



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

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI
ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kubilay DUYMAÇ

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gökhan EKİM

Kasım 2024



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

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI
ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kubilay DUYYMAÇ
210221006

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gökhan EKİM

Kasım 2024



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 210221006 numaralı Yüksek Lisans ğrencisi Kubilay Duymaç, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, Türk Halk Müziğinde Divan Ayaklarının Bağlama İle Yorumlanması zerine Bir İnceleme başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı	Prof. Dr. Gökhan EKİM Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
Jüri yeleri	Doç. Dr. Serdar ERKAN Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
	Doç. Dr. Sevilay GÖK Akdeniz Üniversitesi	_____

Teslim Tarihi :
Savunma Tarihi : 18.10.2024



ETİK BEYAN

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

25.09.2024

İmza

Kubilay Duymaç



ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, Türkiye'nin çeşitli coğrafi bölgelerinde icra edilen divan ayaklarının bağlama icrasındaki çeşitliliğini ve bu zengin müzikal geleneğin kavramsal yönlerini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Divan ayaklarının halk müziği içerisindeki konumunu ve çalım tekniklerini ortaya koyarak, yöresel farklılıkları ve bu farklılıkların müziğe olan etkilerini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Araştırma sürecinde, divan ayaklarının tarihsel ve kültürel bağlamlarını anlamak adına kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiş, TRT nota arşivlerinde yer alan Türk halk müziği eserleri titizlikle incelenmiş ve halk müziği repertuarındaki eserlerin teknik özellikleri belge altına alınmıştır. Bu süreçte, divan ayaklarına özgü çalım teknikleri ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek, bağlama icrasının müzikal yönleri üzerine kapsamlı bir araştırma yapılmıştır.

Bu tezin hazırlanmasında bana rehberlik eden ve her aşamada destek sağlayan danışmanım Prof. Dr. Gökhan Ekim'e en derin teşekkürlerimi sunarım. Kendisi, sahip olduğuengin bilgi birikimi bu çalışmanın başarısında kilit rol oynamıştır. Ayrıca, bana ilham veren ve akademik gelişimime değerli katkılarda bulunan hocama olan şükranlarımı bir kez daha ifade etmek isterim.

Tez çalışmam süresince faydalandığım kaynakların yazarlarına ve bu kültüre hizmet etmiş tüm usta sanatçılara minnettarım. Özellikle Türk halk müziği ve bağlama geleneğinin korunmasında emeği geçmiş müzisyenler ve icracılar, bu tezin temel taşlarını oluşturan bilgilerin aktarılmasında önemli rol oynamışlardır. Bu araştırma, divan ayaklarının kültürel mirasının daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamayı ve gelecek nesillere aktarılmasına yönelik bir adım niteliğindedir.

09.2024

Kubilay Duymaç

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	v
ETİK BEYAN.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xv
ŞEKİL LİSTESİ	xvii
ÇİZELGE LİSTESİ	xxi
TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME	xxiii
ÖZET	xxiii
A STUDY ON THE INTERPRETATION OF DIVAN FEET WITH BAGLAMA IN TURKISH FOLK MUSIC	xxv
SUMMARY	xxv
1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Amacı ve Problemi	2
1.2. Araştırmanın Yöntemi.....	2
1.3. Araştırmada Kullanılacak Eserler Listesi	3
1.4. Araştırmanın Temel Kabulleri	3
1.5. Araştırmanın Sınırları	4
2. EDEBİYAT VE MÜZİKTE DİVÂN TÜRÜNÜN TANIMI.....	5
2.1. Edebiyat Açısından	5
2.2. Müzik Açısından	6
3. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME	7
3.1. Türk Halk Müziğinde Ayak Kavramı	7
3.2. Türk Halk Müziğinde Tavır Kavramı	9

3.3.	Türk Halk Müziğinde Divan Türü: Tanımlama ve Kaynaklar	12
3.4.	Türk Halk Müziğinde Divan Formlarının Repertuar İçindeki Yeri	17
3.4.1.	Konya Divan Şiiri ve Notası	17
3.4.2.	Urfa Divanı Şiiri ve Notası.....	22
3.4.3.	Ankara Divan Şiiri ve Notası	25
3.4.4.	Kayseri Divan Şiiri ve Notası	28
3.5.	Sözlü ve Sözsüz Divan Ayakları Örnekleri Tablosu	31
3.6.	Türk Halk Müziğinde Tavrı ve Üslup Etkileşimi ve İcra Katkıları .	32
3.7.	Konya, Ankara, Urfa ve Kayseri Yörelere Ait Tavrıların İcra Biçimleri	34
3.7.1.	Konya Tavrı Müzikal Tarif	34
3.7.2.	Ankara Tavrı Müzikal Tarif	34
3.7.3.	Urfa Tavrı Müzikal Tarif	35
3.7.4.	Kayseri Tavrı Müzikal Tarif	35
3.7.5.	Çalım Teknikleri ve Müzikal Süslemeler	36
3.7.6.	İcra Tekniklerinin Nota İncelemeleri.....	37
3.8.	Konya, Ankara, Şanlıurfa ve Kayseri Divan Ayaklarının Yöresel Tavrılarının Biçimsel Özellikleri:	37
3.8.1.	Konya Tavrı	37
3.8.2.	Ankara Tavrı	38
3.8.3.	Şanlıurfa Tavrı	40
3.8.4.	Kayseri Tavrı.....	41
3.9.	Divan Ayaklarının Eser Analizleri	42
3.9.1.	Konya Divan Ayağı	42
3.9.2.	Ankara Divan Ayağı	47
3.9.2.1.	Ankara Divan Ayağı (Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu)	52
3.9.3.	Urfa Divan Ayağı.....	57
3.9.4.	Kayseri Divan Ayağı (Kandilli Kerem Divanı).....	62

3.11. Farklı Yörelerde İcra Edilen Çeşitli Divan Örneklerine Yönelik İnceleme	68
3.11.1. Elazığ / Harput Divanı - Ben Şehid-i Bâdeyem	69
3.11.2. Diyarbakır Divanı - Bûy-i Vahdet Almışam.....	71
3.11.3. Kerkük Divanı – Men Seni Seveli Neçe Gün Neçe Ay Neçe İldi	72
3.11.4. Mardin Divanı – Ağla Sende Gözlerim.....	74
3.11.5. Yozgat / Orta Anadolu Divanı – Yâr İle Seyrâna Çıksam Bende Bayram Günleri.....	76
3.11.6. Adıyaman Divanı – Bir Peri Gördüm Oturmuş Kûşe-i Meyhânede	77
4. SONUÇ ve ÖNERİLER	79
KAYNAKÇA.....	82
EKLER	86



KISALTMALAR

Dr.	: Doktor
Prof.	: Profesör
vb.	: ve Benzeri
Doç.	: Doçent
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği





ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1. Urfa Divan Ayağı Giriş Notaları	14
Şekil 3.2. Urfa Divan Ayağı Tiz Kısımları	14
Şekil 3.3. Konya Divan Ayağı Giriş Notaları.....	15
Şekil 3.4. Konya Divan Ayağı Tiz Bitiş Notaları	15
Şekil 3.5. Ankara Divan Ayağı Başlangıç Notası	15
Şekil 3.6. Ankara Divan Ayağı Tiz Notaları	15
Şekil 3.7. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 1. Sayfa (Levent 2015:224)	19
Şekil 3.8. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 2. Sayfa (Öztürk, 2015, s. 225)	20
Şekil 3.9. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 3. Sayfa(Levent, 2015, s. 226)	21
Şekil 3.10. Şanlıurfa Divan Ayağı Notası (Sözlü) (Levent, 2015, s. 208).....	23
Şekil 3.11. Şanlıurfa Divan Ayağı Notası (Sözlü) 2. Sayfa (Levent, 2015, s. 209) .	24
Şekil 3.12. Yağcıoğlu Fehmi Efe'den Alınan Ankara Divanı Notası (Sözlü) 1. Sayfa	26
Şekil 3.13. Yağcıoğlu Fehmi Efe'den Alınan Ankara Divanı Notası (Sözlü) 2. Sayfa	27
Şekil 3.14. Kandilli Kerem Divanı 1. Sayfa.....	29
Şekil 3.15. Kandilli Kerem Divanı 2. Sayfa.....	30
Şekil 3.16. Türk Halk Müziğinde İcra Teknikleri ve Müzikal İfadelerin İlişkisi (Ayyıldız, 2020, s. 1294).....	34
Şekil 3.17. Konya Tezenesi Sağ Bilek Tezene Vuruşu.....	37
Şekil 3.18. Ankara Tavrı Temel Tezene Vuruşu	39
Şekil 3.19. Ankara Tavrı Takma Tezene Uygulaması.....	39
Şekil 3.20. Ankara Tavrı Kayseri Tezenesi Örneklemesi.....	39
Şekil 3.21. Urfa Divan Ayağı Eserinden Örnek Ritim Kalıbı.....	41
Şekil 3.22. Urfa Divan Ayağı Eserinden Örnek Ritim Kalıbı 2.....	41
Şekil 3.23. Kayseri Tavrı Tezene Vuruşu	41
Şekil 3.24. Dairesel Tezene Vuruşunu Yansıtan Nota Kalıbı.....	42
Şekil 3.25. Kıstırma Hareketi Nota Görseli	42

Şekil 3.26. Konya Divan Ayağı Trt Notası.....	43
Şekil 3.27. Konya Divan Ayağı 1. Ölçü	44
Şekil 3.28. Konya Tavrı Tezene Vuruşu	44
Şekil 3.29. Konya Divan Ayağı Çırpma Tezene Vuruşu	44
Şekil 3.30. Glissando Tekniği Kullanılarak Çalınan Notasyon	45
Şekil 3.31. Glissando Tekniği Kullanılarak Çalınan Notasyon 2	45
Şekil 3.32. Konya Tezenesiyle İcra Edilen Karar Seslerinin Karakteristik Yapısı	45
Şekil 3.33. Karar Sesi Tezene Vuruşu Örneği	45
Şekil 3.34. Kayseri Tezenesi Vuruşunun Gerçekleştiği 7. Ölçü	46
Şekil 3.35. Ankara Divan Ayağı Trt Notası	47
Şekil 3.36. Ankara Divan Ayağı Trt Notası 2. Sayfası	48
Şekil 3.37. Birinci Ölçüdeki Çekme ve Takma Vuruşlar.....	49
Şekil 3.38. Tril İşaretli Trt Notası.....	49
Şekil 3.39. Trilli Çalımın Nota Üzerindeki Gösterimi	49
Şekil 3.40. Kıstırma Hareketi Trt Nota Örnekleme.....	50
Şekil 3.41. Kıstırma Hareketi Tezene Vuruş ve Nota Yazılışı.....	50
Şekil 3.42. Kayseri Tezenesi Çalım Şekli	51
Şekil 3.43. Eserin Trt Notasında Yazıldığı Hali.....	51
Şekil 3.44. Günümüzde Çalınan Şekli (3.38 Şeklinin Düzenlenmiş Hali)	51
Şekil 3.45. Yukarıdaki Görselde 16'lık Notaların Tezene Vuruşları	52
Şekil 3.46. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu Eserin Trt Notası	53
Şekil 3.47. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu Trt Notası 2. Sayfa.....	54
Şekil 3.48. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu 1. Ölçü Notası	55
Şekil 3.49. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu 6. Ölçü Notası	56
Şekil 3.50. Mehmet Erenler'in Çaldığı 6. Ölçü	56
Şekil 3.51. Eserin 14. Ölçü Trt Notasyonu	57
Şekil 3.52. Mehmet Erenler'in Çaldığı 14. Ölçü	57
Şekil 3.53. Urfa Divan Ayağı TRT Notası 1. Sayfa	58

Şekil 3.54. Urfa Divan Ayağı TRT Notası 2. Sayfa	59
Şekil 3.55. Staccato Çalım Tekniği İle Çalınan 1. Ölçü Örnekleme	60
Şekil 3.56. Günümüzde Çalınan Staccato Çalım Tekniği İle Çalınan 1. Ölçü Örnekleme	60
Şekil 3.57. Trt Notasyon İle Çalınan Versiyonu	61
Şekil 3.58. Günümüzde Çalınan Versiyonu	61
Şekil 3.59. Trt Notasyondaki 31. Ölçü.....	61
Şekil 3.60. Mehmet Erenler ve Çetin Akdeniz'in İcralarında 31. Ölçünün İcrası	61
Şekil 3.61. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 1. Sayfa.....	62
Şekil 3.62. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 2. Sayfa.....	63
Şekil 3.63. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 3. Sayfa.....	64
Şekil 3.64. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 1. Ölçü.....	65
Şekil 3.65. Yücel Paşmakçı'nın İcra Ettiği 1. Ölçü (Paşmakçı, 2022)	65
Şekil 3.66. 4. Ölçü Son Kısımındaki Kayseri Tezenesi Örnekleme Trt Nota.....	66
Şekil 3.67. Kayseri Tezenesi Bilek Çevirme Örnekleme	66
Şekil 3.68. 5. Ölçü Paşmakçı'nın Çaldığı Kayseri Tavrı Sekans Başlangıcı	66
Şekil 3.69. Dairesel Tezene Hareketi 13. Ölçü	67
Şekil 3.70. Dairesel Tezene Hareketi Görsel Çizimi	67
Şekil 3.71. Es'li Çalım ve Dairesel Tezene Vuruşunun Nota Gösterimi	67
Şekil 3.72. Ankara Tezenesi Versiyon Çeşidi	68
Şekil 3.73. Kısırtma Hareketinin 52. Ölçüde İcra Edilen Hali	68
Şekil 3.74. Harput Divanı Giriş Aranağme Ayağı Gösterimi.....	70
Şekil 3.75. Harput Divanı İkinci Beyitten Başlayan Aranağme.....	70
Şekil 3.76. Harput Divanı Üçüncü Beyitten Başlayan Aranağme.....	70
Şekil 3.77. Harput Divanı Dördüncü Beyitten Başlayan Aranağme	70
Şekil 3.78. Kendi Ayağı İle Söylenilen Ezberler Kısım Giriş Ölçüsü	71
Şekil 3.79. Ağızdan Önce 1. Kısım Giriş Ölçüsü.....	72
Şekil 3.80. Ağızdan Önce 2. Kısım Giriş Ölçüsü.....	72

Şekil 3.81. Ağızdan Önce 3. Kısım Giriş Ölçüsü	72
Şekil 3.82. Kerkük Divanı Eseri Güftenin Altında Eşlik Eden Melodi	73
Şekil 3.83. Kerkük Divanı Aranağme Melodi Ölçüleri	73
Şekil 3.84. Kerkük Divanı 1. Dolap Dönüşü Çalınan Melodi.....	73
Şekil 3.85. Kerkük Divanı Giriş Öncesi Çalınan Melodi	74
Şekil 3.86. Kerkük Divanı Tizleşme Kısım Öncesi Küçük Motif Parçası	74
Şekil 3.87. Mardin Divanı Giriş’de Çalınan Aranağme.....	75
Şekil 3.88. Üçüncü Beyit Öncesi Çalınan Aranağme.....	75
Şekil 3.89. Dördüncü Beyit Öncesi Çalınan Aranağme	76
Şekil 3.90. Bayram Günleri (Divan) Giriş Aranağme Ayağı	76
Şekil 3.91. Bayram Günleri (Divan) Giriş Aranağme Ayağı İkinci Dönüş	77
Şekil 3.92. Bayram Günleri Tavırlı Çalım Notasyonu (Kızılateş, 2024, ksm. 22Sn) ..	77
Şekil 3.93. Adıyaman Divanı Güfte Altına Sürekli Çalınan Melodi.....	78
Şekil 3.94. Adıyaman Divanı Güfte Aralarında Çalınan Aranağme Girişi	78

ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 3.1. Türk Halk Müziğinde Divan Formlarının Repertuar İçindeki Eserler31

Çizelge 3.2. Türk Halk Müziğinde Divan Formlarının Repertuar İçindeki Eserler 2.

Sayfa31





TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı, Türkiye'nin çeşitli yörelerinde icra edilen divan ayaklarının bağlama çalma teknikleri üzerindeki etkilerini incelemek ve bu teknikler arasındaki farklılıkları tespit etmektir. Türkiye'nin geniş müzikal mirasının bir parçası olan divan ayakları, icra edildikleri bölgelerin coğrafi ve kültürel özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda, divan kavramı halk müziği açısından kavramsal bir çerçevede ele alınmış, bağlama icrasında kullanılan tavır ve tekniklerin detayları araştırılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde, çalışmanın amacı, yöntemleri ve sınırlamaları detaylandırılarak genel bir giriş yapılmış, araştırmanın kuramsal temelleri açıklanmıştır. Bu bölümde, araştırmanın çerçevesi oluşturularak, okuyucuya araştırmanın kapsamı ve yöntemsel yapısı sunulmuştur.

İkinci bölümde, divan türünün hem edebiyat hem de müzik açısından kavramsal analizi yapılmıştır. Divan ayaklarının halk müziği içindeki yeri, literatürdeki tanımlar ve tarihsel gelişim bağlamında incelenmiştir. Bu bölümde elde edilen bilgiler, araştırmanın temel teorik dayanaklarını oluşturmuş ve daha sonraki bölümlerde yapılacak incelemelere zemin hazırlamıştır.

Üçüncü bölümde, Türkiye'nin farklı yörelerinde icra edilen divan ayaklarının yöresel özellikleri ve bağlama tavırları üzerine ayrıntılı bir inceleme yapılmıştır. Türk halk müziği eserleri arasında yer alan divan ayaklarının Trt nota arşivlerindeki versiyonları incelenerek, notalardaki çalma teknikleri ve yöresel farklılıklar belirlenmiştir. Ayrıca, kaynak kişilere dayalı olarak, yazılı olmayan halk müziği repertuarındaki eserlerin çalma teknikleri notaya alınarak incelenmiştir. Bu analizler, divan ayaklarının müzikal ve teknik zenginliğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Son bölümde ise, elde edilen bulgular doğrultusunda divan ayaklarının icra teknikleri üzerine sonuçlar derinlemesine değerlendirilmiş ve çeşitli öneriler sunulmuştur. Bu öneriler divanların çalma tekniklerinin gelecek nesillere aktarılması ve bağlama icrası üzerine yapılacak yeni çalışmalarda katkı sağlaması bağlamında bir rehber niteliğindedir. Çalışmanın sonuçları, bağlama icrasına ve halk müziği repertuarına yönelik katkılar sunarak, divan ayaklarının geleneksel halk müziği içindeki önemini vurgulamaktadır.



A STUDY ON THE INTERPRETATION OF DIVAN FEET WITH BAĞLAMA IN TURKISH FOLK MUSIC

SUMMARY

The primary objective of this study is to examine the influence of divan ayakları (divan modes) on bağlama (a traditional Turkish string instrument) performance techniques in various geographical regions of Turkey and to identify the differences between these techniques. As part of Turkey's rich musical heritage, divan ayakları vary depending on the geographical and cultural characteristics of the regions in which they are performed. In this context, the concept of divan has been analyzed in relation to Turkish folk music, and the performance techniques and nuances used in bağlama have been explored in detail.

In the first section of the study, the aims, methods, and limitations of the research are elaborated upon, providing a general introduction and outlining the theoretical framework of the research. This section establishes the overall structure of the study and presents the methodological foundation to the reader.

The second section presents a conceptual analysis of the divan form from both a literary and musical perspective. While the place of divan in literature is examined, the types and characteristics of divan within the context of music are also discussed. The findings from this section lay the groundwork for the detailed analyses that follow in subsequent sections.

In the third section, an in-depth examination of the regional characteristics of divan ayakları and performance styles in different parts of Turkey is conducted. By analyzing the versions of divan ayakları found in the TRT musical archives of Turkish folk music, the variations in performance techniques and regional differences are identified. Additionally, the performance techniques of non-notated pieces commonly performed in the folk music repertoire have been transcribed and documented based on interviews with key informants. These analyses aim to highlight the musical and technical richness of divan ayakları.

In the final section, the results of these analyses are thoroughly evaluated, and various recommendations are offered in light of the findings. These recommendations include suggestions for preserving the performance techniques of divan ayakları and the importance of future studies on the performance of bağlama. The results of this study contribute to the understanding of bağlama performance and Turkish folk music repertoire, emphasizing the significance of divan ayakları in traditional music.



1. GİRİŞ

Tarih boyunca "divan" adı verilen eserlerin, halk edebiyatındaki bazı şiir türleriyle benzer özellikler taşıdığı söylenebilir; bu nedenle, divan şiiri ile halk şiiri arasında keskin bir ayrım olmadığı düşünülebilir. Levent Öztürk'e göre halk edebiyatında yer alan "divan" türünü incelemenin, divan şiirini anlamaya katkı sağlayabileceğini değerlendirmiştir. Halk edebiyatındaki divan türü, aruz ölçüsünün "fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbı veya 4+4+4+3 hece ölçüsüyle yazılan bir şiir formudur. Ayrıca, hem halk edebiyatında hem de divan edebiyatında şairlerin şiirlerini bir araya getirdikleri eserlere de "divan" adı verilir. Halk edebiyatındaki divan şiirleri, yapısal olarak Süleyman Şenel'e göre, gazel formuna yakın özellikler taşımaktadır (Şenel, 1992, s. 77).

Tarihsel gelişim sürecinde halk şairleri, genellikle şiirlerini saz eşliğinde seslendirmiş ve bu şiirlerde belirgin bir müzikal yapı öne çıkmıştır. Saz olmaksızın seslendirilen şiirlerin ise daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu durum, divan türünün halk şiiri türleri arasında yer alabileceğini ve âşıklar tarafından saz eşliğinde icra edildiğini düşündürmektedir. Ahmet Talât Onay, halk şiirinde yalnızca şekil ve tür açısından yapılan sınıflandırmaların yetersiz kalabileceğini, aynı zamanda "tegani" yani müzikal unsurların da dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir.

"O halde divân denilen türün öncelikle bir halk şiiri türü olduğu ve âşıklar tarafından saz eşliğinde söylendiği sonucunu çıkarabiliriz (Levent, 2015, s. 23).

Divan, halk müziğinde uzun havanın bir alt türü olarak, serbest ölçüyle okunan bir yapıya sahiptir. Bu tür eserler, halk edebiyatında "divânî" olarak da anılmaktadır. Bir eserin divan olarak kabul edilmesi için yalnızca divan şiirlerinde kullanılan aruz ölçüsüyle bestelenmiş olması yeterli değildir; eserin melodik yapısının da divan türünün özelliklerini yansıtmaması gerekmektedir.

Talat Onay, Hikmet Dizdaroğlu gibi araştırmacılar divanların tek bir melodiyle icra edildiğini ve farklı sözlerle bu melodinin kullanıldığını iddia etmektedir (Çobanoğlu, 2000).

Bu yaklaşım doğru kabul edilirse, divanlar yalnızca besteleme tekniği açısından değil, müzikal form olarak da farklı bir yapıda değerlendirilmelidir. Ancak, eserler incelendiğinde, divanların tek bir beste ile sınırlı kalmayıp, bir tür olarak icra edildikleri görülmektedir. Harput yöresinde, bazı eserlerde belirli bir ezgiyle farklı sözlerin okunduğu örneklerle rastlanabilmektedir. Bu durum, yörenin müzikal ve şiirsel olarak nasıl bir etkileşim içinde olduğunu ve divan türünün yöresel farklılıklarla nasıl

şekillendiğini göstermektedir. Türk halk müziğinde divan ayaklarının incelenmesi, yöresel müzik kültürlerinin bu tür üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

1.1. Tezin Amacı ve Problemi

Bu tezin temel amacı, Türk halk müziğinde divan ayaklarının bağlama ile yorumlanışını, özelliklerini ve icra tekniklerini incelemektir. Divan ayaklarının halk müziğindeki yerini hem teorik hem de pratik açılardan ele alan bu çalışma, müzikal formun yörelere göre farklılık gösteren yapısını ve yöresel icra tekniklerini anlamaya odaklanmaktadır. Tez, divan ayaklarının müzikal yapısının, bu yapıların yöresel düzeyde nasıl şekillendiğinin ve icra tekniklerinin nasıl iç içe geçtiğinin derinlemesine incelenmesi yoluyla halk müziği literatürüne özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın temel sorusu, Türkiye'nin farklı yörelerinde divan ayaklarının nasıl icra edildiği ve bu icralar arasında hangi teknik ve tavır farklılıklarının bulunduğu yöneliktir. Bu doğrultuda, divan ayaklarının melodik ve ritmik yapıları, çalım teknikleri ve icra tavırları detaylı bir biçimde ele alınarak yöresel etkiler ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, niteliksel ve niceliksel analiz yöntemlerinin bir arada kullanıldığı karma bir metodoloji ile yürütülmüştür.

İlk aşamada, divan ayaklarının tarihsel ve kavramsal temellerinin anlaşılması amacıyla geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılmış ve divan ayaklarının halk müziği içindeki yerini açıklayan teorik bir temel oluşturulmuştur.

İkinci aşamada, TRT nota arşivlerindeki Türk müziği eserleri incelenmiş ve divan ayaklarının icra teknikleri analiz edilmiştir. Bu süreçte, eserlerin müzikal yapıları, ritim özellikleri, melodik dizileri ve çalım teknikleri değerlendirilmiş; halk müziği repertuarındaki önemli eserlerin notaya alınarak belgelenmesi sağlanmıştır.

Üçüncü aşamada, yöresel icra farklılıklarını anlamak amacıyla kaynak kişilerin söylemleri, çalım teknikleri, bilimsel çalışmalar ve eserler ele alınmıştır. Bu bilgilerle yöresel müzik kültürlerine dair kapsamlı veriler elde edilmiş, performanslar notaya kaydedilerek analiz edilmiştir.

Bu üç aşamalı yaklaşım ile divan ayaklarının yöresel etkileşimi, farklılıkları, tarihsel gelişimi ve müzikal özelliklerinin ayrıntılı şekilde ortaya konulması sağlanmıştır.

1.3. Araştırmada Kullanılacak Eserler Listesi

Bu çalışmanın evrenini, Türkiye’de icra edilen divan ayaklarına dayalı müzik eserleri oluşturmaktadır. Araştırmada incelenecek örneklem ise, divan ayaklarının karakteristik özelliklerini yansıttığı düşünülen seçilmiş eserlerden oluşmaktadır. Bu eserlerin bazıları anonim, bazıları ise belirli kaynaklardan derlenmiş olup, divan ayaklarının yapısal ve melodik özelliklerini daha derinlemesine inceleyebilmek amacıyla seçilmiştir. Çalışma, bu eserlerin divan ayaklarının müzikal zenginliği ve yöresel farklılıklarını anlamaya katkı sağlayacağı düşüncesiyle tasarlanmıştır.

Araştırmada kullanılacak eserler ve notaları şunlardır:

- Konya Divan Ayağı
- Ankara Divan Ayağı
- Urfa Divan Ayağı
- Kayseri Divan Ayağı

Bu eserler, divan ayaklarının yöresel müzik kültürleri içindeki yerini ve icra tekniklerini daha iyi kavrayabilmek amacıyla analiz edilecektir.

1.4. Araştırmanın Temel Kabulleri

Bu araştırma, Türkiye’nin çeşitli yörelerinde icra edilen divan ayaklarını inceleyerek, bu yörelerdeki müzikal gelenekler ve çalım tekniklerindeki farklılıkları anlamayı amaçlamaktadır. Araştırmanın dayandığı temel kabuller şunlardır:

Divan Ayaklarının Temsil Yetisi: İncelenen divan ayakları eserlerinin, çalışmanın amacına uygun olarak her bir yörenin müzikal tavrını, bağlama icra tekniklerini ve geleneksel yapısını anlamak için yeterli veriyi sağladığı düşünülmektedir. Bu eserlerin, yöresel müzikal kimliği yansıttığı kabul edilmektedir.

Örneklemin Temsiliyet Gücü: Çalışmada ele alınan örneklem, Türkiye’nin farklı yörelerindeki divan ayaklarının icra tavırlarını ve teknik farklılıklarını kapsayacak şekilde seçilmiştir. Bu nedenle, örneklemde yer alan eserlerin divan ayaklarının genel özelliklerini yansıttığı değerlendirilmektedir.

Transkripsiyon ve İcra Tekniklerinin Doğruluğu: Ses ve video kayıtlarından yapılan transkripsiyonlarda notaya alınan çalım tekniklerinin, yöresel icra anlayışına uygun şekilde değerlendirildiği düşünülmektedir. Özellikle mızrap yönleri, sol el pozisyonları ve icra tavırları, kaynak kişilerin performansları ve kayıtlar temel alınarak analiz edilmiştir ve bu unsurların yöresel tavırları doğru bir şekilde yansıttığı varsayılmaktadır.

Bu kabuller, araştırmanın metodolojik çerçevesini belirleyerek, divan ayaklarının bağlama icrasındaki rolünü ve farklı yörelerdeki teknik varyasyonları daha net bir şekilde anlamaya katkı sağlamaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırları

Bu araştırma, belirli sınırlar ve odak noktaları dahilinde gerçekteştirilmiş olup, çalışmanın kapsamını ve yönelimlerini netleştirmek amacıyla aşağıdaki sınırlamalar belirlenmiştir:

- **Yöresel Sınırlar:** Araştırma, ağırlıklı olarak Konya, Ankara, Urfa ve Kayseri gibi Türkiye'nin belli başlı coğrafi bölgelerinde icra edilen divan ayaklarına odaklanmaktadır. Ancak, araştırmanın içeriğinde gerektiğinde diğerk bölgelere de referanslar yapılabilir. Dolayısıyla, ana odak noktası belirtilen bölgeler olsa da, Türkiye'nin farklı yörelerinden elde edilen veriler de araştırmaya katkı sağlayacak biçimde değerlendirilebilir.
- **Eser Seğimi:** Çalışmada analiz edilen eserler, divan ayaklarının karakteristik özelliklerini yansıtan ve icracıların performanslarına dayalı olarak yazıya geğirilmiş eserlerle sınırlıdır. Bu seğili eserler üzerinden analizler yapılmış olup, araştırmaya dahil edilmeyen diğerk divan ayağı eserleri ve notalar bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.
- **Çalım Teknikleri:** Araştırma kapsamında divan ayaklarının icrası, ses ve video kayıtları aracılığıyla incelenmiştir. Ancak, bazı teknik sınırlamalar nedeniyle video ve ses kayıtlarındaki eksiklikler, belirli çalım tekniklerinin tam anlamıyla belgelenmesini zorlaştırabilir. Ayrıca, araştırmada yalnızca belirli kaynak kişilerin ve icracıların teknikleri üzerinde durulmuş olup, tüm icracıların performansları bu çalışmanın sınırları dışındadır.
- **Zaman Sınırlamaları:** Çalışma, belirli bir dönemde yapılan kayıtlar ve o dönemin müzikal tavırlarını temel alarak gerçekteştirilmiştir. Dolayısıyla, bu zaman diliminin dışında kalan geğmiş veya gelecek dönemlerdeki icralar çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.
- **Metodolojik Sınırlamalar:** Araştırmada kullanılan yöntemler, literatür taraması ve seğili eserlerin analizlerine dayanmaktadır. Farklı metodolojik yaklaşımlar veya daha geniş bir veri seti kullanılarak yapılabilecek analizler, mevcut çalışmanın sınırlarını aşmaktadır.

Bu sınırlar, araştırmanın odaklandığı alanları ve ulaşılan sonuçların genel geğerliliğini belirleyerek, çalışmanın metodolojik çerçevesini netleştirmektedir.

2. EDEBİYAT VE MÜZİKTE DİVÂN TÜRÜNÜN TANIMI

2.1. Edebiyat Açısından

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte, kültürel yaşamın pek çok alanında olduğu gibi edebiyat ve müzikte de önemli değişimler gözlemlenmiştir. Kur'an-ı Kerim'in Arapça oluşu, Türk diline önemli etkilerde bulunmuş ve edebiyatımızda köklü bir değişim sürecini tetiklemiştir. Bu dilsel değişimler, özellikle divan edebiyatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Divan edebiyatı, XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da İslam kültürünün etkisi altında, Arap ve İran edebiyatlarının tesirleriyle şekillenmiş ve Türklerin İslamiyeti kabulünden sonra gelişen bir İslami Türk edebiyatı olarak tanımlanabilir (Kutlu, Erverdi,Doğan, 1998).

Divan edebiyatı, kendine özgü bir estetik anlayışa, sanatsal bir dil kullanımına ve İslam dini ile tasavvufa dayalı bir düşünsel yapıya sahip, biçimci ve kuralcı bir Türk edebiyatı geleneğidir (Pala, 2005). Bu edebiyat türü, biçim ve içerik açısından belirgin özellikler barındırır ve edebiyatın çeşitli türlerinde somutlaşır. Divan edebiyatının temel özellikleri ve türleri şu şekilde sıralanabilir:

- **Şiirlerin "Divan" Adlı Kitaplarda Toplanması:** Divan edebiyatı, adını şairlerin şiirlerini topladıkları "Divan" adlı yazma kitaplardan alır. Bu eserler, şairlerin edebi ürünlerini bir araya getirerek, dönemin edebi mirasının korunmasına katkıda bulunmuştur.
- **Çeşitli İsimlerle Anılması:** Divan edebiyatı, aynı zamanda "yüksek zümre edebiyatı", "İslami Türk edebiyatı", "Saray edebiyatı", "Klasik Türk edebiyatı" ve "Eski Türk edebiyatı" gibi farklı isimlerle de anılır (Özkırımlı, 2004). Bu terimler, divan edebiyatının farklı boyutlarını ve toplumsal katmanlarla olan ilişkisini yansıtmaktadır.

Divan edebiyatı, içerik bakımından İslam dini ve tasavvuf ile yakından bağlantılıdır. Şiirlerde çoğunlukla aruz vezni ve belirli ölçüler kullanılırken, sanatlı dil ve sembolik anlatımlar ön plandadır. Tematik olarak, aşk, doğa, kahramanlık ve dini konular işlenir, bu da edebi eserlerin zengin anlam katmanlarıyla dolu olmasına yol açar.

Divan edebiyatının anlaşılması, tarihsel ve kültürel bir perspektifin yanı sıra, Türk toplumunun İslamiyet'e geçiş sürecini de kapsayan geniş bir inceleme alanı gerektirir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleriyle başlayan bu edebi gelişim, dil ve edebiyatın yanı sıra müzik gibi diğer sanat dallarında da kalıcı etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda, divan edebiyatı ve divan müziği, karşılıklı etkileşim içinde gelişen ve birbirini besleyen iki önemli kültürel miras olarak değerlendirilmektedir.

2.2. Müzik Açısından

Divan müziği, geleneksel Türk müziğinin önemli bir türü olup hem bestelenmesi hem de icrası belirli kurallara ve kalıplara dayanan bir yapıya sahiptir; ancak her zaman aynı aruz vezni ve hece ölçüsüne bağlı kalmayabilir ki, bu çeşitliliği dinlediğimiz eserlerde gözlemlemek mümkündür. Bu eserlerin bestelenme süreci, teknik zorlukların yanı sıra estetik unsurların da gözetildiği karmaşık bir süreç gerektirir. Divan eserleri çoğunlukla aruz vezninin "3 fâilâtün 1 fâilün" kalıbı ve 15 heceli şiirlerle bestelenir; bu yapı, divan eserlerinin sözlerine temel oluşturmaktadır.

Divan müziği, âşıklık geleneğinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir ve çoğunlukla kader, zamana itiraz ve toplumsal adaletsizlik gibi temaları işler. Divan türünün en eski örnekleri Azerbaycan ve Kars yöresi âşıklarına dayanmakta olup, 16. yüzyılda Âşık Gurbâni tarafından seslendirildiği bilinmektedir. Bu bilgi, divan müziğinin kökenlerinin geniş bir coğrafyaya yayıldığını ve derin bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir (Sakaoğlu, 2014).

Divan müziğinin bestelenmesi, geleneksel kurallar çerçevesinde yapılmaktadır. Ritim ve melodi kalıplarının yanı sıra, şiirsel yapı ve anlatım da bu müzik türünün önemli bileşenleri arasında yer alır.

Divan eserlerinin genellikle derin duygusal temalar etrafında şekillendiği ve kader, insanın acıları ile toplumsal eleştirilerin bu türde öne çıkan unsurlar olduğu söylenebilir. Divan müziğinin icrasında genellikle bağlama, ud, ney ve kanun gibi geleneksel Türk müziği enstrümanları kullanılır. Bu enstrümanlar, divan eserlerinin melodik yapısını ve ritmik akışını destekler, eserin duygusal ve estetik yapısını güçlendirir.

Divan bestelenirken, gazel veya bozlak gibi türlerde olduğu gibi, öncelikle ilgili yörenin ezgi havuzundan seçilen melodiler, yeni bir şiirsel yapıya uyarlanarak oluşturulmaktadır. Bu süreçte ezgiye çeşitli eklemeler ve varyasyonlar yapılarak, melodi zamanla anonimleşmektedir. Aynı ezgisel yapının, farklı şairler tarafından yazılmış şiirlerle icra edildiği de gözlemlenmiştir; Rıfat Dede ve Rasih Efendi'nin yazdığı şiirler, Süzme Çeşmin Gelmecin adlı eser örneğinde olduğu gibi, bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Divan müziği, klasik Türk müziği ile halk müziği arasında bir köprü işlevi görür. Bu müzik türü hem müzikal hem de edebi açıdan zengin bir yapıya sahiptir. Saz eşliğinde icra edilen divan eserleri, âşıklar ve müzisyenler arasında bir diyalog oluşturur. Bu diyalog hem müzikal hem de şiirsel açıdan derin bir etkileşim yaratır.

3. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE DİVAN AYAKLARININ BAĞLAMA İLE YORUMLANMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

3.1. Türk Halk Müziğinde Ayak Kavramı

Ayak kavramı, canlılar veya eşyalar için bir bütünün yere basan kısmını ifade eder. Türk halk müziğinde ise "ayak" terimi, daha özel bir anlam taşır ve çeşitli tanımlamalara sahiptir. Genel olarak, ayak, bir müzikal giriş veya hazırlık bölümüdür ve ana bölümden önce yer alır. Her formun ayağı kendine özgüdür ve bu bölüm, ana bölümün ses dizisini belirtir ve seyrini hazırlar. Ayak bölümleri genellikle ritimsizdir ve bir taksim (doğaçlama) niteliğinde olmamakla birlikte, kendisinden sonra gelen ana bölümün dizisine ve tavrına bağlıdır.

Türk Müziği ile uğraşan ve bu alanda araştırma yapan hemen herkesin kullandığı bir terim vardır. "Ayak". Çeşitli halk havalarının isimlerinin sonuna eklenerek, Türk Müziği sisteminde zaten var olan "makam" tabirinin karşılığı olarak kullanılmaktadır (Turhan, 1992, s. 207).

Mehmet Özbek'in belirttiği gibi, Türk müziği makam isimlerinin halk müziği çatısı altında kullanılmasına yönelik bir durum söz konusudur. Ancak "Garip ayağı, Kerem ayağı, Müstezat ayağı" gibi isimlerin makam adı olarak kullanılmasının doğru olmadığını savunmaktadır.

Özbek'in aksine, Tanrıkorur, "ayak" kavramının klasik Türk müziğindeki makamların karşılığı olarak kullanılmasının doğru olduğunu savunduğu gözlemlermiştir;

Yine bazı folklorcularımızca iddia edildiğinin aksine, halk müziğimiz de klâsik müziğimiz gibi makam esasına dayanır. Zira bu da aynı komalı ses sistemini kullanmanın tabii sonucudur. Yalnız halk sanatçısı makam yerine ayak'der (Tanrıkorur, 2019, s. 193).

Prof. Dr. Gültekin Oransay'a göre, "ayak" geleneksel sanat müziğimizdeki makam kavramının yerel müzikteki karşılığıdır. Güray Taptık ise, Türk müziğinde makam olarak bilinen kavramın halk müziğinde ayak veya dizi olarak adlandırıldığını belirtir. Yücel Paşmakçı, ayak terimini Türk sanat müziğindeki makam karşılığı olarak kullanır. Mustafa Hoşsu, ayakların makamsal bir özellik taşıdığını fakat Türk beste müziği makamlarına benzemekle birlikte tam anlamıyla bir makam olmadığını ifade eder. Nida Tüfekçi, Karstaki aşık makamlarının birer ayak olduğunu belirtirken, Mustafa Özgül hicaz karşılığı olarak garip ayağı, karcıgar karşılığı olarak kerem ayağı gibi terimlerle açıklamalarda bulunur. Şemsi Yastıman ise ayakların halk müziğindeki ezgilerin dizi yapısı olduğunu ve Türk sanat müziğindeki makam kavramına benzer bir anlam taşıdığını ifade eder (Turhan, 1992).

Bu konuya halk müziği açısından bakıldığında, Özbek, divan ayağının divan okumak için, özellikle divandan önce ve aralarda çalınmak üzere bestelenmiş belirli bir ezgi olduğunu belirtmiştir. Bu açıklamasıyla Özbek, hem "ayak" hem de "divan ayağı" kavramlarına açıklık getirmiştir (Turhan, 1992, s. 210).

Ayak, özellikle serbest ritimli vokal ezgilerin başında çalınan, giriş veya hazırlık niteliğinde, kısa süreli ve ritimli sözsüz ezgilerden oluşur. Bu ezgiler, ara melodilere benzer yapılarıyla belirli bir kalıp melodisi olarak değerlendirilmektedir. Şiirin kullanım yerine bağlı olarak başta, arada veya sonda yer alabilmektedir. Aruz ölçüsü ile oluşturulan ezgilerde ise ölçü, söz, ritim ve melodi akışının uyumlu bir bütünlük içinde olması dikkat çeken bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Aruz ölçüsüyle icra edilen türlerde vurgulu bir okuyuşun önemli olduğu düşünülmektedir; bu tarz, melodide belirli bir parçanın hissettirilmesi ve sözlerin buna göre gruplandırılması anlamını taşır. Aruz ölçülü ezgilerde, açık ve kapalı hecelerin vurgulanmasının da önemli bir özellik olduğu belirtilmektedir. Serbest ritimli ezgilerde ise bu tarz bir okuyuş, içsel bir ritim yaratarak ezginin dikkatle dinlendiğinde ölçülüymüş gibi algılanmasını sağlamaktadır.

Serbest ritimli ezgilerde bulunan iç ritim, ezgilere usullü bir karakter kazandırır ve ezgilerin genel yapısında ahenkli, parçalara dayalı bir yapı oluşturur. Ezgide, vurgulu okumanın yanı sıra, kelime gruplarını ayırarak okuma (bölümleme) da görülmektedir. Bu tür icralarda ölçü genellikle ikinci planda kalır ve dizinin uygun yerlerinde duraklamalar yapılır. Ancak kelime içindeki hecelerin bölünmemesine dikkat edilir. Aruz vezinli ezgilerdeki özelliklerin çoğu, Hakkı Çavuş'un sesinden alınmış Divan ve Müstes'ad gibi parçalarda da görülür. Bu parçalar, kendi içinde birbirinden farklı yapılar gösterir. Örneğin, Müstes'ad, "usullü" olup ayaktan sonra güfte ile devam eder ve tasavvufi temalar içerir (Şenel, 1997).

Bu ezgiler, ritimli vokal, enstrümantal veya oyunlu ezgilere hazırlık amacı taşır. Yöresel özellikler taşıyan serbest ritimli vokal melodilerin, farklı enstrümanlar tarafından sözsüz icra edildiği de görülür. Örneğin, keman ya da zurna ile bir bozlak türünün veya kemençe ile yol havasının seslendirilmesi gibi.

Serbest ritimli ezgilerde, vokal melodinin ritme bağlı kalarak ya da doğaçlama olarak icra edilmesi şeklinde iki farklı tarz bulunmaktadır. Çalgısal serbest ritimli ezgilerde ise vokal ezgilerin vurguları yer almakta, ritim çalgılarının eklenmesiyle ezgilerin yapısına farklı bir boyut kazandırılmaktadır. Ayak ezgileri, hafızada kalıcı, basit motiflerden oluşur. Halk arasında anonim unsurlar barındırdığı ve ezgi havuzundan yararlanarak çeşitli ayak motiflerinin yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

3.2. Türk Halk Müziğinde Tavır Kavramı

Halk müziğinde "tavır" kavramı, belirli bir yörenin müzikal üslubunu tanımlayan ve hem çalgısal hem de vokal icraları kapsayan bir terim olarak öne çıkar. Bağlama çalgısında sesler, tezene (mızrap) veya parmaklarla tellere dokunularak üretilir; bu dokunuşların, çalgıcının kültürel bağlamıyla birleşerek yöreye özgü bir tavır oluşturduğu düşünülmektedir. Ancak "tavır" yalnızca ritim veya tezene teknikleriyle sınırlı görülmemektedir; bir eserin tavrının, yörenin müzikal yapısı, ritmik özellikleri, kültürel etkileşimleri ve kullanılan enstrümanlar gibi çeşitli unsurlarla şekillendiği ifade edilir. Bu nedenle, aynı yörenin tüm müzik eserlerinin aynı tavra sahip olduğu düşüncesinden kaçınılması gerektiği savunulmaktadır.

Ritmik kalıpların tavır üzerindeki etkisi oldukça önemli görülmektedir. Kullanılan ritimler, eserin ait olduğu yörenin müzikal kimliğini tanımlayan temel unsurlar arasında sayılabilir. Bağlama icrasında ortaya çıkan müziğin, bölgenin geleneksel müzikal yapısını ve çalma tarzını yansıtarak yöresel tavrı oluşturduğu öne sürülmektedir. Emnalar (1998), Tavır kavramı üzerine yapısal olarak aşağıdaki gibi tanımlama yapmaktadır:

"Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin tavrı denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine, kısaca tavır diyeceğiz (Emnalar, 1998, s. 584)."

Bu tanımda, sağ elin tezene hareketleri ve sol elin parmak hareketlerinin, yöresel ritmik terimlerle ifade edildiği ve "takma," "çekme," "çarpma" gibi tekniklerle tanımlandığı belirtilmektedir. Ayrıca, iki elin uyumlu çalışmasının ve tavırların, standart bir icranın ötesinde bir performans gerektirdiği de vurgulanmıştır. Duygulu (2014), tavır kavramının çalma tarzı kadar söyleyiş biçimini de kapsadığını ve çoğunlukla yöresel "ağız" özelliklerini de içermesi gerektiğini ifade eder:

"Yöresel çalış ve söyleyiş biçimine verilen isim. Terim anlamı bakımından her ne kadar çalış ve söyleyişi bünyesinde barındırıyorsa da, söyleyiş tavrını tanımlamak için çoğunlukla "ağız" terimi kullanılır (Duygulu, 2014, s. 419)."

Bu açıklama, tavrın yalnızca çalma tekniği ile sınırlı kalmayıp, aynı zamanda yöreye özgü ağız yapısı, şive ve folklor gibi unsurları da içerdiğini gösterir. Bu bağlamda, doğru icra edilen bir eserin yörede yaşayanlar tarafından farklı algılanabileceği ve doğru kabul edilmeyebileceği ifade edilmektedir. Bu nedenle, yöreye hakimiyet sağlanabilmesi için kaynak kişilerle birebir iletişimin gerekliliğine işaret edilir. Duygulu ayrıca, yöresel tavrı belirleyen unsurlar arasında ezgilerin usul ve ritim özelliklerinden

melodik yapısına, sözel öğelerden kültürel öğelere kadar geniş bir yelpazeye işaret eder:

“Yörenin müzikal açıdan birbirinden ayıran özellikler de, tavır teriminin kapsamında yer alır. Ezgilerin usûl/ritim karakterleri melodik örgü biçimleri, sözel özellikleri hep yöresel tavrı belirleyen öğeler arasındadır (Duygulu, 2014, s. 420).”

Duygulu’nun açıklamalarından yola çıkarak, tavır kavramının her yörenin kendine özgü müzikal kimliğini ortaya koyan ve bu kimliği yansıtan bir kavram olduğu söylenebilir.

Arapça kökenli "tavr" kelimesi, Türk Dil Kurumu’na göre davranış ve tutum anlamlarını taşır. Ancak müzikal bağlamda "tavır", bir yörenin kültürel özelliklerinin yansıması olarak icra edilen müziğin karakteristik çalım tekniği ve söylem biçimi anlamında kullanılır. Bu kavramın, bir müzikal eseri veya çalgı tekniğini değil, aynı zamanda o müziğin ardında yatan kültürel ve sosyal dinamikleri de içerdiği düşünülmektedir. Yöresel müzik icralarına bakıldığında, coğrafi olarak birbirine yakın illerin müzik kültürlerinde belirgin benzerlikler görülmektedir. Örneğin, Konya, Ankara ve Urfa gibi şehirlerin halk müziği tavrılarının bu şehirlerin tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamlarından etkilenecek şekilde şekillendiği ifade edilir. Bu şehirlerin müzikal tavrılarının, kullanılan enstrümanlardan ritmik yapısına, melodik süslemelerden söyleyiş tarzlarına kadar geniş bir yelpazede farklılıklar ve benzerlikler gösterdiği belirtilir.

Bu bağlamda, tavır kavramı, müzikal ifadelerin yöresel ve yerel özellikler doğrultusunda nasıl şekillendiğini anlamak açısından önem taşır. Her bir bölgenin kültürel yapısı, tarihsel geçmişi ve sosyal dinamiklerinin o bölgenin müziğinde kendine özgü bir tavır yarattığı düşünülmektedir. Bu nedenle, müzikal tavır yalnızca bir icra tarzı değil, aynı zamanda bir kültürel mirasın ifadesi olarak da değerlendirilmektedir. Ekim’in (2002) görüşüne göre:

“Uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek yeni kümeler oluşturmak tavrın ilk aşamasını belirler (Ekim, 2002, s. 43).”

Ekim’in belirttiği gibi, nota değerlerini bölüp süresini uzatıp ya da kısaltarak belli kalıplar oluşturmanın, müzikte tavır kavramının temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Bu açıklama doğrultusunda, her bölgenin kendine özgü folklor özelliklerinden dolayı, o bölgeye ait eserler ve çalınan melodilerin yöresel kimlikle özdeşleştiği ifade edilir. Örneğin, bir yörenin melodisinin ritim unsurunun, tezene ile o ritmik kalıba uygun bir ses çıkararak icra edilmesinin, o yörenin müzikal tavrının gerçekleşmesi anlamına geldiği belirtilmektedir. Nota açısından bakıldığında, bir 4’lük notanın daha küçük notalara bölünerek parçanın genel yapısına uygun şekilde

çalınmasının tavrı kavramının oluşumunu desteklediği vurgulanır. Bu sürecin, müziğin icrasında yöresel özelliklerin yansımaları sağlayarak eserin karakteristik yapısını ortaya koyduğu öne sürülmektedir.

Yöresel tavrın diğer enstrümanlarla ilişkisi de bu süreçte oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin, Ege Bölgesi'nde çalınan davul ve zurna gibi enstrümanların çalım tekniklerini bağlama ile taklit edebilmek için bu enstrümanlara uygun ritim kalıplarının oluşturulması gerektiği belirtilir. Ancak, bu ritim kalıplarının gerçek anlamda yöresel tavrı olarak nitelendirilebilmesi için bölgenin müzikal karakterini yansıtmaları gerektiğine dikkat çekilir. Bu bağlamda tavrı kavramı, yalnızca teknik bir uygulama değil, aynı zamanda bölgenin müzik kültürünün bir ifadesi olarak değerlendirilir. Ekim (2002) bu konuda şu görüşleri dile getirir:

“Tavırlarla ilgili bir gerçek de şu an icra kurumlarında uygulanan müzik okullarında öğretilen bir kısım tavırların gerçekte olmayıp Yurttan Sesler Topluluğu'nun zorlama bir anlayışıyla gerçekleşmiş olduğudur. Örneğin Karadeniz yöresinde bağlama fazla kullanılan bir çalgı değildir. Tulum, Kemençe gibi çalgılar yörenin gerçek sazlarıdır. Karadeniz tavrının ortaya çıkması bu sazların çalınış biçiminin ve yörenin ritimsel anlayışının bağlamaya yansıtılmasıyla olmuştur. Bu uygulama; Trakya, Silifke ve Azeri tavırları için de geçerlidir (Ekim, 2002, s. 43).”

Ekim'in burada belirttiği üzere, her yöresel tavrın tam anlamıyla doğru kabul edilmemesi gerektiği anlaşılmaktadır. Yöresel tavrı ile kişisel tavrı arasındaki sınırların zaman zaman belirsizleşerek birbirine karışabildiği ifade edilir. Bu durumun, günümüzde birçok müzisyen ve icracı tarafından doğal karşılandığı ve kimi zaman bu kavramların aynı anlamda kullanıldığı belirtilir. Ancak bu yaklaşımın, geleneksel müzikteki özgünlük ve otantikliğin korunması açısından sorunlar yaratabileceği öne sürülmektedir. Mehmet Erenler, 2021 yılında “Ayın Sazı: Bağlama I Bağlamada Yöresel Tavırlar” programında bu duruma dikkat çekmiştir:

“Şimdi zamanımızda bazı çevrelere göre efendim diyorlar ki; Yozgat tezenesi diye bir tezene mi varmış, Kayseri tezenesi diye bir tezene mi varmış, zeybek tezenesi diye bir tezene mi varmış, Konya tezenesi diye tezenemi varmış? Maalesef günümüzde bazı çevreler bunları bu şekilde aktarmaya çalışıyorlar; Sevgili seyirciler bunlar tarihi gelişim içerisinde o yörede ki yaşayan insanların ortak duygu ve düşünceleri ortaya çıkmış özellikleri, icracı kişiler tarafından rahmetli Muzaffer Sarısözen Türk halk müziğinin “Yurttan Sesler Korosunu” TRT kurumunda görevlendirilerek özellikle dahi bir hoca dahi bir usta Konya türkülerini çalarken Konyalılarından Muzaffer Sarısözen hocaya, Allah rahmet eylesin sitem gelmiş o zaman tabi cep telefonu falan bir şeyler yok. Mektuplar filan haberleşme olayı var o şekilde. Sarı üzerine hocaya demişler ki olmuyor bizim türkülerimiz. Çalın çalınmıyor, doğru dürüst icra edilmiyor. Sarısözen hoca da birkaç defa demiş ki gelin bakalım siz buraya ben sizi bir dinleyim bakayım demiş. Muzaffer Sarısözen

Hoca demek yani TRT kurumu da Türkiye’de tek tabanca. Yani bu otorite öyle yani ol diyor oluyor, oluyor olmuyor dediği zaman kabul edilmez. Yani diyeceğim çok konular anlatılacak da zamanımız olmadığı için paylaşamıyorum. Affınıza sığınarak şimdi tabii Konya ekibi gelince çalmışlar Sarısözen Hoca tabii “Yurttan Sesler Korosundaki” sanatçılarda dinlemişler diyeceğim. Bu tavrı görünce şaşırmışlar. Kayserililer öyle Yozgatlılar öyle zeybek efe yöresi, zeybek yöresi öyle. Şimdi bunu sonradan böyle birtakım kişiler maalesef kendi becerilerine uymadığı için herhalde tatbik etmekte zorlandıkları için böyle bir takım uydurma laflar ileri sürüyorlar öyle bir şey yok! (Erenler 2021:Dakika: 23:20).”

Bir yörenin folklorüne (halk bilimine) dayalı olarak şekillendiği ve o yörenin kültürel ve müzikal özelliklerini yansıtan bir yapı olduğu ifade edilir. Bu yapının, bölgenin melodik zenginliği, tezene ve diğer icra teknikleriyle birlikte biçimlendiği belirtilmektedir. Bir eserin tavrını anlamak ve uygun şekilde icra edebilmek için eserin sözlerindeki ayrıntılar, hançere yapısı ve melodik süslemelerin dikkate alınması gerektiği öne sürülmektedir. Kalıp notalarının değerlerinin eserin duygusal ve anlam yüküne göre küçültülüp büyütülmesinin, bu sürecin bir parçası olduğu vurgulanmaktadır. Örneğin, Ege Bölgesi’nde çalınan bir türkünün tavrının, davul ve zurna gibi yerel enstrümanların çalım tekniklerinin bağlamada taklit edilmesiyle oluşturulabileceği belirtilir. Bu ritim kalıplarının ve melodik yapıların, eserin yöresel karakterini ortaya koyduğu ifade edilmektedir.

Ancak, bir yörenin müzikal kimliğini tam anlamıyla yansıtamayan ve kişisel yorumların ağır bastığı icraların, yöresel tavırdan uzaklaşmaya neden olabileceği düşünülmektedir. Bu durumun, geleneksel müzikteki özgün tavrıların zamanla kaybolmasına yol açabileceği vurgulanır. Sonuç olarak, tavrın korunması ve uygun şekilde icra edilmesinin, geleneksel müziğin sürdürülebilirliği açısından önemli olduğu ifade edilir. Yöresel tavrıların ve kişisel yorumların ayrıştırılarak, her birinin kendi bağlamında değerlendirilmesi ve icra edilmesinin, müziğin hem zenginliğini koruyacağı hem de geleceğe doğru bir miras olarak aktarılmasını sağlayacağı belirtilmektedir.

3.3. Türk Halk Müziğinde Divan Türü: Tanımlama ve Kaynaklar

Mahmut Ragıp Gazimihal, ülkemizin önemli müzikologlarından biri olarak, "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" adlı kitabında divânı uzun hava kategorisine değerlendirir ve bu türün genellikle saz eşliğinde icra edildiğini, performansın divân ayağı ile başladığını dile getirir. Gazimihal, divânın yapısını tarif ederken, uzun bir saz girişi ile başlayan, ardından iki kıtalık serbest bir söz ve tekrar bir ara nağme ile devam eden bir icradan bahseder. Divân ile koşma arasındaki farkları incelerken, Gazimihal, koşmanın belirli bir usulle ve güfteli bir bölüme sahip olduğunu dile getirir. Bu durum,

divân ile koşma arasındaki önemli bir farkı ortaya koyar. Divânlarda sözlü kısımlar tamamen serbest bir şekilde icra edilirken, koşmalarda sözlü kısımlar belli bir usul içinde söylenir. Bu özellik, halk müziğindeki divânlar ile sanat müziğindeki divânlar arasındaki farkı da açıkça gösterir. Sanat müziğindeki divânlarda, sözlü bölümler usul içinde icra edilir. Muzaffer Sarısözen'in "Türk Halk Musikisi Usulleri" adlı eserinde halk müziği, kırık havalar ve uzun havalar olarak iki ana gruba ayrılmış ve divân, uzun havalar arasında bozlâk, maya, garip, kerem ve hoyrat gibi türlerle birlikte değerlendirilmiştir (Öztürk, 2015).

Mehmet Özbek, "Türk Halk Müziği El Kitabı I: Terimler Sözlüğü" adlı eserinde, divânı şu şekilde tanımlıyor:

"Divân (IV) Halk müziğinde bir uzunhava türü. Divân biçimindeki şiirlerle söylenen çeşitli makamlarda olabilen bir bütün... Divân'ın iki türü vardır. Biri âşık biçemi olup geniş kitlelerin anladığı ve zevk aldığı, günümüzde yaygın olarak Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde canlılığını korumakta olan türdür. Bunların da kendi aralarında Yerli Divânisi, Osmanlı Divânisi, Yürük Divânı, Mereke Divânisi gibi çeşitleri vardır. Diğer divân türü ise, makam fikrine dayalı, klasik müzik biçemi olup geçmişten günümüze hep eğitim görmüş, kültürlü çevrelerin zevk ve anlayışına seslenen türdür. Bu tür, doğal olarak Urfa, Elazığ, Konya, Kastamonu, Erzurum vb. gibi geçmişte yönetim ve kültür merkezi görevi yapmış şehirlerde oluşup halkın da beğenisini kazanmıştır. Bu tür divânlar, klasik müziğimizin bugün unutulmuş olan birçok biçim ve türlerini az da olsa hâlâ yaşatmaktadırlar (Özbek, 2014)."

Yukarıda bahsettiğim âşık edebiyatındaki "divân" türünün iki farklı biçimini ele Özbek, ilk türde, âşık tarafından seçilen eserin aruzu "failatün failatün failatün failün" kalıbı veya 15'li hece ölçüsü ile yazılmasını doğru kabul etmektedir. Bu tür, klasik Türk müziği açıdan diğer türlerle benzerlik göstermektedir.

Âşık Şeref Taşlıova'nın "Manasız mantıksız sözü bilmenin faydası ne" dizesiyle başlayan Çıldır Divânisi, bu kategoriye örnek olarak sunulmaktadır ve Özbek'in "âşık biçemi" olarak adlandırdığı divân tanımına uygun bir model teşkil etmektedir (Öztürk, 2015, s. 47).

İkinci tür ise, birinci türden önemli farklılıklar arz etmektedir. Özellikle müzikal yapı olarak icrası zor, daha gelişkin ve özenli bir kompozisyon şeklinde bestelenmiş bir giriş sazıyla başlar. Bu başlangıca divân ayağı denir. Özbek'in örnek olarak verdiği divan ayağı örnekleri; Urfa divânı, Ankara divânı ve Konya divânı gibi örneklerdir. Özbek'in tanımı şu şekilde sürmektedir:

"... Divânlar pesten tize doğru aşama aşama yükselen bir yürüyüş gösterirler. Her aşama ezgi bakımından ayrı bir renk taşır ve ayrı bir tat verir. Her birinin ayrı ayrı adı vardır. Her divânın başında ve aşamaları arasında çalınmak üzere

Özbek'in tanımında geçen "pes seslerden tiz seslere" ifadesi, divan ayaklarının girişine dair önemli bir ipucu sunmaktadır. Bu tanım, divan ayaklarının müzikal yapısını anlamamıza yardımcı olan genel bir çerçeve çizmektedir. Divan ayaklarıyla ilgili genel bir değerlendirme yapıldığında, bu müzikal yapının farklı bölgelerde benzer bir şekilde kendini gösterdiği anlaşılmaktadır. Özellikle Ankara, Konya ve Urfa bölgelerindeki divan ayaklarına bakıldığında, Özbek'in belirttiği gibi pes seslerden başlayıp tiz seslere doğru ilerleyen bir yapının hakim olduğu görülmektedir. Bu durum, eserlerin başlangıcında genellikle La veya Re gibi pes seslerle başlayan melodilerin, eserlerin orta kısımlarında La ile Mi arasındaki sesler kullanılarak bir oktav tizleştiği şekilde devam ettiğini göstermektedir. Bu müzikal ilerleme, TRT notaları ve icracaların performansları incelendiğinde açıkça gözlemlenebilir.

Bu bulgular, divan ayaklarının geleneksel müzik yapısının bir parçası olarak pes-tiz ses ilişkisini güçlü bir şekilde vurguladığını ortaya koymaktadır. Aşağıda, yukarıda açıklanan müzikal yapıyı somut bir şekilde gözlemleyebilmeniz için Urfa, Ankara ve Konya divan ayaklarının örnek nota dizileri sunulmaktadır. Bu örnekler, divan ayaklarının pes seslerden tiz seslere doğru olan karakteristik ilerleyişini açıkça göstermektedir.



The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line.

14



Şekil 3.3. Konya Divan Ayağı Giriş Notaları



Şekil 3.4. Konya Divan Ayağı Tiz Bitiş Notaları



Şekil 3.5. Ankara Divan Ayağı Başlangıç Notası



Şekil 3.6. Ankara Divan Ayağı Tiz Notaları

Yukarıda, üç giriş ve üç son bölümlere ait örnekleri içeren üç eserin notaları sunulmaktadır. “Konya Divan Ayağı,” “Urfa Divan Ayağı” ve “Ankara Divan Ayağı” olarak adlandırılan bu eserlerin, divan edebiyatı ve müzik geleneklerinin derinlemesine bir ifadesi olarak, ilgili yörelerin kültürel ve sanatsal mirasını yansıttığı düşünülmektedir. Özbek’in bu eserler hakkındaki yorumuna göre, söz konusu eserlerin, divan müziğinin temel özelliklerini ve kurallarını yansıttığı ve tanımlara büyük ölçüde uygun olduğu değerlendirilmektedir.

Özellikle bu eserlerin giriş bölümlerine bakıldığında, başlangıç perdesinin etrafında şekillenen melodik yapı dikkat çekmektedir. Giriş bölümlerinde, divan ayaklarının pesten tize doğru ilerlemesi, eserin genel yapısını oluşturan temel bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu melodik ilerleyiş, sadece bir müzikal yapıdan ibaret olmayıp, aynı zamanda eserin dramatik ve duygusal ifadesini de güçlendirmektedir.

Başlangıç perdesinin 4. ve 5. perdeleri arasında dolaşılması, ardından bu seslerin bulunduğu oktavın yeden sesine kısa süreliğine temas ederek 2. oktavda devam etmesi, bu geleneksel ilerleyişin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, Özbek'in vurguladığı "divan ayaklarının pesten tize doğru ilerlemesi" söylemi, eserin analizinde açıklayıcı bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu melodik yapı, eserin bütününde hem bir çeşitlilik hem de bir tutarlılık sağlamakta, eserin dinleyiciye hem tanıdık hem de yenilikçi unsurlar sunarak müzikal bir bütünlük oluşturmaya katkıda bulunmaktadır. Karar sesi çevresindeki seslerin bir oktav yukarısında farklı bir melodik yapı oluşturup, daha sonra bu melodik yapının tekrar başlangıç oktavına dönerek eserin sonlandırılması, divan ayaklarının pesten tize doğru olan ilerlemesini somut bir şekilde ortaya koymaktadır. Salih Turhan, Kubilay Dökmetaş ve Mustafa Özgül'ün hazırladığı Notalarıyla Uzun Havalarımız adlı çalışmada, 'divan ayağı' konusu şu ifadelerle ele alınmıştır:

"Söz konusu bu divânlardan bazıları sözsüz enstrümantal saz eseri şeklinde de icra edilebilmektedir. Bu durumda eseri divân diye tanımlamak yanlış olacağından "Ayak" tabirini kullanmak gerekir. Örnek, "Şanlıurfa Divân Ayağı", "Konya Divân Ayağı" gibi. Genellikle halk musikişi repertuarına dahil Divânların ortak özellikleri: Başta ve aralarda usûllü-ritmik saz bölümleri vardır. Zemin, meyan, karar şeklinde ezgi seyri vardır. Erkek edalı olup, geniş ve gür sesle icrası daha etkilidir. Ezgisi sabit olmak kaydı ile güftede serbestiyet vardır, arzuya göre istenilen şairin şiiri (divân olmak kaydı ile) güfte olarak seçilebilir. İcrası ustalık gerektirir (Özgül, Turhan, ve Dökmetaş 1996:40)."

Kitapta tanımı verilen "divan ayağı" terimi, yöresel olarak özgün melodik yapılarla ilişkilendirilmiştir. Bu terimde özellikle şehir isimlerinin ön planda olması ve her bir şehrin kendine özgü özel ezgilere sahip olması dikkat çekicidir. "Divan ayağı," eserde sözlü kısma geçmeden önce çalınan, sözsüz motif veya müzikal cümlelerin adıdır. Bu motiflerin kendine has ritim kalıpları ve usulleri, eserin genel karakterine önemli bir katkıda bulunur. Bu eserlerin icrası, icracının teknik yeterliliğinin yüksek olmasını gerektirir. Kaynak kişilerden ve yazılı notalardan da anlaşılacağı üzere, divan ayaklarını doğru bir şekilde çalabilmek ustalık gerektirir. Divan ayağının icrası, genellikle uzun ve kompleks bir melodik yapıya sahiptir. Bu yapı, icracının yeteneğini sergileyebilmesi ve serbest çalım tekniğini ön plana çıkarabilmesi için bir fırsat sunar. Söz kısmına geçilmeden önce icracı, bu melodiye tam anlamıyla bitirmelidir.

Divan ayaklarının belli bir ritim ve usule dayalı olması, eserin notalara bağlı kalınarak icra edilmesini mümkün kılar. Ancak, icracı yeterlilik seviyesine bağlı olarak bu notaları doğaçlama tarzında zorlaştırabilir veya kolaylaştırabilir. Ek olarak, eserin sözlü kısmında da solistin, tıpkı icracı gibi, divanların söz bölümünü serbest bir üslupla

okuyabildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, divan ayağının hem melodik hem de sözlü icra bağlamında özgün bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

3.4. Türk Halk Müziğinde Divan Formlarının Repertuar İçindeki Yeri

Türk Halk Müziği (THM) repertuarında, sözlü ya da sözsüz birçok divan eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları, bu tez kapsamında ele alınan Ankara, Konya ve Urfa bölgelerine özgü divan ayaklarıyla ilişkilidir ve bu bölgelerde sözlü olarak icra edilmektedir. Halk müziği içerisinde icra edilen divan ayaklarının aruz veznine uymak zorunda olmaması, bu eserlerin âşıklık geleneğindeki divan türleriyle benzer şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, divan ayaklarının şiirleri farklı formlarda icra edilebilmekte ya da divan ayaklarının ardından, ilgili bölgeye ait farklı şiirler de bestelenerek okunabilmektedir.

“Yurdumuzun muhtelif yörelerinde yapılan halk musikisi derleme çalışmalarında Ankara, Malatya, Urfa, Kars, Amasya, Çankırı, Adıyaman, Konya, Trabzon, Tokat, Kayseri, Çorum, Rize, İstanbul, Artvin, Elazığ, Giresun, Sivas, Mardin, Kerkük, Muş, Yozgat, Gaziantep ve Kastamonu'dan altmış kadar divan örneği ele geçirilmiştir. Bu divanlar, genellikle aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezniyle veya 15'li hece vezniyle çalınıp söylenmektedir. Aruzun, "Mefâîlün Mefâîlün Feûlün" ve 11'li hece vezniyle okunan divan örnekleri de bu derlemelerde tespit edilmiştir. Ele geçen divanlar, genellikle gazel ve murabba tarzındadır. Muhammes, Müseddes, Murabba ve Ayaklı divan biçimlerinde, ezgili örnekler derlenememiştir (Şenel, 1992, s. 119).”

Bu çalışmada, Konya, Urfa, Ankara ve Kayseri yörelerine ait divan ayaklarının müzikal özellikleri, yöresel etkileşimleri, tavırları, güfteleri ve besteleri hakkında bilgi sunulması amaçlanmaktadır.

3.4.1. Konya Divan Şiiri ve Notası

“Aşk u şevk ile kurulmuştur binâsı Konya'nın

Ol sebebdan bâd-u cennettir hevâsı Konya'nın

Hicrine mahbûbunu kılmış Muhayyer âşiki

Dâvet etmiş dostuna olmuş hevâsı Konya'nın

Hor gezer âdemleri ammâ velî irfân olur

Hâfızı gâyet cerî, âlimleri ummân olur

Hâsılı bir katre âbın nûş iden arslan olur

Gâliba toprağının bu iktizâsı Konya'nın

Bülbül elhân eylemez bu beldede vakt-i seher

Zikri Mevlâna'ya mâni olmuş ol murgû meğer

Heft-i kişverde hezâr âşıkları yâ Hû çeker

Zümre-i nâdân değildir müptelâsı Konya'nın

Kış olunca donanır ahabla vahdethâneler

Kurulur aşk pazarı mâmur olur kâşâneler

Şem'i aşk içre yanar pervâz ider pervâneler

Yaz olunca var Merâm üzre sefâsı Konya'nın (Öztürk, 2015, ss. 100-101)."

Âşık Şem tarafından 15'li hece ölçüsüyle yazılmış 4 kıtadan olan Konya Divanı eseri, Türk halk edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu eser, ayaklı kısmın çalınmasından sonra icra edilen serbest şiir veya melodik yapı olarak dikkat çeker. Şiirin yapısında aruz ölçüsü kullanılmamış olup, geleneksel Türk halk şiirinin hece ölçüsüyle yazılmış örneklerinden biridir. Konya Divanı gibi eserlerde, ayaklı kısmın icrasından sonra, şiirin serbest bir üslupla okunması yaygın bir uygulamadır.

Bu tür şiirlerde, ayak kısmının icrasını takiben başka şiirlerin okunması da mümkündür. Bu durum, halk şiirinin sözlü gelenek içinde esneklik kazandığını ve doğaçlama unsurlarını barındırdığını göstermektedir. Ayrıca, bu tür eserler, icra edildiği bağlama göre farklı şiirlerin veya melodik yapıların okunmasına da imkân tanır; bu da halk şiirinin canlı ve dinamik yapısının bir göstergesidir. Dolayısıyla, Konya Divanı gibi eserler, hem geleneksel Türk şiirinin hem de müziğinin özgün örnekleri arasında yer alır ve bu eserlerin incelenmesi, Türk halk edebiyatının çeşitli yönlerinin anlaşılmasına katkı sağlar.

KONYA DİVÂNİ
AŞK-U ŞEVK İLE KURULMUŞTUR BİNASI KONYA'NIN

GÜFTE: KONYA'LI AŞIK ŞEMİ
NOTAYA ALAN: LEVENT ÖZTÜRK

KAYNAK: NURİ CENNET

SERBEST

Aman a ma n a man aşk u şevk i le ku rul muş tur

bi na sı Kon ya nin Ol se beb ten bâ du cân net

ti r he va sı Kon ya nin hic ri ne mah bu bu nu kıl mış

mu hay yer â şı ki da ve tet miş dos tu nu da

ol muş he va sı Ko n ya nin

Şekil 3.7. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 1. Sayfa (Levent 2015:224)

SERBEST

A man a ma n a man

hor ge zer â dem le ri am ma ve li ir fa no lur

Hâ fi zi gâ yet ce ri â lim lo ri um ma no lur

hâ sı li bir kat re â bin nû ş i den as la n o lur

Ga li ba top ra ğı nin bu lk tı za sı Ko n ya nin

SERBEST

A man a ma n a man

Şekil 3.8. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 2. Sayfa (Öztürk, 2015, s. 225)

böl böl el han ey le mez bu bel de de vak tı se her zıkr i Merv lā na ya ma ni

ol muş ol mur gu me ğer hef ti kiş ver de he zār ā şık la rı yā Hû ç e ker

Züm re i nā dan de ğil dır mûp ta lā sı Ko n ya nın

SAZ

A man a ma n a man kiş o lun ca do na nır ah bab la

vah det hā ne ler ku ru lur aşk pa za rı mağ mu ro lur kâ şā ne ler

Şem i aşk lı re ya nar per vaz i der per vā ne ler

Ya z o lun ca var Me ra mûz re se fā sı Ko n ya nın

Şekil 3.9. Konya Divan Ayağı Sözlü Notasyon 3. Sayfa (Levent, 2015, s. 226)

3.4.2. Urfa Divanı Şiiri ve Notası

Âsafın miktarını bilmez Süleyman olmayan

Bilmez insan kadrini âlemde insan olmayan

Zülfüne dil vermeyen bilmez gönül ahvalını

Anlamaz hâl-i perişanı perişan olmayan

Rızkına kani olan gerduna minnet eylemez

Âlemin sultanıdır muhtacı Sultan olmayan

Kim ki korkmaz Hüdâdan, ondan korkar erbab-ı kul

Her ne isterse yapar Hak'dan herasan olmayan

İtiraz eylerse bir nâdan Ziya hâmuş olur

Çünkü bilmez kadr-i güftârı sühandan olmayan (Öztürk 2015:103-104)

Ziya Paşa'ya ait olan eser, Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan 15'li hece ölçüsüyle kaleme alınmış ve toplamda beş kıtadan oluşmaktadır. Eserin icrası, belirli bir ayağın çalınmasının ardından serbest melodik bir yapıyla gerçekleştirilir. Ancak, eserin icrasına ilişkin farklı görüşler mevcuttur. Bazı kaynaklar, eserin bir şiir olarak değerlendirildiğini ve melodik kısımlardan sonra okunduğunu belirtirken, diğer kaynaklar yalnızca bir veya iki kıtanın okunduğuna dair bilgiler sunmaktadır. Bu farklı görüşler, eserin icra biçimi ve yapısal özellikleri konusunda araştırmacılar arasında tam bir uzlaşmaya varılamadığını göstermektedir. Aşağıda, Mehmet Özbek'in icrasından alınan notada, eserin şiir bölümünün nerede okunduğu ve ayağın nerede çalındığı detaylı bir şekilde gözlemlenebilir. Ayrıca, Mahmut Güzelgöz'ün derlediği ve Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınan Urfa Divan Ayağı, giriş ayağından sonra serbest söz (uzun hava formunda) ve ardından gelen saz bölümü ile devam eden bir yapıya sahiptir.

Yöresi : *Şanlıurfa*
Kaynak: *Mahmut Güzelgöz*

Derleyen : *Mehmet Özbek*
Notalayan : *Muzaffer Sarısözen*

**ASAF'IN MİKTARINI
BİLMEZ SÜLEYMAN OLMAYAN**
(ŞANLIURFA DÎVÂNI)

36 

Asaf'ın miktarını bilmez Süleyman olmayan
Bilmez insan kadrini alemde insan olmayan ölürem



Zülfüne dil vermeyen bilmez güntül ahvalını
Ah... Anlamaz hâl-i perişanı perişan olmayan

Rızkına kani olan gerduna minnet eylemez

Şekil 3.10. Şanlıurfa Divan Ayağı Notası (Sözlü) (Levent, 2015, s. 208)

Yöresi : Şanlıurfa
Kaynak: Mahallî Topluluk

Makamı : Hüseyinî
Derleyen : Muzaffer Sarısözen
Notalayan: Muzaffer Sarısözen

**ASAF'IN MİKDARINI BİLMEZ
SÜLEYMAN OLMAYAN**
(ŞANLIURFA DİVANI)

♩ = 90

Serbest giriş:

Asaf'ın mikdarını bilmez Süleyman olmayan
Bilmez insan kadrini âlemde insan olmayan ölürem ey

NOT: Bu eserin ayak ezgisinin derleme ve notası merhum Muzaffer Sarısözen'e aittir. Ancak buradaki güfteye göre düzenlenip icra ediliş şekli Mehmet Özbek'e aittir.

Şekil 3.11. Şanlıurfa Divan Ayağı Notası (Sözlü) 2. Sayfa (Levent, 2015, s. 209)

3.4.3. Ankara Divan Şiiri ve Notası

Asâlet bir altın idi pul oldu

Türlü türlü bedenlere çul oldu

Îmânın yolu keseden geçeli

Kimi pula kimi kula kul oldu

Kim biliyor ilim ile irfânı

Hamiiyeti vicdânı vatânı

Sensin herkeslerin beyi sultânı

Kimi pula kimi kula kul oldu (Öztürk, 2015, s. 107)

Yağcıoğlu Fehmi Efe'den derlenen bu şiir, Ankara yöresine ait bir eser olup, Rifat Balaban tarafından kayda alınmıştır. Eser, 11'li hece ölçüsüyle yazılmış iki kıtadan oluşmaktadır. Bu şiir, bazı müzikologlar tarafından "kalenderi" olarak nitelendirilmektedir. Ancak, eser aruz vezni ile yazılmış olsaydı, mef'ûlü mefâilü mefâilü feûlün kalıbının kullanılması gerekirdi. Bununla birlikte, eserin halk müziği kapsamında değerlendirilmesi nedeniyle aruz vezni tercih edilmemiştir.

Mehmet Özbek, "kalenderi" türünü genellikle saba makamına benzetmektedir. Gerçekten de eserin melodik yapısı incelendiğinde, saba makamının izlerine rastlanmaktadır. Bu bağlamda, eserin "kalenderi" türüyle ilişkilendirilmesi, saba makamının eser üzerindeki etkisini açıklamaktadır. Ancak, diğer Ankara yöresine ait divan ayakları, belirli bir makam kalıbına bağlılık göstermemektedir.

Eserin notası incelendiğinde, uzun bir giriş melodisinin varlığı dikkat çekmektedir. Bu melodi, Ankara yöresine özgü izler taşımakta ve eserde bir nebze de olsa oyun havası formunun etkileri gözlemlenmektedir. Melodik yapının aksine, eserin sözleri ise serbest uzun hava türüne uygun bir şekilde icra edilmektedir. Bu durum, eserin hem melodik hem de lirik yapısı arasında dikkat çekici bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Asalet Bir Altın İdi (Ankara Divan Ayağı)

Derleyen: Rıfat Balaban
Kaynak Kişi: Yağcıoğlu Fehmi Efe



Şekil 3.12. Yağcıoğlu Fehmi Efe'den Alınan Ankara Divanı Notası (Sözlü) 1. Sayfa

A sa let bir al tın i di

Pu lo l du Tür lü tür lü

Be den le re cu lol du

İ ma nın yo lu ke se den ge ce li

Ki mi pu la ki mi ku la kul lol du ya rey

Kim bi li yor i lim le ir fa nı

ha mi ye ti vi - c da nı va ta

Nı

sen sin her kes le rin

Be yi sul ta nı ya rey

Şekil 3.13. Yağcıoğlu Fehmi Efe'den Alınan Ankara Divanı Notası (Sözlü) 2. Sayfa

3.4.4. Kayseri Divan Şiiri ve Notası

“(Amman amman)

Beyaz şarap içtim yeşil kaneden

Güzel seven murat alır dünyadan

(Ah) Gayseri'den Garaman'dan Gonya'dan

Aradım cihanı mislin bulunmaz

Beyler ey ey

(Amman amman)

Kemlik gelmez asilzadeden kaçma

Yardımcın Hüda'dır doğrudan şaşma

(Ah) Her yüze gülene sırrını açma

El yüzünden bir ziyana uğrarsın

Beyler ey ey (Beyaz Şarap İçtim”, 2024, a.yer 3782)”

Adnan Türköz'den alınmış olan Kayseri Divan Ayağı şiiri, 11'li hece ölçüsüyle yazılmış olup, kafiye düzeni aaab, cccd şeklindedir. Ancak, şiirdeki "-den, -dan" ve "-ma" eklerinin redif olması, eserin kafiye yapısı bakımından halk şiirinin divân türüne özgü nitelikleri tam anlamıyla taşımadığını göstermektedir. Bu durum, divan şiirinin klasik kafiye anlayışından farklı bir yaklaşım sergilendiğini ortaya koyar.

“Kerem ayakları ve diğer kerem ezgilerinin hepsi koşma tarzında, 6+5 duraklı ve 11 hecelidir. Kıt'alar dörtlülere dayanır ve a b a b, a b c b, a a a b biçimlerindedir (Şenel, 1992, s. 238).”

Eserin adında "ayak" kelimesi geçmediğinden, hem "Kandilli Kerem" hem de "Divan" olarak adlandırılması, eserin hem Klasik Türk Müziği hem de Halk Müziği açısından ortak bir şekilde ele alınmasına olanak tanımaktadır. Kerem ayağı olarak değerlendirdiğimizde, bazı müzikologlar bu durumu bir makam olarak kabul etmekte ve eserin uşşak, beyati, neva gibi makamları kapsadığını ileri sürmektedirler. Bu görüş, Kerem ayağının çeşitli makamsal özellikleri bir araya getiren zengin bir müzikal yapı sunduğu düşüncesini desteklemektedir.

KANDİLLİ KEREM DİVAN'I
(SÖZLÜ BÖLÜM)

Serbest

AM MA NAM MAN BE YAZ ŞA RA BIÇ TIM YE ŞİL KÂ NE DEN

GÜ ZEL SE VEN MU RA DA LIR DÜN YA DAN

AH

GAY SE Rİ DEN GA RA MAN DAN GON YA DA NA RA DİN O HA NI MİŞ LİN BU LUN MAZ

BEY LER EY YEY

AM MA NAM MAN KEM LİK GEL MEZ A SİL ZA DE DEN GAÇ MA

Şekil 3.14. Kandilli Kerem Divanı 1. Sayfa

KANDİLLİ KEREM DİVAN'I (SÖZLÜ BÖLÜM)

YAR DIM CİN HÜ DA DIR DOĞ RU DAN ŞAŞ MA

AH

HER YÜ ZE GÜ LE NE SİR RI Nİ AÇ MA

E Lİ YÜ ZÜN DEN BİR Zİ YA NA UĞ RAR SIN

BEY LE REY YEY

Şekil 3.15. Kandilli Kerem Divanı 2. Sayfa

"Kerem" veya "Kerem'den" tanımlamaları, daha çok okunacak ezginin güftesinin aşık Kerem'e ait olduğunu belli etmek içindir. Bu ezgiler, çoğu zaman bir halk hikayesine dayanabilir. Bununla birlikte, özellikle "Kerem" tanımlaması ile, "Kerem Ağzı" ve "Kerem Ayağından" deyimleri, kalıp melodinin bir tarz olarak kullanılmakla beraber, güftenin aşık Kerem'e ait olmadığı mesajını da taşır ve bu ezgilerden bir kısmı da, halk ağzı Kerem havalarını ifade eder. Bu çeşit ezgilerde halk hikayelerine dayanma düşünülmebilir (Şenel, 1992, s. 237)."

Ancak eserin adı ile makamı birbiriyle tam olarak uyuşmamaktadır. Aynı grup, hicaz makamına "garip ayağı" veya "garip makamı" dediği için, bu eserin hicaz makamında bestelenmiş olması nedeniyle, adının "Kandilli Kerem Divanı" yerine "Kandilli Garip Divanı" veya sadece "Garip Divanı" olması gerektiği savunulabilir. Ancak, eserin ismi ile makam örtüşmesi konusunda yapılan araştırmalarda, bu sorunun net bir cevabına rastlanmamıştır.

3.5. Sözlü ve Sözsüz Divan Ayakları Örnekleri Tablosu

TRT Repertuvarında yer alan ve kaynak kişilerden derlenen notaların bir listesini sunmaktadır. Divan ayağı türünde gerek sözlü gerekse sözsüz birçok eser mevcut olmasına TRT Repertuvarındaki divan ayağı eserlerinin sınırlı sayıda olduğunu göstermektedir. Divan ayağı, Türk halk müziğinde önemli bir tür olmasına karşın, repertuvarın genişliği açısından yeterince temsil edilmediği görülmektedir. Bunun nedenleri arasında, söz konusu eserlerin kayıt altına alınmasındaki zorluklar, derleme çalışmalarının sınırlı olması veya bu türün icra edilmesinin zamanla azalmış olması gibi faktörler yer alabilir.

Çizelge 3.1. Türk Halk Müziğinde Divan Formlarının Repertuar İçindeki Eserler

Bölge Adı	Eser Adı	Güfte	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan
Konya	Aşk-u Şevk İle Kurutulmuştur Binânı Konya'nın	Konya'lı Âşık Şem'i	Nuri Cennet	-	Levent Öztürk
Konya	Konya Divan Ayağı	-	Yöre Ekibi	Yücel Paşmakçı	Yücel Paşmakçı
Urfa	Urfa Divan Ayağı	-	Aziz Çekirge	Orhan Subay	Hamdi Özbay
Urfa	Asafın Miktarını Bilmez Süleyman Olmayan	Ziya Paşa	Mahmut Güzelgöz	Mehmet Özbek	Muzaffer Sarısözen
Urfa	Urfa Divan Ayağı	-	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Ankara	Ankara Divan Ayağı	-	Genç Osman	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi
Ankara	Asalet Bir Altın İdi	Yağcıoğlu Fehmi Efe	Yağcıoğlu Fehmi Efe	Rıfat Balaban	Yücel Paşmakçı

Çizelge 3.2. THM’de Divan Formlarının Repertuar İçindeki Eserler 2. Sayfa

Bölge Adı	Eser Adı	Güfte	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan
Mardin	Ağla Sen De Gözlerim	Sırrızâde Ali Rıza Bey	Anonim	Mustafa Geceyatmaz Ömer Faruk Gültaşlı	Mustafa Geceyatmaz Ömer Faruk Gültaşlı
Elazığ	Harput Divanı (Ben Şehid- I Badeyim)	Rıfat Dede	Enver Demirbağ	Vasfi akyol	Vasfi Akyol
Orta Anadolu	Yâr Ile Seyrâna Çıksam Ben De Bayram Günleri	Âşık Ömer	Ahmet Gazi Ayhan	Muzaffer Sarisözen	Muzaffer Sarisözen
Diyarbakır	Silmedin Göz Yaşını Aşkın İle Ağlayan	Anonim	Celâl Güzelses	Celâl Güzelses	Zülküf Altan
Diyarbakır	Büy-I Vahdet Almışam	Anonim	Celâl Güzelses	Celâl Güzelses	-
Kayseri / Bünyan	Kandilli Kerem Divanı	Anonim	Adnan Türköz	Adnan Ataman	Adnan Ataman
Adıyaman	Bir Peri Gördüm Oturmuş Küşe-I Meyhânede	Haydar Bilginer	Mehmet Kızılyaprak	Mustafa Aslan	Salih Turhan
Kerkük	Men Seni Seveli Neçe Gün Neçe Ay	Anonim	Abdulvahit Kuzeçioğlu	Mehmet Özbek	Mehmet Özbek
Gaziantep	Cerağ-I Vahdete Pervâne Oldum	Aydi Baba	Mustafa çinkılıç	Melih Duygulu	Melih Duygulu
Elazığ	Merhem Koyup Onarma Sinemde Kanlı Dağı	Fuzûlî	Enver Demirbağ	Muzaffer Ertürk	Salih Turhan

3.6. Türk Halk Müziğinde Tavır ve Üslup Etkileşimi ve İcraya Katkıları

Türk halk müziği, yüzyıllar boyunca Anadolu'nun kültürel zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtan en önemli ifade biçimlerinden biri olmuştur. Bu müzik türü, toplumun günlük yaşamından, inançlarından, tarihinden ve duygusal dünyasından izler taşır ve bu izler müziğin yapısında derin bir anlam bulur. Halk müziği icrasında öne çıkan iki önemli kavram olan tavır ve üslup, müziğin bireysel ve toplumsal boyutlarını anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir.

“Tavır, icracının müzik esnasında sergilediği kişisel stil ve teknikleri ifade eder. Her icracı, kendine özgü bir tavır geliştirir ve bu tavır, icranın özgünlüğünü ve bireyselliğini ortaya koyar. Tavır, sadece müzikal becerilerin bir yansıması değil, aynı zamanda icracının kültürel ve duygusal birikimlerinin de bir ifadesidir (Ayyıldız, 2020).”

Sinan Ayyıldız, tavrın özellikle süslemeler aracılığıyla şekillendiğini vurgular. Ona göre, süslemeler, müziğin melodik yapısını zenginleştirir ve icracının duygusal ifadelerini daha belirgin hale getirir. Bu süslemeler, halk müziğinin icra teknikleriyle harmanlanarak, icranın derinliğini ve duygusal etkisini artırır (Ayyıldız 2020).

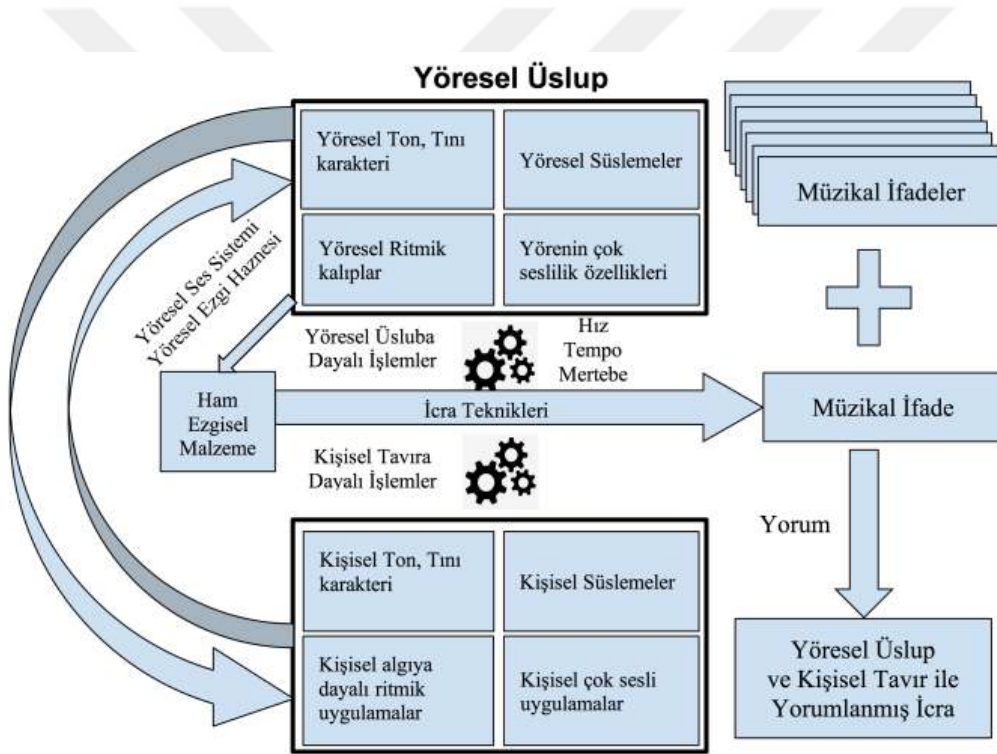
Üslup ise, tavrın bir adım ötesine geçerek, müziğin toplumsal ve yöre çerçevesinde nasıl yorumlandığını ifade eder. Üslup, belirli bir kültürel topluluk tarafından benimsenen ve nesilden nesile aktarılan müzikal özellikleri ve estetik değerleri yansıtır. Burcu Avcı Akbel, halk müziğinde üslup kavramının, zamanla değişen ve evrilen bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Bu değişim, halk müziğinin dinamik yapısının ve toplumsal etkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Avcı-Akbel, üslubun, toplumsal hafızayı ve kültürel mirası koruma işlevini üstlendiğini, bu nedenle halk müziğinde önemli bir yer tuttuğunu vurgular (Avcı Akbel, 2021).

Tavır ve üslup kavramları, halk müziğinin iki yüzü olarak düşünülebilir. Tavır, bireysel yaratıcılığı ve özgünlüğü öne çıkarırken, üslup, bu bireyselliğin belirli bir kültürel çerçevede nasıl şekillendiğini gösterir. Bir icracının tavrı, onun kişisel müzik anlayışını ve becerilerini yansıtırken, üslup, bu anlayışın toplumsal ve kültürel bağlamını oluşturur. Bu bağlamda, tavır ve üslup birbiriyle sürekli etkileşim halindedir; tavır, üslubun bireysel yorumunu temsil ederken, üslup da tavrın sınırlarını ve yönelimlerini belirler.

Türk halk müziğinde bu iki kavramın etkileşimi, müziğin zenginliğini ve derinliğini artırır. Tavır ve üslup, icranın hem bireysel hem de toplumsal yönlerini ortaya koyarak, müziğin çok boyutlu yapısını anlamamıza yardımcı olur.

Sinan Ayyıldız ve Burcu Avcı-Akbel'in çalışmalarında da görüldüğü gibi, bu kavramlar halk müziğinin estetik değerlerini ve kültürel mirasını koruma açısından hayati bir öneme sahiptir.

Sonuç olarak, tavır ve üslup kavramları, Türk halk müziğinin hem bireysel yaratıcılığını hem de toplumsal köklerini anlamak için vazgeçilmez bir çerçeve sunar. Bu kavramlar, halk müziğinin değişen ve evrilen doğasını, icracıların bireysel yetenekleriyle toplumsal geleneklerin nasıl harmanlandığını gösterir. Tavır, bireysel bir ifade biçimi olarak icracının özgünlüğünü ortaya koyarken, üslup, bu özgünlüğün toplumsal ve kültürel bir bağlama oturmasını sağlar. Bu nedenle, tavır ve üslup kavramları, halk müziğinin sadece bir müzikal ifade biçimi değil, aynı zamanda derin bir kültürel ve toplumsal anlatı aracı olduğunu ortaya koyar.



(Ayyıldız, 2020, s. 1294)

3.7. Konya, Ankara, Urfa ve Kayseri Yörelere Ait Tavrıların İcra Biçimleri

3.7.1. Konya Tavrı Müzikal Tarif

Konya yöresel tavrı, bölgenin müzik geleneğine dayalı olarak gelişmiş, bezekli ve ustalık gerektiren bir icra tekniğidir. Konya müziği, özellikle hızlı temposu ve ritmik yapısındaki zenginliklerle dikkat çeker. Tellerin hafifçe taranarak çırpma dediğimiz üçlü tezene bileşiminin atılması, ardından gelen üst tele taktırma ile tamamlanan bu

tavır, Konya'nın müzikal estetiğini ve zenginliğini yansıtır. Gökhan Ekim'in de vurguladığı gibi, bu tavır, Konya'nın kendine özgü müzik geleneğini ve bu geleneğin bağlamadaki yansımalarını gözler önüne serer (Ekim, 2002, s. 54).

Konya tavrının karakteristik özelliklerinden biri, müziğin hem melodik hem de ritmik yapısının ustalık gerektiren bir şekilde icra edilmesidir. Bu tavır, Konya'nın tarihi boyunca gelişen müzikal anlayışın bir yansıması olarak, bölgedeki müzik icrasının en ince ayrıntılarına kadar nüfuz etmiş bir geleneği temsil eder. Konya yöresel tavrı, müzikal icranın ritmik zenginlik ve melodik çeşitlilik açısından en üst düzeyde olduğu bir tavır olarak, bağlama repertuarında önemli bir yer tutar.

3.7.2. Ankara Tavrı Müzikal Tarif

Ankara yöresel tavrı, özellikle Orta Anadolu'nun türküleriyle özdeşleşmiş bir icra tekniğidir. Bu tavrıda, karar sesinin veya güçlü bir sesin ezgiden önce duyurulması, ardından gelen altan yapılan tezene vuruşlarıyla icra edilir. Bu vuruşların önemi, müziğin melodik yapısında bir derinlik ve güç yaratmasıdır. Yağcıoğlu Fehmi Efe, Genç Osman ve Bayram Aracı gibi ustalar, bu tavrı ustalıkla icra ederek yurt genelinde kabul görmesini sağlamışlardır. Gökhan Ekim'in çalışmasında da belirtildiği üzere, bu tür icra teknikleri, Ankara müzik geleneğinin ayırt edici özelliklerini ortaya koyar.(Ekim, 2002, s. 54)

Ankara tavrının diğer yöresel tavlardan farkı, belirli melodik kalıpların yanı sıra ritmik yapıların da ön planda tutulmasıdır. Bu tavrıda, iki tezene vuruşu ile önce çalınacak nota ve ardından karar veya güçlü sesin tekrar duyurulması, Orta Anadolu'nun karakteristik müzikal yapısını yansıtır. Bu özellik, Ankara'nın müzikal kimliğini belirleyen önemli bir unsurdur ve bu tavır, hem bölgenin kültürel zenginliğini hem de halk müziğine kattığı yenilikleri göstermesi açısından önemlidir.

3.7.3. Urfa Tavrı Müzikal Tarif

Urfa yöresel tavrı, Şanlıurfa'nın Osmannlı müziğiyle olan tarihi etkileşimlerinden beslenmiş, kendine özgü bir icra tarzıdır. Urfa'nın halk müziğinde görülen bu etkileşim, bölgenin Osmanlı döneminde Halep vilayetinin sancağı olması dolayısıyla Ortadoğu alemiyle sıkı ilişkiler kurması sonucu gelişmiştir. Urfa Divan Makamı gibi müzikal yapılar, bu etkileşimin en bariz örneklerindendir. Bu tavır, Urfa müziğinin, makam zenginliği ve ritmik çeşitlilik açısından nasıl zenginleştiğini ve Ortadoğu dünyasındaki izlerle nasıl şekillendiğini göstermektedir.

Salih Turhan, Şanlıurfa Halk Müziği adlı eserinde, Şanlıurfa müziğinin Arap müziği ile olan bu derin etkileşimini vurgulamış ve Urfa yöresel tavrının, özellikle Divan

Makamı gibi yapılarla, Arap müzik geleneğinin izlerini taşıdığını belirtmiştir (Akbiyık, Turhan, Kürkçüoğlu, Güzelgöz, & Dökmetaş, 1999, s. 40).

Urfa tavrı, özellikle uzun hava ve oyun havalarında kendini gösteren bir yapıya sahiptir. Bu tavırda kullanılan makamlar, bölgenin müzikal geleneğinin birer yansıması olarak, Osmanlı müziği ile olan etkileşimin izlerini taşır. Urfa'nın kendine has müzikal kimliğini oluşturan bu tavır, bölgenin kültürel mirasının müzik yoluyla aktarılmasında önemli bir rol oynar. Bu tavır, Şanlıurfa'nın halk müziğinde yer alan derinlik ve genişlikteki melodik yapıların yanı sıra ritmik desenlerin de zenginliğini gözler önüne serer.

3.7.4. Kayseri Tavrı Müzikal Tarif

Orta Anadolu bölgesinde yer alan Kayseri, coğrafi konumu itibarıyla bölgedeki diğer illerin müzik çeşitliliğinden zengin bir birikime sahiptir. Aynı zamanda, kendi yöresine özgü oldukça karakteristik bir müzik yapısı ve formu bulunmaktadır. Kayseri, özellikle Ankara ve Yozgat yörelerinden etkileşim almış ve bu etkileşim, halk müziği tavrına önemli katkılar sağlamıştır.

“Kayseri’li sanatçı Ahmet Gazi Ayhan’ın, Kayseri türkülerini, Kayseri’li Emmi’nin orijinal çalışmasından öğrenerek geliştirdiği bir tavidir. Bu tavırda, ilk göze çarpan şey, uzun süreli seslerin trilli çalınmasından önce ve sonra tezenenin dairesel hareketiyle, sessiz sürelerin üst veya orta telden dem alınarak çalınmasıdır (Ekim, 2002, s. 45).”

Kayseri tavrı, yöreye özgü bir icra tekniği olup, özellikle ikili aralıklarda yapılan triller, alt-üst vuruşlarla süslü ve eşlikli dairesel hareketlerle tanınır. Ancak Yücel Paşmakçı'nın belirttiği üzere, bu dairesel hareketler Kayseri tavrının belirlenmiş bir parçası değildir. Bu hareketler, zamanla usta icracılar tarafından sahne performansına görsellik katmak amacıyla eklenmiştir.

3.7.5. Çalım Teknikleri ve Müzikal Süslemeler

Yöresel farklılıkların yanı sıra, divan ayaklarının icrasında kullanılan çalım teknikleri ve müzikal süslemeler de dikkat çekicidir. Konya, Ankara ve Urfa bölgelerinin her biri, bağlamanın icrasında farklı teknikler kullanmakta ve bu teknikler, divan ayaklarının müzikal ifadesini doğrudan etkilemektedir. Konya bölgesinde, özellikle sazın tüm tellerini kullanarak zeybek tavrının üst tele takması şeklinde mızrap vuruşunun icra edilmesi yaygındır. Bu, divan ayaklarına daha geniş ve yankılı bir tını kazandırır.

Ankara bölgesinde ise, hızlı mızrap vuruşları ve ritmik süslemeler ön plana çıkar. Bu teknik, divan ayaklarına enerjik ve coşkulu bir karakter kazandırır. Ankara divan

ayağında, sağ elin mızrap kullanımı ve sol elin perdelere ve bağlama düzeni pozisyonuna hakimiyeti, icranın teknik seviyesini belirleyen en önemli unsurlardır. Ayrıca, bu bölgede icra edilen divan ayaklarında, süslemelerin ve geçişlerin oldukça hızlı ve karmaşık olması, icrayı teknik açıdan zorlayıcı hale getirmektedir. Giriş olarak yavaş başlayıp ardından ritik yapı değiştirip melodi hızlanmışçasına coşkulu çalmayı gerektiren bir icra sergilenmelidir.

Urfa bölgesinde ise, bağlamanın vokale eşlik eden rolü ön plandadır. Burada kullanılan çalım teknikleri, daha çok uzun hava geleneğine uygun olarak geliştirilmiş ve bu icralarda sesin hakimiyeti bağlamanın geri planda kalmasını sağlamıştır. Bu nedenle, Urfa divan ayaklarında, bağlamanın daha çok ritmik bir eşlik aracı olarak kullanılması söz konusudur. Bununla birlikte, melodik süslemeler ve tını zenginlikleri, bu icraların dramatik etkisini artırır. Urfa sıra gecelerinde genellikle kullanılan ritim kalıpları ve geleneksel icrada sanki oyun ekibi oynarcasına çalmak gereklidir. Keskin çalım teknikleri ve yüksek düzeyde çalım gerektiren eserler olduğu için özen gösterilerek çalınmalıdır.

3.7.6. İcra Tekniklerinin Nota İncelemeleri

Divan ayaklarının icra tekniklerinin nota üzerinden incelenmesi, yöresel farklılıkların ve teknik çeşitliliğin somut olarak ortaya konmasına olanak tanır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) arşivlerinde bulunan notalar, divan ayaklarının icrasında kullanılan tekniklerin belgelenmesi ve analiz edilmesi açısından önemli bir kaynaktır. Bu notalar, divan ayaklarının ritmik yapısını, süsleme tekniklerini ve melodi yapılarını ortaya koymaktadır.

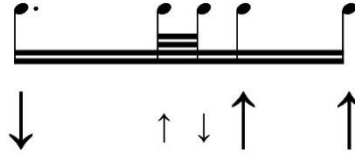
Özellikle Konya, Ankara ve Urfa divan ayaklarının notaları incelendiğinde, her bir bölgenin icra pratiğine özgü teknik detaylar belirgin bir şekilde ortaya çıkar. İlerleyen sayfalarda çalım teknikleri ve nota yazımlarına dair bilgiler bulabilirsiniz.

3.8. Konya, Ankara, Şanlıurfa ve Kayseri Divan Ayaklarının Yöresel Tavrılarının Biçimsel Özellikleri:

3.8.1. Konya Tavrı

Paşmakçı'ya göre, Konya tavrının ud sazından esinlenerek geliştiği ve zeybek tavrının etkilerini bağlama icrasına yansıtan bir karakter taşıdığı ifade edilmektedir. Bu tavrın kökeninde, davul ve zurna gibi yerel enstrümanların çalım tekniklerinden esinlenildiği de belirtilmektedir. Konya tavrının öne çıkan özelliklerinden biri, sürekli çırpma şeklindeki tezene vuruşlarının kesintisiz olarak sürmesidir. Bu özelliğin, bölgedeki müzikal icralarda yaygın şekilde görüldüğü söylenmektedir. Eserin bazı bölümlerinde

farklı tezene vuruşlarına rastlansa da, Konya tavrının karakteristik yönünün çırpma vuruşunun sürekliliği olduğu değerlendirilmektedir.



Şekil 3.17. Konya Tezenesi Sağ Bilek Tezene Vuruşu

Bağlamada sağ eli kullanan bir icracı için, sağ elin tezenesi sürekli aynı ritim kalıbını tekrar ederken, sol el bu ritim kalıbına uyum sağlayarak bir ahenk oluşturmalıdır. Sağ el ve sol elin uyum içinde, bir bütün olarak çalınması, tavrın doğru bir şekilde yansıtılmasını sağlar. Sadece sağ elin kusursuz çalımı yeterli değildir; sol elin katkısı da tavrın tamamlanmasında büyük bir öneme sahiptir. Konya tavrı, geçmişteki usta icracılar sayesinde günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu icracılar olmasaydı veya onların bilgi birikimi doğru bir şekilde aktarılmıyaydı, belki de bugün bu tavırdan haberdar olmayacaktık. Geçmişteki ustalardan Silileli İbrahim, Rıza Konyalı, Çobur Ahmet ve Mazhar Sakman gibi isimler, Konya tavrının gelişiminde ve günümüze taşınmasında önemli rol oynamışlardır. Bu ustalar aracılığıyla, bugün bu tezene kalıplarına Konya tavrı diyebiliyoruz. Mehmet Erenler'e göre Konya tavrı:

"Konya tavrı yani Konya tezenesi anlamında onun da kendine göre icra tekniği var. Bu icra tekniği içerisinde zaman zaman dolgu tezeneleri de kullanılır. Parmak rezonanslarıyla süslemelerle ilgili ama tavrı özellikle zeybek tezine benzer. Fakat bu çırpma yaptıktan sonra tezenemizi alttan üstele alttan takarak çekeriz. Yani şu örnek; (Tezene ile tavrı gösteriyor) Bunu hızlandırdığımız zaman ezgi'nin temposuna göre ritmik yapısına göre şu bilek saat gibi çalışmak zorunda. Neden saat gibi çalışmak zorunda? Sevgili seyirciler Konya'da biliyorsunuz bu ezgilerimize oyun ezgilerimiz var. Mesela bozkır ekibi vardır ki çok güzel oynarlar kaşıklarla. Aynen o ifadeyi tezenemizden yansıtmak zorundayız. Yani kaşıktan çıkan ses, çıkır, çıkır, çıkır, çıkır, çıkır, çıkır, çıkır, aynen onunla eş değer de saat gibi işlemek zorunda şu bilek çok önemli yani (Erenler 2021:Dakika: 25:35)."

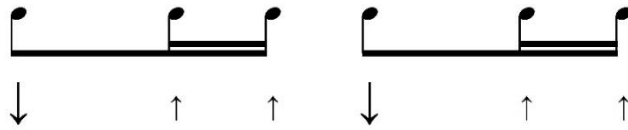
Teknik açıdan incelediğimizde, sağ el tezene vuruşu, Ekim'in ifadesine göre:

"Tellerin hafifçe taranıp, alt telde çarpma dediğimiz üçlü tezene birleşiminin atılmasından sonra gelen üst tele taktırımdan ibarettir (Ekim, 2002, s. 45)."

Bu tanım, Konya tavrının ritim kalıbının nasıl oluşturulduğunu ve sürekli varyasyonlu bir şekilde icra edilerek melodik yapının nasıl korunduğunu açıklar. Bu ritim kalıbının ahengi bozmadan devam ettirilmesi, tavrın doğru bir şekilde icra edilmesini sağlar. Konya tavrı, böylece bir ritim kalıbının varyasyonlarla süslenerek ve melodik yapının peşinden gidilerek icra edildiğinde, doğru bir tavrı sergilemiş olur.

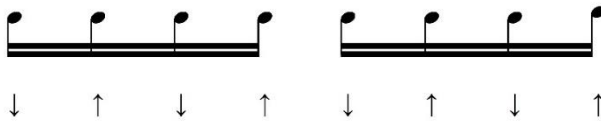
3.8.2. Ankara Tavrı

Ankara tavrı, aslında Orta Anadolu tavrının bir parçası olarak değerlendirilir ve çeşitli tezene kalıplarını bir araya getiren bir icra biçimini temsil eder. Halk müziğinde Ankara tavrını basitçe tarif etmek gerekirse, bir dördlük notanın bir adet sekizlik ve iki adet onaltılık notaya bölünmesiyle oluştuğu gözlemlenir. Bu tavrı, belirli bir akort düzenine sahip olsa dahi, karar sesinin "dem" sesi olarak belirlenmesi durumunda, her tonda icra edilebilecek bir yapı sunar. Ancak, bu icrayı sürdürebilmek için sürekli bir dem tutma ihtiyacı doğar ve bu nedenle bir boş tele ihtiyaç duyulabilir.



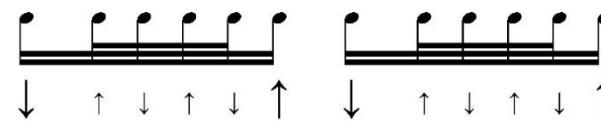
Şekil 3.18. Ankara Tavrı Temel Tezene Vuruşu

Tezene vuruşları açısından Ankara tavrına örnek vermek gerekirse; Re kararında bir bozuk düzen akordunda, bağlamada orta tele yukarıdan bir vuruş yapılır, ardından alt tele alttan vurulur ve tekrar orta tele takma uygulanır. Bu tarz bir vuruşa Ankara tavrı denir. Ankara yöresi, geçmişten günümüze önemli bağlama icracıları yetiştirmiştir. Bunlardan bazıları; Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Bayram Aracı'dır. Bu bölgede, oldukça çeşitli tezene kalıpları kullanılır. Ankara yöresine ait eserlerde ya da Orta Anadolu'nun başka yörelerinden gelen eserlerde, zeybek tavrı, Yozgat tavrı, Kayseri tavrı ve bazen Konya tavrı gibi farklı tavrıların etkileri görülebilir. Her ne kadar bu isimlerle adlandırmak tam olarak doğru kabul edilmese de, zamanla bu adlandırmalar kabul görmüş ve yaygınlaşmıştır.



Şekil 3.19. Ankara Tavrı Takma Tezene Uygulaması

Orta Anadolu tezenesi, bölgedeki illerin karakteristik müzikal özelliklerini yansıtan çeşitli nüanslar içerir. Ankara tavrı, genellikle uzun saplı bağlama ile icra edilir ve eserler, bağlama düzeni akorduyla çalınır. Ankara Divan Ayağı gibi eserler, genellikle bir oktav ses aralığını geçtiği için kısa saplı bağlamada çalımı zorlaştırabilir.



Şekil 3.20. Ankara Tavrı Kayseri Tezenesi Örnekleme

Orta Anadolu bölgesine ait müzik türleri arasında halaylar, seymen havaları, sinsin havaları, kaşık oyunları, peşrev ve divan ayakları gibi çeşitli örnekler bulunur. Şenel'e göre, Ankara havaları belirli bir sırayla icra edilir:

"Ankara ve civarında devamlı ve en çok kullanılan saz bağlama türleridir ("Bozuk", "Divan sazı", "Cura-Saz" ve "Bağlama"). Ayrıca en çok kullanılan "Bozuk düzen" akort sistemi dışında, bazı ezgilere özgü düzenler kullanılmaktadır. Bundaki maksat, ezgilerin melodik yapılarına ve tavırlarına daha uygun bir tını elde edebilmek, devamlı faal olan tonik ve güçlülerin pedal şeklinde homofonik tarzda katılmasıyla icraya bir tür çok seslilik duygusu ve ahenk kazandırmak, parmak pozisyonlarına, ezgi özelliklerine göre, değişik imkanları ekleyebilmektir. Misal olarak, "Divan ayakları", "Yandım şeker Oyun Havası", "Topal koşma", Derbeder divan ayağı (Ataman & Şenel, 2009, s. 123)."

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşıldığı üzere, Ankara tavrında dem sesi vurgusu, süreklilik ve aksak ritim kullanılmaması, belirli bir tezene kalıbının varlığını ve bu kalıpların düzenli bir şekilde icra edilmesini gerektirir. Yöreye özgü eserlerde sıkça karşılaşılan çekme, çarpma, takma ve aşırılama gibi tezene kalıplarının kullanımı, bu tavrın karakteristik özelliklerini oluşturur ve bu özellikler, icra edilen eserlerde açıkça gözlemlenebilir.

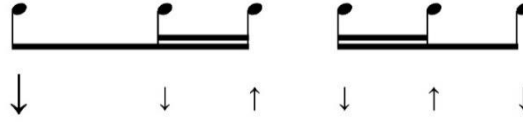
3.8.3. Şanlıurfa Tavrı

Şanlıurfa tavrının genel özellikleri, makam geleneğiyle icra edilmesi üzerine kuruludur. Bu makam geleneğinin ustalıkla icra edilmesi, müziğin doğru aktarımı açısından büyük önem taşır. Geleneksel olarak nesilden nesile aktarılan bu makamlar, büyük bir titizlikle ve ustalıkla sürdürülmelidir. Şanlıurfa'da makam geleneğini devam ettiren ve icra ortamlarında grup halinde saz çalanlara "takım" adı verilir. Her takımın bir usta ismi ve kurucusu vardır, icra sırasında bu isimlerle anılırlar. İcralara genellikle divan makamı ile başlanır ve ardından makama uygun olarak uzun hava ve gazel gibi eserlerle devam edilir.

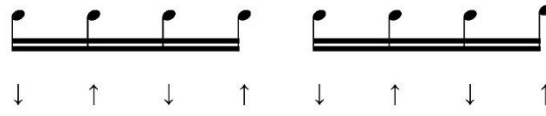
"Divan gezinti yapılır(sazlarla), divan açış yapılır, divan türküler söylenir. Divanın 1. Katı 2. Katı ve 3. Katı okunur (Kat, mertebe veya hane karşılığı kullanılmaktadır), Sonra İbrahimi gezinti yapılır (Gezinti: Enstrümantâl ritmik ezgidir) (Akbiyık vd., 1999, s. 40)."

Yukarıda belirtilen divan makamına dair bilgiler doğrultusunda, divan makamının aslında belirli bir dizi veya gam sınıflandırmasından ziyade bir icra yöntemi olarak öne çıktığı görülmektedir. Şanlıurfa müziği ise, Osmanlı'nın yönetim merkezi olduğu dönemde Halep gibi kültürel merkezler aracılığıyla Orta Doğu coğrafyasından etkilenmiş ve bu etkiler sayesinde makam zenginliği açısından dikkat çekici bir yapıya

kavuşmuştur. Bu zenginlik, Şanlıurfa'nın geleneksel müziğinde geniş bir makam yelpazesinin varlığına işaret etmektedir. Bulunduğu coğrafi konum itibarıyla Şanlıurfa'nın, çevre illerdeki makam çeşitliliği üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu düşünülmektedir. Bu makamlar arasında öne çıkanlardan biri ise Urfa Divan Makamı olarak bilinmektedir. Ud, kanun ve keman gibi enstrümanların bu müzikte önemli bir yer tuttuğu görülür. Ancak bağlama açısından değerlendirildiğinde, kaynak kişilerin ifadeleri ve icralar incelendiğinde, Urfa tavrına özgü belirgin bir kalıp, tezene vuruşu veya özel bir jargonun göze çarpmadığı ifade edilmektedir.



Şekil 3.21. Urfa Divan Ayağı Eserinden Örnek Ritim Kalıbı



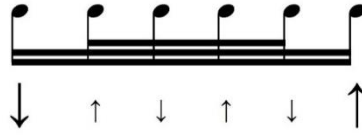
Şekil 3.22. Urfa Divan Ayağı Eserinden Örnek Ritim Kalıbı 2

Bu nedenle, genel anlamda icra edilen divan makamı açılışıyla bir eserin çalınmasına başlanır, ardından serbest bir giriş verilerek sözler okunur ve sonrasında eser yeniden devam edecek şekilde kurgulanır. Halk müziğinde sıklıkla kullanılan, bir adet sekizlik ve iki adet onaltılık kalıp ya da tam tersi, aynı zamanda dört adet onaltılık notalar şeklinde eserler analiz edilmektedir. Urfa divan ayağı, bağlama düzeni akorduyla çalınan eserler arasında yer almakta olup, nota başına tezene vuruşu ile nadiren de olsa zeybek tavrının uygulandığı görülmüştür.

3.8.4. Kayseri Tavrı

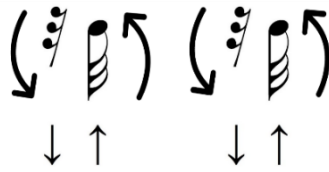
Kayseri tavrındaki tezene vuruşları çoğu zaman sürmeli tavrına benzetilir; fakat bu benzetme tam anlamıyla doğru değildir. Kayseri tavrında tril tekniği "kısıtlama" yöntemiyle uygulanır. Sol elde bir parmak sabit bir notaya basarken, diğer parmak üst sesi icra eder. Oysa sürmeli tavrında, sabit bir nota tutulurken üst nota çarpma yöntemiyle icra edilir ve sağ elde altlı-üstlü tezene vuruşları kullanılır. Ayrıca, Kayseri

tavrında tril son vuruşu yukarıdan biterken, Yozgat tavrında bu vuruş alttan biter. Bu fark, iki tavrı arasındaki belirgin bir ayırım oluşturur (Yener 2013:86).



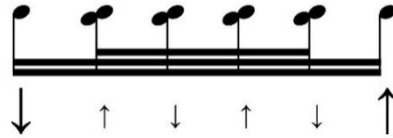
Şekil 3.23. Kayseri Tavrı Tezene Vuruşu

Yukarıda görüldüğü üzere, temel bir Kayseri tezenesi örneği sunulmaktadır. Kayseri tavrında taramalar, süslemeler, senkoplar ve bağlar bir arada kullanılarak, tril tekniği ön planda tutulur.



Şekil 3.24. Dairesel Tezene Vuruşunu Yansıtan Nota Kalıbı

Yukarıdaki görselde görüldüğü üzere, tezene vuruşu es ile başlayıp, bu es vuruşunun ardından gelen nota ile birlikte icra edildiğinde dairesel tezene vuruşunun olduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 3.25. Kıstırma Hareketi Nota Görseli

3.9. Divan Ayaklarının Eser Analizleri

3.9.1. Konya Divan Ayağı

Aşağıda, TRT Repertuarı'nda 23 numaralı eser olarak yer alan Konya Divan Ayağı Eseri, trt nota kaydına sadık kalınarak aktarılmıştır. Eserin sonraki aşamaları ise kısım kısım analiz edilerek detaylı bir şekilde değerlendirilecektir.

Konya Divan Ayağı

Derleyen: Yücel Paşmakçı
Repertuar No: 23



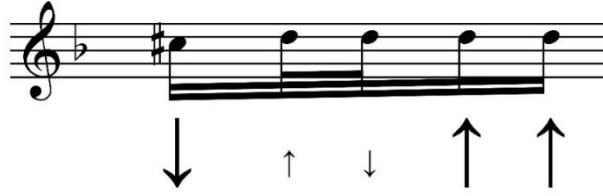
Şekil 3.26. Konya Divan Ayağı Trt Notası

Yukarıdaki Trt Konya Divan Ayağı notası, oldukça basit bir şekilde yazılmıştır, bu da yalnızca tavrı bilgisine sahip olan icracıların eserin tam anlamıyla nasıl çalınacağını anlayıp icra edebilmesine olanak tanımaktadır. Tavrı bilgisi olmayan kişiler için bu notayı çalmak zorlayıcı olabilir ve eserin özünü tam olarak yansıtamayabilirler. Aşağıda, tavrı yansıtmayan veya basit yazılmış bölümler nota üzerinde gösterilecektir.



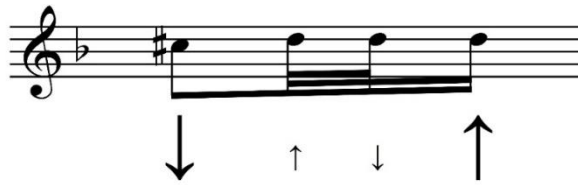
Şekil 3.27. Konya Divan Ayağı 1. Ölçü

Yukarıda, iki sekizlik nota olarak başlayan eserde, Do# ve Re notaları basit iki sekizlik nota şeklinde yazılmıştır. Ancak, tavır açısından değerlendirildiğinde, bu iki sekizlik nota aslında birçok nota ve değeri içeren daha karmaşık bir yapıya karşılık gelmektedir. Aşağıda, Do# ve Re notalarının tavır açısından karşılığı gösterilmiştir.



Şekil 3.28. Konya Tavrı Tezene Vuruşu

Yukarıdaki Şekil 3.28'de görüldüğü gibi, aslında çırpma vuruşuna takma eklenmiş bir tezene vuruşu görmekteyiz. Bu tezene vuruşu, üst vuruşun ardından alt tele çırpma hareketi uygulanması ve sonrasında sırasıyla orta tele ve üst tele takma işleminin yapılmasıyla oluşur. Temel olarak, bu vuruş çırpma tezenesi olarak adlandırılmaktadır. Çırpma tezenesi, aşağıda Şekil 2.29'da gösterilmiştir.



Şekil 3.29. Konya Divan Ayağı Çırpma Tezene Vuruşu

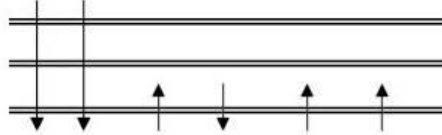
Şekil 3.29'da görüldüğü gibi, çırpma tezenesi temel olarak vurulduktan sonra takma işlemi gerçekleştirildiğinde, bu vuruşun tamamlanmış hali Şekil 3.29'daki gibi ortaya çıkmaktadır.

Şekil 3.29'a geri dönecek olursak, Do# ve Re notalarına bir glissando yaparak sol elinizi kaydırmanız ve ardından takma tezeneyi uygulamanız gerekmektedir. Aynı işlemi, Şekil 3.32'de daha ayrıntılı olarak inceleyebilirsiniz.



Eserin 7. ölçüsünde Kayseri tavrına özgü tezene vuruşunu gözlemlemekteyiz. Bu bölümde, sağ bileği sanki bir daire çiziyormuş gibi hareket ettirerek tüm tellere vurmali ve böylece tüm tellerle bir ahenk yakalayarak karar sesine kadar ilerlemeliyiz.

Şekilde görüldüğü gibi, üst-alt tezene vuruşlarıyla sağ elimizle daire çizer gibi bir hareket yaparak karar sesine ulaşıyoruz. Ardından, Konya tezenesine geri dönüp eseri baştan röpriz yaparak sonlandırıyoruz. Eserin sözleriye olan kısmını ek sayfalarda bulabilirsiniz.



Şekil 3.34. Kayseri Tezenesi Vuruşunun Gerçekleştiği 7. Ölçü

Konya Divan Ayağı eseri, Orta Anadolu yöresel tavrılarının icrasında referans alınabilecek bir eser olarak değerlendirilmekte; icra tekniklerinin eserin özgün tavrını yansıtabilmesi açısından kritik bir önem taşıdığı görülmektedir. İncelenen örneklerde, TRT notasyonunun basit ve yüzeysel bırakılmasının, eserin derinliğini ve yöresel tavrını tam anlamıyla yansıtamama riskini doğurduğu belirtilmektedir. Bu durum, özellikle tavrı bilgisine sahip olmayan icracılar için eserin doğru bir şekilde icra edilmesini zorlaştırmaktadır.

Yöresel müzikal geleneklerin ve çalım tekniklerinin eserin icrasındaki temel unsurlar olduğu ifade edilmiştir. Örneğin, Konya ve Kayseri tavrılarının belirli tekniklerle icra edilmesinin, bu tavrıların karakteristik özelliklerini açığa çıkardığı ve eserin anlamını pekiştirdiği düşünülmektedir. Aynı şekilde, Zeybek tavrına özgü çalım tekniklerinin de eserin genel yapısına katkıda bulunduğu gözlemlenmektedir.

Divan geleneğiyle olan bağlantısı açısından değerlendirildiğinde, bu yöresel tavrıların divan eserlerinin özgün yapısını koruması ve geleneksel karakterini yansıtmaları açısından önemli olduğu anlaşılmaktadır. Yöresel müzikal tavrıların doğru bir şekilde icra edilmesi, yalnızca teknik bir yetkinlik değil, aynı zamanda yöresel müzik kültürüne dair derin bir bilgi ve anlayış gerektirmektedir.

İracıların, yöresel tavrıların ve çalım tekniklerinin inceliklerini kavramaları ve bu bilgileri icralarında doğru bir şekilde uygulamaları, eserin özüne sadık kalınarak, divan geleneğine uygun bir icra yapılmasını mümkün kılmaktadır.

3.9.2. Ankara Divan Ayağı

TRT Repertuarı'nda 330 numaralı eser olarak bulunan Ankara Divan Ayağı, Trt nota kaydına bağlı kalınarak burada sunulmuştur. Eserin ilerleyen bölümleri ise adım adım analiz edilip detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Ankara Divan Ayağı

Derleyen: Nida Tüfekçi
Kaynak Kişi: Genç Osman



Şekil 3.35. Ankara Divan Ayağı Trt Notası

17 *tr* *tr* *tr* *tr*

19 *tr* 3 3

21 *tr* *tr* 3 *tr* 3

23 *tr* *tr* *tr* *tr*

26 *tr* *tr* *tr* *tr*

28 31 3 *tr*

30 *tr* 3 *tr* 3

32 2 *tr*

33 *tr* *tr* *tr* *tr*

K. Duymaç

Şekil 3.36. Ankara Divan Ayağı Trt Notası 2. Sayfası

Nida Tüfekçi tarafından notaya alınan bu eser, ilk bakışta karmaşık görünse de aslında birçok tezene kalıbı ve çevre yörelerle ortak mızrap vuruşları içermektedir. Orta Anadolu bölgesine ait olduğu için, çevre illerin tavrılarına da sıkça rastlanmaktadır. Eserin özellikle 1 sekizlik ve 2 onaltılık notalardan oluşan Orta Anadolu tavrı, bağlama düzeninde çalındığında üst teldeki re notasına basılıp çekilirken la tınısının duyulması ve aynı anda alt tel ile orta telde takma vuruşlarının uygulanmasıyla icra edilmektedir. Bu durum aşağıdaki görselde de gösterilmiştir.



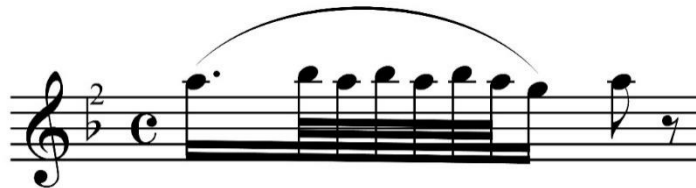
Şekil 3.37. Birinci Ölçüdeki Çekme ve Takma Vuruşlar

Şekil 3.38'de, "A" şekillerinde önce çekme işlemi gerçekleşiyor, ardından re ve fa#3 notalarında bazen çarpma, bazen ise alt ve orta tele takma tezenesi uygulanarak icra ediliyor. Bu durum, Ankara tezenesindeki vuruşların eserin genel yapısına uyum sağladığını, ahengin bozulmadığını ve dem sesinin sürekliliğinin korunduğunu gösteriyor. Ayrıca, eserin akışında takma tezenenin önemini ve devamlılığını da vurgulamakta.



Şekil 3.38. Tril İşaretli Trt Notası

Aynı zamanda, eserin birçok bölümünde oldukça fazla tril tekniğinin kullanıldığını gözlemliyoruz. Genellikle tril çalımını Ege yöresinde zeybek eserlerinde görmemize rağmen, bu bölgede de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ölçü başlarında tril kullanımı ile başlayıp, vurgunun ilk notalarda yapıldığı dikkat çekmektedir. Aşağıda bu durumu gösteren örnek bir görsel yer almaktadır.



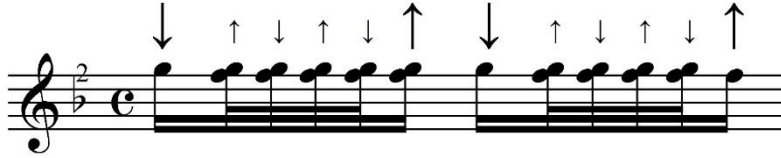
Şekil 3.39. Trilli Çalımın Nota Üzerindeki Gösterimi



Şekil 3.40. Kıştırma Haraketi Trt Nota Örnekleme

Şekil 3.40'da görüldüğü gibi, trt notasında tril vuruşu yazılmış olmasına rağmen, yöresel icra teknikleri ve kaynak kişilerin çalım alışkanlıklarına göre bu tril, farklı bir yorumla icra edilmektedir. Yöre tezenesi göz önünde bulundurulduğunda, çalımın yukarıdaki şekilde gösterildiği gibi yapılması yaygındır. Özellikle, la notasından sol notasına kadar olan bağlamada sağ elin pozisyonunu bozmadan küçük bir manevra ile çalınması, icra tekniği açısından oldukça önemlidir. Bu teknikte, la perdesi için 3. parmak, si perdesi için 4. parmak ve sol perdesi için 1. parmak kullanılması, çalımın akıcılığını ve doğru seslendirilmesini sağlar.

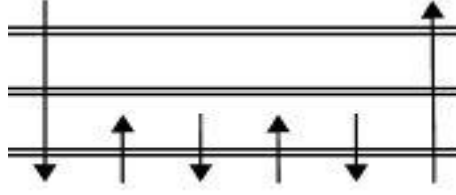
Yöreye özgü bir diğer önemli detay ise, Es işareti (sus işareti) yerine, üst telin bam teli olarak kullanılmasıdır. Bu teknik, dem sesinin sürekli olarak tınlamasını sağlar ve eserin yöresel karakterini yansıtmak adına kritik bir rol oynar. Yukarıdaki şekil, bu özelliği açık bir şekilde göstermektedir ve kaynak kişilerin icra biçimlerine sadık kalınarak çalımın nasıl yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 3.41. Kıştırma Haraketi Tezene Vuruş ve Nota Yazılışı

Şekil 3.41'de görüldüğü üzere, hem tril tezenesi hem de "kıştırma" olarak adlandırılan, yan yana bulunan 1 tam ses aralığındaki notaların aynı anda tınlatılmasıyla yapılan çalım tekniği gösterilmektedir. Trt notasyonun'da bu çalım şekli belirtilmiş olsa da, pratikte kaynak kişi olarak nitelendirdiğimiz icracılar, eseri bu şekilde değil, aşağıda gösterildiği gibi farklı bir teknikle icra etmektedir. Bu icra biçiminde, kıştırma tekniğiyle, notaların aynı anda tınlatılması ve tril tezenesi ile yapılan hızlı vuruşlar, eserin tavrını ve melodik akışını daha belirgin hale getirmektedir. Kıştırma hareketinin notasal olarak açılmış halini görebilirsiniz. Bu şekil, Kayseri tavrının karakteristik tezene kalıbı

ile birlikte kıştırma figürünün, Kayseri türkülerinde nasıl uygulandığını ortaya koymaktadır



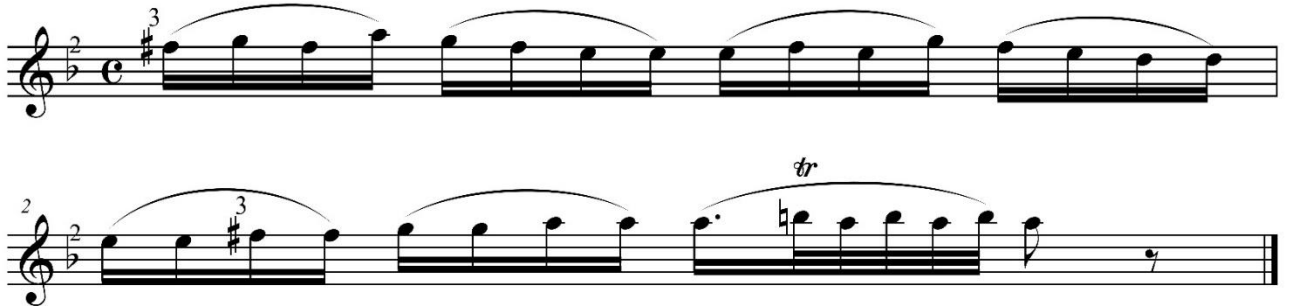
Şekil 3.42. Kayseri Tezenesi Çalım Şekli

Kayseri yöresinde, diğer bölgelerden farklı olarak, ikililer arasında gerçekleştirilen "tril" uygulamasında parmak çarpma tekniği yerine "kıştırma" adı verilen özel bir teknik kullanılmaktadır. Bu teknik, ritmik açıdan benzer olsa da, sol elin kıştırma hareketi sayesinde vuruşlar arasında duyumsal olarak belirgin bir farklılık yaratmaktadır. Kıştırma, Kayseri türkülerinde özellikle melodik akışı güçlendiren önemli bir unsur olarak dikkat çekmektedir.



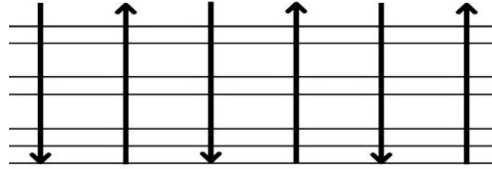
Şekil 3.43. Eserin Trt Notasında Yazıldığı Hali

Şekil 3.43’de görüldüğü gibi, eserin son kısımlarına yaklaştığımızda, tüm tellere üst-alt tezene vuruşu uygulanarak çalınan bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümde yine Kayseri tavrına özgü bir atıf yapıldığı ve bu tavrın karakteristik özelliklerinin vurgulandığı gözlemlenmiştir.



Şekil 3.44. Günümüzde Çalınan Şekli (3.38 Şeklinin Düzenlenmiş Hali)

Şekil 3.44'de gözlemlendiği üzere, her ne kadar bu tezene vuruşu belirli bir yöreye ait olmasa da, tüm tellere dairesel bir hareketle yapılan çalım tekniği, Kayseri tezenesini hatırlatmaktadır. Bu nedenle, Kayseri tezenesine atıfta bulunulmasının yerinde olduğunu düşünmekteyim. Aşağıdaki görselde, kaynak kişiler tarafından çalınan ve günümüzde yaygın olarak kullanılan çalım şeklinin bir örneği yer almaktadır.



Şekil 3.45. Yukarıdaki Görselde 16'lık Notaların Tezene Vuruşları

Şekil 3.45'de, günümüzde usta icracılar tarafından çalınan şekliyle notalar yazılmıştır. Bu icrada, tüm notalar birlikte çalınarak, tüm tellere vurulacak şekilde tezene tekniği uygulanmaktadır.

3.9.2.1. Ankara Divan Ayağı (Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu)

Ankara divan ayağı kategorisine ait bir diğer önemli eser, "Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu" başlıklı eserdir. TRT Repertuarı'nda 2002 numarasıyla yer alan bu eser, Trt nota kaydına sadık kalınarak burada ele alınmıştır. Eserin ilerleyen bölümleri ise adım adım analiz edilerek, ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulacaktır.

Asalet Bir Altın İdi (Ankara Divan Ayağı)

Derleyen: Rıfat Balaban
Kaynak Kişi: Yağcıoğlu Fehmi Efe



Şekil 3.46. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu Eserin Trt Notası

Asalet bir altın idi
 Pul oldu
 Tür lü tür lü
 Be den le re cu lol du
 İ ma nın yo lu ke se den ge ce li
 Ki mi pu la ki mi ku la kul lol du ya rey
 Kim bi li yor i lim le ir fa nı
 ha mi ye ti vi - c da nı va ta
 Nı
 sen sin her kes le rin
 Be yi sul ta nı ya rey

Şekil 3.47. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu Trt Notası 2. Sayfa

Yücel Paşmakçı tarafından notaya alınan bu eser, dikkat çekici yapısıyla Türk müziğinin önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Saz bölümü, özellikle 4/4'lük ritim kalıbı üzerine inşa edilmiştir ve eserin bu kısmı dinleyiciyi daha derin bir müzikal yolculuğa çıkarmaktadır. Saz bölümünün serbest ölçü niteliği taşıması, geleneksel uzun hava girişlerini andıran bir açış sunarak, eseri söyleyen kişiye doğal bir giriş sağlamaktadır. Bu özgün yapı, eserin icra edilme sürecini zenginleştiren bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

Eserin Sabâ makamında olması, müzikal anlamda daha derin ve melankolik bir hava yaratmaktadır. Özbek'in de belirttiği gibi, Kalenderi Ayağı veya makamında olan birçok eserin Sabâ makamına dayandığı bilinmektedir. Sabâ makamının verdiği derinlik ve duygusal zenginlik, eserin müzikal ifadesini güçlendiren önemli bir unsurdur.

Eserin içinde farklı yöresel tavrıların ve tezene vuruşlarının zengin çeşitliliği dikkat çekmektedir. Ankara tavrının karakteristik özelliklerini yansıtan bir sekizlik ve iki onaltılık ya da iki sekizlik bir onaltılık nota kalıpları, eserin ritmik yapısına enerjik bir hareketlilik kazandırmaktadır. Bu tavır, eserin sadece melodik değil, ritmik açıdan da ne kadar titizlikle işlendiğini gözler önüne sermektedir.

Ayrıca eserde yer alan Kayseri tavrı ve kıstırma hareketi de bu zengin müzikal dokunun bir parçası olarak dikkat çeker. Kıstırma hareketi, esere belirgin bir karakter kazandırırken, bu tekniklerin ustalıkla uygulanması eserin icrasına bir derinlik katmaktadır. Kayseri tavrının eklenmesiyle birlikte, eserin yöresel müzik geleneklerine olan bağlılığı güçlenmekte ve icra sırasında bu detaylar, müziği icracı ve dinleyici için daha da etkileyici kılmaktadır.



Şekil 3.48. Aşâlet Bir Altın İdi Pul Oldu 1. Ölçü Notası

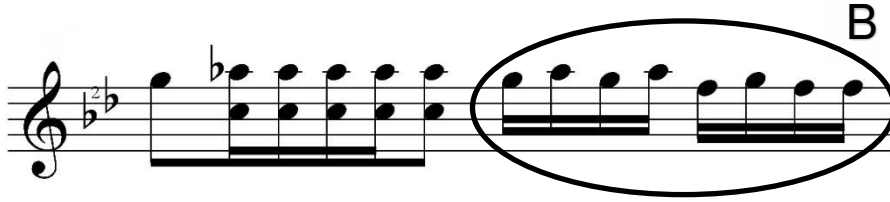
Eserin ilk ölçüsünde, Ankara tavrını yansıtan sekizlik ve onaltılık notalar açıkça görülmektedir. Bozuk düzen ile Re karar sesine dayalı bir düzen düşündüğümüzde, Orta Anadolu tavrında sıklıkla kullanılan üst-alt-alt takması, burada Do, Si, La notaları ile icra edilmiştir. Ayrıca, karar sesi olan Si, La ve Sol notalarının kullanılmasıyla, yeden notası belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu teknik, eserin ritmik ve melodik

yapısına zenginlik katmakta ve Ankara tavrının karakteristik özelliklerini öne çıkarmaktadır.



Şekil 3.49. Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu 6. Ölçü Notası

Yukarıdaki 6. ölçüye baktığımızda, aynı nota kalıbı kullanılmasına rağmen tezene vuruşunun değiştirilerek Kayseri tezenesiyle icra edildiğini Mehmet Erenler'in bağlama icrasında gözlemliyoruz. Bu icra, eserin ritmik yapısına farklı bir boyut kazandırarak Kayseri tavrının karakteristik özelliklerini ön plana çıkarmaktadır (Mehmet Erenler Resmi Kanalı, 2021, ksm. 00:20).



Şekil 3.50. Mehmet Erenler'in Çaldığı 6. Ölçü

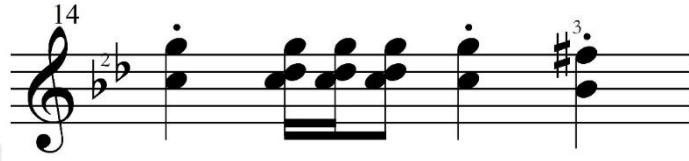
Mehmet Erenler, 6. ölçüyü notada belirtilen "Re" notası yerine "Do" notası ile çalmaktadır. Ayrıca, Kayseri tezenesine uygun bir şekilde, yukarıdaki notasyonda yazıldığı gibi icra edilmiştir. Bunun yanı sıra, sekizlik nota şeklinde ilerleyen ve B olarak işaretlenen bölümde, trt notasından farklı olarak çarpma yapılmadan, direkt tezene vuruşlarıyla yukarı doğru çıkararak eseri icra etmiştir. Bu yöntem, eserin ritmik yapısına daha akıcı bir geçiş sağlamaktadır.

Eserin 14. ölçüsünde, notadan farklı olarak iki ses eklenmiş ve bir önceki bölümde kullanılan Kayseri tezenesinden farklı olarak Ankara tavrının bir başka versiyonu uygulanmıştır. Bu icrada, tüm tellere vurularak daha geniş bir tını elde edilmiştir. Bu değişiklik, eserin akışına dinamik bir çeşitlilik katarken, farklı tavırların bir arada kullanıldığını göstermektedir.



Şekil 3.51. Eserin 14. Ölçü Trt Notasyonu

Aşağıda, Mehmet Erenler'in çaldığı şekli incelediğimizde, eserin icrasında bazı farklılıklar dikkat çekmektedir (Mehmet Erenler Resmi Kanalı, 2021, blm. 01:00).



Şekil 3.52. Mehmet Erenler'in Çaldığı 14. Ölçü

Yukarıdaki notasyonda görüldüğü üzere Erenler'in icrasına baktığımızda, "kıstırma" olarak adlandırılan çalım tekniğini görmekteyiz; ancak bu teknik, bağlama düzeni ile çalındığı için tam anlamıyla klasik kıstırma tekniği şeklinde uygulanmamaktadır. Daha çok minör ikili dediğimiz yarım ses ileri veya geri bir sese basarak, iki ses arasında tınlayan bir geçiş sağlanmaktadır. Bu yaklaşım, esere özgün bir ahenk katarak melodinin akışına derinlik ve farklı bir renk kazandırmaktadır.

3.9.3. Urfa Divan Ayağı

TRT Repertuarı'nda 111 numaralı eser olarak yer alan Urfa Divan Ayağı, Trt nota kaydına sadık kalınarak aşağıda sunulmuştur. Eserin sonraki kısımları, adım adım analiz edilerek ayrıntılı bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

Urfa Divan Ayağı

Derleyen: Muzaffer Sarısözen
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi



Şekil 3.53. Urfa Divan Ayağı TRT Notası 1. Sayfa



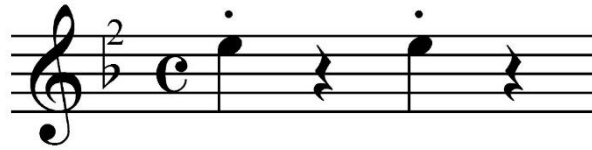
Şekil 3.54. Urfa Divan Ayağı TRT Notası 2. Sayfa

Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınan bu eserin, Urfa yöresinin müzikal karakterini yansıtan önemli ezgilerden biri olduğu düşünülmektedir. Osmanlı müziğinin etkilerinin özellikle Urfa yöresine ait eserlerde belirgin şekilde hissedildiği ve genellikle 4/4'lük ritim kalıplarıyla birçok enstrümanın eşlik ettiği icraların yapıldığı görülmektedir. Urfa'nın geleneksel müzik kültüründe, Türk müziği ve halk müziği sazlarının birlikte çalındığı sıra gecelerinin önemli bir yer tuttuğu ifade edilmektedir. Bu tür gecelerde icra edilen eserlerin, oyun havası niteliği taşıması dolayısıyla

müziğin yanı sıra sözleriyle de ön plana çıktığı ve eğlenceli bir niteliğe büründüğü belirtilmektedir.

Bağlama icrası açısından bakıldığında, bu eser üst düzey bir teknik gerektirmese de, yerel kaynak kişiler tarafından icra edildiğinde, yöresel tavırların ve melodik nüansların eserin yapısında nasıl şekillendiğini görmek mümkündür. Bu durum, eserin genel yapısında türkü formunun baskın olmasına rağmen, icrada yerel renklerin ve tavırların büyük öneme sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Urfa yöresindeki sıra gecelerinin bir tür öğrenim yeri olarak kabul edilmesi, bu tür eserlerin kültürel aktarım ve müzikal gelişim açısından ne kadar değerli olduğunu göstermektedir.

Sıra gecelerinde icraya genellikle divan makamı ile başlanmakta ve bu makam, sözlere hazırlık niteliği taşıyan bir giriş olarak kullanılmaktadır. Eserin girişinde kullanılan staccato (kesik kesik) çalım tekniği, Urfa'ya özgü bir çalma üslubunu sergilerken, aynı zamanda bu kesik ve köşeli vuruşların Güneydoğu Anadolu bölgesine ait eserlerde sıklıkla karşımıza çıktığını vurgulamaktadır. Bu yönüyle eser, hem Urfa'nın müzikal kimliğini hem de Güneydoğu Anadolu'nun genel çalma tekniklerini yansıtan bir örnek olarak değerlendirilebilir.



Şekil 3.55. Staccato Çalım Tekniği İle Çalınan 1. Ölçü Örnekleme

Yukarıda görüldüğü gibi, notalar staccato şeklinde çalınırken, bölgedeki es (sus) notası, karar sesine vurularak esere hacim kazandırmaktadır. Trt notasının yanı sıra, günümüzdeki icra ise aşağıda gösterildiği şekilde yapılmaktadır.



Şekil 3.56. Günümüzde Çalınan Staccato Çalım Tekniği İle Çalınan 1. Ölçü Örnekleme

Eserin melodik yapısındaki bir diğer farklılık ise, yan yana gelen iki sekizlik notaların, günümüz icracıları tarafından daha yaygın şekilde iki onaltılık ve bir sekizlik kombinasyonlarıyla çalınmasıdır. Aşağıda bu farklılıklara dair iki örneği bulabilirsiniz.



Şekil 3.57. Trt Notasyon İle Çalınan Versiyonu



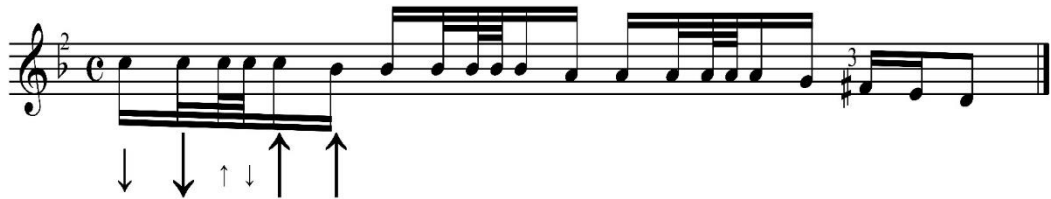
Şekil 3.58. Günümüzde Çalınan Versiyonu

Eserin devamında, yöresel toplu çalım icralarında rastlamadığımız, ancak bireysel bağlama icracılarının sıklıkla uyguladığı bazı bölümler dikkat çekmektedir. Bu bölümlerde, diğer yörelerdeki tavır ve tezene açısından zeybek formunda icraların yapıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle eserin 31. ölçüsünde, Mehmet Erenler ve Çetin Akdeniz'in icralarında bu tavır net bir şekilde görülmektedir. Aşağıdaki görsellerde iki farklı icra biçimine dair örnekler yer almaktadır.



Şekil 3.59. Trt Notasyondaki 31. Ölçü

Aşağıdaki görsel, Mehmet Erenler ve Çetin Akdeniz'in icralarında yer alan 31. ölçünün çalınmış halini göstermektedir.



Şekil 3.60. Mehmet Erenler ve Çetin Akdeniz'in İcralarında 31. Ölçünün İcrası

Yukarıda görüldüğü gibi, icra farklılıkları her ne kadar yöresel özelliklere dayanmasa da, çalım teknikleri açısından Türkiye'nin zengin halk müziği çeşitliliğinin bir göstergesidir. Bu sayede, eserde yakın bölgelerde olmasa bile farklı yörelerin renklerini ve etkilerini gözlemleyebilmekteyiz.

3.9.4. Kayseri Divan Ayağı (Kandilli Kerem Divanı)

Kayseri Divan Ayağı (Kandilli Kerem Divanı), TRT Repertuarı'nda 3782 numara ile kayıtlıdır ve eserin Trt notaları temel alınarak aşağıda sunulmuştur. Eserin ilerleyen bölümleri ise adım adım analiz edilip detaylı bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

KİMDEN ALINDIĞI
ADNAN TÜRKÖZ

KANDİLLİ KEREM DİVAN'I

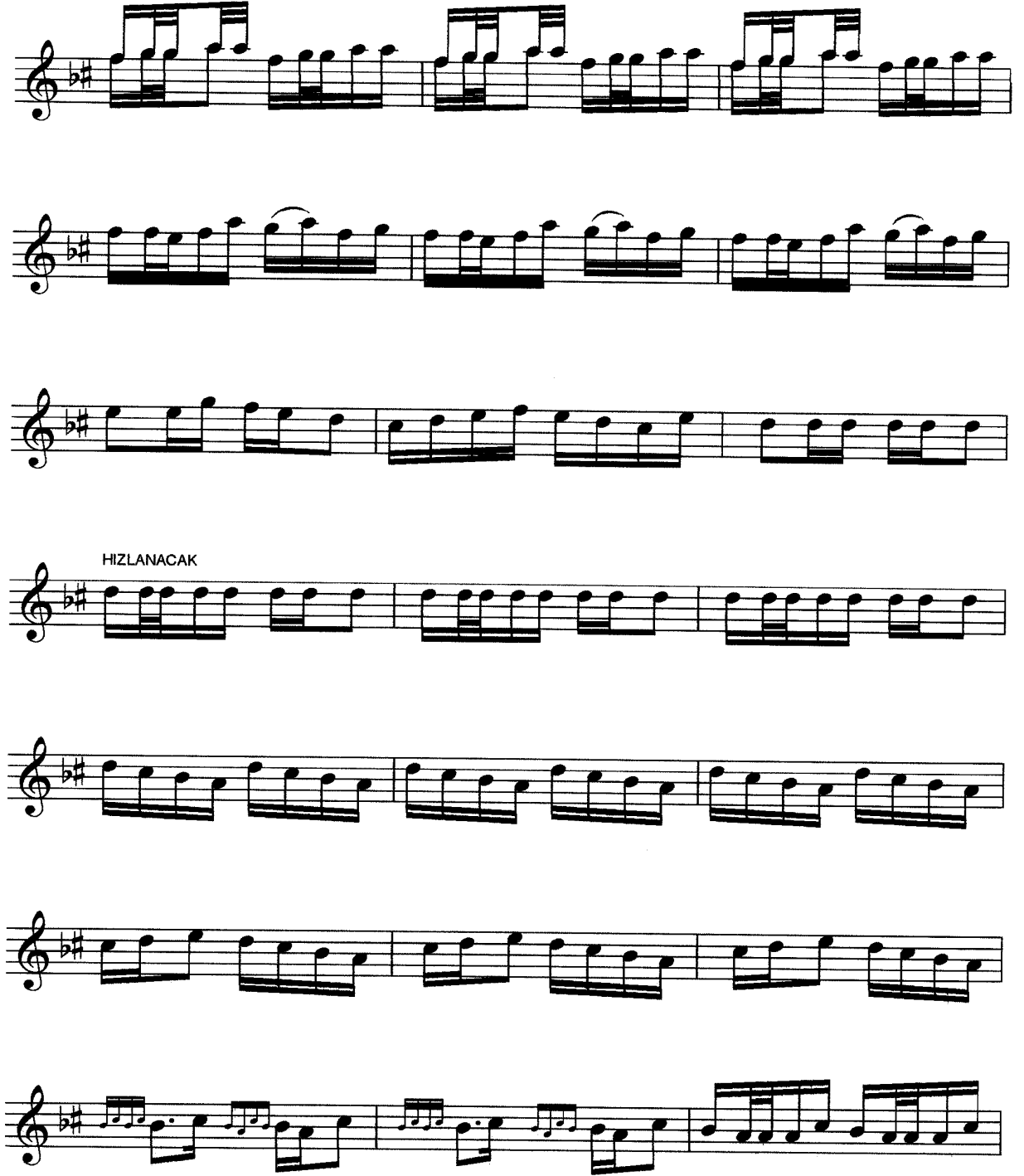
NOTAYA ALAN
ADNAN ATAMAN

SÜRESİ :



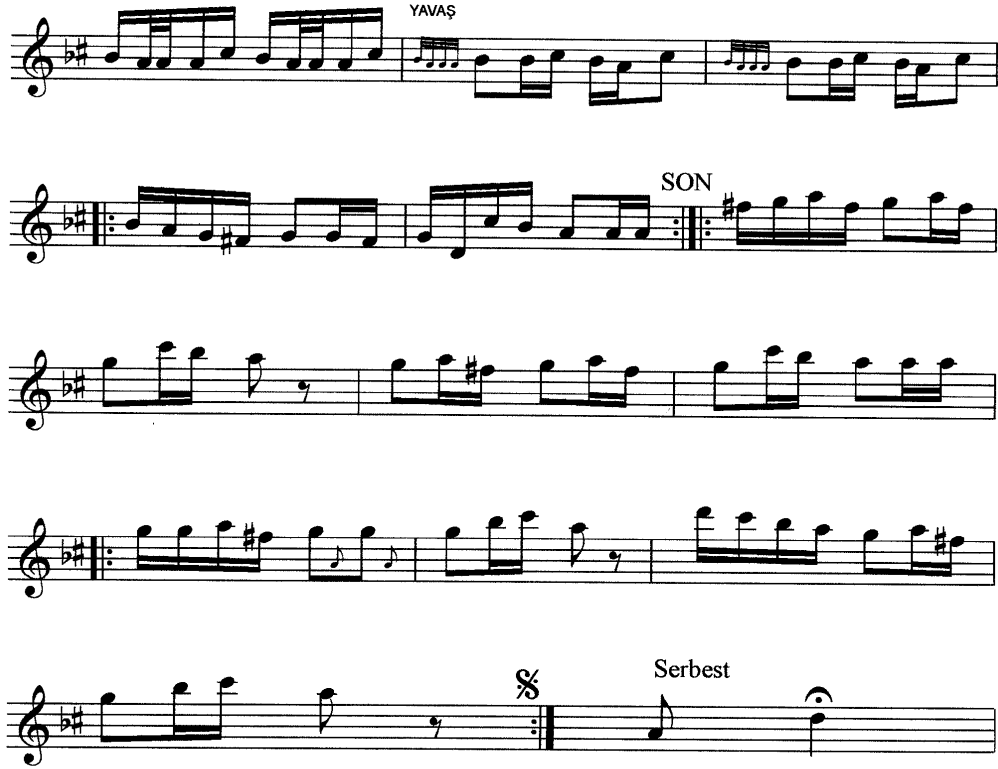
Şekil 3.61. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 1. Sayfa

KANDİLLİ KEREM DİVAN'I



Şekil 3.62. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 2. Sayfa

KANDİLLİ KEREM DİVAN'I



NOT : Sözlü kısım okunmazsa § dönüşü yapılır ve SON da biter. Okunursa hepsi çalınır § da Divan'a girer.

Şekil 3.63. Kayseri Divan Ayağı Trt Notası 3. Sayfa

Adnan Ataman'ın derlediği eser, Hicaz makamında icra edilmekte olup, eserin adında "Kerem" ifadesi geçmesine rağmen, makamla tam olarak örtüşmediği görülmektedir. Şener'in de belirttiği gibi, "Kerem'in eseri" tabiriyle daha yaygın şekilde anılmaktadır. Bu eserde hem sözlü hem de sözsüz bölümler bulunmakta olup, TRT repertuarında eserin sözsüz kısmı paylaşılmıştır. Bu kısım, şiirden önceki ayak bölümünü oluşturan melodinin yer aldığı bir düzenlemeye dayanmaktadır.

Eseri icra açısından değerlendirdiğimizde, Trt notasyona sadık kalarak Yücel Paşmakçı'nın icrasını temel almak, doğru bir yorum olacaktır. Paşmakçı, kaynak kişi olarak eserin yöresel tavrını ve çalım tekniklerini en iyi yansıtan isimlerden biridir, bu yüzden onun icrasını referans almak icra yöntemine dair isabetli bir yaklaşım olacaktır.



Yukarıda sunulan notada eserin TRT repertuarındaki hali gösterilmektedir. Ancak Yücel Paşmakçı, bu ölçüyü farklı bir yorumla icra etmektedir. Notada yer alan onaltılık notalar, aslında tavrır eklenmeden, düz bir şekilde yazılmıştır; fakat Paşmakçı'nın icrasında bu notalar daha tavrırlı ve süslemelerle zenginleştirilmiş bir şekilde duyulmaktadır.

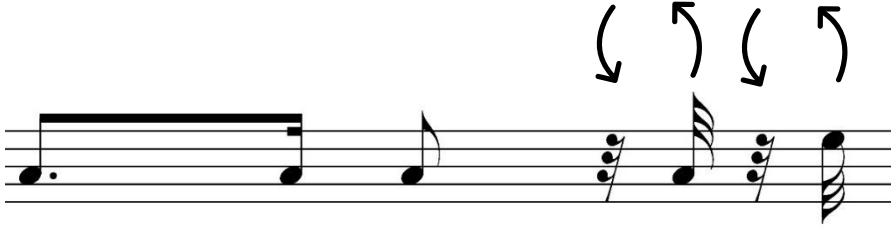


Yukarıda görüldüğü üzere, Paşmakçı 1. ölçüde Kayseri tezenesini yansıtan A şeklinde bir çalım tekniği ile başlamıştır. Bu teknikte, tezene vuruşları belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. 2. ölçünün sonunda ise B şeklinde, kıstırma tekniğine benzer bir hareketle, yarım ses çarpması uyguladığı gözlemlenmiştir. Bu çarpma, esere farklı bir karakter katarak melodik yapıyı zenginleştirmektedir.



Şekil 3.66. 4. Ölçü Son Kısımındaki Kayseri Tezenesi Örnekleme Trt Nota

Yukarıdaki notaya baktığımızda, 4. ölçünün sonunda 5. ölçüye geçerken Paşmakçı'nın bilek çevirme hareketini uyguladığı görülmektedir. Bu hareket, TRT notasında belirtilmemiş olsa da, aşağıdaki notada bu detayı inceleyebilirsiniz. Bu teknik, eserin icrasına akıcılık ve özgünlük katmaktadır.

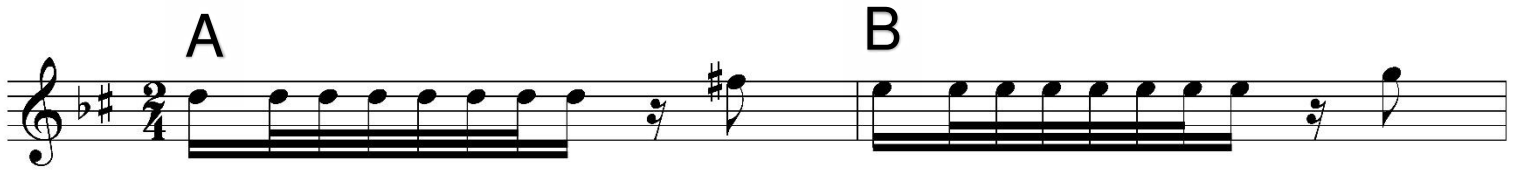


Şekil 3.67. Kayseri Tezenesi Bilek Çevirme Örnekleme

Yukarıda gözlemlediğimiz üzere, ölçünün sonunda yapılan bu hareket, sonraki ölçüye bir hazırlık niteliği taşımaktadır. Bu sayede, bir sonraki tavrı hem daha anlamlı hem de icra açısından daha doğru ve akıcı bir şekilde duyulacaktır.

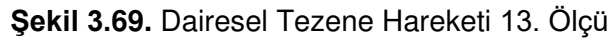
Aynı zamanda, bir sonraki ölçüde başlayan

inici "sekans" motifinin sürekli alçalan bir yapı sergilemesi, tavrın belirgin bir şekilde hissedilmesini ve net olarak algılanmasını sağlamaktadır.



Şekil 3.68. 5. Ölçü Paşmakçı'nın Çaldığı Kayseri Tavrı Sekans Başlangıcı

Şekil 3.68'de görüldüğü gibi, notalar incelendiğinde Paşmakçı'nın tavrı eksiksiz bir şekilde yansıttığı görülmektedir. A şeklinde gerçekleştirilen trilli tezene vuruşunun yanı sıra, B şeklindeki dairesel hareket de tavrın tam anlamıyla ifade edildiğini göstermektedir.



13. Ölçüye baktığımızda, "Es" olarak belirtilen notalar aslında karar sesini yansıtmaktadır. Ancak burada "Mi" notası çalındığı için, tavrı daha belirgin kılmak amacıyla "Es" notası şeklinde yazılmıştır. Aşağıda bu tezene vuruşunu daha detaylı inceleyebilirsiniz.



67



Şekil 3.72. Ankara Tezenesi Versiyon Çeşidi

Sonlara yaklaştığımızda, Trt notasyonda belirtilmemiş olmasına rağmen, Paşmakçı'nın Kayseri yöresine ait kıstırma hareketini kullanarak ölçüyü icra ettiği görülmektedir. Aşağıdaki görsel incelendiğinde;



Şekil 3.73. Kıstırma Hareketinin 52. Ölçüde İcra Edilen Hali

Bu çalışmada analiz edilen eser, Hicaz makamında icra edilen ve Kayseri yöresine ait karakteristik özellikler barındıran önemli bir örnek teşkil etmektedir. Eserde hem sözlü hem de sözsüz bölümlerin yer aldığı, icra teknikleri bakımından ise kayseri yöresel tavırların bir arada kullanıldığı eserler arasında gözlemlenmiştir. Özellikle Yücel Paşmakçı'nın icrasının, bu tavırları destekler nitelikte bir yorum sunduğu, ancak kendi yorumu olması nedeniyle tavırları tam anlamıyla yansıtmayabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Yapılan incelemelerde, eserin icrasında kullanılan çarpma, kıstırma ve dairesel tezene gibi tekniklerin, eserin melodik yapısını zenginleştirdiği ve yöresel tavırların doğru bir şekilde aktarılmasında önemli bir rol oynadığı görülmüştür.

3.11. Farklı Yörelere İcra Edilen Çeşitli Divan Örneklerine Yönelik İnceleme

Çalışmamızın bu bölümde, Türkiye'nin farklı yörelerinde icra edilen divan eserlerinin, resmi müzik ve eğitim kurumlarında geniş bir dolaşıma sahip olmadığı ve bu nedenle çoğunlukla yöresel icra şekliyle halk arasında bilinir hale geldiği görülmüştür. Bağlama ile icra edilmiş kayıtlara ulaşılamamış olması ve bu konudaki eksiklik, dikkat çekici bir durum olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, Elazığ, Harput, Malatya, Diyarbakır ve Kerkük gibi bölgeler, tarihsel ve kültürel etkileşimler sonucunda birbirlerinden etkilenmişlerdir. Örneğin, Elazığ ve Harput müzikal yapısı Kerkük ile, Malatya ise Diyarbakır ile benzerlikler gösterirken, bu etkileşimler sonucunda yöresel müzik geleneklerinde farklılıklar ve benzerlikler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Urfa Divan Ayağı melodisi, farklı bölgelere ait birçok divan eserinde temel melodik yapı olarak öne çıkmakta olup, güftelerdeki değişimlere rağmen ana melodi çoğunlukla

korunmaktadır. Osmanlı müziğinden etkilenen bu bölgelerde, ud, cümbüş, kanun, klarnet ve keman gibi enstrümanlar icralarda önemli bir rol oynamaktadır.

Örneğin, Malatya'da Hakkı Coşkun tarafından icra edilen "Ey Hamamcı" adlı eser, melodik yapı olarak Urfa Divan Ayağı ile eşlik edilmekte ve bu durum diğer bölgelerde de benzer şekilde gözlemlenmektedir. Ancak, Elazığ'ın bazı bölgelerinde, özellikle Yeşilyurt ilçesine yakın olan kesimlerde, bu eserlerde enstrümanlar aracılığıyla uzun hava tarzı açılışlar yapılarak eserin melodik yapısına benzetilmeye çalışılmaktadır. Bu inceleme, yalnızca bu ve benzeri örneklerle sınırlı kalmayıp, farklı bölgelerdeki divan eserlerini de ele alarak genel bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamı, bu etkileşimlerin ve farklılıkların daha geniş bir perspektifte anlaşılmasını sağlamak olup, derinlemesine analiz yerine, temel bilgiler sunmayı hedeflemektedir. Türkiye'nin hemen her yöresinde divan formunda eserlere rastlanmaktadır.

3.11.1. Elazığ / Harput Divanı - Ben Şehid-i Bâdeyem

Halil Rıfat Dede (1807-1869) tarafından yazılmış ve "Harput Divanı" olarak bilinen bu gazel, aruz ölçüsü kullanılarak kaleme alınmıştır ve halk müziğinde divan türünün tüm karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Divan edebiyatında gazel türü, doğaçlama bir şekilde ezgilendirilerek usulsüz bir müzik türü olan "Gazel" formunu oluşturur. Bu doğaçlama icra sırasında, dizelere "aman", "gönül", "ey", "ah", "yar", "dost" gibi ek ifadeler eklenir. Doğaçlama yapılan makamda çalgılar da aynı makamda ritmik bir biçimde eşlik eder (Akdoğan, 1995, s. 281). Bu eserde de bahsedilen bu tür eklemeler sıkça yer almakta olup, aranağme dışında kalan sözlü bölümlerde, dem tutularak melodiye uyum sağlanmaktadır.

Harput divanlarında birinci beyit, bağlamasıdır, pesten başlar. İkinci beyit aşmasıdır, ikinci perdeden söylenir. Üçüncü beyit çıkmasıdır, tiz perdeden söylenir. Bu arada Elezber de söylendiği olur. Elezber kendi ayağı ile söylenir. Dördüncü beyitte bitirilir. Dördüncü beyit, söylendikten sonra tekrar Divan'a dönülür ve bağlaması yapılarak Divan da bitmiş olur (Memişoğlu, 1966, s. 102).

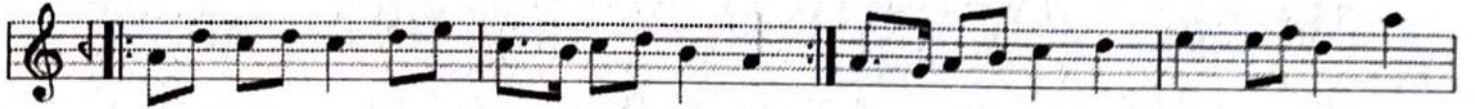
Yukarıda belirtildiği gibi, bu eserde de söz ve müzik, bahsedilen aşamalara uygun bir şekilde ilerlemektedir.



Şekil 3.74. Harput Divanı Giriş Aranağme Ayağı Gösterimi

Hüseyini makamında bestelenmiş bu eserin giriş bölümünde, yöreye özgü ritim kalıpları dikkat çekmektedir. İki onaltılık nota ile başlayan melodik yapılar, eserin dinamik bir başlangıç sergilediğini ortaya koymaktadır.

Memişoğlu'nun belirttiği üzere, aşağıda ikinci beyitten önce icra edilen bölüm aranağme kısmını oluşturmaktadır.



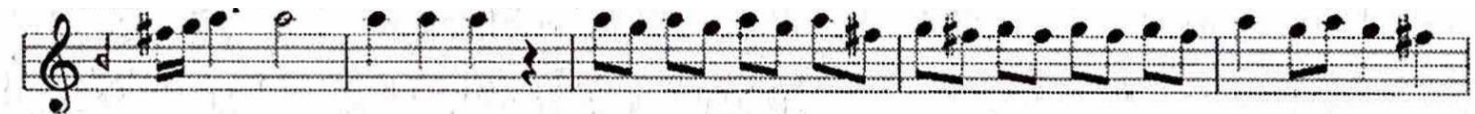
Şekil 3.75. Harput Divanı İkinci Beyitten Başlayan Aranağme

Aşağıda üçüncü beyitten önce icra edilen bölüm aranağme kısmını oluşturmaktadır.



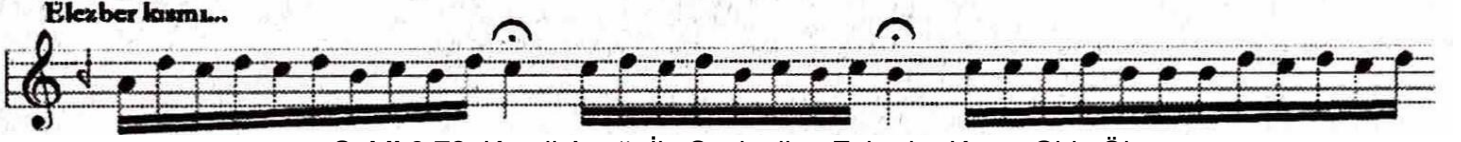
Şekil 3.76. Harput Divanı Üçüncü Beyitten Başlayan Aranağme

Aşağıda dördüncü beyitten önce icra edilen bölüm aranağme kısmını oluşturmaktadır.



Şekil 3.77. Harput Divanı Dördüncü Beyitten Başlayan Aranağme

Eserin orta kısımlarına gelindiğinde, yukarıda belirtilen giriş bölümünden itibaren tiz notalara doğru bir yükselişin başladığı gözlemlenmektedir. Bu durum, eserin melodik yapısındaki değişimi ve gelişimi en iyi yansıtan örneklerden biridir.



Şekil 3.78. Kendi Ayağı İle Söylenilen Ezberler Kısım Giriş Ölçüsü

Kendine özgü bir ayak bölümüne sahip olan ve üçüncü bölümden sonra icra edilen aranağme, “Ezberler Kısım” olarak adlandırılmaktadır. Bu bölüm, eserin tiz bölümlerinden girişteki divan motifine geçişi sağlayan bir köprü işlevi görmektedir. Dördüncü bölümden önce çalınan bu aranağme sonrasında eserin ana melodisine dönülerek eser tamamlanmaktadır.

3.11.2. Diyarbakır Divanı - Bûy-i Vahdet Almışam

15’li hece ölçüsü ile yazılmış olmakla birlikte, icra sırasında değişiklik gösteren divanlardan biridir. Bazı icracılar tarafından sözlere eklemeler yapılması sonucunda 16’lı hece ölçüsüne ulaşırken, diğerlerinin icralarında 15’li hece ölçüsü korunmaktadır. Eserin sözleri incelendiğinde, bazı bölümlerinin halk müziği divan türüne tam olarak uymadığı gözlemlenmektedir; bu durum eserin güftesinden kaynaklanmaktadır.

Diyarbakır’da musiki icra edilirken şu sıra takip edilir: Önce beste ve güftesi Diyarbakırlılara ait olan sanat musikisinden birkaç eser okunur, sonra Diyarbakır Divan Peşrevine girilir, peşrevden sonra usulsüz olarak solo halinde Divan okunur. Divan şarkısından sonra uşşak makamında ağır şarkılarla fasıl devam eder. Diyarbakır’da okunan divan, hoyrat, mayaların kendine has ara nağmeleri mevcuttur. Diyarbakır musikisinde makam kurallarına uyma zorunluluğu vardır. Güfte olarak bir kısım Diyarbakırlı şair ve ediplerin divan şiirleri de kullanılmıştır. Diyarbakır halk musikisini sanat musikisinden ayıran en belirgin özelliği mahalli unsurlar taşımasıdır (Güldoğan, 2011, ss. 29-30).

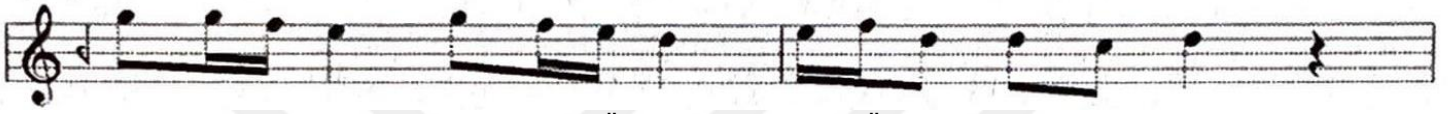
Güldoğan’ın yukarıdaki açıklamasından hareketle, “Bûy-i Vahdet Almışam” eserinde, her bir kıta öncesinde yer alan ve birbirinden farklı üç bölümden oluşan ayak kısımlarını görmek mümkündür. Bu bölümler, her kıtadan önce kendine özgü melodik yapılarıyla dikkat çekmekte ve “Ağızdan Önce” 1, 2 ve 3 olarak adlandırılmaktadır.

Eserin notaları incelendiğinde, genel bir aranağmenin mevcut olmadığı gözlemlenmiştir.



Şekil 3.79. Ağızdan Önce 1. Kısım Giriş Ölçüsü

Şekil 3.79'da, eserin giriş sözlerinden önce yer alan ve aranağme niteliği taşımayan, kendine özgü ayak yapısına sahip olan birinci ölçü gösterilmektedir.



Şekil 3.80. Ağızdan Önce 2. Kısım Giriş Ölçüsü

Şekil 3.80'de, eserin giriş sözlerinden önce yer alan ve aranağme niteliği taşımayan, kendine özgü ayak yapısına sahip olan ikinci ölçü gösterilmektedir.



Şekil 3.81. Ağızdan Önce 3. Kısım Giriş Ölçüsü

Şekil 3.81'de, eserin giriş sözlerinden önce yer alan ve aranağme niteliği taşımayan, kendine özgü ayak yapısına sahip olan üçüncü ölçü gösterilmektedir.

Üçüncü ağızdan önce icra edilen ayak kısmı, eserin dinamikliğini artırarak son bölüme geçişi hazırlar niteliktedir. Üçüncü bölümün ardından birinci ağız aranağmesi tekrar çalınarak eser sonlandırılmaktadır.

3.11.3. Kerkük Divanı – Men Seni Seveli Neçe Gün Neçe Ay Neçe İldi

Serbest ritimli ezgi ve güfte yapısına sahip bu eserin, halk şiirinin divan türüyle tam anlamıyla örtüşmediği, hece ölçüsü ve güfte özelliklerinden anlaşılmaktadır. Eser, Elazığ/Harput bölgesine özgü izler taşımasına rağmen kesin bir kategorize edilme durumu söz konusu değildir. Ancak, yapılan çeşitli araştırmalarda, eserin hoyrat türüne dahil edilebileceği öne sürülmüştür.

Ayak terimini, birtakım serbest ritimli vokal ezgilerin önünde çalınan giriş ya da hazırlık diyebileceğimiz ritimli ve genellikle kısa süreli ezgiler için kullanıyoruz. Nitekim halk musikimiz örnekleri içinde İbrahimi (Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın), Divan (Yar ile seyrana çıksam ben de bayram günleri), Kerkük Divanı (Ben seni sevdim seveli neçe gün neçe ay neçe ildi zalım) ve diğerleri gibi ezgiler bu tarzda olup genellikle belirli bir ritmik ezgiden sonra, vokal kısımlar serbest ritimle okunur. Bu çeşit ezgilerde ara ve son melodiler de zaman zaman bulunabildiği gibi; ara ve son ezgilerinin birbirinden farklı olması ayrı bir lezzet ve zenginlik kazandırır (Turhan, 1992, s. 76).

Yukarıda belirtildiği üzere, “Kerkük Divanı”nın ayak bölümü 4/4'lük ritim kalıbında çalınmakta iken, güfte kısmı tamamen serbest ritimle icra edilmektedir. Bu bağlamda dikkat çeken husus, serbest ritimde okunan güftenin altında, 4/4'lük sabit bir melodinin eşlik etmesidir. Bu melodi aşağıda gösterilmektedir:



Şekil 3.82. Kerkük Divanı Eseri Güftenin Altında Eşlik Eden Melodi

Eserin giriş aranağmesi, her güftenin başında aynı melodiyle icra edilmektedir. Bu aranağme için kullanılan melodi, aşağıdaki şekilde notaya alınmıştır:



Şekil 3.83. Kerkük Divanı Aranağme Melodi Ölçüleri

Yukarıdaki melodi çalınıp dolaptan sonra aşağıdaki melodi çalınıp tekrar ikinci dolapta esere giriş verilmektedir.



Şekil 3.84. Kerkük Divanı 1. Dolap Dönüşü Çalınan Melodi

Yukarıdaki ikinci ölçü melodisi icra edildikten sonra, aşağıdaki beşinci ölçüden itibaren çalınan ikinci dolabın ardından, giriş öncesinde birinci ölçü teması hatırlatılarak tekrar edilmektedir.



Şekil 3.85. Kerkük Divanı Giriş Öncesi Çalınan Melodi

Yukarıda ayrıntılı olarak açıklanan giriş bölümünün tamamlanmasının ardından, Şekil 3.82'de gösterilen serbest ritimli ostinato¹ ölçüsü, bir sonraki giriş bölümüne kadar kesintisiz olarak icra edilmektedir. Ayrıca, divan formuna özgü bir özellik olarak eserin sonlarına doğru ortaya çıkan tizleşme hareketi bu bölümde de kendini göstermektedir.



Yukarıda görüldüğü gibi, eserin serbest ritimli kısmında yer alan küçük giriş motifi dahi serbest ritim yapısını korumaktadır. Bu nedenle, güftenin icra temposu ve süreklilik sağlayan ritim, birbirine uyumlu bir şekilde entegre olmaktadır. Üçüncü bölümün ardından, Şekil 3.86'da "açılış" olarak belirtilen kısım son kez icra edilerek eser tamamlanmaktadır.

3.11.4. Mardin Divanı – Ağla Sende Gözlerim

Sırrızâde Ali Rıza Bey tarafından yazılan ve halk müziğinde divan formunu yansıtan bu eser, beş beyitten oluşmaktadır. Eserin bazı albümlerde, icradan önce "Mardin Peşrevi" çalınarak ardından "Mardin Divanı"na geçiş yapıldığı gözlemlenmiştir. (Kemertaş, 2013, a.yer Mardin Peşrevi)

Benzer şekilde, başka bir albümde ise yalnızca "Mardin Divanı"nın icra edildiği görülmektedir (Kızılateş, 2024, a.yer Mardin Divanı).

¹ Müzikal bir motifin sürekli olarak -ve genellikle bas seslerde tekrarlanması; bu nedenle ısrarlı bas olarak adlandırılır (Aktüze, 2003, s. 442).

Mardin müziği, Osmanlı müziğinin etkisi altında olduğundan, eserlerde genellikle ud, cümbüş, keman ve kanun gibi enstrümanlar ile belirgin ritmik yapılar ön plandadır. Bu eserde de bağlamanın yanı sıra, belirtilen çalgılar sıklıkla kullanılmaktadır. Bölgenin müzikal karakteristiğine uygun olarak, genellikle her beyitten önce ayak kısmı icra edilip ardından güfte okunmaktadır. Bu eserde de önce aranağme çalınarak esere giriş yapılmakta ve ardından serbest ölçüdeki güfte icra edilmektedir.



Şekil 3.87. Mardin Divanı Giriş'de Çalınan Aranağme

Yukarıda görüldüğü üzere, eser başlangıçta 4/4'lük ritimle icra edilmekte, ardından serbest güfte ile devam etmektedir. Üçüncü beyitten önce çalınan aranağme, eserin ana temasını sürdürmekte olup, güftenin tiz seslere geçişine zemin hazırlamaktadır.



Şekil 3.88. Üçüncü Beyit Öncesi Çalınan Aranağme

Birinci ve ikinci beyitler arasında küçük aranağme motifleri ile kısa bir geçiş yapılırken, yukarıda da görüldüğü üzere, üçüncü beyite geçişte daha uzun bir müzikal cümle icra edilmektedir. Ardından, eserin temasında değişiklik yaratan 10/8'lik ritim kalıbına sahip bir aranağme ile dördüncü beyit icra edilmektedir.



Şekil 3.89. Dördüncü Beyit Öncesi Çalınan Aranağme

Eserin bu bölümünde icra edilen melodinin oldukça hızlı çalındığı ve ritim sazlarının ön plana çıkarak esere hareketlilik kazandırdığı gözlemlenmiştir. Bu durum, eserin ağır yapısını bir nebze hafifletirken, 10/8'lik ritim yapısının esere dinamik bir katkı sağladığı görülmektedir. Son bölüme geçilmeden önce eserin ana melodisine dönmüş, son beyit icra edildikten sonra giriş bölümünde yer alan saz motifinin tekrar çalınmasıyla eser tamamlanmıştır.

Sonuç olarak, bu eser, söylenmesi oldukça güç bir yapıya sahip olup, Elazığ, Urfa, Gaziantep ve Diyarbakır gibi yörelerde icra edilen benzer örneklerde olduğu gibi, Osmanlı müziğinin etkisi altında kalan bağlama ve ud, cümbüş, keman, kanun gibi enstrümanlarla icra edilmektedir.

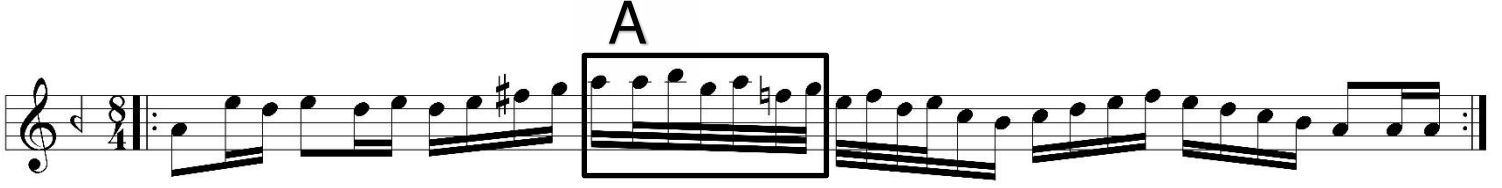
3.11.5. Yozgat / Orta Anadolu Divanı – Yâr İle Seyrâna Çıksam Bende Bayram Günleri

Orta Anadolu yöresine ait "Bayram Günleri" adlı eser, 15'li hece ölçüsüyle yazılmış olup, Nida Tüfekçi'nin "Sürmeli" albümünde divan olarak tanımlandığı görülmüştür. 8/4'lük ritmik yapıya sahip aranağme, eserin ayak kısmını oluşturmaktadır. Yozgat yöresine ait olmasına rağmen, Nida Tüfekçi'nin icrasında bağlamada Yozgat tavrının kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Ancak "Divanlar & Klasik Uzun Havalar" albümünde, eserin tavırlı bir şekilde icra edildiği anlaşılmaktadır.



Şekil 3.90. Bayram Günleri (Divan) Giriş Aranağme Ayağı

Yukarıda belirtildiği üzere, Nida Tüfekçi'nin icrasına sadık kalınarak eserin notaya alındığı görülmektedir. Ancak eserin tekrar bölümünde, aşağıda gösterilen A harfi olan kımında değişiklik uygulanmıştır.



Şekil 3.91. Bayram Günleri (Divan) Giriş Aranağme Ayağı İkinci Dönüş

Selçuk Murat Kızılateş'in "Divanlar & Klasik Uzun Havalar" albümünde icra edilen ayak kısmında, Yozgat tavrının ön plana çıktığı gözlemlenmiştir.



Şekil 3.92. Bayram Günleri Tavırlı Çalım Notasyonu (Kızılateş, 2024, ksm. 22Sn)

Yukarıda görüldüğü üzere, "B" ile işaretlenen bölümün yöreye özgü tavrı özelliklerini yansıtarak icra edildiği tespit edilmiştir. Eserin devamında, ayak kısmının ikinci kıtaya geçişten önce tekrar icra edildiği ve ardından güfte bölümüne geçildiği gözlemlenmiştir.

3.11.6. Adıyaman Divanı – Bir Peri Gördüm Oturmuş Kûşe-i Meyhânede

Haydar Efendi tarafından kaleme alınan bu eser, başlangıçta aruz vezni kullanılarak yazılmıştır. Ancak, ikinci beyitten itibaren 15'li hece ölçüsüne geçilmiş olmasına rağmen, bu ölçü eserin genelinde tutarlı bir biçimde sürdürülmemiştir. Eserin melodik yapısı incelendiğinde, "Urfa Divan Ayağı" ile belirgin benzerlikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Adıyaman ve Urfa illerinin coğrafi yakınlığı, bu etkileşimin açık bir şekilde izlenmesini mümkün kılmaktadır. Eserin ayak kısmı, melodik yapısı itibarıyla "Urfa Divan Ayağı"na giriyormuşçasına bir benzerlik göstermekte olup, aralarındaki

temel fark, Adıyaman yöresinin Kerkük yöresinden izler taşıması ve güftenin altında sürekli tekrar eden ostinatolu bir melodi yapısının bulunmasıdır.



Şekil 3.93. Adıyaman Divanı Güfte Altına Sürekli Çalınan Melodi

Dört kıtadan oluşan bu eser, her güftenin başlangıcında aşağıda verilen aranağme ile başlayan belirgin bir melodik yapıya sahiptir.



Şekil 3.94. Adıyaman Divanı Güfte Aralarında Çalınan Aranağme Girişi

Eserin, genel yapısı itibarıyla Urfa Divan Ayağı ile benzerlik gösterdiği, yalnızca giriş bölümünde bir veya iki ölçülük farklılıklar bulunsa da, geri kalan kısımlarında aynı nota dizilimi ve ritmik özelliklere sahip olduğu tespit edilmiştir.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk halk müziğinde önemli bir yere sahip olan divan ayaklarının bağlama ile icrası, müzikal yapıları ve yöresel icra teknikleri bu çalışmada ayrıntılı olarak incelenmiştir. Araştırma, divan ayaklarının teorik, yapısal ve pratik özellikleri üzerinden yürütülmüş; bu çerçevede, Türk halk müziğinin derin kültürel katmanları ve yöresel müzik karakterleri kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Konya, Ankara, Şanlıurfa ve Kayseri gibi farklı yörelerden derlenen eserlerin analiz edilmesiyle, divan ayaklarının yöresel müzikal kimliklerini yansıttığı ve her yörenin kendine özgü tavır ve çalım tekniklerinin bu yapı içinde özgün bir biçim oluşturduğu gözlemlenmiştir. Divan ayaklarının icra biçimleri incelendiğinde, sadece teknik detaylarla sınırlı kalmayıp yöresel ve kültürel kodların bir yansıması olduğu ortaya konulmaktadır. Her yörenin kendine özgü çalım teknikleri, mızrap hareketleri ve melodik süslemeleri, divan ayaklarının icrasında yöresel tavırların ne kadar belirleyici olduğunu gözler önüne sermektedir.

Çalışmada ayrıca, divan ayaklarının sözlü eserler olarak yörelerde sıkça icra edilen önemli eserler arasında yer aldığı belirlenmiş; ancak, TRT repertuvarında yazılı ve resmi kaynak olarak yalnızca dört eserin bulunmasının, divan ayaklarının yazılı kaynaklar açısından oldukça sınırlı kaldığını gösterdiği saptanmıştır. Bu durum, aslında divan ayaklarının halk müziği repertuvarında tam anlamıyla belgelenmediği için sayısının az olduğu şeklinde yanlış bir algıya neden olmaktadır. Oysa divan ayağı eserlerinin sözlü ve sözsüz biçimde sayısı oldukça fazla olduğu gözlemlenmiş, yeterince bilinmemeleri nedeniyle sınırlı gibi görünmektedir. Bu eserler, halk müziği ve özellikle bağlama icrasının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Mevcut eksiklik, divan ayaklarının müzikal zenginliğini ve yöresel özelliklerinin önemini yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, daha fazla divan ayağının yazılı kaynaklara eklenmesi ve repertuvarın genişletilmesi, halk müziği çalışmalarına büyük katkı sağlayacaktır.

Çalışma, ayrıca TRT notalarının divan ayaklarının çalım tekniklerini tam anlamıyla yansıtmadığı ve eksik kaldığını göstermektedir. Notaların sadece eserin temel melodik yapısını gösterme eğiliminde olması, yöresel tavır ve süsleme tekniklerinin aktarılmasında yetersiz kalmakta ve eserin icrası açısından önemli bir eksiklik yaratmaktadır. Bu nedenle, notaların tavır bilgisiyle birlikte daha ayrıntılı bir biçimde yeniden düzenlenmesi gereklidir. Divan ayaklarının yazılı kaynaklarda daha ayrıntılı yer alması ve bu eserlerin doğru tavır bilgisiyle gelecek nesillere aktarılması, halk müziği kültürünün sürekliliği açısından büyük önem taşımaktadır. Türk halk müziğinde yöresel tavır, eserin doğru anlaşılması ve icra edilmesinde kritik bir rol oynamaktadır.

Ancak, tavır bilgisi yalnızca notalarla değil; aynı zamanda müziğin doğasında yer alan kültürel ve sosyal bağlamla da ilişkilidir. Bu bağlamda, divan ayaklarının notalarının doğru bir şekilde revize edilmesi ve tavır bilgilerinin gelecek kuşaklara aktarılması, müzikal mirasın korunmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, bu araştırma Türk halk müziğinde bağlama ile icra edilen divan ayaklarının her birinin yöresel müzik kültürünün önemli bir parçası olduğunu ve bu müzikal formların geleneksel müziğimizin zenginliğini yansıttığını ortaya koymuştur. Divan ayaklarının icra edilmesi, tavır ve çalım tekniklerinin öğrenilmesiyle mümkündür. Bu öğrenim süreci, usta-çırak veya akademik bir öğrenim modeliyle devam ettirildiği sürece, divan ayaklarının gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılması ve müzikal yapılarının korunması sağlanabilecektir. Ayrıca, divan ayaklarının yazılı kaynaklar aracılığıyla belgelenmesi ve notaların revize edilmesi, bu eserlerin müzikal yapılarını doğru bir şekilde anlamaya katkıda bulunacak ve müzikal mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir etken olacaktır.



KAYNAKÇA

- Akbıyık, A., Turhan, S., Kürkçüoğlu, S., Güzelgöz, O., & Dökmetaş, K. (1999). *Şanlıurfa Halk Müziği*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (1. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ataman, A., & Şenel, S. (2009). *Bu Toprağın Sesi: Halk Musikimiz* (2. baskı). Sultanahmet, İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı.
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslûp, Tavir, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 941-955.
<https://doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.64908-869847>
- Ayın Sazı: Bağlama I Bağlamada Yöresel Tavrılar - Mehmet Erenler*. (2021). [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kjePr4s4L3k>
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(72).
<https://doi.org/10.7816/idil-09-72-09>
- Beyaz Şarap İçtim. (2024, Eylül 9). Geliş tarihi 09 Eylül 2024, Nota Arşivleri website: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/beyaz_sarap_ictim.pdf
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Kızılay, Ankara: Akçağ.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (Birinci basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Ekim, G. (2002). *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi* (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Temel Bilimler Ana Bilim Dalı, Ulusal Tez Merkezi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* (Ege Üniversitesi Basımevi Bornova-İzmir 1998 1. Basım). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Güldoğan, V. (2011). *Diyarbakır Kültürü*. Ankara: Kripto.
- Kemertaş, T. (Direktör). (2013). *Tuncay Kemertaş Mardin Peşrevi Mardin Divanı*. Ateş Müzik. <https://www.youtube.com/watch?v=zxWKqiboBuE>
- Kızılateş, S. M. (2024). *Divanlar & Klasik Uzun Havalar* [Albüm]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NRhleZ4oaaY>
- Kutlu, Erverdi, Doğan, M., Ezel, Mehmet. (1998). *Türk Dili Ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Levent, Ö. (2015). *Geleneksel Türk Müziğinde Divanlar* (Ötüken Neşriyat).
- Mehmet Erenler Resmi Kanalı (Direktör). (2021). *Mehmet Erenler~Asalet Bir Altın İdi Pul Oldu (Ankara Divan Ayağı)*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=97mJMVC_QI4
- Memişoğlu, F. (1966). *Harput Âhengi*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı* (İkinci baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Özgül, M., Turhan, S., & Dökmetaş, K. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Kültür Bakanlığı.
- Özkırımlı, A. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi 2 (ansiklopedik)*. İstanbul: Inkilap.
- Öztürk, L. (2015). *Divânnâme: Geleneksel Türk Müziğinde Divânlar*. Beyoğlu, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Pala, I. (2005). *Divân Edebiyatı*. İstanbul: Kapi Yayınları.

Paşmakçı, Y. (2022). *Kandilli Kerem Divanı* [Spotify]. (Albüm).

<https://open.spotify.com/intl->

[tr/track/7zXlcNbkrN3zAQ9t26cogB?si=da82c59d24784087](https://open.spotify.com/intl-tr/track/7zXlcNbkrN3zAQ9t26cogB?si=da82c59d24784087)

Sakaoğlu, S. (2014). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları* (1. baskı). Konya: Kömen Yayınları.

Şenel, S. (1992). *Kastamonu Yöresi Aşık Musikisi Tür ve Biçimleri* (Müzik). İstanbul Teknik Üniversitesi, Ulusal Tez Merkezi.

Şenel, S. (1997). *Kastamonlu Âşık Yorgansız Hakkı Çavuş* (S. Şenel, Ed.). İstanbul: Kastamonu Kalkınma Vakfı [u.a.].

Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikisi* (5. Baskı). İstanbul.

Turhan, S. (Ed.). (1992). *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.



EKLER

EK 1

Y R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
Y H M REPERTUAR SIRA No: 416
İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ

ŞANLIURFA
KİMDEN ALINDIĞI
AZİZ ÇEKİRGE
SÜRESİ:

ŞANLIURFA DİVAN AYAĞI

DERLEYEN

ORHAN SUBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

HAMDİ ÖZBAY

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A repeat sign (double bar line with two dots) is placed at the end of the first staff. The second staff continues the melody. The third staff also continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff continues the melody and ends with a repeat sign. The word 'Gençtürk' is written vertically next to the final staff.

ADİYAMAN DİVÂNI
BİR PERİ GÖRDÜM OTURMUŞ KÜŞE-İ MEYHÂNEDE

YÖRE: ADİYAMAN
 KAYNAK KİŞİ: MEHMET KIZILYAPRAK
 (KIRAZIN OĞLU)

DERLEYEN: MUSTAFA ASLAN
 (KAHTALI MIÇE)
 NOTAYA ALAN: SALİH TURHAN

Şan altında sazlar bu ölçüyü tekrar eder

Bir perî gördüm oturmuş küşe-i meyhâ'ne'de
 Şarkı söyler mey içen ey suret-i rindâne'de

Şan altında sazlar bu ölçüyü tekrar eder

2. söz

Şan altında sazlar bu ölçüyü tekrar eder

3. söz



Sen akında sazlar bu ölçüyü tekrar eder

4. söz

Levent Öztürk

SON

2. SÖZ

ELLERİM PEYMANEDE KALDI, GÖZLERİM SAKİDE KALDI
DEMEDİM Mİ UÇACAK GÖĞSÜMÜN KAFESİNDEN
BÜLBÜLÜM BİRGÜN UÇACAK DEMEDİM Mİ HAYRAN

3. SÖZ

AMAN ALLAH, AMAN ALLAH NE TEMAŞADIR
BU SENİN DÖRRİ KUDRETİN, ESRARIN SENİN HAYRAN

4. SÖZ

SANA ŞAHİM MÜNACAATIM DEĞİL BİR RIZK İÇİN HÂŞÂ
HÜDA'DIR, RIZIK-I ELEMDİR, RIZIKSIZI KUL YARATMAZ
AMAN AMAN AMAN...

AYDİ BABA DİVANI
ÇERAĞ-I VAHDETE PERVÂNE OLDUM

YÖRESİ: GAZİANTEP
 KAYNAK: MUSTAFA ÇİNKILIÇ

DERLEYEN: MELİH DUYGULU
 NOTAYA ALAN: MELİH DUYGULU

Serbest

Çe ra ğı vah de te per va

ne ol du m Has be ten lil la

h Bi lın ser tac kademod la ra ya

n di m od la ra yan dı

m Has be te n lil la h

A a a h Ye rim

mes sid i ği mi tâ a dı ken gör nâ gi hâ n

Mu habbet le se rim sev da ya sal di m Has be n lil

la h a h

A a

h Re sũ lul lah bu yu r du

mũ mi ne mi ra t yi ne mũ min di r Ka bu let ti m

yũ nũ m mi ra ta dũ n dũ m Has be ten lil lâ a

h Has be te ni lil lâh

_____ A _____

Be nay di yem ne var cā _____ nim_ fe'dā kıl dı mı sa cā nā ne _____

_____ Be nay_ di yem_ ne var cā nı_ m fe dā_ kıl dı m

sa cā nā ne _____ Kıl ve r dı m cūm le vā nı_ m aş kıl nal dı _____

_____ m aş kıl nal dı _____ Has be te n il_ l_ lā _____ h Has be

ten il lā h

Levent Öztürk

DİYARBAKIR DİVÂNİ

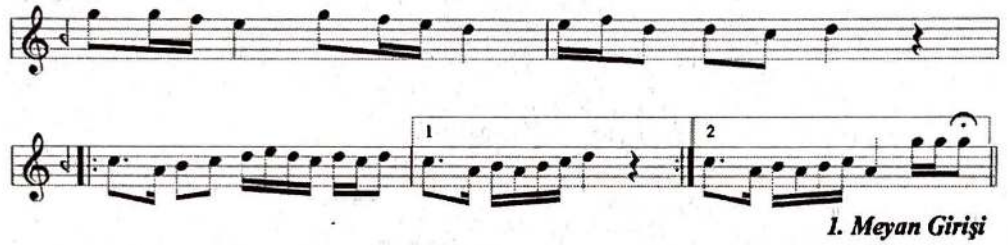
BÜY-İ VAHDET ALMIŞAM

DERLEYEN: CELAL GÜZELSES
YÖRESİ: DİYARBAKIR

1. Ağzdan önce



2. Ağzdan önce



3. Ağzdan önce



BÜY-İ VAHDET ALMIŞAM BÜSİ-LEBİ PEYMÂNEDEN
KANGİ ZALİM MEN EDER EY MEYDEN BENİ MEYHÂNEDE

Baba... DİL ŞİKESTEM MEY-PERESTEM AŞIKAM SAĞER BEDESTEM (Oğul yandım...)
Oğul... İÇMİŞEM MEST-İ ELESTEM NERGİZ-İ MESTÂNEDE
(Oğul yandım, kibar yandım, zalim yandım...)

Baba... SÜZ-İ HASRETLE YANARIM HER DEM DERÜNİ AŞIKINAM (Oğul aman...)
Oğul... LÜTFİ KIL BİZE DE GEL KURTAR BENİ HICRÂNEDE (Ey)

İBRAHİMİ - DİVAN

SİLMEDİN GÖZ YAŞINI AŞKIN İLE AĞLAYANIN

YÖRESİ: DİYARBAKIR
KAYNAK: CELÂL GÜZELSES

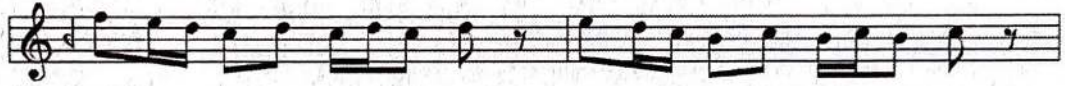
DERLEYEN: CELÂL GÜZELSES
NOTAYA ALAN: ZÜLKÜF ALTAN



1. 3. Ağz ezgisi:



2. Ağz ezgisi



Necati Çelik

(4. satır 1. ölçü yerine böyle de çalınmakta...)



SİLMEDİN GÖZ YAŞINI AŞKIN İLE AĞLAYANIN
VAY EHVALINA ZÂLİM SANA BEL BAĞLAYANIN

ÖYLE ZAHM AÇTI NİGÂHIN KILICI SİNEME Kİ
PÂRELENDİ CİĞERİM YÂRELERİM BAĞLAYANIN

ŞEM'E PERVÂNEYİ YANDIRDIĞI İÇİN YANMADIR
CİĞERİ DAĞLANIR ELBETTE CİĞER DAĞLAYANIN

DİVAN

YÂR İLE SEYRÂNA ÇIKSAM BEN DE BAYRAM GÜNLERİ

KAYNAK: AHMET GAZİ AYHAN

YÖRE: ORTAANADOLU

DERLEYEN: MUZAFFER SARISÖZEN

Aranağme...

Serbest...

-SAZ-

YÂ Rİ LE SEY RÂ NA ÇIK SAM BEN DE BAY RAM
BEN SE Nİ SEV DİM SE VE U AH LE OM

GÜN LE Rİ -SAZ- NE AĞ LAR SIN DE Lİ GÖ NÜL GÜ LE BAY RAM
RÜM GE ÇER BU DÜN YÂ BA Kİ DE GİL DİR HER Kİ Şİ KO

GÜN LE Rİ -SAZ- ÇOK A RA DİM BAY RAM İÇ RE OL CI VA NİM
NAR GÖ ÇER NA ZAR KIL DİM DÖRT YA Nİ MA A LEM LER Yİ

-YOK BE NİM BOY NU MU BÖK DÖM DE GAL DİM BEN DE BAY RAM
YİP ÇER A ŞIK Ö MER GAM İ ÇİN DE KA LA BAY RAM

GÜN LE Rİ
GÜN LE Rİ

Necati Çelik

YÂR İLE SEYRÂNA ÇIKSAM BEN DE BAYRAM GÜNLERİ
NE AĞLARSIN DELİ GÖNÜL GÜLE BAYRAM GÜNLERİ
ÇOK ARADIM BAYRAM İÇRE OL CİVÂNIM YOK BENİM
BOYNUMU BÜKTÜM DE KALDIM BEN DE BAYRAM GÜNLERİ

BEN SENİ SEVDİM SEVELİ ÂH İLE ÖMRÜM GEÇER
BU DÜNYÂ BÂKİ DEĞİLDİR, HER KİŞİ KONAR, GÖRÇER
NAZAR KILDIM DÖRT YANIMA ÂLEMLER YİYİP, İÇER
ÂŞIK ÖMER GAL İÇİNDE KALA BAYRAM GÜNLERİ

HARPUT DİVÂNI
BEN ŞEHİD-I BÂDEYİM

ÇALAN: Nurettin DEMİRTAŞ
OKUYAN: Lokman TASALI

Armağme...

Serbest...

AH BEN ŞE Hİ DI BÂ DE YİM

DOST LAR DE MİM

YÂD EY LE YİN A MAN

Ritim...

Armağme...

Serbest...

AH TÜR BE Mİ MEY HÂ NE EN KAZ

HARPUT DİVANI -2-

İ LE BÜN YÂD _____ EY LE YİN A _____ MAN _____

Ritim...

Aranşme...

Serbest...

AH GAS LÖ LUN MAZ _____ MA I Lİ _____ GER Çİ ŞE Hİ _____

_____ DA _____ Nİ _____

VE GA _____

Ritim...

Aranşme...

Serbest...

AH Yİ KA YİN _____ MEY _____ LE _____ BE Nİ _____

BİR _____ MEZ HEB İ GÂD _____

_____ EY _____ LE YİN _____ VAY _____

Ritim...

Aranşme...

HARPUT DİVANI -3-

Serbest...

AH BA LAM TÜR BE ME KAN DİL ÇÜN

BİR KÖH NE SA GAR VAK

FE DİN A MAN A MAN

Ritim...

Araştırma...

Serbest...

AH BA LAM

ŞO LE İ NA RI A RAK LE

HARPUT DİVANI -4-

RU HU MU ŞAD

EY LE YİN A MAN EY

EY EY EY

EY BA LAM EY

ŞO LE NA RI A RAK LE

RÜ HU MU ŞAD

EY LE YİN VAY

Elazber kısmı...

Arançısı...

AH BA LAM NEY LE

MEY LE BİR A LEY MAH BU LE HER DEM

HARPUT DIVANI -5-

GE LIN A MAN

-SAZ-

AH A ĞAM

BEZ MI CEM A YI NI NI

KAB RIM DE MÜ TAD

EY LE YİN A MAN

O ĞUL O ĞUL BEZ MI CEM

HARPUT DİVANI -6-

A _____ YI NI NI—
 _____ KAB _____ RIM DE MÜ TAD—
 _____ EY _____ LE YIN VAY
Ritim...
Aranagme..
Serbest..
 -SAZ- AH _____ AH _____
 YÄ _____ Dİ GÄR _____ OL _____ SUN
 BU NAZ MİM _____ EV _____ Lİ YÄ
 YI _____ SÄ GÄ RE _____ A MAN A— MAN— A MAN A— MAN—
Ritim...
Aranagme..

HARPUT DIVANI -7-

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The lyrics are written below the staves, with some words underlined. The lyrics are in Turkish and include the following words: SERBEST, SAZ, AH, PER, A ÇUP GİT, Tİ Rİ FAT, AR, DİN CA, FER YÂD EY, LE YİN, EY, EY, BA LAM EY, PER A ÇUP GİT, Tİ, Rİ FAT, AR, DİN CA FER YÂD, EY, LE YİN VAY. The score ends with a double bar line and a small signature 'Necati Çelik'.

BEN ŞEHİD-İ BÂDEYİM DOSTLAR DEMİM YÂD EYLEYİN
TÜRBEMİ MEYHÂNE ENKAZIYLE BÜNYÂD EYLEYİN

GASLÖLUNMAZ MÂ İLE GERÇİ ŞEHİDÂN-I VEGÂ
YIKAYIN MEYLE BENİ BİR MEZHEB İCÂD EYLEYİN

TÜRBEME KANDİL İÇÜN BİR SÂĞÂR VAKFEDİN
ŞÖLE'İ NÂR-I ARAKLE RUHUMU ŞÂD EYLEYİN

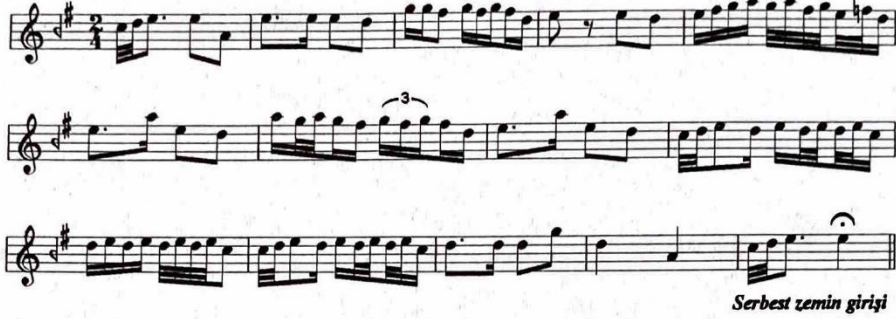
NEYLE, MEYLE, BİR ALAY MAHBÛP İLE HERDEM GELİN
BEZM-İ CEM ÂYİNİNİ KABRİMDE MÛTÂD EYLEYİN

YÂDİGÂR OLSUN BU NAZMIM EVLİYÂ-YI SÂĞÂRE
PER AÇUP GİTTİ RİFAT, ARDINDA FERYÂD EYLEYİN

HARPUT-ELÂZİĞ DÎVÂNI

BEN ŞEHİD-I BÂDEYİM
DOSTLAR DEMİM YÂD EYLEYİNDERLEYEN: VASFI AKYOL
KAYNAK: ENVER DEMİRBAĞ

1. ve 4. Ağza alt ezgi bölümü



2. Ağza alt ezgi bölümü



3. Ağza alt ezgi bölümü



HARPUT-ELAZIĞ DİVÂNİ -2-

5. Ağza ait ezgi bölümü

*Serbest meyan girişi*

6. Ağza ait ezgi bölümü

*Serbest meyan girişi*

7. Ağza ait ezgi bölümü



8. Ağza ait ezgi bölümü



(HARPUT-ELAZIĞ DİVANI -3-



Hicazî Çelik

Ah... BEN ŞEHİD-İ BÂDEYİM DOSTLAR DEMİM YÂD EYLEYİN
TÜRBEMİ MEYHÂNE ENKAZIYLE BÜNYÂD EYLEYİN

GASLÖLUNMAZ MÂ İLE GERÇİ ŞEHİDÂN-I VEGA
YIKAYIN MEYLE BENİ BİR MEZHEP İCÂD EYLEYİN VAH

Ah balam... KABRİME KANDİL İÇİN BİR HÖHNE SAĞER VAKFEDİN
Ah balam... ŞÖ'LE-İ NÂR-I ARAKLE RUHUMU ŞÂD EYLEYİN AĞAM (ey) BALAM EY

NEYLE MEYLE BİR ALAY MAHBUS İLE HER DEMİ GELİN
Ah ağam... BEZM-İ CEM ÂYİNİNİ KABRİMDE MÜTÂD EYLEYİN

Ah balam... YÂDİGÂR OLSUN BU NAZMIM EVLİYÂYI SAĞERE
Ah... PER AÇUP GİTTİ RIFAT ARDINCA FERYÂD EYLEYİN

*Not: Kütâbe kâğıdı olarak divan eserlerinde yazılan kâğıdı her ne kadar Eyleyken kaynatılabılır.
Pâzâr: Eyleyken okunması için olarak Divânın 7.8. adıyla okunarak kütüldür.
Divan eserlerinde Eyleyken okunması geleneği Padişahı'da da vardır.*

KAYNAK KİŞİ:
YÖRE EKİBİ

MARDİN DİVANI
AĞLA SEN DE GÖZLERİM

DERLEYENLER:
MUSTAFA GECEYATMAZ
ÖMER FARUK GÜLTAŞLI

Aranağme...

AĞ LA SEN DE GÖZ LE RİM

BAK ŞEY HU ŞAP AĞ LAR BA NA KI BAR YAN DIM

HER GÖ REN BU HA LI

BİR Tİ YÂB AĞ LAR BA NA

Ridim...

Aranağme...

Serbest...

A MAN A MA NA MA

NA MA NA MA NA MAN -SAZ-

A MAN YER DE CUY

MARDİN DİVANI -2-

LER _____ İN _____ LE YİP _____ ÇAĞ LAR _____ Şİ RİŞ _____ Kİ ZAR _____ E _____ SER _____

O ĞUL _____ YAN _____ DI _____ MO _____ ĞUL _____ A MAN _____

GÖK TE HÜ NAB _____ TE HES _____ SÜR _____ LE SE HA BAĞ _____ LAR BA _____

NA _____ O ĞUL YAN _____ DI _____

Kİ BAR YAN _____ DİM _____ VAH _____ Nİ _____ DEM _____

Ritim...
Aranağme...

Serbest...

AH _____ PEK HA ZİN _____

DİR _____ NAĞ _____ ME _____ Sİ _____ GÖ _____ ĞE _____ TE SİR EY _____ LE _____ MİŞ _____

SER _____ GÜ ZEŞ Tİ _____ PÜR _____ ME LÂ _____ LİM DEN RE BAP _____

AĞ _____ LAR _____ BA _____ NA _____ ES _____ MER YÂ _____ RİM _____

ZÂ _____ LİM _____ YÂ RİM _____ Kİ BAR _____ YÂ _____ RİM _____ UY _____

MARDİN DİVANI -3-

OY — U — MIN —

EY — VAH — U — MIN — VAY — U —

MIN — VAY — U — MIN — A — MAN —

Ritim...

Aranagmc...

Serbest...

LE BÂ LEP DOL MUŞ CI ÇE RİM — HÜ Nİ LE OL — MUŞ KAT RE —

RİZ —

BEZ — Mİ YA — SEM — DE BA KIN — CÂ — Mİ — ŞA — RAP —

AĞ — LAR — BA — NA — A MAN — A MAN

A — AN — A — MAN —

-SAZ- OY — U — Mİ — O GÜL YAN —

MARDİN DİVANI 4-

DİM Kİ BAR YAN DİM

Ritüm...

Aranan...

Sərbest...

A MAN

A MAN

BAŞ A ĞART TIN GEN Cİ KEN DER Dİ KE DER LE EY Rİ ZA

HA Lİ ME DİL HÖN O

LUP AH Dİ ŞA BAP AĞ LAR BA NA

Necati Çelik

İBRAHİMİ DİVAN

Merhem koyup onarma sinemde kanlı dağı

BESTE:
GÜFTE:

Aranağme...

Serbest

A ğam mer he m ko yup o na r ma

m a sı nem de kan

lı da ğı ca n ca

n SAZ

A

h sö n dūr me öz e lın le

yan dır dı ğı n çe ra ğı

me det a ma n a ma n a ma

n a man hÜ da

m SAZ

A ğamuy muş cÜ nu na gön lÜ

m eb. nu de r me

hi nev kur ba n SAZ

A h ah

Ne i tİ ba r a na

İdm seç mez ka ra dan a ğı a man a man

man Of

Of Aş kı n da

her bi ri nin öz zül fi boy nu ba ğı

A man a man a man a

man a ma n a man

a man a man

kur ban Klarnet yol gösterir

Ah

Dev ran

ha va di sin den yok

yan dım a ma n a man
a ma n a ma n a man a ma
n SAZ
Ah a ğam zıl
si yah sa ne m le r ol muş se nin e si rin a

pa ki miz Fu zu li

ah da rül e ma ni miz

dir mey hâ ne ler

bu ca ğı me det a man a man

yan dım a man a man

SON *Levent Öztürk*