



T.C.
ADYAMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZİN ADI :
GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNİN TÜRK HALK
MÜZİĞİYLE KARŞILAŞTIRARAK İNCELENMESİ

TEZİN TÜRÜ :
YÜKSEK LİSANS

ANABİLİM DALI :
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

TEZİ HAZIRLAYAN :
GÜLŞAH KARAKAŞ

ADYAMAN / 2016

**GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNİN TÜRK HALK MÜZİĞİYLE
KARŞILAŞTIRARAK İNCELENMESİ**

Gülşah KARAKAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Kadir KARKIN

Adıyaman

Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mart, 2016

TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Prof. Kadir KARKIN danışmanlığında, Gülşah KARAKAŞ tarafından hazırlanan "GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNİN TÜRK HALK MÜZİĞİYLE KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ " başlıklı çalışma 28/12/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Barış TOPTAŞ

İmza: ... 

Jüri Üyesi: Prof. Kadir KARKIN

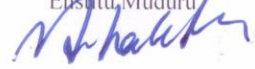
İmza: ... 

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. M. Serkan ÇAKIR

İmza: ... 

16.10.2016

Doç. Dr. İbrahim Hâşim TUĞLUK
Enstitü Müdürü



TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum “Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Türk Halk Müziğiyle Karşılaştırılarak İncelenmesi” başlıklı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

24/12/2015


Gülşah KARAKAŞ

ÖZET

GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNİN TÜRK HALK MÜZİĞİYLE KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ

Gülşah KARAKAŞ

Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı

Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mart 2016

Danışman: Prof. Dr. Kadir KARKIN

Anadolu kaynaklı müzik geleneği Halk Müziği ve Sanat Müziği olmak üzere günümüzde iki parçalı durumdadır. Türk Sanat Müziği makamlı bir müzik türüdür. X.yüzyılda yaşamış olan Farabi'den Timurlek'in öldüğü 1405'e kadar geçen süre Türk Müziğinin nazari yönleriyle açıklandığı ve yazıya aktarılmaya başlandığı oluşum dönemini kapsamaktadır. Türk Sanat Müziği ciddi anlamda üzerinde yaşanılan toprakların, milletlerin müziklerinden etkilenmiştir. Bizans kilise müziği ve diğer milletlerin müziklerinden yararlanılmıştır. Bu sanat dalında yer alan birçok makam Osmanlı üzerinde hâkimiyet süren toplumlardan alınmıştır.

17.yüzyılın ortalarından Lale Devri'nin sona erdiği 1730'a kadar Avrupai, Barok ve Rokoko etkilerinin Osmanlı sarayına nüfus ederek zamanın doğu kültürüyle apayrı bir sentez oluşturduğu Klasik dönem süregelmiştir.1730'dan İsmail Dede Efendi'nin 1836'daki ölümüne dek uzanan dönem son dönem 1745'e kadar süren akım Romantik dönem 20.yüzyılın ortalarından bugüne kadar olan dönem ise çağdaş dönemdir.

Halk Müziği, toplumun içinden gelen insandan insana aktarılarak yaşayan, sürekliliği bulunan yüzyıllar boyunca toplumların kendi öz kültürleri ile bezenen halk tarafından genel kabul görek yaşayan bir müzik türüdür. Dünyanın neresinde olursa olsun halk şarkıları kent kültürünün dışında üretilmiştir. Neredeyse

yeryüzündeki her millete ait bir Halk Müziği bulunur. Halk Müziği'nin Anadolu'ya özgü biçimine Türk Halk Müziği denir.

Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği türlerini birbirinden kesin çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Sanat Müziğinde kullanılan makamların birçoğu Halk Müziğinde de kullanılmaktadır. Ritim yönünden de basit usullerin çoğu Halk Müziğinde de kullanılmıştır. Temelde bir bütünün parçalarıdır. Her iki türünde tarihsel gelişimi incelenecek olup Sanat Müziği'nde makam Halk Müziğinde ayak, dizi kavramları geniş bir şekilde ele alınıp benzer ve farklı yönleri ele alınacaktır. Halk Müziğindeki ayaklar Sanat Müziğinde hangi makama uygun geliyor, iki türün ezgisel yapısı ve aynı zamanda türkü özelliği taşıyan Türk Sanat Müziği parçalarına da yer verilecektir.

Anahtar kelimeler: Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Makam, Ezgi, Ayak

ABSTRACT

EXAMINING THE COMPARISONS OF TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC AND TURKISH FOLK MUSIC

Gülşah KARAKAŞ

Department Of Performing Music and Arts

Adiyaman University The Institute Of Social Sciences

March 2016

Advisor: Prof. Dr. Kadir KARKIN

Music tradition rooted from Anatolia is nowadays divided into two parts , one is Folk music the other is Art music.Turkish Art Music is a kind of music which has tune.The period from during the 10th Century when Farabi lived to the year 1405 when Timurlek died consists of the term when Turkish music was explained in terms of sight and the formation term when Turkish music was started to be quoted in written form. Turkish Art Music was deeply affected by territories lived on and music of nations existing there. Byzantium church music and the music of other nations were also utilized.Lots of tunes existing in this branch of art were taken from communities prevailing during Ottoman Period.

From the middle of 17th Century to the 1730 when Tulip Revolution ended,The Classical Period ,during which the effect of European ,Baroque and Rococo penetrated in Ottoman palaces and made a different synthesis with the culture of the East, continued.The period from 1730 to the 1836 when İsmail Dede Efendi died is the Last Period, the period lasting until 1745 was the Romantic Period and the period from the middle of 20th Century until today is the Contemporary Period.

Folk Music is a kind of music coming from within the communities , living by passing from one person to another having a permanence, being adorned with

self culture of communities during centuries, living generally accepted by public. All over the world, folk songs have been produced far from the towns. Almost each nation has a folk music belonging to itself. The form of folk music peculiar to Anatolia is called Turkish Folk Music.

It is not possible to separate the kinds of Turkish Art Music and Turkish Folk Music in sharp lines. Most of the tunes used in Art Music are also used in Folk Music. In terms of rhythm, most of the simple processes are also used in Folk Music. They are parts of a whole in basis. In this study, literary men and the historical development of both kinds will be examined and tune in Art Music, tributary in Folk Music will be widely handled and their similarities and differences will be emphasized. Tributary in Folk Music fits suitable for which tune in Art Music, the melodic structures of both kinds and meanwhile Turkish Art Music songs consisting ballad features will also be included.

Keywords: Traditional Turkish Art Music, Turkish Folk Music, Tune, Mode, Tributary

ÖN SÖZ

Müzik, insana duyup düşündüklerini seslerle anlatma olanakları veren bir “dil”dir. Bu dilin anlaşılır olması için birbirini izleyerek akıp giden seslerin anlam taşıması gerekir. Müziğin anlamı, insanın hayat karşısındaki davranışlarıdır. Öyleyse “müziksel anlatım” insanın seslerle duygu ve düşüncelerini izlenim, tasarım ve dileklerini anlatmasıdır, içini dökmesidir. Müzik işte bundan dolayı ortak bir dil özelliği kazanmıştır. Değişik kıtalardaki değişik toplumların insanları, bu nedenle müzik dilinde buluşabilmiş, müzikle anlaşabilmiştir(Say,2002:17).

Geleneksel Türk Sanat Müziği “Klasik Türk Müziği” ve “Divan Musikisi” gibi adlarla da belirtilir. Bu derinlikli soylu müzik, kentsel kökeniyle toplumun üst katmanlarının beğenisini dile getirmiştir. Yaratıcıları, padişahlarında özendiği bestecilerdir(Say, 2002:223).

Türk Halk Müziği ise “Bir sanat endişesi olmadan halkın duygu ve düşüncelerini sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha nice güzel yaşamın toplumsal olaylarını, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik halk müziği kavramını içerir”(Arseven,2004:305).

Türk Müziğimizin tarihinin çok eski olduğunu hatta ilk köklerinin MÖ 4000 yıllarına uzandığı bilinmektedir. Altaylardan günümüze kadar gelişen ve değişen müzik anlayışını kronolojik olarak incelediğimizde Türk Müziğinin Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği olarak iki ana bölümde incelenmesi çalışmamızın bütünlüğü açısından yarar sağlamıştır.

Bu çalışmada Türk Müziğinin tarihsel gelişimine, Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği ile ilgili tanımlara, ezgisel yapılarına, ritimsel özelliklerine,ortak eserlere, benzer ve farklılıklara yer verilmiş olan bu çalışmada öncelikle değerli zamanını fedakarca harcayan ve her daim bilgi ve birikimlerini aktaran çok değerli danışman hocam Prof. Dr. Kadir KARKIN’a bu çalışmanın her

aşamasında yanımda olan değerli eşim Uğur KARAKAŞ'a ve emeğini, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen annem Ferhan TASLI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Adıyaman - 2016

Gülşah KARAKAŞ

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
TEZ ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş	1
1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi	4
1.1.1. Alt problem cümleleri.....	4
1.2. Araştırmanın Amacı.....	5
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Araştırmanın Varsayımları	5
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	5
1.6. Tanımlar	5

İKİNCİ BÖLÜM

2. Kavramsal Çerçeve İle İlgili Araştırmalar	7
2.1. Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi	7
2.2. Geleneksel Türk Halk Müziği	14
2.2.1. Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısı.....	17
2.2.2. Türk Halk Müziğinde dizi – makam- ayak kavramları.....	24
2.2.3. Türk Halk Müziğinde usûller	27
2.2.3.1. Ana usuller	29
2.2.3.2. Birleşik usuller.....	30
2.2.3.3. Karma usuller	30
2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziği	31
2.3.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin ezgisel yapısı.....	33

2.3.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin makamsal açıdan incelenmesi	36
2.3.2.1. Basit makamlar	37
2.3.2.2. Şedd makamlar	42
2.3.2.3. Birleşik makamlar	42
2.3.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde usuller	43
2.3.3.1. Küçük ve basit usuller	43
2.3.3.2. Küçük ve bileşik usuller	43
2.4. THM ve GTSM de Ortak Türküler	45
2.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği İle Türk Halk Müziği Makamsal Karşılaştırması	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Yöntem	43
3.1. Araştırmanın Modeli	43
3.2. Araştırmanın Evrenive Örneklemi	43
3.3. Verilerin Toplanması	43
3.4. Verilerin Analizi	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. Bulgular ve Yorum	50
----------------------------	----

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. Sonuç ve Öneriler	55
Kaynakça	58
EKLER	60
ÖZGEÇMİŞ	87

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Türk Halk Müzüği Formları.	17
Tablo 2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Kullanılan Aralıkların İsimleri ve İşaretleri	33
Tablo 3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Perdeler ve Kullanılan Şekiller	34
Tablo 4. Türk Musikisi Formları	35
Tablo 5. Türk Halk Müziğindeki ‘Ayak’ olarak belirtilen adların Türk Sanat Müziğindeki Makamsal Karşılıkları	54
Tablo 6. GTSM ve THM genel karşılaştırma.	56
Tablo 7. THM ve TSM genel karşılaştırma.	57

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Türklerin Bazı Müzik Aletleri	2
Şekil 2. “Saray Müziği” ne örnek kareler.....	9
Şekil 3. “Semazenler” Mevlevi müziği - Semâ(işitmek) eden kişileri gösteren kare ..	10
Şekil 4. “Halk Müziği” ne örnek kareler.....	12
Şekil 5. Bağlama Ses Sistemi	17
Şekil 6. Gele Gele Geldik Bir Kara Taşa	18
Şekil 7. Zalım Poyraz.....	19
Şekil 8. Kırmızı Buğday	20
Şekil 9. Suya Gider Allı Gelin	21
Şekil 10. Al Yeşil Dökün Anneler, Çemberimde Gül Oya	22
Şekil 11. Kara Hisar Kalesi	22
Şekil 12. Zeytinyağlı Yiyemem Aman	23

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş

Müzik, sesli bir anlatım sanatıdır. Müziğin malzemesi seslerdir, müziği bir anlatım sanatına dönüştüren ise insandır. İnsanların duyup düşündüklerini seslerle anlatma dili olarak tanımlayabileceğimiz müziğin evrensel bir özelliği vardır. Bireyin yaşamın her alanında iç içe olduğu müzik aynı zamanda bir kültürdür. Toplumu oluşturan bireyler arasında bağlar kurar, ortak duygu ve düşünceler taşır. Bireyin müzikle olan ilişkisi toplumun kültürel olgusu ve niteliğiyle ilgilidir. Dolayısıyla her toplumun veya kültürün kendine özgü müzik anlayışları, müziksel davranışları ve müzikle olan ilişkileri vardır. Bu bakımdan bireyin müzikle olan ilişkisi yaşadığı toplumun koşulları ve müziksel çevrenin gelişkinlik düzeyine bağlıdır.

Türk toplumunda da her toplumda olduğu gibi kendine özgü bir müzik kültürü ve anlayışı vardır. Zengin bir tarihe sahip olan genel müzik tarihinde yerini alan Türk müziğini ele alacağımız bu çalışmada, Türk toplumunu kendine özgü müzik türlerini, özelliklerini ve içeriğini inceleyeceğiz.

Türkiye'nin müzik kültürü, tarih içerisinde büyük derinliğe sahip ve dünya üzerinde çok geniş bir coğrafi alana yayılmış bir takım kökler üzerinde yükselmektedir. Türkler tarih boyunca geniş bir coğrafyada yaşamışlar ve çeşitli kültürlerin müzikleriyle etkileşim içerisine girmişlerdir. Orta Asya'da göçebe hayat sürerken, komşu Çin, Moğol ve Hint müzikleriyle, Batı Asya'da Fars müziğiyle karşılaşan Türkler, İslamiyet'in kabulünden sonra, Arap ve Farslarla birlikte birtakım

yeni müzik oluşumları meydana getirmişler, göçlerle Ortadoğu müzik kültürlerine güçlü Asyalı dinamikler kazandırmışlardır. Türklerin birçok müzik kültürünün harmanlandığı bir yer olan Anadolu'da yerleşmelerinden sonra Selçuklu döneminde çevre müzikleriyle etkileşimler devam etmiş ve daha sonraki Osmanlı döneminde özellikle Balkanlarda büyük müzik sentezlenmeleri yaşanarak, İstanbul her yerden müzikçilerin akın ettiği, Doğu'nun en büyük müzik merkezi haline gelmiştir. Son birkaç yüzyıldır Batı'yla gelişen ilişkiler müzikte başka yeni oluşumlara yol açmıştır. Farklı coğrafyalarda çok çeşitli kültürlerle etkileşimler yaşamış olan Türk müzik kültürü belli bir açıda ve tek bir çizgi üzerinde gelişmemiştir. Bu farklı kökler sayesinde ülke, tarih boyunca birçok farklı kültürün süzgecinden geçmiş zengin bir müzik mirası devralmıştır(Can ve Levendoğlu, 2002:240).

İlk çağlardan itibaren Dünya'da gelişen ve yayılan Türkler, müzikteki ilerlemelerini gittikleri yerlere taşımışlar ve geliştirmişlerdir. Bugün Türklerle ilgisi olan tüm ulusların müziklerinde, Türk müziğinin etkisi görülmektedir. Birçok batılı besteci, eserlerinde Türk motiflerini işlemiştir. Kısaca Türk müziği etkisine Asya, Avrupa, Orta Doğu ve Afrika'nın bir bölümünde rastlamak mümkündür. Ayrıca Türk'ler, nota ve müzik aletlerinin gelişmesine de öncülük etmişlerdir. Kemeçe (ıklığ), tar, kopuz, saz, vurmali çalgılardan davul, def, kudüm, kös vb. bunlara en iyi örneklerdir. (Şanlı, 2007:2)



Kopuz

Tar

Kudüm

Şekil 1 Türklerin Bazı Müzik Aletleri

Türk müziğinin, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Sanat Müziği olmak üzere iki türü vardır. Türler arasında farklılıklar ve benzerlikler görülmektedir. Geleneksel müzik türlerinden olan bu iki tür aynı toplumun ürünü olup farklı sınıfları temsil etmektedir. Türk Halk Müziği, halktan gelen ve kırsal kökene sahip bir türdür. Türk sanat müziği ise, daha çok kentsel bir müzik türü olarak bilinen sanat müziğinin kendine özgü makam, usul ve teknikleri olan bir türdür.

Türk Halk Müziği, geçmişten günümüze farklı coğrafyalar, ekonomik ilişkiler, sosyal yaşantı ve insan ilişkilerinde etkisi olan bir tür olup, zengin içeriğe sahiptir. Türk Sanat Müziği, kentsel kökenli olmasıyla toplumun üst sınıfsal tabakasına hitap eden bir müzik anlayışı olup besteciler tarafından teknik ve usule göre üretilmektedir. Türk halk müziğini, Türk Sanat müziğinden ayıran en önemli özelliği anonim olmasıdır.

Geleneksel Türk Sanat Müziği geçmişte usta-çırak ilişkisiyle, nota kullanmadan, hafızaya dayalı olarak yapılan ve meşk adı verilen sistemle yürütülmüştür. Bu sistemde en büyük özellik hem öğretenin hem de öğrenenin hafızasında bulunan eserlerin sayısı ve çokluğu olmuştur. İcracılar bununla değer kazanmışlardır. Zaman zaman rağbet gören çeşitli nota yazıları müziği icra etmek için değil sadece eserleri hatırlatmak için kullanılmıştır. Besteciler kendi eserlerini notaya alırken bile icra ettikleri gibi yazmamışlardır. Eserin adeta çatisını oluşturmuşlardır. Seslendirilen ya da bestelenen eserin notası tam olarak yazılmadığı için icracının üslubuna bağlı olarak ufak tefek değişiklikler göstermiştir. Bu durum eserin farklı şekillerde öğretilmesine sebep olurken diğer taraftan icracıya kendi üslubunu katabilme imkanı sağlamıştır. Böylelikle Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kendi yapısı içinde icracılara kısmi bir bağımsızlık imkanının sağlanmasına neden olunmuştur. İcracılar irticalen yaptıkları süslemeleri, küçük ilave notalarını esere ilave etmişlerdir. Bu durum Geleneksel Türk Sanat Müziğinin kendi yapısı içine öylesine yerleşmiştir ki icracıların sanat gücünün bir ölçüsü olmuştur. İcracılar tarafından eser bu şekilde yorumlanarak çalınıp söylenmiş, bundan dolayı Geleneksel Türk Sanat Müziği bir üslup ve tavır müziği olarak kabul edilmiştir (Kaçar, 2005:216).

Aralarında oluşum bakımından farklılıklar bulunan bu iki tür içerisinde, halk müziğinin doğuşunda hiçbir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden bilinçli olarak planlanmış bir besteleme anlayışı yoktur. İçten gelen duyguların irticalen ifade edilmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Sanat müziğinin doğuşunda ise; hep bir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı vardır. Bu nedendir ki Türk sanat müziğinde her türlü teknik ayrıntı isimlendirilmiş ve belli bir terminoloji oluşturulmuştur. Bunun yanında Türk halk müziğinde ise, ifade edildiği gibi irticalen türküler yakıldığından dolayı, çoğu kez teknik anlamda bir isimlendirmeye gidilmemiş, bazı isimler ise kişisel ve yöresel olmaktan öteye gidememiştir. Öz kültürümüz içerisinde yer alan Geleneksel Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat Müziği türlerinin, küçük farklılıklar dışında, temelde aynı yapıya sahip olduğu gerçeğinin gözardı etmememiz gerekmektedir. Çok zengin kültür hazinesine sahip olan Türkiye’imizde teorik çalışmalar dışında analiz çalışmalarının yapılması ve ortak bir terminoloji kullanılmak suretiyle geleneksel müziklerimizdeki dizilerin isimlendirilmesi konusuna çözümler üretilmesi gerekmektedir(Pelikoğlu ve Sümbüllü, 2008:72).

Çalışmamızda, Türk Müziğinin temel türlerinden Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk müziği hakkında karşılaştırmalı olarak incelemeler yapılmaktadır.

1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi

Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat Müziği türlerinin benzerlikleri ve farklılıklarının incelenmesi ?

1.1.1. Alt problem cümleleri

Türk Halk Müziğinin özellikleri nelerdir?

Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısı nasıldır?

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin özellikleri nelerdir?

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin ezgisel yapısı nasıldır?

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin makamsal özellikleri nelerdir?

Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziğinin usul ve ritm özellikleri nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat müziğinin benzerlikleri ve farklılıkları açısından karşılaştırılması. Zengin bir müzik kültürüne sahip olan ülkemiz geleneksel müzik anlayışının temelini oluşturan bu iki tür hakkında teorik bir çalışma sunmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın önemi Türk müziğinin iki ana türü olan Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat Müziği türlerinin benzer ve farklı özelliklerinin karşılaştırılmasının Türk Müziğine olumlu - olumsuz etkileri yönünde kaynak gösterilmesidir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

İzlenen araştırma ve yöntemin araştırmanın amacına uygun olduğu varsayılmaktadır. Veri toplama araçlarının bu araştırma için yeterli, güvenilir ve geçerli olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma; yazılı kitap, makale ve bildirilerden elde edilen kaynaklarla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Aralık: İki nota arasındaki ses aralığı (Aktüze, 2010:30).

Ayak: Halk müziğinin sözel yapısını oluşturan anonim halk şiirlerinin vezin ve uyak biçimini belirleyen beytlere satırlara denir(Koçak, 2004:7).

Dizi: Bir dörtlünün sonuna bir beşle yahut bir beşlinin sonuna bir dörtlü ekleyerek bir takım sekizliler meydana gelir. Bunlara dizi denir(Akdoğu, 1991:28).

Durak(Fermata): Bir sesin uzatılması gerektiğini gösteren işarettir. Notaların üzerine konulur.

Güçlü Perde: Türk müziğinde makamların dizilerinde dörtlü ve beşlilerin birleştiği ses güçlü perde veya güçlü ses denmektedir.

Makam: Bir dizide bir yada birden fazla sesin –perdenin güçlendirilmesiyle oluşan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan duyguya denir(Koçak, 2004:38).

Ölçü: Bir müzik eserinin eşit süreli bölümlerine denir. Ölçü çizgileri porteye dikey olarak konulur. Her ölçüde ölçü rakamı kadar nota süreleri vardır.

Perde: Ses derecesi (Aktüze, 2010:458).

Türkü: İnsanoğlunun başından geçen olayları, bu olayların toplum içindeki iz ve yansımalarına, aşk, hasret, gurbet gibi duyguları konu edinen her çeşitten şiir biçimiyle, uzun ya da kırık hava olarak söylenen en yaygın halk musikisi ve edebiyatı türüdür.

İKİNCİ BÖLÜM

2. Kavramsal Çerçeve İle İlgili Araştırmalar

2.1. Türk Müziğinin Tarihsel Gelişimi

Müziğin tarihini insanoğlunun yaşayış biçimleri, dönemsel duygu ve düşünceleri, çeşitli enstrümanlarla birlikte seslerin bir araya getirilmesi olarak tanımlayabiliriz. Çalışmanın evreni gereği Türk müziği tarihini inceleyeceğiz.

Türklerin ve Türk kültürünün ilk köklerinin tarih öncesinde Altaylılara kadar (MÖ 4000) uzandığı bilinmektedir. Altaylıların yaşama biçimi önceleri avcılık ve toplayıcılık iken, yüzyıllar içinde bu süreç hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte göçebe hayvanlılığa dönüştü. Türkler atı ehlileştirerek Orta Asya'nın uçsuz bucaksız bozkırlarında sürat, demiri işleyerek savaşta güç ve üstünlük kazanmışlardır(Özgür ve Aydoğan, 2015:1).

Diğer ilkel toplumlarda olduğu gibi, Altaylılarda da büyücülük, hekimlik, müzisyenlik gibi görevler üstlenmiş kişiler bulunmaktadır. Doğaüstü güçleri olduğuna inanılan bu kişilere şaman, şamanların törenlerde yaptıkları müziğe “şaman müziği” denmektedir. Toplum üstünde önemli bir etkisi olan şaman, bu törenlerde davul çalar ve doğaçtan ilahiler söylerdi. Devletin ve toplumun resmi bayramı ilkbahar, yaz ve sonbahar törenlerinde müziğe yer verilirdi. Yuğ denilen cenaze törenlerinde davul eşliğinde *sagu* denilen bir ağıt söylenirdi(Uçan, 2000:22).

Yapılan araştırmalarda, biri kalın diğeri ince iki perde üzerinde oluşan Altay ezgilerinin zamanla dört perdeye ulaştığı, ritimlerdeki çeşitliliğe karşın, ezgilerin yalın olduğu ve müzikte insan sesinin ön plana çıktığı düşünülmektedir. İlk eşlik çalgılarının davul ve tef olduğu, boru ve kopuzun da Altaylılar döneminde ilk şeklini aldığı düşünülmektedir.

Türklerin en eski çalgısının kopuz olduğunu eski Çin kaynaklarından öğreniyoruz. Kaynaklar ut, lavta ve tamburun bu çalgıdan türediğini göstermektedir (Özkan, 2014:24). Hun İmparatorluğu döneminde bahar bayramlarında birlikte şarkı söylendiği, kurban kesildiği, at yarışları yapıldığı bilinir. Eski Türk geleneklerine göre bayramlarda ve düğünlerde kadın-erkek bir arada yemek yerler içki içerler ve müzik aleti çalarak dans edip eğlenirlerdi (Özgür ve Aydoğan, 2015:2).

Altaylılara kıyasla Hunlardaki müzik anlayışının daha da genişlediği ve farklı alanlarda kendini gösterdiği görülmektedir. Müziğin halk arasında kendini var ettiğini yani devlet törenlerinden çıkıp bayramlarda ve düğünlerde eğlence unsuru olarak somut bir varlık gösterdiği söylenebilir.

Milattan önceki dönemde Altaylılarla başlayan ve Hunlarla devam eden müzik anlayışı yerleşik düzene geçilmesiyle beraber Milattan sonra Göktürkler döneminde farklılıklar ve değişiklikler görülmektedir.

Göktürkler döneminde göçebelik egemen olmakla birlikte, yerleşik düzene geçilmeye başlanmıştır. Göktürklerin resmi çalgısı “köbürge” denilen davul ve boru idi. Göktürkler söyledikleri şarkılara “ır” yada “yır”, çalgılarla yapılan ezgiye “küğ” derlerdi (Ay, 2000:142).Küğler adeta bir tür takvim gibi yılın günlerine eşit olmak üzere 366 adet olup, bunlardan birinin o gün diğer dokuzunun ise her gün hakanın huzurunda çalınması zorunlu idi (Özkan, 2014:22).

Göktürkler döneminde kopuzun gelişim gösterdiği ve ilk kez yay ile çalındığı denenmiştir. Kaynaklarda “ıklığ” adı verilen yaylı kopuzu geliştirdiklerine rastlanmaktadır.Uygurlar dönemi ile başlayan yerleşik yaşam düzenine geçilmesiyle farklı yaşam biçimlerin geliştiği toplumsal mekanlar bulunmaktadır. Tarım hayatının yerleşik düzende kendini geliştirdiği yazının ise ilk kez taş yerine kağıda aktarıldığı görülmektedir. Müzik anlayışının ise gelişiminin kendi içerisinde halk müziği, saray müziği köy ve kent müziği gibi sınıflandırarak ilerlediği ve farklı müzik türlerinin ortaya çıktığı dönem olmuştur.

Türklerin müzik anlayışının Uygurlar döneminde başlayan çeşitliliği ve sınıflandırmaları Karahanlılar döneminde ise farklı ve kurallı bir müziksel gelişim gösterdiklerini söyleyebiliriz. Türklerin farklı kültür ve medeniyetleri barındıran çok kültürlü yapısı müzik anlayışında da karşılıklı etkileşime neden olmaktadır. Arap ve İran kültürlerini buna örnek olarak verebiliriz.

Çarpma, kaydırma, işleme gibi süslemeler yoluyla diziye yarım perdeler eklemeye, böylelikle pentatonik müzik, yerini makamsal müziğe bırakmaya başlamıştır (Ataman, 1982). Bu dönemde müzik adına ilk yazılı eserin Mehmet FARABİ (847-950) tarafından yazıldığı bilinen “Kitab-ül Mudhal fi’l Musiki (Musikiye Giriş kitabı)” ve “Kitab-ül Musiki-ül Kebir (Büyük Musiki Kitabı)” adlı kitaplarda Türk Müziği ses sistemini açıklamış olup, makamları şekillendirip ve onlara anlamlar yüklemiştir. Karahanlılar döneminde islam müziğinin etkisini öncülüğünü Hoca Ahmet Yesevi'nin yaptığı tekke müziğinin doğmasında görebilmekteyiz.

Türk müziğinin makamsal anlamda belirli bir kimliğe büründüğünü Selçuklular döneminde görmekteyiz. Bu dönemde “Saray Müziği” olarak adlandırılan Sanat müziğinin saray, konak ve köşklere, “Halk müziği” olarak adlandırılan müziğin ise göçebe ve obalarda icra edildiğini söylemek mümkündür. Türk müziğinin bu dönemde belirgin bir şekilde iki dala ayrıldığını söylememiz mümkündür. Bu ayrımın “Sanat Müziği” ve “Halk Müziği” olarak Selçuklular döneminde başladığını söyleyebiliriz.



Şekil 2 “Saray Müziği” ne örnek kareler

Anadolu Selçuklular döneminde kopuz enstrümanı geliştirilerek Anadolu sazı ortaya çıkarılmıştır. Halk müziği ile Sanat müziği arasındaki ince çizgi belirginleşmiştir.

Mevlana (1207-1273) , Mesnevi adlı eserini tamamladıktan sonra islam dinine farklı bir bakış açısı kazandırmış ve müziğin islam dinindeki yasağının kaldırılmasını sağlamıştır. Mevlana'nın usta bir rebabi ve iyi bir müzisyen olduğu söylenebilir. Eserlerinde sıklıkla musikiden söz ettiği görülmektedir.



Şekil 3 “Semazenler” Mevlevi müziği - Semâ(işitmek) eden kişileri gösteren kare

13. yüzyıldan başlayarak müzik alanında önemli kuramsal yapıtlar ortaya konulmuştur. Bu kuramcılarının bazıları şöyle sıralanabilir: Urmiyeli Safiyuddin (1224-1294) Kitab-ül Edvar ve Şereffiyad Risalesi adlı yapıtlarıyla müziğin kutsal bilim sayılmasını sağladı ve kendinden sonra gelen müzik kuramcıları için önemli bir kaynak olduğu söylenebilir.

Geleneksel Türk Müziğinin başlangıcı olarak kabul edilen Abdulkadir MERAGİ (1360-1435) yılları arasında yaşamış ve Türk Müziğinde çok önemli bir yeri olan müzik dehasıdır. Erol Sayan Müziğimize Dair adlı kitabında Meragi hakkında “*Arzın çatısı yani en yüksek yeri Himalayalardaki Everest Tepesidir. İşte müziğimizde her konudaki zirvesi Meraga’lı Abdulkadirdir*” sözüyle Meraginın Müziğimiz için ne kadar değerli olduğunu belirtmiştir. Abdulkadir MERAGİ’nin eserleri şunlardır:

1. Cami-ül Elhan
2. Şerh-ül Edvar
3. Makkasid-ül Elhan
4. Risale-i Fevaid- i Aşere
5. Kenz-ül Elhan

Günümüze ulaşmış 30 civarında sözlü eseri vardır. Hepsinin birer abide olduğu söylenebilir. Bu eserlerin Abdulkadir'e aidiyetleri bazı müzikologlarca şüpheli görülsede aksi ispat edilinceye kadar O'nundur diyebiliriz (Sayan, 2003:18).

Osmanlı döneminde askeri müzik olan "Mehter" müziği ön plandaydı. Birçok Osmanlı Padişahının güzel sanatlara olan ilgisi ve özellikle de müzik dalında bir çok bestelerinin olduğu bilinmektedir. Örnek olarak Sultan I.Mahmut'un yedi peşrevi ve iki saz semaisi günümüze kadar ulaşmıştır. Sultan III. Selim ney çalan ve 14 yeni makam ortaya koyan, bir çok formda eserler bestelemiş yetenekli bir bestekar olarak da bilinmektedir.

Osmanlı döneminin önemli müzik adamlarından birisi de Itri'dir. Gerçek adı Buhirizade Mustafa Efendi (1630-1711) dir. Binin üzerinde eseri olduğu söylenmektedir. Fakat günümüze kadar sadece 38 eseri kalabilmiştir. En önemli eseri olarak Neva Kâr kabul edilir.

Osmanlı döneminde Türk Sanat Müziğine önemli katkıları olan kişilerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

- ✓ Ali Ufki Bey (? - 1675) (Alberto Bobowsky)
- ✓ Kantemiroğlu (1673-1723)(Moldova Prensi Dimitrius Konstantinoviç)
- ✓ Hamamizade İsmail Dede Efendi (1778-1846)
- ✓ Nasır Abdülbaki Dede (1765-1821)
- ✓ Hamparsun Limonciyan (?-1839)
- ✓ Zekai Dede (1825-1897)
- ✓ Hacı Arif Bey (1831-1884)
- ✓ Şevki Bey (1860-1891)

Günümüz GTSM'nin en büyük gelişiminin Osmanlı döneminde yaşandığı görülmektedir. Osmanlı dönemindeki popüler müzik anlayışını Türk Sanat Müziği eserleri oluşturmaktadır.

1917 yılında ilk konservatuvar olan Darü'l Elhan kuruldu.

Geleneksel Türk Halk Müziğinde saz şairinin yerini gezgin ozanlar almıştı.

Yunus Emre ile başlayan bu sürecin önemli kişileri şu şekilde sıralayabiliriz:

- ✓ Aşık Paşa
- ✓ Nesimi
- ✓ Kaygusuz Abdal

- ✓ Öksüz Dede
- ✓ Koroğlu
- ✓ Pir Sultan Abdal
- ✓ Karacaoğlan
- ✓ Dadaloğlu
- ✓ Seyrani
- ✓ Emrah (Özgür ve Aydoğan, 2015:12).



Şekil 4“Halk Müziği” ne örnek kareler

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise Türk Müziği alanında bazı köklü değişiklikler ve yenilikler yapılmıştır. Bu değişikliklerin ve yeniliklerin mimarı olarak Mustafa Kemal Atatürk Cumhuriyetin ilk yıllarında yaptığı çalışmalardan bazıları şöyledir:

- ✓ 1924 yılında Müzik öğretmeni yetiştirilmek üzere “Musiki Muallim Mektebi” kurulmuştur.
- ✓ Saray bandosu ismini değiştirerek “Cumhurbaşkanlığı Armoni Müziği” adını aldı ve Ankara’ya taşındı.
- ✓ Dar’ül Elhan konservatuvarı 1926 yılında İstanbul Konservatuvarına dönüştürüldü.
- ✓ 1926 yılında Halk ezgilerini derleme çalışmaları başladı
- ✓ 1927 yılında Avrupa’ya çok sayıda çağdaş müzik öğrenimi için öğrenci gönderildi.

✓ 1934 yılında Müzik yaşamını düzenlemek üzere yurt dışından uzmanlar getirildi.

✓ Atatürk'ün isteği ile Ahmet Adnan SAYGUN tarafından ilk Türk Operası olan "Özsoy" bestelendi. Ankara Halkevin'de ilk kez 1934 yılından oynandı.

✓ 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kuruldu.

✓ 1938 yılında ise Ankara Askeri Müzik Okulu kuruldu.

Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata ve sanatçıya verdiği değeri herşeyin üstünde tutmuş ve bir ulusun ilerlemesinde önemli rol üstlendiğini düşünmüştür.

Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün ;

"Hayatta musiki lazım değildir, Çünkü hayat musikidir".

"Hayatta milletveli olabilirsiniz, başbakan olabilirsiniz hatta Cumhurbaşkanı olabilirsiniz ama sanatçı olamazsınız."

"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi ve kavrayabilmesidir."

cümleleri de müziğe ve sanatkara verdiği değeri anlatmaktadır.

Türklerin Orta Asya'da çeşitli devletler kurarak, kendi içinde benzer kültürleri devam ettirerek ve geliştirerek veya farklı kültürlerden etkilenecek kendi öz yaşayış tarzlarını oluşturdukları bilinmektedir. Bu yaşayış tarzının kendini anlatabildiği ve aktarabildiği tek durum ise yazılı ve sözlü eserlerle olmaktadır. Müzik anlayışlarında ise yaşam tarzlarına paralel olarak gelişmeler ve dönüşmeler görülmektedir.

Türk Müziği, Türk kavminin savaşta, barışta, düğünde, ölümden, bayramlarda vazgeçemediği bir unsurdur. Türk Müziğini Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği olarak iki dalda ele alacağız..

2.2. Geleneksel Türk Halk Müziği

Türk halk müziği halkın yaşantısını, düşüncesini, duygularını, olaylarını, yaşadığı yörenin adet ve geleneklerinin etkisi ile kendine özgü özelliklerini ifade eder. Yöreyle ait sazlarla söylenir, sözler ve beste halkın kendisinin yarattığı ortak yapıdır, anonimdir. Her yörenin kendine özgü tavır ve üslup özelliklerini taşıyan türküleri ve folklorik oyunları vardır(Çakar, 2004:41).

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygularının ezgiyle anlatımı olarak kısaca tanımlayabileceğimiz Geleneksel Türk Halk Müziği: Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Emnalar,1998:27).

Halk müziğini İngiliz Breniers, “halkın müşterek malı olan, en sade, düz ve yalın ezgilerdir ki, bestecisi belli değildir” tanımı ile açıklar (Atılğan, 2000:164). Halk müziği, toplumun ihtiyaçlarını ifade eden ve kültürün vazgeçilmez en önemli öğelerinden biridir. Ülkemizde Geleneksel Türk Halk Müziği üzerine birçok tanım yapılmıştır. Geleneksel Türk Halk Müziği, kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Coşkun,1984:4).

Bizim halk müziğimiz de kırsal kökenlidir ve doğal olarak anonimdir. Kulaktan kulağa, iletilen ve tarih içinden süzülerek gelen zengin bir geleneğin ürünüdür. Halk şarkılarına bizde ‘*türkü*’ denir. Türkülerimiz, melodi ve ritim yönlerinden incelik, derinlik ve canlılık içerir (Say, 2002:223).

Dünya üzerinde yaşayan bütün halkların, kendi duygu ve düşüncesi, sosyal yaşamı, tarihi ve coğrafi konumu ile şekillenen hayat bulan müzik türlerine halk müziği denir. Her ulus kendi müziğini tarihi süreç içerisinde, yukarıda ifade edilen özellikler çerçevesinde geliştirmiş ve o ulusun kültürel bir kimliğine bürünmüştür. Bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, seveerek söylenen ve çalınan, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktararak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan müziklerdir. Bu müzikler yerel kültürlerin izlerini taşır ve yaratıcılarının adları çoğunlukla belirsizdir (Şanlı, 2007:2).

THM'nin önemli araştırmacı ve derlemecilerinden Muzaffer Sarısözen'e göre halk müziği: "İlk bakışta monoton gibi görünen halk türkülerinin, araştırdıkça ezgi ve ritim yönünden renklilik ve çeşitlilik gösteren nefis bir sanat ürünleri olduğu görülür. Dünyada ne kadar doğal ve sosyal olaylar varsa, tümü halk müziğine konu olmuştur. Türk insanının doğumundan ölümüne(beşikten-mezara) tüm yaşamını, acısını, sevincini, duygu ve düşüncesini, yurt sevgisini türkülerimizde görmek mümkündür. Özetle halk müziğimiz, Türk halkının ortak malı ve milli kültürüdür (Yıldızkaya, 2006:13).

Türk Halk Müziğinin en önemli icracıları arasında TRT sanatçılarının uzun emek ve uğraşları sonucunda Türk Halk Müziğinde bazı özellikler tespit edilmiştir. Bu özellikler en iyi şekilde aşağıdaki gibi sıralanmaktadır.

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

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

Ülkemiz halk müziği, tarihin eski zamanlarından bugüne değin Anadolu ve Rumeli de yaşamış bütün uygarlıkların, kendilerine özgü kültürel değerlerini biriktirerek ve yörelere göre kültürel farklılıkları içinde barındırarak oluşan ve sonuçta zenginlik ve çeşitliliği ile tüm dünyada ender görülen bir yapıdadır. Halk müziği denince akla gelen ilk terim türküdür.

Türkü, halk geleneğinden gelen, dönemsel, coğrafî, mekân ve ruh hallerine bağlı olarak genellikle melodik olarak yazılmış eserler olarak adlandırılabilir. Türk halk müziği kendi içerisinde farklı üsluplara sahiptir; bozlak, uzun hava, oyun havası

gibi. Dolayısıyla toplumun her alanında kendini gösteren ve toplumla birlikte gelişen, değişen bir müzik türü olan Türk Halk Müziği günümüzde de gelişmeye ve zenginleşmeye devam etmektedir.

“Türküler beste yapısı yönünden teorik bağımlı değildir. Teknik yapıları birbirinden farklıdır. Şiir ve beste şekli çok değişkendir. Türkülerde kıta önemlidir. Türkülerin asıl sözleri bölümüdür. Kıta sonlarında nakarat vardır ve duyguların aktarımı için bazen birden fazla mısra nakarat olarak eklenir” (Çakar, 2004:41).

Hisarlı Ahmet – Yücel Paşmakçı, Kütahya'nın Pınarları eserini örnek olarak verebiliriz.

Kütahyanın pınarları akışır,
Devriyeler kol kol olmuş bakışır.
Asalı'ya Çuha Şalvar yakışır,

Aman aman Vehbi öyle de böyle olur mu
Ah ben ölürsem dünya sana kalır mı.

Salım geldi Musallaya dayandı,
Kar beyaz vehbim al kanlara boyandı
Seni vuran oğlan buna nasıl dayandı

Aman aman Vehbi öyle de böyle olur mu
Ah ben ölürsem dünya sana kalır mı.

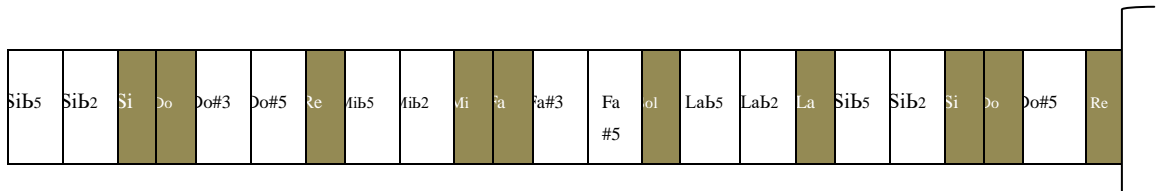
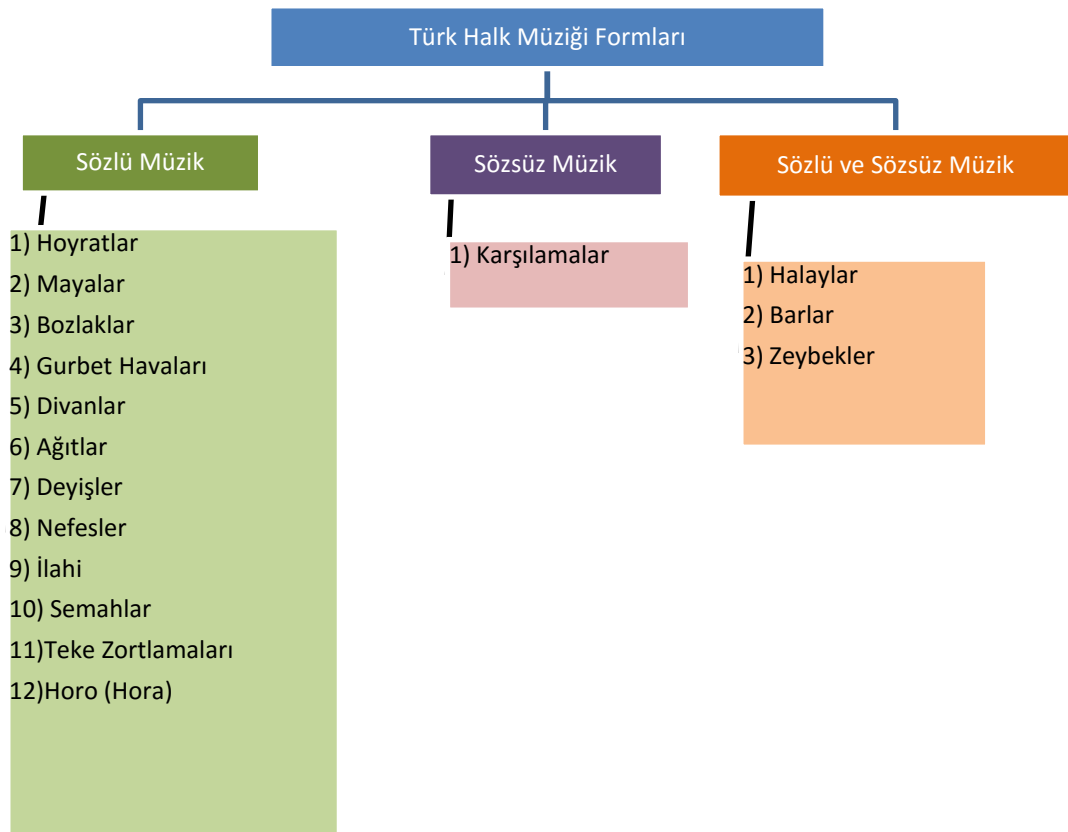
Sözü ve müziğiyle, Türk halkının kültürünü, tarihini, coğrafi konumunu ve sosyal/ekonomik yapısını en belirgin, en canlı biçimde yansıtan gerçek; ozanlar, daha sonra da aşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik özelliği içinde ad konulmadan bestelenen(yakılan) türküler, Türk kültürünün, dolayısıyla da Türk halkının değerler dizgesinin bir görüntüsüdür, ya da Türk halkı bu değerler dizgesinin bir görüntüsüdür (Budak, 2000).

2.2.1. Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısı

Türk halk müziği, sözlü halk müziği ve sözsüz halk müziği olmak üzere ikiye ayrılır. Sözlü halk müziğine genel olarak türkü adı verilir. Sözsüz halk müziği ise yöresel çalgı ezgileridir.

Tablo 1

Türk Halk Müziği Formları



Şekil 5 Bağlama Ses Sistemi

Türk Halk Müziğinin en belirgin özelliklerinden biri yerel nitelikli olmasıdır. Türk Halk Müziğinde en çok kullanılan en yaygın çalgımız olan bağlama esas alınarak bir sekizlide on yedili perde sistemi standart olarak kullanılmıştır. Müzik eğitiminde ve tanımlamada kolaylık sağlamak amacıyla Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek tarafından geliştirilen Türk Müziği ses sisteminden yararlanılmaktadır. Bu sisteme göre diyez 4 komadan bemol (b) 5 komadan oluşmaktadır.

Türk halk müziğinin en önemli özelliklerinden biri, tüm yapıtların mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle bitmesi, ikincisi de, çoğunlukla bitişik, ya da küçük aralıklı seslerle örülmüş olmasıdır. Batı müziğinde, ister majör, isterse minör bir dizi yazılmış olsun, ezgi, tonik akorunu oluşturan seslerden herhangi birisiyle başlar ve biter. Oysa Türk halk müziğinde bir ezginin temel sesle bitmesine karşın, başlama sesi dizinin her hangi derecesi olabiliyor (Arseven, 2004:307).

Ezgisel yapısı yönünden Türk halk müziği şu özellikleri gösterir:

1. Ezgilerin büyük bir çoğunluğu ince bir perde ile başlar. Bu perde temel sesin küçük veya büyük altıslısı, küçük veya büyük yedilisi, sekizlisi, dokuzlusu, onlusu, on birli veya on ikilisi olabilir. Örnek olarak *Gele Gele Geldik Bir Kara Taşa* adlı türküyü inceleyebiliriz.

Şekil 6 Gele Gele Geldik Bir Kara Taşa

2. Ezgi temel sesin üst dördlüsü veya beşlisi ile başlarsa;

a) İlk yarı temel sesle biter. İkinci yarı bir büyük altılı, ya da büyük yedili ile başlar ve gene temel sesle sona erer. *Zalım Poyraz* Türküsünde bu özelliği görmek mümkündür.

The image shows a musical score for the song "Zalım Poyraz". It consists of ten staves of music. The first four staves are for the saz (stringed instrument), and the last six staves are for the vocal line. The time signature is 2/8. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal staves. The saz part is indicated by "(SAZ)" and a dashed line. The vocal part includes lyrics such as "ZA LIM POY RAZ GI CIM GI CIM GI CI LAR (SAZ - - - -)", "ZA LIM POYRAZ GI CIM GI CIM GI CI LAR (SAZ - - - -)", "YÜ RE Gİ ME DÜŞ TÜ GOY GÜN A CI LAR DA GOY GÜN A CI LAR (SAZ - - - -)", and "YÜ RE Gİ ME DÜŞ TÜ GOY GÜN A CI".

Şekil 7 Zalım Poyraz

b) Ezgi temel sesin dörtlüsü ile başlar ve hemen beşlisine geçerek uzun bir süre derece üzerinde kalır. İlk yarı üçlüsünde, yani güçlüsünde, ikinci yarı ise temel seste kalır. *Kırmızı Buğday* türküsü örnek olarak alınabilir.

1 KIR MI ZI BUĞ DA Y AY RI L MI YOR
2 YO LÜS TÜ NE KU RA KOY MUŞ

SE ZİN DE N MEV LÂM MEV LÂM VER SİN
İL YE Nİ BE NİS TE MEM İS TE MEM

GÜ ZE L LE RİN GEN Cİ N DEN ---
MA Vİ ŞAL VAR Gİ YE Nİ

KİM AY RIL MI Ş BE NA Y RI LAM
BE NİS TE RİM SET RE Y RI PAN TOL

E ŞİM DE N YÖ RÜ YÖ RÜ DİL BER
Gİ YE Nİ

SAL MA SA ÇIN SÜ RÜ N SÜN ---

A ÇI VER A ÇI VER CEP KE Nİ Nİ EL MA S GER DAN

GÖ RÜ N SÜN ---

h. -cambaba

Şekil 8 Kırmızı Buğday

3. Ezgi, temel sesle başlar ya bitişik seslerden oluşan bir çıkıcı yol izler ya da temel sestem sonra bir dörtlü veya bir beşli atlaması yapar. Temel sesle başlayıp dörtlüsüne atlayan ezgilerin bazılarında ilk yarı dörtlüsünde, ikinci yarı temel sestem sona erer. *Suya Gider Allı Gelin* Türküsünü incelediğimizde temel sesle başlayıp temel sesle sona erdiğini görebiliriz.

SU YA GI DER AL LI GE LİN HAS GE LİN
TO PUK LA RIN NOK TA NOK TA BAS GE LİN BAS GE LİN
BAS GE Lİ NA MAN UYSAL

Şekil 9 Suya Gider Allı Gelin

4. Türk halk müziğinde ezgi genellikle temel sesin üst perdelerinde dolaşır. Çok az ezgide ses sınırı alt perdelerine iner. Bu tip ezgilerde temel sesin altına inen dereceler bir dörtlü aralığını hemen hemen hiç aşmaz ve ezgi çoğunlukla bir eksik zamanla başlar. *Al Yeşil Dökün Anneler*, *Çemberimde Gül Oya* türkülerinin yanı sıra *Kevengin Yolları* adlı türküyü örnek olarak alabiliriz.

KE VEN GİN YOL LA RİN DA
DA MA VUR DUM ÇAT RİN DA
KE VEN GİN YA ÇI MA YI
Rİ

Çİ MEY DİM GÖL
SES LEN GEL SİN
ME Lİ YOR KU
LE FAT RİN DE Çİ MEY DİM GÖL
ZU MA LA RI ME Lİ YOR SİN
KU

LE FAT RİN DE HE A NOM HE
ZU MA LA RI " " " "

İ LİK DÜÇ ME O LAY DİM O YA RİN KOL
FAT MAM NER DEN Ö ÖG REN MİŞ ÇAR ŞAF RİN KOL
BEN BU RA YA GEL MEZ AL NI MIN KOL
YA

LA RİN DA O YA RİN KOL LA RİN DA
AT MA YI ÇAR ŞAF TAN KOL AT RİN MA DA
ZI LA LA RI AL NI MIN YA ZI LA LA YI
Rİ

HE A NOM HE O YAN DAN YAN
" " " " " " " "

Şekil 10 Al Yeşil Dökün Anneler, Çemberimde Gül Oya

Bu dört belirgin ezgisel yapının dışında ayrıcalık gösteren türkü ve oyun havalarını da şöyle özetleyebiliriz.

a) Türk halk ezgilerinde, parça içinde sus işaretlerine çoğunlukla cümle ya da bölüm başında sık sık rastlanır. Ancak ölçü içerisinde ve öncül zamanlarda sus işaretleri oldukça seyrek görülür. *Kara Hisar Kalesi* türküsünde eserin başlangıcında sus işaretine rastladığımız gibi ikinci ölçüde de yer verilmiş olup eserin tamamında sus işaretine pek rastlanmamaktadır.

Şekil 11 Kara Hisar Kalesi

b) Oldukça sınırlı örneklerine rastlanmakla birlikte bazı ezgiler “si” veya “mi” gibi, yeden “sansible” etkileri olan seslerle biterler. Majör üçüncü derece tonları ile eş görevlerde bu tip ezgiler, temel sesle, bir alt veya üst üçlü, ya da üst beşli ile başlar ve gene çıkıcı bir yol izlerler (Arseven, 1992:16). *Zeytinyağlı Yiyemem Aman* adlı türkü “si” notası ile bitmiştir. Bu özellik için verilebilecek en iyi örneklerdendir.

ARANAĞME.

Zey tin yağ lı yi ye mem a man Bas ma da fis tan
As ma dan ü züm al dım Sa pı nı u

gi ye mem Bas ma da fis tan gi ye mem SAZ. . .
zun al dım Sa pı nı u zun al dım

Se nin gi bi ca hi le Gel e fen dim
Ve rin be nim yâ ri mi An nem den i

di ye mem Gel e fen dim di ye mem
zin al dım An nem den i zin al dım

Şekil 12 Zeytinyağlı Yiyemem Aman

2.2.2. Türk Halk Müziğinde dizi – makam- ayak kavramları

Cumhuriyetin kuruluş yıllarından 1940 dönemlerine gelinceye kadar “ayak” terimi halk musikisi çevrelerinde bilinmiyor ve kullanılmıyordu. Ayak tabiri, halk musikicileri arasına farklı bir biçimde yerleşmiştir. Yerleşme zamanı kesin olmamakla birlikte yaklaşık olarak Muzaffer Sarısözen’in Ankara Radyosunda halk musikisi yayınlarını başlattığı tarihle “Ayak” tabiri de Halk Musikicileri arasına girmiş olarak kabul edilebilir.

Geleneksel Türk Halk Müziğinde dizi adlandırma olarak kullanılan Ayak kavramının, Aşıklık geleneğinde söz unsuru olarak ele alındığı ve kafiye(uyak) manasında değerlendirilmiştir. Melodi unsuru olarak aşıklar tarafından kullanılan Makam-Hava kavramlarının Geleneksel Türk Halk Müziğinde dizi adlandırmasında kullanılan Ayak kavramı ile örtüşmediği ve Aşıkların Makam-Hava olarak adlandırdıkları kavramların kalıplaşmış melodiler oldukları tespit edilmiştir.

“Halk, müzik ürünlerini, Geleneksel Türk Sanat Müziğinden farklı olarak bilim-sanat kurallarına bağımlı kalmak yerine, duygularını anlatmak amacıyla yaratır. Çoğu kez bu kuralların varlığından bile habersizdir. Kuram ve kurallar açısından bu ayırım somutlanırsa: diğer müzik türlerinin “yetkinlikleri”, oluşturulmuş olan “kuram”(nazariyat-Teori) ve “kurallara” göre belirlenirken, halk müziği yapıtları yaratıldıktan sonra ortak özelliklerine göre “öbeklendirilerek”, “asgari sistemleştirmeye” gidilebilir. Bu “sistemleşme”, uyulması gereken “katı kurallar”olarak değil; yapıtların taşıdığı “müzik-edebiyat özellikleri” olarak görülmelidir.Kuşkusuz ki “asgari sistemleşme”, statik durağan değil, “değişken”dir. Halk Müziği’nin doğası gereği taşıdığı “dinamik değişken” özellik, böylesi bir yöntemi gerekli kılar. Bugün, “Şu” ya da “Bu” diye nitelenen bir özellik, yarın yaşam ve halk tarafından değiştirilebilir. Yaratılan yeni ürünlerin yeni özellikleri yine bir inceleme konusu olacaktır.Divan Müziği de Halk Müziği de modal-makamsal yapıda müzikler olmasına karşın “Makam-Ayak”ı oluşturan etmenleri farklıdır. Divan müziğinde “dizi” makamı doğrudan belirleyen en önemli etmen iken, Halk Müziği’nde“ezgi dizisi” dışında “Ayak” ı belirleyen etmenler vardır. Halk Müziğimizde “Ayak” kavramı çoğunlukla salt bir “ezgisel dizi”olarak kullanılırsa da; ezgi dizisiyle birlikte “ağız” ve “tavır” öğelerinin de etkileycilik olduğu “ezgisel

yapı” olarak anlaşılmalıdır. Hatta bu “etkileycilik” zaman zaman “belirleyici” bile olabilir. Bilinen yaygın “Bozlak Dizisi”nde olmamasına karşın, “Bozlak söylenişi”yle okunup çalınan kimi ezgilere Bozlak Yörelinde “Bozlak” denildiğini biliyoruz. O halde, halk müziğinde “Ayak” konusu, divan müziğine özgü yerleşik “ezgi kalıpları” olarak değil, “özgün yapısı” içinde bir “müziksel özellik” olarak görmek gerekir. Belli başlı ve en yaygın olarak kullanılan ayak isimleri;

- ✓ Kerem Ayağı
- ✓ Garip Ayağı
- ✓ Hicazkâr Ayağı
- ✓ Divan Ayağı
- ✓ Müstezat Ayağı
- ✓ Misket Ayağı
- ✓ Hüzzam Ayağı
- ✓ Bozlak Ayağı
- ✓ Saba Ayağı
- ✓ İki ve Daha Fazla Ayaklı Türküler” (Kaynar, 1996;97).

Türk Halk Müziği’ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olarak tanımlanan ayak kavramı hakkında yapılan ilk teferruatlı çalışma araştırmalarımız doğrultusunda Köksal Coşkun tarafından hazırlanmış “Türk Halk Müziği’nde Ayaklar” isimli bitirme tezidir. Mustafa Hoşsu, “Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı” adlı kitabında “Ayak” kavramı hakkında oluşumu ve dizileri vermesi bakımından önem arz etmektedir. Murat Aldemir ise “Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri” adlı yüksek lisans tezinde ayakları teferruatlı olarak açıklamamakta, Mustafa Özgül ve Nida Tüfekçi’in ders notlarında kullanmış oldukları Kerem, Müstezad ve Tatyana dizileri arasında kıyaslama yapmaktadır.

“Her şeyden önemlisi, Türk Müziği ile bilinçli olarak uğraşan kesime, herhangi bir makamda şarkı veya türküyü ifade ederseniz, onun hangi ses dizisinde olduğunu, güçlü, durak, yeden gibi kavramlarının neler olduğunu hemen anlayacaktır. Özel bir kavram olan “ayak” kelimesi ise çeşitli yörelerde, değişik anlamlar için kullanılmaktadır. Bunun bir makam karşılığı olarak kullanıldığı durumlarda bile

tamamen yöresel ve değişik makamlar için ifade edildiğini görmekteyiz. Örneğin;“Kerem”, veya “Müstezat” ayağı denildiğinde, birçok makam ifade edilmeye çalışılmaktadır” (Emnalar, 1998: 526). Kerem ayağı denildiğinde ifade edilmeye çalışılan makamlar; uşşak makamı, gardaniye makamı, muhayyer makamı, karcığar makamı ve yerine göre gülizar makamlarının toplamı tek isim altında bulunuşudur diyebiliriz. *Dersini Almışta Ediyor Ezber, Derdim Çoktur Hangisine Yanayım* ve *Havada Bulut Yok* adlı eserleri örnek olarak verebiliriz.

Türk Halk müziği terminolojisine sonradan dahil olan ayak kavramının kalıplar içerisindeki melodileri tanımlamada kullanıldığı görülmektedir. Bu durum ise Halk müziğinin kurallardan bağımsız ve duygulara dayalı olduğunun göstergesidir. Halk müziğinde katı kuralların olmayışı da Geleneksel Türk Sanat Müziğinden farklı olarak ayak ve makam kavramlarının kullanımında kendini göstermektedir.

2.2.3. Türk Halk Müziğinde usûller

Geleneksel müziklerdeki ritmik yapının oluşumunda, konuşma dilinin ritmik yapısı, çalgıların çalınış biçimleri, ulusal dansların yürüme, sekme, sıçrama gibi figür özellikleri önemli rol oynar. Örneğin, Yunan müziğindeki ritmik yapısı, buzikin çalma teknikleri ve sirtakideki figürlerin yapısıyla ilişkilidir. Dolayısıyla geleneksel Türk müziğinin ritmik yapısı ise Türkçenin ritmik yapısı, başta bağlamadaki tezene teknikleri olmak üzere, diğer geleneksel Türk müziği çalgılarının çalma teknikleri ve Türk danslarındaki figürlerin yapısı ile ilişkilidir. Halk dansları ekiplerini oluşturan bireylerin birbirlerini tutuşları bile yöre halkının sosyo ekonomik ve kültürel durumuna ilişkin bilgiler sunmaktadır (Özgür ve Aydoğan, 2015:16).

Geleneksel Türk Sanat müziğindeki düzum zenginliğine karşılık, Geleneksel Türk Halk müziğinde ritim zenginliği vardır. Ritim yapısına ilişkin Geleneksel Türk Halk müziğinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1) GTHM bellekte kalıcı, akışkan bir özelliği vardır. Bu özellik, GTHM'nin işitsel olarak kuşaktan kuşağa aktarımında etkili olmuştur. *Artvin – Sasa Horonu*.

2) Özellikle tekerlemelerde ve bazı türkülerde, ritmik kuruluş eserin başından sonuna değin belli bir ritim motifinin yinelenmesiyle sürer. *İstanbul – Bir Dalda İki Kiraz*.

3) GTHM ezgilerinin içinde ender olarak susa yer verilirken, eserin başında sus kullanılması daha sık yer alır. Özellikle sözlü müziklerin bazıları, söz ile ezginin ritmik birliğini sağlamak üzere, sekizlik ya da dörtlük bir sus ile başlar. Bu sus, seslendirme sırasında bir ritim çalgısı tarafından (çoğu kez darbuka) verilerek türküye girilir. Örneğin, *Dere geçit Vermezse, Yüksek Yüksek Tepelere, Taşa çaldım, Evlerinin önü Marul, Yeşil Ayna Takındın mı, Karahisar kalesi vb.*

4) Ölçüsüz ezgilerde de (uzun havalar) ritim vardır, ancak ritimler belli bir vuruş düzenine bağlı kalkmaksızın, seslendiricinin yorumuna göre genişletilerek, daraltılarak kullanılır.

5) Nakaratlı ezgilerin nakarat bölümünde, ritmik yapı daha da belirginleşir. Bazı sözlü örneklerde ise birinci bölümde ritimler ölçsüz, nakarat bölümünde ölçülü olarak seslendirilir. Örnekler: *İmeciler geliyor, Yeni Çiftlik Derler, Müdür Beyin Yeşil Kürkü, Kaya Dibi Düz Olur* vb.

6) Ender olarak bazı yörelerde ezgiler, bir ritim çalgısının (davul, kaşık, parmak zili vb.) seslendirdiği ritmik bir önsözle başlar. Örneğin, *Kekliği Düz Ovada Avlayalım*.

7) Bazı GTHM örneklerinde ölçü geçkisi bulunur, dolayısıyla ritmik kuruluş da bu ölçülerin birim vuruşuna göre değişir. Örneğin, *Koroğlu Solağı, Tutam Yar Elinden, Al Yazma Zeybeği, Evlerinin önü Mersin, Havada Kar Sesi Var.*”

8) GTHM örneklerinde hemen her tür ritim kalıbına yer verilmekle birlikte, aksatım (senkop), özellikle de üçleme (triole), nispeten daha az kullanılan ritim kalıplarıdır. Aksatımlar, iki vuruşu kapsayan biçiminden çok, bir vuruşa indirgenen biçimiyle kullanılmaktadır. Üçlemeler ise bir dörtlük süreyi kapsayan biçiminden çok, bir sekizliği kapsayan biçimiyle kullanılmaktadır

9) GTHM’ de sıkça karmaşık ritim kalıplarına yer verilir. Bu ritimler tezene vuruşlarının doğal biçimde türkülere yansımaları olarak ifade edilebilir. Bu nedendir ki, en yalın türkülerde bile bu tür kalıplara rastlanabilir”

Türk halk müziğinde usullerle ilgili ilk ve yaygın olan prensipleri halk müziğimizin mimarı olan Muzaffer Sarısözen koymuş ve bu konuda bir kitap yayınlamıştır. Uzun yıllar Muzaffer Sarısözen’in Halk Müziği usulleri hakkında koyduğu kurallar benimsenmiş ve uygulanmıştır. Ancak son yıllarda araştırmacılar Muzaffer Sarısözen hocanın kurallarını eksik yada munakaşa götürür yönlerinin olduğunu belirtmekte ve Halk Müziği usullerinin yeniden tasnifini gerektiğini ileri sürmektedirler (Yaşar, 2004).

Muzaffer Sarısözen 'e göre Türk Halk Müziği usulleri

Muzaffer Sarısözen yaptığı derleme ve notalama çalışmaları süresince Türk Halk Müziği usullerinin bir kısmının Türk Sanat Müziği ve bir kısmının da Batı Müziği usullerine benzerlik gösterdiğini belirterek netice olarak Türk Halk Müziği usullerini 3 grupta toplamıştır.

1. Ana usuller,
2. Birleşik usuller,
3. Karma usuller.

2.2.3.1. Ana usuller

Anadolunun hemen her tarafında en fazla da Orta Anadolu'da rastlanmaktadır. Çoğu kez oyun havalarında görülür. Özellikle enstrümantal olan bu parçalar çeşitli yörelerde değişik isimler alırlar. Örneğin; Sivas (Şıkıdım havası), Tokat (Sağma veya zağma), Doğu Karadeniz de(metelik kolbastı), Burdur ve Isparta da (İnce hava) dendiği zaman bunların 2 zamanlı usulde olduğu bilinir.

Bu gruptaki usullerden 2 ve 4 vuruşlar ve 3'er li şekillere sık 3 vuruşlular ile 3'erli şekillere oranla az görülür. Örneğin, *Gönül Gurbet Ele Varma*.

İki vuruşlular (2\2, 2\4, 2\8) üçerli şekli (2+2+2=6\8),

Üç vuruşlular (3\4, 3\8) üçerli şekli (3+3+3=9\8),

Dört vuruşlular (4\4) üçerli şekli (4+4+4=12\8)

şekilleri halinde ifade edilmektedir (Büyükyıldız, 2009:157).

2.2.3.2. Birleşik usuller

Ana usullerin belli kurallar gereğince biraraya gelmesiyle oluşur. Birleşik usuller Halk Müziğinin en zengin ve en güzel tarafıdır. Aslında ana usullerin birleşmesinden başka bir şeyi olmayan bu usulleri de 2'li ve 3'lerin sıralanışındaki incelik bütün dünya müzik alemini ilgilendirecek kadar renkli ritm özellikleri yaratır. Örneğin, *Cemilem* türküsü. Ana usullerin muhtelif şekillerin sıralanmasıyla meydana gelen birleşik usuller şunlardır:

5 zamanlı usuller: (3+2), (2+3)

6 zamanlı usuller: (3+3), (4+2), (2+4)

7 zamanlı usuller: (3+2+2), (2+3+2), (2+2+3)

8 zamanlı usuller: (2+3+3), (3+2+3), (3+3+2)

9 zamanlı usuller: (3+2+2+2), (2+3+2+2), (2+2+3+2), (2+2+2+3).

2.2.3.3. Karma usuller

10 zamanlı Usuller: (2+3+2+3), (3+2+3+2), (3+2+2+3), (3+3+2+2),

(2+2+3+3), (2+3+3+2)

11 zamanlı Usuller: [(2+2+3)+(2+2)], [(3+2)+(2+2+2)], [(3+2)+(3+3)]

12 zamanlı Usuller: [(2+3)+(3+2+2)]-[(2+3+2+2)+3]-[(2+3)+(3+2+2)]

13 zamanlı Usuller: [(3+3+3)+(2+2)]-[(3+3)+(2+2+3)]

14 zamanlı Usuller: [4+6+4]

15 zamanlı Usuller: [(3+3+2)+(3+2+2)], [(3+2+2)+(3+2+3)], [3+4+4+4],

[(2+3+3)+(2+2+3)], [(2+3+2)+(3+2+3)].

15 zamanlıdan sonra karşımıza çıkan usullerde düzensiz bir iç ritim yapısı bulunmaktadır. 32 zamanlıya kadar tespit edilmiş usuller bulunmaktadır.

Karma usullere örnek olarak *Şu Yüce Dağların Karı* türküsü verilebilir.

2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziği

Türk Müziğinde “Saray Müziği” olarak da adlandırılan Geleneksel Türk Sanat Müziğimiz Osmanlı döneminde büyük öneme sahip olup saraylarda ve saray çevresinde dinlenen, saygı duyulan bir müzik çeşidiydi. Bizans kilise müziğinden de etkilenecek günümüze kadar pek çok makam tertip edilmiş ve bu makamlarda bir çok beste yapılmıştır. Yaklaşık olarak 500’ün üzerinde makam olduğu düşünülmektedir fakat bu makamların bir çoğu günümüze ulaşmamış ve yok olmuştur. Günümüzde bunlardan 50 tanesine yakını en çok kullanılan makamlar arasındadır.

Türk Sanat Müziği ‘Klasik Türk Müziği’ ya da ‘Divan Müziği’ olarak da ifade edilen geleneksel müziğimiz Osmanlı kültürü ile Anadolu yerel kültürlerini ve din birliği dolayısıyla komşu Arap ülkeleriyle İran kültürlerinin etkileriyle oluşarak gelişen bir sentezin ürünüdür(Aydın, 2011:15).

Kendi tarihi gelişimi içerisinde, saray, tekke ve medreselerden destek görmüş, kısmen de olsa zümre müziği diyebileceğimiz Klasik Türk Müziği’ni tarihi süreç içerisinde tek sesli olarak gelişen, yenilenen; kendine öz makam, usul ve tekniği sahip, sözsüz ve sözlü Türk Sanat türüdür diye tanımlayabiliriz. Bugün üzerinde çok tartışılan bir sisteme sahiptir ve yaklaşık adları belli olmayan 600 Makamı bulunmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel, 498 Klasik Türk Müziği Makamının adlarını belirlemiştir. Bugün bunlardan birçoğunun örneği kalmamıştır. Bir dönem çok tutulan makamlar, bu gün önemlerini yitirmiş kullanılmaz olmuştur(Şanlı, 2007:8).

Geleneksel Türk Sanat müziği, Türk Halk müziğinde de olduğu gibi sözlü ve sözsüz olarak iki türe ayrılır. Bunlardan sözlü olarak söylenenlere şarkı, sözsüz olanlar ise taksim, peşrev, saz semaisi gibi isimlerle anılmaktadır.

Türk Sanat musikisi Türk ulusuna ait zengin usuller ve seçkin güfteler içeren “geleneksel tek ezgili musikidir”.Musikinin kurgusunda”makamlar”ve “usuller vardır;makamlar seslerin seyir hallerini kalıplara indirgemekte kullanılan ses dizileri ve bu dizilerin “işleniş tarzları”usuller ise”büyük zamanlı”yada “küçük zamanlı”olabilen belli dizemlerdir.Musikide ezgi,söz ve dizem (ritm),”geleneklere bağlı”tek ezgili”sade bir yapı”üzerine kurulmuştur.Saz ve söz musikileri ile dini ve

din dışı musikiler olarak sınıflandırma yapılmıştır.Musiki biçimlerine örnek olarak peşrev,saz semaisi,beste şarkı,kar nat,ilahi öncelikle anılabilir (Yarman,2001:28).

Geleneksel Türk Müziğini belirleyen temel öğeler, on yedili perde dizgesini kullanması yanında, usta- çırak ilişkili bir eğitimi olması nedeniyle,seslendirmede ustaya bağımlı ve onu taklit eden, ya da tümüyle yöresel özelliklere bağımlı bir seslendirmeyi içermesi, ayrıca ezgisel gidişin usûl vuruşlarına bağımlı olması ve ister usûllü, ister usûlsüz olarak oluşturulan ezgilerde ikili aralıkların yoğun olarak kullanılması, seslendirme sırasında yine yoğun olarak tril ve glissando yapılması ve kullanılan çalgılar, bu türü belirleyen temel öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır.Müziğin sözlü ya da sözsüz olması da türü belirleyen öğeler olarak karşımıza çıkar. Bu öğeler nedeniyle de müzik, sözel müzik ve çalgısal müzik olarak iki alt türe ayrılır. Dolayısıyla Türk müziği de Çalgısal Türk Müziği ve Sözel Türk Müziği olmak üzere iki alt türü içerir.Müzikte; çalgı, şan, mod, makam, usûl ya da genel müzik eğitimini sağlamak amacıyla yazılmış eserler de türü oluşturur. Bu tür eğitim müziği olarak adlandırılır(Yüksel, 2001:6).

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin gerek sistemi ve gerekse sistemin içinde var olan perde sayısı ve yerleri genelde bir çok müzikoloğun çalışma alanı içinde olmuştur. Bu durum Pisagor'dan, Farabi'ye, Safiyüddin ve Albülkadir'e daha sonra Rauf Yekta ve onun devamı olarak da Arel-Ezgi-Uzdilek üçlüsüne kadar gelmektedir (Sayan, 2003:116).

Türk sanat müziği enstrümanları olarak bilinen ud, kanun, tambur, kudüm, def ve ney gibi çalgılarında belli bir ses aralığına sahip olma özellikleri de aslında Geleneksel Türk Sanat müziğinin kaideler ve kurallar çerçevesinde oluştuğunun bir kanıtı olarak gösterilebilir.

2.3.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin ezgisel yapısı

Batı musikisinde 1 sekizli içinde eşit aralıklı 12 ses bulunur. Türk musikisinde ise eşit olmayan aralıklarla 24 ses bulunur. Türk Musikisindeki sesler perde olarak adlandırılır. Bu sesleri elde edebilmek için Batı musikisinde değiştirme işaretlerine ek olarak bir takım diyez ve bemoller kullanılır (Bingöl, 1999:7).

Tablo 2

Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Kullanılan Aralıkların İsimleri ve İşaretler

ARALIĞIN ADI	KOMA DEĞERİ	DIYEZ İŞARETİ	BEMOL İŞARETİ	SEMBOLÜ
KOMA (virgöl)	1	#	b	F
BAKİYE	4	#	b	B
KÜÇÜK MÜCENNEP	5	#	b	S
BUYUK MUCENNEP	8	#	b	K
TANİNİ	9	#	b	T
ARTIK ARALIK	9 dan fazla	—	—	A

Geleneksel Türk Sanat Müziğinin ses sisteminin özü, T4'lü ve T5'lilere dayanmaktadır. “Arel-ezgi sistemi bir temel sestem yukarı doğru 11 T5'li ve yine aynı sestem 12 T4'lü gidilmekle elde edilen sesler bir sekizli içine yerleştirilerek birbirine eşit olmayan 24 temel sesin sekizlisi ile birlikte 25 ses elde edilmektedir.” Günümüzde yaygın olarak 24 perde kullanılıyor olmakla birlikte bazı makamlardan farklı perdelere yer verilmesi nedeniyle çoğu zaman 53 perde aktif durumdadır (Özgür ve Aydoğan, 2015:48).

Tablo 3

Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Perdeler ve Kullanılan Şekiller

PERDE ADI	BEMOLLÜ DİYEZLİ	PERDE ADI	BEMOLLÜ DİYEZLİ
KABA ÇARGÂH		ÇARGÂH	
Kaba Nim Hicaz		Nim Hicaz	
Kaba Hicaz		Hicaz	
Kaba Dik Hicaz		Dik Hicaz	
YEGÂH		NEVÂ	
Kaba Nim Hicaz		Nim Hicaz	
Kaba Hicaz		Hicaz	
Kaba Dik Hicaz		Dik Hicaz	
HÜSEYİNİ AŞIRAN		HÜSEYİNİ	
ACEM AŞIRAN		ACEM	
Dik Acemaşiran		Dik Acem	
Irak		Eriş	
Geveşt		Mâhur	
Dik Geveşt		Dik Mâhur	
RAST		GERDANIYE	
Nim Zirgüle		Nim Şehnaz	
Zirgüle		Şehnaz	
Dik Zirgüle		Dik Şehnaz	
DÜĞÂH		MUHAYYER	
Kürdi		Sünbüle	
Dik Kürdi		Dik Sünbüle	
Segâh		Tiz Segâh	
BÜSELİK		TIZ BÜSELİK	
Dik Büselik		Tiz Dik Büselik	

Sözlü müzik eserlerinde şiir ana kaynaktır. Şiirin ana fikri esere yön verir. Geleneksel Türk sanat mûsikisinde makamı da çoğu zaman bu ana fikrin belirlediği görülür. Mûsikîmizde seslerin girişi, gelişmesi ve bitişi belirli bir düzen içindedir. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara “seyir” adı verilir. Makamlara kişilik, lezzet ve kokusunu veren işte bu çok önemli, bestekârların değiştiremeyeceği seyir kurallarıdır. Geleneksel Türk sanat mûsikisindeki makam kavramını “Bir durakla bir güçlü etrafında toplanmış seslerin genel durumu” biçiminde bir Hacivat tekerlemesi gibi tanımlamak, sadece yanlışta götürür.” Makamlara bu dikkatle bakıldığında içerik-makam ilişkisi görülecektir. Uşşâk makamını ele alalım. Arapça “ âşık” kelimesinin çoğul şekli “âşıklar” anlamına gelen bir kelime olup, Araplarda olmayan bir makamdır.Folklor repertuarı dışında 1400’ün üstünde klasik eserle sayıca en başta gelen makamlarımızdandır. Söz konusu makam, beşerî ve ilahî aşkın, nağmeyle ifadesine elverişli bir diziye sahiptir(Feyzioğlu, 2005:76).

Dünyanın herçeşit edebiyatında doğuda olsun batıda olsun nasıl zaman içinde oluşmuş yazar ve şairlerin kurallarına uymak durumunda buldukları edebi kalıplar varsa çeşitli müziklerde de yine zaman içinde oluşmuş bestecilerin ilhamlarını ses sanatına dökerken uymak durumunda buldukları beste kalıpları vardır. Bu kalıpları şu şekilde göstermek mümkündür.

Tablo 4

Türk Musikisi Formları

Türk sanat müziğinde sesler, batı müziğinde olduğu gibi tam ve yarım aralıklardan değil, “koma” adı verilen daha küçük aralıklardan oluşur. Komalı aralıklar yoluyla yüzlerce makam düzenlenmiştir. Her makamın karakteristik özelliği vardır. Bu müzikal çeşitlilik, Türk müziği makamsal sisteminin zenginliğini gösterir. Geleneksel müziğimizin başka bir özelliği ise kullanılan özgün ritmik sistemidir. Ritmik kalıplarına “*usul*” denir (Say, 2002; 226).

Makam, bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde namerler meydana getirerek gezinmektir. Makamın en önemli perdeleri durak ve güçlü perdeleridir. Makamlar seyir bakımından üç şekilde kullanılmıştır:

- ✓ Çıkıcı
- ✓ İnici
- ✓ İnici-çıkıcı

şeklinde. Türk musikisinde makamlar üçe ayrılır:

- ✓ Basit Makamlar
- ✓ Şedd Makamlar
- ✓ Mürekkeb Makamlardır (Özkan, 2006:116).

2.3.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin makamsal açıdan incelenmesi

Türk musikisinde makamları 3 grupta toplayabiliriz:

1. Basit makamlar,
2. Şedd Makamlar,
3. Bileşik Makamlar(Bingöl, 1999:13).

2.3.2.1. Basit makamlar

Dizileri 1 Tam Dörtlü ve 1 Tam Beşlinin birleşmesinden oluşur. Basit makamlarımızın sayısı 13'tür. Bunlar sırasıyla;

1. Çargâh Makamı

ÇARGÂH MAKÂMÎ DİZİSİ

Yerinde Çargâh Beşlisi Gerdâniye'de Çargâh Dörtlüsü

Çargah Makamı dizisi Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından Klasik Türk Müziğinde ana dizi olarak kabul edilmiş, bir çok müzik adamı tarafından kabul görmüştür. Çargah beşlisi üzerine Rast'a çargah dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuştur. Durağı çargah perdesi, güçlüsü Rast veya Gerdaniye perdesi, yedeni Buselik veya Kaba Buseliktir.

2. Rast Makamı

RAST MAKÂMÎ DİZİSİ

Yerinde Rast Beşlisi Nevâ'da Rast Dörtlüsü

Yerinde Rast beşlisine Neva perdesinde Rast Dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmuş çıkıcı bir makamdır.

3. Uşşak Makamı

UŞŞAK MAKÂMÎ DİZİSİ

Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevâ'da Bûselik Beşlisi

Dügahta Uşşak dörtlüsüne Neva'da Buselik Beşlisinin eklenmesiyle oluşan çıkıcı bir makamdır.

4. Kürdi Makamı

KÜRDÎ MAKÂMI DİZİSİ

Yerinde Kürdî Dörtlüsü Nevâ'da Bûselik Beşlisi

Yerinde Kürdi dörtlüsüne Neva'da Buselik Beşlisinin eklenmesiyle oluşan çıkıcı-inici bir makamdır.

5. Hümayûn Makamı

HÜMÂYUN MAKÂMI DİZİSİ

Yerinde Hicaz Dörtlüsü Nevâ'da Bûselik Beşlisi

Yerinde Hicaz Dörtlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşan çıkıcı-inici bazende çıkıcı bir makamdır.

6. Buselik Makamı

1. Şekil (Üstte Kürdî Dörtlüsü)

BÜSELİK MAKÂMI DİZİSİ

Yerinde Bûselik Beşlisi Hüseynî'de Kürdî Dörtlüsü

2. Şekil (Üstte Hicaz Dörtlüsü)

BÜSELİK MAKÂMI DİZİSİ

Yerinde Bûselik Beşlisi Hüseynî'de Hicaz Dörtlüsü

İki tip dizi kullanılmıştır. Yerinde Buselik beşlisine Hüseynî'de Kürdi dörtlüsünün ve Hüseynî'de Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelen çıkıcı, bazen inici – çıkıcı bir makamdır.

7. Hicaz Makamı

HİCAZ MAKÂMI DİZİSİ

Yerinde Hicaz Dörtlüsü Nevâ'da Rast Beşlisi

Yerinde Hicaz Dörtlüsüne Neva'da Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşan çıkıcı-inici bazende çıkıcı bir makamdır.

8. Uzzâl Makamı

UZZÂL MAKÂMI DİZİSİ

S A S T K S T
Yerinde Hicaz Beşlisi Hüseynî'de Uşşak Dörtlüsü

Yerinde Hicaz Beşlisine Hüseynî'de Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan çıkıcı-inici bazende çıkıcı bir makamdır.

9. Zirgüleli hicaz Makamı

ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKÂMI DİZİSİ

S A S T S A S
Yerinde Hicaz Beşlisi Hüseynî'de Hicaz Dörtlüsü

Yerinde Hicaz Beşlisine Hüseynî'de Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

10. Hüseynî Makamı

HÜSEYNÎ MAKÂMI DİZİSİ

K S T T K S T
Yerinde Hüseynî Beşlisi Hüseynî'de Uşşak Dörtlüsü

Yerinde Hüseynî beşlisine Hüseynî'de Uşşak dörtlüsünü eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

11. Karcığar Makamı

KARCIĞAR MAKÂMI DİZİSİ

K S T S A S T
Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevâ'da Hicaz Beşlisi

Yerinde Uşşak dörtlüsüne Neva'da Hicaz beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

12. Nevâ Makamı

NEVÂ MAKÂMI DİZİSİ

K S T T K S T
Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevâ'da Rast Beşlisi

Yerinde Uşşak dörtlüsüne Neva'da Rast beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

13. Sûznâk Makamı

SÛZNÂK MAKÂMI DİZİSİ

T K S T S A S

Yerinde Rast Beşlisi Nevâ'da Hicaz Dörtlüsü

Yerinde Rast beşlisine Neva'da Hicaz dördlüsünün eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

Ayrıca basit makamlar arasında sayabileceğimiz 6 makam daha vardır.

1. Bayâtî Makamı

BAYÂTÎ MAKÂMI DİZİSİ

K S T T B T T

Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevâ'da Bûselik Beşlisi

Yerinde Uşşak dördlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

2. Şehnâzbûselik Makamı

ŞEHNAZBÛSELİK MAKÂMI DİZİSİ

S A B T T B T

Hüseynî'de Hicaz Dörtlüsü Yerinde Bûselik Beşlisi

Hüseynî'de Hicaz dördlüsüne Yerinde Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici bir makamdır.

3. Acemkürdi Makamı

ACEMKÛRDÎ MAKÂMI DİZİSİ

B T T T B T T

Yerinde Kürdî Dörtlüsü Nevâ'da Bûselik Beşlisi

Yerinde Kürdi dördlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici-çıkıcı bir makamdır.

4. Muhayyerkürdî Makamı

MUHAYYERKÜRDÎ MAKÂMI DİZİSİ

Nevâ'da Büselik Beşlisi Yerinde Kürdî Dörtlüsü

Neva'da Buselik beşlisine Yerinde Kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan inici bir makamdır.

5. Muhayyer Makamı

MUHAYYER MAKÂMI DİZİSİ

Hüseynî'de Uşşak Dörtlüsü Yerinde Hüseynî Beşlisi

Hüseynî'de Uşşak dörtlüsüne Yerinde Hüseynî beşlisinin eklenmesiyle oluşan inici bir makamdır.

6. Tâhir Makamı

TÂHİR MAKÂMI DİZİSİ

Nevâ'da Rast Beşlisi Yerinde Uşşak Dörtlüsü

Neva'da Rast beşlisine Yerinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşan inici bir makamdır.

2.3.2.2. Şedd makamlar

Basit makamlarımızdan bir kısmının başka perdelere göçürülmesiyle oluşurlar. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus vardır. Başka perdeye göçürülerek oluşturulan yeni makamın şedd makam kimliğini kazanabilmesi için değişik seyir özelliklerini taşımaları gerekmektedir. Örneğin, Zirgüleli Süznak ve Hicazkar Makamları, Zirgüleli Hicaz Makamının Rast perdesine göçürülmesiyle oluşmuşlardır. Dizileri aynı olmasına rağmen farklı seyir özellikleri ile birbirinden ayrılırlar. Şedd makamlarımızın sayısı 14'tür.

- | | |
|-----------------|---------------------|
| 1. Acemaşiran | 8. Aşkefza |
| 2. Mahur | 9. Kürdilihicazkâr |
| 3. Nişaburek | 10. Şeddaraban |
| 4. Sultaniyegâh | 11. Suzidil |
| 5. Ruhnevaz | 12. Evcara |
| 6. Nihavend | 13. Zirgülelisüznak |
| 7. Ferahnüma | 14. Hicazkâr |

2.3.2.3. Birleşik makamlar

Birleşik makamlar, basit ve şedd makamlara göre daha karmaşık bir yapıdadırlar. 96 adet birleşik makam bulunmaktadır. Bunlardan en çok kullanılanları şu şekildedir:

- | | | |
|------------------|---------------------|---------------|
| 1. Yegâh | 11. Zavil | 21. Gülizar |
| 2. Ferahfeza | 12. Nikriz | 22. Hisar |
| 3. Hüseyinâşiran | 13. Neveser | 23. Isfahan |
| 4. Şevkefza | 14. Kürdilihicazkâr | 24. Nişaburek |
| 5. Bestenigâr | 15. Hicazkâr | 25. Saba |
| 6. Irak | 16. Acem | 26. Şehnaz |
| 7. Dilkeşhaveran | 17. Arazbar | 27. Hüz zam |
| 8. Eviç | 18. Bayatiaraban | 28. Segâh |
| 9. Ferahnak | 19. Dügah | 29. Müstear |
| 10. Suzidilara | 20. Gerdaniye | |

Birleşik makamlarda belirtilmeyen makamların birçoğu günümüzde unutulmuştur.

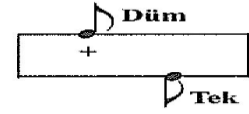
2.3.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde usuller

Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Usuller ikiye ayrılır. Bunlar şu şekildedir:

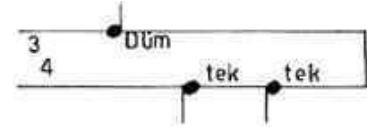
1. Küçük ve basit Usuller,
2. Küçük ve Bileşik Usuller.

2.3.3.1. Küçük ve basit usuller

2 zamanlı usul: Nim sofyan:

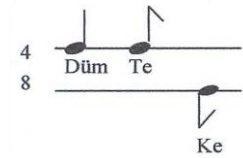


3 zamanlı usul: Semai.

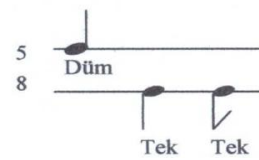


2.3.3.2. Küçük ve bileşik usuller

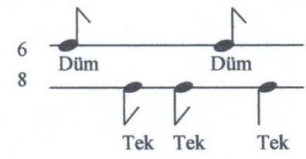
4 zamanlı usul: Sofyan,



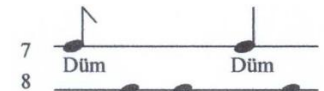
5 zamanlı usul: Türk aksağı,



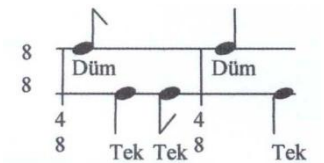
6 zamanlı usuller: Yürük semai, Sengin semai,



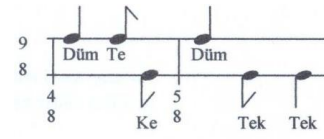
7 zamanlı usuller: Devr-i hindi, Devr-i turan,



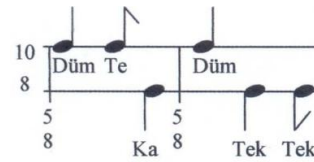
8 zamanlı usuller: Düyek, Ağır düyek, Müsemmen,



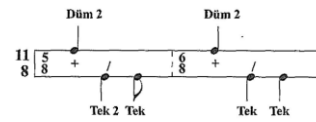
9 zamanlı usuller: Aksak, Ağır aksak, Evfer, Raks aksağı, Oynak,



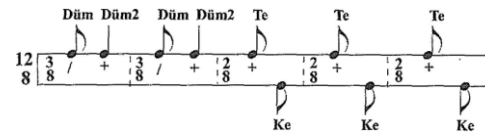
10 zamanlı usuller: Curcuna, Aksak semai, Lenk fahte, Ceng-i harbi,



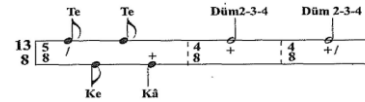
11 zamanlı usul: Tek vuruş,



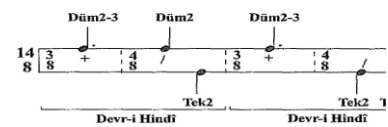
12 zamanlı usuller: Frenkçin, Nimçember, İkiz aksak,



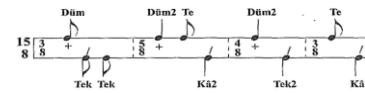
13 zamanlı usuller: Nim evsat, Şarkı, devr-i revanı.



14 zamanlı usul: Devr-i revan,



15 zamanlı usul: Raksan.(Sezgin, 1981:12)



2.4. THM ve GTSM de Ortak Türküler

Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğinde ortak olarak çalınıp söylenebilen eserler vardır. Bu eserler Türk Halk müziğinde türkü olarak bilinen fakat Geleneksel Türk Sanat müziğinin kural ve kaidelerine uygun bir şekilde yazıldığı ve söylendiği tespit edilen eserlerdir. Bu eserlerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz:

1. İndim yarin Bahçesine / Mahur (Ek.1)
2. Ben kendimi Gülün Dibinde Buldum / Hicazkar (Ek.2)
3. ÜğrünüÜğrünü Gelir Dereden / Hicaz (Ek.3)
4. Yörük Yaylası / Zavil (Ek.4)
5. Mendilimin Yeşili / Saba (Ek.5)
6. Mezarımın Taşı / Hüseyini (Ek.6)
7. Üsküdar'a Giderken / Nihavend (Ek.7)
8. Yangın Olur Biz yangına Gideriz / Uşşak (Ek.8)
9. Bülbülüm Altın kafeste / Acemkürdi (Ek.9)
10. Yanık Ömer / Hüseyini (Ek.10)
11. Havada Bulut Yok / Hüseyini (Ek.11)
12. Mayadağdan Kalkan Kazlar / Hicaz (Ek.12)
13. Kırmızı Gülün Alı var / Hicaz (Ek.13)
14. Alıverin Bağlamamı Çalayım / Hüzzam (Ek.14)
15. Çalın Davulları Çaydan Aşağı / Eviç (Ek.15)
16. Penceresi Yola Karşı / Kürdi (Ek.16)
17. Yemenimde Hare Var / Mahur (Ek.17)
18. Sinemde Bir Tutuşmuş Yanmış Ocağ Olaydı / Hüseyini (Ek.18)
19. Alışimin Kaşları Kare / Uşşak (Ek.19)
20. Çıkayım Gideyim Urum Eline / Hüseyini (Ek.20)

2.5. Geleneksel Türk Sanat Müziği İle Türk Halk Müziği Makamsal Karşılaştırması

GTHM ezgilerine bakıldığında, büyük bir çoğunluğunun makamsal melodilerden oluştuğu, bazı ezgilerin çeşitli makam dizileri içinde seyrettikleri görülmektedir. Özellikle GTSM de anonim ve bestelenmiş türkü formundaki eserlerle pek çok açıdan benzerlik gösteren halk ezgilerinde makam olgusunun varlığı gözle görülebilecek kadar kuvvetlidir. T.R.T Repertuarı içerisinde GTSM formlarından Türkü formuna ait eserler incelendiğinde GTHM repertuarı içerisinde bulunan anonim türkülerden birçok örneğin her iki repertuarda da var olduğu görülmektedir. GTSM repertuarında Türkü formuna ait bu eserler makamsal tasnif içerisinde yerleştirilebilmesi açısından Ayak-Makam tartışmasına önemli ölçüde fayda sağlayacağı düşünülmektedir. GTSM repertuarında Türkü formuna ait olan 347 eserin 102 tanesi beste türkü olup 16 beste yaparak en fazla bu formda eser veren bestekarında Sadettin Kaynak olduğu tespit edilmiştir. Saadettin Kaynak askerliğini Elazığ'da yaptığı için Harput müziğinde fazlasıyla etkilendiği ve bu yöreye ait melodik kalıplar kullandığı eserlerinde görülmektedir. Bestekar Hüseyini ve Uşşak ağırlıkta besteler yapmıştır. Hatta bu eserleri içerisinde Uşşak Türkü "Suda Balık Yan Gider", Uşşak Türkü "Yine Gam Yükünün Kervanı Geldi" gibi 4 veya 5 sestem oluşmuş eserler özellikle dikkat çekmektedir. GTHM kuramında uzman kişiler tarafından en çok tartışılan dizi oluşturmamayan bu eserlerin makamsal açıdan ele alınması gerekip gerekmediğine dair tartışmaları şüphesiz ortadan kaldıracığı düşünülebilir.

Makam terimi, Türk müziği ile uğraşanlar ve dinleyenler tarafından, kısacası toplumumuzda bilinen ve kullanılan bir olgudur. Geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan "ayak" kavramının, Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki karşılığı olarak ifade edilen "makam" terimi, kullanımı, içeriği, yaygınlığı bakımından eğitim ve öğretimde daha bilimsel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diziyi açıklamakta makam olgusundan yararlanmak. o diziyi isimlendirmek ve izah etmekte daha akılcı ve daha hareket kolaylığı sağlayacağı gerçeği dikkat çekicidir (Pelikoğlu ve Sümbüllü, 2008:72).

Halk müziğini musikiden ayıran temel unsur, sözlerin ve ezgilerin sürekli "aynı desenler" içinde tekrar edilmesi, daha da önemli olarak, halk müziğini izlediği "tonalitenin" yani "ses seyir düzleminin" (daha ziyade, kendisinin) musiki makamlarından "sadece belli başlı birkaçıyla yetinmesi sebebiyle" fazla değişmemesidir. Buna kıyasla musiki akışkan ve değişkendir; yani makamsal olarak sürekli "düzlem" değiştirebilmektedir. Aslında Türk musikisinde sıkça rastlanan makamsal geçkiler, Halk Müziğine kıyasla bu müziğin başlıca bir özelliğini oluşturmaktadır.

Daha ziyade tek sesli (tek bir ezgi ile kurgulanan) ve birçok defa doğaçlamalı heterofonik bir "oda müziği" mahiyetinde olmasına karşın "musiki" hanendelerin (şarkıcıların) ve sazandelerin (çalgıcıların) seslendiriş esnasında çeşitli süslemeler yapmaları sayesinde daha çok renklendirilebilmektedir.

Daha ziyade "ozanlar" (şair müzisyenler yada aşıklar) tarafından icra edilen Halk Müziği, tıpkı musikide olduğu gibi, tek ezgili ve nisbeten makamsaldır. Oysa halk müziği, musiki ezgilerinde ve güftelerinde olduğunun tam tersine "yalındır", deyişler "derin" ama "sadedir". Genelde Halk Müziği şiirlerinde "gösterişli" ve "karmaşık" aruz yerine "mütevazi" ve "basit" düz ayak hece vezni kullanılmaktadır (Yarman, 2001:31)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Yöntem

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma yöntemi ile ele alınan bu araştırma betimsel bir çalışmadır.

“Betimsel çalışma; çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü yada ondan alınacak bir grup üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2010:77).

3.2. Araştırmanın Evrenive Örneklemi

Araştırmamızın evrenini Türk Musikisi ile ilgili tüm yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Örneklemi ise Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği konularında çeşitli yönlerini ele alan kitap, dergi, bildiri, makale, tez çalışmaları ve araştırmalar oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği ile ilgili kaynaklar ayrı ayrı taranmış olup, aralarındaki benzerlikler ve farklılıkları ortaya koyan çalışmalar incelenmiştir. Teorik kaynaklardan elde edilen veriler değerlendirilmek üzere objektif yaklaşımla toplanmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada her bir yazılı kaynak aşağıdaki ölçütlere göre incelendikten sonra karşılaştırıcı bilgiler tablolaştırılmıştır. İncelenen kitapların, makalelerin ve dergilerin Halk müziği ve Sanat Müziği ilkeleri, benzerlikleri ve farklılıkları yönünden tespitler ele edilmiştir. Kaynaklar analiz edilirken aşağıdaki ölçütler dikkate alınmıştır:

1. Türk Halk müziğinin özellikleri nelerdir,
2. Türk Halk müziğinin ezgisel yapısı nasıldır,
3. Türk Halk müziğinin ayak ve dizi kavramları ne şekildedir,
4. Geleneksel Türk Sanat müziğinin özellikleri nelerdir,
5. Geleneksel Türk Sanat müziğinin ezgisel yapısı nasıldır,
6. Geleneksel Türk Sanat müziğinin makamsal yapısı nasıldır
7. Geleneksel Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği makamsal arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ile ilgili yaptığım araştırma sonucu elde edilen bulgular ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır.

Türk Halk Müziği ile ilgili araştırma yaparken tek tanımın mevcut olmadığını ulusal ve uluslar arası düzeyde müzik bilginleri arasında gösterilen bazı araştırmacılar Halk müziği tarifini şu şekilde yapmaktadırlar:

Alman Hugo Reimann'a Göre;

- ✓ Ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayan,
- ✓ Birçok neden ve şairlerle Halk tarafından benimsenmiş ve Halk ezgisi ifadesine bürünmüş olanlar,
- ✓ Melodik ve Armonik bünyesi kolayca anlaşılabilir ve popüler bir eda taşıyanlar.

Fransız Michell Brenet'e Göre;

Halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler.

İngiliz Prat'a Göre;

Köylü ve Halk arasında çıkıp anane haline gelen ezgiler.

İngiliz Breniers'e Göre;

Halkın müşterek malı olan en sade, düz ve yalın ezgilerdir ki bestecisi olmaz.

Halil Bedii Yönetken'e Göre;

Türk Halk Müziği, folklorik anonim bir karakter taşır. Yaratıcıları belli değildir. Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, Türk aşıklarının müziğidir.

Muzaffer Sarısözen'e Göre;

Halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği ezgilere halk musikisi denir.

Mahmut Ragıp Gazimihal'e Göre;

Halk şarkısı, bu tabiri "Chant populaire" mukabili kullandık; Fakat, Almanların kendi Halk şarkılarına "Linet" deyişleri gibi, biz de kendi halk şarkılarımıza genellikle *Türkü* dedik.

Yukarıda belirttiğimiz Türk Halk müziği tarifleri dikkat edildiğinde kişiye göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Müzik bilginlerinin Dünya'ya bakışları, Türk Halk Müziğini tanımlamada gayet etkili ve belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ise Halk müziğinin her toplumun ve halkın kendine özgü değerlerini içinde barındırdığı ve hiçbir kısıtlayıcı özelliğinin olmadığını göstergesidir.

Türk Halk Müziği kırsal kesimde yaşayan halkın sosyal yaşantısını ve insan ilişkilerini ifade eden zengin içeriğe sahip bir müzik türüdür. Halk müziğinde sınıflandırma yapılırken iki ana başlık altında sınıflandırma yapmak daha doğru olacaktır bunlar;

- ✓ Uzun havalar (Bozlak, Maya, Garip, Kerem, Kesik, Dağbaşı, Hoyrat v.b.)
- ✓ Kırık havalar (Zeybek, Teke zortlatması, Horon, Halay, Karşılama, Güvende v.b.)

1940 dönemlerine gelinceye kadar ayak terimi Türk Halk Müziği'nde bilinmiyor ve kullanılmıyordu. Ayak kavramı Türk Halk Müziği'ne yerleşme zamanı tam olarak bilinmesede yaklaşık olarak Muzaffer Sarısözen'in Ankara Radyosu'nda Türk Halk Müziği yayınlarını başlattığı tarih olarak kabul edilebilir.

Türk Halk Müziği'nde dizileri adlandırma olarak kullanılan ayak kavramının Aşıklık geleneğinde söz unsuru olarak alındığı kafiye (uyak) manasında değerlendirilmiştir. Melodi unsuru olarak Aşıklar tarafından kullanılan makam –

hava kavramlarının Türk Halk Müziği'nde dizi adlandırılmasında kullanılan ayak kavramıyla örtüşmediği ve Aşıkların adlandırdıkları bu kavramların kalıplaşmış melodiler oldukları tespit edilmiştir.

Halk Müziğimizde “Ayak” kavramı çoğunlukla salt bir “ezgisel dizi” olarak kullanılırsa da; ezgi dizisiyle birlikte “ağız” ve “tavır” öğelerinin de etkileycilik olduğu “ezgisel yapı” olarak anlaşılmalıdır.

Türk Halk Müziği'nde ayak kavramı belli bir kurala ve kalıba göre şekil almazken, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde makam kavramı belli bir kural kaideye bağlı kalınarak oluşmaktadır. Makam kavramı daha anlaşılır algılanması daha kolay bir kavram olarak karşımıza çıkarken ayak kavramı halkın doğaçlama oluşturduğu ezgi ve melodilerden oluşmaktadır. Ayak kavramı tam anlamıyla makam kavramını karşılama da belli dizi ve seslerinden hangi makama benzediği ve hangi makamın seslerini taşıdığı eserin geneline bakarak anlaşılmalıdır.

Türk Halk Müziği'ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olarak tanımlanan ayak kavramı hakkında yapılan ilk teferruatlı çalışma araştırmalarımız doğrultusunda Köksal Coşkun tarafından hazırlanmış “Türk Halk Müziği'nde Ayaklar” isimli bitirme tezidir. Mustafa Hoşsu, “Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı” adlı kitabında “Ayak” kavramı hakkında oluşumu ve dizileri vermesi bakımından önem arz etmektedir. Murat Aldemir ise “Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri” adlı yüksek lisans tezinde ayakları teferruatlı olarak açıklamamakta, Mustafa Özgül ve Nida Tüfekçi'in ders notlarında kullanmış oldukları Kerem, Müstezat ve Tatyana dizileri arasında kıyaslama yapmaktadır.

Özel bir kavram olan “ayak” kelimesi ise çeşitli yörelerde, değişik anlamlar için kullanılmaktadır. Bunun bir makam karşılığı olarak kullanıldığı durumlarda bile tamamen yöresel ve değişik makamlar için ifade edildiğini görmekteyiz. Örneğin; “Kerem”, veya “Müstezat” ayağı denildiğinde, birçok makam ifade edilmeye çalışılmaktadır”

Türk Halk müziği terminolojisine sonradan dahil olan ayak kavramının kalıplar içerisindeki melodileri tanımlamada kullanıldığı görülmektedir. Bu durum

ise Halk müziğinin kurallardan bağımsız ve duygulara dayalı olduğunun göstergesidir.

Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki usuller belli bir isim alırken örneğin; Nim Sofyan, Düyek Curcuna gibi, Türk Halk Müziği'nde ise zamanlarıyla isimlendirilirler iki zamanlı usul,dört zamanlı usul şeklinde adlandırılmaktadır. Ayrıca Türk Halk Müziği'nde kullanılan basit usuller Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki basit usullerle benzerlik göstermektedir.

Türk Halk Müziğinde en çok 15 zamanlıya kadar usul kullanılırken Geleneksel Türk Sanat Müziğinde ise en fazla 120 zamanlıya kadar usullerin kullanıldığı söylenebilir.

Geleneksel Türk sanat Müziğini, başka uluslarda da görüldüğü gibi, Dini ve Din dışı müzik türü olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Dini musiki, çeşitli tarikat ve bunlara ait tekkelerde, camilerde yapılan ibadetler içinde yada dışında kendine özgü şekilleri ve tarzları icra ederek oluşturulan içerisinde değişik ağır ve yürük mistik rakslar içeren besteler vardır. Din dışı musikisinde ise günden güne ilerlemiş, usta sanatkarların ellerinde bir oya gibi işlenmiş motif motif gelişerek muhteşem eserler yaratılmıştır. XX. yüzyılın başına kadar her iki musiki birbirinin bölünmez bir parçası olmuştur. Yüzyılların imbiğinden süzülerek yabancı unsurlardan arınan, halis Türk karakterini temsil eden, Türk'ün zevk ve sanat anlayışının göstergesi olan öz musikimiz böylece şekillenmiştir. Özellikle son yüzyılda yapılan suni aşılama, musikimizi benliğimizden silmeğe gücü yetmemiştir(Özalp, 1982:39).

Geleneksel Türk Sanat müziğinde yazılı kaynakların azlığı ve tozlu raflarda hala araştırmacılar tarafından detaylı bir şekilde ele alınıp incelenmeyi bekleyen bir külliyyatın oluşu aslında çok zengin bir repertuara sahip olan bu türün icracıları ve bilimsel anlamda (Edvar kitabı hariç) ayrıntılı bir bilginin varlığından tam anlamıyla söz edilemez.

Tablo 5

Türk Halk Müziğindeki 'Ayak' olarak belirtilen adların Türk Sanat Müziğindeki Makamsal Karşılıkları

Hüseyini Ayağı	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	<i>Hüseyini Makamı</i> <i>Neva Makamı</i> <i>Tahir Makamı</i> <i>Gerhaniye Makamı</i> <i>Uşşak Makamı</i> <i>Bayati Makamı</i> <i>Muhayyer Makamı</i>
Engin Hüseyini Ayağı	✓	<i>Muhayyer Makamı</i>
Maya Ayağı	✓ ✓	<i>Uşşak Makamı</i> <i>Bayati Makamı</i>
Kerem Ayağı	✓ ✓ ✓	<i>Karşıgar Makamı</i> <i>Bayati Makamı</i> <i>Araban Makamı</i>
Yanık Kerem veya Yörük Ayağı	✓	<i>Nikriz Makamı</i>
Garip Ayağı	✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ ✓	<i>Hicaz Makamı</i> <i>Hicaz Humayun Makamı</i> <i>Uzzal Makamı</i> <i>Zirgüleli Hicaz Makamı</i> <i>Evcara Makamı</i> <i>Şekaraban Makamı</i> <i>Suzidil Makamı</i> <i>Şehnaz Makamı</i>
Misket veya Karanfil Ayağı	✓ ✓	<i>Eviç Makamı</i> <i>Irak Makamı</i>
Derbeder veya Kalenderi Ayağı	✓	<i>Saba Makamı</i>
Azeri Ayağı	✓ ✓	<i>Segah Makamı</i> <i>Hüzzam Makamı</i>
Kara Sevdâ Ayağı	✓ ✓	<i>Hicazkar Makamı</i> <i>Zirgüleli Suzinak Makamı</i>
Kâtip Ayağı	✓ ✓	<i>Nihavend Makamı</i> <i>Sultanıyegah Makamı</i>
Bozlak Ayağı	✓ ✓ ✓	<i>Kürdî Makamı</i> <i>Muhayyer Kürdî Makamı</i> <i>Kürdîli Hicazkar Makamı</i>
Müstezat Ayağı	✓ ✓ ✓	<i>Çarğah Makamı</i> <i>Mahur Makamı</i> <i>Rast Makamı</i>

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. Sonuç ve Öneriler

Yapılan bu çalışmada Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların kavramsal olarak Dünya'daki evrensel müzik terminolojisine göre eksiklikleri olduğu tespitine varılmaktadır. Terminolojideki bu eksikliklerin ve farklılıkların giderilmesi yapılacak olan çalışmalarla aşılabilir düzeydedir. Özellikle Geleneksel Türk Sanat Müziği üzerine terminolojik olmasada yeterli derecede yazılı kaynağın olmayışı ulusal ve uluslar arası ölçekte bilinirliği ve gelişimini olumsuz etkilemektedir. Aynı şekilde Türk Halk Müziği konusunda ise yeterli derecede terminolojinin oluşturulmadığı ve bu nedenle kavram karışıklıkların ortaya çıktığı görülmektedir.

Türk Halk Müziğinde türlerine göre yapılan sınıflandırmalarda sabit bir sınıflandırmanın olmadığı, kişilerin bakış açılarına göre şekillenen bir sınıflandırmanın yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla Türk Halk Müziğini ulusal anlamda standart bir tür sınıflandırmasının olmadığı tespit edilmektedir.

Türk musikimizde yer alan kavramların yeterli derecede anlaşılır olmayışı ve özellikle ayak – makam kavramlarındaki karışıklık Türk Halk Müziğinin eğitiminde ve öğretiminde çeşitli zorluklarla karşı karşıya kalındığı sonucuna varılmıştır. Türk müziğinde sözlü yada sözsüz bir eserin, hangi çalgılarla çalındığını, hangi türe ve sınıfa dahil olduğunun tam anlamıyla ulusal ölçekte kabul edilmiş bir terminolojisi olmamakla beraber Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği hakkında yapılan bu çalışmanın özellikle bu probleme çözüm olma hedefi asıl sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Halk Müziğinde, sınıflandırmalar ve özellikle terminolojik ifadelerin uzmanlarca kayıt altına alınıp, ulusal anlamda bir standarta kavuşturmak gerekmektedir.

THM ve GTSM türlerinin Evrensel Müzik terminolojisine uygun olarak akademik çalışmalarla ortak bir dil oluşturulabilmesi ve her iki türün kendi içerisinde daha bilimsel ve açıklayıcı yazılı araştırmaların yapılması ve özellikle GTSM için

geçmişte kaybolmaya yüz tutmuş eser ve makamların detaylı incelenmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak, Türk Müzik kültürümüzün iki önemli türü olan Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları genel anlamda aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

Tablo 6

GTSM ve THM genel karşılaştırma.

	Türk Halk Müziği	Geleneksel Türk Sanat Müziği
1	Anonimdir.	Şahıs bestesidir.
2	Ayak esaslıdır.	Makam, usül, form, güfte, beste düzenindedir.
3	İki vuruşlu, üç vuruşlu, onikili, birleşik dokuzlu, karma onlu vb. gibi usullere sahiptir	Düyek, aksak, curcuna usülleri ile adlandırılır.
4	Kavuştak	Nakarat
5	Açış	Taksim
6	Uzun hava	Gazel

Tablo 7

THM ve TSM genel karşılaştırma.

	Türk Halk Müziği	Türk Sanat Müziği
Üflemeli	Kaval, Çifle, Çimon, Zurna, Mey, Sipsi, Çığırma, Çifte kaval, Tulum	Ney
Telli	Bağlama ailesi, Tar	Kanun, Tambur, Ud
Ritm	Davul, Debildek, Koz, Def, Darbuka, Koltuk davulu, Kaşık, Çalpara, Zil, Zilli maşa	Def, Darbuka, Kudüm, Bendir
Yaylı	Karadeniz kemençesi, Tırnak kemane, Kabak kemane	Klasik kemençe, Yaylı tambur

Kaynakça

- Akdoğu, O. (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aydın, Y. (2011). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Budak, O, A. (2000). *Türk Müziği Kökeni, Gelişimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri 263/9, Ankara:Barışcan Ofset Ltd, Şti.
- Bingöl, E. (1999). *Türk Musikisinde Makamlar ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Bakırköy Musiki Vakfı Yayınları.
- Can, M.C. ve Levendoğlu, N.O. (2002). "Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (3), 239-244.
- Ekici, S. (2004). "Popüler Kültürün İcra Ortamı Bağlamında Medya-Türk Halk Müziği İlişkinine Dair Bazı Tespit ve Öneriler". *TÜBAR*,2004-GÜZ (16), 181-189.
- Gazmihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hacıev, P. (2012). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, Y.G., (2005). "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (2), 215-228.
- Karasar, N. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Karkın, K. (2004). *Solfej Eğitimi 1*. Ankara: Sim Matbaası.
- Karkın, K. (2014). *Türküler Halkın Aynasıdır*. Malatya: Diltemizler Matbaa.
- Koçak, H. (2004). *Türk Halk Müziği Terminolojisi* (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Levendoğlu, N.O. (2003). "Klasik Türk Müziğinde Ana Dizi Tartışması ve Çargah Makamı". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 181-193.
- Mimaroğlu, İ. (2012). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Özkan, H. Ö. (2013). *Türk Musikisi ve Nazariyatı ve Usülleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Özalp, N. (1982). "Türk Musikisine Kısa Bir Bakış".*Sanat ve Kültürde Kök Dergisi*, 1 (13), 38-39.
- Özgür Ü., Aydoğan, S. (2015), *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği*. İstanbul: Arkadaş Yayınları.
- Pelikoğlu, M.C. ve Sümbüllü, H.T. (2008). "GTHM ve GTSM Türkü Formundaki Eserlerin Dizileri Bakımından Makamsal Benzerlikleri". Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, *Sanat Dergisi*,(14), 71-79.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayan, E. (2004). *Müziğimize Dair*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.
- Sezgin, B.S. (1981). "Usullerimiz". *Sanat ve Kültürde Kök Dergisi*, 1(20-21-22),18-19.
- Sun, M. (2011). *Solfej I*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Sümbüllü, H.T. (2006). *Türkiyede Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığına İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Şanlı, Y. (2007). *Türk Müziği Dizileri ve Solfeji-1*. Ankara: Marj Ajans.
- Tabakoğlu, V. (2013). *Bona ve Müzik Teorisi Notları*. Ankara: İşbilen Yayınları.
- Turhan, S. (2000). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müziği Kültürü*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uğur, H. (2011). *Türkülerin Makam Öğretimine Etkilerinin İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yıldızkaya, Ö. F.,(2006). *Emirdağ Türküleri*. İzmir: Analiz Matbaacılık Ltd. Şti.
- <http://folklor55.blogcu.com/turk-halk-muziginde-ezgi-yapisi-usuller-formlar-ve-turler/2809305>.
- <http://www.musikidergisi.net/?p=954>.

EKLER

Ek 1. İndim Yarin Bahçesine Nota

İndim Yarin Bahçesine/ Mahur

Örnek türkü 3

İndim Yarin Bahçesine

Yoresi: Elazığ

Kaynak: Faik Buz-Mevlüt Canaydın

Derleyen: Müzaffer Sarısözen

Notaya Alan: Müzaffer Sarısözen

2 3 2 3

Saz Bölümü

İn dim ya rin
bah çe si ne Gü la çıl mış gül gü le
Ya nak la rı al al ol muş ha ber ve rin
bül bü le ha ber ve rin bül bü le
Ben se ni sev dim se ve li düş mü şüm dil
den di le Han gi bir der di me ya nam
Ba şı mı sev da ya sa lan
dağ lar der dim var be nim dağ lar der dim
bir a ğa be yim var be nim bir pa şa be yim
var be nim
var be nim

1.
İNDİM YARIN BAHÇESİNE
GÜLLERİ MERCAN GİBİ
İRİSİN DERDİM DÖŞÜRDÜM
UFAĞI FİNCAN GİBİ
YAR SENİNLE GEL GEZELİM
İKİMİZ BİR CAN GİBİ
BAĞLANTI...

Ek 2. Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum Nota

Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum (Örnek türkü notası 5) /Hicazkâr

Örnek türkü 5

Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum

Yöresi:Kütahya
Kaynak:Hisarlı Ahmet

Derleyen:Yücel Paşmakçı
Notaya Alan:Yücel Paşmakçı

Saz Bölümü

Ben ken di mi a ma na
man gü lü di bin
de bul du mey (Saz
Gu ru gu ru sev da ³
yi miş sa rar

Ben Kendimi Gülin Dibinde Buldum 2

dım sol du mey (Saz
) Sev da bir dü
 şü mü ken di
 me yor du mey (Saz
 Ay ka ra lı ka
 man ge ce vur du
 lar be ni ey (Saz
) Ya rin çev re
 si ne sar dı
 lar be ni ey

Saz Bölümü

Ben Kendimi Gülnün Dibinde Buldum 3

De ğir men de
re si bö lük ga dı nım
bö lük tü rey (Saz
) İ çer de ci ³
³ ye rim de lik ga dı nım
de lik ti rey (Saz
Dün ya de dik le ri bir göl
ge lik ti rey (Saz

Ben Kendimi Gülin Dibinde Buldum 4

) Ay ka ran lık ka
 man ge ce vur du
 lar be ni ey (Saz
) Ya rin çev re
 si nr sar dı
 lar be ni ey

1.
 BEN KENDİMİ AMAN AMAN GÜLÜN DİBİNDE BULDUM EY
 GURU GURU SEVDAYMIŞ SARARDIM SOLDUM EY
 SEVDA BİR DÜŞÜMÜŞ KENDİME YORDUM EY

AY KARANLIK AMAN GECE VURDULAR BENİ EY
 YARIN ÇEVRESİYLE SARDILAR BENİ EY

2.
 DEĞİRMEN DERESİ BÖLÜK GADINIM BÖLÜKTÜR EY
 İÇERDE CİĞERİM DELİK GADINIM DELİKTİR EY
 DUNYA DEDİKLERİ BİR GÖLGELİKTİR EY

BAĞLANTI...

Ek 3. Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden Nota

Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden(Örnek türkü notası 6), Bergama'nın Hanları, Engeller Koymuyor Sana Varsam, Estergon Kal-ası/ Hicaz

Örnek türkü 6

Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden

Yöresi:Sivas Şarkısıyla
Kaynak:Medine Köseoğlu

Derleyen:İhsan Öztürk
Notaya Alan:İhsan Öztürk

Saz Bölümü

Üğ rü nü uğ rü nü ge lir de re den

Ben le ri ni sa ya ma dım ka re den

Sev di ği mi ba na yaz sa ya ra dan

Şe nol yay lam şe nol Be dir ge li yor

2.
ŞU DEREDEN CIVIL CIVIL KUŞ GELİR
ARMAĞANLAR DOLU GİDR BOŞ GELİR
SEVDA BİLMEYENE HAYAL DÜŞ GELİR
ŞEN OL YAYLAM ŞEN OL BEDİR GELİYOR

Ek 4. Yörük Yaylası Nota

Yörük de Yaylasında Yaylayamadım(Örnek türkü notası 8)/ Zavil

Örnek türkü 8

Yörük Yaylası

Yöresi: -
Kaynak: Osman Pehlivan

Derleyen: Muzaffer Sarısözen
Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen

Saz

Yörük te yay la sın da a man yay la ya
ma dım i ma nım Di va ne gön lü
mü ey le ye me dim
Di ye cek sö zü mü a man söy le ye
me dim i ma nım Yay la mam yay la
da ka rol ma yın ca
Ey le mem gön lü mü ya rol ma
yın ca

1.
YÖRÜKTE YAYLASINDA AMAN YAYLAYAMADIM İMANIM
DIVANE GÖNLÜMÜ EYLEYEMEDİM
DİYECEK SÖZÜMÜ AMAN SÖYLEYEMEDİM İMANIM
YAYLAMAM YAYLADA KAR OLMAYINCA
EYLEMEM GÖNLÜMÜ YAR OLMAYINCA

2.
YÖRÜKLER YAYLASINDA AMAN SÜT BAKIR BAKIR İMANIM
SEVDİĞİM YOSMANIN GÖZLERİ ÇAKIR
GÜLE DE BÜLBÜL KONMUŞ AMAN NE GÜZEL ŞAKIR İMANIM
BAĞLANTILI...

Ek 5. Mendilimin Yeşili Nota

Mendilimin Yeşili/Aman Doktor(Örnek türkü notası 9) /Saba

Örnek türkü 9

Mendilimin Yeşili

Yöresi:İstanbul
Kaynak:Nuri Halil Poyraz

Derleyen:Muzaffer Sarısözen
Notaya Alan:Muzaffer Sarısözen

Men di li min ye ş i li am man a man

Ben kay bet tim e ş i mi (Saz.....)

Al bu men dil sen de sen de dur 3 sun

Sil gö zü nün ya ş i 3 ni

A man dok tor ca nım ku zum dok 3 tor

Der di me bir ça re (Saz.....)

Ça re siz dert le re..... düş tüm

Dok tor ba na bir ça 3 re

1.
MENDİLİMİN YEŞİLİ
BEN KAYBETTİM EŞİMİ
AL BU MENDİL SENDE KALSIN
SİL GÖZÜNÜN YAŞINI

AMAN DOKTOR CANIM KUZUM DOKTOR
DERDİME BİR ÇARE
ÇARESİZ DERTLERE DÜŞTÜM
DOKTOR BANA BİR ÇARE

2.
MENDİLİM BENEK BENEK
ORTASI ÇARKI FELEK
YAZI BERABER GEÇİRDİK
KIŞIN AYIRDI FELEK

BAĞLANTI...

Ek 6. Mezarımın Taşı Nota

Mezarımı Taşı (Örnek türkü notası 2), Ah Gene Bugün Yaralandım, Mavi Krep Başında, Ilgit Ilgit Esen Seher Yelléri/ Hüseyini

Örnek türkü 2

Mezarımın Taşı

Yöresi: İzmir
Kaynak:

Derleyen: Muzaffer Sarısozen
Notaya Alan: Muzaffer Sarısozen

Saz Bölümü

Me ze ri min
ta şı 3 Boz da ğa kar şı
Üs tü nün top ra ğı gözü mün ya
şı (Saz) Ç a kır ca lı yı vur du lar şı
ak şa ma ş kar şı (Saz) U yan a nam
u yan gör ne ler ol du (Saz)
Ka rın ca lı da ğ ba ğ şı ka ni le dol du

2.
ÇEKİN KIR ATIMI BİNEK TAŞINA
KOLLARIM ERMİYOR EĞER KAŞINA
KARINCALI DAĞDA GELDI DÜŞMAN KARŞIMA

BAĞLANTILI..

Ek 7. Üsküdar'a Giderken Nota

Üsküdar'a Gider İken Aldı da Bir Yağmur (Kâtibim) Örnek türkü notası 10 / Nihavend

Örnek türkü 10

Üsküdar'a Gideriken

Yöresi: İstanbul

Kaynak: -

Derleyen: Müzaffer Sarısozen

Notaya Alan: Müzaffer Sarısozen

Üs kü da ra gi de ri ken al dı da bir yağ mur (Saz _____)

Ka ti bi min se ti re si u zun e te ği ça mur

Ka ti bi min se ti re si u zun e te ği ça mur

Ka tip uy ku dan u yan mış göz le ri mah mur (Saz _____)

Ka tip be nim ben ka ti bin el ne ka n şır

Ka ti bi me ko la lı da göm lek ne gü zel ya ra şır *y.şanlı*

1.
ÜSKÜDAR'A GİDERİKEN ALDIDA BİR YAĞMUR
KATİBİMİN SETİRESİ UZUN ETEĞİ ÇAMUR
KATİP UYKUDAN UYANMIŞ GÖZLERİ MAHMUR

KATİP BENİM BEN KATİBİN EL NE KARIŞIR
KATİBİME KOLALIDA GÖMLEK NE GÜZEL YARAŞIR

2.
ÜSKÜDAR'A GİDERİKEN BİR MENDİL BULDUM
MENDİLİMİN İÇİNE LOKUM DOLDURDUM
BEN YARİMİ ARARİKEN YANIMDA BULDUM

BAĞLANTI...

Ek 8. Yangın Olur Biz Yangına Gideriz Nota

Yangın Olur Biz Yangına Gideriz,(Örnek türkü notası 13) /Uşşak

Örnek türkü 13

Yangın Olur Biz Yangına Gideriz.

Yöresi:İstanbul

Saz bölümü

Yan gın o lur__ biz yan gı na__ gi de riz__

Düz o va da__ kek lik gi bi se ke riz

Yo kuş lar da__ şa hin gi bi u ça nız

San dık sandık lar i çin de çok şa nı mız var

Haz re ti mev la ya yal var ma mız var

1.
YANGIN OLUR BİZ YANGINA GİDERİZ
DÜZ OVADA KEKLİK GİBİ SEKERİZ
YOKUŞLARDA ŞAHİN GİBİ COŞARIZ

SANDIK SANDIKLAR İÇİNDE ÇOK ŞANIMIZ VAR
HAZRETİ MEVLAYA YALVARMAMIZ VAR

2.
BEYOĞLU'NDAN KALKTIK SANDIK SELAMET
GALATA'YA VARDIK KOPTU KIYAMET
HURŞİT REİS SANDIK SANA EMANET

SANDIK SANDIKLAR İÇİNDE ÇOK ŞANIMIZ VAR
HAZRETİ MEVLAYA YALVARMAMIZ VAR

Ek 9. Bülbulüm Altın Kafeste Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 226- 4/5/1973

YÖRESİ
RUMELİ

KİMDEN ALINDIĞI
ALİ ŞEVKET ÖNDESEV

BÜLBÜLÜM ALTIN KAFESTE

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRE

BÜLBÜ LÜM AL TIN KA FES TE BÜLBÜ LÜM AL TIN KA FES
TE Ö TER A HES TE A HES TE Ö TER A HES
TE A HES TE ÖT ME BÜL BÜL YÂ RİM HAS TA ÖT ME BÜL BÜL
YA RİM HAS TA AH NEY LE YİM ŞU GÖN LÜ ME
HAS RET KAL DIM SEV Dİ Öİ ME BEN SANA DA YA NA MAM YÂ RİM
BEN SA NA AL DA NA MAM BEN SA NA AL DA NA MAM YÂ RİM BEN SA NA DA YA NA MAM

(2)

Bülbülleri hâr ağlatır
Âşıkları yâr ağlatır
Ben feleğe neylemişim
Beni her bahar ağlatır

Bağlantı { Ben sana dayanmam yârim, ben sana aldanmam
Ben sana aldanmam yârim, ben sana dayanmam

Ek 10. Yanık Ömer Nota

11142 **HÜSEYİN ŞARKI**
YANIK ÖMER

Aksak - Sofyan - Nim Sofyan
♩ = 184 ♩ = 76 ♩ = 98

Beste ve Gâfle:
Sadettin KAYNAK

SERBEST **AKSAK** ♩ = 184

Ya - nık Ö - mer Her sa - vaş - tan bir ya - ra
ta - şı - yor Ya - nık Ö - mer
yi - ğit Ö - mer ö - ğün - me - den ya - şı - yor
Kur - tu - luş sa - va - şın - da yir - mi se - kiz ya - şın - da
Man - ga - sı - nın ba - şın - da ta - şı - yor
Ya - nık Ö - mer yi - ğit mer si - per - le - ri a - şı - yor

ARASAZI

SERBEST **SOFYAN** ♩ = 76

Sa - vaş bi - ter Ya - nık Ö - mer kö - ye dö - ner
Köy - lü bü - tün bay - ram e - der Ya - nık Ö - mer kut - lu - la - nır
Ni - şan - lı - sı mut - lu - la - nır (SAZ — SAZ)

11142

YANIK ÖMER

- 2 -

NİM SOFYAN

♩ = 58

Sadettin KAYNAK

Hey! Ya-nık Ö-mer at-tan i-ner Pem-be gü-le bağ-lar ke-mer
 Köy-lü-le-re gi-der ha-ber DÜ-ğü-ne dü-ğü-ne ARASAZI
 E-li-ne kı-na ya-kar ba-şı-ne tel-ler ta-kar
 Be-lin-de al-tın ke-mer öy-le a-la-na çı-kar Hey!
 Pem-be gül (-SAZ-) al-la-nır (-SAZ-) pul-la-nır (-SAZ-)
 Ya-nık Ö-me-rin kö-yü-ne dü-ğün a-la-yı yol-la-nır (SON)

Yanık Ömer, her savaştan bir yara taşıyor
 Yanık Ömer, yiğit Ömer düşünmeden yaşıyor
 Kurtuluş Savaşı'nda yirmi sekiz yaşında
 Mangasının başında, taşıyor
 Yanık Ömer, yiğit Ömer siperleri aşılıyor

çapraz okunmuş
 27/10/1988

Savaş biter, Yanık Ömer köye döner
 Köylü bütün bayram eder
 Yanık Ömer kutulanır,
 Nişanlısı mutulanır

Yanık Ömer attan iner
 Pembegül'e bağlar kemer
 Köylülere gider haber
 Düşüne düşüne!...

Eline kına yakar, başına teller takar,
 Belinde altın kemer, öyle alana çıkar
 Pembegül allanır, pullanır
 Yanık Ömer'in köyüne düşün alayı yollanır

Ek 11. Havada Bulut Yok Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 341- 9/6/1975

YÖRESİ
MUŞ

KİMDEN ALINDIĞI
DÜRYE KESKİN

HAVADA BULUT YOK

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:

1- HA VA DA BU LUT YOK BUNE DU MAN DIR MEH LE DE Ö
2- ŞU DA ĞI NAR DIN DA RE DİF SE Sİ VAR VA RIN BA KIN
3- KIŞ LA MI NÖ NÜN DE ÇALI NIR SAZ LAR A YA ĞIM YAL

LÜM YOK BU NE Şİ VAN DIR ŞU YE ME NEL LE Rİ
ÇAN TA SINDA NE Sİ VAR BİR ÇİFT PA BU Cİ LE
NA YAK YÜ RE ĞİM SİZ LAR YE ME NE Sİ DE NE

NE DE YA MAN Dİ Rİ A NOM YE MEN Dİ Rİ GÜ LÜ ÇE MEN
BİR DE FE Sİ VA Rİ BU RA Sİ MUŞ TU RU YO LU YO KUŞ
AŞ LI YOR KIZ LA Rİ " " " " " " " "

DİRİ Sİ DEN GEL Mİ YORU A CEP NE DEN DİR
TURU Sİ DEN GEL Mİ YO RU A CEP NE İŞ DİR
" " " " " " " " " " " " " "

(1)

Havada bulut yok bune dumandır
Mehlede ölüm yok bune şivandır
Şu yemen elleri nede yamandır

(2)

Şu dağın ardında redif sesi var
Yarın bakın çantasında nesi var
Bir çift pabuç ile birde fesi var

(Bağlantı)

Anom yemendir gülü çemendir
Giden gelmiyor acep nedendir

(Bağlantı)

Burası muştur yolu yokuştur
Giden gelmiyor acep ne iştir

(3)

Kışların önünde çalınır sazlar
Ayağım yalnayak yüreğim sızlar
Yemene gidene ağlıyor kızlar

(Bağlantı)

Burası muştur yolu yokuştur
Giden gelmiyor acep ne iştir

Ek 12. Mayadağdan Kalkan Kazlar Nota

T.R.T. MÜZİK - FESİ FAZLALAH
T.H.M. REPERTUAR No: 4022
İNCELEME TARİHİ: 30. 3. 1995

YÖRE
RUMELİ
KAYNAK KİŞİ

MAYADAĞ'DAN KALKAN KAZLAR

DERLEME TARİHİ:

NOTALAYAN:

SÜRE:

(SAZ -----)

MA YA DAĞ DAN KAL KAN KAZ LAR AL TO PUK LU BE YAZ
MA YA DA ĞIN YIL DI Zİ YİM BEN AN NE MIN BİR Kİ
KIZ LAR KIZ LAR YA RI MİN ZU RE Ğİ
Zİ YİM Zİ YİM E FEN Dİ MEN SAĞ GO
SIZ LAR EY LE NE MEM AL DA NA MAM BEN BU YER LER
ZÜ YÜM EY LE NE MEM AL DA NA MAM BEN BU YER LER
DE DU RA MAM VAR DAN O VA
DE DU RA MAM VAR DAR O VA
Sİ VAR DAR O VA Sİ (SAZ -----) Sİ
Sİ VAR DAR O VA Sİ

GLAÇTÜRK

MAYADAĞ'DAN KALKAN KAZLAR
AL TOPUKLU BEYAZ KIZLAR
YÄRİMİN YÜREGİ SIZLAR
EYLENEMEM ALDANAMAM
BEN BU YERLERDE DURAMAM

VARDAR OVASI VARDAR OVASI
KAZANAMADIM SİLA PARASI

MAYADAĞ'IN YILDIZIYIM
BEN ANNEMİN BİR KIZIYIM
EFENDİMİN SAĞ GÖZÜYÜM
EYLENEMEM ALDANAMAM
BEN BU YERLERDE DURAMAM

VARDAR OVASI VARDAR OVASI
KAZANAMADIM SİLA PARASI

Ek 13. Kırmızı Gülün Ahı Var Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4098
İNCELEME TARİHİ : 14. 03. 1997

YÖRE
RUMELİ
KAYNAK KİŞİ
Âşık ALİ TANBURACI

SÜRE :

KIRMIZI GÜLÜN ALI VAR

DERLEYEN
T R T MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
T H M ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
T H M ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ

(SAZ_ _ _ _ _)

(SAZ_ _ _ _ _)

KIR MI Zİ
KIR MI Zİ
KIR MI Zİ

GÜ LÜN A LI VAR A MAN A
GÜ LÜ BU DAR LAR A MAN A
GÜ LÜN PÜR ÇE Ğİ A MAN A

MAN HER GÜN AĞ LA SAM DA YE Rİ
MAN AL TI NA MEC LIS KU RAR
MAN YÂR Ö NÜN DE OY NAR KÖ ÇE

VAR (SAZ_ _ _ _ _) BU GÜN BE NİM
LAR GÜ ZE Lİ CAN
Ğİ NEY LE YİM YÂR

EF KÂ RİM VAR A MAN A MAN
DAN SE VER LER A MAN A MAN
SİZ DÖ ŞE Ğİ A MAN A MAN

KIRMIZI GÜLÜN ALI VAR
- 2 -

AH BU GÖ NÜL AR ZU LER SE Nİ SE YÂR
 SE Nİ (SAZ-----)

GENETHEK

KIRMIZI GÜLÜN ALI VAR (Aman aman)
 HER GÜN AĞLASAM DA YERİ VAR
 BUGÜN BENİM EFKÂRİM VAR (Aman aman)

BAĞLANTI :
 AH BU GÖNÜL ARZULER SENİ SENİ YÂR SENİ

KIRMIZI GÜLÜ BUDARLAR (Aman aman)
 ALTINA MECLİS KURARLAR
 GÜZELİ CANDAN SEVERLER (Aman aman)

BAĞLANTI

KIRMIZI GÜLÜN PÜRÇEĞİ (Aman aman)
 YÂR ÖNÜNDE OYNAR KÖÇEĞİ
 NEYLEYİM YÂRSİZ DÖŞEĞİ (Aman aman)

BAĞLANTI

Ek 14. Aliverin Bağlamamı Çalayım Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI

TSM Repertuar No : 376

HÜZZÂM TÜRKÜ
ALİVERİN BAĞLAMAMI ÇALAYIM

USÛLÜ : Sofyan

MÜZİK : -
SÖZ : -

(SAZ - - - - -) A Lİ VE RİN

BAĞ LA MA MI ÇA LA YIM A MAN A MAN A

MAN (SAZ - - - - -) MAN (SAZ - - - - -) ÇA LA YIM DA

ZÂ Rİ ZÂ Rİ AĞ LA YIM (SAZ - - - - -) AĞ LA YIM (SAZ - - - - -)

- - - - -) BİR MEN DİL VER GÖZ YA ŞI MI Şİ LE YİM A

MAN A MAN A MAN (SAZ - - - - -) MAN (SAZ - - - - -)

AĞ LA YA AĞ LA YA GÖZ LE Rİ ME KAN DOL DU (SAZ)

Sİ YAH TA ZÜL FÜN PEN BE YA NAK ÜS TÜ NE BEND OL DU (SAZ) D.C.

ALİVERİN BAĞLAMAMI ÇALAYIM
- 2 -

KAH VE OL SAM DO LAP LAR DA KAV RUL SAM A
MAN A MAN A MAN (SAZ...) MAN (SAZ...)
TOZ DUMAN OL SAM DAĞ BA ŞIN DA SAV RUL SAM (SAZ...)
SAV RUL SAM (SAZ...) KEMER OL SAM YÂR BE Lİ
NE SA RILSAM A MAN A MAN A MAN (SAZ...)
MAN (SAZ...) AĞ LA YA AĞ LA YA GÖZ LE Rİ ME
KAN DOL DU (SAZ) Sİ YAH TA ZÜL FÜN PEN BE YA NAK ÜS TÜ NE
BEND OL DU (SON)

ALİVERİN BAĞLAMAMI ÇALAYIM
ÇALAYIM DA ZÂRİ ZÂRİ AĞLAYIM
BİR MENDİL VER GÖZ YAŞIMI SİLEYİM

NAKARAT :
AĞLAYA AĞLAYA GÖZLERİME KAN DOLDU
SİYAH TA ZÜLFÜN PENBE YANAK ÜSTÜNE BEND OLDU

KAHVE OLSAM DOLAPLARDA KAVRULSAM
TOZ DUMAN OLSAM DAĞ BASINDA SAVRULSAM
KEMER OLSAM YÂR BELİNE SARILSAM
NAKARAT

Ek 15. Çalın Davulları Çaydan Aşağı Nota

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2661
İNCELEME TARİHİ : 21_2_1985

YÖRESİ
RÜNELİ
KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN YALDIRAK
SÜRESİ :

ÇALIN DAVULLARI ÇAYDAN AŞAĞYA

DERLEYEN
NIHAT KAYA

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NIHAT KAYA

CA LIN DA VU L LA RI ÇAY DA NA
SE LÂ NİK İ SE LÂ NİK SE LÂ NİK SE LÂ NİK
SE LÂ NİK SE LÂ NİK SE LÂ NİK SE LÂ NİK

SA KU LA YA NU R A M MA N N
LA SI N A M MA N N A M MA N N

ME ZA RI MI KA ZİN BRE DOS T LAR BE L
SE LÂ MİN SE DA Sİ BRE DOS T LAR CA NA DO
TA Şİ Nİ TO P RA Ğ Çİ BRE Ğ Nİ SE L

DE NA SA Ğ YA N
NA DO KU N
LE RA L Sİ N

KO YUN SU LA RI MI KA ZAN DO
GE LİN O LA N LA MI RA KI NA YA
SEN DE BE Nİ M Gİ Bİ YAR SİZ KA

LU KI N CA YA A M MA N N
LA SI N A M MA N N A M MA N N

ME ZA RI MI KA ZİN BRE DOS T LAR BE L DE NA
SE LÂ MİN SE DA Sİ BRE DOS T LAR CA NA DO
TA Şİ Nİ TO P RA Ğ Çİ BRE Ğ Nİ SE L LE RA L

SA KU Ğ YA N
Sİ N NU R

A MAN Ö LÜ M ZA LİM O LUM
AL BA Ö SİM DA N BU SEV DA YI

Ü Ç GÜN A RA VE R
GÖ TÜR YA RE VE R

Ek 16. Penceresi Yola Karşı Nota

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM 182-1/4/1973

YÖRESİ
İSKEÇE

KİMDEN ALINDIĞI
RÜŞTÜ ERİÇ

PENCERESİ YOLA KARŞI

DERLEYEN
AHMET YAMACI

DERLEME TARİHİ
1965

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

SÜRE :

(Saz.....)

PEN CE RE Sİ YO LA KAR ŞI

PEN CE RE Sİ YO LA KAR ŞI GE LEN GE ÇEN

A TAR TA ŞI GE LEN GE ÇEN A TAR TA ŞI

Bağlantı Benim yârim kalem kaşığı
{Var ara eşini eşini vay vay
{Saysana liraların başını vay vay

(2)
Arabası döşemeli
Yâr çevresi işlemeli
Annesinden istemeli
(Bağlantı)

(3)
Arabası maviboya
Başındaki zarif oya
Saramadım daya doya
(Bağlantı)

(4)
Çay başında gördüm seni
Kaşlarından bildim seni
İnkâr etme sevdim seni
(Bağlantı)

Ek 17. Yemenimde Hare Var Nota

Yemenimde hare var

Mañur Türkü
Usulü : Sofyan

S A Z

Of of

Ye me nim de ĩa re var
Ne ben l dm kr tul dum

y re ğim de ya re var y re ğim de
ne bu der de ĩa re var ne bu der de

1 2
ya re var S A Z ya re var Of am man a man a man
ĩa re var ĩ rt tüm o tuz i ki

ĩoş dil li Ba şın da yaz ma sı in ci li D.C.
men di li Bu la ma dım o y rin den gi ni

Yemenimde hare var
Yüreğimde yare var
Ne ben öldüm kr tuldum
Ne bu derde ĩare var

Yemenim beneğ beneğ
Ortası ĩarķı feleğ
Yazın beraber idik
Kışın ayırdı feleğ

Yemenim turalıdır
Sevdiğim buralıdır
Geĩme kapım nnden
Yüreğim yaralıdır.

(NAKARAT)

Of amman amman ĩoş dill
Başında yazması incill
ĩrttm otuzkl mendill
Bulamadım o yrin dengini

Ek 18. Sinemde Bir Tutuşmuş Yanmış Ocağ Olaydı Nota

HÜSEYİNİ TÜRKÜ
SİNEMDE BİR TUTUŞMUŞ YANMIŞ OCAĞ OLAYDI

USÜLÜ : CURCUNA MÜZİK : -
ARANAĞME SÖZ : Hâfız Hayri "Harputlu"

$\text{♩} = 240$



Sİ NEM DE BİR TU TUŞ MUŞ YAN MIŞ O CAĞ
ZÜL FÜN GÖ REN LE RİN HEP BAHTI SI YAH
O LAY DI MUŞ O LAY DI MUŞ ZÜL FÜN KA RAN
O LUR MUŞ O LUR MUŞ TEK ZÜL FÜN NÜ
LI GİN DA BEZ ME ÇE RAĞ O LAY DI
GÖ REY DİM (SAZ) BAHTIM TIM Sİ YAH O LAY DI
O LAY DI NO LAY DI YÂR O LAY DI
O LAY DI YÂR BÂ DE DOL DU RAY DI DU RAY DI
ŞU GA RİP GÖN LÜM ÇİN KA NUN İ CAD
SİNEMDE BİR TUTUŞMUŞ YANMIŞ OCAĞ OLAYDI
ZÜLFÜN KARANLIĞINDA BEZME ÇERAĞ OLAYDI
NAKARAT:
NOLAYDI YÂR OLAYDI YÂR BÂDE DOLDURAYDI
ŞU GARİP GÖNLÜM İÇİN KANUN İCAD OLAYDI
O LAY DI O LAY DI (SON)
ZÜLFÜN GÖRENLERİN HEP BAHTI SİYAH OLURMUŞ
TEK ZÜLFÜNÜ GÖREYDİM BAHTIM SİYAH OLAYDI
NAKARAT
GENETİREK

Ek 19. Ališimin Kaşları Kare Nota

Ališimin Kaşları Kare
Uşşak Türkü

Usul: Nimsöfyân
- 90 ⇒ 3 Dk 35 Sn

Beste: (Anonim)
Güfte: [Anonim]

ARANAĞME

A li ş i min ka ş la r ı ka re a
man Sen aç tın
sı ne me ya re

SAZ

Bu la ma dım der di me ça re a man
Gör me dım hiç
ah ci van A li ş i mi Tu na bo

Alişimin Kaşları Kare/2

The musical score consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'yun da Gör me'. The second staff contains 'dım hiç ah arslan_ A li ş i mi'. The third staff contains 'Tu na bo yun da'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrases connected by slurs. A fermata is placed over the final note of the third staff.

Alişimin kaşları kare
 Sen açtın sineme yare
 Bulamadım derdime çare
 Görmedim hiç ah civan Alişimi Tuna boyunda
 Görmedim hiç ah arslan Alişimi Tuna boyunda

Ek 20. Çıkayım Gideyim Urum Eline Nota

RUMELİ TÜRKÜSÜ
(Çıkayım gideyim Urumeline) 2997

Usulü: Sofyan

Aranâğme

ŞI KA YIM Gİ DE YİM U RUM E Lİ NE A MAN A MAN
ŞI KA YIM Gİ DE YİM BİR UÇ TİM U CA A MAN A MAN

ARZU HALVE RE YİM MEH MET BEYLER BE Yİ NE A MAN A MAN
GÖSTE RE YİM SA NA MEH MET AY RI LİK Nİ CE A MAN A MAN

BEYLER BE Yİ Nİ NE (- SAZ -) KİALE Rİ SA RA YİM
AY RI LİK CE KURBANLAR KE SE YİM

YAR SENİN YE Rİ NE A MAN A MAN GİZ Lİ GİZ Lİ SEV DA LARI MIZ
GEL İPİ GİN GE CE A MAN A MAN BİZE BU AY RI LİK MEH MET

Â Şİ KÂ R OL DU A MAN A MAN Â Şİ KÂ R OL DU (- SAZ -)
MEVLÂ DÂN OL DU A MAN A MAN MEVLÂ DÂN OL DU

- 1 -

ÇIKAYIM GİDEYİM URUMELİNE
ARZUHAL VEREYİM MEHMET BEYLERBEYİNE
KİMLERİ SARAYIM YAR SENİN YERİNE
GİZLİ GİZLİ SEVDALARIMIZ ÂŞİKÂR OLDU
BİZE BU AYRIKLIK MEHMET MEVLADAN OLDU

- 2 -

ÇIKAYIM GİDEYİM BİR UÇTAN UCA
GÖSTEREYİM SANA MEHMET AYRIKLIĞA
KURBANLAR KEŞEYİM GELDİĞİN GECE
GİZLİ GİZLİ SEVDALARIMIZ ÂŞİKÂR OLDU
BİZE BU AYRIKLIK MEHMET MEVLADAN OLDU

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Gülşah KARAKAŞ

Doğum Yeri ve Tarihi : Nevşehir - 1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Afyon Kocatepe Üniversitesi

İş Deneyimi

Stajlar : Melih Tunçay İlköğretim Okulu / İzmir - 2011

Çalıştığı Kurumlar : Toki Ortaokulu / Adıyaman

İletişim

E-Posta Adresi : gulsahkarakas84@gmail.com

Tarih : 24/12/2015