



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İCRA VE NOTASYON UYUMU AÇISINDAN TÜRK HALK MÜZİĞİ NOTASYON
ANLAYIŞLARININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tunahan BALLI

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ

Haziran 2023



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İCRA VE NOTASYON UYUMU AÇISINDAN TÜRK HALK MÜZİĞİ NOTASYON
ANLAYIŞLARININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tunahan BALLI
2002006

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ

Haziran 2023



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002006 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Tunahan BALLI, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "İcra ve Notasyon Uyumu Açısından Türk Halk Müziği Notasyon Anlayışlarının İncelenmesi" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Sinan AYYILDIZ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Gökhan EKİM
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk GÜRAY
Hacettepe Üniversitesi

Teslim Tarihi : 18.08.2023
Savunma Tarihi : 02.08.2023



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

Tarih: 02.08.2023

Tunahan BALLI





Dedem, Muttalip KARAMUT'a ithafen



ÖNSÖZ

Müziği yazılı ifade yöntemlerinden biri olan notasyonun, Türk Halk Müziği'nde kullanımını konu alan kaynakların az sayıda olması bu tez çalışmasının yapılması noktasında etkili olmuştur. Bu çalışmada, Türk Halk Müziği notasyonları yapı sökücü bir yaklaşımla incelenerek müzik yazılarının tarihsel süreçleri, Türk Halk Müziği özelinde notasyonun tarihsel süreçleri, Türk Halk Müziği notasyon unsurlarının kullanımı, notasyon anlayışlarının özellikleri, icra özelliklerinin notasyonda gösterimi değerlendirilmiştir. Ayrıca bu tez, alanyazında Türk Halk Müziği notasyonlarını en kapsamlı şekilde ele alan ilk çalışma olma özelliği taşımaktadır.

Bu tez çalışmasının gerçekleşmesinde, süreci baştan sona büyük bir sabır ve özveri ile yürüten danışman hocam Doç. Dr. Sinan Ayyıldız'a, çalışmanın ilk aşamalarında görüş ve yönlendirmeleriyle büyük katkılar sunan ve sürecin başında bizi bu araştırma konusuna yönlendiren hocam Prof. Erol Parlak'a, arşivini bizimle paylaşmaktan çekinmeyen ve konu hakkındaki görüşleriyle yeni ufuklar açan Prof. Dr. Cenk Güray'a çok teşekkür ederim.

Son olarak gerek maddi gerek manevi anlamda hayatımın her aşamasında desteklerini esirgemeyen babam Alaaddin Ballı, annem Emine Ballı, abim Osman Ballı ve kardeşim Gül Aslıhan Ballı'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Haziran/2023

Tunahan BALLI

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN	v
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xvii
ÖZET	xxxiii
SUMMARY	xxxv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Niteliği.....	2
1.2. Çalışmanın Hedefi.....	4
1.3. Çalışmanın Yöntemi	4
1.4. Problem ve Alt Problemler.....	6
1.5. Çalışmanın Evreni, Örneklemi ve Sınırlılıkları.....	6
1.6. Terminolojik Tercihler	6
2. MÜZİK YAZILARININ KISA TARİHÇESİ	12
2.1. Batı Müziğinde Kullanılan Müzik Yazıları.....	13
2.1.1. Harf yazıları.....	13
2.1.2. Harf-şekil yazıları	17
2.1.3. Nota yazıları	18
2.1.4. Tablaturlar	21
2.2. Türk Müziğinde Kullanılan Müzik Yazıları	22
2.2.1. Harf yazıları.....	24
2.2.2. Harf-şekil yazıları.....	27
2.2.3. Nota yazıları	28
3. NOTASYON VE TÜRK HALK MÜZİĞİ.....	29
3.1. Türk Halk Müziğinde Notasyon Unsurlarının Kullanımı.....	39
3.1.1. Porte ve partison anlayışı	39
3.1.2. Anahtar kullanımı	44
3.1.3. Nota tasarımı	47
3.1.4. Değiştirici işaretler.....	54
3.1.5. Usul gösterimi	57
3.1.6. Nota değeri içerisinde düzensiz bölünmeler	62

3.1.7. Tempo Gösterimleri	64
3.1.8. Duraklama işaretleri	71
3.1.9. Tekrar işaretleri	73
3.1.10. Oktav işaretleri	86
3.1.11. Sus İşaretleri	88
3.1.12. Ölçü Çizgileri	89
3.1.13. Aralıklar, akorlar ve çokseslilik	101
3.1.14. Unisonlar	107
3.1.15. Bağlar	108
3.1.16. Artikülasyon İşaretleri	111
3.1.17. Dinamikler	117
3.1.18. Süsleme işaretleri	119
3.1.19. Glissando ve Portamento	128
3.1.20. Arpejleme	133
3.1.21. Vibrato	135
3.1.22. Betimsel Notasyon	138
3.2. Türk Halk Müziğinde Notasyon Anlayışları	173
3.2.1. Muallim İsmail Hakkı Bey	173
3.2.2. Otto Abraham/ Erich Moritz Von Hornbostel	174
3.2.3. Seyfettin-Sezai Asal (Asaf) kardeşler	175
3.2.4. Darülelhan notasyonu	176
3.2.5. Bela Bartok	184
3.2.6. Ahmet Yekta Madran	185
3.2.7. Ferruh Arsunar	186
3.2.8. Ahmet Adnan Saygun	189
3.2.9. Sadi Yaver Ataman	194
3.2.10. Veysel Arseven	197
3.2.11. Kemal İlerici	197
3.2.12. Muzaffer Sarısözen	198
3.2.13. TRT Notasyonu	200
3.2.14. Laurence Picken	204
3.2.15. Janos Sipos-Eva Csaki	207
3.2.16. Burhan Tarlabası	208
3.2.17. Süleyman Şenel	209
3.2.18. Erol Parlak	211
3.2.19. Erdal Tuğcular& Melih Ertuğrul Bayraktarkatal	213
3.2.20. Erdal Erzincan&Arif Sağ	213

3.2.21. Bortan Oldaç	214
3.2.22. Kenan Durul	215
3.2.23. Cengiz Kurt	216
3.2.24. Serkan Çelik.....	217
3.2.25. Okan Sağlambilen	218
3.2.26. Can Karahan.....	220
3.2.27. Sinan Ayyıldız	220
3.3. Türk Halk Müziği Notasyonlarında İcra ve Notasyon Uyumu	223
4. SONUÇ.....	240
KAYNAKÇA	252
EKLER	266
ÖZGEÇMİŞ	285





KISALTMALAR

TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
ADK	: Ankara Devlet Konservatuvarı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
ANS	: Avrupa Notasyon Sistem





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 Sümer ilahisi notasyonundan örnek.....	14
Şekil 2.2 Antik Yunan Müzik Yazısı.....	15
Şekil 2.3 Alman İngiliz Harf Yazısı	16
Şekil 2.4 Franco Sisteminde kullanılan transkriptler ve günümüz notasyon sistemine uyarlanmış hali.....	19
Şekil 2.5 Bazı süre gösterimleri.....	20
Şekil 3.1 Muzaffer Sarısözen notasyonundan dipnotla mikroton gösterimi.....	33
Şekil 3.2 Büyük porte.....	39
Şekil 3.3 Modern porte.....	40
Şekil 3.4 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Bela Bartok.....	40
Şekil 3.5 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Ahmet Adnan Saygun.....	40
Şekil 3.6 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Kerem Cenk Yılmaz.....	40
Şekil 3.7 Bir çizgili porte.....	41
Şekil 3.8 Bir çizgili portenin notasyonda kullanımı-1.....	41
Şekil 3.9 Bir çizgili portenin notasyonda kullanımı.....	41
Şekil 3.10 Bir çizgili porte kullanımı-Ahmed Adnan Saygun	41
Şekil 3.11 Bir çizgili porte kullanımı- Mehmet Gündoğdu	41
Şekil 3.12 Belirsiz perdeli voka icrada dizeksiz kullanım	42
Şekil 3.13 İki çizgili porte.....	42
Şekil 3.14 Darüelhan usul gösterimi	42
Şekil 3.15 Üç çizgili porte kullanımı- Bela Bartok	43
Şekil 3.16 TRT notasyonlarında iki çizgili porte kullanımı.....	43
Şekil 3.17 Partisyon kullanımı-Nida Tüfekçi	43
Şekil 3.18 Partisyon kullanımı-Laurence Picken	43
Şekil 3.19 Partisyon kullanımı-Hüseyin Yükrük	44
Şekil 3.20 Anahtarlar	44
Şekil 3.21 Sol anahtarlı notasyon örneği.....	45
Şekil 3.22 Laurence Picken-Anahtar kullanımı.....	45
Şekil 3.23 Mehmet Ali Özdemir-Anahtar kullanımı	45
Şekil 3.24 Bela Bartok-Anahtar kullanımı	45
Şekil 3.25 Ahmet Adnan Saygun-Anahtar kullanımı.....	46
Şekil 3.26 Süleyman Şenel-Anahtar kullanımı	46
Şekil 3.27 Ferruh Arsunar davul notasyonunda anahtarsız yazım.....	46
Şekil 3.28 Ahmet Yekta Madran davul notasyonunda anahtar kullanımı	46

Şekil 3.29 Günümüz davul notasyonlarında anahtar kullanımı.....	47
Şekil 3.30 Nota başı gösterimleri	47
Şekil 3.31 Bela Bartok notasyonunda oval nota başı kullanımı	47
Şekil 3.32 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda oval nota başı kullanımı	48
Şekil 3.33 Süleyman Şenel notasyonunda oval nota başı kullanımı.....	48
Şekil 3.34 Ferruh Arsunar notasyonunda düzen gösterimi.....	48
Şekil 3.35 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda düzen gösterimi	48
Şekil 3.36 Savaş Ekici notasyonunda düzen gösterimi	49
Şekil 3.37 Atilla Özdek notasyonunda floje gösterimi.....	49
Şekil 3.38 Can Karahan notasyonunda floje gösterimi.....	49
Şekil 3.39 Can Karahan notasyonunda üst tel gösterimi.....	49
Şekil 3.40 TRT notasyonunda glissando gösterimi (Bu Göçü Burdan Yükledim)	50
Şekil 3.41 TRT notasyonunda çarpı nota başı kullanımı-1 (Tarhala Barana Havaları)	50
Şekil 3.42 TRT notasyonunda çarpı nota başı kullanımı-2 (Koluna Sepet Takar) ...	50
Şekil 3.43 Müslüm Akdemir notasyonunda “kasnak” gösterimi	51
Şekil 3.44 Kerem Cenk Yılmaz notasyonunda “kapalı tek” gösterimi	51
Şekil 3.45 Can Karahan notasyonunda sessiz sürelerin gösterimi.....	51
Şekil 3.46 Laurence Picken saz notasyonunda göğüse vurulan darpların gösterimi	51
Şekil 3.47 Sadi Yaver Ataman çarpı nota başı kullanımı-1	52
Şekil 3.48 Sadi Yaver Ataman çarpı nota başı kullanımı-2	52
Şekil 3.49 Can Karahan notasyonunda üçgen nota başı kullanımı	52
Şekil 3.50 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında kuyruk kullanımı	53
Şekil 3.51 Asaf kardeşler notasyonlarında kuyruk kullanımı-1	53
Şekil 3.52 Asaf kardeşler notasyonlarında kuyruk kullanımı-2	53
Şekil 3.53 Darüelhan notasyonlarında kuyruk kullanımı.....	53
Şekil 3.54 Ferruh Arsunar notasyonlarında kuyruk kullanımı	53
Şekil 3.55 Avrupa notasyon sisteminde çengel kullanımı.....	54
Şekil 3.56 Bela Bartok notasyonlarında çengel kullanımı.....	54
Şekil 3.57 Yarım veya tam ton değişikliğini gösteren değiştirici işaretler.....	54
Şekil 3.58 Mikroton gösterimleri.....	55
Şekil 3.59 Abraham/Hornbostel notasyonlarında mikroton gösterimleri	55
Şekil 3.60 Darüelhan notasyonlarında mikroton gösterimi olarak “çengelli bemol” .	55
Şekil 3.61 Bela Bartok notasyonlarında mikroton gösterimi	56
Şekil 3.62 Sinan Ayyıldız notasyonlarında mikroton gösterimi	56
Şekil 3.63 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında mikroton gösterimi	56
Şekil 3.64 Etem Ruhi Güngör notasyonlarında mikroton gösterimi	56
Şekil 3.65 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında mikroton gösterimi	57

Şekil 3.66 TRT notasyonlarında mikroton gösterimi	57
Şekil 3.67 Gazi Erdener Kaya notasyonlarında mikroton gösterimi	57
Şekil 3.68 Muallim İsmail Hakkı notasyonlarında usul gösterimi.....	58
Şekil 3.69 Darülelhan notasyonlarında usul gösterimi	58
Şekil 3.70 Yurdumuzun Nağmeleri notasyonlarında usul gösterimi	59
Şekil 3.71 Bilecik Halk Türküleri kitabında yer alan notasyonlarda usul gösterimi ...	59
Şekil 3.72 Bela Bartok notasyonlarında usul gösterimi.....	59
Şekil 3.73 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-1.....	60
Şekil 3.74 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-2.....	60
Şekil 3.75 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-3.....	60
Şekil 3.76 Ahmet Yekta Madran notasyonlarında usul gösterimi	60
Şekil 3.77 Sabri Yener notasyonlarında usul gösterimi	61
Şekil 3.78 Darülelhan notasyonlarında serbest ritimli eserler için usul gösterimi	61
Şekil 3.79 Ferruh Arsunar notasyonlarında serbest ritimli eserler için usul gösterimi	61
Şekil 3.80 Eşit ve eşit olmayan üçlemeler	62
Şekil 3.81 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında eşit üçleme kullanımı	62
Şekil 3.82 Bela Bartok notasyonlarında eşit olmayan üçleme kullanımı	62
Şekil 3.83 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda beşleme kullanımı	63
Şekil 3.84 Ferruh Arsunar notasyonunda altılama kullanımı	63
Şekil 3.85 Ferruh Arsunar notasyonunda on ikileme kullanımı	63
Şekil 3.86 Laurence Picken notasyonunda kullanılan düzensiz bölünme	64
Şekil 3.87 Janos Sipos notasyonunda kullanılan düzensiz bölünme	64
Şekil 3.88 Otto Abraham ve Erich Hornbostel notasyonlarında metronom gösterimi	65
Şekil 3.89 TRT notasyonlarında metronom gösterimi (Atladım Geldim Bağa)	65
Şekil 3.90 Onurcan Kaya notasyonlarında metronom gösterimi	65
Şekil 3.91 Ferruh Arsunar notasyonlarında metronom gösterimi.....	66
Şekil 3.92 Hüseyin Yükrük notasyonlarında metronom gösterimi.....	66
Şekil 3.93 Mehmet Ali Özdemir notasyonlarında metronom gösterimi.....	66
Şekil 3.94 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-1	66
Şekil 3.95 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-2	67
Şekil 3.96 Azize Gürses notasyonlarında metronom gösterimi.....	67
Şekil 3.97 Can Etili notasyonlarında metronom gösterimi	67
Şekil 3.98 Altan Demirel notasyonlarında metronom gösterimi	67
Şekil 3.99 Arif Meşhur notasyonlarında metronom gösterimi	68
Şekil 3.100 Ateş Köyoğlu notasyonlarında metronom gösterimi.....	68
Şekil 3.101 İsmet Akyol notasyonlarında metronom gösterimi	68

Şekil 3.102 TRT notasyonlarında metronom gösterimi (Kuşburnu Derde Derman).	68
Şekil 3.103 Asaf Kardeşler notasyonlarında metronom gösterimi	69
Şekil 3.104 Ferruh Arsunar notasyonlarında metronom gösterimi-2	69
Şekil 3.105 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında metronom gösterimi.....	70
Şekil 3.106 Laurence Picken notasyonlarında metronom gösterimi.....	70
Şekil 3.107 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-3	70
Şekil 3.108 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tempo eşitliği ifadesinin gösterimi	71
Şekil 3.109 Duraklama işaretleri	72
Şekil 3.110 Darülelhan notasyonlarında puandorg kullanımı	72
Şekil 3.111 Ferruh Arsunar notasyonlarında puandorg kullanımı.....	73
Şekil 3.112 Muzaffer Sarısözen kodlu duraklama gösterimi.....	73
Şekil 3.113 Tremolo gösterimi	74
Şekil 3.114 Düzensiz bölünmelerde tremolo gösterimi	74
Şekil 3.115 Darülelhan notasyonlarında tremolo kullanımı (Gelin Havası).....	74
Şekil 3.116 TRT notasyonlarında tremolo kullanımı (Bugün Bayram Günü)	75
Şekil 3.117 TRT notasyonlarında tremolo kullanımı (Çekemedim Akça Kızın Göçünü).....	75
Şekil 3.118 Sinan Haşhaş notasyonlarında tremolo kullanımı.....	75
Şekil 3.119 Erdal Erzincan notasyonlarında tremolo kullanımı.....	75
Şekil 3.120 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tremolo kullanımı	76
Şekil 3.121 Ferruh Arsunar notasyonlarında ölçü tekrarı işareti (Derviş Ali).....	76
Şekil 3.122 Avrupa notasyon sisteminde kullanılan tartım tekrarı işareti.....	76
Şekil 3.123 Avrupa notasyon sisteminde kullanılan ölçü tekrarı işareti	77
Şekil 3.124 Avrupa notasyon sisteminde iki ölçü için kullanılan tekrarı işareti.....	77
Şekil 3.125 Oğuzhan Açıkgöz notasyonlarında kullanılan ölçü tekrarı işareti.....	77
Şekil 3.126 Röpriz gösterimi-1.....	78
Şekil 3.127 Röpriz gösterimi-2.....	78
Şekil 3.128 Nihat Kaya notasyonlarında röpriz kullanımı	78
Şekil 3.129 Yücel Paşmakçı notasyonlarında kullanımı	78
Şekil 3.130 Halit Oğan notasyonlarında röpriz kullanımı.....	79
Şekil 3.131 Gani Pekşen notasyonlarında röpriz kullanımı-1 (Bacılar Semahı).....	79
Şekil 3.132 Gani Pekşen notasyonlarında röpriz kullanımı-2 (Bacılar Semahı).....	79
Şekil 3.133 Dolap işareti.....	80
Şekil 3.134 Asaf Kardeşler notasyonunda dolap kullanımı	80
Şekil 3.135 Nide Tüfekçi notasyonlarında dolap kullanımı (Ay Gara Çuha)	80
Şekil 3.136 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında simile kullanımı.....	81
Şekil 3.137 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında mükerrer kullanımı.....	81
Şekil 3.138 Kemal Dinç notasyonlarında simile kullanımı	81

Şekil 3.139 Kenan Durul notasyonlarında simile kullanımı	81
Şekil 3.140 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında koda kullanımı.....	82
Şekil 3.141 Asaf Kardeşler notasyonlarında koda kullanımı	82
Şekil 3.142 Darüelhan notasyonlarında koda kullanımı-1.....	82
Şekil 3.143 Darüelhan notasyonlarında koda kullanımı-2.....	82
Şekil 3.144 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında koda kullanımı	83
Şekil 3.145 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında senyö kullanımı-1.....	83
Şekil 3.146 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında senyö kullanımı-2.....	84
Şekil 3.147 Darüelhan notasyonlarında senyö kullanımı	84
Şekil 3.148 Darüelhan notasyonlarında senyö yerine kullanılan yazılı ifade	84
Şekil 3.149 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında senyö kullanımı.....	84
Şekil 3.150 Gani Pekşen notasyonlarında senyö kullanımı	85
Şekil 3.151 Hamdi Özbay notasyonlarında senyö kullanımı	85
Şekil 3.152 Nida Tüfekçi notasyonlarında senyö kullanımı (Karımca Karımca)	85
Şekil 3.153 Hamit Çine D.C kullanımı	85
Şekil 3.154 İlkin Eylül İlk D.C kullanımı	86
Şekil 3.155 Hüseyin Yükrük D. C kullanımı	86
Şekil 3.156 Doğan Elmalı D.C kullanımı	86
Şekil 3.157 Oktav İşaretleri	86
Şekil 3.158 Asaf Kardeşler notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı	87
Şekil 3.159 Janos Sipos notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı	87
Şekil 3.160 Süleyman Şenel notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı.....	87
Şekil 3.161 Sinan Ayyıldız notasyonlarında oktav anahtarı kullanımı	87
Şekil 3.162 Asaf Kardeşler notasyonlarında kullanılan sus işareti.....	88
Şekil 3.163 Güray Taptık harf notasyonlarında kullanılan sus gösterimi.....	88
Şekil 3.164 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında sus işaretlerinin kullanımı...89	
Şekil 3.165 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-1	90
Şekil 3.166 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-2	90
Şekil 3.167 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-3	90
Şekil 3.168 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-4	90
Şekil 3.169 Can Etili notasyonlarında tek çizgi kullanımı.....	90
Şekil 3.170 Aluş Nuş notasyonlarında tek çizgi kullanımı	91
Şekil 3.171 Darüelhan notasyonlarında ikili çizgi kullanımı.....	91
Şekil 3.172 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	91
Şekil 3.173 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	92
Şekil 3.174 Darüelhan notasyonlarında usul değişikliği gösterimi.....	92
Şekil 3.175 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında usul değişikliği gösterimi	92

Şekil 3.176 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı-1	93
Şekil 3.177 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı-2	93
Şekil 3.178 Altan Demirel notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	93
Şekil 3.179 Erkan Sürmen notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	93
Şekil 3.180 Erdal Erzincan notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	94
Şekil 3.181 Emrah Öz notasyonlarında ikili çizgi kullanımı	94
Şekil 3.182 Darülelhan notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-1	94
Şekil 3.183 Darülelhan notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-2	95
Şekil 3.184 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-1	95
Şekil 3.185 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-2	95
Şekil 3.186 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-3	95
Şekil 3.187 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında kesik çizgi kullanımı.....	96
Şekil 3.188 TRT notasyonlarında kesik çizgi kullanımı	96
Şekil 3.189 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında kesik çizgi kullanımı.....	96
Şekil 3.190 Otto Abraham ve Erich von Hornbostel notasyonlarında final çizgisi kullanımı	97
Şekil 3.191 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında final çizgisi kullanımı.....	97
Şekil 3.192 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında son ifadesinin kullanımı	97
Şekil 3.193 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonlarında fine ifadesinin kullanımı ...	97
Şekil 3.194 Gani Pekşen notasyonunda final çizgisi kullanımı	98
Şekil 3.195 Usul Değişikliği için final çizgisi kullanımı	98
Şekil 3.196 Vokal-Çalgısal bölümler için final çizgisi kullanımı.....	98
Şekil 3.197 İki Diagonal Çizgi	99
Şekil 3.198 İki Ters Diagonal Çizgi	99
Şekil 3.199 İki İnce Diagonal Çizgi	99
Şekil 3.200 İki Ters İnce Diagonal Çizgi	99
Şekil 3.201 İki Yatay Dalgalı Çizgi	99
Şekil 3.202 Çeyrek Çizgi	99
Şekil 3.203 Kesik Çizgi	99
Şekil 3.204 Ferruh Arsunar notasyonunda yarım çizgi kullanımı.....	100
Şekil 3.205 Laurence Picken notasyonunda yarım çizgi kullanımı	100
Şekil 3.206 Gani Pekşen çizgisiz yazım	100
Şekil 3.207 Erdal Erzincan çizgisiz yazım.....	100
Şekil 3.208 Ferruh Arsunar çizgisiz yazım.....	101
Şekil 3.209 Erdal Erzincan notasyonlarında akor yazımı	101
Şekil 3.210 Bela Bartok notasyonunda aralık gösterimi	102
Şekil 3.211 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1	102

Şekil 3.212 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2	102
Şekil 3.213 Ferruh Arsunar notasyonunda eşlik çalgı yürüyüşünün gösterimi	102
Şekil 3.214 Ferruh Arsunar notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1	103
Şekil 3.215 Ferruh Arsunar notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2	103
Şekil 3.216 Laurence Picken saz notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi	103
Şekil 3.217 Laurence Picken çifte notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi	104
Şekil 3.218 Laurence Picken tulum notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi	104
Şekil 3.219 Muzaffer Sarısözen notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1	105
Şekil 3.220 Muzaffer Sarısözen notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2	105
Şekil 3.221 Erol Parlak notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1	105
Şekil 3.222 Erol Parlak notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2	105
Şekil 3.223 Ferruh Arsunar notasyonlarında akor ve aralık gösterimi.....	106
Şekil 3.224 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında akor ve aralık gösterimi.....	106
Şekil 3.225 Hamit Çine notasyonlarında akor ve aralık gösterimi.....	107
Şekil 3.226 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında akor ve aralık gösterimi.....	107
Şekil 3.227 Hamdi Özbay notasyonlarında akor ve aralık gösterimi.....	107
Şekil 3.228 TRT notasyonunda unison yazım örneği-1	108
Şekil 3.229 TRT notasyonunda unison yazım örneği-2	108
Şekil 3.230 Erol Parlak notasyonunda unison yazım örneği.....	108
Şekil 3.231 Abraham&Hornbostel notasyonunda uzatma bağı kullanımı	109
Şekil 3.232 TRT notasyonlarında uzatma bağı kullanımı-1	109
Şekil 3.233 TRT notasyonlarında uzatma bağı kullanımı-2	109
Şekil 3.234 Abraham&Hornbostel notasyonlarında hece bağı kullanımı	109
Şekil 3.235 Ferruh Arsunar notasyonunda hece bağı kullanımı	109
Şekil 3.236 TRT notasyonlarında hece bağı kullanımı	110
Şekil 3.237 Kesik çizgili bağ.....	110
Şekil 3.238 Bela Bartok notasyonlarında kesik çizgili bağ kullanımı	110
Şekil 3.239 TRT notasyonlarında kesik çizgili bağ kullanımı	110
Şekil 3.240 Açık Bağ.....	111
Şekil 3.241 Laissez vibrer	111
Şekil 3.242 Laurence Picken notasyonunda açık bağ kullanımı	111
Şekil 3.243 Artikülasyon İşaretleri	112
Şekil 3.244 İsmail Hakkı Bey notasyonunda staccato kullanımı	112
Şekil 3.245 Darüelhan notasyonlarında staccato kullanımı	113

Şekil 3.246 TRT notasyonlarında staccato kullanımı	113
Şekil 3.247 TRT notasyonlarında staccato kullanımı	113
Şekil 3.248 Can Karahan notasyonunda staccato kullanımı	113
Şekil 3.249 Serkan Çelik notasyonlarında staccato kullanımı	113
Şekil 3.250 Onurcan Kaya notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi	114
Şekil 3.251 Hamdi Akatay notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi.....	114
Şekil 3.252 Sevim Naz notasyonlarında kuvvetli kısa vurgu gösterimi	114
Şekil 3.253 Sevim Naz notasyonlarında yarı kuvvetli vurgu gösterimi.....	114
Şekil 3.254 Kemal İlerici notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi	114
Şekil 3.255 Abraham&Hornbostel notasyonlarında standart vurgu kullanımı	115
Şekil 3.256 Darülelhan notasyonlarında standart vurgu kullanımı.....	115
Şekil 3.257 Ferruh Arsunar notasyonlarında standart vurgu kullanımı	115
Şekil 3.258 Adnan Saygun notasyonlarında standart vurgu kullanımı.....	115
Şekil 3.259 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında standart vurgu kullanımı	116
Şekil 3.260 Süleyman Şenel notasyonlarında standart vurgu kullanımı	116
Şekil 3.261 Kemal İlerici notasyonlarında legato kullanımı	116
Şekil 3.262 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında legato kullanımı	116
Şekil 3.263 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonlarında legato kullanımı	116
Şekil 3.264 Veli Yöntem notasyonlarında legato kullanımı.....	117
Şekil 3.265 Dinamik ifadelerinin gösterimi	117
Şekil 3.266 Dinamik değişiliği işaretleri.....	117
Şekil 3.267 Ferruh Arsunar notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı	118
Şekil 3.268 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı	118
Şekil 3.269 Ahmet Yekta Madran notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı	118
Şekil 3.270 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı... ..	119
Şekil 3.271 A. Gazi Ayhan notasyonlarında mordan kullanımı.....	119
Şekil 3.272 İhsan Öztürk notasyonlarında mordan kullanımı	120
Şekil 3.273 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonunda alt mordan kullanımı	120
Şekil 3.274 Aytunç Aydın notasyonunda alt mordan kullanımı	120
Şekil 3.275 Mordan işareti	121
Şekil 3.276 İkili Mordan işareti.....	121
Şekil 3.277 Asaf Kardeşler notasyonlarında tril kullanımı	121
Şekil 3.278 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında tril kullanımı	122
Şekil 3.279 Ali Canlı notasyonlarında tril gösterimi	122
Şekil 3.280 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -1	122
Şekil 3.281 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -2	122
Şekil 3.282 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -3	123

Şekil 3.283 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -4.....	123
Şekil 3.284 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi-5.....	123
Şekil 3.285 Mustafa Geceyatmaz notasyonlarında tril gösterimi	123
Şekil 3.286 Işık Başel notasyonlarında tril gösterimi	123
Şekil 3.287 Murat Akçay notasyonlarında tril gösterimi	124
Şekil 3.288 Aytunç Aydın notasyonlarında tril gösterimi	124
Şekil 3.289 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tril gösterimi	124
Şekil 3.290 İsmail Hakkı Bey notasyonunda kısa basamak notasının kullanımı	125
Şekil 3.291 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının gösterimi	125
Şekil 3.292 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının göserimi.....	125
Şekil 3.293 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının gösterimi	125
Şekil 3.294 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda parantezli basamak notası kullanımı	126
Şekil 3.295 Tril yerine geçiş notası kullanımı	126
Şekil 3.296 Mordan yerine geçiş notası kullanımı	126
Şekil 3.297 Tremolo yerine geçiş notası kullanımı	127
Şekil 3.298 Esas sestten önce geçiş notası kullanımı	127
Şekil 3.299 Esas sestten sonra geçiş notası kullanımı	127
Şekil 3.300 Geçiş notasının bağlı gösterimi	127
Şekil 3.301 Geçiş notasının bağısız gösterimi.....	127
Şekil 3.302 Ferruh Arsunar notasyonunda kullanılan küçük notalar	128
Şekil 3.303 Faruk Demir notasyonunda kullanılan küçük notalar	128
Şekil 3.304 Glissando gösterimi.....	128
Şekil 3.305 Bela Batok notasyonunda glissando gösterimi	129
Şekil 3.306 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda glissando gösterimi	129
Şekil 3.307 Ferruh Arsunar notasyonunda glissando gösterimi-1.....	129
Şekil 3.308 Ferruh Arsunar notasyonunda glissando gösterimi-2.....	129
Şekil 3.309 İki nota arasında glissando kullanımı.....	130
Şekil 3.310 Esas sesi gösteren nota ile x nota başı arasında glissando kullanımı-1	130
Şekil 3.311 Esas sesi gösteren nota ile x nota başı arasında glissando kullanımı-2	130
Şekil 3.312 Ateş Köyoğlu notasyonlarında glissando gösterimi.....	130
Şekil 3.313 Hakan Ünal notasyonlarında glissando gösterimi	131
Şekil 3.314 Burhan Tarlabası notasyonlarında glissando gösterimi	131
Şekil 3.315 Durmuş Yazıcıoğlu notasyonlarında glissando gösterimi.....	131
Şekil 3.316 Mehmet Özbek notasyonlarında glissando gösterimi.....	131
Şekil 3.317 Nursaç Doğanışık notasyonlarında glissando gösterimi	131

Şekil 3.318 Can Etili notasyonlarında glissando gösterimi.....	132
Şekil 3.319 Melih Duygulu notasyonlarında glissando gösterimi.....	132
Şekil 3.320 Murat Akçay notasyonlarında glissando gösterimi.....	132
Şekil 3.321 Ali Fuat Aydın notasyonlarında glissando gösterimi	132
Şekil 3.322 Doğan Elmalı notasyonlarında glissando gösterimi	133
Şekil 3.323 Can Karahan notasyonlarında glissando gösterimi	133
Şekil 3.324 Arpejleme işareti	133
Şekil 3.325 Arpejleme icrada dinamik değişikliğinin gösterimi.....	134
Şekil 3.326 Bela Bartok notasyonlarında arpejleme gösterimi	134
Şekil 3.327 Ferruh Arsunar notasyonlarında arpejleme gösterimi.....	134
Şekil 3.328 Bortan Oldaç notasyonlarında arpejleme işaretinin kullanımı	134
Şekil 3.329 Onurcan Kaya notasyonlarında arpejleme işaretinin kullanımı	135
Şekil 3.330 Vibrato gösterimi.....	135
Şekil 3.331 Vibrato tekniğinin dalgalı yatay çizgi ile gösterimi.....	135
Şekil 3.332 Ferruh Arsunar mey-zurna notasyonunda vibrato gösterimi	136
Şekil 3.333 Ferruh Arsunar vokal notasyonunda vibrato gösterimi	136
Şekil 3.334 Sadi Yaver Ataman notasyonunda vibrato gösterimi	136
Şekil 3.335 Süleyman Şenel notasyonunda vibrato gösterimi.....	136
Şekil 3.336 İhsan Öztürk notasyonunda vibrato gösterimi	137
Şekil 3.337 Timur Eşiğül notasyonunda vibrato gösterimi.....	137
Şekil 3.338 Uğur Eren Erdoğan notasyonunda vibrato gösterimi	137
Şekil 3.339 Aytunç Aydın notasyonunda vibrato gösterimi.....	137
Şekil 3.340 Bela Bartok notasyonunda vibrato gösterimi	138
Şekil 3.341 Ferruh Arsunar saz notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi	139
Şekil 3.342 Savaş Ekici notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi	139
Şekil 3.343 Bahattin Turan notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi	139
Şekil 3.344 Can Karahan notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi.....	139
Şekil 3.345 Nida Tüfekçi notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi-1.....	140
Şekil 3.346 Nida Tüfekçi notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi-2.....	140
Şekil 3.347 Mansur Kaymak notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi.....	140
Şekil 3.348 İrfan Kurt notasyonunda “takma tezene” gösterimi	140
Şekil 3.349 İrfan Kurt notasyonunda “sıyırtma tezene” gösterimi	141
Şekil 3.350 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-1.....	141
Şekil 3.351 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-2.....	141
Şekil 3.352 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-3.....	141
Şekil 3.353 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-4.....	141
Şekil 3.354 Ahmet Saçan notasyonunda Kayseri Tavrının gösterimi	142

Şekil 3.355 Ahmet Saçan notasyonunda tavır ifadelerinin kullanımı	142
Şekil 3.356 Gazi Erdener Kaya notasyonunda tavır ifadelerinin kullanımı	142
Şekil 3.357 Erol Parlak notasyonunda sağ el hareketleri için kullanılan transkriptler	143
Şekil 3.358 Arif Sağ&Erdal Erzincan notasyonunda sağ el hareketleri için kullanılan transkriptler	143
Şekil 3.359 Şemsi Yatsıman notasyonunda ok işaretlerinin kullanımı	144
Şekil 3.360 Güray Taptık notasyonlarında ok işaretlerinin kullanımı.....	144
Şekil 3.361 Nevzat Altuğ notasyonlarında ok işaretlerinin kullanımı	144
Şekil 3.362 Saz notasyonunda tablatur kullanımı-1.....	144
Şekil 3.363 Saz notasyonunda tablatur kullanımı-1.....	144
Şekil 3.364 Ferruh Arsunar saz notasyonundan örnek bölüm	145
Şekil 3.365 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm-1	145
Şekil 3.366 Erol Parlak saz notasyonundan örnek bölüm.....	145
Şekil 3.367 Sinan Ayyıldız saz notasyonundan örnek bölüm	146
Şekil 3.368 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm-2	146
Şekil 3.369 Adnan Ataman notasyonunda sol el teknikleri için verilen dipnot.....	146
Şekil 3.370 Sabri Yener notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri...	147
Şekil 3.371 Ahmet Saçan notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri	147
Şekil 3.372 Savaş Ekici notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri ...	147
Şekil 3.373 Kenan Durul notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri ..	147
Şekil 3.374 Şenel Önalı notasyonunda parmak gösterimi	148
Şekil 3.375 Güray Taptık notasyonunda parmak gösterimi	148
Şekil 3.376 Sabri Yener notasyonunda parmak gösterimi	148
Şekil 3.377 Nevzat Altuğ notasyonunda başparmak gösterimi.....	149
Şekil 3.378 Bahattin Turan notasyonunda başparmak gösterimi.....	149
Şekil 3.379 Sabri Uysal notasyonunda başparmak gösterimi	149
Şekil 3.380 Kenan Durul notasyonunda başparmak gösterimi	149
Şekil 3.381 Erol Parlak notasyonunda sağ el parmak gösterimi	150
Şekil 3.382 Ahmet Saçan notasyonunda sağ el parmak gösterimi	150
Şekil 3.383 Arif Sağ&Erdal Ezincan notasyonunda sağ el parmak gösterimi.....	150
Şekil 3.384 Şenel Önalı notasyonunda tel gösterimleri	151
Şekil 3.385 Sabri Yener notasyonunda tel gösterimleri	151
Şekil 3.386 Savaş Ekici notasyonunda tel gösterimleri	151
Şekil 3.387 Sadık Ziypak notasyonunda tel gösterimleri	152
Şekil 3.388 İrfan Kurt notasyonunda tel gösterimleri	152
Şekil 3.389 Hakan Akmaz notasyonunda tel gösterimleri.....	152
Şekil 3.390 Can Karahan notasyonunda tel gösterimleri	152

Şekil 3.391 Laurence Picken notasyonunda tel gösterimleri	153
Şekil 3.392 Sinan Ayyıldız notasyonunda tel gösterimleri	153
Şekil 3.393 Arif Sağ&Erdal Ezincan notasyonunda pozisyon gösterimi	154
Şekil 3.394 Yaşar Kemal Alim&Mustafa Aydın Atalay notasyonunda pozisyon gösterimi.....	155
Şekil 3.395 Kenan Durul notasyonunda pozisyon gösterimi	155
Şekil 3.396 Tufan Gültaş notasyonunda pozisyon gösterimi.....	155
Şekil 3.397 Gazi Erdener Kaya notasyonunda pozisyon gösterimi	155
Şekil 3.398 Ali Kazım Akdağ notasyonunda pozisyon gösterimi	156
Şekil 3.399 Sinan Ayyıldız parmak pozisyon formülü.....	156
Şekil 3.400 Sinan Ayyıldız kromatik kolon belirteci	156
Şekil 3.401 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-1.....	157
Şekil 3.402 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-2.....	157
Şekil 3.403 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-3.....	157
Şekil 3.404 Bülent Kılıçaslan notasyonunda pozisyon gösterimi.....	157
Şekil 3.405 Erol Parlak notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler	158
Şekil 3.406 Arif Sağ&Erdal Erzincan notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler	158
Şekil 3.407 Can Karahan notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler	158
Şekil 3.408 Kemal Dinç notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler	158
Şekil 3.409 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler	159
Şekil 3.410 Laurence Picken kabak kemane notasyonunda açık tel gösterimi.....	159
Şekil 3.411 Veli Yöntem notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi	159
Şekil 3.412 Avşar Yengin notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi	160
Şekil 3.413 Ozan Bircan notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi.....	160
Şekil 3.414 Mehmet Şimşek notasyonunda Sul Ponticello gösterimi	160
Şekil 3.415 Veli Yöntem notasyonunda Sul Ponticello gösterimi.....	160
Şekil 3.416 Mehmet Gündoğdu notasyonunda kullanılan “x” kullanımı	161
Şekil 3.417 Laurence Picken kemençe notasyonundan örnek bölüm	162
Şekil 3.418 Muzaffer Sarısözen kaval notasyonundan örnek bölüm	162
Şekil 3.419 Laurence Picken kaval notasyonundan örnek bölüm	163
Şekil 3.420 Barış Yaşayancan notasyonlarında kullanılan nefes ifadeleri.....	163
Şekil 3.421 Haydar Tanrıverdi notasyonunda pozisyon gösterimi.....	163
Şekil 3.422 Sinan Gültekin notasyonunda nefes çevirme tekniğinin gösterimi	164
Şekil 3.423 Yunus Emre notasyonunda dil vurma tekniğinin gösterimi	164
Şekil 3.424 Okan Sağlambilen notasyonunda dil vurma tekniğinin gösterimi	164
Şekil 3.425 Muzaffer Sarısözen çifte notasyonundan örnek bölüm.....	165
Şekil 3.426 Laurence Picken çifte notasyonundan örnek bölüm-1	165

Şekil 3.427 Lurence Picken çifte notasyonundan örnek bölüm-2	165
Şekil 3.428 Muzaffer Sarısözen tulum notasyonundan örnek bölüm (1942).....	166
Şekil 3.429 Muzaffer Sarısözen tulum notasyonunda örnek bölüm (1962).....	166
Şekil 3.430 Laurence Picken tulum notasyonunda örnek bölüm	167
Şekil 3.431 Ahmet Adnan Saygun davul notasyonundan örnek bölüm.....	167
Şekil 3.432 Ahmet Yekta Madran davul notasyonundan örnek bölüm.....	168
Şekil 3.433 Ferruh Arsunar davul notasyonundan örnek bölüm	168
Şekil 3.434 Sadi Yaver Ataman davul notasyonundan örnek bölüm	168
Şekil 3.435 Bortan Oldaç davul notasyonundan örnek bölüm	169
Şekil 3.436 Onurcan Kaya davul notasyonundan örnek bölüm	169
Şekil 3.437 Mustafa Şahin davul notasyonundan örnek bölüm	169
Şekil 3.438 Ünsal Yıldız davul notasyonundan örnek bölüm	169
Şekil 3.439 Kerem Cenk Yılmaz davul notasyonunda kullanılan transkriptler.....	170
Şekil 3.440 Süleyman Şenel çifte nakkare notasyonundan örnek bölüm.....	170
Şekil 3.441 Serkan Çelik bendir notasyonundan örnek bölüm-1	171
Şekil 3.442 Serkan Çelik davul notasyonundan örnek bölüm-2.....	171
Şekil 3.443 Yaşar Erdoğan bendir notasyonundan örnek bölüm-1.....	171
Şekil 3.444 Yaşar Erdoğan bendir notasyonundan örnek bölüm-2.....	172
Şekil 3.445 Erkan Sürmen alkış notasyonu.....	172
Şekil 3.446 Nida Tüfekçi alkış notasyonu.....	172
Şekil 3.447 İsmail Hakkı Bey notasyon örneği	174
Şekil 3.448 Abraham&Hornbostel notasyon örneği	175
Şekil 3.449 Asal kardeşler notasyon örneği	176
Şekil 3.450 Darüelhan 1 ve 2. derleme defterinden notasyon örneği.....	178
Şekil 3.451 Darüelhan 5 ve 6. derleme defterinden notasyon örneği.....	179
Şekil 3.452 Darüelhan 3., 4., ve 7. derleme defterinden notasyon örneği.....	181
Şekil 3.453 Darüelhan 8., 9., ve 10. derleme defterinden notasyon örneği.....	182
Şekil 3.454 Darüelhan 13. derleme defterinden notasyon örneği	183
Şekil 3.455 Bela Bartok notasyonundan örnek bölüm	184
Şekil 3.456 Ahmet Yekta Madran notasyonundan örnek bölüm	185
Şekil 3.457 Ferruh Arsunar notasyonundan örnek bölüm-1	187
Şekil 3.458 Ferruh Arsunar notasyonundan örnek bölüm-2	188
Şekil 3.459 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda kullanılan değiştirici işaretler	190
Şekil 3.460 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-1.....	190
Şekil 3.461 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda kullanılan fonetik işaretler.....	191
Şekil 3.462 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda fonetik işaretlerin kullanımı.....	192
Şekil 3.463 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-2.....	193

Şekil 3.464 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-3	194
Şekil 3.465 Sadi Yaver Ataman notasyonundan örnek bölüm.....	196
Şekil 3.466 Veysel Arseven notasyonundan örnek bölüm	197
Şekil 3.467 Kemal İlerici notasyonundan örnek bölüm.....	198
Şekil 3.468 Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm-1	199
Şekil 3.469 Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm-2	200
Şekil 3.470 Nida Tüfekçi notasyonundan örnek bölüm	202
Şekil 3.471 Yücel Paşmakçı notasyonundan örnek bölüm.....	202
Şekil 3.472 Mehmet Özbek notasyonundan örnek bölüm	203
Şekil 3.473 İhsan Öztürk notasyonundan örnek bölüm	204
Şekil 3.474 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm	205
Şekil 3.475 Laurence Picken def notasyonundan örnek bölüm.....	206
Şekil 3.476 Laurence Picken kabak kemane notasyonundan örnek bölüm.....	207
Şekil 3.477 Janos Sipos notasyonundan örnek bölüm.....	208
Şekil 3.478 Burhan Tarlabası notasyonundan örnek bölüm	209
Şekil 3.479 Süleyman Şenel notasyonundan örnek bölüm	211
Şekil 3.480 Erol Parlak notasyonundan örnek bölüm.....	212
Şekil 3.481 Erdal Tuğcular&Ertuğrul Bayraktar notasyonundan örnek bölüm	213
Şekil 3.482 Erdal Erzincan&Arif Sağ Notasyon notasyonundan örnek bölüm	214
Şekil 3.483 Bortan Oldaç davul notasyonundan örnek bölüm	215
Şekil 3.484 Kenan Durul notasyonundan örnek bölüm	216
Şekil 3.485 Cengiz Kurt notasyonundan örnek bölüm	217
Şekil 3.486 Serkan Çelik notasyonundan örnek bölüm	218
Şekil 3.487 Okan Sağlambilen notasyonundan örnek bölüm	219
Şekil 3.488 Can Karahan notasyonundan örnek bölüm	220
Şekil 3.489 Modern Şelpe Repertuarı isimli kitapta kullanılan notasyondan örnek bölüm	221
Şekil 3.490 Saz (Bağlama) için Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar isimli kitapta kullanılan notasyondan örnek bölüm	222
Şekil 3.491 Sinan Ayyıldız analiz notasyonlarından örnek bölüm	223
Şekil 3.492 Sepetçioğlu türküsünün Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-1	224
Şekil 3.493 Sepetçioğlu icra notasyonu	224
Şekil 3.494 Sepetçioğlu türküsünün Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-2	225
Şekil 3.495 Sepetçioğlu icra notasyonu- serbest ritimli vokal bölüm	225
Şekil 3.496 Sepetçioğlu icra notasyonu- ritimli vokal bölüm-1.....	225
Şekil 3.497 Sepetçioğlu türküsünün Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-3	225

Şekil 3.498 Sepetçioğlu icra notasyonu- ritimli vokal bölüm-2	225
Şekil 3.499 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu isimli türkünün Muzaffer Sarısözen notasyonundaki künyesi	226
Şekil 3.500 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu isimli türkünün Süleyman Şenel notasyonundaki künyesi	226
Şekil 3.501 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu-Süleyman Şenel notasyonundan örnek bölüm	227
Şekil 3.502 Hoş Bilezik eserinin Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-1 ...	228
Şekil 3.503 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-1	228
Şekil 3.504 Hoş Bilezik eserinin Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-2...	228
Şekil 3.505 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-2	228
Şekil 3.506 Hoş Bilezik Barının TRT notasyonundan örnek bölüm	229
Şekil 3.507 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-3	229
Şekil 3.508 Garamandan Geliriken-Bela Bartok notasyonundan örnek bölüm	231
Şekil 3.509 Garamandan Geliriken-icra notasyonu	231
Şekil 3.510 Garamandan Geliriken-Ateş Köyoğlu notasyonundan örnek bölüm	232
Şekil 3.511 Yenge Kızın-Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-1 ...	233
Şekil 3.512 Yenge Kızın- Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-2 ..	233
Şekil 3.513 Yenge Kızın-Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm	234
Şekil 3.514 Siyah Perçemlerin-Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm .	236
Şekil 3.515 Siyah Perçemlerin-icra notasyonu	236
Şekil 3.516 Bülbül Peşrevi-Laurence Picken notasyonundan örnek bölüm	238
Şekil 3.517 Bülbül Peşrevi-Eray Cömert notasyonundan örnek bölüm	238
Şekil 3.518 491-Janos Sipos notasyonundan örnek bölüm	239
Şekil 3.519 491 numaralı eserin icra notasyonu	239



İCRA VE NOTASYON UYUMU AÇISINDAN TÜRK HALK MÜZİĞİ NOTASYON ANLAYIŞLARININ İNCELENMESİ

ÖZET

Bu tez çalışmasında, Türk Halk Müziği'nde notasyon ve icra uyumu çeşitli yöntemlerle ele alınmış, icra uygulamalarının notasyon unsurları ve anlayışları çerçevesinde yazıya nasıl aktarıldığı incelenmiştir. Yapılan incelemelerle örnekleme dahil edilen notasyon örnekleri kullanılarak icra ve notasyon üzerine durum tespiti yapmak amaçlanmıştır. THM notasyon anlayışlarında icra özelliklerinin gösterimi bakımından notasyon unsurlarının ne şekilde kullanıldığını inceleyen bu çalışmada, tarama modeli; fenomenolojik, etnografik ve sanat temelli araştırma desenleri; literatür taraması ve doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmada tercih edilen veri toplama yöntemi, araştırma deseni ve araştırma modeli, bu tezin dört başlıkla şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu başlıklar; Giriş, Müzik Yazılarının Kısa Tarihçesi, Notasyon ve Türk Halk Müziği, Sonuç şeklinde adlandırılmıştır.

Çalışmanın kapsamı, niteliği, hedefi, yöntemi, problemi, evreni, örnekleme ve sınırlılıkları "Giriş" başlığı altında detaylıca ele alınmıştır. Çalışmada kullanmak için tercih edilen terminolojik unsurlar gerekçeleriyle birlikte yine aynı bölümde açıklanmıştır. Tezin giriş bölümünde müzik yazılarının tanımı, amacı, işlevi, müzik yazı sistemlerinin gereksinimlerinden kısaca bahsedilmiş, konuyla ilgili alanyazında mevcut bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde, okuyucuya konu hakkındaki genel bilgilerin verilmesi amaçlanmıştır.

Sonraki başlıkta müzik yazılarının kısa tarihçesi Batı müziği ve Türk müziğinde kullanımlarına göre iki alt başlıkla ele alınmıştır. Batı müziğinde kullanılan müzik yazıları; harf yazıları, harf-şekil yazıları, nota yazıları ve tablaturlar olmak üzere dört ayrı grupta incelenmiştir. Türk müziğinde kullanılan müzik yazıları ise harf yazıları, harf-şekil yazıları ve nota yazıları olmak üzere üç ayrı grupta ele alınmıştır. Bu bölümde daha çok kronolojik bir şekilde notalama sistemlerinden bahsedilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, ilgili alanyazında yer alan Türk Halk Müziği notasyonları özelindeki bilgiler derlenerek sunulmuştur. Anadolu'da yapılan ilk derleme çalışmalarının ardından yayımlanan notasyon örneklerinden, notasyon üzerine yapılan çalışmalardan, bazı toplantılarda notasyonla ilgili gündem maddelerinden bahsedilmiştir.

Türk Halk Müziği notasyonlarında notasyon unsurlarının kullanımının ele alındığı üçüncü bölümün ilk alt başlığında her notasyon unsuru ayrı bir başlık olarak ele alınmış, notasyon unsurlarının Avrupa notasyon sistemi ve Türk Halk Müziği'nde kullanıldığı işlevler verilmiştir.

Çoğunluğu Cumhuriyet Dönemi olmak üzere çeşitli dönemlerde geliştirilen notasyon anlayışları, çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan "Türk Halk Müziği'nde Notasyon Anlayışları" başlığı ile incelenmiştir. Bu bölümde yapılan incelemelerde Charles Seeger, Erol Parlak ve Matthew Warren tarafından yapılan sınıflandırmalardan faydalanılmıştır. Seeger'in "kuralcı" ve "tanımlayıcı", Parlak'ın "tespit" ve "icra", Warren'in ise "yapısalcı" ve "yapısökümcü" notasyon sınıflandırmaları ile THM notasyonlarında notistlerin notasyon yaklaşımları ele alınmıştır.

İcra kayıtları ile notasyon örneklerinin karşılaştırıldığı ve belirsizlik, kimlik, zaman-mekan ilkeleri üzerinden bazı bulguların verildiği bölüm, İcra ve Notasyon Uyumunu Açısından Türk Halk Müziği Notasyonları olarak başlıklandırılmıştır. Bu başlık altında özellikle aynı eserin farklı kişi/kurum tarafından derlenmiş kayıtları ve yazılmış notasyon örnekleri, tespit edilmiş, yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde, elde edilen bulgular hedefler ve problemler doğrultusunda ele alınarak yorumlanmıştır.

Yapılan çalışmada; notasyonun detay durumu, perde gösterme yöntemi ve tarihsel süreçler gibi etmenlerin notasyonların sınıflandırılmasında etkili olduğu, Türk Halk Müziği'nde notasyon anlayışlarının belli bir gelişim çizgisinde ilerlediği, notasyon anlayışlarının Charles Seeger, Erol Parlak ve Matthew Warren tarafından yapılan sınıflandırmalarda belli karşılıklarının olduğu, Türk Halk Müziği notasyonlarında farklı dönemlerde bazı yaklaşımların benimsendiği ve benimsenen yaklaşımlardan yeni anlayışların ortaya çıktığı, eğitim alanında yazılan notasyonlarda betimsel işaretlere sıkça yer verilirken analiz ve icra notasyonlarında betimsel unsurların daha az kullanıldığı, analiz notasyonlarında yeni transkript veya belli transkriptlerin renklendirilmiş versiyonlarından faydalandığı, dinamik ve artikülasyon başta olmak üzere bazı notasyon unsurlarının kullanılmadığı veya az sayıda kullanıldığı, notasyonlarda bu gibi belirsiz unsurların icracı tarafından yorumlanmaya müsait olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.



EXAMINATION OF TURKISH FOLK MUSIC NOTATION APPROACHES IN TERMS OF THE UNITY OF PERFORMANCE AND NOTATION

SUMMARY

In this thesis study, the relationship between notation and performance in Turkish Folk Music has been examined using various methods, and how performance practices are transferred to writing within the framework of notation elements and concepts has been investigated. The aim was to make an assessment of performance and notation based on the examinations conducted, using notation examples included in the sampling. In this research, which examines how notation elements are used in representing performance characteristics in THM notation concepts, scanning model, phenomenological, ethnographic, and art-based research designs, literature review, and document analysis methods were employed. The preferred data collection method in the research, research design, and research model have been influential in shaping this thesis with seven headings: Introduction, A Brief History of Music Writing, Notation and Turkish Folk Music, Usage of Notation Elements in Turkish Folk Music, Notation Concepts in Turkish Folk Music, Turkish Folk Music Notations in terms of Performance and Notation Unity, and Conclusion.

The scope, nature, objective, method, problem, universe, sample, and limitations of the study have been thoroughly discussed under the "Introduction" section. The terminological elements preferred for use in the study have also been explained in the same section, along with their justifications. In the introduction section, a definition of music writing, its purpose, function, and the requirements of music writing systems have been briefly discussed, and existing information in the literature on the subject has been presented. The aim of this section is to provide the reader with general information about the topic.

In the following section, the brief history of music writing has been examined under two subheadings: Western music and Turkish music. The music writings used in Western music have been analyzed in four separate groups: letter writings, letter-shape writings, note writings, and tablatures. The music writings used in Turkish music, on the other hand, have been discussed in three separate groups: letter writings, letter-shape writings, and note writings. This section mainly discusses notation systems chronologically.

In the third chapter of the study, information specific to Turkish Folk Music notations in the relevant literature has been compiled and presented. Mention has been made of notation examples published after the first compilation studies conducted in Anatolia, studies on notation, and agenda items related to notation in some meetings.

In the fourth chapter, which addresses the usage of notation elements in Turkish Folk Music notations, each notation element has been treated as a separate heading, and the functions of notation elements in the European notation system and Turkish Folk Music have been provided.

The fifth chapter of the study examines the notation concepts in Turkish Folk Music, mostly developed in various periods, using the heading "Notation Concepts in Turkish Folk Music." In the examinations conducted in this chapter, classifications made by Charles Seeger, Erol Parlak, and Matthew Warren have been utilized. Seeger's "prescriptive" and "descriptive," Parlak's "identification" and "performance," and Warren's "structural" and "deconstructive" notation classifications, as well as notation approaches of notists in THM notations, have been discussed.

The section comparing performance recordings with notation examples and presenting some findings based on the principles of uncertainty, identity, and time-

space is titled "Turkish Folk Music Notations in terms of Performance and Notation Unity." Under this heading, particularly different recordings and written notation examples of the same composition, compiled by different individuals/institutions, have been identified, interpreted, and evaluated.

In the conclusion section of the study, the findings are interpreted in line with the objectives and problems.

In this thesis study, the singular scanning model was used as the research model. In order to determine various parameters related to THM notations, the answer to the question "What is the situation?" was sought in all units of the study. In the section where the short history of music writings is examined, it is observed that theoretical or performance-oriented systems were developed, letter writings were used for many years in Turkish music, different systems were tried during the transition process to the European notation system in Turkish music, and new systems are still being developed to express music. The findings obtained can be accepted as the answer to the question "What is the situation?" The section on notation and Turkish Folk Music, on the other hand, reveals that there have been various discussions about THM notations throughout history. In the case of the usage of notation elements in Turkish Folk Music notations, it is observed that notation elements are used either for their own functions or for different functions assigned to them. The situation in THM notation approaches is discussed in terms of how performance is transcribed into notation, what to consider in the notation process, and the notation approach of the notator. The current situation in this regard is that two methods used in notation, dictation by mouth and dictation from recording, have an influence on the formation of notation understanding, different performance characteristics are emphasized by notators, and as a result, notation approaches are the written representation of the notator's approach to performance. In the written/auditory recordings examined in terms of the unity of performance and notation, it is observed that some notation elements are not provided in the transcribed melodies, which necessitates the interpretation of certain performance practices by subsequent performers. This situation is considered as "uncertainty" within the scope of the thesis.

In this study, phenomenological, ethnographic, and art-based research designs were used as research designs. The perspectives of individuals were evaluated in examining Turkish Folk Music notation approaches, and this was achieved through the use of phenomenological research design. Ethnographic research design was chosen as a necessity of the research subject. It was observed that deconstructive personal approaches in THM notations gradually became a structural form over time. This situation was considered as a naturally occurring cultural approach, and in this context, ethnographic research design was used. Art-based research design was also preferred, similar to ethnographic research design, due to the structure of the study. Some of the examples examined within the scope of the study consist of instrumental methods used for educational purposes. In these methods, the use of notation elements and descriptive transcripts produced for the realization of the desired performance were determined, interpreted, and evaluated. This approach in the research is referred to as "art-based research" in the literature.

In this study, literature review and analysis of obtained documents continued for data collection. Document analysis was preferred as the data collection method, which provided benefits in investigating the studies of individuals and institutions that cannot be directly accessed. In addition, it was considered that document analysis was the best method to obtain this data, which does not require natural or artificial environment examination and does not require personal interviews. As a result of the determined method and conducted research, numerous documents, audio recordings, and notation examples were obtained.

The study reveals that the level of detail in notation, pitch representation methods, and historical processes have an impact on the classification of notations. It is observed that there is a certain progression in the understanding of notation in Turkish Folk Music, and the classifications made by Charles Seeger, Erol Parlak, and Matthew Warren have corresponding interpretations in notation approaches.

Furthermore, the study finds that different approaches have been adopted in Turkish Folk Music notations during different periods, leading to the emergence of new understandings. In educational notations, descriptive symbols are frequently used, while analytical and performance notations use fewer descriptive elements. Analysis notations often rely on new transcriptions or colored versions of specific transcriptions.

It is also noted that certain notation elements such as dynamics and articulation are either not used or used sparingly in some notations, allowing for more ambiguous interpretation by performers. These findings contribute to understanding the relationship between Turkish Folk Music notations and performance.





1. GİRİŞ

Genel olarak müzikal seslerin yazı yoluyla ifade edilmesine müzik yazısı denmektedir. Kimi kaynaklarda müzik yazısı yerine “notasyon”, “müzikal notasyon” veya “nota” terimleri de kullanılmaktadır. TDV İslam ansiklopedisinde nota, “özel yazılı işaretlerle müziğin yansımaya verilen ad” olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca “nota” kelimesinin latince “yazı, yazılı işaret”, “notation” kelimesinin İngilizce ve Fransızca’da “nota yazısı” anlamına geldiği belirtilmiş, kelimenin Türkçe çevirisinin “yazının yazısı” veya “müzik yazısının yazısı” şeklinde olacağı yazılmıştır (Agayeva, 2022). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğünde ise nota kelimesi “bir müzik sesini belirtmeye yarayan işaret” olarak açıklanmıştır (Güncel Türkçe Sözlük Nota, 2022). Rastall, “The Notation of Western Music” isimli kitabında müzik yazıları için “müzikal fikirlerin temsil edildiği ve gelecekteki performans veya çalışmalar için korunduğu yazılı semboller” tanımını yapmıştır (Rastall, 1982).

Müzik yazılarının ilk biçimleri belirsiz görünse de sözlü gelenekle birleştirildiğinde başarılı bir performans için gereken tüm bilgileri içermektedir (Treitler, 1982). Müziği orijinal yapısı ile belgeleyerek aktarabilmenin yolu onu oluşturan seslerin yazıya dökülmesidir. Müziğin yazı ile ifade edilmesindeki en önemli iki ana unsur: işaretlerin meydana getirilmesi ve bu işaretlerin birbirleri ile olan ilişkilerindeki tutarlılıktır (Tohumcu, 2006). Sesin yüksekliği, süresi, şiddeti gibi özelliklerini ifade eden işaret, şekil ve terimler ne kadar iyi anlaşılırsa icra da o oranda başarılı olacaktır (Güngör, 2015). Bu sebeple müziği görsel olarak ifade etmenin en yaygın yöntemi olan müzik yazıları hem görünür olguları, hem de birleştirici kuralları kapsamaktadır. Topluma ait müzikal hissiyatın somuta dökülmesinde aracılık görevi üstlenmiştir (Popescu-Judet, 1996). Notasyon sayesinde deneyimli bir müzisyenin kağıt üzerindeki notalar aracılığı ile bir müzik parçasının nasıl bir ses çıkardığına dair bilgi sahibi olabilir (Smith & Williams, 1997).

Müzik notasyonu, içinde bulunduğu her dönemde farklı amaçlara hizmet ettiğinden bir biçimin diğerinden üstünlüğü ihtimali olanaksızdır. Erken müzik notasyonu biçimleri belirsiz görünebilir, ancak sözlü gelenekle birleştirildiğinde, başarılı bir performans için gereken tüm bilgileri içeriyordu (Strayer, 2013). Bu ilk notasyon formları çağdaş formlarla karşılaştırıldığında yetersiz görünse de, notasyon hizmet ettiği bağlama göre şekillenmektedir. Dokuzuncu yüzyılda neumes’in kökeninden on dördüncü yüzyılda Ars Nova döneminin ritmik gelişmelerine kadar her müzikal dönem, notasyonel formlar oluşturmak ve uyarlamak için sözlü gelenekle birlikte kullanılmıştır. Müzik

notasyonunun evrimi, her dönemin müzikal taleplerini karşılamak için sözlü geleneğin yanında çalışan bir dizi yenilik olarak ilerlemiştir (Strayer, 2013).

Müzik yazıları bir eserin analizi veya tekrar icrasında kullanılmasının yanı sıra toplu icra ve müzik eğitimi gibi müzik iletişimi gerektiren konularda da büyük kolaylıklar sağlamıştır. Müzik yazıları ezgisel bellek oluşturma ve müziği de doğrudan etkileyen bir araç olmuştur. Tarihsel gelişim sürecinde önce “saptama aracı” olarak ortaya çıkan yazılar zamanla “ulaştırma ve tasarım aracı” olarak da kullanılmıştır (Atalay A. , 1985). Atalay, ezginin tekrar icrası için kullanılan müzik yazılarının bir saptama aracı, farklı kültürler tarafından kullanılan ortak notasyonun kültürlerarası bir ulaştırma aracı, çok seslilik gibi yazıya dayalı müzik geleneğinin geliştiği müzik türlerinde kullanılan müzik yazılarının ise bir tasarım aracı olduğunu belirtmiştir (Atalay A. , 1985). Ayrıca müziğin anlaşılmasında yardımcı, analizinde somutlaştırıcı, öğretilmesinde eğitsel bir işleve sahip olan müzik yazıları, müziğin elle tutulan ve gözle görülen tek parçasıdır (Atalay A. , 1985). Bu özelliği ile müziğin bütün detaylarının kavranmasında önemli rol oynamaktadır.

Müzik yazısının müziği biçimlendiren ve doğrudan etkileyen işlevleri de bulunmaktadır. Müziğin yazı ile ifade edilmesi zamanla müzikte yazıya bağlılığı da getirmiştir. Müzikte yazıya bağlılık doğaçlama icra kabiliyetinin körelmesi, ezber yeteneğinin zayıflaması, yazıldığı gibi düşünme veya sadece yazılanı düşünme gibi dezavantajları doğurmaktadır (Atalay A. , 1985).

1.1. Çalışmanın Kapsamı ve Niteliği

Özellikle 20. yy başlarında Anadolu ve çevre coğrafyalarda yapılan halk bilgisi çalışmaları, birçok halk ezgisinin derlenmesine katkı sağlamıştır. Derlenen ezgiler, ağızdan dikte etme yöntemi veya fonograf/gramofon gibi cihazlar kullanılarak kayıt altına alınmış, her iki durum da ezginin notaya alınmasıyla sonuçlanmıştır. Belirtilen iki farklı yöntem notasyonun yapısını da belli bir derecede etkilemiştir. Notistin aldığı eğitimden etkilendiği kişilere, dikte yönteminden notaya aldığı çalgıya kadar bu ve benzeri birçok değişken ise halk müziği notasyonlarında farklı anlayışların gelişmesini sağlamıştır. Nitekim dönemin kaynaklarında yer alan bilgiler, dönem aydınlarının bu konuda fikir birliği sağlayamadığını da açıkça göstermektedir. O dönemlerde Türk aydınlar için henüz yeni bir saha olan notasyonun, daha doğrusu halk müziği notasyonunun, bugün hala keşfedilemeyen bazı özellikleri, notasyon unsurları, notistler tarafından geliştirilen notasyon anlayışları ve THM'de nota-icra ilişkisi bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda, geçmişten günümüze "nota dışı icra" gibi isimlerle başlıklandırılan çalışmalar için icra-nota ilişkisini ortaya koyan standart bir yöntemin kullanılmadığı görülmüştür. Gerek ismiyle gerek içerikleriyle nota-icra arasındaki ilişkiyi "belirsizlik" üzerine kuran bu çalışmalarda, müzik eserinin kimliği, icranın zamanı ve mekanı kısmen gözardı edilmiştir. Bu tez çalışmasında notasyon, çeşitli yazarlar tarafından yapılan bazı sınıflandırma ve tanımlamalar; nota-icra ilişkisi ise belirsizlik, kimlik, zaman/mezan bağlamında ele alınmıştır.

İlgili alanyazın tarandığında, THM’de notasyonu konu alan az sayıda kaynağın olduğu görülmüştür. Bu kaynaklarda daha çok nota yayıncılığı, kurumsal notasyon anlayışları, notalama yöntemi ve notasyonun tarihsel seyri gibi konular üzerinde durulmuştur. Diğer yandan konusu doğrudan notasyon olarak belirlenmeyen ama kişisel notasyon anlayışı, notasyon tercihi, anı-anekdot, eleştiri veya kişisel görüş kapsamında notasyona değinen bazı çalışmalar da mevcuttur. Tarafımızca yapılan çalışmada, ilgili alanyazında dağınık bir şekilde bulunan bilgiler derlenerek bir araya getirilmiştir. Bunun dışında açıklanan notasyon unsurları ile okuyucuya veya sonraki çalışmalara bir katalog sunulmuştur. Her ne kadar çalışmanın birincil hedefleri içerisinde yer almasa da notasyon kataloğu ve bazı notasyon unsurlarının kökenine dair verilen bilgiler sunan bu çalışma sonraki araştırmalara kaynak olma özelliği taşımaktadır.

Son olarak altı bölümden oluşan bu tez çalışmasının birinci bölümünde, çalışmanın hedeflediği sonuçlara, çalışmada uygun görülen yöntemin açıklamasına, çalışmadaki problem durumu ve alt problemlere, çalışmanın sınırlılıklarına ve çalışmadaki terminolojik tercihlere yer verilmiştir. İkinci bölümde, Batı müziğinde ve Türk müziğinde kullanılan notasyon sistemleri tarihsel ve teorik olarak kısaca ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, notasyon ve Türk Halk Müziği kavramları açıklanmış, notasyon sınıflandırmaları, notasyonun yorumlanması, Türk Halk Müziği’nde notasyonun yeri ve önemi, kültür ve sanat politikalarında notasyon gibi konulara değinilmiştir. “Türk Halk Müziği’nde Notasyon Unsurlarının Kullanımı” alt başlığı ile çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde notasyon unsurlarının kullanımından örneklerle bahsedilmiş, bu unsurlarla ilgili Avrupa notasyon sistemini konu alan kaynaklardaki tanım ve kullanımlara yer verilmiştir. Üçüncü bölümün sonunda, Türk Halk Müziği notasyon anlayışları icra ve notasyon uyumu açısından ele alınmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise yapılan araştırma neticesinde elde edilen bilgiler çalışma kapsamında kullanılan kaynaklar üzerinden tartışılmıştır.

1.2. Çalışmanın Hedefi

Bu tez çalışması, 20. ve 21. yy'ı kapsayan bir süreç içerisinde THM'de nota-icra ilişkisini ve notasyon anlayışlarını incelemeyi, araştırmayı, elde edilen bulgularla bir durum tespiti yapmayı amaçlamaktadır.

THM notasyonlarına “yapısökümcü” bir perspektiften bakan bu çalışmada, notasyon unsurları farklı notasyon anlayışları çerçevesindeki uygulamaları bakımından ele alınmıştır. Notasyon unsurlarının bütünü içindeki rolünü ortaya koyan bu bakış açısı, icra özelliklerinin gösterimi bakımından notasyon unsurlarının ne şekilde kullanıldığı sorusunun cevabını ortaya çıkarmıştır.

Notasyon-icra arasındaki ilişkinin incelenmesinde “belirsizlik” ilkesi ile icracıya yorumlama için sağlanan esnekliğin ölçüsü ve alanları, “kimlik” ilkesi ile kağıt üzerinde verilen nota dışı bilginin icraya etkisi, “zaman/mekan” ilkesi ile icra-nota-icra sarmalındaki değişimin değerlendirilmesi çalışmanın bir diğer amacı olarak saptanmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, Avrupa notasyon sistemi ile karşılaştırılarak analiz edilen notasyon unsurlarının THM eserlerindeki kullanım amacı ve şekil özellikleri incelenmiş, notasyon ve icra uyumu açısından notasyon anlayışları değerlendirilmiştir. Bu bakımdan notasyon örnekleri 3 ana başlıkta irdelenmiştir.

- Örnekleme yer alan notaların tamamı notasyon unsurlarının kullanımı (sembolün tasarımı, konumu vb.) açısından analiz edilmiştir.
- Çalışmanın örnekleminde yer alan notasyonlar içerisinde transkript edildiği icra kaydı bulunanların icraları yeniden “kuralcı notasyon” anlayışıyla notaya alınmıştır. Kaynak nota ve yeniden yazılan notalar icra özelliklerinin transkripsiyonları açısından karşılaştırılmıştır.
- Muhtelif kaynaklarda yer alan ve bazı notasyon anlayışlarıyla ilgili eleştirileri barındıran metinler derlenmiş; icra kayıtları, notasyon ve notasyon kritik üçgeninde icra-nota ilişkisi bakımında notasyon anlayışları değerlendirilmiştir.

Çalışma kapsamında notasyon anlayışları incelenirken; notasyon unsurlarının kullanım alanı ve tasarımı, notanın detaylandırılma durumu, karar sesi tercihi, eşlik seslerin gösterimi ve betimsel unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Notasyon anlayışlarında notistin ezgiyi notalama yöntemi, Charles Seeger'in “tanımlayıcı notasyon”-“kuralcı notasyon”, Erol Parlak'ın “tespit notasyonu”-“icra notasyonu”,

Mathew'in "yapısalcı notasyon"- "yapısökümcü notasyon" şeklindeki notasyon sınıflandırmaları üzerinden ele alınmıştır.

Bu çalışmada, nota-icra ilişkisi incelenirken Cornelius Cardew tarafından kaleme alınan "Notation: Interpretation etc." isimli makalede kavramsal açıdan yorumladığı "kimlik" ve "belirsizlik" ilkelerinden doğrudan "zaman-mekan" ilkesinden ise dolaylı olarak faydalanılmıştır. Bir nevi "yorum sarmalı" olan nota ve icra arasındaki ilişki her yeni basamakta yeniden değerlendirilebilir bir yapıya sahiptir. Buna örnek olarak icra ile başlayan bir sarmalda yeniden icra edebilmek adına yazılan bir notanın -ki bu da bir yorum olarak değerlendirilebilir- icracı tarafından yeniden yorumlanması ve yorumlanan yeni icranın tekrar notaya alınması verilebilir.

Bahsedilen yorum çarkında her aşama üzerine farklı çalışmalar yapılabileceği gibi THM'de daha çok "icra-nota-icra" şeklinde ilerleyen sürecin de çalışılması zor bir konu olduğu şüphesizdir. Bu zorluk bazı yaklaşımların yeniden değerlendirilerek THM'ye uyarlanmasını zorunlu kılmıştır. John Cage'in "indeterminizm" olarak adlandırdığı, ilgili alanyazında "belirsizlik" veya "belirlenemezlik" karşılıklarıyla kullanılan kavram bu çalışmada nota ve icra ilişkisinde belirsiz bırakılan çeşitli unsurların tespit edilmesinde kullanılmıştır. Yorumlamanın ölçütü olarak belirsizliğin somut göstergeleri temel alınmış, değerlendirme buna göre yapılmıştır. Örneğin; icra dinamiklerinin notaya alınmaması, bu alanın belirsizlik bırakılarak icracıya yorumlama imkanının sunulduğu şeklinde yorumlanmıştır.

Bir notanın icra edilmesi bazı unsurlar açısından çeşitlilik gösterebilir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde bahsedilen birincil ve ikincil yorumlamada kültürel etmenlerin yanı sıra kimi notasyonun icracıyı dolaylı olarak yönlendiren bazı bilgileri barındırması veya "doğru icra"nın gerçekleşmesi için ikinci bir kişiye ihtiyaç duyulması "kimlik" kavramının notasyonda rolünü ortaya çıkarmaktadır. Seeger'in kuralcı notasyonlarda, Parlak'ın tespit notasyonlarında önemli gördüğü müzikal kimlik bilgisi bu çalışmada, notist ve icracı açısından ele alınmıştır. Müzikal kimlik ele alınırken notaya kaynak olan çalgının betimsel unsurları, notanın yorumlanmasında kullanılan "nota dışı icra" teknikleri üzerinde durulmuştur. TRT notalarında verilen yöre bilgisinin icrayı tasnif açısından rolü müzikal kimliğin notasyondaki yerine örnek olarak verilebilir.

Değişen icra veya notasyon anlayışları da zaman ve mekan yönünden ele alınarak incelenmiştir. İcranın gerçekleştiği ortam ve zamanın icrayı etkilediği varsayımından yola çıkılarak icra-nota-icra sarmalı içerisinde icra ve notasyon tarihsel bağlamda ele alınmıştır. Çalışmanın bu aşamasında eserin kaynak kişi icrası, kaynak kişi icrasına ait notasyon, notasyonun yorumlandığı icra karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

1.4. Problem ve Alt Problemler

Bu çalışmanın ana problemi “THM notasyon anlayışlarında icra özelliklerinin gösterimi bakımından notasyon unsurları ne şekilde kullanılmaktadır?” şeklindedir. Konunun araştırma aşamasında karşılaşılan ve ana problemin çözümüne katkı sağlayan alt problemler ise şu şekildedir:

- Notasyon sınıflandırmalarına sebep olan parametreler nelerdir? Bu parametreler ilgili alanyazında ne şekilde açıklanmaktadır?
- Örneklemeye dahil olan notistlerin notasyon anlayışları nelerdir ve mevcut notasyon sınıflandırmalarından hangisi ile benzeşmektedir?
- Notasyon anlayışlarında dönemsel olarak ne gibi farklılıklar vardır?
- Eğitim, icra veya analiz amaçlı yazılan notasyonlar birbirinden ne şekilde ayrılmaktadır?
- İcra notasyonlarında notasyon, icra ile karşılaştırıldığında ne gibi özellikler detaylandırılmış, ne gibi özellikler belirsiz bırakılmıştır?
- THM notasyon anlayışlarında kullanılan unsurların Avrupa notasyon sistemindeki karşılıkları ile ilişkisi var mıdır?

1.5. Çalışmanın Evreni, Örneklemi ve Sınırlılıkları

THM eserleri ile ilgili icradan transkript edilmiş tüm notasyon örnekleri bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme olarak x adet notist tarafından yazılan 146 adet nota içeren kaynak seçilmiştir. Örneklemi oluşturan kaynaklar Ek-1’de verilmiştir. Ayrıca, çalışmada gerçekleştirilen nota ve icra karşılaştırması için 20 adet notaya kaynaklık eden icra kaydı bu analizin örneklemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada; grafik notasyon, braille notasyonu, Türk Halk Müziği eserlerini çokseslendirmek amacıyla yazılmış notasyonlar kapsam dışında bırakılmıştır. Ayrıca bu tez çalışması, araştırmacının ulaşabildiği kaynaklarla sınırlıdır.

1.6. Terminolojik Tercihler

Yazılı bir müzik metninde sesleri ifade etmek için kullanılan işaretlere ve bu işaretlerin bütününe “nota” denmektedir (Öztuna, 1990). Müzik yazıları içerisinde belli özellikleri bünyesinde barındıran bir alt tür olarak nota yazılarının tanımını Atalay (1985), “çoğunluğu vurgu imlerinden türetilmiş müzik yazıları” şeklinde yapmıştır (Atalay A. ,

1985). TDV İslam Ansiklopedisi'nde ise "Nota" başlığı altında; kelimenin Latince kökenli olduğu, sözlükte "yazı, yazılı işaret", müzik sanatında ise "sesin grafiksel temsili" anlamlarını taşıdığı ve "nota" terimine karşılık olarak bazı batı dillerinde "notation" kelimesinin de kullanıldığı bilgilerine yer verilmiştir (Agayeva, 2022). Bugün bazı Türkçe kaynaklarda da "nota" yerine "notasyon", "nota yazısı" veya "müzikal notasyon" gibi kavramlar tercih edilmektedir. Bu çalışmada; "nota", perdelerin ifadesinde kullanılan işaretleri tarif etmek için kullanılırken "notasyon kavramı", bu işaretlerin belli anlayışlar doğrultusunda sıralanarak oluşturduğu bütünü ifade etmek için kullanılmıştır.

Batı dillerinde bir müzik eserini yazıya aktarma işlemi için "transkripsiyon" (transcription) ve "kopyalama" (copying) gibi terimler kullanılmaktadır. Fransızca kökenli olan "transkripsiyon" terimi TDV İslam ansiklopedisinde yer alan bilgiye göre "bir alfabede mevcut seslerin/harflerin bazı özel işaretler kullanılarak başka bir alfabenin harflerine dönüştürülüp onlarla gösterilmesi" anlamına gelmektedir (Durmuş, 2023). Müzik alanında ise transkripsiyon kelimesi "müziğin bir nota sisteminden diğerine aktarımı" veya "canlı veya kaydedilmiş sesin yazıya indirgenmesi" şeklinde ifade edilmektedir (Randel, 1986). Kimi kaynaklarda transkripsiyon yerine "copying" kelimesi de tercih edilmiştir. Türkçe'ye "kopyalamak", "kopya", "nüsha", "baskı" gibi kelimelerle çevrilen bu kelimenin (Copying, 2023), müzik alanında tercih edilmesi, eski dönemlerde metal baskılar üzerine yapılan gravürlerin müzikal metinlerin çoğaltılmasında kullanılması ile ilişkilendirilmiştir (Dimond, 2023). Bu çalışmada ise "transkripsiyon" veya "kopyalama" yerine Türkçe karşılığı olarak "notalama" terimi tercih edilmiştir. Ayrıca, nota yazan kişiler çalışma kapsamında "notist" olarak adlandırılacaktır.

Tarih boyunca müzik yazılarının bütün alt türlerinde birçok sistem oluşturulmuştur. Bu sistemlerin kendi içinde tutarlılık ihtiyacı ve müzik yazıları içerisinde sistemin önemini Tohumcu (2006) şu şekilde açıklamıştır:

Müziğin yazı ile ifade edilmesinde olması gereken iki ana unsur vardır: İşaretlerin meydana getirilmesi, her işaretin diğeri ile ilişkisi ve bu ilişkiler arasındaki tutarlılık. Tutarlılığın oluşumunda, yaşanan zamandaki bilimsel deneyler ve yine o zamanda ispatlan ile saptanmış doğrular esas alınmıştır. Sonuç olarak yapılan ise, ortaya çıkan işaretlerin gruplandırılmasından elde edilen farklı birleşimler ile farklı sistemler oluşturmaktadır. (Tohumcu, 2006, s. 1)

Bu çalışmada, nota yazıları özelinde geliştirilen sistemler, "notalama sistemi"; aynı sistem içerisinde notalanan müzik eserinin amaçları doğrultusunda "ezgiyi hatırlatan

bir taslak” veya “icranın nasıl gerçekleşeceğini anlatan bir plan” olarak şekillenmesi ise “notasyon anlayışı” olarak adlandırılmıştır.

Çalışmanın sağlıklı yürütülmesi açısından önemli bir husus da notasyon sınıflandırmaları bakımından oluşturulan çeşitli kavramları içeren terminolojik tercihlerdir. İlgili alanyazın tarandığında müzik yazılarının farklı şekillerde sınıflandırılarak incelendiği görülmüştür. Müzik yazıları, perde gösterme yöntemlerine göre “The Notation of Western Music” kitabında Richard Rastall tarafından “fonetik notasyon” ve “diyastematik notasyon” olarak iki ayrı grupta ele alınmıştır (Rastall, 1982). Farklı bir sınıflandırma yapan Adnan Atalay (1985), müzik ansiklopedisinde “harf yazıları”, “nota yazıları” ve “tablaturalar” olarak üç ayrı grupta, Tohumcu (2006) ise “harf yazıları”, “harf-şekil yazıları”, “nota yazıları” ve “tablaturalar” olmak üzere dört ayrı grupta incelemiştir. Notasyon sistemleri ile ilgili her ne kadar farklı isimlerle sınıflandırmalar yapılmış olsa da her sınıflandırmanın oluşma sebebi genelde perdeyi gösterme yöntemlerindeki çeşitlilikten kaynaklanmaktadır. Rastall (1982), müzik yazıları içerisinde harf, hece, kelime ya da aritmetik figürler içeren yazıları fonetik notasyon, sesin çeşitli şekillerle yüksekliğinin belirtilmesiyle oluşan yazıları ise diyastematik notasyon veya aralıklı notasyon (intervallic notation) olarak adlandırmıştır (Rastall, 1982). Atalay (1985), müzik yazılarını sınıflandırırken harf veya harflerden türetilen imleri kullanarak oluşan müzik yazılarını harf yazıları, perdeleri göstermek için vurgu imleri veya özel imlerin kullanılmasıyla oluşan müzik yazılarını nota yazıları, çalgıda icranın gerçekleşeceği yerin resmedilmesiyle oluşan müzik yazılarını ise tablaturalar olarak sınıflandırmıştır (Atalay A. , 1985). Tohumcu’nun “Müziği Yazmak” isimli kitapta tercih ettiği sınıflandırma temelde Rastall sınıflandırmasına benzemektedir. Fonetik ve grafik olmak üzere iki gruptan bahseden Tohumcu, fonetik notasyon için Rastall’a benzer bir tanım yaparken grafik notasyonları, nokta, eğri, çizgi gibi geometrik işaretlerin kullanıldığı yöntemler olarak açıklamıştır (Tohumcu, 2006). Buna karşın Tohumcu, aynı kitapta müzik yazı sistemlerini yukarıda belirtilen dört ayrı grupta incelemiştir. Bu incelemelerde yapılan adlandırmalara ait net bir açıklamaya yer verilmemiştir. Bu çalışmada, müzik yazı sistemlerini sınıflandırmada perde gösterme yöntemi olarak Tohumcu ile aynı yöntem tercih edilmiştir. Rastall’ın kullandığı sınıflandırmada ise fonetik notasyonlar içerisinde ses yüksekliği belirten örneklerin olması ve fonetik notasyonda perdenin ne ile gösterildiğine vurgu yapılırken diyastematik notasyonlarda notanın neyi gösterdiği açıklanmıştır. Belirtilen bu tezatlar çalışma kapsamında Tohumcu sınıflandırmasının tercih edilmesinde etkili olmuştur.

Perde gösterme yöntemi dışında da müzik yazıları çeşitli bağlamlar çerçevesinde sınıflandırılmıştır. Bu bağlamlar genelde tarihsel gelişmeler doğrultusunda şekillenmiş ve notalamanın kurgusal özellikleri göz ardı edilmiştir. Besteci ve icracı arasında köprü görevi gören notasyonun icracıyı yönlendiren kurgusal parametrelerini göz önünde bulundurarak yapılan ilk sınıflandırma Charles Seeger'e aittir. "Descriptive and Prescriptive Music-writing" adlı makalesinde Seeger(1958), "tanımlayıcı(descriptive) notasyonu" "belirli bir müzik parçasının nasıl seslendirileceğine dair plan" olarak açıklarken "kuralcı(prescriptive) notasyonu" "herhangi bir müziğin belirli bir performansının gerçekte nasıl seslendirildiğine dair bir rapor" olarak açıklamıştır (Seeger, 1958). Seeger (1958)'e göre kuralcı notasyonlar, çok fazla transkript ile eserin metrik ve ezgisel yapısını vurgulamasına rağmen istenilen icranın gerçekleşmesi için bir öğreticiye ihtiyaç duyulduğunu şu şekilde anlatmaktadır:

...Yazı geleneği bilgisine ek olarak onunla ilişkili sözlü (ya da daha iyisi işitsel) gelenek bilgisine de sahip olmadıkça, yani öğrencinin kulağıyla, kısmen genel olarak büyüklerinden ama özellikle de öğretmenlerinin öğütlerinden öğrendiği bir gelenek olmadıkça, notasyonu yazanın amaçladığı gibi seslendiremez. (Seeger, 1958, s. 186)

Avrupa müzik kültürü ve Türk müzik kültürü her ne kadar etkileşim içinde olsa da tarihsel süreç içerisinde farklı dönüşümler geçirmiştir. Dolayısıyla, bu müzik kültürlerinin farklı şekillerde evrimleşen notasyonlarını aynı sınıflandırmaya tabii tutmak sağlıklı sonuç vermeyebilir. Nitekim Seeger tarafından Avrupa notasyonları için yapılan sınıflandırmanın THM notasyonuna doğrudan uygulanması bazı uyumsuzluklara sebep olmaktadır. Bu uyumsuzluklardan birisi "kuralcı notasyon"larda istenilen icranın gerçekleşmesi için öğretici veya gelenek bilgisine ihtiyaç duyulmasıdır. THM notasyon örneklerinde bu durum daha çok "tanımlayıcı notasyonlar" için geçerlidir. Örneğin TRT notasyon anlayışı ezgiye dair bir plan sunması, çoğu zaman icra tekniklerinin göz ardı edilmesi ve dinamik, artikülasyon işaretlerinin az sayıda kullanılması gibi yapısal özellikleri nedeniyle "tanımlayıcı notasyon" grubuna girmektedir. Fakat istenilen icranın gerçekleşmesi için icracının eser künyesinde bulunan yöre ve kaynak kişi icraları hakkında bilgi sahibi olması beklenir.

Bir ezginin unutulmasını geciktirici etkiye sahip olan müzik yazıları, bu işlevinin yanı sıra müzikal tespitler yapma, yapılan tespitlerden yola çıkarak müziğin kuramsal yapısını çözümleme ve buna bağlı olarak yazıya dayalı müzik geliştirme noktasında önemli bir araçtır. Önceleri müziğin teorik temellerinin analiz edildiği ilmi eserlerde

kullanılan müzik yazıları zamanla eğitim alanında usta-çırak ilişkisine yardımcı bir unsur görevi görmüş, 20. yy başlarında Anadolu ve komşu coğrafyalarda gerçekleşen derleme faaliyetlerinde ise daha çok ayrıntıyı bünyesinde barındıran bir yapıya kavuşmuştur. Parlak (2013), “Cumhuriyetten Günümüze Bağlama’da Standardizasyon ve Notasyon Çalışmaları” isimli bildirisinde Cumhuriyet Dönemi THM notasyon anlayışlarını “tespit notası” ve “icra notası” olarak iki ayrı grupta değerlendirmiştir. “Tespit notasyonu”/“tespit notası” kavramı Süleyman Şenel tarafından da kullanılmıştır. Şenel (2018), yaptığı farklı çalışmalarda tespit notasyonlarından şu şekilde bahsetmektedir:

Gerçekte, bir “tespit notası” hüviyeti taşıyan ve dünya müzik literatüründe örneklerine çokça rastlanan bu çeşit uygulamaların; frekans yönünden, duyulan ses ile yazılan ses arasında bazı farklılıklar içerdiği bilinen bir gerçektir. Bu farklılığı nota üzerinde göstermenin ve anonim eserleri seslendiren halk sanatkarlarının gerçek ses tonunu tespit etmenin ve/veya nota yazımında bunu eksen ses olarak tercih etmenin, biraz da notistlerin kişisel tercihinine bağlı olduğunu ve geleneksel müziklere dönük çalışmalarda bu hususun çok da önemsenmediğini belirtmekle yetinelim. (Şenel, 2018, s. 37)

Tespit notasyonları ile ilgili net bir tanım yapmayan Parlak’ın bu kavramı, derleme çalışmalarında tespit edilen eserlerin gelecekte yapılacak icraya kaynak olma kaygısı taşımadan yazılan notasyonları için kullandığı görülmektedir. Şenel’in açıklaması ve Parlak’ın kullanımlarından yola çıkarak “tespit notası”nın karar sesi tercihinde üretilen ses ile notasyonda belirtilen perde arasında farklılık olan ve icradan ziyade ezgiyi tespit etme amacı taşıyan notasyonlar olarak tanımlanabilir. Üretilen ses ve notasyonda kullanılan perde farklılığı Atilla Özdek tarafından da dikkate alınmış ve “görece notasyon” olarak adlandırılmıştır. “Bağlama Eğitime Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar” isimli bildirisinde Özdek (2015), üretilen ses ile notasyonda kullanılan perdelerin farklı olduğunu, bu isimlerin göreceli olarak kullanıldığını ve aralık hesabını kolaylaştırdığını belirtmiştir (Özdek, 2015). Bu anlamıyla Şenel ve Özdek tarafından yapılan çalışmalara konu olan tespit/görece notasyonların Şenel’in de ifade ettiği gibi dünya müzik literatüründe karşılığı bulunmaktadır. Dünya müzik literatüründe, “do” perdesinin kaynak sestten bağımsız olarak herhangi bir major tonun ilk derecesini temsil ettiği, dolayısıyla taşınabilir olduğu olduğu solfej sistemi “Movable do” olarak adlandırılmaktadır (Randel, 1986). Daha çok çocuklar için müzik eğitimi alanında kullanılan bu sistem Zoltan Kodaly tarafından bulunmuş ve Macar halk ezgileri için kademeli bir öğretme yöntemi olarak sunulmuştur (Randel, 1986).

Parlak tarafından THM notasyonlarında ikinci bir grup olarak belirtilen “icra notasyonu” ise belli bir icranın bütün ayrıntıları ile yazıldığı anlayışı ifade etmektedir. Parlak, ilgili çalışmasında notasyon anlayışlarını incelerken icra notasyonlarını, belli bir müzik eserinin belli bir icrasını yansıtmak suretiyle armonik yapının belirtilmesi, ihtiyaç halinde yeni transkriptlerin geliştirilmesi, nüansların belirtilmesi gibi birçok ayrıntıyı bünyesinde barındıran notasyon anlayışları belirtmek için kullandığı görülmektedir.

Notasyon anlayışlarını konu alan bir diğer sınıflandırma ise Matthew Warren tarafından yapılmıştır. Etnomüzikolojide notasyonun yapısökümünü¹ konu alan makalesinde Warren, “yapısökümcü” ve “yapısalcı” olmak üzere iki gruptan bahsetmiştir. Warren’e (2021), “yapısalcı” ve “yapısökümcü” notasyonları şu şekilde açıklamaktadır: “...yapısalcı notasyon, müzikal verileri sunmanın belirli kategorilerini yerleştiren ve sürdüren sistemler olarak düşünülürse, yapısökümcü notasyonlar, yapılandırılmış sistemleri baltalayan, vurgulananı bozan ve atlanan veya azaltılanı ön plana çıkaranlardır.” (s. 297)

Bu çalışmada notasyon anlayışları incelenirken; içerisindeki detay, öğretici merkezli çalışma durumu ve transkript kullanımı açısından geliştirilen yaklaşımlar Charles Seeger, kaynak olan kayıttan icra veya eserin notalanması durumu, notasyonun icra sahası ve notasyondaki detay açısından geliştirilen yaklaşımlar Erol Parlak, notasyonun dönemin yapısalcı sistemlerine karşı geliştirilen yaklaşımlar ise Matthew Warren tarafından kullanılan sınıflandırmalar ile ele alınarak, notasyon anlayışlarının karşılaştırılmasında belirtilen yazarlar tarafından yapılan adlandırmalar kullanılmıştır. Ayrıca notasyon ve icra arasındaki göreceli ses durumunu belirtmek için Atilla Özdek’in “görece notasyon” adlandırması tercih edilmiştir.

Çalışma kapsamında icra-notasyon ilişkisi incelenirken Cornelius Cardew tarafından “Notation: Interpretation etc.” isimli makalede açıklanan “belirsizlik” ve “kimlik” ilkelerine sadık kalınmış, aynı makaledeki “zaman-mekan” ilkesi ise yeniden

¹ İlk olarak Jacques Derrida tarafından ortaya atılan “yapısökümü (dekonstrüksiyon)”, bir metnin parçalanarak çelişkilerinin ve varsayımlarının ortaya konulduğu (Koyuncu, 2012), metin ve anlam arasındaki ilişkinin irdelendiği bir dizi okuma tekniği (Küçükalp, 2015) olarak kabul edilmektedir. Başlangıçta edebi metinlerin yorumlanmasına yönelik bir strateji (Küçükalp, 2004) olarak ele alınan bu kavram “zamanla postyapısalcı ve postmodern teoriyi takip eden” birçok disiplin tarafından kullanılmıştır (Özdemir, 2019).

yorumlanarak ele alınmıştır. “Belirsizlik” ilkesi, notasyonda -kasten veya kasıt dışı olarak- icracıya esneklik sağlayan notasyon parametrelerini tespit etmek amacıyla kullanılmış ve isimlendirme açısından “belirsizlik” kavramı tercih edilmiştir. “Kimlik” ilkesi ile notasyonda yer alan yöre, kaynak kişi gibi künye bilgileri kapsamında icra ve notasyon ilişkisi ele alınmıştır. Cardew tarafından “anlamsız ama kullanışlı” olarak nitelenen bu ilkenin isim olarak maksadı ifade etme konusundaki yeterliliği tartışılabilir olsa da analiz açısından kullanışlı olması bu çalışmada “kimlik” ilkesinin tercih edilmesinde etkili olmuştur.

Cardew (1961), zaman-mekan ilkesiyle notalar arasındaki boşluk ile icradaki seslerin süresi arasındaki ilişkiyi açıklamak için kullanmıştır (Cardew, 1961). Yapılan incelemede THM notasyonları için böyle bir ilişkinin varlığı tespit edilememiştir. Buna karşın tarihsel süreç içinde değişen notistlerin icra pratiklerini notalama şekli ve icra ortamının notalama işleminde etkisi olduğu görülmüştür. Bu sebeple çalışma kapsamında, “zaman-mekan” ilkesi notasyon ve icranın tarihsel ve mekansal açıdan değerlendirilmesini anlatmak amacıyla tercih edilen bir kavram olarak kullanılmıştır.

2. MÜZİK YAZILARININ KISA TARİHÇESİ

Günümüze kadar gelen müzik yazılarında perdeleri göstermek için harf, şekil, görsel ve/veya işaretler kullanılmıştır. Müzikal perdeleri göstermede kullanılan her yöntem dönemin müzikal taleplerini karşılama amacıyla çeşitli yenilikler eklenerek oluşmuştur (Treitler, 1982). Enstrümantal müzik için gerekli olan çok sayıda perde, eski sisteme eklenen şekiller ve noktalarla tanımlanırken kolayca anlaşılabilirliği azalmıştır (Cromleigh, 1977). Bu yüzden sistemin daha fazla müzik türünün ihtiyaçlarını karşılamasına olan isteği sebebi ile nota yazımı daha komplike hale getirilerek okunabilirliği azalmıştır. Müzikal parametrelerin giderek artmasıyla birlikte artan parametrelerin notasyonda kesin bir şekilde ifade edilmesi yoluna gidilmiştir (Rastall, 1982). Tarihsel gelişim sürecinde notasyon önce müziği hatırlatan bir araç olarak kullanılmıştır. Sonraları bu işlevini müziğin ana hatlarını yansıtan “iskelet” notasyonları kullanarak yerine getirmiştir. Alanyazında iskelet, tespit veya taslak notasyon olarak adlandırılan bu notasyon ilk başta bestecinin başkalarının da dahil olduğu bir performansı yönetmesine yardımcı bir rol üstlenirken sonraları bestecinin yokluğunda icranın gerçekleşmesine olanak sağlayan bir araç olma durumuna gelmiştir. Bu dönemde, notasyonun icrayla ilgili kesin bilgiler içermemesi icracının doğaçlama yeteneklerini kullanmasını gerektirmiştir. Notasyonda kullanılan işaretlerin

giderek daha kesin bir icrayı ifade etmesiyle birlikte icracının esnek bir şekilde yorumlamasına izin vermeyen notasyon anlayışları da gelişmiştir. Günümüzde daha kesin ifade edilen notasyon anlayışlarına sahip olsak da bestecilerin icracıya esneklik sağlamak amacıyla belli nispetlerde açık kapı bıraktığı bilinmektedir (Rastall, 1982).

Her toplumda kullanılan müzik yazıları o toplumun müzikal alfabesi konumundadır ve dili bilenler tarafından kullanılabilir (Sachs, 1943, 26). Picken'e göre, Asya ve Avrupa müziği tek bir tarihsel süreklilik oluşturur. Ancak yalnızca bir bölgede gözlemlenen gelişmeler ve evrim süreçleri diğer bölgelerle de ilgilidir. Avrupa'daki müzikal evrimin Orta ve Batı Asya'daki, Eski Orta Doğu'daki ve daha yakın tarihli olarak Avrupa'daki süreçlerden ayrı olarak anlaşılması gerekir. Avrasya'nın tamamında müziğin ait olduğu sosyal bağlam, ancak uluslarüstü bir temelde araştırılabilir (Picken, 1975).

2.1. Batı Müziğinde Kullanılan Müzik Yazıları

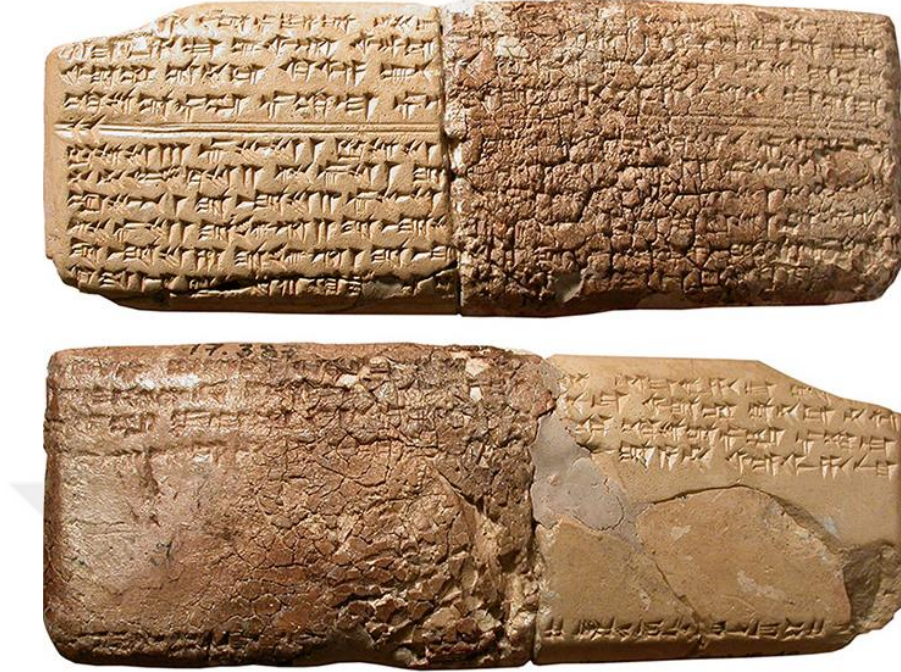
Tarihsel süreç boyunca farklı notasyon sistemlerinin geliştiği görülmektedir. Bu bölümde müzik yazıları hakkında elde edilen bilgiler kronolojik olarak verilmiş, müzik yazılarının sınıflandırılması için Tohumcu'nun "Müziği Yazmak" isimli kitabında, harf yazıları, harf-şekil yazıları, nota yazıları ve tablaturlar şeklinde kullandığı sınıflandırma tercih edilmiştir.

2.1.1. Harf yazıları

Müziğin yazı ile ifade edilmesi ilk uygarlıklardan itibaren bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. İlk uygarlıklarda bir müzik eserinin unutulmaması için insan hafızasının merkezde olduğu çeşitli yöntemler denenmiş, bu yöntemlerin ortaya çıkardığı tecrübeler sonucunda insan hafızasının bu konuda yetersiz kaldığı anlaşılmıştır (Güngör, 2015). İnsan hafızasının yetersiz kalması müzik eserlerinin kayıt altına alınmasını gerektirmiş ve bu sebeple birçok medeniyet ve uygarlık kendi müzik yazılarını geliştirip kullanmıştır.

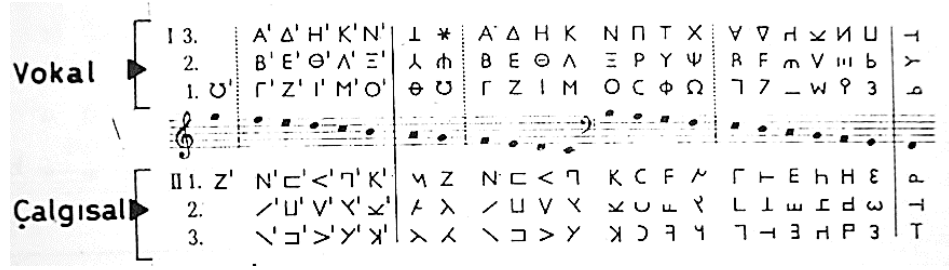
Bugün Staatliches Museum'da sergilenen ve Dr. Ebeling tarafından 1915' de deşifre edilen bir tabletin orta sütununda bulunan Sümer ilahisi bilinen en eski harf yazısı ve müzik yazısıdır (Galpin, 1937). Asur'da bulunan ve yaklaşık 2800 yıl öncesine tarihlenen tablette yer alan ilahinin sağ tarafında Asur diline tercümesi sol tarafında ise çivi yazısıyla yazılmış notasyonu bulunmaktadır (Örnek: Şekil 2.1). Galpin (1937), bu yazıların bir rahip veya müzik katibi tarafından çivi yazısındaki hece işaretlerini kullanarak yazıldığını ve Babil'de kullanılan büyük dik arp çalgısının her telinin notasını gösterdiğini belirtmiştir. Ayrıca bu notasyonun günümüz notasyonuna çevirisi de Francis Galpin tarafından 1937 yılında yapılmıştır. Bu çeviri notasyonun doğruluğu

konusunda çeşitli görüşler olsa da tablette yer alan yazının müzik yazısı olduğu konusunda araştırmacılar hemfikirdir.



Şekil 2.1 Sümer ilahisi notasyonundan örnek (Karabiber, 2022)

İlkçağ müzik yazılarında önce çalgısal yazının geliştiği sonra gelişen yazıda kullanılan sistemin vokal yazıya uyarlandığı düşünülmektedir (Comottli, 1989). İlkçağ müzik yazılarından olan Antik Yunan yazıları ile ilgili olarak Tohumcu (2006), çalgısal ve vokal yazı bir arada bulunduğu bir notasyon sistemi kullanıldığını belirtmiştir (Örnek: Şekil 2.2) (Tohumcu, 2006). Vokal icrada İyon alfabesinin, çalgısal icrada ise Fenike harfleri veya çeşitli işaretlerin kullanıldığı bu notasyon sisteminde harfler sesin yüksekliğini hatırlatan bir araç olarak kullanılmıştır (Read, 1974). Çalgısal notasyon için bir harfin farklı gösterimlerinin, vokal notasyon için üç farklı harfin kullanıldığı bilinmektedir. Çalgısal notasyonda bir ses için kullanılan harf diatonik dizideki yeri temsil ederken, harfin eğik ve ters yazımı alterasyonu ifade etmek için kullanılırdı (Sachs, 1943). Vokal notasyonda ise her bir ses için üç harfin kullanıldığı sistemde ilk harf esas sesi temsil ederken ikinci harf üst kromatiğini, üçüncü harf ise üst anarmoniğini ifade etmekteydi (Atalay A. , 1985). Yunan müziğinde şiirsel metnin sözel zincirdeki konumu gereği hecelerin uzun veya kısa söyleniş özelliği belli bir ritmik yapının oluşmasına sebep olmaktadır (Comottli, 1989). Bu yazılarda sesin süresi harflerin altına konulan bazı imlerle belirtilmiştir (Williams, 1903).



Şekil 2.2 Antik Yunan Müzik Yazısı (Tohumcu, 2006, s. 13)

Yukarıda bahsedilen ritmik yapıların kullanımı yeterince açık değildir. Bahsedilen şekillerin incelenen metinlerde tutarlı bir şekilde kullanılmadığı düşünülmektedir (Comottli, 1989). Dönemin teorik çalışmalarında ritmik yapıdan bahsedilmemesi de bu düşünceyi desteklemektedir. Bu fikri destekleyen bir diğer isim olan Sachs'a göre sürenin uzunluğunu gösteren sembollerin bir vuruştan uzun veya kısa süreyi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu kullanım ya icracının zevklerine bırakılır ya da geleneksel bir kural olarak kabul edilirdi (Sachs, 1943).

6. yy'da İtalyan Boethius, Latin alfabesinin ilk on beş harfini örnek eser dizilerindeki seslerin karşılığı olarak kullanmıştır. Harfler ve perdeler arasında kalıcı bir birliktelik bulunmayan ve bir notasyon anlayışından ziyade teori olarak bilinen bu yazıda kullanılan on beş harf iki oktav içerisinde yer alan on beş sesi ifade etmekteydi (Rastall, 1982). Günümüzde nota isimlerini simgeleyen A,B,C,D,E,F ve G harflerinin kullanımı da Boethius yazısına dayanmaktadır.

"De harmonica Institutione" kitabında Hucbald, Boethius sisteminde "La" sesinden başlayan harflendirmeyi "Do" sesine taşıyarak "Do" dan başlayan diziyi anadizi olarak kabul etmiştir (Tohumcu, 2006). 9.yy' da kabul gören bu düşünce ilerleyen dönemde batı harf yazısında Boethius yazısının tercih edilmesiyle "La" dan başlayan dizinin anadizi kabul edilmesi ve dolayısıyla "A" harfinin "La" sesine denk gelecek şekilde harflerin dizayn edilmesi gelenek haline gelmiştir (Atalay A. , 1985).

10.yy' da Cluny'li Odo, Boethius harf yazısında kullanılan on beş harfin sekiz tanesini kullanmayarak "A" dan başlayan diziyi "G" harfinde sonlandırmıştır. Oktav değişikliğini harflerin miniskül, çift miniskül veya majiskül şekilleriyle gösteren Odo, oktav anlayışını vurgulaması nedeniyle önemlidir. Türk müziği literatürüne "gam yapmak" olarak geçen, Fransızca "gamme", İtalyanca ve İspanyolca "gamma", İngilizce "gammut" olarak kullanılan bu terimin kökeni Odo yazısında üçüncü oktav "La" sesi yazılmadan önce bir önceki oktavın "Sol" sesi için Grek alfabesindeki "gamma" harfinin kullanılmasına dayanmaktadır. (Atalay A. , 1985)

Boethius yazısı Odo yazısına, Odo yazısı ise günümüz İngiliz ve Alman Harf yazılarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. İngiliz ve Alman Harf Yazıları müziği yazmaktan ziyade perdeleri belirtmekte kullanılan yazılardır (Atalay A. , 1985). Bir müzik eserini ifade etmek için kullanılmayan bu yazılara kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Latin alfabesinin “A” dan “G” ye kadar olan 7 harfini kullanan bu yazı türünde harflerin majüskül, minüskül ve yanında bir veya birden fazla kesme işareti bulunması sesi oktav derecesini belirtmekte kullanılmaktadır (Atalay A. , 1985). Seslerdeki alterasyonun gösterilmesinde ise uluslararası nota sisteminde kullanılan işaretler kullanılmıştır. İngiliz harf yazısı ile benzerlikler gösteren Alman harf yazısında da kullanılan harflerin büyük çoğunluğu aynıdır. Perdelerin harflendirilmesinde sadece “Si” sesi için İngiliz yazısında kullanılan “B” harfi yerine Alman yazısında “H” harfi tercih edilmesi göze çarpmaktadır (Atalay A. , 1985). Bunu yanı sıra alterasyonları göstermek için uluslararası nota sisteminde kullanılan işaretler yerine “is”, “es”, “isis” ve “eses” gibi ekler kullanılmıştır (Tohumcu, 2006). Oktav farklılıklarını göstermek için kullanılan majüskül ve minüskül gösterimler korunurken; kesme işareti yerine oktav derecesini ifade eden rakamlar kullanılmıştır. Diyez işareti yerine “is” kullanılırken çift diyez için “isis” kullanılmıştır (Atalay A. , 1985). Benzer bir adlandırma bemol ve çift bemol için de kullanılmıştır. Bemol işareti yerine “es” kullanılırken çift bemol için “eses” kullanılmıştır (Tohumcu, 2006). Örneğin beşinci oktav “do” sesi için Alman harf yazısında kullanılan “c1” gösterimi aynı oktav do diyez sesi için “cis1” şeklinde kullanılırken do bemol sesi için “ces1” şeklinde kullanılmıştır (Örnek: Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Alman-İngiliz Harf Yazısı (Tohumcu, 2006, s. 18)

Bu yazıların en eskisi olarak kabul edilen Daseia yazısı, Yunan harflerini ve Yunan tetrakordlarını esas alan bir anlayışa sahiptir. Musica Enchiriadis isimli kuram kitabında kullanılan bu yazı ilk çok sesli müzik örnekleri olan organumları yazmada kullanılmıştır (Atalay A. , 1985). 4 ana harfin yatay, dikey ve ters görünüşlerinden türeyen 18 işaretin kullanıldığı bu yazıda işaretler, dizek benzeri yatay çizgilerin başına konularak sesin yüksekliğini ifade etmek için kullanılmıştır. Sözler, çizgiler arasındaki boşluklara konumlanmıştır. Heceler, göze rehberlik eden çizgilerle birleştirilmiştir. Tetrakordal sistemi temel alan bu yazı, temel birimi oktav olan müziği

yansıtma da yetersiz kalmıştır (Rastall, 1982). Tarihsel olarak daha eski bir yazı olmasına karşın bu yazıyı diğer yazılardan ayıran özellik ses yüksekliğini belirtmek için kullanılan sistemin bugün yaygın kullanılan dizekli sisteme benzemesidir.

Daha çok didaktik yönüyle ön plana çıkan bu yazılar müzik öğretimini kolaylaştırmak ve müzik teorisinin önemli noktalarını belirtmek için kullanılmıştır (Rastall, 1982). Bu didaktik notasyonlar fonetik ve diyastematik araçların olanaklarının keşfini temsil eder (Rastall, 1982). Harflerin zamanla satır başlarında konumlanması günümüz notasyonlarında anahtar kullanımının temelini oluşturmaktadır. Ayrıca “b carre” ve “b moll” şeklinde yazılan sesler de zamanla değiştirici işaret kullanımında yer edinmiş ve bugün kullanılan “bemol” ve “bekar” işaretlerinin oluşmasını sağlamıştır. Günümüz notasyon sistemlerinin temelini oluşturan harf yazıları, müziğin yazıyla ifade edilmesinde ilk yöntem olması ve nota yazılarına temel teşkil etmesi hasebiyle önemli bir yere sahiptir.

2.1.2. Harf-şekil yazıları

Müzikal sesleri ifade etmek için neumalardan türetilen işaretlerin kullanıldığı yazılar harf-şekil yazıları olarak adlandırılmaktadır. Batı kiliselerinde kullanılan notasyonun Hristiyanlık öncesi dönemlerindeki kökeni ile ilgili farklı görüşler olsa da bu yazıların Yunan edebiyatındaki vurgu imlerinden türediği konusunda yaygın bir kanı vardır. Neumalar, ortaçağda kilise ve manastırlardaki icracıları yönlendiren işaretlerden türemiştir (Tohumcu, 2006). Melodik notasyonda kullanılan neumalar normal neum olarak adlandırılmakta ve bunlara ek bir kategori olarak icra ve yorumlama yollarını gösteren işaretlerde bulunmaktaydı (Read, 1974). Bu sebeple bu sistemin ilk örnekleri yalnızca şarkıyı “hatırlatan” bir yazı olarak kullanılmıştır (Cromleigh, 1977).

Neumatik notasyonların en eski örnekleri 9. ve 10.yy’a tarihlenmekte olup İsviçre’deki St. Gallen manastırında yer almaktadır (Rastall, 1982). En eski müzik repertuarının St. Gallen yazısı ile yazılmış olduğu bilirse de bu notasyon tüm batı notasyonunun temeli olarak kabul edilmemektedir (Rastall, 1982). Temelde dört grup işaretin kullanıldığı bu notasyon sisteminde işaretler temsil ettiği seslerin yoğunluğuna göre ayrı ayrı veya birleşik olarak kullanılmaktaydı. Melodik hareketlerin yönünü göstermek için kullanılan neumalar kesin aralıkları ifade etmemekteydi (Rastall, 1982). St. Gallen yazısı bu yönüyle undiestematik bir yazıdır. Daha çok Almanya ve Kuzey İtalya’da kullanılan bu yazıya karşılık Güney Fransa’da Aquitania yazısı kullanılmaktaydı (Atalay A. , 1985). Seslerin yüksekliğini de gösteren bu yazı, diestematik bir yazı olma özelliği taşımaktadır. Yakın dönemde yapılan çalışmalar bu yazının Güney Fransa’dan önce Kuzey Fransa’da “palaofrankisch” ismiyle kullanıldığını

göstermektedir (Atalay A. , 1985). “Neuma” denen imlerden türeyen nota yazılarının en gelişmiş hali günümüzde de kullanılmaktadır.

2.1.3. Nota yazıları

Müzikal notasyonun geç didaktik döneminin başlangıcı olarak kabul edilen Guido sistemini kuran ve müzik yazılarının tarihsel gelişiminde en önemli isimlerinden birisi şüphesiz Guido d’Arezzo’ dur. Çocuk korolarında yeni ilahilerin görerek söylenmesine yardımcı olmak amacıyla ortaya çıkan Guido sistemi, mevcut gamların altılı nota gruplarına bölüldüğü ve gerektiğinde altılı notaların birlikte kullanıldığı bir sistemdir (Rastall, 1982). 11. yy müzik teorisyenlerinden biri olan Guido d’Arezzo bugün yaygın kullanılan porteli sistemin temelini oluşturmuştur. Guido’nun porteli sistemi dört çizgi ve üç boşluktan oluşmaktaydı. Dizinin birinci, üçüncü ve beşinci sesleri çizgi üzerinde yer alırken; ikinci, dördüncü ve altıncı sesleri boşluklara yazılmaktaydı. Guido d’Arezzo aynı zamanda notaların isimlendirmesini de yapmıştır. Bu isimlendirmede Gregoryen bir ilahinin dizelerinin ilk heceleri kullanarak yaptığı “ut, re, mi, fa, sol, la” şeklindeki isimlendirme bugün “do, re, mi, fa, sol, la” şeklinde kullanılmaktadır. Fransa’da bu isimlendirme hala “do” yerine “ut” hecesini kullanılarak yapılmaktadır. Rastall, Guido’nun bu ilahiyi, her satırdaki ilk hecenin bir önceki satırdan bir derece yukarıda başlaması ve bazı satırların sonundaki sesin bir sonraki satırın ilk sesiyle aynı olmasında dolayı kolay ezberlenebileceği için seçtiğini düşünmektedir. Bu ilahiyi bir monokord olarak kullanan Guido, ilahiyi ezberleyenlerin başka bir ilahide yer alan herhangi dizinin doğru seslendirilmesini sağlamıştır (Rastall, 1982). Solmizasyon olarak adlandırılan bu sistem 16.yy’ın popüler öğretim yöntemlerinden biri olmuştur (Rastall, 1982).

17. yy’ın sonlarına doğru Fransızlar bu altılı diziye yedinci ses olan “si”yi ekledi. Yedinci sese “si” denmesinin sebebi ise Guido’nun kullandığı ilahinin son dizesinde yer alan “Sancte Iohannes”ten gelmekteydi. Aynı dönemde “Ut” olarak adlandıran ses “Do” olarak adlandırmaya başlamıştır (Rastall, 1982).

Müzik yazılarına kesinlik ve okunabilirlik getirebilmek için yapılan bir değişim, referans çizgisi eklemek olmuştur. Bu şekilde perdelerdeki yükselme ve düşüşlerin daha kolay fark edilebildiği keşfedilmiştir. Bu gelişmenin faydalı olduğu görüldükçe, yeni çizgiler eklenerek müzik yazımı daha da kolaylaştırılmıştır (Cromleigh, 1977). Günümüzde dizek ve anahtar kullanımının temelini de neuma yazıları oluşturmuştur. “Neumlerin 11.yy’dan itibaren çizgilerin üzerine yazılmaya başlaması” ve notayı daha kolay okumak için çizgilerin renklendirilmesiyle fa çizgisinin kırmızı renkte çizilmesinin bir gelenek haline gelmesi dizek ve anahtar kullanımının ilk örnekleri olarak karşımıza

çıkılmaktadır (Atalay A. , 1985). Neuma yazısında aralıkların belirtilmesi için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Bu yöntemlerden birisi olan Hermannus Contractus'un aralık harfleri, neumaların altına aralıkları belirten harflerin yazılması sonucu oluşmuştur. Atalay (1985), müzik ansiklopedisinde yer alan müzik yazıları bölümünde, Hermannus Contarctus'un sistemini şöyle açıklamaktadır: "Bu dizgede e=equitonus (birli), s=semitonus (yarım ton=küçük ikili), t= tonus (tam ton=büyük ikili), ts=tonus-semitonus (büyük ikili +küçük ikili yani küçük üçlü), tt=tonus-tonus (büyük ikili+ büyük ikili yani büyük üçlü), d=diatessaron (dörtlü)... anlamına geliyor; neumlere eklenen bu harflerle (yalnızca ezginin hareketi değil) aralıklar da gösterilmiş oluyordu."

Seslerin yüksekliğini göstermek için kullanılan yöntemler zamanla yerini dizekli yazılara bırakmıştır. Neumalar ise dizekli yazılarda ses yüksekliğini belirtmek için kullanılmış ve nota gözleri giderek "baklava dilimi", "kare" gibi şekillerle gösterilerek kuyruklu veya kuyruksuz imler halinde kullanılmıştır (Atalay A. , 1985)

Seslerin sürelerini göstermek için yapılan ilk çalışmaların 13.yy'da başladığı düşünülmektedir. Willi Apel'in (1961), Pre-Franconian olarak adlandırdığı bu dönem, her yirmi ya da otuz yılda bir yeni notasyon anlayışlarının öne çıktığı geçiş dönemidir. Bu dönemin önemli kaynakları olarak "The Codex Montpellier", "The Codex Bamberg", "The Torino Codex" ve "The Codex Huelgas" gösterilmektedir. Özellikle 1225-1260 tarihleri arasını kapsayan bu dönem, longa ve brevis adı verilen sürelerin netlik kazanması, brevisin yarı uzunluğundaki semi brevisin ve bazı bağların tanımlanması ve brevisin birim vuruş olarak kullanılması açısından önemlidir (Apel, 1961).

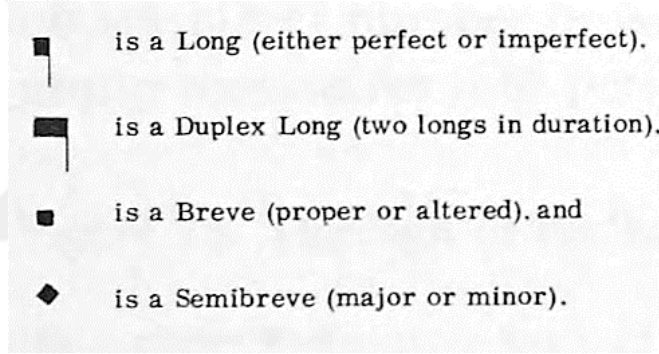
Könlü Franco tarafından yazılan "Ars Cantus Mesurabilis"'te kullanılan notasyon sistemi önceki dönemin olgunlaşmış bir karşılığıdır (Örnek: Şekil 2.4). Franco sistemi olarak adlandırılan ve etkileri yoğun olarak 16. yy'a kadar hissedilen bu notasyon önceki dönemlerden miras kalan belirsiz sembollerin belirsizlikten arındırılmış halidir (Apel, 1961).



Şekil 2.4 Franco Sisteminde kullanılan transkriptler ve günümüz notasyon sistemine uyarlanmış hali (Rastall, 1982, s. 55)

Şekil 2.4'te verilen işaretlerin Franco sisteminde kullanılmasıyla birlikte notasyonda “mensural notasyon” (ölçekli notasyon) olarak adlandırılan dönem başlamıştır (Rastall, 1982). 13. yy notasyonlarında hristiyanlıktaki teslis inancının etkisiyle süreler, günümüz ikişerli bölünmelerinin aksine, üçerli bölünmelere dayanmaktaydı (Atalay A. , 1985). Bu anlayışın müziğin ifadesinde yetersiz kalmasıyla birlikte Petrus de Cruce tarafından brevis olarak adlandırılan sürenin önce dörde sonra dokuza bölünmesi ile “minima”nın temelleri atılmıştır (Atalay A. , 1985).

Rönesans döneminin ilk yıllarında ses sürelerinin ikili ve üçlü bölünmeleri “imperfekt” ve “perfekt” olarak adlandırılmıştır (Örnek: Şekil 2.5) (Apel, 1961). Bu dönemde müzik yazılarındaki önemli değişimlerden birisi küçük sürelerin sınırları genişletilerek “semiminima”, “fusa” ve “semifusa” sürelerinin ortaya çıkması olmuştur (Rastall, 1982). Philippe de Vitry tarafından Ars Nova olarak adlandırılan bu yeni evrede müzik yazılarının başına konulan daire veya yarım daire, süre bölünmelerinin perfekt veya imperfekt olduğunu ifade etmekteydi (Atalay A. , 1985)



Şekil 2.5 Bazı süre gösterimleri (Rastall, 1982, s. 47)

Ars Nova(yeni sanat) döneminde notasyonda ikili bölünmeler de üçlü bölünmeler kadar önem kazanmış, ölçüleri ifade etmek için zaman işaretlerinin gelişmesini sağlamış ve ölçü çizgilerinin kullanımı da yaygınlaşmıştır (Rastall, 1982). Bu dönemde Fransız ve İtalyan notasyonları önem kazanmış ve Fransız notasyonun giderek daha etkin bir rol oynamasının bir sonucu olarak bugün kullandığımız notasyon da Fransız notasyonundan evrilmiştir.

Kullanılan araçların değişmesi de nota yazımında bazı farklılıklara sebep olmuştur. Yazı yazmak için kullanılan pergamentlerin yerine kâğıdın kullanılması daha önceleri içi dolu olarak gösterilen nota gözlerinin içinin boş olmasına sebep olmuştur. Bu dönem nota yazım tarihinde “Beyaz Ölçekli Notasyon”(Weise Mensural Notation) olarak adlandırılmaktadır. Siyah ölçekli notasyon evresinin arkasından gelen beyaz ölçekli notasyon döneminde tüm nota gözlerinin açık yazılması minima ve

semiminimanın anlaşılmasını daha güç kılmış ve bu zorluğa çözüm olarak da semiminimaya bir çengel eklenmiştir (Atalay A. , 1985).

15.yy müzik yazılarındaki bir başka değişim ise semibrevis adı verilen nota değerinin 1496 yılında Franchico Gafori tarafından “dinlenmiş bir adamın nabzına” benzetilmesiyle birim sürenin uzunluğunun tespit edilmesi olmuştur (Atalay A. , 1985).

Nota yazısında birbirini takip eden gelişmeler çoksesli nota yazımını da etkilemiştir. Çoksesli yazımda partiler ayrı yazılmaya başlanmış ve icracıların kendi partilerini daha kolay öğrenmeleri sağlanmıştır. Ayrıca bu dönem çıkan koro kitabında yan yana duran sayfalarda notalar partiyi seslendirecek kişinin bulunacağı yöne doğru yazılarak basılmış ve bu dönem nota yazım tarihinde “chorbuch” olarak adlandırılmıştır (Atalay A. , 1985). Chorbuch evresinde donanımda kullanılan değiştirgeçler günümüz notasyonuna göre genellikle bir eksik yazılıyordu ve “aynı sesin oktavlarında tekrar ediliyordu.” Yine bu dönemde dizeğin sonuna “custos” adında bir işaret konuluyordu. Bu işaret bir sonrakini dizeğin hangi sesle başlayacağını belirtmek amacıyla kullanılıyordu (Atalay A. , 1985).

15.yy sonlarında gravür baskının yaygınlaşmasıyla beraber nota gözleri, kare ve baklava dilimi şekilleri yerine yuvarlak olarak basılmaya başlandı ve “okumayı kolaylaştırmak için ölçü çizgilerinin çekilmesiyle 17. yy’dan itibaren günümüz nota yazısına geçilmiş oldu.”

2.1.4. Tablaturlar

Willi Apel tarafından parmak notasyonu olarak da adlandırılan bu müzik yazısı icranın gerçekleştiği yerin resmedilmesi olarak açıklanmaktadır (Apel, 1961). Sesi üreten icrasal eylemleri yönlendirme amacı taşıyan tablaturlar diğer müzik yazılarından ayrı bir gelişme göstermiştir. Tarihte çok kez harf ve nota yazılarıyla bir arada kullanılan bu yazı türü 18.yy’a kadar çalgı partilerinin yazılmasında kullanılmıştır. Bu dönem notasyonunda vokal partiler için nota yazısı, çalgılar için ise tablaturların kullanımı çok kez tercih edilmiştir. Günümüz tablaturları, pozisyon kolaylığı sağlamak amacıyla dizek notasyonu ile birlikte kullanılan ve başlangıç seviyesindeki icracıların daha çok tercih ettiği bir yan sistem konumundadır (Vapur & Şen, 2021).

Tablatur yazıları, “Harvard Dictionary of Music” kitabında org ve lavta tablaturu olarak iki gruba ayrılmıştır. Lavta tablaturları dolaylı ve doğrudan anlatım yöntemlerini kullanarak yazılan bir tablatur türüdür. Dolaylı anlatım, perde, arıza, tonalite gibi birçok belirleyicinin gösterildiği ve icracıyı yönlendiren yazılardır. Doğrudan anlatım ise çalgıda parmakların konumunu gösteren yazılardır. Bu iki anlatım türü Alman

literatüründe perde notasyonu ve parmak notasyonu olarak adlandırılmaktadır (Atalay A. , 1985).

10. yy'da Farabi tarafından udun dört telini simgelemek için kullanılmaya başlanan lavta tablaturu, dört farklı kültürde farklı anlayışlarla şekillenmiştir. Özellikle 16.yy'da İspanyol, Fransız, Alman ve İtalyan tablaturları olarak adlandırılan bu tablaturların en eskisi İtalyan lavta tablaturlarıdır (Tohumcu, 2006).

İtalyan tablaturu altı sıra telin birbirine paralel yatay çizgilerle simgelendiği ve perdelerin sayılarla gösterildiği bir sisteme sahiptir (Atalay A. , 1985). Ses süreleri ise çizgi üzerindeki sap ve kuyruklar yardımıyla gösterilirken nota başı kullanılmamıştır. Bir diğer lavta tablaturu olan ve İtalyan tablaturuna en çok benzeyen tablatur, İspanyol lavta tablaturudur. İtalyan tablaturunda değişen her ses için kullanılan sap ve kuyruklu gösterim İspanyol tablaturunda tercih edilmemiştir. Bu tablaturda ses süreleri değişmediği sürece tekrar yazılmamıştır. İspanyol tablaturunun İtalyan tablaturundan ayrılan bir başka özelliği ise telleri simgeleyen yatay çizgilerin bastan tize doğru sıralanışı en alt çizgiden başlayarak yapılmıştır. Fransız tablaturunun ilk örneklerinde yukarıda bahsedilen sistemlerin aksine beş çizgi kullanılmış ve perdeleri göstermek için harfler tercih edilmiştir (Tohumcu, 2006). Tel dizilimi İspanyol tablaturu, ses süreleri ise İtalyan tablaturunda kullanılan sistemle ifade edilmiştir (Atalay A. , 1985). Lavta tablaturları içerisinde ayrı dizgesel özelliklere sahip olan Alman tablaturu tellerin sayısı, perdelerin ise harflerle gösterildiği bir sisteme sahiptir (Tohumcu, 2006). Her perde için ayrı harf kullanılan bu sistem yerine daha çok Fransız tablaturu tercih edilmiştir.

Org tablaturları, Alman ve İspanyol tablaturları olmak üzere iki temel gruba ayrılmaktadır. Eski alman tablaturlarında altı veya sekiz çizgili dizeğin altında pedal kullanımını simgeleyen harfler kullanılmıştır (Atalay A. , 1985). Bu sistem yeni Alman tablaturunda yerini tamamen harflerden oluşan bir sisteme bırakmıştır. İspanyol org tablaturunda ise harfler yerine sayılar tercih edilmiştir. Sağ ve sol eli simgeleyen çift çizginin üzerine yazılan sayılardan oluşan bir sisteme sahiptir (Atalay A. , 1985).

2.2. Türk Müziğinde Kullanılan Müzik Yazıları

Türk kültürü içerisinde Hunlar öncesi dönemden itibaren müziğin önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Dini amaçlarla şamanlar tarafından yapılan dönem müziğinin gelecek kuşaklara aktarımı usta-çırak ilişkisiyle sağlanmıştır (Uçan, 2015). İnsan sesinin ön planda olduğu bu dönemde, dönemin çalgıları vokal icraya eşlik amacıyla kullanılmıştır (Vural, 2011). Ezgisel anlatımı üstlenen insan sesine eşlik çalgısı olarak

daha çok ritim algıları tercih edilse de (Uçan, 2015) ritim algılarının yanı sıra üflemeli ve telli çalgıların kullanıldığı da bilinmektedir (Vural, 2011).

Türk müzik kültüründe müzik yazılarının ne zaman kullanılmaya başlandığı bugün için bilinmezliğini korumaktadır (TDV-Dia, 2022). Buna karşın müzik yazısı kullanan ilk Türk toplumunun Uygurlar olduğu ve buna yazıya “mani müzik yazısı” dendiğinden bahsedilmektedir (ncel, 2015).

Murat Bardakçı “Türk Notasıyla Kıraat-ı Musiki” başlıklı yazısında Türklerin ilk müzik yazısına “ayalgu” isminin verildiğini ve bu yazılarla ilgili bilgilerin Hitay’ların bilim ve sanatta gösterdikleri ilerlemeleri anlatan “Tansukname-i İlhanî Der Ulm-ı Fnn-ı Hıtâî” isimli kitapta yer aldığını yazmıştır (Bardakçı, 2022). Tohumcu (2006) ise Abdlbakir Gölpınarlı’nın yaptığı çeviriye dayanarak “ayalgu” şeklinde bir adlandırmanın yapılmadığını belirtmiş ve ilgili bölümü şu şekilde alıntılanmıştır:

Diğer cihetten msiki ilminde her ne kadar büyük bir maharetleri varsa ki o zmleden olarak bildiğimiz şudur; çalgı alan, öğrenmediği bir şarkı ya da gazeli sazla çalmak istesin birkaç gün talim etmeye ve o besteyi bir lahzada saz ve neyle alacak bir kâide ve icâdına muhtaçtır ki o usulde şudur: Her ses için muayyen bir şekil kabul etmişlerdir. O şarkı ve gazeli okuyan stad her bir sese mteallimi öğrenmesi için bir şekil kor. Müteallim o şekle bakınca hangi ses olduğunu bilir, sazı ile çalar, 3 defa alışta tamamıyla öğrenmiş olur, besteyi düzgün yanlışsız ve tereddütsüz bir suretle alar. Bu keyfiyetle bu usle vâkıf bulunan birisi hazretin kulluğunda ve bütün büyük emirlerin huzurunda çalmış, herkes teacb etmiş. Bu mülkün tasnif sahibi olan ve mecliste hazır bulunan mutriblarda hayret etmişler. (Tohumcu, 2006, s. 124-125)

İslamiyetin Türk toplumlarında yayılmasıyla birlikte Arap alfabesindeki harf ve harf grupları yazı dilinde kullanılmaya başlanmıştır (Feyzi, 2018). Bu kullanımda eski Yunan harf yazım stillerinin etkisi görülmektedir. Grek müziğinin kuramcısı Pisagor’un Mısır’da yetişmiş olması ile bu bağlantının kurulduğu düşünülmektedir (Selanik, 1996). Orta Asya ve Arap medeniyetleri ile kurulan kültürel ilişkiler, bu coğrafiyalarda sıkça kullanılan harf notalarının (Ebcad), Türk müzik dünyasına yayılması ile somut olarak görülmektedir (Feyzi, 2018). Ebcad notasının kullanıldığı yıllarda bazı Türk bilginlerinin dönemin bilim dili olan Arapça’yı kullanması, geliştirdikleri sistemlerin Batı literatüründe Arap müziğine atfedilmesine sebep olmuştur. Öte yandan Rauf Yekta Bey, Lavignac Encyclopedie de la Musique adlı ansiklopedide Türk musikisindeki Safiyyuddin ve eserleri üzerine bu eserlerde Arap musikisinin kullanılmadığını, ancak dönemin ilim dili olması sebebi ile Arapça dilinin kullanılmış olduğunu ifade etmektedir (Uygun, 2019).

1826’da başlayan Batılılaşma hareketi kapsamında Mızıkai-Hümayun’un kurulması ve baş muallim olarak İtalyan Giuseppe Donizetti’nin davet edilmesi ile okul kimliği kazanan bu kurumda müziğin yazılmasında batılı yöntemler kullanılmıştır (Kaya E. E.,

2012). Geleneksel müziklerde ithal müzik yazılarının kullanılması icra ve teori arasında bazı uyumsuzluklara sebep olmuştur. Bu dönemde Türk müziğinde kullanılmaya başlanan uluslararası nota yazısı da Türk müziğinde bir edimden ziyade kuramı ifade etmek için kullanılmıştır (Atalay A. , 1985).

1900'lerde ise, Türkiye'de gelişmeye başlayan "Türkçülük" hareketi ile "folklor", bir bilim dalı olarak kabul edilmiştir. Türkçülük akımı ile Türkiye'de halk müziği çalışmaları iletirilmiş ve bu müzik, ortaya çıkarılması gereken bir kültür unsuru olarak ele alınmıştır (Alpyıldız, 2018). Ziya Gökalp, milli bilincin uyandırılması ve milli kültürün ortaya çıkarılmasında halk hayatına gidilmesi gerektiğini öne sürmüştür (Yıldırım, 1998).

Bu kapsamda 1920'lerde başlayan halk müziği derleme çalışmaları, Cumhuriyet ile hızlanmış ve Atatürk'ün de yönlendirmesi ile tüm Anadolu'ya yayılan çalışmalara vesile olmuştur (Altınay, 2000). Atatürk bir konuşmasında Türk insanının gerçek mirasına şu sözlerle işaret etmiştir: "Bizim hakiki musikimiz, Anadolu halkında işitilebilir. Aydın kimselerin halka telkin edeceği ülküler, halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalıdır." (Altınay, 2000).

Günümüze kadar gelen süreçte bireysel ve kurumsal birçok derleme çalışması yapılmış, bu çalışmalarda elde edilen ürünler ise sesli, görüntülü veya yazılı olarak kaydedilmiştir. Tarih boyunca müziği aktarma ve müzik iletişimini kolaylaştırma işlevi görmüş olan notalama sistemleri Türk müziğinde iki farklı şekilde kullanılmıştır. Bunlardan birincisi alfabadeki bazı harflerin perdelere atanması sonucu oluşan harf yazıları, ikincisi ise 19. yy'dan itibaren batılılaşma hareketinin etkisiyle Türk müziğine uyarlanmaya çalışılan Avrupa nota yazısı olmuştur.

2.2.1. Harf yazıları

Bilinen ilk Türk müzik yazısının Uygur-Göktürk dönemine ait olan Dunhuang notaları olduğu düşünülmektedir. Çalgısal bir notasyon olma özelliği gösteren bu notaların Pipa (ud) notası olduğu kabul edilmektedir (Ekrem, 2012). Dunhuang müzik yazısında kullanılan Kuça nota sistemi, üflemeli çalgılar için geliştirilmiş 19 nota işaretine ilave bir işaretin daha eklenmesiyle oluşan bir Pipa nota sistemidir (Ekrem, 2012).

Uygurlar, yerleşik yaşam biçimini benimseyen ve önceki göçebe Türk toplumlarına nazaran daha uygar bir toplum olmuştur (Uçan, 2015). Tansukname'de yer alan bilgilere göre yazıya dayalı müzik yapma geleneği de Uygur döneminde gelişmiştir. Uygur müzisyenlerinin notaya bakarak müzik yaptıkları ve usta-çırak ilişkisinin yanında müzik yazılarını da kullanıldığı bilinmektedir (Vural, 2011). Her ses için Uygur

alfabesinde bir harfin kullanıldığı bu sistem yerine M.S. 3. yy'dan itibaren Sasanilerin geliştirdiği “mani nota yazısı”nın kullanıldığı düşünülmektedir (Vural, 2011).

Türklerin islamiyeti kabul etmesiyle birlikte müzik anlayışında da değişimler yaşanmıştır. Bunlardan birisi de mani nota yazısı yerine “ebced yazısı”nın tercih edilmesi olmuştur (Öncel, 2015). Öncel, notanın Türk musikisindeki tarihsel sürecini ele aldığı çalışmasında İslamiyet sonrası Türk musikisinde sistematik olarak bir notasyon birliğinin olmadığını tespit etmiştir. Ayrıca bu durumun bir zenginlik yaratmasının yanı sıra kurumsallaşmayı geciktirdiğini de belirtmiştir (Öncel, 2015).

Bilinen ilk ebced yazısı Kindi'ye aittir. Kindi'nin “Risâle fî Hubr Te'lîfî'l-Elhân” risalesinde yer alan notasyon sistemi sekizlinin on iki aralığa bölünmesi ve on iki ses için arap alfabesinin ilk on iki harfinin kullanılmasıyla oluşmuştur (Çaylı & Güray, 2021). Kökeninin Yunan harf yazıları veya Süryani harf yazılarına dayandığı ile ilgili çeşitli görüşler olan Kindi yazılarında oktav değişiklikleri -Yunan harf yazılarının aksine- aynı harflerle gösterilmiştir. Kindi yazısını bilen 10. yy İslam bilginlerinden Farabi de bu yazıyı aynı Kindi yazısında olduğu gibi müzik kuramını açıklamak için kullanmıştır. Farabi, Kindi'den farklı olarak sesleri alfabenin ilk on beş harfiyle göstermiştir. Bu sesler arasındaki aralıksal ilişkiyi ise belirtmemiştir (Çaylı & Güray, 2021). Farabi'nin el-Mûsîa 'l-kebîr'de kullandığı ebced notasyonu Safiyüddin Urmevî, Abdülkadir Merâgî ve Ladikli Mehmet Çelebi gibi teorisyenler tarafından geliştirilerek kullanılmıştır.

13. yy alimlerinden Molla Nasıruddîn Muhammed bin et-Tusî'nin nota kitabı yazmasını tavsiye etmesi üzerine Safiyüddin Urmevi Kitâbü'l-Edvâr'ı yazmıştır. Beş makaleden oluşan bu eserde, sesin akustik özellikleri, insan ve çalgıda seslerin çıkarılması, dörtlülerin teşkili ve sınıflandırılması, dörtlülerin düzeni ve edvar tabakaları, transpozisyon, usul ve devirlerin ölçüleri ve beste yapımı ve yazılı olarak tespiti gibi birçok konu üzerine açıklamalar yer almaktadır (Uygun, 2019). Bugün Türk halk müziğinde sekizli aralığın on yedi parçaya bölünmesinin temelini atan Safiyüddin Urmevi, Horasan tamburunun perde sisteminden esinlenmiş ve birçok sistemi kapsayan “Süllem” sisteminin de mucididir (Uygun, 2019). Ayrıca Avrupa'da 14. yy sonrasında ele alınan ses sürelerini de yüzyıl öncesinde tanımlamıştır.

Türk müziğinde kullanılan en önemli notasyon sistemlerinden birisi de Ali Ufki yazısıdır. Asıl adı Albert Bobowski Polonya asıllı Ali Ufki, Mecmua-i Saz-ı Söz isimli eserinde hem Türk Halk müziği hem de Türk Sanat Müziği notalarına yer vermiştir. Avrupa'nın nota yazısına geçiş döneminde yaşayan Ali Ufki kendi müzik yazısında da Avrupa nota sisteminin bazı özelliklerini kullanmıştır. Beş çizgili dizek üzerine

Osmanlıca harfleri sağdan sola doğru yazan Ali Ufki, anahtar tercihini ise yine Osmanlıca harflerden yana kullanmıştır (Ergişi, 2008). Uludemir, Mecmua-i Saz-ı Söz’de anahtarlar ve arızalar isimli bildirisinde eser içerisinde üç ayrı do anahtarı ve bir sol anahtarı kullanıldığını ve do anahtarlarının birinci, ikinci, üçüncü çizgiye konulan “cim” harfiyle, sol anahtarını ise birinci çizgiye konulan “ze” harfiyle gösterildiğini belirtmiştir. Ayrıca Ali Ufki, değiştirme işareti olarak “bekar”ı kullanmayıp bunun yerine “diyez” işareti kullanılan sesin doğal haline gelmesini “bemol” işareti kullanarak sağlamıştır. Bunun yanı sıra tizleştirici ve pesleştirici bazı koma değerlerini belirtmek için de çeşitli imlerden yararlanmıştır (Cevher, 1995). Eserde satır sonlarında yer alan sesin bir sonraki satır başındaki ses ile ilişkisi göstermek için kılavuz çizgiler kullanılmıştır. Ölçü çizgilerini kullanmayıp sadece yineleme işaretinin kullanıldığı bu yazıda yineleme işaretinde yer alan noktalar çizginin soluna konulmuştur. Benzer bir durum uzatma noktasında da görülmektedir. Alışılan kullanımının aksine uzatma noktası da notanın soluna yazılmıştır. Mecmua-i Saz-ı Söz’ de eser trafiğini veya eser notasyonuna sonradan yapılan eklemeleri belirtmek için çeşitli işaretler kullanılmıştır. Ayrıca müzik terminolojisi açısından da önemli bir yere sahip olan bu eserde birçok müzik terimini de kullanılmıştır. “Kerr”, “perseng”, “mahatt” gibi terimler buna örnek olarak verilebilir.

17. ve 18. yüzyılda Osmanlı’da birden fazla notasyon sistemi aynı anda kullanılmıştır. Aynı dönemde kullanılan Kantemiroğlu yazısı da Ali Ufki yazısıyla benzer özellikler göstermektedir. Ebced kökenli olan bu yazıda perdeleri göstermek için otuz üç harf kullanılmıştır. Harflerin on altı tanesi sabit perdeleri gösterme de kullanılırken on yedi perde yarım, tamamlanmamış ve değişebilir perdeleri göstermek için kullanılmıştır (Popescu-Judet E. , 2022). Ses sürelerini belirtmek içinse 1, 2, 3, 4, 6 ve 8 rakamlarından, notasyonda kullanılan birim vuruşun tespit edilmesi için eserin usulü ve Kantemiroğlu yazısındaki hız terimlerinden yararlanılmıştır (Kantemiroğlu Yazısı – Atalay A. , 1985). Altında nokta bulunan harfler süre ile karıştırılmaması adına harflerin altında bulunan noktalar da kullanılmamıştır (Ergişi, 2008).

Ali Ufki ve Kantemiroğlu yazısına benzeyen bir diğer müzik yazısı ise Nayi Osman Dede’ye aittir. Uslu, Kantemiroğlu ve Nayi Osman Dede’nin birbirlerinden haberli olduklarını ve etkilendiklerini, ayrıca Nayi Osman Dede’nin nota yazmaya başladığı tarihin 1683 olduğunu belirtmiştir (Uslu, 2021). Bu notasyon sisteminde Yegah perdesinden başlayan iki sekizlinin ilkinde on beş ikincisinde on yedi harf ses kullanılmıştır (Karamahmutoğlu, 2020). Kantemiroğlu yazısında noktasız kullanılan bazı harfler Ali Ufki notasında alfabedeki kullanımı ile yer almıştır. Nayi Osman Dede’nin torunu olan Abdülbaki Nasır Dede de nota yazımı üzerine çalışmalar

yapmıştır. Abdülbaki Nasır Dede “Tedkik  Tahkik” isimli risalesinde beş adet yeni makam ve “şirin” adında 22 zamanlı usulü açıklamıştır (Karamahmutoğlu, 2020). Ayrıca “Tahririyye” isimli kitabında ise geliştirmiş olduğu ebced notasıyla dört eseri yazmıştır. İki sekizlinin ilkinin on sekiz parçaya ikinci sekizliyi ise on yedi parçaya ayırmıştır (Karamahmutoğlu, 2020). İlk on sesi alfabenin ilk on harfini, sonra gelen on sesi başına “Ye” harfini ekleyerek, daha sonra gelen on ses için “Kef” harfini ekleyerek, kalan sesler için “Lm” harfini ekleyerek ve peste kalan sesler için ise “2” rakamını kullanmıştır.

2.2.2. Harf-şekil yazıları

Kendi döneminin notasyon anlayışlarından farklı bir sistem geliştiren Hamparsum Limonciyan, ebced yazısındaki harfler yerine eski batı notasyonlarında yer alan uygulamayı tercih ederek, perdeleri göstermek için 7 perde imi kullanmıştır (Atalay, n.d.). Hamparsum, Ermeni kilise müziğinde kullanılan Khaz notasından esinlenerek geliştirdiği bu yazıda ana sesleri yedi im ile gösterirken arıza sesleri bu imlerin üzerine koyduğu kısa eğri (~) işareti ile göstermiş (Ergişi, 2008), seslerdeki oktav farlılıklarını ise imlerin altına veya gövdelerine konan çizgilerle belirtilmiştir (Atalay A. , 1985). Hamparsum notasında on sekiz ana perdeyi yedi işaret ve bunlara eklenen kısa eğri ile gösteren Hamparsum, ara perdeleri veya on sekiz perde dışında kalan sesleri göstermek için de kısa eğrilerin harflerin etrafındaki farklı konumlarını kullanmıştır (Aydın, 2003). Srelerin gösterimi ise perde imlerinin üzerine konulan çeşitli işaretlerle sağlanmıştır. Buna, dörtlük nota için kesme işareti, sekizlik nota için tırnak işareti, on altılık nota için içi boş bir yuvarlak kullanımını örnek verebiliriz. Hamparsum Limonciyan süreleri gösteren işaretleri her perde iminin üstünde kullanmak yerine, değiştiğini göstermek için, değişen perde üzerinde kullanmıştır (Aydın, 2003). Sessiz sürelerin gösterimi ise perde imlerini kullanmaksızın sadece süre işaretlerinin gösterilmesiyle sağlanmıştır. Yineleme işaretleri, ölçü çizgileri ve bağ işaretleri için de bu işaretlerin yerini tutan bazı imlerden yararlanılmış, eser künyesini ve eser ile ilgili açıklamalar Osmanlıca harf ve rakamlarla yapılmıştır. Hamparsum yazısının alanyazında Gizli Hamparsum notasyonu olarak adlandırılan farklı bir biçim daha bulunmaktadır. Srelerin belirtilmediği bu biçimde notasyonun bir hatırlatma aracı olduğunu (Atalay A. , 1985) düşünenlerin yanı sıra yazılan yazıların bir usul bağlamında yazıldığını ve bu usullerin günümüzde unutulduğu için eviri notasyonunun zor olduğu düşünülmektedir (Bardakçı, 1995).

18. yy notasyon anlayışlarından bir diğerisi ise Tanburi Küçük Artin’e aittir. On altı tam on dört yarım perdeden oluşan Artin notasyonunda dizi sesleri Ermeni alfabesindeki

bazı harflerle gösterilmiş, eserin makam dizileri, bu makamların şedleri ve usuller hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca bu notasyonda usul vuruşlarını belirtmek için nokta, elif harfi gibi işaretler kullanılmış, sürenin uzatılacağını belirtmek için ise kısa eğri kullanılmıştır (Karamahmutoğlu, 2020). Bir başka notasyon olan Bizans notaları ise Eceabatlı Rum Hrisantos'un Bizans kilise notasını uyarlamasıyla oluşmuştur (Karamahmutoğlu, 2020). Yunan alfabesinin ilk yedi harfinin kullanıldığı bu notasyonda Hrisantos, önceleri Rum-Ortodoks ilahilerini notalamış, sonrasında ise Türk müziğinde de tercih edilmiştir (Feyzi, 2018).

2.2.3. Nota yazıları

1826 yılında II. Mahmut tarafından başlatılan “batılılaşma” hareketi sonrası Yeniçeri Ocağının dağıtılması ve arkasından “Mehterhane”lerin kapatılmasıyla birlikte kurulan Mızıka-i Hümayun’un başmuallimi olmak üzere İtalyan Giuseppe Donizetti’nin 1828’de İstanbul’a davet edilmesi müziğin kurumsallaşması ve Mızıka-i Hümayun’un okul kimliği kazanması ile sonuçlanmıştır. Üstün hizmetleri sonrasında general rütbesi alan Donizetti Paşa, Mızıka-i Hümayun’da verilen eğitimde batı yöntemlerini kullanmıştır (Kaya E. E., 2012). Müziğin yazılmasında Uluslararası nota yazısının kullanılması da bu yöntemlerden birisi olmuştur. Avrupa bandolarında çalınan eserleri çalmak amacıyla gerçekleşen bu uygulama zamanla Türk müziği eserlerinin yazılmasında da kullanılmıştır. İthal bir müzik yazısının Türk müziğinde kullanılması çeşitli zorlukları da beraberinde getirmiştir (Öztuna, 1990). Sağdan sola yazılan Osmanlıca yazım geleneğinin aksine soldan sağa yazılan bir müzik yazısının kullanılması buna örnek olarak verilebilir. Konuyla ilgili Adnan Atalay şunları söylemektedir:

Avrupa nota yazısının Türk müziğine uygulanmasında, bir başka deyişle müziğimizin bu nota yazısıyla saptanmasında karşılaşılan sorunlardan ilki, “osmanlıca yazı dizgesi uyarınca sağdan sola doğru yazılan şarkı sözlerinin, soldan sağa doğru yazılan notaların altına nasıl getirilebileceği?” konusu olmuş ve yazım yönlerindeki zıtlıktan kaynaklanan bu sorun 1928’e kadar olan 100 yıllık dönemde sözlerin soldan sağa ama hecelerin sağdan sola yazılması gibi ilginç (biraz da garip) bir yöntemle çözümlenmiştir. (Atalay A. , Uluslararası Nota Yazısı, 2022)

Harf inkılabının kabulü ile birlikte kendiliğinden çözülen bu sorun dışında karşılaşılan bir diğer zorluk ise bir sekizliyi on iki parçaya bölen Avrupa nota yazısının, sekizliyi yirmi dört parçaya bölen Türk müziğini ifade etmede yetersiz kalması olmuştur (Atalay A. , 1985). Birden fazla ses aynı işaretlerle gösterilmeye çalışılmış, bu da icra ve notasyon arasında uyumsuzluğa sebep olmuştur. Bu sorunun giderilmesi için 19. yy’dan itibaren yeni değiştirici işaretler türetilmiş ve ilk olarak segah ve buselik sesi arasındaki farklılığı göstermek için bir düşey çizgili diyez işareti kullanılmıştır. Ali Rıfat Çağatay sorunun çözümü için üç farklı işaretin kullanılmasını önermişse de bu

işaretler tercih edilmemiştir. 1920 ve 1930'lu yıllarda Rauf Yekta'nın önerdiği beş çeşit diyez ve dört çeşit bemol dönemin yayınlarında kullanılmış, 1933 yılından itibaren ise Suphi Ezgi'nin bemol ve diyez için önerdiği beşer farklı işaret kullanılmaya başlamıştır (Oransay, 1976). Sonraki yıllarda Gültekin Oransay ve Ekrem Karadeniz'in önerileri olmuş fakat bunlar da notasyonda tercih edilmemiştir (Atalay A. , 1985). Bugün Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan diyez ve bemol üstüne konan rakamlar ise ilk olarak Muzaffer Sarısözen ve Kemal İlerici tarafından kullanılmıştır.

3. NOTASYON VE TÜRK HALK MÜZİĞİ

Türk Halk Müziği eserlerinin ilk notasyon örnekleri Ali Ufkî tarafından yazılan Hâza Mecmua-i Saz-ı Söz'de bulunmaktadır. Ali Ufkî sistemiyle yazılan ve içinde 103 türkünün notasyonuna da yer verilen bu kitaptaki notasyon sisteminin daha sonra farklı kaynaklarda Avrupa notasyon sistemine çeviri notasyonları yayınlanmıştır. Temelde Avrupa notasyon sistemi ile büyük benzerlik gösteren fakat anahtar ve tekrar işaretleri gibi notasyon unsurlarının gösterimi ve yazı yönü ile Avrupa notasyonundan ayrılan Ali Ufkî notasyonlarının günümüz çevirileri ile ilgili çeşitli varsayımlar bulunmaktadır. Kitapta bulunan türkülerden iki tanesi Muammer Uludemir'in çeviri notasyonunu Süleyman Şenel'in işlemesiyle TRT THM repertuvarına kazandırılmıştır. Eserlerin tamamının çeviri notasyonu ise M. Hakan Cevher tarafından "Ali Ufkî Bey ve Haza Mecmua-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)" isimli doktora tezinde yayımlanmıştır (Cevher, 1995). THM eserlerini notalama da Ali Ufkî sistemi dışında bir diğer notalama sistemi ise Gomidas Vartabed tarafından kullanılan Hamparsum sistemidir. Türkiye ve Ermenistan'ın çeşitli bölgelerinde derlemeler yapan Gomidas, Türkçe, Kürtçe ve Ermenice eserleri notaya alırken ağızdan dikte etme yöntemi kullanmıştır. Bazı çalışmalarında ise öğrencilerinin aynı yöntemle derlediği eserlere yer vermiştir.

XX. yy'ın başlarında Anadolu ve çevresinde fonograf yardımıyla gerçekleştirilen ilk derleme çalışmaları Hubert Octave Pernot (Sakız Adası/1898-1899) ve Felix von Luschan (Zincir/1902) tarafından yapılmıştır (Yavuz, İşleyen, & Önder, 2020). Derlemede derlenen ezgiler ise farklı kişiler tarafından notaya alınarak notasyon örnekleri ile yayımlanmıştır. Paul Loflem ve Abraham-Hornbostel notasyonları incelendiğinde; ezgilerin usul yapısında ve sözlerin yazımında hataların yapıldığı, mikrotanlar için yeni bir takım işaretlerden yararlanıldığı görülmektedir. Yapılan bu derleme çalışmalarının akabinde yayımlanan notasyon örnekleri ile ilgili Rauf

Yekta(1926), usul ve “tarz-ı tahrir” hatalarının olduğunu belirtmiştir (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926).

Rauf Yekta'nın söylemlerinden yola çıkarak bu dönemde THM eserlerinin notaya alınması ile ilgili bazı fikirlerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Türk Halk Müziği notasyon örneklerinin yaygınlaşmaya başladığı Erken Cumhuriyet Dönemi kaynaklarında da kimi zaman notasyon eleştirileri yapan kimi zaman türkülerini notaya alırken nelere dikkat edilmesi gerektiğini anlatan çeşitli yazılar yazılmıştır. Asaf Kardeşler tarafından 1926 yılında “Yurdumuzun Nağmeleri” adıyla yayımlanan kitapta yer alan notasyon örnekleriyle ilgili olarak Gazimihal (1928), bu notasyon anlayışının türkülerin inceliklerini ifade etmediğini belirtmiştir (Gazimihal, 2017). Gazimihal'in “incelik” olarak ifade ettiği hususun icra üslubunu nitelendiren daha küçük değerli seslerin yazımı veya nota değerlerinin detaylı olarak ele alınması şeklinde yorumlamış olması muhtemeldir. Daha sonraki dönemde yapılan çalışmalarda THM ezgilerinin notalanmasında ezginin usul yapısı, tempo gösterimi, eser detayları ve üslubun aktarımına özen sağlanmasında Rauf Yekta ve Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından yapılan eleştirilerin rol oynadığını söylemek mümkündür.

Çalışmalarına Asaf kardeşlerden önce başlayan fakat notasyonlarını daha geç yayımlayan Darülelhan da THM notasyonları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Darülelhan'ın THM notasyonları açısından önemini Karahasanoğlu (2021), “Maarif-i Umumiye Nezareti tarafından oluşturulan Musikî Encümeni'nce hazırlanan talimatname ile açılmasına karar verilen bu kurumun birincil amacı repertuarı notaya alarak müzik kültürünü koruma altına almak olmuştur” (s. 34) şeklinde belirtmiştir. Kuruluş misyonu içerisinde yer alan “klasik eserleri notaya alarak tespit etme” ilkesi ile ilgili Dârü'l-Elhân tarafından yapılan ilk çalışma 1923 yılında hazırlanarak Anadolu'ya gönderilen ve 1924 yılında Dârü'l-Elhân Mecmuası'nda Musa Süreyya Bey'in yazısı eklenerek yayımlanan anket fişleri olmuştur (Deniz, 2019). Bu anket fişlerinde ilgili kişilerin yaşadıkları yerlerde ünlenen icracıların isim ve hüviyet bilgileri, musiki cemiyetlerinin üye sayısı ve faaliyetleri, icra edilen müzik türleri, halk şarkılarının hikâyeleri, çalgı bilgisi ve çalgı yapımcılığı hakkında edinilen bilgiler doğrultusunda fişlerin doldurulması ve ayrı bir kâğıda icra edilen eserlerin notaya alınması istenmiştir (Deniz, 2019). Anket fişlerinde yer alan nota ile ilgili sorular, ilgili metindeki sırası ile aşağıda verilmiştir:

4. Kasabanızda ve köylerde okunan halk şarkıları hangileridir? Bunların notalarının yazılıp gönderilmesi

6. Halk şarkılarından en fazla söylenen ve sevileni hangileridir? Bunlar arasında eski ve yeni devirlerin hayat manâkibini tasvir ve ifade edenler var mıdır? Var ise notalarının gönderilmesi

7. Şehrinizdeki kütüphanelerde veya herhangi bir zâtta âsâr-ı kadime-i mûsikîmize ait nota ve kitap var mıdır? Var ise bunlar hakkında izahat itası

10. Hârbi-i umumi, mütareke ve mücahiden milliye esnasında memleketinizde ne gibi milli ve vatanî şarkılar terennüm edildi ve hâlâ hangileri söylenmektedir? Bu yolda şarkılar varsa notalarının gönderilmesi

11. Notalardan ve mûsikî kitaplarından en fazla hangilerine ihtiyacınız vardır? (Kolukırık, 2014, s. 485-486)

Anket fişleri ile derleme yönteminden yeterli verimin alınamaması, Yusuf Ziya Bey'in tabiriyle "neticenin maksada kâfi gelmemesi" sonucunda derleme faaliyetlerinde yöntem değişikliğine gidilmiş ve Türk musikisinin nağmelerini fonograf yardımıyla kaydetmek üzere Anadolu'da çeşitli derleme seyahatlerinin yapılmasına karar verilmiştir. Yusuf Ziya Bey anket fişleri ve sonraki süreci şu şekilde anlatmıştır:

Bir müddet sonra gelen cevaplar bir heyet tarafından tasnif ve tetkik edilmeğe başlandı. Netice maksada kâfi gelmemekle beraber bu teşebbüs memleketteki halk türkûleri vaziyetini denemek noktasında çok faydalı oldu. Bazı yerlerde yalnız türkûlerin metinleri ve bazı yerlerde iyi alındığına şüphe edilen notalar vardı. Bir yandan Anadolu ile muhabere bir yandan da tetkikler devam ederken merhum Musa Süreyya Bey'in Dârü'l-Elhân'dan istifasıyla onun yerine tayin olunmuş ve daha iyi çalışabilecek vaziyete gelmiş bulunuyordum.

Avrupalı âlim ve müsteşriklerle yapılan muhaberede en iyi mûsikî halkiyatı tesbitinin fonografla yapılabileceği neticesine varmış bulunuyordu. O zaman Paris'te bulunan Cemal Reşit Bey'e ses alan bir makine siparişi ve türkûleri mahallinde tespit için bir heyet teşkili düşünüldü. O zamanki Şehremini Muhiddin Üstündağ'a müracaat ederek fikirlerimi ve teşebbüslerimi anlattım. Muhiddin Bey teşebbüsümü büyük bir alâka ve hayranlıkla kabul ederek Konservatuvar bütçesinde tahsisat bulunmamasına rağmen iki bin liraya ihtiyaç gösteren masrafın verilmesini kabul ettiler. (Deniz, 2019)

Anadolu'nun muhtelif yerlerinden gönderilen notaların usul yönünden hatalı olduğunu ve tempo bilgilerinin eksik olması nedeniyle ait oldukları yörenin tavrını yansıtmadığını belirten Rauf Yekta Bey de Yusuf Ziya Demircioğlu gibi sorununun çözümü olarak yapılacak derleme seyahatlerini işaret etmiş ve II. defterin yayımlandığı sırada bir heyetin Anadolu'ya derleme seyahatine çıkmış olacaklarını belirtmiştir (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926). Nitekim Anadolu'nun muhtelif yerlerinde yapılan derleme seyahatleri sonucu derlenen birçok türkûnün notasyonu "Anadolu Halk Şarkıları" ve "Halk Türkûleri" adlarıyla 1926-1938 yılları arasında yayımlanmıştır.

Darülelhan notasyon anlayışının oluşmasında Ferruh Arsunar'ın etkili rol oynadığı söylenebilir. 1927 yılında yapılan derleme gezisinden itibaren derleme heyetine eserleri notaya almakla görevli olarak katılan Arsunar'ın nota yazım konusundaki yeteneği Mahmut Ragıp Gazimihal, muallim İsmail Hakkı Bey gibi dönemin aydınları tarafından takdir edilmiştir.

Yapılan derleme faaliyetlerinin akabinde yazılan notasyonlar, beraberinde bazı sorunları da gündeme getirmiştir (Duygulu, 2018). 1900'lerin başından 1936 yılına kadar geçen süreçte notasyonla ilgili önemli sorunlardan birisi mikrotonların gösterimi ile ilgilidir. Duygulu (2018), dönem notasyonları ile ilgili şunları belirtmektedir:

1900'lerin başında Sadi Yaver Ataman, Ferruh Arsunar gibi folklorcular, küçük ses birimlerini yazmıyorlar ama uygulamalarında kullanıyorlardı. Özellikle Ferruh Arsunar'ın en küçük ritmik hareketleri ve motifleri duyarak yazdığı notalarında, mikrotonlara duyarsız kalması hayli ilginçtir. Zira Arsunar'ın o dönemde küçük ses birimlerini duymaması ve bilmemesi söz konusu değildir. (Duygulu, 2018, s. 50)

Darülelhan notasyonlarında önemli bir diğer konu ise eser kimliğini anlatan künye bilgilerinin geçirdiği değişimdir. Çalışma kapsamında incelenen Darülelhan notasyonlarında, önceleri eser künyesinde makam adının da belirtildiği notasyonlarda zamanla sadece eser adı ve yöresinin belirtildiği görülmüştür. Rauf Yekta Bey konu hakkında, "Makam itibarıyla sabit bir rengi olmayan bazı şarkılara filan makamdandır demek mümkün olamayınca, şarkıların yalnız hangi şehirlerden geldiğinin tashih ve tahririyle iktifa kılınıyor" şeklinde bir yazı yazmıştır.

1930'lu yıllarda üzerinde durulan önemli bir konu ise "pentatonizm"dır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar gibi birçok isim Türk Halk Müziği'nin Türkistan ve çevre coğrafyalarda icra edilen Türk müzikleri ile bağlantısını kurmak adına bu dönemde pentatonizm üzerinde durmuş, konuyla ilgili bazı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda özellikle Arsunar tarafından yazılan bazı notasyon örnekleri ezgi hattındaki detayları göstermek adına kuralcı bir anlayışla şekillenmiştir.

1936 yılında Bela Bartok'un Türkiye'ye gelerek çeşitli derlemeler yapması ve yaptığı derlemeleri notaya alarak yayımlaması THM notasyonları açısından yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Zira 1936 ve sonrasında yazılan notasyonlarda "Bartok etkisi"ni görmek mümkündür. Öncelikle Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında tercih edilen "tarz-ı tahrir" yapısı ilerleyen yıllarda Ferruh Arsunar, Muzaffer Sarısözen ve A. Yekta Madran tarafından da tercih edilmiştir. Bartok ve Saygun tarafından tercih edilen mikroton gösterimlerinin ise genele yayılmadığı ve sadece kendi kişisel notasyonlarında tercih edildiği görülmektedir. Saygun tarafından hazırlanan "Halk Türküleri 15. defter" isimli kitapta tercih edilen mikroton gösterimlerinin çelişkili bir durum olduğunu Duygulu, "...üstelik bu seslerin "klasik Türk müziği"nin ses sistemindeki işaretlerle değerlendirilmiş olması hayli şaşırtıcıdır. Zira Saygun -o dönemlerde- hem bu seslerin gereksizliğini ifade ediyor, hem de reddettiği geçmiş dönemin müzik sistemini savunan bir grubun ses alfabesini benimseyerek

kullanıyordu.” (2018, s. 45) şeklinde ifade etmiştir. Bu durumu Duygulu, Saygun’un “gerçeklerle yüzleşme” ve “bilimsel bir çalışmada gerçekçi bir yol izleme” şeklinde yorumlamıştır (Duygulu, 2018).

Armağan Elçi, 1940’lı yıllardan önce “koma işaretleri”nin halk müziği notasyonlarında kullanılmadığını ve bilinmediğini belirtmiş olsa da aslında durumun öyle olmadığı bir gerçektir. Nitekim Abraham&Hornbostel, Bartok ve Saygun notasyonlarında mikroton gösteriminin çeşitli şekillerde yapıldığı, hatta mikroton gösterimi için üç farklı seçeneğin bulunduğu görülmektedir. Mikroton gösterimi ile ilgili sorun, dönemin önemli isimlerinden olan Muzaffer Sarısözen tarafından da fark edilmiş olacak ki Sarısözen yazdığı bazı notasyonlara dipnot olarak bazı seslerin görece daha pes veya tiz olduğunu belirtmiştir (Örnek: Şekil 3.1). Sarısözen, bugün yaygın olarak kullanılan alterasyon işaretlerini numaralayıp belirttiği mikroton gösterimi ise ilk kez 1946 yılında yayımlanan “İki Sesli Halk Müziği” isimli yazısında örnek olarak verdiği notasyonlarda kullanmıştır. Bu kullanımı bir milat olarak kabul etmek pek mümkün değildir. Nitekim önceki mikroton gösterimleri gibi bu uygulamanın da o dönemde başka notistler tarafından tercih edilmediği görülmektedir. Sarısözen’in “numaralı mikroton gösterimini” kullandıktan iki sene sonra Saygun tarafından yazılan yazı önceki cümlelerde belirtilen ifadelerin oluşmasındaki en etkili dayanak noktasıdır. Saygun (1948), “Halk Musikisinin Derlenmesi ve Yazıya Geçirilmesi” adlı bildirisinde, türkülerin notaya aktarılması ile ilgili tampere sistemdeki arıza belirteçlerinin “halk müziğini ifade etmediğini” (s. 8) belirtmiş ve mikrotonların ifadesinde kullanılabilecek yeni işaretler öne sürmüştür. Saygun’un Uluslararası Halk Müziği Konseyinin ilk kongresinde dünya halk müzikleri için önerdiği bu işaretlerin, yönetim kuruluna götürülmesi ve UNESCO temsilcisi tarafından not alınması istenmiştir (Saygun, 1974).



Şekil 3.1 Muzaffer Sarısözen notasyonundan dipnotla mikroton gösterimi (Şenel, 2018, s. 163)

Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda, numaralı mikroton gösteriminin bir anlayış olarak kullanıldığı ilk kaynağın Muzaffer Sarısözen tarafından yazılan “Yurttan Sesler” isimli kitap olduğu görülmüştür. Notasyonda mikrotonların gösterimleri ile Sarısözen’in nasıl bir çalışma yaptığı ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Buna karşın Halil Bedii Yönetken, Sarısözen’in koma hesaplaması ile ilgili olarak, hocaya yakın bazı talebelerin “bağlama üzerinde bir majör ton aralığını 9 komaya bölerek koma farklarını parmak veya kulakla tespit ettiğini” söylediklerini belirtmiştir (Yönetken, 1963, s. 3030) Sarısözen’in mikroton gösterimi ile ilgili bir bilgi de Onur Akdoğu tarafından verilmiştir. Akdoğu, Sarısözen’in “GTHM ve GTSM’yi ayrı tutmak için elinden geleni yaptığını” ve “perdelerin komalı dizge” ile anlatımında Mildan Niyazi’den etkilendiğini belirtmiştir. Akdoğu’nun herhangi bir kaynak belirtmeden verdiği bu bilgiler, elde edilen Mildan Niyazi Ayomak notasyonları ile karşılaştırıldığında aynı bulgulara ulaşılamamış, Mildan Niyazi’nin az sayıda örnek verdiği THM eserlerinde de kendi sistemini kullanıldığı görülmüştür. Her ne kadar bilimsel bir dayanağı olmasa da 1900’lü yılların başlarından bu yana var olan bir gösterim sorunu Sarısözen tarafından bulunan bir yöntemle en azından ötelenmiştir.

Notasyonda var olan mikroton gösteriminden sonra ortaya çıkan bir diğer sorun ise 1940’lı yıllarda her sazın üzerinde böyle bir perdenin olmayışı olarak görülebilir. Orhan Dağlı radyo yayınlarında bu seslerin ilk kez kullanıldığı zamanı Erol Parlak ile yapılan görüşmede şu şekilde anlatmıştır:

Muzaffer Hoca Antep taraflarında bir köyden türkü almış. O türküde karara varırken Si koma bemolmuş. O zamanlar Yurttan Sesler takip ediliyor, yanlışlığa itiraz ediyorlarmış. Muzaffer Sarısözen bir ay evvelden yazı yazıp sizin türkünüzü filan gün, filan saatte okuyacağız dinleyin demiş. İtirazlar gelince ilave perde bağlatmış. Gaziantep türküsü doğru okunsun diye bağlatılan o perde bir daha da ordan kalkmadı, sonra hep kullanılır oldu. Sonra transpoze gereği aktararak Mi bemol iki, Fa diyez iki, La bemol iki çoğaldı. (Parlak, 2000, s. 102)

Kronolojik olarak önce notasyonda gösterimin belirlenmesi sonrasında bağlama klavyesine yeni bir perdenin eklenmesi ilgili dönemde icradan ziyade notasyonun ön planda olduğunu göstergesi olarak kabul edilebilir.

1932 yılına kadar Darüelhan bünyesinde yürütülen derleme faaliyetleri, bu yıldan sonra önce halkevleri bünyesinde, 1937’den sonra ise Ankara Devlet Konservatuarı tarafından sürdürülmüştür (Akkaş, 2021). Derlemede elde edilen ürünler Maarif Vekaletine bağlı Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde kurulan Folklor Arşivi’nde toplanmıştır (Kaya V. C., 2014). Bu dönem Folklor Arşivi’nin şefi olan Muzaffer Sarısözen’in aynı zamanda Yurttan Sesler programının da yöneticisi olduğu fakat

arşiv notasyonlarından düşük oranda faydalandığı bilinmektedir (Kaya V. C., 2014). Akkaş, 1946 yılında kurulan Yurttan Sesler korosunun cumhuriyetin ilk yıllarından beri yapılan derleme çalışmalarında derlenen türkülerini seslendirdiğini belirtmiştir (Akkaş, 2021). Nitekim bu dönem notasyonları dönemin emisyon ihtiyacına göre şekillenmiş ve çoğunlukla da “bağlama” ve “şan” eksenli sanat uygulamalarını hedeflemiştir (Şenel, 2018). Sarısözen’in bu dönemdeki notasyon uygulamalarının “bir yönüyle sade/sadeleştirilmiş” olduğunu belirten Şenel, bu notasyonlara karşın “akademik değerdeki tespit notasyonlarının” olduğunu da ifade etmiştir (Akkaş, 2021)

Folklor Arşivi’ndeki ürünlerin kamuoyunda tanıtılması, Ankara Radyosu’ndan sonra TRT tarafından yürütülmüş, gerek Sarısözen döneminde gerek Sarısözen’in vefatından sonra Folklor Arşivi, ilgili kurumlara repetitör olarak eser sağlamıştır (Kaya V. C., 2014). Sarısözen’in 1963 yılında vefat etmesinin ardından Folklor Arşivi’nin sahipsiz kaldığını belirten Şenel, Gültekin Oransay’ın Konservatuvar Müdürü olduğu bazı çalışmaların yapıldığını fakat sonuca ulaşamadığını ifade etmiştir (Şenel, 2010). TRT Müzik Dairesi Başkanlığını bünyesinde oluşturulan arşivin kuruluş aşamasını ise Şenel şu şekilde aktarmıştır:

Muzaffer Sarısözen’in öğrencilerinden Nida Tüfekçi’nin 1972-1976 yılları arasında yürüttüğü, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM ve Oyunları Şube Müdürlüğü zamanında, muhtelemen Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürü Muhsin Canpolat’ın onayı ile arşivde bulunan derleme plakları TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivine kopya edilmeye başlanmış; ancak Nida Tüfekçi’nin İstanbul Türk Musikisi Konservatuvarı’na tayin olması üzerine bu iş yarım kalmıştır. Ayrıca Muzaffer Sarısözen’in öğrencilerinden Yücel Paşmakçı’nın 1976 yılında TRT Müzik Dairesi THM Merkez Müdürlüğü’ne atanmasından sonra konu tekrar gündeme gelmiş ve bu kez Ankara devlet Konservatuvarı Müdürü Ercivan Saydam’ın izniyle yarım kalan kopyalama işi tamamlanmıştır kopyalanan bantlardan bir takım da Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü için hazırlanarak arşive kazandırılmıştır. (Şenel, 2010, s. 76)

Kopyalanan eserlerin tamamının notaya alınması ise ilk kez Mehmet Özbek’in TRT Müzik Dairesi THM ve Oyunları Şube Müdürlüğü görevi yaptığı dönemde çeşitli kişilere dağıtılarak başlamıştır (Şenel, 2010). TRT Müzik Dairesi ve başka kurumlar/kişiler tarafından yapılan ve günümüzde TRT Müzik Dairesi Arşivi’nde bulunan derleme kayıtlarının notaya alınması halen devam etmektedir.

Cumhuriyet’in ilanından sonra yakın tarihin belli evrelerinde notasyon konusu devletin çeşitli organları tarafınca değerlendirilmiştir. Buna örnek olarak Darülelhan, İstanbul Türk Musikisi Konservatuvarı gibi kurumların yönetmelikleri verilebilir. Bu kurumlar dışında notasyon konusunu gündemine alan bir diğer yapı ise Devlet Planlama Teşkilatı’dır. Kültür ve sanat konularında da çeşitli planlamalar yapan bu oluşumun

“İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı” döneminin son yılında (1972), müziğe dair uygulanan iki tedbirden birisi “Ankara Devlet Konservatuvarı’na bağlı bir nota basım ve yayınevi kurulması”dır (Akkaş, 2021)

1970’li yılların ortalarında Türk müziği üzerine bazı yeni oluşumların yapılması, gerek hazırlık gerek icraat süreçlerinde notasyonla ilgili gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Birbirine yakın zamanlarda kurulan Türk Müziği Devlet Korosu ve sonradan İ.T.Ü. ye bağlanarak Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adını alan İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı da notasyon anlayışı tercihi veya notasyona dair fikirlerin gelişmesi noktasında önemli bir yere sahiptir. Ruhi Ayangil, “İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi” isimli kitap için yapılan görüşmede bu döneme dair şöyle bir eleştiri de bulunmuştur:

Aynı dönemde kurulmuştur, Türk Müziği Devlet Korosu’yla Türk Müziği Devlet Konservatuvarı bir birliktelik ittihaz ederlerdi ve TRT’yi de, çünkü TRT yönetimlerinde de bunlar söz sahibiydi. Yılmaz Öztuna milletvekiliydi, efendim Nevzad Atılg TRT üyesiydi, kurul üyesiydi. Efendim sonradan işte Rıza Rit oraya üye oldu. (...) Bu kurumların ihtilatiyla bir icra-nota birlikteliği, yayın politikaları, müzik performans biçimlerinin yeniden ele alınması pekala gündeme getirilebilirdi. (...) Yani gerçekten uzmanlar burada iş başına getirilip onların hazırladığı raporlar, bilmem neler, çalışma planları uygulanabilir hale gelseydi, işte basiretsizlik. Yani en, bulabildiğim en masum sözcük bu. (Karahasanoğlu, 2021, s. 25)

Ayangil’in “nota-icra birlikteliği” ve “basiretsizlik” olarak nitelendirdiği sonraki süreçle ilgili ifadelerinden bu dönem notasyonlarında icra ve notasyon arasında uyumsuzluk olduğu ve bu uyumsuzluğun giderilmesi noktasında yapılan çalışmaların yeterli olmadığı düşünülebilir. Bu konunun Türk müziği üzerine söz sahibi olan kurumların yöneticileri arasında görüşülmesi de önemli bir olaydır. Notasyon konusunun da görüşüldüğü bir diğer kurul toplantısı da 5 Temmuz 1976 tarihli İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu toplantısıdır (Karahasanoğlu, 2021). Notasyon tercihleri açısından önemli olan bu toplantı İTÜ TMDK Tarihçesi’nde şu şekilde aktarılmıştır:

5 Temmuz 1976 tarih ve 37 sayılı Yönetim Kurulu toplantısının gündeminde, Türk Halk Musikisi eğitim esaslarının tespit edilmesi vardı. Ercümend Berker, Cahit Atasoy, Muharrem Ergin, Cüneyd Orhon, Yücel Paşmakçı, Neriman Tüfekçi ve Alâeddin Yavaşca’dan oluşan Yönetim Kurulu üyelerinin yanı sıra Halil Aksoy, Demirhan Altuğ, Kemal İlerici, Haydar Sanal, Nevzat Sümer, Nida Tüfekçi ve Necdet Varol da toplantıya katılan isimler arasındaydı. Kurulun inceleme ve istişaresi sonucunda, Konservatuar’da okutulan Türk Halk Musikisi eserlerinin notalarındaki değiştirme işaretlerinin tespit ve uygulanmasına yönelik birtakım kararlar alındı. Toplantıda öncelikli olarak, Türk Sanat Musikisi ile Türk Halk Musikisi’nin esasta, temelde, kaynaktan ve tonal sistemde bir olduğunun tespitine oy çokluğu ile karar verildi. Bu karara kurul

üyelerinden yalnızca Yücel Paşmakçı itiraz ediyor; tonal sistemde farklar bulunduğunu ve bu farkların henüz tespit edilmediğini belirtiyordu. Öte yandan, Konservatuar'daki uygulamalar için Türk Sanat Musikisi ve Türk Halk Musikisi notasyon sisteminin birleştirilmesine ve Türk Sanat Musikisi'nde olduğu gibi Türk Halk Musikisi eserlerinin notaya alınmasında da Arel-Ezgi sistemindeki değiştirme işaretlerinin uygulanmasına oy çokluğu ile karar verildi. Bu karara, Kemal İlerici, Neriman Tüfekçi, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı ve Muharrem Ergin muhalefet ederken; Demirhan Altuğ çekimser kalıyordu. Bununla birlikte, Konservatuar'da Türk Musikisi Nazariyatı ve Solfeji derslerine esas olan Arel-Ezgi sistemindeki 24 perdenin dışında, Türk Halk Musikisi'ne mahsus perdeler için sırf o sesleri göstermeye yarayan özel transkripsiyon işaretleri olarak, rakamlı diyez ve bemol işaretlerinin kullanılabileceğine oy çokluğu ile karar verilmişti.

Ortaya çıkan tablo, Konservatuar eğitiminde kullanılacak olan Türk Halk Musikisi eserlerinin transkripsiyonlarındaki değiştirici işaretlerin ihtiyaca yönelik olarak belirlenmesini öngörüyor ve halk musikisi çevrelerinin uzun zamandır kullanmakta olduğu komaları rakamlarla gösterme biçimini temelde reddediyordu. Bu kararın verilmesinde, Türk Sanat Musikisi alanında faaliyet gösteren üyelerin çoğunluğu teşkil etmesi etkili oluyor ve bir yönüyle, halk musiki eğitiminde Arel-Ezgi sistemindeki değiştirici işaretlerin kullanılması dayatılıyordu. Demirhan Altuğ bu kararda da çekimser oy kullanmıştı. Ancak, Neriman Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı karara sözlü olarak muhalefet ederken, Kemal İlerici ve Nida Tüfekçi itirazlarını Ercümen Berker'e yazılı olarak iletiler. Kemal İlerici, Arel-Ezgi sisteminin halihazırda kendi içerisinde sorunlar barındırdığını ve halk musikisi eserlerinin derleme ve notaya almaya bağlı problemlerinin henüz çözülmediğini belirtiyor; iki sistemin bir arada kullanılmasının zararlarını aktarıyordu. Ayrıca, halk musikisi uzmanlarının topyekûn muhalif olduğu bir konuda, sayı üstünlüğüne bağlı olarak ortaya çıkan kararın yol açabileceği sorunlara değiniyor ve böyle bir meseleye oylama yoluyla çare bulunamayacağı üzerinde duruyordu. Nida Tüfekçi ise, Konservatuar'da ihtisasa değer verilmesi gerektiğini vurguluyor; alınan kararı aceleci ve yanlış olarak nitelendiriyordu. İtirazlar neticesinde, notasyon sisteminin birleştirilmesine yönelik girişim sonuçsuz kaldı. (Karahasanoğlu, 2021)

Yukarıda “en azından ötelendiği” belirtilen Sarısözen'in mikrotan gösterimi, yaklaşık 20 yıl sonra yapılan toplantıda tekrar gündeme gelmiş, fakat öğrencilerinin ve Sarısözen gösterimini tercih eden kurul üyelerinin muhalefeti ile uygulamanın sürdürülmesine karar verilmiştir. İTÜ TMDK içerisinde o dönemlerde yaşanan bir başka sıkıntı ise yine Türk Halk Musikisi eğitimi kapsamında çalgı hocalarının derslerde uyguladığı metodoloji ile ilgilidir. Arif Sağ, bu sorunla ilgili yaşanan olayı şu şekilde aktarmıştır:

İlk dönemde halk müziği alanında görev yapan çalgı hocalarının birçoğu bölgesel müziklerde uzmanlaşan sanatçılardır. Dolayısıyla nota bilmeyen çalgı hocalarının derslerinde uygulayacakları eğitimin metodolojisi bir sorunsal olarak gündeme gelir. Bu derslerin konservatuar vizyonuna uygun biçimde yürütülebilmesi için bilgiyi metodolojik dile çevirerek öğrencilere aktaracak yardımcı eğitimcilerin derslere girdiği bilinmektedir. Bu sistem, ilk dönem boyunca devam ettirilir. Özellikle halk müziği alanında, ilk mezunların eğitim kadrolarında yer almasıyla bu problemin kendiliğinden çözüleceği öngörülür. Diğer taraftan, bu durum eğitimciler

arasında birtakım kutuplaşmalara yol açar. Arif Sağ, bu konuyla ilgili şu bilgileri veriyor: “Ben o zaman Binali Abi’nin derslerine girerdim. Ya biz iyi çalıştık o zaman. Ben girerdim, Binali Abi’yi öğrencilere aktarmaya çalışırdım. Şimdi Binali Selman’ın okuma yazma bilmek gibi, nota bilmek gibi bir derdi yok ki. Binali Selman, enstrümanını çalar. Şimdi, diyordum ki siz niye bu adama “Buraya böyle bas, ses böyle çıkar” diyorsunuz? Oturup dinleyin, adam burada bir saat çalsın dinleyin. Bundan daha iyi öğrenme mi olur? Adam hazır gelmiş, yakalamışsın, bir saat çaldır. O zaman küçük teypler de vardı, oraya da kaydedersin, gidersin evinde de dinlersin. O zaman Binali Selman’ı eleştirdiler: İşte, ilkokul mezunu bile değil, okuma yazma bilmiyor geldi buraya öğretim görevlisi yaptılar... Yerine koyabileceğin başka birisi varsa, böyle okumuş, üniversite bitirmiş başka birisi varsa yerine koyabileceğimiz onu tercih ederim. Ama yok. O zaman herkes susacak. (Karahasanoğlu, 2021, s. 218-219)

Onur Akdoğu tarafından THM eserlerine notaya almak üzere geliştirilen bir sistemin de Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı’nda görev yapan bazı öğretim elemanları tarafından bir dönem kullanıldığı görülmektedir. Akdoğu tarafından geliştirilen sistemde altere sesleri belirtmek için tercih edilen “2Sib”, “1Sib”, “2Fa#” gibi gösterimlerin terminolojik açıdan bir karagaşaya sebebiyet vermesi sebebiyle başka notistler tarafından tercih edilmediği düşünülebilir. Nitekim bu kullanımda, saz klavyesi temel alınmış ve “2Sib” olarak adlandırılan perde “Si” bemol sesini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu durum, sazi tanımayan bir icracı, notist veya teorisyen tarafından algılaması güç bir durum oluşturabilir. Kaldı ki Akdoğu, Kutsal Hazinemiz Türk Halk Müziği isimli kitabın 1. ve 2. cildinde verdiği notasyon örneklerinde kendi geliştirdiği sistemdeki alterasyon işaretlerinin sadece eser künyesinde belirtmiş, donanımda ise Sarısözen transkriptlerine yer vermiştir. Akdoğu alterasyon gösterimi ise 2005 yılında Gazi Erdener Kaya tarafından hazırlanan bir metotta anlayışın bir parçası olarak hem donanımda hem de notasyonun farklı bölümlerinde kullanılmıştır.

Erol Parlak tarafından ifade edilen bazı bilgileri de çalışmanın bu bölümünde vermek yerinde olacaktır. Kendi notasyon anlayışı üzerine 1989 yılında çalışmaya başladığını belirten Parlak, ilk dönem notasyonlarında oldukça ayrıntılı bir yazımı benisediğini ve bu ayrıntılı yazımın icracı açısından göz yoran ve algılamayı güçleştiren bir yazım olduğunu ifade etmiştir. 2016 yılında kurulan ve 2018 yılında eğitim hayatına başlayan Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde, Erol Parlak tarafından oluşturulan anlayışın Sinan Ayyıldız tarafından geliştirilerek daha sade bir görünüm ve yeni transkriptler vesilesiyle daha kullanışlı hale getirildiği ve hedeflenen “ayrıntılı notasyon, sade görünüm” anlayışının eğitim-öğretim materyali olarak kullanıldığı da Parlak’ın ifadelerinde yer almaktadır. İcra ve notasyon uyumu açısından önemli bir aşama olarak görülebilecek olan bu notasyon kullanımı, şu an için Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi özelinde kullanılıyor olsa da üniversitede görev yapan

öğretim elemanlarının son dönemde yayımlanan bazı kitaplarında özellikle saz notasyonu için bu anlayışın kullanıldığı görülmektedir.

3.1. Türk Halk Müziğinde Notasyon Unsurlarının Kullanımı

İlgili alanyazın incelendiğinde Türk Halk Müziği notasyonlarında notasyon unsurlarının çeşitli işlevlerle kullanıldığı görülmüştür. Bir notasyon unsuru kimi zaman kendi işlevinde kullanılırken kimi zaman notist tarafından atanan başka bir işlevi tasvir etmiştir. Çalışmanın bu bölümünde, notasyon unsurlarının Avrupa notasyon sistemi ve THM notasyon anlayışlarında kullanımlarından bahsedilmiştir.

3.1.1. Porte ve partiyon anlayışı

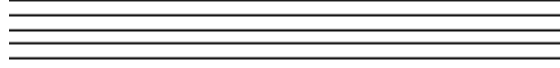
Bütün notasyon unsurlarının üzerine veya çevresine konumlandığı porte/dizek, notasyonun en temel unsuru olarak kabul edilmektedir (McGrain, 1986). Günümüzde okuma kolaylığı sebebiyle beş çizgili porte yaygın bir kullanım alanına sahip olsa da bu portenin çıkış noktası anahtarsız şekilde yaklaşık 24 sesi göstermeye yarayan “büyük porte”dir (Örnek: Şekil 3.2) (Cusack, 1899). İki beş çizgili porte arasına eklenen bir ilave çizgiden oluşan büyük portenin alt beş çizgisi “bas porte”, üst beş çizgisi ise “tiz porte” olarak adlandırılmaktadır (McLaughlin, 1902).



Şekil 3.2 Büyük porte (Cusack, 1899, s. 4)

Modern porte olarak da adlandırılan beş çizgili porte, birbirine eşit mesafedeki paralel beş çizgiden oluşmaktadır (Örnek: Şekil 3.3) (Read, 1974). THM’de daha çok ezginin yazımında tercih edilen modern porte, başta Bela Bartok olmak üzere bazı notistler tarafından ritim notasyonu için de kullanılmıştır. Bartok notasyonunda modern portenin birinci çizgisi “m.s”, beşinci çizgisi “m.d” olarak adlandırılmış ve ritim notasyonu bu iki çizgi üzerine yazılmıştır (Örnek: Şekil 3.4). Saygun tarafından yazılan davul notasyonunda da beş çizgili porte tercih edilmiştir. Saygun, modern portenin yalnızca üçüncü çizgisini kullanmış, el ayrımını ise kuyruk yönleri ile yapmıştır (Örnek: Şekil 3.5). Kerem Cenk Yılmaz tarafından yazılan “Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” isimli doktora tezinde ise asma davulun ses sahası referans alınarak notasyon şeması

oluşturulmuş, modern portenin boşlukları ve dördüncü çizgisi üzerine eklenen “x” ve oval-yuvarlak nota başından faydalanılmıştır (Örnek: Şekil 3.6).



Şekil 3.3 Modern porte



Şekil 3.4 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Bela Bartok (Bartok, 1991, s. 106)



Şekil 3.5 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Ahmet Adnan Saygun (Saygun, 1937, s. 315)



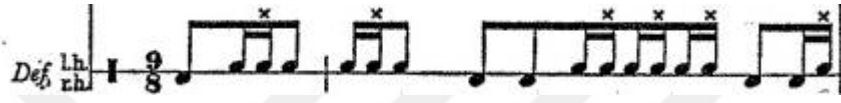
Şekil 3.6 Davul notasyonunda beş çizgili porte kullanımı-Kerem Cenk Yılmaz (Yılmaz, 2015, s. 236)

Daha çok ritim notasyonları için tercih edilen bir çizgili porte, bu işlevinin yanı sıra belirsiz perdeli çalgısal veya vokal bölümlerin yazımında ve yaklaşık perdeyi göstermede kullanılan porte türüdür (Örnek: Şekil 3.7) (Gould, 2011). THM'de ritim

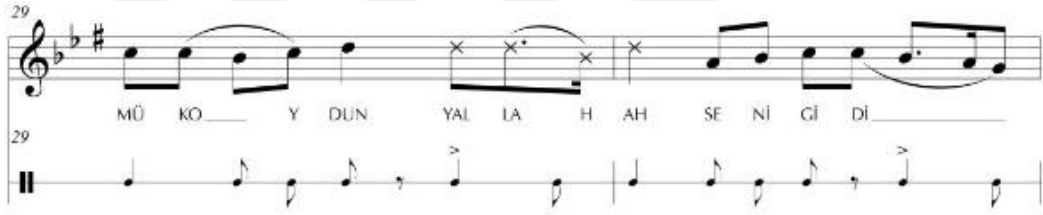
notasyonunda, belirsiz perdeli vokal bölümlerde ve bazı idiyomatik gösterimlerde kullanılmıştır. Çalışma kapsamında ritim notasyonu için bir çizgili porte kullanılarak yazılan iki farklı anlayış tespit edilmiştir (Örnek: Şekil 3.8, Şekil 3.9). Bu anlayışların ilkinde ilgili nota veya nota kümesi çizginin altında veya üstünde konumlanırken diğer anlayışta nota başı çizgi üzerinde sabit tutulmuş, sağ ve sol elin hareketleri kuyruk yönleri ile ifade edilmiştir.



Şekil 3.7 Bir çizgili porte

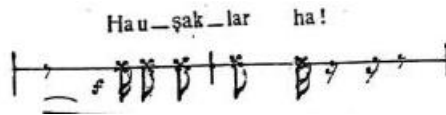


Şekil 3.8 Bir çizgili portenin notasyonda kullanımı-1 (Picken, 1975, s. 141)



Şekil 3.9 Bir çizgili portenin notasyonda kullanımı (Şenel, Koluna Sepet Takar, 2010, s. 4)

Bir çizgili porte için Ahmed Adnan Saygun'un notasyonda "belirsiz perdeli vokal bölüm" olan "Ha Uşaklar" katma sözünü gösterimi Şekil 3.10'da, Mehmet Gündoğdu'nun kemençe notasyonundaki idiyomatik kullanımı ise Şekil 3.11'de örnek olarak verilmiştir.



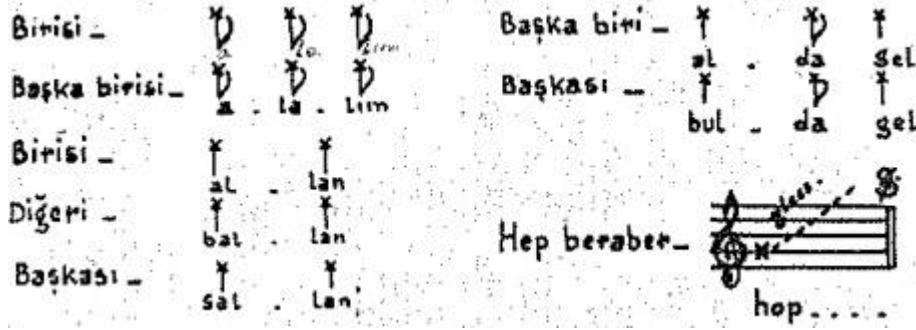
Şekil 3.10 Bir çizgili porte kullanımı-Ahmed Adnan Saygun (Saygun, 1938, s. 53)

(Yay ile kapağa vurarak)



Şekil 3.11 Bir çizgili porte kullanımı- Mehmet Gündoğdu (Gündoğdu, 2013, s. 231)

Belirsiz perdeli vokal bölümlerin gösteriminde kullanılan bir diğer yöntem ise dizeksiz olarak sadece tartımların gösterilmesidir. Sarısözen'in "Yurttan Sesler" isimli kitabında tercih ettiği bu gösterim nadiren de olsa kendisinden sonraki notistler tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.12).

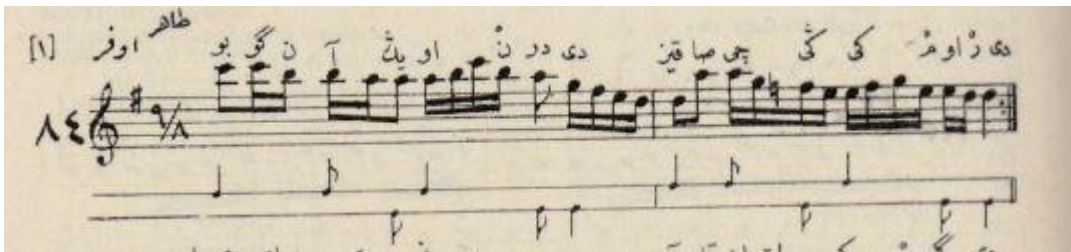


Şekil 3.12 Belirsiz perdeli voka icrada dizeksiz kullanım (Şenel, 2018, s. 527)

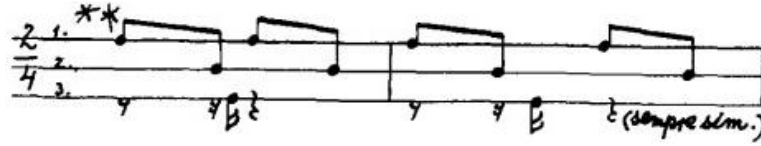
THM'de ritim notasyonlarında kullanılan bir diğer porte türü ise iki çizgili portedir (Örnek: Şekil 3.13). Örneklerine Darülelhan, Ferruh Arsunar, Nida Tüfekçi, Süleyman Şenel notasyonlarına rastladığımız bu uygulama günümüzde de mevcudiyetini sürdürmektedir (Örnek: Şekil 3.14, Şekil 3.15, Şekil 3.16). İki çizgili porte, Darülelhan derleme defterlerinde usul gösterimi, diğer notasyon anlayışlarında ise ritim çalgılarda sağ ve sol eli ayırt etmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.14). Ayrıca Bela Bartok tarafından notaya alınan bir oyun havasında dipnot olarak esere teneke-tava ile esere eşlik edildiği belirtilmiş, bu icra notasyonu için 3 çizgili dizek tercih edilmiştir.



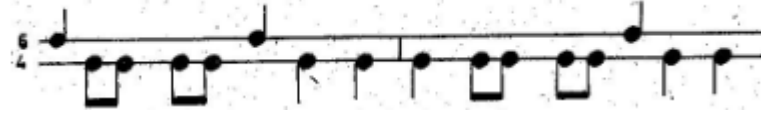
Şekil 3.13 İki çizgili porte



Şekil 3.14 Darülelhan usul gösterimi (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926, s. 80)



Şekil 3.15 Üç çizgili porte kullanımı- Bela Bartok (Bartok, 1991, s. 128)



Şekil 3.16 TRT notasyonlarında iki çizgili porte kullanımı (Tüfekçi, Eziziyem Uyan Gül, 1981, s. 2)

Dizek kullanımda önemli bir diğer konu ise partisyon anlayışıdır. Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Ferruh Arsunar, Muzaffer Sarısözen başta olmak üzere birçok notist tarafından genelde vokal-çalgısal veya çalgısal bölümleri ayırt etmek için kullanılan partisyonlu yazımlar, Laurence Picken ve Sinan Ayyıldız tarafından sazın farklı tel gruplarında gerçekleşen ayrı melodileri göstermek için de tercih edilmiştir. Hüseyin Yükrük ise “Bağlamada Yöresel Tezene Tavırları” isimli kitabında nota-icra farklılığını partisyonlu yazım kullanarak göstermişti (Örnek: Şekil 3.17, Şekil 3.18, Şekil 3.19).



Şekil 3.17 Partisyon kullanımı-Nida Tüfekçi (Tüfekçi, Kurban Olam Kalem Tutan Ellere, t.y, s. 1)



Şekil 3.18 Partisyon kullanımı-Laurence Picken (Picken, 1975, s. 242)



Şekil 3.19 Partisyon kullanımı-Hüseyin Yükrük (Yükrük, 2011, s. 22)

3.1.2. Anahtar kullanımı

Porteyi anlamlı hale getirerek okuyucuya rehberlik eden bir işleve sahip olan anahtar (Read, 1974), yaygın olarak kullanılan 4 farklı türe sahiptir (Örnek: Şekil 3.20) (Gould, 2011). Bu anahtar türleri -büyük porteye göre düşünüldüğünde- dördüncü çizgiden başlayan ve bas seslerin yazımında kullanılan “fa anahtarı”, sekizinci çizgiden başlayan ve tiz seslerin yazımında kullanılan “sol anahtarı”, büyük portenin ortasına konumlanan “do anahtarı” ve bunların dışında ritim notasyonu için kullanılan “ritim anahtarı”dır (Cusack, 1899). İlgili alanyazında sol anahtarı “tiz”, fa anahtarı ise “bas anahtar” olarak da adlandırılmaktadır². Do anahtarı ise modern portenin bütün çizgileri üzerine konumlanabilen ve soprano, mezzosoprano, alto, tenor, bariton seslerin yazım da kullanılan anahtar olarak ifade edilmektedir (Gould, 2011).



Şekil 3.20 Anahtarlar

Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde THM notasyonlarında ezgilerin genel olarak sol anahtarı kullanılarak notaya alındığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.21). Bu duruma istisna teşkil eden bazı çalışmalarla da karşılaşmıştır. Laurence Picken “Instruments of Turkish Folk Music” isimli kitabında mey, saz ve vokal notasyonların bazılarında fa anahtarını kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.22). Mehmet Ali Özdemir ise “Bağlama (Tanbura) Albümü” kitabında saz icrasını notalamak için do anahtarını tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.23).

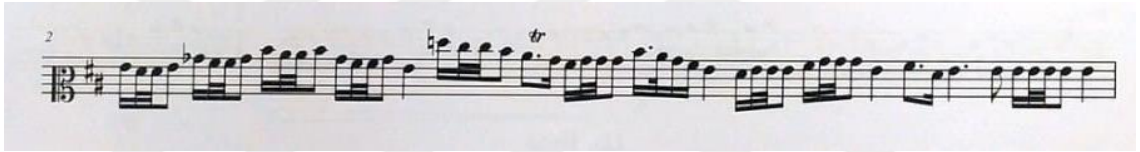
² Bkz. (Cusack, 1899) (Gould, 2011) (Read, 1974) (McLaughlin, 1902)



Şekil 3.21 Sol anahtarlı notasyon örneği (Tüfekçi, Ay Gara Çuha, t.y, s. 1)



Şekil 3.22 Laurence Picken-Anahtar kullanımı (Picken, 1975, s. 244)



Şekil 3.23 Mehmet Ali Özdemir-Anahtar kullanımı (Özdemir, 2014, s. 26)

Çoğunluğu tespit notasyonu olan THM notasyon anlayışları içinde anahtarın farklı bir işlevi ise icranın gerçekleştiği sesi göstermek olmuştur. İlk örnekleriyle Bela Bartok notasyonunda karşılaşılan bu yöntem zaman zaman Ahmet Adnan Saygun ve Süleyman Şenel tarafından da kullanılmıştır. Bartok ve Saygun icranın gerçekleştiği sesi eserin başında fa veya sol anahtarı yanına konan bir nota ile gösterirken Şenel aynı durumu eser sonunda göstermeyi tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.24, Şekil 3.25, Şekil 3.26).



Şekil 3.24 Bela Bartok-Anahtar kullanımı (Bartok, 1991, s. 73)

cca: 471

Konservatuar arşivi K 6/3

S.S. AX No.1237

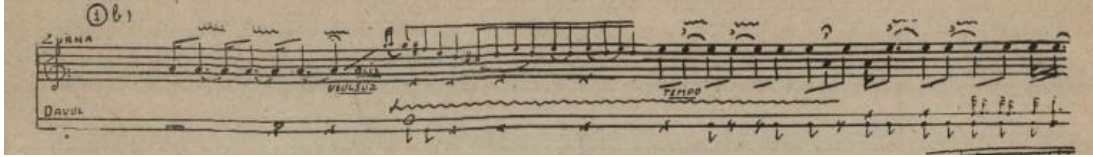


Şekil 3.25 Ahmet Adnan Saygun-Anahtar kullanımı (Saygun, 1938, s. 34)

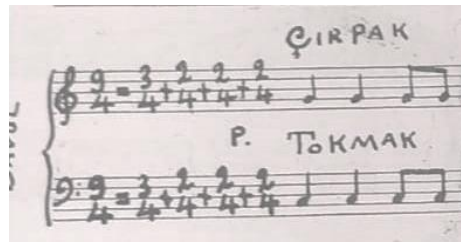


Şekil 3.26 Süleyman Şenel-Anahtar kullanımı (Şenel, 2010, s. 137)

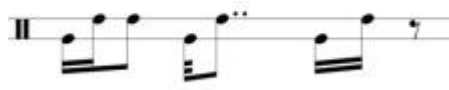
İlk örneklerinde anahtarsız olarak kullanılan ritim notasyonunda ilk anahtar kullanımı Ahmet Yekta Madran tarafından asma davul notasyonunda tokmağın fa anahtarı ile gösterilmesiyle gerçekleşmiştir (Örnek: Şekil 3.27, Şekil 3.28). Günümüz ritim notasyonlarında ise ritim anahtarı yaygın olarak kullanılan anahtar türüdür (Örnek: Şekil 3.29).



Şekil 3.27 Ferruh Arsunar davul notasyonunda anahtarsız yazım (Arsunar, 1947, s. 35)



Şekil 3.28 Ahmet Yekta Madran davul notasyonunda anahtar kullanımı (Bayatlı, 1943, s. 42)



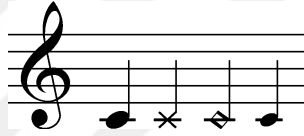
Şekil 3.29 Günümüz davul notasyonlarında anahtar kullanımı

3.1.3. Nota tasarımı

Bu bölümde notanın tasarım özellikleri nota başı, kuyruk ve çengel olmak üzere 3 bölümde incelenmiştir.

3.1.3.1. Nota başı

Gloud (2011), şekillerine göre nota başını 4 ayrı grupta incelemiş ve bunları “oval”, “diamond” (elmas,baklava), “crossed” (çarpı) ve “triangular” (üçgen) olarak adlandırmıştır (Örnek: Şekil 3.30) (Gould, 2011). Yapılan araştırmada Gloud tarafından “diamond” olarak adlandırılan şeklin Türkçe alanyazına “baklava dilimi” olarak geçtiği görülmüş ve çalışmada bu terim tercih edilmiştir.



Şekil 3.30 Nota başı gösterimleri

Oval

Porteli notasyonda en sık kullanılan oval nota başının siyah ve beyaz olmak üzere iki grupta incelemektedir (Gould, 2011). Siyah-oval nota başı, dördlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik ve altmış dördlük nota değerlerinin gösteriminde kuyruk ve çengellerle kullanılsa da THM’de tek başına kullanımı da bir anlam ifade etmektedir. Bu kullanım Bartok, Saygun ve Şenel notasyonlarında icra gerçekleştiği sesi göstermek için tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.31, Şekil 3.32, Şekil 3.33).



Şekil 3.31 Bela Bartok notasyonunda oval nota başı kullanımı (Bartok, 1991, s. 73)

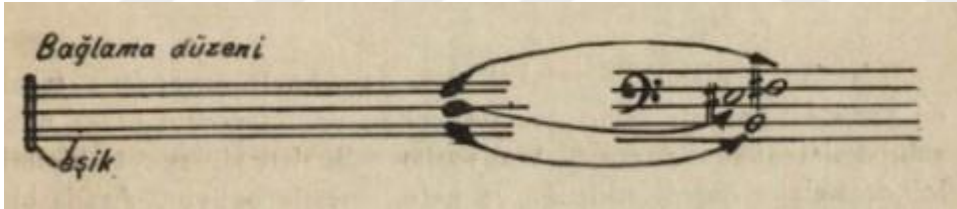


Şekil 3.32 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda oval nota başı kullanımı (Saygun, 1938, s. 34)



Şekil 3.33 Süleyman Şenel notasyonunda oval nota başı kullanımı (Şenel, 2010, s. 137)

Beyaz-oval nota başının ise “the minim”, “the semibreve” ve “the breve” olmak üzere üç farklı kullanımı mevcuttur (Gould, 2011) (Cusack, 1899). Türkçe alanyazında “the minim” yerine “ikilik nota”, “the semibreve” yerine ise “birlik nota” yaygın olarak kullanılmaktadır. “The breve” ise bazı kaynaklarda çift birlik nota gibi isimlerle anılmaktadır. THM notasyonunda beyaz-oval nota başı genelde kendi işlevinde kullanılsa da birçok notist çalgılarda ses düzenlerini belirtmek için birlik notadan faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.34, Şekil 3.35, Şekil 3.36).

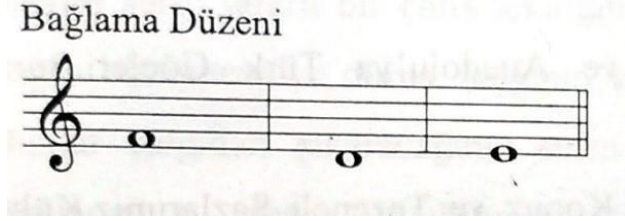


Şekil 3.34 Ferruh Arsunar notasyonunda düzen gösterimi (Arsunar, 1937, s. 25)

Diğer bir akord:



Şekil 3.35 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda düzen gösterimi (Saygun, 1937, s. 287)



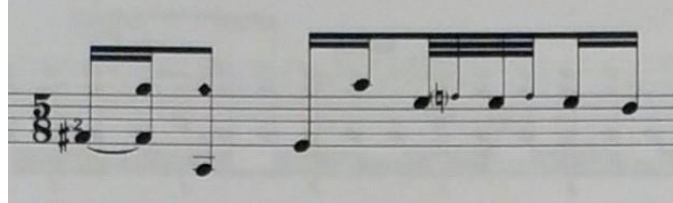
Şekil 3.36 Savaş Ekici notasyonunda düzen gösterimi (Ekici, 2006, s. 23)

Baklava dilimi

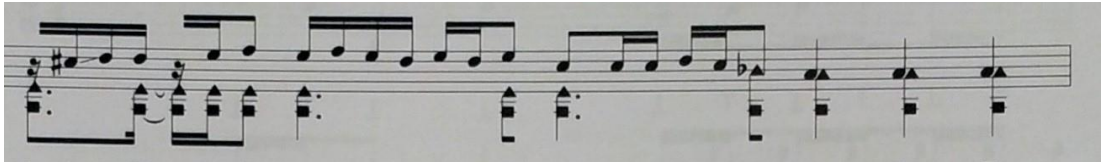
Baklava dilimi nota başı; enstrümantel eserlerde armoniklerin, piyanoda sessiz sürelerin, vokal icrada bazı icra tekniklerinin gösterimi için kullanılmaktadır (Gould, 2011). İlgili alanyazında, bu nota başının bazı saz/bağlama metotlarında “floje” tekniğinin gösterimi için kullanıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.37). Ayrıca Can Karahan tarafından “kare” formuyla sazın üst telinde gerçekleşen icrayı ifade etmek için tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.38, Şekil 3.39).



Şekil 3.37 Atilla Özdek notasyonunda floje gösterimi (Özdek, 2014, s. 49)



Şekil 3.38 Can Karahan notasyonunda floje gösterimi (Karahan, 2017, s. 63)



Şekil 3.39 Can Karahan notasyonunda üst tel gösterimi (Karahan, 2017, s. 53)

Çarpı

Belirsiz perdeli seslerin yazımında, ritim unsurlarının notaya alınmasında ve eser içinde konuşmayı göstermek için kullanılan çarpı nota başı (Gould, 2011) zaman

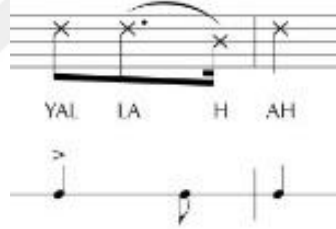
zaman THM notasyonlarında da tercih edilmiştir. THM’de glissando tekniğinin başlangıç veya bitiş sesini, TRT repertuvarında yer alan Tarhana Barana Havaları isimli eser grubunda bir sonraki eserin başlayacağı sesi, yine TRT repertuvarında yer alan “Koluna Sepet Takar” isimli eserde bazı katma sözleri göstermek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.40, Şekil 3.41, Şekil 3.42).



Şekil 3.40 TRT notasyonunda glissando gösterimi (Can, 1987, s. 1)

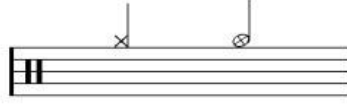


Şekil 3.41 TRT notasyonunda çarpı nota başı kullanımı-1 (Kaya N. , t.y, s. 9)



Şekil 3.42 TRT notasyonunda çarpı nota başı kullanımı-2 (Şenel, Koluna Sepet Takar, 2010, s. 2)

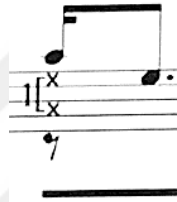
Müslüm Akdemir tarafından yazılan “Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” başlıklı tezde bendir icrasında kasmağa vuruşu, Kerem Cenk Yılmaz tarafından yazılan “Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım” isimli tezde “kapalı tek” olarak adlandırılan tekniği, Can Karahan tarafından yazılan “Tel Tel Bağlama” isimli kitapta sessiz süreleri göstermek için çarpı nota başı tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.43, Şekil 3.44, Şekil 3.45). Laurence Picken ise saz icrasında tezene tutan elin parmaklarından birisinin göğüse vuruşu ifade etmek için bu nota başını tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.46).



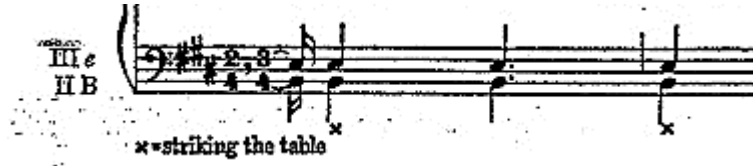
Şekil 3.43 Müslüm Akdemir notasyonunda “kasnak” gösterimi (Akdemir, 2011, s. 50)



Şekil 3.44 Kerem Cenk Yılmaz notasyonunda “kapalı tek” gösterimi (Yılmaz, 2015, s. 82)



Şekil 3.45 Can Karahan notasyonunda sessiz sürelerin gösterimi (Karahan, 2017, s. 116)



Şekil 3.46 Laurence Picken saz notasyonunda göğüse vurulan darpların gösterimi (Picken, 1975, s. 248)

Ayrıca Sadi Yaver Ataman; “Okullar için Halk Müziği ve Müsamere Türküleri” kitabında serbest bölümlerin gösterimi, “100 Türk Halk Oyunu” isimli kitabında zilli tef notasyonu için bu nota başını kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.47, Şekil 3.48).



Şekil 3.47 Sadi Yaver Ataman çarpı nota başı kullanımı-1 (Ataman S. Y., 1965, s. 106)



Şekil 3.48 Sadi Yaver Ataman çarpı nota başı kullanımı-2 (Ataman S. Y., 1977, s. 28)

Üçgen

Mümkün olan en tiz veya en pes perdenin gösterimi için kullanılan bu nota başı tanımlanabilen bir perdenin gösterimi için tercih edilmez (Gould, 2011). Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde üçgen nota başının bu işleviyle kullanımı tespit edilememiştir. Bunun dışında Can Karahan tarafından sazın orta telinde gerçekleşen icrayı betimlemek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.49).



Şekil 3.49 Can Karahan notasyonunda üçgen nota başı kullanımı (Karahan, 2017, s. 116)

3.1.3.2. Kuyruk

Modern portenin üçüncüsü çizgisinin altında yer alan notalar için yukarı, üstünde yer alan notalar için aşağı yönde olan, uzunluğu ilgili sesin bir oktavını bulan ve nota başının sağına/soluna konumlanan ince düz çizgiye kuyruk denmektedir (Gould, 2011). THM notasyonlarının ilk örnekleri incelendiğinde; Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonunda kuyruk yönlerinin genelde aşağı yönde tercih edildiği, Asaf kardeşler'in sözlü eser notasyonunda karar sesine göre genelde tek yönlü olarak kullanıldığı, Darülelhan notasyonunda sözlerin yukarda yazılması sebebiyle kuyruk yönlerinin çoğunlukla aşağı doğru olduğu, Ferruh Arsunar'ın "Türkten Türküler" ve "Köroğlu"

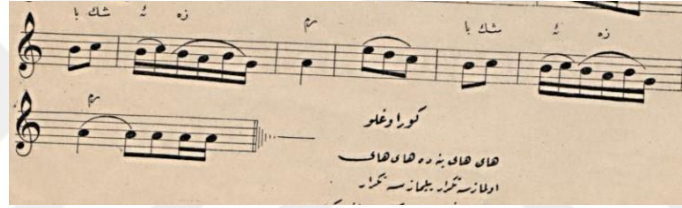
kitaplarında kullandığı notasyonunda gerçek seslerin kuyruk yönlerinin aşağı, ikincil seslerin kuyruk yönlerine yukarı yönde uzatıldığı gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.50, Şekil 3.51, Şekil 3.52, Şekil 3.53, Şekil 3.54).



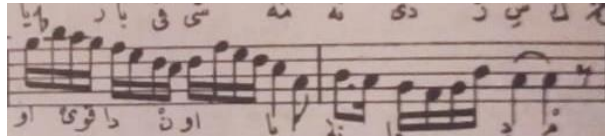
Şekil 3.50 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında kuyruk kullanımı



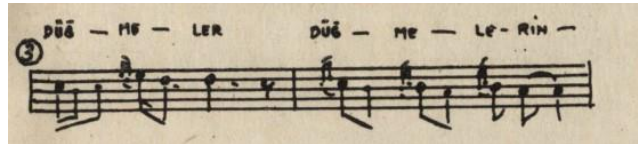
Şekil 3.51 Asaf kardeşler notasyonlarında kuyruk kullanımı-1 (Asaf & Asaf, 1926, s. 41)



Şekil 3.52 Asaf kardeşler notasyonlarında kuyruk kullanımı-2 (Asaf & Asaf, 1926, s. 38)



Şekil 3.53 Darülelhan notasyonlarında kuyruk kullanımı (Anadolu Halk Şarkıları Defter:1, 1926, s. 70)



Şekil 3.54 Ferruh Arsunar notasyonlarında kuyruk kullanımı (Arsunar, 1963, s. 53)

3.1.3.3. Çengel

Kuyruğun sonuna eklenen ve her zaman kuyruğun sağında yer alan kavisli çizgiye çengel veya kanca denmektedir (Örnek: Şekil 3.55) (Read, 1974). Çalışma kapsamında THM notasyonları incelendiği kimi zaman ters tarafta konumlanırsa da çengel kullanımının ayırt edici bir özellik olmadığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.56).



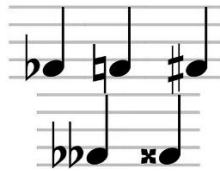
Şekil 3.55 Avrupa notasyon sisteminde çengel kullanımı



Şekil 3.56 Bela Bartok notasyonlarında çengel kullanımı (Bartok, 1991, s. 81)

3.1.4. Değiştirici işaretler

On iki ton ve mikrotonların belirtilmesi için birçok müzikte değiştirici işaretler kullanılmaktadır. THM’de bu işaretler; tağyir, arıza, değiştirici veya alterasyon gibi isimlerle anılmaktadır. “The New Harvard dictionary of music” isimli sözlükte alterasyon işaretleri, bir perdenin bir veya iki yarım ton tizleştigi veya pesleştigi gösteren ya da daha önces kullanılan işaretin iptalini belirten semboller şeklinde tanımlanmıştır (Randel, 1986). On iki tonlu sistemde alterasyonların gösterimi için beş farklı işaret kullanılmaktadır. Seslerin yarım veya tam ton pesleştigi/tizleştigi gösteren bu işaretler Şekil 3.57’de verilmiştir.



Şekil 3.57 Yarım veya tam ton değişikliğini gösteren değiştirici işaretler

Gould (2011), on iki kromatik perde dışında kalan perdelerin standart bir gösterime sahip olmadığını fakat bu perdelerin (mikrotonlar) gösterimi için en uygun yöntemin ok işaretleri olduğunu belirtmiştir (Örnek: Şekil 3.58) (Gould, 2011). Gould (2011) tarafından mikroton gösterimlerinde tercih edilen diğer yöntemler olarak adlandırılan gösterimler Şekil 3.58’de verilmiştir.



Şekil 3.58 Mikroton gösterimleri

Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında on ik ton için kullanılan işaretlerin yanı sıra mikrotonların gösterimi için altı farklı yöntemin kullanıldığı görülmüştür. Bunlardan birincisi ilk defa Abraham/Hornbostel notasyonda kullanılan ve notanın üzerindeki “+”, “-” işaretleri ile ilgili notadaki frekans sapmasının pes veya tiz yönde olduğunu belirten yöntemdir (Örnek: Şekil 3.59).



Şekil 3.59 Abraham/Hornbostel notasyonlarında mikroton gösterimleri (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 214)

Darüelhan notasyonlarında mikroton gösterimi için zaman zaman Rauf Yekta Bey'in tağyir sisteminde çengelli bemol olarak anılan alterasyon işareti de kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.60).

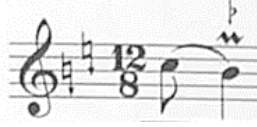


Şekil 3.60 Darüelhan notasyonlarında mikroton gösterimi olarak “çengelli bemol” (Anadolu Halk Şarkıları Defter:1, 1926, s. 40)

Gould tarafından en uygun yöntem olarak tanımlanan ok işareti ise ilk olarak Bartok notasyonunda kullanılmış olup sonraki dönem notasyonlarında Sinan Ayyıldız ve Okan Murat Öztürk gibi bazı notistler tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.61, Şekil 3.62). Bartok ve Ayyıldız'ın alterasyon gösterimi arasındaki fark, Bartok tarafından bemol, diyez gibi işaretlerin çevresinde gösterilen ok işaretleri Ayyıldız notasyonunda bu işaretlere uyarlanarak sunulmuştur. Bu kullanım Gould tarafından da tercih edilmiştir.



Şekil 3.61 Bela Bartok notasyonlarında mikroton gösterimi (Bartok, 1991, s. 77)



Şekil 3.62 Sinan Ayyıldız notasyonlarında mikroton gösterimi (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 127)

Dr. Suphi Ezgi tarafından türetilen mikroton gösterimleri de zaman zaman THM notasyonlarında tercih edilmiştir. İlk olarak Ahmet Adnan Saygun, bu işaretleri kendi koma değerleri veya kendisinin tayin ettiği farklı koma değerleri ile kullanmıştır. Saygun ve Ezgi arasındaki farklı tercihin sebebini Saygun (1938), “Doktor Suphi Zühtü, mezkûr eserinde “♭” işaretini beş, “♯” işaretini de dört koma incelik için kullanıyor olsa da diyez işaretini garptaki telakki tarzında ayırmakta bir fayda görmediğim cihetle, bunların kullanış tarzını değiştirdim.” (s. 9) ifadeleriyle açıklamıştır (Örnek: Şekil 3.63). Sonraki dönem notasyonlarında ise Etem Ruhi Güngör, Okan Sağlambilen ve Canan Hazal Erkek, mikroton gösterimi için Dr. Suphi Ezgi alterasyon işaretlerini tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.64).



Şekil 3.63 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında mikroton gösterimi (Saygun, 1938, s. 1)



Şekil 3.64 Etem Ruhi Güngör notasyonlarında mikroton gösterimi (Güngör E. R., 1989, s. 29)

Günümüz THM notasyonlarında en yaygın kullanılan mikroton gösterimi ise ilk olarak Muzaffer Sarısözen ve Kemal İlerici notasyonlarında kullanılan, akabinde TRT notasyon anlayışı ve bu anlayışı benimseyen notistler tarafından benimsenen ve on

iki ton alterasyonlarından bemol ve diyez üzerine konulan rakamlarla nispeten koma değeri belirten gösterimdir (Örnek: Şekil 3.65, Şekil 3.66). Bu benzer bir anlayış Onur Akdoğu'nun alterasyon işaretlerinde de mevcuttur. Bu iki gösterim arasındaki fark Sazısözen&İlerici notasyonlarında alterasyon işaretlerinin genelde sağ üstünde –bazı notalarda tam üstünde- rakamların Akdoğu notasyonunda on iki ton alterasyonlarının önünde kullanılmasıdır (Örnek: Şekil 3.67). Ayrıca Akdoğu, kullandığı sistemde sadece mikrotónları değil yarım tonları da benzer şekilde numaralandırmıştır. Bu düşüncenin gelişmesinde saz klavyesindeki perde yapısının etkili olduğu düşünülebilir. Akdoğu'nun alterasyon işaretleri Gazi Erdener Kaya tarafından yazılan bağlama metodunda tercih edilmiştir.



Şekil 3.65 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında mikrotón gösterimi (Sarısözen, t.y, s. 1)



Şekil 3.66 TRT notasyonlarında mikrotón gösterimi (Kaya N. , Kiremit Bacaları, t.y, s. 1)



Şekil 3.67 Gazi Erdener Kaya notasyonlarında mikrotón gösterimi (Kaya G. E., 2005, s. 211)

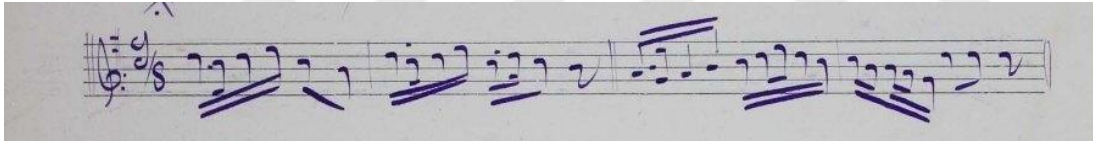
3.1.5. Usul gösterimi

GTHM'de "usul" terimi için birçok araştırmacı çeşitli tanımlar yapmıştır. Kaya (2017), usul kavramının "atım, tartım, düzum" ve ölçü, tempo gibi usulle ilişkili kavramlar üzerinden açıklandığını belirtmiştir (Kaya O. , 2017). THM'de usul kavramını ve notasyonda usul gösterimini ele almadan önce "atım", "tartım" ve "düzum"den kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Erkan (2020), "Ritmde Terminoloji Karmaşası" isimli bildirisinde, "atım" kavramını "belirsiz birim değerdir, sürekliliktir ve ölçü belirsizdir"

şeklinde açıklarken “tartım” için birim zamanın belli olmadığı, “güçlü bir vurgu ile döngüsü tespit edilen sayıcı zaman, ölçü rakamının üstte olanı...” ifadesini kullanmıştır (Erkan, 2020). Düzüm ve usul ise Öztuna (1969) tarafından, “Düzüm, zaman ve mekan içinde tenasüptür. Usul ise belirli düzümlerden yapılan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir.” şeklinde açıklanmıştır (Öztuna, 1969).

TDV İslam Ansiklopedisi’nde usul rakamının notasyondaki konumu şu şekilde bahsedilmektedir: “Bir eserin notasının baş tarafında anahtar ve donanımından sonra üst üste yazılmış birtakım rakamlar bulunur. Bunlardan üstteki, usulün kaç zamanlı olduğunu, alttaki ise her zaman için alınan birimi gösterir... Alttaki bu birim sayısına usulün mertebesi denir.” (Özkan, 2023).

THM notasyonlarında özellikle zaman göstergesi olan üstteki sayı çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Tarafımızca yapılan incelemede, 1928’de yapılan harf inkılabı öncesi birçok notist tarafından usul gösteriminde Arapça sayıların -genelde iki sayı arasında “/” işareti olacak şekilde- kullanıldığı gözlemlenmiştir. Darülelhan ilk 7 derleme defteri, Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonu bu kullanımlara örnek olarak verilebilir. Her iki örnekte de “4/4” usulün gösterimi için “C” şekli tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.68, Şekil 3.69).



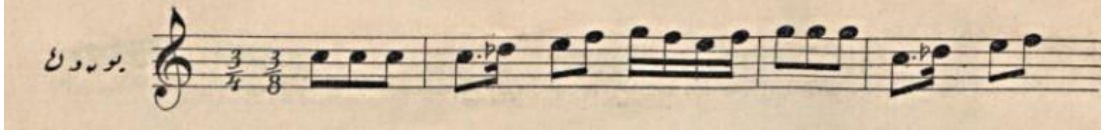
Şekil 3.68 Muallim İsmail Hakkı notasyonlarında usul gösterimi



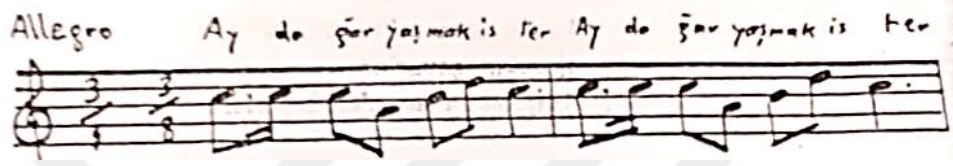
Şekil 3.69 Darülelhan notasyonlarında usul gösterimi (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926, s. 80)

THM notasyonlarında usul gösterimi için usul çözümlemelerinden de farklı şekillerde yararlanılmıştır. Bunlardan ilki Asaf kardeşlerin usul gösterimidir. “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli kitapta usul yapısı iki farklı usul rakamı kullanılarak gösterilmiştir. Ayrıca kitabın büyük çoğunluğunda yazı dili olarak Osmalica’yı tercih eden Asaf kardeşler, usul gösteriminde Latin rakamlarını kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.70). Asaf kardeşlerin usul gösterimine benzer bir uygulama ise İbrahim Tarık Çakmak ve

Hüsamettin Şemsi tarafından yazılan “Bilecik Halk Türküleri” isimli kitapta kullanılmıştır. Asaf kardeşlerden farklı olarak bu kitapta usul gösterimi ölçünün bölünmesine etki etmemiştir (Örnek: Şekil 3.71).



Şekil 3.70 Yurdumuzun Nağmeleri notasyonlarında usul gösterimi (Asaf & Asaf, 1926, s. 28)



Şekil 3.71 Bilecik Halk Türküleri kitabında yer alan notasyonlarda usul gösterimi (Çakmak & Şemsi, 1935, s. 34)

Bela Bartok notasyonunda da bazı eserlerde benzer uygulamalara yer verilmiştir. Esere ait usul bilgisini dizek yerine eser künyesinde veren Bartok, bu gösterimde eserin mertebesini belirtmemiştir (Örnek: Şekil 3.72). TRT notasyonlarında da bazı notistler tarafından benzer gösterimlere yer verilmiştir. Yücel Paşmakçı tarafından notaya alınan “Ha Buradan Görünür Görele’nin Kıyıları” ve “Dumanım Derelere” isimli türkülerde usul çözümlemeleri Bartok notasyonundaki gibi yapılmış fakat usul rakamının üstüne konumlandırılmıştır (Örnek: Şekil 3.73). Ayrıca yine Paşmakçı tarafından notaya alınan “Çıranın Burnunu Kes Çıra Yansın” isimli eserde usul çözümlemeleri nota sembolleri kullanılarak yapılmıştır (Örnek: Şekil 3.74). Paşmakçı’nın usul gösteriminde kullandığı bir diğer uygulama ise zaman göstergesinin usul çözümlemesi ile verilmesidir. Bu gösterime örnek olarak “Be Gemici Gemici” isimli eser verilebilir (Örnek: Şekil 3.75).



Şekil 3.72 Bela Bartok notasyonlarında usul gösterimi (Bartok, 1991, s. 73)



Şekil 3.73 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-1 (Paşmakçı, t.y, s. 1)

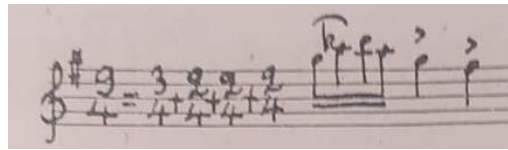


Şekil 3.74 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-2 (Paşmakçı, Çıranın Burnunu Kes, t.y, s. 1)



Şekil 3.75 Yücel Paşmakçı notasyonlarında usul gösterimi-3 (Paşmakçı, Be Gemici, t.y, s. 1)

Bir diğer çözümlemeli usul gösterimi Ahmet Yekta Madran tarafından kullanılmıştır. Osman Bayatlı'nın "Zeybek Oyunları ve Havaları" isimli kitabında örneklerine rastladığımız Madran notasyonunda usuller, " $\frac{9}{4} = \frac{2}{4} + \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$ " şeklinde çözümlenerek gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.76).



Şekil 3.76 Ahmet Yekta Madran notasyonlarında usul gösterimi (Bayatlı, 1943, s. 42)

Sabri Yener'in "Bağlama Öğretim Metodu II" isimli kitabında ise mertebe gösteriminde farklı bir anlayış uygulanmıştır. Yener, usul rakamında mertebe göstergesi olarak sayılar yerine notaları tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.77).



Şekil 3.77 Sabri Yener notasyonlarında usul gösterimi (Yener, 1987, s. 158)

Darülelhan ve Ferruh Arsunar notasyonlarında kimi zaman serbest ritimli eserler “dört/dörtlük” usulle notaya alınmış, eser içerisindeki serbesite ise sus işaretleri ve puandorglarla sağlanmıştır (Örnek: Şekil 3.78, Şekil 3.79). Ayrıca eserin serbest ritimli olduğunu belirtmek için eser künyesine “usulsüz” şeklinde not düşülmüştür.



Şekil 3.78 Darülelhan notasyonlarında serbest ritimli eserler için usul gösterimi (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 77)



Şekil 3.79 Ferruh Arsunar notasyonlarında serbest ritimli eserler için usul gösterimi (Arsunar, 1937, s. 15)

3.1.6. Nota değeri içerisinde düzensiz bölünmeler

Gloude (2011), standart ikili veya üçlü gruplara bölünemeyen ve düzensiz olarak kabul edilen ritmik bölünmelere “tuplet” olarak adlandırıldığını belirtmiştir (Gould, 2011). Gerou (2009) ise “tuplet” kavramını metrik olmayan ritmik notasyon grupları olarak tanımlamıştır (Gerou & Lusk, 2009). Bu düzensiz bölünmelerin notasyonda gösterimi için sayısal ifadelerden faydalanılmaktadır (Gould, 2011).

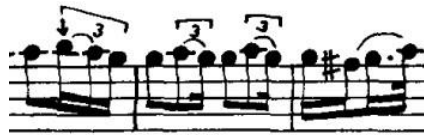
İlgili alanyazın incelendiğinde, THM notasyonunda en sık kullanılan düzensiz bölünme örneğinin “üçleme” olduğu görülmüştür. Eşit ve eşit olmayan üçleme olarak iki varyasyonuyla kullanılan bu bölünme hemen her dönem notasyonlarında tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.80, Şekil 3.81, Şekil 3.82).



Şekil 3.80 Eşit ve eşit olmayan üçlemeler



Şekil 3.81 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında eşit üçleme kullanımı (Saygun, 1938, s. 1)



Şekil 3.82 Bela Bartok notasyonlarında eşit olmayan üçleme kullanımı (Bartok, 1991, s. 166)

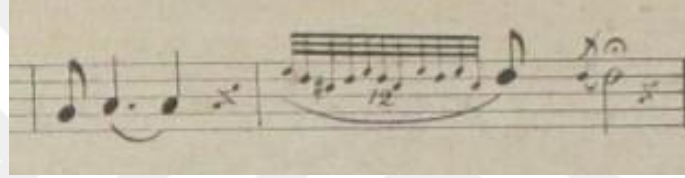
THM notasyonlarında kullanılan diğer düzensiz bölünme örneklerine Darülelhan notasyonunda, Saygun notasyonunda, Picken notasyonunda ve daha bir çok notistin notasyon anlayışında rastlanmaktadır (Örnek: Şekil 3.83, Şekil 3.84, Şekil 3.85).



Şekil 3.83 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda beşleme kullanımı (Saygun, 1938, s. 42)

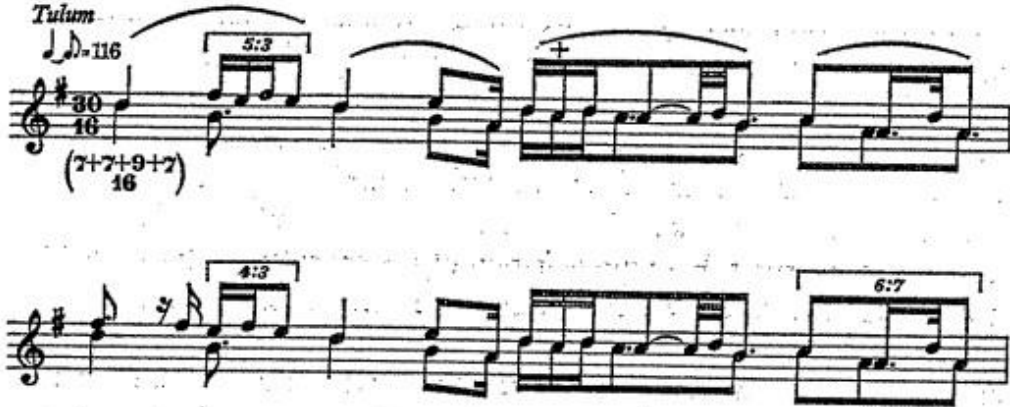


Şekil 3.84 Ferruh Arsunar notasyonunda altılama kullanımı (Arsunar, 1937, s. 41)



Şekil 3.85 Ferruh Arsunar notasyonunda on ikileme kullanımı (Arsunar, 1937, s. 19)

Picken'in "Instruments of Turkish folk Music" kitabında THM notasyonlarında çok fazla tercih edilmeyen bir kullanım da mevcuttur. Bu kullanımda; "x:y" şeklinde verilen iki sayıdan "x", çıkarılan ses sayısını; "y" ise x kadar sesin ne kadar zamanda çıkarılmasını gerektiğini ifade etmektedir. Şekil 3.86'te verilen örnekte 5 sesin 4 on altılık süre içerisinde çalınacağı gösterilmektedir. Benzer uygulamaların Picken ve Sipos tarafından sıkça kullanıldığı görülmektedir (Örnek: Şekil 3.86, Şekil 3.87).



Şekil 3.86 Laurence Picken notasyonunda kullanılan düzensiz bölünme (Picken, 1975, s. 537)



Şekil 3.87 Janos Sipos notasyonunda kullanılan düzensiz bölünme (Sipos, 2020)

3.1.7. Tempo Gösterimleri

İcrada istenilen hızı belirtmeye yarayan tempo gösterimleri on sekizinci yüzyılda kullanılmaya başlanmasına rağmen tempo ifadeleri ve işaretleri on dokuzuncu yüzyılın başlarında geçerlilik kazanmıştır (Read, 1974). THM notasyonlarında metronom ve tempoyu niteleyen Türkçe veya İtalyanca terimlerden yararlanılmıştır. Tarafımızca yapılan incelemelerde, birçok anlayışta farklı gösterimlerle kullanılan tempo işaretleri için halk müziğinde hala bir standardın sağlanamadığı gözlemlenmiştir. Hem metronom gösteriminde hem de tempo ifadelerinin kullanımında tespit edilen çeşitlilikler ilgili alt başlıkta örnekleriyle açıklanmıştır.

3.1.7.1. Metronom gösterimi

Ayarlanabilen bir hızda düzenli vuruşlar yaparak icranın temposunu belirtmeye yarayan metronom (Randel, 1986), kesin bir tempoyu veya tempo aralığını belirtmek için kullanılır (Sadie, 1904). Çalışma kapsamında ulaşılan kaynaklarda tercih edilen metronom gösterimlerinin ilki Otto Abraham ve Erich Hornbostel tarafından tercih edilen ve dörtlük notayı metronom sembolü olarak kabul eden anlayıştır (Örnek: Şekil 3.88). TRT THM sözlü eserler repertuvarında Adnan Ataman, Ali Canlı, Altan Demirel, Bahattin Turan gibi bazı notistler tarafından notaya alınan bazı eserler, Onurcan Kaya

tarafından “İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası” isimli yüksek lisans tezi bu anlayışın südürüldüğü bazı örnekler olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.89, Şekil 3.90).



Şekil 3.88 Otto Abraham ve Erich Hornbostel notasyonlarında metronom gösterimi (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 214)

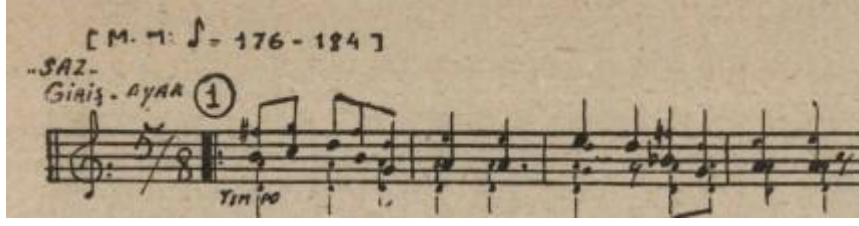


Şekil 3.89 TRT notasyonlarında metronom gösterimi (Demirel, t.y, s. 1)



Şekil 3.90 Onurcan Kaya notasyonlarında metronom gösterimi (Kaya O. , 2017, s. 131)

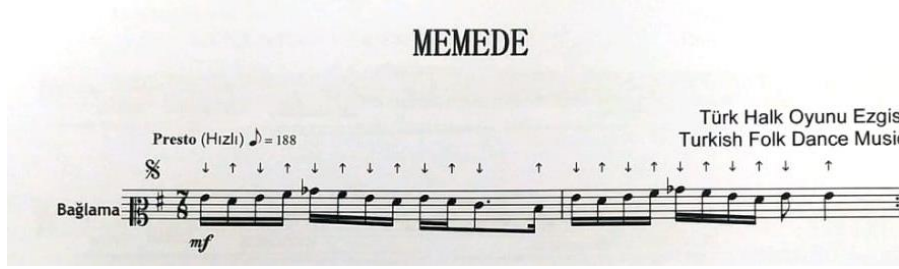
Bir diğer metronom gösterimi Bela Bartok, Janos Sipos, Ferruh Arsunar ve Ahmet Adnan Saygun tarafından da tercih edilen ve BPM değeri için eserin usul mertebesini baz alan gösterim türüdür (Örnek: Şekil 3.91). Sonraki dönemlerde yayımlanan Hüseyin Yükrük'ün “Bağlamada Yöresel Tezene Tavrıları” ve Mehmet Ali Özdemir'in “Bağlama (Tanbura) Albümü” isimli kitapları da bu metronom gösteriminin tercih edildiği bazı kaynaklardır (Örnek: Şekil 3.92, Şekil 3.93).



Şekil 3.91 Ferruh Arsunar notasyonlarında metronom gösterimi (Arsunar, 1947, s. 14)



Şekil 3.92 Hüseyin Yükrük notasyonlarında metronom gösterimi (Yükrük, 2011, s. 61)



Şekil 3.93 Mehmet Ali Özdemir notasyonlarında metronom gösterimi (Özdemir, 2014, s. 28)

Muzaffer Sarısözen notasyonunda da genelde basit usullü eserler için usul mertebesinin temel alındığı metronom bilgisi verilse de birleşik usullü eserler için farklı yöntemler denenmiştir. Bu yöntemlerde usulün zaman göstergesi temel alınmış, kimi zaman zamanın bir bölümü kimi zaman tamamı metronom göstergesi olarak kullanılmıştır. Bu kullanım başta TRT notasyonları olmak üzere farklı notistler tarafında da tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.94, Şekil 3.95, Şekil 3.96, Şekil 3.97).



Şekil 3.94 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-1 (Şenel, 2018, s. 143)



Şekil 3.95 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-2 (Şenel, 2018, s. 491)



Şekil 3.96 Azize Gürses notasyonlarında metronom gösterimi (Gürses, t.y, s. 1)



Şekil 3.97 Can Etili notasyonlarında metronom gösterimi (Etili, t.y, s. 1)

TRT notasyonlarında metronom gösterimi için tercih edilen yöntemlerden birisi ise metronom sembolü olarak sekizlik notanın tercih edildiği gösterimsdir. Bu gösterim TRT notasyonları içerisinde Ahmet Yamacı, Mehmet Erenler, Hamdi Özbay, Ateş Köyoğlu, Altan Demirel gibi bazı notister tarafından kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.98, Şekil 3.99, Şekil 3.100). Çalışma kapsamında incelenen notasyon örnekleri içerisinde -TRT notasyonları dışında- bu kullanımın tercih edildiği başka bir örneğe rastlanmamıştır.



Şekil 3.98 Altan Demirel notasyonlarında metronom gösterimi (Demirel, Yoruldum Gönül Yoruldum, t.y, s. 1)

KÜMDEN ALINDIĞI
MURTAZA KURT

ABDAL OLSAM

NO TAYA ALAN
ARIF MEŞHUR

SÜRESİ :
132

AB DA LÖL SAM ŞAL LAR SAL LAR GİY SE MAĞ Nİ ME AĞ

Metronomu³'nün kısaltması olan “M.M.”, metronomun kısaltması olan “M” simgelerinin yanı sıra anlamıyla ilgili net bir bilgiye ulaşılamayan “c.c.a” ve “c” kullanımları ile karşılaşılmıştır. İlk olarak Asaf kardeşler notasyonunda kullanılan “M.M.” gösterimi Ferruh Arsunar ve Ahmet Yekta Madran tarafından da kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.103, Şekil 3.104).



Şekil 3.103 Asaf Kardeşler notasyonlarında metronom gösterimi (Asaf & Asaf, 1926, s. 7)



Şekil 3.104 Ferruh Arsunar notasyonlarında metronom gösterimi-2 (Arsunar, 1947, s. 19)

Metronom gösteriminde kullanılan kısaltmalardan birisi olan “cca”, Maelzel Metronomu gibi bir metronom modelinin temsili olabileceği gibi başka bir anlamı da ifade etmek için kullanılmış olabilir. Saygun tarafından tercih edilen bu gösterim, sonraki dönem notistleri tarafından tercih edilmemiştir (Örnek: Şekil 3.105). “c” kullanımı ise sadece Laurence Picken tarafından az sayıda eserde kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.106).

³ Metronom 1812 yılında Deitrich Nikolaus Winkel tarafından icat edilmesine rağmen piyasaya ilk kez “metronome” adıyla Nepomuk Maelzel tarafından sürülmüş ve bu sebeple hala bazı gösterimlerde Maelzel Metronomu anlamında “M.M.” kısaltması kullanılmaktadır.

cca: 471

Konservatuar arşivi K 6/3
S.S. AX No.1237



Şekil 3.105 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında metronom gösterimi (Saygun, 1938, s. 34)



Şekil 3.106 Laurence Picken notasyonlarında metronom gösterimi (Picken, 1975, s. 406)

“M” kısaltması ile metronom gösteriminin THM notasyonları içerisinde ilk örneğine Sarısözen notasyonunda rastlanmıştır (Örnek: Şekil 3.107). Bu kullanım sonraki dönem notistleri tarafından da zaman zaman tercih edilmiştir.

Çenber



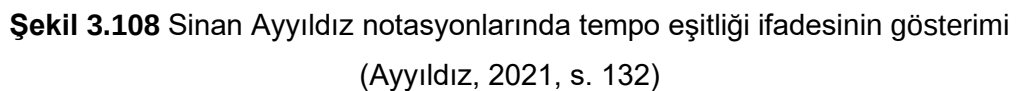
Şekil 3.107 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında metronom gösterimi-3 (Şenel, 2018, s. 488)

3.1.7.2. Tempo ifadeleri

THM notasyonlarında İtalyanca ve Türkçe terimlerle kullanılan tempo ifadeleri, kesin bir tempo değerini değil, belli bir tempo aralığını veya tempo değişimini ifade etmektedir. Tempo ifadelerine ilk kez, “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli kitapta bulunan “Çiti Oyun Havası”ndaki “çok yürük” ifadesiyle yer verilmiştir. Benzer bir anlayışla Darülelhan notasyonlarında da “çok yürük”, “ağırca”, “gayet ağır” gibi ifadelerle

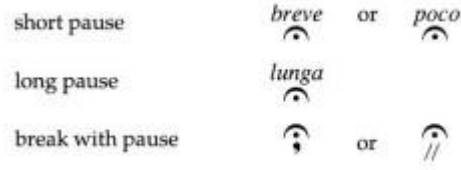
Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda tempo ifadelerinin notasyonda kullanımı konusunda gerek dil gerek ifade biçimi yönünden standart bir anlayışın sağlanacağı söylenebilir. Ayrıca, Avrupa notasyonlarında var olan çoğu tempo ifadesinin THM notasyonlarında da kullanıldığı ve Türkçe ifadelerde sağlanamayan standart vesilesiyle daha geniş bir terminolojinin oluştuğu görülmüştür.

Eser içerisinde gerçekleşen “metrik modülasyonlarda” nota değerleri arasındaki doğrudan ilişkiyi belirtmek için kullanılan tempo eşitlikleri (Gould, 2011), THM notistleri içerisinde sadece Sinan Ayyıldız tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.108). Metrik modülasyonların ifadesinde tercih edilen yaygın gösterim ise herhangi bir eşitlik belirtmeden değişen tempo değerinin çeşitli metronom göstegeleri kullanılarak belirtilmesidir.



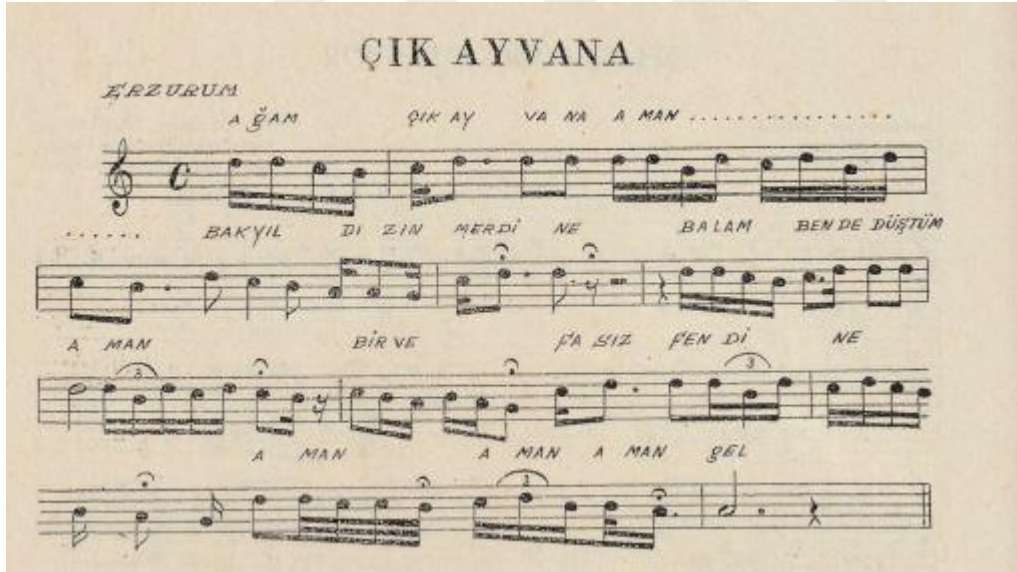
71

veya net süre uzunluğunu belirten bazı gösterimleri de mevcuttur. Bu gösterimler Şekil 3.109'da verilmiştir.



Şekil 3.109 Duraklama işaretleri

Halk müziği notasyonlarının ilk örneklerinden itibaren kullanılan fakat standartlaşmayan duraklama işaretlerinin kullanımı ile ilgili dikkat çeken iki kullanım mevcuttur. Bunlardan ilki daha çok Erken Cumhuriyet Dönemi notasyonlarında serbest ritimli eserlerin yazımında serbesitenin sağlanması için puandorg işaretinin sık sık kullanılmasıdır. Bu kullanım bir usul rakamına tabi olarak yazılan serbestli ritimli eserlerin Darüelhan, Ferruh Arsunar, Ahmet Adnan Saygun gibi kurum veya kişi notasyonlarında tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.110, Şekil 3.111).



Şekil 3.110 Darüelhan notasyonlarında puandorg kullanımı (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 77)



Şekil 3.111 Ferruh Arsunar notasyonlarında puandorg kullanımı (Arsunar, 1947, s. 27)

Eserde duraklamayı belirtmek için Sarısözen tarafından denenen bir diğer yöntem ise duraklamaların sayılarla kodlanmasıdır (Örnek: Şekil 3.112). Sarısözen tarafından kaval notasyonu için tercih edilen bu yöntem icracı tarafından nefes almak suretiyle ezginin durduğunu belirtmek için kullanılmıştır.



Şekil 3.112 Muzaffer Sarısözen kodlu duraklama gösterimi (Şenel, 2018, s. 154)

3.1.9. Tekrar işaretleri

Tekrar işaretleri, en küçük zaman birimden notasyonun bütününe kadar tüm parametreleri etkileyen ve kompozisyon bütünlüğü anlamayı kolaylaştıran en değerli araçlardan biridir (Read, 1974). Avrupa notasyon sisteminde var olan tekrar işaretlerinin büyük çoğunluğu THM notasyonlarında da kendi işlevlerinde veya kendisine atanan başka bir işlevde kullanılmıştır. Buna karşın Read (1974), eser içinde tekrarlanacak her bölüm için özel bir işaret bulunduğunu ve bu işaretlerin sadece kendi amaçları doğrultusunda kullanılacağını belirtmiştir (Read, 1974). THM notasyonlarındaki farklı kullanımlar bir tercihten veya notasyon bilgisi eksikliğinden kaynaklanmış olabilir.

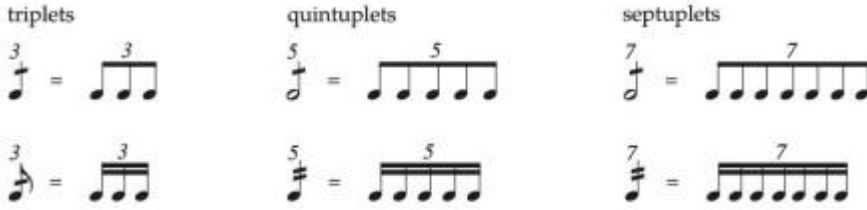
3.1.9.1. Tremolo

Kimi kaynaklarda süsleme işareti olarak da tanımlanan tremolo, bir sesin veya akorun kendisinden daha küçük parçalar halinde tekrarlanarak icra edileceğini belirten işaret ve tekniğin adıdır. Nota üzerindeki diagonal çizgilerle gösterilen bu işaretle çizgiler, notanın bölüneceği sürenin çengel sayısına göre belirlenmektedir (Örnek:

Şekil 3.113, Şekil 3.114). Örneğin; dörtlük bir nota üzerine konulmuş iki digonal çizgi, dörtlük nota süresince çalınacak on altılık vuruşları temsil etmektedir. Aynı şekilde dörtlük nota üzerine konulmuş üç diagonal çizgi ise dörtlük nota süresinde çalınacak otuz ikilik vuruşları betimlemektedir. Tremolo eğer bir tupleti temsil etmek için kullanılıyorsa o zaman kaç düzensiz parçaya bölüneceği sayı ile gösterilmelidir.



Şekil 3.113 Tremolo gösterimi

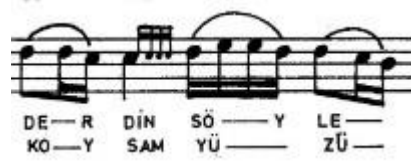


Şekil 3.114 Düzensiz bölünmelerde tremolo gösterimi

THM notasyonlarında ilk tremolo kullanımı Darülelhan 6. Derleme Defterinde olmuştur (Örnek: Şekil 3.115). Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde, 2000'li yıllarda yayımlanan bazı metotlara kadar tremolo kullanımı yerine tekniğin süsleme notalarıyla gösterildiği tespit edilmiştir. TRT notasyonları içerisinde Erkan Sürmen tarafından notaya alınan "Bugün Bayram Günü Derler", Nida Tüfekçi tarafından notaya alınan "Çekemedim Akça Kızın Göçünü" isimli türküler buna örnek olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.116, Şekil 3.117).



Şekil 3.115 Darülelhan notasyonlarında tremolo kullanımı (Gelin Havası) (Anadolu Halk Şarkıları Defter:6, 1928, s. 15)



Şekil 3.116 TRT notasyonlarında tremolo kullanımı (Sürmen, t.y, s. 1)



Şekil 3.117 TRT notasyonlarında tremolo kullanımı (Tüfekçi, Çekemedim Akça Kızın Göçünü, t.y, s. 1)

Tremolo, bazı bağlama metotları içinde yer alan temel müzik müziklerinde anlatılsa da uygulama noktasında pek tercih edilmemiştir. Bu işaretin kendi işlevinde doğru bir şekilde kullanımı ise Sinan Haşhaş, Erdal Erzincan, Sinan Ayyıldız, Salih Gündoğdu gibi bazı notisler tarafından hazırlanan metotlarda yer almaktadır (Örnek: Şekil 3.118, Şekil 3.119, Şekil 3.120).



Şekil 3.118 Sinan Haşhaş notasyonlarında tremolo kullanımı (Haşhaş, 2017, s. 123)



Şekil 3.119 Erdal Erzincan notasyonlarında tremolo kullanımı (Sağ & Erzincan, 2009, s. 210)



Şekil 3.120 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tremolo kullanımı (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 171)

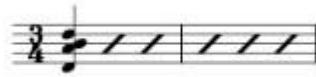
3.1.9.2. Ölçü tekrarı

Diagonal bir çizgi ve üçüncü-dördüncü boşlukta bulunan iki nokta ile gösterilen ölçü tekrarı (Read, 1974), öncesinde yer alan ölçünün tekrar edileceğini belirtmek için kullanılmaktadır. Ölçünün birden fazla kez tekrar edilmesi durumunda, tekrar sayısı ilgili işaret numaralandırılarak veya birden fazla ölçü tekrarı işareti kullanılarak gösterilmektedir. Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında, ölçü tekrarı işaretinin üç farklı şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bunlardan birincisi Ferruh Arsunar tarafından “tartım tekrarı” yerine kullanımıdır. “Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik” isimli kitapta bulunan “Derviş Ali” türküsünün ilk ölçüsündeki tartımın dört kez tekrarlanacağı ölçü tekrarı işareti ile gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.121).



Şekil 3.121 Ferruh Arsunar notasyonlarında ölçü tekrarı işareti (Arsunar, 1937, s. 21)

Arsunar’ın bu kullanımının hatalı bir gösterim olduğu söylenebilir. Avrupa notasyon literatürünü konu alan bazı kaynaklar tartım tekrarı için diyagonal bir veya daha fazla çizginin yeterli olacağını belirtmektedir. Avrupa notasyon sisteminde tartım tekrarı için kullanılan işaret Şekil 3.122’de verilmiştir.



Şekil 3.122 Avrupa notasyon sisteminde kullanılan tartım tekrarı işareti

Bir diğer kullanım işaretin kendi işlevinde tercih edilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu kullanımın bütün notasyon anlayışlarında yaygın olarak tercih edildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3. 123).

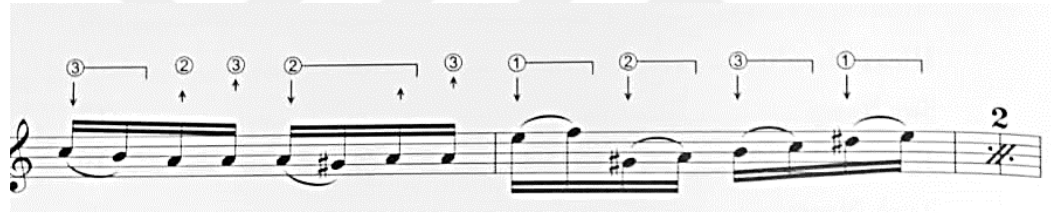


Şekil 3.123 Avrupa notasyon sisteminde kullanılan ölçü tekrarı işareti

THM notasyonlarında birden fazla ölçünün tekrarını belirtmek için Avrupa notasyon sisteminde mevcut olan işaret tercih edilmiştir. Genelde ölçü çizgisinin üzerine denk gelecek şekilde iki diagonal çizgi ile kullanılan bu işaretin kullanımına örnek olarak Oğuzhan Açıkgöz'ün "Bağlama Repertuarı I" isimli kitabı örnek verilebilir (Örnek: Şekil 3.124, Şekil 3.125).



Şekil 3.124 Avrupa notasyon sisteminde iki ölçü için kullanılan tekrarı işareti



Şekil 3.125 Oğuzhan Açıkgöz notasyonlarında kullanılan ölçü tekrarı işareti
(Açıkgöz, 2022, s. 1)

3.1.9.3. Röpriz

Eser içinde tekrarlanacak bir bölümü çerçeveleyen röpriz, eğer eser başına dönülmüyorsa, tekrar edilecek bölümlerin başında ve sonunda yer alan özel ölçü çizgileri ile gösterilmektedir (Gould, 2011). Ölçü çizgisinin sağına veya soluna eklenen kalın çizgi ve ikinci-üçüncü boşlukta yer alan iki nokta ile gösterilen bu işaret çevrelediği ezgi kümesinin iki kez çalınacağını belirtmek için kullanılmaktadır (Örnek: Şekil 3.126, Şekil 3.127). Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonları içerisinde en sık tercih edilen tekrar işaretlerinden birinin röpriz olduğu görülmüştür. Bu notasyonlarda belirtilen bölümün birden fazla kez tekrarı durumunda ise noktaların sayısını artırma veya röpriz altına not olarak tekrar sayısını yazma yöntemleri türetilmiştir. Noktaların sayısını arttırarak tekrar sayısını belirtme yöntemi Muzaffer Sarısözen, Yücel Paşmakçı, Nihat Kaya gibi bazı notistler tarafından kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.128, Şekil 3.129). Röpriz çevrisine "4 kez çalınacak, 2 defa" gibi notlar

yazarak tekrar sayısını belirtme yöntemi ise Halit Ongan başta olmak üzere bazı notistler tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.130).



Şekil 3.126 Röpriz gösterimi-1



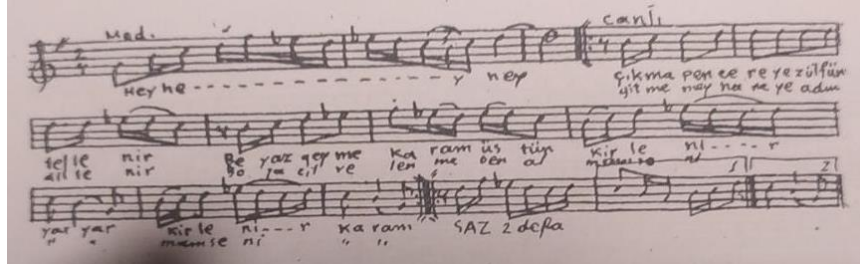
Şekil 3.127 Röpriz gösterimi-2 (Paşmakçı, Kızıl Ağaç Yapağı, t.y, s. 1)



Şekil 3.128 Nihat Kaya notasyonlarında röpriz kullanımı (Kaya N. , Çay Kenarında İnadına Bitiyor Kestane, t.y, s. 1)



Şekil 3.129 Yücel Paşmakçı notasyonlarında kullanımı (Yamacı, t.y, s. 1)



Şekil 3.130 Halit Oğan notasyonlarında röpriz kullanımı (Oğan, 1937, s. 26)

Gani Pekşen tarafından notaya alınan “Bacılar Semahı” isimli eserde tekrar eden bölüm içinde tekrar eden başka bir bölümü göstermek için farklı şekillerde röpriz kullanımı tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3. 131, Şekil 3.132). Buna benzer amaçla olmasa bile röpriz işaretinin bu eserde tercih edilen yazı tipi zaman zaman THM notasyonlarında kullanılmaktadır.



Şekil 3.131 Gani Pekşen notasyonlarında röpriz kullanımı-1 (Tüfekçi & Pekşen, Hey Bacılar Bacılar, t.y, s. 3)



Şekil 3.132 Gani Pekşen notasyonlarında röpriz kullanımı-2 (Tüfekçi & Pekşen, Hey Bacılar Bacılar, t.y, s. 4)

3.1.9.4. Dolap

Eser içerisinde tekrar eden bir bölümün birden fazla farklı bitişini belirtmek için kullanılan dolabın gösterimi için röpriz işaretinden belli nispetlerde faydalanılmaktadır (Read, 1974). Tekrar eden bölümdeki ölçü veya ölçü grubunun icra sırası ilgili ölçünün üzerine yazılan sayı ve ölçü veya ölçü grubunu kapsayan köşeli çizgi ile ifade edilmektedir (Örnek: Şekil 3.133).



Şekil 3.133 Dolap işareti

Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında dolabın iki farklı şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi kaynaklarında zaman zaman değişen tartımların gösterimi için de kullanılan dolap işareti, çoğunlukla kendi işleviyle tercih edilmiştir. İlk olarak Asaf kardeşler notasyonlarında kullanılan “tartım dolabı” sonraki süreçte notistler tarafından benimsenmemiştir (Örnek: Şekil 3.134).



Şekil 3.134 Asaf Kardeşler notasyonunda dolap kullanımı (Asaf & Asaf, 1926, s. 9)

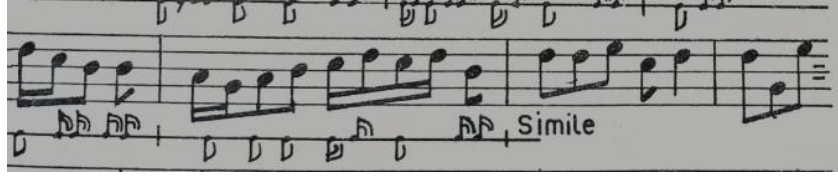
THM notasyonları içerisinde istisna bir dolap kullanımı Nida Tüfekçi tarafından tercih edilmiştir. Notanın altında yer alan açıklamadana yola çıkarak bu kullanımın koda yerine tercih edildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.135).

Not: 8' den sonra baştan okunduğunda (1) ci bölüm atlanarak (2) ci bölüm sonuna kadar okunacak.

Şekil 3.135 Nide Tüfekçi notasyonlarında dolap kullanımı (Tüfekçi, Ay Gara Çuha, t.y, s. 2)

3.1.9.5. Simile ve Mükerrer

Genelde artikülasyon ve dinamiklerin benzer şekilde devam ettiğini göstermek için kullanılan “simile”, THM notasyonlarında icranın benzer bir şekilde devam ettiğini belirtmek için kullanılmıştır. Başta Sadi Yaver Ataman olmak üzere Kenan Durul ve Kemal Dinç notasyonlarında zaman zaman yer verilen bu kullanıma karşılık olarak Sarısözen tarafından “mükerrer” kelimesi de tercih edilmiştir (Örnek. Şekil 3.136, Şekil 3.137, Şekil 3.138, Şekil 3.139). Bu kelime Darüelhan notasyonlarında “bağlantı” veya “nakarat” yerine de kullanılmıştır.



Şekil 3.136 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında simile kullanımı (Ataman S. Y., 1977)



Şekil 3.137 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında mükerrer kullanımı (Şenel, 2018, s. 79)



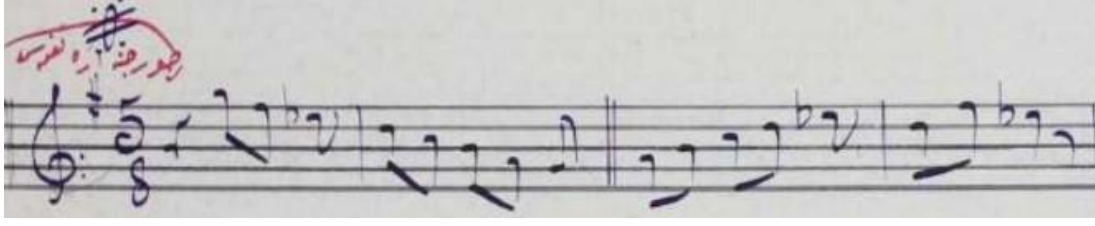
Şekil 3.138 Kemal Dinç notasyonlarında simile kullanımı (Dinç, 2012, s. 11)



Şekil 3.139 Kenan Durul notasyonlarında simile kullanımı (Durul, 2007, s. 37)

3.1.9.6. Koda

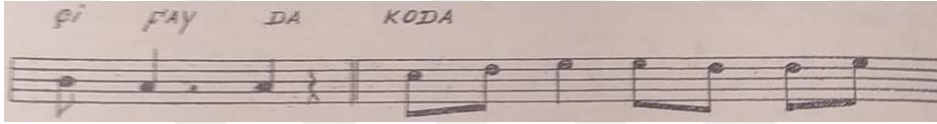
Kompozisyon içindeki bir bölümün tekrar icra esnasından atlanacağını belirtmek için kullanılan koda işareti (Φ), Erken Cumhuriyet Dönemi THM notasyon örneklerinden itibaren çeşitli işlev ve gösterimlerle notada yer almıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey kodaya benzeyen bir işareti senyö yerine kullanmış olsa da bu işareti gerek gösterimi gerek notaya yüklediği anlam sebebiyle koda olarak değerlendirmek yanlış olabilir (Örnek: Şekil 3.140). Bu sebeple ilk koda kullanımının Asaf kardeşler tarafından yazılan “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli kitapta gerçekleştiği söylenebilir (Örnek: 3.141). Darüelhan notasyonunda kimi zaman senyö yerine kullanılan bu notasyon unsuru, Φ işareti veya koda şeklinde yazı ile belirtilmiştir (Örnek: Şekil 3.142, Şekil 3.143).



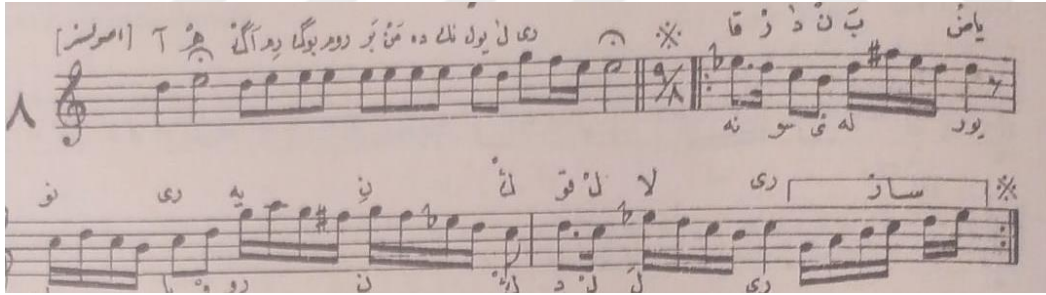
Şekil 3.140 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında koda kullanımı



Şekil 3.141 Asaf Kardeşler notasyonlarında koda kullanımı (Asaf & Asaf, 1926, s. 7)



Şekil 3.142 Darülelhan notasyonlarında koda kullanımı-1 (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 137)



Şekil 3.143 Darülelhan notasyonlarında koda kullanımı-2 (Anadolu Halk Şarkıları Defter:1, 1926, s. 9)

Sarisözen notasyonlarında da yazı ve transkript olarak yer alan koda, Avrupa notasyon sisteminden farklı olarak  şeklinde gösterilmiştir. Bu kullanımın yer aldığı nota incelendiğinde, Sarisözen'in ikiden fazla tekrar eden bölümü belirtmek için böyle bir tecihle bulunduğu görülmüştür (Örnek: 3.144). Sonraki dönemlerde yazılan notalarda da benzer kullanımlara yer verilmiştir.

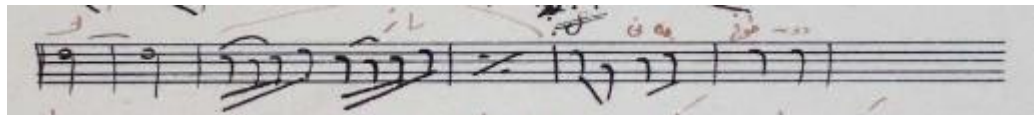


Şekil 3.144 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında koda kullanımı (Şenel, 2018, s. 647)

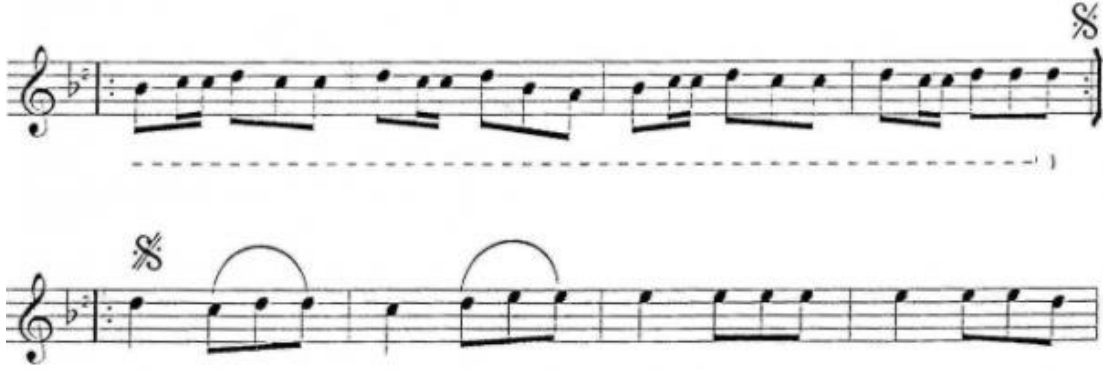
3.1.9.7. Senyö ve Da Capo

Bir kompozisyonun uzun bir bölümünde gerçekleşen tekrar durumunu belirtmek için kullanılan senyö ve da capo, “işaretten” veya “baş’a” anlamlarını taşımaktadır (Read, 1974). “İşaretten” anlamına gelen senyönün kullanımında tekrar edilen bölümün farklı bir noktada bitmesi durumu “D.S. al Fine” gibi ifadelerle belirtilmektedir. Bu ifade S işaretine dönüşeceğini ve “Fine” yazısına kadar icranın devam edeceğini belirtmek için kullanılmaktadır. Da capo ise sade veya yanına aldığı çeşitli ifadelerle kullanımında icrayı kompozisyonun başına yönlendirmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında bu işaret ve ifadelerin kimi zaman Avrupa notasyon sistemindeki halleriyle kimi zaman Türkçe karşılıklarıyla kullanıldıkları görülmüştür. Senyö kullanımının Muallim İsmail Hakkı Bey’den itibaren notasyonda yer aldığı –yukarda belirtildiği gibi- kimi zaman kendi işlevinde kullanıldığı kimi zaman ise aynı işlev için farklı bir işaretin tercih edildiği yapılan incelemelele vesilesiyle görülmüştür (Örnek: Şekil: 3.145, Şekil: 3.146). İsmail Hakkı Bey’in senyö gösterimi için tercih ettiği işaret Darüelhan notalarında da zaman zaman benzerleriyle kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.147). Ayrıca Darüelhan derleme defterlerinde bulunan bazı türkülerde kullanılan “baş’taki aranağme”, “baş’a” gibi ifadeleri da capoya benzerlikleri sebebiyle bu başlık altında değerlendirmek mümkündür (Örnek. Şekil 3.148).



Şekil 3.145 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında senyö kullanımı-1



Şekil 3.150 Gani Pekşen notasyonlarında senyö kullanımı (Tüfekçi & Pekşen, Hey Bacılar Bacılar, t.y, s. 4)



Şekil 3.151 Hamdi Özbay notasyonlarında senyö kullanımı (Özbay, t.y, s. 1)



Şekil 3.152 Nida Tüfekçi notasyonlarında senyö kullanımı (Tüfekçi, Karımca Karımca, t.y, s. 1)

Da capo ise THM notasyonlarında senyöya nazaran daha az kullanılmıştır. İlk örneklerine Darülelhan notasyonlarında “Başa” gibi ifadelerle rastlanan da capo, TRT notasyonlarında itibaren zaman zaman “D.C” şeklinde belirtilmiştir. Hamit Çine, Yücel Paşmakçı, Süleyman Yıldız, İlkin Eylül İlk gibi isimler TRT notasyonlarında bu gösterimi tercih eden notistlere örnek olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.153, Şekil 3.154). Ayrıca çeşitli çalgı metotlarında da da capo kullanımı mevcuttur. Hüseyin Yükrük ve Doğan Elmalı yazılan metotlarda bazı eserlerde tekrar eden bölümler “D.C” ile gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.155, Şekil 3.156).



Şekil 3.153 Hamit Çine D.C kullanımı (Çine, Ayva Dibi Serin Olur, t.y, s. 1)



Şekil 3.154 İlkim Eylül İlk D.C kullanımı (İlk, t.y, s. 2)



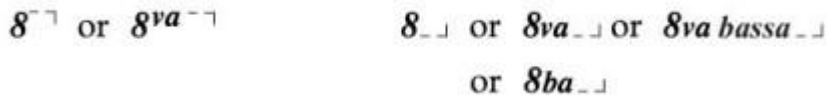
Şekil 3.155 Hüseyin Yükrük D. C kullanımı (Yükrük, 2011, s. 23)



Şekil 3.156 Doğan Elmalı D.C kullanımı (Elmalı, 2010, s. 123)

3.1.10. Oktav işaretleri

Çalışmanın “Porte ve Partisyon Anlayışları” bölümünde büyük portenin göz yorması ve hatalı okumaya sebep olmasının modern porte ihtiyacını doğurmasından bahsedilmiştir. Modern porte üzerinde farklı frekansların gösterimi ise anahtar değişimi veya oktav işaretleriyle sağlanmaktadır (Read, 1974). Oktav işaretleri, dizek üzerinde gösterilen seslerin farklı oktavlarda icra edileceğini belirtmek için kullanılmaktadır. “va” şeklindeki kısaltmanın 8, 15 ve 22 sayılarının yanına gelmesiyle gösterilen oktav farklılıklarında, alt oktav veya üst oktav durumu “va”nın sayı yanındaki konumuna göre şekillenmektedir (Gould, 2011). İcranın bir oktav pes ses sahasında gerçekleştiğini göstermek için “8_{va}” kullanılırken bir oktav tiz ses sahasında gerçekleşen icra “8^{va}” ile belirtilmektedir (Örnek: Şekil 3.157).



Şekil 3.157 Oktav İşaretleri

THM notasyonlarının büyük bir bölümünün “görece notasyon” olması, icranın ses sahasının göz ardı edilmesi oktav işaretlerinin daha az kullanılmasına sebep olmuştur. Erken dönem notasyonlarında Asaf kardeşler tarafından kullanılan bu işaret

sonrasında Janos Sipos, Süleyman Şenel, Sinan Ayyıldız gibi notistler tarafından da tercih edilmiştir. Avrupa notasyon sisteminde kesik çizgilerle belirtilen oktav işaretleri Asaf kardeşler notasyonunda düz çizgi ile gösterilirken Janos Sipos, Süleyman Şenel ve Sinan Ayyıldız notasyonlarında Avrupa notasyon sistemine sadık kalınmıştır (Örnek: Şekil 3.158, Şekil 3.159, Şekil 3.160).



Şekil 3.158 Asaf Kardeşler notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı (Asaf & Asaf, 1926, s. 28)



Şekil 3.159 Janos Sipos notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı (Sipos, 2020)



Şekil 3.160 Süleyman Şenel notasyonlarında oktav işaretlerinin kullanımı (Şenel, Durnam Nerden Geliyon Aslı Maraş'tan, 2012, s. 3)

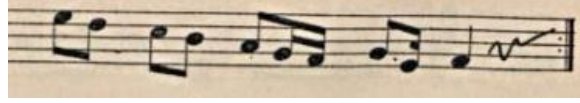
Notasyonun farklı oktavları ifade ettiği göstermenin bir diğer yola ise anahtar altına konumlandırılan sayılardır. Bu gösterim ile ilgili Gould (2011), okuyucunun fark etmeme eğiliminde olduğunu belirterek kullanımda yukarıda belirtilen yöntemin tercihini daha doğru bulmaktadır. Bu kullanım halk müziği notasyonlarında sadece Sinan Ayyıldız tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.161).



Şekil 3.161 Sinan Ayyıldız notasyonlarında oktav anahtarı kullanımı (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 165)

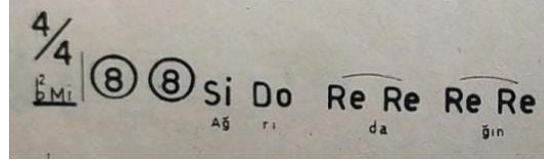
3.1.11. Sus İşaretleri

Sus işaretleri için Gardner Read (1974) şunları belirtmiştir: müzik sestem çok ölçülmüş sessizlikten oluştuğu için, bu tür dinlenme anlarının tam süresini gösteren semboller icat etmek gerekmiştir (Read, 1974). Ayrıca Read(1974), her nota değerine karşılık gelen bir sus işaretinin var olduğunu da ifade etmektedir (Read, 1974). Notasyonda ölçülebilir sessiz sürelerin ifadesi olarak kullanılan sus işaretlerinin THM notasyonları ve Avrupa notasyon sistemindeki gösterimleri arasında yer yer farklılıkların olduğu görülmüştür. Asaf kardeşler notasyonunda büyük değerli sessizliğin ifadesi için tercih edilen işaret Şekil 3.162’de verilmiştir.



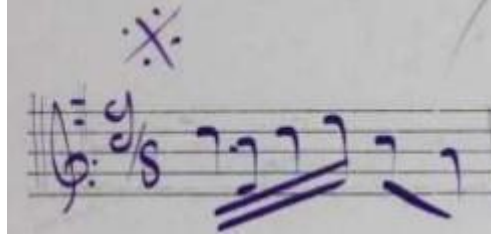
Şekil 3.162 Asaf Kardeşler notasyonlarında kullanılan sus işareti (Asaf & Asaf, 1926, s. 32)

Güray Taptık tarafından yazılan ve THM alanındaki ilk çalgı metotlarından olan “Büyük Bağlama Metod” isimli kitaptaki harf notasyonlarında ise sus işaretleri “⑧”, “⑩” gibi ifadelerle gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.163).



Şekil 3.163 Güray Taptık harf notasyonlarında kullanılan sus gösterimi (Taptık, 1972, s. 40)

Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarından itibaren sus kullanımında usul yapısının göz önünde bulundurulduğu görülmüştür. Örneğin 9 zamanlı bir ölçünün içerisinde 2 zamanlı sessiz sürenin gösterimi iki tane dördlük sus işareti ile gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.164). Bu kullanımın okuyucu tarafından usul yapısının daha kolay anlaşılması için tercih edildiği düşünülebilir.



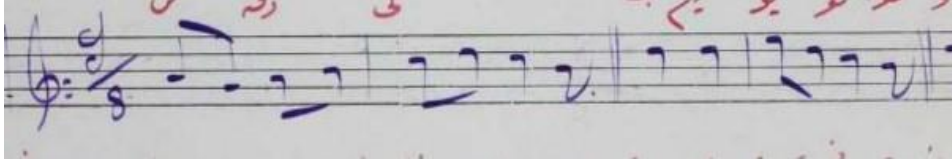
Şekil 3.164 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında sus işaretlerinin kullanımı

3.1.12. Ölçü Çizgileri

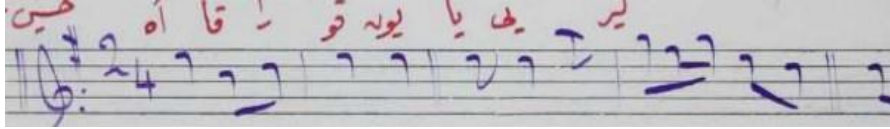
Ölçünün zaman uzunluğunu belirtmek için dizek üzerine çizilen dikey çizgilere ölçü çizgisi denmektedir (Read, 1974). Ölçü çizgileri, amaçları doğrultusunda farklı formlarla kullanılmaktadır. Elain Gould Avrupa notasyon sistemini temel alan “Behinds Bar” isimli kitabında, ölçü çizgilerini tek çizgi, ince ikili çizgi, final çizgisi ve tekrar çizgisi olmak üzere 4 başlıkta incelemiş olsa da halk müziği notasyonlarında ölçülerin belirtilmesi için daha fazla işaret kullanılmaktadır. THM notasyonlarında ölçü çizgilerinin kullanımı -bazı istinaları olsa da tek çizgi dışında- ortak bir anlayışın unsuru olmaktan uzaktır. Usul değişikliği, birleşik usullü eserlerin gösterimi, notasyonun bitişi, serbest ritimli eserlerde ölçü çizgisi kullanımı, satır sonu tamamlanmamış ölçülerin gösterimi gibi birçok konuda notistler tarafından farklı tercihler söz konusudur.

3.1.12.1. Tek çizgi

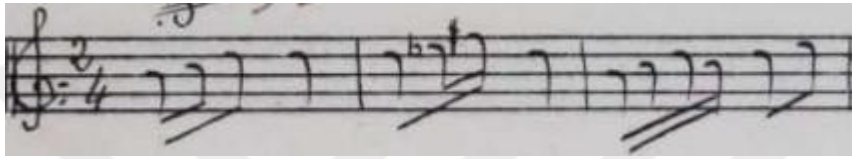
Her ölçünün ilk zamanın güçlü olması sebebiyle Alman literatüründe bir artikülasyon işareti olarak da kabul edilen tek çizgi, dizek üzerine çizilen düz bir çizgiyle gösterilmekte ve ölçüyü belirtmek için kullanılmaktadır (Callcott, 1838). Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında tek çizgi kullanımının ölçüleri belirtmenin yanı sıra bazı notistler tarafından birleşik usullü eserlerde usul bölünmesini göstermek için tercih edildiği görülmüştür. Bu uygulamanın ilk örneği Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında görülmektedir. Birleşik usullü olarak notaya alınan “Fındıklı Bizim Yolumuz”, “Zeybek Havası”, “Sinanoğlu İnip Gelir” gibi bazı türkülerde ölçüleri tek çizgiyle ikiye ayıran İsmail Hakkı Bey, aynı uygulamayı “Kalenin Dibinde Taş Ben Olaydım”, “Kara Koyun Yayılır”, “Karam” gibi bazı basit usullü eserlerde de sürdürmüştür (Örnek: Şekil 3.165, Şekil 3.166). Kullanılan kalem ve kağıt tipinin değişmesinden dolayı farklı bir zamanda yazıldığı düşünülebilecek olan “Yıldız Oyun Havası” ve “Fadime Türküsü” isimli eserde İsmail Hakkı Bey’in bu kullanımı tercih etmediği görülmektedir (Örnek: Şekil 3.167, Şekil 3.168).



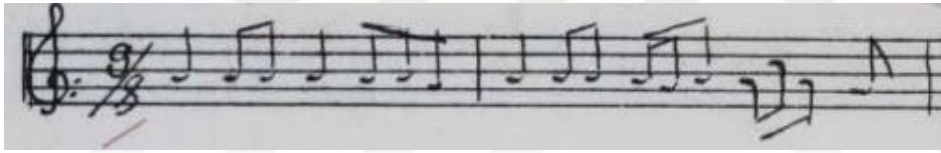
Şekil 3.165 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-1



Şekil 3.166 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-2



Şekil 3.167 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-3



Şekil 3.168 Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonlarında tek çizgi kullanımı-4

Bu uygulama Darülelhan ve Ferruh Arsunar gibi bazı notistler tarafından da zaman zaman tercih edilmesine rağmen sonraki dönemlerde farklı yöntemler denenmiştir. Ayrıca TRT repertuvarlarında yer alan notasyon örneklerinde ise Can Etili, Aluş Nuş gibi bazı tarafından tek çizginin bitiriş çizgisi olarak tercih edildiği de görülmüştür (Örnek: Şekil 3.169, Şekil 3.170).



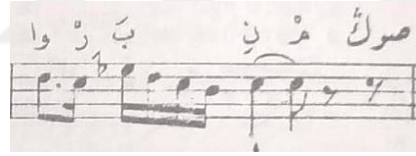
Şekil 3.169 Can Etili notasyonlarında tek çizgi kullanımı (Etili, Kamil Olanların Bellidir Yeri, t.y, s. 2)



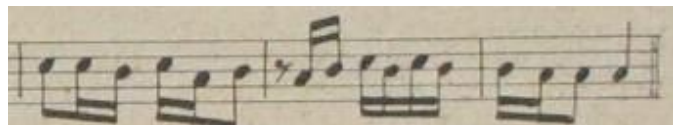
Şekil 3.170 Aluş Nuş notasyonlarında tek çizgi kullanımı (Nuş, t.y, s. 2)

3.1.12.2. İkili çizgi

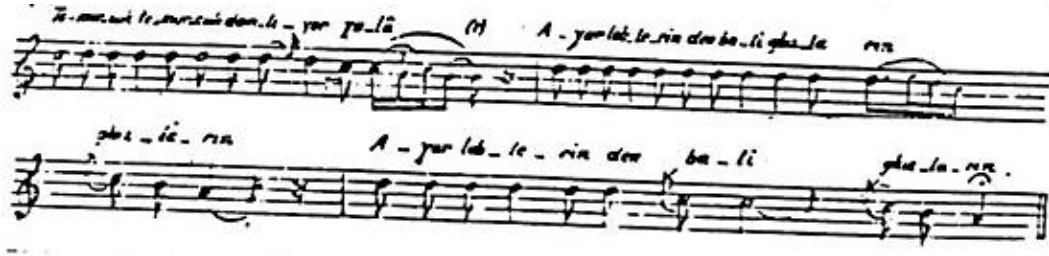
Read (1974), ikili çizginin notasyonda iki farklı karşılığının bulunduğunu, bunlardan birinin birbirine yakın mesafe konumlanan iki dikey çizgi olarak eski notasyonlarda bitişi temsil ettiğini diğerinin ise anahtar ve usul değişikliğini belirtmek için kullanılan basit ikili çizgi olduğunu belirtmiştir (Read, 1974). Garner Read tarafından verilen bilgilerin THM notasyonlarında da karşılığının olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi kaynaklarının büyük çoğunluğunda final çizgisi yerine ikili çizginin tercih edildiği görülmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey, Darüelhan, Ferruh Arsunar ve Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında bunun örneklerini görmek mümkündür (Örnek: Şekil 3.171, Şekil 3.172, Şekil 3.173). Bazı TRT notasyonlarında da bu uygulama tercih edilse de bu kullanım repertuvarda bir çoğunluğu temsil etmemektedir.



Şekil 3.171 Darüelhan notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Anadolu Halk Şarkıları Defter:1, 1926, s. 9)

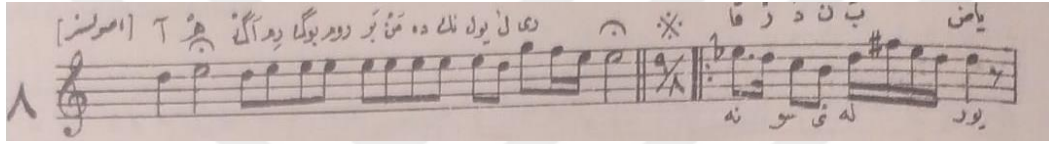


Şekil 3.172 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Arsunar, 1937, s. 35)



Şekil 3.173 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Saygun, 1937, s. 323)

Yine aynı dönem kaynaklarında ikili çizginin usul değişikliğini, çalgısal-vokal bölümleri ve eserde bölüm değişikliğini belirtmek için kullanıldığı görülmektedir (Örnek: Şekil 3.174, Şekil 3.175).

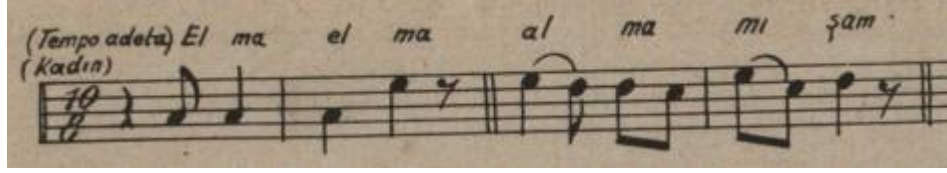


Şekil 3.174 Darülelhan notasyonlarında usul değişikliği gösterimi (Anadolu Halk Şarkıları Defter:1, 1926, s. 9)



Şekil 3.175 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında usul değişikliği gösterimi (Saygun, 1938, s. 30)

“Tek çizgi” başlığı altında verilen bilgilerde birleşik usullü eserlerin notasyonunda bazı notistler tarafından ölçülerin tek çizgi ile ikiye bölündüğü belirtilmiştir. Bu notasyonlarda ölçü çizgisi olarak ikili çizginin kullanıldığı görülmektedir. Ferruh Arsunar tarafından yazılan “Elazığ Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri” ve “Anadolu’nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not” isimli kitapta bu kullanımın örneklerini görmek mümkündür (Örnek: Şekil 3.176, Şekil 3.177).



Şekil 3.176 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı-1 (Arsunar, 1937, s. 20)



Şekil 3.177 Ferruh Arsunar notasyonlarında ikili çizgi kullanımı-2 (Arsunar, 1937, s. 16)

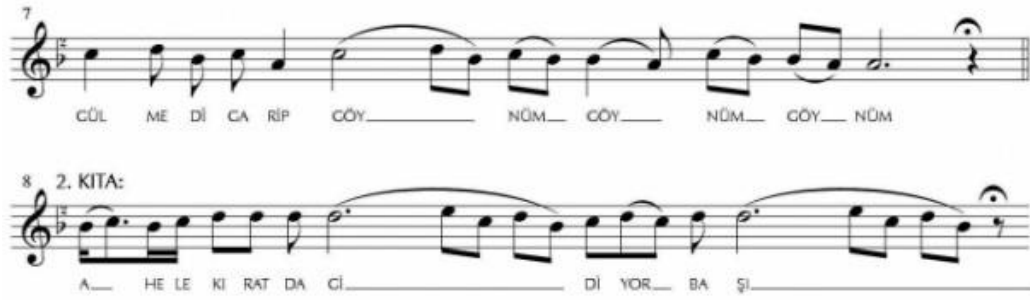
TRT repertuarında da ikili çizginin farklı kullanımları mevcuttur. Altan Demirel, Erkan Sürmen, Esat Kabaklı gibi bazı notistler ek not olarak verdiği notalı bölümlerde ikili çizgiyi kullanırken Erdal Erzincan, Hasan Karakaş ve Emrah Öz kıtalar arasında bu ölçü çizgisini tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.178, Şekil 3.179, Şekil 3.180, Şekil 3.181).



Şekil 3.178 Altan Demirel notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Demirel, Bu Dağdan Aşmak Olmaz, t.y, s. 3)



Şekil 3.179 Erkan Sürmen notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Sürmen, Bir Kararda Durmayalım, t.y, s. 2)



Şekil 3.180 Erdal Erzincan notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Erzincan, t.y, s. 1)

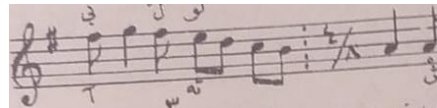


Şekil 3.181 Emrah Öz notasyonlarında ikili çizgi kullanımı (Öz, t.y, s. 2)

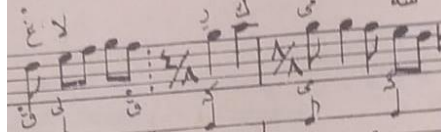
Ayrıca Avrupa notasyon sisteminde usul ve anahtar değişikliğini belirtmek için kullanılan ikili çizginin THM notasyonlarında da aynı amaç doğrultusunda kullanıldığı görülmektedir.

3.1.12.3. Kesik çizgi

Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda kesik çizginin anlatımı veya kullanımına dair bir açıklamayla karşılaşılmamıştır. THM notasyonlarında ilk örneklerine Darüelhan ikinci derleme defterinde rastlanan kesik çizgi, usul değişikliğini ve vokal-çalgısal bölümleri ayırmak için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.182, Şekil 3.183). Bu kullanım sonraki defterlerde tercih edilmemiştir.

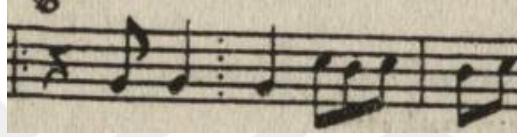


Şekil 3.182 Darüelhan notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-1 (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926, s. 20)



Şekil 3.183 Darülelhan notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-2 (Anadolu Halk Şarkıları Defter:2, 1926, s. 20)

Ferruh Arsunar, “Anadolu Halk Türkülerinde Örnekler”, “Türkten Türküler” ve “Köroğlu” kitaplarındaki notasyonlarında zaman zaman kesik çizgili ölçü çizgisine yer vermiştir. “Anadolu Halk Türkülerinde Örnekler” isimli seride porte sayısının değişimini göstermek için kullanılan kesik çizgi, “Türkten Türküler” ve “Köroğlu” kitaplarında usul değişikliğini veya birleşik usullü eserlerin ölçü içi bölünmelerinde tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.184, Şekil 3.184, Şekil 3.186).



Şekil 3.184 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-1 (Arsunar, 1958, s. 8)



Şekil 3.185 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-2 (Arsunar, 1958, s. 8)



Şekil 3.186 Ferruh Arsunar notasyonlarında kesik çizgi kullanımı-3 (Arsunar, 1958, s. 8)

Birleşik usullü eserlerde ölçü içi bölünmeyi temsilen kesik çizgi kullanımı Sarısözen tarafından “Seçme Köy Türküleri” isimli kitapta da zaman zaman tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.187). Bu kullanım sonraki dönemlerde bazı TRT notistleri tarafından da kullanılarak yapısalcı anlayış unsuru olmuştur (Örnek: Şekil 3.188).

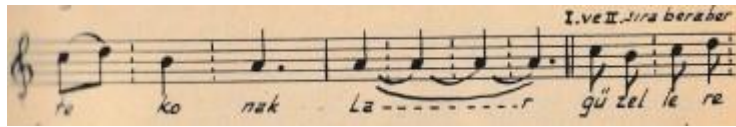


Şekil 3.187 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında kesik çizgi kullanımı (Şenel, 2018, s. 480)



Şekil 3.188 TRT notasyonlarında kesik çizgi kullanımı (Parlak, Kandilden Nur İken Sevmişim Seni, t.y, s. 2)

Sadi Yaver Ataman ise “Okullar için Halk Müziği ve Müsamere Türküleri” isimli kitabında usul yapısını öğretmek amacıyla kesik çizgiden faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.189).



Şekil 3.189 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında kesik çizgi kullanımı (Ataman S. Y., 1965, s. 25)

3.1.12.4. Final çizgisi

Read (1974) tarafından ikili çizginin farklı bir formu olarak tanımlanan final çizgisi, ince bir dikey çizgi yanında konumlanan kalın çizgiyle gösterilmekte ve bir kompozisyonun veya kompozisyonun bir bölümünün tamamlandığı belirtmek için kullanılmaktadır (Read, 1974). Final çizgisi, THM notasyonlarında ilk kez Otto Abraham ve Erich von Hornbostel notasyonlarında tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.190). Sonraki dönem notistlerinden Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Sadi Yaver Ataman, Muzaffer

Sarisözen tarafından da zaman zaman kullanılan bu çizgi, günümüzde de standartlaşmış bir kullanıma sahiptir (Örnek: Şekil 3.191).



Şekil 3.190 Otto Abraham ve Erich von Hornbostel notasyonlarında final çizgisi kullanımı (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 214)



Şekil 3.191 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında final çizgisi kullanımı (Ataman S. Y., 1965, s. 27)

THM notasyonları incelendiğinde final çizgisinin bazı notistler tarafından icranın tamamlanacağı yeri belirtmek için kullanıldığı görülmüştür. Buna karşın Avrupa notasyon sisteminde icranın tamamlanacağı yer "fine" ifadesiyle belirtilmektedir. Halk müziği notasyonlarında da kullanılan bu ifade yerine zaman zaman Türkçe karşılığı olan "son" kelimesi de tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.192, Şekil 3.193).



Şekil 3.192 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında son ifadesinin kullanımı (Şenel, 2018, s. 80)



Şekil 3.193 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonlarında fine ifadesinin kullanımı (Koyuncu, 2019, s. 45)

Kompozisyonun belli bir bölümünün bittiğini gösteren final çizgisi Gani Pekşen tarafından notaya alınan "Ya Hızır Semahı" isimli eserde semahın bölüm değişikliklerini belirtmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.194). Bunun dışında bazı notistler tarafından usul değişikliği veya vokal-çalgısal bölümleri ayırımında da final çizgisi tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.195, Şekil 3.196).



Şekil 3.194 Gani Pekşen notasyonunda final çizgisi kullanımı (Pekşen, t.y, s. 5)



Şekil 3.195 Usul Değişikliği için final çizgisi kullanımı (Özbek, t.y, s. 2)



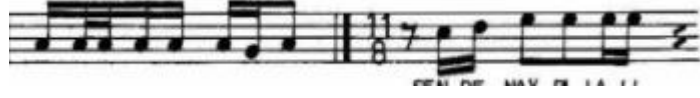
Şekil 3.196 Vokal-Çalgısal bölümler için final çizgisi kullanımı (Arsunar, Kayada Keklik Avı, t.y, s. 1)

3.1.12.5. Satır sonu tamamlanmamış ölçülerde çizgi kullanımı

Müzik yazılarında kimi zaman karşılaşılan durumun yazıya aktarımı notisleri yeni işaretler kullanmaya mecbur bırakmıştır (Arsunar, 1937). Özellikle yerli notistler tarafından yazılan notalarda satır sonuna denk gelen bitmemiş ölçülerin gösterimi için yeni işaretler türetilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde; iki diagonal çizgi, iki ince diagonal çizgi, iki yatay-dalgalı çizgi, çeyrek çizgi⁴ ve yarım çizginin bu ölçülerin gösteriminde kullanıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.197, Şekil 3.198, Şekil 3.199, Şekil 3.200, Şekil 3.201, Şekil 3.202, Şekil 3.203). Çeyrek çizgi

⁴Gardner Read ölçü çizgilerini uzunluklarına göre üç grupta ele almıştır. Bunların adlandırmasını ise “comma”, “semibreve” ve “period” olarak yapmıştır. (Detaylı bilgi için bkz. (Read, 1974). Read tarafından “comma” olarak adlandırılan çizgi çalışma kapsamında çeyrek çizgi olarak isimlendirilmiştir.

olarak adlandırdığımız ölçü çizgisi ile Read tarafından “semibreve” olarak adlandırılan bir çizgi örneği de Arsunar tarafından büyük usullü ölçülerin gösteriminde tercih edilmiştir. Arsunar notasyonundaki bu tercih Laurence Picken tarafında da sürdürülmüştür (Örnek: Şekil 3.204, Şekil 3.205).



Şekil 3.197 İki diagonal çizgi (Özbek, t.y, s. 4)



Şekil 3.198 İki ters diagonal çizgi (Demirel, Belindeki Tabanca, t.y, s. 1)



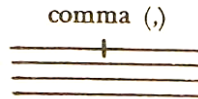
Şekil 3.199 İki ince diagonal çizgi (Çine, Ayva Dibi Serin Olur, t.y)



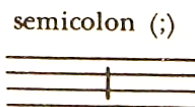
Şekil 3.200 İki ters ince diagonal çizgi (Köyoğlu, Tepecikten Bir Su İçdim, t.y, s. 2)



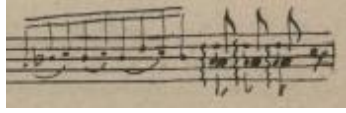
Şekil 3.201 İki yatay dalgalı çizgi (Parlak, Yüksek Kunduralarım, t.y, s. 1)



Şekil 3.202 Çeyrek çizgi



Şekil 3.203 Yarım çizgi



Şekil 3.204 Ferruh Arsunar notasyonunda yarım çizgi kullanımı (Arsunar, 1947, s. 19)



Şekil 3.205 Laurence Picken notasyonunda yarım çizgi kullanımı (Picken, 1975, s. 521)

3.1.12.6. Çizgisiz kullanım

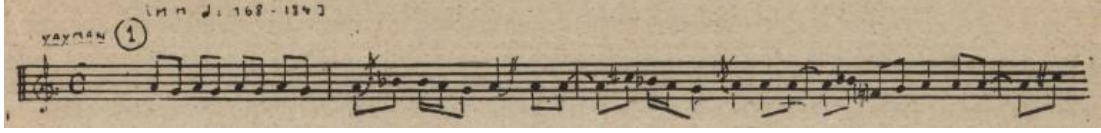
Serbest ritimli eserlerin notasyonunda bazı notistler herhangi bir ölçü çizgisi tercihinde bulunmamıştır. Ferruh Arsunar, Gani Pekşen ve Ferhat Erdem notasyonlarında bu tercihin örneklerini görmek mümkündür (Örnek: Şekil 3.206, Şekil 3.207). Ayrıca Ahmet Turan Şan da satır sonunda tamamlanmayan ölçülerin gösterinde aynı tercihte bulunmuştur (Örnek: Şekil 3.208).



Şekil 3.206 Gani Pekşen çizgisiz yazım (Tüfekçi & Pekşen, Hey Bacılar Bacılar, t.y, s. 1)



Şekil 3.207 Erdal Erzincan çizgisiz yazım (Erzincan, t.y, s. 1)



Şekil 3.208 Ferruh Arsunar çizgisiz yazım (Arsunar, 1947, s. 9)

3.1.13. Aralıklar, akorlar ve çokseslilik

İki nota başı içeren aralıkların ve üç veya daha fazla nota başı içeren akorların müziğin yazılı ifadesinde gösterimi için tek sap tercih edilmektedir (Read, 1974). THM notasyonlarında bir akor veya aralığın ifadesinden ziyade ezgi icrasındaki armonikleri göstermek için kullanılan çoksesli yazım yöntemleri ilk olarak Bela Bartok tarafından uygulanmıştır. Sonraki süreçte Ferruh Arsunar, Ahmet Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen, Laurence Picken ve Erol Parlak tarafından yazılan notalarda da bu anlayışın sürdürüldüğü görülmektedir. Çoksesli yazım yöntemi veya notasyonda armoniklerin gösterimi günümüzde daha çok şelp notasyonlarında tercih edilse de bazı kişi ve kurum notasyonları da zaman zaman bu anlayış doğrultusunda şekillenmektedir (Örnek: Şekil 3.209). Ayrıca THM notasyonları içerisinde, özellikle TRT notasyonlarında, bir bölümün tekrar icra edilmesi durumunda ezgisel yapıdaki değişikliklerin yazımında da zaman zaman çoksesli yazım türü kullanılmıştır.



Şekil 3.209 Erdal Erzincan notasyonlarında akor yazımı (Sağ & Erzincan, 2009, s. 126)

Bartok, “Turkish Folk Music from Asia Minor” isimli kitabında yer alan kemençe notasyonlarında zaman zaman eserin karar sesini belirterek THM notasyonlarında ilk kez çoksesli yazım kullanmıştır⁵. Bartok’un Türkiye’de yaptığı derlemelerde kendisine eşlik eden Ahmet Adnan Saygun da kendi notasyon anlayışında bu yazımı tercih etmiştir. Saygun, “Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat” ve “Halk Türküleri On Beşinci Defter, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon”

⁵ Bela Bartok notasyonunda kullanılan çokseslilik, derlenen ezgide kullanılan doğal çoksesliliğin tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. THM ezgilerinin çokseslendirilmesi ile ilgili yapılan çalışmaların bu araştırma kapsamına dâhil edilmediği “Araştırmancın Evreni ve Sınırlılıkları” başlıklı bölümde belirtilmiştir.

isimli kitaplarda kemençe ve tulumla çalınan ezgilerin notasyonlarında armoniklere yer vermiştir (Örnek: Şekil 3.210, Şekil 3.211, Şekil 3.212).



Şekil 3.210 Bela Bartok notasyonunda aralık gösterimi (Bartok, 1991, s. 165)



Şekil 3.211 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1 (Saygun, 1937, s. 283)

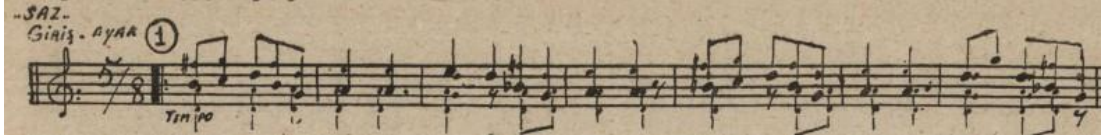


Şekil 3.212 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2 (Saygun, 1938, s. 34)

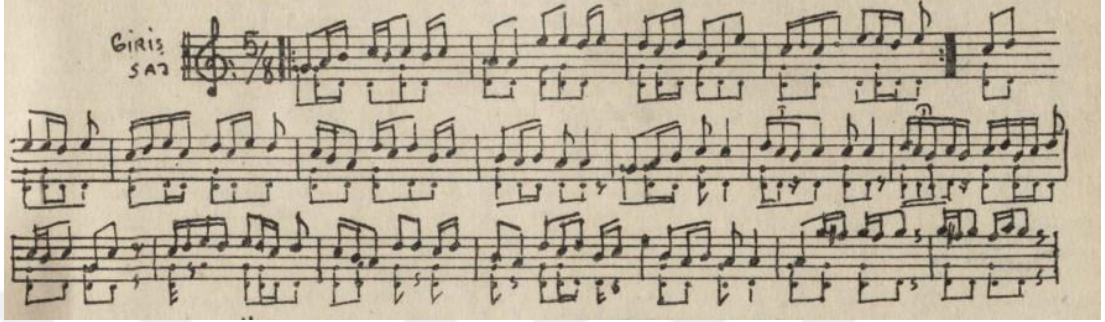
Benzer dönemlerde Ferruh Arsunar tarafından da saz icrasını betimlemek için tercih edilen bu yazım yöntemi Arsunar notasyonunda ilk olarak vokal ve çalgısal bölümlerin eş zamanlı yürüyüşünü ifade etmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.213). Bu yöntem, belli bir gelişim çizgisinde şekillenen Arsunar notasyonlarında sonradan az sayıda eser için tercih edilmiştir. “Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler” ve “Koroğlu” kitaplarında ise sadece saz notasyonlarında farklı tellerde tınlayan seslerin gösteriminde bu yazımdan faydalanılmıştır (Örnek: Şekil 3.214, Şekil 3.215).



Şekil 3.213 Ferruh Arsunar notasyonunda eşlik çalgı yürüyüşünün gösterimi (Arsunar, 1937, s. 16)



Şekil 3.214 Ferruh Arsunar notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-1
(Arsunar, 1947, s. 14)



Şekil 3.215 Ferruh Arsunar notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi-2
(Arsunar, 1963, s. 211)

Laurence Picken ise birçok çalgı veya çalgıdaki tekniklerin gösteriminde ezginin armonikleriyle yazılmasına yönelik bir tercihte bulunmuştur. Picken notasyonunda, saz, çifte ve tulum gibi çalgılarla çalınan ezgilerin icrasında gerçekleşen çoksesli yapı notasyonda belirtilmiştir (Örnek: Şekil 3.216, Şekil 3.217, Şekil 3.218).



Şekil 3.216 Laurence Picken saz notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi
(Picken, 1975, s. 244)



Şekil 3.217 Laurence Picken çifte notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi
(Picken, 1975, s. 525)



Şekil 3.218 Laurence Picken tulum notasyonunda doğal armonik yapının gösterimi
(Picken, 1975, s. 537)

Muzaffer Sarısözen de bazı notasyonlarında bu yazı tipini tercih etmiştir. Şenel (2018), daha önce yapılan çalışmalarda Sarısözen notasyonlarındaki doğal polifoniklerin yazımının göz ardı edildiğini belirtmiştir (Şenel, 2018). Sarısözen'in özellikle çoksesliliği konu alans yazılarında örnek olarak verdiği notasyonlar, tulum ve saz gibi çalgıların icrasında çalınan armonikleri gösterme yöntemi açısından önemlidir. Genel olarak Arsunar notasyonu ile benzer bir anlayışa sahip olan bu yazımın daha gelişmiş örneği ise Erol Parlak notasyonunda görülmektedir. Parlak notasyonundaki armonikleriyle yazımın yer yer daha farklı transkriptler ile gösterildiği fakat temelde aynı anlayışı bünyesinde barındıran bir diğer yazım ise Sinan Ayyıldız notasyonlarında kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.219, Şekil 3.220, Şekil 3.221, Şekil 3.222).

Notayı az çok biliyordum, ama saz üzerindeki tatbikatını bilmiyordum. Bir gün hoca ya, notanın saza nasıl tatbik edileceği ricasında bulundum. Osman Özdenkçi ile beni bir müddet çalıştırdı. Öyle bir zaman geldi ki, biz bütün türkülerini nota ile çalmaya başladık. İş notaya dökülünce, türkülerin tavrının olmadığını hisseden Hoca: “Çocuklar! Bir müddet için notayla çalmayı birakalım. Türkülerin tavrını ve karakterini veremiyorsunuz, ileride tekrar çalışırız” dedi. Biz türkülerin tavrının bozulduğunu anlayınca, uzun çalışmalar sonunda, türkülerin tavrılarını bozmadan notayla çalmak başarısını gösterdik. (Şenel, 2018, s. 330)

Çalışma kapsamında incelenen THM notasyonlarında akor ve aralık gösterimi ise çoğunlukla betimsel notasyonlarda yer almıştır. İlk olarak Ferruh Arsunar ve Muzaffer Sarısözen notalarında tercih edilen akor veya aralık gösterimleri; kaval, çifte veya saz gibi çalgıların icrasındaki doğal polifoniye oluşturan teknikleri veya ezgi yapısını betimleme amacıyla kullanılmıştır. Akor ve aralık gösterimlerinin notasyonda belirtilmesi, özellikle kavaldeki “horlatma” tekniğini veya saz icrasında kullanılan akor yapılarını gösterme ihtiyacından doğduğu düşünülebilir. Nitekim bu gösterimlerin kullanıldığı ilk notasyon örnekleri belirtilen çalgılardaki teknik veya yapıları göstermek için tercih edilmiştir. Ferruh Arsunar saz icrasında, Muzaffer Sarısözen ise saz ve kaval icrasında akor ve aralık gösterimlerinden faydalanmıştır (Örnek: 3.223, Şekil 3.224).



Şekil 3.223 Ferruh Arsunar notasyonlarında akor ve aralık gösterimi (Arsunar, 1947, s. 14)



Şekil 3.224 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında akor ve aralık gösterimi (Şenel, 2018, s. 154)

Sonraki dönemlerde Ahmet Yamacı, Sadi Yaver Ataman, Laurence Picken, Erkan Sürmen, Gürkan Özpeker, Hamit Çine, İhsan Öztürk, Sabri Yener gibi notistler de kendi yazdığı notalarda zaman zaman akor veya aralık gösterimlerini kullanmıştır. Yine sonraki dönem noistlerinden Hamdi Özbay, “Bugün Ben Dostumu Gördüm” isimli türküde farklı bir aralık gösterimi tercih etmiştir. Özbay, sekizli aralığın gösterimi için

nota kuyruklarını iki nota arasına konumlamıştır (Örnek: Şekil 3.225, Şekil 3.226, Şekil 3.227).



Şekil 3.225 Hamit Çine notasyonlarında akor ve aralık gösterimi (Çine, Ayva Dibi Serin Olur, t.y, s. 1)



Şekil 3.226 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında akor ve aralık gösterimi (Ataman S. Y., 1992, s. 117)



Şekil 3.227 Hamdi Özbay notasyonlarında akor ve aralık gösterimi (Özbay, Bugün Ben Dostumu Gördüm, t.y, s. 1)

3.1.14. Unisonlar

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde, ezginin tekrarında değişen tartım, nota veya bağ durumunu göstermek için çift saplı unison yazımlara yer verildiği görülmüştür. Özellikle TRT notasyonlarında ve TRT notasyon anlayışlarını benimseyen bazı notistlerin yazdığı notalarda görülen unisonların bu kullanım dışında Erol Parlak gibi bazı notistler tarafından ezgideki unison yapıyı belirtmek için kullanıldığı örnekler de mevcuttur (Örnek: Şekil 3.228, Şekil 3.229, Şekil 3.230).



Şekil 3.228 TRT notasyonunda unison yazım örneği-1 (Özbay, Bugün Ben Dostumu Gördüm, t.y, s. 1)



Şekil 3.229 TRT notasyonunda unison yazım örneği-2 (Tüfekçi, Şu Aydın'ın Uşağı, t.y, s. 1)



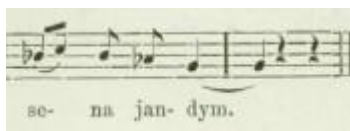
Şekil 3.230 Erol Parlak notasyonunda unison yazım örneği (Parlak, 2000, s. 245)

3.1.15. Bağlar

Gould (2011), bağların işlevini, yeniden ifade etmenin olmadığını göstermek olarak tanımlamıştır (Gould, 2011). Nota, hece veya tekniğin yinelenmediğini belirtmek için kullanılan bağ işaretleri, düz veya kesik çizgilerden oluşan eğimli bir yay ile gösterilmektedir.

3.1.15.1. Uzatma bağı

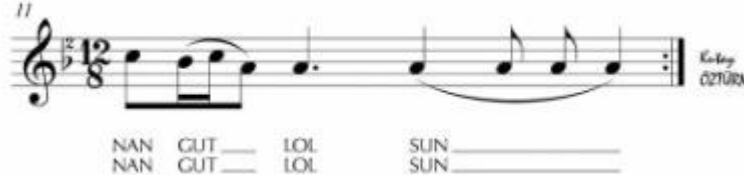
Bir notanın tekrar edilmesinin aksine, ilgili sesin yeniden duyurulmayacağını göstermek için notasyonel bir araç olarak kullanılan uzatma bağı (Read, 1974), halk müziği notasyonlarında da sık sık tercih edilmektedir. Abraham ve Hornbostel tarafından yazılan notalarda uzatma bağına örneklerini görmek mümkündür. Uzatma bağı, sonraki dönem notistleri tarafından da kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.231, Şekil 3.232, Şekil 3.233).



Şekil 3.231 Abraham&Hornbostel notasyonunda uzatma bağı kullanımı (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 215)



Şekil 3.232 TRT notasyonlarında uzatma bağı kullanımı-1 (Özdenkçi, t.y, s. 1)



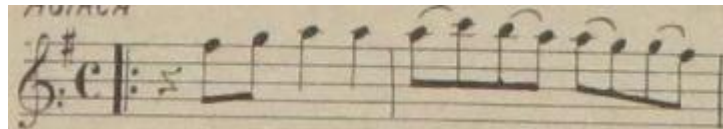
Şekil 3.233 TRT notasyonlarında uzatma bağı kullanımı-2 (Camgöz, t.y, s. 2)

3.1.15.2. Hece bağı

THM notasyonları hece bağı kullanımı incelendiğinde; vokal icrada bir hecenin yinelenmeden belirtilen bölüm boyunca uzatılacağını, saz icrasında tezenenin bir vuruşuyla sıralı sesleri çalınacağını, diğer çalgısal notasyonlarda da ses kaynağından çıkan sesler arasında kopukluk olmadan icranın gerçekleşeceğini göstermek için kullanıldığı görülmüştür. Aynı uzatma bağına olduğu gibi ilk olarak Abraham ve Hornbostel notasyonlarında tercih edilen hece bağının yerine zaman zaman bazı notasyon anlayışlarında farklı gösterimler de tercih edilmiştir. Örneğin Ferruh Arsunar'ın "Köroğlu" kitabındaki nota örneklerinde uzayan heceleri göstermek için düz çizgi kullanılmıştır. TRT notasyonlarında ise düz çizginin yanı sıra kesik çizgi veya noktanın da kullanıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.234, Şekil 3.235, Şekil 3.236).



Şekil 3.234 Abraham&Hornbostel notasyonlarında hece bağı kullanımı (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 220)



Şekil 3.235 Ferruh Arsunar notasyonunda hece bağı kullanımı (Arsunar, 1937, s. 29)



Şekil 3.236 TRT notasyonlarında hece bağı kullanımı (Camgöz, t.y, s. 1)

3.1.15.3. Kesik çizgili bağ

Read(1974), modern bağ anlayışı içerisinde en alışılmadık bağ durumunun kesik çizgili bağ kullanımı olduğunu ve bu bağların tremolo, trill, flutter gibi bazı tekniklerin gösterimi için tekrar eden seslerin veya yaylı çalgılarda armoniklerin gösteriminde kullanıldığı belirtmiştir (Read, 1974). THM notasyonlarında kesik çizgili bağ, ilk olarak Bela Bartok tarafından birden fazla bağ kullanılması durumunda hece bağı yerine tercih edilmiştir. TRT notasyonlarında ise tekrarlarda değişen bağ durumunu göstermek için bazı notistler tarafından kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.237, Şekil 3.238, Şekil 3.239).



Şekil 3.237 Kesik çizgili bağ



Şekil 3.238 Bela Bartok notasyonlarında kesik çizgili bağ kullanımı (Bartok, 1991, s. 126)



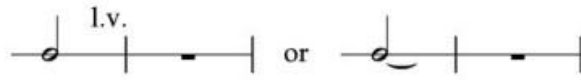
Şekil 3.239 TRT notasyonlarında kesik çizgili bağ kullanımı (Karadedeli, t.y, s. 2)

3.1.15.4. Açık bağlar

Bir sesin süresi boyunca uzayacağı veya süresinden daha uzun duyurulacağını belirtmek için kullanılan açık bağ işareti, ikinci bir sestən ziyade ölçü çizgisine veya dizek üzerinde başka işarete kadar gerçekleşen icrayı betimlemektedir (Gould, 2011). Gould (2011), “*laissez vibrer*” anlamına gelen lv kısaltmasının da açık bağ yerine kullanıldığı belirtmiştir (Gould, 2011). Bazı sözlüklerde, Fransızca olan bu kelimenin Türkçe “bırak titreşsin” anlamına geldiği yazılmıştır. THM notasyonlarında açık bağ kullanımı çok az sayıda kaynakta tercih edilmiştir. Bunların başında Laurence Picken tarafından yazılan “Folk Music Instrument of Turkey” isimli kitap gelmektedir. Sınan Ayyıldız notasyonlarında da bu bağ sıkça kullanılmaktadır. (Örnek: Şekil 3.240, Şekil 3.241, Şekil 3.242).



Şekil 3.240 Açık Bağ



Şekil 3.241 Laissez vibrer



Şekil 3.242 Laurence Picken notasyonunda açık bağ kullanımı (Picken, 1975, s. 244)

3.1.16. Artikülasyon işaretleri

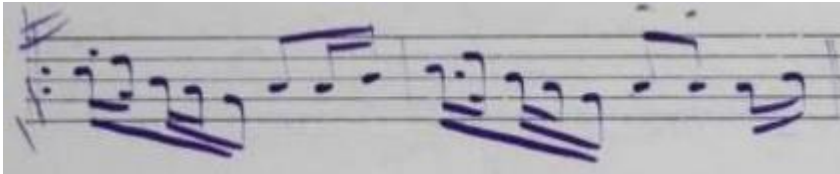
Artikülasyon işaretlerinin müzik formları veya dönemlerine göre farklı yorumlanabileceğini belirten Gould (2011), işaretin doğru yorumlanabilmesi için önceden tanımlanmasını tavsiye etmiştir (Gould, 2011). Çalışma kapsamında incelenen THM notasyon örneklerinde artikülasyon işaretlerinin kullanımı ile ilgili benzer bir gelişim veya değişim çizgisinin olduğu görülmüştür. Bu sebeple bazı notistler, ilgili kaynakta kullandığı işaretleri tanımlayan bölümlere yer vermiştir.

Gould (2011), artikülasyon işaretlerini Şekil 3.243'teki gibi göstermektedir. (Gould, 2011).



Şekil 3.243 Artikülasyon İşaretleri

Avrupa notasyon sisteminde bu işaretlerin yanı sıra “*sforzando*” (kısaca *sf* veya *sfz*) ve “*rinforzando*” (kısaca *rf*, *rfz* veya *rinf*) gibi terimler de zaman zaman kullanılmaktadır. THM notasyonlarında artikülasyon işareti olarak standart vurgu ve “*staccato*” işaretlerinin bazı notistler tarafından tercih edildiği görülmektedir. İlk olarak İsmail Hakkı Bey tarafından kullanılan “*staccato*”, Avrunpa notasyon sisteminden farklı olarak nota başı çevresinde değil kuyruk çevresinde konumlanmıştır. Bunun sebebinin *staccato* işaretinin uzatma noktası ile karıştırılmasının önüne geçmek olduğu düşünülebilir. Sonraki notasyon örneklerinde *staccato* kullanımı için aynı anlayış sürdürülmemiştir (Örnek: Şekil 3.244).



Şekil 3.244 İsmail Hakkı Bey notasyonunda staccato kullanımı

Staccato kullanımında Avrupa notasyon sistemi ile ortak aynı gösterimin ilk örneği ise Darüelhan 3. Derleme Defteri'nde tercih edilmiştir. İlerleyen dönemlerde gerek Darüelhan notasyonlarında gerek diğer kişi ve kurum notasyonlarında da bu kullanım yaygın olarak benimsenmiştir (Örnek: Şekil 3.245, Şekil 3.246, Şekil 3.247).



Şekil 3.245 Darüelhan notasyonlarında staccato kullanımı (Anadolu Halk Şarkıları DeFTER:3, 1927, s. 7)



Şekil 3.246 TRT notasyonlarında staccato kullanımı (Babaoğlu, t.y, s. 1)

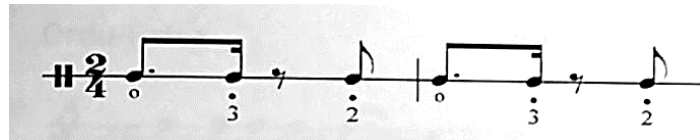


Şekil 3.247 TRT notasyonlarında staccato kullanımı (Onay, 1994, s. 1)

Can Karahan, “Tel Tel Bağlama” isimli kitabında dörtlük bir nota için kullanılan staccatonun nota değerini sekizliğe dönüştürdüğünü belirtmiş (Karahan, 2017) ve dörtlük notanın kalan sekizlik kısmını baklava dilimi şeklindeki nota başı ile göstermiştir. Serkan Çelik ise staccato için standart vurgu işaretinin tersi olan “<” işaretini kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.248, Şekil 3.249).



Şekil 3.248 Can Karahan notasyonunda staccato kullanımı (Karahan, 2017, s. 55)



Şekil 3.249 Serkan Çelik notasyonlarında staccato kullanımı (Çelik, 2016, s. 53)

Onurcan Kaya notasyonlarında kuvvetli vurguyu temsilen “>” işaretini tercih etmiştir. Ayrıca bu artikülasyonun gösterimi için Hamdi Akatay kuvvetli vurgu anlamına gelen “kv.” kısaltmasını, Sevim Naz Ürün ise kuvvetli vurguları kuvvetli kısa vurgu ve yarı kuvvetli vurgu olarak ikiye ayırmış bunların gösterimi için “v” ve “v” işaretlerini

kullanmıştır. İlgili alanyazın incelendiğinde kuvvetli vurgunun Avrupa notasyon sistemindeki kullanımının tercih edildiği tek örneğin Kemal İlerici notasyonunda yer aldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.250, Şekil 3.251, Şekil 3.252, Şekil 3.253, Şekil 3.254).



Şekil 3.250 Onurcan Kaya notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi (Kaya O. , 2017, s. 123)



Şekil 3.251 Hamdi Akatay notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi (Kaya O. , 2022, s. 82)



Şekil 3.252 Sezin Naz Ürüm notasyonlarında kuvvetli kısa vurgu gösterimi (Ürüm, 2021, s. 30)



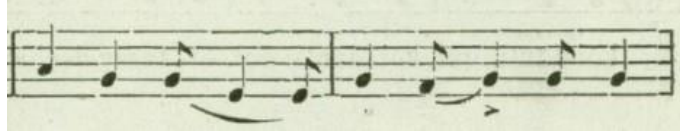
Şekil 3.253 Sezin Naz Ürüm notasyonlarında yarı kuvvetli vurgu gösterimi (Ürüm, 2021, s. 30)



Şekil 3.254 Kemal İlerici notasyonlarında kuvvetli vurgu gösterimi (Tanır, 2001, s. 102)

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde standart vurgu işaretinin ilk örneklerinin Abraham&Hornbostel notasyonunda kullanıldığı görülmüştür. Devam

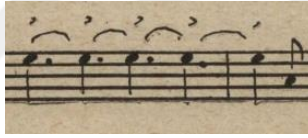
eden süreçte Darülelhan 14. Derleme Defteri'nde bulunan "Milas Zeybek Havası" isimli türküde kullanılan vurgu işareti, Ferruh Arsunar ve Ahmet Adnan Saygun gibi dönemin önemli notistleri tarafından da tercih edilmiştir. Sonraki dönem notistleri zaman zaman bu kullanım ile notalarında standart vurgu işaretine yer vermiştir (Örnek: Şekil 3.255, Şekil 3.256, Şekil 3.257, Şekil 3.258).



Şekil 3.255 Abraham&Hornbostel notasyonlarında standart vurgu kullanımı
(Abraham & Hornbostel, 1904, s. 219)



Şekil 3.256 Darülelhan notasyonlarında standart vurgu kullanımı (Halk Türküleri
Defter:14, 1931, s. 33)



Şekil 3.257 Ferruh Arsunar notasyonlarında standart vurgu kullanımı (Arsunar,
1947, s. 10)



Şekil 3.258 Adnan Saygun notasyonlarında standart vurgu kullanımı (Saygun, 1938,
s. 53)

Standart vurgu işareti, Muzaffer Sarısözen notasyonlarında betimsel bir işlevle de tercih edilmiştir. Sarısözen'in "Çok Sesli Müzik Kaynakları ve Bağlama" isimli yazısında yer alan notasyonlarda vurgu işareti sazın göğsüne mızrap tutan elin parmaklarıyla gerçekleşen darbı temsilen kullanılmıştır. Süleyman Şenel tarafından notaya alınan "Pencereden Püskül Uşdu" isimli türküdeki standart vurgu işaretleri de bu kullanıma bir örnek olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.259, Şekil 3.260).



Şekil 3.259 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında standart vurgu kullanımı (Şenel, 2018, s. 143)



Şekil 3.260 Süleyman Şenel notasyonlarında standart vurgu kullanımı (Şenel, İstanbul Güreş Havası, 2010, s. 1)

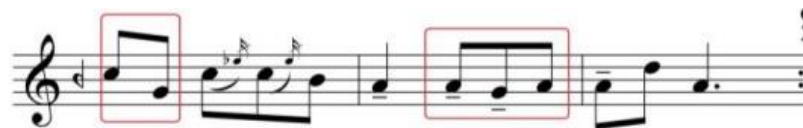
Bir diğer artikülasyon işareti olan legato ise az sayıda örneği ile daha çok yaylı ve üflemeli çalgı notasyonlarında kullanılmıştır. Feyzullah Volkan Koyuncu, dilsiz kaval notasyonunda; Veli Yöntem kabak kemane notasyonunda legato işaretine yer vermiştir. İlgili alanyazında legato kullanımının ilk örneğinin Kemal İlerici notasyonlarında yer aldığı görülmüştür. İlerici dışında bu işareti kullanan notistlere örnek olarak Sadi Yaver Ataman da verilebilir (Örnek: Şekil 3.261, Şekil 3.262, Şekil 3.263, Şekil 3.264).



Şekil 3.261 Kemal İlerici notasyonlarında legato kullanımı (Tanır, 2001, s. 102)



Şekil 3.262 Sadi Yaver Ataman notasyonlarında legato kullanımı (Ataman S. Y., 1992, s. 117)



Şekil 3.263 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonlarında legato kullanımı (Koyuncu, 2019, s. 38)

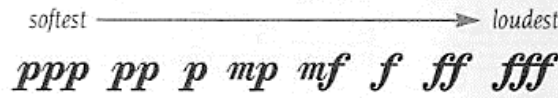


Şekil 3.264 Veli Yöntem notasyonlarında legato kullanımı (Yöntem, 2022, s. 183)

Okan Sağlambilen notasyonlarında artikülasyon işaretlerinin birlikte kullanıldığı görülmüştür. Fakat bu kullanımlar Avrupa notasyon sisteminde kullanılan artikülasyon işaretlerinden ziyade daha betimsel amaçlarla kullanılmıştır. Bu sebeple Okan Sağlambilen notasyonundaki artikülasyon işaretlerinin kullanımı çalışmanın ilgili bölümünde incelenmiştir.

3.1.17. Dinamikler

“The New Harvard Dictionary of Music” isimli kitapta dinamik işaretleri, belirli veya değişen ses yüksekliği derecelerini göstermek için kullanılan kısaltma veya semboller olarak tanımlanmıştır (Randel, 1986). Gerou (2009), “Essential of Music Notation” isimli kitabında dinamikleri şu şekilde göstermiştir:



Şekil 3.265 Dinamik ifadelerinin gösterimi

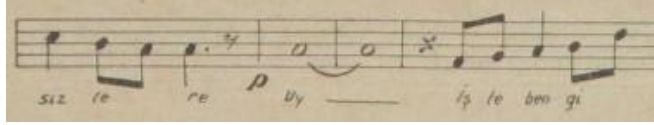
Bir kompozisyonda ses yüksekliğinin değişikliği de yine dinamik işaretleri vasıtasıyla gösterilmektedir. Cressendo ve decressendo olarak adlandırılan ve   işaretleri ile gösterilen dinamik değişikliği, -eğer belli ise- dinamik ifadeleri ile birlikte de kullanılabilir. Bu kullanım sesin x yükseklikten y yüksekliğine kadar artacağını veya azalacağını belirtmektedir. Dinamik değişikliğinin notasyonda gösterimi aşağıdaki gibidir:



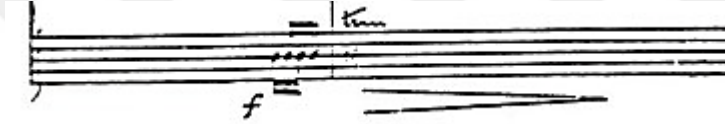
Şekil 3.266 Dinamik değişikliği işaretleri

THM notasyonlarında dinamik ifadelerinin ilk kullanımı Ferruh Arsunar notasyonunda görülmüştür. “Tunceli Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik” isimli kitabında Arsunar,

“pp” ve “p” ifadeleriyle icradaki düşük ses seviyelerini belirtmiştir. Aynı dönemde Ahmet Adnan Saygun da notasyonda dinamik işaretlerini sık sık kullanmıştır. Saygun’un “Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat” isimli eseri dinamik değişikliğinin belirtildiği ilk notasyon örnektir. Saygun bu eserinde “deccressendo”yu işareti ile gösterirken “cressendo”yu yazıyla belirtmiştir (Örnek: Şekil 3.267, Şekil 3.268).

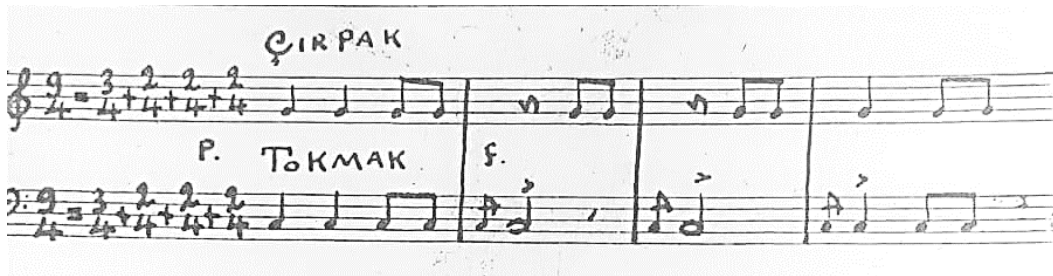


Şekil 3.267 Ferruh Arsunar notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı (Arsunar, 1937, s. 37)



Şekil 3.268 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı (Saygun, 1937, s. 322)

Aynı dönemde Ahmet Yekta Madran, Kasım Ülgen ve Halit Ongan da notasyonlarında dinamik işaretlerine yer vermiştir. Sarısözen notasyon anlayışının bir nevi devamı olan TRT notasyonlarında dinamik kullanımı göz ardı edilse de Muzaffer Sarısözen, “Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz” isimli kitabında bazı eserlerin notasyonunda dinamik ifadelerine veya sembollerine yer vermiştir (Örnek: Şekil 3.269, Şekil 3.270).



Şekil 3.269 Ahmet Yekta Madran notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı (Bayatlı, 1943, s. 42)



Şekil 3.270 Muzaffer Sarısözen notasyonlarında dinamik işaretlerinin kullanımı
(Şenel, 2018, s. 704)

Tempo veya tekrar ifadelerinde zaman zaman Türkçe terimlerin tercih edildiği THM notasyonlarında dinamik işaretleri ile ilgili herhangi bir Türkçe terim kullanılmamıştır. Bu sebeple dinamik ifadelerinin kullanımında ortak bir dilin tercih edildiği söylenebilir. Çalışma kapsamında incelenen örneklerde sonraki dönem notistleri tarafından da aynı ifadelerle kullanılan dinamik işaretlerinin THM notasyonları içerisinde çok az notasyonda yer aldığı ve her notistin bu konuda gerekli özeni göstermediği görülmüştür.

3.1.18. Süsleme işaretleri

Saygun tarafından “ikincil ses”, Arsunar tarafından “tezyini not” olarak adlandırılan süsleme işaretleri, kimi zaman küçük notalarla kimi zaman nota üzerindeki bir takım sembollerle gösterilmektedir.

3.1.18.1. Mordan

Özçelik (2002) tarafından sık kullanılan melodi süslemesi olduğu belirtilen ve esas sesi vurgulamak için komşu sese yapılan kısa gidiş-gelişi anlatan süsleme işareti mordan olarak adlandırılmaktadır (Özçelik, 2002). Alt ve üst mordan olmak üzere iki farklı şekilde kullanılan mordanların ilk gösterimi TRT notasyonlarında yapılmıştır. Bu gösterim her ne kadar mordan işaretine benzese de trili ifade etmek için kullanılmış olması muhtemeldir. Ahmet Gazi Ayhan tarafından notaya alınan “Gesi Bağlarında Dolanıyorum” isimli türküde bu kullanımın bir örneğini görmek mümkündür (Örnek: Şekil 3.271).



Şekil 3.271 A. Gazi Ayhan notasyonlarında mordan kullanımı

TRT notasyonları içerisinde mordan kullanımının bir diğer örneği ise İhsan Öztürk tarafından notaya alınan “Gız Baban Şehre Vardı Mı” isimli türküde mevcuttur. Bu kullanım ortasında dikey çizgi barındırmaması sebebiyle bir üst mordan örneği olarak kabul edilebilir (Örnek: Şekil 3.272).



Şekil 3.272 İhsan Öztürk notasyonlarında mordan kullanımı (Öztürk, t.y, s. 1)

Alt mordan kullanımının örneklerini ise Feyzullah Volkan Koyuncu’un üflemeli çalgı notasyonunda görmek mümkündür. Notasyonunda her iki mordanın da sık görüldüğü kaynaklara ise Aytunç Aydın ve Sinan Ayyıldız anlayışları örnek olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.273, Şekil 3.274).



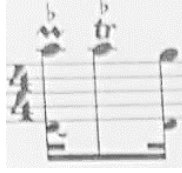
Şekil 3.273 Feyzullah Volkan Koyuncu notasyonunda alt mordan kullanımı (Koyuncu, 2019, s. 40)



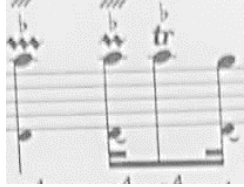
Şekil 3.274 Aytunç Aydın notasyonunda alt mordan kullanımı (Aydın A. , 2020, s. 50)

Ayrıca Sinan Ayyıldız notasyonunda mordan ve ikili mordanlara da yer verilmiştir. Ayyıldız bu mordanları şu şekilde tanımlamıştır:

Bir perde düzeni (veya dizi) içerisinde belirli bir perde seslendirildikten sonra üst ya da alt komşu perdenin hızlıca duyurulup tekrar ilk duyurulan perdenin seslendirilmesi “mordan” terimi ile ifade edilmektedir... Mordan sembolleri ile ifade edilen komşu perdelere yapılan bu ezgisel hareketler mordanın tipine göre farklı sayılarda gerçekleştirilmektedir. (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 68)



Şekil 3.275 Mordan işareti (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 164)

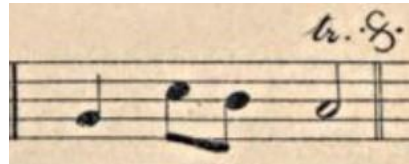


Şekil 3.276 İkili Mordan işareti (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 164)

Yukarıda belirtilen mordan kullanımlarından farklı olarak Canan Hazal Erkek, kırık süsleme adlandırmasını yapmış ve Avrupa notasyon sisteminden ayrı bir işaret kullanmıştır. Erkek (2021), gösterimi için “ ∇ ” işaretini kullandığı kırık süslemeleri, “...nota üzerinde bir sonraki notaya gidilir ve bir önceki notaya geri dönülür. Bu işlem bir kez daha yapıldığında kırık süsleme tamamlanmış olur.” şeklinde tanımlamıştır (Erkek, 2021).

3.1.18.2. Trill

Gould (2011), tril kullanımının bazı kaynaklarda 19.yy müzik icra tarzını çağrıştırdığını belirtmiş ve iki notalı tremolo olarak açıklamıştır (Gould, 2011). Üst komşu ses ile esas sesin küçük nota değerleriyle tekrarlanması sonucunda oluşan tril tekniği, THM notasyonlarında en sık kullanılan melodik süslemelerden birisidir. İlk olarak “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli kitapta “tr” şeklinde gösterilen tril tekniği sonraki dönemlerde yazılan kaynaklarda da farklı gösterimlerle kullanılmıştır. Ahmet Adnan Saygun “Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat” isimli eserinde tril gösterimini “trrr” şeklinde ifade etmiştir (Örnek: Şekil 3.277, Şekil 3.278).



Şekil 3.277 Asaf Kardeşler notasyonlarında tril kullanımı (Asaf & Asaf, 1926, s. 9)



Şekil 3.278 Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında tril kullanımı (Saygun, 1937, s. 322)

TRT THM sözlü eserler repertuarı içerisinde Ali Canlı tarafından notaya alınan “Aşağıdan Geliyor Gü l Ayşe” isimli türküde tril tekniği glissando ile birlikte kullanılmıştır. Bu kullanımda tril gösterimi glissandoyu ifade eden diyagonal dalgalı çizginin sonunda yer almıştır. Ali Canlı’nın tril tercihi iki tekniğin eş zamanlı gerçekleştiğini belirtmek için kullanılmış olması mümkündür. Bunun yanı sıra bu gösterim yanında yatay dalgalı çizgi ile gösterilen tril işaretinin hatalı bir kullanımı da olabilir. Yanında yatay dalgalı çizgi ile tril gösteriminin TRT notasyonlarındaki bir örneği ise Mehmet Özbek tarafından sunulmuştur. Mehmet Özbek, bu gösterimin yanı sıra farklı tril gösterimleri de tercih etmiştir. Özbek’in kullandığı bazı tril gösterimleri “tr.mm”, “trb” ve “trb yanında yatay dalgalı çizgi” şeklindedir (Örnek: Şekil 3.279, Şekil 3.280, Şekil 3.281, Şekil 3.222, Şekil 3.283).



Şekil 3.279 Ali Canlı notasyonlarında tril gösterimi (Canlı, 1987, s. 1)



Şekil 3.280 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -1 (Özbek, Adatepe, 1979, s. 1)



Şekil 3.281 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -2 (Özbek, Adatepe, 1979, s. 1)



Şekil 3.282 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -3 (Özbek, Ayağında Yemeni, 1979, s. 1)



Şekil 3.283 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi -4 (Özbek, Üç Telli Durna, t.y, s. 2)

TRT notasyonlarında tril gösterimi için kullanılan bir diğer yöntem tekrar eden seslerin esas sese eklenen küçük notalarla gösterilmesidir. Bu gösterim Mehmet Özbek, Mustafa Geceyatmaz, Işık Başel gibi bazı notistler tarafından tercih edilmiştir (Örnek: Şekil 3.284, Şekil 3.285, Şekil 3.286).



Şekil 3.284 Mehmet Özbek notasyonlarında tril gösterimi-5 (Özbek, Mardin Kapı Şen Olur, 1977, s. 1)



Şekil 3.285 Mustafa Geceyatmaz notasyonlarında tril gösterimi (Geceyatmaz, t.y, s. 1)



Şekil 3.286 Işık Başel notasyonlarında tril gösterimi (Başel, t.y, s. 2)

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde tril gösteriminin kimi zaman bazı alterasyon işaretleri ile de kullanıldığı görülmüştür. Bu gösterim Sinan Ayyıldız

Aytunç Aydın ve Murat Akçay tarafından tercih edilmiştir. Bu kullanımda alterasyon işareti, ikinci sesin birinci ses uzaklığını belirtmektedir. Eğer tril tekniğinin icrası sırasında kullanılan iki sesin büyük ikili aralık oluşturduğu kabul edilirse “b” işareti küçük ikili, “#” işareti ise artık ikili aralığı temsil etmektedir (Örnek: Şekil 3.287, Şekil 3.288, Şekil 3.289).



Şekil 3.287 Murat Akçay notasyonlarında tril gösterimi (Akçay, t.y, s. 1)



Şekil 3.288 Aytunç Aydın notasyonlarında tril gösterimi (Aydın A. , 2020, s. 46)

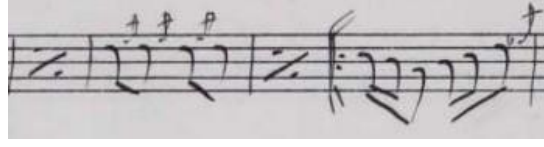


Şekil 3.289 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tril gösterimi (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 164)

3.1.18.3. Basamak notaları

Ölçü içerisindeki değerini kendisinden sonra gelen notadan alan apojiyatür (Read, 1974), türk müziğinde basamak notası olarak adlandırılmaktadır (Özçelik, 2002). Gösterimi esas sese görece küçük notalarla yapılan basamak notası, bağlı olduğu esas sesi geciktirmek için kullanılır (Özçelik, 2002). Avrupa notasyon sisteminde “acciaccatura” veya “grace note” olarak adlandırılan kısa basamak notaları ise üzerinde diagonal bir çizgi olan küçük notalarla gösterilir ve basamak notasına nazaran daha güçlü ve çabuk icra edilirler (Özçelik, 2002). Avrupa notasyonunda sadece esas sesin öncesinde yer alan basamak notaları THM notasyonlarında ilk kullanımlarından itibaren esas sesin öncesinde veya sonrasında kullanılmıştır. Bunun yanı sıra yine Avrupa notasyonlarında bir bağ ile sonraki esas ses bağlanan bu notalar THM notasyonlarında bağısız şekilde de tercih edilmiştir. İlk olarak Muallim İsmail Hakkı Bey notasyonunda kullanılan kısa basamak notaları sonraki dönem notasyonlarının büyük çoğunluğunda da yer almıştır. İsmail Hakkı Bey notasyonunda

kısa basamak notası esas sestem önce ve bağı olarak kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.290).



Şekil 3.290 İsmail Hakkı Bey notasyonunda kısa basamak notasının kullanımı

Basamak notaları ise Darüelhan'ın ilk derleme defterinden itibaren kullanılmıştır. Darüelhan notasyonunda hem basamak hem de kısa basamak notaları esas sesin sağına veya soluna bağ ile bağlanarak gösterilmiştir. Darüelhan 7. Derleme Defteri'nden itibaren basamak notalarının bağısız kullanımları da notasyonda yer almıştır (Örnek: Şekil 3.291, Şekil 3.292, Şekil 3.293).



Şekil 3.291 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının gösterimi (Halk Türküleri Defter:10, 1929, s. 3)



Şekil 3.292 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının gösterimi (Halk Türküleri Defter:14, 1931, s. 14)



Şekil 3.293 Darüelhan notasyonlarında kısa basamak notasının gösterimi (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 80)

Saygun basamak notalarını kimi zaman sapsız nota başı ile parantez içerisinde göstermiştir. Yazdığı eserlerde gerekli gördüğü notasyon unsurlarının açıklamasına yer veren saygun bu kullanımın neyi ifade ettiği ile ilgili bir açıklamada bulunmamıştır (Örnek: Şekil 3.294).



Şekil 3.294 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda parantezli basamak notası kullanımı (Saygun, 1938, s. 1)

THM notasyonları basamak notalarının kullanımı açısından incelendiğinde; esas ses ile bağlı-bağısız ve esas sestten önce-sonra kullanımlarının olduğu, basamak notaları bağlı kullanımlarda ölçü içerisindeki değerini bağlı olduğu esas sestten alırken bağısız kullanımlarda bu durumun icracının bilgi ve birikimine bırakıldığı ve belirten özelliklerle Avrupa notasyon sistemlerinden ayrıldığı görülmüştür.

3.1.18.4. Geçiş notaları

Ezgiyi daha parlak hale getiren geçiş notaları gösterim yöntemi olarak basamak notalarına benzemesi sebebiyle karıştırılmaktadır (Özçelik, 2002). Ölçü içerisindeki süresini bağlı olduğu notalardan alan basamak notalarına karşın geçiş notaları süresini bağlı olmadıkları notalardan almaktadır (Özçelik, 2002). THM notasyonları incelendiğinde; geçiş notalarının bağlamından koparıldığı, tril ve mordan gibi bazı süsleme tekniklerinin veya tremolo gibi aynı ses tekranının açık yazımı olarak kullanıldığı, bağlı kullanımlarında kendi süresini bağlı oldukları esas sestten aldıkları görülmüştür. Geçiş notalarının farklı kullanımları aşağıdaki gibidir:



Şekil 3.295 Tril yerine geçiş notası kullanımı (Akkale, t.y, s. 1)



Şekil 3.296 Mordan yerine geçiş notası kullanımı (Adızel & Şengül, t.y, s. 1)



Şekil 3.297 Tremolo yerine geçiş notası kullanımı (Tüfekçi, Çekemedim Akça Kızın Göçünü, t.y, s. 1)



Şekil 3.298 Esas sestten önce geçiş notası kullanımı (Aydın A. F., t.y, s. 1)



Şekil 3.299 Esas sestten sonra geçiş notası kullanımı (Demir, t.y, s. 1)



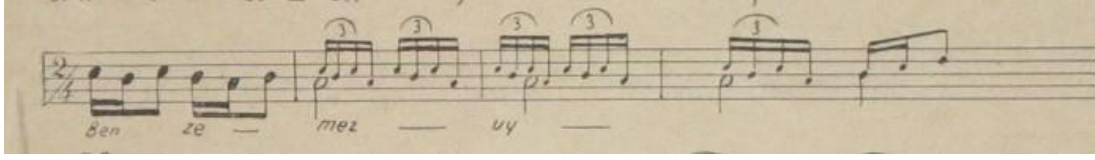
Şekil 3.300 Geçiş notasının bağlı gösterimi (Demirel, Dut Ağacı Boyunca, t.y, s. 1)



Şekil 3.301 Geçiş notasının bağısız gösterimi (Yamacı, Halkalı Şeker, t.y, s. 1)

3.1.18.5. Küçük notalar

Süsleme notaları gibi esas sestten daha küçük notalarla gösterilen ve adını işlevinden alan bu notalar bir süslemeden ziyade çoksesliliğin veya ezginin tekrar icrasından değişen bölümün gösterimi için kullanılmaktadır. Başta Ferruh Arsunar olmak üzere birçok notist tarafından kullanılan bu yöntem genelde vokal icra sabit ses tutarken eşlik çalgısının yürüdüğü eş zamanlı melodiye belirtmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.302).



Şekil 3.302 Ferruh Arsunar notasyonunda kullanılan küçük notalar (Arsunar, 1937, s. 25)

TRT THM Sözlü Eserler Repertuarı'nda Faruk Demir tarafından notaya alınan "Değirmen Yan Ağacı" isimli türküde ezginin tekrarında değişen tartımın belirtilmesi veya verilen ezginin farklı bir varyantının gösterilmesi amacıyla da küçük notalar kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.303).



Şekil 3.303 Faruk Demir notasyonunda kullanılan küçük notalar (Demir, Değirmen Yan Ağacı, t.y, s. 1)

3.1.19. Glissando ve Portamento

İki ses arasındaki -içinde mikrotonları da barındıran- kaydırma hareketi glissando veya portamento olarak adlandırılmaktadır. Bu iki kaydırma hareketi yazı ile gösterilmediği takdir de aynı işaret ile belirtilmektedir. Glissando ve portamento arasındaki icra farklılığını Gould (2011), sürekli bir kayma ve bir legato kayması değerlendirmiştir (Gould, 2011) (Örnek: Şekil 3.304).



Şekil 3.304 Glissando gösterimi

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde glissando ve portamento gösteriminde standart bir anlayışın sağlanamadığı görülmüştür. Birçok anlayışta, bu tekniklerin gösterimi için farklı yöntemler denenmiştir. İlk olarak Bartok notasyonunda "gliss." şeklinde gösterilen glissando, Ferruh Arsunar ve Ahmet Adnan Saygun tarafından da benzer şekillerde kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.305, Şekil 3.306).

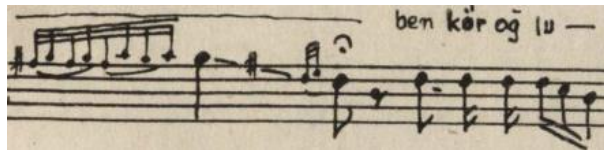


Şekil 3.305 Bela Batok notasyonunda glissando gösterimi (Bartok, 1991, s. 148)

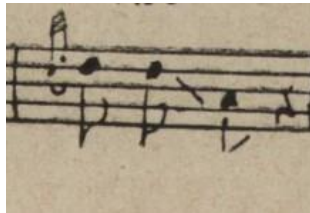


Şekil 3.306 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda glissando gösterimi (Saygun, 1938, s. 34)

Arsunar notasyonunda glissando tekniği farklı gösterimleriyle kullanılmıştır. Bazı eserlerde dalgalı çizgi tek başına, bazı eserlerde ise üzerinde “gliss” yazısı ile birlikte verilmiştir. Bir diğer kullanım ise tekniğin gerçekleşeceği iki nota arasında glissando işareti ile birlikte bir değiştirici işaretin bulunmasıdır. Arsunar, bu gösterimi standart bir glissando tekniği yerine ANS’de “interim pitches” adıyla anılan gösterimden etkilenecek glissandonun yavaş veya uzun olacağını belirtmek için kullanmış olabilir. Ayrıca arada kullanılan değiştirici işaret glissandonun durup devam edeceği anlamına da gelebilir (Örnek: Şekil 3.307, Şekil 3.308).

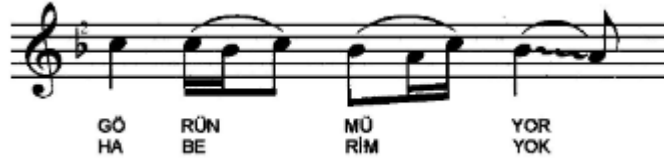


Şekil 3.307 Ferruh Arsunar notasyonunda glissando gösterimi-1 (Arsunar, 1963, s. 43)



Şekil 3.308 Ferruh Arsunar notasyonunda glissando gösterimi-2 (Arsunar, 1963, s. 83)

Glissando ve portamento gösterimi özellikle TRT notasyonlarında farklı şekillerde yapılmıştır. Genelde glissando kullanımı için dalgalı çizginin tercih edildiği TRT notasyonlarında, kaydırmanın başlayacağı veya tamamlanacağı sesin gösterimi farklı tercihlerin oluşmasına sebep olmuştur. İki nota veya bir nota ile x nota başı arasındaki dalgalı çizgi ile glissando/portamento en sık kullanılan gösterim yöntemi olmuştur (Örnek: Şekil 3.309, Şekil 3.310, Şekil 3.311).



Şekil 3.309 İki nota arasında glissando kullanımı (Çalışkanel, t.y, s. 1)



Şekil 3.310 Esas sesi gösteren nota ile x nota başı arasında glissando kullanımı-1 (Köyoğlu, Bağa Girdim Üzüm Yok, 1978, s. 1)



Şekil 3.311 Esas sesi gösteren nota ile x nota başı arasında glissando kullanımı-2 (Kabaklı, t.y, s. 1)

TRT notasyonlarında kullanılan bir diğer glissando/portamento gösterimi, tekniğin tamamlanacağı sese dair net bir belirtecin (nota veya sadece nota başı gibi) olmadığı gösterimdir. Bu gösterim Ateş Köyoğlu tarafından notaya alınan “Çayır Çıktı Dizime” ve Hakan Ünal tarafından notaya alınan “Durnam Gelir Bizim Elden” isimli türkülerde kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.312, Şekil 3.313).



Şekil 3.312 Ateş Köyoğlu notasyonlarında glissando gösterimi (Köyoğlu, Çayır Çıktı Dizime, 1978, s. 1)



Şekil 3.313 Hakan Ünal notasyonlarında glissando gösterimi (Öztürk & Ünal, Durnam Gelir Bizim Elden, t.y, s. 2)

Burhan Tarlabası'nın notaya aldığı "Bahçeye İndim De", Durmuş Yazıcıoğlu'nun notaya aldığı "Çine Çayı" ve Mehmet Özbek'in notaya aldığı "Yüksek Minareye Attım Kandili" isimli türkülerde ise kaydırmanın tamamlanacağı ses süsleme notası ile gösterilmiştir. Ayrıca Nursaç Doğanışık tarafından notaya alınan "Tarçı Kökle Tarını" isimli türküde glissandonun tamamlandığı notanın değeri ölçüye dahil edilmemiştir (Örnek: Şekil 3.314, Şekil 3.315, Şekil 3.316, Şekil 3.317).



Şekil 3.314 Burhan Tarlabası notasyonlarında glissando gösterimi (Tarlabası, Bahçeye İndim De, t.y, s. 1)



Şekil 3.315 Durmuş Yazıcıoğlu notasyonlarında glissando gösterimi (Yazıcıoğlu, t.y, s. 1)



Şekil 3.316 Mehmet Özbek notasyonlarında glissando gösterimi (Özbek, Yüksek Minareden Attım Kendimi, t.y, s. 1)



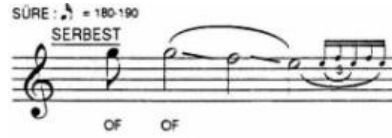
Şekil 3.317 Nursaç Doğanışık notasyonlarında glissando gösterimi (Doğanışık, t.y, s. 2)

Glissando gösteriminde dalgalı çizgi dışında kullanılan diğer yöntemler düz çizgi ve noktalı işaretlerdir. Can Etili, notasını yazdığı "Hesen Gel Ey Hesen Gel" isimli türküde

glissando gösterimi için iki ses arasında noktaları kullanmıştır. Melih Duygulu, Naci Düzel ve Murat Akçay ise glissando gösterimi için düz çizgiyi tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.318, Şekil 3.319, Şekil 3.320).



Şekil 3.318 Can Etili notasyonlarında glissando gösterimi (Etili, Heslen Gel, Ey Heslen Gel, t.y, s. 1)



Şekil 3.319 Melih Duygulu notasyonlarında glissando gösterimi (Duygulu, Ela Gözlerini Sevdiğim Güzel, t.y, s. 2)



Şekil 3.320 Murat Akçay notasyonlarında glissando gösterimi (Akçay M. , t.y, s. 1)

Dalgali çizgi ile glissando gösteriminde olduğu gibi düz çizgi ile yapılan gösterimlerde de zaman zaman farklı anlayışlar söz konusu olmuştur. Ali Fuat Aydın'ın notaya aldığı "Elifoğlu Zeybeği" isimli çalgısal eserde kaydırmanın tamamlanacağı sesin "x" şeklindeki nota başı ile gösterimi, düz çizgili glissando gösteriminin farklı bir varyasyonuna örnek olarak verilebilir (Örnek: Şekil 3.321).



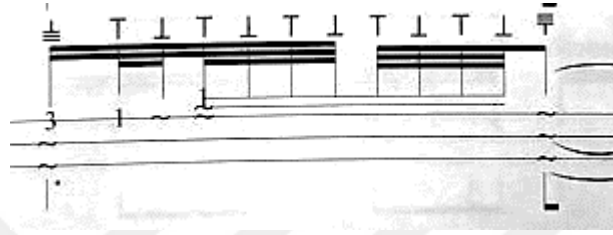
Şekil 3.321 Ali Fuat Aydın notasyonlarında glissando gösterimi (Aydın A. F., Elifoğlu Zeybeği, t.y, s. 1)

Bağlama metotlarında da glissandonun gösterimi, bazı kaynaklarda farklı şekillerde yapılmıştır. Yukarıda verilen örnekler dışında bağlama metotlarında kullanılan glissando gösterimlerinden birisi Doğan Elmalı tarafından kullanılan ve kaydırmanın tamamlanacağı sesin oval-yuvarlak nota başı ile gösterildiği dalgali çizgili

glissando'dur. Bir diğeri ise Can Karahan'ın tablatur yazısında kullandığı düz çizgili glissando gösterimidir (Örnek: Şekil 3.322, Şekil 3.323).



Şekil 3.322 Doğan Elmalı notasyonlarında glissando gösterimi (Elmalı, 2010, s. 162)



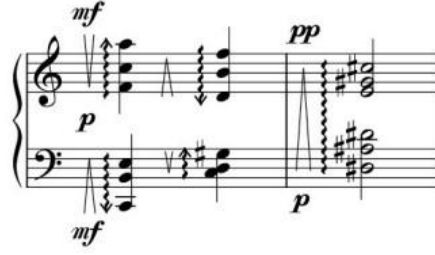
Şekil 3.323 Can Karahan notasyonlarında glissando gösterimi (Karahana, 2017, s. 71)

3.1.20. Arpejleme

Arp üzerinde çalmak anlamına gelen ve İtalyanca “arpeggiare” kelimesinden türeyen arpejleme, bir akorda seslerin eş zamanlı değil art arda çalınacağını belirtmektedir (Read, 1974). Read (1974) ve Gould (2011), arpejleme işaretinin şeklini dikey bir dalgalı çizgi olarak tanımlamış ve dizeğe dikey konumlanmış bir tril işaretine benzetmiştir (Read, 1974) (Gould, 2011). Ayrıca Read (1974), arpejleme işareti ile ilgili olarak, bu işaretin 16. ve 17. yy lavta müziğinde kullanılmasına rağmen 200 yıl boyunca ihmal edildiğini ve Bela Bartok, Arnold Schonberg gibi besteciler tarafından tekrar kullanıldığını belirtmiştir (Read, 1974). Bu işaretle arpej tekniğinin ilerleyeceği yön dalgalı çizginin altına veya üstüne konan bir ok ile belirtilirken arpej dinamiği yatay eksimli bir ezgide kullanılanın aksine dikey olarak konumlandırılmaktadır (Gould, 2011) (Örnek: Şekil 3.324, Şekil 3.325).



Şekil 3.324 Arpejleme işareti



Şekil 3.325 Arpejleme icrada dinamik değişikliğinin gösterimi

THM notasyonlarında arpejleme gösteriminin ilk örneği Bela Bartok tarafından kullanılmıştır. Aynı dönemlerde Ferruh Arsunar da saz notasyonunda arpejleme işareti yer vermiştir. Vurmalı çalgılar için geliştirilen notasyonlarda ise Bortan Oldaç ve Onurcan Kaya tarafından asma davuldaki bir tekniği gösteriminde yine arpejleme işareti kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.326, Şekil 3.327, Şekil 3.328, Şekil 3.329).



Şekil 3.326 Bela Bartok notasyonlarında arpejleme gösterimi (Bartok, 1991, s. 165)



Şekil 3.327 Ferruh Arsunar notasyonlarında arpejleme gösterimi (Arsunar, 1947, s. 27)



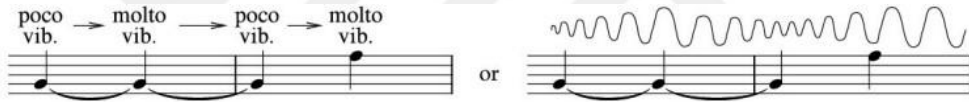
Şekil 3.328 Bortan Oldaç notasyonlarında arpejleme işaretinin kullanımı (Oldaç, 2000, s. 35)



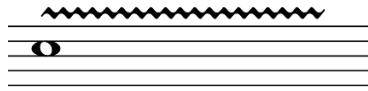
Şekil 3.329 Onurcan Kaya notasyonlarında arpejleme işaretinin kullanımı (Kaya O. , 2017, s. 128)

3.1.21. Vibrato

“The New Harvard Dictionary of Music” isimli sözlükte vibratonun tanımı, “sesi zenginleştirmek veya yoğunlaştırmak için icracılar tarafından kullanılan hafif bir perde dalgalanması” olarak yapılmıştır (Randel, 1986, s. 910). Yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar ve vokal icra notasyonlarında kullanılan vibrato tekniği (Gould, 2011), vib. kısaltması veya yatay dalgalı çizgili ile gösterilmektedir (Örnek: Şekil 3.330, Şekil 3.331).



Şekil 3.330 Vibrato gösterimi



Şekil 3.331 Vibrato tekniğinin dalgalı yatay çizgi ile gösterimi

THM notasyonlarında vibrato işareti daha vokal ve üflemeli çalgı notasyonlarında kullanılmıştır. İlk olarak Ferruh Arsunar tarafından mey ve zurna notasyonlarında kullanılan vibrato işareti nota üzerindeki dalgalı çizgi ile gösterilmiştir. Arsunar’ın “Türkten Türküler” ve “Köroğlu” kitaplarında ise aynı işaret vokal notasyonlarda vibratoyu belirtmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.332, Şekil 3.333).



Şekil 3.332 Ferruh Arsunar mey-zurna notasyonunda vibrato gösterimi (Arsunar, 1947, s. 11)



Şekil 3.333 Ferruh Arsunar vokal notasyonunda vibrato gösterimi (Arsunar, 1947, s. 17)

Sadi Yaver Ataman, Adnan Ataman, İhsan Öztürk ve Süleyman Şenel gibi bazı notisler de vokal veya üflemeli çalgı notasyonlarında vibrato işaretine yer vermiştir (Örnek: Şekil 3.334, Şekil 3.335, Şekil 3.336).



Şekil 3.334 Sadi Yaver Ataman notasyonunda vibrato gösterimi (Ataman S. Y., 1992, s. 117)



Şekil 3.335 Süleyman Şenel notasyonunda vibrato gösterimi (Şenel, İstanbul Güreş Havası, 2010, s. 2)



Şekil 3.336 İhsan Öztürk notasyonunda vibrato gösterimi (Öztürk, Gonca Gülün Kokusuna Meftunum, t.y, s. 1)

“Vib.”, “vb.” veya “V” şeklindeki gösterim ise daha modern notasyon örneklerinde tercih edilmiştir. Timur Eşigül kemanede vibrato tekniğini göstermek için “vib.” ifadesini kullanılmıştır. Sevim Naz Ürüm, Aytunç Aydın, Uğur Eren Erdoğan ve Haydar Tanrıverdi notasyonlarında ise dilli ve dilsiz kaval icrasında kullanılan vibrato “vb.” kısaltması ile gösterilmiştir. Ayrıca Aytun Aydın bazı eserlerde “vb.” yerine “V” gösterimini kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.337, Şekil 3.338, Şekil 3.339).



Şekil 3.337 Timur Eşigül notasyonunda vibrato gösterimi (Eşigül, 2018, s. 104)



Şekil 3.338 Uğur Eren Erdoğan notasyonunda vibrato gösterimi (Erdoğan, 2020, s. 56)



Şekil 3.339 Aytunç Aydın notasyonunda vibrato gösterimi (Aydın A. , 2020, s. 229)

Vibrato gösteriminde vibratonun temposu ve gürlüğü belirtmek için, Ertuğrul Sevsay’a atıfta bulunarak, Veli Yöntem üç farklı işaret tercih etmiştir. Bu vibrato gösterimlerinde yavaş vibrato için “~~~~~”, hızlı vibrato için “~~~~~”, artan gürlüğü göstermek için “~~~~~” işaretlerini kullanmıştır.

Vibrato gösterinde tercih edilen dalgalı çizgi Bartok tarafından kuvvetli veya zayıf zamana denk gelen hecelerin veya seslerin gösteriminde tercih edilmiştir(Örnek: Şekil 3.340).



Şekil 3.340 Bela Bartok notasyonunda vibrato gösterimi (Bartok, 1991, s. 100)

3.1.22. Betimsel Notasyon

Gould ve Read tarafından “idiomatic notation” olarak adlandırılan ve bir çalgıdaki tekniğin betimleyen her türlü notasyon unsuru bu çalışma kapsamında betimsel notasyon olarak değerlendirilmiştir. THM notasyonları incelendiğinde, notistlerin kimi zaman çalgıya özgü işaretler kullanmaya mecbur kaldığı görülmüştür. Notasyonda bu işaretler; farklı nota başı kullanımı, tekniklerin baş harflerinden türetilen kısaltmalar, sağ veya sol elin hareketlerini veya konumunu betimleyen rakam veya semboller şeklinde karşılık bulmuştur.

3.1.22.1. Saz(Bağlama)

Saz transkripsiyonu ile ilgili ilk özel çalışma Ferruh Arsunar tarafından yapılmıştır. Arsunar, 1947 yılında yayımlanan “Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler” isimli seride icranın doğal armonik yapısını ise ayrıntılı olarak ifade etmiş ve bazı ezgilerin varyantını belirtirken saz icrasındaki tezene yönlerini çeşitli işaretlerle göstermiştir. Bu işaretler bugün birçok telli çalgı metodunda da kullanılmaktadır. Arsunar, saz notasyonunda aşağı yönde mızrap vuruşunu belirtmek için “□” işaretini kullanırken yukarı yönde olan mızrap vuruşunu “V” ile göstermiştir. Savaş Ekici de 1993 yılında yayımlanan “Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu” kitabında mızrap veya sağ el gösterimleri için Arsunar yöntemini tercih etmiştir. Bahattin Turan ise yukarı yönde tezene vuruşuna aynen uygularken aşağı yöndeki tezeneler için “^” simgesini kullanmıştır. Can Karahan, “Perde Perde Bağlama” isimli kitabında “T” ve “ters T” işaretlerini tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.341, Şekil 3.342, Şekil 3.343, Şekil 3.344).



isimlerle anılan sağ el teniklerinin gösteriminde de ok işaretlerinin çeşitli varyantlarından yararlanmıştır (Örnek: Şekil 3.345, Şekil 3.346, Şekil 3.347, Şekil 3.348, Şekil 3.349).

TUNE
KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ
NEŞET ERTAŞ
SÜRE: ♩ = 60

ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

DERLEME TARİHİ
1966
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

(SAZ)

Şekil 3.345 Nida Tüfekçi notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi-1 (Tüfekçi, Zülûf Dökülmüş Yüze, t.y, s. 1)

YÖRESİ
TOKAT
KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK VELİ AYDIN

BÜLBÜL NE ÖTERSİN

DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ
ARİF MEŞHUR

SÜRESİ:

Şekil 3.346 Nida Tüfekçi notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi-2 (Tüfekçi & Meşhur, Bülbül Ne Ötersin, t.y, s. 1)

tam tara

ta ra ta ra

Ti ren ge lir hoş ge lir ley ley li mi li mi ley

Şekil 3.347 Mansur Kaymak notasyonunda tezene yönlerinin gösterimi (Birdoğan, 1988, s. 114)

takma tezene

Şekil 3.348 İrfan Kurt notasyonunda “takma tezene” gösterimi (Kurt İ. , 1989, s. 45)



Şekil 3.349 İrfan Kurt notasyonunda “sıyirtma tezene” gösterimi (Kurt İ. , 1989, s. 45)

Sağ el hareketlerini ok işaretleri ile gösterme yöntemini en farklı kullanım örnekleri Hamit Çine'nin “Üç Telli Bağlama Metodu” isimli eserinde mevcuttur. Çine bu metotta, “çektirme”, “tokatlama”, “tarama” ve “döğme” isimlerinin verdiği teknikler için göğüs üzerindeki elin hareketlerini tasvir eden ok işaretlerinden kullanmıştır. Ahmet Saçan ise bu kullanıma benzer olarak Kayseri tavrını belirtmek için uçları birbirinin kuyruğuna bakan yarım ay şeklinde çizgilere sahip ok işaretleri tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.350, Şekil 3.351, Şekil 3.352, Şekil 3.353, Şekil 3.354).



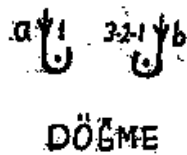
Şekil 3.350 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-1 (Çine, 2000, s. 2)



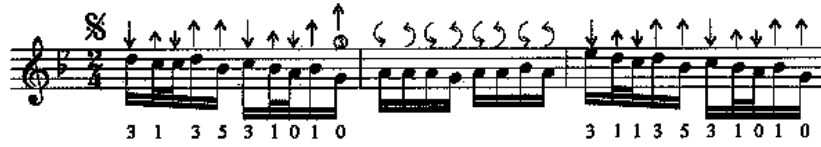
Şekil 3.351 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-2 (Çine, 2000, s. 4)



Şekil 3.352 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-3 (Çine, 2000, s. 5)



Şekil 3.353 Hamit Çine notasyonunda tezene işareti-4 (Çine, 2000, s. 9)



Şekil 3.354 Ahmet Saçan notasyonunda Kayseri Tavrının gösterimi (Saçan A. , 2001, s. 157)

Geleneksel saz icrasından örnekler sunan metotlarda “tavır” adı verilen mızrap kalıplarının gösterimi için bazı notistler kısaltmalardan da faydalanmıştır. Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde, bu kısaltmalarda standart bir anlayışın olmadığı görülmüştür. Ahmet Saçan, tavrılar için “sürm. tvr.” gibi kısaltmalar kullanırken Gazi Erdener Kaya “An2” gibi kodlamalardan faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.355, Şekil 3.356).

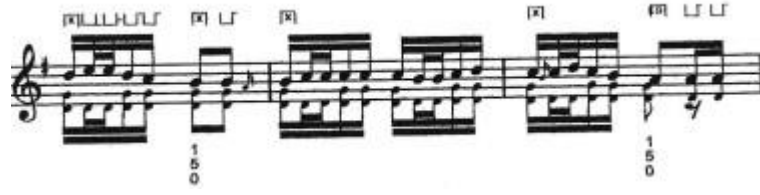


Şekil 3.355 Ahmet Saçan notasyonunda tavrı ifadelerinin kullanımı (Saçan A. , 2001, s. 157)



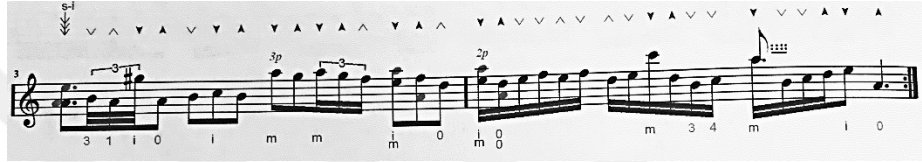
Şekil 3.356 Gazi Erdener Kaya notasyonunda tavrı ifadelerinin kullanımı (Kaya G. E., 2005, s. 211)

Mızrapsız icrada sağ elin birden fazla parmağını, avuç içini veya bir parmakla göğüs üzerinde icra ettiği bir tekniği göstermek için de betimsel notasyon unsurları kullanılmıştır. Erol Parlak ve Arif Sağ&Erdal Erzincan tarafından yazılan ve mızrapsız icra tekniğini konu alan metot veya repertuar kitaplarında bu unsurları gömek mümkündür. Erol Parlak notasyonunda sağ elin aşağı veya yukarı hareketleri “□” ve “□” işaretleri ile gösterilmiş ve kullanılan teknikler bu işaretlerden türetilen çeşitli transkriptlerle ifade edilmiştir (Örnek: Şekil 3.357).



Şekil 3.357 Erol Parlak notasyonunda sağ el hareketleri için kullanılan transkriptler (Parlak, 2000, s. 246)

Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılan “Bağlama Metodu” isimli kitaplarda ise ok işaretleri ve parmak imlerinin birlikte kullanıldığı bir anlayış tercih edilmiştir. Ayrıca sağ elle yapılan parmak vurma-çekme tekniğinin gösterimi için sol elden ayırt edici bir unsur kullanılmamıştır (Örnek: Şekil 3.358).



Şekil 3.358 Arif Sağ&Erdal Erzincan notasyonunda sağ el hareketleri için kullanılan transkriptler (Sağ & Erzincan, 2009, s. 228)

THM notasyonlarında ok işaretleri ile tezene yönlerinin gösterimi her zaman modern dizekte ilgili notanın üstünde belirtilmemiştir. Kimi zaman harf yazılarında kimi zaman telleri simgeleyen tablaturlar üzerinde kullanılmıştır. 1961 yılında yayımlanan “Sazdan Bilgiler” isimli kitapta Şemsi Yatsıman; “Sol”, “Fa”, “es” gibi adlandırmalarla sesleri, ok işaretleri ile tezene yönlerini belirtmiş fakat ritmik unsurları herhangi bir şekilde göstermemiştir. Güray Taptık ise sazın tellerini tasvir eden üç çizgili tablaturda tezene yönlerini belirtmek için ok işaretlerinden faydalanmıştır. Her iki gösterim de sonraki dönem notistleri tarafından benzer şekillerde kullanılmıştır. Örneğin; Nevzat Altuğ, 1992 yılında yayımlanan bağlama metodunda ok işaretinin dikey çizgisi üzerine çizdiği yatay çizgilerle her bir ok işareti için aslında bir tablatur kullanmıştır. Nitekim bu gösterim tezenenin hangi teller temas edeceğini belirtmek amacıyla tercih edilmiş ve transkriptin algılanabilir olması için önceki metotlarda kullanılan tablaturların daha küçük resmedilmesiyle oluşmuştur (Örnek: Şekil 3.359, Şekil 3.360, Şekil 3.361).

Modern porteli yazımda da notistler tarafından farklı anlayışlar geliştirilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen saz notasyonlarında kullanılan iki farklı porte anlayışı tespit edilmiştir. Bunlardan ilki yaygın olarak tercih edilen tek porteli kullanımdır. Tek porteli kullanımları da ezginin yazımına göre iki farklı şekilde değerlendirmek mümkündür. Tek porteli yazımda, ezginin tek sesli olarak yazıldığı notasyonlar THM notasyonları içerisinde büyük bir çoğunluğu temsil ederken ezginin armonikleriyle yazımı bazı notistler tarafından tercih edilmiştir. Ferruh Arsunar, Laurence Picken, Erol Parlak ve Sinan Ayyıldız saz notasyonlarında icrayı armonikleriyle yazma yöntemini kullanan notistlerdir. Saz notasyonunda kullanılan bir diğer porte anlayışı tellerin ayrı dizelerde notalanmasıdır. İlk olarak Laurence Picken tarafından kullanılan bu anlayış, çalgıdaki farklı tellere temasın farklı dizelerde gösterilmesi prensibine dayanmaktadır (Örnek: Şekil 3.364, Şekil 3.365, Şekil 3.366, Şekil 3.367, Şekil 3.368).



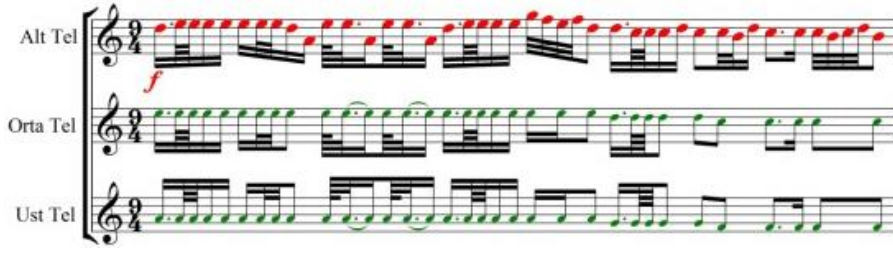
Şekil 3.364 Ferruh Arsunar saz notasyonundan örnek bölüm (Arsunar, 1947, s. 14)



Şekil 3.365 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm-1 (Picken, 1975, s. 236)



Şekil 3.366 Erol Parlak saz notasyonundan örnek bölüm (Parlak, 2000, s. 239)



Şekil 3.367 Sinan Ayyıldız saz notasyonundan örnek bölüm (Ayyıldız, 2013, s. 134)



Şekil 3.368 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm-2 (Picken, 1975, s. 237)

Saz notasyonlarında kullanılan bir diğer betimsel notasyon unsuru parmakları, parmak hareketlerini ve parmak pozisyonlarını belirten imgelerdir. Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda parmakları, parmak hareketlerini ve parmakların pozisyonunu ifade etmek için çeşitli transkript veya sayısal ifadelerin kullanıldığı görülmüştür. Bunların dışında bazı eserlerde dipnot olarak da bilgiler verilmiştir. Adnan Ataman tarafından notaya alınan “Yüce Dağ Başında” isimli eserin notasyonunda dipnot olarak glissandoların tezenesiz, parmak vurma ya da çekme yöntemi ile çalındığı ifade edilmiştir (Örnek: Şekil 3.369).

NOT: EZGİ GENELLİKLE BAĞLAMA DÜZENİ İLE ÇALINIR. KAYDIRMA ÇİZGİLERİNİ İZLEYEN NOTALAR TEZENESİZ, PARMAK VURMAK YA DA ÇEKMEK YÖNTEMİ İLE ÇALINIR.

Şekil 3.369 Adnan Ataman notasyonunda sol el teknikleri için verilen dipnot (Ataman A. , Yüce Dağ Başında, t.y, s. 1)

Saz icrasında sıkça kullanılan parmak vurma ve parmak çekme tekniklerinin notasyonda gösterimi bazı işaretler veya bağlı yazımlarla yapılmıştır. Sabri Yener’in 1987 yılında yayımlanan “Bağlama Öğretim Metodu” isimli kitabında belirtilen tekniklerin gösterimi için “^” ve “V” işaretlerinden yararlanılmıştır. Ahmet Saçan, 1998 yılında yayımlanan metodunda bu gösterime tekniğin gerçekleşeceği parmak numarasını da ekleyerek daha kuralcı bir şekilde kullanmıştır. Saçan’ın kullanımına benzeyen bin anlayış Zakir Arafat tarafından tercih edilmiştir. Arafat, “Kısa Sap

Bağlama Metodu” isimli kitabında birden fazla telin eş zamanlı olarak çekileceğini belirtmek için “” şeklinde işaret kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.370, Şekil 3.371).



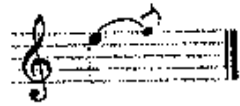
Şekil 3.370 Sabri Yener notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri
(Yener, 1987, s. 244)

 = Çekme : Üçüncü parmakla tezene vurmadan ses çıkartma.

 = Vurma : İkinci parmakla vurarak eko yapma.

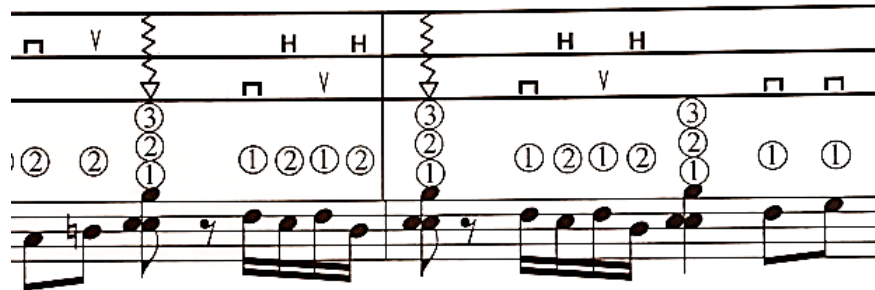
Şekil 3.371 Ahmet Saçan notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri
(Saçan M. , 1999, s. 2)

Savaş Ekici, 1993 yılında yayımlanan kitabında parmak vurma-çekme tekniklerinin gösterimi için bağ işaretlerini kullanmayı tercih etmiştir. Nevzat Altuğ parmak çekme teniğinin gösterimini “Ç” şeklinde yaparken Kenan Durul çekme ve vurma kelimelerinin İngilizce karşılığı olan “pull” ve “hammer” kelimelerinin ilk harflerini kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.372, Şekil 3.373).



Çarpma ses. (Tezene vurulmadan parmak çarpması ile çıkarılacak ses.)

Şekil 3.372 Savaş Ekici notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri
(Ekici, 2006, s. 264)



Şekil 3.373 Kenan Durul notasyonunda parmak vurma-parmak çekme işaretleri
(Durul, 2007, s. 201)

Sazın klavyesine konumlanan parmakları belirtmek için numara, harf veya sembollerden faydalanılmıştır. Saz notasyonlarında ilk olarak Şenel Önalı tarafından 1966 yılında kullanılan rakamlarla parmak gösterimi günümüz metotlarında da farklı şekilleriyle yaygın olarak tercih edilmektedir. Önalı, tezeneli icrada klavyeye konumlanan parmakların gösterimini başparmak için “1”, işaret parmağı için “2”, orta parmak için “3”, yüzük parmağı için “4” ve serçe parmak için “5” rakamlarıyla yapmıştır. Güray Taptık ise 1972 yılında yayımlanan kitabında parmakları numarandırmaya işaret parmağından başlamış, başparmak için “B” harfini kullanmıştır. Benzer bir uygulamayı kullanan Sabri Yener de parmakları numaralandırma işaret parmağından başlamış fakat Taptık’tan ayrı olarak başparmak için “5” rakamını kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.374, Şekil 3.375, Şekil 3.376).



Şekil 3.374 Şenel Önalı notasyonunda parmak gösterimi (Önalı, 1966, s. 17)



Şekil 3.375 Güray Taptık notasyonunda parmak gösterimi (Taptık, 1972, s. 30)



Şekil 3.376 Sabri Yener notasyonunda parmak gösterimi (Yener, 1987, s. 218)

Genelde başparmak gösterimiyle birbirinden ayrılan anlayışlarda tercih edilen başparmak gösterimleri; Nevzat Altuğ “+”, Bahattin Turan “x”, Sabri Uysal “bp”, Kenan Durul “T” şeklindedir. Bu kullanımlar sonraki dönem notistleri tarafından veya notistlerin yazdığı diğer metotlarda da tercih edilmiştir. Ayrıca Mansur Kaymak, başparmak gösterimi için herhangi bir rakam, şekil veya harf kullanmamıştır (Örnek: Şekil 3.377, Şekil 3.378, Şekil 3.379, Şekil 3.380).



Şekil 3.377 Nevzat Altuğ notasyonunda başparmak gösterimi (Altuğ, 1999, s. 38)



Şekil 3.378 Bahattin Turan notasyonunda başparmak gösterimi (Turan, 1997, s. 14)



Şekil 3.379 Sabri Uysal notasyonunda başparmak gösterimi (Uysal, 2002, s. 1)



Şekil 3.380 Kenan Durul notasyonunda başparmak gösterimi (Durul, 2007, s. 202)

Çalışma kapsamında incelenen notasyonlarda mızrapsız icra tekniklerini konu alan metotlarda sağ göğüs üzerindeki elin parmakları için iki farklı yöntemin kullanıldığı görülmüştür. Erol Parlak, 2002 yılında yayımlanan “Şelpe Tekniği Metodu” isimli kitabında parmak gösterimini işaret parmağı için “i”, orta parmak için “o”, yüzük parmağı için “y” ve serçe parmak için “s” başparmak için “b” şeklinde yaparken Ahmet Saçan “Bağlama Düzeni (çöğür) pozisyonlar-teknikler metodu” isimli kitabında parmak gösterimini işaret parmağı için “i”, orta parmak için “m”, yüzük parmağı için “a” ve serçe parmak için “s” şeklinde yapmıştır. Arif Sağ&Erdal Erzincan tarafından yazılan “Bağlama Metodu I” isimli kitapta, Saçan’ın gösterimlerine ilave olarak, başparmak için “p” tercih edilmiştir. Ayrıca Parlak notasyonunda, parmak vurma ve çekme tekniğinin belirtmek için kullanılan “V” ve “^” işaretlerinin içinde yer alan sağ

el parmak göstergeleri diğer notasyonda belirtilmemiştir (Örnek: Şekil 3.381, Şekil 3.382, Şekil 3.383).



Şekil 3.381 Erol Parlak notasyonunda sağ el parmak gösterimi (Parlak, 2000, s. 179)



Şekil 3.382 Ahmet Saçan notasyonunda sağ el parmak gösterimi (Saçan M. , 1999, s. 174)



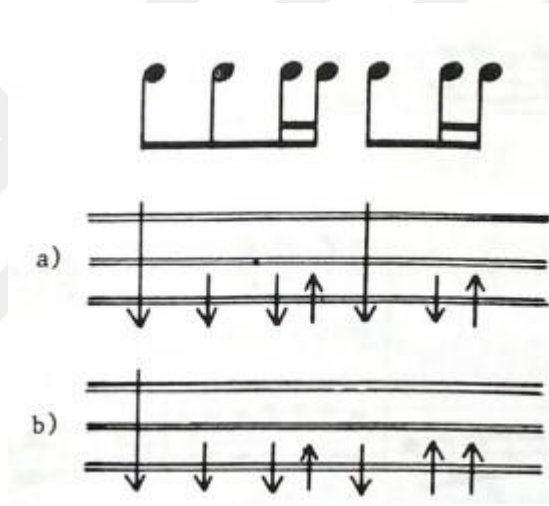
Şekil 3.383 Arif Sağ&Erdal Ezincan notasyonunda sağ el parmak gösterimi (Sağ & Erzincan, 2009, s. 211)

Saz notasyonlarındaki tel gösterimlerini de betimsel notasyon olarak değerlendirmek mümkündür. Kısaltma, sembol ve çeşitli sayısal göstergeler veya tablaturla belirtilen teller ilk kez Şenel Önalı tarafından kullanılmıştır. Önalı, tellerin gösterimi için çeşitli sembollerden faydalanmış, fakat bu kullanım sonraki yıllarda yayımlanan saz notasyonlarında tercih edilmemiştir. Çalışma kapsamında incelenen metotlarda Önalı'nın 1966'da yayımlanan bağlama metodunda tercih edilen bu kullanımından sonra uzun bir süre ya herhangi bir işaretin tercih edilmediği ya da tablatur yardımıyla mızrap kalıplarının eser öncesinde belirtildiği görülmüştür. Bu anlamda tablatur kullanımına Sabri Yener'in 1987 yılında yayımlanan "Bağlama Öğretim Metodu" isimli kitapları örnek verilebilir. 1993 yılında Savaş Ekici, Ramazan Güngör'ün üç telli kopuz

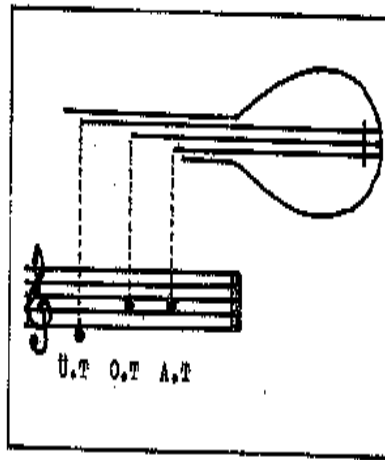
icrasını anlattığı kitapta tel gösterimi için A.T. (alt tel), O.T(orta tel) ve Ü.T(üst tel) kısaltmalarını tercih etmiştir. Ekici'nin çalışmasının bir sene sonrasında yayımlanan Sadık Ziypak'ın "Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu" isimli kitabında orta teli gösterimi için  işareti kullanılmıştır. Notasyonda sazın tellerini belirtmek için kullanılan en yaygın gösterim; alt tel için "①", orta tel için "②", üst tel için "③" gösterimidir. İncelenen metotlarda bu gösterimin ilk örneğine 1989 yılında yayımlanan İrfan Kurt'un "Bağlamada Düzen ve Pozisyonlar" isimli kitabında rastlanmıştır (Örnek: Şekil 3.384, Şekil 3.385, Şekil 3.386, Şekil 3.387, Şekil 3.388).

Alt teller  iye orta teller  ile ve üst teller  ile gösterilmiştir

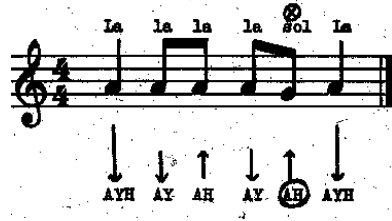
Şekil 3.384 Şenel Önaldı notasyonunda tel gösterimleri (Önaldı, 1966, s. 55)



Şekil 3.385 Sabri Yener notasyonunda tel gösterimleri (Yener, 1987, s. 158)



Şekil 3.386 Savaş Ekici notasyonunda tel gösterimleri (Ekici, 1993, s. 20)

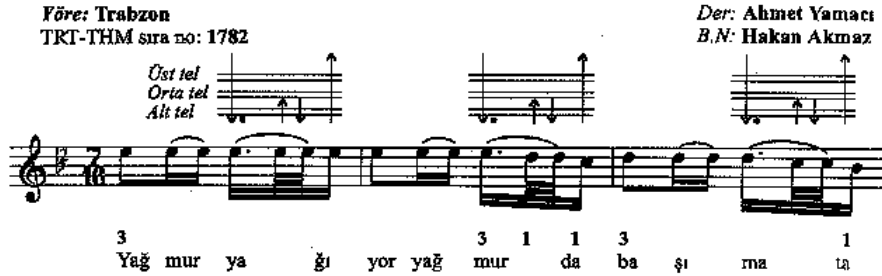


Şekil 3.387 Sadık Ziypak notasyonunda tel gösterimleri (Ziypak, 1994, s. 183)



Şekil 3.388 İrfan Kurt notasyonunda tel gösterimleri

Yukarıda belirtilen tel gösterimleri –Önaldı’nın gösterimi hariç- sonraki dönem notasyonlarında da kimi zaman aynen kimi zaman benzer şekilde tercih edilmiştir. Örneğin; Mehmet Saçan, telleri belirtmek için Ekici’nin yöntemini aynen uygularken Hakan Akmaz, Yener’in tablaturlu gösterimini eserin ilk satır boyunca göstermeyi tercih etmiştir. Can Karahan ise bütün gösterimlerden ayrı olarak telleri belirtmek için farklı şekillerdeki nota başlarından faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.389, Şekil 3.390).

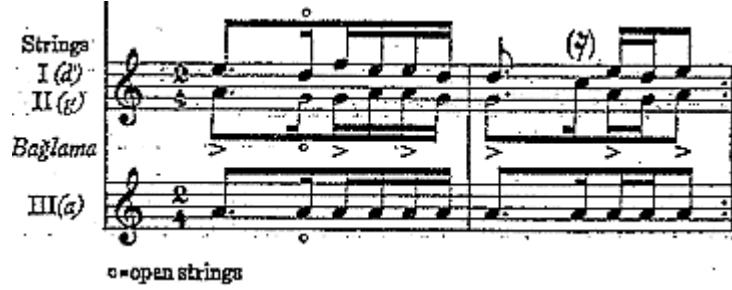


Şekil 3.389 Hakan Akmaz notasyonunda tel gösterimleri (Akmaz, 2001, s. 57)



Şekil 3.390 Can Karahan notasyonunda tel gösterimleri (Karahan, Tel Tel Bağlama, 2017, s. 49)

Saz notasyonunda tel gösterimi için başvurulmuş bir diğer yöntem ise birden fazla dizek kullanarak her teli ayrı dizelerde belirtilmesidir. İlk olarak Laurence Picken'in uyguladığı bu yöntem sonraki dönemlerde yazılan icra analizi notasyonunda Sinan Ayyıldız tarafından kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.391, Şekil 3.392).



Şekil 3.391 Laurence Picken notasyonunda tel gösterimleri (Picken, 1975, s. 236)



Şekil 3.392 Sinan Ayyıldız notasyonunda tel gösterimleri (Ayyıldız, 2013, s. 134)

Parmakların klavyedeki konumunu anlatmak için kullanılan pozisyon işaretleri de betimsel notasyon unsuruna örnek olarak verilebilir. Saz notasyonlarında pozisyon gösterimleri; harf, sembol veya sayısal ifadeler aracılığıyla yapılmıştır. Saz notasyonlarındaki farklı pozisyon ifadelerinin kısmen notistler tarafından “pozisyon” kelimesine yüklenen farklı anlamlardan kaynaklandığı düşünülebilir. Nitekim incelenen kaynaklarda kimi zaman başparmağın kimi zaman işaret parmağının kimi zaman ise tüm parmakların konumlarına göre farklı gösterimlerin tercih edildiği ve pozisyon kavramının yazarlar tarafından farklı şekilde açıklandığı görülmüştür.

Çalışma kapsamında incelenen kaynaklar içerisinde ilk olarak, İrfan Kurt tarafından yazılan ve 1989 yılında yayımlanan “Bağlamada Düzen ve Pozisyonlar” isimli kitapta

“sol elin klavye üzerindeki hareketleri” olarak tanımlanan pozisyonlar⁶, bu kitapta 5. parmağın konumuna göre şekillenmiş ve bozuk düzen 6, bağlama düzeni 4, misket düzeni 2, müstezat düzeni ise 3 pozisyon üzerinden açıklanmıştır. Yapılan açıklamalar ezgilerle örneklendirilmiş fakat pozisyon gösterimi için herhangi bir transkript tercihinde bulunulmamıştır. Sonraki yıllarda yayımlanan metotların bir kısmında da pozisyon gösteriminde başparmağın temel alındığı bu anlayış sürdürülmüştür. Başparmak merkezli pozisyon anlayışının kullanımına Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından yazılan “Bağlama Metodu” örnek gösterilebilir. Bu kitapta kullanılan anlayışı Ali Kazım Akdağ şu şekilde açıklamıştır: “19 perdeli bağlamada 14 pozisyon kullanılmıştır. Pozisyonun başlangıcı başparmak esas alınarak adlandırılmıştır. Repertuvar göz önünde bulundurularak dizilerin bağlama üzerinde en çok kullanıldığı bölgeler tespit edilmiş, kullanılan bölgelere göre her dizide kullanılan pozisyonlar anlatılmıştır.” (Akdağ, 2013). Ayyıldız (2018) ise aynı metotta kullanılan pozisyon yaklaşımında referans parmağın bilinmediğini belirtmiştir (Ayyıldız, 2018). Arif Sağ ve Erdal Erzincan pozisyon gösterimi için “1p”, “2p” gibi ifadeleri kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.393).



Şekil 3.393 Arif Sağ&Erdal Ezincan notasyonunda pozisyon gösterimi (Sağ & Erzincan, 2009, s. 142)

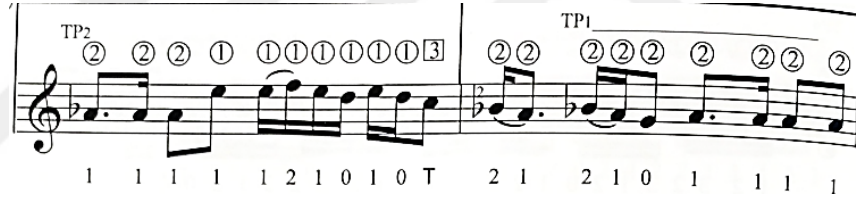
Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda, pozisyon anlayışının işaret parmağına göre kurgulandığı ilk saz notasyonuna Yaşar Kemal Alim ve Mustafa Aydın Atalay’ın birlikte yazdığı bağlama metodunda yer verildiği görülmüştür. 23 perdeli bağlamayı model alarak 6 pozisyon üzerinden kurgulanan bu anlayışta pozisyonların gösterimi roma rakamları ile yapılmıştır. Metotta kullanılan anlayışa göre birinci pozisyon günümüzde tercih edilenin aksine birinci parmağın “si bemol iki” perdesinde olduğu durumu belirtmek için kullanılmıştır. Yine bu anlayışta “si naturel” perdesi ikinci pozisyon olarak belirtilmiş fakat hiç kullanılmamıştır (Örnek: Şekil 3.394).

⁶ İrfan Kurt, yukarıda verilen açıklamayı yaptıktan sonra bu pozisyonları “sol el pozisyonları” olarak adlandırmaktadır.



Şekil 3.394 Yaşar Kemal Alim&Mustafa Aydın Atalay notasyonunda pozisyon gösterimi (Alim & Atalay, 2004, s. 200)

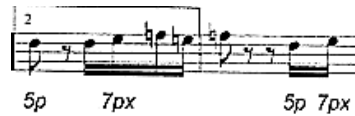
Pozisyon yaklaşımı yönünden kullanılmış bir yöntemde Kenan Durul'a aittir. Durul, pozisyonları temel ve komşu pozisyon olarak ikiye ayırmış, gösterimleri için "TP₁", "KTP₁" gibi ifadeleri tercih etmiştir. Benzer bir yöntem Tufan Gültaş tarafından da kullanılmış fakat isimlendirme ve kısaltmalar için farklı yöntemler tercih edilmiştir. Gültaş, pozisyonların gösterimi için Sağ&Erzincan yöntemini kullanmış, pozisyon genişlemesi (extansion) adını verdiği daha aralıklı konumlanmalar için "2pG" gibi ifadelerden faydalanmıştır. Gazi Erdener Kaya da ana pozisyon ve genişlemelerini göstermek için benzer bir yöntemle başvurmuş, Gültaş'ın gösterimine karşın "G" harfi yerine "x" veya "X"i tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.395, Şekil 3.396, Şekil 3.397).



Şekil 3.395 Kenan Durul notasyonunda pozisyon gösterimi (Durul, 2007, s. 202)



Şekil 3.396 Tufan Gültaş notasyonunda pozisyon gösterimi (Gültaş, 2000, s. 78)



Şekil 3.397 Gazi Erdener Kaya notasyonunda pozisyon gösterimi (Kaya G. E., 2005, s. 211)

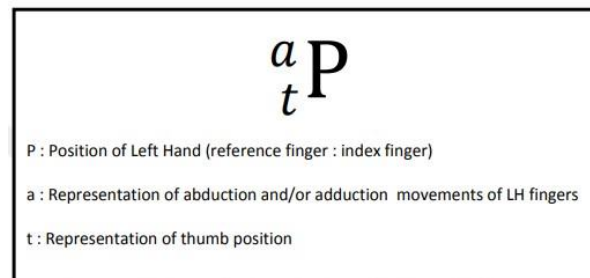
Günümüzde en yaygın kullanılan pozisyon yaklaşım kromatik sesleri merkeze alan pozisyon yaklaşımlarıdır. Akdağ (2013), bu pozisyon yaklaşımlarında 23 perdeli

sazda 17, 19 perdeli sazda 14 pozisyonun olduğunu belirtmiştir (Akdağ, 2013). Akdağ, 2013 yılında yayımlanan yüksek lisans tezinde ve 2016 yılında yayımlanan bağlama metodunda bu yaklaşımı kullanmış ve pozisyon gösteriminde roma rakamlarını tercih etmiştir (Örnek: Şekil 3.398).



Şekil 3.398 Ali Kazım Akdağ notasyonunda pozisyon gösterimi (Akdağ, 2012, s. 93)

Saz notasyonunda kromatik pozisyon yaklaşımını benimseyen ve her bir parmağın konumuna göre farklı transkriptler kullanan Sinan Ayyıldız'ın pozisyon anlayışının THM notasyonları içerisinde en kuralcı anlayış olduğu söylenebilir. Ayyıldız, işaret parmağını referans alan kromatik pozisyon yaklaşımında başparmağın konumunu belirtmek için "+" ve "-" işaretleri veya "f" harfinden, pozisyon genişlemesini belirtmek için Latince sayısal gösterim ve "+", "-" işaretlerinden, pozisyona adını veren saz üzerindeki kromatik kolonun sırasını belirtmek için roma rakamlarından faydalanmıştır. Ayyıldız yaklaşımında kullanılan "+" ve "-" işaretleri başparmağın kromatik kolon içerisindeki durumunu belirtmek için kullanırken "f" harfi başparmağın pozisyon içerisinde yer alan mikrotonda olduğunu belirtmek için tercih edilmiştir. Pozisyon genişlemeleri için tercih edilen "-1,2P" gibi işaretler ise pozisyondaki parmakların pes veya tiz bölgede yaptığı genişlemeyi belirtmek için kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.399, Şekil 3.400, Şekil 3.401, Şekil 3.402, Şekil 3.403).



Şekil 3.399 Sinan Ayyıldız parmak pozisyon formülü (Ayyıldız, 2018, s. 121)

	cc 1	cc 2	cc 3	cc 4
1 st string	1	2	3	4
2 nd string	1	2	3	4
3 rd string		5	3	4

Şekil 3.400 Sinan Ayyıldız kromatik kolon belirteci (Ayyıldız, 2018, s. 122)



Şekil 3.401 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-1 (Ayyıldız, 2018, s. 301)



Şekil 3.402 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-2 (Ayyıldız, 2018, s. 301)



Şekil 3.403 Sinan Ayyıldız notasyonunda pozisyon gösterimi-3 (Ayyıldız, 2018, s. 388)

Parmak pozisyonları konusundaki bir diğer yaklaşım Bülent Kılıçaslan tarafından yazılan “Bağlama Metodu(Uzun Sap) ve Türk Halk Müziği Nazariyatı” isimli kitapta kullanılmıştır. Kılıçaslan, diğer yaklaşımlardan farklı olarak ayak/makam kavramları üzerinden pozisyonları açıklamıştır. Dizek çevresinden ziyade eser künyesinde verilen pozisyon bilgisi gerek gösterim yönünden gerekse dizi merkezli pozisyon yaklaşımı sebebiyle diğerlerinden ayrılmaktadır (Örnek: Şekil 3.404).

Pozisyon: 3
Dizisi: Do perdesinde Nikriz
Usül: 2 zamanlı Ana usül
Tsm: Nim Sofyan

Şekil 3.404 Bülent Kılıçaslan notasyonunda pozisyon gösterimi (Kılıçaslan, 2021, s. 75)

Betimsel notasyon unsurları geliştiren ve yazdığı notalarda sıkça bu unsurlara yer veren Erol Parlak, Arif Sağ&Erdal Erzincan, Can Karahan, Kemal Dinç ve Sinan

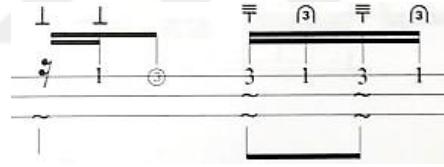
Ayyıldız'ın yukarıda açıklanan unsurlar dışında çeşitli teknikleri belirtmek için de bazı işaretler bulunmaktadır. Bu işaretler ve gösterimlerden bazı örnekler Şekil 3.405, Şekil 3.406, Şekil 3.407, Şekil 3.408 ve Şekil 3.409' te verilmiştir.



Şekil 3.405 Erol Parlak notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler (Parlak, 2000, s. 243)



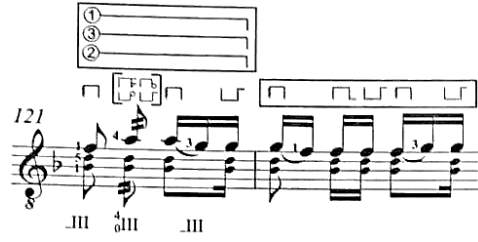
Şekil 3.406 Arif Sağ&Erdal Erzincan notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler (Sağ & Erzincan, 2009, s. 226)



Şekil 3.407 Can Karahan notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler (Karahan, 2017, s. 72)



Şekil 3.408 Kemal Dinç notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler (Dinç, 2012, s. 17)



Şekil 3.409 Sinan Ayyıldız notasyonlarında tercih edilen bazı transkriptler (Ayyıldız, 2021, s. 91)

3.1.22.2. Kabak Kemane

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde ilk olarak Laurence Picken tarafından yazılan “Instruments of Turkish Folk Music” isimli kitapta rastlanan kemane notasyonlarının bu örneklerinde betimsel olarak kullanılan tek notasyon unsuru açık tel gösteriminde tercih edilen “o” işareti olmuştur (Örnek: Şekil 3.410).

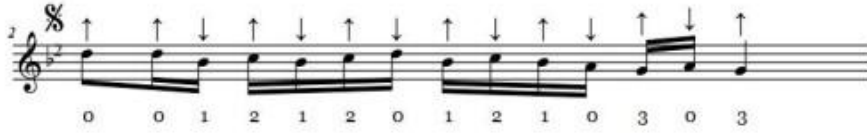


Şekil 3.410 Laurence Picken kabak kemane notasyonunda açık tel gösterimi (Picken, 1975, s. 190)

Saz notasyonunda kullanılan bazı işaretler kabak kemane notasyonunda yay çekme-yay itme tekniği için kullanılmıştır. Ok işaretleri ve Arsunar’ın tezene işaretleri kabak kemane metotlarında ve kabak kemane ile ilgili yazılan tezlerde yay çekme ve yay itmeyi göstermek için tercih edilmiştir. Veli Yöntem, Özgür Çelik ve Merih Kaya bu tekniklerin gösterimi için □ ve V işaretlerini kullanırken Avşar Yengin yay itme için yukarı, yay çekme için aşağı ok işaretlerinden faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.411, Şekil 3.412).



Şekil 3.411 Veli Yöntem notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi (Yöntem, 2022, s. 183)



Şekil 3.412 Avşar Yengin notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi (Yengin, 2019, s. 66)

Ozan Bircan, yay tekniklerinin gösteriminde “□” ve “V” işaretlerinin yanı sıra bütün yay için “G.B” kısaltmasını tercih etmiştir. Ozan Bircan’ın yay kullanımı ile ilgili bir tecih de seslerin çıkmasında yayın ne kadarlık kısmının kullanıldığı belirtmek için yay işaretleri üzerindeki sayılardır. Bu uygulamadaki sayılarla yay hareketinin gösteriminde kullanılan 1, 2, 3 rakamları yayın kullanım sahasını belirtmek için tercih edilmiştir. Bircan ayrıca, yayın kemanenin hangi bölgesinde çalındığını belirtmek çeşitli kısaltmaları kullanmıştır. Benzer bir uygulama Mehmet Şimşek tarafından da tercih edilmiştir. Şimşek, eşige yakın icrayı göstermek için “Sul Ponticello” ifadesinden faydalanmıştır. Veli Yöntem ise yayın gövde kısmındaki konumunu belirtmek için “▲” işaretinden faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.413, Şekil 3.414, Şekil 3.415).



Şekil 3.413 Ozan Bircan notasyonunda yay hareketlerinin gösterimi (Bircan, 2010, s. 29)



Şekil 3.414 Mehmet Şimşek notasyonunda Sul Ponticello gösterimi (Şimşek, 2013, s. 69)



Şekil 3.415 Veli Yöntem notasyonunda Sul Ponticello gösterimi (Yöntem, 2022, s. 211)

İşlevi dışında kullanılarak yay ile telin birbirinden ayrıldığını belirtmek için Ozan Bircan tarafından kullanılan nefes işaretini de betimsel notasyon unsuru olarak değerlendirmek mümkündür. Kemane notasyonlarında kullanılan bir diğer betimleyici unsur ise “pizzicato” tekniğinin gösterimleridir. Veli Yöntem; pizzicato (+), Tırnak pizzicato (∩), mızrapla veya parmakla çalınan pizzicato (♣) ve sessiz pizzicato (∩, ∪) olmak üzere birbirine benzeyen dört teknik için beş farklı işaret kullanmıştır. Ayrıca kabak kemane notasyonunda sol el parmaklarının gösteriminde genelde 1, 2, 3, 4 rakamları tercih edilmiştir.

3.1.22.3. Kemeñçe

Kemeñçe notasyonunun ilk örneklerini Ahmet Adnan Saygun, Darülelhan Derleme Defterlerinin 15.si olan ve “Halk Türküleri Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon” ismiyle yayımlanan defterde sunmuştur. Saygun, kemeñçe çalgısı ile ilgili çok fazla betimleyici notasyon unsuru kullanmasa da çalgının doğal armonik icrasını gösteren bir anlayış benimsemesi sonraki Mehmet Gündoğdu gibi sonraki dönem notistlerini de etkilemiştir. Bu anlayışta çalgının çok sesli yapısını göstermek adına notasyonda ezginin armonikleriyle yazılması önemli bir betimleyici unsurdur. Çalışma kapsamında incelenen kemeñçe notasyonlarında ise betimleyici notasyon unsuru olarak Mehmet Gündoğdu tarafından yay ile kapağa vurmanın gösterimi için kullanılan “x” işareti örnek verilebilir (Örnek: Şekil 3.416).



Şekil 3.416 Mehmet Gündoğdu notasyonunda kullanılan “x” kullanımı (Gündoğdu, 2013, s. 248)

Laurence Picken tarafından yazılan kemeñçe notasyonlarında da bazı betimsel unsurlar kullanılmıştır. Picken, kemeñçe notasyonunda açık tel gösterimi için “o” işaretini kullanmış ve kemeñcenin tel düzenini sol anahtarından önce belirtmiştir (Örnek: Şekil 3.417).



Şekil 3.417 Laurence Picken kemançe notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 313)

3.1.22.4. Kaval

Aynı kemançede olduğu gibi kaval notasyonlarında da betimsel notasyon unsurları pek fazla tercih edilmemiştir. Kaval notasyonlarının kemançe notasyonları ile benzer bir gelişim veya değişim çizgisini takip ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim kavalda hortlatma tekniğinin kullanımı aynı kemançede olduğu gibi doğal bir armonik yapıya sahiptir⁷. Bu tekniğin icrasında oluşan armonik yapı ilk kez Muzaffer Sarısözen tarafında 1942 yılında yazılan bir notada belirtilmiştir. Sarısözen bu notada, kimi zaman çift kimi zaman üç kimi zaman ise dört sesli yazıma yer vermiştir. Çift seslerde oktav veya üçlü aralık, üç seslerde en pes sesin beşlisi ve oktavı, dört seslerde ise oktav, beşli aralık ve beşli aralığın oktavı kullanılmıştır. Laurence Picken da benzer bir anlayışla kaval icrası notalamış ve yazımda sesleri oktavıyla birlikte yazmıştır (Örnek: Şekil 3.418, Şekil 3.419).



Şekil 3.418 Muzaffer Sarısözen kaval notasyonundan örnek bölüm (Şenel, 2018, s. 154)

⁷ Bkz. Muzaffer Sarısözen. Kaval, Tulum, Çifte.1942



Şekil 3.419 Laurence Picken kaval notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 401)

Fedai Tekşahin tarafından boğazdan veya yanaktan verilen nefes olarak “U” ve “FU” şeklinde adlandırılan iki nefes yöntemi de dilli kaval notasyonunda Barış Yaşayancan tarafından kullanılmıştır. Yaşayancan, bu heceleri dizeğin altında kullanmış ve her kullanımında dinamik işaretlerini de dizek üzerinde belirtmiştir (Örnek: Şekil 3.420).



Şekil 3.420 Barış Yaşayancan notasyonlarında kullanılan nefes ifadeleri (Yaşayancan, 2022, s. 223)

Haydar Tanrıverdi ise dilsiz kaval notasyonunda pozisyon içerisindeki kademeleri belirtmek için çeşit betimsel gösterimler kullanmıştır. Tanrıverdi, pozisyon içerisindeki kademeleri “4.k”, “5.k” şeklinde göstermiştir (Örnek: Şekil 3.421).



Şekil 3.421 Haydar Tanrıverdi notasyonunda pozisyon gösterimi (Tanrıverdi, 2020, s. 98)

3.1.22.5. Zurna

İlk örnekleri Ahmed Adnan Saygun tarafından yazılan zurna notasyonlarında betimsel notasyon unsurları az sayıda kullanılmıştır. Daha çok yapısal bir eksende yazılan bu notasyonlarda nefes çevirme ve dil vurma teknikleri betimsel olarak gösterilen tekniklerdir. Bu teknikler transkriptlerden ziyade harf veya kısaltmalarla gösterilmiştir. Sinan Gültekin Kırıkkale il merkezindeki kaba zurna icrasını konu alan çalışmasında nefes çevirme tekniği için “N.Ç” kısaltmasını kullanmıştır. Yunus Emre ise dil vurma tekniğini “v” işareti ile göstermiştir. Dil vurma tekniğini üçe ayıran Okan Sağlambilen,

yumuşak dil için “ $\overline{\cdot}$, $\underline{\cdot}$ ”, genişleterek dil vurma için “-”, vurgulu dil vurma için “ $\gt$, $\leq$ ” işaretlerini kullanmıştır (Örnek: Şekil 3.422, Şekil 3.423, Şekil 3.424).



Şekil 3.422 Sinan Gültekin notasyonunda nefes çevirme tekniğinin gösterimi
(Gültekin, 2019, s. 246)



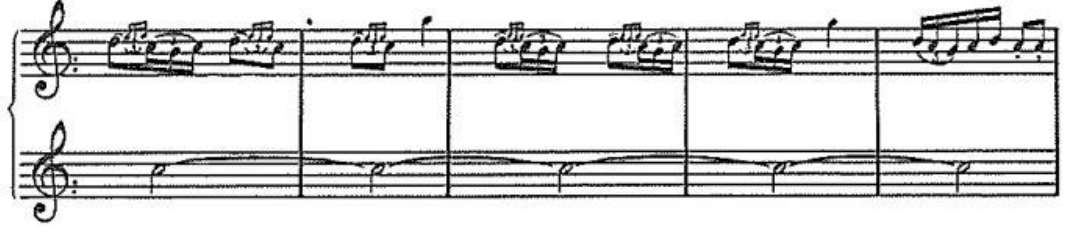
Şekil 3.423 Yunus Emre notasyonunda dil vurma tekniğinin gösterimi (Emre, 2015, s. 111)



Şekil 3.424 Okan Sağlambilen notasyonunda dil vurma tekniğinin gösterimi
(Sağlambilen, 2014, s. 180)

3.1.22.6. Çifte

Çalışma kapsamındaki kaynaklar incelendiğinde, Muzaffer Sarısözen tarafından 1942 yılında yazılan “Kaval, Çifte, Tulum” isimli makalede dikte edilen “Köçek Havası” isimli eserin çifte notasyonunun ilk örneği olduğu görülmüştür. Sarısözen bu notasyonda, çiftedeki ikinci sesi notalamak için iki porteli yazımı tercih etmiştir. Laurence Picken da benzer bir yol izleyerek kimi zaman bir kimi zaman iki dizek üzerinde çiftenin doğal armonik yapısını belirtmiştir. Picken’in iki dizekli olarak yazdığı nota, 1942 yılından Sarısözen tarafından yazılan eserin 1971 yılında yeniden notaya alınmış halidir. Bu sebeple Picken’in çifte notasyonunda iki dizekli yazımı tercih etmesi Sarısözen etkisi olarak değerlendirilebilir. Porte/dizek anlayışı dışında çifte notasyonunda betimsel herhangi bir unsura yer verilmemiştir (Örnek: Şekil 3.425, Şekil 3.426, Şekil 3.427).



Şekil 3.425 Muzaffer Sarısözen çifte notasyonundan örnek bölüm (Şenel, 2018, s. 158)



Şekil 3.426 Laurence Picken çifte notasyonundan örnek bölüm-1 (Picken, 1975, s. 517)



Şekil 3.427 Laurence Picken çifte notasyonundan örnek bölüm-2 (Picken, 1975, s. 525)

3.1.22.7. Tulum

Sarısözen yukarıda bahsedilen makalesinde yer verdiği notasyon örneği tulum notasyonunun ilk örneklerindendir. Sarısözen, tulumun çoksesli yapısını göstermeyi ihmal etmemiş, bazı makalelerinde tulumun çoksesli yapısı ve parmak değiştirme tekniğinden bahsetmiştir (Örnek: Şekil 3.428, Şekil 3.429).



Şekil 3.428 Muzaffer Sarısözen tulum notasyonundan örnek bölüm (1942) (Şenel, 2018, s. 156)



Şekil 3.429 Muzaffer Sarısözen tulum notasyonunda örnek bölüm (1962) (Şenel, 2018, s. 579)

70'li yıllarda Picken tarafından yazılan tulum notasyonları da Sarısözen'le benzer bir anlayışla şekillenmiştir. Sarısözen'den farklı olarak Picken (1975), yazdığı notalarda ana ezgi notasının her iki elle icra edildiğini süsleme notalarının ise sadece el ile icra edildiğini belirtmiştir (Picken, 1975). Notasyon anlayışları dışında tulum notasyonunda da betimleyici herhangi bir unsur kullanılmamıştır (Örnek: Şekil 3.430).



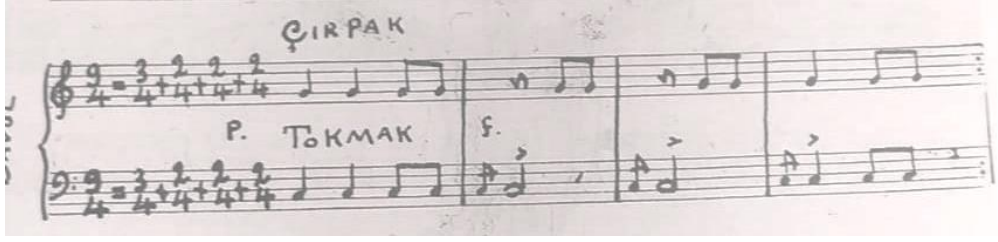
Şekil 3.430 Laurence Picken tulum notasyonunda örnek bölüm (Picken, 1975, s. 537)

3.1.22.8. Asma Davul

THM çalgıları içerisindeki en eski betimsel notasyon örneklerinden olan asma davul asma davul notasyonları ilk kez Ahmet Adnan Saygun tarafından 1937 yılında yazılmıştır. Saygun'un bu notasyon örneklerinden bir sene önce Anadolu'nun bazı yerlerinde derleme faaliyetlerinde bulunan Bela Bartok, kendi notasyonlarında tencere, tava gibi eşyalarla yapılan eşliğı ritim notasyonları ile ifade etse de asma davul icrası notalamamıştır. Saygun asma davul notasyonunda 5 çizgili dizeğın sadece 3. çizgisini kullanmış, çubuk ve tokmak göstergesini notaların kuyruğı ile yapmıştır. Ayrıca dinamik ve süsleme işaretlerinin sık kullanıldığı sonraki dönemlerde de bazı notistler tarafından tercih edilmiştir. Ahmet Yekta Madran ise Osman Bayatlı'nın 1943 yılında yayımlanan "Ege'de Zeybek Oyunları ve Havaları" isimli kitabında yer "Ege Zeybek Oyun Havası" eserinde tokmak ve "çırpak" için iki dizekli yazımı tercih etmiştir. Madran, tokmak notasyonunda fa anahtarını kullanmış, notas başlarını ise ikinci boşluğı konumlandırmıştır. Çırpak ise ikinci çizgi sol anahtarı kullanılarak nota başları ikinci çizgide gösterilmiştir. Ayrıca Saygun notasyonunda olduğu gibi süsleme ve dinamik işaretlerinin yanı sıra artikülasyon işaretleri de kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.431, Şekil 3.432).

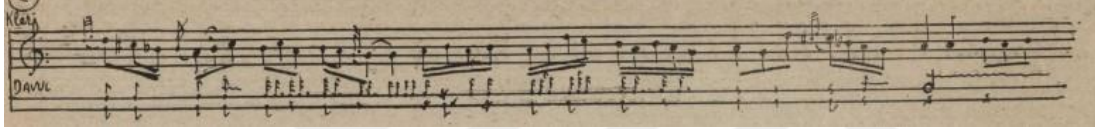


Şekil 3.431 Ahmet Adnan Saygun davul notasyonundan örnek bölüm (Saygun, 1937, s. 315)



Şekil 3.432 Ahmet Yekta Madran davul notasyonundan örnek bölüm (Bayatlı, 1943, s. 42)

1947 yılında yayımlanan “Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I” isimli kitapta Ferruh Arsunar da davul notasyonlarına yer vermiştir. Bu kitapta Arsunar, davul notasyonu için anahtarsız iki çizgili dizek tercih etmiştir. Vibrato ve süsleme işaretlerine yer verilen bu notasyon, incelenen notasyon örnekleri içerisinde asma davul notasyonu için iki çizgili dizeği tercih edildiği ilk örneklerdir (Örnek: Şekil 3.433).



Şekil 3.433 Ferruh Arsunar davul notasyonundan örnek bölüm (Arsunar, 1947, s. 32)

Sadi Yaver Ataman da “Eski Türk Düğünleri” isimli kitapta bir ve iki çizgili dizek kullanarak davul icrasını notalamıştır. 1992 yılında yayımlanan kitapta anahtar tercihi yapılmamış, kuyruk yönleri veya dizek çizgileri ise tokmak ve çubuk belirteci olarak tercih edilmiştir. Önceki notalara karşın bu notasyonda artikülasyon, dinamik ve düdleme işaretlerine yer verilmemiştir (Örnek: Şekil 3.434).



Şekil 3.434 Sadi Yaver Ataman davul notasyonundan örnek bölüm (Ataman S. Y., 1992, s. 116)

2000 yılında Bortan Oldaç, davul notasyonunda bazı betimsel unsurlardan faydalanmıştır. Tokmak ve çubuğu göstermek için iki çizgili dizek üzerine yazılan bu notasyonda; “yek”, “kasnak” ve “çember” için kısaltma, “cızlatma” için arpejleme işareti kullanılmıştır. Ayrıca bu notasyonda süsleme ve dinamik işaretlerine verilmiştir.

Oldaç notasyonu sonraki dönemlerde Onurcan Kaya tarafından da anahtarlı olarak tercih edilmiştir. Kaya, davul notasyonunda kuvvetli ve zayıf vurguların gösterimi için “>” ve “<” işaretlerinden faydalanmıştır (rnek: şekil 3.435, şekil 3.436).



şekil 3.435 Bortan Oldaç davul notasyonundan örnek bölüm (Oldaç, 2000, s. 36)



şekil 3.436 Onurcan Kaya davul notasyonundan örnek bölüm (Kaya O. , 2017, s. 123)

Mustafa şahin de davul notasyonu için iki dizekli yazımı tercih eden notistlerdendir. Dizек başında ritim anahtarı kullanan şahin, kasnak ve çember gösteriminde Oldaç’a benzer bir yöntem tercih ederken “yek” vuruşunun gösteriminde birbirine yakın notaları tercih etmiştir (rnek: şekil 3.437).



şekil 3.437 Mustafa şahin davul notasyonundan örnek bölüm (şahin, 2009, s. 117)

İki dizekli davul notasyonlarında farklı bir anlayış da nsal Yıldız tarafından geliştirilmiştir. Yıldız notasyonunda çubuk deri üzerinde sabitken tokmakla deriye yapılan vuruşu “izgilerin altında akor yazımla”, tokmağın ucuyla davulun kasnağına vurma “alt çizginin üstünde”, tokmağın ucuyla çembere vurma “st çizginin üstünde” gösterilmiştir (rnek: şekil 3.438).



şekil 3.438 nsal Yıldız davul notasyonundan örnek bölüm (Yıldız, 2019, s. 64)

Başta beş çizgili dizek olmak üzere önceki notasyonlardan farklı tercihler barındıran Kerem Cenk Yılmaz notasyonunda, oval yuvarlak dışında “kapalı tek” olarak adlandırılan teknik 3. boşlukta "x" şeklinde gösterilmiştir. Bu notasyonda, davul icrasında kullanılan teknikler dizeğin farklı boşluğa konumlanan notalar ile belirtilmiştir. Düm sesi birinci boşlukta, tek sesi üçüncü boşluk, yek sesi birinci ve üçüncü boşluk, kashak sesi dizek üstü, ciz sesi ikinci boşluk, çember sesi dördüncü boşluk, taka ses dördüncü çizgide gösterilmiştir (Örnek: Şekil 3.439).



Şekil 3.439 Kerem Cenk Yılmaz davul notasyonunda kullanılan transkriptler
(Yılmaz, 2015, s. 236)

3.1.22.9. Çifte Nakkare

Çalışma kapsamında incelenen notasyonlarda sadece Süleyman Şenel tarafından çanak ve el(zahme/çubuk) kullanımı göz önünde bulundurularak yazılan çifte nakkare notalarında, icranın hangi çanakta hangi el ile gerçekleştiğini göstermek için kuyruk yönlerini kullanılmıştır. Şenel; kuyruğu yukarıda olan notalarla sağ eli, kuyruğu aşağıda olan notalarla sol eli göstermiştir. Ayrıca dizek üzerinde diğerine göre daha aşağıda kalan çizgide küçük çanak, yukarıda kalan çizgide ise büyük çanak notalanmıştır. İncelenen notalarda iki çizgili dizek veya beş çizgili dizekte -ikinci ve beşinci çizgi olmak üzere- iki çizginin kullanıldığı görülmüştür. Şenel, anahtar tercihinin ise iki çizgili ritim anahtarından yana yapmıştır (Örnek: Şekil 3.440).



Şekil 3.440 Süleyman Şenel çifte nakkare notasyonundan örnek bölüm (Şenel, Gelin Getirme Havası, 2010, s. 1)

3.1.22.10. Bendir

Bendir notasyonlarında parmak, el ve icra tekniği gösteriminde betimsel unsurlara yer verilmiştir. THM eserlerini de notasyon örnekleriyle içinde barındıran Serkan Çelik'in “Bendir Metodu” isimli kitabı parmak gösterimi için sayısal ifadelerden faydalanmış olsa da sağ el veya sol el parmaklarını belirten herhangi bir transkript kullanılmamıştır. Çelik'in “kapama”, “şıkırdama” ve “şaplak” olarak adlandırdığı teknikler ise

artikülasyon işaretlerinden türetilen bazı transkriptler ile belirtilmiştir (Örnek: Şekil 3.441, Şekil 3.442).



Şekil 3.441 Serkan Çelik bendir notasyonundan örnek bölüm-1 (Çelik, 2016, s. 65)



Şekil 3.442 Serkan Çelik davul notasyonundan örnek bölüm-2 (Çelik, 2016, s. 58)

Yaşar Erdoğan'ın bendir notasyonlarının da bazı açılardan benzer bir anlayışla yazıldığı söylenebilir. Parmak gösterimi için aynı sayısal ifadelerden faydalanan Erdoğan, sağ ve sol parmaklarını ayırmak için İngilizce "right" ve "left" kelimelerinin ilk harflerini parmak numarasının başında majiskül gösterimleriyle kullanmıştır. Düm ve fiske vuruşu olarak adlandırdığı teknikleri ise yine bu kelimelerin ilk harflerinin majisküll gösterimleriyle yapmıştır (Örnek: Şekil 3.443, Şekil 3.444).



Şekil 3.443 Yaşar Erdoğan bendir notasyonundan örnek bölüm-1 (Erdoğan Y. , 2019, s. 65)



Şekil 3.444 Yaşar Erdoğan bendir notasyonundan örnek bölüm-2 (Erdoğan Y. , 2019, s. 79)

3.1.22.11. Alkış

THM eserlerinin notasyonunda kimi icralarda kullanılan alkış da bazı TRT notistleri tarafından notaya alınmıştır. Erkan Sürmen, “Elindeki Mendili Yudur Sevdiğim Yudur” isimli türküde alkış unsurunu seslerin altına “şak” yazarak ve ilgili bölümün başında “el ile çırpılır” notunu düşerek belirtmiştir. Nida Tüfekçi tarafından notaya alınan “Kurban Olam Kalem Tutan Ellere” isimli türküde ise alkış, dizeksiz olarak saz partisinin altında gösterilmiş, eser sonunda “porte altlarına yazılan notalar, el çırpılacak yerleri ve sürelerini belirtmek içindir” notuna yer verilmiştir (Örnek: Şekil 3.445, Şekil 3.446).



Şekil 3.445 Erkan Sürmen alkış notasyonu (Sürmen, Elindeki Mendili Yudur Sevdiğim Yudur, t.y, s. 1)



Şekil 3.446 Nida Tüfekçi alkış notasyonu (Tüfekçi, Kurban Olam Kalem Tutan Ellere, t.y, s. 1)

3.2. Türk Halk Müziğinde Notasyon Anlayışları

Çalışmanın önceki bölümünde notasyon unsurları açısından ele alınan icra ve notasyon özellikleri bu bölümde, kişi ve kurum notasyonları bakımından değerlendirilmiştir. Notistler tarafından dikkat edilen unsurlar, notasyonun daha bir yakın olduğu detay sınıflandırması, icra ve notasyon ilişkisi verilen örneklerle açıklanmıştır.

3.2.1. Muallim İsmail Hakkı Bey

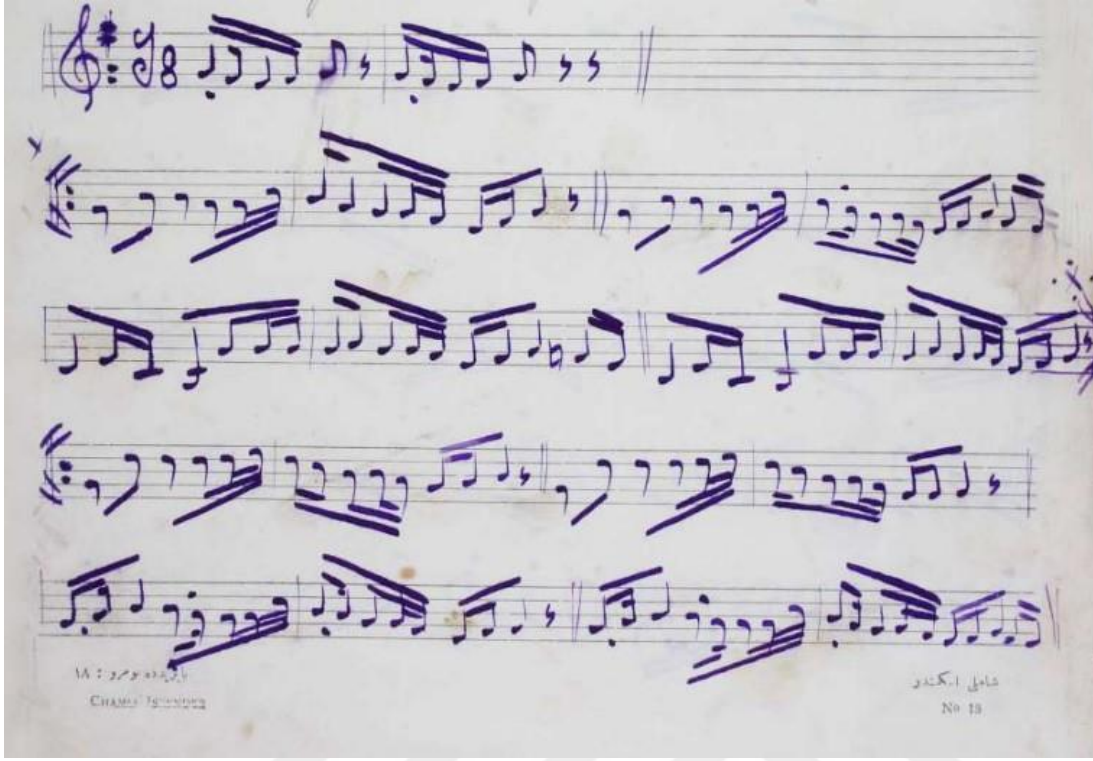
Küçük yaşlarda camide okuduğu ezanı dinleyen bir hünkâr müezzininin tavsiyesiyle saraya alınan Muallim İsmail Hakkı Bey, Mızıka-i Hümayun bünyesinde Guatelli Paşa, Zâti Arca, ve Suyolcu Latif Ağa'dan Türk ve Batı müziği dersleri alarak kendini yetiştirmiş, fasl-ı cedid ve fasl-ı atîk topluluklarında yer almıştır (Özcan, 2001). Zamanla serhanende unvanı alarak kolağası rütbesiyle bu topluluklarının başına geçmiştir (Öztuna, 1990). 1902-1905 yılları arasında Darülrifan Mektebi'nde musiki öğretmeni olarak görev yapmıştır (Güçtekin, 2014).

5 Ocak 1910'da İzzettin Elçioğlu ile birlikte Mûsiki-i Osmânî Mektebi adıyla özel bir okul açan İsmail Hakkı Bey, Dârülelhan Şark Mûsikisi Bölümü'nün ilk kuruluşu ve yeniden açılışında öğretim kadrosunda, Şark Mûsikisi Bölümü'nün lağvedilmesinden sonra ise Tarihi Türk Mûsikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti'nde görev almıştır (Özcan, 2001).

Çalışma kapsamında incelenen İsmail Hakkı Bey notasyonlarında; mikrotonların gösterimi için herhangi bir işaretin kullanılmadığı, nota kuyruklarının nota başının sağına konumlandırıldığı, sabit ton anlayışına sadık kalınarak ezgilerin "la" ekseninde notaya alındığı, türkü sözlerinin dizeğin üstüne Osmanlı alfabesi ile yazıldığı, uzayan sesleri veya heceleri belirtmek için herhangi bir işaretin kullanılmadığı, vokal notasyonda yer alan çalgısal bölümleri göstermek için Osmanlıca "saz" yazılıp üstüne bağ konulduğu, kimi zaman eserlerin makam bilgisine yer verildiği, arıza seslerin donanımdan ziyade eser içinde verildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca ezginin yazımında daha çok büyük değerli notaların kullanıldığı, herhangi bir armonik yapıya yer verilmediği, birleşik usullü eserlerde ölçü çizgisi ile ölçünün ikiye bölündüğü görülmüştür. Genelde süsleme, artikülasyon, nüans ve dinamik işaretlerinin kullanılmadığı bu anlayışta ezgi oldukça sade bir biçimde yazılmıştır.

Müziğin yazılı ifadesinde notisler kimi zaman yeni işaretler kullanmaya mecbur kalmıştır (Arsunar, 1937). İlgili alanyazında ilk örneklerine İsmail Hakkı Bey notasyonunda rastladığımız bazı tekrar işaretleri de kullanılmıştır. İsmail Hakkı Bey'in

bu kullanımları incelendiğinde işaretlerin “senyö” yerine tercih edildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.447).



Şekil 3.447 İsmail Hakkı Bey notasyon örneği

3.2.2. Otto Abraham/ Erich Moritz Von Hornbostel

Anadolu’da yapılan ilk derleme çalışmalarından olan ve 1902 yılında Felix von Luschan tarafından Güney Anadolu ve Kuzey Suriye’de yapılan (Bulgan, 2010) derleme gezisinde derlenen türküler, 1904 yılında notalarıyla birlikte Otto Abraham ve Erich Moritz von Hornbostel tarafından “Phonographierte Türkische melodien” isimli makalede yayımlanmıştır⁸. Bu makalede kullanılan notasyon anlayışı incelendiğinde; karar sesi tercihinin Batı tonalite anlayışına göre yapıldığı, notasyonda kullanılan seslere karşılık gelen frekans değerlerinin ilgili eser notasyonunun altında gösterildiği, mikrotonların gösteriminde “+” ve “-” işaretlerinden yararlanıldığı, sözlerin dizek altına Alman alfabesiyle Türkçe olarak yazıldığı, melodik yapının sade bir biçimde büyük değerli notalarla gösterildiği, tempo gösterimi ve bağ kullanımına özen gösterildiği

⁸ bkz. Abraham, Otto ve Erich M. Von Hornbostel; “Phonographierte Türkische melodien”, Zeitschrift für ethnologie 2: 203-221.

gözlemlenmiştir. Bu notasyonla ilgili olarak Yavuz (2020) tarafından usul yapısının anlaşılamadığı bu nedenle eserlerin farklı usul değerlerine sahip olduğu belirtilmiştir (Yavuz, İşleyen, & Önder, 2020). Rauf Yekta ise bu makalede kullanılan notasyon ile ilgili şunları belirtmiştir:

“Alman alimleri bu şarkıları yalnız notaya almakla iktifa etmemişler ve bunların tetkikinden güya çıkardıkları bir takım ilm-i netâici (...) birçok kuyûd-ı ihtiraziye şartıyla bir tettebbunâme şeklinde şarkıların evveline koymuşlardır. Vakıa bu tettebbuname hakikat-ı halden uzak öyle faraziyat ile doludur ki bunların burada ızah ve tenkidi maalesef mümkün değildir.

Notaların tarz-ı tahririne gelince bu cihet büsbütün hatalıdır. Alman âlimleri, bildiğimiz bazı şarkıların nameleri şöyle dursun ikalarını bile anlayamamışlardır. (Anadolu Halk Şarkıları Defter II, 1926)”



Şekil 3.448 Abraham&Hornbostel notasyon örneği (Abraham & Hornbostel, 1904, s. 214)

3.2.3. Seyfettin-Sezai Asal (Asaf) kardeşler

Asal kardeşler küçük yaşta Mızıka-i Hümayun’a öğrenci olarak girmiş, henüz öğrencilikleri devam ederken 1914 yılında devlet tarafından eğitim almak üzere Viyana Konservatuarı’na gönderilmiştir. Bu okuldaki eğitim süreçlerini 1922 yılında tamamlayan Asal kardeşler, Josef Marx’tan iki yıl kompozisyon dersi aldıktan sonra 1924 yılında yurda dönmüştür. 1925 yılında Galatasaray Lisesi’nde müzik öğretmeni olan Seyfettin Asal ve İstanbul Lisesi’nde müzik öğretmeni olan kardeşi Mehmet Sezai Asal dönemin Maarif Vekaleti tarafından Batı Anadolu’da derleme yapmak amacıyla görevlendirilmiş, 28 Ağustos 1925’te başlayan derleme gezilerini anlatan üç sayfalık bir raporu ve çoğunluğu zeybeklerden oluşan 76 türkünün notasını 1926 yılında Yurdumuzun Nağmeleri isimli kitapta yayımlamıştır (Asaf & Asaf, 1926). Asal kardeşlerin bu çalışması Cumhuriyet Dönemi’nin ilk resmi derleme gezisi olarak kayıtlara geçmiştir. Muhtelif şehirlerde bulunan köy, kasaba ve hapishanelerin

gezildiği, Türk Ocakları ve jandarma vesâtatıyla civar köylerden köylülerin toplanarak dinlenildiği, bazı şehirlerde konserlerin verildiği ve Türk Ocakları bünyesinde verilen müzik derslerine iştirak edildiği bu derleme faaliyetinde dikte edilen ezgiler için fonograf yerine “ağızdan dikte etme yöntemi” kullanılmıştır (Asaf & Asaf, 1926).

Yurdumuzun Nağmeleri isimli kitabında Asal kardeşler tarafından kullanılan notasyon anlayışı incelendiğinde; usul yapısının bölünerek gösterildiği, uzun süreyi belirten sus işaretlerinin gösterimi için yeni bir işaretin türetildiği, ezgi yapısının genelde büyük nota değerleri ile sade bir biçimde yazıldığı, eser isimlerinin ve sözlerinin yazımında dönemin yazı dili olan Osmanlıca’nın kullanıldığı görülmüştür. Süsleme, artikülasyon, nüans ve dinamik işaretlerine yer verilmeyen bu notasyonda oktav değişimlerinin gösterimine ve bağ kullanımına özen gösterilmiştir.

Yurdumuzun Nağmeleri isimli kitapta kullanılan notasyon anlayışı dönemin bazı müzikologları tarafından eleştirilmiştir. M. Ragıp Gazimihal 1926 yılında yayımladığı “Anadoolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” isimli kitabında Asal kardeşler notasyonunun türkülerin inceliklerini belirtmediğini ifade etmiştir (Gazimihal, 2006). Asal kardeşlerin eğitimlerinin büyük bir bölümünü Avrupa’da Batı müziği eğitimi alarak tamamlaması, Türk müziği tanıma ve türkülerin “inceliklerini” yazıya aktarma konusunda bazı aksaklıklara sebep olmuş olabilir (Örnek: Şekil 3.449).



Şekil 3.449 Asaf kardeşler notasyon örneği (Asaf & Asaf, 1926, s. 30)

3.2.4. Darülelhan notasyonu

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde müziğin kurumsallaşması ile ilgili atılan ilk adım olan Mızıka-i Humayün’ü 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ve akabinde Dârü’l Bedâyi’nin açılması takip etmiştir (Turhan & Feyzi, 2021). Müzik ve

Tiyatro olmak üzere iki koldan hayatietini sürdüren Dârü'l Bedâyi Osmani'nin müzik kolu zamanla Dârü'l-Elhân adı altında kendi hüviyetini kazanmıştır (Turhan & Feyzi, 2021). “Musikin bilimsel olarak eğitim ve öğretimi, klasik eserleri notaya alarak tespit etme, musiki zevkini topluma yayma, eski Türk bestekârlarına ait klasik eserlerin yeniden tanıtılarak canlandırılması ve yayımlanması, musiki tarihi ve kuramı ile besteciliği bilen öğretmenlerin yetiştirilmesi, Türk musikisinin zamanın zevk ve anlayışına uygun gelişmesi ve özelliklerinin korunarak devamlılığının sağlayacak sanatçıların yetiştirilmesi” (Alpyıldız, 2018) misyonu ile 1914 yılında eğitim hayatına başlayan Dârü'l-Elhân kısa süre sonra 1. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle önce Batı müziği, daha sonra Türk müziği bölümleri kapatılmıştır (Deniz, 2019). 1917 yılında eğitim hayatına tekrar başlamasına rağmen 1918'de İstanbul'un işgali sonrası erkek kısmının kapatılmasıyla aksayan eğitim süreci 14 Eylül 1923 tarihinde “Avrupa Konservatuvarları gibi asri bir müessese” olma idealiyle tekrar başlamıştır (Turhan & Feyzi, 2021). 1926 yılında Musa Süreyya Bey ve Zeki Üngör tarafından “Konservatuvar teşkili hakkında rapor” başlığıyla yayımlanan yazının ardından Sanayi-i Nefise Encümeni'nin aldığı kararla Türk müziği bölümü kapatılmış ve yerini Klasik Türk Müziği eserlerini “tasnif ve tespit etmek”le görevli bir heyete bırakmıştır (Turhan & Feyzi, 2021).

Dönemin Dârü'l-Elhân müdürü Musa Süreyya Bey, müdür yardımcısı Yusuf Ziya Demircioğlu ve Şark Mûsikîsi Nazariyatı ve Tarihi öğretmeni Rauf Yekta Bey'in gayretleriyle Anadolu'dan anket fişlerine cevaben gelen 100 kadar türkünün yayımlamaya değer görülenleri “Dârü'l-Elhân Külliyyatı- Anadolu Halk Şarkıları” adıyla 1926 yılında iki defter halinde yayımlanmıştır (Deniz, 2019). Bu iki defterde eserleri notaya alan kişilerin ismi yazmamaktadır. Buna karşın Salih Turhan ve Ahmet Feyzi tarafından yapılan Dârü'l-Elhân Halk Müziği Külliyyatı isimli çeviri-inceleme-işleme çalışmasında 2. defterde bulunan birçok türkünün Ömer Efendizâde Sabri Bey tarafından notaya alındığı belirtilmiştir (Turhan & Feyzi, 2021). Bu sebeple birinci ve ikinci defterde bulunan notasyon örnekleri diğerlerinden ayrı olarak ele alınmıştır.

İlk iki defterdeki notasyon anlayışı incelendiğinde; melodik yapının sade bir şekilde yazıldığı, mikrotonların gösteriminde yer yer “çengelli bemol” işaretinin kullanıldığı, dil yönünden Osmanlıca yazı dilinin tercih edildiği, usul gösteriminde iki sayı arasına “/” işaretinin konulduğu, genelde vokal icra temel alınarak çalgısal icranın göz ardı edildiği, eserin ilk kıtasına ait sözlerin dizeler üzerine –eğer yazılırsa- diğer kıtalara ait sözlerin dizeler altına yazıldığı, eser künyesinde makam ve yöre bilgisine yer verildiği, Aranağme vb. çalgısal bölümlerin –eğer yazılırsa- genelde eserin sonunda yazıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.450).

İlk derleme gezisinde derelenen türkülerin yayımlandığı beşinci ve altıncı defterdeki notasyon örnekleri incelendiğinde; çalgısal eser örneklerine de yer verildiği, usul gösteriminde “/” işaretinin kullanılmadığı, yazı dilinde Osmanlıca’nın kullanıldığı, karar sesi tercihlerinin sabit ton anlayışıyla şekillendiği, alterasyon işaretlerinin donanımdan ziyade ezgi içinde ilgili sestten önce kullanıldığı, bazı eserlerde ölçülerin ölçü çizgisi ile ikiye bölündüğü, zaman zaman sadece vokal bölümlerde uzatma bağının kullanıldığı ve bazı eserlerde eser bölümlerinin “türkü” gibi isimlerle adlandırıldığı görülmüştür. İlk beşte defterde eser künyesinde belirtilen makam bilgisi altıncı defterden itibaren kullanılmamıştır. Bunun dışında notasyon unsurlarının kullanımı ve ezgilerin yazımında ilk iki defterdeki anlayış sürdürülmüştür (Örnek: Şekil 3.451).



Dârü'l-Elhân tarafından 16 Ağustos 1927 yılında gerçekleştirilen ikinci derleme gezisine Konservatuvar Müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu, keman muallimi Ekrem Besim Bey, solfej muallimi Muhiddin Sadık Bey ve türküleri notaya almakla görevli Ferruh Arsunar katılmıştır (Deniz, 2019). İkinci derleme gezisinde Konya ve ilçelerinin ardından heyet iki gruba ayrılmıştır. Ekrem Besim Bey ve Muhittin Sadık Bey'in yer aldığı birinci grup Konya Ereğli'ye giderken, Yusuf Ziya Bey ve Ferruh Bey'den oluşan ikinci grup ise yanlarında fonografla birlikte Karaman'a gitmiştir (Gazimihal, 2017). Yusuf Ziya Bey'in ikinci seyahatle ilgili anlattığı bilgileri Mahmut Ragıp Gazimihal şu şekilde aktarmaktadır: "Karaman heyeti o civarda iki gün çalışarak 20 kadar parça

toplamiştir. Ekseriyetle, plaklara alınanlar uzun havalardı; diğerleri ise doğrudan doğruya notaya yazılıyorlardı. Esasen, her yerde, müsait vakit bulunduğu zamanlarda hiç gramofona müracaat edilmemiştir.” (Gazimihal, 2017, s. 168)

Karaman istasyonunda birleşen iki heyet Afyon üzerinden Alaşehir’e geçmiştir. Burada 89 yaşındaki Halil Onbaşı’dan derlenen Ger Ali isimli türkü hem Yusuf Ziya Bey’in hem de Mahmut Ragıp Gazimihal’in yazılarına konu olmuştur. Yusuf Ziya Bey türkünün hikayesine ve yöredeki bilinirliğine değinirken Mahmut Ragıp Gazimihal şunları yazmıştır:

“Musikîsi bir şaheserdir. Zarif bir şekilde notaya alınmasındaki muvaffakiyeti, bir defa daha Ferruh Bey hesabına kaydedelim. Usûlsüz çizginin bütün incelikleri rahatça okunur. Genç Osman türküsü gibi bunun bestesinin tahlili için de 4. “Anadolu Halk Şarkıları” defterinin Cemal Reşit Bey tarafından yazılan mükemmel mukaddimesine müracaatı tavsiye ederiz.” (Gazimihal, 2017, s. 170)

İkinci derleme seyahati kapsamında Alaşehir’de yapılan derlemelerin ardından Manisa’ya geçilmiştir. Manisa’dan sonra İzmir üzerinden Ödemiş’e, Ödemiş’ten Gölcük’e, sonrasında yine Ödemiş üzerinden Aydın’a hareket eden derleme heyeti çalışmalarını 20 Eylül’de tamamlayarak İzmir’den hareketle ertesi gün İstanbul’a dönmüştür (Deniz, 2019).

İkinci derleme seyahatinde derlenen türkülerin bir kısmı üçüncü, dördüncü ve yedinci defterlerde Cemal Reşit Bey’in mukaddimesi ile yayınlanmıştır. Anadolu Halk Şarkıları üçüncü, dördüncü ve yedinci defterlerde bulunan eserlere ait notalar incelendiğinde; önceki deflerde sağlanan standarda sadık kalındığı, eserlerin görece daha uzun yazıldığı, birleşik usllü eserlerde ölçünün ölçü çizgisi ile ikiye bölündüğü, serbest ritimli eserlerin yazımında usul rakamının kullanıldığı, eser içinde serbesiteyi sağlamak için puandorglardan yararlanıldığı, bazı eserlerde süsleme işaretlerine yer verildiği, satır sonu tamamlanmamış ölçülerin gösteriminde herhangi bir işaretin kullanılmadığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.452).



Şekil 3.452 Darüelhan 3., 4., ve 7. derleme defterinden notasyon örneği (Anadolu Halk Şarkıları Defter:4, 1927, s. 11)

20 Ocak 1927 tarihinde Dârü'l-Elhân adının İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değişmesinin ardından üçüncü derleme faaliyeti İstanbul Belediye Konservatuarı çatısı altında 9 Temmuz 1928 tarihinde gerçekleşmiştir (Kolukırık,2014). Üçüncü derleme gezisi Kastamonu, İnebolu, Ankara, Çankırı, Eskişehir, Kütahya, Bursa yörelerinde yapılmıştır (Turhan & Feyzi, 2021). Avrupa'dan getirilen iki ses kaydedici ile yola çıkan Yusuf Ziya Bey, Ekrem Besim Tektaş ve Ferruh Arsunar, 30 Temmuz 1928 tarihinde 200'den fazla türkü derleyerek İstanbul'a dönmüştür (Deniz, 2019). Bu derleme gezisinde derlenen türkülerin bir kısmı sekizinci, dokuzuncu ve onuncu defterde notalarıyla yayımlanmıştır.

1 Kasım 1928 tarihinde kabul edilen "Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun" uyarınca gerçekleşen Harf Devrimi ile yazı dilinin değişmesi nota yayımcılığını da etkilemiştir. İlk yedi defterde sağlanan standart sekizinci defterde bozularak sekizinci defterde daha sade bir notasyon tercihiyle bulunulmuştur. Nitekim bu sade yazım çok uzun sürmemiş, yeni yazı diline kısa sürede uyum sağlanmıştır. Ayrıca daha önceden Hüsnü Onaran Basımevi tarafından ve "Anadolu Halk Şarkıları" adıyla yayınlanan derleme defterleri sekizinci defterden itibaren Evkaf Matbaası tarafından "Halk Türküleri" adıyla yayınlanmaya başlamıştır.

Halk Türküleri 8, 9 ve 10 numaralı defterlerde bulunan notalar incelendiğinde; yazı dilinde Latin harflerinin kullanıldığı, ilk örneklerine İsmail Hakkı Bey notasyonunda

rastlanan tekrar işaretinin bu notasyonda da kullanıldığı, “koda” gibi bazı tekrar işaretlerinin yazı ile gösterildiği, melodik yapının süslemeden uzak sade bir biçimde yazıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.453).



Şekil 3.453 Darüelhan 8., 9., ve 10. derleme defterinden notasyon örneği (Halk Türküleri Defter:8, 1929, s. 11)

15 Ağustos 1929 tarihinde Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar, Abdülkadir Başkurt ve Remzi Bey'den oluşan heyet tarafından Zonguldak üzerinden Sinop'a hareketle başlayan derleme gezisinde Gümüşhane, Erzurum, Trabzon, Bayburt, Erzincan şehirlerine gidilmiş ve ses kaydının yanında ilk defa görüntü kaydı da yapılmıştır. Derlenen türkülerin çoğu on üçüncü ve on dördüncü defterde yayımlanmıştır.

Dârü'l-Elhân tarafından yayımlanan derleme defterleri çoğunlukla yayımlanmadan önce yapılan derleme faaliyetlerinde derlenen eserlere ait notaları kapsamaktadır. On birinci ve on ikinci defterler bu kapsamın dışında kalarak farklı derleme gezilerinde derlenen türkülerden oluşmaktadır. Bu defterlerde Kütahya, Bursa, Sivas, Aydın, Urfa, Lofça, İzmir, Rumeli, Harput, Bartın, Erzurum, Tırnava, Niğde, Erzincan, Ankara, İstanbul, Giresun, İslimiye, Kayseri, Kastamonu, Erzincan ve Manisa yörelerine ait türkülerin notalarına yer verilmiştir. Lofça, Tırnava ve İslimiye yörelerine atfedilen türkülerin ne zaman ve kim tarafından derlendiği bilinmemektedir. Diğer yörelere ait

türkülerin notalarının ise kaydedilip sonra notalanması veya “ağızdan dikte etme” yöntemi ile yazılan notanın geç yayımlanması ihtimal dâhilindedir.

Bu defterlerde Darülelhan notasyon anlayışının son şeklini görmek mümkündür. Belli bir gelişim çizgisi içinde benzer tercihleri barındıran bu defterler Türk Halk Müziği’nin yazılı ifadesi ile ilgili çeşitli anlayışları bünyesinde barındıran ve sonraki notasyon anlayışlarının oluşmasında önemli bir yere sahip olan ilk kurumsal notasyon anlayışı örneğidir. Önceki defterlerde melodik yapının yazımında sadelik, alterasyon işaretlerinin eser içinde gösterimi, yazı dili ve eser künyesi tercihi gibi birçok konuda standartlaşan notasyon anlayışı bu defterlerde sürdürülmüştür.

Önce Dârü’l-Elhân sonrasında İstanbul Belediye Konservatuvarı çatısı altında yayımlanan derleme defterindeki notalar incelediğinde; önceleri daha sade bir anlayışla yazılan notalar süsleme notaları, nota değeri içerisinde bölünmeler, tempo ve usul gösterimleri gibi birçok notasyon unsurunun zamanla gelişmesiyle daha detaylı bir notasyon anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayışla Türk Halk Müziği’nin yazılı ifadesi ile ilgili birçok sorun kısmen çözülsün de metronom bilgisi, mikrotanların ifadesi, serbest ritimli eserlerin notasyonu gibi bazı konularda fikir birliği sağlanamamıştır (Örnek: Şekil 3.454).

ELİNDEKİ NARGİLE

ERZURUM E LİN DE Kİ NAR Gİ LE BALA DOL DUR



VER GÜ LE GÜ LE EY LE HIR SIM Şİ KİR

Kİ BA LA KAL KİM Gİ DEM YAR Gİ LE

KAL KİM Gİ DEM YAR Gİ LE

*ELİNDEKİ NARGİLE BALA
DOLDUR VER GÜLE GÜLE
EYLE HIRSEM ŞİKİR Kİ BALA
KALKIM GİDEM YAR GİLE*

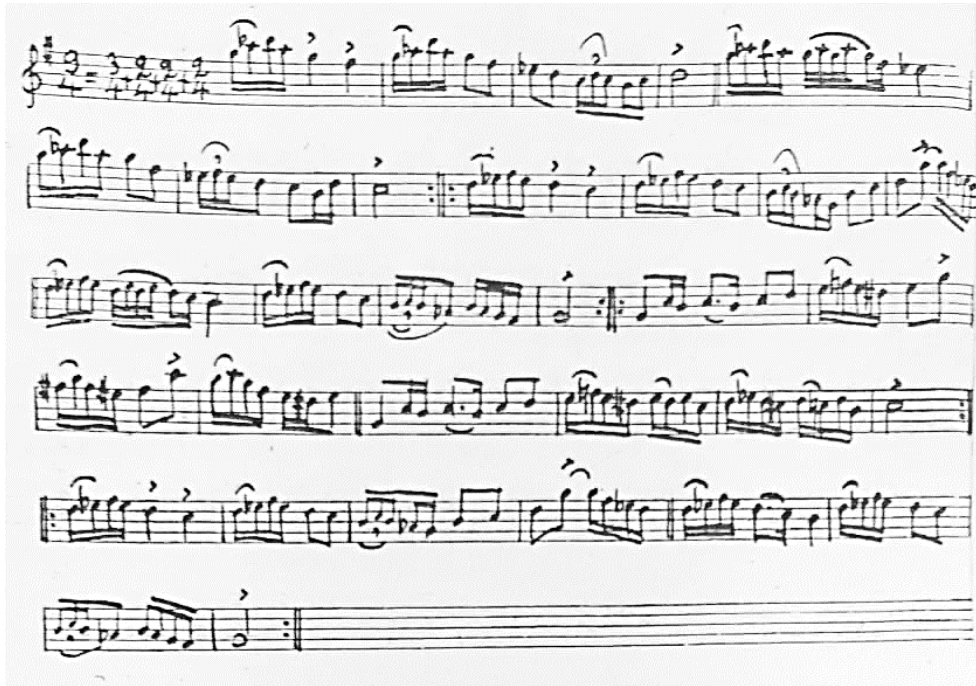
*KIZ HAVAR HAVAR HAVAR HAVAR
HAVAR DİMEDE NE VAR
ARKADAŞIM KIZ OLSA BALA
ALTI AYLIK YOLDA NE VAR*

Şekil 3.454 Darülelhan 13. derleme defterinden notasyon örneği (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 26)

3.2.6. Ahmet Yekta Madran

Müzik eğitime İzmir Sanat Mektebi'nde başlayan Ahmet Yekta Madran, Meşrutiyet'in ilanından sonra Mızıka-ı Hümayun'da klarnet icracılığı, daha sonra Mısır'da Alman orkestrasında solistlik, Cumhuriyet'in ilanından sonra Riyast-i Cumhur orkestrasında şeflik yapmış, 1950 yılında İzmir'de vefat etmiştir (Ahmet Yekta Madran, 2023).

Notaları Ahmet Yekta Madran tarafından yazılan “Zeybek Havaları ve Oyunları” isimli kitapta yer alan notasyon örnekleri incelendiğinde; usul gösteriminde usul rakamının yanı sıra darpların da belirtildiği, başta standart vurgu işareti olmak üzere artikülasyon işaretlerinin kullanıldığı, ölçülerin kesik çizgiler ile bölüldüğü, alterasyon işaretlerinde Avrupa notasyon sistemi transkriptlerinin kullanıldığı, tempo gösteriminde İtalyanca ve Türkçe terimlere yer verildiği, bunun yanı sıra metronom bilgisinin “ (M.M: $\text{♩} = \text{Bpm}$ Değeri)” şeklinde gösterildiği, bazı eserlerde dinamik işaretlerinin kullanıldığı, melodik yapının daha çok on altılık ve otuz ikilik notalarla yazıldığı, bazı eserlerde makam bilgisine yer verildiği, karar sesi tercihininde eserin makam yapısının göz önünde bulundurulduğu görülmüştür. Ayrıca “Ege Zeybek Oyun Havası” isimli eserde yer verilen davul notasyonunda; 5 çizgili iki dizeğin kullanıldığı, “çırpak”, “p. tokmak” veya “f. tokmak” gibi isimlerle dizelerin adlandırıldığı, tokmak notasyonunda vurgu ve süsleme işaretlerine yer verildiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.456).



Şekil 3.456 Ahmet Yekta Madran notasyonundan örnek bölüm (Bayatlı, 1943, s.

3.2.7. Ferruh Arsunar

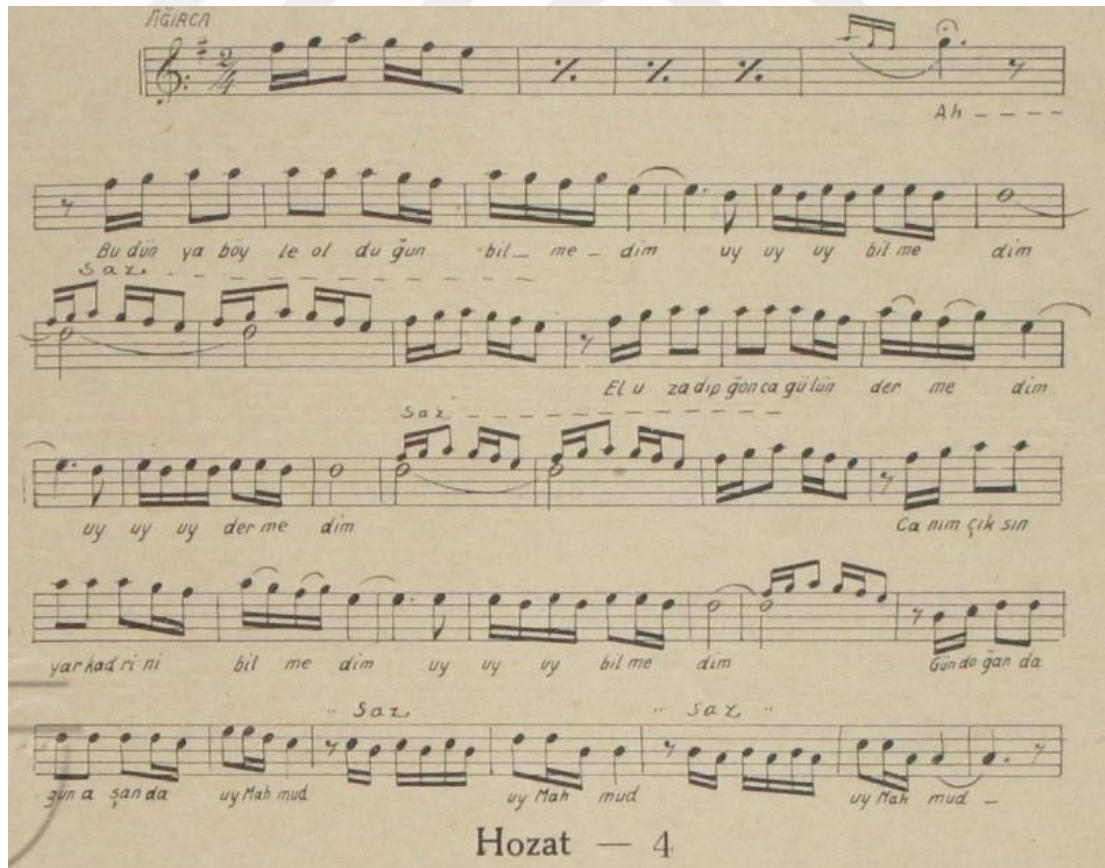
Türk Halk Müziği'ne dair çok sayıda çalışma yapmış olan Ferruh Arsunar'ın biyografisi ile ilgili sınırlı sayıda belge ve bilgi bulunmaktadır (Damar, 2020). 1923 yılında Dârü'l-Elhân Şark Musiki 'si bölümüne girerek Türk müziği eğitimi alan Arsunar, Rauf Yekta Bey'in önerisiyle 1927'de yapılan ikinci geziden itibaren Dârü'l-Elhân derleme faaliyetlerine eserleri notaya almakla görevli olarak katılmıştır (Damar, 2020). Ferruh Arsunar'ın nota yazımındaki marifeti eğitim yıllarından itibaren Rauf Yekta Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal ve İsmail Hakkı Bey'in takdirini kazanmıştır. Gazimihal (2017), Arsunar'ın diyapozon yardımı olmadan "la normal"i duyacak kadar hassas bir kulağa, ezgileri çok süratli dikte edebilecek özel bir yeteneğe, uzun havaları notaya almak hususunda yüksek bir zekâ ve istidada sahip olduğunu, ayrıca ilk THM notasyon örneklerini sunan İsmail Hakkı Bey'in en sevdiği öğrencisi olduğunu belirtmiştir (Gazimihal, 2017). Ayrıca Gazimihal (1937), "Anadolunun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not" isimli kitabın önsözünde Arsunar'ın Tunceli'de yaptığı çalışmalarda gramofon kullanmadığını fakat yöre müziğini yıllarca benimsedikten sonra yaptığı bu çalışmada gramofonsuzluğun ikinci derecede önemli olduğunu yazmıştır. Aynı yazıda Arsunar notasyonunda notasyon işaretlerinin farklı kullanım şekilleri ile ilgili Gazimihal, dipnot olarak şu ifadelerle yer vermiştir: "Bay Ferruh'un notaya alışlarında grupettoların, süs notalarının yazılışına ait bazı hususiyetler var: meselâ sondan appogiatürler, bir ölçünün ikiye bölünmesi gibi hususiyetler. Bu gibi yenilikler kullanmağa bütün folklorcular mecbur kalıyor" (Gazimihal, 1937). Parlak (2013) ise "Cumhuriyet'ten Günümüze Bağlamada Standardizasyon ve Notasyon Çalışmaları" isimli bildirisinde Arsunar notasyonunun dönemin en ileri nota örneklerinden olduğunu belirtmiştir (Parlak, 2013).

Ferruh Arsunar yaşamı boyunca bireysel ve kurumsal derleme faaliyetlerinde bulunmuş ve bu derleme faaliyetlerinde birçok eseri gramofon yardımıyla veya ağızdan dikte etme yöntemiyle notaya almıştır. Kendi ifadelerinden ve dönemin kaynaklarından edinilen bilgiler ışığında, Arsunar'ın ağızdan dikte etme yöntemiyle yazdığı notaları kimi zaman icra sırasında tek seferde kimi zaman icracıya tekrarlatarak notaya aldığı anlaşılmaktadır. Belli bir gelişim çizgisinde değişen bazı tercihleri barındıra bu anlayışı Arsunar şu şekilde açıklamıştır:

Söz sırası gelmişken bilhassa işaret etmek isterim ki eski Anadolu folklor seyahatlerim sırasında aldığım türkülerin sadece doğru şekilde yazılmasına çalışırdım; ve melekelerim bu yolda ilerliyerek semt semt ağızlar arasındaki en ince farkları bile süratle ayırd edebilecek imlâ maharetine erişmiştim. Fakat bazı tesadüfler son üç dört senelik araştırmalarımda bana <dinlediğim ezgilerde ezginin esas iskeletine ait notlar ile tezyinî notları birbirinden ayırd ederek görmek> ihtiyacını kazandırdır. (Arsunar, 1937)

Ferruh Arsunar'ın ilk notasyon örneklerinde kullandığı sade yazı dilinin yerini zamanla daha detaylı bir anlayışın aldığı görülmektedir. Bu sebeple çalışma kapsamında incelenen Arsunar notasyonunu iki grupta incelemek yerinde olacaktır. Bu gruplardan birisi yapısal bir anlayışın hakim olduğu tespit notasyonlarıken diğeri ezgi ve icranın analiz edildiği icra ve kuralcı notasyonlardır.

İlk grupta yer alan notasyonlar incelendiği; melodik yapının yazımında sadeliğin ön planda olduğu, metrtonom gösterimi ve dinamik işaretlerinin kullanımına özen gösterildiği, bazı eserlerde “ağica”, “usulsüz gibi” benzeri tempo ifadelerinin bulunduğu, sözlerin dizek üzerine yazıldığı, “koda” yazı ile belirtildiği, bazı eserlerde çalgısal bölümlere eser sonunda yer verildiği, sol anahtarının sadece ilk dizekte yanında iki nokta ile kullanıldığı, serbest ritimli eserlerin belli bir usulde yazıldığı, eserlerdeki serbestliğin eser başında “usulsüz” yazısı veya eser içerisindeki “puandorg” kullanımı ile sağlandığı, yer yer nefes yerlerinin belirtildiği, vokal ve çalgısal icranın farklı yürüyüşlerini belirtmek için çoksesli yazımın kullanıldığı, tekrar eden tartımların gösteriminde ölçü tekrarı işaretinden faydalandığı, birleşik usullü bazı eserlerde kesik çizgi ile ölçünün ikiye bölündüğü görülmüştür (Örnek: Şekil 3.457).



Şekil 3.457 Ferruh Arsunar notasyonundan örnek bölüm-1 (Arsunar, 1937, s. 17)

İkinci grupta yer alan notasyonda ise birinci gruba nazaran içinde çok fazla detay barındırdığı, melodik yapının gösteriminde armoniklerin de notasyona dahil edildiği, bazı eserlerde ezgi cümlelerinin sayılarla kodlandığı, kodlanan cümlelerinin -eser notasından ayrı olarak- eşlik çalgısı, icra işaretleri, atikülasyon işaretleri ile yeniden notaya alındığı, dizek tercihinde partiyonlu yapının tercih edildiği, mızrap yönleri için “n” ve “v” işaretlerinin kullanıldığı, saz icralarında kullanılan düzenin çeşitli görsellerle belirtildiği, bazı serbest ritimli eserlerde çalgısal bölümlerin yazımında daha küçük puntoların kullanıldığı, yer yer arpejlemelerin gösterildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.458).

KÖROĞLU

1943
MARAS - ELBİSTAN
F. AR.

[M. 7: ♩ = 176 - 184]

[SAZ - Gırtlık - AYAR] ①

Tinpo

HEY HEY

[SES] ③

[SAZ] ④

HE (M. 11: ♩ = 144)

Yİ NE DE HEY HEY

BEN DEN SE LÂTI

OL - SUN - GO LU BE Yİ - NE HEY

GO LU BE - Yİ - NE BE NİM İ NEN

ÜĞ RÂŞ - MA YA DEVGİ - REK. HEY

HE Lİ DEVGİ - REK

Şekil 3.458 Ferruh Arsunar notasyonundan örnek bölüm-2 (Arsunar, 1947, s. 14)

3.2.8. Ahmet Adnan Saygun

Küçük yaşlarında müziğe ilgi duyan Saygun, 1922 yılında Macar Tefik Bey'in öğrencisi olmuş ve 1925 yılında La Grande Encyclopedia'da bulunan müzikle ilgili makaleleri çevirerek bir Musiki Lugatı oluşturmuştur (Ahmet Adnan Saygun, 2023). Aynı yıl İzmir'de müzik öğretmenliği yapmaya başlamış, bu görevini 1928 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından açılan sınavı kazanarak Paris'e gidinceye dek sürdürmüştür (Cemalcılar, 1992). Burada önemli bazı müzik adamlarından dersler alan Saygun, 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan ve müzik imlası dersleri vermiştir (Ahmet Adnan Saygun, 2023). Müzik yaşantısı boyunca Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nda şeflik, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik öğretmenliği, Halkevleri müfettişliği gibi önemli görevlerde bulunmuştur (Ahmet Adnan Saygun, 2023). 1936 yılında Bartok'un Türkiye gezinde kendisine eşlik eden Saygun, bu alanda da çeşitli çalışmalar yapmıştır (Cemalcılar, 1992).

Türk Halk Müziği eserlerini notaya alma konusuyla da yakından ilgilenen Saygun'un 1943 yılında İsviçre'nin Basel şehrinde sunduğu "Halk Müziğinin Derlenmesi ve Yazıya Geçirilmesi" isimli bildirisinde halk müziği eserlerini notaya alırken kullanılabilecek bazı alterasyon işaretleri önermiştir. Halk müziklerinin ezgi yapısını üç durum üzerinden değerlendiren Saygun, tampere sistem ve önerdiği dizgesel yapının yanı sıra yeni bir dizinin keşfedilmesi halinde farklı işaretlerinin türetilbileceğini belirtmiştir (Saygun, 1974). İlgili alanyazın tarandığında Saygun'un notasyonda bu işaretleri büyük çoğunluğunu kullandığı görülmüştür. İşaretlerin oluşturulmasında Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazarî ve Amelî Türk Musîkisi" eserinden faydalanan Saygun, bu işaretlerin Batı'daki kullanımlarından ayrılmasında bir lüzum olmadığını belirtmiş ve bazı işaretlerin kullanılış tarzını değiştirmiştir (Saygun, 1938). Saygun'un alterasyon işaretleri ve açıklamaları aşağıdaki gibidir:

METİNDE KULLANILMIŞ OLAN ARIZA İŞARETLERİ

- ♯ Önüne geldiği notayı bir koma kalınlaştırır (1).
Bilfarz la ve si ♯ arası sekiz komaya müsavidir; diğer bir ifade ile bu iki ses arasında bir "büyük mücennep,, aralığı vardır.
- ♯ Önüne geldiği notayı takriben iki koma kalınlaştırır.
Bilfarz la ve si ♯ arası takriben yedi komaya müsavidir; bu perde, Türk sanat musikisinde meselâ Uşak makamında düğâh ve segâh perdeleri arasındaki aralığa tekabül eder.
- ♯ Önüne geldiği notayı dört koma kalınlaştırır (1).
Farazâ, la ve si ♯ arası beş komaya müsavi dir; yâni bu iki perde arasında bir "küçük mücennep,, aralığı mevcuttur.
- ♯ Önüne geldiği notayı beş koma kalınlaştırır.
Bilfarz la ve si ♯ arası dört komaya müsavidir; bu suretle, mezkûr aralık bir "bakîye,, ye müsvi olur.
- ♯ Notayı bir koma inceleştirir.
- ♯ Notayı takriben üç koma inceleştirir.
- ♯ Notayı dört koma inceleştirir.
- ♯ Notayı beş koma inceleştirir (2).

Bu izahattan anlaşılacağı üzere, metin dahilinde bilfarz la ve si natürel arası dokuz komadan müteşekkîl olacak demektir. Diğerleri de ona kıyas oluna...

(1) Bu işaretler şu cserden iktibas olunmuştur:
Nazari ve ameli Türk musiki'si. Doktor Suphi Zühtü. İstanbul Konservatuarı neşriyatından İstanbul 1936.

(2) Doktor Suphi Zühtü, mezkûr eserinde ♯ işaretini beş, ♯ işaretini de dört koma incelik için kullanıyor sa da, diyez işaretini garptaki telâkîl tarzından ayırmakta bir fayda görmediğim cihetle, bunların kullanış tarzlarını değiştirdim.

Şekil 3.459 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda kullanılan değiştirici işaretler (Saygun, 1938, s. IX)



Şekil 3.460 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-1 (Saygun, 1938, s. 1)

Saygun'un üzerinde durduğu bir diğer konu ise karar tecihleri olmuştur. Önceleri Avrupa'da karar sesi tercihlerinin "sol" sabit ton kabul edilerek yapıldığını belirten

Saygun, “la” sesinin sabit ton olarak kabul edilmesi halinde donanımda kullanılan alterasyon işaretlerinin sayısının azalacağını ve sanat müziğinde aynı perdede biten makamlarla daha kolay karşılaştırılacağını belirtmiştir (Saygun, 1938).

Saygun’un nota yazımı ile ilgili belirttiği bir diğer konu ise gerçek ve ikincil olarak adlandırdığı seslerin notasyonda gösterimi ile ilgilidir. İkincil seslerin (ornament) gösteriminde küçük notaların kullanılması ya da daha ince yazılmak suretiyle gerçek sesteki aldıkları değerlerin belirtmesinin daha iyi olacağını düşünmüş, bu konuyu tartışmaya değer görmüştür (Saygun, 1974).

Ayrıca derlenen ezgilerdeki ağız özelliklerine dikkat çeken Saygun, yörede kullanılan ağız özelliklerinin gösterimi için de notasyonda bazı fonetik işaretlere yer vermiştir. Kullanılan işaretlere ilişkin açıklamaları ise aşağıdaki şekillerde şu şekilde verilmiştir:

**TELÂFFUZA VE METİNDE KULLANILAN İŞARETLERE
AİD İZAHAT**

ç	c ile dz arası
ç	ç ile ts arası
ε	“Er - ken” veya meyve hakkında müstamel “er - mek” tabirlerindeki “er,, lerin telâffuzu (Arap harfleri ile ر, yazılırdı).
ğ	ğ ile arabca ح nın yanyana telâffuzu.
kî	“k,, yı “i,, önünde tamamiyle yumuşatmamak için.
û	u ile ü arası.
’	Kelimenin “ع,, a yakın bir telâffuzla kesileceğini gösterir.
[: :]	Bu iki işaret arasındaki metnin tekrar edileceğini gösterir.
~~	Metne yapılan ilâveler.
(= —)	Doğrusu veya İstanbul şivesine göre telâffuzu gösterir.

Şekil 3.461 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda kullanılan fonetik işaretler
(Saygun, 1938, s. VIII)

|: Yenge kızın bir tane
Saçları dane dane :|
|: Yenge kızın iki dir.
Küçüğü (= — gū) benimki dir :|
|: Yenge kızın üç ė oldu (= — du)
Biri bana gūċ oldu :|
|: Yenge kızın dördü (= dört) oldu
Biri bana derd oldu :|
|: Yenge kızın beş oldu
Biri ban 1 (1) (= na) eş oldu :|
|: Yenge kızın altı (= n) dir
Yanakları (= — n) tatlı dir :|
|: Yenge kızın yedi dir
Bir danesi ? :|
|: Yenge kızın sekiz dir
Ortançası semiz dir :|

Şekil 3.462 Ahmet Adnan Saygun notasyonunda fonetik işaretlerin kullanımı
(Saygun, 1938, s. 27)

Bu çalışma kapsamında Ahmed Adnan Saygun tarafından yazılan “Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat” ve “Halk Türküleri On Beşinci Defter, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon” isimli kitaplarda bulunan notalar incelenmiştir. “Halk Türküleri On Beşinci Defter, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon” isimli kitap Dârü’l-Elhân/İstanbul Belediye Konservatuarı defter serisinin devamı olarak yayımlanmıştır.

On Beşinci defterde bulunan notasyon anlayışı incelendiğinde; Bartok notasyonunda olduğu gibi icranın gerçekleştiği esas sesin fa anahtarının yanındaki nota ile gösterildiği, melodik yapının yazımında armoniklerin göz önünde bulundurulduğu, yine melodik yapının yazımında küçük değerli notaların sık kullanıldığı, kendi tabiriyle gerçek ses ve ikincil seslerin ayrı yazıldığı, ikncil seslerin yazımında kimi zaman süsleme notalarından kimi zaman daha ince yazılmış notalardan faydalandığı, bazı ikincil seslerin parantez içerisinde belirtildiği, vokal ve çalgısal icranın farklı dizelerde gösterildiği, eser bölümlerinin numara ve harflerle kodlandığı, alterasyon işaretlerinin kullanımında kendi görüşlerine sadık kalındığı, vokal notasyonlarda nefes yerlerinin belirtildiği, eser dışı sözlerin “x” şeklindeki nota başı ile dizek dışında gösterildiği, sözlerin yazımında fonetik işaretlerin kullanıldığı, haricen verilen eser sözlerinde tekrarları belirtmek için röprizin kullanıldığı, yine haricen verilen sözlerde yöredeki telaffuzun “doğrusu” veya İstanbul Türkçesi’ndeki karşılıklarının belirtildiği, metronom

gösteriminde iki farklı gösteriminin kullandığı, açıklanmayan bazı transkriptleri kullanıldığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.463).

Konservatuar arşivi: K 1/1
S. S. : AX 1279

cca: 432

cca: 428(*)

Şu ge-len ka-yık mi dir yel-ke-ne la-

(*) 2 ci bend : cca: 456
3 cü bend : cca: 480

Şekil 3.463 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-2 (Saygun, 1938, s.

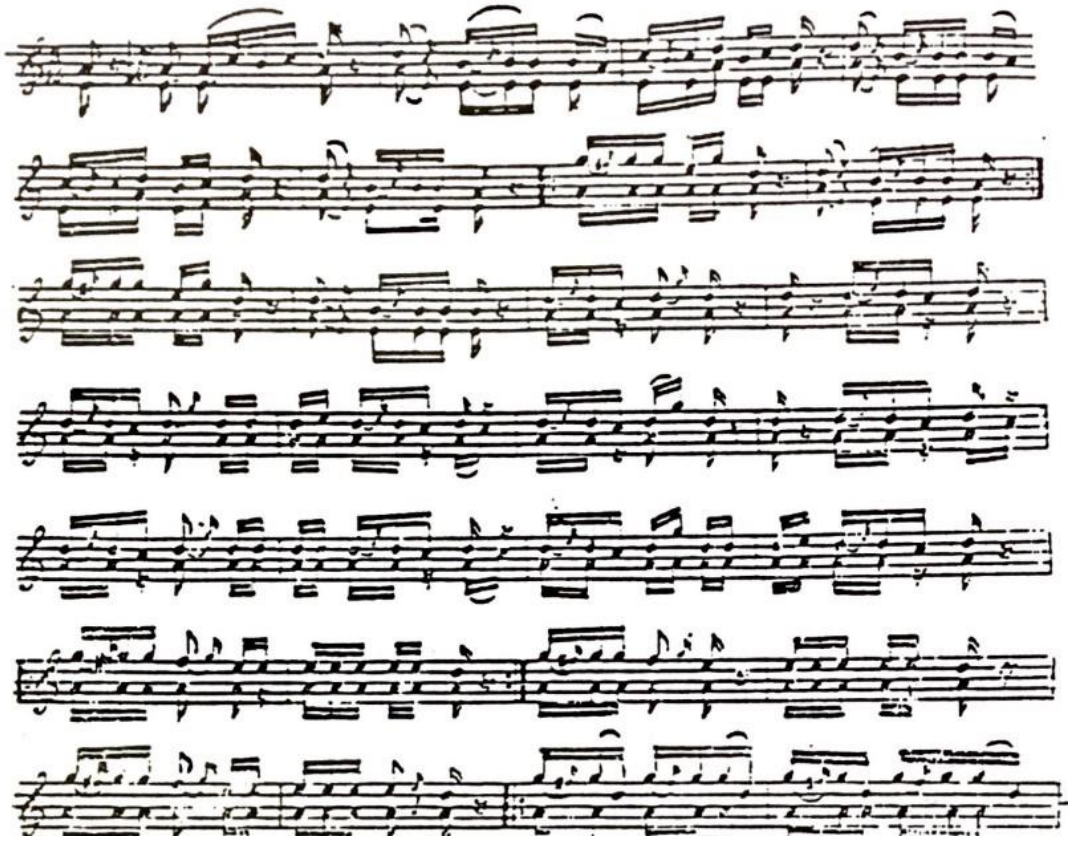
1)

Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat isimli yayında kullanılan notasyon incelendiğinde; vokal icranın oldukça sade bir biçimde yazıldığı, sözlerin yazımında fonetik dilin kullanıldığı, yer yer partisyonlu yazımlara yer verildiği, davul icrası için 5 çizgili dizeğin kullanıldığı, dinamik, süsleme ve

artikülasyon işaretlerinin kullanımına özen gösterildiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.464). Ayrıca Saygun notasyonları ile ilgili bir diğer konu ise Ahmet Adnan Saygun'un notasyon yaklaşımlarında besteci kimliğinin önemli rol oynadığı da görülmektedir. Saygun, notaya alışlarında armonik yapının daha rahat görülmesi adına farklı doğal armoniklerin gösteriminde farklı yönde kuyruklar kullanmıştır. Bu yönüyle Saygun notasyon anlayışı Bela Bartok notasyonu ile benzeşmektedir.

MAÇKA OYUN HAVASI

Kemenceci: Rizeli Sadık



Şekil 3.464 Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-3 (Saygun, 1937, s. 283)

3.2.9. Sadi Yaver Ataman

12 yaşında bağlamayla tanışan Sadi Yaver Ataman, döneminin usta icracılarını dinlemek ve izlemek suretiyle bu alanda yetisini geliştirmiştir (Or, 1997). Lise eğitiminin ardından Diş Hekimliği bölümüne kaydolmuş, buradaki eğitimini yarım bırakarak İstanbul Belediye Konservatuarı'na geçiş yapmıştır (Ilıcak, 2009). Öğrencilik yıllarında Mehmet Sadi adıyla Tanburacı Osman Pehlivan ile canlı

yayınlarına katılmıştır (Or, 1997). 1930 yılında konservatuvardan mezun olan Ataman, 1940 yılına kadar müzik öğretmenliği yapmıştır (Ilıcak, 2009). Müzik yaşamı boyunca birçok alan araştırması, radyo programı ve kitap/makale çalışmaları yapan Ataman'ın kitaplarında kullandığı notasyon anlayışı da farklı tercihleri bünyesinde barındıran yapıya sahiptir. Ataman, yazdığı notalarda okuyucu kitlesinin bilgi ve becerilerini de göz önünde bulundurarak notasyondaki detay durumunu buna göre şekillendirmiştir. Bu sebeple Ferruh Arsunar notasyonunda olduğu gibi Ataman'ın notasyon anlayışını da iki grupta incelemek yerinde olacaktır. Bu gruplardan birincisi fazla detay verilmeyen ezgi planı niteliğinde olan, ikincisi bünyesinde daha çok detay barındıran ve spesifik bir icranın raporunu sunan notasyon anlayışıdır.

Birinci grupta yer alan notasyonlar incelendiğinde; tempo ifadesi olarak bazen Türkçe bazen Türkçe-İtalyanca terimlerin kullanıldığı, bazı eserlerde metronom bilgisine yer verildiği, ezgisel yapının sade bir biçimde yazıldığı, altere seslerin gösteriminde Avrupa notasyon sisteminde kullanılan transkriptlerin tercih edildiği, mikroton gösteriminin bazı özel transkriptlerle yapıldığı, yer yer süsleme notalarının kullanıldığı, bazı eserlerde çalgıların farklı partilerde yazıldığı, ritim notasyonu için 1 ve 2 çizgili dizeğin kullanıldığı, karar sesi tercihinde tonal anlayışın göz önünde bulundurulduğu, bazı eserlerde benzer ölçüleri belirtmek adına "simile" ifadesinin kullanıldığı, yine bazı eserlerde görülmüştür (Örnek: Şekil 3.465).



Şekil 3.465 Sadi Yaver Ataman notasyonundan örnek bölüm (Ataman S. Y., 1992, s. 105)

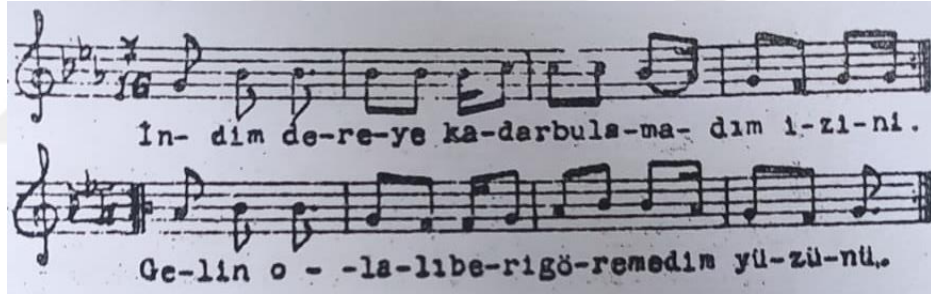
İkinci grup notasyonlarda ise ezgisel yapının diğer notasyonlara göre daha detaylı anlatıldığı, armoniklere yer verildiği ve bazı icra teknikleri için özel transkriptlerin kullanıldığı görülmektedir. Daha çok “100 Türk Halk Oyunu” isimli kitapta kullanılan bu anlayışın tümüyle Ataman’a ait olmadığı görülmektedir. Ataman bu kitapta farklı notislerin farklı zamanda yazdığı notasyonlara da yer vermiş, fakat notasyon künyesinde bunları belirtmemiştir. Ataman’ın yer verdiği notasyon örneklerini dikte

edenlerin başında Ahmet Adnan Saygun gelmektedir. Saygun'un muhtelif kaynaklarda yer alan notasyonları, Ataman tarafından da kullanılmıştır.

3.2.10. Veysel Arseven

Asıl adı Vasili Öküzçü olan ve küçük yaşta keman çalarak müzikle ilgilenmeye başlayan Arseven, 1938 yılında eğitim almak maksadıyla Türkiye'ye gelerek önce öğretmen okulunu ardından Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü bitirmiştir (İvgin, 2022). 1946 yılında Beşikdüzü Köy Enstitüsü'nde müzik öğretmenliği yapmaya başlamıştır (Veysel Arseven Kimdir?, 2023). 1976 yılına kadar müzik öğretmenliğine devam eden Arseven, bunun yanı sıra halk müziği ve müzik eğitimi konu alan çeşitli kitaplar çıkarmıştır (İvgin, 2022).

Veysel Arseven tarafından yazılan nota örnekleri incelendiğinde, ezgisel yapının sade bir şekilde yazıldığı, mikrotonların belirtilmediği, karar sesi tercihinde sabit ton anlayışının kullanılmadığı, yer yer dinamik ifadelerinin kullanıldığı, az sayıda eserde kısa basamak notaları ile süslemelerin gösterildiği, bazı eserlerde sözlerin yazımında dize sonlarının virgül ile belirtildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.466).



Şekil 3.466 Veysel Arseven notasyonundan örnek bölüm (Arseven, 1948, s. 14)

3.2.11. Kemal İlerici

Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli kitabında bulunan türkü örnekleri incelendiğinde; melodik yapının sade bir şekilde yazıldığı, usul rakamının çözümlenerek gösterildiği, mikrotonların gösteriminde Avrupa notasyon sistemindeki altere işaretlerin üzerine eklenen sayılardan faydalandığı, artikülasyon ve dinamik işaretlerinin kullanımına özen gösterildiği, bazı uzun havaların usullü olarak notaya alındığı, tril, tremolo, apojiyatür gibi bazı süsleme işaretlerinin kullanıldığı, tempo bilgisine yer verilmediği, karar sesi tercihinin eserin makam yapısına göre belirlendiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.467).



Şekil 3.467 Kemal İlerici notasyonundan örnek bölüm (Tanır, 2001, s. 102)

3.2.12. Muzaffer Sarısözen

Sarısözen notasyonları incelendiğinde sade ve ayrıntılı yazılmış iki anlayışın mevcut olduğu görülmüştür. Sarısözen'in sade notasyonlarında; melodik yapıda armoniklerin göz ardı edildiği, mikrotonları belirtmek için önceleri notanın altına notların alındığı sonrasında ise üzerinde koma değerlerinin belirtildiği Avrupa notasyon sistemi altere işaretlerinin kullanıldığı, bazı eserlerde tempo ifadesi olarak Türkçe terimlere veya metronom gösterimlerine yer verildiği, metronom gösterimlerinde standart bir anlayışın sağlanamadığı, az sayıda artikülasyon, süsleme ve dinamik işaretlerinin kullanıldığı, karar sesi tercihinde çoğunlukla "la" sesinin sabit ton olarak kabul edildiği, bazı eserlerde ölçülerin kesik çizgi ile ikiye bölündüğü, tartımların konumlarının belirlenmesinde eserin metrik yapısına özen gösterildiği, sözlerin yazımında fonetik işaretlerin tercih edilmediği, özellikle vokal bölümlerin notasyonlarında bağ kullanımına dikkat edildiği, satır sonunda tamamlanmayan ölçüler için yeni transkriptlerin geliştirildiği tespit edilmiştir (Örnek: Şekil 3.468).



Şekil 3.468 Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm-1 (Şenel, 2018, s. 79)

Detaylı notasyonlarda ise melodik yapıda armonikleri göz önünde bulundurulduğu, karar sesi tercihinde kimi eserlerde sabit ton anlayışının sürdürüldüğü kimi eserlerde ise modal anlayışın tercih edildiği, kaval, saz, tulum gibi çalgıların notasyonunda çeşitli idiyomatik işaretlerin kullanıldığı, mikrotonların gösteriminde sade notasyonlarındaki sistemin yanı sıra bazı seslerin sayılarla kodlanmak suretiyle koma değerlerinin dipnot olarak belirtildiği, partitür anlayışının sık sık kullanıldığı, bazı eserlerde nefes yerlerinin belirtildiği ve az sayıda eserde fonetik işaretlerden faydalandığı görülmüştür. Ayrıca halk oyunlarını daha iyi tasnif etmek amacıyla yazılan bazı notalarda figür değişikliklerinin harf veya sayılarla ifade edildiği bir sistem kullanılmıştır (Örnek: Şekil 3.469).

Malatya – Adıyaman
Mihayik Hasan Hüsseyin
Aşık No:16/205 B

GÜL YÜZLÜ

M. ♩ = 92

Fendi mi sey ra na çı ki mi sa Li nu pu gez di gi
yer ler hu çe ker ç i ce ki ler boyu nu nu eñ miş se Le, ma
sa li ni ip get di gi ye er Ler hu çe ker ca nım hu de yi di Le yi di Le yi

Şekil 3.469 Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm-2 (Şenel, 2018, s. 144)

3.2.13. TRT Notasyonu

Bugün eğitim, icra ve analiz alanlarında sıkça kullanılan repertuarların başında TRT Türk Halk Müziği sözlü/sözsüz eserler repertuarı gelmektedir (Kaya, 2018). Bu repertuarın oluşum sürecinde Sarısözen etkisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Şenel, TRT Türk Halk Müziği repertuarlarının oluşum sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

Yeri gelmişken, evvelce belirtelim ki; hassas kulakları ile ülkemizin her köşesinden yüzlerce eseri ses kayıt cihazlarından ya da ağızdan/çalgıdan notaya alan/dikte eden Muzaffer Sarısözen; halk müziği genel repertuarına en çok eser kazandıran müzik adamlarımızın başında gelir. Buna karşılık; onun el yazısı notaları kayıptır ve yayımladığı kitap ve makalelerindeki notaların da bir listesi henüz hazırlanabilmiş değildir. Dahası, Sarısözen'in bu alandaki hizmetlerinin değerlendirilmesi, üçüncü şahıslar tarafından kendi telifi olan kitap ve/veya makalelerindeki notalar üzerinden değil de, daha ziyade TRT sanatçıları için yayımlanan notalar üzerinden olmuştur. Ancak, 1971 yılı sonu itibarıyla yayımlanmaya başlanan "TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Süreli/Sıralı Türk Halk Müziği Nota Yayınları" içindeki —biraz da zorlama ile— Sarısözen adına tescillenen notalar üzerinden hazırlanan verilerin doğruluğu

da güven verici değildir. Bu yüzden de, TRT kayıtlarına ve bilhassa künye bilgilerine bel bağlayanların yanılma ihtimalleri yüksektir. (Şenel, 2018)

TRT repertuarının oluşum sürecinde büyük katkıları olan Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı ve Mehmet Özbek notasyonları, bu oluşuma verdiği katkılar sebebiyle büyük önem arz etmektedir. Muhtelif kişilerin yazdığı notasyon örneklerinin bir araya gelmesiyle oluşan repertuvarda farklı anlayışlarla yazılmış notasyon örnekleri de bulunmaktadır.

3.2.13.1. Nida Tüfekçi

Repertuvarda bulunan Nida Tüfekçi notasyonları incelendiğinde; saz icrasında tezene yönlerini, “kıstırmaları” ve parmak işaretlerini belirtmek için çeşitli idiyomatik işaretlerden faydalandığı, tremoloların gösteriminde küçük notaların tercih edildiği, bazı eserlerde partiyonlu yazımın kullanıldığı, vurmali çalgıların bir veya iki çizgili dizek üzerine yazıldığı, altere seslerin bazen donanımda bazen ezgi içerisinde gösterildiği, mikrotonların gösteriminde Sarısözen anlayışına sadık kalındığı, tempo bilgisinin gösteriminde tempo ifadeleri ve metronom bilgisinin yanı sıra tempo değişikliğini belirten işaretlere yer verildiği, bazı eserlerde kaynak çalgıların belirtildiği görülmüştür. Ayrıca Nida Tüfekçi notasyonu ve kaynak kişi icraları karşılaştırıldığında; melodik yapının sade bir şekilde yazıldığı, armoniklerin göz ardı edildiği, icranın bire bir aktarılmadığı, vokal ve nefesli çalgıların icrasında vibratoların ve nefes yerlerinin göz ardı edildiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.470).

YÖRE
KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ
NEŞET ERTAŞ
SÜRE : ♩ = 60

ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

DERLEME TARİHİ
1966
NOTALAYAN
NIDA TÜFEKÇİ

Şekil 3.470 Nida Tüfekçi notasyonundan örnek bölüm (Tüfekçi, Zülûf Dökülmüş
Yüze, t.y, s. 1)

3.2.13.2. Yücel Paşmakçı

Yücel Paşmakçı tarafından yazılan notalar incelendiğinde; melodik yapının sade bir şekilde yazıldığı, bazı eserlerde usul gösterimlerinin usul açılımlarıyla birlikte yapıldığı, tempo bilgisinin genelde metronom gösterimleriyle verildiği, tempo ifadesi olarak Türkçe terimlerin kullanıldığı, tekrar işaretlerinde tekrar sayısının belirten değişikliklerin yapıldığı, bazı eserlerde tezene yönlerinin ok işaretleriyle gösterildiği, az sayıda süsleme işaretinin kullanıldığı, dinamik ve artikülasyon işaretlerine yer verilmediği, karar sesi terchinde sabit ton olarak “la” sesinin kabul edildiği, glissando gösterimlerinde tekniğin tamamlandığı sesin “x” şeklindeki nota başı ile gösterildiği, tekrarlarda değişen nota, bağ ve tartımların göstermek için unison yazımın tercih edildiği ve bazı eser dipnotlarında ritim notasyonuna yer verildiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.471).

KİMDEN ALINDIĞI
HANDAN UYSAL

ÖZÜNE ÖZÜM GURBAN

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRE: ♩ = 96

Saz.....

Pr.

Ö ZÜ NE Ö ZÜM GURBAN GÖ ZÜ

NE BU GÖ ZÜM GURBAN SÖ ZÜ NE SÖ ZÜM GURBAN YAR GEL Dİ YAR GEL Dİ YAR

GEL Dİ GEL Dİ

(Saz.....)

Şekil 3.471 Yücel Paşmakçı notasyonundan örnek bölüm (Paşmakçı, Özüne Özüm
Kurban, t.y, s. 1)

3.2.13.3. Mehmet Özbek

Mehmet Özbek notasyonları incelendiğinde; ezgisel yapının sade bir birliğinde notaya alındığı, mikroton gösteriminde Sarısözen anlayışına sadık kalındığı, az sayıda süsleme işaretinin kullanıldığı, kısa basamak notası olarak Türkçe'ye geçen “acciaccatura”ların esas sestten önce ve sonra kullanıldığı, artikülasyon ve dinamik

işaretlerinin kullanılmadığı, bazı eserlerde vokal ve çalgısal icranın ayrı dizelerde notalandığı, tempo bilgisinin metronom veya Türkçe tempo terimleriyle verildiği, “tril” gösteriminde birden fazla transkriptin kullanıldığı, karar sesi tercihinde genelde “la” sesinin sabit ton olarak tercih edildiği, bunun yanı sıra bazı eserlerde eserin makam yapısının göz önünde bulundurulduğu, genelde vokal icra temel alınarak ezginin yazıldığı, tekrarlarda değişen bağ, tartım ve notaları belirtmek için unison yazımın tercih edildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca Enver Demirbağ’dan derlenen bazı türkülerde, Demirbağ’ın çalgısal bölümleri ağız ile taklit etmesine rağmen bu bölümlere notada yer verilmemiştir (Örnek: Şekil 3.472).

YÖRESİ:
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDI:
ENVER DEMİRBAĞ

SÜRESİ:

DERLEME TARİHİ:
22.12.1970

NOTAYA ALAN:
MEHMET ÖZBEK

O YANI PEMBE

O YA NI PEM BE A NA M BU YA NI PEM BE

O YA NI PEM BE A NAM BU YA NI PEM

BE TOZ PEM BE ŞAL YA RA CA NIM GÖN LÜM YAR SEN

DE GÜL PEM BE ŞAL YA RA CA NIM GÖN LÜM

Şekil 3.472 Mehmet Özbek notasyonundan örnek bölüm (Özbek, O Yanı Pembe, t.y, s. 1)

3.2.13.4. İhsan Öztürk

İhsan Öztürk notasyonları incelendiğinde; Saygun’un tabiriyle genelde gerçek ve ikincil seslerin ayırt edilmeden yazıldığı, az sayıda süsleme işaretine yer verildiği, artikülasyon ve dinamik işaretlerinin kullanılmadığı, karar sesi tercihinde “la” sesinin sabit ton olarak kabul edildiği, mikroton dışındaki altere seslerin gösteriminde Avrupa notasyon sistemi transkriplerinin kullanıldığı, mikroton gösteriminde Sarısözen anlayışına sadık kalındığı, bazı eserlerde çalgısal ve vokal bölümlerin kesiştiği durumlarda çalgısal bölümün parantez içine alınarak gösterildiği, yine bazı eserlerde

sözlerin yazımında söyleyenin söyleyiş tarzına sadık kalındığı, eserin farklı kıtalarında prozidiye bağlı bağ değişikliğini göstermek için kesik çizgili bağ işaretinin kullanıldığı, bazı eserlerin çalgısal bölümlerinde akorların yazıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca “Hayal Bana Yakın Yar Bana Uzak” isimli eserde icra sırasında “ $\flat^2$ ” ve “ $\sharp^3$ ” seslerinin daha tiz basıldığını fakat toplu icra ve bağlamanın perde düzenini düşünülerek notasyonda bu işaretlerin tercih edildiği belirtilmiştir. Burdan yola çıkarak bir sesin gösterim yoksunluğundan türetilen bir işaretin zamanla yapısal bir konuma geçerek bağlamından koparıldığı ve otorite haline gelen anlayışı takip eden birçok notist tarafından benimsendiği düşünülebilir (Örnek: Şekil 3.473).



Şekil 3.473 İhsan Öztürk notasyonundan örnek bölüm (Öztürk, Hayal Bana Yakın Yar Bana Uzak, 2014, s. 2)

3.2.14. Laurence Picken

Laurence Picken tarafından yazılan “Instrument of Turkish Folk Music” isimli kitapta kullanılan notasyon anlayışı betimsel ifadelerin ön planda olduğu ve nerdeyse her

çalgının icra pratikleri, ses sahası düşünülerek yazılmış döneminin önde gelen anlayışlarındandır. Picken'ın saz notasyonları incelendiğinde; yer yer çoksesli yapının vurgulandığı, karar sesi tercihinde sabit ton anlayışının tercih edilmediği, çeşitli saz formlarının anahtar tercihinde etkili olduğu, kimi zaman sazı ayrı tel gruplarının farklı dizelerde notalandığı, eser künyesinde kaydın alındığı kişi ve kurumla birlikte daha önceden notaya alan notist ve kaynak kişi bilgisinin verildiği, usul gösteriminde usul açılımlarının verildiği, ezgisel yapının genelde sade bir üslupla aktarıldığı, hece ve uzatma bağının ihtiyaç halinde kullanıldığı, yer yer artikülasyon işaretlerine ve dinamik ifadelerine yer verildiği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.474).

Şekil 3.474 Laurence Picken saz notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 236)

Picken'in perkütatif notasyonlarında da çalgı bazlı düşünmenin notasyon anlayışının gelişmesindeki etkileri görülmektedir. Picken, kaşık ve alkış notasyonunda bir çizgili dizek tercih ederken davul notasyonlarında tokmak ve çubuk için bir çizgili dizeği partisyon olarak kullanmıştır. Def notasyonlarında ise yine bir çizgili dizek tercih edilmiş fakat sağ el ve sol el çizginin altında veya üstünde konumlanan notalarla belirtilmiştir. Sağ ve sol el ayrımı kaşık notasyonları ise nota kuyruğu yönüyle ifade edilmiştir (Örnek: Şekil 3.475).

Voice

Def l.h. r.h.

9/8

Mi - na - re - de - e - zan var Gül bağ -

- çe - de ge - zen var Ö - de -

- mi - şin i - çin - de Gün - gör -

- me - dik gü - zel var ha - di gü - zel - im

Şekil 3.475 Laurence Picken def notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 141)

Laurence Picken'in diğer için yazdığı notasyon örnekleri incelendiğinde; metronom ve tempo ifadelerinin kullanıldığı, sabit ton anlayışına yer verilmediği, zaman zaman

artikülasyon işaretlerinin kullanıldığı, ezgisel yapının sade bir şekilde yazıldığı, mikroton gösteriminde nota üzerindeki ok işaretlerinden faydalandığı, glissando gösteriminde zaman zaman tekniğin tamamlanacağı ses görece küçük notalarla gösterildiği, sık sık eşit olmayan üçlemelerin kullanıldığı görülmektedir (Örnek: Şekil 3.476).



Şekil 3.476 Laurence Picken kabak kemane notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 190)

3.2.15. Janos Sipos-Eva Csaki

“The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order” isimli kitapta yer alan notasyonlar incelendiğinde; mikroton gösteriminde ok işaretlerinden faydalandığı, melodik yapının sade bir şekilde yazıldığı, tempo bilgisi olarak metronom gösterimlerinin kullanıldığı, tempo değişikliklerinde ritardando gibi İtalyanca terimlere yer verildiği, süsleme notalarının gösteriminde mordan ve apojiyatürlerden sık faydalandığı, eser künyesinde form isminin belirtildiği, bazı eserlerde nefes

yerlerinin belirtildiği, glissando/portamento gösterimlerinde tekniğin başladığı veya bittiği sesin süsleme notası ile gösterildiği, karar sesi tercihinde “la” sesinin sabit ton olarak tercih edildiği, çalgısal bölümlerin göz ardı edilerek sadece vokal icranın notaya alındığı ve az sayıda enstrümantel esere yer verildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.477).

№ 72

Semah

♩ = 158

Şu dün - ya - nın ö - te - si - ne,

Var - dım di - yen ya - lan söy - ler,

Cadence

Aşk A - li, Hü, ya, A - li, Hü.

№ 73

Hidrellez song

♩ = 160

İ - ne - ğim et - li ol - sun,

Bu - za - ğım sūt - lü ol - sun,

Ba - ba - mın pa - ra ke - se - le - ri dol - sun.

Şekil 3.477 Janos Sipos notasyonundan örnek bölüm (Sipos, 2010, s. 136)

3.2.16. Burhan Tarlabası

Çalışma kapsamında incelenen “Eğin (Kemaliye) Türküleri” isimli kitapta yer alan notasyonlarda; uzun havalarda gerçek ses ve ikincil seslerin ayırt edilmeden yazıldığı, uzun havalarda duraklamaları belirtmek için çeşitli transkriptlerin kullanıldığı, glissando/portamento gösteriminde tekniğin bittiği sesin bir nota veya “x” şeklinde işaretlerle gösterildiği, tempo bilgisi olarak metronom gösterimlerinden faydalandığı, az sayıda Türkçe tempo terimine yer verildiği, “standart vurgu”, “legato” ve “staccatto”

gibi artikülasyon işaretlerinin kullanıldığı, ritim notasyonunun eser başında anahtarsız olarak verilen iki çizgili dizek üzerine yazıldığı, süsleme işaretlerinden sık kullanıldığı, tekrarlarda değişen bağ, tartım veya notaları göstermek için unison yazımın tercih edildiği, unison yazımlarda değişen bağ, tartım veya notaların kaçınıcı tekrarda icra edileceğini belirtmek için parantez içindeki sayısal gösterimlerden faydalandığı, eser içinde bölüm isimlerine yer verildiği, mikrotan gösteriminde Sarısözen anlayışına sadık kalındığı, bazı eserlerde nefes yerlerinin belirtildiği, karar sesi tercihinde sabit bir sesin tercih edilmediği, melodik yapının genel olarak bir şekilde yazıldığı ve dinamik işaretlerine yer verilmediği gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.478).

GINAYA GEL
(La üzerinde)

51

Gı na ya gel gı na ya ak el le rin gı na ya
An ne si gel me yin ce ver yav rum de me yin ce
Hay di gı zım gi de sin ey li gi nen gi de sin
Sağ o lada sağ o lada mu ra di na e re sin
Sağ o lada sağ o lada mu ra di na e re sin (SON)

Şekil 3.478 Burhan Tarlabası notasyonundan örnek bölüm (Tarlabası, 1984, s. 111)

3.2.17. Süleyman Şenel

Yaptığı notasyonlu çalışmalarda Sarısözen notasyon anlayışına belli nispetlerde sadık kalan Şenel'in "İstanbul ve Çevresi Alan Araştırmaları" kitabının ikinci cildinde kitapta kullanılan notasyon anlayışını "Bilgi Fişleri ve Notalar Hakkında" isimli bölümünde açıklamıştır. Bu bölümde, notasyonla ilgili olarak, notaların ham malzeme olarak düşünülmesi gerektiği, ilgili çalışmalara referans olabileceği, kayıt materyallerinin mevcut durumu sebebiyle zaruri hallerde değişim ve onarım yoluna

gidildiği, eser isimlendirmesinde güftenin ilk mısrasının tercih edildiği, küçük ses değerleri ve ritmik yapıya özen gösterildiği, karar sesi tercihlerinde genelde makamsal düşünce prensiplerine bağlı kalındığı, farklı makam özellikleri gösteren eserlerin “la” ekseninde yazıldığı, icranın gerçekleştiği sesin bitiş çizgisi sonrasına eklenen anahtar ve nota ile gösterildiği, bir tespit notasyonu hüviyeti taşıdığı, güfte-melodi bütünlüğünü yansıtmak adına notasyonun farklı şekilde dizayn edildiği, altere seslerin gösteriminde tonalite kaygısı taşımadan donanımın şekillendirildiği, mikroton gösteriminde Sarısözen anlayışına sadık kalındığı, tempo bilgisi olarak metronom gösterimlerinden faydalandığı, sözlerde yöresel ağız özelliklerini belirtmek adına fonetik alfabenin ve bazı imgelerin kullanıldığı belirtilmiştir (Şenel, 2010). Ayrıca ritim notasyonu ile ilgili olarak henüz bir standardın sağlanamadığı ve bunun sonucu olarak sınırlı bir argümanla def ve çifte nağara notasyonlarına yer verilmiştir.

Tarafımızca yapılan incelemelerde ise Şenel notasyonunda, perkütatif bölümler için bir, iki ve beş çizgili dizeğin kullanıldığı, yine bu bölümlerde bazı betimsel işaretlere yer verildiği, def ve çifte nağara dışındaki sazlar için betimsel işaretlerden faydalanılmadığı, melodik yapının sade bir şekilde yapıldığı, artikülasyon ve dinamik işaretlerinin kullanılmadığı, az sayıda süsleme işaretine yer verildiği, bazı tekrar işaretlerinin tekrar sayısı ile birlikte gösterildiği, yer yer usul çözümlemelerinin kullanıldığı, ihtiyaç halinde partiyonlu yazımın tercih edildiği, ritim notasyonunda anahtara yer verilmediği, güfte dışı sözlerin “x” şeklindeki nota başı ile gösterildiği, kumuz ile icra edilen eserlerde armoniklerin yazıldığı gözlemlenmiştir (Örnek: Şekil 3.479).

ARPA EKTİM DARI ÇIKTI

Ankara Devlet Konservatuarı Arşivi Plâk No: 1700/a-7
 TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Arşivi Bant No: B-661
 Derlendiği Yer: İstanbul / Beyoğlu (03.08.1951)
 Kaynak Kişi: Kevser ALAS
 Derleyenler: H. B. YÖNETKEN, R. YETİŞEN
 Notaya Alan: Süleyman ŞENEL (24.01.2010)



ARPA EKİM DARI ÇIKTI (ninanay ninanay)
 BİR KIZ ALDIM KARI ÇIKTI (şinanay şinanay)
 SOYU SOPU ARI ÇIKTI (ninanay ninanay)
 OH OH NİNANAY CÂNIM ŞİNANAY

Şekil 3.479 Süleyman Şenel notasyonundan örnek bölüm (Şenel, 2010, s. 167)

3.2.18. Erol Parlak

Erol Parlak, “Cumhuriyetten Günümüze Bağlama’da Standardizasyon ve Notasyon Çalışmaları” isimli bildirisinde; notasyon üzerine yaptığı çalışmaların 1990’lı yıllarında ortasında başladığını, sonrasında yapılan kitap çalışmaları ve Parlak’ın akademik görevi aracılığıyla eğitim alanında da kullanıldığını fakat başta notasyon anlayışı olmak üzere gerek saz gerek vokal notasyonlarının eleştirildiğini ve yok sayıldığını belirtmiştir (Parlak, 2013). Parlak’ın bu bildiride yer alan “yararlı yönlerinin ortaya çıkarılıp alana taşınması yerine klasik bir yaklaşıma yok sayılmıştır” ifadesinden anlaşılacağı üzere bu anlayış, alana katkı sağlamak amacıyla geliştirilen yeni bazı yaklaşımları bünyesinde barındırmaktadır. Erol Parlak notasyon anlayışının bazı yönleriyle geliştirilmiş bir versiyonu bugün Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde eğitim amacıyla kullanılmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen Erol Parlak notasyonlarında; ezgiden ziyade icranın ön planda olduğu, icra tekniklerinin gösterimi adına yeni transkriptlerin geliştirildiği, melodik yapının gösteriminde doğal armonik yapının da belirtildiği, notasyon

anlayışının saz ve vokal icra ekseninde şekillendiği, bazı eserlerde ezgisel yapının algılanabilirliğini kolaylaştırmak adına kesik çizgili ölçü çizgisi gibi bazı notasyon unsurlarından faydalandığı, bazı eserlerde usul yapısının usul çözümlemesi ile birlikte verildiği, vokal icrada yapılan süslemelerin notasyon gösterimlerinde görece küçük notaların tercih edildiği ve yine vokal icra süslemelerinde seslerin yanı sıra sürenin de doğru aktarımına özen gösterildiği görülmektedir. Kendi notasyon anlayışını Parlak (2013) kısaca, “Saz partiyonlarına dair detaylardaki tekniğe yönelik gösterimler, geliştirilen transkriptler, armonik yapının aktarımı vb ile ses partiyonlarına yönelik olarak yazılan ağız-hançere özellikleri, dile dair transkripler, nüanslar bu notasyon anlayışının en belirgin yanlarıdır.” şeklinde açıklamaktadır (Örnek: Şekil 3.480).

(EK. B.1)

KAYNAK: Fethiyeli Ramazan GÜNGÖR

FETHİYE ZEYBEĞİ

DERLEYEN NOTAYA ALAN: Erol PARLAK

③ ③ ③

3 2 1 1 1 2 3 3 2 3 1 0 3 3 0 2 2 0 1 1

1 1 1 5 5 5 3 0 2 2 0 1 1

0 0 0 0 0 3 5 0 0 0 0 0

③ ③ ③

3 2 3 1

1 - - -

0 - - -

③ ③ ③

1 - - - - - 0 1 - 3

1 - - - - - 0 - -

5 - - - - - - -

Şekil 3.480 Erol Parlak notasyonundan örnek bölüm (Parlak, 2000, s. 243)

3.2.19. Erdal Tuğcular& Melih Ertuğrul Bayraktarkatal

İlgili alanyazında Erdal Tuğcular ve Ertuğrul Bayraktar tarafından yazılan notasyon örnekleri incelendiğinde; usul gösteriminde birim vuruşun nota değerleriyle gösterildiği, armonik yapının belirtildiği, mızrap yönlerinin gösterimi için “□” ve “V” işaretlerinden faydalandığı, tel gösterimlerinde “①”, “②”, “③” ifadelerinin kullanıldığı, klavyedeki parmakların gösteriminde sayısal ifadelerden faydalandığı ve ilgili sayıların nota başı çevresine konumlandığı, yer yer tempo ifadelerinin kullanıldığı, karar sesi tercihinde sabit ton “la” anlayışının sürdürüldüğü, mikroton gösteriminde Sarısözen anlayışının kullanıldığı, yer yer özel transkriptlerin kullanıldığı ve bazı eserlerde tekrar işaretleri için Türkçe terimlerin tercih edildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.481).



Şekil 3.481 Melih Ertuğrul Bayraktarkatal notasyonundan örnek bölüm

3.2.20. Erdal Erzincan&Arif Sağ

Erdal Erzincan ve Arif Sağ tarafından hazırlanan “Bağlama Metodu” isimli kitapta yer alan notasyon örnekleri incelendiğinde; mızraplı ve mızrapsız icra için farklı transkriptlerin geliştirildiği, mızraplı icrada ezgisel yapının sade bir görünümle yazıldığı, mikroton gösteriminde Sarısözen anlayışının tercih edildiği, ihtiyaç durumunda armonik yapının belirtildiği, bazı eserlerin çokseslendirilerek yazıldığı, armonik yapının gösteriminde ezginin ana seslerinin koyu akorun diğer seslerinin

daha soluk bir şekilde belirtildiği, pozisyon gösteriminde “2p”, “3p” gibi ifadelerin kullanıldığı, bazı süslemelerin tremolo ile gösterildiği, vokal ve çalgısal bölümlerin ayrı dizelerde notalandığı, sol el parmaklarının gösterimi için sayılar tercih edilirken sağ el parmaklarının harflerle gösterildiği, sağ el tekniklerinin gösterimi için ok işaretleri ve ok işaretlerinden türetilen bazı transkriptlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Erdal Erzincan’ın sonraki dönemlerde yayımlanan kitaplarında da benzer anlayışı sürdürdüğü görülmektedir (Örnek: Şekil 3.482).

Şekil 3.482 Erdal Erzincan&Arif Sağ Notasyon notasyonundan örnek bölüm (Sağ & Erzincan, 2009, s. 226)

3.2.21. Bortan Oldaç

için dinamiklerden faydalandığı görülmüştür. Benzer bir anlayış Onurcan Kaya tarafından da tercih edilmiştir. Genel olarak benzer bir anlayışı kullanan Kaya, Oldaç notasyonundan farklı olarak ritim anahtarı kullanmış, “cız” olarak adlandırılan tekniğin gösterimi için kullanılan transkripti ilgili notanın aşağısında tercih etmiş, kuvvetli ve zayıf zamanların gösterimi için “<”, “>” işaretlerinden faydalanmıştır (Örnek: Şekil 3.483).

KOCAARAP RİTM NOTASI



Şekil 3.483 Bortan Oldaç davul notasyonundan örnek bölüm (Oldaç, 2000, s. 41)

Bortan Oldaç, Onurcan Kaya gibi birçok notist tarafından kullanılan bu anlayışın, notistlerin geliştirdiği yeni transkriptlerle yapısal bir hal alması muhtemeldir. Bortan Oldaç tarafından kullanılan asma davul notasyonu yapısal bir notasyon olarak kabul edildiği takdirde Onurcan Kaya'nın tercihlerini yapısökümcü bir yaklaşım olarak değerlendirmek mümkün olacaktır. Ayrıca Kaya tarafından yazılan notasyonlarda spesifik icraların dikte edilmesi bu notasyonların icra notasyonu ve kuralcı notasyon sınıflarına daha yakın olduğunu da göstermektedir.

3.2.22. Kenan Durul

Saz icrası özelinde farklı bir anlayışla yazılmış notasyon örneklerini de barındıran Kenan Durul'un "Bağlama Metodu" kitabı 2007 yılında yayınlanmış olup, özellikle pozisyon yaklaşımı ve çeşitli tekniklerin gösterimi yönüyle diğerlerinden farklıdır. Kitapta bulunan notasyon örnekleri incelendiğinde; mızrap vuruşları için tablaturlardan faydalandığı, parmak vurma ve parmak çekme tekniğinin gösteriminde tekniklerin İngilizce karşılığı olan "pull" ve "hammer" ifadelerinin ilk harflerinin kullanıldığı, başparmak gösterimi için "T" harfinin tercih edildiği, pozisyon gösterimi için geliştirilen temel ve komşu pozisyon yaklaşımlarının "TP", "KP₁" gibi

ifadelerden faydalandığı, melodik yapının gösteriminde sade bir anlayışın benimsendiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.484).

Şekil 3.484, Kenan Durul notasyonundan örnek bölümü göstermektedir. Üç sistemli bir müzik notasyonu. Her sistem, üç dizek (3, 2, 1) ve bir melodik dizek (1) içerir. Sistem 1: TP2 ve TP1 notaları. Sistem 2: TP4 notaları. Sistem 3: TP3 ve TP1 notaları. Her sistem, notaların altına yazılan sayılarla (1, 2, 3, 0, T, /) ve bazıları 'V' ile işaretlenmiş notalarla devam eder.

Şekil 3.484 Kenan Durul notasyonundan örnek bölüm (Durul, 2007, s. 202)

3.2.23. Cengiz Kurt

Cengiz Kurt tarafından yazılan “Bağlama Düzeni Metodu 1” isimli kitapta kullanılan notasyon örnekleri incelendiğinde; ses ve saz notasyonları için ayrı dizeklerin kullanıldığı, vokal notasyonlarda sözlere karşılık gelen notaların uzama nispetlerine göre bağlandığı, vokal icrada nefes işaretleriyle yer verilmezken saz icrasında nefes işaretinin kullanıldığı, her iki notasyonda da ezgi yapısının sade bir şekilde aktarıldığı, mikroton gösteriminde tizleştirilmiş bemol gibi bazı transkriptlerin kullanıldığı, tekrar ve tempo ifadelerinde Türkçe terimlerin tercih edildiği, metronom bilgisine yer verilmediği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.485).

BANA YÜCELERDEN SEYREDEN DİLBER

Söz - Müzik: Mahzunî ŞERİF
Notasyon:.....Cengiz KURT

[A]

Ses

1. Ba - na yü - ce - ler - den sey - re - den dil - ber

Bağlama

[B]

Ses

Si - yah kir - pik - le - rin oy — ok mu câ - nâ - nım

Bağlama

Şekil 3.485 Cengiz Kurt notasyonundan örnek bölüm (Kurt C. , 2005, s. 25)

3.2.24. Serkan Çelik

2006 yılında Ege Üniversitesi Basımevi tarafından yayımlanan “Bendir Metodu-1” isimli kitapta yer alan Serkan Çelik notasyonları incelendiğinde; bir çizgili dizeğin tercih edildiği, artikülasyon işaretlerinin sık kullanıldığı, bazı icra tekniklerinin gösteriminde artikülasyon işaretlerinden türetilen transkriptlerden yararlanıldığı, parmakların gösterimi için sayıların kullanıldığı, sağ el ve sol el parmaklarının ayrımı için herhangi bir işaretin tercih edilmediği, anahtar tercihinde iki çizgili ritim anahtarının tercih edildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.486).

Diyarbakır



Okan Sağlambilen tarafından yazılan notasyon örneklerinde icra notasyonlarının önemini ve icracı-eser arasındaki ilişkinin notasyona nasıl yansıdığını görmek mümkündür. Farklı icracıların yorumladığı eserleri karşılaştırarak notaya alan Sağlambilen'in notasyon anlayışı incelendiğinde; vurgu işaretlerinin sık kullanıldığı, mikroton gösteriminde Sarısözen işaretlerinden faydalandığı, vibratoların ve nefes yerlerinin vurgulandığı, tekrar durumunda değişen tartım, nota ve bağ durumunu göstermek için ters yöne konumlanan saplı notaların kullanıldığı, yer yer süsleme işaretlerinden faydalandığı görülmüştür (Örnek: Şekil 3.487).

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI

Notalar: Arslan-Ezgi

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Notaya alan: Okan Sağlambilen

The image displays a musical score for the piece 'ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI'. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system includes a TRT section and seven K1-K12 sections, each with a 'İçerik Şekli' (Content Shape) label. The second system continues the TRT section and the K1-K12 sections. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 3.487 Okan Sağlambilen notasyonundan örnek bölüm (Sağlambilen, 2014, s. 190)

3.2.26. Can Karahan

Can Karahan tarafından yapılan saz özelindeki çalışmalarda tercih edilen notasyon anlayışı incelendiğinde; neredeyse tamamen yapısökümcü bir anlayışın tercih edildiği, tel gösterimlerinin farklı nota başları ile yapıldığı, tezene gösterimi için yeni transkriptlerin oluşturulduğu, 5 çizgili dizeğin yanı sıra 3 çizgili bir tablaturun kullanıldığı, karar sesi tercihinde sabit ton “La” anlayışının sürdürüldüğü, ezgisel yapının yazımında sade bir dilin tercih edildiği, armonik yapının belirtildiği, çengel gösteriminde dalgalı çizgi yerine düz çizgilerin kullanıldığı, mikrotonların Sarısözen gösterimleriyle ifade edildiği, mızrapsız icra için zaman zaman ele benzeyen simgenin kullanıldığı, sol parmaklarının sayısı sağ parmaklarının harf ile gösterildiği, dinamik ve artikülasyon işaret veya ifadelerinin kullanılmadığı görülmektedir (Örnek: Şekil 3.488).

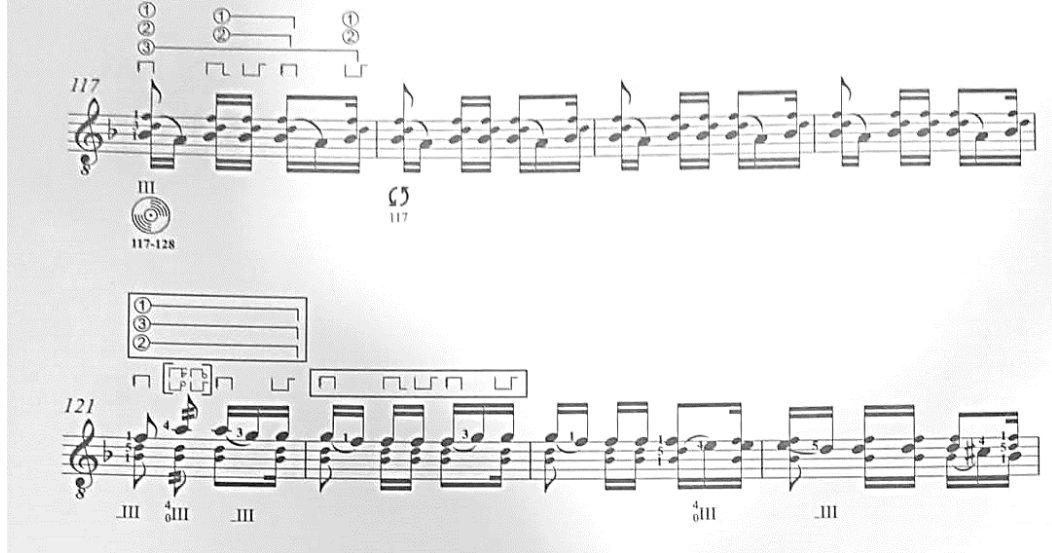
The image displays two systems of musical notation for a saz piece. Each system consists of three staves: a 5-line staff with a treble clef, a 3-line staff with a bass clef, and a tablature staff with numbers 1-4. The notation is complex, featuring many accidentals and ligatures. The first system is labeled with '16' at the beginning of the 5-line staff. The second system is labeled with '17' at the beginning of the 5-line staff.

Şekil 3.488 Can Karahan notasyonundan örnek bölüm (Karahan, 2017, s. 49)

3.2.27. Sinan Ayyıldız

Sinan Ayyıldız tarafından yapılan muhtelif çalışmalardaki notasyon tercihleri de farklı bir anlayışla şekillenmiştir. Sinan Ayyıldız notasyonları incelendiğinde; analiz, eğitim ve icraya yönelik farklı anlayışların tercih edildiği, analiz notasyonlarında kimi zaman saz üç telinin ayrı dizelerde yazıldığı ve bazı nota başlarının farklı renklerle

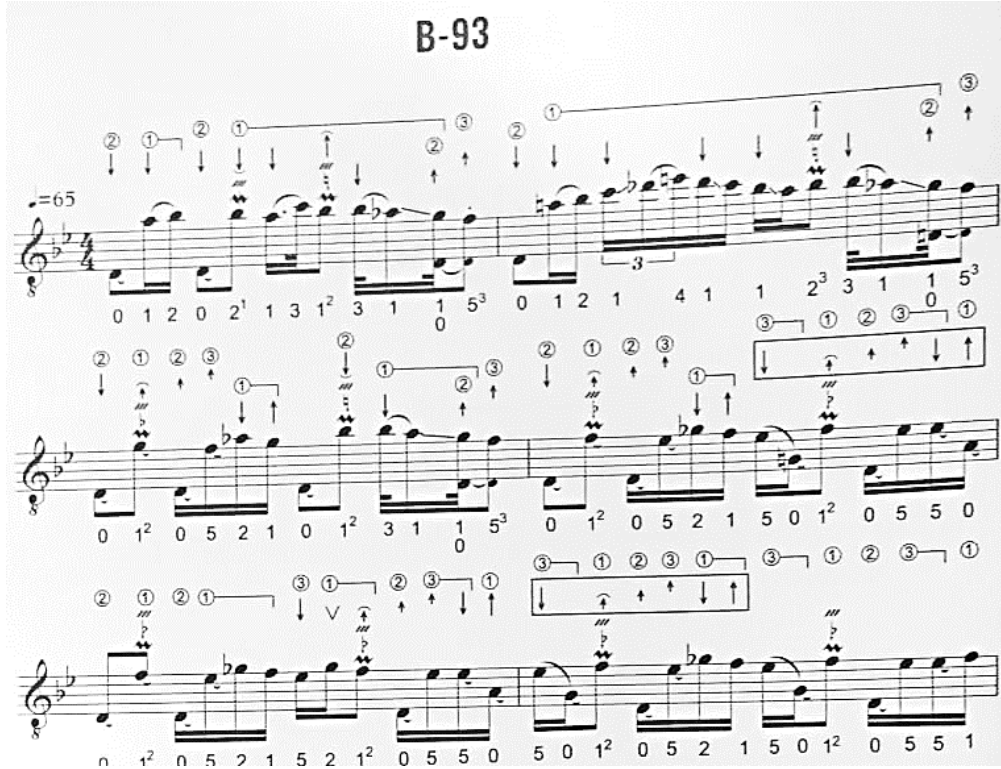
belirtildiği, eğitim ve icra notasyonlarında ise bütün detayların verildiği ve dinamik işaretleri kullanılmayarak icracıya bu alanda yorumlama sahası yaratıldığı görülmektedir. “Modern Şelpe Repertuarı” isimli kitaptaki mızrapsız icra notasyonlarında; “ses kaynağı” sembollerinde Erol Parlak transkriptlerinin tercih edildiği, mikroton gösteriminde “pesleştirilmiş diyez” gibi işaretlerin kullanıldığı, düzenlerin çeşitli kodlar vasıtasıyla belirtildiği, sol el parmaklarının numaralarla sembolize edildiği, pozisyon gösterimi için Sinan Ayyıldız tarafından geliştirilen kromatik pozisyon yaklaşımının kullanıldığı, bağ işaretlerinin kullanımına özen gösterildiği ve bazı bağ işaretlerinin betimsel icra aracı olarak işlevlendirildiği, sabit ton anlayışından uzak bir şekilde icranın gerçekleşeceği sesin karar sesi ve anahtar tercihinde etkili olduğu, parmak numaralarının nota başı çevresine konumlandığı, mordan ve tril gibi ses veya ses gruplarının tekrarıda nota sürelerini belirtmek için diyagonal çizgilerden faydalandığı, ezgisel yapının gösteriminde armonik yapının verildiği, sağ veya sol el hareketlerinin düzenli tekrarıda tekrar kutusu adı verilen yeni bir transkriptin tercih edildiği, metronom bilgisi verilirken kesin ifadenin kullanılmayarak yaklaşık anlamına gelen “≈” transkriptinin kullanıldığı ve bazı eserlerin çokseslendirilerek birden fazla dizekle ifade edildiği görülmektedir. Şekil 3.489’da bu kitaptan bazı örnekler sunulmuştur .



Şekil 3.489 Modern Şelpe Repertuarı isimli kitaptan kullanılan notasyondan örnek bölüm (Ayyıldız, 2021, s. 91)

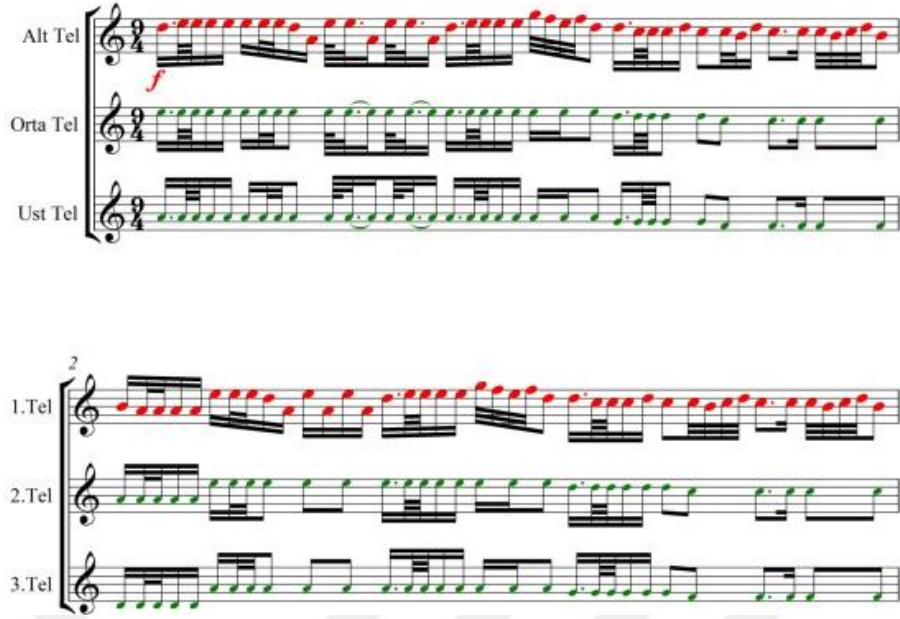
Sinan Ayyıldız ve Salih Gündoğdu’nun ortak yazarlığı ile hazırlanan “Saz (Bağlama) için Anadolu’nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar” isimli kitapta da büyük oranda benzer anlayışın tercih edildiği görülmektedir. Mızraplı icra için çeşitli alıştırmalar önerilerinden oluşan bu kitapta mızraplı icrayı simgeleyen çok sayıda transkript

kullanılmıştır. Bu transkriptlerin bir kısmı farklı notistler tarafından farklı çalışmalarda kullanılmış olsa da mordan, tril ve glissando tekniklerinin icrasında mızrap işaretlerinin altında veya üstünde belirtilen yay işaretleri mızraplı icra için yani transkriptler tercih edilmiştir. Ayrıca bu kitaptaki notasyonlarda; karar sesi tercihinde “Re” perdesinin sabit ton olarak kullanıldığı, metronom bilgisinde tempo değerinin kesin olarak ifade edildiği, “ayrıntılı notasyon, sade görünüm” anlayışının hakim olduğu, mordan ve tril gibi tekniklerin icrasında parmak gösterimi için “1⁴” gibi ifalardan faydalandığı, pozisyon gösteriminin tercih edilmediği görülmektedir. Şekil 3.490’da bu kitaptaki bazı notasyonlardan örnekler verilmiştir.



Şekil 3.490 Saz (Bağlama) için Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar isimli kitapta kullanılan notasyondan örnek bölüm (Ayyıldız & Gündoğdu, 2021, s. 165)

Sinan Ayyıldız'ın analiz notasyon örneklerini ise “Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çokseslilik Özellikleri” isimli yüksek lisans tezinde görmek mümkündür. Ayyıldız'ın analiz amaçlı yazdığı notasyonlarda; her telin veya çalgının ayrı dizelerde notaya alındığı, nota başlarının farklı renklerle gösterildiği, mikroton gösteriminde Sarısözen transkriptlerinin tercih edildiği, bazı seslerin görece daha küçük nota başı ile gösterildiği, betimsel işaretlerin kullanılmadığı, karar sesi tercihinde sabit ton anlayışının tercih edilmediği, dinamik ve arikülasyon işaretlerinin kullanılmadığı, süsleme ve tekrar işaretleri yerine ezgide duyulan seslerin açık bir şekilde belirtildiği görülmüştür (Örnek: Şekil 3.491).



Şekil 3.491 Sinan Ayyıldız analiz notasyonlarından örnek bölüm (Ayyıldız, 2013, s. 134)

3.3. Türk Halk Müziği Notasyonlarında İcra ve Notasyon Uyumu

Çalışmanın bu bölümünde, notasyon ve icra uyumu ele alınmıştır. Aynı eserlerin farklı dönemlerde yapılan icra kayıtları ve bu icra kayıtlarının notaya alındığı notasyon örnekleri üzerinde durulmuştur. Örnekleme dahil edilen eserler kimlik, belirsizlik ve zaman-mekan ilkeleri doğrultusunda incelenmiştir.

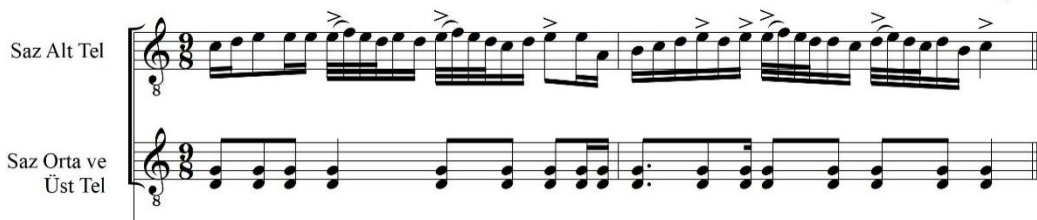
Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan farklı derleme çalışmalarında derlenmiş olan “Sepetçioğlu Oyun Havası” veya “Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu” ismi ile repertuvarlarda yer alan eser, icra ve notasyon uyumunun incelenmesi adına güzel bir örnekleme temsil etmektedir. Darülelhan ve Ankara Devlet Konservatuarı tarafından farklı tarihlerde derlenen bu eserin her iki kaynak notasyonlarında da Kastamonu yöresinden derlendiği belirtilmiştir. Darülelhan notasyonunda notist belirtilmemişken bugün TRT repertuvarında bulunan iki ayrı notasyonda notaya alan olarak Muzaffer Sarısözen ve Süleyman Şenel belirtilmiştir. Muzaffer Sarısözen hesabına kaydedilen notasyon, Darülelhan 9. Derleme defterinde bulunan ve “Sepetçioğlu Oyun Havası” olarak başlıklandırılan notasyonla birebir aynıdır.

Darülelhan derleme defterlerinde yer alan notasyon örnekleri ve Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi tarafından yayımlanan icra kayıtları karşılaştırıldığında, çalgısal ve vokal bölümlerde bazı melodik müdahaleler ve bazı usul yanlışlıklarının yapıldığı görülmektedir. Darülelhan 9. Derleme Defteri'nde yer

alan “Sepetçioğlu Oyun Havası” isimli eserde yapılan melodik müdahaleler Şekil 3.492 ve Şekil 3.493’te görülmektedir. Yine aynı şekillerde görüleceği üzere ilgili eserin sadece belli bir bölümü notaya alınmış olup, notaya alınan bölümde icra uygulamalarından ziyade taslak olarak tanıtılan bir ezginin tespiti söz konusudur.



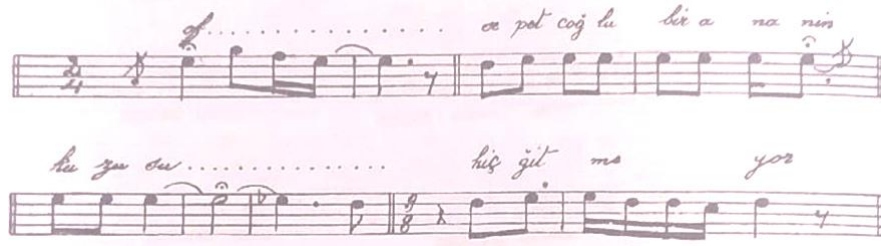
Şekil 3.492 Sepetçioğlu türküsünün Darüelhan defterlerinde yer alan notasyonu-1
(Halk Türküleri Defter:9, 1929, s. 18)



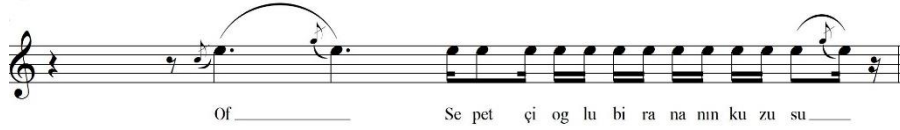
Şekil 3.493 Sepetçioğlu icra notasyonu

Öncelikle kayıtta bir kez çalınan giriş sazının iki kez yazılması, “mi naturel” seslerinin bazı yerlerde “mi bemol” olarak gösterilmesi, Şekil 6.1’in son ölçüsünde belirtilen “do” seslerinin belirtilen süreden daha kısa icra edilmesi ve bazı usul hataları icra ve notasyon arasında uyumsuzluklara örnek verilebilir.

Şekil 3.494 ve Şekil 3.495 ise vokal icradaki uyumsuzlukların olduğu görülmektedir. Serbest ritimli ve ritimli olmak üzere iki bölümden oluşan vokal icraların, Darüelhan notasyonunda ritimli olarak gösterildiği, ritmik açıdan serbestliğin nota üzerine konulan puandorglarla gösterildiği görülmektedir. Ayrıca bazı ikincil seslerin birincil ses olarak gösterildiği ve bazı ikincil seslerin perdelerin hatalı gösterildiği de tespit edilmiştir. Serbest ritimli bölümün akabinde başlayan ritimli ilk ölçüde usul yapısı hatalı olarak verilmiş, bunun dışında ezgisel yapıda bazı müdahaleler yapılmıştır (bkz. Şekil 3.496).



Şekil 3.494 Sepetçioğlu türküsünün Darüelhan defterlerinde yer alan notasyonu-2
(Halk Türküleri Defter:9, 1929, s. 18)



Şekil 3.495 Sepetçioğlu icra notasyonu- serbest ritimli vokal bölüm



Şekil 3.496 Sepetçioğlu icra notasyonu- ritimli vokal bölüm-1

Şekil 3.497 ve Şekil 3.498’ de verilen bölümlerde de benzer uyumsuzluklar söz konusudur. İlk uyumsuzluk olarak Darüelhan notasyonlarında “yüreğimden” sözüne karşılık icrada “kollarımın” kelimesi kullanılmıştır. Ayrıca bu bölümde önceleri icrada mi naturel sesinin pesleştirilerek kullanıldığı, eserin sonraki kıtalarında böyle bir tercihte bulunulmadığı görülmüştür. Darüelhan notasyonlarının tespit notasyonu niteliğinde olması sebebiyle tercihen mi perdesinin naturel olarak kullanılması beklense de notistin buradaki tercihi “mi bemol” perdesi olmuştur.



Şekil 3.497 Sepetçioğlu türküsünün Darüelhan defterlerinde yer alan notasyonu-3
(Halk Türküleri Defter:9, 1929, s. 18)



Şekil 3.498 Sepetçioğlu icra notasyonu- ritimli vokal bölüm-2

Belirsizlik ilkesi kapsamında, Darülelhan notasyonunda eşlik çalgısındaki icra uygulamalarını betimleyen işaretlerden faydalanılmadığı, vokal icrada eşlik çalgısının eşlik biçiminin yansıtılmadığı, yine vokal icradaki süslemelerin göz ardı edildiği, bu sebeple belirtilen icra uygulamalarının notasyonda belirsiz bırakılarak icracıya yorumlama alanı yaratıldığı görülmektedir.

Eser kimliğine bakıldığında; saz icrası ve vokal icra olmak üzere iki kişi tarafından seslendirildiği, sazın vokal icra sırasında daha düşük ses seviyelerinde eşlik ettiği, saz icrasında bazı vurguların zayıf zamanlarda yapıldığı görülmektedir. Ayrıca eser, do sesinde karar veren, daha çok üç sestten oluşan, kısmen yeden ve beşlinin kullanıldığı bir seyir yapısına sahiptir.

Eserin, Darülelhan üçüncü derleme gezisinin yapıldığı 1928 yılında kaydedildiği, icra ortamının net olarak belirlenemediği söylenebilir. Ayrıca icra ve notasyon açısından bakıldığında notalama işleminin derleme esnasında yapıldığı da varsayılabilir.

“Sepetçioğlu” isimli eserin bir başka ses kaydı, Ankara Devlet Konservatuvarı derleme heyeti tarafından yapılmıştır. Bugün TRT repertuarında “Sepetçi Oğlu” ve “Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu” isimle iki notasyon örneği bulunmakta, bu iki notasyon künyeleri de birbiriyle uyuşmamaktadır. Şekil 3.499 ve Şekil 3.500’de künyeleri paylaşılan notasyonların kaynak kişi, derleme tarihi ve derleyen bilgileri birbirinden farklıdır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA NO: 828 İNCELEME TARİHİ: 4/10/1974	DERLEYEN M. SARISÖZEN
YÖRESİ KASTAMONU	DERLEME TARİHİ 9/12/1944
KİMDEN ALINDIĞI MUMİN MEYDANI AVNİ ÖZBENLİ	NOTAYA ALAN M. SARISÖZEN
SÜRESİ :	

SEPETÇİ OĞLU

Şekil 3.499 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu isimli türkünün Muzaffer Sarısözen notasyonundaki künyesi (Sarısözen, Sepetçi Oğlu, t.y, s. 1)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI THM REPERTUAR SIRA NO: 5303 İNCELEME TARİHİ: 17.12.2020	DERLEYEN: ANK.DEV.KON. ADINA; Muzaffer SARISÖZEN Halil Bedi YÖNETKEN Rıza YETİŞEN
YÖRESİ: KASTAMONU	DERLEME TARİHİ: 14.07.1948
KİMDEN ALINDIĞI: Yorgansız Hakkı Çavuş	NOTAYA ALAN: Süleyman ŞENEL (23.05.1986)
M: ♩ = 108	

SEPETÇİOĞLU BİR ANANIN KUZUSU

Şekil 3.500 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu isimli türkünün Süleyman Şenel notasyonundaki künyesi (Şenel, Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu, 1986, s. 1)

Muzaffer Sarısözen ve Darülelhan notasyonunda tespit edilen benzerlikler, Şekil 3.499'de yer alan künyede belirtilen “Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen” ibaresinde bir hata yapıldığını düşündürmektedir. Nitekim daha önceden de belirtildiği gibi mevcut repertuvar Sarısözen’in vefatı sonrası oluşturulmuş olup, birçok türküde bu ve benzeri hatalar yapılmıştır. Süleyman Şenel tarafından yazılan notasyon ise icra kaydı ile büyük benzerlikler göstermektedir. Şekil 3.501’de Süleyman Şenel tarafından yazılan notasyonun bir bölümü paylaşılmıştır.

(SAZ)

3

(SERBEST):

5

. J SE PET COĞ LU Bİ RA NA NIN KU ZU ŞU
KALK GI DE LİM GİŞ LA Ö NÜ A ŞA GI

6

HİÇ GİT Mİ YO R KOL LA (SAZ) Rİ MIN E FE M
SA LI VER Mİ Ş İN CE (SAZ) BEL DE NE FE M

Şekil 3.501 Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu-Süleyman Şenel notasyonundan örnek bölüm (Şenel, Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu, 1986, s. 1)

Darülelhan derlemelerinde ses kaydı alınıp notalanan bir diğer eser “Hoş Bilezik Barı”dır. Darülelhan derleme heyetinin Erzurum seyahatinde Erzurum’lu Mahir Ali’den derlenen bu eserin notalama işleminin kimin tarafından yapıldığı belli değildir. Davul ve zurnanın çalgısal olarak icra ettiği eserin notasyonunda ezginin belli bir bölümü yazılmış, davul icrası tamamen zurna icrası ise kısmen göz ardı edilmiştir. Ayrıca eser “12/8” olan usul yapısı notasyonda “4/4” belirtilmiş, “Sepetçioğlu” eserin bazı bölümlerinde olduğu gibi “Hoş Bilezik Barı”nda da usul yapısı hatalı olarak belirlenmiştir. Şekil 3.502 ve Şekil 3.503’de verilen notasyon örnekleri karşılaştırıldığında eserin başlangıç sesinde farklılıkların olduğu, mikrotonların gösterilmediği, tril ve mordanlar için herhangi bir işaretin kullanılmadığı, kısa basamak veya basamak notalarının tercih edilmediği görülmektedir.



Şekil 3.502 Hoş Bilezik eserinin Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-1 (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 95)

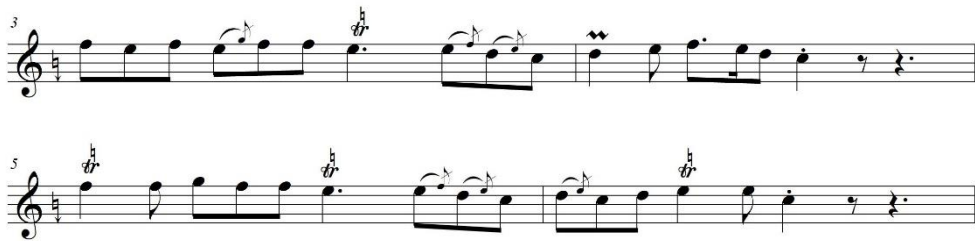


Şekil 3.503 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-1

Notasyonun Şekil 3.504'te verilen bölüm ve Şekil 3.505'te tarafımızca yazıla notasyon karşılaştırıldığında da benzer problemleri görmek mümkündür. Nitekim tarafımızca notalanan icra ve Darülelhan notasyonları arasında ciddi oranda uyumsuzluğun olduğu söylenebilir. Darülelhan notasyonunda zaman zaman kullanılan üçlemeler ve her ölçüde tercih edilen “on altılık-noktalı sekizlik” tartımlardan yola çıkarak notist tarafından yanlışlığın fark edildiği fakat dönemin imkan ve kabiliyetleri doğrultusundan ellerinden gelenin yapıldığı düşünülebilir.



Şekil 3.504 Hoş Bilezik eserinin Darülelhan defterlerinde yer alan notasyonu-2 (Halk Türküleri Defter:13, 1930, s. 95)



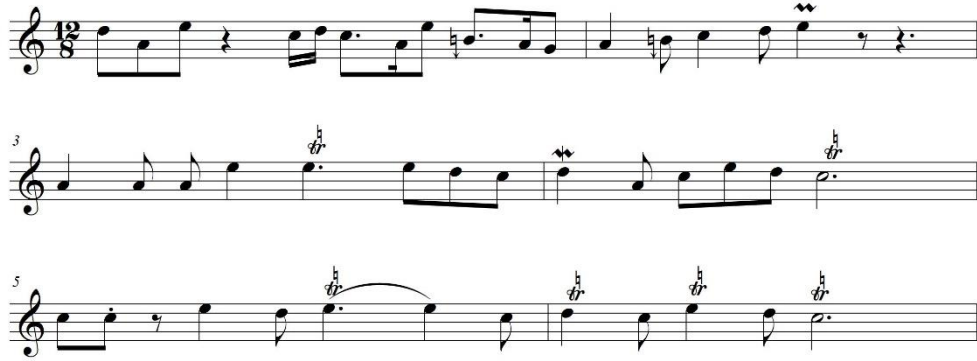
Şekil 3.505 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-2

TRT Repertuarı'nda, TRT Erzurum Radyosu THM Müdürlüğü tarafından Ağa Dede Keskin ve İlhami Uslu'dan derlenen, Okyay Kösegil ve Kenan Tuna tarafından notaya

alınan “Hoş Bilezik” isimli bir eser bulunmaktadır. Bu eser, Darüelhan derlemelerinde Erzurumlu Mahir Ali’den derlenen “Hoş Bilezik Barı” ile ezgisel açıdan bazı benzerlikler göstermektedir. TRT notasyonunda da Darüelhan notasyonunda olduğu gibi davul icrası göz ardı edilmiştir. Buna karşın eserin belli bölümlerinde kısmen veya tamamen benzerlik söz konusudur. Notasyonda zaman zaman hatalar da yapılmıştır. İcra ve notasyon karşılaştırıldığında, ilk olarak eserin birinci ölçüsünde ezgisel yapıda ve eserin ilk iki ölçüsündeki alterasyonların gösteriminde bazı uyumsuzluklar tespit edilmiştir. Ayrıca TRT notasyonunda mordan, alt mordan veya triller belirtilmemiştir. Şekil 3.506 ve Şekil 3.507 kıyaslandığında ezgisel yapıda, alterasyon ve bazı süslemelerin gösterimindeki farklılıkları görmek mümkündür.



Şekil 3.506 Hoş Bilezik Barının TRT notasyonundan örnek bölüm (Kösegil & Tuna, t.y, s. 1)



Şekil 3.507 Hoş Bilezik Barı icra notasyonu-3

Darüelhan ve TRT repertuvarlarında bulunan “Hoş Bilezik” veya “Hoş Bilezik Barı” isimli eserin; Erzurum yöresinde davul ve zurna ile icra edildiği, ilk formlarında do kararlı hüseyini makamı dizisinde icra edilirken zamanla dizi seyrinin çargah makamına daha yakın olduğu görülmüştür. Belirtilen iki özellik eser kimliğini ortaya koymaktadır.

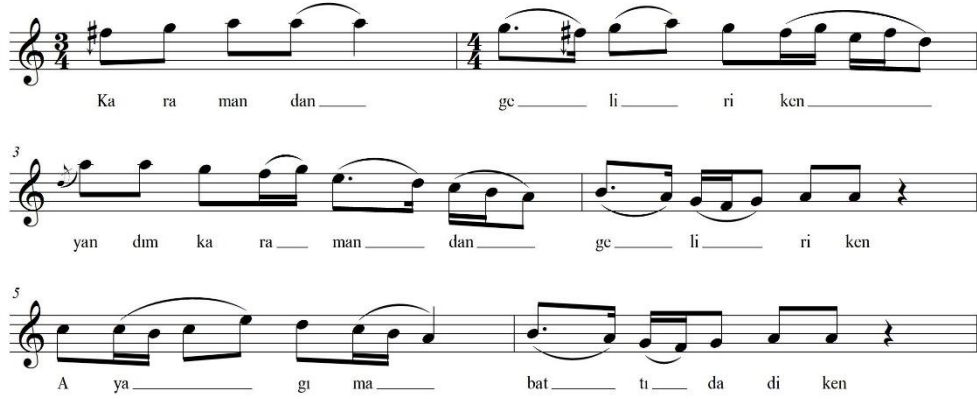
Eserin ilk örneğinin Darüelhan tarafından 1929 yılında yapılan derleme gezisinde derlendiği tahmin edilirken ikinci örneğin ne zaman derlendiği ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Her iki icra da açık alanda gerçekleşmiştir.

“Hoş Bilezik” veya “Hoş Bilezik Barı” isimli eserlerin notasyonları incelendiğinde; davul icrasının yazıldığı, zurna icrasında süslemelerin belirtilmediği, tempo terimlerinin kullanılmadığı, dinamik ifadelerine yer verilmediği, artikülasyon işaretlerinin belirtilmediği görülmektedir. Notasyonda belirtilmeyen bu unsurların belirsizlik oluşturmakta ve icracıya geniş bir yorumlama alanı yaratmaktadır. Nitekim iki icra kaydında da belirsizliklerin icracılar tarafından farklı yorumlandığı da görülmektedir.

Bela Bartok’un Türkiye’de yaptığı derlemeler sonrası yazdığı notasyon örnekleri de oldukça önemli bir yere sahiptir. Bartok notasyonları, dönemin önde gelen müzik adamlarını etkilemiş ve THM notasyonlarında kısa süreli bir icra notasyonuna geçiş etkisi yaratmıştır. Bartok’un 1936 yılında yaptığı derleme çalışması kapsamında Mersin’de Haliloğlu Ali’den derlediği “Garamandan Gelirken” isimli türkü, Bela Bartok notasyon anlayışında icra ve notasyon uyumunu incelemek için yerinde bir örnek olacaktır. Şekil 3.508’de verilen Bartok notasyonu incelendiğinde, Bartok’un icra uygulamalarını ön planda tutan ve yabancı olduğu bir müziğe önyargısız yaklaşan bir tutum görülmektedir. Nitekim THM notasyonlarında zaman zaman görülen ezgiyi belli kalıplara sokan melodik müdahaleler Bela Bartok tarafından tercih edilmemiştir. Fakat Bela Bartok notasyonlarında icrayı yansıtmak adına yapılan detaycı yaklaşımın bazı hataları doğurduğu görülmektedir. Bartok notasyonunda ilk öne çıkan nokta karar sesi tercihleri ile ilgilidir. THM eserlerini sol perdesi üzerinden notalayan Bartok, icranın gerçekteki karar sesini notasyonun başında, bir anahtarın yanına konumladığı oval-yuvarlak nota başı ile göstermiştir. Bartok notasyonlarına icra ve notasyon uyumu açısından bakıldığında bazı mikrotonların hatalı gösterildiği, usul yanlışlıklarının yapıldığı görülmektedir. Bu noktada, Şekil 3.508’de verilen notasyon örneğinin dördüncü ölçüsünde ok işareti ve beşinci ölçünün “7/8”lik usul yapısı, Bartok notasyonlarındaki icra-notasyon uyumsuzluklarına örnek olarak verilebilir. Aynı icra kaydının Şekil 3.509’de tarafımızca yazılan notasyon örneğinde de görüleceği gibi icracı eserin pesteki genişlemeleri yaparken dizinin altıncı derecesini naturel olarak basmaktadır. Ayrıca üçüncü ölçüde belirtilen geçiş notasında yedinci derecenin basılmadığı, beşinci ölçüde bir aksamanın olduğu fakat aksamanın “7/8”lik bir usul etkisi yaratmadığı görülmüştür.

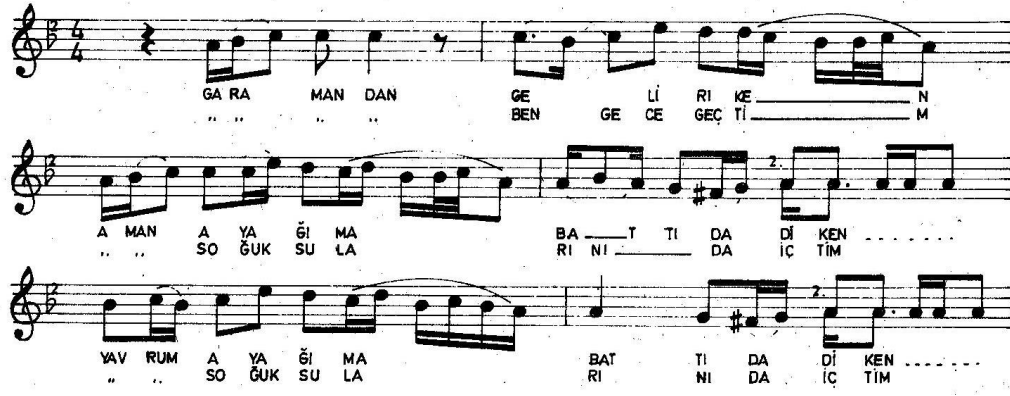


Şekil 3.508 Garamandan Gelirken-Bela Bartok notasyonundan örnek bölüm
(Bartok, 1991, s. 160)



Şekil 3.509 Garamandan Gelirken-icra notasyonu

“Garamandan Gelirken” isimli eserin TRT repertuvarında yer alan bir notasyonu da bulunmaktadır. 1945 yılında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından Kırıkkale yöresinden derlenen eserin icra kaydına ulaşılammıştır. Fakat notasyonlar üzerinde bir karşılaştırma yapıldığında bazı bulguları elde etmek mümkündür. Bartok derlemelerinde elde edilen icra kaydında bir sekizliye ilave olarak pes bölgede bazı genişlemelerle oluşan eser dizisinin TRT notasyonunda “hüseyini beşlisine” pes bölgede ilave edilen seslerle şekillendiği görülmektedir. Özellikle nakarat bölümlerinde ezgisel açıdan benzerliklerin bulunduğu notasyonlar, icranın yöreden yöreye değiştiğini gösteren önemli örneklerdir. Eserin TRT repertuvarında yer alan ve Ateş Köyoğlu tarafından notaya alınan notasyon örneği Şekil 3.510’da verilmiştir.



Şekil 3.510 Garamandan Gelirken-Ateş Köyoğlu notasyonundan örnek bölüm
(Köyoğlu, Garamandan Gelirken, 1980, s. 1)

“Garamandan Gelirken” isimli eserin kimlik özellikleri incelendiğinde; eser farklı yörelerde farklı ezgisel yapılarla söylendiği, Mersin varyantında “minör bir yapı” içerisinde “altıncı derece”nin tiz bölgelerde mikroton olarak yazıldığı, yine aynı varyantta eserin erkek icracı tarafından çalgı kullanılmadan icra edildiği görülmektedir.

Elde edilen icra kaydının Bartok’un Anadolu’daki derleme faaliyetleri sırasında kaydedildiği, bu yüzden kaydın 1936 yılında yapıldığı düşünülmektedir. Dış gürültünün az olması sebebiyle kayıt ortamının kapalı bir alan olduğu da varsayılabilir.

Bartok notasyonları anlayış açısından icra notasyonlarına daha yakın bir yaklaşım barındırdığı için belirsiz unsurların çok az sayıda olduğu görülmektedir. Bartok’un “Garamandan Gelirken” notasyonu incelendiğinde, dinamik ve artikülasyon işaretlerinin kullanılmayarak ses yüksekliği ve vurgu için icracıya yorumlama sahası bıraktığı söylenebilir.

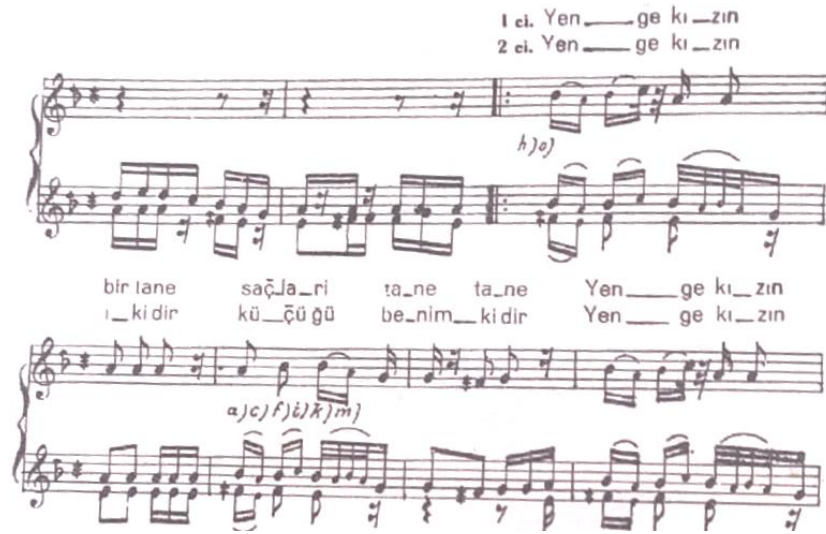
Bartok notasyonlarından etkilenen ve kendi notasyon anlayışını oluştururken Bela Bartok ile iletişime geçen Ahmet Adnan Saygun’un “Yenge Kızın” isimli türkü için yazdığı notasyon da icra ve notasyon uyumunu kemençe çalgısı özelinde incelemek adına önemli bir örnektir. Saygun notasyonlarının da icra notasyonları ve kuralcı notasyonlara yakın bir perspektifte olması icra-notasyon uyumu açısından belirsiz icra unsurlarının az sayıda olmasına sebep olmuştur. Belirsizlik ilkesi kapsamında Saygun notasyonunda incelenmesi gereken farklı bir yön bulunmaktadır. Saygun’un notasyonda ikincil ses olarak adlandırdığı bazı süslemeleri gösterme yöntemi icracıya farklı bir yorumlama alanı yaratmakta veya kuralcı bir anlayışla bakıldığında icracı açısından gelenek bilgisine ihtiyaç duyulmaktadır. Şekil 3.511’de notasyon örneği verilen “Yenge Kızın” isimli türkünün birinci ölçüsünde görece daha küçük nota başı ile gösterilen ikincil sesin ikinci ölçüde yine görece daha küçük nota başı ile parantez

içerisinde gösterilmesi icracı açısından algılaması güç bir durum ortaya koymaktadır. Eserin icra kaydı incelendiğinde her iki gösterimin de aynı icra tekniğini gösterdiği görülmektedir. Saygun notasyonda yayın hareket yönünü belirtmemesi ise ayrı bir belirsizlik olarak değerlendirilebilir. Belirtilmeyen yay hareketi gibi dinamik ve artikülasyon işaretlerinin kullanılmaması Saygun notasyonunda belirsiz bırakılan diğer unsurlardır. Burdan yola çıkarak Saygun'un icracıya yorumlama alanı bıraktığı noktanın dinamik, artikülasyon, yay kullanımı ve bazı süsleme teknikleri olduğu söylenebilir.



Şekil 3.511 Yenge Kızın-Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-1
(Saygun, 1938, s. 22)

Aynı eserdeki vokal bölümler incelendiğinde de benzer sonuçları görmek mümkündür. Saygun, vokal notasyonlarında hecelerin nasıl telaffuz edildiğine dair özel transkriptler kullanmıştır. Bu kullanım icra-notasyon uyumunu arttıran önemli bir unsurdur. Saygun'un bu tercihiyle ilgili örnek Şekil 3.512'de verilmiştir. Bu örnekte "saçları" kelimesindeki "ç" harfinin gösterimi için tercih edilen fonetik açıkça görülmektedir.



Şekil 3.512 Yenge Kızın- Ahmet Adnan Saygun notasyonundan örnek bölüm-2
(Saygun, 1938, s. 22)

Aynı eserin TRT repertuvarında da notasyon örneği bulunmaktadır. Eserin Hasan Sözeri’den derlenen bu varyantını Muzaffer Sarısözen’in notaya aldığı belirtilmiştir. İki notasyon örneği karşılaştırıldığında karar sesi tercihindeki farklılık göze çarpmaktadır. Saygun notasyonunda la perdesi üzerinden yazılan eser, Sarısözen notasyonunda re perdesi üzerinden yazılmıştır. Notasyonlar arasındaki bir diğer uyumsuzluk ise mikrotonlarla ilgilidir. Saygun dizinin “ikinci derecesi”ndeki ses için mikroton gösterimi olarak dört koma nispetinde bemol işaretini tercih etmiştir. Sarısözen ise dizinin ikinci derecesi için beş koma nispetindeki bemol gösterimini tercih etmiştir. Bu durum iki notistten birinin yanlış yaptığı anlamını taşımamaktadır. Nitekim Rizeli Sadık ve Hasan Sözeri’nin icraları karşılaştırıldığında notasyonda oluşan farklılığın icracılardan kaynaklandığı görülmektedir.

“Yenge Kızın” isimli eserin Sarısözen ve Saygun tarafından yazılan notasyonları tanımlayıcı-kuralcı notasyon veya tespit-icra notasyonları arasındaki farkı da net bir şekilde ortaya koymaktadır. Şekil 3.513’te görüleceği üzere Sarısözen’in ezgiyi tanımyacak bir anlayışla yazdığı notasyona karşılık Şekil 3.511 ve Şekil 3.512’de Saygun’un icra raporu niteliğinde sunduğu notasyon örnekleri verilmiştir. Şekil 3.513’te verilen Sarısözen notasyonu, belirsizlik ilkesi kapsamında incelendiğinde; eserin çalgısal bölümlerinin yazılmadığı, betimsel unsurların kullanılmadığı, fonetik işaretlere yer verilmediği, dinamik ifadeleri ve artikülasyon işaretlerine yer verilmediği, süslemelerin belirtilmediği görülmüş, bu alanların icracının yorumlaması adına belirsiz bırakıldığı tespit edilmiştir.



Şekil 3.513 Yenge Kızın-Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm
(Sarısözen, Yenge Kızın, t.y, s. 1)

“Yenge Kızın” isimli eserin kimlik özellikleri incelendiğinde; icranın kemençe ve vokal icrası olmak üzere ikiye ayrıldığı, zaman zaman “staccato” tekniğinin kullanıldığı, vokal icrada yörelinin ağız özelliklerinin belirgin bir şekilde vurgulandığı görülmektedir. Ayrıca hicaz dörtlüsüne ilave olarak çalgısal bölümlerde pes bölgede buselik dörtlüsü ile yapılan bir genişleme söz konusudur. Eser dizisinde zaman zaman hicaz dizisinin beşinci ve altıncı dereceleri de kullanılmıştır.

Derleme kayıtları zaman ve mekan açısından incelendiğinde, Rizeli Sadık tarafından yapılan icranın Darüelhan tarafından 1929'da derlenmiş olması muhtemeldir. Hasan Sözeri'nin icra kaydının ise ne zaman yapıldığı ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. İki kayıta da icranın kapalı ortamda gerçekleştiği görülmektedir.

Muzaffer Sarısözen tarafından 1944 yılında Tunceli'nin Pertek ilçesinde Süleyman Kaya ve İsmail Oğuz'dan derlenen "Siyah Saçlarında Gonca Yüzlerin" isimli türkü, Sarısözen tarafından tanımlayıcı bir yaklaşımla notaya alınmıştır. İki erkek sesi kemane ve saz ile gerçekleştirilen icranın Sarısözen tarafından yazılan notasyonunda çalgı icra yazılmamış ve tamamen belirsiz bırakılmıştır. Vokal icrada ise armonik yapının yazımına özen gösterilmiştir. İcracıların kayıta paralel beşli aralık oluşturarak okumalarını şaşkınlıkla karşıladığını belirten Sarısözen, bu konuyla ilgili "İki Sesli Halk Türküsü" adında bir yazı yazmış ve icra ile ilgili şu bilgileri aktarmıştır:

Heyetçe Pertek'e vardığımız zaman, Halkevi'nde toplanarak bizi bekleyen halk sanatçıları arasında iki kemane ve bir bağlamanın katılmasıyla sözleri Pertek'e ait bir parça okunuyordu. Türkünün kulağıma çarpan sesleri bizi hayrete düşürdü. Çünkü çalınan ve söylenen türkü tek sesli değil, düzgünce söylenen iki sesli bir parça idi. Kemane çalanlarla onlara sazsız olarak katılan bir okuyucu, esas türküyü, bağlamacı da paralel beşliler halinde yürüten ikinci sesi söylüyordu. Türküyü kestirmeden, hemen biz de dinleyenlerin aralarında yer aldık. (Şenel, 2018, s. 161)

Sarısözen'in özellikle üzerinde durduğu çoksesli yapı icranın kimlik özelliklerini de ortaya koymaktadır. Fakat icranın kimlik özelliklerinin eserin kimlik özelliklerini kapsadığını düşünmek hatalı olacaktır. Nitekim aynı derlemede çalışması içerisinde aynı eserin farklı kaydında benzer bir çoksesli yapı bulunmamaktadır.

Sarısözen'in dönemin "emisyon ihtiyaçları" doğrultusunda yazdığı notasyon örnekleri tanımlayıcı niteliktedir. Bu sebeple notasyon, icrayı değil ezgiyi ifade etmektedir. Bu durum, doğal olarak icra ve notasyon arasındaki uyumsuzluğun sayısını da arttırmaktadır. İcra ve notasyon uyumu açısından ses kaydı ve notasyon örneği incelendiğinde, sürekli tekrar eden bir paralel beşlinin söz konusu olmadığı görülmektedir. Şekil 3.514 ve 3.515'te verilen notasyonlara bakılacak olursa kaydın tarafımızca notalanan örneği ve Muzaffer Sarısözen notasyonu arasında bazı uyumsuzlukların olduğu görülmektedir. Eserin ilk ölçüsünün sonunda yer alan uyumsuzlukta, birinci dizekte yer verilen erkek vokalin icraya sonradan ve giderek artan ses seviyesinde dahil olmasının Sarısözen'i notalama aşamasında yanılttığı söylenebilir. Benzer hataların sonraki ölçülerde de devam ettiği görülmektedir. Ayrıca eserin bazı bölümlerinde seslerin birbirinin tersine hareket etmesi, üçlü veya dörtlü aralıkların oluşmasına sebep olmaktadır. Bu durumun örneğini Şekil 3.515'te verilen notasyonun üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçüsünde görmek mümkündür. Son olarak

icrada sık sık kullanılan trillerin ve görece daha az tercih edilen mordanların da Sarısözen notasyonunda belirtmediği görülmektedir.

Şekil 3.514 Siyah Perçemlerin-Muzaffer Sarısözen notasyonundan örnek bölüm
(Sarısözen, Siyah Perçemlerin, t.y, s. 1)

Şekil 3.515 Siyah Perçemlerin-icra notasyonu

“Siyah Perçemlerin” isimli türkünün Muzaffer Sarısözen tarafından yazılan notasyon örneği incelendiğinde; dinamik ve artikülasyon işaretlerinin kullanılmadığı, süslemelerin gösterilmediği, çalgıların eşlik veya solo icralarının notaya alınmadığı görülmektedir. Sarısözen’in notasyonda bu unsurlara yer vermeyerek bazı icra uygulamalarını belirsiz bırakması icracıya yorumlama adına geniş bir alan yaratmaktadır. Tanımlayıcı veya tespit niteliğindeki notasyonlarında icracıya geniş bir yorumlama alanı yaratan Muzaffer Sarısözen’in icra notasyonlarında benzer durumları rastlanmamıştır. THM’nin çoksesli yapısını veya bazı çalgıların icra özelliklerini konu alan makalelerinde Sarısözen, daha çok icra notasyonlarını tercih etmiştir. Bu notasyonlarında ise dinamik ve artikülasyon işaretleri kullanmayarak icracıya yorumlama alanı yaratmıştır. Dinamik ve artikülasyon işaretlerinin icra notasyonlarında nadiren kullanılması, THM icra notasyonlarında yapısalcı bir tutum olarak görülebilir.

Sonraki dönemlerde icra notasyonu örnekleri sunan bir diğer isim ise Laurence Picken’dır. Picken, çeşitli arşivlerden aldığı veya kendisinin derlediği icra kayıtlarını kimi zaman yeniden kimi zaman ise ilk kez notalayarak “Folk Music Instruments of Turkey” isimli kitabında yayımlamıştır. Kitapta yayımlanan bazı icra kayıtlarını ise Cambridge Görsel-İşitsel Yayın Birimi adına Roger Blench ve Carole Pegg tarafından yapılan röportajda sunmuştur. Picken tarafından röportajda dinletilen icra kayıtları ve ilgili kitapta yayımlanan notasyon örnekleri karşılaştırıldığında, Picken notasyonlarının icra notasyonu anlayışına yakın bir perspektifte olduğu açıkça görülmektedir. Bu sebeple, tespit notasyonlarına nazaran notasyonda belirsiz bırakılan icra pratiklerinin sayısı daha azdır. Picken’in tespit notasyonlarında ise bu durumun tersi görülmektedir. 1940 yılında Konya’da Çopur İsmail’den derlenen “Bülbül Peşrevi” isimli eser, Laurence Picken’in tespit notasyonlarına örnek olarak verilebilir. Çalışma kapsamında icra kaydına ulaşamamış olsa da ilgili alanyazında aynı kayıt referans gösterilerek Eray Cömert tarafından yazılan başka bir notasyon örneği mevcuttur. Kaynak icra kaydını “Ankara Devlet Konservatuarı 786/B-1” şeklinde referans gösteren iki notasyon örneği karşılaştırıldığında; ezgisel yapının farklı olduğu, Cömert’in notasyonunda sol perdesi uzayan ses olarak kullanılırken Picken’in notasyonunda aynı görevi la perdesinin üstlendiği, usul yapısında farklılıkların olduğu, Cömert notasyonunda kullanılan mızrap kalıbının Picken notasyonunda belirtilmediği, iki notasyonda da farklı metronom bilgisi verildiği görülmektedir. Ayrıca saz icrasında tercih edilen tel düzeninin de notistler tarafından farklı anlaşıldığı söylenebilir. İki notasyondan hangisinin icrayı daha doğru aktardığı

ie ilgili net bir bilgi bulunmasa da Picken'in yazılı olarak "ezgi içinde dönen bir yapıdan" bahsetmesi "Konya tavrı" ile ilgili bir betimleme olabilir. Picken ve Cömert tarafından yazılan notasyonlar Şekil 3.516 ve Şekil 3.517'da verilmiştir.



Şekil 3.516 Bülbül Peşrevi-Laurence Picken notasyonundan örnek bölüm (Picken, 1975, s. 236)



Şekil 3.517 Bülbül Peşrevi-Eray Cömert notasyonundan örnek bölüm (Cömert, 2022, s. 143)

Çalışma kapsamında hem notaya kaynaklık eden icra kayıtlarına hem de notasyonlarına ulaşılan bir isim de Janos Sipos'dur. Sipos, kendi adındaki internet sitesinde "Anadolu'da Bartok'un İzinden" isimli kitabının elektronik versiyonunu yayımlamış, notasyon çevresine eklediği linklerle de icra kayıtlarına erişimi kolaylaştırmıştır. Örnekleme dahil edilen 491 numaralı eser de tespit notasyonlarının icra ile ilişkisini göstermek için tercih edilmiştir. Şekil 3.518 ve Şekil 3.519'deki

notasyonlar karşılaştırıldığında; notasyonun icradan ziyade ezgi yapısını gösterdiği, apojiyatür dışında süsleme işaretlerinin kullanılmadığı, mikrotonların belirtilmediği, ikiden fazla tekrar durumunda tekrar işaretlerinin yanı sıra sayısal ifadelerden faydalandığı, dinamik ifadelerine yer verilmediği, artikülasyon işaretlerinin kullanılmadığı görülmektedir. Ayrıca icra sırasında zurnaya eşlik eden davul icrası da notasyonda verilmemiştir. Yukarıda bahsedilen belirsiz unsurlar icracıya yorumlama alanı yaratmaktadır.



Şekil 3.518 491-Janos Sipos notasyonundan örnek bölüm (Sipos, 2020)



Şekil 3.519 491 numaralı eserin icra notasyonu

21.yy'da yapılan bazı metot çalışmaları da notasyon ve icra ilişkisi açısından mevcut durumun geldiği noktayı göstermektedir. Erol Parlak, Erdal Erzincan, Sinan Ayyıldız, Salih Gündoğdu, Oğuzhan Açıkgöz gibi birçok metot yazarı metotlarının yanında, icracıya yn gösteren çeşitli video veya ses kayıtları da yayımlamıştır. Bu alışmalar, notasyonun algılanmasını kolaylaştırmıştır. Büyük çoğunluğu icra notasyonu olan çalışmalarda, dinamik ve artikülasyon işaretlerinin az sayıda kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, THM icra notasyonlarında icracının en geniş yorumlama alanına sahip olduğu iki unsur olarak görülebilir.

4. SONUÇ

Çalışmanın bu bölümünde; problem ve alt problemler yeniden ortaya konmuş, elde edilen bulgular yorumlanmış ve araştırmanın hedefi tartışılmıştır. Araştırmanın ilk alt problemi olan “Notasyon sınıflandırmalarına sebep olan parametreler nelerdir? Bu parametreler ilgili alanyazında ne şekilde açıklanmaktadır?” sorusu ilgili durum aşağıda tartışılmıştır.

İlgili alanyazın incelendiğinde notasyonu sınıflandırmak için birçok yöntemin denendiği görülmüştür. Denenen yöntemler içerisinde sınıflandırmalar daha çok tarihsel, fiziksel ve diastemetik parametreler doğrultusunda şekillenmiştir. 1958 yılında Charles Seeger tarafından yazılan bir makalede notasyon, yazım özellikleri ile incelenmiş ve ilk kez detay durumu ve yazılış amacı kapsamında ele alınarak “descriptive” ve “prescriptive” şekilde sınıflandırılmıştır. İlgili çalışmada, descriptive (tanımlayıcı) notasyonların bir ezgi planı sunduğu, prescriptive (kuralcı) notasyonların ise spesifik bir icranın raporlaştırılmış hali olduğu belirtilmiştir. Ayrıca kuralcı notasyonlarda istenilen icranın gerçekleşmesi için gelenek bilgisi veya öğreticiye ihtiyaç duyulduğu ifade edilmiştir. THM notasyonlarında, bu sınıflandırmanın birebir kullanılması bazı sorunların oluşmasına sebep olabilir. Örneğin, TRT repertuvarının büyük bir kısmı veya Darülelhan notasyonlarının tamamı ezgi planı sunan, tanımlayıcı nitelikteki notasyonlardan oluşmaktadır. Fakat istenilen icranın gerçekleşmesi için icracının gelenek bilgisine veya öğreticiye ihtiyaı vardır. Bu sebeple Seeger'in kuralcı notasyon-tanımlayıcı notasyon sınıflandırması THM notasyonlarının icra aşamasını kapsamamaktadır. Konuya Seeger ile benzer bir perspektiften yaklaşan ve THM notasyon anlayışlarını incelemek farklı bir sınıflandırma kullanan bir diğer isim ise Erol Parlak'tır. Parlak, kullanım amaçları ve yazım özellikleri ile THM notasyonlarını “icra” ve “tespit” bağlamında iki grup olarak ele almıştır. Seeger ve Parlak tarafından kullanılan sınıflandırmalar her ne kadar birbirine benzese de Seeger

tarafından yapılan sınıflandırma doğrudan icra perspektifinden notasyonun ele alındığı sonuç odaklı bir sınıflandırmadır. Buna karşın Parlak'ın kullandığı notasyon sınıflandırmasında eserin yazılmadan önceki aşamalarını da notasyon sürecine dahil eden bir bakış söz konusudur. Son olarak yakın tarihte konuyla ilgili çalışma yapan Matthew Warren da notasyon için iki ayrı grup oluşturmuş, bu grupları yapısalcı notasyon ve yapısökümcü notasyon isimleriyle ele almıştır. Diğer sınıflandırmalardan farklı olarak Warren, içinde bulduğu sistemin kurallarını yerine getiren yapısalcı notasyonlar ve bu sistemde görünmeyen veya az görüneni vurgulayan yapısökümcü notasyonlar olduğunu belirtmiştir.

Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde, THM notasyonlarının, ezgi hattını göstermeyi hedefleyen notasyonlar, icrayı detaylı ve bir bütün halinde göstermeyi hedefleyen notasyonlar ve analiz notasyonları olmak üzere üç ana başlıkta değerlendirilebileceği görülmüştür. Ezgi hattını göstermeyi hedefleyen notasyonlar, notistin “notasyon anlayışı geleneğine” bağlı kalmayı tercih ettiği bu sebeple daha az ayrıntıyı belirten ve icra özelliklerinden ziyade ezginin varlığını veya seyir yapısını tespit etmek amacıyla kullanılan notasyonlar olarak tanımlanabilir. Ayrıca bu notasyonların, notasyonun bulunduğu kaynağın hitap ettiği kitleye bağlı olarak veya dönemin imkan ve kabiliyetleri doğrultusunda da şekillendiği de görülmektedir. İcra detaylı ve bir bütün halinde göstermeyi hedefleyen notasyonları, hedef kitledeki icracıyı yönlendirmek adına icranın bütün ayrıntılarının anlatıldığı notasyon olarak mümkündür. Bu notasyon grubuna örnek olarak belli seviyenin üstündeki icracılara yönelik hazırlanmış metot veya repertuvar kitapları verilebilir. THM eserlerini notalayan kişiler arasında ezgi hattını veya detaylı icra yapısını gösteren notasyon yaklaşımlarından birini benimseyenler olduğu gibi her iki yaklaşımla notalayan notistler de bulunmaktadır. Notasyon tercihinde birden fazla yaklaşımın tercihi ile ilgili somut örnek olarak Muzaffer Sarısözen notasyonları verilebilir. Sarısözen, çalgı icrası veya çokseslili yapı üzerine yazdığı makalelerde, nerdeyse bütün icra unsurlarını yazan bir anlayışa sahipken zamanla bunu terkederek ezgiyi vurgulayan bir anlayışı benimsemiştir. Sarısözen'in bu değişimin sebebini Süleyman Şenel, dönemin emisyon ihtiyaçları olarak açıklamıştır. Üçüncü bir grup olarak verilen analiz notasyonları ise araştırmanın hedefi doğrultusunda çeşitli notasyon unsurlarının ön planda tutulduğu notasyon grubu tanımlanabilir. Bu gruptaki notasyonlar; araştırmanın amacı ezgi hattını göstermek ise betimsel unsurların tercih edilmediği, araştırmanın amacı bir icra özelliğini incelemek ise ilgili icra özelliği ön planda tutularak daha detaylı bir yazımın tercih edilebileceği notasyonlardır. Laurence Picken'in saz notasyonunda üç tel grubunu ayrı dizelerde notaya alması, ezgi hattını

inceleyen analiz notasyonlarına örnek olarak verilebilir Buna karşılık Okan Sağlambilen tarafından yazılan analiz notasyonlarında farklı icraların ayrı dizelerde birbiri ardına yazılması ise icra özelliğini incelemeyi hedefleyen analiz notasyonlarına örnek verilebilir.

Araştırmanın ikinci alt problemi olan “Örnekleme dahil olan notistlerin notasyon anlayışları nelerdir ve mevcut notasyon sınıflandırmalarından hangisi ile benzeşmektedir?” sorusu ile ilgili durum tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

Çalışmanın örnekleme dahil edilen notistler tarafından yazılan notasyon anlayışları incelendiğinde büyük çoğunluğun ezgiyi vurgulayan notasyonlar yazdığı görülmektedir. 1936 sonrası her notasyon döneminde icrayı vurgulayan notistler olsa da özellikle 2000’li yıllardan sonra bu yaklaşımın arttığı görülmektedir. Çalışma kapsamında incelenen notasyon anlayışlarının bulgulara verilen sınıflandırmalarla incelendiğinde:

- İsmail Hakkı Bey notasyonlarının, tespit notasyonlarına ve tanımlayıcı notasyona daha yakın bir anlayışla yazıldığı, geliştirilen bazı transkriptlerin yapısökümcü bir yaklaşım olduğu fakat büyük oranda yapısalcı bir anlayış barındırdığı,
- Otto Abraham ve Erich Moritz Von Hornbostel’in notasyonlarında kullanılan anlayışın; Avrupa notasyon sistemine sadık bir şekilde şekillendiği ve bu yüzden yapısalcı bir anlayış barındırdığı, ezginin sade yazılması ve amacın icradan ziyade bir tespit olması nedeniyle tespit notasyonuna, notasyonda ezginin icra tekniklerinin, nüans bilgisinin, dinamik işaretlerinin yer bulmamasından dolayı ise tanımlayıcı notasyona daha yakın bir anlayış olduğu,
- Asaf kardeşlerin; karar sesi tercihlerini Batı müziği tonalitelerini göz önünde bulundurarak yapması, mikrotonların gösteriminde herhangi bir işaret kullanmaması ve bitirishler için “fine” teriminin tercih edilmesi her ne kadar yapısalcı bir yaklaşım olsa da yazılı tempo ifadelerinin gösteriminde Osmanlıca’nın tercih edilmesi yapısökümcü bir tutum olduğu, ilgili anlayışın tespit ve tanımlayıcı notasyon profile daha uygun olduğu,
- Çalışma kapsamında incelen Darülelhan derleme defterlerinde kullanılan notasyon anlayışı her ne kadar temelinde yapısalcı bir yaklaşım barındırdığı söylenebilirse de notasyonda zaman zaman çengelli bemole yer verilmesi, yazı dilinde Osmanlıca’nın tercih edilmesi, eser künyesinde makam bilgisine

yer verilmesi notasyona yapısökümcü bir açıdan da bakıldığının göstergesidir. Bu notasyonlarda melodik yapının sadeliği, icra tekniklerinin göz ardı edilmesi, nüans, dinamik ve artikülasyon işaretlerine nota yer verilmemesi nedeniyle tespit notasyonlarına daha yakın bir anlayışın hakim olduğu söylenebilir. Kimi zaman zorunluluk kimi zaman belirli tercihler çerçevesinde yazılan bu notalar bir icra raporundan ziyade ezgiye dair bir planı simgelediği için Seeger'in tanımlayıcı notasyon grubuna daha yakın olduğu,

- Türk Halk Müziği ezgilerini yapısalcı bir temelde ele alan Bartok'un, eser ve icra analizini belirtmek için yapısökümcü çözümlere başvurduğu, notasyonlarda her ne kadar tespit veya analiz amacı güdülmüşse de spesifik icraları temel alması ve çok sayıda transkripte yer verilmesi sebebiyle icra ve kuralcı notasyonsınıflarına daha yakın olduğu,
- Ahmet Yekta Madran notasyonlarının; Avrupa notasyon sistemine bağlı kalarak yazılan bu notasyonların büyük oranda yapısalcı bir anlayış sergilediği, notasyonda çok fazla transkripte yer verilmesi ve bazı eserlerde esere kaynak olan icranın isminin verilmesi sebebiyle bir icra raporu niteliği taşıyan bu anlayışın kuralcı notasyon ve icra notasyonu sınıfına daha yakın bir örnek olduğu,
- Ferruh Arsunar notasyonlarının dönem dönem değişiklik gösterdiği, ilk örneklerinde tespit ve tanımlayıcı bir tutum sergilendiği, Bartok etkisi olarak adlandırdığımız dönemde icra ve kuralcı notasyon örnekleri sunduğu, sonrasında ise yine tespit ve icra notasyon anlayışına yakın bir tutum sergilediği, yapısalcı bir zeminde yazılan notasyonlarda sık sık yeni transkriptler geliştirerek notasyona yapısökümcü bir yaklaşım sergilediği,
- Yine yapısalcı bir zeminde şekillenen Saygun notasyonlarının; mikrotonların gösterimi için tercih edilen alterasyon işaretleri, ağız özelliklerini belirten fonetik yazım dili ve süsleme notalarında ince notaları da tercih etmesi sebebiyle Avrupa notasyon sisteminin Türk Halk Müziği'nde uygulanmasına karşı yapısökümcü bir tutum sergilediği ve Saygun'un Kemençeci Rizeli Sadık'ın icrasını notaya aldığını belirtmesi ve notasyonda icranın birçok ayrıntısına yer vermesi sebebiyle bu anlayışın icra notasyonu ve kuralcı notasyon olarak adlandırılan sınıflara daha yakın olduğu,
- Sadi Yaver Ataman tarafından yazılan notasyonların; daha çok yapısalcı bir yaklaşım barındırdığı, ritim notasyonunda dizek tercihi ve mikroton gösterimi dışında yapısökümcü bir tutumun sergilenmediği, Seeger'in tarifiyle ezgiye

dair bir planın tasnif edildiği ve bu sebeple tanımlayıcı ve tespit notasyon anlayışlarına daha yakın olduğu,

- Kendi döneminin en sade notasyonlar anlayışlarından olan Arseven notasyonlarının; tümüyle yapısalcı yaklaşımla şekillendiği, icrayı değil ezgiyi ifade etmeyi ön planda tuttuğu, bu sebeple tespit notasyonu veya tanımlayıcı notasyon sınıflarına daha yakın olduğu,
- Kemal İlerici notasyonunun -mikroton gösterimi dışında- yapısalcı anlayışa sahip olduğu, İlerici tarafından yapılan çalışmanın kapsamı nedeniyle incelenen notasyon örneklerinde tespit notasyonu veya tanımlayıcı notasyon anlayışlarının özelliklerini barındırdığı,
- Ferruh Arsunar notasyonlarında olduğu gibi Sarısözen notasyon anlayışının da her sınıflandırmadan örnekler barındırdığı, büyük ölçüde yapısalcı olduğunu söylemek mümkünse de Sarısözen notasyonunda kullanılan mikroton gösterimleri, tamamlanmamış ölçüler için kullanılan işaretler, karar sesi tercihinin yapısökümcü notasyon unsuru olduğu, hem icra notasyonlarına hem de tespit notasyonlarında örneklerin sunulduğu,
- Nida Tüfekçi notasyon anlayışının; yapısalcı bir temelde olduğu, Sarısözen notasyonlarına benzer yaklaşımların sergilendiği, özellikle saz icrasını belirtmek için kullanılan çeşitli transkriptlerin anlayıştaki yapısökümcü özellikler olduğu, icra-notasyon uyumu açısından bakıldığında icrayı ifade etmek yerine ezgiyi tarif etmenin tercih edildiği, bu sebeple tanımlayıcı notasyon tarifine daha uygun olduğu,
- Nida Tüfekçi anlayışında olduğu gibi Yücel Paşmakçı notasyon anlayışında da yapısalcı bir bakış açısının hakim olduğu, yapısökümcü unsurlara pek yer verilmediği, TRT notasyon anlayışlarının standartlaşmış özelliklerine sadık kalındığı, bu sebeple icradan ziyade ezginin ön planda olduğu ve TRT notasyonlarının büyük bir kısmında olduğu gibi bu notasyon anlayışının da tespit notasyonu ve tanımlayıcı notasyon sınıflarına daha yakın olduğu,
- Mehmet Özbek notasyon anlayışının; yapısalcı bir temelde yazıldığı, tril gösterimi dışında yapısökümcü bir tutumun tercih edilmediği, icra ile ilgili birçok unsur göz ardı edilerek taslak bir ezgi modelinin sunulduğu, bu sebeple tespit notasyonu ve tanımlayıcı notasyon sınıflarına daha yakın olduğu,
- İhsan Öztürk'ün, notasyon unsurlarına başka bir görev adletmeden kendi işlevlerinde ve doğru olarak kullandığı, yapısalcı bakış açısına sahip olduğu, çalgısal bölümler yerine nakarat ezgisinin yazılması ve TRT anlayışında sıkça

görülen ezgi temelli notasyon anlayışının sürdürdüğü ve bu sebeple tespit notasyonu ve tanımlayıcı notasyon sınıflarına daha yakın bir yaklaşıma sahip olduğu,

- Janos Sipos notasyon anlayışının; büyük ölçüde yapısalcı bir temele sahip olduğu, çalgısal bölümlerin yer almaması, notasyonda ezgi ve söz yapılarının ön planda tutulması sebebiyle daha çok tespit notasyonu ve tanımlayıcı notasyon özellikler taşıdığı,
- Burhan Tarlabası notasyon anlayışının; Avrupa notasyon sistemi kuralları ve TRT notasyon anlayışına sadık kalınarak yapısalcı bir temelde şekillendiği, artikülasyon işaretlerinin sık sık kullanılmasıyla TRT notasyon anlayışından ayrıldığı, icra tekniklerini niteleyen az sayıda işaretin tercih edilmesi ve icradan ziyade melodik yapının ön planda olması sebebiyle tespit notasyonu veya tanımlayıcı notasyon anlayışına daha yakın olduğu,
- Süleyman Şenel notasyon anlayışının; bazı eserlerde TRT ve Sarısözen anlayışlarına sadık kalınarak melodik yapının ön planda olduğu, kendisinin de ifade ettiği gibi bir tespit notasyonu veya tanımlayıcı notasyon sınıflarına daha yakın olduğu, genelde Avrupa notasyon sistemi ve alışlagemiş Türk müziği notasyon anlayışlarının sürdürüldüğü, bu sebeple notasyona yapısalcı yaklaşıldığı fakat güfte ve melodi uyumunun notasyonun dizaynını şekillendirecek şekilde yazılması gibi bazı yapısökümcü yaklaşımlara da zaman zaman başvurduğu,
- Erol Parlak'ın saz notasyonlarında mızrapsız icra için geliştirdiği yaklaşım ve mızraplı/mızrapsız icrada armonik yapıyı göstermesi sebebiyle alışlagemiş THM notasyonlarına karşı yapısökümcü bir tutum sergilediği, icrayı notalama şekli ile birçok notisti etkilediği, kendi deyimiyle icra notasyonu, Seeger'in tanımıyla kuralcı notasyonlara yakın bir anlayışta olduğu,
- Büyük oranda yapısalcı bir anlayışın tercih edildiği Tuğcular&Bayraktar notasyonlarında armonik yapının gösterimi ve usul gösterimi tercihleri gibi yapısökümcü bir yaklaşımların da bulunduğu ve daha çok icra notasyonu sınıfına yakın olan bu notasyonların kuralcı notasyon özelliklerini de taşıdığı,
- Kenan Durul notasyonlarının; tespit notasyonu üzerine eklenen imlerle icra betimlesi yapmayı hedefleyen bir anlayış olduğu, THM notasyonlarına göre yapısökümcü bir yaklaşıma sahip olduğu, icra notasyonu ve kuralcı notasyon anlayışlarına daha yakın olduğu, tamamlanmış bir icradan ziyade ilerde yapılacak icrayı hedefleyen ve icracıya öneriler sunan anlayışın hakim olduğu,

- Cengiz Kurt'un vokal notasyon tercihlerinde kullandığı sözlere karşı bağlantısız nota tercihiyle yapısökümcü bir yaklaşım sergilediği, notasyondaki sadelik sebebiyle tespit ve tanımlayıcı notasyon sınıflandırılmalarına daha yakın olduğu, ayrıca Cengiz Kurt notasyonlarının kaynak bir icradan ziyade gelecekteki icraya öneri niteliğinde olduğu,
- Bendir notasyonlarında; ilgili alanyazında Serkan Çelik'ten önce bendir notasyonu kullanan başka bir notistle karşılaşmadığı, bu sebeple Serkan Çelik notasyonlarının tamamen yapısökümcü bir zeminde olduğu, kaynak bir icranın diktesinden ziyade ezgiye eşlik amacı taşıyan bir öneri notasyonu olduğu ve bu notasyonları da icra notasyonu kapsamında değerlendirmenin mümkün olduğu,
- İcra notasyonu ve kuralcı notasyon sınıflarına tamamen uyan Sağlambilen notasyonlarının zurna notasyonları açısından sık kullanılan artikülasyon işaretleri sebebiyle yapısökümcü bir anlayış olduğu,
- Genel olarak karmaşık bir görünüme sahip olan Karahan notasyonlarının yapısökümcü bir yaklaşıma sahip olduğu, bunun dışında Can Karahan'ın kuralcı notasyon veya icra notasyonlarına daha yakın bir anlayışa sahip olduğu,
- Sinan Ayyıldız notasyonlarının tamamında notasyonun amacı doğrultusunda şekillenen yapısökümcü yaklaşımlar bulunduğu, bu yapısökümcü yaklaşımların kimi zaman farklı renkteki nota başı ile kendini gösterirken kimi zaman betimsel notasyon unsurları ortaya çıktığı, Ayyıldız notasyonlarının icra notasyonu ve kuralcı notasyon sınıflarına daha yakın bir anlayışla şekillendiği görülmüştür.

Araştırmanın üçüncü alt problemi olan “Notasyon anlayışlarında dönemsel olarak ne gibi farklılıklar vardır?” sorusu ile ilgili durum tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinden yola çıkarak THM notasyonlarının 4 farklı evreden oluştuğu söylenebilir. THM notasyonlarının 1936'ya kadar geçen süreçte çok sade bir anlayışla geliştiği, sık sık usul hatalarının yapıldığı, mikrotınların nadiren belirtildiği, ezgisel yapıda hatalı yazımların yapıldığı görülmüştür. Bu dönem, bir “tanışma dönemi” olarak adlandırılabilir. Nitekim ilgili alanyazında bu tarihleri anlatan kaynakların bir kısmında notasyonun nasıl yapılması gerektiğini anlatan bazı ifadeler bulunmaktadır. THM notasyonlarında ilk farklılaşmanın 1936 yılında başladığı ve bu etkinin 1952'ye kadar yoğun olarak

hissedildiği görülmektedir. Bu durumun Bela Bartok'un Türkiye seyahati ile ilişkili olduğu söylenebilir. Bartok'un seyahati sonrası öncelikle Ahmet Adnan Saygun notasyonlarında sonraları Ferruh Arsunar ve Muzaffer Sarısözen notasyonlarında görülen notasyonda icra detaylarını belirtme, 1952 yılında Sarısözen'in Yurttan Sesler kitabını yayımlamasına kadar sürdüğü söylenebilir. Sarısözen'in Yurttan Sesler kitabında tercih ettiği yazım dili THM notasyonlarında yeni bir dönemin başlangıcı niteliğindedir. Nitekim bu kitapta, tercih edilen mikroton anlayışı ve ezgi hattını ifade eden notasyonlar sonraki dönemde TRT repertuarı başta olmak üzere birçok kişisel ve kurumsal notasyon anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur. Notasyonda Sarısözen etkisinin hissedildiği üçüncü evre yaklaşık 75 yıl boyunca devam etmiş, halen yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu zaman zarfında icra detaylarını anlatmayı amaçlayan bazı notasyon örnekleri de sunulmuştur. İlk olarak Muzaffer Sarısözen "Altay Türküleri ve Musiki Folklorumuz" isimli kitabında icra notasyonlarına yer vermiştir. Sonraları Laurence Picken, Ursula-Kurt Reinhard, Süleyman Şenel, Erol Parlak ve Erdal Erzincan tarafından yazılan notasyonlarda da icra detayları belirtilmiştir. THM notasyonlarının son dönemi ise içerisinde bulunduğumuz zaman dilimini kapsayan dördüncü evredir. Bu evrede Erol Parlak anlayışının etkilerini görmek mümkündür. Sarısözen notasyonları kadar yaygın kullanılmayan bu notasyon anlayışının Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde eğitim-öğretim materyali olarak kullanılması ve üniversitenin bazı öğretim elemanları tarafından yapılan çalışmalarda bu notasyon anlayışının tercih edilmesi yeni dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Erol Parlak tarafından geliştirilen notasyon anlayışının "detaylı notasyon, sade görünüm" anlayışı ile olgunlaşmasında ise Sinan Ayyıldız'ın yaptığı çalışmaların etkili olduğunu ayrıca belirtmek gerekir.

Araştırmanın dördüncü alt problemi olan "Eğitim, icra veya analiz amaçlı yazılan notasyonlar birbirinden ne şekilde ayrılmaktadır?" sorusu ile ilgili durum tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

THM notasyonlarının eğitim, icra ve analiz amaçlı kullanılan örneklerinde bazı benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır. Yapılan incelemelerde her üç notasyon türünde de ezgi hattını belirten veya icra detaylarını aktaran örnekler karşılaşılmıştır. Fakat genel bir bakış açısı ile ele alındığında; eğitim ve analiz notasyonlarının eğitim veya araştırmada hedeflenen sonuca göre şekillendiği ve bu sebeple bazı notasyon unsurlarının ön planda tutulduğu görülmüştür. Örneğin eğitim notasyonlarında, Kenan Durul'un "Bağlama Düzeni ve Pozisyonlar" isimli kitabında pozisyon kavramının öğretimi hedeflenmiş bu sebeple pozisyon gösterimleri notasyonda vurgulanmıştır. Analiz notasyonlarında ise benzer bir örnek olarak Sinan Ayyıldız'ın "Teke Yöresi

Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri” isimli yüksek lisans tezinde çoksesli yapıyı incelemek adına sazın üç telini ayrı ayrı notalaması ve nota başlarını farklı renklendirmesi verilebilir. Eğitim ve analiz amaçlı yazılan notasyonları birbirinden ayıran özellik ise eğitim notasyonlarında tercih edilen bazı unsurların analiz notasyonunda araştırma hedefine göre şekillenmesidir. İncelenen saz metotlarının neredeyse tamamında mızrap yönlerini belirten çeşitli transkriptlerin kullanıldığı görülmüştür. Analiz notasyonlarında ise araştırma kapsamında mızraplı icrada sağ el tekniklerinin incelenmesine yönelik bir hedef yoksa mızrap transkriptleri kullanılmadığı tespit edilmiştir. İcra amaçlı notasyonlarda ezgi hattını belirten notasyon anlayışlarının tercih edilmesi, Sarısözen’in yaptığı derlemeler sonrası tespit amaçlı yazdığı notasyonları Yurttan Sesler Korosu aracılığıyla icra notasyonu olarak kullanılmasına dayanmaktadır. Bu kullanımın bugün de yaygın olarak tercih edildiği görülmektedir. Özellikle son dönemde, icra amaçlı yazılan notasyonlar daha çok belli seviyeye hitap eden çalgı metotlarında kullanılmaktadır. İcra amaçlı notasyonları diğer iki notasyondan ayıran özellik ise icra ve icracıyı yönlendiren çeşitli işaretlerin kullanılmasıdır. Benzer özellikler eğitim notasyonlarında da zaman zaman tercih edilmektedir. Bu durum eğitim-öğretim alanında da icracıyı yönlendirme ihtiyacının doğal sonucu olarak görülebilir.

Araştırmanın beşinci alt problemi olan “İcra notasyonlarında notasyon, icra ile karşılaştırıldığında ne gibi özellikler detaylandırılmış, ne gibi özellikler belirsiz bırakılmıştır?” sorusu ile ilgili durum tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

THM’deki icra notasyonlarında hemen her notist tarafından belirsiz bırakılan unsurun dinamik ifadeleri olduğu görülmüştür. Dinamik ifadeleri kadar olmasa da artikülasyon işaretleri de az sayıda notist tarafından tercih edilmiştir. Burdan yola çıkarak THM icra notasyonlarında icracının yorumlama sahasının en geniş olduğu unsurların ses seviyesi ve vurgular olduğu söylenebilir. Bunun dışında bazı notistler tarafından belirsiz bırakılan bir diğer unsur ise betimsel notasyon unsurlarıdır.

İcra notasyonlarının detaylandırılan yönleri ise notasyon anlayışı doğrultusunda şekillenmiştir. Özellikle süsleme işaretlerinin kullanımı, metronom ve tempo ifadelerinin gösterimi, eşlik çalgısı veya çalgıdaki “doğal armonik yapı”nın ayrıca notaya alınması ve betimsel notasyon unsurları icra notasyonlarında detaylandırılan başlıca özelliklerdir.

Araştırmanın altıncı alt problemi olan “THM notasyon anlayışlarında kullanılan unsurların Avrupa notasyon sistemindeki karşılıkları ile ilişkisi var mıdır?” sorusu ile ilgili durum tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

THM notasyonlarında Avrupa notasyon sisteminin tercih edilmesi, notasyon anlayışlarını yapısalcı bir zemine konumlamıştır. Fakat müziği ifade etme konusunda Avrupa notasyon sisteminin yetersiz kalması notistler tarafından bazı yeni transkriptlerin kullanılmasına sebep olmuştur. Muallim İsmail Hakkı Bey’den bu yana birçok notistin kullandığı transkriptleri mevcut notasyona karşı yapısökümcü yaklaşımlar olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca çalışma kapsamında incelenen notasyon örneklerinde bazı notasyon unsurlarının işlevi ile aynı notasyon unsurunun Avrupa notasyon sistemindeki işlevinin birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Konuyu örneklerle açıklamak gerekirse Avrupa notasyon sisteminde esas sesten önce verilen basamak ve kısa basamak notaları THM notasyonlarında esas sesin sonrasında da kullanılmıştır. Bir başka örnek ise nota üstünde bulunan ok işaretleri üzerinden verilebilir. Bela Bartok ve Laurence Picken notasyonlarında notanın üzerinde bulunan ok işaretleri mikrotonları ifade etmektedir. Çalgı metotlarında kullanılan nota üzerindeki ok işaretleri ise mızrap yönünü betimlemek için tercih edilmiştir.

Son olarak araştırmanın ana problemi olan “THM notasyon anlayışlarında icra özelliklerinin gösterimi bakımından notasyon unsurları ne şekilde kullanılmaktadır?” sorusu ile ilgili durum da tezde kullanılan kaynaklar kapsamında aşağıda yorumlanmıştır.

THM notasyonlarında, notasyon unsurları kimi zaman kendi işlevinde kimi zaman ise kendisine atanan farklı bir işlevde kullanılmıştır. Ayrıca yazılı müziğin ifade gücünü artırmak adına yeni transkriptler de geliştirilmiştir. Hangi işlevde olursa olsun notasyon unsurlarının kullanımı notasyon anlayışlarının oluşmasında ve notasyonların sınıflandırılmasında kullanılan en önemli parametre olmuştur. Tarafımıza dört döneme ayrılan Türk Halk Müziği notasyonlarında ilk dönem olan “tanışma dönemi” notasyonları, Darülelhan notasyon anlayışının otorite olduğu ve bazı notasyon unsurlarının kullanımında fikir birliği sağlanırken bazı notasyon unsurlarının kullanımında çatışmaların yaşandığı bir dönemdir. Bu anlaşma ve çatışmalara THM notasyonlarının her döneminde rastlamak mümkündür. Tanışma dönemi notasyonları incelendiğinde; anahtar tercihi, porte anlayışı, nota tasarımı, sus işaretlerinin ve bağların kullanımı konusunda fikir birliğinin sağlandığı görülmektedir. Bu dönem notasyon unsurlarının kullanımında fikir ayrılığı yaşanan noktalar ise değiştirici işaretlerin kullanımı, usul gösterimleri ve oktav işaretleridir. Değiştirici işaret

kullanımında mikroton gösterimleri için tercih edilen yöntemler, usul gösteriminde Asaf kardeşlerin tercih ettiği çözümlemeli usul gösterimi, oktav işaretlerinin kullanılması veya kullanılmaması fikir ayrılıklarının somut örnekleri olarak görülmektedir.

Bartok etkisinin yaşandığı ikinci dönemde de benzer çatışma alanları olmuştur. Yaklaşık 11 yıllık süre zarfında yazılan notasyonlarda mikroton gösterimi, usul gösterimi, tempo gösterimi, karar sesi tercihi, porte ve partiyon anlayışı, süsleme işaretlerinin kullanımı gibi bazı alanlarda fikir ayrılığının yaşandığı görülmüştür. Bartok ve Saygun tarafından kullanılan farklı mikroton gösterimleri; Ahmet Yekta Madran, Bela Barok ve Ahmet Adnan Saygun tarafından usul gösterimde denenilen farklı yöntemler; tempo gösteriminde notist tercihlerine göre şekillenen tempo ifadeleri ve metronom gösterimleri; la ve sol perdelerinin karar sesi olarak tercih edilmesi, notistlerin çalgıları notalamak için farklı porte türlerini kullanması ve süsleme işaretlerinin kullanımında, esas sestten sonra kullanım veya görece daha küçük nota başı ile belirtme fikir ayrılığının yaşandığı başlıca unsurlardır.

Sarisözen anlayışının birçok notist tarafından benimsenmesiyle gelişen üçüncü dönemde; anahtar tercihi, mikroton gösterimi, karar sesi tercihi, ezgi hattını ifade etme yöntemi ve usul gösterimi gibi alanlarda fikir birliğinin sağlandığı görülmüştür. Sağlanan fikir birliği ile anahtar tercihinde sol anahtarının kullanılması, Sarisözen mikroton gösterimi, karar sesi tercihinde la perdesinin yaygın olarak tercih edilmesi, ezgi hattının sade bir şekilde ifade edilmesi ve usul gösteriminde çoğunlukla usul çözümlerine yer verilmemesi yaygınlaşmıştır. Dönemin çatışma yaşanan noktaları ise tempo gösterimi, artikülasyon işaretlerinin kullanımı, betimsel notasyon unsurlarının kullanımı ve glissando gösterimleridir. Tempo gösterimlerinde birim vuruş gösterimin kullanılması veya metronom bilgisi, tempo ifadeleri gibi gösterimlerin tercih edilmesi, artikülasyon işaretlerinin bazı notistler tarafından kimi zaman betimsel bir unsur olarak kullanılması, çalgı metotlarının yaygınlaşmasıyla çok sayıda türetilen betimsel unsurların karmaşık bir terminoloji oluşturması ve glissando tekniğinin gösterimi için uygulanan yöntemler notasyon unsurlarında çatışmanın yaşandığı konulardır.

Erol Parlak etkisinin yaşandığı son dönem ise bu anlayıştan etkilenen notistler bazında değerlendirilebilir. Bu dönem notasyonlarında; betimsel unsurların büyük çoğunluğunda, anahtar ve karar sesi tercihinde, porte ve partiyon kullanımında, mikroton gösteriminde ve tekrar işaretlerinin kullanımı konusunda bir fikir birliğinin sağlandığı görülmektedir. Fikir ayrılığı yaşanan noktalar ise notasyon amacına göre incelenen özelliklerin değişmesi sonucu yaşanan bazı notasyon unsurlarının vurgulanması veya görece daha geri planda tutulması ile gelişmektedir.

THM notasyonlarının ilk üç evresinde ezgi hattının tespiti üzerine yapılan çalışmaların yoğun olması sebebiyle notasyonun ezgisel unsurlarında fikir birliği sağlanırken icrasal unsurların göz ardı edildiği veya kullanımında fikir ayrılığının yaşandığı konular olduğu görülmektedir. Son dönem notasyonlarında ise betimsel notasyon unsurlarının icra özelliklerini vurgulamak amacıyla tercih edildiği ve icra uygulamalarının ön planda tutularak ezgi hattının detaylandırıldığı tespit edilmiştir.



KAYNAKÇA

- Abraham, O., & Hornbostel, E. v. (1904). Phonographierte türkische Melodien. *Journal of Social and Cultural Anthropology*, 203-221.
- Açıkgöz, O. (2016). *Bağlama Egzersizleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Açıkgöz, O. (2022). *Bağlama Repertuarı-1*. Ankara.
- Adızel, B. F., & Şengül, C. (t.y). *Haticem Camdan Bakıyor*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HATICE-M-CAMDAN-BAKIYOR-5232>
- Agayeva, S. (2022, Eylül 20). *Nota*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nota>
- Ahmet Adnan Saygun. (2023, 4 16). Ahmet Adnan Saygun Gösteri Merkezi. Erişim: <https://www.aassm.org.tr/tr/ahmedadnansaygun/41/1>
- Ahmet Yekta Madran. (2023, 04 14). Mehmet Akif Ersoy Fikir ve San'at Vakfı. Erişim: <http://www.mehmetakifvakfi.org.tr/beste/ahmet-yekta-madran#>
- Akça, F. A. (1937). *Denizlide Zeybek Oyunları ve Köy Düğünleri*. Denizli.
- Akçay, M. (t.y). *Bağban Oldum Bağ İçün*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BAGBAN-OLDUM-BAR-UCUN-Bir-Gul-Sectim-5759>
- Akçay, M. (t.y). *Yıg'dın Bu Dünya'nın Malın Dövletin*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YIGDIN-BU-DUNYANIN-MALIN-DOVLETIN-3906>
- Akdağ, A. K. (2012). *Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdağ, A. K. (2016). *Bağlama Metodu-I*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdemir, M. (2011). Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım. *Sanatta Yeterlilik Tzi*. İstanbul.
- Akkale, B. (t.y). *Güvercinim Süt Beyaz*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GUVERCINIM-SUT-BEYAZ-2889>
- Akkaş, S. (2021). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları 1923 - 2000*. Ankara: Gece .yayınları.
- Akmaz, H. (2001). *Modern Bağlama Metodu (Teknik ve Yöresel Çalınış Biçimleri Eğitim Metodu) cilt 2*. Ankara: İnkasa Ofset.
- Akmaz, H. (2003). *Modern Bağlama Metodu 1*. Ankara.
- Akmaz, H. (2004). *Modern Bağlama Metodu 3 (Teknik ve Yöresel Çalınış Biçimleri)*. Ankara.
- Akmaz, H. (2006). *Modern Bağlama Metodu Tavırlarıyla Zeybekler cilt3A*. Ankara.
- Akyol, İ. (1985, 11 12). *Al Eline Kalemi*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AL-ELINE-GALEMI-2897>
- Alim, Y. K., & Atalay, M. A. (2004). *Bağlama Metodu 1*. İstanbul.
- Alpyıldız, E. (2018). *Yurttan Sesler*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Altınay, R. (2000). Cumhuriyet Dineminde Türk Halk Müziği Alanında Yapılan Bilimsel Çalışmalar. İzmir.
- Altuğ, N. (1992). *Temel Bağlama Eğitimi Dağar I*. İzmir: Karınca Matbaacılık.
- Altuğ, N. (1992). *Temel Bağlama Eğitimi Dağar II*. İzmir: Karınca Matbaacılık.

- Altuğ, N. (1997). *Teknik Bağlama Eğitimi Düzenler Dağar III*. İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Altuğ, N. (1999). *Teknik Bağlama Eğitimi Dağar IV Yöresel Çalış Biçimleri*. İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:1*. (1926). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:2*. (1926). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:3*. (1927). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Arşivi.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:4*. (1927). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Arşivi.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:5*. (1927). İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:6*. (1928). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Anadolu Halk Şarkıları Defter:7*. (1928). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Apel, W. (1961). *The Notation of Polyphonic Music*. Cambridge: Mass., Mediaeval Academy of America.
- Arafat, Z. (2008). *Bağlama Düzeni Metodu, Yeni Başlayanlar İçin*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Arafat, Z. (2008). *Kısa Sap Bağlama Metodu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Arseven, V. (1948). *Karadeniz Bölgesi Halk Türküleri*. Kastamonu: Kastamonu Matbaası.
- Arsunar, F. (1937). *Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not*. İstanbul: İstanbul Numune Matbaası.
- Arsunar, F. (1937). *Elazığ Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri*. İstanbul: Elazığ Halkevi Neşriyatı.
- Arsunar, F. (1937). *Tunceli Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*. İstanbul: Elazığ Halkevi Neşriyatı.
- Arsunar, F. (1947). *Anadolu Halk Türkülerinde Örnekler*. CHP Halkevi Yayınları.
- Arsunar, F. (1958). *Türkten Türküler*. İstanbul: Şemsi Yatsıman Sazevi Yayınları.
- Arsunar, F. (1962). *Gaziantep Folkloru*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arsunar, F. (1963). *Köroğlu*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arsunar, F. (t.y). *Kayada Keklik Avı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KAYADA-KEKLIK-ALAYI-1113>
- Asaf, S., & Asaf, S. (1926). *Yurdumuzun Nağmeleri*. (H. A. Özdemir, Dü.) İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü.
- Atagür, Z. (2013). *Bağlama Egzersizleri*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Atalay, A. (1985). Müzik Yazıları. A. Say içinde, *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara.
- Atalay, A. (2022, Kasım 5). *Uluslararası Nota Yazısı*. Adnan Atalay. Erişim: <https://adnanatalay.com/index.php/muzik-yazilari/uluslararasi-nota-yazisi/>

- Atalay, M. A., & Âlim, Y. (2004). *Bağlama Metodu I*. İstanbul: Aktuel Basım Yayın.
- Ataman, A. (2009). *Bu Toprağın Sesi: Halk Musikimiz*. (S. Şenel, Dü.) İstanbul.
- Ataman, A. (t.y). *Yüce Dağ Başında*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YUCE-DAG-BASINDA-GARA-GIS-OLUR-1957>
- Ataman, S. Y. (1951). *Toprak Kokan Memleket Havaları*. İstanbul.
- Ataman, S. Y. (1954). *Memleket Havaları I Esnaf Türküleri*. İstanbul: Y. Metin Matbaası.
- Ataman, S. Y. (1965). *Okullar İçin Halk Müziği ve Müsamere Türküleri*. İstanbul: Anten Yayınevi.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk Halk Oyunu*. Yapı ve Kredi Bankası.
- Ataman, S. Y. (1977). *Türk Halk Oyunları I Barlar*. İstanbul: Sarıaltın Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1992). *Eski Türk Düşünleri*. Ankara: TTK Basımevi.
- Aydın, A. (2020). Yaşayan insan hazinelerinden Tokat'lı Yaşar Güç ve dilli kaval icrâcılığının tahlili. *Doktora Tezi*. Ankara.
- Aydın, A. F. (t.y). *Elifoğlu Zeybeği*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ELIFOGLU-ZEYBEGI-528>
- Aydın, A. F. (t.y). *Kadı Kuyusu'dur Bizim Köyümüz*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KADI-KUYUSU-DUR-BIZIM-KOYUMUZ-4267>
- Aydın, E. (2003). Hamparsum Notası ile Yazılmış Anonim Musiki Mecmuasının Günümüz Notasına Çeviriyazımı ve İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Ayyıldız, S. (2013, Ocak). Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri. İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2018, Ağustos). Methods For Creating Melodic Pattern Using Parmak Vurma Technique in Saz (Bağlama) Performance. İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2021). *Modern Şelpe Repertuarı*. Ankara: Kitapol Yayınları.
- Ayyıldız, S., & Gündoğdu, S. (2021). *Saz (Bağlama) için Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar-1*. Ankara: Kitapol Yayınları.
- Babaoğlu, G. (t.y). *Ne Deyim Ki Dünya Senin Halına*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/NE-DEYIM-KI-DUNYA-SENIN-HALINA-4902>
- Bardakçı, M. (1995, Mart). Türk notasıyla kıraat-ı musiki. *Focus*.
- Bardakçı, M. (2022, Kasım 2). "Gizli" (işaretsiz) Hamparsum. Hamparsun. Erişim: <http://hamparsum.net/gizlihamparsum/gizli.htm>
- Bartok, B. (1991). *Küçük Asyadan Türk Halk Musikisi*. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul.
- Başel, I. (t.y). *Ayrıldım Güler Miyim*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AYRILDIM-GULER-MIYIM-AI-Ata-Yesil-Kolan-3855>
- Bayatlı, O. (1943). *Ege'de Zeybek Oyunları ve Havaları*. İzmir: Nefaset Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş. (1943). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. Diyarbakır: CHP Diyarbakır Halkevi Neşriyatı.
- Bingöl, E. (t.y). *Kuşburnu Derde Derman*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KUSBURNU-DERDE-DERMAN-4394>
- Bircan, O. (2010). Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. İstanbul.
- Callcott, J. W. (1838). *A Musical Grammar, In Four Parts*. Boston: James Loring.
- Camgöz, N. (t.y). *Biner Atın İyisine*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BINER-ATIN-IYISINE-5011>
- Can, A. (1987, 02 25). *Bu Göçü Burdan Yükleddim*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BU-GOCU-BURDAN-YUKLEDIM-2913>
- Canlı, A. (1987, 04 15). *Aşağıdan Geliyor Güll Ayşe*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ASAGIDAN-GELIYORU-GUL-AYSE-2905>
- Cardew, C. (1961). Notation: Interpretation, etc. *Tempo, New Series*, 21-33.
- Cevher, H. (1995). Ali Ufki Bey ve Mecmua-i Saz-ı Söz (Transkripsiyon-İnceleme). *Doktora Tezi*. İzmir.
- Comottli, G. (1989). *Music in Greek and Roman Culture*. Baltimore: John Hopkins Universty Press.
- Copying. (2023, Haziran 5). Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/copy?q=copied> adresinden alındı
- Cömert, E. (2022). Türk Musikisi Kaynaklarında "Bülbül" İsmiyle Anılan Peşrevler. *Türkiyat Mecmuası*, 117-149.
- Cromleigh, R. G. (1977). Neumes, Notes, and Numbers: The Many Methods of Music Notation. *Music Educators Journal*, 30-39.
- Cusack, J. (1899). *Lectures on Music: Staff Notation*. London: The City of London Book Depot.
- Çakmak, İ. T., & Şemsi, H. (1935). *Bilecik Halk Türküleri*. Bilecik: Bilecik Halkevi Matbaası.
- Çalışkanel, E. (t.y). *Osman Efem İnip Gelir İnışten*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/OSMAN-EFE-M-INIP-GELIR-INISTEN-3758>
- Çaylı, F., & Güray, C. (2021). Ebced Notasının Türleri. *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (s. 171-205). içinde Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Çelik, S. (2016). *Bendir Metodu*. İzmir: Şahıs Yayını.
- Çine, H. (2000). *Üç Telli Bağlama Metodu*. İzmir.
- Çine, H. (t.y). *Ayva Dibi Serin Olur*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AYVA-DIBI-SERIN-OLUR-3463>
- Çine, H. (t.y). *Ayva Dibi Serin Olur*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AYVA-DIBI-SERIN-OLUR-3463>
- Değerli, T. (2002). *Çöğür Metodu*. İzmir.
- Demir, F. (t.y). *Değirmen Yan Ağacı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/DEGIRMEN-YAN-AGACI-3912>
- Demir, F. (t.y). *Değirmen Yan Ağacı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/DEGIRMEN-YAN-AGACI-3912>
- Demirel, A. (t.y). *Atladım Geldim Bağa*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ATLADIM-GELDİM-BAGA-3081>

- Demirel, A. (t.y). *Belindeki Tabanca*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/BELINDEKI-TABANCA-GENE-BELUNDE-MIDUR-3108>
- Demirel, A. (t.y). *Bu Dağdan Aşmak Olmaz*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/BU-DAGDAN-ASMAK-OLMAZ-3014>
- Demirel, A. (t.y). *Dut Ağacı Boyunca*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/DUT-AGACI-BOYUNCA-3260>
- Demirel, A. (t.y). *Yorulдум Gönül Yorulдум*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/YORULDUM-GONUL-YORULDUM-3034>
- Deniz, Ü. (2019). *Darü-l-Elhan-Türk Halk Müziği Derleme Faaliyetleri ve Derleme Defteri*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Dimond, J. (2023, Haziran 5). *Transcription*. Jonathan Dimond. Erişim:
<http://www.jonathandimond.com/music-copying.html>
- Dinç, K. (2012). *Bağlama İçin Denemeler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Doğanışık, N. (t.y). *Tarçı Kökle Tarını*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/TARCI-KOKLE-TARINI-Toy-Gunu-3408>
- Durmuş, İ. (2023, Haziran 5). *Transkripsiyon*. TDV İslam Ansiklopedisi:
<https://islamansiklopedisi.org.tr/transkripsiyon> adresinden alındı
- Durul, K. (2007). *Bağlama Metodu, Temel Pozisyonlar*. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.
- Durul, K. (2011). *Bağlama Etüdleri*. İstanbul.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (t.y). *Ela Gözlerini Sevdığım Güzel*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/ELA-GOZLERINI-SEVDIGIM-GUZEL-4160>
- Ekici, S. (1993). *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: Frapan Yayıncılık.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara.
- Ekrem, N. H. (2012). Dunhuang Müzik Yazıları. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 101-159.
- Elmalı, D. (2010). *Bağlama Metodu*. Ankara.
- Emre, Y. (2015). Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit ve Analizi:Subaşı Mahallesi Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Erdoğan, U. E. (2020). Dilsiz Kaval İcrasında Alterasyon ve Süsleme İşaretlerinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Erdoğan, Y. (2019). Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Ergişi, F. (2008). Türk Müziğinde Notalama Sistemlerinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*.
- Erkan, T. (2020). Ritimde Terminoloji Karmaşası. *Cumhuriyet Zirvesi: 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi*, (s. 65-71). Erzurum.
- Erkek, C. H. (2021). Doğu Trabzon yöresi müzik kültürü ve kemençe sanatçısı Bahattin Çamuralı. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Erzincan, E. (t.y). *Gine Kırçlandı Dağların Başı*. Repertükül. Erişim:
<https://www.repertukul.com/GINE-KIRCALANDI-DAGLARIN-BASI-4975>

- Eşigül, T. (2018). Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrâ özelliklerinin tespiti ve kabak kemane'ye uyarlanması. *Doktora Tezi*. Ankara.
- Etili, C. (t.y). *Hesen Gel, Ey Hesen Gel*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HESEN-GEL-EY-HESEN-GEL-3186>
- Etili, C. (t.y). *Kamil Olanların Bellidir Yeri*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KAMIL-OLANLARIN-BELLIDIR-YERI-2891>
- Etili, C. (t.y). *Toy Toydu Bugün*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/TOY-TOY-TOYDU-BUGUN-4027>
- Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1890-1913.
- Galphin, F. (1937). *The Music of The Sumerians, Babylonians, Assyrians*. Cambridge: Cambridge at The University press.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (M. Özarıslan, Dü.) İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Geceyatmaz, M. (t.y). *Yanarım Senin Aşkına*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YANARIM-SENIN-ASKINA-Gel-Kacma-Gel-Gel-3766>
- Gerou, T., & Lusk, L. (2009). *Essentials of Music Notation*. Alfred Pub. Co.
- Gould, E. (2011). *Behinds Bar*. London: Faber Music.
- Güldaş, T. (2000). *Bağlama Metodu*. İzmir.
- Gültekin, S. (2019). Kırklareli İl Merkezi Kaba Zurna İcrâ Üslubunun Tespiti ve Tahlili. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Güncel Türkçe Sözlük Nota. (2022, Eylül 9). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Gündoğdu, S. M. (2013). Piçoğlu Osman Efendi'nin hayatı ve Karadeniz Kemeçe kültürüne olan etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Gündoğdu, S. M. (2014). *Mihr-i Kemeçevi Piçoğlu Osman Efendi*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Güngör, E. R. (1989). *Karagöz Musikisi*. Ankara.
- Güngör, K. (2015, Eylül 09). Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma Dergisi*(1), 81-89.
- Gürses, A. (t.y). *Mektup Yazdım Yare Almadı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/MEKTUP-YAZDIM-YARE-ALMADI-3414>
- Halk Türküleri Defter:10*. (1929). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Halk Türküleri Defter:11*. (1929). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Halk Türküleri Defter:12*. (1929). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Halk Türküleri Defter:13*. (1930). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.

- Halk Türküleri Defter:14.* (1931). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Halk Türküleri Defter:8.* (1929). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Halk Türküleri Defter:9.* (1929). İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Haşhaş, S. (2017). *Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ilıcak, G. (2009). Sadi Yaver Ataman'ın Eserlerinde İstanbul Folkloru. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- İlk, İ. E. (t.y). *Gece Geçtim Duydun Mu*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GECE-GECTIM-DUYDU-MU-5012>
- İvgin, H. (2022, Eylül). Gagavuz Müzikoloğu: Veysel Arseven (1919-1977). *BAL-TAM Türklük Bilgisi*, 203-210.
- Kabaklı, E. (t.y). *Baba Kızın Çok Mudur*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BABA-KIZINCOK-MUDUR-3699>
- Kalender, C., & Keskin, L. (2003). *Temel Bağlama Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Kaplan, K. (2004). *Bağlama Düzeni Metodu 1*. İstanbul.
- Kaptan, Z. (2016). *Çocuklar için Bağlama Metodu Temel Müzik Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım Bağlama ile Müzik Eğitimi*. Sivas.
- Karabiber, O. (2022, 11 8). *Notanın Kısa Tarihi*. Z Dergisi. Erişim: <https://www.zdergisi.istanbul/makale/notanin-kisa-tarihi-328>
- Karadedeli, M. (t.y). *Yaslanırım Merdimanın Gaşına*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YASLANIRIM-MERDIMANIN-GASINA-5209>
- Karahan, C. (2010). *Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem*. Ankara: Okutman Yayıncılık.
- Karahan, C. (2017). *Tel Tel Bağlama*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karahasan, T. H. (2005). *Uzun Sap Bağlama Metodu*. İstanbul.
- Karahasanoğlu, S. (Dü.). (2021). *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (2020). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Türk Tarihi Araştırmaları*.
- Kaya, C. V. (2018). TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'nda Muzaffer Sarısözen'e Atfedilen Bazı Notaların Kaynakları. *Muzaffer Sarısözen Sempozyumu* (s. 225-236). Sivas: Sivas Platformu-Sivas Konfederasyonu.
- Kaya, E. E. (2012). Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu. *İdil Dergisi*, 93-105.
- Kaya, G. E. (2005). *Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Bazımevi.
- Kaya, N. (t.y). *Çay Kenarında İnadına Bitiyor Kestane*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/CAY-KENARINDA-INADINA-BITIYOR-KESTANE-3697>
- Kaya, N. (t.y). *Kiremit Bacaları*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KIREMIT-BACALARI-4754>

- Kaya, N. (t.y). *Merdiven Başında-Tarhala Barana Havaları*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/MERDIVEN-BASINDA-GORDUM-BOYUNU-Barana-Tarhala-Havasi-2546>
- Kaya, O. (2017). İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Kaya, O. (2017). İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Kaya, O. (2022). Müzikte Statü ve Profesyonellik Ekseninde Perküsyonculuk: Hamdi Akatay Örneği. *Doktora Tezi*. İzmir.
- Kaya, V. C. (2014, Mayıs). Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Kılıçaslan, B. (2021). *Bağlama Metodu (Uzun Sap) ve Türk Halk Müziği Nazariyatı*. Ötüken Neşriyat.
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhandâ Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 479-498.
- Konya, V. (2004). *Kısa Sap Bağlama Metodu*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Koyuncu, F. V. (2019). Trabzon ve Çevresinde Kullanılan Dilli Kavalın İcra Teknikleri ve Dilsiz Kavala Adaptasyonu. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Kösegil, O., & Tuna, K. (t.y). *Hoş Bilezik*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HOS-BILEZIK-391>
- Köyoğlu, A. (1978, Mart). *Ardıç Arasında Biten Budaklar*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ARDIC-ARASINDA-BITEN-BUDAKLAR-2010>
- Köyoğlu, A. (1978, 01 06). *Bağa Girdim Üzüm Yok*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BAGA-GIRDIM-UZUM-YOK-Amanin-Mineler-1905>
- Köyoğlu, A. (1978, 01 17). *Çayır Çıktı Dizime*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/CAYIR-CIKTI-DIZIME-1904>
- Köyoğlu, A. (1980, 01 04). *Garamandan Gelirken*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GARAMAN-DAN-GELIR-IKEN-2450>
- Köyoğlu, A. (2002). *Türk Halk Müziğinde Tezeneler*. İzmir.
- Köyoğlu, A. (t.y). *Tepecikten Bir Su İçdim*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/TEPECIKTEN-BIR-SU-ICDIM-KANMADIM-3247>
- Kurt, C. (2005). *Bağlama Düzeni Metodu Birinci Kitap, Yeni Başlayanlar İçin*. Ankara: Sistem Ofset Yayıncılık.
- Kurt, C. (2014). *Bağlama Düzeni Metodu Bağlamaya Başlangıç*. Ankara.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul.
- McGrain, M. (1986). *Music notation : theory and technique for music notation*. Baston: Boston, MA : Berklee Press : Distributed by Hal Leonard Corp.
- McLaughlin, J. M. (1902). *Elements & Notation of Music*. Boston: Ginn & Company Publisher.
- Meşhur, A. (t.y). *Abdal Olsam Şallar Giysem Aynime*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ABDAL-OLSAM-SALLAR-GIYSEM-AYNIME-1458>

- Nuş, A. (t.y). *Ben Gül İdim*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BEN-GUL-IDIM-BULBUL-KIRDI-DALIMI-4092>
- Oldaç, B. (2000). Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Onay, N. (1994). *İliman Çalıları*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ILIMAN-CALILARI-4247>
- Ongan, H. (1937). *Niğdede Halk Türküleri*. Niğde: Niğde Halkevi Yayınları.
- Or, H. (1997). Sadi Yaver Ataman ve Müzik Yaşamı (Halk Müziğimize Katkıları). *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Oransay, G. (1976). *Musiki Tarihi II. Sınıf*. Yaykur Açık Yüksek Öğretim Dairesi Yayını.
- Önaldı, Ş. (1966). *Türk halk musikisi bağlama metodu*. İstanbul.
- Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 207-222.
- Öz, E. (t.y). *Bahçalarda Eğes Elma*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BAHCALARDA-EGES-ELMA-5033>
- Özbay, H. (t.y). *Bugün Ben Dostumu Gördüm*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BUGUN-BEN-DOSTUMU-GORDUM-1805>
- Özbay, H. (t.y). *Uzun Selvi Ne Uzarsın*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/UZUN-SELVI-NE-UZARSIN-BOSUNA-197>
- Özbek, M. (1977). *Mardin Kapi Şen Olur*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/MARDIN-KAPI-SEN-OLUR-2200>
- Özbek, M. (1979, 11 03). *Adatepe*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ADATEPE-2051>
- Özbek, M. (1979, 12 3). *Ayağında Yemeni*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AYAGINDA-YEMENI-2075>
- Özbek, M. (t.y). *Bin Cefalar Etsen*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BIN-CEFALAR-ETSEN-ALMAM-USTUME-1442>
- Özbek, M. (t.y). *O Yarı Pembe*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/O-YANI-PEMBE-BU-YANI-PEMBE-2229>
- Özbek, M. (t.y). *Üç Telli Durna*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/EVLERININ-DALI-GAYA-Uc-Telli-Dort-Telli-Turna-2234>
- Özbek, M. (t.y). *Yüksekk Minareden Attım Kendimi*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YUKSEK-MINAREDEN-ATTIM-KENDIMI-1312>
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 77-91.
- Özdek, A. (2014). *Bağlama için Etüt, Egzersiz ve Eserler*. Ankara: Plaka Matbacılık.
- Özdek, A. (2015). Bağlama Eğitimine Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar. Ö. Özaltınoğlu içinde, *Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiri Kitabı* (s. 36-54). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, M. A. (2014). *Bağlama (Tambura) Albümü*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

- Özdenkçi, O. (t.y). *Alkahat Mavi Kahat*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AL-KAGAT-MAVI-KAGAT-1392>
- Özkan, İ. H. (2023, 04 26). *Usul*. TDV İslam Ansiklopedisi. Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/usul--musiki>
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt II). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar.
- Öztürk, İ. (2014). *Hayal Bana Yakın Yar Bana Uzak*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HAYAL-BANA-YAKIN-YAR-BANA-UZAK-5113>
- Öztürk, İ. (t.y). *Gız Baban Şehre Vardı Mı?* Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GIZ-BABAN-SEHRE-VARDI-MI-4859>
- Öztürk, İ. (t.y). *Gonca Gülün Kokusuna Meftunum*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GONCA-GULUN-KOKUSUNA-MEFTUNUM-4279>
- Öztürk, İ., & Ünal, H. (t.y). *Durnam Gelir Bizim Elden*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/DURNAM-GELIR-BIZIM-ELDEN-4906>
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara.
- Parlak, E. (2013). Cumhuriyetten Günümüze Bağlama’da Standardizasyon ve Notasyon Çalışmaları. *Die Bağlama in der Türkei und Europa: Erstes Bağlama-Symposium*. Berlin: Reis&Erler.
- Parlak, E. (t.y). *Kandilden Nur İken Sevmişim Seni*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KANDILDEN-NUR-IKEN-SEVMISIM-SENI-3533>
- Parlak, E. (t.y). *Yüksek Kunduralarım*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YUKSEK-KUNDURALARIM-3541>
- Paşmakçı, Y. (t.y). *Be Gemici*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BE-GEMICIGEMICI-3671>
- Paşmakçı, Y. (t.y). *Çıranın Burnunu Kes*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/CIRANIN-BURNUNU-KES-3951>
- Paşmakçı, Y. (t.y). *Ha Buradan Görülür*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HA-BURADAN-GORULUR-3958>
- Paşmakçı, Y. (t.y). *Kızıl Ağaç Yaprığı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KIZIL-AGAC-YAPRAGI-2150>
- Paşmakçı, Y. (t.y). *Özüne Özüm Kurban*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/OZUNE-OZUM-KURBAN-153>
- Pekşen, G. (t.y). *Ya Hızır Semahı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KALKDIM-SEFER-ETTİM-Ya-Hızır-Semahi-2278>
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Popescu-Judet, E. (1996). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul.

- Popescu-Judet, E. (2022, Kasım 2). *Kantemiroğlu(Dimitri Cantemir)*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Erişim: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kantemiroglu-dimitrie-cantemir#2-musiki>
- Randel, D. M. (Dü.). (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Rastall, R. (1982). *The Notation of Western Music*. New York: St. Martin's Press.
- Read, G. (1974). *Music notation : a manual of modern practice*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Reinhard, K., & Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. (S. Sun, Çev.) Ankara.
- Sachs, C. (1943). *The Rise of Music in The Ancient World, East and West*. Vail-Ballou Press.
- Saçan, A. (1998). *Bağlama Düzeni(Çöğür) Pozisyonlar- Teknikler Metodu*. İzmir: Çağdaş Matbaacılık Ticaret.
- Saçan, A. (2001). *Kara Düzen'de Bağlama Eğitimi Metodu (Temel Vuruşlar Tavrılar- Düzenler Süslemeli Çalış Teknikleri)*. İzmir: Saçan Müzikevi.
- Saçan, M. (1999). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu(Uzun Saplı)*. İzmir: Ofis-Ser Matbaacılık.
- Sadie, S. (Dü.). (1904). *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians 5*. London: Macmillan Publisher Ltd.
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2009). *Bağlama Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sağlambilen, O. (2014, Ocak). Geleneksel Türk Müziği Çalgıları Eğitiminde Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcracılarının Çalgıya İlişkin Görüş Ve Uygulamalarının İncelenmesi . *Doktora Tezi*. Ankara.
- Sarisözen, M. (t.y). *Bük Dibine Yatarım*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BUK-DIBINDE-YATARIM-249>
- Sarisözen, M. (t.y). *Sepetçi Oğlu*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/SEPETCIOGLU-BIR-ANANIN-KUZUSU-828>
- Sarisözen, M. (t.y). *Siyah Perçemlerin*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/SIYAH-PERCEMLERIN-GONCA-YUZLERIN-606>
- Sarisözen, M. (t.y). *Yenge Kızın*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/YENGE-KIZIN-BIR-TANE-1145>
- Saygun, A. A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunlari Hakkında Bazi Malumat*. İstanbul.
- Saygun, A. A. (1938). *Halk Türküleri On Beşinci Defter, Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: Hüsnü Onaran Matbaası.
- Saygun, A. A. (1938). *Halk Türküleri Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon*. İstanbul: İstanbul Belediyesi Konservatuvar Neşriyatı.
- Saygun, A. A. (1974, Mart-Nisan). Halk Musîkisinin Derlenmesi ve Yazıya Geçirilmesi. (M. Şaul, Dü.) 3-11.
- Seeger, C. (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, 184-195.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınevi.

- Sevimli, M. K. (2019). Kırıkkale Yöresi Halaylarının Zurna ile İcrası Üzerine Bir İnceleme (Keskin Halayı Örneği). *Yüksek Lisans Tezi*. Kırıkkale.
- Sipos, J. (2005). *Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması*. Ankara.
- Sipos, J. (2010). *The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order*. Akademia Kiado.
- Sipos, J. (2020). *In the Wake of Bartók in Anatolia*. 2023 tarihinde Janos Sipos'un Türk Dünyası Halk Müziği Arşivi: http://www.zti.hu/sipos_ebook/bartok/bartok_en.htm adresinden alındı
- Smith, S. M., & Williams, G. N. (1997). A Visualization of Music Defining a Mapping Function Selection of Music. *8th IEEE Visualization Conference*, (s. 499–503).
- Sönmez, Z. (2010). *Bozuk Düzeni (Uzun Kol) Metodu 1*. Ankara.
- Sönmez, Z. (2010). *Bozuk Düzeni (Uzun Kol) Metodu 1*. Ankara.
- Sönmez, Z. (2014). *Bağlama Düzeni Metodu-1*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Strayer, H. R. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music. *Music and Worship Student Presentations 14*. Cedarville: Cedarville University Centennial Library .
- Sürmen, E. (t.y). *Bir Kararda Durmayalım*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BIR-KARARDA-DURMAYALIM-1943>
- Sürmen, E. (t.y). *Bugün Bayram Günü Derler*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BUGUN-BAYRAM-GUNU-DERLER-2743>
- Sürmen, E. (t.y). *Elindeki Mendili Yudur Sevdığım Yudur*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ELINDEKI-MENDILI-YUDUR-SEVDIGIM-YUDUR-2495>
- Şahin, M. (2009). Türk Halk Oyunu Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Şenel, S. (1986, 05 23). *Sepetçioğlu Bir Ananın Kuzusu*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/SEPETCIOGLU-BIR-ANANIN-KUZUSU-5303>
- Şenel, S. (2010, 05 16). *Gelin Getirme Havası*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/GELIN-GETIRME-HAVASI-721>
- Şenel, S. (2010). *İstanbul Çervesi Alan Araştırmaları*. İstanbul.
- Şenel, S. (2010, 06 05). *İstanbul Güreş Havası*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ISTANBUL-GURES-HAVASI-720>
- Şenel, S. (2010, 05 18). *Koluna Sepet Takar*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KOLUNA-SEPET-TAKAR-Falci-5316>
- Şenel, S. (2010, 05 18). *Koluna Sepet Takar*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KOLUNA-SEPET-TAKAR-Falci-5316>
- Şenel, S. (2012, 12 31). *Durnam Nerden Geliyon Aslı Maraş'tan*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/DURNAM-NERDEN-GELIYON-ASLI-MARAS-TAN-5313>
- Şenel, S. (2018). *Muzaffer Sarısözen: Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar, Röportajlar, Anılar, Ardından Yazılan Belgeler, Notalar*. İstanbul: Sivas Platformu.
- Şimşek, M. (2013). Teke yöresi Burdur ili mahalli kemane icracılarının yöresel kemane çalım teknikleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.

- Tanır, G. A. (2001, Ekim). Kemal İlerici: Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları. Ankara.
- Tanrıverdi, H. (2020). Dilsiz Kaval Eğitime Yönelik Metodolojik Bir Çalışma. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul.
- Taptık, G. (1972). *Büyük Bağlama Metod*. Ankara.
- Tarlabaşı, B. (1984). *Eğin (Kemaliye) Havaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tarlabaşı, B. (t.y). *Bahçeye İndim De*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BAHCEYE-INDIM-DE-TAS-BULAMADIM-3617>
- Tatar, C. M. (2005). *İleri düzey Bağlamacılar ve Gitaristler için Bağlama Eğitim Metodu Tatar Düzeni*. Niğde: Şahıs Yayını.
- Terzibaşı, A. (1980). *Kerkük Havaları*. İstanbul.
- Tohumcu, Z. G. (2006). *Müziği Yazmak*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Treitler, L. (1982). The Early History of Music Writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 237–279. doi:10.2307/831146
- Turan, B. (1993). *Yeni Bağlama Metodu 1*. İzmir: Can Ofset.
- Turan, B. (1997). *Çöğür Metodu Kısa Sap Bağlama Düzeni*. İzmir: Can Ofset.
- Tüfekçi, N. (1981, 09 17). *Eziziyem Uyan Gül*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/EZIZIYEMUYAN-GUL-2093>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Ay Gara Çuha*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ay-gara-cuha-emi-gizi-can-emi-gizi-2164>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Çekemedim Akça Kızın Göçünü*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/CEKEMEDIM-AKCA-KIZIN-GOCUNU-961>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Karımca Karımca*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KARIMCA-KARIMCA-KARA-KARIMCA-42>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Kurban Olam Kalem Tutan Ellere*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/KURBAN-OLAM-KALEM-TUTAN-ELLERE-907>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Şu Aydın'ın Uşağı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/SU-AYDIN-IN-USAGI-2>
- Tüfekçi, N. (t.y). *Zülûf Dökülmüş Yüze*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ZULUF-DOKULMUS-YUZE-50>
- Tüfekçi, N., & Meşhur, A. (t.y). *Bülbül Ne Ötersin*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/BULBUL-NE-OTERSIN-VIRANDIR-BAGIN-1193>
- Tüfekçi, N., & Pekşen, G. (t.y). *Hey Bacılar Bacılar*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/HEY-BACILAR-BACILAR-Bacilar-Semahi-3896>
- Uçan, A. (2015). *Geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. Evrensel Müzik Yayınevi.
- Uslu, R. (2021). Nâyî Osman Dede, Tahrîr-i Musikî veya Nota-yi Türkî'yi Ne Zaman Yazdı? *Erdem*, 121-148.
- Uygun, M. N. (2019). *Safiyüddîn Urmevî. Kitâbü'l- edvâr*. İbn-i Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Uysal, S. (2002). *Temel Bağlama Metodu 1*. Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Kitap I: Erzurum Oyunları*. İstanbul: Kars Halkevi Yayınları.

- Üngör, E. R. (1989). *Karagöz Musikisi*. Ankara.
- Ürüm, S. N. (2021). Kırşehir Halay Havalalarının Dilsiz Kaval ile İcrasındaki Özelliklerinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Vapur, H., & Şen, Y. (2021). Tablatur Türleri Ve Günümüzde Kullanılan Modern Gitar Tablatur Örnekleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Derneği*.
- Veysel Arseven Kimdir? (2023, Nisan 18). NKFU. Erişim: <https://www.nkfu.com/veysel-arseven-kimdir/>
- Vural, F. G. (2011). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur devletleri*. Çizgi Kitabevi.
- Warren, M. (2021). Notating Deconstruction: What Can Ethnomusicological Transcription Learn from the Notational Practices of Contemporary Composers? *Journal of the Royal Musical Association*, 283-314.
- Williams, C. F. (1903). *Story of Notation*. London: The Walter Scott Publisher.
- Yamacı, A. (t.y). *Akayi Daşlı Dere*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/AKAYI-DASLI-DERE-1406>
- Yamacı, A. (t.y). *Halkalı Şeker*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/ALKALI-SEKER-SAM-FISTIK-43>
- Yaşayancan, B. (2022). Bolu Yöresi Geleneksel Müzik Uygulamalarında Dilli Kaval. *Doktora Tezi*. İzmir.
- Yatsıman, Ş. (1961). *Sazdan Bilgiler*. İstanbul.
- Yavuz, E. D., İşleyen, N. T., & Önder, E. (2020). *Fonograf Alanda*. İstanbul.
- Yazıcıoğlu, D. (t.y). *Çine Çayı*. Repertükül. Erişim: <https://www.repertukul.com/CINE-CAYI-TASKIN-OLUR-2482>
- Yener, S. (1987). *Bağlama Öğretim Metodu I*. Trabzon.
- Yengin, A. (2019). Kabak kemane eğitiminde teke yöresi tavrının uygulanabilirliği. *Doktora Tezi*. Burdur.
- Yiğitbaş, M. S. (1965). *Kığı ve Folkloru*. İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası.
- Yıldız, Ü. (2019). Gümüşhane ilinde Tespit Edilen Ortak Oyun Havalalarının Asma Davul Çalım Tekniğine Göre Notasyon Yazılımı. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Yılmaz, K. C. (2015). Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım. *Doktora Tezi*. İstanbul.
- Yönetken, H. B. (1963). Türk Halk Musikisi'nde Oktav Bölümü. *Türk Folklor Araştırmaları*, 8(165), 3029-3031.
- Yöntem, V. (2022). Kabak kemane eğitiminde sağ ve sol el tekniklerini geliştirici özgün etüt ve eser önerileri . *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Afyon.
- Yükrük, H. (2011). *Bağlamada Yöresel Tezene Tavrıları*. Ankara: Şahıs Yayını.
- Ziypak, S. (1994). *Müzik eğitimi ve bağlama metodu*. Ankara.
- Zülal, Y. K. (2001). *Temel Bağlama Eğitimi I*. İzmir: Senfoni Müzik.

EKLER





Çizelge 1 Kaynak Listesi

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivi	-	Muallim İsmail Hakkı Bey	-
Anadolu Halk Şarkıları Defter:1	-	Bilinmiyor	1926
Anadolu Halk Şarkıları Defter:2	-	Bilinmiyor	1926
Yurdumuzun Nağmeleri	Seyfettin Asaf-Sezai Asaf	Seyfettin Asaf-Sezai Asaf	1926
Anadolu Halk Şarkıları Defter:3	-	Bilinmiyor	1927
Anadolu Halk Şarkıları Defter:4	-	Bilinmiyor	1927
Anadolu Halk Şarkıları Defter:5	-	Bilinmiyor	1927
Anadolu Halk Şarkıları Defter:6	-	Bilinmiyor	1928

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Anadolu Halk Şarkıları Defter:7	-	Bilinmiyor	1928
Halk Türküleri Defter:8	-	Bilinmiyor	1929
Halk Türküleri Defter:9	-	Bilinmiyor	1929
Halk Türküleri Defter:10	-	Bilinmiyor	1929
Halk Türküleri Defter:11	-	Bilinmiyor	1929
Halk Türküleri Defter:12	-	Bilinmiyor	1929
Halk Türküleri Defter:13	-	Bilinmiyor	1930
Halk Türküleri Defter:14	-	Bilinmiyor	1931
Cenupta Türkmen Oymakları	Ali Rıza Yalgın	Bilinmiyor	1934
Bilecik Halk Türküleri	İbrahim Tarık Çakmak, Hüsamettin Şemsi	Bilinmiyor	1935

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Rize, Artvin ve Kars Havalisi: Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat	Ahmet Adnan Saygun	Ahmet Adnan Saygun	1937
Denizlide Zeybek Oyunları ve Köy Düşünleri	Fahri Akçakoca Akça	M. Salih Çalgı	1937
Elazığ Bakırmadeni Kazası Halk Türküleri	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1937
Tunceli Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1937
Anadolu'nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1937
Niğdede Halk Türküleri	Halit Ongan	Halit Ongan	1937
Halk Türküleri Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon	Ahmet Adnan Saygun	Ahmet Adnan Saygun	1938
Ankara Bölgesi Musiki Folkloru	Mahmut Ragıp Gazimihal	Hulusi Suphi Karsel	1939
Tunceli Medeniyete Açılıyor	Neşet Uluğ	Bilinmiyor	1939

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri	Vahid Lütfi Salcı	Bilinmiyor	1940
Ege'de Zeybek Oyunları ve Havaları	Osman Bayatlı	Ahmet Yekta Madran	1943
Diyarbakır Musiki Folkloru	Şevket Beysanoğlu	Bilinmiyor	1943
Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Kitap I: Erzurum Oyunları	Kasım Ülgen	Bilinmiyor	1944
Anadolu Halk Türkülerinde Örnekler	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1947
Karadeniz Bölgesi Halk Türküleri	Veysel Arseven	Veysel Arseven	1948
Toprak Kokan Memleket Havaları	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1951
Memleket Havaları I Esnaf Türküleri	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1954
Türkten Türküler	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1958
Sazdan Bilgiler	Şemsi Yatsıman	Bilinmiyor	1961

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Gaziantep Folkloru	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1962
Köroğlu	Ferruh Arsunar	Ferruh Arsunar	1963
Kığı ve Folkloru	M. Sadık Yiğitbaş	Bilinmiyor	1965
Okullar İçin Halk Müziği ve Müsamere Türküleri	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1965
Türk Halk Musikisi Bağlama Metodu	Şenel Önalı	Şenel Önalı	1966
Bağlama Büyük Metod 1-2-3-4	Güray Taptık	Güray Taptık	1972
Folk Musical Instruments of Turkey	Laurence Picken	Laurence Picken	1975
100 Türk Halk Oyunu	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1975
Türk Halk Oyunları I Barlar	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1977
Kerkük Havaları	Ata Terzibaşı	Bilinmiyor	1980

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Eğin (Kemaliye) Havaları	Burhan Tarlabası	Burhan Tarlabası	1984
Bağlama Öğretim Metodu I	Sabri Yener	Sabri Yener	1987
Notalarıyla Türkülerimiz	Nejat Birdoğan	Bilinmiyor	1988
Karagöz Musikisi	Etem Ruhi Üngör	Etem Ruhi Üngör	1989
Bağlamada Düzen ve Pozisyon	İrfan Kurt	Bilinmiyor	1989
Küçük Asyadan Türk Halk Musikisi	Bela Bartok	Bela Bartok	1991
Temel Bağlama Eğitimi Dağar I	Nevzat Altuğ	Nevzat Altuğ	1992
Temel Bağlama Eğitimi Dağar II	Nevzat Altuğ	Nevzat Altuğ	1992
Eski Türk Düğünleri	Sadi Yaver Ataman	Sadi Yaver Ataman	1992
Yeni Bağlama Metodu 1	Bahattin Turan	Bahattin Turan	1993
Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu	Savaş Ekici	Savaş Ekici	1993

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayım Yılı
Türk Musiki Kültürünün Anlamları	Eugenia Popescu-Judetiz	Eugenia Popescu-Judetiz	1996
Çöğür Metodu Kısa Sap Bağlama Düzeni	Bahattin Turan	Bahattin Turan	1997
Teknik Bağlama Eğitimi Düzenler Dağar III	Nevzat Altuğ	Nevzat Altuğ	1997
Bağlama Düzeni(Çöğür) Pozisyonlar- Teknikler Metodu	Ahmet Saçan	Ahmet Saçan	1998
Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu(Uzun Saplı)	Mehmet Saçan	Mehmet Saçan	1999
Teknik Bağlama Eğitimi Dağar IV Yöresel Çalış Biçimleri	Nevzat Altuğ	Nevzat Altuğ	1999
Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri	Erol Parlak	Erol Parlak	2000
Bağlama Metodu	Tufan Göldeş	Tufan Göldeş	2000

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu	Bortan Oldaç	Bortan Oldaç	2000
Kara Düzen'de Bağlama Eğitimi Metodu (Temel Vuruşlar Tavrılar- Düzenler Süslemeli Çalış Teknikleri)	Ahmet Saçan	Ahmet Saçan	2001
Modern Bağlama Metodu (Teknik ve Yöresel Çalış Biçimleri Eğitim Metodu) cilt 2	Hakan Akmaz	Hakan Akmaz	2001
Temel Bağlama Eğitimi I	Yusuf Kemal Zülal	Yusuf Kemal Zülal	2001
Türk Halk Müziğinde Tezeneler	Ateş Köyoğlu	Ateş Köyoğlu	2002
Temel Bağlama Metodu 1	Sayri Uysal	Sabri Uysal	2002
Çöğür Metodu	Turabi Değerli	Bilinmiyor	2002
Temel Bağlama Eğitimi	Cemalettin Kalender-Levent Keskin	Cemalettin Kalender-Levent Keskin	2003
Modern Bağlama Metodu 1	Hakan Akmaz	Hakan Akmaz	2003

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Modern Bağlama Metodu 3 (Teknik ve Yöresel Çalınış Biçimleri)	Hakan Akmaz	Hakan Akmaz	2004
Bağlama Düzeni Metodu 1	Kemal Kaplan	Kemal Kaplan	2004
Bağlama Metodu 1	M. Aydın Atalay- Y. Kemal Âlim	M. Aydın Atalay- Y. Kemal Âlim	2004
Kısa Sap Bağlama Metodu	Volkan Konya	Volkan Konya	2004
Bağlama Düzeni Metodu Birinci Kitap, Yeni Başlayanlar İçin	Cengiz Kurt	Cengiz Kurt	2005
Bağlama Metodu	Gazi Erdener Kaya	Gazi Erdener Kaya	2005
İleri düzey Bağlamacılar ve Gitaristler için Bağlama Eğitim Metodu Tatar Düzeni	Cesur Mete Tatar	Cesur Mete Tatar	2005
Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması	Janos Sipos	Janos Sipos	2005
Uzun Sap Bağlama Metodu	Temel Hakkı Karahasan	Bilinmiyor	2005

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Modern Bağlama Metodu Tavırlarıyla Zeybekler cilt3A	Hakan Akmaz	Hakan Akmaz	2006
Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri	Savaş Ekici	Savaş Ekici	2006
Bağlama Metodu, Temel Pozisyonlar	Kenan Durul	Kenan Durul	2007
Türkiye'nin Müziği	Kurt-Ursula Reinhard	Kurt-Ursula Reinhard	2007
Kısa Sap Bağlama Metodu	Zakir Arafat	Zakir Arafat	2008
Bağlama Düzeni Metodu, Yeni Başlayanlar İçin	Zakir Arafat	Zakir Arafat	2008
Bu Toprağın Sesi: Halk Musikimiz	Adnan Ataman	Adnan Ataman	2009
Bağlama Metodu Cilt 1-2	Arif Sağ, Erdal Erzincan	Arif Sağ, Erdal Erzincan	2009
Türk Halk Oyunu Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi	Mustafa Şahin	Mustafa Şahin	2009

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayım Yılı
Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem	Can Karahan	Can Karahan	2010
Bağlama Metodu	Doğan Elmalı	Doğan Elmalı	2010
İstanbul Çerçesi Alan Araştırmaları	Süleyman Şenel	Süleyman Şenel	2010
Bozuk Düzeni (Uzun Kol) Metodu 1	Zeynel Sönmez	Zeynel Sönmez	2010
Bozuk Düzeni (Uzun Kol) Metodu 2	Zeynel Sönmez	Zeynel Sönmez	2010
The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order	Janos Sipos	Janos Sipos	2010
Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları	Ozan Bircan	Ozan Bircan	2010
Bağlama Etüdları	Kenan Durul	Kenan Durul	2011
Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım	Müslüm Akdemir	Müslüm Akdemir	2011

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayım Yılı
Mısırlı Ahmet: Toprak Darbuka Tekniği ve Analizi	Esra Karaol	Esra Karaol	2011
Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavrıları	Ali Kazım Akdağ	Ali Kazım Akdağ	2012
Bağlama İçin Denemeler	Kemal Dinç	Kemal Dinç	2012
Bağlama Egzersizleri	Zeki Atagür	Zeki Atagür	2013
Teke yöresi Burdur ili mahalli kemane icracılarının yöresel kemane çalım teknikleri	Mehmet Şimşek	Mehmet Şimşek	2013
Piçoğlu Osman Efendi'nin hayatı ve Karadeniz Kemeçe kültürüne olan etkileri	Sultan Mehmet Gündoğdu	Sultan Mehmet Gündoğdu	2013
Bağlama Düzeni Metodu Bağlamaya Başlangıç	Cengiz Kurt	Cengiz Kurt	2014
Bağlama (Tambura) Albümü	Mehmet Ali Özdemir	Mehmet Ali Özdemir	2014
Mihr-i Kemeçevi Piçoğlu Osman Efendi	Sultan Mehmet Gündoğdu	Sultan Mehmet Gündoğdu	2014

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayım Yılı
Bağlama için Etüt, Egzersiz ve Eserler	Atilla Özdek	Atilla Özdek	2014
Geleneksel Türk müziği çalgıları eğitiminde Lüleburgaz yöresi kaba zurna icracılarının çalgıya ilişkin görüş ve uygulamalarının incelenmesi	Okan Sağlambilen	Okan Sağlambilen	2014
Bağlama Düzeni Metodu-1	Zeynel Sönmez	Zeynel Sönmez	2014
Asma Davul Çalgısıyla Ritim Öğretimi ve Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım	Kerem Cenk Yılmaz	Kerem Cenk Yılmaz	2015
Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit ve Analizi:Subaşı Mahallesi Örneği	Yunus Emre	Yunus Emre	2015
Bağlama Metodu-1	Ali Kazım Akdağ	Ali Kazım Akdağ	2016
Bendir Metodu	Serkan Çelik	Serkan Çelik	2016

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayım Yılı
Çocuklar için Bağlama Metodu Temel Müzik Eğitiminde Yeni Bir Yaklaşım Bağlama ile Müzik Eğitimi	Zekeriya Kaptan	Zekeriya Kaptan	2016
Tel Tel Bağlama	Can Karahan	Can Karahan	2017
Bağlama Egzersizleri	Oğuzhan Açıkgöz	Oğuzhan Açıkgöz	2017
Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)	Sinan Haşhaş	Sinan Haşhaş	2017
Rize Çamlıhemşin bölgesinde görülen tulum çalgısının yapısal ve icrasal özellikleri	Oğuz Yılmaz	Oğuz Yılmaz	2017
İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası	Onurcan Kaya	Onurcan Kaya	2017
Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrâ özelliklerinin tespiti ve kabak kemane'ye uyarlanması	Timur Eşigül	Timur Eşigül	2018

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Gümüşhane ilinde Tespit Edilen Ortak Oyun Havalarının Asma Davul Çalım Tekniğine Göre Notasyon Yazılımı	Ünsal Yıldız	Ünsal Yıldız	2019
Türk Halk Müziği Ritmik Yapılarının Bendir ile İcrasında Dizüstü Çalım Tekniği	Yaşar Erdoğan	Yaşar Erdoğan	2019
Kabak kemane eğitiminde teke yöresi tavrının uygulanabilirliği	Avşar Yengin	Avşar Yengin	2019
Trabzon ve Çevresinde Kullanılan Dilli Kavalın İcra Teknikleri ve Dilsiz Kavala Adaptasyonu	Feyzullah Volkan Koyuncu	Feyzullah Volkan Koyuncu	2019
Kırklareli İl Merkezi Kaba Zurna İcrâ Üslubunun Tespiti ve Tahlili	Sinan Gültekin	Sinan Gültekin	2019
Kırıkkale Yöresi Halaylarının Zurna ile İcrası Üzerine Bir İnceleme (Keskin Halayı Örneği)	Mehmet Kürşat Sevimli	Mehmet Kürşat Sevimli	2019
Bağlama Metodu(Uzun Sap) ve Türk Halk Müziği Nazariyatı	Bülent Kılıçaslan	Bülent Kılıçaslan	2020

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Fonograf Alanda	Elif Damla Yavuz, Nihan Tahta İşleyen, Erdener Önder	Elif Damla Yavuz, Nihan Tahta İşleyen, Erdener Önder	2020
Yaşayan insan hazinelerinden Tokat'lı Yaşar Güç ve dilli kaval icrâcılığının tahlili	Aytunç Aydın	Aytunç Aydın	2020
Türk Halk Müziği korolarında nota disiplini çerçevesinde kabak kemane icrası üzerine bir inceleme	Merih Kaya	Merih Kaya	2020
Dilsiz Kaval Eğitime Yönelik Metodolojik Bir Çalışma	Haydar Tanrıverdi	Haydar Tanrıverdi	2020
Dilsiz Kaval İcrasında Alterasyon ve Süsleme İşaretlerinin İncelenmesi	Uğur Eren Erdoğan	Uğur Eren Erdoğan	2020
Saz (Bağlama) için Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar-1	Sinan Ayıldız, Salih Gündoğdu	Sinan Ayyıldız, Salih Gündoğdu	2021
Modern Şelpe Repertuarı 1	Sinan Ayyıldız	Sinan Ayyıldız	2021

Kaynak Adı	Yazar	Notaya Alan	Yayın Yılı
Doğu Trabzon yöresi müzik kültürü ve kemençe sanatçısı Bahattin Çamuralı	Canan Hazal Erkek	Canan Hazal Erkek	2021
Kırşehir Halay Havalalarının Dilsiz Kaval ile İcrasındaki Özelliklerinin İncelenmesi	Sezin Naz Ürüm	Sezin Naz Ürüm	2021
Kabak kemane eğitiminde sağ ve sol el tekniklerini geliştirici özgün etüt ve eser önerileri	Veli Yöntem	Veli Yöntem	2022
Bolu Yöresi Geleneksel Müzik Uygulamalarında Dilli Kaval	Barış Yaşayancan	Barış Yaşayancan	2022

ÖZGEÇMİŞ

Vesikalık

Foto

Adı Soyadı:Tunahan BALLİ

Doğum Tarihi ve Yeri: İskenderun **E-posta :**

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2019, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü