türk müziği terminolojisinde karşımıza çıkmaktadır. Tanım olarak ansiklopedik sözlüklerde terminoloji terimi; “Yunanca ve Latince, düşünceleri sözcüklerle anlatma, teknik terimler bulma ve özellikle bir sanatta birbirimize karşı kullanılan teknik terimlerin tümü anlamını ifade etmektedir.” (Yılmaz, 1988, s.64).

Bir bilim dalı olarak genel ifadesiyle geleneksel Türk müziği, terminolojik anlamda bir kavram kargaşası içerisindedir. Ülkemizde halen icra olunan birçok müzik türünde (GTHM, GTSM, ÇÇM, HBM vb...) terminolojik derli toplu bir çalışmaya rastlanılmamaktadır. GTHM’ nin bilimsel temeller üzerine oturtulabilmesi için, sağlam bir terminoloji oluşturulması gerekir. Bu çalışmada, yukarıda belirtilen müzik türlerinden konumuzla yakın ilgisi olması dolayısıyla GTHM ve GTSM’ deki terminolojik bazı terimler ayrı ayrı anlamları verilmek suretiyle irdelenecektir.

1.6.3.1. Geleneksel Türk Halk Müziği Terminolojisi ve Kullanım Şekilleri

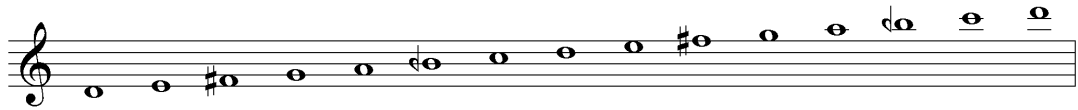
Cumhuriyetin ilanından sonra başlayan Halk Müziği hareketleri içinde, gerek saha araştırmalarında, gerek bilim ve sanat camiasında ihmal edilmiş konuların başında Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) terminolojisi gelmektedir. Konumuzla yakından ilgili olan GTHM terminolojisinde kullanılan terimlerin anlam ve kullanım şekilleri harf sırasına göre şöyledir;

Açış:

“Çalınacak veya söylenecek bir kırık havadan önce o ezginin seyrini verecek şekilde bir halk çalgısıyla ezgiyi hazırlayıcı özgür bir ölçü ve ritim yapısı gösteren, doğaçlama çalınan ezgilerdir” (Coşkun, 1984, s.3).

Aşıt:

“Yüksekliklerine göre dizilmiş seslerin oluşturduğu bütündür. Aşıtların en önemli özelliği kendilerinden makam elde edilebilmeleridir. Aşıtlar iki oktav genişliği içinde (15 ses) gösterilirler. Bu iki oktav içindeki sesler ve aralıklar değişmez. Aşıtların dışında kalan pest ya da tiz yöndeki diğer iki oktavlar içinde bulunan sesler, aşıtın seslerinin simetrisidir. (Bilindiği gibi, uluslar arası müzikte diziler, bir oktav içinde gösterilir ve diğer oktavlardaki sesler dizinin simetrisidir) (Akdoğan, 1987, s.5, Coşkun, 1984, s.3). Bu açıklamaya örnek olması için aşağıda “RE Aşıtı” verilmiştir.



Bezeme, bezek, bezekli ezgi:

“Çekirdek ezgiyi oluşturan seslerin üzerine ya da altına daha küçük süreli bir veya birkaç sesin eklenmesi işlemine **bezeme**, bu seslere **bezek**, böyle bir ezgiye de **bezekli ezgi** denir” (Akdoğan, 1996, s. 21).

Çatal (Varyant-Başkanti) :

“Bir ezgiyi oluşturan motif ya da motiflerin bir veya birkaç sesine yeni sesler ekleme, yani bezeme, veya motifin ses sürelerinden birkaçının süresini değiştirme işlemine **çatal**, motifin bu şekline **çatal motif (çam)**, bu tür motiflerle oluşturulmuş ezgiye de **çatal ezgi (çez)** denir. Çatal, yalnızca aynı makam ve usuldeki ezgiler ya da eserler arasında olabilir” (Akdoğan, 1996 s. 22).

Dizi;

“Bir makamın içerdiği sesleri ve perdeleri gösterir” (Sun, 1998, s.2.). Dizi konusunda bir başka açıklama ise şöyledir; “perdelerin özel kurallara göre sıralı ve bir musiki sistemine temellik eden belirli ardıllığıdır”. “Yunanlıların, Doğuluların veya başkalarının *ses dizisi*, denilince o farklı kavimlerden her birinin kendi “musiki sistemi” anlaşılır” (Gazimihal, 1961, s. 67). Bu açıklamaları desteklemek adına, aşağıya GTHM’ de kullanılan bir dizi örneği verilmiştir.



Düzen:

“Bir enstrümanın belirli titreşimdeki seslere göre ayarlanmalarına ve gereken sesleri verebilmesi için düzeniğinde uygulanan perdeler kalıbına ve akort şekline denir. Örnek verecek olursak, bağlamada üç tel grubunun alttan üste doğru “la-re-sol” seslerini verecek şekilde düzenlenmesiyle “**kara düzen**”, “la-re-mi” seslerini verecek şekilde düzenlenmesiyle “**bozuk düzen**” oluşur” (Coşkun, 1984, s. 4). Mahmut Ragıp Gazimihal ise musiki sözlüğü isimli kitabında düzeni; “saz tellerini kendi perdelerine göre kurup tanzim etmek anlamı ile Türkçede yüzyıllar boyunca kullanıla gelen tabir “düzen” (eski söylenişiyile tüzem) demektir diye açıklamıştır.



Ezgi (Melodi) :

“Değişik yükseklikteki (frekanstaki) seslerin, bir anlam bütünlüğü oluşturtacak şekilde ve tek tek birbiri ardı sıra sıralanmasıyla oluşan, insanın aklına ve duygularına hitap edecek biçimde aralarında bağlantıları olan sesler toplamına veya ses çizgisine denir” (Pelikoğlu, 1998, s. 4). “Dolayısıyla ezginin en önemli özelliği bir anlam içermesidir” (Akdoğu, 1996, s. 11).

Genişlik:

“Bir ezginin, bir dizinin veya insan ya da bir çalgı sesinin en kalın ve en ince sesleri ile sınırlı alan: “*Türkmen bozlağı*”nın bir buçuk sekizli genişliği vardır. Bu da halk ezgileri için oldukça büyük bir genişliktir” (Özbek, 1998, s. 80).

Gezinti:

1.” Bir makamın seslerini ve seyrini belirtmek, bir ezgiye yol göstermek ya da ayak tutmak üzere çalgı ile yapılan doğaçlama ezgi; *gezinme, taksim*” (Özbek, 1998, s.81).

2. “Bu amaçla bestelenmiş küçük ezgiler: “Hüseyini makamını okuyacak kimseye ya saz ile bir gezinti yapmak ya da doğrudan “*hüseyini gezinti*”sini çalmak gerekir” (Özbek, 1998, s. 82).

Kalp Motif:

“Seyir kurallarına uyularak yapılan, makamsal ezgi akışı içinde gerek durak, gerek güçlü seslerine kolayca ulaşabilme isteği sonucu kullanılan bezekli motiflerdir. Genel Olarak, Geleneksel Türk Müziklerimizde özellikle de GTHM, GTSM ve Cami Müziğinde kullanılmıştır” (Akdoğu, 1996, s.47).

Karar (Durak);

“Bir müzik cümlesinin bitim noktası, durak; bu noktada seslerin aldığı düzen” (Özbek, 1998, s. 106). Türk Halk Müziğinde bir türkünün bittiği son ses, karar sesi.

Motif:

“En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine denir. Motif,

bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir” (Akdoğan,1996, s. 15).

Tavır (Üslup) :

“GTHM’ de ezgilerin kendilerine özgü çalınış ve söyleniş biçimidir. Ağız olarak da adlandırılan sözlü ezgilerin seslendirilmesinde süsleme ve gırtlak kullanış, sözsüz ve çalgısal ezgilerde ise tezene kullanış biçimi tavrı belirler. Tavır yörelere göre değişik özellikler taşır. Örneğin; sözsüz çalgısal ezgilerde Konya tavrı ve tezenesi, Yozgat tavrı ve tezenesi, zeybek tavrı ve tezenesi gibi... Sözlü ezgilerde ise Sümmani tavrı (ağzı), Karadeniz tavrı (ağzı) gibi... GTSM’ de ise; icracının (çalma-söyleme) sanatçıya has özelliğidir” (Pelikoğlu, 1998, s. 5–6).

Yol Gösterme (Gezinti) :

“GTHM’ de genellikle uzun havaların söylenmesinden önce ve söz aralarında uzun havanın seyri ve tavrını verecek biçimde özgür bir ölçü ve ritim yapısıyla doğaçlama olarak bir çalgıyla çalınan ve söyleyeni hazırlayıcı ezgidir. Aşık faslında saz şairlerinden birinin, ayak açarak deyişin hangi makam veya dizide olacağını belli etmesidir” (Coşkun, 1984, s.5).

1.6.3.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisi ve Kullanım Şekilleri

Türk müziğinin, geleneksel Türk halk müziği’nden başka diğer bir kolunu oluşturan geleneksel Türk sanat müziği ise, terminolojik açıdan geleneksel Türk halk müziği’ ne nazaran daha sistemli ve daha belirgin bir yapı içerisinde olduğu söylenebilir.

Geleneksel Türk sanat müziği terminolojisi, günümüzde istenen sonucu verme yetisini çoktandır yitirdiği düşünülse bile, teorik ve akademik düzeyde, halk müziğinin alanını kapsamayı sürdürmektedir. Makam sistemi güçlü bir analiz olanağı sunmaya devam etmektedir. GTSM terminolojisinin pek çok profesyonel ve amatör bağlamacı tarafından akademik olmayan bir bağlamda kullanılması ise, makamı mantıksal ve sistematik bir müziksel organizasyonun sembolü olarak gören analitik değil, retorik bir öneme sahiptir (Stokes, 1996, s. 115).

Geleneksel Türk müziğinin diğer bir türünü oluşturan geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) ve terminolojisinin kullanımı, GTHM' nin aksine daha az problemlidir. Bunda; bu türün hem makamsal yapıda olmuş olmasının hem de GTHM' ne nazaran daha bilimsel bir yapıya oturtulmasının ve ayrıca belli müzik kurallar zinciri içinde olmasının önemli bir rolü vardır. Burada, GTSM terminolojisinde kullanılan ve GTHM terminolojisinde kullanılan bazı terimlerle benzerlik gösteren kavramları, karşılaştırılmaları açısından, müzik bilimde kullanıldığı şekli ve anlamları şöyledir;

Aranağme:

“Çalgısal bir türdür. Özellikle fasıl şarkılarında şarkıları birbirine bağlayan bir köprü oluşturma amacıyla üretilirler. Temel ögesi, usul ve makam olarak, sonuna geldiği ve bir sonraki şarkının özelliklerini taşımasıdır. Şarkının sanki bir özeti gibidir. Bunun yanında genel olarak bir cümleli biçim içinde yazılırlar. Çok az aranağme bir bölüm oluşturacak şekilde bestelenmiştir” (Akdoğan, 1996, s. 278).

Çeşni:

“Eser içerisinde bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla alterasyonu ardı ardına gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişimdir” (Akdoğan, 1996, s. 35).

Durak (Karar) :

“Bir dizinin son sesi veya bir makamın karar verilen son perdesi. Türk makamları eskiden beri duraklarına göre tasnif edilmiştir” (Öztuna, 2000, s. 101). Eserin bittiği ses yani tam karar da denir.

Yarım Karar:

“Makamın güçlü perdesi üzerinde yapılan kalıştır” (Özkan, 1994, s.75)..

Asma Karar:

“Dizinin herhangi bir derecesinde kısa süreli yapılan kalış” (Akpınar, 2003, s. 2).

Fasıl:

“Çalgısal ve sözel bir türdür. Temel öğleri; aynı makam içerisinde *peşrev – kar – beste – ağırsemai – yürüksemai – şarkı – sazsemai* türlerinin ardı ardına ve mutlak surette ağırdan hızlıya gidecek şekilde bestelenmesidir. Bu tür içinde yalnızca şarkılar aranağmelerle birbirine bağlanır” (Akdoğan, 1996, s. 308).

Gazel:

“Türk Müziğinde belli bir kurala bağlı olmadan, bir kişi tarafından herhangi bir makamda (ya da yapısı birbirine uygun makamlarda) gezinerek, sesle yapılan ve içten geldiği gibi söylenen bir nevi taksim” (Sözer, 1986, s.268). “GTHM’ deki uzun hava ile benzerlik gösteren ve “divan edebiyatında gazel olarak adlandırılan türün, doğaçtan ezgilendirilmesiyle oluşur. Usulsüz bir türdür. Sözler doğaçlanırken, *ah, of, aman, gönül ey, dost, yar* gibi katma sözlerde dizelere eklenir. Doğaçlama sırasında çalgılar tarafından, hangi makamda doğaçlama yapılıyorsa, o makamda, *ritimli dem* tutulur. Sözel bölmenin arasına taksimde konulabilir” (Akdoğan, 1996, s. 281–282).

Geçki:

“Eser içinde, eserin ait olduğu makamdan bir başka makama geçme işlemine denilir. Genel olarak geçici amaçlı geçki yapılmasına karşın, çok sık olmasa da sürekli geçki de yapılmıştır. Geçkide, geçilen makamın durak ve güçlü sesleri mutlaka belirtilir. Yerinde yapıldığı sürece, eserin renkli ve değişken olması sağlandıktan başka, *duyumsal haz* da geçki sayesinde artar” (Akdoğan, 1996, s. 34).

Genişleme:

“Diziye pest taraftan veya tiz taraftan ilave edilen dörtlü veya beşlilerle oluşturulur” (Akpınar, 2003, s. 2).

Peşrev:

“Türk Musikisi’nin en maruf saz eseri formu ve önde giden manasında “pişrev” dir. (Öztuna, 2000, s. 354) Hane-teslim bölmeli bir çalgısal türdür” (Akdoğan, 1996, s.284).

Seyir:

“Türk Musikisi’nde makamların karakteristik akışı.” (Öztuna, 2000, s. 425)
 “Geleneksel makam anlayışı içinde hangi perdeden sonra, hangi perdenin kullanılması gerektiği anlayışı seyri oluşturur” (Akdoğan, 1996, s. 46). “Bir makamın seyri, en basit şekli ile belli başlı makam özelliği olan giriş sesi ile karar arasındaki ilişki olarak tanımlanabilir. Bir makamın seyri, ya en genel anlamda ezgisel yönle, ya da repertuardan çok özgül eserlerle tanımlanmıştır. Belirli bir makamın gidişinin ayrıntılı, fakat yine de genelleştirilmiş olarak sergilenmesidir” (Signell, 2006, s. 62–69).

İnici seyir:

“Bir dizinin umumi seyrinin tizden peste doğru olması, sesi alçaltmak” (Öztuna, 2000, s. 173).

Çıkıcı seyir:

“Umumi seyri veya bütün seyri pestten tize doğru olan dizi” (Öztuna, 2000, s. 68).

İnici-çıkıcı seyir:

“Seyire yarım karar yapılan perde veya yakın seslerden başlamak” (Akpınar, 2003, s.3).

Taksim:

“Ölçü ve biçim bakımından bağımsız, fakat bir makama bağımlı olarak doğaçlama (improvisation) çalmaya verilen isimdir. Genellikle fasıllarda, peşrevden önce yer alır”. “Bir başka tanımda ise; “işitsel olarak kişiyi bir makama koşullandırmak temel amacıyla üretilmiş çalgısal bir türdür. Temel öğesi, doğaçlama ve usulsüz oluşudur” (Akdoğan, 1996, s. 280).

1.6.3.3 Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Makam Tanımları, Oluşumu ve Kullanım Şekilleri

Genel manada, birçok anlama sahip olan makam terimi, “Arap, Acem, Hint ve Türk müziklerinde sistem ve prensipler açısından birçok benzerlik ve etkileşimler göstermektedir. Bu kültürlerin sadece iki tanesinde (Arap ve Türk) “makam”

kelimesi ortaklaşa kullanılmaktadır. Bugünkü Türkiye’den Çin’e kadar Türk asıllı bütün müzisyenlerin kullandığı “makam” kelimesi, latin alfabesinde (makam, magam, mukam ve mugam) şeklinde yazılıyor olsa da, tarihi kökünde Kur’an okunurken ayakta durulan yer anlamında Arapça bir kelime olup, sonradan müzikteki teknik anlamını kazanmış Arap asıllı bir terimdir.

Araplar “makam” kelimesini, musikideki bugünkü anlamı ile, 8.yüzyılın büyük Arap nazariye ve icracısı, Mansur Zalzal’dan beri kullandıkları tahmin olunabilir. Türklerin ise makam terimini ilk defa Türk asıllı büyük musiki bilgini, bestecisi ve icracısı Abdülkadir Meragi tarafından 13. yüzyılda kullandığı tahmin edilmektedir. Bu yüzyıla kadar Türkler, makam anlamında çeşitli Asya Türk lehçelerinden, “kök, kög, küg, küy, veya kü” şeklinde söylenebilen terimler kullandıkları bilinmektedir. Bütün doğu musiki tarihinin en büyük nazariyatçısı olan Safiyyüddin Abdülmü’min ise makam yerine “edvar” veya “şedd” kelimelerini makam anlamında kullanmıştır., (Tanrıkorur, 2003, 139–140).

Makam terimi, Türk müziği ile uğraşanlar ve dinleyenler tarafından, kısacası toplumumuzda bilinen ve kullanılan bir olgudur. Bugüne kadar geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan “ayak” kavramının, geleneksel Türk sanat müziğindeki “makam” kavramına karşılık olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ancak bu terimler içerisinde kullanımı, içeriği, yaygınlığı bakımından eğitim ve öğretimde makam kavramı daha bilimsel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diziyi açıklamakta makam olgusundan yararlanmak, o diziyi isimlendirmek ve izah etmekte daha akılcı ve daha hareket kolaylığı sağlayacağı gerçeği dikkat çekicidir.

Genel olarak bakıldığında, “yabancı bir müzisyene “modo”, “mode” terimleri söylendiğinde veya “majör-minör” dendiğinde GTSM’ deki basit makamları, “Tonalite (Fr.)”, “Tonality (İng.)”, “Tenalita (İtal.)” denildiğinde de göçürülmüş (Şed) makamları izah etmek az çok mümkün olacaktır” (Karagenç, 1999, s. 4). “Arapça “Kame-Yekuumu” (ayakta durmak) fiil kökünden gelen “makam” kelimesi dilimize girmiş ve değişik anlamlarda fazlaca kullanılmış bir kelimedir” (Tanrıkorur, 1998, s.69).

Konumuzla yakın ilintili olan makam kelimesinin çeşitli literatürlerden faydalanılarak müzik bilimindeki anlamları ve kullanım şekilleri şöyledir;

- “Bir durak veya güçlünün etrafında onlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumu,
- Bir aşıtta bir veya birden fazla sesin güçlendirilmesi ile oluşturulan ezginin, belirli bir sesle bitirilmesi ile var olan duygudur” (Emnalar, 1998, s.7-8).
- “Dizi, durak, güçlü, yeden, tiz durak, asma karar ve arıza işaretleri ile makamsal dizi aralıkları esas alınan kendine özgü seyir ve makamsal çeşni geçkileri ile oluşan özel melodik yapıdır” (Çakar, 2004, s. 46).
- “Bir durak ile bir güçlünü etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi heyeti. “mode” ve “tonalite” mefhumlarının her ikisini de içine alır. Fakat ekseriya “tonalite” karşılığı kullanılır”(Öztuna, 2000, s. 228).
- “Bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmek” (Özkan, 1994, s.77),
- Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad. batı müziğinde ise, belirli aralıklar dizisi. Aralıkların bir tonik sestten diğer tonik sese doğru düzenlenmesi. Örneğin; RE majör senfoni dendiğinde, “RE” tonunda ve “majör” makamında bestelenmiş olduğu anlaşılır. Makam ve ton batı müziğinde o yapının tonalitesini belirler. Batı müziğinde 12 majör ve 12 minör diye adlandırılan iki temel makama ve tanpöre (eşit olmayan) diziye karşılık, Türk müziğinde 100’ e yakın makam kullanılır. Her makam kendine özgü diziyi oluşturan perdelerin birinden başlayabilir. Fakat dizinin ilk perdesi (genellikle en pest perde) kesinlikle karar perdesidir. Türk müziği makamlarının üç ortak yanı vardır;
- Her makamın dizisi eşit olmayan perdeler sisteminden alınma seslerden oluşur.

- Batı müziğinde güçlü (dominant) beşinci derece olduğu halde, Türk müziğinde genellikle üçüncü, bazende dördüncü derecedir. Her makam kendi sekizlisini her iki baştan (ince ve kalın) biraz aşabilir.
- Her makam zemin, meyan ve karar diye adlandırılan üç bölümden oluşur. Makamlar inici ve çıkıcı olurlar. Bazen de hem inici hem çıkıcı olurlar (Sözer, 1986, s.469).

Yukarıdaki açıklamalardan da görüleceği üzere, herhangi bir makamda şarkı veya türküyü ifade edebilmek, onun hangi ses dizisi içerisinde olduğunu söyleyebilmek, güçlü, durak, yeden gibi kavramların neler olduğunu anlayabilmek ve kavrayabilmek için, temelde iyi ve kapsamlı bir müzik eğitime ve müzik kültürüne ihtiyaç olduğu söylenebilir.

Geleneksel Türk sanat müziği terminolojisi, “günümüzde istenen sonucu verme yetisini çoktandır yitirdiği düşünülse bile, teorik ve akademik düzeyde, halk müziğinin alanına girmiştir. Makam sistemi güçlü bir analiz olanağı sunmaya devam etmektedir” (Stokes, 1996, s. 115).

1.6.3.4 Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Ayak Tanımları, Oluşumu ve Kullanım Şekilleri

Kültür ve Turizm Bakanlığı’nca yayınlanan “*Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*” adlı kitapta, ÖZBEK’in “*Türk Halk Müziğinde Ayak Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine*” konulu yazısında söylediği; “Türk müziğiyle uğraşan ve bu alanda araştırma yapan hemen herkesin kullandığı bir terim vardır.” ayak”; Çeşitli halk havalarının isimlerinin sonuna eklenerek, Türk müziği sisteminde zaten var olan “makam” tabirinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Garip ayağı, kerem ayağı, hatta çok yanlış olarak bozlak ayağı, azeri ayağı v.b” (Çelik, 1999, s.6)

“Cumhuriyetin kuruluş yıllarından 1940 dönemlerine gelinceye kadar “ayak” terimi halk musikisi çevrelerinde bilinmiyor ve kullanılmaktadır. Türkiye Radyo Televizyon kanallarının Ankara’da 1936 yılında kurulu yayına başlaması ile ayak terimi halk musikisine mal edilmeye başlanmış, ancak bu kavram üzerinde tam bir

açıklık getirilmeden bugüne kadar bir kavram kargaşalığı içinde devam ede gelmiştir” (Kutluğ, 2000, s. 503).

Türk müzikolog, halk müziği araştırmacısı ve derlemecisi Mahmut Ragıp Gazimihal 1929 yılında yazdığı “**Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları**” adlı kitabında, Trabzon ve dolaylarında yaptığı gezilerde, “Of ilçesinde ‘seyir yapmak’ türkü söylemek demektir. Kafiye ‘ayak’ derler! Ali Canip beyin İlk Muallim mektebinde okunan edebiyat kitabında da, Türkçede kafiye (ayak) denildiği kayıtlıdır (Gazimihal, 1929, s.61) ” tespitinde bulunarak “ayak”ın kafiye manasında olduğunu, Maçka dolaylarında ise musiki yerine “**avam**”(!) (**avaz**), “**kaide**”, “**hava**”, denildiğini belirlemiştir” (Gazimihal, 1929, s.60–61). Her ne kadar ilgili kaynakta “**avam**” olarak yazılı olsa da, bu kelimenin “**avaz**” olma olasılığı yüksektir.

“Özel bir kavram olan “ayak” kelimesi, Türk dilinde, çeşitli yörelerde ve pek çok anlamlarda kullanılmaktadır. Bunun bir “makam” karşılığı olarak kullanıldığı durumlarda bile tamamen yöresel ve değişik makamlar için ifade edildiği görülmektedir. Örneğin; “kerem” veya “müstezat” ayağı denildiğinde, birçok makam ifade edilmeye çalışılmaktadır” (Ergin, 1999, s. 5).

“Ayak terimi, yaklaşık 35–40 yıldır, bilhassa GTHM ile profesyonelce uğraşanlar arasında klasik Türk müziğindeki “makam” terimine karşılık olarak kullanılan terimlerden biridir. Burada dikkat edilecek noktalardan biri de, 60’ lı yılların sonuna kadar hiçbir kitap ya da makalede “ayak” teriminin “makam veya dizi” terimleri ile eşanlamlı kullanıldığını gösteriri bir ifadeye ve kaynağa rastlanılmadığıdır. Oysa Anadolu’da “ayak” teriminin taşıdığı pek çok anlam vardır ki, bu anlamların hemen hiçbiri doğrudan klasik Türk müziğindeki makam veya dizi terimlerini karşılamamaktadır” (Şenel, 1996, s. 9).

“Türk Dil Kurulu’nun 1963 yılında yayınladığı *Derleme sözlüğü*nde, “ayak” teriminin eskiden beri Türk halk musikisi dışında, halk arasında değişik anlamlarda kullanılmış olduğunu görüyoruz” (Kutluğ, 2000, s.503).

Konumuzla yakın ilgili olan geleneksel Türk halk müziğinde ve Türk halk edebiyatında kullanılan “ayak” teriminin çeşitli anlamlarını şöyle sıralayabiliriz;

Edebi Anlamda;

- Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak, Ayak Uydurmak: kafiye, kafiye vermek, söze başlamak, cevap vermek
- Ayak Değiştirmek: yeni bir kafiye ile söze devam etmek,
- Ayaklı.....: Koşma, Mani, Kalenderi, Semai, Divan, Tecnis, gibi aşık edebiyatı türlerinin beyit ya da kıta sonlarına ilave edilen, çoğunlukla şiirin kendi vezninden daha dar vezine sahip ve bağlandığı beyit ya da kıtaların kafiyesine uyan (bazende uymayan) söz gurubuna verilen ad. “Yedekli” de denir. Edebi yapının biçimi, müziğin biçimini ve ritmini de doğrudan ilgilendirir. (Şenel, 1996, s. 10)
- Ayak: Kafiye. (Trabzon, Tokat, Niksar yöresi)
- Ayak: samimi komşu (Balıkesir yöresi)
- Ayak: Kadeh, bardak, uzun kulplu maşrapa (Bursa, Samsun yöresi) (Emnalar, 1998, s. 526)
- Ayak Tutmak: ayak yapmak, öncülük etmek, söz açmak. (Kutluğ, 2000, s. 503).
- Uzun veya kısa heceli belirli bir hece gurubuna verilen ad.
- Türk Halk ezgilerinde ve edebiyatında başlangıç hazırlama amacıyla verilen sözlü ya da müzikli kısımdır (Emnalar, 1998, s. 527).

Müzikal Anlamda;

- Ayak: Perde
- Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak: Melodik anlamda ön müzik, başlangıç, giriş müziği = Kalıp ezgi = beylik aranağme. Ezgiye giriş amacı ile serbest ritimde ve belli seyirde gezinme.
- Enstrumantal ve Vokal-Enstrumantal iki kalıp ezgiden meydana gelen bir bütün ezgi: Bilhassa aşık müziğinde ve şehir muhiti halk müziğinde fasıl adabında görülür (Şenel, 1996, s. 10).

- Kadans, özellikle Azerbaycan, mugam sanatında melodiyi karar perdesine götüren melodik yapıdır.
- Yer – zemin adları ile gösterilen melodik icrada melodinin ritmini bildiren ses.
- Bir tür aranağme anlamına gelen koda veya kodetta ki bestenin sonuna yaklaşırken ezginin biraz daha genişlemesi ve yavaşlaması ile melodiyi karar perdesine ileten seyir şekli. (Kutluğ, 2000, s. 504)
- Ayak: Âşıkların ezgi çeşidine göre belli bir sestten başlayarak çaldıkları ezgi. Ara saz
- Ayak: Ezginin oturduğu istirahat ettiği ve sona erdiği ses.
- Ayak: Genel olarak karar tonu. Son/bitiş
- Ayak: Ezgiyi karara taşıyan son motiv.
- Ayak- Ayak Perde: Aşık sazında, sap üzerinde oktav sesi olan perdeler. Buna göre bir sesin kendisine “başperde”, bir oktav tizine “ayak perde veya zil perde” denir.
- Ayak Perde Kökü: Aşık sazında dört çeşit akort şekillerinden dördüncü çeşidi. (Şenel, 1996, s. 12)
- Türkü Ayağı: Türkü melodisinin saz ile gösterilmesidir.
- Ayak (Aşıt): Türkülerinin ve kullanım sıklıklarının saptanması, Batıda aşıtlar salt ölçülerin büyük ya da küçük olmasına göre, Majör-Minör olarak ayrılır (Emnalar, 1998, s.527).

Bunların yanı sıra “Türkiye’de halk ağzından derleme sözlüğünde ayak, ayağı almak, ayak almak, ayak yapmak gibi terim ve deyimlerde yukarıda açıkladığımız anlamlara yakın karşılıklar taşırlar. Özellikle “ ayak” teriminin ve “ayak” terimi ile bağlantılı ifadelerin Azerbaycan’da ki varlığı Türk dünyasında başka ve benzer terim ve ifadelerin var olduğuna işaretir” (Şenel, 1998, s.12–13).

“Ancak her makam kalıbı değişik yörelerde değişik isimler alabilmektedir. Bu bakımdan “ayak” terimi daha çok mahallî olarak, bir yörede kalıp bir ezgi içinde

kullanılabilmektedir. Bu nedenle belli bir ayağı, söz gelimi; “müstezat ayağı” nı, bütün yörelerde aynı makam kalıbı olarak bulamayabiliriz. Müstezat Ayağı; müstezat makamında olup da müstezat gazeli okumadan önce söylemeye uygun olan herhangi bir türkü olabileceği gibi, yalnızca bu gazel için bestelenmiş ezgide olabilir. Beşiri ayağı, bağrıyanık ayağı, şirvani ayağı, mesnevi ayağı, varsak ayağı, vb. gibi örnekler çoğaltılabilir. Dolayısıyla “ayak” terimiyle bir genelleme yaparak belli bir ayağı bir makam saymak mümkün olamamaktadır” (Kuzucu, 1997, s. 11–12).

Buna bağlı olarak, halk ağzı terminolojisinden yararlanılarak “ayak” terimine bağlanmış ve belli dizilere ad olmuş terimleri dört başlık altında toplanabilir:

1. Halk hikayelerine dayalı aşık tarzı havaların yaygın adlarından üretilmiş ayaklar ki bunların başında “Aşık Kerem” ile bağlanan “Kerem ayağı”, “Aşık Garip” adı ile bağlanan “Garip ayağı” gelmektedir. Kerem (ayağı) havaları; gerçekte bir aşk hikayesinin iki kahramanı Aşık Kerem ve onun maşuku Aslı’nın adı ile bağlantılı olarak halk arasında çalınıp okunan ve çeşitli epizotlarına dayalı olarak konu, söyleyiş, edebi biçim, melodik biçim, seyir, dizi, yöresel tavır, ve üslup, metrik yapı v.s.gibi yönlerden farklılıklar taşıyan epizot bir müziktir. Garip (ayağı) havaları ise; Aşık Garip ile maşuku Selvihan’ın aşkını anlatan son derece yaygın, genellikle Aşık Garip’in şiirleri ile okunan yurdumuzun pek çok yöresinden derlenmiş, bir çok çeşidi ve varyantı olan epizot müziktir.

2. Aşık tarzı edebi türlerden yola çıkılarak üretilmiş ayaklar ki bunların başında “müstezat” ve “kalenderi” gelmektedir. Bu terimlerden müstezat; aruz kalıbı ile yazılmış şiirlerin okunduğu daha ziyade aşık ağzı parçalarıdır. Kalenderi ise; aruz kalıbıyla ya da 14’ lü hece vezni ile okunan aşık fasıllarının en önemli türlerinden ve ayaklı serbest ritimli parçalarıdır.

3. Bazı yörelerde yaygın türkü ve uzun havaların mahalli isimlerinden yola çıkılarak üretilmiş ayaklardır ki, bu terimler; “muhalif”, “Beşiri”, “tatyân”, “misket”, “maya”, “bozlak” gibi. Bu terimlerden;

Muhalif; kuzey ırak’ta ve ülkemizin Elazığ, Urfa, Diyarbakır gibi yörelerinde okunan uzun hava tarzındaki bir kalıp melodinin adı.

Beşiri: muhalif gibi Kerkük, Elazığ ve Urfa’da birbirine yakın kalıp ezgilerle okunan uzun hava tarzında (Hoyrat) çeşitlerindendir.

Tatyân; Erzurum, Erzincan, Kars, Gümüşhane ve komşu yörelerde karşımıza çıkan, daha ziyade dini meclislerde ve toplantılarda okunan tekke ağzı bir ezgi türü.

Misket; Özellikle Orta Anadolu’da yaygın oyunlu bir türkü adı.

Maya; Yurdumuzun Doğu ve Güneydoğu Anadolu kesimlerini kapsayan bir sahada ve yüksek yerlerde yaşayanlara özgü bir uzun hava türü.

Bozlak; Daha ziyade İç Anadolu’da yayılmış olan Avşar Oymaklarına ve Yörüklerine ait olduğu bilinen uzun hava türlerinden biri.

4. İcat (Uydurma) edilmiş ayaklar ise, bazı türkülerin, uzun havaların, aşık tarzı havaların adlarından, coğrafi yerleşim düzeninden ya da halk dilinden olmayan Klasik Türk Müziği makam adlarından yola çıkılarak üretilmiş ayaklardır ki örneğin; Zavil kerem ayağı, hüzzam ayağı, engin hüseyini ayağı, kara sevda ayağı, saba ayağı, katip ayağı, vb... gibi” (Şenel, 1996, s. 14).

“Klasik Türk musikisi makamlarından bazıları için bir karşılık bulamamaktan dolayı, sonradan uydurulmuş bu ayak çeşitlerinde, kara sevda ayağı hicazkâr makamına, engin hüseyini ayağı muhayyer makamına, zavil kerem ayağı zavil makamına, hüzzam ayağı hüzzam makamına, saba ayağı saba makamına, katip ayağı nihavent makamına karşılık olarak düşünülmüş ve yayılmıştır” (Kutluğ, 2000, s.516)
 “Bu tutum zamanla icatçılığa yol açmıştır. Bu icatçılık gelecekte başka isimlerle maka-dizi karşılıkları üretileceği endişesi vermektedir” (Şenel, 1996, s.14).

“Ayak kavramının halk ağzında yüklendiği anlamlar, halkın kendi kavrayışı ile doğru orantılıdır. Örneğin ayak ve makam için halk ağzında; “hava”, “havacat”, “hacavat-hecevat-kaide-kaydı-usül-deyişleme-yakım yakmak-türkü yakmak-avaz-yır-cır-kasmak-kasma kasmak-gök ve ağız” terimleri kullanılır” (Kuzucu, 1997, s. 14).

Bu tanımlardan ve açıklamalardan da görüleceği gibi, geleneksel Türk Halk müziği ile geleneksel Türk sanat müziği terminolojileri ve bunların kullanım şekilleri arasında gözle görülür bir benzerlik olduğu görülmektedir denebilir. Bu benzerliğin her iki müzik türü içersinde bir zenginliğin göstergesi olduğu söylenebilir. Buradan hareketle de, bu kadar birbirine terimsel olarak yakınlık gösteren müzik türlerimizin ortak bir dile ihtiyacı olduğu, Türk müzik eğitim ve öğretiminde bu ortak terimlerden faydalanılarak tek bir çatı altında müzik eğitiminin yapılmasının önemli olduğu ve gerekliliği söylenebilir.

1.6.3.5. Terminolojik Açıdan Ayak ve Makama İlişkin Görüşler

Dünya üzerinde yaşayan bütün toplumların kendilerine özgü müzikleri vardır. Ancak, bu müziklerin nitelikleri ve gelişmişlik düzeyleri birbirinden çok farklıdır. İlkel kabilelerin müziği müzikleri ezgisel açıdan genellikle dar kalıplar içinde seyreden basit bir özellik göstermektedir. Gelişmiş toplumlarda ise, biri halk diğeri sanat müziği olmak üzere iki müzik türü yan yana yaşamaktadır. Söz konusu bu müzik türleri birbirini birçok yönden etkileyerek gelişimlerini sürdürmekte, sonuçta birçok bakımdan ortak özellikler göstermektedir (Yener, 2001, s.67).

“Türk musikisi üzerine araştırma yapan, birçok batılı müzikologlar bile; “sanat müziği terminolojisi ile halk müziği terminolojisi ilişkisi açıktır. Onlara göre “makam” kullanımı köy dışından kültürel bir etkinin sonucudur” (Stokes; 1996, s. 112). diyerek her iki tür müziğin birbirleriyle iç içe olduğunu ve etkileşim halinde olduklarını belirtmişlerdir.

Türk musikisi bir bütün olarak incelenecek olursa, her yüzyıl çerçevesi içerisinde GTSM ve GTHM’ nin üzerinde, imkânlar ölçüsünde durulduğu ve karşılıklı etkileşmelerin olduğunu görmek mümkündür. Halk musikimizin sanat ve dini musikimize etkisi sonucu ortaya çıkan örnekler pek çoktur. Nitekim bu iki tür musikide pek çok benzerlikler dikkat çekicidir. GTSM’ de kullanılan makamların pek çoğu, özellikle “hüseyni, gülizar, muhayyer, hicaz, nikriz, rast” vb. gibi makamlar halk musikimizde de mevcuttur. Ritimsel benzerlik bakımından da sanat musikimizde kullanılan basit ve bileşik usullerin çoğu kullanılmıştır. Buda gösteriyor ki, bir bütünün parçaları olan bu iki sanat kolunu, birbirinden kesin çizgilerle ayırmaya imkân yoktur. Beste formu açısından da ele alındığında, klasik müziğimizin beste şekiller ve terennümleri ile halk musikimizde kullanılan şekiller ve terennümler arasında benzerlikler olduğu göze çarpmaktadır (Emnalar, 1998, s.546).

Daha önceki konularımızda da bahsettiğimiz gibi, geleneksel Türk halk müziği nazariyatı içerisinde karmaşık bir yapıya sahip, çözülmesi güç bir problemmiş gibi görünen “ayak” kavramı ile geleneksel Türk sanat müziğinde ve diğer Türk müziği dallarında da kullanılan, bilimsel bir özelliğe sahip olan “makam”

kavramları arasındaki ilişkiler hakkında terminolojik bilgiler verilerek, oluşumları, kullanım şekilleri ve tanımları yapılmıştır. Araştırmamızda, farklı bir problem olarak karşımıza çıkan ve son 50 yıla yakın zamandır geleneksel Türk halk müziği dizilerini isimlendirmekte kullanılan “ayak” kavramını, Köksal Coşkun, Mustafa Hoşsu, ve Murat Aldemir gibi müzik araştırmacıları ve sanatçıları, yaptıkları bazı çalışmalarda dizi olarak gösterdikleri, ancak bu konuyu her araştırmacının da farklı yorumladığı ve kendi aralarında bile görüş ayrılıkları yaşadıkları görülmüştür. Günümüzde, ayak ve makam ilişkisini daha net ortaya koymak adına yapılan araştırmalarda ise, uzman kişi ve akademik camianın sorunu çözmek adına yapmış oldukları açıklamaların ve yazıların, ayak konusundaki problemleri ortadan kaldırma adına ortak kanaatlerinin olduğu görülmektedir (Sümbüllü; 2006, s. 64).

Geleneksel Türk halk müziğinin makamsal yapısı konusunda ise çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Özellikle TRT kurumunda sanatçı ve hoca olarak görev yapan eski hocaların görüşüne göre, halk musikisinde “makam” yoktur. Meydana getirilen eserler makam tasnifine tabi olunamaz. Ancak “makam” karşılığı halk müziğinde “ayak” tabiri kullanılmalıdır. Hicaz makamına karşılık garip ayağı teriminin kullanımı örnek verilebilir. Orta görüşte olanlar ise; “ne makam ne ayak” şeklinde bir yaklaşımda bulunmaktadırlar. Bu iki görüşün dışında bir görüş vardır ki; “halk ezgileri ayağa, diziye ve örgüye göre değil de, makama göre tasnif edilmelidir”. Bu da makamı benimseyen görüştür ki mantıklı olan da budur (Emnalar, 1998, s.547).

Buraya kadar verilen bilgilerden sonra, makam-ayak-dizi terimlerinin karşılaştırılmasına ve bu konuda bazı müzik bilimci, araştırmacı, sanatçı, akademisyen ve uzman kişilerin görüşleri aşağıda kısaca verilmektedir.

Türk halk musikisi bilimcilerinden Sadi Yaver Ataman (1908–1994) bu görüşünü, “Türk halk musikisinde makam olmasına rağmen işlevi itibariyle önem kazanmamıştır ve aktif bir fonksiyonu yok denecek kadar azdır” ifadesi ile belirtmiştir. Ataman, Musiki Mecmuası’nda “Halk Müziğinde Melodi” başlığı ile yayınladığı seri makalesinde ise bu tezini şu cümlelerle ifade etmektedir;

“Modal bir bünyesi olmakla beraber, Halk Müziğimizin asıl özelliği Sanat Musikisinde ki makam kaydına uymaya zorlanması

dışında, genel olarak serbest kalabilmesi, Sanat Musikinin standart makam yapısındaki melodik özellik Halk Türkülerimizin bünyesinde tam olarak uygulanamamış.. Yani Halk Türkülerimizde makam diye bir şekle uymak mecburiyeti yoktur”(Kutluğ, 2000, s.505).

Sadi Yaver Atanman bu görüşüne ilişkin örnekler vermeye devam ederek;

“Her ne kadar birçok türkülerimizde, bilhassa Doğu Anadolu, Urfa, Mardin, Diyarbakır, Malatya, Konya, Silifke ve bir kısım Trakya kesiminde bazı makam şekilleri bulunduğu ve bunlar taklit yolu ile yapılmakla beraber üslup, karakter bakımından sanat musikisinin klasik kalıbından ayrı bir yüz gösterir. Bir kısım doğu ve güneydoğu Anadolu kesimlerinde görülen Hicaz, Hüzzam, Saba gibi makam şekiller, halk musikimize öz modal yapısı dışında ayrı bir özellik vermektedir. Bunda, halk ağzı ile beste yapmakta ustalık gösteren ve sanat müziğinde incelikleri bilen yerli müzikçilerin büyük tesir ve rolleri olduğu bir gerçektir” (Kutluğ, 2000, s.505).

Veysel Arseven ise; “Türk Halk Musikisinin Ezgisel Yapısı Üzerine” başlıklı bildirisinde;

“Bilindiği gibi müzik, ezgi, ritim ve çoksesselilik gibi üç öğeden oluşan sanattır. Ezgi, müziğin konuşan, insanlara bir şeyler anlatan belirgin yanıdır. Ezgi, mutlu bir esin ve imgenin şekillendirilmiş, seslendirilmiş sonucudur. Ezgi ancak imgelemenin az veya çok bir tadımın ürünüdür. Ezgi bilim ve sanatın sıkı kalıp ve kurallarına çoğu kez yabancı kalır Onun için Türk halkının büyük çoğunluğu kural ve bilgilerinden tümüyle habersiz oldukları halde, sevimli, güzel ve içtenlik dolu ezgiler yaratmışlardır. Bu yüzden Türk Halk müziğinin ezgisel yapısı ilginç bir özellik, saygın bir kişilik ve sağlam bir içerik taşır” (Kutluğ, 2000, s.506).

Veysel Arseven bildirisinde “makam” kelimesini kullanmamış, “ezgi”yi bestenin bir ana unsuru olarak görmüştür. Ancak, ezginin nerede ve ne surette meydana getirildiği hakkında hiçbir açıklama yapmamıştır. Her iki Türk halk musikicisi bilimcisinin görüşleri, makam kavramının Türk halk musiki bestelerinde, sanat musikisinde olduğu gibi önemli ve yaratıcı bir role sahip olmadığı noktasında toplanmıştır.

Sadi Yaver Ataman’ın kırsal kesimde bestelenmiş halk türkülerinde makamların çok düşük düzeyde kaldığını ifade etmesi makam açısından göz ardı edilemeyecek bir özelliktir. Ancak, şu bilinmelidir ki, saz şairi türküsünü yakarken makamın çerçevesi içinde kalmayı düşünmemiş, serbestliği tercih etmiştir. Bunun

başlıca sebebi makam bilgisinin yeterli olmaması ve bu makamı eserinde gereği gibi kullanamamasıdır. Ancak bugün elimizde bulunan halk musikisi bestelerimizin çoğunluğu Sadi Yaver Ataman'ın görüşünün aksine, bilakis makam kavramının egemen olduğunu göstermektedir (Kutluğ, 2000, s. 505–506).

Araştırmacı ve müzik bilimci Adnan Ataman'ın ise, konuya ilişkin görüşleri şöyledir;

“Ayak, Türk Müziğindeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişidir. Asma karar ve güçlüsü vardır. Bu dizilerin içerdiği ilişkilerin Türk Müziğinde bulunması gerekmez. Bir tek tetrakord veya üçlü içinde seyreden ezgiler olduğu gibi, bir makamın çok daha yükseklerine çıkan ezgiler vardır. Halk müziği, kuralların içinde olmayan özgür bir müziktir. Ezgileri muhakkak bir makama koymak gerekmez. Ritim, usul bakımından da değişiklikler vardır. Ritim değişiklikleri, bir ezgide yerinde olur ve rahatsız etmez. Makam karşılığı olabilir ama tam manası ile makam değildir. Bir halk müziği dizisine ayak denir. Bilhassa şehir halk müziğinde makamsal ilişkiler daha açıktır. Bugünkü halk müziğinin perdelerinde dahi değişiklikler olmuştur. Bizim köylülerimizin çaldığı sesler tampereye daha yakındır. Sİ ve Mİ seslerinin tam bemolü yoktur. Çalınacak ezgiye göre perdeler oynatılırdı (çekilirdi). Şimdi Türk Sanat Müziğindeki perdeler, halk müziğine etki etmeye başladı. Halk müziğinde, sanat müziğindeki yürüyüş ve tam teşekkül yoktur. Halk müziğindeki perdeler, sanat müziğindeki perdelerden çok farklıdır. Halk hiçbir bağa kapılmadan özgürce çalıp söylemiştir. Usule, makama fazla bağımlılık yoktur. Genellemeler yapabilseler de sonuç kesin değildir. Bir tek türkü bile kural konusudur” (Coşkun, 1984, s.25–26).

17. yüzyılda yaşamış olan Ali Ufki Bey'in o dönemin halk şarkılarının bir bölümünün notalarını tespit ederek bize ulaştırdığı *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı musiki mecmuasından alınmış üç halk türküsünü “notalar 5 “ cildinin “ ekler” bölümünde örnek olarak verir iken şu hususlara dikkat çekmiştir;

1. Her türkünün bir makamı vardır. Diğer bir deyişle her biri bir makamdan bestelenmiştir.
2. Bazen iki makamdan bestelenen, hatta ikiden fazla makamlarla bestelenen türküler vardır.
3. O dönemde de halk ezgileri küçük usullerle bestelenmektedir.
4. Güfteleri halk şairlerimizin eserlerinden seçilmiştir.
5. Bazı türkülere özel isimler verilmiştir.

Tarihi seyir içinde makamların halk musikisinde, besteyi meydana getiren en önemli unsurlardan biri olduğunu kabul etmek icap eder. Kırsal kesimde kentten uzak kalmış ve kültür alışverişi yeterli ve bilinçli derecede yapılmamış yörelerde, halk ozanlarının türkü yakarken, içten doğduğu gibi türkü bestelemeleri bu kuralı bozacak kadar derin ve etkili olamamaktadır (Kutluğ, 2000, s. 506).

Konuya ilişkin görüş belirten bir başka uzman ve sanatçı kişi Coşkun Güladır; görüşlerini şu sözlerle açıklamıştır;

“ayak, ezginin seyri içerisinde, içerdiği seslerden oluşan kalıptır. Bu konuda asıl kaynak Muzaffer Sarısözen’e dayanır. O ayak kavramı ve dizileri ortaya koyma çabasına gidiyor. Buda radyodaki bir zorlama sonucu oluşmuştur. Hâlbuki yöresel tabirler, ait oldukları yörede kalmıştır. Ayakları dizi olarak düşünmek ve değerlendirmek doğru değildir. Olayın folklorik yanı ile bilimsel yanını birbirinden ayırmak gerekir” (Coşkun, 1984, s.26).

derken, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinde yaşanan karmaşanın son 50 yıla yakın bir zaman diliminde ortaya çıktığını ve bir zorlamanın olabileceğini söylemiştir.

Konuya ilişkin görüş belirten araştırmacı, derlemeci ve sanatçı olan Nida Tüfekçi ise şunları söylemiştir; Ayak hem bir dizi, hem bir ses trafiği, hem tavır, hem ritim gibi unsurların bütününe kapsar. Ayak, makam demek değildir. Açış bir bakıma ayaktır. Her türküye göre açış ayak yapılır. Bunun için her türkünün kendine özgü ayağı vardır. Urfa’nın hüseyini gezinti adıyla çalınan saz havası, hüseyini değil gariptir. (Pelikoğlu, 1998, s.21) Açıklamasıyla her türküye bir isim verilme yoluna gidildiğini, makam isimlerinin halk ağzında kullanılmasına rağmen bunun terminolojiye farklı ve yanlış aktarıldığını ve makam isimlerinin belli yörelerde kullanıldığını üstü kapalı olarak belirtmiştir.

Diğer bazı Türk halk musikicileri ayak ile makam arasında ortak bir anlam görmekte, çok yakın bir ilişki olduğuna işaret etmektedirler.

Gültekin Oransay (Akt. Kutluğ, 2000, s. 506–507), “geleneksel Türk sanat musikisinde ki makam kavramının yerel musikideki karşılığıdır” ifadesi ile makamın yerel musikideki ayak terimi ile aynı pozisyonda olduğunu, Güray Taptık ise; “geleneksel Türk sanat musikisinde makam olarak bilinen... halk musikisinde ayak

veya dizi diye adlandırılmıştır. Ayak, makam karşılığı Türk halk müziğinde kullanılan isimdir”. Şemsi Yastıman da; “ayak halk müziğindeki ezgilerin dizi yapısıdır. Türk sanat müziğindeki makam deyiminin karşılığı olarak sayılabilir” (Kutluğ, 2000, s. 506-507) diyerek açıklamalarda ve görüşlerde bulunmuşlardır.

Bu görüşleri savunan musiki araştırmacısı, uzman ve hocalarından Mehmet Avni Özbek ise, konuya ilişkin olarak;

“...Buradan da şu anlaşılıyor ki, ayaklar belli bir besteyi (kompozisyonu), makamlar ise besteye esas olacak (dizi, durak, güçlü, seyir gibi unsurların oluşturduğu) kuralları belirtir. Örnek olarak, müstezat ayağı tek ve belli bir ezgidir. Bir saz sanatçısına (bana mahur makamını çalar mısınız.?) diyemezsiniz.Çünkü, makam bir beste değildir. Sanatçının bundan anlayacağı (bana mahur makamını gösterir misiniz?) olacaktır” (Kutluğ, 2000, s.506).

Bütün bu açıklamalardan ve tanımlamalardan anlaşılıyor ki, “Türk halk musikisinde bir “makam” birde “ayak” kavramları vardır. Bu iki kavram birbirlerine karşılık gösterildiği gibi, kavram kargaşasına da sebep olmaktadır. Yöresel Türk halk musikisi ezgilerinin makam kavramı ile ilişkilerinin açıklanıp belirtilmesinde, yeterli bir ifade özelliğinin gereği gibi tespit edilememesi, ancak bu ihtiyacın her geçen gün önemini artırması da Türk halk musikisi sanatçıları arasında ayak teriminin ön plana çıkarılmasına ve kullanılmasına başlıca sebep teşkil etmiştir” (Kutluğ, 2000, s. 507).

1.6.4. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Ezgisel Yapı

Geleneksel Türk halk müziği’nin ezgisel yapısı, çeşitli kültürlerin sentezi sonucu oluşmuştur. M.Ö. 2000 yıllarına ait Hitit kabartmalarında nota olduğu anlaşılan, ancak günümüze kadar çözümlenemeyen ezgiler, açıklığa kavuşmuş olsa idi, eski Anadolu müziğinin ezgisel yapısı hakkında fikir sahibi olabilirdik ve buna bağlı olarak da günümüz halk müziğinin üzerine yaptığı etkileri görebilirdik. Her ne olursa olsun, günümüz GTHM, eski Anadolu halk kültürü ile Orta Asya Türk halk kültürünün sentezinden oluşmuştur (Emnalar, 1998, s. 469).

“Halk ezgilerinin incelenmesi konusunda etnomüzikologlar, bugüne dek pek çok yollar, yöntemler denemişlerdir. Özellikle karşılaştırmalı müzikoloji denemelerine kalkışan araştırmacılar, farklı insan topluluklarının, farklı müzikleri

arasında ortak noktalar arayıp bulmak amacıyla birtakım dayanak noktaları saptamaya, bir takım ölçütler belirlemeye yönelmişlerdir” (Tura, 2005, s. 17).

Türkiye’ de halk müziğimizin ezgisel yapısı hakkındaki ciddi araştırmalar, on dokuzuncu yüzyılda halk müziği derlemelerine gösterilen büyük ilgi sonucu başlamıştır. Özellikle Avrupa’ da pek çok halk müziği derlemesi yayımlanmıştır. Oysaki Türklere ait halk müziğinin araştırılması, yabancı müzikologlar tarafından yaklaşık iki yüzyıl evvel başlamıştır.

Halk ezgileri (türküler, oyun havaları, uzun havalar, tekerlemeler, maniler, koşmalar, destanlar vb.) ezgisel yönden bir bütün içindedirler. Bunlar incelendiğinde görülür ki; ses genişliği yönünden bir oktavı tamamlamayan, dizi ve tonu açıklıkla belli etmeyen, ikili, üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili aralıklarda yaratıldıkları gibi; oktavı tamamlayan ve daha geniş aralıklara taşan, dizi ve tonu açıklıkla belli eden biçimde de yaratılabilirler. Halk müziğinde ses dizilişi yönünden en önemli özellik, ezginin genellikle inici bir diziden oluşmasıdır. Ancak, çıkıcı dizilerle oluşan halk ezgileri de vardır. Ezgi içinde geniş atlamalara az rastlanır. **Artmış ikili, eksilmiş dördü ve beşli aralıklar** halk ezgilerimize özgünlük veren aralıklardır. Dünyada halk ezgilerinin hâkim aralıkları göz önüne alınırsa, her aralığın bazı insan topluluklarınca sevilmediği, bu nedenle de fazlaca kullanılmadığı kolayca görülür (Kaynar, 1996, s. 83).

Araştırmacı, müzikolog ve Türk halk müziği uzmanı Veysel Arseven, “Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler” isimli kitapta sunduğu “Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine” isimli yazısında, Türk halk müziğinin ezgisel yapısının en önemli özelliklerini iki kategoride değerlendirerek şu açıklamalarda bulunmuştur; birinci olarak,

“...tüm yapıtların mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle bitmesi, ikincisi de, çoğunlukla bitişik ya da küçük aralıklı seslerle örülmüş olmasıdır. Batı müziğinde ister majör, isterse minör bir dizi ile yazılmış olsun, ezgi, tonik akorunu oluşturan seslerden herhangi birisi ile başlar ve biter. Oysa Türk halk müziğinde bir ezginin temel sesle bitmesine karşın, başlama sesi dizinin herhangi bir derecesi olabilir. Bunda dördü armoni yöntemine göre, tonalitenin polifonik yapısının da büyük payı vardır. Ezgiler en az dört, en çok onikili bir ses sınırı içinde geliştirilmişlerdir. Her olayda olduğu gibi, Türk halk müziğinin ezgisel yapısında da az ayrıcalıklar, benzemezlikler olacaktır. Ama bunlar ana kuralları değiştirmezler”(Arseven, 1992, s.16-17).

derken, “Türk Halk Musikisinin Melodik Yapısı” başlıklı yazısında Yalçın Tura; “Türk Halk Musikisini incelediğimizde, belli cinslerin, çeşitli şekillerde bölünmüş dörtlü ve beşlilerin oluşturduğu kalıplar üzerinde, belli noktalarda başlamak, gezinmek, duraklamak ve karar vermek suretiyle ortaya çıkan ezgi yapısı ile karşılaşırız”(Tura, 1992, s.302) diye görüş belirtmiştir.

Yapılan bazı araştırmalar ve incelemeler neticesinde, Türk müziğinin temel ezgi kökeninin “pentatonik” musikiden kalan kuvvetli izler taşıdığı ve pentatonik musiki olgusunun yer yer kendini belli ettiği görülmektedir. Türk Dili, sağlam yapısı ile binlerce yılın sarsıntı ve fırtınalarına nasıl göğüs germişse, beş sesli musiki geleneği de aynı sağlamlıkla bugünlere erişmiş bulunmaktadır. Pentatonik kalıntılar, Türk Halk musikisinin somut, belirgin ve bilimsel olarak açıklanabilmiş en önemli bir bölümünü oluşturmaktadır (Toraganlı, 1983, s.312).

Pentatonik diziliş, Asya Ulusları’nın müziklerinde hakim olan bir diziliş biçimidir. Avrupa’da Macar, İrlanda, İskoçya; Afrika ‘da Zencileri, Berberiler; Kuzey Amerika’da Kanada Yerlileri, Güney Amerika Batı kıyısı yerlilerinin müziklerine pentatonik yapı, Asya’dan ulaşmıştır. Pentatonizm başıbozuk bir dizi değildir. Nazari ve mantıki bir esası vardır; en eski Çin kaynaklarına göre, “beşliler nazariye”sine dayanır, arka arkaya beş tane beşlinin alınmasıyla kurulur. Halk tarafından, heptatonik dizilerin ara ton ve süs notaları kaldırılıp, sadeleştirilerek pentatonikleştirildiği gibi, aslında pentatonik olan dizilerde de ara süs notaları konarak heptatonik bir görünüm kazandırıldığı görülebilir (Kaynar, 1996, s. 84).

Pentatonik musiki olgusunun, kimi çevrelerce göz ardı edilmek istenmesini anlamak zordur. Bu tedirginliğin, geleneğinde yarım ses aralıklarına yer vermemiş bir musikinin, hangi etkenler altında koma seslerle doldurulmuş olduğunun, inandırıcı bir açıklamasını yapamamaktan kaynaklandığı açıktır. Bilindiği gibi beş sesli musikinin başlıca özelliği, ezgilerinde yarım ses aralıklarına yer vermemiş olmasıdır. Yarım ses aralığı bilinmediğinden değil, istenmediğinden kullanılmamıştır (Toraganlı, 1983, s.312). Pentatonik çatı gerçeği Geleneksel Türk Halk Müziğimizin oluşumunda ve günümüzde de mevcuttur. TRT Repertuarında kayıtlı ve numarası olan Pentatonik kalıntıya sahip birkaç örnek verecek olursak; Çanakkale Türküsü,

Karsa Gidelim Türküsü, Havuz başı türküsü, Saray yolu türküsü, başındaki tellere türküsü, gelin Ayşe türküsü, Rumenlinin dağları türküsü, Al mendili türküsü vb..

Pentatonik çatı kökenine rağmen, bugün Geleneksel Türk Halk Müziğimiz’ inde koma seslere dayalı oktav bölünmesine sahip olduğu bir gerçektir. Koma seslerin halk ezgilerimize Geleneksel Türk Sanat Musikimizden geçtiği konusunda araştırmacılar ve uzmanların ortak görüşlerinin olduğu, her iki türün birbirinden ayrılmaz aynı eksenli birer müzik oldukları kabul görmektedir ki, buna ilişkin araştırmacı, müzikolog Tura; V. Milletlerarası Türk halk Kültürü Kongresinde sunduğu, *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması* başlıklı bildirisinde,

“...TSM ve THM birbirinden farklı iki ulusun müzikleri değildir. Bunlar, aynı ulusun, başlangıçta ortak temeller üzerinde oluşmuş, zamanla ufak tefek, yerel, yöresel farklılıklar göstermiş, ama temeldeki birliklerini asla yitirmemiş ezgilerdir. Bu ezgileri, objektif, bilimsel bir yaklaşımla incelemek, sınıflandırmak isteyenler, bu temeldeki ortaklıkları gözden kaçırmamaya gayret göstermelidirler.” ...T.H. ezgileri de, tıpkı T.S.M. ezgileri gibi genellikle “makam” anlayışı içinde oluşturulmuş ezgilerdir ve bu anlayış göz önünde tutularak çözümlenebilir ve sınıflandırılabilir... (Tura, 1997, s.420-421)”

diyerek aynı köke sahip iki müziği birbirinden ayrı düşünmenin yanlış olacağını söylemiştir.

Yıllardır GTHM’ nin ezgisel yapısını, kırık havalar ve uzun havalar diyerek tanımlamış, birkaç tarif ve örnek vererek geçirtilmiş, bu ezgilerin bilimsel ve derinlemesine incelenmeleri tam olarak yapılmamıştır. Bu nedenle de müzik eğitim sistemimize yerleştirilememiştir. GTHM’ nin ezgisel yapısının ayrıntıları ile incelenmesi konusunda yapılan araştırmalar içerisinde, Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerin 1925 yılında Batı Anadolu’da yaptıkları derleme gezisinden sonra yayınladıkları kitapta, Batı Anadolu halk müziği ezgileri için şu bilgiler vermişler; Bu havalide üç çeşit musiki vardır; (1) Uzun havalar, (2) Kadın oyun havaları, (3) Erkek oyun havaları,

Bir başka müzikolog ve araştırmacı Mahmut Ragıp Gazimihal halk ezgilerini, Batı Anadolu türkülerinin usulsüz (resitatif) ve usullü olarak iki türü vardır demiştir. Orta Asya türkülerimizde de görülen bu vasıflar, aynen Doğu Anadolu türkülerinde de yaşar derken, Ahmet Adnan Saygun; Anadolu’da musiki iki ifade tarzına sahiptir, birinciye “kısa hava”, diğerine “uzun hava” denir demiştir.

Bu tanımlama ve sınıflamalar konusunda Muzaffer Sarısözen halk müziğimizin ezgilerini iki bölümde incelenebileceğini söyleyerek bunları, *uzun havalar ve kırık havalar olarak* belirlemiştir. Sarısözen’ in tanımlamalarına, Nida Tüfekçi, Mehmet Avni Özbek, Mustafa Hoşsu gibi araştırmacılarda katılarak, halk müziğimizin ezgisel yapısı konusundaki tanımlamaları ve sınıflamalarında benzerlik görülmüştür.

Araştırmacı, müzikolog Halil Bedii Yönetken’ de halk ezgilerimizi iki büyük ve esas kısma bölerek, “uzun hava” ve “uzun kayda” dendiği gibi, ölçülü - usullülere de “kırık hava” bazı yerlerde “kısa hava” denir, gibi bir sınıflama yapmıştır.

Çeşitli araştırmacıların halk müziğimizin ezgisel yapısı için yaptıkları bu tanımlar ve sınıflamalar göz önüne alınırsa, bazı uzun havaların baş, orta veya son kısımlarında, bazılarının aralarda değişerek usullü kısımların olabildiği de görülmektedir. Bu özel şekle ayrıca uzun havaların okunduğu sırada sürekli ritimli ezgilerin eşlik ettiği durumlarda eklenebilir. Böylelikle karma ve karışık ritimli ezgiler başlığı altında bir üçüncü grup ezgi ortaya çıkmaktadır. Bu durumda GTHM ezgisel yapısı üç ana grup altında toplanabilir (Emnalar, 1998, 472).

Müzikal form açısından Geleneksel Türk Halk Müziği ezgilerini, ayrıntılarına ve açıklamalarına girmeden şematik olarak şu şekilde sınıflandırabiliriz;

I. SERBEST RİTİMLİ EZGİLER

A. SERBEST RİTİMLİ SÖZEL (VOKAL) EZGİLER (UZUN HAVALAR)

1. Hece Vezinli Ezgiler

- a. Syllabic Tarzdaki Ezgiler = vurgulu syllabic, vurgusuz syllabic
- b. Melismatic Tarzdaki Ezgiler
- c. Syllabic ve Melismatic Tarzın karışımından oluşan (Hybrid) Tarzdaki Ezgiler

2. Aruz Vezinli Ezgiler

3. Esnek (Gevşek) Ritimli Ezgiler

B. SERBEST RİTİMLİ ÇALGISAL (ENSTRÜMENTAL) EZGİLER

II. RİTİMLİ (USULLÜ) EZGİLER

A. RİTİMLİ VOKAL EZGİLER (KIRIK HAVALAR)

B. RİTİMLİ ENSTRÜMENTAL EZGİLER (ÇEŞİTLİ SÖZSÜZ OYUN MÜZİKLERİ VE DİĞER ENSTRÜMENTAL PARÇALAR)

III. KARMA (KARIŞIK) RİTİMLİ EZGİLER

A. SÜREKLİLİK, DEVAMLILIK GÖSTEREN (OSTİNATO TARZINDAKİ) EZGİLER

B. KISA SÜRELİ DEĞİŞKEN, SERBEST RİTİM GÖSTEREN EZGİLER

1.6.4.1 Geleneksel Türk Halk Müziğinde Makam Olgusu ve Bazı Yaklaşımlar

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan yurt çapında yapılan derleme çalışmaları içerisinde, pek çok araştırmacı ve müzikolog, Türk halk ezgileri üzerinde çeşitli çalışmalar ve analizler yaparak, ezgileri zaman zaman makamsal sınıflamaya tabi tutmaya çalışmışlardır. Bu çalışmaların halk ezgilerimizi değerlendirmek ve sınıflandırmak adına önemli olduğu söylenebilir. Eldeki imkânlar çerçevesinde bu araştırma ve çalışmaların yapılmış olması, günümüzde yaşanan belirsizliğinde bir göstergesidir denebilir.

“Musiki tarihimiz boyunca, daha ileri derecelere ve etkinliklere ulaşan Türk Sanat Musikisi yanında, aynı kökten gelmesine karşı, birbirinden ayrı ve adeta başka köklerden gelen iki musiki dalı imiş gibi görülmüş ve sürdürüle gelmiş” (Kutluğ, 1997, s. 101) olduğu düşünülen “bugünün Türk Halk Musikisi, Anadolu’nun binlerce yıllık tarihinde gelmiş geçmiş sayısız uygarlıklardan süzölmüş, özgün bir sanattır. Zamanla bunca değişikliklere uğramasına karşın, Orta Asya bozkırlarının soylu ve duru sesi Pentatonik musikiden kalan kuvvetli izler yer yer kendini belli etmektedir” (Toraganlı, 1983, s.312).

Halk müziğinin doğuşunda hiçbir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı yoktur. Tamamen içten gelen duyguların geleneksel bir müzikal coşku ile ifade edilmesidir. Türk sanat müziğinin doğuşunda ise, başlangıçtan itibaren bir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı vardır. Besteci bu prensipler içerisinde eserini üretir. Bu yüzdendir ki Türk sanat müziğinde usul, dizi, makam, form ve her türlü teknik ayrıntılar isimlendirilmiştir. Bu isimler ülke sınırını aşarak uluslar arası terminolojiye girmiştir. Türk halk müziğinde ise türküler yakılmış, bin bir çeşit ezgiler oluşturulmuştur, biçimler ortaya çıkarılmıştır. Ama bunlar çoğu kez isimlendirilmemiştir. Bazı isimler ise kişisel ya da yöresel kalmıştır (Yener, 2001, s. 67–68).

19. yüzyılda dünyada folklor araştırmalarının önem kazanmasıyla yurdumuzda da halk müziği konusunda çalışmalar yapılmış, ezgiler derlenmiş, müzik

dernekleri, konservatuarlar, TRT vb. gibi kurumlarda planlı programlı şekilde halk müziği eğitimi ve öğretimi başlamıştır. Günümüzde bu daha da yaygınlık kazanmış, artık Türk halk müziğinin her yönden incelenerek gerekli terminolojisinin oluşturulması zorunlu hale gelmiştir” (Yener, 2001, s. 68).

Geleneksel Türk halk müziğimizdeki makam olgusunun varlığı, 19. yüzyılda ülkemizde başlayan çeşitli derleme çalışmaları ve araştırmalar çerçevesinde, müzikologlarımız ve araştırmacılarımız tarafından zaman zaman dile getirilmiş ve bu çalışmalar yazılı kaynaklarla günümüze kadar ulaşmıştır ki bu araştırmalardan bazıları şöyledir;

Ünlü Türk Folklor araştırmacısı ve müzikolog Halil Bedii Yönetken’ nin 1937–1952 yılları arasında “**Anadolu’da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Derleme Notları I. Kitap**”ında, Türkiye’ de yapmış olduğu derleme çalışmalarını il il sıralayarak, yapılan çalışmaların, tonalite, usul, oyun, gelenek görenek açısından yorumlarına yer vermiştir. Bu gezileri içerisinden, Ankara Dolayları Oyun ve Müzik Folkloru isimli yazısında, “*bu yılki gezide, Beypazarı’ da şimdiye kadar gezdiğimiz yerlerin hiçbirinde görmediğimiz “SABA MAKAMINDA” meşeli kaydettik.*” belirlemesini yapmıştır. Yine bu geziler içersinde Çankırı ilinde yaptığı derlemede ise; Çankırı sohbet ortamlarındaki saz heyetinin,

“12 telli saz, santur, gırnata(Klarnet), keman, ud gibi çalgıların bulunduğunu, SABA, HÜSEYNİ fasıllarının yapıldığını bu fasıllar esnasında divanlar, gazeller, müstezatlar,, keremler, söylendiğini, sohbette folklorik unsurlarla, şehir müziği unsurları birbirine karışmış bir halde olduğunu, buna rağmen, bu enteresan toplantıya yine halk müziği ve oyununun ve bin netice halk kültürünün hakim olduğuna da şüphe edilemez” (Yönetken, 2006, s.30).

demiştir. Kırşehir ili müzik ve oyun folklorunun da, Çankırı ve Ankara Folkloruyla benzerlikler taşıdığını belirtmiştir. Yozgat, Sivas ve Erzurum illerinde yapmış olduğu çalışmalar esnasında da bu illerin müzik ve oyun folklorlarında da gerek tempo, gerek makamsal yapı, gerek usul, bakımından benzerliklerin görüldüğünü söylemiştir. Yönetken, çalışmalarına Karadeniz ilerlide devam ederken, İçanadolu illerimizdeki benzer özelliklerin Karadeniz bölgemizde de olduğunu görmüştür. Bu illerden **Trabzon ve Dolaylarında Müzik ve Oyun Folkloru** başlıklı yazısına şu

satırlarla başlamıştır, “Aşağıdaki satırlar 1318 tarihli Trabzon Salnamesinden alınmıştır; köylüler tertip ettikleri şarkıları birbirine yakın birkaç makamda bestelerler, bu şarkıların rakıslarına uyacak surette tertibe dildiğini söylemeye lüzum yoktur, bunların içinde nesilden nesile tevarüs edip gelen koşmalar olduğu gibi bazen mühim bir vakai âşıkane den sonra yeniden yeniye şarkılarda tertip olunur” (Yönetken, 2006. s.14.30.31.76). Yaptığı derleme çalışmalarında ve halk müziği araştırmalarında Yönetken, geleneksel Türk halk müziğindeki makam hususiyetlerine değinerek, halk sazlarıyla alaturka sazlarının aynı anda kullanıldığına vurgu yapmıştır.

Müzikolog ve araştırmacı Mahmut Ragıp Gazimihal 1. baskısı 1928 yılında yapılmış olan “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı kitabında, Anadolu türkülerindeki makam hususiyetini belirterek şunları söylemiştir;

“...Asya Türkleri ile Moğolların müşterek “uşşak”, “neva” ve “buselik” makamlarını kullandıklarını, çünkü bu makamların şecaat hislerini harekete getirici şeyler olduklarını söyler Bugünkü halis ve bakir Anadolu türkülerinde de “uşşak”, “hüseyni”, “karcıgar” ve “Tahir” makamlarının çok kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu makamların cümlesi aşağı yukarı birbirinin aynı olup, Garp tonalitesi ile izahı lazım gelse, “minör”ün muhtelif şekilleridirler demek icap eder” (Gazimihal, 2006, s.36)

diyerek halk ezgilerimizdeki makam olgusuna ve makamsallığa vurgu yapmıştır.

Günümüz araştırmacılarından ve müzikologlarından Yalçın Tura, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresinde sunduğu “Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması” başlıklı yazısında, TRT repertuarında bulunan 1000 ezgi üzerinde yapmış olduğu makamsal inceleme sonucunda; “belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91.18 gibi ezici bir çoğunluk oluşturmaktadır. Bilinen makamlarla yapılmış değişik bileşimlerin oranı olan %2.1 ile, bilinen makamların alışılmışın dışında kullanımının oranı olan %3.6. yı da eklediğimizde %96.88 gibi bir oran olmaktadır. Bu kümede başta hüseyini ve ona yakın olan muhayyer, gülizar, gerdaniye gibi makamlar en büyük kesimi oluşturmaktadır. hüseyini beşlisinin çekirdeği olan eski nevrüz, bugünkü uşşak cinsinin ağırlıkta olduğu uşşak, neva,

tahir, karcıgar gibi makamların oluşturduğu kesimde onlara eklendiğinde, incelenen ezgilerin %54.6'sını bir bölükle karşılaşılmaktadır. Hicaz ailesinin oranı %12.8 dir. &0.2'lik Saba ve %0.7'lik Şehnaz ve %3.3'lük karcıgar'la bu küme %17 oranına ulaşmaktadır. Kürdi ve bileşimlerinin oranı da %2.7'dir. Böylece Dügah (LA) perdesinde kalan makamların oranı %71'i bulmaktadır. Rast makamı %3.4 lük bir orana sahiptir.

Rast perdesinde kalan makamların toplam oranı ise %9.8'i bulmaktadır.

Segah makamındaki ezgilerin oranı %5.1 gibi yüksek bir rakamdır. Segah perdesinde kalan öteki makamlar da katıldığında, bu bölümün oranı %7.3' e ulaşmaktadır.

Nişabür, eski hüzzam, eski çargah, evc ve ferahnak %1.03 'lük bir küme oluşturmaktadır. Bilinen makam ya da makamların alışılmışın dışında kullanımı sınıfına girenler %3.6, değişik bileşimler %2.1, Tri-Tetra – Penta ve Hexa _ cordal yapıdaki ezgiler %3.06, Pentatonik özellikler taşıyan %0.04, Belli bir sınıfa sokulamayanlar %0.02 oranındadır" (Tura, 1997, s. 421-422) diyerek, halk müziğindeki makamsal olgunun varlığını istatistiki bir yaklaşımla ortaya koyma yoluna gitmiştir.

Bir başka halk müziği araştırmacısı ve derlemecisi Halil Atılğan ise, halk müziğindeki makam hususiyetinin varlığını göstermek adına V.Milletlerarası Türk halk kongresinde sunduğu "Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgemizdeki Türkülerimizin Müzik Yapısı" başlıklı bildirisinde, Erzurum, Şanlıurfa, Van, Elazığ ve Diyarbakır illerinden derlenmiş ve TRT repertuarında kayıtlı bulunan elli türkü üzerinde usul, makam, tavır, üslup, ses genişliği ve ezgi karakteri bakımından inceleme yaparak, bu türkülerin 20 tanesinin uşşak, 12 tanesinin hüseyini, 7 tanesinin hicaz, 4 tanesinin segah, 3 tanesinin rast, 2 tanesinin çargah, 1 tanesinin karcıgar ve 1 tanesinin de hüzzam makamlarında olduğunu tespit etmiştir.

Macar müzikolog Bela Bartok, Türk müziğinin eski katmanları arasındaki tarihsel ve kültürel ilişkiyle ilgilenmiş, entelektüel dürüstlük gereği varlıklarının kaydetmekle beraber şehir sanat müziğinin bu şekildeki bütün tezahürlerinin bir tarafa konulması gerektiğinin farkına varmıştı. Ünlü Türk müzikolog Adnan Saygun,

Bela Bartok’a; Türk halk müziği derlemelerine entrumantal taksimi dahil edip etmeyeceğini sorduğunda Bela Bartok şu cevabı vermiştir; “haklısınız, eğer söz konusu olan hakiki bir doğaçlama ise bu “halk ezgisi” olarak kabul edilemez ancak, bu tarz doğaçlamalar köylerdeki müzisyenler arasında moda ise, halk bilimin bakış açısıyla değerlendirilmelidir”.

Sonraki araştırmacılarda “makam” terimini kullanmaktan çekinmediler. Toros dağlarındaki Türkmenler arasında yaptığı araştırmalarında, Türk kültürünün örneklerine daha fazla rastladığını belirten Alman müzikolog Reinhart, “makam” terimini “üslup ve tür” anlamında kullandığını belirterek şöyle devam etmiştir; “Söylemeye bile gerek yok, burada sözü edilen makamın şehirli karşılığı ile pek ilişkisi yoktur. Örneğin, Tewari’nin, Sivas’ın alevi köylerinden Anzahar’da yaptığı kayıtlarda **hüseyini makamında** bir taksim yer almaktadır. Bu taksimin transkripsiyonu incelendiğinde, tonal yapıda benzerlikler taşımakta, ancak klasik tarzdaki **seyir** yapısına çok uymadığı görülmektedir” (Stokes, 1996, s. 113).

Türkiye’de neredeyse “cumhuriyet”le yaşıt olan halk müziği derlemeleri ve bunlardan elde edilen ezgi örneklerine ait olarak yapılmış olan ilk transkripsiyonlarda, Osmanlı musiki geleneği içinde şekillenmiş olan “makam” kavrayışına uygun bir değerlendirme yapıldığı görülmektedir. Rauf Yekta (1926) Aktaran- Saygun (1937), Ferruh Arsunar (1937), H. Saadettin Arel (1953), M. Ragıp Gazimihal (1961) gibi, “ilk dönem araştırmacı ve müzikologları, çeşitli çalışmalarında halk müziği örneklerinin; **Hicaz, Gerdaniye, Uşşak, Hüzzam, Eviç, Buselik, Mahur, Hüseyini, Tahir, Neva, Acem Aşiran, Muhayyer Kürdi, Muhayyer, Rast, Karcıgar, Gülizar, Kürdi, Saba, Nikriz, Zavil, Bayati, Dikleş Haveran, Ferahnak,** gibi makam özellikleri taşıdıklarını belirtmişlerdir. Ancak yine birçoğu, halk ezgilerinin bir kısmının, bilinen makam kalıplarına uymadığını, bazılarının da, “ az sayıda” ses kullanmaları nedeniyle, belirli bir makam sınıfına sokulamadığını vurgulamışlardır. Yukarıda sözü edilen yıllar 1925’ ten 1960’ lara kadar olan dönemi kapsamaktadır” (Öztürk, 2006, s.204–205).

Türk müziğiyle ilgili çeşitli araştırma ve incelemeler yapan batılı müzikologlardan Martin Stokes, ülkemizde yaptığı araştırmalar çerçevesi içerisinde,

“Dans, Müzik Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi”ndeki bir makalesinde, İstanbul’da bazı bağlamacılarla yaptığı görüşmeler neticesinde şu tespitlere ulaştığını belirtmiştir;

“İlk tanışmamız esnasında bana hünelerini göstermeye çalışan bazı bağlamacılar, bölgesel üslup (tavır), mızrap vuruşları ve yöresel akortlar (düzen) konusunda ansiklopedik bilgiler verirken, diğer taraf tando, Türk Müziği makamları üzerinde kısa **taksim**ler yaparak “**bu Rast..., bu Hüseyini..., bu Uşşak...**” gibi açıklamalar yapıyorlardı. Oysa makamın yapısı bağlama ile tam olarak ifade edilemez. Örneğin; çoğu makamın içerdiği komalı si bemol, bağlama ile ancak iki komalı si bemol olarak çalınabilir. Ayrıca, makam teorisinin ayrılmaz bir parçası olan seyir kavramı da bağlamacılar tarafından pek bilinmiyordu. Ancak çoğunlukla özellikle profesyonel arabesk müzisyeni olarak çalışan bağlamacılar, **ayak** sisteminden çok, Türk Sanat Müziği terminolojisi ile tanıştılar. Çoğu doğal olarak Kerem ve Garip’i biliyordu ve bunları sırasıyla Uşşak ya da Hüseyini ve Hicaz olarak adlandırabiliyordu. Kesik Kerem ya da Kandilli Kerem gibi ayaklarla ise, ancak konservatuar hocaları tanıştılar ve bunları dersane öğrencilerine öğretme çabaları başarısızdı. Öğrencilerin çoğu temel **makamları** bu **ayaklardan** çok daha iyi biliyordu. Bir seferinde Yavuz Top’un dershanesinde bir türkünün modu sorulmuş, birkaç öğrenci bunun **karcıgar** (az bilinen bir makam) olduğunu bilmişti. Ancak karcıgar makamının ayak eşdeğeri **Yanık Kerem**’i bilen çıkmamıştı. İstanbul’daki dersanelerde bağlama öğrenen pek çok öğrenci, **Rast, Uşşak, Hüseyini, Hicaz**, ve hatta **Segah** gibi pek çok makamı bağlama üzerinde gösterebilirler. Makam terminolojisi, hem içinde müziğin algılanabileceği ve aktarılabilmesi bir çerçeve sunan analitik bir boyuta, hem de kentli bağlamacıların müzisyenliğe ve müzik bilgisine bilimsel ve sistematik bir yaklaşım gösterdiklerini ifade eden retorik bir boyuta sahiptir” (Stokes, 1996, s.115–116)

Bu bakımdan, Türkiye’de cumhuriyet döneminin ilk yıllarında başlayan, ancak analiz, değerlendirme, sınıflandırma konularında, hemen hiçbir kayda değer çalışmanın gerçekleştirilmemiş olduğu halk müziği alanının günümüzde de, bu türden çalışmalara fazlaca konu olamadığı bilinmektedir. Uygulamalar, kişisel tercihler etrafında şekillenmekte olduğundan “müzikal konsensus” sağlayıcı unsurlar arasında yer alması gereken araştırmacı, derlemeci ve müzikologlar yayınlarında kullandıkları kavram ve terimler bağlamında, son derece “kaotik” ve aynı zamanda da “tarafli” bir üslup sergilemektedir (Öztürk, 2006, s. 204).

“Halk musikisinde bulunmayan makamsal seyir kalıbıdır. Bilindiği gibi, makam da, koma sesler de halk musikisine Türk sanat musikisinden geçmiştir. Koma

sesleri baş tacı edip, makamı sokağa atmak, hoşgörü ile karşılanamaz” (Toraganlı, 1983, s. 312)

Türk halk müziği üzerine araştırmalar yapan, yazılar yazan, icracılık ve yorumculuk vasıflarına da sahip olan Okan Murat Öztürk, “Zeybek Kültürü ve Müziği” adlı kitabında, zeybek müziğini geniş boyutta ele almış, zeybek müziğinde kullanılan ezgileri analiz ederek, zeybek ezgilerinde makam olgusunun yer aldığını belirterek şunları söylemiştir. “zeybek ezgilerinin incelenmesi sırasında görülmüştür ki; ezgiler belirli merkez sesler “etraf”ında ve bu seslere bağlı olarak gelişmekte; belirli seslere doğru “yön”lenmekte ve belirli bir ses üzerinde de sona ermektedir. Bu nitelik, ezgilerin, “makam” olarak adlandırılan bir ‘ses organizasyonu’ içinde şekillenmesini sağlamaktadır” (Öztürk, 2006, s. 222).

Türk müziğinin bir diğer alt kolu olan geleneksel Türk halk müziğinde makam olgusunun varlığı, “X.yüzyıl Farabi’den itibaren başlayan Türkiye’nin de içinde bulunduğu doğu musiki geleneklerinde “edvar” adı verilen ve yazıldığı dönemin müzik pratiğini, anlayışını ya da uygulamasını yansıtan tarihsel çalışmalar ile karakteristiktir. Sistemci okula olarak tanımlanan ve bir silsile halinde XX. yüzyıla dek hâkimiyetini sürdüren bu gelenek, Türkiye’nin de aralarında bulunduğu pek çok doğu müzik kültürünün esasını teşkil etmektedir.”. Edvarlarda, makamı oluşturan unsurlar olarak “cins”lere yer verilmekte; ayrıca “avaze”, “şube”, “terkib”, gibi ezgi oluşturuocu ses organizasyonlarına değinilmektedir (Öztürk, 2006, s.210).

19. yüzyılın başlarından itibaren müzik kültürümüz üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, geleneksel Türk halk müziğinde bir makamsal olgunun olduğu konusunda bazı yaklaşımlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde ki bazı müzik bilimcilerimizin ve araştırmacılarımızın konuya ilişkin yaklaşımları aşağıda özetlenmiştir.;

- **Rauf Yekta**’nın değerlendirmesi, (1871–1935) Türkiye’de müzikoloji alanında akla gelen ilk ve en önemli isimdir. Her şeyden önce geleneksel Osmanlı musikisi, “Türk Musikisi” olarak adlandırılmakta ve anlatılmaktadır. Kavramsal çerçevesi ve konuları el alış tarzı, gelenekten kopuşun eşik noktasında yer alır. Kullanılan

dile Batılı bir terminoloji hakimdir. Yekta, kendisine kadar olan “sistemci okul” edvarlarında 17 aralık, 18 perde perde olarak dile getirilen geleneksel perde sistemini, 24 aralık, 25 perdeye çıkarmıştır. Makam kavramını açıklarken geleneksel makam tariflerinin unsurlarına vurgu yapar, diğer yandan da Batıdaki modlarla benzerlikleri dile getirir. Doğu ve Batı Musikileri arasında “melodik” bakımdan hiçbir fark bulunmadığı iddiasında bulunur ki bu bakış açısı günümüzde de etkinliğini koruyan bir anlayıştır. (Öztürk, 2006, s.213–214)

- **Ezgi-Arel-Uzdilek’in** yaklaşımları ise; Geleneksel sistemin “inkışaf”ının tamamen “Batılı” bir terminoloji ve anlayışla gerçekleştirilebileceğini düşünmüş ve uygulamışlardır. Bu ekolün “makam” kavramına yaklaşımı tamamen “dizi” orjinlidir. Dolayısıyla bu sistemde, makam, “tınal” bir kavranışla ifade edilerek, makam seslerine tonal dizi fonksiyonları yüklenmiştir. Kısaca, Arel sistemi’nin geleneksel makamları dizileriyle özdeşleştiren anlayışları, bir bakıma, Batı’daki bu “modern” uygulamalardan etkilenmiş görünmektedir. Bu anlamda geleneksel müziğin modern kavramlarla ifade edilmesi çabası en çok bu sistemde kendini göstermektedir.

- **Ayomak yaklaşımı;** Mildan Niyazi Ayomak (1888–1947) geleneksel musikinin temel kavramlarına farklı bir perspektif getirmiştir. Geleneksel perde, makam, ve usuller konularında Ayomak, o güne dek görülmemiş bir yaklaşımın sahibidir. 53 aralık, 54 perde esasına dayanan perde sistemini benimsemiştir. Makamı dizi ile özdeş görmektedir. Dizilerin oluşumlarını, kullandıkları perde ve aralıklara göre sınıflandırmaktadır. Dizi oluşturu birimler olarak dörtlü tiplerini, aralıklarına göre sınıflandırır.

- **Töre-Karadeniz Yaklaşımı;** Bu sistemin kurucuları, Abdülkadir Töre ve öğrencilerinden olan Ekrem Karadenizdir. (1904-1981) Arel sistemi ile büyük benzerlik taşımaktadır. Bu sistemde, geleneksel müziği, Batı sistem ve terminolojisine uyarlama/ekleme çabasının

bir başka ifadesidir. Bu ekolde de makamlar, “skala-dizi” halinde gösterilmektedir. Bununla birlikte Yekta’da olduğu gibi “giriş”, “karar”, “seyir”, “çeşni” gibi geleneksel makam tarifinde önemli yer tutan kavramlar skala tanımlarına eklenmiş durumdadır. Dolayısıyla makamların sınıflandırılışlarında ve kullandığı perdelerin ifadesinde, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminden önemli ölçüde ayrılır ve geleneksel pratiğe daha yakın durur.

- **Saygun yaklaşımı;** Ahmet Adnan Saygun (1907–1991), çağdaş Türk bestecileri arasındaki önemli konumunun yanı sıra, halk müziği araştırmalarıyla da tanınmaktadır. Hemen tüm müzik kariyeri boyunca, özellikle halk müziğinin “modal” yapısı üzerinde çalışmalar yapmış; Yekta’dan yaklaşık 50 yıl sonra, *Histoire de la Musique için* yazdığı “Türk Müziği” maddesinde, halk müziği makamlarını, tümüyle, antik Yunan modlarıyla ve onların oluşumlarını sağlayan tetrakordlarla açıklamaya çalışmıştır. Sayguna göre Anadolu’da yaşatılmakta olan halk müziği geleneği ve dolayısıyla halk müziği dizilerinin tanımlanmasında, tamamen bu sistem uygulanabilir durumdadır. Temel tercihlerini, “Atatürkçü çağdaş milli devlet” doğrultusunda yapan Saygun, halk müziğindeki ses yapılarını “dizi”, makamları “töre” olarak değerlendirmiştir. Bunu yaparken de yalnızca eski Yunan teorilerini özenle Anadolu müziği örneklerine uyarlamaya çalışmıştır.

- **İlerici yaklaşımı;** Kemal ilerici (1910–1986) yıllarca, yerel ve geleneksel ezgiler üzerinde çalışan ve kelimenin tam manasıyla bir “Atatürk milliyetçisi” olan ilerici, yaptığı çalışmalarda, oldukça önemli analitik yaklaşımlar geliştirmiş ve her anlamda çok zengin ve gelişmeye müsait bir yapıda olduğuna inandığı geleneksel müzik potansiyelini sistematik bir yaklaşımla ele almış bir bestecidir. Ezgi analizlerinde sesleri, “durucu” ve “yürüyücü” olarak sınıflandırmış; durucu seslerin “tonik” yürüyücü seslerin “dominant” nitelik taşıdığını ileri sürmüştür. Analizlerden yola çıkarak ilerici, geleneksel

makam sisteminin ve açıklanmasının dışına çıkmış, makamların “tonal işlevler”ini araştırarak “dörtlü sistem” olarak anılan armoni sisteminin kurulmasını ve Türk müziğine çok seslilik unsurların sistemli bir şekilde girmesine öncülük etmiştir.

- **Oransay yaklaşımı;** Gültekin Oransay, makam kavramının, müzikolojik anlamda araştırılması ve anlaşılması bakımında dikkate değer çalışmalar yapmış önemli araştırmacılardan biridir. Oransay, edvarlar ve günümüzdeki anlatımları itibariyle, geleneksel perde sistemi, makam, terkeb, usul kavramları ve bunların tarihsel değişim/dönüşüm yönlerini tartışmakta, yeni sınıflandırma ve yaklaşım tarzları önermektedir. Makamın dizi olarak anlaşılamayacağını, bunun hem gelenekten bir kopuşu simgelediği, hem de geleneği ifade etmek bakımından yetersiz kaldığı yönünde değerlendirmelerde bulunmuştur.

- **Tura yaklaşımı;** Tura özellikle tarihsel kaynaklar ve halk müziği pratiği içindeki uygulamalara dayanarak, ses sistemi ve makam yapıları hakkında, analitik bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Tura’nın çalışmalarındaki en dikkat çekici yönlerden biri, geleneksel musiki kültürünün yazılı belgeleri olan edvarlar ile, yaşayan halk musikisi pratiği arasında kurmaya çalıştığı bağdır. Tura’ya göre, eski edvarlarda anlatılan perde sistemi, günümüzde, bağlamalarda kullanılan perdelerle aynıdır. Bu haliyle de, geleneksel makamların hemen tümünün icrası olanaklı durumdadır.

Günümüzde, etnomüzikoloji çevrelerinin, geleneksel müzik kültürleri arasında, bir yapı elemanı olarak makamlar üzerindeki ilgileri, oldukça esnek bir terminoloji çevresinde gelişme göstermektedir (Öztürk, 2006, s.213–222). Geleneksel Türk halk müziği örneklerinin makamsal bakımdan incelenmesinde bu temel eğilimler ele alınarak yeni bir yaklaşım tarzı çerçevelendirilebilir.

1.6.4.2 Makam ve Ayak Terimlerinin Ezgisel ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması

Daha önceki bölümlerde, ayak ve makam terimleri terminolojik açıdan ele alınmış ve bu terimlere yüklenmiş olan, icracı sanatçılar tarafından belli dizilere ad olarak verilen terimlerin anlam ve tanımlarından söz edilmiş, bilinenlerin ve günümüzde yaygın kullanılan ayakların dışında pek çok uydurulmuş ayak isimlerinin olduğu tespit edilmişti.

“Türk halk musikisi sanatçılarının pek çoğunda ayak terimi, Türk sanat musikisinde esaslı ve yapıcı rolü bulunan makam teriminin karşılığı olarak görülmektedir. Hâlbuki biraz sonra Türk halk musikisinde uygulanan ayakların şemalarını vererek analizlerini yaptığımız zaman veya kalıp melodi şeklinde kullanılması esasında, Türk sanat musikisinde kullanılan makamlarla gerek ezgisel ve gerekse teknik anlamda uyuşmadıkları görülebilir” (Kutluğ, 20000, s. 515).

“Bazı Folklorcularımızca iddia edildiğinin aksine, halk müziğimizde klasik müziğimiz gibi makam esasına dayanır ki bu da aynı komalı ses sistemini kullanmanın tabii sonucudur” (Emnalar, 1998, s. 548). “Geleneksel Türk sanat müziği’ndeki makamların karşılığı olarak kullanılan ve büyük kargaşaya yol açan, şu ana kadar da geleneksel Türk halk müziği’nde ayak ismi ile yanlış olarak kullanılan dizilerin bir listesi örnek olması açısından aşağıda verilmiştir. Tablo 1,1’de görüldüğü gibi, GTHM’ deki bir ayağın, GTSM’ deki birçok makama karşılık gösterildiği hususu dikkat çekicidir. Bunun nedeni GTHM’ nin fakirliği değil, isimlendirme konusunun GTSM’ deki kadar büyük önem taşımamış olmasıdır” (Tanrıkorur, 1998, s. 69). GTHM’ de bir tane ayağın, GTSM’ de birbirinden farklı birçok makama karşılık gösterilmiş olması kabul edilir bir durum değildir. Bir tane ayak, birden çok makamı karşılamamalıdır. Örneğin; müstezat ayağı deyip, birbirinden içerik ve değişik işleniş özelliği gösteren on iki tane makama karşılık gösterilmesindeki hata gibi.

Bu tutum zamanla icatçılığa yol açmıştır. Bu icatçılık gelecekte başka isimlerle maka-dizi karşılıkları üretileceği endişesi vermektedir ki, bunun nerede noktalanacağı şüphelidir. (Şenel, 1996, s.14).

Tablo 1.1. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Ayak Adıyla Adlandırılan ve GTSM Makam Adlarıyla Çelişkili/Tutarsız Olarak Kullanılan Dizilerin Karşılaştırmalı Listesi

GTHM’DE KULLANILAN AYAKLAR	GTSM’DE KULLANILAN MAKAMLAR
Kerem Ayağı ve Çeşitleri	Hüseyni Makamı Uşşak Makamı Neva Makamı Tahir Makamı Gülizar Makamı Bayati Makamı Muhayyer Makamı Karcıgar Makamı Bayati-Araban Makamı Muhayyer-Kürdi Makamı
Garip Ayağı	Hicaz Makamı Uzzal Makamı Şehnaz Makamı Zilgüle Makamı Şedaraban Makamı Suzidil makamı
Müstezat Ayağı ve Çeşitleri	Rast Makamı Nikriz Makamı Hicazkar Makamı Mahur Makamı Zavil Makamı Acemaşiran Makamı Nihavent Makamı Sultanîyegâh Makamı Ferahfeza Makamı Buselik Makamı Hisar-Buselik Makamı Şehnaz-Buselik Makamı
Misket Ayağı ve Çeşitleri	Segâh Makamı Müstear Makamı Hüzzam Makamı Ferahnak Makamı
Kalender (Derbeder) Ayağı	Saba Makamı Bestenigâr Makamı Dügâh Makamı

Tanrıkorur’un “Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler” adlı kitabında eleştirel bir bakışla ele aldığı, yukarıdaki tabloda, GTHM de ayak adlarının, GTSM de ki makam adlarına karşılık olarak gösterildiği ve bu karşılaştırma içerisinde bir takım çelişkilerin ve tutarsızlıkların olduğu dikkat çekicidir. Her ne kadar böyle kabul ediliyor olsa da makamlarla ayakların birbirlerini tutmadıkları görülmektedir.

Türk Halk musikisi'nde ayakların çokluğu, kanaatimizce coğrafi açıdan yöreselliğe dayanmaktadır. Çünkü her yörenin (bu yöreler bazen çok dar bir alanı kaplar) saz şairlerinin (âşıklarının) o yöre için verdikleri isimler dolayısıyladır. Denebilir ki, ne kadar yöre varsa o kadarda ayak ismi vardır. Bu itibarla her birinin ayrı ayrı tetkik edilmeleri çok zor ve neredeyse imkânsızdır.

Türk halk musikisine “ayak” terimi nereden gelmiştir? sorusunun cevabını vermek için toplumun yaşayış biçimine, adet ve görgülerine ve özellikle kültürel alandaki yaşayış tarzına bakmak gerekir. Yaşamlarını kırsal alanda, küçük topluluklar halinde devam ettiren bireyler adet ve göreneklerine ziyadesiyle bağlı kalmakta, bunlardan ayrılmak veya uygulamayı azaltmak ya da kesmek gibi bir faaliyette bulunmayı düşünmemekte, eski görenek ve bu göreneklere uyan yaşam tarzlarında değişiklik kabul eder bir düşünce içinde olmamaktadırlar.

Cumhuriyetimizin kuruluşundan sonra toplumumuzda, özellikle şehirlerdeki yeni yaşam tarzına uyum gösterilmeye, daha medeni bir anlayış içinde gelişmelere uymaya-yavaş da olsa-başlanmasına karşı, kırsal kesimin dağınık toplumlarında, bu değişiklik çok daha sonra, şehirli ile temasların artmasıyla başlamış ve gerek medeniyet ve gerekse kültürel alanda, yenileşme ve yükselme devrine girebilmiştir.

Oğuz (1992, s.202), “Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme” adlı yazısında, “âşıklar klasik musikideki ifadeleriyle makam ve nota gibi teknikleri bilmediklerinden aynı makamda yaptıkları besteleri farklı makam zannetme yanılgısına düşmektedirler” diyerek, Türk halk musikisinde de saz şairlerinin hemen hepsinin yeterli musiki öğrenimleri bulunmadığı için Türk halk musikisinde ana temalarda bir değişikliğe veya Türk sanat musikisinin temellerinden biri olan makamların öğrenilmesine, bilinip uygulanmasına ihtiyaç duyulmamıştır. Cumhuriyet tarihimizin yakın zamanlarına kadar bu anlayış ve düşünce zihniyeti, ustadan çırağa aşılansarak, halk musikimizin esasları bilimsel yönden inceleneneğine, uydurma kavramlar devam ettirilmeye çalışılmıştır.

1950 yılından önceki dönemde “ayak” terimi, hem yazılı kaynaklarda hem de Türk halk musikisi mensupları arasında bilinmez ve kullanılmazken, özellikle radyo istasyonlarının da açılmasıyla genel bir terim üzerinde anlaşma, birleşme kaygısı ve

ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış olmasından dolayı, Türk halk musikisi icracıları arasında, bilimsel sakıncası düşünülmeden “makam” karşılığı olarak “ayak” terimi bir cankurtaran simidi gibi görülmeye başlanmıştır. Bu görüş açısı içinde, kalıp ezgi ve dizi isimlendirmesi anlamında kullanma eğilimi bugün de devam etmektedir. (Kutluğ, 2000, s.517)

Türk sanat musikisinin ana unsurlarından biri olan ve kırsal kesimin tanımadığı “makam” teriminin, şehir halk kültürü içinde varlığını Cumhuriyetten önceki dönemlerde de belli etmesi, hatta Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ da, Trakya, Ege, Akdeniz ve İçanadolu bölgelerimizdeki pek çok ilimizdeki musiki meclislerinde kaval, bağlama, kaşık, cura, divan, kabak kemane, zurna, sipsi vb. gibi halk sazlarının yanı sıra, ud, kanun, tambur, cümbüş ve hatta kemanında yer alması, şehir halk kültürünün yüksekliğini göstermesi bakımından önem taşır.

Diğer taraftan makam terimini ve makam isimlerini, kırsal kesimde, küçük topluluklardaki saz şairlerinin de bir ölçüde kullandıkları görülmektedir ki, bu konuda Sümbüllü’nün (2006, s.118) yapmış olduğu “Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi” isimli Yüksek lisan tezinin sonuç bölümünde, çeşitli illerde âşıklarla yapmış olduğu görüşmelerde, âşıkların “makam” ya da “hava” terimlerini melodik anlamda kullandıklarını belirtmiştir.

Anadolu’ da yapılan halk musikisi eserlerinin derlemelerinde, adı geçen kalıp melodilerinden örnekler de derlenmiştir. Örneğin; Urfa’ da **Kesik Makamı**, Gaziantep’ te **Köroğlu Makamı**, Çorum’da **Misket makamı**, Malatya’ da **Dağ makamı**, Tokat’ ta **Atatürk Makamı (Havası)** veya **Fazilet havası** bunlardan bazılarıdır. Bunların dışında yine makam deyimini kullanan bazı edebiyatçıların “**Âşık Makamları**” adı altında bir makam türünü yaydıkları görülür. Türk sanat musikisinde kullanılan makamın aslı ile, Âşık makamlarının bir ilişkisi olmadığı ve bu itibarla Âşık makamları ile melodik ezgi itibarıyla bir kalıp ezgi niteliği içinde olduğu, diğer taraftan da bu terimin uydurularak kullanılmasının 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı belirlenmiştir. (Kutluğ, 2000, s.517)

Ayakların yapılışı ve Türk halk musikisinde ifade ettiği anlamların, makam ile bir ilişkisi olmadığı rahatlıkla görülmektedir. Burada her iki tür musiki alanında yer alan ve uygulanan ayak ve makam terimlerinin Türk halk musikisindeki kalıp melodi olarak kullanılması, beste sözlerinin niteliğine göre bu kalıp melodilere uygulanması, oturtulması, Türk sanat musikisinde bulunmayan bir uygulamayı göstermesi bakımından son derece önemlidir. Kalıp melodiler, ayakların beste içinde veya ekli olarak kullanılmasında, ezginin yapısı, diğer bir deyimle hüviyeti veya çeşnisinin Türk sanat musikisinde kullanılan makamlarla ne dereceye kadar yakınlık ve benzerlik gösterdiğine dair, müzikolog, folklor araştırmacısı Rauf Yekta bey, 1926 yılında yazdığı “*Anadolu Halk Şarkıları*” adlı mecmuanın birinci defterinde şöyle ifade etmektedir;

“...Bunların içinde bazen makam itibarıyla sabit bir rengi olmayan şarkılara da tesadüf ettik ki, bunlara –filan makamdandır- demek mümkün olmadı. Bu sınıfa dâhil olan şarkıların balasına (Yukarısına) hangi makamda oldukları bizzarure işaret edilememiş ve yalnız hangi şehirlerden geldiğinin tasrih ve tahriri ile iktifa olunmuştur” (Kutluğ, 2000, s.518).

Türk halk musikisi besteleri içinde –daha çok kırık havalarda- türküyü besteleyen saz şair, formasyonu (biçimlenme) genellikle küçük olan eserinde birden fazla makamda dolaşmakta ve Türk sanat musikisinde bugün için bilmediğimiz bir makam türü içinde eserini tamamlamaktadır. Bu itibarla Türk halk musikisinde az da olsa görülen bu bestelerin, bir makam ile ilişkilerinin tayin ve tespit edilmeleri mümkün olmamaktadır. Ancak Türk halk musikisinde mevcut notaya alınmış bestelerdeki melodik yapıların makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğunu ve hatta pek çok Türk halk musikisi bestesinin makamlara uyularak bestelendiğini belirtmek isteriz. (Kutluğ, 2000, s.518).

1.6.4.3 Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin Makamsal Bir Bakış Açısından İncelenmesi

Türk halk müziğinde mevcut notaya alınmış eserlerdeki melodik yapıların, makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğu, çeşitli makam dizileri içerisinde seyrettikleri ve hatta pek çok Türk halk müziği ezgisinin makamlara uyularak

bestelendiği ve makamın bütün özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. Bulgular ve yorumlar bölümünde Mevcut kullanımdaki ayakların her birinden seçilmiş örnek türkülerin, makamsal bir bakış açısıyla analizleri geniş bir şekilde anlatılacaktır.

Burada Türk halk müziğinde bulunan ezgileri (türküler) şöyle bir sınıflandırmaya tabi tutmamız gerekirse; sözgelimi; Niksarın Fidanları *Rast*; Ah Gene Bugün Yaralandım *Hüseyni*; İndim Yarın Bahçesine *Mahur*; Çayıra Serdin Postu *Karcıgar*; Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum *Hicazkar*; Harman Yeri Sürseler *Hicaz*; Aman Doktor Derdime Bir çare *Saba*; Üsküdar'a Gider İken adlıda Bir Yağmur *Nihavent*; Vardımki Yurdundan Ayağ Göçürmüş *Bayati-Araban* makamının dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.

Türk halk müziğinde bazı ezgiler de makamın bütün kurallarına bağlı kalmamakla birlikte belli bir makamın dizisi içinde seyrederek ki, sözgelimi; Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden *Hicaz*; Yangın Olur Biz Yangına Gideriz *Uşşak*; Yağmur Yağar Taş Üstüne *Hüseyni* makamını dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.

Türk halk müziğinde bazı ezgiler de makamın bütün seslerini kullanmayıp bazı sesler içinde seyrederek. Sözgelimi; Suda Balık Yan Gider *Uşşak*; Havada Bulut Yok Bu Ne Dumanlır *Hüseyni*; Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar *Hicaz*; Ferayidir Gızın Adı Ferayı *Nikriz*.

Türk halk müziğinde bazı ezgiler ise, makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte makamın geleneksel kurallarına uymayıp, birinci derece yerine, dizinin başka bir derecesinde asma kararla bitiş yaparlar. Sözgelimi; Bulutlar Oynar Oynaşır *Karcıgar* dizisinin seslerinde seyrettiği halde dizinin dördüncü derecesinde asma kararıyla bittiğinden karcıgar etkisi yapmamaktadır.

Bazı halk ezgileri de kısa geçkilerle birden çok makam dizisinde seyrederek. Sözgelimi; Menevşesi Tutam Tutam adlı Bursa türküsü *Hüseyni-Karcıgar* dizilerinde seyretmektedir.

Halk müziği başlangıçta bir makam düşüncesi sanat kaygısı ile yakılmadığından bazı türküler (ezgiler) seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak ifade etmezler. Ancak bu ezgiler belirli bir makamın, ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içinde seyrederek. İşte böyle durumlarda söz konusu ezgiyi

makamsal olarak tanımlamak ve ifadelendirmek zorlaşmaktadır. Örneğin; *Bir Kararda Durmayalım Gel Gidelim Dosta Gönül* ilahisinin ezgisi **hüseyni dizisinde** gezinir, ancak seyir bakımında tam bir hüseyni tarifi yapmaz. Hüseyni ailesinden Muhayyer, Tahir, Neva gibi makamların dizileri de hüseyni dizisi ile aynıdır. Biraz seyir farklılığı vardır. Söz konusu ezginin seyri tam olarak bunlardan herhangi birine de uymamakta, ancak, hüseyni ya da hüseyni ailesi makamlarının dizilerinde seyrettiği görülmektedir. Aynı şekilde örneğin; *Tamburam Rebap Oldu* Urfa türküsü ve *Çiğdem Derki Ben Alayım* Sivas türküleri de hüseyni ailesi makamı dizilerinde seyretilmektedir. Seyir sırasında makamın dördüncü derecesi (RE) bir parça önemsenmekte ise de, tam olarak bir neva etkisi sezilmemektedir. Ancak söz konusu türkülerin hüseyni ya da hüseyni ailesi makam dizisinde seyrettiği ortadadır. Buna karşılık *Söğüdün Yaprığı Narindir Narin (Zeynebim)* türküsü hüseyni ailesi makam dizisinde seyretilmekte ve seyir özelliğinden dolayı muhayyer etkisi uyandırmaktadır. Hicaz ve hicaz ailesi makamlarda da benzer örnekler çoktur. (Yener, 2001, s.72–73)

Türk halk müziği ezgileri (türküler) Türk müziğinin önemli bir bölümünü kapsamaktadır. “Bu kapsam içinde makamlar bulunur ve göz ardı edilemez. Unutulmamalıdır ki; Geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziği birbirinden farklı iki ulusun müzikleri değildir. Türkü” ile “Şarkı’yı ayrı kaynaklıymış gibi göstermek çabası, bu gerçekler karşısında Türk musikisini kendi içinde hiziplere ayırmak ve bölmek gayretinden ileri gidemez. Artık biliyoruz ki; türküde kullanılan makam, dizi, usul aynıyle bestede ve şarkıda da kullanılmıştır. Çünkü her ikisinin de kaynağı aynıdır” (Sümbüllü, 2006 s.69).

1.6.4.4. Geleneksel Türk Halk Müziği Dizileri Konusunda Yapılan Bazı Çalışmalar

Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli problemlerinden biri olan ve bugüne kadar yeterli sayıda üzerinde çalışmanın yapılmadığı, ortak bir terminolojisinin oluşturulmadığı ve konu üzerindeki araştırmaların da birkaç tez ve bildiriden ibaret olduğu geleneksel Türk halk müziğinde diziler konusu, 2000’li yılları çoktan geride bıraktığımız bu günlerde daha da önem kazanmıştır. Artık tüm okullara ve akademik kurumlara girmiş ve eğitimi yapılmakta olan geleneksel

müziklerimizi, sevdirmek ve öğretiminin daha doğru yapılabilmesi için standardizasyona önemle gereksinim vardır. GTHM'nin dizilerinin isimlendirilmesi ve ortak bir dil kullanılması ile şüphesiz ki, GTHM kuramsal ve teorik açıdan biraz daha rahatlayacak ve GTHM eğitimi daha sistemli ve bilimsel hale geleceği bir gerçektir. Bu konuda çalışmalar yapmış kişi ve kuruluşlar mevcuttur.

Yapmış olduğumuz araştırmalarda ve ulaşabildiğimiz belgelere göre TRT kurumunun stajyer sanatçılara düzenlediği yetiştirme kurslarında, TRT de görevli çeşitli hocalar tarafından hazırlanan ders notlarında Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziğindeki “makam”a karşılık “ayak” terimiyle ifade edilerek izaha çalışıldığı tespit edilmiştir.

1970’li yıllarda yayınlandığı bilinen ancak üzerinde basım tarihi bulunmayan Bağlama Büyük Metod adlı kitabın 4. cildinde Güray Taptık, Türk halk müziği dizilerinden beş ayrı diziyi ele almış ve tanıtımında “ayak” terimi kullanmıştır. Ata Terzibaşı, 1980 yılında yayınladığı Kerkük havaları adlı eserinde, bir kısmı ülkede yaygın olan, bir kısmı ise sadece yörede bilinen birçok makamdan söz etmiştir. Ayrıca Terzibaşı, kitabının önsözünde Türküleri sanat makamlarına göre tasnif etmeyi arzuldum. Ancak, buna muvaffak olamadım. Bütün ezgilerimizi teker teker müzikologların değerlendirmesine sunmayı zor buldum. Bunlardan bir bölümünün ait olduğu makamlar hususunda musikişinasların değişik görüşleri de karşılaştığım zorluğu daha da artırmıştır” şeklindeki açıklamasıyla konuya bakışını ifade etmiştir (Yener, 2001, s. 68).

TRT İzmir Radyosu sanatçılarından Bahattin Turan “Çöğür Metodu” adlı kitabında Türk Halk müziğindeki dört ayrı diziyi ele almış ve bunları “hüseyini dizi, kerem dizi, bozlak dizi ve garip dizi” olarak ifade ederek her birini “dizi” olarak göstermiştir (Pelikoğlu, 1998, s.19).

1987 yılında yayınladığı Bağlama Öğretim Metodu I-II-III, adlı kitaplarında Sabri Yener; Türk halk müziği dizilerine önemli çapta yer vererek bu dizileri “ kerem ayağı dizisi, garip ayağı dizisi” vb. gibi isimlerle ifade etmiş; ancak söz konusu dizilerin her biri için ayrıntılı bir şekilde Türk Sanat Müziğindeki makam karşılıklarını dizi olarak göstermiştir. Daha sonraki yıllarda yazar, “Bağlama Öğretim

Metodu III” adlı kitabının 3. baskısını gerçekleştirmiştir. Kendisiyle yaptığımız görüşmede, kitabın 1999 yılında basıldığını belirten yazar, Bu kitabında Türk halk müziği dizilerini Türk sanat müziğindeki makam isimleriyle yeniden ele alarak, GTHM dizilerinin “ayak” terimiyle ifade edilmesinin yanlışlığından söz etmiştir. Türk halk müziği dizilerinin, makam kurallarıyla değil, makam dizileri içinde ifade edilmesinin şimdilik isabetli olacağını söyleyerek, dizilerin isimlendirilmesinde “hüseyni dizi, hicaz dizi, uşşak dizi, segâh dizi” vb. gibi isimlendirmenin yapılabileceğini belirtmiştir.

“1997 yılında yayınladığı “Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı” adlı kitabında Mustafa Hoşsu, yine “ayak” terimini kullandığı gibi, bu konuda daha ısrarcı davranarak bilinenlerin dışında yeni yeni “ayak” adlarından söz etmiştir. Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanıp Şanlıurfa valiliğince ekim 1999 yılında yayınlanan “Şanlıurfa Halk Müziği” adlı kitapta Türk halk müziği dizileri doğrudan makam adıyla (hüseyni makamı, uşşak makamı, rast makamı vb) ifade edilmiştir” (Yener, 2001, s.69).

Yaptığımız araştırmalarda, Harput-Elazığ ezgilerini meydana getiren ve icra edenlerin, makam kavramına önem verip öne çıkardığı tespit edilmiştir ki, İshak Sunguroğlu’nun 1965 yılında yayınlanan “Harput Yollarında” adlı eserinin 3. cildinde Harput-Elazığ müziğini çeşitli yönleriyle işlemiş, ezgilerin bir kısmını mahalli, bir kısmını da GTSM makamlarına göre tasnife tabi tutmuştur. (Pelikoğlu, 1998, s.8)

Atınç Emnalar 1998 yılında yayınladığı “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” adlı kitabında, “Ayak-Makam İlişkileri ve Bu konudaki Görüşler” başlığı ile konuya geniş yer vermiş, çeşitli görüşleri tartışmış ve Türk halk müziği dizilerinin anlatımında “makam” terimini savunmuştur. Aynı kitapta kaynak gösterilerek başka görüşlere de yer verilmiştir. Bu çerçevede Mustafa Hoşsu “ayağın” makamsal bir özellik taşıdığını fakat Türk beste müziği makamlarına benzemekle birlikte, bir makam olmadığını, buna sebep, ezgilerimizde karar, güçlü ve seyir özelliklerinin Türk beste müziğindeki gibi olmadığını, Yücel Paşmakçı, ayağın, Türk sanat müziğindeki makam karşılığında olduğunu, halk müziğinde

makamın tam teşekkül etmemiş olabileceğini ayrıca sanat müziğindeki ses dizilerinin kaidesi dışına çıkabildiğini, Adnan Ataman, halk müziği dizisine “ayak” dendiğini, ayağın, Türk müziğindeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişi olduğunu, halk müziğinin ise kuralların içinde olmayan, özgür bir müzik olduğunu, ezgileri muhakkak bir makama koymak gerekmediğini, ifade ederek Türk halk müziği dizilerinde “ayak” terimini savunmuşlardır. Buna karşılı Coşkun Güla ayakları, dizi olarak düşünmenin ve değerlendirmenin doğru olmadığını, Cinuçen Tanrıkorur, müstezat, divan, garip, kürdi, kesik vb. gibi isimlerin birer hava, birer ezgi isimleri olduğunu, bunların Türk müziğindeki makam terimleri karşılığı kullanılamayacağını, bu isimlerin ezgisel çözümlemelerinde ise zaten var olan Türk görtlü ve beşlilerinden yararlanılması gerektiğini, Mehmet Avni Özbek, ayağın makam anlamında olmadığını, bugünkü anlayışla anlatılan ayakların eksik ve yetersiz olduğunu, bir yörede bulunan ayak adını tüm ülke ezgilerine genelleştirmenin hatalı bir hareket olacağını, Ankara’nın misket ezgisinin misket ayağında olduğunu söyleyip, Urfa’nın aynı diziyi kullanan ezgisine de misket demenin yanlışlığını, masa başında garip, misket gibi ayak adları sayarak onları bir dizi ile açıklamanın yetersiz bir işlem olduğunu, belki halk ezgilerinin makamlar yardımıyla açıklanabileceğini belirttikleri görüşlerle “ayak “ terimine karşı çıkıp “makam” terimine yeşil ışık yakmışlardır. (Yener, 2001, s.70)

Son yıllarda Türk halk müziği dizileri üzerine birçok bilimsel ve akademik çalışmaların yapıldığı, yaptığımız araştırmalarda tespit edilmiştir. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarında hazırlanan bu çalışmalardan; Hasan Gümüş’ün yazdığı “Malatya Türkülerinde Analiz Çalışması”, Çetin Akdeniz’in yazdığı “Ordu Türkülerinde Analiz Çalışması”, ve Saadet Güvenç’in yazdığı “Kahramanmaraş İl Sınırları İçinde Tespit Edilen Türk Halk Müziği Eserlerinin İncelenmesi” isimli Yüksek Lisans Tezlerinde, bu illerdeki halk ezgilerinin melodik yapıları incelenmiş, ezgilerin melodik karakterlerini oluşturan durak, güçlü, donanım, ses sahası, seyir ve dizi hususiyetleri tek porte üzerinde gösterilerek fazla ayrıntıya girilmeden bir bütün olarak verilmiştir. Konuya ilişkin yapılmış olan diğer çalışmalar ilgili araştırmalar bölümünde geniş bir şekilde verilmiştir.

Pelikoğlu (1998), yüksek lisans tezinde bu konuyu ayrıntıya girmeden işlemiş ve durum değerlendirmesi niteliğinde olan bu çalışmasının sonuç bölümünde “ayak” teriminin “makam” karşılığı kullanılamayacağını söyleyerek, Türk halk müziği dizilerini isimlendirmede makam dizilerinden faydalanılmasının daha çıkarıcı yol olacağını belirtmiştir. Ayrıca tezde, halk müziği mensuplarıyla ve akademik camiadan birçok kişi ile görüşmeler yapmıştır. Tezde geniş biçimde yer alan bu görüşmelerde Onur Akdoğu, GTHM’ de bir terminoloji sorununun yaşandığını, GTHM ‘de kullanılan terminoloji ile müzik sanatında kullanılan terminolojinin birbirine karıştırılmaması gerektiğini, “ayak” teriminin müzik içerisine sokulmasıyla karşımıza büyük problemlerin çıktığını, müzik sanatı içinde “ayak” terimine yer verilmemesi gerektiğini, müzik eğitiminde “ayak” terimi yerine daha bilimsel olan ve hareket alanımızı daha da genişleten “makam” teriminin kullanılması gerektiğini, (Pelikoğlu, 1998, s.53) Serbülent Yasun “ayak” teriminin kullanılmasına taraftar olduğunu, Mehmet Erenler, “ayak” kullanılabileceğini, Arif Sağ ise, olaya temkinli yaklaşarak, ayağın sadece dizi karşılığı olmadığını belirtmiştir. Aynı görüşmelerde, Yavuz Top, Süleyman Şenel, Can Etili, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, ve Köksal Coşkun ise, ayak terimini kullanmanın yanlışlığını savunmuşlardır. (Yener, 2001, s.70)

Son yıllarda yapılan araştırmalar, konuya ilişkin akademik çalışmalar ve uzman kişilerin belirttikleri görüşlerinde neticesinde, 1960 yılların başına kadar hiçbir yazılı kaynakta rastlayamadığımız “ayak” teriminin, “makam” veya “dizi” terimi ile eş anlamlı kullanılmadığıdır. Günümüzde GTHM dizilerinin isimlendirilme çabaları hız kazanmış ve çözüm önerileri ortaya konmaya çalışılmaktadır.

1.7. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, bu çalışmanın kapsamı içerisinde ya da konu ile paralellik gösterdiği düşünülen alan yazındaki ilgili çalışmalara ve bu çalışmaların kritik bulgularına yer verilmiştir. Burada ifade edilen çalışmalar, araştırmacı isimlerinin alfabetik sıralanması biçiminde aşağıda sıralanmıştır.

Akdoğu, (1996), Türk Müziğinde Türler ve Biçimler adlı kitabında; Türküleri çeşitli açılardan inceleyerek, makamlarına göre türkü tasnifi yapmıştır.

Ayrıca bu bölümde geleneksel Türk halk müziği'nde yanlış olarak “ayak” da denilen makam olgusu dikkate alınarak da türküler adlandırılmış diyerek “ayak” kavramı yerine “makam” kavramını kullanmanın doğru olacağını açıklamıştır.

Albuz, (2001) Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları isimli doktora tezinde, viyola gibi evrensel niteliğe sahip bir yaylı çalgının eğitim müziği içerisinde kullanılabilirliğini yükseltebilmek, müzik öğretmeni ve eğitimcisi adaylarına kendi kültürel değerlerini tanıması yolunda yeni bir takım ip uçları verebilme, geleneksel müziklerimize ait bazı dizilerin kullanılabilirliğini geliştirebilme adına Türk müziği makam dizileri kullanılarak farklı çokseslilik yaklaşımları çerçevesinde deneysel bir yaklaşımla özgün örnekler verilmiştir.

Aldemir, (1995), Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarından 1 ile 2100 arası THM repertuarı taranmış ve bu repertuarın makamsal kıyaslanması yapılmış, iki müzik türünün de aynı ses sistemine sahip olduğunu ve bu gerçekten yola çıkarak THM ezgilerinin makam yapıları incelenip ait oldukları makamlara göre tasnif edilmelerinin gerektiğini savunmuştur.

Alemli, (2001). TRT Repertuarındaki Kastamonu Türkülerinin Türk Sanat Müziğindeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi isimli Yüksek Lisan tezinde, Kastamonu Türküleri makamsal tasnife tabi tutulmuş ve her türkü bir makamla açıklanabilmiştir. THM ve TSM denen müziklerimizin aynı kökenden geldiği söylenmiştir. İncelenen türkülerde TSM deki basit makamları oluşturan dizilerin daha fazla kullanıldığı ve bu dizilerinde TSM deki makam teşkilinin temelini oluşturduğu söylenmiştir.

Arslan, (2001) Harput Müziğinin Türk Sanat ve Halk Müziği İçindeki Yeri ve Önemi isimli tezde, Harput halk müziği üzerine yaptığı araştırma, gözlem ve elde edilen verilerden sonra bu müziğin geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğu ve bundan dolayı da makamsal bir gözle bakıldığında Türk sanat müziğine yakınlığı, icra şekli olarak da Türk halk müziği içindeki üslup ve unsurları da içinde barındırdığı söylenmiştir. Harput müziğindeki bir çok eserde klasik Türk müziği makamlarının varlığını fazlasıyla görebilmekteyiz denmiştir.

Artun, (2004), Türk Halk Edebiyatına Giriş adlı kitapta âşıklık geleneği, halk edebiyatı nazım şekilleri ve kafiye üzerine açıklamalarda bulunmuş ve “ayak” kavramını halk şiirinde kafiye (uyak) manasında kullanmıştır.

Aşık, (1997), Artvin Yöresinden Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi adlı yüksek lisans tezinde, “ayak” kavramını makam kavramı çerçevesinde ele alınarak Artvin Yöresi Ezgilerin Makamsal yapı bakımından tasnifi yapılmıştır.

Aydın, (2006), “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri” adlı makalesinde, geleneksel Türk halk müziği içine makam terimini almak eğitimin sağlıklı yapılabilmesi açısından olduğu kadar geleneksel Türk halk müziği’nin sağlıklı arşivlenebilmesi açısından da büyük önem kazanmakta olduğunu ifade etmektedir.

Bakar, (1998), THM Repertuarındaki İstanbul Türkülerinin İncelenmesi isimli yüksek lisan tezinde, türküler üzerinde müzikal ve makamsal incelemeler yapılmış, türkülerin müzik cümlelerinde geçkiler kullanılarak daha çok makamsal yapıya riayet edildiği tespit edilmiştir. İstanbul türkülerinin ezgi yapıları irdelendiğinde klasik Türk müziği’ne yakınlık hemen göze battığı ve bunun nedeninin ise Semai kahvelerinde Divan Edebiyatı ile Halk Edebiyatı’nın klasik Türk müziği ile Türk halk müziği’nin iç içe yaşamasından dolayı olduğu söylenmiştir.

Çakar, (1996), TRT Repertuarında Bulunan İzmir Türkülerinin Makam-Ayak Yönünden İncelenmesi isimli Yüksek Lisans tezinde, türkülerin makamsal yapıda olduğu söylenmiş ve her türkü bir makamla isimlendirilmiştir

Çelik, (1999), TRT Repertuarında Bulunan Muğla Türkülerinin Ayak-Makam-Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi isimli Yüksek Lisans tezinde, Türk halk müziğinin kamburu ve yıllardan beri tartışılıp hiçbir çözüme kavuşturulamayan ayak ve makam konusuna ışık tutabilecek bu türkülerini tezinde incelemeye çalışmış, 1940’lı yıllardan beri benimsenerek kullanılan ayak kavramının artık bilimsel bir dayanağının kalmadığını söylemiştir. Muğla Türkülerini makamsal bir sınıflamaya tabi tutarak her türküyü bir makam ismiyle izah yoluna gitmiştir.

Coşkun, (1984), Türk Halk Müziğinde Ayaklar adlı lisans bitirme çalışmasında; geleneksel Türk halk müziği hakkında uzman kişiler ile yapmış olduğu

görüşmeler doğrultusunda, “ayak” kavramı hakkında farklı görüşlerin savunulduğu, “ayak” kavramının makam kavramına eş değer tutulmasının yanlış olduğu ve konuyu iyice sıkıntıya soktuğu, sahaya açılarak halktan toplanacak bilgilerle konunun daha belirgin olabileceğini savunmaktadır.

Demiralp, (1997), Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Repertuarlarında Ortak Bulunan İstanbul Türkülerinin Karşılaştırılması isimli yüksek lisan tezinde, Türk halk müziği repertuarında bulunan 24 eser ile Türk sanat müziğinde bulunan 25 şarkılar ezgi yapısı açısından karşılaştırılmış ve İstanbul türkülerinin makamsal yapıya uygun türküler olduğu, özünde bir farklılığın olmadığı, klasik Türk müziği’ne yakın özellikte türküler olduğu savunulmuştur.

Düzgün, (2004), Türk Halk Edebiyatı El Kitabı adlı kitabın Âşık Edebiyatı bölümünde, Âşıklık geleneğini teferruatlı olarak incelemiş ve Âşık fasıllarında klasik makamların ve aruzlu türlerin önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır.

Emnalar, (1998), Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı adlı kitabında, makam ve ayak kavramlarını tanım ve detay olarak araştırmış ve konu hakkındaki çeşitli görüş ve tartışmaları sunmuştur.

Ergin, (1999), Manisa Türkülerinin Makam, Ayak, Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarında bulunan Manisa türkülerini hem ayak hem de makam olarak tasnifi yapılmıştır. Türküler makamsal bir yaklaşımlar isimlendirilme yoluna gidilmiştir.

Feyzi, (2002), TRT Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziği’ndeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi adlı yüksek lisans tezinde, geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği’nin kökeni bakımından aynı menşei olduğu düşüncesi ile tezinde “ayak” kavramı yerine makam kavramını kullanarak Erzurum Türküleri’nin makamsal tasnifini yapmıştır.

Gültaş, (1993), Âşık Veysel ve Müziği adlı yüksek lisans tezinde, Âşık Veysel’in bestelerini incelemiş, ayak ve makam tabirlerini kullanmaksızın genel melodik yapı bakımından geleneksel Türk sanat müziği makamlarından gerdaniye makamında daha çok yoğunlaştığını savunmuştur.

Günay, (2005), Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi adlı kitabında, Âşıklık geleneğinde “ayak” kavramını edebi boyutta irdelemiş ve Âşıklık geleneğinde klasik musiki makamları ile Âşıkların fasıllara başladığını tespit etmiştir.

Hoşsu, (1997), Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı adlı kitabında; geleneksel Türk halk müziği ses sistemi hakkında açıklamalar yaparak tıpkı geleneksel Türk sanat müziği nazariyatında olduğu gibi geleneksel Türk halk müziği dizilerini oluşturan dörtlü ve beşlilerden söz ederek bunların birleşmesi ile çeşitli diziler oluşturmuş ve bu dizilere de “ayak” kavramını kullanarak açıklık getirmiştir.

Karabulut, (1995), Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi adlı yüksek lisans tezinde; “ayak” kavramını kullanmaksızın Âşıklık geleneğinde makam kavramını kullanarak araştırmasını tamamlamıştır.

Karagenç, (1999) TRT Repertuarında Bulunan Kütahya Türkülerinin Makam-Ayak-Tür ve Usul Yönünden İncelenmesi isimli Yüksek Lisans Tezinde, Kütahya türkeleri makamsal tasnife tabi tutularak her türkü bir makam adıyla izah edilmiştir.

Kaya, (1993), Harput Müziği’nde THM-TSM Etkileşimi adlı yüksek lisans tezinde, geleneksel Türk halk müziği’nde kullanılan “ayak” veya dizi kavramını makam karşılığı olarak kullanmış ve Harput Ezgilerinin genel hatlarıyla makam anlayışına uyduğunu savunmuştur.

Kaynar, (1996), Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği adlı kitabında; genel olarak ülkemizdeki müzik türleri ve halk edebiyatı ile halk müziği üzerine inceleme yaparak geleneksel Türk halk müziği nazariyatını detaylı olarak incelemiş ve kitabının diziler (ayaklar) bölümünde diğer müzik türlerinde kuramlar baştan belirlenirken Halk Müziğinde ise bu kuramların yaratıldıktan sonra konulacağı, ayak kavramını ton ve makamdan ayıran başka özelliğin ise dizinin makam ile tonu belirlediğinin, “ayak” ta ise dizi kavramına ek olarak “ağız ve tavır” kavramlarının da gerekliliğini savunmuştur. Bundan dolayıdır ki kitabında “ayak” kavramını özellikle kullanmıştır.

Kıvılcım, (1997), Hicaz Makamının Türk Halk Müziğindeki Yeri adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarından alınan hicaz makamına ait 14 türkünün makam öğelerini kıyaslayarak tasnifi yapılmıştır.

Koyuncu, (2001), İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musikisi'ndeki Makamsal Karşılıkları adlı yüksek lisans tezinde, İç Anadolu Bölgesi'ndeki türkülerimizin geleneksel Türk sanat müziği dörtlü ve beşlilerinin hatta makamın özelliğini yansıtan çeşnilerin kullanıldığını hatta geleneksel Türk halk müziği türkülerinin dizi ve yapı olarak, geleneksel Türk sanat müziği tam karşılıklarını tespit etmiş ve makamlara uyarak bestelendiğini iddia etmiştir.

Kutluğ, (2000), Türk Musikisinde Makamlar - İnceleme adlı eserinde, Türk halk musikisi besteleri Türk musikisinin önemli bir bölümünü kapsadığını ve bu kapsam içinde makamlar bulunduğunu ve göz ardı edilemeyeceğini vurgulamıştır. Mevcut türkülerin her birini bir makam adıyla isimlendirmiştir.

Kuzucu, (1997), Türk Âşık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar adlı yüksek lisans tezinde; “ayak ve makam” kavram tartışmasının çok derin olduğunu çeşitli uzman kişilerin ortaya koymuş olduğu verilerden ayak ve makamın farklı olduğunu ve “ayak” kavramı yerine “makam, ağız” gibi kavramlar kullanıldığını savunmaktadır. Fakat Âşıklar arasında “makam” kavramının yaygın olduğundan dolayı tezi içerisinde makam kavramının kullanıldığını görülmektedir.

Oğuz, (2001), Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam adlı kitabında, Âşık Makamları üzerine bir değerlendirmede bulunmuş ve konu karmaşıklığından söz etmiştir. Geleneksel Türk halk müziği dizi isimlendirilmesi için kullanılan “ayak” kavramı yerine Âşıkların genel olarak “makam” kavramını kabul ettiklerini, yerel âşıklardan büyük kültür merkezlerinde sanatlarını icra etmekte olan âşıklara gidildikçe üslup ve tavırla klasik musikiye yaklaşıldığını tespit etmekte ve bu kavram kargaşası hakkında halk müziği üzerine çalışan araştırmacıların bu konuya dikkatlerini çekmelerinin gerekliliğini savunmaktadır.

Özalp, (2000), Türk Musikisi Tarihi adlı kitabın 2. Cildinde Klâsik musikimizde olduğu gibi halk musikimizde de Türk musikisi makamları kullanıldığından bahsetmiştir.

Öztürk, (2006), Zeybek Kültürü ve Müziği isimli kitabında, zeybek müziğine etnomüzikolojik bir yaklaşımla bakarak bu müziklerin makamsal ezgiler olduğunu, makam isimleriyle değerlendirilmesi gerektiği görüşüne yer vermiştir.

Pelikoğlu, (1998), Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar adlı yüksek lisans tezinde; geleneksel Türk halk müziği hakkında uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler doğrultusunda, “ayak” kavramının “makam” terimi olarak eğitim ve sanat kurumları yanında, ders kitaplarından en ciddi bilimsel eserlere kadar girmiş olması konuyu çözümü gittikçe zorlaşan bir noktaya taşıdığını ve “ayak” kavramının makam ya da dizi olmadığının açık bir şekilde geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinde “ayak” kavramının kullanılmaması gerekliliğini savunmuştur. Ayrıca günümüzde kullanılması gerekli olan yeni bir kavram ortaya atarak, makam seyri açısından düşünülmeksizin “ayak” kavramı yerine “makam dizisi” kavramını kullanmanın daha doğru olacağı fikrini savunmuştur.

Saçar, (1998), Âşık Yaşar Reyhani’nin Müziğinde Kullandığı Makamlar Üzerine Bir Araştırma adlı yüksek lisans tezinde; Geleneksel Türk halk müziği dizi isimlendirmesinde “ayak” kavramının kullanıldığı fakat Âşık müziği, her ne kadar geleneksel Türk halk müziği şubesine mensup olsa da makam teriminin kullanıldığını ortaya koymuştur.

Sönmez, (1999), Kütahya Türküleri isimli Yüksek Lisans tezinde, Kütahya türkülerini ezgilerine göre tasnif etmiş ve makamsal bir yaklaşım kullanarak, makam kavramıyla türkülerin dizilerinin tanımlanmasının hareket alanımızı daha fazla genişleteceğimizi söylemiştir. Halk ezgilerinin genellikle irticai yaratıldığı göz önüne alınarak en yakın hissi uyandıran makam adıyla anılması gerektiği söylenmiştir.

Sönmez, (1999), Kütahya Türküleri isimli Yüksek Lisans tezinde, Kütahya türkülerini ezgilerine göre tasnif etmiş ve makamsal bir yaklaşım kullanarak, makam kavramıyla türkülerin dizilerinin tanımlanmasının hareket alanımızı daha

fazla genişleteceğimizi söylemiştir. Halk ezgilerinin genellikle irticai yaratıldığı göz önüne alınarak en yakın hissi uyandıran makam adıyla anılması gerektiği söylenmiştir.

Sümbüllü, (2006) Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi isimli Yüksek Lisans tezinde, kaynağında Âşıklarla yapılan görüşmelerin sonucunda ayak kavramının bir söz unsuru ve kafiye olarak kullanıldığı, 6 ilde 15 âşık ile yapılan görüşmeler sonucunda, âşıkların dizileri, makam ya da hava adıyla kullandığı, bu âşıklar tarafından kullanılan makamların da, “dizi” olarak değil de melodik kalıplar olduğu, Türk halk müziğinde terminolojinin oluşturulamamış olmasından dolayı bir kavram kargaşası yaşandığı, THM deki dizelere makam isimlerinin verilmesi gerektiği ve halk ezgilerimizle sanat müziği denen türün ezgisel açıdan paralellik gösterdiği açıklamaları yapılmıştır.

Şenel, (1992), Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri adlı sanatta yeterlilik tezinde, Kastamonu yöresi Âşık Müziğini hem edebi olarak hem de musiki olarak araştırmış ve tezi içerisinde makam kavramına yer vermemiştir. Fakat Âşıkların “ayak” kavramını söz unsuru olarak kafiyeyle eş değer gördüklerini ve melodi olarak ta tıpkı söz unsurunda olduğu gibi “ayak” kavramının başta, ortada ve sonda kullanılan musiki kafiyesi olduğunu saptamıştır.

Şenel, (1996;12), Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında adlı makalesi ile kavramlar hakkında detaylı bilgi vermektedir.

Tatyüz, (2001), Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi adlı yüksek lisans tezinde; yapılan istatistiksel hesaplamalara göre Niğde yöresi geleneksel Türk halk müziği Türkülerinin çoğunluğunun hüseyini makamından oluştuğunu iddia etmiştir.

Tura, (1996), Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması adlı makalesinde “ayak” kavramının “makam” kavramına tam olarak karşılık olmadığı fakat T.R.T. repertuarından 1000 ezgi üzerinde yapmış olduğu araştırmada; belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin

alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91,18 gibi ezici bir çoğunluktan oluştuğunu ortaya koymaktadır.

Turhan, (2000), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler adlı kitabında geleneksel Türk halk müziği problemleri üzerine makale ve bildirileri bir arada toparlayarak yapılan araştırmada kaynaklardan biri olmuştur.

Turhan, (1999), Urfa Halk Müziği Kitabında, türküleri makam isimleriyle birlikte kitabında göstermiş. Her türkünün ait olduğu makamı belirtmiştir.

Uçan, (1997), Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar adlı kitabında Müzik Eğitimi ve Mesleki Müzik Eğitimi hakkında geniş bilgiler vermiş, yapılan araştırmanın eğitim boyutunda ana kaynağını oluşturmaktadır.

Yekta, (1926) Anadolu Halk Şarkıları İkinci Tadı isimli 1. defterinde, Yurdun çeşitli illerinden toplanmış 47 halk şarkısı üzerinde makamsal bir inceleme yapılarak her türküye bir makam ismi verilmiştir.

Yener, (2001;67), Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi adlı bildirisinde, “ayak” kavramının geleneksel Türk halk müziği dizilerini ifade etmekte yeterli ve uygun bir terim olmadığını ve dizileri isimlendirmede makam dizisi ifadesinin uygun olacağından bahsetmiştir.

Yener, (2001;340) Bağlama Öğrenim Metodu III isimli kitabının 3. baskısında, Türk halk müziği dizilerini makamsal isimleriyle ve dizi şekliyle göstermiş, ayak teriminin dizi isimlendirilmesinde kullanılmasının yanlış olacağını belirtmiştir.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli ve deseni, çalışma grubu, verileri toplamak için araçlar ve araçların geliştirilmesi, verilerin toplanması, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikleri açıklanmıştır.

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma; mesleki müzik eğitiminde geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesini ortaya koymak için hazırlanmıştır. Araştırma tarama modelinde betimsel yöntem kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Karasar'a (1994, s.77) göre, "tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır". Bu amaç çerçevesinde biçimlendirilen araştırma modeli, alan yazın taraması ile başlamıştır. Kaynak taraması ve ön alan araştırması veri toplama araçları olarak kullanılması planlanan araçlarda yer alabilecek temel boyutlara ve soruların oluşturulmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Tüm bu sürecin Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesi konusunda bir durum saptama olgusu olarak tanımlanabilir.

Bu çalışma genel olarak iki farklı kısımda gerçekleştirilmiştir. Birinci kısım araştırma konusuna ilişkin olarak müzik ve müzik eğitimi konularında Türkiye'de uzman olarak tanımlanan kişiler ile görüşmelerden ve bu görüşlerin betimlenmesinden oluşmaktadır. Uzman kişilerin belirlenmesinde GTHM alanında kişilerin konuya hâkimiyetleri, yazılı eseri, makale ve bildirileri göz önüne alınmıştır.

Çalışmanın ikinci kısmı ise Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT) Kurumu kayıtları dikkate alınarak Türk halk müziğindeki ezgilerin makamsal özellikler taşıyıp taşımadıkları incelenmiştir. Bu inceleme sürecinde TRT arşivlerindeki Türk halk müziği repertuarından genel olarak "Kerem Ayağı", "Garip Ayağı", "Müstezat Ayağı", "Kalenderi (Derbeder) Ayağı", "Bozlak(Abdal) Ayağı", "Misket Ayağı", "Karanfil-Tatyan Ayağı" biçiminde isimlendirilen GTHM dizileri temsilen repertuarda bulunan türküler sıralanmış ve R İstatistik programında sample

hazırlanarak random yöntemle seçilmiştir. Seçilen türküler üzerinde makamsal bakış açısıyla analizi yapılmıştır. Bu analiz; türküler üzerinde anlamlı olan müzik cümlelerinin ve motiflerin tespiti şeklinde yapılmıştır.

Cümle: “Bütün müziksel biçimlerin temel yapısıdır. Genellikle dört ölçüden oluşmuş bir uygular bağlantısıdır. Tempo ağırsa ya da ölçü uzun ise, dört ölçü iki ölçüye inebilir, ya da hızlı ise sekiz ölçüye çıkabilir” (Usmanbaş, 1974, s.3).

Motif: “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikridir” (Akdoğan, 1996, s.15).

Bu araştırmanın birinci kısmının yürütülmesinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem varlıkbilim açısından yapılandırmacılığı, bilgi felsefesi açısından yorumlamacılığı, kurama ulaşmada tümevarım kullanarak bütünselliği ve durumsallığı ilke edinmektedir (Bryman, 2001; Patton, 1990; Yıldırım ve Şimşek, 2005). Belirlenen yöntem ve oluşturulan temel yapı çerçevesinde durum çalışması (case study) araştırmanın deseni olarak seçilmiştir.

Görüşme (interview) tekniği, bir konu hakkında, ilgili kişi(ler)den hazırlanan sorular çerçevesinde bilgi almaktır. Bu kişilerin kaç kişi ve konuların neler olacağı, araştırma konusuna, amaca bağlıdır ve diğer araştırma teknikleri içerisinde araştırmacıya ve görüşme yapılan kişiye esneklik, derinlik sağlayan bir gözlem tekniğidir (Aziz, 1994, s.84). Nitel araştırmalarda görüşme iki amaçla kullanılmaktadır. İlk olarak görüşme, veri toplamak için başat bir yöntem olabilir, ikinci olarak da gözlem, döküman analizi ya da diğer teknikler ile birlikte kullanılabilir (Bogdan ve Biklen, 1998, s.94). “Derinlemesine görüşme, nitel araştırmaların ayırt edici bir özelliğidir. Görüşme, katılımcıların dünyaya bakış açılarını anlamak için gereklidir” (Rossman ve Rallis, 2003, s. 180). “Görüşme yoluyla deneyimler, tutumlar, düşünceler, niyetler yorumlar, zihinsel algılar ve tepkiler gibi gözlenemeyen unsurlar anlaşılmağa çalışılmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2005).

Bulguların yorumlanmasında nitel araştırma türlerinden biri olan “betimsel analiz” tekniği kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek’e göre (2005) bu teknikte, elde edilen veriler, önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye’de mesleki müzik eğitimi alanında eğitim ve öğretim yapan üniversitelerin ilgili bölümleri ile, profesyonel anlamda mesleki müzikle ilişkili Türkiye Radyo Televizyon (TRT) Kurumu bünyesinde faaliyet gösteren TRT Radyoları, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı devlet koroları oluşturmaktadır. Bu çalışmanın örneklemini ise; bu kurumlarda görev yapan konunun uzmanı, alanda araştırma yapmış araştırmacılar, sanatçılar, yöneticiler ve öğretim elemanlarından oluşan 17 (on yedi) kişi ile geleneksel Türk halk müziği dizilerinin mesleki müzik eğitiminde kullanımını sağlamak ve dizilerin isimlendirilmesinde ortak bir dile ulaşabilmek adına TRT repertuarından seçilmiş örnek eserlerin makamsal özellikler açısından karşılaştırılmasıyla yapılan analizler örneklem gurubunu oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Araştırmada, araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun hazırlanması süreci;

(1) ilgili alan yazının taranması, çalışma grubuna girmeyen alanda Uzman müzik eğitimci ve akademisyenlerle görüşmeler, bu görüşmelerden elde edilen bilgilere dayalı olarak oluşturulan madde (soru) havuzu (ilk liste toplam 34 madde),

(2) madde havuzundaki soruların listelenerek 17 kişilik yine çalışma grubuna girmeyen alan uzmanı müzik akademisyenlerinin görüşleri doğrultusunda bazı maddelerin elenmesi,

(3) elemanın ardından elenmiş maddelerden oluşan madde listesinin (14 madde) eğitim bilimleri alan uzmanları ve ölçme-değerlendirme uzmanlarının görüşlerine sunulması,

- (4) eğitim bilimleri alan uzmanları (5 kişi) ve ölçme-değerlendirme (3 kişi) uzmanlarının görüş ve önerileri doğrultusunda 14 maddenin 11 maddeye indirilmesi,
- (5) Oluşturulan 10 maddelik yarı yapılandırılmış görüşme formunun çalışma grubuna girmeyen, aktif müzik eğitimi ve müzik alanına ilişkin çalışmalarını Türkiye'nin farklı illerinde sürdüren 7 müzik eğitimcisi, 2 profesyonel sanatçı ile bunların bulundukları pilot (ön uygulama) uygulama yapılması,
- (6) ön uygulama sonunda istenilen düzeyde çalışmayan ya da bir birleri ile örtüşük anlamlandırılan 2 maddenin iptali,
- (7) görüşme formuna son halinin verilmesi,
- (8) Görüşme formunun görüşleri alınmasına karar verilen ve çalışma grubuna giren Ankara, İstanbul İzmir, Kayseri ve Erzurum'da profesyonel çalışmalarını sürdüren Uzman kişiler ile uygulamanın yapılması biçiminde özetlenebilir.

Son hali verilen görüşme formunda temel maddelerin yanı sıra, sorunun anlaşılmadığı ya da yanlış anlaşıldığı durumlarda, gerektiğinde kullanılmak üzere ve katılımcının fikirlerini daha organize biçimde verebilmesini kolaylaştırma amacıyla sonda tipi sorularda kullanılmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler nitel analiz yöntemleri ile değerlendirilmiş ve sonuçlar yine nitel olarak sunulmuştur. Elde edilen sonuçların yorumlanmasında alan yazındaki ilgili araştırma sonuçları ve görüşler dikkate alınmıştır. Araştırmada kullanılan görüşme formu EK-1 de verilmiştir.

2.4. Verilerin Toplanması

Araştırmanın birinci kısım çalışması için öncelikle alanda Uzman kişilerin belirlenmesi gerçekleştirilmiştir. Bu amaçla alan yazın taramasına dayalı olarak araştırmanın temel konusunda Uzman olarak kabul görebileceği düşünülen isimler araştırmacı tarafından belirlenmiştir. Belirlenen Uzman isimler müzik eğitimi ve müzik bilimi üzerine çalışmalarda bulunan 5 uzmana gösterilerek belirlenen isimlere

eklenebilecek ya da listeden çıkarılması gerekenler konusunda görüş istenmiştir. Araştırmacı tarafından hazırlanan ve içinde 19 Uzman ismin bulunduğu listeye uzmanların da görüşleri doğrultusunda iki yeni isim daha eklenerek konu ile ilgili toplam 21 isim belirlenmiştir.

Belirlenen isimlere araştırmacı tarafından araştırmanın amacı, problemleri ve yöntemi ile araştırma konusunun kısaca tanıtıldığı ve kişinin bu çalışmaya destek olma adına görüşme gerçekleştirilme üzere e-posta ve telefon aracılığıyla randevu talebinde bulunulmuştur.

Listedeki tüm katılımcı adayları ya da diğer bir deyişle Uzman kişiler bu çalışmaya görüş ve düşünceleri ile destek vermek istediklerini ifade etmişlerdir. Ancak araştırma sürecinde tarafların yaşadığı bazı özel durumlar (hastalık, yurt içi ya da dışı geziler vb.) nedeniyle toplam 21 olan Uzman kişilerden 17'si ile görüşme gerçekleştirilebilmiştir. Katılımcılarla görüşmeler 09.09.2006 ile 27.03.2007 tarihleri arasında katılımcıların bulundukları illerde (Ankara, İstanbul, İzmir, Kayseri ve Erzurum) katılımcıların kendi ofislerinde gerçekleştirilmiştir. Tüm katılımcıların araştırmacıyı içten karşılaması, araştırılan konuya ilişkin motive edici tutumları araştırmacıyı cesaretlendirmiştir.

Katılımcılar ile yapılan görüşmeler katılımcıların izinleri ile araştırmacı tarafından ses kayıt cihazına kaydedilmiştir. Ardından ses kayıt cihazına ses dosyası olarak kaydedilen görüşme, araştırmacı tarafından deşifre edilerek görüşmedeki ifadeler yazılı metin haline getirilmiştir. Her bir katılımcı için bu işlem tekrar edilerek tüm katılımcıların düşünceleri yazılı hale getirilmiştir. Üçüncü aşamada ise; katılımcıların deşifre edilen düşünce ve görüşleri beş (5) nüsha çoğaltılarak, ikisi (2) Türkçe öğretmeni, üçü (3)'de müzik öğretmeni olan beş kişiye okuması ve katılımcıların belli temalar çerçevesinde dikkati çeken düşüncelerini ve kritik ifadelerini belirlemeleri istenmiştir. Sözü edilen bu beş kişinin dışında araştırmacı da kendisi benzer bir çalışma yaparak toplam altı (6) okuyucunun belirlediği ifadeler bu çalışmada doğrudan kullanılmıştır. Katılımcıların benzer ve farklı görüşleri alan yazın ile karşılaştırılmış benzerlikler ve farklılıklar betimlenerek ifade edilmiştir.

Araştırmanın ikinci kısmı ile ilgili eserlerin belirlenmesinde yukarıda sözü edilen TRT arşivlerinden yararlanılırken türkülerin bölgesel özellikleri dikkate alınmıştır. Her bölgeden örnek türkü seçimine özen gösterilmiştir. Bu özenin nedeni, Türkiye coğrafyasının ve kültürünün çeşitliği ve bu çeşitliliğin türkülerin ve türkü dizilerinin tanımlanmasında farklılıklar gösterdiği biçiminde açıklanabilir. Ancak bu farklılığın alan yazında tam ve net olarak belirlenmiş olmadığından da söz edilebilir. Bu çalışma böyle bir farklılığın gerçekte olup olmadığını belirleyerek alan yazına bir katkı sağlayacaktır.

2.5. Verilerin Analizi

Bilimsel amaçlı çalışmalarda toplanan verilerin değerlendirilmesi gerekir Aziz (1994: 141). Düzensiz verilerin sınıflandırılarak işlenmesi araştırma tekniklerinin genel kurallarından biri olarak tanımlamaktadır. Araştırmacı, verilerin analizine başlamadan, nitel verilerin nasıl analiz edilebileceği konusunda alan yazını incelemiştir. İncelemeler sonunda, nitel çözümlemenin araştırmacıya özgü olduğu, esnek, yaratıcı ve yoğun çalışma süreci anlamına geldiğini fark etmiştir (Patton, 1987; Bogdan ve Biklen, 1998). Çalışmanın ilk kısmına ait verilerin analizinde katılımcıların görüşleri betimlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmanın ikinci kısmına ait verilerin seçilmesinde Türkiye kültür coğrafyasının farklılıkları ve benzerlikleri dikkate alınarak farklı coğrafi bölgelere ait türkülerin makamsal analizleri yapılmıştır. Araştırmacı tarafından seçilen eserlerin GTHM ve GTSM deki dizileri belirlenmiştir. Alan yazında GTHM'deki eserlerin makamsal bir bakış açısı ile belirli bir analiz tekniğine dayalı olarak ele alınmadığından söz edilebilir. Araştırmacı bu çalışmada GTHM'deki eserlerin makamsal açıdan değerlendirilebilmesi için özgün bir analiz tekniği kullanmıştır. Geliştirilen özgün analiz tekniğinin oluşmasında araştırmacı büyük ölçüde Özkan'ın (1994) kullandığı geleneksel yöntemden esinlenmiştir.

Araştırmacının kullandığı özgün yönteme göre makamsal analizde belirlenen türküler; karar sesi (durak), güçlüsü, dizisi, donanımı, seyir karakteri, yedeni, ses değiştirici işaretleri, genişlemesi, ses aralığı, en pes-en tiz sesleri yönlerinden analize

tabi tutularak geleneksel Türk sanat müziği repertuarından seçilmiş eserlerle karşılaştırma yapılmıştır.

2.6. Geçerlik ve Güvenirlik

Toplanan verilerin ayrıntılı olarak raporlaştırılması ve araştırmacının sonuçlara nasıl ulaştığını açıklaması, nitel araştırmalarda geçerliliğin önemli ölçütleri olarak kabul edilmekte ve araştırma sonuçlarının doğruluğunu konu edinmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 255–257). Güvenirlik ise, araştırma sonuçlarının tekrar edilebilirliğiyle ilgilidir. Araştırma sonuçlarının benzer ortamlarda aynı şekilde elde edilip edilemeyeceğine ve başka araştırmacıların aynı veriyi kullanarak aynı sonuçlara ulaşip ulaşamayacağına ilişkindir (LeCompte ve Goetz, 1982; Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 255)

Araştırmanın modeli, katılımcıları, veri toplama araçları, veri toplama süreci, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması ve bulguların nasıl düzenlendiği ayrıntılı bir biçimde açık, tutarlı biçimde tanımlanmıştır. Araştırmanın tüm aşamaları, alan araştırmalarında ve özellikle nitel ve nicel çalışmalar konusunda deneyimli uzmanların rehberliğinde sürdürülmüştür.

Araştırmada gerçekleşen süreçler ve bu süreçler sonunda ortaya konulan ürünler, birbiriyle tutarlılığı açısından incelenmiştir. Araştırmacının bu tutumunun, araştırmanın kendi içinde tutarlılığını tanımladığı söylenebilir.

2.7. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunda bulunan katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin bulgular aşağıda sıra ile sunulmaktadır.

Çalışma grubunun cinsiyete göre dağılımı aşağıdaki tablo 2.1’de verilmiştir.

Tablo 2.1. Cinsiyete Göre Dağılım

Cinsiyet	f	%
Kadin	1	5,88
Erkek	16	94,12
Toplam	17	100

Çalışma grubunda tablodan da anlaşılabacağı üzere erkeklerin oranı yüksektir. Çalışma grubunun bu özelliği dikkat çekicidir. Bu konuda farklı eleştiriler olabileceği dikkate alınarak bunun gerekçesi aşağıda açıklanmaktadır. Çalışma grubunun belirlenmesinde alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda araştırmanın konusuna yönelik olarak alanda kimlerin Uzman olarak kabul görebileceği çalışmasının ardından, uzmanların verdiği isimler bir araya getirilmiştir. Bu çerçevede çalışmaya katılacak olanların cinsiyetlerine göre dağılımı araştırmanın problem ve alt problemleri bağlamında önemli bir değişken olarak tanımlanmamıştır.

Çalışma grubunda araştırmaya katılan katılımcıların çalıştıkları (bağlı bulundukları) kurumlara göre dağılımları aşağıdaki Tablo 2.2’de verilmiştir.

Tablo 2.2. Bağlı Bulunan Kurumlara Göre Dağılım

Kurum	f	%
Üniversite	10	58,82
TRT	4	23,53
Kültür ve Turizm Bakanlığı	3	17,65
Toplam	17	100

Çalışmaya Türkiye’nin kültür birikimlerinin oluşmasında, bu birikimlere yönelik araştırma çalışmaları yapan, araştırma sonuçlarını hem bilim dünyası hem de toplumla paylaşan, ürettikleri ile toplumun kültürel birikimine katkı sağlayan kurumlarda sözü edilen çalışmalarda bulundukları söylenebilir. Çalışma grubunda bulunan ve Türkiye’nin değişik üniversitelerinde çeşitli akademik düzeyde

çalışmalarını sürdüren 10 akademisyenin yanı sıra dört (4) katılımcının Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda (TRT) koro şefi, sanat yönetmeni, ses ve saz sanatçılığı görevlerinde halen aktif olarak çalıştıkları belirlenmiştir. Çalışmaya TRT kurumunda görevli katılımcıların yanı sıra T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nda araştırma kapsamı ile ilgili birimlerde hem yönetici aynı zamanda da alanda Uzman konumunda bulunan 3 katılımcı yer almaktadır.

Çalışma grubunda araştırmaya katılan katılımcıların öğrenim durumlarına ilişkin dağılımı aşağıdaki Tablo 2.3'de verilmiştir.

Tablo 2.3. Öğrenim Düzeyine Göre Dağılım

Öğrenim Düzeyi	f	%
Doktora	5	29,41
Sanatta Yeterlilik	2	11,77
Yüksek Lisans	5	29,41
Lisans	4	23,53
Önlisans	1	5,88
Toplam	17	100

Katılımcıların öğrenim durumlarına bakıldığında grubun büyük çoğunluğunun doktora, sanatta yeterlilik ve yüksek lisans düzeyinde (12 kişi) dereceye sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu durum çalışmaya katkı sağlayan katılımcıların bilimsel düşünce sürecinden geçmiş oldukları biçiminde ifade edilebilir. Diğer taraftan bu bulgu katılımcıların aktif olarak müzik eğitimi ve müzik alanında halen aktif olarak bulunuyor olmaları da dikkate alındığında katılımcıların hem kuram hem de uygulama boyutunda önemli yaşam deneyimleri olduğu ve kuram ile uygulamayı birleştirdikleri biçiminde yorumu yapılabilir.

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın alt problemlerine ilişkin görüşmelerden elde edilen bulgular ve bunlara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Bulgular önce çizelge halinde gösterilmekte, sonra sözel olarak açıklanmakta ve daha sonra yorumlanmaktadır.

3.1. Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Bu bölümde, araştırma kapsamında belirlenen uzmanların görüşlerini ortaya koymak ve nitel araştırma tekniğine uygun olarak hazırlanmış olan görüşme formundaki soruların, içerik analizi yöntemiyle açıklanmasına yer verilmiştir. Her soru ve cevap ayrı tablolar şeklinde yorumlanmıştır.

3.1.1. Geleneksel Türk Müziği'nin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı aşağıdaki (tablo: 3.1) görülmektedir.

Tablo 3.1. Geleneksel Türk Müziğinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Geleneksel Türk Müziğinin Sınıflandırılmasına Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Bir bütün olduğu için sınıflandırmaya gerek yoktur	K3,K5,K6,K7,K9,K11,K16,K17	8	47,06
GTHM ve GTSM olarak sınıflandırılmalıdır	K2,K8,K10,K12,K15	5	29,41
GTHM sınıflandırma dışında tutulmalıdır	K1,K4,K13	3	17,65
Dini ve din dışı olarak sınıflandırılmalıdır	K14,	1	5,88

Katılımcıların, araştırmanın ilk alt problemi olan “Geleneksel Türk Müziğinin Sınıflandırılmasına” ilişkin maddesine verdikleri yanıtlar incelendiğinde katılımcıların görüşlerinin benzerliklerine rağmen temelde dört farklı boyutta ayrıştıkları görülmektedir. Benzerlik kadar farklılığa; “Dini ve din dışı olarak sınıflandırılmalıdır” görüşünde olanlar ile “GTHM ve GTSM olarak

sınıflandırılmalıdır” görüşünde olanlar örnek olarak gösterilebilir. Örneğin dini ve din dışı olarak sınıflamada, dini müzik sınıfına hem GTHM’ den eserler hem de GTSM’ den eserler girebilir.

Temelde ayrışan dört farklı sınıflama ve katılımcıların bu sınıflamalara oransal dağılımının; “Bir bütün olduğu için sınıflandırmaya gerek yoktur” (%47), “GTHM ve GTSM olarak sınıflandırılmalıdır” (%29), “GTHM sınıflandırma dışında tutulmalıdır” (%18), “Dini ve din dışı olarak sınıflandırılmalıdır”(%6) biçimde olduğu söylenebilir.

Bulgulara bakıldığında geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılmasına ilişkin görüşlerin iki kategoride yoğunlaştığı dikkat çekicidir. Bu kategorilerden “bir bütün olduğu için sınıflandırmaya gerek yoktur” görüşünde birleşen katılımcılardan K3, K5, K6, K7, K9, K11, K16, K17 geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılmasında, ana başlığın “Türk Müziği” olarak kabul edilmesi ve bir bütün olarak düşünülmesi, bu konuda bir ayrıştırmaya gidilmemesi gereğini vurgulamaktadırlar. Görüşme yapılan bu katılımcılardan bazılarının dikkat çekici ifadeleri aşağıya çıkarılmıştır.

(K6): “...Türk müziği şimdiye kadar çok farklı sınıflandırmalar geçirmiş tabi ki... Her iki müziğinde (GTHM-GTSM) aslında tek bir müzik olduğunu, yapıları gereği, konuları gereği, işlenişleri açısından melodik yapıları gereği birbirinden pek farklı olmadıklarını düşündüm ve eğitimimi de ona göre yaptım. Yani bir hüseyini türküyle bir hüseyini şarkının dizi bakımından pek farkı yok... Belki edebi açıdan işlenişleri farklı, bu yüzden Türk müziğini bir bütün olarak düşünüyorum...”

(K9): “...Geleneksel müziklerimiz ya da Anadolu müziği ifadesi bunların hepsini bana göre kuşatan kavramlar çünkü tarihsel ve kültürel olarak bu tür müzik aynı kaynaklardan beslenerek geliyor...”

(K16): “...Türk müziğini bir bütün olarak düşünüyorum. İçerisinde değişik yapılanmalar, değişik tavırlar, icralar olabilir ama özde hepsinin bir bütün olduğunu düşünüyorum...”

Diğer taraftan K2,K8,K10,K12,K15 ise sınıflandırmanın ilk etapta GTHM ve GTSM başlıkları altında yapılabileceğini ve bu türlerinde Geleneksel Türk Müziğine ait alt kollar olduğu konusunda düşünce belirtmektedirler. Bu kategoriye ilişkin bazı görüşler şu şekildedir.

(K8): “...GTHM ve GTSM adı altında isimlendirdiğimiz müzik, kaynağı itibarıyla aynı müzikler. İkisinin arasındaki tek fark üslup farklılığıdır... Her iki müzikte de gerek ezgi yapısı gerekse de usul yapısı bakımından ortak noktalar çoğunluktadır. Bunun dışındaki ses sistemi ve usul sistemi aynıdır...”

(K10): “...Bu bakımdan isimlendirme konusundaki tereddütleri biraz toleranslı karşılayarak, birçok isimlendirmeyi eksikleriyle birlikte kabul ederek, iyi niyetli yaklaşarak yaparsak sanırım problemi çözeriz. Bu açıdan GTSM, GTHM diye isimlendirmeler olabilir. Ama sonuçta hepsi Türk müziğidir, bir bütünün parçalarıdır...”

diyerek, sınıflandırmanın daha farklı bir yaklaşımla aslında aynı bütüne ait olan bu türlerin belirtildiği gibi ifade edilebileceği görüşünü savunmaktadır.

Bu konuda “GTHM sınıflandırma dışında tutulmalıdır” görüşünü savunan ve sınıflandırma dışında tutulması gerektiğine inanan K1, K4 ve K13, ise; geleneksel müzik türlerinin ayrı başlıklar altında düşünülmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Ancak yapılan görüşmede bu katılımcıların soru kökündeki ifadeyi sorunun amacı dışında anlamadıkları fark edilmiştir. Araştırmacı bu durum karşısında hemen gerekli düzeltme ifadeleri ve sonda sorularını katılımcılara yöneltmiştir. Yapılan görüşme sonrasında araştırmacı tarafından gerçekleştirilen deşifrelere göre bu katılımcılardan K13’ün keskin ifadeleri olduğu gözlenmiştir.

(K13): “...Hepsinin tek bir isim altında toplanmasından yana değilim... Bana Türk müziğinin içinde halk müziğinin içinde o kadar farklı icralar o kadar farklı yöreler o kadar farklı anlatımlar var ki, bunların hepsini bir anda yok edip, tek bir şey altında toplamak yani hem dilin hem müziğin tüm bu kuralların sanki tek düze olmasını sağlayacak sanki daha yoksun bir hale getirecek gibi geliyor.”

K1, K4 ve yukarıda keskin ifadeleri belirtilmiş K13’ün GTHM’ nin müzikal yapısında var olduğu düşünülen zenginlik, renklilik ve anlatımdan dolayı bir sınıflandırmaya gerek olmadığı, geleneksel müziklerimizin tek bir isim altında toplamanın hem dil hem de müziğin içindeki öğeleri aşındırabileceği endişesini taşıdıkları gözlenmektedir. Yukarıda da ifade edildiği gibi katılımcıların geleneksel Türk Müziği kavramı ile GTSM türünü anladıkları ve bu müzik türünün içerisinde tasavvuf müziği, mehter müziği, cami müziği gibi müzik türlerinin bulunduğunu, GTHM’ in ise sözü edilen bu sınıflamanın dışında tutulması gerektiğini ifade

etmişlerdir. Bu ifadeler doğrultusunda K1, K4 ve K13'ün görüşleri GTHM sınıflandırma dışında tutulmalıdır kategorisinde yer almıştır.

Çalışma kapsamındaki diğer bir katılımcı olan K14 ise; bu konudaki sınıflandırmanın dini ve dindışı olarak iki başlıkta olması, dini müzik içerisinde tasavvuf ve cami müziği, dindışı müzik içerisine de GTHM, GTSM ve Askeri müziğin düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir.

Alan yazın incelendiğinde geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılması konusunda genel bir değerlendirme yapıldığı görülmektedir. Alan yazında temelde, müziğin toplam olarak kendisinin güzel sanatların bir türü olduğu (Çeçen, 1984; Akdoğu, 1996; Uçan, 1996) vurgulanmaktadır. Hatta Akdoğu'ya (1996, s.1) göre müzik güzel sanatların bir alt türüdür. Alan yazında, bir sınıflamadan çok, sınıflamanın gerekçeleri üzerinde durulmaktadır. Bu gerekçelerin de; (a) üretim özellikleri ve toplumsal beğeni, (b) müziğin dünyasal ya da inançsal oluşu, (c) müziğin üretilmesindeki seslendirilişinde geleneksel ya da çağdaş oluşu, (d) müziğin sözlü ya da sözsüz olması, (e) müzikte bestelenmiş eser, (f) üretilen müziğin konusu, biçiminde sıralanabileceği vurgulanmaktadır (Akdoğu, 1996, s.1-4).

Diğer taraftan İlerici (1983, s.164) Türk müziğinin bir bütün olduğunu, bu bütünlüğün dizilerde, ölçülerde, müzik dili kuruluş biçiminde görülebileceğini vurgularken, Türk müziğinin tüm dalları ile bu bütünlüğü zedeleyici faaliyetlerden uzak durulması gerektiğini ifade etmektedir.

Yukarıda sıralanan gerekçeler bağlamında, geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılması, değişik isimler altında alt kollara ve türlere ayrılarak yapılmaya çalışılmıştır. Bir taraftan geleneksel müzik türlerinin melodik yapıları, konuları, işlenişleri, makamsal özellikleri, usul ve ses sistemleri birbirleriyle benzer özellikler gösterdiği, diğer taraftan da yapılan sınıflamaların karmaşık bir görüntü sergilediği söylenebilir. Söz konusu karmaşıklığın giderilmesinde izlenebilecek yollardan birinin, bu araştırmanın ikinci alt probleminde ifade edilen ortak bir dilin oluşturulması ve bu ortak dilin aktif olarak kullanılması gösterilebilir. Özellikle, oluşturulacak ortak dilin, müzik eğitimi sürecinde kullanılması olası sınıflandırmaların kalıcılığında ve içselleştirilmesinde de etkili olacağı düşünülebilir.

Çünkü geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılması, müzik eğitim ve öğretim açısından değerlendirildiğinde, ortak bir dil ve ortak bir terminolojinin kullanılarak eğitimin yapılması, birliğin sağlanması açısından önemlidir.

Yapılan kavramsal tartışma ve elde edilen bulgulara dayalı olarak; geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılmasında ikinci büyük yoğunluk Tablo: 3.1.den de anlaşılacağı gibi GTHM ve GTSM başlıkları altında yapıldığı görülmektedir. Bu her iki türün tarihsel ve kültürel olarak aynı kaynaklardan beslendiği ve Anadolu toprakları üzerinde şekillendiğine vurgu yapan katılımcılar, bu iki türün sonuçta pek çok benzer özelliklerden dolayı, geleneksel Türk müziğinin birer kolu olduğunu, bir bütün olarak düşünülmesinde hiçbir sakınca görmediklerini belirtmişlerdir. Katılımcılardan dini ve din dışı olarak bir isimlendirme yoluna giden bir görüşmeci, tıpkı GTHM ve GTSM ayrımında olduğu gibi, geleneksel Türk müziğinin birer dalları niteliğinde olan dini ve din dışı müzikleri de geleneksel Türk müziği çatısı altında toplanmak gerektiğini vurgulamaktadır. Bütün geleneksel müzik türlerini bir bütün olarak düşünüp, geleneksel Türk müziği olarak nitelendirmek gerektiğini ifade etmektedir.

Tüm bu değerlendirmelere dayalı olarak, geleneksel müziklerimizin sınıflandırmaya tabi olunmaksızın, geleneksel Türk müziği adıyla düşünülmesi, ortak bir terminoloji ve ortak bir dil kullanılmasının müzik eğitime ve öğretime yararlar getireceği sonucuna varılabilir.

3.1.2 GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı Tablo: 3.2' de görülmektedir.

Tablo 3.2. Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Ortak Bir Dilin Kullanılmasına Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Ortak bir dil kullanılmalıdır	K1,K2,K3,K5,K6,K7,K8,K9,K10,K11, K12,K13,K14, K15, K16, K17	16	94,12
Ortak bir dil kullanılmamalıdır	K4	1	5,88

Tablodan da anlaşılabileceği gibi bu soruyu görüşmecilerin tamamı yanıtlamıştır. Katılımcı 4'ün (K4) dışında diğer tüm katılımcıların ortak bir dilin kullanılması üzerinde benzer düşüncelere sahip olduğu söylenebilir.

Bu konuda, katılımcıların büyük bir çoğunluğu GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılması gerektiğine işaret etmişlerdir. Katılımcıların, araştırmanın ikinci alt problemi olan “GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Ortak Bir Dilin Kullanılması” maddesine yönelik verdikleri yanıtlar görüşme katlarının deşifresinden sonra dört farklı okuyucudan toplanan seçilmiş ifadeler araştırmacının yaptığı incelemenin ardından kritik bulunan ifadeler aşağıda sırayla verilmiştir. İfadelerin ardından içerik analizi yapılarak bulgular tartışılmıştır.

K1:

“...Ancak son dönemlerde özellikle üniversiteli öğrenciler üniversiteli arkadaşlar ya farklı guruplardan ya farklı bilimlerden farklı müzik türlerinden gelen arkadaşlar işin içine girdiğinde, bizim kullandığımız bu üslubun yani ayak adlandırmalarının, bizim söylediğimiz bu tanımların o insanlar için aydınlatıcı olmadığını, ya da ne demek istediğimizi çok anlatmaya yetmediğini gördük...”

diyerek, günümüzde dizileri adlandırmada kullanılan “ayak” kavramının yeterli olmadığını ve müzik eğitimine sahip kişilerin ortak bir dil kullanımına ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir.

K10:

“...Aynı kökten gelen bu müzik türlerini tamamen farklı ağaçlara benzetemeyiz. Farklı ağaçların dokusunu alırcasına bu ağaçlardan doku alamayız. Bu ağacın kökündeki dokularla dallarında ki dokular aynıdır. Şunu demek istiyorum, ister bunun adına TSM diyelim ister THM diyelim ister mehter müziği ister tasavvuf ister cami müziği diyelim bütün bunların kökü aynı olduğundan dizilerin isimlendirilmesi de aynı olması gerekmektedir, bunun dışına çıkamayız...”

K10'un yukarıdaki ifadeleri ile Geleneksel Türk Müziğinin tüm türlerinin birbiriyle doku benzerliği içerisinde olduğunu ve dizilerinin isimlendirilmesi bağlamında farklı terminoloji kullanılmasının doğru olmayacağını vurgulamıştır.

Konuya ilişkin görüşlerini ifade eden K16 ise; bu konu üzerindeki en ciddi sıkıntıların eğitim ve öğretimde karşımıza çıktığını söylemektedir.

K16:

“...eğitimde çok sıkıntılarla karşılaşabiliyoruz. Bir halk müziği öğrencisi kalkıyor ayak diyor, şunu karşılamıyor veya şu ayakla karşıyorlar ama niye bunu diyorlar veya bu ad neyi karşılıyor veya bu ayak nedir bu ayak bilmiyoruz ki. Bu halk tabiri bir deyiş bunu universal bir öğrenciye anlatmakta, gelişmiş bir beyine anlatmakta zorluk çekiyoruz...”

K16 ifadelerinde, halk arasında söylenen ve yöresel bir nitelik taşıyan “ayak” tabirinin, bilimsel bir söylemi karşılayamayacağına dikkat çekmiştir.

Ortak dilin kullanılmasına ilişkin K4, katılımcıların çoğunluğunun düşüncesinin aksine GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılmasını doğru bulmadığını belirtmektedir. Bu bulgunun dikkat çekici olduğu söylenebilir. K4 neden böyle düşündüğünü; müzik yaklaşımlarının terminolojik açıdan farklı özellikler gösterdiği ve bu farklılığın da doğal olduğu görüşüne dayandırmaktadır.

K4:

“...farklı, terminoloji olarak doğaldır ki farklı(...) Bir tarafta yüzyıllar evvelinden bir terminolojisi oluşarak gelen ve bugün kendine ait kendine has oturmuş bir terminolojisi oluşmuş (...), yeniden kurgulanması riskli(...)”

Alan yazın incelendiğinde Türk müzik kültürü üzerinde yapılan çalışmaların özellikle makamsal olgunun varlığına ilişkin bazı farklı yaklaşımları ortaya konduğundan söz edilebilir. Belirtilen yaklaşımların temelde sekiz farklı yaklaşım oluşturduğu söylenebilir. Bunlar; Rauf Yekta, Ezgi-Arel-Uzdilek, Ayomak, Töre-Karadeniz, Saygun, İlerici, Oransay, Tura yaklaşımları olarak sıralanabilir. Bu yaklaşımların genel özellikleri aşağıda ifade edilmiştir. **Rauf Yekta**’nın değerlendirmesine göre, Doğu ve Batı Musikileri arasında “melodik” bakımdan hiçbir fark bulunmadığı iddiasında bulunur. **Ezgi-Arel-Uzdilek**’in yaklaşımlarına göre ise; Geleneksel sistemin “inkışaf”ının tamamen “Batılı” bir terminoloji ve anlayışla gerçekleştirilebileceğini düşünmüş ve uygulamışlardır. Bu ekolün “makam”

kavramına yaklaşımı tamamen “dizi” orjinlidir. Diğer taraftan, **Ayomak yaklaşımı**; geleneksel musikinin temel kavramlarına farklı bir perspektif getirmiştir. Dizilerin oluşumlarını, kullandıkları perde ve aralıklara göre sınıflandırmaktadır. **Töre-Karadeniz Yaklaşımı**; bu sistemde, geleneksel müziği, Batı sistem ve terminolojisine uyarlama/ekleme çabasının bir başka ifadesidir. **Saygun yaklaşımında** ise; halk müziği makamları tümüyle, antik Yunan modlarıyla ve onların oluşumlarını sağlayan tetrakordlarla açıklamaya çalışılmıştır. **İlerici yaklaşımında**; ezgi analiz sesleri, “durucu” ve “yürüyücü” olarak sınıflandırmış; durucu seslerin “tonik” yürüyücü seslerin “dominant” nitelik taşıdığını ileri sürmüştür. **Oransay yaklaşımında**, makamın dizi olarak anlaşılamayacağı ifade dilmektedir. **Tura yaklaşımında** ise tarihsel kaynaklar ve halk müziği pratiği içindeki uygulamalara dayanarak, ses sistemi ve makam yapıları hakkında, analitik bir yaklaşım ortaya koyulmaktadır (Öztürk, 2006, s.213–214) .

Yukarıda kısaca belirtilen temel yaklaşımlar Türk müzik kültüründe ortak bir dilin hala oluşturulamadığı yönünde yorumlanabilir. Yapılan bu çalışmada katılımcıların bu konuda ortak bir dilin oluşturulamamış olmasından rahatsız oldukları bulgusuna ulaşılmıştır. Tablo: 3,2. de “Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımları” dikkatle incelendiğinde çalışmaya katılanların neredeyse tamamının (%95) ilgili konuda ortak bir dil kullanılmalıdır görüşünde birleştikleri gözlemlenebilir.

GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılmasının, özellikle eğitim öğretimde yaşanan karmaşayı ortadan kaldırmak adına önemli olduğu da vurgulanabilir. Geleneksel Türk müziği türlerinin birbirleriyle pek çok açıdan benzer özelliklere sahip olduğu düşüncesine dayalı olarak, müzik eğitiminde geleneksel müziklerden yararlanmanın daha verimli bir müzik eğitim sürecine olumlu katkı sağlayacağı ön görülebilir. Sonuç olarak elde edilen bulgulara dayalı olarak GTHM ve GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılması gerekliliği ifade edilebilir.

3.1.3 GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Kullanılan Ayak ve Makam Kavramlarının Kullanılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı aşağıdaki (tablo: 3.3) görülmektedir.

Tablo 3.3. “Ayak” Kavramı İle “Makam” Kavramına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

“Ayak” ve “Makam” Kavramına Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Bu kavramlar birbirini karşılamaz	K2,K3,K4,K5,K7,K8,K9,K10,K11,K12,K14,K15,K16	13	76,47
Bu kavramlar birbirini kısmen karşılayabilir	K1,K13,K17	3	17,65
Fikrim yok	K6	1	5,88

GTHM ve GTSM Dizilerinin İsimlendirilmesinde kullanılan Ayak ve Makam kavramlarının kullanılmasına ilişkin görüşler incelendiğinde katılımcıların görüşlerinin bu iki kavramın birbirini karşılamadığı, iki kavramın bir birini kısmen karşıladığı yönünde yoğunlaşan görüşler içinde oldukları söylenebilir. Yalnızca bir görüşmeci (K6) bu konuya ilişkin bir fikri olmadığını ifade etmektedir.

GTHM ve GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde kullanılan ayak ve makam kavramlarının birbirlerini karşılamadığı konusunda fikir birliği içerisinde olan K2,K3,K4,K5,K7,K8,K9,K10,K11,K12,K14,K15,K16, Ayak ve Makam kavramlarının farklı anlamlara sahip olduklarını ifade etmektedirler. Bu katılımcılardan K3,K4,K5, “*ayak daha çok edebi anlamlarda karşımıza çıkmaktadır*” diyerek, GTHM dizileri isimlendirmede kullanılmasının bilimsel bir hata olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcılardan K4;

“...ayak ise bambaşka bir şeydir. Bırakın beste müziğiyle karşılaştırılmasını, ayağın kendi içinde bile tutarlı bir açıklaması yoktur. Yani bir yerde bir söz dizesidir konuyu açmak için verilen, bir yerde bir melodi kalıbıdır bir başka yerde bir başka şeyin adıdır. Bir yerde başka bir anlamda bir başka yerde başka bir anlamda karşımıza çıkabilen eğreti bir kavramdır ayak... İsrarla söylüyorum müzik pratiği içerisinde yer almış biri olarak konuşuyorum, ayaklarla bu konuya bir kuramcı olarak asla bakamıyorum konuya... yani bozlak dizisinde ki ne kadar yanlış bir şey, bozlak bir dizinin adı asla olamaz... Bozlak bir uzun havadır.

Karakteristik dizisi olan la, si bemol, do, re, mi, fa, sol, la dizisi içerisinde dolaşan her uzun havada bozlak değildir. Bozlak başka bir şeydir...”

diyerek, ayağın GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde kullanılmasının yanlış olduğunu, çok başka anlamlar içerdiğine vurgu yapmıştır. Aynı Katılımcı uzun havaların isimlerinin GTHM dizilerine isim olarak verilmesinin yanlışlığını da belirtmiştir.

K2,K7,K8,K9,K10,K11,K12,K14,K15,K16 ise; ayağın yöresel kullanımda olan bir kavram olduğunu, bilimsel bir ifade taşımadığını belirtmişlerdir.

(K7)

“...aşlında halk müziğinde bazı bölgelerde de makam tabirini bu anlamda kullanılır. Makam deyince de belli bir ezgi ifade edilir, buna hava denir, gayda denir ya da makam denir. Orta Asya’daki Türk bölgelerinde de böyledir. Yani Uygurlar 12 makam, Özbekler ‘şaş mutam’ dedikleri müziklerinde de biraz bunu kast ederler. Tam olarak ezgi olmasa da bile bizdeki fasıl karşılığı gibi kullanırlar. Yani nişaburek makamı dediği zaman, Uygur o dizide o seyir özelliklerinde belirlenmiş daha önceden yapılmış ezgilerin belli bir sıra içerisinde icra edilmesini ifade eder. Yani bu biraz daha bizim anladığımız anlamdakinden Anadolu Halk Müziğindeki biraz daha gelişmiş biraz daha teorik zemine oturtulmuş olan, yani bizim GTSM ne oturtulmuş olan fasıl karşılığı kullanılır. Yani orada da makam, dizi ve seyir özelliklerini değil bir formun tamamını ifade eder ki, Anadolu Halk Müziğine yakın bir ifadedir...”

(K11)

“... mesela Azerbaycan’da bir türkü bir başka türküyeye ayak olabilir. Bir sözsüz ezgi bir uzun hava bir kırık havaya ayak olabilir. Bir sözlü kırık hava bir uzun havaya ayak olabilir. Yani işin özeti bir sonraki ezgiye zemin teşkil etmesi tıpkı peşrev gibi peşrev nasıl ki bir makamın başında hazırlayıcı parçaya giriş müziği (Azerbaycan’da dara met diyorlar). Bu sözlüde olur sözsüzde olur usullüde olur ve usulsüzde olur. Bu taksimle olur açışla olur. Dolayısıyla ayağın fonksiyonu budur. Ama burada da kullanılır şiirde edebiyatta olduğu gibi. Müzikte de hazırlayıcı bir ezgi anlamında hazırlayıcı bir hüviyeti de vardır. O manada ayağın sadece bu fonksiyonu olarak kullanılması ve böyle algılanmasını, aşlında böylede algılanıyor. Özellikle Azerbaycan’da ve orta Asya’da bu şekildedir...”

diyerek; Azerbaycan ve Orta Asya Türk bölgelerinde ki benzerliklere dikkat çekmişlerdir. Bu bölgelerde ezgi yapılarının ve dizi isimlendirmelerinin GTSM deki gibi makam kavramı kullanıldığını ve GTHM deki forma benzediğini, Orta Asya

Türk bölgelerindeki halk ezgilerinin de makam isimleriyle ve makam sistemiyle ifadelendirildiğini belirtmişlerdir.

K1, K13, K17 ise, bu iki kavramın birbirlerini kısmen karşılayabileceklerini söyleyerek temkinli bir yaklaşım içerisinde oldukları görülmektedir. Ayrıca bu soruya K1, K13, K17 katılımcılarından hiçbirinin, bu iki kavramın birbirleriyle eş anlamlı olduğunu ya da birbirlerini karşılayabileceğine dair olumlu bir görüş belirtmedikleri de gözlemlenmiştir. Katılımcılardan K1;

“...Bazı türkülerde bunun tam karşılığı değil tabii ki..ona da şöyle bakıyoruz,üreten kişinin makam bilgisinin ve böyle bir kaygısının olmayışı yöresel o gün ki yaşadığı koşullardaki sergilediği biçim. İçinden o gelmiş o gitmiştir. Bizde bunu olduğu gibi tespit etmişiz. Makamla karşı karşıya koyduğunuzda makam bilgisi çok gerek duyulmadığı ve de çokta kapsamlı makam bilgisine sahip olmadığı için camiadakiler, bu ikisini mukayese ettiğimizde aslında,bu detaylı bilgiye sahip olsak belki de karşılığına gelip gelmediği daha net çıkacak ortaya...”

biçimindeki ifadeleriyle, türkülerini üreten ve o türkülerini derleyen kişilerin belli bir makam bilgisine ve müzik eğitime sahip olmadıklarını, bu nedenle de türkülerde var olan makamsallığı tespit edilemediğini ve mukayese yapılamadığını söyleyerek, detaylı müzik eğitimi bilgisine sahip kişilerin bu alanda çalışması gerektiğini vurgulamıştır.

K17:

“... Gelenekselden söz ediyorum tabii ki, özellikle kentlere yakın ya da kent çevresinde makamların etkisi vardır hiç yok değildir. Makamlara benzeyende vardır... Amatör bir insanın sadece duygularıyla çalışan bir insanın bütün bunları bilip ona göre müzik yazması düşünülemez zaten. Ama bir kulak dolgunluğu olduğu için şu veya bu makama benzeyebilir...”

diyerek, geleneksel türkülerde de makamların etkisinin olduğunu ve bunu yapan kişilerin bir kulak dolgunluğu içerisinde olmasından dolayı da, türkülerde bir makamsallığın olabileceği görüşünü ifade etmiştir.

Bu değerlendirme ve görüşmeler ışığında, katılımcıların büyük bir çoğunluğu GTHM ve GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde kullanılan Ayak ve Makam kavramlarının birbirlerini karşılamadıkları, başka anlam ve kullanımlarının oldukları ifade edilmiştir.

Makamın genel bir ifade ve daha bilimsel bir kullanım olduğu, ayağın ise, yöresel ve halk arasından türemiş daha çok edebi anlamlarda karşımıza çıktığı söylenebilir. Tarihi süreç ve kültürel benzerlikler açısından, aynı kökten gelen geleneksel müziklerimizi, birbirleriyle daha fazla ilişkilendirmek gerekmektedir. Konuları, işlenişleri, makamsal özellikleri, ses ve usul sistemleri gibi pek çok özellikleri benzer olan bu geleneksel türlerin, eğitim ve öğretiminin de benzer yöntemlerle yapılması gerekmektedir.

Söz konusu bu ortak uygulama, mesleki müzik eğitimi veren okullarımızda ve mesleki müzik ile profesyonelce uğraşan kurum ve kuruluşlarda yapılan eğitimin kalitesine katkıları olacağı şeklinde yorumlanabilir.

3.1.4. GTHM’deki Ezgilerin Makamsal Yapıda Ezgiler Olarak Tanımlanmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı aşağıdaki (tablo: 3.4.) görülmektedir.

Tablo 3.4. Ezgilerin Makamsal Yapısının Tanımlanmasına Yönelik Bulgulara İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Ezgilerin Makamsal Yapısının Tanımlanmasına Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Ezgiler makamsal müziktir	K1,K3,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K12,K14,K15,K16	12	70,59
Ezgiler kısmen makamsal müziktir	K2,K4,K5,K17	4	23,53
Ezgiler makamsal müzik değildir	K13	1	5,88

Ezgi genel anlamı ile belli bir kurallara göre düzenlenmiş, kulağa hoş gelen ses dizisi, haz, nağme ya da melodi biçiminde tanımlanabilir. Diğer bir açıdan ise ezgi bir müzik parçasında baştan sona kadar belirli yerlerde tekrarlanan ses dizisi olarak da tanımlanabilir. Makamın ise ayrıcalıklı birkaç sesin çevresinde ‘*seyir*’ denen ve sesler arasındaki ilişkiyi belirleyen kurallara göre melodinin biçimlenmesinden oluştuğu söylenebilir.

Fransız müzik bilimci, Michell Brnet; halk tarafından benimsenen ve sözlü gelenek biçiminde kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler olarak tanımladığı halk türkülerinde ezgi kavramı önemli yer tutmaktadır (Sümbüllü, 2006, s.3).

Katılımcıların geleneksel Türk halk müziğinde ki ezgilerin makamsal yapıda ezgiler olarak tanımlanmasına ilişkin görüşleri incelendiğinde temelde üç farklı görüşte toplandıkları söylenebilir. Bunlar “ezgiler makamsal müziktir”, “ezgiler kısmen makamsal müziktir” ve “ezgiler makamsal müzik değildir” olarak tanımlanabilir. Katılımcıların görüşleri incelendiğinde “ezgiler makamsal müziktir” başlığı altında yoğunlaştıkları görülmektedir.

Ezgilerin makamsal yapısının tanımlanmasına ilişkin olarak ortak fikre sahip olan K1,K3,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K12,K14,K15 ve K16 ise GTHM dizilerinin makamsal yapıda ezgiler olduğu konusunda görüş belirtmişlerdir. Konuya ilişkin bazı görüşmecilerin ifadeleri aşağıdaki biçimdedir:

(K3)

“...biz müzikal açıdan ele aldığımızda bunların her ikisini makam başlığı adı altında toplayabiliriz., az önce sizinde söylediğiniz gibi tek bir kalemde toplayıp daha derli toplu hale getirebiliriz. Halk ezgilerimiz bu anlamda makamsal yapıda ezgilerdir. Sadece türkülerimiz değil, Türkiye’de ki tüm müzikler böyledir...”

(K6)

“...yani hüseyini türkü hicaz türkü kürdi türkü dememiz gerekir. Ya da hüseyini makamında bir türkü, hüseyini makamında bir şarkı demekte fayda var tabii ki. Formların belli olması açısından...”

(K10)

“... TSM nazariyatı için uygulanan usul ve makam terimlerinin belki ufak değişikliklerle, kabul görmüş olan makam terimlerinin THM içersinde kullanılmasında sakınca yoktur ve doğrudur...(K8)”, “...böyle bir tanımlama elbette ki yapılabilir ki, yüzyıllardır müziğimizin isimlendirilmesin de kullanılan isimlerimizi gerek sanat müziğinde gerek halk müziğinde gerek tasavvuf müziğinde ve diğer Türk müziği türlerinde hep aynıdır. Yani makam adları kullanılmaktadır. Bunu derleme çalışmalarında Türk müzikologların yaptığı çalışmalarda ve açıklamalarında görüyoruz...”

(K11)

“...sonuçta makam dediğimiz zaman ses sistemi olarak nasıl ki biz doğu müziği gurubuna dahil isek, Araplar, Farslar, Türkler hepimiz (Farslar, Araplar ve Türkler makam diyoruz) ses sistemimiz nasıl tek bir ses sistemine dahilse makamı da

terminolojik ve ortak olarak makamda kullanabiliriz. Türkiye’de bu iki müzik içinde haydi haydi kullanabiliriz...”

Yukarıdaki görüşler ile GTHM’ deki ezgilerde bir makamsallığın olduğuna farklı bakış açılarıyla vurguların yapıldığı gözlemlenebilir.

Katılımcılar makamsal tanımlama konusunda daha sert ifadelerde bulunarak, “evet kesinlikle makamsal müziktir” başlığı altında olması gerektiği konusuna vurgu yapmışlardır. Her iki tür müziğinde aynı müzik olduğu ve aynı terminoloji ile tanımlanması gerektiğini söylemiş ve makam isimlerini kullanarak bir isimlendirme yoluna gittikleri görülmüştür. Buradan hareketle, aynı kökten gelen ve pek çok açıdan ortak özelliklere sahip olan geleneksel müziklerimizin, makamsal bir yaklaşımlar ve makam kültüründen yararlanılarak isimlendirilmesi gerektiği şeklinde bir yorum yapılabilir.

Kısmen makamsal müziktir diyerek temkinli yaklaşan K2,K4,K5 ve K17 ise, makamsal yapıya uygun eserler olduğu gibi, herhangi bir makamla ifade edilemeyen ezgilerinde olduğuna işaret etmişlerdir. GTHM dizilerinin ve ezgilerinin tamamının bir makamsal yapıya sokmaya çalışmak bir zorlama olacağı ve benzetilmek suretiyle böyle bir yaklaşımın olabileceğini söylemişlerdir.

Bu konuda GTHM ezgilerinin makamsal ezgiler olarak algılanmasının doğru olmayacağı konusunda görüş belirten K13;

“...müziğimiz fasıl müziği değil, yani bir başladığınız da hüseyini faslından türküler şarkılar dinliyorsunuz diyor GTSM de. Ama biz de öyle bir şey yok. Sürekli farklı renkler aynı program içerisinde, farklı dizilerde farklı tonlarda ezgiler kullanıyor. Zira bizim ülkemizin bu coğrafyanın içerisinde her yörenin kendine özgü müthiş müzikleri var. Dizi aynıda olsa dilden ve o sazların özelliğinden ötürü aynı dizide bir tanesi üç koma basıyorsa bir tanesi aynı diziye iki koma basabiliyor. Onun için makam müziği ya da makamsal bir müzik demek sanki bana çok doğru gelmiyor...”

diyerek, GTHM ezgilerinin makamsal yapıda ezgiler olduğuna inanmadığı görüşünü belirtmiştir.

Bu değerlendirme ve görüşler ışığında, katılımcıların büyük bir çoğunluğu, GTHM’ nin geleneksel Türk müziği türleri içerisinde önemli bir yere sahip olan türlerdendir.

Makamsal özellikleri içinde barındıran bir müzik türü olduğu konusunda fikir birliği içindedirler. Bu türün diğer türlerden ayrı düşünülmesinin doğru olamayacağı, ses sistemi, ezgi yapısı, makamsal özellikleri, usul yapısı, konuları ve işlenişleri açısından bütüncül bir yapı sergilediği bilinmektedir. Tarihsel boyutuyla, aynı kültürün parçaları olduğu düşünüldüğünde, GTHM ezgilerinin makamsal yapıda ezgiler olduğu ve yüz yıllardan bu yana tarihi bir süreç içerisinde günümüze kadar geldiği bilinmektedir.

Makam olgusundan, makam dizileri ve makam isimlerinden yararlanmanın, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde daha bilimsel bir yaklaşım olacağı, bu yakınlaşmayla GTHM ve GTSM arasındaki farklı algılamalardan kaynaklanan çatışmaların ortadan kalkacağı diğer taraftan da eğitim öğretimde birliğin sağlanabileceği şeklinde yorumlanabilir.

3.1.5. GTHM’ deki Ezgilerin Makamsal Yapıda Ezgiler Olarak Tanımlanmasında Dizilerin İsimlendirilmesine İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı tablo: 3.5’ de görülmektedir.

Tablo 3.5. Dizilerin İsimlendirilmesine Yönelik Bulgulara İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Dizilerin İsimlendirilmesine Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Diziler makam adlarıyla isimlendirilebilir	K2,K3,K5,K6,K7,K8,K9, K10,K11,K14,K15	11	64,71
Fikrim yok	K1,K4,K12,K16,K17	5	29,41
Diziler ayak adlarıyla isimlendirilebilir	K13	1	5,88

Katılımcılardan toplanan görüşlerinin deşifreleri, bu deşifrelerin okuyucular ve araştırmacının incelemesi sonucu elde edilen bulgulara göre dizilerin isimlendirilmesine yönelik görüşlerin üç boyutta toplandığı gözlemlenmektedir. Bunlar “diziler makam adlarıyla isimlendirilebilir”, “fikrim yok”, “diziler ayak adlarıyla isimlendirilebilir” biçimindedir.

Katılımcıların büyük bir çoğunluğunu oluşturan K2,K3,K5,K6,K7,K8,K9, K10,K11,K14 ve K15; GTHM dizilerinin isimlendirilmesinin makam adlarıyla yapılması gerektiği konusunda fikir birliği içindedirler.

K2;

“...ama öğretim yöntem ve teknikleri açısından bir yapı sistemleştirilirse çok daha çabuk kavranabilir duruma geliyor: o yüzden bu makam isimleriyle karşılık bulunmamalı bulunmamalı mı? belki çok daha mantıklı olabilir öğretim yöntemleri açısından...”

biçimindeki ifadeleri ile, dizilerin isimlendirilmesinin daha kolay kavranılmasında öğretim yöntemleri açısından önemli olduğunu vurguladığı söylenebilir.

Görüşme yapılan katılımcıların %65’inin GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde GTSM terminolojisinden yararlanılabileceğine yönelik görüş bildirmektedirler. K7, K14 ve K15 kodlu katılımcıların bu konudaki görüşlerinin kritik düşünce ve görüşleri şu şekilde ifade etmektedirler;

(K7)

“...GTSM teorisinde terminolojinde kullanılan terimleri kullanarak, ama dizi sözünü de ekleyerek kullanılmasından yanayım. Makamın ismini, makam kelimesine diziyi ekleyerek örneğin; “segâh makamı dizisi” de bir türkü diyebiliriz. Türkü tam segâh makamının özelliklerini gösteriyorsa direk segâh türküde diyebiliriz. Ama türkü segâhın tüm özelliklerini tam anlamıyla göstermiyor olabilir düşüncesiyle, diziyi ifade ederken de şu makamın dizisi diye ifade etmek gerekir...”

(K14)

“...GTHM repertuarındaki sözlü eserlere bakıldığında çoğu esere makamsal açıdan adlandırmada sıkıntı yaşanmayacağını düşünüyorum. Geri kalan eserlerde makam dördü ve beşlileri ile kolaylıkla adlandırılabilir. Günümüzde isimlendirmede kullanılan makam dizisi kavramı olduğu gibi özellikle benimde savunduğum GTSM türkü formu içerisinde kullanılan yalnız makam adı ile de isimlendirme yoluna gidilebilir...”

(K15)

“... Bu isimlendirmeleri kullanırken de bizim geçmişten beri getirdiğimiz bir geleneğimiz olan “hüseyini, uşşak, rast vs...” gibi makam isimlerimizi rahatlıkla kullanabiliriz. Bende yıllardır eğitimimizde de ayak olarak kullandık ve bu zamana kadar getirdik. Ancak bir gün makamsal olarak kullanılması gerektiğini düşünenlerden biriyim. Artık makam ile ifade edilebilir diye düşünüyorum...”

Bu konuda K13 ise; GTHM dizilerini ayak isimleriyle isimlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. Simgelerde daha çok müzikalitenin önemli olduğuna simge isimlere takılıp kalınmaması gerektiğine vurgu yaparak makam isimlerinin GTHM dizilerini isimlendirmede kullanılmaması gerektiğini söylemiştir.

Bu konuda herhangi bir fikri olmadığını belirten katılımcılardan, K1, K4, K12, K16 ise, makamlarla ilgili derinlemesine bir bilgiye sahip olmadıkları için, halk türkülerini makamsal bir bakış açısıyla değerlendiremeyeceklerini, ayak kullanımının GTHM dizilerini ifade etmede yetersiz kaldığını, bu konunun bir bilgi birikimiyle çözümlenebileceğini belirtmiştir. GTHM dizilerine verilecek isimlendirmenin, uzman kişiler tarafından bilimsel çalışmalar neticesinde verilmesi gerektiği, bu konuda daha fazla araştırmaların yapılması gerektiğini vurgulamışlardır. Bu konuda ortak komisyonların oluşturulabileceğini, birbirine benzer dizilerin bir çatı altında toplanabileceğini, Türkçe isimlerin verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

Alan yazın incelendiğinde ise; Geleneksel Türk halk müziği dizilerini isimlendirmekte kullanılan “ayak” kavramını, Köksal Coşkun, Mustafa Hoşsu ve Murat Aldemir gibi müzik araştırmacıları ve sanatçıları, yaptıkları bazı çalışmalarda dizi olarak gösterdikleri dikkat çekicidir. Ancak dizilerin isimlendirilmesine yönelik her araştırmacının da farklı yorumladığı ve kendi aralarında bile görüş ayrılıkları yaşadıklarını söylemek mümkündür.

Alan yazındaki bu farklı bakış açılarının Bu değerlendirmeler ve görüşler ışığında, katılımcıların büyük bir çoğunluğu, GTHM dizilerini isimlendirmede GTSM terminolojisinden yararlanılarak makam isimleriyle adlandırılabilceğini, GTHM ezgilerinin de makamsal bir yapı içerisinde olduğunu söylemektedirler. Aynı tarihi geçmişe sahip olan geleneksel müzik türlerimizin, konuları, işlenişleri, melodik yapıları, ses sistemleri, makamsal özellikleri, ritmik benzerlikleri gibi pek çok açıdan birbiriyle benzerlik göstermeleri, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde makam isimlerinin kullanılması gerektiği söylenebilir. GTHM dizilerini isimlendirmenin eğitim öğretim birliği açısından önemli olduğu ve makam olgusundan yararlanarak isimlendirme yoluna gitmenin çıkar yol olabileceği şeklinde bir yorum yapılabilir.

3.1.6 GTHM Dizlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı tablo: 3.6’ da görülmektedir.

Tablo 3.6. GTHM Dizlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

GTHM Dizlerinin Sınıflandırılmasına Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Makam isimlerine göre sınıflandırılmalıdır	K1,K2,K3,K5,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K14,K15,K16	13	76,48
Ayak isimlerine göre sınıflandırılmalıdır	K12,K17	2	11,76
Fikrim yok	K4,K13	2	11,76

Tablo 3.6 dan da anlaşılabileceği gibi GTHM dizlerinin sınıflandırılmasında katılımcıların ikisi (K4 ve K13) bir fikri olmadığını belirtirken diğer taraftan GTHM dizlerinin sınıflandırılmasında katılımcıların büyük çoğunluğu (%76) makam isimlerine göre sınıflandırılmalıdır görüşünde birleşmektedirler.

Diğer bir deyişle, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin sınıflandırılmasına ilişkin görüşlerin, “makam isimlerine göre sınıflandırılmalıdır” başlığı altında yoğunlaştığı görülmektedir. Makam isimlerine göre GTHM dizilerini sınıflandırılması gerektiğini belirten K1,K2,K3,K5,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K14,K15 ve K16 sınıflandırmanın makam kültürü ve makam dizisi içerisinde yapılması gerektiği, türkülerin makamsal özelliklerine göre incelenerek tasnif edilmesi konusunda fikir birliği içindedirler. Konuya ilişkin katılımcıların bazıları şu şekilde görüş belirtmişlerdir;

(K3)

“...Halk müziği dizilerini eğer ortak bir dil kullanacaksak sanat müziğindeki makam isimlerinden faydalanarak sınıflandırmak ifade etmek, en azından ayak diye ifade etmekten daha doğrudur kanaatimce...”

(K5)

“...genellikle makamı ismiyle birlikte dizi olarak bu işi anlatmaya çalıştım. Bireysel olarak ısrarla “ayak” kullanmadım. Yani bir “Garip Ayağı” demedim ve “Hicaz Makamı Dizisi” gibi adlandırdım sürekli bunu. Çünkü sadece hicaz makamı dersem de kendimi sınırlıyordum. Çünkü hicaz makamının özelliklerini

göstermeyen dizi karşıma çıkabiliyordu. Fakat uymadığını söylediğiniz türküde ise bu bir hicaz makamı dizisindedir, seyirdir. Karşıma çıkan örneklerde bunu bu güne kadar dizi olarak adlandırmaktan yana oldum ve böyle adlandırdım...”

(K7)

“...Seyir özellikleri meselesini belki bir kenara bırakarak, ana makam dizilerinin isimlerini halk müziğine olduğu gibi adapte edebiliriz ve bu konuda hiçbir sıkıntıya da düşmeyiz da temel makamları seçerek bunların dizilerini çok rahatlıkla halk müziğine adapte edebiliriz...”

(K10)

“... Halk müziği sanat müziği ayırmamak lazım. Bir dizi eğer bizim asırlar öncesinden getirdiğimiz bir makam geleneğine bu gelenek içindeki makamlara uygunluk gösteriyorsa tabii ki o makamdır. Örnek bir hicaz dizisinde ise hicaz makamının dizi ise, hicaz makamının seyrine uyuyorsa o hicaz makamıdır. Efendim hicaz dizisindedir ama seyir olarak bazı farklar gösteriyordur ise bir defa dizi hicazdır bunda başka bir şey diyemeyiz hicaz dizisidir minör falan değildir hicaz dizisidir...”

(K11)

“... Belirgin bir tasnif yapmamız gerektiği zaman rahatlıkla uşşak türkü, rast türkü, mahur türkü, diyorum daha çok...”

(K14)

“...GTHM dizilerini makam adı kullanarak sınıflıyorum. Şimdiye kadar bu sınıflamayı yapan çok kişi olmuştur. Geçmiş yüzyıllarda hatta Türk Müziği ses sistemini açıklayan Safiyyüddin gibi müzik araştırmacılarının yazdıkları edvarlarda makam kavramı kullanılmıştır. Zamana göre farklılık arz etse dahi bu kavram çerçevesinde adlandırma yoluna gidilmelidir...”

(K15)

“... Makam isimlerinden faydalanarak sınıflamaya çalışıyorum. Türkülerimiz halkın, asla bir kurala bağlı olmadan, hiç bir endişe duymadan, doğal olarak anonim dediğimiz şekilde üretilmiş olması, asla kurallara bağlı olmayışı, akademik olarak ya da biz adlandırmak istediğimiz zaman bunlara bağlı kalmadan hareket etmemizde sakınca yok...”

Bazı katılımcıların görüşlerinden yapılan ve yukarıda sıralanan alıntıları dikkate alındığında sınıflandırmanın daha farklı bir yaklaşımla ve aslında aynı bütün içerisinde kalarak “... makamı dizisi”, “makam isimleri” ve “makam paralelliği” şeklinde ifade edilebileceği görüşünü savunmaktadırlar. GTHM dizilerini makam isimlerini kullanarak sınıflandırılabilceği konusuna vurgu yaptıklarından söz edilebilir.

Bu konuda herhangi bir isimlendirmenin ya da sınıflandırmanın yapılmasına gerek olmadığını söyleyen K12,K17 ise,

(K12)

“...bugün o Karcıgar makamını kerem olarak isimlendirilsin, hicaz makamını garip olarak isimlendiririz. Bunu kabul edebilirim ama kalenderi, ona derbeder diyorlar alakası yok derbederle o başka bir şeydir. Böyle 4–5 tane ama arkası gelmiyor ki...”

(K17)

“... ille de bir şey söylemek gerekmiyor. Zaten yanlış buradan başlıyor. Bir şey ille de makamsal ya da tonal olması gerekmiyor, pekâlâ sol duraklı fa duraklı da diyebilirsiniz bir şeye. Bunun örnekleri de çok. İş net olarak ortaya çıkmıyorsa sadece şu duraklı demek yeterlidir bence.. Tabii ki ayaklara uyanları söylemeye devam edebiliriz. O konuda daha yapılması gereken çok çalışma var. Tabi ne kadar bu ayaklarla açıklanabilir tabii ki benim bu konuda yaptığım bir araştırmam yok...”

ifadeleri, GTHM dizilerinin şuana kadar yapıldığı gibi “ayak” isimleriyle sınıflandırılmasına devam edilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

Deşifrelerden görüleceği gibi katılımcıların “ayak” kullanımı konusunda da çelişkileri olduğu ve yeterli bilgi ve çalışmaya sahip olmadıkları da görülmektedir. Katılımcılardan K4 ve K13 ise, bu konuya ilişkin bir fikir beyan etmeyerek bilimsel kurulların ve kuruluşların bu konuyu çözmeleri gerektiği konusuna görüş belirtmişlerdir.

Alan yazında GTHM dizilerinin sınıflandırılmasına ilişkin Yener (2000, s.73–76) tarafından “çok nazik” olarak tanımlanan bu konuda Türk halk ezgilerinin büyük çoğunluğunu makamlar bünyesinde tasnif ettiği görülmektedir. Bununla birlikte, mevcut kullanımda olan makam tasniflerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu anlamda alan yazında konuya ilişkin referans bulabilmek sorunludur. Araştırmacı bilimsel bir veri bulmak güçlüğü yaşamıştır. Araştırmacı alan yazında bu konuda daha çok, farklı düşüncelerin ifade dildiği ancak bunların kişilerin görüşleri düzeyinde kaldığı ve bilimsel bir yöntem ile verilerin toplanmadığı, işlenmediğini gözlemiştir

Bu görüşlerden ve değerlendirmeler ışığında, katılımcıların büyük bir çoğunluğu GTHM Dizilerinin isimlendirilmesinde asırlar öncesinden getirdiğimiz makam isimlerinden, makamsal özelliklerden yararlanılabileceğini, daha sistemli ve daha net olan tarafın geleneksel makam kültürü olduğunu, makamsal isimleri kullanarak GTHM dizilerinde ortak bir dil kullanımının da sağlanmış olacağı görüşünde birleşmektedirler. Aynı bütünün parçaları olan geleneksel müziklerimizin, pek çok açıdan birbirleriyle benzer özelliklere sahip olmaları, tarihsel süreç içerisinde aynı müzik sistemi içinde kalmaları da GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ve sınıflandırılması makam dizilerinden ve makam isimlerinden faydalanmak gerektiği biçiminde yorumlanabilir.

Bu anlamda GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında makam isimlerinden yararlanılabileceği sonucuna varılabilir.

3.1.7. Herhangi bir Makamsal Yapıya Uymadığı Düşünülen Ezgi ya da Türkülere İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı aşağıdaki (tablo:3,7' de) görülmektedir.

Tablo 3.7. Makamsal Yapıya Uymadığı Düşünülen Ezgi ya da Türkülerin İsimlendirilmesine İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Makamsal Yapıya Uymadığı Düşünülen Ezgi ya da Türkülere Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Makam adlarına göre isimlendirilebilir	K5,K6,K7,K11,K15,K16	6	35,3
Renk-cins-çeşni-kırıntı- olarak isimlendirilebilir	K2,K8,K9,K10,K14	5	29,41
Uzman görüşleri alınmalıdır	K1,K3,K4,	3	17,65
Bitiş (karar) sesine göre isimlendirilebilir	K17	1	5,88
Fikrim yok	K12,K13	2	11,76

Araştırma kapsamında görüşlerine başvurulmuş katılımcıların, herhangi bir makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülere ilişkin görüşlerinde; “makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülere ait görüşleri”nin (a) makam adlarına göre isimlendirilebilir, (b) Renk-cins-çeşni-kırıntı- olarak

isimlendirilebilir, (c) Uzman görüşleri alınmalıdır, (d) Bitiş (karar) sesine göre isimlendirilebilir ve (e) Fikrim yok biçiminde farklılaştığı söylenebilir.

Katılımcıların görüşleri incelendiğinde, makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülerin isimlendirilmesine ilişkin görüşlerin iki kategoride yoğunlaştığı görülmektedir. Bu katılımcılardan makam adlarına göre isimlendirilebilir” başlığı altında fikir belirten K5,K6,K7,K11,K15 ve K16 ise; herhangi bir makama uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülerin makam isimleriyle açıklanabileceğini vurgulamışlardır. Görüşme yapılan kişilerden bazıları bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedirler.

(K6)

“...bir dizi varsa dizi içerisinde de bir seyir varsa bu seyir mutlak suretle GTSM de kullanılan makamlardan biriyle benzerlik gösterecektir...(K5)”, “...Türk müziğin de şimdiler de kullanılmayan 500 civarında makam var, onlardan birine tekabül edebilir, çünkü halk müziği de yıllardır sürüyüp gelmiş ve tarihi geçmiş olan bir müzik her iki müzikte Türk kültürüyle alakalı bir müziktir. Belki halk müziğinde isimlendirme yoluna gidilmemiş olabilir. Veya onun karşılığı bir makam belki vardır da günümüzde kullanılmadığı için biz bilmiyoruz...”

(K7)

“...Diyelim ki LA kararlı bir dizide ama RE de bitiyor. Böyle türkülerimiz vardır. İyi bir müzikolog böyle bir türkünün aslında karar sesinin LA olduğunu, türkü hiç LA’ ya basmasa bile hissedebilir. Biz buna uşşak dizisinde bir türkü diyebiliriz. Belki uşşak dizisinde diye, uşşak makamında olmak zorunda değildir. Uşşak dizisinde seyreden karar sesi olarak LA yı hissettirir ama RE de de bitebilir. Böyle türkülerimiz nadiren de olsa var. Fakat isimlendirme zorluğu yaşamayacağız diye düşünüyorum. Yine de dediğim gibi müzikolog türküde kullanılmayan perdeleri de hissedebilir. Bu tür örnekleri, isimlendirirken çok rahatlıkla makamlardan istifade edebiliriz. Bu türkü DO da kalsa, asma kararda yapmış olsa, bize hissettirdiği makamla onu ifade edebiliriz. Zaten bunun dışında eğer bir arayışa girersek, ayaklar vs. kerem, müstezat gibi isimler yine yeterli değil ki. O terminolojiyle isimlendiremeyeceğimiz bir sürü türkü çıkacaktır karşımıza. Asma kararda yapmış olsa yine isimlendirmede örneğin: uşşak makamı dizisinde bir türkü diye isimlendirmek gerekir. Bence başka isme gerek yok...”

(K15)

“...her ne kadar bir makama tekabül etmiyormuş gibi duruyor olsalar da, bunların içerisinde mutlaka bir makam özelliği olduğuna inananlardanım...”

(K16)

“...bu türkülerde karar seslerinin yanlış perdeden alınmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Birde tam bir dizi teşkil etmeyen birkaç tane örnek ile karşılaştım. Ama bunlarda istisnadır, yani kaideyi bozmaz diye düşünüyorum...”

Bu konuda; herhangi bir makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da n K2,K8,K9,K10 ve K14; ise, bu tür ezgilerin “Renk-Cins-Çeşni-Kırıntı” başlığı altında yapılabileceği, bu isimlerin önüne yine ait oldukları makam adları konulmak suretiyle (örn; uşşak çeşnili, rast renkli, hicaz cinsli vb.) şeklide adlandırılabilceğini ifade etmişlerdir. İsimlendirmenin, makamın isminden sonra “Renk-His-Cins-Kırıntı” gibi kavramlar getirmek suretiyle yapılması gerektiği konusunda fikir birliği içindedirler. Katılımcılardan K2;

“...2’li duyduğum yerde karar sesini de alıyorsam hala bu hicaz rengi bir şeydir diyebilirim. Ya da ne bilim kürdinin rengini yakalayacak kadar 3 ses duyarsam ha ya bu kürdiye gidecektir ama gitmemiştir. 3 perde de kalmış diyebilirim. ...”, “...”, ille de 4 ses geçmesine gerek yok 3 seste geçebilir. Yakalayabilirsen yakala. 6 seste de bitebilir son tarafını görmeyebilirsin. Ne olduğunu Sen renginden çıkarmaya çalış. Bu yaklaşımda olabilir...”

diyerek, iki, üç, dört ya da daha fazla ses alanına sahip türkülerin bile bir makamsallığı çağrıştırabilceğini, ancak bunun ortaya çıkartılabilmesi için müzik bilgi ve kültürünün gerektiğine vurgu yaparak, bu nitelikteki türküler için “renk” kavramını önermiştir.

K8 ise; Bu tür ezgi ya da türküler içerisinde makam özelliği taşıyan örneklerin sayısının daha fazla olduğunu, bir makam özelliği göstermeyen örneklerinde az da olsa olduğunu söylemiş ve bu gibi örnekler içinde, makamın ismine “çeşni” kavramını eklemek suretiyle isimlendirilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Örneğin; uşşak çeşnili, hüzzam çeşnili vb. gibi.

K9 ise;

“...GTSM araştırmacıları ile GTHM araştırmacının birlikte çalışması gerektiği hatta, bu tarz makama uygun olmayan yapıların geçmiş dönemlerdeki kaynakların ve edvarların titizlikle incelenerek bu sorunuza cevap olabilecek isimlendirmenin oradan faydalanılarak bulunabileceğini düşünüyorum. Hatta ben kendi çalışmalarında benzer örneklerle karşılaştığımda cins, avaze,

terkip gibi adlandırmalar yapıyorum, makam kültüründen faydalanmanın yararını görüyorum...”

diyerek, bu tür örnekler için “cins” kavramının kullanılabileceğini söylemiştir. K10 ise; GTHM de bu tür örneklerin olduğunu, dört ses içinde ya da 5 ses içinde bir makamsallığın hissedildiğini, ancak bunun bir müzik birikimiyle alakalı bir durum olduğuna, o türkünün ya da ezginin mutlaka bir makam içerisinde yer alabileceğine vurgu yaparak şöyle devam etmiştir;

“...4 ses içinde 5 ses içinde kalarak uşşak makamındayız, hicaz makamındayız diyebiliyoruz çoğu kere. Fakat bazen de çok çok daha dar sahada seyreden türkülerimiz var. 3 ses içinde 4 ses içinde 2 ses içinde bile bazı çocuk tekerlemeleri var. Başlı başına bir makam dizisinin tamamını oluşturmuyor ama yinede biraz fikir verebilenler var, çok fazla fikir veremeyenler var. Bir nevi makam kırıntısı gibi. Oradaki diziler küçücük diziler bir nevi makam kırıntısı gibiler. Ben şunu şöyle düşünüyorum. En küçük kırıntısı bile olsa 3 sestten ibaret bile olsa, o 3 ya da 4 ses bana bir makamı hatırlatıyor. Yani burada o küçücük diziyi alıp makamların içine montaj yaptığımız zaman doku uyuşması varsa doku uyuşmazlığı çıkmıyorsa belli ki o makamın bir kırıntısıdır. Ama zaman zaman mesela öyle bir dizi alırsız ki küçük bir dizidir bu, makamın içine bir türlü girmez. Uymuyordur o taş gediğine uymuyordur tamam o zaman makam dışıdır. Fakat bizim türkülerimizde ben makam dışında kalan hiçbir kırıntıya rastlamadım...”

diyerek, herhangi bir makama uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülerin birer kırıntı niteliğinde olduğunu ve onların ilgili makam içerisinde düşünülmesi gerektiğine, halk türkülerinde, klasik Türk müziğinde ki gibi karakteristik seyrinden ya da kurallaşmış seyrinden farklı, kendine özgü bir seyir yaptığı ihtimalini göze alarak incelemenin daha doğru olacağına vurgu yapmıştır.

K14 ise; Bu tür örneklerin var olduğunu ancak bu örneklerin azınlıkta olduğunu belirtmiştir.

“...belki akademik bir kurul çeşni, tritone gibi ifadeler kullanarak ta çözebilirler kanısındayım. Ayrıca bazı eserlerin derlenirken olduğu tondan derlenmediğini, insan sesleri göz önüne alınacak olunursa makama uygun herhangi bir Sol kararlı eser Do sesine transpoze edilerek derlenmiş böyle eserlerinde olduğunu düşünüyorum. Yapılacak şeyin GTHM Repertuarını baştan sona bir daha elden geçirmek olduğu düşünüyorum...”

diyerek, makamın çeşnisi olarak bu tür örneklerin isimlendirilebileceğin görüşünü belirtmiştir.

Bu konuda; herhangi bir makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da türküler için K1,K3,K4 ise; konunun nazikliğine dikkat çekerek, uzman görüşlerine başvurulması gerektiğini vurgulamışlardır. Katılımcılardan K3, Türkülerin halk tarafından yakılıp üretildiğini ve bu insanların herhangi bir müzik kültürüne ve bilgisine sahip olmadan bunları ürettiklerini hesaba katarak türkülere yaklaşılmaması gerektiğini, yinede bu tür örneklerin bir makam hissi uyandırdığını bunu da uzman kişilerin inceleyerek belirleyip uygun bir isim verebileceklerini vurgulamıştır. K1 ise, bu tür ezgileri isimlendirebilecek kadar müzik bilgisine sahip olmadığını söyleyerek uzman görüşüne başvurmanın daha sağlıklı olacağını ifade etmiştir.

Katılımcılardan K12 ve K13 ise; bu konuda herhangi bir fikrinin olmadıklarını, bir isimlendirme yapamayacaklarını ifade etmişlerdir

Bu konuda, bu tür ezgilerin isimlendirilmesine daha farklı bir yaklaşım getiren K17 ise;

“...bir şekilde sınıflandırabilir bu ille makam anlayışıyla olması gerekmez. Şu seste bu seste kalanlar diye sınıflandırabilirsiniz. Şu seste başlayanlar diye sınıflandırabilirsiniz...”

diyerek, bu tür ezgi ya da türkülerin bitiş (karar) seslerine göre isimlendirilebileceğini vurgulamıştır. DO duraklı türkü, SOL duraklı türkü vb.. örnek olarak verilebilir.

Alan yazın incelendiğinde GTHM’ nin geleneksel Türk müziğinin bir alt kolu olduğu, diğer geleneksel müzik türlerimizle aralarında yakın bir bağın olduğu bilinmektedir. Geleneksel Türk müzik türlerinin pek çok açıdan birbirleriyle benzer özelliklere sahip olmaları, eğitim öğretimde de ortak terminoloji kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Geleneksel müzik türlerinin melodik yapıları, konuları, işlenişleri, makamsal özellikleri, usul ve ses sistemleri birbirleriyle benzer özellikler göstermektedir. Yener (2000, s.72) makamsal yapıya uymadığı düşünülen ezgi ya da türkülerinde, makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte, makamın geleneksel

kurallarına uymayıp birinci derece yerine, dizinin başka bir derecesinde asma kararla bitiş yapan ezgilerinde, ait olduğu makam dizisi içerisinde ve o makamın adıyla anılması gerektiğini belirtmektedir. Bunun nedenini ise, halk müziğinin başlangıçta bir makam düşüncesi ve sanat kaygısı olmaksızın yakıldığını, bazı türkülerin bu nedenle seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak tarif edemediğine vurgu yapmıştır. Ancak bu ezgilerin, belirli bir makamın ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içerisinde olduğu söylemektedir. Bu anlamda alan yazında konuya ilişkin referans bulabilmek sorunludur. Araştırmacı bilimsel bir veri bulmak güçlüğü yaşamıştır. Araştırmacı alan yazında bu konuda daha çok, farklı düşüncelerin ifade dildiği ancak bunların kişilerin görüşleri düzeyinde kaldığı ve bilimsel bir yöntem ile verilerin toplanmadığı, işlenmediğini gözlemiştir.

Bütün bu görüşlerden ve değerlendirmelerden sonra, katılımcıların büyük bir çoğunluğu herhangi bir makamla ya da ayakla isimlendirilemeyen ezgi ya da türkülerin, yine makam isimlerinden faydalanılarak çok rahatlıkla isimlendirebildikleri, bir oktavı tamamlamayan (iki, üç, dört vb. ses içerisinde seyreden) ezgi ve türkülerin ya makam ismiyle (hüseyini türkü, hicaz türkü vb..gibi) ya da çeşni,cins,kırıntı gibi kavramlar eklemek suretiyle (hüseyini çeşnili türkü, hicaz cinsli türkü vb..gibi) isimlendirilmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Aynı tarihi süreçten ve aynı kökten gelen, makamsal açıdan, usul açısından, konuları ve işleniş özellikleri açısından, ses sistemleri açısından birbiriyle benzer olan bu geleneksel müzik türlerinin, eğitim ve öğretimde daha sağlıklı ve ortak bir eğitim yapılabilmesi için, terminolojisinin de ortak kullanılması biçiminde yorumlanabilir.

3.1.8. GTHM Dizilerinin İsimlendirilmesinde Ortak Bir Dil Kullanımının, Kurum ve Kuruluşlarda Yapılan GTHM Eğitime Katkılarına İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı (tablo: 3.8) görülmektedir.

Tablo 3.8. Ortak Bir Dil Kullanımının GTHM Eğitimine Sağlayacağı Katkılara İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

Ortak Bir Dil Kullanımının GTHM Eğitimine Sağlayacağı Katkılara Ait Dağılımlar	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
GTHM eğitiminde ortak dil kullanımı olumlu katkı sağlayacaktır	K9,K10,K11,K14,K15,K16,K17	15	88,24
GTHM eğitiminde ortak dil kullanımı katkı sağlamayacaktır	K13	1	5,88
GTHM eğitiminde ortak dil rumuz'larla ifade edilmelidir	K12	1	5,88

Çalışmaya katılanların görüşme kayıt deşifreleri incelendiğinde, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dil kullanılmasının eğitime sağlayacağı katkılara ilişkin görüşlerin üç farklı kategoride olduğu ancak bu kategorilerden yalnızca birinde görüş birliği ve yoğunlaşması olduğu belirlenmiştir. Katılımcıların ortak olarak büyük oranda görüş birliği içinde olduğu ve bu görüşün de GTHM eğitiminde ortak dil kullanımının olumlu katkı sağlayacağı yönündedir. Katılımcıların bu yoğunlukta görüş birliğinde bulunmaları bu araştırmanın sorun alanı çerçevesinin önemini ortaya çıkarması bakımından da önemli bir bulgu olarak nitelendirilebilir. Araştırmacının bu araştırmadaki temel hareket noktalarından biri olarak tanımladığı ve bir sorun alanı olarak belirlediği ortak dil sorunu katılımcıların bu görüşleri ile de ortaya konmuştur denilebilir.

GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dil kullanılmasının eğitime sağlayacağı katkılara ilişkin görüşler, “GTHM eğitiminde ortak dil kullanılması olumlu katkı sağlayacaktır” başlığı altında yoğunluk kazandığı görülmektedir.

Bu konuda; K1,K2,K3,K4,K5,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K14,K15,K16 ve K17, ortak dil kullanımının kurum ve kuruluşlarda yapılan GTHM eğitime olumlu katkılar sağlayacağı konusunda fikir birliği içindedirler. Bu konuda bazı görüşmecilerin net ve dikkat çekici ifadeleri şöyle ifade edilebilir;

(K2)

“...Ortak bir dilin kullanılması, en başta eğitim öğretim açısından veya terminoloji açısından tutarlı bir iş yapmanın en ön koşulu olsa gerek...”

(K3)

“...Öncelikle ülkemizde yapılan müzik türlerinin daha derli toplu hale gelmesine yardımcı olacaktır. Bazı kurum ve kuruluşlarca ayrışma noktasına gelen ayrılan bir araya gelemeyen müzikal yapıdaki kişilerin, uzmanların, bilim adamlarının, icracıların bir arada daha güzel işler yapabileceğini gösteren bir etken olabilir. Bu eğitime de mutlaka yansiyacaktır ve bu eğitim sayesinde mutlaka ki topluma da yansiyacaktır. Birbirimizi daha iyi anlamamıza da vesile olacaktır...”

(K5)

“...Olayların, öğrencilere verilecek ders konularının daha kolay, eğitici tarafından daha kolay hazırlanıp verilmesine hem de öğrenen insanın daha kolay anlamasına sebep olacaktır. Çünkü ortak dilde bugün uygulanan bir sürü kavramlar yerine oturmuş halde...”

(K6)

“... Müziğimiz daha bir sisteme oturmuş olur. Biliyorsunuz hep şunu söylüyorlar, daha sistemi yok bu müziğin, tarihi var tarifi yok meselesi. Sadece ortak bir dilin kullanılması yeterli değil. Ortak bir dilin kullanılmasının yanında ortak bir müzik teorisinin de kullanılması gerekir...”

(K7)

“...Geleneksel müziğin teorisini öncelikle ortak öğrenmemiz gerekiyor. Yani THM eğitimi alan her gencinde Klasik Türk Müziği terminolojisini ve teorisini bilmesi gerekir. Eğer bu bakışla türkülere yaklaşabilirsek zaten hiçbir sorun kalmayacaktır...”

(K9)

“...Hangi alanda olurlarsa olsunlar, aynı dili konuşamayan kişilerin gerek yaşantılarında, gerek iş hayatların da gerek hayatın tüm aşamalarında başarı sağlayamayacakları muhakkaktır. Ortak dil şarttır ve de her yerde aynı dili kullanarak eğitimimize de yansıtmanız gerekmektedir...”

(K10)

“...işin eğitimi veren akademik kurumlarda büyük sorumluluklar olup eğitimi veren insan isimlendirmek mecburiyetindedir...”

Türk toplumunun müzik kültürünü ifade ederken, 3-5 senelik bir birikimle ifade edemeyiz. Asırların birikimi olan müziği asırların birikimi olan terimlerle ifade etmeliyiz...”

(K11)

“...herkesin birbirini doğru anlamasına yardımcı olacaktır. Çözümlemesi çok fazla gecikmiş bir konudur... Düşünün ki orta da bir dizi ve bir müzik var ve bu müziğe bir kişi başka bir isim bir başkası da başka bir isim veriyor olmaz böyle bir şey... Bunu başardığımız takdirde elbette ki o müziğin kalitesini de olumlu yönde etkileyecektir...”

(K14)

“...Başlangıç olması adına geç kalınmış olsa dahi faydalıdır. Bu sorunları aşabilirsek hem GTHM eğitimi daha sağlam yürüyecek ve ortak dil ile GTSM, GTHM bir kökenden geldiği dahi kabul edilmiş olacak hem de gelecek nesillere daha sistemli bir GTHM teorisi bırakılacağı kanaatindeyim...”

(K17)

“...Yıllardır olmayan bir kilidi açmış gibi olacaktır...(K15)”,
“...En başta bilimsel bir katkı sağlayacaktır. Bir defa çelişkileri, karmaşayı, tereddütleri ortadan kaldırır....”

GTHM eğitiminde ortak bir dilin kullanılması konusuna ilişkin olarak katılımcılardan yalnızca biri (K13) farklı düşünmekte ve GTHM eğitiminde ortak bir dilin kullanılmasına gerek olmadığını savunmaktadır. K13’ün GTHM eğitiminde ortak dilin kullanılması konusunda ilgi çekici ifadeleri aşağıda belirtilmiştir.

(K13)

“...ortak bir dilin çokta kaliteyi artıracağı konusuna da çok inanmıyorum... Herhangi bir isim vermemiz gerekmiyor bana göre, birçok türkünün kendine has kuralı var... ayırım, işin özünde olan bir durumdur. Bir tanesi toplumsal bir ürünün, toplumsal yaratının ya da bir anlatımın ifadesi, bir diğeri daha bireysel duyguların... dizi olarak belki örtüşse bile içerik olarak baktığınızda türkü ve şarkı arasında böyle kocaman iki tane dünya olduğunu görürsünüz zaman zaman... Ben müzikalitesine, birbirine nasıl örtüşüyor nasıl tamamlıyor, nasıl heyecan uyandırıyor nasıl bir zevkli hale getirebiliriz bu iki karışımı ya da farklı türü buna baktım. Hiç o makamlara da çok takılıp kalmadım doğrusu. Buna rağmen makamlarla türkülerin isimlendirilmesinin kanımca doğru olmadığını söylüyorum.”

GTHM eğitiminde ortak bir dilin kullanılmasına konusunda K12 diğer katılımcılardan farklı biçimde “rumuz” teriminin altını çizmektedir. GTHM

eğitiminde ortak bir dilin kullanılması çabasının, bir takım sorunları çözebileceği düşüncesini paylaşmamaktadır. K12 konu ile ilgili alternatif bir öneri sunmaktadır. K12'nin düşünceleri aşağıda bulunan kendi ifadeleri ile;

(K12)

“...Herkesin hemen anladığı, nedir bu diye sormayacağı, bir ortak dil var aslında ama radyo içerisinde... Bende üç-dört diziden sonra tıkanıyorum ve ileriye gitmiyor. Burası bir eğitim kurumudur bundan sonrasını bilmiyorum demekle de olmaz. Onun içinde zor durumda kalmaktansa benim dediğim gibi rumuzlarla daha rahat edilebilir...”

biçimindedir. K12'ye göre isimlendirmenin belirtilen doğrultuda “rumuz” kullanılarak yapılması gerekmektedir.

Yukarıda sıralanan tüm görüşlerden ve değerlendirmelerden sonra, GTHM eğitiminde ortak bir dilin kullanılmasının gerekliliği ve zorunluluğu şeklinde bir yorum yapılabilir. Ay (2005, s.24) kullanılan terminolojide sıkıntılar olduğunu belirtirken, sıkıntılarının özellikle müzik eğitimi konusunda çeşitli sorunlara neden olduğundan söz etmekte ve bu sorunların aşılması gerektiğini vurgulamaktadır.

Alan yazında GTHM'nin geleneksel Türk müziğinin bir alt kolu olması, diğer geleneksel müzik türlerimizle aralarında yakın bir bağın olduğu bilinmektedir. Geleneksel Türk müzik türlerinin pek çok açıdan birbirleriyle benzer özelliklere sahip olmaları, eğitim öğretimde de ortak terminoloji kullanılmasını zorunlu kılmaktadır. Geleneksel müzik türlerinin melodik yapıları, konuları, işlenişleri, makamsal özellikleri, usul ve ses sistemleri birbirleriyle benzer özellikler göstermektedir. Yüregir (1988, s.71) temel müzik eğitimi ve teorik alanlarda var olan kavram kargaşasının ve aynı olguyu değişik sözcüklerle anlatma tutkusunun arzulan eğitimde birliği olumsuz yönde etkilediğini ve eğitimde birliğin sağlanması için önlemlerin alınması gerekliliğini ifade etmektedir. Eğitim ve öğretim açısından da değerlendirildiğinde, ortak bir dil kullanılmasının bundan sonra kurum ve kuruluşlarda yapılacak olan eğitim ve öğretime de önemli katkılar sağlayacağı söylenebilir.

Görüşlerden de GTHM’ nin Türkiye’de yoğun bir tarihi geçmişe sahip olduğu ve terminoloji konusunda özellikle eğitim boyutunda yaşanan sıkıntıların giderilmesi gereği açıkça görülmektedir. Belirtilen ifadelerin genel olarak aynı doğrultuda olması, ortak bir dil kullanılması düşüncesini belirgin bir biçimde desteklemektedir. Bu açıklamalardan ve yorumlardan sonra, GTHM eğitiminin daha kaliteli ve daha anlaşılır bir şekilde yaygınlaşması için ortak bir dilin kullanılması gerektiği sonucuna varılabilir.

3.1.9. GTHM Dizilerinin Müzik Eğitiminde Nasıl Öğretilmesi Gerektiğine İlişkin Görüşlere Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Katılımcıların yorumlarından elde edilen ortak görüşler ve bu görüşlerin ortaya çıkma sıklığı Tablo: 3.9’ da görülmektedir.

Tablo 3.9. GTHM Dizilerinin Müzik Eğitiminde Öğretilmesine İlişkin Görüşler ve Dağılımlar

GTHM Dizilerinin Müzik Eğitiminde Öğretilmesine Ait Görüşler	Katılımcılara Ait Dağılımlar	n	%
Makam dizilerini kullanarak öğretilmelidir	K1,K2,K3,K4,K5,K6,K7,K8, K9,K10,K11,K14, K15,K16	14	82,35
Ayak isimlerini kullanarak öğretilmelidir	K12,K13,K17	3	17,65

Tablo 3.9’ da görüldüğü gibi GTHM dizilerinin müzik eğitiminde nasıl bir yöntemle öğretilmesine ilişkin görüşler iki boyutta toplanmaktadır. Bunlardan biri “makam dizilerini” diğer ise “ayak isimlerini” kullanarak öğretilmelidir biçimindedir.

GTHM dizilerinin müzik eğitiminde nasıl bir yöntemle öğretilmesine ilişkin görüşlerin, makam dizileri kullanarak öğretilmelidir başlığı altında yoğunlaştığı görülmektedir. K1,K2,K3,K4,K5,K6,K7,K8,K9,K10,K11,K14,K15 ve K16 yapılan görüşmelerde, GTHM dizilerinin eğitim öğretimde daha sağlıklı bir terminolojiyle öğretilmesinin ve eğitimde birlik sağlanması gereğine ısrarla vurgu yapmışlardır. Bu birlikteliğinde makam kültüründen faydalanmak suretiyle yapılabileceğinde fikir

birliği içerisinde dirler. Görüşme yapılan kişilerden bazıları bu başlık altındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedirler.

(K1)

“...hüseyini karcığâr diziler dedik ki bu kalıba oturursa ki hiçbir sakıncası yok bence hoş da gelir. bir nevi böyle öğretilmesinden de yanayım...”

(K10)

“...dizi olarak isimlendirmek lazım. Ardından dizinin işleyiş biçimine göre makam diye ifade etmek gerek. Yani dizi benim düşüncemde makamın alt basamağıdır. Öncelikle hangi dizi olduğunu bulacağız dizi derken de hangi makamın dizisi olduğunu. Hicaz makamının dizisiyse biz buna hicaz dizisi diyeceğiz. Önce diziyi tespit ederim. Diziyi tespit ederken de bunda biraz zorluklar var. Özellikle hüseyini ailesi makamlarını anlatırken halk müziğinde zorluklarımız var bunu kabul etmek lazım. Bir hicazda, hicazkârda aynı zorluk yok rastta yok çargâhta yok ama hüseyini ailesinde bazı zorluklar var. O zaman öncelikle basit makamların dizilerini esas almak gerekir. Mesela ben hüseyiniyi esas alırım hüseyini ailesinde. Hüseyini gözlüğüyle bakarım önce, sonra öncelikle hüseyini dizisi derim ona, sonra dizisinin seyrini incelerim ve evet hüseyini dizisi ama hüseyini makamı derim ya da hüseyini dizisinde ama tizde genişliyor demek ki bu muhayyer. Ayrıntıya girdiğimiz anda makam ortaya çıkar. O zamanda muhayyer makamı derim. Şayet muhayyerin seyrine uyuyorsa. O zamanda muhayyer makamında şu türkü derim. Artık dizi olayını aşmıştır...”

(K11)

“...yüzyıllardan beri gelen ve kabul görmüş olan makamlarımız var, o şekilde öğretilmelidir. Halen daha ayakta, mayaktı yok başka bir şeydi gibi saçma sapan isimlendirmelerle bunu yapmaya devam etmemeliyiz. Aklın yolu birdir. Türk müziğiyle uğraşan (yani hem halk, hem sanat, hem tasavvuf, hem mehter v.d...) herkes makamları öğrenmeli makamlarla ifade etmelidir. Makam ile yapılan isimlendirme ve açıklamalar la görülecektir ki, bir halk ezgisini ya da dizisini ifade etmek ve hareket alanını genişletmek daha mümkün olacaktır...”

(K14)

“...makam kavramı temel alınır ve bu konuda da çeşitli kaynak kitaplar, makaleler sayesinde kimsenin ilgisiz kalmayacağını ve Makam bilgisi paralelinde öğretilbileceği inancındayım. Her şey zaman sürecinde kendiliğinden olacaktır...”

(K15)

“...zamana ve çağa uygun olarak daha bilimsel metotların kullanılmasından yanayım, köhnemiş düşüncelerden arınalım artık. Bu ayak dediğimiz, yıllarca bize ayak diye aktarılan bu terimin artık makam olarak karşılaştırma yapmayı bırakıp, direk makam olarak ya da makam isimlerini kullanmakta hem ortak dil kullanımı, hem eğitim öğretimdeki kalite ve tek ses olmak adına, hem kültürel müziğimizin selameti açısından faydasının daha fazla olacağı...”

(K16)

“...eğitimi yaparken makamların temel alınmasından yanayım. Mukayeseli olarak halk müziği eserleriyle sanat müziği eseri arasındaki kararları, donanımları, seyirleri girişleri bunlar mukayeseli olarak verilmeli. Hem ortak bir dil olur hem de makamsal yapıyı da bu arada kavratmış oluruz...”

diyerek, dizi öğretiminin öncelikle diziyi tespit ettikten sonra makamla birlikte kullanılması şeklinde yapılması gerektiğini, halk müziğinde bazı zorlukların olabileceğini hesaba katmamız gerektiğini ve makamlarımızı sadeleştirerek halk ezgilerimize uyarlamaya çalışmanın daha doğru olacağını vurgulamıştır. Yapılan görüşmelerden de anlaşılacağı gibi, katılımcıların büyük bir çoğunluğu GTHM dizilerinin öğretiminde, ısrarla makam kültüründen ve GTSM terminolojisinden faydalanmak gerektiğini söyleyerek, GTHM dizilerini eğitim öğretimde bu isimlendirmelerle kullanılması gerektiğine vurgu yapmaktadırlar.

Diğer taraftan katılımcılardan K12,K13 ve K17 ise; Bu konunun mevcut haliyle “ayak” isimlerini kullanarak öğretilmesine devam edilmesi yönünde fikir birliği içindedirler. Görüşme yapılan kişiler bu konudaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedirler.

(K12)

“...kerem ayağıdır çeşitlerini bilmem ben, garip, müstezat ayağı gibi anlatıyorum. Ama problemlerimizin olduğunu da söylüyorum. Ve bunların yalan olduğunu da söylüyorum...”

(K13)

“... Türk müziği konservatuarında kerem, garip gibi öğretilen bir yapıdan söz ediyorum. Eğer öğretilmeye devam ediyorsa böyle devam edebilir. Bu bilgiye de bağlı tabii ki..ama bu sistem tam

karşılamıyorsa karşılığı bire bir örtüşmeyen ya da tam karşılamayan şeyler varsa onu da dediğim gibi bütün bu müzik eğitimi veren kurumların, konservatuarlar ve diğer fakültelerdeki müzik bölümlerindeki hocaların araştırma yapmış kişilerin ortak bir yerde buluşabileceklerini düşünüyorum...”

K12 ve K13’ün yukarıda belirtilmiş ifadeleri bu katılımcıların konuya biraz daha temkinli yaklaştıkları yönünde yorumlanabilir.

K12 ve K13 GTHM dizilerini isimlendirmekte kullanılan “ayak” kavramını savunmalarına rağmen, aslında ayak tabirinin GTHM dizilerini isimlendirmekte çokta yeterli olmadığını ve bazı problemleri de beraberinde getirdiğini söylemektedirler. Bilim kurullarının bu konuyu çözmesi gerektiğine vurgu yapmaktadırlar.

Bu konuda, daha farklı bir yaklaşım gösteren K17 ise;

“... İsimlendirme işin en son tarafı. Bence müzik eğitiminden önce bu işin akademik eğitimini yapan kişilerin bir defa bu işi önce netleştirmesi gerekiyor, konservatuarlarda Türk müziği konservatuarlarında. Batı konservatuarlarda, güzel sanatlar müzik bölümlerinde önce buralarda netleşmesi ve buradan çıkacak bilimsel verilerin kitaplaştırılıp ondan sonra müzik eğitime yönlendirilmesi gerekiyor...”

diyerek, bu konudaki bilimsel çalışmaların yeterince yapıp tamamlanması ve netleşmesi gerektiğini, daha sonra bunların müzik eğitime ve öğretime yansıtılması gerektiğini vurgulamıştır.

Alan yazında GTHM dizilerinin müzik eğitiminde öğretilmesi konusu Yener (1999, s.345) tarafından “çok nazik” olarak tanımlanmakta ve bu konuda ayrıntıdan kaçınıldığından söz etmektedir. Bu anlamda alan yazında konuya ilişkin referans bulabilmek sorunludur. Araştırmacı bilimsel bir veri bulmak güçlüğü yaşamıştır. Araştırmacı alan yazında bu konuda daha çok, farklı düşüncelerin ifade dildiği ancak bunların kişilerin görüşleri düzeyinde kaldığı ve bilimsel bir yöntem ile verilerin toplanmadığı, işlenmediğini gözlemiştir. Bu konuda Gedikli (1999, s.100) Türk müzik eğitiminde yapısal bir değişikliğe ihtiyaç olduğunu ifade ederken yapısal değişikliğin mutlaka bilimsel verilerden hareketle yapılması gerekliliğini vurgulamakta ve bu konuda günümüz bilimsel çalışmaların niceliksel olarak

yetersizliğinden şikâyet ederek konunun aceleye getirilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Bütün bu değerlendirmelerden ve görüşlerden sonra, katılımcıların büyük bir çoğunluğu, GTHM dizilerinin eğitim öğretimde nasıl uygulanması gerektiği konusunda fikir birliği içinde oldukları görülmektedir. Ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanımının, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde de kullanılmasının eğitim öğretim açısından çok faydalı olacağı görüşünün baskın bir şekilde ortaya çıktığı, görüşmecilerin açıklamalarından ve tabloda da görülmektedir. Buradan hareketle, bu öğretimin makam isimlerini ve makam dizileri kullanmak suretiyle yapılması gerektiği şeklinde bir yorumlama yapılabilir.

3.2. Eserlerin Makamsal Analizlerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırma kapsamına alınan geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği repertuarında kayıtlı bulunan eserlerin, makamsal özelliklerine göre genel karşılaştırmaları özet halinde Tablo: 3.10’ da sunulmuştur.

Araştırmada incelenen 13 GTHM ve 13 GTSM eserlerinin makamsal özellikleri açısından genel bir karşılaştırması yapılmıştır. Analizi yapılan eserlerde GTHM’ ne ait sıra numaraları küçük (1a), GTSM’ ne ait eserler ise küçük (1b) şeklinde harfleri kullanılmak suretiyle rakamlarla birlikte verilmiş ve sıra numaraları bu şekilde gösterilmiştir. Seçilen türküler üzerinde makamsal bakış açısıyla analizi yapılmıştır. Bu analiz; türküler üzerinde anlamlı olan müzik cümlelerinin ve motiflerin tespiti şeklinde yapılmıştır.

Cümle: “Bütün müziksel biçimlerin temel yapısıdır. Genellikle dört ölçüden oluşmuş bir uygar bağlantısıdır. Tempo ağırsa ya da ölçü uzun ise, dört ölçü iki ölçüye inebilir, ya da hızlı ise sekiz ölçüye çıkabilir” (Usmanbaş, 1974, s.3).

Motif: “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise duygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikridir” (Akdoğan,1996, s.15).

Genel analiz tablosundan sonra her bir eserin makamsal özelliklerine değinilerek araştırmamızın temel amacını oluşturan dizi bakımından karşılaştırmaları ayrı ayrı verilmiştir. Bu analiz sonucunda, GTHM eserlerinin GTSM de kullanılan makam dizisi açısından ele alınıp benzerlikler ya da farklılıklarının olup olmadığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

GTHM eserlerini geleneksel ve özgün bir yöntemle analiz yaparken, eserlerin nakarat bölümlerinin sözsüz tekrarı alan aranağme bölümleri analiz içerisine dâhil edilmemiştir. GTHM repertuarından seçilen türkülerin analizinde sözlü bölümler ele alınmıştır.

Tablo 3.10. Eserlerin Makamsal Özelliklerine Göre Genel Karşılaştırmaları

MAKAMSAL ÖZELLİKLERİNE GÖRE ESER ANALİZ TABLOSU														
MAKAMSAL ÖZELLİKLER														
Sıra No	Müzik Türü	ESER ADI	Rep. No	Dizisi	Karar Sesi	Güçlüsü	Vedent	Donanımı	Ses Değiştirici İşaretler	Seyir Karakteri	Genişlemesi	Ses Aralığı	Pes Sesi	Tiz Sesi
1a	GTHM	Altın Tasta Gül Kuruttum	485	Acem Kürdi	La	Fa	Yok	Yok	Si ₁ Mi ₁ Mi ₁ h	İnci	Yok	1 Oktav	La	La
1b	GTSM	Altın Tasta Gül Kuruttum	401	Acem Kürdi	La(düğah)	Fa(acem)	Yok	Si ₁	Si ₁ Mi ₁ Mi ₁ h	İnci	Yok	1 Oktav	La(düğah)	La(muhayyer)
2a	GTHM	Bulut Bulut Üstüne	4206	Hicazkâr	Sol	Re	Yok	Yok	Mi ₁ Re ₁ La ₁ Fa ₁ #	İnci	Var	10 ses	Sol	Si
2b	GTSM	Gül Kuruttum	5640	Hicazkâr	Sol(rast)	Re(neva)	Fa ₁ (rak)	Si ₁ Mi ₁ La ₁ Fa ₁ #	Mi ₁ h	İnci	Var	10 ses	Fa ₁ # (rak)	La ₁ # (şehnaz)
3a	GTHM	Camdan Sakız Akiyor	321	Hicaz	La	Re	Yok	Si ₁	Do ₁ # Fa ₁ # Fa ₁ h	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	La	La
3b	GTSM	Gemilerde Talim Var	4862	Hicaz	La(düğah)	Re(neva)	Yok	Si ₁ Do ₁ #	Fa ₁ # Fa ₁ h	İnci-Çıkıcı	Yok	6 ses	La(düğah)	Fa(acem)
4a	GTHM	Çayra Serdim Postu	545	Karaoğar	La	Re	Yok	Si ₁ La ₁ Mi ₁	Mi ₁ h Fa ₁ #	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	La	La
4b	GTSM	Çayra Serdim Postu	2903	Karaoğar	La(düğah)	Re(neva)	Yok	Si ₁ Mi ₁ Fa ₁ #	Mi ₁ La ₁ Mi ₁ h	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	La(düğah)	La(muhayyer)
5a	GTHM	Evlerinin Önü Mersin	1024	Nihavend	Sol	Re	Yok	Si ₁ Mi ₁	Fa ₁ #	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	Sol	Sol
5b	GTSM	Evlerinin Önü Mersin	3980	Nihavend	Sol(rast)	Re(neva)	Yok	Si ₁ Mi ₁	Fa ₁ #	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	Sol(rast)	Sol(gerdaniye)
6a	GTHM	Feracemin Ucu Sırma	1032	Muhayyer Kürdi	La	La	Yok	Si ₁	İnce Si ₁ La ₁	İnci	Var	10 ses	La	Do
6b	GTSM	Çubugum Yok Yol Üstüne Uzatam	3097	Muhayyer Kürdi	La(düğah)	La(muhayyer)	Yok	Si ₁ La ₁ Fa ₁ #	Si ₁ La ₁ Fa ₁ h	İnci	Var	10 ses	La(düğah)	Do(tiz çargah)
7a	GTHM	Ferahi-Feraye	761	Nikriz	Sol	Re	Fa ₁ #	Fa ₁ Do ₁ #	Si ₁ La ₁ Mi ₁	İnci-Çıkıcı	Var	9 ses	Re	Mi ₁
7b	GTSM	Feraydır Kızın Adı	12304	Nikriz	Sol(rast)	Re(neva)	Fa ₁ # (rak)	Si ₁ Do ₁ #	Mi ₁ La ₁ Fa ₁ #	İnci-Çıkıcı	Var	9 ses	Re(yegah)	Mi ₁ La ₁ (nım hisar)
8a	GTHM	Gine Gam Yüktünün	1581	Uşşak	La	Re	Yok	Si ₁ La ₁ 2	Yok	Çıkıcı	Yok	5 ses	La	Mi
8b	GTSM	Yine Gam Yüktünün	464	Uşşak	La(düğah)	Re(neva)	Yok	Si ₁ La ₁	Yok	Çıkıcı	Yok	5 ses	La(düğah)	Mi(hüseyni)
9a	GTHM	Güzele Bak Güzele	1590	Rast	Sol	Re	Yok	Si ₁ La ₁ 2	Yok	Çıkıcı	Yok	6 ses	Sol	Mi
9b	GTSM	Yana Yana Kul Oldum	13871	Rast	Sol(rast)	Re(neva)	Yok	Si ₁ La ₁ Fa ₁ #	Yok	Çıkıcı	Yok	9 ses	Re(yegah)	Mi(hüseyni)
10a	GTHM	Havada Bulut Yok	341	Hüseyni	La	Mi	Yok	Si ₁ La ₁ 2	Yok	İnci-Çıkıcı	Yok	7 ses	La	Sol
10b	GTSM	Havada Bulut Yok	6103	Hüseyni	La(düğah)	Mi(hüseyni)	Yok	Si ₁ La ₁ Fa ₁ #	Yok	İnci-Çıkıcı	Yok	7 ses	La(düğah)	Sol(gerdaniye)
11a	GTHM	Havada Turna Sesi Var	1771	Evic	Fa ₁ #	Fa ₁ #	Yok	Fa ₁ Do ₁ #	Mi ₁ # Mi ₁ h	İnci	Var	9 ses	Fa ₁ #	Sol
11b	GTSM	Kavakta Turna Sesi Var	7076	Evic	Fa ₁ # (rak)	Fa ₁ # (evic)	Yok	Si ₁ La ₁ Fa ₁ #	Si ₁ La ₁ Do ₁ # Mi ₁ # Mi ₁ h	İnci	Var	9 ses	Fa ₁ # (rak)	Sol(gerdaniye)
12a	GTHM	Kadem Baslı-Sefa Geldin	1922	Hüzzam	Si	Re	La	Fa ₁ #	Mi ₁ La ₁	İnci-Çıkıcı	Yok	6 ses	La	Fa ₁ #
12b	GTSM	Düriyemin Güğümleri Kalaylı	3674	Hüzzam	Si(seğah)	Re(neva)	Yok	Si ₁ Mi ₁ La ₁ Fa ₁ #	Mi ₁ La ₁ Fa ₁ h	İnci-Çıkıcı	Yok	7 ses	Si ₁ La ₁ (seğah)	La(muhayyer)
13a	GTHM	Yeşil Yaprak Arasında	4045	Saba	La	Do	Sol	Si ₁ La ₁ 2 Re ₁ La ₁	Yok	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	Sol	Sol
13b	GTSM	Yeşil Yaprak Arasında	11177	Saba	La(düğah)	Do(çargah)	Sol(rast)	Si ₁ La ₁ Re ₁ La ₁	Yok	İnci-Çıkıcı	Yok	1 Oktav	Sol(rast)	Sol(gerdaniye)

3.2.1. GTHM ve GTSM Eserlerinin Karşılaştırılması

Bu kısımda; TRT repertuarında bulunan ve çalışma kapsamında incelenen GTHM ve GTSM eserler sırası ile karşılaştırılmaktadır. Eserlerin karşılaştırılmasında eserlerin; karar sesi (durak), güçlüsü, dizisi, donanımı, seyir karakteri, yedeni, ses değiştirici işaretleri, genişlemesi, ses aralığı, en pes ve en tiz ses özellikleri dikkate alınmıştır.

Karşılaştırma genel tablosunda belirtilen ve GTHM ve GTSM eserleri için sayı numarası ve harf kodu ile tanımlanan kodlama sistematığı her bir karşılaştırma için tablo numarası biçiminde gösterilmiştir.

3.2.1.1. GTHM’ de “Altın Tasta Gül Kuruttum” İsimli Eser ile GTSM’ de “Altın Tasta Gül Kuruttum” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.11. 1a ve 1b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Acem Kürdi	Acem Kürdi
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Fa	Fa (Acem)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Yok	Si $\flat$
Ses Değiştirici İşaretler	Si $\flat$ -Mi $\flat$ Mi $\sharp$	Si $\natural$ Mi $\flat$ Mi $\sharp$
Seyir Karakteri	İnici	İnici
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	1 Oktav	1 Oktav
Pes Sesi	La	La
Tiz Sesi	La	La

Tablo incelendiğinde, GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi

değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından birebir örtüştüğü söylenebilir.

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 401

ACEM-KÜRDİ ŞARKI
ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM
(ALİM)

MÜZİK : Nimet Hanım
SÖZ : -

USÛLÜ : Aksak

(SAZ - - - - -)

1 2

AL TIN TAS TA
EV LE Rİ NİN

GÜL KURUT TUM A MAN A LİM AL TIN TAS TA GÜL KURUT TUM A MAN A
Ö NÜ NA NE A MAN A LİM EV LE Rİ NİN Ö NÜ NA NE A MAN A

LİM YÂ Rİ Sİ NEM DE U YUT TUM A LİM YÂ Rİ Sİ NEM
LİM BEN KÜL OL DUM YÂ NE YÂ NE A LİM BEN KÜL OL DUM

DE U YUT TUM (SAZ - - - - -) YÂR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUMA MAN A
YÂ NE YÂ NE A LİM SAR HOŞ BEN Dİ VÂ NE A MAN A

LİM YÂR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUM A MAN A LİM GÖ NÜL E FEN
LİM A LİM SAR HOŞ BEN Dİ VÂ NE A MAN A LİM

Dİ Nİ BUL DU A LİM SA Çİ LEY LÂ YA VU RUL DU

GÖ NÜL E FEN Dİ Nİ BUL DU A LİM SA Çİ LEY LÂ

ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM (AMAN ALİM)
YÂRI SİNEMDE UYUTTUM (ALİM)
YÂR SÖYLEDİ BEN UNUTTUM (AMAN ALİM)

EVLERİNİN ÖNÜ NÂNE (AMAN ALİM)
BEN KÜL OLDUM YÂNE YÂNE (ALİM)
ALİM SARHOŞ BEN DİVÂNE (AMAN ALİM)

GÖNÜL EFENDİNİ BULDU (ALİM)
SAÇI LEYLÂ'YA VURULDU

YA VU RUL DU GÖNÜL EFENDİNİ BULDU (ALİM)
SAÇI LEYLÂ'YA VURULDU

ACEM KÜRDİ MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : İnicidir.

Güçlüsü : I. mertebe güçlüsü Fa (acem) perdesidir. Üzerinde çargâh çeşnisi ile yarım karar yapılır. II. mertebe güçlü Re (neva) perdesidir. Bu perde üzerinde ise buselik çeşnisi ile asma karar yapılır. Bazı eserlerde La (muhayyer) de güçlü gibi kullanılmıştır. Eğer önce Acem Makamı gösteriliyorsa birinci güçlü Re (neva) II. güçlü Fa (acem) olmalıdır.

Dizisi : Acem makamına yerinde Kürdi dörtlü veya beşlisinin eklenmesi ile elde edilir. Fa (acem) perdesinde çargâh beşlisine yerinde Beyati dizisinin ve yine yerinde kürdi dörtlü veya beşlisinin eklenmesiyle elde edilir.

Acem'de Çargâh 5 lisi

Nevâ'da Buselik 5 lisi Yerinde Uşşak 4 lisi

Yerinde Beyâtî Düzisi (inici)

Yerinde Kürdi 4 lisi

Acem Makamı Düz

Acem Kürdi Makamı Düzleri

Donanımı : Si için beş komalık bemol donanıma yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : Makam yapı bakımından geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

Makam inici seyir karakterinde olduğu için Fa (acem) perdesi ve civarında seyre başlar. Fa (acem) perdesinde çargâh çeşnisi gösterilerek Fa (acem) perdesinde yarım karar yapılır. Gerekiyorsa Beyati dizisinde gezinerek gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra La (dügâh) perdesinde kürdi çeşni ile tam karar yapılır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 485
İNCELEME TARİHİ: 22/11/1973

YÖRESİ
ANTAKYA

KİMDEN ALINDIĞI
SİDİKA ŞERBETÇİ

ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
4/2/1947

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRESİ :

AL TIN TAS TA GÜL KU RUTTUMA MAN A LİM AL TIN TAS TA
GÜL KU RUT TUM A MAN A LİM YÂ Rİ Sİ NEM DE U YUT TUM A
LİM YÂ Rİ Sİ NEM DE U YUT TUM A MA NA
MAN YÂR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUM A MAN A LİM YÂR SÖY LE Dİ
BEN U NUT TUM A MAN A LİM GÖ NÜL E FEN Dİ Nİ BUL DU A
LİM SA ÇI LEY LÂ YA VU RUL DU

(1)

ALTIN TASTA GÜL KURUTTUM (AMAN ALİM)
YÂRİ SINEMDE UYUTTUM (ALİM)
YÂR SÖYLEDİ BEN UNUTTUM (AMAN ALİM)
(BAĞLANTI) GÖNÜL EFENDİNİ BULDU (ALİM)
SAÇI LEYLÂYA VURULDU

(2)

EVLERİNİN ÖNÜ NANE (AMAN ALİM)
BEN KÜL OLDUM YÂNE YÂNE (ALİM)
ALİM SERHOŞ BEN DİVANE (AMAN ALİM)
(BAĞLANTI)

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam dört cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü cümleler, birinci ve ikinci cümlelerin tekrarından ibarettir. Türkü içerisinde, cümleleri birbirine bağlayan ek bölüm niteliğinde iki ölçülük ezgi dikkati çekmektedir. Bu ek bölüm, A'(EK) şeklinde aşağıda açıklanmıştır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:

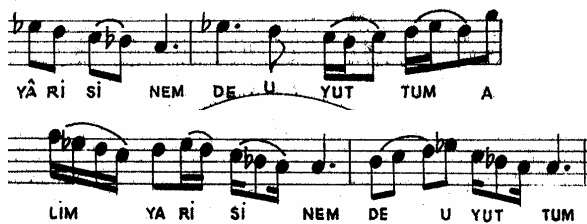


Bu cümleyi oluşturan motifler birbirinin tekrarından ibarettir. I. motifte (1. ve 2. ölçü), türküye Fa (acem) perdesi eksenile başlanmış, motif sonunda Do (çargâh) perdesinde, çargâhlı asma kalış yapılmıştır. II. motifte (3. ve 4. ölçü), acem kürdi makamının güçlüsü olan Fa (acem) perdesinde yarım karar yapılarak, Do (çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.



A'(EK) olarak nitelendirilebilecek yukarıdaki iki ölçülük bölüm, türkünün cümlelerini birbirine bağlayan ilave melodi durumunda değerlendirebilir. Fa (acem) perdesinde çargâhlı yarım karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



I. motifte, Re (neva) perdesinde kürdili, Do (çargâh) perdesinde buselik, Si bemol (kürdi) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmış, La (dügâh) perdesinde tam karara gelinmiş, motif sonunda çargâh perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır. II. motifte, kürdi dörtlüsü kullanılarak La (dügâh) perdesinde tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Altın Tasta Gül Kuruttum” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki bu eserin **Acem Kürdi** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Her iki eserde icra edildiğinde aynı melodiye sahip olduğu aynı dizi içersisinde seyrettiği görülebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.2. GTHM ‘de “Bulut Bulut Üstüne” İsimli Eser ile GTSM’ de “Gül Kuruttum” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.12. 2a ve 2b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Hicazkâr	Hicazkâr
Karar Sesi	Sol	Sol
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Fa # (ırak)
Donanımı	Yok	Si ↓ Mi ♭ La ♭ Fa #
Ses Değiştirici İşaretler	Mi ♭ Re ♭ La ♭ Fa #	Mi ♭
Seyir Karakteri	İnici	İnici
Genişlemesi	Var	Var
Ses Aralığı	10 ses	10 ses
Pes Sesi	Sol	Fa # (ırak)
Tiz Sesi	Si	La ♭ (şehnaz)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin dizi, karar sesi, güçlüsü ve seyir karakteri gibi makamsal özellikleri vurgulayan öğeler açısından benzerlik gösterdiği dikkat çekicidir. İki eser arasındaki farklılıkların yeden ve donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Donanımdaki farklılık, yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Donanımda olması gereken ses değiştirici işareti, türkü içerisinde gösterilmiştir. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Karara getiren ses olarak bilinen yeden perdesinin, GTHM eseri içerisinde kullanılmamış olması, türküde var olan makamsal etkiyi göstermesine engel teşkil etmemektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içinde olduğu söylenebilir.

HİCAZKÂR TÜRKÜ

Şarkı Devr-i Revan

5640

GÜL KU RUT TUM GÜL KU RUT TUM

GÜL KU RUT TUM GÜL KU RUT TUM

YA Rİ Sİ NEM DE U YUT TUM

YA Rİ Sİ NEM DE U YUT TUM

YAR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUM

YAR SÖY LE Dİ BEN U NUT TUM

AH A KA BİN DE DÜŞ TŪ GÖ NŪL

YAR DAN AY RİL MA Sİ MÜŞ KŪL

HTSUMBULLU
(SON)

HİCAZKÂR MAKAMI

Durağı : Sol (rast) perdesidir.

Seyri : İnicidir

Güçlüsü : I. mertebe güçlü Sol (gerdaniye) perdesi, II. mertebe güçlü ise beşli ve dörtlünün birleştiği Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, Sol (rast) perdesinde Hicaz beşlisine, Re (neva) perdesinde Hicaz dörtlü eklenmek suretiyle elde edilir.



Donanımı : Si için koma bemolü, Mi ve La için dört komalık bemol ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Fa diyez (ırak) perdesidir.

Genişleme : İnici seyir karakterinde oluşu için makam tiz taraftan iki şekilde genişler.

- 1- Sol (gerdaniye) perdesi üzerine Sol (rast) perdesindeki hicaz beşli simetrik olarak eklenmesiyle genişleme yapılır.
- 2- Re (neva) perdesi üzerindeki hicaz dörtlüye Sol (gerdaniye) perdesinde buselik beşli eklenerek Re (neva) perdesinde Hicaz Hümayun Makamı elde etmek suretiyle genişler.

Makam incici seyir karakterinde olduğu için Sol (gerdaniye) perdesi ve civarında seyir başlar. Sol (rast) perdesinde genişlemiş bölgeler gösterilir ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra Sol (rast) perdesinde hicaz çeşnisi ile tam karar yapılır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T M REPERTUAR No : 4208
İNCELEME TARİHİ : 16.09.1998

YÖRE
GİRESUN
KAYNAK KİŞİ
AHMET BAŞARAN

BULUT BULUTUN ÜSTÜNE

DERLEYEN
ÜMIT BEKİZAĞA

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ÜMIT BEKİZAĞA

SÜRE :



(SAZ)

BU LUT BU LU
BU LUT GE LİR

TU NÜS TÜ NE BU LUT DAĞ LA RI NÜS TÜ NE
SE KİZ PA RE DÖR DÜ ÇE ME YAZ DÖR DÖ KA RE

BU LU TAL LA HIN SE VER SEN GIT ME YA RI
SE NAÇ TIN SI NE ME YA RE BU LUN MAZ DER

MI NÜS TÜ NE A MAN CA NAN E LA MAN DER SİN
DI ME ÇA RE A MAN CA NAN E LA MAN DER SİN

BİR GÜN O LUR LUR A HE HE DER DER SİN SİN

BULUT BULUTUN ÜSTÜNE
BULUT DAĞLARIN ÜSTÜNE
BULUT ALLAHIN SEVERSEN
GITME YARIMIN ÜSTÜNE
AMAN CANIM EL AMAN DERSİN
BİR GÜN OLUR AH DERSİN

BULUT GELİR SEKİZ PARE
DÖRDÜ BEYAZ DÖRDÜ KARİ
SEN AÇTIN SİNEME YARE
BULUNMAZ DEDİME ÇARE
AMAN CANIM EL AMAN DERSİN
BİR GÜN OLUR AH DERSİN

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı : Bulut Bulut Üstüne

Repertuar No : 4206

Yöresi : Giresun

Kimden Alındığı : Ahmet BAŞARAN

Derleyen : Ümit BEKİZAĞA

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : Sol (rast)

Güçlüsü : Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında HİCAZKÂR MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Mi bemol, Re bemol, Fa diyez, La bemol ses değiştirici işaretleri, türkü içerisinde kullanılmıştır.



Geleneksel Türk sanat müziği kuramında HİCAZKÂR MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında Fa diyez (eviç), Mi bemol (hisar), Si bemol (segâh), La bemol (zîrgüle) ses değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma hiçbir ses değiştirici işaret yazılmamıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır

Genişlemesi : Türkü On ses içerisindedir. Hicazkâr makamı, seyir karakteri bakımından inici bir makam olduğu için genişleme çoğunlukla tiz durak

üzerinde yapılır. Türkü içerisinde karar sesi olan Sol (rast) perdesi üzerindeki Hicaz beşli, tiz durak olan Sol (gerdaniye) perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmüştür.

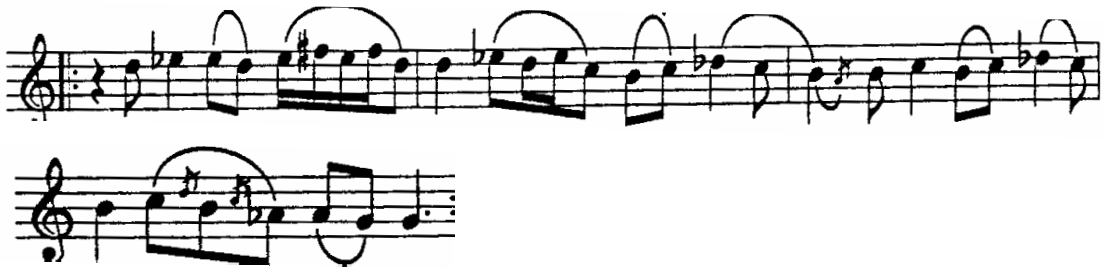
Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, giriş bölümü iki cümlelik aranağmeden(intro) ibarettir. Aranağme, türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. A+B cümlelerinden oluşan bu türkü, üçüncü cümleden itibaren sözlü bölümle başlamaktadır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümünün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A. CÜMLESİ:



I. motifte (1. ve 2. ölçü) ince La bemol perdesi kullanılarak, Sol (gerdaniye) perdesinde hicazlı genişleme yapılmış ve Sol (gerdaniye) perdesinde hicazlı yarım kalış gösterilmiştir. Aynı motif içerisinde Do (çargâh) perdesine kadar inilerek nikrizli asma kalış yapıldıktan sonra Sol (gerdaniye) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır. II. motifte (3. ve 4. ölçü) İnce La bemol ve ince Si perdeleri kullanılarak hicazkâr makamının genişlemiş bölgesi tekrar gösterilerek Sol (gerdaniye) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır. Yine aynı motif içerisinde Re (neva) perdesi üzerinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.

B. CÜMLESİ:



I. motifte (1.ve2.ölçü) hicazkâr makamı dizisini oluşturan hicaz beşli ve hicaz dörtlüsünün birleşme yeri olan Re (neva) perdesi civarından hicazlı bir seyre

başlanmış, Re (neva) perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. Hicazkâr makamının, makamsal özelliğini gösteren Re bemol perdesi I. motif sonunda kullanılmıştır. II. motifin başlangıcında Si perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ve tekrar Re bemol perdesi kullanılarak Sol (rast) perdesinde hicazlı tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen türkü formundaki eserler, elde edilen makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki bu eserin **Hicazkâr** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Her iki eserde icra edildiğinde aynı melodiye sahip olduğu aynı dizi içerisinde seyrettiği görülebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.3. GTHM ‘de “Çamdan Sakız Akıyor” İsimli Eser ile GTSM ‘ de “Gemilerde Talim Var” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.13. 3a ve 3b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Hicaz	Hicaz
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si ♭	Si ♯ Do ♯
Ses Değiştirici İşaretler	Do ♯ Fa ♯ Fa ♭	Fa ♯ Fa ♭
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	1 Oktav	6 ses
Pes Sesi	La	La (dügâh)
Tiz Sesi	La	Fa (acem)

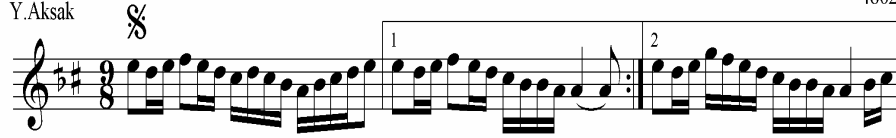
Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Ses değiştirici işaretlerinin eser içerisinde yazılması, donanımda gösterilmemesi müzik teorisi açısından bir kural hatası gibi algılanmakla beraber, bu durumun eserin dizilerinin isimlendirilmesinde bir farklılık yaratmadığı ve makamsal özellikleri zedelediği söylenebilir. Böylece her iki eserde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

HİCAZ TÜRKÜ

Gemilerde Talim Var

Y.Aksak

4862



HİCAZ MAKAMI

Hicaz hem bir makamın ismi hem de buna bağlı olarak dört makamlık bir aileye verilen isimdir. Bu dört makamın bir aile halinde bir araya toplanmasının sebebi dört makam arasında benzerliklerin fazla olmasıdır. Bu dört makamdan ikisinin dizisinin pes tarafında Hicaz dörtlüsünün, diğer ikisinin ise pes tarafında Hicaz beşli vardır. Değişen özellikler ise dizilerin güçlü ve güçlü üstündeki çeşnileridir. Hepsinin seyri inici-çıkıcıdır. Hepsi de La (dügâh) perdesinde Hicaz çeşni ile karar ederler. Bu ailedeki dört makam sık sık birbirlerine geçki yaparlar.

Diziler arasındaki farklılıklar ise makamın dizisi bölümünde ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır. Bazen de çıkıcıdır.

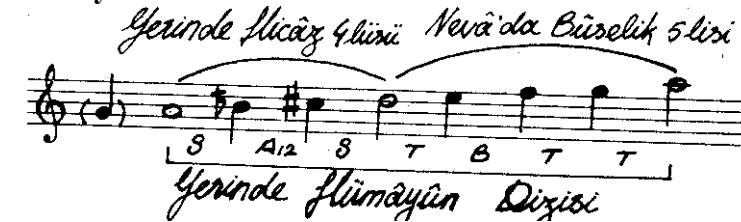
Güçlüsü : Hicaz ve Hümayun makamları için Re (neva) perdesi, Uzzal ve Zirgüle makamları için Mi (hüseyni) perdesidir.

Dizisi : La (dügâh) perdesi üzerinde hicaz beşli ya da dörtlü kullanılır. Fa (acem) ve Fa diyez (evic) perdeleri değişkenliği gösterir. Bu değişkenlik tüm Hicaz ailesine aittir.

Hicaz Makamı Dizisi



Hümayun Makamı Dizisi



Hicaz Uzzal Makamı Dizisi



Zirgüle'li Hicaz Makamı



Donanımı : Si için dört komalık bemol ve Do için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir. Zirgüle'li Hicaz Makamı için Sol diyez (nim zirgüle) perdesidir.

Genişleme : Makam hem tiz taraftan hem de pes taraftan genişleyebilir.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için güçlü civarında seyre başlar. Fa perdesindeki değişkenlikler uygulanarak ve genişlemiş bölgeler üzerinde asma kalışlar La (dügâh) perdesinde hicaz çeşni ile tam karar yapılır.

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 321 - 9. 6. 1973

YÖRESİ
ELBİSTAN

KİMDEN ALINDIĞI
ÖZER DOĞUÇ
SÜRE

ÇAMDAN SAKIZ AKIYOR
(HALAY HAVASI)

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

ÇAM DAN SA KIZ A KI YOR ÇAM DAN SA KIZ A KI YOR

KIZ Nİ ŞAN LIN BA KI YOR OY ZA LIM NEN Nİ NEN Nİ

ES Kİ DE Nİ ŞAN LIN GEL MİŞ ES Kİ DE Nİ ŞAN LIN GEL MİŞ

BUR CA BUR CA KO KU YOR OY ZA LIM NEN Nİ NEN Nİ

O YA NA DÖN DER BE Nİ BU YA NA DÖN DER BE Nİ

SAĞ YA NIM DA YA RAM VAR SOL YA NA DÖN DER BE Nİ

1
ÇAMDAN SAKIZ AKIYOR
KIZ NİŞANLIN BAKIYOR
ESKİDE NİŞANLIN GELMİŞ
BURCA BURCA KOKUYOR

2
DAMA BULGUR SERERLER
ÇIKMA BOYUN GÖRERLER
SAÇIN İBRİŞİM TELİ
HANÇERE BAĞ ÖRERLER

BAĞLANTI

O YANA DÖNDER BENİ
BU YANA DÖNDER BENİ
SAĞ YANIMDA YARAM VAR
SOL YANA DÖNDER BENİ

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı	: Çamdan Sakız Akıyor
Repertuar No	: 321
Yöresi	: Elbistan
Kimden Alındığı	: Özer DOĞUÇ
Derleyen	: Muzaffer SAZRİSÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: La (dügâh)
Güçlüsü	: Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyri inici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında HİCAZ MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Do diyez, Fa diyez, Fa natürel ses değiştirici işaretler türkü içerisinde kullanılmıştır.



Geleneksel Türk sanat müziği kuramında HİCAZ MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında Si bemol (dik kürdi), Do diyez (nim hicaz) değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

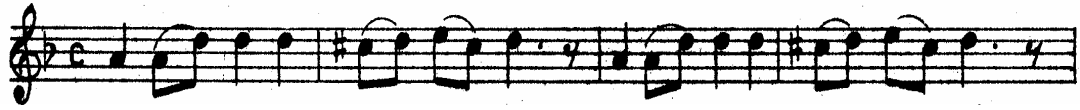
Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Si bemol değiştirici işaret yazılmıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır

Genişlemesi : Türkü sekiz ses- bir oktav içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü iki bölümlü şarkı formu özelliğinde olup, üçüncü ve dördüncü cümleler birinci ve ikinci cümlelerin tekrarından ibarettir. A+B+C+D şeklindeki dört cümleyi içeren bu türküde, C ve D cümleleri türkünün nakarat bölümünü oluşturmaktadır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



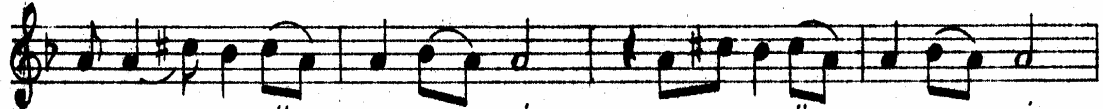
Bu cümle ikişer ölçülük iki motiften oluşmaktadır. I. motifte hicaz makamının güçlü sesi olan Re (neva) perdesi civarından seyre başlayarak, I. motif sonunda Re (neva) perdesinde buselikli yarım karar yapılmıştır. II. motif, I.motifin tekrarıdır.

B CÜMLESİ:



Bu cümle ikişer ölçülük iki motiften oluşmaktadır. Tiz durak La (muhayyer) perdesinde seyre devam ederek Re (neva) perdesinde buselikli yarım karar yapılmıştır. Bu motifin ilk ölçüsünde Fa diyez (eviç) perdesi kullanılmasından dolayı Rast çeşni olarak gösterilmiştir. II. motifte ise Hicaz geçki yapılarak La (dügâh) perdesinde hicazlı tam karar yapılmıştır.

C CÜMLESİ:



Türkünün nakarat bölümü olan bu cümlede seyre, La (dügâh) perdesinde hicazlı çeşni ile başlanarak, Do diyez (nim hicaz) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. II. motif, I.motifin tekrarıdır.

D CÜMLESİ:

Türkünün nakarat bölümünün devamı niteliğindeki bu cümle'nin I.motifinde Sol (gerdaniye) perdesinde nikrizli asma kalış yapıldıktan sonra Re (neva) perdesinde rastlı ve buselikli yarım karar yapılmıştır. II. motifte ise hicaz çeşni ile La (dügâh) perdesine tam kararlı gelinmiştir.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen türkû formundaki eserler, elde edilen makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM 'de ki bu eserin **Hicaz** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.4. GTHM ‘de “Çayıra Serdim Postu” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Çayıra Serdim Postu” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.14. 4a ve 4b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Karcığar	Karcığar
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat_2$ Mi $\flat$	Si $\natural$ Mi $\sharp$ Fa $\sharp$
Ses Değiştirici İşaretler	Mi $\natural$ Fa $\sharp$	Mi $\natural$ Mi $\natural$
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	1 Oktav	1 Oktav
Pes Sesi	La	La (dügâh)
Tiz Sesi	La	La (muhayyer)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım ve ses değiştirici işaretleri özelliklerinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortandan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Ses değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Ses değiştirici işaretlerinin eser içerisinde yazılması, donanımda gösterilmemesi müzik teorisi açısından bir kural hatası gibi algılanmakla beraber, bu durumun eserin dizilerinin isimlendirilmesinde bir farklılık yaratmadığı ve makamsal özellikleri zedelediği söylenebilir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

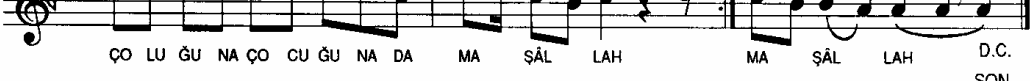
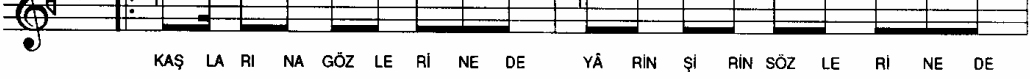
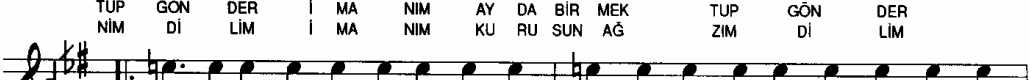
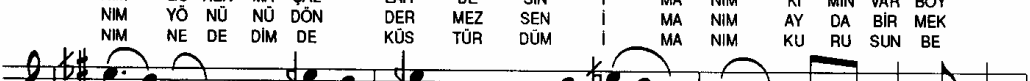
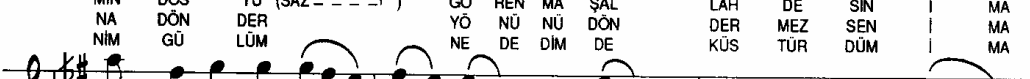
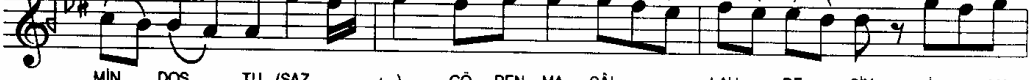
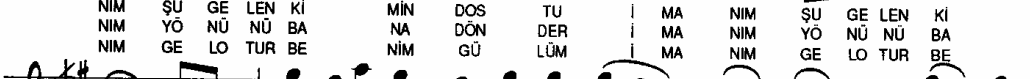
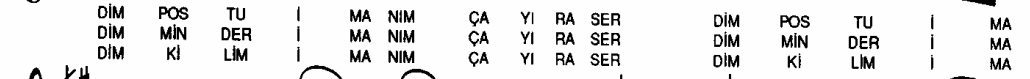
T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

KARCIĞAR TÜRKÜ
ÇAYIRA SERDİM POSTU

TSM Repertuar No : 2903

USÜLÜ : Aksak

MÜZİK : -
SÖZ : -



KARCIĞAR MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır.

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, La (dügâh) perdesinde uşşak dörtlüsüne Re (neva) perdesinde hicaz beşlisinin eklenmesi ile elde edilir.



Donanımı : Si için koma bemolü, Mi için dört komalık bemol ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : Yerinde, La (dügâh) perdesinde uşşak dörtlüsü, tiz durak La (muhayyer) perdesi üzerine simetrik aktarılacak genişleme yapılır. Bu sayede Re (neva) perdesi üzerinde Hicaz ailesinden Uzzal Makamı dizisi elde edilmiş olur.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için güçlü Re (neva) perdesi ve civarında seyre başlanır. Re (neva) perdesinde hicazlı yarım kalış yapıldıktan sonra genişlemiş bölge ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra La (dügâh) perdesinde uşşak dörtlü ile tam karar yapılır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No: 545

İNCELEME TARİHİ: 22.11.1973

YÖRESİ

ISPARTA

KİMDEN ALINDIĞI

NAZİFE İZZET

SÜRESİ

DERLEYEN

M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

M. SARISÖZEN

ÇAYIRA SERDİM POSTU

I II SON
 ÇA YI RA SER
 ÇA YI RA SER
 ÇA YI RA SER
 DİM POS TU MA NİM ÇA YI RA SER DİM POS TU MA
 DİM MİN DER MA NİM ÇA YI RA SER DİM MİN DER MA
 DİM Kİ LİM MA NİM ÇA YI RA SER DİM Kİ LİM MA
 NİM ŞÜ GE LEN Kİ MİN DOS TU MA NİM ŞÜ GE LEN Kİ
 NİM YÖ NÜ NÜ BA NİM DÖN DER MA NİM YÖ NÜ NÜ BA
 NİM GE LO TUR BE NİM GÜ LÜM MA NİM GE LO TUR BE
 MİN DOS TU GÖ REN MA ŞAL LAH DE SİN MA
 NA DÖN DER YÖ NÜ NÜ DÖN DER MEZ SEN MA
 NİM GÜ LÜM NE DE DİM DE KÜS TÜR DÜM MA
 NİM GÖ REN MA ŞAL LAH DE SİN MA NİM Kİ MİN VAR BÖY
 NİM YÖ NÜ NÜ DÖN DER MEZ SEN MA NİM AY DA BİR MEK
 NİM NE DE DİM DE KÜS TÜR DÜM MA NİM LAL OL SUN BE
 LE DOS TU LE DOS TU
 TUP GÖN DER TUP GÖN DER
 NİM Dİ LİM MA NİM LAL OL SUN BE NİM Dİ LİM

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı	: Çayıra Serdim Postu
Repertuar No	: 545
Yöresi	: Isparta
Kimden Alındığı	: Nazife İZZET
Derleyen	: Muzaffer SARISÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: La (dügâh)
Güçlüsü	: Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında KARCIĞAR MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Türkü içerisinde Fa diyez ve Mi naturel ses değiştirici işaretleri kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında KARCIĞAR MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanım Si bemol 2 ve Mi bemol ses değiştirici işaretleri yazılmıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi : Türkü sekiz ses-bir oktav içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü iki bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B+C şeklindeki toplam sekiz cümleden oluşmaktadır. A ve B bölümleri ikişer cümleden oluşup soru ve cevap cümleleridir. C bölümü ise dört cümleden oluşup

nakarat bölümünü içermektedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümlede Karcığâr makamının güçlüsü olan Re (neva) perdesi üzerindeki hicaz beşli ile seyre başlanmış, Sol (gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalış yapılarak Do (çargâh) bölümünde nikrizli asma kalış ve Re (neva) perdesi üzerinde hicaz beşli ile yarım karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



Bu cümlede Karcığâr makamının karar sesi olan La (dügâh) perdesi üzerindeki uşşak dörtlü kullanılarak Si bemol (segâh) perdesinde hüzzamlı asma kalış yapılmıştır. Karcığâr makamının özelliğinden Mi sesi, Mi bemol (hisar) ve Mi (hüseyini) perdeleri değişkenlik göstererek Do (çargâh) perdesinde çargâhlı ve nikrizli asma kalış yaparak La (dügâh) perdesinde uşşaklı tam karar yapılmıştır.

C CÜMLESİ:



Bu cümle türkünün nakarat bölümünü oluşturmaktadır. Mi (hüseyini) perdesi kullanılarak La (dügâh) perdesinde hüseyini beşli gösterilmiş ve Re (neva) perdesinde

buselikli asma kalış yapıldıktan sonra birinci dolapta Mi bemol (hisar) perdesinden dolayı Do (çargâh) perdesinde nikrizli asma kalış yapılmış, ikinci dolapta ise La (dügâh) perdesinde uşşaklı tam karara gelinmiştir.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Çayıra Serdim Postu” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki bu eserin **Karcığâr** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.5. GTHM ‘de “Evlerinin Önü Mersin” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Evlerinin Önü Mersin” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.15. 5a ve 5b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Nihavend	Nihavend
Karar Sesi	Sol	Sol (rast)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat$ Mi $\flat$	Si $\flat$ Mi $\flat$
Ses Değiştirici İşaretler	Fa $\sharp$	Fa $\sharp$
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	1 Oktav	1 Oktav
Pes Sesi	Sol	Sol (rast)
Tiz Sesi	Sol	Sol (gerdaniye)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından birebir örtüştüğü söylenebilir.

NIHAVENT TÜRKÜ EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN

A. AKSAK
D. HİNDİ

3980

EV LE Rİ NİN _____ 3

3
Ö NÜ MER SİN (SAZ) AH SU LAR İÇ MEM GA DI NIM _____

5
TER _____ SİN _____ TER _____ SİN AH SU LAR İÇ MEM GA DI NIM _____

7
TER _____ SİN _____ TER _____ SİN

8
(SAZ) HTSUMBULLU

NİHAVEND MAKAMI

Durağı : Sol (rast) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, Sol (rast) perdesinde Buselik beşlisine, Re (neva) perdesinde Kürdi veya Hicaz dörtlü eklenmek suretiyle elde edilir.

(su).



Donanımı : Si ve Mi için beş komalık bemol donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Fa diyez (ırak) perdesidir.

Genişleme : İnici-çıkıcı seyir karakterinde oluşu için makam pes ve tiz taraftan genişler. Re (yegâh) perdesi üzerine hicaz dörtlü eklenmesiyle pes taraftan genişleme yapılır. Tiz taraftan yapılan genişlemede ise Sol (gerdaniye) perdesinde buselik beşli eklenerek Re (neva) üzerinde Kürdi Makamı dizisi ve Hicaz Hümayun Makamı dizileri elde edilir.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için güçlü Re (neva) perdesi ve civarında Kürdi veya Hicaz çeşnisi göstererek seyre başlar. Makamın özelliklerine göre genişlemiş bölge ve gerekli asma kalıplar yapıldıktan sonra Sol (rast) perdesinde buselik çeşnisi ile tam karar yapılır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1024
İNCELEME TARİHİ : 12-6-1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
İSPARTA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
GÖNEN'Lİ KADIR ACAR

EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

Saz-----

EV LE Rİ NİN
EV LE Rİ NİN

Saz-----

Ö NÜ MER SİN
Ö NÜ SU SAM

AH SU LA RIÇ MEM GA DI NİM
AH SU BUL SAM DA

TE R
ÇEV RE -

I I

SİN TER SİN
Mİ YU SAM

TE R SİN
ÇEV RE Mİ

TER SİN
YU SAM

EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN
(Sahife- 2)

MEV LÂM SE Nİ
AÇ SAM YÜ ZÜ NÜ —

BA NA VER SİN
BAK — SAM DUR SAM

AL HAN ÇE Rİ GA DI NİM VUR

BE NÖ LE YİM AH KA PI NIZ DA Bİ DA

NEM KUL BE NO LA YİM

N. Uysal

- 1 -

EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN
Ah SULAR İÇMEM GADINIM TERSİN, TERSİN
MEVLÂM SENİ BANA VERSİN.
Bağlantı — AL HANCERİ GADINIM, VUR BEN ÖLEYİM
AH KAPINIZDA BİDANEM, KUL BEN OLAYIM.

- 2 -

EVLERİNİN ÖNÜ SUSAM
Ah SU BULSAM DA GADINIM ÇEVREMİ YUSAM
AÇSAM YÜZÜNÜ BAKSAM DURSAM
Bağlantı..

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

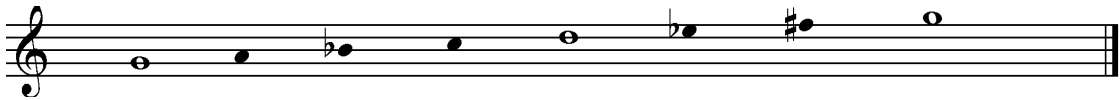
Adı : Evlerinin Önü Mersin
Repertuar No : 1024
Yöresi : Isparta
Kimden Alındığı : Gönen’li Kadir ACAR
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : Sol (rast)
Güçlüsü : Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında NİHAVEND MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Türkü içerisinde Fa diyez ses değiştirici işareti kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında NİHAVEND MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında, beş komalık Si bemol (kürdi) ve Mi bemol (nim hisar) değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Si bemol ve Mi bemol ses değiştirici işaretleri yazılmıştır.

Yeden’i : Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi : Türkü sekiz ses-bir oktav içerisindedir

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam dört cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü cümleler, birinci ve ikinci cümlelerin tekrarından ibarettir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümlede, Nihavend makamının tiz durak Sol (gerdaniye) perdesinde buselikli asma kalış yapılarak türküye başlanmıştır. Re (neva) perdesi üzerinde makamın hicaz çeşnisinden dolayı Mi bemol (nim hisar) perdesinde çeşnisiz asma kalış, Do (çargâh) perdesinde ise nikrizli asma kalış yaparak Re (neva) perdesinde hicazlı yarım kalış yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



Bu cümlede makamın güçlüsü Re (neva) üzerinde kürdili ve hicazlı asma kalış yapıldıktan sonra Do (çargâh) perdesinde buselikli ve nikrizli, birinci dolapta Si Bemol (kürdi) perdesinde çargâhlı, La (dügâh) perdesinde kürdili ve Re (neva) perdesinde kürdili ve hicazlı yarım karar yapılmıştır. İkinci dolapta ise Si Bemol (kürdi) perdesinde çargâhlı, La (dügâh) perdesinde kürdili ve makamın karar perdesi olan Sol (rast) perdesinde buselikli tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Evlerinin Önü Mersin” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlüleri, seyir karakterleri bakımından farklılık

göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM 'de ki bu eserin **Nihavend** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.6. GTHM’ de “Feracemin Ucu Sırma” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Çubuğum Yok Yol Üstüne Uzatam” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.16. 6a ve 6b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Muhayyer Kürdi	Muhayyer Kürdi
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	La	La (muhayyer)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat$	Si $\natural$ Fa $\sharp$
Ses Değiştirici İşaretler	ince Si $\flat_2$	Si $\flat$ Fa $\sharp$
Seyir Karakteri	İnici	İnici
Genişlemesi	Var	Var
Ses Aralığı	10 ses	10 ses
Pes Sesi	La	La (dügâh)
Tiz Sesi	Do	Do (tiz çargâh)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortandan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü söylenebilir.

MUHAYYER KÜRDİ TÜRKÜ

Çubuğum Yok Yol Üstüne Uzatam

Aksak

3097

ÇU BU ĞUM YOK A___ MAN YOL ÜS TÛ NE U___ ZA TAM_____

TA___ KA TİM YOK___ YAR___ YOL LA___ RİN___ GÖ___ ZE_ TEM (SAZ . . .)

TA___ KA TİM___ YOK___ YAR___ YOL LA___ RİN___ GÖ___ ZE_ TEM (SAZ . . .)

.) ME NEN DİN YOK A___ MAN SE_ Nİ Kİ ME BEN___ ZE_ TEM_____

ÖRT___ YA RİM YAZ___ MA___ Yİ_ BOY_ LU___ BO_ YUN_ CA (SAZ . . .)

BEN SA RA MA_ DIM___ EL___ LER SAR_ SIN___ DO_ YUN_ CA (SAZ . . .)

(ARANAĞME)

HTSUMBULLU

MUHAYYER KÜRDİ MAKAMI

Muhayyer makamının icrasından sonra yerinde Kürdi çeşni ile karar verilirse MUHAYYER KÜRDİ MAKAMI elde edilir. Muhayyer kürdi makamını anlayabilmek adına Muhayyer makamını analiz etmek gerekmektedir.

MUHAYYER MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : İnicidir.

Güçlüsü : I. mertebe güçlüsü La (muhayyer) perdesidir. II. mertebe güçlü Mi (hüseyni) perdesidir.

Dizisi : Yerinde La (dügâh) perdesinde hüseyni beşlisine Mi (hüseyni) perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Bu dizi Hüseyni makamı dizisinin inici şeklidir. Ancak Muhayyer makamı inici makam olduğu için La (muhayyer) perdesine simetrik olarak La (dügâh) perdesindeki hüseyni beşlisi aktarılaraq makam genişletilmiştir.



Bu genişlemiş kısım hemen giriş seyrinde kullanıldığı için tümüyle ana dizi gibi kabul edilebilir.



Donanımı : Si koma bemol ve Fa dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : La (muhayyer) perdesine simetrik olarak La (dügâh) perdesindeki hüseyni beşlisi aktararak makam genişletilmiştir.

Makam inici seyir karakterinde olduğu için tiz durak La (muhayyer) perdesi civarından seyre başlar. La (muhayyer) üzerindeki tiz bölgede gezindikten sonra La (muhayyer) perdesinde yarım karar yapılır. II. mertebe güçlüsü olan Mi (hüseyni) perdesinde asma karar yapılır. Gerekli asma kararlar yapıldıktan sonra La (dügâh) perdesinde Hüseyni çeşni ile tam karar yapılır.

Şayet gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra Kürdi çeşni ile La (dügâh) perdesinde karar verilirse Muhayyer Kürdi Makamı elde edilmiş olur.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No : 1032
İNCELEME TARİHİ : 12 - 6 - 1975

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKCI

YÖRESİ
KÜTAHYA

FERACEMİN UCU SIRMA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET İNEGÖLLÜ

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

SÜRESİ :

Saz

FE RA CE Mİ... N A MA NA MAN U CU
SI... R MA BI YIK LA
RI BU BU... R MA GİT GÜ ZE... L
KA... R Şİ... M DA DU... R
MA AL HAN ÇE RI
WU... R BOY NU... MA

FERACEMİN UCU SIRMA
(Sahife- 2)

SA AT TE BE Ş DE

GE L YA NI MA

Saz

FE RA CE MİN A MA NA

MAN AL YA VA KA SI

TER Zİ LE R VU RU

Saz

R MA KA SI

KO LU Dİ Bİ N DEN KO

FERACEMİN UCU SIRMA
(Sahife- 3)

PA SI AL HAN CE
RI VU
R BEN Ö LEM KA
PI NI Z DA KÖ
LEN O LEM

Saz

N. Uysal

- 1 -

FERACEMİN AMAN UCU SIRMA
BIYKLARI BURMA BURMA
GİT GÜZEL KARŞIMDA DURMA
AL HANÇERİ VUR BOYNUMA
SAATTE BEŞ DE GEL YANIMA.

- 2 -

FERACEMİN AMAN AMAN AL YAKASI
TERZİLER VURUR MAKASI
KOLU DİBİNDEN KOPASI
AL HANÇERİ VUR BEN ÖLEM
KAPINIZDA KÖLEN OLAM.

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı : Feracemin Ucu Sırma

Repertuar No : 1032

Yöresi : Kütahya

Kimden Alındığı : Ahmet İNEGÖLLÜ

Derleyen : Yücel PAŞMAKÇI

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : La (dügâh)

Güçlüsü : La (muhayyer)

Seyri : İncelenen türkünün seyri inici özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında MUHAYYER KÜRDİ MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Türkü içerisinde genişlemiş bölgede ince Si $\flat_2$ değiştirici işareti kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziğinde yukarıdaki şekilde gösterilmiştir. Donanımında, Si $\flat$ (kürdi) değiştirici işaret yazılmaktadır. Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında MUHAYYER KÜRDİ MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır.

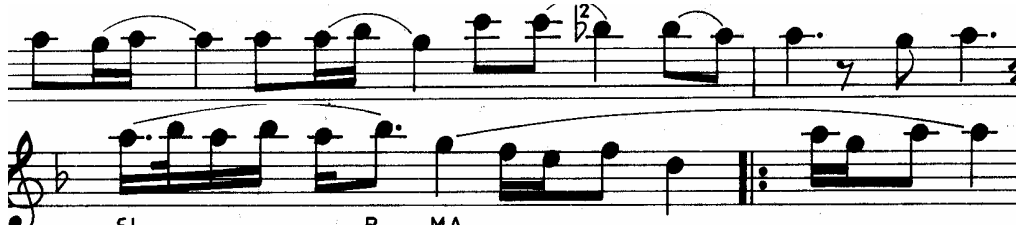
Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Si bemol değiştirici işaret yazılmıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır

Genişlemesi : Türkü On ses içerisinde. Muhayyer Kürdi Makamı, seyir karakteri bakımından inici bir makam olduğu için genişleme çoğunlukla tiz durak üzerinde yapılır. Türkü içerisinde karar sesi olan La (dügâh) perdesi üzerindeki kürdi beşli, tiz durak olan La (dügâh) perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmüştür. Muhayyer Kürdi makamı özelliğinden dolayı genişlemiş bölgede Muhayyer makamına geçkiler yapılarak Si bemol (kürdi) perdesi yerine Si bemol (segâh) perdesi kullanılmıştır. Böylece genişlemiş bölgede simetrik Kürdi beşli genişlemesine ek olarak Hüseyini beşli ile de genişleme yapılır.

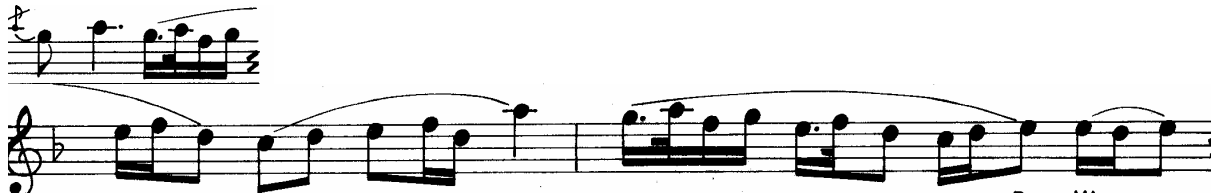
Asma Karar Perdeleri : Türkü iki bölümlü şarkı formu özelliğinde olup, giriş bölümü bir cümlelik aranağmeden oluşmaktadır. Türkü A+B+C şeklinde üç cümleden oluşmaktadır. B cümlesi melodik olarak nakarat bölümünün tekrarıdır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümle, birer ölçülük iki motiften oluşmaktadır. I. motifte; muhayyer kürdi makamının inici seyir karakteri nedeniyle, tiz durak La (muhayyer) perdesinde kürdili yarım kalış yapılarak seyre başlanmış, Sol (gerdaniye) perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır. Muhayyer kürdi makamı özelliğinden dolayı muhayyer makamına ince Si bemol 2 perdesi kullanılmıştır. Bu geçkiden dolayı motif sonunda uşşak dörtlüsü ile yarım karar yapılmıştır. II. motifte; Re (neva) perdesi üzerinde buselikli asma kalış yapılarak La (muhayyer) perdesinde yarım karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:





Bu cümlede, La (muhayyer) perdesinde kürdili yarım kalış, Re (neva) perdesi üzerinde buselikli, Do (çargâh) perdesi üzerinde çargâhlı, Mi (hüseyni) perdesinde kürdili asma kalış yapıldıktan sonran La (dügâh) perdesinde kürdi dörtlüsü ile karar gelinmiştir.

C CÜMLESİ:



Bu cümlelerin I. motifinde, Do (tiz çargâh) perdesinde çargâhlı, Si (tiz segâh) perdesinde segâhlı, Sol (gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalışlar yapıldıktan sonra, La (muhayyer) perdesinde yarım karar yapılmıştır. II. motifte; Sol (gerdaniye) perdesinde rastlı çeşnisi yapıldıktan sonra, Re (neva) perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra La (muhayyer) perdesinde yarım karar yapılmıştır.

Türkünün bundan sonraki iki cümlesi B cümlesinin tekrarı niteliğindedir.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen türkü formundaki eserler, elde edilen makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM 'de ki bu eserin **Muhayyer Kürdi** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekilde yapılacak olan

adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.7. GTHM ‘de “Ferahi-Feraye” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Ferayidir Kızın Adı” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.17. 7a ve 7b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Nikriz	Nikriz
Karar Sesi	Sol	Sol (rast)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Fa #	Fa # (ırak)
Donanımı	Fa # Do #	Si ♭ Do #
Ses Değiştirici İşaretler	Si ♭ Mi ♭	Mi ♭ Fa #
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Var	Var
Ses Aralığı	9 ses	9 ses
Pes Sesi	Re	Re (yegâh)
Tiz Sesi	Mi ♭	Mi ♭ (nim hisar)

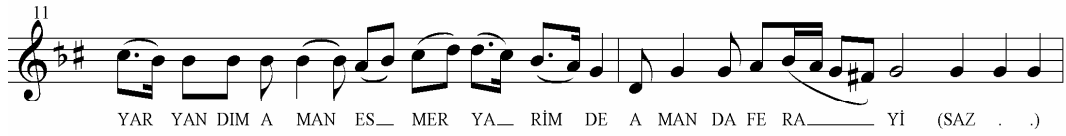
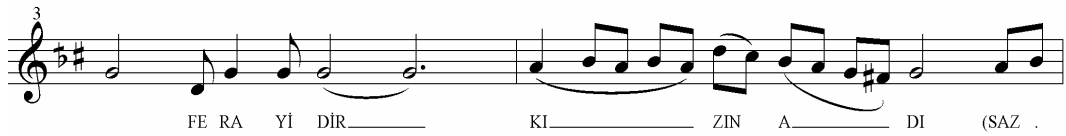
Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortandan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü söylenebilir.

NIKRIZ TÜRKÜ

Ferayidir Kızın Adı

Ağır Aksak

12304



NİKRİZ MAKAMI

Durağı : Sol (rast) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, Sol (rast) perdesinde Nikriz beşlisine, Re (neva) perdesinde Rast veya Buselik dörtlü eklenmek suretiyle elde edilir.



Donanımı : Si için dört komalık bemol ve Fa ve Do için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Fa diyez (ırak) perdesidir.

Genişleme : İnici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için makam tiz taraftan pek genişlemez. Genel olarak Re (yegâh) perdesi üzerine rast dörtlü eklenmesiyle pes taraftan genişleme yapılır.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için güçlü Re (neva) perdesi ve civarında Rast veya Buselik çeşnisi göstererek yarım kararlı seyre başlar. Makamın özelliklerine göre genişlemiş bölge ve gerekli asma kalıplar yapıldıktan sonra Sol (rast) perdesinde nikriz çeşnisi ile tam karar yapılır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO : 761
İNCELEME TARİHİ : 4/10/1974

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI
GALİP BİRGİLİ VE
RAZİYE GÜLTEN

FERAHİ - FERAYE (ZEYBEK)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
10/8/1942

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

(SAZ.....)

FE RA DE MIR Yİ Cİ DİR LER Gİ DE

SAZ...

Zİ MİR NA DÖ Dİ GER FE RA TUN CO Yİ LUR DE NÖF

YAN DIM A MAN ES ME Rİ YA RİM DE

(SAZ.....)

A MAN DA FE RA TUN CO Yİ LUR TÜRK SE Vİ

MEN DE Gİ SE Zİ VIP GA AY TAR RİL LA MA

(SAZ.....)

MIŞ SI MA GÜ YA CO Yİ LUR NÖF NÖF

FERAHI — FERAYE
(Zeybek)
(2)

YA RI YANDI MA MAN ES ME RI YÂ RİM DE
" " " " " " " " " " " "

SAZ.....
A MAN DA MA YA YI LUR NİN Nİ NİN NA NİN Nİ
" " " " " " " " " " " "

NİN NA Nİ NİN Nİ Nİ NA NAY NAM A MAN DA NAM MAN FE RA
" " " " " " " " " " " "

(SAZ.....) II
Yİ A MAN DA NAM MAN FE RA Yİ
" " " " " " " " " " " "

(1)

FERAYİDİR GİZİN ADI, FERAYİ DE YANDIM AMAN, ESME YÂRİMDE, AMANDA FERAYİ
TÜRKMEN DE GİZİ, GATARLAMIŞ MAYAYI ÖF YÂR YANDIM AMAN ESME YÂRİMDE AMANDA MAYAYI

(Bağlantı)

NİN Nİ NİN NA, NİN Nİ NİN NANA, NİN NİN Nİ, NİN ANAY NAM, AMANDA AMAN FERAYİ

(2)

DEMİRCİLER DEMİR DÖĞER, TUNCOLUR ÖF YANDIM AMAN, ESME YÂRİMDE, AMANDA TUNCOLUR
SEVİP SEVİP AYRILMASI, GÜCOLUR ÖF YÂR YANDIM AMAN ESME YÂRİMDE, AMANDA GÜCOLUR

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

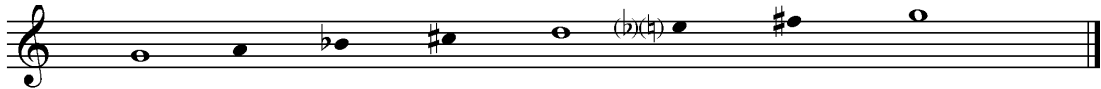
Adı	: Ferahi-Feraye
Repertuar No	: 761
Yöresi	: Muğla
Kimden Alındığı	: Galip BİRGİLİ ve Raziye GÜLTEN
Derleyen	: Muzaffer SARISÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: Sol (rast)
Güçlüsü	: Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici-çıkıcı özelliğe olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında NİKRİZ MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Türkü içerisinde Si Bemol ve Mi Bemol ses değiştirici işareti kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında NİKRİZ MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında, beş komalık Si bemol (kürdi), Do Diyez (Hicaz) ve Fa Diyez (evic) değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Fa Diyez ve Do Diyez ses değiştirici işaretleri yazılmıştır.

Yeden'i : Fa diyez (ırak) perdesi yeden kullanılmıştır.

Genişlemesi : Türkü dokuz ses içerisindedir. Nikriz makamı çoğunlukla pes taraftan genişlemiştir. Güçlü Re (neva) perdesi üzerindeki rast dörtlü simetrik olarak Re (yegâh) aktarılarak genişlemiştir.

Asma Karar Perdeleri : Türkü iki bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B+C şeklindeki toplam altı cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü cümleler, birinci ve ikinci cümlelerin tekrarından ibarettir. Beşinci ve altıncı cümleler türkünün nakarat bölümünü oluşturmaktadır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümlede, Nikriz makamının pes taraftan genişleme özelliği ile Re (yegâh) perdesinde rastlı asma kalış yapılarak türküye başlanmıştır. Sol (rast) perdesinde nikrizli tam karar yapılmış ve nikriz beşli gösterilerek Sol (rast) perdesinde nikrizli tam karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



Bu cümlede makamın güçlüsü Re (neva) üzerinde rastlı ve buselikli yarım kalış yapıldıktan sonra Mi bemol (nim hisar) perdesi kullanılarak Neveser makamı gösterilmiş ve Do (çargâh) perdesinde nikrizli ve çargahlı, Si Bemol (dik kürdi) perdesinde La (dügah) perdesindeki hicazdan dolayı çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Güçlü Re (neva) üzerinde rastlı ve buselikli asma kalış yapılarak Sol (rast) perdesine nikrizli gelinerek tam karar yapılmıştır.

C CÜMLESİ



Bu cümle türkünün nakarat bölümü olup güçlü Re (neva) üzerinde rastlı ve buselikli asma kalış yapıldıktan sonra Sol (rast) perdesine nikrizli gelinerek tam karar yapılmıştır. I. ve II. dolapta genişlemiş bölge gösterilerek Re (yegâh) perdesinde rastlı asma kalış yapılmış ve Sol (rast) perdesine nikrizli tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Ferahi-Feraye” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki bu eserin **Nikriz** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.8. GTHM ‘de “Gine Gam Yükünün” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yine Gam Yükünün” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.18. 8a ve 8b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Uşşak	Uşşak
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat$ 2	Si $\natural$
Ses Değiştirici İşaretler	Yok	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	5 ses	5 ses
Pes Sesi	La	La (dügâh)
Tiz Sesi	Mi	Mi (hüseyni)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. Böylece her iki eserde sözü edilen özellikler bakımından birebir örtüştüğü söylenebilir.

464

UŞŞAK TÜRKÜ YİNE GAM YÜKÜNÜN KERVANI GELDİ

ULÜ:NİM SOFYAN

Yİ NE GAM YÜ KÜ NÜN KER VA NI GEL Dİ
BA ĞI MI ZA GA ZEL DÜŞ TÜ DE GÜZ OL DU

ÇE KE MEM BU DER Dİ DE YAV RUM BÖ LEK SE NİN LE LE (SAZ.....)
GEÇ Tİ DE BU VA KİT LER A NAM HE MEN KİŞ OL DU DU

E RE MEM LOK MA NA ÇA RE SİZ KAL DIM
DERDİM BİN BİR İ KEN BİN BEŞ YÜZ OL DU

ÇE KE MEM BU DER Dİ DE YAV RUM BÖ LEK SENİN LE

(ARANAĞME) 1. 2. - Saz - MURAT DAĞER

YİNE GAM YÜKÜNÜN KERVANI GELDİ
ÇEKEMEM BU DİRDİ DE YAVRUM BÖLEK SENİNLE
EREMEM LOKMANA ÇARESİZ KALDIM
ÇEKEMEM BU DİRDİ DE YAVRUM BÖLEK SENİNLE

BAĞIMIZA GAZEL DÜŞTÜ DE GÜZ OLDU
GEÇTİ DE BU VAKİTLER ANAM HEMEN TEZ OLDU
DERDİM BİN BİR İKEN BİN BEŞ YÜZ OLDU
ÇEKEMEM BU DİRDİ DE YAVRUM BÖLEK SENİNLE

NOTA TASHİH VE
ARAŞTIRMA KURUMU

UŞŞAK MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : Çıkıcıdır

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, La (dügâh) perdesinde uşşak dörtlüsüne Re (neva) perdesinde buselik beşlisinin eklenmesi ile elde edilir.



Donanımı : Si için koma bemolü donanıma yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : Genişleme pes taraftan yapılır. Re (yegâh) perdesinde rast beşli eklemek suretiyle genişleme yapılır.

Makam çıkıcı seyir karakterinde olduğu için karar sesi olan La (dügâh) perdesi ve civarında seyir başlanır. Genişlemiş bölge ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra La (dügâh) perdesinde uşşak dörtlü ile tam karar yapılır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1581
İNCELEME TARİHİ: 25.5.1977

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
DİVRİK

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
NURİ ÜSTÜNES

GİNE GAM YÜKÜNÜN

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

Gİ NE GAM YÜ KÜ NÜN KER VA Nİ GE ... L Dİ
BA ĞI MI ZA GA ZEL DÜŞ TÜ ĞÜ ZÖ ... L DU

ÇE KE MEM BU DER Dİ DE YAV RUM BÖ LEK SE NİN LE
GEÇ Tİ BU VA KİT LER _ YAV RUM NE DE TE ZOL DU

E RE MEM LOK MA NA ÇA RE SİZ KAL Dİ M
DER DİM BİN Bİ Rİ KEN BİN BES YÜ ZOL DU

ÇE KE MEM BU DER Dİ DE YAV RUM BÖ LEK SE NİN LE
" " " " " " " " " " " " " " " "

— 1 —

GİNE GAM YÜKÜNÜN KERVANI GELDİ
ÇEKEMEM BU DİRDİDE YAVRUM BÖLEK SENİNLE
EREMEM LOKMANA ÇARESİZ KALDIM
ÇEKEMEM BU DİRDİDE YAVRUM BÖLEK SENİNLE

— 2 —

BAĞIMIZA GAZEL DÜSTÜ GÜZ OLDU
GEÇTİ BU VAKİTLER YAVRUM NE DE TEZ OLDU
DERDİM BİN BİR İKEN BİN BEŞ YÜZ OLDU
ÇEKEMEM BU DİRDİDE YAVRUM BÖLEK SENİNLE.

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı	: Gine Gam Yükünün
Repertuar No	: 1581
Yöresi	: Divrik
Kimden Alındığı	: Nuri ÜSTÜNSE
Derleyen	: Muzaffer SARISÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: La (dügâh)
Güçlüsü	: Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında UŞŞAK MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi :



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında UŞŞAK MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanım Si bemol 2 ses değiştirici işareti yazılmıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi : Türkü beş ses içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam dört cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü cümleler, birinci ve ikinci cümlelerin tekrarıdır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.9. GTHM ‘de “Güzele Bak Güzele” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yana Yana Kül Oldum” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.19. 9a ve 9b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Rast	Rast
Karar Sesi	Sol	Sol (rast)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat$ 2	Si $\flat$ Fa $\sharp$
Ses Değiştirici İşaretler	Yok	Yok
Seyir Karakteri	Çıkıcı	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	6 ses	9 ses
Pes Sesi	Sol	Re (yegâh)
Tiz Sesi	Mi	Mi (hüseyni)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortandan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü söylenebilir.

RAST TÜRKÜ

Yana Yana Kül Oldum

Nim Sofyan

13871

ARANAĞME

6

12

YA NA_YA NA KÜL OL_DUM Bİ RES ME RE KUL OL_DUM KUL OL_DUMŞAZ . .

17

.) KUŞ Dİ Lİ BİL ME Zİ DİM_YAR_EY_YAR_EY

21

YAR_EY_YAR_EY ŞA KI DIM BÜL BÜL OL_DUM

25

ŞA KI DIM BÜL BÜL OL_DUM (SAZ . .) BÜL OL_DUM

HTSUMBULLU

RAST MAKAMI

Durağı : Sol (rast) perdesidir.

Seyri : Çıkıcıdır

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, Sol (rast) beşlisine Re (neva) perdesinde Rast dörtlü eklenmek suretiyle elde edilir.



Bazen Re (neva) perdesinde Buselik dörtlü eklenerek Acemli Rast Dizisi elde edilir.



Donanımı : Si için koma bemolü ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Fa diyez (ırak) perdesidir.

Genişleme : Çıkıcı seyir karakterinde olduğu için makam pes taraftan genişler. Re (yegâh) perdesi üzerine rast dörtlü eklenmesiyle genişleme yapılır.

Makam çıkıcı seyir karakterinde olduğu için Sol (rast) perdesi ve civarında seyre başlar. Sol (rast) perdesinde rast çeşnisi gösterilerek tam karar yapar. Re (neva) perdesinde rastlı yarım kalış yaparak, genişlemiş bölge ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra Sol (rast) perdesinde rast çeşnisi ile tam karar yapılır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1590
İNCELEME TARİHİ: 25.5.1977

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ
KERKÜK

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ABDÜLVAHİT KUZECİOĞLU

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

GÜZELE BAK GÜZELE

GÜ ZE LE BAK GÜ ZE LE GE LİR
BAH ÇA BA RIM DA RIM NOL DUM HAY VA
BAH ÇA DA BA HAY VA

BİZ DEN SÖ Z LA BE NİM Bİ RES
NA RIM DA NO..L DUM GE CE UY KU
YİM NA RI. M SA NA GAM ÇEK ME NAZ

ME RİM VA. R DE ĞİS MEM YÜZ GÜ
SU BİL ME. M GÜN DÜZ KA RIM DA
Lİ GÜ ZE. L Ö LÜN ÇEK YA RI. M

ZE LE BE NİM BİR SEV Dİ ĞİM VA.
NOL DUM GE CE UY KU SU BİL ME
SA NA GAM ÇEK ME NAZ Lİ GÜ ZE

.... R DE ĞİS MEM YÜZ GÜ ZE LE
.... M GÜN DÜZ KA RIM DA NOL DUM
.... L Ö LÜN ÇEK YA RI. M SA NA

- 1 -

GÜZELE BAK GÜZELE
GELİR BİZDEN SÖZ ALA
BENİM BİR ESMERİM VAR
DEĞİŞMEM YÜZ GÜZELE

- 2 -

BAHÇA BARIMDAN OLDUM
HAYVA NARIMDAN OLDUM
GEÇE UYKUŞU BILMEM
GÜNDÜZ KÂRIMDAN OLDUM

- 3 -

BAHÇADA BARIM SANA
HAYVAYIM NARIM SANA
GAM ÇEKME NAZLI GÜZEL
ÖLÜNCEK YARIM SANA

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

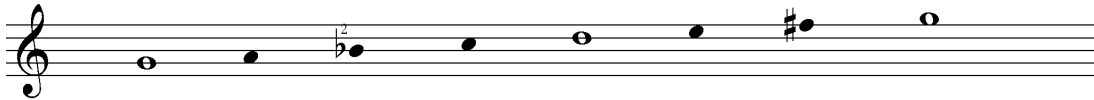
Adı	: Güzele Bak Güzele
Repertuar No	: 1590
Yöresi	: Kerkük
Kimden Alındığı	: Abdulvahit KUZECİOĞLU
Derleyen	: Nida TÜFEKÇİ

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: Sol (rast)
Güçlüsü	: Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin çıkıcı özellikte olduğu ve türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında RAST MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi :



İçerdiği beş ses bakımından bu türkü, dizisi açısından geleneksel Türk sanat müziği kuramında herhangi bir makam adı ile tarif edilmemekle beraber, makamı oluşturan dörtlü ve beşliler içerisindeki RAST BEŞLİ ile benzerlik göstermektedir.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Si bemol 2 değiştirici işareti yazılmıştır. Türkü içerisinde değiştirici işareti kullanılmamıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi : Türkü altı ses aralığı içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam üç cümleden oluşmaktadır. Üçüncü cümle, B cümlesinin

tekrarından ibarettir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümle ikişer ölçülük iki motiften oluşmuştur. Motifler birbirinin tekrarından oluşmaktadır. Rast makamının çıkıcı seyrinden dolayı Rast dörtlü ile karar perdesine gelinerek Si bemol (segâh) perdesinde segâhlı asma kalış yapıldıktan sonra Rast beşli ile Sol (rast) perdesinde tam karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



I. motifte Rast makamının güçlüsü olan Re (neva) perdesinde rastlı yarım kalış yapıldıktan sonra, Mi (Hüseyni) ve La (dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır. Sol (rast) perdesinde Rast beşli gösterildikten sonra Sol (rast) perdesinde tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen türkü formundaki eserler, elde edilen makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlüleri, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM 'de ki bu eserin **Rast** adı ile adlandırılmasının

doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanımı, geleneksel müzik türlerinin gelecek nesillere daha bilimsel, daha sistemli ve sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.10. GTHM ‘de “Havada Bulut Yok” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Havada Bulut” Yok İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.20. 10a ve 10b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Hüseyni	Hüseyni
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Mi	Mi (hüseyni)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si $\flat$ 2	Si $\natural$ Fa $\sharp$
Ses Değiştirici İşaretler	Yok	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	7 ses	7 ses
Pes Sesi	La	La (dügâh)
Tiz Sesi	Sol	Sol (gerdaniye)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım özelliğinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 6103

HÜSEYİNİ TÜRKÜ
HAVADA BULUT YOK BU NE DUMANDIR

USÛLÜ : Cür'una

MÜZİK :-
SÖZ :-

HA VA DA BU LUT YOK BU NE DU MAN DIR MAH LE DE Ö
KİŞ LA NİN Ö NÜN DE RE DİF SE Sİ VAR BA KIN ÇAN TA
LÜ SI YOK NA BU NE Şİ VAN DIR ŞU YE MEN EL LE Rİ Sİ
A CEB NE Sİ VAR BİR ÇİFT KUN DU RA Sİ
NE DE YA MAN DIR AH O YE MEN DIR GÜ LÜ Dİ KEN
BİR DE FE Sİ VAR DİR Gİ DEN GEL Mİ YOR A CEB NE DEN DİR
BU RA Sİ HUŞ TUR YO LU YO KUŞ TUR Gİ DEN GEL Mİ
YOR A CEB NE İŞ TİR D.C.

HAVADA BULUT YOK BU NE DUMANDIR
MAHLEDE ÖLÜ YOK BU NE ŞİVANDIR
ŞU YEMEN ELLERİ NE DE YAMANDIR

NAKARAT:

AH O YEMEN'DİR GÜLÜ DİKENDİR
GİDEN GELMİYOR ACEB NEDENDİR
BURASI HUŞTUR YOLU YOKUŞTUR
GİDEN GELMİYOR ACEB NE İŞTİR

KIŞLANIN ÖNÜNDE REDİF SESİ VAR
BAKIN ÇANTASINDA ACEB NESİ VAR
BİR ÇİFT KUNDURASI BİR DE FESİ VAR
NAKARAT

KIŞLANIN ÖNÜNDE GEZİYOR KAZLAR
ELİM KOLUM AĞIR YÜREĞİM SIZLAR
YEMEN'E GİDENE AĞLIYOR KIZLAR
NAKARAT

KIŞLANIN ÖNÜNDE BİR BİNEK TAŞI
YOKLAMA YAPIYOR BİZİM BİNBAŞI
SEFERE GİDERLER ÇAVUŞ ONBAŞI
NAKARAT

HÜSEYİNİ MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır.

Güçlüsü : I. mertebe güçlüsü Mi (hüseyni) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, La (dügâh) perdesinde hüseyni beşlisine Mi (hüseyni) perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



Hüseyinî Makamı özellikle inici nağmelerde iniş cazibesiyle bazen Fa diyez (eviç) perdesi yerine Fa (acem) perdesi kullanılır ve Mi (hüseyni) perdesinde kürdi çeşnisi elde edilir.



Donanımı : Si için koma bemol ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : Güçlü Mi (hüseyni) perdesi üzerindeki uşşak dörtlüsü La (muhayyer) perdesinde buselik beşli eklenmesiyle Mi (hüseyni) perdesinde Uşşak Makamı dizisi elde edilir.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için güçlü Mi (hüseyni) perdesi ve civarında seyre başlayarak Mi (hüseyni) perdesinde uşşaklı yarım kalış yapılır. Genişlemiş bölge gösterilerek ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra La (dügâh) perdesinde hüseyni beşli ile tam karar yapılır.

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı	: Havada Bulut Yok
Repertuar No	: 341
Yöresi	: Muş
Kimden Alındığı	: Düriye KESKİN
Derleyen	: Muzaffer SARISÖZEN

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı)	: La (dügâh)
Güçlüsü	: Mi (hüseyni)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında HÜSEYNİ MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi :

Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında HÜSEYNİ MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanımına Si bemol 2 ses değiştirici işareti yazılmıştır.

Yeden' i : Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi : Türkü yedi ses içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam beş cümleden oluşmaktadır. İlk üç cümle birbirinin tekrarı olup üç motiften oluşmaktadır. Dördüncü ve beşinci cümleler türkünün nakarat

bölümüdür. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



Bu cümlede, Hüseyni makamı özelliğinden kaynaklanan ve makamın ikinci güçlü sesi olan Do (çargah) perdesinden çargahlı asma kalışla melodiye başlanarak makamın asıl güçlüsü olan Mi (hüseyni) perdesinde uşşaklı ve kürdili asma kalış yapılmıştır. Fa (acem) perdesi kullanılarak Re (neva) perdesinde buselikli asma kalış yapıldıktan sonra Sol (gerdaniye) perdesi kullanılarak Re (neva) perdesinde rastlı asma kalış yapılmıştır.

BCÜMLESİ:



Bu cümlede hüseyni makamının güçlü sesi olan Mi (hüseyni) perdesinde uşşaklı ve kürdili, Re (neva) perdesinde rastlı ve buselikli, Do (çargah) perdesinde çargahlı ve Si bemol (segah) perdesine de segahlı ve ferahnaklı asma kalışlar yapılarak makamın karar sesi olan La (dügah) perdesinde hüseyni beşli ile tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Havada Bulut Yok” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlüleri, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi

içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de bu eserin **Hüseyin** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı düşünülmektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanımı, geleneksel müzik türlerinin gelecek nesillere daha bilimsel, daha sistemli ve sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.11. GTHM ‘de “Havada Turna Sesi Var” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Havada Turna Sesi Var” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.21. 11a ve 11b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Eviç	Eviç
Karar Sesi	Fa #	Fa # (ırak)
Güçlüsü	Fa #	Fa # (eviç)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Fa # Do #	Si ♭ Fa #
Ses Değiştirici İşaretler	Mi # Mi ♭	Si ♭ Do # Mi # Mi ♭
Seyir Karakteri	İnici	İnici
Genişlemesi	Var	Var
Ses Aralığı	9 ses	9 ses
Pes Sesi	Fa #	Fa # (ırak)
Tiz Sesi	Sol	Sol (gerdaniye)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki tek farkın donanım ve ses değiştirici işaretleri kategorilerinde olduğu söylenebilir. Bu anlamda farklılık donanımda yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Diğer bir deyişle değiştirici işaretinin sol anahtarının yanında yalnızca bir kez kullanımı ile gerekli görülen her bir notanın yanında gösterilmesi değiştirme işaretinin tekrarlanması şekli farklılıktan öteye gitmemektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

7076

EVC (RUMELİ) TÜRKÜSÜ
KAVAKTA TURNA SESİ VAR

Aksak

①

Ka - vak - ta tur - na se - si var ca - nım
 Ya - ri - min Fi - no fe - si var ca - nım
 Ya - ri - min Fi - no fe - si var (— SAZ —)
 Sa - lı - nıp gez - me - ğe çok he - ve - si var ca - nım
 Sen kal - dır çı - tı - pı - tı kol - la - rın ca - nım
 Me - ze ver - mi - yor el - le - rin (— SAZ —) rin (SON)
 1. 2.
 1. 2.
 D.C.
 ②

Ka - vak ka - vak - tan u - zun - dür ca - nım
 Da - lın - da sar - kan ü - züm - dür ca - nım
 Da - lın - da sar - kan ü - züm - dür (— SAZ —)
 Yar be - nim i - ki gö - züm - dür ca - nım

Kavakta turna sesi var canım
 Yarimin Fino fesi var canım
 Salınıp gezmeğe çok hevesi var canım

NAKARAT:

Sen kaldır kolların canım
 Meze vermiyor ellerin

Kavak kavaktan uzundur canım
 Dalında sarkan üzumdür canım
 Yar benim iki gözumdür canım

Çiğdem GÜNGÖR
 26/10/1988

EVİÇ MAKAMI

Durağı : Fa (ırak) perdesidir.

Seyri : İnicidir.

Güçlüsü : I. mertebe güçlüsü Fa (eviç) perdesidir. Üzerinde segâh çeşnisi ile yarım karar yapılır. II. mertebe güçlü La (dügâh) perdesidir.

Dizisi : Yerinde La (dügâh) perdesinde Uşşak Makamı dizisine Fa diyez (ırak) perdesinde segâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Fa (eviç) perdesinde segah dörtlüsü, Re (neva) perdesinde rast beşlisi, La (dügah) perdesinde Uşşak Makamı dizisi, Fa (ırak) perdesinde segah dörtlüsü veya bazen ferahnak beşlisi eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Donanımı : Si için koma bemolü ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Mi (Hüseyni Aşîrân) perdesidir.

Genişleme : Makam yapı bakımından geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir. Genel olarak tiz bölgeden genişler Fa (ırak) perdesindeki segâh çeşni güçlü Fa (eviç) üzerine simetrik göçürülmekle genişler.

Makam inici seyir karakterinde olduğu için Fa (evic) perdesi ve civarında seyre başlar. Fa (evic) perdesinde segâh çeşnisi gösterilerek genişlemiş bölgede gezindikten sonra Fa (evic) perdesinde yarım karar yapılır. Re (neva) perdesinde rast çeşni ile asma kalış yapılarak Fa (acem) perdesi kullanılması sayesinde Uşşak Makamına gečki yapılır ve La (dügâh) perdesinde Uşşak dizisi gösterilir. Gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra Fa (ırak) perdesinde segâh çeşni ile tam karar yapılır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1771
İNCELEME TARİHİ: 10.3.1978
YÖRESİ:
İSTANBUL
KİMDEN ALINDIĞI:
SÜRESİ: ♩ = 240

DERLEYEN:
DERLEME TARİHİ:
NOTAYA ALAN:

HAVADA TURNA SESİ VAR

HA VA DA TUR NA SE Sİ VAR CA NİM
YA Rİ Mİ N Fİ NOR FE Sİ VAR CA NİM YA Rİ Mİ
N Fİ NOR FE Sİ VA R SA LI Nİ P
GEZ ME YE ÇOK HE VE Sİ VA R CA NİM SEN KAL
DI R Çİ Tİ Pİ Tİ KOL LA RİN CA NİM ME ZE VE
R Mİ YOR EL LE Rİ
II. Güfte
KA VAK K VAK TA NU ZUN DUR CA NİM AS MA
DA Bİ TEN Ü ZÜM DÜR CA NİM AS MA OA

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı : Havada Turna Sesi Var

Repertuar No : 1771

Yöresi : İstanbul

Kimden Alındığı : -----

Derleyen : -----

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : Fa diyez (ırak)

Güçlüsü : Fa diyez (evic)

Seyri : İncelenen türkünün seyrinin inici özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında EVİÇ MAKAMI seyr karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Mi diyez ve Mi natürel ses değiştirici işaretleri türkülerinde kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında EVİÇ MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında, Si bemol (segâh) ve Fa diyez (evîç) ses değiştirici işaret yazılmaktadır. Mi diyez (acem) ve Mi (hüseyini) perdeleri zaman zaman eser içerisinde değişkenlik gösterilmektedir.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Fa diyez ve Do diyez ses değiştirici işaretleri yazılmıştır.

Yeden'i : Yeden kullanılmamıştır.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki bu eserin **Eviç** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.12. GTHM ‘de “Kadem Bastı-Sefa Geldin” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Düriyemin Güğümleri Kalaylı” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.22. 12a ve 12b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Hüzzam	Hüzzam
Karar Sesi	Si	Si (segâh)
Güçlüsü	Re	Re (neva)
Yedeni	La	Yok
Donanımı	Fa #	Si ↓ Mi ♯ Fa #
Ses Değiştirici İşaretler	Mi ♭	Mi ↓ Fa ♭
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	6 ses	7 ses
Pes Sesi	La	Si ↓ (segâh)
Tiz Sesi	Fa #	La (muhayyer)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’deki Türkü formundaki eserin dizi, karar sesi, güçlüsü ve seyir karakteri gibi makamsal özellikleri vurgulayan öğeler açısından benzerlik gösterdiği dikkati çekmektedir. İki eser arasındaki farklılıkların yeden, donanım ve ses değiştirici işaretler kategorilerinde olduğu görülmektedir. Ancak, donanımdaki farklılık, yazılan ses değiştirici işaretinin yeri konusundadır. Bu durum karşılaştırılan eserlerin makamsal özelliklerinin varlığını ortadan kaldırmamaktadır. Karara getiren ses olarak bilinen yeden perdesinin GTHM eseri içerisinde kullanılmamış olması, Hicazkâr etkisini göstermesine engel teşkil etmemektedir. Diğer taraftan tabloya bakıldığında, ses aralığı, pes ses ve tiz ses kategorilerinin de farklılık gösterdiği görülmektedir. Bu farklılıkların, eserler arasındaki farklılıktan kaynaklanan özelliklerdir ve makamsal özellikleri değiştirmeyen unsurlardır. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

3674

-Hüzzam Türkü-
DÜRIYE'MİN GÜĞÜMLERİ KALAYLI

Aksak

ARANAĞME---

Dü ri ye min güğüm le ri ka lay - lı ah
Giy me de dim giy din sen bu al lay le ri an

ka lay lı ri (---SAX---) ka lay lı ri (---SAX---)
al le ri

Fis tan giy miş e tek le ri ha lay lı
Başı ma ge tir din tür lü hâl le ri

ha lay lı a man a man (---SAX---) man a man (---SAX---)
hâl le ri a man a man

Dü ri ye mi al dat ma sı ko lay - mi ah
Düş man et tin ba na bü tün el - le ri ah

ko lay mi (---SAX---) ko lay mi (---SAX---)
el le ri

1. Ah A lı rım de din de al dat tın be ni
2. On tel li saz i te oy nat tın be ni

al dat tın be ni a man (---SAX---) ni a man D.C.
oy nat tın be (SON)

Düriye'min güğümleri kalaylı | Giyme dedim giydin sen bu alleri
Fistan giymiş etekleri halaylı | Başıma getirdin türlü halleri
Düriye'mi aldatması kolay mı | Düşman ettin bana bütün elleri
Alırım dedin de aldattın beni | Alırım dedin de aldattın beni
On telli saz ile oynattın beni | On telli saz ile oynattın beni

HÜZZAM MAKAMI

Durağı : Si (segâh) perdesidir.

Seyri : İnici-çıkıcıdır.

Güçlüsü : Re (neva) perdesidir.

Dizisi : Yerinde, Si (segâh) perdesinde hüzzam beşlisine Fa diyez (eviç) perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile elde edilir.



Ayrıca, Güçlü Re (neva) perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsüne, Sol (gerdaniye) perdesinde Buselik beşli eklenerek Re (neva) perdesinde Hicaz Hümayun Makamı dizisi elde edildiği için tiz bölgenin değişik iki çeşniye sahip olduğu söylenebilir. Bu durum Hüzam Makamının mürekkeb makamlardan oluşunun sebeplerinde biri olara gösterilmiştir.



Donanımı : Si için koma bemolü, Mi için dört komalık bemol ve Fa için dört komalık diyez donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : La diyez (kürdi) perdesidir.

Genişleme : Makam yapı bakımından genel olarak tiz taraftan genişler. Pes taraftan Basit Suzinak makamı oluşturma adına Sol (rast) perdesinde rast beşli ve yeden La diyez (kürdi) olduğu düşünüldüğünde Fa diyez (ırak) perdesinde hicaz

dörtlü eklenmek suretiyle genişleme yapılır. Tiz taraftan ise geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

Kısaca Hüzam Makamı, Si (segâh) perdesinde hüzzam beşlisine 3. derece Re (neva) perdesinde Hümayun, Hicaz, Uzzal dizisinin; 5. derece Fa diyez (eviç) perdesinde Hicaz ve Segâh dörtlüsünün; 4. derece Mi bemol (dik hisar) perdesinde nikriz beşlisinin; 3. derece Re (neva) perdesinde Uşşak dörtlüsünün; Si (segâh) perdesinde tam ve eksik segâh beşlisinin; Si (segâh) perdesinde tam ve eksik ferahnak beşlisinin birbirlerine eklenmesinden ve karışık olarak kullanılmasından meydana gelmiştir.

The image displays a handwritten musical score for the Hüzam Makamı. It consists of ten staves of music, each representing a different scale or mode. The notation is in a traditional Turkish style, using a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scales are labeled as follows:

- 1. *Gerinde Hüzzam 5 lisi*: S T S A12-U
- 2. *Gerinde Hüzzam 4 lisi*: S A12-U T T T T
- 3. *Gerinde Hüzzam 3 lisi*: S A12-U T T T T
- 4. *Dik Hisar'da Nikriz 5 lisi*: S S T K
- 5. *Dik Hisar'da Segâh 4 lisi*: S S T K
- 6. *Dik Hisar'da Ferahnak 5 lisi*: K S T
- 7. *Gerinde Segâh 5 lisi*: S T K T
- 8. *Gerinde Eksik Segâh 5 lisi*: S T K S
- 9. *Segâh'da Ferahnak 5 lisi*: S T T K
- 10. *Segâh'da Eksik Ferahnak 5 lisi*: S T T B

The scales are arranged in a vertical sequence, with each staff showing the notes and their corresponding letters. The letters are: S, T, S, A12-U, S, A12-U, T, T, T, T, S, S, T, K, K, S, T, S, T, K, S, S, T, T, K, S, T, T, B.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için Re (neva) perdesi ve civarında seyre başlar. Re (neva) perdesinde hicazlı yarım kalış yapılır. Gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra Si (segâh) perdesinde hüzzam çeşni ile tam karar yapılır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1922
İNCELEME TARİHİ: 8 - 11 - 1978

YÖRESİ
ERZURUM
KİMDEN ALINDIĞI
RACİ ALKIR
SÜRESİ:
♩ = 72

KADEM BASTI

(SEFA GELDİN)
— DİVAN —

DERLEYEN
ERZURUM Rad.

DERLEME TARİHİ
12 - 10 - 1971

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

KA DEM BAŞ Dİ GÖ NÜ L TA H Dİ A SU L
GE LEY. DİL BER LE Rİ N ŞA Hİ ME LA

TA HA T Nİ M SA FA GE L DİN
BU R CU NU N MA Hİ

Dİ Lİ DA PÜR REN Gİ TA BU DER
GE DA NN HA Lİ Nİ CA Hİ

DE DE R MA Nİ M SA FA GE L DİN
SO RU P ŞA Hİ M

—1—
KADEM BASTI GÖNÜL TAHDİ
A SULTANIM SEFA GELDİN
DİLİ PÜRREN GİTABU DER
DE DERMANIM SEFA GELDİN

—2—
GEL EY DİLBERLERİN SAHİ
MELAHAT BURCUNUN MAHİ
GEDANIN HALİNİ GAHİ
SORUP ŞAHİM SEFA GELDİN

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı : Kadem Bastı (Sefa Geldin)-Divan

Repertuar No : 1922

Yöresi : Erzurum

Kimden Alındığı : Raci ALKIR

Derleyen : Erzurum Radyosu

TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : Si (segâh)

Güçlüsü : Re (neva)

Seyri : İncelenen türkünün seyri inici-çıkıcı özellikte olduğu ve türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında HÜZZAM MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Mi bemol ses değiştirici işareti türkü içerisinde kullanılmıştır.



Bu dizi geleneksel Türk sanat müziği kuramında HÜZZAM MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında Si bemol (segâh), Mi bemol (hisar) ve Fa diyez (evîç) değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanım Fa diyez değiştirici işaret yazılmıştır.

Yeden'i : La perdesi kullanılmıştır

Genişlemesi : Türkü Altı Ses içerisinde. Hüzzam makamı, seyir karakteri bakımından inici-çıkıcı bir makam olduğundan genişleme tiz bölgeden

yapıldığı gibi pes bölgeden de yapılır. Türkü içerisindeki genişleme, Fa diyez (evic) perdesindeki hicaz dörtlü simetrik olarak pes bölgedeki Fa diyez (ırak) perdesine göçürülerek yapılan genişlemedir. Bu şekilde genişleme yapılırken Sol (rast) perdesinde kalınırsa, hicaz çeşninin ikinci derecesi üzerinde çeşnisiz asma kalış yapılmış olur.

Asma Karar Perdeleri : Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup, A+B şeklindeki toplam dört cümleden oluşmaktadır. Üçüncü ve dördüncü cümleler, birinci ve ikinci cümlelerin tekrarından ibarettir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ



Bu cümleyi oluşturan I. motifte Hüzam makamının inici-çıkıcı seyir karakterinden dolayı Re (neva) perdesi üzerinde hicazlı asma kalış yapılmıştır. II. motifte Mi Bemol (nim hisar) perdesinde hicazdan dolayı çeşnisiz asma kalış, Do (çargâh) perdesinde nikrizli asma kalış yapıldıktan sonra Re (neva) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ



Bu cümleyi oluşturan I. motifte Mi bemol (nim hisar) perdesinde hicazdan dolayı çeşnisiz asma kalış, (çargâh) perdesinde nikrizli asma kalış yapıldıktan sonra hüzzam makamında Si bemol (segâh) perdesinden dolayı La (dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalış yapılmış, Si bemol (segâh) perdesinde hüzzam beşli ile tam karar yapılmıştır. II. motifte Re (neva) perdesinde hicazlı yarım karar yapıldıktan sonra hüzzam çeşni ile tam karar yapılmıştır.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen türkü formundaki eserler, elde edilen makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlöleri, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM’ de ki bu eserin **Hüzzam** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.2.1.13. GTHM ‘de “Yeşil Yaprak Arasında” İsimli Eser ile GTSM ‘de “Yeşil Yaprak Arasında” İsimli Eserin Karşılaştırması

Tablo 3.23. 13a ve 13b Eserlerinin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GTHM	GTSM
Dizisi	Saba	Saba
Karar Sesi	La	La (dügâh)
Güçlüsü	Do	Do (çargâh)
Yedeni	Sol	Sol (rast)
Donanımı	Si $\flat$ 2 Re $\flat$ 1	Si $\flat$ Re $\flat$
Ses Değiştirici İşaretler	Yok	Yok
Seyir Karakteri	İnici-Çıkıcı	İnici-Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	1 Oktav	1 Oktav
Pes Sesi	Sol	Sol (rast)
Tiz Sesi	Sol	Sol (gerdaniye)

Tablo incelendiğinde GTHM formatındaki eser ile GTSM’ deki Türkü formundaki eserin neredeyse aynı makamsal özellikler gösterdiği dikkati çekmektedir. Böylece her iki eserinde sözü edilen özellikler bakımından birebir örtüştüğü ve aynı ses dizisi içerisinde olduğu söylenebilir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No : 1190

USÛLÜ : CURCUNA

SABÂ TÜRKÜ

MÜZİK ve SÖZ : ANONİM

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL GONCESİ

♩ = 190

11177

1. YE-ŞİL YAP-RAK A-RA-SIN-DA KIR-MI-Zİ GÜL
2. YE-ŞİL YAP-RAK A-RA-SIN-DA KIR-MI-Zİ GÜL
(Saz

1. GON-CE-Sİ
2. HÂ-RI-VAR NE-RE-LER DE
YA-NAK-LA-RI

1. ME-KÂN KUR-MUŞ GÖN-LÜ-MÜN EĞ-LEN-CE-Sİ VAR
2. A-LEV AL-MIŞ Sİ-NE-SİN-DE NÂ-NÂ-RI

12. (Saz

1. LEN-CE-Sİ
2. NÂ-RI-VAR VA-RIN DE-YİN
VA-RIN SO-RUN

1. NAZ-Lİ YÂ-RE AY-RI-RI LİK SON GE-CE-Sİ VAR
2. EL-Â-LE-ME AY-Kİ-MİN BÖY-LE YÂ-RI-VAR
(Saz

(1,2) VAL-LÂ-Hİ DOST BİL-LÂ-Hİ DOST
(Saz

(1,2) O-NA KUR-BAN CAN DÂ-İM

(1,2) [VAL-LÂ-Hİ DOST BİL-LÂ-Hİ DOST YÜ-RE-ĞİM DEN KAN Gİ-DER
GÖ-ZÜM GÖR-DÜ GÖN-LÜM SEV-Dİ YAR YO-LU-NA CAN Gİ-DER

Son

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL GONCESİ
NERELERDE MEKÂN KURMUŞ GÖNLÜMÜN EĞLENCESİ
VARIN DEYİN NAZLI YÂRE AYRILIK SON GECESİ
VALLAHİ DOST, BİLLÂHİ DOST ONA KURBAN CAN DÂİM
VALLAHİ DOST, BİLLÂHİ DOST YÜREĞİMDEN KAN GİDER
GÖZÜM GÖRDÜ, GÖNLÜM SEVDİ YAR YOLUNA CAN GİDER

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL HÂRİ VAR
YANAKLARI ALEV ALMIŞ, SİNESİNDE NÂRİ VAR
VARIN SORUN EL ÂLEME KİMİN BÖYLE YÂRİ VAR
VALLAHİ DOST, BİLLÂHİ DOST ONA KURBAN CAN DÂİM
VALLAHİ DOST, BİLLÂHİ DOST YÜREĞİMDEN KAN GİDER
GÖZÜM GÖRDÜ, GÖNLÜM SEVDİ YAR YOLUNA CAN GİDER

VEZNİ : Hece (8 + 7)

HÂR : DİKEN

NÂR : ATEŞ, CEHENNEM ATEŞİ

SABA MAKAMI

Durağı : La (dügâh) perdesidir.

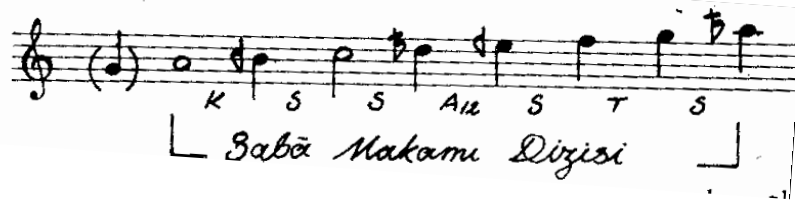
Seyri : Çıkıcıdır bazen de inici-çıkıcıdır.

Güçlüsü : Do (çargâh) perdesidir.

Dizisi : Çargâh perdesindeki Zirgüle'li Hicaz dizisine yerinde La (dügâh) perdesinde saba dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Mürekkeb (bileşik) makamdır.



Saba makamının sekiz sesli bir dizi ile gösterilmesi Basit Makam olduğu intibai uyandırabilir. Ancak unutulmamalıdır ki makamın güçlüsünün üçüncü derece olması, durak La (dügâh) perdesi ile tiz durak La bemol (şehnaz) perdelerinin tam sekizli olmaması, durak perdesi üzerinde bulunan saba dörtlüsünün eksik dörtlü olması dolayısıyla Saba Makamı basit makam değil mürekkeb makamdır.



Donanımı : Si için koma bemol ve re için dört koma bemol donanımına yazılır ve gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilir.

Yeden : Sol (rast) perdesidir.

Genişleme : Makam yapı bakımından geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

Makam inici-çıkıcı seyir karakterinde olduğu için Do (çargâh) perdesi civarında seyre başlar ve do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım kalış yapar. Do (çargâh) üzerindeki Zirgüle'li Hicaz dizi ve ilgili asma kalışlar gösterildikten sonra La (dügâh) perdesinde saba çeşni ile tam karar yapılır.

TET MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TİM REPERTUAR NO:4065
İNCELENME TARİHİ:12.1.1996
YÖRE:ELAZĞI
KAYNAK KİŞİ:ADNAN ÇİLEŞİZ

DEREYEN:
SALİH TURHAN

YEŞİL YAPRAK ARASINDA
KIRMIZI GÜL GONCESİ

NOTAYA ALAN:
SALİH TURHAN

YE ŞİL YAP RAK A RA SIN DA
KI—R MI Zİ GÜ—L GO—N CE Sİ
KI—R MI Zİ GÜ—L HA RI VA—R
SAZ— NE RE LER. DE
YA NAK LA DE
ME—S KEN KUR MUŞ GÖ—N LÜ MÜN E—Ğ
A LEV AL MIŞ Sİ NE SİN DE
LE—N CE Sİ SAZ—
NAZ RI VA—R
LE—N CE Sİ
NA RI VAR

YEŞİL YAPRAK ARASINDA
KIRMIZI GÜL GONCESİ
(2)

19 VA RIN DE YİN NA---Z LI YA RE

21 A---Y RI LI---K SO---N GE CE SI

23 SAZ--- GÖ ZÜM GÖR DÜ

25 GÖ---N LÜM SE---V Dİ YA---R YO LU NA

27 FE DA YI---M SAZ---

29 VAL LA HI DO---ST BI---L LA---HI DOST

31 SA NA GUR BA---N CA---N DA I---M

(1)

Yeşil yaprak arasında kırmızı gül goncesi
Nerelerde mesken kurmuş gönlümün eğlenesi
Varın deyin nazlı yare aynılık son gecesini
Gözüm gördü gönlüm sevdi yar yoluna fedayım
Vallahi dost billahi dost sana kurban can daim

(2)

Yeşil yaprak arasındakırmızı gül han var
Yanakları alev almış sinesinde nar var
Varın sorun el aleme kimin böyle yarı var

BAĞ LANTİ

(3)

Yeşil yaprak arasında bir nar aldım yemeye
Meramım nar değil gittim nazlı yarı görmeye
Yarına bir çift sözüm var utanırım demeye

BAĞ LANTİ

TÜRKÜNÜN KİMLİK BİLGİLERİ

Adı : Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül Goncesi

Repertuar No : 4045

Yöresi : Elazığ

Kimden Alındığı : Adnan ÇİLESİZ

Derleyen : Salih TURHAN

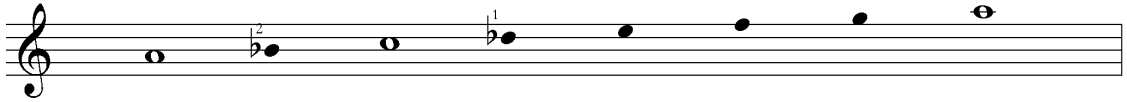
TÜRKÜNÜN MAKAMSAL ANALİZİ

Karar Sesi(Durağı) : La (dügâh)

Güçlüsü : Do (çargâh)

Seyri : İncelenen türkünün seyri inici-çıkıcı özellikte olduğu ve bu türkünün geleneksel Türk sanat müziği kuramında SABA MAKAMI seyir karakteri ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Dizisi : Si bemol 2 ve Re bemol 1 ses değiştirici işaretler türkü içerisinde kullanılmıştır.



Geleneksel Türk sanat müziği kuramında SABA MAKAMI DİZİSİ adıyla tanımlanmaktadır. Donanımında Si bemol (segâh) ve Re bemol (hıcaz) değiştirici işaretleri yazılmaktadır.

Donanımı : Türkünün notası üzerinde donanıma Si bemol 2 ve Re bemol 1 değiştirici işaret yazılmıştır.

Yeden'i : Sol (rast) perdesi kullanılmıştır

Genişlemesi : Türkü 1 Oktav-Sekiz Ses içerisinde

Asma Karar Perdeleri : Türkü iki bölümlü şarkı formu özelliğinde olup, giriş bölümü bir cümlelik aranağmeden oluşmaktadır. Türkü A+B+C şeklinde üç cümleden oluşmaktadır. B cümlesi melodik olarak nakarat bölümünün tekrarıdır. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A CÜMLESİ:



I. Motifte, Saba Makamının inici-çıkıcı seyir karakterinden dolayı güçlü sesi olan Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapıldıktan sonra, Re bemol (hicaz) perdesinde çargâh perdesindeki hicaz çeşniden dolayı çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. II. motifte Do (çargâh) perdesine hicaz beşli ile inilerek makamın bileşenlerinden olan La (dügâh) perdesinde saba dörtlü kullanılarak Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır.

B CÜMLESİ:



Re bemol (hicaz) perdesinde çargâh perdesindeki hicaz çeşniden dolayı çeşnisiz asma kalış yapıldıktan sonra Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmış ve motif sonunda La (dügâh) perdesinde saba dörtlü kullanılarak tam karar yapılmıştır. II. motifte yeden Sol (rast) perdesi kullanılarak birinci dolapta Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmış ve ikinci dolapta da La (dügâh) perdesinde saba dörtlü kullanılarak tam karar yapılmıştır.

C CÜMLESİ:



I. motifte saba makamının genişlemesinden dolayı Fa (acem) perdesinde çargâhlı ve nikrizli asma kalış yapıldıktan sonra Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır. II. motifte Do (çargâh) perdesine hicaz beşli ile inilerek makamın bileşenlerinden olan La (dügâh) perdesinde saba dörtlü kullanılarak Do (çargâh) perdesinde hicazlı yarım karar yapılmıştır.

Türkünün bundan sonraki iki cümlesi nakarat olup B cümlesinin tekrarı niteliğindedir.

GTHM ve GTSM repertuarından seçilen ve aynı isimle her iki repertuarda da bulunan “Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül Goncesi” adlı türkü, yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlülere, seyir karakterleri bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de bu eserin **Saba** adı ile adlandırılmasının doğru olacağı söylenebilir. Bu şekildeki yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı düşünülmektedir.

Mesleki Müzik Eğitiminde ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanımı, geleneksel müzik türlerinin gelecek nesillere daha bilimsel, daha sistemli ve sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

BÖLÜM 4

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

4.1. Sonuç

Geleneksel Türk halk müziği'nin (GTHM) çözüm bekleyen birçok sorunu olduğu bilinmektedir. Bu sorunların başında, GTHM terminolojisinde kullanılan kavramlar ve bu kavramlar çerçevesinde araştırma konumuzda da ele aldığımız dizi isimlendirmeleri gelmektedir ki, yıllardır tartışılmasına rağmen, olgunlaşma sürecini tamamlayamamış bir konudur. Bu süreçte yapılan çalışmalar, çalışmayı yapan kişinin birikimine, donanımına, perspektifine göre farklılıklar göstermekte ve çoğu zamanda kurum ve kuruluşlar tarafından kabul görmemektedir.

Bu çalışma, GTHM dizilerinin isimlendirilmesi konusunda kullanılması muhtemel ortak dilin ne olması gerektiği ve mesleki müzik eğitiminde dizi isimlendirmesinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusuna açıklık getirmek amacıyla hazırlanmıştır. Buradan hareketle bu bölümde, araştırmada problem ve alt problemler doğrultusunda elde edilen bulgu ve yorumlara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve değerlendirmelere yer verilmiştir. Sonuçlar çerçevesinde konunun çözümü adına önerilerde bulunulmuştur.

1. Alt Probleme İlişkin Sonuç

Uzmanların geleneksel Türk müziğini sınıflandırmaları arasında farklılıklarına ilişkin sonuç;

Geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılması, değişik isimler altında alt kollara ve türlere ayrılarak yapılmaya çalışılmıştır. Bir taraftan geleneksel müzik türlerinin melodik yapıları, konuları, işlenişleri, makamsal özellikleri, usul ve ses sistemleri birbirleriyle benzer özellikler gösterdiği, diğer taraftan da yapılan

sınıflamaların karmaşık bir görüntü sergilediği söylenebilir. Söz konusu karmaşıklığın giderilmesinde izlenebilecek yollardan birinin, bu araştırmanın ikinci alt probleminde ifade edilen ortak bir dilin oluşturulması ve bu ortak dilin aktif olarak kullanılması gösterilebilir. Özellikle, oluşturulacak ortak dilin, müzik eğitimi sürecinde kullanılması olası sınıflandırmaların kalıcılığında ve içselleştirilmesinde de etkili olacağı düşünülebilir. Çünkü geleneksel Türk müziğinin sınıflandırılması, müzik eğitim ve öğretim açısından değerlendirildiğinde, ortak bir dil ve ortak bir terminolojinin kullanılarak eğitimin yapılması, birliğin sağlanması açısından önemlidir.

Yapılan kavramsal tartışma ve elde edilen bulgulara dayalı olarak; her iki türün tarihsel ve kültürel olarak aynı kaynaklardan beslendiği ve Anadolu toprakları üzerinde şekillendiği söylenebilir. Bu iki türün sonuçta; makamsal açıdan, usul açısından, konuları ve işleniş özellikleri açısından, ses sistemleri açısından birbiriyle benzer olan bu özelliklerden dolayı, geleneksel Türk müziğinin birer kolu olduğu, bir bütün olarak düşünülmesinde hiçbir sakıncanın olmayacağı, yapılan görüşmeler sonucunda katılımcıların cevaplarından da anlaşılmaktadır. Katılımcılar, geleneksel Türk müziğini GTHM ve GTSM, dini ve din dışı şeklinde bir isimlendirme yoluna gittikleri gözlemlense de, geleneksel Türk müziğinin birer dalları niteliğinde olan bu müzik türlerini de geleneksel Türk müziği çatısı altında toplanmak gerektiğini vurgulamaktadırlar. Bütün geleneksel müzik türlerini bir bütün olarak düşünüp, geleneksel Türk müziği olarak nitelendirmek gerektiğini ifade etmektedirler..

Tüm bu değerlendirmelere dayalı olarak, geleneksel müziklerimizin sınıflandırmaya tabi olunmaksızın, geleneksel Türk müziği adıyla düşünülmesi, ortak bir terminoloji ve ortak bir dil kullanılmasının müzik eğitime ve öğretimine yararlar getireceği sonucuna varılabilir.

2. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların geleneksel Türk müziğinin birer alt kolu olan, geleneksel Türk halk müziği (GTHM) ve geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) dizilerinin

isimlendirilmesinde, ortak bir dilin kullanılması gerektiği konusundaki görüşlerine ilişkin sonuç;

Türk müzik kültüründe, ortak bir dilin hala oluşturulamadığı ve bununla birlikte GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde de çeşitli problemlerin olduğu yorumlanabilir. Yapılan bu çalışmada katılımcıların bu konuda ortak bir dilin oluşturulamamış olmasından rahatsız oldukları bulgusuna ulaşılmıştır. “Ortak Bir Dilin Kullanılmasına İlişkin Görüşler ve Dağılımları” dikkatle incelendiğinde çalışmaya katılanların neredeyse tamamının (%95) ilgili konuda ortak bir dil kullanılmalıdır görüşünde birleştikleri görülmektedir.

GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılmasının, özellikle eğitim öğretimde yaşanan karmaşayı ortadan kaldırmak için önemli olduğu da düşünülebilir. Geleneksel Türk müziği türlerinin birbirleriyle pek çok açıdan benzer özelliklere sahip olduğu düşüncesine dayalı olarak, müzik eğitiminde geleneksel müziklerden yararlanmanın daha verimli bir müzik eğitim sürecine olumlu katkı sağlayacağı ön görülebilir. Sonuç olarak elde edilen bulgulara dayalı olarak GTHM ve GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde ortak bir dilin kullanılması gerekliliği söylenebilir.

3. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların GTHM’ deki ezgilerin makamsal olarak tanımlanmasına ilişkin görüşleri içeren sonuç;

GTHM’ nin makamsal özellikleri içinde barındıran bir müzik türü olduğu konusunda katılımcıların fikir birliği içinde olduğu söylenebilir. Bu türün diğer türlerden ayrı düşünülmesinin doğru olamayacağı, ses sistemi, ezgi yapısı, makamsal özellikleri, usul yapısı, konuları ve işlenişleri açısından bütüncül bir yapı sergilediği bilinmektedir. Tarihsel boyutuyla, aynı kültürün parçaları olduğu düşünüldüğünde, GTHM ezgilerinin makamsal yapıda ezgiler olduğu ve yüz yıllardan bu yana tarihi bir süreç içerisinde günümüze kadar geldiği bilinmektedir.

Makam olgusundan, makam dizileri ve makam isimlerinden yararlanmanın, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde daha bilimsel bir yaklaşım olacağı, bu yakınlaşmayla GTHM ve GTSM arasındaki farklı algılamalardan kaynaklanan çatışmaların ortadan kalkacağı diğer taraftan da eğitim ve öğretimde birliğin sağlanabileceği şeklinde bir sonuca varılabilir.

4. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların GTHM dizilerinin sınıflandırmasını nasıl yaptıklarına ilişkin sonuç;

Katılımcıların büyük bir çoğunluğu GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde asırlar öncesinden getirdiğimiz makam isimlerinden, makamsal özelliklerden yararlanılabileceğini, daha sistemli ve daha net olan tarafın geleneksel makam kültürü olduğunu, makamsal isimleri kullanarak GTHM dizilerinde ortak bir dil kullanımının da sağlanmış olacağı görüşünde birleşmektedirler. Aynı bütünün parçaları olan geleneksel müziklerimizin, pek çok açıdan birbirleriyle benzer özelliklere sahip olmaları, tarihsel süreç içerisinde aynı müzik sistemi içinde kalmaları da GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında makam dizilerinden ve makam isimlerinden faydalanmak gerektiği biçiminde yorumlanabilir.

Bu anlamda GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında makam isimlerinden yararlanılabileceği sonucuna varılabilir.

5. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların makamsal yapıya uymadığını düşündükleri eserlerin sınıflandırmasını nasıl tanımladıklarına ilişkin sonuç;

Katılımcıların büyük bir çoğunluğu herhangi bir makamla ya da ayakla isimlendirilemeyen ezgi ya da türkülerin, yine makam isimlerinden faydalanılarak çok rahatlıkla isimlendirebildikleri, bir oktavı tamamlamayan (iki, üç, dört vb. ses içerisinde seyreden) ezgi ve türkülerin ya makam ismiyle (hüseyni türkü, hicaz türkü

, rast türkü, segah türkü vb..gibi) ya da çeşni,cins,kırıntı gibi kavramlar eklemek suretiyle (hüseyini çeşnili türkü, hicaz cinsli türkü, rast çeşnili türkü, segah çeşnili türkü vb..gibi) isimlendirilmesi gerektiği sonucuna varılabilir. Aynı tarihi süreçten ve aynı kökten gelen, makamsal açıdan, usul açısından, konuları ve işleniş özellikleri açısından, ses sistemleri açısından birbiriyle benzer olan bu geleneksel müzik türlerinin, eğitim ve öğretimde daha sağlıklı ve ortak bir eğitim yapılabilmesi için, terminolojisinin de ortak kullanılması biçiminde yorumlanabilir.

6. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların GTHM eğitiminin kalitesinin artırılması için ortak dil kullanılması konusundaki görüşlere ilişkin sonuç;

Türkiye’de yoğun bir tarihi geçmişe sahip olduğu ve terminoloji konusunda özellikle eğitim boyutunda yaşanan sıkıntıların giderilmesi gereği açıkça görülmektedir. Belirtilen ifadelerin genel olarak aynı doğrultuda olması, ortak bir dil kullanılması düşüncesini belirgin bir biçimde desteklemektedir. GTHM eğitiminin daha kaliteli ve daha anlaşılır bir şekilde yaygınlaşması için ortak bir dilin kullanılması gerektiği sonucu çıkmaktadır.

7. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

Uzmanların GTHM dizilerinin, müzik eğitiminde nasıl öğretilmesi gerektiğine ilişkin görüşlerine dair sonuç;

Katılımcıların büyük bir çoğunluğu, GTHM dizilerinin eğitim öğretimde nasıl uygulanması gerektiği konusunda fikir birliği içinde oldukları görülmektedir. Ortak bir dil ve ortak bir terminoloji kullanımının, GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde de kullanılmasının eğitim öğretim açısından çok faydalı olacağı görüşünün baskın bir şekilde ortaya çıktığı, görüşmecilerin açıklamalarından görülmektedir. Buradan hareketle, bu öğretimin makam isimlerini ve makam dizileri kullanmak suretiyle yapılması gerektiği şeklinde bir yorumlama yapılabilir.

8. Alt Probleme İlişkin Sonuç;

GTHM ile GTSM eserlerinin makamsal olarak benzerliklerine ilişkin sonuçlar;

GTHM ve GTSM repertuarında kayıtlı bulunan eserlerin, yapılan karşılaştırma ve makamsal analiz bulguları sonucunda karar sesleri, güçlüleri, seyir karakterleri, asma karar perdeleri, değiştirici işaretleri, ses aralıkları bakımından farklılık göstermedikleri, araştırmamızın temel amacı olan dizileri bakımından da birbirleri ile benzerlik gösterdikleri tespit edilmiştir.

Bu bulgular ve alan araştırmaları doğrultusunda, GTHM repertuarı içerisinde yer alan ve yapılan makamsal analiz ve karşılaştırmadan sonra aynı ses dizisi içerisinde olduğu tespit edilen GTHM ‘de ki eserlerin ve o eserlere ait dizilerin adlandırılmasın da, GTSM’ deki türkü formunda da kullanılan makam isimlerinden faydalanılmasının (Örneğin; Hüseyini Türkü, Hicaz Türkü, Rast Türkü vb..gibi) daha doğru olacağı söylenebilir. Her iki müzik türündeki eserler icra edildiğinde, eserlerin aynı melodiye sahip olduğu ve aynı ses dizisi içerisinde seyrettiği görülebilir. Bu şekilde yapılacak olan adlandırmanın, var olan dizi adlandırmalarında yaşanan kargaşayı da ortadan kaldıracağı söylenebilir.

Mesleki müzik eğitiminde ortak bir dil kullanımı, bu müzik türlerinin gelecek nesillere sağlıklı aktarılabilmesi ve geleneksel müziklerimizi tek çatı altında birleştirerek müzik eğitiminde kullanabilme adına fayda sağlayacağı söylenebilir. Tarihsel boyutuyla, aynı kültürün parçaları olan, yüzyıllardan bu yana tarihi bir süreç içerisinde günümüze kadar geldiği bilinen ve pek çok açıdan (ritimsel açıdan, makamsal açıdan, aynı ses dizisi içinde olması vb...) benzerlikleri olan geleneksel Türk müziklerinde, ortak bir terminoloji kullanmak ve bu kullanımı eğitim öğretime yansıtmak gerekmektedir. Bu nedenle GTHM dizilerinin isimlendirilmesinde, GTSM türkü formunda da kullanılan makam isimlerinden (örn; hüseyini türkü, rast türkü, segâh türkü vb) faydalanılması, daha bilimsel ve daha çıkar yol olacağı sonucuna varılabilir.

4.2. Öneriler

Bu araştırmanın sonucunda sunulabilecek bazı öneriler ise aşağıda verilmiştir.

Bilimsel çalışmaların bilincine varılarak, sempozyumlar, kongreler, seminerler vb..gibi bilimsel toplantılar düzenlenmeli ve akademik kurullarda tartışılmalıdır. Böylelikle; geleneksel Türk müziği türleriyle ilgili toplantıların yaygınlaşarak artması, problemleri çok olan geleneksel Türk müziğinin daha sistemli, daha eğitim ve öğretime uygun hale getirilmesi sağlanmalıdır.

GTHM ezgilerinin, bilim kurulları, uzmanlar ve alanda yetkin kişiler tarafından, makam yapıları ve makamsal özellikleri incelenmeli ve ait oldukları makam dizilerine göre tasnif edilmeli ve fihristi düzenlenmelidir. GTHM kuramsal bilgilerini içeren okul ders kitapları hazırlanarak, bilimsel gerçekler ışığı altında eğitim ve öğretimi planlanmalı ve hayata geçirilmelidir

Makamlar da yapılacak olan sadeleştirmeler içerisinde, makamın ailesi olarak nitelendirilen bazı makamların bir araya toplanarak, birkaç makam ismiyle adlandırılmasına gidilebilir. Böylelikle GTHM dizilerini isimlendirme konusunda yaşanan bazı sıkıntılarında önüne geçilmiş olacaktır. Örneğin, Hüseyini ailesi, Hicaz ailesi, Kürdi ailesi gibi makamların kendi içlerinde tek bir çatı altında toplanması, GTHM dizilerini isimlendirmede kolaylık sağlaması bakımından önemlidir

TRT repertuarında bulunan GTHM sözlü eserlerinde, notalama hatalarının olduğu ve türkülerin özellikle karar seslerinde ve donanımlarında yanlışlıklar olduğu dikkat çekicidir. GTHM notalarının sıhhatli bir şekilde yeniden yazılması gerekmektedir. Bundan sonra yapılacak derleme çalışmalarının ve saha araştırmalarının, bilirkişilerce (Türk müziği ses sistemini ve makam kültürünü bilen, GTHM ve Halk edebiyatı ve folklor dalında uzman) oluşturulmuş kurullar tarafından yapılması sağlanmalıdır. Böylece, ilerleyen yıllarda oluşabilecek bir takım karmaşaların önüne geçilmiş olacaktır.

Diğer taraftan, GTHM’ deki ezgiler incelendiğinde, GTSM’ deki basit makam dizilerinin daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Makamlarımız içerisinde günümüzde fazla kullanılmayan ve unutulmaya yüz tutmuş makamlarda da bir sadeleştirmenin yapılması, Türk müzik eğitimi ve öğretimi açısından yarar sağlayacaktır. Böylelikle fazla teferruata girmeden ortak bir eğitim sürecinin planlanması da sağlanmış olacaktır.

GTHM’ nin temel sağı olarak kabul edilen bağlamanın, perde bağları nispetleri tekrar ele alınıp yeniden düzenlenmeli ve Türk müziğı ses sistemine uygun hale getirilmelidir. Böylelikle bazı makam dizilerindeki koma farklılıklarına da çözüm getirilmiş olunacaktır. Aynı ses sistemine sahip iki müzik kolunda, eğitimsel anlamda kolaylık sağlamak açısından, tek bir nota yazım sistemi kullanılması faydalı olacaktır.

Orta Öğretim ve Yüksek Öğretim müzik ders programlarındaki karmaşayı önlemek için, GTHM dizileri konusuna dikkat edilmeli, ortak eğitim öğretim açısından makam dizilerinden yararlanmak suretiyle, GTHM dizilerinin öğretilmesi ve müfredat programlarında bu şekilde yer alması planlanmalıdır.

Aynı ses sistemine ait olan geleneksel Türk müzik türlerinin, ilk etapta mesleki müzik eğitimi alanında daha etkin ve daha yoğun bir şekilde kullanılması ve zaman içerisinde diğer müzik eğitimi türlerine yansması amaçlanmalıdır. Böylelikle ortak bir müzik eğitimi ve müzik programının da müzik müfredatlarında oluşturulması hedeflenebilir.

İlk örgün müzik eğitiminin ilköğretim okullarında alındığı düşünöldüğünde, müzik eğitimi bölümlerindeki öğretmen adaylarının geleneksel müziklerle ilgili donanımlarının ne kadar önemli olduğı daha iyi görölebilir. Bu nedenle; öğrenci seviyesini de dikkate alarak, okul müziğinde kullanılmak üzere, makamsal şarkı dağarcığı oluşturulmalıdır.

Türk müzik eğitimi araştırma ve geliştirme merkez ya da enstitülerinin makamsal müziklerimizle ilgili araştırma ve geliştirme faaliyetlerine hız vermelidir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, Ç. (1995), **Ordu Türkülerinde Analiz Çalışması**, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İSTANBUL.
- Akdoğan, O. (1987), **Lise Türk Müziği**, Reform Matbaası, İZMİR.
- Akdoğan, O. (1996), **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, Ege Üniversitesi Yayınları, İZMİR..
- Akpınar, E. (2003), **TRT Repertuarından Seçilmiş Türk Halk Müziği Eserleri Üzerinde Makamsal Analiz**, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), ERZURUM.
- Albuz, A. (2001), **Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları**, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), ANKARA.
- Arseven, V. (1992), Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine, **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, ANKARA.
- Atılğan, H. (1997), V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, **Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgemizdeki Türkülerimizin Müzik Yapısı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü yayınları, ANKARA.
- Ay, G. (2005) “**Müzik Teorisi ve Terimler Üzerine Bir Çalışma**”, Müzik Sempozyumu (14-16 Nisan) Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Aziz, A. (1994). **Araştırma Yöntemleri-Teknikleri ve İletişim**. (Genişletilmiş 2. Basım). Ankara: Turhan Kitabevi Yayınları.
- Bogdan, R. C.& Biklen S. K., (1998) **Qualitative Research For Educatin :An İntroduction To Theory And Methodsm**. Boston: Allyn and Bacon..
- Bryman, A. (2001). **Social Research Methods**. New York: Oxford Univerity Pres Inc.
- Budak, O. A. (2006), **Türk Müziğinin Kökeni – Gelişimi**, Phoenix Yayınevi, ANKARA.

- Bulut, M. H, (2003), **Müzik Eğitimi ve Müzikoloji**, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Öncü Basımevi, MALATYA .
- Coşkun, K, (1984), **Türk Halk Müziğinde Ayaklar**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), İZMİR.
- Çakar, Ş. , (2004), **Türk Müziği Teorisi ve Makamlar**, Milli Eğitim Bakanlığı yayınları, ANKARA.
- Çeçen, A (1984) **Kültür ve Politika**. İstanbul: Hil Yayınları .
- Çelik, S, (1999), **TRT Repertuarında Bulunan Muğla Türkülerinin Ayak – Makam – Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İZMİR.
- Dictionnaire larousse Ansiklopedik Sözlük (1993- 1994), Milliyet Yayınları, Cilt 6, İSTANBUL
- Emnalar, A, (1998), **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, Ege Üniversitesi Basımevi, İZMİR.
- Ergin, A, (1999), **Manisa Türkülerinin Makam, Ayak, Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İZMİR.
- Gazi Üniversitesi GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümü Ders İçerikleri (2006)
<http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/muzik/dersler.htm>.
- Gazimihal, M. R, (1929), **Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları**, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İSTANBUL.
- Gazimihal, M. R, (1961), **Musiki Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL.
- Gazimihal, M. R, (2006), **Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz**, Doğu Kütüphanesi, İSTANBUL.
- Gedikli, N, (1999) **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziği**, Müzikbilimsel Araştırmaları-2, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi..
- Gümüş, H, (1995). **Malatya Türkülerinde Analiz Çalışması**, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İSTANBUL.
- Günay, E, (2006), **Müzik Sosyolojisi**, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış, Bağlam Yayıncılık, İSTANBUL.

- Güvenç, S, (1996). **Kahramanmaraş İl Sınırları İçinde Tespit Edilen Türk Halk Müziği Eserlerinin İncelenmesi**, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İSTANBUL.
- Hoşsu, M, (1997), **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, Kombassan A.Ş. İZMİR.
- İlerici, K, (1983) **“Türk Müziğinin Bütünlüğü Üzerine”**, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara: G.Ü. Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi..
- Kamacioğlu, F, (2005), **Türk Tarihi ve Kültürü**, Pegema Yayınları, ANKARA.
- Karagenç, M, (1999), **TRT Repertuarında Bulunan Kütahya Türkülerinin Makam-Ayak-Tür ve Usul Yönünden İncelenmesi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İZMİR.
- Karahasan, T. H, (2005), **Uzun Sap Bağlama Metodu**, Yörem Müzik Yayınları, İSTANBUL.
- Kaygısız, M, (2000), **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İSTANBUL.
- Kaynar, Ü, (1996), **Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği**, Ege Yayınları, İSTANBUL.
- Kongar, E (1994). **Kültür Üzerine**. (4.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kutluğ, Y. F, (1997), **Türk Halk Musikisinde Makamlar**, Balıkesir I. Türk Müziği Sempozyumu, 19–20–21-Aralık, BALIKESİR.
- Kutluğ, Y. F, (2000), **Türk Musikisinde Makamlar**, Yapı Kredi Yayınları–1386, İSTANBUL.
- Kuzucu, K, (1997), **Türk Aşıklık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullandıkları Alanlar**, Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ANKARA.
- Küçükçelebi, E. A, (2002), **Uzun Havalara**, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, ANKARA.
- Munzur, P, (1988), **Türk Müziği Eğitiminde Standartlığın gereği ve Önemi**, Orkestra Dergisi, sayı: 284.
- Oğuz, M. Ö, (1992). **Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme**, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara.

- Özbek, M. A, (1998), **Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, ANKARA.
- Özdemir, S, Yalın, H. İ, Sezgin, F, (2004) **Öğretmenlik Mesleğine Giriş**. Ankara: Nobel Basım Yayın ve Dağıtım.
- Özkan, İ. H, (1994), **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri – Kudüm Velveleleri**, Ötüken Neşriyat A.Ş. İSTANBUL.
- Öztuna, Y, (1976), **Türk Musikisi Ansiklopedisi II**, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL.
- Öztuna, Y, (2000), **Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, ANKARA.
- Öztürk, O. M, (2006), **Zeybek Kültürü ve Müziği**, Pan Yayıncılık, İSTANBUL.
- Patton, M.Q. (1987). **How to Use Qualitative Methods in Evaluation**. Newbury Park. CA: Sage.
- Pelikoğlu, M. C, (1998), **Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar**, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, TRABZON.
- Rossmann, B.G, Rallis, F.S. (1998). **Learning in The Field: An Introduction to Qualitative Research**. Thousand Oaks. California: Sage Publications.
- Signell, K.L. (2006). **Makam** (Birinci Baskı), İngilizceden Çeviren: İlhami Gökçen. Yapı Kredi Yayınları. İSTANBUL.
- Sözer, V, (1986), **Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi**, remzi Kitapevi, cilt: I, II, İSTANBUL.
- Stokes, M, (1996), **Kural, Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası**, Dans, Müzik, Kültür, Folklor Doğru Araştırma Dergisi, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, s. 62, İSTANBUL.
- Sun, M, (1998), **Türk Makam Dizileri**, Önder Matbaası, Evrensel Müzik evi, ANKARA.
- Sümbüllü, H. T, **Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), ANKARA.
- Şenel, S, (1996), **Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında**, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, ANKARA.

- Tanrıkorur, C, (1998), **Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**, Ötüken Yayınları, İSTANBUL.
- Tanrıkorur, C, (2003), **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, İSTANBUL.
- Tarlabası, B, (2000), **Eğitim Sistemimizde Müzik Eğitimimizin Yeri ve Amaçları**, Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ANKARA.
- Tarman, S, (2006), **Müzik Eğitiminin Temelleri**, Müzik Eğitimi Yayınları, ANKARA.
- Tatyüz, H, (2001), **Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi**, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), NİĞDE.
- Toraganlı, H, (1983), **Türk Halk Musikisinde Anal (Hüseyin) Türecinin (Makam) Yapısal Özellikleri**. II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, ANKARA.
- Tuğcular, E, (1992). **Türkiye’de Müzik Öğretmenlerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde Aldıkları Çalgı Eğitiminin Müzik Öğretmenlerine Yansıması**, Ankara; Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Tura, Y, (1992), **Türk Halk Musikisindeki Makam Hususiyetleri Ve Bunların Dayandığı Ses Sistemleri**, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, ANKARA.
- Tura, Y, (1997), **Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması**, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, ANKARA.
- Tura, Y, (2005). **Türk – Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması**, Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyük Elçiliği Yayını, ANKARA.
- Turhan, S. Güzelgöz, O. Akbıyık, A. Kürkçüoğlu, S. Dökmetaş, K. (1999). **Şanlıurfa Halk Müziği**, Ankara: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.
- Uçan, A, (1996), **İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA.
- Uçan, A, (1997), **Müzik Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA.

- Uçan, A, (2000), **Türk Müzik Kültürü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA.
- Usmanbaş, İ, (1974), **Müzikte Biçimler**, Devlet Konservatuvarı Yayınları, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL.
- Williams, R, (1993). **Kültür**. İngilizceden Çeviren: Ertuğrul BAŞER. İstanbul: İletişim Yayıncılık..
- Yekta, R, (1926). **Anadolu Halk Şarkıları**, I. Cilt, İstanbul Belediyesi Konservatuar Neşriyatı, İSTANBUL.
- Yener, S, (2001), **Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi**, Müzikte 2000 Sempozyumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ANKARA.
- Yener, S, (1987). **Bağlama Öğretim Metodu I-II-III**, Sakarya Matbaacılık, TRABZON.
- Yener, S, (1999). **Bağlama Öğrenim Metodu III**, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, 3. Baskı, TRABZON.
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2005) **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**. 5. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık..
- Yıldızkaya, Ö. F, (2006), **Emirdağ Türküleri**, Analiz Matbaacılık Ltd. Şti, İZMİR.
- Yılmaz, N, (1988), **Türkiye’de Müzik Terminolojisi Sorunu**, I. Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, ANKARA.
- YÖK Ders programları (2006)
http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/ogretmen_yetistirme_lisans/muzik.doc.
- Yönetken, H. B, (2006), **Derleme Notları I. Kitap**, Sun Yayınevi, Birinci Basım, ANKARA.
- Yüregir, Y, (1988), **60 Yıllık Bir Perspektif İçinde Türkiye’de Müzik Terminolojisi**, I. Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, ANKARA.

EKLER

(Görüşme Formu)
(G.T.S.M. Orijinal Notaları)

GÖRÜŞME FORMU

Görüşme Tarihi :
 Görüşmecinin Adı Soyadı :
 Kişisel Bilgiler
 Cinsiyet :
 Yaşınız :
 Çalıştığınız Kurum :
 Meslek :
 Kıdeminiz :
 Kurumdaki Göreviniz :
 Bu görevdeki çalışma süreniz :
 Eğitim Düzeyiniz :

1. Türk Müziğini nasıl sınıflandırıyorsunuz? Bu sınıflamada nelere dikkat edilmelidir?

a) *GTSM, GTHM, Mehter Müziği, Tasavvuf Müziği ve Camii Müziği gibi bir sınıflama hakkında neler söyleyebilirsiniz?*

2. Türk müziğinin birer alt kolu olan, GTHM ve GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde, ortak bir dilin kullanılması gerektiği konusundaki görüşleriniz nelerdir?

a) *GTHM’ deki dizi ve ezgilerin isimlendirilmesinde kullanılan “Ayak” kavramının, GTSM’ deki “Makam” kavramıyla örtüşüp örtüşmediği konusundaki görüşünüz nedir?*

b) *GTHM’ deki “ayak” kavramı, GTSM’ deki “makam” kavramının tam karşılığı olabilir mi? Niçin?*

3. GTHM’ deki ezgilerin makamsal yapıda ezgiler olarak tanımlanmasına ilişkin görüşleriniz nelerdir?

a) *Böyle bir tanımlama yapılabilir mi? Niçin?*

b) *Eğer GTHM’ deki ezgilerin makamsal yapıda ezgiler olduğunu düşünüyorsanız, bu dizileri nasıl isimlendirirsiniz?*

c) *Örneğin GTHM’ de, donanımında Si bemol iki, ve Fa diyez değiştirici (arıza) işaretleri alan, karar sesi(tonu) LA olan bir diziye nasıl isimlendiriyorsunuz?*

d) *Bir diğer örnek GTSM’ de “Hüseyini, Uşşak, Karcıgar, Neva, Gerdaniye, Beyati, Tahir, Muhayyer vs... gibi kendi içlerinde farklı özellik gösteren makamların, GTHM’ de “kerem ayağı dizisi” adıyla isimlendirilmesi konusundaki görüşleriniz nelerdir?*

4. GTHM dizilerini nasıl sınıflandırıyorsunuz?

a) *Örneğin GTSM’ de kullanılan bir sınıflama, GTHM’ ye de uygulanabilir mi? Nasıl?*

b) *Halk ezgilerini ve GTHM’ deki dizileri hangi özelliğe göre sınıflandırmak gerekir?*

5. Herhangi bir makamsal yapıya uymadığını düşündüğünüz ezgi ya da türkü var mıdır?

a) *Varsa: Bu tür ezgi veya türkülerin kendi içlerinde nasıl bir sınıflandırma ya da isimlendirmenin olması gerektiğini düşünüyorsunuz?*

b) *Yaptığınız bu sınıflandırmanın gerekçelerini açıklar mısınız?*

6.Ortak bir dilin kullanılması, kurum ve kuruluşlar da yapılan GTHM eğitiminin kalitesine ne tür bir katkı sağlayabilir?

7. GTHM dizilerinin isimlendirilmesi hususunun, müzik eğitiminde nasıl öğretilmesi gerektiğini düşünüyorsunuz? Neden?

Hicâz kâr Türkü 5 6 4 0

Sarkı Devr-i Revanı

Gül ku rut tum gül ku rut tum

gül ku rut tum gül ku rut tum

Yâ ri si nem de u yut tum

Yâ ri si nem de u yut tum

Yâr söy le di ben u nut tum

Yâr söy le di ben u nut tum

Ah a ka bîn de düş tü gö nül

Yâr dan ay rıl ma sı müş kü l (SON)

1 Gül kuruttum gül kuruttum	2 Gül ezerler gül ezerler
Yari sinemde uyuttum	Gülü tabağa dizerler
Yar söyledi ben unuttum	Güzeli candan severler

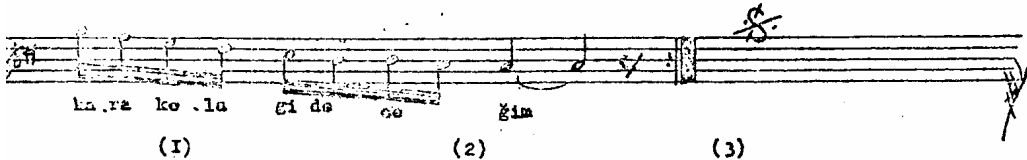
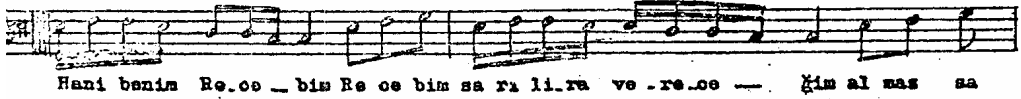
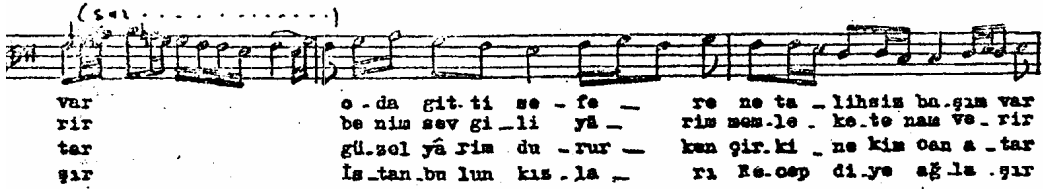
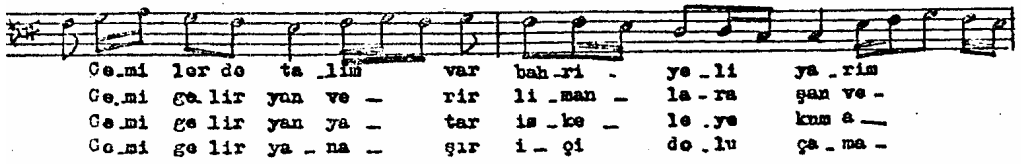
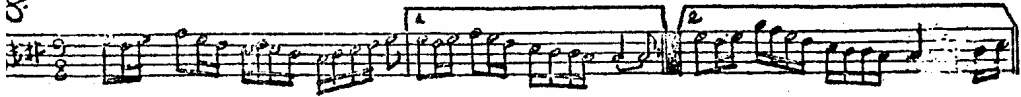
Nakarat

Ah akabinde düştü gönül
Yardan ayrılması müşkül

4 8 6 2

HICAZ TÜRKÜ
Gemilerde talim var

Y. Aksenak



Gemilerde talim var	Gemi gelir yan verir	Gemi gelir yan yatar
Bahriyeli yarım var	Limanlara şan verir	İskelede kum atar
O da gitti sefere	Bonim sevgili yarım	Güzel yarım dururken
Ne talihsiz bağım var	Nemlekete nam verir	Çirkine kim can atar

(4)

Gemi gelir yanaşır
İçi dolu çanagır
İstanbulun kızları
Kecap diye ağlağır

NAKARAT

Hani benim Recebim Recebim
Sarı lira vereceğim
Almazsa kurakola gideceğim

3980

A. ALSAK
D. HANCINİHAVENT TÜRKÜ
FÜLERİNİN ÖNÜ MERSİNMÜZİK:
SÖZ:

EULE Rİ NİN

ÖNÜ MERSİN

SAZ

AH SU LAR İÇ MEM BA DI NİM - TER

SİN TER SİN

AH SU LAR İÇ MEM BA DI NİM

TER

Fülerimin Önu Susan

(Cah) Sınkırmasında baidimur perçemü yusurur

Ağsarı yüzünü bakıyur dursun

Al bacerini gadıyur var ken öleyiur

Aha kapımızda bir nısane kut bon nılayıur

3097

MUHAYYER KÜRDÎ TÜRKÜ

Çubuğum yok yol üstüne uzatam

Aksak

ÇU-BU-ĞUM YOK R- AL-TI AY YOL- MAN YOL ÜS- TÜ- NE U- YIP ZA- TAM GE- ZER (SAZ---)

TA-SIR- KA-TİM YOK YAR YOL- LA- RIN GÜ- ZE-TEM GE- ZER (SAZ---)

TA-SIR- KA-TİM YOK YAR YOL- LA- RIN GÜ- ZE-TEM GE- ZER

ME-NEN-DİN YOK A- MAN SE- Nİ İKİ ME BEN ZE- TEM GE- ZER O GÜ- ZEL BAĞ- Dİ- Şİ Rİ- Mİ DAĞ- LA- YIP ZE- TEM GE- ZER (SAZ---)

ÖRT YA- RİM YAZ- MA- YI BOY- LU BO- YUN- CA (SAZ---)

BEN SA- RA- MA- DİM EL- LER SAR- SIN DO- YUN- CA

ARANAĞME ARANAĞME 1. 2. D.C.

İKARA RADYO EVİ
KÜTÜPHANESİ

1.
Çubuğum yok yol üstüne uzatam
Takatim yok yar yolların gözetem
Menendin yok seni kime benzetem.

Ört yârim yazmayı boylu boyunca
Ben saramadım eller sarsın doyunca

2.
Altı ay yollarda ağlayıp gezer
Sırma saçlarını sallayıp gezer
O güzel bağrımı dağlayıp gezer

Ört yârim yazmayı boylu boyunca
Ben saramadım eller sarsın doyunca

RAST TÜRKÜ

YANA, YANA KÜL OLDUM

NĪM SOFYĀN (J = 80)

$$1.05 \times 3 = 3.15^{tr}$$

SECRET
DAILY DELIVER
TAM

013871

ARANAŽME

ARANAGME

① ② ③

YA NA YA NA KÜLOLDUM SİRES MERE KÜLOLDUM KÜLOLDUM
SA ÇIN U ZUN TA RA RIM BENDEN Gİ Mİ A RA RIM A RA RIM

KUSDİ LİBİL MEZİ DİM YÂR EY YÂR EY YÂR EY
BENDENGİ Mİ BULMAZSAM

③

YÂR EY ŞAKI DİMBÜLBÜLOLDUM ŞAKI DİMBÜLBÜLOLDUM BÜLOLDUM
KADERİ ME YAN A RIM KADERİ ME SAYA RIM SAYA RIM

SA ÇIN U ZUN Ö RE YİM GEÇ KAR ŞIMA GÖ RE YİM GÖ RE YİM.

SENİNGİ Bİ ZÂLT ME YÂR EY YÂR EY YÂR EY

YÂR EY NA SIL GÖNÜL VE RE YİM NA SIL GÖNÜL VE RE YİM VERE YİM

S ON

E VERES 8882
76-3-1955

YANA YANA KÜLOLDUM
BİRESMERE KÜLOLDUM
KUŞ DİLİ BİLMEZ İDİM
SAKİDİM RÜHÂNİ DÜNYA

SACIN UZUN TAPARIM
BEN DENGİMİ ARARIM
BEN DENGİMİ BULMAZSAM
KADERİME YANARIM.

ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Trabzon’da doğdu. İlk, Orta ve Lise öğrenimini Trabzon’da tamamladı. 1993 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü’nde Lisans eğitimini tamamladı.

1994 yılında Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalı’nda Araştırma Görevlisi oldu. 1998 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü’nde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı.

2000 yılında Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü’nde Doktora programına başladı (Eğitimini tez aşamasında sürdürmektedir). 2003 yılında Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalı’nda Öğretim Görevlisi oldu. 2006 yılında Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümü’nde Araştırma Görevlisi oldu.

1993’den beri çalışmış olduğu kurumlarda, özel- tüzel kurum ve kuruluşlar tarafından düzenlenmiş olan halk müziği ve halk çalgıları alanında eğitmen, korist, koro şefi, misafir sanatçı olarak görev almıştır. 1993 yılında TRT Amatör Ses Yarışması, Türk Halk Müziği Dalında Trabzon Bölge 3.sü ve 1992 yılında TRT Amatör Ses Yarışması, Türk Halk Müziği Dalında Trabzon Bölge 2.si olarak ödül almıştır. TRT Erzurum Radyosu, TRT Ankara Radyosu ve TRT Ankara Televizyonunda çeşitli programlarda görev almıştır.

Halen Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim dalında Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.