

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

BAĞLAMADAKİ “ŞELPE” TEKNİĞİ YENİ UYGULAMALARININ ARMONİK
VE MELODİK YÖNDEN ANALİZİ

HAZIRLAYAN

Zeynep Gülay Kızıler

DANIŞMAN

Dr. Erdoğan Okyay

ANKARA-2007

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMİ DALINDA
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

“BAĞLAMADAKİ “ŞELPE” TEKNİĞİ YENİ UYGULAMALARININ ARMONİK
VE MELODİK YÖNDEN ANALİZİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TEZ DANIŞMANI: DR. ERDOĞAN OKYAY

.....

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

PROF. ALİ SEVGİ.....

DR. ERDOĞAN OKYAY.....

ZEYNEP GÜLAY KIZILER

TEZ KABUL (SINAV) TARİHİ: 26.01.2007

ÖZET

Bu çalışma kapsamında, günümüz bağlama çalımında önemli gelişmelere sahne olan el ile bağlama çalma (şelpe) tekniği ile ilgili bir inceleme yapılmıştır. El ile çalma biçiminin tarihsel süreçteki yeri araştırılmış, bugünkü uygulamalar ile ilişkisi ortaya konulmuştur. Bu geleneksel bağlama çalma biçiminin 1990'lı yıllardan itibaren yaşanan hızlı gelişim süreci sonunda hangi noktaya geldiği araştırılmıştır. Bu hızlı gelişim sürecinde geleneksel çalım biçiminin yeniden canlandığı, özünden kopmadan icra tekniğinin geliştiği ve de kullanım alanının genişlediği görülmüştür. Yeni gelişmeler sonucunda bağlamadaki el ile çalım şeklinin Türk Halk Müziği açısından olumlu sonuçlar doğurduğu söylenebilir. Bu çalışma sırasında karşılaşılan kaynak sıkıntısı, hızla artan sayıda çalıcının bulunmasına karşılık, bu konuda yapılan bilimsel araştırma ve incelemelerin azlığını göstermiştir. Bu konudaki bilimsel çalışmaların artmasının, el ile bağlama çalma tekniğinin daha verimli bir şekilde ilerlemesine katkıda bulunacağı açıktır. Bu çalışmanın, bu konuda yapılacak daha ileri çalışmalara ve konunun bilimsel platformda yöntemsel olarak daha gelişkin bir şekilde incelenmesine bir temel olmasını dilerim.

Anahtar Sözcükler: Bağlama, şelpe, el ile bağlama çalma, üçtelli, analiz, halk müziği.

SUMMARY

This study comprises of the research on the hand technique (şelpe) in bağlama on which plenty of new improvements currently take place. Historical background of the hand technique is researched and its connections with the present day is revealed. Traditional form of the technique and the present developments in the use of this technique is examined in the context of this study. The research shows the reactivation in the use of this traditional way of bağlama playing and the developments in the performance and the spreading in the field of use of the technique. It is concluded that the recent developments have a positive effect on Traditional Turkish Music. The insufficiency of the sources in the course of research shows that there are more and more players from day to day but no sufficient number of scientific study in this subject yet. More scientific study is needed in order to contribute, drive and encourage the development of this traditional technique. This study is presented to serve the more complex scientific and analytical studies on the current developments of the traditional hand technique its new forms and help the development of more detailed and safer methods in the analysis of the current form of the hand technique in bağlama playing.

Keywords: Bağlama, şelpe, hand technique on bağlama, üçtelli (three-stringed bağlama), analysis, Traditional Turkish Music.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET	i
SUMMARY	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ŞEKİLLER VE TABLOLAR DİZİNİ	iv
1. GİRİŞ	1
1.1. Kapsam	1
1.2. Problem ve Önemlilik	2
1.3. Amaçlar	4
2. BAĞLAMININ TARİHSEL KÖKLERİ	8
3. GELENEKSEL EL İLE ÇALMA (ŞELPE) TEKNİĞİ VE RAMAZAN GÜNGÖR	23
3.1. El ile Çalma Geleneği ve “Şelpe” Terimi	23
3.2. Anadolu’da El ile Bağlama Çalma Teknikleri ve Ramazan Güngör	29
3.3. Tellere Vurma, Tel Çekme ve Parmak Vurma Teknikleri	31
3.4. El ile Bağlama Çalmada Yeni Vuruş Biçimleri	40
4. YENİ EL İLE ÇALMA BİÇİMLERİ İLE YAZILMIŞ ESERLERDE MELODİK VE ARMONİK ÇÖZÜMLEME	45
4.1. Eserlerin Özellikleri	45
4.2.1. Ezgiyi Olduğu Gibi Duyurma	48
4.2.2. Oktav Ses Kullanımları	56
4.2.3. Tavır-Mızrap Vuruşlarının Karşılanması	67
4.2.4. İşleme-Geçit Seslerin Kullanımı	74
4.3. Armonik Çözümleme	77
4.3.1. Çift Ses Kullanımları	78
4.3.2. Akor Yapıları ve Fonksiyonlar	89
4.3.3. Arpej Kullanımları	103
4.3.4. Pedal Ses Kullanımları	111
4.4. Melodik ve Armonik Çözümleme Sonucunda İncelenen Eserlere Genel Bakış	116
5. SONUÇLAR	119
EK-1: Ramazan Güngör Tarafından İcra Edilen ve Savaş Ekici Tarafından Notaya Alınan Eserler	126
EK-2: 4. Bölümde Analizi Yapılan Erol Parlak Tarafından Notaya Alınmış Eserler	127
EK-3: Analizi Yapılan Eserlerin TRT Repertuarında Kayıtlı Notaları	128
KAYNAKÇA	129

ŞEKİLLER VE TABLOLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa no</u>
Şekil 1: Bow-Harp (Dumbrill, R. J., 1998).....	9
Şekil 2: Harplardan Lutlara Geçiş (Dumbrill, R. J., 1998).....	10
Şekil 3a ve 3b: Uruk Dönemi Güney Mezopotamya silindir mühür ve ayrıntısı (Dumbrill, R. J., 1998).....	12
Şekil 4: İnandık Vazosundan ayrıntı (Alp, S., 2005)	14
Şekil 5: Karkamış kabartmalarında telli çalgı çalan müzisyen (Alp, S., 2005).....	15
Şekil 6: Karkamış kabartmalarında başka bir telli çalgı çalan müzisyen (Alp, S., 2005).....	15
Şekil 7: Proto-tip Yaylı kopuzlar (Ögel, B. 1991)	19
Şekil 8: Çok eski bir Hakas Kopuzu (Ögel, B. 1991).....	20
Şekil 9: Erol Parlak’a göre telli sazların doğuşu (Parlak, E. 2000).....	22
Şekil 10: Kırgızistan komuzu (Parlak, E. 2000).....	24
Şekil 11: Türkmenistan Dutarı (Parlak, E. 2000).....	24
Şekil 12: Kazakistan dombrası (Parlak, E. 2000).....	25
Şekil 13: Baltasaz (Parlak, E. 2000).....	28
Şekil 14: Irızva (Parlak, E. 2000).....	28
Şekil 15: Bulgari (Parlak, E. 2000).....	28
Şekil 16: Ramazan Güngör’ün üçtelli bağlamayı tutuşu (Ekici, S., 1993).....	29
Şekil 17:Üçtelli Bağlama (Ekici, S., 1993).....	29
Şekil 18: Ramazan Güngör’ün kullandığı akortların ve dizilerin Savaş Ekici tarafından yapılmış olan şeması (Ekici, S., 1993).....	36
Şekil 19: Boğma düzenindeki ezgilerde rastlanan eşlik seslerinin şeması.....	38
Şekil 20: Bozuk düzendeki ezgilerde rastlanan eşlik seslerinin şeması.....	39
Şekil 21: Kopuz düzenindeki ezgilerde rastlanan eşlik seslerinin şeması.....	39
Tablo 1: Çözümlemede Kullanılacak Eserlere Ait Bilgiler-1	46
Tablo 2: Çözümlemede Kullanılacak Eserlere Ait Bilgiler-2.....	47

1. GİRİŞ

1.1. Kapsam

Bağlama, Anadolu coğrafyasının kültürel zenginliğini ve çok katmanlılığını ifade eden, kökeni uygarlık tarihinin ilk dönemlerine dayandırılabilir olan ve günümüzde de bu coğrafyada yaşayan insanların çok güçlü bir kültürel ifade aracı sayılabilecek olan geleneksel bir telli çalgıdır. Günümüzde Anadolu’da kullanılan bağlamanın köken itibarıyla uygarlık tarihinin erken dönemlerine uzanan bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Arkeoloji biliminin çalışmaları ile ortaya konulmuş olan, kültür tarihinin erken dönemlerinden başlayarak bugüne kadar gelen süreçte bağlama benzeri çalgıların hemen hep var olduğuna ek olarak, günümüzde Anadolu’da kullanılan bağlamalara fiziksel biçim ve çalım teknikleri açısından oldukça benzer çalgıların dünyanın çeşitli coğrafi ve kültürel bölgelerinde bugün var olduğu görülmektedir. Bu durum ise, bugün Anadolu’da kullanılan bağlamanın farklı coğrafyalarda uzun bir tarihsel yolculuk yaptığı ve bu yolculuk süresince muhtemelen birtakım değişikliklere maruz kalarak diğer bölgelerde varlığını sürdüren bağlama benzeri telli çalgılardan farklılık gösterip bugün Anadolu’da kullanılan şekline kavuşmuş olması ihtimalini düşündürmektedir. Bu ihtimal doğrultusunda, bugünkü özelliklerine kavuşana değin bağlamanın, farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerde bulunmasının sonucu olarak çok etkenli bir değişimler dizisi geçirdiği söylenebilir. Öyle ise, günümüz Anadolu bağlamasının bugünkü fiziksel yapısına ve çalım tekniklerine kavuşmasının, bütün bu tarihsel süreç içinde yavaş yavaş oluştuğu; bugün kendine özgü ayırt edici özelliklere sahip olmasında, tarih boyunca farklı coğrafyalarda kullanılan bağlama benzeri çalgılarla etkileşim içinde olmasının katkısının varlığı mümkün görünmektedir.

Bu araştırmanın, bağlama üzerinde uygulanan yeni el ile çalma (şelpe) uygulamalarını konu almasına rağmen, gerek yukarıda belirtilen çalgıbilimsel gerekçelerle, gerekse de el ile bağlama çalma tekniğinin yeni bir teknik olmayışı yüzünden tarihsel altyapıdan bağımsız biçimde ele alınması uygun bulunmayıp bu konulara değinen bölümlerin araştırmaya dahil edilmesi gerekli görülmüştür. Zira el ile bağlama çalma (şelpe) tekniğinin yeni uygulamalarının anlaşılabilmesi ve çözümlenebilmesi, mutlak surette çalgının fiziksel özelliklerinin ve geleneksel çalış tekniklerinin iyi bilinmesine bağlıdır.

Şelpe tekniği yeni uygulamaları, özünde, Anadolu'da zaten var olan geleneksel şelpe tekniklerinin incelenip bu tekniğin öncelikle unutulmaktan kurtarılması, sonraki aşamada ise zenginleşmesi için yapılan geleneksel teknikleri anlama ve geliştirme çalışmalarıdır. Geleneksel el ile çalma (şelpe) tekniklerinin unutulmaması, bu çalgının tarih boyunca taşıyıp günümüze getirdiği kültürel rengin korunması açısından önem taşımaktadır. Yakın zamana kadar unutulmaya yüz tutmuş olan bu tekniğin yeniden gündeme getirilmesi sırasında bu konuda çalışan müzik adamlarının, geleneksel tekniklerin çözümlenip yeniden sunulmasından başka, bu tekniğin mantığıyla oluşturulmuş yeni bir tını içeren bir tarz oluşturdukları söylenebilir. Günümüz müzik adamlarının sistemli çalışmaları sonucunda ortaya çıkan geleneksel uygulamalara dayanan bu yeni tarzın incelenmesi, duyuşsal özelliklerinin saptanması, ne ölçüde özgün olduğu ve her açıdan bağlama çalımına ve genel anlamda halk müziğine katkılarının tartışılması öngörülmüştür. Günümüzde giderek yaygınlık kazanmaya başlayan bu yeni uygulamaların bağlama çalımına getirdiği açılımların müzikolojik açıdan araştırılması ve geleneksel el ile bağlama çalımının günümüzde yeniden yorumlanmasıyla geldiği noktada geçirdiği değişimin müziksel unsurlar açısından değerlendirilmesinin, bu yeni uygulamaların geleneği günümüze nasıl bağladığı ve bu çalışmaların ileriye dönük muhtemel değişiminin yönüne dair fikir vereceği ve de bu yeni şelpe tekniği uygulamalarının müziksel açıdan ayrıntılı bir tanımının yapılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Problem ve Önemlilik

Tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve etkileşim sonucunda Anadolu’da bugünkü anlamda belirgin bir fiziksel yapıya kavuşan ve belli çalım tekniklerinin benimsenip kalıplaştırıldığı bağlama, değişen ve kültürlerarası etkileşimin her geçen gün yoğunlaştığı ve kolaylaştığı günümüz dünyasında kendi yolculuğuna devam etmektedir. Her yönüyle standart bir yapıya henüz kavuşmamış olan bağlama üzerinde, geleneksel özelliklerden yararlanmaya devam eden ve bu geleneksel özelliklerin unutulmaması için çalışan günümüz bağlama çalıcıları ve müzik adamları, içinde bulundukları dünyanın doğal bir getirisi olarak, geleneksel bağlama çalıcılarından nispeten farklı olarak müzikal, kültürel ve bilimsel bilgiye daha kolay ulaşabilmekte ve bu doğrultuda çalışmalarını bu verilerin ışığında sürdürmektedirler. Bu bağlamda, geleneğin üreticileri ve taşıyıcıları olan yöresel icracılar tarafından hala en yalın biçimiyle yaşatılmakta olan geleneksel icra şekilleri ile bu konuda çalışan akademisyenler ve çoğunlukla şehirde yaşayan ve yukarıda belirtilen yoğun kültürlerarası etkileşim sebebiyle müzik açısından çağın getirdikleri ve gerektirdiklerine daha yakın duran icracıların bu müzikleri çalış şekilleri arasında doğal olarak bir takım farklılıklar ortaya çıkabilmektedir. Bu durumun en güzel örneklerinden bir tanesi geleneksel el ile (şelpe) bağlama çalım tekniklerinin bugünkü müzisyenler tarafından yorumlanması sonucu ortaya çıkan farklılıklardır. Özünden kopmamış ve geleneğe var olan çalım şeklinin temel mantığı üzerine kurulan bu yeni şelpe uygulamalarının yine de tını ve teknik çeşitliliği açısından geleneksel icralardan farklılık gösterdiği söylenebilir. Geleneksel icralarda duyulan genel tını ve çalım şekillerine nazaran bugünkü yeni uygulamalarda ortaya çıkan duyuşsal farklılıklar ve ses çıkarma tekniklerinde görülen çeşitlilik, yeni uygulamalarda malzeme olarak kullanılan geleneksel ezgilerin hem melodik açıdan duyuluşunda birtakım frekans farklılıkları hem de çoksesli duyuş açısından ezginin dikey yapısında çeşitli ek uygulamalar içermektedir. Bu yüzden, el ile (şelpe) bağlama çalımında görülen bu yeni çalışmalarda karşılaşılan, ezginin yatay ve dikey işlenişindeki uygulamaların saptanması ve geleneksel el ile bağlama çalımında günümüzde ortaya çıkan farklılaşmanın teknik özellikleri açısından müzikbilimsel bir yaklaşımla incelenmesi ve farklılıkların ayrıntılarıyla saptanması hem geleneğin

günümüz yorumundaki değişimini ortaya koyacak ve bu değişimin anlaşılmasını kolaylaştıracak hem de bu alanda yapılacak ileri çalışmalara bir zemin oluşturacaktır. Bu teknik, geleneksel müzik icrasında çok belirgin görsel ve işitsel değişiklikler içermesi, giderek yaygınlık kazanmaya başlamış olması ve bu geleneksel tekniğin bu noktada çok farklı yönlerde açılımlar sağlamaya açık olması bakımından incelenmeye değerdir.

1.3. Amaçlar

Dünya ölçeğindeki arkeoloji çalışmaları ışığında bugünkü Anadolu bağlaması incelendiğinde erken uygarlık dönemlerinde ortaya çıkmış ve farklı zamanlarda, farklı coğrafyalarda, farklı toplumlar tarafından kullanılmış olan fakat temelde aynı teknik özelliklere sahip bir telli çalgılar grubu (kordofonlar) ile karşılaşılmaktadır. Bu çalgılar birbirinden mesafe olarak oldukça uzak kültürlerde varolduğu için bugün Anadolu’da kullanılan bağlamanın kökeni konusunda çeşitli görüşler mevcuttur. Ana olarak arplar, lirler ve lavtalar olarak üçe ayrılabilen bu telli çalgılara Mezopotamya, Mısır, Orta Asya, Eski Anadolu Uygarlıkları ve Eski Yunan ve uygarlık bölgelerinin her birinde rastlanması, bir yandan bir çeşit ortaklığa işaret etmekte iken diğer yandan konumuz olan günümüz Anadolu bağlamanın kökeninin tam olarak bu uygarlıkların hangisine dayandırılması gerektiği konusunda bu alandaki bilimsel çalışmalar arasında görüş farklılıkları bulunmaktadır. Bu çalışmada öncelikle bağlamanın tarihsel köklerine ilişkin yukarıda sözü edilen konudaki önemli bilimsel çalışmalar ve bu çalışmalara dayanan farklı görüşler ortaya konulacaktır. Bu farklı görüşlerin derli toplu bir şekilde bir arada sunulması ise çalgının tarihsel yolculuğunun, bu süreçte geçirdiği fiziksel değişimin ve beraberinde taşıdığı kültürel etkilenmelerin göz önüne serilmesine yardımcı olarak bu tez çalışmasının daha sonraki bölümlerinde ele alınacak olan ve çalışmanın asıl konusu olan, Anadolu’da 20. yüzyılın sonundan itibaren başlayan ve günümüzde bir hayli

ilerlemiş olan geleneksel el ile çalma tekniğinin yeni yorumlarının nasıl ortaya çıktığı ve bu noktaya nasıl geldiği konusunun açıklanmasına katkı sağlayacaktır.

Bu tez çalışmasının asıl konusu olan 20. yüzyıl sonundan günümüze değin gelişen yeni bir tarz el ile bağlama çalma tekniği, özünü Anadolu'da çeşitli kültür bölgelerinde karşılaşılan geleneksel tezenesiz çalma tekniklerinden almıştır. Bu geleneksel teknikler de halk sanatçıları tarafından kullanılan geleneksel ve bugünkülerden form, boyut, perde düzeni gibi teknik açılardan biraz farklı olan sazlar üzerinde yaratılmış, çalınmış ve çalınmaktadır. Dolayısıyla geleneksel şelpe tekniği icraları ile günümüzde ortaya çıkmış olan yeni şelpe tekniği uygulamaları arasında hem çalgıların özelliği açısından hem de icracıların içinde yaşadıkları kültür evrenlerinin ayrılığından kaynaklanan farklılıklar bulunmaktadır. Bu yüzden, bu yeni uygulamaların kaynağında yatan geleneksel şelpe tekniği icraları ve bu icralarda kullanılan geleneksel çalgıların özellikleri konusunda bilgi sahibi olunması gerekliliği, çalışmanın daha kapsamlı bir bakış açısı ile yürütülebilmesi için kaçınılmaz görülmekte ve bu çalışmanın temel konusu olan yeni şelpe icralarının analizinin yapılabilmesi açısından öncelikle çalgının tarihine dair bir araştırma yapılması konuya daha yetkin yaklaşım açısından yararlı bulunmaktadır. Bu sebeple bu tez çalışmasına, günümüzde kullanılmakta olan Anadolu bağlamasının tarihsel altyapısına genel bir bakış yapılıp bu konudaki önemli kaynaklar incelenerek başlanacaktır.

Günümüz yeni şelpe tekniği uygulamalarının incelenmesine başlanmadan önce şelpe tekniğinin günümüz uygulamalarının kaynağında yer alan, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde halen varlığını sürdüren, yöresel çalıcılar tarafından icra edilmekte olan geleneksel bağlama çalıcılığı ve bu kapsamda zengin uygulamaları ile karşılaşılan geleneksel el ile bağlama çalma teknikleri incelenecektir. Bu geleneksel tekniklerin incelenmesinin, günümüz şelpe tekniği uygulamaları konusunda önemli ölçüde fikir vereceği ve çalışmaya önemli katkılar sağlayacağı açıktır. Geleneksel el teknikleri (şelpe) günümüzdeki uygulamaların ortaya çıkmasında temel fikri ve yeni uygulamalarla ortaya çıkan tekniklerin temel mantığını barındıran temel el ve parmak vuruş tekniklerinden,

belirli bazı ezgi kalıpları ve yapılarından oluşmaktadır. Günümüz yeni şelpe teknikleri ise bu geleneksel teknikler üzerinde yapılanmış olup bu tekniklerden büyük ölçüde yararlanmakla birlikte, geleneksel el ve parmak vurma tekniklerinin mantığının kavranmasıyla bu teknikler üzerinde varyasyonlar üretilebilmiş ve hatta aynı mantıkta fakat gelenekte varolmayan yeni buluşlarla şelpe icraları zenginleştirilebilmiştir. Bu yeni uygulamaların kavranması ve çözümlenmesi sürecinde geleneksel el ile çalma tekniklerinin bilinmesi büyük önem arz etmektedir, çünkü yeni şelpe uygulamaları özünde geleneksel tekniklerden oluşmaktadır. Yeni şelpe uygulamalarının anlaşılabilmesi için analiz aşamasına geçilmeden önce geleneksel el ile çalma (şelpe) teknikleri konusunda yardımcı bilgilerin verilmesinin konunun anlaşılmasında kilit noktalardan birini oluşturacağı düşünülmektedir. Bu amaçla eldeki veriler ve mevcut çalışmalar ışığında yeni şelpe tekniklerinin ve icraların değerlendirilebilmesi için bu tez çalışması dahilinde geleneksel şelpe tekniği ve icralarına dair genel ve öz bir çalışmaya yer verilmesi öngörülmektedir.

Bu araştırmada asıl inceleme ve çözümlemelerin yapılacağı ve bulguların sağlanacağı günümüz el ile bağlama çalma (şelpe) tekniği icraları ise çalgının geçirdiği değişim-gelişim sürecine günümüzde yapılan katkı çalışmalarından ibaret olduğu için çalgının ve bu çalgıyı geleneksel anlamda çalma biçimlerinden birinin günümüzde nasıl bir değişim-gelişim süreci yaşadığının ortaya konması amaçlanmaktadır. Araştırmanın bu bölümünde bu tür bir çözümlemenin yapılması sırasında göz önünde bulundurulacak esaslar şunlardır:

- Geleneksel el ile bağlama çalımına dair bilinen verilerin toplanarak yeni uygulamaların temelini oluşturan genel özelliklerinin açıklanması.
- Yeni uygulamalar üzerinde çalışmış ve çalışmakta olan önemli müzik adamlarının ve icracıların belirlenmesi ve çalışmalarının ortaya dökülmesi.
- Yeni uygulamalarda karşılaşılan teknik ek müzikal özelliklerin belirlenmesi ve bunların incelenmesi.
- Yeni uygulamalar konusunda, notaya dökülmüş olan eserlerin yatay ve dikey açıdan çözümlenmesi, bu konuda elde edilen verilerin değerlendirilmesi.

- Yeni uygulamaların çözümlenmesiyle elde edilecek olan bulguların geleneksel çalım konusunda sahip olunan verilerle bir karşılaştırmasının yapılması.
- Yapılacak olan karşılaştırmalı çözümleme sonucunda bağlamada el ile çalma tekniklerinin son dönemdeki gelişiminin belirgin özelliklerinin ve niteliğinin ayrıntılı biçimde ortaya konulması.

2. BAĞLAMININ TARİHSEL KÖKLERİ

Günümüzde Anadolu’da kullanılan bağlama, genel çalgı sınıflandırmasında lut (lute, laute) grubuna giren telli-mızraplı bir çalgıdır. Bu gruba dahil olan diğer çalgılarla temel ortak özellikleri taşıyan bağlama, zaman içinde çeşitli etkileşimler, tarihsel-sosyolojik olaylar, coğrafya değişimleri, kültürel gelişim-değişim gibi etkilerle bugünkü formunu kazanmış, kendine özgü ayırt edici özellikleri olan bir çalgı halini almıştır. Diğer bir deyişle, günümüzde dünya üzerinde kullanılan diğer birçok çalgı gibi bağlama da, kökleri tarihin eski zamanlarına uzanan birtakım proto-tip çalgıların zaman içinde dünya üzerinde yayılması, çeşitli kültürlerde farklı bakış açılarıyla geliştirilmesi-değiştirilmesi sonucu aynı proto-tip çalgılar üzerinde bir takım pratik farklılıkların ortaya çıkmasıyla kendine özgü bir yapıya kavuşmuştur.

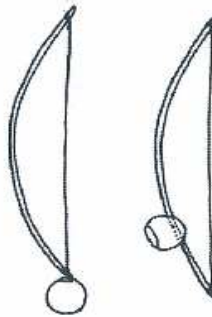
Yaylı ve telli çalgıların kökenine dair yapılan araştırmalarda, çalgı tarihinde en eski müzik aletlerinden biri olarak adı geçen yay şeklinde bir çalgının (musical bow)¹ varlığından söz edilmektedir. Bu yay şeklindeki basit aletin, Afrika yerli kültürlerinde olduğu gibi Asya topluluklarında da bugün kullanılan birtakım çalgılarla görsel olarak oldukça benzeşmekte olduğu görülmektedir. Yay şeklinde olmasından dolayı bu aletin eski avcı toplumların en önemli araç-gereçlerinden olan ok ve yaydan türemiş olabileceği fikri, bu konudaki çalışmalara kaynak oluşturmuştur. Av aracı olarak kullanılan yayın iki ucuna bir bitki, bağırsak vs. bağlanıp el ile çektilerle ya da ok ile yapılan küçük vuruşlar veya sürme hareketi ile zayıf da olsa ses üretiminin mümkün olabileceği açıktır. Daha sonraki dönemlerde bu yayın ucuna bir ses kutusunun eklenmesiyle elde edilen aletin, günümüzde de kullanılan birçok çalgının temel formunu oluşturduğu görüşü akla yatkındır. Çalgı tarihçisi Curt Sachs’ın bu noktadaki görüşü, bu basit “müzik yayı”nın (musical bow) avcı toplumun av aleti olan yayın geliştirilmesinden ziyade bu basit aletin salt müzik yapmak düşüncesiyle, avcı yayından daha farklı boyutlarda ve özel olarak tasarlanmış olabileceğidir.²

¹ Sachs, C., 1940: s.56

² Sachs, C., a.g.e. s.56

Yay şeklinde ve iki ucuna bağırırsak, bitki dalı, at kılı gibi tel işlevi görececek bir madde gerilmiş olan bu müzik aletinin, hem yaylı çalgıların hem de telli-mızraplı çalgıların atası olabilecek niteliğe sahip olduğu açıktır. “Kordofon” olarak sınıflandırılan tüm telli çalgıların bu yay şeklindeki aletten geliştirilmiş olabileceği düşüncesi mümkün görünmektedir. Çalgı biliminde “kordofon” olarak adlandırılan sınıfa giren çalgıların alt grupları olan harplar, lirler ve lavtaların hepsinin kaynağının bu basit çalgı olabileceği düşünülmektedir. Bu konuda şimdiye kadar yapılmış çalışmaların içerdiği sınırlı bilgi dolayısıyla konu hakkında net bir sonuca ulaşamamaktadır. Bununla beraber, bu yay şeklindeki aletten kordofonların nasıl geliştiğine dair tahminler mevcuttur. Bu tek tel gerilmiş yayın iki tarafına gerilen tellerin sayısının birbirine paralel olarak arttırılmasıyla arp ve lir tipindeki çalgıların en eski formlarının yaratılmasının mümkün olduğu; diğer yandan, tek telli bu yayın bir ucuna bir ses kutusunun eklenip dikey olarak tutulmasıyla ve başka bir gerecin bu tele sürtülmesiyle yaylı sazların ortaya çıkmış olabileceği; ya da ses kutusu eklenmiş yayın kavisinin zamanla düzleştirilip çalgının yatay olarak tutulmasıyla lut tipli çalgıların en basit halinin elde edilebilmesinin olanaklı olduğu gibi düşünceler değerlendirmeye değerdir. Aşağıda Dumbrill’in “*bow-harp*” adıyla kullandığı müzik yayının lut grubunu oluşturacak olan olası ilk şekilleri basit olarak resmedilmiştir.

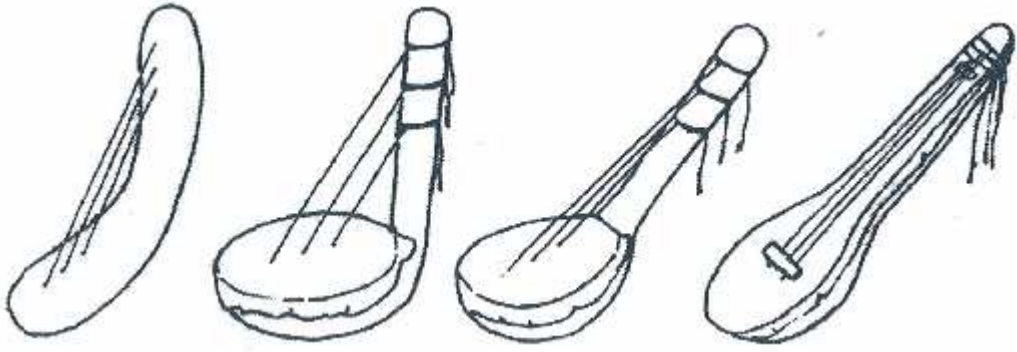
bow-harp:



Şekil 1: Bow-Harp³

³ Dumbrill, R. J., 1998: s.308

Dumbrill, bu varsayım doğrultusunda, ortaya çıkmış olan en basit yapıya sahip olan çalgı grubunun harplar olduğunu; çünkü bu yay şeklindeki alete henüz bir ses kutusu eklenmesi düşüncesi ortaya çıkmadan direk olarak yaya paralel teller bağlanmasıyla harpların ortaya çıktığını ve bu harplardan zamanla lutlara geçiş yapılmış olabileceğini savlamaktadır.⁴ Bu geçişe ilişkin Dumbrill'in eserinden alınan basit örnek bir çizim aşağıda sunulmuştur:



Şekil 2: Harplardan Lutlara Geçiş⁵

Telli çalgıların ataları olan küçük gövdeli, uzun saplı ve çok perdeli lutlara (lutes) ilk olarak M.Ö. 2000 yıllarına ait Mezopotamya mühür, levha ve heykelciklerinde rastlanıldığını bildiren Sachs, bu çalgının kökeni konusunda şunları yazmıştır:

“Eski Yunanlar benzer bir luta pandura ismini vermişlerdir ve bu kelimenin Sümerce “küçük yay” (bow-small) anlamına gelen pan-tur sözcüğünden türediği neredeyse kesindir. Bu bilgi de bu çalgının atasının “müzik yayı” (musical bow) olabileceğine dair oldukça mümkün görünen bir bağlantıya işaret etmektedir. Pollux, lutu icad etme onurunu Asurlulara atfetmiştir; fakat bunu Kapadokyalılara ve hatta Mısırlılara yükleyenler de vardır. Lutun kökeninin Mısır olduğu hipotezi elenebilir; bu muhtemelen Yunanlıların hayal edilebilir şeyleri ve müziği Firavun’un romantik topraklarına atfetmesine yol açan geçici bir moda yüzünden ortaya çıkmıştır. Asur ve Kapadokya birbirini bertaraf etmez; M.Ö. 2000 yıllarında Kapadokya Asur’un etkisi

⁴ Dumbrill, R. J., 1998: s.308

⁵ Dumbrill, R. J., a.g.e. s.308

ve kontrolü altındaydı. Asurluların lutu Kapadokyalılardan almış olması muhtemeldir; çünkü lut Asur tapınak törenlerinde görülmemekte ve bu yüzden muhtemelen popüler bir enstrüman olan lut çoğunlukla çobanlarla birlikte resmedilmiştir. Eğer lut Kapadokya'ya Asur'dan gitmiş ise, Yunanlılar pandura sözcüğünü, artık kullanılmayan Sümer dilinden ziyade Kapadokya'dan ya da başka bir komşu ülkeden almış olmalılardır. Lutun Eski Sümer dilindeki adı Gürcü dilinde hala panturi olarak yaşamaktadır; diğer bir deyişle, bu sözcük, diğer birçok Sümerce sözcük gibi, Sümercenin konuşulmakta olduğu zamanlarda diğer dillere geçmiş, Yunanlılar bu sözcüğü doğrudan Sümerlerden değil de Kafkaslarda ya da Kafkaslara yakın yerlerde yaşayan halklardan almıştır.”⁶

Sümer ve Akad dillerinde karşılaşılan şu iki sözcük bu bağlamda dikkate değerdir: Sümerce *giš.gū.di* ve Akadca *inu* sözcüklerinin eski metinlerdeki kullanımları ve açıklamaları itibarıyla bu iki sözcüğün eş anlamlı olabileceği ve her ikisinin de uzun saplı lutlara işaret ettiği anlaşılmıştır⁷. *giš.gū.di* sözcüğüne ilk olarak Sümerlerde M.Ö. 2094-2047 tarihlerini kapsayan Ur döneminde Gudea Silindiri A VI4 metninde rastlandığı, Akadca *inu* kelimesinin kullanımına daha sınırlı olduğu; fakat bu sözcüğün, Sanskritçe / Hintçe bir ses kutusu ve perdeleri olan *vînâ* adlı uzun saplı lut ile benzerliğinin bulunabileceği Dumbrill tarafından bildirilmektedir. Arap dünyasında *şarūdḥ* ve Hindistan'da *sarod* olarak adı geçen çalgının kelime anlamının “rud ailesine dahil olan çalgıların kralı” olduğu ve “rud” kelimesinin Sanskritçe telli çalgı anlamına gelen “rudri” kelimesinden geldiği, *rudri* kelimesinin ise Sümerce *gū.di* sözcüğü ile benzerlik gösterdiği belirtilmiştir⁸.

Bu bağlantılar yoluyla, bu kelimenin bir yandan Hint-Avrupa kolundan İspanyolca “rota”, Fransızca “rotte”, Galce “crwth” şeklinde, diğer yandan Sami dilleri yoluyla Arapça “ud”, İspanyolca “laúd” Almanca “laute”, Fransızca “luth” şeklinde yayıldığı da yine Dumbrill tarafından belirtilmiş; diğer yandan Latince “pandura”, Gürcüce “panturi” Ermenice “pandir”, Arapça “tunbur, tambur” Sırpça-

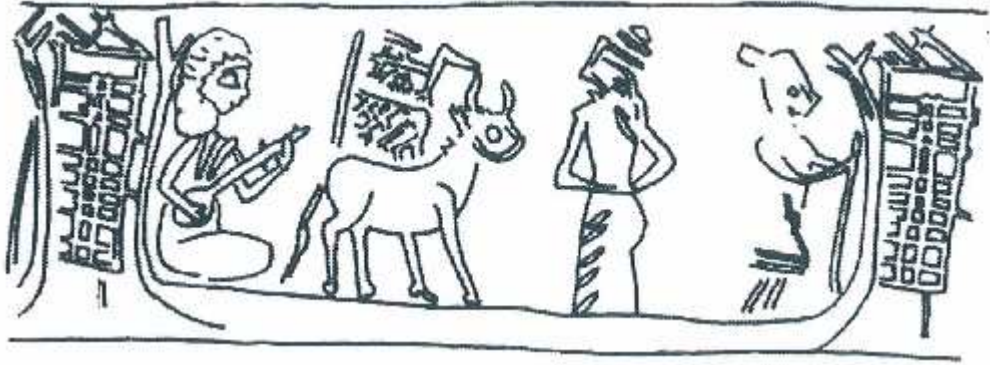
⁶ Sachs, C., 1940: s.82-83 Çev: Z. Gülay Kızıler

⁷ Dumbrill, R. J., 1998: 316

⁸ Dumbrill, R. J., a.g.e. s.318-319

Hırvatça “tamburitza” şeklindeki bağlantılı sözcüklerin kökeninin de yine Sümerce *pan*: kavis, ok, yay ve *tur*: küçük sözcükleri ile etimolojik olarak bağlantılı olabileceği savlanmıştır⁹. Bu tez de yukarıda alıntılanan Sachs’ın görüşleri ile yakınlık göstermektedir.

Yakın Doğu’da bulunan en eski lut tasvirlerinden birine Güney Mezopotamya’da rastlanmıştır. Uruk Dönemi’ne tarihlenen bu tasvir bir silindir mühür üzerinde bulunmuştur. Bu silindir mührün M.Ö. 3000 yılından daha eski olduğu anlaşılmıştır. Bu silindir mührün üzerindeki tasvirin resmedilmiş şekli ve ayrıca lut çalıcısının detayı aşağıdaki iki şekilde görülmektedir.



Şekil 3a ve 3b: Uruk Dönemi Güney Mezopotamya silindir mühür ve ayrıntısı¹⁰.

⁹ Dumbrill, R. J, a.g.e. s.319

¹⁰ Dumbrill, R. J, 1998: s.321

Şimdiye kadar elde edilmiş olan en eski tarihli lut tasvirlerinin Yakın Doğu coğrafyasında bulunduğu, buradan bu çalgı türünün diğer bölgelere yayılmış olabileceği iddia edilmektedir. Sachs, Lut ailesi telli çalgılarının Uzakdoğu'ya geçişlerinin M.Ö.206-M.S.220 yılları arasında Çin İmparatorluğunda hüküm süren Han ailesi zamanında gerçekleştiğini şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Han zamanında Çin İmparatorluğu gücünün zirvesine ulaşmıştı; Hazar Denizi imparatorluğun batı sınırını oluşturmaktaydı. Bunun sonucu olarak, batı çalgıları doğuya getirilmiştir ve bu tarihten sonra telli çalgılar Çin müziğinde daha önemli bir yere sahip olmuştur. Bunlardan en önemlisi olan ve Çin’de “p’i p’a”, Japonya’da “biwa” denilen kısa lutan bahsetmek yeterli olacaktır...”

Bu lut ailesinin en eski arkeolojik kanıtları M.S. 6. yüzyıla ait Çin kabartmaları üzerinde bulunmaktadır; bu kanıtlar M.S. 623 yılından itibaren Japon kabartmaları üzerinde de mevcuttur.”¹¹

Arplar, lirler ve lavtalar (laute, lute) olarak gruplandırılan kordofonların ortaya çıkışının M.Ö. 4000-M.Ö. 3000 dolaylarında Yakındoğu’da meydana geldiğini; bu çalgıların Anadolu’da görölüşlerinin ise M.Ö. 2500 yıllarında gerçekleştiğini savunan Bo Lawergren, bu çalgıların M.Ö 1000 yılından sonraki gelişmelerine dair, yukarıdaki görüşlere destek olabilecek önemli bir noktaya işaret etmektedir:

“Lavtaların sayısının azalması oldukça garip bir gelişmedir. Çünkü, bir ya da iki bin yıl önce lavta sayısında büyük bir patlama olmuştu ve insan bu büyümenin devam etmesini beklerdi. Cevap, lavtasız Yunanistan’da yatıyor gibi görünüyor. Büyük İskender’in fetih dalgası içinde, Yakın Doğu’nun bir kısmı Helenleştirilmişti ve o bölgelerde lavta sayısı azalmıştı.

Bir süre sonra Orta Asya’nın çok önemli bir rol oynadığı görüldü. Burası M.Ö. 1000 yılının sonlarında yüksek R değerlere sahip tek bölgeydi ve bunu takip*

¹¹ Sachs,C., 1940: s.189-191 Çev: Z. Gülay Kızıler

eden yüzyıllarda bu değerler hiçbir azalma göstermeden gittikçe arttı. Görünüşe bakılırsa bu bölge, Helenistik etkilerden korunduğu için lavtaların deposu haline gelmişti. Yakın Doğu'nun İslamiyete dönüşmesinden sonra lavtalar geri döndü. Büyük bir olasılıkla Orta Asya'nın lavtaları İran'a döndüler ve elit Müslüman müzisyenler tarafından benimsendiler.

Bugün lavtalar tüm dünyayı fethetmiş ve her yerde kullanılmaktadır. Anadolu da buna dahildir.”¹²

Anadolu uygarlıklarında lut grubu çalgıların varlığının en somut olarak görüldüğü belgeler Hitit uygarlığına ait kabartmalar üzerinde bulunmaktadır. Bu belgelerden en önemlileri M.Ö. 1600 yıllarına tarihlendirilen Hitit Eski Krallık dönemine ait İnandık Vazosu ve Geç Hitit dönemine ait M.Ö. 700 yıllarına tarihlendirilen Karkamış kabartmalarıdır¹³. Aşağıdaki resimlerden ilki İnandık Vazosu'ndan bir ayrıntı; sonraki ikisi ise Karkamış kabartmalarında görülen örneklerdir:



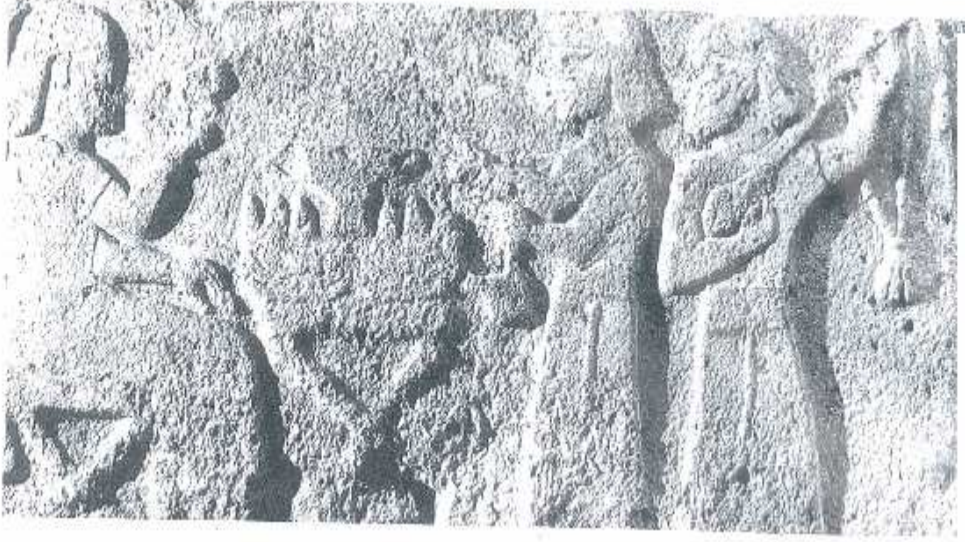
Şekil 4: İnandık Vazosundan ayrıntı¹⁴.

* R değerinin yüksek olması, Lawergren'in yaptığı oranlama sonucu bu çalgı tipinin o bölgede yoğunlukla kullanılmakta olduğunu göstermektedir.

¹² Lawergren, B., 2004: s.19-20

¹³ Akurgal, E., 1997: s.133-134, 227

¹⁴ Alp, S., 2005: s.70



Şekil 5: Karkamış kabartmalarında telli çalgı çalan müzisyen¹⁵.



Şekil 6: Karkamış kabartmalarında başka bir telli çalgı çalan müzisyen¹⁶.

¹⁵ Alp, S., a.g.e. s.75

¹⁶ Alp, S., 2005: s.75

Yukarıdaki resimlerde görüldüğü üzere, Hitit döneminde Anadolu’da çeşitli törenlerde ve şenliklerde uzun saplı lutların kullanıldığı belgelenmiştir. Sedat Alp, bu Hitit resimlerinde görülen sazların bugün Anadolu’da kullanılan bağlamalara şekil ve tutuş biçimi itibariyle bir hayli benzediğini ısrarla vurgulamakta ve bu sazların günümüzle bağlantısını şu şekilde yorumlamaktadır:

“Bu benzerliği ancak bizim sazımızın Hitit sazından kalma olduğunu ve Türklerin Hitit Uygarlığı’nın varisleri olduklarını belirterek açıklayabiliriz.”

“Bu araştırma, Atatürk’ün uzun yıllar önce dahiyane bir sezikle düşündüğü gibi, Türklerin Hitit uygarlığı’nın ve diğer eski Anadolu Uygarlıkları’nın güçlü varisleri olduğu görüşünü doğrulamaktadır. Bu alet herhalde Hitit Çağı’ndan Helenistik, Roma, daha sonra Bizans, Selçuklu, Osmanlı Çağlarına geçmiş ve günümüze kadar yaşamıştır.”¹⁷

Cumhuriyet döneminin en önemli müzik araştırmacılarından biri olarak kabul edilen Gazimihal, telli çalgıların kökeni konusunda yaptığı çalışmalarda, o dönemde dünya çapındaki araştırmaların günümüze kıyasla oldukça sınırlı olmasından dolayı, saplı telli çalgıların Önasya’dan İç Asya’ya doğru mu yoksa İç Asya’dan Önasya’ya doğru mu yayılmış olabileceğine ilişkin net bir görüş geliştirmekte güçlük çekmiştir. Bununla birlikte, Türklerin anayurdunun İç Asya olduğu görüşünü benimseyerek bağlamanın köken itibariyle eski Orta Asya telli çalgıları ile akraba olduğu varsayımından yola çıkmış; Yakındoğu kaynaklarına derinlemesine değinmeyerek İç Asya verileri üzerinden bir görüş oluşturmuştur.

Eski Mısır, Mezopotamya ve Eti medeniyetlerine ait kabartma resimlerde uzun saplı telli çalgıların varlığının bilindiği; uzun saplı sazların, muhtemelen harpalarda var olan kambur yapının yatay olarak düzleştirilmesiyle icat edilmiş olabileceği; o çağlarda Yakındoğu’da ipek ve kırı ş tellerin bile kullanılmadığı, bunun yerine bitki saplarının gerilip tel olarak kullanılmış olabileceği Gazimihal tarafından

¹⁷ Alp, S. a.g.e., s.73-74

dile getirilmiştir¹⁸. Burada değinilen, lut ailesi çalgılarının, harpaların sırt kamburunun düzleştirilmesiyle ortaya çıkmış olabileceği fikri, yukarıda üzerinde durulan Dumbrell'in bu konudaki görüşüyle örtüşmektedir.

Sapın ucunda tellerin gerilmesi için burguların var olmadığını ve tellerin sapın ucuna bağlandığını ve uzun gelen bitki saplarının sazın sapından aşağı sarktığını¹⁹ bildiren araştırmacının bu tasviri bugün Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan Hitit dönemine ait kabartma resimdeki uzun saplı saz çalan çalgıcının çalgısını tasvir eder gibidir (bk. Şekil 5 ve Şekil 6).

Gazimihal ve onun gibi İç Asya verileri üzerinden bir yaklaşım benimseyen diğer araştırmacıların bağlamanın kökenine dair Orta Asya incelemelerinin özünde kopuz yatmaktadır. Kopuz sözcüğüne İç Asya Türk topluluklarında olduğu gibi Çin kaynaklarında da rastlanılmaktadır. Kesin olarak hangi çalgı olduğu tam olarak bilinmeyen kopuzun yine de genel olarak hangi çalgı formuna işaret ettiği nispeten bellidir. Kopuzun, muhtemelen yay şeklindeki bir nesnenin iki ucuna bağlanmış bitki, bağırsak gibi bir maddenin bir yayla ya da elle çalınmasıyla ortaya çıkmış bir çalgıdan türeyen en eski çalgılardan birisi olduğu anlaşılmaktadır.

Kopuz sözcüğünün etimolojisi incelendiğinde Çin kaynakları da dahil olmak üzere Eski Asya kaynaklarında çeşitli şekillerde çekimlenen ve farklı söyleyiş biçimleri ile karşılaşılan bir çalgı olduğu görülmektedir. Kopuz kelimesinin Türkçe olduğunu söyleyen Gazimihal²⁰, etimoloji araştırmasında kelimenin şu şekilde söylenişleriyle karşılaştığını rapor etmiştir²¹:

- Çince: kovzı, kovzi

- Divan-ı Lügat-it Türk adlı eserde:

kopsalmak=kopzalmak=kobuzlamak=kobsalmak=kopşalmak: kopuz çalmak

¹⁸ Gazimihal, M. R., 2001: s.9

¹⁹ Gazimihal, M. R., a.g.e. s.9-11

²⁰ Gazimihal, M. R., 2001: s.15

²¹ Gazimihal, M. R., a.g.e. s.18-19

kopzaşmak: kobuz almakta yarışmak

kopzatmak: kopuz aldırmak

- Altayların doğusunda:

Kuur: kopuz

Gazimihal'in araştırmalarından edinilen bilgilere göre, Kopuz sözcüğünün kullanıldığı yerlerin Asya'nın Balasagun bölgesinden Macaristan'a kadar uzanmakta olduğu; tarihinin ise Çin ve Uygur kaynaklarında uygarlık tarihinin ilk dönemlerine kadar indiğı anlaşılmaktadır²².

Çin ve Uygur kaynaklarını inceleyen Gazimihal, bu kaynaklarda kopuzun başlıca iki türe ayrıldığını bildirmektedir:

- Pi-pa tipli,
- Tanbur tipli.

Bu iki tip saplı-telli sazdan birincisi kısa saplı şişman gövdeli, ud benzeri çalgı tipi; ikincisi ise uzun saplı ve gövdesi sap boyuna oranla nispeten birinci tip sazlardan daha küçük olan çalgı tipi anlaşılmalıdır. Gazimihal de “ Bir numaralı tipten *ud*, *lağuta* ve emsali türemesine karşılık iki numaralısında *tanbur* küçüklerinin atasını görmek hiç de yanlış olmayacaktır.”²³ diyerek kopuzun farklı tipteki telli-saplı çalgıların ortak atası olabileceğı görüşünü savunmaktadır. Buradan hareketle, kopuzun ud, lavta, tanbur gibi algıları kapsayarak lut sınıfının bir alt grubu olduğu söylenebilir.

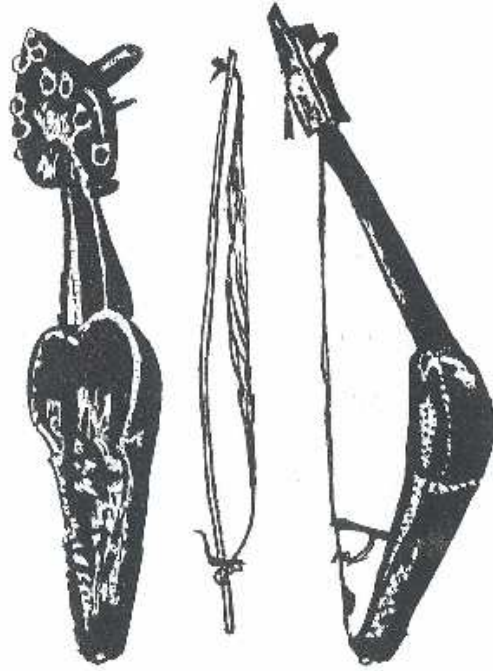
Yukarıda sözü edilen kopuzun başlangıçta hem yayla hem de el ile alınmış olabileceğı veyahut yayla ve parmakla çalınan ayrı türlerinin erken dönemlerde ortaya çıkmış olabileceğı düşünülebilir. Yine de hem yayla hem parmakla çalınan çalgıların kopuz adını alabildiğı bilinmektedir. Bahaeddin Ögel bu konuda şunu söylemektedir:

²² Gazimihal, M. R., a.g.e. s.18

²³ Gazimihal, M. R., a.g.e. s. 24

“Kopuz, Türklerde yaygın ve genel bir deyimdir. Aslında kopuz daha çok yayla çalınan bir sazdır. Aslında kopuz da parmakla çalınabilir. Şunu unutmamak gerekir ki, Türklerde mızrap kullanmama da eski bir gelenektir. Bunun içindir ki kopuz deyimine kapılıp, kalmamak gereklidir. Bütün sazlar, bir kopuzdur.”²⁴

İç Asya’da, Türkmenistan ve Kazakistan’da bulunan iki proto-tip yaylı kopuzun resmi aşağıda sunulmuştur.

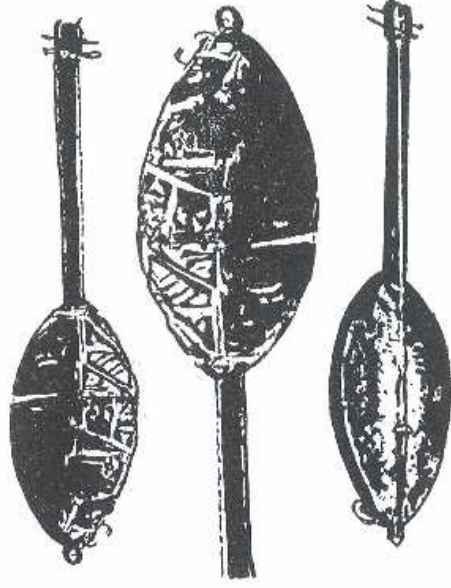


Şekil 7: Proto-tip Yaylı kopuzlar²⁵.

İç Asya’da yaşayan Hakas halkına ait başka bir tür oldukça eski kopuz resmi aşağıda bulunmaktadır. Sap kısmının düz olmasından dolayı kanımızca bunun, parmakla çalınan bir tür kopuz olması ihtimali bulunmaktadır.

²⁴ Ögel, B. 1991: s.62

²⁵ Ögel, B. A.g.e. s.34



Şekil 8: Çok eski bir Hakas Kopuzu²⁶.

Orta Asya’da bu tezi kuvvetlendiren, bu forma sahip birçok çalgının varlığı (örn. kıl kopuz ve hepsi kopuz ismini taşıyan birbirinden az-çok farklı kemençe ya da bağlama tipli çalgılar) da bu çalgıların yukarıda tarif edilen yay şeklindeki çalgıdan türediği fikrini desteklemektedir. Bu görüş ise yukarıda sözü edilen Sachs, Dumbrill gibi araştırmacıların da tezlerinin başlangıç noktası olan yay şeklindeki basit aletin diğer kordofonların atası olabileceği tezi ile örtüşmektedir.

Bu şekilde türediği düşünülen çalgılara genellikle daha sonraki dönemlerde bir ses kutusunun eklenmesiyle ve yay şeklindeki sapın zamanla düzleştirilmesiyle bugün Orta Asya’da olduğu gibi Anadolu’da da görülen birtakım telli çalgıların ortaya çıktığı düşüncesi Gazimihal tarafından da korunmaktadır. Yukarıda belirtilen şekilde ortaya çıktığı savlanan çalgıların özellikle saptaki kavisin düzleştirilmesiyle ortaya çıkan bir grubunun yatay bir şekilde tutulmasıyla, genellikle el ile ya da tezene olarak kullanılan çeşitli maddeler ile çalınan ve tel sayısı farklılık gösteren ve lut grubunu oluşturan genel bir çalgı formunun da ortaya çıkmasına sebep olmuş olması olanaklı görülmektedir.

²⁶ Ögel, B. 1991: s.29

Bu temel görüşün gerek Yakın Doğu, gerekse Orta Asya sahalarında çalışan diğer birçok çalgı tarihi araştırmacısı tarafından da benimsenmiş olması, bu tezin çalgı tarihi disiplinde yaygın olarak kabul gördüğünü açıklamaktadır ve de bu temel bilgi konusunda farklı sahalarda çalışan araştırmacılar arasında birtakım olası terminoloji farklılıkları dışında derin görüş farklılıkları bulunmadığının bir göstergesidir.

Yay ve iki ucuna bağlanan telden ibaret olan bu basit aletin çeşitlenmesinin ve bugün varolan çalgıların ne şekilde türemiş olabileceğine dair Parlak tarafından çizilmiş bir tablo aşağıda görülmektedir. Bu tablo bir mantık çizgisi içinde kordofonların nasıl çeşitlenmiş olabileceğine dair olası bir sıralama sunmaktadır.

Bu bilgiler ışığında bağlamaya bakıldığında, bu çalgının tamamen lut ailesine dahil olduğu, ilkel tiplerinin kavisli bir yay ve bu yayın ucuna bağlanan bir telden ibaret olmuş olması ve de köken itibariyle kemençe tipli yaylı çalgılarla yakın ilişkisinin olması muhtemel görünmekte; bağlamanın, proto-tip bir aletin zaman-kültür ilişkisi içinde çeşitlenmesi sonucu kendi yolunda ilerleyip özgün yapısına kavuştuğu anlaşılmaktadır.

3. GELENEKSEL EL İLE ÇALMA (ŞELPE) TEKNIĞİ VE RAMAZAN GÜNGÖR

3.1. El ile Çalma Geleneği ve “Şelpe” Terimi

“Bağlamanın Tarihsel Kökleri” adlı bölümde, bağlamanın da içinde bulunduğu çalgılar grubunun ilk olarak nasıl ortaya çıkmış olabileceği ve eski zamanlardan günümüze nasıl ulaşmış olabileceğine dair farklı görüşler bir arada sunulmuştur. Bu bölümde verilen bilgiler ışığında, diğer çalgılarda olduğu gibi bağlamanın da tarihsel-kültürel-mekansal sebeplerle değişerek-gelişerek bugünkü halini aldığı görülmektedir. Buradan hareketle, çalgıların gelişim sürecinin bu etkiler altında yaşandığı söylenebilir; bu etkilerden tamamen bağımsız olarak gelişen bir çalgı düşünmek zordur. Parlak’ın da dediği gibi, “*çalgılar, ait oldukları toplumların sosyo-ekonomik, coğrafi ve doğal şartları tarafından belirlenmektedir. İnsanların yaşayış tarzları da çalgı konusunda belirleyici bir unsurdur.*”²⁸ Çalgıların geçirdiği bu tür değişimlerin son noktasını belirlemek de zordur. Bugüne kadar çeşitli faktörlere bağlı olarak değişimlere maruz kalan çalgıların bugünden sonra da değişim sürecinin devam edebileceği unutulmamalıdır.

Aynı kökenden gelen çalgıların dahi yukarıda sözü edilen şartlara bağlı olarak çeşitlenebileceği açıktır. Bu farklılaşmaların yalnızca büyük kültür bölgeleri arasında meydana geldiği düşünülmemelidir. Bu tür bir genellemenin ötesinde, aynı aileye mensup çalgılar, birbirine çok yakın coğrafyalarda küçük altkültürler arasında da çeşitlenme gösterebilmektedir. Bunun en güzel örneklerinden birisi, bağlama konusunda görülebilir. Günümüzde, bağlama ile hem fiziksel şekil, hem de çalım teknikleri açısından çok yakınlık gösteren çalgıların dünyanın çeşitli yerlerinde mevcut olduğu görülebilmektedir. Bu yakınlığa rağmen bu çalgılar arasında keskin farklılıkların da bulunduğu açıktır. Bu durum, bir önceki bölümde incelenen lut ailesi

²⁸ Parlak, 2000;s.42

Çalgıların birbiriyle etkileşim içinde bulunması ve çeşitli coğrafyalara yayılışı sonucu farklı kültür bölgelerinde gelişimi ile açıklanabilir. Bunun ötesinde yalnızca Anadolu coğrafyasına bakıldığında, bağlamanın Anadolu'nun birbirine komşu yörelerinde fiziksel yapı ve çalım teknikleri açısından belirgin farklılıklar gösterdiği görülebilir. Örneğin, Orta Anadolu'da kullanılan bağlamanın perde sayısı, büyüklüğü, çalım şekli ile Teke Yöresi ya da Arguvan'da çalınan bağlamalar arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu durum ise, yine bu yörelerde yaşayan insanların yaşam şekillerine, coğrafi şartlara, yörede yaşatılan kültüre göre şekillenmiş olmalıdır.

Yukarıda anılan sebeplerin doğal bir sonucu olarak çalgıların bu gibi çeşitlenmeleri meydana gelmiş olsa da, birbirinden tarihin çeşitli dönemlerinde ayrılarak farklı şekillerde gelişme göstermiş olan aynı aileye mensup algılar arasında yine de uzak dönemlerden kalma etkileşimlerin izlerini görmek mümkündür. Bağlamada el ile çalma tekniği buna bir örnek teşkil etmektedir.

Orta Asya'da bağlama ile aynı çalgı grubuna dahil olan bir çok çalgının eskiden olduğu gibi bugün de hala el darpları veya parmak ektirmeleri ile çalındığı bilinmektedir. Üç telli Kırgız “komuz”u, Kuzey Asya'daki Teleüt Türklerinde görülen “çertme”, iki telli Türkmen, Uygur ve Özbek “dutar”ları, Kazak “dombra”sı gibi bağlama benzeri telli-saplı sazların hepsi parmakla çalınmaktadır.



Şekil 10: Kırgızistan komuzu²⁹.



Şekil 11: Türkmenistan Dutarı³⁰.

²⁹ Parlak, E., 2000: s.28



Şekil 12: Kazakistan dombrası³¹.

Bu çalgıların hepsinde görülen, tellere el ile vurarak çalma geleneğinin varlığı, eski zamanlarda mızrap kullanımının bilinmemesi, eskiden metal tel yerine kullanılan at kılı, bağırsak ve ipek tellerin dayanıksız olması sebebiyle mızrap kullanımından kaçınılması, parmak vuruşu ile ortaya çıkan mat ve büyümlü olarak nitelendirilebilecek olan tınının çalgının kullanıldığı kültürel bağlam sebebiyle metal tel ve mızrap kullanımı sonucu elde edilen net sese tercih edilmesi gibi nedenlere bağlanabilir. *“Madeni tel öncesi kopuzda mızrap kullanıldığı yönünde elimizde bir bilgi yoktur. Zira, bağırsak veya ipek gibi hassas maddelerin böylesi sert bir yapının darplarına dayanabilmesi güçtür. Bu nedenle, kullanım ve tınlayış bakımından bağırsak veya ipek tel ile mızrabı yan yana düşünmek oldukça zordur.”*³²

Anadolu’da metal tele geçişten sonra bağlamada mızrap kullanma fikri yaygınlaşmaya başlamıştır. Parlak’ın da belirttiği gibi, Anadolu’da yaklaşık 14. y.y. civarında bağlamada metal tel kullanılmaya başlamış ve *“bağırsak veya ipek telden madeni tele geçmek, kopuza (bağlamaya) icrada köklü değişiklikler getirmiştir. Binlerce yıldır el ile çalınan bu sazda, parmaklar yerine çeşitli maddelerden yapılan bir araç ile tellere vurarak ses çıkarma anlayışı gelişmiş, buna bağlı olarak da el ile çalış tekniğinin terk edilmesi sürecine girilmiştir.”*³³

³⁰ Parlak, E., 2000: s.32

³¹ Parlak, E., a.g.e. s.39

³² Parlak, E., 2000: s.65

³³ Parlak, E., a.g.e. s.64

Metal tel ve mızrap kullanımına geçiş ile el ile çalma tekniğinin kullanımının azalmaya başlamasına rağmen, kimi yörelerde metal tel kullanımıyla birlikte el ile çalmanın devam ettirildiğı görölmektedir. Günümüzde de devam ettirilen bu geleneğ e başta Teke yöresi olmak üzere Doğı Anadolu (Malatya-Arguvan çevresi, Tunceli, Sivas, Erzurum, Erzincan, Tokat, Amasya, Kayseri-Sarız) ve Güneydoğı Anadolu (Şanlıurfa-Kısa Köyü, Kahramanmaraş-Elbistan dolayları) yörelerinde rastlanılmaktadır³⁴. Bu yörelerin hepsinde yukarıda adı geçen Orta Asya algılarının el ile alım tekniğinde olduğı gibi çalgının göğüs bölgesine parmaklar ile aşığı-yukarı vurmak ve telleri parmakla çektirerek çalma söz konusudur. Fakat bundan farklı olarak, Teke Yöresinde kullanılan el tekniğinin özellikle dikkat çekici yönleri bulunmaktadır. Bu yörede, kabaca küçük boyutlardaki bağlamanın sap kısmında tellerin üzerine parmakların vurulmasıyla oluşan parmak vurma tekniğı diğ er yörelerde ve Orta Asya algılarında da kullanılmamakta; bu yönüyle yöredeki parmak vurma tekniğı kendine özgü ilginç bir tını oluşturmaktadır. Bu konuya değ inilmeden önce bu tez çalışmasında “şelpe” olarak adlandırılan el ile bağlama çalma tekniğinin farklı bölgelerdeki adlandırılması konusunda birtakım etimolojik bilgiler aşığıda sunulmuştur.

El ile bağlama çalma tekniğı yörelere göre birbirinden az-çok farklı terimlerle ve genel olarak “şelpe” ve “pençe” sözcükleri ile adlandırılmaktadır. Diğ er söyleyiş biçimlerinden en fazla karşılaşılanları “fiske” ve “ertme”dir. Bu sözcüklerin hepsinin bağlamaya (saza) el ya da parmak ile vurarak veya telleri çekerek ses çıkartma anlamını taşımakta olduğı anlaşılmaktadır.

Parlak, bu adlandırma konusunda şu görüşleri dile getirmiştir:

“Anadolu’ya özgü bir adlandırma olan pençe terimi, aslen Farsça’dır. Sözlük anlamı; penç: beş ve pençe: beşli’dir. Ozanlık geleneğinin kökü olan Şamanizm’de, Şamanların kuş kıyafetiyle ayin yaptıkları göz önüne alınınc a, insan eli ile pençe arasındaki bağlantı rahatlıkla kurulabilmektedir... Araştırmalarımızda elde edilen

³⁴ Parlak, E., a.g.e. s.150

bilgi ve bulgular Şelpe (şerpe)nin Asya kökenli Çertme'den türediği, bir söyleyiş ve ağız değişikliğine uğrayarak günümüze kadar geldiği doğrultusundadır.”³⁵

Çertme terimi Asya'nın çeşitli bölgelerinde şu şekilde farklı anlamlara gelmektedir³⁶:

“Çertme: Altay çevresi Türklerinde kollarına parmakla vurularak çalınan iki telli kopuz”

Çertmek: Fiske vurmak, komus çertmek

Çertme: Azerice: Çırtma

Kırgızca: Çertü

Tatarca: Çirtü, çirtiş

Uygurca: Çertiş, çekiş

Özbekçe: Çertki, çertiş

Başkurtça: Sirkti, Sirtiv

Kazakça: Şertüv”

Yukarıda belirtildiği gibi Asya'da “çertme” sözcüğünün farklı söylenişleriyle ifade edildiği anlaşılan terim Anadolu'da ise daha çok “şelpe”, “şerpe”, “pençe” sözcükleri ile karşılanmaktadır³⁷. Bununla birlikte, Teke yöresini de içine alan Güney ve Batı Anadolu'da el ile çalma için özel bir sözcüğün kullanılmamakta olduğu da görülmektedir. Parlak'a göre, “*Bunun nedenlerinden biri olarak, sazın gelenek doğrultusunda çağlar boyu yalnızca el ile çalınması, tezene (mızrap) kavramının ve şehir tipi büyük boy sazların yaşantıya çok geç girmiş olması düşünülebilir.*”³⁸

El ile çalma, bugünün yapım tekniği bakımından gelişmiş bağlamaları ile de uygulanan bir teknik olmasına karşın, bu tekniğin uygulandığı geleneksel formlara sahip bağlamalar boyut, biçim, tel sayısı gibi açılardan yörelere göre farklılıklar gösterebilmektedir. Geleneksel çalcıların çalgılarının özelliklerine bakıldığında,

³⁵ Parlak, E., 2001: s.10

³⁶ Parlak, E., 2000: s.111-112

³⁷ Parlak, E., 2000: s.109-110

³⁸ Parlak, E., 2000: s.113

Doğu Anadolu bölgesinde yine ortalama boyutlara sahip bağlamalar üzerinde el ile çalma tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Anadolu'nun diğer bölgelerinde de bu ortalama boyutlara sahip çalgıların kullanılmakta olduğu bilinmektedir. İki ile altı arasında değişebilen sayıda telleri olan Baltasaz (Doğu Anadolu), ikitelli bulgari (Toroslar), üç telli ruzba ya da ırızva (Güney Anadolu)³⁹ gibi el ile çalınan çalgıların, çok küçük cura boyutunda olmayan, tambura denilen küçük ile orta boy arası çalgılar olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalgıların resimleri aşağıda verilmiştir:



Şekil 13: Baltasaz⁴⁰.



Şekil 14: ırızva⁴¹.



Şekil 15: Bulgari⁴².

Güneybatı bölgesinde ise geleneksel ezgileri çalan yöresel çalcıların çalgılarının oldukça küçük, cura boyutlarına sahip olduğu gözlemlenmektedir. İki, üç ve dört telli biçimleri görülen bu yöredeki bağlamalar arasında, yakın zamanda yapılan araştırmalarda öne çıkan biçim, üç telli bağlamalardır. Yöredeki icra özelliklerini yakın zamanda temsil eden en önemli kaynak kişilerden biri olan

³⁹ Parlak, E., a.g.e. s.123,128,134

⁴⁰ Parlak, E., a.g.e. s.123

⁴¹ Parlak, E., a.g.e. s.128

⁴² Parlak, E., a.g.e. s.134

Ramazan Gngrn de en çok kullandığı çalgı olan  telli bağlamasını ve Gngrn bu çalgıyı alış pozisyonunu gösteren iki resim aşağıda sunulmuştur.



şekil 16: Ramazan Gngrn telli bağlamayı tutuřu⁴³.



şekil 17: telli Baėlama⁴⁴.

3.2. Anadoluda El ile Bağlama alma Teknikleri ve Ramazan Güngör

Bağlamayı el ile çalma geleneğinin köklerinin yukarıda açıklandığı üzere tarihin derinliklerinde yatmakta olduğu görülmektedir. Anadolu toprakları üzerinde el ile bağlama çalmanın, çalgının belki de en eski dönemlerinden gelen bu özelliğin

⁴³ Ekici, S., 1993: s.16

⁴⁴ Ekici, S., 1993: s.13

korunarak yine yukarıda anılan yörelerde devam ettirilmekte olduğu bilinmektedir. Bu farklı yörelerin el ile çalma gelenekleri karşılaştırıldığında en genel el ile çalma tekniği olarak bütün yörelerde var olan biçimin, göğüs bölgesi üzerindeki elin (sağ el) mızrap gibi kullanılarak bütün tellere yukarıdan ve aşağıdan vuruşu olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle bu geleneğin yaşatıldığı Doğu Anadolu Bölgesinde el ile çalmanın bu anlayış üzerine kurulduğu gözlemlenmektedir.

Anadolu'nun güneybatı bölgesi'nde özellikle Teke yöresi dolaylarında var olan tezenesiz çalma geleneğinin kendine özgü niteliklerinin olduğu görülmektedir. Bu ayırt edici özelliklerin, hem yörenin geleneksel ezgilerinin yapısından hem de bu ezgilerin icrasında kullanılan el ile vurma tekniklerinden kaynaklandığı söylenebilir.

El ile çalınan ezgilerin bir kısmı bu yörede görülen “boğaz çalma” denilen bir şarkı söyleme tarzı ile yakınlık göstermektedir. Hatta bağlamada el tekniği ile çalınan ezgilerin bir kısmı “boğaz havası” olarak adlandırılmaktadır. Boğaz çalma, şarkı söyleme esnasında gırtlığın üzerine parmak ile bastırılması ve bu şekilde gırtlığın hareket ettirilmesi ile ortaya çıkmaktadır⁴⁵. Bu uygulama sonucunda gırtlığın hareketi, şarkı söyleme sırasında seste belirgin kırılmalara yol açmaktadır. Bu kırılmalar, boğaz çalma olarak adlandırılan ses kullanım tekniğinin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır.

Bağlamada el tekniği ile çalınan boğaz havaları, yörede boğaz çalma tekniği ile şarkı söyleme geleneğinin çalgı üzerine aktarılması olarak düşünülebilir. Boğaz çalma tekniği ile ortaya çıkan ses kırılmaları sonucu ezgi çizgisinde değişimler olmakta, oldukça kıvrak ve ani bir şekilde büyük aralık atlamaları ortaya çıkmaktadır. Bu tür özelliklerin çalgıya aktarımı sırasında tezeneli çalım tercih etmenin, gerek çabukça yapılan bu aralık atlamalarının tezene tekniklerinde birtakım pratik zorluklara yol açabileceği, gerekse tezeneli çalım ile elde edilen tının boğaz çalma tekniği ile söylenen ezgilerin tını ve yapı özelliklerini gerektiği gibi yansıtmayacağı gerekçeleri ile pek doğru olacağı söylenemez. Bu görüş

⁴⁵ Parlak, E., 2000: s.139-146

doğrultusunda, boğaz çalmayı taklit edebilmek amacıyla bu bölgede el ile bağlama çalımının tercih edildiğini ve bu tekniğin gelişmesinde boğaz çalma geleneğinin etkisinin varlığını düşünmek mümkündür.

Boğaz çalarak söylenen ezgilerin dışında bu bölgenin zengin bir müzik kültürünün olduğu bilinmektedir. Burdur ve Denizli illeri civarında var olan halk müziği ezgilerini oluşturan gelin-kına havaları, halk dansları eşliğinde söylenen hareketli ezgileri, bunun yanında tüm Ege bölgesinde hakim olan ağır ve hareketli zeybek ezgilerinin bu yörede oldukça karakteristik ve ayırt edici bir yapı göstermekte olduğu söylenebilir. Bu zengin müzik kültürünü yaşatmakta olan yöre insanlarının bu birikiminin ve beğenisinin doğal olarak bağlama icrasına da yansımış olması olası görünmektedir. Bu sebeple, uygun bir zeminin varlığı ile bu yörede kendine özgü el tekniklerinin gelişebildiği söylenebilir.

3.3. Tellere Vurma, Tel Çekme ve Parmak Vurma Teknikleri

Geleneksel el ile çalma tekniği özde bağlamanın göğüs bölgesinde (bugün tezeneli kullanımda tellere vurulan bölgede) tellere elle üstten ve alttan vurularak çalma tekniğidir. Bu, bağlama ailesine ait çalgılar için her dönemde ve birçok farklı coğrafyada kullanılan en temel tekniktir. Diğer vuruş biçimlerinin, bu vuruşların çeşitlenmesiyle oluştuğu açıktır. Bu temel vuruşların çeşitlenmiş olası şekilleri şöyle sıralanabilir:

İşaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3, serçe parmak 4 ve başparmak 5 olarak adlandırıldığında;

- Bütün tellere 1, 2, 3, 4 ile birlikte yukarıdan ve aşağıdan vuruş;
- Bütün tellere 1, 2, 3 ile birlikte yukarıdan ve aşağıdan vuruş;
- Bütün tellere 1 ve 2 ile birlikte yukarıdan ve aşağıdan vuruş;
- Bütün tellere yalnızca 1 ile yukarıdan ve aşağıdan vuruş;
- Bütün tellere yalnızca 2 ile aşağıdan vuruş;

- Bütün Tellere 4, 3, 2 ve 1 ile yukarıdan ve aşağıdan taramalı vuruş;
- Bütün tellere 2 ve 1 ile yukarıdan ve aşağıdan taramalı vuruş;
- Bütün tellere 4, 3, 2 ve 1 ile taramalı vuruş sırasında göğüs bölgesine darp vurma;
- Bütün tellere 2 ve 1 ile taramalı vuruş sırasında göğüs bölgesine darp vurma.

Yukarıdakilerden daha başka, yöresel ya da kişisel olarak uygulanan daha değişik şekillerin de var olması olasıdır. Yukarıda belirtilen bu vuruşların her birinin tınısının bir diğerinden farklı olduğu açıkça duyulmaktadır.

Çalgının göğüs bölgesindeki sağ eli tezene gibi kullanarak bütün parmaklarla yapılan bu tür vuruşların Doğu Anadolu bölgesinde el ile çalma tekniğini oluşturduğu ve bu vuruş biçiminin bu bölgede “pençe” ya da “şelpe” olarak adlandırıldığı görülmektedir⁴⁶. Teke yöresinde ise el ile çalma için özel bir adlandırmanın olmadığı ve bunun nedeni yukarıda belirtilmiştir.

Yukarıda sıralanan son iki teknik yoğunlukla Teke yöresinde görülen bir vuruş biçimini oluşturmaktadır. Tellere yukarıdan aşağıya doğru taramalı vuruş sırasında göğüs bölgesine de darp vurma ile karakter kazanan bu vuruş şekli bu yörede “tokatlama” adını almaktadır. Bu vuruşu Çine şöyle açıklamaktadır:

“Bunu için sağ el, göğüs üzerinde yumruk yapılır, daha sonra 4, 3, 2, 1 no.lu parmak uçları ile 4. no.dan başlamak üzere, göğüs tahtasına tellerle beraber vurulur. Bu hareketi, elin tersi ile, aşağı doğru vurulan bir TOKAT gibi düşünebiliriz. TOKATLAMA, dört parmakla yapıldığı gibi bazı ezgilerde iki parmakla ve tek parmak fiske ile de yapılır.”⁴⁷

Bütün tellere sırasıyla 4, 3, 2, 1 ile yukarıdan aşağı doğru yapılan vuruşa ile yine Teke bölgesine ait üçtelli bağlamalarda “Tarama” adının verildiği

⁴⁶ Çine, H., 2003: s.113

⁴⁷ Çine, H., 1993: s. 4

görülmektedir. Tarama vuruşunun yalnızca 2 ve 1 ile yapılması için de “ikiparmak” teriminin kullanılmakta olduğu göze çarpmaktadır⁴⁸. Bu vuruşun Teke yöresinin bazı kısımlarında tam tersine bir hareketle yapıldığını Çine’nin verdiği şu bilgiler doğrulamaktadır:

“Batı ve Güneybatı Anadolu’da bu sazlar değişik akortlarla ve icra edilir. Temel vuruş olarak parmakla dikey tarama ile çalınır. Yani parmaklar gövde (göğüs) üzerinde 4, 3, 2, 1 sırasıyla aşağıdan yukarıya doğru “tarak” atıldıktan sonra dirseklerinden kıvrılarak avuç içine doğru çekilir. Teke Yöresi’nin Fethiye kesiminde böyledir. Teke Yöresi’nin diğer kesimlerinde ise (Dirmil, Kozağacı, Asmalı, Tefenni, Korkuteli ve Acıpayam’ın güneyine bakan köylerinde) geleneksel olarak “yatay tarama (düz tarama)” parmakla çalışmanın ana tavrını gösterir. Burada esas olan “dikey tarama”nın tam tersine 1, 2, 3, 4 numaralı parmaklar 1’den başlayıp aşağıdan yukarıya doğru birbiri ardınca kıvrılmadan, düz olarak taranır. Her tarama işleminden sonra parmaklar ve el açık olarak yukarı bakar.”⁴⁹

Yukarıda anılan temel el vuruşlarından başka, özellikle alt telin aşağıdan yukarıya doğru çektilmesi de en çok kullanılan biçimlerden bir başkasıdır. Orta ve üst tellerin de işaret, orta ve baş parmaklarla çekildiği görülmektedir. Ezginin ana seslerinin duyurulmasında bu tel çekme tekniğinin yoğunlukla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Parlak’ın bu tekniğin ortaya çıkış gerekçesi hakkındaki görüşü şöyledir: “Kendisine özgü bir tını karakteri olan bu tekniğin tipik özelliği, sağ el ile az sayıda vuruş yapıp sol el ile olabildiğince çok sayıda ses çıkarılmasıdır. Kanımızca, özellikle hızlı ezgilerde her notaya bir vuruş yapmanın zorluğu bu anlayışı doğurmuş olmalıdır.”⁵⁰

Güneybatı Anadolu’da karşılaşılan en özgün tekniğin ise parmak vurma tekniği olduğu açıktır. Parmak vurma tekniği, sap bölgesinde teller üzerine çeşitli perdelere parmaklar ile basılıp çekilmesinden oluşmaktadır. Parmak burma

⁴⁸ Çine, H., 1993: s.7

⁴⁹ Çine, H., 2003: s.113-114

⁵⁰ Parlak, E., 2000: s.173

teknığının “döğme” olarak da adlandırıldığı görülmektedir⁵¹. Bu tekniğin, özellikle yörede var olan ve yukarıda anılan boğaz çalma denilen şarkı söyleme tekniğinin bağlama ile taklit edilmesi sonucu ortaya çıkmış olabileceğini düşünmek mümkündür⁵². Parmak vurma tekniğini özellikli kılan, bağlama üzerinde uygulanan bu tekniğin, Anadolu’da ve dünyada başka hiçbir yörede görülmeysi⁵³.

Bağlamanın sap bölgesinde hem sapın üzerindeki sol el, hem de göğüs üzerinde kalan sağ el ile belli perdelere sertçe basılıp çektirilerek ses üretimi ile karakterize olan parmak vurma tekniği, diğer el tekniklerinden önemli farklılıklar gösterir. Bu farklılık esas olarak, her iki elin de sap bölgesinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Hem mızraplı çalımda hem de diğer el tekniklerinde var olan bağlamanın en genel özelliği, bir elin sap üzerinde perdelere basarken diğer elin ise göğüs bölgesinde tellere mızrap ya da el ile vurması sonucu ezgi üretimidir. Bu uygulamada göğüs bölgesinde tellere vurulmasıyla sağ el sesin üretilmesini sağlamakta; sapın üzerindeki sol el ise perdelere basarak sesin şekillenmesini, yani ezginin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Parmak vurma tekniğinde ise bu genel kural ortadan kalkmaktadır. Her iki el de sap üzerinde hareket etmekte ve daha da önemlisi her iki el de hem ses oluşturup hem sesi şekillendirme görevini üstlenmektedir. Böylece ezgi her iki el tarafından ortaklaşa ortaya çıkarılmaktadır. Bu özelliği ile parmak vurma tekniğinin sahip olduğu niteliği Parlak şöyle yorumlamaktadır:

“...Ancak, tabii ki orijinal olan ve bu tekniğe gerçek kimliğini kazandıran, tıpkı ezgi çalan sol elde olduğu gibi sağ elin de perdeye vurarak ses çıkarmasıdır. Konunun en önemli noktası burasıdır. Diğer tüm tekniklerde sağ el, yalnızca telleri harekete geçiren darp işlevi gördüğü halde, bu teknikte fonksiyonel olarak ezginin seslerinin bir bölümünü çıkarmakta, yani; ezgi sol el ve sağ el arasında bölüşülmektedir. Bir anlamda iki elin fonksiyonu da aynıdır. Sağ el de, sol el de

⁵¹ Çine, H., 1993: s.9

⁵² Parlak, E., a.g.e. s.143-144

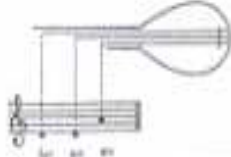
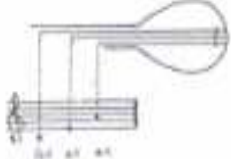
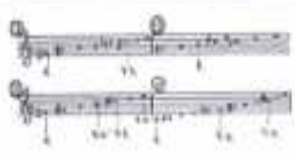
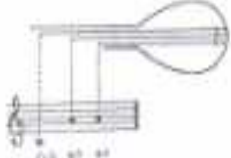
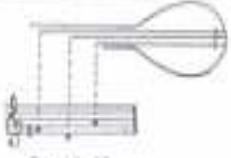
⁵³ Parlak, E., a.g.e. s.144

*vurma ve çekme ile ezgi çalmaktadırlar. Sağ elin tüm bunların yanında bir diğer özelliği de; parmak vurma pozisyonunda, şelpe fonksiyonlarını da kullanabilme şansına sahip olmasıdır. Bu nedenlerle Anadolu kökenli olan ve yalnızca Teke yöresi Yörüklerinde görülen bu teknik, çok orijinal, çok zengin, bir o kadar da renklidir.”*⁵⁴

Parmak vurma tekniğinde boş teller ve bu seslerin beşlileri arasındaki ilişki önem kazanmaktadır. Boş tellerin bir üst beşlisine sağ el ile parmak vurarak ezgi çalma ya da bu şekilde eşlik çalma yörede görülen önemli bir uygulamadır.

Teke yöresinde üç telli bağlamaların akort biçimleri de parmak vurarak ezgi çalımı ya da eşlik seslerin üretilmesi konusuyla çok yakından ilgilidir. Yörede belli ezgilerin belli akortlarla (düzenlerle) çalındığı görülmektedir. Aşağıdaki tabloda yöredeki en önemli kaynak kişilerden biri olan Fethiyeli Ramazan Güngör’ün kopuz olarak adlandırdığı cura boyutlarındaki üç telli bağlaması ile yaptığı değişik akortlar ve bunların kullanım şekilleri ile ilgili bilgiler yer almaktadır:

⁵⁴ Parlak, E., 2000: s.176-177

ADI	DÜZENDEKİ SESLERİN DİZİKTEN YERLERİ	KULLANILAN DİZİLER	RİTM	ÖRNEK EZGİ NO
BOĞMA DÜZENİ			1. 9/8	1
KOPUZ DÜZENİ			2. 9/8 3. 2/4 4. 9/4 5. 9/4 6. Ser. 7. 9/8	2. 3. 4. 5. 6. 7
ZEYBEK DÜZENİ			8. 2/4 9. 9/4 10. 9/8 11. 6/4	8. 9 10. 11
BOZUK DÜZEN			12. 9/8 13. 4/4 14. 9/8 15. 9/8	12. 13 14. 15
ÇİFTTELLİ DÜZENİ			16. 2/4	16
KAVAY DÜZENİ				
MİSKET DÜZENİ				

Şekil 18: Ramazan Güngör'ün kullandığı akortların ve dizilerin Savaş Ekici tarafından yapılmış olan şeması⁵⁵.

⁵⁵ Ekici, S., 1993: s.22

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere, Ramazan Güngör üç telli bağlamayı yedi farklı akort ile çalmaktadır. Bu akortların ve bu akortlarla çaldığı ezgilerin bir kısmında yine taklit amacının olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, zeybek düzeninde üst ve orta tellerin Re sesine akortlanıp bu ses ile ezgi boyunca dem tutulması, yörede zurna ile icra edilen zeybek ezgilerinde zurnanın dem tutmasının taklidi olarak düşünülebilir. Ya da kaval düzeni olarak adlandırılan düzende çalınan ezgiler yine yöredeki kaval icrasının taklidi olarak görülebilir⁵⁶.

Bu akortlarla kullanılan diziler de yukarıda belirtilmiştir. Bu akort biçimlerine bakıldığında, boş tellerde seslerin beşli, dördü, birli, ikili, yedili, sekizli aralıklarla tınladığı görülmektedir. Yukarıdaki tablodan anlaşıldığı gibi, yapılan akortlara göre alt, orta ve üst tellerin birbirleri ile ilişkisi şöyledir:

- Boğma düzeni (Re-la-la): Üst tel ile orta ve alt tel arasında 5’li;
Orta ve alt tel arasında 1’li aralık.
- Kopuz düzeni (Mi-re-la): Üst tel ile orta tel arasında 2’li;
Üst tel ile alt tel arasında 4’lü;
Orta tel ile alt tel arasında 5’li aralık.
- Zeybek düzeni (Re-re-la): Üst tel ile orta tel arasında 1’li;
Üst ve orta tel ile alt tel arasında 5’li aralık.
- Bozuk düzen (Si-mi-la): Üst tel ile orta tel arasında 4’lü;
Orta tel ile alt tel arasında 4’lü;
Üst tel ile alt tel arasında 7’li aralık.
- Çiftetelli düzeni (La-la-la): Üst tel ile orta ve alt tel arasında 8’li;
Orta tel ile alt tel arasında 1’li aralık.

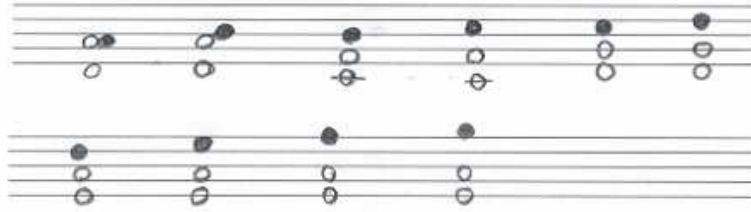
Bunların dışında, Kaval düzeni ve Misket düzeni Ramazan Güngör tarafından çok az kullanılan düzenler olduğu için düzende icra edilen bir ezginin notaya

⁵⁶ Ekici, 1993:21

alındığına rastlanılmamıştır. Bu yüzden bu iki düzen burada incelemenin dışında bırakılacaktır.

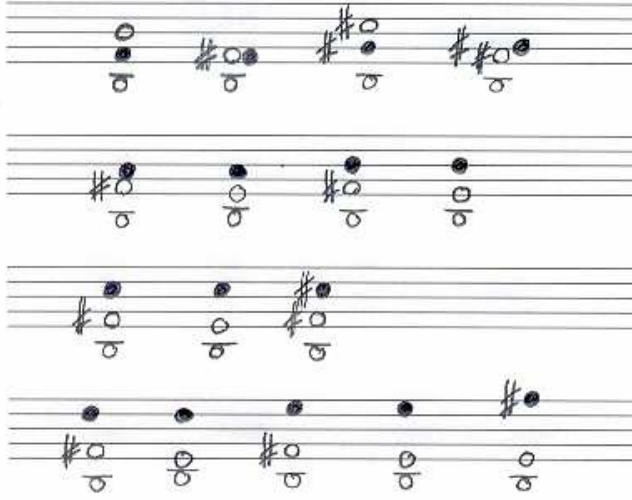
Bu akortlarla ve yukarıdaki dizilerde çalınan ezgilerde eşlik seslerinin genellikle birli, ikili, dördü, beşli, yedili ve sekizli aralıklarla tınladığı gözlemlenmektedir. Ezgi eşliklerinde karşılaşılan aralıkların daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıda Ramazan Güngör tarafından farklı düzenlerde çalınan ezgilerde kendisi tarafından kullanılan eşlik sesleri verilmiştir. İçi dolu notalar ezgiyi oluşturan ana sesleri, içi boş notalar ise ezgi sesine eşlik eden sesleri belirtmektedir. Her bir düzen için Ekici tarafından notaya alınan ezgilerin tümü incelenip gruplandırılmış, bu gruplandırma sonucu her bir düzende kullanılan en pes ve en tiz sesler ve de bu aralıkta kullanılan bütün sesler için Güngör tarafından kullanılan tüm eşlik sesleri gösterilmiştir. Aşağıdaki gösterimde her bir düzen için o düzende çalınan ve notaya alınmış bütün eserlerin toplam incelenmesi sonucu karşılaşılan en pes ezgi sesinden en tiz ezgi sesine doğru bir dizi oluşturacak şekilde bir sıralama yapılmıştır.

Boğma düzeninde ezgi seslerine eşlik eden sesler:



Şekil 19: Boğma düzenindeki ezgilerde rastlanan eşlik sesleri

Bozuk düzende ezgi seslerine eşlik eden sesler:



Şekil 20: Bozuk düzendeki ezgilerde rastlanan eşlik sesleri.

Kopuz düzeninde ezgi seslerine eşlik eden sesler:



Şekil 21: Kopuz düzenindeki ezgilerde rastlanan eşlik sesleri.

Zeybek düzeninde orta ve üst telin ünison olarak Re sesine akortlandığı, bu düzende çalınan ezgilerde sürekli olarak orta ve üst telin, her bir ezgi sesine ünison Re sesiyle eşlik ettiği görülmektedir.

Zeybek düzenine benzer şekilde, Çiftetelli düzeninde orta ve üst tellerin oktav aralığıyla la sesine akortlandığı, bu iki teldeki la seslerinin ezgi boyunca ezgi seslerine eşlik ettiği görülmektedir.

Yukarıda eşlik sesleri örneklendirilen düzenlerde, her bir düzende kullanılan her ses için eşlik sesinin belirlenmesi, öncelikle akort biçimleri (düzenler) ile ilgilidir. Her düzende her ses için çalgı üzerinde eşlik sesi olarak kullanılabilecek sesleri, çalım kolaylığı gözetilerek çalgı üzerinde basılabilecek en uygun el ve parmak pozisyonlarının elverdiği biçimde belirlenmektedir. Bazen doğadaki herhangi bir sesin bile çalgı ile taklit edildiği görülmektedir. Bu seslerin taklit edilebilmesi için belli akort biçimleri ortaya çıkabilmektedir. (Örneğin Ramazan Güngör'ün kullandığı zeybek düzeninde, zeybek ezgileri için geleneksel icrada görülen sürekli zurna eşliğini taklit edebilmek amacıyla bağlamanın üst ve orta telleri re sesine akortlanmakta ve de bu sesler ezgi boyunca sürekli olarak devam etmektedir⁵⁷.) Bu akort biçimlerinin meydana gelmesi ise kimi zaman yalnızca bir çalıcının kişisel beğeni ve yaratıcılığı ile oluşmakta iken çoğu zaman oldukça uzun zaman dilimleri içinde halkın genel beğenisi ile seçilmiş ve benimsenmiş akort biçimlerinin geleneksel aktarım yoluyla öğretilmesi ve öğrenilmesi şeklinde gerçekleşmektedir.

3.4. El ile Bağlama Çalmada Yeni Vuruş Biçimleri

Geleneksel el ile çalma tekniklerinin müzik adamlarınca ciddi olarak incelenip çözümlenmesi sonucunda bu teknikler üzerinde ileri çalışmaların yapılması gerektiği fikri doğmuştur. 80'li ve 90'lı yıllarda Özay Gönülüm, Hasret Gültekin gibi

⁵⁷ Ekici, S. 1993: s.21

gelenegin içinden gelen ve yöresel el ile çalma tekniklerini bilen bağlama çalıcılarının birtakım arayışları ve denemeleri sonrasında özellikle 90'lı yılların başından itibaren bu konuda hem icra alanında hem de akademik alanda ciddi çalışmaların başladığı söylenebilir. Yörelerde var olan geleneksel el ile çalım tekniklerinin incelenmesi ve çözümlenmesi çalışmalarıyla başladığı görülen bu sürecin, bu tekniklerin geleneksel biçimlerinin kavranıp çözümlenmesi ile birlikte yepyeni gelişmeleri beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu tekniklerin gelişmeye oldukça açık olduğunun farkına varan profesyonel icracı ve akademisyen kimliğini taşıyan Erol Parlak, Arif Sağ, Erdal Erzincan gibi birkaç sanatçının, bu gelenegin mantığı üzerine ileri çalışmalara girdiği bir dönemin başladığı gözlemlenmektedir. Bu süreç sonunda geline nokta, geleneksel el ile çalma tekniklerinin, kendi yapısına uygun ve özüne bağlı bir şekilde çeşitlendirildiği görülmektedir. Vuruş biçimleri üzerinde görülen bu çeşitlenmenin yanı sıra, bu tekniğin görülmediği ya da çok az kullanıldığı yörelerin türkülerinin de el tekniğine aktarılmasının çalışmalar sonucu mümkün hale geldiği, bu tekniğin yeniden canlanması ve gelişip yaygınlaşması için yeni bir fırsatın yaratıldığı söylenebilir.

Parlak tarafından verilen bilgiler ışığında⁵⁸ el ile çalmada geliştirilen yeni vuruş şekillerini üç grupta toplamak mümkündür:

a) Bütün tellere aşağıdan ve yukarıdan vuruş şekilleri:

Tellere el ile yukarıdan ve aşağıdan vuruş biçimlerinin geleneksel şekli olan, elin yalnızca göğüs üzerinde iken tellere vurulmasının ötesinde, bu vuruşların sap üzerinde de yapılabileceği düşüncesinin doğması ile bütün tellere yukarıdan ve aşağıdan vuruş şekilleri çeşitlendirilebilmiştir. Bu yeni vuruş biçimleri şunlardır:

- Sırasıyla 1, 2, 3, ve 4 ile aşağı taramalı vuruş. Geleneksel 4, 3, 2, 1 taramasının tam tersidir.

⁵⁸ Parlak, E., 2000: s.197-217

- 3 ve 4 ile yukarı taramalı vuruş. Geleneksel olarak 2 ve 1 ile yapılan taramanın başka bir şeklidir.
- Sırasıyla 1, 2, 3, 4 ile parmakları bükmeden yukarı doğru yapılan taramalı vuruş.
- 1, 2, 3 ile hızlı bir şekilde yukarı vuruş ve devamında aynı parmaklarla yukarı doğru vuruş. Bu vuruş bir altılama niteliğindedir.
- Sırasıyla 3, 2, 1 ile hızlı bir şekilde aşağı vuruş ve devamında aynı parmaklarla yukarı vuruş bir önceki vuruş biçiminin tam tersidir. Tacik dutarcılarının kullandığı bir vuruş şeklidir.
- Sırasıyla 4 ve 5 (serçe parmak ve başparmak) ile aşağı doğru, devamında da sırasıyla 5 ve 4 ile yukarı doğru vuruş. Gitardan bağlamaya aktarılmış bir vuruş biçimidir.
- Bir önceki vuruş biçiminin 4 ve 5 yerine 3 ve 5 ile yapılması ile oluşan vuruş.
- 4 ve 1 ile aşağıya doğru, devamında 5 ve 1 ile yukarı doğru vuruş. Türkmen dutarcılarının kullandığı bir vuruş şeklidir.
- Yalnızca 1 ile aşağı doğru vuruştan sonra 5 ve 1 ile yukarı vuruş. Yine Türkmen dutarcılarının kullandığı bir tekniktir.
- 1 ile aşağı vuruş sonrasında parmaklar bükülmeden sırasıyla 5, 1 ve 4 ile yukarı vuruş. Tacik dutarcılarının kullandığı bir tekniktir.
- 1 ile herhangi bir tele aşağı yukarı hızlı bir şekilde üst üste vuruş. Bu vuruş biçimi “tril” ifadesini vermektedir.
- 1 yerine 5 ile herhangi bir tele üst üste vurarak tril ifadesinin verilmesi.
- Sapa dik pozisyonda 1, 2, 3 ile tellere hafifçe aşağı-yukarı sürme.
- Bir önceki vuruş biçiminin yalnızca 1 ile tellere sürterek yapılması.

b) Tel çekme biçimleri:

Geleneksel tel çekme tekniğinin işaret parmağı ve bazen orta parmakla yukarı doğru yapılmakta olduğu, bu bölümün başlarında belirtilmiştir. Yeni tel çekme

biçimlerinde ise başparmak (5), işaret parmağı (1) ve orta parmak (2) ile aşağı ve yukarı tel çekme söz konusudur. Ayrıca, aynı anda iki ve üç telin çekilmesi de yeni bir tel çekme tekniği olarak ortaya çıkmıştır. Yeni tel çekme biçimleri şöyle sıralanabilir:

- Aynı anda 5 ile yukarıdan ve 1 ile aşağıdan tel çekme.
- Aynı anda 5 ile yukarıdan ve 2 ile aşağıdan tel çekme.
- Herhangi bir şekilde tel çekerken elin içi orta eşiğin arkasında kalacak şekilde orta eşiğe yakın bir yerden telleri çekme.
- Herhangi bir şekilde tel çekerken elin orta eşiğin üzerine konularak tel çekme esnasında belli bir ölçüde boğuk (mute) bir ses elde edilmesi.

c) Parmak vurma biçimleri:

Bu bölümün başında açıklanan Teke yöresine özgü geleneksel parmak vurma tekniğinin genişletilmesiyle her parmakla ve her perdeye vuruş yapmanın olanaklı kılındığı yeni parmak vurma biçimleri aşağıdaki gibidir:

- Geleneksel parmak vurma biçimi olan yalnızca 1 ya da yalnızca 2 ile perdelere basıp çekmek dışında yalnızca 3 ve yalnızca 4 ile de parmak vurma.
- 1 ve 2 ile aynı anda iki farklı perdeye parmak vurma.
- 1 ve 3 ile aynı anda iki farklı perdeye parmak vurma.
- 2 ve 3 ile aynı anda iki farklı perdeye parmak vurma.
- Sağ el ile parmak vurup çektikten sonra arkasından gelen sesi sol el ile basmak yerine sağ elin parmakları ile aynı ya da farklı perdelere peş peşe parmak vurup çekme: 2 ve 1 ile peş peşe parmak vurma; 3 ve 1 ile peş peşe parmak vurma veya 3 ve 2 ile peş peşe parmak vurma.

Geleneksel el ile bağlama çalma tekniğinde bugün gelinen noktada özel olarak Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi sanatçıların bireysel ve birlikte katkıları, bu teknikleri müzikal bilinçle zenginleştirmeleri, bağlamanın teknik olanaklarından olabildiğince yararlanıp bağlamanın ses sınırı ve tını olanaklarını genişletmiş olmalarıdır. Bu çalışmalar sonucunda, sağ el parmaklarını mızrap gibi kullanma yoluyla bütün tellere vurma, telleri sağ el parmakları ile çektirme ve hem sağ el hem sol el parmaklarını perdeler üzerinde vurup çekerek ezgi çalmada temel fakat sınırlı olan geleneksel vuruş biçimlerinin hepsi için ilave olarak değişik figürler bulunmuş ve vuruş biçimleri çoğaltılmıştır. Çoğalan vuruş biçimleri doğal olarak el ile çalınan bağlamadan farklı farklı tınılar elde edilerek bu açıdan da bir zenginleşmeyi olanaklı kılmıştır. Bu sayede bu tekniğin kullanımı yoluyla bağlama ile icra edilen ezgilerin çok daha fazla dinamik kazandığı; icrada virtüözite kavramının görsel ve işitsel anlamda öne çıktığı, icra edilen eserlerin yatay ve dikey örgüsünün daha çokbileşenli bir hal aldığı görülmektedir.

4.YENİ EL İLE ÇALMA BİÇİMLERİ İLE YAZILMIŞ ESERLERDE MELODİK VE ARMONİK ÇÖZÜMLEME

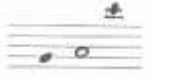
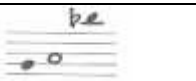
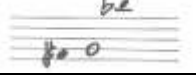
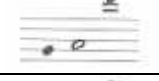
4.1. Eserlerin Özellikleri

Yeni el ile bağlama çalma uygulamalarının genel özelliklerinin saptanması ve yorumlanması amacıyla bu bölümde yapılacak olan çözümleme çalışması, Erol Parlak tarafından yürütülen bireysel çalışmalar sonucunda ortaya çıkan nota yazımı üzerinde gerçekleştirilecektir. Bu yeni çalım biçimleri kullanılarak icra edilen eserler arasından Parlak tarafından özel bir nota yazımı ile notaya alınan eserlerin dokuz tanesi bu çözümleme çalışmasına kaynak oluşturması amacıyla seçilerek çözümlemeye dahil edilmiştir. Çözümlemeye dahil edilen eserlerin, bu çalma biçiminin kullanım alanının genişliğinin örneklenebilmesi için farklı yörelere ait, farklı türlerden ve geleneksel eserler olmasına özen gösterilmiş; bunun dışında bu çalma biçimi ile yapılan iki besteye de yer verilmiştir. Bu yolla, bu yeni çalma biçiminin en geniş kullanım zemininde incelenmesine olanak yaratma amacı güdülmüştür.

Notaların çözümlenmesinde ilk adım olarak, seçilen eserlerin genel özelliklerini gösteren künye bilgilerini içeren iki tablo aşağıda verilmiştir.

Eser adı	Yöre	Tür	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan	El Tekniği ile Düzenleyen	El Tekniği ile Notaya Alan
Serenler	Burdur	Zeybek (hareketli)	Ahmet Yamacı	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	Arif Sağ, Erol Parlak, Erdal Erzincan	Erol Parlak
Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir	Burdur	Teke Zortlatması	Ahmet Yamacı	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	Erol Parlak	Erol Parlak
Kocaoğlan Zeybeği	Muğla dolayları	Zeybek (ağır)	Ramazan Güngör	Savaş Ekici	Savaş Ekici	Erol Parlak	Erol Parlak
Efsaneyim	Şanlıurfa / Kısas	Deyiş	Dertli Divani	-	-	Arif Sağ, Erol Parlak, Erdal Erzincan	Erol Parlak
Memberi	Kütahya	Oyun Havası	Hisarlı Ahmet (Ahmet İnegöllü)	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen	Ali Kazım Akdağ	Ali Kazım Akdağ
Habudiyar	Erzurum	Türkü	Seyfettin Sığmaz	Ank. Rad. Md. THM Şb.	İsmet Akyol	Erol Parlak	Erol Parlak
Kaytağı	Azerbaycan	Oyun Havası	Yöre Ekibi	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi	Erdal Erzincan	Erol Parlak
Göç Yolları	-	Beste	Erol Parlak	-	-	Erol Parlak	Erol Parlak
Bağlama Uvertürü	-	Beste	Erdal Erzincan	-	-	Erdal Erzincan	Erol Parlak

Tablo 1: Çözümlemede Kullanılacak Eserlere Ait Bilgiler-1

Eser Adı	Ton	Dizi	Donanım	Ölçü	Ses Alanı (Repertuvardaki Geleneksel Biçim)	Ses Alanı (Yeni El ile Çalma Biçimi)
Serenler	La	Hüseyni	Sib^2	9/8 : 2+2+2+3		
Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir	La	Hüseyni	Sib^2	9/8 : 2+2+2+3		
Kocaoğlan Zeybeği	Re	Müstezat	Fa# Do#	9/4		
Efsaneyim	La	Hüseyni	Sib^2	10/8 : 3+3+2+2	-	
Memberi	La	Hicaz	Sib Do#	4/4		
Habudiyar	Do	Çargah	-	12/8 : 3+3+3+3		
Kaytağı	La	Buselik	-	12/8 : 3+3+3+3		
Göç Yolları	La	Hüseyni	Sib^2	4/4	-	
Bağlama Uvertürü	La	Hüseyni	Sib^2	9/8 : 2+2+2+3	-	

Tablo 2: Çözümlemede Kullanılacak Eserlere Ait Bilgiler-2

Çözümleme için seçilen eserler, günümüzde yoğunlukla tezene ile çalınmaktadır. Bu eserler, geleneksel el ile çalma biçimi ve bu çalım tekniğinin geliştirilmesi ile oluşturulan yeni el ile çalım uygulamaları çerçevesinde Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Arif Sağ gibi icracılar tarafından yeniden ele alınıp yeni bir çalma biçimiyle düzenlenmiş ve de bu yeni icra biçimi özel bir yazımla Erol Parlak tarafından notalanmıştır. Bu çalışmaların ürünü olan eserlerin notaları üzerinde yapılan çözümleme çalışmasında yöntem olarak eserlerin öncelikle Melodik Çözümleme ve Armonik Çözümleme olarak iki ana başlık altında toplanması uygun bulunmuştur. Melodik Çözümleme başlığı altında, incelenen eserlerin ezgi çizgisi üzerinde yapılan uygulamalara ilişkin bir çözümleme yapılacak, Armonik Çözümleme başlığı altında ise eserlerin icrası esnasında ortaya çıkan iki ve üç sesli duyumların tanımlanması ve açıklanması yapılacaktır.

4.2. Melodik Çözümleme

Yeni el ile çalma biçimleri, eserin geleneksel biçimi ya da yalın ezgi çizgisi üzerinde hem duyuşsal olarak hem de çalım şekli bakımından kendini önemli ölçüde hissettirmekte, icrada yatay ezgi çizgisinin duyumu, bu yeni çalım biçimi ile bir takım farklılıklar göstermektedir. Kimi yerde tek sesli olarak ezginin yalın halde duyulması, bunun yanında ezginin icrasında bazı seslerin bir oktav tiz çalınması, işleme ve geçit seslerin yoğunlukla kullanılması, farklı yörelere ait eserlerin icrasında tezeneli çalımda var olan tavır ve mızrap vuruşlarına nasıl bir yaklaşım getirildiği gibi ezgi çizgisine dair konular aşağıda maddeler halinde incelenecektir.

4.2.1. Ezgiyi Olduğu Gibi Duyurma

Ezgiyi olduğu gibi duyurma, eserlerde ana ezginin tek sesler halinde iki ya da üç ses kullanımları olmaksızın çalınması anlamında kullanılmaktadır. Bu özellikle çalınan kısımlar, ezginin geleneksel haliyle ana çizgisinin duyulduğu bölümlerdir. Ezgiyi olduğu gibi duyurma, çoğunlukla bağlamanın sap bölgesinde parmak vurma ve çekmelerle yapılmakla birlikte sağ ve sol el ile tel çektirme yoluyla da

yapılabilmektedir. Seçilen eserlerde her eser için ezginin olduğu gibi duyurulduğu bölümler aşağıda gösterilmiştir.

Serenler:

a) Eserin üçüncü sayfasında 11.-16. satırlar arasında olan bölüm:

M. 108 SON.

11

12

13

14

15

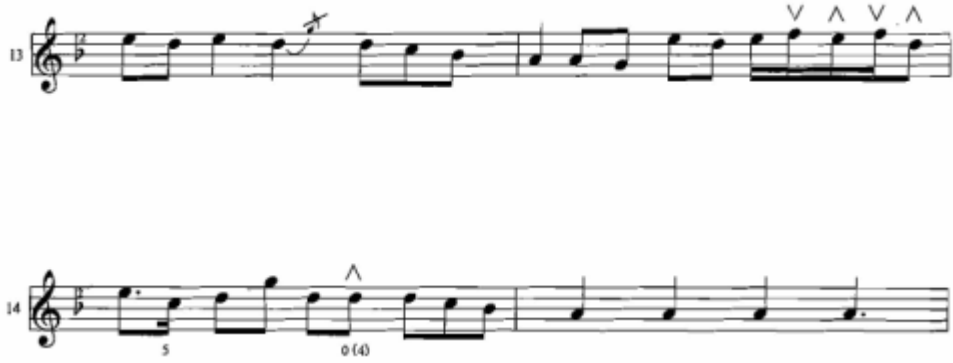
16

Yukarıda gösterilen, eserin üçüncü sayfası boyunca 11. satırın başından 16. satırın sonuna kadar ezginin tek sesli olarak geleneksel halinde olduğu gibi çalındığı görülmektedir. Ezginin duyurulmasında yapılan vuruş biçiminin bağlamanın göğüs bölgesi üzerinde sağ el ile tel çektirme şeklinde olduğu görülmektedir. Yalnız, yukarıda gösterilen bölümde 11. satırın başında bulunan la-la-mi, 13. satırın sonunda bulunan sol-re-sol ve 16. satırın sonunda bulunan la-la-mi akor sesleri buna dahil olmayıp ileride başka bir alt başlık altında açıklanacaktır.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

a) Eserin ikinci ve üçüncü sayfalarında 9. satırın başından 14. satırın sonuna kadar olan bölüm:





Eserin 2. ve 3. sayfalarında 9. satırın başından 14. satırın sonuna kadar (eserin 17. ölçüsünden 28. ölçünün sonuna kadar) süren bölümde ezginin tek sesli olarak geleneksel halinde olduğu gibi çalındığı görülmektedir. Bu bölümün çalış biçiminin bağlamanın göğüs bölgesi üzerinde sağ el ile tel çektirme, sap üzerindeki sol el ile perdelere vurma ve sol el ile tel çektirme şeklinde olduğu görülmektedir.

Habudiyar:

a) Eserin üçüncü ve dördüncü sayfalarında 15. ve 16. satırlar:



b) Eserin dördüncü sayfasında 18. satır:



Bu eserde, ezginin tek sesli olarak geleneksel halinde olduğu gibi çalındığı yerler, yukarıda gösterilen kısımlarda görülmektedir. Bu kısımlar eserin üçüncü ve dördüncü sayfasındaki 15, 16 ve 18. satırlardır. Bu bölümün çalış biçiminin bağlamanın göğüs bölgesi üzerinde sağ el ile tel çektirme, sap üzerindeki sol el ile perdelere vurma ve sol el ile tel çektirme şeklinde olduğu görülmektedir.

Kaytağı:

a) Eserin ilk ölçüsünün ilk üç vuruşu:



b) 14.satırda 6/8 tempodaki bir ölçü; 15. satırın başındaki 12/8 temponun ilk iki vuruşu ve 16. satırın ilk iki vuruşu:





c) Eserin yedinci ve sekizinci sayfalarında 31. satırdan başlayıp 36. satırın sonuna kadar olan 6 ölçü:





Eserin yukarıda gösterilen bölümlerinde ezgi tek sesli olarak geleneksel halinde olduğu gibi çalınmaktadır. Yalnız birinci satırın son vuruşu, 33. ve 34. satırların son vuruşları ve 35. satırın üçüncü vuruşunda göze çarpan mi-la, la-fa#, do-sol, sol-re çift ses kullanımları buna dahil olmayıp ileride başka bir alt başlık altında incelenecektir.

Eserin bu bölümlerinde kullanılan vuruş biçimleri ise bağlamanın sap bölgesinde sağ el ile ve sol el ile parmak vurma ve çekme şeklinde olduğu görülmektedir.

Bağlama Uvertürü:

a) Eserin beşinci sayfasında bulunan 17. satır:



b) Eserin 9. sayfasında bulunan 35. satırdan 10. sayfadaki 39. satırın sonuna kadar olan kısım:



Eserin yukarıda gösterilen bölümlerinde ezgi tek sesli olarak çalınmaktadır. Eserin bu bölümlerinde kullanılan vuruş biçimleri ise bağlamanın sap bölgesinde sağ el ile ve sol el ile parmak vurma ve çekme şeklinde olduğu görülmektedir.

Bağlama Uvertürü geleneksel bir ezgi olmayıp bir beste olduğu için diğer eserlerde olduğu gibi eserin geleneksel biçimindeki ezgisinin duyurulduğu söylenemeyecektir. Fakat yine de yukarıdaki bölümlerde ana ezgi çizgisi tek sesli olarak duyurulmakta olduğundan bu eserin yukarıdaki bölümlerinin çözümlemenin bu alt başlığı altında gösterilmesinde bir sakınca bulunmamaktadır.

4.2.2. Oktav Ses Kullanımları

Oktav ses kullanımları, çoğunlukla yukarıda incelenen ezgi seslerinin duyurulması esnasında bazı seslerin bir oktav tizden çalınması ile ortaya çıkan ve yeni el ile çalma uygulamalarında yoğunlukla kullanılan bir özelliktir. Belli seslerin bir oktav tiz basılarak ezgi çalımının, geleneksel parmak vurma tekniğinin kullanım alanının ve biçiminin genişletilmesi ile ortaya çıktığı söylenebilir. Bu özellik, yeni uygulamalarda karşılaşılan en tipik özelliklerden ve en sık kullanılan ezgi çalma biçimlerinden biridir. Seçilen eserlerde her eser için ezginin oktav sesler kullanılarak çalındığı bölümler aşağıda gösterilmiştir.

Serenler:

a) Eserin birinci sayfasında 1., 2. ve 5. satırların üçüncü vuruşlarındaki ve de 3., 4. satırların birinci ve üçüncü vuruşlarındaki tiz do sesi:



b) Eserin birinci sayfasında 5. satırın birinci ve ikinci vuruşlarındaki tiz do sesleri:



c) Eserin ikinci sayfasında 7. satırın ikinci vuruşundaki tiz si sesi:



Eserin yukarıda gösterilen kısımlarında eserin ikinci ve üçüncü derece sesleri olan si^2 ve do seslerinin bir oktav tiz çalındığı görülmektedir. Bu bölümün çalımındaki vuruş biçimi ise bağlamanın sap bölgesi üzerinde sağ ve sol el ile perdelere parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

Eserin birinci ve ikinci sayfasında birinci satırın başından sekizinci satırın sonuna kadar olan bölümdeki tüm tiz la, tiz si^2 , tiz do, tiz re, tiz mi sesleri:





Bu bölüm çok küçük bir değişikliklerle eserin dördüncü ve beşinci sayfalarında 17. satırın başından 24. satırın sonuna kadar olan kısımda tekrar edilmektedir.

Eserin yukarıda gösterilen bölümünde, eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci derece sesleri olan la, sib², do, re, mi seslerinin bir oktav tizden çalındığı görülmektedir. Bunun dışında ana ezgi çizgisinin dışında herhangi bir hareket olmayıp ezgi bir önceki alt başlıkta incelendiği gibi tek sesli olarak geleneksel halinde olduğu gibi duyulmaktadır.

Yukarıdaki bölümde görülen bütün tiz sib², tiz do ve tiz mi sesleri, asıl ezgi sesinin yerine kullanılan oktav seslerdir. Bu bölümün çalımında kullanılan vuruş biçimi, bağlamanın sap bölgesinde sağ ve sol el ile yapılan parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

Bu eserde, bir önceki eserde olduğundan farklı olarak ezgi seslerinin yerine kullanılan oktav seslerle birlikte ikinci bir sesin de aynı anda kullanıldığı görülmektedir. Bu iki ses kullanımları ileride başka bir alt başlık altında incelenecektir.

Yukarıdaki örneğe ek olarak, eserin ikinci sayfasından başlayıp beşinci sayfadaki 18. satırın sonuna kadar kullanıldığı görülen tiz sib², tiz do ve tiz mi seslerinin tümü, yukarıdaki ile aynı biçimde asıl ezgi seslerinin oktavları olarak kullanılmaktadır. Kullanım amaçları ve biçimlerinde herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

Habudiyar:

a) Eserin üçüncü sayfasında 13. satırın ilk iki vuruşundaki tiz do sesleri:



b) Eserin dördüncü sayfasında 17. satırdaki tiz do sesleri:



c) Eserin dördüncü sayfasında 20. satırdaki tiz mi, tiz do ve tiz la sesleri:



d) Eserin beşinci sayfasında 22. satırdaki tiz do sesleri:



e) Eserin altıncı sayfasında 26. satırdaki tiz mi ve tiz do sesleri(yedinci sayfada 34. satırdaki ve sekizinci sayfada 40. satırda da aynı kullanımlar bulunmaktadır):



Yukarıdaki bölümde görülen bütün tiz la, tiz do ve tiz mi sesleri, asıl ezgi sesinin yerine kullanılan oktav seslerdir. Bu bölümün çalımında kullanılan vuruş biçimi, bağlamanın sap bölgesinde sağ ve sol el ile yapılan parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

Kaytağı:

a) Eserin birinci sayfasında ikinci satırın ikinci ve üçüncü vuruşlarında kullanılan tiz do ve tiz la sesleri (eserin dördüncü satırının ikinci ve üçüncü vuruşlarında da aynı kullanım görülmektedir):

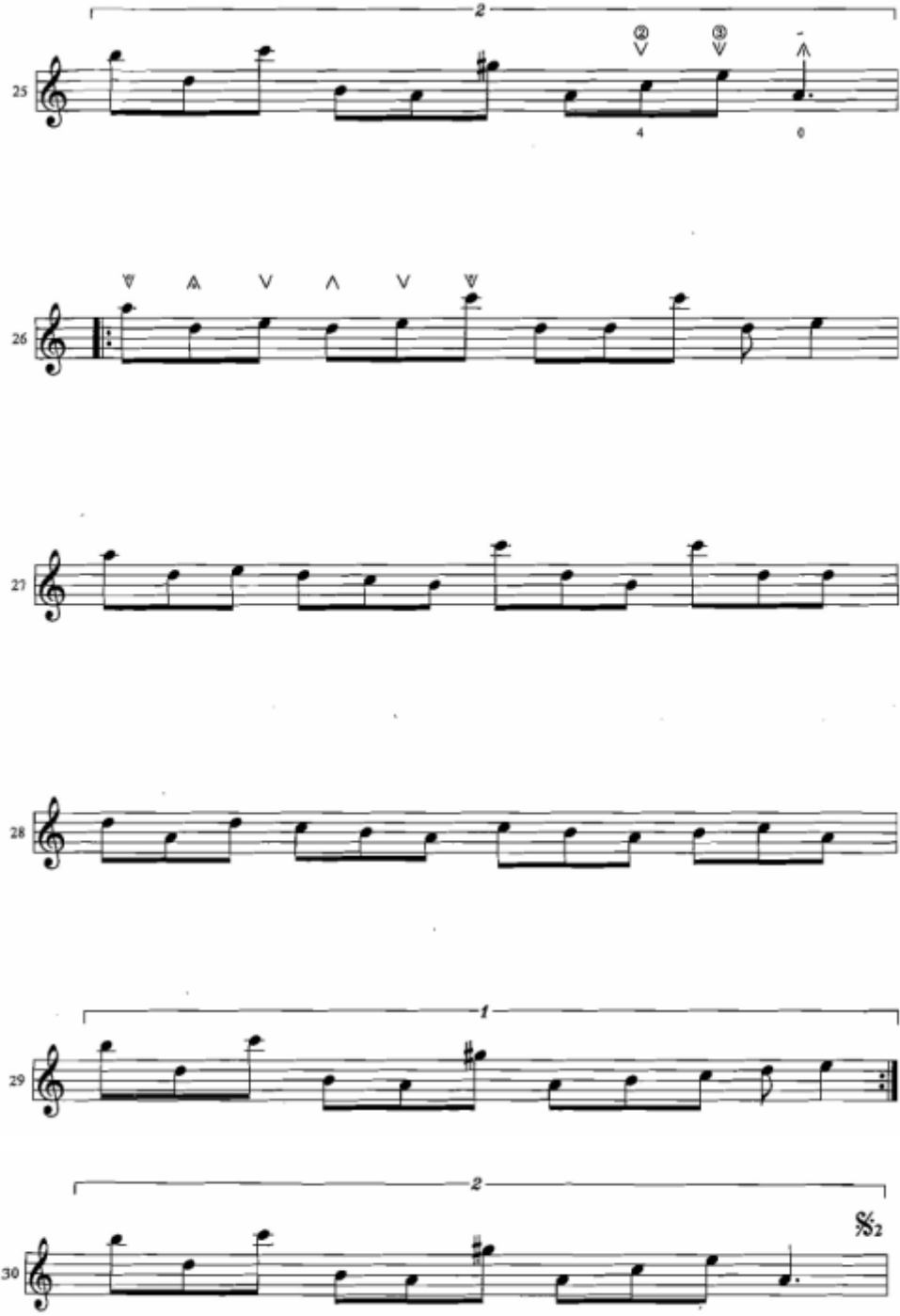


b) Eserin ikinci sayfasında yedinci ve sekizinci satır boyunca kullanılan tiz sol#, tiz la, tiz si, tiz do sesleri (eserin üçüncü sayfasında 11. ve 12. satırlarda da aynı kullanım görülmektedir):



c) Eserin beşinci sayfasında 21. satırdan başlayıp yedinci sayfada 30. satırın sonuna kadar olan bölümde kullanılan bütün tiz sol#, tiz la, tiz si, tiz do sesleri:





Eserin yukarıdaki bölümlerinde, eserin ikinci, üçüncü, beşinci ve yedinci derece sesleri olan si, do, mi ve sol# notalarının bir oktav tiz çalınmasıyla tiz sol# tiz si, tiz do ve tiz mi şeklinde asıl ezgi sesinin yerine oktav sesleri kullanılmıştır. Bu

bölümün çalışmada kullanılan vuruş biçimi, bağlamanın sap bölgesinde sağ ve sol el ile yapılan parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

Göç Yolları:

a) Eserin dördüncü Sayfasında 13. satırdın ilk ölçüsünde kullanılan tiz la, tiz do sesleri:



b) Eserin beşinci sayfasında 18. ve 19. satırlarda kullanılan bütün tiz do, tiz re ve tiz mi sesleri:



Eserin yukarıdaki bölümlerinde, eserin birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci derece sesleri olan la, do, re, mi seslerinin bir oktav tiz çalınmasıyla elde edilen tiz la, tiz do, tiz re ve tiz mi sesleri, asıl ezgi sesinin yerine kullanılan oktav seslerdir. Bu bölümlerin çalımındaki vuruş biçimleri ise bağlamanın sap bölgesinde hem sağ el hem de sol el ile parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

Bağlama Uvertürü:

a) Eserin birinci ve ikinci sayfasında birinci satırın başından sekizinci satırın sonuna kadar kullanılan bütün tiz la, tiz sib², tiz do, tiz re, tiz mi sesleri:

The image displays four staves of musical notation for a Bağlama Uvertürü. Each staff is numbered 1 through 4. The notation includes various notes, rests, and fingerings. Above the notes, there are symbols indicating specific techniques or notes: 'V' for a certain note, 'A' for another, and 'W' for a third. Some notes are marked with a '3' indicating a triplet. The staves are written in a 2/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat.



b) Eserin üçüncü ve dördüncü sayfalarında 9. satırın başından 16. satırın sonuna kadar olan bölümde, yukarıda gösterilen bölüm iki sesli eşliklerle birlikte çalınmaktadır. Bu bölümde oktav ses kullanımları yukarıda gösterilen bölüm ile aynı olduğu için ve de iki sesli çalınmalar ileride başka bir alt başlık altında inceleneceğinden 9.-16. satırda yer alan örnekler buraya alınmamıştır.

Eserin yukarıdaki bölümünde, eserin birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci derece sesleri olan la, sib², do, re, mi seslerinin bir oktav tiz çalınmasıyla elde edilen tiz la, tiz sib², tiz do, tiz re, tiz mi sesleri, asıl ezgi sesinin yerine kullanılan oktav seslerdir. Bu bölümlerin çalınındaki vuruş biçimleri ise bağlamanın sap bölgesinde hem sağ el hem de sol el ile parmak vurma ve tel çekme şeklindedir.

4.2.3. Tavır-Mızrap Vuruşlarının Karşılanması

Çözümleme için seçilen eserlerin tezeneli çalımında her eserin ait olduğu yöre ve eserin tür özelliklerine göre kalıplaşmış birtakım mızrap vuruş biçimleri bulunmaktadır. Tavır adı da verilen bu kalıplaşmış mızrap vuruşları esere karakter kazandıran en önemli öğelerden biri sayılmaktadır. Aşağıda her eser için o eserin kalıp mızrap vuruşlarının yeni el ile çalma uygulamalarına nasıl aktarıldığı örneklerle incelenecektir.

Serenler:

Serenler, Burdur yöresine ait zeybek türünde bir eserdir. Farklı biçimleri bulunan zeybek tavrının bu eser için tezene vuruşunu aşağıdaki gibi göstermek mümkündür:



a) Eserin ikinci sayfasında 6. satırın başından 10. satırın sonuna kadar olan bölüm:



b) Eserin üçüncü sayfasında 13. satırın son iki vuruşu:



c) Eserin üçüncü sayfasında 16. satırın son iki vuruşu:



Yukarıda gösterilen bölümlerde eserin çalım biçimi, bağlamanın sap bölgesi üzerinde sağ elin 1., 2., 3. ve 4. parmaklarıyla bütün olarak aşağıya vuruşlar, yine sağ elin aynı parmakları ile yukarı doğru taramalar, sağ elin 1. parmağı (işaret parmağı) ile tellere aşağı ve yukarı doğru vuruşlarla şekillenmiştir. Bu vuruş biçimlerinin seçilmesi ile zeybek tavrını oluşturan taramalı ve bütün tellere yapılan sert vuruşlar karşılanabilmektedir.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

Bu eser Burdur yöresine ait teke zortlatması türünde bir eserdir. Geleneksel mızrap vuruşu şu şekilde gösterilebilir:



a) Eserin birinci sayfasında birinci satırın başından ikinci satırın sonuna kadar olan, eserin ilk dört ölçüsündeki cümle:



b) Eserin üçüncü ve dördüncü sayfalarında 15. satırın başından 16. satırın sonuna kadar olan kısım:



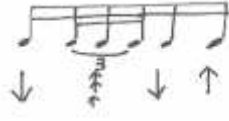
c) Eserin beşinci ve altıncı sayfalarında 25. satırın başından 27. satırın sonuna kadar olan cümle:



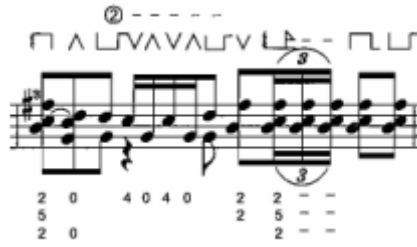
Eserin yukarıda gösterilen bölümleri, mızraplı tavrın üç ayrı şekilde yansıtıldığını gösteren bölümlerin örnek teşkil edecek başlangıç kısımlarıdır. Birinci örnekte ezgi sap üzerinde sağ ve sol elin parmak vurma ve çektirmeleriyle tek sesli ve oktavlı kullanımlarla çalınmakta; ikinci örnekte yine sap üzerinde sağ ve sol elin parmak vurma ve çektirmeleriyle çift ses kullanımları göze çarpmakta ve üçüncü örnekte ise göğüs üzerinde sağ elin bütün tellere yukarıdan aşağı doğru veya işaret parmağının yukarı doğru vuruşları ile çalım görülmektedir. Bu eserin tipik mızrap vuruşu üçüncü örnekte mızrabın aşağı-yukarı vuruşlarını açıkça göstermekte ve de özellikle 26. satırın ilk ölçüsünde birebir olarak görülebilmektedir.

Bu üç vuruş biçiminin aynı eserde birlikte kullanımı yoluyla hem mızraplı tavrı birbirinden farklı vuruş biçimleri ile örneklenmekte, hem de eser bu çeşitli vuruş biçimlerinin bir arada kullanımı ile zenginleşmektedir.

Kocaoğlan Zeybeği:



a) Eserin beşinci sayfasında 19. satırın ikinci ölçüsünde, 20. ve 22. satırın birinci ölçülerinde ve 21. satırın tamamında gelen aynı motif:

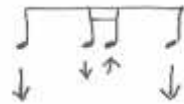


Yukarıda gösterilen motifi özellikle son iki vuruşu, bu eserin mızrap vuruşundaki en belirgin biçimi olduğu gibi göstermektedir. Yukarıdan aşağıya bir vuruş sonrasında aşağıdan yukarıya doğru tüm tellerin arka arkaya taranması ve yine tüm tellere aşağıdan yukarı vuruşla karakter kazanan bu tavrın, yukarıdaki örnekte de göğüs üzerinde sağ el parmakları ile uygulandığı görülmektedir.

Eserin geri kalan kısmında bu motif, varyasyonları ile birlikte yoğunlukla kullanılmaktadır. Sap üzerinde parmak vurma ve çekmeleri ile de çalındığı görülen bu motif, tavrı açısından en açık olarak yukarıdaki örnekte yansıtılmaktadır.

Kaytağı:

Kaytağı, kıvrak bir Azeri eserdir. 16'lık ve 32'lik notaların sıkça kullanılmasıyla karakter kazanan bu tür eserler için geleneksel mızrap vuruşunu aşağıdaki biçimlerde göstermek mümkündür:



ya da;



a) Eserin birinci sayfasında birinci ölçünün başından dördüncü ölçünün sonuna kadar olan, eserin ilk iki ölçüsü:

Bu eser, bağlamada mızrap ile icrası oldukça güç olan bir eserdir. Bunun sebebi ise yüksek tempoda 16'lık ve 8'lik notaların yoğunlukta olduğu bir eser olması sebebiyle sap üzerinde zor pozisyonlar gerektirmesi ve her bir notanın temiz şekilde duyurulmasının zorluğudur. Yukarıda gösterilen bölüm, eser boyunca en sıkça kullanılan sap üzerinde sağ ve sol el parmak vurma ve tel çekmelerine bir örnek oluşturması açısından burada gösterilmektedir. Sap üzerinde iki elin de parmak

vurma ve tel çekmelerinin bu eserde kullanılması, mızraplı çalıda güçlük yaratan bu ezginin bu çalım biçimi ile hem sap üzerindeki parmak pozisyonlarının hem de notaların daha temiz olarak duyulabilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla, eser mızraplı çalıma göre daha rahat bir şekilde çalınabilmektedir.

4.2.4. İşleme-Geçit Seslerin Kullanımı

İşleme sesler ve geçit sesler, yeni el ile çalma uygulamalarında sıkça kullanılmaktadır. Bu alt başlık altında, incelenen eserlerin ezgi sesleri ile kullanılan, ana ezgi çizgisi üzerindeki işleme ve geçit sesleri yer alacak; akor kullanımlarına ilişkin işleme ve geçit sesler ileride akorlar ve fonksiyonlarla ilgili alt başlıklar altında incelenecektir.

Serenler:

a) Eserin birinci sayfasında ikinci satırın ilk üç vuruşu:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



b) Eserin birinci sayfasında beşinci satırın ilk üç vuruşu:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



c) Eserin üçüncü sayfasında 15. satır:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



Yukarıda gösterilen örnek bölümler eserin TRT repertuarında notalanmış hali ile karşılaştırıldığında yukarıda görülebildiği gibi oldukça yalın olan TRT notasına göre yeni el ile çalma uygulamalarında işleme sesler yoğun olarak kullanılmaktadır. Verilen örneklerde yeni uygulamaların notaları TRT notaları ile karşılaştırıldığında, TRT notasında görülen sesler dışındaki bütün seslerin işleme sesleri olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kocaoğlan Zeybeği:

a) Eserin birinci sayfasında birinci satırın başından ikinci satırın sonuna kadar olan, eserin birinci ölçüsü:





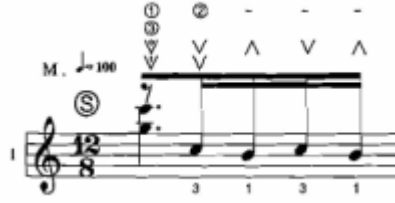
Eserin Savaş Ekici tarafından kaynak kişi Ramazan Güngör'ün icrasından notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



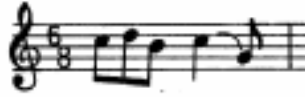
Yukarıda gösterilen bir ölçülük örnek, eserin bütününde görülen işleme seslerinin kullanımı için örnek teşkil etmesi için buraya alınmıştır. Eser başından sonuna kadar, bu şekilde işleme sesleri ile zenginleştirilerek çalınmaktadır. Verilen örneklerde yeni uygulamaların notaları Savaş Ekici'nin notaları ile karşılaştırıldığında, Ekici'nin notasında görülen sesler dışındaki bütün seslerin işleme sesleri olarak kullanıldığı görülmektedir.

Habudiyar:

a) Eserin birinci sayfasında birinci satırın ilk vuruşu (bütün eser boyunca çeşitli varyasyonları bulunmaktadır):



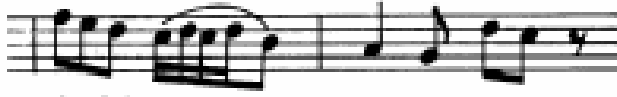
Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



b) Eserin dördüncü sayfasında 20. satır:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



Eserin başından sonuna kadar, yukarıda gösterilen örneklerin varyasyonları sıklıkla kullanılmaktadır. Örneklerde yeni uygulamalar TRT notaları ile karşılaştırıldığında, TRT notasında görülen sesler dışındaki bütün seslerin işleme sesleri olarak kullanıldığı görülmektedir.

4.3. Armonik Çözümleme

Yeni el ile çalma uygulamaları, ezginin yalnızca yukarıda incelenen, ana ezgi çizgisi üzerinde yapılan ve çeşitli vuruş biçimleri ile zenginleştirilen biçimsel değişiklikler ya da ezgi çalma biçimindeki farklı yorumlarla sınırlı olmamaktadır. Bu çalma biçimi, ezgi çizgisi üzerindeki uygulamalara ek olarak iki ses kullanımları ve de üç sesli kullanımlarda görülen üçlü ve dörtlü akor kurma biçimleri ile kendi karakterini daha açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu şekilde oluşturulan çoksesli

duyumların açıklanabilmesi amacıyla her eser için çift ses kullanımları, üç sesli kullanımlar ve bunların fonksiyonları ile pedal ses kullanımları ayrı ayrı maddeler halinde incelenecektir.

4.3.1. Çift Ses Kullanımları

Serenler:

a) Eserin birinci sayfasında birinci ölçünün ikinci vuruşu:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



Yukarıda görüldüğü gibi ilk sekizlik nota iki on altılık notaya bölünmüş; mi ve re seslerinin dışındaki sesler eşlik sesi olarak kullanılmıştır. Bu eşlik seslerine bakıldığında mi sesi için üst dörtlüsü ve alt beşlisi olan la sesleri, re sesi için ise yine üst dörtlüsü olan sol sesinin kullanıldığı görülmektedir.

Arka arkaya gelen iki mi sesi için yukarıda görüldüğü gibi birinci mi için üst dörtlü olan la sesinin ve ikinci mi için alt beşli olan la sesinin kullanımı, yeni uygulamalarda görülen en karakteristik çift ses kullanımlarından biridir. Bu kullanım, aslında birinci derece akoru olan la-re-mi akorunun I₄ şeklinde kullanımı ya da birinci mi için V₅ ve ikinci mi için I₄ şeklinde kullanımı olarak düşünülebilir.

Bağlamada yeni el ile çalma uygulamalarında çalgı üzerinde rahat bir pozisyon oluşturan bu hareket, oldukça sık olarak kalıplaşmış bir şekilde kullanılmaktadır.

b) Eserin birinci sayfasında ikinci ölçünün ikinci vuruşu:



Burada görülen mi-la ve la-mi kullanımı da yukarıdaki örnek üzerinde açıklanan mi-la ve la-mi kullanımının bir başka örneğidir.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

a) Eserin ikinci sayfasında 9. satırın ilk vuruşu:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu kısım şöyledir:



Yukarıdaki örnekte ölçünün ilk iki sekizlik notasında asıl ezgi sesleri olan do ve re notalarında çift ses uygulaması görülmektedir. Do sesi üzerine üst üçlüsü olan mi ve devamında re sesi üzerine üst dörtlüsü olan sol sesi eklenmiştir. Burada bir üçlü aralığın ve bir dörtlü aralığın arka arkaya geldiği görülmektedir.

b) Eserin üçüncü ve dördüncü sayfalarında 15. satırın başından 16. satırın sonuna kadar olan bölüm:



15. satırın ilk ölçüsü, örneği yukarıda verilen 9. satırın ilk ölçüsünün bir başka varyasyonudur. Bu iki satırda bulunan aralık biçimleri şöyledir: sol-do (4'lü), re-fa# (3'lü), re-sol (4'lü), la-fa (6'lı), re-la (5'li), sol-re (5'li). Görüldüğü gibi paralel bir yürüyüşten kaçınılmış, üçlü, dörtlü, beşli ve altılı aralıklar bir arada kullanılmıştır.

Bu çift seslerin seçiminde iki önemli faktör etkili olmaktadır:

— Ezgi sesleri

— Bağlamanın akort düzenine göre uygun olabilecek pozisyonlar

Eserde ana ezgi sesi ve bu ses ile beraber bağlama üzerinde çalınması uygun bir pozisyonda olan sesler eşlik sesi olarak tercih edilmektedir.

Efsaneyim:

a) Eserin birinci ve ikinci sayfalarında birinci satırın ikinci ölçüsünde, ikinci satırın her iki ölçüsünde, üçüncü satırın her iki ölçüsünde, dördüncü satırın ikinci ölçüsünde ve beşinci satırın her iki ölçüsünde tekrarlanan kısım (eserin 14.-18. satırları arasında da tekrar edilmiştir):



Burada do sesinin eşiklendirilmesinde oktav kullanımı görülmektedir. Bunun dışında bir işleme sesi olan sol sesinin üzerinde üst beşlisi olan re sesinin ve si sesinin üzerinde de yine üst beşlisi olan fa# sesi kullanılmaktadır.

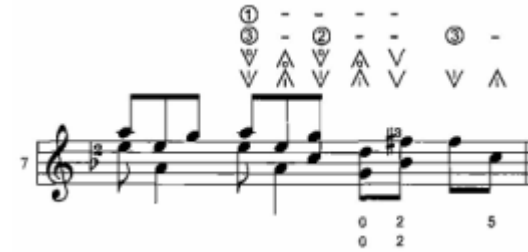
b) Eserin ikinci sayfasında 6. satırın ilk ölçüsü:



Buradaki ilk iki nota, yukarıda Serenler adlı eserde görülen, arka arkaya mi-la ve la-mi seslerinin kullanımını gösteren bir başka örnektir. Eserin 7. satırının ilk ölçününde yine bu kullanım tekrar edilmektedir. Bu kullanım, yukarıda Serenler adlı eserde çift ses kullanımlarının incelenmesi sırasında açıklanmıştır.

Örnekte görülen diğer çift ses kullanımı ise re ezgi sesi ve üst dörtlüsü olan sol sesidir. Son vuruşta görülen eşik sesleri ileride üç sesli kullanımlar alt başlığı altında incelenecektir.

c) Eserin ikinci sayfasında 7. satırın ilk ölçüsü:



Burada, ikinci ve üçüncü vuruşlarda dört sekizlik nota süresince beşli paralel çift ses kullanımı görülmektedir. Mi ezgi sesi ile alt beşlisi olan la, do ezgi sesi ile üst beşlisi olan sol, re ezgi sesi ile alt beşlisi olan sol, si ezgi sesi ile üst beşlisi olan fa#³ birlikte kullanılmaktadır. Bu çift sesler arka arkaya paralel beşliler oluşturmaktadır.

d) Eserin üçüncü sayfasında 10. satırın ilk ölçüsü:



Burada ikinci ve üçüncü vuruşun ilk sekizlik notalarında sol-do beşli aralığı görülmektedir. Bu beşli çift sesler ikinci sekizlik notalarda do-re ikili aralığına gitmektedir.

e) Eserin üçüncü sayfasında 11. satırın ikinci ölçüsü:



Burada birinci vuruşta do ezgi sesi üst dörtlüsü olan fa#³ sesi ile, re ezgi sesi yine üst dörtlüsü olan sol sesi ile, do ezgi sesi üst ikilisi olan re sesi ile kullanıldığı; ikinci vuruşta do ezgi sesi bu kez üst beşlisi olan sol sesi ile, ikinci sekizlik do sesi bir oktav tiz kullanılarak alt dörtlüsü olan sol sesi ile, üçüncü sekizlik do sesi üst ikilisi olan re sesi ile kullanılmakta ve üçüncü vuruştaki si sesi üst beşlisi olan fa#³ sesi ile kullanılmaktadır. Görüldüğü gibi do sesi aynı motif içinde üç ayrı eşlik sesiyle birlikte çift ses şeklinde kullanılmaktadır.

f) Eserin üçüncü sayfasında 12. satırın ilk ölçüsünün son iki vuruşu:



Burada son dört sekizlik vuruşun arka arkaya paralel dörtlüler oluşturduğu görülmektedir. Si ezgi sesinin bir oktav tiz kullanıldığı alt dörtlüsü olan fa#³ sesi ile

eşliklendiği görülmektedir. La ezgi sesi de son vuruşun ilk sekizliğinde bir oktav tiz kullanılmış ve alt dörtlüsü olan mi sesi ile eşliklenmiştir. İkinci sekizliklerdeki la ezgi sesleri ise üst dörtlüsü olan re sesi ile birlikte çift ses olarak kullanılmıştır.

Habudiyar:

a) Eserin birinci sayfasında birinci ve ikinci satırlarda bulunan, eserin ilk iki ölçüsü(Eserin 2.-8. satırları arasında da tekrarlanmaktadır):



Burada, birinci ölçünün ilk sekizlik notası olan sol sesinin bir oktav tiz olarak üst dörtlüsüyle beraber kullanıldığı; do ezgi sesinin üst beşlisi olan sol sesiyle ve si ezgi sesinin üst beşlisi olan fa# sesiyle beraber çift ses olarak kullanıldığı görülmektedir. İkinci ölçüde re-fa (5'li), do-sol (5'li), si-fa# (5'li) ve tekrar do-sol (5'li) sesleri arka arkaya paralel beşliler oluşturmaktadır.

b) Eserin ikinci sayfasında 9. satır (12. satırın sonuna kadar tekrar edilmektedir):



Burada, do-sol ve si-fa# beşli seslerinin arka arkaya oluşturduğu paralel beşliler oluşturduğu görülmektedir.

b) Eserin beşinci sayfasında 24. satırın ilk iki vuruşu:



Bu ölçünün ilk iki on altılık notasının çift sesler olarak kullanılışı, yukarıda Serenler adlı eserde sözü edilen, arka arkaya gelen mi-la la-mi çift seslerindeki ilişki ile aynıdır. Ölçünün bu ilk vuruşu VI. derece (la-re-mi) akoru olarak değerlendirildiğinde ilk on altılık mi-la seslerini ikinci çevrim VI₋₄ ve ikinci on altılık la-re seslerini de kök pozisyonunda VI₋₅ olarak değerlendirmek mümkündür.

Bağlamada yeni el ile çalma uygulamalarında çalgı üzerinde rahat bir pozisyon oluşturan bu hareket, oldukça sık olarak kalıplaşmış bir şekilde kullanılmaktadır.

Ölçünün ikinci vuruşunda görülen do-sol ve hemen arkasından gelen sol-re beşli çift seslerinin kullanımı da yukarıda sözü edilen mi-la la-re çift seslerindeki ilişki ile aynıdır. Bu hareketi de V₋₅ ve V₋₄ olarak şifreleyerek açıklamak mümkündür.

Kaytağı:

a) Eserin birinci sayfasında, eserin ilk ölçüsü:



Ölçünün sonunda mi ezgi sesinin üst dörtlüsü olan la sesi ile ve fa ezgi sesinin alt altılısı olan la sesi ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

b) Eserin birinci sayfasında ikinci ölçü:



Ölçünün başında mi ezgi sesi üst dörtlüsü olan la sesi ile ve re ezgi sesi alt dörtlüsü olan la sesi ile birlikte kullanılmaktadır. Bu çift seslerin kullanımı da yukarıda Habudiyar adlı eserde 24. satırda incelenen mi-la la-re çift seslerinin kullanımı ile aynıdır. Bu hareketi de birinci derece (la-re-mi) akoru olarak mi-la çift sesi için I₋₄ ve la-re çift sesi için I₋₅ şeklinde şifrelenerek açıklanabilir. Eğer ölçünün ilk vuruşunu beşinci derece (mi-la-si) akoru olarak kabul edilip mi-la ikilisini V₋₅ ve la-re ikilisini birinci çevrim V₋₄ şeklinde şifrelemek mümkündür.

c) Eserin yedinci sayfasında 33. satır (34. ve 35. satırlarda da tekrarlanmaktadır):



Ölçünün son vuruşunda do ezgi sesi üst beşlisi olan sol sesi ile ve re ezgi sesi yine üst beşlisi olan re sesi ile birlikte kullanılmaktadır. Yukarıda ikinci satırdaki çift ses kullanımıyla aynı kalıp kullanım bu iki çift sesin ilişkisi için de geçerlidir. Bu son vuruş yedinci derece (sol-do-re) akoru olarak alındığında do sol ikilisi birinci çevrim VII₅ ve sol-re ikilisi VII₄ olarak şifrelenebilir.

Göç Yolları:

a) Eserin birinci sayfasında üçüncü satır:



Üçüncü satırın birinci ölçücünün başında görülen mi-la la-mi çift sesleri yukarıda incelenen Serenler, Habudiyar, Efsaneyim ve Kaytağı adlı eserlerde de sıkça rastlanan kalıplaşmış kullanım ile aynı özelliktedir. İlk dörtlük vuruş birinci derece (la-re-mi) akoru olarak kabul edildiğinde mi-la ikilisi ikinci çevrim I₄ ve arkasından gelen la-mi ikilisi kök pozisyonda I₄ şeklinde şifrelenebilir. Bu şekildeki mi-la la-mi kalıbı, eserin 9. satırının başında, 10. satırının sonunda, 16. satırının ilk ölçüsünün üçüncü vuruşunda, 31. satırının ilk ölçüsünün üçüncü vuruşunda, 32. satırının ilk ölçüsünün üçüncü vuruşunda ve 34. satırının ilk ölçüsünün başında tekrar edilmektedir.

Yukarıdaki ikinci ölçünün sonundaki dörtlük vuruş yine aynı kalıp kullanımı göstermektedir. Mi-la ikilisi I₄ ikinci çevrim ve la-re ikilisi kök pozisyonda I₅ şeklinde şifrelenebilir. Aynı kullanım 4. satırın başında, 9. satırın birinci ve ikinci ölçülerinin sonunda, 10. satırın ilk ölçüsünün sonunda, 16. satırın ikinci ölçüsünün birini ve üçüncü vuruşlarında, 29. satırın ilk ölçüsünün sonunda ve 34. satırın ikinci ölçüsünün başında tekrarlanmaktadır.

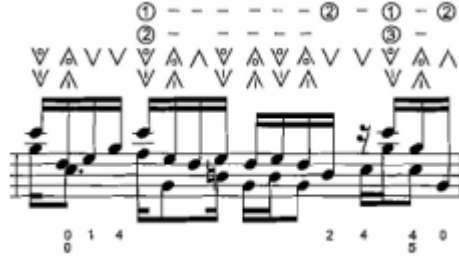
b) Eserin üçüncü sayfasında 9. satır (10. satırda da tekrarlanmaktadır):



Burada, birinci ve ikinci ölçülerin ikinci vuruşlarında gelen sol-do (dörtlü) ve la-re (dörtlü) ikilileri de dördüncü derece yedili akoru (re-sol-la-do) oluşturacak

şekilde yapılanmıştır. İkinci ölçünün ilk vuruşu la-mi (5'li) ve fa#3-sib² (4'lü) aralıkları da ikinci derece yedili akorunu (sib²-mi-fa#₃-la) oluşturmaktadır.

c) Eserin üçüncü sayfasında 11. satırın ikinci ölçüsü (12., 13., 14. satırların ikinci ölçülerinde de tekrar edilmektedir):



Yukarıdaki ölçüde birinci vuruşta do ezgi sesi bir oktav tiz alınarak alt dörtlüsü olan sol sesi ile birlikte kullanılmış hemen arkasından re ezgi sesi do eşlik sesi ikili aralıkla çift ses olarak getirilmiştir. Bu iki çift ses birlikte yedinci derece (sol-do-re) akorunu oluşturmaktadır.

İkinci vuruşta fa-do beşli aralığı, arkasından gelen çift ses sol-mi altılı aralığı, daha sonra ise si-mi dörtlü aralığı görülmektedir. Bu vuruşun bütünü, altıncı derece dokuzlu akorunu (fa-si-do-mi-sol) oluşturmaktadır.

Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı gibi, çift ses kullanımlarının bir kısmının tamamen belli fonksiyonlardaki akor seslerinin ikili gruplar halinde organizasyonundan oluştuğu açıktır. Bu tip örnekler, ileride üç sesli kullanımlara ve fonksiyonlara ilişkin alt başlıklar altında daha kapsamlı olarak incelenecektir.

Bağlama Uvertürü:

a) Eserin üçüncü sayfasında 9. ve 10. satırlar:



Dokuzuncu satırın birinci vuruşunda (10. satırın sonunda da aynı kullanım bulunmaktadır) do ezgi sesi bir oktav tiz alınarak alt dörtlüsü olan sol sesi ile birlikte kullanılmış; sonrasında re ezgi sesi alt dörtlüsü olan la sesi ile birlikte kullanılmıştır. İkinci ve üçüncü vuruştaki (10. satırın ikinci ve üçüncü vuruşları da aynıdır) mi ezgi sesi bir oktav tiz olarak alt beşlisi ile birlikte ve ikinci mi sesi de alt beşlisi olan la sesi ile birlikte kullanılmaktadır. Dördüncü vuruşta yine mi ezgi sesinin alt beşlisi ile ve re ezgi sesinin alt dörtlüsü ile kullanıldığı görülmektedir. Onuncu satırın birinci vuruşunda da aynı kullanım mevcuttur. 10. satırın dördüncü vuruşunda re ezgi sesi bir oktav tiz olarak alt dörtlüsü ile birlikte; ardından yine ezgi sesi bu sefer alt dörtlüsü ile birlikte kullanılmaktadır.

b) Eserin beşinci sayfasında 20. satırın son vuruşu:



Burada art arda gelen fa^{#3}-si (4'lü), la-fa (6'lı), mi-la (4'lü) ve la-mi (5'li) aralıklarının bir arada kullanımı görülmektedir.

Bu alt başlık altında buraya kadar incelenen bölümler, iki ses kullanımlarında ortaya çıkan aralıkların tespiti için örnek olarak gösterilmiş kısımlardır. Bu ikililerin kullanımı çoğunlukla akorlar ve fonksiyonlarla ilintili olduğu için daha kapsamlı olarak burada incelenmemiş, aralıkların nasıl kullanıldığının gösterilmesi ile

yetinilmiştir. İleride eserlerin akor yapılarının ve fonksiyonların incelenmesi sırasında bu alt başlık ile ilişkili daha geniş bir inceleme yapılacaktır.

4.3.2. Akor Yapıları ve Fonksiyonlar

Eserlerin dikey incelemesinde sıklıkla karşılaşılan başka bir öge de değişik akor yapılarıdır. Bir önceki alt başlık altında incelenen iki ses kullanımları ile de kendini gösteren bu yapılar kimi yerde majör-minör kalıpları halinde görülse de çoğunlukla dörtlü akor (1.-4.-5. derece seslerinden oluşan akorlar) şeklinde bulunmaktadır. Aşağıdaki çözümlemelerde her eser için bu akor yapıları incelenecektir.

Serenler:

Eserin ikinci sayfasında 6.-10. satırlar arası:

The image displays two staves of musical notation, labeled 6 and 7. Above the staves, there are circled numbers 1, 2, and 3, likely indicating different versions or parts of the music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are two rows of numbers: 4 2 4 - - 5 2 1 - - 3 1 5 - 0 - - 0 2 and 5 0 0 - - - - 5 - - - - - 2. These numbers likely represent a specific notation system, possibly a form of shorthand or a specific notation used in the source document.



6. satırda ilk vuruş 5. derecesi eksik bir VII₇ (sol-do-fa³-sol) akorudur.

İkinci vuruş yine VII. derece akoru (sol-do-re-sol) olup bir önceki vuruşta eksik olan akorun beşinci derece sesi burada görülmektedir. Akora daha iyi bakıldığında aslında burada bir do majör akorunun (do-mi-sol) var olduğu gözden kaçmamaktadır. Buradaki mi notaları ezgi sesini oluşturmaktadır ve aslında burada bir akor kurulumundan ziyade ezgi sesine uygun bir pedal oluşturma amacı güdülmüştür. Pedal sesler ileride ayrıca incelenecektir.

Üçüncü vuruşta yine VII₇ akoru (sol-do-re-fa³) bulunmaktadır. Aslında burada ezgi seslerinin önemi vurgulandığından bu akorun III₉ akoru (do-fa³-sol-sib²-re) olarak kabul edilmesi daha uygun olacaktır. Fakat burada bir mM⁷ akoru sayılabilecek bir VII. akoru (sol-sib²-re-fa³) da oluşmaktadır. Bu da yine ezgi sesleri dikkate alınarak oluşturulmuş pedal sesler sebebiyle meydana gelmektedir.

7., 8., ve 9. satırların birinci ve üçüncü vuruşlarında görülen akorlar 6. satırın üçüncü vuruşu ile aynıdır.

9. satırın ikinci vuruşunda VII⁷ akoru (sol-do-re-fa) bulunmaktadır.

10. satırın ikinci vuruşunda, 6. satırın ikinci vuruşunda olduğu gibi yine bir Do Majör akorunun (do-mi-sol) varlığı dikkat çekicidir. Bu oluşumun da yine akor oluşturma düşüncesinden ziyade ezgi sesine göre pedal ses oluşturma mantığı ile meydana geldiği söylenebilir.

10. satırın üçüncü vuruşunda bir VII. derece akoru (sol-do-re) görülmektedir. dördüncü vuruşta ise I. derece akoru en sık görülen biçimlerinden biri halinde, I₄ şeklinde bulunmaktadır. Bu, la kararlı eserlerde görülen en klasik I. derece akor biçimidir.

b) Eserin üçüncü sayfasında 13. satır:



Ölçünün sonunda sol sesi üzerinde bir yarım karar oluşturulmuştur. Bu oluşumda kökü katlanmış bir VII -₄ akoru görülmektedir.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

a) Eserin beşinci ve altıncı sayfalarında 25. satırın başından 30. satırın sonuna kadar olan bölüm:





25. satırın ilk ölçüsünde beşinci derece sesi katlanmış III₄ (sol-sol-do) akoru ve IV₅ (sol-sol-re) akoru görülmektedir. İkinci ölçüde bir Mi minör (mi-sol-si) akorunun varlığı dikkat çekmektedir. Satırın tamamına bakıldığında oktav aralıklı iki sol sesinin sürekli bir şekilde ezginin altında devam ettiği görülmektedir. Bu yüzden bu akor oluşumlarının da öncelikle pedal ses oluşturma düşüncesi ile meydana geldiği anlaşılmaktadır.

26. satırın ilk ölçüsünde kök sesi katlanmış I₄ (la-mi-la) akoru bulunmaktadır. Sonraki ölçüde kök sesi katlanmış VII₄⁷ (sol-re-fa³-sol) ve VII₄ (sol-re-sol) akorlarının ardından mi ezgi sesi üzerinde yine bir Do Majör (do-mi-sol)

akoru oluşmuştur. Bu oluşumun da yine pedal ses düşüncesi ile meydana geldiği açıktır. Aynı akor 27. satırın ilk ölçüsünde, 28. satırın ikinci ölçüsünde, 31. ve 34. satırların ilk ölçülerinde tekrar edilmektedir.

27. satırın ilk ölçüsünde VII. derece akoru çeşitli biçimlerde devam etmektedir. İkinci ölçüde ise eser karar sesine gelmiştir, I₋₄ (la-la-mi) ve I₋₅ (la-la-re) şeklinde I. derece akoru bulunmaktadır.

28. satırda önce kök sesi katlanmış VII⁷₋₅ yedili sol akoru (sol-re- fa³-sol) ve VII₋₄ (sol-re-sol) akoru bulunmakta; sonra bu akorun re sesi I. derece akorunun dördüncü derece sesine bağlanmakta ve I₋₅ akoru oluşmaktadır.

29. satırda dördüncü derece sesi eksik sol akorları (VII₋₄) göze çarpmaktadır. Bu durum, beşliler halinde çift seslerin birbiri arkasına gelmesi ile paralel beşli bir gidiş oluşturmuştur.

Efsaneyim:

a) Eserin beşinci sayfasında 19.-22. satırlar arasındaki bölüm:

19

20



19.satırın başında mi ezgi sesi üzerinde, Serenler ve Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir adlı eserlerde de karşılaşılan Do Majör ikinci çevrim (sol-do-mi) akorunun olduğu görülmektedir. Bu akorun, eserin bu bölümünde bu şekilde uygulanmasının, mi ezgi sesine bağlı olarak bağlama üzerinde en uygun pozisyonda bir eşlik yaratılması düşüncesiyle ortaya çıktığı düşünülmektedir. Mızraplı çalımda da mi sesi için bu eşliğin sıkça duyulduğu bilinmektedir.

19. satırın ikinci ölçüsünde birinci çevrim VI. derece (sib^2 -do-fa $\#^3$) akoru VII. derece (sol-do-re) akorunda bağlanmış, daha sonra yine birinci çevrim VI. derece (sib^2 -do-fa $\#^3$) akoru kullanılmıştır. VI-VII-VI şeklindeki bu bağlanış 20. satırın ilk ölçüsünde, 21. satırın tamamında ve 22. satırın tamamında da aynı şekilde görülmektedir.

20. satırın ikinci ölçüsünde ise VI. derece birinci çevrim (sib^2 -do-fa $\#^3$) akoru, VII. derece (sol-do-re) akoru, II 4 (sib^2 - fa $\#^3$) akoru, tekrar VII. derece (sol-do-re) akoru ve II 4 (sib^2 - fa $\#^3$) akoru arka arkaya sıralanmıştır. Bu sıkışık sıralanma, neredeyse her nota için bir akor yazıldığını göstermektedir. Fakat, eserin yöre ve tür özelliğinden dolayı, mızraplı çalımda da karşılaşılan bu hareket, aslında eserin icrasındaki geleneksel tavrını (mızrap vuruşlarının özelliğini) göstermektedir. Bu gibi deyiş türündeki eserlerin icrasında ana ezgi sesi ile birlikte bağlamada en uygun pozisyonda bulunan diğer iki sese de aynı anda basılması geleneksel bir tavır

özelliğidir. Örneğin, bağlama düzeninde orta telde sib^2 notasına ezgi sesi olarak basıldığına bu perdenin alt telde tam altında bulunan nota $fa\#^3$ perdesidir. Üst teldeki do perdesi ise bu iki perdenin bir üstündeki perdeye denk geldiği için bu perdeye de basılması pozisyon açısından oldukça uygundur. Bu şekilde sib^2 -do- $fa\#^3$ akoru kolaylıkla oluşabilmektedir. Yine, alt telde re notası ezgi sesine olarak basıldığında orta telin boş tınlatılması ve üst telde do sesine başparmakla basılması kolay bir pozisyonudur. Bu pozisyonda sol-do-re akoru oluşmaktadır. İşte, bu gibi hareketler, geleneksel icrada uzun zamandır kullanılagelmiş hareketlerdir ve zamanla kalıplaşmakta, bir tavır özelliğine dönüşmektedirler. Bu yüzden, yukarıdaki eserin örnekte incelenen bölümünde bu üç sesli kullanımların sık bir şekilde kullanılmasının, eserin geleneksel icra özelliklerine bağlanması doğru olacaktır.

Memberi:

a) Eserin birinci sayfasında birinci ölçü:



Yukarıda görülen, birinci ve üçüncü on altılık zamanlarda dördüncü derece sesi eksik bir I. derece (la-la-mi) akorunun ikinci ve dördüncü on altılık zamanlardaki IV. derece birinci çevrim (sol-la-re) akoruna bağlantısını gösteren tipik bir örnektir.

b) Eserin ikinci sayfasında 7. satır:



Birinci, üçüncü ve dördüncü vuruşlarda bir La Majör birinci çevrim (do#-mi-la) akorunun varlığı dikkat çekicidir.

Habudiyar:

a) Eserin ikinci sayfasında 9. ve 10. satırlar:



Dokuzuncu satırın başında do ve si ezgi sesleri üzerinde I₄ (do-do-sol) ve VII₄ (si-fa#) akorları; ikinci vuruşta V. derece (sol-do-re) akoru ve dördüncü derece sesi eksik VII. derece (si-fa) akoru ve üçüncü vuruşta tekrar dördüncü derece sesi eksik I. derece (do-sol) akoru görülmektedir. 10. satırda bu kez V. derece (sol-do-re) akoru ile başlayıp 9. satırla aynı fonksiyonlar devam etmektedir.

Birer sesi eksik olan akorlar, dörtlü ve beşli çift sesler olarak eserin genelinde sıklıkla kullanılmakta ve bu eserin genel karakterini oluşturmaktadır.

b) Eserin beşinci sayfasında 21., 22. ve 24. satırların sonu (32., 34., 40. satırların sonunda da tekrarlanmaktadır):



V. derece (sol-do-re) akoru görülmektedir.

c) Eserin altıncı sayfasında 27. satır:

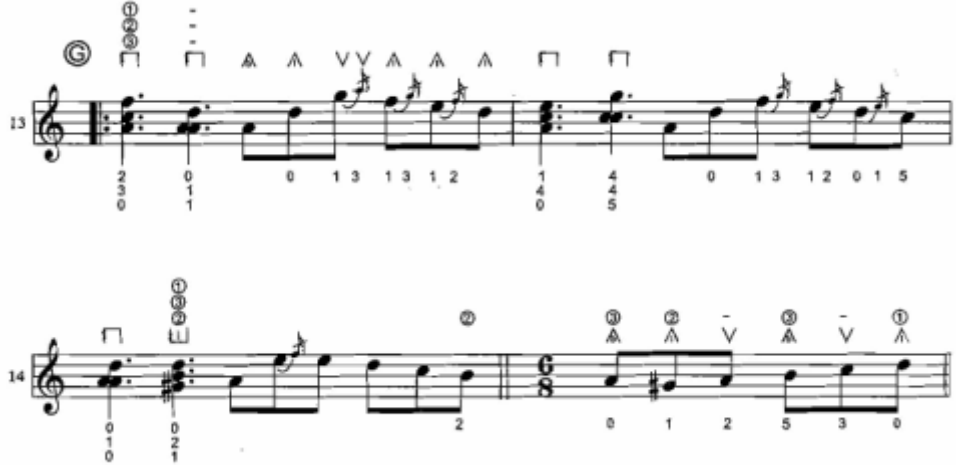


Burada yine birer sesi eksik beşli paralel ikililer şeklinde giden akorlar şu şekilde şifrelenebilir: Birinci vuruşta I₄ (do-do-sol)-V₄ (sol-re)-VII₄ (Si-fa#), ikinci vuruşta I₄ (do-sol)-V(sol-do-re), üçüncü vuruşta I₄ (do-do-sol)-V₄ (sol-re))-VII₄ (Si-fa#), dördüncü vuruşta I₄ (do-sol)-V(sol-do-re).

Eser, yukarıdaki örneklerin çeşitli varyasyonları ile zenginleştirilmiştir. Bu akor ve fonksiyonların kullanımı eserin bütüne dağılmıştır.

Kaytağı:

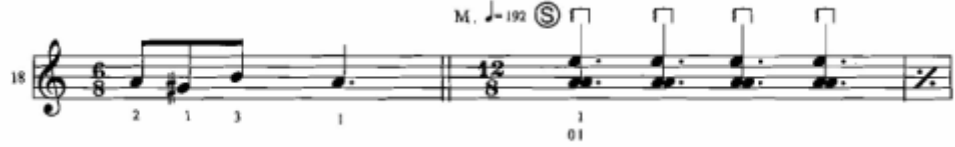
a) Eserin üçüncü sayfasında 13. ve 14. satırlar:



13. satırın ilk ölçüsünün başında fa ezgi sesi üzerinde VI. derece Fa Majör (fa-la-do) akorunun kullanıldığı görülmektedir. Sonrasında ise bu akor beşinci derecesi eksik I.derece (la-la-re) akoruna bağlanmaktadır. İkinci ölçünün başında mi ezgi sesi üzerinde bu kez minör karakterli I. derece la minör akorunun (la-do-mi) akorunun kullanıldığı ve bu akorun da III₄ (do-do-sol) akoruna bağlandığı

görülmektedir. 14. satırın başında I₋₅ (la-la-re) akoru VII. derece sesi üzerinde bir eksik akora (sol#-si-re) bağlanmaktadır.

b) Eserin dördüncü sayfasında 18. satırın ikinci ölçüsü (20. satırın sonuna kadar devam etmektedir):



Burada, kalıplaşmış bir birinci derece akoru kullanımı görülmektedir. Yeni uygulamalarda olduğu gibi geleneksel mızraplı çalıda da en sık rastlanan birinci derece kullanım biçimi, bu örnekte görüldüğü gibi I₋₄ (la-la-mi) şeklinde dördüncü derece sesinin kullanılmadığı, mi-la seslerinin beşli aralık oluşturduğu biçimdir.

Göç Yolları:

a) Eserin altıncı ve yedinci sayfalarında 21. satırın başından 28. satırın sonuna kadar olan bölüm:



23

24

25

26

27

28

The image shows a musical score for 'The Rose Tree' in G major, measures 23 through 28. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the staff, there are various musical symbols: 'V' for up-bow or up-bow, 'Λ' for down-bow or down-bow, and 'L' for a breath mark. The melody starts on measure 23 and ends on measure 28 with a double bar line and repeat dots. The notes are: 23: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter); 24: E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter); 25: D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter); 26: C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter); 27: B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter), B1 (quarter); 28: A1 (quarter), G1 (quarter), F#1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter).

21. satır VII. derece (sol-do-re) akoru ile başlayıp, II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) akorları ile devam etmektedir. İkinci vuruşun başında III -_5 (do-sol) akoru devam etmekte, sonra VII -_4 (sol-re) ve II -_4 akorları gelmektedir. Üçüncü vuruşta sırasıyla III -_4 (do-do-sol), II -_4 (si-fa), VII -_4 (sol-re) ve III -_4 akorları bulunmakta ve son vuruşta VII -_4 (sol-re) akoru devam etmekte, sonra da II -_4 akoru ile ölçü bitmektedir.

22. satırda sırasıyla III -_4 (do-sol), VII -_4 (sol-re), II -_4 (si-fa#), VII -_4 (sol-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) şeklinde bir yürüyüş bulunmaktadır.

23. satırdaki fonksiyonlar 21. satırda olduğu gibidir. 24. satırda III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) akorlarının birbiri ardına sıralandığı görülmektedir.

25. satır VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) akorlarından sonra do ezgi sesi üzerinde bir Do Majör ikinci çevrim (do-mi-sol) akorunun kullanıldığı, bu majör akorun sonra VII. derece (sol-do-re) akoruna bağlandığı görülmektedir. Ölçünün devamında VII -_4 (sol-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re) ve II -_4 (si-fa#) akorları bulunmaktadır.

26. satırda III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) akorlarının sıralanmıştır.

27. satır VII (sol-do-re), III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), VII (sol-do-re), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#) akorlarından oluşmaktadır.

28. satırda III -_4 (do-sol), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol), II -_4 (si-fa#), VI (si-do-fa#), VII (sol-do-re), II -_4 (si-fa#), III -_4 (do-sol) akorları peş peşe görülmektedir.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, çoğunlukla dördüncü derecesi eksik, birinci ve beşinci sesleri görülen akorlar oldukça sık bir şekilde kullanılmaktadır. Bu yolla, beşli aralıklardan oluşan çift ses kullanımları yoğunlukla görülmektedir. Bu akor seslerine bakıldığında, dördüncü derecesi eksik olan bu ikililerden birinin hep ezgi sesini oluşturduğu görülmektedir. Bu durum ise, iki ve üç sesli kullanımlarda ana ezgi seslerinin önemini, diğer seslerin yalnızca bu ezgi sesini desteklemek için kullanılan eşlik sesleri olduğunu vurgulamaktadır.

Bağlama Uvertürü:

a) Eserin 11. ve 12. sayfalarında 41. satırın başından 48. satırın sonuna kadar olan bölüm:

The image displays a musical score for a Bağlama Uvertürü, specifically measures 41 through 48. The score is written on a single staff in 12/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with fingerings and breath marks. The measures are numbered 41, 42, 43, and 44 at the beginning of each line. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

46. satırın başında, dördüncü derece sesi geciktirme sesi olan ve kök sesi katlanmış I. derece (la-re-mi-la) akoru bu kez beşinci derece sesi geciktirme sesi olan ve kök sesi katlanmış VII. derece (sol-re-sol-do) akoruna bağlanmıştır. Bu bağlanış ölçünün devamında ve 47. satırda tekrarlanmıştır.

4.3.3. Arpej Kullanımları

Serenler

① - ② ① - -
▽ △ ▽ ▽ △ ▽

0 2 0 2

Burada, eserin geleneksel şeklinde ezgi sesleri arasında bir üçlü aralık oluşmaktadır. Bu üçlü aralıktan yola çıkılarak VII. derece üzerinde bir yedili akor (sol-sib²-re-fa^{#3}) kurularak bu akor sesleri arpej şeklinde uygulanmıştır.

b) Eserin birinci sayfasında dördüncü satırın ikinci vuruşu (8. satırın ikinci vuruşunda tekrarlanmaktadır):



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu vuruş şöyledir:



Bu örnekte eserin TRT repertuarındaki geleneksel biçiminde yine üçlü aralıklarla oluşmuş bir ezgi çizgisi (sib²-sol-sib²-re) görülmektedir. Buradan yola çıkılarak yine üçlü aralıklarla oluşmuş VII. derece yedili akoru (sol-sib²-re-fa^{#3}) arpej şeklinde uygulanmıştır.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir:

a) Eserin üçüncü sayfasında 15. satırın birinci ölçüsünün sonu:



Eserin TRT repertuarında notalanmış haline göre bu vuruş şöyledir:



Ölçünün son vuruşunda re ezgi sesi üzerinde IV. derece (re-sol-la-re) akorunun arpej şeklinde uygulandığı görülmektedir.

Efsaneyim:

a) Eserin birinci sayfasında ikinci ölçünün ikinci vuruşu (eserin hemen hemen her satırında tekrar edilmektedir):



Yukarıdaki örnek, eserin tümünde en sık tekrarlanan figürlerden biridir. VII. derece (sol-do-re) akorunun bir arpej biçimidir.

b) Eserin birinci sayfasında ikinci ölçünün sonu (2.-5., satırların ve 14.-18. satırların sonlarında tekrar edilmektedir):



Çeşitli varyasyonları ile eser içinde sıkça tekrar edilen bu figür, si ezgi sesinin üzerine kurulu kök sesi katlanmış II₅ (si^{b2}-fa^{#3}- si^{b2}) akorunun bir arpej şeklidir.

Habudiyar:

a) Eserin birinci sayfasında ikinci satırın sonu (3., 6., 8., 10., 12., satırların sonunda tekrar edilmektedir):



Ana ezgi sesleri örnekteki ilk vuruşta do ve ikinci vuruşta sol sesidir. Bu ezgi sesleri üzerinde kök sesleri katlanmış I₄ ve V₅ akorlarının bir arpej biçimi görülmektedir.

b) Eserin üçüncü sayfasında 11. satırın sonu:



Yukarıda, birinci vuruşta üçüncü derece sesi katlanmış VI. derece la minör (la-do-mi) akoruna ve ikinci vuruşta yüne üçüncü derece sesi katlanmış V. derece Sol Majör (sol-si-re) akoruna ait arpej biçimleri bulunmaktadır.

c) Eserin üçüncü sayfasında 14. satırın ikinci vuruşu:



Burada, VI. derece (la-re-mi) akorunun bir arpej biçimi görülmektedir.

d) Eserin sekizinci sayfasında 39. satır:



Yukarıda önce V. derece (sol-do-re) akoruna, sonra I₄ akoruna ve tekrar V. derece (sol-do-re) akoruna ait arpejler görülmektedir.

Kaytağı:

a) Eserin ikinci sayfasında 6. satırın başı (10. satırın başında tekrarlanmaktadır):



Yukarıdaki örnekte VII. derece (sol-do-re) akoruna ait bir arpej biçimi görülmektedir.

b) Eserin üçüncü sayfasında 13. satırın ilk ölçüsünün üçüncü vuruşu (15. satırda tekrar edilmektedir):



Burada IV. derece (re-sol-la) akoruna ait basit bir arpej bulunmaktadır.

c) Eserin üçüncü sayfasında 13. satırın ikinci ölçüsünün üçüncü vuruşu (16. satırda tekrar edilmektedir):



Yukarıda IV. derecede bir re minör (re-fa-la) akorunun basit arpej biçimi görülmektedir.

d) Eserin altıncı sayfasında 25. satırın sonu (30. satırda tekrar edilmektedir):



Burada, ayın zamanda ezgi çizgisini oluşturan, I. derecede bir la minör (la-do-mi-la) akorunun basit arpeji bulunmaktadır.

Göç Yolları:

a) Ezginin birinci sayfasında birinci ölçü (ikinci ölçüde de devam etmektedir):



Ölçünün tamamı I. derece (la-re-mi) akorunun arpejini göstermektedir.

b) Eserin birinci sayfasında ikinci ölçünün son vuruşu 2.-8. satırların ilk ölçülerinde de tekrarlanmaktadır:



Burada I. derece yedili (la-remi-sol) akorunun bir arpeji görülmektedir.

c) Eserin ikinci sayfasında altıncı satırın başı:



Yukarıda IV. derece (re-sol-la) akoruna ait bir arpej bulunmaktadır.

d) Eserin beşinci sayfasında 17. satırın başı (ikinci ölçünün başında tekrarlanmaktadır):



Burada beşinci derece sesi olmayan bir VII. derece (do-sol-do-sol) arpeji görülmektedir.

e) Eserin beşinci sayfasında 18. satırın ilk ölçüsünün sonu (ikinci ölçünün başında tekrar edilmektedir):



Yukarıda III. derecede bir Do Majör (do-mi-sol) akoruna ait bir arpej bulunmaktadır.

f) Eserin beşinci sayfasında 19. satırın başı (ikinci ölçünün başında tekrar edilmektedir):



Burada yine bir III. derece akorunun Do Majör (do-mi-sol) kalıbıyla yapılan bir arpej bulunmaktadır.

g) Eserin beşinci sayfasında 19. satırın birinci ölçüsünün sonu:



Yukarıda VII. derece (sol-do-re) akorunun bir arpeji görülmektedir.

Bağlama Uvertürü:

a) Eserin ikinci sayfasında 7. satırın sonu (8. satırın sonunda tekrarlanmaktadır):



Yukarıdaki örnekte II. Derece yedili (sib^2 -mi-fa $\sharp^3$ -la) akoruna ait bir arpej görülmektedir.

b) Eserin üçüncü sayfasında 9. satırın ikinci vuruşu (10. ve 11. satırlarda tekrarlanmaktadır):



Burada minör karakterli bir I. derece (la-do-mi) akorunun bir arpej biçimi görülmektedir.

c) Eserin üçüncü sayfasında 9. satırın başı (10. ve 11. satırlarda tekrar edilmektedir):



Yukarıdaki örnekte I derece (la-re-mi) akoruna ait bir arpej bulunmaktadır.

d) Eserin üçüncü sayfasında 12. satırın başı (14. satırda tekrarlanmaktadır):



Burada I. derece yedili (la-re-mi-sol) akorunun bir arpej biçimi görülmektedir.

e) Eserin yedinci sayfasında 25. satırın sonu:



Yukarıda IV. derece (re-sol-la) akoruna ait bir arpej bulunmaktadır.

f) Eserin dokuzuncu sayfasında 33. satırın sonu:



Burada I. derece yedili (la-re-mi-sol) akorunun bir arpej biçimi görülmektedir.

g) Eserin 9. sayfasında 35. satırın başı (36. satırda tekrar edilmektedir):



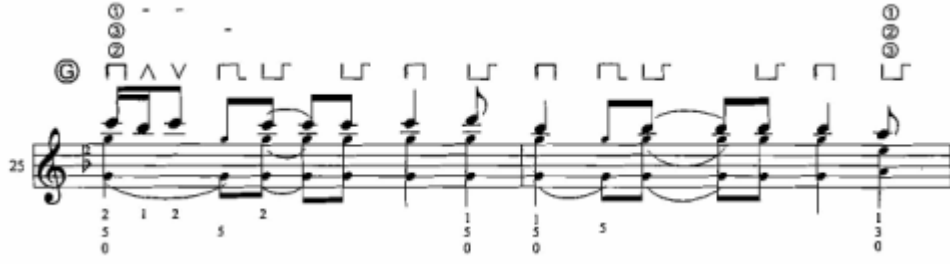
Bu örnekte VII. derece (sol-do-re) akorunun basit bir arpeji bulunmaktadır.

4.3.4. Pedal Ses Kullanımları

Eserlerde iki ses ve özellikle de üç ses kullanımlarında, ses organizasyonlarının bağlamanın akort düzeni çerçevesinde üst ve orta tel ile sürekli olarak belli seslerin ezgi seslerine eşlik edecek şekilde duyurulması (pedal ses oluşturma) mantığı ile şekillendiği sıkça karşılaşılan bir durumdur. Aşağıda her eser için, bu pedal seslerin kullanımına örnek oluşturacak bölümler incelenecektir.

Serenler:

a) Eserin ikinci sayfası 6. satırın başından 10. satırın sonuna kadar olan bölüm:



Burada ezginin altında oktav aralıklı üst ve orta telde sol seslerinin pedal ses olarak kullanıldığı görülmektedir.

b) Eserin altıncı sayfasında 26. satırın başından 30. satırın sonuna kadar olan bölüm:



a) Eserin birinci sayfasında ikinci ve üçüncü satırlar:



b) Eserin üçüncü sayfasında 12. ve 13. ölçüler:



Yukarıda iki örnekte görüldüğü gibi, birinci derece la sesi ezginin pedal sesi olarak ezgiye eşlik etmektedir. Bu pedal sesin en açık olarak görüldüğü iki bölüm, örnek teşkil etmesi açısından seçilmiştir.

4.4. Melodik ve Armonik Çözümleme Sonucunda İncelenen Eserlere Genel Bakış

Yeni el ile çalma uygulamalarında eserlerin icra biçimini nota üzerinde göstermek için Erol Parlak tarafından geliştirilen nota yazım biçimi ile notaya alınmış eserlerden inceleme için seçilen dokuz adet eserin melodik ve armonik yönden incelenmesi sonucunda, eserlerde bu yeni icra biçimin genel yapısını ortaya koyan birtakım genel özelliklerin var olduğu anlaşılmıştır. Bu tez çalışmasının amacı, sözü edilen bu yeni icra biçiminin genel özelliklerinin ortaya konulması olduğu için, yapılan çözümlemelerde, bu genel özelliklerin her birinin birer alt başlık olarak sunulması ve her eserin o alt başlık altında ilgili bölümlerinin açıklanması yöntem olarak benimsenmiştir. Bu yöntemle, her alt başlık altında, bütün eserlerin ilgili bölümleri bir arada görülebilmekte ve eserler arasında karşılaştırma yapılabilmektedir.

Melodik çözümleme için ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, tavrı-mızrap vuruşlarının karşılanması ve işleme-geçit seslerin kullanımı adıyla dört alt başlık bulunmaktadır. Armonik çözümleme ise çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları ve pedal ses kullanımları olarak dört alt başlığa bölünerek yapılmıştır. Her eserin ilgili bölümleri bu alt başlıklar altında gösterilmiştir. Alt başlıklardan bazıları altında bazı eserlere ait bilgi bulunmayışı, eserlerin tür ve çalım biçimi gibi özelliklerine bağlı olarak, bu alt başlıkları oluşturan yeni icra özelliklerinin hepsinin birden aynı eserde kullanılamamasından kaynaklanmaktadır.

Her eser için çözümlemeler sırasında kullanılan örneklerle toplu olarak bakıldığında, her bir eserin hangi alt başlıklar altında örneklerinin bulunduğu aşağıda maddeler halinde sunulmuştur:

Serenler: Ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, işleme-geçit seslerin kullanımı, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları ve pedal ses kullanımları.

Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir: Ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları, pedal ses kullanımları.

Kocaoğlan Zeybeği: Tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, işleme-geçit seslerin kullanımı, pedal ses kullanımları.

Efsaneyim: Oktav ses kullanımları, tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Memberi: Akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Habudiyar: Ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, işleme-geçit seslerin kullanımı, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Kaytağı: Ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Göç Yolları: Oktav ses kullanımları, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Bağlama Uvertürü: Ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları.

Yapılan çözümlerler sonucunda geleneksel eserlerin yeni el ile çalma uygulamaları ile icra edildiği, ayrıca bu yeni icra biçimiyle çalınabilecek yeni

eserlerin de bestelendiği görülmektedir. Yeni çalım biçimleri ile aynı eser üzerinde farklı duyum özellikleri oluşturan değişik vuruş biçimleri kullanılarak birden fazla icra biçiminin aynı eserde uygulanabildiği görülmüştür. Özellikle ezgi çizgisi üzerinde oktav ses kullanımlarının, iki ses kullanımlarının, üç sesli akor yapılarının ve arpejlerin bir arada ve sıkça kullanımı, geleneksel icrada pek karşılaşılmayan yeni bir duyumun, daha zenginleştirilmiş bir teknik kullanımının ve dikkate değer bir görseelliğin meydana gelmesini sağlamıştır. Oktav ses kullanımları ile eserlerin ses alanları genişleyerek bağlamanın geleneksel icrada yoğunlukla kullanılmayan ses bölgeleri daha işlevsel hale getirilmiştir. Çalım biçiminde meydana gelen bu yeniliğe rağmen yeni el ile çalma uygulamalarının kaynağını tamamen gelenekten aldığı, bu yeni çalım biçiminin Anadolu'da zaten var olan el ile çalım biçimlerinin hem vuruş çeşitleri hem de bu çalım biçimi ile icra edilen eser türleri açısından genişletilmesiyle ortaya çıktığı ve yeni çalım biçimiyle icra edilen eserlerin geleneksel yapının öz olarak var olmaya devam ettiği dikkati çeken önemli bir husustur.

5. SONUÇLAR:

Bu çalışmada günümüzde Anadolu’da kullanılan bağlamanın köklerine dair bir ön araştırmanın ardından geleneksel el ile bağlama çalma biçiminin kökleri ve geleneksel icra biçimleri üzerine bilgi derlenmiş; bu icra biçiminin günümüzde kazandığı ivme ile hangi noktaya geldiği ve bu noktada sahip olduğu genel özelliklerinin açıklanabilmesi amacıyla bir çözümleme yapılmıştır. Çalışmanın bütününden çıkan sonuçlar aşama aşama maddeler halinde aşağıda sunulmaktadır.

- Günümüzde hem yerel çerçevede hem de önemli kurumlar bünyesinde icra edilen halk müziğinde, kültür hayatımızın oldukça önemli bir parçasını oluşturduğu görülen bağlamanın, tarihsel bağlantılar, arkeolojik buluntular ve bilimsel çalışmalarla ortaya konulan sonuçlar itibariyle dünya üzerinde çok çeşitli coğrafyalarda geçmişten günümüze gelen bazı çalgılarla birtakım ortak özellikler barındırdığı anlaşılmıştır. Bu ortaklık, bağlamanın çalgıbilimde lut ailesine dahil edilen telli-mızraplı çalgıların ortak bir atadan türeyen ve farklı kültürler içerisinde şekillenen çalgılardan biri olduğu sonucunu doğurmaktadır.
- Bağlamanın dahil edildiği lut ailesi çalgıları, tarihsel süreç içinde M.Ö. yaklaşık 4000–3000 yıllarında Mezopotamya’dan başlayıp Uzakdoğu, Orta Asya, Anadolu, Eski Yunan ve Balkanlar’a kadar uzanan bir coğrafyaya yayılmış; her bir kültür bölgesinde o kültürün ihtiyaçlarına ve beğenilerine göre şekillenmiş ve birbirinden fiziksel yapı, kullanım alanı gibi teknik açılardan ve icra özellikleri bakımından az ya da çok farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar diğer çalgılar gibi bugün Anadolu coğrafyasında kullanılan bağlamayı da ayırt edici özgün yapısına kavuşturmuştur.
- Orta Asya topluluklarında geçmişten günümüze değin kullanılagelen kopuz (komus, kobız), dutar, dombra gibi telli çalgıların birçoğu geçmişte olduğu

gibi halen mızrapsız çalınmaya devam etmektedir. Bu çalgıların el ile çalınmaları, geçmişte mızrap kullanımının bilinmemesi, eski tellerin (bağırsak, ince bitki dalı vs.) mızrap darbelerine karşı dayanıksız olması, mızrapsız çalmanın tını özellikleri sebebiyle bilinçli olarak tercih edilmesi gibi sebeplere dayalı olabileceği anlaşılmıştır. Bu coğrafyada çalgıların bu şekilde el ile çalınması, Anadolu'daki el ile bağlama çalma geleneği ile benzeşmektedir.

- Anadolu'da bağlama artık çoğunlukla mızrapla çalınmakta olmasına karşın, özellikle yerel icralarda Doğu Anadolu'dan Akdeniz ve Ege bölgelerine kadar birçok yörede mızrapsız, el ile çalmanın halen görülmeye devam etmesi, bu çalma biçiminin Anadolu icra geleneğinde var olduğunu ve geçmişten günümüze yaşamakta olduğunu göstermektedir.
- Anadolu'da mızrap kullanılmadan çalınan bağlamalar, yörelere göre boyut ve biçim açısından birbirinden az çok farklı olup, Doğu Anadolu'da baltasaz; Akdeniz'de bulgari, üçtelli, ikitelli ve Güney-Güneydoğu Anadolu'da ruzba, ırızva gibi isimler almaktadır.
- Anadolu'da mızrapsız bağlama çalımının görüldüğü yörelerde çoğunlukla bağlamanın göğüs bölgesindeki sağ elin mızrap gibi kullanılmasıyla oluşan, tellere bütün parmaklar ile aşağı ve yukarı doğru yapılan vuruşlarla çalma, en genel ve temel vuruş biçimidir.
- Teke bölgesi, el ile bağlama çalımında diğer bütün bölgelerden ayrı bir yere sahiptir. Bölgenin bu ayrı konumda olmasının sebebi, yalnızca bu bölgede görülen parmak vurma tekniğidir. Hem sağ el hem de sol el parmakları ile perdelere basıp çekme ile ses çıkarmaya dayalı olan bu çalma biçimi, seslerin boğumlanmasının yani ezgi çalmanın her iki elin parmakları ile beraber yapılması açısından diğer yörelerin şelpe biçimlerinden önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Fakat, bu parmak vurmalar gelenekte

yalnızca belirli perdeler üzerinde yapılmakta olduğundan bu çalma biçimi kısıtlı kalmıştır.

- Teke yöresinde geleneksel bir şarkı söyleme biçimi olan boğaz çalma, parmak vurma tekniğinin bu yörede görülmesinin sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Çok kıvrak bir şekilde büyük aralık atlamaları ile karakter kazanan boğaz havaları, gelenekte çalgı çalmanın bir özelliği olan taklit etme amacı güdülerek küçük boy bağlamalara aktarılmış olmalıdır.
- Geleneksel el ile çalma, sağ elin mızrap gibi kullanımı yoluyla tellere aşağıdan ve yukarıdan vurma, telleri parmaklar ile çekirme ve perdelere parmak vurma olarak en temel üç vuruş biçimi ile şekillenmektedir. Son dönemde yeni geliştirilen diğer ek vuruş biçimlerinin hepsi bu üç temel tekniğin mantığı ile türetilmiştir.
- Teke yöresi parmak vurma ile bağlama çalıcılığının son dönemdeki en önemli kaynak kişilerinden birisi olan Ramazan Güngör, cura boyutlarındaki üç telli bağlamasını yedi farklı akort biçimi ile icra etmektedir. Bu akort biçimlerinde 1’li, 2’li, 4’lü ve 5’li aralıklar yoğun olarak görülmektedir. Akort biçimleri, çalınan ezginin ve eşlik seslerinin özelliklerini belirleyici bir faktördür. Çünkü belli bir akort düzeni, bir ezginin çalımı sırasında yalnızca belirli parmak pozisyonlarını mümkün kılmaktadır. Ancak teknik açıdan uygun pozisyonda olan seslerin eşlik sesi olarak kullanılması olanaklıdır. Ayrıca, herhangi bir sesi (örneğin at yürüyüşü, bülbülün ötüşü, zurnanın ezgiye dem tutması gibi seslerin) taklit etmek amacı ile üretilen eserlerde akort biçimi ve eşlik sesleri bu taklit amacına yardımcı olacak şekilde organize edilmektedir.
- El ile bağlama çalma geleneği üzerinde 1990’ların başından bu yana çalışmalarını sürdüren, Erdal Erzincan, Arif Sağ gibi sanatçılar ve icracılığının yanında aynı zamanda akademik kimliğe sahip olan Erol Parlak

tarafından bu geleneksel çalma şekli yeniden gündeme getirilmiştir. Özellikle geleneksel vuruş biçimleri üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, bu vuruş biçimlerinin çok çeşitli varyasyonları oluşturulmuştur. Gelenekte oldukça sınırlı olan tellere aşağıdan ve yukarıdan vurma, telleri çektirme ve perdelere parmak vurma biçimleri öz mantığına uygun olarak yeni alternatiflerle zenginleştirilmiştir. Türetilen bu yeni vuruş biçimlerinin her birinin tınısı bir diğerinden farklı olduğundan bu geleneksel çalma biçimine bir duyum zenginliği katılmıştır.

- Yeni el ile çalma biçimlerinin türetilmesiyle birlikte, bu türlü çalımın notaya aktarılması ihtiyacı doğmuştur. Türk halk müziğinin yazımında kullanılmakta olan notalama şekli, yeni uygulamalarla daha karmaşık bir hal alan el ile çalma biçiminin gösterimi için yeterli olamamış; bunun üzerine Erol Parlak'ın çalışmaları sonucunda bu çalma biçimini ayrıntılarıyla gösterebilmek için özel işaretler de eklenerek yeni bir notalama biçimi meydana getirilmiştir. Bu yeni notalama yöntemiyle yazılmış eserler, bu çalışmada yeni el ile çalma biçiminin genel özelliklerinin saptanması amacıyla yapılan çözümlemede kullanılmış; çözümleme esnasında bu yazım şeklinin yeni icralarda uygulanan teknik ayrıntıların ve çok katmanlı duyumun anlaşılmasında yeterli bir gösterim olduğu saptanmıştır.
- Bu çalışmanın analiz bölümünde, yeni notalama yöntemiyle yazılan ve son dönem çalışmalarının ürünü olan yeni el ile çalma biçimi ile düzenlenmiş dokuz eser seçilerek çözümleme için kaynak oluşturmuştur. Seçilen eserlerin farklı yörelere ait ve farklı türlerde eserler olmasına dikkat edilmiştir. Seçim sonucunda yedi tane geleneksel eser ile yeni el ile çalma yöntemi ile üretilmiş iki tane beste seçilmiştir. Notaların çözümleme süreci başladığında, eserlerin yeni el tekniğine aktarımında birtakım genel geçer uygulamaların var olduğu görülmüştür. Çözümlemenin amacı bu tür genel kuralların ortaya konulması olduğundan, bu genel uygulamaların hepsinin birer çözümleme alt başlığı haline getirilmesi ve bu alt başlıklar üzerinden bir çözümleme yapılması uygun görülmüştür. Öncelikle her eserde göze

çarpan iki özellik ortaya çıkarılmıştır: eserlerin ana ezgi çizgisi üzerindeki uygulamalar (melodik çözümleme) ve çok katmanlı bir duyum oluşturan dikey çizgideki uygulamalar (armonik çözümleme). Ana ezgi çizgisinde (melodik çözümleme) ezgiyi olduğu gibi duyurma, oktav ses kullanımları, tavır-mızrap vuruşlarının karşılanması, işleme-geçit seslerin kullanımı ile ilgili; dikey çizgide (armonik çözümleme) ise çift ses kullanımları, akor yapıları ve fonksiyonlar, arpej kullanımları ve pedal ses kullanımlarına ilişkin uygulamaların bu yeni çalma biçiminin ana özelliklerini oluşturduğu saptanmıştır.

- Yeni çalma biçimi ile düzenlenmiş eserlerde kimi yerde ezginin yalın haliyle, geleneksel biçiminde olduğu gibi çalındığı görülmüştür. Bu yöntemin uygulanmasında genellikle bağlamanın göğüs bölgesi üzerinde sağ el ile tel çektirme, sap üzerindeki sol el ile perdelere vurma ve sol el ile tel çektirme biçimindeki geleneksel ve de yeni vuruşların kullanıldığı saptanmıştır.
- Eserlerde kimi yerde ezgi çizgisinde bazı notaların bir oktav tiz çalındığı görülmüştür. Bu uygulama ile Teke yöresindeki parmak vurma tekniğinde karşılaşılmaktadır. Yalnız, geleneksel parmak vurma ile çalımda oktav ses kullanımları çok kısıtlı olarak yalnızca belirli perdeler üzerinde ve çoğunlukla işaret parmağı veya orta parmakla yapılmakta iken, bu parmak vurmalarının yüzük parmağı ve serçe parmakla da yapılmaya başlandığı, oktav ses kullanımlarının da hemen hemen her perde üzerinde yapılmasının olanaklı kılındığı saptanmıştır. Böylelikle bağlamanın geleneksel çalımda çok az kullanılan perdeleri daha işlevsel hale getirilmiş, bu da çalgının ses alanından daha etkin bir şekilde yararlanılmasını sağlamıştır.
- Eserlerin geleneksel biçiminde, o eserin ait olduğu yöreye ve türe göre birtakım kalıplaşmış mızrap vuruşları bulunmaktadır. eserlerin yöre ve tür bilgilerini yansıtan ve tavır da denilen bu kalıplaşmış mızrap vuruşları, el ile

çalıma nasıl aktarıldığı incelenmiştir. İnceleme sonucunda mızrap vuruşlarının yoğun olduğu eserlerde yoğun parmak vuruşları ya da göğüs bölgesinde arka arkaya hızlı bir tellere aşağı-yukarı vurma hareketi ile bu yoğun mızrabın karşılandığı; mızrapla tavır kalıbının kimi yerlerine denk gelen üçleme, yukarı doğru tüm telleri tarama gibi hareketlerin sap bölgesinden ziyade göğüs üzerinde yapılan yeni üçleme vuruş biçimleri ve parmaklarla arka arkaya tarama hareketleri ile karşılandığı ortaya çıkmış; bu tür kalıplaşmış mızrap hareketleri için bunları karşılayabilecek vuruş biçimlerinin türetildiği görülmüştür.

- Eserlerin ezgi çizgisinin duyurulması sırasında işleme-geçit seslerinin kullanımına sıkça rastlanmıştır. Bu kullanımlar, kimi yerde mızraplı çalımda zorluklar oluşturacak kadar seri bir şekilde düzenlenmiş; buna karşın bu seri işleme seslerinin el ile çalımda rahatlıkla çalınabildiği anlaşılmıştır.
- Ezgi seslerinin çalınması sırasında kimi yerde ezgiye bir eşlik sesi katılarak ezgi iki sesli olarak çalınmaktadır. Bu iki sesli çalımda ikinci sesin çoğunlukla ezgi sesinin üst ve alt dörtlüsü ile üst ve alt beşlisi olduğu görülmektedir. Bu durum şekilde alt-üst dörtlü ve beşlilerle oluşturulan iki ses uygulamaları aslında dördüncü ya da beşinci derecesi olmayan akor sesleridir.
- İki ses kullanımlarında da nispeten gizli olarak bulunan, fakat özellikle üç ses kullanımlarının bulunduğu yerlerde kendini gösteren akor yapıları dikey hareketlerde görülen en karmaşık yapılardır. En sıklıkla kullanılan yapılar dörtlü (1.-4.-5. akorları) akorlardır. İki sesli uygulamalarda genellikle 4. derece ya da 5. derece sesinin olmadığı, yani iki sesin dörtlü ya da beşli aralık oluşturduğu yapılar görülmektedir. Üç sesli uygulamalar ise çoğunlukla 1.-4.-5. akorlarından oluşmaktadır. Yedili akorlar (1.-4.-5.-7. akorları) sıklıkla bulunmaktadır. Akor yapıları çoğunlukla eserlerin 1. derece, 4. derece ve 5. derece ve 7. derece sesleri üzerinde oluşan yapılar

olmakla birlikte 2. derece, 3. derece ve 6. derece sesleri üzerinde kurulan akorlar da bulunmaktadır. Bunun yanında özellikle la ve do sesleri üzerinde majör ve minör akor kalıplarına da rastlanması dikkat çekicidir. Bununla birlikte, hem makamsal hem de tonal armoni anlayışının bir arada bulunmasının, çokseslendirme yönteminde bir tutarsızlığa işaret ettiği düşünülmemektedir. Oluşan bu akor yapıları geleneksel bağlama icrasında da sıkça karşılaşılan oluşumlardır. Do perdesi üzerinde bir majör akor oluşumu ve la perdesi üzerinde bir minör akor oluşumu, bu perdelere basıldığında kolaylıkla ve doğallıkla oluşabilen, sap üzerinde zorlama olmayan bir pozisyon oluşturmaktadır. Bu yüzden geleneksel eşliklendirmede de rastlanması olası yapılardır. Bu tonal oluşumun la ve do sesleri üzerinde sıkça yer alması belli bir tutarlılık oluşturmakta ve başka sesler üzerinde bu tür bir yapıya rastlanılmaması, bu konuda zorlama bir çalışmanın yapılmadığına işaret etmektedir. Bu durum, bağlamanın akort düzeninin elverdiği ölçüde uygun uygulamalar olarak değerlendirilmekte ve geleneksel eşliklendirme anlayışının çok ötesine geçmemektedir.

- Eserlerin bazılarında ezgi sesine eşlik eden pedal ses kullanımlarına rastlanmaktadır. Pedal ses kullanımları, eserlerin geleneksel çalım biçiminde de görülen bir özellik olup, bazı eserlerde tamamen geleneksel çalım biçiminde olduğu gibi kullanılmış, bazı yerlerde ise yine geleneksel pedal ses tutma mantığı çerçevesi içinde uygun biçimde oluşturulmuştur. Bu bakımdan geleneksel bağlama çalım ile örtüşen bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.
- Çözümleme sürecinin sonunda, yeni uygulamalarının, kaynağını geleneksel el ile bağlama çalım tekniğinden aldığı, buradaki yapıyı bozmadan yeni alternatifler oluşturmak suretiyle bu icra biçimine katkıda bulunduğu saptanmıştır.

EK-1

**Ramazan Güngör Tarafından İcra Edilen ve Savaş Ekici Tarafından Notaya
Alınan Eserler**

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

VI. BÖLÜM
EZGİLERİN EŞLİK SESLERİYLE BİRLİKTE
(ÇOKSESLİ) NOTALARI

Boğma Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: La

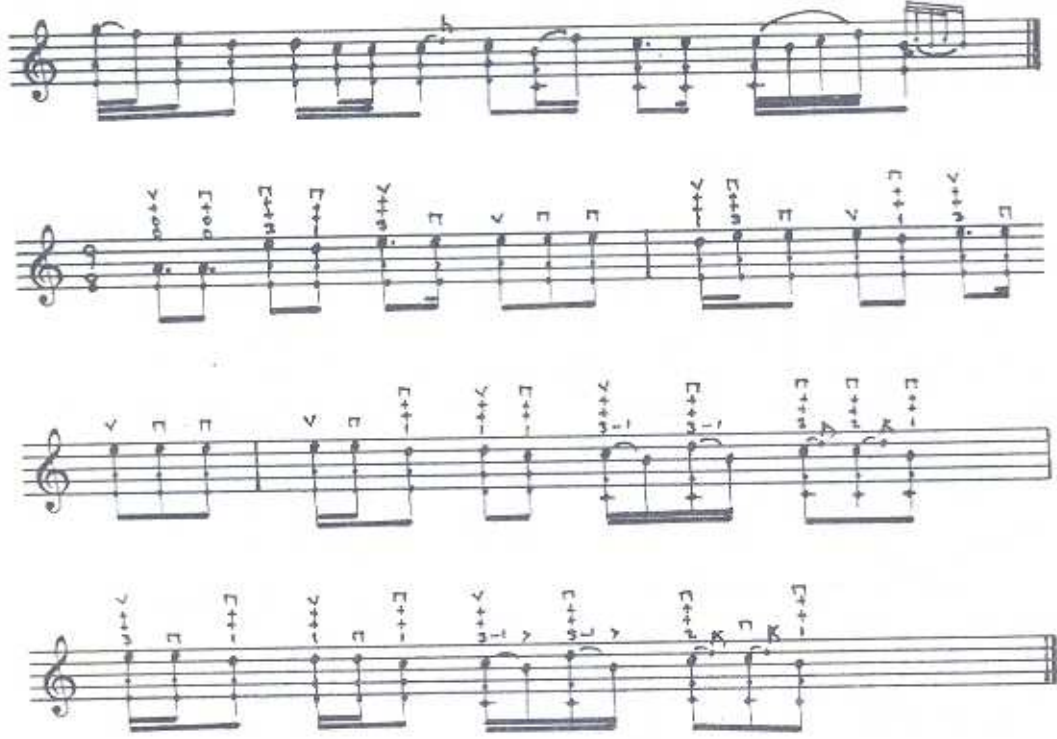
Üst Tel : Re

ZEYBEK

Ezgi No: 1

The image displays seven staves of musical notation for the Zeybek piece. The notation is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/8. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and fingerings indicated. The notation is written in a style that is common for traditional Turkish music, with some notes having a '7' above them, likely indicating a specific fingering or a particular note on the kopuz. The staves are arranged vertically, and the music flows from top to bottom.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Kopuz Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Mi

PEŞREV

Ezgi No: 3

1. 2/4

2. 2/4

3. 2/4

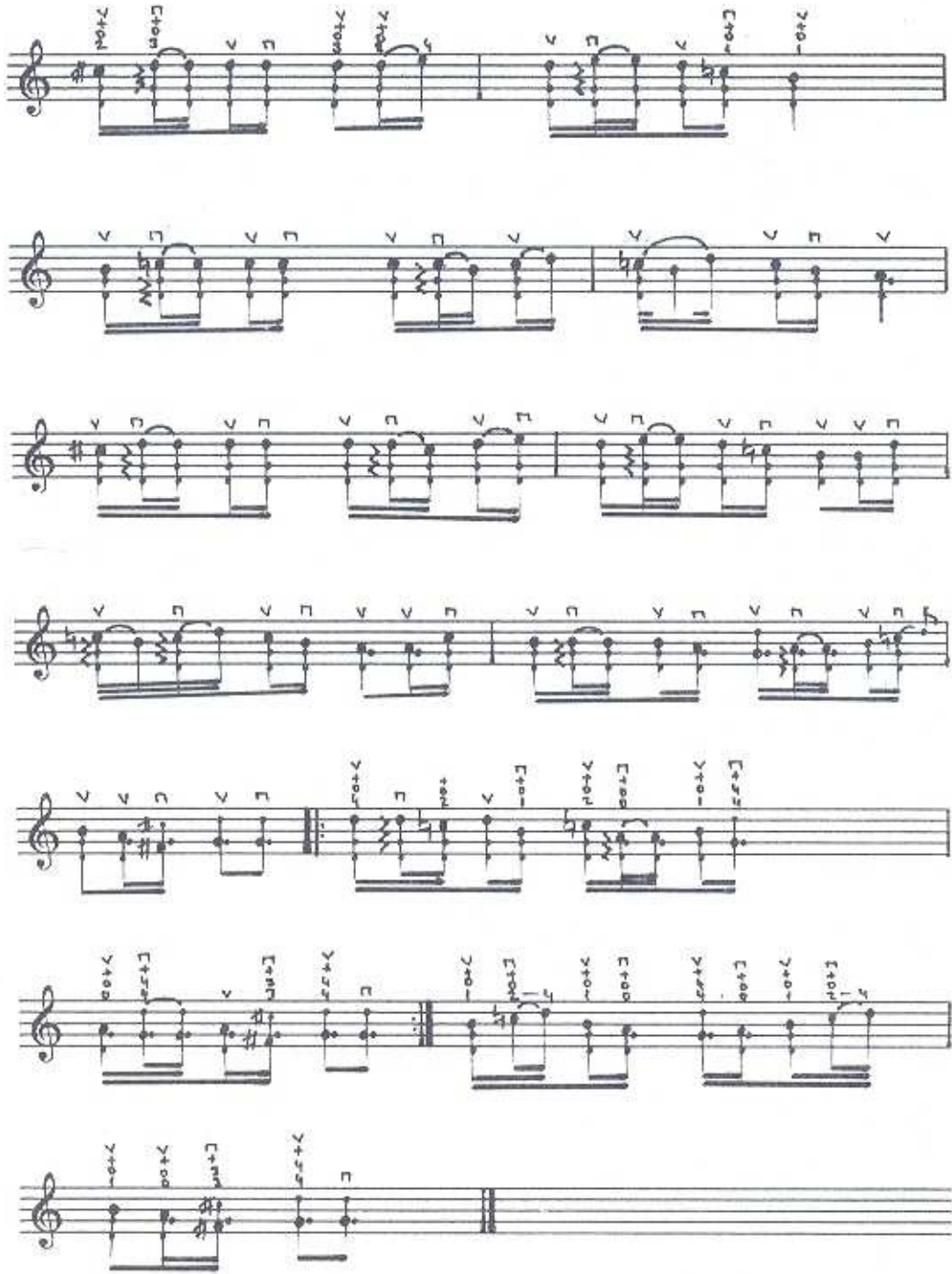
4. 2/4

5. 2/4

6. 2/4

7. 2/4

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Kopuz Düzeni

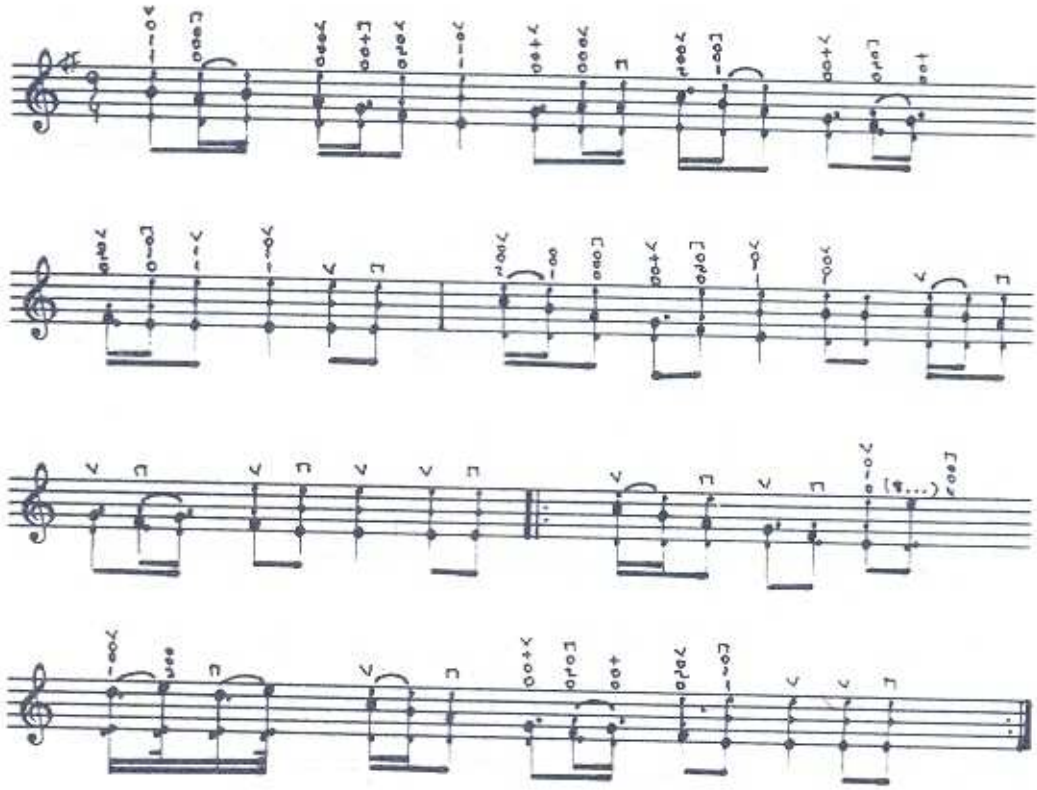
Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Mi

ZEYBEK

Ezgi No: 4



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Kopuz Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Mi

ZEYBEK

Ezgi No: 5



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Kopuz Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Mi

SERBEST EZGİ

Ezgi No: 6

The musical notation for 'Serbest Ezgi' consists of five staves of treble clef. The notation includes various notes, rests, and ornaments. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them. The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them. The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them.

Kopuz Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Mi

HAREKETLİ ZEYBEK

Ezgi No: 7

The musical notation for 'Hareketli Zeybek' consists of two staves of treble clef. The notation includes various notes, rests, and ornaments. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them. The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them. The notation is written in a style typical of Turkish folk music, with many notes having ornaments (trills) above them.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Zeybek Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel : Re

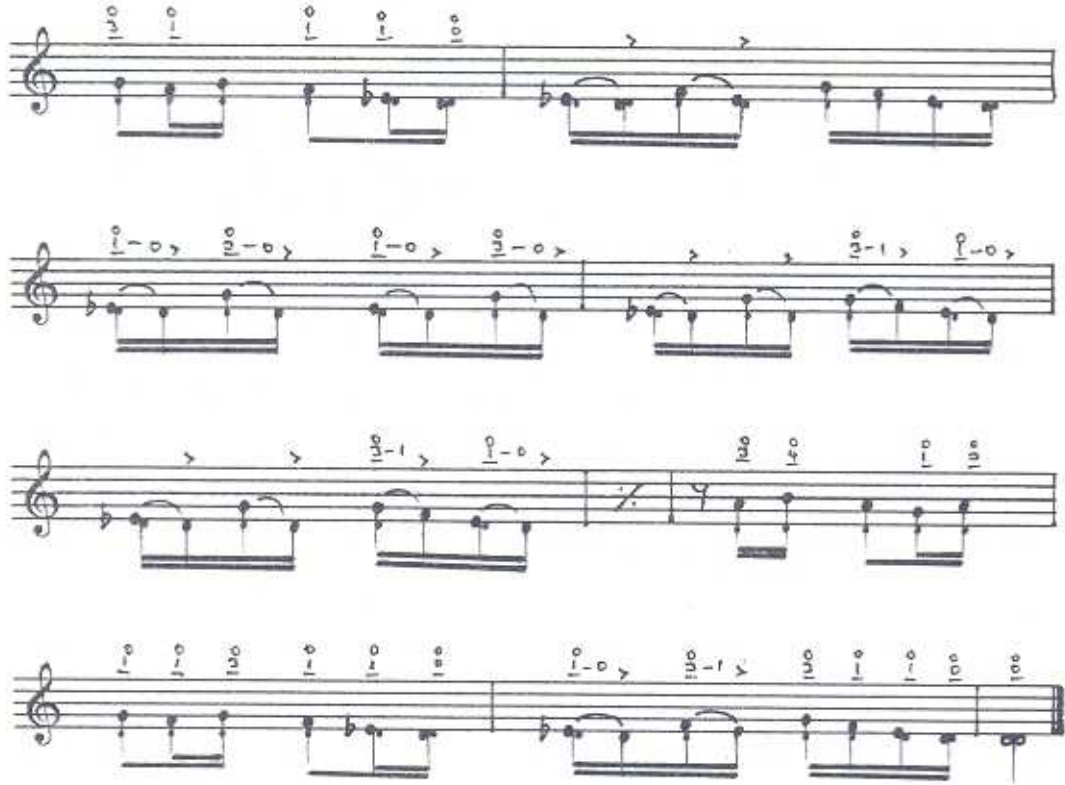
Üst Tel : Re

ÇİFTETELLİ

Ezgi No: 8

1
♩ = 90

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Zeybek Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

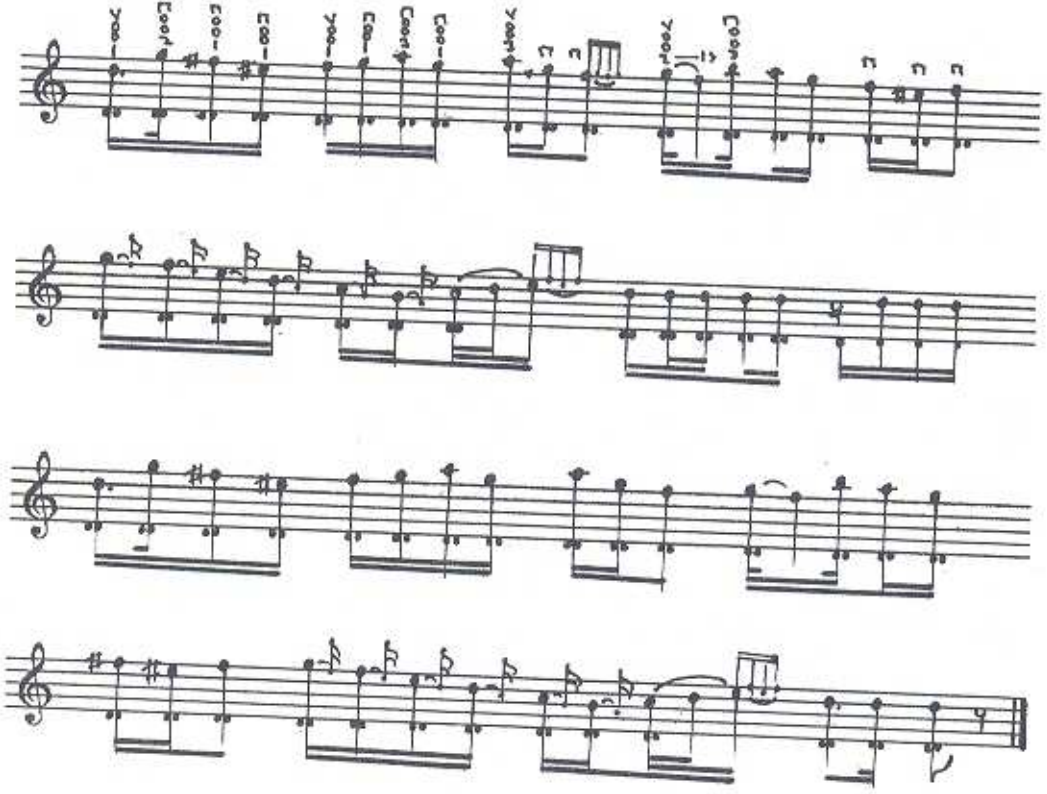
Üst Tel : Re

KOC AOĞLAN ZEYBEĞİ

Ezgi No: 9

The musical score is written on seven staves, each representing a different string of the three-stringed kopuz. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that is characteristic of traditional Turkish folk music, with a focus on rhythm and melody. The score is arranged in a way that allows the player to see the different parts of the music as they play, with the staves stacked vertically. The music is written in a way that is easy to read and understand, with clear notation and a logical flow of notes and rests. The score is a good example of how traditional Turkish music can be written in a way that is accessible to a wider audience.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Zeybek Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel : Re

Üst Tel : Re

ZEYBEK

Ezgi No: 10

The musical score for Zeybek is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments (trills, grace notes) indicated by small 'v' marks above the notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a new melodic line. The fourth staff features a series of eighth notes with ornaments. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff shows a more complex rhythmic pattern with beamed eighth notes. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Zeybek Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel: Re

Üst Tel : Re

ZEYBEK

Ezgi No: 11

The image displays a musical score for a Zeybek piece, titled "ZEYBEK" and "Ezgi No: 11". The score is written for a three-stringed kopuz (Zeybek Düzeni) and consists of four staves. The notation is in a simplified form, using letters (C, F, G, A, B) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) to represent notes and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the melody, with a key signature change to one flat (Bb). The fourth staff concludes the piece. The notation is a simplified form of musical notation, using letters (C, F, G, A, B) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) to represent notes and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff shows a change in the melody, with a key signature change to one flat (Bb). The fourth staff concludes the piece.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Bozuk Düzen

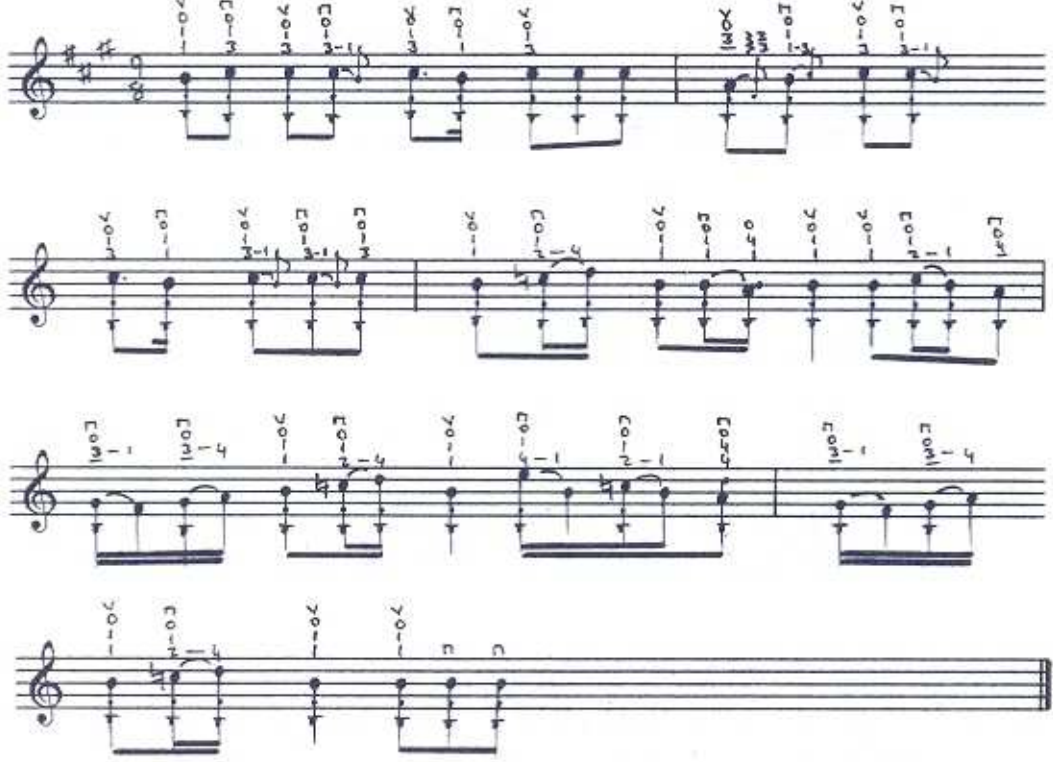
Alt Tel : La

Orta Tel: Mi

Üst Tel : Si

BOZUK DÜZENDEN HAREKETLİ BİR EZGİ

Ezgi No: 12



RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Bozuk Düzen

Alt Tel : La

Orta Tel: Mi

Üst Tel : Si

BOZUK DÜZENDEN PEŞREV

Ezgi No: 13

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "♩ = 69". The music is written in a style that includes many accidentals and slurs, suggesting it might be a transcription or a specific dialect. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves, with some words appearing multiple times across different staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Bozuk Düzen

Alt Tel : La

Orta Tel: Mi

Üst Tel : Si

BOZUK DÜZENDEN OYUN HAVASI

Ezgi No: 14

1
♩ = 168

SON

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

Çiftetelli Düzeni

Alt Tel : La

Orta Tel : La

Üst Tel : La (Pes)

ÇİFTETELLİ

Ezgi No: 16

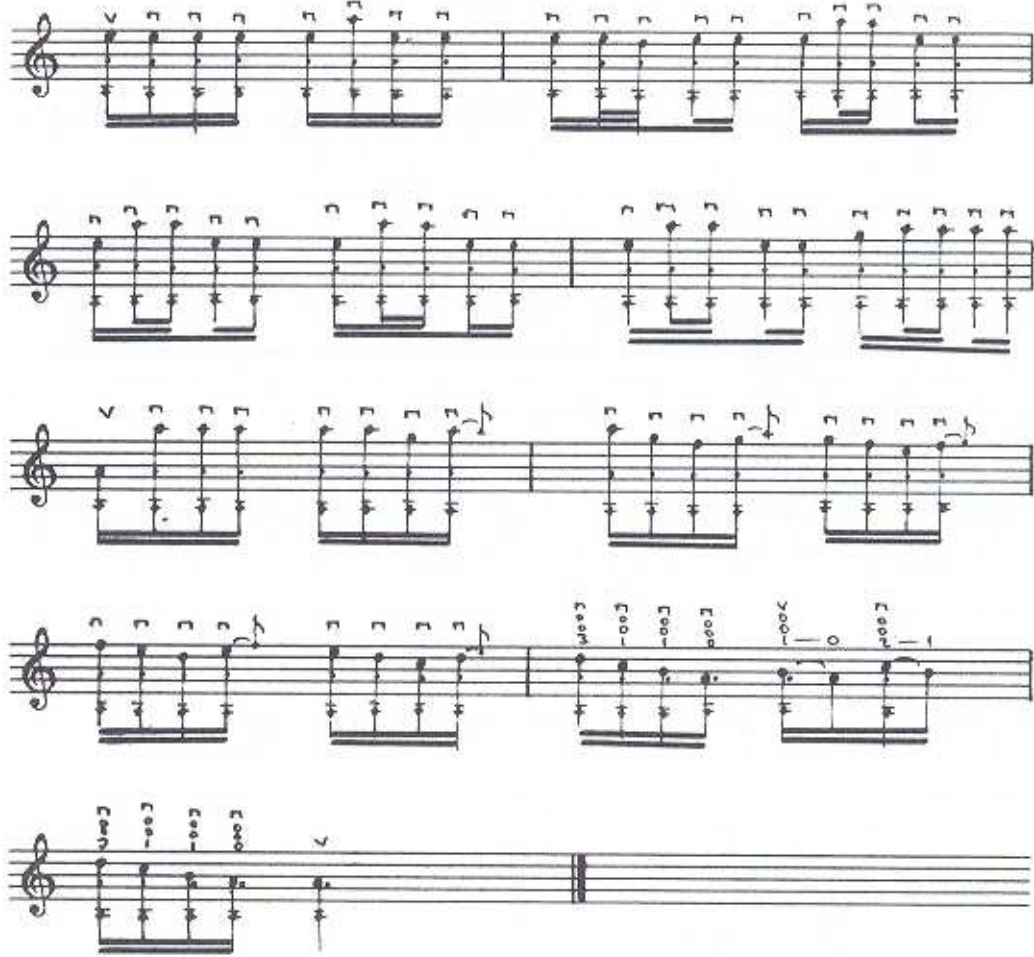
$\text{♩} = 60$

The musical score consists of seven staves, each representing a different string of the Üç Telli Kopuzu. The notation is a form of shorthand where letters and symbols are placed on the staves to indicate pitch and rhythm. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The score is written in a traditional style with a key signature of one flat (B-flat). The notation uses letters (C, E, G, A, B) and symbols (dots, lines) to represent notes and rhythms on a seven-staff system.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU

The musical score is composed of seven staves, each representing a line of music for the three-stringed kopuz. The notation is written in a staff with three lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of various notes, rests, and dynamic markings. The notation includes many 'p' (piano) and 'f' (forte) markings, indicating the volume of the notes. The music is written in a staff with three lines, representing the three strings of the instrument. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The music is written in a staff with three lines, representing the three strings of the instrument.

RAMAZAN GÜNGÖR ve ÜÇ TELLİ KOPUZU



EK-2

4. Bölümde Analizi Yapılan Erol Parlak Tarafından Notaya Alınmış Eserler

Örnek : Burdur
Kaynak: Ahmet Yamaç

Derleme : Muzaffer Sarısözen
Düzenleme: Arif Sağ
Erol Parlak
Erdal Erzincan
Nota : Erol Parlak

SERENLER

M. $\text{♩} = 144$

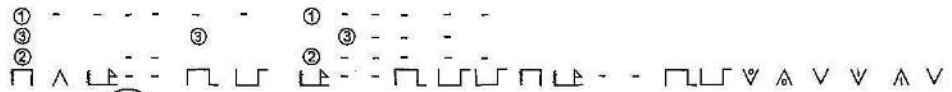
1. $\text{♩} = 144$

2. $\text{♩} = 144$

3. $\text{♩} = 144$

4. $\text{♩} = 144$

5. $\text{♩} = 144$



The first system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The third measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The fourth measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The fifth measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The sixth measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The seventh measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The eighth measure contains a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The bass staff begins with a bass clef and contains a half note (G3), a half note (F3), and a half note (E3). Above the treble staff, there are three 'V' symbols and a '3' symbol. Below the bass staff, there is a '0 (2)' symbol and a '3' symbol.

[illegible]

11 

14

First staff of music, measures 1-4. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes a treble clef, a key signature change to one flat, and a series of eighth and quarter notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a circle.

Derleme : Muzaffer Sarıgöç
Düzenleme: Erol Parlak
Nota : Erol Parlak

M. ♩=176

⑤ ① ② ① ② ② ① ② ① ②

1 2 3 4 5

0 1 3 1 1 1 0

3 3 3 1

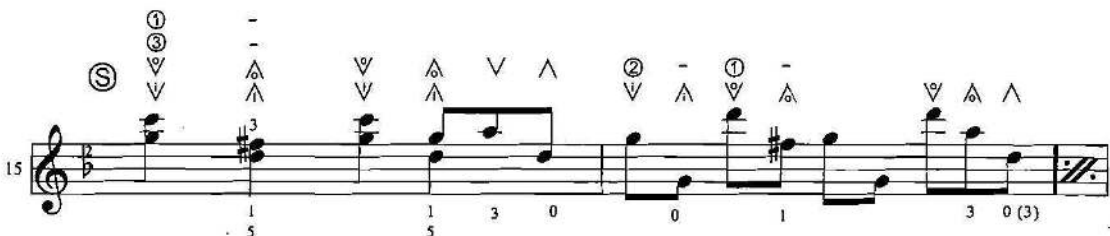
3

4

5

0 (1) 0 (1) 1 0 (1)





16

2 1 0 1 0 4

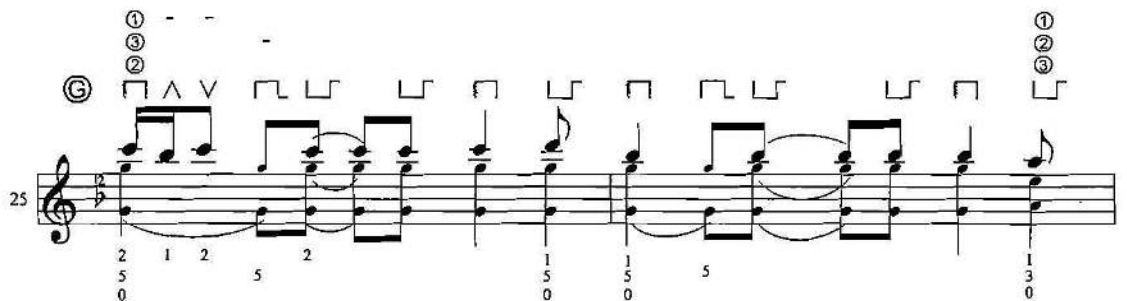
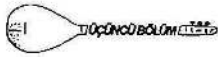
① - - -
② - - -
③ - - -
④ - - -

17

18

19

20



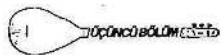
26

27

28

29

30



31

1 5 0 0 0 (1) 1 3 5 0

32

2 5 2 0 5 0 4 0 (4)

33

2 5 2 0 5 0 4 0 (4)

34

2 5 2 0 5 0 4 0 (4)



Düzenleme : Erol Parlak
Yorum, Notasyon : Erol Parlak

Kocaoğlan Zeybeği

pesanta

[illegible]

ff mf

stretto

$\boxtimes \wedge \sqcup \vee \sqcup \vee \wedge \vee \sqcup \wedge \vee \sqcup \sqcup \quad \sqcup \quad - \vee - \sqcup \vee \quad \boxtimes \quad \wedge \quad - \sqcup - \sqcup - \vee \wedge$

ff nyf

pesanta

ff mf

stretto

3 2
ff mf

espress.

ff mf

p ff mf

① ②
└───┘

4

A

☒ ሲቢቢ - ቲቢቢ ሆፕ ሆፕ ለቢቢ ሆፕ - ሃ ☒ ለሲቢቢ ሆፕ ሃ ቲቢ ሆፕ ሆ

5

ff mf

pesanta

6

ff mf *ff mf*

stretto

ff mf *ff mf*

espress.

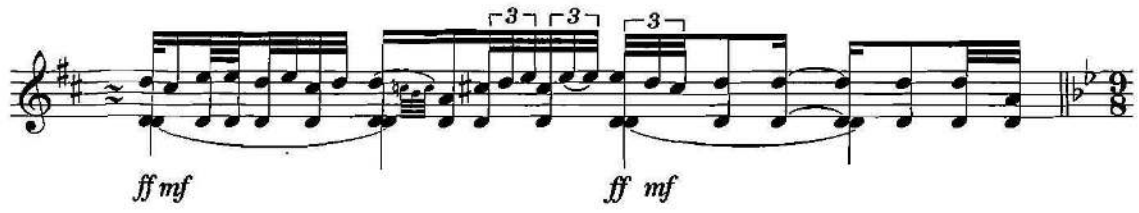
7

ff mf *p ff mf*

ff mf *ff mf*

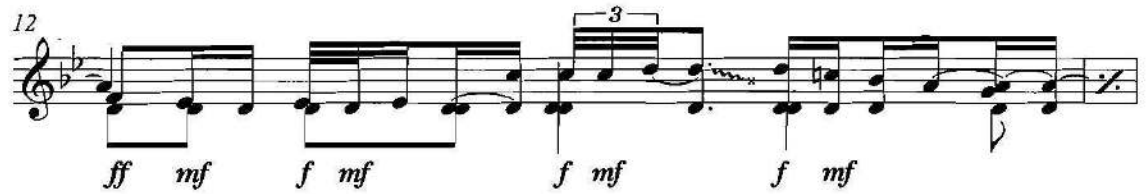
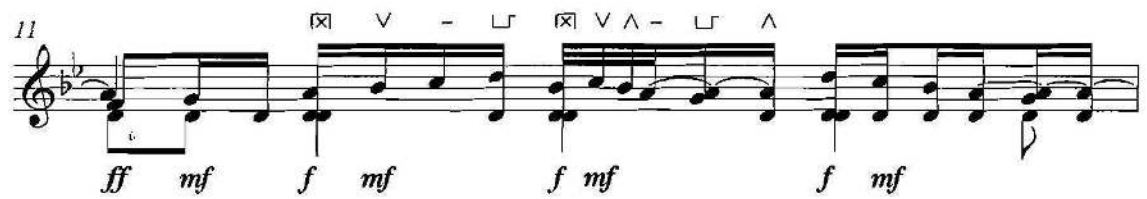
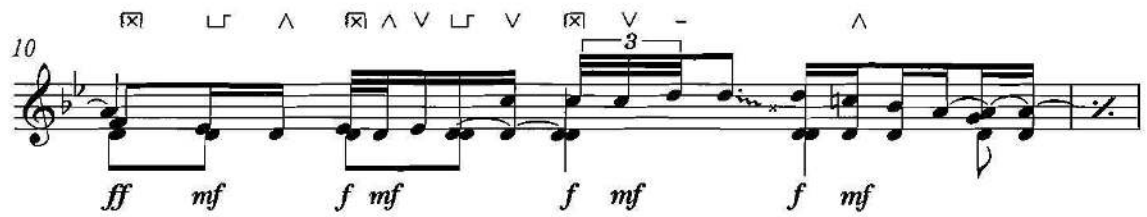
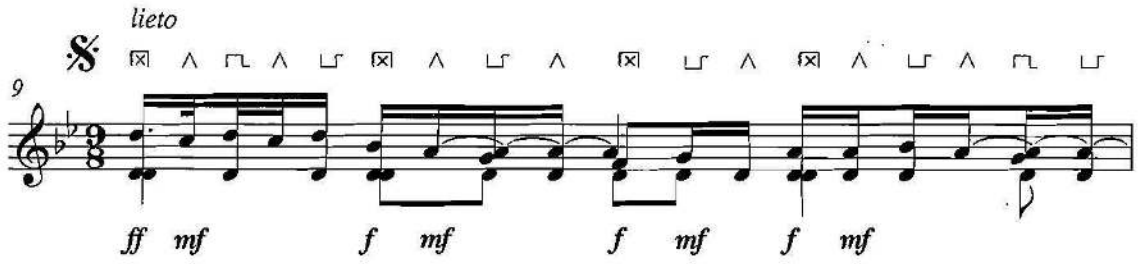
8

ff mf *p ff mf*



Metelik Oyun Havası

M. ♩ ≈ 84



13

ff mf f mf f mf f mf

14

ff mf f mf f mf f mf

15

estintino

mf p

SON

Müzik: Dertli Divanı

Düzenleme: Anıl Sağ
Erol Parlak
Erdal Erzincan
Nota : Erol Parlak

EFSANEYİM
(Altım Üstüm Kaç Kuruşluk)

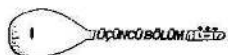
M. ♩ = 100

1.

2.

3.

4.



5

2

2 0 0 4

♯

13

Diagram 1: Musical notation for the first staff of 'The Wind'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '2'. The notation includes a repeat sign, a key signature change to one sharp, and a final sharp sign. The numbers 2, 0, 0, 4 are written below the staff, and 13 is written above the staff.

① - - - ② - - ③ -
 ∇ ∆ ∇ ∆ ∇ ∇ ∇ ∆
 ∇ ∆ ∇ ∆ ∇ ∇ ∇ ∆

7 2 0 2 5

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' and a downward arrow. The system ends with a quarter note G4.

10

1 0 2 0 - 5 1(3) 0(1) 0 4 0 5

5 2 - 5 - 3

11

2

2 2

0 5

4 4

Diagram showing musical notation for the first staff of the song. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. Above the staff, there are fingerings (numbers 1-5) and bowings (up and down bows) for the right hand. The first measure is a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The tenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eleventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twelfth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fourteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventeenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The nineteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twentieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twenty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirtieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fortieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The forty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fiftieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixtieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventy-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eightieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighty-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninetieth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-first measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninety-ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The hundredth measure is a half note chord (F4, A4, C5).

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is shown. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. Above the staff, there are several pairs of symbols: two downward-pointing triangles (▽) and two upward-pointing triangles (△). Below the staff, there are two pairs of numbers: '0 0' and '0 4'. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4, and a quarter note C5. It continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The system ends with a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note Bb5.

① - - - - ② ① - ② ① - ②
 V V A V A V A V V A
 13 4 4 1 0 2 2 4 0 2 2



② ① - - - - ② ① -

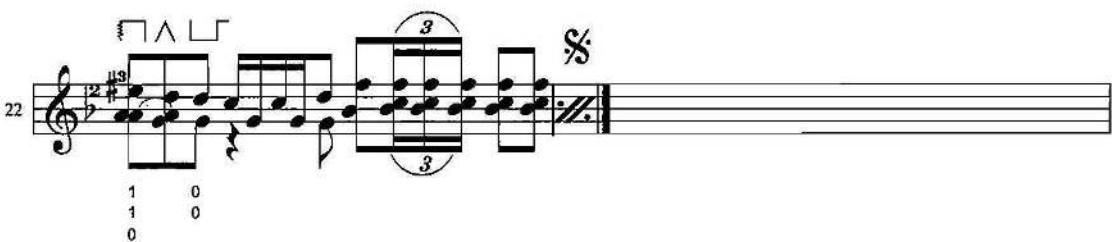
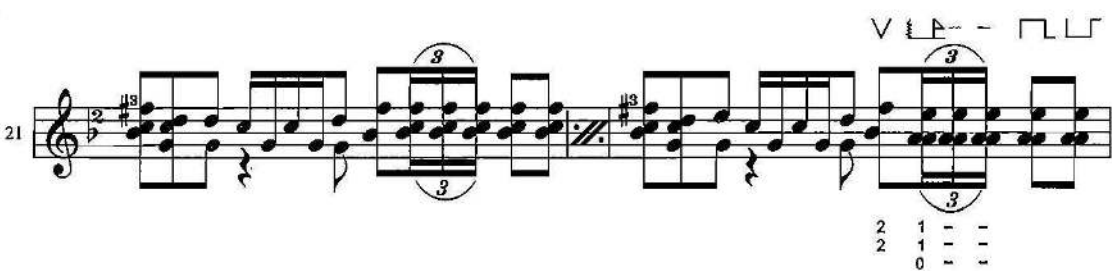
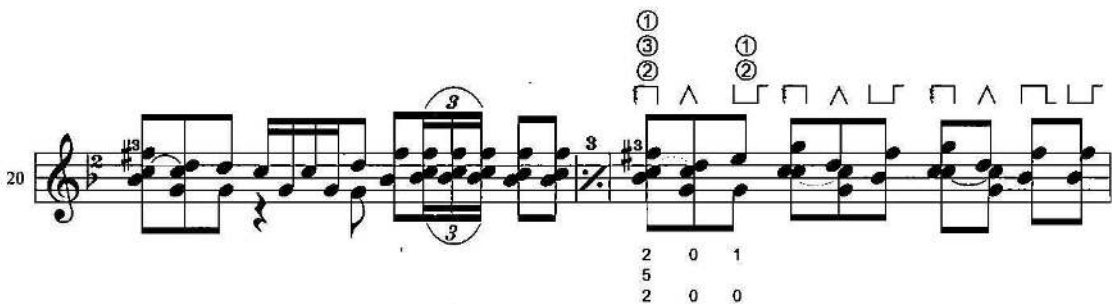
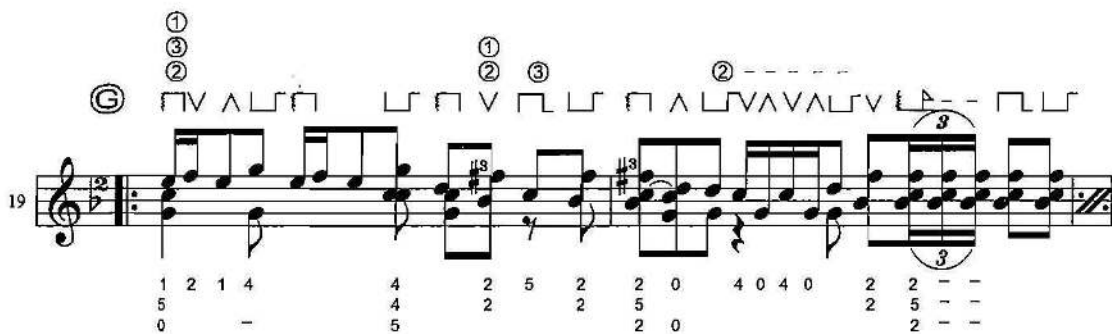
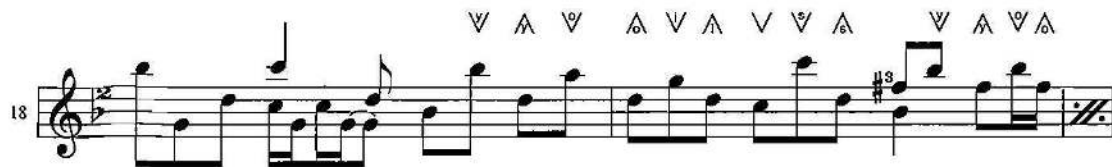
Λ ∇ Λ ∇ Λ ∇ Λ ∇ Λ

14

15

16

17



Yöre : Kütahya
Kaynak: Hisar'lı Ahmet

Düzenleme : Ali Kazım Akdağ
Notasyon : Ali Kazım Akdağ

Memberi

M. ♩ ≈ 90

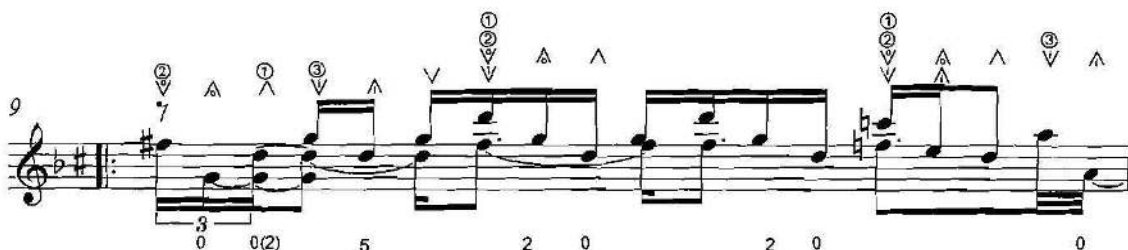
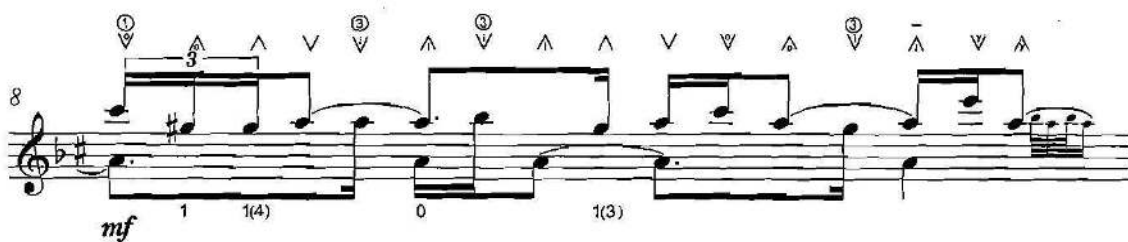
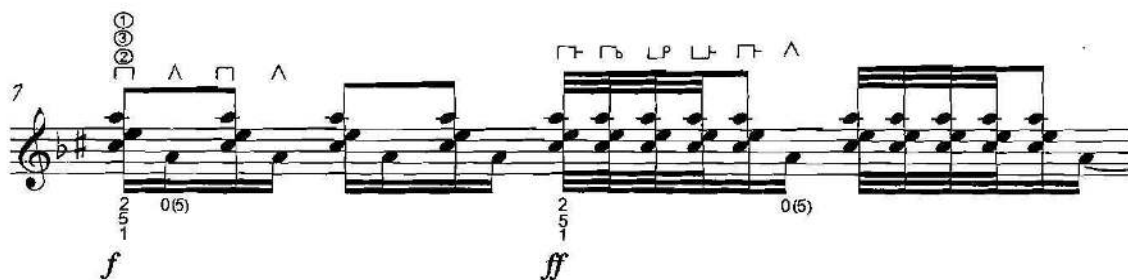
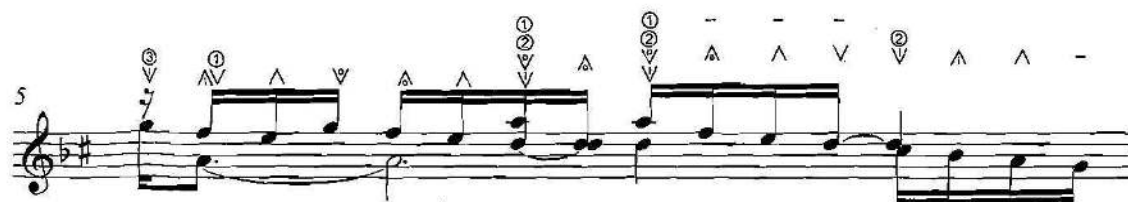
lieto-giocoso

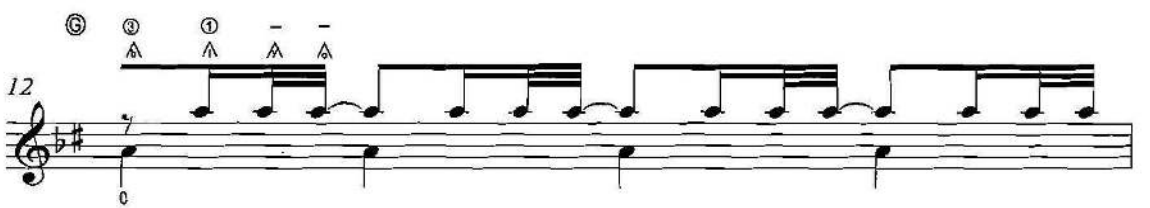
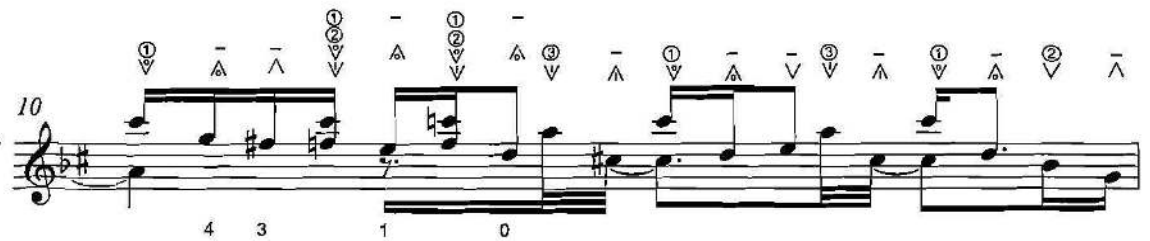
1. *f* *mf*

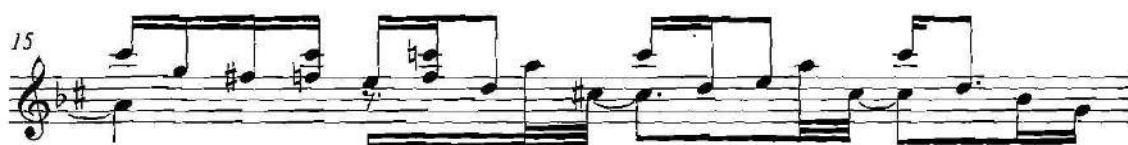
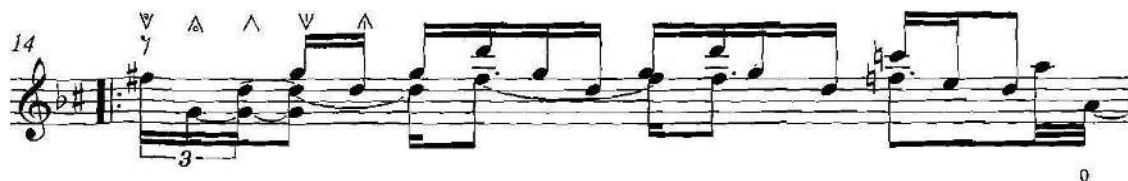
2. *mf*

3. *mf*

4.

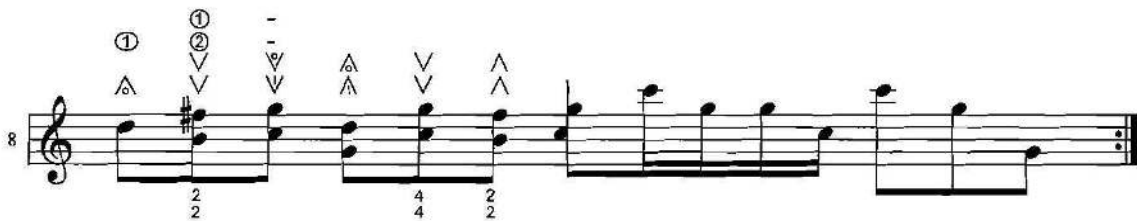








Derleme : Ank. Rad. Md. THM S
Düzenleme: Erol Parlak
Nota : Erol Parlak



11

12

13

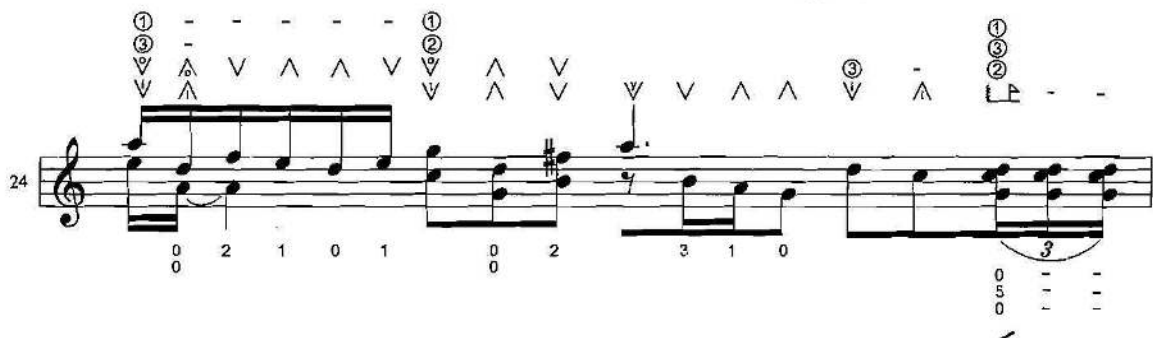
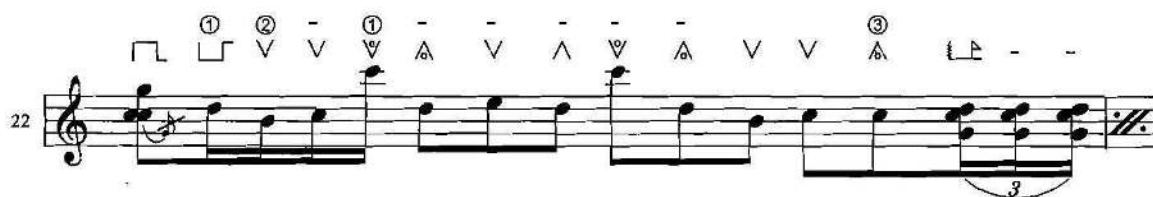
14

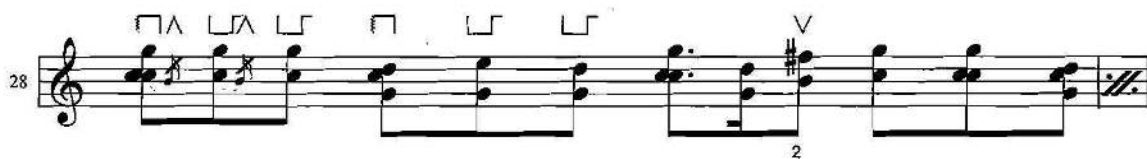
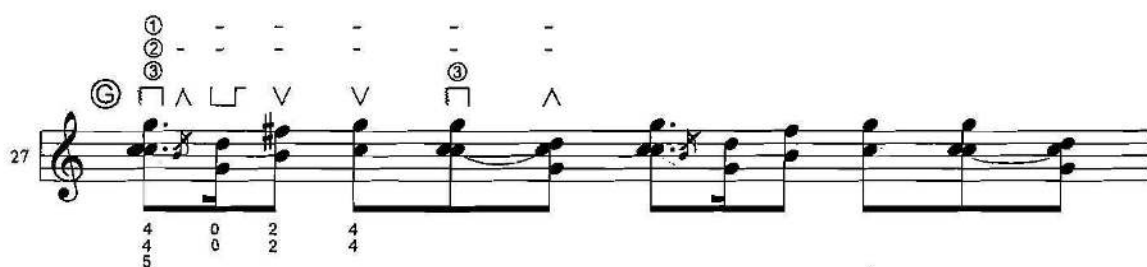
15

[illegible][illegible]

19. 

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. Above the staff, there are three numbered circles (1, 2, 3) indicating different parts of the song. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.





31

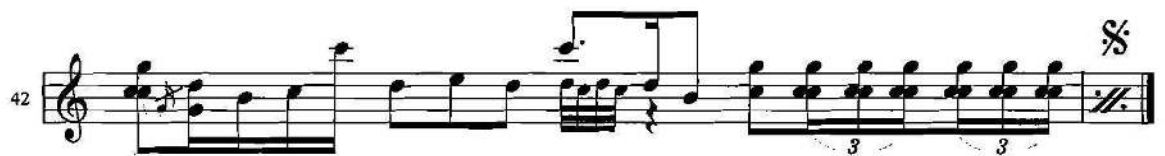
32

33

34

35

[illegible]



Yöre : Azerbaycan
Kaynak: Yöre Ekibi

KAYTAĞI

Derleme : Nida Tüfekçi
Düzenleme: Erdal Erzincan
Nota : Erol Parlak

M. $\text{♩} = 108$

1 $\text{♩} = 12$ $\text{♩} = 8$

4 2 1 2

0

2

0 1 2 1 2 0 1 0 1 2 1 2 0 1 2

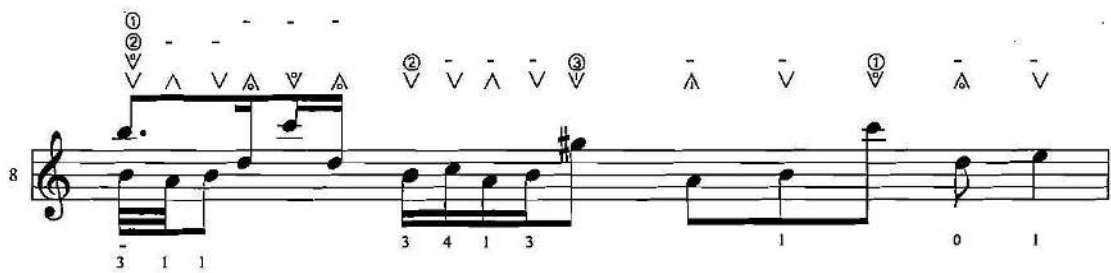
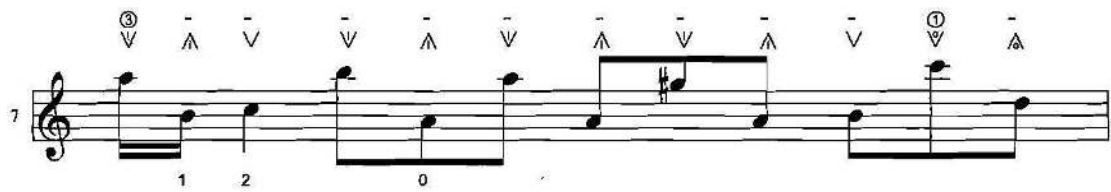
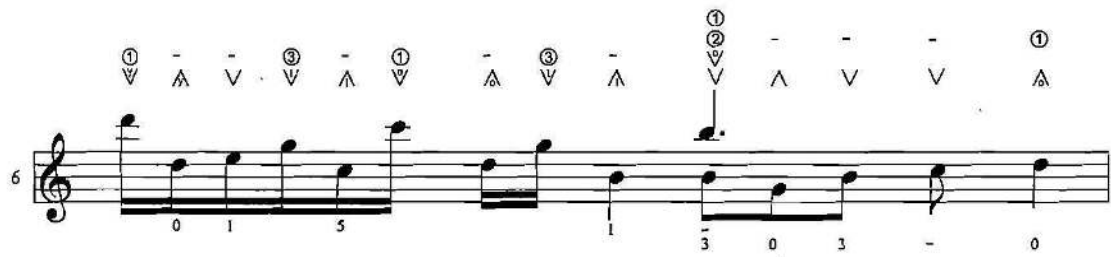
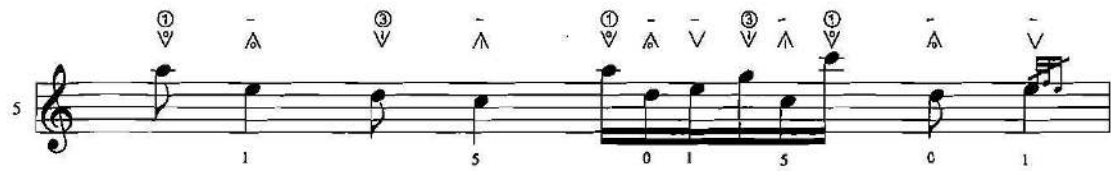
3

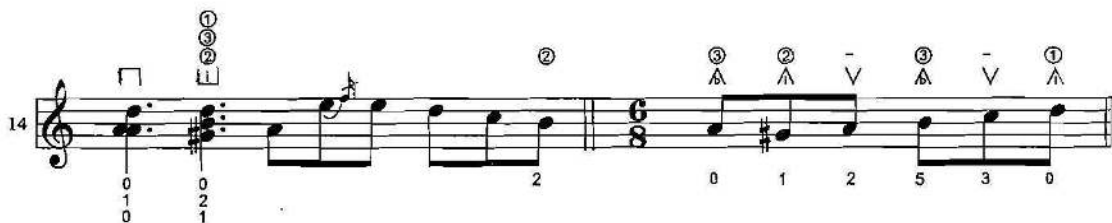
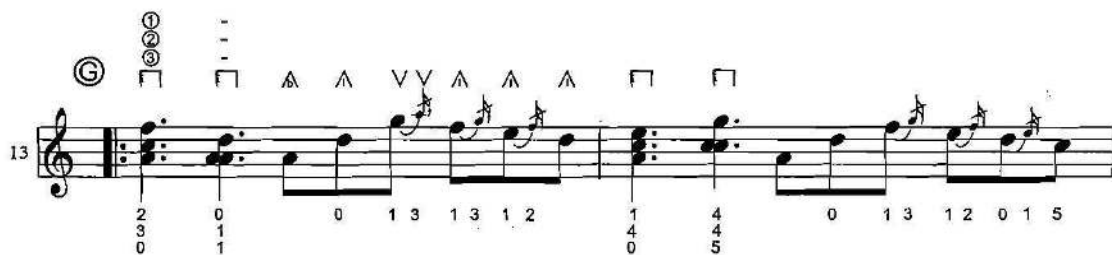
4 2 1 2

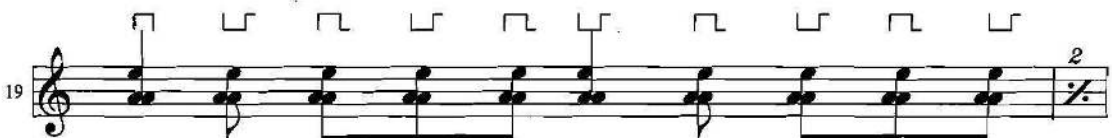
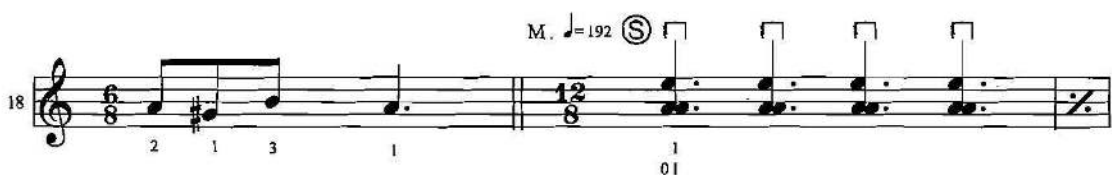
4

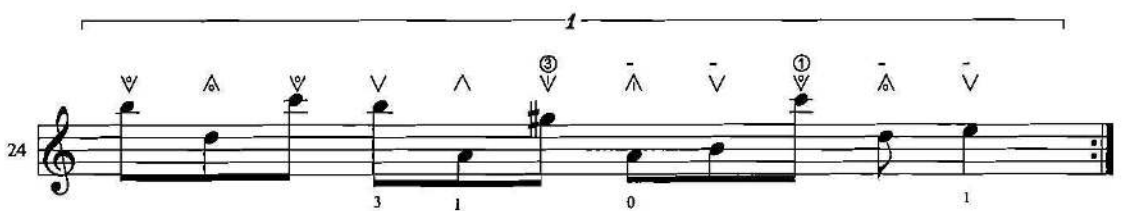
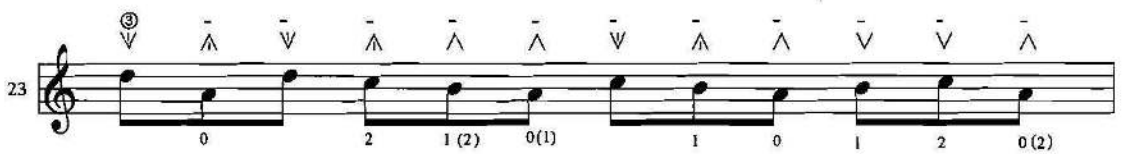
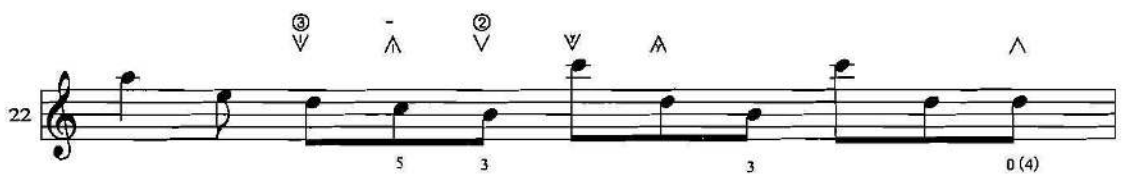
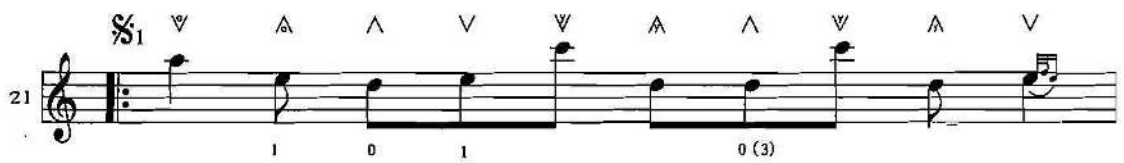
1 2 0 0

SON

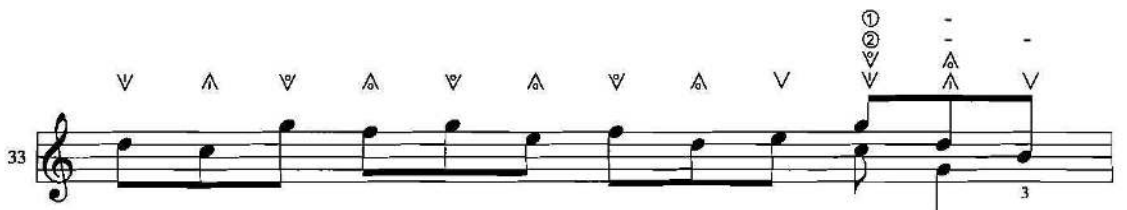
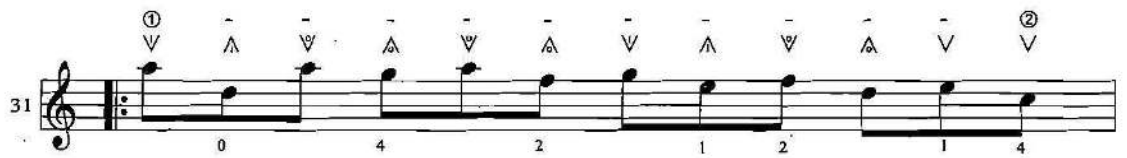


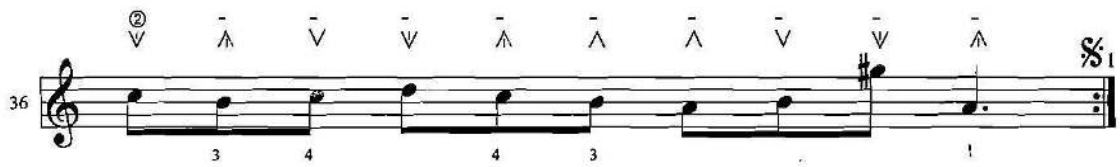












MÜzik: Erol Parlak

Düzenleme: Erol Parlak
Nota : Erol Parlak

GÖÇ YOLLARI

M. ♩ = 120

① ③ ① - - ③- ① -
⑤ ∇ Δ Δ ∇ Δ ∇ Δ. ∇ Δ ∇ Δ

1 0(4) 1 4 0 1

① - - ② ① ② ③ - ② - ① - - - ① - - ∇ ∇ Δ ∇ ② -
∇ Δ ∇ ∇ Δ ∇ ∇ Δ ∇ ∇ Δ ∇ ∇ Δ ∇ ∇ Δ ∇ ∇ Δ

2 4 0 2 5 2 4 0 1 1

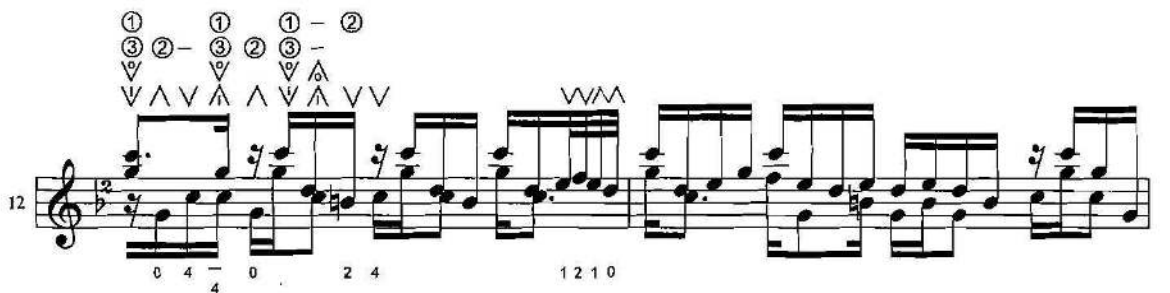
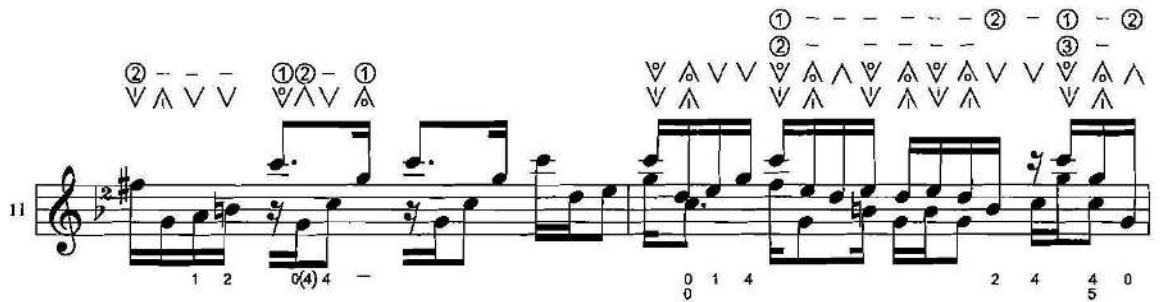
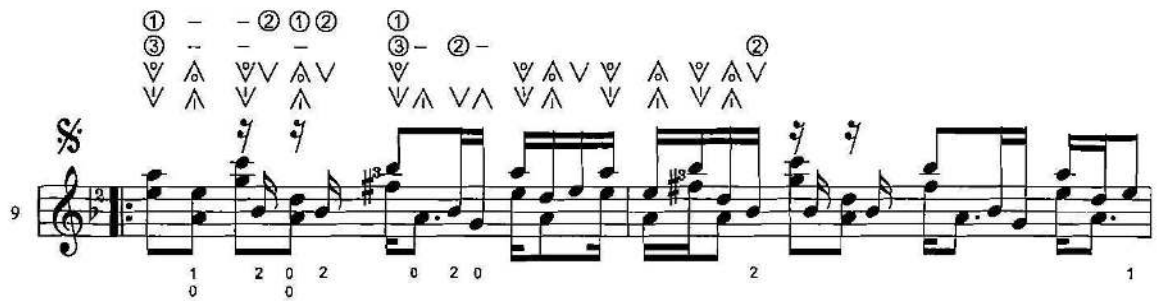
① - -
③ - -
∇ Δ Δ
∇ Δ

3 1 0 1(4) 0 1

∇ Δ ∇ ∇ Δ Δ ∇

4

5 



13

②

1 0 2 0(2) 2

15

②

② -

4 4 4 4

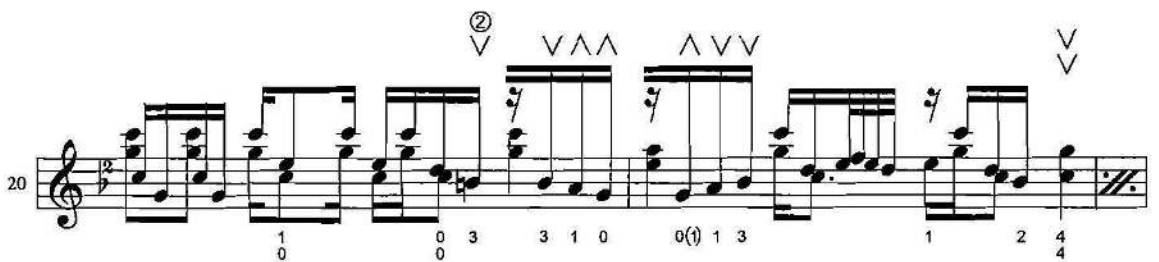
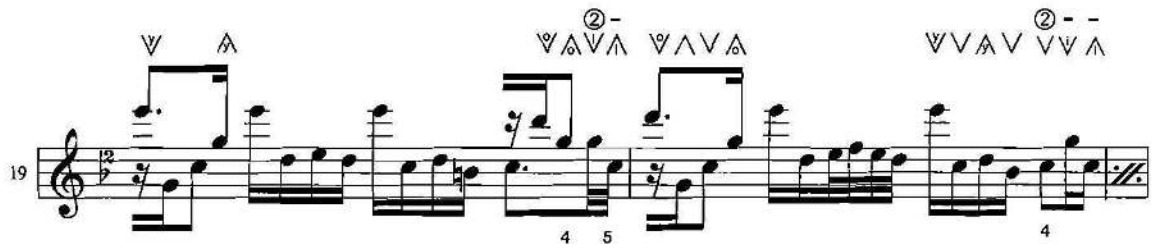
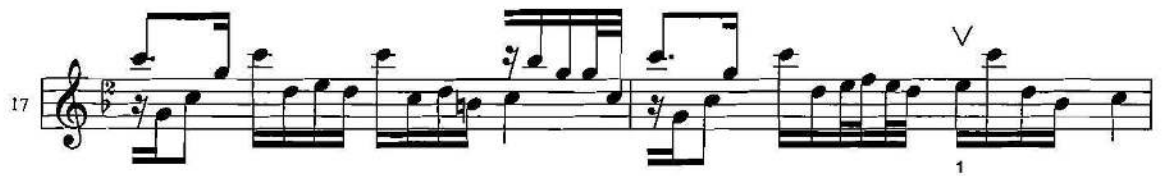
1 2 4

16

1 0

0 (i) 4

1 4 2 1 0 2



21

①
③
②
⑤

⑤

V V V V V V V V V V V V V V V V

0 2 4 - - - 0 2 4 2
5 2 4 - - - 0 2 4 2
0 2 4 - - - 0 2 4 2

3

22

V V V V V V V V V V V V V V V V

4 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

23

V V V V V V V V V V V V V V V V

24

V V V V V V V V V V V V V V V V



29

① - - -
② - - -

V A V V A V A V V A V A V V A A V V V A V

30

① -
② -
▽ ▲
▽ ▲

① -
② - -
▽ ▲
▽ ▲ ▽

31

0 0 0 2 1 0

[illegible]

33

③ - ① ③ - ① ②
 V ^ V ^ V
 V V V ^ V V

5 0(1) 5 0(1) 2 1 4 1 4

34

BAĞLAMA UVERTÜRÜ

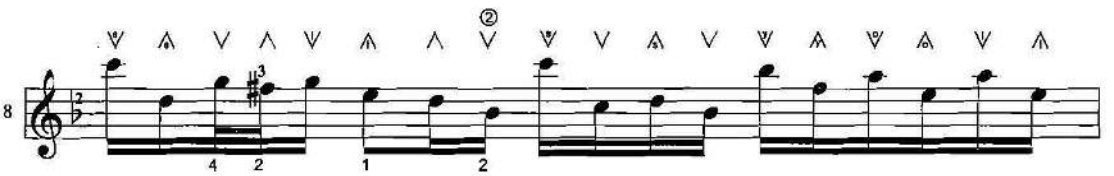
M. ♩ = 120

1. 

2. 

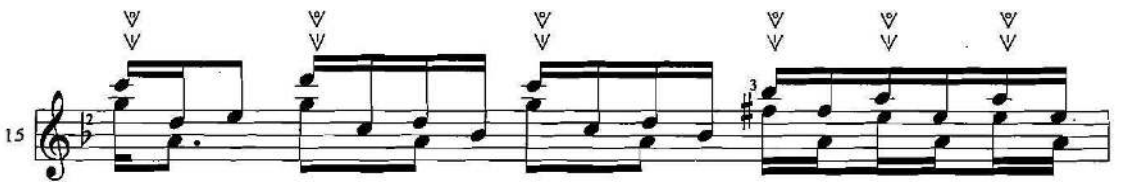
3. 

4. 

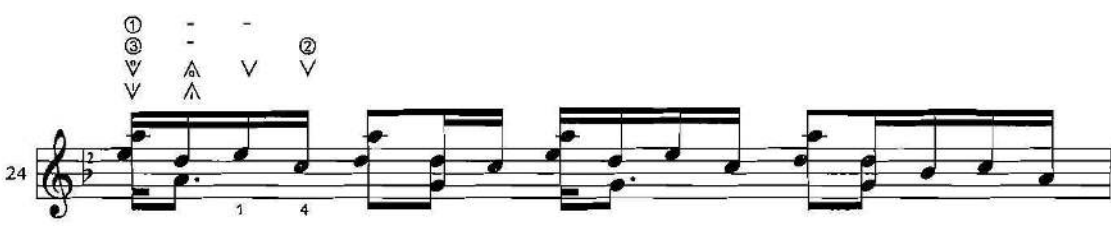
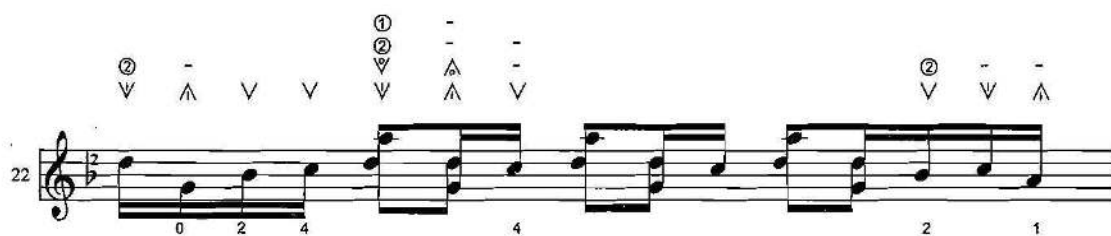


The first system of the musical score for 'The Little Boat' is shown. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff. Above the staff, there are three measures of rests, each marked with a circled number: ①, ③, and ⑤. Below the staff, there are three measures of rests, each marked with a circled number: ②, ④, and ⑥. The melody starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, then a quarter note on B4, and a quarter note on A4. This is followed by a half note on G4, then a half note on F4, and a half note on E4. The system ends with a quarter note on D4.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is shown. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, child-friendly style. Above the staff, there are four groups of three notes each, each group preceded by a downward-pointing triangle symbol (▽). The notes are: G4, A4, Bb4; A4, Bb4, C5; Bb4, A4, G4; and F4, G4, A4. The first measure of the melody is marked with a '12' in a box, indicating the starting point for the first reading.







25

3

26

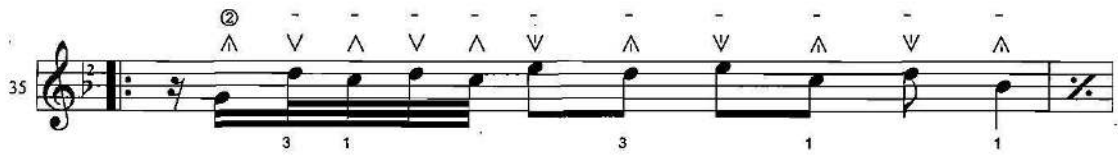
1

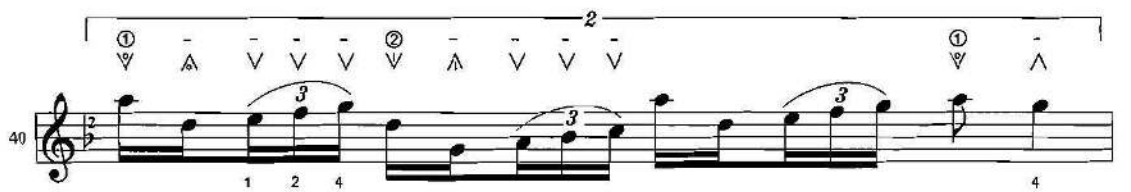
27

2

28

4





41

①
③
②

⑤

4 5 0

0 (2)

3

5 2 0

42

4 5 0

1

4 1

2 0

2

43

4 5 0

2 1 0

2 4 0

44

①
②

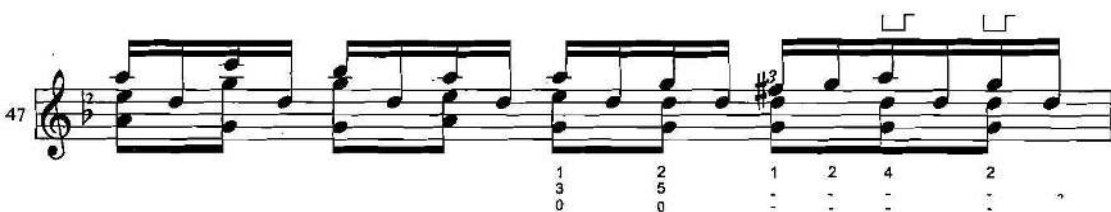
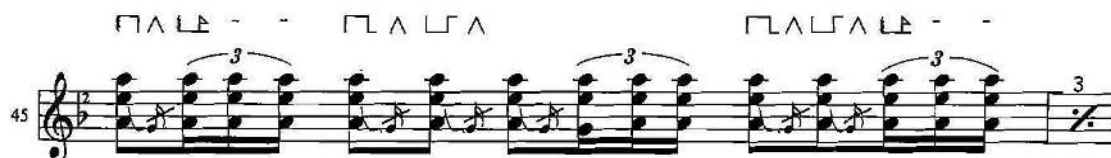
③

③

1 2 4 0 0 1 0

5 3 0

0





EK-3

Analizi Yapılan Eserlerin TRT Repertuarında Kayıtlı Notaları

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 832
İNCELEME TARİHİ: 4 / 10 / 1974

YÖRESİ
BURDUR

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN TEPELİ

SERENLER

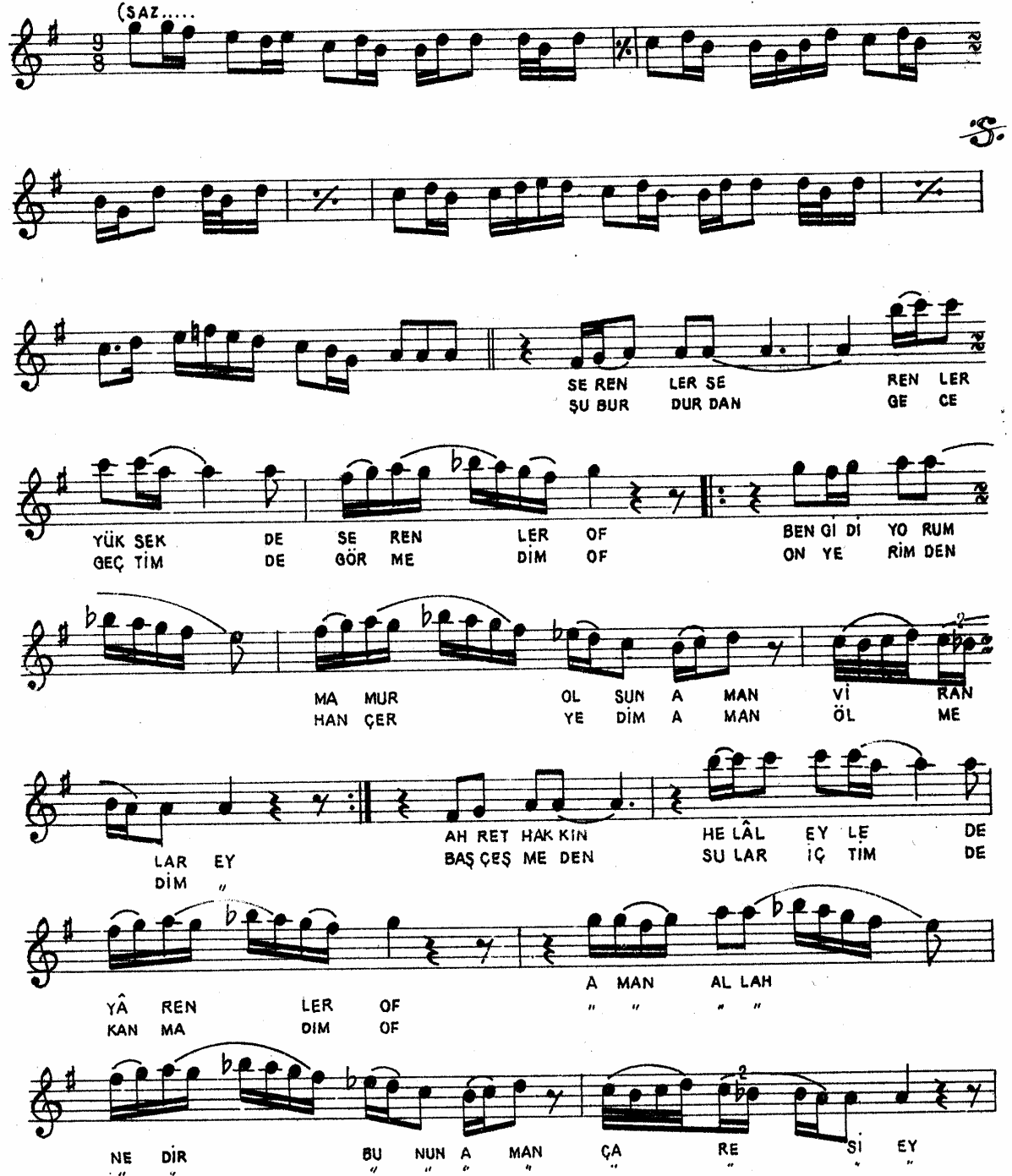
DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
2 / 5 / 1946

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

(SAZ.....)



SE REN LER SE DUR DAN REN LER GE CE

YÜK SEK DE SE REN LER OF BEN Gİ Dİ YO RUM
GEÇ TİM DE GÖR ME DİM OF ON YE RİM DEN

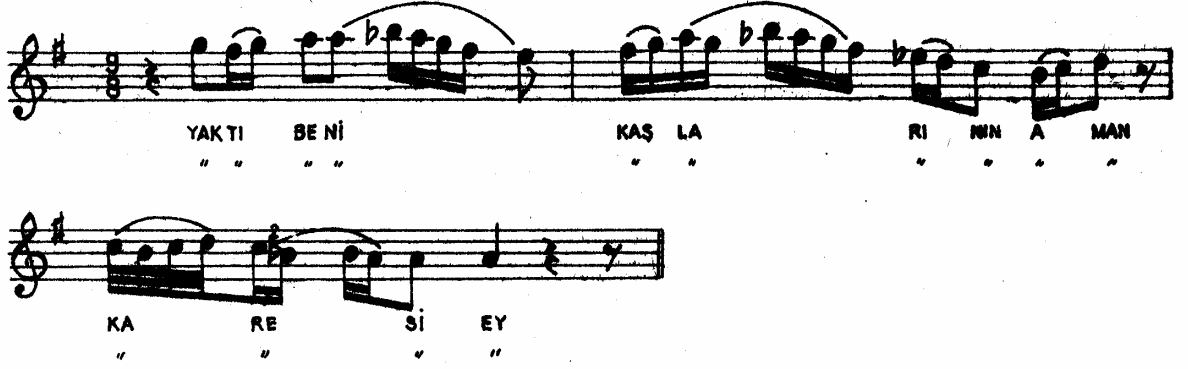
MA MUR OL SUN A MAN Vİ RAN
HAN ÇER YE DİM A MAN ÖL ME

LAR EY AH RET HAK KIN HE LÂL EY LE DE
DİM BAŞ ÇEŞ ME DEN SU LAR İÇ TİM DE

YÂ REN LER OF A MAN AL LAH
KAN MA DİM OF " " " "

NE DİR BU NUN A MAN ÇA RE Sİ EY

SERENLER
(2)



(1)

SERENLER, SERENLER YÜKSEK DE SERENLER OF
BEN GİDİYORUM MAMUR OLSUN (Aman) VİRANLAR EY
AHRET HAKKIN HELÂL EYLE DE YÂRENLER OF

(Bağlantı)

AMAN ALLAH NEDİR BUNUN AMAN ÇARESİ EY
YAKTI BENİ KAŞLARININ KARESİ AMAN KARESİ EY

(2)

ŞU BURDURDAN GECE GEÇTİM DE GÖRMEDİM OF
ON YERİMDEN HANÇER YEDİM AMAN ÖLMEDİM EY
BAŞ ÇEŞMEDEN SULAR İÇDİM DE KANMADIM OF

(Bağlantı)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 493
İNCELEME TARİHİ: 22/11/1973

(1)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
BURDUR DOLAYLARI

DERLEME TARİHİ
2/6/1951

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET YAMACI

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR

(TEKE HAVASI ÇEŞİDİ)

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

YAY LA YOL LA RIN DA YÜ RÜ
YÜP GE LİR OY GE LİN OY GE LİN
OY GE LİN AL LI ŞAL VA RI NI SÜ RÜ
YÜP GE Lİ RA MA NA MA NA NA MAN
(SAZ.....)
BEN VAR MAM O RA LI YA O RA DA DU
RA LI YA AL LAH NA SİP EY LE SİN DA VUL LU ZUR NA LI YA
(SAZ.....)

(2)

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR



(1)

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)
ALLI SALVARINI SÜRÜYÜP GELİR AMAN AMAN AMAN
BEN VARMAM ORALIYA, ORADA DURALIYA
ALLAH NASİP EYLESİN, DAVULLU ZURNALIYA

(2)

YAYLA YOLLARINDA BİTEN NANELER (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)
İNCE BELLİ KIZ DOĞURMUŞ ANNELER AMAN AMAN AMAN
BEN VARMAM İNEKLİYE, YOGURDU SİNEKLİYE
ALLAH NASİP EYLESİN, OMUZU TÜFEKLİYE

(3)

YAYLA YOLLARINDA MENEVŞE AÇMIŞ (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)
SEVDİĞİM O GÜZEL DAĞLARA KAÇMIŞ AMAN AMAN AMAN
ÜNLEDİM AYŞE DİYE
ODAYI DÖŞE DİYE
ÜNLEDİM FATMA DİYE
KAŞLARIN ÇATMA DİYE
ÜNLEDİM GÜLSÜM DİYE
YANIMA GELSİN DİYE

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 294 - 8/6/1973

YÖRESİ
KÜTAHYA

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET İNEGÖLLÜ

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

HİSARDAN İNMEM DİYOR (Menberi)

SÜRE:

HEY HEY HEY Hİ SAR DAN İN MEM Dİ YO RU
HAY Dİ BAS MA DAN GİY MEM Dİ YOR PA ŞAM BAS MA DAN GİY
MEM Dİ YOR KES Tİ RİR SEN PUL LU KES
YA Nİ NA GEL MEM Dİ YOR MEN BE Rİ DİR YAL LAH YAL LAH
PEM BE Lİ DİR Gİ ZİN A Dİ
MEN BE Rİ AL BA LAT ŞİN DAN ÇEM BE Rİ
PEM BE Lİ AĞ LAT MA YIN DİL BE Rİ
BEN YAN DI MAM MA NA MAN

(1)

Kalenin ardındayım
Saatin dördündeyim
Eller uykusun uyur
Ben yârin derdindeyim
Menberidir yallah yallah menberi
Al başından çemberi
Ağlatmayın dilberi
Ben yandım aman aman

(2)

Ey pınar eşme pınar
Derdimideşme pınar
Yârim başına gelirse
Su ver söyleşme pınar
Pembelidir gızın adı pembeli
Al başından çemberi
Ağlatmayın dilberi
Ben yandım aman aman

NOT: Türkünün Nevşehir dolaylarındaki bir çeşitlemesi de vardır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 3036
İNCELEME TARİHİ:

DERLEYEN
TRT Ank. Radyosu

YÖRESİ
ERZURUM

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ: ♩. ♩. = 60

HA BU DİYAR

NOTAYA ALAN
İSMET AKYOL

HA BUDİ YAR HA BUDİ YAR HA BUDİ HA BUDİ HA BUDİ YAR
" " " " " " " " " " " " " "

E LE Dİ RO ĞUL E LE DİR ŞİMDİKİ ZA MAN BE LE DİR
GE CE — ÇIK TI MA YA ZA SARIL — DIM BİR BE YA ZA

AL MIŞ YA Rİ YA Nİ NA HEMÖ PİR HEMSÖY LE TİR
E LE BİR VAR SEV Mİ ŞEM HEMO KU YA HEM YA ZA

HA BUDİ YAR HA BUDİ YAR HA BUDİ HA BUDİ HA BUDİ YAR
" " " " " " " " " " " " " "

(BAĞLANTI) (HA BU DİYAR HA BU DİYAR
HA BU Dİ HA BU Dİ HA BU DİYAR

(1)

ELEDİR OĞUL ELEDİR
ŞİMDİKİ ZAMAN BELEDİR
ALMIŞ YARİ YANINA
HEM ÖPİR HEM SÖYLETİR

(BAĞLANTI)

(2)

GECE ÇIKTIM AYAZA
SARILDIM BİR BEYAZA
ELE BİR YAR SEYMIŞEM
HEM OKUYA HEM YAZA

(BAĞLANTI)

KAYTAĞI

derleyen : nida tüfekçi

kaynak : mahalli ekip

nota : nida tüfekçi

yöre : azerbaycan

SÜRESİ: 116

[illegible]

KAYNAKÇA

ALP, Sedat

2005 Hitit Güneşi, 3. Basım, Ankara: TÜBİTAK Yay.

ALP, Sedat

1999 Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap, Ankara: Kavaklıdere Kültür Yay.

AKURGAL, Ekrem

2005 Anadolu Kültür Tarihi, 18. Basım, Ankara: TÜBİTAK Yay.

ATAMAN, Sadi Y.

1977 “Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği”, 1.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildiriler, III. Cilt, Halk Müziği-Oyun-Eğlence, Ankara: A.Ü. Basımevi, 107-128.

BACHMANN, Werner

2004 “Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları”, O. ELBAŞ, de diğerleri, 1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara: DÖSİMM Basımevi, 7-15.

BAKİHANOVA, Zarife

2003 Armoni, Ankara: Bilkent Üniversitesi Yay.

BUDAK, Ogün A.

2000 Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

CANGAL, Nurhan

1999 Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

ÇİNE, Hamit

2003 Burdur'dan Damlalar, 2. Basım, Burdur: Arzu Ofset ve Reklam Ajansı.

ÇİNE, Hamit

1993 Üçtelli Bağlama Metodu, İzmir

DİNÇOL, Belkıs

1999 Eski Önasya ve Mısır'da Müzik, İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yay.

DUMBRİLL, Richard J.

1998 The Archaeomusicology of the Ancient Near East, 2. Ed., London: Tadema Press

EMNALAR, Atınc

1998 Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

EKİCİ, Savaş

1993 Ramazan Güngör ve Üçtelli Kopuzu, Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yay.

GAZİMİHAL, Mahmut R.

2001 Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İLERİCİ, Kemal

1981 Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, 2.Basım, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

KARASAR, Niyazi

1998 Bilimsel Araştırma Yöntemi, 8.Basım, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KAYGISIZ, Mehmet

2000 Türklerde Müzik, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KORSAKOF, N. Rimsky

1996 Kuramsal ve Uygulamalı Armoni, (Çev. Ahmet Muhtar Ataman),3. Baskı, İzmir: Levent Müzik Evi.

LAWERGREN, Bo

2004 “Eski Anadolu’da Telli Çalgılar”, O. ELBAŞ, de diğerleri, 1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, Ankara: DÖSİMM Basımevi, 16-26.

LEVENT, Necdet

1998 Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi, İzmir: Piyasa Matbaası.

LEVİN, Theodore

1996 The Hundred Thousand Fools of God : Musical Travels in Central Asia, Bloomington : Indiana University Press.

MAAS, Martha

1989 Stringed Instruments of Ancient Greece, New Haven: Yale University Press.

ÖGEL, Bahaeddin

1991 Türk Kültür Tarihine Giriş, c.9, Ankara Kültür Bakanlığı Yay.

PARLAK, Erol

2000 Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

PARLAK, Erol

2001 Şelpe (El İle Bağlama Çalma) Tekniği Metodu 1, Aktüel Yayınları.

PARLAK, Erol

2005 Şelpe (El İle Bağlama Çalma) Tekniği Metodu 2, Aktüel Yayınları.

POLIN, Claire C. J.

1954 Music of the Ancient Near East, Westport, Conn: Greenwood Press.

SAĞLAM, Atilla

2001 Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi, İstanbul: Pan Yayıncılık ve Maça Müzik.

SACHS, Curt

1940 The History of Musical Instruments, New York: W.W. Norton & Company Inc.

SACHS, Curt

1943 The Rise of Music in the Ancient East and West, New York: W.W. Norton & Company Inc.

TUNCER, Berna

2005 Eski Çağ Kilikya Çalgıları, İstanbul: Pan Yayınları.

(der.) TURHAN, Salih

2000 Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, 2. Basım, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

UÇAN, Ali

2000 Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ULUDEMİR, Muammer

1995 Eskişehir Semahları, Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yay.

YILMAZ, Zeki

1994 Türk Musikisi Dersleri, İstanbul: Çağlar Yay.

ZEREN, Ayhan

2003 Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÖZGEÇMİŞ

Zeynep Gülay Kızıler 1982 yılında İstanbul’da doğdu. Lise öğrenimini Burhaniye Yabancı Dil Ağırlıklı Lisesi’nde 2000 yılında tamamladıktan sonra aynı yıl Hacettepe Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık (İng.) Bölümü’nde lisans eğitime başladı; bu okuldan 2004 yılında mezun oldu. 2004 yılının Eylül ayında Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı’na kabul edildi.