



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

NİDA TÜFEKÇİ'NİN BAĞLAMA İCRASININ ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Serdar ÇAKIN

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gökhan EKİM

Şubat 2025



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

NİDA TÜFEKÇİ'NİN BAĞLAMA İCRASININ ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Serdar ÇAKIN
220221009

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Prof. Dr. Gökhan EKİM

Şubat 2025

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 220221009 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Serdar ÇAKIN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "Nida Tüfekçi'nin Bağlama İcrasının Analizi" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

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

Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Sevilay GÖK
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 27. 02. 2025
Savunma Tarihi : 26. 03. 2025



ETİK BEYAN

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

Şubat 2025

İmza

Serdar ÇAKIN



ÖNSÖZ

Çalışmanın adı konulduğu andan itibaren, Türk kültürüne sayısız hizmetlerde bulunmuş, bağlama icracılığına damgasını vuran ve birçok sanatçıya ilham veren bir ustayı araştırmaya cesaret edebilmek, en temel motivasyon kaynağım olmuştur. Ayrıca Nida Tüfekçi'nin komple bir folklor araştırmacısı olması ve bütün sanat camiası tarafından bir ekol/okul olarak kabul edilmesi, bu çalışmanın ne kadar önemli olduğunu bana sürekli olarak hatırlatmıştır. Netice itibarıyla, böylesine güçlü sanatkârların icralarını, hayatlarını ve mücadelelerini araştırmalara konu etmenin, bilimsel çerçevede faydalı olacağını düşünürken, kendi araştırmamın da alana katkı sağlamasını umuyorum.

Çalışma sürecinde ve çalışma öncesinde bilgisini, birikimini ve değerli görüşlerini benden hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Gökhan Ekim hocama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Çalışma evresinde, kaynak oluşturmamda bana yardımlarını sunan Süleyman Şenel, Gamze Tüfekçi ve Çetin Akdeniz hocalarıma çok teşekkür ediyorum. Hayatımın her alanında her dakika heyecanımı diri tutan, bugünlere gelmemdeki en büyük katkıları sağlayan ve sabrını benden esirgemeyen değerli aile üyelerim Ceren Genç'e, İsmail ve Raziye Ertörün'e, İclal Öngüç'e, Mehmet Öngüç'e, Ayper Erol'a ve rahmetli babam Muhammet Çakın'a sevgi ve saygılarımla teşekkürlerimi arz ediyorum. Ayrıca bu çalışmayı beni türkülerle, bağlamayla ve sanatla tanıştıran rahmetli dedem Hasan Erol'a ithaf ediyorum.

İmza

Şubat 2025

Serdar ÇAKIN



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	i
ETİK BEYAN.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
ÖZET	xvi
SUMMARY	xviii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Yöntemi	2
1.2. Problem Durumu	3
1.2.1. Alt Problemler	3
1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları	4
1.5. Çalışmanın Varsayımları	5
1.6. Evren ve Örneklemi.....	5
2. NİDA TÜFEKÇİ'NİN KISA BİYOGRAFİSİ	6
2.1. Cumhuriyet Dönemi Derleme Çalışmaları ve Yurttan Sesler Topluluğu	8
2.2. Nida Tüfekçi'nin Radyo, Yurttan Sesler Topluluğu ve TRT ile İlişkisi	11
2.3. Nida Tüfekçi'nin İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Yılları	13
2.4. Eğitimci Nida Tüfekçi ve Yetiştirdiği Öğrencileri.....	15
2.5. Nida Tüfekçi'nin Müzik Anlayışı ve Etkilendiği Olgular	17
2.6. Nida Tüfekçi ve Derleme Çalışmaları	22
2.7. Nida Tüfekçi'nin Türk Halk Müziği ile İlgili Görüşleri	23
2.8. Nida Tüfekçi'nin Bağlama Hakkındaki Görüşleri	24
2.9. Folklorcu Nida Tüfekçi.....	25
2.10. Ekol Nida Tüfekçi	26
3. BAĞLAMADA TAVİR KAVRAMI	28
3.1. Sürmeli Tavrı ve Nida Tüfekçi	29
3.2. Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi	31
3.3. Dersini Almış Da Ediyor Ezber Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi.....	33

3.4. Yeşil Ayna Takındın Mı Beline Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi.....	34
4. NİDA TÜFEKÇİ’NİN BAĞLAMA İCRASININ ANALİZİ	36
4.1. Kırık Havalar	36
4.2. Azeri Oyun Havası (Kars) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	36
4.3. Misket Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	40
4.4. Al Kâğıt Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	43
4.5. Şu Dalmadan Geçtin Mi (Yörük Ali) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi ...	45
4.6. Alı Turnam Bizim Ele Varırsan Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	46
4.7. Alı Turnam Bizim Ele Varırsan Adlı Eserin İkinci Versiyonunun Bağlama İcrasının Analizi.....	48
4.8. Gine Dertli Dertli Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi.....	48
4.9. Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez (Cemal’ım) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi.....	50
4.10. Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi.....	51
4.11. Aslan Mustafam Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	53
4.12. Hüdayda Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi	54
5. AÇIŞ KAVRAMI	58
5.1. Doğaçlama	58
5.2. Uzun Havalar	58
5.3. Açış İcraları.....	59
5.4. Nida Tüfekçi’nin Açış Uygulamaları.....	61
5.5. Tüfekçi’nin Bozlak Türüne Ait Olan Açışın Analizi	61
5.6. Hüdayda Adlı Türkünün Önüne Yapılan Açış.....	71
5.7. Yatıvermiş Kargalı’nın Özüne Adlı Uzun Havanın Açışı	83
5.8. Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü Türküsünün Önüne Yapılan Açış.....	84
5.9. Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli.....	85
5.10. Ak Sinne’ye Vardım Koyun Yaymaya Adlı Eserin Önüne Yapılan Açış	86
5.11. Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Adlı Eserin Önüne Yapılan Açış	87
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	90
6.1. Sonuçlar	90
6.2. Öneriler.....	93
KAYNAKÇA.....	94
FİLMOGRAFİ.....	97
DİSKOGRAFİ.....	99
EKLER.....	101

KISALTMALAR

TRT: TÜRKİYE RADYO TELEVİZYON KURUMU

bk. BAKINIZ

vb. VE BENZERİ

vs. VESÂİRE



ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 2.1 Nida Tüfekçi'nin program faaliyetlerinin tablolaştırılmış hâli. 7





ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Muzaffer Sarısözen'in derleme faaliyetleri sırasında çekilen bir fotoğrafı. 10	
Şekil 2.2 Nida Tüfekçi, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı jüri üyeliği sırasında çekilen bir fotoğraf. 14	14
Şekil 2.3 Nida Tüfekçi ve İbrahim Tatlıses.19	19
Şekil 3.1 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 1.31	31
Şekil 3.2 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 2.31	31
Şekil 3.3 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 3.32	32
Şekil 3.4 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 4.32	32
Şekil 3.5 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 5.33	33
Şekil 3.6 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 1..... 33	33
Şekil 3.7 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 2..... 34	34
Şekil 3.8 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 3..... 34	34
Şekil 3.9 Yeşil Ayna Takındın Mı Beline türküsü icra yöntemi 1. 35	35
Şekil 3.10 Yeşil Ayna Takındın Mı Beline türküsü icra yöntemi 2. 35	35
Şekil 4.1 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 1. 36	36
Şekil 4.2 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 2. 37	37
Şekil 4.3 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 3. 37	37
Şekil 4.4 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 4. 37	37
Şekil 4.5 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 5. 38	38
Şekil 4.6 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 6. 38	38
Şekil 4.7 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 6. 39	39
Şekil 4.8 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 7. 40	40
Şekil 4.9 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 8. 40	40
Şekil 4.10 Misket türküsü icra yöntemi 1. 41	41
Şekil 4.11 Misket türküsü icra yöntemi 2. 41	41
Şekil 4.12 Misket türküsü icra yöntemi 3. 42	42
Şekil 4.13 Misket türküsü icra yöntemi 4. 42	42
Şekil 4.14 Misket türküsü icra yöntemi 5. 43	43
Şekil 4.15 Misket türküsü icra yöntemi 6. 43	43
Şekil 4.16 Al Kâğıt türküsü icra yöntemi 1. 44	44
Şekil 4.17 Al Kâğıt türküsü icra yöntemi 2. 44	44
Şekil 4.18 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 1. 45	45
Şekil 4.19 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 2. 45	45
Şekil 4.20 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 3. 46	46
Şekil 4.21 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 4. 46	46

Şekil 4.22 Allı Turnam Bizim Ele Varırsan türküsü icra yöntemi 1.....	47
Şekil 4.23 Allı Turnam Bizim Ele Varırsan türküsü icra yöntemi 2.....	47
Şekil 4.24 Allı Turnam Bizim Ele Varırsan Türküsü 2. varyasyon icra yöntemi 1.....	48
Şekil 4.25 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 1.	49
Şekil 4.26 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 2.	49
Şekil 4.27 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 3.	50
Şekil 4.28 Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez türküsü icra yöntemi 1.....	50
Şekil 4.29 Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez türküsü icra yöntemi 2.	51
Şekil 4.30 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 1.	51
Şekil 4.31 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 2.	52
Şekil 4.32 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 3.	52
Şekil 4.33 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 4.	52
Şekil 4.34 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 5.	53
Şekil 4.35 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 1.....	53
Şekil 4.36 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 2.....	54
Şekil 4.37 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 3.....	54
Şekil 4.38 Hüdayda türküsü icra yöntemi 1.....	55
Şekil 4.39 Hüdayda türküsü icra yöntemi 2.....	55
Şekil 4.40 Hüdayda türküsü icra yöntemi 3.....	56
Şekil 4.41 Hüdayda türküsü icra yöntemi 3 ve 4.	56
Şekil 4.42 Hüdayda türküsü icra yöntemi 5.....	57
Şekil 5.1 Bozlak açış icra yöntemi 1.	62
Şekil 5.2 Bozlak açış icra yöntemi 2.	62
Şekil 5.3 Bozlak açış icra yöntemi 3.	63
Şekil 5.4 Bozlak açış icra yöntemi 4.	63
Şekil 5.5 Bozlak açış icra yöntemi 5.	64
Şekil 5.6 Bozlak açış icra yöntemi 6.	64
Şekil 5.7 Bozlak açış icra yöntemi 7.	65
Şekil 5.8 Bozlak açış icra yöntemi 8.	65
Şekil 5.9 Bozlak açış icra yöntemi 9.	66
Şekil 5.10 Bozlak açış icra yöntemi 10, 11 ve 12.....	67
Şekil 5.11 Bozlak açış icra yöntemi 13.	68
Şekil 5.12 Bozlak açış icra yöntemi 14.	68
Şekil 5.13 Bozlak açış icra yöntemi 15 ve 16.....	69
Şekil 5.14 Bozlak açış icra yöntemi 17.	69
Şekil 5.15 Bozlak açış icra yöntemi 18.	70
Şekil 5.16 Bozlak açış icra yöntemi 19.	70

Şekil 5.17 Bozlak açış icra yöntemi 20.....	71
Şekil 5.18 Hüdayda açış icra yöntemi 1.	71
Şekil 5.19 Hüdayda açış icra yöntemi 2.	72
Şekil 5.20 Hüdayda açış icra yöntemi 3.	72
Şekil 5.21 Hüdayda açış icra yöntemi 4.	73
Şekil 5.22 Hüdayda açış icra yöntemi 5.	73
Şekil 5.23 Hüdayda açış icra yöntemi 6.	74
Şekil 5.24 Hüdayda açış icra yöntemi 7.	74
Şekil 5.25 Hüdayda açış icra yöntemi 8 ve 9.....	75
Şekil 5.26 Hüdayda açış icra yöntemi 10.	75
Şekil 5.27 Hüdayda açış icra yöntemi 11.	76
Şekil 5.28 Hüdayda açış icra yöntemi 12 ve 13.....	76
Şekil 5.29 Hüdayda açış icra yöntemi 14.	77
Şekil 5.30 Hüdayda açış icra yöntemi 15.	77
Şekil 5.31 Hüdayda açış icra yöntemi 16.	78
Şekil 5.32 Hüdayda açış icra yöntemi 17.	78
Şekil 5.33 Hüdayda açış icra yöntemi 18.	78
Şekil 5.34 Hüdayda açış icra yöntemi 19.	79
Şekil 5.35 Hüdayda açış icra yöntemi 20.	79
Şekil 5.36 Hüdayda açış icra yöntemi 21.	79
Şekil 5.37 Hüdayda açış icra yöntemi 22.	80
Şekil 5.38 Hüdayda açış icra yöntemi 23.	80
Şekil 5.39 Hüdayda açış icra yöntemi 24, 25, 26 ve 27.....	81
Şekil 5.40 Hüdayda açış icra yöntemi 28 ve 29.....	82
Şekil 5.41 Hüdayda açış icra yöntemi 30 ve 31.....	82
Şekil 5.42 Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne açışı icra yöntemi 1.....	83
Şekil 5.43 Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne açışı icra yöntemi 2.....	84
Şekil 5.44 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açışı icra yöntemi 1.....	84
Şekil 5.45 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açışı icra yöntemi 2.....	85
Şekil 5.46 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açışı icra yöntemi 3.....	85
Şekil 5.47 Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli açışı icra yöntemi 1.....	86
Şekil 5.48 Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli türküsünün esas notasyonunun sol perdesine göçürülmüş hâli.	86
Şekil 5.49 Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya açışı icra yöntemi 1.....	87
Şekil 5.50 Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya açışı icra yöntemi 2.....	87
Şekil 5.51 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi açışı icra yöntemi 1.	88
Şekil 5.52 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi açışı icra yöntemi 2.	88
Şekil 5.53 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi açışı icra yöntemi 3.	89

NİDA TÜFEKÇİ’NİN BAĞLAMA İCRASININ ANALİZİ

ÖZET

Araştırmacı ve akademisyen görüşleriyle birlikte “bağlama”, Türk müzik kültürünün en önemli öğeleri arasında gösterilmektedir. Özellikle Türk halk müziği alanında oldukça yaygın bir şekilde kullanılan bağlama çalgısı, günümüz dünyasında çoğalmaya devam eden farklı müzik akımlarına karşın hala Türk milleti tarafından benimsenmekte ve ilgi görmektedir. Bununla birlikte tarihî bir geçmişe sahip olan bağlama çalgısının, günümüze kadar önemini yitirmemesi de birçok etken üzerinden yorumlanabilir. Bu etkenler arasında en önemli rol sahiplerinden biri de bağlama icracıdır. Bu nedenle bağlama icracılığında bugüne kadar ön plana çıkan isimlerin bilimsel yöntemler ile çalışılan icra analizleri oldukça önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın üzerinde durduğu konu ise çeşitli çevrelerce sanatkâr, icracı, eğitimci, folklorcu, araştırmacı ve akademik kimliği ile karşımıza çıkan “Nida Tüfekçi’nin bağlama icrasının analizidir.” Nida Tüfekçi ile ilgili bugüne kadar yapılan çalışmaların birçoğu da biyografik araştırmalardan oluşmaktadır. Kimi çalışmalarda ise icrasına yönelik sadece birkaç bölüme yer verilmektedir. Nida Tüfekçi gibi bağlama icracılığında kendine özgü sanat ifadeleriyle anılan, bir dönem ekol olarak kabul edilen ve birçok niteliğe sahip olan bir ismin bağlama icrasının analizinin bilimsel ve detaylı bir şekilde araştırmalara yansıtılmaması ilgili literatürde büyük bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda Tüfekçi’nin bağlama icrasında kullanmış olduğu süsleme teknikleri, sağ/sol el teknikleri, açış uygulamaları, nüans kullanımları, yöresel ve kişisel icra üslubu detaylı bir şekilde analiz edilecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde Nida Tüfekçi ile ilgili biyografik, temel ve somut bilgilere yer verilip derleme çalışmalarına, Yurttan Sesler Korosu’na; radyo, Yurttan Sesler Topluluğu ve TRT ile ilişkisine, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yıllarına, eğitim faaliyetlerine ve yetiştirdiği öğrencilerine; müzik anlayışına ve etkilendiği olgulara, Türk halk müziği ile ilgili görüşlerine, bağlama hakkındaki görüşlerine, folklorcu ve ekol olma özelliklerine değinilecektir. İkinci bölümde tavır kavramıyla birlikte “Sürmeli” tavrı ve Nida Tüfekçi ilişkisinden bahsedilip kırık havaların icra analizine geçilecektir. Üçüncü ve son bölümde ise açış, doğaçlama ve uzun hava kavramlarıyla ilgili bilgi verilip açış icralarının analizi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nida Tüfekçi, Bağlama, Analiz, İcra



THESIS TITLE

SUMMARY

Along with the views of researchers and academics, the bağlama is regarded as one of the most important elements of Turkish culture. 'Bağlama' which is a musical instrument widely used in Turkish folk music, continues to be embraced and appreciated by the Turkish people despite the increasing diversity of musical trends in today's world. Moreover, the fact that 'Bağlama', with its historical background, has not lost its significance over time can be interpreted through various factors. Among these factors, one of the most significant roles is played by the bağlama performers. Therefore, performance analyses of the prominent figures in bağlama playing, conducted using scientific methods, are of great importance.

The focus of this study is the analysis of the bağlama performance of Nida Tüfekçi, who is recognized as a model in various circles for his identity as an artist, performer, educator, folklorist, researcher, and academic. Most of the studies conducted on this subject up to today consist of biographical research. In some studies, only a few sections have been dedicated to his performance. The fact that the analysis of the bağlama performance of a name like Nida Tüfekçi, who is known for his unique artistic expressions in bağlama performance, who was considered as a school for a period and who has many qualities, is not reflected in the studies in a scientific and detailed way can be considered as a great deficiency in the relevant literature. In this context, the ornamentation techniques, right/left-hand techniques, "açış" practices, nuance usage, and the regional and personal performance style employed in Tüfekçi's bağlama playing will be analyzed in detail.

In the first part of the study, biographical, fundamental, and concrete information about Nida Tüfekçi will be provided; his compilation works, the Yurttan Sesler Korosu, his relations with radio, the Yurttan Sesler Topluluğu, and TRT; his years at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory; his educational activities and the students he trained; his musical approach and influences; his views on Turkish folk music; his perspectives on the bağlama; and his qualities as a folklorist and an iconic figure will be discussed. In the second part, the concept of "tavır" (style) will be discussed along with the relationship between the "Sürmeli" style and Nida Tüfekçi, followed by an analysis of the performance of "kırık hava." In the third and final part, information will be provided about the concepts of "açış", improvisation, and "uzun hava," and an analysis of the "açış" performances will be conducted.

Keywords: Nida Tüfekçi, Bağlama, Analysis, Performance



1. GİRİŞ

Türk milletinin, tarihin birçok evresinde hem medeniyetiyle hem de kültürel özellikler ile oldukça dikkat çekici bir toplum olduğu söylenilebilir. Türk Medeniyeti ve kültürü olgularına değinildiği zaman da akla ilk gelen isimlerden biri Ziya Gökalp'tir. Bu iki kavramın farklı anlamlar içerdiğini kabul eden Gökalp, medeniyeti uluslararası bir zeminde değerlendirmektedir (Arslanoğlu, 2013). "Fakat medeniyetin, onu meydana getiren her millette aldığı özel şekilleri vardır ki, bunlara kültür (hars) adı verilir" (Gökalp, 2013, s.15). Buna göre Gökalp, kültürü millî değerlere atfetmektedir. Kültür, milli değerler çerçevesinde ele alındığında, toplumun dili, dini, sanatı, müziği, edebiyatı vb. ile karşılaşılmaktadır (Gömeç, 2007). Bu değerler arasında sanat, müzik ve edebiyat kavramlarıyla birlikte Türk toplumunun bütün yaşayışını gözler önüne seren Türk halk müziği, günümüze kadar geleneğini sürdürmüş ve hitap ettiği halk tarafından kabul görerek yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde de etkisini göstermeye devam etmiştir. Çalışmalarını ve icralarını geleneksel çizgide sunmaya gayret gösteren bazı sanatçılar ise Türk halk müziği geleneğinin sürdürülebilirliği açısından çok önemli işler başarmışlardır. Bunun yanı sıra sadece sanatçılığı ile değil sanatın birçok yönünü kendine rehber edinerek bu kültüre hizmetlerde bulunmuş, "ekol" diye adlandırılacak bazı isimlerin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Bu isimler sanatta, akademide, eğitimde, icrada ve diğer folklor öğelerinde belli başlı ilkeler ortaya koyarak binlerce kişiye kılavuz olmuşlardır. Türkiye'de bu özellikleri taşıyan ve halk müziği dalında ilk akla gelen isimlerden birisinin "Nida Tüfekçi" olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tüfekçi'nin, bu kadar etki gücü yüksek bir sanatçı olmasının arka planında birçok nedenden de bahsedilebilir. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda öğretim üyeliği, prodüktörlük, stüdyo ve plak çalışmaları, mahallî sanatçılarla ilişkiler kurma, derleme çalışmaları, radyo ve televizyon çalışmaları, topluluk yönetimleri vs. gibi sayabileceğimiz onlarca hizmeti bulunan Tüfekçi'nin eğitimciliği, akademisyenliği, folklorculuğu, icracılığı ve sanatçılığı ile çok yönlülüğünü yansıtabilmesi bu nedenler arasında gösterilebilir.¹ Tüm bunlarla birlikte, "bağlama icrasında" Türk halk müziği çevresince takip edilen, örnek alınan, görüşleri benimsenen ve sanatçılara yön veren bir ekolün, bağlama icrası hakkındaki araştırmalara pek rastlanılmamaktadır. Tüfekçi ile ilgili bugüne kadar yapılan araştırmaların birçoğu da biyografik çalışmalardan oluşmaktadır. Bu

¹ Süleyman Şenel ile yapılan kişisel görüşmede, bahsedilen bu görevlerin altı kalın harflerle çizilmiştir ve araştırmanın bazı bölümlerinde detaylı bir şekilde aktarılabilmektedir.

durumda, Nida Tüfekçi'nin bağlama icrası temelindeki bilimsel literatür eksikliği, çalışmanın oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Böylelikle çalışmanın asıl konusu "Nida Tüfekçi'nin bağlama icrası" çerçevesinde şekillenmiştir.

Nida Tüfekçi'nin bağlama icrasının analizinin detaylı bir şekilde çalışılması, büyük bir ustanın icra uygulamalarını, bilimsel yöntemlerle ortaya çıkarırken alandaki kaynak eksikliğinin giderilmesinin başlangıcını temsil edebilir. Ayrıca içerikte bulunan bağlama icralarının yöntem ve tekniklerinin sunulması, geçmiş ve günümüz icraları arasındaki farklılıkları kısmen açığa çıkarabilir ve alandaki diğer araştırmalara katkı sağlayabilir. Söz konusu olan bu araştırma, başka bir yönüyle Nida Tüfekçi hakkında birçok bilgi içermektedir. Özellikle Tüfekçi'nin eğitimci kişiliği ile ilgili değinilenler, müzik öğretim yöntemleri kapsamında veya farklı çalışmalarda değerlendirilebilir. Alana katkı sağlayacağı düşünülen bu yaklaşımlarla birlikte "Nida Tüfekçi'nin Bağlama İcrasının Analizi" başlıklı araştırma üç farklı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Tüfekçi'nin biyografisine, döneminde geçen bazı olaylara, müzik yaşantısına, idari yaşantısına ve bazı görüşlerine temas edilecektir. İkinci bölümde "tavır" ve "Sürmeli tavır" kavramlarıyla birlikte icra etmiş olduğu kırık havaların analizi yapılacaktır. Üçüncü bölümde ise açış konusu ile ilgili temel bilgiler verilerek Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu açışlar incelenecektir. Bu icralar tavırsal, teknik, ezgisel hareketlilik ve nüanslar kapsamında analiz edilecektir.

1.1. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, nitel araştırmalar kapsamında betimsel analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Aynı zamanda çalışmanın birçok evresinde Nida Tüfekçi ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Nida Tüfekçi'nin röportaj kayıtları, kendi yazıları, öğrencilerinin yazıları, öğrencilerinin röportajları incelendikten sonra tez, makale, bildiri ve dergi yazıları gibi bazı kaynaklar toplanmıştır. Bunun yanı sıra kişisel görüşme yöntemiyle bazı öğrencilerine ulaşıp kendisi ve icrası ile ilgili bilgiler elde edilmiştir.

Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde gerçekleştirilmiş olan icra analizleri, Tüfekçi'nin video kayıtlarından seçilmeye çalışılmıştır. Fakat kaynak yetersizliğinden dolayı ses kayıtlarından yararlanılmıştır. Bu ses kayıtları Transcribe (Transpoze ve kayıt yavaşlatma programı), Transpose (google eklentisi/transpoze ve kayıt yavaşlatma programı) ve Vocal Remover (vokal ve çalgı ayırma programı) programlarıyla detaylı bir şekilde incelenip Sibeliüs programıyla beraber notaya aktarılmıştır. Programların doğru çalıştığına emin olabilmek için aynı amaçtaki üç farklı programla sağlama yapılmıştır. Notaya aktarılma sürecinde ise mızrap yönleri

tespit edilebildiği kadarıyla, Nida Tüfekçi'nin genel icra anlayışından yola çıkılarak yazılmıştır. Ayrıca pozisyon anlayışı hiçbir şekilde tespit edilemediği için notasyona aktarılamamıştır.

Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu bazı eserlerin tamamı incelenmemiştir. Bunun sebebi de aynı şekilde çaldığı ve aynı teknikleri kullandığı bölümlerin var olmasıdır. Netice itibarıyla tez sürecinde tekrara düşülmemesi ve daha fazla verinin incelenebilmesi için böyle bir yöntem tercih edilmiştir. Fakat ezgisel hareketliliğin ortaya konulması amacıyla bazı açış icraları da tamamen notaya aktarılmıştır. Bu açış icraları notaya alınırken kalıplar en yakın süre değerlerine göre yazılmıştır.

Nida Tüfekçi'nin analiz edilen icraları, kendisiyle özdeşleşmiş ve farklı teknikleri içinde barındıran eserlerden seçilmiştir. Başka bir deyişle aynı yöntemleri ve icraları kapsayan eserlerin seçilmemesine özen gösterilmiştir.

Çalışma sırasında yapılan görüşmelerde bilimsel etik ve ahlaka uygun davranılmıştır. Görüşmecilere detaylı bir şekilde bilgi verilmiştir. Buna ek olarak görüşmecilerin ve hakkında bilgi alınan sanatçının mahremiyeti göz önünde bulundurulmuştur. Diğer yandan görüşmecilerle yapılan konuşmalar yazıya dökülerek görüşmeciye tekrar gönderilmiş ve kontrol edilmesi sağlanmıştır.

1.2. Problem Durumu

Türk halk müziği geleneği çevresinde yetişmiş birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu sanatçıların kimi çalgı icrasıyla kimi ses icrasıyla kimileri de farklı alanlarla ön plana çıkmaktadır. Nida Tüfekçi'nin ise kendi alanının birçok dalında donanım sahibi olması oldukça dikkat çekici bir detaydır. Üstelik geniş bir folklor bilgisine sahip olan sanatçının bağlama icrasının analizinin görülmemesi, literatürde bulunan önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmiştir.

Bu konuda yapılan çalışmaların yetersizliği, bağlama icrasının tarihsel sürecini anlatmayı, anlamayı ve aktarmayı güçleştirebilmektedir. Buradaki güçlük, eğitim materyali eksikliğini de doğurmaktadır. Bunlarla birlikte araştırmanın problem cümlesi şu şekilde belirlenmiştir: "Nida Tüfekçi'nin bağlama icrası sırasında kullanmış olduğu yöntem ve teknikler nelerdir?"

1.2.1. Alt Problemler

Yukarıda belirtilen problemlerin ve problem cümlesinin şekillendirdiği alt problemler şu şekildedir:

- Nida Tüfekçi'nin icra anlayışı nasıldır?

- Nida Tüfekçi'nin sürekli olarak kullanışlı hâle getirdiği icra uygulamaları nelerdir?
- Nida Tüfekçi açış icralarını nasıl gerçekleştirir?
- Nida Tüfekçi'nin icra sırasında kullandığı süslemeler ve nüanslar nelerdir?
- Nida Tüfekçi'nin icra sırasında kullanmış olduğu yöntem ve teknikler nelerdir?
- Nida Tüfekçi'nin etkilendiği kişiler kimlerdir?
- Nida Tüfekçi'nin etkilenmiş olduğu olgular nelerdir?
- Nida Tüfekçi'nin ezgi ve müzik anlayışı nasıldır?
- Nida Tüfekçi'nin icra esnasında kullanmış olduğu sağ ve sol el teknikleri nelerdir?
- Nida Tüfekçi'nin yöresel icra anlayışı nasıldır?
- Nida Tüfekçi'nin ekol olarak görülmesinin sebepleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada bağlama icrasıyla, çok yönlülüğüyle bir “ekol” olarak görülen, kendisini kitlelere takip ettiren ve otorite olarak kabul edilen bir sanatçının bağlama icrası analiz edilecektir. Bu doğrultuda araştırmanın amacı, Nida Tüfekçi'nin bağlama icrasını, mümkün olduğu kadarıyla, bilimsel yöntemlerle ortaya çıkarmaktır. Araştırmanın ikincil amacı ise Nida Tüfekçi'nin bağlama icrası konusunda kaynak oluşturma çabasıdır.

Araştırmanın önemi açıklanacak olursa amacıyla doğru orantılı olduğu söylenilebilir. Başka bir ifadeyle Yurttan Sesler Topluluğu süreciyle birlikte aldığı eğitimler neticesinde, yaşamının son yıllarına kadar ve günümüzde dahi kendini takip ettiren özelliklerle karşımıza çıkan Nida Tüfekçi'nin, bağlama icrasının analizinin gerçekleştirilmesi hem alan açısından hem de literatür eksikliği bakımından faydalı olabileceği öngörülmüştür.

1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

Araştırma boyunca Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu 13 eser ve 7 açış incelenmiştir. Bu eserler *Sabahınan Esen Seher Yeli Mi*, *Dersini Almış Da Ediyor Ezber*, *Yeşil Ayna Takındın Mı Beline*, *Azeri Oyun Havası* (Kars), *Misket*, *Al Kağıt*, *Şu Dalmadan Geçtin Mi*, *Allı Turnam* (1.Versiyon), *Allı Turnam* (2.Versiyon), *Gine Dertli Dertli*, *Şen Olasın*

Ürgüp, Süpürgesi Yoncadan, Aslan Mustafam ve Hüdayda adlı türkülerdir. Açış icraları ise *bozlak açış, Hüdayda, Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü, Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne, Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli ve Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yarmaya* adlı eserlerin önünde yapılan açışlardır. Bu eserler ses kayıt kalitesine, farklı örnekler sunma isteğine ve sanatçıyla özdeşleşmesine göre seçilmiştir. Çalışmanın asıl konusu Nida Tüfekçi'nin bağlama icrasının analiz edilmesi üzerine olduğu için de biyografik bilgiler vb. konular üzerinde fazla durulmamıştır. Asıl üzerinde çalışılan konu "bağlama icrasıdır". Ayrıca notasyonlar, video yavaşlatma programlarının inisiyatifi ile yazılmıştır.

1.5. Çalışmanın Varsayımları

Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu plak ve stüdyo kayıtları analiz edilirken notasyona yazılan mızrap yönleri ve tel numaraları kendisinin genel anlayışı çerçevesinde yazılmıştır. Notasyona alınıp incelenen eserlerin ve tekrara düşülmemesi için tamamı incelenmeyen eserlerin analizinin yeterli olduğu varsayılmıştır. Bununla birlikte vuruş sayısı tam olarak tespit edilemeyen çarpma süslemelerinde ilgili nota üzerine ikili üst mordan süslemesi konulmuş ve bu şekilde olduğu varsayılmıştır. Bir diğer husus ise açışlarda veya kırık havalarda tespit edilemeyen vuruş sayıları üzerine puandorg işareti konulmasıdır.

1.6. Evren ve Örneklemi

Nida Tüfekçi'nin bağlama ile icra etmiş olduğu tüm eserler çalışmanın evrenini, notaya alınıp incelenen 20 eser ise örneklemi oluşturmaktadır. Bu eserler seçilirken ses kayıt kaliteleri ve kendisine atfedilen eserler göz önüne alınmıştır. Buna ek olarak çalışmada tekrara düşülmemesi için eserlerin tamamı incelenmeyip farklı uygulamalar barındıran eserlere geçilmiştir.

2. NİDA TÜFEKÇİ'NİN KISA BİYOGRAFİSİ

Nida Tüfekçi, 1929 yılının mart ayında Yozgat'ın Akdağmadeni ilçesinde dünyaya gelmiştir. İlkokul dönemini Akdağmadeni'nde geçiren Tüfekçi, ortaokul eğitimine Yozgat'taki Boğazlıyan Ortaokulu'nda devam etmiştir (Kurubaş, 2022). Lise eğitimini ise Ankara'daki Maliye Okulu'nda tamamlamıştır (Duygulu, 1991). Lise yıllarında mahalli sanatçılarla ve coğrafya öğretmenini Niyazi Ülkü ile tanışması, onun genç yaşlarda mahalli müzikle ilgili bilgi sahibi olmasını sağlamıştır (Kapusuzoğlu, 2015). Tüfekçi, liseyi bitirdikten sonra da Ankara Yedek Subay Okulu'nda askerlik görevini yerine getirip maliyede hesap uzmanı olarak işe başlamıştır (Kurubaş, 2022). Tüfekçi, hayatını kendi ağzından şu şekilde anlatmaktadır:

"Ben Yozgat ilinin Akdağmadeni ilçesinde doğdum. İlkokulu orada bitirdim. Bitirdikten sonra iki sene okuyacak bir ortaokulu bulamadım çünkü ortaokul yoktu. İki sene daha beşinci sınıfa devam ettim. Sonra Yozgat Ortaokulu'na devam ettim. İki sene orada okudum. Daha sonra Boğazlıyan Ortaokulu'nun ilk talebesi ve ilk mezunu oldum. Ondan sonra Ankara'da Maliye Okulu'na girdim. Maliye Okulu'na girdiğim yıllarda da radyoyla ilişkim başlamış oldu. 1946 yıllarında Muzaffer Sarısözen'e giderek saz sanatçısı olarak radyoda çalmak istediğimi söyledim beni dinledi kabul etti ve o yıllarda, 1946 yılında ilk defa radyoyla ilişkim oldu. Daha sonra okulu bitirdikten sonra memuriyet hizmetine başladım. Bu arada radyoyla devamlı olarak ilişkiyi sürdürdüm. Bu Ankara Radyosu'ndaki çalışmalarımız, aşağı yukarı 1959 yılına kadar sürdü. 1959 yılında İstanbul'a nakletmek mecburiyetiyle karşı karşıya kaldık. İstanbul'da, İstanbul Radyosu'na intisap ettik ve orada hem sanatçı olarak hem idareci olarak 1972 yılına kadar görev yaptım. Bu arada şunu özellikle bahsetmek isterim ki, o zamanlarda radyolarımızda halk musikisinin bir makamı, bir sandalyesi, bir mevkii yoktu. Türk sanat müziğine bağlı ve onların idaresi altında çalışırdı. İşte bu eksikliği görerek bunun mücadelesine girdim ve eşimle beraber bu mücadelenin sonucunda, TRT kurulduğu zaman radyolarda da Türk müziğinin bir yardımcılığı şeklinde kurulan müdür yardımcılığında öncelikle eşim bir yıl kadar hizmet etti, ondan sonra da ben müdür yardımcısı olarak çalışmaya başladım."²

Tüfekçi, 1959 yılında Neriman Altındağ Tüfekçi ile evlendikten sonra aynı yıl İstanbul Radyosu'na tayin edilmiştir.³ Şenel (2018), Tüfekçi'nin İstanbul Radyosu yıllarını şöyle aktarmıştır:

"Nida Tüfekçi, İstanbul Radyosundaki rutin sanat çalışmalarından ve görevlerinden arta kalan zamanlarda, 1960-1962 yılları arasında Çağaloğlu'nda bulunan *Aksaray Musiki Cemiyeti*'nde; eşi Neriman A. Tüfekçi ile birlikte halk müziği dersleri, özellikle de bağlama dersleri verdi. Diğer yandan İstanbul Radyosu bünyesinde, 1962 yılında, Neriman Altındağ Tüfekçi tarafından kurulan ve yönetilen *Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu*'nun "Şef Yardımcılığı" ve "Repertuar Öğretmenliği"ni üstlendi. Nida ve Neriman A. Tüfekçi; Aksaray Musiki Cemiyeti'nin kapanmasının ardından Tünel'de açılan *Musiki Kültür Derneği*'nde ve Çağaloğlu'ndaki *İstanbul Yüksek Öğrenim Talebe Federasyonu*'nda da amatör sanatçı adaylarına dersler vermeye devam etti [1962-1966]".⁴

Nida Tüfekçi, 1964 yılında Türk Müziği Şube Müdürlüğü'nde görev almıştır (Kapusuzoğlu, 2015). "1966 yılına gelindiğinde de İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Şefi Cevdet Çağla'nın 'halk müziği yayınlarından sorumlu şef yardımcılığı' görevini eşi

² <https://www.youtube.com/watch?v=Hi4gDMumxPw> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2023).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=YXJJU8ddtcw> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2023).

⁴ http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6_suleyman_senel.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2023).

Neriman Altındağ Tüfekçi'den devralmıştır".⁵ Daha sonra 1972 yılında TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği ve Oyunları Müdürlüğü'ne atanmıştır (Kapusuzoğlu, 2015). 1974'de ise TRT Müzik Dairesi'nde başkanlık görevine getirilen Tüfekçi, 1975 yılında açılan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının kurucu üyelerinden biri olmuştur (Kapusuzoğlu 2015). Tüfekçi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında almış olduğu görevleri şöyle aktarmaktadır:

"Konservatuvarı kurduktan sonra kısa bir süre sonra TRT'deki görevlerimizden emekliye ayrıldık. İstanbul'a taşındık. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın yönetim kurulu üyesi, başkan yardımcılığı, Çalgı Eğitimi ve Temel Bilimler Bölüm Başkanlığı gibi idari vazifelerinde bulundum".⁶

Nida Tüfekçi'nin, yaşamı boyunca birçok kurum ve kuruluş içerisinde ciddi sorumluluklar üstlendiği tespit edilmiştir. Bununla birlikte müzik politikalarında da önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Özellikle Türk halk müziğinin kurumsallaşması için göstermiş olduğu gayret ön plana çıkmaktadır. Tüfekçi, bu yolda vermiş olduğu mücadeleyi aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

"Bizler halk musikisinin içinden geliyoruz. Elli yıldır bağlama çalışıyorum, bağlamayı öğrenmeye çalışıyorum. Piyasalardaki halk musikisi icralarına karşılık bizler radyolardaki seviyeli bir halk musikisi icrası için yıllarca uğraştık. Birçok dernek ve cemiyette talebe yetiştirmemizin yanı sıra TRT'de de halk musikisinin bir şube olarak temsil edilmesi için uğraş verdik. Eğer Hoca Hanımla (Neriman Altındağ Tüfekçi) ben, Muzaffer Sarısözen'e yetişmeseydik halk musikisi bugünkü yerinde olmazdı... Çok sesli müzik medeniyetin gereklerindendir. Ama halk musikileri kültürel, milli bir meseledir. Ticari maksatlı çalışmaların önüne geçmeseydik bugünkünün yüz misli rezillikler yaşanırdı. Üstelik hangisinin halk müziği, hangisinin pop müziği olduğu anlaşılmadan. Zaten o dönemler, yani kırklardan sonra bizim Batı musikiciler türkülerini çok seslendirip söylüyorlardı. Birde bunun aslını söyleten bir merkeze ihtiyaç vardı..." (Bayram Bilge Tokel, Bağımıza Gazel Düştü, Ankara 2002, s.184)

Nida Tüfekçi, idari ve akademik faaliyetlerinin yanı sıra birçok televizyon ve radyo programlarında yapımcılık, sunuculuk ve icracılık gibi hizmetlerde bulunmuştur. Son yıllarına kadar devam ettirdiği televizyon ve radyo programları Çizelge 2.1'de gösterilmektedir.

Çizelge 2.1 Nida Tüfekçi'nin program faaliyetlerinin tablolştırılmış hâli.⁷

TELEVİZYON PROGRAMLARI	RADYO PROGRAMLARI
Deyişler ve Ezgiler	Dört Ses Dört Saz
Halk Ozanları Geçiyor	Divan-Bağlama-Cura
Ozanlar ve Bölge Sanatçıları	Erkekler Topluluğu Bağlama Takımı
Bağlama Ailesi	Berber Solo ve Türküler
Türkülerimiz Oyunlarımız	Yurttan Sesler
Türkülerin Dili	
TRT Pazar Gecesi Konseri	

⁵http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html,

(Erişim Tarihi: 15 Haziran 2023).

⁶ Melih duyugulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

⁷http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html,

(Erişim Tarihi: 15 Haziran 2023).

Türk halk müziği ve bağlama icracılığı alanında yetkin kimseler tarafından genellikle bir ekol olarak anılan Nida Tüfekçi'ye, 1991 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından "devlet sanatçısı" ünvanı verilmiştir. Ünvan verildikten iki yıl sonra 18 Eylül 1993 yılında vefat etmiştir. Ölümünün ardından geçen uzun zamana rağmen akademisyenlik, eğitimcilik, sanatçılık, icracılık ve idarecilik yönleri ile akademisyenler ve araştırmacılar tarafından sürekli olarak anılmaktadır.

2.1. Cumhuriyet Dönemi Derleme Çalışmaları ve Yurttan Sesler Topluluğu

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türk milletinin yeni medeni vasfının inşası amacıyla birçok alanda yenilik hareketleri başlatılmıştır. Yeni devletin kuruluş ilkeleri doğrultusunda gelişen yenilik hareketlerine Atatürk'ün öncülük ettiği bilinmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözü yenilik hareketlerinin ne kadar önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir. "*Memleket behemehal asri, medeni, müteceddit olacaktır. Bizim için bu hayat dâvasıdır*" (İnalcık, 1963, s 625). Atatürk'ün bu idealinin sonucu olarak hayata geçirilecek olan kültür çalışmalarının geleceğini oluşturan temellerin geçmişte daha öncelere dayandırılabilir. Cumhuriyet öncesi döneme atıfta bulunan bu temeller ise bazı terimleri ve ideolojik düşünceleri beraberinde getirmiştir. Ziya Gökalp'in, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin yayın organlarından olan "*Halka Doğru*" dergisinde ilk kez folklor karşılığı olarak "Halkiyat" kelimesini kullanması, buna örnek olarak gösterilebilir⁸ (Görkem, 2019). Gökalp'in 1913 yılında kaleme almış olduğu "Halk Medeniyeti-1 Başlangıç" adlı eser ise folklor alanındaki ilk yazı olarak kabul edilmektedir⁹ (Elçi, 2008). Bu dergide yayınlamış olduğu "Türk Şarkıları" adlı yazısında, okuyucularından bildikleri türkü ve destanları yazıp dergiye göndermelerini istemiştir.¹⁰ Gökalp'ten sonra Mehmed Fuat Köprülü de İkdâm Gazetesi'nde "Yeni Bir İlim Halkiyat (Folk-Lore) adlı yazısını paylaşmıştır (Elçi, 2008). Türkülerin derlenmesi konulu ilk yazı da Musa Süreyya tarafından "Yeni Mecmua" dergisinde yayınlanmıştır.¹¹

"Evveleminde bir kere ruh-u milliyi hakikaten ihtiva eden o türkülerini cemmetmeli ki, sonra onlardan ve onların ruhundan âsâr icâd edilsin. Bu hususta muvaffakiyet bestekârın kudret-i kalemiyesine, derece-i vukûf ve istidâdına bağlıdır. Ancak bu suretle milli ruh yaşar ve garp esas ve fenniyâtına da tatbik imkânı hâsıl olur..." (Elçi, 2008, s.42)

Musa Süreyya haricinde, Ahmet Cevdet Oran, Necip Asım Yazıksız ve Mahmud Ragıp Gazimihal ise derleme faaliyetleri için çalışma yapan diğer isimler arasında

⁸ İsmail Görkem, "Türk Folklor Araştırma Tarihinde Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti ve Baha Said Bey'in Yeri", Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi, 2019, s.39-56.

⁹ Armağan Coşkun Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", Ankara: Milli Folklor, 2008, s.42.

¹⁰ Eray Alpyıldız "Yurttan Sesler", Ankara: Gazi Kitabevi, 2018, s.5-6.

¹¹ Armağan Coşkun Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", Ankara: Milli Folklor, 2008, s.42.

yerini almaktadır (Alpyıldız, 2018). Halk kültürünün incelenmesi ile ilgili dergi yayınları ve millî musiki oluşturmaya yönelik propagandalardan sonraki yıllara gelindiğinde 1917’de Daru’l Elhan adlı müzik okulu kurulmuştur. Daru’l Elhan aracılığıyla 1922 yılında halkın müziği ile alakalı bilgi edinmek amacıyla ilk kez Anadolu’ya 14 soruluk bir anket gönderilmiştir.¹² Bahsi geçen anket çalışmalarında elde edilen 85 türkü notası, 2 defter şeklinde 1926 yılında yayınlanmıştır (Alpyıldız, 2018). 1920 ve 1926 yılları arasında devam eden anket çalışmaları sırasında, 1925 yılında Hars Dairesi öncülüğünde derleme gezilerine çıkılmıştır.¹³ Bu derleme gezilerinin ve anket sonuçlarının başarısız olması dolayısı ile Anadolu gezilerine “fonograf” ile devam edilmesi kararlaştırıldığı gözlemlenmiştir (Kolukırk, 2014). Dönemin dinleme ve ses kaydetme işlevini üstlenen fonograf adlı makine sayesinde, derleme gezilerinde elde edilen veriler kayıt altına alınabilecekti. Bu sebeple 30 Temmuz 1926 yılında fonograf Türkiye’ye getirilmiş ve ertesi günü Daru’l Elhan heyeti fonograf ile ilk derleme gezisine çıkmıştır (Şenel, 1999). Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta Bey, Dürrü Bey ve Ekrem Besim Bey’in içinde bulunduğu heyet; Adana, Şanlıurfa, Gaziantep, Sivas, Kayseri ve Niğde illerinde 250 adet türkü derlemiştir (Şenel, 1999). İkinci derleme gezisi 1927, üçüncü derleme gezisi 1928, dördüncü derleme gezisi ise 1929 yılında gerçekleştirilmiş ve toplamda 1000’e yakın türkü derlenmiştir.¹⁴ 1930’lu yıllara gelindiğinde halk müziği ve alan araştırmaları devam etmiştir. 1934 ve 1935 yılında Atatürk, Türk müziğinin araştırılması ile ilgili söylevlerde bulunduktan sonra Musiki Muallim Mektebi 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüştür.¹⁵ 1929 yılından 1936 yılına kadar yaşanan sürecin ardından Etnomüzikolog Bela Bartok, Macar Türkolog Rásonyi tarafından Türkiye’ye davet edilmiştir (Sarıkaya, Tunalı, 2014). Bartok’un Türkiye’ye çağırılmasının sebebi Adnan Saygun’a göre: “Tecrübeli bir halk müziği derleyicisinden uzman danışman olarak yararlanmaktır” (Akkara, 2020, s.57). 17 Ağustos 1937 yılına gelindiğinde ise yeni kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde ilk derleme gezisine çıkmıştır. Bu geziye Ahmet Kutsi Tecer’in önerisiyle Muzaffer Sarısözen de katılmıştır.¹⁶ Gerçekleştirilen bu çalışmada dikkatleri üzerine çeken Sarısözen, 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Arşiv Şefliği’nin başına getirilmiştir.¹⁷ 1937 ve 1953 yılları arasında

¹² Şenel, “Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, Folklor Edebiyat Dergisi, 1999, s.106-107.

¹³ Altınay, “Cumhuriyet Dönemi’nde Yapılan Türk Halk Müziği Alanında Çalışmalar”, İzmir: 2000, s.128

¹⁴ Pelin Demirçe Altıntaş, “Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Türk Müziği Politikaları”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2022, s.1511.

¹⁵ Alpyıldız, a.g.e, s.23.

¹⁶ Tuğdil Akkara, Türkiye’de “Ulusal Müzik” Yapılandırılması Sürecinde Macar Bir Müzikolog: Bela Bartok, İzmir: 2020, s.56-57.

¹⁷ Reyhan Altınay, “Muzaffer Sarısözen’in hayatı ve Türk halk müziğine katkıları”, Ege Üniversitesi: 1993. s.4.

Sarisözen ve ekibi aralıksız olarak derleme faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Bu araştırmalar kapsamında 10.000'e yakın halk ezgisi ve on kadar halk çalgısı derlenmiştir (Altınay, 1993). Sarisözen ve arkadaşlarının yürüttüğü bu derleme gezilerinde, ortaya çıkan türküler ise Yurttan Sesler Korosu'nun repertuarını oluşturmuştur.¹⁸ Tüfekçi, 1955 yılından itibaren yapılan derleme çalışmalarını şu şekilde aktarmıştır:

Bugünlerde derleme çalışmalarının olduğunu zannetmiyorum. 1955'e kadar Ankara Devlet [Konservatuvarı] namüsaît şartlarda yaptığı derlemeler var. 1961'de [Ankara Radyosu'nun] Doğu illerine yaptığı derleme gezileri 1967'de TRT'nin yurdun birkaç ilini kapsayan derlemeleri vardır. 1971'de 1972'de TRT'nin doğu illerini kapsayan derleme gezileri vardır. Zannederim Kültür Bakanlığı da iki üç kez derleme gezileri düzenlemiştir. Bunlar sadece derleme olarak kalmıştır... (Ersoy, 2011, s.73)



Şekil 2.1 Muzaffer Sarısözen'in derleme faaliyetleri sırasında çekilen bir fotoğrafı.¹⁹

Türk halk müziği çalışmalarının bir diğer önemli ayağı radyo yayıncılığıdır. 1920'li ve 1930'lu yıllarda, radyo yayınlarında Türk halk müziği programlarına pek rastlanılmamaktadır. Şenel (1999), bu durumu şu şekilde izah etmektedir:

Bu yıllarda Sadi Yaver Ataman ve Tamburacı Osman Pehlivan, zaman zaman canlı yayınlara katılıyor ve türküler çalıp söylüyorlardı. Ankara Radyosu, 1938 yılında yayınlara başladığı zaman da, Sadi Yaver Ataman bazı açıklamalı programlar yapıyordu. Daha çok mahalli sanatçılara canlı yayınlarda yer veriyor ve kendi de sazıyla çalıp söylüyordu. O yıllarda halk müziği sanatçı kadrosu hiç yoktu.²⁰

¹⁸ Alpyıldız, a.g.e, 24.

¹⁹ İbrahim Yavuz Yükselsin, "Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü", Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 2015, s.82.

²⁰ Şenel, a.g.e, s.116.

1941 yılında Ankara Radyosu'nun başına Vedat Nedim Tör'ün geçmesinin hemen ardından yayıncılık faaliyetlerinin revize edilmeye başlandığı görülmektedir.²¹ Bu yıllarda Mesut Cemil, Vedat Nedim Tör'e Türk halk müziği yayınları için Muzaffer Sarısözen'i önermiş ve Sarısözen "Bir Halk Türküsü Öğreniyorum", "Bir Türkü Öğreniyoruz" ve "Yurttan Sesler" adlı programlarda görevlendirilmiştir.²² Yayınlanan bu programlar başlangıçta sanat müziği ve halk müziği sanatçılarının birlikteliği ile sunulmuştur.²³ 1946 yılının sona ermesiyle birlikte Türk halk müziği sanatçıları ayrılarak Muzaffer Sarısözen şefliğinde Yurttan Sesler Topluluğu oluşturulmuştur.²⁴ 1946 yılında ise Nida Tüfekçi'nin de radyo ile ilişkisinin başladığı gözlemlenmiştir. Kendi adına TRT tarafından çekilen bir belgesel programında Ankara Maliye Okulu'na gitmeye başladığı zamanlarda Muzaffer Sarısözen'in yanına gidip saz sanatçısı olarak radyoda çalma isteğini dile getirmiş ve sonuç olarak Sarısözen, Tüfekçi'yi dinleyip kabul etmiştir.²⁵ Yurttan Sesler Korosu'nun serüvenine devam edecek olursak benzer kadrolar ile 1953 yılında İzmir'de, 1954 yılında ise İstanbul'da kurulmuştur (Demir, 2017). Yine bu yıllarda Nida Tüfekçi, radyoya ara sıra mahalli sanatçı olarak çıkmış ve daha sonra 1953 yılında kadroya alınmıştır.²⁶ İstanbul'da kurulan Yurttan Sesler Topluluğu'nu altı ay Sarısözen yönetmiş ve ardından şefliğe Ahmet Yamacı getirilmiştir (Elçi, 2008). 1959 yılında İstanbul Radyosuna atanan Neriman Altındağ Tüfekçi ise Yurttan Sesler Kadınlar Korosu'nu kurmuştur.

2.2. Nida Tüfekçi'nin Radyo, Yurttan Sesler Topluluğu ve TRT ile İlişkisi

Nida Tüfekçi'nin radyo ile ilişkisi 1946 yılında başlamıştır.²⁷ 1953 yılına kadar Ankara Radyosu ve Yurttan Sesler Topluluğu'nda konuk sanatçı olarak programlarda yerini alan Tüfekçi, bu yılları şu şekilde açıklamıştır:

Beni Muzaffer Bey'e götürdüler. Çal bakalım bize bir türkü dedi. Bunu [Yozgat Sürmelisi] çalınca, "aferin, sen bu sahada muvaffak olacaksın" dedi bana. Tabii ben zevkten uçuyorum. Yurttan Sesler'in bazı saatlerine çağırdı beni, gittim. Yine Gördüm Elif de Kızın Yüzünü adlı bir türkü var, çocukluğumdan beri söylerim, bunu söyledim. Ne nota biliyorum ne bir şey...²⁸

1953 yılında açılan radyo sınavını kazanan Tüfekçi, Yurttan Sesler Korosu'nun daimi üyesi olmuştur. Tüfekçi sınav sürecini, Ankara Radyosu'nun ve Yurttan Sesler

²¹ Alpyıldız, a.g.e, 52.

²² Şenel, a.g.e, s.116

²³ Armağan Elçi, "Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları", Milli Folklor Dergisi, 2008, s.49-50.

²⁴ Şenel, a.g.e, s.117.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YXJJU8ddtcw> (Erişim Tarihi: 02 Kasım 2023).

²⁶ Melih Duygulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", 1991

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YXJJU8ddtcw> (Erişim Tarihi: 02 Kasım 2023).

²⁸ Melih duygu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

Topluluğu'nun önemini, katıldığı "Hey Gidi Günler" adlı TRT programında şöyle anlatmıştır:

Efendim, tabii o dönemde başka bir yayın aracı yoktu. Hatta hatta başka bir radyo da yoktu Ankara Radyosu'ndan başka. Milletin göz bebeği niteliğinde bir Ankara Radyosu vardı. Ankara Radyosu'na girebilmekte hakikaten çok zordu. Dehşetli bir jüri önünde, kalabalık bir jüri önünde ve memleketin en ileri gelmiş hocaları önünde imtihan vererek içeriye girmek gibi bir şey vardı. Ve içeriye girdiğiniz zamanda da kısa zamanda isim yapabiliyordunuz çünkü halk sadece radyoyu dinliyordu. Yurttan Sesler o günlerde en çok dinlenen radyo yayınlarıydı. Hatta öylesine bir uygulamaya girdiler ki, haberlerden önce Yurttan Sesler'i koydular veya haberlerden sonra Yurttan Sesler'i koydular ki halk Yurttan Sesler'i kaçırmamak için haberleri dinlesin diye. Daha ilerde şöyle bir şey yaptılar; Yurttan Sesler'i yirmi dakika haberlerin önüne koydular ondan sonra haberleri koydular arkasından on dakika gene Yurttan Sesler yaptılar. Bakın Yurttan Sesler'in dinlenişi böyle oldu. Bunun tabii bu kadar dinlenen bir programın içinde radyo sanatçılarının teker teker kendilerini sevdirmesi olanakları da kendiliğinden gelmiş oluyor.²⁹

Nida Tüfekçi'nin bu söylediklerine göre radyo sınavını kazanmak oldukça güç ve önemli bir olay olarak görülmektedir. Radyo sınavını kazanmanın yanı sıra oradaki eğitimden faydalanmaya devam edebilmenin de zor olduğu söylenilebilir. Bu konuda Neriman Altındağ Tüfekçi, aynı programda durumu şöyle izah etmiştir:

...Son derece ürkek, bu işi hiç bilmeyen kişiler olarak hep onların ağzına bakardık. Saygıdan ve bir de bilinçsizlikten dolayı fakat zamanla tabii derslere hocalar girdi. Batı müziği hocaları, solfej hocaları efendim, repertuar hocaları, sanat müziği repertuar hocaları sonra Muzaffer Sarısözen halk müziği repertuarına giriyordu. Gördüğüm kadarı ile bazı sanatçılar son derece hızlı bir çalışma içindeydiler. Çok dikkatli, defterlerini yazıyorlar efendim hocayı çok dikkatli dinliyorlar ve bir semeresini alıyorlardı çünkü hocanın gösterdiği itibardan ben bunu keşfediyordum. Demek ki dedim burada çok hızlı çalışmak lazım. Hem göze girmek için sem iyi bir sanatçı olabilmek için ve ben hakikaten tahminlerin çok üstünde hızlı çalıştım. Mesela ben girdiğim zaman üç yüz türkü vardı. O üç yüz türküyü zannediyorum çok iyi nota bilmeyen bir insan bir senede falan yazabilir. Ben bunu iki buçuk ayda yazdım. İki buçuk ayda oturdum yazdım resim yapar gibi bir notaya bakıyorsunuz aralığı sayıp notayı yazıyorsunuz bu şekilde iki buçuk ayda yazdım. Yazdığım zaman Muzaffer Sarısözen'in dikkatini çekmiş. Bu defteri ne zaman bu çocuk elde etti, acaba başkasından mı aldı, kendi yazısı mı. Tabii bakıyor ben yazmışım. O zaman gidiyor Mesut Bey'e diyor ki içeride Küçük Perihan var diyor çünkü ablam o sırada meşhur bir radyo sanatçısıydı Perihan Altındağ Sözeri ve bana Küçük Perihan derdi Muzaffer Bey ilk zamanlar kendimi kabul ettirene kadar...³⁰

Nida Tüfekçi, Melih Duygulu ile yapmış olduğu röportajda konu ile ilgili kendi anılarını şu şekilde aktarmıştır:

Daimî kadroya geçince diğer arkadaşların yanında ezilmemek için hummalı bir çalışmanın içine girdim. Musiki zordur ancak halk musiki daha zordur. Bu musikiyi öğrenmek için azami gayret sarf etmek lazımdır. Nota öğrenmem lazımdı. Herkesin bir repertuar defteri vardı o zamanlar. [Herkes] hocanın tahtaya yazdığı notayı defterine geçirirdi. Ben o defterdeki türküler, oyun havalarını defalarca yazdım, notayı öğrenmek için. Muzaffer Bey derlediği bir türküyü notaya almıştır ve Yurttan Seslere icra ettirmek için getirir tahtaya yazar. Ve biz onu geçeriz. Ben daha önce yazılmış türküler bir taraftan yazıyorum, diğerlerine yetişmek için diğer taraftan yeni türküler geliyor. Zor bir eğitim dönemi idi.³¹

Tüfekçi, radyoya başladığı sıralar, Halk Evleri'nde folklor çalışmaları yürüten Ferruh Arsunar ile çalışmalar gerçekleştirmiştir.³² 1956 yılından 1959 yılına kadar yaşadığı süreci Süleyman Şenel şöyle anlatmıştır:

Genç Nida Tüfekçi'nin Ankara Radyosu'nun çatısı altında ve Ankara Radyosu Müdürlüğü emrinde geçen yeni sanat dönemi, 23 Ocak 1956'da başladı. Kısa sürede, Muzaffer

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=YXJJU8ddtcw> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024).

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PjjpcTvKGzw> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024).

³¹ Melih duyugulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991

³² Melih duyugulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991

Sarısozen'in bilge yönetimi ve eğitimi ile şekillenen "Yurttan Sesler" felsefesinin, idealinin ve sanatçı kadrolaşmasının en başarılı şahsiyetlerinden birisi olarak göz doldurdu. Bilhassa; çalıp okuduğu "sürmeli havası/havaları", bu havaların saz ile çalınışında kullandığı uzun senkopların içini ustaca dolduran triller ve bu trillere paralel yürüyen vokal melismaları kullanımdaki başarısı ile dikkat çekti. Ankara Radyosu'nun adeta bir "sanat okulu" hüviyeti taşıyan ortamında solfej, temel müzik bilgisi ve repertuar bilgisi ile beraber, ülkenin hemen her köşesini kapsayan geleneksel müzik karakterleri; tavır, üslup, diyalektik çeşitlilik; yöresel müzik stilleri, metro-ritmik yapılar/vuruşlar, tipler; halk ağzı müzik terminolojileri, edebi biçimler ve geleneksel çalgı bilgisi vs. gibi konularda eğitimler aldı ve/veya kendisini bu yönde geliştirmeye çalıştı...³³

1958 yılının sonlarına kadar Ankara Radyosu bünyesinde çalışan Tüfekçi, 1959 yılında eşi Neriman Altındağ Tüfekçi ile birlikte İstanbul Radyosu'na atanmıştır.³⁴ 1964 yılına kadar Ankara/İstanbul arası çalışmalarına devam eden Tüfekçi, 1964 yılında TRT bünyesinde Türk Müziği Şube Müdürlüğü'ne atanmıştır.³⁵ 1972'de ise TRT Müzik Dairesi'nin başkanlık görevini yürütmeye başlamıştır (Kapusuzoğlu, 2015). Tüfekçi, TRT bünyesinde de sanatçılık, koro şefliği, program sunuculuğu ve hazırlayıcısı gibi hizmetlerde bulunmuştur. Tokel (2021), "Türküler Kalır" adlı kitabında, Tüfekçi'nin görev aldığı süre içerisindeki bazı icraatlarını şu şekilde anlatmıştır:

...Yani, türkülerdeki mahalli renk ve kokuyu hissettirmek, bireysel icranın daha canlı, renkli, dinamik ve duygu yoğunluklu yönünü öne çıkarmak için radyo emisyonlarında yerel/mahalli sanatçılara geniş yer ayırdı. Ayrıca, görevde kaldığı sürece, radyoların profesyonel kadrolu sanatçıları arasında da yöresel şive, ağız, tavır ve üslup yönünden birikimi ve yeteneği olanlarla özel olarak ilgilenmiş, yörelerine, mahalli birikimlerine ve ses karakterlerine göre türkü okumalarına özen göstermiştir. (Tokel, 2021, s.49)

Tokel (2021), Nida Tüfekçi'nin TRT çatısı altındaki görev süresini "gelişme dönemi" olarak tanımlamıştır. Tüfekçi, 1976 yılına gelindiğinde ise o yıllarda yeni kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda çeşitli görevlerde bulunmak üzere TRT'den emekli olmaya karar vermiş ve görevlerinden ayrılmıştır.

2.3. Nida Tüfekçi'nin İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Yılları

Nida Tüfekçi, 1975 yılında kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda akademisyen olarak eğitim vermeye başlamıştır. Eğitimdenliğe başladığı gibi Ercüment Berker tarafından "Müdür Yardımcılığı" pozisyonuna getirilmiştir.³⁶ Tüfekçi, konservatuvar yıllarında "Türk Halk Musikisi ve Analizi" öğretmenliği, Arşiv Kurulu üyeliği, Halk Musikisi Uzmanı Yönetim Kurulu üyeliği, öğrenci alım sınavlarında komisyon üyeliği, çalgı, teori ve kültür eğitmenliği gibi

³³

http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html, (Erişim Tarihi: 15.06.2023).

³⁴ Melih duygulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991

³⁵ Melih duygulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991

³⁶http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html,

(Erişim Tarihi: 15 Haziran 2023).

görevleri üstlendiği gözlemlenmektedir.³⁷ Tüfekçi'nin bu kadar fazla görev almış olmasının nedenini ise Süleyman Şenel şöyle aktarmaktadır:

Nida Tüfekçi, Konservatuvar'da pek çok derse giriyordu. Kuruluş yıllarının büyük sancılarında biridir bu durum, yani yetişmiş insan yetersizliğinden kaynaklanan bir sıkıntı... Biliyorsunuz İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 1975 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde kuruldu, sonradan Kültür Bakanlığı'na bağlandı ve nihayet 1982 YÖK yasası ile birlikte İstanbul Teknik Üniversitesi'nin bünyesinde eğitim-öğretim hayatına devam etti. Eğitim kadrosu, o zamanın şartlarına göre alanının tartışmasız iyi sanatçıların ve eğitimcilerinin davet edilmesi ile şekillenmişti. Daha ziyade TRT, Devlet Senfoni Orkestrası, Devlet Opera ve Balesi, İstanbul Belediye Konservatuvarı gibi kurumlardan emekli olan, çalıştığı herhangi bir eğitim/sanat kurumundaki kadrosunu konservatuvara naklettiren ya da sanat hayatını özel imkanları ile sürdüren değerli şahsiyetler bir kültürel sanat davası için bir araya toplanmıştı. Ama bir yönü ile bu toplama kadro, sağlıklı bir eğitim imkânı da sağlamıyordu, bilhassa ders saati ile gelen eğitimcilerle eğitim sağlıklı yürütülemedi. Büyük ölçüde 1980'li yıllardan itibaren mezun öğrencilerin eğitimci olarak göreve başlamaları ile birlikte kadrolar kalıcı olarak doldurulmaya başlandı. İlk mezuniyeti de sanırım 1979-1980 döneminde idi. Netice itibarıyla Nida Tüfekçi, Konservatuvar'ın ilk zamanlarındaki başkan yardımcılığı görevine ilave olarak eğitimci yetersizliğinden pek çok dersi kendisi veriyordu: "Türk Halk Musikisi Bilgileri", "THM Repertuarı", "THM Solfeji", "Bağlama"... Hatta, "Kabak kemane"... (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)



Şekil 2.2 Nida Tüfekçi, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Yücel Paşmakçı jüri üyeliği sırasında çekilen bir fotoğraf.

Nida Tüfekçi, konservatuvar yılları boyunca yürütmüş olduğu idari görevlerin yanı sıra Bağlama, Türk Halk Musikisi, Türk Halk Musikisi Solfeji, Bağlama ve Bölge Tavrı derslerinin öğretmenliğini de yapmıştır (Şenel, 2018). Eğitim faaliyetleri boyunca ise birçok öğrenci yetiştirmiştir. Konservatuvar öğrencilerinin yanı sıra farklı müzik kuruluşlarından da öğrencileri bulunmaktadır.

³⁷http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html, (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2023).

2.4. Eğitimci Nida Tüfekçi ve Yetiştirdiği Öğrencileri

Nida Tüfekçi'nin sanatçı, akademisyen, idareci, icracı ve derlemeci olarak sıralayabileceğimiz bu sıfatlarının haricinde bir de eğitimcilik yönü ön plana çıkmaktadır. Hem yetiştirdiği öğrencileriyle hem de eğitimcilik tarzıyla birçok öğrencisi tarafından saygıyla anılmasından dolayı Tüfekçi'nin eğitimci sıfatının ayrı bir başlık altında incelenmesi gerekli görülmüştür. Bununla birlikte sadece konservatuvar içerisinde değil farklı eğitim kuruluşlarında da birçok öğrenci yetiştiren Tüfekçi, Melih Duygulu ile gerçekleştirmiş olduğu bir röportajda konservatuvar dışında yetiştirdiği öğrencileri hakkında şunları söylemiştir:

Biz Neriman Hocayla el ele verip Muzaffer Sarısözen'den aldığımız mirası buraya getirmeseydik, halk musikisi bugünkü durumunda olur muydu bilmiyorum.. Biz radyoyla yetinmedik o zamanlar. İstanbul'da olduğumuz yıllar Aksaray Musiki Cemiyeti'nde de hocalık yaptık. 150-200 civarında öğrencimiz vardı. Bunların arasında öyle yetenekli pırıl pırıl çocuklar çıktı. Arif Sağ oradan talebemdir benim. Arif saziyla yatardı. O saziyla bütünleşmiştir adeta. Çok çalışmıştır. Sonradan piyasaya falan girdiyse de konusuna vakıftır. Sonra Soner Özbilen, Ümit Tokcan, Mine Yalçın daha pek çok isim. Bunlar halk musikisinde hizmet etmiş sanatçı kişilikli talebelerdi. Musiki Kültür Derneği'nden talebemiz Can Etili mesela. Yani radyonun dışında da [konservatuvarın] dışında da randıman alınabilir. Siz davanızın peşinde emin adımlarla ve inançla giderseniz randıman alırsınız. Yoksa düz yolda taşla takılıp kafanızı kırarsınız.³⁸

Tüfekçi'nin yukarıdaki söylemleriyle birlikte sadece konservatuvar ve radyo ile yetinmeyerek farklı kurumlar üzerinden de eğitim faaliyetlerini sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Bu eğitim faaliyetlerini de idealist bir bakış açısıyla gerçekleştirdiği görülmektedir. Arif Sağ katıldığı bir röportajda Nida Tüfekçi'nin öğretmenliği konusunu şu şekilde açıklamıştır:

Şimdi Nida Tüfekçi'nin öğretmenlik yanı enteresandı. Nida Tüfekçi mesela, bir şeyi öğretmekten ziyade bir şeyi senin arayıp, bulup öğrenmeni zorlardı. Mesela bana birçok şeyi öğretirken, gel buraya işte bu da böyle yapılıyor hiç dememiştir bana. Bana sadece soru sormuştur. "Ben falan yere gittim orada bir adamı dinledim, adam şöyle şöyle bir şey yapıyordu" diye bana böyle anlatır. Mesela ben ondan sonra gidip onu gece gündüz, birkaç gün çalışırım, onun dediklerini algılamaya çalışırdım. Ondan sonra gelirdim, yani böyle bir şey mi yapıyordu derdim.³⁹

Arif Sağ'ın vermiş olduğu röportajda, Nida Tüfekçi'nin öğretim yöntemi dikkat çekicidir. Örneğin soru sorarak ve durumu hikâyeleştirerek öğretmeye çalışması, farklı çalışmalarda ve müzik öğretim yöntemleri kapsamında incelenebilir. Süleyman Şenel ise Tüfekçi'nin kullanmış olduğu eğitim stratejilerini şu şekilde anlatmaktadır:

Eğitimci Nida Tüfekçi'nin belki de en önemli kalitesi, dersinin genel bilgisi yanında genel kültür bilgisi ile hayat bilgisini pekiştirip öğrencisine aktarması idi. Öğrencileri "Ayaklı Kütüphane", derdi. Sevgili Melih Duygulu, "Ayaklı Arşiv" demeyi daha çok tercih ediyor. Doğrudur! Gerçekten de ayaklı bir ses arşivi gibiydi. Verdiği örnekler şaşmazdı. Biz bu yönüyle kendilerinden çok yararlanırdık; gerçekten de büyük dersler aldık. Dersin bilgisi, pratikleri ve başlıca kaynakları da yanı başında... Tabii bilgi dediğimiz şey çok da şişkin görünmezdi, hacimli değildi; ama sanat hayatının içinden özenle seçilmiş örnekler ve tecrübe ile çözüme ulaşan sorunların kaynağını birinci ağızdan dinlemek, bize çok anlamlı gelirdi. Bilhassa radyo yılları içinde... Bu arada mesleğe bakış açısı, halkın belleğinden bilgiyi elde etme yöntemleri, halk bilgisine dayalı müzik eserlerini analiz etme yani fark etme/keşfetme usulleri... Keşfedilen şeyleri aktarmada kullandığı pratikler ve sair... Hepsi de çok önemli şeylerdi. (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

³⁸ Melih duyulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=pS4cZ12On-E> (Erişim Tarihi: 10 Eylül 2023).

Nida Tüfekçi'nin hem öğrencisi hem de kızı olan Gamze Tüfekçi, Tüfekçi'nin eğitim yöntemleri hakkındaki bazı bilgileri ve özellikle bağlama eğitimliği konusundaki yöntemlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Babam, benim öğretmenim de oldu konservatuvarda. Çok sabırlı bir hoca idi ama çalışırken yapamayınca vazgeçilmesine çok kızardı. "Saza küsülmez" der ve denemeye devam edilmesini isterdi. Toplu çalışmalarda eksik olduğunu gördüğü öğrenciye ekstra bir zaman tanıyarak özel olarak saatlerce çalıştırırdı. Bağlamayı güzel çalmada pozisyona çok önem verir el tutuşunun çok önemli olduğunu söylerdi. Net ses çıkarmak için daima perdenin dibine basılmasını isterdi. Tabii daha ileri performanslar için neler yaptığını ben bilemiyorum. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi'nin eğitimciliği hakkındaki bir diğer bilgiyi, Çetin Akdeniz şu şekilde anlatmaktadır:

Nida Tüfekçi'yi ben Türk Sineması'ndaki Hulusi Kentmen'e çok benzetirdim. Sima olarak değil, yapı olarak. Yeşilçam'ın sert görünümlü ama altın bir kalp taşıyan babacan karakteri. Hep insanlara iyilik yapardı, sert görünürdü ama babacan bir tarafı vardı. Yardım etmeyi severdi, yardım ettiği zaman mutlu olurdu. Hepimizin ikinci babası gibiydi. Birçok şeyde taviz vermezdi, bize de kıyamazdı, ama o dengeyi çok iyi sağlardı. Okuldan içeri girdiğinde herkes esas duruşa geçerdi, branşı ne olursa olsun. Bağlama talebesi olmayanlar bile. Yeri geldiğinde bizimle arkadaş gibi şakalaşırdı, ama her şeyi yerinde yapardı hocamız. Bu sebeple ister istemez disipline giriyorduk. Dersimiz ciddi bir ortamda yapılır, son 10-15 dakikaya geldiğimizde, Nida Hocamız, örneğin "evet çocuklar şimdi de biraz futbol konuşabiliriz" derdi. Bu şekilde bizleri de biraz rahatlatıp hoş tutmaya çalışırdı. (Çetin Akdeniz, kişisel görüşme, 2024)

Çetin Akdeniz'in bahsetmiş olduğu "Babacanlık" tavrı konusuna, Orhan Hakalmaz bir dergi röportajında şu şekilde değinmiştir:

...Arkadaşlar arasında ona Nida Baba derdik. Bizlere kıyamazdı. Bir gün stüdyoda kayıt işi çıktı. Bütün sınıf kayda gideceğiz ama Nida Hoca'nın dersi var. Hocamıza durumu anlattık, izin vermedi. Sonra derse yakın baktık hocam gidiyor. "Beni radyodan çağırıyorlar, bant kopmuş" dedi. Biz anladık tabii hem otoritesini sarsmadı hem de bize izin verdi. Arkamızdan bizi hep korurdu...⁴⁰

Nursaç Doğanışık, Nida Tüfekçi ile birlikte katılmış olduğu bir söyleşi programında Tüfekçi'nin eğitimliği hakkında şunları söylemiştir:

Aslında hocamı anlatmak çok güç. Bize hem hoca hem baba hem arkadaş oldu. Konservatuvar yıllarımızın en güzel geçmesi kendileri sayesinde gerçekleşti. Çok şeyi öğrendik ve halihazırda sürekli danışıyoruz. Hocamız hâlen bizi en iyi şekilde yönlendirmeye devam ediyor ve çok teşekkür ediyorum kendisine huzurunuzda. Bizim her şeyimizle yakinen, sanatçılığımızla, kişiliğimizle, sosyal ilişkilerimizle son derece yakinen ilgilenen bir kişi oldu...⁴¹

Ümit Tokcan'da benzer ifadeler ile Nida Tüfekçi hakkında gazeteye şöyle bir demeçte bulunmuştur:

Nida Bey'in talebesiydim. Onunla olan müzik yolculuğumuz Aksaray Musiki Cemiyeti'nde başladı. Daha sonra ben TRT Radyosunda staja başladım. Burada da Nida Tüfekçi hocadan çok güzel şeyler öğrendik. Bizi o yetiştirdi. En güvendiği talebeleri arasındaydım hatta bana ve [birkaç] talebesine "oğlum" derdi. TRT'de solo programlara başladığımda da en büyük destekçim ve her zaman yol göstericim oldu. Müzik ile ilgili bildiği her şeyi bize öğretti. O bana göre hocaların hocasıydı. Türk Halk Müziği'nin mihenk taşı ve ekolüydü. Bugün de birçok sanatçı onun derlediği eserleri seslendiriyor. Hocamız en çok Yozgat Türkülerini derledi. Yozgat Türkülerinin karakteristik özelliği var. Bende bu türkülerini birçok kez seslendirdim.⁴²

⁴⁰ <https://www.litrossanat.com/nida-tufekci-omrunu-halk-muzigine-vakfetti/> (Erişim Tarihi: 18 Haziran 2024).

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9z2She4mpdk> (Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2024).

⁴² <https://www.star.com.tr/pazar/tek-derdi-halk-muzigine-zarar-gelmesin-haber-1385303/> (Erişim Tarihi: 20 Haziran 2024)

Verilen demeçlerden hareketle Tüfekçi'nin eğitimci kişiliği hakkında birçok bilgi elde edilmiştir. Bu bilgiler ışığında Tüfekçi'nin genel olarak öğrencileriyle hem seviyeli hem de yakın bir ilişki içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Babacan, korumacı ve ustaca sürdürmüş olduğu eğitim faaliyetleriyle de öğrencilerini etkilediği tespit edilmiştir.

2.5. Nida Tüfekçi'nin Müzik Anlayışı ve Etkilendiği Olgular

Nida Tüfekçi'nin müzik anlayışı incelendiğinde Türk halk müziğinin sanatsal ve felsefi uygulamaları ön plana çıkmaktadır. Ailesinin, özellikle de babasının üzerinde bırakmış olduğu etkiyle de müziğe olan ilgisinin arttığı söylenilebilir. Süleyman Şenel bunun altını şu şekilde çizmektedir:

Nida Tüfekçi'nin etkilenmiş olduğu kişiler derken onun mesleki kimliği üzerinden, yani öncelikle "bağlama" sanatçılığı üzerinden sorunuzu sorduğunuzu var sayıyorum. Doğrusu bu konu benim için çok berrak değil. Zaman zaman dile getirdiği bazı özel önemli şahıslar vardı ve şüphesiz Nida Bey'in hayatında önemli bir yer tutuyordu; ancak sorunuzun cevabı olacak, etkilendiği kişiler miydi, bunu doğrusu tam olarak söyleyemiyorum. Etkilenmenin ölçüsü nedir, o husus da ayrı bir konu tabii! En başta babası Hamdi Tüfekçi var... Bilhassa bağlama icracılığında ve Yozgat türkülerinin öğreniminde... (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Öte yandan Tüfekçi'nin müzik anlayışının şekillenmesi, sanatsal faaliyet olarak olmasa da ideolojik olarak temelleri Cumhuriyet öncesi ve sonrası öne sürülen bazı iddialara dayandırılabilir. Örneğin Gökalp (2014)' e göre "...Yan yana yaşayan iki müzik vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk müziği diğeri Farabi tarafından Bizans'tan çevirme ve aktarma yoluyla alınan Osmanlı müziğidir. Türk müziği ilham ile oluşmuş taklitte dışarıdan alınmamıştır..." (Gökalp, 2014, s.38). Tüfekçi'ye göre ise halk müziği:

Kaynaklarına göre, iki tür musiki vardır. Bunlardan bir tanesi yapımcısı belli olan musiki. "Yani Beethoven'ın bilmem ne eseri, Giriftzen Asım Bey'in biraz evvelki programda söylediğiniz bilmem ne eseri, Dede Efendi'nin bir eseri" diye daima bir şahıs ismi belli ederek söyleyebiliyoruz. Bir de halkın kulaktan kulağa ve gelenek halinde yaydığı sahibi belli olmayan ama derin bir zaman derinliği içerisinde ve zemin genişliği içerisinde oluşturduğu bir anonim musikisi vardır. Burada filanca diyemiyoruz filanca yerin diyoruz dikkat ederseniz. Alınan önemli değil alınan nihayet bir nakildir, vasıttadır...⁴³

Bu iki söylem genel anlayış itibari ile fikri ve ideolojik bakımdan birbirine benzerlik göstermektedir. Bu benzer anlayışlar içerisinde Mehmed Fuad Köprülü'nün fikirleri de dikkat çekmektedir.

Türk musikisi, Rauf Yekta Beyefendinin hepimizden daha iyi bildikleri vecihle [üzere], sade Arap ve Acemlerden aldığımız klasik musikiden ibaret değildir. Eski klasik edebiyatımızın haricinde nasıl bir "halk edebiyatı" mevcut ise ayrıca da halk musikimizin mevcudiyeti tabiidir. İşte yalnız Anadolu ve Rumeli'nin değil, Kırım'ın, Kafkasya'nın, Volga boylarının, Türkistan'ın Kırgız steplerinin, Altay'ın, hülâsa bugün Türk şubeleriyle meskûn [yerleşik] bütün sahaların halk musikisi zabt [kayıt], tespit ve tedkik olursa, Türk ruhunun musikide nasıl bir şahsiyet gösterdiği ve asırlardan beri ne gibi tahavvülata [değişime] uğradığı anlaşılırdı. (Çakıroğlu, 2020, s.208-209)

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=3nm-RXBIV5o&t=289s> (Erişim Tarihi: 30 Haziran 2024).

Mehmed Fuad Köprülü burada Arap ve Acem müziklerinin devşirilmesiyle oluşturulan müzikler dışında millî musiki olarak halk müziğinden bahsetmektedir ve halkın kültürünü oluşturan bu müziğin araştırılması gerekliliğini öne sürmektedir. Aynı şekilde Nida Tüfekçi' de benzer görüşlere sahiptir. Tüfekçi, bu görüşlerini şöyle aktarmaktadır:

...Şunu hemen belirtmeliyim ki, söz konusu derlemeler bizim için çok değerli olmakla birlikte, Anadolu'nun müzik hazinesini ancak %30 [nispetinde] ortaya çıkarabilmiştir ve sosyal bünyemizdeki değişmeler daha [yoğun] bir durum almadan geri kalan malzemenin bir an önce derlenip arşivlenmesi şarttır.⁴⁴

Görüldüğü üzere Tüfekçi'nin ideolojik anlayış olarak Ziya Gökalp ve Mehmed Fuad Köprülü gibi isimlerin oluşturduğu fikir akımlarından etkilendiği düşünülebilir. Fakat uygulamaya gelindiğinde bu ideolojik fikirlerin sunduğu projelerle kendi düşünceleri arasında farklılıklar görülmektedir. Örneğin özellikle Gökalp gibi şahsiyetlerin Türk müziği ve Batı müziğinin sentezi ile yaratılacak millî musiki anlayışına dayalı sistem, Nida Tüfekçi tarafından başka açılardan yorumlanmaktadır.⁴⁵ Tüfekçi, Turgut Günay ile yaptığı bir röportajda çok sesliliğin, Türk halk müziği ile sentezlenmesinin ve bunun bir politika olarak kullanılmasının yanlışlığından şu şekilde bahsetmektedir:⁴⁶

...Yüzyıllardır tek sesli bir düzenle çok güçlü ifadeler taşıyan ezgiler yarata gelmiş olan halkımız, kendisine öz ölçüsünü kendisi ayarladığına göre, çokseslilik konusunda verilecek olan kararın da gene kendisine bırakılması gereklidir. Ancak halkın kendiliğinden yapabileceği bir çokseslilik, normal karşılanmalı ve bu çoksesliliğin zamanı, sınırı, ölçüsü kendisine bırakılmalıdır. Yalnız, bugün batı dünyasınca uygarlık ölçüsü sayılan çok sesli müzik alanında sanat gücünü göstermek ve ağırlığını koymak isteyen Türk müzik yapımcısına karşı olmadığımı da belirtmek isterim; yeter ki, halkımızın tarihten miras aldığı müziği tahrif ve tahrip etmesin, onun yalnızca [ritim] ve ezgi yapısından ilham almakla yetinsin ve çok sesliliği başlı başına ayrı bir dal olarak geliştirsin. Buna uymayan, halk türkülerimizi kılıktan kılığa sokarak yozlaştıran sanatçı, benim indimde telif gücünden yoksun bir çalgıcıdan başka bir şey değildir... (Özarslan, 1998, s.55-56)

Bu röportajı göz önünde bulunduracak olursak Tüfekçi'nin çok sesli müziğe karşı herhangi bir olumsuz düşüncesi görülmemektedir. Fakat türkülerin özünden koparılmadan ve yozlaştırılmadan icra edilmesi, Tüfekçi için oldukça önem arz eden bir konuydu. Süleyman Şenel, konu hakkında şu yorumlarda bulunmuştur:

Nida Tüfekçi'nin genel olarak müziğe bakışı oldukça çok geniş bir perspektif içeriyordu. Bağnaz bir müzisyen değildi.. "İyi" müziği bilen, iyi müziği iyi müzisyenden dinlemeyi tercih eden bir müzik adamıydı. Etrafında daima kaliteli insanlar, karakteristik müzisyenler vardı. Onlar bir arada toplumun sanat elçisi olarak yıllarca hizmet verdiler. İşini iyi yapan, ustaca yapan bilinçli insanlara karşı saygısı vardı. Onların da Nida Tüfekçi'ye karşı büyük saygıları vardı ve bu her ortamda hissedilirdi. Konu; müzik türleri noktasında "Klasik Türk Müziği", "Batı Müziği" "Türk Halk Müziği" vb. eksenden alınsa da bence çok farklı değildi. Kaldı ki ailesinde farklı müzik türleri ile ilgilenenler de vardı. Ama kendi mesleki tercihi bakımından Türk Halk Müziği adeta onun yaşam kaynağı, mesleği, durduğu yeri... Orada farklı bir Nida Tüfekçi vardı. İşinin kılcal damarlarında dolaşan bir sanat adamı idi. Temsil ettiği sahanın bir tarafı olma konusunda büyük hassasiyeti vardı, ama sanat türlerinin kendi üsluplarının korunmasında da çok titizlenirdi. Dolayısıyla Nida Tüfekçi'nin müzik anlayışında, halk sanatının ve sanatkârının, geçmiş zamanın

⁴⁴ Metin Özarslan, "Türk Halk Müziğinin Meseleleri Üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile Yaptığı Bir Sohbet", Milli Folklor, s.54.

⁴⁵ bkz. Buradaki bilgiye, Ziya Gökalp'in kaleme almış olduğu "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabının "Milli Müzik" bölümünden erişebilirsiniz.

⁴⁶ ÖZARSLAN, M. (1998). Türk halk müziğinin meseleleri üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile yaptığı bir sohbet. Millî Folklor, (S 39), 53.

ardında kalan bir gizemin arayışı vardı. Ya da beklentisi, keşif heyecanı... Bu gizem de adeta onun şifâ kaynağı idi. (Süleyman Şenel, kişisel görüşme, 2024)

Şenel'in ifadeleriyle birlikte Nida Tüfekçi'nin farklı müzik türlerine karşı saygılı fakat Türk halk müziğine de korumacı bir yaklaşımla bağlı olduğu söylenilebilir. Süleyman Şenel'in bu ifadelerinin yanı sıra Gamze Tüfekçi, konuyla ilgili şu ifadelerde bulunmuştur:

Babam Nida Tüfekçi kaliteli olan her tür müziğe karşı çok olumlu yaklaşırdı. Ama onun için hayat halk müziğimizden ibaretti diyebilirim. Ve halk müziğinin anonim türkülerinin dışındaki (besteler,aranjmanlar) hiçbir türünü kabul etmez,bunların başka bir şekilde adlandırılmasını isterdi. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Tüfekçi'nin Türk halk müziğine olan korumacı tutumu hakkında Çetin Akdeniz'de şunları söylemiştir: "...Anonim türküler piyasa ağzı okuyanlara çok kızardı. Biz öğrencileri olarak hep Nida Hocamızı örnek alırdık..." (Çetin Akdeniz, Kişisel Görüşme, 2024).



Şekil 2.3 Nida Tüfekçi ve İbrahim Tatlıses.⁴⁷

Nida Tüfekçi'nin, özellikle piyasa müziğine ve arabesk müziğe karşı oldukça olumsuz düşüncelere sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu tür müziklerin Türk müziğini yozlaştıracığı endişesini taşıdığı ve kalitesiz olarak nitelendirdiği için zaman zaman sert yorumlarda da bulunmaktadır. Konu hakkındaki yorumu ise şu şekildedir:

Bilhassa son yıllarda Türk müziğinin kanalına karışıp kalitesini bozan ve onu yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya bırakan bazı kaynağı meçhul türlerin kulakları tırmalaması hepimizce şikayet konusu olmaktadır. Radyo, televizyon, plak gibi topluma hitap eden bazı araçların yayınlarında yer alan ve halkımızın müzik anlayışının başka yönlerle çekilmesine amil olan türleri üç ayrı grupta toplamak mümkündür. Bunların birincisi "piyasa müziği" adı verilen ve Arapça, Hintçe şarkıların klasik sazlarımızla çalınmasını esas alan kalitesiz, seviyesiz türlerin yer aldığı gruptur. Çoğunluğu bakımından toplumumuzun ahlak yapısına aykırı telkinlerle dolu olan bu

⁴⁷ <https://www.star.com.tr/pazar/tek-derdi-halk-muzigine-zarar-gelmesin-haber-1385303/> (Erişim Tarihi: 05 Haziran 2024)

melankolik şarkılar bilhassa eğitim ışığından yoksun kalmış yurt köşelerinde etkili ve tehlikeli olmaktadır... (Özarslan, 1998, s.54-55)

Gamze Tüfekçi, Nida Tüfekçi'nin arabesk müziğe karşı olan sert tutumunu şöyle bir anıyla aktarmaktadır:

Bütün kaliteli müziklere saygılıydı. Bekir Sıdkı Sezgin'in Türk müziği icrasına, tamburi Nejdet Yaşar'a çok sevgi ve saygısı vardı. Teyzem Perihan Altındağ Sözeri'nin eski kayıtlarından çok az kişinin seslendirdiği Dilkeşhaveran makamındaki eserleri Türk sanat müziği öğrencilerine dinlettiğini hatırlarım. Bunun dışında popüler müzikte Tanju Okan'ın sesi ve üslubuna hayrandı. Ağabeyim Memil Sarısözen ve ben Klasik Batı müziğine çok düşkün olduğumuz için evde sık sık dinlenen Mahler, Çaykovski, Beethoven gibi kompozitörlerin eserlerini bizimle birlikte dinlemek zorunda kalır ancak saygı duyardı. Ancak bir defa sesini çok sevdiğimiz bir sanatçının arabesk tarzı bir şarkısını çaldığımızda yeri göğü ayağa kaldırdı. "Bu evde ben varken bu insanların duygularını istismar eden bayağı müziği çalamazsınız" diyerek. Biz de çok meraklı değildik arabeske ama sesin güzelliğini göstermek için çaldığımızı söyleyip konuyu kapattık. Ağabeyimle şu an birlikte yaşadığımız evde hâlen arabesk tarzı müzik çalınmaz. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi'nin müzik anlayışını şekillendiren en önemli faktörler arasında Muzaffer Sarısözen ve Yurttan Sesler Korosu örneği konulabilir. Ne tür bir biçimde etkilendiğini anlamak için de önce Sarısözen'in Türk halk müziğine yüklemiş olduğu misyona değinmek gerekebilir. Tokel (2021), bu misyondan kitabında şu şekilde bahsetmektedir:

Muzaffer Sarısözen, genel anlamda Türk müziği ile ilgili Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan ve belli bir ideolojik temeli de olan yaklaşımların halk müziği alanındaki en yetkili ve etkili uygulayıcısı olmuştur. Biraz da dönemin ve şartların gereği türkülere ideolojik bir misyon yükleyerek onlardan millet kurma, vatan kurtarma gibi konjonktürel görev bekleyenlerin bu beklentilerini yerine getirmekle bir anlamda kendini vazifeli hissettiği bile söylenebilir. (Tokel, 2021, s.46)

Muzaffer Sarısözen'in bu misyonu, radyo ve Yurttan Sesler Topluluğu aracılığı ile ifade etmeye çalıştığı düşünülmektedir. Sarısözen, konu hakkındaki görüşlerini aşağıdaki gibi aktarmaktadır:

Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi, bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu hâline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler'in sanatkar işçileri, memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile, zerresini koparamayacağı, bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler... (Şenel, 1999, s.117)

Nida Tüfekçi, Sarısözen'in bu duruşundan oldukça etkilenmiştir. Özellikle fikri olarak Türk halk müziğini bir millî müzik olarak değerlendirmesi, bağlamanın kutsallığından bahsetmesi ve bunu bir ideolojiye dönüştürmesi kayda değer bir örnek olarak görülebilir.⁴⁸ Ayrıca Tüfekçi'nin müzik anlayışı ve çalışmalarıyla da Muzaffer Sarısözen'i takip eden ve onu örnek alan bir sanatçı olması dikkat çekmektedir. Çetin Akdeniz, konuyu şu şekilde izah etmiştir: "Biz kendisine onun örnek aldığı bir sanatçı olup olmadığını sorduğumuzda da bize "Muzaffer Sarısözen" cevabını verirdi. Ve bizlere uzun uzun Muzaffer Hocamızı anlatırdı" (Çetin Akdeniz, Kişisel Görüşme,

⁴⁸ Melih duyugulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

2024). Sarısözen'in, Nida Tüfekçi'nin hayatındaki etkisini Gamze Tüfekçi'de şu şekilde dile getirmiştir:

Belki inanamayacaksınız ama kimden etkilendiği hakkında hiç konuşmamışız sanırım. Ne söylesem yanlış olacak. İlk hocası babası, saz çalmayı ondan öğrenmiş. Daha sonra bağlama konusunda kendini geliştirmiş. Yani bir hocayla çalışmışlığı yok. Ama halk müziği repertuarındaki ilk ve tek hocası Muzaffer Sarısözen. Onun müzik anlayışı başta olmak üzere halk müziğinin ilerleyip yayılması konusunda izinden gitmekten hiç vazgeçmedi. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi'nin, Sarısözen'den etkilendiği bir diğer konu ise "mahallî" sanatçılardır. Sarısözen, mahalli sanatçıları sık sık radyoya çağırır ve radyo programlarında bu insanlara yer verirdi (Altınay, 1993). Sarısözen'in mahallî sanatçılara verdiği önemi Tüfekçi şu ifadelerle belirtmektedir:

Zaman, zaman, mahalli sanatçıları Radyoya davet eder veya Ankara'ya gelen mahalli sanatçıları onu ziyaret ederlerdi. O da, onlara, misafir sanatçı olarak programlarında yer verirdi. Programlarında bir kısım mahalli sanatçıların adlarını sayar ve "Şimdi onlardan alınan falan yörenin türkülerini çalıp söyleyeceğiz" diyerek onları selamlardı. Yani "Yurttan Sesler-halk-Radyo-halk" ilişkisini rahatlıkla kurmuştur. (Altınay, 1993, s. 24)

Nida Tüfekçi'de radyoda görev aldığı zamanlarda mahalli sanatçılara oldukça değer vermektedir hatta öyle ki birçok ozan, aşık, mahalli sanatçı gibi vasıflara sahip sanatçılar, Nida Tüfekçi'nin TRT döneminde ön plana çıkmaya başlamıştır (Tokel, 2021). Muzaffer Sarısözen'in etkilerinin yanı sıra radyo ve çevresinde oluşan eğitim ortamı ve eğitim ortamının getirmiş olduğu deneyimler, Tüfekçi'nin etkilendiği hususlar arasında gösterilebilir. Süleyman Şenel, bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

Nida Hocamın, babası Hamdi Tüfekçi'den sonra en çok andığı kişi Muzaffer Sarısözen idi. Sarısözen'in öğretmenliğinden, liderliğinden, rehberliğinden —ne dersiniz deyin— "...çok şey öğrendik, her şeyi ondan öğrendik!", derdi. Muzaffer Sarısözen'in büyük tecrübesi ve rehberliği, onun saz icracılığına da etki yapmıştır diye düşünüyorum. Sonra, yıllarca beraber çalıştığı Sarı Recep [Güray] ve diğer saz arkadaşlarını da unutmamak lâzım gelir. Mesela Ahmet Gazi Ayhan, Ahmet Yamacı, Emin Aldemir, Osman Özdenkçi... Bunlar, farklı yöreleri ve farklı tavırları da temsil ediyorlar çünkü. Burada şu hususu da kaydedeyim... Muzaffer Sarısözen öğretisini besleyen ana kaynak Ankara Devlet Konservatuarı saha derlemeleridir. Ama bu öğretinin vücut bulduğu en önemli uygulama alanı önce Ankara Radyosu stüdyolarıdır; sonra da diğer bölge Radyolarının stüdyoları. Ülkemizin çeşitli yörelerini temsil eden seçilmiş bağlama sanatçılarından Muzaffer Bey'in gözetiminde bir araya gelmiş olmalarını ve "Bağlama takımı" ya da "Yurttan Sesler Çalgı Topluluğu" ana fikri altında bir kimlik kazanmalarını, yani bir takım oyunu oynamış olmalarını da muhakkak hatırlamak gerekir. Çünkü bu takım oyunundaki birliktelik, Nida Tüfekçi ve kendisi gibi halk sanatçıların besleyen bir iç eğitim, hizmet içi uygulama sürecidir. (Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi'nin Yurttan Sesler Topluluğu üyesi olduğu sıralarda, kimlerin de orada olduğunu söylemek faydalı olacaktır. Ahmet Gazi Ayhan, Adnan Şeker, Ahmet Yamacı, Ali Can, Kemal Karasüleymanoğlu, Mehmet Alkan, Mucip Alcıman, Mustafa Geceyatmaz, Muzaffer Kıvılcım gibi isimler dönemin bağlama ve ses sanatçıları olarak toplulukta yer almaktaydılar (Şenel, Kişisel Görüşme, 2024). Tüfekçi'nin bu sanatçılar ile nasıl bir etkileşime girdiğini Süleyman Şenel şu şekilde açıklamaktadır:

Daha 1940'lı yılların ortalarından başlayan ve neredeyse seksen yıla yaklaşan bir süreklilikten bahsediyorum. Bu birliktelik ve öğreti, "birlikte çalma-söyleme" öğretisidir ve mutlak surette Nida Tüfekçi'yi de etkilemiş hatta yönlendirmiştir. Ana bilgi ise büyük ölçüde mahalli/yerel sanatçılar... Ülkenin farklı köşelerinden gelen ve Radyo eksenli bir pota içerisinde biçimlendirilip topluma

yansıtan bir olgu bu. Bu pota içinde yoğrulan halk sanatkarının ortak özelliği, belli başlı yöreleri temsil etmeleri; büyük ölçüde kendi kültür ocaklarında, usta-çırak eğitimi ile yetişmiş olmaları. Büyük ölçüde nota bilmiyorlar ve Radyo'nun hizmet içi eğitiminde öğreniyorlar. Ayrıca kendi sanatsal birikimlerini birbirlerine aktara aktara geliştiriyorlar. Nota bilenlerle bilmeyenleri kaynaştırıyor zaman içinde ve notayla çalma söyleme geleneği başlatılıyor. Öyle bir dönem işte! Bugün de böylesi yöre temsiliyeti olan sanatçılarımız var... Nida Bey bu takımın ilk oyuncularından değil ama ikinci kuşak üyesi sayılabilir. Ve Muzaffer Bey'in, ADK adına ülkenin çeşitli yörelerinden derlediği bir kısım türkülerin kaynak kişilerini de plaklardan ya da radyo emisyonları vasıtası ile canlı da dinlemiş olmalı. Zira Ankara yılları bana çok manidar geliyor Nida Tüfekçi'nin hayatında... Hem Ankara ve çevresinin halk sanatkarlarından, hem de Ankara'ya ülkenin çeşitli yörelerinden gelip konserler veren halk sanatkarları yönünden. Hatta bunlarla ilgili çeşitli anıları da olurdu... Mesela Muzaffer Bey'in isteğiyle gittikleri Ankara Halkevi'nde yapılan yöre müziklerine ve halk oyunlarına dönük konserlerin de kendileri için çok eğitici olduğunu söylerdi" (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024).

"Diğer yandan "Genç Osman" lakabıyla bilinen Ankaralı Osman Gençtürk'ün ve belki Yağcıoğlu Fehmi Efe'nin de önemli katkısı olmalı Nida Tüfekçi'nin hayatına. Nida Tüfekçi'nin Ankaralı Genç Osman'dan yaptığı özel derleme kayıtları, son derece önemli ses belgeleridir. Bence Nida Bey'in sonradan plaklara da çaldığı ve TRT'ye kazandırdığı meşhur Ankara havalarının önemli kaynağı veya kaynaklarının ustası bu halk sanatkarlarıdır. (Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Yukarıda Tüfekçi'nin müzik anlayışı ve etkilendiği birkaç unsurdan bahsedilmiştir. Tespit edilebildiği kadarıyla Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde oluşan fikir akımlarının getirileriyle birlikte radyo, TRT ve Yurttan Sesler Korosu'nda oluşan yapı Tüfekçi'nin etkilendiği olgular arasında gösterilebilir. Bununla birlikte Nida Tüfekçi'nin etkilenmiş olabileceği olgular arasında gösterilen derleme çalışmalarına bir sonraki başlık altında yer verilmesi uygun görülmüştür.

2.6. Nida Tüfekçi ve Derleme Çalışmaları

TRT arşivlerinde Nida Tüfekçi'nin derleyip notaya aldığı veya sadece notaya aldığı yüzlerce eser bulunmaktadır. Derlemiş olduğu 1000'e yakın eseri ise fiilen çıkmış olduğu derleme gezilerinden (Kütahya, Yozgat, Kars gezileri) ve İstanbul ile Ankara'ya gelen mahalli sanatçılardan derlemiştir (Duygulu, 2019)⁴⁹. Ayrıca Tüfekçi, âşık müziği alan araştırmaları kapsamında 1971 yılında Zihni Perçin ile 250 adet eser derlemesi gerçekleştirmiştir.⁵⁰ Tüfekçi'nin derlemeleri hakkındaki başka bir yorumu, Gamze Tüfekçi şu şekilde dile getirmiştir:

2000'e yakın derlemesi olduğunu düşünüyorum. Notaya alımda çok iyiydi. Onun yazdığı notalar çok kolay okunur, koma sesleri ve zor ritimleri çok kolay duyardı. Buna rağmen bağlamasıyla tekrar kontrol eder, bazen de anneme ve bana nasıl duyduğumuzu sorardı. Çözümlemeyen ritimler için eve gelerek babama eseri dinleten çok önemli müzisyenler vardı. Özellikle Azeri türkülerde aksanı çözebilmek için eski büyük bantları ağır devirde çalarak dinlerdi. Notaya alım çok meşakkatli bir işti gerçekten. Derleme yapılırken de kaynak kişinin size güvenmesi, sizin kendinden biri olduğunu hissetmesi gerekir. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi'nin derlemeleri konusunda yeterli kaynak bulunamadığından dolayı detaylı bir anlatım yapılamamıştır. Fakat ulaşılabilen derlemeler ekler bölümünde gösterilecektir.

⁴⁹ <https://islamansiklopedisi.org.tr/tufekci-mehmet-nida>

⁵⁰ [http://www.musikidergisi.com/yazar-331-](http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html)

[nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html](http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida_tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html)

2.7. Nida Tüfekçi'nin Türk Halk Müziği ile İlgili Görüşleri

Nida Tüfekçi, Türk halk müziğinin tanımını “anonimlik” vurgusu ile yapmaktadır.⁵¹ Bunun yanı sıra iddiasız, saf, yalın ve sade olarak nitelendirmektedir.⁵² Nida Tüfekçi'nin icra ve müzik anlayışı da bir piramit gibi düşünülecek olursa piramidin en tepesinde Türk halk müziği bulunmaktadır. Bunun sebebi ise Türk halk müziğini “millî” bir değer olarak görmesidir. Tüfekçi, bu düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır:

Şurası muhakkaktır ki, Türk milleti türküsüyle doğmuş, türküsüyle yaşamış, türküsüyle ölmüştür. Ninniden ağıta kadar her türkü de Türk oğlunun yaşayışı; umudu, kaygısı, sevinci, yası vardır. Çilekeş milletimize yurt için yaşamayı, yurt için ölmeyi öğreten, erdemli ve yürekli olmayı öğütleyen; kısacası onun eşsiz kişiliğini belirleyen, sınırlayan halk türkülerimizdir. (Özarslan, 1998, s.54)

Nida Tüfekçi'nin iddiasız, saf, yalın ve sade olarak tanımlamış olduğu Türk halk müziği eserlerinin “yozlaştırılmadan” sunulması konusunda kesin görüşleri bulunmaktadır. Özellikle arabesk ve piyasa müziğinin Türk halk müziği özellikleri kullanılarak icra edilmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Konuya dair görüşleri şu şekildedir:

Bizde piyasanın kölesi olmuş, şöhet peşinde koşanlar bu musikiden menfaat sağlamak için bunu kullanıyorlar. Bakın halk musikisi o kadar derin bir musikidir ki onun tüm özelliklerini öğrenmek için ömür yetmez. Sizi alır [götürür] başka taraflara sürükler. Bir bakarsınız kendinizi zirvede bulmuşunuz. Aynı şekilde yerin dibine de geçirir adamı. Bu iş oyuncak değildir.⁵³

Tüfekçi'nin arabesk ve piyasa müziği hariç farklı müzik türlerine karşı olumsuz görüşlere sahip olmadığı gözlemlenmektedir fakat diğer müzik türlerinin Türk halk müziğini bozmasından endişe duymaktadır. Örneğin halk müziğinin çok sesli olarak icra edilmesinin ve batı dünyasına sunulmasının karşısında değildir ama çok sesli müziğe uygun olmayan eserlerin değiştirilerek icra edilmesinin doğru olmayacağını düşünmektedir.⁵⁴ Tüfekçi'nin bu düşüncelerini kendi ekolünden yetiştirmiş olduğu öğrencilerine de aşıladığı görülmektedir. Arif Sağ, durumu şöyle açıklamaktadır:

Nida Tüfekçi'nin ekolünde şey vardı, hem açıklık vardı hem müthiş bir halk müziğini kıskanan ve onu müthiş bir koruma içgüdüğü vardı o ekolde. Şimdi mesela bende de o vardır böyle çok çağdaş görünürüm tamam doğrudur. İşte çok sesli müziğe karşı değilimdir, dünyadaki bütün müzik türlerini benimserim. Ayrıcalık gösterdiğim hiçbir müzik türü yoktur ama halk müziğine karşı müthiş bir şeyim vardır, başka bir kıskançlığım vardır ve ona birisinin bir şey yapmasından müthiş rahatsızlık duyarım. Bu huy bana Nida Tüfekçi'den kalmadır. Nida Tüfekçi'nin böyle bir özelliği vardı...⁵⁵

Nida Tüfekçi, Türk halk müziğinin kendine özgü bir yapısı olduğunu ve bunun bozulmamasını çok önemsemekteydi. Bunun yanı sıra arabesk vb. türler haricindeki müziklerin icra edilmesine ve üretilmesine karşı değildi. Süleyman Şenel, konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=3nm-RXBIV5o&t=289s> (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2024).

⁵² <https://www.youtube.com/shorts/kihVcbJu6Qk?feature=share> (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2024).

⁵³ Melih duygulu, “Nida Tüfekçi ile Söyleşi”, İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

⁵⁴ Metin Özarslan, “Türk Halk Müziğinin Meseleleri Üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile Yaptığı Bir Sohbet”, Milli Folklor, s.55-56.

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=pS4cZ12On-E> (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2024).

Gelenek temelli müzik eserleri üzerinden profesyonelce yapılacak işlemlere, Nida Bey elbette körü körüne karşı bir insan değildi. Müzikal uygulamalara, yeni arayışlara da karşı değildi ama bu çeşit çalışmaların bilinçli yapılması gerektiğini düşünürdü. "Bilinçli yapılsın, emek verilsin ama bir uzman sıfatı ve eliyle olsun ne olacaksa ve folklorik malzemeler bozulmadan, deforme edilmeden, yozlaştırılmadan işlensin!", derdi. Mücevherin doğal bütünlüğünün parçalanmasına, yeni biçimlere sokulmaya kalkışılmasına şiddetle karşıydı. En çok da halk müziklerinin yerel üslubunun, ağız özelliklerinin yok sayılmasına, sözlerinin değiştirilmesine kızar, yerel çalgı tavırlarının ve karakteristik kişisel icra biçimlerinin korunmasına azami saygı gösterilmesini isterdi. Kısacası müzik eserlerinin kendisinden çıkartılacak büyük dersler olduğunu ısrarla savunurdu. Nida Tüfekçi'nin sert görünümü ve kuvvetli ses tonu ile savunduğu fikirleri, zaman zaman yanlış anlaşılmalara ve eleştirilere de sebep olurdu. Türkülere zarar verilmesini önlemek ve bir yönüyle korumak içgüdüğü ile dışa vurduğu duygularına karşı, pek çok şikayetvarı yazıda, döneminin yayın organlarında yayımlanırdı. (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Verilen röportajlara bakıldığında Tüfekçi'nin Türk halk müziğine karşı ayrı bir tutum sergilediği görülmektedir. Bu ayrı tutum Türk çalgıları için de geçerlidir. Özellikle de bağlama için geçerli olduğu dikkat çekmektedir.

2.8. Nida Tüfekçi'nin Bağlama Hakkındaki Görüşleri

Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde yapılan bazı folklor çalışmalarından dolayı bağlama çalgısına ve Türk halk müziğine olan ilgi azalmış, hemen sonrasında ise "Yurttan Sesler Korosu" ile birlikte, bu ilgi geri kazanılmıştır (Ekim, 2002). Hem fiziksel yapısı gereği birlikte çalındığında tonlama sıkıntısı yaratmadığı için hem de Türk halkı tarafından en çok bilinen çalgı olması nedeniyle, bağlama Türk halk müziği korolarının vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir (Kınık, 2011). Bununla birlikte Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi'de Yurttan Sesler ve diğer icra topluluklarında "bağlama" ailesine bağlı çalgıları ön plana çıkarmışlardır (Tokel, 2021). Tüfekçi'nin de bu uygulamayı devam ettirmesindeki en önemli sebeplerden birisi bağlamayı "kutsal" olarak nitelendirmesidir. Tüfekçi, Melih Duygulu ile yaptığı bir röportajda şu sözleri dile getirmiştir: "Her milletin kendine mahsus bir dili, bir musiki dili vardır. Türk halk musikisi Türk milletin milli musiki dillerinden birisidir. Bağlama bu milletin kutsal sazıdır."⁵⁶ Gamze Tüfekçi, Tüfekçi'nin bağlamayı kutsal olarak nitelendirmesinin olası sebeplerinden şu şekilde bahsetmektedir:

Bağlamanın Türklerde (özellikle Alevilerde) kutsal bir saz olduğunu bizlere sık sık anlatır, Anadolu evlerinde Kur'an-ı Kerim ile aynı yüksekliğe asıldığını söylerdi. Belki de bu nedenle sazı asla yere koymaz, biz koyarsak da çok kızardı. Çok yetenekli bir enstrüman olduğunu sık sık irdeler, keşfedilmemiş yanlarının olduğunu söylerdi. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Tüfekçi'nin, bağlamanın çeşitli eğitim kuruluşlarında öğretilmesi ve temel saz olarak kabul edilmesi yönünde bazı fikirleri de mevcuttur (Özarslan, 1998). Öyle ki kızı Gamze Tüfekçi ile birlikte İstanbul Esentepe Mareşal Fevzi Çakmak İlkokulu'nda 6 ay boyunca bağlamayı sevdirmek ve tanıtmak için bağlama derslerine girmiştir (Şenel, 2018). Ayrıca Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Ana Bilim

⁵⁶ Melih duyugulu, "Nida Tüfekçi ile Söyleşi", İstanbul: Türk Müziği Portalı, 1991.

Dalı'nda açılacak olan Ana Çalgı (Bağlama) ve Eğitimi-1 dersinin yürütülmesine onay vererek bu konudaki iş birliklerini desteklediği gözlemlenmiştir (Şenel, 2018). Bu bilgilerin yanı sıra Tüfekçi, kişisel olarak sesinin değil sazının ön planda olduğunu aktarmaktadır. Halit Kıvanç ile yaptığı bir televizyon röportajında şunları söylemektedir: "Daha çok çalma tabii, söyleme daha ikinci planda geliyor, sazın kudretiyle gidiyoruz."⁵⁷

Konu hakkında değinilmesi gereken bir başka konu ise bağlamanın eğitimcilik hayatındaki yeri ve bağlama öğrencilerinin bugün herkes tarafından tanınan ve bilinen sanatçılar olmasıdır. Süleyman Şenel, konu hakkında şöyle bir yorumda bulunmaktadır:

Bu bağlamda farklı bölüm öğrencilerini kapsayan sınıflar, genellikle daha kalabalık oluyor; bu sınıflara, kimi zaman farklı dönemlerin öğrencilerini de bir araya topluyordu. "Bağlama" dersi ise onun özel alanı ve bağlama öğrencileri onun özel öğrencileriydi. Onlarla birebir ve çok sıkı çalışırdı -ki o dönemin gençleri -herhâlde isimlerini söylememe gerek yok- bugünün çok değerli sanatçıları, hocaları, rehberleri... (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme)

Araştırılan bütün bu olgular, Tüfekçi'nin çok yönlülüğünü gözler önüne sermektedir. Bu çok yönlülük özelliği ise araştırmada değinilmesi gereken bir başka konu olan "Ekol" ve "Folklorcu" Nida Tüfekçi'yi gündeme getirmektedir.

2.9. Folklorcu Nida Tüfekçi

Nida Tüfekçi, Türk halk müziğini bir bütün olarak değerlendirmektedir. 1975 yılında Abdi Tural ile yaptığı bir söyleşide konu hakkında şunları söylemektedir: "...Halk müziğinde söz unsuru ile müzik unsuru hatta oyun unsuru o kadar birbirinin içinde ve kaynaşmıştır ki, bunları birbirinden ayırmak ve ayrı düşünmek, kanımca çok eksik ve yanlış olur" (Tural, 1975, s,y). Tüfekçi, 1981 yılında TRT'de gerçekleştirdiği bir konuşmada ise bahsettiği unsurları şu şekilde genişletmektedir:

...Elbette ki tarihimiz içinde geçmiş olayları, sosyal olayları, tabii olayları hatta doğumdan ölüme kadar bütün insanı saran olayları halk musikisi içinde bulabilmek mümkün. Yani, Türk'ün olduğu, yaşadığı Türkçe'nin konuşulduğu her yerde halk musikisinin mevcut olduğunu da görebiliyoruz. Müzik, ritim, oyun, edebiyat ve dilin bir araya gelerek bütünleştiği bir müzik türü...⁵⁸

Bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi, Türk halk müziğinin sadece icra yönü ile değil, birçok yönüyle araştırılması gerekliliğini savunmaktadır. Çünkü Tüfekçi, Türk halk müziğini "folklorik" bir materyal olarak değerlendirmektedir (Ersoy, 2011). Bununla birlikte kendisi de çalışmalarını bu doğrultuda ilerletmiştir. Süleyman Şenel, Nida Tüfekçi'nin folklorcu kimliğinden şu şekilde bahsetmektedir:

Nida Tüfekçi bir "müzik folklorcusu" idi ve bu kimliği ile sarsılmaz bir karakter sahibiydi. Halk bilgisi verimlerini, özellikle de sözlü ürünleri bir yönüyle mücevhere benzetirdi. Onun çamura bulanmakla değerini yitirmeyeceğini söyler ve belki de önemsiz bir taş parçası gibi

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=3nm-RXBIV5o&t=459s> (Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2024).

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=63xxvTVx8DM&t=35s> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2024).

karşılaşacağımız bu çeşit cevherleri keşfeden bilinçli bireyler olmamızı isterdi. Onun içindir ki bize: "Masa başı folklorcusu olmayın!", nasihatinde bulunurdu. Ve Nida Tüfekçi, halkın kültürel birikimine büyük saygısı olan, bilge bir halk bilimciydi de. "Halk müziği" dediğimiz kültür varlığı da, ona göre toplumun asırlar boyu yuvarlaya yuvarlaya bir potaya atıp kendi şartları içerisinde şekillendirdiği, koruduğu, yaşattığı bir canlı organizma idi. O organizmayı, o mücevheri kuşatan çamurun ona ayrı bir kimlik kazandırdığını da savunurdu mesela. (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Nida Tüfekçi, İlhan Ersoy ile yapmış olduğu söyleşide gençlere halk müziği çalışmaları hakkında şu tavsiyeleri vermiştir:

Öncelikle halk müziğini sevdiğiniz için bu işe soyunuşsunuz. İlk önce halk musikisinin inceliklerini kavramaya, yakalamaya çalışın. Halk musikisinde araştırılacak alan ilâniyedir. Bu alanları gücünüzün ve ömrünüzün yettiği oranda derinlemesine araştırın.⁵⁹

Folklorcu kimliği ile kazandığı bilgileri sunmaktan kaçınmayan Tüfekçi, yurt içinde ve yurt dışında birçok oturuma ve konferansa gerek yönetici olarak gerek bildiri sunucusu olarak katılmış ve bu yanıyla da kendini ifade etmeye çalışmıştır (Şenel, 2018). Bunun yanı sıra derlemiş olduğu eserlerle, alan araştırmalarıyla, televizyon ve radyo yayınlarında hazırlamış olduğu programlarla ve yetiştirdiği öğrencilerle gerçekleştirmiş olduğu ders içerikleri, Tüfekçi'nin bir "ekol" olarak görülmesinde etkili olduğu düşünülmektedir.

2.10. Ekol Nida Tüfekçi

Ekol, Türk Dil Kurumuna göre: "Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım; okul."⁶⁰ Olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamadan hareketle Nida Tüfekçi'nin nitelikleri, özellikleri, yöntemleri ile birlikte, bir sanat akımı oluşturması sebebiyle "ekol" olarak görüldüğü söylenilebilir. Süleyman Şenel, kendisiyle yapılan görüşmede konuya şu şekilde değinmektedir:

Bu sorunuza "okul" bağlamında değerlendirmek isterim. Nida Tüfekçi, evvela pek çok sıfatı bünyesinde taşıyan tek başına bir okul! Onun gibi insanlar hem kendinden önceki dönemleri temsil ederler, hem de temsil ettikleri dönemlerin daha uzun yıllar yaşamasını sağlarlar. Sürekliliğin anahtarlarıdır. "Okul" demek bir yönüyle süreklilik demektir. Peşinden gidenler varsa ve izi sürülebiliyorsa "okul" kimliği vardır. Bu alanın sürekliliğine sağladığı hizmetleri bakımından net olarak söyleyebilirim ki Nida Tüfekçi bir "okul"dur. Dolayısıyla "ekol"dür. Arif Sağ, bir konuşmamızda şöyle demişti: "Biz, Nida Abi'yle beraber Radyo'dayken Radyo'ya hizmet ettik; Konservatuvara geldik, bu kez konservatuvara hizmet ettik. Nerede, ne gerekiyorsa onu yaptık! Nida Tüfekçi de bir sözünde: "İnsan bulunduğu yeri şerefendirir!", demişti. Ne kadar doğruymuş. Sanat hayatına baktığımızda da görürüz. Nerede bulunmuşlarsa, oraya hizmet vermişler. Bu amaçla bir taraftan sanatlarını başarıyla yapma gayreti içinde olmuşlar, bir taraftan idarecilik yapmışlar; bir taraftan topluluk yönetmişler, bir taraftan produktörlük yapmışlar; bir taraftan alana çıkıp derleme yapmışlar, bir taraftan nota yazmışlar; bir taraftan yazdıkların topluma kazandırma gayreti içinde olmuşlar bir taraftan bilim dünyasına materyal sağlama yarışına girmişler... Ve bütün hizmetlerini, eğitimcilik kimliği ile taçlandırmışlar. (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

⁵⁹ ERSOY, İ. (2011). Nida Tüfekçi ile Söyleşi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (42), 61-74.

⁶⁰ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2024).

Arif Sağ ise Nida Tüfekçi'nin ekolleşme sürecini ve bunun altında yatan sebepleri şu şekilde yorumlamaktadır:

...Bulunduğu konum itibarıyla, yaptığı iş itibarıyla bir kere Nida Tüfekçi bir halk dehasıydı. Bunu bir kere kabul etmek lazım. Bir diğer boyutu, Nida Tüfekçi Türkiye'deki, bana göre ilk ekolleşen insandı. Türkiye'de bir sürü insanlar gelmiştir, bağlama çalmıştır, müzik yapmıştır, ünlü olmuştur, her şey olmuştur ama böyle arkasından binlerce insanı kendini taklit ettirtilecek kadar ekolleşememiştir. Nida Tüfekçi bence, Türkiye'de "bağlama" açısından ilk ekolleşen insandır ve bizler Nida Tüfekçi'nin ekolünden geliyoruz. Onun için hep kendimizi, o ekolden gelen insanlar olarak görürüz...⁶¹

Nida Tüfekçi'nin ekolleşme nedenlerini, Gamze Tüfekçi farklı bir bakış açısıyla şöyle yorumlamaktadır:

Nida Tüfekçi'nin bir ekol olarak görülmesinin nedeni bağlamayı çok "temiz" ve "güzel" ses çıkararak çalan ilk kişi olmasıdır. Ondan önceki dönemlerde bağlama yöresel çalış biçimleriyle kısıtlı kalmıştı. Bir de daha sonra gelen öğrencilerinin onun üslubuyla çok ileri gitmiş olmaları da (Arif Sağ, Yavuz Top vb. gibi) ekolleşmiş olduğunun ispatı gibidir. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Kendisinin etkin olduğu yıllarda, bağlama icracılığı ve sanatsal faaliyetleri nedeniyle radyo çevresince otorite olarak kabul edildiği için birçok icracının, Tüfekçi'yi takdir merci konumuna yerleştirdiği gözlemlenmiştir (Öztürk, 2017). Burada bahsedilen takdir merci konusu, icracılar tarafından ekol olarak kabul edilmesinin bir başka nedeni olarak gösterilebilir. Ayrıca bağlama icrasının taklit edilmesiyle de ilintili birçok neden sıralanabilir. Fakat bu nedenleri ortaya çıkarabilmek için Nida Tüfekçi'nin bağlama icrasının derinlemesine incelenmesi, analizinin yapılması ve icra tekniklerinin araştırılması gerekebilir. Bu yüzden çalışmanın ikinci bölümünde tavır kavramına değinilerek, araştırmanın asıl konusu olan "İcra Analizi" kısmına geçilecektir.

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=pS4cZ12On-E&t=498s> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2024).

3. BAĞLAMADA TAVIR KAVRAMI

Bağlama icrasında “tavır” kavramı ile ilgili birçok tanım öne sürülmektedir fakat bu tanımlarda ortak bir anlatı görülmemektedir. Bununla birlikte bağlama icrasında tavır olarak karşımıza çıkan bazı mızrap kalıplarının yöreler ile özdeşleştirilmesi, bu tanımlamaları evrensellikten uzaklaştırabilmektedir. Ayyıldız (2020), problemin çözülememesinin altında yatan sebepleri şöyle aktarmıştır:

...Saz icrasında yörelerle özdeşleştirilerek kullanılan bazı mızrap kalıplarına “radyo” çevresinde “tavır” denilmesi ve bu terimin “radyo kültürü” etrafında şekillenen eğitim kurumlarında da “yöresel tavırlar” şeklinde yaygın olarak kullanılması konuyu iyice karmaşıktırmaktadır. (Ayyıldız, 2020, s.1292)

Tavır olgusu genel olarak Yurttan Sesler Topluluğu ve radyo ile ilişkilendirilmektedir. Çünkü bazı çevrelerce “tavır”, bu kurumlar vasıtasıyla icraya yerleşerek yörelere ithaf edilen mızrap kalıplarından oluşmaktadır. Yurttan Sesler Topluluğu ve radyo ile ilişkilendirilmesinin sebepleri arasında toplu icra probleminin de yer aldığı söylenilebilir. Yener (2020) bağlamanın toplu icra edilmesiyle ilgili problemi şu şekilde aktarmıştır:

Sarısozen, “Yurttan Sesler”in ilk dönemlerinde tavır açısından yaşanan zorlukları anlatırken yöreler arası üslup farklarından bahsediyor ve bu zorluğu aşmanın çok güç ve yorucu çalışmalar gerektirdiğini aktarıyor. Bu durum karşısında dönemin radyo sanatçılarının sadece klasik musiki tavrına alışık olmalarının karşılaşılan güçlüklerden birisi olduğunu belirtiyor. Sarısozen’in tavır konusunda gösterdiği bu hassasiyete rağmen, farklı farklı yörelerden gelen sanatçılarla yapılan toplu icralarda da benzer sıkıntıların yaşandığı görülmektedir. Toplu icra ile ortaya çıkan yeni üslup “radyo tavrı” olarak adlandırılarak, halk müziğinin ilerleyen yıllarda yapılacak icralarına da yön vermiştir. (Yener, 2020, s.18)

Yurttan Sesler Topluluğu içerisinde yaşanan bazı zorlukların tezene kalıpları çerçevesinde çözüme ulaştırılması, ileriki yıllarda yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Ekim (2019) konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

Bağlamanın, bütün yerel çalgıların işlevlerini üstlenerek deyim yerindeyse tek söz sahibi olduğu Yurttan Sesler Topluluğu’nda, zaman içerisinde karşımıza çıkan en önemli kavramlardan birisinin “tavır” adıyla tanımlanan, yerel, ezgisel ve ritmik unsurların tezene vuruşlarında stilize edilmesi olduğunu görüyoruz. Başlangıçta çalgı topluluğunun birlikteliğinin sağlanması gibi önemli bir işlevi de yerine getirmiş olmakla, dönemine göre önemli ve gerekli bir adım olan bu uygulamanın zaman geçtikçe dogmatik bir inanç ve ideolojiye dönüşmesiyle birlikte, bu anlayışın günümüze kadar süre gelmiş olan çelişki ve gelişmelerin bir nedeni olduğu da öne sürülmektedir. (Ekim, 2019, s.2239)

Buradan hareketle, günümüzde yöresel dokular ile özdeşleştirilen söz konusu kalıplar, bütünüyle bir yöreye veya bölgeye kaynak olarak gösterilmemektedir. Parlak (1998) durumu şöyle izah etmiştir:

...Konya tavrı, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı” vb. gibi bir tezene kalıbına halk arasında tümüyle tavır denilişi özellikle de bir tezene biçimine örneğin; “Yozgat tezenesi;” denilişi halk arasında genellikle rastlanılan bir ifade değildir. Bu, çoğu şehir kökenli ve müziği buralarda öğrenmiş olan radyo sanatçılarının içine düştüğü veya araştırmacıların yanlış yönlendirmeleri sonucu yaşadıkları bir durumdur. (...) Örneğin; öğrenirken çok zorlandıklarını belirttikleri Yozgat yöresi

“Sürmeli” türkülerindeki “tril” tezenesi için genellikle; “Yozgat tavrı” ya da “Sürmeli mızrabı” demektedirler. Oysa bu tezene kalıbı, Yozgat tavrını tümüyle ifade etmekten uzak olduğu gibi, yurdun birçok yerinde ve birçok ezgisinde de vardır. (Parlak, 1998, s.69-70)

Parlak’ın yapmış olduğu bu değerlendirmenin yanı sıra Okan Murat Öztürk’ün de konu ile ilgili görüşleri dikkat çekmektedir.

Zeybek tavrında tarama tekniğini, çırpma tekniğini, çiftleme tekniğini, serpmek tekniğini bunların hepsini bir arada değerlendirerek eserin karakterinin melodik ve ritmik yapısının gereğine uygun olarak hareket ediyoruz. Ancak burada anlaşılan bu mızrabın estetiğine oturabilecek bir motifle karşılaşıyorsun. Koro icraları, dernekler, Halk müziği amatör derneklerinin birtakım icraları, radyo topluluklarının bazı icralarında bu tip uygulamalar var. Zeybek mızrabını öğretmiş ve ritmik olarak gördüğü her yerde bunu yaptırıyor. Ama eserin ifadesinde bu var mı? Mızrabın zamanlamasına uygun değil çok şekli bir algılama ve bunu da tavrı icrası buymuş gibi uygulama. Kesinlikle yanlış, kesin olarak yanlış. (Yener, 2020, s.22)

Bağlama icrasında tavrı olgusunun kendi içerisinde birçok değişkene bağlı olduğunu gözlemlemekteyiz. Bu anlamda üzerinde durulması gereken hususlar arasında kişisel tavrı kavramı da ön plana çıkmaktadır. Konuya dair en belirgin örneklerden birisi ise “Yozgat tavrı” veya “Sürmeli tavrı” olarak anılan tezene kalıbının Nida Tüfekçi ile anılmasıdır.

3.1. Sürmeli Tavrı ve Nida Tüfekçi

Günümüzde tavrı kavramının gelenek içerisinde var olup olmadığı hakkındaki tartışmalar sürmektedir. Sürmeli tavrı da konuyla alakalı en çarpıcı örneklerden biridir. Ekim (2002)’e göre bu tavrın yörede olup olmadığı oldukça tartışmalı bir konudur. Nida Tüfekçi, bu konuyu aşağıdaki gibi yorumlamıştır:

Benim çaldığım Yozgat türkülleri vardır. Bunların notalarını incelediğimiz zaman büyük süreli notalar ortaya çıkar. Aynı zamanda bunlar tavrı ile ilgilidir. Ancak, benden daha önce de aynı motiflerin orada da olduğunu görürüz. Demek ki bu gelenekte varmış. (Ekim, 2002, s. 46)

Nida Tüfekçi’nin buradaki anlatısına benzer bir ifadeyle, Gamze Tüfekçi şu sözleri dile getirmektedir:

Yozgat müziğinin gelenekselliği konusunda sürmeli tavrını babasından öğrendiğini ve daha ziyade Akdağmadeni ve çevresinde rastladığını söylerdi. Yıllar önce birçok müzisyen bu tavra Yozgat’ta rastlamadıklarını, Nida Tüfekçi’nin kendi buluşu olduğunu söylediyse de bunu ben hep çok komik bulmuşumdur. Düşünsenize siz müthiş bir çalış biçimi icat ediyorsunuz ve iftiharla çıkıp “bunu ben buldum” diyeceğinize, “Yozgat Tavrı” der misiniz. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Yücel Paşmakçı, Yozgat tavrı hakkındaki tartışmalara şu şekilde cevap vermektedir:

Bu Yozgat türküllerinin, kırık havalarının ekserisinin hançere hareketini, benim anladığım, saza tatbik etmektir. Biz bunu kimde gördük en çok? Rahmetli Nida Tüfekçi Ankara Radyosu’nda çalardı, çok değişik gelirdi bize, dinlerdik. Söylediği, daha sonradan öğrendiğimiz Yozgat türkülerinde de gördüğümüz gibi o insan hançeresindeki, o hançere hareketlerinin saza tatbiki anlamındadır. “Babamda böyle çalardı” derdi. Çalar mıydı? Ne derece çalardı? Nida Tüfekçi bunu büyük bir ustalıkla kabul ettirdi, çok da güzel oldu ve böyle bir üslup ortaya çıktı, vardı daha doğrusu ama yayıldı diyebiliriz. (Yener, 2020, s.27-28)

Yozgat tavrının gelenekselliği hakkındaki bir diğer görüş ise Yener (2020) tarafından dile getirilmiştir.

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'nda bulunan (Repertuar No:724) Yozgat yöresine ait ve Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen "Yaz Gelirse" adlı Yozgat Sürmelisi çeşitlenmesinin nota yazımına bakıldığında tarama tezene tekniğinin kullanılmasını gerektiren yazıma rastlanmamasına rağmen günümüz icralarında, senkop notalara rastlayan bölümlerin tarama tezene tekniğiyle icra edildiği görülmüştür. Sarısözen derleme yaparken acaba bu kalıplara rastlamamış mıdır? (Yener, 2020, s.28)

Süleyman Şenel, kendisiyle yapılan kişisel görüşmede, Nida Tüfekçi ve Yozgat tavrı ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

...Çünkü ne zaman "Sürmeli" türküleri, "Sürmeli Tezenesi" ve Yozgat yılları söz konusu olsa önce babası Hamdi Tüfekçi'yi anlatırdı: "Babamdan öğrendim, benim değil! Eğer babam olmasaydı belki ben bunun farkında olmayacaktım, bilmeyecektim", benzeri sözler sarf ederdi. Muzaffer Sarısözen'in, Ankara Devlet Konservatuarı Yozgat derleme gezilerinde babası Hamdi Tüfekçi ile görüşmemiş olmasına vurgu yapar ve bunun bir talihsizlik olduğunu ifade ederdi. Babası Hamdi Tüfekçi onu etkileyen en kuvvetli şahsiyet olmalı. (Süleyman Şenel, Kişisel Görüşme, 2024)

Çetin Akdeniz'de Yozgat tavrı ile ilgili başka bir bakış açısını şu şekilde aktarmıştır:

Kişisel olarak zeybeklere meraklıydım. Nida Hocama zeybekler konusunda sorular sorardım. Kendisine, Talip Özkan ile tanıştığımı ve ondan icrası zor zeybekler öğrendiğimi anlattığımda memnun olurdu. Özellikle kaba zurna ile icra edilen zeybeklerdeki zumanın parmak çarpmasıyla yapılmış olduğu triller, bağlamada tarama şeklinde yansıtılırdı. Bu tarama tavrını zeybeklere uygulayan kişilerin başında Talip Özkan'ın geldiğini söylerdi. Böylelikle, Yozgat tavrının, zeybeklerde de yer aldığını Nida Hocamızdan öğrenmiş olduk. Örnek vermek gerekirse, Aydın Kadioğlu Zeybeği'ni Talip Özkan Hocamızdan öğrenip Nida Hocama çalmıştım. Nida Hocam, çok doğru kişiden çok doğru bir eser geçtiğimi söyleyip, beni alımdan öperek tebrik etmişti. Sonra da aynı eserin zurna ile çalınmış icrasını bana kaynaklardan dinletmişti. Bu da değerli hocam Nida Tüfekçi ile yaşamış olduğum en kıymetli anılardan biridir. (Çetin Akdeniz, Kişisel Görüşme, 2024)

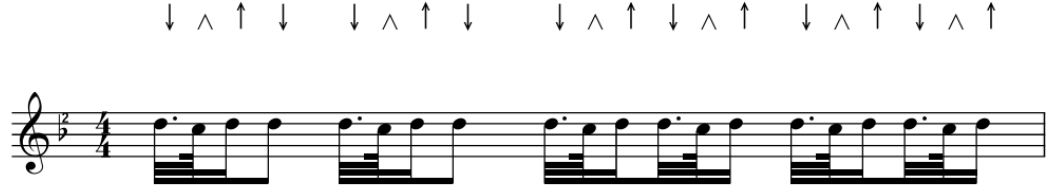
Birçok tavrın, gelenekselliği hakkında çeşitli tartışmalar mevcuttur. Radyo ve Yurttan Sesler Topluluğu öncesi de bu tavırların var olduğuna dair Okan Murat Öztürk şöyle bir açıklama yapmıştır:

Mesela bizim tarihsel olarak elimizde kayıtlı en eski kayıtlı olan icracılardan birisi Tanburacı Osman Pehlivan. Gezin bir adam aslında Rumeli kökenli 31 Bulgaristan kökenli fakat Ege türküleri derlemiş, Orta Anadolu türküleri derlemiş, doğu Anadolu türküleri derlemiş, dinlemiş. Belki bunların hepsini İstanbul'da yaptı. Belki bir gezerek topladığı zamanlarda yaptı. Onun mesela bağlama çalışması çok ilginçtir, çok dikkate değerdir, çok önemlidir. Tanburi Cemil Bey'in tavrından ve üslubundan etkilenmiş bir icradır, ama mızrapları da çok zengindir. Biz o mızrapı o teknik düzeye indirgediğimizde tek bir kaynaktan beslenirmiş gibi görünmüyor. O zaman Tanburacı Osman Pehlivan daha ortada radyo yokken, böyle bir radyoda Yurttan Sesler tarzı bir yapılanma yokken Dar'ül Elhan kayıtlarında yer alıyor. Bu tavırları nasıl biliyordu ve kullanıyordu diye düşünmemiz gerekir. (Yener, 2020, s.30-31)

Bu açıklamalardan hareketle Yozgat tavrı ve Nida Tüfekçi ilişkisini açıklamak için yine "tavır" olgusunun bütünsel bir bakış açısı ile ele alınması gerekebilir. Daha açık bir deyişle Yozgat türkülerinin icrasında hem yöresel doku hem de icracının müzikal becerisinin göz önünde bulundurulması faydalı olacaktır. Bir sonraki başlıkla birlikte "Sabahınan Esen Seher Yeli Mi", "Yozgat Sürmelisi" ve "Yeşil Ayna Takındın Mı Beline" adlı eserlerin bağlama icrasının analizi yapılacaktır. Yozgat türkülerinde sağ ve sol elin koordinasyonu ile icra edilen ardışık ve uzun zamanlı triller en dikkat çekici ve Nida Tüfekçi'yle özdeşleşmiş olgular arasında yerini almaktadır.

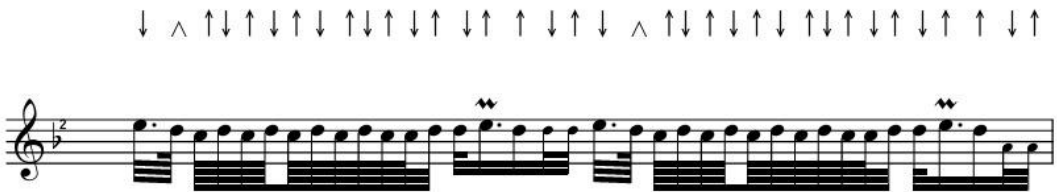
3.2. Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi⁶²

Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu bu türkünün ilk ölçüsünde birbirini tekrar eden motifler bulunmaktadır. Bu motifler, aşağı veya yukarı mızrap vuruşları ile çalınmıştır. Ayrıca her motifte Do perdeleri, parmak çekme yöntemi ile elde edilmiştir. Analizi yapılan motifler şekil 3.1'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 3.1 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 1.

Eserin ikinci ölçüsünün ilk kümesinde Mi perdesi sıyırma mızrap vuruşu ile icra edilmiştir. Daha sonra Re perdesinde yine parmak çekme yöntemi kullanılarak "Sürmeli" mızrabının hazırlık aşaması başlatılmıştır. İkinci kümedeki ifade ise "tril" uygulamalarından oluşan "Yozgat tavrı" ile çalınmaktadır. Nida Tüfekçi, burada tavrı icra ederken kalıbın sonuna doğru Do perdesinde çırpma tezene kalıbını kullanmıştır. Üçüncü kümeye geldiğinde de 32'lik Re perdesinin ardından Mi perdesinde mordan süslemesi yapılmıştır. Fakat bu süsleme yalnızca üçüncü parmakla ve glissando süslemesiyle uygulanmıştır. İncelenen teknikler ve süslemeler Şekil 3.2'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 3.2 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 2.

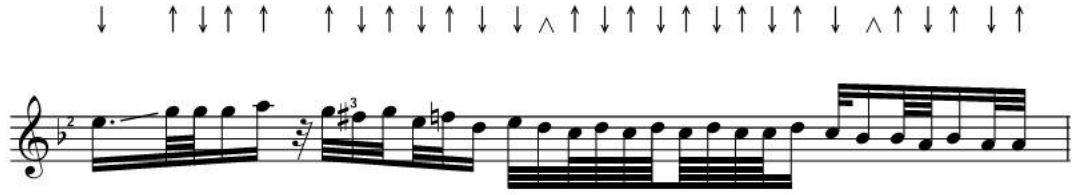
⁶² https://www.youtube.com/watch?v=076yF_qMmqw (Erişim Tarihi: 05 Ocak 2024)



Şekil 3.4'teki icra incelendiğinde sıyırma mızrap vuruşlarının yoğun olarak kullanıldığı



Yozgat türkülerinin içinde geçen “tril” icralarının yanı sıra çırpma tezene kalıplarının

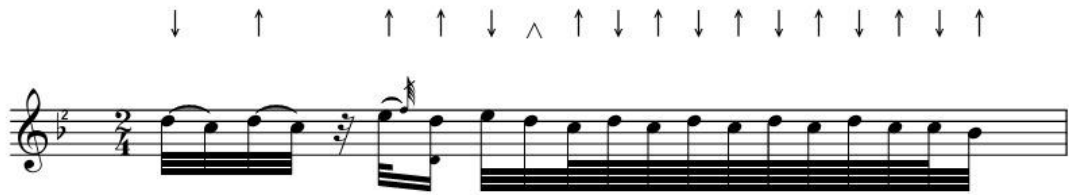


Şekil 3.5 Sabahınan Esen Seher Yeli Mi türküsü icra yöntemi 5.

Nida Tüfekçi, “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” adlı türkünün icrasında “tril süslemeleri, çarpma tezene kalıpları, glissando süslemeleri, parmak kaydırma yöntemleri, sıyırma mızrap vuruşları, parmak çekme ve parmak vurma yöntemlerinden” yararlanmaktadır. Tek bir eser içerisinde bu kadar çok tekniğin uygulanması dönemin şartlarına göre sık karşılaşılan bir durum değildir. Ayrıca türkü içerisinde birden fazla sağ ve sol el tekniğinin uygulanması ve sol el tekniklerinin sağ el teknikleri ile birlikte çalışması, Yozgat tavrının sadece tezene kalıplarından oluşmadığının da bir göstergesi olabilir.

3.3. Dersini Almış Da Ediyor Ezber Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi⁶³

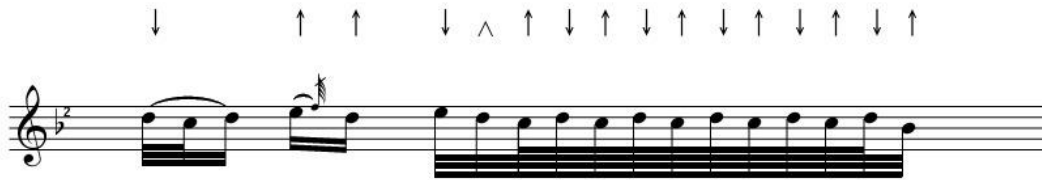
Eserin ilk ölçüsünde Re ve Do perdeleri bağlı bir şekilde, parmak çekme yöntemiyle çalınmıştır. İkinci kümede ise 32’lik sus kullanıldıktan sonra Mi perdesinde çarpma süslemesi uygulanmıştır. Daha sonra Mi perdesi, bir önceki türküde olduğu gibi sıyırma mızrap vuruşu ile elde edilmiştir. En sonunda da ölçü, 64’lük triller ile son bulmuştur. İncelenen eserin notasyonu şekil 3.6’da açık bir şekilde gösterilmektedir.



Şekil 3.6 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 1.

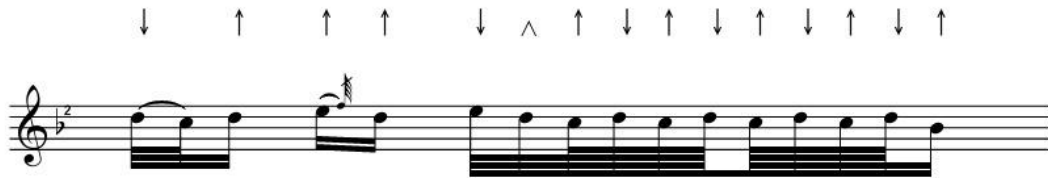
Bir sonraki cümleye bakıldığında şekil 3.6’da anlatılan tekniklerin aynısı burada da görülmektedir. Fakat tril süslemelerinin uygulandığı kısımda farklılıklar tespit edilmiştir. “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” türküsünde, Yozgat tezenesi olarak adlandırılan trillerde, motifin sonuna doğru bir çarpma tekniğinden bahsedilmiştir.

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=HFwVYmq1JXA> (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2024)



Şekil 3.7 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 2.

Diğer cümlede de trillerin ve motiflerin uygulama biçiminde farklılıklar bulunmaktadır. Şekil 3.7'deki ilk motif, tamamen bağlı bir biçimde icra edilirken Şekil 3.8'deki notasyonda sadece Re ve Do perdeleri bağlı olarak çalınmıştır. Bir diğer farklılık ise tril uygulamalarında ortaya çıkmaktadır. Bu tril, önceki bölümlerde çalınan trillerden daha kısa sürmektedir. Şekil 3.8'de görüldüğü gibi, en sonunda icra edilen Si perdesi de 32'lik değil 16'lık nota ile çalınmıştır. Bunun sebebini, kısalan triller ile oluşan süre boşluğunun doldurulmak istenmesi şeklinde açıklayabiliriz.



Şekil 3.8 Dersini Almış Da Ediyor Ezber türküsü icra yöntemi 3.

3.4. Yeşil Ayna Takındın Mı Beline Adlı Türkünün Bağlama İcrasının Analizi⁶⁴

Türkünün ilk iki ölçüsüne bakıldığında çarpma tezene, mordan süslemesi, parmak çekme ve çarpma süslemesi görülmektedir. Bu iki ölçüde üzerinde durulması gereken nokta ise La ve Si perdelerinin 16'lık süreler ile çalınmasıdır. 16'lık süreler ile icra edilen bu kısmı, Nida Tüfekçi bazı kayıtlarda 32'lik tril süslemeleriyle de icra etmektedir. Buradan hareketle, Tüfekçi'nin monoton bir icra anlayışına sahip olmadığı tespitini ortaya koyabiliriz. Analiz edilen icranın bu bölümü Şekil 3.9'daki notasyonda gösterilmektedir.

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Lk9RiG80fLo> (Erişim Tarihi: 17 Ocak 2024)



Şekil 3.9 Yeşil Ayna Takındın Mı Beline türküsü icra yöntemi 1.

Eserin üçüncü ölçüsünün hemen girişinde Re perdesi noktalı 16'lık değerle icra edilmiştir. Hemen ardından da tril süslemeleri çalınmıştır. Buradaki tril süslemeleri, zamansal olarak üç tane 32'lik notanın art arda çalınmasıyla icra edilmiştir. Ölçü sonunda ise Do/Si perdeleri parmak çekme tekniği ile ifade edilmiştir. Türkünün ikinci ölçüsüne bakılacak olursa ilk kümede uygulanan tril süslemelerinin öncesinde kullanılan parmak çekme yöntemiyle ve Si perdesinin noktalı 16'lık süre ile icra edilmesi göze çarpmaktadır. Tüfekçi, analizi yapılan diğer türkülerde olduğu gibi tril süslemelerine başlamadan önce gelen perdenin süresini noktalı notalar ile geciktirmektedir. Bu sürelerin geciktirilmesiyle beraber çalınan tril süslemeleri tavrın belirginleşmesini sağladığı düşünülmektedir. Anlatılan icra analizi Şekil 3.10'daki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 3.10 Yeşil Ayna Takındın Mı Beline türküsü icra yöntemi 2.

Nida Tüfekçi, Yozgat türkülerini icra ederken kendine özgü birtakım yöntemler kullanmaktadır. Özellikle tril süslemeleri anlayış olarak birbirine benzese de uygulama olarak farklılık gösterebilmektedir. Örneğin kimi zaman tril süslemelerinin sonunda çırpma tezene kullanırken kimi zaman ardışık triller ile motifi sonlandırmaktadır. Bunun yanı sıra "Sabahınan Esen Seher Yeli Mi" türküsünde olduğu gibi, tril süslemesine başlamadan önce aşağı yönlü sıyırma mızrap vuruşunu icra etmektedir. Bazen de notaları zamansal olarak genişleterek veya daraltarak tril süslemelerinin adedini değiştirmektedir. Sonuç olarak Tüfekçi'nin ezginin akışına göre isteyerek ya da istemeyerek farklı teknikler ile birlikte tekdüze olmayan bir icrayı benimsediğini söyleyebiliriz.

4. NİDA TÜFEKÇİ'NİN BAĞLAMA İCRASININ ANALİZİ

4.1. Kırık Havalar

Çalışmanın bu kısmında Nida Tüfekçi'nin çaldığı bazı kırık hava icraları analiz edilecektir. Analize konu olan parçalar; *Azeri* (Kars) *Oyun Havası*, *Misket*, *Al Kâğıt*, *Şu Dalmadan Geçtin mi*, *Allı Turnam* (1. varyant), *Allı Turnam* (2. varyant), *Gine Dertli Dertli*, *Şen Olasın Ürgüp* (Cemal'ım), *Süpürgesi Yoncadan*, *Aslan Mustafa'm* ve *Hüdayda* adlı eserlerdir.

4.2. Azeri Oyun Havası (Kars) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁶⁵

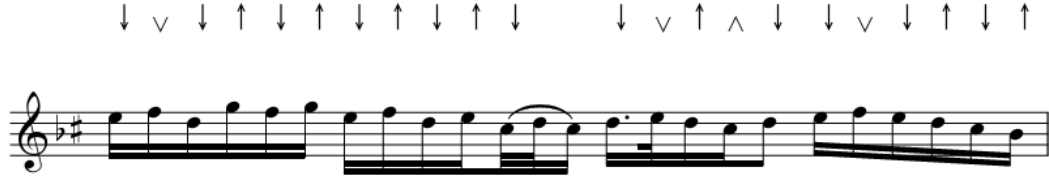
Eserin ilk ölçüsünün birinci kümesinde, Fa ve Sol perdesi orta telden icra edilmiştir. Bununla birlikte Re perdesine aşağı ve yukarı yönlü aşağı veya yukarı mızrap vuruşları ile çıkılmıştır. Üçüncü kümeye bakıldığında da Re perdesinden sonra Mi perdesinde çarpma süslemesi uygulanmıştır. Ölçü sonunda ise Tüfekçi Mi/Fa perdelerini 16'lık notalar ile icra ederken Fa perdelerinde parmak vurma kullanmıştır. “Azeri Oyun Havası” adlı eserin ilk ölçüsü Şekil 4.1'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.1 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 1.

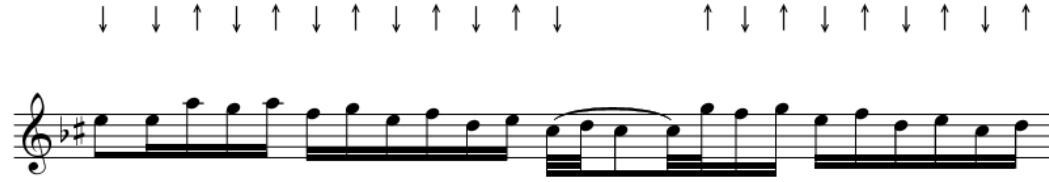
İcranın ikinci ölçüsünde birinci ölçünün son motifi devam ettirildikten sonra Sol/Fa perdeleri ile başlayan sekilemeler oluşturulmuştur. Bu sekilemelerden sonra Do perdesinde bir mordan süslemesi yapılmıştır. Diğer kümeye gelindiğinde ise Şekil 4.1'deki motifin aynısı çalınmaktadır. Eserin incelenen bu kısmı Şekil 4.2'deki notasyonda gösterilmektedir.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9JdkRnWRKIQ> (Erişim Tarihi: 02 Şubat 2024)



Şekil 4.2 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 2.

Azeri Oyun Havası'nın bir başka bölümünde Tüfekçi, La perdesiyle başlayıp Do perdesinde biten sekilemeler ile icrasını sürdürmektedir. Şekil 4.2'de olduğu gibi bu sekilemelerden hemen sonra Do perdesinde mordan süslemesini kullanmıştır. Tüfekçi, Do perdesinde yapmış olduğu mordan süslemesinden sonra perdenin süre değerini arttırarak Sol perdesini 32'lik nota ile icra etmiştir. Eserin bu bölümü Şekil 4.3'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.3 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 3.

Bir sonraki ölçüde Şekil 4.3'te gösterilen süre uzatma mevzusunu, Si perdesine de uygulayan Tüfekçi, yine hemen ardından gelen Fa perdesini 32'lik nota ile icra etmiştir. Yozgat türkülerinin icra analizi tamamlandıktan sonra Tüfekçi'nin motifleri, zamansal olarak genişlettiği ve daralttığı görülmüştü. Buradaki motifinde aynı şekilde çalındığının tespit edilmesi, Nida Tüfekçi'nin ezgi anlayışı hakkındaki olguları destekleyebilir. Bahsedilen analizin notasyonu Şekil 4.4'te gösterilmektedir.



Şekil 4.4 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 4.

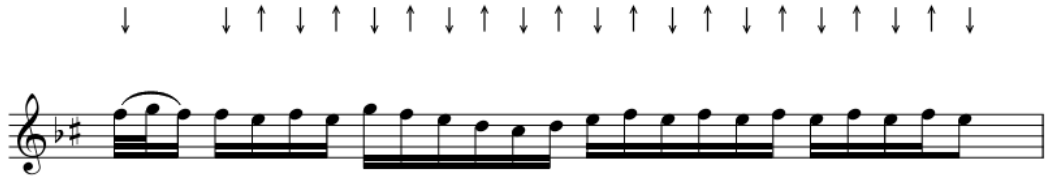
Eserin başka bir kısmında, dört zamanlı bir sustan sonra gelen 32'lik La/Sol notaları çalınarak motif başlatılmıştır. Buradaki motif, aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları ile icra edilmiştir. Üçüncü kümeye bakıldığında ise Sol perdesinde mordan süslemesi

kullanılıp sonraki Sol perdesinde çırpma tezene tekniği uygulanmıştır. İcranın incelenen bu kısmı Şekil 4.5'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.5 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 5.

Önceki ölçünün devamı Fa perdesinde yapılan mordan süslemesi ile başlamıştır. Daha sonraki bütün sesler 16'lık notalar ile icra edilmiştir. Bahsedilen ölçü Şekil 4.6'daki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.6 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 6.

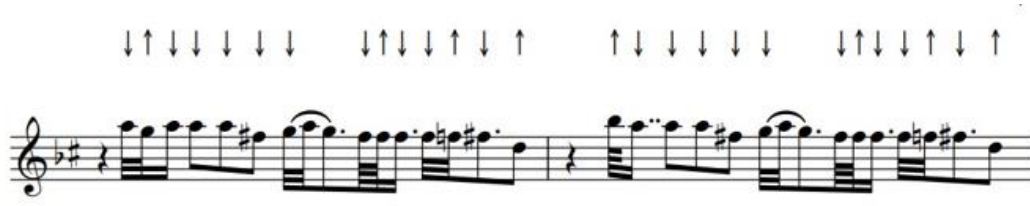
Sonraki iki ölçüde Tüfekçi, hemen hemen aynı teknikleri ve kalıpları kullanmaktadır. Fakat derinlemesine incelendiğinde küçük ayrıntılar göze çarpmaktadır. Örneğin şekil 4.5'teki icranın son kümesinde Sol notası parmak vurma ile çalınırken aşağıdaki notasyonda yukarı yönlü mızrap vuruşu ile çalınmıştır. Bir diğer örnek ise Şekil 4.6'daki notasyonun üçüncü kümesinde bulunmaktadır. Bu motif, sadece 16'lık notaların icra edilmesiyle oluşturulurken Şekil 4.7'deki notasyonun ikinci kümesinde çırpma süslemesi eklenerek ifade edilmiştir.



Şekil 4.7 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 6.

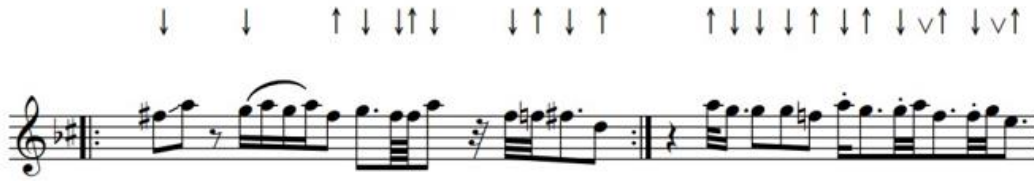
“Azeri Oyun Havası” eserinin bir başka bölümünde Tüfekçi’nin sık sık çırpma tezene vuruşlarından yararlandığı görülmektedir. Bazı kesimlerce “Azeri tavrı” olarak anılan mızrap kalıplarının içerisinde bulunan bu tür mızrap kalıplarına günümüz icralarında da rastlanılmaktadır. “Öyle ki bazı Azeri oyun havalarının bağlama ile Azeri tavrını uygulayarak icra edilmesi bu çalgı için üst düzey icranın gösterilmesi açısından önemli sayılmaktadır” (Yılmaz, 2015, s.47).⁶⁶ Azeri tavrının icrasını da Ekim (2002) şu şekilde izah etmektedir: “Üç tel birden tarandıktan sonra alt telde çırpma denen üçlü vuruş yapılır. Bu tezenelerden sonra gelen 3/8’lik notalara alt-üst-alt mızraplarının gelmesiyle tavrı tamamlanır” (Ekim, 2002, s.45). Bu açıklamayla birlikte Nida Tüfekçi’nin uygulamasına bakıldığında bu tavrı sadece alt telde icra ettiği gözlemlenmektedir. Ölçülerin içeriğine bakıldığında ise Tüfekçi, her iki ölçüde de mordan süslemelerinden yararlanmıştır. Ayrıca Si perdesinin 64’lük notayla çalınması, motif zenginliği açısından önemli bir nokta olarak değerlendirilebilir. Anlatılan icra incelemesi Şekil 4.8’deki notasyonda “açık” bir şekilde gösterilmektedir.

⁶⁶ bk. Buradaki söz Nevzat Altuğ’un “Teknik Bağlama Eğitimi Yöresel Çalış Biçimleri” adlı kitabında yer almaktadır.



Şekil 4.8 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 7.

Son olarak analiz edilecek cümlelerin ilk ölçüsünün birinci kümesinde parmak kaydırma kullanılmıştır. Daha sonra Sol notası 16'lık süreler ile bağlı olarak çalınmıştır. Üçüncü kümede de yine "Azeri" tavrı olarak tanımlanan mızrap kalıbı uygulanmıştır. İkinci ölçüye gelindiğinde ise Nida Tüfekçi, stacatto tekniğini icra etmektedir. Anlatılan teknikler Şekil 4.9'daki notasyonda gösterilmektedir.

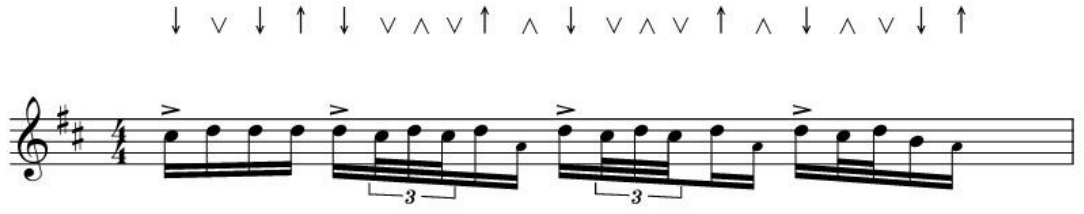


Şekil 4.9 Azeri Oyun Havası (Kars) eseri icra yöntemi 8.

4.3. Misket Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁶⁷

Nida Tüfekçi, eserin birçok bölümünde nüans hareketlerinden faydalanmaktadır. Bu sebeple türkünün içerisindeki teknik detaylar haricinde nüans terimlerine de yer verilecektir. İcranın ilk ölçüsünün ilk kümesine bakılacak olursa Do sesi vurgulu bir şekilde çalınmıştır. Hemen ardından Re perdesinde parmak vurma uygulanmıştır. Sonra gelen her iki motifin de ilk başları yine vurgulu bir şekilde icra edilmiştir. Do/Re/Do perdelerine gelindiğinde üçleme notalar ile parmak vurma ve parmak çekme uygulamalarının bir arada kullanıldığı bir çarpma süslemesi kullanılmıştır. Aynı kümelerin içindeki Re perdeleri yukarı-aşağı yönlü mızrap vuruşlarıyla ifade edilmiştir. Son üç kümenin tamamında ise en son çalınan La perdelerinin parmak çekme uygulamasıyla çalınması da göze çarpmaktadır. Misket adlı türkünün ilk ölçüsü Şekil 4.10'daki notasyonda gösterilmektedir.

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=oC1gatzAe1s&pp=ygUVbWlza2V0IG5pZGEgdMO8ZmVrw6dp> (Erişim Tarihi: 10 Şubat 2024)



Şekil 4.10 Misket türküsü icra yöntemi 1.

İkinci ölçüde, La notasının 16'lık değerde çalınmasıyla başlayan kümenin içerisinde şekil 4.10'da olduğu gibi Re perdesinde vurgu kullanılmaktadır. Motifin bitişindeki La perdesinin hafifçe çalınmasının ardından da buradaki motifin başı güçlü bir şekilde çalınmıştır. İkinci kümenin sonunda başlayan Re/La/Re/La perdeleriyle oluşturulan ezginin bir güçlü, bir zayıf şekilde icra edilmesi ise oldukça dikkat çekicidir. Adı geçen türkünün ikinci ölçüsü Şekil 4.11'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.11 Misket türküsü icra yöntemi 2.

Üçüncü ölçünün girişinde, bir önceki ölçüdeki sus perdesi yerine La perdesi icra edilmiştir. Ayrıca ilk iki kümedeki motiflerin “decrescendo” nüansı ile çalındığı gözlemlenmektedir. Dördüncü kümeye bakıldığında ise La perdesinden sonra gelen Re perdesinde vurgu nüansı görülmektedir. En son kümede de Do ve Re perdelerinde çarpma süslemesi uygulanmıştır. Eserin üçüncü ölçüsü Şekil 4.12'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.12 Misket türküsü icra yöntemi 3.

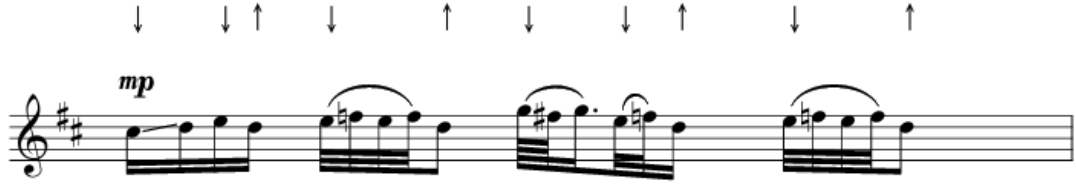
Nida Tüfekçi, şekil 4.13'deki ilk cümleyi benzer yöntemler ile dört defa tekrar ettikten sonra ardından gelen ölçünün üçüncü kümesindeki Si notasını, bu sefer vurgu yerine “tenuto” denilen ve kısarak/hafifleterek çalma manasına gelen nüans ile icra etmiştir.⁶⁸ Dördüncü kümeye bakıldığında ise Si perdesinin yine aynı nüans ile çalındığı ve mordan süslemesinin uygulandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte Tüfekçi, diğer ölçüyü de birebir şekilde ifade etmektedir. Üçüncü ölçüdeki karar perdesinin dönemin kayıt şartlarından dolayı iki zamanlı vuruşa denk geldiği düşünülmektedir. Türkünün dördüncü, beşinci ve altıncı ölçüsünün incelemesi Şekil 4.13'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.13 Misket türküsü icra yöntemi 4.

“Misket” türküsünün başka bir bölümünde halk arasında “kostak kostak” olarak adlandırılan ve oyun bölümlerinin dans ahengini sağlayan bu ifadenin Tüfekçi tarafından icraya yansıtıldığı tespit edilmiştir. Orta hafiflikte çalınan bu ölçünün ilk kümesinde ise parmak kaydırma uygulaması görülmektedir. İkinci kümede Mi perdesinde çarpma süslemesi, üçüncü kümede de alt mordan süslemesi çalınmıştır. Anlatılan teknikler ve nüanslar Şekil 4.14'teki notasyonda gösterilmektedir.

⁶⁸ Sözer, V. (1964). Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.



Şekil 4.14 Misket türküsü icra yöntemi 5.

Şekil 4.14'teki ölçünün hemen ardından Nida Tüfekçi parmaklarıyla bağlamanın tekne kısmına rastgele olmayan ritimsel vuruşlar yapmaktadır. Tüfekçi, bu uygulama ile birlikte hem “kaşık” çalgısını bağlamaya uyarlamak istemiş olabilir hem de icrasına farklı bir renk ve boyut kazandırarak icrasındaki görsel ve işitsel etkiyi arttırmak istemiş olabilir. “Orta Hafiflikte” çalınan bu kısmın ardından, “Orta Kuvvetli” nüans ile devam eden Tüfekçi'nin bağlama icrası Şekil 4.15'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.15 Misket türküsü icra yöntemi 6.

4.4. Al Kâğıt Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁶⁹

Nida Tüfekçi, “Al Kâğıt” türküsünü Re karardan icra etmektedir. Eserin ilk ölçüsüne bakıldığında Sol perdesinde stacatto nüansı görülmektedir. İkinci ölçüsünde ise mordan süslemesi ve ardışık mızrap vuruşları tespit edilmiştir. Üçüncü ölçüsünde yine Fa perdesinde mordan süslemesi yapılmıştır. Aynı ölçünün ikinci kümesinde Fa perdesinden sonra Sol perdesi parmak çekme uygulaması ile icra edilmiştir. Ayrıca eserin içinde geçen tekniklerin yanı sıra Tüfekçi'nin kayıtta elektro bağlama çalması da dikkat çekicidir. Bahsedilen inceleme Şekil 4.16'daki notasyonda gösterilmektedir.

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=V5RQQs4QFDE> (Erişim Tarihi: 16 Şubat 2024)



Şekil 4.16 Al Kâğıt türküsü icra yöntemi 1.

Tüfekçi, Şekil 4.16'daki bölümü bazı değişiklikler ile orta tele taşımıştır. Daha önce analiz edilen türkülerde olduğu gibi tekrar bölümlerinin icrasındaki mordan ve trillerin genişletilmesine dayalı icra anlayışını bu türküye de aktarmıştır. Örneğin Şekil 4.16'daki cümlelerin ikinci ölçüsünde La ve Si seslerini sadece tek bir mordan ile icra ederken Şekil 4.17'deki ikinci ölçüde La/Si çarpmaları genişletilmiştir. Bunun yanı sıra üçüncü ölçünün ikinci kümesinde görülen Fa/Sol perdelerini de çarpma süslemeleriyle icra etmiştir. İncelenen eserin tekrar bölümü Şekil 4.17'deki notasyonda gösterilmektedir.



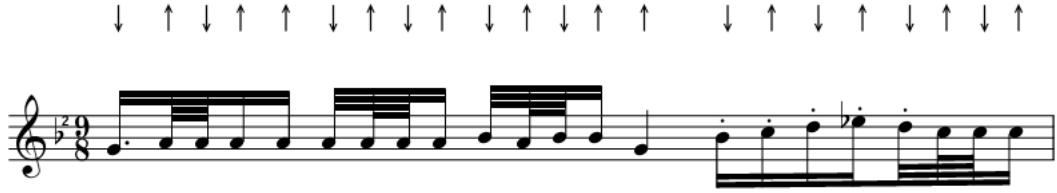
Şekil 4.17 Al Kâğıt türküsü icra yöntemi 2.

Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu bu eserin incelenmesinin ilk amacı kendisinin icralarında pek görülmeyen elektro bağlamanın kullanılmış olması, ikincisi ise aynı bölümün tekrarının pest perdelerde icra edilmesidir. Tüfekçi'nin yapmış olduğu bu ezgisel hareket "Hüdayda" açışında ve "Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne" adlı uzun havanın açışında da görülmektedir. Eserlerin bu türkülerde olduğu gibi pest perdelere taşınması, müzikal anlayışının belirlenmesi açısından önemli bir tespit olarak görülebilir.

4.5. Şu Dalmadan Geçtin Mi (Yörük Ali) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷⁰

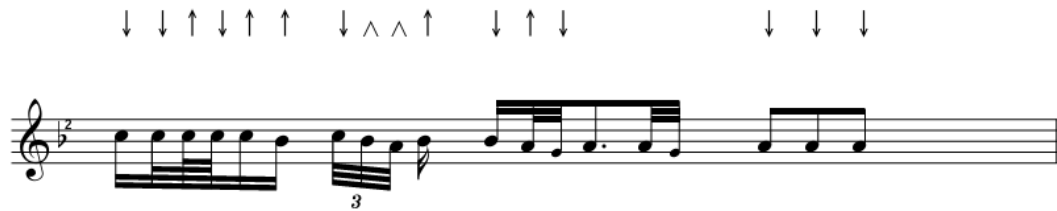
İncelenen eserde farklı bağlama çeşitlerinin birbirine eşlik ettiği görülmektedir. Türkünün içerisinde elektro bağlama, bağlama ve cura çalgıları bulunmaktadır. Araştırmanın bu analizinde ise sadece cura eşliği incelenecektir.

“Şu Dalmadan Geçtin mi” adlı zeybek ezgisinin birinci ölçüsünün ilk üç motifinde çırpma tezene kalıbı icra edilmiştir. Burada kullanılan çırpma tezeneler zeybek ezgilerinin icralarında uygulanan şekilde çalınmıştır. Ekim (2002), zeybek ezgilerinde geçen bu tezeneyi şu şekilde açıklamaktadır: “Üst tellerden itibaren sıyrılarak gelen bir üst tezene ve daha sonrada çırpma denilen üçlü tezene kümesinin atılmasıyla oluşmuştur” (Ekim, 2002, s.47). Son motife bakıldığında ise Si perdesinden Mi perdesine kadar stacatto tekniği ve tel susturma yöntemleri kullanılmıştır. Burada kullanılan iki teknik de zeybek ezgilerinde sıklıkla görülen uygulamalardandır. Analiz edilen eserin ilk ölçüsü Şekil 4.18’deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.18 Şu Dalmadan Geçtin mi türküsü icra yöntemi 1.

Nida Tüfekçi, ikinci ölçüde yine çırpma tezene kalıbını yoğun bir şekilde icrasına yansıtmaktadır. İkinci kümede ise 32’lik üçleme notalar icra edilmiştir. Üçleme notalar, curayla icra edilirken diğer bağlamalar ile aynı motif tril süslemeleri çalınmıştır. Eserin ikinci ölçüsünün notasyonu Şekil 4.19’da gösterilmektedir.



Şekil 4.19 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 2.

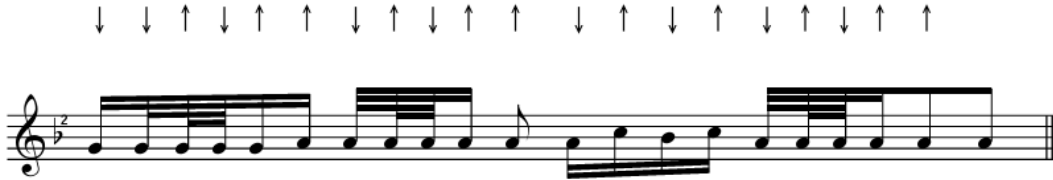
⁷⁰https://www.youtube.com/watch?v=NimZBjCNg6c&list=OLAK5uy_m4wm_L9LyqC4DB2BWEvmeHawKx15SsY2Q&index=2 (Erişim Tarihi: 22 Şubat 2024)

Nida Tüfekçi, eserin söz kısımlarını çalgısal olarak icra etmektedir. Bu bölümün ilk iki motifi de sadece aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları ile çalınmaktadır. Üçüncü kümeden itibaren ise diğer ölçülerde olduğu gibi çırpma tezene kalıbı ifade edilmiştir. “Şu Dalmadan Geçtin mi” türküsünün bahsi geçen kısmı Şekil 4.20’deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.20 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 3.

Tüfekçi sözlü bölümün tekrarını, motifleri zenginleştirerek veya sadeleştirerek çalmaktadır. Örneğin ilk kümedeki Sol/Sol/La motifine çırpma tezene kalıbını ilave etmiştir. Bir başka örnek ise dördüncü kümede bulunmaktadır. Şekil 4.20’deki motifi çırpma tezene ile çalan Tüfekçi, ölçü tekrarındaki motifi sadece 16’lık notalar ve aşağı-yukarı yönlü mızrap vuruşlarıyla icra etmiştir. Ölçü tekrarının notasyonu Şekil 4.21’de gösterilmektedir.



Şekil 4.21 Şu Dalmadan Geçtin Mi türküsü icra yöntemi 4.

Nida Tüfekçi, “zeybek” ezgilerinde sık sık çırpma tezene tekniğini icra etmektedir. Bu tekniğin haricinde, sol el tekniklerini de icrasına yansıtmıştır. Örneğin Şekil 4.18’deki staccato nüanslarını, sol elinin parmaklarını da kullanarak gerçekleştirmiştir.

4.6. Allı Turnam Bizim Ele Varırsan Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷¹

Nida Tüfekçi, “Allı Turnam Bizim Ele Varırsan” adlı türküyü “yalın” bir çalım tarzı ile ifade etmektedir. Bu yalınlıktan kasıt ise kullanmış olduğu teknikler değil sahip olduğu icra anlayışıdır. Eser incelenecek olursa Tüfekçi eseri La/La/Sol (Abdal Düzeni)

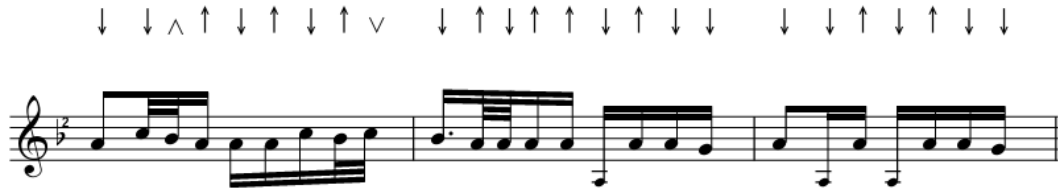
⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4DhPJlxWsSE> (Erişim Tarihi: 01 Mart 2024)

perdeleriyle akort edilen bir bağlama ile çalmıştır. Burada orta telin işlevinin daha ön plana çıkartıldığı gözlemlenmektedir. İlk ölçünün birinci kümesinde Do ve Re perdelerinde ardışık tek taraflı mızrap vuruşu görülmektedir. Aynı kümenin diğer ifadesinde, Fa perdesinde parmak vurma yöntemi tespit edilmiştir. İkinci kümeye gelindiğinde ise Mi perdesi 32'lik nota ile çalındıktan sonra Do perdesinde ikili üst mordan süslemesi uygulanmıştır. İkinci ölçüde de icra aynı paralellikte devam etmektedir. Bahsedilen analiz Şekil 4.22'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.22 Alı Turnam Bizim Ele Varırsan türküsü icra yöntemi 1.

Türkünün üçüncü ölçüsünün birinci kümesinde, Do/Si/La perdelerinin icrasında parmak çekme yönteminin vasfından yararlanılmaktadır. Dördüncü ölçüde ise Şekil 4.18'deki çırpma tezene kalıbı icra edilmektedir. Son ölçüde de üst telden alınan La perdesinin alt boş teldeki La perdesiyle paralel bir şekilde çalınması söz konusu olmuştur. İcranın son üç ölçüsünün notasyonu Şekil 4.23'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.23 Alı Turnam Bizim Ele Varırsan türküsü icra yöntemi 2.

Eserin incelenen son üç ölçüsünde görüldüğü gibi ikinci ve üçüncü teller yoğun olarak kullanılmaktadır. Orta ve üst tellerin sık sık kullanılmasında "Abdal" düzeninin etkisi de bulunmaktadır. Çünkü orta telin alt tel ile aynı sese çekilmesi armonik bir etki yaratmaktadır.

4.7. Alı Turnam Bizim Ele Varırsan Adlı Eserin İkinci Versiyonunun Bağlama İcrasının Analizi⁷²

Nida Tüfekçi, başka bir kayıttaki aynı türküyü farklı tekniklerle de yorumlamaktadır. Bu farklı icranın ilk ölçüsüne bakıldığında başlangıç motifi, 64'lük notalar ile çalınmıştır. İkinci kümede ise Şekil 4.22'deki icranın aksine tril süslemeleri icra edilmektedir. İkinci ölçüde ise Do/Si/Do motifi 32'lik notalar ile çoğaltılmıştır. Tüfekçi'nin icrası Şekil 4.24'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.24 Alı Turnam Bizim Ele Varırsan türküsü 2. varyasyon icra yöntemi 1.

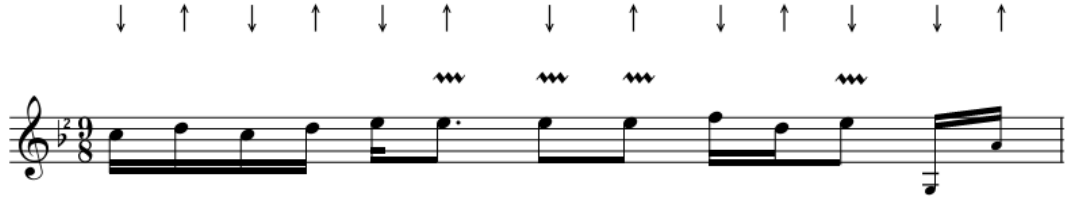
Tüfekçi'nin iki icrasına da bakıldığında farklı yorumlama teknikleri göze çarpmaktadır. Tril kullanımı ve motiflerin çoğaltılmasıyla oluşturulan bu teknikler, icracının müzikal becerisinin tespitini kolaylaştırmaktadır. Üzerinde durulmasının faydalı olacağı bir diğer konu ise yalınlık ifadesidir. “Yalın”, yani sade bir icra anlayışına sahip olan Nida Tüfekçi'nin herhangi bir gösteri kaygısı gütmenden gerçekleştirmiş olduğu birçok icrası ile karşılaşıldığı için sonraki iki performansta da bahsi geçen yalınlık mevzuu araştırmaya konu edilecektir.

4.8. Gine Dertli Dertli Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷³

Yalın bir icra anlayışıyla çalınan bu eserin başlangıç motifi bütün tellerin seslendirilmesiyle oluşturulmuştur. İkinci kümede ise ikili üst mordan süslemesi görülmektedir. Buradaki motife ikili üst mordan süslemesi işaretinin konulmasının sebebi, kayıt şartlarından dolayı süslemenin tam manasıyla anlaşılabilmesidir. Böylelikle “Gine Dertli Dertli” türküsünün analizi boyunca bu işaretten yararlanılacaktır. İlk ölçünün notasyonu Şekil 4.25'te gösterilmektedir.

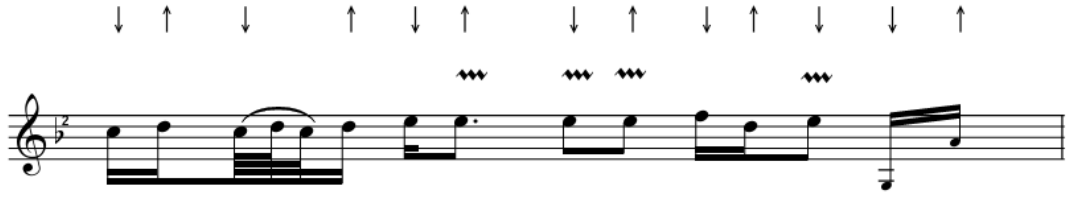
⁷² Orhan Yıldırım'ın Arşivinden (Erişim Tarihi: 01 Mart 2024)

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=4DhPJlXWsSE> (Erişim Tarihi: 04. Mart 2024)



Şekil 4.25 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 1.

Türkünün ikinci ölçüsüne gelindiğinde yine aynı icra uygulamaları bulunmaktadır. Sadece ilk kümedeki Do/Re/Do/Re motifinde çarpma süslemesinden faydalanılmıştır. Çarpma motifi 64'lük nota ile icra edilirken sol elin üçüncü parmağının görevi oldukça kritiktir. Sebebi ise bu süslemenin çok seri olmasıdır. İkinci ölçünün notasyonu Şekil 4.26'da gösterilmektedir.



Şekil 4.26 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 2.

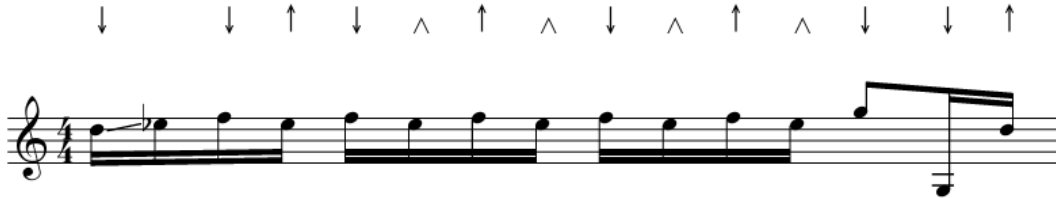
Eserin üçüncü ölçüsünde birtakım nüanslar dikkat çekmektedir. İlk üç kümeyi hafifçe çalarak icra eden Tüfekçi, son dört kümeyi kuvvetli bir şekilde ifade etmiştir. "Piano" nüansı ile çaldığı kısımda ise sekileme hareketleri görülmektedir. Bu sekileme motifini, aşağı yönlü mızrap vuruşları ve parmak vurma yöntemi ile icra etmiştir. "Forte" nüansını uyguladığı kısımlarda ise bağlamanın tüm tellerini aktif şekilde kullanarak icrasını gerçekleştirmiştir. Cümle sonuna gelirken de Fa perdesinde çırpma tezene kalıbı görülmektedir. Üçüncü ölçü, Şekil 4.27'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 4.27 Gine Dertli Dertli türküsü icra yöntemi 3.

4.9. Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez (Cemal'ım) Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷⁴

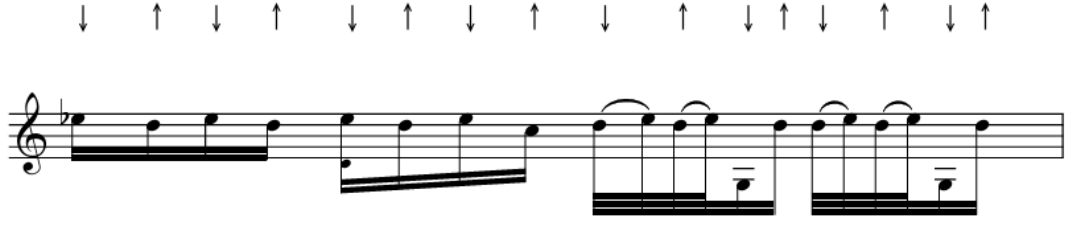
İlk ölçünün başlangıcına bakıldığında Re perdesinde parmak kaydırma yöntemi tespit edilmiştir. İkinci ve üçüncü kümede ise Mi perdeleri parmak çekme yöntemi ile icra edilmiştir. Buradaki parmak çekme yöntemi ve mızrap vuruşlarının hareketliliği göze çarpmaktadır. Ayrıca yukarıda incelenen birçok türküde olduğu gibi Tüfekçi, yine orta ve üst telleri sıklıkla kullanmaktadır. Birinci ölçünün notasyonu Şekil 4.28'de gösterilmektedir.



Şekil 4.28 Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez türküsü icra yöntemi 1.

İkinci ölçüde Nida Tüfekçi, Mi ve Re seslerinden oluşan motifleri aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları ile icra etmiştir. Son iki kümede yapmış olduğu çarpma çeşidi Tüfekçi'nin icrasında sık sık görülmektedir. Bu çarpma çeşidinin sonunda, üst boş tel ve alt boş telin 16'lık notalar ile çalınmasına Şekil 4.25 ve 4.26'daki notasyonda incelenen "Gine Dertli Dertli" türküsünde de rastlanmıştır. Tüfekçi, bu uygulamayı sade ve yalın icralarının birçoğunda kullanmaktadır. İkinci ölçü Şekil 4.29'daki notasyonda gösterilmektedir.

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mdH0p7EV1KI> (Erişim Tarihi: 10 Mart 2024)

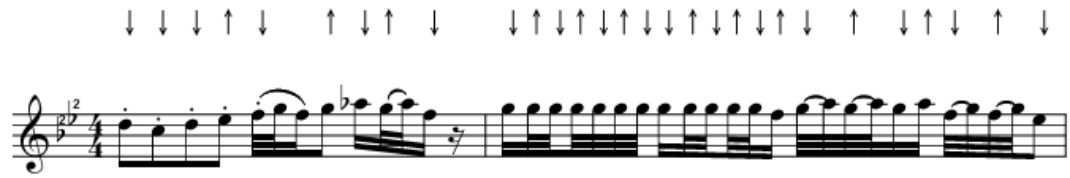


Şekil 4.29 Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez türküsü icra yöntemi 2.

Nida Tüfekçi'nin incelenen "Allı Turnam", "Gine Dertli Dertli" ve "Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez (Cemal'ım)" adlı eserlerin icralarında görüldüğü üzere sade bir icra anlayışı ön plana çıkmaktadır. Sade veya yalın olarak tanımladığımız bu icralarda birçok sağ ve sol el teknikleri de gözlemlenmiştir. Analiz edilecek olan sıradaki eserler, Nida Tüfekçi'nin çalgısal becerilerinin ve teknik kapasitesinin ön planda olduğu icralarından seçilmiştir. Bununla birlikte "Süpürgesi Yoncadan", "Aslan Mustafa'm" ve "Hüdayda" adlı eserlerin incelemeleri yapılacaktır.

4.10. Süpürgesi Yoncadan Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷⁵

Tüfekçi, eserin ilk ölçüsünde Re perdesinden Fa perdesine kadar stacatto tekniğini icra etmiştir. İkinci küme ve dördüncü kümede ise çarpma süslemelerini kullanmıştır. İkinci ölçüye gelindiğinde de Sol perdesinde yapılan "tremolo" tekniği dikkat çekmektedir. Burada uygulamış olduğu tremolo tekniğini, parça boyunca eser içerisine yerleştirmiştir. Ayrıca Nida Tüfekçi'nin "Süpürgesi Yoncadan" adlı türküyü oldukça tempolu bir şekilde icra ettiği gözlemlenmektedir. Eserin notasyonu Şekil 4.30'da gösterilmektedir.



Şekil 4.30 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 1.

Eserin üçüncü ve dördüncü ölçüsü aslında ilk iki ölçünün tekrarıdır fakat tekrarın başlangıcı bu sefer çarpma süslemeleri ile başlamıştır. İlk üç kümeye bakıldığında ise şekil 4.30'daki gibi yine stacatto tekniğinden yararlanıldığı tespit edilmiştir. Daha

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=5xwY7hQuZCk> (Erişim Tarihi: 15 Mart 2024)

sonraki ölçüde yine ikinci ölçüde kullanılan tremolo tekniği uygulanmıştır. Ölçü tekrarı olan bu bölümün notasyonu Şekil 4.31’de gösterilmektedir.



Şekil 4.31 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 2.

Nida Tüfekçi, bir sonraki ölçüleri yine aynı icra anlayışı ile devam ettirmektedir. Altıncı ölçüye bakıldığında Şekil 4.30 ve 4.31’deki tremoloların aynı anlayış ile uygulandığı tespit edilmiştir. Cümlelerin sonu ise Do perdesinden Mi perdesine kadar sekileme hareketleri ile getirilmiştir. Beşinci ve altıncı ölçünün notasyonu Şekil 4.32’de gösterilmektedir.



Şekil 4.32 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 3.

Yedinci ölçüye bakıldığında Tüfekçi icrayı bağlamanın teknesine kadar genişletmektedir. Buradaki tekli mızrap vuruşları, sekileme hareketleriyle icra edilmiştir. Sekizinci ölçüde ise eserin icra anlayışını belirleyen “tremolo” tekniği tekrar kullanılmıştır. Sekizinci ölçünün sonu da yine sekileme hareketliliği ile getirilmiştir. Eserin bu ölçülerinin notasyonu Şekil 4.33’teki görselde gösterilmektedir.



Şekil 4.33 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 4.

Eserin saz bölümünün sonuna gelindiğinde ilk ölçüde kullanılan icra yöntemleri tekrar icra edilmiştir. Nida Tüfekçi, bu eserde oldukça teknik kapasite gerektiren bir icrayı sunmasının yanı sıra çarpımlarından, 32’lik sekilemelerden ve güçlü ifadelerinden

ödün vermemektedir. Türkünün saz bölümünün son iki ölçüsü Şekil 4.34'teki notasyonda gösterilmektedir.



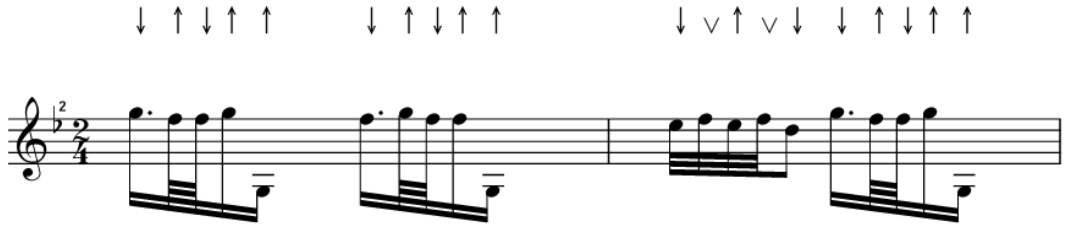
Şekil 4.34 Süpürgesi Yoncadan türküsü icra yöntemi 5.

4.11. Aslan Mustafam Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷⁶

Nida Tüfekçi, İlk iki ölçüde görüldüğü gibi eseri “Konya tavrı” olarak bilinen mızrap kalıpları ile icra etmiştir. Ekim (2002) Konya tavrını şu şekilde ifade etmektedir:

Konya müzik geleneğinde var olan ve gerek ezgilerin bezekli oluşu ve gerek de türkülerin temposunun hızlı olması nedeniyle ustalık gerektiren bir tavidir. Tellerin hafifçe taranıp, alt telde çarpma dediğimiz üçlü tezene bileşiminin atılmasından sonra üst tele taktırımdan ibarettir. (Ekim, 2002, s.45)

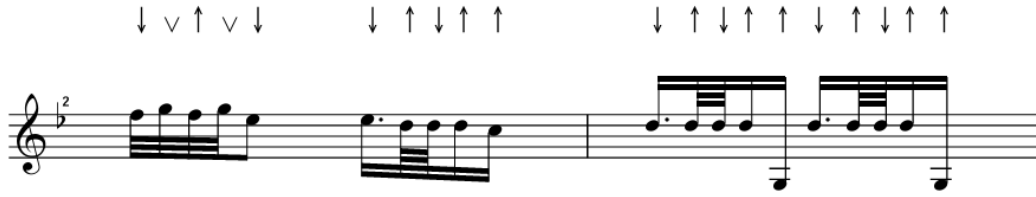
İkinci ölçüye bakıldığında ise Mi perdesinde çarpma süslemeleri yapılmıştır. Birinci ve ikinci ölçünün notasyonu Şekil 4.35'teki görselde gösterilmektedir.



Şekil 4.35 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 1.

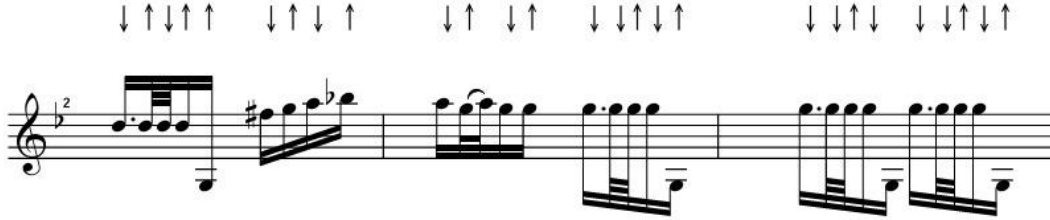
Eserin üçüncü ölçüsünün ilk motifinde çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Hemen ardından gelen motifler ise yine Konya tavrının tezene kalıpları ile icra edilmiştir. Dördüncü ölçüde de karar perdesine gelinerek yine tavrı icrası gerçekleştirilmiştir. Bu iki ölçüden sonra aynı ezgi tekrar çalınmıştır. Fakat sonrasında bazı motiflerin içeriğinde farklılıklar tespit edilmiştir. Bu farklılıklara Şekil 4.37'deki notasyon incelemesinde değinilecektir. Üçüncü ve dördüncü ölçünün notasyonu Şekil 4.36'daki görselde gösterilmektedir.

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bXyyDF8eRKA> (Erişim Tarihi: 15 Mart 2024)



Şekil 4.36 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 2.

Eserin saz bölümünün son kısmında birtakım değişiklikler söz konusudur. Özellikle ikinci ve üçüncü ölçüde Konya mızrabının değil sıyırma mızrap vuruşu ile başlayıp çırpma tezene vuruşuyla devam eden mızrap kalıplarının icra edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bahsi geçen bu mızrap kalıpları Şekil 4.37'deki notasyonda gösterilmektedir.

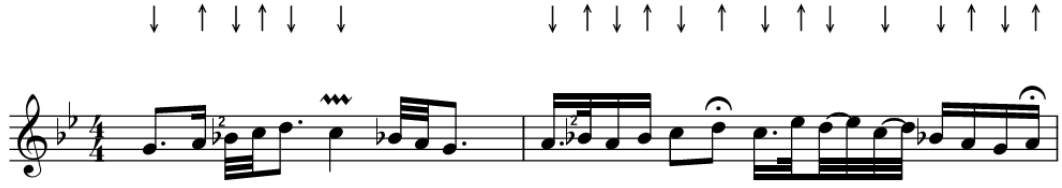


Şekil 4.37 Aslan Mustafam türküsü icra yöntemi 3.

4.12. Hüdayda Adlı Eserin Bağlama İcrasının Analizi⁷⁷

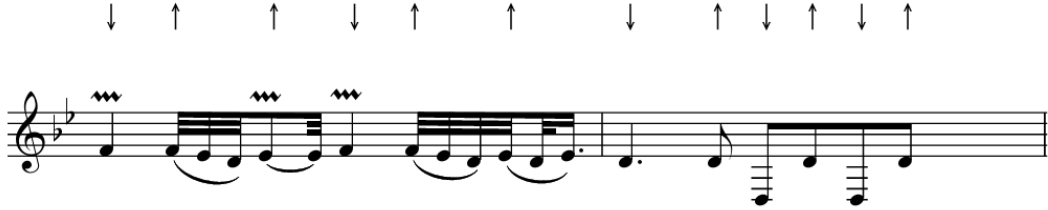
Eserin birinci ölçüsünün ilk kümesinde görüldüğü üzere Nida Tüfekçi Sol perdesini, alt ve üst teldeki Re perdeleriyle birlikte çalmıştır. İkinci kümede ise Si ve Do perdelerini 32'lik notalar ile icra eden Tüfekçi, üçüncü kümedeki Do perdesine ulaştığında çarpma süslemelerini kullanmıştır. Buradaki çarpma süslemelerinin sayısı belli olmadığı için o ifadeye en yakın süsleme tekniği olan ikili üst mordan süslemesinin yazılması uygun görülmüştür. Eser boyunca da bu işaretin kullanılmasına karar verilmiştir. Eserin ikinci ölçüsünün son iki kümesi de oldukça dikkat çekicidir. Tüfekçi, ikinci ölçünün üçüncü kümesinde 32'lik çarpmalardan yararlanırken dördüncü kümedeki notaları aniden serbest bir şekilde icra ederek hızlanmaktadır. Ayrıca Nida Tüfekçi, eserin başlangıç bölümünü zaman zaman ölçü kaygısı gütmeyerek icra etmiştir. “Hüdayda” adlı eserin ilk iki ölçüsü, Şekil 4.38'deki notasyonda açık bir şekilde gösterilmektedir.

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=u4iHkWBuAhI> (Erişim Tarihi: 01 Nisan 2024)



Şekil 4.38 Hüdayda türküsü icra yöntemi 1.

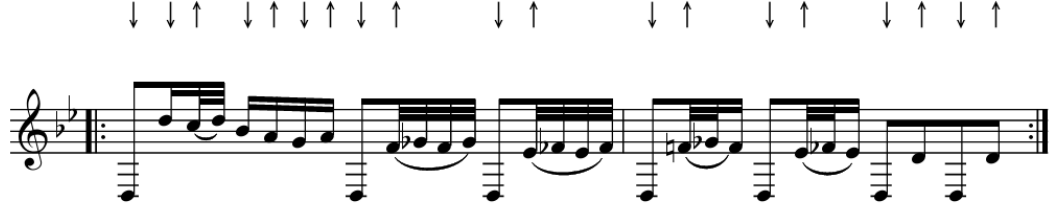
Nida Tüfekçi, eserin üçüncü ölçüsünün ilk kümesindeki Fa perdesini yine çarpma süslemeleri ile icra etmiştir. İkinci ve dördüncü kümelerde görülen Fa/Mi/Re perdelerinin 32'lik notalar ile çalındığı tespit edilmiştir. Ayrıca bu 32'lik notalar, bağlı bir şekilde çalınmıştır. Eserin ilk bölümünün sonuna gelindiğinde ise orta tel Re perdeleri icra edilirken üst teldeki Re perdesi de aktif bir şekilde kullanılmıştır. Analiz edilen bu bölüm tekrar edildiği için ikinci bir kez incelemeye gerek görülmemiştir. Üçüncü ve dördüncü ölçünün notasyonu Şekil 4.39'da gösterilmektedir.



Şekil 4.39 Hüdayda türküsü icra yöntemi 2.

“Hüdayda” adlı eserin diğer bölümüne bakılacak olursa Tüfekçi esere “es” vererek başlamaktadır. Burada es verdiği kümeyi, bağlamanın kapağına vurarak ifade etmiştir. İkinci ve üçüncü kümede ise Sol perdelerini yukarı yönlü mızrap vuruşuyla Fa perdelerini de parmak çekme yöntemi ile icra etmiştir. Bununla birlikte üçüncü kümenin sonundaki Fa perdesinde mordan süslemesi görülmektedir. Dördüncü ve beşinci kümeye gelindiğinde yine en üst telden dem alınarak sırasıyla Fa ve Mi perdelerinde mordan süslemeleri çalınmıştır. Şekil 4.40'daki notasyonda gösterilen diğer ölçü, analiz edilen kısmın tekrar çalındığı ölçüdür. Tekrar ölçüsünün ilk kümesinin başlangıcında es yerine üst telden dem alındığı ve ikinci ölçüdeki mordanın üst değil, alt mordan olarak çalındığı açığa çıkarılmıştır. Bahsedilen inceleme Şekil 40'daki notasyonda gösterilmektedir.

sonra icra ettiğinin altını çizmekte yararlı olacaktır. Çünkü uzun bir açış performansından sonra yine uzun bir eser icra etmek, icracılar için kolay bir uygulama olmayabilir. Eserin notasyona aktarılan son kısmı Şekil 4.42'deki görselde gösterilmektedir.



Şekil 4.42 Hüdayda türküsü icra yöntemi 5.

“Hüdayda” eseriyle birlikte Nida Tüfekçi’nin kırık hava analizi son bulmuştur. Kırık havaların bağlama icrasının incelenmesinden sonra gelecek olan sıradaki bölüm, Nida Tüfekçi’nin açış icralarıdır.

5. AÇIŞ KAVRAMI

Bağlama icrasında “Açış” kavramı ile ilgili çeşitli tanımlar görülmektedir. Genellikle bu tanımların “Doğaçlama”, “Uzun havalar” ve “Kırık havalar” çerçevesinde değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Açış icralarının ne olduğuna dair bilgi verilmeden önce bu tür uygulamaların ana mantığı olan doğaçlama ve uzun hava kavramlarına daha yakından bakmanın faydalı olacağı öngörülmüştür.

5.1. Doğaçlama

Doğaçlama kavramı, Türk Dil Kurumu’na göre: “Birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi; doğaçtan, doğmaca, irticalen, irticalî, emprovize” olarak tanımlanmaktadır.⁷⁸ İrticalen kelimesinin Arapça karşılığı “hazırlıksız şiir söyleme” anlamına, emprovize sözcüğü ise Latince kökenli bir kelimedir ve “önceden görülmeyen, beklenmeyen, umulmadık” anlamlarına gelmektedir (Tamer, 2022). Doğaçlama kavramı, hemen her sanat dalında, adından söz ettirdiği gibi müzik dalında da kendisini göstermektedir. Farabi’ye göre müzikte doğaçlama şöyledir: “*Doğaçlama, müzisyenin önceden kafasında planlamadan o anda ortaya koyduğu melodilerdir*” (Erdoğdular, 2022). John Baily’de benzer olarak “Benzersiz ifadeler yaratma eylemi” olarak tanımlamaktadır (Bruno, Russell 1998). Veit Erlmann’da, Baily ile hemen hemen aynı tanımları kullanmaktadır.⁷⁹ Buradaki tarifler haricinde de birçok araştırmacı doğaçlama olgusunu benzer şekilde tanımlamıştır. Bununla birlikte genel görüşe göre “Doğaçlama”; plansız, hazırlıksız ve daha önce duyulmayan bir biçimde yapılan bir icra sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaçlama müzik, Türk halk müziği çerçevesinde değerlendirilecek olursa bağlama icrasındaki açış uygulamaları oldukça dikkat çekicidir. Bu sebeple, doğaçlamanın ne olduğuna dair genel bilgiler verilmiştir.

5.2. Uzun Havalar

Türküler genel itibarıyla iki tür olarak ele alınabilir. Bunlardan biri “kırık havalar” diğeri ise “uzun havalar”dır. Uzun havaları ilk kez tanımlayan Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler; “Resitafite mukabil” ve “usul ile çalınmaz” yorumunu getirmişlerdir (Özgül,

⁷⁸ <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 06 Nisan 2024)

⁷⁹ Nettl, B., & Russell, M. (Eds.). (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. University of Chicago Press.

vd, 1996).⁸⁰ Gazimihal (2014)'de benzer yorumlarda bulunmakta ve ağız kavramını kullanmaktadır. Muzaffer Sarısözen'in de uzun havalar ile ilgili tanımı şu şekildedir: "Halk mûsikîsi içinde serbest ölçülü ve serbest ritimli olan bunun yanında belli bir dizisi olup bu dizi içindeki seyir yapısı belirli kalıplara bağlı sözlü eserlere" (Yürümez 2019, s.8) "Uzun hava" denir. Nida Tüfekçi'de buna benzer ifadelerde bulunmaktadır.

Türk halk müziğinin iki büyük dalından biri uzun havalar. Dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli, ölçü ve ritim bakımından serbest olan halk ezgilerine uzun hava denilmektedir. Bölgelere göre değişik tavır gösteren uzun havalarımız, toplum vicdanında büyük bir etki yaratacak nitelikte nefis sanat örnekleridir.⁸¹

Mehmet Özbek'te uzun havaları şu şekilde tanımlamaktadır: "Uzun hava, ölçü ve düzum bakımından serbest olduğu hâlde, belli bir dizisi ve bu dizi içinde belli bir seyri bulunan serbest ağızla söylenen halk ezgisidir" (Özbek, 2014, s.194). Buradaki ifadeler ile birlikte, uzun havaların serbest ritimli, fakat belli kalıpları da içinde barındıran bir tür olduğu gözlemlenmektedir (Şenel, 1991).⁸² Belli kalıplar ifadesinden anlaşıldığı üzere, uzun havaların aslında rastgelelikten uzak bir müzik türü olduğu söylenilebilir (Eroğlu, 2017). Uzun havaların, çalgısal icrasına bakıldığında ise bu icraların genel anlayış itibarıyla doğaçlama olarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Fakat uzun havanın makamı, yöresi ve seyir özellikleri gibi niteliklerinin icra boyutunda oldukça önem arz ettiği yukarıdaki açıklamalardan hareketle belirtilebilir. Doğaçlama ve uzun hava kavramlarıyla ilgili genel bir bilgi akışı sağlandıktan sonra şimdi açışların ne olduğu ile alakalı bilgiler verilecektir.

5.3. Açış İcraları

Açış icraları genel olarak; Uzun havalara yol gösterme amacıyla yapılan (Burada Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu "Baba Bugün Dağlar Yeşile Boyandı" adlı uzun hava örnek gösterilebilir verilebilir)⁸³, kırık havaların başında veya sonunda çalınabilen (Tüfekçi'nin "Hüdayda"⁸⁴ türküsünün önüne yapmış olduğu açış ve Çetin Akdeniz'in "Pancar Pezik Değil Mi"⁸⁵ adlı eserin sonunda yaptığı açış, örnek gösterilebilir) ve Türk halk müziği dışındaki türlerin icrasında da sıklıkla karşılaşılan (Yılmaz İpek'in çalmış olduğu "İspanyol Pasadoblesi" eserinin girişinde icra etmiş olduğu açış, örnek gösterilebilir)⁸⁶ bir uygulama olarak tanımlanabilir. Araştırmacı ve akademisyenlerin

⁸⁰ Bu bilgiye ayrıca "Yurdumuzun Nağmeleri" adlı kitaptan ulaşabilirsiniz.

⁸¹ <https://www.halkbilimi.com/dergi-makale/1604>

⁸² Şenel, Süleyman. (1991). "Uzun Hava Tanımı ve Bu Tanım Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", IV. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi, Ankara

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=iTCvMhfSf6k> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024)

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=u4iHkWBuAhI> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024)

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rNnltWpmAc4> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024)

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=n63dGRV6JSk> (Erişim Tarihi: 07 Haziran 2024)

açış ile ilgili yorumlarına bakılacak olursa Melih Duygulu açış kavramını şu şekilde izah etmektedir:

Serbest tartımlı ya da ritmik bir ezgiye başlamadan önce, herhangi bir çalgı ile icra edilen serbest tartımlı ve özgün bir ezgi çalma işi. Daha çok uzun hava tarzında, bazen de kırık hava özelliği gösteren ezgilerin başlangıcında, herhangi bir çalgı ile icra edilen giriş ezgisini çalma eylemi Türkiye'nin yerel müziklerinin icrasında sıklıkla rastlanan bir durumdur. Açışlarda kullanılan ezgi kümeleri daima, açışlardan sonra icra edilecek ezginin temel özelliklerini (makam, ezgi örgüsü vs.) hatırlatıcı nitelikte olur. Anadolu'nun hemen her yerinde karşılaşılan bu uygulama biçimi değişik isimlerle varlığını sürdürmektedir. Açış vermek, ayak tutma, ayak verme, dolaşma, gezenleme, gezinme, peşrev, seyrân açılışı, yol açma, yol gösterme, yol verme bunların en yaygın olanlarıdır. (Duygulu, 2014, s.26)

Melih Duygulu bu açıklamasında “Özgün bir çalma işi” diyerek açış konusunda önemli bir noktaya değinmektedir. Özbek (2014)'te Melih Duygulu'ya benzer bir açıklama ile açış kavramını uzun havalara yol gösteren bir ezgi olarak tanımlamıştır. Süleyman Şenel ise “Açış kavramını ön çalış ve ara çalışmalar ile irticali bir tarz olarak tanımlamakta; ritimli vokal, enstrümantal, oyunlu bir ezgi veya serbest ritimli vokal bir ezgiye hazırlık amacı taşıdığını belirtmektedir” (Özdemir, 2022:229). Özdemir (2022) ise açış kavramıyla alakalı şöyle bir yorumda bulunmuştur:

Açış, halk müziğinde herhangi bir eserin girişinde, farklı amaçlar doğrultusunda icra edilen, çoğu zaman serbest tartımlı; kimi zaman da düzenli bir ritmik yapıyla sergilenen doğaçlama çalgısal gezintidir. Çeşitli ezgi kümeleriyle yapılan bu gezinti, bir eserin girişinde olabileceği gibi ara kısmında da yer alabilir. Açış, çoğunlukla uzun havaların girişinde icra edilen serbest tartımlı ezgi olarak tarif edilse de kırık havaların ve karma havaların girişinde veya aralarında da icra edildiği birçok örnek mevcuttur. (Özdemir, 2022, s.22)

Işıl Şimşek ve Musa Eroğlu'nun arasında gerçekleşen bir görüşmede, Nida Tüfekçi'nin konu ile alakalı görüşü dile getirilmiştir. Tüfekçi, Musa Eroğlu'na “Uzun havanın kendini çalacaksınız, ufak tefek kendiniz de bir ilave yapabilirsiniz” (Şimşek, 2021: 5332). Diyerek açış icralarının bağlamından koparılmadan uygulanmasına dikkat çekmiştir. Açış icraları hakkında bir başka yorum ise Yücel Paşmakçı' dan gelmektedir. Paşmakçı, bu tür icraların “yol gösterme” niteliğinin ön planda olduğunu söylemektedir.

Halk sanatçısı, uzun havanın seyrini gösterir bir şekilde çalardı. Çıkış noktası, uzun havaya yol gösterilmesi şeklindedir. Eskiden yol gösterme olarak tabir edilirdi. Şimdi açış adını almıştır. Doğu yörelerinde sanat müziğinden etkilenmiş ve yol göstermeler taksime dönüşmüştür. Örneğin Hacı Taşan, okuduğu bozlağı, önce sazla çalardı (okuduğu gibi) sonra söylerdi. Her güfte başında o güftenin seyrini çalardı. Açışlar radyonun kuruluşundan bir süre sonra radyoda da icra edilmeye başlanmıştır. Ancak bugün yayınlarda, bir süre doldurma vasıtasına dönüşmüştür. (Yurtçu, 1996, s.31)

Bağlama ile yapılan açış icraları ile ilgili görüşler genel itibariyle yukarıda aktarılmıştır. Cumhuriyet dönemi sonrası, bağlama çalgısının icra çeşitliliğinin gelişmesi ve farklı türlerin bu çalgı ile sunulmasının bir yansıması olarak günümüzde açış meselesinin çehresi bir hayli genişlemektedir. Örneğin Yılmaz İpek'in 1963 yılında icra etmiş olduğu, “İspanyol Pasadoblesi” adlı eserin başında ezgiye uygun bir açış uygulaması sergilenmiştir. Bunun yanı sıra Orhan Gencebay, Çetin Akdeniz, Hasan Genç ve İsmail Tunçbilek gibi birçok bağlama icracısı bu konuda çeşitli performanslar

sergilemişlerdir. Fakat bu tür icra uygulamaları, açış kavramının genel dinamiklerini değiştirmemektedir. Sonuç olarak çok farklı türlerde de sunulsa yol gösterici ve doğaçlama özelliği hemen her icrada bir nitelik olarak gösterilebilecektir.

5.4. Nida Tüfekçi'nin Açış Uygulamaları

Açış icraları, "İcracının birikimini, müzikal kişiliğini, bestecilik yeteneğini ve virtüözütesini gösterebileceği en serbest ve yoruma açık alandır" (Yurtçu, 1996, s.1). Bu sebeple Tüfekçi'nin açış icralarının incelenmesi gerekli görülmüştür. Nida Tüfekçi'nin açış uygulamaları genel bir bakış açısıyla gözlemlendiğinde ise kendine özgü motifleri ve ezgi kurgulamadaki ustalığı dikkat çekmektedir. Tek bir açışta dahi birçok farklı bölüm sunarak ve her bölümün içerisinde farklı armoniler geliştirerek icrasını tamamlaması en önemli özellikleri arasında gösterilebilir. Gamze Tüfekçi, konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Doğaçlama konusunda inanılmaz yetenekleri vardı. Bunu uzun hava açışlarında görüyoruz. Birçok sanatçı uzun hava açışlarında onunla okumak istediğini birçok röportajında söylemiştir (Muzaffer Akgün gibi) Özellikle annem Neriman Altındağ Tüfekçi'ye yaptığı açışlar eşsiz ve unutulmazdır. Hem okuyacak sanatçıya melodiyi çalarak büyük bir avantaj sağlar ve hem de onu ateşlendirirdi, özellikle bir sonraki kuple için. (Gamze Tüfekçi, Kişisel Görüşme, 2024)

Tüfekçi'nin açış icralarındaki bir diğer mesele ise yöresel dokudur. Her ne kadar Tüfekçi'nin bağlama icrası kendine özgü ezgisel hareketleri içerisinde barındırsa da icralar incelendiğinde yöresel doku ve yol gösterdiği ezginin karakteri açışlarda hissedilebilmektedir. Ekim (1999) konuyu aşağıdaki şekilde yorumlamıştır.

... Diğer Orta Anadolu tavırlarına da son derece hâkim olan sanatçının, açışlarında kullandığı zengin ezgisel motifler, çıkardığı net ve temiz sesler, onun bağlama icracısı olarak en büyük özelliklerindendir. (Ekim, 2002, s.72-73)

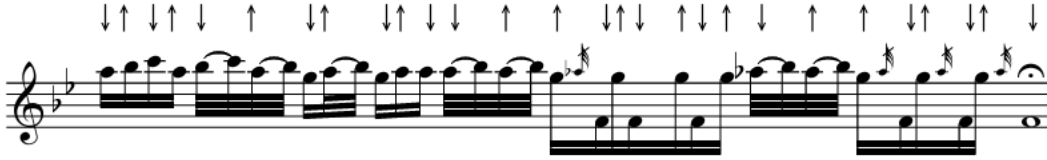
Çalışmanın bu bölümünde Nida Tüfekçi'nin icra etmiş olduğu açışların ezgisel hareketliliği, motifleri ve icra yöntemleri analiz edilecektir.

5.5. Tüfekçi'nin Bozlak Türüne Ait Olan Açışın Analizi⁸⁷

Şekil 5.1'deki notasyona uyarlanan bu bozlak icrası "Re" kararlı bir açıştır. İcraya karar perdesinin 5. derecesiyle başlanmıştır. Aşağıda görüldüğü üzere ilk nota kümesinde aşağı veya yukarı yönlü mızrap vuruşları kullanılmıştır. Daha sonra Si ve La perdelerindeki çarpma süslemesi ile birlikte üst teldeki Sol perdesine gelinmiştir. Sol perdesinden sonra gelen La perdesinde yine yan perdeye çarpma süslemesi uygulanmıştır. Bir sonraki kümede ise Sol perdesi icra edildikten sonra La perdesinde çarpma süslemesi kullanılmıştır. Altıncı kümeye gelindiğinde de bozlak açışlarda

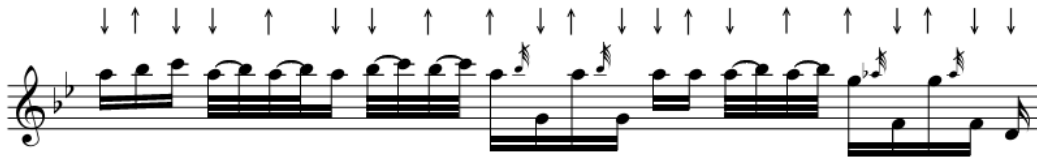
⁸⁷ Orhan Yıldırım'ın Arşivinden (Erişim Tarihi: 12 Aralık 2023)

sıkça kullanılan bir motif icra edilmiştir. Buradaki motif, aşağı ya da yukarı yönlü mızrap vuruşuna çarpma süslemesi eklenmesiyle ve ardından gelecek olan perdenin beşinci parmakla icra edilmesiyle oluşturulmuştur. Diğer kümeye bakıldığında, La ve Si perdeleri arasında çarpma süslemesi kullanılmış ve ardından tekrar bir önceki bozlak motifi icra edilip üst teldeki Fa perdesinde asma kalış gösterilmiştir.



Şekil 5.1 Bozlak açış icra yöntemi 1.

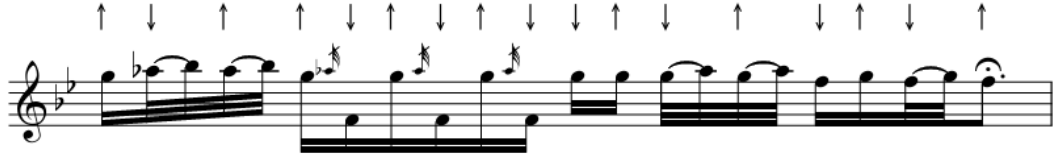
Şekil 5.2'deki notasyonda, cümle La perdesinden Do perdesine genişletilmiştir. Hemen sonrasında La perdesinde ikili üst mordan süslemesi icra edilmiştir. Üçüncü kümede, Si ve Do perdeleri arasında çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Dördüncü kümeye gelindiğinde ise yukarıda anlatılan bozlak motifi, La perdesinde tekrar kullanılmıştır. Bir sonraki ifadeyle birlikte La perdeleri gösterildikten sonra La ve Si perdeleri arasında çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Sonrasında Sol perdesinde yine Şekil 5.1'de bahsi geçen bozlak motifi ile beraber Re perdesine inilerek diğer cümlelerin hazırlığı başlatılmıştır. İncelenen iki cümlede görüldüğü üzere motifler genişletilerek veya daraltılarak La perdesi ekseninde oluşturulmuştur. Ayrıca dördüncü ve yedinci kümelerde uygulanan bozlak motifleri, yapı itibariyle yukarı yönlü mızrap vuruşu ile icra edilmiştir. Hemen ardından gelip üst telde icra edilen notalar ise aşağı yönlü mızrap vuruşları ile çalınmıştır. Belirtilen uygulamalar Şekil 5.2'de gösterilmektedir.



Şekil 5.2 Bozlak açış icra yöntemi 2.

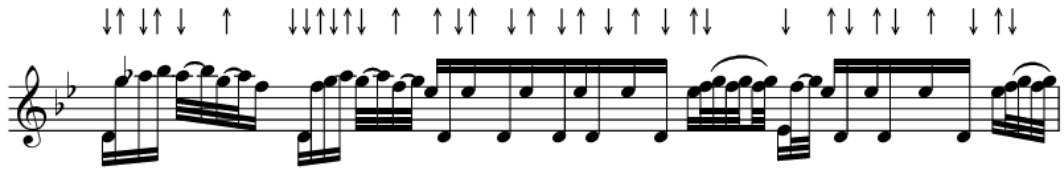
Açışın sıradaki kısmı, bir önceki cümlelerin devamı niteliğindedir. Şekil 5.3'te görüldüğü üzere burada bir makam değişikliği söz konusudur. Sol perdesinden başlayıp La ve Si perdeleri arasında çarpma süslemeleri ile biten nota kümesinde, Re kararlı karcıgar makamı geçkisi görülmektedir. İkinci kümeye gelindiğinde daha önce bahsi geçen

bozlak motifi çalınmış ve Sol perdesi gösterildikten sonra Sol ve La perdeleri arasında çarpma süslemeleri icra edilmiştir. Cümle, Fa ve Sol perdeleri çalınıp Fa perdesinde mordan süslemesi kullanılarak tamamlanmıştır. Anlatılan ifadeler Şekil 5.3'te gösterilmektedir.



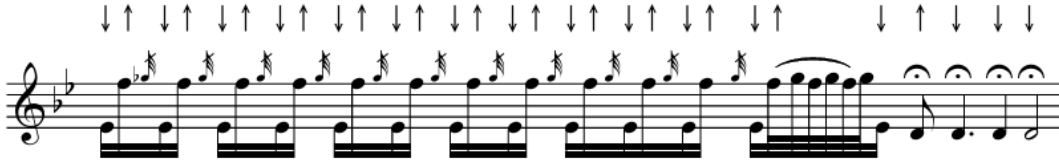
Şekil 5.3 Bozlak açış icra yöntemi 3.

Şekil 5.4'te gösterilen açışın bu bölümünde, motif çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. İlk kümede orta tel Re perdesinden başlayan motif, Si perdesine genişletildikten sonra La/Si ve Sol/La perdeleri arasında yapılan çarpma süslemeleriyle birlikte icra edilmiştir. Sonraki iki küme de bir önceki motifin tekrarı olarak tanımlanabilir. Beşinci kümeye gelindiğinde ise Mi ve orta tel Re perdesinde yukarı veya aşağı yönlü mızrap vuruşlarından oluşan yeni bir motif görülmektedir. Bu motif icra edildikten sonra Fa/Sol çarpmaları yapılmış ve tekrar Mi ve Re perdeleri icra edilmiştir. Son kümeyle birlikte de bir diğer cümlenin hazırlığı başlatılmıştır. Tüfekçi'nin açış icralarında en dikkat çeken unsurlardan biri ise motif çeşitliliğidir. İcranın bu bölümünde motif çeşitliliği kendini göstermektedir.



Şekil 5.4 Bozlak açış icra yöntemi 4.

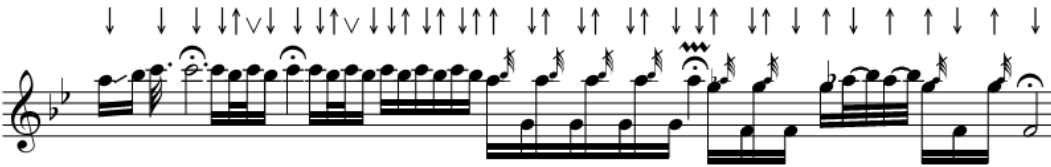
Şekil 5.5'te gösterilen notasyonda, ilk dört nota kümesinde, yukarıda bahsi geçen bozlak motifinin bir başka varyantı icra edilmiştir. Motifin karakteri aynıdır fakat alt telden değil üst telden başlayan bir uygulamadır. İlk önce üst telde aşağı yönlü mızrap vurulur daha sonra alt telde yukarı yönlü mızrap vuruşu ile birlikte çarpma süslemesi kullanılarak icra edilir. Bu motif icra edildikten sonra Fa ve Sol perdeleri arasında çarpma süslemeleri çalınıp orta tel Re perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Nida Tüfekçi'nin incelenen bu icrası, ezgisel hareketlilik bakımından üç farklı bölümden oluşmaktadır. Aşağıda gösterilen notasyon ilk bölümün sonudur.



Şekil 5.5 Bozlak açış icra yöntemi 5.

2.Bölüm

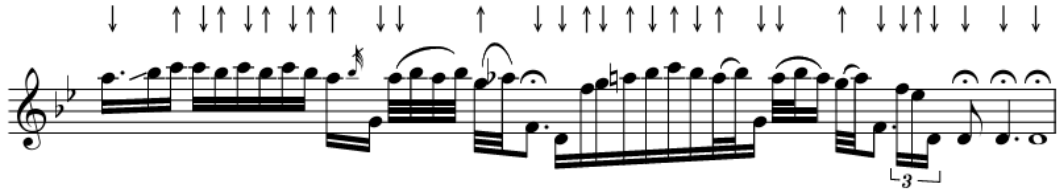
Açışın bu bölümü, ikinci seyrin başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. İlk olarak La perdesinden Si perdesine parmak kaydırma yöntemi ile çıkılmıştır. Daha sonrada Do perdesi çalınmıştır. Dördüncü nota kümesine gelindiğinde önce 16'lık bir Do perdesi icra edilmiş daha sonra Si/Do perdelerinde çarpma süslemesi kullanılıp tekrar Do perdesinde gösterilmiştir. Bir sonraki motif ise kendini tekrar ederken yedinci kümede 16'lık Do ve Si perdeleri icra edildikten sonra La ve Sol perdeleri arasında Şekil 5,1'de bahsedilen yukarı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi dört kere tekrar edilmiştir. Sonrasında da La perdesindeki ikili üst mordan süslemeleriyle birlikte La perdesinde durduktan sonra Sol/Fa perdeleri arasında yukarı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi icra edilmiştir. Motif icra edilirken yan perdelere çarpma süslemeleri uygulanmıştır. On birinci kümeye gelindiğinde 16'lık Sol perdesinin icrasından sonra La ve Si perdeleri arasında çarpma süslemeleri kullanılmıştır. Burada aynı zamanda yine bir karcıgar makamı geçkisi görülmektedir. Cümleinin sonunda ise birinci bozlak motifi icra edilip Fa perdesinde beklemeye geçilmiştir. Anlatılan detaylar Şekil 5.6'daki notasyonda sunulmaktadır.



Şekil 5.6 Bozlak açış icra yöntemi 6.

Bir sonraki cümlede yine La perdesinden Si perdesine parmak kaydırma yöntemi ile çıkılıp Do perdesine gelinmiştir. Diğer kümede de 16'lık Do ve Si notaları icra edilmiştir. Üçüncü kümedeki La/Si çarpmasından sonra Sol perdesi üst telden çalınmıştır. Dördüncü kümede ise La ve Si çarpmaları yapıldıktan sonra Sol/La çarpması ile üst tel Fa perdesinde kısa bir bekleme gösterilmiştir. Altıncı kümeye

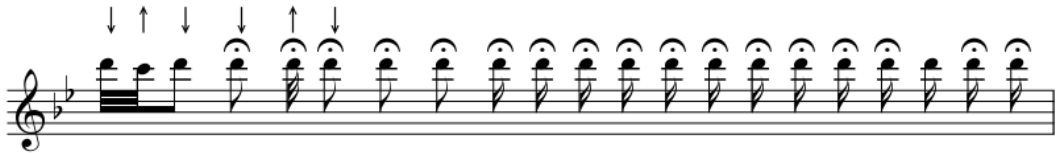
gelindiğinde açışın içinde şimdiye kadar hiç geçmeyen fakat Nida Tüfekçi'nin açışlarında sık rastlanılan bir motif görülmektedir. Bu motif, orta tel Re perdesi ile başlamıştır. La perdesine kadar da tek parmakla çıkılmıştır. Do perdesine kadar 16'lık notalar icra edilip La/Si çarpması uygulandıktan sonra da üst tel Sol perdesi çalınmıştır. Daha sonra La perdesinde mordan süslemesi uygulanıp Sol/La çarpması çalındıktan sonra üst tel Fa perdesiyle birlikte motif sonuca ulaştırılmıştır. Bu motifte, Tüfekçi'nin tempoyu oldukça yükselttiği gözlemlenmektedir. Dokuzuncu kümede yine farklı bir motif karşımıza çıkmaktadır. Bu motif Fa, Mi ve Re perdelerinin, üçleme notalar ile icra edilmesiyle oluşturulmuştur. Cümlemin sonunda ise orta telden dem alınarak tekrar beklemeye geçilmiştir. Analizi yapılan motiflerin notasyonu Şekil 5.7'de aktarılmaktadır.



Şekil 5.7 Bozlak açış icra yöntemi 7.

3.Bölüm

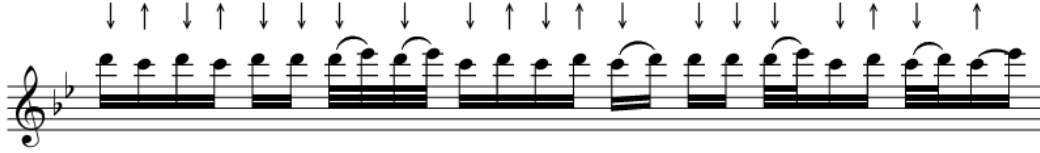
Şekil 5.8'deki notasyonda gösterilen müzik cümlesi, çıkıcı bir seyir ile başladığı için üçüncü bölüm olarak tanımlanabilir. Ayrıca terminoloji tercihlerinde bahsedildiği gibi açışın dem kısımları ve art arda çalınan tekil perdelerin süre değerleri yaklaşık olarak hesaplanmıştır. Açışın içeriğine bakıldığında ise Nida Tüfekçi ezgiyi son perdeye kadar genişletmektedir. İlk nota kümesinde Re/Do perdeleri 32'lik notalar ile icra edilip Re perdesinde aşağı veya yukarı yönlü mızrap vuruşları kullanılarak geçici kalışlar gösterilmiştir. Bozlak açışlarda gam içerisindeki en tiz perdeye yapılan bu tür çıkışlar birçok icra örneğinde karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 5.8 Bozlak açış icra yöntemi 8.

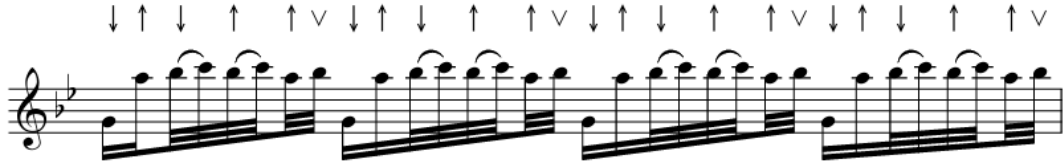
Açışın diğer cümlesi yine tiz perdelerden başlamaktadır. İlk iki kümede görüldüğü üzere Re ve Do perdeleri 16'lık notalar ile çalınmıştır. Üçüncü kümede ise Mi

perdesine kadar genişletilip çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Sonraki üç küme yine Re notasına vurgu yapılarak icra edilmiştir. Son kümelerde uygulanan Re/Mi ve Do/Mi çarpmaları da açışın bir sonraki cümlesinin hazırlığını ifade etmektedir. Bahsedilen seyir Şekil 5.9'daki notasyonda açık bir şekilde gösterilmektedir.



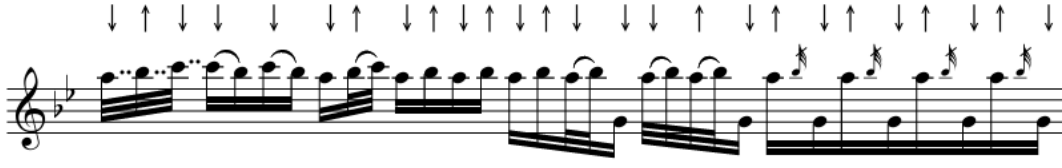
Şekil 5.9 Bozlak açış icra yöntemi 9.

Şekil 5.10'da gösterilen üç farklı cümle, birlikte analiz edilecektir. Tek tek ele alındığında anlamlı bir bütün oluşturma olasılığı düşüceğinden dolayı bu kısımda böyle bir yöntem tercih edilmiştir. İlk dizekteki birinci kümede, Si/Do ve La/Si perdeleri 32'lik çarpma süslemeleriyle birlikte çalınmıştır. İkinci kümede ise Si perdesi aşağı yönlü mızrap vuruşu ile icra edildikten sonra Re perdesinde parmak vurma yöntemi kullanılmıştır. Üçüncü kümedeki motif de ikinci kümeye benzer bir anlayış ile icra edilmiştir. İkinci dizeğe gelindiğinde, birinci kümede üst telden Sol perdesi icra edilip La perdesi ile beraber alt tele geçilmiştir. Sonrasında Si/Do ve La/Si çarpmaları ile ilk motif oluşturulmuştur. Bu motif kendini üç defa daha tekrarlamaktadır. Üçüncü dizek incelendiğinde ikinci dizekte geçen ezgilerin farklı varyasyonlar ile çeşitlendirildiği tespit edilmiştir. İçeriğe bakıldığında birinci kümedeki motif, ikinci ve üçüncü kümelerde daraltılarak icra edilmiştir. Daha sonrasında ise Sol perdesinde yukarı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi kullanılmıştır. Altıncı kümede çarpma süslemeleri ile birlikte makam geçkisi yapıp yine Sol perdesinde yukarı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi icra edilerek üst tel Fa perdesinde geçici bir kalış gösterilmiştir. Açışın bu cümlelerindeki ezgisel hareketliliğe bakılacak olursa Tüfekçi'nin teknik kapasitesini ve müzikal becerilerini icrasına yansıtmış olduğu söylenilebilir.



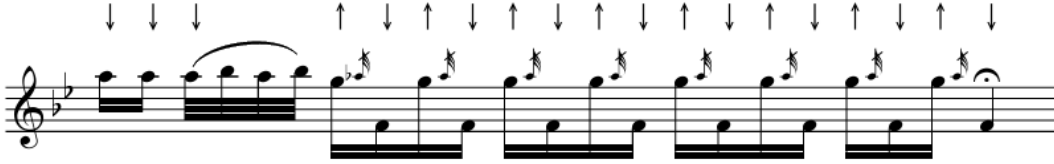
Şekil 5.10 Bozlak açış icra yöntemi 10, 11 ve 12.

Sıradaki kısımda La/Si/Do perdelerinin çalımındaki süreler, Sibelius ve MuseScore gibi nota yazım programlarıyla karşılaştırılarak notaya uyarlanmıştır. Şekil 5.11’de gösterilen notasyonun ilk kümesine bakılacak olursa eserin peste doğru ilerlediği gözlemlenmektedir. İkinci nota kümesine gelindiğinde ise Do ve Si perdeleri bağlı olarak icra edilmektedir. Buradan hareketle Si seslerinin parmak çekme yöntemi ile elde edildiği tespit edilmiştir. Üçüncü kümeye gelindiğinde de 16’lık La perdesi çalınmış ve Si/Do çarpması icra edilerek La/Si perdelerinde aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları uygulanmıştır. Beşinci ve altıncı kümelerde yine önceki analizlerde olduğu gibi aynı kalıp iki farklı şekilde icraya yansıtılmıştır. Sona gelindiğinde ise La perdesinde yukarı yönlü mızrap vuruşu ile başlayan bozlak motifi icra edilerek diğer cümleye geçilmiştir.



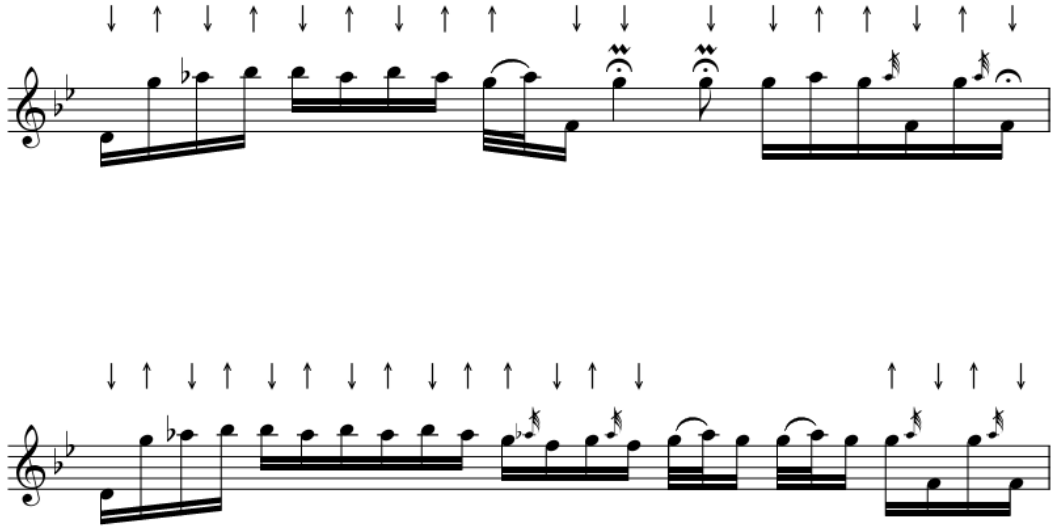
Şekil 5.11 Bozlak açış icra yöntemi 13.

Bir sonraki cümlelerin ilk kümesindeki La perdeleri 16'lık notalar ile çalınmıştır. İkinci kümedeki La/Si/La/Si perdeleri de çarpma süslemeleriyle icra edilmiştir. Sonrasında ise Sol perdesinde dört defa, yukarı yönlü mızrap vuruşu ile başlayan bozlak motifi uygulanıp, üst tel Fa perdesinde yine geçici kalış gösterilmiştir. Bahsedilen cümle Şekil 5.12'deki notasyonda görülmektedir.



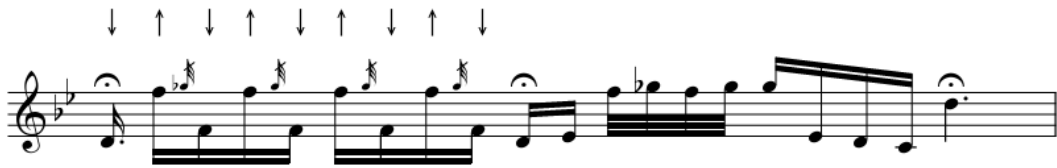
Şekil 5.12 Bozlak açış icra yöntemi 14.

Şekil 5.13'te gösterilen dizeler, anlamlı bir bütün oluşturması için yine birlikte incelenecektir. İlk dizeğin birinci kümesinde görüldüğü üzere makam geçkisi sürmektedir. Dördüncü ve beşinci kümeye de bakıldığında mordan süslemeleri görülmektedir. Bu süslemelerin süre değerleri tam olarak tespit edilemese de mordan süslemesine yakın bir süsleme tekniğinin kullanıldığı düşünülmektedir. Son kümeye gelindiğinde ise Sol/La perdeleri 16'lık notalar ile icra edildikten sonra Sol perdesinde yukarı yönlü mızrap vuruşu ile başlayan bozlak motifi kullanılmıştır. İkinci dizekteki ilk küme, birinci dizeğin ilk kümesindeki motif ile aynı notasyona sahiptir. Daha sonra Si ve La sesleri çoğaltılarak icra edilmiştir. Sonrasında beşinci ve altıncı kümede Sol perdesinde mordan süslemeleri icra edilmiş ve yukarı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi ile sonlandırılmıştır. İki dizek genel hatları ile ele alındığında hemen hemen aynı motiflerin çalındığı söylenilebilir. Nida Tüfekçi daha önce incelenen bölümlerdeki gibi burada da bu uygulamayı icrasında kullanmaktadır.



Şekil 5.13 Bozlak açış icra yöntemi 15 ve 16.

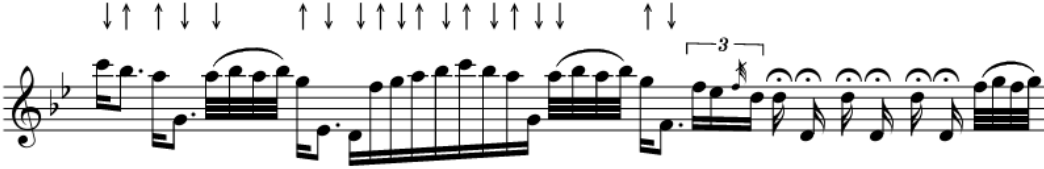
Açışın sıradaki kısmına bakıldığında Nida Tüfekçi'nin ilk kümede kısa bir kalış gösterdiğini ve ikinci kümeye geldiğinde Fa perdesinde yukarı yönlü mızrap vuruşuyla bozlak motifini icra ettiğini görmekteyiz. Burada, alt tel Fa perdesinde yapmış olduğu çarpma süslemesinin Sol perdesinde de uygulandığı tespit edilmiştir. Altıncı kümede ise eser içinde hiç geçmeyen farklı bir motif karşımıza çıkmaktadır. Bu motifte bütün tellerin aktif olarak kullanılması dikkat çekici bir unsur olarak değerlendirilebilir. Cümlelerin sonuna gelindiğinde ise Re perdesinde geçici bir kalış gösterilmiştir. Bahsedilen analiz Şekil 5.14'teki notasyonda açık bir şekilde görülmektedir.





Şekil 5.15 Bozlak açış icra yöntemi 18.

Tüfekçi, açışın bir sonraki cümlesinde yine farklı bir motif geliştirmektedir. Fakat bunu yaparken açışın önceki bölümlerinde kullandığı motifleri de cümle yapısının içine yerleştirmektedir. Bu sayede açış bütünlüğünün korunduğu da söylenilebilir. Birinci ve ikinci nota kümesine bakıldığında ilk perdeler 16'lık, ikinci perdeler ise noktalı 8'lik notalar ile çalınmıştır. Hemen ardından La/Si perdelerinde çarpma süslemeleri icra edilmiştir. Dördüncü kümeye ulaşıldığında ise ilk iki kümedeki kalıpların Sol ve Mi perdelerinde ifade edildiği gözlemlenmektedir. Beşinci kümeye gelindiğinde Şekil 5.7'de kullanmış olduğu motifi tekrar icra eden Tüfekçi, La ve Si perdeleri arasında çarpma süslemeleri yaptıktan sonra Sol ve Fa perdelerinde, ilk kümedeki kalıbı icra etmiştir. Sekizinci kümede ise Fa/Mi/Re perdelerinde, üçleme notalardan yararlanıp akabinde ezgiyi karar perdesine taşımıştır. Dizek sonunda da çarpma süslemesi çalarak sonraki cümlelerin hazırlığını başlatmıştır. Anlatılan tüm ezgisel hareketlilik Şekil 5.16'da açık bir şekilde gösterilmiştir.



Şekil 5.16 Bozlak açış icra yöntemi 19.

Şekil 5.17'de açık bir şekilde gösterilen notasyonun bu bölümü açışın bitiş kısmıdır. Tüfekçi, ilk olarak aşağı yönlü mızrap vuruşuyla başlayan bozlak motifi ile icraya başlamıştır. İkinci kümeye gelindiğinde ise üst tel Mi perdesini icra edip alt tel Fa ve Sol perdeleri arasında çarpma süslemeleri uygulamıştır. Üçüncü kümede ise üst tel Mi perdesini çalıp Fa/Sol perdelerinde yine çarpma süslemeleri kullanmıştır. Sonraki kümelerde de bu süslemeyi daraltmış ve aynı motifi sonuna kadar devam ettirmiştir. İkinci dizekte ise orta tel Re perdesindeki dem sesleriyle birlikte icrayı sonlandırmıştır.



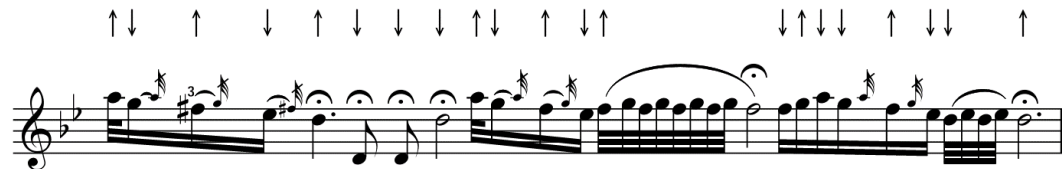
Şekil 5.17 Bozlak açış icra yöntemi 20.

5.6. Hüdayda Adlı Türkünün Önüne Yapılan Açış⁸⁸

Bu açış iki bölüme ayrılmıştır. İki bölüme ayrılmasındaki neden ise açışın iki farklı makam seyrinden oluşmasıdır. Bölümler her seferinde başlıklar ile ifade edilecektir. İçerikte geçen “Bölüm” ifadeleri sadece bahsedilen anlamı değil sıradaki dizeleri de ifade etmektedir.

1.Bölüm

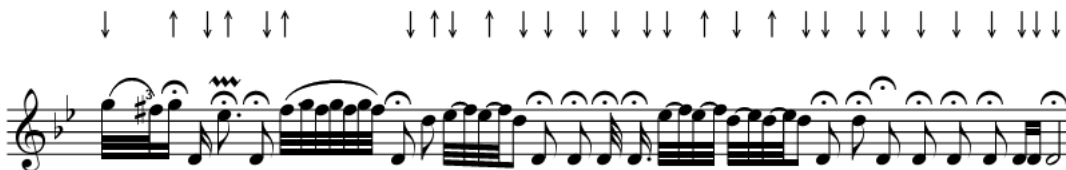
Nida Tüfekçi, Hüdayda düzeni (La-Re-Re) ile akort edilmiş bir bağlamayla Re kararlı hicaz makamını göstererek açışa başlamıştır. Açışın girişinde La sesi ile beraber yukarı ve aşağı yönlü vuruşlar ile birlikte çarpma süsmeleri kullanarak karar perdesine ulaşip orta telden dem sesleri icra etmiştir. Daha sonra tekrar ilk kümedeki motif ile başlayıp Fa perdesindeki çarpma süslemeleriyle birlikte geçici kalış göstermiştir. Dokuzuncu kümeye gelindiğinde ise Fa perdesinden La perdesine çıkıp çarpma süslemeleri ile karar perdesinde tekrar geçici bir kalış göstermiştir. Ayrıca Tüfekçi’nin Türk halk müziğine olan yetkinliğinden kaynaklı olacak ki bu giriş “Hoyrat” havalarını da andırmaktadır.



Şekil 5.18 Hüdayda açış icra yöntemi 1.

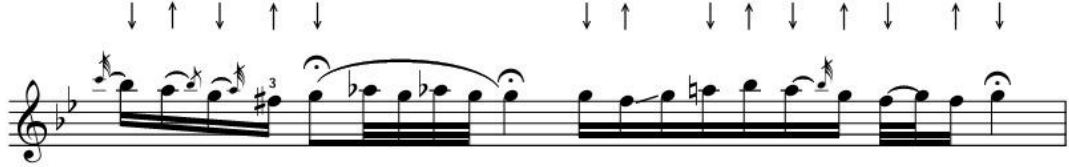
⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=u4iHkWBuAHI> (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2023)

Açışın üçüncü cümlesi yine Sol perdesinde çalınan alt mordan süslemesi ile başlamıştır. Daha sonra orta tel Re perdesi çalınıp alt tel Mi perdesinde ikili üst mordan süslemesi icra edilmiştir. Beşinci kümede ise Fa/Sol perdeleri arasında çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Sonrasında orta ve alt tel Re perdeleri, 8'lik notalar ile icra edilmiş ve Mi/Fa perdeleri arasında çarpma süslemeleri yapılarak karar perdesine ulaşılmıştır. On ikinci ve on üçüncü kümelerde de art arda farklı perdelerde çarpma süslemeleri icra edilerek karar perdesine ulaşılmıştır. Eserin bu cümlesine genel olarak bakıldığında çeşitli mordan ve çarpma süslemelerinin yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Belirtilen icra analizinin notasyondaki gösterimi Şekil 5.20'de görülmektedir.



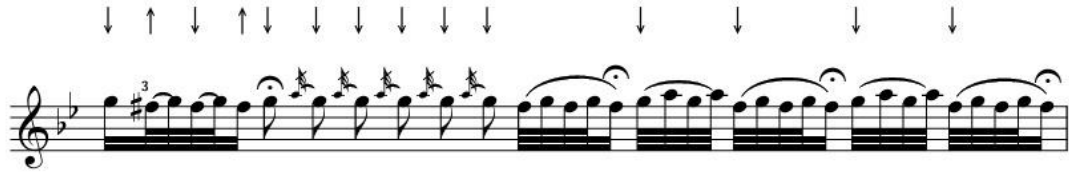
72

Sol perdesine çıkılırken parmak kaydırma yöntemi kullanılmıştır. Motif icra edildikten sonra Fa perdesinde mordan süslemesi çalınmış ve Sol perdesinde kısa süreli kalış gösterilmiştir. Bahsedilen icra tekniklerinin notasyona uyarlanmış hâli Şekil 5.21’de görülmektedir.



Şekil 5.21 Hüdayda açış icra yöntemi 4.

Şekil 5.22’deki notasyon uyarlamasında gösterilen bu kısımda, Sol notası çalınıp Fa/Sol perdeleri arasında çarpma süslemeleri kullanılmıştır. Sonrasında art arda beş tane 8’lik nota çalınmıştır. Bu notalar La perdesi ile beraber yukarı ve aşağı yönlü mızrap vuruşları ile icra edilmiştir. Sekizinci kümede ise Fa perdesinde ikili üst mordan süslemesi ve Sol/La/Sol/La çarpması ile elde edilen motif, kendini cümle sonuna kadar tekrar etmiştir. Bu motifin bazı “Barak” ve “Hoyrat” havalarında kullanılan bir icra motifi olduğu söylenilebilir.



Şekil 5.22 Hüdayda açış icra yöntemi 5.

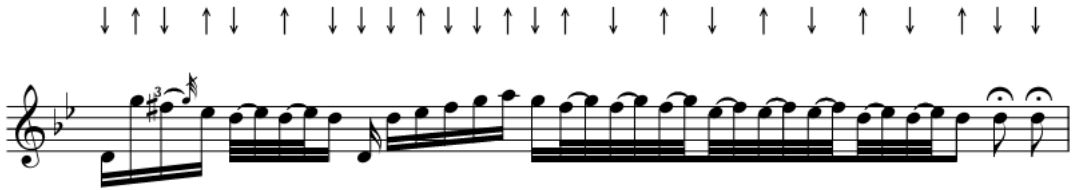
Bir sonraki cümlede Tüfekçi’nin ezgi hareketliliği ve motif oluşturma konusundaki becerisi göze çarpmaktadır. Aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşlarından oluşan bu kısımdaki bütün perdeler 16’lık notalar ile çalınmıştır. Cümlenin sonunda ise Mi perdesinden sonra Sol perdesine parmak kaydırma ile çıkılıp aynı perdede kalış gösterilmiştir. Bahsedilen icra Şekil 5.23’teki notasyonda görülmektedir.





Şekil 5.25 Hüdayda açış icra yöntemi 8 ve 9.

Açışın bir sonraki cümlesinde, orta tel Re perdesinden Mi perdesine kadar 16'lık notalar çalınmıştır. Sonrasında ikili üst mordan süslemesi icra edilip orta telden dem sesi alınmıştır. Dördüncü kümeye gelindiğinde ise Re perdesinden La perdesine kadar çıkıcı bir motif oluşturulmuştur. Beşinci kümeden itibaren de üç defa art arda Fa/Sol çarpmaları uygulanmıştır. Aynı küme içerisindeki sekileme hareketlerinden sonra karar perdesinde kısa süreli bir kalış gösterilmiştir. Bahsedilen icra Şekil 5.26'daki notasyonda görülmektedir.



Şekil 5.26 Hüdayda açış icra yöntemi 10.

Tüfekçi, açış bütünlüğünü sağlamak amacıyla icra sırasında bazı uygulamalardan yararlanmaktadır. Bu uygulamalardan biri de açış içerisinde çalmış olduğu motifleri farklı bölümlere yerleştirmesidir. Açışın sıradaki kısmında, Şekil 5.20'de kullanmış olduğu motifleri daraltarak tekrar icra etmesi bu örneklerden birisidir. Bahsedilen icra Şekil 5.27'de görülmektedir.



Şekil 5.27 Hüdayda açış icra yöntemi 11.

Analiz edilecek olan bu notasyon hicaz bölümünün son kısmıdır. İlk dizeğe bakıldığında, 16'lık bir dem sesi çalındıktan sonra Sol perdesinden parmak çekme yöntemi ile elde edilen Fa perdesindeki çarpma süslemesi uygulanmıştır. Hemen sonrasında Mi perdesinde ikili üst mordan süslemesi kullanılmıştır. Üçüncü kümeye gelindiğinde Fa perdesi de parmak kaydırma yöntemi ile çalınmıştır. Dördüncü ve beşinci kümelerde ise dem sesi ve karar perdesi icra edilmiştir. En sonunda da Mi/Fa perdeleri arasında çarpma süslemesi yapılarak karar perdesine ulaşılmıştır. İkinci dizekte Re perdesinde yapılan geçici kalışlar, açışın “kürdi” makamına geçişinin hazırlığı olarak görülebilir. İçeriğe bakılacak olursa karar perdelerinde aşağı veya yukarı yönlü mızrap vuruşlarının yanı sıra yukarı veya aşağı yönlü ardışık mızrap vuruşları da icraya yansıtılmıştır. Bahsedilen analiz içeriği Şekil 5.28'deki notasyon uyarlamasında açık bir şekilde gösterilmektedir.



Şekil 5.28 Hüdayda açış icra yöntemi 12 ve 13.

2.Bölüm

Açışın bu bölümü kürdi makamı seyrinde devam etmektedir. Ayrıca analiz edilecek olan bu cümledeki motifler, Nida Tüfekçi ile özdeşleşmiş motifler arasında gösterilebilir. Birçok icracı “Hüdayda” türküsünün önüne açış yaparken burada kullanılan motifleri

icralarına yansıtmışlardır. Çetin Akdeniz⁸⁹ ve Musa Eroğlu'nun⁹⁰ icraları buna örnek olarak sunulabilir. İcranın bu bölümünün ilk ezgisine bakıldığında Re perdesinde mordan süslemesi yapıldığı görülmektedir. İkinci kümede ise Do perdesi çalındıktan sonra Re/Mi perdelerinde çarpma süslemesi kullanılmıştır. Üçüncü kümede de yine Do perdesinde çarpma süslemesi yapılmış fakat çarpma Re^b perdesine uygulanmıştır. Daha sonra Si/Do ve La/Si perdeleri sırayla aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları ile birlikte çalınmıştır. Dördüncü ve beşinci kümelerde yine çarpma süslemeleri icra edilmiştir. Cümle sonunda da inici bir seyir ile orta tel Sol perdesine gelinip çarpma süslemeleri ile birlikte Fa perdesinde geçici kalış gösterilmiştir. İncelenen icranın bu kısmı Şekil 5.29'daki notasyonda aktarılmıştır.



Şekil 5.29 Hüdayda açış icra yöntemi 14.

Bir sonraki ezgisel hareket, Re perdesinde uygulanan mordan süslemesi ile devam etmektedir. Şekil 5.30'da gösterilen bu cümle, bir sonraki cümlelerin hazırlığı olarak değerlendirilebilir.



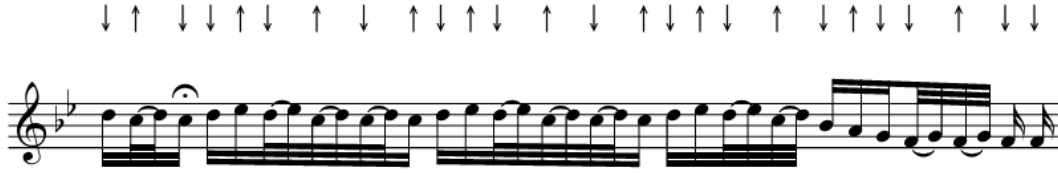
Şekil 5.30 Hüdayda açış icra yöntemi 15.

Sıradaki cümle, Şekil 5.29'da analiz edilen cümlelerin farklı motifler ile icra edilmiş hâlidir. İlk kümeye bakıldığında Re perdesi çalındıktan sonra Do perdesinde bir mordan süslemesi çalınmıştır. İkinci kümede çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Sonrasında bir önceki motif yine tekrar edilmiştir. Bir sonraki kümede ise orta tele doğru giden bir ezgisel hareket görülmektedir. Beşinci kümede de inici bir seyir ile orta tele geçilmiştir. En sonunda da çarpma süslemeleri eklenerek Fa perdesinde kısa bir kalış gösterilmiştir. Açışın bu cümlesi sade mızrap vuruşları, çarpma süslemeleri

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qnsNakVFXSg> (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2024)

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=aligzEH97LQ> (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2024)

ve parmak vurma yöntemlerinden oluşmaktadır. Bahsedilen detaylar Şekil 5.31'deki notasyonda görülmektedir.



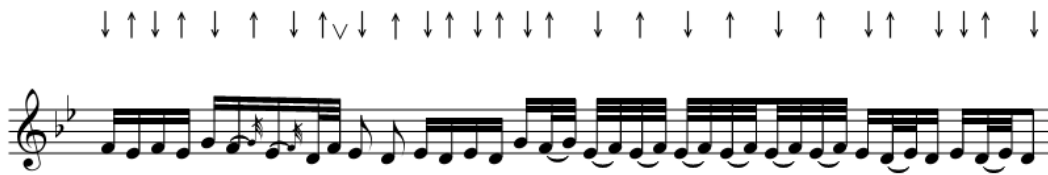
Şekil 5.31 Hüdayda açış icra yöntemi 16.

Tüfekçi, açışın devamında yine aynı motifleri tekrarlayarak icrasına devam etmektedir. Fakat bu kısmın en dikkat çekici özelliği tamamlayıcı nitelikte olmasıdır. İçeriğine bakıldığında ilk kümede görüldüğü üzere aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları kullanılmıştır. Tüfekçi, orta tel Re perdesinden itibaren çıkıcı bir gam oluşturarak alt tel Re perdesine kadar gelip Şekil 5.29 ve 5.31'deki çarpmaları ve motifleri kullanarak icrasını gerçekleştirmiştir. Son kümede ise orta tel La perdesi ve Fa/Sol çarpma süslemeleriyle birlikte Fa perdesinde geçici kalış gösterilmiştir. Açışın bu cümlesi Şekil 5.32'deki görselde notaya uyarlanmıştır.



Şekil 5.32 Hüdayda açış icra yöntemi 17.

Sonraki cümlede icra, orta telde Fa/Mi perdelerinin ekseninde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca açışın ikinci bölümü olarak görülen bu bölümün bitiş cümlesini oluşturan buradaki motiflerde çarpma süslemeleri kullanılmıştır. Yedinci kümeden itibaren de çarpma süslemeleri icra edilerek cümle sona erdirilmiştir. Tüfekçi'nin icrası Şekil 5.33'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 5.33 Hüdayda açış icra yöntemi 18.

3.bölüm

79

Hemen ardından gelen cümledeki motifler benzer şekilde uygulamalar bulundurmaktadır. Ayrıca bu motifler yine orta tel La perdesinde yapılan çarpma süslemeleri ve triller ile icra edilmiştir. Her bir motifin ardından üst tel Re perdesinden dem alınmıştır. Analizi yapılan bu cümle Şekil 5.36'daki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 5.37 Hüdayda açış icra yöntemi 22.

Bir sonraki cümlede ilk olarak dem sesi çalınmıştır. Daha sonra orta tel Sol perdesinden Fa perdesine parmak kaydırma kullanılarak inilmiştir. Üçüncü ve dördüncü kümede ise çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Bu motifler sekvens edildikten sonra orta tel Re perdesinde geçici kalış gösterilmiştir. Bahsedilen cümle Şekil 5.37'deki notasyonda görülmektedir.



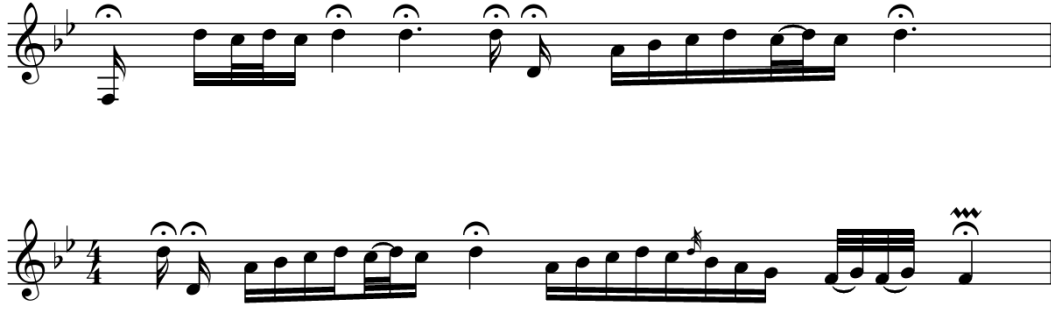
Şekil 5.38 Hüdayda açış icra yöntemi 23.

Eserin daha sonraki dört cümlesi birbirine benzer ifadeler barındırdığı için birlikte analiz edilecektir. Beraber analiz edilecek olan dört cümlenin ilk üç cümlesinde yine La perdesi civarında bir seyir gerçekleşmiştir. İlk cümlenin sekizinci ve dokuzuncu kümelerinde Şekil 5.37'de görülen çarpmalar ile karar perdesine ulaşılmıştır. İkinci cümlede ise dem sesi alınarak La perdelerinde çarpma süslemeleri kullanılmıştır. Üçüncü cümlede aynı ezgisel hareketler devam ederken cümlenin altıncı ve yedinci kümelerinde, kendini tekrar eden Mi/Fa çarpmaları ile orta tel Re perdesinde kısa bir kalış gösterilmiştir. Dördüncü cümleye gelindiğinde ise dördüncü ve beşinci kümelerde ikili üst mordan süslemeleri uygulanmıştır. Notasyona uyarlanan ikili üst mordan süslemelerinin süreleri kayıtlardan anlaşılmadığı için açık bir şekilde yazılamamıştır. Cümle sonunda da çarpma süslemeleri icra edilerek yine geçici kalış gösterilmiştir. Burada incelenen dört ayrı cümle Şekil 5.38'deki notasyonda gösterilmektedir.



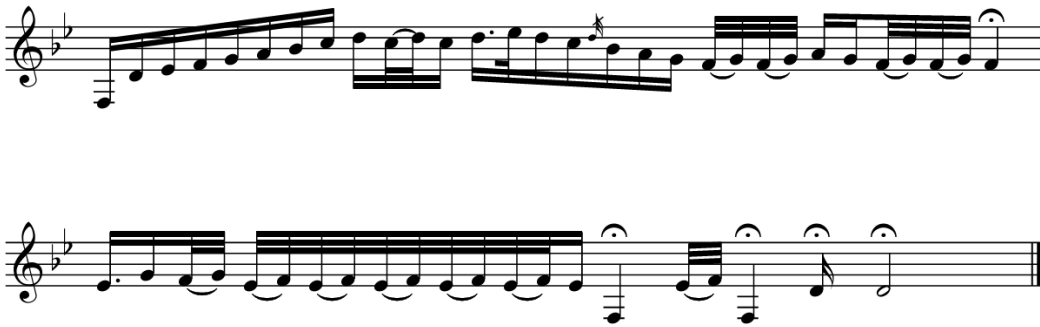
Şekil 5.39 Hüdayda açış icra yöntemi 24, 25, 26 ve 27.

Analiz edilen bu kısımlar, ikinci bölümdeki cümlelerin tekrar edilmesiyle çalınmıştır. İlk dizeğe bakıldığında üst tel Re perdesinden dem alınıp alt tel Re perdesine çıkıldığı gözlemlenmiştir. Re perdesinin icrası sırasında, Do/Re çarpmaları icra edilip Re perdesinde geçici kalış gösterilmiştir. Yedinci nota kümesine gelindiğinde ise La perdesinden Re perdesine kadar çıkılıp Do perdesinde mordan süslemesi kullanılmıştır. Cümle sonunda da tekrar geçici bir kalış gösterilmiştir. İkinci dizekte yine ilk dizekteki motiflerin çeşitlendirildiği ortaya çıkmıştır. Beşinci kümeye bakıldığında La perdesinden karar perdesine kadar çıkılmış ve inici bir seyir ile orta tele ulaşılmıştır. Altıncı kümede de Fa perdesinde çarpma süslemeleri yapılarak geçici kalış gösterilmiştir. İncelenen bu kısımlar Şekil 5.39'daki notasyonda görülmektedir.



Şekil 5.40 Hüdayda açış icra yöntemi 28 ve 29.

Açışın incelenecek olan son iki cümlesi, yukarıda olduğu gibi birlikte analiz edilecektir. Birinci kümede üst tel Re perdesinden dem alınarak bir Re gamı oluşturulmuştur. Karar perdesine gelindiğinde Do perdesinde mordan süslemesi kullanılmıştır. Daha sonra Re/Mi çarpması yapıp orta tel Sol perdesine gidilmiştir. Dördüncü kümede Fa perdesinde çarpma süslemeleri icra edilmiştir. Beşinci kümede ise La/Sol perdeleri 16'lık notalar ile çalınıp Fa perdesine çarpma süslemeleri uygulandıktan sonra Fa perdesinde kısa bir kalış gösterilmiştir. İkinci dizekteki icra artık açışın sonunu getirmektedir. Burada, Şekil 5.38'de bulunan Mi/Fa çarpmaları çalınmıştır. En sonunda ise Tüfekçi, açışı sakın bir şekilde karar perdesine bırakarak bitirmiştir. Bahsedilen son iki cümle Şekil 5.40'taki notasyonda gösterilmektedir.



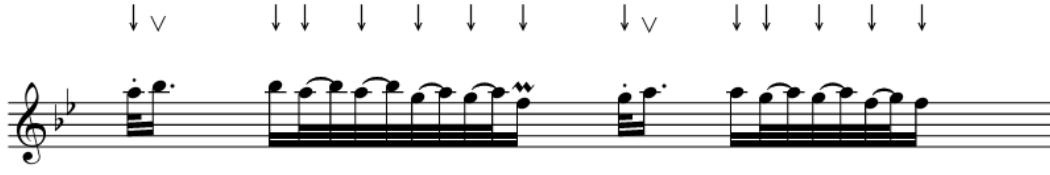
Şekil 5.41 Hüdayda açış icra yöntemi 30 ve 31.

Yukarıda icra edilen açışlar, tüm hatları ile analiz edilmeye çalışılmıştır. İki açışında bütün bölümleri ile incelenmesindeki maksat, icra kurgusunun da ortaya çıkarılmasıdır. Bundan sonraki icralarda ise belli bölümler analize konu edilecektir. Sıradaki icra incelemesi de “Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne” adlı uzun havaya yol gösterilen açıştır. Bu eserin bazı bölümlerinin analiz edilmesindeki amaç Nida Tüfekçi'nin “Hüdayda” türküsüne yol gösterdiği açışın ikinci bölümündeki icra

5.7. Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne Adlı Uzun Havanın Açışı⁹¹

Açışın farklı bir cümlesinin birinci kümesine bakıldığında, La perdesinde stacatto tekniği kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu küme 32'lik ve noktalı 16'lık notalar ile icra edilmiştir. Aynı zamanda Si perdesinde parmak vurma yöntemi uygulanmıştır. Ardından ikinci kümede, Si perdesi çalındıktan sonra La/Si ve Sol/La çarpmaları ile sekileme bir oluşturulup Fa perdesinde mordan süslemesi yapılmıştır. Üçüncü kümede de ilk kümedeki motifin Sol perdesine taşındığı gözlemlenmektedir. Son kümede ise La perdesi 16'lık nota ile çalınıp Sol/La ve Fa/Sol çarpmaları ile cümle sona erdirilmiştir. Ayrıca bu icrada, Nida Tüfekçi'nin motif üretme ve cümle oluşturma yetisi ön plana çıkmaktadır. Analiz edilen icra Şekil 5.43'teki notasyonda gösterilmektedir.

83

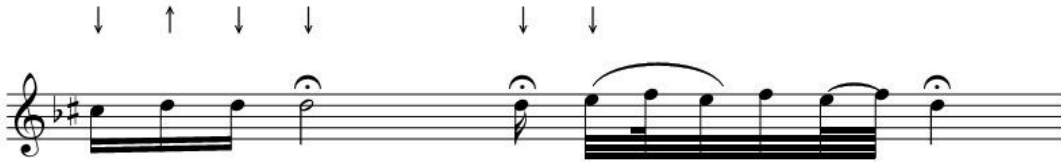


Şekil 5.43 Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne açışı icra yöntemi 2.

5.8. Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü Türküsünün Önüne Yapılan Açış⁹²

Farklı düzenlerde çalınan eserlerin analiz edilmesi, icracı hakkında daha fazla bilgi verebilmektedir. Bu sebeple bağlama düzeninde çalınan “Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü” türküsüne yol gösterilen açışın analiz edilmesi uygun görülmüştür.

Açışın hicaz makamında seyrettiği gözlemlenmektedir. İlk olarak, 16'lık Do ve Re sesleri çalınarak güçlü perde vurgulanmıştır. Daha sonra Mi/Fa perdelerine çarpma süslemeleri uygulanmıştır. Aynı küme içerisinde Mi perdesinde tekrar çarpma süslemesi icra edilmiştir. Cümle sonunda ise güçlü perdede kısa bir kalış gösterilmiştir. Nida Tüfekçi bu icrasında, önüne çalacağı eserin dinamiklerine uygun bir başlangıç yapmıştır. Bahsedilen inceleme Şekil 5.44'teki notasyonda görülmektedir.

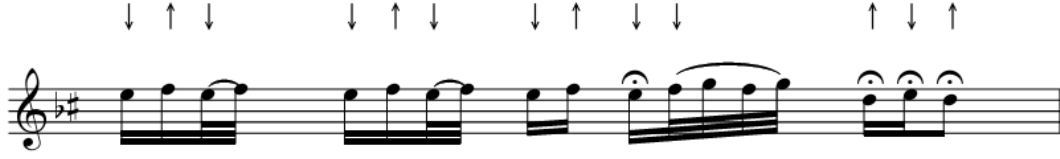


Şekil 5.44 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açışı icra yöntemi 1.

İcranın bir başka bölümünün ilk kümesine bakıldığında Mi/Fa perdelerinin 16'lık notalar ile çalındığı gözlemlenmektedir. Daha sonrada Mi perdesinde çarpma süslemesi kullanılmaktadır. İkinci kümede de aynı motif uygulanmıştır. Üçüncü kümede yine Mi/Fa perdeleri 16'lık notalarla icra edildikten sonra Fa/Sol perdelerinde ikili çarpmalar yapılmıştır. Beşinci kümede ise güçlü perde vurgulanmıştır. Açışın bu

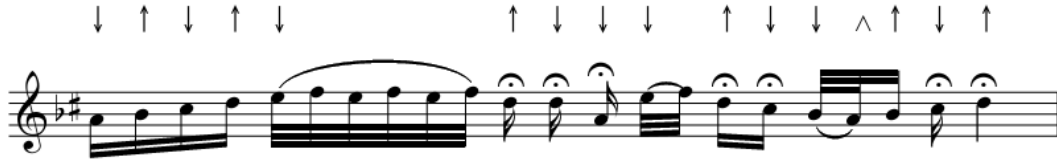
⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=oSaayqUp0Tk> (Erişim Tarihi: 06 Şubat 2024)

bölümündeki motifler, aşağı ya da yukarı yönlü mızrap vuruşları ile gerçekleştirilmiştir. Analizi yapılan cümle Şekil 5.45'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 5.45 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açış ıca yöntemi 2.

Açışın bir başka cümlesinde farklı motifler ve teknikler tespit edilmektedir. Açıklanacak olursa birinci kümede La perdesinden Re perdesine kadar 16'lık notalar çalınıp Mi perdesine gelindiğinde tril süslemesi uygulanmıştır. Daha sonrada güçlü perde vurgulanmak istenmiştir. Beşinci kümede de üst tel La perdesinden dem alınarak Mi perdesinde çarpma süslemesi yapılmıştır. Sekizinci kümede ise La perdesi parmak çekme ile icra edilmiştir. Analizi yapılan süslemeler ve teknikler Şekil 5.46'teki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 5.46 Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü açış ıca yöntemi 3.

5.9. Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli⁹³

Nida Tüfekçi, bu açışa uzun bir cümle ile başlamıştır. “Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü” adlı eserde olduğu gibi bu eserde de önüne çaldığı eserin dinamiklerine uygun bir başlangıç yaptığı görülmektedir. Ayrıca buradaki uzun cümle, Tüfekçi'nin açış icralarındaki cümle üretme becerisini gözler önüne sermektedir. Oluşturulan ezgi kalıbının ve ritimsel hareketliliğin esas eserle bağlantılı olduğunu da Şekil 5.47 ve 5.48'deki notasyondan inceleyebilirsiniz. (Eser, Yücel Paşmakçı tarafından, çargâh

⁹³ Bu eseri Soner Özbilen seslendirmiş, Nida Tüfekçi yol göstermiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=g2ZXIoG7FMs> (Erişim Tarihi: 15 Şubat 2024)

makamında notaya aktarılmıştır. Fakat Nida Tüfekçi Sol karardan icra ettiği için eser Sol perdesine göçürülmüştür.)⁹⁴



Şekil 5.47 Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli açışı icra yöntemi 1.



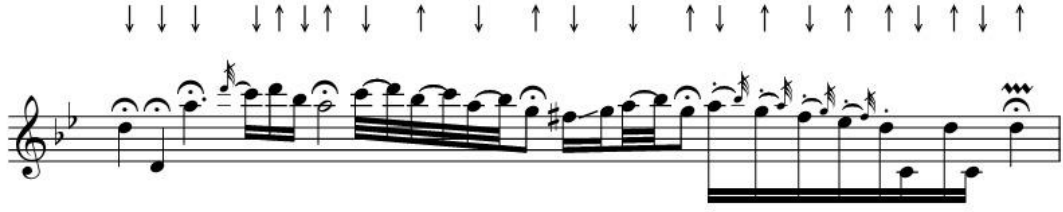
Şekil 5.48 Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli türküsünün esas notasyonunun Sol perdesine göçürülmüş hâli.

5.10. Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya Adlı Eserin Önüne Yapılan Açış⁹⁵

Nida Tüfekçi, bu açışta yine ezgi üretme becerilerini ortaya koymaktadır. İcranın başlangıcında karar perdelerinden (Re) dem sesi çalındığı tespit edilmiştir. Daha sonra La perdesi, Do perdesinden seri mızrap vuruşları ile çekilerek başlamış ve tekrar La perdesinde geçici bir kalış yapılarak ilk motif sona erdirilmiştir. Altıncı kümede başlayan motif ise daha önce incelenen açışların içerisinde tespit edildiği üzere sekilemeler ile icra edilmiştir. Buradaki ezgisel hareketlilik Do perdesinden başlayarak Sol perdesinde son bulmuştur. Yedinci kümeye gelindiğinde de Fa perdesinde parmak kaydırma ve La perdesinde uygulanan çarpma süslemesiyle birlikte icra edilen motif yine Sol perdesinde sona erdirilmiştir. Cümlelerin en sonunda ise La perdesinden başlayarak karar perdesinde nihayete erdirilen bir sekileme daha icra edilmiştir. En son motifte de görüldüğü üzere Nida Tüfekçi bu sekilemeyi, seri çarpma süslemeleri ile sonuca ulaştırmıştır. Analizi yapılan açışın bahsedilen bölümü Şekil 5.49'daki notasyonda gösterilmektedir.

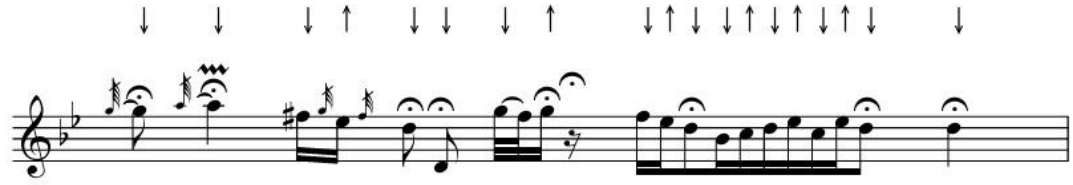
⁹⁴ <https://www.repertukul.com/YUMAK-YUMAK-OLMUS-SACININ-TELI-1206> (Erişim Tarihi: 11 Haziran 2024)

⁹⁵ Orhan Yıldırım'ın Arşivinden Alınmıştır (Erişim Tarihi: 12 Aralık 2023)



Şekil 5.49 Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya açış 1. icra yöntemi 1.

Eserin ikinci ve son cümlesinin başlangıcında, Sol ve La perdeleri yukarı ve aşağı yönlü seri mızrap vuruşlarıyla icra edilmiştir. Daha sonra Fa ve Mi perdelerinde çarpma süslemeleri kullanılarak karar perdesine ulaşılmıştır. Sonrasında ise tekrar mordan süslemesiyle birlikte güçlü perdeye çıkılmıştır. Açışın sekizinci kümesinde de Fa perdesinden Re perdesine inilerek Si perdesinde başlayıp Re perdesinde biten farklı bir motif oluşturulmuştur. Açış Re perdesinde, bütün tellere aşağı yönlü mızrap vuruşu icra etme suretiyle sonlandırılmıştır. Bahsedilen cümle Şekil 5.50'deki notasyonda gösterilmektedir.



Şekil 5.50 Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya açış 2. icra yöntemi 2.

5.11. Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Adlı Eserin Önüne Yapılan Açış⁹⁶

Nida Tüfekçi açış uygulamalarını, yukarıdaki incelemelerde de görüldüğü gibi, bazen uzun tutmakta, bazı zamanlarda ise kısa tutmaktadır. Başka bir ifadeyle kimi durumlarda açışları, sadece eser öncesi yol gösterici bir araç olarak kullandığı söylenilebilir. Bu yol gösterici açışın ilk motifi ise Sol perdesinden başlamaktadır. Kümenin içeriğinde de Fa perdesinde parmak kaydırma tespit edilmiştir. Daha sonrasında ikinci ve üçüncü kümelerde, komşu perdelere çarpma süslemeleri uygulanmaktadır. Dördüncü ve beşinci kümelerde ise önce Mi perdesinde çarpma süslemesi icra edilmiş hemen sonrasında Re perdesinde çarpma süslemesi çalınarak

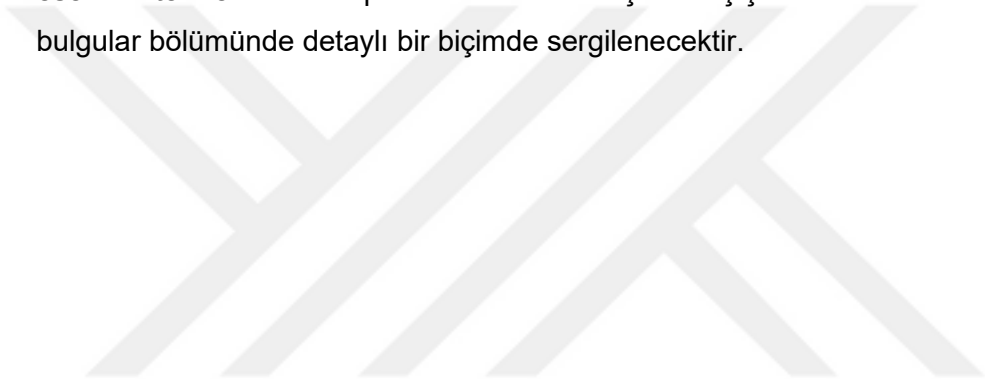
⁹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=076yF_qMmqw (Erişim Tarihi 05 Ocak 2024)

The first staff of the exercise is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Breath marks (vertical arrows) are placed above the notes. The staff contains six measures of music.

Açışın diğer cümlesine bakıldığında motif çeşitliliği dikkat çekmektedir. İlk kümede, Mi perdesinden başlayarak devam eden motifte yine Mi perdesinde mordan süslemesi uygulanmaktadır. İkinci kümede de Fa perdesinden başlayıp Re perdesinde biten çarpma süslemeleri gözlemlenmektedir. Bu motifin hemen akabinde, Do perdesinde asma kalış gösterilmektedir. Dördüncü kümeye gelindiğinde ise Mi perdesindeki mordan süslemesi ile birlikte 32'lik notalar ile icra edilen motif, Re perdesinde sonlandırılmıştır. Daha sonra da yedinci kümede yine çarpma süslemesi bulunmaktadır. Dokuzuncu kümede ise Re perdesi parmak kaydırma yöntemi ile icra edilmiş ve onuncu kümedeki sekileme ile birlikte karar perdesine ulaşılmıştır. Açışın bu bölümü Şekil 5.52'deki notasyonda belirtilmiştir.



88



bulgular bölümünde detaylı bir biçimde sergilenecektir.

bulgular bölümünde detaylı bir biçimde sergilenecektir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. Sonuçlar

- Nida Tüfekçi'nin Cumhuriyet öncesi yapılan bazı folklor çalışmalarıyla gelişen ve Cumhuriyetin ilanıyla birlikte oluşan fikir akımlarından felsefi olarak etkilenmekle birlikte, Yurttan Sesler Topluluğu bünyesinde sanatçı olarak yer alıp, başta Muzaffer Sarısözen olmak üzere topluluğun deneyim sahibi sanatçıları ile ortak bir çalışma platformu içerisinde bulunmak suretiyle bağlama icrasının ve halk müziğine dair düşüncelerinin şekillenmiş olabileceğini söyleyebiliriz.
- Müzisyenler arasında yorumculuk gücüyle ön plana çıkmış sanatçılara bakıldığında, kendine özgü, karakteristik müziksel ifade ve tınıları yakalayabilenlerin ayrıcalıklı bir yere konulduğunu söyleyebiliriz. Nida Tüfekçi'nin de özellikle açış icralarında sergilemiş olduğu kendine özgü müziksel ifade ve ezgi kurgularının, Tüfekçi'nin bir bağlama sanatçısı olarak ön plana çıkmasını sağlamış olduğu düşünülebilir.
- Tüfekçi'nin kayıtlarında ağır zeybek icralarının görülmemesi dikkat çekici bir unsur olarak görülsede, farklı bir kültürel coğrafyada yetişmesi ve o döneme kadar Talip Özkan gibi çalgıdaki ustalığı ile birlikte yörede yetişmiş olma avantajını icrasına yansıtan sanatçıların Tüfekçi'den yaklaşık bir kuşak sonrası olarak değerlendirebileceğimiz dönemde eser ve ilgili icralarını repertuvar havuzunda dolaşıma dahil etmeleri göz önünde bulundurularak konunun değerlendirilmesinin gerektiğini düşünmekteyiz.
- Nida Tüfekçi'nin, yetişmiş olduğu Orta Anadolu kültürünün dinamiklerini daha çok da Yozgat ve çevresi özelinde kendi bağlama icrasına yansıttığı görülmektedir. Bununla birlikte babası Hamdi Tüfekçi'den öğrenmiş olduğu ve bağlama icrası aracılığı ile tanıttığı, Yozgat tezenesi olarak bilinen tril uygulamaları, günümüzde de kendisiyle anılmakta ve tanınmaktadır.
- Yozgat'a ait veya Yozgat'a ait olmayan türkülerin içerisinde uygulamış olduğu triller, her zaman aynı biçimde icra edilmemektedir. Bu triller kimi zaman sonuna çırpma tezene kalıbının oturtulmasıyla icra edilirken kimi zaman sadece tril kalıbı olarak icra edilmektedir. Ayrıca Tüfekçi bu trilleri, türkünün akışına göre bilerek ya da bilmeyerek kısaltabilmekte veya uzatabilmektedir.

Buradan hareketle, tril kalıplarını tek tip bir anlayış ile icra etmediği söylenilebilir.

- Yozgat türkülerinin icrasında her ne kadar triller ön planda olsa da mızrap vuruşlarında görülen, çarpma ve sıyırma olarak adlandırılan tezene kalıpları, glissando süslemeleri gibi birçok teknik de Tüfekçi'nin icrasının bileşenlerini oluşturan önemli yapı taşlarıdır.
- Nida Tüfekçi'nin özellikle kırık hava olarak nitelendirilen eserlerde kullanmış olduğu ve üst düzey bir çalgı hakimiyeti gerektiren “sekileme” ya da “merdiven ezgi” olarak adlandırılan pasajlardaki uygulamaları oldukça dikkat çekicidir. Bu tür uygulamaları, tane tane ve temiz bir şekilde icra etmesi de onun ayırt edici icracılık özellikleri arasındadır.
- Tüfekçi'nin süsleme anlayışı birçok değişkene bağlı olarak açıklanabilir. Özellikle çarpma süslemeleri öne çıkan olgular arasındadır. Nida Tüfekçi, çarpma süslemelerini sık sık icrasına yansıtmakta ve uygulamada sürekli olarak bu süslemelerin biçimini değiştirmektedir. Örneğin aynı eser içinde tekrar edilen ezgilerde çoğu zaman farklı çarpma süslemeleri kullanmaktadır. Bununla birlikte çarpma, mordan ve tril süslemelerinin genişletilip daraltılmasına dayalı bir icra anlayışını benimsediği gözlemlenmektedir.
- Nida Tüfekçi'nin, eserleri icra ederken, staccato, vurgu, decrescendo, tenuto, hafifçe, kuvvetlice vb. nüans ve artikülasyonların kullanımını da icrasına yansıttığı görülmektedir.
- Nida Tüfekçi'nin özellikle “Misket” adlı oyun havasında yapmış olduğu tekneye parmaklarıyla vurma hareketi göze çarpmaktadır. Tüfekçi ile çağdaş olan birçok icracıda da görülebilen bu uygulamanın, dinleyicinin dikkatini çekme ve icraya farklı bir renk ve boyut kazandırma amacıyla görsel ve işitsel etkiyi arttırmaya yönelik bir olgu olarak değerlendirilebilir.
- Nida Tüfekçi ağırlıklı olarak Tambura olarak ifade edilen Bağlama ailesi üyesi ile birlikte cura, divan bağlama, elektro bağlama gibi bağlama ailesine mensup çalgıları da icra etmektedir. Özellikle yukarıda analiz edilen “Al Kâğıt” eseri, geleneksel icra anlayışındaki kuralcılığıyla bilinen Tüfekçi'nin elektro bağlamayı kullanması, dikkat çeken bir durum olarak göze çarpmaktadır.
- Nida Tüfekçi'nin genel olarak yöresel niteliği ön planda olan karakteristik eserleri icra etmeyi tercih ettiği görülmektedir. Bu eserlerin icrasında tavır olarak adlandırılan tezene kalıplarına da oldukça sık rastlanılmaktadır. Fakat bu kalıpları dogmatik bir anlayışla kullandığı söylenemez. Çünkü birçok eserde farklı kalıplar ve farklı anlayışlar bulunmaktadır. Örneğin “Allı Turnam”

türküsünü yeri geldiğinde tril uygulamalarıyla, “Hüdayda” türküsünü takma tezeneyi yoğun olarak kullanmadan veya “Süpürgesi Yoncadan” adlı türküyü tremololar ile icra etmektedir. Bu da Nida Tüfekçi’nin icra anlayışının yöresel olarak nitelendirilen tezene kalıplarına, dogmatik bir şekilde bağlı olmadığının göstergesi olabilir.

- Türk halk müziğinin tanımını sade, yalın ve iddiasız olarak yapan Nida Tüfekçi’nin, icrasında da bu tanımla uyumlu bir anlayışı sürdürdüğü görülmektedir. Nida Tüfekçi, günümüzde mızraplı bağlama icrasında kullanılan hemen her tekniği ustalıkla kullanmaktadır.
- Nida Tüfekçi’nin açış icralarında oluşturduğu motifler ile birlikte tasarladığı cümleler ve bu cümleler ile birlikte kurguladığı tema en çarpıcı bulgular arasında yerini alabilir. Kendisinden önce duyulmayan bu zengin doğaçlama icraları hemen her açışta en net özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Nida Tüfekçi’nin kısa veya uzun soluklu açış icralarında, birden fazla bölümü anlamlı bir ezgisel hareketlilik içerisinde sunabildiği gözlemlenmektedir.
- Nida Tüfekçi açış uygulamalarında eğer ezgiyi pest perdelere veya tiz perdelere taşıyacaksa doğaçlamayı ona göre yönlendirip kullanmış olduğu geçici kalıplar ile birlikte ezgisel bütünü yakalamaktadır.
- Açış icralarında makamsal hareketliliği dikkat çekici bir özelliktir. Önüne çaldığı eser eğer birkaç makam içerisinde seyrediyorsa açış da buna göre makamsal geçkileri üst düzey bir estetik anlayışla ortaya koymaktadır. “Hüdayda” türküsünün önüne yapılan açış, buna en güzel örnek olarak gösterilebilir.
- Özellikle açış icralarında, bütün oktavları değerlendirdiği görülmektedir. Örneğin icrasını en tiz perdelere orta telin en pest perdelere kadar genişletebilen bir icra anlayışına sahip olduğu gözlemlenmektedir.
- Açış icralarındaki zengin ezgisel hareketliliğin yanı sıra kendisiyle özdeşleşmiş bazı kalıpları veya motifleri başka açışlarda da kullanmaktadır.
- Nida Tüfekçi’nin açış icraları iki ya da üç bölümden oluşan bir ezgisel hareketlilik barındırıyorsa aynı motifler diğer bölümlerde tekrar icra edilmektedir. Buradaki eylemin, ezgi içerisindeki kopukluğu önlediği varsayılabilir.
- Nida Tüfekçi açış icralarında zaman zaman tempoyu artırıp azaltmaktadır. Tempoyu arttırdığı zamanlarda baskı kalitesinin değişmediği ve seslerin temiz bir şekilde yansıdığı gözlemlenmektedir.

- Nida Tüfekçi, açış icraları içerisinde farklı yörelerde görülen motiflerden de yararlanmaktadır. Örneğin “Hüdayda” açışının ilk girişindeki hicaz açış, ülkemizin Güneydoğu ve Doğu Anadolu bölgelerinde rastlanılan “Hoyrat” türündeki uzun havalardaki motiflere benzetilebilir.
- Nida Tüfekçi açış icralarında oluşturduğu motifleri, sonraki cümleler içerisine yerleştirdiğinde, bu motifleri olduğu gibi değil çeşitlendirerek sunmaktadır.
- Açış icralarında ön plana çıkan bir diğer husus, çarpma süslemelerinin ve sekvenslerin seri bir şekilde çalınmasıdır. Nida Tüfekçi, kırık hava icralarında veya açış icralarında ezgileri oldukça seri ifade edebilmektedir.
- Tüfekçi, açış icralarını bazen sadece esere yol göstermek ve kısa girizgahlar uygulamak için kullanmaktadır.
- Tüfekçi, açış icralarını genellikle uzun soluklu bir kompozisyon oluşturarak sunmaktadır.

6.2. Öneriler

- Nida Tüfekçi'nin yaşamış olduğu çevredeki meslektaşları, birlikte öğrenim gördüğü arkadaşları veya eğitim gördüğü hocaları hakkında daha geniş bir araştırma yapıp etkilendiği veya etkilemiş olduğu kişiler hakkında daha kapsamlı çalışmalar yapılabilir.
- Nida Tüfekçi'nin açış icraları özelinde, ayrı bir çalışma yapılabilir.
- Nida Tüfekçi'nin derlemiş olduğu türküler daha kapsamlı bir şekilde araştırılıp katalog hâline getirilebilir.
- Nida Tüfekçi'nin eğitim stratejileri ve faaliyetleri, müzik öğretim programları kapsamında incelenip kaynak oluşturulabilir.
- Yozgat tavrı çerçevesinde, detaylı alan araştırmaları yapıp bu mesele çözüme kavuşturulabilir.
- Nida Tüfekçi'nin ses konusunda iddialı bir yaklaşımı olmasa da bir vokal icra incelemesi yapılabilir.
- Nida Tüfekçi gibi icracıların, bağlama icralarının analizi alana fayda sağlayabilir. Bu sayede bağlama icracılığının tarihsel serüveni daha bilimsel yaklaşımlarla ortaya çıkarılabilir.
- Yetiştirmiş olduğu öğrencilerinin detaylı bağlama icra analizleri yapılarak eğitimcilik yönü değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Akkara, T. (2020). Türkiye'de "Ulusal Müzik" yapılandırılması sürecinde Macar bir müzikolog: Bela Bartok (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Alpyıldız, E. (2018). Yurttan Sesler. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Altınay, R. (1993). Muzaffer Sarısözen'in hayatı ve Türk halk müziğine katkıları (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Altınay, R. (2000). Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında yapılan bilimsel çalışmalar (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Altıntaş, P. D. (2022). Cumhuriyet dönemi modernleşme sürecinde Türk müziği politikaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 11(98), 1507–1515.
- Arslanoğlu, İ. (2013). Kültür ve medeniyet kavramları. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 4(15), 243–255.
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 9(72), 1290–1334.
- Çakıroğlu, İ. (2020). Fuad Köprülü'nün "Türk Musikisi Tarihi" başlıklı yazısının çevirisi. Osmanlı Bilimi Araştırmaları, 21(1), 205–212.
- Demir, M. (2017). Gelenek ve modernite bağlamında bir halk müziği topluluğu olarak "Yurttan Sesler". Journal of Turkish Studies, 12(21), 207–224.
- Duygulu, M. (1991, 10 Aralık). Türk Kültür Vakfı. <http://www.turkishmusicportal.org/tr/soylesiler>
- Duygulu, M. (2014). Türk halk müziği sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2019). Tüfekçi, Mehmet Nida. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tufekci-mehmet-nida>
- Ekim, G. (2002). Bağlamanın tarihsel gelişimi (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Ekim, G. (2019). Geçmişten günümüze bağlama ile ilgili, resmî icra ve eğitim kurumundaki uygulamalar çerçevesinde bir değerlendirme. Electronic Turkish Studies, 14(4), 2235–2241.
- Elçi, A. C. (2008). Tarihsel gelişim bağlamında Türk halk müziği araştırmaları. Milli Folklor, 20(78), 37–54.
- Erdoğdular, A. (2022). Müzikte doğaçlama kültürü (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Eroğlu, T. (2017). Türk halk müziğinin Türkiye'deki coğrafi bölgelere göre temel özellikleri bakımından incelenmesi. The Journal of Academic Social Sciences, 41(41), 2017–2041.
- Ersoy, İ. (2011). Nida Tüfekçi ile söyleşi. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi(42), 61–74.
- Gökalp, Z. (2014). Türkçülüğün esasları. İstanbul: Uğur Tuna Yayınları.

- Gömeç, S. (2007). Türklerin medeniyet tarihindeki yerleri. *Uluslararası Askeri Tarih Dergisi*(87).
- Görkem, İ. (2019). Türk folklor araştırma tarihinde Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti ve Bahâ Saîd Bey'in yeri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(10), 39–56.
- İnalçık, H. (1963). Atatürk ve Türkiye'nin modernleşmesi. *Belleten*, 52(204), 625–632.
- Kapusuzoğlu, B. (2015). Dem bu demdir Bozoknağme: Yozgat'a güzelleme. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kınık, M. (2011). Türk halk müziği çalgı topluluklarının yapılanması ve bağlama. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(30), 211–234.
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde ilk resmî konservatuvar olan Dârüelhanda derleme ve yayım faaliyetleri. *Türkiyat Araştırmalar Dergisi*, 35, 479–498.
- Kurubaş, B. (2022). Türk halk müziği çalgı ve ses icrâsı üslûbu: "Sürmeli". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 133(133), 188–204.
- Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. University of Chicago Press.
- Özarslan, M. (1998). Türk halk müziğinin meseleleri üzerine Dr. Turgut Günay'ın Nida Tüfekçi ile yaptığı bir sohbet. *Milli Folklor*(39), 53–56.
- Özbek, M. (2014). Türk halk müziği el kitabı 1: Terimler sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdemir, E. (2022). Türk halk müziğinde doğaçlama bir icra göstergesi olarak "Açış". *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(2), 225–243.
- Öztürk, O. M. (2017). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. (Yayınlanmamış çalışma), 1–12.
- Parlak, E. (1998). Türkiye'de el ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri (Sanatta yeterlik tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Sarıkaya, H., & Sancar, T. (2014). Bela Bartok'un çağdaş Türk müziğine katkılarının incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 299–313.
- Sözer, V. (1964). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi*. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Şenel, S. (1991). Uzun hava tanımı ve bu tanım etrafında ortaya çıkan problemler. IV. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi (III. Cilt), 22–30. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99–128.
- Şenel, S. (2018, 11 Eylül). Nida Tüfekçi: Türkülere kanat çırpan bir sırça yürek. *Musiki Dergisi*. http://www.musikidergisi.com/yazar-331-nida-tufekci_turkulere_kanat_cirpan_bir_sirca_yurek%E2%80%A6suleyman_senel.html
- Şimşek, I. (2022). Bağlama ile bir icra türü olan açışlar ve açışların değişim süreci. *Social Sciences Studies Journal*, 7(91), 5328–5335.
- Tamer, E. (2022). Müzik ve doğaçlama ilişkisi: Zaman ve kültür bağlamında diyalektik bir çözümleme (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Tokel, B. B. (2002). *Bağımıza gazel düştü* (1. basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tokel, B. B. (2021). *Türküler kalır* (2. basım). İstanbul: Kapı Yayınları.

- Tüfekçi, N. (1969). Uzun havalar. Folklore Doğru(1), 22. <https://www.halkbilimi.com/dergi-makale/1604>
- Tüfekçi, N. (1975). Nida Tüfekçi ile söyleşi (A. Tural, Röportaj Yapan). <https://www.facebook.com/people/Nida-T%C3%BCfek%C3%A7i/100050637992684/?mibextid=LQQJ4d>
- Yener, A. S. (2020). Kavramsal ve analitik açıdan bağlamada tavır olgusu (Doktora tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yurtçu, C. (1996). Tokat çevresindeki ezgilere yapılan açışların incelenmesi (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yürümez, E. (2019). Uzun hava türleri (Araştırma-inceleme, notasyon ve metodolojik eğitim) (Yüksek lisans tezi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>



FİLMOGRAFI

- Nida Tüfekçi Anısına (TRT Müzik). Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=Hi4gDMumxPw>
- Nida Tüfekçi Anısına (TRT Müzik). Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=YXJJU8ddtcw>
- Neriman Altındağ Tüfekçi Anısına (TRT Müzik). Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=PjjpcTvKGzw>
- Arif Sağ'ın, Nida Tüfekçi Röportajı (TRT, Arşiv Sanat Programı). Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=pS4cZ12On-E>
- Nursaç Doğanışık ve Nida Tüfekçi Kısa Bir Söyleşi (TV1). Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=9z2She4mpdk>
- Neriman Altındağ Tüfekçi ve Nida Tüfekçi İle Söyleşi (Halit Kıvanç, TRT) Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=3nm-RXBIV5o&t=289s>
- Nida Tüfekçi, Halk Müziği ile İlgili Açıklamalar (Engin Şafak Gürler). Erişim: <https://www.youtube.com/shorts/kihVcbJu6Qk>
- Nida Tüfekçi Söyleşi (Engin Şafak Gürler Arşivi, TRT) Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=63xxvTVx8DM&t=35s>
- Nida Tüfekçi (Sabahınan Esen Seher Yeli Mi), Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=076yF_qMmqw (Erişim Tarihi: 05 Ocak 2024)
- Nida Tüfekçi (Dersini Almışta Ediyor Ezber, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Dersini Almış Da Ediyor Ezber\(1961\)](#)
- Nida Tüfekçi (Yeşil Ayna Takındın Mı Beline, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Yeşil Ayna \(1961\)](#)
- Nida Tüfekçi (Azeri Oyun Havası (Kars), Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Kars Oyun Havası \(1973\)](#)
- Nida Tüfekçi (Misket, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Misket \(1966\) - YouTube](#)
- Nida Tüfekçi (Al Kağıt, Konu Nida Tüfekçi): [Al Kağıt](#)
- Nida Tüfekçi (Şu Dalmadan Geçtin Mi, Konu Nida Tüfekçi), Erişim: [Çakır Efe](#)
- Nida Tüfekçi (Allı Turnam, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Allı Turnam \(1961\)](#)
- Nida Tüfekçi (Gine Dertli Dertli), Erişim: [Neriman Altındağ Tüfekçi-Gine Dertli Dertli\(Samah\).mpg](#)
- Nida Tüfekçi (Şen Olasın Ürgüp), Erişim: [Nida Tüfekçi--Cemalım\(Şen Olasın Ürgüp\) -Eski Türküler-](#)
- Nida Tüfekçi (Süpürgesi Yoncadan, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Süpürgesi Yoncadan \(1987\)](#)
- Nida Tüfekçi (Aslan Mustafam, Coşkun Plak), Erişim: [Nida Tüfekçi - Aslan Mustafa \(1961\)](#)

Nida Tüfekçi (Hüdayda), Erişim: [Nida Tüfekçi-Fidayda \(Açışlı uzun versiyon\)](#)

Nida Tüfekçi (Hüdayda Açış İcrası), Erişim: [Nida Tüfekçi-Fidayda \(Açışlı uzun versiyon\)](#)

Nida Tüfekçi (Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü, TT INTERNATIONAL MEDYA A.Ş.), Erişim: [NİDA TÜFEKÇİ - GİDELİM BAHÇEYE EY SİYAH GÖZLÜ - YouTube](#)

Nida Tüfekçi (Yumak Yumak Olmuş Saçının teli, Soner Özbilen), Erişim: [SONER ÖZBİLEN - Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli - YouTube](#)

Nida Tüfekçi (Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Açış İcrası), Erişim: [Nida TÜFEKÇİ Sabahınan Esen Seher Yelimi](#)



DİSKOGRAFI

Nida Tüfekçi, (Allı Turnam 2. Versiyon, Orhan Yıldırım'ın Arşivinden Elde Edilmiştir).

Nida Tüfekçi, (Bozlak Açış İcrası, Orhan Yıldırım'ın Arşivinden Elde Edilmiştir).

Nida Tüfekçi, (Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne, Orhan Yıldırım'ın Arşivinden Elde Edilmiştir).

Nida Tüfekçi, (Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya, Orhan Yıldırım'ın Arşivinden Elde Edilmiştir).



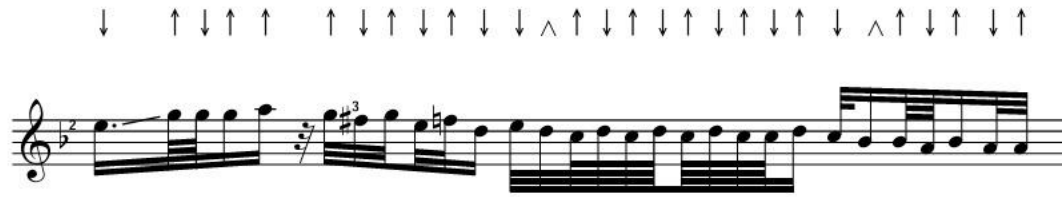
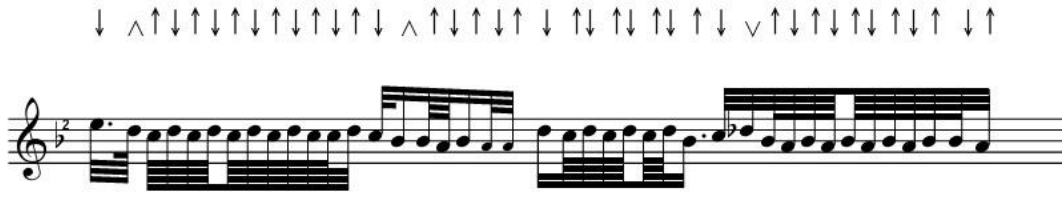


EKLER

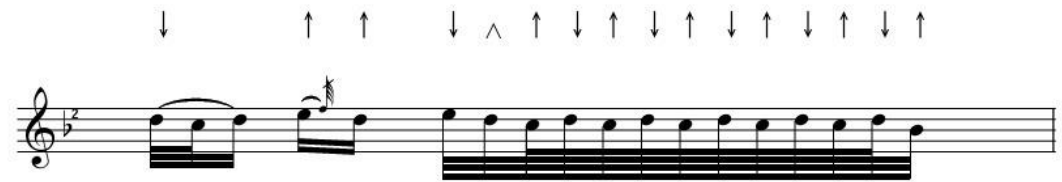
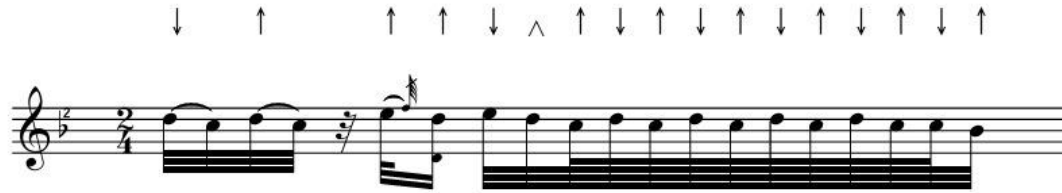
EK 1: NOTASYONLAR

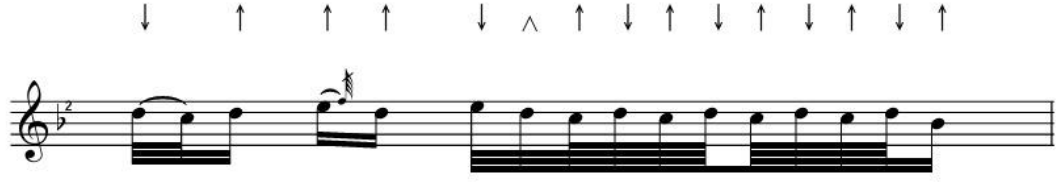
Sabahınan Esen Seher Yeli mi



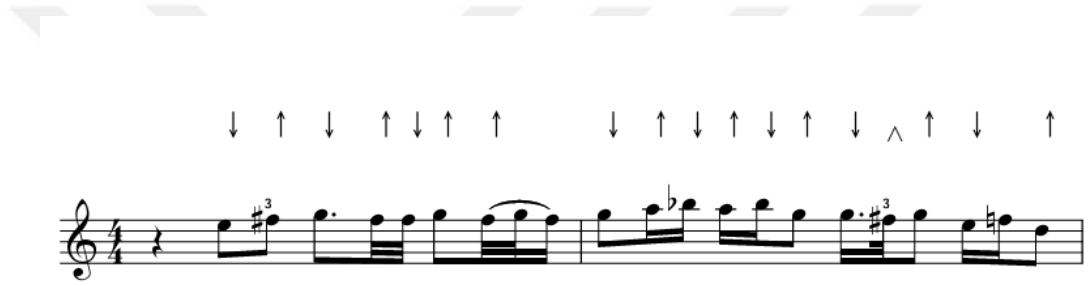


Dersini Almış Da Ediyor Ezber





Yeşil Ayna Takındın Mı Beline



Azeri Oyun Havası

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ∨ ↑ ∧ ↓ ↓ ∨ ↑ ∨ ↓ ∨



↓ ∨ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ∨ ↑ ∧ ↓ ↓ ∨ ↓ ↑ ↓ ↑



↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑



↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ∨ ↑ ∧ ↓ ↓ ∨ ↑ ∧ ↓



↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ∨



The first exercise is written on a single staff in G major (one sharp). It begins with a slur over two eighth notes (G4 and A4), followed by a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes. The dynamic contour is indicated by arrows above the staff: 16 arrows in total, with a 'v' symbol above the 8th measure, indicating a V-shaped contour (decreasing then increasing dynamics).

Example 1: Musical notation for a sequence of notes. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a sequence of notes with vertical arrows indicating fingerings. The sequence is: F#4 (down), G4 (down), A4 (up), B4 (down), C5 (up), D5 (down), E5 (down), F#5 (up), G5 (down), A5 (up), B5 (down), C6 (up), D6 (down), E6 (down), F#6 (up), G6 (down), A6 (up), B6 (down), C7 (up), D7 (down), E7 (down), F#7 (up), G7 (down), A7 (up), B7 (down), C8 (up), D8 (down), E8 (down), F#8 (up), G8 (down), A8 (up), B8 (down), C9 (up), D9 (down), E9 (down), F#9 (up), G9 (down), A9 (up), B9 (down), C10 (up), D10 (down), E10 (down), F#10 (up), G10 (down), A10 (up), B10 (down), C11 (up), D11 (down), E11 (down), F#11 (up), G11 (down), A11 (up), B11 (down), C12 (up), D12 (down), E12 (down), F#12 (up), G12 (down), A12 (up), B12 (down), C13 (up), D13 (down), E13 (down), F#13 (up), G13 (down), A13 (up), B13 (down), C14 (up), D14 (down), E14 (down), F#14 (up), G14 (down), A14 (up), B14 (down), C15 (up), D15 (down), E15 (down), F#15 (up), G15 (down), A15 (up), B15 (down), C16 (up), D16 (down), E16 (down), F#16 (up), G16 (down), A16 (up), B16 (down), C17 (up), D17 (down), E17 (down), F#17 (up), G17 (down), A17 (up), B17 (down), C18 (up), D18 (down), E18 (down), F#18 (up), G18 (down), A18 (up), B18 (down), C19 (up), D19 (down), E19 (down), F#19 (up), G19 (down), A19 (up), B19 (down), C20 (up), D20 (down), E20 (down), F#20 (up), G20 (down), A20 (up), B20 (down), C21 (up), D21 (down), E21 (down), F#21 (up), G21 (down), A21 (up), B21 (down), C22 (up), D22 (down), E22 (down), F#22 (up), G22 (down), A22 (up), B22 (down), C23 (up), D23 (down), E23 (down), F#23 (up), G23 (down), A23 (up), B23 (down), C24 (up), D24 (down), E24 (down), F#24 (up), G24 (down), A24 (up), B24 (down), C25 (up), D25 (down), E25 (down), F#25 (up), G25 (down), A25 (up), B25 (down), C26 (up), D26 (down), E26 (down), F#26 (up), G26 (down), A26 (up), B26 (down), C27 (up), D27 (down), E27 (down), F#27 (up), G27 (down), A27 (up), B27 (down), C28 (up), D28 (down), E28 (down), F#28 (up), G28 (down), A28 (up), B28 (down), C29 (up), D29 (down), E29 (down), F#29 (up), G29 (down), A29 (up), B29 (down), C30 (up), D30 (down), E30 (down), F#30 (up), G30 (down), A30 (up), B30 (down), C31 (up), D31 (down), E31 (down), F#31 (up), G31 (down), A31 (up), B31 (down), C32 (up), D32 (down), E32 (down), F#32 (up), G32 (down), A32 (up), B32 (down), C33 (up), D33 (down), E33 (down), F#33 (up), G33 (down), A33 (up), B33 (down), C34 (up), D34 (down), E34 (down), F#34 (up), G34 (down), A34 (up), B34 (down), C35 (up), D35 (down), E35 (down), F#35 (up), G35 (down), A35 (up), B35 (down), C36 (up), D36 (down), E36 (down), F#36 (up), G36 (down), A36 (up), B36 (down), C37 (up), D37 (down), E37 (down), F#37 (up), G37 (down), A37 (up), B37 (down), C38 (up), D38 (down), E38 (down), F#38 (up), G38 (down), A38 (up), B38 (down), C39 (up), D39 (down), E39 (down), F#39 (up), G39 (down), A39 (up), B39 (down), C40 (up), D40 (down), E40 (down), F#40 (up), G40 (down), A40 (up), B40 (down), C41 (up), D41 (down), E41 (down), F#41 (up), G41 (down), A41 (up), B41 (down), C42 (up), D42 (down), E42 (down), F#42 (up), G42 (down), A42 (up), B42 (down), C43 (up), D43 (down), E43 (down), F#43 (up), G43 (down), A43 (up), B43 (down), C44 (up), D44 (down), E44 (down), F#44 (up), G44 (down), A44 (up), B44 (down), C45 (up), D45 (down), E45 (down), F#45 (up), G45 (down), A45 (up), B45 (down), C46 (up), D46 (down), E46 (down), F#46 (up), G46 (down), A46 (up), B46 (down), C47 (up), D47 (down), E47 (down), F#47 (up), G47 (down), A47 (up), B47 (down), C48 (up), D48 (down), E48 (down), F#48 (up), G48 (down), A48 (up), B48 (down), C49 (up), D49 (down), E49 (down), F#49 (up), G49 (down), A49 (up), B49 (down), C50 (up), D50 (down), E50 (down), F#50 (up), G50 (down), A50 (up), B50 (down), C51 (up), D51 (down), E51 (down), F#51 (up), G51 (down), A51 (up), B51 (down), C52 (up), D52 (down), E52 (down), F#52 (up), G52 (down), A52 (up), B52 (down), C53 (up), D53 (down), E53 (down), F#53 (up), G53 (down), A53 (up), B53 (down), C54 (up), D54 (down), E54 (down), F#54 (up), G54 (down), A54 (up), B54 (down), C55 (up), D55 (down), E55 (down), F#55 (up), G55 (down), A55 (up), B55 (down), C56 (up), D56 (down), E56 (down), F#56 (up), G56 (down), A56 (up), B56 (down), C57 (up), D57 (down), E57 (down), F#57 (up), G57 (down), A57 (up), B57 (down), C58 (up), D58 (down), E58 (down), F#58 (up), G58 (down), A58 (up), B58 (down), C59 (up), D59 (down), E59 (down), F#59 (up), G59 (down), A59 (up), B59 (down), C60 (up), D60 (down), E60 (down), F#60 (up), G60 (down), A60 (up), B60 (down), C61 (up), D61 (down), E61 (down), F#61 (up), G61 (down), A61 (up), B61 (down), C62 (up), D62 (down), E62 (down), F#62 (up), G62 (down), A62 (up), B62 (down), C63 (up), D63 (down), E63 (down), F#63 (up), G63 (down), A63 (up), B63 (down), C64 (up), D64 (down), E64 (down), F#64 (up), G64 (down), A64 (up), B64 (down), C65 (up), D65 (down), E65 (down), F#65 (up), G65 (down), A65 (up), B65 (down), C66 (up), D66 (down), E66 (down), F#66 (up), G66 (down), A66 (up), B66 (down), C67 (up), D67 (down), E67 (down), F#67 (up), G67 (down), A67 (up), B67 (down), C68 (up), D68 (down), E68 (down), F#68 (up), G68 (down), A68 (up), B68 (down), C69 (up), D69 (down), E69 (down), F#69 (up), G69 (down), A69 (up), B69 (down), C70 (up), D70 (down), E70 (down), F#70 (up), G70 (down), A70 (up), B70 (down), C71 (up), D71 (down), E71 (down), F#71 (up), G71 (down), A71 (up), B71 (down), C72 (up), D72 (down), E72 (down), F#72 (up), G72 (down), A72 (up), B72 (down), C73 (up), D73 (down), E73 (down), F#73 (up), G73 (down), A73 (up), B73 (down), C74 (up), D74 (down), E74 (down), F#74 (up), G74 (down), A74 (up), B74 (down), C75 (up), D75 (down), E75 (down), F#75 (up), G75 (down), A75 (up), B75 (down), C76 (up), D76 (down), E76 (down), F#76 (up), G76 (down), A76 (up), B76 (down), C77 (up), D77 (down), E77 (down), F#77 (up), G77 (down), A77 (up), B77 (down), C78 (up), D78 (down), E78 (down), F#78 (up), G78 (down), A78 (up), B78 (down), C79 (up), D79 (down), E79 (down), F#79 (up), G79 (down), A79 (up), B79 (down), C80 (up), D80 (down), E80 (down), F#80 (up), G80 (down), A80 (up), B80 (down), C81 (up), D81 (down), E81 (down), F#81 (up), G81 (down), A81 (up), B81 (down), C82 (up), D82 (down), E82 (down), F#82 (up), G82 (down), A82 (up), B82 (down), C83 (up), D83 (down), E83 (down), F#83 (up), G83 (down), A83 (up), B83 (down), C84 (up), D84 (down), E84 (down), F#84 (up), G84 (down), A84 (up), B84 (down), C85 (up), D85 (down), E85 (down), F#85 (up), G85 (down), A85 (up), B85 (down), C86 (up), D86 (down), E86 (down), F#86 (up), G86 (down), A86 (up), B86 (down), C87 (up), D87 (down), E87 (down), F#87 (up), G87 (down), A87 (up), B87 (down), C88 (up), D88 (down), E88 (down), F#88 (up), G88 (down), A88 (up), B88 (down), C89 (up), D89 (down), E89 (down), F#89 (up), G89 (down), A89 (up), B89 (down), C90 (up), D90 (down), E90 (down), F#90 (up), G90 (down), A90 (up), B90 (down), C91 (up), D91 (down), E91 (down), F#91 (up), G91 (down), A91 (up), B91 (down), C92 (up), D92 (down), E92 (down), F#92 (up), G92 (down), A92 (up), B92 (down), C93 (up), D93 (down), E93 (down), F#93 (up), G93 (down), A93 (up), B93 (down), C94 (up), D94 (down), E94 (down), F#94 (up), G94 (down), A94 (up), B94 (down), C95 (up), D95 (down), E95 (down), F#95 (up), G95 (down), A95 (up), B95 (down), C96 (up), D96 (down), E96 (down), F#96 (up), G96 (down), A96 (up), B96 (down), C97 (up), D97 (down), E97 (down), F#97 (up), G97 (down), A97 (up), B97 (down), C98 (up), D98 (down), E98 (down), F#98 (up), G98 (down), A98 (up),

Misket

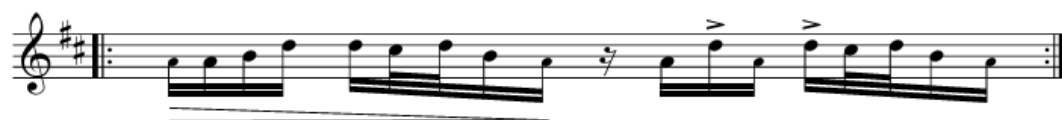
↓ ∨ ↓ ↑ ↓ ∨ ∧ ∨ ↑ ∧ ↓ ∨ ∧ ∨ ↑ ∧ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑



↑ ↓ ∧ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑ ↓ ∧ ↓ ∧ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑

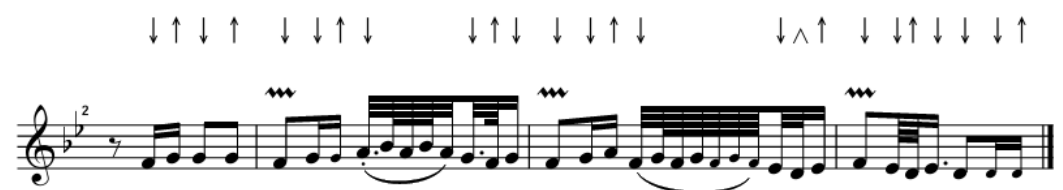
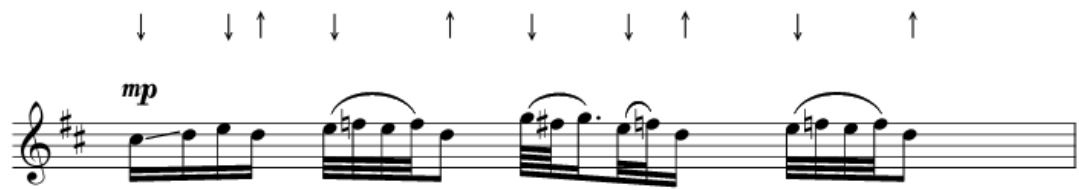


↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑ ↑ ↓ ∧ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑

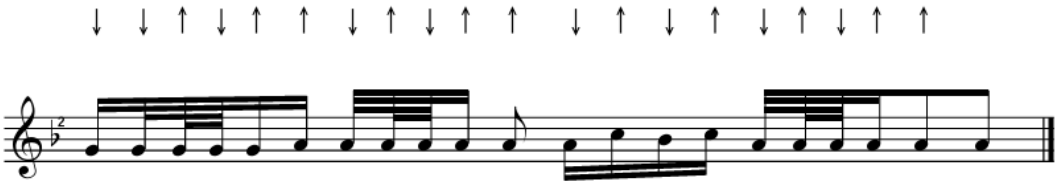
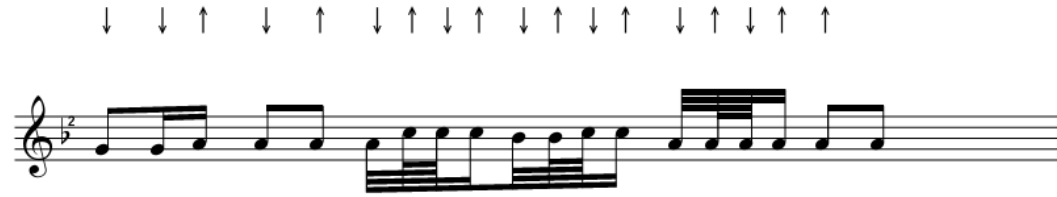
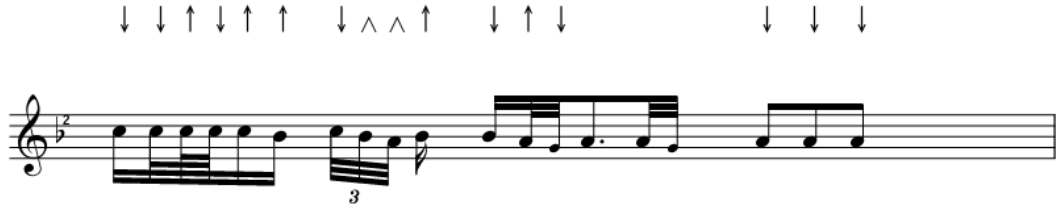
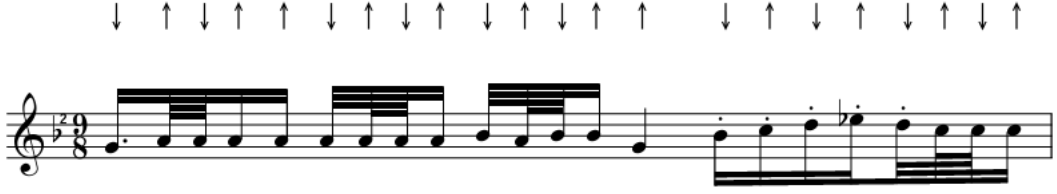


↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ∧ ∨ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓

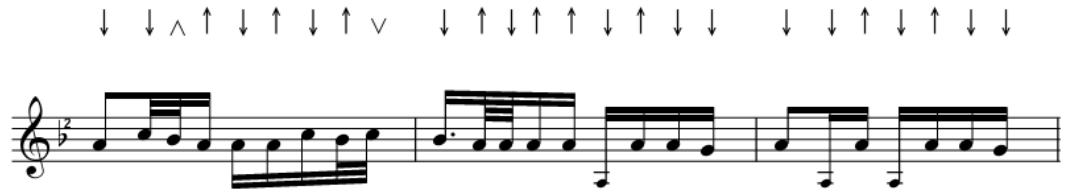




Şu Dalmadan Geçtin Mi (Yörük Ali)



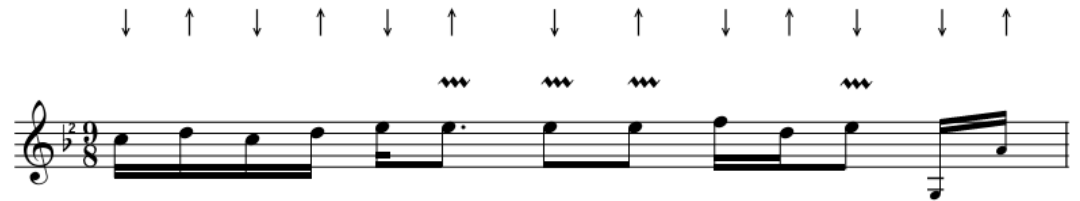
Allı Turnam Bizim Ele Varırsan



Allı Turnam İkinci Varyant

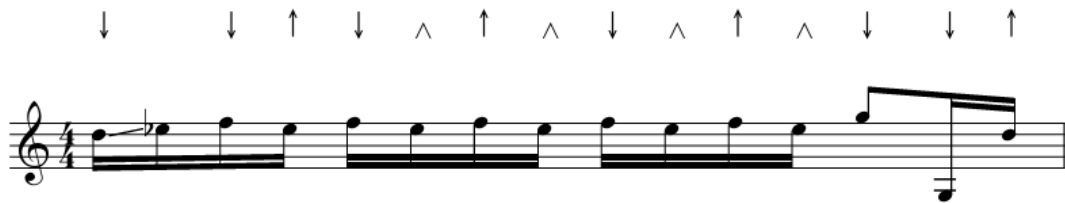


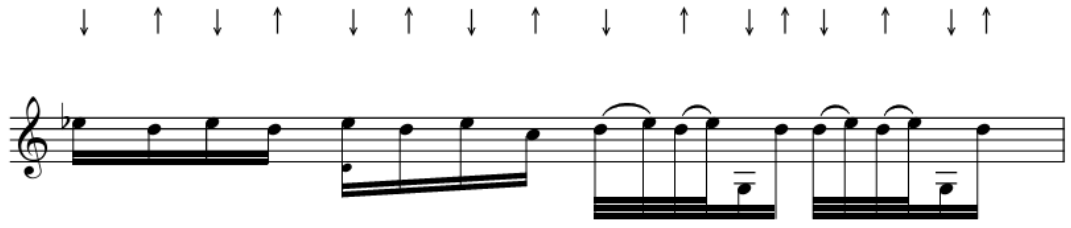
Gine Dertli Dertli





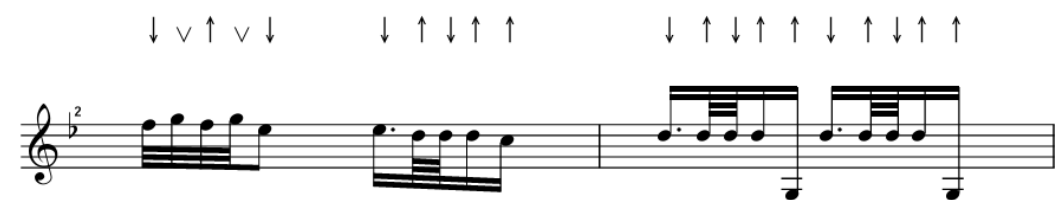
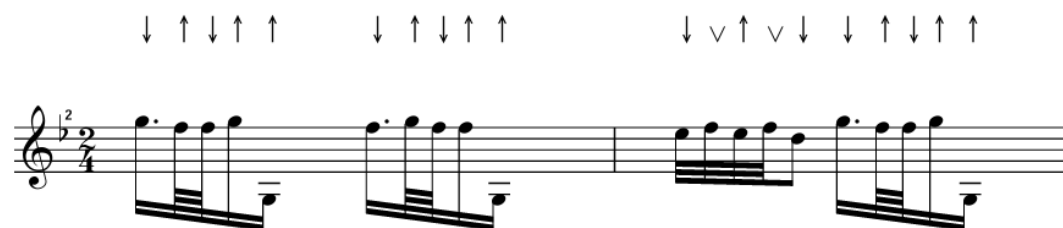
Şen Olasın Ürgüp Dumanın Tütmez (Cemal'ım)

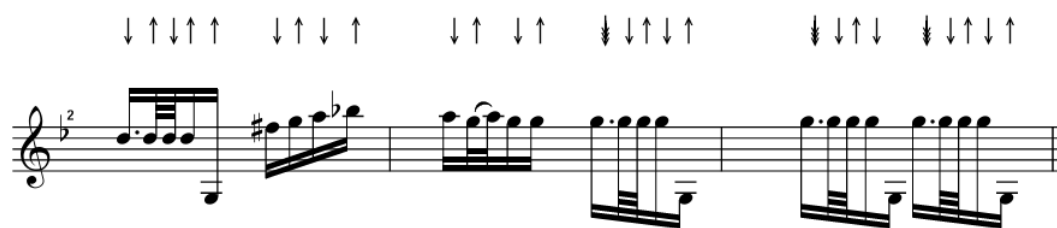




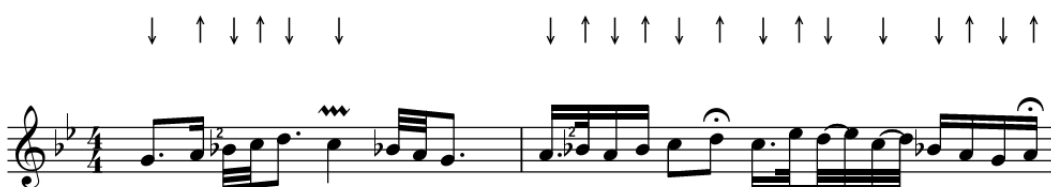
Süpürgesi Yoncadan







Hüdayda



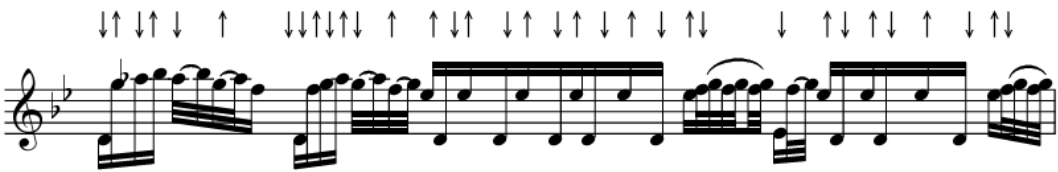
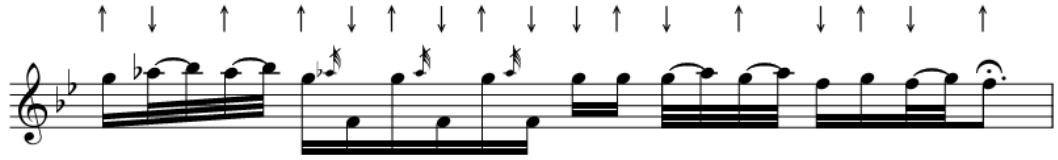
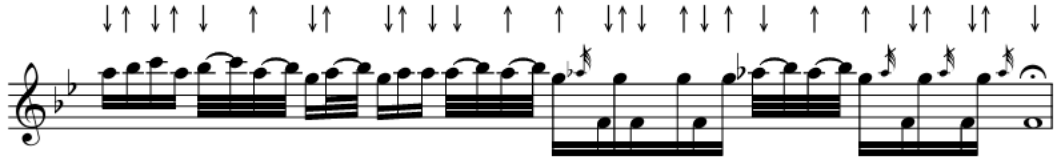
↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

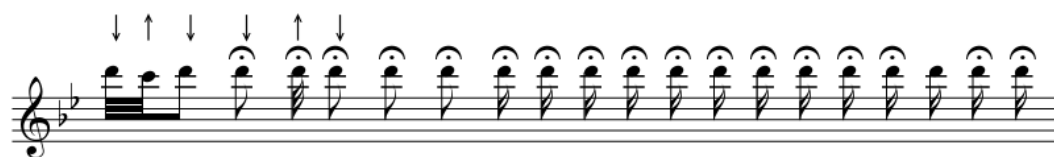
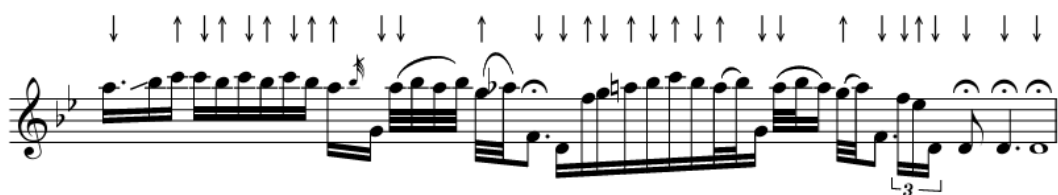
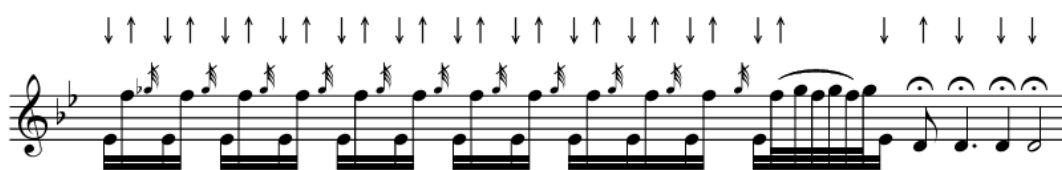
↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑

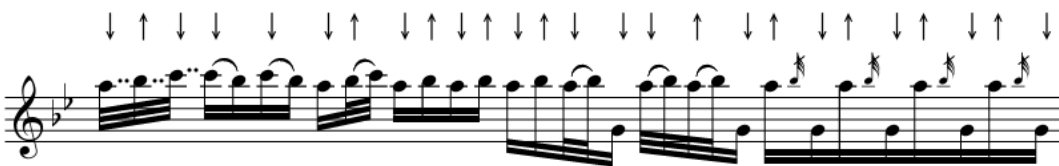
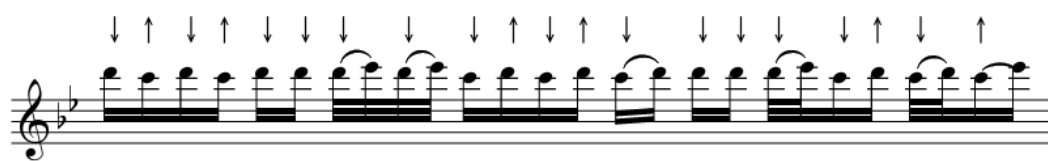


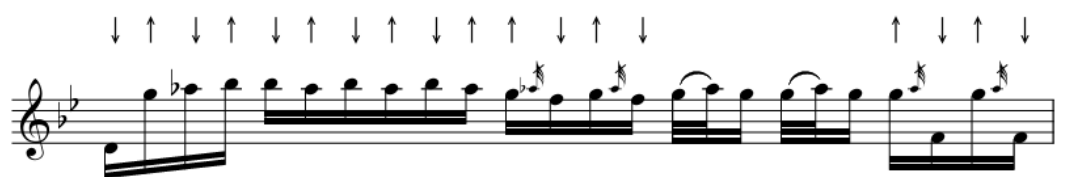
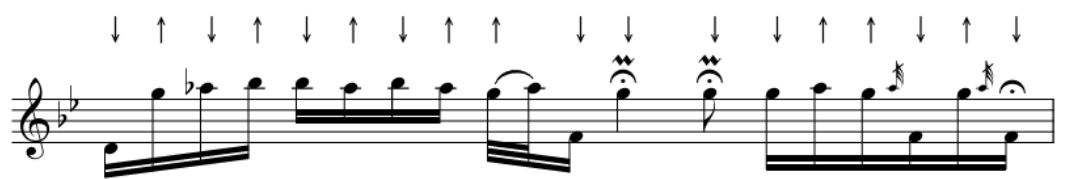
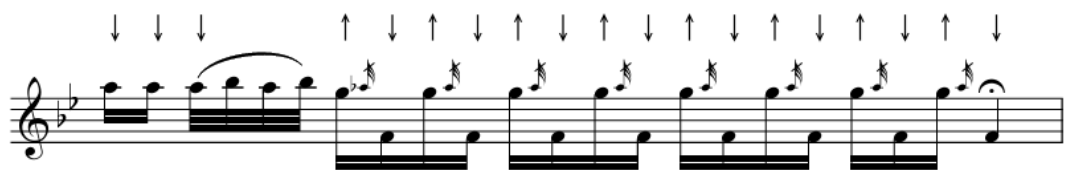
↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

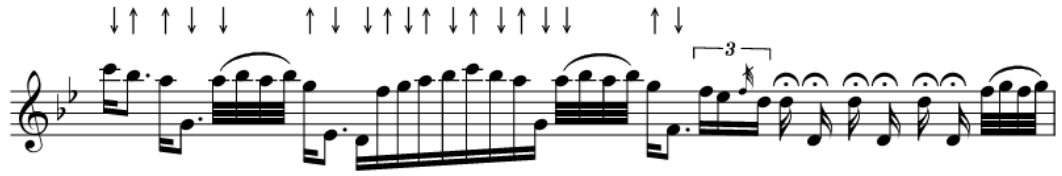
Tüfekçi'nin Bozlak Türüne Ait Olan Açışı



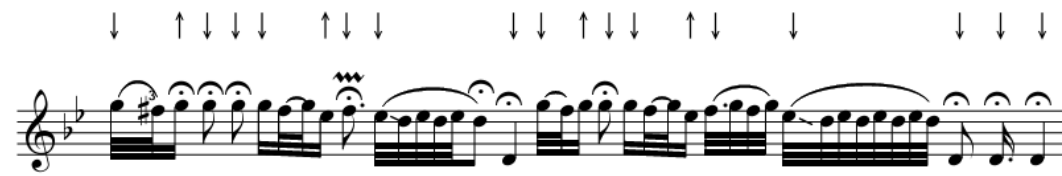


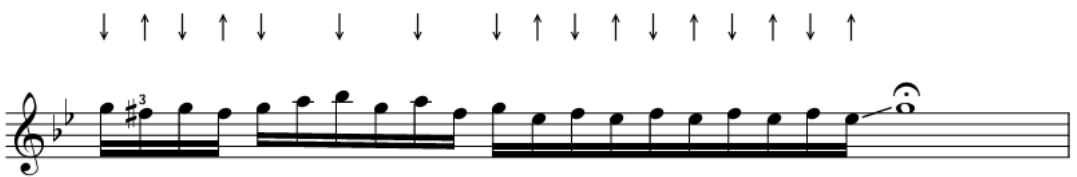
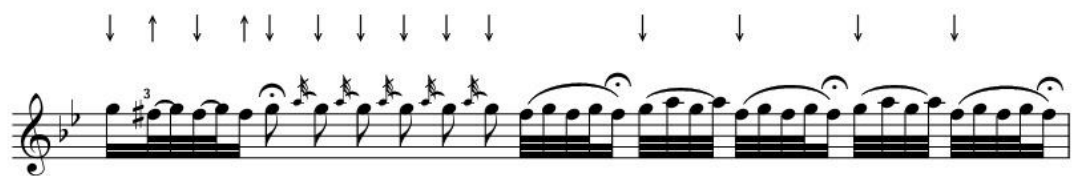
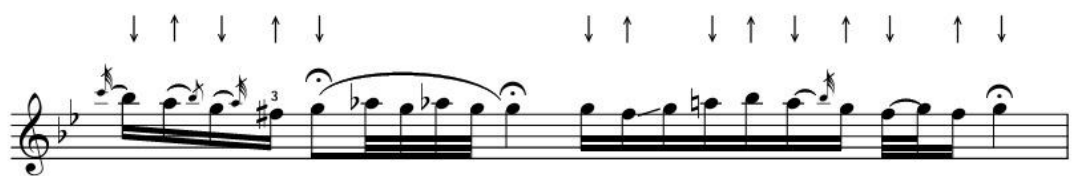
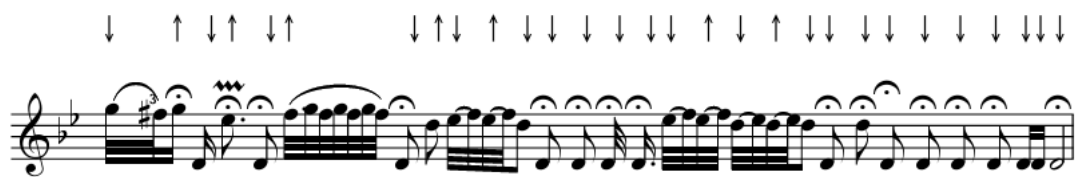


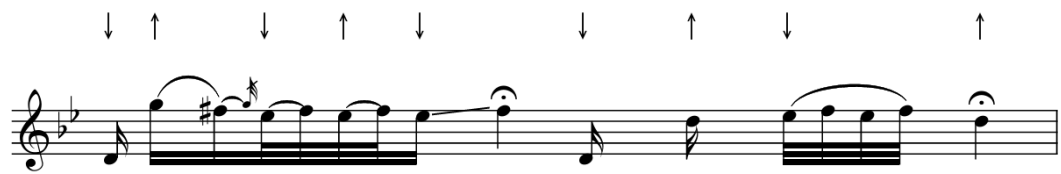


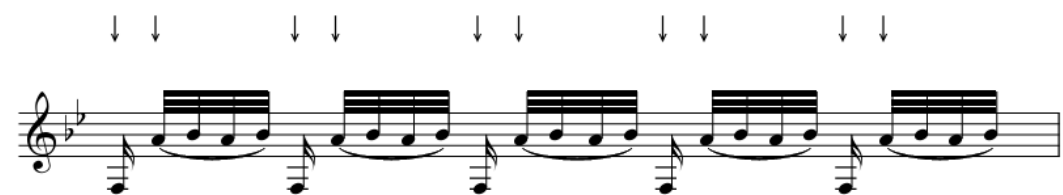


Hüdayda Açış



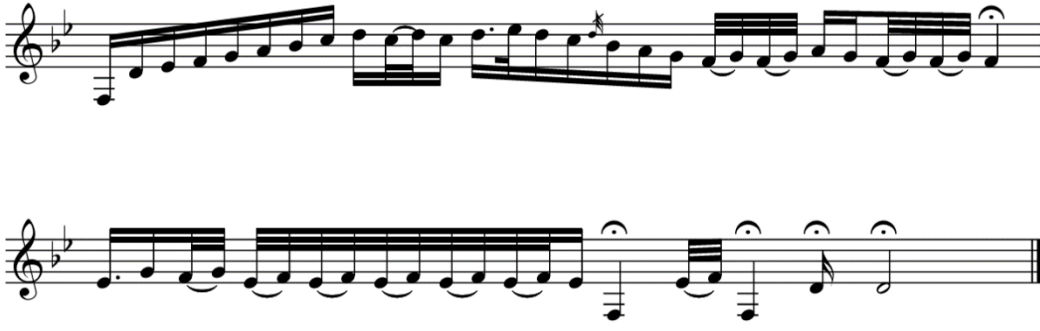








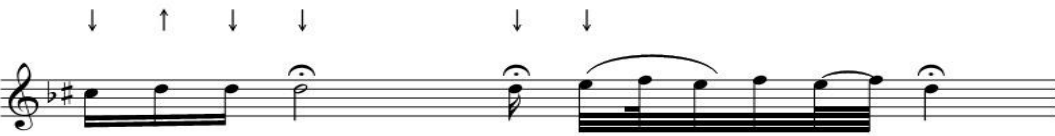


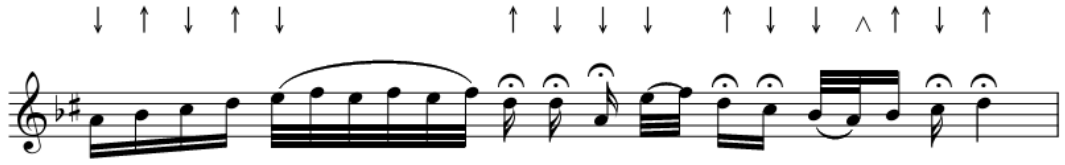


Yatıvermiş Kargalı'nın Özüne Açışı



Gidelim Bahçeye Ey Siyah Gözlü Açış

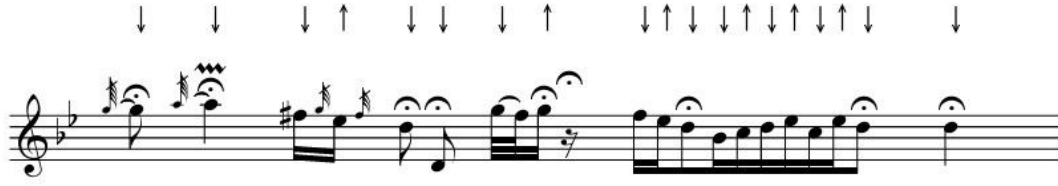
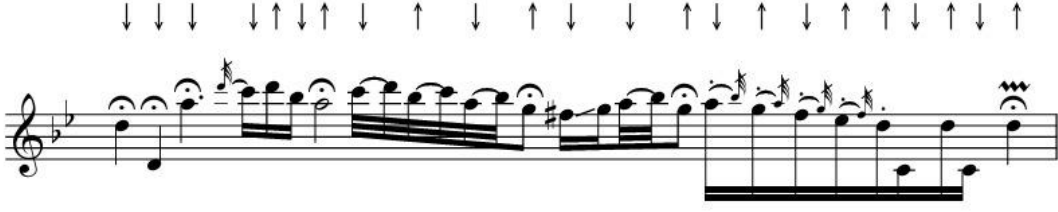




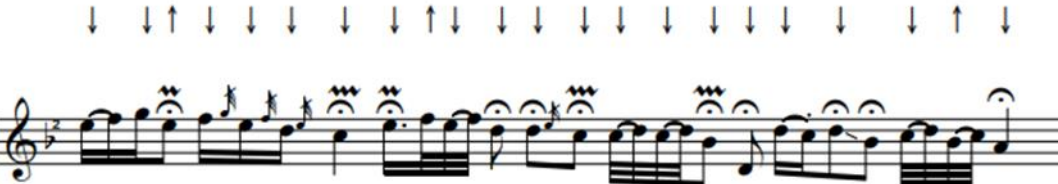
Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli Açış



Ak Sinne'ye Vardım Koyun Yaymaya Açış



Sabahınan Esen Seher Yeli Mi Açış





EK B: DERLENEN TÜRKÜLER:

KIRIK HAVALAR -A-		
AĞ ELİME MOR KINALAR YAKTILAR	AL İPEK YEŞİL İPEK	AŞAĞIDAN GELİR DÜVELER GİBİ
AĞ KEÇİ GELMİŞ OĞLAĞIN İSTER	AL İŞLE GEY AL EYLE	AŞAYIM KARLI DAĞLAR AŞAYIM
AĞAM SÜLEYMAN	ALLIDA YEMENİM	AŞIKLARDA OLAN EFKAR
AĞLAMA CEYLAN BALASI	ALTIN YÜZÜK YAPTIRDIM	AY DOĞDU BATMADI MI Mavili
AH ÖLEYİM VAH ÖLEYİM	ALTIN HIZMAV MÜLAYİM	AY DOLANAYDI
AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER	ANA BENİ GÖNDER GEDİM ORMANA	AY GARA CUHA Emi Gızı Can Emi Gızı
AK FASULLE OLDU MU	ARPA BUĞDAY DANELER	AY SALLANIP GEDEN YAR
AK KOYUN MELER GELİR	ASKER YOLU BEKLERİM	AYIN ORTASINDA BİR SARI YILDIZ
AKSİNNE'YE VARDIM KOYUN YAYMAYA	AŞAĞIDAN GELEN DE HANIM OYNASIN	AYLI GECE SERİN KÜLEK GÖY ÇEMEN
AKŞAMDI EZAN VAKTİ	AŞAĞIDAN GELİR ALDIRAMADIM	AYVANIN ALTINDAN GEÇTİM

-B-	
BADE İÇERLER	BİR GEMİM VAR ADALARA YASLANIR
BAĞA GİRDİM ÜZÜME	BİR MEKTUM YAZDIRDIM URFA'LI KIZINA
BAĞLANDI YOLLARIM GALDİM ÇARESİZ	BİR OK ATTIM HERGE VARDI
BAHÇADA GÜL AĞACI	BİR SANDIĞIM VARDIR SIRMADAN TELDEN
BAHÇALARDA GÜN DÖNDÜ Gabah	BİR SARI YILAN KOVALADI BENİ
BAHÇE BAHÇE GEZERSEN	BİR YİĞİT GURBETE VARSA
BAHÇELERDE BİBERİYE	BİZ HEPİMİZ ÜÇ GARDAŞ
BAHÇELERE AY DOĞDU	BİZİM DEĞİRMEN DÖNER
BAŞIMDA ALTIN TACIM	BOĞAZINDA HAKİK VAR
BELEN TEPESİNDE	BÖYLE İKRAR İLEN BÖYLE YOLUNAN
BEN DİRDİMİ DÖKSEM GÜLŞEN BAĞINA	BU HÂL NE HÂLDİ
BEN GÜRGENDEN OK YAPARIM	BU TEPE PULLU TEPE
BENİ GÖRÜP YÜZÜN ÖTE DÖNDERME	BUGÜN AYIN IŞIĞI
BENİ SORMA BANA BEN BEN DEĞİLEM	BUGÜN BEN GÜZELE VARDIM
BEYLER BAHÇESİNDEN ATLAYAMADIM	BUGÜN GÜNLERDEN CUMADIR CUMA
BEYOĞLU'NUN KONAĞLARI	BUGÜN SABAH İLE VİSALİ YARDAN
BİR ÇİFT DURNA GÖRDÜM DURUR DALLARDA	HÜDAYDA
BİR DALDA İKİ ELMA	BÜLBÜLÜN GÖĞSÜ AL OLUR
BİR GARİP BAŞINAN KALDIM ARADA	BÜLBÜLÜN KANADI SARI

C-Ç
CELAL BACADA YATİYOR
CEYRANIM GEL GEL
ÇAKMAĞI ÇAK ÇIRAĞI YANDIRMIŞAM
ÇALGILAR ÇALAR KİBAR YARİM OYNAR
ÇAMLIĞIN BAŞINDA TÜTER BİR TÜTÜN
ÇATTILAR OCAK DAŞINI
ÇAYIR İNCE BİÇİLMEZ O Yana Dönder Beni
ÇEPER ÇEKTİM YOL AÇDIM
ÇIKAR YÜCELERDEN YUMAK YUVARLAR
ÇIKTIM YAYLALARI GEZDİM
ÇİTTEN SÖKTÜM ÇANGALI

D
DAĞLARDA ARDIÇ KURUSU
DAĞDAN YUVARLANDI KAYALARIMIZ
DAĞLAR SENİ DELİK DELİK EDERİM
DAĞLARA SEPTİM EKİN
DAĞLARDA DUMAN GÖZELDİ
DAĞLARI DAĞLASINLAR
DAĞLARI GIRCI MI TUTTU
DAMA BULGUR SERERLER
DAMA GOYDUM YAKACAK
DAMAT BEYİ YANDIRALIM
DANE DANE BENLERİ VAR YÜZÜNDE
DAŞ DÖNMÜYOR DÖNMÜYOR
DAŞLI TARLA AYRIKLI
DENİZ DALGASIZ OLMAZ
DERSİNİ ALMIŞ DA EDİYOR EZBER
DIYARBAKIR BU MUDUR
DUMAN VARDIR GÜZEL İZMİR BAŞINDA

E - F
ELA GÖZLÜ NAZLI YARI
ELİF'İM NOKTALANDI
ELİNDE AYAĞINDA ACEM KINASI
ENDİM DERE BEKLERİM
ERCİYES'TEN DUMAN KALKDI
EREMEDİM VEFAQINA DÜNYANIN
ERZURUM OVALARI Gel Beri Gel Ay Gelin
ERZURUM'DA BİR KUŞ VAR
ESKİ LİBAS GİBİ AŞIĞIN GÖNLÜ Elpuk Koşması
EŞİMDEN AYRILDIM YAMANDIR HÂLİM
EŞME EŞDİM SABAHTAN
EVLERİNE BEN VARAMADIM DAVŞANDAN
EVLERİNE VARDIM AĞŞAM
EVLERİNİN ÖNÜ MARUL
EVLERİNİN ÖNÜ NANE MAYDONOZ
EVLERİNİN ÖNÜ YOLDUR
EY ŞAHİN BAKIŞLIM

G	
GABARDICIN SALINMASI DALİNEN	GİNE YEŞİLLENDİ NİĞDE BAĞLARI
GAFİLEN GELİRSE BAŞINA BİR İŞ	GİT KALADAN KAR GETİR
GAM GASAVET KEDER YOK OLUP GİDER	GİTTİ CANIMIN CANANI
GARABAŞ GOYUNU GİDE GİDE GETİRDİM	GÖKTE ON İKİ YILDIZ
GARLI DAĞLAR GARLI DAĞLAR	GÖKYÜZÜNDE ASILIDIR ZEMBİLİM
GEL HA GÖNÜL HAVALANMA	GÜL YÜZLÜ SEVDİĞİM NEMDEN İNCİNDİN
GELDİ GEÇTİ GÜZELLERİN KERVANI	GÜL YÜZLÜM GÜL DESTEM NEMDEN İNCİNDİN
GELİN GELİR KARŞIYA	GÜLEMBER SAĞAR GOYUNİ
GEZMEDİM YORULMADIM Anan Öle Cemil	GÜLMEDİM DÜNYAYA GELDİM GELELİ
GİDE GİDE BİR SÖĞÜDE DAYANDIM	GÜZEL GEL BERİ GEL BERİ
GİNE DERTLİ DERTLİ İNİLİYORSUN	GÜZELE BAK GÜZELE
GİNE GELDİ FASLI BAHAR	GÜZELLERDEN ÜÇ GÜZEL VAR SEVİLİR

H
HAK BENİ YARATDI ADEM
HANAYLAR YAPTIRDIM DÖŞEDEMEDİM
HASTANE ÖNÜNDE İNCİR AĞACI
HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN
HEL HELE VERİNE GELİNE
HER SABAH HER SABAH GÜLŞEN İÇİNDE
HERGÜN SARHOŞ ŞU AYDIN'IN UŞAĞI
HEY ONBEŞLİ ONBEŞLİ
HOROZUMU KAÇIRDILAR

ı - i
İĞİKİ'NİN DÖRT ETRAFI BAHÇALAR
İÇTİM İÇTİM GÖNLÜMÜ VERDİM
İĞDENİN DALI SAPSARI ÇİÇEK
İKİ BÜLBÜL GELDİ KONDU ÇİMENE
İLENGER ATTIM BAĞA
İNDİM DEREYE DURDUM
İP ATTIM ULAŞ DIYE (GÜVEN YAPAR İLE BİRLİKTE)

K	
KADEM BASTI GÖNÜL TAHTI	KARANFİL OLACAH
KAĞIZMAN'A ISMARLADIM NAR GELE	KARANFİL SUYU NEYLER
KAHVE BİŞTİĞİ YERDE Yelpik Koşması	KARANFİLİM DAĞ BAŞINDA
KALEDEN İNDİM ANCAK	KARPUZ KESTİM YİYEN YOK
KALEDEN İNDİM DÜZE	KARŞIDA ÜZÜM KARA
KALENİN BAŞINDA EKERLER DARI	KAYALARIN ARINI Seni Gidi Mavilim Seni
KALENİN DİBİNDE BİR TAŞ OLAYDIM	KEREM EYLE YÜZÜN DÖNDER BANA
KALK GİDELİM YAR SENİN İLE NEMSE'YE	KINAYA GEL KINAYA
KAR ETMEZ AHİM SEN GÜLİZAR'E	KIRMIZI GÜL DEMET DEMET
KAR YAĞAR BARDAN BARDAN	KIŞMIRI ŞALIN OLLAM
KARA BASMA İZ OLUR	KOVA KOVA İNDİRDİLER YAZIYA (Ahmet
KARADAĞ'DA DÜŞMAN TOPU PATLIYOR	KURBAN OLAM KALEM TUTAN ELLERE
KARANFİL EKER MİSİN Karanfilli Yar	KURBANLAR TIĞLANIP GÜLBENK

M-N-O-Ö-P	
MADIMAK OYLUM OYLUM	ODAYIN YAPUSUNA Mencoğlu
MEŞEDEN GEL A SÜRMELİM MEŞEDEN	ODLUHLU YAY GABAHLI GÖZELİM
MEVLAM BİRÇOK DERT VERMİŞ	OĞLAN KOLUNU SALLAMA
NE ELMADIR NE DE NAR	OLAYIM BOYUN GURBANI
NERGİZİ DESTE BAĞLADIM	OSANDIM SENİN ELİNDEN
NEYNEYİM DÜNYANIN ZİYNET OLDUĞUNU	PALANGA'NIN EVLERİ
OCAĞA KOYDULAR YUFKA SACINI	PENCERENİN ÜSTÜNDE BOYA SÜRERİM BOYA

S-Ş	
SABAH ÜRÜZGERİ ESER	SENDEKİ KAŞLAR BEND' OLSA
SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ	SEVDİĞİM ÜSTÜNE DÖRT LİBAS GEYMiŞ
SABAHINAN KALKDIM SÜTÜ PİŞİRDİM Burçak Tarlası	SIRA SIRA SİNİLER
SABAHTAN ERKEN GELMiŞ ÇEŞMEYE	SİLDİRGE SİLDİRGE YAĞAN YAĞMURLAR
SAÇIM SARI BEN BU SAÇI SATARIM	SU İÇEMEM TESTİDEN
SALIN DA GEL MEYDAN KIZ GÖRSÜN	SULARA DEN AKMASIN
SAMANLIKTAN GALDIRAMADIM SAMANI Zühtü	SUYA GİDEN SÜRMELİ GİZ KİMİNDİR
SARILI YAZMAYI YIRTAR EKLERİM	ŞEN OLASIN ÜRGÜP DUMANIN GİTMEZ Cemalım
SEHER VAKTİ ÇALDIM YARIN KAPISIN	ŞİRİN VAR DANE DANE
SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM	ŞU AYDIN'IN UŞAĞI
SEN BİR YANA BİR YANA	ŞU DAĞLAR ULU DAĞLAR
SEN GİDELİ ÜÇGÜN KALDI BAYRAMA	ŞU DAĞLARI AŞMALI

T-U-V
TABAKAMDA TÜTÜN YOK
TAŞA ÇALDIM AYAM İLE NARIMI
TEZ GEL OĞLAN TEZ GEL EYLENMİYESİN
UCA DAĞLARIN BAŞINDA Koroğlu solağı (Mustafa Hoşsu ile birlikte)
ULU TANRI SENİ ÖVMÜŞ YARATMIŞ
VARDIM EŞİĞİNE YÜZÜMÜ SÜRDÜM
VEZİRANASIN VEZİRANA

Y-Z
YAĞMUR YAĞAR HER DERELER SEL ALIR
YANDAN OYNA YANDAN OYNA
YANDI CANIM TENDE
YAR SABAH OLSUN
YASEMEN DALINA YAR NEDEN EYLEMELİ
YAYLADAN ÇIKTIM DA KAMALAR PARLAR
YAYLANIN SOĞUK SUYU
YAYLI GELDİ KAPILARA DAYANDI
YEMENİN TURALIDIR
YEŞİL Ayna TAKINDIN MI BELİNE
YEŞİL İPEK BÜKEYİM
YILDIZ AKŞAMDAN DOĞARSIN
YOHUR MENİM TAGATİM
YÖRÜ BRE ÇİÇEKDAĞI
YÜKÜ YÜKLEDİM KEDİYE
YÜRÜ GÜZEL YÜRÜ SAÇIN SÜRÜNSÜN
ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

